

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**1950-1960 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE'DE RESİM VE ÇOKSESLİ MÜZİK ALANLARINDA
GELENEKSEL KAYNAKLARA YÖNELİMLER**

Doktora Tezi

Ayşe Hande ORHAN

Ankara-2011

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**1950-1960 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE'DE RESİM VE ÇOKSESLİ MÜZİK ALANLARINDA
GELENEKSEL KAYNAKLARA YÖNELİMLER**

Doktora Tezi

Ayşe Hande ORHAN

Tez Danışmanı
Prof.Dr. Kıymet GİRAY

Ankara-2011

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

1950-1960 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE'DE RESİM VE ÇOKSESİLİ MÜZİK ALANLARINDA
GELENEKSEL KAYNAKLARA YÖNELİMLER

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof.Dr. Kıymet GİRAY

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınav Tarihi.....

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (16 /02 /2012)

Ayşe Hande ORHAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	III
GİRİŞ	IV
1. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE	1
2. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE RESİM VE ÇOKSESİLİ MÜZİK ALANLARINDA AKIMLARIN GELİŞİMİ	10
3. 1950-1960 YILLARI ARASINDA GELENEKSEL KAYNAKLARA YÖNELİMLER.....	32
3.1. Resim Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler.....	50
3.1.1. Kilim, Nakış, Yazma Gibi Anadolu El Sanatlarına Yönelimler ...	106
3.1.2. Anadolu Uygarlıklarına Ait Kaynaklara Yönelimler.....	139
3.1.3. Minyatür ve Hat Sanatına Yönelimler.....	143
3.1.4. Anadolu Halk Resmine Yönelimler.....	162
3.2. Çoksesli Müzik Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler.....	168
3.3. Resim Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelim Bağlamında Öne Çıkan Etkinlikler.....	298
3.3.1. Yurdu Gezen Türk Ressamları.....	298
3.3.2. V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi.....	308
3.3.3. Yapı ve Kredi Bankası Türkiye'de İş ve İstihsal Yarışması	312
3.3.4. Türkiye Büyük Millet Meclisi Resimleri ya da Vilayet Tabloları Olayı	332
3.3.5. Devlet Resim ve Heykel Sergileri.....	346

3.4. Çoksesli Müzik Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelim Bağlamında Öne Çıkan Etkinlikler	362
3.4.1. Derleme Gezileri	362
3.4.2. İstanbul Filarmoni Derneği Modern Türk Musikisi Festivali	365
3.4.3. Kerem Operası.....	371
3.4.4. Atatürk Oratoryosu.....	375
3.4.5. Yapı ve Kredi Bankası Beste Yarışması	377
3.4.6. Ankara Müzik Festivali	381
4. DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA	387
5. SONUÇ	399
ÖZET	415
ABSTRACT	417
BİBLİYOGRAFYA	420

ÖNSÖZ

1950-1960 yılları arasında Demokrat Parti iktidarıyla birlikte Türkiye’de hemen her şey gibi resim ve çoksesli müzik de 1923 yılı sonrasında katedilen yoldan farklı bir çizgi izler. Devletin sanata ve kültüre yaklaşımındaki farklılaşmadan kaynaklanan bu durum, sanatçıların bir yandan devletin desteğini önceki yıllarda olduğundan daha az almalarına yol açarken, diğer yandan giderek muhafazakârlaşan bir ortamda varlıklarını sürdürmeleri gerektiği gerçeğini dayatır. Resim ve çoksesli müzik alanlarında sanatçılar geleneksel kaynakları kullanmaya 1950 yılı öncesinde başlamışlar ve söz konusu süreçte de sürdürmüşlerdir.

Doktora yaşantımın her adımında her anlamda yanımda olan, yol göstererek destekleyen, elindeki değerli kaynaklarını kullanımına açan, yalnızca akademik alanda değil, yaşamımın her alanı için birikimlerini benimle paylaşan hocam Sayın Prof.Dr. Kıymet Giray’a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Doktora sürecine birlikte girdiğimiz yol arkadaşım Ahu Köksal’a, bu süreçteki en önemli kazanımlarımdan biri olarak gördüğüm arkadaşım Serap Şimşek’e, bu süreci yaşarken varlıkları ve yürekten destekleriyle beni güçlendiren aileme, tüm yardımlarından ve yanımda olmalarından dolayı teşekkür ederim.

GİRİŞ

“1950-1960 Yılları Arasında Türkiye’de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler” başlıklı çalışma, söz konusu süreçte Türkiye kültür-sanat ortamının bir kesitini, ressam ve bestecilerin geleneksel kaynaklara yaklaşımını ortaya koyma yoluyla irdelemeyi amaçlamaktadır. Resim alanında 1930’lu yılların sonlarından itibaren, çoksesli müzik alanında ise Cumhuriyet’in ilanı ile başlayan süreçte geleneksel kaynakların kullanımı gündeme gelir. 1950’li yıllarda Demokrat Parti iktidarı altında olan Türkiye’de değişen pek çok yapı elbette sanat ortamlarını da etkiler. Günümüze dek sürecek olan, geleneksel kaynakların kullanımının aynı zamanda *ulusal/millî* sanat yaratmanın bir gereği olduğu konusundaki tartışmaların da 1950’li yıllarda ağırlık kazanması dikkat çekicidir.

1950’li yıllarda geleneksel kaynaklara yönelimler incelenirken, sanat ortamında *millî* sanat tartışmalarına yer verilmesinin yanında, sanat yaratılarında geleneksel sanatları kullanma yoluna giden sanatçılar ve bu bağlamda öne çıkan etkinlikler de araştırılmıştır.

1950 öncesi Türkiye tarihinin hemen her açıdan çalışmalara konu olduğu gözlemlenirken, 1950-1960 yılları arası Türkiye hakkında çok fazla araştırma yapılmamış olduğunun görülmesi, çalışmanın yapılma nedenini oluşturur. Bu süreçte, daha önce araştırılmayan, resim ve çoksesli müzik

alanlarında geleneksel sanatların kullanımının ve bunları etkileyen dinamiklerin karşılaştırmalı olarak ele alınması söz konusudur.

1950-1960 yılları arasında Türkiye’de resim ve çoksesli müzik alanlarında geleneksel kaynaklarına yönelimleri, sanat ortamının genel özelliklerini, bu bağlamda yapıt veren sanatçıları ve bu çerçevede gerçekleştirilen etkinlikleri konu alan çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır.

“1950-1960 Yılları Arasında Türkiye” başlıklı bölümde, söz konusu süreçte Türkiye’nin içinde bulunduğu politik, ekonomik koşullar konusunda fikir vermesi bağlamında Demokrat Parti iktidarının bazı edimlerine yer verilmiştir.

“1950-1960 Yılları Arasında Türkiye’de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Akımların Gelişimi” başlıklı bölümde on yıllık süreçte resim ve çoksesli müzik alanlarında tartışılabilen temel konulara ve değişimlere yer verilir.

“1950-1960 Yılları Arasında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler” başlıklı üçüncü bölümde, çok partili dönemin ilk hükümetini kuran Demokrat Parti iktidarının kültür-sanat politikası, gelenek kavramına yaklaşımı üzerinde durulur. Resim ve çoksesli müzik alanlarında geleneksel kaynaklara yönelimlerin de araştırıldığı bu bölümde, alt başlıklarda, konu bağlamında ele alınan sanatçılar, gruplar ve etkinliklere de yer verilmiştir. Resim alanında; kilim, nakış, yazma gibi Anadolu el sanatlarına yönelen sanatçılardan Bedri

Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim ve On'lar Grubu, Anadolu uygarlıklarına ait kaynaklara yönelen sanatıllardan Cemal Tollu, minyatür ve hat sanatına yönelen sanatıllardan Nurullah Berk, Mehmet Pesen ve Elif Naci, Anadolu halk resmine yönelen sanatıllardan Malik Aksel ele alınmıştır.

Resim alanındaki etkinlikler konusunda ise; "Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliği, V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi, Yapı ve Kredi Bankası Türkiye'de İş ve İstihsal Yarışması, Türkiye Büyük Millet Meclisi Resimleri ya da Vilayet Tabloları olayı, Devlet Resim ve Heykel Sergileri incelenir. Çoksesli müzik alanında ele alınan besteciler; Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Bülent Tarcan, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün ve Muammer Sun olarak sayılabilir. Bu kapsamda ele alınan etkinlikler; derleme gezileri, İstanbul Filarmoni Derneği Modern Türk Musikisi Festivali, Kerem Operası, Atatürk Oratoryosu, Yapı ve Kredi Bankası Beste Yarışması, Ankara Müzik Festivali olarak sıralanabilir.

"Karşılaştırma ve Değerlendirme" başlıklı dördüncü bölümde, resim ve oksesli müzik alanları arasında elde edilen bulgular ışığında karşılaştırma ve değerlendirmeye gidilmiştir. Bu karşılaştırma, yalnızca 1950'li yılları kapsamaz, ister istemez önceki sürece de gönderme yapar.

"Sonuç" bölümünde ise tüm çalışmanın bir değerlendirmesine gidilerek, Demokrat Parti iktidarı altındaki Türkiye sanat ortamında geleneksel kaynaklara yönelimler çözümlenmiştir.

Çalışmanın tarihsel süreci irdeleyen ilk bölümünde; Anadolu Ajansı Yayınları'nın "Türkiye Cumhuriyeti 80 Yıl Kronolojisi", Selçuk Kantaroğlu'nun "Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür", Cem Eroğlu'un, "Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi", Hüseyin Şeyhanlıoğlu'nun "Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti" kitaplarından ve Sina Akşin ve Murat Katoğlu'nun "Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980" adlı kitapta yazmış oldukları bölümlerden yararlanılmıştır.

1950'ler sanat ortamının genel hatlarının çizildiği ikinci bölümde Kıymet Giray'ın "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara" kitabından ve Varlık, Sanat ve Edebiyat, Orkestra gibi süreli yayınlardan yararlanılmıştır.

Üçüncü bölümde Demokrat Parti iktidarının sanat ortamına etkileri araştırılırken, Özgür Balkılıç'ın "Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952", Hilmi Ziya Ülken'in "Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi", Esmâ Torun'un, "II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimler -İç ve Dış Etkiler-" kitapları, Orhan Koçak'ın "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", Beşir Ayvazoğlu'nun "Tanrıdağ'dan Hıra Dağı'na Uzun İnce Yollar" başlıklı makaleleri ve Varlık, Beşsanat, Filarmoni gibi süreli yayınlardan yararlanılmıştır. Bölümün alt başlıkları için en önemli veriler süreli yayınlardan edinilmiştir. Yukarıda adları sayılan yayınlara ek olarak Yeditepe, Soyut, Türkiye'de Sanat, Yeni Boyut, Adam Sanat, Türk Dili, Yaprak, Şadırvan, Pazar Postası, Ülkü, Kültür ve Sanat, Sanat Dünyamız, Yaşayan Sanat, Milliyet Sanat, Arkitekt, Yeni Adam, Sanat ve Sanatçılar, Güzel

Sanatlar, rh sanat, Sanat Çevresi, Yeni İstanbul, Defter, Tarih ve Toplum, Müzik Görüşleri, Hisar, Vatan, Ulus, Cumhuriyet, Vakit, Akşam, Zafer, Dünya gibi pek çok süreli yayından makale ve haber çerçevesinde yararlanılmıştır. Kıymet Giray'ın, "Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu" ve "Nuri İyem" kitapları, Sezer Tansuğ'un "Sanata Yaklaşım", "Gelenek Işığında Çağdaş Sanat", "Beş Gerçekçi Türk Ressamı Turgut Zaim-Nuri İyem-Cihat Burak-Neşet Günal-Nedim Günsür" kitapları, Hilmi Ziya Ülken'in "Resim ve Cemiyet", Ömer Faruk Şerifoğlu'nun "Yaşasın Renk", Malik Aksel'in "Anadolu Halk Resimleri", Emre Aracı'nın "Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü", Yılmaz Aydın'ın "Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri", İş Bankası Yayınları tarafından çıkartılan "Cumhuriyet'in Sesleri", Bağlam Yayınları tarafından çıkartılan "Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun" kitapları ve Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları tarafından Türkiye'nin önemli bestecileri için çıkartılan kitaplar bölümün alt başlıklarında kaynak olarak kullanılmıştır.

1. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE

1950-1960 yılları arasında Türkiye'deki en önemli değişimin siyaset alanında yaşandığı söylenebilir. Demokrat Parti'nin¹ (DP) 14 Mayıs 1950 tarihinde yapılan genel seçimleri kazanmasıyla başlayan süreç on yıl sürer ve böylece Türkiye'de çok partili sisteme geçiş konusunda bir başarı elde edilir. Bu on yıl içinde DP, 2 Mayıs 1954 ve 27 Ekim 1957 tarihlerinde olmak üzere iki kez daha seçimleri kazanır². Demokrat Parti Genel Başkanı Celal Bayar³

¹ Demokrat Parti, 7 Ocak 1946 tarihinde Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü tarafından kurulur. "Artık Yeter Söz Milletindir" sloganıyla CHP karşısında yer alır. H.Şeyhanlıoğlu, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s.121.

² M.Uyanık (Editör), **Türkiye Cumhuriyeti 80 Yıl Kronolojisi**, Anadolu Ajansı Yayınları, Ankara 2004, s.130,146,163,175.

³ Mahmut Celal Bayar (1883-1986). DP Kurucusu, Türkiye'nin üçüncü Cumhurbaşkanı. Kurtuluş Savaşı sürecinde aktif rol oynayarak, I. Büyük Millet Meclisi'nde Bursa milletvekili olarak görev alan Bayar 1921 yılında İktisat Bakanlığına getirilir. 1923 seçimlerinde İzmir milletvekili olarak II. Millet meclisi'ne girer. 1924 yılında milletvekilliğinden istifa ederek Türkiye İş Bankası'nın kuruluşunda görev alır ve 1932 yılına dek genel müdürlüğünü yürütür. 1932-1937 yılları arasında tekrar İktisat Bakanlığına getirilir. 1937-1939 yılları arasında Atatürk'ün son başbakanlığını yürütür. 1945 yılına dek aktif görev almayan Bayar 1946 yılında DP'nin kuruculuğunu ve parti başkanlığını yapar ve 1950 yılından itibaren on yıl Cumhurbaşkanı olarak görev alır. 1960 yılındaki askeri darbenin ardından idama mahkum edilirse de cezası müebbet hapse çevrilir, 1964 yılında rahatsızlığı nedeniyle serbest bırakılır ve 1966 yılında Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay tarafından affedilir. H.Şeyhanlıoğlu, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s.130-134.

TBMM'nin 22 Mayıs 1950 tarihli oturumunda Cumhurbaşkanı seçilir. Aynı gün Bayar, Adnan Menderes'i⁴ yeni hükümeti kurmakla görevlendirir⁵ 6.

Türkiye'nin 1950 seçimleriyle girdiği yeni süreçte nasıl bir yol alındığının ipuçları olarak DP iktidarının bazı uygulamalarına değinilmesi yerinde olacaktır. Bu bağlamda, yeni kurulan hükümetin ilk edimleri arasında yer alan 16 Haziran'da Meclis kararıyla ezanın tekrar Arapça okunmaya başlanması, 5 Temmuz'da radyoda dini program yayınlama yasağının kaldırılması, 14 Temmuz'da kabul edilen genel af kanunu gibi uygulamalarla CHP dönemine ait temel bazı kararların tasviye edilmesi dikkati çeker⁷. İlk ve orta öğretimde din dersinin zorunlu hale getirilmesi yoluyla eğitim-öğretime

⁴ Adnan Menderes (1899-1961). DP Başkanı, Başbakan. Aydın'ın toprak sahibi köklü bir ailesine mensup Menderes, Kurtuluş Savaşı sürecinde Ege Bölgesi'nde aktif olarak çalışmalarda bulunur. 1930 yılında Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF) Aydın örgütünü kurar. SCF'nin kapatılmasının ardından Cumhuriyet Halk Fırkası'na geçer. 1935 yılında Ankara Hukuk Fakültesi'ni bitiren Menderes, 9, 10, 11 ve 12. dönem seçimlerinde Aydın milletvekili olarak seçilir. 1946 yılında kurucularından olduğu DP'nin 1950 seçimlerini kazanmasının ardından DP Genel Başkanı Başbakan olur. 27 Mayıs 1960 tarihine dek bu görevi yürütür. Mahkemece idam cezasına çarptırılan Menderes'in cezası, 17 Eylül 1960 tarihinde infaz edilir. H.Şeyhanlıoğlu, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s.134-141.

⁵ M.Uyanık (Editör), **Türkiye Cumhuriyeti 80 Yıl Kronolojisi**, Anadolu Ajansı Yayınları, Ankara 2004, s.146,147.

⁶ Adnan Menderes, 1950-1960 yılları arasında beş kez hükümeti kurmakla görevlendirilir. 1. Hükümet; 22 Mayıs 1950 tarihinde, 2. Hükümet; 9 Mart 1951 tarihinde, 3. Hükümet; 17 Mayıs 1954 tarihinde ve 4. Hükümet; 14 Aralık 1955, 5. Hükümet; 27 Aralık 1957 tarihinde kurulur. S.Kantaroğlu, **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, s.159-160.

⁷ C.Eroğul, **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**, İmge Kitabevi, Ankara 2003, s.101.

yeni bir yaklaşım getirilir. Okul kitaplarında Batı dünyasına ait bilgiler giderek azalırken, dini ve millî konuların ağırlık kazanması dikkat çeker⁸. Bu kararlarla yeni kurulan hükümetin milli değerlere önem veren bir program izleyeceği belirlenmiş olur.

Türkiye kültür yaşamını doğrudan etkilemesi açısından iktidarın en önemli edimlerinden biri Halkevleri'ni devletleştiren bir yasa kabul etmesidir⁹. Her ne kadar bu kuruma çok partili sisteme geçilince CHP tarafından partiden ayrı işlerlik kazandırılması düşünülse de uygulamaya geçilmediğinden, tek parti döneminde CHP'ye bağlı olarak işleyen Halkevleri, 1950 yılına gelindiğinde hala CHP'ye bağlı çalışır durumdadır. Hükümet, 8 Ağustos 1951 tarihine çıkarttığı özel bir yasayla CHP'nin tüm taşınır-taşınmaz mal varlığını hazineye aktarırken, Halkevleri'ni ve Halkodaları'nı da hazineye devreder¹⁰.

Bir başka önemli edim 27 Ocak 1954 tarihinde Köy Enstitüleri'nin kapatılmasıdır. 17 Nisan 1940 tarihinde kurulması kararlaştırılan Köy

⁸ M.Katoğlu, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Kültür, Sanat", **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s.496.

⁹ S.Akşin, "Siyasal Tarih (1950-1960)", **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s.215,216.

¹⁰ Halkevleri 19 Şubat 1932 tarihinde kurulurken ulusalcılık ve çağdaşlaşma üzerine temellendirilen kültür politikasının işlerlik kazanması ve sosyal alanda yapılan köklü değişimlerin halka ulaştırılması amacını güder. Bir başka deyişle halkevlerinin kuruluş amacı halkla devlet arasında aracı bir kurum oluşturmaktır. N.Öndin, **Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002, s.66,67.

Enstitüleri, Cumhuriyet'in temel ilkelerinden olan "halkçılık" ilkesi gereği halkın eğitimini gerçekleştirmenin yollarından biri olarak yürürlüğe sokulur. Halkevleri'nin kentlerde yaptığını Köy Enstitüleri'nin kırsal kesimde yapması, köylerde çağdaşlaşmanın yolunu açması hedeflenir¹¹. Bu proje bizzat İsmet İnönü tarafından izlenerek desteklenir. Murat Katoğlu, İnönü'nün yaklaşımını değerlendirirken, İnönü için bu projenin yalnızca bir eğitim amacı taşımanın çok ötesinde bir hedefi olduğunu belirtir:

(...) İsmet İnönü'nün kafasında 1930'lardan beri ekonomik ve sosyal yapıda meydana getirmeye çabaladığı ve başaramadığı değişiklikleri gerçekleştirme özleminden doğmuş bir model diye düşünmek daha gerçekçi görünmektedir. Yani, yarım kalmış bir yapısal değişikliği yeniden denemek, köyü canlandırarak yeni rejimin kırsal kesimde muhtaç olduğu sosyal dayanağı, insan unsurunu yaratmak amacıyla kurulmuştur¹².

1940'ların ikinci yarısından itibaren, bir başka deyişle çok partili sisteme geçildiğinde tartışmalara neden olur Köy Enstitüleri. Bu tartışmalar özellikle bu kurumların *millî* değerlere önem vermediği ve amaçlarının "karanlık" olduğu gibi konular üzerine yoğunlaşır. Yoğun talepler üzerine 1947 ve 1948 yıllarında Köy Enstitüleri'nin temel işleyişi üzerinde değişiklikler yapılır. Söz konusu değişikliklerle neredeyse sıradan öğretmen okullarına

¹¹ F.Kirby, **Türkiye'de Köy Enstitüleri**, İmece Yayınları, Ankara 1962, s.65-67.

¹² M.Katoğlu, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat", **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s. 494,495.

dönüştürülen bu okulların kapatılmasının yolunu, yine bu okulları yürürlüğe koyan CHP iktidarının açtığını söylemek yanlış olmayacaktır¹³. İktidar da eğitimde birliği sağlamak, yetkin öğretmen bulunamaması gibi nedenlerle 1954 yılına dek yapılan yasal düzenlemelerle bu kurumları kapatmanın gerekçelerini hazırlar ve Köy Enstitüleri'ni İlk Öğretmen Okulları'yla birleştiren bir yasa kabul eder¹⁴.

Hükümetin içerde izlediği muhafazakâr politikanın tam tersi olarak dış politikada genellikle Batı yanlısı bir yol çizdiğini söylemek yanlış olmayacaktır¹⁵. ABD ile ilişkilerin arttığı bu süreçte¹⁶, bu yönlü bir eylem

¹³ E.Torun, **II.Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimler -İç ve Dış Etkiler-**, Yeniden Anadolu Ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları, Antalya 2006, s.265,266.

¹⁴ E.Torun, a.g.y., s.383,384.

¹⁵ F.Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, Şubat 2011, s.145.

¹⁶ Türkiye ile ABD arasındaki ilişkiler 1945 sonrasında hızla değişir. Aynı zamanda "Soğuk Savaş" yıllarının başlangıcı da olan bu süreç, 12 Mart 1947 tarihinde ABD Başkanı Harry Truman'ın adıyla anılan "Truman doktrini" ve bu doktrin uyarınca yürürlüğe girerek, yapılacak ikili anlaşmalar yoluyla Türkiye ve Yunanistan'a yardımı öngören yasayla biçimlenir. Askeri ve ekonomik yardım paketleri, özellikle Türkiye'nin, 4 Temmuz 1948 tarihinde ABD ile "Ekonomik İşbirliği Antlaşması" imzalayarak Marshall Planı'na dahil olmasıyla etki alanını arttırır. ABD'nin Türkiye'deki rolü 1950 sonrası DP iktidarlarının izlediği politikalarla güçlenir. Türkiye açısından ABD'ye yakın duran bir politika çizgisinin izlendiği bu yıllarda, ABD ile pek çok ikili anlaşma yapılır. Gerek Türkiye'nin Nato'ya kabul edilmesi, gerekse özellikle 1954 yılına dek ekonomideki gelişim bu yardımların bir uzantısıdır. Ayrıca Truman doktrini Türk-Amerikan yakınlaşmasını arttırarak Türkiye'nin sosyo-kültürel havasını da etkiler. Amerikan hayat tarzı Türk toplumuna ve özellikle devlet eliyle büyütülmekte olan öğrenim kurumlarına, özel Amerikan liselerine ve kentli burjuvaziye nüfuz etmeye başlar. Böylece Türkiye'de "Amerikan hayranlığı" artar. Truman Doktrini'nden itibaren giderek daha fazla ithal edilmeye başlanan Amerikan ürünleri ise, Türk toplumunun hayatını Amerikan hayat tarzına yaklaştırır.

olarak iktidarın 25 Temmuz 1950 tarihinde Kore'ye asker gönderme kararı önem taşır¹⁷. 17 Ekim 1951 tarihinde Türkiye, Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü'ne (NATO) üyelik anlaşmasını imzalar ki daha önce üyelik başvuruları reddedilen Türkiye'nin üyeliğe davet edilmesinin ve kabulünün, hükümetin Kore'ye asker gönderme kararının bir sonucu olduğu düşünülmektedir¹⁸. Bu konuda başka bir örnek ise, II. Dünya Savaşı sonrasında yabancı sermayenin Türkiye'de yatırım yapması amacıyla başlayan çalışmaların 1950 sonrasında aldığı yoldur. İktidar ilk olarak 1 Ağustos 1951 tarihinde yürürlüğe sokulan "Yabancı Sermaye Yatırımlarını Teşvik Kanunu"yla, bu kanunun yetersiz bulunması üzerine daha kapsamlı bir içerikle hazırlanan ve 18 Ocak 1954 tarihinde yürürlüğe giren "Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu"yla Batı yanlısı tutumunu açık olarak ortaya koyar. Bu kanunla yabancı yatırımcılar, Türk yatırımcılarla aynı hak, muafiyet ve kolaylıklardan yararlanacaktır. Yabancı memleketlere kâr ve ana sermaye transferinde sınırlamalar kalkacak, yabancı sermayenin gerekli gördüğü yabancı teknik personele bazı

C.Sancaktar, "Demokrat Parti Türk Dış Politikasına Marksist Yaklaşım", **Bilgi Strateji**, Cilt:3, Sayı:5, Güz 2011, s.30-37. F.Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, Şubat 2011, s.131.

¹⁷ 25 Haziran 1950 tarihinde Kuzey ve Güney Kore arasında başlayan savaşa Birleşmiş Milletler'den gelen yardım çağrısına DP iktidarı kendi çıkarlarını gözeterek olumlu yanıt verir. Kore'ye ABD'den sonra asker gönderen ilk ülke olarak dikkati çeken Türkiye, böylece Sovyet tehditi karşısında NATO'ya girerek Batı'nın desteğini alma peşindedir. H.Şeyhanlıoğlu, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s.199-201.

¹⁸ H.Şeyhanlıoğlu, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s.200.

gümrük muafiyetleri tanınacak, bu kişiler kazançlarını yurt dışına çıkarabileceklerdir¹⁹.

1954 seçimlerine kadar geçen süreçte ekonomik büyüme ve millî gelir artışı yaşanır ve bu artış hükümetin tarım politikasıyla sağlanır. Yine bu dönemde ülke bir şantiye haline getirilir; özellikle karayolları ve köprü inşaatlarına önem verilir. Böylece kırsal kesimdeki ulaşım sorunu giderilmeye başlanır. Hükümetin sanayi alanında da, özellikle madencilik, şeker, çimento ve dokuma alanlarında yaptığı hamleler dikkat çekicidir. Ancak, özellikle 1954 yılı sonrası ekonomik sıkıntılar baş göstermeye başlar ve 1950'li yılların sonlarına doğru ekonomik çöküntü yaşanır²⁰.

İktidarın Türkiye sanat yaşamı adına yaptığı önemli düzenlemelerinden biri 28 Kasım 1951 tarihinde çıkartılan “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”dur²¹. Bu kanunla Türkiye’de ilk kez düşünce ve sanat ürünlerine tanım getirilerek, yaratıcıların hakları hukuksal olarak korunmaya alınır, yazarların ve çeşitli sanatların meslek birlikleri halinde örgütlenmesi öngörülür²².

¹⁹ C.Eroğul, a.g.y., s.134,135.

²⁰ F.Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, Şubat 2011, s.143.

²¹ M.Uyanık (Editör), **Türkiye Cumhuriyeti 80 Yıl Kronolojisi**, Anadolu Ajansı Yayınları, Ankara 2004, s.490.

²² M.Katoğlu, “Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat”, **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s.490.

1950'li yıllarda doğrudan devlet desteğiyle düzenlenen sanatsal etkinlikler arasında "Devlet Resim Heykel Sergileri", 1955-1956 yıllarında yeni yapılan Türkiye Büyük Millet Meclisi binasına, ülkenin tüm illerinin temsili için yerleştirilecek tabloların yapımı ve seçimi için başlatılan yarışma, Ord. Prof.Dr.Suut Kemal Yetkin'in yönetiminde 19–24 Ekim 1959 tarihleri arasında Ankara'da yapılan "Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi"²³ sayılabilir. Bu yıllarda yurt dışı etkinliklerine örnek olarak 1953 yılında Paris'te açılan "Splendeur de Part l'art Turc" sergisi verilebilir. Bu sergiyle, Topkapı Sarayı, Bursa, Konya Müzeleri'nden gelen yapıtlara, Louvre Müzesi ve özel koleksiyonlardan alınan parçaların eklenmesiyle zengin bir Türk sanatı sunumu yapılır²⁴. Ayrıca bu yıllarda açılan çeşitli yurt dışı sergileriyle çağdaş Türk resim sanatının ve ressamların yurt dışında tanıtılması ve sanatçıların da Batı sanatıyla daha yakından temas kurması sağlanır.

1950'li yıllarda çağdaş sanatın kurumsallaşma süreci de sürer. Örneğin, 1951 yılında Akademi'ye bağlı olarak, Türk Sanat Tarihi Enstitüsü kurulur ve 1957 yılında çıkarılan yönetmelikle Akademi'ye bağlı bölümler özerk bir yapıya kavuşturulur. 1950 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nın

²³ <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-85986/14turk-sanatlari-kongresi.html>. 14.11.2011.

²⁴ C.Güçbilmez, "Paris'te Türk Sanatı", **Varlık**, Sayı:392, 1 Mart 1953, s.12.

Bale Bölümü açılır. Türkiye'nin ikinci konservatuvarı da 1958 yılında İzmir'de kurulur²⁵.

Demokrat Parti, kuruluş ve gelişiminde demokrasinin savunuculuğunu yapmasına karşın iktidara geldikten sonra özgürlükleri kısıtlamaya, hükümeti eleştiren yayın organlarına, bürokrat ve siyasilere ağır cezalar ve sansür uygulamaya başlar²⁶. Bu tutumun özellikle 1954 seçimleri sonrası arttığı gözlenir. Hükümet bu noktada pek çok destekçisini de kaybeder. Giderek artan ekonomik bunalım ve siyasi gerginlik gibi gerekçelerle 27 Mayıs 1960 tarihinde askeri darbeye gidilir.

²⁵ E.Torun, **II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimler -İç ve Dış Etkiler-**, Yeniden Anadolu Ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları, Antalya 2006, s.404.

²⁶ Baskı ve sansürler elbette sanatçıları da hedef alır. Örnekleme gerekirse 1951 yılında Abidin Dino'nun yapmış olduğu seramikler, üzerlerinde sanatçı imzasıyla gizlenmiş orak-çekiç resimleri olduğu iddiasıyla kırılır. Dino bu olayı, 1951 yılına Türkiye'den ayrılmadan hemen önce bir dostunun ricası üzerine yaptığı bu seramikleri, kendisini tutuklamak için arayıp bulamayan komserin kızarak tutukladığı, biçiminde anlatır. Bir başka örnek ise, Zeki Kocamemi'nin sergilenen bir resminin çıplak figür içerdiği için "müstehcen" bulunarak dönemin valisi tarafından kaldırılması olarak verilebilir. Devlet kadrolarının muhafazakârlaşmasının açık bir örneği olarak değerlendirilebilecek bu olay, 1950'li yılların Türkiye'sinin geldiği nokta konusunda fikir vermektedir. C.Binzet, "66 Yıllık Gelenek", **rh+sanat**, Sayı:24, Aralık 2005, s.23. Z.Avcı (Editör), **Abidin Dino Bir Dünya (Sergi Kataloğu)**, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2007, s.24,25.

2. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE RESİM VE ÇOKSESİLİ MÜZİK ALANLARINDA AKIMLARIN GELİŞİMİ

1950-1960 yılları arasında çağdaş Türk sanatında geleneksel kaynaklara yönelimler incelenmeden önce söz konusu yıllarda Türkiye'deki çağdaş sanat ortamının genel hatlarıyla ortaya konulmasının, geleneksel kaynaklara yönelimlerin tarihsel süreç içinde değerlendirilmesi ve konumlandırılması bağlamında yararlı olacağı düşünülmektedir.

II. Dünya Savaşı sürecinde çağdaş Avrupa sanatıyla, ancak Avrupa'dan, özellikle Almanya'dan Türkiye'ye gelen bilim ve sanat insanların aracılığıyla kurulan iletişim, savaşın bitiminin ardından hareketlilik kazanır. Batı'yla daha yakın ilişkiler kurulur, sanatçıların yurt dışıyla ilişkileri, gerek yaptıkları yolculuklarla gerekse güncel Batı sanatını daha yakından izlemelerine olanak veren sergi, konser ve yayınlara daha kolay ulaşabilmeleriyle yoğunluk kazanır.

1950-1960'lı yıllarda Türk resim sanatının gelişimine bakıldığında farklı ressam ve heykeltıraş gruplarının kronolojik bir çizgi içinde farklı eğilimlere yöneldikleri dikkati çeker. Özellikle 1940'ların ikinci yarısından başlayarak Türk ressamların 'Non-figüratif' olarak adlandırdıkları Soyut sanatın çevresinde toplandıkları görülür. Bu sanat hareketi, birçok sanatçıyı etkisine alarak, dönemlerin düşünce hareketlerine paralel olarak değişim gösteren anlatımlarla günümüze dek örnekler vermeye devam edecektir. 1947 yılında

Paris'te "Paris Ekolü"nü²⁷ ortaya çıkmasının ve bu yapılanma içinde soyut anlatımlara yönelen Türk ressamların da olmasının Türkiye'de Soyut sanata yönelimleri desteklediği görülür.

