

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE  
GELENEK SORUNU**

112775

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Zafer MİNTAŞ**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Hüsamettin KOÇAN**

**İstanbul - 2001**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI  
MİLLÎ SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasına giriştiğimde, aslında beni ne kadar büyük sorunların beklediğinin çok da farkında değildim. Bir kere “gelenek”in çağdaş sosyal bilimler, edebiyat vs.’de olduğu kadar resim alanında da “sorun” olduğunu biliyordum. Ancak “gelenek” kavramıyla ne denli “sorunlu” bir ilişkimiz olduğunu henüz tam anlayamamıştım. Bu tez sayesinde kavrayabildiğim en önemli husus bu oldu. Söz konusu “sorunlu ilişki” öyle zamanlarda, öyle alanlarda kendisine çatlaklar yaratıp yüzeye akıyordu ki, aslında görmemek mümkün değildi. Gördüğümüz bu akışın yönünü anlayabilmek için bir parça dışına çıkıp bakmak gerekiyordu. Çağdaş Türk resmiyle ilgili araştırması yaparken, sosyal bilimler ve özellikle de tarih böyle bir çıkışta yardımına koştu. Disiplinler arası düşünebilmenin ne kadar zor, ama bir yandan da ne kadar verimli olduğunu gördüm.

Tez çalışmamın bu konuyla ilgili ilerde yapılacak araştırmalara ışık tutacağını ümit etmekteyim. Bu araştırmanın, benim gelişimim açısından önemli bir altyapı oluşturduğuna inanıyorum.

Bu altyapının oluşumunda, hoca-öğrenci ilişkisinin yanında, gerek çalışmalarında gerekse yaşam tarzında ve öğrencileriyle kurduğu ilişkide “gelenek”i kendine izlek edinmiş Hüsamettin Koçan’a teşekkür etmem gerekiyor. Çalışmalarım süresince, aramızdaki ilişki çoğu zaman bir “usta-çırak” ilişkisi halini aldı. Bu tam da benim ihtiyacım olan atmosferdi. Yüksek lisans eğitimime başlamamla birlikte, geleneği, geleneksel tema ve figürleri, öğeleri işlerimde, belki de çok farkında olmadan, kullanmamdan yola çıkarak beni bu alanda kendimi geliştirmeye yöneltmesi işte bu “usta-çırak” ilişkisinin sonucuydu.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZET .....	III
SUMMARY.....	IV
1. GİRİŞ.....	1
2. OSMANLI TOPLUMU.....	6
2.1 ULUSLAŞMA ARAYIŞLARI.....	25
2.2 “BİREYİN KEŞFİ” İLK ADIMLAR.....	36
3. CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1950) ULUSAL SANAT YARATMA ÇABALARI VE GELENEK SORUNU.....	43
3.1 ULUSAL SANAT YARATMA GİRİŞİMLERİ.....	56
3.1.1 İÇERİK OLARAK ALGILANAN GELENEK.....	67
3.1.2 BİÇİM OLARAK ALGILANAN GELENEK.....	79
4. 1950 SONRASI BİREYSEL ARAYIŞLAR.....	89
4.1 GELENEK VE SOYUTLAMA.....	109
4.2 GELENEK VE FİGÜR.....	130
5. SONUÇ.....	148
KAYNAKLAR.....	152
RESİM LİSTESİ.....	160
RESİMLER.....	164

## ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa ile yüzleşmeye başlamasının başlangıcını oluşturur. Aslında bu yüzleşmenin entelektüel bir yaklaşım içermediği, Osmanlı hanedanlığının devamlılığını sağlama arzusunu içerdiği görülür. Osmanlı'nın yenileşme hareketleri Fransız ihtilalinin sonucunda yoğunlaştı. Özellikle milliyetçi görüşlerin doğurduğu bunalıma denk geldiği düşünülürse bugün bile izlerini taşıdığımız "kimlik" sorunu gibi konunun kaçınılmaz olduğunu anlarız.

18. yüzyıl sonlarında başlayan Osmanlı Yenileşme hareketleri içinde çağdaş Türk resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça "zor" bir süreçten geçti. Bu sürecin başlangıcı bir noktada tesadüflere dayanmaktaydı. Türk modernleşmesinin temel niteliği olan devlet merkezli planlama anlayışından resim de nasibini aldı. Çağdaş Türk Resmi de, eğitim, edebiyat, müzik, mimari vs. de olduğu gibi devlet eliyle şekillendirildi.

Özellikle cumhuriyetin başlangıç döneminde cumhuriyetin söylemlerini yansıtmayan her grup ve ressam, resmi kanallarca ve yeni devletin gönüllü sözcüleri tarafından "acımasızca" eleştirildi. Güdümlü bir sanatçı olmayı benimseyen veya bunu yapmakta bir mahzur görmeyen ressamlar ve farklı disiplinlerden sanatçılar ise temsil edebilecek geniş alanlar ve kaynaklar bulabildiler.

Cumhuriyet 1940'lara kadar Batı anlayış ve modelini alarak devrimlerini sürdürdü. Ardından sıra devletin "çağdaş-milliyetçilik" temeline dayanan yeni kimliğin içini doldurmaya geldi. Atatürk teori ve pratiğinde, Selçuklu ve Osmanlı geleneğini reddeden bu anlayışın, biçimde Batı, içerikte ise Anadolu'ya dayandığını söyleyebiliriz. Bu görüşün en önemli sözcülerinden biri de hiç kuşkusuz ressamlarımızdı. Özellikle 1940'lerde gelenekten anlaşılan temaların Anadolu'dan özellikle köylülerin yaşamlarından seçilmiş olmasıydı.

Modernleşme sürecinde çağdaş Türk resmi baştan beri gelenekle problemli bir ilişki kurdu. İlk dönemler büyük oranda doğamın ve nesnelerin tuvale aktarımıyla sınırlı resim sanatına, Avrupa merkezli akımlar ve tartışmalar girmeye başladı. Böylece problem daha geniş bir alana yayıldı. 1950'ler sonrasında ise Çağdaş Türk Resmi

gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girdi. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda, bireysel arayışlar serpildi ve gelişti. Bu arayışlar içinde önemlice bir soruyu da “gelenek” in özgün Çağdaş Türk Resminde kendisine nasıl bir temsil alanı bulacağına yatıyordu. Belirttiğimiz temsil etme sorunu çoğu zaman “akademik”, “entelektüel” olmaktan çok, biçimsel bir estetik problemi olarak gözüküyordu.

Kısacası, asker ressamlarla başlayan Çağdaş Türk Resmi, başlangıçta oldukça zorlu bir “planlama” sürecinden geçirilmeye çalışıldı. Ancak kendine bulduğu oldukça “dar özgürlük alanında” gelenekle iç hesaplaşmasını 1950’ler sonrasında başlayabildi. Bu hesaplaşmanın bizi götüreceği yer konusunda henüz bir fikrimiz olmasa da, küreselleşme, kimlik, yerellik gibi kavramların bugün gerçek aydın ve sanatçılar sorumluluğu içerisinde sürdüğünü söyleyebiliriz.

## SUMMARY

The beginning of the Ottoman Empire's losses in land was also the beginning of its facing Europe. It can be seen that this facing did not really include an intellectual approach, but only the desire for the continuation of the Ottoman dynasty. The renovation activities in the Ottoman Empire became more intense after the French Revolution if it is considered that it can in the same time with the crisis arising from nationalist views it can be understood that the matter of "identity" whose traces can still be seen, was inescapable.

In the Ottoman modernisation which began at the end of the 18th Century, the contemporary Turkish art went through a "difficult" process until reaching its present point. The beginning of this process depends on coincidences. Art got its share from the government centred planning understanding which was the basic characteristic of Turkish modernisation. Contemporary Turkish art was shaped by the state, as the case was in education, literature, music, architecture etc.

Especially in the first years of the republic, all groups and artists not reflecting the view of the republic were criticised "mercilessly" by official channels and the willing spokesmen of the state. Artists who chose to become guided artists or who did not mind to be guided, and artists from other disciplines found large spaces and sources to represent.

The republic continued with its renovations based on the western approach and model until 1940. Then it was time to fill in the new identity of the state, based on "contemporary-nationalism". It can be said that this approach which disowned the Seljuk and Ottoman tradition on the theory and practice of Atatürk was based on the west in shape and on Anatolia in its essence. One of the most important spokesmen of this outlook was without doubt, the artists. In the 1940s in particular, what was understood from tradition was choosing themes from Anatolia, especially from the life of peasants.

In the modernisation process, the relation of contemporary Turkish art with tradition was one with many problems, right from the beginning. Trends and considerations of European origin started to enter Turkish art which

was mainly limited to paintings of the nature and objects in the first years, thus the problem being extended to a larger area. After the 1950s, however, contemporary Turkish art began settling accounts with the tradition in every field. As the possibility of representing art through the government became less, individual searches began and developed. An important question in these searches was how "tradition" would find its own representation field in the genuine Contemporary Turkish Art. This representation problem was seen as an aesthetic problem concerning the structure, instead of an "academic" and "intellectual" problem.

In short, Contemporary Turkish Art beginning with military artists was tried to be taken through a difficult "planning" process in the beginning. However, it could begin with settling accounts with tradition after the 1950s due to the "small freedom" it could find for itself. Although we may not have an idea about where this settling of accounts will take us, we can tell that concepts such as globalisation, identity, locality are within the responsibility of true intellectuals and artists.

## 1. GİRİŞ

“Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu”, aslında görüldüğü kadar kolay çerçevelendirilebilecek bir kavramlar alanına tekabül etmiyor. Her şeyden önce, sosyal bilimlerin özellikle son 50 yıl içinde, kendi varoluşlarına, epistemolojilerine ve yöntemlerine yönelik ürettikleri eleştiri, bu kapsadığı kavramların tek anlamlı olmadıklarını göstermiştir. Sırasıyla ele alacak olursak, “çağdaş” kelimesi, özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkeler için, ideolojik çağrışımları nedeniyle insanların da üzerinde uzlaşamadıkları bir kavramdır. Bu çalışmada “çağdaş” sözcüğü doğrudan doğruya “yaşadığımız çağa ait”, “yeni/en yeni” (kime göre? kim için? sorularının bulanıklığı altında da olsa) anlamlarını taşımaktadır.

İkinci sözcüğümüz olan “Türk” ise son yıllarda çevresinde oldukça önemli tartışmaların, yoğunlaştığı bir anlamlar dizisine sahiptir. Bu nedenle, çalışmanın birinci bölümünde “Osmanlı Toplumunu” ve “Uluslaşa Arayışları” başlıkları altında ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz bir “kimlik” sorunsalı karşımıza çıkmaktadır. Bu konu çerçevesinde “Resim” kavramı, bizim için “estetik bir anlatım biçimi”ni karşılamaktadır.

Dördüncü tartışmalı sözcüğümüz olan “gelenek” de tıpkı, “Türk” sözcüğü gibi özellikle “aydın” kesimlerin, içinde yaşadığımız dünyaya karşı “duruş”larını belirlemede ve uygarlık haritasının çizilmesinde yine problemlili bir görünüm sergilemektedir.

Dolayısıyla çalışmamızın ilk bölümünde bu kavramlar çerçevesinde gelişen tartışmalar üzerinde durulacaktır. Böylesi bir yöntem izlenmesinin nedeni kısaca, “resim” gibi bir “anlatım biçimi”nin üreticisi konumundaki “ressamların” bu kavramlar çerçevesinde gelişen tartışmalarda, tarihsel bir sürecin ve sürekliliğin örneği ve tarafları olmaları önermesidir. Sanatçı içinde doğduğu ve yaşadığı dünyayı belli bir ideolojik ve sosyolojik çerçevede algılar ve algıladığı dünyayı, imgelemi ve malzemeleri aracılığıyla anlatır.

Üstelik bu yorum, kimi düşünürlere göre resimde ve ressam için, diğer anlatım biçimlerine göre daha özgürdür. “Bilim düşüncesi”nin genellemeci



açıklayıcılığını betimlediği bir metninde Maurice Merleau-Ponty, düşüncenin ve algının temsil alanlarını karşılaştırırken sanatı, özellikle de resmi farklı bir yerde konular: "...sanat ve özellikle resim, aktivizmin hiçbir şey bilmek istemediği bu ilkel anlam örtüsünden beslenir. Bunu, tam bir masumiyetle yapan bir tek onlar vardır. Yazara, felsefeciye danışılır ya da fikir sorulur, dünyayı askıda tutmaları kabul edilmez, tavır almaları istenir; onlar konuşan insanın sorumluluklarından kaçamazlar. Müzik ise, tersine, Varlık'ın arınmış durumlarından, onun akışından ve geri akışından, büyümesinden, patlayışlarından, kasırgalarından başka bir şey gösterebilmek için dünyanın ve belirtilebilenin fazla berisindedir. Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olan. Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin emirleri erdemlerini kaybeder. 'Dejenere' resme karşı çıkan rejimlerin tabloları yok ettiği enderdir: Onları saklarlar ve burada neredeyse bir tanıma anlamına gelen bir 'belli olmaz' vardır; ressamın kaçtığı için kınanması da enderdir."<sup>1</sup>

Kitabının izleyen bölümünün ilk cümlesinde Valery'nin "ressam vücudunu katmaktadır" dediğini anımsatan Ponty "görmek" ve "içselleştirmek" süreçleri çerçevesinde bir tartışmaya girer. Geldiği nokta "Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez - resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır"<sup>2</sup> tümcesidir. Resmin, Rönesans sonrası, endüstri toplumlarının gelişimiyle malzeme ve teknik konusunda geçirdiği radikal evrim söz konusu olduğunda Ponty'nin sözünü ettiği "bulanıklık" çok daha anlamlı bir nitelik kazanacaktır.

Ponty'nin saptamaları 20. yüzyıl, yani "çağdaş" sanat için tüm geçmiş zamanlara oranla bir parça daha geçerli görünmektedir. Çünkü "Yirminci yüzyıla kadar sanat temelde mnemonik bir eylem, bir hatırlama eylemi idi, yani, değerli olanı ebedileştiren bir mimesis idi. Bu mimetik eylemin bir düş kaypaklığının, kaosunun ötesine geçebilmesi ise ancak ona ideal bir düzen uygulamakla olabilirdi. Kısacası, sanatın o güne dek en önemli iki kriteri, düzen ve betimleme doğruluğu idi.

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Göz ve Tin", Metis Yayınları, Kasım 1996, s. 30

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, age, s.44

Modernizm, makine estetiğinin ve endüstrinin bu sanat mitosunu yıkmasıyla başlar.”<sup>3</sup> Modernizm öncesinde sözünü ettiğimiz geniş anlamıyla ideolojik temelde belirlenmiş algı, yalnızca “değerli” olanın seçiminde karşımıza çıkabilecekken, modernizm sonrasında yalnızca sanat yapıtının temasının değil, onun anlatım biçimlerinin, estetik tercihlerin de sayısız denilebilecek kadar farklılaştığı, dolayısıyla sanatçının öznelliğinin daha fazla ortada olduğu, yöntem ve malzeme kullanımının çok ötesinde bir temsil sürecinin yaşandığı; sanatçının resimde neredeyse tema kadar temsil edildiği bir zaman aralığını karşılamaktadır. “Görsel ifadelerde ...(görülen) teknik ve mekanik gelişmeler, o güne dek sanatçının önemli bir özelliği olan teknik beceriyi anlamsız kılınca, sanatta yeni bir savunucu tavır belirmiştir. Sanatçı, bazı değerlere bağlı bir insan olarak, birden makinenin kendi yerini alıp her şeyi kendinden daha iyi yaptığını görünce, bu duruma karşı aldırılmaz bir tavır takınmıştır. Sanatın kutsiyetini ya da ruhsallığını tümüyle yadsıyan, hatta tüm sanata karşı aldırılmaz görünen bir sanatçı türü belirmiştir.”<sup>4</sup> Jale Erzen, bu teknik ve mekanik gelişmelerin başında, fotoğraf ve grafik tasarımı görmektedir.

Tüm bunlar resmin kendini ve dünyayı algılamasında radikal evrimler geçirmesinin işaretleridir. Bu noktada resim de diğer pek çok sanat dalı gibi yeni bir anlayış çerçevesi geliştirdi. “Her yeni sanat anlayışı yerleşik kurallara, başka deyişle; geleneğe tepki ile doğar. Bu tepkimeyle bize sunulan, yeni bir beğeni ve buna bağlı olarak da dünyanın/hayatın yeni bir kavranışıdır. Bu nokta göz önüne alındığında gelenekten kopuşun gerçekte, geleneğin korunmasına yönelik olduğu kolayca anlaşılır. Geleneğin korunması iktidarın da seçimidir ancak; iki koruma arasında niteliksel bir ayrım var: Sanat yapıtının geleneği koruması dönüştürme düzeyindedir; iktidarın korumasıysa aktarım düzeyinde. Dönüştürmenin tersine, geleneğin aktarım düzeyinde sürdürülmesi, değişmeyen bir biçimleme mantığına uygun olarak, değişmez bir değerler dizgesinin, dünyanın/hayatın değişmez görüntüsünün korunması amacını güder. Daha yalın deyişle; iktidar geleneği kendi yapısını

<sup>3</sup> Jale Nejdet Erzen, “Modernizm Sonrası Sanat”, Çağdaş Düşünce ve Sanat içinde, Yayına Hazırlayanlar: İpek Aksüğür Düben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, s.12

<sup>4</sup> Erzen, agm. s.18

olumlama yönünde sürekli doğallaştırırken; sanat, geleneği tarihselliğine geri götürmekte, onu bir içerik olarak yeniden kazanmaktadır. İktidarla sanatı karşı karşıya getiren bu seçimin, her ikisi için de varolma zorunluluğundan kaynaklandığı unutulmamalıdır. Unutulmaması gereken bir nokta daha: Sanat yapıtının gerçeklikle hesaplaşması doğrudan değil, sahip olduğu araçların anlatım olanakları aracılığıyla. Onun biricikliği, yeniliği söz konusu anlatım olanaklarının dışına taşıdığı, onları aştığı oranda belirginlik kazanır. Sanat yapıtının konuşan özne olma özelliği buradan gelir, bu öznenen beklenense hiç kuşkusuz söylenmiş olanı söylememesidir. Söz konusu özne gerçeklik karşısında varolan biçimlerden, farklı biçimde, bir söz alış (gelenekten kopmayı) gerçekleştiriyorsa, egemen söylemin bir uzantısıdır...”<sup>5</sup>

Rönesans, Ortaçağ Hıristiyanlığının tanrısını eleştiriyordu. İnsanı tanrının gölgesinden çıkarıp görünürleştirmişti. Kendi kurallarını koymuş, insanı tuval üzerinde tüm kente, evrene, ışığa çıkarmıştı. Rönesans resminde insan tanrıdan tamamen bağımsızlığını kazanmış olmasa bile, kendi evreniyle doğrudan ilişki kurabilir hale gelmişti. Zamanla kendi geleneğini oluşturan Rönesans, bu anlamıyla Ortaçağ eleştirisinden doğmuştu. Endüstri devrimiyle birlikte farklılaşan sanat da Rönesans’ın eleştirisinden ortaya çıkmıştı. Dolayısıyla bağımsız değildi, ifade biçimlerinin köktenci tepkiselliğinde kuşkusuz bir merkez-kaç hareketinin bağımlılığı vardı. Bu yönüyle kendisi de reddettiği bir geleneği temsil ediyor, ama bir yandan da geleneğe yeni bir biçim veriyordu.

Bu noktada gelenek kavramına ve onun kullanımlarına bakmamız gerekmektedir.” Gelenek toplumbilimsel anlamda eski zamanlardan kalmış olmaları nedeniyle saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen ölçülerin genel adıdır.”<sup>6</sup> “Gelenek”in Latince karşılığı olan “traditum”, “geçmişten gelen bir şey” demektir. Bu basit tanımıyla gelenekler açıkça anlatıma kavuşturulmuş, biçimsel olarak yaptırıma bağlanmış kurallardır. Bunlara aykırı davranışlar toplum tarafından

<sup>5</sup> Yalçın Sadak, *Ve Yazılar*, Düzlem Yayınları, Mayıs 1997, s.9

<sup>6</sup> Prof. Dr. Özer Ozankaya, *Toplumbilim*, 6. basım, Tekin Yayınevi, Eylül 1986, s. 124

değişken biçimlerde cezalandırılır. Çünkü gelenekler “bireylerde ‘ödev’, ‘doğru’, ‘yanlış’, ‘ahlaki’, ‘erdemlilik’ duygusu yaratırlar.”<sup>7</sup>

John Thompson geleneğin dört boyutu olduğunu söyler.<sup>8</sup> Bunlar hermenotik boyut, normatif boyut, meşrulaştırma boyutu ve kimlik boyutudur. Hermenotik boyut geleneğin geçmiş zamandan gelen ve eleştirilmeksizin, bir veri olarak alınan bir dizi arka-plan oluşudur. Bu anlamıyla gelenek dünyayı anlamamıza yarayan bir çerçeve sunar. Normatif boyutuyla gelenek kavramı, geçmişten gelen ve tekrarlı tekrarlı rutinleşmiş pratiklere gönderme yapar. Geleneğin bu özelliği aynı zamanda onun “kendine-içsel” meşruiyetini oluşturur. Geleneğin belli koşullar altında iktidar ve otorite pratiklerini destekleyici olma özelliği onun meşrulaştırma boyutudur. Son olarak kimlik boyutu ile gelenek “benlik” ve “kollektif kimlik” oluşumunun belirleyicilerinden biridir.

İktidarla dünyayı algılama ve ona yön/biçim verme temelinde sorunlu bir ilişki kuran sanatın, elbette gelenekle de sorunu olacaktır. Ancak bu sorunun anlatıma, yapıta dönüşmesi sanatçının bu sorunu kavrayış biçimine, hangi türden iktidarı eleştirdiğine, eleştirisinin tarihsel temeline ve toplumsal karşılığına kadar bir dizi değişkene bağlıdır. Kuşkusuz tüm bu temeller sanatçının kişisel gelişimi ve içinde yaşadığı tarihsel dönemi ile belirlenir. Sanatçı, kendi döneminin düşünsel akımlarıyla beslenir ve onları besler. Bu ön bilgiler ışığında, araştıra konumuzun bir parçası olan Osmanlı toplumuna göz atmak yararlı olacaktır.

---

<sup>7</sup> Ozankaya, age., s.124

<sup>8</sup> John Thompson, Tradition and Self in a Mediated World, Heelas, P. ve Las S. (der), Detraditionalization, Oxford, Blackwell'den alıntılıyan E. Fuat Keyman, “Kemalizm, Modernite, Gelenek: Türkiye’de ‘Demokratik Açılım’ Olasılığı, Toplum ve Bilim, S: 72, Bahar 1997, s.90

## 2. OSMANLI TOPLUMU

Toplumlar, neredeyse düzenli diyebileceğimiz aralıklarla “kimlik sorunu” yaşarlar. Toplumların özgün koşullarına göre bu sorunun şiddeti değişkenlik gösterir ve kimi zaman “bunalım” halini alır. Kimlik bir tür “sentetizör” ya da bir “dolaşım sistemi”dir. Toplum onu sürekli olarak tanımlamak, ölçümlemek ve “hayata geçirmek” zorundadır. Kimlik ortaklık senedi gibidir, bireyler bu ortak kimlikten pay aldıkları ölçüde toplumun bir parçası haline gelirler. Bu açıdan kimlik, hemen her zaman bir “bileşke”dir. Toplumun yaşamında ortaya çıkan farklı eksenlerin bileşkesi: Kültürel olguların, efsanelerin, inanışların, uzlaşmaların, ortak mirasların, ortak çıkarların, ortak amaçların, ancak ortaklaşa kullanılabilen imkanların; ama aynı zamanda farklılıkların, çatışmaların, uzlaşmazlıkların verdiği enerjinin bileşkesi... Aslında “kültür” de öyledir. “Gelenek” diye adlandırdığımız belirsiz ve değişken sistemde iç içe geçen iki daire gibi, kültür ve geleneğin tanımı “kimlik sorunu”nun odağında yer alır..

Ulus, ulus-devlet, milliyetçilik, etnik köken... vs. kavramların, uluslarüstü bir ölçekte ve “küresel-yerel” (çelişki/uzlaşma) ekseninde tartışıldığı günümüzde, Türk ulusu da kendi kimliğini tanımlamaya çalışmaktadır. Üstyapısal düzlemde ve modern kurumsallaşma süreci açısından, Cumhuriyetle birlikte Batı tarzı modern yapının benimsenmesine rağmen; kendi içinde bir çok farklı dinamiği barındıran toplum, hala kendini belli bir modele oturtma sorunsalı yaşamaktadır.

“Osmanlı” kimliği, söz konusu modelin tarihsel referanslarından biri olarak uzlaşmaz bakış açıları ile karşımıza çıkar: Batılı, “oryantalist”, “Türkolog” tutumlardan “Türk-İslam Sentezi”ni ya da “Anadolu”nun devrimci geleneği”ni ortaya çıkarmaya çalışan “ekol”lere; son dönemin “post-modern”, “mikro” yaklaşımlarına kadar tarih yazımı konusundaki baskın veya uzlaşmaz tutumlarla karşılaşılır. Konjonktürel olarak belirlenen popüler algıya göre biçimlenen bu farklılıklar, dönemsel ihtiyaçlara göre de değişkenlik gösterebiliyor. Osmanlı tarihçisi Halil İnalcık’ın ‘90’lı yıllardaki siyasi hayatımızda artarak yaşandığını gözlemlediği “Osmanlı Romantizmi”, “evliya kültürüne dönüş” vs. olgular, bizim

için bu kimliğin tanımının yalnızca tarihsel bir referans olmaktan çok daha fazla bir anlamı olduğunu gösteriyor.<sup>9</sup>

Osmanlı'dan yakın geçmişimize uzanan oluşumların belirlediği ve Osmanlı döneminden çok günümüze ait olan bu "kimlik sorunu"nu incelerken, aslında taşıdığımız geçmiş bilincini de sorguluyoruz. F. Braudel'in yerinde tespitiyle, "kimlik sorunu geçmişle bugün arasında bir uyum sağlamaktadır."<sup>10</sup>

İmparatorluk, günün birinde gelişim seyrini tamamlayıp tarih sahnesinden çekilmiş olsa da, insanlar arası ilişkiler sistemine dayalı kültür norm ve değerlerinin yanında, tutum ve zihniyet biçimleri de kalıcılığını sürdürebilmektedir.

Osmanlı'da kimlik sorununu, Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapısının temellerinde ve oluşturduğu özgün bileşimlerde aramak gerekir. Bilindiği gibi, Türkiye'deki ulus bilinci, sanayi devriminin yarattığı modern Batılı ulus anlayışından farklı bir biçimde oluşmuştur. Bu farklı oluşumu ne tek başına sanayi devrimine, ne de yalnızca sosyo-kültürel yapılanmalara bağlayabiliriz.

Osmanlı'nın sosyo-kültürel yapısı konumuz gereği ilk açılımda önemli olacaktır. Kuşkusuz, konunun uzmanlarının bile söz birliğine varamadıkları, belki de varmalarının beklenmeyeceği kadar karmaşık olan bu konuda çözüm sunmamız söz konusu değildir.

İlber Ortaylı "Osmanlı kimliği" olarak kullanılan kavramın görece yeniliğine dikkati çeker. Her şeyden önce Osmanlı'nın hiç değilse duraklama döneminin sonlarına kadar böyle bir kavrama gereksinimi olmamıştır. "Osmanlılık" denen kimlik son yüzyıla ait bir toplumsal kurumdur. Daha önceki yüzyılların Osmanlı tebası için, 'Osmanlılık' meçhul bir kavram gibi."<sup>11</sup> Diğer tüm müslüman devletlerde olduğu gibi Osmanlı, devleti kuran hanedanın adıdır ve devlet de bu nedenle hanedanın adıyla anılır. "Osmanlılık" gibi bir kavramın ortaya çıkmasının nedeni kuşkusuz İmparatorluğun uzun ömrünün sonunda ulusçu akımlar ve ulus-devletle karşılaşmış olmasıdır. Dolayısıyla Osmanlı'nın kimlik sorunu bu

<sup>9</sup> Halil İnalçık, "Türkiye Cumhuriyeti ve Osmanlı", Doğu Batı, S:5, Kasım-Ocak 1998-1999, sf.9-19

<sup>10</sup> Prof. Dr. Orhan Türkdoğan, Türk Dünyası Araştırmaları, S: 123, s: 5, 1999

<sup>11</sup> İlber Ortaylı "Osmanlı Kimliği", Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı, S:21, Yaz 1999, s.77

karşılaşmanın bir ürünüdür. Osmanlılık olarak bildiğimiz ve imparatorluğu yaşatmak için “Osmanlılık” kimliğini sağlam bir şekilde yaygınlaştırmayı hedefleyen düşünce akımı da, “dönemin kaçınılmaz olarak yükselen akımı ulusçuluk karşısında dumura uğramıştır”<sup>12</sup> Oysa Ortaylı’ya göre Osmanlı terimi klasik çağda yalnızca “devleti yöneten grup” için kullanılmaktaydı.

Osmanlılar, İslam uygarlığından aldıkları, İslami miras ile birlikte gerek kendi geçmişlerinden taşıdıkları, gerekse yeni yerleşim bölgelerinden ve ilişki kurdukları halklardan devraldıkları unsurları özgün bileşmeler içinde, altı yüzyıl kadar uzun bir İmparatorluk dönemi yaşamışlardır. O günkü dönemi içerisindeki ekonomik, toplumsal ve kültürel biçimlenmeleri ile Osmanlı İmparatorluğu’nun önemli bir güç olduğu açıktır.

Toprak düzenine ve merkezi iktidarın gücüne dayanan Osmanlı sisteminin ardında yatan ideoloji’yi Emre Kongar şöyle açıklamaktadır: “Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşunun ardında Asya’dan, Horasan’dan gelen gazi-dervişlerin inancı yatmaktadır. Müslüman olmayanlara karşı savaşmanın kutsal görevleri olduğuna inanan bu kişiler, izleyicilerini de, Bizans topraklarında ilerlemek üzere örgütüyorlardı. Bir toprak parçası alır almaz, göç yoluyla bölge hemen Türkleştiriliyor ve daha ileri gitmek üzere hazırlık yapıyordu.”<sup>13</sup>

Bu yaklaşım, İslami “cihad” kavramına ya da Orta Asya Türklerinin özgün savaşma yeteneğinin uzantısı olan akıncı kültürüne yaptıkları referanslarla ya da bu iki tutumu bir araya getiren “gazi” tanımıyla belli nüanslar bütünlüğü gösterebilir.

“Bu ilk devletin ana kültürü ve kimliğinin kökeni, rahmetli Fuat Köprülü’nün belirttiği ve ondan sonra başka tarihçilerin, antropologların doğruladığı gibi, Türk halkı dinidir ki, kökleri, Orta Asya Şamanizmine kadar uzanır. Kurulan ilk devlet, her ne kadar hemen hemen tamamı ile Türk unsuruna dayanmakta ise de, kimliğini halktan değil, müslüman olarak dinden almıştır.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Ortaylı, agm., s.79

<sup>13</sup> Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, s.52

<sup>14</sup> Kemal Karpat, Türk Aydını ve Kimlik Sorunu, Bağlam Yayınları, 1995, s.26

“Din ü devlet’ formülünde Osmanlı’ya özgü olan, bu iç içe geçen dairede devletin neredeyse dini kapsamı ve dinin de ‘devlet için’ ayrı, zihniyet düzleminde, ‘kutsallık’ referansları içeren bir meşruiyet kaynağı oluşturmasıdır: ‘Osmanlı İmparatorluğu altı yüzyıllık tarihin hemen hemen her alan ve safhasının sergilediği gibi, bir ‘inanç devleti’dir. Bu yüzden Osmanlı İmparatorluğunda devlet de en az din (İslam) kadar inanç konusudur, dolayısıyla kutsaldır. Bu sanırım, Osmanlı İmparatorluğunda devletle dinin (Abbasiler dahil, tarihte hiçbir İslam devletinde olmadığı kadar) birbiri içine geçmesinden, başka bir ifadeyle ‘devletle dinin özdeşleşmesi’nden ileri gelmektedir. Şematik olarak ifade etmek gerekirse şunu söylemek mümkündür: Osmanlı Devletinde devlet ve din yanyana iki ayrı daire değildir; din dairesi devlet dairesinin bütünüyle içindedir, iki daire çakışır. Yani bu özdeşlikte devlet, dini içine alan, kuşatan büyük dairedir.”<sup>15</sup>

Burada önemle üzerinde durulması gereken, Osmanlı kimliğinin belli bileşenlerini dinden almasıdır. Bernard Lewis’in işaret ettiği gibi, “Türk İslamlığı’nın ilk özelliği, böylece -paradoksal olarak- Türklerin kendilerini İslamiyet içinde eritme derecesidir.”<sup>16</sup> İslam dininin Osmanlı toplumu üzerindeki bu etkisi, İmparatorluğun işleyişinde ve sürekliliğinde birinci derecede rol oynamıştır. Çünkü resmi ideolojide dini kapsayan, kuşatan ve yorumlayan merkezi iktidar odağı ve bu odağın toplum içine uzanan askeri, siyasal, ekonomik ve yasal aygıtları olarak devlet, farklı kategorileri ve hiyerarşik ilişkileri içinde topluluğa da belli hayat tarzları empoze etmiştir.

“İslam’a göre, Dünya fani Ahiret bakidir. Tek gerçeklik Allah, geri kalan her şey aldanmadır. Kendini fani ve aldatıcı şeylere adanmak İslami ilkelerle çelişmek demektir. Dolayısıyla birey ve sorunları önemsiz görülür, katı anlamda bir gerçeklikten söz edilemez ve ana noktalarda ayrıntılar arasında ayırım yapılmaz. Geleneksel müslüman için varolmayan bir başka kavramsa ‘eleştiri’dir, zira eleştiri

<sup>15</sup> Ahmet Yaşar Ocak, Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s.73

<sup>16</sup> Bernard Lewis, Modern Türkiye’nin Doğuşu, s. 14



geçmişe bu günün gözünden bakmak demektir. Oysa müslüman düşüncesinde tarihsel kronoloji bulunmaz.”<sup>17</sup>

Osmanlılarda din ve devlet birbirinin devamlılıklarını sağlamak için varolmuşlardır. Doğal olarak, diğer uygarlıklarda olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu’nda da din olgusu, kültürel ve toplumsal yaşamlarının en belirleyici unsurlarından biriydi. Fakat her din kendi içinde başka bir içerik yapısı oluşturduğu için, bulunduğu toplumu da bu anlayış içerisinde biçimlendirecektir. Bu durum doğal olarak o toplumun dünya karşısındaki düşünsel tavrını belirleyecektir. Doğu toplumuyla Batı toplumu arasındaki düşünsel farklılıklardan biri, Hilmi Yavuz’un şu yaklaşımında ifadesini bulur: “Hıristiyanlığın tanrısı, yol gösterici değildir, gizlenmiş tanrı’dır o. İnsanı, deyim yerinde ise arkadan izler, Hıristiyan insanın önünde tanrının ayak izleri yoktur. Doğru yolun ne olduğunu, acı çekerek bulacaktır! Kendi başına... Oysa İslam’ın Allah’ı yol göstericidir. Önden gitmiş, yol açmıştır. Yasaklar ve uyarılar çitinin arasındaki yol, O’nun ayak izleridir.”<sup>18</sup>

Cemil Meriç bir adım daha ilerleyerek, Allah’ın kullarına neredeyse bahsettiği bu “patika”nın yetkinliğinin Osmanlı’nın düşünceye gereksinim duymamasının temel nedeni olduğunu söyler. “Osmanlı’nın düşünceye neden ihtiyacı yoktu?” diye soran Cemil Meriç’e göre yanıt şudur: “...Kur’an her şeye yetiyordu.” Kur’an’ın yetmez olmaya başlaması kuşkusuz Batı’nın endüstri devrimini gerçekleştirmesiyle oldu. “Osmanlı İmparatorluğunun Avrupa karşısındaki bozgunu, endüstriyel toplumun, askeri bir toplumu yenmesi”<sup>19</sup> idi.

Bu bozgunun sürekliliği, endüstriyel toplumun yine Cemil Meriç’in söyleyişiyle “tantanası”nın Osmanlı toplumunun bilincini fethetmesiydi. Gelenekse düşüncenin eleştirilmeye başladığı dönem tam da söz konusu yenilginin toplumun tüm kesimlerince hissedilmeye başlandığı dönemdi. Ancak buna ilk sesini çıkaranlar kuşkusuz sayıları giderek artacak olan, İmparatorluğun geleneksel yapısını, okudukları Batılı kaynaklar temelinde eleştirerek, kurtuluş yolunu da bu ulusların

<sup>17</sup> Uğur Arsal, Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924), Yapı Kredi Yayınları, 2000

<sup>18</sup> Hilmi Yavuz, Kültür Üzerine, s.91-92

<sup>19</sup> Cemil Meriç, Sosyoloji Notları, II. Baskı, İletişim Yayınları, 1993, s.220

düşünsel temellerini oluşturan kavramları tercüme ve tefsir eden aydınlardı. Cemil Meriç kaynakların okunma biçimine gönderme yaparken “Tanzimat’tan bugüne kadarki Türk düşünürlerinin tarihi, Fransızca bilenlerin listesidir”<sup>20</sup> der.

Hristiyanlığın ve İslamiyet’in taşıdığı içerik farklılığı, toplumsal hayatın ve insan faktörünün gelişimi açısından belirleyicilik arz etmekte dir. Hristiyanlık, insanı tamamen ruhani dünyaya yönlendirirken, İslamiyet hem yaşanan dünyanın, hem de ruhani dünyanın öneminden bahseder ve yol gösterir. İslamiyet insana “mutluluk” sunar. Tanrının temsilcisi padişah da bu mutlu dünyanın devamlılığını sağlayan biri konumundadır. Bu nedenle İslami kimlik her şeyin üzerindedir. Artık insan, gündelik hayat ve ruhani dünya için her şeyi sunan ve yol gösteren İslam dünyasında, eleştirel zihniyetten uzak bir kimlik içindedir.

Osmanlı, birçok alanda kendi özgün “İslam” tanımını yaratmış ve karmaşık bir görüngü içinde hayata geçirmiştir. Barkan, bu özgün tanımın Osmanlı’nın kurulma ve yayılmasında gazilerin, akıncıların ve dervişlerin rollerini anlatırken, bu özgün tanımın nasıl kendiliğinden geliştiğine de dikkat çeker. Gaziler gittikleri yerlerde küçük zaviyeler kurarlar ve merkezi iktidarın kendilerine sunabildiği imkanlarla da yerli Hristiyan halkı çevrelerinde toplamaya başlarlar. Din bu düzende bir tür “içten fetih” diyebileceğimiz propagandanın meşruiyet çerçevesini oluşturur. Bütün bunların üzerinde, birbirlerinden çok farklı dinamiklerle hareket eden ve aslında her biri kendi özgün kimliğine sahip olan toplulukları bir arada tutan merkezi iktidar ve aygıtları, yani devlet, bir tür birleştirici rol oynamış ve 18. yüzyıla kadar doğrudan bir direnişe çok az olmuştur.

“15. yüzyıldan sonra Osmanlı Devleti’nde yaşayanların kimliğini devlet müslim veya gayrimüslim olmalarına göre belirlemiştir. Çoğunluğu oluşturan müslümanlar mület-i hakime, diğerleri ise ekaliyet olarak kabul etmiştir.

Şüphesiz Osmanlı Devleti’nde müslümanlar arasında dine bağlı bir dayanışma daima mevcut olmuştur. Bu dayanışma, yüzyıllar boyunca siyasi sonuçlar yaratmışsa da, bu dini dayanışmanın bilinçli siyasi bir kimlikten doğduğu

---

<sup>20</sup> Cemil Meriç, age, s.221

söylenemez. Bir kimliğin siyasi bir anlam alması, kişinin o kimliğe subjektif bir değer vermesi ile kabildir ki, bu da ancak belirli bir sosyo-politik çerçeve içinde olur, bu da sonuçta toprak esasına dayanan ve padişah şahsına bağlı olmayan bir kimliğe sahip merkezi (milli) devlet çerçevesi ile mümkündür. müslüman teba dini esaslara dayanarak padişahın çağrısı ile mülkü korumaya koşardı. Eğer sultan, çağrısını dinden arındırılmış toprak esasına dayanan devlet, millet veya Türk kavramı adına yapmaya kalksaydı, şüphesiz ki, o ortam içinde bir sonuç alamazdı. Çünkü ne kavim ne millet terimleri ile kişinin kimliği arasında henüz siyasi bir bağlantı kurulmuş değildi.”<sup>21</sup>

Bu durum 19. yüzyıla kadar sürmüş, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri alanda güç kaybetmesi ve Avrupa'daki ekonomik gelişmelerle birlikte, Osmanlı kendi durumunu tekrar gözden geçirmeye başlamıştır.

Taner Timur, Osmanlı İmparatorluğunun yıkımını getiren nedenler hakkında şöyle düşünmektedir: “17. yüzyıla kadar, Rönesans'ın getirdiği taze havaya rağmen, skolastik düşünce bütün dünyaya egemendi. 17. yüzyıl düşünürleri yeni bir modernizm türü yarattılar. Sonuçları daha sonraki yüzyıllarda gözle görülür hale gelse bile, Osmanlı Devleti'ni çağdaşıktan uzaklaştıran olgu bu oldu. Osmanlı İmparatorluğu, kendine özgü nitelikleri olan farklı bir uygarlıktı. Fakat bugün kullandığımız anlamda 'doğu-batı' ayrımının 18. yüzyıla kadar bir değeri yoktu. Osmanlı toplumu 'doğulu' bir uygarlık değildi; 17. yüzyıldan itibaren doğululaştı.”<sup>22</sup> Çünkü “kutsal değerlerin, insanları ve halkları birbirinden en çok ayıran değerler”<sup>23</sup> olması nedeniyle “17. hatta 18. yüzyıla kadar Batı sistemi ile Osmanlı düzeni arasında derin bir fark bulunduğu söylenemez.”<sup>24</sup>

Edhem Eldem Batı ve Batı-dışı dünya tarihlerinin eş zamanlı bir okumasından sonra şu sonuca varır: “17. yüzyıldan başlayarak Fransız Devrimi'ne kadar uzanan bir süre içinde siyasi sistemler, geçmişin reddine varan derecelerde değişime uğramaktadır; buna paralel olarak gelişen Aydınlanma ile Batı'nın zihniyet

<sup>21</sup> Karpat, age, s. 27-28

<sup>22</sup> Taner Timur, Osmanlı Kimliği, imge, s.48

<sup>23</sup> Timur, age, s.37

ve düşünce yapısı, din, bilim, birey, toplum gibi temel kavramları sorgulayıp yeniden tanımlamaya kadar değişmektedir; maddi alanda, bilimsel arayışların neticesinde, mevcut teknolojik birikim daha önce görülmemiş boyutlarda sıçramalar kaydetmektedir; keza, 15. yüzyılın coğrafi keşifleri, uzun bir kuluçka döneminden sonra nihayet gerçek manada getirilerini ortaya koymaya başlamıştır; daha önceleri siyasi alanın bağımlı bir aracı olarak algılanan iktisadi faaliyetler giderek meşruiyet ve özerkliklerini kazanmaktadır. Kısacası, Osmanlı dünyası -ve beraberinde Batı harici bütün dünya- normal gelişmelerini sürdürürken, Batı devamlılık kuralını bozarak anormal bir değişim sürecine girmiştir.”<sup>25</sup>

Cemil Meriç ise bu noktada bir “paradigma farklılığı”na dikkatlerimizi çeker. Meriç’e göre “Avrupa dışı ülkeler, bilhassa İslam ülkeleri, belki de, Batı’dan daha çok akılcıdırlar. Bu nedenle “çağdaşlaşmak”la “batılılaşmak” arasında bir fark vardır. Çağdaşlaşmak, bir tür teknoloji yenileme işidir. Batılılaşmak ise paradigma değişikliğine, bir başka ifadeyle gelenek devşirmeyi karşılar.”<sup>26</sup>

Osmanlı Devleti ile “teba”sını oluşturan toplulukların gündelik yaşam içerisindeki ilişkilerine ve din ile dünyevi olan arasındaki özgün senteze ışık tutabilecek farklı bir yaklaşım ise, Osmanlı yasama ve yürütme pratiklerinin dekonstrüktivist bir tarzda çözümlenmesi olabilir. Osmanlı hukuk modeli bir sacayağından oluşur: Genellikle dönemin tutulan tefsircilerinin yorumuyla oluşturulan dinsel ilkelere uygunluğu denetleyen “Şeriat”; toplulukların paylaşılan inanışları, adetleri, karakteristikleri ve hiyerarşik ilişkilerinin özgül bileşiminden oluşan geleneksel hukuk, yani “Örf”, ve padişahın yasama yetkisinin bir sonucu olan, kimi zaman şeriate uygunlaştırılmış geleneksel hukuk unsurlarını da uyarlayan, ama öncelikli olarak devlet idaresine yönelik siyasi yapılandırmalar ve vergilendirme gibi ekonomik yaşamı düzenleyen kurallarla “Kanun”... İlkesel olarak, örf ve kanun, şeriat ile çelişmedikleri sürece geçerli olabilirler.

<sup>24</sup> Timur, age, s.42

<sup>25</sup> Prof. Dr. Edhem Eldem, “18. Yüzyıl ve Değişim”, Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı, S: 19, 1999, s.195

Önemli olan, dönemlerin konjonktürlerine göre biçimlenen siyasal formüllerle Osmanlı Devleti'nin sürekliliğini sağlamaktır. "Osmanlı hukuk dünyasına bakarken, bu üç ögeyi bir arada görmek ve zaman içinde bunlar arasındaki dengelerin değişkenlik arz ettiğini de göz ardı etmemek çok önemli. Bu yaklaşım bizi 'Osmanlı buydu' esansiyelizminden (özcülüğünden) kurtarır. Osmanlı kültür alanında üç temel hukuk ögesinin değişik karışımlarını hedeflemelerine göre biçimlenen çok ilginç, hareketli, değişken bir tartışma ortamı vardır. (Bu,) şeriat, örf ve kanun öğelerinin değişik dozlarda kullanılabileceğini varsayan ve bu karışım tasavvurlarının birbiriyle çatışmasından oluşan bir entelektüel hayat(tır.)"<sup>27</sup>

Gündelik hayata ilişkin düzenlemeler ve yasaklar da sanki delinmek içindir. Yeniçeriliğin ilgasından sonra bunlar tarafından işletilen kahvehaneler kapatılmış, afyon, kahve ve tütün alışkanlıklarını bırakmaya yanaşmayan halk da birden bire yaygınlaşan "berber dükkanları"nın gizli odalarında yer alan kahvehanelere gitmeye başlamıştır. II. Selim zamanında fahişlikle mücadele artınca, fahişelerin hemen hepsi "çamaşırçı" dükkanları açmış ve "doğal müşterileri" bekar erkeklerle birlikte olmanın dışarıdan uygun görünecek bir yolunu bulmuştur.<sup>28</sup>

Bu örnekler çoğaltılabilir. Ama özellikle Osmanlı Ekonomik yaşantısı hakkında araştırmalar yapan Ömer Lütfü Barkan'ın söz konusu hukuk modeli ile ilgili bir saptaması, bu modelin yukarıda değindiğimiz oluşumlar kadar, fethedilen topraklarda yerleşik örf ve yasama modellerinin de entegrasyonu, nasıl da yalnızca "şeriat ile açıklanamayacak bir özgün sentezi yarattığına ışık tutar."<sup>29</sup>

Bu entegrasyon, adaptasyon ve çözümler bileşkesi, tüm değişkenliğiyle, "Osmanlı'yı oluşturan din olgusu ve yasama-yürütme yapılarının söz konusu

<sup>26</sup> Meriç, Ümrandan Uygurluğa, s.31, kaynak Engelhardt. Ed. La Turquie et le Tanzimat, Paris, A. Cotillon, 2 cilt, 1882-1884, c.1, s.48 vd. Türkçe çevirisi Ali Reşat, Türkiye ve Tanzimat, Kanaat Kütüphanesi, 1912.

<sup>27</sup> Huricihan İslamoğlu İnan, "Osmanlı'da Din ve Devlet İlişkisi" oturumu konuşmasından, Türkiye'de Din-Devlet İlişkisi Sempozyumu-28.03.1994, Helsinki Yurttaşlar Derneği Yayını, 1994, s.12

<sup>28</sup> Necmi Erdoğan, "Devleti 'İdare Etmek': Maduniyet ve Düzenbazlık", Toplum ve Bilim, S: 83, Kış 1999-2000, s.19-20

<sup>29</sup> Ömer Lütfü Barkan, XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı İmparatorluğu'nda Zirai Ekonominin Hukuki ve Mali Esasları, İstanbul, 1943, s.LXVI

kimlikle ilgili olarak sundukları ipuçları üzerinde durduk. Fakat, Avrupa'daki gelişmeler ve Osmanlı'nın gerilemesini takiben, Osmanlı, bir türlü yüzleşmeyi yeğlemediği "öteki"ni (Avrupa) fark etmeye başlayacaktır. Bu yüzleşme aslında yine İmparatorluğ'un devamı içindir. Osmanlı'da kimlik sorunu, aslında ekonomik ve askeri alanda zayıflaması sonucu, yüzünü Batı'ya çevirmesi ve gelişen siyasal değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yani Batı toplumlarında olduğu gibi ulus kavramı, Osmanlı'da iktisadi gelişmelerin bir sonucu değildir. Dolayısıyla da toplumsal bir siyasi dinamiğin nesnesi olmamıştır.

"Tarım toplumunun ulus-devletler doğurması gibi, modern toplum da bundan böyle ulus-devletler üretmeyi üstlenmiştir."<sup>30</sup> Türkiye'de modern anlamda "ulus" kavramı iktisadi gelişmelere bağlansa da, kültürel altyapının eksikliği uluslaşma sürecinde kültürel sorunları da beraberinde taşıyacaktır.

Bir diğer üzerinde durulması gereken konu, 18. yüzyılda Osmanlı'yı kimlik sorunuyla karşı karşıya getiren nedenlerden çok (bu konuya ileride değineceğiz), yukarıda belirtildiği gibi Batı toplumlarını uluslaşmaya iten iktisadi gelişmelerin Osmanlı'da neden yaşanmadığıdır. Bunun temelinde merkezîyetçi bir sosyo-politik anlayış yatmaktaydı. Devlet üretim ve tüketim ağının merkezinde bir denetleyici ve kontrol edici olarak yer alırdı.

"Her çeşit resmi görevli ile hem kırsal hem de kentsel kitleler arasındaki farka dikkat çeken bir başka yan da, devletin bürokrat çekirdeğinin etkinlik tarzıydı. Bu bürokratik çekirdeğin, pek de haklı olmayarak ekonomiyi ve toplumu büyük ölçüde denetim altına alması iddiası, besin maddelerinin ticaretini denetiminde tutması, toprak mülkiyetine koyduğu sınırlamalar ve savurganlığı kısıtlamaya yönelik yasalar aracılığıyla, toplumsal katmanları pekiştirmeye çalışmak için gösterdiği titizlik ve sertlik, devlet otoritesini, toplumun can alıcı noktalarının üstünde tutma ve ona denk düşen bir yücelik imgesi yaratma amacı güdüyordu."<sup>31</sup> Üstelik bu imgeyi kendi değerleri içinde de belli bir politik çerçeveye büründürmüştü. Şerif Mardin'e göre bu denetim iddiası aynı zamanda bir "kültür

<sup>30</sup> Yves Santamarra, Uluslar ve Milliyetçilikler, hazırlayan Jean Leca, Metis Yayınları, s. 23

<sup>31</sup> Şerif Mardin, Türkiye'de Toplum ve Siyaset, s.42

üstünlüğü” hakkıyla da destekleniyordu. “Çevrenin ayrışıklığına oranla yönetici sınıf olağanüstü derli topluydu ve bu, her şeyden önce bir kültür olgusuydu.”<sup>32</sup>

Savaşlarda elde edilen toprakların mülkiyeti tamamen Osmanlı sultanlarına aitti. Belli şartlarla bu arazilerin kullanımı başkalarına devredilebilirdi. “Osmanlı iktisadi sisteminin kendine özgü bazı özellikleri vardı. Bunlardan biri, göçebeliliğin bütün zamanlarda sosyo-iktisadi örüntü üzerinde etkisini sürekli hissettirmesiydi. Bir diğeri ise, merkezi devletin ülkenin iktisadi kullanımı üzerinde kurduğu bunalıcı denetimdi. Bu iki özellik kapitalist bir iktisadın oluşumu üzerinde geciktirici bir etkide bulunuyordu.”<sup>33</sup> Buna karşılık “Avrupa’da 10. yüzyılla kadar feodalite, krallık kurumlarının zaafının zorunlu kıldığı bir sapma olarak ortaya çıkar.”<sup>34</sup> Toprak sahibi derebeylikler imparatorluk içinde farklı bir sınıf olarak belirir, artı ürün ticarete ve zenginliklere neden olur. Daha sonra yıkılan feodal toplumun yerini, sanayi devrimi ile birlikte burjuva sınıfı alacaktır. Yeni burjuvazi bugünkü modern toplumun da temellerini, dolayısı ile “ulus” kavramının temellerini atacaktır.

“Sanayi toplumunun ortaya çıkışı kültürel homojenleşmeyi de beraberinde getirir. Sanayi toplumunun ekonomik mantığı gereği, esas olarak verimlilikten gelen kazançların sürekli olarak artması gerekir. Bu gereklilikten mesleki hareketlilik, yaygınlaşmış bir sağlam formasyon öngören bir çok değerlilik ve ihtiyaç doğar.”<sup>35</sup> “Benedict Anderson’un çalışmaları yayıncılık tekniklerinin gelişmesine ve bir ‘kapitalist yayıncılığın’ ortaya çıkmasına büyük önem verir. Basının gelişmesi, sınırları dil tarafından belirlenen bir ulusal kültürün üyeleri arasında, aynı anda aynı düşünceleri uyandırarak bir ‘hayali cemaate’ aidiyet duygusu sağlar.”<sup>36</sup>

Avrupa’da gelişen sanayi devrimine üretim ilişkileri düzeyinde bakıldığında sermayenin paylaşımında ortaya çıkan çatışmalar hem geleneksel değerlerin parçalanmasına hem de farklı sınıfların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ortak paylaşımın ve çıkarların sonucu gelişen “ulus” kavramı, yönünü Batı’ya çeviren

<sup>32</sup> Mardin, Türkiye’de Toplum ve Siyaset, s. 43

<sup>33</sup> Arsal, age, s.30

<sup>34</sup> Santamarra, age, s.21

<sup>35</sup> Christophe Jaffrelot, Uluslar ve Milliyetçilikler, Metis Yayınları, s. 57

<sup>36</sup> Jaffrelot, age, s.56-57

Osmanlı için yabancı bir kavramdı. Osmanlı, bu kavramlarla daha çok kendi egemenlik alanındaki ulusların yavaş yavaş kendi devletlerini kurmaya başlamaları, bunun için de imparatorluğun içinde bulunduğu zaafiyetten yararlanmaları süreciyle öğrendi. “Osmanlı İmparatorluğu’nun gayrimüslim ögelerinin ulusal bütünleştirilmesi, öncelikle, ihmal ve 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarındaki toprak kayıpları sonucunda gerçekleşti. Müslüman ögelerin ulusal bütünleştirilmesi, gayrimüslimlerin bütünleştirilmesi kadar sorun yaratıyordu.”<sup>37</sup> “Merkez-çevre ilişkisinin kopukluğu, bir bakıma Osmanlı’yı güvenilir olmaktan çıkarmıştı. Sonuçta Osmanlılık gibi akımlar, Müslüman tebaya “merkezle bir ve aynı şey olduğu duygusunu aşlamaya girişti”<sup>38</sup> Ancak bu, o kadar da kolay değildi. Çünkü Batı’daki ekonomik gelişme ve bu gelişmenin “sömürgeleştirme” ve “yarı-sömürgeleştirme” yollarıyla da olsa Anadolu’ya kadar ulaşması İmparatorluğu giderek zor mali koşullar altına soktu. Aynı zamanda toplumsal bir dönüşüm de çoktan başlamıştı: “19. yüzyılın sonunda, piyasa malları, Anadolu’nun daha fazla gelişmiş bazı bölgelerine girmeye başladı. Her çeşit ve her kökenden eşraf, ekonomik işlere gittikçe daha fazla ilgi duymaya başladığından, yerel eşrafın daha önceki etki temeli yavaş yavaş değişime uğradı.”<sup>39</sup>

“Genellikle, modernist açıklamalar ulusalcılığı bir ideoloji olarak alır; kimlik yaratmak için modern bir fenomen; bir ulus-devlet failiyle yasal bir topluluk oluşturan toplumsal ve siyasal bir mühendislik olarak kabul eder. Aslında güçsüz ve gerçek dışı bir ‘hayali cemaat’ inşa eder.”<sup>40</sup> Ama bu güçten yoksun “hayali” yapı, ortak bir hayale dönüştürüldüğü ve bu arada kendisi de dönüştüğü ölçüde hayat ve gerçeklik kazanır.

“19. yüzyılda, dinsel cemaatlerin ve saltanat imparatorluklarının çöküşüyle birlikte, insanların kendilerini ötekine göre düşünmeleri bir gereklilik haline geldi.

<sup>37</sup> Şerif Mardin, Türkiye’de Toplum ve Siyaset, s.48

<sup>38</sup> Şerif Mardin, Türkiye’de Toplum ve Siyaset, s.49

<sup>39</sup> Şerif Mardin, Türkiye’de Toplum ve Siyaset, s.52

<sup>40</sup> Ayla Göl, “The Construction of a Modern Identity: The Turkish ‘Imagined Community’ versus The Ottoman Empire”, (Internet yayını, the London School of Economics and Political Science, Uluslararası İlişkiler Bölümü’ne sunulan makale:

<http://www.rdg.ac.uk/research/emc/publications/gol.htm>



Bu noktada, ulusalcı imgelemin kitle desteği ve ulusalcı seçkinlerin siyasal projesi arasındaki diyalektik ilişki görünürleşti. Ulusalcıların, modern bir ulus yaratmak ve onu modern uluslararası sistemde konumlamak için, mevcut tarihsel unsurlar içinden geniş bir seçim yapmakta özgür oldukları doğrudur. Bu mevcut unsurlar değişken de olsalar, bir toplulukta, kendilerinin bir ulus oluşturduklarını düşünen belli sayıda insan olmadan ulus olmaz. Kayda değer bir grup bu inanca sahip olduğunda, 'ulusal bilince' de sahip olur.”<sup>41</sup>

Bu kuramsal yaklaşımdan hareketle, “Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmesini geç bir dönemde bir Türk “hayali cemaat”i oluşturma projesinin özgün dinamiklerini ele aldığı çalışmasında Ayla Göl, ulusal kimlik evrim sürecini üç aşamada inceliyor: “Genç Osmanlılar”, “Genç Türkler” ve Kemalistler. Tanzimat dönemini ve İttihat Terakki hareketini, uluslararası konjonktürdeki gelişmeler ve ilk dünya savaşı boyunca kateden bir takım dinamikler, bu üç önemli dönemseller oluşum ile kendilerini ifade etti.

Sonuç olarak, Osmanlı İmparatorluğu, yukarıda konumlamaya çalıştığımız çeşitli bileşmelerin biraradaliğinden oluşan kimliğini, 18. yüzyıldan itibaren, azalarak da olsa, 19. yüzyılın başına dek sürdürdü. Uluslaşma süreci ise, yine Batı'daki benzerlerinden farklı ve özgün bileşimler halinde söz konusu kimliğin farklı tanımlarını ürettiler. “Saltanat imparatorluğunun, başlattığı uluslaşma süreci ile, yıkımının tohumlarını kendisinin ekmesi bir ironiydi.”<sup>42</sup> Bir sonraki bölümde, süreci genel hatlarıyla çerçeveledikten sonra, bu tanımları sergileyecek ve referansta buldukları ve Cumhuriyet sonrası yaklaşımları da büyük ölçüde belirlemiş olan “gelenek” hakkında ip uçları sunmaya çalışacağız.

Osmanlı uygarlığının hayat karşısında gösterdiği “tutum ve zihniyet”i, İslami dünya görüşü belirlediği gibi Osmanlı sanatının oluşumunda da bu dünya görüşü önemli ölçüde belirleyici olmuştur.

Batı resminde kutsal kitap resimleri, bilimsel nitelikli resimlerden, büyük boyutlu tuval resimlerine geçişteki kronolojik sıralamayı Türk toplumunun düşün

---

<sup>41</sup> Göl, agm

<sup>42</sup> Göl, agm.

alanında olduğu gibi Türk sanatında da göremiyoruz. Batı sanatındaki tarihsel gelişime baktığımızda, Batı resim sanatının izleğini oluşturan ve kopmalara neden olan gelişmeler ne tek başına felsefe ve bilime, ne de sadece siyasal ve ekonomik gelişmelere bağlanabilir. Diyalektik kavrayış içerisinde bakıldığında bu saydığımız nedenlerin bütünü geçerli olacaktır. Bilindiği gibi Batı düşünsel ve sanatsal gelişimi uzun bir sürece tekabül eder ve bu uzun süreçte kiliselerin kurumlaşması, feodal yapının kırılarak burjuvazinin ortaya çıkması önemli etkenlerdir. Bu nedenle Batı resminin gelişiminde kilisenin, aristokrasinin ve burjuvazinin (ve tabii aralarındaki gerilimin) ortak bir etkisi vardır.

Resim yasağının yüzyıllarca İslam toplumlarında uygulandığı ve İslam kültürüne damgasını vurmuş olduğu düşünüldüğünde, Batı'nın resim sanatının gelişimine yaptığı katkıyı Osmanlı resmi için beklemenin yanlışlığı ortaya çıkar. Fakat bu yargının tek başına yeterli olduğunu söylemek de tarihsel söylem anlamında doğru olmayacaktır.

Bilindiği gibi tasvir yasağı sadece İslam dinine özgü bir ilke değildir. Tüm semavi dinlerde aynı ilke geçerlidir. Zebur'da altın ve gümüşten yapılmış putların ağızları olduğu halde konuşamadıkları, kulakları olduğu halde işitemedikleri, gözleri olduğu halde göremedikleri belirtildikten sonra, put yapanların sonunda onlara benzeyecekleri ve öteki dünyada, yaptıkları puta ruh üfleme azabından kurtulamayacakları ifade edilmektedir. Putperestliğe düşme kaygısı Hıristiyanlıkta da görülür. Hıristiyanlığın ilk yıllarına rastlayan bu büyük kaygı büyük tartışmalara neden olmuş, hatta Doğu Roma İmparatorluğunda ikonlara tapınma büyük tepkilere yol açar ve 745 yılında kiliselerdeki bütün dini resimler imha edilir. Tarihte bu harekete put kırıcılık (ikonoklazm) denir.”<sup>43</sup>

Bütün semavi dinlerdeki yasak ilkesi göz önünde tutulduğunda, İslam dini özelinde neden böyle bir yasak olduğunu da sorgulamamız gerekir. Kuşkusuz İslam'ın, özellikle de putlara tapan bir topluluk olan Arap yarımadasında Hz. Muhammed'in ilk dönemlerinde böyle bir yasaklamayı yapması doğal karşılanabilir.

---

<sup>43</sup> Beşir Ayvazoğlu, Geleneğin Direnişi, s. 319

Çünkü tek tanrılı bir dinin yeni bir dünya görüşü ile radikal bir tavır sergilemiş olması akla yakın gelebilir: “Bu yasak İslamiyet’in başlangıcında inanmışları putperestlikten uzaklaştırmak içindi, fakat artık İslamiyet yeter derecede yayılarak, insanları kendi ellerinden çıkan şekillerle, Allah düşüncesini karıştırmamaya alıştırdığından bu yasağa gerek kalmamıştır.”<sup>44</sup> Bu görüşten hareket ettiğimizde, siyasi bir çözüm olarak karşımıza çıkan “yasak” ilkesinin, İslam düşüncesi içerisinde zamanla kemikleşmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak bu durumun, yani her türden ilk “ilke”nin giderek kemikleşmesinin, tasvir ve resim yalnızca İslam dinine özgü olduğu söylenemez. Ernest Gellner, bu noktada şu katkıyı yapıyor: “Eksensel dinler kutsal metinlere bağlı ve sofidur. Yazılı metinlere verdikleri önem ve bu metinleri koruyacak kurumları sağlamaları sürekli bir eğitime yol açar. Kutsal metinler otoriteyi de dışlar (yani otoriteyi bir tür fazladan etnik, fazladan siyasi konuma getirir), böylece sürekli bir din dışı eğitim yürütülebilir.”<sup>45</sup>

İslam felsefesinde dünya fanidir, dolayısıyla bu dünyada gördüğümüz her şey bir yansımadan ibarettir. Gerçek olan ruhtur ve öte dünyadır. “Müslüman sanatı bir kainat görüşünden çıkmıştır. Bu düşünce, Yunan filozoflarından devralınan temel bir felsefenin üzerinde şekillenir. İslam ilahiyatının en temel dogmatik nazariyesi “Kainatta sırf şekil ve kendiliğinden suret yoktur, yalnız Allah daim ve bakidir” cümlesiyle özetlenebilir.

Nihayet sık sık belirtildiği gibi, Kur’andaki başlıca tanrıbilimsel ileti, Tanrı’nın gücünün tümel ve kendisinin de tekil olduğudur. Tanrı, tek biçim vericidir. Tek yaratıcıdır. Bu şekilde bakıldığında her türden puta ve tasvire müsamahasız bakacağı, dolayısıyla resmi de yasaklayacağı sonucu çıkarılabilir.<sup>46</sup>

Yukarıdaki düşünceler Selçuklu ve Osmanlı sanatının İslam dininden nasıl etkilenmiş olabileceği yolunda bazı ön fikirler edinmemizi sağlayabilir. Selçuklu ve

<sup>44</sup> Luis Massignon, “İslam Sanatlarının Felsefesi”, Bkz: Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, (Haz: Zafer Toprak), İstanbul, Berksoy Mat., 1963, s. 2.