1950'li yıllara doğru ikinci bir sanat görüşü filizlenmeye başlar. Bu görüş çevresinde toplanan sanatçılar geleneksel kaynaklara yönelerek Türk resminin kendini gerçekleştirmesini savlarlar. Batılı teknikleri kullanarak yerel ve geleneksel değerlerle resim yapmanın *millî* resim sanatı yaratacağı görüşünde birleşirler.

Bu iki yönelim arasında "çağdaş sanatın nasıl olması gerektiği" konusunda yeni tartışmalar 1950'li yıllarda gündeme oturur. Yalnızca sanatçıların değil yazarların da taraf olduğu tartışmalarda Soyut/Non-figüratif sanat çeşitli anlamlar kazanır. Beş Sanat, Varlık, Yeditepe, Hisar gibi dergiler, Cumhuriyet, Akşam, Vatan, Ulus gibi gazeteler bu tartışmalara sahne olur. Bu tartışmalarda öyle bir noktaya gelinir ki Soyut/Non-figüratif sanat çağdaşlığın, modernliğin bir simgesi haline gelir. Kıymet Giray bu gelişimi şöyle değerlendirmektedir:

²⁷ 1940'lı yıllardan 1960'lara uzanan süreçte dünyanın her tarafından Paris'e gelen genç sanatçıların oluşturduğu çağdaş sanat ekolü. Picasso, Braque, Miro, Modigliani, Chagall gibi çağdaş sanatın önemli adları bu yıllarda Paris'te buluşarak soyut sanatın gelişimini yönlendirirler. Çağdaş sanatın merkezi olan Paris doğal olarak Türk sanatçıları da kendine çeker. Fikret Mualla, Hakkı Anlı, Abidin Dino, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejat Devrim, Mübin Orhon, Komet, Yüksel Arslan, Tiraje Dikmen ve Utku Varlık, Paris Ekolü'nün Türk sanatçıları olarak sanat tarihinde yerlerini alırlar. K.Giray, **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Seçkilerle Paris Ekolü Sergisi Kataloğu**, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü, Ankara 2007, s.1-14.

1950'li yıllarda, çok partili dönemle birlikte, kültür politikasında da önemli değişiklikler yaşanacaktır. Tam bu bağlamda sanat alanında iki önemli görüş ortaya çıkar. Birincisi Milli karakteri koruyan, geleneksel el sanatlarının esinlerini taşıyan bir sanat anlayışına yönelmektir. İkinci görüş, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşma için çaba harcamaktır. Bu ikinci grup batı sanatının soyut eğilimlerini esin kaynakları arasına alacak ve o günlerin gündemine Non-figüratif sanat olarak giren bir anlayış yaygınlık kazanacaktır²⁸.

Bu *anlayışın* tartışmaları getirdiği nokta Cumhuriyet ideolojisinin temel hedef ve değerlerine dek uzanır:

Çağcıl görüşleri benimseyen ve evrensel sanat değerlerine ulaşmanın önemine inanan yazarlar Non-figüratif resmi şiddetle savunurlar. Bu savunmanın ötesinde bir anlam taşır. Non-figüratif sözcüğü neredeyse Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında benimsenen gelişme programları arasında yer alan, kaderci ve cahil bir toplum yerine, okuyan inceleyen, araştıran ve müsbet bilimin önemini ayımsayan, çağdaş sanat duyarlığına sahip modern Türk insanının biçimlenişinin ulaşması gereken görünümün bir simgesidir²⁹.

²⁸ K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, 1999, s.510.

²⁹ K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.510.

Soyut/Non-figüratif sanat üzerine yapılan tartışmalar bir yandan çok partili döneme geçiş sancılılarıyla birlikte farklı boyutlar kazanırken bir yandan da bu sanatın “ne” olduğu üzerine ortaya çıkan çeşitli görüş ayrılıklarını yansıtmaktadır. Dönemin süreli yayın organları da bu konuya eğilir. Örnekleme gerekirse Varlık Dergisi’nin “Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?” başlıklı araştırması, Soyut/Non-figüratif sanata yaklaşımlardaki temkinliliği de ortaya koyar. Soyut/Non-figüratif sanatın henüz Türkiye’deki başlangıç yıllarında, Şubat 1954 tarihinde yapılan bu araştırmada çeşitli sanat dallarından sanatçılara bu soru yöneltilir. Eren Eyüboğlu³⁰ “bu çalışma tarzını şimdilik doyurucu” bulmadığını, denemelerin henüz kundakta sayıldığını ve bu çalışmaların başarısının toplumla kuracağı “münasebetlerin” başarısına bağlı olduğunu belirtirken, Bedri Rahmi Eyüboğlu Non-figüratifle “bizim nakış sanatımız arasındaki” bağa vurgu yaparak, her iki sanat arasındaki benzerlik ve ayrımlara değinmekte, “genç” bir sanat olmasına karşın Non-figüratifin sağlam temellere dayandığını belirtmektedir. Sabri Berkel bu sanatı çok önemli gördüğünü söyler ve ekler “Saf plastik endişe ve duygularla hareket edilerek sanat sentezine varan, böylelikle sanat alanında gerçek, yeni ve orijinal bir devre yarattıktan sonra her sanat telakkisi gibi eskiyecek olan günümüzün en yeni sanat anlayışı”.

³⁰ Eren Eyüboğlu (1907-1988). Romen asıllı Türk ressam. Yaş Güzel Sanatlar Akademisi’nin ardından Paris’te Julian Akademisi’ne sonra da Lhote Atölyesi’ne gider. 1950’lerde Lhote Atölyesi’nin etkileriyle resim yapan sanatçı, sonrasında Bedri Rahmi Eyüboğlu’yla Anadolu’yu gezer ve yerel ve geleneksel değerleri resmine katar. K.Giray, a.g.y., s.409.

Fethi Karakaş³¹ söz konusu sanatı tamamen dekoratif olarak nitelendirirken, Atıfet Hançerlioğlu Non-figüratif sanatın “sanatkârla sanatı baş başa bırakan bir tarz” olarak değerlendirerek, “Bir resmin muhakkak bir figüre benzemesi sanat değildir” demektedir. Yazar ve şair Orhan Hançerlioğlu Non-figüratif bir resme baktığında doğrudan sanatçıyı gördüğünü ve bu bakımdan Non-figüratif resmi “alanında önemli bir adım” olarak değerlendirdiğini belirtir. Yazar Sabahattin Kudret Aksal, Non-figüratif resmi “eskiden beri süregelen bir çabanın, resmi katıksız olarak çizgi ve renkle kurmak çabasının bir sonucu” olarak nitelendirirken, Zahir Güvemli³² “resmi sadece göze hitabeden bir renkli imkan olmaktan kurtarıp bu sanata asrın felsefi görüşünü sıdırmak istemiş bir tekamül mahsulü” olarak değerlendirerek “resim tarihinde” önemli bir yer alacağını ekler. Gazeteci ve yazar Oktay Akbal, bu akımı insanın “yaratıcı zekasının ve sanat gücünün” yeni bir atağı, arayışı olarak gördüğünü ifade eder. Maya Galerisi’nin sahibi, Adalet Cimcöz ise “tabiatın

³¹ Fethi Karakaş (1916-1977). Ressam ve gravür sanatçısı. Yeniler Grubu ressamlarından olan sanatçı, Akademi’ye konuk öğrenci olarak girerek, Nazmi Ziya, Levy, Tollu, Kocamemi ve Berkel ile çalışır. Yaşamı boyunca pek çok kitabı resimleyen Karakaş, yalın, şiirsel bir duyarlılık ve içtenlikle dolu bir gerçeklik taşıyan resimlere imza atar. A.Köksal, “İstanbul atmosferini içtenlikle yansıtan bir ressam: Fethi Karakaş”, **Milliyet Sanat**, Sayı:224, 25 Mart 1977, s.11,12.

³² Zahir Güvemli (1913-2004). Edebiyat öğretmeni, sanat tarihçisi, yazar. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde öğrenim görür. İstanbul Radyosunda sanat programları hazırlar. Basında uzun yıllar mizahi yazılar, tiyatro ve resim eleştirileri yazar. Yayınladığı iki karikatür albümü dışında, Ahmet Haşim, Voltaire, Medeniyet, İbsen, Türk Mizah Edebiyatı Antolojisi, Sanat Tarihi, Meşhur Ressam ve Heykeltraşlar adlı yapıtlara da imza atar. <http://www.karikaturculerderneği.org/karikaturculer.asp?id=4763> 10.12.2010.

taklitçisi ve modelin kopyacısı olmayan” sanat olarak nitelendirir Non-figüratif sanatı³³.

Yanıtlardan da anlaşılabilceği gibi sanatçılar arasında Soyut sanatın “ne” olduğu konusunda görüş birliği bulunmamaktadır. Bunun da, Soyut sanatın henüz tam anlamıyla anlaşılammış, kavranammış olduğunun bir göstergesi olduğu düşünülebilir. Oysa 1954 tarihi Soyut sanatın Avrupa ve Amerika’da çoktan kabul gördüğü ve “ne” olduğu üzerine tartışmaların son bulduğu yıllardır. Elbette Soyut sanatın da her sanat akımı gibi taraftarları ve sevmeyenleri vardır, ancak 1954 yılı Türkiye sanat ortamı tartışmaları, Soyut sanatı sevip sevmemenin ötesinde, anlayıp anlayamama konusu üzerine yapılır. Buysa tarihsel açıdan bakıldığında Türkiye’de çağı yakalama noktasında dünyanın gerisinde kalındığı izlenimi uyandırır.

1950’li yılların sonlarında ve 1960’larda Soyut sanat üzerine tartışmalar son bulmuş değildir. Soyut/Non-figüratif sanata en sert eleştirileri getiren sanatçılardan biri Nurullah Berk olur. Örneklesek; 1961 yılında kaleme aldığı bir yazıda bu tarz çalışmalar yapan resamlara ve resim piyasasına yüklenir:

Uzaktan yakından, gerçekçi sanatta bir türlü başarı, kişilik gösteremiyen, okumamış resamlar, birdenbire soyutlaşıyor.
Daha dün doğrudürüst bir figür çizemiyen, bir kompozisyon kuramıyan zavallı, soyut dünyaya koşar adım girip kurtuluş yolunu

³³ Anonim “Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?”, **Varlık**, Sayı:403, 1 Şubat 1954, s. 5-7.

bulan şaşkının sevinci, kıvancı içinde. Soyutluk yolu çoğunun işine geliyor. Kötü ressam kötülüğünü gizliyebiliyor bu yolda. İyi ressam, gerçekçilikte daha fazla durursa fosilleşeceğini sanarak, gençleşme hayali peşinde. (...) Kimi kliklere uymada fayda görmede. Bu fayda salt ruhta değil, kesede de. Çünkü soyut sanatı tutan kliker kendilerine çektiklerinin eserlerini de sattırırlar. Böylece kulis arkasından ya da önünden bir soyut sanat piyasası, alışverişi doğar³⁴.

Adları Berk'te saklı kalsa da pek çok ressama göndermeler içeren bu sözlerin, o dönemin sanat ortamında Soyut sanata bakış açılarını ya da yaklaşımları aktardığı düşünülebilir. Ancak, Berk'in de resim piyasasından pay alan bir ressam olduğu göz önüne alındığında, sözlerin nesnellik boyutu tartışma götürür. Ancak şurası kesindir ki Soyut sanat hakkında tartışmalar söz konusu yıllarda yoğunluk kazanır ve Soyut sanat resim piyasası içinde kendine bir pazar bulur.

Nurullah Berk'in 1952 yılında ressam Fikret Otyam'la yaptığı bir söyleşide dile getirdikleri -yukarıdaki alıntının 1961 yılına ait olduğu göz önüne alındığında- yıllar içinde sanatçının Soyut sanata bakışının değişmemiş olduğunun bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir. Bu söyleşi sanatçının Soyut sanat hakkındaki düşüncelerini özetlemesi bakımından da dikkat çekicidir:

³⁴ N.Berk, "Soyut Sanatın Blöfleri", **Varlık**, Sayı:546, 15 Mart 1961, s.12.

Bence mücerret anlayış, belki de en güç anlayıştır. Tabiatı tefsir yolunu bir merdiven telakki etsek, muhakkak ki en alt basamak objektif, fotoğrafik kopya, orta basamaklar gerçek ile mücerret şekil aleminin doğruca sentezi, en üst basamaklar da ya saf abstraksiyon, ya bunun hakim olduğu alemdir. Bu kutsal form aleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmayan biçimlerin ve renklerin gizli manasını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olmak gerekir.

Ne yazık ki, mücerret anlayış gibi gerçekten müstesna bir dünya, sıra kopyacılarının elinde, dekoratif oyunlar derecesine düşmüş bulunuyor. Tabiatı alelade objektif ve realist bir teknik içinde görmek ve resmetmekten aciz kimseler, tualin ötesine berisine yuvarlaklar ve kareler yaparak kendilerini aldatmak ve kendilerine bakanları zehirlemekle meşgul³⁵.

Nurullah Berk, yanıtının devamında Picasso³⁶, Gleizes³⁷, Metzinger³⁸, Lhote³⁹ gibi sanatçılardan sonra Soyut sanatın sanat adına varılan bir

³⁵ F.Otyam, "Nurullah Berk'le Bir Konuşma", **Varlık**, Sayı:379, 1 Şubat 1952, s.20.

³⁶ Pablo Picasso (1881-1973). İspanyol ressam. Kübizmin Braque ile birlikte en önemli karakteri. Yaşamı boyunca plastik sanatların resim, heykel, seramik, afiş gibi pek çok dalıyla ilgilenen sanatçı, sanatı, dünyayı anlamak, dünyayla yüzleşmek, dünyayı içine sindirmek için bir araç olarak görür. I.F.Walther, **Picasso**, Çev.:Ahu Antmen, ABC Kitabevi (Taschen), İstanbul 1997.

³⁷ Albert Gleizes (1881-1953). Fransız ressam. Çoğunlukla Bağımsızlar ya da Sonbahar Salonları'nda resimlerini sergiledikleri için "Salon Kübistleri" denilen ressam grubunun içinde yer alır. 1912 tarihinde Jean Metzinger ile yazdığı "Kübizm Üzerine" adlı kitap, konuyla ilgili

keşmekeş olduğunu vurgular. Bu noktada bir çelişki de ortaya çıkar. Söz konusu sanatçılar Avrupa sanatının Kübizm⁴⁰ hareketinin önemli temsilcileridir. Ayrıca Picasso ve Lhote bu kuramı geliştiren ve yayınlayan sanatçılardır. Bu gerçek göz önüne alındığında Berk'in bu sözleri iki ayrı şekilde anlamlandırılabilir. İlk olarak, sanatçı, Picasso ve diğer Kübizm kökenli bu sanatçıları Soyut ressamlar arasında değerlendirmek gibi bir yanılgıya düşmektedir ki bu da Soyut sanatın *uzmanlar* tarafından yeterince anlaşılmadığını ortaya koyar. İkinci olarak, Berk'in, belirlediği sanatçılardan *sonra* "mücerret sanat" açıklaması, Soyut sanatın Kübizm'den *sonra* ortaya çıkmış olduğu gibi bir düşünceye yol açmaktadır. Bu noktada Berk'in sanatçı örneklerini Kübist sanatçılarla sınırlı tutması soru işaretleri uyandırmaktadır.

yazılmış ilk kitap olma özelliğini taşır. A. Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s.49,50.

³⁸ Jean Metzinger (1883-1956) Fransız ressam. Çoğunlukla Bağımsızlar ya da Sonbahar Salonları'nda resimlerini sergiledikleri için "Salon Kübistleri" denilen ressam grubunun içinde yer alır. 1912 tarihinde Albert Gleizes ile yazdığı "Kübizm Üzerine" adlı kitap, konuyla ilgili yazılmış ilk kitap olma özelliğini taşır. A. Antmen, a.g.y., s.49,50,51.

³⁹ Andre Lhote (1885-1962) Fransız ressam. 1911 yılında Kübist ressamlarla iletişim kurar ve 1912 yılında Altın Kesit Grubu'nun kurucuları arasında yer alır. Türk ressamlar arasında da oldukça popüler olan sanatçı, özel atölyesinde Berk, Eyüboğlu, Görele, İzer, Naci, Kalmuk, Tollu gibi pek çok ressama öğretmenlik yapar. İ. Babacan, "Andre Lhote", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1110.

⁴⁰ Paris'te 1908 yılından itibaren Picasso ve Braque'in öncülüğünde gelişen akım. A.Antmen, a.g.y., s.45

Öte yandan Berk'in bu görüşleri Akademi'nin⁴¹ Non-figüratif sanata bakışını yansıması açısından da önem taşımaktadır. d Grubu'nun yönetimi altındaki Akademi'de, gelenek ve sürekliliği öngören, tüm geleneksel sanatlardan günümüze aktarılan uyum, hacim, ritim gibi *doğrular* üzerine kurulu, döneminde kabul gören ve hala yaşamayı ve övgüyü hak eden sanat anlayışı sürmektedir⁴². Berk'in bu söylemi Akademi'nin kendi içinde taşıdığı bir ikilemi de yansıtmaktadır. Çünkü Akademi o yıllarda 'Akademi'de modern eğitimin başladığını ve modern eğitimi savunan ressamların bu süreci inşa edeceğini ileri sürer. Oysa Akademi hocası Berk'in yansıttığı sanat anlayışı, eğitim sürecinde, Klasik anlayışın egemenliğiyle plastik sanatların temel değerlerini koruyan bir sistemin sürdürüldüğünün bir göstergesidir. Batı'da Soyut sanatın gelişimini izleyen sanatçılar için böyle bir sanat anlayışı, elbette, *gericidir*. Non-figüratif sanat yapan sanatçılar için Akademi dışında varlık gösterebilecekleri alanlar yavaş yavaş belirmeye başlar. Bunda 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle Cumhuriyet Halk Partisi'nin izlediği kültür politikalarından bir kopuş yaşanmasının ve bu kopuşun yaşam pratiğine sanata verilen devlet desteğinin azalması biçiminde gecikmeden yansımasının payı büyüktür. Devlet desteğinin azalmasıyla özel girişimler ve

⁴¹ İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla açılan kurum, 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi adını alır ve 1982 yılında da Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştürülür. A.Ö.Geızgin (Editör), **Akademi'ye Tanıklık 1**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2003, s.11.

⁴² N.Berk "Sanat Davamız Hakkında", **Sanat ve Edebiyat**, Temmuz 1947, s.3.

bireyselleşme çabaları hız kazanır. İstanbul'da açılan Maya Galerisi⁴³ ve Ankara'da kurulan Helikon Derneği⁴⁴ Non-figüratif resim yapan sanatçılara kucak açar.

1950'li yıllar plastik sanatlarda olduğu kadar çoksesli müzik alanında da değişimlere sahne olur. İlk kuşak Türk Çoksesli Müziği bestecileri olarak anılan Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses gibi sanatçılar artık olgunluk dönemlerinin başarılarına imza atmaya başlarlar. Yurt dışı çalışmaları ve deneyimlerinin de ağırlıklı olduğu 1950'li yıllar, bu bestecilerin, aynı zamanda yönetsel görevlerinin de arttığı yıllar olur.

Bu yıllarda konservatuvarlarda bestecilik eğitim-öğretimi yerleşir ve özellikle Cumhuriyet'in ilk kuşak bestecilerinden oluşan öğretmenlerin

⁴³ Maya Galerisi, İstanbul'da, Beyoğlu Kallavi sokak 20/1 adresinde, 25 Aralık 1950 tarihinde Adalet Cimcöz tarafından açılır. Ekonomik nedenlerle 1955 yılında kapanan dek pek çok önemli sergiye ev sahipliği yapmış olan galeri, aynı zamanda bir sanat merkezi gibi çalışır. L. Çalıkoğlu, "Maya Sanat Galerisi'nden Geriye Kalanlar", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:78, 2000, s.238-241.

⁴⁴ Helikon Derneği, Ankara'da, Mithat Paşa Caddesi'nde, 1950 yılının Ocak ayında Bülent ve Selma Arel, Rasin ve Zerrin Arsebük, Bülent-Rahşan Ecevit tarafından kurulur. 1955 yılında 6-7 Eylül olaylarının ardından pek çok dernek gibi Helikon da kapatılır, sahipleri günlerce sorgulanır. Aylar sonra açılmasına izin verilse de dernek eski canlılığını kazanamaz ve kapanır. Devletten ya da bir bankadan destek almadan sanata ve kültüre hizmet edebilmek, bunun başarılabileceğini kanıtlamak, başkentin sönük sanat ve kültür yaşamına taze bir soluk kazandırabilmek amacıyla kurulan derneğin, sanatçıların ve sanatseverlerin de desteğiyle kapanana kadar zorluklarla savaştığı görülür. B.Ecevit, "Helikon", **Gergedan**, Sayı:17, Temmuz 1988, s.150-153. F.Ali, **Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.32,33.

yetiştirdikleri öğrenciler müzik ortamına besteci sıfatıyla girmeye başlarlar. Birinci kuşanın geleneksel kaynakları kullanarak ulusal bir ekol oluşturma kaygılarına pek katılmayan bu sanatçılar, üsluplarını yansıtırken Batı dünyasıyla daha yakın etkileşimler içine girerler. Bu bağlamda dünyaya açılmanın yolu olarak gelenekten beslenmeyi değil, Batı'nın son yeniliklerinden yararlanmayı seçerler. İlk kuşak bestecilerin kullandığı, genellikle İzlenimciliğe dek gelen çağdaş akımları müziklerine geleneksel kaynaklarla işleyerek katma anlayışı yerine, Elektronik müzik⁴⁵, 12 ton sistemi⁴⁶, Rastlamsal⁴⁷ ve Somut müzik⁴⁸ gibi İzlenimcilik sonrası daha ilerici

⁴⁵ Elektronik donanımlar kullanılarak yapılan Elektronik müzik, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında teknolojinin bu alanda gelişmesiyle, bestecilere geleneksel çalgıların ses evrenlerinin dışına çıkma olanağı tanır. Alana özgü çalgılar üretilir ya da elektronik laboratuvarlarda yer alan titreşim doğurucular kullanılır. Varese, Berio, Messiaen, Babbitt, Arel gibi besteciler bu alanda yapıt veririler. A.Say, "Elektro Akustik Müzik", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s.516, 517.

⁴⁶ Tonal armoninin dışında olan sistemde, önceden bestecinin isteğine göre belirlenmiş 12 sesin oluşturduğu bir diziyle beste yapılır. Sistemin bulucusu Schönberg'dir. Sistem sonrasında geliştirilerek pek çok besteci tarafından uygulanır. E.İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, YKY, İstanbul 1996, s.209.

⁴⁷ Aleatorik müzik olarak literatürde geçen rastlamsal müzik 20. yüzyılın deneysel müzik yaklaşımlarından biridir. Bestecilik tekniğinde rastlantılar bilerek kullanılır. Stockhausen, Boulez, Cage, Usmanbaş gibi besteciler bu alanda yapıt vermişlerdir. A.Say, "Aleatorik", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s.47.

⁴⁸ Türkçeye "Somut müzik" olarak çevrilen "Musique concrete", II. Dünya Savaşı sonrasında Paris'te elektronik yöntemle elde edilen "gürültü" niteliğindeki seslerin bulunduğu ses üretim sürecine verilen addır. Teyp kayıtlarının birleştirilmesiyle elde edilen "somut" seslerden oluşan bir çalışmadır. Bu deneysel yaklaşımın öncüsü Pierre Schaeffer'dir. A.Say, "Musique Concrete", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:2, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s. 527.

ve deneysel teknikler kullanmayı tercih ederler. Bir anlamda Türk Çoksesli Müzik Sanatı'nda geleneksel kaynakları kullanma yolunun yanında bir başka kulvarın açıldığı da söylenebilir. Elbette söz konusu yıllarda eleştiriler alan bu kulvarın yolcuları çalışmalarını sürdürmekten vazgeçmezler. Bu eleştiriler 1950'li yılların Cumhuriyet, Akşam, Pazar Postası, Ulus gibi gazetelerinde ve Yeditepe, Şadırvan, Filarmoni gibi dergilerinde yer alır. İlginçtir ki bu tartışmalar gerek akademik ortamlarda gerekse akademi dışı sanat ortamlarında günümüzde de sürmektedir. İkinci kuşağı oluşturan ve yeni akımların izleyicisi olan bu besteciler arasında İlhan Usmanbaş⁴⁹, Bülent Arel⁵⁰, İlhan Kemal Mimaroğlu⁵¹ gibi adlar sayılabilir.

A.Say, "Elektro Akustik Müzik", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s.516, 517.

⁴⁹ İlhan Usmanbaş (1921). Besteci. 1941 yılında girdiği İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Cemal Reşit Rey ve Sezai Asa'ın öğrencisiyken, 1942 yılında girdiği Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Hasan Ferit Alnar, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve David Zirkin'le çalışır. 1948 yılında mezun olarak aynı okulda öğretmenliğe başlar. Bu arada 1951 yılında Kemal İlerici ile de çalışır. 1957-1958 yılları arasında yine ABD'ye giderek birçok besteci ile tanışır. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.88,89.

⁵⁰ Bülent Arel (1919-1990). Besteci. 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na girer. Burada Ferhunda Erkin, Necil Kazım Akses, Praetorius ve Zuckmayer'le çalışan sanatçı, 1947 yılında mezun olur. 1950 yılında kurucuları arasında olduğu Helikon Derneği'nde Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrası'nın şefi olur. 1959 yılında burs ile ABD'ye giderek yeni kurulmuş olan Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde çalışmalarını sürdürür. 1964 yılından ölümüne dek burada çalışmalarını sürdürür. F.Ali, **Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.17-153.

⁵¹ İlhan Kemal Mimaroğlu (1926). Besteci, müzik yazarı. 1949 yılında bitirdiği Hukuk Fakültesi'nin ardından aldığı müzik dersleriyle besteciliğe, eleştirmenliğe ve radyo programcılığına başlar. 1961 yılına dek bu uğraşlarını sürdürür. 1955-1956 yıllarında bursla

İlhan Usmanbaş bu konudaki görüşlerini açıklarken, kendilerinden önceki kuşaklara tepki olarak geleneksel müzikten ayrıldıklarını belirtir⁵². Sanatçı, bu durumu ikinci kuşağın tarihsel konumunun gerektirdiği bir sonuç olarak değerlendirir:

Bizim kuşağın ellilerde oniki tona gelmemizin nedeni, daha önceki kuşağın yani, Necil Kazım Akses, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin'in bir çeşit müzik okulu yaratmak için sürdürdükleri çabaya karşın bir çıkış noktası bulmak ihtiyacıydı. Çünkü onların kullandığı gereç öyle bir gereçti ki, bizim kuşak için bu gereci benimsemek dünyaya kapanmak demektir⁵³.

Görüldüğü gibi Usmanbaş, ikinci kuşak olarak yeni bir yol açmak zorunlulukları olduğu görüşündedir. 1945 sonrası Batı Çoksesli Müziği'nin dünyada gösterdiği gelişim karşısında bir besteci olarak duyarsız kalmak, özellikle yeni arayışlar içindeki gençler için zordur. Çoksesli Batı Müziği'nde geleneksel kaynaklara başvuru yolu 1950'li yıllarda giderek Batı dünyasında da hız kaybeder. Teknolojinin hızlı gelişimine paralel olarak ardı ardına

ABD'ye giden besteci burada Columbia Üniversitesi'nde öğrenim görür. 1959 yılında New York'a yerleşir ve 1966 yılında elektronik müzik konulu "master" derecesini alır. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.110,111.

⁵² İ.Akay, "Sanatçılarla Konuşmalar İlhan Usmanbaş'la", **Varlık**, Sayı:708, 15 Aralık 1967, s.12.

⁵³ Aktaran: C.Gûla, "Cumhuriyetle Başlatılan "Müziğimizde Devrim" Neden Gerçekleşmedi", **Birinci Müzik Kongresi Bildiriler** Ankara 14-18 Haziran 1988, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1988, s.595.

ortaya konan yeni beste teknikleri bestecilerin buluşları olarak kişisel üsluplarını oluşturmada öne çıkar. Böyle bir gidişte dünyanın gerisinde kalmak endişesi ile alışıldık bir yol olan geleneksel kaynakların kullanımı konusunda tereddüt etmek doğal görünmektedir. Bununla beraber Usmanbaş, “her zaman değilse de gerektiğinde” geleneksel kaynaklara başvurduğunu ve bu müzikleri dinlemekten hoşlandığını da belirtir⁵⁴.

İlhan Kemal Mimaroglu, geleneksel kaynakların çoksesli müzikte kullanımına karşı çıkar ve “çağrışımların getirdiği biçimlere uymak” gerekliliğini düşünür⁵⁵. Sanatçı, geleneğin kendisini kısıtladığı görüşündedir. Zaten kendisinin geleneklere bağlı bir müzik yaptığını düşünür, çünkü “geçen hafta yapılan, bu hafta gelenek olur. Geleneğin yerleşmesi için sekiz kuşak beklemek gerekmez”⁵⁶. Bu görüşler tam bir 20. yüzyıl sanatçısının görüşleridir. Gündelik yaşamın hızı öyle artmıştır ki dünden bugüne pek çok şey değişir ve eskir. Sanatçı bunları izlemekle yükümlüdür ve bunlardan yararlanmak seçimini yapabilir. Gerçekten de Mimaroglu “Yapmaya çalıştığım bugünün musikisidir.” der.

Sanatçı ulusallık üzerine düşüncelerini şöyle aktarır:

⁵⁴ İ.Akay, “Sanatçılarla Konuşmalar İlhan Usmanbaş’la”, **Varlık**, Sayı:708, 15 Aralık 1967, s.12.

⁵⁵ E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s. 111.

⁵⁶ T.S.Halman, “İlhan Mimaroglu İle Bir Konuşma”, **Varlık**, Sayı:678, 15 Eylül 1966, s.8.

Bir musiki yapıtı, her yapıt gibi, giderek her eylem gibi, her düşünce gibi ulusal olduğu için önemli değil, önemli olduğu için ulusaldır. Elektronik musikinin Türk musikisi ile uzlaşmayan hiç bir yönü yoktur. Fakat Türk musikisinin, kendine özgü olandan başka, hiçbir musiki anlayışı ile uzlaşır yanı da yoktur. Öyleyse sorunu uzlaşmalar açısından görmek gerekmez. Türk bestecisinden istenen, her yerdeki her besteciden istenenden başka değildir: Türklüğünü değil, bireyliğini gerçekleştirilmeye çalışması. Çünkü istese de istemese de yaptığı musiki Türk musikisi olacaktır. Ne var ki musikisindeki Türklük, ancak taşıdığı bireysel değerlerle orantılı olarak değer kazanabilir⁵⁷.

Görüldüğü gibi İlhan Mimaroglu ile geleneksel kaynakları kullanma yolunu seçen sanatçılar arasında, bir yapıtın hangi nitelikleri alırsa *ulusal* olarak nitelendirilebileceği konusunda görüş ayrılığı bulunmaktadır. Yapıtın varoluşsal olarak öncelikle sanatsal bir nitelik taşıması gerekliliğini vurgulayan Mimaroglu tarafından, yaratıcısının Türk olmasının *ulusal* nitelik taşıması için yeterli görüldüğü ortadadır. Oysa geleneksel sanat değerlerinin kullanılmadığı çalışmalar günümüzde bile pek çok çevrede ulusallıktan uzak görülmektedir. Bu noktada sanatın Mimaroglu tarafından bireysel bir edim oluşunun vurgulanması dikkat çekicidir. Bestecinin vurguladığı bir nokta da Türk musikisinin diğer müziklerle “uzlaşmazlığı”dır. 19. yüzyıldan bu yana, yani Batı kültürü etkilerinin Türkiye’ye girmeye başlamasından bu yana bu

⁵⁷ T.S.Halman, “İlhan Mimaroglu İle Bir Konuşma”, **Varlık**, Sayı:678, 15 Eylül 1966, s.9.

uzlaşmazlığı çözmeye yönelik pek çok sistem ya da yol önerilmiştir Türk müzik dünyasında. Tüm çokseslendirme çalışmaları, *sentez* çalışmaları bu amaca hizmet eder. Ancak görülen odur ki Mimaroglu bu çalışmaları başarılı görmez. Sanatçı yazdığı tüm eleştiri yazılarında da bu yargılarını belirtir. Elbette sanatsal seçimler sanatçının özgür alanıdır ancak bir sanat yapıtını değerlendirmek için belirlenebilecek ölçütler ulusal olup olmadığından *önce* sanatsal bir nitelik taşıyıp taşımadığı üzerinde durmayı gerektirir. Bu bağlamda Mimaroglu'nun düşünceleri, kendinden önceki kuşaklara ve müziklerine de ciddi bir eleştiri niteliği taşır.

Çoksesli Batı Müziği'nde Türkiye'nin önemli bestecileri olan bu adlar aynı zamanda Batı dünyasında da başarılı olurlar. Bülent Arel ve İlhan Kemal Mimaroglu'nun elektronik ve somut müzikleri Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) yayınlanır ve bu iki ad dünya müzik tarihine elektronik müziğin "babaları" olarak geçer. İlhan Usmanbaş Avrupa ve ABD'de çeşitli ödüller kazanır. Ancak son yirmi yılda bu tür yapıtlar Türkiye'de seslendirilme fırsatı bulur. Örneklersek 1950'li yıllarda ABD'de başarılarıyla övgü ve ödüller alan bu sanatçılardan İlhan Usmanbaş'ın yapıtları söz konusu yıllarda Türkiye'de yalnızca iki kez seslendirilir⁵⁸. Ulusal bir Türk müziği ekolü kurma düşüncesinden uzak olan bu besteciler tamamen bireysellikleri üzerine kurdukları dilleriyle Çoksesli Türk Müzik Tarihi'ne geçerler.