<sup>45</sup> Ernest Gellner, “Karşılaştırmalı Perspektiften Türk Seçeneği”, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde, Ed, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Şubat 1999, II. Bs. S.195

Osmanlı dekoratif sanatlarına geçmeden önce, Uygur Türklerine kadar uzanan minyatür geleneğinin nasıl olup da varlığını -tüm bu yasaklara rağmen- sürdürebildiğini sormamız gerekir. İpşiroğlu bu sorunun yanıtını İslam mistiklerinde arıyor: “Daha Peygamber zamanında Batınilikle ortaya çıkan ve sonradan çeşitli tarikatlerle İslam dünyasına yayılan mistik akımların, bu sanatın oluşmasında büyük payı olmuştur. Sufi de sünnet ehli gibi Hakikat’in Kur’an’la verilmiş olduğuna inanır. Fakat ona göre tanrısal Hakikat” anlayabilmek, ona ulaşabilmek için bir çaba gerekir. Bu, uzun ve özverili bir yoldur. Sufi, özüyle sürekli bir savaşım içinde, dünya bağlarından sıyrılmaya, bu dünyayı yenmeye çalışır. Bu yolun son aşamasında irade ve istek durur, dünya kayıtsızlığa gömülür. Tanrı aşığı maddeden sıyrılmış, salt ruh olmuştur. Sufi ‘ışık olma’ dediği bu aşamada Tanrı’yı görür, onun ışığında erir, onunla ‘bir’ olur. Dünya sufi için Tanrı’yı yansıtan bir aynadır artık. Tüm varlık bu aynada aydınlığa kavuşur, karşıtlıklar ortadan kalkar, madde ruh olur ve Tanrı aşığı dünyayı tanrısal ışınların çizdiği bir nakış olarak görür.”<sup>47</sup>

Duyular dünyasına kendisini kapatmış olan İslam sanatçısı, özne-nesne ilişkisi içerisinde nesneyle ilişki kurmak yerine onu kendi gerçeğinden arındırmaya çalışacaktır. Dünyanın tanrısal bir görüntü olarak tanımlanması, dış algıların iç-görüye dönüştürdüğü bir düşünsel dünya açmıştır sanatçıya. Sanatçı, artık gerçeği, onu belirleyen her şeyden (hacim, perspektif, gölge, ışık vb.) soyutlar ve onu tanrısal bir görüntü olarak tasvir etmeye çalışır.

İşte bu dünya görüşü içerisinde şekil alan minyatür sanatı, Osmanlı uygarlığı içerisinde, özellikle de Fatih döneminde büyük bir gelişme kaydetmiştir: “Osmanlı katkısı her şeyden önce konu alanında olmuştur. (Resim 1, 2) Kronik niteliğindeki Şehname, keskin bir gözlemciliği sergileyen Surname, Seferhane, Semahatname vs. türler girer İslam kitap ressamlığına...”

Aynı zamanda Anadolu Selçukluları mimaride, taş işçiliğinde, ahşap işçiliğinde ve dekoratif sanatlarda yetkin bir düzeye ulaşırken aynı başarıyı figüratif

<sup>46</sup> Oleq Graber, İslam Sanatının Oluşumu, 1998, İstanbul, YKY, s.9

<sup>47</sup> M.Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, Milliyet Sanat, 1 Mart 1995. (Bkz: Sanattan Güncel Yaşama, (Haz: Nazan İpşiroğlu), 1995, İstanbul, Pan Yayınları, ss. 63-64).

resim ve heykelde gösterememişlerdir. (Resim 3, 4) “Anadolu figüratif sanatlarının gelişmeme nedeninin sadece dinsel yasakla ilintili olmadığı, bu durumun, toplumumuzun yaşam karşısındaki geleneksel tavrı ile yakından ilişkili olduğu sonucuna varabiliriz. Kanımca, Anadolu’da yüzyıllar boyunca verilen ürünlerin İslam mistisizmi ile açıklanabilmesi, Doğu sanatı ile İslam mistisizminin aynılaştırılması<sup>48</sup> ması sorunudur.”<sup>49</sup>

“Kuşkusuz, İslam sanatının bir rastlantı sonucu soyut gelişme gösterdiğini söylemek gerçekte bağdaşmaz. İslamiyetin sanatı soyutladığı düşüncesi, ilk planda eksiksiz görünmesine karşın, bazı yetersizlikler de taşımaktadır. Eğer bu yargı doğru olsaydı, doğu sanatlarının tümünde, Batılı anlamda figüratif ve gerçekçi gelişmelerin gösterilmesi, ya da resim yasağı olmayan toplumlarda üretilen soyut ürünlerin görmezden gelinmesi gerekirdi.”<sup>50</sup>

Hüsamettin Koçan bu görüşünü Herbert Read’in animistik sanat hakkındaki açıklamasından yola çıkarak doğru bir zemine oturtmaya çalışmaktadır. Herbert Read animistik sanatı açıklarken şunları öne sürer: “ön varsayımlarla materyalist (maddeci) olarak bilinen animizm, büyüünün tersine, olayların açıklamasını aktif öğelerde arar, bu öğeler ruhsaldırlar ve gözle görülmezler. İkilemli (düalist) bir dünyayı kabul ederler. Varoluş olayının ötesinde esrarengiz güçler vardır, bu güçler ancak imgelem yolu ile algılanabilir. Bu ‘imgeleme algılama’ terimi animistik kişilerin sanatına bir anahtar oluşturmuştur. Sanatları, dış görünüşlerin ötesinde ruhsal olayları sembolize etmeyi amaçlar. Bu nedenle herhangi bir edimi veya yaşayan bir varlığı resmetmezler, edimin ötesine, doğa üstüne ulaşmaya çalışırlar. Bu durumda ilkel insan, doğa üstünü sanatında nasıl gösterebilir? Yalnızca gerçeği

<sup>48</sup> “aynılaşması” bu şekilde ifade bize aittir.

<sup>49</sup> Nazan İpşiroğlu, Sanattan Güncel Yaşama, s. 65, 1998, İstanbul, Kuşkusuz Doğu’nun tek belirleyicisi İslam düşüncesi değildir. İslam özgün yapısıyla ve daha önce de belirttiğimiz Osmanlı dönemindeki gelişme biçimiyle, yerel kültürleri radikal dönüşümlere gereksinim duymadan kapsayabilmiştir. Bu nedenle özellikle Osmanlı coğrafyasında yerel kültürlerin ve bu kültürler arasındaki etkileşimin oldukça özgün bir sonuç ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Bu her alanda böyledir, politikadan edebiyata, müzikten resme kadar her alan için böyle bir çıkarsama yapabiliriz. Ancak geleneksel oryantalist bakış açısı tüm bu farklılıkları İslam dininin dünya görüşü sınırlarında çerçevlendirmeyi tercih eder.

<sup>50</sup> Prof. Hüsamettin Koçan, Asılı Resimler Açısından Türk Halk Resmi, (Sanatta Yeterlilik Tezi) İstanbul, Marmara Üniversitesi, Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi, 1980, s. 16.

soyutlayarak, temel bir yapı, nesnenin iskeletini arayarak. Nesneyi geometrize ederler ve bu geometrik figür içinde ruhsal gerçeğin bir sembolünü bulurlar. Bu tutumla, İslam mistiklerinin çizdikleri yalan dünya görüntüsü arasında büyük bir benzerlik görülmektedir. İslam mistiklerine göre dünya yalandır, gördüğümüz her şey gölgeden ibarettir, gerçek olan ruhtur ve öte dünyadır.”<sup>51</sup>

Buradan hareketle, Osmanlı sanatını somuttan soyuta iten dinamiğin, İslam’da tasvir yasağı değil, animistik insanda olduğu gibi, yaşam karşısındaki temel bir tutum olduğu sonucuna varabiliriz. “Öyleyse Doğu kültürünün nesnellliğini öznel-nesnellik diye tanımlayabiliriz. Buna bir ‘içselleştirme’ olgusu demek de olanaklıdır. Nesnellik düzlemleri genişlerken özne onun içinde erir. Dışarıya bakış, bir içe bakışa döner, dışarıdan içeriye bakış.”<sup>52</sup> Ancak İslamiyet diğer dinlere oranla bir özgünlüğe sahipti. Yerel kültürlerle kurduğu iletişim biçimi, ortaya deyim yerindeyse kendi içinde tutarlı ve “sofî” onlarca din çıkarmıştı. Bu onlarca dini, onlarca dinsel gelenek şeklinde açıklamak çok daha doğru olacaktır. Gellner’e göre bu haliyle özellikle Osmanlı içinde tanımlanmış “İslamlar” modern özelliklerin çoğuna sahipti, yani üniteriyandı, büyü unsurları azdı, dinsel metinlere bağlıydı, bireyciydi, bu bakımdan da akışkan ve dolayısıyla daha eşitlikçi bir modern topluma ayak uydurmaya çok açıktı.”<sup>53</sup> Ancak tüm bunlar, modernleşme, “muasır medeniyet seviyesine ulaşma” ya da Batılılaşma gibi adlarla anılan süreçte dinin bir geri bırakıcı öteki olarak kurgulanmasına engel olamadı.

Sonuç olarak eski Türk toplumunun hayat karşısındaki geleneksel tutum ve davranışların tüm eski dinler (maniheizm, budizm, şamanizm vs.) ve İslam çerçevesinde şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu şekillenme göçler, savaşlar vb. ile etkileşime uğramış, farklı zaman ve mekanlarda yeni kimliklere, kültürlere kapı aralamıştır.

Fatih Sultan Mehmet’in Gentile Bellini’ye portresini yaptırdığı, II. Mahmud’un portrelerini yaptırıp devlet dairelerine astırdığı, hatta bazı sultanların

<sup>51</sup> Hüsamettin Koçan, agt., ss. 16-17

<sup>52</sup> Hasan Bülent Kahraman, Toplum Bilim Dergisi, s. 109

<sup>53</sup> Gellner, agm, s.191

heykellerini bile yaptıkları düşünülürse, Allah'ın yeryüzündeki halefi konumundaki padişahın tasvir yasağını deldiği düşünülebilir başlangıçta. Ancak bu açıklamanın yeterli olmadığı da ortada. Padişahın, ulema sınıfının üstünde, ulemanın da halkın üzerinde bir noktada yer aldığı bir hiyerarşik düzenlemede, sorun yalnızca halkın inançları değil aynı zamanda, imparatorluğun bir medeniyet projesi olarak geliştirdiği dengedir. Padişah bu yasakları zaman zaman delerken, din adamları aracılığıyla halk arasında sürdürmüş, böylece imparatorluğun tüm unsurlarını bir arada tutan geleneksel dini yapıyı korumaya almıştır. “Mevlevilerin ve Bektaşilerin bu boş inanca uymadıklarını, buna karşılık yine de belli bir baskı altında tutulduklarını, bu baskı sonucu yazı resimlerinin doğduğunu, yazılarının giderek figüratif elemanlarla birleşip bir tür yazı-resim kardeşliğine dönüşmesi altında yatan gerçeğin bir yazının yasağa dayandığını söylemek olanaklıdır.”<sup>54</sup> Bu bilgiler bize Osmanlı toplumunun ne denli karmaşık bir yapıda olduğunu göstermektedir. Bu yapı içerisinde, bireyin konumunu ve rolünü incelemeye geçebiliriz.

---

<sup>54</sup> Prof. Hüsamettin Koçan, agt., s.18

## 2.1 ULUSLAŞMA ARAYIŞLARI

Osmanlıların toplumsal yapısı 17. yüzyılın hemen ardında bir dizi iç ve dış değişim yüzünden toplumsal zümrelerle milletlerin çözülmesine ve sonuçta da ulusların ortaya çıkmasına yol açtı. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde “çok etnikli, çok dinli ve çok dilli” imparatorluk özerk devletlere bölünmüştü.

Elbette tarihin seyri bu etnik grupların özerklikle yetinmeyeceklerini gösterecekti. Bir kere Osmanlı'nın dahil olduğu medeniyet çerçevesi ve “devlet” geleneğinin bu seyri anlamakta zorlanması ve gecikmesi söz konusu idi. Her şeyden önce Avrupa'nın geçirdiği dönüşüm içinde ürettiği kavramlar Osmanlı'ya çok uzaktı. Ancak Avrupa modernizmi geleneksel toplumlara benimsetme politikasında, Osmanlıya özel bir önem vermekteydi. Osmanlı Devleti coğrafik konumu, içinde barındırdığı etnik farklılıklar ve girdiği ekonomik bunalımlar nedeniyle her zaman için etkilenmeye uygundu.

Bu noktada gözden çıkarılmaması gereken nokta, bu dönemden itibaren yapılan tüm eleştirilerin yine devletin devamlılığı noktasında bir amaç ortaklığı içinde olmasıdır. Her ne kadar, birbirinden farklı, bürokrasiyi, askeriye ve hatta zaman zaman sert bir şekilde saltanatı ve onun hükümet etme biçimlerini sorgulayan onlarca akım ortaya çıkmışsa da bunların tamamı, esas olarak imparatorluğun devamının nasıl sağlanacağı ve yeniden nasıl güçleneceği sorularına yanıt aramaktaydılar. Aralarındaki fark ise buldukları yanıtların, çözüm yollarının, reçetelerin içerdiği yöntem farklılıklarıydı. 18. yüzyıl boyunca Osmanlı kendi sistemi içinden çözüm yolları bulmaya çalıştı. Ancak başarı sağlayamadı. 19. yüzyılda İmparatorluğun karşısına acilen çözülmesi gereken üç sorun çıktı. Bunlardan birincisi, gayrimüslim grupların ulus-devlet içinde bütünleştirilmesiydi. İkincisi, yani imparatorluk içindeki parçalanmış yapıya yeni bir düzen vermektir. Üçüncüsü ise sınırlar içindeki birbirinden kopuk unsurların sisteme yakınlaştıracak duruma getirilmesiydi.

Ancak İmparatorlukta özellikle gayrimüslimler arasında gelişen ulusçuluk devletin reformları önünde ciddi bir engeldi. Devletin yürütme organı konumundaki



Babiali bu süreçte fazla etkili olamıyor ve gitgide emperyalist güçlerin denetimi altına giriyordu.

Babiali aynı zamanda Osmanlı yeni aydınının ortaya çıktığı mekandı. Osmanlı için aydın (intelijansiya) da yeni bir kavramdı. İntelijansiya Batılı kaynaklardan besleniyor, daha da ötesinde Batı'da eğitim görüp İstanbul'a dönüyordu. 19. yüzyıl bu anlamıyla İstanbul'un birbirinden farklı düşünce akımlarının Osmanlı(ca)'ya aktarımı ile geçti. Bunlardan bir kısmı daha sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus-devlet olarak yine Osmanlı aydınları tarafından kurulmasının da temellerini oluşturdu.

Bu dönemde "Pozitivizm", "Materyalizm", "Meslekçilik", "Solidarizm" gibi felsefi akımların yanı sıra, "Osmanlıcılık", "İslamcılık", ve "Milliyetçilik" gibi siyasi akımlar da imparatorluğun kavramsal tartışmalar alanına girmiş oldu. Yeni Osmanlılar Hareketi, Tanzimat'ın ve Islahat Fermanı'nın (1856), Osmanlı'nın çöküşünü hızlandıracağını düşünüyorlardı. Çünkü Islahat Fermanı ekonomik emperyalizmi pekiştiren bir belgeydi. "Onlara göre, Ali ve Fuad Paşa'lar (Tanzimat Fermanının Reşid Paşa'dan sonraki uygulayıcıları), Osmanlı Müslümanlarını Avrupa'nın büyük devletlerine siyasi bakımdan peşkeş çekmekle kalmamış, mali politikaları dolayısıyla Avrupa'nın esiri olmuşlardı. Son olarak, Yeni Osmanlılar Ali ve Fuad Paşaların Avrupa'yı kültür konularında taklit etmelerine karşı çıkıyorlardı. Onlara göre Tanzimat, bir kültür taklitçiliği olduğu için, kültür planında kısır kalmış, Müslüman topluluğunu temelinden sarsmıştı. Bundan dolayı, Yeni Osmanlılar demokratik anlayışlarını Şeriat'ten alacakları ilkeler üzerine kurmak istemişlerdi."<sup>55</sup> Şinasi akılcılığa ve laisizme dayanan bir çağdaşlaşmayı benimserken; Namık Kemal hürriyet ve parlamenter düzeni önermekteydi. Bu açıdan da islam daki meşveretle parlamento arasında bir uzlaşma bulunduğunu savunuyordu.

Yeni Osmanlıları ve Jön Türkleri İslamcılar izledi. İslamcıların fikirlerinin odak noktası, Osmanlıların Tanzimat'la birlikte kültürel benliklerini kaybetmeye

<sup>55</sup> Şerif Mardin, "19. Yüzyılda Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, Cilt: 2, s.343

başladıklarıydı. Bunun engellenen en uygun yolu Tanzimat Fermanında üstü örtülü şekilde yer alan ve inkar edilen ‘Şeriatın değerleri’ni tekrar hayata geçirmekti.

Milliyetçilik Batı’daki “her milletin kendi devleti olması” düşüncesinden hareket ediyordu. Yeni Osmanlılar, Osmanlılık kimliği altında tüm grupların birleşebileceklerini hayal ederlerken, milliyetçilik akımının temsilcileri bunun bir “hayal”den ibaret olduğunu düşünüyor, bu nedenle imparatorluğun “asli” unsuru olduklarını düşündükleri “Türkler”in de bir an önce kendi uluslaşma süreçlerine başlamaları gerektiğini savunuyorlardı.

Milliyetçiliği açıkça politika haline getirmiş ilk grupların başında kuşkusuz Jön Türkler geliyordu. Daha önce atılmış olan bir tür “Kültür Milliyetçiliği”nin politikleşmesi söz konusuydu artık. Gaspıralı İsmail Bey’in “Dilde, fikirde, iş de birlik” sloganı, bu dönem milliyetçiliğini derinden belirlemişti. Burada ilginç nokta, milliyetçiliğin İstanbul’a, Fransa’dan değil, Rusya dolayısıyla Azerbaycan’dan gelmiş olmasıdır. Gaspıralı İsmail Bey, Rusya Müslümanlarının ve Türklerin birleşmesi fikrinden yola çıkıyordu, benzer şekilde Jön Türklerin fikir önderlerinden Hüseyinzade Ali Turan da Bakü’de doğmuş daha sonra da St. Petersburg’da üniversite okumuş, daha sonra da İstanbul’da askeri tıbbiyeye girmişti.

“Jön Türklerin örgütlenmesinden de İttihat Terakki doğdu. İttihat Terakki ilk olarak “İttihad-ı Osmani adıyla Mayıs 1889’da Askeri Tıbbiye’de kuruldu.”<sup>56</sup> 1894’te adını değiştirdi. 1908’den sonra ise siyasi parti niteliği kazandı. İşte tüm bu süreçte Osmanlı aydını “hürriyet”, “vatan”, “bağımsızlık”, “ulus” gibi kavramların içini kendince doldurmaya başladı. I. Dünya Savaşı “Osmanlı bürokratlarının ulus kurma görevlerini keşfetmelerini sağladı. İslamcılığı bir birleşme çağrısı olarak kullanarak dini bir temel oluşturma çabalarında başarısızlığa uğrayınca Türk çoğunluğu, bir ulusal devletin en akla yakın hammadde olarak yetiştirmeye yöneldiler.”<sup>57</sup> Çünkü savaş öncesinde ve sırasında yalnızca gayrimüslimlerle değil, kendi zenginleşmeleri ve ulusal çıkarları nedeniyle Osmanlı’nın düşmanlarıyla işbirliği yapmaktan çekilmeyen Müslümanlarla da savaşmak zorunda kalmışlardı.

<sup>56</sup> Şerif Mardin, “19. Yüzyılda”, s. 350

<sup>57</sup> Çağlar Keyder, “Türkiye Demokrasininin.”, s.41

“Türk”ün keşfi, Osmanlı’nın bir imparatorluk olarak tarihe gömülmesi anlamını taşıyordu. Çünkü Osmanlı’yı bir medeniyet projesi olarak ayakta tutan, farklı uluslardan ve dinlerden olan unsurları belli bir denge içerisinde, bünyesinde barındırabilmesiydi. Osmanlı’nın bir hanedan olarak da “yüzyıllarca ihmal ettiği” Türk çoğunluğun kuracağı yeni bir siyasi oluşum içerisinde yer bulamayacağı da ortaya çıkacaktı. Çünkü “Osmanlı” tarihinin bu döneminde, özellikle Milli Mücadele sırasında “Türk”ün en belirgin “öteki”si olacaktı. Milli Mücadele döneminde Hanedan’ın kalabilen son gücünü ve askerlerini de Ankara çevresinde oluşan “Ulusal Kurtuluş Hareketi”nin karşısına dikmesi Osmanlı projesinin sonuna işaret ediyordu. Tarihin bu şekilde okunması bize Milli Mücadele sonrasında “Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı Devleti’nin sinelerinden çıkmış olmakla beraber arada kökten bir kopuş olmuştur. Bu kopuş, Türkiye Cumhuriyeti’nin temelinde yatan Milli Kurtuluş Savaşından ve Türk Devriminden kaynaklanmaktadır. Türkler bir devrimler Osmanlı Devleti’nin enkazını temizlemişler, mirasını reddetmişler ve yeni bir devlet kurmuşlardır.”<sup>58</sup>

Bu yeni devlet, Osmanlı’nın küllerinden doğmuştu. Devletin kurucusu olan M. Kemal ve çevresindeki insanlar, aslında Osmanlı Devleti’nin eğitim kurumlarında yetişmiş aydınlardı. Bunların en önemli farkı ise, Tanzimat’tan beri yoğunlaşarak sürdürülen ulusculuk fikrine inanmalarıydı. O kadar ki, ülkenin sınırlarını Misak-ı Milli, askerlerini Kuva-yı Milliye diye adlandırıyorlardı.

Seçkinlerin bu duruşu aynı zamanda kendi tarih yazımını ve okuma biçimini de üretmiştir. Bu dönem, bir ulus olarak tarihin sahnesine yeni bir yüzle çıkan “Türkler” için bir kimlik arayışına tekabül eder. Çünkü kazanılmış olan Milli Mücadele ve Misak-ı Milli sınırları içerisinde kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti ulus-devleti’nin varlığını sürdürebilmesi içerde bir ulusal bütünlük, dışarıda ise tanınma gerekliliği ortaya koymuştur. Şu halde bu kimliğin bir şekilde tarihlendirilmesi ve tarif edilmesi gerekir. Bu tam da bir “ulus icadı”dır aslında. “Ulus icadı” ise bir tarihin “keşfi ve gelenek”in yeniden kurulması demektir. Bütün

---

<sup>58</sup> Taner Timur, “Osmanlı Mirası”, Geçiş Sürecinde Türkiye (der.), s.14

bunlar özgün bir mitolojinin, bir dilin, hatta dinin, kültürün yeniden inşası anlamına gelir. Türk ulusçuluğunun gelecekteki yönelimi Osmanlı'nın son dönemlerinde belirlemiştir.

17 ve 18. yüzyıllarda Osmanlı için ortaya çıkan en önemli yenilik, kuşkusuz imparatorluğun devamlılığı sorunu idi. Temel olarak askeri bir yenilenme hareketinden yola çıkan Osmanlı modernleşmesi, yine daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi başlangıçta oldukça yavaş ama giderek belki de kaçınılmaz sonun belirmesiyle birlikte neredeyse panikli bir hızla ilerledi. Batılılaşma ilk izlerini saray ve köşk mimarisinde gösterdi. Osmanlı tarihinde ilk olarak din dışı mimari, dini mimarinin önüne geçti Lale Devri'nin hemen ardından. Tanzimat'ta klasik anlayışın soyut formlarından uzaklaşmaya, duvarlarda ve tavanlarda perspektifli resimler kullanılmaya başlandı. Batılılaşma hareketleri özellikle de III. Selim ve II. Mahmud gibi yenilikçi iki önemli padişahın katkılarıyla hız kazandı.

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı sanatında önemli değişimler yaşanmaya başlandı. Minyatür Sanatı'nın daha 15. yüzyılda göstermeye başladığı değişim, giderek Batılı formların da öğrenilmesiyle kendine özgü bir resim "geleneği" yaratmaya başlamıştı. Matrakçı Nasuh Efendi'nin "Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han" adlı eseri bu değişimin başlangıcına tarihlendirilir. (Resim 5) 15. yüzyılda yapılmış olan bu minyatür "minyatür sanatındaki yeni üslubun habercisi sayılır. İnsan figürüne yer vermeyen bu minyatürlerde dağlar, ırmaklar, denizler ve kentler bir harita üslubuyla tasvir edilir. Gazneli Mahmut minyatürleriyle daha da gelişen bu üslup, Lale Devri'nde III. Ahmet Odası'nın mimari dekorasyonunda duvar resimleri olarak karşımıza çıkacaktır. Bu gelişme, Osmanlı mimarisinin geleneksel dekorasyonu olan çinilerin yerini resme yakın anlatımlara bırakması demektir."<sup>59</sup> (Resim 6).

Özellikle Lale Devri'nde Batı'dan getirilen mobilyalar ve dekorasyon malzemeleri üzerindeki desenler, Batılı anlamda resmin Osmanlı'ya giriş kapısını aralamıştır. Süreyya Eroğlu bu dönemde yapılan süslemelere "resme yakın

<sup>59</sup> İnternet Yayını, Süreyya Eroğlu, Türk Resim Sanatı-I, www.dergi.org/031999/1602.htm

bezemeler” der. Çünkü henüz resim “tezyin” (süsleme) işlevinin ötesinde bir sanatsal işlevi karşılamaya başlamamıştır. 19. yüzyılda ise bu süreç çok daha büyük bir ivme kazanmıştır. 1793’te Hasköy’de kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun’da ilk kez resim dersleri verilmeye başlanmıştır. Böylece Batı resmindeki perspektif ve üç boyutlu resmetme bilinci hayata geçmiştir.

Osmanlı’nın, selefi Türkiye Cumhuriyeti’nden çok daha “askeri” bir modernleşme süreci yaşadığı unutulmamalıdır. Çünkü modernleşmenin dinamikleri bu dönemde daha sonra olduğundan da fazla biçimde askeri okullarda üretilmektedir.

“Dinamik bir geleneği olan ve her zaman yeniliğe açık bulunan Osmanlı ordusu içinde gerekli tasfiye ve reformlar ard arda gerçekleştirilmiş, Mühendishane-i Berri Hümayun’u, Harbiye (Kara Harbokulu) (1831) ve Bahriye (Deniz Harp Okulu) gibi yenileri izlemiştir. Ressam sınıfından subayların da yetiştirildiği belgelerden anlaşılan Mühendishane, Batı usulünde resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştikleri okuldur. Resim öğreniminin askeri eğitim programı içinde kaçınılmaz olduğu Mühendishane-i Berri Hümayun’dan da önce saraydan gizli bir hendese odasının devamı niteliğinde olan Mühendishane-i Bahri Hümayun, bu eğitimin en basit şekliyle ilk kez gündeme geldiği bir askeri okuldur.”<sup>60</sup>

Daha sonra kurulan Hendese-i Mülkiye, Galatasaray Sultanisi ve Darüşşafaka Lisesi de yine Osmanlı dönemi ressamlarının yetiştiği önemli merkezler olmuştur. Bu merkezlerden yetişen ressamlar 20. yüzyılın ortalarına kadar çağdaş Türk resminin ana aktörleri olmuşlardır.

Genellikle manzara resimleri çalışan bu asker ressamlar, uzun zaman boyunca figüratif olmayan yoğun işçiliğe dayalı, detaylı resimler yaptılar. Fransızların “Türk Primitifleri” diye adlandırdıkları bu ressamlar, siyah beyaz fotoğraflardan padişaha ait yapıları resimliyorlardı. Ne yazık ki bu ressamların çok azının bugüne eserleri ve adları ulaşabilmiştir.<sup>61</sup> (Resim 7) Resimlerini daha çok “.... kulları” şeklinde imzalayan ve kendilerini destekleyen saraya satan asker ressamlar arasında Beşiktaşlı Şevki, Karagümrüklü Hüseyin, Servili Ahmed Emin, Piyade

<sup>60</sup> Tansuğ, age, s.51-52

<sup>61</sup> Adını bilebildiğimiz birkaç tanesi:...

Kaymakamı, Üsküdarlı Osman ve Bedri Kulları gibi isimler görülmektedir. Bunlar yeni öğrendikleri perspektifi oldukça abartılmış bir biçimde kullanıyorlardı. Bu nedenle resimlerin belgesel değerleri estetik değerlerinden önde gelmekteydi.

19. yüzyılın ilk çeyreğinin ardından Saray, bazı subayları ve askeri öğrencileri eğitim amacıyla Batı'ya göndermeye başladı. 1835'te başlayan bu uygulamayla Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya iki yıl içinde on iki kişi gönderildi. "Paris'e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmelerini sağlamak ve disiplini sürdürmek amacıyla 1860-61'de bu kentte açılan Mekteb-i Osmani'de elli altmış civarında öğrenci bulunuyordu. Okulun Fransız öğretmenleri arasında Rolobens resim derslerini yürütmüştür. 1861'de Paris'e gönderilen öğrenciler arasında Süleyman Bey ve Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) da vardır."<sup>62</sup> Ancak çok sürmeden okul kapatılır. Bu okul aracılığıyla Paris'e giden öğrencilerden yetenekli olanlar bu şehirdeki özel Ecole des Beaux-art, Gerome gibi atölyelerde dersler alma fırsatı bulmuş ve çağdaş Türk resminin rotasını çizmişlerdir.

Asker ressamının ilk kuşağında Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa, ikinci kuşağında Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekai Paşa Türk resminin klasikleri arasında sayılırlar. Bunlar aynı zamanda Tanzimat devlet yönetiminin siyasal programlarında askerlerin sanat alanında oynadığı rolün önemini gösterir. Asker ressamın çağdaşlaşma bilincinin kültür ve sanat alanına yansıyan hedef ve amaçlarını temsil etmektedirler.

Bu dönemin üç önemli ismi Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Batı'da resim eğitimi alma fırsatı bulamasa da Hüseyin Zekai Paşa'dır. (Resim 8,9,10) Süleyman Seyyid Bey daha çok natürmort çalışmıştır. Hüseyin Zekai Paşa da figüre uzak durmasa bile daha çok manzara ve natürmort çalışmayı tercih etmiştir. Şeker Ahmet Paşa ise yalnızca Batılı resim formlarını öğrenmekle kalmamış, özgün bir yorumla neredeyse yerli diyebileceğimiz bir üslup geliştirmeyi başarmıştır. Ancak Şeker Ahmet Paşa'nın asıl önemi İstanbul'da ilk resim sergisinin açılmasını örgütleyerek, resim sanatının altyapısına ilişkin çalışmalarda bulunmuş olmasıdır.

---

<sup>62</sup> Tansuğ, s.54

Osmanlı resim sanatının gelişmesine büyük katkılardan biri de Guillemet adlı bir Fransız ressamdan gelmiştir. 1870'lerde sarayla ilişkilerini yoğunlaştıran Guilleme'nin Beyoğlu'nda kurduğu "Academie"de desen ve resim dersleri vermesiyle başlayan süreç, Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla sonuçlandı. Tüm uğraşlarına rağmen hayatta iken resmi bir sanat okulu kurulmasını sağlayamasa da Guillemet'nin açtığı yoldan ilerleyen ressamlar sayesinde, Türk resminin eğitim altyapısında önemli mesafeler kat edildi. 1883'te Sanayi-i Nefesi'nin kuruluşunu kendisi de önemli bir ressam olan Osman Hamdi Bey hazırladı.

"Başlangıçta yalnız erkek öğrencilerin kabul edildiği Sanayi-i Nefise'ye, daha çok rağbet edenler azınlıklardan gençlerdi. Yetenekli Türk gençlerin resim ve heykel bölümlerine daha yavaş bir tempo ile ancak geçen zaman içinde rağbet ettikleri görülür. Bu Türk gençleri, ailelerinin muhalefetine rağmen, giderek Sanayi-i Nefise'ye daha çok ilgi göstermişler, hatta bazıları aile muhalefetini yumuşatmak için, ana babalarına mimar olacağız diye yalan bile söylemişlerdir. Çünkü toplum içinde ciddi bir meslek sayılmayan resim ve heykel sanatçılığına mimarlık tercih edilmekteydi."<sup>63</sup>

Asker ressamlar Sanayi-i Nefise'nin kurulma fikrine karşıdılar. Bu okulun İmparatorluğun dağılmasına yol açacağından neredeyse emin oldukları ulusalcı akımlarla aynı çizgiyi paylaşması gerekçesiyle eleştiriyorlardı. Osman Hamdi Bey, bu eleştirileri kişiliğinde de topluyordu. Çünkü ilgi alanı yalnızca resim değil, "ulusal" değerlerin korunduğu ve propagandasının yapıldığı müzelerdi.

Osman Hamdi Bey, resimlerinin temalarıyla da dönemin ressamlarından farklıydı. Yoğunlukla figür kullanan Hamdi Bey, zaman zaman geleneksel kıyafetlere bürünerek fotoğraf çektirip resimlerinde bunları kullanıyordu. Bu temalar daha sonra Osman Hamdi'nin "oryantalist" resamlara özendiği gerekçesiyle de eleştirilmesine neden oldu (Resim 11). "Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa'nın çalışmaları Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecini konu alan bazı çalışmalarda genel bir kıyaslama konusu yapıla gelmektedir. Şeker Ahmet Paşa'nın güçlü ve

---

<sup>63</sup> Tansuğ. age, s.105

kişilikli bir üslup araştırması içinde ortaya koyduğu özgün yapıtları, Türk resim sanatındaki çok yönlü gelişmesinin temel taşlarından biridir. Söz konusu kıyaslama çabalarının vardığı spekülatif bir yargı, Türk resim sanatının 19. yüzyıl sonlarına kadar olan gelişmesinde konstrüktivist, deformasyonda bilimsel kurallara bağlı soyutlamacılık ve diğer tüm rasyonel üslup eğilimlerinin Osman Hamdi'ye, painterly (ressamca), dağınık, duygusal eğilimlerince Şeker Ahmet Paşa'ya bağlı olduğu hakkındadır. Böyle bir zorlama temellendirme çabasının Osman Hamdi'nin oryantalist resimlerine yaklaşımı ise, Osman Hamdi'nin bu tür resimlerde, Avrupalı oryantalistlerin Doğu'yu aşağılayan tutumlarından farklı bir yön izleyerek, o dönemin akılcı yönde gelişen felsefe ve bilim kaynaklarına bağlı olduğunu vurgulamaktadır<sup>64</sup>

Tarihçi Selim Deringil ise Osman Hamdi'yi başka bir değerlendirme çerçevesinde ele alır. Osman Hamdi Bey, Osmanlı çağdaş resminin ikinci kuşağıdır ve asıl çelişki de budur "Osman Hamdi Bey'in Paris'ten yeni dönmüş, genç idealist ve hırslı bir adam oluşu, yukarıda sıklıkla sözü edilen Osmanlı Devleti'nin 'yorgun savaşçıları' ile arasındaki en belirgin farklılıktır. Osman Hamdi Bey her ne kadar Paris ve Avrupa tecrübesi belirleyici olmuşsa da aslında o sanıldığı kadar döneminin ve Osmanlı çerçevesinin dışında bir adam değildir. Bunun belki de en iyi örneği, ideal insan tipi olarak Prusya burjuvazisini çizmesidir. Aslında Abdülhamid'in de gönlünde yatan teba aynı insanın Müslümanlığa yansımıştır; çalışkan, sadık, fazla düşünmeyen, devlete nesiller boyunca kadrolar veren 'erbab-ı dirayet ve hamiyet'<sup>65</sup>

Bu dönem İstanbul'da yayımlanan gazetelerde gerek İstanbul'a gelen ressamlarla ilgili haberlerin, gerek Türk ressamların açtıkları sergilerden sıklıkla bahsedilmeye başlandığı dönemdir.<sup>66</sup> Resim ciddi anlamda Türk entelektüelinin gündemine girmiş durumdadır. Sanayi-i Nefise'de ilk serginin 3 Mart 1883'te

<sup>64</sup> Tansuğ, age, 107-108

<sup>65</sup> Selim Deringil, "Son Dönem Osmanlı Aydın Bürokratının Dünya Görüşü Üzerine Bir Deneme", Osman Hamdi Bey ve Dönemi içinde (ed), s. 8-9, Tarih Vakfı, 1993



açılmasının ardından okulun açık kaldığı hemen her yıl bir ya da iki kez sergi açılmış, hatta zaman zaman bu sergiler belli ödüller çerçevesinde düzenlenmiştir. “İstanbul Salonu Sergileri” adı altında açılan sergiler bir taraftan resim için bir “pazar” üretirken bir yandan da ekoller ve sanatçılar arasında yaşanan çekişmeleri gün yüzüne çıkarmaya başlamıştır.

Aynı dönem II. Abdülhamit’in tahttan indirildiği ve II. Meşrutiyet’in ilan edildiği dönemdir. Takip eden yıl içinde de çağdaş Türk ressamların ilk örgütü olan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” kurulmuştur. 1909 yılında kurulan Cemiyet, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey’in yönetiminde bir de dergi yayımlamıştır. Mart 1911 ile Temmuz 1914 tarihleri arasında 82 sayı yayımlanan “19. yüzyılda ilk kez plastik sanatların önemi üstünde duran ve her vesileyle basının etkili diğer organları ve yetkililere seslenen ilgi çekici özelliklerini sürdürmüştür.”<sup>67</sup>

1914 kuşağı diye adlandırılan ressamlar Tansuğ’un deyişiyle Sanayi-i Nefise’de açılan Avrupa Sınavı’nı kazanıp Paris’e gönderilenlerdi. “I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle yeniden çağrılan bu ressamlar Avrupa’da ortaya çıkan kübist-kontrüktivist akımları benimsemişlerdi. Desen üzerinde durmuyor, bir önceki kuşağın dalga geçtiği soyut resimler yapıyorlardı. Onlar da kendilerinden öncekileri “araba ressamları” diye adlandırıyorlardı. Bu kuşağın en önemli isimleri Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran ve Avni Lifij’dir. Bu kuşağa “Çallı kuşağı” da denir. “Bunun nedeni, Çallı İbrahim’in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama espirili anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır.”<sup>68</sup>

Bu kuşağın sanatçılarının yurda dönüşlerinden sonra Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mekteplerinde görev almalarıyla birlikte açık bir şekilde Türk resminde de uluslaşma çabaları simgeleşmeye başlar. Artık açıkça figüratif resimler yapılmakta, İstanbul yerine Anadolu temaları resimlere temel oluşturuyordu. Hatta

<sup>66</sup> “İstanbul’da yayımlanan Malumat dergisinin, İstanbul Salon sergileriyle ilgili olarak yayımlanan iki özel sayısı, 1902 ve 1903 yıllarına aittir (Sayı 336 ve 388). Bu özel sayıların her ikisinde de salon sergilerine ait ayrıntılı bilgilerle listeler yer almaktadır.” Tansuğ, age, s.111

<sup>67</sup> Tansuğ, age., s.112

<sup>68</sup> Tansuğ, age, s.120

nü çalışmalar yapıyor, geleneğin sınırları iyiden iyiye zorlanıyordu. Avrupa'daki akımlar sıkı bir şekilde izleniyor ve yerli yorumları yapılmaya çalışılıyordu.



## 2.2 “BİREYİN KEŞFİ” İLK ADIMLAR

Buraya kadar “Türk Modernleşme Tarihi” çerçevesinde uluslaşma çabalarını ve bu çabaların resim sanatına yansımaları özetlemeye çalıştık. Kuşkusuz tüm bu çabalar, daha önce de belirttiğimiz gibi batılılaşmanın temel dinamiği anlamında “estetik”ini oluşturan sanatı da kapsıyordu. Çünkü akademik olarak üzerinde çok fazla durulmasa da “muasır medeniyet” seviyesi temelde, göstergelerin biçimsel dönüşümü şeklinde anlaşılıyor ve uygulamaya konuluyordu. Böylesine bir “küçük burjuva” projesinin düşünsel düzeyde, Türkiye’de yeterince tanımlanamamış olması, hala aynı dinamiklerin kendiliğinden düşünce hayatımıza yansımaları anlamını da taşır. Tam da bu noktada karşımıza aydın ve birey gibi kavramlar çıkar. Çünkü modernleşmenin lokomotif aktörleri “aydın”lar, edilgen ve “öğrenici”, şekillendirilen unsurları ise kuşkusuz bireylerdir. Buradaki ironi Batılı anlamdaki birey’in hiç de bu şekilde yukarıdan aşağıya doğru şekillendirilebilen bir sosyal psikolojinin ürünü olmayışıdır. Cumhuriyet bu farkı/çelişkiyi, yüzyıllar boyunca teba olarak yaşamış yığınlardan ulus inşa edebilmek için gözden kaçırmayı tercih etmiş görünmektedir.

Alex Inkeles, “modern insan” dediği bireyi oldukça kapsamlı bir şekilde tanımlar. Ona göre modern insanın ilk özelliği “yeni deneyimlere hazır, yenilik ve değişime açık olması”dır. Hemen ardından “öteki”ni korkusuzca kabul etmek/tanımak gelir. “Yalnız kendi yakın çevresinde değil, onun dışında da birçok sorunlar ve konular hakkında kanaatler edinme ve taşıma eğilimindedir” modern insan. Çevresinde kendisinden farklı tutum ve kanaatler oluşuna hoşgörüyü yaklaşır, geçmişten çok bugüne ve geleceğe yöneliktir, planlamaya ve örgütlenmeye yöneliktir ve bunlara ilgi duyar. Modern insanın diğer bir temel özelliği de amaç ve hedeflerini gerçekleştirebilmek için çevresine egemen olmayı öğrenebilmesidir. Dünyanın tahmin edilebilir olduğunu düşünür, başkalarının da haysiyetleri olabileceğini bilir. Bilim ve teknolojiye inanç duyar, dağıtıcı adalete teslim olur.”<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Alex Inkeles, “The Modernization of Man”, Myron Weiner içinde, *Modernization: The Dynamics of Growth*, Voice of America Forum Series (Washington, 1977, ilk baskı 1966), s.154-157’den

Modern insan dengeyi ve denge içinde kendi bireysel çıkarlarını görür ve gözetir. Bu tanım, Descartes ile birlikte başlayan Cogito Ergo Sum'un, feodalite ve aristokrasinin egemenliğinden rasyonel düşüncenin aracılığıyla savaşıarak kurtulmuş burjuvazinin varoluş biçimini karşılar. Bu noktada öncelikle İngiltere ve Fransa'da başlayan anayasal monarşilerin, ulus-devletlerden önce, sömürgecilik aracılığıyla yaşadıkları gerçek emperyal güçlere dönüşümlerini anımsatmaya çalışıyoruz. Kuşkusuz bu değişimin temel dinamiği 19. yüzyılda çok yüksek teknolojik devrimlerle birlikte ekonomi idi.

Batıdaki değişimler gibi yine 19. yüzyılda Rusya da ortaya çıkan romantik edebiyat, İtalya'da geç ulus-devletleşmenin getirdiği iç çatışmalar, Osmanlı'da ise Tanzimatla birlikte Jön Türklerle paralel doğan "vatanseverlik" merkezli romantik edebiyat, bu gecikmenin ürünleri olarak değerlendirilebilir. Ancak Osmanlı ve halefi Türkiye Cumhuriyeti örneklerinde, söz konusu "değişim modeline uyum sağlamak açısından "gecikmiş" olmanın getirdiği günümüze de yansıyan gerginlik ve şiddetin süreklilik gösterdiğini söylemek mümkündür.

İlke olarak söz konusu şiddetin etkilerini özellikle İmparatorluğun temelde her anlamda merkezi olan İstanbul başta olmak üzere Selanik, Üsküp, Saraybosna, vs.'de kozmopolit bir Avrupalı etkilenme süreci yaşanır. Bu yüzden şekil ve içerik değiştirmesine rağmen, Batılı anlamda bireyin ortaya çıkarılmadığı bir kültür halini aldığını da söyleyebiliriz. Bu çoğu zaman aydın-halk kopukluğuyla şiddetlenerek zaman zaman keskin geri dönüşlerle sürekli olarak tekrarlandı. Standford J. Shaw, zorunluluktan kaynaklanan bir yanlışlığın bu şiddetin üretilmesinde temel etken olduğunu söyler. Ona göre, Türk modernleşmesinin kurumsal ve geniş anlamıyla ilk adımları arasında saydığımız Tanzimat'ın en önemli hedefi otokrasi ve merkezileşmeydi.<sup>70</sup>

Çünkü imparatorluk neredeyse en dar sınırlarına çekilmişti. Hükümet kendisine temel iş olarak bu sınırları verimli bir şekilde bir arada tutmayı

---

aktaran Levent Köker, Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi, İletişim Yayınları, II. Baskı, 1993, s.41

<sup>70</sup> Levent Köker, age. s.128

belirlemişti. Oysa geleneksel Osmanlı yönetim yapısı göreceli olarak merkezsizdi. Sarayla çevre arasında iletişim kopukluğu bugünden yarına düzeltilemeyecek kadar da derinleşmişti. Bu nedenle, Tanzimat aslında büyük ölçüde merkezileşmenin temellerini atıyordu.

Tanzimat öncesinde bütün teba, Tanrı'nın yer yüzündeki gölgesi (zıllullah-ı fil-arz) olarak kabul edilen sultanın kulu şeklinde algılanıyordu. O kadar ki, sultana sunulan resmi yazışmalarda bile "bende (kulunuz) imzası kullanılmaktaydı. Bu durum Batılılaşma sürecine girilmeye başlayınca değişti. İlk olarak 1839 yılında kabul edilen Tanzimat fermanında, sultan bilinçli olarak kendi haklarından vaz geçmekteydi. Bunun ardından çağdaşlaşmanın öncülerinden İbrahim Şinasi, aklını kullanan ve hür irade sahibi insanı ön plana çıkarmaktaydı.

*Dilin iradesini başta akl eder tedbir*

*Ki terceman-ı liscandır anı eder takrir*

Diyerek, insanın ağzından çıkanların, akıl tarafından denetlenmesi üzerinde durmaktaydı. Şinasi, model insan olarak Mustafa Reşid Paşayı görmekteydi. Tanzimatın mimarı olan paşanın kanun üstünlüğünü benimsemesini öve öve bitiremiyordu. Bu nedenle yazdığı kasidelerin tamamında paşayı akıllı, bilgili, kahraman, yüce vs sıfatları ile methediyordu.

Şinasi'den sonra gelen onun öğrencilerinden Namık Kemal de bu model insana hürriyet düşüncesini ekledi. Ona göre birey hürriyetleri savunmalı ve bu uğurdu çalışmalıydı. Şair, Sultana kul olan insanları insafsız avcıya hizmet eden köpeklere benzetiyordu. Kemal'den sonra gelen Ahmet Mithat Efendi ise birey olabilmek için çalışmak ve tasarruflu olmanın gereği üzerinde durmaktaydı.

Tanzimat'ın bu birey modeli, Meşrutiyet döneminde giderek zenginleşmeye ve farklılaşmaya başladı. Özellikle anayasanın yeniden ilanı ve meclisin açılması merkezi otoritenin, yetkilerini dağıtmasına neden oldu. Parlamenter düzen yeniden oluşturulmaya başlandı. Zaten 1864 yılından itibaren uygulanan, eyalet yöntemi idari yapıda bir esnekliği sağlamıştı.

Oysa bilindiği gibi merkezileşme "modernleşme" reçetesinin halk tarafından benimsenmesinin zorluğuuydu. Halkın bu konudaki davranışlarının temel

belirleyicilerinden biri ise kuşkusuz dindi. Gellner'den daha önce yaptığımız alıntıda da olduğu gibi, birbirinden farklı ancak geleneklere, geleneksel toplumsal yapıya koşulsuz bağlı bir teba söz konusuydu. Zorunlu değişimin aciliyetini onlara anlatmak oldukça güçtü.<sup>71</sup> Her ne kadar Tanzimat'la başlayan süreç içerisinde imparatorluk fikrine ve Sultanlık makamına yönelik eleştiriler başlangıçta oldukça yavaş bir şekilde gelişim gösterdi. III. Selim ve II. Mahmud gibi Batılılaşmayı bir politika olarak benimseyen Padişahlar söz konusu ise de, sistemin işleyiş biçimine yönelik suçlayıcı doz giderek yükseldi. Özellikle II. Abdülhamit sonrasında bu makam kendiliğinden "sahibi" olduğu imparatorluğun yıkılmasının birincil nedeni olarak görülmeye başlandı. Yüzyıllar boyunca kendisini belirli bir toplumsal dengeyle ayakta tutmuş olan Osmanlı sistemi, gelişmenin önünde en büyük engeli oluşturmakla eleştiriliyordu. Bu süreçte önce Osmanlı'yı oluşturan topluluklarla aradaki ilişki yeniden tanımlandı, ardından bu tanım değişiklikleri kesintilerle de olsa genişledi. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde "teba" fikrinden çoktan vazgeçilmişti. Artık bireyler ve yurttaşlar söz konusuydu.

Osmanlı aydınları ve halefleri Cumhuriyet elitleri Batı'nın kaydettiği üstünlüğün temelinde onun düşünme biçimini görüyorlardı. Batı'nın düşünme biçimindeki yenilik ise kuşkusuz bilimin "en hakiki mürşit" sayıldığı temel bir felsefeye dayanıyordu. 19. yüzyılda Batı için de çok eski olmayan bu düşünme biçiminin adı da konuldu. Auguste Comte'un "pozitivizm" dediği bu düşünsel evrim aşaması, toplumların yeniden nasıl kurgulanacağını "ilmi" idi bir bakıma. "Comte, her türlü toplumlar için geçerli ve değişmez kanunlara dayanan bir 'müsbet' sosyoloji ilmi kurmak istiyordu. En önemli kitabı olan 'Pozitif Felsefe Kurları'nda sosyolojiyi, fizik, matematik, astronomi vs. gibi müsbet ilimler şeklinde ele alır. Analitik yöntemeye dayanan pozitivizm mekanik bir determinizmi içerir."<sup>72</sup> Bir başka deyişle "müsbet" bilimler için geçerli olan tüm kurallar, aşağı yukarı sosyal bilimler için de geçerlidir. O halde müsbet bilimlerin buldukları yöntemler rahatlıkla, toplumların anlaşılması ve inşası süreçlerinde de kullanılabilir. Tarihe belli bir

<sup>71</sup> Ernest Gellner, "Karşılaştırmalı Perspektiften.....", s.195

<sup>72</sup> Taner Timur, Türk Devrimi ve Sonrası, İmge, 1993, s.99

mesafede duran pozitivist düşünürler, klasik felsefenin ontoloji ve epistemoloji gibi temel sorunlarını da ihmal ederler. Pozitivizm Türkiye'ye Avrupa'da ortaya çıkışından hemen sonra gelir. Jön Türklerden itibaren pozitivizm Osmanlı entelijansiyasının temel tartışma alanlarından biri olur.

Pozitivizmin ikinci büyük düşünürü Durkheim'i ise Türk aydınları Ziya Gökalp'le öğrendi. Durkheim'in "ahlak" ve "manevi değerler" üzerine yaptığı vurgu, Ziya Gökalp aracılığıyla Cumhuriyet dönemi aydınlarına da yansdı. Ulus inşasında bu iki kavram sürekli olarak kullanıldı. Durkheim'e göre ahlak toplumdan topluma değişen örf ve adetleri inceleyen bir bilimdi (bu tanım sonradan daha çok antropoloji için kullanılacaktır). Sosyal İşbölümü adlı tezinde Durkheim, bireylerin kendi gelişmeleri ölçüsünde içinde yaşadıkları topluma sadakat gösterdiklerini belirtiyor ve bu nedenle de meslek kuruluşlarının önemine değiniyordu. "Sosyoloji Usulünün Kaideleri" adlı kitabında ise bireylerden oluşan ancak onların dışında toplumsal varlıklara işaret eder Durkheim. Kolektif hayal gücünü sosyolojinin gündemine sokar ve bireylerin bu hayal gücü ile kendi kaderlerini tayin edebileceklerini savunur.

Ziya Gökalp de bu görüşleri "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında: "Kollektif tasavvurlar yani mefkureler bütün sosyal hadiselerin sebepleri olmakla beraber, kendilerinin de doğması, kuvvetlenmesi, zayıflaması, ölmesi birtakım sosyal sebeplere bağlıdır. Bu sebepler, sosyal bünyede husule gelen değişimlerdir. Durkheim'a göre sosyal hadiselerin ilk sebepleri, cemiyetin nüfusunun, kesafetinin, fertlerinin birbiri ile kaynaşmasının aynı milletten oluşlarının iş bölümünün artıp eksilmesi gibi sosyal morfolojiye ait hadiselerdir."<sup>73</sup>

Cumhuriyet döneminde, bu sonradan ve zorunluluklarla üretilmiş "kollektif tasavvur"a sahip çıkacak bireyler yine seçkinler tarafından tanımlandı. Ancak yukarıda sözü geçen Batılı modern insanın tersine, Osmanlı sonrası Türkiye'sinde tanımlanan birey, çoğulcu olmaktan çok tekil ve yalnız (izole) bir niteliğe sahipti. Afet İnan, bu gelişmeyi tanımlarken Cumhuriyet Türkiye'si'nin bireyden ve ulus kimliğine bürünmüş yığınlar içindeki "yurttaş"tan ne beklediğini ortaya koyuyordu:

<sup>73</sup> Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, Milli Eğitim Bakanlığı, Devlet Kitapları, 1970, s.76

“...gelişmenin amacı insanları birbirlerine benzeştirmektir; dünya birleşmeye doğru ilerlemektedir; sınıf, mevki, ahlak, giysi, dil, değer ölçüsünden gelen insanlar arasındaki farklar azalmaktadır.”<sup>74</sup> Cumhuriyet’in hedefi Osmanlı’dan devralmak zorunda kaldığı dine ve feodaliteye dayalı toplumsal yapıyı dönüştürmekti. Bu dönüşüm de kuşkusuz Batı’dan devşirilen bir gelişme/ilerleme paradigması ekseninde olacaktı. Bireyle ulus arasındaki çelişki işte bu noktada görmezden gelinmeye başlandı.

Batılı rasyonalitenin ve hukukun tanımladığı birey, yine Batılı romantizmin tanımladığı ulus içinde adeta erir. “Ulus, tek türleştirici ve Tek ve Aynı olma isteğinin damgasını taşıyan bir birliktir. Bu bakımdan sadece cemaat çeşitliliğini değil, aynı zamanda oluşum olarak bir merkez etrafında örgütlenmiş toplumun da çatışmalı özelliğini yadsır. Türk seçkinlerinin ulusu, gerçekliği kendisini yaratan devletten başka hiç kimse tarafından tanınmayan, bu anlamda da kendi kendine yeterli bir mittir. Seçkinlerin somut eylemlerine yaklaşıldığında, Hukuk’a uygun bir biçimde, modern, özgür, eşit olduğu söylenen özdeş bireylerden oluşmuş olduğu düşünülen bir ulus görürüz. Her türlü özelliği dışlanmış, danışmanı ve güvencesi devlet olan bir ulus.”<sup>75</sup>

Ulus aynı zamanda konjonktürel bir öneme de sahiptir. Çünkü böylesi tek tür bireylerden oluşmuş bir yapı aynı zamanda devletin bekasının da temelini oluşturur. Bir başka deyişle uluslaşma istikrar için gereklidir. Uluslaşma için yığınların bireylerden oluşan bir topluma dönüştürülmesi gerekir. Birey ise yönelimleri geleneksel olandan farklılaşmak üzerine kurulmayacak yeni insanı karşılar. Dinden ve kaderden bağımsızlaşmış bu birey için laik bir altyapı da oluşturmak gerekir. Aynı zamanda rasyonel aklın kullanıldığı endüstri temelli ekonomi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Cumhuriyet’in kurucuları ve seçkinleri tüm bu altyapıyı birkaç yıl içinde oluştururlar. “Seçkinler bu amaçlara ulaşmak için birçok yolu denerler. Başlangıçta zaman, töreler, bayramlar, özellikle din ve dış görünümlere el atan küçük devrimler... Sonraları kitlelerin kendi modernleşmelerine katılımını

<sup>74</sup> A. Afet İnan, M. Kemal Atatürk’ten Yazdıkları, s.102

<sup>75</sup> Cengiz Aktar, Türkiye’nin Batılaşması, Selçuk Yayınları, 1993, s.93



sağlamak için bir seferberlik kampanyası başlatılır. Buna halkçılık adı verilir. Öte yandan İsviçre Medeni Hukuku ile bütün hakları haiz yurttaşlar haline gelen Türkler, bu politik, toplumsal ve kültürel atılım karşısında, milli olmaya zorlanırlar. Örneğin bir yabancı dili öğrenmeden önce kendi dilini öğrenmek ve geliştirmek gerekir.”<sup>76</sup>

Bireyselleşmede kadının rolü de önemli ölçüde olmuştur. Özellikle Meşrutiyet sonrasında ve Balkan Savaşı yıllarında kurulan kadın dernekleri bu alanda etkinlikler göstermişlerdir. Kadınların iş hayatına atılması, cemiyetler kurması, yeniliklerle ilgilenmeleri, örneğin uçağa binmeleri, saçlarını kısa kestirmeleri bu dönemde gerçekleşmiştir. Kadınlar çıkardıkları gazete ve dergilerle, sanat, edebiyat ve kültür alanlarında seslerini duyurdular. Kadının “ben de varım” demesi, yıllar sonra elde ettiği kanuni haklarla daha da pekişmiştir. Bütün bunlar uluslaşma aşamasında bireyselleşmeye geçişin önemli basamaklardan sayılmaktadır. Cumhuriyete geçiş ve sonrasında bu faaliyetler, başta Atatürk olmak üzere, devrin yöneticileri ve aydınları tarafından da desteklendi.

---

<sup>76</sup> Cengiz Aktar, age., s.97-98

### 3. CUMHURİYET DÖNEMİ: 1923-1950:

#### ULUSAL SANAT YARATMA ÇABALARI VE GELENEK SORUNU

Osmanlı İmparatorluğu, I. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmasından sonra toprakları paylaşıldı. Bunun ardından Atatürk ve silah arkadaşları tarafından başlatılan Kurtuluş Savaşı, Anadolu insanının desteğiyle zaferle sonuçlandı. Kurtuluş savaşı aynı zamanda yeni bir toplumun da habercisiydi. O güne kadar elitler tarafından doğrudan bir ilişki kurulmamış, unutulmuş olan halk ilk defa üst düzeydeki bir Osmanlı paşası ile vatanın kurtuluşu için birlikte hareket etmiştir.

Bu birliktelik Atatürk'ün daha önce düşüncelerinde şekillendirdiği yeni bir devlet kurmak için de önemli bir etkendi. Toplumunu tam olarak arkasına almış biri olarak. Artık cumhuriyet Türkiye'sini kurabilirdi. Atatürk'ün en büyük özelliği, yeni bir düzene geçerken halkın desteğini ve güvenini kazanmış olmasıydı. Özellikle geleneği dini normlara göre şekillenmiş bir toplumun desteğini almak, laik, demokratik, hukuksal bir düzene geçerken çok önemliydi.

Atatürk, aslında her fırsatta kurulacak yeni devletin işaretlerini veriyor, özellikle de Anadolu insanının önemine değiniyordu. Atatürk bu duruma gelmenin sorumlusu olarak Osmanlıyı gösteriyor; çağdaş, demokratik yeni bir Türk toplumunun gerekliliğine dikkat çekmeyi ihmal etmiyordu.

Atatürk'ün düşünsel ve eylemsel hazırlığı, yeni bir ulus-devlet kurmasının da alt yapısı olarak gelişti. Halkın da desteğini alarak, cumhuriyetin ilk yıllarında bütün devrimleri gerçekleştirdi. Artık yeni devletin şekli belli olmuştu: Laik, demokratik, çağdaş, hukuka dayalı, hak ve özgürlüklerin olduğu bu devlet Türkiye Cumhuriyeti'dir.

Aslında en büyük zorluk bu yeni devleti oluşturan toplumun düşünsel ve biçimsel yapısını batı normlarında ve bir yurttaşlık bilinci içinde şekillendirmektir. Tam bu noktada tekke ve zaviyelerin kaldırılması ve eğitim reformları düşünsel gelişmeyi amaçlarken Türk dili kanunu ve tarih araştırmaları da yurttaşlık ve Türk kimliğini pekiştirmek içindi. İncelendiğinde Kemalist söylemlerin Jön Türklere ve

Osmanlı Aydınları'na kadar uzandığını görürüz. “Ziya Gökalp, 1913 yılında, Türk Yurdu adlı savaş öncesi milliyetçileri yayın organı olan dergide bu sorunla ilgili sayfalar dolusu hararetli yazılar yazmıştır. Tanınmış aydınlardan Ahmed Ağaoğlu ve Yusuf Akcura, tarihçi Fuad Köprülü ve şair Şinasi, eğitimci ve gazeteci İsmail Gaspıralı da ulusal birlik için dilin önemini vurgulamışlardır. Benzer biçimde Kemalist anlayışa göre kültür ve ideal toplumu, yüzyılın başında Ziya Gökalp ve diğer yazarlar tarafından oldukça geniş biçimde geliştirilmişti.<sup>77</sup>

Atatürk, yeni ulusun şeklini belirlerken hem de alt yapısını oluşturmaya çalıştı. Kılık kıyafet kanunu, medeni kanun, bir taraftan da toplumu bir arada tutan kimlik ve yurttaşlık bilinciyle, ulusal bir alt yapı ve içerik oluşturmaya çalışmaktaydı. Aslında tam da bu geleneksel bir yapıdan, modernliğe geçiş süreci yaşayan toplumları tipik bir aşaması olarak gözüküyor. Bilim adamları geçiş dönemi sorunlarıyla uğraşmaya başlayınca “iki önemli varsayım geliştirdiler: Modernleşme süreci, ekonomik, politik ve diğer kurumsal alanlarda oldukça benzer kalıplar izler; bu alanlardan herhangi birinde modern sistemin gereği olan çekirdek kurumlar oluşmaya başlayınca, bütün diğer sosyal alanlar da benzer gelişmeler, bir daha geliştirilemeyecek yapısal ve örgütsel gelişmeler oluşur ve bunlar ortak bir evrim yönünde büyümeyi sürdürür.”<sup>78</sup> İşte böyle bir ulusal evrimleşme modern devletin gerekliliği olan tüm kurumlarda, örgütsel ağ kurulmaya başlarken, bir yandan da bu yeni modelin kurumları milli karakter kazandıracak ulusal bilincinin giydirilmesiydi.

Geleneğin çalışma konumuzun coğrafi ve politik sınırını oluşturan Türkiye örneğine dönmekte fayda var. Mehmet Bedri Gültekin, *Gelenek ve Gelişme* adlı kitabında geleneğin belli bir “ilerlemeci” tez tarafından nasıl algılandığını görebilmemiz için oldukça verimli bir örnek oluşturur:

“Geleneklerin bir kere oluşup kurumlaştıktan sonra, toplumların içinde bulunduğu mevcut statükoyu muhafazaya hizmet etmeleri olgusu dünyanın her tarafında bütün tarih dönemleri için geçerli olmuştur. Ama hiçbir yerde gelenek,

<sup>77</sup> Paul Dupont, “Kemalist İdeolojinin Kökenleri”, Bkz: Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi, (Haz: Jacop M. Landau), İstanbul, Sarmal Yay. 1999, s. 56.

Ortadoğu, Hint ve Çin toplumlarında olduğu kadar etkili olmamıştır. Doğu toplumlarında gelenek faktörü, bu toplumların tarihin çok uzak derinliklerine uzanan geçmişleri dolayısıyla, diğer toplumlara göre çok daha büyük bir rol oynamıştır. Son yüzyılın henüz tamamlanmamış olan gelişmelerini hariç tutarsak, bu uzun tarihi gelenekte, toplumun bilincinde büyük bir kopma ve kırılma olmadı. Toplumsal dönüşümlerin bin yılları ve on bin yılları alan bir zaman süresi içinde çok yavaş gerçekleşmesi, düşüncede, her şeyin durağan olduğu fikrine yol açmış, böylece her şeyin geçmişte olduğu sanısını kuvvetlendirerek kendine özgü bir düşünce sistemi yaratmıştır. Dolayısıyla kafalar önemli ölçüde geçmişe bağlanmış, insan enerjisinin bütünüyle açığa çıkması önlenmiştir. Bahsettiğimiz düşünce tarzı en sistemli ve olgun ifadesini, Ortadoğu kaynaklı tektanrılı dinlerde ve Uzakdoğu'nun felsefi akımlarında, özellikle Konfüçyüsçü öğretilerde bulmuştur.”<sup>79</sup>

Geleneği açıkça gelişmenin önünde önemli bir etken olarak gören Gültekin, kitabının ilk bölümünün epigrafını da kendi öncüllerinden alıyor. Namık Kemal'in "Acaba bu dünyayı insanoğullarına gerçekten bir çile yeri etmeye gelenek dediğimiz yanlış inançlar karışımından daha büyük hizmet etmiş bir şey var mıdır?" sorusunu hatırlatan Gültekin'e göre "gözlerin geçmişe dönük olması" kapitalist aşama öncesi dönemde kalmıştır.<sup>80</sup> Gelişmelerini tamamlayan toplumlarsa açıkça geleneklerinden kopuşu gerçekleştirebilmiş, geçmiş yerine geleceğe bakmayı öğrenmiş toplumlardır. Böyle olması hiç de rastlantısal değildir. Türkiye de, Cumhuriyet'in kurulduğu 1920'lere kadar yüzünü geçmişe dönmüş bir ülkedir ve bu nedenle gelişmemiştir. Oysa 1920'lerden sonra "gelenek bağından kendini kurtarma yolunda önemli adımlar" atmıştır ve meyvelerini de ekonomik, kültürel, siyasal tüm alanlarda büyük bir gelişme kaydederek almıştır. Bu dönemde Cumhuriyet yöneticileri geçmişte yapılanlarla övme yerine kendi yaptıkları ve yapacakları işler için övünç duyarlar.

Türkiye toplumunun ama daha çok da aydın ve yönetici kesimlerin imparatorluğun son yüzyılından bu yana içinde buldukları ve artık kendisi de

<sup>78</sup> S. N. Eisentadt, "Kemalist Yönetim ve Modernleşme", Bkz: Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi, (Haz: Jacop M. Landau), İstanbul, Sarmal Yay. 1999, s. 56.

<sup>79</sup> Mehmet Bedri Gültekin, Gelenek ve Gelişme, Kaynak Yayınları, Kasım 1998, s.22

gelenekselleşmiş “modernleşmeci”, “Batılılaşmacı” paradigma, “gelenek” kavramını gelişmenin önündeki en önemli engellerden biri olarak görür. Her türden değişimi, geçmişten gelen değerleriyle mahkum eden gelenek, kültür, birey, tarih ve ekonomik gelişmeyi dizginleyen bir unsurdur. Çünkü yeni olanı reddeder. Geleneksel, bir başka deyişle kapitalizm öncesi toplumlarda “umumiyetle değişme istenmemekte, o arada bilhassa teknik terakki, yer ve meslek değiştirme arzu edilmemektedir.”<sup>81</sup> Varolan toplumsal düzenin korunması temelinde ortak bir bilince sahip olan bu toplumlardaki “kanaatkar” öz, “romantik” bir durağanlığın belirtisidir. Oysa modernleşme paradigması bir “muasır medeniyeti aşma” gayretinin adıdır ve toplumun geleneklerinden yaşayacağı kopuşla varlığını sürdürebileceğini öne sürer.

Aslında modernleşme paradigması, uluslararası düzende “güçlü olan” tarafından icad edilmiş geleneğin bir tür devşirilmesi dir. Bu geleneğin ve onu üreten zihniyetin toplumda yerleştirilebilmesi için ciddi bir kopuş gerekmektedir. Ülgener bu bakma biçiminin yanlışlığına işaret eder. Ona göre “az gelişmişliğin, geri kalmışlığın nedeni bu “romantik kanaatkarlık” değildir. Bu ülkelerde sorun “çıkarıcı” ve “maceracı” gücün disiplinli bir çerçeve içine alınmamış olmasıdır.”<sup>82</sup>

Tam da bu noktada sanatın kendine içkin yeniden üretme geleneğiyle, modernleşme paradigması üst üste oturur. Üçüncü dünyada, gelişmekte olan ülkelerde sanatın bu yönü değişimin dinamiğini oluşturan elitler ve zaman zaman da yöneticiler tarafından desteklenir. Çünkü sanat geleneğe yönelttiği eleştiri oklarıyla, gelişmenin üzerinde temelleneceği değişimin estetik bir sunumunu gerçekleştirebilir, dolayısıyla değişme gerekliliğini ve değişimi öngören düşünme ve politika biçimlerini meşrulaştırabilir. Batının kendi gelişim çizgisinde geleneğin eleştirisini yapan sanatçılar kendisi de oluşum ve güçlenme çağını yaşayan burjuvazi tarafından destekleniyordu. Çünkü sanatın kendi varoluş biçimi olan yeni değerler sorunsalığı açması, bu yeni sınıfın duruşu arasında kaçınılmaz ve “konjonktürel” bir paralellik vardı. Bu paralellik sanatta olabildiği kadar yeniliğin yaşanmasına neden oldu.

<sup>80</sup> Gültekin, age, s.30

<sup>81</sup> Sabri F. Ülgener, Ziyinet, Aydınlar ve İzm’ler, Mayaş Yayınları, Ocak 1983, s.40

<sup>82</sup> Ülgener, age, s.45

Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde ise böylesi bir burjuvazi yoktu, sermaye birikimi Ülgener'in sözünü ettiği "hırs dağınıklığı" nedeniyle olanaklı değildi, ama dönüşümün yine de bir sese, görüntüye; ruha gereksinimi vardı. Bu noktada sanatçı ile değişimi, gelişmeyi politikalaştıran yönetici elitler arasında kaçınılmaz bir paralellik doğdu.

Minyatürün, kaligrafinin, hattın geleneksel iktidarın onadığı "sanat"lar olduğu bir yerde, resim tam anlamıyla bir devrimdi. Hatta tüm bunların giderek birer "zanaat" olarak görüldüğü ve "dekoratif nesnelere" indirildiği yerde tek başına "sanat" ve bu kavramın içini dolduran her türden "oluşum" başlı başına yenilikti. Geleneksel iktidarı sorgulayan, onu dönüştürmeye çalışan tüm düşünme, politika ve eyleme biçimleri tarafından onaylandı.

Böylesi bir çalışmanın vazgeçilmez kavramlarından biri de kuşkusuz "kültür"dür. Kültür de en az "gelenek" kadar değişken ve üzerinde uzlaşılmamış bir kavramdır. Dolayısıyla bir toplumun kültürü, kendi içindeki sınıfların ve fertlerin kültürlerini oluşturan unsurların toplamıdır. Bu unsurlar sayısınca da karmaşık ve çözümlenemezdir aynı zamanda.

Nermi Uygur genelleme yaparak "...insanın ortaya koyduğu, içinde insanın varolduğu tüm gerçeklik demektir" şeklinde tanımlar kültürü ve devam eder, "öyleyse 'kültür' deyimiyse insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz her şey anlaşılabilir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süre ve verimdir. Kültür, insanın kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasındır."<sup>83</sup> Kültür tam da bu noktada tarihseldir ve kaçınılmaz olarak "ideolojik" bir belirlemeye olduğu kadar belirlenmişliğe de açıktır.

"Günlük kullanımıyla kültür, bazen bilgi ve deney birikiminin arınmış bir biçimini, bazen de ruhsal zenginliğin yalnızca özel ilişkiler içinde elde edilebilir bir halini, bir seçkinliği ifade eder. Kültür kavramına yüklenen bu sosyal statü belirleyici içerik, onun burjuva tarzda kavranışının bütün temel karakteristiklerini vermektedir. Bir diğer gündelik kullanış biçiminde kültür kavramı, nesnelere ve ürünler üzerinden

<sup>83</sup> Nermi Uygur, Kültür Kuramı, YKY, 1984, s.17-18

kurulur. Burada yapılar, sanat eserleri, uygarlığın belli başlı nesnel belirtileri ve bunların kullanımına ilişkin değerler, kültür tanımının kapsamını oluşturur. Böylece kültür, bir nicel birikim olarak ele alınır.”<sup>84</sup>

Çubukçu’ya göre bu şekliyle bile olsa kültürü, “tarihsel eylemin bir biçimi, onu genelleştiren ve süreklilik kazanmasını sağlayan bir ilişkiler bütünlüğü olarak düşünmek gerekir. (Çünkü) Kültür, maddi hayatın üretimi ve yeniden üretimi sürecinde insanın doğayı ve bu arada kendisini değiştirme faaliyetinin çeşitli alanlarını birleştiren genel bir ilişki ve etkileşme düzeyi olarak kendini gösterir.”<sup>85</sup> Söz konusu üretim ve yeniden üretim süreci kuşkusuz ideolojik nüveler taşır. Kültür, kendi sürekliliğini sağlayabilmek gibi geniş anlamıyla “politik” bir “canlı”dır. Bir bakıma, dolayısıyla da yine geniş anlamıyla bir “ideoloji” tavrı sahibidir. Kültürü yukarıda yapılan tanımlarıyla eşzamanlı olarak “ideolojik bir özne” ve “bir iletişim aracı” olarak görmek mümkündür. Kültür farklı, çelişik ya da benzer “meşruiyet” nedenlerinin sürdürüldüğü alan olarak bir “iletişim” alanı ve aracıdır, ancak bu nedenlerin kendilerini ifade etme biçimleriyle de belirlenir.

Bir iletişim alanı olarak kültür, meşruiyetin yayılmasını sağlaması anlamında radikal dönüşümleri reddeder, bu reddiyesi onu aynı zamanda “ideolojik” özne kılar. Bu anlamıyla kültür değişir, ancak var olmaya devam eder. Gelenekten farklı olarak kültür varlığını değiştirerek ve değiştirilerek korur. Farklı kültürler kendi sürekliliklerini sağlayabilmek için çatışır. Güçlü olan kazanır. Yani güçsüz olanı kendine benzetir, içerir ve giderek yok eder. Ancak ne kadar güçsüz olursa olsun hiçbir kültür aniden ve kendisini alt eden kültür de dahil olmak üzere dünya üzerinde izini bırakmadan ortadan kaybolmaz. Çünkü kültür, gelenekten çok daha sağlam bir şekilde tarihsel temellere sahiptir. “Kültürler arası karşılaşmada araya daima iktidar girer, özellikle bir kültür daha gelişkin ekonomik ve askeri temele sahipse bu kaçınılmazdır. Kültürler arasında ne zaman çelişkili ve eşitsiz bir karşı karşıya geliş

<sup>84</sup> Aydın Çubukçu, Kültür ve Politika, Evrensel Basım Yayım, Kasım 1991, s. 14

<sup>85</sup> Çubukçu, Kültür ve Politika, s. 22-23

yer alsa, işgal, sömürgecilik veya iletişimin gelişkin biçimleriyle de olsa, kültürel kimlik konusu ortaya çıkar.”<sup>86</sup>

Şu halde kaçınılmaz olarak “kimlik” kavramıyla karşı karşıyayız. Çünkü kültür’ün belirleyici özneliğinin, bir başka deyişle “ayakta kalma ideolojisi ve stratejisi”nin özellikle modern zamanlarda kendini en fazla hissettirdiği “varlık”tır kimlik. Larrain’e göre “kimliğin konu edilebilmesi için bir istikrarsızlık ve bunalım dönemi, eski yapılara bir tehdit gereklidir.”<sup>87</sup>

Kültür her ne kadar kendini savunma aracı olarak “kimlik”ler üretse de, yine bu “kimlik”ler aracılığıyla dönüşür. Çünkü ne kadar direngen olursa olsun, varolmaya devam edebilmek için mutlaka değişmek, olanaklar elverdiği ölçüde az olsa da ödün vermek ve bu şekilde toptan yıkıma uğramamak gibi bir “oyun stratejisi” geliştirir. “Burada anlatılmak istenen aslında kimlikler aracılığıyla kimliklerin aşılması ya da belki kimliksizlik (kimlikler üstülük) stratejisidir.”<sup>88</sup> Çünkü “...kimlik daima, kendi olumlusunu sadece negatifi bakışıyla elde edebilen yapılanmış bir temsildir. Kendisini inşa edebilmesi için ötekinin iğne deliğinden geçmesi gerekir”<sup>89</sup>

“Kimlikten söz ettiğimizde, genelde belirli bir sürekliliğe ve kapsayıcı bir birliğe ve kendini tanımaya vurgu yaparız. Çoğu zaman bu özellikler kurulu yaşam tarzına yönelik bir tehdit yok ise, sorgusuz kabul edilir.”<sup>90</sup> Dolayısıyla kimlik de en az kültür kadar tarihseldir. Tarih ise belki de tüm bu tanımlar arasında özellikle son yıllarda üzerinde en çok tartışılan kavram ve disipline tekabül etmektedir. “Epistemoloji, geçmişi gerçekten bilmemizin asla mümkün olamayacağını; geçmiş ile tarih (tarih yazımı) arasındaki açıklığın ontolojik bir açıklık olduğunu, yani bunun

<sup>86</sup> Jorge Larrain, İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Çev: Neşe Nur Domaniç, Sarmal Yayınevi, Ekim 1995, s.197

<sup>87</sup> Larrain, age, s.197

<sup>88</sup> Sevda Alankuş Kural, agm, s.12 (6 numaralı dipnot)

<sup>89</sup> Stuart Hall, “Old and New Identities, Old and New Ethnicities”, A.D.King (der.), Culture, Globalization and the World System, Londra: Macmillan:19-20’dan alıntılıyan Sevda Alankuş Kural, agm, s. 15 (8 numaralı dipnot)

<sup>90</sup> Larrain, age, s.197



tam da şeylerin doğasından ileri geldiğini ve hiçbir epistemolojik girişimin bunu kapayamayacağını göstermektedir.”<sup>91</sup>

Tarih'i, onu kaleme alan tarihçinin kendi değerleri, ideolojik duruşu, kimliği, içine doğduğu ve içinde yaşadığı kültür gibi sayısız değişkenden oluşan bir küme belirler. Şu halde “Geçmiş ne keşfedilir ne de bulunur. Geçmiş tarihçi tarafından, daha sonra okur tarafından tüketilecek bir metin olarak yaratılır ve temsil/tasavvur edilir. Geleneksel tarih, açıklama gücü bakımından mermerin içinde önceden gömülü heykel ya da trompe l’oeil (yanılsama) ilkesi gibi bağımlıdır.”<sup>92</sup>

Tarihin endüstri devrimiyle birlikte “bilimsel” bir disiplin olması da hiç rastlantı değildir. Max Raphael, neden böylesi bir rastlantının olamayacağını şöyle anlatır: “İnsanoğlu 17. yüzyılda doğaya, 19. yüzyılda ise kendi tarihine egemen oluşunun temelini atmıştır. (Endüstri devriminin) tarihsel olanı daha önce tahmin edilemeyecek biçimde tarih öncesine yayması ve çevreleriyle olan savaşımındaki güçlükleri yenen halkların önceki aletlere takılıp kalarak buna uygun tinsel aşamayı daha karmaşık bir hale getirmeleri sonucu, tüm tarihi, tarihöncesinin ikinci evresine dönüştürmek üzere, geleceğe bakışın önü açılmıştır. Eğer daha eski bir geçmişin tanıklarını dikkate almaksızın, yazılı kayıtlar ile tarihi başlatmak doğruysa, tarih, bu kayıtlardaki bilinç aldanmasının giderilmesiyle bilimsel bir kimliğe kavuşacaktır.”<sup>93</sup>

Tüm bu kavramların tek tek ele alınmasının nedeni başlangıçta da belirttiğimiz gibi “Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu” gibi bir çalışma başlığının beraberinde getirdiği kavramsal çelişkilere dikkat çekmektir. “Çağdaş” derken her ne kadar bir zamana vurgu yapsak da, kavramın kullanım biçimleri bundan çok daha fazlasını karşılar. Her şeyden önce Türkiye Cumhuriyeti'nin “Çağdaşlaşma” gibi bir “resmi” emeli vardır. Bu sözcük her tekrarlandığında, tekrarlayanın ve dinleyenin/okuyanın düşünce evreninde farklı tonlarda karşılık bulmaktadır. “Türk” dediğimiz zaman belli bir “kimlik”e, modern bir “ulus”un adına gönderme yapıyoruz. Kimlik kavramının içerdiği sorunlar elbette, bu kavramın da

<sup>91</sup> Jenkins, age, s.31

<sup>92</sup> Tarihin Yapısökümü, Alun Munslow, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2000, s.258-259

içsel olarak taşıdığı pek çok probleme gönderme yapmaktadır. Gelenek kavramı da bizim için oldukça tartışmalı bir alandır. Çünkü gelenek özellikle Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran iradenin elitlerince büyük oranda "reddiye" ile karşılaşmış, buna gerekçe olarak da "kalkınma"nın, "ilerleme"nin önünde en büyük engel olması iddiası gösterilmiştir. Oysa "gelenek" özellikle son dönem düşünürlerince sürekliliğin, "var" kalmanın vazgeçilmez koşullarındandır. Her ne kadar reddiye ile karşılaşsa da her şeye rağmen "kollektif bilinç"te ve edimlerde varlığını sürdürmektedir. Üstelik gelenekle sorunlu bir ilişkiye geçmek gelenek, geleneği sürdürenler ve onu reddedenler arasında kaçınılmaz bir gerilim nedeni olmaktadır.

Son olarak "resim" kavramı bizim için "estetik" bir anlatı biçimine karşılık gelir. "Sanat", tıpkı yazmak ve konuşmak gibi bir ifade etme yöntemidir. Ne var ki, varoluş nedeni olarak "gelenek" ve "yeni" arasında kendi içinde gerilimli bir iletişim de sağlamaktadır. Bu yönüyle "gelenek" kendi eleştirisiyle bile olsa "sanat"a siner. Ama "sanat", estetik ve kavramlar paralelinde yeni sorunsallık alanları açarak daima "yeni" kapılar aralar. Özellikle de resim, doğası itibariyle yeni bir şeyler üretme zorunluluğu ve "eleştirel" niteliğiyle daima "yeni"ye kapı açar.

Sanatçı yapıtını özne olarak kendi seçtiği ideolojik, kültürel, kimliksel duruştan bağımsız olarak yapmaz. Varolan düzenin, geleneğin olumlaması bile olsa - ki bu varolan düzenin eleştirisine yönelik yeni önermeler üretir. Sanatçının içkin, ütöpik diyebileceğimiz kültürel, ideolojik aktarma sürecidir resim. Sanatçı da bu aktarımın öznesidir. Aynı zamanda özgün yöntem ve anlatım biçimiyle, içine doğduğu kültürün bir parçası olarak bu kültürdeki değişimin temsilcisidir.

Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde düşünsel anlamda oldukça etkili olan Gökalp'e göre "Millet, ne ırki, ne kavmi, ne coğrafi, ne siyasi, ne de iradi bir zümre" değildi. Millet (ulus) olmanın son derece nesnel koşulları vardı. Bu da "dilce, dince, ahlakça ve güzellik duygusu bakımından müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep" oluş demektir. Bütün bunlar "halk"ta zaten mevcuttu. Dolayısıyla, seçkinlerin halka gitmesi gerekiyordu. Çünkü "seçkinlerin çocukken

<sup>93</sup> Max Raphael, Tarih ve Tarih Resimleri, Almanca'dan çeviren: Mehmet Ergüven, Defter, Nisan-Haziran 1990, s. 76

aldıkları terbiyede milli kültür yoktu. Çünkü içinde okudukları mektepler, 'halk mektebi' değildi, 'milli mektep' de değildi. Bu sebeple milletimizin seçkinleri milli kültürden mahrum olarak yetiştiler, millikten uzaklaşarak yetiştiler. Şimdi, bu eksikliği tamamlamak istiyorlar. Ne yapmalıydılar? Bir taraftan halkın içine girmek, halkla beraber yaşamak, halkın kullandığı kelimelere, cümlelere dikkat etmek. Söylediği atasözlerini, gelenekte yaşayan hikmetleri işitmek. Düşünüşündeki tarzı, duyuşundaki üslubu tespit etmek. Şiirini, musikisini dinleyerek, raksını, oyunlarını seyretmek. Dini hayatına, ahlaki duygularına nüfuz etmek. Giyinişinde, evinin mimarisinde, mobilyalarının sadeliğindeki güzellikleri tadabilmek..."<sup>94</sup>

Dolayısıyla seçkinlerin görevi, "milli kültür"ü öğrenerek, kurumlaştırmaktı. Ancak kuşkusuz bu sınırları yine seçkinler tarafından belirlenen bir kültür olacaktı. Aydınların sahip oldukları birikimle, kültür arasındaki farkı koyuyordu bunun için önce Ziya Gökalp. Aydınların sahip oldukları birikime "tehzib" adını veriyordu. Tehzib, aristokratikti ve temeli "iyi bir terbiye görmüş olmak; akli ilimleri, güzel sanatları, edebiyatı, felsefeyi, ilmi ve hiç bir taassup karıştırmaksızın dini; gösterişsiz, samimi bir aşk ile sevmek"ti. Oysa kültür, "demokratik"ti... "Milli kültür, halkın geleneklerinden, yapa geldiği şeylerden, örflerinden, sözlü ve yazılı edebiyatından, dilinden, musikisinden, dininden, ahlakından, estetik ve ekonomik mahsullerinden" ibaretti.<sup>95</sup>

Gökalp'in seçkinleri halka göndermesinin nedeni bu ikisi arasında bir an önce bir bağ kurma isteğiydi. Bu çabanın daha sonra Atatürk'ün emri ve Halkevleri aracılığıyla nasıl bir pratiğe dönüşeceğini göreceğiz. Yazar Hilmi Yavuz, ulusal felsefeden ilk söz edenin yine Ziya Gökalp oluşuna dikkat çeker. Gökalp, Küçük Mecmua'da yayımladığı bir makalesinde "milli edebiyat", "milli musiki" gibi kavramların yanına bir de "milli felsefe"yi ekler. Gökalp'e göre "Uygarlık, uluslar arasındaki biçim birliğidir; ulusal kültür ise, bu biçim birliği'ndeki içerik ayrılığıdır. Örneği, ulusal kültürün bir ögesi olan müzik, tekniğini uygarlıktan, içeriğini ise kendi halkının motiflerinden alarak ulusallaşıyorsa; bir felsefe de yöntem ve

<sup>94</sup> Ziya Gökalp, age. s.47

<sup>95</sup> Ziya Gökalp, age. s.104

sorunlarını uygarlıktan, anlam ve içeriğini de, doğduğu ülkeden alarak ulusallaşır. Böylece ulusal sanat ve ulusal kültür arasında yapısal olarak bir ayrım söz konusu olmaz.”<sup>96</sup>

Gökalp’in “ulusal” felsefe tezi, Hilmi Ziya Ülken tarafından sert biçimde eleştirilir. Ülken biçimle içeriği birbirinden soyutlamanın olanaksızlığından söz eder. Bu nedenle de uygarlıkla kültürün birbirlerinden ayrılamayacağını öne sürer. Millet ve Tarih Şuuru adlı kitabında şunları ifade eder: “Ağaoğlu Ahmed 1923’de Üç Medeniyet adlı makaleleri ile, Ziya’nın Medeniyet ve Hars telakkisine şiddetle hücum etti. ‘Medeniyet tarz-ı hayat demektir. Hayat kaffe-i tecelliyatını, maddi ve manevi bütün şuurunu o mefhum içine ithal etmelidir.’ Bu tarife göre medeniyeti harstan ayırmak doğru değildir. Garp medeniyeti, Rönesanstan sonra dünya medeniyeti olmuştur. (...) Hakikaten medeniyetle hars arasındaki bu ayrılış çok sun’i oluyor. Garp medeniyeti dediğimizden, hiçbir zaman onun yalnız tekniği ve ilmi anlaşılmaz: Musiki, edebiyat, mimari, resim, felsefe bu medeniyetin unsurlarıdır. Beethoven Almanların olduğu kadar bütün Garbın, Descartes Fransızların olduğu kadar dünyamındır.”<sup>97</sup>

Burada el almamız gereken bir başka akım da Bergsonizm’dir. Hilmi Ziya Ülken’in “aslında tam bir mistisizm olmadığı ve yeni bir ilim görüşü getirdiği halde, o devrin bir kısım Türk yazarlarınca öyle anlaşılmıştır”<sup>98</sup> dediği Bergsonizm, İstanbul’a 1905’lerde gelmişti. Dergah dergisi çevresinde birleşen bir grup yazar pozitivist ve evrimciliğe tepki olarak Bergsonizm’i tercüme ediyorlardı. İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), Mehmet Emin ve Mustafa Şekip’in öncü savunucuları olduğu Bergsonizm kabaca bir tür anti-entelektüelizmdi. Sosyolojiyi tam olarak dışlamasa bile, dünyanın salt bilimle açıklanamayacağını öne sürüyordu Bergsonizm. Dolayısıyla Dergah çevresi Ziya Gökalp’in de içinde olduğu pozitivist ve Durkheimcı yazarları eleştiriyorlardı. Bu üç Dergah yazarının içinde bulunduğu yeni çevre “Gökalp’in sosyolojik felsefesine tepki halinde E. Boutroux, W. James ve

<sup>96</sup> Hilmi Yavuz, Kültür Üzerine, Bağlam Yayınları, 1987, s.18

<sup>97</sup> Hilmi Yavuz, Kültür Üzerine, s.18-19

<sup>98</sup> Hilmi Ziya Ülken, Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yayınları, 2000, s.376 (dipnot)

Bergson'a, yani evrimcilik ve zihinciliğin karşısında anti-intellectualisme'e dayanıyordu.

Her üç filozofun ortak vasfı, zihinciliğe olduğu kadar mekanizme karşı ve çoğulcu (pluralist) oluşları idi. Genç Türk düşünürleri de bu yeni akım önünde her noktadan birleşik değildiler. Ortak cepheleri yalnız pozitivistliğe karşı vaziyet almalarında idi. Her üçü de Türk pozitivistliğine hücumda birleşiyorlardı. Fakat bu anti-intellectualiste harekette ilerledikçe yönleri ayrılmaya başlıyordu. Emile Boutroux o yılların en belirli ve tesirli düşünürü sayılıyordu. Ondan başlayarak yirminci yüzyıl düşüncesinin iki istikameti gençleri de ikiye bölmekte idi. Bunlardan biri yalnız Nietzsche üzerinde yetmez derecede durarak pragmatizmde kalıyor, ikincisi onu aşarak Bergson metafiziğine girmeye çalışıyordu. Bu ayrılıklara rağmen Dergah, umumi hatlarında az çok birlik manzarası gösteriyordu.”<sup>99</sup>

Dergah'ta “Sanatın İçyüzü” adlı bir makale yayımlayan Mustafa Şekip, filozofların sanata ilgi duymamalarından yakınıyordu. Ona göre sanat gibi “batını” (esoterique) bir görüşün mahiyeti “zahiri” (exoterique) bilimler bakımından hiçbir zaman canlı ve somut olarak düşünülemezdi. Sanat, din, ahlak gibi kavramlar evrenin tinsel özünün devamını sağlıyorlardı. Sanatçının kullandığı renk ve ses, fizikçinin ilgilendiği olaylardan farklıydı. Din, sanat ve ahlak gibi ruh bilimlerinin anası olma şerefini taşıyordu ve en temel medeniyet yuvasıydı.<sup>100</sup>

Bu noktada “Cumhuriyetin kurucusu” kimliğiyle Atatürk'ün düşüncelerine de yer vermemiz doğru olacaktır. Taner Timur'a göre Atatürk yalnızca “pozitivist” bir devlet adamı olarak anılamaz. Onu bu şekilde ananlar “Yarı feodal ve işbirlikçi düzenin savunucuları”dır. Onlar “Atatürk'ün şahsında devrimciliği yenmeye çalışıp da başarıya ulaşamayınca, Atatürk'ü bayrak yapmışlar, Atatürk kültürünün oluşmasına yardımcı olmuşlar ve onun kendi sınıf çıkarlarıyla çelişen fikirlerini sansür eden bir davranışla Kemalizmi egemen sınıfların ideolojisi haline getirmeye çalışmışlardır.”<sup>101</sup> Oysa Atatürk zamanının koşulları içerisinde ulusun bütünlüğünü

<sup>99</sup> Hilmi Ziya Ülken, Çağdaş..., s. 376

<sup>100</sup> Hilmi Ziya Ülken, Çağdaş..., s. 376

<sup>101</sup> Taner Timur, Türk Devrimi ve Sonrası, s.102-103

koruyabilmek için stratejik politikalar üretmeyi tercih etmiştir. “Sınıf çelişkilerinin keskinleşmediği bir dönemde, Atatürk, orta sınıf radikalizminin temsilcisi olmuştur. Zamanın koşulları içinde egemen sınıflarla işbirliği yapmak zorunda kalmıştır. Fakat hiçbir zaman siyasi iktidarı egemen sınıfların bir aracı haline getirmemiştir.”<sup>102</sup>

Ancak Atatürk’ün genç Türkiye Cumhuriyeti’nden beklentisi bu kadarla da kalmaz. Ulusal bütünlüğün sağlanması için daha derin temellere ihtiyaç vardır. Kuşkusuz bu temeller de “kültür”dedir. Ulusçu davranış modelinin kazandırılması için kültürün yeniden şekillendirilmesi gerekir. Bütün bunlara göre, milliyetçilik modernleşmenin kaçınılmaz bir sonucudur. İçinde yaşadığımız türden bir ekonomide bir yüksek kültürün, yazılı kaynaklar ve eğitim yoluyla aktarılan bir kültürün, her şeyin ötesinde kişinin en önemli karakteristiği ve varlığı olmasının bir sonucudur.

---

<sup>102</sup> Taner Timur, Türk Devrimi ve Sonrası, s.103

### 3.1. ULUSAL SANAT YARATMA GİRİŞİMLERİ

Sanatçı, özellikle Cumhuriyet'in ilanı sonrasında "çağdaşlaşma"ya tüm "ulus"un bütün kalbiyle bağlanmasını ve bunun için çaba sarf etmesini sağlayabilecek/sağlaması gereken kişi olarak görülüyordu. Tam da bu noktada sanatçı ve aydın kavramları arasında "konjonktürel" olduğunu söyleyebileceğimiz bir geçişkenlik yaşanmaya başlandı. Özellikle resmi söylem sanatçıyı bir tür öğretmen gibi görüyor, ondan "inkılapları", cumhuriyetin yönelimlerini ve "ulus" olmanın gerekliliklerini halka öğretmesini bekliyordu.

Cumhuriyet açıkça kendisine yeni bir insan tipi, bir "vatandaş kimliği" üretmeye çalışıyordu. Bu noktada karşısına çıkan en önemli engel ise Osmanlı ve ikincil olarak da Anadolu Selçuklu geçmişi idi. Nitekim, Cumhuriyet'in ilk 50 yılında yapılan tüm arkeolojik çalışmalarda çaba bu iki uygarlığın öncesindeki ataları keşfetmeye odaklanmıştı. İslami geçmişle bağları kesebilmek için işe en temelden başlandı. Kılık kıyafetten alfabeğe kadar uzanan bir dizi kültürel devrimle bu "unutuş"un altyapısı oluşturuldu. Ancak tüm bu devrimlerin bir şekilde halk tarafından da kabullenilmesi, istenen ulus kimliğinin bir an önce oluşturulması gerekiyordu. "Ulusal kimlik yeni bir insan tipi gerektiriyordu. Bu tür bir yapılanma ancak genç nesillerin eğitimiyle mümkündü. Cumhuriyet'in ilkelerine sahip çıkan, akılcı, laik bir Cumhuriyet nesli rejimin temel güvencesiydi."<sup>103</sup> Eğitimin en temel niteliği ise kuşkusuz "milli" oluşuydu.

Bu neslin yalnızca okul sıralarından yetişmesi de beklenemezdi. Sanat Cumhuriyet çocuklarının, Cumhuriyeti, yeni rejimi ve devrimleri anlamaları için en temel yardımcı öğelerden biriydi. "1926 yılında, Cumhuriyetin ilanından hemen üç yıl sonra Fındıklı'da bulunan Osmanlı Meclis-i Mebusan binasının Güzel Sanatlar Akademisi'ne tahsis edilmesi, hükümetin programında sanatın öneminin kanıtı

<sup>103</sup> Zafer Toprak, Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri içinde "Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde, Kültürde ve Sanatta Reform", Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Ekim 1998, s.81

sayılmalıdır.”<sup>104</sup> Ancak açıktır ki bu önem Batı’dakinin aksine sanata duyulan ilginin değil, sanatın ideolojik bir aygıt olarak kullanılabilmesine dair bir yargının sonucuydu. Çaba, Cumhuriyetin aydın nesillere sahip olması çabası idi. Bu öylesine bir çabaydı ki, kaçınılmaz olarak gündelik olan/olmayan yaşamın tüm alanlarına nüfuz edilerek gerçekleştirilebilirdi.

1930’lara gelindiğinde genç Cumhuriyet’in temel kurumları hemen hemen oluşturulmuş, sürekliliğin sağlanması için politikalar tespit edilmeye başlanmıştı. Aynı dönem Cumhuriyet’in resmi sanat politikasını da belirlediği dönemlere rastlıyordu. 1930’lu yılların başlarında konu programlı olarak ele alındı. Atatürk bir konuşmasında “Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel san’atları sevmek ve onda yükselmektir”<sup>105</sup> diyordu.

Her ne kadar 1930’larda genç Türkiye Cumhuriyeti resmi bir sanat politikası belirleme gereği duydu ise de, resim sanatının Osmanlı döneminde de “sivil” bir gelişim çizgisine sahip olabildiği söylenemez. Türk resminin kısa tarihinde devlet okullarının, özellikle de askeri okulların oldukça büyük rolü olduğu unutulmamalıdır. Bunun bir tesadüf olduğu söylenemez. Çünkü Osmanlı Batılılaşması, ilk önce askeri yenilgilerin sebebi sayılan askeri teknolojilerin Batı’dan transferiyle başlamıştır.

Cumhuriyet’in aydınlardan ve sanatçılardan en temel beklentisi, kendisinin ulus yaratma sürecinde kayıtsız şartsız destek alabileceğinden emin olmaktı. Bu amaçla sanat, özellikle de müzik ve resim gibi, ideolojik söylemi ve meşruiyeti dolaylı ve estetik yollardan yaygınlaştırabilecek sanatlar sürekli olarak “resmen” desteklendi.

Resim alanında henüz asker ressamlar dönemi bitmemişti. Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ali Laga ve Cemal Üsküdarlı gibi ressamların dahil oldukları bir başka asker ressamlar kuşağı geldi.

<sup>104</sup> Dr. Kıymet Giray, “Cumhuriyetin 75 Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi”, ..... , s.100



Doğal olarak önceki kuşaklarla usta-çırak ilişkisinden geliyorlardı. 5. Kuşak olarak da adlandırabileceğimiz bu kuşak ressamı I. Dünya Savaşı'nın acı sonunu ve Cumhuriyet'in kuruluşunu yaşamışlardı.

Savaş sırasında Şişli'de kurulan Atölye bu kuşağın belirleyicisi oldu. Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın kurulmasını emrettiği bu atölyede kaçınılmaz tema savaş ve askerlikti. Viyana ve Berlin'e de gönderilen resimler aynı zamanda 1930'larda fırsat bulunup yeniden başka bir öze biçimlendirilecek olan ulusal sanatın da ilk ciddi vurgulu eserleriydi. Ordu desteğiyle çalışan Şişli Atölyesi, kriz döneminin ve artık olgunlaşmak durumunda kalmış ulusçuluk akımının önde gelen temsil alanlarından biriydi. "Şişli atölyesinde sanatçıların milli heyecanları uyarılmış, kendileri cephelere de götürülerek savaşın atmosferi hakkında gözlemler yapma fırsatı yaratılmıştır. Fakat faaliyetleri atölye içinde gerçekleştirildiğinden, model olarak kullanılan top vs. gibi savaş araçlarıyla, askerler de getirilerek bu sanatçılara poz vermeleri sağlanmıştır."<sup>106</sup> (Resim 12).

Bu noktada Cohen'in toplumsal değişimle ilgili şu satırlarını anımsamakta fayda var. "Topluluğun Simgesel Kuruluşu" adlı kitabında Cohen, özellikle toplulukların sınırlarının yeniden belirlendiği kriz dönemlerinde sınır ötesindekilerle etkileşimin tasarlanandan çok daha fazla olabileceğini öngörüyor. "Toplumsal değişim esnasında toplulukların kendi sınırlarının dışından gelen etkilere gittikçe daha fazla maruz kalmalarından ötürü, biçim ve töz arasında ya da görünüşteki işlev ve yerli anlam arasında bir karışıklık yapma sorunu, toplumsal değişim bağlamında önemli bir sorundur. İç içe geçen sanayileşme ve kentleşme süreçleri, para ekonomisinin ve kitlesel üretimin egemenliği, pazarların merkezileşmesi, kitle iletişim araçlarının ve merkezi olarak dağıtılan enformasyonun yaygınlaşması ve ulaşım altyapısının gelişerek toplumsal hareketliliğin artması, bunların hepsi topluluk sınırlarının temellerini zayıflatır. Bunların hepsi topluluğun kendi üyelerini içinde tutma gücüne karşı gelişen ve toplumsal biçimlerin bariz bir homojenleşmesiyle

<sup>105</sup> Anonim, aktaran Zeynep Yasa Yaman, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memleketeye Dönüş", Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı 4, Haziran 1996, s.35

<sup>106</sup> Tansuğ, age. s.152

sonuçlanan çok-yönlü birer saldırıdır. Herhangi bir ülkedeki toplulukların dilleri, aile yapıları, politika ve eğitim kurumları, ekonomik süreçleri ve dinsel faaliyetleri ile yeniden üretim faaliyetleri birbirlerine belli ölçüde benziyorlar görüntüsü vermeye başlar. Hiç değilse kendi ülkelerindeki öbür topluluklara başka ülkelerdeki topluluklardan daha fazla benziyor görüntüsü verirler.”<sup>107</sup> Ya da böyle bir görüntü verilmeye çalışılır.

Türkiye örneğinde ulusal sanat yaratma çabaları da tam da bu “görüntü yaratma” çabasının bir ürünüdür. Savaşlarla daralan sınır, bir yandan etkilenim sınırlarını genişletmiş, her ne kadar düşünce ufku genişlemişse de geleneksel bağlardan kopuşla ifade yolları daralmıştır. Özellikle de Cumhuriyet’in daha önceki bölümlerde belirtmeye çalıştığımız gibi bir kopuş üzerinden kendi kimliğini tanımlama çabası bu daralmayı daha da görünür bir hale sokmuştur. Sebahattin Eyüboğlu, Cohen’i Türkiye bağlamında tamamlayan şu cümleleri sarf eder: “Avrupa ne kadar bizden yana gelse de bizim sanat okulumuz yine Avrupa’da olacaktır. Ulusal değerlerimize de ancak bu okulda kazanacağımız bilinçle varabiliriz. Dünya sanat tarihinde ulusal değerler, hep ulusların yabancı kültürlerle çevrildiği, hatta kendilerinden çok onlara değer verdiği zamanlarda ortaya çıkmıştır. Shakespeare Latin dünyasına, Goethe İtalya’ya, Sinan Bizans’a bağlanmakla daha az ulusal mı olmuşlardı? İnsan her zaman kendini, içine kapanarak değil, dışına çıkarak buluyor.”<sup>108</sup>

Türk resmi de tıpkı yönetici ve elitlerin “ulus” kavramını, Batı’dan öğrendikleri gibi, “ulusal değerleri” resimde nasıl temsil edeceğini Batı’dan öğreniyordu. Sebahattin Eyüboğlu’nu bu şekilde düşünmeye iten gerçekse kuşkusuz Batı’ya giden Cumhuriyet dönemi ressamlarının, orada bariz ve “tanımlanmış” Doğu’yla karşılaşmış olmalarıydı. Bu şaşkınlık verici durumu şöyle yorumluyordu Eyüboğlu: “Cumhuriyet döneminde Avrupa’yla ilişkilerimiz sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris’ten yeni eğilimleri, yani bizim eski nakışlarımızı andıran tabiat dışı bir resim anlayışını getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık. Koca Avrupa

<sup>107</sup> Anthony P. Cohen, Topluluğun Simgesel Kuruluşu, Dost, 1999, s.47

<sup>108</sup> Sebahattin Eyüboğlu, Mavi-II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000, s.81

bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunları mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. Fakat bu yakınlık aslında Avrupa resminin doğululaşması demek değildi.”<sup>109</sup> Avrupa'nın doğululaşması mümkün değildi çünkü “sınırsız bir anlatım özgürlüğüne varmıştı” ve bu sınırsızlık içinde her türlü form yerini bulabiliyordu. Bir Doğulunun resminde aynı temalar ise geleneğin sınırlarına hapis olmaktan kurtulamadığı anlamına gelebilirdi Eyüboğlu'na göre. Resim sanat, nakış zanaattı. Yeni Türk ressamının kendi geçmişindeki nakışları bireyci bir bilinç açısından ve Avrupalı bir ressam gözüyle değerlendirmesi gerekiyordu.

Açıkça bu cümleler artık medeniyet paradigmasının değiştiğine ve Türk “ulus”unun bir ulus olarak ayakta kalabilmesinin de kendisi de dahil olmak üzere tüm dünyayı, geçmişi ve geleceği bu yeni paradigmadan okuması zorunluluğunu getiriyordu. Bu zorunluluk resmi dilde ise bambaşka bir tonda aktarıyordu.

Kıymet Giray, bu paradigma, hatta uygarlık değiştirme sürecini değişik bir gözle yorumlayarak şöyle diyor: “Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, Türk insanının yaşamında yeniden varoluşun başlangıcıdır. Bu tarihsel bir gerçektir. Bu gerçeği önemli kılan değer ise, Türk toplumunun, Doğu toplumlarının kaderci düşünce yapısından rasyonel düşünce yapısına geçmeye yöneltilmesidir. Cumhuriyetin Türk toplumuna kazandırmaya çalıştığı en önemli atılım ‘bilim’in önemi olmalıdır. Türkiye, bilimin ışığı ile aydınlanacak ve bu ışığın önderliğinde kalkınacaktır. Güçlü bir ekonomik kalkınmanın ve sağlam politika temellerinin bilimsel doğrular üzerine oturtulması ereği, Atatürk'ün Cumhuriyet'e yansıyan utkusudur. Sanatsa, yoktan var edilen bu devletin varlığının evrensel boyutlarını

---

<sup>109</sup> Eyüboğlu, age, s.79

kanıtlayacak ve gelecek nesillere aktaracaktır. Bu nedenledir ki, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında ilk görev alanlar mimarlar olacaklardır.”<sup>110</sup>

Oysa rahatlıkla Giray'ın “Doğu toplumları”na tahvil ettiği “kadercilik”in yerini, bu defa Batılı bilimin yerli bir anlayışla neredeyse “mitik” bir forma indirgenmesiyle ortaya çıkan yeni bir kaderciliğe bıraktığını da iddia edebiliriz. Nitekim, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra geleceğinin hangi alanlarda nasıl bir şekle bürüneceğine dair tüm kurgu, “modernleştirici” çekirdek tarafından yapılmaktadır. Pek çok alanda olduğu gibi resim sanatının da nasıl bir yol alacağına ve bu yolun ölçülerine Cumhuriyet'in “tepesi”nden karar verilir. “Sanat ortamının gelişmesi için gerekli olan sergilerin önemi üzerinde düşünen Atatürk, Cumhuriyetin kuruluş kutlamalarının, büyük resim ve heykel sergileri düzenlenerek yapılmasına karar verir ve her yıl ekim ayında Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin açılması kararı alınır. Türk ressamları ve heykeltıraşlarının yapıtlarının toplu olarak sergilenmelerini gerçekleştiren bu büyük etkinlik sanıldığından da önemlidir. Öncelikle bu sergiler sanatçılara ödül dağıtan bir sistem ile gerçekleşecektir. Rekabet ortamının yanı sıra resmin tecimsel değerinin önemini ortaya koyan bu uygulama, sanatçıların meslekleri ile yaşamlarını kazanmalarının ilk resmi adımını atacaktır.”<sup>111</sup>

Başka bir deyişle, resim meslek ve sanat olarak resmen tanımlanacak ve tanınacaktır. Oysa Giray'ın adlandırmasıyla “Doğu toplumları” için resim “tezyini” bir işti. Minyatürcüler bile sanat değil zanaat icra ederlerdi. Cumhuriyetin Batılılaşmaya kazandırdığı ivmeyle ise bir anda sanat olmuş, bununla da kalmamış, sanatçıların yalnızca bu işi yaparak geçinebilecekleri bir meslek payesi kazanmıştı.

Cumhuriyet'in 10. yılından itibaren yapılan İnkılap Sergileri (1933-1937) bu okuma biçimini edinebilmiş sanatçıları ödüllendirmek, diğerlerini ise özendirmek üzere düşünülmüştü. 10. yıl pek çok açıdan bir hesap yılı olmuştu. Bir tür “Cumhuriyet Envanteri” çıkarılıyordu. Cumhuriyet kültürünün yaygınlaşabilmesi amacıyla kurulan Halkevleri, devletin kültür politikasını uygulamaya ve

<sup>110</sup> Dr. Kıymet Giray, “Cumhuriyet'in 75 Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi”, 1998, Bilim Sanat Galerisi, s.100

<sup>111</sup> Kıymet Giray, agm, s.102

yaygınlaştırmaya çalışıyordu. Öncelikle Cumhuriyet'in halkçılık, ulusçuluk, inkılapçılık gibi ilkeleri vurgulanıyor, bu ilkelerin anlatımını içeren ürünlerin ortaya çıkması için çalışmalar yapılıyordu. Bu amaçlar dışında yapılan sanatsal çalışmalar yok sayılmak bir yana, sert bir dille eleştiriliyordu. O yılların Ülkü Dergisi, bu türden pek çok yazının yayımlandığı resmi bir yayım aracıydı. Kazım Naci'nin Ülkü'de yayımlanan bir yazısında "İnkılap" düşüncesini işlemeyen resimler hakkında oldukça ağır eleştiriler yer alıyordu: "Bizi bize öğreten, bizi ülkümüze doğru saldırtan şiirler istiyoruz, inkılap şiirleri istiyoruz: Dam üstünde kediler, mırnav mırnav dediler."<sup>112</sup> Naci inkılap düşüncesinden uzak şiirleri "boşuna" görüyor ve "kedinin mırnavlaması"na benzetiyordu. Benzer şekilde resim de eleştiriliyordu: "Türk ressamının içtimai mevzulardan uzak kaldığı, çiçekler, manzaralar, sebzeler, çıplak veya yarı çıplak fizyoli etütlerinin ressamı daha çok ilgilendirdiği dile getirilir. Buna da resim sanatımızdaki görenek ve talep neden olarak gösterilir. Halkına henüz tek bir resim galerisinin kapılarını açamayan bir memlekette resim terbiyesinden yüksek resim eleştirisinden ve eleştiri ile boğuşa boğuşa kendi yeni görüş ve başarılarını ilan eden resim sanatından söz edilemeyeceği dile getirilir" idi.<sup>113</sup> İnkılap sergilerinin amacı yeni ulus kimliğini yansıtan resimlerin yapılmasıdır (Resim 13,14).

Elbette bu resimler Cumhuriyet'in resmi tarih tezlerinden faydalanacaktır. Nitekim ikinci inkılap sergisinde yer alan bazı resimlerde resmi tarih tezinin Ergenekon Destanı çıkışlı "ulus kökeni"ne gönderme yapılarak kurt gibi sembolleri kullandıkları görülmüştür. Bunun ötesinde savaş konulu resimler yer alır. Cumhuriyet bayramları bir başka temadır. İnkılap Sergileri tekrarlandıkça ve öncekilere yapılan eleştirilerden yola çıkıldıkça temalar da zenginleşir III. İnkılap Sergisi'nde artık köylü delikanlılar, genç kızlar, işçiler de yer almaktadır. 1936'daki sergiye 35 ressamın 67 tablosu alınır. Çallı, Malik Aksel gibi ressamların resimleri de bu sergide yer almıştır. 1937'de Ankara İstasyonu'nun yolcu holüne konulacak

<sup>112</sup> Kazım Naci, "İnkılap Edebiyatı", Ülkü, 1934, Ekim 90-93'ten aktaran Hasan Karakaya, Sanat Tarihçisi, "Cumhuriyetin 10. Yılı ve 1933-1937 İnkılap Sergileri", internet yayını, <http://www.dergi.org/012000/1303.htm>

“Lozan’dan Evvel-Lozan’dan Sonra” temalı resim yarışmasına 25 ressam 50 tablo ile katılır. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip’in girişimleriyle başlayan İnkılap Sergileri 4. yılında iyiden iyiye düzeysizlik ve karışıklıkla eleştirilmeye başlanınca bitmiştir.<sup>114</sup> Bu hoşnutsuzluk, ulusal resim çabalarına engel olmamıştır.

Bu aşamadan sonra özellikle eksikliklerin neler olduğunun da farkındalığıyla yeni bir girişim başlar. 1937-1938 yıllarında Devlet Resim ve Heykel Sergileri açılır. Ardından 1938-1944 yılları arasında Yurt Gezileri ve Sergileri başlıklı bir başka etkinlik örgütlenir. Yurt gezileri ve sergileri Halkevleri tarafından örgütleniyordu. “Halkevleri, CHP’nin kültür organı olarak çalışmaktaydı. Halkevleri’nden beklenen, ulusal kültür temelinde, İngiltere, Fransa gibi diğer büyük ve güçlü uluslarınkine benzer, köklerini ulusal yaşamdan ve geçmişten alan bir Türk modernizmi yaratmasıydı. Bu modern toplum ortaçağdaki ya da Tanzimat’tan sonraki kendi diline, kültürüne yabancılaşmış aydınlardan oluşmayacak aydını ile sıradan halk arasında büyük bir ayırım bulunmayacaktır. Günün gereksinimlerine yanıt veren, ulusal ve devingen bir modernizm beklentisini yaşama geçirmek, Halkevleri’ne verilen görevler arasındaydı. Halkevleri, sergiler, köy gezileri, halk dersaneleri ve verdiği konferanslarla, Anadolu haklına devrimleri tanıtmayı, onları aynılaştırıran bir kültürel altyapı sağlamayı amaçlamaktaydı.”<sup>115</sup>

Halkevlerinin üzerinde en çok durduğu konulardan biri de resimdi. Sergiler için seçilen resimlerde tema hep “Çağdaş Türkiye” idi (Resim 15). İstanbul manzaraları ve İstanbul vurgulanmaktan çok uzaktı. Artık konu Anadolu idi. Halkevleri’nin Anadolu’su, çalışan, üreten, öğrenen, giderek kimlik değiştiren, kılık değiştiren bir Anadolu’ydu. Yurt Gezileri ve Sergileri’nin düzenlenme fikri Sovyetler Birliği ve Almanya kaynaklıydı. “Almanların toplumsal siyaseti, toplumsal yardım ve iyileştirme denilebilecek önlemler bütünü olarak anlaşılmalıydı. Bu program içinde, iki önemli etkinlik, dönemin Türkiye’sinin koşullarına da uymuş

<sup>113</sup> Karakaya, agm, s. 100

<sup>114</sup> Bu dönemde yapılan birkaç bilinen resim: Turgut Zaim “Doğu ve Batı Halkından Gazi Mustafa Kemal’e Arzı Şükran”, Arif Kaptan “Cumhuriyetin Gençliğe Tevdii”, Zeki Faik İzer “İnkılap Yolunda”, Hikmet Onat “Cephe Gerisinde Mektup Okuyanlar” vb.

gözükmektedir. Bunlardan biri 1934'te uygulamaya konulan Alman işçilerinin Almanya içinde gezdirilmesi tasarımıdır.”<sup>116</sup>

Sovyetlerden ise “realist sanat” anlayışı alınmıştı. Bu anlayışın temelinde Sovyet hükümetinin ressamalara ve diğer sanatçılara destek olarak, onların kendi ülkelerini tanımaları için ülkeyi dolaşmalarını sağlamasıdır. “Sovyet hükümeti ve bunun sosyal kurumları, Rus ressamlarının, memleketin yeni yaşayışını ve sosyalist hayatı tanımalarını mümkün kılmak için onlara türlü kolaylığı göstermektedir. Genç, ihtiyar, az veya çok müsait bütün ressamlar her yıl, masrafı hükümet veya sosyal kurumlar tarafından verilen uzun yolculuklar yaparak, kolhozları, Sovyetler Birliği'nin Ulusal Cemiyetlerini ve az çok ehemmiyetli sanayi merkezlerini gezerek, baştan aşağı değişen tabiatın yeni peyzajlarını ve Rusya'nın yeni adamlarını yerinde tanırırlar.”<sup>117</sup>

İşçileri Bakanı ve Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreteri Şükrü Kaya'nın girişimleriyle başlatılan Yurt Gezileri benzer sonuçları doğurmaları beklentisiyle düzenlenmeye başlandı. İstanbul merkezli sanat ve özellikle de resim resmi söylemce eleştiriliyordu. “Eğer böyle bir mevzuu tersim edilecekse şöyle düşünelim: Bir Anadolu köyü. Gerisi çıplak ve sarı dağlar olan bir köy kahvesinde küçük iskemleler, iki köylü bağlama çalıyor ve geride, şehirli kıyafetinde birkaç adam dinleniyor, düşünüyor, sesleri ve ahenkleri tespit ediyorlar. Sonra büyük loş bir salondaki hıncahınc dolu ve koyu gölgeli dalmış yüzler üzerinde Vagner'in Beethoven'in şimşekleri yanıp parlıyor. Sonra viyolonsel çalan kabarık alınlı, koyu gözlü, yüzünün hatları muztarip bir musikisinaş simsiyah bir dekordan açılıyor, çıkıyor, aletleriyle yaklaşıyor. Cıvıklaşmış ve rakı içmeye bir yordakçı haline düşürülmüş bir musikiye karşı büyük bir musikinin zaferini ifade için sakın bir entreyör yerine bu şekilde resimleri düşlüyorum ve istiyorum.”<sup>118</sup> Yurt Gezileri'yle başlayan dönemde artık

<sup>115</sup> Zeynep Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş”, Toplum Bilim, s.36

<sup>116</sup> Yaman, agm, s.37

<sup>117</sup> Erol Turan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul, Cem Yayınevi'nden aktaran, Yaman, agm. s. 38

<sup>118</sup> N. Sırrı Örik, “Ankara'daki Resim ve Heykel Sergisi”, Ülkü, Temmuz 1937: 394-396'dan alıntulayan, Yaman, agm, s. 40

tema kıyafetler, insanlar, çalışma yaşamı, köy hayatı, yaylalar, bağlar, bahçelerdir. Bu yıllarda yapılan resimlerin büyük bir kısmı insan figürü içerir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında resmi söylemden bağımsız ama onun etkisinde gelişmiş iki diğer akım da Müstakiller ve D Grubu'dur. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği 1929 yılında kurulur. Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Celalettin Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin Bey'lerin kurduğu Birlik ilk sergisini kuruluşundan önce Ankara Etnografya Müzesi ile İstanbul'da Türk Ocağı'nda açar. Sergi "Türkiye'den çok Paris manzarasının bulunması" nedeniyle eleştirilir. Birliğin kurucularının resimleri hükümet tarafından eğer değer görülürse satın alınıyor, ayrıca ressamlar okullarda resim öğretmenliği yapıyorlardı. Bu nedenle olacak ki, kuruluş tüzüğünde "Heyet-i idare bilümmü icraatında hükümete karşı mesuldür" maddesi yer alıyordu. Müstakiller Birliği Ressamları aldıkları bu ilk eleştirilerin ardından, Cumhuriyet'in ve inkılapların öngördüğü çerçeveye dahil olmakta gecikmediler. Dolayısıyla açtıkları 4. Müstakiller Sergisi'nde oldukça büyük ilgiyle karşılaştılar. Özellikle ressam Hale Asaf ve heykeltıraş Hadi Bara'nın eserlerinin Türkçe ve Fransızca gazetelerde geniş yer bulabildikleri görüldü. Ancak genel eleştiri yine de son bulmadı. Çünkü gazetelerde yer alan yazılarda Turgut Zaim'in yerel tat araştıran resimlerine arkadaşlarının değer vermedikleri belirtiliyordu.<sup>119</sup> (Resim 16,17). Ayrıca Müstakiller genellikle Batı'dan "ziyadesiyle" etkilenmekle eleştiriliyorlardı. Yerli olmadıkları için de özellikle Ankara'dan kabul göremiyorlardı.

1933 yılının Temmuz ayında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu D Grubu adında yeni bir birlik oluşturdular. Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdu'nun alt katındaki şapkacı dükkanında da aynı yıl ilk sergilerini açtılar. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki 4. Birlik olmaları nedeniyle de D Grubu adını aldılar. 1950'lere kadar varlık gösteren D

---

<sup>119</sup> Tansuğ, age, s.167



Grubu ressamının sözcüleri Nurullah Berk ve Fikret Adil idi. Varoldukları sürece özellikle açtıkları sergilerle giderek kalabalıklaştılar. Empresyonizmi reddediyor, kübist ve konstrüktivist akımlara yakın duruyorlardı. 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla yerel motifleri de kullanmaya başladılar, Anadolu'nun köylerindeki geometrik nakışların soyutlamalarını resimlerinde kullandılar (Resim 18). Özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu çabasını edebiyatta da sürdürmesiyle oldukça popüler bir ressam oldu. Resim sanatının popülerleşmesine katkıda bulunmalarına ve Türk resmini özellikle Balkanlar ve Avrupa'da temsil etmelerine rağmen giderek onlar da dağıldılar. Tansuğ'a göre D Grubu ressamının en temel çelişkileri eski Yunan mitolojisinden esinlenerek, eski uygarlıklarla güncel gerçekler arasında hayali bağlar kurmaya çabalarıydı. Bunun nedeni yerel ve ulusal tarihle ilişki kurmaya çalışmalarıydı. Ancak bir taraftan da aşırılık ölçüsünde Batıcı idiler. Dolayısıyla başarılı olamadılar. Üstelik kente ilişkin resimsel sorunları da çözümlenmiş değillerdi. Resmi söylemi dillendiren Ülkü Dergisi D Grubu'na uzak bakıyordu. Çünkü D Grubu uluslaşmayı ve inkılapları doğrudan temaları içine alsa da, bu konu üzerinde ısrar etmiyor daha çok resmin "konstrüktif yönde plastik çözümlerine ulaşmayı amaçlayan" bir üslubu yansıtıyordu.<sup>120</sup> Bütün bu tartışmalar göstermektedir ki, Cumhuriyet, siyasal anlamda olduğu kadar kültürel anlamda da etkili bir dönüşüm sürecinden geçer. Resimde, edebiyatta, mimaride, müzikte kısacası sanatın her dalında kimlik arayan bir süreç.

---

<sup>120</sup> Tansuğ, agm, s.183

### 3.1.1. İÇERİK OLARAK ALGILANAN GELENEK

Atatürk'ün "çağdaşlaşma projesi", cumhuriyet döneminde temel yönetim aygıtlardan, toplumsal alt yapıya kadar her düzeyde öngörülen "Türkiye'nin yeniden yapılandırılması" sürecine dönüşmüştür. Çalışmamızın özellikle giriş bölümünde de vurgulandığı üzere, bu yeniden yapılanmanın nedeni en basit ifadeyle, artık Batı tarafından belirlenen medeniyet ve refah düzeyine ulaşabilmektir. Doğal olarak bugünden yarına değişmeyen toplumsal ve yönetsel altyapıdaki bu sürekli "yeniden yapılanma" ve beraberinde gelen bir üst söylem olarak çağdaşlaşma Türkiye için aslında yeni bir "geleneğe" işaret eder. Cumhuriyet dönemi Türkiye'si "çağdaşlaşma" söylemini, sürekli yenilenen ve yinelenen anlamlarıyla bir politik geleneğe dönüştürmüştür.

Cumhuriyet'in kurulmasının ardından, Atatürk için önemli olan söz konusu "çağdaşlaşma projesi"nin halka aktararak benimsetilebilmesidir. Atatürk dönemi pratikleri göstermektedir ki, bu projeden beklenen yalnızca bir kesimin, sınıfın ya da zümrenin değil, "ulus"un topyekün "muasır medeniyet seviyesi"ne ulaşması ve hatta aşmasıdır. Dolayısıyla pek çok durumda sanatın da dahil olduğu bir "üst" kültürden daha kolay yararlanabilen kent insanı değil, Cumhuriyet öncesi toplumsal pratikler ve geleneklerle bağımlı koparmak noktasında çok da hevesli olmayabilecek köy insanı "hedef kitle" olarak belirlenmiştir. Daha da önemlisi kentli ya da köylü ayrımı olmaksızın, gündelik yaşama ilişkin üslup farklarına rağmen ortak bir "ulus" ve "gelecek" projesi olan "çağdaşlaşma"ya katılımın sağlanması konusunda, herkesin üzerinde uzlaşabileceği bir bilinç yaratılmasıdır.

Bu noktadan hareketle Atatürk 1932' de halk evlerini kurdurmuştur. Kültürel ve toplumsal belleğin önemini bilen bir lider olarak Atatürk, 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı'nın veliaht dairesinde resim ve heykel müzesini açtırmıştır. Sanatçının ve sanatın halka ulaştırılması, "ulusal dinamik"lerden güç alması gerektiği Cumhuriyet aydınlarının genelde benimsediği (ya da benimsemesinin beklendiği) görüşlerdi. Ayrıca Cumhuriyet'le birlikte başladığı düşünülen "yeni hayat", "yeni kültür"ün "ideoloji"siyle birlikte yayılmasında, bütün sanatların görev

üstlenmesi gerektiğine inanılıyordu. Bu düşünce CHP bir kültür programı olarak 1938'de "yurt gezileri" adı altında gerçekleşmiştir. Yine 1939 yılında ilk kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel sergisi, Türk resminde yeni bir dönüşümün başlangıcına işaret eder.

Ulusal kültür programı çerçevesinde şekillenen yukarıda saydığımız üç önemli oluşum 1940 sonrası sanat hareketlerine de yön vermiştir. D Grubu'nun aşırı Batı'ya dönük yüzü, Türk sanat çevresi için henüz çok yeni olan Avrupa'daki soyut sanat eğilimlerini benimsemesi, "ulusal sanat" tartışmalarını başlatmış ve "milli olan" ile "evrensel sanatı" savunan görüş arasındaki çatışma iyice belirginleşmiştir.

D Grubu'nun getirdiği yenilikçi çabalar, "milli" kültürden, gelenekselleşmiş yaşam biçimlerinden kopukluğun, uzaklaşmanın bir nedeni olarak görülmüştür. Yöresel yaşamın imgelerini içeriğine almış olan resim sanatı, soyut resim yanında daha dikkate değer görülüyordu. Bu dönemde D Grubu'na eleştiri oklarını yönelten "millici" akımlara göre ilk yapılması gereken, Batı'nın aşırı yenilikçi ve şaşırtıcı sanat akımlarının etkisinden kurtulmaktı. Bu eleştiriyi paylaşan aydın ve sanatçılara göre, "sentez" kavramından hareketle Batı'nın teknik özellikleri korunmalı ancak geniş halk kitlesi tarafından kolayca anlaşılacak bir özgün Türk sanatı yaratılmalıydı.

Ulusal sanatın oluşturulması çerçevesinde ki bu düşünceler, halkın yapıtla dolaysız bir ilişki kurabilmesi için figüratif betimlemelere öncelik tanıyordu. 1940'lar boyunca bir "ulusal sanat" yaratılması sürecinde öncelik daima resmin ele aldığı konuya verildi. Dolayısıyla, toplumu, bu toplum içinde yaşayan bireyleri, tarihi, çevre özelliklerini, folklorik nitelikleri işleyen resimler (edebiyatta da yine benzer temalar) destekleniyor ve olumlu eleştiriler alıyordu.

Burhan Belge şöyle demektedir: "Eğer herhangi bir plastik sanat eseri memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu yani insanını verecek olursa, böyle bir sanatın anlaşılması ve sevilmemesi için hiçbir sebep yoktur."<sup>121</sup>

<sup>121</sup> Burhan Belge, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, 1982, s.26

1940'lı yıllardaki bu oluşumlar şöyle bir sonucu da gösteriyordu: İnkılaplar ve kurumlar düzeyindeki yeniden yapılanmalar sonucunda aydın-sanatçı-devlet üçlüsü modern Batı karşısında artık kendini yeniden tanımlamak istemektedir. I. ve II. Dünya savaşları ve aşırı milliyetçi hareketler, Cumhuriyet Türkiye'sinin Batı'ya dönük yüzü, Batılı ulusların kalkınmasına altyapı oluşturduğu düşünülen milliyetçiliğin "özgün" bir tercümesi ve yorumuyla birlikte "millilik" vurgusunu artırmıştır. Milli duygular hem halkın aydınlatılması hem de genç Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni "kültürel imaj"ının oluşması için devlet-sanatçı-aydın birlikteliği yeni bir hareket noktası bulmaya çalışmaktadır: "Uygarlık kalesi Avrupa'nın dünyanın gördüğü en büyük savaşa sahne olması Avrupa kaynaklı 'uygarlık' anlayışlarını sarsmıştı. Bu büyük çöküşün yarattığı hayal kırıklığı ve boşluğun yanı sıra, savaş koşullarının 'yurt savunması', 'ulusal birlik' gibi anlayışları öne çıkarması, sanatçıların esin kaynağı olarak kendi topraklarına yöneliyor ve savaşın iyice keskinleştiği aşırı milliyetçi ve ırkçı düşünceler de zemin bula biliyordu."<sup>122</sup>

Yurt Gezileri'nin Cumhuriyet döneminde "Tek Parti-Sanat ilişkileri" ve "ideolojik/siyasal" sanat anlayışları açısından taşıdığı önem dikkate alınrsa, bu değerlendirmeden çıkarılacak sonuçlar dönemin bütünlüklü olarak kavranmasına bir zemin oluşturacaktır. Nurullah Berk 1937 yılında yazdığı "Sanat ve Devlet" başlıklı yazısında, önce "siyasi mücadele aleti sanat" diye tanımladığı anlayışın ilk kez Sovyet İhtilali sırasında ortaya atıldığını, daha sonra "sanat için sanat" ilkesi yerine "sosyal sanat" anlayışın yaygınlaştığını, ve nihayet "İtalyan Faşizmi ve Alman Nasyonal Sosyalizmi"nin bu anlayışı kendi "mizaçlarına göre" yoğurduklarını ifade ediyordu. Sovyetler Birliği'nde tiyatro ve sinema devletleştirilirken, Almanya'da sanatın tüm dallarının çok kesin önlemlerle devletin denetimi altına alındığını, Musollini'nin ise sanatın devletleştirilmesini savunduğunu, ancak Sovyetler Birliği ve Almanya gibi tümüyle kolektivist bir sanat anlayışı yaratmak ve sanatı "ferdilikten çıkarmak" yerine "teknik ve tarz serbestisine" dokunmadığını da

<sup>122</sup> Nurullah Berk, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri(1938-1943), Milli Reasürans Yayınları, 1998 s.34, Alıntılan Murat Ural.

söylüyordu Berk<sup>123</sup> Batı'da milliyetçi hareketlerle şekillenen devlet-sanatçı ilişkisine verdiğimiz bu örnekler Türkiye Cumhuriyeti'nde devlet-sanatçı ilişkisi yeni bir milliyetçi hareketin sonucu değil, model aldığı modern Batılı toplumsal ve politik altyapıyı üretirken birden bire kendisini içinde bulduğu kimlik arayışının bir sonucu olarak kabul edilmelidir. Atatürk'ün de önemle üzerinde durduğu laik ve demokratik rejim, aşırı milliyetçiliğe ve komünizme mümkün olduğu kadar uzak duracak, Anadolu'nun tarihi özümşenerek (özellikle Osmanlı ve Selçuklu öncesi Anadolu ve Türk tarihi) yeni bir Türk aydınlanması (belki Rönesans'ı) ve buna bağlı olarak da yeni ve çağdaş bir Türk kimliği oluşturacaktı. Bu bağlamda devlet-sanat ilişkisi sanatın kendi olguları açısından tartışılabilirliğini korusa da, halkın bilinçlendirilmesi/toplumun biçimlendirilmesi açısından doğru bir noktaya oturmuştur. Tam da bu noktada Yurt Gezileri devlet- sanatçı birlikteliği içerisinde "Milli Sanatın" öncülü olacaktır.