⁵⁸ 1950 yılında Türk-İngiliz Müzik ve Tiyatro Şenliği kapsamında bir kez çalınan 1.Senfonisi ve 1953 yılında çalınan yaylı sazlar orkestrası için yazılmış olan "Küçük Gece Küğü" dışında Usmanbaş'ın yapıtları uzun yıllar konser programlarında görülmez. E.O.Fırat, "Aşılmamış Noktalar", **Orkestra**, Sayı:58, 4 Ocak 1968, s.11.

Bununla beraber birinci kuşak bestecilerin açtığı yoldan giden besteciler de 1950’li yıllarda Türkiye çoksesli müzik yaşamında etkin rol oynarlar. Bülent Tarcan, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Muammer Sun gibi ikinci kuşak besteciler, geleneksel kaynakları kullanarak oluşturdukları çalışmalarıyla çoksesli müzik alanında ulusal bir ekol kurma idealini sürdürürler. Hem geleneksel müzik örneklerinin çokseslendirilmesi hem de bu kaynakların farklı üsluplarda işlenmesi yoluyla yaptıkları çalışmalar 1950’lerden günümüze uzanan süreçte Türkiye sanat ortamında etkili olur.

1950’li yılların önceki yıllardan miras kalan bir başka tartışma konusu “alaturka-alafranga” müzik çekişmesidir. Çoksesli müzik-tekseleli müzik tartışmaları Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren gündemi meşgul eder. Çoksesli müziğin uygar dünyayla ve tekseleli müziğin ilkellikle özdeşleştirilmesi, iktidar tarafından müzik konusunda yapılan inkılâpların çoksesli müziği ön plana taşınması, iki müzik kültürü arasında bir hiyerarşinin ortaya çıkmasına neden olur ve tartışmaların temel eksenini bu hiyerarşi oluşturur. “Alaturka” müzik yanlıları ve alafranga müzik yanlıları gibi iki karşıt kutbun ortaya çıkmasına neden olan görüş farklılıkları, karşılıklı atışmalarla günümüze dek süren bir çatışma oluşturur.

Atatürk’ün taraflarca farklı yorumlanan söz ve edimleri sorunun başlangıç evresini 1920’li yıllara götürür. Gerek radyoda geleneksel müziklerin yasaklanması gerekse geleneksel müzik eğitim ve öğretiminin okullardan kaldırılarak yalnızca Çoksesli Batı Müziği öğretimine ağırlık verilmesi gibi edimler, Klasik Türk Müziği müzik *yanlılarının* tepki duymalarına

neden olur. Öte yandan çağdaşlaşmanın Çoksesli Batı Müziği'nin yerleşmesiyle doğru orantılı olduğu görüşünü savunanlar, Atatürk'ün bu konudaki söz ve edimlerini de arkalarına alarak çatışmayı kışkırtırlar.

1950'li yıllara gelindiğinde Demokrat Parti'nin geleneklere önceki iktidarlara göre ayrımlar taşıyan bakış açısı, “alaturka” müzik *yanlılarını* az da olsa rahatlatır. Tarihsel kimliğin bir parçası olarak ele alınan geleneksel sanatlar ve “alaturka” müzik günlük yaşamın içinde daha ağırlıklı olarak yer almaya başlar. Öte yandan iktidarın bakışındaki bu değişim Batı müziği, ya da tartışmalardaki kullanılan adıyla alafanga müzik yanlılarının tepkilerinin artması sonucunu doğurur. Örnelemek gerekirse; Fikri Çiçekoğlu Eylül 1950 tarihinde yazdığı yazıda radyoda Çoksesli Batı Müziği yayın saatlerinin azaltılması konusunda yaptığı eleştiriyi, “alaturka-alafanga” müzik tartışmaları üzerinden ele alır:

Yapılan birçok neşriyat ve propagandalar “Türk musikisi” adına yapılıyor. Fakat hangi musiki “Türk musikisi”dir kanaatime göre bu cihet sarahatle ve isabetli olarak henüz taayyün etmiş değildir. (...) Türk musikisini, sanat musikisinde ve onun devamında aramak ne derin gaflettir; bunu, bu musikinin derinliklerine varan ve samimi olan insanlar da eminim ki biliyorlar. (...) Klâsik sanat musikisinde ve onun ayağa düşmüş devamında millî bir musiki yaratacak kudret yoktur⁵⁹.

⁵⁹ F.Çiçekoğlu, “Bu Musiki Türk Musikisi Değildir”, **Filarmoni**, Sayı:22, Eylül 1950, s.2.

Çiçekoğlu'nun yazısında öne sürdüğü iki düşünce, gerçekte alafanga müzik yanlılarının söz konusu tartışmada kullandıkları en önemli iki argüman olarak ortaya çıkar. Bunlardan ilki, “alaturka” müziğin aslında sanatsal değeri olmakla birlikte ömrünü tamamlamış Klasik Türk Müziği'nin özellikle İstanbul'da yozlaşmış biçimi ve bu haliyle de meyhane müziği olduğudur. Bu müzik İstanbul dışına pek çıkmamış olmasıyla da coğrafi olarak tüm Türkiye'ye ait değildir ve dolayısıyla Türk insanının *millî* müziği olamaz. İkinci ortak sav ise, bu *gerçeğin* aslında “aklı başında” Klasik Türk Müziği üstatlarınca da kabul edildiğidir. Bu noktada yazarlar ad vermeden söz konusu üstatların demeçlerine yer verirler ve bu yolla “aslında onlar da bu *gerçeğin* ayırdındalar” sonucuna varırlar.

Konuyu bu şekilde ele alan bir başka yazar Hıfzı Topuz'dur. Topuz, Çiçekoğlu gibi, “alaturka” musikinin halkın tümü tarafından beğenilip dinlendiği görüşüne karşı çıkar. Ancak yazar, “alaturka” müzik ile Klasik Türk Müziği arasında bir ayırım gözetmez. İkisini de meyhane müziği olarak ele alır:

Evvelâ alaturkadan bütün halkın hoşlandığı iddiası yersizdir. Halkın büyük çoğunluğu, yani köylerimizde ve kasabalarımızda yaşayan geniş halk kitleleri bu müzikle fazla ilgili değildir. Dede Efendi, (...), İtrî bu insanlar için pek bir şey ifade etmez. Halk kendi müziği ile, bağlaması ile, türküleri ile ilgilenir ve bundan zevk alır. Yoksa klâsik Türk müziğinden değil. Meyhane müziğinden hoşlanan insanlar

ancak şehirlerde yaşayan insanların bir kısmıdır ki bu kütleyi bütün halk addetmek ne derece doğru olur bilmiyorum⁶⁰.

Topuz, yazısının devamında konuştuğu “Türk müziğinin otoritesi sayılan” ve “bu işi iyi bilen alaturkacıların”, “alaturkanın” devrini tamamlamış bir müzik olduğu, bu yönüyle ölmeye mahkum olduğu, eserlerin derlenerek Batı tekniği ile işlenmesi yoluyla elde edilecek Batı müziğinin “müziğimizin gelişme sahası” olduğu, polifonik müziğe yönelmek zorunda olunulduğu konusunda hemfikir olduklarını ekler.

Bu düşünceler elbette 1950’li yıllarda ortaya çıkmış değildir, hatta bir tarihlendirme çalışması başlangıç yıllarını 1920’lerden önceye dahi götürebilir. Ancak 1950’li yıllardan sonra da konunun aynı sıcaklığıyla ele alındığı görülür. Örnekleme gerekirse; Sami Özerdim, Aralık 1960 tarihinde “alaturka” müzik ile Klasik Türk Müziği’ni ayrı müzikler olarak kabul ederek, radyo yayınlarındaki “alaturka” müzik yayınlarının insanları teker teker “zehirlediğini”, tarihe mâl olmuş olan Klasik Türk Müziği’ni ise zaten artık yaşamadığı için kimsenin dinleyemediğini belirterek, tek sesli müziğin “ilkel”, çoksesli müziğin ise uygar dünyaya ait olduğunu vurgular ve Batı dünyasının içinde yer almak için tek sesli müziğin değil, çoksesli müziğin içinde olmak gerektiğini ekler⁶¹. Özellikle tek sesli müziği “ilkel” ve çoksesli müziği “uygar” bulan bu görüş son derece sorunlu ve ne yazık ki yaygın bir bakış açısidir.

⁶⁰ H.Topuz, “Müzikte Batılılaşma Dâvası”, **Yeditepe**, Sayı:13, 15 Mayıs 1952, s.1.

⁶¹ S.Özerdim, “Bu Müzikle mi?”, **Varlık**, Sayı:539, 1 Aralık 1960, s.5.

Bu bakış açısının günümüzde dahi bazı çevrelerde geçerliliğini koruduğu düşünüldüğünde sorunun derinliği ve çözümsüzlüğü ortaya çıkacaktır.

3. 1950-1960 YILLARI ARASINDA GELENEKSEL KAYNAKLARA YÖNELİMLER

1950 yılı Türkiye’de yeni bir dönemin başlangıcı olur. 1946 yılında çok partili sisteme geçen Türkiye’de yeni kurulan hükümetin getirdiği yenilikler arasında, elbette iktidarın kendi düşünce ve görüşleri doğrultusunda biçimlenen bir kültür yaşamı da yerini alır. Demokrat Parti’nin iktidarında doğrudan bir kültür politikasının varlığı söz konusu olmasa da⁶² uygulamalarıyla gündemi değiştirdikleri ve yönlendirdikleri görülür. Çalışmanın konusu bağlamında özellikle kendilerinden önceki Atatürk ve İnönü iktidarlarının *ulusallık* kavramına yaklaşımlarına getirdikleri farklılık önem taşır. Bakış açısındaki değişime paralel olarak DP politikalarının bir başka getirisi, Osmanlı’nın ve Osmanlı’ya ait olan tüm dil, kültür ve sanat gibi unsurların yeniden resmi söylemlerde ve giderek günlük yaşamda kendine yer bulmasıdır. DP ve önceki iktidarların arasındaki temel ayrımı, çalışma konusu özelinde, bu noktada aramak yerinde olacaktır. Bu doğrultuda kısaca 1950 öncesi *millîlik* kavramının içeriğiyle DP iktidarının *millîlik* kavramının içeriğine değinilecektir.

Bir *ulus-devlet* ortaya koyma projesi olan Cumhuriyet, özellikle ilk yıllarda, “ulus” yaratma çabalarına sahne olur. Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş döneminde özsaygısını ve özgüvenini yitirmiş bir topluluğa hem

⁶² Demokrat Parti’nin hükümet programlarında kültür-sanata dair bir madde bulunmayışı bu yorumun temelini oluşturmaktadır. http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/tutanak_sorgu.html

kendine güvenini ve inancını yeniden kazandırma⁶³ hem de bu topluluğu “Türklük” ortak paydası altında bir “ulus” olarak biraraya getirme hedefleri ve idealleri, çeşitli projelerle temellendirilmeye çalışılır. Türk Tarih Tezi⁶⁴, Dil

⁶³ Türk halkının özgüveninin yenilenmesi arzusu bizzat Atatürk’ün kendisi tarafından “Ne mutlu Türküm diyene” ya da “Türk milleti çalışkandır. Türk milleti zekidir” gibi sözlerle ortaya konurken, dolaylı olarak tarihçilerin ağzından da bu yaklaşım dillendirilir. Örneklesek, gerçekte büyük bir kısmı Atatürk tarafından yazılarak Afet İnan’ın adıyla yayınlanan ve 1930 yılında yayınlanarak okullarda ders kitabı olarak okutulan “Vatandaş İçin Medeni Bilgiler” kitabının “Millet” başlığı altındaki bölümünde “Türk milleti” için şu ifadeleri kullanılır:

(...) dünya yüzünde ondan daha büyük, ondan daha eski, ondan daha temiz bir millet yoktur ve bütün insanlar tarihinde görülmemiştir. (...) Türk dili dünyada en güzel, en zengin ve en kolay olabilecek dildir. (...) Türklerin aşağı yukarı hep ahlâkları birbirine benzer. Bu yüksek ahlâk, hiçbir milletin ahlâkına benzemez. (...) Türk milletinin teşekkülünde mevcut olan bu şartların hepsi birden diğer milletlerde yok gibidir.

A.İnan, **Vatandaş İçin Medeni Bilgiler**, Devlet Matbaası, İstanbul 1931, s.7-16.

⁶⁴ Türk Tarih Tezi’ne göre Türk’ün ana yurdu Orta Asya’dır ve bu coğrafya uygarlığın beşiğidir. Türkler bu bölgede en az milattan 9000 yıl önce bir uygarlık kurmuşlardır. Bu ırk başka bir ırkla karışmamıştır ve Türkler doğuştan uygarlığa yatkın bir millettir. Orta Asya’da yaşayan bu ırk, aynı etnik kökene sahiptir ve ortak bir dil kullanır. Doğal kaynaklar üzerinde egemenlik kurabilme başarısını gösteren Türkler, dünyadaki diğer milletler ilkel koşullarda yaşarken, uygarlık yolunda adım atarlar. Türk Tarih Tezi, Orta Asya yanında Anadolu’ya da vurgu yapar. Hititler köken itibariyle Orta Asyalıdır ve Türklüğün ve uygarlığın merkezini Anadolu’ya taşımışlardır. Orta Asya’daki kuraklık, Türklerin Anadolu, Hindistan, Makedonya gibi farklı coğrafyalara göç etmelerine neden olur ve Türkler göç ederken uygarlıklarını da götürürler. Yunanlılar, Mısırlılar ve Sümerler’in aslında göç eden ve göç ettikleri bölgeleri yüksek bir uygarlık düzeyine çıkartan brakisefal ırka sahip Türkler olduğu düşünülür. İslamiyet gerileyince, Türkler de uygarlık liderliğini Batı’ya devrederler. Anadolu uzun zamandır Türklerin asıl yurdudur ve bu coğrafyaya bir kutsallık atfedilir. Özellikle kırsal alana dair yapılan değerlendirmeler, yüceltmelerle doludur; çünkü Türklerin ilk ortaya çıkışlarından itibaren taşıdıkları ve Orta Asya’dan getirdikleri yüksek karakterin izleri, bozulmadan kırsal alanda yaşamaktadır. Osmanlı dönemi yüksek Türk kültürünün yozlaştığı bir dönem olarak değerlendirilir ve bu döneme ait olan her şeyin silinmesi ve geçmişteki “şanlı” zamanlara

İnkılâbı ve Güneş-Dil Teorisi⁶⁵ gibi başlıklar altında toplanan bu projeler, ortak tarihsel, kültürel, coğrafi, dilsel kökene sahip insanlardan oluşan bir “ulus” kavramını yaşama geçirme gereksinimiyle yaratılır⁶⁶. Bir yandan sözkonusu projelerle her anlamda yüceltilen bir *Türk* kimliği profili ortaya konurken, bir yandan da çeşitli etkenlerle çağının gerisinde kalmış/bırakılmış olduğu varsayılan Türk insanını *çağdaş uluslar düzeyine* ulaştırmanın bir

dönülmesi gerekliliği vurgulanır. Ö.Balkılıç, “**Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**”, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara 2009, s.31-37,90. B.Ayvazoğlu, “Tanrıdağ’dan Hira Dağı’na Uzun İnce Yollar”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.542-543. M.Katoğlu, “Cumhuriyet Türkiye’sinde Eğitim, Kültür, Sanat”, **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s.444-445. Özellikle bu nokta Cumhuriyet dönemi müzik çalışmalarında bir hareket noktası olarak belirir.

⁶⁵ Dil İnkılâbı, 26 Eylül 1932 tarihinde toplanan Birinci Türk Dil Kurultayı ile başlar ve iki amaca hizmet eder. Birincisi ulusal bir dil yaratmak için dilsel farklılıkları ortadan kaldırmak, diğeri ise dilden yabancı, özellikle Arapça ve Farsça sözcükleri temizleyerek dilde Osmanlı etkisini yok etmek olarak özetlenebilir. Türk Tarih Tezi, Türklerin en asil icatlarından biri olan Türkçenin Osmanlılar tarafından bozulduğunu savlar. Gerçek, temiz Türkçeyi köylüler kullanır. Dili temizleme çabaları 1933-1934 yıllarında doruğa ulaşır. Dili arılaştırma çabaları sağlıklı sonuç vermez, durum daha karmaşık hale gelir. Bunun üzerine Türk Tarih Tezi ile dil reformu birleştirilmeye çalışılır ve Güneş-Dil Teorisi ortaya konur. Bu teoriye göre dünyadaki tüm diller Türkçeden türemiştir. İnsanlık tarihinin ilk dili Türkçedir ve bu dil Türklerin güneşe tapınma ritüellerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Böylece, başlangıçtaki radikal tutumdan dönülerek dildeki yabancı sözcüklerin ayıklanmasına son verilir; çünkü tüm sözcükler zaten Türkçeden türetilmiştir. Özellikle Atatürk’ün ölümünden sonra ağır eleştiriler alan bu çalışmalar, günümüzde de etkisini sürdürmekte ve yerilmektedir. H.Ziya Ülken, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul 1992, s.460-462. Ö.Balkılıç, a.g.y., s.43-46. M.Katoğlu, “Cumhuriyet Türkiye’sinde Eğitim, Kültür, Sanat”, **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s.435-444.

⁶⁶ Ö.Balkılıç, “**Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**”, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara 2009, s.28.

gereği olarak hemen her alanda inkılâplar yapılır. Dönemin önemli ideologlarından sosyolog Ziya Gökalp'in⁶⁷ düşünceleri, projelerin yaşama geçirilmesinde kısmen yönlendirici olur⁶⁸. Gökalp "Türkçülüğün Esasları" başlıklı kitabında Türklük kavramını Anadolu ile bağdaştırarak, özellikle Anadolu kültürünün bozulmamış, yozlaşmamış Türk kültürü olduğu düşüncesini ileri sürer⁶⁹. Gökalp'e göre Anadolu köylüsü "yüksek Türk

⁶⁷ Ziya Gökalp (1876-1924). Sosyolog. İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde özellikle ulus-devlet yaratma konusunda düşünceleriyle döneme yön vermiş düşünce adamı. Osmanlı döneminde, öğrencilik sürecinde bile özgürlük düşüncelerinin etkisiyle yaptığı çalışmalar nedeniyle idam cezasıyla yargılanmaya ve Malta'ya sürülmeye kadar giden yaptırımlarla karşılaşır. "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında Türkçülüğü Türk milletini yükseltmek olarak tanımlar. Türkçülük üzerine düşünceleri, Osmanlı döneminde Turancılığa kadar uzanırken, Cumhuriyet döneminde Türk toplumu için "Türkiyecilik" idealini öngörür. Halka hem ondan hars almak hem de medeniyet götürmek için gitmek gerektiğini düşünür. Ulus yaratmak için kültür, dil ve tarih birliği gerekliliğini vurgular ve bu doğrultuda hem Türk dili hem de Türk edebiyatı çalışmaları yapar. Ş.Gürsoy, İ.Çapcıoğlu, "Bir Türk Düşünürü Olarak Ziya Gökalp: Hayatı, Kişiliği ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt.47, Sayı:2, 2006, s.89-92,97,98.

⁶⁸ Bu noktada Orhan Koçak bu güçlü etkinin, Gökalp'in düşüncelerinin aslında Tanzimat'tan beri Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Vefik Paşa gibi yazar ve düşün adamlarınca da dillendirilen ve tartışılan görüşlerin sistematize edilmiş bir bütünü olmasından kaynaklandığını da belirtir. O.Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.379,380.

⁶⁹ Bu düşüncüyü Gökalp'ten önce 1918 yılında Hilmi Ziya Ülken öne sürer. Ülken Mülkiye'de öğrenciyken Henri Lichtenberger'nin Richard Wagner, "Poete et Penseur" adlı yapıtından esinlenerek Anadolu'yu Türk kültürünün gerçek kaynağı olarak ele alır ve arkadaşı Reşat Kayı ile birlikte 1918-1919 yılları arasında "Anadolu" adlı bir dergi çıkararak bazı halk masallarını burada yazar. 1919 yılında Ülken'in yazdığı "Anadolu'nun Bugünkü Vazifeleri" adlı kitap Mülkiye öğrencileri arasında etkili olur ve araştırmaların İslam tarihinden Anadolu tarihine yönelmesine neden olur. M.Atabay, "Anadoluculuk", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.516.

karakterini taşımayı” sürdürmektedir⁷⁰. Bu düşünce yukarıda adı geçen projelerle işlenir ve kaynağını Kurtuluş Savaşı'nın verildiği Türkiye'den, Anadolu'dan alan bir Türklük anlayışıyla ulus-devlet ve 'Türk kimliği' inşa edilmeye çalışılır. İslam, Arap, Bizans gibi kültürleri bünyesinde birleştiren Osmanlı kimliği ve kültürünün Türk kimliğinin bozulmasında etken olarak görüldüğü bu süreçte, elbette ulus-devlet yaratma projesi, Osmanlı ve Osmanlı mirasına ait her unsuru dışarıda bırakan ve hemen her konuda tarihsel olarak radikal bir kopuş yaratan bir oluşum sürecini başlatacaktır. Bu süreci İlker Özdemir şöyle özetler:

Geçmişten devralınan mirasın reddedilerek farklı bir gelenek yaratma çabasının belirginleştiği Cumhuriyet'in kuruluş aşamasında ulusal/laik bir kimliği esas alan homojen bir yapı oluşturulmaya çalışılırken, heterojenliğin üzerine de ödünsüz bir biçimde gidilerek ortak bir Türk kimliği ve yurttaşlık ekseninde bir siyasal kültür oluşturulmaya çalışılmıştır⁷¹.

1950 seçimlerinde DP'nin bir anlamda Osmanlı geleneğine korumacı bir zihniyetle sarılan kesimin tepki oylarını da almış olduğunu belirten Çağlar Keyder, bu durumun modernleşmeye karşı bir direniş olduğunu düşünür⁷². Bu direniş 1950'li yıllarda Türkiye'nin çağdaşlaşma projelerinin 'Batılılaşma

⁷⁰ S.Engin, **Kemalizm İnkılâbının Prensipleri**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1938, s.150.

⁷¹ İ.Özdemir, "Popüler Kültür(ler) Üzerine", **Birikim**, Sayı:107, Mart 1988, s.86.

⁷² Ç.Keyder, **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar**, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s.167.

ekseninde çağdaşlaşmadan geleneğin modernizasyonuna' evrilmesini beraberinde getirir ki bu iki kutup, yani Batılılaşma ve geleneğin modernize edilmesinin oluşturduğu kutuplar, aslında Tanzimat döneminden itibaren Türkiye çağdaşlaşma tarihinde aralarında çekişme olan başlıca iki projedir⁷³. Bu bağlamda 1950 sonrası Türkiye'de gündeme gelen proje, Batı'ya yönelmeden çok, bir içe dönüşle beraber geleneğe dönüş ve geleneğin modernleştirilmesi projesi olarak görülebilir.

Yeni hükümetin gündeme getirdiği geleneğin modernizasyonu projesinin sanat alanındaki izdüşümleri parti programlarında somut olarak yer almaz. Daha önce de belirtildiği gibi Demokrat Parti'nin 1950-1960 yılları arasında kurduğu dört hükümetin programında kültür politikalarına dair doğrudan bir veri bulunmamaktadır. Ancak, özellikle 22 Mayıs 1950 ve 30 Mart 1951 tarihlerinde kurulan I. ve II. Demokrat Parti hükümetlerinin 29 Mayıs 1950 ve 2 Nisan 1951 tarihlerinde kabul edilen programlarında millî eğitim üzerine görüşler dile getirilir. Önceki hükümetlerde "otuz yıldan beri manevî ve insanî kıymetlerden mahrum nesiller yetiştirildiği" eleştirileriyle, I.DP Hükümeti'nin programında millî eğitimin temel alacağı ilkelere değinilir:

Maddi bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, millî, ahkâkî sarsılmaz esaslara dayanmayan, ruhunda manevî kıymetlere yer vermeyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü akıbetlere sürükleneceği tabiidir. Tâlim ve terbiye sisteminde bu

⁷³ İ.Özdemir, "Popüler Kültür(ler) Üzerine", **Birikim**, Sayı:107, Mart 1988, s.86.

gayeyi göz önünde bulundurmayan, gençliğini millî karakterine ve ananelerine göre manevî ve insanî kıymetlerle teçhiz edemiyen bir memlekette ilmîn ve teknik bilginin yayılmış olması, hür müstakil bir millet olarak yaşamanın teminatı sayılamaz. Yıllardan beri sarih bir istikâmetten ve rasyonel bir plandan mahrum olduğu için mütemadi değişikliklere, sarsıntılara uğrayan maarifimizin, milletçe katlanılan büyük maddi fedakârlıklara mütenasip bir verimlilik arzetmediği açık bir hakikattir. Hükümetimiz, parti programımıza tespit edilmiş esaslar dairesinde, bu büyük millî davayı bir kül halinde ehemmiyetle ele almış bulunuyor. Tamamiyle demokratik bir ruh ile ilmîn son neticelerine göre tespit edilecek geniş ve teferruatlı bir plan için maarif nimetini memleketin her tarafına müsavi şartlarla yaymayı temin edecek kanun tasarılarını hazırlıklarımız biter bitmez yüksek tasvibinize arzedeceğiz ⁷⁴.

Eğitimde izlenecek yolun bakış açısını yansıtan bu madde, iktidarın kültüre bakış açısını da yansıtması açısından önem taşır. Ancak, eğitim dışında bir konuda açıkça bir kültür politikasının belirlenmemiş olması, kültür yaşamının işleyişinin iktidarın öncelikleri arasında olmadığı bir göstergesi olarak da kabul edilebilir. Bu doğrultuda o güne dek Cumhuriyet'in önceki iktidarlarının doğrudan müdahaleleriyle yönlendirilen Türkiye kültür-sanat yaşamı, bir anlamda kendi işleyişine bırakılır. Orhan Koçak, bu durumu sanatın kısmi bir bağımsızlık kazanması olarak değerlendirir:

⁷⁴ S.Kantaroğlu, a.g.y., s.44,159.

Gerçek şu ki, sanat ve edebiyatın sanatsal iktidar genel olarak siyasi iktidar karşısında kısmi bir bağımsızlık edinmesi de ancak 50'li yıllarda mümkün olacaktı. Demokrat Parti yönetimi, geçmiş dönemlere ait politikaları “halkın kabul ettiği ve etmediği inkılaplar” şeklinde ikiye ayırmakla, kültürel alanda da devletin *kurucu* müdahale imkânlarının sınırlarını kabulleniyor ve bazı kendiliğinden oluşumların önündeki bazı engelleri kaldırmış oluyordu ⁷⁵.

Koçak, bu durumun “ikincil bir taşralaşma” gibi bir sonucunun da ortaya çıktığını belirtir. Bu dönem, “Batı'nın dışında ama yanı başında bir örnek Batı kurma çabası, taşralılığın fantastik inkârı ve dolayısıyla kendisiydi” dediği süreçten sonra yaşanan ikinci bir taşralaşma dönemidir. Yeni süreçte, Koçak'a göre ‘Batı'yla birlikte ve Batı için Doğu'lu olmak’ olarak tanımlanabilecek bir anlayış egemen olur ki alıcısı daha yaygın bir kültürel kimlik politikasının benimsendiğini gösterir. Bu durum kültürel bir içe kapanışı beraberinde getirir⁷⁶.

Bu noktada hükümetin dolaylı da olsa bir kültür-sanat politikasının varolduğunu söylemek çok yanlış olmayacaktır. Çünkü herhangi bir politikanın olmaması da bir politika olarak görülebilir. Sürecin sanat ortamına etkileri, Koçak'ın deyişiyle bir anlamda “taşralaşma”, bunun göstergesidir. Örneklersek, günümüzde bile dünyanın hemen her ülkesinde devlet desteği

⁷⁵ O.Koçak, “1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce** **Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.406.

⁷⁶ O.Koçak, a.g.m., s.406.

olmaksızın sürdürülemeyen çoksesli müzik yaşamı, Türkiye'deki kurumlaşma sürecinin üzerinden henüz çok kısa bir süre geçmişken ve doğal olarak henüz kök salma aşamasındayken böyle bir devlet desteğinden yoksun olmakla elbette kan kaybedecektir. Nitekim öğrenim için yurt dışına burslu öğrenci gönderilmemesi, çoğunluğu "Türk Beşleri"nin öğrencileri olan İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroğlu ve Bülent Arel gibi bestecilerin ancak kendi olanaklarıyla yurt dışı öğrenimleri almalarına yola açar ki bu özellikle 1950'li yıllarda oldukça zorlayıcı bir süreçtir. Ancak belki de, devlet desteğinin olmaması, sanatçıların Koçak'ın belirttiği kısmi bağımsızlığa kavuşmasında etkisi de vardır; çünkü adı geçen sanatçılar, Cumhuriyet'in ilk dönem Çoksesli Türk Müziği Ekolü yaratma yolunda öngördüğü doğruların dışına çıkarak, kendi doğrularıyla hareket eder ve sanatsal dillerini geleneksel kaynakların kullanımından bağımsız bir yolla oluştururlar.

Ancak yine de sanat kurumlarının gereksinimi olan devlet desteğinin bu yıllarda gözetilmemesinin, 1950'li yıllarda daha durağan bir yapıyı ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu eksikliği dolduran olgu da, Koçak'ın "taşralaşma" düşüncesine yol açan olgulardır. Koçak'ın sözünü ettiği "Batı'yla birlikte Batı için Doğulu olmak" hedefiyle yaşanan kültürel içe kapanış süreci geleneğe, ama önceki dönemlerden farklı olarak Osmanlı geleneğini de kapsayan bir geleneğe dönüşün belirleyicisi olur. Böylece CHP'nin aksine popülist bir yaklaşımla toprakla uğraşan kırsal kesimin oyları üzerinde yükselen Demokrat Parti iktidarı sırasında milliyetçi/muhafazakâr kesim her alanda

olduğu gibi kültür ve sanat alanında da kendi estetiğini getirir ki “taşralaşma” bu estetiğin özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

İktidarın geleneğe dönüş politikasının ilk adımlarından biri dilde yapılan değişikliklerle karşımıza çıkar. Öncelikle ulus-devlet projesiyle gündeme gelen Dil İnkılâbı’na karşı bir hareket başlatılır. Başlangıç noktasının ‘dil’ olmasında iktidar ve düşünce paydaşlarınca 1928 yılındaki Harf İnkılâbı’nın⁷⁷, Osmanlı mirasının reddinin bir simgesi olarak kabul edilmesinin rolü byktr⁷⁸. Partinin Dil İnkılâbı konusundaki öfkeli tavrını Afyon milletvekili Gazi Yiğitbaş’ın Meclis’te 16 Kasım 1950 tarihinde yaptığı konuşmada görmek mümkündür:

(...) dilimizi de ıslah değil ifsat ettiler... Bu şekilde bir fenalığı bir düşman dahi yapmaz ve yapamazdı. Bu adamlar birer dost ve mürşit gibi göründüler, fakat birer düşman ve birer müfsit gibi

⁷⁷ Harf İnkılâbı, o güne dek kullanılan Arap harfleri yerine Türkçe yazılan Latin harflerinin kullanılmaya başlanmasını öngörür. 1 Kasım 1928 tarihinde yürürlüğe giren yasayla yeni yılın başlangıcından itibaren tüm yayınlarda yeni alfabenin kullanılması kararlaştırılır. Arap harflerinin öğrenilmesinin zor olmasının okuma-yazma oranının düşük olmasına neden olduğu ve bu harflerin Türkçe yazmaya uygun olmadığı düşüncesinden hareketle uygulamaya konan bu değişimle okuma-yazma seferberliği başlatılır. Geniş halk kitlelerinin eğitilmesiyle ancak başarıya ulaşılabileceğini düşünen Atatürk’ün bizzat kendisi bu inkılâbı başlatır. Bir başka amaç da, yeni alfabeyle çağdaş Avrupa devletleriyle bağları ve iletişimi güçlendirmektir. Bu inkılâp Avrupa ile bağları güçlendirdiği kadar doğudaki İslam dünyasıyla bağları gevşetir ve Türkiye’nin Batı’ya dönen yüzünü simgeler. F.Ahmad, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, şubat 2011, s.100-102.

⁷⁸ B.Ayvazoğlu, “Tanrıdağ’dan Hira Dağı’na Uzun İnce Yollar”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.545.

hareket ettiler, adeta bu insanın bu adamların kanından ve millîyetinden şüphe edeceği geliyor...⁷⁹

CHP milletvekillerinin oturumu terk etmesiyle⁸⁰ sonuçlanan bu konuşma dil konusunun gündeme sık sık geleceğinin sinyalinin de verir. Gerçekte Atatürk'ün ölümünden hemen sonra pek çok kesimden eleştiri alan Dil İnkılâbı'nın zorlama birtakım uygulamalara vardığı, halkın anlayabileceği dilden uzaklaşıldığı, hatta Dil Kurumu'nun "uydurmacı" olduğu yolundaki yergiler, 1950 sonrası uygun siyasi ortamın da değerlendirilmesiyle, dikkate alınır⁸¹. Bu çalışmalara 10 Ocak 1945 tarihinde içindeki yabancı sözcüklerin Türkçe karşılıklarının kullanılması yolunda karar alınarak Meclis tarafından Türkçeleştirilen Anayasa'nın, 24 Aralık 1952 tarihinde 1945 yılı öncesindeki haline çevrilmesi örnek olarak verilebilir⁸². Anayasa'nın dilinin eski haline dönüştürülmesi için verilen önergede gerekçe olarak, 1945 yılında yapılan değişiklikle yaşayan sözcüklerin çıkarılarak yerine uydurma sözcüklerin yerleştirildiği, bu değişikliğin ırkçı ve tasviyeci nitelik taşıdığı, konuşma diline aykırı olduğu için karışıklığa yol açtığı ve kuşaklar arası anlaşmazlığa neden

⁷⁹ Aktaran; H.Şeyhanlıoğlu, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s.231,232.