Sorun bu "kültürel imaj"ın nasıl yaratılacağıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu sorun Ziya Gökalp'in "sentez" fikrinde yanıtını bulacaktır. Yani tekniği ve sanatı duyuş ve görüşümüz Batı üzerinden şekillenecek ama bu yeni şekil kendi yaşamımız, tarihimiz, folklorümüz üzerinden bir anlam yaratacak ve kazanacaktır: Kısaca sanat tekniğini Batı'dan içeriğini ise kendi kültürel ikliminden alacaktır.

"Ulusal sanat" kaygısı ve "halkı aydınlatma" misyonu ile Türkiye'nin en ücra köşesine kadar giden ve yöresel yaşam, geleneksel halk motifleri, portre ve figür çalışmaları ile dönen ressamların yapıtları genel olarak betimlemelerden oluşuyordu. Özellikle D Grubu'nun ve Müstakil Ressamların eski ustaları bu harekete büyük destek vermiş, kübizm, ekspresyonizm gibi soyutlamacı eğilimlerle de Türk resminde görece bir zenginlik gözlemlenmeye başlamıştır. İçerik olarak oturtulmaya çalışılan kültürel öğeler daha çok biçimsel düzeyde kalmış, bir adım sonrasında özgün bir derinlik üretebilecek entelektüel altyapıya bir türlü kavuşamamıştır.

Yurt Gezileri, program sonunda eleştiriler de alacaktır. Özellikle Hilmi Ziya Ülken Yeniler Grubu'nu destekleyip Yurt Gezilerinde yapılan resimlerin "ülkenin

---

<sup>123</sup> Murat Ural, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), s.32

bunalımlarını ve acılarını yaşamadan, sorunların ve insanların içinde bulunmadan yapılmış yapay bir edebiyat ‘milli’ olmaktan ne kadar uzaksa, bu yoldaki bir resim de ‘milli’ olmaktan o kadar uzaktır” diyecektir.<sup>124</sup>

Ülken daha önce sanat üzerine yazdığı makalelerden de bildiğimiz gibi, bir sanat eserinin “milli” olmasının ancak sanatçının o toplumun sorunlarına eğilmesiyle mümkün olduğunu öne sürmektedir. Bir sanat yapıtında içerikle biçimi ayırmanın mümkün olamayacağı görüşü, özellikle 1960’larda başlayan toplumsal gerçekçi akımlar için yol gösterici olacaktır.

“Ulusal sanat” yaratma üzerine yapılan kurgular doğal olarak “ulusal” olma kriterlerinin ne olacağı sorusunu da gündeme getirir. “Ulusallık “ kavramına bir öge olarak giren gelenek içeriğin merkezine oturur. Burada bir türlü çözüm bulunamayan sorun ise bu geleneğin bu içeriğe nasıl eklemelendiğidir. Görülen o ki; ulusal sanat yaratma adına yapılan sanatsal üretim, içerik olarak geleneğin sunumunda yaşadığı sorunu verimli bir çözüme ulaştıramamıştır.

Geleneğin içerik olarak alınması noktasında Kaya Özsezgin şu tespiti yapar: “1940’ların kültür ortamında, bir resmi, yerel ya da yöresel yapacak değerlerin hangi ölçütlerden kaynaklanacağı yolunda kesin kanıtlar bulmak zordur. Hatta o dönemin sanat ve kültür yayınları tarandığında, görsel sanat olgusuna bu açıdan yaklaşımların, genellikle ‘edebi’ yorum ve değerlendirme sınırlarını aşmadığı, görülecektir.”<sup>125</sup>

Cumhuriyet dönemi resmi, biçimsel olduğu kadar içerik olarak da farklılaşma gösterir. Resim tekniği ve anlayışı Batılı olmasına rağmen içeriği, uluslaşma ve yeni bir kimlik edinme arzusunu yansıtıcı özellikler taşır. Örneğin Ahmet Oktay, bu dönemde resme “köycülük ideolojisi”nin egemen olduğunu söyler. Resimde yöneme ilişkin bir gelenek kullanımından çok, geleneksel olduğu kabul edilenin ideolojik bir perspektifle yeniden sunumu ve temsili söz konusudur. Oktay’ın buna verdiği örnek de Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino ve Yalçın

<sup>124</sup> Hilmi Ziya Ülken, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tıglat Yayınları, 1982, s. 50, Alıntılayan Kaya Özsezgin.

<sup>125</sup> Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları 1982 , s. 24

Küçük'ün de dahil oldukları bir "ibrik" tartışmasıdır. Olay Abidin Dino'nun 1939'da yaptığı ibrik resimlerini sergilemesinden sonra gerçekleşir.

"Yalçın Küçük, İnönü dönemi kültür devriminin köylü ve köycülük kavramlarında odaklandığını belirttiğinden sonra bir ideoloji olarak aydınların büyük bölümüne içselleştirdiğini öne sürmektedir. Bu saptamaya katılıyorum. Dino'nun ibrik resimleri de bu süreç içinde Küçük'ün deyişiyle "Türk aydınının totemi" haline geliyor. Ama bir öncelik sorunu var: Köylülük ve köycülük ideolojisine hemen hemen bütün ömrü boyunca bağlı kaldığı söylenebilecek olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, daha 1936 tarihli 'Bir Bakır İbriğin Hikayesi' adlı yazısında, evindeki bir testi ile bir ibrik arasında kıyaslama yaparken, ibrikteki 'biçim olgunluğuna' şaşıyor, onda 'asil, sağlam bir mimari' buluyor ve şunları ekliyor: "Onu Süleymaniye kadar seviyor ve medreselerimiz kadar derin ve saygılı bir hisle önünde ürperiyordum." Metnin teatrallik yansıttığı kesin. Ama aynı biçem, ibrik tartışmasına katılan ve İsmayil Hakkı Baltacıoğlu'nun hayranlığını paylaşmayan Ataç'ı yanıtlayan Dino'nun yazısında da gözleniyor: 'İbrik, köylünün hayatına girmiş nesnelere. Tarlada susayınca ibrikten su içer, ölümlerini o ibrikten su ile yıkar, velhasıl ibrik köylünün yegane çocukluk ve ihtiyarlık arkadaşıdır.' Ataç'ın eleştirel bakışına katılmayan ve halkın 'mücerret' (soyut) sanata yabancı olmadığını öne süren Baltacıoğlu da ussal değil coşkusal bir biçem seçer: "Her Türk olan mimari eseri bir tecrittir, yine böyle olan her dekorasyon, her stilizasyon, her güzel yazı ve her ornemantasyon bir tecrittir." Kanıtlama yerine iddia. Zahir Güvemli'nin 'bazı gazetelerin apteshane ibriklerini sanat ve sergi için tahkiramız telakki ettiklerini' belirttiği Dino'nun bu yapıtlarını A.M.D. rumuzuyla eleştiren Ahmet Muhip Dranas şöyle diyor: 'Bütün bu iş bir extravagance'tan (zıppırlık) başka bir şey değildir.'<sup>126</sup>

Ahmet Oktay'ın da üzerinde önemle durduğu gibi bu dönem henüz gelenek kavramının yeterince tartışılmadığı, bunun yerine henüz ne olduğundan kimsenin emin olmadığı ama yine de ideolojik perspektiflerle ya da belirli bir sanat algısı içerisinden tavır aldığı "çocuksu" bir aşamadır. Geleneksel olanın temsili üzerinden

<sup>126</sup> Ahmet Oktay, Resim ve İdeoloji, 1998 Bilim Sanat Galerisi, s. 36

ulus inşası sürecine katkıda bulunma yolunu tercih eden sanatçıların çokluğu ya da onlara desteğin verdiği bir ivmeyle köycülük ideolojisi bir döneme adeta damgasını vurmuştur. Ulusal bir moda halinde Anadoluçuluk resmi de tüm gücüyle sarmıştır. Elbette bunun dışına çıkanlar da olmuştur. Oktay'ın da belirttiği gibi “ressamdan sürekli toplumsal sorunla ilgilenmesi, gündelik hayatın olgularını saptaması istenemez”<sup>127</sup>

Ülkü Dergisi, zaman zaman halka sanatçıları şikayet etme ölçüsünde yazılarla “ulusal bir sanat” yaratma amacını taşıyordu. Çünkü her ne kadar Cumhuriyet ve Türk ulusu kurumlaşmış ve sürekliliğini sağlayacak unsurların temelini atmış olsa da, tüm bunların halka anlatılabilmesi için yeterli çaba henüz sarfedilmiyordu. Edebiyat bir bakıma kurtarılmış bölgeydi. Yakup Kadri, Reşat Nuri gibi yazarlar değişimin ideolojisini, uluslaşmanın meşruiyet temellerini romanlarında yansıtıyorlar, şiir bu izlekte gelişimini sürdürüyordu. Ancak resim geriden takip ediyordu inkılapları.

Ali Sami Boyar, Ülkü'de bu konudaki yakınmaları şöyle dile getiriyordu: “Milli bir halk ressamlığına her vakitten ziyade muhtaç ve müftarikiz. Bunu bugünkü mevcudumuzla yapmağa hiçbir manimiz de yoktur. Komşumuz Balkan hükümetleri durmadan bu vadede çalışıyorlar. Bizim resim kudretimiz ve ressamlığımız, Balkan milletlerinin ressamlığından hiç de aşağı değildir. Fakat her nedense ressam arkadaşlarımız henüz milli vazifelerine başlayamamışlardır. Bu durgunluğun sebepleri oldukça tetkike layıktır. Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel, milli destanlarımızı okuyacak ve milli mefahirimize tespit edecek inkılabı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lazımdır. Müzelerimizi, galerilerimizi bunlarla süslemeliyiz. Haftalık mecmualarda onların kopyaları çıkmalıdır. Mektep duvarlarında talebe onları görmelidir... Resmin lisanı beynelmineldir. Ondan dolayıdır ki, harp sonrası dünyası tayyare bombaları, deniz torpilleri kadar da sanat propagandalara ehemmiyet veriyor.”<sup>128</sup> Aslında Boyar, dönemin ressamlarına cumhuriyet ve inkılaplar yoluyla kendileri için de geniş bir temsil alanı

<sup>127</sup> Ahmet Oktay, agm, s.38

<sup>128</sup> Aktaran, Tansuğ, s.184



vadetmekteydi. “Mecmualar, mektep duvarları” her mekana yayılabilecek bir izlenme olanağı sunmaktaydı.

Attila İlhan ise Atatürk’ün dolayısıyla 1930’ların sanat anlayışında “olması gerekenleri” Atatürk’ün şu sözlerine dayandırıyor: “Memleketimiz içinde medeni fikirlerin, asri ilerlemelerin bir an kaybetmeksizin yayılması ve gelişmesi lazımdır. Bunun için bütün ilim ve fen erbabının bu hususta çalışmayı bir namus borcu bilmesi gerek. Öğretmenlerimiz, şairlerimiz, ediplerimiz, yazarlarımız millete bu felaket günlerini ve onun hakiki sebeplerini açık ve kat’i olarak terennüm edecekler; bu kara günlerin dönmemesi için dünya yüzünde medeni ve asri bir Türkiye’nin mevcudiyetini tanımak istemeyenlere, onu tanıtmak zorunda olduğumuzu hatırlatacaklardır.” Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılmış olduğu anlaşılan bu konuşma, İlhan’a göre “Atatürkçü sanat görüşünün, ister istemez toplumcu olması gerektiğini açıkça anlatmaktadır”<sup>129</sup> Ona göre Mustafa Kemal’in sanatçılardan toplumsal bakış içinde ulusun uğradığı aşamaları yansıtmamasını istemesi, onun toplumsal sanat görüşünü benimsediğini ortaya koyuyor.

Oysa başka bir çerçeveden bakıldığında, Mustafa Kemal’in aynı sözlerle inkılap söylemini, değişimi, Cumhuriyeti kuran irade tarafından belirlenmişti. Yeni yönelimi, belli bir tarihsel kesintiyi ve bu kesintiyi gerekçelendiren meşruiyet temellerini halka anlatacak, dahası kabul ettirecek bir işlev beklediğini de söylemek mümkündü. İlhan’a göre Mustafa Kemal’in sanatçıdan istediği “toplumsal olayların bilimsel açıklamalarını yapmakla, bunları açık olarak eserinde işlemekle yetinmeyip, ulusal kalkınma ve mutluluk uğrunda didinmeler sırasında bir uyarıcı, bir hız verici işi görüp yine toplumcu bir tutum tutması.” Kısacası ulusal sanat yaratma çabalarının altında, bizzat inkılap ideologları tarafından dile getirilmiş bir “propaganda” çabası yer alıyor. Kuşkusuz bunu tümüyle “negatif” bir tavır olarak kabul etmek olanaklı değil, tıpkı tersinin olanaklı olmadığı gibi. Sonuçta tüm bu çabaların, resim sanatının resmi politika söyleminde kendi özgün gelişme çizgisini oluşturamaması sonucuna yol açtığını da gözden kaçırmamak gerekiyor. Bu nedenle tıpkı sonradan

<sup>129</sup> Attila İlhan, Gerçekçilik Savaşı, Yazko 1980, s.80

modernleşen diğer uluslarda olduğu gibi, Türk resmi de Batılı ekollerin teknik belirleyiciliğinde çerçeveselendi. Avrupa’da gördükleri resim eğitimi, Türk ressamların anlayışlarını doğrudan doğruya belirliyor, çok azı yerli temalarla Batılı biçimi bir arada ustaca taşıyan özgün tarzlar üretebiliyorlardı.

Müstakil Ressamlar çevresinden Cevat Dereli’yi özgünlük anlamında diğerlerinden farklılaşan ressamlar arasında sayabiliriz. 1915 yılında girdiği Sanayi-i Nefise’nin ardından Fransa’da eğitim gören Dereli, 1928 yılında Türkiye’ye döndü. Önce bir bocalama devresi geçiren Dereli, yavaş yavaş geliştirdiği çizgisiyle “yerel eğilimli” diye adlandırılan bir türün ilk temsilcilerinden biri haline geldi. Anadolu manzaraları içinde köylü kadın ve erkeklerin yer aldığı büyük çaplı resimleriyle dikkatleri üzerine çekti (Resim 19, 20). Orta büyüklükteki eserlerinde yer alan minyatürleri hatırlatan bazı çizgiler ise, onun teknik anlamda da yerli arayışlar içinde olduğunu gösteriyordu. Yurt Gezileri sırasında Sinop’tan yaptığı yağlıboya resimleriyle dikkatleri üzerine çektiğini söyleyen Ahmet Muhip Dıranas, onun bu resimlerini “Mükemmel bir lokal içinde bütün tablolarını saran loş orman yeşilleri ve onları yumuşatan griler, kurtulmuş bir ruhun, bir aynadan akisleri var bu resimlerde” diye övmüştü.<sup>130</sup> Dereli’yi çağdaşlarından ayıran bir başka özelliği ise kuşkusuz karikatürü andıran portre çalışmalarıydı. Dereli bu çalışmalarıyla Güzel Sanatlar Akademisi’nde özel bir sergi açmayı da başardı. Bu özellikleriyle Dereli, özellikle ileri yaşlarında Müstakil Ressamlar’dan bir hayli uzaklaşmıştı.

Turgut Zaim de yine Dereli gibi ne Müstakillerle ne de D Grubu ile birlikte anılabilecek bir ressamdır. “Milli, yerel, bölgesel, halka dönük gibi son yıllar içinde her fırsatta kullanılan ve belli bir sanat eğilimini nitelendirmek isteyen terimlerin kaynağını Turgut Zaim’in yapıtlarında bulamamak olağandır.”<sup>131</sup> 1924-28 yılları arasında Paris’te çalışan Zaim, “Benim burada öğreneceğim bir şey yok” diyerek Türkiye’ye döndükten sonra Batı estetiğinden uzaklaşma çabalarıyla minyatürü andıran resimler yapmaya başladı. Köylü insan figürlerini Anadolu manzaralarının içine yerleştiren Zaim’in resimlerinde, yörükleri, çocuk emziren kadınları, kerpiç

<sup>130</sup> Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, Kaya Özsezgin, İşbankası Kültür Yayınları, s.110

<sup>131</sup> Nurullah Berk, Adnan Turani, age. S.86

evleri görmek mümkündü. Tüm figürlerinde belirgin bir yüz şekli vardı: “Yuvarlak yüz, birbirinden ayrık, siya çekik gözler, hurma burun, hokka ağız, Tugut Zaim’in genç ölen, canı gibi sevdiği karısının yüzü.”<sup>132</sup>

1933 yılında kurulan D Grubu’ndan ise Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu ve Nurullah Berk resimleri geleneğin içerik olarak kullanımı anlamında dikkate değerdir. D Grubu sanatçıları Müstakillerden ayıran en önemli nokta, belli bir sanat anlayışı ve estetik duyarlılığın çerçevesinde buluşmuş olmalarıydı. Bunun dışında Müstakillerin yaşadıkları bocalamayı büyük oranda paylaşıyorlardı.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, resmin yanı sıra edebiyatla ilgileniyor ayrıca geçimini büyük oranda dekoratörlükten sağlıyordu. Paris’te Andre Lhote Atölyesi’nde çalışmış, bunun yanı sıra Raoul Dufy’den büyük oranda etkilenmişti. Anadolu motiflerini en yoğun olarak kullanan ressamın başında geliyordu. Eyüboğlu, Batı estetiğini kullanmakla birlikte, süslemeci bir üslupla halı, kilim, çini, yazma, hat sanatı gibi geleneksel motifleri ustalıkla kullanıyordu. Büyük duvar resimleri ve süslemelerinde oldukça başarılıydı (Resim 21). “Eyüboğlu, gücünün en çekici görüntülerini büyük duvar süslemelerinde verecekti. Küçük mozayik taşlarının birleşim ve dağıtımı, beton, fresk tekniğinde boyalar, seramikler yoluyla meydana getirdiği anıtsal çaptaki panolarında çağımız sanat anlayışına uygun olmakla Batı’dan ayrılmış, ‘yerli’ çeşnisi belirli kompozisyonlar yapmıştı. Bu gibi yapıtlarında çizgisel arabeskler göz alıcı, zengin uyumlu renk tertipleriyle kaynaşır, benek, leke, nokta gibi ‘zanaat’ın bellibaşlı araçları renklerin dağıtımı planında zengin yardımcıları olurdu.”<sup>133</sup>

Nurullah Berk ise sanat yazılarıyla da çağdaş Türk resminin gelişimine katkıda bulundu. O da diğer D Grubu ressamı gibi empresyonist resim anlayışına karşı, kübizmi savunuyordu. İnşacı bir teknikle yaptığı resimlerinde yoğun olarak Batı estetiğiyle yerli motiflerin bir arada olabileceği bir sentez arayışındaydı (Resim 22, 23). Ancak o daha çok, kentsoyluluğunun da verdiği bir enerjiyle kentli motifleri

<sup>132</sup> Nurullah Berk, Adnan Turani, age. S.89

<sup>133</sup> Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi C: 2, Nurullah Berk, Adnan Turani, Tıglat Yayınları, s.106

kullanıyordu. Resim anlayışını entelektüel bir temelde geliştirmeye çalışıyordu. Bir söyleşisinde bu anlamdaki arayışıyla ilgili olarak şu cümleleri sarfediyordu: “Peşin size şunu söyleyeyim de, ileri düşünceli olduklarını sananlar şaşmasın cevaplarım: Ben, Türkiye’ye çağdaş sanat akımlarını getirenlerden biriyim. Sanatta entelektüelizmi, fikri savundum hep, yaptıklarımı da bu prensibe göre ayarlamaya çalıştım. Düşüncesiz gerçekçiliğin karşısında oldum. Ne var ki, dün olduğu gibi bugün de toplumun seviyesi ile taban tabana zıt, toplum geleneklerinin fazla dışında bir sanatın yapmacık, yalancı bir sanat olacağını düşünürüm. Bu düşüncem çok kere, çağdaş akımlara ayak uyduramamak, geride kalmış olmak kanısını uyandırabilir. Bana kalırsa, bugün üstüne eğilimesi gereken sorunlardan biri, belki de en önemlisi Türk ressamının, dolayısıyla resminin, memleket kültür bünyesine girmesi, eklemelikten kurtarılmasıdır.”<sup>134</sup>

Cemal Tollu, D Grubu içerisinde anılması gereken bir diğer ressam olarak çıkar karşımıza. O da ressamlığın yanı sıra başarılı bir sanat yazarıydı ve Yeni Sabah adlı günlük gazetede günlük olarak yazılar yazıyordu. D Grubunun en yaşlı sanatçısıydı ve bu nedenle eğitimci rolü de vardı. Kurtuluş Savaşı’na da katılmış olduğu için genç Cumhuriyet’in ulusal sanat yaratma çabalarına tüm kalbiyle inanıyordu. İkinci Dünya Savaşı’na yakın yıllarda Münih’deki Hoffman Atölyesi’nde bir süre çalışmış, ardından Paris’e geçmiş ve Andre Lhote ve Fernan Leger ile çalışmıştı. Bir süre heykel çalışmaları da yapmış, bu amaçla Charles Despiau’dan ders almıştı. Tollu, Eti sanatı ve çivi yazılarına ilgi duyuyordu ve bu ilgisini resimlerine de yansıtıyordu. 1950’lerden itibaren yaptığı resimlerin hemen tamamında “özellikle büyük çaptaki kompozisyonlarında Eti heykellerinin tutkunu olmuş, onların boşlukta yer kaplayan iri, kunt, üsluplaştırılmış biçimlerini çizgi ve renk alanına aktarmıştı.”<sup>135</sup> (Resim 24, 25).

Dönemin kültürel tavrından, özellikle de köy enstitüleri kaynaklı yazarlarla doruğuna ulaşan “yeni” edebiyatın sunduğu içeriklerden etkilenen sanatçılar, Sovyet

<sup>134</sup> Ayla Diriltten Yılmaz, “Hocam Nurullah Berk”, Nurullah Berk (Ed.) içinde, Garanti Bankası Yayınları, s.29

<sup>135</sup> Nurullah Berk, Adnan Turani, age, s.100

tarzı gerçekçilikten “Anadolu” temelli mitolojik kurgulara farklı açıları barındıran bir çeşitlilik içerisinde, aslında biçim ve dil yaratımlarına da uzanan bu etki içerisinde, resimlerinin beslendiği “içerik”i “yerel karakteristikler”i ve dolayısıyla “kimlik”i yeniden tanımlayarak üretme yoluna gittiler. Bu yeniden tanımlama eylemi, biçim arayışlarını da, belki de daha yoğun bir biçimde yönlendirdi. Türk kültür ve sanat tarihinde bir dönüşüm noktası olarak belirtilen Halk Evleri, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Yurt Gezileri vb. aslında bu sorunsalı çözüme ulaştırmak adına girişilen çabalar idi. Resim sanatımızdaki yenilik ve kavramsallaştırmadaki sorunsallarımız, kendini modernize etmeye (ya da modernize edilmeye çalışılan) çalışan kültür ve sanat hayatımıza sancılar olarak yansır.

Resim sanatında içeriğin ve içerik yüklü bir sanat yapısının kendi başına varlığı, sanat olgusunu gösterebilimsel bir anlayış içerisinde tartışmayı gerektirir. Sanatın kendi içinde var olma ereği, içeriği sorunsal alanına taşır onu yeniden kurar, dönüştürür ve yeni bir öneriyle sunar. Batı resim sanatı üzerinden şekillenen Türk resmi Gerard George Lemaire'nin dediği gibi: “Türk sanatçısının sırtında taşımaya zorunlu olduğu, farkında olmadan da taşıdığı bir geçmiş yükü yok. Bugün siz, geçmişinize dönebilir, onu kazabilir ve sadece işinize yarayacak olanları, yeni bir kimlik, özgün bir düşünce yaratmanıza olanak verecek olanları alabilirsiniz... Amaç, elbette onları yeniden, aynen yapmak değildir... Türk sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük içinde yeniden üretmektir.”<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> George Lemaire, Çağdaş Toplumlarda İletişim ve Sanat , Gösteri Sanat Dergisi ,Narınç Ataman'ın George Lemaire ile yapmış olduğu söyleşiden alınmıştır. (Derginin tarihi ve kaçınıcı sayısı olduğu bulunamamıştır).

### 3.1.2 BİÇİM OLARAK ALGILANAN GELENEK

Türkiye’de 19. yüzyılın ilk yarılarında başlayan ve Cumhuriyet döneminde hızlanan Batılılaşma süreci içerisinde sanatın gelişimini incelerken birbirini destekleyen iki ayrı oluşum görülür. Çağdaşlaşma ve milliyetçilik. Batı ile ilk ilişkilerden bu yana Türk sanatçıları geleneksellik ve modernleşme arasında bocalamışlardı. Gelenek ve modern gibi iki sözcük yeni oluşum içerisine girmiş toplumlar da farklı gereksinimlere ihtiyaç duyarlar. Bu durum sorunsallık yaratır ve farklı çözümlenmeleri gerektirir.”‘Folk’, ‘popüler’, ‘geleneksel elit’ ve ‘elit batılı’ olmak üzere dört farklı sanat eğilimi bulunmaktaydı.”\* Bu durum çekingen kozmopolitlerle Cumhuriyet Türkiye’sinin yeni kimliğini güçlendirmek isteyen ulusçular seçim yapmak zorundaydılar. Birden fazla seçenek istikrarsız bir ortam oluşturacağına inalıyordu.

Daha önce de belirttiğimiz gibi estetik tercihler inşa sürecindeki ulusun geleceğinin belirlenmesi noktasında en az hukuksal altyapı kadar yaşamsal bir öneme sahipti. “Yurttaş kimliğinin oluşumunda hak ve özgürlüklerin kazanımı geniş bir zaman dilimine yayılır. Ancak Cumhuriyet devrimleri bu kazanımların ortak paydasını oluşturur. Cumhuriyet için önce simgeler gelir. Dış görüntü önemlidir. Görsel boyut giderek derinlik kazanır. Bundan böyle şapka, giyim kuşam, latin harfleri ve bir dizi görsel öge yurttaş kimliğinin tuğlalarıdır. Belki de Osmanlı’dan kopuşun en belirgin göstergesi bu dışavurumcu yurttaş arayışıdır. Cumhuriyetin erkek yurttaşı fes yerine şapka giyer, kadın yurttaşı çarşaftan arınır, kostümüyle kamusal alana açılır, genci Darülfünun’dan üniversiteye geçer, çocuğu her keseye elverişli üniter önlük giyilen Talim Terbiye çatısı altında yapılanmış ilkokuluna gider. Orta okulunda başta kasket, sırtta ceket, gömlek, boyunbağı tek tip cumhuriyet yurttaşının inşası güdülür.”<sup>137</sup>

\* Tanımlama Metin And’a ait tir.

<sup>137</sup> Bir Yurttaş Yaratmak, Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri, (Haz: Zafer Toprak) İstanbul, YKY, 1998, s. 8.

temellendiriyordu. Ziya Gökalp'in yeni Türk müziğinin nasıl olması gerektiğine dair fikirleri aynı zamanda diğer sanat dallarını da kapsayıcı niteliktedir. Ziya Gökalp, "Üç çeşit müzik ile karşı karşıyayız: Doğu müziği, Batı müziği ve halk müziği. Bunlardan hangisi bize aittir? Doğu müziği marazi ve ulusal olmayan bir müziktir. Halk müziği bizim kültürümüzü simgeler. Batı müziği yeni medeniyetimizin müziğidir. Böylece bunlardan hiçbirisi bize yabancı değildir. Ulusal müziğimiz bunun için halk müziğimiz ve batı müziğimizin birleşiminden doğacaktır. Halk müziği bize ezgilerden oluşan zengin bir hazine sağlar, bunları Batı müziği tekniklerine dayanarak derleyip hem ulusal hem de modern müziğe sahip oluruz. Türklüğün müzikteki düzeni bu olacaktır. Bu amacı gerçekleştirmek bestecilerimizin görevidir."<sup>138</sup>

Ziya Gökalp'in tanımladığı "ulusallık" kriteri çerçevesinde gelenek Türk resminde kendine resmin bir ögesi olarak yer bulmuştur. Bu geleneksel öğeler Anadolu'nun doğasının kendine özgü bir parçası olduğu gibi, yaşamdan bir kesit yahut bir motif, bir figür olarak ulusallık gereksinimini durumunu karşılıyordu. Bu durum bir bakıma Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte tanımlanan Türk kimliğinin içeriğine de işaret ediyordu. Bu kimlik aydınıyla, sanatçısıyla, politikacısıyla, bürokratiyle herkese üstlenilmiş bir görev bilincinin nesnel karşılığıydı aynı zamanda.

Doğal olarak bu görüşe paralel fikirler olduğu gibi farklı fikirler de vardı. Bu farklı fikirler ve Atatürk Cumhuriyeti'nin yeni toplumsal yapısı içinde Cumhuriyet dönemi sanatçısı, Batılı çağdaş akımları aktarmaktan çok sanatın toplumsal değişkenlerle ilişkisini kavramayı ve yeni teknikleri devşirmeyi önemsemiştir. Türkiye için sorun, çağdaş olmayı başarmakla ilgilidir. Cumhuriyet dönemi ilk kuşak sanatçıları gündemdeki akımları aktarmayı değil, Batılı ruhunu anlamayı ve özümsemeyi önemsemişlerdir.

Atatürk'ün "laik cumhuriyeti"nde Türk kimliği öne çıkarılmış, çağdaşlık gelenek ve geçmişin karşıtı olarak anlaşılmıştır. Örneğin Kübizmin Türk resmine

<sup>138</sup> Ziya Gökalp, Bkz. Jacop M. Landu, Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi, s. 280, 1999, Sarmal Yayınları

uyarlanması resim dünyası ile bir hesaplaşma, resimsel yaratının görme biçimleri üzerindeki bir tartışma değil, Türkiye'ye özgü koşullara uyan ve gelecekçilik anlayışını yansıtmada kullanılan bir biçim dili olarak seçilmesi ile ilgilidir. Plastik sanatlar açısından zaten köklü bir geçmişten yoksun olduğu düşünülerek çağdaş tutum, kübizmi anlamakla eş tutulmuştur. Kübizm sanatın ussal çözümü olarak anlaşılmış, fütürizm ve konstrüktivizm akımları ile kurduğu bağın gelecekçi ve yapısalcı nitelikleri artık pozitivist temele oturtulmak istenen kültür politikası açısından yeni ulusun çağdaş sanatı olarak uygun görülmüştür. Kübizmin biçim dili bir bakıma görme, anlama, yaratma anahtarı idi. Bir sözlüktü ve bu sözlüğü iyi kullanan herkes yaratıcı olabilirdi. Usa dayalı teknik bir sorundu kübizm. Böylelikle Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni sanatçısı artık taklit etmiş olmuyor, aynı dili kullanarak aynı sözcüklere başvurarak ikinci elden uyarılma yerine çağdaş ve özgün bir yaratım gerçekleştirmiş oluyordu. Bu tutum sanata evrensel bir boyut kazandırıyor, ancak ulusal olmayı engelliyordu.

Ulusal olma sorununu daha önce Ziya Gökalp ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun düşüncelerinde şekillendiğini görmüştük. "...Resimde 'milli' dediğimiz mahiyeti, elemanlarına ayıralım. Bu elemanlar bence dört tanedir: 1) Form, 2) Renk, 3) Kompozisyon 4) Teknik. Bu dört eleman, resmin subjektif kalmak zorunda olan elemanlarıdır..." Baltacıoğlu'nun form, renk ve kompozisyonla ilgili söylediklerini bu bölümle ilgileri açısından alıntılamayıp, teknik konusundaki çıkarımlarına ve önerilerine bakacak olursak şöyle bir tablo ile karşılaşırız: "Teknik milletlerarasıdır, doğru; ancak, milli olan ve milli kalan teknikler de vardır: Japon resim tekniğinde görüldüğü üzere. Modern ve Avrupa resim tekniğinden daha derine, halk resmi tabakalarına kadar indiğimiz zaman milli resim tekniğine rastlamak imkanı vardır. Bu teknik, o milletin form, renk ve kompozisyon dehasına son derece yapışık olduğundan, orijinallik gösterir. Her milli resim için olduğu gibi, Türk resmi için de bunu aramak gerekir."<sup>139</sup>

<sup>139</sup> İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Türk'e Doğru, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi, S.84, s.136



Baltacıoğlu, geleneğe dönüşün milli bir form yaratmada etkili olabileceğini düşünür. Ancak buradaki amaç yine resmi “ulus” tanımının içeriğini doldurabilecek türden bir “milli”lik inşasıdır. Kaldı ki bu paragrafın hemen sonrasında Baltacıoğlu “Milli resme nasıl ulaşabiliriz?” sorusunu sorar ve yanıtlar: “Dünkü ve bugünkü halk resimlerini inceleyerek ve bunda zaman ve mekan ayrılıklarına rağmen sabit kalan form, renk, kompozisyon ve teknik geleneğini bularak. Modern Türk resmi bu ananeden hız almalı ki ileriye atlayabilsin. Her sanat kolunda olduğu gibi resimde de geleneksiz millilik yoktur.”<sup>140</sup>

Baltacıoğlu’nun gözünden kaçan, tüm sanat alanlarında olduğu gibi, resmin de gerek içerik, gerekse biçim olarak kendini tekrar etmekten uzak oluşudur. Bu nedenle her ne kadar birbirini tekrar eden formlar ve içerik öğelerine tesadüf edilebilse de, modern sanat ancak bunları dönüştürebildiği, yeni sentezler üretebildiği ve daima yeniyi denemeye açık olduğu müddetçe içerebilir. Öte yandan sanatın zaten böylesi bir üst belirlemeyi, bir teknik dikteyi kabul edebilmesi mümkün değildir.

“Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin sanat politikasını belirleyen yeğlemelerin açıkça ifade edilmesi açısından İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun ‘Demokrasi ve Sanat’ (1931) adlı kitabı ayrı bir önem taşımaktadır. Kitapta kübizm değerlendirilmekte, yüceltilmekte ve çağdaş demokratik ulusların sanatı olduğu kanıtlanmaya çalışılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti sanatının kübizm, fütürizm, konstrüktivizm olması düşüncesi 1920’li yıllarda gelişmiştir. Türkiye Cumhuriyeti dinamiklerine en uygun biçim dili olarak belirlenmiştir.”<sup>141</sup>

Bu seçimin temelinde ise özellikle Bergsonizm’in sanat ve teknikle ilgili düşünceleri yatıyordu: “Sevgi, karşılıklı etki durumundaki çokluğu yakalar. Bu bakımdan bireşimseldir... Geçmiş ve geleceğin karışımını yalnızca bellek anlayabilir. Bu görüş Cumhuriyet döneminin II. Dünya Savaşı’na kadar olan sanat anlayışına da yön vermiştir. 20. Yüzyılın ilk yarısında tüm Avrupa’yı, Rusya ve ABD’yi etkisi altına alan fütürizm, düşünsel temellerini Bergson, Sorel ve Nietzsche’de buluyordu.

<sup>140</sup> Baltacıoğlu, age, s.136

<sup>141</sup> Z. Yasa Yaman, “Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1923-1938) Üzerine Düşünceler, Arredemento Mimarlık, İstanbul, 1998 (10), s. 68.

Fütürist sanatçılar, kübizmin biçim dilini kullanarak ancak durağan bir nesneyi betimlemek yerine devinimle çevremizdeki dünyayı, geçmişi ve geleceği yapıtlarında yerleştirmeyi istiyorlardı. Yapıtlardaki nesnelere dış görüntüsü önceden bilme, duygular ve anılarla örülerek ve tüm bu öğelerin aynı anda gösterilmesiyle karmaşık bir gerçeğe dönüştürülüyordu. Devinim ve birdenbire oluşumla ilgiliydiler. Sanatçının sanatını yenilemesinin tekniğin de yenilenmesiyle olabileceğini söyleyen Bergson, teknik yenilenmedikçe sanatın en inatçı düşman olarak kalacağını savunmaktadır. Bunun için her sanatçı, kendi sanatının maddesi olan teknik ile uzun uzadıya cenkleşmek zorundaydı. Tekniğini bütünüyle yenilemedikçe ya da kendi duygusuna göre bir teknik yaratmadıkça sanatçının kişiliğini elde etmesi olanaksızdı. Bir sanatçının teknik araçları yaşam atılımının eğilimleri ile ne kadar kaynaşmış olursa sanat da o denli değişmiş ve gelişmiş olacaktır.”<sup>142</sup>

Her ne kadar Cumhuriyet geleneğinin yine kendisi tarafından belirlenmiş ayrıntılarının çağdaş estetik anlayışında temsil edilmesini “milli” bir sanat üretilmesi sürecinde vazgeçilmez olarak görüyor idiyse de gerek sanata gerekse sanatçıya biçtiği rol Batılılaşma eğilimiyle birlikte düşünüldüğünde aslında temel bir kopuş anlamına geliyordu. Çünkü Cumhuriyet’in sanatçıdan talebi geçmişi teknik ve içerik anlamında tekrarı ve yeniden hatırlanması değil, bilakis geçmişin bugünden baktığımızda bir “yapıbozum” a uğratarak Batılı bir perspektifle nesneleştirilip yeniden üretilmesi idi. Buradaki farklılık, geçmişin, geleneğin gerek içerik gerekse biçim olarak “nesneleşmesi” ve yalnızca sanata özgün bir “milli kimlik” kazandırabilecek bir araca dönüşmesi idi. Çünkü Cumhuriyet ressamlarından minyatür ya da hat çalışmalarını değil, gerekirse bu öğeleri de kullanarak modern resim yapmasını istiyordu. Bunun için resmi bir anlayış bile benimsenmişti.

Kübizm yalnızca resimde değil, mimaride, müzikte, heykelde sanatın tüm alanlarında devletçe desteklenen bir biçim anlayışı olarak ortada duruyordu. Sanatçı kendisine bir biçim anlayışı değil, bu anlayışın içini dolduracak milli tema ve nesnelere bulmakla yükümlüydü. Daha doğrusu geleneksel olanı bu anlayış

<sup>142</sup> Z. Yasa Yaman, agm., s. 70.

perspektifinden yeniden üretmek onu ve onunla birlikte sanatın alımlayıcısını, kendisini dönüştürmekle yükümlü hissetmesi gereken “ulus”u eğitmenin bir aracı olarak kullanmalıydı. Milli resim Baltacıoğlu’nun tabiriyle “zaman ve mekandan bağımsız olarak” sürekli yenilenen formların yeniden Batılı anlamda teknikler kullanılarak resme sokulmasıyla mümkün olacaktı.

II. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan krizlerle birlikte Müstakil Ressamlardan başlayıp D Grubu’yla doruk noktasına ulaşan Batı öykünmeciliği tıkanmış, milliyetçi hareketlerin katalizör etkisi ile sanat ortamı yeni arayışlara ihtiyaç duymuştur. Bir sonraki adımda ise bu arayış giderek kendini eleştiren bir boyuta taşınmıştır. Yapılan eleştirilerde Türk resminin bir kimliğinin olması gerekliliği ön plana çıkarmıştır. Halkevleriyle başlayan ve CHP’nin düzenlediği Yurt Gezileri tamamen yukarıda belirttiğimiz “ulusal” olma tartışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu yeni kültür ideolojisinin yayılmasında bütün sanatların görev alması ve modern Türkiye’yi her alanda olduğu gibi sanat alanında da Anadolu’nun en ücra köşelerine kadar taşıması beklenmiştir. Yeni bir ulus bilinci yaratılmasına dönük bu çabalar aynı zamanda Batı’nın çağdaş olgularından ve eğilimlerinden kopmamakta da birleşiliyordu. Tek sorun bu yeni sentezin ne olacağı sorunu idi ki, bu sorunun yanıtı da yine Ziya Gökalp’in sanat görüşünde bulunacaktı. Atatürk’ün de benimsediği bu yeni sentez, geleneğin biçim ve içerik olarak Batılı eğilimlerle nasıl bağlanacağı sorunuyla ilgiliydi. Bu kriterler Batı’nın eğilim ve tekniği “olmazsa olmaz” görüşüne geleneksel form ve yaşamın eklenmesini gerektiriyordu.

Sanatçı hangi kübizm, konstrüktivizm ya da sürrealizm gibi Batılı eğilimlerin izleğini sürebilir, kendine bu anlamda verdiği adla modern olana işaret edebilirdi. Ancak içerikte mutlaka Anadolu’nun kırsal görünümünden, motiflerinden, yaşamından öğeler barındırmak durumundaydı. Bu, aslında tek başına yukarıdan, yani politik irade tarafından sanatçıya dayatılmış bir rol olarak da görülmemelidir. Her şeyden önce akılda tutmamız gereken nokta, henüz çok yeni olan Türk modern resminin, kendisine dünya üzerinde aradığı yer için en yakınındaki referansları kullanma eğiliminin de mutlaka etkili olduğudur. Yerel bir yandan resme

milli kimliğini verirken, bir yandan da ressama hem dünya üzerinde hem de kendi ülkesinde bir mekan sağlamanın en kestirme aracıdır.

Kuşkusuz, yerli bir Türk resminin oluşumunda yurt gezilerinin büyük bir payı olmuştur: “Geniş kitlenin anlayacağı sanat ise, genellikle kendi yaşamımızdan, kendi kültürümüz içinden üretilebilirdi. Burada, resmin anlaşılması, algılanması sorunu ile figüratif olgu arasında dolaysız bir ilişki kurulmuş olduğu ortadadır. Figür olgusunun kolay kavranabilir yapısından uzaklaştıkça, bir başka deyimle soyuta yaklaştıkça, yöresel ve yerel niteliğini de yitiriyordu. Bu görüşü savunan kesim, yöresellik sorununa, çok bürokratik, resim – dışı ölçütlerle yaklaşıyordu kuşkusuz.”<sup>143</sup>

Oysa resim sanatının kendi ölçütlerinden bakıldığından nesnenin ve görünenin üzerinden hareketle sanatçı kendi algı, yorumlayış ve duyarlılığı ile yeniden üretmenin sorunsallığını yaşar. “Resmin çok yönlü ilişkileri, yapı ayrıcalıkları arasından yöresellik sorununu, kategorik bir değerlendirme ile soyutlayıp çıkarmak, konuyu, tematik özelliği, sanatın bütünsel niteliğinden çok ayrı bir yerde görmek, öncelikle bu “dil” in spesifik yanını dikkate almamak anlamı taşırdı. Bu yanılı yöresellik sorununa bir ‘özgünleşme’ çıkarsama ve dönüştürme sorunu olarak bakılmadığına işaretir.” Kaya Özsezgin’in bu açıklamasını daha açmak gerekirse; sanatın yerele ya da yöresele bakmasındaki özgürlük, yerel olanın imgesinden, duyumundan, motifin dolaysız anlatımından, rengin, biçimin anlatım özelliğini kavrayıp, özellikle modernitenin yeni imgelere dönüştürücü bilincinin kavranamaması sorununa tekabül eder. Kuşku yok ki 1940’ların bize özgü bir sanatın varlığı daha çok, yerel ya da yöresel olanın konuya dahil edilmesi dolayısıyla “ulusal” olanın biçim / biçemle temsiliyetiydi.”<sup>144</sup>

Batı’da kazanılmış resimsel yöntem, eğilim ve teknikler bazı düşünür ve sanatçılar için Türkiye’ye özgü bir resim üslubunun gelişmesi için uyarıcı, bilinç açılmalı bir etki yaparken, bir grup sanatçı, bu tür yöntemleri ve disiplinleri, yöresel

<sup>143</sup>Kaya Özsezgin, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi, s.26. Tıglat Yayınları, 1982

<sup>144</sup>Burhan Belge, Murat Ural, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri(1938-1943), s.29, Milli Reasürans, 1998.

bazı konuların işlenmesinde, yaygınlaştırılmasında vazgeçilmez teknikler olarak benimsemişlerdir.

Gene Hilmi Ziya Ülkene göre; “Yöresel girişimler kendi sorunlarını ortaya koymakla, kendi sanat tekniklerini de yaratırlar. Sanatta olduğu gibi resimde de soyut ve genel biçimlere, sonradan içerik katmak, onları yöresel renklerle doldurmak, sorunu çözümlenmeye yetmez. Harmanı, köylüyü ve bozkırı, yurt doğallığı içinde görüp yansıtmak gerekir.”<sup>145</sup>

Gerçekten de Yurt Gezileri sırasında yapılan resimler ciddi eleştiriler almıştır. Yapılan resimlerin doğa, kahramanlık öyküleri, portre, motif nakış gibi belirli konulara baktığı, sanatçının Doğu toplumunun gerçeklerine bakmak yerine, onu görsel bir malzeme olarak kullandığı yolunda eleştiriler yapılmıştır.

Bunun nedeni olarak böylesi bir programın devlet tarafından yapılması belki tek geçerli neden olarak gösterilemese de nedenlerden biri olarak gösterilebilir. Belirtmiş olduğumuz bu neden o dönemin sanat metinlerinden de anlaşılacağı gibi sanatın nedenselliği ve bir sanat yapıtının var olma etiğinin üzerinde durulmamış, sanatın özü ile çelişen bir noktaya, yani ulusal ve yerel çelişmesine odaklanılmış olmasıdır. Özellikle soyut, “anlaşılmayan” Batı resminin halk tarafından anlaşılmasındaki zorluk, figürle daha rahat ilişki kurması açısından yerli olanın öne çıkarılmasına önem kazandırıyordu.

Şu da bir gerçek ki, Yurt Gezileri, Türk sanat ortamını daha tartışılır hale getirmiştir. Osmanlı sanatından, halk sanatlarımıza, motiflerimize kadar özellikle 1940’lar resim yüzeyinin değişmeyen öğeleri olmuş, sanatçılarımıza farklı ve zengin anlatım olanakları sağlamıştır. Bu dönem resim sanatımız da buram buram Anadolu kokan biçim dili Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Cevat Dereli, Cemal Tollu, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Abidin Dino gibi sanatçıların fırçalarında çok daha duyarlı bir hale ve zenginliğe kavuştuğu kesindir. Ancak unutmamak gerekir ki, Anadolu biçim ve motiflerinin resim sanatımıza getirdiği zenginlik ve renkliliğin dışında, bu ilişkinin sonuçları açısından hala tartışmalıdır.

---

<sup>145</sup> Hilmi Ziya Ülken, agy. s.51

Biliyoruz ki “ulusal sanat” kaygıları İtalya’da, Almanya’da Rusya’da gündeme gelmiş, ve belirgin bir devlet-sanatçı ittifakıyla sonuçlanmıştır. Bu ilişkiler İtalya’da fütürizmi, Almanya’da dışavurumculuğu Rusya’da Rus konstrüktivizmi doğurmuştur. Bu oluşumlar pek tabii ki Türk resminde farklı bir eğilimin neden doğmadığı sorusunu akla getirir. Bu yoksunluk, Türk resminin yukarıda belirtmiş olduğumuz “ulusal sanat” çabalarının daha çok yerel temalar ve biçimlerle sınırlı kalmasıyla açıklanabilir. Yukarıda belirttiğimiz gibi yine de “ulusal sanat” adına yapılan bu biçim arayışları, farklı eğilimlerdeki sanatçılara farklı anlatım olanakları sunmuştur. Örneğin dışavurumcu Müstakil Ressamlarımızdan Ali Avni Çelebi’den Avni Lifij’e, D Grubu’ndan, Cemal Tollu’dan Cevat Dereli’ye, Nurullah Berk’e kadar ulaşan bir çizgide, kübizm eğilimi ile yerel ve ulusal motiflerimizi ekleme çabası belirgin bir biçimde gözlenebilir. Yine On’lar Grubu ressamları<sup>146</sup> Anadolu’nun kiliminden, motifinden tezyini sanatlarının da hareketle bir sentez oluşturmuşlardır.

“Çağdaş resim sanatının, 1950’lere gelinceye kadar, temelde Batılı deneylere yaslanmakla beraber, zaman zaman ağır basan ulusal ve yöresel eğilimlere de tanık olmuştur. İlk dikkati çeken nokta, bu tür eğilimlerin salt biçimci tasarılarından çok, görsel yorum inceliklerine bağlı bulunmasıdır.”<sup>147</sup> Devrim Erbil ile yaptığım söyleşide “D Gurubu’nun” büyük idda ile ortaya çıktığını, hareketin gereğinden fazla abartıldığı, ve Türk sanatına fazla bir katkısının olmadığını belirtti. “Ulusal sanat yaratmanın “ arkasında Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin ideolojisinin olduğunu, bu ideolojinin ise yeni bir toplumda Türk duygusunu, bütünlüğünü bir şemsiye altında toplamak ve modern bir toplum bilinci oluşturmaya işaret etti. “Fakat ‘ulusal sanat’ adına yapılan resimlerin çok biçimsel ve aktarmacı düzeyde kalmıştır.” diye vurguladı.\*

<sup>146</sup> Kurucu üyeleri arasında, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla Sarptürk, Hulusi Sarptürk, Fahrunnisa Sönmez, İvy Stangali daha sonra üye olarak katılan Turan Erol, Osman Oral, Fkret Oytam, Mehmet Pesen, Remzi Paşa, Adnan Varınca.

<sup>147</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, ....., s.59

\* \* Prof. Devrim Erbil ile 01 Aralık 2001 tarihinde yapılan söyleşide D Grubuyla ilgili değerlendirmelerde söz konusu grubun gereğinden fazla eleştirilerek, ödüllendirilerek ve güncelleştirildiği belirtilmiştir.

Sonuç olarak Türk resim sanatı biçimde Batı'ya içerikte ise yerel olana işaret etse de çizgisini Batılı eğilimlerin izleğinde üretmiştir. Sanatçı, Cumhuriyet ideologlarıyla aynı dil üzerinde birleşmiş, Türk kimliği ile Batı perspektifi eklemlenmeye çalışılmıştır. Bu yönelim ancak kısa bir süre için geçerli olabilmiştir. Bundan sonraki bölümlerde ifade edeceğimiz gibi, kendisine Batılılaşma yolunda “öğretmenlik” görevi biçilen ressamın devletin öngördüğü destekle birlikte bir süre bu yolda çaba harcasalar bile, sanatın doğasının gereğini yapmakta ve 1950'ler sonrasında daha bağımsız ve daha az yukardan belirlenmiş yönelimler içerisine girmekte gecikmemişlerdir.

Bu yönelim ancak kısa bir süre için geçerli olabildi. Bundan sonraki bölümlerde ifade edeceğimiz gibi, kendisine Batılılaşma yolunda “öğretmenlik” görevi biçilen ressamın devletin öngördüğü destekle birlikte bir süre bu yolda çaba harcasalar bile, sanatın doğasının gereğini yapmakta gecikmediler ve 1950'ler sonrasında daha bağımsız ve daha az yukardan belirlenmiş yönelimler içerisine girmekte gecikmediler.

#### 4. 1950 SONRASI BİREYSEL ARAYIŞLAR

1940'lar tüm dünya için sorunludur. Başlangıç yılları savaş hazırlıklarıyla, sonu ise tüm dünyanın kaçınılmaz olarak içine çekildiği koca bir dünya savaşından arta kalanların paylaşılması ve rehabilitasyonu geçer. Dünya kendini yeniden yapılandırmaktadır. Almanya büyük yenilgisi ardından Sovyetler hinterlandını genişletir. ABD'nin bir süper güç olarak tescili elbette Türkiye'yi de bu yeniden yapılanmanın dışında bırakmayacaktır. Türkiye savaşla ayrımları iyice belirginleşen iki sistemden birini tercih etmektedir.

Gerek ekonomi politikalarında, gerek siyasi yapılanmasında, gerekse kültürel gelişme planında zaman zaman esinlendiği Sovyet Modeli'nden tamamen ayrılmak durumundadır. 1946'da başlayan rejim değişikliği, 1950'de DP'nin iktidara gelmesiyle iyiden iyiye kendini gösterir. Türkiye daha önce de çok partili düzeni denemiştir. 1924-25 yılları arasında ve 1930'da yer alan ancak her biri birkaç ay sürebilen iki deneme de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 19 Mayıs 1945'te yaptığı bir konuşmayla İsmet İnönü, savaş bittiğine göre artık demokrasi yolunda yeni adımlar atılabileceğini söyler. 17 Haziran 1945'te 6 milletvekilliği için yapılan ara seçimlerde CHP, tek parti olmasına rağmen aday göstermez. 1 Kasım 1945'te İnönü yine Meclis kürsüsünden yaptığı konuşmada, ciddi bir muhalefet partisine duyulan ihtiyaçtan söz eder. İnönü CHP'sinin çok partili düzene duyulan bu gereksinimi yeniden hatırlamasının elbette birkaç nedeni vardır. İlki kuşkusuz CHP'nin tüm değişimin sorumlusu olarak, değişim dolayısıyla yaşanan hoşnutsuzlukların faturasını ödemekten vazgeçmiş olmasıdır.

Savaş döneminde yaşanan ekonomik bunalımın giderek artan toplumsal muhalefetin rejim içinde bir enerjiye dönüştürülebilmesi için politik bir muhalefet haline gelmesi kaçınılmazdır. İkinci etken varlıklı sınıfların artan baskısıdır. Modernleşme çabalarının bir parçası olarak devlet tarafından güçlendirilmeye çalışılan burjuvazi artık yönetimde de söz sahibi olmak istemektedir. Üçüncü bir etken ise kuşkusuz uluslararası ilişkilerle ilgilidir. Türkiye'nin II. Dünya Savaşı boyunca yaşadığı en büyük endişe, Sovyetler'in Balkanları ele geçirmesidir. Savaş



sonunda bu korku büyük ölçüde doğrulanmıştır. Sovyetler, 1945'ten itibaren dostça siyasetini bırakarak Boğazlarda üs, doğuda toprak gibi ulusal egemenliği zedeleyecek taleplerde bulunmaya başlamıştır. Türkiye bu koşulların da etkisiyle, kaçınılmaz olarak Batılı bir modeli kabul etmek zorunda kalmıştır. Bu, aynı zamanda Cumhuriyet'in ilanından itibaren artık resmi bir devlet politikası haline gelen Batılılaşma ile de uyumlu görünmektedir. İnönü'nün kafasındaki muhalefet modeli soldan ve radikal sağdan tamamen arındırılmış (yasal olarak) yarı-liberal bir sağ partidir. 7 Ocak 1946'da CHP üyesi olan Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü Demokrat Parti'yi kurarlar.

Ancak üzerine oturdukları zemin İnönü'nün ifadelerindeki kadar sağlam da görünmemektedir. Cumhuriyet henüz kurumlarını tam olarak oturtmadan bir revizyona gitmiş, ancak kendisi için ürettiği ideolojik aygıtlar ve meşruiyet noktasında bir değişim öngörmemiştir.

Çağdaşlaşma, Batılılaşma ya da "Muasır Medeniyet" olarak adlandırılan ulusal ülkü, ulusun yeniden güçlenmesi, "tarihteki kendi'ni yeniden gerçekleştirmesi" için kaçınılmaz bir süreçti. Ancak "bu tarihteki kendi" nasıl ortaya çıkacaktı. Türk Tarih ve Türk Dil Kurumlarının kurulması işte hep bu arayışın ürünleridir. Genç ulus-devlet kendine bir kimlik aramaktadır. Her ne kadar bu arayış "zor zamanlar"ın, bir "tehdid"in karşısındaki ilk tepkime ise de, "tehdid"in sürekliliği ve değişkenliği ölçüsünde değişerek devam edecektir.

Başlangıç için bu kimliğe oldukça "basit" bir tanım getirilmiştir. 1924 Anayasası'nın 88. maddesi "Türk ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibariyle Türk" der. Tabii ki anayasal bir kimlik tanımı yeterli olmayacaktır. "Cumhuriyet Devrimi savaşı öncesinde ve savaş yılları boyunca, laik okullara paralel olarak, Halkevleri ve Halk Odaları aracılığı ile kentlerde yaşayan yüzde 25'lere ulaşabilmişti. Gerçi köylünün kalkınması, Cumhuriyet'le bütünleşmesi için, köyün çağdaşlaşmasını amaçlayan cesur bir 'Köy Enstitüsü' deneyimine girişilmişti ama 3-5 yıllık bu hareket daha yolun başındaydı. Anadolu yarımadasının altı farklı kültür bölgesine yayılmış kırk bin köyünün on bin yıllık töresini eğitimle değiştirmek

isteyen enstitü harekete, köylünün oyuna talip olan demokrasi hareketinin karşıdevrimci güçlerle destekli söylemine yenik düştü.

Merkezi devlet güçlerine karşı kendini başarıyla savunan köylü uyandı, içecek akarsuya, ekilecek yeterli toprağa ve yola kavuştu ve kentlere göçmeye başladı.”<sup>148</sup> Bozkurt Güvenç özellikle göçle sonuçlandığını söylediği Köy Enstitüleri hakkında romantik bir bakış açısına ve değerlendirmeye sahip olsa da, yeni tanımlanan bu kimliğin bugün bile belli bir dirençle karşılaştığını da kabul eder. Örneğin, “Karşıdevrimci söylemler eşliğinde köylü seçmenin güvenini ve desteğini kazanan Demokrat Parti iktidarı (1950-60) toplumda öyle depremler yarattı ki, devrimci Cumhuriyet’in 30 yılda kurmaya çalıştığı Türk kimliği sanki dağılıyor gibi göründü.”<sup>149</sup> Ancak Kemalist seçkinler ne bu kimlik romantizminden ne de Cumhuriyet’in kurucu nüvesi olmanın getirdiği “kendinden meşru” egemenlik hakkından vazgeçmediler. Bu görünürdeki çözümlenin onlara göre bir açıklaması vardı elbette: “Türkiye ne kalkınıyor ne de batıyor; buyurgan (patrimonial) bir devlet yönetiminden, demokratik bir çok sesliliğe geçiyor, Osmanlı milletleri ilk kez ‘ulus’ oluyordu.”<sup>150</sup>

Taner Timur, bu “kimliklenme” sürecinin bir panoramasını verirken şöyle bir dönemlendirme yapıyor: “Birinci gerçekçi dönem: Kurtuluş Savaşı yılları; İkinci gerçekçi dönem: 46 Ruhü; Üçüncü gerçekçi dönem: 27 Mayıs İhtilali; Dördüncü Gerçekçi Dönem: 1983 seçimleri.” Yazarın bu dönemlendirmesi içinde önemle üzerinde durulması gerekenlerden ilki elbette Kurtuluş Savaşı’dır. Kurtuluş Savaşı farklı motivasyonlarda da olsa Anadolu’da yaşayan “müslüman” ve “Türklerin” çok büyük yoksunluklar içinde verdikleri bir ortak bağımsızlık savaşını karşılamaktaydı. Ancak “46 Ruhü” ile başlayan ve 1950’de rejimin muhtevasında bir düzeltmeyle sonuçlanan süreç farklı anlamlar da taşıyordu. Her şeyden önce bu ruh ve rejimin içeriğinin değişiklik, seçme hakkının öyle ya da böyle tanındığı bir ortamda politik

<sup>148</sup> Bozkurt Güvenç: Cumhuriyet ve Kimlik: Konu, Sorun, Kapsam ve Bağlam, 75 Yılda Tebaa’dan Yurttaş Doğru, Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s.122

<sup>149</sup> Güvenç, agm, s.123

<sup>150</sup> Güvenç, agm, s.123

tercih hakkının iktidardaki söylemi ve siyaset yapma biçimini değiştirme iradesine dönüşmesi anlamına geliyordu.

Çağlar Keyder, 1950'nin hangi açıdan bakılırsa bakılsın Türkiye tarihinde "esaslı bir dönüm noktası" olduğunu bu savdan yola çıkarak söylüyor: Keyder'e göre 1950'de halk ilk defa kendisine biçtiği/biçilen "seçmen" sıfatıyla siyasal tercihini dile getirmiş ve yüzyılların devletçi geleneğine karşı oy kullanmıştı. "Devleti baba olarak gören zihniyet, merkezden kontrol, yukarıdan aşağıya dayatılan reformculuk reddedilirken pazarın (ve kapitalizmin) önündeki engeller kaldırılmasını istenmişti. Kuşkusuz, nüfusun büyük çoğunluğu dizginsiz bir pazar ekonomisinin neler getireceğinin henüz farkında değildi, Ama, pazarın ilk elde sağlayacağı elle tutulur yararların olduğu düşünülüyordu ve ne olursa olsun, bilinmeyen bir gelecek son yıllarda yaşananlara tercih ediliyordu."<sup>151</sup>

Kurtuluş Savaşı sonrasında Atatürk'ün "Türk! Öğün. Çalış. Güven" şeklinde formüle ettiği bu yeni yönelimde "Öğünmek ve güvenmek kompleksli ve ölçsüz Tanizmat psikolojisine bir tepkiydi."<sup>152</sup> Türk ulusu, emperyalizme karşı başkaldırmış, hem kendisini asırlarca "sömürmüş" Osmanlı emperyalizmini, hem de edindiği güçle gelecekte sömürmeye niyetlenen Batı emperyalizmini alt etmiş, kendi bağımsız devletini kurma yolunda önemli bir adım atmıştı. Ancak bu "ulus"un "muhtevası" konusunda henüz bir görüş birliği oluşturulmuş değildi. Yine de bu savaşın içinden çıkan elitlerin kafasında elbette bir model vardı. İsmet İnönü şöyle diyordu: "Bir milletin en büyük kaybı kendi kendine itimadını kaybetmesidir. Cumhuriyete kadar iki yüz seneye yakındır ki, bu memleketin okumuş geçinenleri, kendi medeniyet kuvvetlerine inanmadan konuşmuşlardı. Türklerin milli hayatını harareten mahrum etmek isteyen bir yabancı edebiyatın zehirli telkini, en dikkatli olduğunu zanneden ilim muhitlerimizde bile yerleşmişti. Türk Tarih Kurumu, Atatürk'ün hususi alakası ve tesiri sayesinde, tetkiklerinde başlı başına düşünür ve hüküm verir bir zihniyetle tebarüz etmiştir."<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Çağlar Keyder, Türkiye'de Devlet ve Sınıflar, İletişim Yayıncılık, 1993 (3. Bs) s. 172

<sup>152</sup> Timur, agm, s.127

<sup>153</sup> Belleten, S.10, 1939'dan aktaran, Timur, agm. s.130

Ancak Türk Tarih Kurumu başarılı olamamıştır. Çünkü Timur'a göre "çarpıtmacı" bir tarih anlayışına sahiptir. "Batılı antropolojiden, özellikle Eugene Pittard'dan aldığı bir takım tezleri çarpıtarak, tüm uygarlıkları Türklerin yarattığını, tüm dillerin Türkçe'den doğduğunu iler süren garip teoriler" geliştirmiştir.<sup>154</sup> Çünkü genç Cumhuriyet'in seçkinlerinin kimlik üretmede seçtikleri yöntem henüz korkunç bir depresyonun içine girmelerine neden olan "başarısız geçmiş"i tasfiye etme çabasıdır. Osmanlı bu tarihin içinde geniş bir biçimde yalnızca parlak dönemleriyle ve başarılarıyla yer alır. Hatta kimi zaman yer almaz bile. Gelenek yukarıdan icad edilmeye çalışılır. Toplumun değişmeye gereksinimi vardır. Değişim varolmaya devam etmenin vazgeçilmez koşullarından biridir. Bu nedenle Türk kimliği inşa edilirken geçmiş ile süreklilik kırılır. "Bu kırılmanın nedeni, bu dönem devlet seçkinlerinin tercihleri ile ilintili olmasının yanı sıra, kültür ile medeniyeti sentezleme misyonunun ve organik bir Türk tarihinin olmamasının bir uzantısıdır."<sup>155</sup>

Bu teorilerin, anısı henüz çok yeni olan Osmanlı'nın köklü geleneksel yapısı karşısında başarılı olması beklenemezdi. Dolayısıyla Cumhuriyet'in başarısızlığa kendiliğinden mahkum olan bu ilk kimlik inşa çabası bir revizyona muhtaç olmuştur. Timur'un "46 Ruh" dediği bu revizyon hareketi ise Demokrat Parti hareketiyle birlikte başlamıştır. Özünde Tek Parti yönetimine karşı bir tepkinin ürünü olan '46 Ruh, çok partili döneme geçişle birlikte bir kalkınma atağının da başlamasıdır. Timur'a göre bu dönem DP yöneticilerinin İttihatçıların gerçeklerden uzak kalkınma düşlerinin dönüşüdür. DP, bu dönüşü "antidemokratik kanunları" ve Vatan Cephesi girişimiyle gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu şekliyle '46 Ruh Cumhuriyet tarihindeki ilk "sapma"dır. 27 Mayıs, bu sapmanın bir sonucudur: "Hemen hepsi orta sınıf kökenli, çeşitli rütbelere otuz sekiz subaydan ve bir sürü çelişik fikirden oluşan İhtilal Komitesi, birkaç slogan çerçevesinde bir sağırlar diyaloguna dönüşmüş olan iktidar çekişmesine son vermiş, nesnel ve küçük burjuva konumuyla da, Türk

<sup>154</sup> Timur, agm. s.130

<sup>155</sup> Ayşe Kadioğlu, "Milletini Arayan Devlet: Türk Milliyetçiliğinin Açmazları", 75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş, Tarih Vakfı Yayınları, s.203

halkına 'düşünme ve konuşma' yolunu açmıştı. Türk halkı da düşünmeye ve konuşmaya başladı: Türkiye'nin nereden nereye geldiği, temel sorunlarının ve dünyadaki yerinin ne olduğu hususlarında. Üstelik gerçekçi bir şekilde..."<sup>156</sup>

Bu dönemde "İkinci Cumhuriyet" kavramı ilk kez gündeme geldi, Cumhuriyet Sosyalizm'le ilk kez ciddi bir şekilde tanıştı ve "Kemalist devletçilik" in yeni bir yorumunun da eklenmesiyle özgün Türk solu ortaya çıktı. Ancak bu ortaya çıkış önu alınamaz ve kendiliğinden son bulamaz çatışmaların yolunu açtı. 12 Mart 1971'deki provadan sonra, 1980 Darbesi yaşandı. Üç yıl süren "sıkıyönetim" döneminin ardından 1983 seçimleri gerçekleşti. 1983 bir bakıma Demokrat Parti anlayışının, iyice liberalleşerek geri dönüşüydü. Bu Türkiye'ye özgü liberalleşme sonunda Cumhuriyet'in Kemalist seçkinlerinin, Cumhuriyet'in geleceğinden endişe etmelerine neden olacak gelişmeler yaşandı. Türkiye hızla "irtica"nın eşiğine geliyordu, 75 yılda üretilen kimlik yeniden dağılmak üzereydi ve 28 Şubat'la bir kez daha "tashih" yapıldı.