⁸⁰ Aktaran; C.Eroğul, **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**, İmge Kitabevi, Ankara 2003, s.105.

⁸¹ H.Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul 1992, s.461-462.

⁸² E.Torun, **II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimler -İç ve Dış Etkiler-**, Yeniden Anadolu Ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları, Antalya 2006, s.393-395.

olduğu savunulur⁸³. Byölece “Anayasa”; “Teşkilatı Esasiye Kanunu” haline gelir⁸⁴. Bu süreçte Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri'nin “dil alanındaki çalışma ve araştırmalarda yaşayan halk dilinin temel alınması” yolundaki görüşünün etkisi büyüktür. Bu düşüncelere karşı çıkan Dil Kurumu ile iktidar arasında gerginlik yaşanır ve iktidar, Dil Kurumu'nun ödeneğini 1951 yılında keser⁸⁵. Sonuç olarak, benzeri yaklaşımların egemen olduğu on yıllık dönemde Dil İnkılâbı'nın doğrudan iktidar eliyle yavaşlatıldığını söylemek yanlış olmaz.

1950'li yıllarda dikkati çeken bir başka nokta da, söz konusu süreçte Osmanlı tarihi üzerine yapılan çalışmaların ve yayınların artmasıdır⁸⁶. Ancak bu yayınların çoğunda görülen sorun Osmanlı tarihine ve Osmanlı'ya ait her değere nesnel bir yaklaşım geliştirilmemesi/geliştirilememesidir. Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan, Osmanlı'yı gerikalmışlığın sorumlusu olarak kabul edip, ona ait tüm öğeleri yalnızca tarihsel sürecin bir parçası olarak korumak üzere uygulanan politikaların yarattığı imajı temize çıkarmak için bu kez de gerçek dışı, abartılı bir propagandaya girilir. DP iktidarları Türkiye Cumhuriyeti'ni Osmanlı'nın devamı olarak kabul eder ve değerlendirir. Sonuç olarak DP döneminde Atatürk döneminin Anadolu'ya dayalı ulusal tarih anlayışı geride bırakılarak Osmanlı tarihi ön plana çıkartılır.

⁸³ E.Torun, a.g.k., s.394,395.

⁸⁴ C.Eroğul, **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**, İmge Kitabevi, Ankara 2003, s.130.

⁸⁵ E.Torun, a.g.k., s.396,397.

⁸⁶ E.Torun, a.g.k., s.398.

Bu alanda yapılan yayınlar aynı zamanda DP iktidarında kendine daha rahatlıkla yer bulan millîyetçi-muhafazakâr çevrelerce de desteklenir. Tüm bu değişimler yalnızca yeni bir tarih anlayışını değil, yeni bir Türk kimliği anlayışını da beraberinde getirir⁸⁷. Hükümet tarafından basım ve yayımı serbest bırakılan ders kitaplarında yeni yaklaşımların fazlasıyla yer alması eğitim sistemi aracılığıyla bu görüşlerin topluma yayılmasına ve yerleştirilmesine destek olur. Bir yandan da başta İstanbul'dakiler olmak üzere tarihi eserlerin yenilenmesine önem verilir.

1953 yılında İstanbul'un fethinin 500. yılı dolayısıyla ilk kez kutlamaların yapılması ve bir gelenek haline getirilmesi bu yılların konu bağlamında ele alınan önemli olaylarındandır. Kutlamaların fikir babası 1940'lı yıllarda mimari mirasın korunması için çalışmalar yapan Yüksek Mimar Sedat Çetintaş'tır. Bu öneri Çetintaş tarafından 1938 yılında yapılmış ve hazırlıklara 1939 yılında başlanmışsa da araya savaşın girmesi nedeniyle gündeme ancak 1940'lı yılların sonlarında girer⁸⁸. İslam ülkeleri devlet başkanlarının da davet edildiği bu kutlamalarla⁸⁹, Osmanlı'ya ait kültürel öğelerin yeniden günlük yaşamın içine sokularak tarihsel kimliği pekiştirmesi de hedeflenir. Bu etkinlik aynı zamanda Koçak'ın sözünü ettiği kültürel

⁸⁷ E.Torun, a.g.k., s.397-399.

⁸⁸ B. Ayvazoğlu, "Türk Muhafazakârlığının Kültürel Kuruluşu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.523,524.

⁸⁹ H.Şeyhanlıoğlu, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s.248.

anlamda ie dönüşün bir kanıtı olarak da değerlendirilebilir. Beşir Ayvazoğlu, bu etkinliği “Türk muhafazakârlığı açısından dönüm noktası” olarak nitelendirirken, “Osmanlı mirasının korunmasından türbelerin ziyarete ve Ayasofya’nın ibadete açılmasına, hatta dini eğitime kadar bir yığın muhafazakâr” temanın da ilk kez İstanbul’un fethinin 500. yılı dolayısıyla gerçekleştirilen bu etkinliğin tartışmaları sırasında ortaya çıktığını belirtir⁹⁰. Koçak söz konusu etkinliği, “Osmanlı imgesinin rehabilitasyonu” sürecinin 1950’li yıllarda başlamış olduğunun bir kanıtı olarak değerlendirir ki bu noktada saptaması Ayvazoğlu’nun düşünceleri ile paralellik taşır⁹¹.

Osmanlı tarihinin yeniden Türkiye tarihinin bir parçası haline getirilmesi düşüncesine hizmet eden İstanbul’un fethinin 500. yılı dolayısıyla yapılan etkinliklerin sanat alanındaki izdüşümleri de gündemde yerini alır. Örnekleme gerekirse; açılan sergilerin “Eski İstanbul”, daha açık anlamıyla ‘Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’ temalı oluşları dikkati çeker. Tıp Tarihi Enstitüsü ve Olgunlaşma Enstitüsü gibi pek çok mekanda düzenlenen sergilerde bu tema, hat, minyatür, çini gibi eski Türk sanatlarının seçkin örneklerinin sergilenmesiyle işlenir. Bu bağlamda

⁹⁰ B.Ayvazoğlu, “Türk Muhafazakârlığının Kültürel Kuruluşu”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.524.

⁹¹ O.Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.406.

etkinlikler arasında yer alan Fatih Sultan Mehmet'in büstünün Galatasaray Lisesi bahçesine dikilmiş olması önem taşır⁹².

Dönem içerisinde iktidarın bakış açısını yansıtan ve Koçak tarafından "taşralaşma"nın sonucu olarak da değerlendirilen edimler dikkati çeker. Örneklersek Klasik Türk Müziği bu yıllarda daha önce görülmediği kadar devlet desteği almaya başlar. Radyo yayınlarının içeriği de bu konudaki bakış açısı değişiminin göstergesi olarak düşünülebilir⁹³. Dönemin "alaturka-alafranga" müzik tartışmalarının hız kazanmasına neden olan bu değişimler, halkın Çoksesli Batı Müziği'ni benimsememesi gerekçe gösterilerek uygulamaya konur. Hükümet teslim aldığı radyolarının müzik yayınları içinde Türk Musıkîsi yayınlarının yeri, bütün müzik yayınlarına göre %39 oranında iken, Ağustos 1950' de bu oran % 46 ya çıkar⁹⁴. "Alaturka" müziğe giderek artan oranda yer verilmesi, buna karşılık Çoksesli Batı Müziği yayınlarının azaltılması özellikle basından eleştiriler alır⁹⁵. Ancak radyo

⁹² Z.Güvemli, "Mevsim Sonu Sergileri", **Varlık**, Sayı:396, 1 Temmuz 1953, s.30.

⁹³ Radyo özellikle aydın çevrelerde halkı eğitmek, geliştirmek ve çağdaşlaştırmak için kullanılabilir en önemli araç olarak görülür. Bu nedenle de radyo yayınlarının niteliği yaşamsaldır.

⁹⁴ S.Z.Çavdaroğlu, "Adnan Menderes Döneminde Müzik" <http://www.musikidergisi.net/?p=1494>, 21.04.2011.

⁹⁵ Bkz. F.Çiçekoğlu, "Radyolarımızda Musiki", **Yeditepe**, Sayı:8, 1 Eylül 1950, s.3. O.V.Kanık, "Radyolarımızda Alaturka", **Filarmoni**, Sayı:27, Şubat 1951, s.2. Anonim, "Müşterek dilden hâlâ mahrumuz!..", **Filarmoni**, Sayı:30, Mayıs 1951, s.1. Anonim, "Müzik Dünyamız", **Varlık**, Sayı:495, 1 Şubat 1959, s.2.

yayınlardaki bu değişimler 1950'lerden önceye de tarihlendirilir⁹⁶. Örneğin; Varlık Dergisi'nde 1959 yılında kaleme alınan bir eleştiride "son yirmi yıl" ifadesini kullanır ve Aydınlanma yolunda son yirmi yılda yüz yıl kadar geriye gidildiği belirtilir⁹⁷. Baha Çalt 1950 yılı Eylül ayında İstanbul Radyosu'nda orkestra konserlerinin haftada üçten ikiye indirildiği, bunun halkın isteğini yerine getirmek adına yapıldığı ve yine halkın isteği doğrultusunda radyoda gazel okunmasına da izin verildiği haberini verir⁹⁸. Yazarın ironik bir dille kaleme aldığı metinde bu bilginin yeni radyo müdürü tarafından verildiği belirtilir. Ankara Radyosu'nda da "alaturka" müziğin arttırıldığı ve sabahları Kur'an okunmaya başlanması radyolardaki diğer yenilikler arasındadır.

Radyo konusunda yazan yazarların ortak olduğu bir görüş, "alaturka" müziğin halk müziğini de bozacağı ya da bozmaya başladığıdır. Halkın kulağının "alaturka" müzikle dolması, halk müziğinin saflığının da bozulmaya başlamasına neden olacaktır. Bu bağlamda yalnızca Çoksesli Batı Müziği yayınlardaki azaltılması değildir tehlikeli olan, halk müziğinin de kirlenmesi, yozlaşması tehlikesi vardır. Bütün bunlar basitçe müzik beğenilerinin yansıması değil, düşünce sistemlerinin uzantısı olarak görülür ve ideolojik

⁹⁶ O.V.Kanık, "Radyolarımızda Alaturka", **Filarmoni**, Sayı:27, Şubat 1951, s.2.

⁹⁷ Anonim, "Müzik Dünyamız", **Varlık**, Sayı:495, 1 Şubat 1959, s.2.

⁹⁸ B.Çalt, "Radyo", **Beşsanat Fikir ve San'at Dergisi**, Sayı:6, 1 Eylül 1950, s.14.

bağlamda değerlendirilir⁹⁹. Bu konuda Talip Apaydın oldukça sert bir dille DP iktidarını eleştirir:

(...) radyolarımız günlerin en önemli saatlerini bu Osmanlı müziğine ayırmışlardır. (...) Ama ortada çok acı bir gerçek var ki artık görmezden gelmek mümkün olamıyor, Osmanlı müzik zevki tek mil ulusa aşılmağa çalışılıyor. Bunda epey bir başarı da kazanılmıştır hani. Kahvelerde sokaklarda, hatta okullarda, ilkokullarda bile alaturka müzik zevki almış yürümüştür. (...) İşin kötüsü bu artık olağan bir şey sanılmağa başlanmıştır. (...) Cumhuriyet'ten sonra hangi sanat dalında bu kadar Osmanlı kaldık? (...) Devlet yönetimi şeklimizi, günlük hayatımızı hep batılı kılığa sokmuşuz ama zevkimiz hâlâ Osmanlı. Tam batılı olamayışımızın, çabuk gelişemeyişimizin nedenlerinden birisi de belki bu¹⁰⁰.

Apaydın'ın müzikler arasında kurduğu hiyerarşi bir yana, radyolardaki programların *dayatmalarının*, "Osmanlı müziğinin" yaygınlaşması ve benimsenmesi konusundaki düşüncesi önem taşır. Bu noktada çalışmanın konusu bağlamında radyoların halk üzerinde o dönemde tartışılmaz etkisinin ortaya konulması kadar, "alaturka" müziğin "Osmanlı" imgesiyle ve Batılılaşma yolunda bir engel olarak görülmesiyle ilgili vurgular da dikkati çeker. Konu Doğu-Batı ve Batılılaşma sorunsalı çerçevesinde ele alınarak, müzik alanında halâ Osmanlı kalındığı ve Musiki İnkılâbı'nın amacına

⁹⁹ B.Çalt, "Alaturkacılık", **Beşsanat Fikir ve San'at Dergisi**, Sayı:6, 1 Eylül 1950, s.10.

¹⁰⁰ T.Apaydın, "Müzik Deyince", **Varlık**, Sayı:522, 15 Mart 1960, s.14.

ulaşmadığı yolunda da bir saptama ve eleştiri içerir. Ancak bu durumu yalnızca “alaturka” müziğin radyolarda yayın saatlerinin arttırılmasına bağlamak dar bir bakış açısı göstergesidir.

Yine 1950’li yılların başlarında alınan bazı kararlar da iktidarca geleneksel müziklere verilen değer ve önemin göstergesi olarak kabul edilebilir. 1935 yılından bu yana kapalı olan “Askerî Müze Mehterhânesi” Genelkurmay Başkanı’nın emriyle 1952 yılında yeniden açılır ve çalışır¹⁰¹. Tekkeler’in kapatılmasıyla birlikte Mevlevîliğin sema âyinlerine getirilen yasak yine 1952 kaldırılır. Ayrıca radyoda tasavvuf musikîsine ilişkin bütün formlarda eserler çalınabileceği yönündeki kararla da radyo yeni bir müzik türüyle tanışır. Mesud Cemil’ in öncülüğünde “Klâsik Koro” kurulur. 1950 yılı öncesindeki kültür-sanat politikaları nedeniyle işlevini ve değerini yitiren “Üsküdar Musıki Cemiyeti” gibi bazı müzik dernekleri de zamanla eski misyonlarına döneceklerdir¹⁰².

Sonuç olarak 1950’li yıllar, iktidarlar tarafından geleneğin yeniden anlamlandırıldığı, *millî* sözcüğünün bu kez Anadolu luk kimliğinin yanına Osmanlılık kimliğinin de eklenmesiyle ortaya konulan bir milliyetçilik anlayışını da içerecek biçimde içinin doldurulduğu ve geleneksel kaynakların da hem resim hem de çoksesli müzik alanlarında bu içerikle tanımlandığı bir

¹⁰¹ A.R.Aydın, **Mehter**, Sim Yayıncılık, Ankara 1999, s.52

¹⁰² S.Z.Çavdaroğlu, “Adnan Menderes Döneminde Müzik”
<http://www.musikidergisi.net/?p=1494>, 21.04.2011.

süreç olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısının sanata yansıması da geleneksel kaynakları kullanımların önceki yıllara oranla çeşitlilik kazanması olarak görülür. Geleneksel kaynakları sanatsal dillerini yaratmada kullanan sanatçılarla Demokrat Parti ideolojisinin ortak paydasını da geleneksel kaynaklara olumlu yaklaşım oluşturur. Böylece özellikle Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren *ulusal/millî* sanat yaratmanın bir yolu olarak görülen geleneksel kaynakların kullanımı 1950 sonrasında da *millî* sanat yaratma konusunda etkinliğini korur.

3.1. Resim Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler

Çağdaş Türk resminde geleneksel kaynaklara yönelimler tarihsel süreç içinde incelendiğinde, bu alandaki ilk kayda değer çalışmaların 1940'lı yıllarda başladığı görülmektedir. Bu yıllarda çağdaş Türk sanatının izlediği yolun başlangıcı ise 1936-1937 yıllarında Akademi'nin başlattığı reformlara kadar gider. 1933 üniversite reformunun¹⁰³ bir uzantısı olarak

¹⁰³ Döneminde *Darülfünun reformu* olarak adlandırılan harekette, önemli bir yüksek öğretim kurumu olan Darülfünun kapatılarak, yerine İstanbul Üniversitesi açılır. Darülfünun'un öğretim kadrosunun dünyadaki bilimsel gelişmelere kapalı kaldığı ve en önemlisi bir üniversite olarak genç Cumhuriyet'in kültür ve sanat ideallerine beklenen katılımı gerçekleştirmediği ve devrimlerin gerisinde kaldığı düşüncesi bu reformun gerekçeleridir. Darülfünun'un öğretim kadrosu büyük ölçüde yeni kurulan üniversitenin dışında bırakılarak, yeni kadro yükselen Yahudi düşmanlığı nedeniyle neredeyse Almanya'dan kaçarak gelen Alman hocalardan oluşturulur.. Bu reform aracılığıyla Türkiye'de dünya standartlarında bir üniversite yapılanmasına gidildiği düşünülmektedir. Ş.S.Aydemir, "Darül fünun ve İnkilab Hassasiyeti", **Kadro**, Sayı:14, 1933, s.5-11. İ.Ortaylı, "Dünden Bugüne Üniversiteler",

düşünülebilecek 1936-1937 Akademi reformu, mimarlık bölümünün başına 17.11.1936 tarihinde Alman Bruno Taut'un¹⁰⁴, resim bölümünün başına 1.2.1937 tarihinde Fransız Leopold Levy'nin¹⁰⁵, heykel bölümünün başına 7.1.1937 tarihinde Alman Rudolf Belling'in¹⁰⁶, tezniyat bölümünün başına 18.11.1939 tarihinde Marie Louis Sue'nun¹⁰⁷ getirilmeleriyle başlar¹⁰⁸.

Gelenekten Geleceğe, Hil Yayınları, İstanbul 1982, s.23-31. H.Widmann, **Atatürk ve Üniversite Reformu**, Çev.:A.Kazancıgil ve S.Bozkurt, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000, s.72,75,76,85.

¹⁰⁴ Bruno Julius Florian Taut (1880-1938). Alman mimar ve şehir plancısı. Adolf Hitler'in Nazi yönetiminden kaçıp 1936 yılında Türkiye'ye gelir. Taut'a İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde yöneticilik ve Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığında Mimarlık Bölümü Başkanlığı görevi verilir. Taut, Anıtkabir, Dil ve Tarih-Coğrafya Binası, Ankara Atatürk Lisesi ve İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü'nün de mimarıdır. 1938 yılında İstanbul'da vefat eder. Ü.Alsaç, "Bruno Taut", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1751.

¹⁰⁵ Leopold Levy (1882-1966). Fransız ressam. Sanat eğitimini Paris Dekoratif Sanatlar Okulu ve Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda tamamlayan sanatçı, 1936-1949 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev alır. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.438,441.

¹⁰⁶ Rudolf Belling (1886-1972). Alman heykeltıraş. I. Dünya Savaşı'nın sonunda Berlin'deki "Kasım Grubu" adlı sanatçı topluluğunun kurucularından biri oldur. 1920'ler boyunca Kübizm ve Fütürizm akımları doğrultusunda çalışır. Nasyonel Sosyalist rejim altında "dejenere" olmakla suçlanarak hapse atılan ve yapıtları tahrip edilen Belling, 1935 yılında bir yıl için ABD'ye ve 1937 yılında da Türkiye'ye sığınır ve 1954 yılına kadar yürüteceği İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Heykel Bölümü Başkanlığı'na getirilir. 1966 yılında Almanya'ya döner. Z.Rona, "Rudolf Belling", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.217.

¹⁰⁷ Marie Louis Sue (1875-1968). Fransız Art Deco sanatçısı. Sanatçı 1939-1945 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev alır. Ö.Küçükerman, "1939-1945

Reform'un ilk aşamasında, öğrenim süresi iki yıl olan Akademi'ye, iki yıllık yüksek bölüm eklenir ve böylece okul dört yıllık öğrenim modeline uygun olarak geliştirilmiş olur.

İkinci aşama ise, Akademi'nin eğitim programıyla ilgilidir. Gerek Akademi'ye müdür olarak atanan Burhan Toprak¹⁰⁹ ve gerekse Leopold Levy'nin seçkisi olarak Akademi'ye öğretim görevlisi olarak atanan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer¹¹⁰ ¹¹¹ gibi genç sanatçılar, Akademi'de *modern* eğitim sürecinin başladığını ilan ederler. Levy bu misyonun taşıyıcısı olarak görülür ve çalışmaları fazla da sorgulanmadan

Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Dahili Mimari Şubesi Şefi Ünlü Fransız Art Deco Sanatçısı Marie Louis Sue ve Türkiye'deki Tasarımları", **Tombak**, Sayı 25, Nisan 1999, s.53-60.

¹⁰⁸ M.Cezar, "Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Güzel Sanatlar Akademisi", **Milliyet Sanat**, Sayı:67, Mart 1983, s.2-7.

¹⁰⁹ Burhan Toprak (1906-1967). Sanat tarihçisi, felsefeci, çevirmen. İzmir'de Fransız ve Amerikan okullarında okur ve Fransa'ya gider. 1929'da Paris Sorbonne Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirerek yurda döner. 1930'dan itibaren İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat tarihi öğretmenliğine ve 1936 yılında okul müdürlüğüne atanır. <http://www.hece.com.tr/yaz.toprak.burhan.htm> 10.12.2010.

¹¹⁰ Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu 1937 yılında, Nurullah Berk 1939 yılında Akademi'ye atanırlar. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.380,400,389.

¹¹¹ Zeki Faik İzer (1905-1988). Ressam. 1923 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren sanatçı, 1928 yılında Paris'e gider. Lhote Atölyesi ve Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda çalışır. 1937 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanır. Sanatçı 1971-1984 yılları arasında Fransa'da yaşar. d Grubu sanatçılarındandır. K.Giray, a.g.y., s.380,382. K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.370.

övgüyle karşılanır¹¹². Levy, Akademi'ye atanma nedenini bilmektedir; yani, kendisinden Akademi'nin modern eğitim sürecini başlatmasının beklendiğinin ayırdındadır. Ancak bir yandan da akademilerin birer kurum olarak, özgür yaratıcı düşünceyi yerleştirmeyi hedeflese de ancak "işçiliğin" öğretilbileceğini, işçiliği öğrenen gençlerin mutlaka kendi yaratıcı güçlerini ortaya koyacaklarını düşünür¹¹³. Burhan Toprak ve Nurullah Berk Akademi'ye Avrupa modern sanatını getirdikleri ve bundan gurur duyduklarını ifade ederlerken, öte yandan bu düşünceyi eyleme dönüştürecek kişi olarak seçilen Levy, Fransız Gerçekçileri'nin esinleriyle hareket eder ve Cezanne'ı¹¹⁴ mihenk taşı kabul eder. Non-figüratif resmi bir "temayül" olarak görür ve geleceğe yönelik bir önem taşımadığını düşünür. Önemli olan "sanatın değişmeyen elemanları, esaslarıdır"¹¹⁵. Bu bağlamda, Kıymet Giray, Levy'nin "öğretisinde klasik temellere" öncelik verdiğini, oysa modern kavramının, Akademi'ye, öğretime, kurallara ve geleneğe karşı olduğunu vurgular:

Ayrıca bu aşamada Levy'nin öğretiminde de günün modern eğilimlerine yer verildiği söylenemez. Hatta modernizm arayışları

¹¹² K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.426-431.

¹¹³ K.Giray, a.g.y., s.441,443.

¹¹⁴Paul Cezanne (1839-1906). Fransız ressam. İzlenimcilik sonrasının en önemli sanatçılarından olan Cezanne, sağlam bir biçimsel altyapı üzerine temellendirmeye çalıştığı yapıtlarıyla resimsel soyutlamanın gelişiminde etkin rol oynar. A.Antmen, a.g.y., s.28.

¹¹⁵ N.Tirali, "Leopold-Levy ile bir konuşma", **Yeditepe**, Sayı:22, 15 Nisan 1951, s.1,3.

Levy tarafından aşırılık ve gelip geçici bir sarsıntı olarak tanıtılır. Onun öğretimde izlediği yöntem bireyleri yetenekleri ve eğilimleri doğrultusunda özgür bırakmak fakat bu arada desen gücünü pekiştirmektir ¹¹⁶.

“Modern” kavramının resimde Akademi’yi reddetmesiyle, Levy’nin modern sanat akımlarından çok işçiliği öğretmeye yönelik uygulamaları ironik bir biçimde tutarlılık gösterir. Bu tutarlılık, Akademi’ye modern sanat eğitimi getirmeyi amaçlayanların ilk olarak “modern” sanat kavrayışlarının eksik oluşundan ve ikinci olarak da seçtikleri kişinin bu konudaki düşüncelerini hesaba katmamalarından kaynaklanır. Sonuç olarak, hedeflenen Akademi modernizasyonunun ilk ürünlerini Levy’nin öğrencilerinin verdiği düşünüldüğünde, sanatçının atölye eğitiminin başarılı olduğu düşünülebilir. Levy’nin öğrencisi Nuri İyem¹¹⁷, öğretmeninin amacının, yenilik adına yapmak adına Batı resmi peşinde koşan öğrenciler yerine, kendini güvenli ve özgür hisseden öğrenciler yetiştirmek ve onların kendi resimlerini yapmalarını kolaylaştırmak olduğunu belirtir¹¹⁸. Gerçekten de Levy’nin eğitim sisteminde

¹¹⁶ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.428.

¹¹⁷ Nuri İyem (1915-2005). 1933 yılında girdiği Akademi’den 1937 yılında mezun olur. 1940 yılında Akademi’nin yeni açılan Yüksek Bölümü’ne girer. Öğrenciliği boyunca Nazmi Ziya, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Leopold Levy Atölyeleri’nde çalışır. Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi resim anlayışının öncülerinden olan sanatçı, 1949 yılından itibaren soyut eğilimler doğrultusunda resim yapar. K.Giray, a.g.y., s.438. K. Giray, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.22-30.

¹¹⁸ Aktaran K.Giray, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.48.

öncelik tanıdığı, öğrencinin kendi yolunu özgürce bulması ve güvenle kendi resimlerini yapması ilkesi¹¹⁹, meyvelerini kısa bir süre sonra verir. Nuri İyem bu süreci aktarırken, Çallı kuşağının doğa sevgisini temel alan görüşünü zaten önceden almış olduklarını, Levy'den de insan sevgisini aldıklarını ve sonraki süreçte resimlerinde insana ağırlık verdiklerini belirtir:

Bu seçimimizle de Çallı kuşağından ayrıldık. (...) Levy'nin ressamlığından değil, ufukumuzu açan düşünür yönünden yararlandık. Yararlandığımız görüşler bizi onlardan ayırdı. Dolayısıyla "Yeniler" adını almaya karar verdik¹²⁰.

Böylece "Yeniler Grubu"¹²¹ olarak Türk sanat tarihinde yerini alan Leopold Levy öğrencileri, ilk sergilerini 1940 yılının Ocak ayında okulun salonunda açarlar. Henüz "Yeniler" adını almamışlardır ancak grubun temelini atarlar¹²². 10 Mayıs 1941 tarihinde Beyoğlu'nda Basın Birliği Salonu'nda açtıkları "Liman Sergisi" ile yeni başlangıçların ve tartışmaların odağı olurlar¹²³. Çağdaş Türk sanatında ilk kez insan sorunlarını resimsel

¹¹⁹ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.428.

¹²⁰ Aktaran K. Giray, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.47,48.

¹²¹ Grubun üyeleri her sergide değişim göstermekle birlikte Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Selim Turan, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal, Abidin Dino, Nejad Devrim, Avni Arbaş, Faruk Morel olarak sayılabilir. K.Giray, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.50,54.

¹²² K.Giray, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.49.

¹²³ F.Onger, "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut**, Sayı:58, Mayıs 1973, s.39.

anlatımlarla aktarma yoluna giderek Toplumsal Gerçekçi sanatın ilk örneklerini veren bu ressam, konsepti olan sergiler düzenleme konusunda anlaşılır ve bu yolla sanat ortamını hareketlendirirler¹²⁴. İlk sergileri olan Liman Sergisi için İstanbul sahillerini dolaşarak, balıkçıların yaşamlarının içine girip onlarla dost olurlar¹²⁵. İkinci sergilerinin teması “Kadın” olur ve sergiyi 23 Mayıs 1942 tarihinde Beyoğlu asın Müdürlüğü’nde açarlar¹²⁶. 3 Temmuz 1943 tarihinde Eminönü Halkevi’nde açılan üçüncü sergi, yaşanan bir sansür ile Türk sanat tarihine geçer. Mümtaz Yener’in büyük bir tablosu Burhan Toprak’ın isteği ve çağrılan polislerin zoruyla sergiden çıkarılır. Yener tüm resimlerini sergiden çeker¹²⁷. Grup 1952 yılına dek yirmi kadar sergi açar. Zaman içinde sanatçıların değişik uğraşlara ve akımlara yönelimleri grubun dağılması sonucunu getirir.

Şekip Tunç¹²⁸, Hilmi Ziya Ülken¹²⁹ gibi yazarlar Yeniler Grubu’nun çalışmalarını *millî* sanatın yaratılması yolunda önemli bir adım olarak görüp

¹²⁴ K.Giray, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.54.

¹²⁵ K.Giray, a.g.y., s.50.

¹²⁶ K.Giray, a.g.y., s.56. F.Onger, “1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu”, **Soyut**, Sayı:58, Mayıs 1973, s.43.

¹²⁷ F.Onger, “1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu”, **Soyut**, Sayı:58, Mayıs 1973, s.47.

¹²⁸ Mustafa Şekip Tunç (1886-1958). Düşünür. 1908 tarihinde Mülkiye Mektebini bitirir. Maarif Nezareti tarafından İsviçre’ye gönderilerek Cenevre’deki J.J. Rousseau Enstitüsü’nden diploma ve Cenevre Üniversitesi psikoloji derslerinden sertifika alarak İstanbul’a döner. 1933 Üniversite reformuyla birlikte İstanbul Üniversitesi adını alan Darülfünûn’da görevini sürdürür. B.Batır, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Mustafa Şekip Tunç’un

desteklerlerken, diğer yanda grup üyeleri komünizm ve solculuk propagandaları yapmakla suçlanırlar¹³⁰. Grubu oluşturan sanatçılar yıllar içinde farklı resimsel anlatımlara kayarlar.

Levy'nin katkılarıyla öğretim kadrosuna eklenen sanatçılar arasında, 1933 yılında kurulan “d Grubu”nun¹³¹ üyeleri de bulunmaktadır. d Grubu, başlangıçta Akademi'deki İzlenimciliğin¹³² egemenliğine karşı, yurt dışında

Bilim ve Aydın Tanımı”, **İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 1, İstanbul 2009, s.67.

¹²⁸ Hilmi Ziya Ülken (1901-1974). Düşünür. 1921 yılında Mülkiye'yi bitirir. Çeşitli şehirlerde tarih, coğrafya, psikoloji ve sosyoloji öğretmenliği yapar. 1933 Üniversite Reformu ile İstanbul Üniversitesi'nde görevlendirilir ve alanında araştırmalar yapmak üzere Berlin'e gönderilir. 1949' da yeni kurulan Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Sistematiik Felsefe Kürsüsü'nde çalışmaya başlar. 27 Mayıs 1960 müdahalesinden sonra Millî Birlik Komitesi tarafından çıkarılan kanunla Felsefe Bölümü'ndeki görevine son verilir. 1962'de bu kanun yürürlükten kalktıysa da İstanbul'a dönmez ve Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi kadrosuna geçer. Temmuz 1973'e kadar buradaki görevini sürdürür. B.Kocadaş, Türkiye'de Toplum Biliminin Öncülerinden: Hilmi Ziya Ülken, **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:1, Aralık 2008, s.80,81.

¹³⁰ F.Onger, “1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu”, **Soyut**, Sayı:58, Mayıs 1973, s.43,45.

¹³¹ Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu'dan oluşan ilk kadroya zamanla Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Salih Urallı, Eşref Üren, Turgut Zaim, Ercüment Kalmık, Arif Kaptan, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, İlhami Demirci de katılır. Grup açtıkları on beş sergiyle 1947 yılına dek varlığını sürdürür. Bir arada sergiler açarak, çağdaş sanat akımlarının izleyicisi ve uygulayıcısı olmak gibi amaçlara sahiptir. K.Giray, **d Grubu**, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, s.7,8.

¹³² 19. yüzyılın ikinci yarısında resim sanatında ortaya çıkan, daha sonra edebiyat ve müzik alanlarında da etkili olan akım. İ.Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, sanatrh+ Yayınları, İstanbul 2003, s.15-125.

aldıkları eğitimlerin de etkisiyle, Kübizm, hatta Dışavurumcu¹³³ anlayışların savunucusu durumundadır. Bu ressamın Akademi'ye öğretim üyesi olarak girmesi, ilk yıllarda, sözü geçen çağdaş akımların etkinliği sonucunu doğurur¹³⁴ ¹³⁵. Yıllar içerisinde grubun sanatçıları bir araya getiren ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında egemen olan *evrensellik* hedefi, ki bu yol Batı sanatının örnek alınması önerisini benimser, yerini *ulusal* sanat ideallerine bırakır. Sanatçıların bu noktaya gelmesinde dönemin devletçe izlenen ulusal kültür yaratma politikası olduğu yadsınamaz. Seçimlerden itibaren *millî* görüşü savunarak yaygınlaşması konusunda çalışmalar yapılacağını belirten Demokrat Parti iktidarı, kazanımlarının ilk yıllarından başlayarak sanat alanında da geleneksel kaynaklara yönelimi desteklemeye başlar. 1940'lı yılların evrensel alanda geliştirdiği çalışmaların yerini Osmanlı İmparatorluk dönemini yeniden sanat alanına yerleştirme çabaları alırken, çevirileri

¹³³ Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında ortaya çıkan Fransa'da *Fovizm*, Almanya'da *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter* gibi akımların bütünü Dışavurumculuk başlığı altında ele alınır. N.Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev.:Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.25.

¹³⁴ A.Turani, **Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1977, s.XI.

¹³⁵ Beşir Ayvazoğlu, bu konuda Atatürk'ün görüşünü şöyle aktarır:

Yeni Türkiye'nin sanattaki "resmi" ideallerine açıkça ters düşen D Grubu'nun ne yapmak istediğini, bu gelişmelerden bir hayli rahatsız olan Atatürk'e ancak Halil Dikmen izah edebilmişti.

B.Ayvazoğlu, "Türk Muhafazakârlığının Kültürel Kuruluşu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.511.

yaptırılan Klasikler yerini *milli* görüşü benimseyen araştırmalar ve yayınlara bırakır. Ressamlar Anadolu kaynaklarının esinlerini Batılı tekniklerle buluşturmanın yollarını aramaya yönelirler.

Kuşkusuz özellikle 1945 yılı sonrası yaşanan bu değişimin iki önemli altyapıya dayandığını belirlemek olasıdır. Bunlardan ilki 1938-1944 yılları arasında CHP tarafından düzenlenen “Yurdu Gezen Türk Ressamlar” etkinlikleridir. Bu program çevresinde Anadolu kentlerine sanatı tanıtmak ve Türkiye'nin gelişimini belgelemek amacıyla dağılan ressamlar, gittikleri kentlerin doğa, görünümünü belgelemekle kalmayacak aynı zamanda yaşamın içinde yer alacaklardır. Yaptıkları portreler ve konulu kompozisyonlarda yerel giysilere kadar uzanan farklı temalara resimlerinde yer veren sanatçılar bu arada geleneksel kaynaklarla yüz yüze kalarak etki alanlarına bu nitelikleri kazandıracaklardır. İkincisi ve daha önemlisi Türk sanatçıların sanat akımları ve nitelikleri üzerinde artan deneyimlerinin bilimsel çözümlere doğru ulaşmaya başlamasıdır. Dünya sanatı içindeki konumlarını belirlemeyi hedefleyen sanatçıların Türk ressamı olarak kimlik arayışlarına girmeleri, sanatçıların, *milli* değerler ve geleneksel kaynaklar bağlamında, Anadolu kültür mirasının verileri üzerinde araştırmalar yapmaya başlamalarına yol açar.

Örneklesek; 1940'lı yıllardan başlayan ve 1950'li yıllarda gelişen bu görüş doğrultusunda araştırmalara girişen sanatçılar kendi buldukları kaynakları özellikle 1950 sonrası sanatlarına yansıtmaya başlarlar. Nurullah Berk minyatür kaynaklı Kübist çalışmalarıyla, Cemal Tollu Hitit sanatıyla

ilişkilendirdiği resimleriyle, Elif Naci geleneksel hat sanatının etkileriyle verdiği örneklerle, gruba sonradan katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu nakış, kilim, yazma gibi Anadolu halk sanatları çıkışlı çalışmalarla uzun yıllar dikkati çekerler.

Bu noktada Yeniler Grubu'nun çalışmaları d Grubu'na bir tepkiyi de içerir. Yeniler Grubu'nun oluşum sürecinde, yani 1940'ların başında, d Grubu, henüz geleneksel kaynaklara eğilmez; Kübist çalışmaların ağırlıkta olduğu, Türk çağdaş sanatının Batı'ya öykünmelerle yaratılma çabalarını ortaya koyar. d Grubu'nun Batı'yı örnek alan çalışmalara yönelimiyle, 1940'ların halkla sanatı kaynaştırma gerekliliği savı çelişir ve Yeniler Grubu'nun Toplumsal Gerçekçiliği hedef alan görüşleriyle örtüşen, toprağa ve insana dayanan dramatik temalı sanat anlayışı bu ortam içinde kendine yer bulur.

1940'ların özellikle ikinci yarısından sonra d Grubu içinden yukarıda adları sayılan sanatçıların geleneksel sanatlara bakışlarındaki değişim, Akademi'nin eğitimini de etkiler. Geleneksel kaynakların sanata katılımı Akademi yoluyla da gençlere aktarılır:

Öncelikle de, İstanbul'da, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi gören öğrenciler, belirlenen amaca uygun bir yönlendirme ile eğitilirler. Bu ereğin temelini, Millî değerlere yönelmek, geleneksel sanatlara yaklaşım oluşturur. Amaç, Türk Resim Sanatı'nı özgün kılmak ve evrensel boyutlara ulaştırmaktır. Benimsenen yöntemse, Avrupa sanatının teknik özelliklerini geleneksel el sanatlarımızın kaynaklarıyla birleştirmektir. Bu yöntem sonucunda, Türk Resim Sanatı'nın özgün kimliğine kavuşması, önemlisi taklit olarak nitelendirilmekten kurtulması beklenmektedir.

Bu düşünce yalnız Akademi'nin öğretim üyelerinin buluşu değildir. Genel bir eğilim olarak hemen hemen tüm alanlarda benimsenir. Dönemin dergilerinde ve gazetelerinde, bir çok yazar bu düşünceyi alabildiğince savunmaktadır ¹³⁶.

Görüldüğü gibi, Akademi, bir yandan modern eğitim sürecinin başladığı yolunda söylemlerde bulunup, bu iddiayla yaptığı çalışmalarını sergileme yoluna giderken, diğer yandan dönemin iktidarının resmi ideolojisinin dışına çıkamaz. *Millî* sanat yaratma amacı Akademi'ye de yansır ve eğitim programında Anadolu ve geleneksel kaynaklar değer bulur.

1940'lardan 1950'li yıllara uzanan süreç incelendiğinde, dönemin sanat anlayışına ışık tutan bir kitap dikkati çekmektedir. Hilmi Ziya Ülken'in 1942 yılında yazdığı bu kitap, "Resim ve Cemiyet" adını taşır. Yazar kitabında Batı sanatının toplumla ilişkisini tarihsel süreç içerisinde incelerken, dönemin *millî* sanat tartışmalarına da yön verecek nitelikte saptamalarda bulunur. Tam da Yeniler Grubu üzerine tartışmaların yaşandığı günlerde yayınlanan bu kitap, Yeniler Grubu'nun sanata yaklaşımlarını eleştiren Orhan Seyfi Orhon, Peyami Safa gibi yazarlara da önemli bir yanıt niteliği taşır.

Ülken 1940'lara kadar olan çağdaş Türk resim sanatının eleştirisini yaparken, "mevzudaki sun'ilik" konusunu en önemli sorun olarak görür:

¹³⁶ K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.495.

Mükemmel sanat eseri ancak artistin kendi mevzuunu bütün mevsukluğu ile kavraması ve yaşaması sayesinde meydana gelebilir. Artistin görmediği, bilmediği, yaşamadığı, dışından bakılmış bu sun'i mevzuun tekniği de kendiliğinden zayıf olacaktır. Memleket buhranlarını ve azaplarını yaşamadan, meselelerin ve insanların içinde bulunmadan yapılmış sun'i bir edebiyat millî olmaktan ne kadar uzaksa; bu tarzda bir resimde millî olmaktan aynı derecede uzaktır¹³⁷.

Ülken'in görüşleri arasında yer alan, sanatçının ülke gerçeklerini yaşamadan sanatına aktaramayacağı düşüncesi ve bu düşüncüyü edebiyatla ilişkilendirerek resme gelmesi, yazarın sanatın "toplumsal gerçekçi" yanını ön planda tuttuğunu göstermektedir. Ülken'in eleştirilerine hedef olan 1940 öncesi Türk sanatı, 'doğallıktan' uzaktır. Oysa 1941 yılında "Liman Sergisi" ile Türk resim sanatı tarihine giriş yapan Yeniler Grubu'nun liman işçileri, balıkçılar gibi konuları resimlerine aktarmaları ve bunu yaparken de doğrudan bu insanlarla görüşüp iletişim kurmaları, onların yaşamlarını gözlemlemeleri gibi noktalar, tam da Ülken'in resim sanatında o güne dek eksik olduğunu vurguladığı 'konunun içtenliği' sorununa dokunur. Yeniler Grubu'nun sanat anlayışı ve yapıtları yazar tarafından bir çözüm önerisi olarak sunulur:

(...) asıl resim, cemiyet içinden onun hakikati ve imanından fıskıran bu canlı san'at dalı garbın ve şarkın bütün an'anelerinden istifade ederek nihayet kendi dünyasını bulmuş ve onun bayrağını taşımaya

¹³⁷ H.Z.Ülken; **Resim ve Cemiyet**, Ülkü Matbaası, İstanbul 1942, s.34.

başlamıştır. Garpta Renoir ¹³⁸, Van Gogh ¹³⁹, Picasso, Matisse ¹⁴⁰
(...) yeni resmin abidesine çıkan basamaklardır.

Bugün Türk ressamı nihayet bu istikameti sezmiş görünüyor:
Halkevlerinde ve Basım kurumlarında eserleri haklı olarak teşhir
edilen bu genç istidatlar millî resmin can damarına parmaklarını
basmışlardır ¹⁴¹.

Hilmi Ziya Ülken'in 'Doğu'nun ve Batı'nın tüm geleneklerinden yararlanma' düşüncesiyle yola çıkıp bunu başaran resamlara örnek olarak verdiği adlar, özellikle de Picasso ve Matisse, Türk ressamı bu yönelimleriyle de etkileyen sanatçılardır. Ancak yazarın Türk resamlara yönelttiği bir eleştiri, Batılı büyük sanatçılardan etkilenimlerin Türk resim sanatı içinde doğru değerlendirilmesi gerekliliğine ayna tutar. Ülken,

¹³⁸ Pierre-Auguste Renoir (1841–1919). Fransız ressam. Sanat yaşamının önemli bir bölümünde İzlenimci olarak çalışan Renoir, 1883 yılından sonra yeni arayışlara girer. İnsan figürü en sevdiği konudur. M.Serullaz, "Pierre-Auguste Renoir", **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev.:Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.155,173.

¹³⁹ Vincent van Gogh (1853-1890). Hollandalı ressam. Bir ressam olarak en fazla on yıl çalışan Van Gogh, hem İzlenimciliğin hem de Seurat'ın Noktacılığı'nın öğretilerini özümser. Sanatçının zihnindeki duyguları başarıyla yansıtan fırça vuruşları, onun özgün stilinin anahtarıdır. E.H.Gombrich, a.g.y. s.545-548. I.F.Walther, **Van Gogh**, Çev.:Ahu Antmen, ABC Kitabevi (Taschen), İstanbul 1997, s.89.

¹⁴⁰ Henri Matisse (1869-1954). Fransız ressam. Çağdaş sanatın önemli adlarından Matisse, resmin amacının insanlara yaşama sevinci vermek olduğunu düşünür ve bu düşüncesini tüm yapıtlarına yansıtır. Doğu sanatı Matisse'in sanatını bütünüyle etkiler. Özellikle Doğu minyatürlerinin mekan tasarımı, iki boyutluluk, süslemeci anlayış, motife yönelim bu döneminin karakteristiği olur. V.Essers, **Matisse**, Taschen, Köln 2005.

¹⁴¹ H.Z.Ülken, **Resim ve Cemiyet**, Ülkü Matbaası, İstanbul 1942, s.42, 43, 44.

etkilenmekle kopya etmek arasındaki ayrıma vurgulayarak, sanat yapıtının ontolojik sorunlarına gönderme yapar. Yazar, Nurullah Berk'in "Tayyareciler" adlı resmiyle Moreau'nun¹⁴² "Tayyareciler" başlıklı resmine ve Zeki Faik İzer'in "İnkılâp" adlı resmiyle Delacroix'nin¹⁴³ "İnkılâba Rehberlik Eden Hürriyet" başlıklı resmine bakar ve benzerliğin ötesine geçen, kopya niteliği taşıyan özellikleri resimleri yan yana koyarak sergiler. Bu yorum her iki Türk ressamı tarafından da kabul görür. Ülken yaptığı bu eleştiriyle, Türk resim sanatında ilk kez bir resmin yapılışını gündeme getirmekle kalmaz, aynı zamanda 'kopya' sorununu irdeleyerek Türk resim sanatının alt yapısını da ilk kez sorgular. Gerçekte bu sorunlar, çağdaş Türk ressamlarının üslup problemleri yaşadıklarının birer göstergesidir ve Cumhuriyet'in özellikle ilk çeyreğinde, Batılı sanatçıların model alınması gerektiği düşüncesiyle çıkılan yolda, ki bu sanatçılar arasında genç Türk ressamlarının atölyelerinde ders aldıkları Lhote gibi sanatçılar da bulunmaktadır, Türk ressamlarının kişisel üsluplarını ortaya koyma, geliştirme yolunda yaşadıkları sıkıntıların ve arayışların sonuçları olarak karşımıza çıkar.

¹⁴² Gustave Moreau (1826-1863). Fransız ressam. Simgencilik akımının en önemli temsilcilerinden olan ressam, ilk döneminde ayrıntının yoğun olduğu, gerçekçi resimler yapar. U.Tükel, "Gustave Moreau", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1296.

¹⁴³ Eugene Delacroix (1798-1863). Fransız ressam. Fransız Romantik sanat geleneğinin öncüsü olarak kabul edilen sanatçı, özellikle edebiyat ve tarihten aldığı konuları kişisel bir anlatımla ortaya koyar. Resimde rengin çizimden, hayal gücünün ise bilgiden daha önemli olduğunu düşünür. A.Antmen, a.g.y., s.12. N.Lynton, a.g.y., s.14.

Yazarın kitabındaki bir başka çarpıcı bölüm ise Yeniler Grubu ressamlarının girdikleri yolun niçin 'doğru yol' olduğunu açıkladığı ve bu gruba yapılan yergileri de yanıtladığı bölümdür:

(...)millî olmak, "ben millîyim!" diye bağırarak değil; fakat kendilerinin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektir. İstanbul'un içyüzünü yaşayan, kabile kabile köylere giden bu genç ressamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır. Asıl millî san'atkâr odur ki, demagogların iftiralarına göğüs gererek en mevsuk ve yaşanmış tecrübelerini (hiçbir tasannu ve sahtekarlık katmaksızın) ilan etmeden çekinmez¹⁴⁴.

Ülken "Resim ve Cemiyet" adlı kitabında Yeniler Grubu'nu destekleyip, 1940 öncesi resim sanatını yerdiği kadar, Akademi'de de etkinliğini sürdüren, dönemin "mücerret resim" anlayışını da değerlendirir. Yazara göre özellikle Fransa'dan yeni dönen ressamlarca, 1940 öncesi "ismi millî olan, fakat hakikatte millîlikle hiç alakası olmayan" sanata karşı bir tepki duyulur. Ülken' bu tepkiyi haklı bulmakta, ancak bu gençlerin "resmin asıl hedefini unutacak kadar ileri" gittiklerini belirtmektedir¹⁴⁵. Yazar tarafından "Resim için resim" davası olarak nitelendirilen bu atılım, gündemde "sanat sanat içindir-sanat toplum içindir" gibi tartışmaları da alevlendirir. Ülken'in sözünü ettiği "gençler", "d Grubu" sanatçılarıdır. d grubu sanatçılarının sanata bakışlarıyla Ülken'in ulusallık anlayışı örtüşmez.

¹⁴⁴ H.Z.Ülken, **Resim ve Cemiyet**, Ülkü Matbaası, İstanbul 1942, s.43.

¹⁴⁵ H.Z.Ülken, a.g.y., s.35.

1950'li yıllara gelindiğinde *ulusal* sanat yaratma idealini yerini *millî* sanat yaratma idealine bırakır. Böylece ulusal sanat idealiyle özdeşleşen bazı kavramların da yeniden tanımlanması gündeme gelir. Örneklesek; *ulusal* bir ekol yaratmada çokça tartışılan evrensel, muasır kavramları yerini yerel, *millî* kavramlarına bırakır. Elbette *ulusal* kavramının referansı Batı iken, *millî* kavramının referansı, daha önce belirtildiği gibi, Osmanlı geleneği ve Anadolu halk sanatları olur¹⁴⁶.

Bu yıllarda d Grubu, içinde bulunduğu bir çelişkinin de ayırına varır. Bu çelişki, grubun, hem Türk resmine çağdaş, Batılı akımları getirmek yoluyla Batı resmi düzeyinde bir resim geleneği oluşturma isteklerinden, hem de kendilerinden önceki kuşakları Batı taklitçileri olmak konusunda eleştirmelerinden doğar¹⁴⁷. Bu bağlamda d Grubu özellikle 1945 sonrasında geleneksel kaynaklara yönelimiyle *millî* ve yerel sanatın destekleyicisi konumuna gelir.

Uğur Kökden bu değişimi yorumlarken, grubun “zaman içinde bir Doğu-Batı kaynaşmasına doğru” yöneldiğini vurgular:

Denebilir ki, iki köklü uygarlığın karşıtlığından yeni bir bireşimin ip uçlarını ararlar bir bakıma. (...) Kendi başına bir varlık sayılabilecek 'renge' dönüş, minyatürden esinlenme, Anadolu halk sanatlarından

¹⁴⁶ K.Giray, “d Grubu ve Türk Resim Sanatında “Üslup Güdümü”nün Başlaması”, **Türkiye’de Sanat**, Eylül/Ekim 1994, Sayı:15, s.36-39.

¹⁴⁷ E.Yarar Dal, “On’lar Grubu”, **Yeni Boyut**, Haziran 1984, Sayı:24, s.3.

motifler, yöresel temalara öncelik verme, İslam geleneğine yönelmiş yakınlaşmalar.

Bir bakıma, eski Türk sanat geleneğini çağdaş sanatın içinde yoğurmaya çalışmak...¹⁴⁸

Gruptan Elif Naci geleneksel kaynaklara yönelimin gerekliliğini savunanlar arasında yer alır:

Türk resmi, Türk sanatı Alplerin ötesinde değil, Torosların eteklerindedir. (...) Efendim şuna dikkat etmişimdir ki ben, Picasso ve Braque¹⁴⁹ doğmadan yedi yüz sene evvel Selçuk halı dokuyucusu karanfili stilize etmiş. O kadar yerinde, o kadar Picasso'yu kışkandıracak stilize etmiş ki. (...) İşte modern sanatın Batı'da değil de efendim, Doğu'da doğduğunu, efendim, ispat edecek een, elimizde en mühim belge, bu Selçuk halısı¹⁵⁰.

Elif Naci'nin sıklıkla yinelediği "Türk resmi Alplerin ötesinde değil, Torosların eteklerindedir" sözü, 1940'lardan 1950'lere uzanan süreçte, geleneksel kaynaklara yönelimin neredeyse özdeyişi haline gelir.

¹⁴⁸ U.Kökden, "d'den z'ye 'd' Grubu", **Adam Sanat**, Mart 2004, Sayı:218, s.33.

¹⁴⁹ Georges Braque (1882-1963). Fransız ressam. Picasso'yla birlikte Kübizmin iki öncü karakterinden biridir. Fovist tarzdaki ilk dönem resimlerinin ardından 1907 yılında Paris'te gerçekleştirilen Cezanne'ı anma sergisinden sonra Picasso'yla tanışması ve "Avignonlu Kızlar" resmini görmesi, sanatçı için bir dönüm noktası olur. A.Antmen, a.g.y., s.52.

¹⁵⁰ E.Naci, **Anılardan Damlalar**, Karacan Yayınları, İstanbul 1981, s.118.

d Grubu'nun "Torosların eteklerine" yönelimleri sanatını zaten Anadolu'dan esinlerle besleyen ressam Malik Aksel tarafından samimiyetsiz bulunur:

Kübik resimlerin eskisi gibi itibar görmediğini anlayan aynı zümre, aşırı gittiklerini söyleyerek halka doğru dönmek arzusunu güttüler. Kilimlerin, heybelerin resimlerini yaptılar. Fakat yine bunlarda da bir Paris röprodüksiyon kokusu vardı. İçten ziyade dıştan gelen örnekler, gelenekleşmeye yüz tutan sanatımızın havasına karıştı. Bu suretle hazır elbise gibi Fransız ekolü kendi biçimimize uydurulmaya çalışıldı¹⁵¹.

Görüldüğü gibi Aksel, d Grubu'nun geleneksel kaynaklardan yararlanma çabalarının ancak biçimsel olarak sonuç verdiğini düşünür. İçerik olarak ise hala Fransa'da öğrenim görmüş olan ressamın yansıttıkları yabancı ekollerin etkisi egemendir. Malik Aksel'in bu eleştirisi, halk sanatının genç ressamlarca, özellikle söz konusu yıllarda gerçekten içselleştirilememiş olmasıyla ve bu alandaki çalışmaların henüz başlangıç evresinde sayılabilecek olmasıyla ilintilidir. 1940'ların ikinci yarısında hız kazanan halk sanatına yönelimler, doğal olarak hemen istenen ya da beklenen sonuçları vermez. Sanatçıların olgunlaşmaları, kendi kişisel üsluplarını oluşturmaları paralelinde geleneksel kaynaklara yaklaşımlar ve bunları kullanımlar da

¹⁵¹ M.Aksel, "Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, Sayı:17, 1947, s.4.

yapıtların ortaya konmasında daha yetkin bir *dil* olur. Bu *dil* olgun meyvelerini 1950'lerde vermeye başlar.

d Grubu üzerine tartışmalar yıllar boyu sürer ve grup üzerine çeşitli değerlendirmeler yapılır. Örneklesek; Sezer Tansuğ, d Grubu'nun "Türk resim tarihine ait bir olgu olarak" bir önem taşıdığını belirtse de, sonuçta bu "programın" başarısız olduğunu ifade eder:

Avrupa resminin muazzam dağdağasına paralel bir olgu olarak D kuşağının resmi uluslararası bir planda yenik ve çapsiz kalmaktan kurtulamamıştır. Bu kuşağın yazarları bu hüsrani gelenek yokluğunun yarattığını ileri sürdüler, oysa durum tam aksine gözlerin kapalı olduğu bir gelenek varlığından ileri gelmekteydi ¹⁵².

Tansuğ bir *geleneğin* varlığından söz eder. Bu noktada söz konusu yıllarda özellikle Akademi çevrelerinde *gelenek* dendiği zaman Batılı anlamda bir sanat ya da konu özelinde pentür geleneğinden söz edildiğini vurgulamak gerekir. Oysa Tansuğ'un *gelenek* olarak gördüğü Osmanlı ve Anadolu sanatının tüm alanlarını kapsayan, hat, mimari, minyatür gibi sanat dallardır¹⁵³. Genel olarak Akademik çevrelerin Türk sanatında bir geleneğin olmadığı konusunda yaptıkları yorumlar, yukarıdaki alıntıda da aktarıldığı gibi, Tansuğ tarafından sert bir dille eleştirilir. 1930'lu 1940'lı yıllarda izlenen

¹⁵² S.Tansuğ, "Sorunlar-Genç Kuşak", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.113-114.

¹⁵³ S.Tansuğ, "Resim Üstüne Açık Oturum", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.109.

kültür-sanat programlarına bakıldığında Osmanlı geleneğinin neredeyse yok sayılarak, gelenek olarak yalnızca Anadolu'nun kabul edildiği görülür. Akademi'nin ve Tansuğ'un düşünce ayrılıkları, aslında bu konudaki temel tartışmaya işaret eder.

Tansuğ, 1960'lı yıllarda da Akademi hakkındaki düşüncelerini değiştirmeyen ve sık sık dile getirir. Örneğin, Yapı Endüstri Merkezi'nde Türkiye Mimar Mühendis Odaları Birliği'nin düzenlediği, Türk resminin bugünkü durumunu ve geleceğini konu alan bir açık oturumu¹⁵⁴ ele aldığı bir yazısında; açık oturumun konuşmacılarından Adnan Çoker'in¹⁵⁵, Türk resminin geleneksizlik yüzünden zor durumda olduğunu, umut beslemenin güçlüğüne, bu sıkıntıların Batı resmi ile gerek bireysel gerekse resmi yollarla daha çok ilişki kurarak giderilebileceğini dile getirmesi üzerine tepki gösterir:

Akademi çevresine özgü olan bu yaygın görüş evvelce Nurullah Berk tarafından defalarca ortaya konmak istenmiş ve her defasında genç uyanışın direnmesiyle karşılaşmıştır. Bu görüşe şüphesiz Üniversite sanat tarihi çevrelerinin yanı sıra da kolayca katılabilir. Ancak gerek Akademi, gerek Üniversitenin folklor sorununa ilişkin

¹⁵⁴ Kaynakta açık oturumun 30 Nisan günü düzenlendiği belirtilmekte, ancak yılına değinilmemektedir. Kitabın bu bölümündeki yazıların 1966-1969 yıllarını kapsıyor olması açık oturumun tarihi konusunda bir ipucu vermektedir.

¹⁵⁵ Adnan Çoker (1927). Ressam. 1951 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirir ve 1955 yılında Paris'e giderek Lhote, Goetz ve Hayter Atölyeleri'nde, Salzburg'da Yaz Akademisi'nde Vedova'yla çalışır. 1960-1995 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenlik yapar. K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.512.

mahalli tek yanlılıkları yavanlığın tipik örneklerini piyasaya çıkardıktan sonra büyük bir gürültüyle çöküp gitti. Bu çevreler sentezi hiçbir zaman gerçekleştiremediler ve bundan böyle yapabilecekleri daha da şüphelidir ¹⁵⁶.

Tansuğ, 1940'lı yıllarda *geleneğin yokluğunu başarısızlıklarına mazeret gösteren* bir kuşağın, zaman içersinde, *sentez* düşüncesine yaklaşarak, geleneğe ilgi göstermesinin sonucunda da bir başka başarısızlığa uğradığını düşünür. Yalnızca Akademi'nin değil, "Üniversite sanat tarihi"¹⁵⁷ çevrelerinin de aynı yanlışa düştüğü vurgusu önem taşır. Dönemin iktidar programlarının özerk üniversite çevrelerince de içselleştirildiği düşünülmektedir.

Nurullah Berk sentez düşüncesine gelmeden önce, 1953 yılında kaleme aldığı bir yazıda, dönemin genel sanat eğilimleri arasında, *millî* bir resim sanatı oluşturmak adına doğru bir yol bulma arayışını dile getirir:

Son yılların en dikkati çeken kaygısı, bence bir 'Türk resmi' yaratma iradesidir. Resmimiz bu güne kadar büründüğü 'anonim' şahsiyetsiz kisveyi atarak kendine has karaktere varmak yolunda yürüyor. (...)
Bu 'millî' hüviyete hangi yol varır? Realizm mi, Halk Sanatı mı?

¹⁵⁶ S.Tansuğ, "Resim Üstüne Açık Oturum", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.109.

¹⁵⁷ Sezer Tansuğ'un kastettiği "Üniversite", büyük olasılıkla İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. Tansuğ, 1953 yılında bu bölümden mezun olur ve 1956 yılına kadar aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışır. S. Tansuğ, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s.2.

Folklorik araştırmalar mı? Yoksa mücerret Sanatın karanlık, esrarlı metafiziği mi? ¹⁵⁸

Nurullah Berk'in de o döneme kadar ki resim çalışmalarını "anonim, şahsiyetsiz" olarak değerlendirmesi, bir noktada Berk ile Tansuğ'ın görüş birliği içinde olduğunu gösterir. Ancak bu görüş birliği yalnızca varılan yerin başta hedeflenen yer olmaması konusundadır. Bu durumun nedenleri konusunda bir düşünce birliğinden söz edilemez. Berk'in ardı ardına sıraladığı "yollar", 1920'lerden 1950'lere uzanan sürece sanat ortamında tartişılagelen konuları kapsar. Bu konular, elbette, devletin sanat programlarına paralel olarak gündeme gelir. Örneklesek; "folklorik araştırmalar", CHP'nin düzenlediği "Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliğinin önemli bir getirisidir. "Realizm" ise Akademi'de özellikle "allı kuşağı" olarak anılan sanatçıların yönelimidir ki d Grubu başlangıçta bu kuşağın sanat görüşüne karşı bir hareket olarak ortaya çıkar. 1940'ların son çeyreğinde ve 1950'lerde ise gündemin önemli tartişmaları Soyut sanat üzerine yapılır. Bu bağlamda, Berk, tarihsel bir perspektifle sıraladığı bu sorularla *milli* sanat yaratma idealine ulaşma yoluna kendiliğinden gidileceğini ve hedefe varılacağı düşüncesini ortaya koyar¹⁵⁹.

Berk, 1954 yılında düzenlenen V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi'nde sunduğu "Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği" başlıklı

¹⁵⁸ N.Berk, "Türk Resmi Ne Durumda", **Vatan**, 27 Aralık 1953.

¹⁵⁹ K.Giray, "Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim izgisi", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:24, Mayıs/Ağustos 1996, 12-16.

bildirisinde, bu görüşlerini yineler. Dönemin sanat ortamında Türk ressamlarının her birinin farklı teknikleri kullandıklarını kabul etse de ortak paydada buluştukları saptamasında bulunur ve ortak paydayı belirtir:

Genç Türk resmi, ahenkli bir ölçü, bir nisbet içinde kendi geleneklerinden faydalanmaya bakarak, milletlerarası şahsiyetsizlikten kurtulmaya yöneliyor. (...) bu meselede, her biri nihayet işlenmiş bir stilizasyona, yahut bir üsluba ulaştıran tertipler, sanat formülleri söz konusu değil. Bir iklimi, kaybolmuş bir ruhu ve anlayışı, bir yandan milli özellikleri devam ettirecek, öbür yandan (...) bu milli ruhun belirtilerini Batılı anlayışın zaruretleriyle bağdaştıracak gizli bağı bulmak söz konusudur ¹⁶⁰.

Elbette bu gizli bağ sanatçının senteze ulaşmasını sağlayacak ve *millî* resim sanatının yaratımı konusundaki problem çözülecektir. Berk, ulusal Türk resmini yaratma konusunda 1950'li yıllarda hep aynı formülü verir. Ancak, sentez iddiasıyla yapılanları da yeterli bulmaz. Bu noktada sanatçının bir yandan özeleştirici yaptığı da düşünülebilir.

Berk, yazısının devamında İslam sanatındaki soyut anlayışa değinerek, Türk ressamların izlemeleri gereken yolu çizer:

Süsleyici özelliği gerçekte aşmaya katıyen imkân olmayan plastik geleneğe dönerken, Türk ressamları bu geleneği yumuşatmak, eski eserlere ihtiyatla yaklaşmak; sonra da, Türkiye'nin Kemalist

¹⁶⁰ N.Berk, "Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği", **Yeditepe**, Sayı:68, 1 Eylül 1954, s. 4.

ihtilâliyle benimsediği ilim ve sanat inkılablarını birbiri ardısıra canlandıran Batılı anlayışla bunları bağdaştırmak zorundadırlar. İki alem, bu noktada kaynaşır ve her zaman kaynaşmalıdır. Asya orada, tam karşımızda ¹⁶¹.

Sanatçı, görüldüğü gibi, sorunu Batı-Doğu yörüngesine oturtur ve “bu iki zıt kitle arasında denklem”in, çok zor olsa da sağlanması gerektiğini belirtir. Bu yazı, Berk’in yazıları arasında *sentez* düşüncesine yer verdiği ilk metinlerden biridir. O döneme kadar Doğu-Batı yörüngesinde ibreyi hep Batı’ya çeviren Berk, artık Doğu’yu göstermeye başlar. Doğu’ya ait sanat geleneğini Batı’nın tekniğiyle işlemek düşüncesi yeni bir düşünce değildir Türk sanat ortamında. Ne var ki resim sanatı özelinde Berk bu vurguyu, bu kadar açık biçimde ancak 1950’lerde yapar. Her ne kadar dönem iktidarının geleneğe yaklaşımında bir Doğu vurgusu olsa da, temel izlek Osmanlı’dır. 1950 öncesinde ise gelenek kavramında vurgu *sentez* ve Türk-Anadolu üzerine yapılır. Bu bağlamda Berk 1950’lerden çok önceki yılların politik uygulamalarına yakın düşünceler sahip görünmektedir.

1959 yılı Temmuz ayında yazdığı “Resimde Yenilik Üstüne” başlıklı yazısında ise sanatta *yerlilik* kavramı üzerine düşüncelerini aktarırken bir yandan da yine *sentez* düşüncesine değinir. Berk “beş on yıldır” resimde başlayan yerlilik akımını, özellikle 19. yüzyıldan beri yabancı akımların etkisi altında kalan Türk resminin bu etkilerden “sıyrılıp, bu topluma has bir resim

¹⁶¹ N.Berk, “Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, **Yeditepe**, Sayı:68, 1 Eylül 1954, s. 4.

bulma” kaygısı taşıması bağlamında ciddiye alınması gereken bir “gayret” olarak nitelendirir. Sanatçı sayıları az olan yerlilik yanlısı ressamların resimlerinde “yüzde yüz Türklük, yerlilik” olduğunu, yapıtların başka ekol ya da akımlarla karıştırılmayacağını belirtir. Berk, ortaya koymaya çalıştığı problemi “sanatta yerlilik nasıl bulunur?” sorusuyla temellendirir:

Yerlilik demek gelenek demektir. Fransız için, İtalyan için bir yerli “pentür”, bir yerli heykel var. Türk için bir yerli tezhip, yazı, minyatür, süsleme var. Ama Türk için bir yerli “pentür”, yani Batı anlamında resim yok.(...)Türkler için “pentür” yapmak –Türkler için olduğu kadar bütün Doğu-İslam toplumları için de- gelenekleri kırmak, yabancı bir düşünüşe, tekniğe sapmaktır ¹⁶².