Ulus-devletin kurumsallaşması sırasında yapılan tüm bu denemelere karşın Anadolu'da büyük ölçüde sessiz bir direniş vardı yalnızca. "20. Yüzyılın ilk on yıllarında Anadolu'nun yenik ve bitkin halkı Atatürk'ün radikal mesajını benimsemeye yatkındı. Hatta bu halkın bir bölümü, ulusal önderin Türk devletini yeniden yapılandırma kararlılığını içten bir coşkuyla destekledi. Ama 1980'lere gelindiğinde, büyük çoğunluğu Cumhuriyet'in ilk yıllarına ilişkin kişisel deneyimden yoksun olan Türk halkı 'aydınlık ve müreffeh yarınlar'a ilişkin bütün söylemden bıkmış, hatta bu türlü vaatlere karşı kuşkucu ve alaycı bir tavır almıştı."<sup>157</sup> Tarih, kendisine duyulan ilgiyi de inandırıcılığı da çoktan yitirmişti. 1999'da ise ilginç bir gelişme oldu. Bir yıl önceki Cumhuriyet'in 75. Yılı kutlamalarını takiben, Osmanlı'nın kuruluşunun 700. Yılı kutlamaları başladı. Ve süreklilik tartışması kaçınılmaz bir biçimde yeniden gündeme geldi. Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı'nın bir devamı olup olmadığı sorusu ilk kez bu kadar doğrudan tartışmaya

<sup>156</sup> Timur, agm, s.132

<sup>157</sup> Reşat Kasaba (der), "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2. Baskı, s.13

açıldı. Kimilerine göre elbette Osmanlı'nın devamıydı Cumhuriyet, çünkü onu kuran irade pekala Osmanlı'nın içinden çıkmıştı. Kimilerine göre ise bu hiç birşeyi değiştirmezdi, Cumhuriyet Osmanlı ile arasına mesafe koyan bir elitin ürünüydü çünkü. "Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, elbette ki, 'yeni ve taze' bir başlangıcı simgeliyordu. İlk kuruluş yıllarında yapılan inkılaplar ve düzenlemeler, bu başlangıcın görünümleydi. Diğer yandan, Cumhuriyet, sefeli Osmanlı'dan, pek çok unsuru da miras almıştı."<sup>158</sup>

Bütün bunlar, Türkiye'nin değişmeye devam eden modern dünya içerisinde kendi yerini alma çabalarıyla ilgiliydi. Türk Tarih Kurumu'nun tarih tezlerinde ilk kez örneklenen bir tür Orta Asya ve Anadolu melezi "Türk"lük son 15 yıl içinde "Avrupalılaşmak" yolundaki ısrarını giderek artırdı. Bu arada tarihçiliğin resmi söylemin dışındaki versiyonları da ortaya çıktı. Bunlar henüz bulunamamış özgün ulusal kimlik'in, daha çok da hem coğrafi hem de tarihsel anlamda bir "geçiş-köprü" ülkesi ve kültürü olmanın sonuçları olarak kabul edilebilir.

"Günümüze gelindiğinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsizlik zihniyetinden ya da belleğini yitirme hastalığından (amnesia) kaynaklanan serzenişleri dört bir yanda yankılanmaktadır. Bugün, Türkiye Cumhuriyeti'nin psikoterapiye ve geçmiş ile bağlarını güçlendirerek kendi kültür tarihini yeniden yazmaya gereksinimi vardır."<sup>159</sup> Bu noktada "aydın" kavramının tanımının yapılması ve "aydın"ların söz konusu ettiğimiz "kimliklenme" sürecinde nasıl bir rolleri olduğunun hatırlanması gerekmektedir.

Osmanlı'nın son dönemlerinde aydın kelimesine karşılık "intelijansiya"nın kullanıldığını belirtmiştik. Bu kavramın diğer karşılıkları ise "münevver, entelektüel" gibi sözcükler olmuştur. Türk ulusçuluğunun, Cumhuriyet'e de yön vermiş ilk düşünürlerinden biri olan Ziya Gökalp "Bir milletin münevverlerine, mütefekkirlerine o milletin güzideleri adı verilir. Güzideler yüksek bir tahsil ve

<sup>158</sup> Fatma Acun, "Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne: Değişme ve Süreklilik, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 700. Yılı Özet Sayısı (Ekim 1999), 155-167

<sup>159</sup> Kadioğlu, agm, s.203

terbiye görmüş olmakla beraber halktan ayrılmış olanlardır.” der ve ekler “İşte halka doğru gitmesi lazım gelenler bunlardır.”<sup>160</sup>

Aydın kavramı konusunda farklı görüşler vardır. Örneğin, Mete Tunçay’a göre “Aydın, kimi şeyleri bilen kişidir; ama her şeyi değil”, ancak yine de kendini abartır. “Oysa, toplumun değişimini etkiledikleri oranda, hatta bundan daha büyük ölçüde, kendileri toplumun etkisi altındadırlar.”<sup>161</sup> “Entelektüel hiçbir şeyi yadsımaz; dolayısıyla hiçbir şey yaratmaz, sadece doğasını ortaya koyar: O, spiritüel bir hayvandır (das gestige Tierreich)”<sup>162</sup> “Bağımsız sanatçı ve entelektüel sahiden yaşayan şeylerin basmakalıplaştırılmasına ve sonuç olarak cansızlaştırılmasına karşı direnebilecek ve mücadele edebilecek donanıma sahip, sayıları gittikçe azalan birkaç kişiden biridir.”<sup>163</sup>

Mümtaz Turhan’a göre ise entelektüel ya da aydın kelimesi çok da karmaşık sayılmaz: “Münevver telakkisi, milletlerin an’anelerine, dünya görüşlerine, bilhassa maarif sistemlerine tabi olarak, her ne kadar değişmekteyse de, hakiki münevverin miyarı ve sahip olması lazım gelen vasıflar oldukça sabittir. Buna göre hakiki bir münevverin haiz olması zaruri görülen vasıflar şunlardır:

1. Yüksek tahsilin mümkün ve müessir kılacağı derli toplu umumi ve temelli bilgi.
2. Memlekete, mensup olduğu topluluğa ve ahlaki saha da dahil olmak üzere, karakter ve şahsiyetin gelişmesini temin eden, sosyal ve milli bir terbiye.
3. İhtisasa kadar gidebilen esaslı bir mesleki bilgi ve tahsil.”<sup>164</sup>

Turhan’ın tarifindeki “bilgi” ve “mesleki” bilgi unsurlarını bir yana, bu tarife göre entelektüel’in varoluş gerekliliklerinden birisi “milli”liği. Ama eş zamanlı olarak da sosyalliği gibi görünüyor. Peki Türk entelektüeli kimdir? Türk Dil Kurumu’nun

<sup>160</sup> Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*’ndan alıntulayan Cemil Meriç,

<sup>161</sup> Mete Tunçay, *Bilineceği Bilmek*, Alan Yayıncılık, 1983, s.9

<sup>162</sup> A. Kojeve, *Introduction a la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, s.93’ten aktaran, Jean-Michel Besnier, *İmkansızın Politikası: İsyanla Bağlanma Arasında Entelektüel*, Ayrıntı Yayınları, 1996, s.28

<sup>163</sup> C. Wright Mills, *Power, Politics, and People: The Collected Essays of C. Wright Mills*, der. Irving Louis Horowitz (New York: Ballantine, 1963), s.299’tan aktaran, Edward Said, *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, Ayrıntı Yayınları, Çev: Tuncay Birkan, 1995, s.34

<sup>164</sup> Cemil Meriç, *Mağaradakiler*, s.22

entelektüel kelimesine bulduğu eski karşılıklardan biri “Toplum devindiricisidir.” Anlatılmak istenen, topluma belirli bir yönde hareket ve ivme kazandıran okumuşlar toplamıdır. Ancak bu yön kim tarafından belirlenir ve entelektüel hangi belirlenmiş yönü kendisine ve devindirdiği topluma işaret eder?

Cemil Meriç bu sorulara yanıt verirken Osmanlı ulemasıyla, tanımlamaya çalıştığı aydınlar arasındaki benzerliklerden yola çıkıyor: “Osmanlı’da sınıf-ı ulema tekrarlayıcıdır. Kur’an’ın, hadislerin ve daha önceki imam ve müçtehitlerin tekrarlayıcısı. Tanzimattan sonraki aydınlar da tekrarlayıcıdır, Avrupalı yazarların tekrarlayıcısı. Birinciler buna mecburdular. Karşılarında mutlak hakikat vardı. Yani birikmiş bir irfanı yaymaları söz konusuydu. İkinciler de yabancı bir kültürle karşı karşıydılar. Bu kültürü ayıklamaları, tenkit etmeleri gücü. Yabancı bir dünyada, bilmedikleri şartlar içinde gelişen bir kültürdü bu.”<sup>165</sup> Meriç’in “ikinciler” dediği aydınlar için yaptığı tanımlama, ilk bakışta görüldüğünün tersine bir “iharet”ten çok bir “acziyet”i çağrıştırmaktadır. Nihayetinde ulema “yerli” ve “özgün” bir hakikatin tekrarını yaparken, “güç” sahibidir. Oysa Tanzimat sonrası ortaya çıkan aydın’ın iki taraflı bir güçsüzlüğü vardır. Öncelikle öğrendiği yeni kültür ve kavramsal çerçeveye yabancıdır ve onun giderek geliştiğini, kendisini alt etmek üzere olduğunu gözlemlemektedir. İkinci güçsüzlüğü ise bu gördüğünü anlatamamanın getirdiği çaresizliktir. Çünkü bugün bile “aydın”, “halkın nasıl da anlamadığından” bahseder. Halk “gelenekler”in içerisinde geçmişe gömülmüş, ya da “gündelik maişet” peşinde enerjisini harcamakla meşguldür. Dolayısıyla aydın tam da Said’in daha kitabının başlığında belirttiği gibi “sürgün, marjinal ve yabancı”dır. Ama aynı zamanda kararlıdır da. Özellikle de Cumhuriyet’in ilk yıllarında. “Halka rağmen halkçı” bir görünümü vardır bu dönemde aydının. “Muasır medeniyet” seviyesini halk istemese de ona getirecektir ve işin iyi tarafı Tanzimat döneminden farklı olarak siyasal erk de onun elindedir (tersinden okursak o da siyasal erkin elinde).

Ancak entelektüel “acınacak” kadar yalnızdır, ancak “ululanacak” kadar da adanmış. Özellikle de Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Cumhuriyet’i kurumsallaştıran

<sup>165</sup> Cemil Meriç, Mağaradakiler, s.24



devrimlerin birbiri ardı sıra yapıldığı dönemde bu daha çok böyledir. Gellner, Anadolu'ya yaptığı bir gezide bu türden entelektüelin bir örneğine rastladığını anlatıyor: "Politik gözlem bakımından gezinin en önemli noktası; büyük bir köy ya da küçük bir kasaba olduğunu sandığım bir yerdeki bir çeşit eğitim enstitüsüne yaptığımız ziyaret. Bu merkezlere ne isim verildiğini unuttum... (Muhtemelen Köy Enstitülerinden birinden söz ediyor). Enstitünün yükünü çeken idealist ve çalışkan adamla uzun bir söyleşi yaptık. Seküler ilerleme inancına kendini adanmış ve Anadolu'nun pagan insanları arasında görev yapan bir misyonere benziyordu. Elbette, inanmış bir insan olarak zorluklara ve cesaret kırıcı tüm unsurlara rağmen görevini yapıyordu. Ancak açık biçimde yaşadığı deneyimden üzüntü duyuyor ve çağrısının gücünü herhangi bir başarı veya dışsal yüreklendirme değil, kendi iç bağlılığından alıyordu. Ne kadar inandırıcı ve açık olursa olsun, köylülere getirdiği Aydınlanma düşüncesi, onların yüreğinde çok küçük bir kalıcı etki bırakıyordu. Fikirlerini dinliyorlar, ama yaşama geçirmeye gelince hacca gitmeyi daha önemli sayıyorlardı. Hiç kuşkusuz, daha önceki birçok misyoner, örneğin yerel adetlerin taşralı basitliğini silmeye çalışan ve halkı arı bir İslam'ı yaşamaya çağırarak da aynı duyguları paylaşmıştı."<sup>166</sup>

Demokrasi için henüz erkendir belki ama onun kurumları için temeller atılmaya başlanacaktır. "Kemalizm-Demokrasi ilişkisinin vesayet kavramı aracılığıyla değerlendirilmesi, büyük ölçüde, çağdaşlığı temsil ettiği düşünülen Batı toplumlarındaki statükonun erişilmesi gereken bir hedef olarak olumlanması anlayışına dayanmaktadır. ...Jön Türkler gibi Kemalizmi oluşturan intelligentsia da, Batı'ya bakarken, buradaki egemen, pozitif söylemi dikkate almış ve ideolojisini buna göre biçimlendirmiştir."<sup>167</sup>

Bütün bunlar olurken Türk resmi de elbette kendi arayışlarını sürdürüyordu. Hatırlarsak 1940'lara girerken üç önemli adım atılmıştı Türk resim sanatı için. Bunlardan ilki İstanbul'da 1937 yılında Atatürk'ün emriyle kurulmuş olan Resim ve Heykel Müzesi, ikincisi 1938'de başlayan yurt gezileri ve üçüncüsü de 1939 yılında

<sup>166</sup> Ernest Gellner, Milliyetçiliğe Bakmak, İletişim Yayınları, 1998, s.120

<sup>167</sup> Levent Köker, Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi, İletişim Yayınları, 2. Baskı, 1993, s.221

Ankara'da yapılan Devlet Resim ve Heykel sergisiydi. Üçünün ortak özelliklerinin başında kuşkusuz resme verilen devlet desteğini temsil etmeleri geliyordu. Ancak resim sanatının halk arasında daha fazla benimsenmesini sağlayacak çalışmalar için gereksinim hala sürüyordu. Bu da belli bir altyapı arayışı demektir. Dönemin yazarları, halkın resim sanatını benimsememesini yine sanatçıların sorumlulukları arasında sayıyor ve onlar için tıpkı 1930'lardaki gibi bazı reçeteler hazırlıyorlardı. Örneğin Burhan Belge'ye göre "Eğer herhangi bir plastik sanat eseri memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu, yani insanını verecek olursa, böyle bir sanatın anlaşılmasında ve sevilmemesi için hiçbir sebep" kalmazdı.<sup>168</sup> Suut Kemal Yetkin'e göre ise "ifade ve tebliğ vasıtaları ne olursa olsun, büyük sanat eserleri, içinde doğdukları cemiyetin külli ruhunu şahsi bir şekil içinde tecessüm eden eserlerdir. Bütün sanat şubelerimizi garp tekniğiyle işlerken, onları yeni imkanlarla zenginleştirirken, milli kaynaklarımızı daima göz önünde bulundurmak"<sup>169</sup> mecburiyetindeydik.

Bütün bu düşünceler hemen tüm ressamlar tarafından da paylaşılmaktadır. Sorun, bu ülkeye ait olanın nasıl olup da Batılı estetik anlayışı içerisinde yansıtılabileceği sorundur aslında. 1940'lar ve sonrasında sistematik olarak olmasa bile sık sık bu konuda tartışılır. 1940'larda "milli sanat" söylemi neredeyse doruğa ulaşmıştır. D Grubu'nun "sanatta ihtilal yaratma" fikrine ilk karşı çıkanlardan biri olan Malik Aksel, bu düşünce gelenekler dışında bir sanat oluşturma çabasına denk düşer ki, sonuçta sanatın anlaşılma tehlikesi kaçınılmazlaşacaktır der. Arif Kaptan, Türk ressamının mutlaka bir "milli karakter"e sahip olması gerektiğini savunur. Kazım Nami Duru "halkiyat" kavramını üretir katkı olarak. Halkın, yaptığı resmi anlamasını isteyen ressamların bu ülkeye ait gelenekleri, görenekleri Fransız gözüyle anlatmaktan vazgeçmesi gerekmektedir. Bu sırada "Yeniler" adıyla ortaya çıkan grubun temsilcilerinden Nuri İyem, toplumcu gerçekçi resmi sokar resim gündemimize. Destek felsefeden gelir. Hilmi Ziya Ülken, İyem ve arkadaşlarının

---

<sup>168</sup> Ar, Sayı: 6, 1937

<sup>169</sup> Ar, Sayı: 15, 1938

resmini “vaadlerle dolu” olarak niteler ve ülkenin bunalımlarını, acılarını sahiplendikleri için onları tebrik eder.<sup>170</sup>

Ancak bu yönelim 1950'lere doğru hızını kaybeder. Yeniler 1960'lara kadar soyut resimle ilgilenirler. 1960'lardan sonra ise yeni bir figüratif akım başlayacaktır. 1945-1960 yılları arasındaki önemli akımlardan biri Paris Okulu'ndan yetişmiş ressamların çalışmalarıdır. II. Dünya Savaşı sonrasında Kıta Avrupası dünya sanatının merkezi olma özelliğini yitirir. Ancak savaşın hemen ardından tıpkı ekonomi ve politikada olduğu gibi sanat alanında da yaraları sarma çabaları başlar. Paris bu konuda Avrupa'nın başkentliğine soyunur. Varoluşçulukla birlikte tohumları atılan Yeni Dalga akımı edebiyatta oldukça etkindir. Resimde ise bu gelişmeler Paris Okulu aracılığıyla izlenmeye başlanır. Soyut resim kabaca, resmin zaten doğadan bir soyutlanma olduğu düşüncesiyle figürden uzaklaşılmasıdır. II. Dünya Savaşı'nın hemen ardında Kandinsky, Maleviç ve Mondrian gibi Avrupalı ressamlar tarafından izleği sürülen soyut resim, bir önceki kuşağın figüratif ressamları (Picasso, Matisse, Braque, Rouault, Derain, Bonnard ve Leger gibi) karşısında bir devrim niteliği taşıyordu. Figüratif resim bu yeni dalgayla birlikte tutuculuğun ve “yozlaşmış burjuva değerlerin” bir sonucu olarak görülüyordu. Yaşanan kanlı savaşın ardından herkes gibi sanatçılar da dünyayı sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulamanın merkezinde de kuşkusuz Batı uygarlığı yer alıyordu. Tıpkı Sartre'ın, Camus'nun ve Beckett'in yaşadıklarına benzer bir bulantı yaşıyorlardı deneyimledikleri yıkımın arkasından. Her ne kadar insanı figür olarak uzaklaştırmak gibi bir temel düşünceleri olmasa da resimlerinden, figürün kodlayıcı tüm özelliklerinden sıyrılmayı amaçlıyorlardı. Dünyanın her yerinden gelen onlarca ressam ortak bir dilin peşine düşmüştü. Figürden uzaklaşmanın temelinde de işte bu ortak dil arayışı yatıyordu. Bazaine, Tal Coat, Bissiere, Lopicque, Manssier gibi ressamlar bir yandan Fransız geleneğine bağlı kalırken, bir yandan da Rus Poliakoff, Lanskoy, Alman Hartung, Fransız Soulages, Mathieu ve Degottex, Kanadalı Riopelle, Amerikalı Sam Francis, İspanyol Tapiés, İtalyan Burri, Çinli Zao Wouki gibi ressamlar bu geleneğin dışında

<sup>170</sup> Kaya Özsezgin, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 3, s. 50

bir dil arıyorlardı. Onlara göre resim doğadan, ışıktan, insandan, ifadeden, şeylerden, düzenden, zamandan ve mekandan bağımsızlaşmalıydı. Bu arayış elbette malzemeye de yansdı. Kum taneciklerinden kumaş parçalarına, eski afişlerden, paslı metallere, camlara, ahşaplara kadar pek çok malzeme yüzey ve renk olarak resme girdi. Sonsuz bir deneme çağıydı bu dönem resimde. Tüm bu denemelerin altında da protest bir ruh gizliydi.

II. Dünya Savaşı tüm dünya için ağır sonuçlar doğurdu. Bu nedenle savaşın getirdiği acı, kaygı, iktidar karşısında güvensizlik, mevcut olan değerleri toplum içinde yeniden tartışmaya açtı. Bu tartışma özellikle de Batı için bireyin yeniden tanımlanmasıyla sonuçlandı. İnsanları değerler etrafında toplayan anlayış savaşla iç yüzünü göstermişti, savaşmaya neden olan tüm değerler aslında kendi içinde kof ve iktidarların kendilerine meşruiyet sağlamak için kullandığı araçlardı. Bu noktada bireyin varlığı yeni bir anlam kazandı, bir toplumun içinde yaşayan tüm bireyleriyle, düşünürleri ve sanatçılarıyla varolma sorunsalı yeniden ortaya kondu.

Delenunay'ın lirik soyutlamaları, Mundiran'ın evrensel çerçeveyi belirleyen, fiziksel ve ruhsal bir dünyanın uyumu özlemi, Malevic'in teknolojik dünyaya karşı çıkan tinsel resimleri, Kandinsky'nin öncülük ettiği soyut ekspresyonizm, II. Dünya Savaşının hemen sonrasında soyut resimle birlikte özellikle Paris sanat ortamının baskın olarak paylaşılan görüşü haline geldi. Bu görüşle bugüne kadarki Batı Avrupa resim köklü bir değişime uğradı, modern resim en radikal izlekleri olan izlenimcilik ve kübizm gibi akımların altüst edilmesine sahne oldu.

Soyutlama, bireyin iç dünyasının en uç noktalarını ele alırken bir yandan da izlerini Aristo'ya kadar sürebileceğimiz bir felsefe geleneğini sorgulamaya başlamıştı. "Dış dünyaya tinsel bakımdan daha fazla egemen olma ve ona alışma, bu içgüdünün körelmesi ve bulanıklaşması sonucunu verir. Ancak insan ruhu binlerce yıllık evrimi içinde rasyonalist bilgi yolunu baştan sona geçtikten sonradır ki, bu

'kendinden şey' duygusu ondan bilginin nihai kaderi olarak yeniden uyanır. Daha önce içgüdü olan şey, artık bilginin en son ürünüdür."<sup>171</sup>

Avrupa resim sanatı gelişim kronolojisi geleneğini Rönesans tan almıştır, bugün ise en uç noktalarını yaşamakta ve insan varoldukça da yaşayacaktır. Bilindiği gibi ilkel dönemde, reel dünyanın bilinmezliği karşısında insan dünyayı mistik güçleri olan bir yer olarak algılamış ve çözemediği nesnel dünyaya somut imgeler yüklemiştir. Batı insanının tarihsel perspektifinde bu dünyaya aldığı karşı tavır, bugün doğu toplumları için hala bir sorun olarak ortada durmaktadır.

Hermann Behr, dışavurumculuk yazısında ilkel insan ve uygar toplum insanındaki soyut imgelem konusunda şunları söyler: "İlkel insan kendi içinde doğanın tehdit edemeyeceği kadar büyük olma cesaretini bulmuş ve fırtınaların, vahşi hayvanların, bilinmeyen nice tehlikenin doğurduğu korku ve dehşete rağmen onu hiç terk etmeyen, aslı teslim olmasına izin vermeyen bu esrarengiz güç onuruna çevresinde koruyucu işaretlerden, doğanın tehdidine karşı koyma işaretlerinden, kendine ait olanı doğanın saldırısından korumak ve ruha inancını muhafaza etmek için çektiği sınırın işaretlerinden oluşan bir çember yaratmıştı. Aynı şekilde 'uygarlık' tarafından yok edilmenin eşiğine gelmiş olan bizler de, içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üstümüzdeki ölüm korkusuyla, bunları alıp 'uygarlık'a karşı tılsım gibi kullanıyoruz. Dışavurumculuk güvendiğimiz, bu korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe kapılmış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir."<sup>172</sup>

Herman Behr ve Worringer'in bu açıklamalarında betimledikleri, soyut sanatın özünü oluşturan ve Avrupa'nın, sosyo-kültürel, ekonomik yapısı ve toplumsal duyarlılıkları nedeniyle, dolayısıyla da sanatçının bu hayat karşısında aldığı tavrı ile bireyin içe yönelmesi "varoluş" kavramının ortaya çıkmasına neden olur. Soyut sanat, özgür bireylerin olduğu kadar özgür toplumların da simgesidir. Bu

<sup>171</sup> Wilhelm Worringer, "Soyutlama ve Empati", Modernizmin Serüveni, (Haz: Enis Batur), 1997, İstanbul, YKY, s. 279-280.

durum kaçınılmazdır, çünkü sanat bulunduğu ortamın koşullarında kendi varoluş nedenselliği içerisinde tavrını alır.

Romantizm, izlenimcilik, kübizm, fütürizm, özellikle de Dada hareketleri sanatın tavrı açısından örnek teşkil eder. “Savaşın sonra gelişen soyut resim, ABD’de olduğu gibi Avrupa’da da temel olarak karmaşık bir anlam taşır. Oldukça çarpıcı görsel terimlerle, insanların çektiği acılar ve felaketlere dair mesajlar iletiliyordu. Bu yapıtlara bakanlar, savaşla ilgili korku verici, belki de tüyler ürpertici anılarını anımsıyor ve bunda aynı zamanda haz verici bir yan bile buluyorlardı.”

Soyut resmin sanatçıların tutumları, öncülerinden farklı değildi, kısaca onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgileniyorlardı, yaşadıkları ortamı eleştirmekle onaylamak arasında bir tutuma sahiplerdi. Öncelikle kendi iç dünyalarına dönüyor, yaşadıkları arayışı tüm evrenin paylaşabileceği bir şekilde ifadelendirmeye çalışıyorlardı.

Soyut sanat, ya da eskiden kullanıldığı biçimiyle “abstre” deyiimi, yirminci yüzyılda, tabiat taklitçiliğine bağlı, geleneksel Avrupa resmine karşı tepkiyle ortaya çıkmıştı. Burada “tabiat taklitçiliği” deyiimi, kuşkusuz yalnızca belli bir realizmi değil, Aristoteles estetiğinin öngördüğü “mimesis (özdeşleyim/taklit)” kavramına bağımlı sanat üsluplarını ifade etmek için kullanılıyordu. Nitekim 20. Yüzyılda görülen modernist sanat geleneklerinin hedeflerinden biri de bu kuramı sorgulamak, yerine “soyutlama (einfühlung) ve kinesis” kavramlarını getirmektir. Terimin gereksiz yere ve belli belirsiz kullanımı, soyut sanatın yanlış anlaşılmasına neden oldu. Aslında “soyut sanat”, birbirlerinden farklı ve ilkesel bağlamda birbirine karşıt iki eğilimi anlatıyordu. Bunlardan ilki, doğal görünümü basit formlara indirgemek, diğeri ise doğal görünümün taklidi olmayan salt kurgusal (spekülatif) elemanları, form, çizgi ve renk öğelerini, figür dışı (non-figüratif) bir yapısal durum içinde kendi başına bir varlık oluşturacak şekilde inşa etmekte.

Birincisi, yani doğal görünümleri basit biçimlere indirgemek suretiyle doğayı “arkitektonik” bir yapı içinde soyutlamak anlamındaki eğilim, gelişimini iki

---

<sup>172</sup> Herman Behr, Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. D.Ş. S. 229, YKY, 1997

ayrı yönde gösterdi. İlki, modelde, nesnelere ayrıntı ve rastlantısal çeşitlemelerini elimine ederek, onlara esas olan “genetik” (kendi içine ait, zorunlu) formlarını ortaya koymaktı. Bu yaklaşım, 1788-1866 yılları arasında yaşayan Schopenhauer tarafından, “sanat, nesnel dünyanın değişen dış görünümünü yerine Platonik ideleri taklit eder” biçimindeki anlayışı ile de örtüşüyordu. İkinci modelde ise müzik ve mimarlık sanatlarının tavrı ile, dış dünyayı ve aktüel görünüşleri kendi başına bağımsız bir biçim oluşturacak şekilde parçalayıp yeniden kurmanın yolları deniyordu. Bu türden estetik denemeleri ifade eden en basit formül şuydu: Estetik haz kendi kendimizden duyduğumuz hazın nesneleştirilmiş halidir.

Önceki estetik, haz ve acı kavramlarıyla bir çelişki söz konusuydu bu noktada. Lipps, bir rengin açık ya da koyu tonlarının o rengin kendisi olmayıp tonu olmaları gibi, bu iki duyguyu yalnızca duygu tonu değeri verir şeklinde bir iddiaya sahipti. Dolayısıyla ona göre belirleyici etken bunlar değil, duygunun kendisi, yani iç devinim, iç yaşam ve iç etkinleşme idi. Empati gereksinimi, ancak sanatsal iradenin, organik yaşamın gerçeklerine, yani daha yüksek anlamdaki natüralizme yöneldiği yerde bir sanatsal iradenin önkoşulu olarak görülebilir. Organik açıdan güzel olan canlılığın yeniden üretilmesiyle bizde uyanmaya başlayan haz duygusu, bir başka deyişle modern insanın güzellik dediği şey, Lipps’in empati sürecinin ön koşulunu bulduğu o iç etkinleşme gereksiniminin doyurulması olarak da anlaşılabilir şu halde. Dış dünyaya tinsel bakımdan daha fazla egemen olma ve ona alışma, bu iç güdünün körelmesi ve bulanıklaşması sonucunu doğuracaktır. Dolayısıyla düzenli, soyut biçimler, insanın doğasının karmaşıklığı ile karşısında huzur bulabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir.

Türk resim sanatı, yüzünü Batı’ya dönük olmakla tüm bu tartışmalardan kaçınılmaz olarak etkilenir. 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen yenilikçi Batı Sanatı ile bir paralellik kurması da yine kaçınılmazdır. Bu süreçte Batı’dan öğrendikleri ve kendi ülkesinin koşullarıyla kendince bir sentez üretmeyi başardığını söylemek abartılı olmayacaktır. Özellikle Paris’in II. Dünya Savaşı sonunda yeni bir içerikle kazandığı dünyanın kültür başkenti olma işlevi Türk ressamı için de pek çok yeniliğin habercisi olmuştur. Paris’te 1946’da Musee d’Art Moderne’de düzenlenen

“UNESCO - Exposition Internationale d’Art Moderne” sergisine, söz konusu ortak dilin araştırılmasında bir aşama olarak onlarca ülkeden katılım oldu. Serginin amacı, dünyadaki tüm ekollerin Paris ekolünde karşı karşıya gelmesidir. “Düşünce biçimleri ve doğanın biçimleri, farklı kıtaların farklı bölgeleri nasıl istiyorsa öyle boy gösteriyor. Keşke izleyici yeryüzünü buradan yola çıkarak yeniden kurabilse, bu uyumun içerisinde, insanın çoğul birliğinin, güçlü birliğinin yeniden bilincine varabilse.”<sup>173</sup>

Sergiye Türk ressamaları da büyük ilgi gösterir ve çağdaş Türk resmi ilk defa uluslararası düzeyde bu kadar geniş bir temsil olanağı bulur. Serginin Türkiye bölümünü Zeki Faik İzer düzenler ve var olan gruplar arasında hiçbir ayırım gözetmemeyi benimser ilke olarak. Özellikle Ali Çelebi, Nejad Devrim ve Fahr-El-Nissa Zeid’in resimleri büyük ilgi görür. Henüz bu sergi kapanmadan Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer, yeni bir serginin hazırlıklarına başlar ve tamamlarlar. Yakın ve Uzakdoğu Sanatı’nın sergilendiği Musee Cernuschi’de “Peintures Turques d’Aujourd’hui-Turquie d’Autrefois” (Bugünün Türk Resimleri, Bir Zamanların Türkiyesi) başlığı altında düzenlenen sergiye A. Hakkı Anlı, Avni Arbaş, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cevat Dereli, Nejad Melih Devrim, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan, Fikret Mualla, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Cemal Tollu, Eşref Üren, Turgut Zaim ve Fahr-El-Nissa Zeid’in resimleri gösterilir. Serginin bir başka bölümünde ise geleneksel Türk sanatları yer alır. Paris’te yaşayan Türk ressamlar zaman zaman burada kişisel sergiler de açarlar. Paris Ekolü’nün Türkiye’ye taşınmasında bir başka önemli etken de kuşkusuz yayımlanan dergilerdir. “Aujourd’hui”, “Prisme des Arts”, “XXe Siecle”, “Cimaise” gibi dergilerin yanı sıra, özellikle Nurullah Berk ve Cemal Tollu’nun yazdıkları yazılar, Fikret Adil ve Safa Yurdakul’un eleştirileri ve çevirileri ile Paris Ekolü içinde yaşanan gelişmeler ve tartışmalar Türk resmine taşınır. Burada önemli olan, altı çizilmesi gereken nokta, Türk ressamaların Paris Ekolü’nden yalnızca etkilenen bir grubun ötesinde bir öneme sahip olmalarıdır. Paris Ekolü’nün

<sup>173</sup> Jean Cossu: Introduction, UNESCO Expositions Internationale d’Art Loderne, Paris 1946, s.5



bu dönemde yaşadığı eklektik ve dünyaya açık özelliğın de etkisiyle bu dönem Türk ressamaları Paris Ekolünün bileşenlerinden birini oluşturmuşlardır aynı zamanda.

Osmanlı döneminden bu yana Türk ressamaları için bir okul olan Paris'te yaşanan bu değişimin Türkiye'yi de etki alanına alması kaçınılmazdı: "Kim ne derse desin, savaşın hemen sonrasında başlayarak, 1960'lara uzanan yıllarda, Paris'te yaşayıp da, soyut sanatın çekim alanına girmemek handiyse olanaksızdı. Paris'te yaşayan o dönemin Türk ressamaları, Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, sanki kendiliğinden ve tartışmasız bir biçimde benimsemişlerdi soyut resmi. Onlardan önce Nejad'ın figüratiften soyuta geçişi, bir Nicolas de Stael'in, 1950'lerin başlarında soyuttan figüratif resme geçişi gibi olmuştu: Resminin dilini, özünü değiştirmeden, doğal bir gelişmenin sonucu gibi."<sup>174</sup>

Edgü'ye göre Fikret Mualla gibi "figürle yatıp, figürle kalkan" bir ressam bile arada bir sanki "onu da yapabilirim" dercesine soyut denemeler yapıyordu. Ancak soyut resim Türkiye'ye gerçekte yine Stael'in atölyesine yerleşen iki sanatçıyla, Abidin Dino ve Avni Arbaş'la geldi.

Yukarıda belirtmiş olduğumuz Dünyadaki ve Türkiye'de ki bu yeni oluşumların etkisiyle sanat ortamı da farklı açılımlara uğramıştır. "Gelenek-Çağdaşlık" ikiliği, soyut eğilimlerin getirdiği zengin çeşitlilik ve bireysel arayışların yanında 1957 yılında kurulan Tatbiki Yüksek Okulu (bugünkü adı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) kurulmasıyla hem Cumhuriyet Türkiye'sinin kurumsal geleneğini güçlendirecektir hem de sanat ortamı daha bir çeşitlilik ve anlam kazanacaktır.

Bu dönemin en ilgi çekici ressamlarından biri kuşkusuz Abidin Dino'dur. 1950'lerin ağırlaşan siyasi gerilim ve baskılarından adeta kaçarak önce Roma'ya giden Dino, buradan Paris'e geçer ve Scola Cantorum'a yerleşir. Burada Fikret Mualla, Picasso ve Tzara ile birlikte çalışır. Resmin yanında kostüm ve seramik çalışmaları da yapan Dino, geleneksel motiflere oldukça fazla yer verir eserlerinde. Ancak doğayı kullanmaktan da vazgeçmez. Bu da ona yalnızca Türk resmi içinde

<sup>174</sup> Ferit Edgü, "Paris'te Soyut Sanat Yılları (1945-1960), Paris Okulu ve Türk Ressamları (der), Yapı Kredi Yayınları, s.10

değil, genel olarak Paris Ekolü içinde ilginç bir çizgi kazandırır. Picasso'nun da desteğini alan Dino, Pignon, Helman, Lurçat, Lefevre, Elsa Triolet, Jean Lods ve Aragon gibi yazar ve edebiyatçıların yanı sıra Pertev Naili Boratav ve Nazım Hikmet'le de diyalog içindedir. 1954'te doğada yaptığı gözlemlerden yola çıkarak non-figüratifle soyutlama arasında çalışmalar yapar. 1955'te "İşkenceler" ve "Atom Korkusu" temalı bir sergi açar. Ancak figürle hala bağlarını tamamen kesmemiştir. 1956 yılında açtığı sergisinde ise figürler artık soyut lekeler halindedir. Nihayet 1959'da büyük ölçekli non-figüratif resimlerinden oluşan bir sergi açar, bu defa konusu "uzay"dır. Resimlerinde yoğun olarak tanımsız nesnelere ve formlar vardır.

1950'ler sonrası Türk resminin önemli isimleri arasında Zeki Faik İzer, Sabri Berker, Adnan Çoker ve Şemsi Arel de yer alır. Çağdaş Türk sanatında soyut resmin ilk temsilcilerinden biri olan Zeki Faik İzer, Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre "bugünün sanatçısı" idi. "Bugünün sanatçısı olmak, günümüz sanatının içinde bulunduğu ortamı ve koşulları iyi bilmek anlamına geleceği gibi, bu ortamın zorunlu bir parçası olarak sanat üretmek gerektiği inancından yola çıkmayı düşündürür."<sup>175</sup> Çalışmalarının Türkiye'deki bölümünü İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde yürüten Zeki Faik İzer, 1955'ten sonra figüratif, dışavurumcu bir renk ve fırça kullanımı anlayışını terketmese de soyutlamaya yöneldi. 1971-84 yılları arasında sürekli olarak Fransa'da yaşadı ve burada yaptığı çalışmalarda da kendisini soyut resim konusunda geliştirmeyi tercih etti. Özsezgin'e göre bu tercih "Fırçanın ya da kalemin, resim yüzeyi üzerinde, herhangi bir ön düşünceye dayanmaksızın özgürce dolaşması, bulmak istediği şeyleri, bu özgür arayış düzeninin akışı içinde, rastlantıların payını da hesaba katarak bulmaya çalışması, ondaki sanatsal disiplinin, herhangi bir kurala ya da ilkesel bağlantıya koşullu olmadığını gösterir."<sup>176</sup>

Sabri Berkel de Zeki Faik İzer'le eş zamanlı olarak soyut resim çalışmalarını tercih eden ilk Türk ressamıdır. O, daha çok non-figüratif ve lekeci bir anlayışla geometrik şekillerden ve çizgisel kesmelerden oluşan kaligrafi geleneğine gönderme yapıyordu çalışmalarında. Ancak zamanla Berkel de İzer gibi

<sup>175</sup> Kaya Özsezgin, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi. S.120

<sup>176</sup> Kaya Özsezgin, age. S.120

kaligrafi geleneğini refere eden çalışmalara yöneldi. Berkel, çağdaşlarına oranla oldukça iyi olan sanat eğitimiyle farklılaşıyordu. Yugoslavya Üsküp'te doğan Berkel, bir süre Zagreb Akademisi'nde eğitim görmüş, ardından Floransa'da çalışmıştı. İtalya müzelerini inceleyen Berkel, sağlam bir klasik kültüre sahipti. Dolayısıyla desen, gravür, fresk, yağlıboya tekniklerine paralel türleri iyi öğrenmiş ve sanatını "zanaatle" beslemesi gerektiğini düşünmeye başlamıştı. Bu altyapıyla Berkel, D Grubunun içinde görünmekle birlikte çok daha bağımsız bir çizgiye sahipti. "Resim sanatında 'soğuk mizac' diye adlandırılan kişiliğin memleketimizde bir prototipi kabul edebileceğimiz Sabri Berkel, kanımca, sanatını sağlam bir klasik kültüre dayadığından çoğu ressamın rast gele yanaştığı soyutlamalarda en başarılı örnekleri sunmakta gecikmeyecekti."<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Nurullah Berk, Adnan Turani, age. S.110

#### 4.1 GELENEK VE SOYUTLAMA

1946 sonrası oluşumlar resim sanatımızda bir kırılma noktası mıdır? Yoksa Cumhuriyet döneminin ulusal programı içerisinde şekillenen bir sanatımızın bir devamı mıdır?

Aslında her iki soruya da hem “evet” hem de “hayır” diye yanıt verebiliriz. Çünkü 1946 sonrasında yukarıda Taner Timur’un “46 Ruhu” ve Çağlar Keyder’in de “esaslı bir dönüm noktası” diye tanımladığı Çok Partili döneme geçiş elbette sanat anlamında da bir karşılık bulacaktı. Herşeyden önce CHP’nin Türk toplumunun elindeki neredeyse tüm kaynakları seferber ederek ürettiği burjuvazi, daha liberal bir pazar ve politik ortam umuduyla derli toplu olmasa bile topyekün bir muhalefet geliştirmişti. Bunun toplumsal karşılığı ilk bakışta bir “dindarlaşma” gibi görünüyordu, çünkü geleneksel cemaat yapılarının yine “geleneksel” taleplerine “kontrol edilebilir” yanıtlar vermeye başlayan DP, ezanın Türkçe okunması, Kur’an Kurslarının açılması, camilerin bir kısmının ıslah edilmesi gibi “laiklik” konusunda oldukça hassas cumhuriyet elitlerinin dikkatlerini “gergin” bir şekilde üzerine çeken popülist bir takım politikalar üretmişti. Ancak bütün bunlar DP’nin yalnızca dinsel taleplere karşılık veren bir siyasi yapılanma olduğunu da söylemiyordu. Aksine DP, Cumhuriyet’in aşırı içine kapalı ekonomik yapısını dış borçlanma gibi kaynaklarla Avrupa ve Amerika’nın yörüngesine sokarken görünürde ekonomik bir rahatlama yaşanmasını sağlıyor, bir yandan da Cumhuriyet’in tepesinde yeniden dikkate alınan aslında pek çoğu anısı henüz yeni geleneksel/dinsel talepler olan isteklere cevap vererek görece bir rahatlamanın bu alana da sıçramasını sağlamaya çalışıyordu.

Bir açıdan bakıldığında DP’nin yükselişi aslında Atatürk ve İnönü CHP’lerinin başarısı anlamına geliyordu. Çünkü CHP 25 yılı henüz aşan bir süre içerisinde siyasi ve toplumsal taleplerini basit oy kullanma hakkıyla bile olsa dile getirebilen bir seçmen/yurттаş kitlesi yaratmayı başarmıştı. Ancak bu kitlenin talepleri CHP’ninkilerden bir parça farklıydı.

Bütün bunların düşünce yaşamına yansımaları başlangıçta ve ilk bakışta yeniden bir dindarlaşma gibi görünse de, artık pazar ekonomisiyle de tanışmış bir

getirebilen bir seçmen/yurttaş kitlesi yaratmayı başarmıştı. Ancak bu kitlenin talepleri CHP'ninkilerden bir parça farklıydı.

Bütün bunların düşünce yaşamına yansımaları başlangıçta ve ilk bakışta yeniden bir dindarlaşma gibi görünse de, artık pazar ekonomisiyle de tanışmış bir toplumdaki gerçek anlamda böylesi bir geri dönüş beklenemezdi. Ancak CHP'nin gelenekten aşırı kopuşa dayalı sert politikaları, gizli bir memba olarak tamamıyla dinden ibaret olmayan bir geçmişi düşünce yaşamının tam da merkezine oturtmuştu. Belki de özellikle "sağ çevreler"de sorulan soru şuydu: Neden bu kadar yasak? Üstelik bu soruya yanıt verenler yalnızca sağ çevreler de değildi. Cemil Meriç, Kemal Tahir, Hikmet Kıvılcımlı, İdris Küçükömer gibi akademi dışı düşünürlerin verdikleri yanıtlar, "neden" sorusuna ait olmaktan çok "nasıl sonuçlandı" sorusunun bir açıklamasıydı. Cumhuriyet'in kendisi için yetiştirdiği elitler dışında (Yöncüler vb.) kimse sonuçtan memnun değildi ve toplumsal muhalefetin temel meşruiyeti de gelenekten kopuşun yarattığı derin moral yarıklardı.

Modern resim gelişim aşamasında CHP'nin resmi devlet politikalarına çok şey borçluydu. Daha önce belirttiğimiz yurt gezileri vb. pratiklerle Anadolu ressam-aydınların gündemine ciddi bir biçimde girmiş, bir yandan da geçimini resim yaparak karşılayabilen, kendilerine iş olarak "resim"i tanımlayabilen ressamlar yaratmıştı. Ancak Anadolu'nun keşfi, yüzeysel bir figür keşfi olarak sınırlı kalmadı. Figürden temaya doğru alınan yolda giderek Anadolu'ya ilişkin yalnızca İslam'dan değil, tasavvuftan, antik dinlerden ve çok kültürlü toplumsal altyapıdan beslenen zengin bir içerik kazanmaya başladı. Tekrar vurgulamak gerekirse bütün bu gelişmeler dinin değil, dinin de önemli bir belirleyicisi olduğu geleneğin içerik anlamında düşünce ve sanat hayatının gündemine gelmesine tekabül ediyordu. Bu yolu CHP dönemi açmıştı, DP'nin CHP'den farklı olarak ikinci hatta üçüncü plana attığı sanatsal temsil ve meşruiyet alanının resmi anlamda daralan ama bireysel arayışlar anlamında genişleyen hareket alanında düşünce ve sanat kendiliğinden bu yolda ilerlemeye başladı. Çünkü sonuçta kullanılan teknik gelenek Batılı idi, ancak bu teknik geleneğin içini dolduran tema artık daha yerli, daha buraya ait, ama elbette dışardan belirlenmemiş, görece özgür ve kendi halindeydi.

Çok partili döneme geçiş ekonomik ve sosyal alanda olduğu gibi, sanat alanında da yeni açılımların önünü açmıştır. Sanat, özellikle resim sanatı bu yıllarda ciddi ilerlemeler gösterdi. Bu dönemde demokrasiye geçiş sonrasında çalkantılı döneminin, yarattığı düşünsel farklılıklar sanat alanında da ortaya çıkmaya başladı. İlk bakışta dinsel gibi gözüken geleneğin pek çok farklı ögesi, aslında Batılı olan teknik ve düşünme biçimleriyle bu alana girdi. 1950'li yıllarda çok partili dönem, ulusal ve yerel sanatın yerine, milli olana işaret edecek geleneksel el sanatlarına, Osmanlı motiflerine; kaligrafi, hat, minyatür gibi kültür katmanlarının özgün Türk resim sanatının oluşması için gerekliliği savunulmuştur. Bu görüşle popüler söylemi de arkasına alarak pek çok motif, modern resmin kompozisyonu içinde kendisine sağlamlığı çok da tartışılmayacak bir var olma alanı buldu. Diğer bir görüş ise, Cumhuriyet döneminde ağırlığını çokça hissettiğimiz, tüm alanlarda olduğu gibi sanat alanında da çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için Batı'yı izlemek gerektiğini söylüyordu. 1950'ler boyunca bu görüş özellikle soyut eğilimlerde kendini gösterdi.

Farklı görüşler ışığında gelişen bu dönem, basın hayatının da gelişimiyle bu ivmeye hız katmıştır. "Non-figüratif sanat, soyut resmin Türk sanatına katılmasını sağlamakla kalmayacak, Cumhuriyetin muasır medeniyet seviyesine ulaşmak ülküsünün devamı olarak sembolleşecek ve savunulacaktır."<sup>178</sup> Baha Çalt, Şakir Sırmalı, Nimetullah Öztürk, Velioğlu, Kemal Çilingirlioğlu, Doğan Aker, Selçuk Demirbaş gibi yazarlar bu tezi büyük bir kararlılık ve içtenlikle savunacaklardır.

1950'lerde hiç de rastlantısal olmayan soyut resim ve geleneksel sanatlarımız arasındaki bağ kurma çabaları da gündeme gelmeye başlar. Daha önce Batı modern resim sanatından anlaşılan kübizm ve konstrüktivist eğilimlerdi, 1950'ler de ise modern sanatın karşılığını non-figüratif eğilim karşılayacaktır. Ulusal sözcüğü biçimsel bir değişiklikle "milli"ye dönüşecektir. Çok partili dönemle popüler bir düzleme çekilen geleneksel değerler ön plana çıkartılmaya çalışılmış, Batı öykünme ve taklitçiliğine karşı söylemler de daha etkin hale gelmiştir.

<sup>178</sup> Kıtmet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.433, 1998.

Bu nedenle hem popülist politikalara yanıt vermesi açısından, hem de halkın daha iyi anlaması ve bağ kurması maksadıyla geleneksel sanatlarımızın gündeme gelme süreci başlatılmıştır. “Betimsel olmayan, hiçbir öykü taşımayan non-figüratif eğilimler, yeniler grubu üyelerinin, yenilikçi kimlikleri ile örtüşecektir. Doğada var olan hiçbir nesnel değeri çağrıştırmayan soyut resimler yaygınlık kazanacaktır.”<sup>179</sup> Yeniler Grubu içinde yer alan ve dönemlerinin sanatına soyut yorumlarla yeni bir biçim katan Ferruh Başağa, Selim Turan ve bu anlayışa katılan Nejat Devrim ve Mübin Orhon bu akımın öncülerindedir.

Özellikle 1940’lı yıllarda ulusallık ve yerellik gibi kavramlarla bir kimlik üzerine inşa edilmeye çalışılan sosyal ve sanat alanı bu kavramları aşma dönemine girmiştir. Daha önce köye ilişkin tasvirici yaklaşım toplumsallığın bir ölçüsü iken, 1950 sonrasında sanatçısı daha özgün bireysel yaratımlara doğru kendine yol bulmuştur.

CHP’nin gelenekten aşırı kopuşa dayalı sert politikalarından sonraki bu dönüşüm, bir yerde toplumsal olarak geçmişe ait kültürel gelenek ile buluşmanın bir sonucudur diyebiliriz. İşte tam bu noktada yeni dünya sanatını kendi merkezine çeken soyut sanatla kendi oluşumu zaten soyut imgeler üzerine kurmuş olan, kaligrafi, hat gibi geleneksel kültürel formlarda kolayca birbirine eklemlenmeye başlamıştır.

Burada üzerinde durmamız gereken nokta, Batı sanatıyla eş zamanlı olarak Türk resmiyle buluşan soyut resmin, Türk resim sanatında kendini var etme noktasındaki sorunsaldır. Şunu biliyoruz ki; Türk resminin, Batı resmiyle eklemlenmede bazı sorunsallarla yüzleşmesi kaçınılmazdı. Bu noktada Türk resim sanatının gelişiminin entelektüel bir dizgesi olmadığı ileri sürülebilir. Bu sorunun da aslında ekonomik ve siyasi olduğu kadar, bu olgulardan ayıramayacağımız aydın-birey kavramları ile ilgisi vardır. Aydınların teorik (b)ilgisi “yerellik/ulusallık” boyutu ile sınırlı kaldı. Evrensel deneyim kazanamadı.

---

<sup>179</sup> Turan Erol 1969, Kıymet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, 1998, s.24

sanatının gelişiminin entelektüel bir dizgesi olmadığı ileri sürülebilir. Bu sorunun da aslında ekonomik ve siyasi olduğu kadar, bu olgulardan ayıramayacağımız aydın-birey kavramları ile ilgisi vardır. Aydınım teorik (b)ilgisi “yerellik/ulusallık” boyutu ile sınırlı kaldı. Evrensel deneyim kazanamadı.

Özellikle Cumhuriyet elitlerinden oluşan bu aydın tipi toplumsal ve sanatsal alanın yönlendiricisi olmuştur. Batı tekniğinin, ulusal kimliğin üzerine inşa edilmeye çalışıldığı Türk resim sanatı, sanat etiği açısından hiç de verimli olmayan bir döngüye sokulmuştur. Ulusal kimlik üzerinden tanımlanmaya çalışılan Türk ressamı, özellikle Osmanlı’dan beri birey olma sorunu yaşayan bir toplumun sanatçısı olması nedeniyle özne olma sorununu yaşıyordu. Bunun ardından bir de Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olarak yeniden konumlanan sanatçı, kendi varoluş sebeplerinden uzaklaşıyordu. “Sanat ne yalnızca üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin diyalektiğinin yoğunlaştığı ortaya çıkış tarzıyla, ne de içeriğin toplumsal izlekçisi yoluyla toplumsaldır. Toplumsallığı daha çok topluma karşı olan konumuyla belirir; bu konuma da ancak özerk sanat olarak girer. Kendisini geçerli olan toplumsal ölçülere uydurmak, ‘toplumsal olarak yararlı’ niteliğini kendisine vermek yerine, kendini bir ‘kendine özgülük’ olarak kendi için billurlaşmasıyla öne çıkar ve toplumu salt var oluşuyla eleştirir.”<sup>180</sup> Adorno bu tanımları yaparken özerk bir sanatın toplum karşısındaki duruşuna işaret etmektedir. Bu da ancak bir toplum içerisinde öznenin var olması, iktidar tarafından üretilen söylemler karşısında bir tavır alması ve kendi söylemini üretmesi ile ilgilidir.

Bu noktadan bakıldığında Anadoluculuk üzerinden “yerel ve ulusal” kavramları, sanatçıya iktidar tarafından önerilmiştir. Üretilen yapıtlar üzerinden gidildiğinde gelenek gibi kendi içerik özelliğine sahip olan verileri sanatçı tekrar üretmek zorunda kalmıştır. Oysa Adorno’nun sanat üzerine yaptığı tanıma göre sanatçı nesneye bilgi ile bakıp onu düşüncesinde soyutlayarak yeni öneriler üretecektir. Bu da geleneği tekrar etmeyecek, gelenek üzerinden yeni önermeler sunacaktır.

<sup>180</sup> Theodor W. Adorno, “Modernizmin Serüveni”, Estetik Kuram içinde, derleyen Enis Batur, YKY, 1997, s.263



soyutlayarak yeni öneriler üretecektir. Bu da geleneği tekrar etmeyecek, gelenek üzerinden yeni önermeler sunacaktır.

Yine de Türk resminde uzun süredir hakim olan estetik değerler 1950'lerde gerçekleşen toplumsal dönüşüm sayesinde yavaş yavaş erimeye başlamıştır. Bu erime sürecinde kuşkusuz yurt dışındaki sanat merkezlerine giden sanatçıların kendilerini tanımlamalarıyla ilgili süreçlerdeki değişimin payı büyüktür. Özellikle Paris'te simgeselleşen "ulusuz" çağdaş sanatın tanındığı metropollerde yaşayan sanatçılar, "milli kimlik" gibi kaygılar taşımayan arayışlar içine girmişlerdir. Üstelik pek çoğunun, bu uluslar arası platformlarda öğrendiklerini, kendi ülkelerine taşımak gibi bir amaçları da çoğu zaman olmamıştır.

Dolayısıyla bu sanatçılar için sanatsal kişilikleri, kendilerine "buradan" biçilen misyonun önüne geçmiştir. Çok farklı coğrafyalardan gelen meslektaşları gibi, onlar da kendi kültürlerinin esintilerini yapıtları içerisinde imgesel düzeyde kullansalar da, kendi ülkeleriyle sınırlı olmayan, global bir eğilimin içerisinde (marjinal bile kalsalar) yerlerini almışlardır.

1950'lere döndüğümüzde, Türk resmindeki soyut eğilimlerin, aslında Batı'da çığ gibi büyüyen soyut sanatın popüler çekiciliğinden kaynaklandığını görebiliriz. Oysa bir sanatsal anlayışı dönüştüren, kuran ve üreten dinamiklerin, zaman içinde gösterdiği değişim, resmi yaratan bilincin onlardan etkilenmesi ve etkilemesi ile birlikte esas olarak sanatçının tanımı gereği sahip olması beklenen "yaratım istenci" ile ilgilidir.

"Soyut dışavurumcu sanat anlayışının bireyin özgürlüğü, bağlardan kurtulma isteği gibi savaş sonrası Avrupa insanının kendine ilişkin düşünceleriyle yeni esinler aradığı Doğu düşüncesinden etkilendiği görülüyordu. Bu düşüncelere bağlı olarak sanatçı bireyin özgür ve bağımsız tavrına uygun yeni yöntem ve teknik yaratılmış oluyordu. Nitekim tinsel ve düşünsel kaynağını Doğu'da arayan pek çok sanatçı savaş sonrasında anlatım işaretlerine kaynaklık edecek yeni öğeleri bulmuş oldular. Bu yeni öğeler, kaligrafi ve ritimdi. Mathieu, Schneider, Soulages, Hartung gibi sanatçılar

eğilime ilgi göstermiştir. Ancak Türkiyeli ressam Batı'daki gibi bireyin kendisini öne çıkarıp, figürü reddetmemiştir. Soyut resim yapan sanatçı figüratif eğilimde resimler yaptığı gibi, figüratif resim yapan diğer bir sanatçı da soyut çalışmalar yapabirmiştir. Bu açıklamadan şöyle bir sonuç çıkarmak mümkün: Batı aydını, çöken değerler üzerinde kendi bireysel varlığını ararken, kendisine pek de tanıdık olmayan Doğu geleneğinin, nesneyi kendi gerçeğinden koparan soyutlama mantığını kavrayıp kendine yeni ifade olanakları yaratmıştır. Doğulu aydın ise kendi kültürüne ait geleneği yine Batılının gözüyle keşfetmiştir.

Tam da bizim kurduğumuz sorunsallık alanına tekabül eden bu açıklama, Türk resim sanatındaki farklı sanat anlayışlarını kuran, üreten, özellikle dönüştüren bir yapı ve izleğin olmayışıdır. Bu sorunu temellendirirken, bir toplumun ekonomik dengelerinin, sosyo-politik içeriğinin ve hayata bakıştaki entelektüel tavrın ne kadar önemli olduğunu Osmanlı toplumu ve Cumhuriyet dönemi başlıklarında irdlemiştik. Böylesi bir izleği dönüştürme sorununu, 1950 sonrasının eğilimi olan soyut sanatta da görmek mümkün. Kaligrafi, hat, minyatür gibi geleneksel hayata bakışın verilerini içinde barındıran bu öğelerin, soyut resmin bir ögesi olarak kullanılması şöyle bir soruyu gündeme getirmektedir. Farklı soyutlama imgeleri barındıran bu geleneksel veriler, çağdaş bir anlatım diline bir biçim olarak giriyorsa, bunu kullanan sanatçı hangi yeni imgeler üzerinden bunu yapıyordu ve çağdaş bir anlatım ögesi olarak bu yeni imgeler hangi açımları sunuyordu?

Şu bir gerçek ki, 1950'lerin getirdiği toplumsal dönüşüm, kendi geleneği ile yeniden buluşma dönemi ile, soyut sanatın popüler olduğu döneme rastlaması Türk sanatçısı için şanstı. Bu aynı zamanda "milli ve çağdaş" gibi bir anlayış yumağına da çok kolay eklenebilirdi. Türk sanatçısı şunu da biliyordu ki, Kandisky, Klee, Picasso gibi sanatçılar gelenekten yararlanmış ve o gelenekleri yeniden üreterek yeni imgelem yolları açmışlardır. Yine o günün yazılı metinlerinden ve sanatçılarından aldığımız bilgiler Türk ressamlarının soyut sanat konusundan fazla haberdar olmadıklarıdır. Fakat bütün dünya sanatçılarını ciddi bir biçimde etkileyen soyut sanatın er geç Türk sanatçısını da etkilemesi kaçınılmazdı. "Oysa yüzyılımızın başlarında non-figüratif ve soyutlama gibi iki temel kavram çerçevesinde gelişen

soyut sanat, zamanla diğer akımları ve yer yer bazı ifade biçimlerini de kapsamına almıştır. Örneğin, soyut dışavurumculuk, geometrik, kaligrafik, dekoratif soyutlama, aksiyon ressamlığı, doku ve yüzey soyutlaması, lekecilik (ta chisme), ressam sonrası soyutlama (post-painterlyabstraction), yeni geometrik soyutlama (neo-geo) gibi. Bu nitelermelerin tümü kuşkusuz “soyut sanat akımları” olarak ele alınabilirler. Ancak, bir çok durumda bir prensip karşılığını bile ortaya koyan bu akımların resmimizdeki yeri ve niteliği oldukça belirsizdir”<sup>182</sup>.

Bu belirsizlikle beraber, Türk sanatçısı daha çok lirik çalışmalara ağırlık vermiş ve yapıtlarını bu yönde üretmiştir. Hat, kaligrafi, tezhip gibi geleneksel öğeler de daha çok lirik söylemin bir parçası olup, salt kurgusal bir eleman olarak, yapısal düzen içerisinde kendilerine yer edinmişlerdir. Oysa soyut sanatın var olma nedenlerine bakıldığında, sanatçının bireysel var oluş istemiyle, nesnel dünya verilerine bir tepkime olarak ortaya çıkmasıydı. Sorun şu, kaligrafi, hat gibi geleneksel öğelerin tek başlarına dinsel olmasalar da sonuçta bir inanç kültürü olarak duruşu vardır. Yani varlıkbilimseldir, yazının kendisi nesnelendir. Bu nedenle varoluşçu düşünceyle çelişmesi gerekirdi. Ve soyut sanat anlayışı da nesnel dünyayı reddetmesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Yani kaligrafi gibi geleneksel öğeler biçim olarak soyut olma izlenimini verse de, gerçek hayatta karşılığı vardır. Görüşme yaptığım Devrim Erbil, Adnan Çoker, Özdemir Altan ‘a da sorduğum bu sorunsal durumun Türk resim sanatının gerçeğine işaret ettiğini, bu sonucunda Osmanlı imparatorluğundan dan gelen sorunlar bütünüünün bir yansıması olduğu görüşünde birleşiyorlardı.

Bu durum Türk resminde

oluşumlar zincirinin bir halkası olarak karşımıza çıkar.

Osmanlı sanatının oluşumunun görüngü estetik üzerinden şekillendiğini biliyoruz. Yani Osmanlı sanatçısı nesneyle ilişkisinde, nesnenin hayatla ilişkisini kopararak, varlıkbilimsel bakışla şekillendirir. Nesneyi kendi gerçeğinden kopararak, manevi olanı nesneye yükler. Nesne manevi olanın üzerinden yeni bir imgeye kavuşur.

<sup>182</sup> Adem Genç, Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut “soyut” ve “soyutla” Kavramları, DYO Haberleri, Nisan 1988, Sayı 84, s.13

Bu noktada, Türk resminde görselliğin nesne ile, onu ahımlanış ve onu bilme biçimiyle kurmuş olduğu ilişki önem kazanacaktır. Bu belirlemeden sonra Hasan Bülent Kahraman'ın "Türk resminin gerçekliği görüngü bilimsel midir, yoksa göstergebilimsel midir?"<sup>183</sup> sorusunun yanıtı vurgulaması açısından ilginçtir. Türk resmi üretilirken başlangıçtan bugüne değin göstergebilimsel bir eğilim ve ele alışı ortaya koysa da kesin olarak görüngü bilimsel bir düzlemde kalmıştır.

Hasan Bülent Kahraman'ın Türk resmi üzerine yapmış olduğu tespit, bize Türk sanatçısının nesne-uzam karşısındaki duruşunu, algılayışını ve yorumsamacı bakışındaki boyutu ortaya koymaktadır. Nesne-uzam düzlemi arasında tam bir tekabüliyet, tam ve somutlanabilir belirlemeci bir ilişki olduğunu biliyoruz. Bu belirleme bize Türk resminin, hem belirlendiği noktalar açısından, hem de "gelenek ve soyutlama" olan başlığımıza ışık tutması açısından önem kazanıyor.

Türk resminin varlıkbilimsel olduğu kadar da varoluşsal sorunsalı görüngülerin temellendirmesinden ve onların ilişki kurduğu bilinç düzeyinin günlük yaşamla tümleşmemesinden kaynaklanır. Kısacası, bilgi bilim ve bilme biçimi eksikliği bu görselliğin en büyük sorunudur. Bu belirlemede Türk resminin görüngübilimsel bir düzlemde kaldığını söyleyebiliriz. Öncelikle Türk soyut resminde kullanılan gelenek öğelerinin yaşamın özgüllüğünü bilinç düzleminde somutlaştıracak nesnel karşılığının bulunmadığını daha çok lirik söylemler düzeyinde kaldığını söyleyebiliriz. Kaligrafi, hat gibi formlar, biçim olarak soyutlamaya rahat eklenebilme özelliği ile kendini var eder. Batı resminde soyut eğilimlerin tepkisel bir durum üzerinden şekillendiğini bildiğimize göre, Türk resminde yapılan soyut eğilimlerin özellikle de varlıkbilimsel düzlemde şekillenmiş olan geleneksel biçimlerin hangi bilgi ve önerilerle kurgulandığı sorunsallığını taşır.