Türk sanatçıları için yerli bir pentür sanatı geleneğinin olmaması konusu, daha önce de değinildiği gibi özellikle Sezer Tansuğ tarafından eleştirilen bir konu olarak karşımıza çıkar. Geleneksel sanatların pentürün yerine geçmemesi ve bu durumun Türk ressam için zorlayıcı bir nitelik oluşturduğu vurgusu dikkati çeker. Bir başka deyişle Berk, aslında burada bir Türk sanatçısının işinin, bir Batı sanatçısından daha zor olduğu görüşünü ortaya koyarken, pentür geleneği yokluğunu kanıt olarak öne sürer. Doğu-İslam geleneğinde pentürün olmamasının yarattığı sorunları sentezin yapaylığa kaçmasına kadar götürür. Yazı, Berk’in sanatta sentez amacıyla çıkılan yolun ancak eklektizme ulaşabileceği yolundaki savıyla sürer:

¹⁶² N.Berk, “Resimde Yenilik Üstüne”, **Varlık**, Sayı:506, 15 Temmuz 1959, s.7.

Batı anlamlarından vazgeçmek, tekniklerini kullanmamak elimizde olamayınca geleneklerimizden devşirdiğimizi, yani İslam-Doğu kültürünü Hristiyan-Batı kültürüne ekliyor, eklektik, sentetik bir sanat yapıyoruz.

Peki, denecek, başka türlü nasıl olsun?

Bu soru da bir takım problemleri meydana çıkarıyor. İlk bir sanatın yerliliğinde konuların, gelenekten devşirme biçimlerin, görünüşün oynayıp oynamadığını düşünebiliriz. Yerlilik anlamda, kavramda, ruhta mı, yoksa biçimde, renkte, konuda, görünüşte mi? Batı ekolleri, aynı teknikler ve konular içinde yerliliklerini, milliliklerini nasıl gösterdiler? Bundan şu gerçek çıkıyor ki, bir sanatçının ırkı, kültürü, kişiliği ne konularından, ne tekniklerinden, ne biçimlerinden anlaşılır. Yerliliği, olayları kavramasından, onlara kattığı anlamdan, biraz tumturaklı kelime ama, “metafiziği”nden anlaşılır. İngilizlerin “dünya görüşü” başka, Fransızınki başka. Sanatlarının yerliliği, özelliği bu görüş başkalıklarından, yoksa, biçim, motif, süsleme özelliklerinden değil ¹⁶³.

Berk’in, sanatta geleneğin kullanılma biçimlerinin Türk resmini yaratmada yetersiz kaldığı eleştirisi, sentezin başarılı olmadığı anlamını taşır. Ancak bu görüşü, yazının başında belirttiği, son yıllardaki yerlilik yanlısı ressamın çalışmalarını “yüzde yüz Türklük, yerlilik” olarak nitelendirmesiyle çelişir. Yazar, konuya, Türk sanatçısının özgün bir sanat yaratmak için her

¹⁶³ N.Berk, “Resimde Yenilik Üstüne”, **Varlık**, Sayı:506, 15 Temmuz 1959, s.7.

şeyden önce “dünya görüşünün ne olduğunu aramak” zorunda olduğunu saptayarak devam eder. Süsleme sanatından devşirilen motiflerle ancak “dekoratif işler” yapılabileceğini, zaten yapılmakta olanlarında bu nitelikte olduğunu belirtir. “Çağdaş ressamlarımızın dayandıkları” halı, kilim, minyatür, hat, tezhip gibi sanatların zaten “olgunluğa” varmış oldukları ve onların başka kalıplara sokulamayacağı, en iyisi bu sanatların değerini bilip, onları kullanmaktan kaçınmak gerektiği kanısına varır. Burada Berk’in geleneksel kaynakları sentez amaçlı kullanmayla girilen yolda uğranan başarısızlıktan dolayı, *millî* sanat yaratmakta bu kaynakları kullanmama ve böylece içine düşülebilecek tehlikelerden sakınmış olma gibi bir çözüm önerisi getirdiği düşünülebilir. Bu noktada sanatçının sentez düşüncesinden uzaklaştığı gözlemlenir.

Sanatçı yazının sonraki bölümünde yerli sanatın nasıl olabileceği konusundaki önerilerini aktarır. Berk’e göre geleneksel biçim ve motifleri kullanmak, sanatı, yine “çağdaş bir süsleme sanatına” götürecektir:

Ama biçim olgunluğu, mükemmelliğini aradığı kadar insanı da yaşatmak amacıyla bulunan sanata gelince, bunun devşirme motifler, eklektik, seçici ve sentezci bir espri ile yapılabileceğini ummuyorum ¹⁶⁴.

Bu nedenle geleneğin “stilizasyonundan” kaçınılarak, sanatçının dünya görüşünden kaynaklı bir “stile” gidilmesi gerekliliğini vurgular:

¹⁶⁴ N.Berk, “Resimde Yenilik Üstüne”, **Varlık**, Sayı:506, 15 Temmuz 1959, s.7.

Tablo, takmış takıştırmış, milli formasını giymiş “ben Türk’üm” diye bağırarak bir güzel olmayacak, birden göze batmıyan, huyunu biçimler, renkler altında adeta gizlemiş asil bir kişi gibi sessiz varlığıyla kendini empoze edecektir ¹⁶⁵.

Nurullah Berk’in yazılarındaki temel düşüncelere bakılacak olursa, sanatçının, süsleme sanatlarını resim sanatında kullanmanın tehlikelerine dikkati çektiği görülür. Özellikle stilizasyonun ressamı bir sonuca ulaştırmayacağı görüşü pek çok yazısında işlenir¹⁶⁶. Öyle görülüyor ki 1950’li yılların başında sentez idealine ve geleneksel kaynakları kullanmayı olumlayan ve kendi sanatında da kullanan Berk, 1950’lerin sonunda, en az Sezer Tansuğ kadar bu alanda yapılan çalışmaların yetersizliği ve yapaylığından, bir başka deyişle sentez adı altında verilen ürünlerin gerçek sanat yapıtı değeri taşınamamasından yakınır. Gerçekten de sentez amacıyla geleneksel kaynakları kullanmak Berk’in vurguladığı tehlikeleri içerir. Ancak senteze varmanın gerçek yolu, Berk’in de vurguladığı gibi, önce gerçek sanatçı olmaktan ve gerçek sanat yapıtı ortaya koyma yeterliliğine sahip olmaktan geçer. Berk’in, kaynağını geleneksel sanatlardan alan resim örneklerini yalnızca “çağdaş süsleme sanatı” örnekleri olarak görmesi ilginçtir. Sanatçının bu yapıtların yaratılma sürecinde gördüğü eksiklik,

¹⁶⁵ N.Berk, “Resimde Yenilik Üstüne”, **Varlık**, Sayı:506, 15 Temmuz 1959, s.7.

¹⁶⁶ N.Berk, “Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, **Yeditepe**, Sayı:68, 1 Eylül 1954, s.1-4. N.Berk, “Resimde Yenilik Üstüne”, **Varlık**, Sayı:506, 15 Temmuz 1959, s.7.

sanatçının kişisel yaratıcı gücünden kaynaklanan gerçek sanat değerlerinin yapılarda yer almamasıdır. Bireysel üslup sorunu Berk için önem taşır. Geleneksel kaynakları bu şekliyle kullanmanın kolaycılık olduğunu, *millî* bir sanat yaratma idealine de sanatsal üslup gerçekleştirilmeden ulaşılamayacağını düşünür. Oysa sanatçının kendi kişisel üslubunda da, özellikle 1950'lerde, geleneksel kaynakları kullanma eğilimi görülür. Öncelikle minyatür sanatı Berk'in ilgi alanındadır.

Nurullah Berk'in 1959 yılının Ocak ayında yazmış olduğu bir başka yazı "Sanatta Alaturka" başlığını taşır. Yazar *evrensel* sanat ve geleneklere yaklaşım konusunda düşüncelerini aktarır. Yazıda önce "alaturka" ve çoksesli müzik arasında bir karşılaştırma yapar, ardından da resimde "alaturka" ve evrensellik ilişkisine değinir:

Alaturka resim alaturka müzik gibi hümanizm yoksunudur. Evrensel değildir. Fransızların dediği gibi "local" dır. Bir yerde, bir çerçeve içinde kalır. Oysa bugünün Türk toplumu, her şeyden önce, evrenselliğe yönelmelidir, evrensel düşüncüler beslemeli, evrensel bir sanat yapmalıdır. Bu melezliğe gidiş değildir, milli karakterden sıyrılış da değildir. Dava, halis, milli bir sanat yapmakla beraber ona, dünya çapında değerler, görüş ve düşüncüler eklemektir. Bu yüzden her aydının ödevi alaturkalıkla savaş olacaktır ¹⁶⁷.

¹⁶⁷ N.Berk, "Sanatta Alaturka", **Vatan**, Sayı:494, 15 Ocak 1959, s.10.

“Türk toplumu, her şeyden önce, evrenselliğe yönelmelidir, evrensel düşünüşler beslemeli, evrensel bir sanat yapmalıdır” düşüncesi, Berk’in daima üzerinde durduğu bir noktadır. Ancak bu amaca ulaşmak için “alaturkalığa” savaş açmak, 1930’ların, 1940’ların ulusallık anlayışının ve sanatta yerelden evrensele politikasının yüzeysel bir yansımasıdır. Sanatçı her ne kadar *millî* bir sanat yaratılması taraftarıysa da, bu sanatın evrensel sanat değerleri üzerine yapılandırılmasını öngörür. Evrensel değerlerin resimde yer almasının, *millî* bir sanat yaratılması amacına ters düşmeyeceğini vurgular. Bu yorum dönemin Non-figüratif x Figüratif sanat tartışmalarına da bir gönderi içerir. Yazar, soyut anlatımlar kullanılarak da *millî* bir sanat yaratılabileceğini düşünür ve kendi resmini bu noktaya taşır. Berk’in alıntı yapılan bir önceki yazısıyla bu yazı içerik olarak birbirini tamamlar.

Nurullah Berk 1973 yılında kaleme aldığı bir yazıda o güne kadar ki Türk resim sanatı üzerine bir değerlendirme yapar. Sanatçı, yine sentez konusuna değinir:

Modern ressamımız hiçbir geleneğe dayanamamak, ne aldıysa Batıdan almış olmak dramı içindedir. Eski Türk sanatlarından, minyatürden, yazıdan, süsleme türlerinden, halı, kilim, çinilerden alınacak ne vardı? Çok şey vardı, nitekim alınmaya, bir senteze varmaya başlandı, ama bundan 40 yıl, 30 yıl önce ne alınabilirdi? Türk ressamı, 19. yüzyıl natüralizminden kurtulmuş, düşünüş ürünü

olan Batı eğilimlerini henüz anlamıştı. Batıdan etkilenmekten, Batı ustalarını örnek almaktan başka çare yoktu ¹⁶⁸.

Berk, ancak 1970'lere gelindiğinde senteze varmak için yeterli birikime ve olgunluğa ulaşılabilirdiğini düşünür. Bir anlamda kendi özeleştirisini de yaparak, 1940'larda Batı ustalarını örnek almaktan başka çare olmadığını savlar. Ancak bu değerlendirmede dikkati çeken nokta, 1940'lı yıllardan 1970'li yıllara kadar, resimde sentez tartışmalarının sürmesidir.

Arif Kaptan da, sentez düşüncesine değinen sanatçılar arasında yer alır. 1949 yılında Şadırvan Dergisi'nde kaleme aldığı "Milli Karaktere Doğru..." başlıklı yazısında, Türk resim sanatının dinin getirdiği kimi baskılar nedeniyle gelişemediğini, resmin yerini hat sanatının aldığını ve bu alanda da çok ileriye gidildiğini belirttikten sonra, Türkiye'de resim sanatının gelişim çizgisini yorumlar:

Bizde plâstik sanatın geçmişi, nihayet yetmiş yıldan öteye gitmez. Bu devre içinde, ancak batı resminin teknik dertleri içinde tam bir şuura sahip olabilmek için didinip durmuşuz. Bugün milli karakter konusunda resim sanatimizi bir dava olarak ele alınca, edinilen bu şuurun kaynaklarımızdan faydalanmak yolunda bizlere iyi bir rehber olacağına inanıyorum ¹⁶⁹.

¹⁶⁸ N.Berk, "50. Yılda Resim Sanatımız", **Türk Dili**, Sayı:266, 1973, s.186.

¹⁶⁹ A.Kaptan, "Millî Karaktere Doğru...", **Şadırvan**, Sayı:2, 8 Nisan 1949, s.5.

Görüldüğü gibi Kaptan'ın *millî* bir resim sanatı yaratma yolunda önerisi, geleneksel kaynaklarla, o güne kadar bir bilinç geliştirmek için çaba harcanan Batı resim tekniğini birleştirmek olarak ortaya çıkar. Teknik, geleneksel kaynaklarımızı çağdaş resim sanatının içine sokmak konusunda yol gösterici olacaktır. Kaptan, tam sözcüğü kullanmasa da geleneksel Türk sanatlarıyla Batı resim sanatı arasında bir *sentezden* söz etmektedir. Sanatçı, yazısının devamında geleneksel kaynakların neler olduğunu da ortaya koyar:

Süsleyici sanatlar çerçevesi içine giren (kilim, minyatür, çini, yazma, kumaş, hat) Türk ressamına milli karakterini bulduracak kaynaklar olacak¹⁷⁰.

Arif Kaptan'ın bu noktada ortaya koyduğu sorun ressamların geleneksel kaynaklara ulaşmaları konusundaki zorluklardır. Bir "Süsleyici Sanatlar Müzesi"nin olmayışı¹⁷¹, Türk halk resminin olmayışı¹⁷² gibi nedenler ressamları kaynaklara ulaşma konusunda zora koşar. Kaptan'ın, 1938-1944 yılları arasında yapılan ve ressamların Türkiye'nin pek çok yerine giderek

¹⁷⁰ A.Kaptan, a.g.y., s.5.

¹⁷¹ Bu konuda Türkiye'de yapılan derleme çalışmalarının bu açığı müzisyenler adına kapattığını vurgular. A.Kaptan, a.g.y., s.5.

¹⁷² Halk resminin varlığı ile ilgili soru işaretlerine Malik Aksel 1950'li yıllardaki sergileri ve 1960 yılında yayınlanan "Anadolu halk resimleri" adlı kitapla ve diğer çalışmaları ve yayınlarıyla noktayı koyacaktır. Ancak, Aksel'in çalışmalarına dek, Anadolu'daki halk resimleri sanatsal değerleri olmayan yapıtlar olarak nitelendirilir ve bu bağlamda da yok sayılır.

geleneksel sanatları yerinde inceleme, değerlendirme olanağına sahip oldukları Yurt Gezileri'ni yeterli görmediği ortadadır. Geleneksel sanatlar üzerine bilimsel disiplinler çerçevesinde bir çalışma alanı oluşturulması gerekliliğine değinir.

Kaptan, o güne kadar ki geleneksel kaynakların resme dahil edilmesi ve bu yolla senteze gidilmesi alanındaki çalışmaları değerlendirirken, bu çalışmaların “alelâde ve yanlış” yapıldığını belirtir. Resimde *millî* karakterin, geleneksel sanat unsurlarının konu ya da konunun içinde bir dekor parçası olarak kullanılması yoluyla sağlanamayacağını vurgular. Böylece sentezin, biçimlerin birleştirilmesinden öte, özle ilgili bir sorunsal oluşturduğunu da ortaya koyar. Sanatçının önerdiği çözüm, geleneksel sanat değerlerinin, gelenek içindeki işlev ve yerlerinden soyutlanarak, estetik değerlerinin resme aktarılması yolundadır. Sanatçının sorunu sanatsal değerlerin montajı olarak ortaya koyması, bu noktanın döneminin olduğu kadar günümüzün *sentez* tartışmalarının da temalarından olması bağlamında önemlidir.

Arif Kaptan, soyut sanat içinde de estetik değer olarak geleneksel kaynakların kullanılmasını, Batı sanatının Soyut sanat yönünde ilerlediği düşüncesiyle olumlu ve *millî* sanatın Soyut içinde gerçekleştirilmesinin hem çağı yakalamak hem de *millî* karakteri ortaya koymak konusunda yarar sağlayacağını vurgular. Ancak, burada dikkati çeken nokta, Kaptan'ın Soyut sanatın ne olduğu konusundaki düşünceleridir. Sanatçının, dönemin pek çok sanatçısı gibi Soyut sanat üzerine tam bilgi sahibi olmadığı görülebilir. 1949 yılına kadar Türkiye'de yapılan Soyut sanat çalışmalarının ancak soyutlama

olarak adlandırılabilceği görüşünden hareketle, Kaptan'ın Soyut sanattan kastının ancak bu tip çalışmalar olabileceği düşünülebilir.

1950'li yılların ilk yarısında *millî* bir sanat ekolü yaratma konusunda başarılı olunamadığı görüşünde olan bir başka yazar Celal Esat Arseven'dir. Arseven, 1954 yılında kaleme aldığı "Günümüz Sanatı ve Türk Zevki" başlıklı yazısında "sanatımızın millî karakterini" bulamadığından yakınır. Yazar, "...yeni eserlerimizde millî karakterin ve iklime uymanın tam manasıyla tezahür ettiğini henüz" göremediği saptamasını yaparak, bu durumu bir başarısızlık olarak nitelendirir. Bu başarısızlığa ise "eski sanatımızı ve Türk ruhunu" tam kavrayamamış olmamızın neden olduğunu belirtir. Yazar, bu sorunun aşılması için "millî kültürü hazmetmiş sanatçının elinden çıkan eserlere" gereksinim olduğu sonucuna ulařır¹⁷³. Arseven de *millî* sanat yaratımının "eski sanat"a, bir başka deyişle geleneksel kaynaklara dayandırılması gerekliliğini vurgular. Arif Kaptan 1949 yılında sanatçının geleneksel kaynaklara ulaşma zorluğundan yakınır ve başarısızlığı kısmen buna bağlarken, Arseven, bu başarısızlığı sanatçıların yeterince *millî* olmamasına bağlar. Kaptan'ın gelenekteki estetiğin aktarılması bağlamında ze yaptığı vurgu, Arseven'de bu zn 'Türk ruhunu ve eski sanatı' kavrayışla oluşturulabileceği yönünde gelişir. Bir sanatçının *millî* sanatı yaratabilmek için *millî* kültürü içselleştirmesi gerekip gerekmediği tartışılabilir.

¹⁷³ C.E.Arseven, "Günümüz Sanatı ve Türk Zevki", **Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni**, Sayı:154, İstanbul 1954, s.5.

Bu bütünüyle sanatçının kişisel seçimidir ve bu seçim politik bir seçimdir de aynı zamanda.

Cemal Tollu da geleneksel sanat değerlerinin kullanımını çağdaş Türk resim sanatı yaratmak için gerekli görür. Yazdığı yazılarda bu noktayı vurgulayan sanatçı, Türk sanatçılarının tedaviye gereksinimi olduğunu ve “Şifahaneler” olarak nitelendirdiği geleneksel Türk sanatı yapıtlarının sergilendiği müzelere gidilmesi gerektiğini yazar. Sanatçı Yeni Sabah gazetesinde 13 Aralık 1950 tarihinde yazdığı yazıda, Matisse’e de gönderme yapar:

Yeni sanatı kuran Avrupalılar Matisse’in sözlerinden de anlaşıldığı gibi, gözlerini şarka çevirmek suretiyle yeni ve çok kuvvetli bir hakikate kavuştukları halde bizi kendi malımız olan bu şahane yoldan alıkoyan sebepler ne olabilir? Bu, sonradan başımıza geçirilen kırmızı fesi çıkarmak istemeyen softanın duygusuna benzer.

Genç ve uyanık Türk sanatkârları için en iyi mekteb Topkapı Sarayı müzesiyle, Türk islâm eserleri müzesinin minyatür ve halılarını toplayan geniş salonlardır ¹⁷⁴.

Özellikle renk kullanımı konusunda minyatür ve halılardan ders almak gerektiğini vurgulayan Tollu’nun yazıda kullandığı “Bu, sonradan başımıza geçirilen kırmızı fesi çıkarmak istemeyen softanın duygusuna benzer.” ifadesi

¹⁷⁴ C.Tollu, “Şifa veren canlı renklere doğru”, **Yeni Sabah**, 13 Aralık 1950.

dikkat çeker. Bu yorum yazının yazıldığı dönemin sanat ortamının tartışmaları düşünüldüğünde anlam kazanır. Sanatçı, fesin geleneksel Türk giyim kuşamına sonradan eklenmesiyle, geleneksel Türk sanatında yeri olmayan Batı tarzında resim geleneğinin sonradan Türk sanatına girmesi arasında benzerlik kurar ve çağdaş sanat yapma yolundaki sanatçıların, zaten aslen “bizim” olmayan bir olgudan vazgeçerek geleneksel kaynaklara yönelinmesini bir anlamda *tutuculuk*, *gericilik* olarak görmelerini yerer. Tollu’ya göre gerçek tutucular, fesden ya da çağdaş sanat ilkelerinden gerçek Türk sanatını yaratma yolunda vazgeçmeyi bilmeyenlerdir.

Tollu, bir başka yazısında da geleneksel kaynaklardan nasıl yararlanılması gerektiği üzerinde durur. Gelenekten yararlanırken taklit etme hatasına düşmemek gerektiğini vurgulayan sanatçı, pek çok yazar gibi minyatür, Karagöz, kilim gibi geleneksel sanatların zaten en “güzelleri”nin yapılmış olduğunun ve onlara eklenecek bir şey kalmadığının altını çizer ve ekler:

Ancak onlardan alınacak dersler vardır. Bu takdirde Matisse’in Japon sanatından ve minyatürden faydalanması gibi onları taklit etmeden, fakat ruh ve düşünce bakımından onlara yaklaşan eserler meydana getirmesini bilmelidir ¹⁷⁵.

Ressam Rasin Arsebük de *millî* sanat yaratma idealini gerçekleştirme konusundaki yöntem önerisini, “Neden Bir Türk Resmi Olmasın?” başlıklı

¹⁷⁵ C.Tollu, “İnal, Arad ve Karakaş grubu”, **Yeni Sabah**, 25 Nisan 1951.

yazısında, geleneksel Türk halk sanatlarının kaynak olarak kullanılması doğrultusunda verir:

(...)Fakat nasıl Balzac'ı okumadan da Türkiye'de yazı yazmak mümkünse, Mondrian'ı bilmeden de resim yapmak öylece mümkündür. Din etkisinden ötürü batı anlamında resim gelişimi olmadı yurdumuzda. Fakat bu demek değildir ki Türk halkı renk ile çizgi ile kendini belirtmeye çalışmış olmasın. Halk renk ile çizgiyi belki resim olarak evinin duvarına asmadı ama yere serdi (kilim), üzerine bürüdü (yemeni, çorap), tapınağını bezedi (yazılar). Gerçek değeri var bunların toplum içine yerleşmiş, yaşamış olmaları sebebiyle. Gerçek değer taşıdıkları için de bunlar Türk resminin ilk basamaklarından, yapıcı öğelerinden. Bu gerçeği görmemezlikten gelerek içinde bulunduğu topluma, çevreye gözlerini yumarak renk ile çizgi ile ilişkileri "yaratmanın" ne Türk ne de batı ülkeleri resmine yararı var¹⁷⁶.

Görülmekte ki Berk'in üzerinde durduğu pentür geleneğinin yokluğu ve bunun ressam açısından getirdiği zorluklar, Arsebük için söz konusu değildir. Ressam, Batı pentür geleneğine sahip olmanın Türk resim sanatını yaratmada çok da belirleyici bir niteliği olmadığı görüşündedir. Arsebük, halk sanatlarının çağdaş Türk resminin yapıcı taşları olmaları gerekliliğini, onların, halkın gerçek değerlerini yansıttıkları savıyla gerekçelendirmekte ve *millî* sanat yaratma yolunda kilim, yemeni gibi halk sanatlarını vazgeçilmez

¹⁷⁶ R.Arsebük, "Neden Bir Türk Resmi Olmasın?", **Varlık**, Sayı:493, 1 Ocak 1959, s.10.

görmektedir. Ancak bu sanatların nasıl bir sanatsal bakışla ele alınması, nasıl kullanılması gerektiği konusuna değinmemiş olması dikkat çeker. Sanatçının, soyut sanatın toplumu göz ardı etmesinin sanata herhangi bir katkı getirmeyeceği görüşü önem taşır.

Geleneksel kaynakların kullanımını tartışılmaz biçimde gerekli gören bir başka yazar, daha önce de belirtildiği gibi, Sezer Tansuğ'dur. Geleneksel kaynaklara yönelim söz konusu dönemde izlenen kültür politikalarının bir uzantısı olarak değerlendirmeye açık olsa da, Tansuğ, gelinen noktayı bütünüyle, sanatsal gelişim çizgisinin Türk sanatçısını doğal olarak getirdiği, kaçınılmaz bir konum olarak görür. Bu konudaki düşünceleri 1970'li yıllarda kaleme aldığı "Türk Resminin Dünü ve Bugünü" başlıklı yazıda yaptığı geçmişe dönük değerlendirmede bulunabilir:

Çağdaş Türk sanatı da şüphesiz, her ülkenin sanatı gibi kendi öz kaynakları ve geleneklerinde temellenir. Eski biçimlerle benzerlik, ya da o biçimleri sürdürme yönünden olmasa bile, duyarlık yönünden çağdaş Türk resim sanatının kaynakları, kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde aranmalıdır. (...) Çağdaş dönemde Türk resminin Batı dünyasındaki sanat akımlarının sürekli değişimlerine ayak uydurması ise bu gerçeği değiştirmez¹⁷⁷.

Görülmektedir ki Tansuğ, resimde geleneksel kaynaklara yönelimi bir zorunluluk olarak görmekte, sanatçıların kendi kültür mirasları dışındaki

¹⁷⁷ S.Tansuğ, "Türk Resminin Dünü Ve Bugünü", **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997, s.17.

etkilere açık olmaları düşüncesini pek benimsememektedir. Oysa geleneksel kaynaklar bir sanatçının kendini gerçekleştirmek yolunda kullanabileceği araçlardan yalnızca biridir. Bu yolu seçip seçmemek sanatçının özgür iradesine ve sanat yaratımının özgür doğasına tabidir.

Tansuğ'un sanatçının Türk resim sanatının kaynaklarını "kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde" araması gerekliliğini vurgulaması, bu noktaların 1950'lerin milliyetçilik söylemiyle örtüşen özellikler olması bağlamında önem taşır. 1950 öncesi dönemde *bölge* (Anadolu) ve *etnik köken* (Türklük) konusu ulus-devlet yaratma sürecinde işlenmiş veriler olarak karşımıza çıkar. Ancak burada *inançsal* kaynaklara yapılan gönderme özellikle 1950'lerin politik söylemine uyar. Böylece Sezer'in geleneksel kaynaklar olarak hat, minyatür gibi sanatları ele alırken çizdiği çerçeve içine İslam sanatı örnekleri de girer. Sezer yazısına devam ederken Batı sanatına yaklaşımı değerlendirir:

Bu yüzyılın başından beri Türk resim sanatçıları, önce Avrupa'da, daha sonra Amerika'da oluşan ve haliyle giderek modalaşan akımlardan kendilerini uzak tutamamışlardır. Ancak bu zorunluluk içinde bile, daima kendilerine özgü, farklı duyuş ve kavrayış özellikleriyle, bu akımları Türkleştirmişler, bunların tümüne farklı bir yorum çabasıyla yaklaşmışlardır¹⁷⁸.

¹⁷⁸ S.Tansuğ, a.g.m., s.17.

Sezer'in, Türk ressamlarının Batı sanat akımlarına yaklaşımını da geleneksel sanat değerlerine yönelmeyi de bir *zorunluluk* olarak görmesi dikkat çeker ve birkaç yorumla açıklanabilir. Bu *zorunluluk* sanatın doğası gereği ortaya çıkan bir merak olgusu sonucu oluşabilir. Türkiye sanat ortamında tartışılmalı konulardan Türk sanatında pentür geleneğine sahip olunmayışı ve bu noktanın ressamların Batı sanatına yakınlaşmasını bir *zorunluluk* haline getirmiş olması, bir diğer yorum olarak düşünülebilir. Bir başka yorum, bu *zorunluluğun* dönem iktidarının, çağdaş uygarlığa erişme hedefi doğrultusunda Batı'yı örnek alma pratiğiyle sonuçlanan politikalarının sanatçılar üzerindeki yaptırımıyla ilgisi olabileceği üzerine yapılabilir. Ancak Sezer'in 1970'li yıllardaki yorumu sanatçıların bu akımları "Türkleştirdiği", yani ulusal bir Türk resim sanatı yaratılabildiği yönündedir. Sezer yazısının devamında sentez konusundaki görüşlerine yer verir. Türk sanatçısının Batı karşısında kendi karakterini koruduğunu ve bu noktada dayanaklarına sahip çıktıklarını belirtir:

Bunun için de dayanakları ya tarihsel geçmişlerindeki görkemli sanat verileri ya da, Türk köylü sanatının zengin ve çeşitli nakış kaynaklarıdır. Ancak bu eski veriler çağdaş biçim yenilikleri içine birer yama gibi giremezler, bu yüzden Türk sanatçısının hem çağdaş yenilenmelere ayak uydurmak, hem de kendi sanatsal miraslarını özümsemek gibi güç bir sorumlulukları vardır. Bu da resim sanatında çağdaş ve yeni bir senteze ulaşma sorunudur ¹⁷⁹.

¹⁷⁹ S.Tansuğ, a.g.m., s.19.

Sezer'in yazısının bu noktasında yer alan "eski verilerin çağdaş biçim yenilikleri içine birer yama gibi giremeyeceği" ifadesi, Nurullah Berk gibi Tansuğ'un da sanatçının, sanatın temel değerlerine sahip gerçek sanat yapıtları ortaya koyma önceliği olması gerekliliğini vurgular. Eserin tüm plastik yapısına ve ruhuna sinmiş, yalnızca biçime değil öze ulaşmış bir bileşimle senteze varılabileceği sanatçıların genel görüşü olarak karşımıza çıkar.

Sezer Tansuğ, geleneksel sanatların kaynak olarak kullanılması konusundaki "yama" tehlikesine "Gelenek Işığında Çağdaş Sanat" adlı kitabında da yer verir. Tansuğ bu kitabın, her ne kadar yazım tarihi kesin olarak belirtilmemiş olsa da, 1995-1997 yılları arasında yazılmış, çoğunluğu Zaman Gazetesi'nde yayınlanmış yazılardan oluştuğunu belirtmektedir¹⁸⁰.

Folklorik nakışlar soyutlanmış simgesel işaretlerin anonim bir kod sistemi oluştursalar da, bazen bu işaretlerin ancak içeriklerinden boşaltılmış olarak resme aktarıldıkları, dolayısıyla bireysel bir iç söylem ya da ifadenin aracı olarak bir değer taşımadıkları söylenebilir. Oysa soyutlayıcı eğilimler kilim nakışları ve benzerleri gibi statik bir anonim motif sözlüğünde değil, bireysel duyuş ve kavrayışlar yoluyla özgün biçimler oluşturmanın dinamiklerinde temellenmektedirler. Bu özgün biçimlerin geleneksel verilere bağlılığı da, tıpkı bunların oluşumundaki zorunluluklar gibi, ancak bireysel bir duyuş ve kavrayış etkinliğiyle açıklanabilmektedir. Bir

¹⁸⁰ S.Tansuğ, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, (Önsöz), İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s.9.

resim geleneğinin varlığı için, surete tapınmanın söz konusu olmadığı açıktır ancak, çağdaş sanatın getirdiği biçimsel değerleri geleneksel tüm verilere kesintisizce bağlayan duyarlılık ve irade kavramlarının her sanatçı bireyde yoğun bir karşılığının bulunması gerekir¹⁸¹.

Yazar geleneksel değerlerin resme katılımını gerekli görmekte birlikte, bu katılımın yalnızca biçimsel platformda kalmasını kabul etmediği düşüncesini yineler. Geleneğin aktarımında başarıyı getirecek olan değerler, sanatçının bireyselliğini, özgünlüğünü ortaya koymasıyla ancak var olur. Yazarın geleneksel kaynakların kullanıldığı çalışmalara getirdiği bir eleştiri olarak anlamlandırılabilir bu düşünceleri, Tansuğ'un kaleme aldığı başka yazılarda da görmek mümkündür. Tansuğ, halkın resme ilgisinin yetersizliğini sorguladığı bir yazısında, bu durumun nedenleri arasında, yine sanatçıların tutumunu gösterir:

Yerli motiflere biçimci, özenti bir davranışla eyilen sanatçıların yerini çevre davasında canını deneyen kişiler aldıkça kötümserliğe kapılmanın yeri olmadığı anlaşılır. Bu canını denemek işi, düşüncesinin ve duyarlılığının yoğunluğuyla yerli kültüre eyilmek, eserleri sevilir, tutulur hale getirecek olan tadı, lezzeti aramaktır.

¹⁸¹ S.Tansuğ, "Resim Sanatına Kurucu Yakıştırmak", **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s.113,114.

Kısaca fırçayı, kalemi, sanatçının kendi kapalı, umutsuz dünyasının değil, çevreyle aydınlanan ışıklı iç dünyasının emrine vermesidir ¹⁸².

Görülüyor ki toplumla ve içinde yaşadığı kültürle iletişim içinde olan bir sanatçı profili yazar için sentezi gerçekleştirebilecek sanatçı profilidir. Tansuğ, bu konudaki düşüncelerini, bir başka yazısında, tarih bilincine sahip olmanın gerekliliğiyle ilişkilendirir:

Tarihsel mirası işleyen biçimsel çözümler demek çağdaş bir farklılık, birey ve kişisel bilincini doğrulayan biçimsel çözümler demektir. Farklılık bilincinin edinilebileceği en büyük kaynak bir ulusun kendi tarihinin ortaya koyduğu malzemedir. Bütün o hatlar, minyatürler, nakışlar vb. aktarılmak, tekrarlanmak için değil, sadece çağdaş bireyin kendi farklılık bilincini kazanabilmesi içindir. Çok kimse sorunun bir biçim aktarması olduğunu zannediyor, hatta bunun bir yanılgı olabileceğini ileri sürenler bile. Bir farklılık bilincine, kişisel bir duyuşa sahip olmayan sanatçı hangi kafa ve hangi ruhla hayata ve tabiata çevrilecek, hangi akılla yaşadığı dünyayı biçimlendirecek! İnsan geçmişin verilerine sahip olmadıkça, geçmişin içindeki çatışma ve kıpırtıyı duymadıkça geleceğin yaratılmasına bir katkıda bulunmak, yani kısaca yaratmak olanağına sahip değildir. Tarihsel araştırmanın bir tek fonksiyonu vardır: çağdaş bireyi hazırlamak.

¹⁸² S.Tansuğ, "1959'da Resim", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.53.

Çağdaş yaratışın somut kaynağı birey hazırlıksız kaldıkça tarih yavan, küflü ve iğrenç bir malzeme olarak kalır ¹⁸³.

Burada Sezer Tansuğ'un, çağdaş bireyin kimlik bulması sürecinde "kendi farklılık bilincini" kazanabilmesi için tarihsel mirasa sahip çıkması ve bu mirası hareket noktası olarak alması gerektiği düşüncesi karşımıza çıkar. Öyle ki bu gereklilik "çağdaş birey" olma yolunda ön koşuldur. Elbette sanat tarihi her zaman tarihsel mirası hareket noktası olarak alan ya da kullanan sanatçılar tarafından yazılmamıştır. Öznelliğini ya da Tansuğ'un deyiimiyle "kendi farklılık bilincini" ortaya koyma yolunda farklı çizgiler izleyen pek çok sanatçı vardır. Kişisel üslubunu yaratma konusunda farklı referanslardan yola çıkan sanatçıların varlığı Türkiye için de söz konusudur. Bu yaklaşım Cumhuriyet dönemi iktidarlarının genelinin özellikle 1980'lere kadar sanata ve sanatçıya verdiği anlamla örtüştüğü kadar, Sezer Tansuğ'un kişisel yaklaşımını da içerir.

Geleneğin çağdaş Türk sanatını yaratmada gerektiğince kullanılamaması konusunda ya da bu konuda yapılan çalışmaların çoğu zaman başarısız olduğu yolunda eleştiriler yalnızca Tansuğ'dan ve Berk'ten gelmez. Örneğin, Sabahattin Eyüboğlu¹⁸⁴ da, 1 Haziran 1949 tarihli Yaprak

¹⁸³ S.Tansuğ, "Bir Değınme-Yerellik Ulusalılık", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.115-116.

¹⁸⁴ Sabahattin Eyüboğlu (1908-1973). Yazar, çevirmen, belgesel yönetmeni. Yüksek öğrenimini 1928 yılında Atatürk'ün yurt dışına gönderdiği ilk kafiyle gittiği Fransa'da Dijon, Lyon ve Paris Üniversiteleri'nde Dil, Edebiyat ve Estetik okuyarak tamamlar. 1932'de Türkiye'ye döner. 1934'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesine Fransız Edebiyatı

Dergisi'nde Türk resim sanatı hakkında yaptığı değerlendirmede bu noktaya vurgu yapar:

Bizde resmin kendisi *yenidir*, son yüzyıl içinde başladı, gelişti. Gerçi daha önceki nakışlarımız arasında en yeni Batı resminin aradığı değerlere ulaşmış eserler var. Hatta bana sorarsanız, resim sanatını insan düşüncesinin nakış olması diye anlatmak onun özüne daha uygun düşer. Ama bizim ilk ressamlarımız nakışı yenileştirerek resme varamamışlar. Nakıştan kesin bir ayrılışla batı ressamlarının yoluna girmişler. (...) Oysa bir insanın ve doğanın ne biçimlere sokulabileceğini eski nakışlarımızdan bildiğimiz için. (...) yeni resme, yani kopyacılıktan kurtulup yaratıcılığa giden resme daha kolay yatabiliriz ¹⁸⁵.

Görüldüğü gibi bu yazısında Sabahattin Eyüboğlu da geleneğin tam olarak değerlendirilmediğinin altını çizerek, geleneksel el sanatlarından nakışı vurgulamakta ve “en yeni Batı resminin aradığı değerler” ifadesi ile söz konusu yıllarda Batı'da egemen olan soyut sanata gönderme yapmaktadır.

doçenti olarak atanır. 1939 yılında Hasan Ali Yücel başlatacağı atılımlar için onu Ankara'ya aldırır. Talim Terbiye Kurulu üyesi ve Tercüme Bürosu başkan yardımcısı olur. 1947 yılına kadar Dünya klasiklerini yayımlayan tercüme bürosunda önce Aza sonra Müdür olarak çalışır. 1950-1960 yılları arasında İstanbul Üniversitesi'nde, 1951-1958 yılları arasında Teknik Üniversite'de ve Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda ders verir. 1956-1960 yılları arasında belgesel sinema alanına yönelir. 27 Mayıs 1960 Darbesi'nden sonra 147'liler listesine alınıp üniversiteden uzaklaştırılan öğretim üyeleri arasında yer alır. Yeniden göreve çağrıldığında yalnız İTÜ'deki öğretim üyeliğini kabul eder. <http://sabahattineyuboglu.com/> 25.12.2010.

¹⁸⁵ S.Eyüboğlu, “Resimden”, **Yaprak**, 1 Haziran 1949.

Geleneksel nakışların soyut sanat ürünü olduğu düşüncesi pek çok sanatçı tarafından kabul görse de bu noktayı savunan sanatçıların başında Bedri Rahmi Eyüboğlu gelir. Türk resim sanatı konusundaki düşüncelerini ortaya koyduğu On'lar Grubu'nun ikinci resim sergisi için kaleme aldığı yazıda, Eyüboğlu, Doğu'nun tezyini sanatların "rakipsiz vatanı" olduğunu ve bu alanda gerçekleştirilen sanat yapıtlarının, Batı'nın resim sanatı "ayarında" yapıtlar olduğunu, bunlarla "övünmek" gerektiğini ifade eder¹⁸⁶. Bununla beraber sanatçı, resmin ve tezyini sanatların karıştırılmaması gerektiğini, her ikisinin de farklı lezzetler olduğunu da ekler. Batılı sanatçıların da Doğu'nun zengin tezyinat sanatını kullandığını, öyle ki Batı'ya resim öğrenimi görmeye giden Doğulular'ın "kendileri"yle karşılaştıklarını belirtir. Hem Doğu'nun hem de Batı'nın sanat dünyası arasında "hakiki resim dünyasını arayıp "bulma"ları gerekliliğini vurgulayan Bedri Rahmi'nin bu görüşlerine ayrıntılı olarak daha sonra değinilecektir. Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta, Avrupa'daki Matisse gibi büyük ustaların Doğu geleneksel sanatlarına eğilmelerinin, Türk sanatçıların geleneksel değerlerinin ayırdına varmalarında etkili olduğudur. Bedri Rahmi'nin kendi sanat deneyimleri de bu yöndedir. Sanatçı bazı Avrupa sanatçılarının Doğu'ya bakışındaki oryantalist¹⁸⁷ yaklaşımın değışmeye başlamasından etkilenmiş, ayrıca örneğin Doğu minyatür sanatının kimi üstün örnekleriyle de Avrupa'da tanışmıştır.

¹⁸⁶ B.R.Eyüboğlu, "On'lar Grubu'nun İkinci Resim Sergisi", **Vatan**, 20 Kasım 1947.

¹⁸⁷ Oryantalizm genellikle Batılılar tarafından Uzak ve Yakındoğu toplumları ve kültürleri üzerine yapılan çalışmaları tanımlar. N.Keser, **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, s.243,244.

Avrupa ressamalarının geleneksel Doğu sanatlarına yaklaşımının, Türk sanatçıların kendi geleneksel sanatlarının değerinin ayırdına varmaları konusunda önyak olduğu düşüncesine Sabahattin Eyüboğlu'da katılır. 1972 yılında kaleme aldığı bir yazıda, eski geleneksel sanatların Avrupa sayesinde değerinin fark edildiğini, ancak bu sanatların geçmişte kaldığını ve yeniden diriltmenin mümkün olmadığını belirtir. Bu noktada ortaya çıkan sorunu “eskinin yeniye mal edilmesi sorunu” olarak nitelendirir:

Yeni araştırmalarla ansızın değer kazanan eski eserlerin yarattığı hayranlık havası, birçok sanatçıları eskinin tekrarına, yenilik kaygusuyla sahte bir eskiliğe götürebilir.(...) içindeki boşluğu eskilerin doldurabileceğini sanarak kolay bir kopyacılığa düşer. Bazı yeni resimler eski nakışları andırıyor diye onlara benzer eserler yapmak Türk resmini ileri götürmez. (...) Avrupa ne kadar bizden yana gelse bizim sanat okulumuz yine Avrupa'da olacaktır. Ulusal değerlerimize de ancak bu okulda kazanacağımız bilinçle varabiliriz¹⁸⁸.

Görölüyor ki Sabahattin Eyüboğlu, zaman içersinde geleneksel sanatlara verdiği değer açısından düşünsel bir değişime uğramamış, ancak ressamaların kendilerine seçecekleri çıkış noktasının *nakış* olabileceği savından vazgeçmiştir. Öyle ki geleneksel nakışların deneyimiyle gerçek sanata ulaşılabileceği düşüncesi, yerini, geleneksel kaynakları kullanmanın

¹⁸⁸ M.ř.İpşiroğlu-S.Eyüboğlu, “Avrupa ve Biz”, (Önsöz), **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.

insanı kopyacılığa, yapaylığa götüreceği düşüncesine bırakmıştır. Buradan hareketle, alıntı yapılan ikinci yazının kaleme alınış tarihi olan 1972 yılına dek olan geleneksel sanatlar temelli resim örneklerinin, beklenen, hedeflenen sonuçları vermediği ve hayal kırıklığı yaratmış olabileceği sonucuna varılabilir. Sanatta kişisel üslup sorununun çözülmeyen geleneğe dayanmanın başarıyı getirmeyeceği Eyüboğlu tarafından da vurgulanır. Böylece üslup sorunu çözülmeyen gelenekten devşirme çalışmalar ortaya koymanın gerçek Türk sanatını yaratmada ve senteze ulaşmada bir yarar sağlamayacağı düşüncesine Nurullah Berk ve Sezer Tansuğ gibi Sabahattin Eyüboğlu da katılır.

Süsleme sanatlarının geleneksel sanat değerlerinin resme aktarılması konusunda eleştirilerden biri de ressam Malik Aksel'den gelir. 1952 yılında kaleme aldığı "Kilim ve Resim" başlıklı yazısında, " 5-6 seneden beri bir halı, kilim, seccade, heybe modası"nın alıp yürüdüğünden ve Türk resminin "yegâne çıkar yolu"nun bunlar olduğunun ileri sürülmesinden yakınır sanatçı. Aksel de bu anlayışın ilk yapıtlarının, Türk sanatı için "örnek" alınan Fransız sanatında yer aldığını ve bu yaklaşımın "eskidiği"ni belirtirken, eleştirisini bazı Türk ressamlarına yöneltir:

(...) bazı memleketlerde olduğu gibi bizde de Fransa'nın birkaç ressamının döküntüleriyle geçinen bir gençlik ortaya çıktı ¹⁸⁹.

¹⁸⁹ M.Aksel, "Kilim ve Resim", **Pazar Postası**, Sayı:67, 18 Mayıs 1952, s.2.

Aksel'in Fransa'ya giderek öğrenim gören ressamalara yönelttiği bu eleştiri, aslında “genç” ressamlardan öte, Akademi öğretmenlerini kapsar. Matisse, Duffy gibi sanatçılardan etkilenerek, özellikle yöresel el sanatlarını kaynak olarak kullanan sanatçıların başında gelen Bedri Rahmi Eyüboğlu da Aksel'in çizdiği profile uyması bağlamında eleştiriye hedef olur. Sanatçının asıl eleştirisi “anlayışın eskimiş” olması üzerinedir ve “Bu yolda bizi bize satmağa lüzum yok” diyerek ekler:

Şüphesiz her milletin kendine göre toplu güzellik duyguları vardır. Sanat kendini doğuran topluluğun isteklerine uygun eserler vermeğe mâni değil. Fakat kim bu örneklerle göre eserler yapmış ve başarı kazanmış. Bu ortada yok...¹⁹⁰

Aksel'in geleneksel kaynakları kullanma yoluyla o güne kadar üretilmiş yapıtları başarısız, dahası yok sayması dikkat çekicidir. Bu noktada yazar, süsleme ile resim sanatını ayırır. Halının üzerindeki figürlerin “süs” olduğunu ve bunları resim olarak ele almamak, bunu bilerek halıya bakmak gerektiğini vurgular. Halının öncelikle bir işleve sahip olup, ondan sonra “güzel” olması gerektiğini, buna karşılık resmin böyle bir işlev zorunluluğu taşımadığını belirtir. Ressamların halılardan ancak, halının dokunuş sürecinde dokuyucu tarafından gösterilen sabrı ve dokuyanın böyle bir zahmet karşısında imza bile atma çabası taşımamasındaki alçakgönüllülüğü örnek alabileceklerini

¹⁹⁰ M.Aksel, “Kilim ve Resim”, **Pazar Postası**, Sayı:67, 18 Mayıs 1952, s.2.

ekler¹⁹¹. Aksel, özellikle halk resim sanatı konusunda yaptığı araştırma ve belgesel niteliği taşıyan çalışmalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Geleneksel resim sanatı değerlerine kendi sanat dilinde yer vermeyi seçmez. Sanatçının 1950'li yılların başında kaleme aldığı bu yazıda yer verdiği süsleme sanatları ve resim sanatı arasına koyduğu kesin sınırlar, resmin ancak resim sanatını kendine kaynak olarak alabileceği görüşü, genel olarak bir sanatçının kendisine kaynak olarak neleri seçmesi gerektiği konusundaki tartışmaların uzantısı olarak değerlendirilebilir. Sanatçı bir yandan “gençlik”in “birkaç Fransız ressamının döküntüleriyle” geçinmekte olduğunu söyleyip onları yerer ve daima eleştirilen Batı taklitçiliği konusuna gönderme yaparken, öte yandan geleneksel sanat değerlerine başvurma yolunu da, yukarıda saydığı nedenlerle, kapatır.

Aksel, daha önce, 1950 yılında Hisar Dergisi'nde yazdığı bir yazıda, ulusal sanat yaratma idealinin ortaya çıkmasında, “yeni sanatların” sanatçıyı anonimleştirerek bir anlamda onu yok etmesinin etkili olduğunu belirtir:

Dünya bir taraftan zevk ve sanat birliğine giderken bir taraftan da makineleşmekten, kuklalaşmaktan kurtulmak istiyordu. Ne de olsa insanlar fabrika mamulleri gibi bir olamıyorlardı. Birbirlerine benzemek istemiyorlardı. İlerleme basamaklarının sonuna varan her sanat yolunu değiştirmek zorunda kalır. Burada yenilikçilere, gelenekçilere iş düşer. Çarpışmalar tekrarlanır. Yenilikçiler sanat değerini yeniden, gelenekçiler de geriden aldıkları için bir türlü

¹⁹¹ M.Aksel, “Kilim ve Resim”, **Pazar Postası**, Sayı:67, 18 Mayıs 1952, s.2.

anlaşamazlar. Çağımızda evrensel sanattan sonra insanlık tekrar kendi köklerini aramağa başlıyor ¹⁹².

Aksel, *millî* sanatın “körü körüne eski sanatın arkasından” giderek oluşturulamayacağını vurgular ve Ahmet Köksal’ın “bir yandan ülkemizin yakın geçmişteki özelliklerini, kültür ve yaşam değerlerini açıklarken çağdaş sanatla geleneksel kültürümüz arasında bağlantılar kurmaya yönelik titiz çabasıyla” değerlendirmesine kanıt oluşturabilecek şekilde, *millî* sanatın ancak, “eski sanatın zamanın yaşayış şartlarına” uydurularak, “tabiat gibi eskiden yeni çıkarmakla” gerçekleştirilebileceğini ifade eder.

Aksel yazısında, Türkiye’de *millî* sanat yaratma konusunda yapılan çalışmalara da yer verir. Türkiye sanat ortamında, sanatta millîliği, resimlerde “kağnılar, memişler, çeşme başında kezbanlar” yaparak, “kandiller, türbeler, sebiller, camiler, hanlar” gibi “antikacı zevki” yansıtan yapıtlar vererek, “saraya” dönüp “minyatürlerde, tezhiplerde, çinilerde” arayarak bulabileceğini düşünenlerin varlığını vurgular. Yazar, *millî* olmanın yalnızca “eski” öğeleri kullanarak sağlanamayacağını, bu öğeleri zamanın gereksinimlerine göre uyarlayıp yeni anlamlar vermek gerektiğini belirtir. “(...)dışarıdan gelen yabancı sanatların” ancak bir yama işlevi gördüğünü ve bu yolla *millî* sanatın gerçekleştirilemeyeceğini de ekler¹⁹³.

¹⁹² M.Aksel, “Millî Sanat”, **Hisar**, Sayı:2, Nisan 1950, s.6,7.

¹⁹³ M.Aksel, “Millî Sanat”, **Hisar**, Sayı:2, Nisan 1950, s.6,7.

Geleneksel sanatların Soyut sanatla ilişkisi konusunda Sezer Tansuğ düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

Soyut resim Türkiye’de, zaten geleneksel bir kazanç ve kaynağımız olan sathın değerlendirilebilmesine geniş ölçüde imkân vermiştir. Bu akımların bizim ülkemizde, kalabalık bir topluluk tarafından yadırganması için hiçbir sebep yoktur. Çünkü bilindiği gibi, bizler çok defa ortak bir inanç ve duyuları şekillendiren bir soyut biçimler ve işaretler dünyasına sahip bulunuyoruz. Yani soyutlaştırma, duyulara hitab eden görüntüleri aşip sembollere varma, bizim öteden beri bildiğimiz ve yaptığımız işlerdir. Arap harflerini kullandığımız çağlarda, hattat adı verilen ustalarımız, bugün birçok Avrupa’lı resim ustasını özendirecek sistemli ve düzenli grafik örnekleri meydana getirmişlerdir. Minyatür ve tezhip sanatının nakkaş adı verilen ustaları ise, gerek çizgi, gerek renk kaynaştırması ile, sath duygusuyla yüklü haz verici bir süsleme stilini realist bir duyarlıkla birleştirebilmişlerdir. Bizde çini sanatı bile, çok defa sırf bir tezniyat olarak kalmamış, tabiatı sembolize eden bir desen ve renk şematizmi ile insan duyarlığını etkilemiştir ¹⁹⁴.

Tansuğ soyut sanata yabancı olmadığımız düşüncesini, geleneksel Türk sanatlardaki soyutlamalarla açıklar. Minyatür ve tezhip sanatlarında olduğu gibi kilim ve halı gibi geleneksel el sanatlarında da soyutlamalara yer verildiği görüşünden hareketle, Aksel’in süsleme sanatlarının resimsel bir

¹⁹⁴ S.Tansuğ, “Türkiye’de Soyut Resim”, **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.32-33.

değer taşımadıkları ancak kendilerine ait alanda değerli ve önemli oldukları düşüncesine Tansuğ'un katılmadığı söylenebilir. Süsleme sanatlarında yapılan soyutlamalar resim sanatı için örnek ya da kaynak oluşturabilecek potansiyele sahiptirler. Sezer Tansuğ geleneksel Türk sanatlarının soyut kavramıyla ilişkilendirilmesini olumlu olarak değerlendirirken, Aksel gibi, bu konuda yapılan çalışmaların içinin boşluğunu vurgular:

Ama yeni batılı düşünceyle bu motifleri ele alışın dayanağını teşkil eden soyutçuluk düşüncesi, bu soyut öğelerin altında yatan toprağa bağlı kaba gerçekle hiçbir uzlaşmaya giremediği içindir ki olumlu bir sonuç yaratamadı. Bu bireyci davranış içinde ele alınan her öğenin sanatçının kişiliğinde erimesi gerekirken, yapıtlarda bu motifler çevrelerinden getirdikleri hışımla sanatçının kişiliğini ezme, eritmeye koyuldular¹⁹⁵.

Tansuğ'un yazısında Soyut sanatın gelenekle birleşiminin başarılı olmadığı vurgusu dikkat çeker. Sorunun merkezinde yine kişisel üslup eksikliği ve geleneğin ele alınışındaki yüzeysellik görülür. Geleneksel öğelerin sanatçının kişiliğinin önüne geçmesi, bir yandan sanatsal eksiklik ve yapıtta değer kaybına yol açarken, öte yandan resim geleneğine yabancılaşma çeken Türk halkının kendine ait öğeleri karşısında görmesiyle kolay anlaşılabilirlik ve kabul görme gibi günü kurtaran sonuçlar doğurur.

¹⁹⁵ S.Tansuğ, "Halk Motiflerinden Sonra", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.16.

Sezer Tansuğ, yazısının devamında “halk motiflerine” tepki verenlerin de benimseyenlerin de başarılı olamadığını belirtir:

Halk motiflerine olan eğilime tepki gösterenlerin tutumuna gelince, onların da batılı soyutçuluktan oluşları yeni bir çıkmaz sorunu karşısında bulunduğumuzu gösteriyor. Aslında halk motiflerini kullanmak da boş ve salt bir biçim ilgisine sığınmaktı. Buna tepkiyi yeni bir biçim ilgisi uğruna harcamak ve ondan çok daha cıvık soyutlamalara girişmek hiçbir sonuç vermeyecektir. Bu ikincisi de özentiye kul olmak yolundadır. Her iki davranış da batı gerçeğini yansıtacağını sanarak aldanıyor. Bu gerçeği kendi yerli öğeleriyle yorumlamanın nasıl aşılmaz bir sınırı varsa, batı öğeleriyle yorumlamanın da daha görüldüğü yerde engelliyen bir sınırı vardır¹⁹⁶.

Görülmektedir ki 1940’lardan 1950’lere, hatta ’60’lara uzayan süreçte geleneksel kaynaklara yönelimler sanat ortamında tartışmalara ve kutuplaşmalara yol açacak denli ağırlık kazanır. Resimlere seçilen konular, uygulanan teknikler 1940’larda olduğu gibi yine Anadolu’yu ve geleneksel sanatları içerir. Geleneksel kaynakların resimde yer alması, dönemin iktidarının politikalarına uygun olduğu gibi, özellikle Batı sanatının çağdaş akımlarını yansıtan bir resim sanatının halk tarafından benimsenmemesi

¹⁹⁶ S.Tansuğ, “Halk Motiflerinden Sonra”, **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.17.

sorununa bir çözüm olarak görülür. Halk kendine ait değerleri karşısında görünce, elbette, anlayacak ve benimseyecektir ¹⁹⁷.

Bu anlayış Anadolu coğrafyasının, insanının yaşam ve karakterinin, düğün, bayram gibi ritüellerin resimde konu olarak ele alınmasını yeniden gündeme getirdiği gibi geleneksel sanatların da örneğin teknik açıdan tuvallere aktarımını ortaya çıkarır. Geleneksel Türk hat sanatı, Türk minyatür sanatı, nakış, halı, kilim gibi el sanatları sanatçıların başka bir gözle bakmaya başladıkları ve kaynak olarak kullandıkları sanat dalları haline gelir. Önceki yıllarda da bazı ressamlarımız hat ya da minyatür gibi Osmanlı sanatlarına eğilmiş olsalar da 1950'ler hem nicelik hem de nitelik bakımından bu çalışmaların arttığı yıllar olur.

Bu yıllarda dikkati çeken bir nokta, Soyut sanat yapma kaygısı içindeki sanatçıların da geleneğe yönelmesidir. Sanatçılar soyutlama çalışmalarında geleneksel sanatların motifsel niteliklerinden yararlanmışlardır. Özellikle Batı sanatının önemli adlarından Matisse, Duffy gibi ressamların Doğu sanatına ve motifsel çalışmalara yönelik uygulamaları, Türk ressamlarına geleneklerinin değerini gösterdiği gibi esin kaynağı da olur. Soyut sanatın Batı'da ve Türkiye'de popüler olduğu 1950'li yıllar, Türkiye'de aynı zamanda, geleneksel sanatlara dönüşün yoğun olduğu yıllardır. Bu çakışma, geleneksel sanatları Soyut sanatla birleştirme çabalarının ortaya çıkmasına uygun ortam

¹⁹⁷ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.453,454.

hazırlar. Böylece geleneksel sanatları Soyut sanatla yorumlayan sanatçılar hem *çağdaş* hem de *millî* olmanın yolunu açarlar.

Resim alanında geleneksel kaynaklara yaklaşımlar 1950'li yıllarda millîliğe ulaşmanın bir yolu olarak görülürken, sanatçılar kişisel eğilimleri doğrultusunda geleneği yorumlarına katarlar. Kimi sanatçılar halkın el sanatlarına, kimileri Anadolu uygarlıklarına ait kaynaklara, kimileri de Osmanlı el sanatlarına yönelerek, bu değerleri sanatsal dillerini oluşturmada kaynak olarak kullanırlar.

3.1.1. Kilim, Nakış, Yazma Gibi Anadolu El Sanatlarına Yönelimler

Çağdaş Türk sanatında 1950'li yıllarda güç kazanan geleneksel kaynakları kaynak olarak kullanma, **Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun**¹⁹⁸ sanat yaşamı boyunca üzerinde durduğu ve önemini vurguladığı bir olgudur. Sanatında, konu olarak Türkiye coğrafyası ve günlük yaşamın içinde Anadolu

¹⁹⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975). Ressam. 1911 yılında Giresun-Görece'de doğar. Zeki Kocamehi'nin Almanya'dan dönüşte Trabzon Lisesi'nde öğretmen olması, Bedri Rahmi için bir şans olur. 1929 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne girer. Nazmi Ziya ve Çallı Atölyeleri'nde çalışır ama diploma almadan Fransa'ya gider. 1932 yılına dek Dijon ve Lion'da kalır, 1932 yılında Paris'e geçer. Lhote Atölyesi'nde bir ay çalışır ve 1933 yılında Londra'ya gider, aynı yıl yurda döner. 1936 yılında Akademi'den mezun olur. 1937 yılında Akademi'nin Resim Bölümü'nde öğretmen olur ve ölümüne dek burada çalışır. 1958 yılında Uluslararası Brüksel Fuarı için yaptığı büyük mozaik pano fuarda büyük ödül alır. d Grubu sanatçılarından da olan ressam, çok sayıda kişisel sergi açar, karma sergiye katılır. K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.400,408.

insanı yer aldığı kadar, aynı Türkiye insanının üretmiş olduğu geleneksel el sanatlarının yoğun etkisi de görülür. Yüzyılların birikimiyle Eyüboğlu sanatı içinde yer alan Anadolu, Bedri Rahmi'nin sanat yaşamının bel kemiğini oluşturur ve çağdaş Türk sanatında yepyeni oluşumlar ortaya çıkmasına fırsat yaratır. Bu kültürel birikim, yalnızca Türk el sanatlarının esinleriyle değil, Karagöz, Nasrettin Hoca, Yunus Emre ve Aşık Veysel gibi Türk kültür yaşamının değerleri aracılığıyla da sanatçının resim ve şiirlerine yansır.



Resim 1. B.R.Eyüboğlu, **Nasrettin Hoca**, 33x24 cm., Kağıt üzerine guaj ¹⁹⁹.

Sanatçı, 1930 yılında gittiği Paris'te öğrencisi olduğu Andre Lhote'la çalışırken bir yandan Henri Matisse'in, Raoul Dufy'nin²⁰⁰ Doğu süsleme

¹⁹⁹ Ö.F.Şerifoğlu, **Yaşasın Renk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s.372.

²⁰⁰ Raoul Dufy (1877-1953). Fransız ressam. 1905 yılında Matisse'in Salon d'Automme'daki resimlerini görene dek İzlenimci etkilerle resim yapan sanatçı, bu tarihten sonra sanatında

sanatına, minyatürlere yaklaşımlarını ve resimlerinde bu kaynaklara yer veriş biçimlerini inceler. Eyüboğlu 1964 yılında sanat anlayışını açıklarken “Biz Matisse sevdik ve etkilendik. Ben kilim sevgisini ondan aldım.” demektedir²⁰¹. Bedri Rahmi minyatürlere duyduğu ilginin başlangıcını, hocası İbrahim Çallı’ya Paris’ten 1933 yılında yazdığı mektubunda şöyle özetler:

Daha sonra ‘Maalesef İstanbul’da tanıyıp sevmediğim’ Şark minyatürlerine karşı içimde delicesine bir sevgi, bir ihtirastır uyandı. Gün oldu ki hocam, mevcudiyetine ihtimal veremeyeceğim bir Türk sanatkârının ‘Hamam’ adlı minyatürünü, Matisse’lere, Picasso’lara değişmez oldum²⁰².

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanatında minyatürlerin etkisi ömrünün sonuna dek sürer. Bu etkiyle pek çok yapıt üretir. Ancak Eyüboğlu’nun, Matisse’le kurduğu bağları, sanatçının motif üzerine geliştirdiği anlatım biçimini belirlemeden örneklemesi ilginçtir. Oysa bilinmektedir ki Matisse resimlerinin kaynakları arasında motifler öncelikli olarak yer alır ve özellikle oryantalist etkiler görülen yapıtlarında motifle kurduğu bağlar, soyut

Fovist bir çizgi izler. 1908 yılında Cezanne etkisiyle yapısal sorunlarla daha çok ilgilenmeye başlayan sanatçı 1920’lerde Roma, Sicilya ve Floransa’yı kapsayan gezisi sonucu, renkler daha parlaklaşır, süslemeci ve arabesk çizgiler resmine hakim olur. Sonrasında renk temadan kopar ve bir fon haline gelir. 1930’ların sonlarında büyük boyutlu süslemeler çalışır. U.Tükel, “Raoul Dufy”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.483.

²⁰¹ Ö.F.Şerifoğlu, a.g.y., s.73.

²⁰² F.Adil, “Çallı İbrahim Hoca’ya Mektup”, **Vakit**, 17 Mart 1933.

anlatımlarında da sürer. Oysa Bedri Rahmi, motife yönelimini Matisse'den önce nakışlarla ilişkilendirir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yurda döndükten sonra en büyük ilham kaynağı Anadolu ve Trakya olur. Babasının işi gereği çocukluğu Anadolu'nun birçok köşesinde geçen sanatçı, 1930'lardan itibaren, bir bölümü Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği "Yurt Gezileri" kapsamında olmak üzere, aralarında Edirne, Çorum, Çankırı, Şarkışla, Ürgüp, Denizli, Balıkesir ve Nazilli'nin de olduğu pek çok yöreye gider. Sanatçı için önemli bir kaynak oluşturan bu yerlerden özellikle Çorum'daki pazar yeri, sanatçıyı bir başka etkiler. Pazar yerinin hareketliliği, canlılığı arasında devinen renkler, insan portreleri ve elbette yöresel el sanatları örnekleri Eyüboğlu'na esin verir:

Bir resim sergisine girer gibi pazara giriyor, renk, nakış, hareket devşiriyordum.(...)Aman şu peştamalin renklerine bak! Ya Rabbi!
Şu tablanın nakışlarındaki cümbüş! Bakraç dediğin böyle olur işte²⁰³.

Nazilli'de gezdiği Basma Fabrikası'nın sahip olduğu teknoloji ise, bir yandan sanatçının gururlanıp gelecek adına umutlanmasına neden olurken, diğer yandan basmalara baskısı yapılan nakışların "köksüzlüğü, geleneksizliği, tatsız tuzsuzluğu" sanatçıyı hayal kırıklığına uğrattır. Eyüboğlu'nu nakışlara çeken her ne kadar onların renk ve biçimlerindeki tasarım ve betimleme gücü olsa da sanatçının sıklıkla vurguladığı konu bunları bütünüyle taklit etmekten kaçınma gerekliliğidir. Gerek halk sanatına

²⁰³ B.R.Eyüboğlu, "Çorum'un Pazar Yerinde", **Ülkü**, Sayı:93, 1 Ağustos 1945, s.8-9.

yaklaşımı dolayısıyla aldığı eleştirilere verdiği yanıtlarda, gerekse öğrencileriyle yaptığı derslerde bu konuya sıkça değinir Bedri Rahmi. 8 Kasım 1953 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde "Pazar Konuşmaları" köşesinde kaleme aldığı "Sanat ve Fabrika" başlıklı yazısında, bu konudaki görüşlerini belirten sanatçı, halk sanatı konusunda da şunlara dikkati çeker:

Bir geleneğe katılmak onu ille de taklit etmekle olmaz. Güzel bir geleneğe zamanın gücünü katacaksın. Bir taraftan sen ona adım uyduracaksın, bir yandan da o sana uyacak. Sen, tabağı el yerine makinede çevirmeye, fabrikada pişirmeye başlar başlamaz geleneğe bir şeyler katmış oluyorsun. Biçim ve renk konusunda da taklide yanaşmayacak, oradaki özü alacaksın. Halk sanatının, köylü sanatının özü sadeliktir. Yarı aydınlarımızın kaba dedikleri bu sadelik binlerce isimsiz, şöhretsiz sanat adamının tecrübesinden süzülüp gelmiştir. Böyle bir tecrübeden faydalanmamak bir kelime ile cinayettir²⁰⁴.