Sanatın gelenek üzerinden kurguladığı yeni söylemler, aslında geleneğin korunmasına yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının geleneği dönüştürme, yeniden kurgulama anlamında ele aldığını düşünürsek, bu yeniden üretmenin aslında geleneği ciddi anlamda bilme ve korunması anlamını taşıdığını açıklamış oluruz.

<sup>183</sup> Hasan Bülent Kahraman, Toplum Bilim(Türk Plastik Sanatları), s.110

eğilimlerin tepkisel bir durum üzerinden şekillendiğini bildiğimize göre, Türk resminde yapılan soyut eğilimlerin özellikle de varlıkbilimsel düzlemde şekillenmiş olan geleneksel biçimlerin hangi bilgi ve önerilerle kurgulandığı sorunsallığını taşır.

Sanatın gelenek üzerinden kurguladığı yeni söylemler, aslında geleneğin korunmasına yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının geleneği dönüştürme, yeniden kurgulama anlamında ele aldığını düşünürsek, bu yeniden üretmenin aslında geleneği ciddi anlamda bilme ve korunması anlamını taşıdığını açıklamış oluruz. Onun biricikliği yani anlatım olanaklarının aralanması ile ilgilidir. Bu açılım bizi Türk soyut resminde kullanılan geleneğin yeniden üretilmesi sorunsallığı ile karşı karşıya getiriyor.

Öncelikle Türk resminin yaşamın özgüllüğünü bir bilinç düzleminde somutlaştıracak nesnel karşılığının bulunmadığına değinmek gerekir. Ressamın nesnelere ve evreni algılayıp onu bilincinde dönüştürürken bunu nesnelleştirme ve düşünselleştirme düzleminde onları belli ama soyut bir irdelemenin içinden görmediği anlamına gelir. Türk resmi nesnelere yeni birer gerçeklik olarak kurmaz, koymaz ve algılamaz. Dolayısı ile onları yeniden üretmeyi denemez. Aslında Türk resmi nesnel ve figüratif bir resimdir. Nesneyle başlar. Onu tuvalde yeniden kurma çabasını gözetir ve gösterir. Ne var ki, nesnelere Türk resmi için birer verili ve değiştirilemez gözüktüyor.

Belirttiğimiz gibi resim sanatımızın temelinde batı sanatının teknik, yöntem, kural ve bir düşünsel potada geliştirilen eğilimlerin ürünü olduğu gerçeğidir. Fakat şu da bir gerçek ki 1950 sonrası özgün bireysel arayışları "Gelenek ve Soyutlama" gibi iki sözcüğün (özellikle 1960'lardan sonra) içeriğe yönelik ilişkisi, daha kavramsal bir alana çekilmiştir. Gerard George Lemaire'nin dediği gibi: "...Türk sanatçısının geçmişine döndüğü zaman değil de, yüzünü ne olursa olsun Batı ya çevirmesi gerektiğini düşündüğünde kendisini yalıtılmış kimsendeyim. Bugün çok iyi bildiğiniz gibi sanatta sistemler ve kavramlar aşılmıştır. Her şey sanatın nesnesi ve malzemesi olabilir. Taştan boyaya kadar, her şey. İşte bu koşullar altında Türk sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük

üzerinden hem de evrensel ölçekler üzerinden yeni öneriler üretme yolundaki çabaları daha anlam kazanmıştır

Bu dönemde, sözünü ettiğimiz bağlamda çalışmalarını dikkat çeken birkaç ressamın adını anmak gerekirse Adnan Çoker, Abidin Dino, Adnan Turani, Arif Kaptan, Cemil Eren, Hamit Görele, Ercüment Kalmuk, Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Hasan Kavruk, Devrim Erbil, Cemal Bingöl gibi soyut resim yapan ressamları sayabiliriz...

“Ülkemizde soyut sanat ve soyutlamaya ilişkin ilk sanatçı ve yazar görüşlerinin oluşmaya başlaması 1947 yılı ile ilgili dergilerde saptanıyor. Resim sanatımıza değin anlayışların oluşum çizgisi üzerinde yer almaya başlayan ilk bilinçli soyut çalışmalar ise, yukarıda belirtilen tarihten sonraki yıllara rastlıyor.”<sup>185</sup>

Adnan Turani, 1949 Devlet Resim Sergisi’nde yer alan Ferruh Başağa’nın “Aşk” adlı resmini soyutlamaya örnek olarak verir. Bu resim aynı zamanda bu sergide birincilik ödülü almıştır. Resim 26 Nurullah Berk ise, Türkiye’de ilk soyut sanata örnek olarak Sabri Berkel’in 1947 tarihli “Taksim Meydanı” adlı yapıtını gösterir. Resim 27 Nurullah Berk şöyle diyor: “Taksim Meydanı, görünümünden sonra Berkel’in kucakladığı soyut dünya, kişiliğinin özü olan inatçı titizliğinden yoksun olmayacak, aksine belki daha da koyulaşacaktı.”<sup>186</sup>

O dönemde içinde bulunduğumuz durumu 1947’de Paris’e giden Nurullah Berk, hocası Andre Lhote ile görüşür ve soyut resimden söz eder. Bunun üzerine Lhote “kendisine soyut resmin kübizmin sonucu olduğunu ve doğu görüşünü kökünden değiştirdiğini” belirtir. Hatta Lhote, II. Dünya Savaşı’nın trajik psikolojisi içinde bu soyut resimden çok, bir çeşit dışavurumculuğun, ekspresyonizmin daha geçerli olacağını düşündüğünü ressamımıza anlatıyor. Nurullah Berk, bu anlayışı o sırada ilk kez dikkatlice inceleme gereğini duyuyor ve Lhote’tan kesin kanısını soruyor. Kübizmin bir çeşit akademik temsilcisi olan Lhote da “kişisel bir görüş olarak soyutu benimsediğini ve bu anlayışta bir gelecek görmediğini belirtiyor.”<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yay. 1982, C.3, s.139

<sup>186</sup> Nurullah Berk’ten alıntılamanın Jale Erzen, Sabri Berkel, 1988, s.60

<sup>187</sup> Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yay. 1981, C.2, s.141

Nurullah Berk'in o dönemde modern resim üzerine kafa yoran bir yazar olduğu halde, Lhote ile kurduğu diyalogdaki "habersizlik", o dönemde Türkiye'deki resim çevrelerinin bu anlamda Batılı meslektaşlarından nasıl bir kopukluk içerisinde olduğunu gösteriyor. Adnan Turani o tarihlerde Paris'te yaşamakta olan Arif Kaptan'ın bile henüz soyut içerik üzerine farklı düşünmediğini söyler. Adnan Turani 1950'lerde sergilemeye cüret edilebilmiş soyut bir çalışma saptamadığını, yalnızca Balıkesir'de kesin olarak geometrik nonfigüratif çalışmalar yaptığını söylediği Sırrı Özbay'dan bahseder. Edindiğimiz bilgilerden ve kaynaklardan anlaşıldığı gibi ilk soyut çalışmaları saptayan yazı, Bülent Ecevit'in 17 Şubat 1953 tarihli Ulus Gazetesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Sergi Salonu'nda açtıkları sergiyle ilgili yazıdır. Ecevit bu sergiyi şöyle anlatır:

"İki genç ressam, Adnan Çoker ve Lütfü Günay, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde bir 'Sergi Öncesi' açtılar. Bu sergiye 'Sergi Öncesi' adını vermeleri, belki tevazularından, belki de bunu, ileride açacakları bir sergiye hazırlayıcı mahiyette görmelerindendir. Sergide daha çok siyah-beyaz eserler var. Yalnız bir kaçına, yer yer iki üç renk girmiş. Adnan Çoker, bu sergide bulunmayan renkli çalışmalarında da az renk kullandığını söylüyor. Sergideki ufak bir geyik resmi, kendisinin, az sayıda birkaç rengi ne kadar zevkli şekilde kullanabileceğine örnektir. İki ressamın tarzları birbirine oldukça yakın. Aralarındaki başlıca ayrılıklar, Lütfü Günay'ın, kavisli çizgi ve şekilleri köşelilere tercih etmesinden ve perspektif kullanmamakla beraber, resimlerine biraz derinlik katmasından ibaret. Serginin bir özelliği, resimlerin izahlı olmasıdır. Bu izahlar, modern resmin gerçek amaçlarını belirtecek şekilde hazırlanmış. Modern resmin, eşyayı deforme edip saklayan bir bilmece olmadığını, ressamın şimdi, konudan çok, renk, çizgi ve kompozisyonla ilgilendiğini gösteriyor. Kübistler eşyayı henesi bir görüşle tahlile çalışırlar. Mesela Gris bunu, kendi dediği gibi, 'bir soyutlamadan (tecritten) hareket ederek gerçek bir olaya varmak' yoluyla yapar. Adnan Çoker'le Lütfü Günay ise, soyutlamadan hareket edip, sadece, bir çizgi, yüzey ve renk harmonisine varmaya çalışıyorlar. Gerçek bir olaya varma kaygısını beslememeleri, üstelik hareketten de kaçınıp ellerinden geldiği kadar statik kompozisyonlar yapmaya çalışmaları, resimlerini

hayattan ayırmış oluyor. Bunu, Adnan Çoker'le Lütfü Günay'ı yermek için değil, sanat görüşlerini anlatmak için söylüyoruz. Resimlerini hayata, duygulara bağlama kaygısını duymamakla iki ressam da, kendilerini, resmin yalnız teknik meseleleriyle, o arada kompozisyon ve harmoni meseleleriyle uğraşmakta serbest buluyorlar. Bu kaygılarını, kendileri daha geniş bir kavram olan 'inşacılık' tabiri ile özetliyorlar. Resmi tamamen bir düşünce sanatı olarak anlayan Adnan Çoker ve Lütfü Günay, bu 'Sergi Öncesi'nde, çok şeyler vaad eden ciddi bir araştırmacı olarak görünüyorlar."<sup>188</sup>

Adnan Çoker ve Lütfü Günay bu yeni sanatın bir "düşünce sanatı" olduğunu gündeme getirirler. Aynı yazıda sanatçıların yapıtlarının içeriğini ve biçimini hayata, duygulara bağlamamak olarak gösterilmeleri soyut resmin Türkiye'de ilk izleri olarak değerlendirilebilir. Yine aynı dönemin sanat eleştirmenlerinden İhsan Cemal Karaburçak, Zafer Gazetesi'nde yayımladığı "Sanat Hareketleri" başlıklı bir yazısında Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın sergisine değinerek bu iki gencin soyut sanata karşı eğilimlerini destekliyordu: "...Lütfü Günay'la Adnan Çoker'in otuzdan fazla eserle açtıkları sergiye muvaffak olmuş gözüyle bakabiliriz. 25'ini pek az geçmiş olan bu iki ressamımız, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi'nin atölyesinde çalışmış, Akademi'den üç dört yıl önce mezun olmuşlardır. İki gencin sergide bize göstermek istedikleri şey, siyah-beyazla plastiği bulmak için yaptıkları araştırmalardır. Bu feyizli yoldan renkli nonfigüratife gidebileceklerdir. Esasen her türlü resmin esasını siyah-beyaz teşkil eder. Sergilerine 'Sergi Öncesi' adını vermeleri de herhalde bundan ileri geliyordur. Başka bir deyişle, bu sergi, ileride açacakları daha büyük sergi için bir hazırlık mahiyetindedir."<sup>189</sup>

1954'te toplanan Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) kongresi soyut resim için önemli bir aşama kaydedilmesine de tanıklık etti. Aliye Berger'in büyük bir yağlı boya tablosunun ödül aldığı toplantıya İtalya'dan Lionello Venturi, Belçika'dan Paul Fierens, İngiltere'den Herbert Read gibi pek çok ünlü eleştirmen katıldı. Venturi kongre için yaptığı değerlendirmede şunları söylüyordu: "Akademide

<sup>188</sup> Bülent Ecevit, "Sergi Öncesi", 17 Şubat 1953, Ulus Gazetesi

<sup>189</sup> İhsan Cemal Karaburçak "Yeni Sergiler", Zafer, 12 Mart 1953



fazla eserle açtıkları sergiye muvaffak olmuş gözüyle bakabiliriz. 25'ini pek az geçmiş olan bu iki ressamımız, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi'nin atölyesinde çalışmış, Akademi'den üç dört yıl önce mezun olmuşlardır. İki gencin sergide bize göstermek istedikleri şey, siyah-beyazla plastiği bulmak için yaptıkları araştırmalardır. Bu feyizli yoldan renkli nonfigüratife gidebileceklerdir. Esasen her türlü resmin esasını siyah-beyaz teşkil eder. Sergilerine 'Sergi Öncesi' adını vermeleri de herhalde bundan ileri geliyordur. Başka bir deyişle, bu sergi, ileride açacakları daha büyük sergi için bir hazırlık mahiyetindedir.”<sup>189</sup>

1954'te toplanan Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) kongresi soyut resim için önemli bir aşama kaydedilmesine de tanklık etti. Aliye Berger'in büyük bir yağlı boya tablosunun ödül aldığı toplantıya İtalya'dan Lionello Venturi, Belçika'dan Paul Fierens, İngiltere'den Herbert Read gibi pek çok ünlü eleştirmen katıldı. Venturi kongre için yaptığı değerlendirmede şunları söylüyordu: “Akademide açılan resim sergisi beni çok ilgilendirdi. Bu sergide en çok beğendiğim resim Adnan Çoker'in bir köşede duran küçük bir mücerret tablosudur. Mücerret resme meyleden iki ressam daha sergiye katılmış ressamlar arasında önemli göründüler bana. Buraya geldiğimden beri Akademi çevresinde yaptığım temaslardan Akademi profesörlerinin mücerret resme karşı müsait bir tavır takındıklarını gördüm. Bu durum bir istisnadır. Bu Türk resminin gelişmesine dair ümit vericidir.”<sup>190</sup>

Yine Bülent Ecevit 1954 yılında “Bugünkü Türk Resmi” başlıklı yazısında soyut resmin ilk sözcüleri olarak Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu ve Füreyya Kılıç'ı gösteriyordu. Yine “Sergi Öncesi” ile ilgili olarak Fuat Pekin, “Mücerret Resim” başlıklı bir yazı yayımlıyor ve soyut çalıştıklarına inandığı Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Hasan Kavruk ve Salih Uralı'dan söz ediyordu. 1958'e değin dış ülkelerde Türk Ressamlarının açtıkları sergilerden Nejat Devrim, Selim Turan, Fahrü Nisa Zeid'inkiler bizim soyut resim tarihinde önemli bir yer tutar.

<sup>189</sup> İhsan Cemal Karaburçak “Yeni Sergiler”, Zarfır, 12 Mart 1953

<sup>190</sup> Venturi'den alıntılan Ayşe Nur, “Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü”, Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954 (Kaynak: Adnan Çoker: Malevich'e Saygı, Yüzelli Çarpı Yüzelli Santimetre, Hazırlayan: Tülin Onat, Server Demirtaş, Derimod Kültür Merkezi Yayınları I, 1989, s.34)

ortamlardan çıktıklarını araştırmamaları idi. Bu nedenle ancak daha geç zamanlarda bu hususları içeren kimi yazıların yayımlanmaya başlandığından bahsedebiliriz.

Adnan Turani bu yazıların önemli olduğunu, çünkü doğa ile yaptır ayrılığını gösteren sanatsal soyut biçimlemenin figürlü figürsüz tüm resimlerde var olduğunu teorik olarak bilmenin, hatta bunu bizzat figürlü resimde uygulamanın salt soyut resim sorunlarına içten bir yaklaşım için yeterli olmadığını belirtiyordu. Ayrıca, daha belirgin bir biçimde ortaya çıkan bir başka gerçek, konunun yaratma olayındaki geçersizliği idi. Ona göre, soyut ressamlarca resim aynen müzik notaları ile çalışan müzisyenin yaptığı işleme benzer bir uğraşı sonucu meydana geliyordu. Adnan Turani'nin bu açıklaması bizdeki soyut eğilimlerin Türk resminin kendi gelişim ve sorunsallığı içinde gelişmediğini ortaya koyuyor. 19. Yüzyıldan başlayarak İzlenimcilik, Kübizm, Konstrüktivizmde olduğu gibi soyut resim de Batı resminin kendi iç sorunsallığı içinde gelişmiştir. Bu durumda, Türk resmindeki soyutlama eğilimleri ile Batı sanatı arasında bir eş zamanlılıktan söz edemeyiz. Dolayısıyla Batı'da 20. Yüzyılın başında gelişmeye başlayan soyut eğilimler, bizde ancak 1950'lerden sonra bir "sorun" alanı olarak belirlenebilmiştir. Bütün bunlar dikkate alındığında Türk resminin bu anlamda Batılı eğilimlerden ne denli kopuk olduğu anlaşılacaktır. Dolaylı olarak Batı'nın soyutu yaratış sürecindeki sıranın bize yansıyamadığı anlaşılabilir. Burada benimsenen sınıflamanın sanatçılarımızın rastlantısal olarak konuya yaklaşımları açısından yapılabileceği, bunun da bizdeki durumu yansıtmaması bakımından daha gerçekçi olacağı anlaşılır. Bizdeki soyut grafiğin sınıflamasını Adnan Turani, şu biçimde yapıyor:

- a. Geometrik soyutlamacılar
- b. Lirik soyutlamacılar
- c. Geometrik nonfigüratifler
- d. Lirik nonfigüratifler

Bu sınıflama içinde yer alan sanatçılardan kesin olarak tek bir soyut anlayış içinde çalışmalarını sürdüren azdır. İlgi çekici olan Batı'dakinin aksine bizdeki geometrik nonfigüratif çalışmaların giderek lirik soyutlamaya ya da lirik bir nonfigüratife itibar ettikleri, hatta giderek kimilerinin bir o bir bu anlayışta

çalışmalarını sürdürdüklerine tanık olmak zor değildir. Ayrıca bizde Batı'dakinin aksine kimi sanatçıların bir grup halinde tek anlayış çerçevesinde birleşemediklerini daha önemlisi yeni bir akım yaratamadıklarını saptıyoruz.<sup>192</sup>

Zeki Faik İzer, soyut resim içinde geleneğin kullanımı konusunda verebileceğimiz verimli örneklerden biridir. İzer Sultanahmet Camii'nin kırmızısı, turuncu, krom sarılı, türkuaz yeşili, gök mavili vitraylarından soyutlama bir resmin notlarını alabilmektedir. Eski yazıyı anımsatan bir figüratiflikten hareket ederek, kıvrak hareketlerin figüratif kompozisyonlara gidişini saptamak zor olmamaktadır. Boyut Dergisi'nde İzer'le yapılan bir söyleşide 1961 yılında Amerika'da Guagenheim Müzesi'nde bir uluslararası sergi için Türkiye birincisi seçilmiş ve Amerika'de sergilenmiş olan yapıtının nasıl olduğunu soran Canan Beykal'a "Sultanahmet Camisi camları doğadan hareketle yapılmıştır. Çünkü ben bu tabloyu caminin içinde çalışmalar sonucu oluşturdum. Ancak gördüm ki ben müslüman bir mekanda kiliseye benzeyen bir cami yapmıştım. Beni Sultanahmet Camisi'nin rengi, camları çekiyordu ve bir soyutlama sonucunda sözünü ettiğimiz resim ortaya çıktı" demiştir. Resim 28

Geleneği ve soyut resmi birlikte bir sentezleme yoluyla eklemlenmeye çalışan başka bir sanatçımız da Abidin Elderoğlu'dur. Lirik bir çizgide bulunan Elderoğlu'nda, Doğu'nun kaligrafisi üzerinden mistisizmini sezmekteyiz. Batılı tekniği ve sanat anlayışını benimseyen Elderoğlu, Batı'nın çözümlenme anlayışını kaligrafi geleneğimizde birleştirmeye gitmiştir. Figür-hat geleneğimizi kullanarak kendine özgü yapıtlar üretmeye çalışmıştır. "Kandinski, Klee, Braque ve Japon resimlerine duyduğu ilgiyi, özünden kaynaklanan geleneksel el sanatlarımızla birlikte yorumlamıştır. Nakış sanatımızın, soyut çiçek biçimleri, kıvrım dalları 1950'li yıllarda yaptığı resimlere esin kaynağı olmuştur. 1960'lı yıllarda devinimli çizgi örgülerinin yazısal düzenlemeleri anıştırdığı yapıtları üretmiştir."<sup>193</sup> Resim 29

Son olarak söz etmemiz gereken bir başka ressam ise Ömer Uluç'tur. Ömer Uluç, figüre dayalı soyutlamaları ve renkçi üslubunu spiral fırça tekniğiyle yaptığı

<sup>192</sup> Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tigre Yayınları, C.2, 1982, s.174

<sup>193</sup> Kıymet Giray, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, s. 25, 3/22, Nisan 1084

soyut resimlerle önem kazanmıştır. Uluç, kendi sanatının şekillenme sürecini şöyle açıklamaktadır: “Ben de Türk ve Doğu sanatının kaynaklarına dönmeyi düşünmeye ve savunmaya başladım. Soyut bir estetiğin peşinde olduğum için Batı dışındaki sanatlarda ve özellikle İslam ve Osmanlı sanatında bütünsel ve dolaysız eşsiz bir soyut anlatımın varlığını görmeye başladım. Özellikle renk, parlak ve şiddetli renkler, düz yüzeyler yepyeni bir estetik sunuyordu.” Resim 30

Zeki Faik İzer'in Sultanahmet'te kendisini bir kilisedeymiş gibi hissetmesinde duyduğu içkin rahatsızlık da, Ömer Uluç'un İslam ve Osmanlı sanatında soyut sanat için bulduğu kaynağı büyük bir coşkuyla ifşa edişi de aslında çok temel bir çelişkiyi ortaya koyuyor. Modern Türk resmi Batı'nın izinden giderek soyut sanata ve oradan da kendi kültürel/geleneksel kaynaklarına ulaştı. Bu çabanın alt yapısı Batılı resim tekniği ve anlayışı idi. Ancak bu yolda yeterince olgunlaşmaya başladıkları zamandır ki, soyut sanat için Doğu'nun ne denli zengin bir tarihsel temele sahip olduğunu kavrayabildiler. İslam özelinde bu kadar zenginliğin önemli nedenlerinden biri, dinsel kaynakların figürü, ikonografiyi yasaklamış olmasıydı. Bu nedenle görsel sanat (ya da zanaatlerde) sonsuz bir soyutlama eğilimi vardı. Minyatürde bile perspektiften arınmış figürlerin içine doğduğu soyutlama yeni imiş gibi duran ancak soyut sanatın kendisini kavramsallaştırmasıyla evrensel bir boyut kazanan geleneksel bir hazine vardı. Bu resimler, bezemeler ve ifade tarzları, içinde belirledikleri kültürel coğrafya ile krudukları bağ nedeniyle, toplumsal belleğimizde izler bırakmış bir popüler algıyı biçimleyen dinamikler de taşıyordu. Camaltı resimlerinden tekke simgeciliğine geniş halk kesimlerinin algısına, belki de Batı'da olduğundan daha derin bir biçimde, eklemlenmiş bir tarzın, dilin, Merlau-Ponty'nin aradığı göz-tin birlikteliğinin vaadettiği bir hazine. Bu nedenle soyutlama girişimleri geleneğin yeniden keşfi anlamını taşıyordu. Ne var ki Türk ressamlar bu keşfi birer Doğulu olarak yeniden üretmekten çok, Batılı anlamda soyut çalışmalarıyla evrensel bir karşılık bulması yolunda anlamlı bir çabanın da sahibi oldular.

Türk soyut resmindeki lirik soyutlama grubuna girebilecek yapıtlar üretenler arasında Abidin Dino'yu sayabiliriz. Çalışmalarını çok çeşitli yönlerde sürdüren sanatçımız, hat sanatına, minyatüre büyük ilgi duyduğunu ve bu geleneksel

sanatlarımızdan etkilendiğini söyler. “...Ama asıl daha o yaşlarda duyduğum ilgi hayatım boyunca sanırım yolumu çizen o oldu. Ben Türk minyatürlerine ve hat sanatına duyduğum ilgiydi.”<sup>194</sup> (Resim 31).

Çağdaş Türk resminde çok yönlülük gösteren ve farklı bir yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da zaman zaman lirik soyutlamaya yönelik yapıtlar üretmiştir. Bedri Rahmi'nin bu lirik soyut örneklerde resimlerinden hiç eksik etmediği folklorik motifleri ve yazıları da yine görmekteyiz.

Yine bu gruba dahil etmemiz gereken önemli bir başka sanatçı da Bedri Rahmi'nin eşi olan Eren Eyüboğlu'dur. Eren Eyüboğlu'nun çalışmalarında lirik anlatım, boyasal bir yüzey dokusuna indirgenmiştir. Bir motife doğru gelişme göstermeyen çalışmaları, yer yer yazısal etkinlikleri de içermektedir. Adnan Turani de 1955-60 arasında motifsel, lirik, nonfigüratif anlatıma yönelik işler üretmiştir. Turani'nin yapıtlarında da hat, kaligrafi gibi geleneksel öğelere bu dönemde sıkça rastlanır (Resim 32).

İlk soyut resim sergisini de açmış olan Adnan Çoker, 1953-54 yıllarında geometrik, non-figüratif bir anlayışla çalışmalarını sürdürmüştür. Paris'te ve yurda döndükten sonra büyük, yazısal formların dokusunu gösteren çalışmalar yapmaya başlamıştır. Yazıyı birebir değil, dönüştürerek, kendine göre yeniden formlaştıran, kendine özgü bir biçim dili oluşturmuştur. (Resim 33). Daha sonra Adnan Çoker mimariye mistik bir anlam katarak biçimin nesnel boyutunu yok ederek tamamen tinsel bir biçime, bir görüntüye ulaşır. Fakat Adnan Çoker ile resimleri üzerine yapmış olduğumuz söyleşi de resimlerinin soyut öğeler taşıdığının doğru olduğu fakat Selçuklu, Osmanlı mimarisinin nesnel biçimlerini de algıladığımızı bu algının da sanat yapıtını soyutlamaya götüreceğini söylediğimde mimari yapının kendisinin soyut olduğunu, resimlerini de yapısal bir yaklaşımla kurguladığını söyledi.\* (Resim 34)

<sup>194</sup> Abidin Dino, A'dan Z'ye, Derleyen ve Metin: Zeynep Avcı, s.136, YKY, 1999

\* Prof. Adnan Çoker ile yapılan söyleşi 18 Kasım 2001 tarihinde gerçekleştirildi.

Adnan Turani, eski yazımızın non-figüratif, soyut özelliğinin daha soyuta ilk girişimlerinde ressamlarımızın büyük çoğunluğunun aklına geldiğini söyler. Eski yazıyla ilk denemelerin de 1957 yılında Sabri Berkel'de görüldüğünü öne sürer. Berkel'in 1958 Brüksel Dünya Fuarı'nda sergilenen resmi, eski yazımızın kullanımına ilk örnek olarak gösterilir. Sabri Berkel, lirik non-figüratif örnekler verdiği gibi, geometrik non-figüratif resimler de yapmıştır.

1960'ların ikinci yarısından itibaren soyutlamaya yönelik çalışmalar yapan Özdemir Altan'ı da bu gruba dahil edebiliriz. Geleneksel motifleri, süslemeci bir biçim anlayışıyla resmeden Özdemir Altan gelenekten yararlanmadığını söyleyerek resimlerindeki geleneğin yalnızca bilinç altının dışavurumundan başka bir şey olmadığını belirtir. Picasso'nun bir sözüne gönderme yaparak "Ben aramam bulurum" der. Batı resminin biçimci olduğunu belirterek, bunların arkasında Kübizm, Sürrealizm, Soyut Dışa Vurum vs. gibi arkasında bir düşünsel alt yapının bulunduğuna işret eder. Ancak Türk resim sanatının ardında bu tarz bir yapılanmanın uzun zaman aldığını söyler.\* Sanatçının bu düşünceyle yaptığı işlerden "Sinek Kralının Oğlu, Soyağacı"nı sayabiliriz.( Resim 35 )

Devrim Erbil ise, 1960'ların başından itibaren lirik soyutlama çabalarının içerisine girmiş, sanatta felsefenin ve bireysel duyarlılığın önemine inanan biri olarak kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Çizgisel yüzey değerlendirmeleri ve geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Özdemir Altan'ın aksine geleneksel öğeler den sıkça yararlandığını söyleyen Devrim Erbil geleneği sürdürmek değil gelenek den yeni anlamlar üretmenin önemine değinir..( Resim 36,37)

Çizgi dokusunun ritmik anlatımlarında doğa soyutlamalarını araştıran yapıtları, kimi zaman ağaçları, kuşları, mekanları kendine özgü ritmik bir biçim diliyle görsel bir anlatım oluşturur. "Doğa kesitleriyle ilişkilendirilen ve yerleşim birimlerini araştıran, özellikle de İstanbul kesitleri sunan bu resimler 1950'lerin Türk

---

\* Prof. Özdemir Altan ile yapılan söyleşi 12 Kasım 2001 tarihinde gerçekleştirilmiştir.

resim sanatının temel tasası olan geleneksel kaynaklara yönelik ve nonfigüratif resim anlayışlarının uzantısının izlerini taşır.”<sup>195</sup>

. Yine de bu çabaların ne Batılı resim çevrelerinde ne de Türkiye’de çok “tatminkar” olabildiğini söylemek mümkün değil. Nurullah Berk Türk resminin özellikle de soyut resmin bir özeleştirisini yaparken bu “tatminsizliğin” nedenlerini de ortaya koymaya çalışıyor: “Öteki memleketlerde olduğu gibi burada da bizim soyutlar üstünde durulmadı. Türk sanatı denilince kendi çevresinde yapılandan ayrı bir görüş, bir üslup bekleyen Batılı aydın, bütün dünyada yapılagelen biçimler karşısında hayal kırıklığını saklamıyor ve beğenisini, görmediği biçimde, atmosferde eserlere bağlıyor. Bizim estetlerin ve kimi soyut sanatçıların ‘folklor’ diye dudak büktükleri, Türk havasını taşıyan eserler Avrupa’da en çok beğenilen ve üstünde durulan çalışmalar oldu. Avrupa kopyalarını yerli piyasaya sürüp kendilerine öncü, ilerici süsü veren ressamlarımız dünya turuna çıksalar tutumlarını değiştirirler kanısındayım. Batının bize sunduğunu ısıtıp ısıtıp yine onun önüne koymak, o Batılı da nasıl bir tepki uyandırır, bunu kolayca tahmin edersiniz.”<sup>196</sup>

<sup>195</sup> Dr. Kıymet Giray, Devrim Erbil, Katalog 2000, s.4

<sup>196</sup> Nurullah Berk, “Finlandiya’da”, Varlık, Sayı 676, 15 Ağustos 1966, s.11

## 4.2 GELENEK VE FİGÜR

Türk resminde figür geleneği Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Batılılaşma dönemecine girmesiyle ciddi bir ivme kazanmıştır. Türk sanatçısı figüre karşı ciddi bir eğilim göstermiş ve bu eğilim Müstakiller ve D Grubu ile birlikte modern resmin içeriği ve biçimiyle eklemlemeye çalışmıştır. Figüratif resim D Grubu'nun son bulmasıyla birlikte yeni Türk resmi, Cumhuriyet'in bir sözcüsü olmuş Osmanlı geleneğinden kopuşun ve Anadoluçuluk fikrinin temsilcisi olmuştur. Bu oluşum özellikle Bedri Rahmi ile özdeşleşmiş ve 1950 sonrasında ciddi bir şekilde temsilcileri tarafından sürdürülmüştür.

“Gelenek” ve “figür” gibi iki sözcük, anlam olarak farklılıklar içerse de toplum diyalektiği açısından bakıldığında bir bütünlük taşırlar. Gelenek; toplumların içinde yaşadıkları döneme geçmişten bu yana getirdikleri değerlerin toplamı olarak kabaca tanımlanabilir. Figür bu geleneğin bir parçasıdır. Figüratif resmin, geleneği yeniden üreten ya da gelenekten yeni ve farklı değerler üretebilen konumu, bulunduğu toplumun düşünme ve kavramsallaştırmadaki yetkinliğiyle ilgilidir.

Doğu ve Batı toplumlarında, işleyişlerinde farklılıklar içeren “Gelenek ve figür ilişkisi” bu toplumların bu iki kelimeye farklı düşünsel altyapılarla bakmalarıyla ilgilidir. Özellikle “Osmanlı Toplumunu” başlığında, Doğu'nun ve Batı'nın düşünme sistematikleri üzerinde durmuşuk.

Türk resminin tarihi geçmişinde “gelenek-figür” ilişkisi; varlıkbilimsel bir düzlemde birbirini üreten ve birbirini tekrarlayan bir nitelik arz eder. Bu durum Osmanlı'nın yüzünü kendini yenileme gereksinimi duyduğunda Batı'ya dönmesine kadar sürmüştür. Bu eğilimle birlikte Osmanlı Devleti'nin yenileşme çabaları çerçevesinde sanatsal anlamda da Batı yaşam biçimine olduğu kadar, estetiğine de uyarlanabilecek tasarımlar üretilmeye çalışılmıştır. Ancak, bu gelişmeler modernizasyon için elverişli bir altyapı oluşturamamıştır. Çünkü modernizm, bir uygarlığın eleştirisi üzerine kurulmuştu. Osmanlı'da ise “modernleşme” kendini var etme/varlığını sürdürme çabasının bir parçası olarak görülüyordu. Osmanlı'nın Batı'ya dönük bakışındaki ironi, doğal olarak Batı'ya eklemlemmede sorunlar



taşıyacaktı. Aslında buradaki anahtar kelime “uyum”dur. Gerçek anlamda Batı’ya eklenme ancak ciddi bir dönüşüm noktasında gerçekleşebilirdi. Zaten bugün izlediği sürdürdüğümüz toplumsal durum Osmanlı’nın Batı’ya bakışının “uyum” kelimesinde barındırdığı içeriktedir. “Hem Batılı olacaksınız hem doğulu. Cumhuriyet Türkiye’si ile modernizm; milliyetçilik, halkçılık gibi kavramlar etrafında şekillendirilmeye çalışılmış, aydın-sanatçı ideolojik söyleminin bir parçası olmaktan kurtulamamıştır.

Cumhuriyet dönemi sanatı gelenek ve figür birlikteliğini yeni bir kimliği oluşturmak için ele almıştır. Gelenek kelimesi “Türk’e işaret ederken, figür, Batı tekniği ve biçimine (modern olana) işaret edecektir. Adorno’nun sanatın toplumsallığa karşı olan tarifiyle çelişse de, bu durum, ancak 1950’lerden sonra kırılmaya başlamıştır.

Türk resminde eğilimler genel olarak figür ağırlıklıdır. Çünkü Türk resminin yeniliği kadar, toplumsal bir sorun olan kavramsallaştırmanın resim sanatımızda da izlediği sürdürmüş olmasıdır. Bu durum daha çok 1950 ve öncesi için geçerlidir. Bu nedenle figüratif resmin dışında, belirli dönemlerde soyut eğilimlerden başka, modern Batı resmini hızla dönüştüren başka eğilimleri göremiyoruz.

Farklı eğilimlerin 1950’den sonra uzun bir süre Türk resminde gözükmemesi Osmanlı’dan başlayan ve Cumhuriyet ile devam eden sanatçı-iktidar ilişkisinin ve Doğu toplum geleneğinden gelen nesne-özne ilişkisi içinde öznenin hayat karşısındaki duruşundaki kırılmanın gecikmesinin bir sonucudur. Şunu biliyoruz ki, Cumhuriyet dönemi ve Atatürk’ün büyük çabaları 1950’lere geçişte ciddi bir birikim oluşturmuştur. Demokrasiye geçiş siyasete bağlı olarak toplumda farklı söylemler sanat’ta da ortaya çıkmış ve bugüne taşınan bireysel yaratıların önünü açmıştır.

1950 öncesi Türk resmi genel olarak figüratif ağırlıklıdır. Resmin içeriği de ulusal-yerel kavramlarla oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu içerik bir toplumun zaten var olan değil oluşturulmaya çalışılan değerleri üzerine temellendirilmek istenmiştir. Bu durum ideolojik pratikleri açısından doğru gözükse de sanatın iç disiplini açısından sorunsallık içerir. 1950 sonrasında figüratif resmi ise geleneği de arkasına alarak

içeriğin ve içerik yüklü figürün kişisel vurgularla yeni eğilimler kazanmasıyla çeşitlilik kazanmıştır.

Tarihi resim, savaş resmi gibi konuları ele alan Şişli Atölyesi ressamı, toplumsal yapılanma adına İnkılap Sergileri, Yeniler Gurubu'nun toplumsal yaklaşımlara özgün üretimleri, toplumsal değer ve grup adına üretilmiş yapıtlar olarak karşımıza çıkar. Üretilen yapıtlara sanatçının kattığı duyarlılığın dışında aralarında amaç farklılıkları göremiyoruz. Bu durum yalnızca toplumsal değerler adına oturtulmuş içerikle ilgilidir.

Türk resminde kimlik oluşturma adına yararlanılan "gelenek", özellikle modernizm ile birlikte Batı sanatında figüratif resme zengin anlatım olanakları sağlamıştır. Geleneksel formların, yalın, dolaysız anlatım biçimleri modern Batı figür resmine bir içerik sorunu olarak girmiş, içerik ve biçim verilerine giderek yoğun bir göstergebilim (semyolojik) zenginlik kazandırmıştır. "Genellikle Picasso'nun Afrika sanatına çok şey borçlu olduğu söylenir. Fakat bu uzak kabile insanların yapıtlarına ilk ilgi gösterenlerin "Vahşi Hayvanlar" diye tanımlanan Fovlar olması daha akla yatkındır. Fovlar bu tahta oymaları son derece dramatik nesnelere olarak görmüşler, önceleri yüzlerde ve figürlerdeki çarpıtmalar yüzünden kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık ögesi bulmuşlardır. bu örneklerden kullandıkları malzemenin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi."<sup>197</sup>

Bugün postmodernizm, modernizmin dönüştürücü evrensel kültür görüşüne karşı çıksa da, modern sanatçı "özne" olarak "nesne" karşısındaki varoluş tavrının getirilerini yaşıyordu. Sanatçı geleneksel değer ve formları kullanarak yeni bir içerikle, farklı estetik ve anlatım olanaklarının yollarını açıyordu. Matisse'in Batı resminin geleneksel perspektifi ve İran minyatürlerinden öğrendiği düz mekan anlayışına odaklanan yüzey çözümlemesi, Brancusi'un Afrika oymacılığının biçimsel özelliklerini dolaylı olarak kullandığını Afrika masklarından hareketle dolaysız anlatım zenginliğine varan Picasso, Gauguin'in geleneksel hayattan yola

<sup>197</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982, s. 30

çıkarak post-emprestyonist diyebileceğimiz çözümleri Batı sanatçısının gelenekten yararlanarak modern sanata ciddi katkılar sağladığını gösterir.

Batılı sanatçıların pek çok kültür geleneğinden yararlanarak gelenek-figür ekseninde yeni ifade olanakları sunmaları açısından önemlidir. Modern sanatçı geçmişe ait değerlere, estetik olgulara bir karşı tavır olarak yeni ifade imkanları ararken, Doğu'nun varlıkbilimsel geleneksel çözümleriyle karşılaşması geleneksel biçim ve formlardan yararlanarak figüratif anlatıma farklı bir içerik kazandırdığı gibi, yeni eğilimlerin oluşmasına da olanaklar sunmuştur. Bu açılımlar aslında Batı dünyasının öz eleştirisi, kendi kalıplarını kırma istencindeki öz duruşla ilgiliydi. Bugün ciddi boyutlarda eleştirilen modernite 20. yüzyılın ortalarında kendi geleneğini oluştururken, kendi ürettiği estetik değerleri öz eleştirisini de içeriyordu.

1950'li yıllar, toplumsal hayatta olduğu gibi, sanat alanında da yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Çoğulcu demokratik sistemle birlikte, sanat ortamı da yeni açılımlar üretecek potansiyeli barındırıyordu. Çok partili döneme geçilmiş, yeni kurulan hükümet geleneksel değerleri, popüler bir söylemle her fırsatta dile getirmeye başlamıştı. Özellikle sanat ortamının Batı'ya dönük yüzünü ve Türk ressamlarını Batılı ressamları taklit etmekle suçlayan kışkırtıcılığı sanat ortamına yeni bir ivme kazandırdı.

“1950'li yıllar dan başlayarak Türk resim sanatında gündeme gelen arayışlar arasında geleneksel kaynakların esinlerinden yola çıkarak bir Türk resmi kimliği yaratma ereğinin büyük bir önem kazandığı açıklanmıştır. Milliyetçi değerlerin itibar görmeye başladığı bu yıllarda bir çok sanatçı bu itibardan yararlanmak adına, bireysel sanat biçimine yeni bir anlam kazandırmaya yönelecek ve Osmanlı el sanatlarının kaynaklarına ilişkin motifleri resimlerine katmaya özen göstereceklerdir. Bu uygulamalar çoğaldıkça, Türk resim sanatına yeni bir görüş daha eklenmeye başlar.”<sup>198</sup>

<sup>198</sup> Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları,( C.3) 1982, s.16

Milli değerlerle, geleneksel sanatlarla yaklaşım kurarak özgün Türk resim sanatını oluşturma fikrinin büyük savunucusu Bedri Rahmi Eyüboğlu, özellikle Akademi çevresinde geniş bir öğrenci kitlesi tarafından desteklenmiştir. Fakat bu amaca ulaşmanın yolunun yine Batı sanatının teknik özellikleri ile varılacağı savunuluyordu. Geleneksel sanatlara ve milli değerlere “yanlış” ya da “doğru” kestirmeleri üzerinden bakmanın yanlışlığını biliyoruz. Ancak geleneksel kültüre bakma fikrinin Batı üzerinden şekillendiği gerçeği bize kendi kültür değerlerimize bakabilmemizin yine Batılı düşünme sistematığının tercümesiyle edinilmesi ilginç bir durum olarak algılanabilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun tezyini sanatlara olan ilgisinin nereden kaynaklandığına ilişkin açıklaması, yaptığımız bu tespite ışık tutması açısından önemlidir. “İlk defa Van Gogh’a beni şeytan gibi çarpan onun ressam tarafı değil, doğrudan doğruya tezyini tarafı idi. Nitekim tezyini zevki Van Gogh’tan çok daha üstün, fakat ondan çok daha az ressam olan Ggauguin’in eserleriyle karşılaştığım zaman Van Gogh’u unutmuş, ona sarılmıştım. Gauguin’den, Matiss’e, Dufy’ye ve onların vasıtasıyla doğrudan doğruya tezyini sanatların kucığına düşmüştüm. Bir aralık doğa karşısında resim yaparken şu sözleri hatırladım. ‘O kimseler kapıyı baltayla açarlar ve odunu anahtarla kırarlar!...’<sup>199</sup>

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, motifsel yorumlara öncelik veren bu yaklaşımı, bir sanatçı grubunun ortak dayanışması haline gelecektir. On’lar Grubu adı altında birleşen bu sanatçılar, geleneksel motifleri yeniden gündeme getirecektir. Halılar, kilimler, hat ve minyatürler bu grubun esinlendiği temel kaynaklardır. On’lar Grubu’nun işaret ettiği milli değerler ve geleneksel sanatlar, 1950 sonrası sanat ortamına yeni bir üslupla yeniden girmiş, geleneksel kültürün renkleri, motifleri figüratif resme farklı bir zenginlik katmış, bugün çağdaş sanat, gelenek üzerinde yeni değer ve söylemler üretir duruma gelmiştir.

1950’li yılların sanatı On’lar Grubu’nun milli sanat görüşü ya da evrensel bir çizgiyi koruma gayreti ile non-figüratif sanat tartışmalarının yoğunluğu içerisinde şekillenmiştir.

<sup>199</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kıymet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, T. İş Bankası Y. 1998, s.464

Figüratif sanat ve gelenek üzerine şekillendirilmeye çalışılan özgün Türk resmi D Grubunun önemli isimlerinden de destek bulacaktır. D Grubun'dan Cevat Dereli Anadolu geleneğine bakışın ilk örneklerini vermiştir. Ancak 1950'ler deki tartışmalar D Grubu ustalarının da geleneksel kaynaklara eserlerinde yer vererek kübist eğilimle kullanma genel yaklaşım halini alır. Kübik yorumlarla milli geleneksel kullanımı daha da netlik kazanır. Nurullah Berk "Son yılların en dikkat çeken kaygısı, bence bir Türk resmi yaratma iradesidir. Resmimiz bu güne kadar бүründüğü 'anonim' şahsiyetsiz kisveyi atarak kendine has karaktere varmak yolunda görünüyor."<sup>200</sup> Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Cemal Tollu... gibi D Grubu ve 1940 döneminin sanatçıları 1950 sonrasında da folkloraya dayalı figüratif eğilimlerini sürdürmüşlerdir. 1950 sonrası Türkiye'sinde ve dünyadaki yeni oluşumlar kaçınılmaz olarak Türk sanatçıları da etkilemeye devam etmiştir. Kuşkusuz bu yeni yönelimler beraberinde yeni sorun alanlarını da getirmiştir. Türk resmi için edindiğimiz bilgiler ışığında D Grubu'ndan sonra 1940'larda başlayan devletin yeni programı dahilinde oluşturulan birlik ve ulusal ruhun getirdiği gelişmeler sanatçıların 1950'lere kadar sanatta Batı modeline kapalı bir kopuş devresi yaşandığını göstermektedir. Savaşın bitmesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin demokrasiye geçiş ve liberalizme yakınlaşma çabaları nedeniyle Türk resmi de yeniden yüzünü Batı'ya çevirmeye başlamıştır. Hızla gelişen iletişim olanakları, endüstriyel gelişmeler dönemin düşünme biçimini yeniden sorgulamaya başlaması, yeni oluşum ve sanatsal dönüşümleri de beraberinde getirecektir. Pek çok sanatçımız soyut resme yönelirken ve bu çalışmalarını kararlılıkla sürdürürken bir kısım sanatçımız ulusal sanat ekseninde kendi eğilimlerini sürdürürler. Bazı figüratif sanatçımız da Batı'da gelişen yeni eğilimler doğrultusunda ve ulusallık anlayışı içerisinde yeni anlatım olanakları sunmaya çalışmışlardır. Diğer bir grup sanatçımız ise evrensel düzlemde figüratif çalışmalar yapma girişimlerinde bulunmuşlardır.

Türk resminde figür geleneği Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Batılılaşma dönemecine girmesiyle ciddi bir ivme kazanmıştır. Türk sanatçısı figüre karşı ciddi

<sup>200</sup> Nurullah Berk, "Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa", Sanat Çevresi, Sayı 6, Nisan 1979, s. 8-9

bir eğilim göstermiş ve bu eğilim Müstakiller ve D Grubu ile birlikte modern resmin içeriği ve biçimiyle eklemlenmeye çalışmıştır. Figüratif resim D Grubu'nun son bulmasıyla birlikte yeni Türk resmi, Cumhuriyet'in bir sözcüsü olmuş Osmanlı geleneğinden kopuşun ve Anadoluçuluk fikrinin temsilcisi olmuştur. Bu oluşum özellikle Bedri Rahmi ile özdeşleşmiş ve 1950 sonrasında ciddi bir şekilde temsilcileri tarafından sürdürülmüştür.

Bu nedenle çağdaş Türk resminde soyut faaliyetlerinin en yoğun sürdüğü dönemlerde bile figüre yönelik yeni üslup faaliyetleri de kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde güçlü bir atölye ruhu yaratabilen Bedri Rahmi'nin öğrencileri (10'lar) adı altında bir grup oluşturarak sergi düzenlemeye başlamışlardır. Fakat bu gruplaşma süreklilik kazanamamıştır. 10'lar grubu dağılarak sanatçılar özel sergi etkinliklerine girişmişlerdir. Bu gruptan başta Orhan Peker ve Nedim Günsür olmak üzere Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız etkinlik yönünden sürekli oldular. Bu sanatçılarda hocaları Bedri Rahmi'den yansıyan bir folklor ilgisi vardı. Fakat sürekli bir gelişme temposu içine girenler bu ilgiyi çok farklı ve yeni yorum hedeflerine ulaştıran bir figüratif etkinlik sağlamaya çalışmışlardır.

1950'lere değin resim sanatımız bir tür çalışmalar ortamı içinde şekillendi. Bu dönemde kuramsal ve pratikte evrensel anlamda çıkışlarla yöresel ya da ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü söylenebilir. İzleğini sürdürdüğümüz Türk resminin gelişmesinde büyük katkı sağlamış olan sanatçılar genellikle iki kavrama bağlı kalmışlardır: Yöresellik ve özgünlük arayışı. Yani sanatçılarımız bir yandan 1940'lardan beri etkisini sürdüren yerel sanat olgusunun dışında kalmaya özen gösterirken, bir yandan da çağdaş ve yeni oluşumlardan etkilenmeye açıklardı.

"Bu gelişmeler, genç Türk sanatçılarının yapıtlarında ulusallık kavramının da çağdaş bir anlam ve içerik kazandığına değinmek yararlı olur. Bizden bir takım konuların işlenmiş olması resme ulusal bir nitelik veremeyeceği gibi, geleneksel biçim kalıplarının şemalarının kurgusal bir davranışlar tekrarlanması da o yapıtı ulusal düzeye götürmez. Çünkü milli sanatı biçimsel benzerliklerin tarihi devamlılığı zannetmek bilimsel olmayan bir yorumdur. Fonksiyonel ve teknik değişikliklerle

beraber biçimler de değışirler. Aksi taktirde bu gelişmelerle biçim arasında hiçbir ilişki olmadığı şeklinde garip bir yargıya varıldı. Biçimlere milli sıfatı verdiren şey onları doğuran çevre koşullarının doğru ifadesi olmalarıdır.”<sup>201</sup>

Doğan Kuban’ın tespitini tersine de çevirebiliriz. Bir başka açıdan baktığımızda herhangi bir sanatsal üründe geleneksel öğelerin üstelik de Kuban’ın “milli sıfatı”nı kazanabilecek şekilde kullanılması, onun evrensel bir değer taşıyamayacağı anlamına da gelmez. Kısaca bir resimde geleneksel öğelerin kullanılması pekala onun evrensel bir değer taşıyabileceğini de gösterir. Bir önceki bölümümüzün son paragrafında sözünü etmeye çalıştığımız şey tam da budur. Batılı teknikler üzerinden giderek keşfedilen geleneksel öğeler Türk resminde evrensel bir özgünlük yaratılabilmesine önemli bir olanak sağlamıştır Türkiye’de çok partili döneme geçiş sonrası 1960’lar İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerin nüfus yoğunluğunun artması, yurt dışına göçün hızla yayılması, başarısız bir modernleşme çabasının ardından dine referans veren muhafazakar siyasal görüşlerin ortaya çıkması ve bu dağılma/bölünme neticesinde, sanatsal gelişmelerin aldığı yeni görünüm, merkezi tabanlı siyasal eğilimlerin yerine çoğulcu bir anlayışın yaygınlaşması yönünde olmuştur. Bu hızlı değişim kültürel yapıda da kendini gösterecek, yabancı dildeki olduğu pek çok yayın, çeviri yoluyla dilimize kazandırılacaktır. Sanat alanında 1950’lerde başlayan kıpırdanmalar, 1930’larda izlenimcilik ve kübizm gibi iki temel akım çevresinde gelişen eğilimlere alternatif oluşturan bağımsız arayışlara dönüşecektir.

1950’ler kuşağı için genel anlamda her sanatın kendi yorum çizgisine sadık kalarak çalışma yapıt üretme gücünü kullanmasına ait genel bir görüş sanat ortamına yeni bir ivme kazandırmıştır. 1950’lerden ‘60’lara doğru belirginleşen bu görüş her sanatçı için bir karakteristik tutum hallini alır. Bu tutumun yöresellik çizgisinde ağırlık taşıyan bir uzantısı, Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsü çevresinde odaklanan sanatçı gruplarında bariz bir şekilde izlenebilir: “Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Batı etkisiyle başlayıp gelişen resimdeki modernizm hareketi yaygın

<sup>201</sup> Doğan Kuban, Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Aralık 1984, s. 5

deyimiyle 'mektepten memlekete yöneliş'in getirdiği olağan dönüşler ve özgün kimlik arayışlarıyla, bağımsızlık yönündeki eğilimleri özendirmiştir. Kendine özgü anlatımın, bu nedenle değişik aşamaları zorunlu kılmış ve bu aşamaların birbirine bağlanması ve pekişmesi sonucunda ekol ya da akımlara bağımlı gelişmeler olgusunun daha kalın çizgilerle belirlendiği çalışma yöntemlerine bırakmıştır.<sup>202</sup>

1960'da gerçekleştirilen 27 Mayıs İhtilali, toplumsal ve ekonomik anlamda olduğu gibi kültürel yapı üzerinde de dönüşümsel etkiler yapması bakımından yeni bir evrenin başlangıcı olarak alınabilir. 1960'lı yılların sanatın topluma yönelik işlevi de, 1930'lu yıllarda basına yansıyan boyutlarının bir devamı şeklinde, kültür ve sanat polemığının ana konusunu oluşturur. Ancak birbiri içine geçmiş karşıtlıkların bulanık ortamı içinde seçilmesi güçleşmiş olan sanatsal eğilimler, 1970'lere doğru yeniden açıklık kazanmaya başlar. 1960 öncesinde, Batılı akım ve eğilimlerin izlenmesinden çıkan sonuçların, Türkiye'deki sanatsal oluşuma uyarlanması ana hedef olarak gören geniş açılı yaklaşım, yerini tartışılabilir değer ölçülerinin aldığı farklı ve oldukça çeşitli eğilimlere bırakır.

1950 sonrasının kendine ait yorum ve üslup arayışları çağdaşlık üzerine şekillenmeye başlasa da milli olma kaygılarını sanat yapıtlarındaki izlerden sürebiliriz. 1960'lı yılların toplumsal söylemleri ulusal ya da milli sanat kaygılarıyla da çelişmeyecek bir görsellik içerir. Burada belirtmemiz gereken önemli nokta Neşet Günal'ın Nedim Günsur ve Cihat Burak'ın toplumsal gerçekçilik söylemlerindeki ulusal ya da yerel olanın dönüşerek, içeriğe farklı anlatım olanağı sunmasındaki zenginliktir. Sanatçı artık burada ne yerlidir ne Batılı. Şu kadarını söyleyebiliriz ki, Türk resim sanatçısı artık sadece Batı'nın tekniğini değil sanat yapısını toplum değerleri üzerine kuran durumundan ve de iktidara olan yakınlığından uzaklaşmıştır. Türk sanatçısı artık nesne ve hayat karşısında bir özene durumuna gelmenin ilk adımlarını atmıştır. Toplumsal gerçeklik, çağdaş Türk resim sanatının önünü açan belli başlı eğilimlerdenidir. Bu tarz sanat bir akım olmaktan çok bir sanat anlayışına

<sup>202</sup> Kıymet Giray ,Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu ,Türkiye İş Bankası Yayınları,1998



işaret eder. Özellikle toplumsal ve siyasi çalkantıların gündemi belirlediği dönemlerde sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir.

Fakat burada 1960'lardaki toplumsal gerçeklikle, özellikle 1940'lardaki toplumsal değerler üzerine kurgulanmış yerel ve ulusal kaygılarla üretilmiş sanat yapıtları arasındaki ayrımı koymak gerekir. Yeniler, resimlerin de geleneksel forumlara baş vurmakla birlikte, dikkatlerini sıradan çalışan insanların yaşamına (liman işçilerine) yönelterek şehirden çeşitli görünümleri işlemişlerdir. Onlar, yurt gezilerinden dönen sanatçıların beraberinde getirdiği doğa görünümlerinin karşısına halkın gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarır. Toplumsal sanatın, yenilerden sonra bir gurup halinde belirmesi 1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubuyla gerçekleşmiştir. Aralarında İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu gibi sanatçıların bulunduğu grup 1963'te dağılmıştır. Yeniler Grubu'nun Türk resmine konusal düzeyde yaptığı katkı 1960-1971 askeri darbeleri arasındaki özgürlükçü ortamda iyice şekillenmiş ve toplumsal gerçekçi eğilimler Türk sanatında kendine sağlam bir yer edinmiştir. Toplumsal gerçekçi anlayış yerel temaları belli bir toplumsal gerçeğe işaret etmek ve evrensel bir mesajı iletmek için kullanırken diğer grup betimlemeci, belgeci ve estetik açıdan topluma bakar. Sanatçının amacı yerel atmosferi yansıtmaktır. Öyle ki, konu ve tercih üslubuyla sanatına ulusal bir kimlik kazandırmayı amaçladığı görülür.

Toplumsal gerçekçiler, çalışan kesimi, köy gerçeğini, sınıf farklılığının yarattığı derin yarıkları sanatlarına içerik olarak taşıırken, onların yaşam gerçeğini aynen betimlemek yerine dönüştüren, gözükenin arkasındakini ifade etmeye çalışan bir çabaya işaret ederler. Nedim Günsur, Nuri İyem, Neşet Günal, Cihat Burak gibi her biri yerellik üzerinden evrenselliğe varmayı amaçlayan sanatçıların toplumsal gerçekçilikle tanışmalarıyla birlikte özgün bir ifadeye kavuşmuşlardır.

1950'ler milli ve non-figüratif sanat tartışmalarının karmaşıklığı içerisinde sanatçılarımızın bireysel yorum ve üslup arayışları, özgün olma kaygıları genel görüş olarak sanat ortamına ciddi bir ivme kazandırmıştır. 1960-1970 arası sanatçının bireysel yorum ve üslup çabaları toplumsal gerçekçi yapıtlara özgün bir nitelik kazandırmıştır.

Özellikle 1950'lerde oluşturulmaya çalışılan özgün Türk resmine, çok rahat eklemenebilecek naif resim, sanat ortamında yerini almıştır. Naif sanat, kendi anlatım olanakları içinde "gelenek-figür" ilişkisine özgün bir değer katan yapıtlar olarak sanat ortamına girer: "Onlar tıpkı ışığa doğru büyüyen bitkiler gibidir. Düşledikleri ya da özlemini çektikleri şeylerin resmini yaparlar. Sade bir yaşantı günlük davranışlar, sevimli bir evren çiçeklerle çocuklarla, şen bayramlarla yaşamın acıklı kesimleriyle yapılan diyaloglar merakı çekecek bir şekilde bize ulusallık kavramının yanı sıra, hangi ülkeden olursa olsun, insanların her zaman ortak solukları olduğunu düşündüren bir ortaklık içindedirler. Bu yanları ile de evrensele ulaşmaktadırlar."<sup>203</sup> İlke ve kuralları tanımaz ama kendi kendilerine var ettikleri bir disiplin uzantısı ile özgün yaratımlar olarak sanat hayatımıza giren naif sanat, çocuksu duyguların dolaysız anlatım biçimi ile halkla, toplumla rahatlıkla bütünleşebilirdi.

Özellikle etkinliklerini 1960'tan sonra duyurmuş bir grup sanatçı, çağdaş Türk resminde "gelenek-figür" ilişkisine çok daha bilinçli bakmış, geleneği figür ya da soyut düzlemde dönüştüren bir alana doğru çekmeye çalışmışlardır. 1960-1970 arası, sanatçı dünyayla bağlarını daha da geliştirmiş, farklı eğilimlerin sanat ortamına kazandırdığı zengin anlatım olanakları içerisinde sanat-sanatçı, sanat-iktidar, gelenek-sanat gibi pek çok kavramda Türk sanat ortamında yanıtlarını arayacak yeni tartışma alanı açacaktır..

Turgut Zaim, Bedri Rahmi, Nurullah Berk ve Abidin Elderoğlu'nun işlediklerine, akıma öncülük yapmış sanatçılar olarak daha önce değinmiştik. Çizginin süslemeci biçimlerine önem veren Salih Urallı ile Abidin ve Arif Dino'yu da bize özgü bir çizginin doğuşunu hazırlamış sanatçılar anabiliriz. Çizgisel yüzey duyarlılığını geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle çağdaş doğrultuda değerlendiren Devrim Erbil de yine bu sanatçılar arasında sayılabilir. 1960'tan sonra etkinlikleriyle gündeme gelmiş küçük de olsa bir grup sanatçı, çağdaş Türk resminin

<sup>203</sup> Fahir Aksoy, Naif Sanat ve Türk naifleri, Ak Yayınları, 1990, S. 9

yöresel niteliklerini resimlerinde özgün bir açıdan değerlendirmekte bir sakınca görmemiş hatta, bu nitelikleri büyük bir coşkuyla özümsemiş görünmektedir.

Yerel ve ulusal kaynaklı resimleriyle 1950 sonrasında kendi özgüne yapıtlar üreten sanatçılarından biri de Nedim Günsur'dur. Evrenselliğe ulaşmada ulusallığa inanan Nedim Günsur'un toplumsal gerçekçi resimlerinden sonra naif bir çizgi duyarlılığına ulaştığı gözlemlenir. Açık hava, kırlar, sokaklar, lunaparklar, uçurtma uçuran çocuklar gibi resimlerle 1950 sonrasında farklı bireysel bir çizgisini oluşturur. (Resim 38).

Yine kendine özgü ulusal değerlere farklı bir yorum katan bir başka ressam da Turgut Zaim'in kızı Oya Katoğlu'dur. Naif bir çizgi üzerinde yürüyen fakat naif olmayan bu sanatçımız figürü yüzey üzerinde bir nakış özelliğinde resimler. Perspektiften uzak, minyatür geleneğini kullanarak özgün bir dil yakalayan Oya Katoğlu, 1950 sonrasında özgür çizgilerinden biri olarak kabul edilmelidir (Resim 39).

1950'li yıllar da Türk sanat ortamına hakim olan bireysel ve özgün olma düşüncesini benimseyen diğer bir sanatçımızda Nuri Abaç dır. Fantastik ekspresyonist diyebileceğimiz resimlerinden sonra 1970'lerde geleneksel kaynaklara yönelecektir. Arabalar, kuşlar, balıklar, deniz, insanlar, tekerlekler Nuri Abaç'ın resimlerinde motifler ögelere dönüşürken tek, çift yada üçlü olarak kuğu gemileri resimlerine fantastik öğeler olarak girer. (Resim40).

Yeniler Gurubunu aktif bir sanatçısı olan Nuru İyem 1950'li yıllar da soyut sanatın etkisinde kalarak soyut resme yönelmiştir. Daha sonra bireysel arayışların öne çıktığı dönem de Anadolu kültürüne yönelen sanatçı, toplumsal gerçekçi tadın izlerini de taşıyarak resimler yapmaya başlar. Göç temalı resimler, kadın başları , kadın gurupları, köy kasaba yerleşimleri, bir kadın figürünün ardından geri plana sıralanmış evler bir motifi tekrarlar gibidirler. Nuri İyem'in anıtsal diyebileceğimi kadın başları, yaşanmışlığın izlerinden daha çok mitolojik etki uyandırırılar. (Resim 41).

Dönemi içerisinde özgünleşme çabalarına giren diğer bir sanatçımızda Mustafa Aslier dir. Geometrik yada desen tadında ki figürleri, anıtsal, yalın ve ikon etkisi yaratırlar. Resimlerin de, Anadolu insanı tek tek tada guruplar halinde bir biri

içine geçmiş, mekansız ve perspektifsiz bir yüzey değerlerine dönüşürler. Bizans, Roma mozaiklerinden Türk halı ve kilimler' inin simetrik özelliklerinden yararlanan sanatçı resimlerinde simgeci bir anlatım özelliğinin olduğunu belirtir. (Resim 42).

Bu çerçeve içinde izlediği geleneksel çizgiyle farklılaşan bir başka ressam da Ergin İnan'dır. Ergin İnan, tasavvuf geleneğini takip ederek resimde "mikrokozmetik" bir anlayış içerisinde resimlerini üretiyor. Doğanın her ögesinin içiçe, "ilahi" bir bütünsellikle görsel bir dile büründüğü Ergin İnan resimlerinde fantastik öğeler yakalamak da mümkündür. Geleneği resimlerinde kullanırken Ergin İnan her hangi bir kavrama veya mesajı işaret etmediğini, geleneği sezgilerin dışı vurumu olarak algıladığını belirtir. Sanatçı için edindiği birikimlerin çok önemli olduğunu, kendi birikimlerinin de hem modern yaşamdan hem de doğunun kültür verilerinden beslendiğini belirten Ergin İnan resimlerinin kaynağının edindiği verilerin bir entegrasyonu olduğunu belirtir. \* (Resim 43).

Orta Asya Geleneğinden gelen at-yaşam ilişkisini ve diğer geleneksel simgeleri kendi duyarlılığı ölçüğünden bakarak farklı bir görsel dil sunan bir sanatçımızda Süleyman Saim Tekcan'dır (Resim 44). İslam minyatürlerini, motiflerini ve hat sanatını estetik ve biçim üzerine kurmaktan çok modern sanat üzerinden tarihi ve geleneği yeniden değerlendiren ve açılıma sokan Erol Akyavaş gelenek ve tarih üzerinden yürüyen sanatçılarımızdandır (Resim 45).

Gerçi 1940'lardan sonra bu çevre ayrıcalığı Anadolu peyzajı yararına değiştirmede değil. Ama düpedüz bozkır kokan, Anadolu gerçeklerinden hareket eden bir resim de henüz ortalıkta görünmüyordu. 1960 kuşağını bu bakımdan iki ayrı yönelim içinde görmekteyiz. Bir yandan bozkır görüntüsünün bodur ağaçları, kerpiç düz damlı evleri, toprak yapıları, insanlarıyla birlikte lekeci ve şiirsel bir üslupla verilirken, öte yandan gerçekliğin özüne yönelen toplumsal içeriği kişisel açıdan yorumuna öncelik veren bir anlayış giderek etkisini duyurmaktaydı. Toplumsal ya da toplumcu içerik taşıyan resimlerin konuları ve yaklaşım biçimleriyle aynı zamanda yöresel anlayışla ilgili olduğunu belirtmek gerekiyor. Ne var ki, Orta Anadolu

\* Ergin İnan ile yapılan söyleşi 28 Kasım 2001 tarihinde gerçekleştirilmiştir.

bozkırlarının yaşam şekilleri kendine özgü görünüşleri içinde beliren hatta bir anlamda ekol kimliğine de yaklaşabilen bir resim anlayışının Ankara'da biçimlenmiş olmasına bir parantez açarak değinmekte yarar var. Yalnız yöresel yaklaşımlarıyla değil, özgün ve kişilikli eğilimleriyle de günümüz Türk resmine sanat katkıları bulunan ressamlar açısından Orhan Peker, Turan Erol, İhsan Cemal Karaburçak üçlüsünü de hatırlayabiliriz.

Türk resminin bir başka güçlü ismi de Eşref Üren'dir. İzlenimci bir anlayışla girdiği sanat ortamında, resmine bireysel duyarlılıklarını da katarak özgün bir çizgi tutturabilmiştir (Resim 46). "Agop Arad'I son yıllarda soyut resme yönelmiş olmakla birlikte en ilginç resimlerini 1960'larda Burdur ve Kıbrıs peyzajlarıyla oluşturan İsmail Altınok'u göçmen kuşları soyut bir biçimleme tadına bağlayan Salih Azar'i ve geleneksel tasvir duyarlılığıyla soyut çizgi istiflerini bağdaştıran Devrim Erbil'i, Duran Karaca, Ali Demir ve Hüseyin Bilişik, Mustafa Plevneli ve Ruzin Gerçin'i anabiliriz."<sup>204</sup>

Türk resminde 1950 sonrası farklı duyarlılıklarda, farklı algılayışları, farklı yaklaşımlarıyla ilgi çeken naifler de önemli bir yer tutar. Bu çizgideki sanatçılarımızdan Hüseyin Yüce, "Kütahya ve çevresinin peyzajı, kiremit çatılı evleri aracılığıyla Yüce'nin resminde ince bir resim işçiliği halinde biçimlenir. Naiflere özgü bir işçiliktir bu. Resme geç yaşlarda başlayan Fahir Aksoy da naif duyarlılığın bir başka temsilcisidir. Onun resimlerinde doğaya içten bakışın izleri hakimdir."<sup>205</sup> (Resim 47). Yine halk kaynaklarından yararlanarak naif diyebileceğimiz farklı bir çizgide olan İbrahim Balaban yöresel yaklaşımları ağırlıklı olarak kullanan Kayhan Keskinok da bu gruba dahil edilebilir.

Ayrıca naif resmin duyarlılığını taşıyan ancak naif olmayan Oya Katoğlu, çağdaş Türk resmi için çok önemli bir isim olan Cihat Burak da sayılmalıdır. Cihat Burak, toplumsal, eleştirel, figüratif ekspresyonizm diyebileceğimiz resim anlayışıyla 1950 sonrasında içerik ve biçim özgünlüğünde ayrı bir yere sahiptir (Resim 48). Daha önce değindiğimiz ilk toplumsal gerçekçi eğilim 1940'lardaki

<sup>204</sup> Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Tarihi, Tigre Yayınları, C.3, s.110

<sup>205</sup> Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Tarihi, Tıglat Yayınları, 1982, C. 3, s.116

Yeniler ya da Liman Ressamları ile başlamıştır. Yeniler Grubu, hem toplumsal gerçekçi, hem de geleneksel kültürümüze bağlanmak gerekliliğini öne süren bir manifestoya sahipti. Yenilerin dağılmasından sonra Yeni Dal'cılar bu anlayışı sürdürmeye çalışsalar da kısa bir süre sonra dağıldılar. Bu anlayışa bağlılık bir grup dahilinde olmasa da bazı sanatçılar üzerinde etkili olmaya devam etti. Neşet Günal da yöresel ve toplumsal içerikli resmin öncülerinden biri olarak kabul edilebilir (Resim 49). Yine bu gruba dahil edebileceğimiz isimlerden Mehmet Pesen, Fikrem Otyam, Nuri İyem bu anlayışta resimleri olan Nedim Günsür'ün "Gurbetçiler" dizisinde, Cihat Burak'ın toplumsal yorumları, Balaban, Senihe Fenmen'in de bu yaklaşımda yapıtlar ürettiklerini görebiliriz (Resim 50).

Figürücü ressamlarla ilgili yukarıdaki tespitleri yaparken ilgi çekici olan nokta, söz konusu ressamın özellikle de toplumcu gerçekçilerin resmi ulusal kavramından ve bu kavramın dayattığı kaygılardan uzaklaştıkça, gelenekle daha sıcak ve doğrudan bir iletişime geçebiliyor olmalarıdır. Resmi söylemden uzaklaşma onlara Anadolu'nun gösterilmesi istenenden fazla olan gerçeğini keşfetme şansı tanır. Özellikle toplumcu gerçekçilerde bu öylesi bir noktaya ulaşır ki, figür, geleneksel öğeler protest bir içerik bile kazanma fırsatı bulur. Bu anlamıyla figüratif resim de bir noktadan başlayarak gerçek evrensel resim niteliğine kavuşabilir. Naifler de gördüğümüz entelektüel kaygılardan uzak, içten geldiği gibi yapılan resimler böylesi bir içeriğe sahip olmamakla birlikte daha "rahat" olduğunu söyleyebileceğimiz bir gelişme alanı sunar.

Sonuçta bu dönem soyut resimde olduğu kadar figürde de özgürleşme ve bireysel arayışların ivme kazandığı bir zaman aralığını işaret eder.

1950'lerdeki sanatçı-aydın-iktidar ilişkisinden kopuş ve bireysel çabalar bugün resim sanatımızda yerli yerine oturmuş, sanatçının bireysel ve özgür söylemleri bizlere farklı kapılar aralamaya başlamıştır. Sanatçı empoze edilmiş, önyargıların oluşturduğu, tekdüze tüm bakış açılarından sıyrılıp kendi bireysel varoluşu içerisinde evrensel bir dünya görüşünden sanat yapıtını üretmektedir. Artık sanatçı modernitenin dönüştürücü iktidarını da kırıp, postmodern bir çerçeveden başka bir algı düzleminden bakmayı öğrenmiş görünmektedir. Günümüz Türk

ressamları, kültür-tarih-zaman kavramlarına farklı bir gözle bakıp yeni sorunsallıklar açmaktadır. Özellikle Hüsamettin Koçan, bizlere kültür-tarih-zaman sorunsallığını yeni bir kavramsal düzlemde ele alarak farklı bir açılım yapmaktadır. Bu yaklaşım bugün tarihçiler ve sosyologlar tarafından tartışılan yeni tarih yazımına da denk düşmektedir. Hüsamettin Koçan, gelenek sorununa Anadolu'dan bakarak yukarıda da değindiğimiz gibi, özellikle Cumhuriyet döneminin tanımlanmış, kurgulanmış, empoze edilmiş ve iktidara ideolojik söylemden tamamen farklı; sanatçının kendisi bugünden ve evrensel "insan ölçeğinde" bakışının nesnelleşmiş bir ifadesi olarak yeniden sunuyor (Resim 51, 52, 53). Hüsamettin Koçan'ın bizlere sunduğu yeni görsellik özellikle I. Ve II. Dünya Savaşları arasında ideolojik söylemini güçlü bir şekilde bulan ben-öteki kavramlarından tamamen uzak bir karşı-söylem olarak kendini yeniden üretiyor. Sanatçı, Fasikül I, II, III şeklinde adlandırdığı, Anadolu'nun kültürel katmanlarını bize bir bütünün parçaları olarak sunuyor. Koçan, kültürleri itmek yerine ayrıştırıyor, analitik bir çabaya girişerek yeniden kuruyor. Bu araştırma, kültür katmanlarını birbirinden koparmak değil, Anadolu'nun kültürel bütünlüğünü yeni bir gözle keşfedip coğrafya-tarih-kültür verilerini hak ettiği yerlere taşımaya uğraşiyor. Hüsamettin Koçan, geleneğin, onu yeni bir görsellikle sunarken, nasıl bir kavramsal çerçevede resminin içeriğini oluşturduğunu şöyle açıklamaktadır: "Geleneksel motiflerin içerdiği anlamların ortak tarafları; geleneksel motiflerin içerdiği anlamların günümüze dek gelip, burada yine kendi kavramlarıyla açığa çıkmasıyla belirginleşiyor."<sup>206</sup> Hüsamettin Koçan'ın tanımladığı bu sorunsal düzlem, bizleri pratikte yaşanmış verilerin birbirinden koparılamayacağı, kültürel yapının Orta Asya, Selçuklu, Bizans, Osmanlı, Cumhuriyet gibi kültürel katmanların toplamı olduğu sonucuna götürmektedir. Koçan, "...Oysa asıl önemli olan; o kültürleri anlamak isteyen (benim) başka bir kültürel donanıma sahip olması ve çağdaş bir bakış açısıyla gelenekleri değerlendirebilmesidir"<sup>207</sup> demektedir. Sanatını Anadolu geleneğine dayandıran Hüsamettin Koçan, sanatçı-sanat etiği üzerinden bakarak

<sup>206</sup> Prof. Hüsamettin Koçan, Fasikül I, II, III, Anadolu'nun Görsel Tarihi, Söyleşi: Emre Zeytinoğlu, s. 38, 1995 (Katalog)

<sup>207</sup> Prof. Hüsamettin Koçan, age, s.10

konumuz gereği incelediğimiz gelenek kavramına yeni bir açılım getiriyor. (Resim 54).

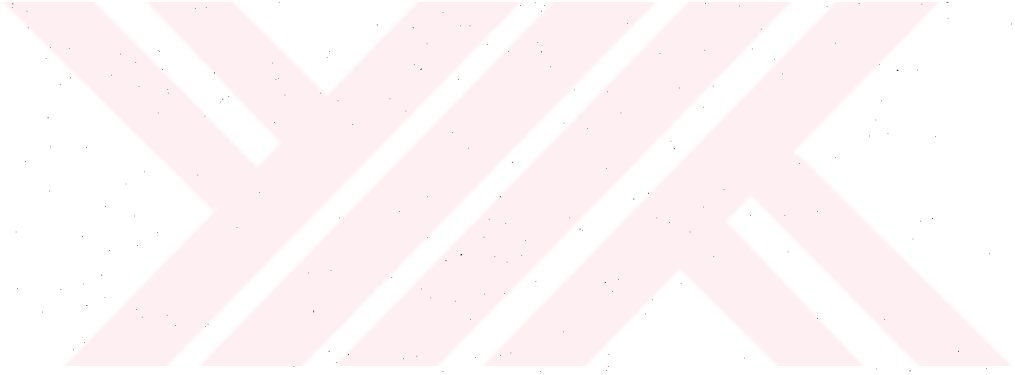
Balkan Naci İslimyeli de, bir tarihsel montajla bugün ile dün arasında kurduğu kendine özgü “mantıksal” ilişkiyi geleneksel öğelerle modernite arasında bir kolajı andıran çalışmalarıyla farklı bir açılım yapmıştır. Resimlerinde halk resmi geleneği üzerinden giderek “şimdiki zaman” ve “kendisi” arasındaki “özel” hesaplaşmayı yansıtır. Bu yansıma aslında İslimyeli’nin kimlik, gelenek, modern, tarih, şimdi vs. gibi kavramlarla sorunlu bir ilişki kurduğunu düşündüğü bu coğrafyada yaşayan bizlerin (Türkiye toplumunun, Anadolu insanının) yaşadığı, ama belki üstünü örttüğü hesaplaşmanın kendisidir. İslimyeli, bu örtüyü açmaya uğraşır resimlerinde (Resim 55).

Bir yanda Bedri Rahmi tarzını izleyen, güncel kırsal yaşamla Anadolu mitolojilerini anakronik bir kurguyla sunan fantastik folklorizm, öte yanda köy enstitüleri dönemindeki ütopyaların güncel versiyonlarını üreten etnolojik folklorizm ve ikisi arasında “avant-garde” Batı sanatının “devrimci” tarzları ile “yorumlamaya” çalışan çok-katmanlı ve sürekli çatışma yaşayan bir yelpaze. Farklı içerikleri, farklı tonlarda, ama her zaman “otantik figür” arayışında ifade etmeye çalışan bir figüratif dilin oluşumunu yaşadık ve değişen konjonktürel-kültürel koşullarla etkilenerek yaşamaktayız. Özellikle son 15 yıldır, soyut ile figüratif arasındaki kimi zaman gerilimli kimi zaman ise sinerjik ilişki, “Postmodern Durum”un<sup>208</sup> düşünürü Jean-François Lyotard’ın “saf figüral” dediği, figürden tümüyle vazgeçmeden figüratif olandan kaçmayı yeğleyen sanatçının soyut ifadeleri uyumlu ve özgün bir birlikteliğe ulaştırmasının yolu olarak gösterdiği, figürü figüratif olandan çekip çıkartarak ona özgürlüğünü veren figüral dile yönelişlerin de olduğunu gözlemliyoruz. Figüratif olandan kaçınmak ve bir yeniden-temsiliyetin mantığı içerisinde hikayeler anlatmak zorunda kalmamak isteyen sanatçının bir yolu soyutlamayla saf formlara yönelmekti. Bir diğer yolu da, hele “figür” dediğimiz gizemli ve tarih-ötesi işaretin simgesel

<sup>208</sup> Jean-François Lyotard, Postmodern Durum, çeviren Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, 1990 (Lyotard, çağdaş sanatın kavramsal çözümlemesine kazandırdığı “figural” kavramını, özellikle “Discours, Figure” - Söylemler ve Figür -Edition Klincksick, 1971- adlı kitabında geliştirir.)



evreninde yatan güçlerden vazgeçmek istenmiyorsa, figürü her türlü figürasyondan söküp alarak, yalıtıp arındırarak “saf figüral”e ulaşmaktır. Ülkemize özgü “postmodern durum” bu tür arayışlarla da şekillendi. Gerek figür ile gelenek arasındaki karmaşık bağıntının, gerekse sanatın bu bağıntıyı kurma tarzının, “Milenyum Türkiye”nin sosyo-kültürel dinamikleri ışığında ve disiplinlerarası bir bağlamda yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor.



## 5. SONUÇ

Bu araştırma boyunca çağdaş Türk resminin gelenekle arasında nasıl bir bağ kurmaya çalıştığını araştırdık. Gördüğümüz ilk şey bu ilişkinin sorunlu niteliği idi. Resim bir sanat ve estetik anlayışı olarak Osmanlı modernleşmesiyle birlikte gündeme gelmişti. Modern resmin Osmanlı coğrafyasına girişi ironik olarak, Osmanlının yüzyıllar boyunca kendi sistemini ayakta tutabilmek amacıyla geliştirdiği devşirme yöntemini andırıyordu. İkonografinin yasaklandığı bir dinsel fon üzerinde padişahlar kendi portrelerini rahatlıkla yaptırmışlardı yüzyıllar boyunca; kendi iktidarlarının göstergelerini imparatorluk coğrafyasında yaygınlaştırmak için ise özgün bir gelenek oluşturmuşlardı. Bu estetik gelenek ne dinden tam olarak bağımsız ne de iktidarın göstergebilimi anlamında temsilden uzaktı. Bir denge durumu yaşanıyordu. Tıpkı Osmanlı'nın kendi iktidar sınırları içinde birbirlerinden çok farklı onlarca etnik kökeni, dinsel cemaati özgün bir denge politikasıyla bir arada tutabilmesi gibi, özgün bir "estetik denge"...

Bu denge, tıpkı diğer toplumsal ve politik dengeler gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak kaybına başlaması, güçsüzleştiğini keşfetmesi ve kendisi için çözüm yolları aramasıyla birlikte bozulmuştu. Başlangıçta yalnızca teknoloji devşirilerek başlanan Batılılaşma ve yeniden güç kazanma politikası, giderek askeri, sonra politik, toplumsal ve kuşkusuz estetik bir değişime yol açmıştı.

Önce İmparatorluğun İstanbul'unda başlayan, gün geçtikçe ve alınan yaralarla birlikte dozu artarak yaşanan bu değişimin uygarlıkla ilgili bir paradigma dönüşümüne uğraması kaçınılmazdı. Bunu pek çok Osmanlı aydını görmüş, kimileri bu süreçten korkmuş, kimileri ise kaçınılmaz olanın tam da bu "medeniyet değişimi" olduğunu düşünmüşlerdi. Osmanlı İmparatorluğu, arkasında küllerini bırakıp tarihteki henüz tam olarak anlaşılmamış yerine gittikten ve Anadolu merkezli yeni ulus-devlet tasarımı hayata geçirilmeye başlandıktan sonra ise, aslında estetik dönüşümün hem iktidarın kendi göstergelerini yayma hem de öncülük ettiği değişime "ulus"u ortak etme çabasının bir parçası olması kaçınılmazdı. Türk modernleşmesi, Türk uluslaşmasıyla iç içe geliştii.

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin herşeyi yukarıdan belirleyen dinamizminin Türk resmini de etkilemesi kaçınılmazdı. Kaçınılmaz olan bir başka şey ise, ardında küllerini bırakmış bir İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçişte yaşanan kopuştu. Genç Cumhuriyet'in ilk kuşakları geleneğin ne kadar "sağlığa zararlı" bir şey olduğunu öğrendiler, eşzamanlı olarak da ne yaparlarsa yapsınlar, hangi alanda uzmanlaşırlarsa uzmanlaşırlar varlıklarını Cumhuriyet'e armağan etme gerekliliklerini. Bu şu demektir, hangi meslekten, hangi yaştan, hangi cinsiyetten olursa olsun her Türk (vatandaşı) bağımsızlığı her an tehlikede olan Türkiye Cumhuriyeti'nin varlığını sürdürmesi ve kendisine belirlediği "muasır medeniyet" seviyesine ulaşması için çaba göstermek zorundaydı. Muasır medeniyet seviyesine ancak gelenekten koparak, Osmanlı'nın temsil ettiği geleneksel toplumsal yapıdan, teba kültüründen, dine dayalı cemaatsel ilişkilerden vazgeçerek, özgünlükleri bir tarafa bırakıp, yine Cumhuriyet tarafından belirlenmiş vatandaşlık sınırları içinde benzeşerek, homojenleşerek ulaşılabilirdi. Bu yol bizzat Cumhuriyet'in kurucuları ve onların çevrelerindeki elitler tarafından çizilmişti. Osmanlı'nın yıkılışına şahit olmuş bu kuşağın, yaşadıkları iki büyük savaş unutulması mümkün değildi elbette. Bu savaşları yeniden yaşamamak için onu hafızalardan silmeye çalışmak ise bulunan kısa yollardan biriydi.

Bu, her alanda alınması gereken bir yoldu: Tarih yazımından eğitime, sanattan felsefeye ve elbette artık Türkiye Cumhuriyeti'ne ait olan coğrafyada yaşayanların kimlik tanımlarına. Cumhuriyet tebaya değil yurttaşla ihtiyaç duyuyordu, ama herhangi bir türden yurttaşla değil, kendisini "Türk" olarak tanımlayan yurttaşlara. Türk, Ortaasya'dan gelmiş, Anadolu'daki yerli halklarla kaynaşmış, tarihte büyük devletler kurmuş, sürekli küllerinden doğmuş yaşlı bir ulustu. Önüne koyduğu tüm hedefleri şimdiye kadar gerçekleştirmişti ve "öğünerek, çalışarak", yeni hedefi olan "muasır medeniyet seviyesi"nin üzerine çıkmayı da başarabilirdi. Yeter ki topyekün çalışmayı becersindi. Topyekün çalışmanın altyapısı, ulus olmak idi. Bu gereklilik eğitimle sağlanacaktı, ancak eğitim yalnızca okulda yapılacak değildi. Türk aydını ve onunla birlikte hareket etmesi gereken sanatçıları bu konuda Cumhuriyet'in öğretmenliğini üstleneceklerdi. Halka, kendi değerleri üzerinden ama o değerleri dönüştürerek gidecekler ve belirlenen hedefi

anlatacaklardı. Ona kendine güvenini yeniden kazandıracak ve daha çok çalışması, Cumhuriyet'i sahiplenmesi için ellerinden geleni yapacaklardı. Modern sanatın adresi belliydi: Batı. Ancak içerik genç Cumhuriyet'in başarıları ve onun insanları olacaktı. 1940'lara kadar böylesi bir sanat ortamı oluşturmak için çabalar sürdü gitti. Cumhuriyet kendi sanatçıları üretti. Ancak sanatın kendi gerçekliği içinde, belirlenen yöntemler çok da kalıcı olmadı.

Soyut sanat üzerinden yeniden keşfedilen yerli gelenek, o ilk siyasi iradenin biçim ve içerik değiştirmesiyle bulduğu ilk boş alanda kendi yolunu buldu. 1950'ler sonrasında iyice bireyselleşen eğilimlerle kolayca kategorilendirilemez, sınıflandırılmaz ve yukarıdan belirlenemez bir hal aldı. Ama yine ironik bir biçimde ancak bu özgürleşme fırsatını bulduğu andan itibaren gelenekle gerçek bir barış imzalayabildi. Geleneğin sanata içerik oluşturması anlamındaki bu belirleyicilik ortadan kalktıktan sonradır ki, gerçek anlamda "modern" diyebileceğimiz Türk resmi gelişip serpilme alanı bulabildi. Batılı teknikler pekala Doğulu kaligrafi ve minyatürle, hatla, kilim desenleriyle, figürlerle buluşabildi. Bugün hala gelenekle modern resim arasında sorunsuz ve açık seçik bir ilişki-iletişim yaşandığını söyleyebilecek durumda değiliz. Ancak şimdi resim ve ressam bu ilişkiyi kavramsallaştırıp, sorun olarak önüne koymaya ve bu alanda deneyim geliştirmeye daha açık, bu konuda daha rahat ve nötr bir ortam içinde.

Bu noktada, soyut ile figüratif arasında seçenekler arayan, kimi "figüral" ölçüde, kimi "yerellik" ve tarih kurgularının yapıbozumundan üretilen "Çağdaş Türk Sanatı"ndan söz edebildiğimiz bir aşamayla karşı karşıyayız. Öte yandan Batı toplumlarının sanat çevrelerini derinden etkileyen, '90'lı yıllara damgasını vuran ikilemlerle de karşılaşmaktayız. Bunlar alçak-yüksek, merkez-periferi, yerel-evrensel, ben-ötekini sorgulayan tavrın da etkisiyle, "gelenek" kavramı nihayet sanatın "kavramsallaştırabileceği" bir algı platformuna taşınabileceğini de söylemek mümkündür. İkilemlerden arınmak, en azından ilk aşamada bir gereklilik olarak görünmekte. "Gelenek" her ne ise, bunu Batı'nın da bagajıyla ağırlaşmış bir yerellik-evrensellik ekseninde konumlamak yerine, toplumsal bellek kayıtlarının farklı

okumaları ile mümkün olan ve belki de en iyi sanatın üstlenebileceği bir bakışla ve özgürce algılamanın zamanı gelmiş görünüyor.

“Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu”nu tartışmaya çalıştığımız çerçeve, sanatın her zaman yapmak zorunda olduğu gibi parçalanmaktadır. Artık “bağlamsal” bir nitelikle “yerel” olabilen, ancak evrenseli de yakalayan komplekslerinden ve ideolojik yüklerinden arınmış bir sanat anlayışına yönelik göze çarpar. Bu anlayışta “gelenegin algılanması”, kimlik ve miras gibi evrensel kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkiyi önce çağdaş sanat eleştirisine, sonra da disiplinlerarası bir “düşün bilme”ne bırakmanın zamanı gelmiştir.



**KAYNAKLAR  
RESİM LİSTESİ  
RESİMLER**

## KAYNAKLAR

- Acun, Fatma, "Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne: Değişme ve Süreklilik, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 700. Yılı Özet Sayısı (Ekim 1999)
- Adorno Theodor W. , "Modernizmin Serüveni", Estetik Kuram içinde, derleyen Enis Batur, YKY, 1997,
- Aksoy Fahir, Naif Sanat ve Türk Naifleri, Ak Yayınları, 1990
- Aktar, Cengiz, *Türkiye'nin Batılaşması*, Konya: Selçuk Yayınları, 1993
- Alkan, Ahmet Turan, "Herkesin 'Osmanlı'sı Kendine", Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı, S: 19, 1999
- Arendt, Hannah, *Geçmişle Gelecek Arasında*, İletişim Yayınları, 1996
- Arık, Remzi Oğuz, *İdeal ve İdeoloji*, Hareket Yayınları, 1967
- Arsal, Oğur, *Modern Osmanlı Rejiminin Sosyolojisi*, YKY, 2000
- Arsal, Uğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, Yapı Kredi Yayınları, 2000
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, *Türk'e Doğru*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi, S.84
- Barkan, Ömer Lütfi, *Kolonizatör Türk Dervişleri*
- Barkan, Ömer Lütfü, *XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı İmparatorluğu'nda Zirai Ekonominin Hukuki ve Mali Esasları*, İstanbul, 1943, s.LXVI
- Belge, Burhan , *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları, 1982, s.26

- Belge Burhan, Murat Ural, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri(1938-1943), Milli Reasürans, 1998
- Behar, Büşra Erşanlı, İktidar ve Tarih: Türkiye’de “Resmi Tarih” Dezinin Oluşumu (1929-1937), AFA, 1992
- Behr, Herman, Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. D.Ş. S. 229, YKY, 1997
- Nurullah Berk, “Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa”, Sanat Çevresi, Sayı 6, Nisan 1979,
- Berk, Nurullah, Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi C: 2, Tıglat Yayınları
- Berk, Nurullah, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri(1938-1943), Milli Reasürans Yayınları, 1998 s.34, Alıtılan Murat Ural.
- Besnier, Jean-Michel, İmkansızın Politikası: İsyarla Bağlanma Arasında Entelektüel, Ayrıntı Yayınları, 1996
- Beykal Canan, “Resim Tarihimizde Bir Dönem Soyut Dışavurumculuk”, Sanat Çevresi, Mayıs 1982,
- Cohen, Anthony P., Topluluğun Simgesel Kuruluşu, Dost, 1999
- Cossu, Jean, Introduction, UNESCO Expositions Internationale d’Art Loderne, Paris 1946
- Çubukçu, Aydın, Kültür ve Politika, Evrensel Basım Yayım, Kasım 1991
- Deringil, Selim “Son Dönem Osmanlı Aydın Bürokratinin Dünya Görüşü Üzerine Bir Deneme”, Osman Hamdi Bey ve Dönemi içinde (ed), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993
- Dino, Abidin, A’dan Z’ye, Derleyen ve Metin: Zeynep Avcı, s.136, YKY, 1999
- Ecevit, Bülent, “Sergi Öncesi”, 17 Şubat 1953, Ulus Gazetesi



Edgü, Ferit, "Paris'te Soyut Sanat Yılları (1945-1960), Paris Okulu ve Türk Ressamları (der), Yapı Kredi Yayınları

Karaburçak, İhsan Cemal, "Yeni Sergiler", Zarfer, 12 Mart 1953

Thompson, John, Tradition and Self in a Mediated World, Heelas, P. ve Las S. (der), Detraditionalization, Oxford, Blackwell'den alıntılan E. Fuat Keyman, "Kemalizm, Modernite, Gelenek: Türkiye'de 'Demokratik Açılım' Olasılığı, Toplum ve Bilim, S: 72, Bahar 1997

Eldem, Edhem, "18. Yüzyıl ve Değişim", Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı, S: 19, 1999

Erdoğan, Necmi, "Devleti 'İdare Etmek': Maduniyet ve Düzenbazlık", Toplum ve Bilim, S: 83, Kış 1999-2000

Erzen, Jale Nejdet, "Modernizm Sonrası Sanat", Çağdaş Düşünce ve Sanat içinde, Yayına Hazırlayanlar: İpek Aksügür Düben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi

Eyüboğlu, Selahattin, Mavi-II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000

Gellner, Ernest, "Karşılaştırmalı Perspektiften Türk Seçeneği", Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde, Ed, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Şubat 1999, II. Bs.

Gellner, Ernest, Milliyetçiliğe Bakmak, İletişim Yayınları, 1998

Genç Adem ,Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut "soyut"ve"soyutla"Kavramları,DYO Haberleri, Nisan 1988, Sayı 84,

Giray, Kıymet, Devrim Erbil, Katalog 2000

Gökalp, Ziya, Türkçülüğün Esasları, Milli Eğitim Bakanlığı, Devlet Kitapları, 1970

Göl, Ayla, "The Construction of a Modern Identity: The Turkish 'Imagined Community' versus The Ottoman Empire", (Internet yayını, the London School of Economics and Political Science, Uluslararası İlişkiler Bölümü'ne sunulan makale:  
<http://www.rdg.ac.uk/research/emc/publications/gol.htm>

Graber, Oleq, İslam Sanatının Oluşumu, 1998, İstanbul, YKY

Giray, Kıtmet, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.433, 1998

Gültekin, Mehmet Bedri, Gelenek ve Gelişme, Kaynak Yayınları, Kasım 1998

Güvenç, Bozkurt, Cumhuriyet ve Kimlik: Konu, Sorun, Kapsam ve Bağlam, 75 Yılda Tebaa'dan Yurttaşa Doğru, Tarih Vakfı Yayınları, 1998

İlhan, Attila, Gerçekçilik Savaşı, Yazko 1980

İnalçık, Halil, "Türkiye Cumhuriyeti ve Osmanlı", Doğu Batı, S:5, Kasım-Ocak 1998-1999

İnan, Huricihan İslamoğlu, "Osmanlı'da Din ve Devlet İlişkisi" oturumu konuşmasından, Türkiye'de Din-Devlet İlişkisi Sempozyumu-28.03.1994, Helsinki Yurttaşlar Derneği Yayını, 1994

İnan, A. Afet, M. Kemal Atatürk'ten Yazdıklarım

İpşiroğlu, Nazan, Sanattan Güncel Yaşama, 1998, İstanbul,

Jaffrelot, Christophe, Uluslar ve Milliyetçilikler, Metis Yayınları

Jenkins, Keith, Tarihi Yeniden Düşünmek, Dost Kitabevi, 1997

- Kadioğlu, Ayşe, "Milletini Arayan Devlet: Türk Milliyetçiliğinin Açmazları", 75 Yılda Tebaa'dan Yurttaşa, Tarih Vakfı Yayınları
- Karakoyunlu, Yılmaz, "Aydın Geleneğimizin Oluşumu ve Cumhuriyet Aydınları", Türk Aydını ve Kimlik Sorunu içinde, Bağlam Yayınları, Temmuz 1995
- Karpat, Kemal, Türk Aydını ve Kimlik Sorunu, Bağlam Yayınları, 1995
- Kasaba, Reşat (der), "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2. Baskı
- Keyder, Çağlar, "Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politđiđi", Geçiş Sürecinde Türkiye (der.), Tonak, Ahmet, Derleyenler: İrvin Cemil Schick/E. Belge Yayınları, Bilim Dizisi
- Keyder, Çağlar, Türkiye'de Devlet ve Sınıflar, İletişim Yayıncılık, 1993 (3. Bs)
- Koçan, Hüsametdin, Asılı Resimler Açısından Türk Halk Resmi, s.18 Gregory Jusdanis, Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi, Metis, 1998
- Köker, Levent, Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi, İletişim Yayınları, 2. Baskı, 1993
- Kuban Doğan, Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Aralık 1984,
- Kural, Sevda Alankuş, "Alternatif Kamular ve İslamcı Kadınlar", Toplum ve BilimS: 72, Bahar 1997
- Landu, Jacop M., Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi, s. 280, 1999, Sarmal Yayınları
- Larrain, Jorge, İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Çev: Neşe Nur Domaniç, Sarmal Yayınevi, Ekim 1995
- Lemaire, George, Çağdaş Toplumlarda İletişim ve Sanat, Gösteri Sanat Dergisi

- Lewis, Bernard, Modern Türkiye'nin Doğuşu, Türk Tarih Kurumu Yayını
- Lyotard, Jean-François, Postmodern Durum, çeviren Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, 1990
- Lynton Norbert , Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982,
- Mardin, Şerif, "19. Yüzyılda Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları C: 2
- Mardin, Şerif, Türkiye'de Toplum ve Siyaset, İletişim Yayınları, 1995
- Meriç, Cemil, Sosyoloji Notları, II. Baskı, İletişim Yayınları, 1993
- Meriç, Cemil, Ümrandan Uygarlığa, İletişim Yayınları, III. Baskı, 1998
- Merleau -Ponty, Maurice, "Göz ve Tin", Metis Yayınları, Kasım 1996
- Munslow, Alun, Tarihin Yapısökümü, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2000
- Naci, Kazım, "İnkılap Edebiyatı", Ülkü, 1934, Ekim 90-93'ten aktaran Hasan Karakaya, Sanat Tarihcisi, "Cumhuriyetin 10. Yılı ve 1933-1937 İnkılap Sergileri", internet yayını, <http://www.dergi.org/012000/1303.htm>
- Nur, Ayşe, "Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü", Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954
- Ocak, Ahmet Yaşar, Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998
- Ortaylı, İlber, "Osmanlı Kimliği", Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı, S:21, Yaz 1999
- Ozankaya, Özer, Toplumbilim, 6. basım, Tekin Yayınevi, Eylül 1986
- Özsezgin,Kaya, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları 1982 , s. 24

- Raphael, Max, Tarih ve Tarih Resimleri, Almanca'dan çeviren: Mehmet Ergüven, Defter, Nisan-Haziran 1990
- Sadak, Yalçın, Ve Yazılar, Düzlem Yayınları, Mayıs 1997
- Said, Edward, Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı, Ayrıntı Yayınları, Çev: Tuncay Birkan, 1995
- Santamarra, Yves, Uluslar ve Milliyetçilikler, hazırlayan Jean Leca, Metis Yayınları
- Tansuğ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi
- Timur, Taner, "Türkiye'de Kimlik, Politika ve Gerçeklik: Tarihi Bir Panorama", 75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş Doğru, Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- Timur, Taner, Türk Devrimi ve Sonrası, İmge, 1993
- Toprak, Zafer, Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri "Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde, Kültürde ve Sanatta Reform", Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Ekim 1998
- Tunçay, Mete, Bilineceği Bilmek, Alan Yayıncılık, 1983
- Turan, Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul, Cem Yayınevi
- Türkdoğan, Orhan, Türk Dünyası Araştırmaları, S: 123, s: 5, 1999
- Ural, Murat, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), s.32
- Uygur, Nermi, Kültür Kuramı, YKY, 1984
- Ülgener, Sabri F., Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler, Mayaş Yayınları

Ülgener, Sabri F., Ziyinet, Aydınlar ve İzm'ler, Mayaş Yayınları, Ocak 1983

Ülken, Hilmi Ziya, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yayınları, 2000

Ülken, Hilmi Ziya, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tıglat Yayınları, 1982, s. 50, Alıntılaman Kaya Özsezgin.

Yaman, Zeynep Yasa, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı 4, Haziran 1996

Yavuz, Hilmi, Kültür Üzerine, Bağlam Yayınları, 1987

Yetkin, Çetin, Türkiye'de Tek Parti Yönetimi, 1930-1945, İstanbul 1983

Yılmaz, Ayla Dirilten, "Hocam Nurullah Berk", Nurullah Berk (Ed.) içinde, Garanti Bankası Yayınları.

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1. Haliç'te Gösteri. Surname-i Vehbi Topkapı Sarayı Kitaplığı  
A.3594 s.92b (ayrıntı) 1920-30 ..... 164
- Resim 2. Belgrad Kalesi Süleymanname, Topkapı Sarayı Kitaplığı H.1517,  
s.108b. 1558 tarihli ..... 165
- Resim 3. Erzurum Çifteminareli Medrese (Aynı medrese kapı detayı) ..... 166
- Resim 4. Divriği Ulucami Kapısındaki Çiftebaşlı Kartal Arması..... 167
- Resim 5. Matrakçı Nasuh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn adlı  
eserinden Konya kentini gösteren minyatür..... 168
- Resim 6. Topkapı Sarayı Haremindeki, duvarları meyve ve çiçek  
resimleriyle bezeli III. Ahmed yemiş odası ..... 169
- Resim 7. Yıldız Sarayı Bahçesinden, Şevki, 73 x 92 cm Yağlıboya tuval,  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 170
- Resim 8. Talim Yapan Erler, Şeker Ahmet Paşa, 61 x 46,5 cm, Yağlıboya  
tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 171
- Resim 9. Kavunlar ve İncirler, Süleyman Seyyit, 43 x 60 cm, Yağlıboya  
tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 172
- Resim 10. Ayasofya Camii Hünkar Mahfili, Hüseyin Zekâi Paşa, 100 x 81  
cm, Yağlıboya tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi..... 173
- Resim 11. Türbe Kapısında Konuşan Hocalar, Osman Hamdi, 140 x 105 cm,  
Yağlıboya tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 174
- Resim 12. Siperde mektup okuyan askerler, Hikmet Onat, 124 x 150 cm,  
Yağlıboya tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 175
- Resim 13. İnkılâp Yolunda, Zeki Faik İzer, 176 x 236 cm, Yağlıboya tuval,  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 176
- Resim 14. Halk Mektepleri, Şeref Akdik, 150 x 180 cm. Yağlıboya tuval,  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 177

Resim 15.	Bakkal Dükkanı, Malik Aksel, 25 x 31 cm, Sulu Boya, Özel Koleksiyon .....	178
Resim 16.	Karabaş Kahvesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 50 x 60 cm, Yağlıboya tuval, Özel Koleksiyon.....	179
Resim 17.	Orta Oyunu, Turgut Zaim, 135 x 170 cm, Yağlıboya tuval, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi .....	180
Resim 18.	Halı Dokuyanlar, Turgut Zaim, 38 x 50 cm, Guvaj, Özel Koleksiyon .....	181
Resim 19.	Bursa, Kazahan, Cevat Dereli, 136,5 x 170,5 cm, Yağlıboya tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1962.....	182
Resim 20.	İstihsal, Cevat Dereli, 201 x 305 cm, Yağlıboya tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1954 .....	183
Resim 21.	Bürüksel 1958 Fuarı Panosu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Detay .....	184
Resim 22.	Ütü Yapan Kadın, Nurullah Berk, 114 x 146 cm, Yağlıboya Tuval, 1957, Ankara Resim ve Heykel Müzesi .....	185
Resim 23.	Gelgefli Kadın, Nurullah Berk, 70 x 50 cm, Guaj (Fatoş-Ferudun Eray Koleksiyonu).....	186
Resim 24.	Eti Fırtına Tanrısı, Cemal Tollu, 185 x 114 cm, Kağıt üzerine füzen, Nerede olduğu bilinmiyor, 1955 .....	187
Resim 25.	Ekin, Cemal Tollu, 194 x 114 cm, Yağlıboya tuval, İzmir Resim ve Heykel Müzesi .....	188
Resim 26.	Aşk, Ferruh Başağa, 60 x 85 cm, Yağlıboya tuval, Soyutlama, Devlet Resim Sergisi, Ahmet Çanakçılı Ödülü, Özel Koleksiyon .....	189
Resim 27.	Taksim Meydanı, Sabri Berkel, 70 x 100 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon .....	190
Resim 28.	Söğüt Kompozisyon (Balık), Zeki Faik İzer, 97 x 130 cm, Tuval yağlıboya, Lirik Soyutlama, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	191
Resim 29.	Soyut Kompozisyon, Abidin Elderoğlu, 85 x 105 cm, Yağlıboya tuval, Lirik Non-Figüratif, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi .....	192

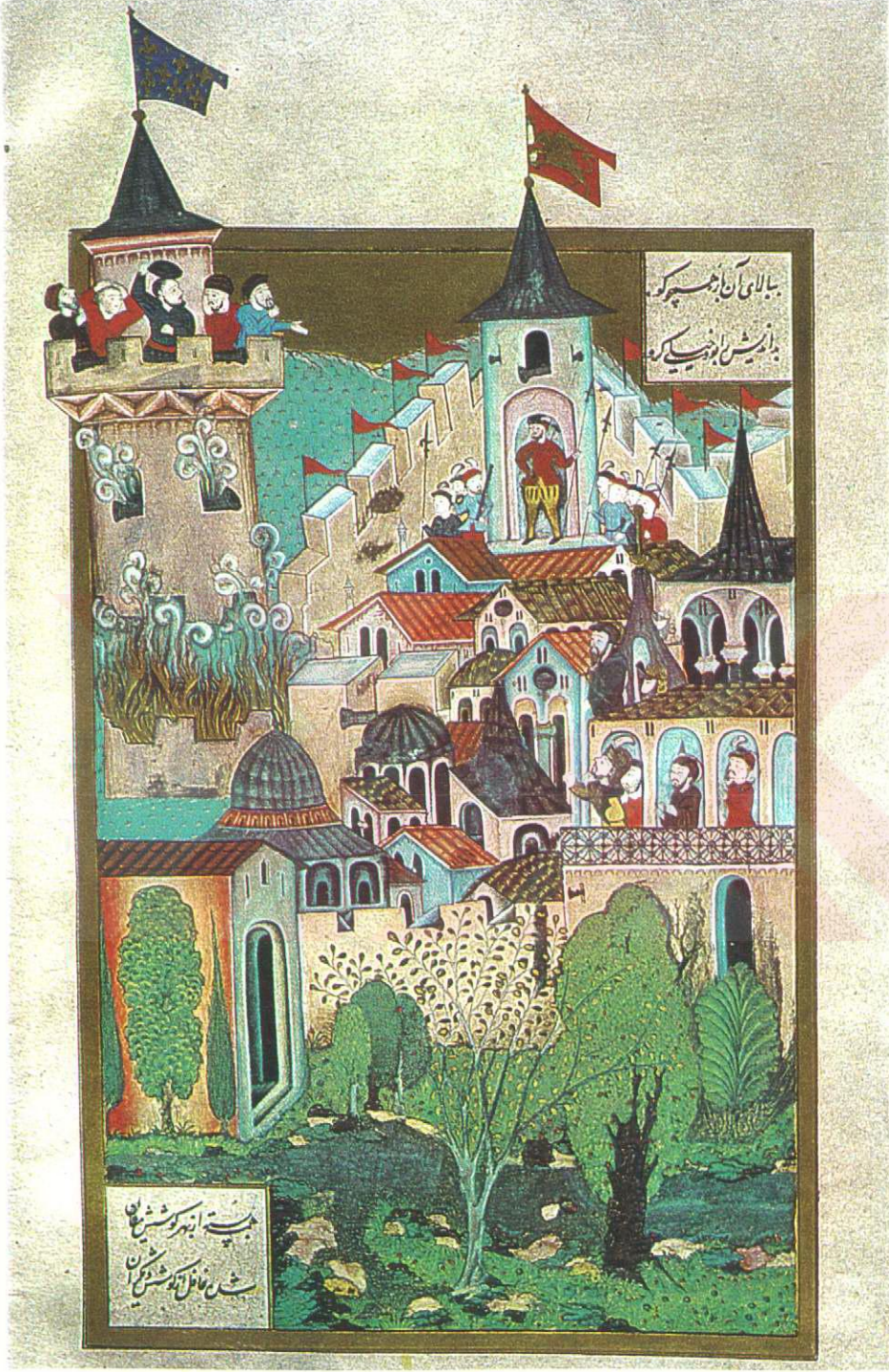


Resim 30.	Kompozisyon, Ömer Uluç, 100 x 110 cm, Tuval yağlıboya, Soyutlama, Özel Koleksiyon.....	193
Resim 31.	Hat sanatından esinlenerek yaptığı çalışmalardan, Abidin Dino.....	194
Resim 32.	Horoz, Adnan Turani, 50 x 70 cm, Kağıt üzerine guvaj, Lirik Soyutlama, Tıglat Sanat Galerisi Özel Koleksiyon.....	195
Resim 33.	Hüsnü Hat, Adnan Çoker, Kağıt üzerine karışık teknik .....	196
Resim 34.	Gök Planı, Adnan Çoker, 115 x 47 cm, Tuval yağlıboya, Özel Koleksiyon .....	197
Resim 35.	Sinek Kralının Oğlu, Özdemir Altan, 70 x 100 cm, Tuval yağlıboya.....	198
Resim 36.	Doğa Ritmi Üstüne Yorum, Devrim Erbil, 116 x 89 cm, Tuval yağlıboya.....	199
Resim 37.	Osmanlı'ya saygı, Devrim Erbil 150 x 100cm Tual üzeri yağlı boya.....	200
Resim 38.	Balık Pazarı, Nedim Günsür, 45 x 54 cm, Yağlıboya tuval, İş Bankası Koleksiyonu.....	201
Resim 39.	Karpuz Sergisi, Oya Katoğlu, 30 x 40 cm, Yağlıboya tuval, Özel Koleksiyon .....	202
Resim 40.	Adalar Gemisi, Nuri Abaç 50 x 60 Tual üzeri yağlı boya .....	203
Resim 41.	Ügür-Göreme ve Köylü Kadınlar, Nuri İyem 68 x 99 Tual üzeri yağlı boya .....	204
Resim 42.	Ana'ya Anıt, Mustafa Aslıer, 48 x 67cm Karışık teknik .....	205
Resim 43.	Böcek, Ergin İnan, 140 x 150 cm, Yağlıboya tuval.....	206
Resim 44.	Eskiden Yeniye, Süleyman Saim Tekcan, 40 x 45 cm, Serigrafi.....	207
Resim 45.	Kalenin Dönüşü, Erol Akyavaş, 246 x 388 cm, Tuvale Marufle Kağıt Üzerine Karışık Teknik .....	208
Resim 46.	Paris'ten, Eşref Üren, 110 x 126 cm, Yağlıboya Tuval, Ankara Resim ve Heykel Müzesi .....	209
Resim 47.	Manzara, Fahir Aksoy, Yağlıboya tuval, Özel Koleksiyon .....	210

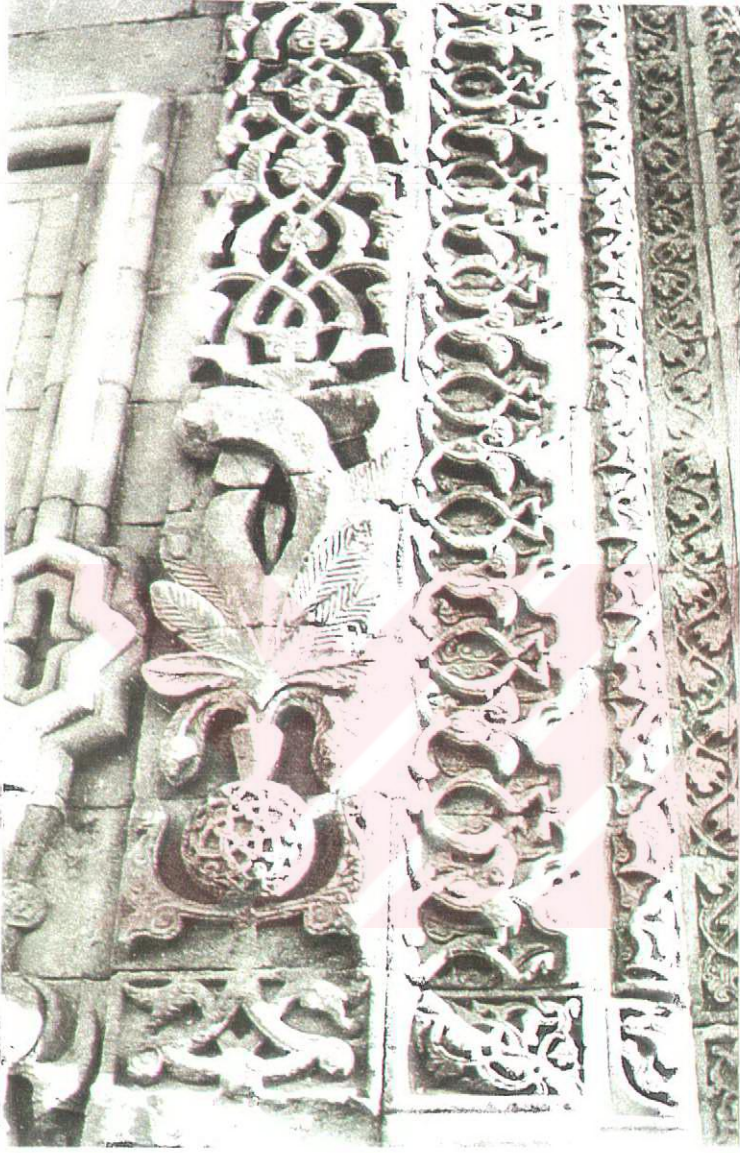
Resim 48.	Eğlenenler, Cihat Burak, 140 x 140 cm, Yağlıboya Tuval, Ankara Resim ve Heykel Müzesi .....	211
Resim 49.	Kapı önü, Neşet Günel, 150 x 170 cm, Yağlıboya Tuval, Özel Koleksiyon .....	212
Resim 50.	Mavigüç, İbrahim Balaban, 85 x 90 cm, Yağlıboya Tuval, Özel Koleksiyon .....	213
Resim 51.	Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi Fasikül I, Hüsamettin Koçan, Detay, Tuval üzerine karışık teknik, 1993 .....	214
Resim 52.	Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II "Osmanlı", Hüsamettin Koçan, Detay, Tuval üzerine boya, akrilik, çamur, yaprak, 1994.....	215
Resim 53.	Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül III "Selçuklu", Hüsamettin Koçan, Detay, Tuval bezi üzerine karışık teknik, 1995.....	216
Resim 54.	Beni Bul, Hüsamettin Koçan, 100 x 100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2000.....	217
Resim 55.	Deli Gömleği, Balkan Naci İslimyeli, 175 x 223 cm, Tuval, akrilik, kurşun, fotoğraf 1991.....	218



Resim 1. Haliç'te Gösteri. Surname-i Vehbi  
Topkapı Sarayı Kitaplığı A.3594 s.92b (ayrıntı) 1920-30



Resim 2. Belgrad Kalesi Süleymanname  
Topkapı Sarayı Kitaplığı H.1517, s. 108b. 1558 tarihli



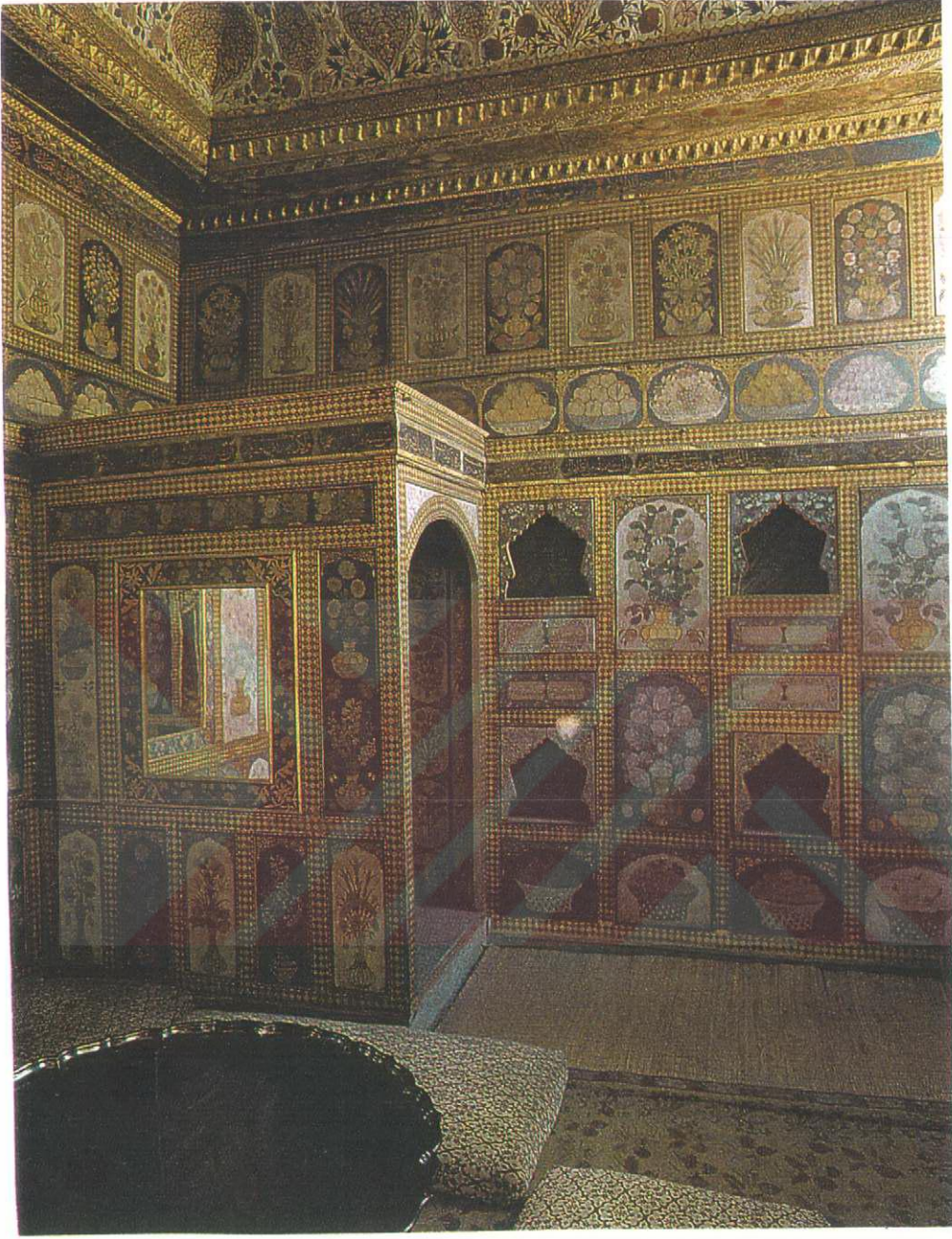
Resim 3. Erzurum Çifteminareli Medrese  
(Aynı medrese kapı detayı)



Resim 4. Divriği Ulu Camii Kapısındaki  
Çiftebaşlı Kartal Arması

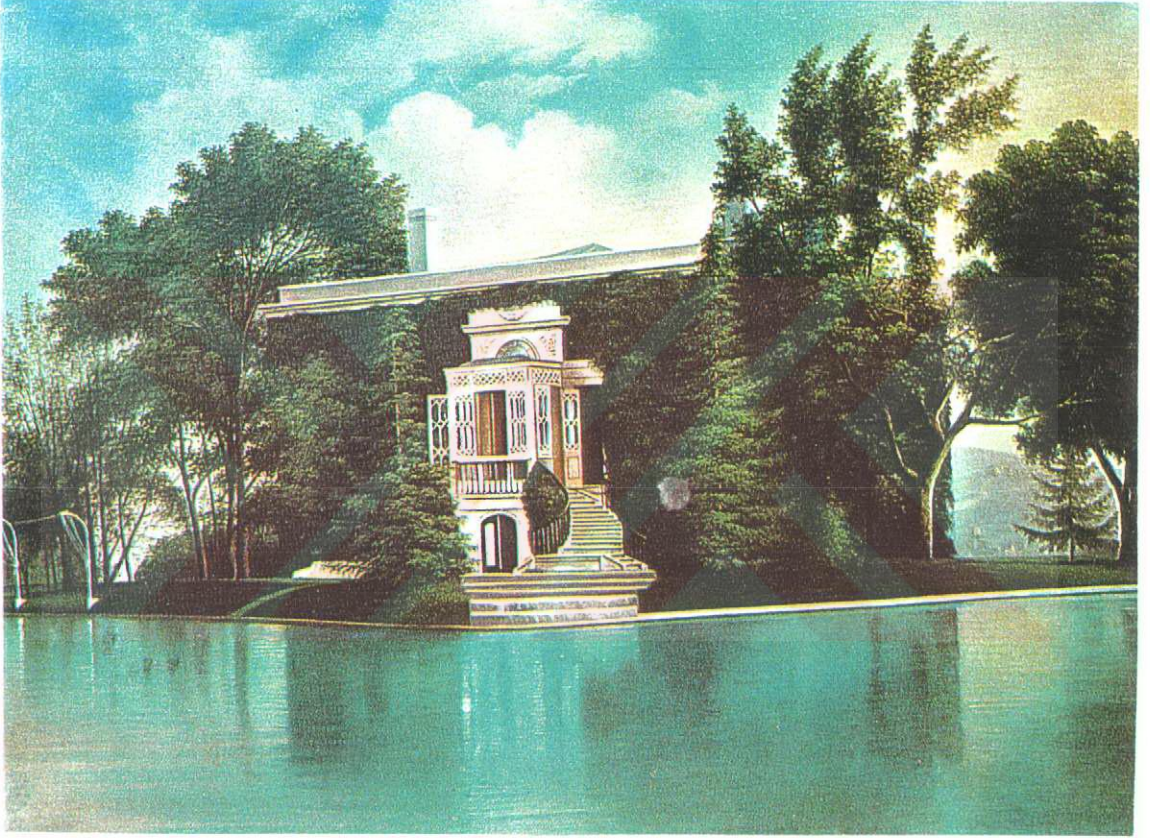


Resim 5. Matrakçı Nasuh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn adlı eserinden Konya kentini gösteren minyatür

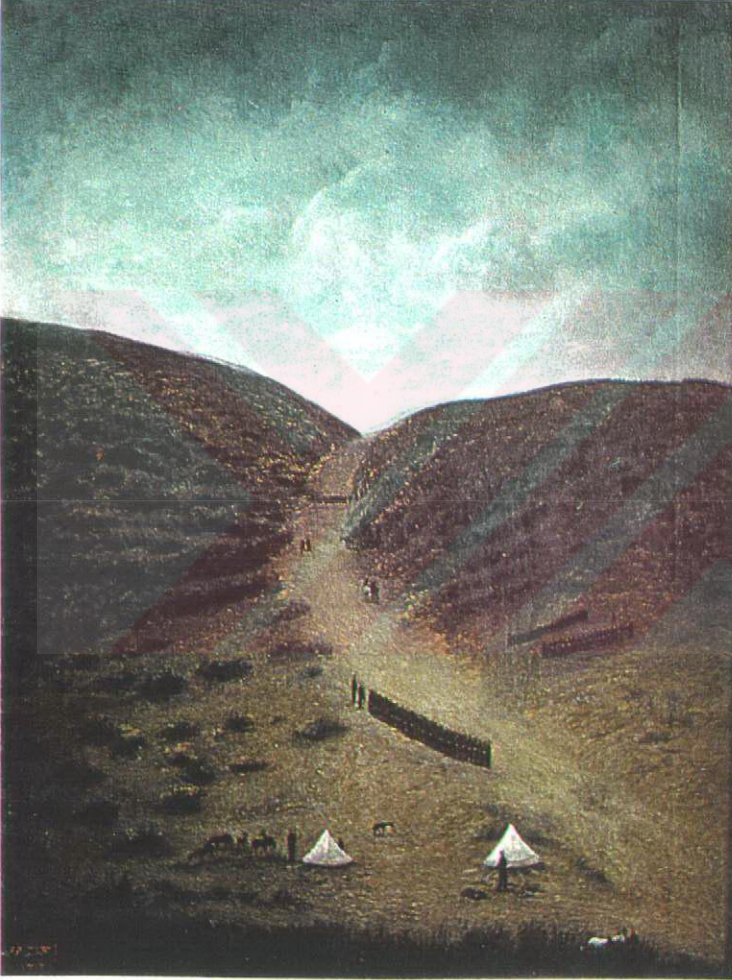


Resim 6. Topkapı Sarayı Haremindeki,  
duvarları meyve ve çiçek resimleriyle bezeli  
**III. Ahmed** yemiş odası.





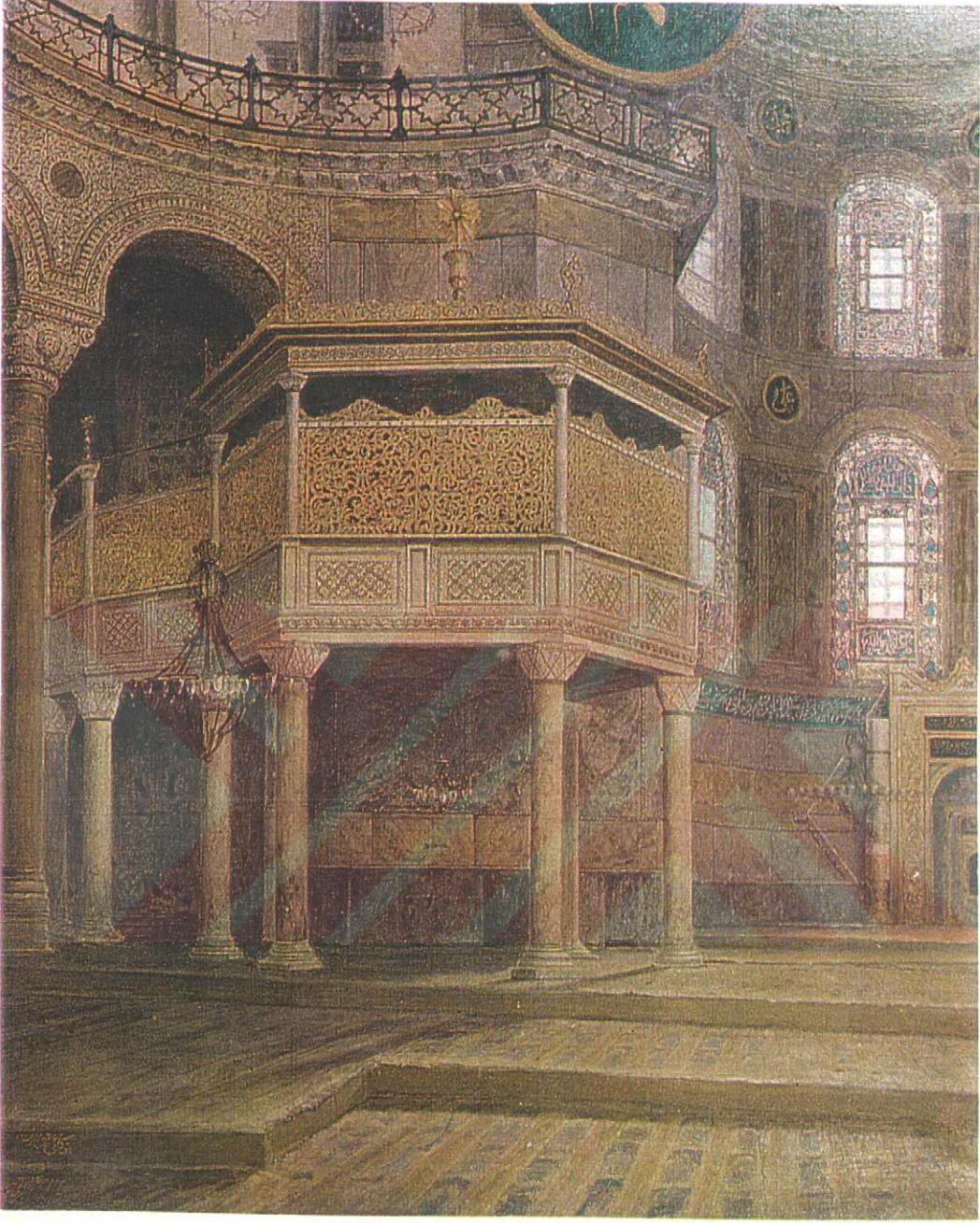
Resim 7. Yıldız Sarayı Bahçesinden  
Şevki, 73 x 92 cm Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



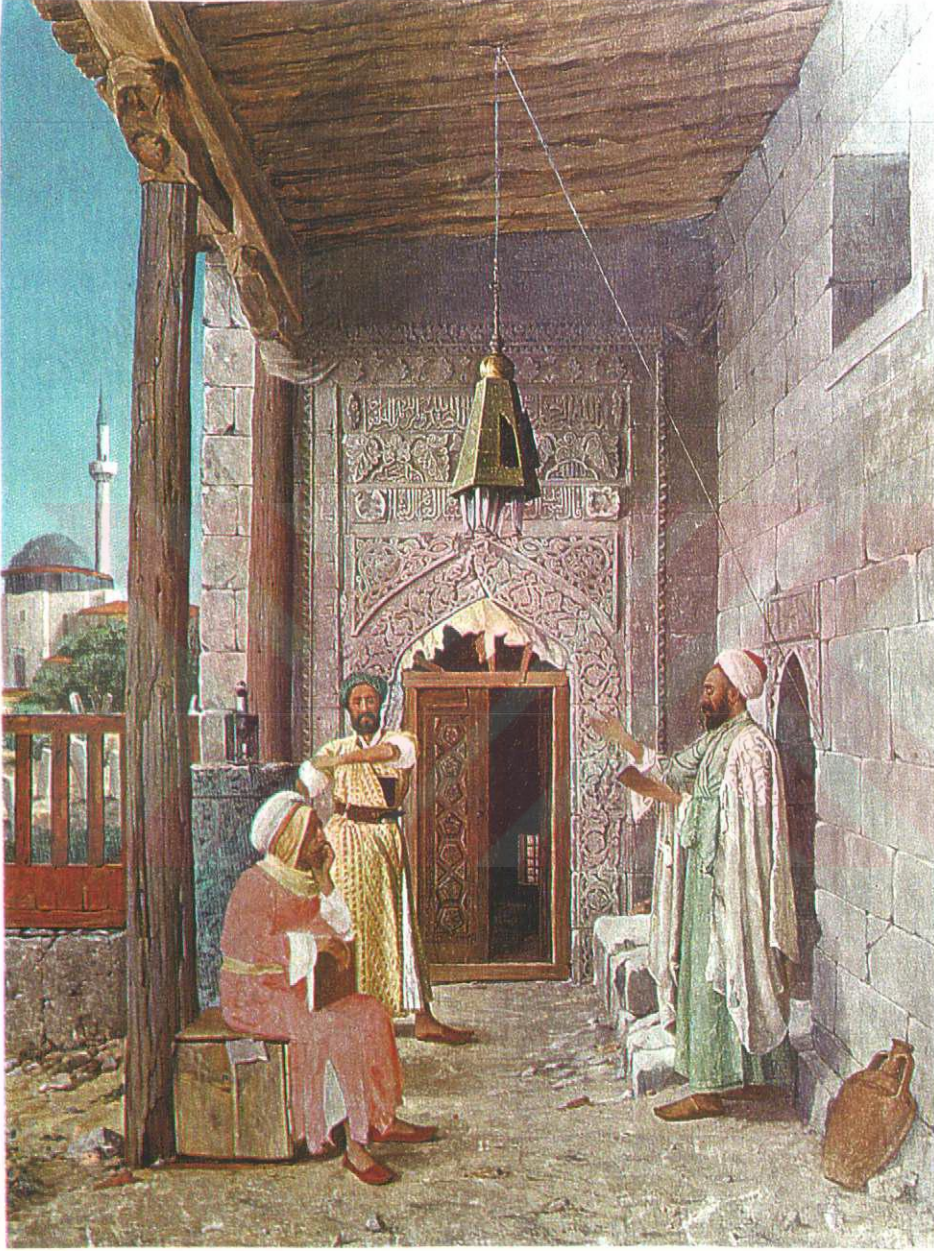
Resim 8. Talim Yapan Erler  
Şeker Ahmet Paşa  
61 x 46,5 cm Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



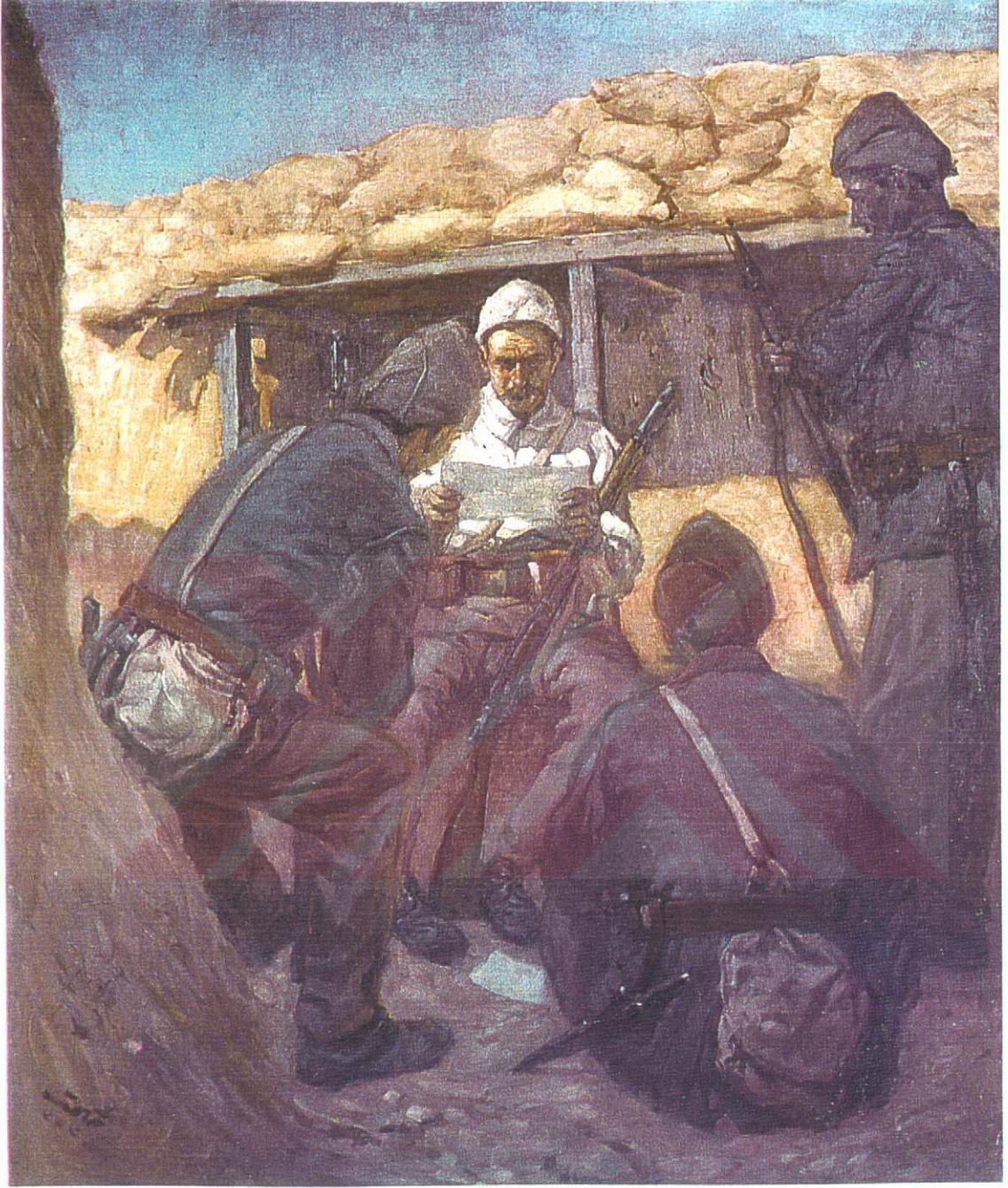
Resim 9. Kavunlar ve İncirler  
Süleyman Seyyit  
43 x 60 cm. Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 10. Ayasofya Camii Hünkar Mahfili  
**Hüseyin Zekâi Paşa**  
100 x 81 cm. Yağlıboya tuval.  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



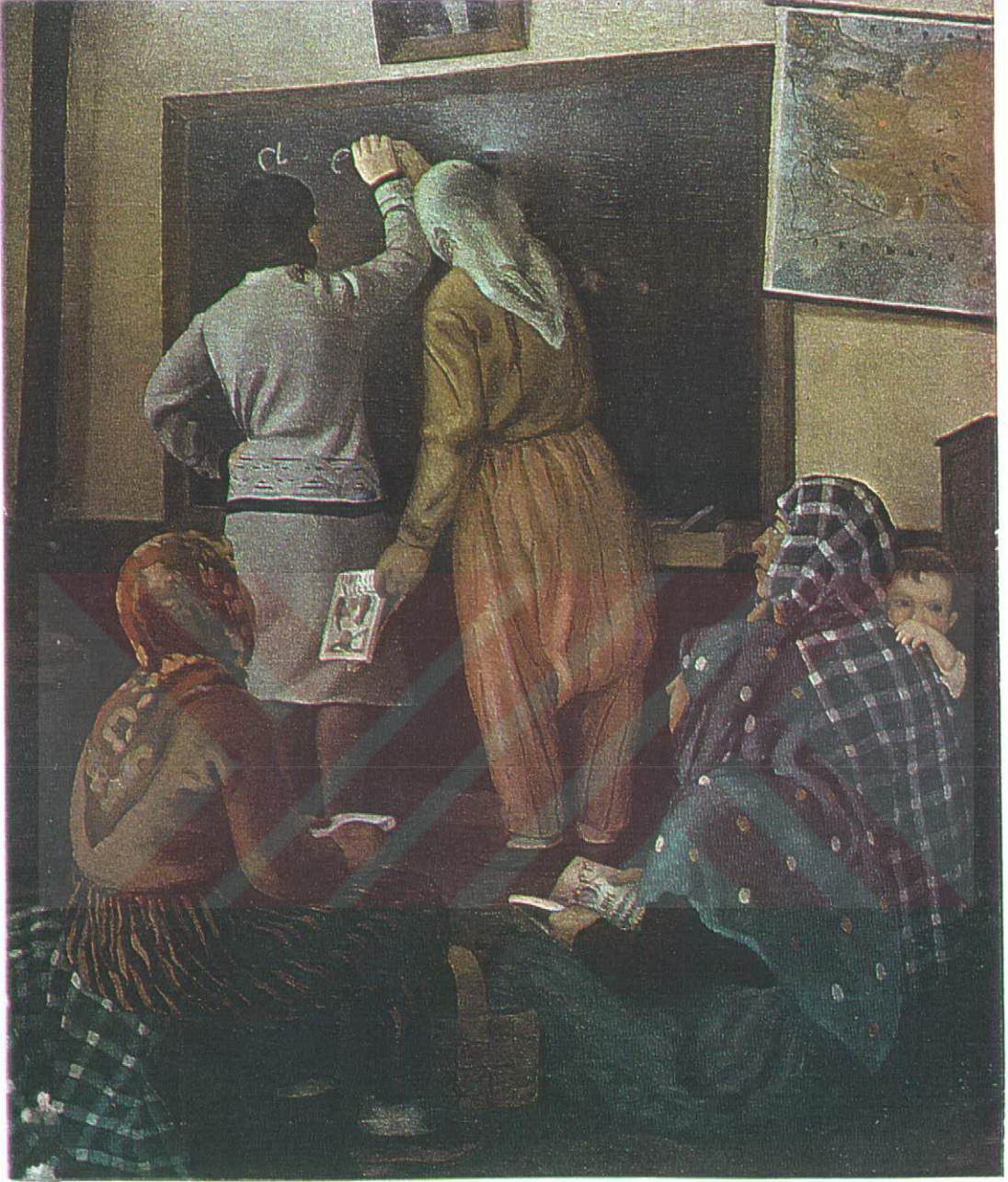
Resim 11. Türbe Kapısında Konuşan Hocalar  
**Osman Hamdi**  
140 x 105 cm. Yağlıboya tuval.  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 12. Siperde mektup okuyan askerler.  
**Hikmet Onat.**  
124 x 150 cm. Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 13. İnkılâp Yolunda  
Zeki Faik İzer  
176 x 236 cm. Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 14. Halk Mektepleri  
Şeref Akdik  
150 x 180 cm. Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

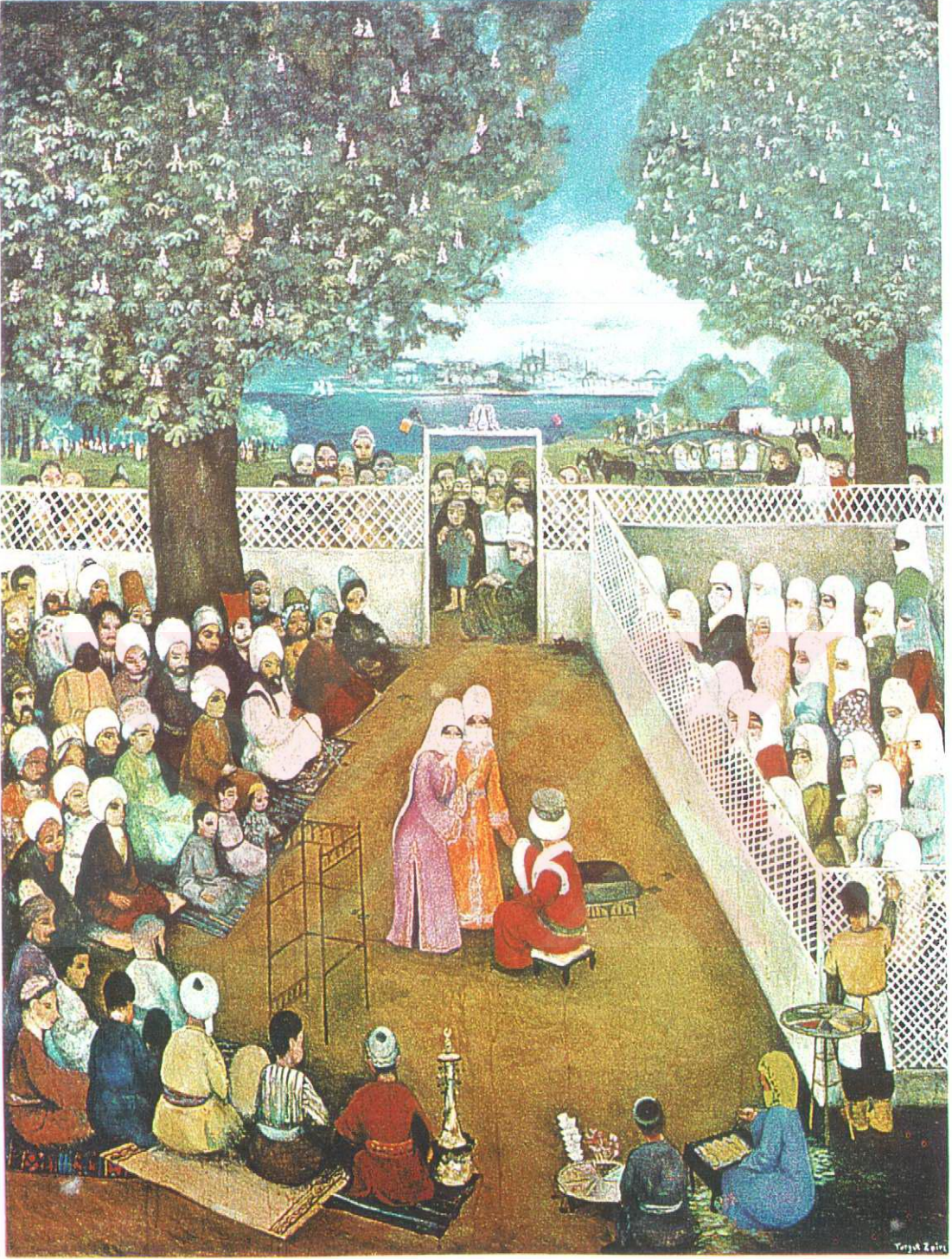




Resim 15. Bakkal Dükkanı  
Malik Aksel  
25 x 31 cm. Sulu Boya  
Özel Koleksiyon



Resim 16. Karabaş Kahvesi  
**Bedri Rahmi Eyüboğlu**  
50 x 60 cm. Yağlıboya tuval  
Özel Koleksiyon



Resim 17. Orta Oyunu  
**Turgut Zaim**  
135 x 170 cm. Yağlıboya tuval  
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi



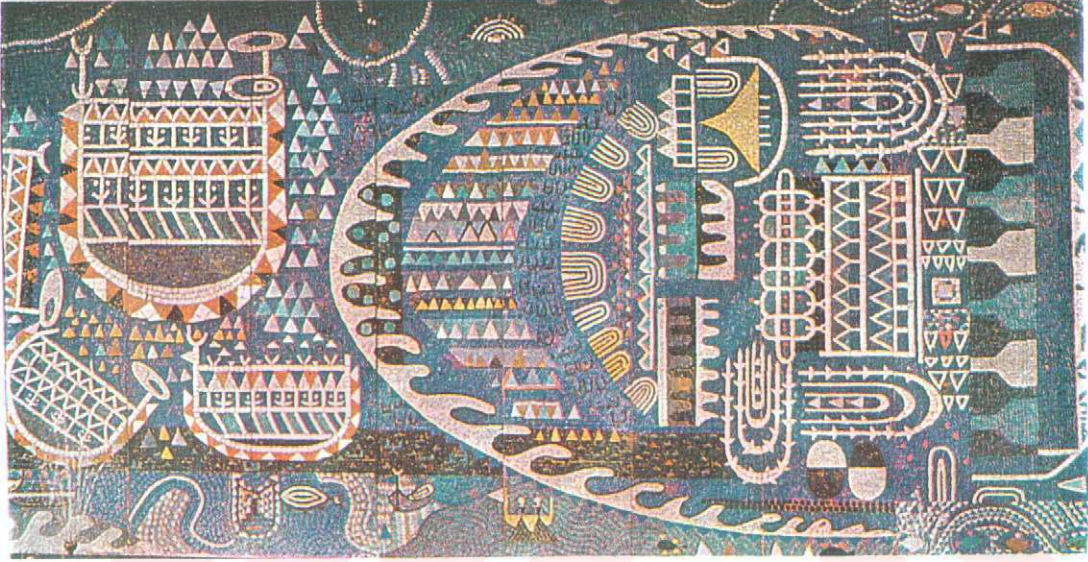
Resim 18. Halı Dokuyanlar  
**Turgut Zaim**  
38 x 50 cm. Guvaj  
Özel Koleksiyon



Resim 19. Bursa, Kazahan,  
**Cevat Dereli**  
136,5 x 170,5 cm. Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu  
1962



Resim 20. İstihsal  
**Cevat Dereli**  
201 x 305 cm. Yağlıboya tuval  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu  
1954

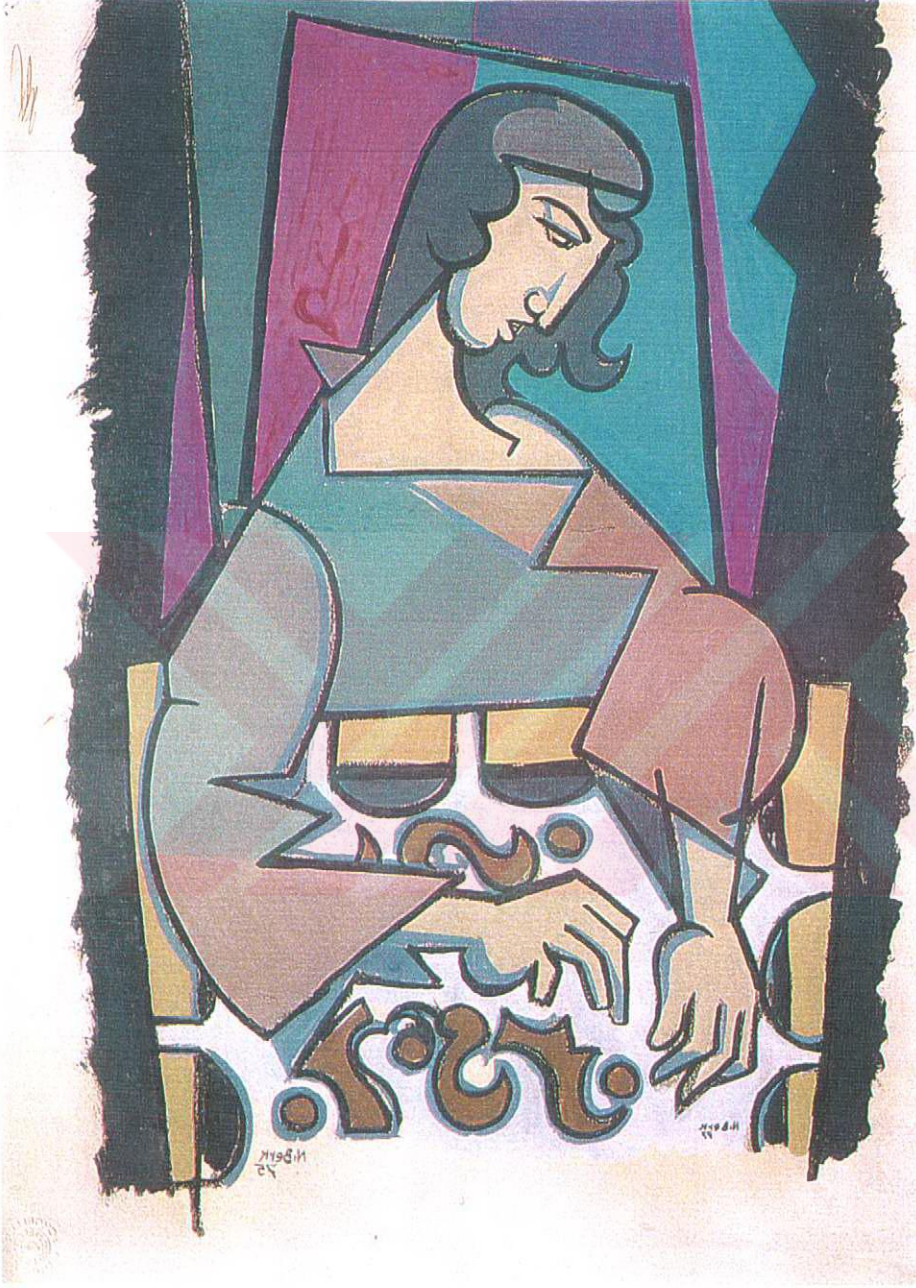


Resim 21. Bürüksel 1958 Fuarı Panosu  
**Bedri Rahmi Eyüboğlu**  
Detay



Resim 22. Ütü Yapan Kadın  
**Nurullah Berk**  
114 x 146 cm. Yağlıboya Tuval 1957  
Ankara Resim ve Heykel Müzesi





Resim 23. Gelgefli Kadın  
**Nurullah Berk**  
70 x 50 cm. Guaj (Fatoş-Ferudun Eray Koleksiyonu)



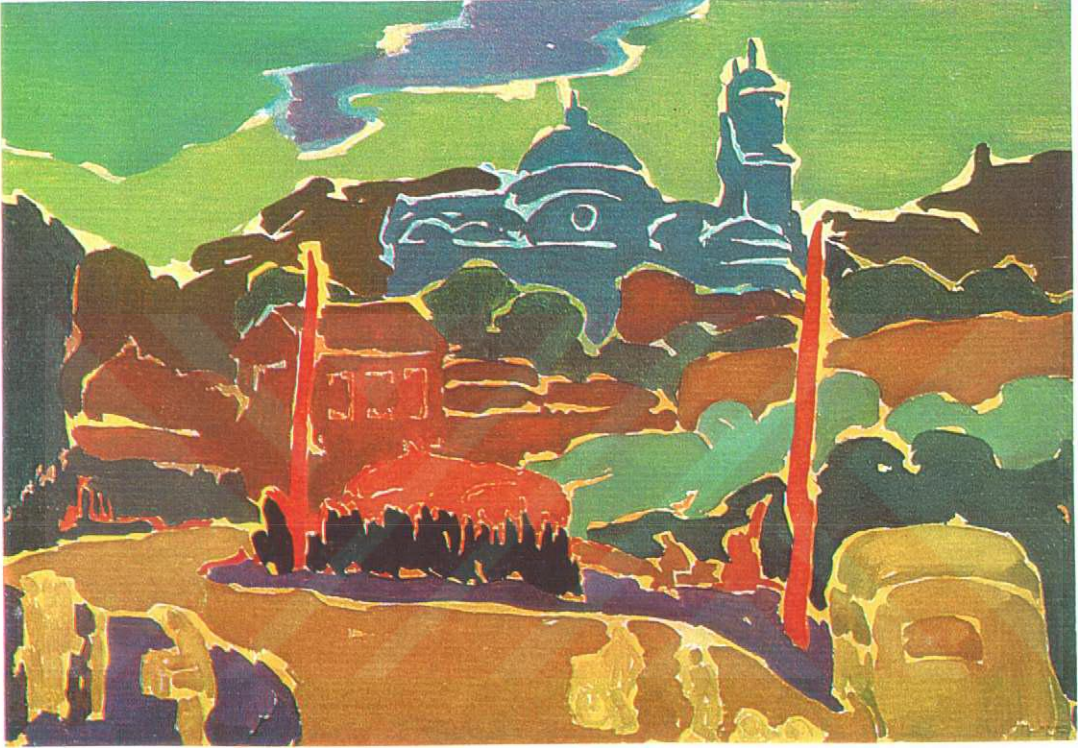
Resim 24. Eti Fırtına Tanrısı  
**Cemal Tollu**  
185 x 114 cm. Kağıt üzerine fügen.  
Nerede olduğu bilinmiyor, 1955.



Resim 25. Ekin  
Cemal Tollu  
194 x 114 cm. Yağlıboya tuval  
İzmir Resim ve Heykel Müzesi



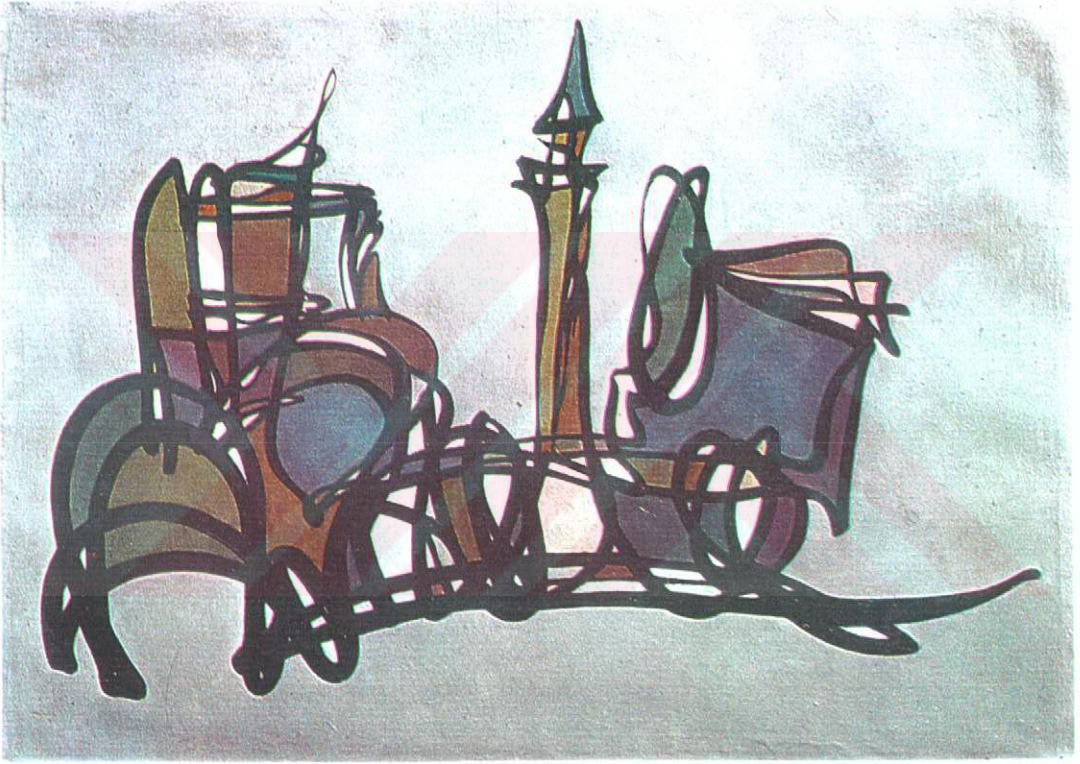
Resim 26. Aşk  
**Ferruh Başağa**  
60 x 85 cm. Yağlıboya tuval, Soyutlama  
Devlet Resim Sergisi  
Ahmet Çanakçılı Ödülü  
Özel Koleksiyon



Resim 27. Taksim Meydanı  
**Sabri Berkel**  
70 x 100 cm. Mukavva Üzerine Yağlıboya  
Özel Koleksiyon



Resim 28. Söğüt Kompozisyon (Balık)  
**Zeki Faik İzer**  
97 x 130 cm. Tuval yağlıboya  
Lirik Soyutlama  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 29. Soyut Kompozisyon  
**Abidin Elderoğlu**  
85 x 105 cm. Yağlıboya tuval  
Lirik Non-Figüratif  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 30. Kompozisyon  
**Ömer Uluç**  
100 x 110 cm.  
Tuval yağlıboya, Soyutlama  
Özel Koleksiyon

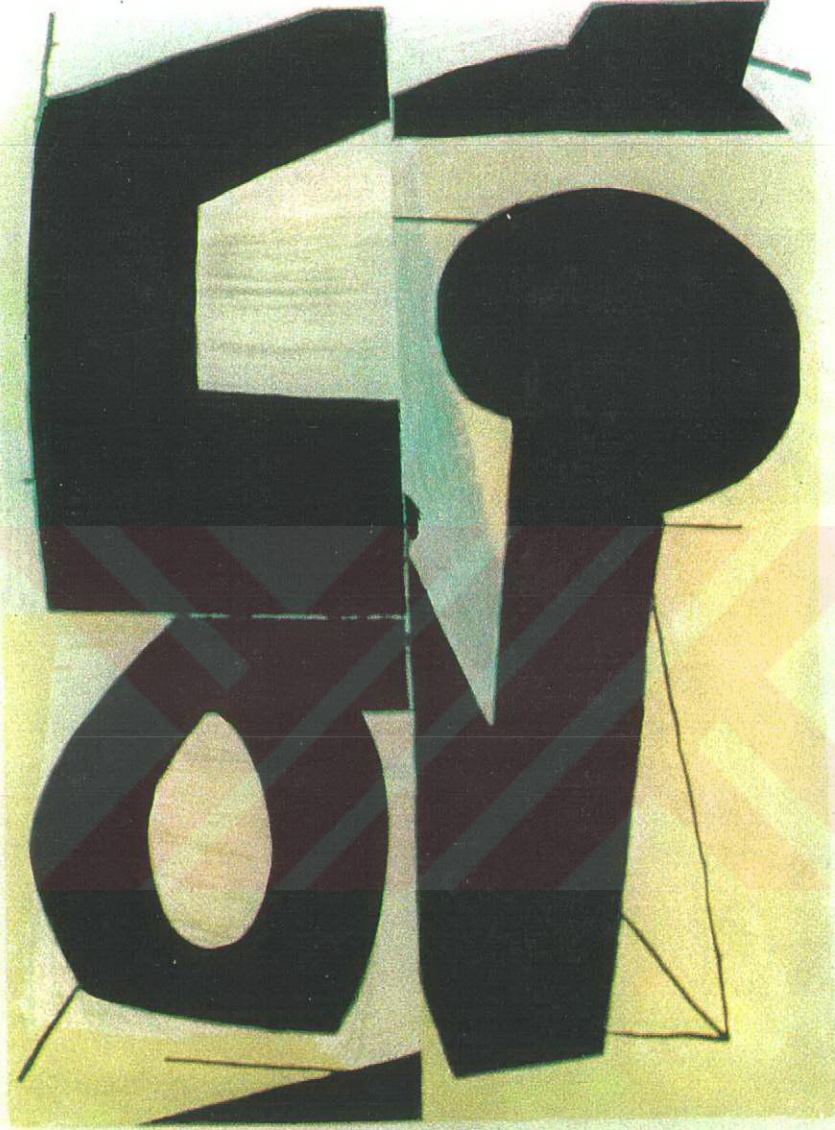




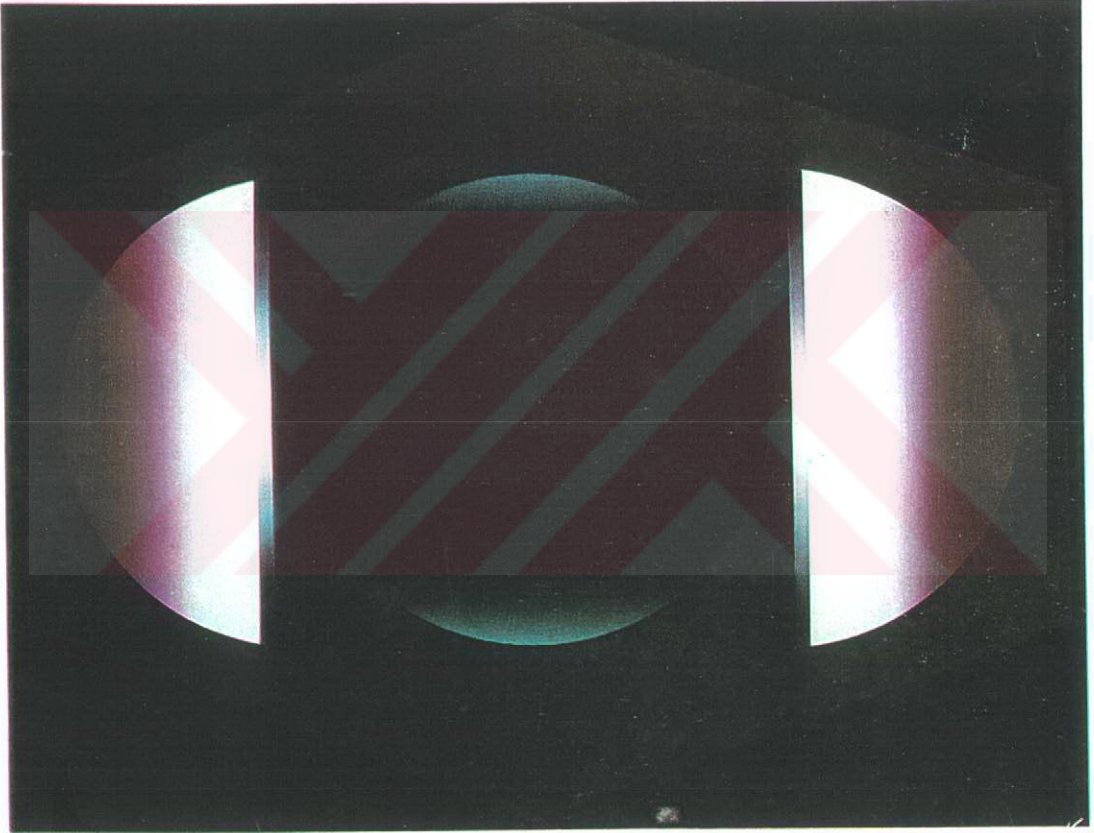
Resim 31. Hat sanatından esinlenerek  
yaptığı çalışmalardan  
**Abidin Dino**



Resim 32. Horoz  
Adnan Turani  
50 x 70 cm.  
Kağıt üzerine guvaj, Lirik Soyutlama  
Tiglat Sanat Galerisi Özel Koleksiyon



Resim 33. Hüsnü Hat  
Adnan Çoker  
Kağıt üzerine karışık teknik



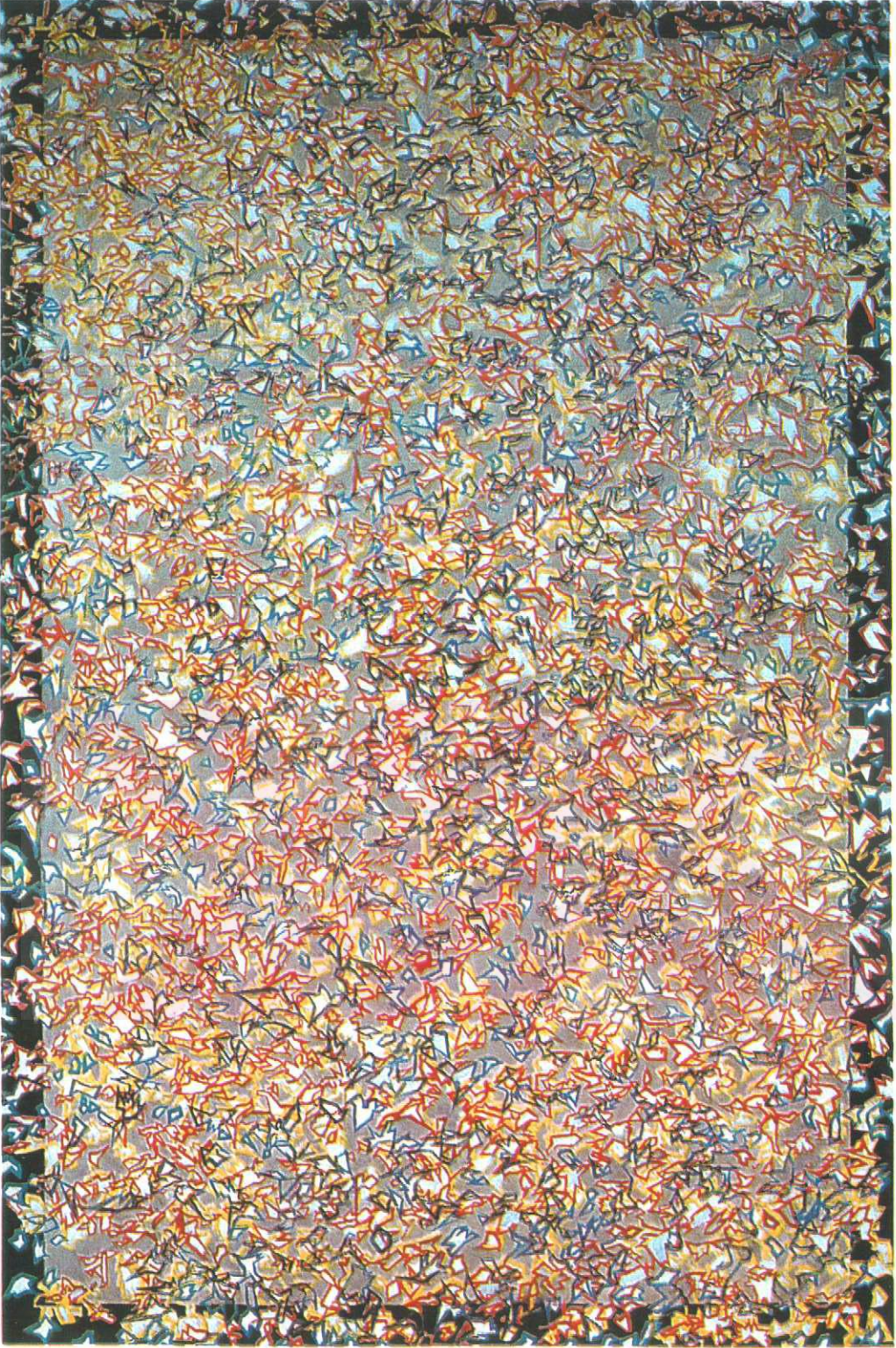
Resim 34. Gök Planı  
Adnan Çoker  
115 x 47 cm.  
Tuval yağlıboya  
Özel Koleksiyon



Resim 35. Sinek Kralının Oğlu  
**Özdemir Altan**  
70 x 100 cm.  
Tuval yağlıboya



Resim 36. Doğa Ritmi Üstüne Yorum  
Devrim Erbil  
116 x 89 cm.  
Tuval yağlıboya



Resim 37. Osmanlı'ya saygı  
Devrim Erbil  
150 x 100 cm tuval üzerine yağlı boya

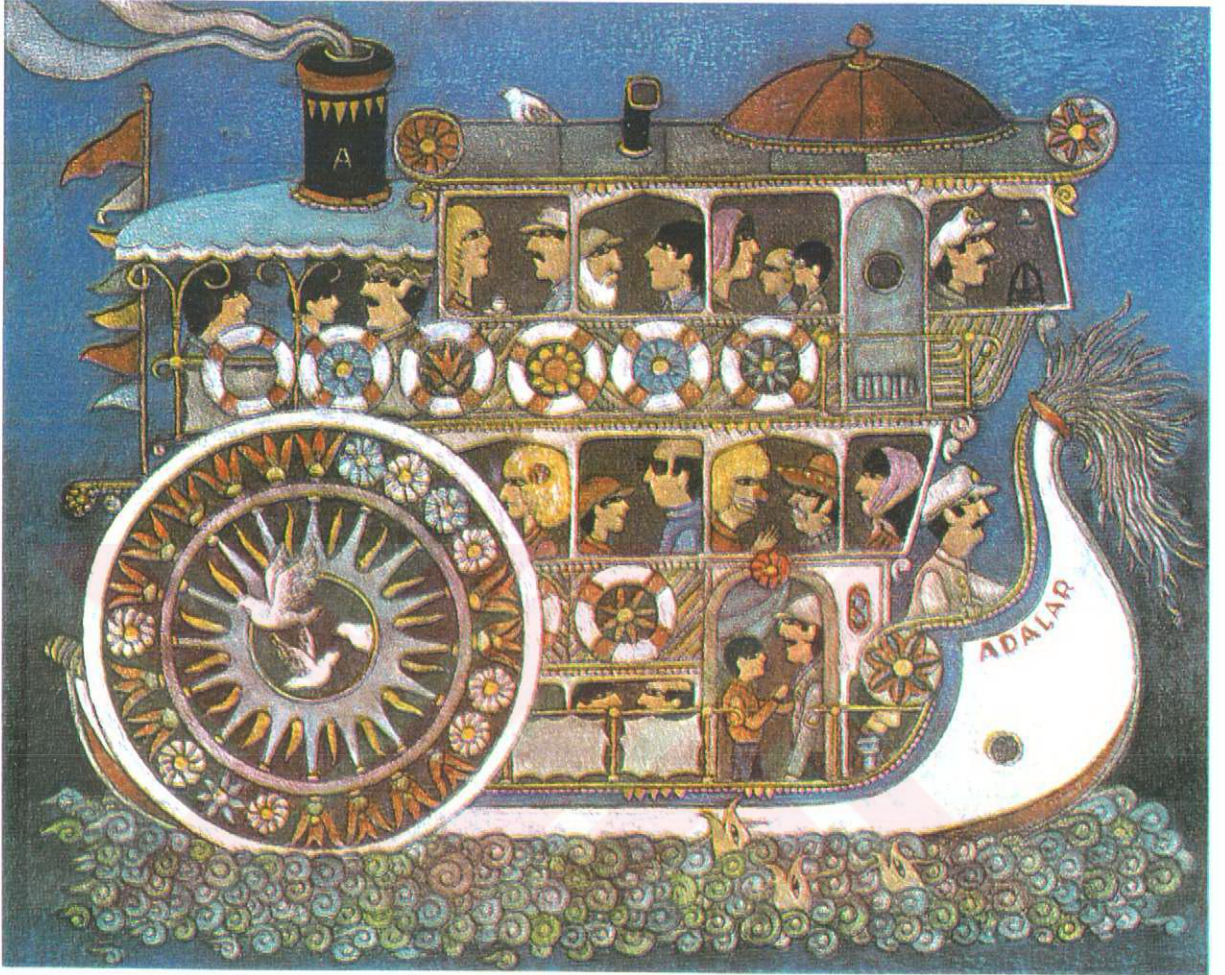


Resim 38. Balık Pazarı  
**Nedim Günsür**  
45 x 54 cm. Yağlıboya tuval  
İş Bankası Koleksiyonu

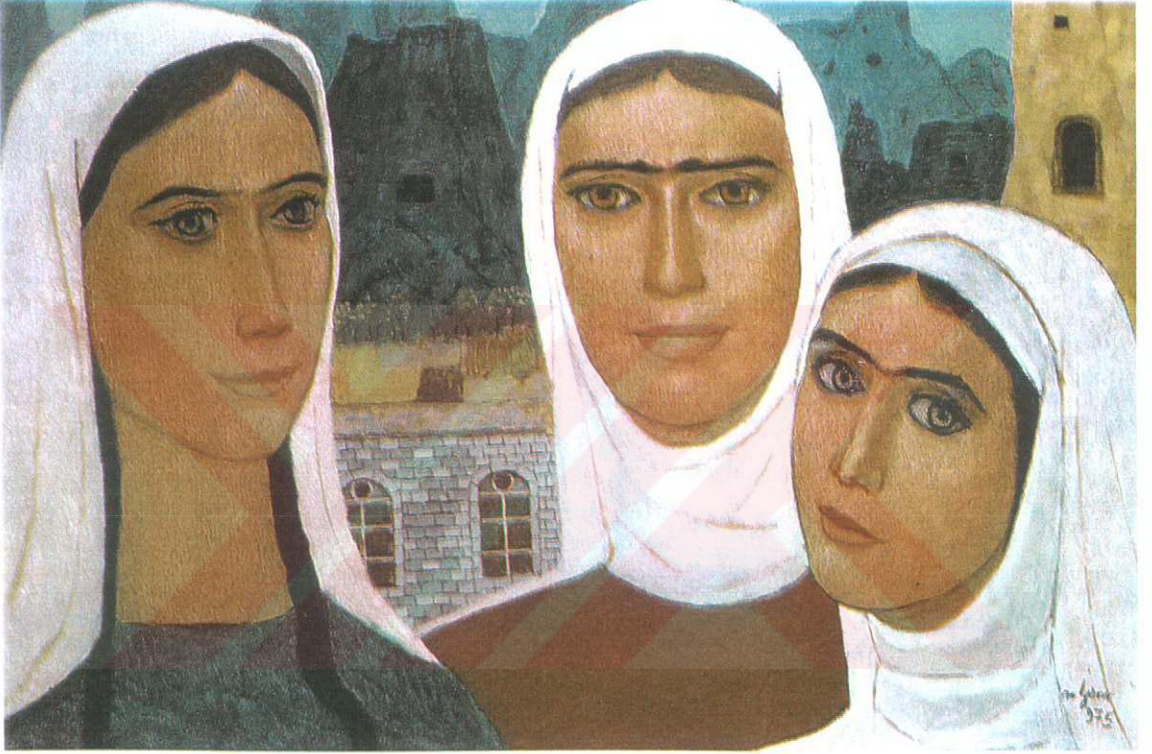




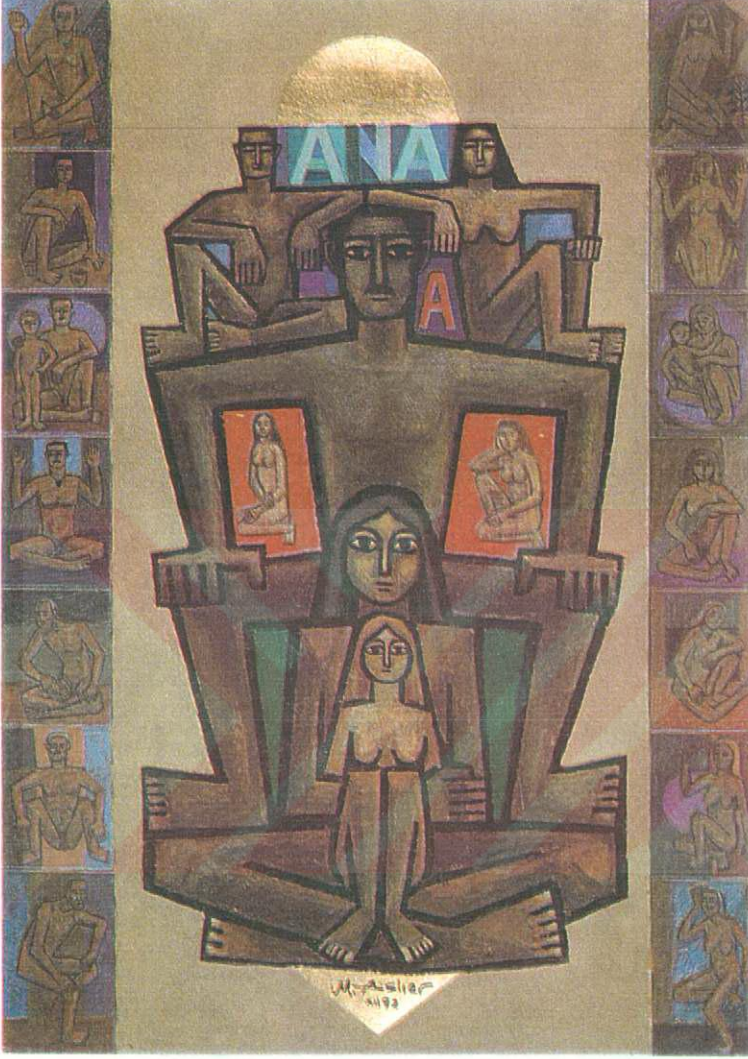
Resim 39 Karpuz Sergisi  
Oya Katoğlu  
30 x 40 cm. Yağlıboya tuval  
Özel Koleksiyon



Resim 40. Adalar Gemisi  
Nuri Abaç  
50 x 60 tual üzerine yağlı boya



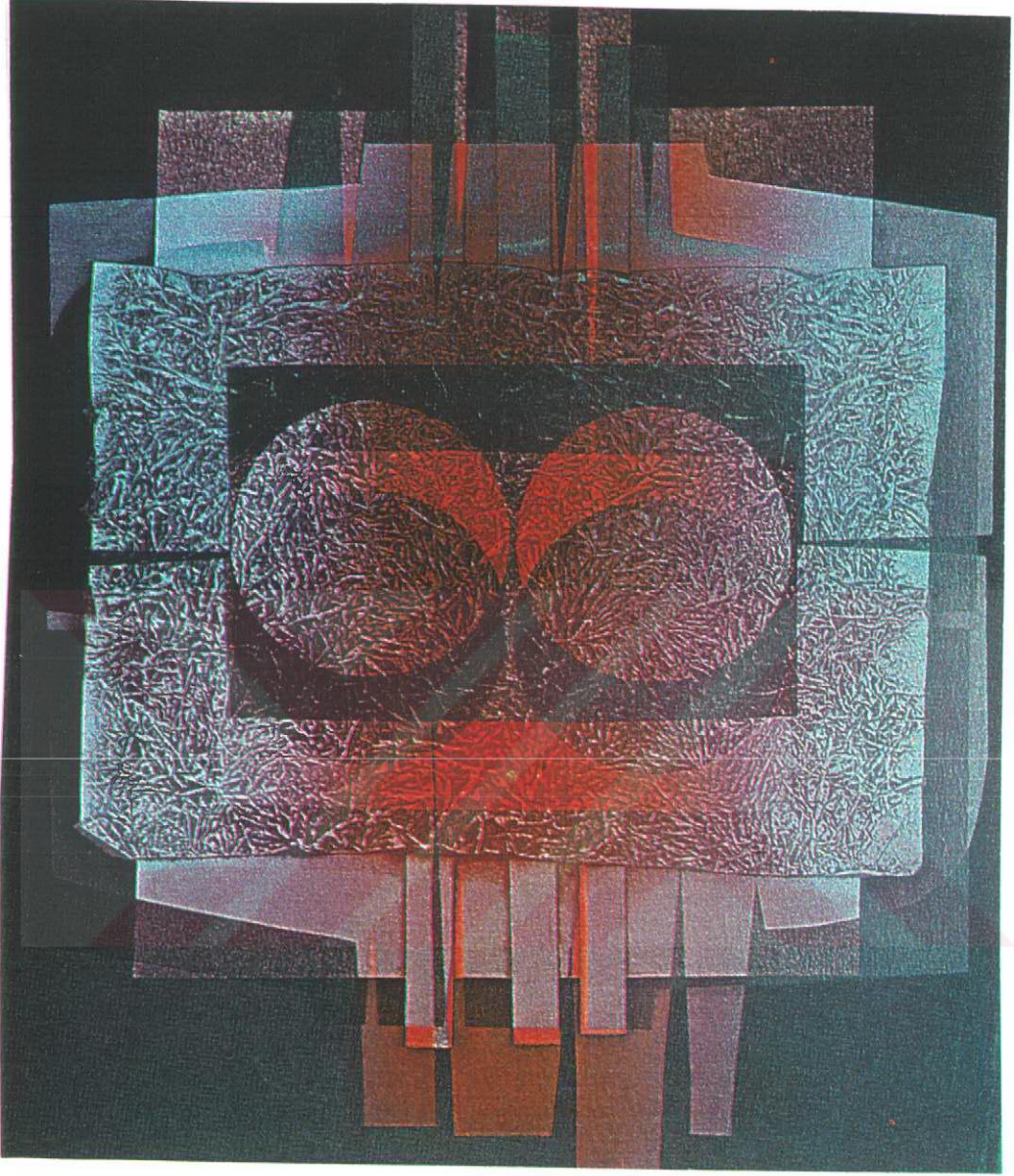
Resim 41 Ürgüp -Göreme ve köylü kadınlar  
Nuri İyem  
68 x 99 cm tual üzerine yağlı boya



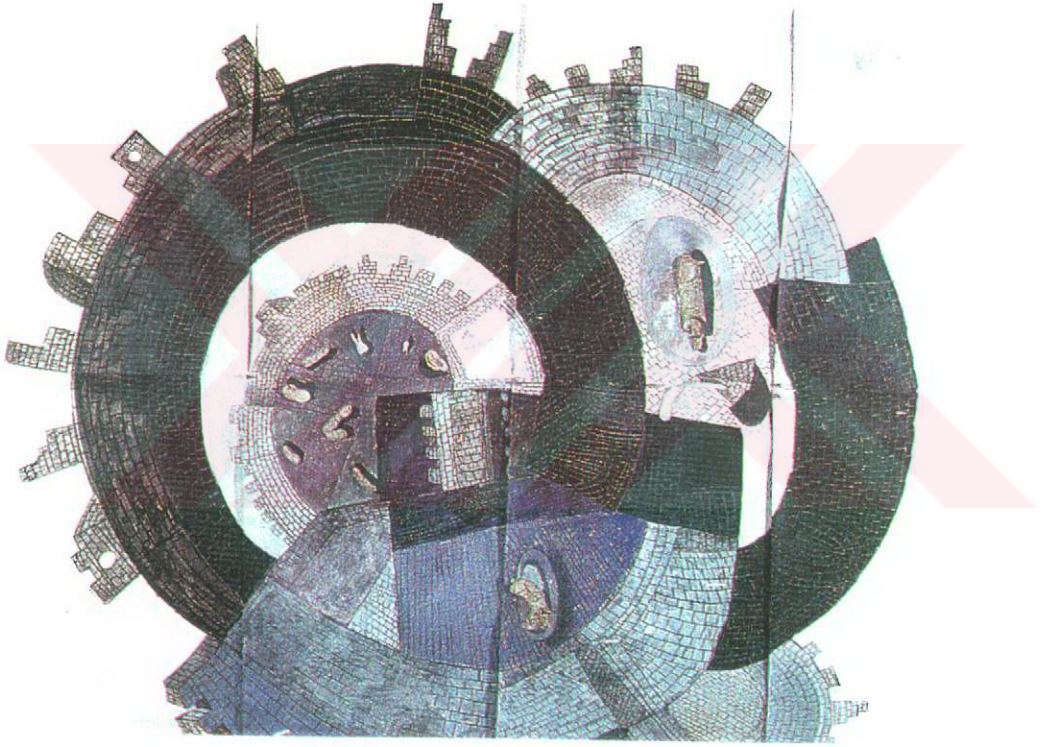
Resim 42. Ana'ya Anıt  
Mustafa Aslıer  
48 x 67 cm karışık teknik



Resim 43. Böcek  
Ergin İnan  
52 x 41 cm. Yağlıboya  
El yapımı kağıt üzeri



Resim 44. Eskiden Yeniye  
Süleyman Saim Tekcan  
40 x 45 cm. Serigrafi



Resim 45. Kalenin Dönüşü  
Erol Akyavaş  
246 x 388 cm.  
Tuvale Marufle Kağıt Üzerine Karışık Teknik

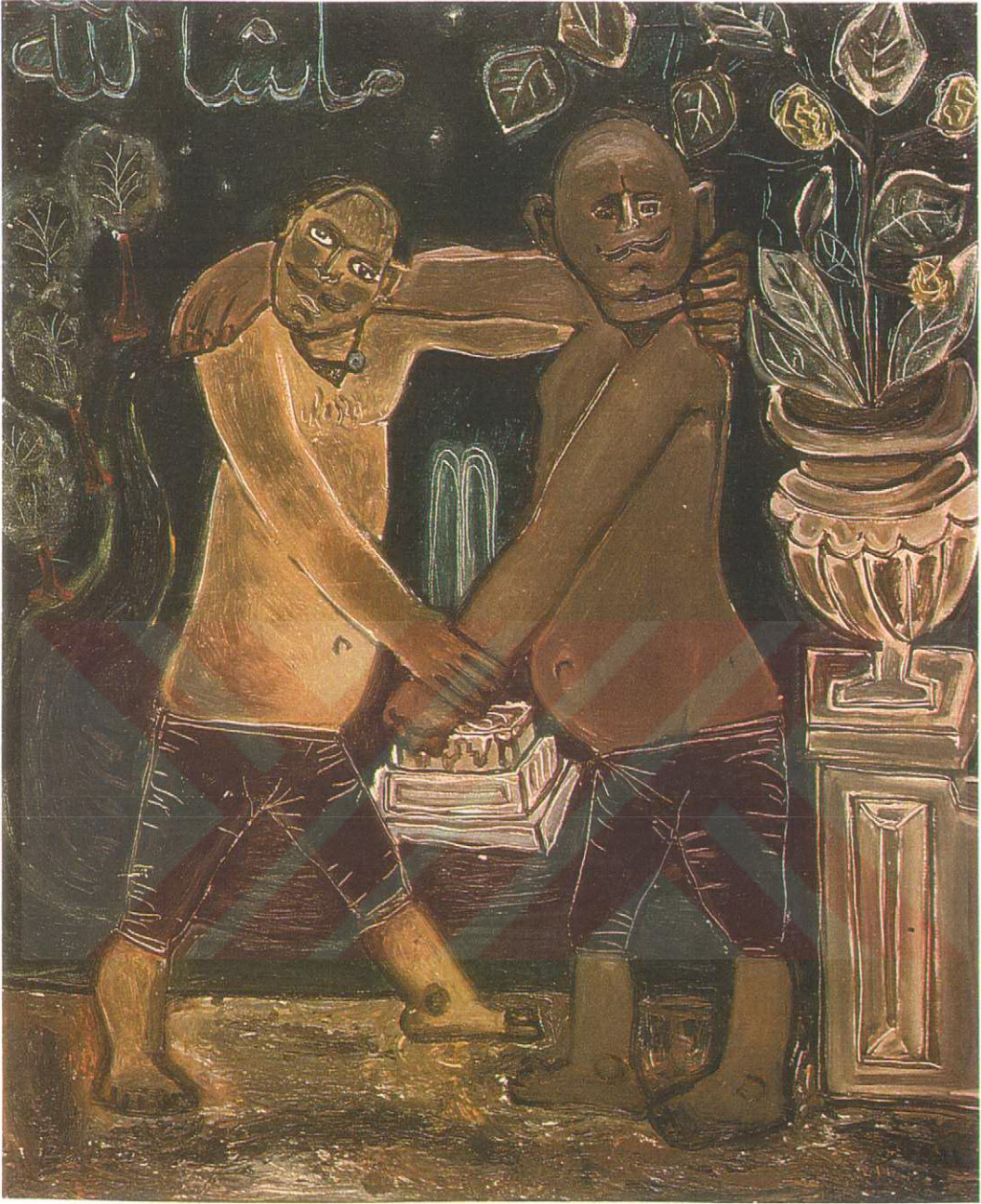


Resim 46. Paris'ten  
**Eşref Üren**  
110 x 126 cm. Yağlıboya Tuval  
Ankara Resim ve Heykel Müzesi





Resim 47. Manzara  
**Fahir Aksoy**  
Yağlıboya tuval  
Özel Koleksiyon



Resim 48. Pehlivanlar  
Cihat Burak  
140 x 140 cm. Kontrplak Yağlıboya



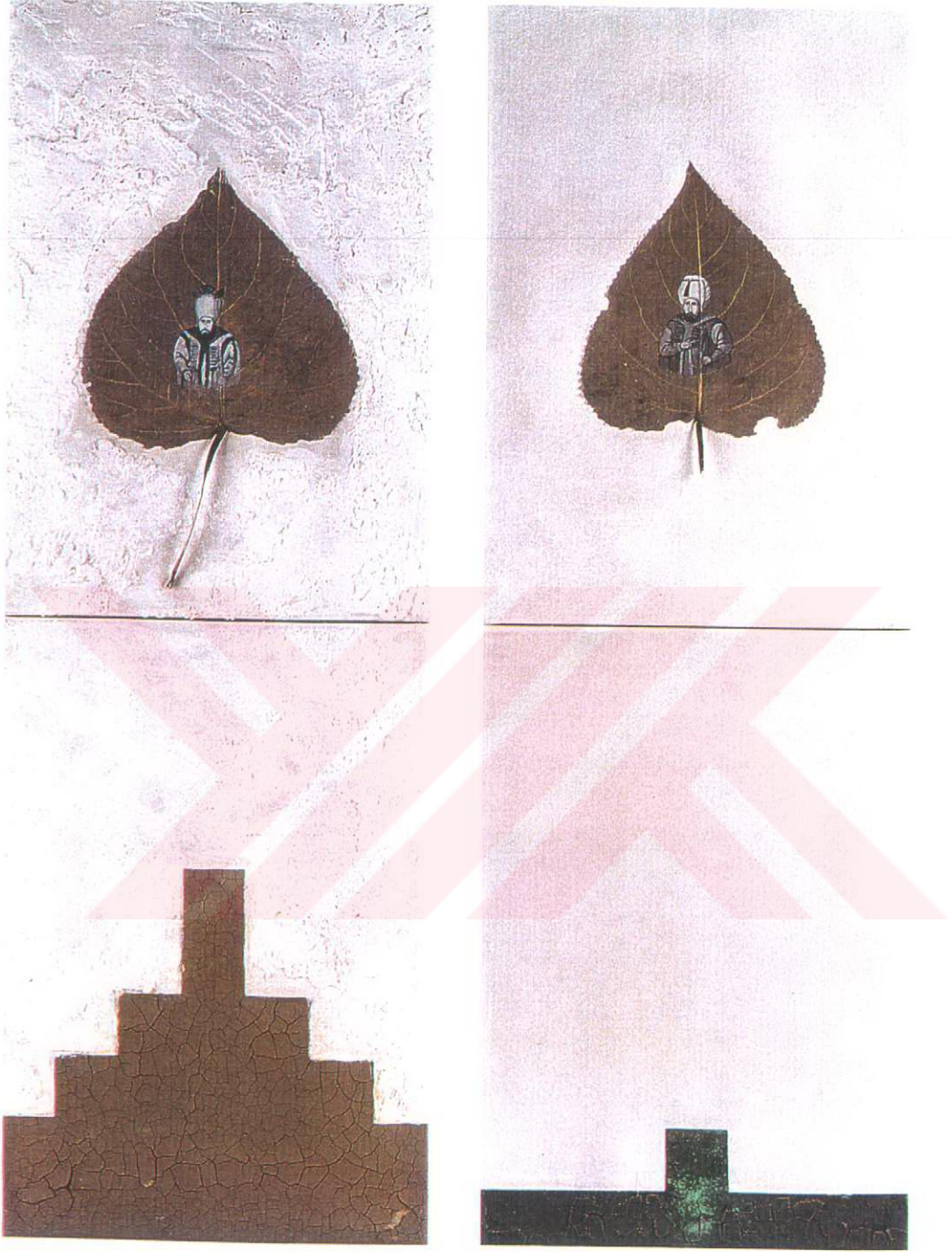
Resim 49. Kapı önü  
Neşet Günal  
150 x 170 cm. Yağlıboya Tuval  
Özel Koleksiyon



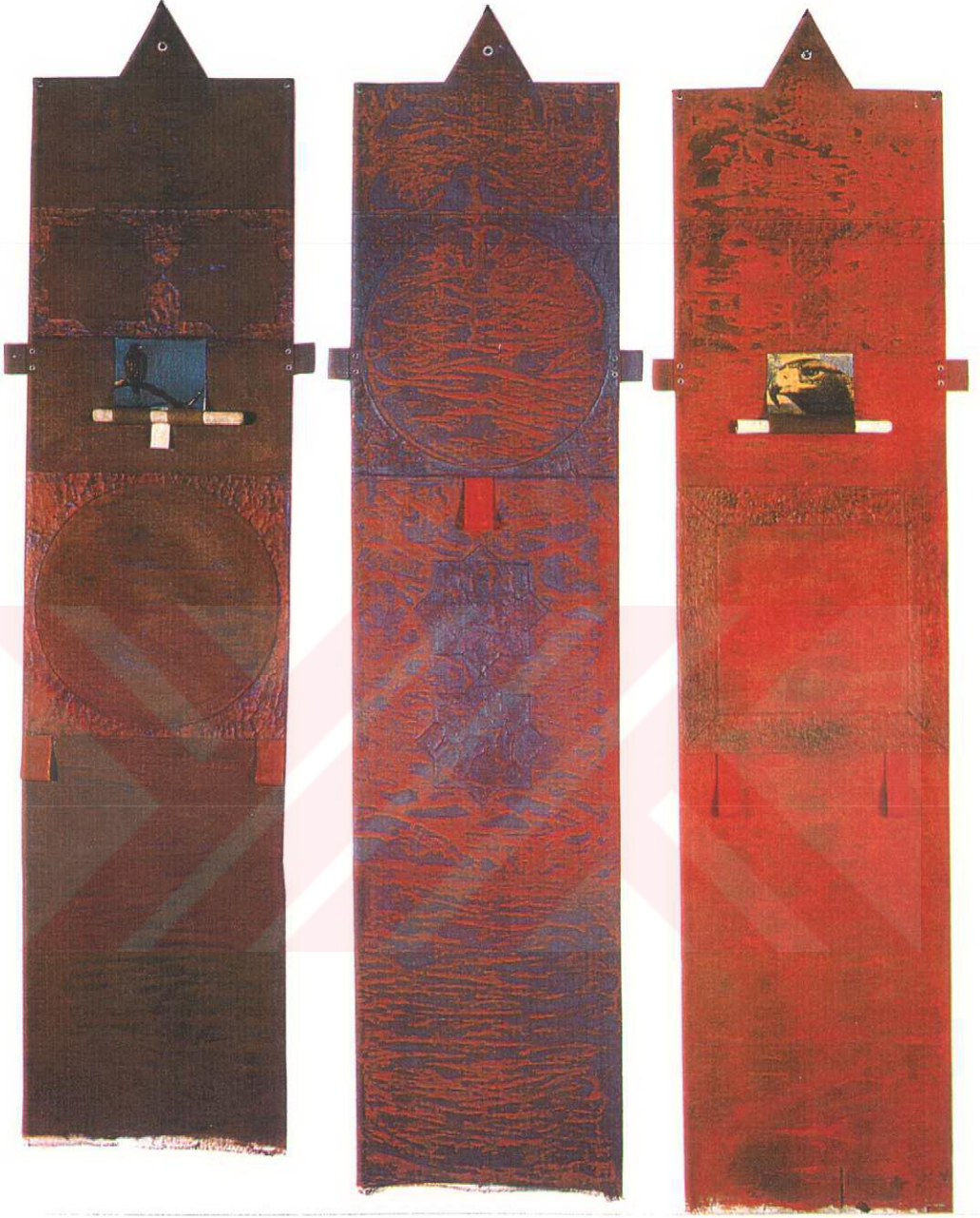
Resim 50. Mavigüç  
**İbrahim Balaban**  
85 x 90 cm. Yağlıboya Tuval  
Özel Koleksiyon



Resim 51. . Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi Fasikül I  
**Hüsamettin Koçan**  
Detay  
Tuval üzerine karışık teknik, 1993



Resim 52. Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül II "Osmanlı"  
**Hüsamettin Koçan**  
Detay  
Tuval üzerine boya, akrilik, çamur, yaprak, 1994



Resim 53. Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül III "Selçuklu"  
**Hüsamettin Koçan**  
Detay  
Tuval bezi üzerine karışık teknik, 1995