Bedri Rahmi Eyüboğlu Cumhuriyet Gazetesi'nde 25 Şubat 1952 tarihinde yazmış olduğu bir başka yazıda, halk sanatının 'ne' olduğu konusundaki düşüncelerini daha açık ortaya koyar. Bedri Rahmi'ye göre halk sanatı doğrudan doğruya halk tarafından yapılan sanattır. Köklü bir geleneğe dayanması esastır ve bir ihtiyacı karşılar. Halk sanatının varlığı "işe yarar muhit şartlarına" doğrudan bağlıdır, tek olarak kalması değil yayılabilmesi

²⁰⁴ B.R.Eyüboğlu, "Sanat ve Fabrika", **Cumhuriyet**, 8 Kasım 1953.

önemlidir, “akla sığmayan tarafı yoktur ama aşksız da meşkedilemez”, ün ve para halk sanatına uzak kavramlardır²⁰⁵.

Sanatçının bu noktadaki düşünceleri 1950 yılında Paris’te gezdiği “İnsan Müzesi”nde Afrika ve Amerika yerlilerinin el işlerini gördüğünde oluşmaya başlamıştır aslında. Bu yapıtlar aracılığıyla ‘güzel’ olanın aynı zamanda ‘yararlı’ da olabileceği, yararlı olma niteliğinin güzelin sanatsal değerini eksiltmeyebileceği konusunda bir fikir edinir. Matisse’in bu doğrultudaki görüşleri de sanatçının desteği olur. Halk sanatının özellikleri arasında bir ihtiyacı karşılaması gerekliliğini de vurgulaması, Bedri Rahmi’nin ‘güzel’ ve ‘yararlı’ kavramlarının bir arada bulunduğu sanat yapıtlarının kaynağı olarak da halk sanatını gördüğünü göstermektedir. Sanatçı, halk sanatının günlük yaşam içersindeki işlevinin önemini kavrayıp, çağdaş sanatın da günlük yaşamın bir parçası olması gerekliliğini vurgular. Bu düşünce doğrultusunda da perde, yazma, mozaik, seramik işler üzerinde çalışır ve böylece yapıtlarında birleştirdiği ‘güzel’ ve ‘yararlı’ kavramlarını yaşamın içine katar. Melih Cevdet Anday’a göre Bedri Rahmi “Duvara asılıp unutulmuş resim yerine, duvarın kendisini süslemek, evin perdelerine, camlarına yerleşmek” arzusunu taşır²⁰⁶. Sanatçının kendisi de pek çok yazısında bu konudaki görüşlerini dile getirir. En yaygın nakış sanatının kilim olduğunu söyleyen sanatçı, “dünyanın en güzel nakışlarını üzerinde taşıyan”

²⁰⁵ B.R.Eyüboğlu, “Halk Sanatı ve Yazmalar”, **Cumhuriyet**, 25 Şubat 1952.

²⁰⁶ M.C.Anday, “Bir Sanatçının Ölümü”, **Cumhuriyet**, 3 Ekim 1974.

kilimlerin işlevselliğine ve evlerdeki yaygın kullanım biçimlerine gönderme yapar:

Kilim en yaygın nakış sanatı. Fakirlik, sefalet hepsi bir yana o yine örtülür. Evde kilimin görmediği iş yoktur. Dünyanın en güzel nakışları da bunların üzerindedir. Her işi de görür. Yere serilir yaygı olur, çocuğun yorganı yatağı, mindere örtü olur²⁰⁷.

Bedri Rahmi 1955 yılı Aralık ayında kendisine sorulan ‘sanatta fayda tezi’ ile ilgili bir soruya verdiği yanıtta, sanatın, zamana ve mekâna bağlı olmaksızın insan doğasını etkileme gücüne sahip olduğunu belirterek şöyle devam eder:

Güzel faydalı olduğu için hepimizindir. Güzelin sağladığı faydaları inkar etmek için bir kelime ile kör olmak lazım.(...)Bana göre Bizans mozaïği ile bir Sivas kilimi arasında büyük bir fark yoktur. Birinin taştan ilmiklerle kurduğunu öteki yünden ilmiklerle örmüş²⁰⁸.

Sanatçı her ikisinin de halk sanatına dayandıklarını ve dolayısıyla büyük bir geleneğin parçaları olduklarını eklemekte ve her ikisinde de “hepimizin olan değerler” bulunduğu vurgusunu yapmaktadır²⁰⁹. Eyüboğlu kilimlere olan ilgisini resimlerinde kilim kullanarak da ortaya koyar.

²⁰⁷ B.R.Eyüboğlu, **Sabır İle Koruk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s.86-87.

²⁰⁸ B.R.Eyüboğlu, **Pembe Vinç**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s.23.

²⁰⁹ B.R.Eyüboğlu, **Pembe Vinç**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s.23.

Bedri Rahmi 'güzel' ile 'yararlı' konusundaki düşüncelerini ilk olarak 27 Mart 1951 tarihinde İstanbul'da Maya Sanat Galerisi'nde açtığı "Yazma Sergisi" ile değerlendirir²¹⁰. Nakışlardaki renk ve biçimleri incelerken yolunun yazmalara düştüğünü belirtir. Halk sanatında giderek kaybolmakta olan 'has renk' ve 'has biçimler'in yazmalarda bir gelenek olarak yaşamaya henüz devam ettiğini ancak bu sanatın da günün koşullarına uyum sağlamak uğruna, bu 'has renk' ve 'has biçimler'i kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını düşünmektedir. Tunç Yalman 28 Mart 1951 tarihli Vatan Gazetesi'nde yayınlanan "Maya'da Yazma Sergisi" başlıklı yazısında sergideki tüm yazmaların satılık olduğunu ve beklenmedik yerlerde bu yazmalarla karşılaşılabilceğini, nitekim Ferdi Tayfur'un nikâhında nikâh şekerlerinin küçük yazma mendillerin içinde dağıtıldığını ifade eder. Yalman'ın aktardığına göre sergi davetiyesinde Bedri Rahmi "Yazma halkın malıdır. Yazma az ve öz değerlerle yapılır. Yazma renkleri ve biçimleri hayata karışır. Yazma cömerttir, ele avuca sığar, işe yarar. Yazma insana ferahlık, sevinç verir(...) Darısı resmin başına!" diyerek konukları davet etmiş, "Darısı resmin başına" ifadesiyle halk sanatının kendi sanat felsefesindeki önemini vurgulamış ve sanatının amacına gönderme yapmıştır²¹¹.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, nakışın halk sanatı içinde 'süsleme' amaçlı kullanılmasından önce 'yararlı' olmasıyla doğduğunu düşünür. Sanatçıya

²¹⁰ Ö.F.Şerifoğlu, a.g.y., s.74,75,522.

²¹¹ T.Yalman, "Maya'da Yazma Sergisi", **Vatan**, 28 Mart 1951.

göre günümüzün ressamını nakşa çeken de, onun, süsleme unsuru olarak kullanılabilmesinden önce, “yaşayan, kolaylıkla yayılabilen, ekme ve su gibi herkesin olabilen” yönüdür²¹²:

Kilim çerçevesi duvara asılmadan önce evin bütün kahrını çekiyordu. Güzel talik, sülüs, rık'a olmadan önce sözün ta kendisiydi²¹³.

Bedri Rahmi'ye göre halk sanatında resmin yerini nakış tutmaktadır. Sanatçı 25 Şubat 1952 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan “Halk Sanatı Ve Yazmalar” başlıklı yazısında bu konudaki görüşlerini şöyle anlatır:

Bizim memleketimizde nakışın tuttuğu yere gelince, bu alanda eşimiz yoktur diyebiliriz. Çünkü bize suret çizmeyi yasak etmişler, biz de bunun acısını dünyanın hiçbir tarafında bulunamayacak kadar çeşitli nakışlar yaparak çıkarmışız²¹⁴.

Görüldüğü gibi Bedri Rahmi, 'halk sanatında resmin yerini nakış tutmaktadır' derken, konuyu, İslam dininin insan betimlemelerine getirdiği yasaklamalarla ilişkilendirmektedir.

Bedri Rahmi'ye göre halk sanatı ürünleri çağdaş sanatın ölçütleriyle ele alındığında ancak gerçek sanat yapıtına ulaşmak mümkün olabilir. Geleneksel sanatın aynen taklidi ve yinelenmesi bir gelişme sağlamayacaktır.

²¹² B.R.Eyüboğlu, a.g.y.,s.3.

²¹³ B.R.Eyüboğlu, “Nakşı Küçümseyenlere”, **Yaşayan Sanat**, Haziran 1949, s.3.

²¹⁴ B.R.Eyüboğlu, “Halk Sanatı ve Yazmalar”, **Cumhuriyet**, 25 Şubat 1952.

Bedri Rahmi Eyüboğlu halk sanatını amaca ulaşmak için kullanılacak bir kaynak olarak görür. Sanatçının Varlık Dergisi'nin sorduğu “Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?” sorusuna verdiği yanıt bu görüşleri özetler niteliktedir. Sanatçı Non-figüratifle nakış arasında, “ Her ikisinin de etraftaki şekilleri taklit ederek değil, icat edilmiş şekiller ve renklerle düzen kurmaları...” dolayısıyla bir benzerlik olduğu savını ortaya koyar ve yanıtına şöyle devam eder:

Bizden ayrılan tarafı da bir o kadar önemli. Bizim nakışlarımız etrafı ve dünyayı taklit etmezler. Ama birbirlerini taklit ederler. Bizim nakışımızın resim alanına dökülmesi için garp kültürüyle yoğrulmuş bir resim anlayışı şarttır ²¹⁵.

Özellikle 1940'lı yıllardan yaşamının sonuna dek Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bu düşünceleri doğrultusunda Non-figüratif sanatla halk sanatı arasında kurduğu bağ, her iki sanatın, bir anlamda “Batı” ve “Doğu”ya ait sanat kültürlerinin çağdaş bir potada eritilmesini öngörür. Bu bağlamda Eyüboğlu, yüzünü Anadolu'ya dönen ilk ressamlardan olmasının yanında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllarda hedeflenen “çağdaş uygarlıklar düzeyine ulaşma” yolunda yöntem olarak gösterilen “Doğu-Batı sentezi” sorunsalına da değinen bir sanatçı olarak önem taşır.

²¹⁵ Anonim, “Non Figüratif İçin Ne Düşünüyorsunuz ?”, **Varlık**, Sayı:403, Şubat 1954, s.5-7.

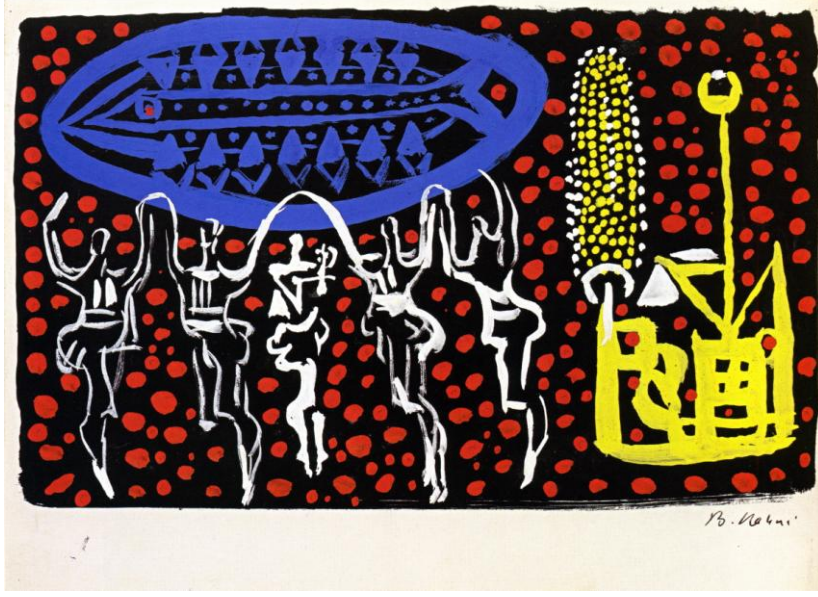


Resim 2. B.R.Eyüboğlu, **Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin**, 205x162 cm., Kağıt üzerine guaj²¹⁶.

Sanatçının kilim esinli çalışmalarına örnek olarak gösterilebilecek bir yapıt kağıt üzerine guaj boya kullanılarak yapılmış olan “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin” başlıklı resimdir. Çalışmanın adında kilime her hangi bir gönderme yapılmamış olsa da resimde kullanılan geometrik motiflerin, renklerin, resmin dikdörtgen bölümlere ayrılış biçiminin kilimleri çağrıştırmasıyla bu bağlamda dikkat çeker. Burada kilimlerden ayrılan en önemli nokta, Anadolu kilimlerinde dairesel nakışlara rastlanmadığı halde Eyüboğlu'nun dairesel motifler kullanmış olmasıdır²¹⁷.

²¹⁶ Ö.F.Şerifoğlu, a.g.y., s.400.

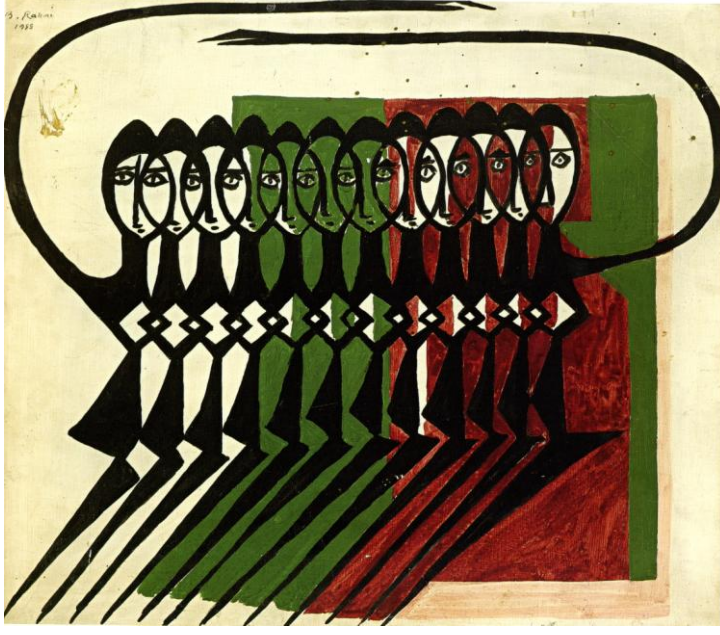
²¹⁷ Bunun nedeni de kilim tezgâhlarının dairesel dokuma yapabilecek tekniğe sahip olmamasıdır.



Resim 3. B.R.Eyüboğlu, **Halay**, 32x23 cm., Kağıt üzerine guaj²¹⁸.

Eyüboğlu'nun 1954-55 yılları arasında yaptığı iki resim "Halay" ve "Horon" motifselliği soyut figürlerle birleştirdiği çalışmalara örnek olarak verilebilir. Bu iki resim konu olarak da Anadolu halk oyunlarını betimlemeleri açısından ayrıca dikkat çeker. "Halay" resminde zemin siyaha boyanarak yeni bir yüzey elde eder sanatçı. Matisse'in de kullandığı bu yöntemle yapıt, iki boyutlu bir yüzey resmine dönüştürülür. Yaratılan yeni yüzey üzerine kırmızı benekler dekoratif süslemeci bir anlayışla serpiştirilir. Önde beyaz renkle kolları yukarı kalkmış halay çeken dört figür ve onların ortasında çalgı çalan bir diğer figür soyutlanarak betimlenirler. Resimdeki hareket merkezi bu beş figürdür. Resmin sağ yanında parlak sarı bir yapı betimlenir. Halay çekenlerin üst tarafında ise üçgenler ve noktaların içine yerleştirildiği koyu mavi bir motif yerleştirilmiştir.

²¹⁸ Ö.F.Şerifoğlu, a.g.y., s.382.



Resim 4. B.R.Eyüboğlu, **Horon**, 32x23 cm., 1955, Duralit üzerine yađlıboya²¹⁹.

“Horon” resminde ise aynı motifin yinelenmesiyle oluşturulmuş büyük, tek bir figür soyutlanarak betimlenir. Bu tek figür, birçok küçük motifin birleşmesiyle oluşturulmuş tek bir motif gibidir. Açık sarı boyanan zemin üzerine resmin sağ tarafına yakın olarak yerleştirilen yeşil ve kırmızı alandan taşan bu figür siyah renklidir. Anadolu halk sanatında nakış motiflerinin yinelenerek kullanılması yöntemi bu resimde görülür. Kolkola girmiş dans eden figürlerin kolları ve kafaları da motifler oluşturarak nakışlara gönderme yapar.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Türk resim sanatına katkıları yalnızca yapıtları aracılığıyla olmaz. Yetiştirdiği öğrenciler de yıllar içinde çağdaş Türk resmi için önem taşırlar. Oldukça karizmatik ve güçlü bir karaktere sahip

²¹⁹ Ö.F.Şerifoğlu, a.g.y., s.395.

Eyüboğlu'nun, öğrencilerini gerek sanatıyla gerekse düşünceleriyle etkilemesi doğaldır.

Bu etkilenim, Bedri Rahmi'nin önerisiyle, bir grup hareketine temel olur ve 1946 yılında **On'lar Grubu** Türk resim sanatı tarihinde yerini alır. Turan Erol²²⁰ grubun kuruluş öyküsünü aktarıırken, sanat ortamında grup olmanın avantajlarına da değinir ve bu noktanın Eyüboğlu tarafından vurgulandığını belirtir:

Bedri Bey bir gün "Çocuklar bir grup kurmanın size çok yararları olabilir" dedi. Yani ilk önce pratik ve yararlı bir düşünceyle gruplaşmanın söz konusu olduğunu söyleyebilirim. "Hem grup adı altında bir yer kiralayıp ya da bulup sergiler yapmanız, masrafları karşılamamız için bir kolaylık olur, hem de başkentte Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde On'lar Grubu adı altında yer almak, topluca görünmek yararlı olur. Onun için size bir grup kurmanızı öneriyorum" dedi²²¹.

²²⁰ Turan Erol (1928). Ressam. 1944 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi B.R.Eyüboğlu Atölyesi'ne giren sanatçı 1951 yılında mezun olur. Çeşitli ortaöğretim kurumlarında resim öğretmenliği yapmaktayken, 1961 yılında bir yıllığına Almanya'ya gider. 1963 yılında Fransız Hükümeti'nin bursunu Neşet Günal ile paylaşarak Paris'e gider. Dönüşünde Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne atanır ve sonraki yıllarda A.Ü.Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda, Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde, H.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışır. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.540.

²²¹ T.Erol, "Turan Erol İle On'lar Grubu Üzerine", **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.17-18.

Eyüboğlu'nun belirttiği gibi, sanat ortamına genç ressamilar olarak katılımda grup olarak hareket etmenin oldukça avantajlı oluşu sanatçılar için öneriyi çekici kılmış olmalıdır. Gerçekten de sergi açmanın henüz tanınmamış sanatçılarca güç olduğu yıllarda, grup, yıllık sergi etkinlikleri gerçekleştirebilmiş, ayrıca, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılabilmıştır. Bu bağlamda, grubun, kuruluş amaçlarından en az birine ulaştığı söylenebilir²²².

Grup üyelerini, Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinin mezuniyet aşamasına gelmiş on öğrencisi oluşturur ve bu nedenle gruba "On'lar" adı verilir. 1946 Mayısındaki ilk sergiden sonra üye sayısı artar ve zaman içerisinde her sergide sayının değiştii görülür. Grup etkinlikleri 1946 ve 1954 yıllarında açtıkları on sergi ve 1948, 1949 ve 1950 yıllarında katıldıkları Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden oluşur. 1954 yılı sonrası ressamilar bireysel çalışmalarla yollarına devam ederler. Grubun sergileri yıllara göre şu şekilde sıralanabilir:

1. Sergi: 13.05.1946 tarihinde, Fındıklı'da Güzel Sanatlar Akademisi yemekhanesinde. Katılımcılar: Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Sarptürk Gamsız, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, İvi Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özcilyan²²³.

²²² E.Yarar Dal, "On'lar Grubu", **Yeni Boyut**, Sayı:24, Haziran 1984, s.4.

²²³ K.Giray, "Türk Resminde Soyut Eğilimler ve 10 lar Grubu", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:12, Ocak-Şubat 1994, s.11.

2. Sergi: Kasım 1947 tarihinde, Beyoğlu, Asmalımescit Balyoz sokak 25 numarada (Gamsız Apt.). Bedri Rahmi Eyüboğlu 20.11.1947 tarihinde Vatan gazetesinde yayınlanan yazısında katılımcılar için şöyle bir değerlendirme yapar:

10'lar grupunun ikinci sergisinde ortaya koydukları işlerle “yetişmiş” diyebileceğimiz sanatkârlar şunlardır: Nedim, Mustafa, Leyla, Fahrünnisa, İvi, Saynur, Hulusi, Fikret Elpe, Maryam, Palan. Henüz bunlar kadar pişkin olmamalarına rağmen zamanla onların hizasına gelecekleri işlerinde belli olanlar da; Mehmet, Orhan, Turan, Sedad, Fikret Otyam, Edit, Alis, Osman, İhsan ²²⁴.

3. Sergi: 1948 yılında Beyoğlu Sanatseverler Klübü'nde ²²⁵.

4. Sergi: 1949 yılında Mayıs ayında Beyoğlu Sanatseverler Klübü'nde ²²⁶.

5. Sergi: 1950 yılında ²²⁷.

6. Sergi: 5 Ocak 1951 tarihinde, Fransız Konsolosluğunda. Katılımcılar: Fikret Otyam, Orhan Peker, Nedim Günsür, Antranik Kılıç, Fahrünnisa Sönmez, Saynur Güzelson, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Osman Oral,

²²⁴ B.R.Eyüboğlu, “10'lar Grubu'nun İkinci Resim Sergisi”, **Vatan**, 20 Kasım 1947.

²²⁵ K.Giray, “Türk Resminde Soyut Eğilimler ve 10 lar Grubu”, **Türkiye'de Sanat**, Sayı:12, Ocak-Şubat 1994,s.11.

²²⁶ Ş.Tunç, “ “Onlar” in Sergisi”, **Cumhuriyet**, 24 Mayıs 1949.

²²⁷ K.Giray, “Türk Resminde Soyut Eğilimler ve 10 lar Grubu”, **Türkiye'de Sanat**, Sayı:12, Ocak-Şubat 1994,s.11.

Leyla Sarptürk, Turan Erol, Fikret Elpe, İvi Stangali, Alis Aş, İlkey Üçkaya, Naim Fakihoğlu, Remzi Paşa, Gönül Tiner, Hayrullah Tiner, Perihan Ege, Sema Akdoğ ²²⁸.

7. Sergi: 1952 yılında, Beyoğlu Amerikan Haberler Bürosunda ²²⁹.

8. Sergi: 1953 yılı Şubat ayında, Beyoğlu'nda Amerikan Haberler Merkezi'nde. Katılımcılar: Alis Aş, Nevin Demiryol, Perihan Ege, Fikret Elpe, Özden Ergökçen, Mustafa Esirkuş, Naim Fakihoğlu, Nedim Günsür, Fuat İdebelli, Osman Oral, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Paşa, İvi Stangali, Gönül Tiner, Hayrullah Tiner, İlhan Uğan, Sedat Uslu, İlkey Üçkaya, Adnan Varınca, Cafer Yazdıran ²³⁰.

9. Sergi: 8 Nisan 1953 tarihinde, Ankara'da Helikon Galerisi'nde ²³¹.

10. Sergi: 1954 yılı Mayıs ayında, Beyoğlu Amerikan Haberler Merkezi'nde ²³².

11. Sergi: 1972 yılında İstanbul'da. Bu sergi grubun anısına düzenlenen bir sergi niteliği taşır ²³³.

²²⁸ H.Topuz, " "Onlar"ın Resim Sergisi", **Akşam**, 6 Ocak 1951.

²²⁹ K.Giray, "Türk Resminde Soyut Eğilimler ve 10 lar Grubu", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:12, Ocak-Şubat 1994,s.11.

²³⁰ B.Çalt, "Onların Sergisi", **Dünya**, 12 Şubat 1954.

²³¹ B.Ecevit, "10'lar Grubu Ankara'da", **Dünya**, 8 Nisan 1953.

²³² Z.Güvemli, "Yeni Sergiler", **Varlık**, Sayı:408, Temmuz 1954, s.27.

Bunlara ek olarak, grubun, 1948 yılında dokuzuncu, 1949 yılında onuncu, 1950 yılında on birinci Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne "On'lar Grubu" adıyla katıldığı görülür ²³⁴.

Turan Erol, grubun kuruluşunda hedeflenen sanatsal çizgiyi belirleme aşamasını anlatırken, Akademi'deki eğitimlerinin Batı sanatını temel aldığını belirtir. Ama diğer yandan "Türk Halk sanatının ve Türk kitap resmi minyatürünün" büyük yapıt ve ustalarını tanımaya çalıştıklarını ekler:

(...) bir Levni ²³⁵ ya da nakkaş Osman ²³⁶ dilimizde dolaşıyordu. Bir yandan da Türk Halk sanatı; kilimler, kilimlerdeki nakışlar, renk güzelliği ve zenginliği bizi çok yakından ilgilendiriyordu. Dövme bakır sanayi, seramik, Türk el sanatları bizim ilgi duyduğumuz alanlardı. Öyleyse biz, batı kökenli bir eğitim alsak da kendi kaynaklarımızı, geleneğimizi de gözden uzak tutmamalıyız, onu yaşamalıyız; belki

²³³ E.Yarar Dal, "On'lar Grubu", **Yeni Boyut**, Sayı:24, Haziran 1984, s.5.

²³⁴ E.Yarar Dal, "On'lar Grubu", **Yeni Boyut**, Sayı:24, Haziran 1984, s.3.

²³⁵ Levni (?-1732). Osmanlı nakkaş. Osmanlı minyatür ustalarının en önemlilerinden olan sanatçı, iyi bir kompozisyon ustası ve başarılı bir portrecidir. En ünlü yapıtı şair Seyyid Vehbi'nin Sûname'sidir. Geleneksel Osmanlı minyatür sanatını canlandırıp yenilikler de getirir. G.Renda, "Levni", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1108.

²³⁶ Nakkaş Osman (?-1596). Osmanlı nakkaş. Osmanlı minyatür sanatının yabancı etkilerden arınarak klasik üslubuna ulaşmasını sağlar. Pek çok yazmada minyatürü bulunur. Bir kompozisyon ustası olan sanatçının, savaş ve av sahneleriyle çeşitli saray törenleri için oluşturduğu kompozisyon şemaları döneminde ve sonraki yüzyıllarda Osmanlı nakkaşlarını örnek olur. G.Renda, "Nakkaş Osman", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1391,1392.

de bu yolla bir senteze de varırız diye düşünüyorduk.(...) Yani batı sanatı ile Türk Halk sanatını, geleneksel Türk sanatlarını birleştirmek, bağdaştırmak veyahut ta batı sanatına dayalı bir eğitim görsek de bizim kendi kökenlerimizi unutmadığımızı eserlerimizdeki tarz ile hissettirmeliydik. Böyle bir kaygı vardı ²³⁷.

Turan Erol'un Batı sanatı ve Türk Halk sanatları arasında kurmayı hedeflediklerini söylediği sentez, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da sanatsal idealleri arasında yer alır. On'lar Grubu üyelerinden Mehmet Pesen, grubun kuruluş aşmasını aktarıırken, "Bedri Rahmi nasıl bir hocaydı?" sorusuna verdiği yanıtla, Bedri Rahmi'nin gruba doğrudan düşünsel etkide bulunup bulunmadığı sorusuna da açıklık getirir:

Hiç bir zaman kendi üslubunun öğrenciyi etkilemesini istemezdi. Bu yüzden onun öğrencilerinin hepsinin kendine özgü üslubu vardır. Örneğin her öğrenci için ayrı hazırlık yapardı. Çünkü her öğrencinin ayrı ayrı kendisini bulmasını isterdi ²³⁸.

Görülüyor ki her ne kadar Bedri Rahmi Eyüboğlu öğrencilerini atölye çalışmaları sürecinde sanatsal üslup açısından etkilemek istemese de, düşünceleri, doğal olarak öğrencilerinin çoğu için belirleyici olur. Sanatçı grubun yalnızca kuruluşunda rol oynamaz, tüm grup etkinliklerine de destek olur, grubun neredeyse sözcüsü ve koruyucusu konumundadır. Eyüboğlu'nun

²³⁷ T.Erol, "Turan Erol İle On'lar Grubu Üzerine", **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.18.

²³⁸ M.Pesen, "On'lar Grubu Üzerine", **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.19.

grubun ikinci sergisi dolayısıyla yazdıkları, grubun sanatsal tavrını ortaya koyması bakımından önem taşır. Bu yazıda sanatçı, grubun 1946 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin lokantasında açtığı ilk serginin girişinde asılı afişe gönderme yapar. Bu afişte “Anadolu'nun göbeğinden devşirilmiş saf memleket dokumacılığında akılları durduracak bir tempo ile tekrarlanmış, tekrarlandıkça süzölmüş” bir nakış ile İspanyol ressam El Greco'nun ²³⁹ bir resminden alınan bir insan vücudu yan yanadır. Sanatçı yazısını şöyle sürdürür:

Greco'nun bir Avşar kilimi yanında ne işi vardı? Bunu tam manâsile anlayabilmek için 10 lar grubunun sergisine gitmek lazımdı. Hakikaten bu gençlerin yetişmesinde ön ayak olan endişeyi, biri garpten, biri şarktan devşirilmiş olan bu iki motif çok iyi belirtiyordu ²⁴⁰.

Bedri Rahmi yazısının devamında kendi sanatsal düşüncelerini aktarırken, On'lar Grubu'nun da sanatsal kaygılarını dile getirmiş olur:

Şark, tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz garplıların peintür dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız,

²³⁹ Domenikos Throtokopoulos (El Greco) (1541?-1614). El Greco (Yunanlı) kısa adıyla tanınan ressam Girit doğumludur. Venedik'te bir süre kaldıktan sonra İspanya'nın Toledo kentine yerleşir. Doğal biçim ve renklere cesaretle boşverip, döneminin *doğru* resim yapma anlayışının dışına çıkar. E. H. Gombrich, a.g.y., s.371-373,385,390.

²⁴⁰ B.R.Eyüboğlu, “On'lar Grubu'nun İkinci Resim Sergisi”, **Vatan**, 20 Kasım 1947.

yazılarımız, döğmeciliğımız, oymacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar öğünsek yerindedir. Fakat bu öğünme hiç bir zaman resim sanatının yerini tutamaz. (...) Ama resim başka bir lezzettir, tezyini sanat başka bir lezzet. Bu iki tadı tatmak şart. Fakat birbirine karıştırmamak şartıyla. İşte bu son yarım asır içinde resim dünyası bu iki lezzet içindedir ²⁴¹.

Aynı yazıda Eyüboğlu, On'lar Grubu hakkında bir değerlendirmede de bulunur:

Türk tezyini sanat dehasile ancak garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızı abad eden, icad fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeye başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamından öteye gideceklerine eminim. Çünkü benimsemeye çalıştıkları vuzuh babalarının, dedelerinin malıdır ²⁴².

On'lar Grubu'nu bir araya getiren nedenler, aynı zamanda onları, Türk resim sanatı tarihinde kendilerinden önce kurulan gruplardan ayıran nedenlerdir. On'lar Grubu üyelerinin aynı sanat görüşü etrafında toplanarak çalışmalar yapması, daha önceki grup oluşumlarında görülmeyen bir

²⁴¹ B.R.Eyüboğlu, "On'lar Grubu'nun İkinci Resim Sergisi", **Vatan**, 20 Kasım 1947.

²⁴² B.R.Eyüboğlu, "On'lar Grubu'nun İkinci Resim Sergisi", **Vatan**, 20 Kasım 1947.

noktadır²⁴³. Mehmet Pesen de grubun ortak yanlarını, aynı hocanın öğrencileri oluşları, yerel sanatlara bağlı ve ilgi duyuyor oluşları olarak sıralar²⁴⁴. Orhan Peker ise grubun Bedri Rahmi etkisiyle kurulduğunu belirttikten sonra, gruptaki tüm sanatçılar arasında “resim anlayışı bakımından birlik” olduğunu söyler:

Bu anlayış renk, çizgi ve kompozisyonda tezahür eder. İyi bir resmi herkesin sevdiğini kabul ediyoruz. İyi resim renk, çizgi ve kompozisyonda muayyen hususlar arzeder. Renkte siyah, beyaz ve ortanın ahenk göstermesi lazımdır. Çizginin bir sadelik içinde şekil, nispet ve hareket ifade etmesi gerekir; sadelik içinde zenginlik verebilmeğe gayret ediyoruz. Kompozisyonda ise icat fikri hakimdir. Tabiatı aldığımızı motifleştirmek ve mücerretleştirmek cihetine gidiyoruz²⁴⁵.

Grup, sergileri dolayısıyla çeşitli eleştiriler alır. Örneğin; Şekip Tunç'un 24 Mayıs 1949 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan yazısındaki şu satırlar, sanatçıların iletmek istedikleri mesajı resimleri yoluyla iletebilme başarısını gösterdiklerini düşündürmektedir:

²⁴³ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.472.

²⁴⁴ M.Pesen, “On'lar Grubu Üzerine”, **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.19.

²⁴⁵ H.Topuz, ““Onlar”ın Resim Sergisi”, **Akşam**, 6 Ocak 1951.

Bana kalırsa sanatın yeni ışığı bundan böyle şarkta parlamak kaderindedir! Sıra ona gelmiştir. Günün birinde Onlar, Kırklar olarak doğacaktır ²⁴⁶.

Ancak zamanla eleştirilerde grubun sanatsal düşünce birliğinde çözümler olduğu belirtilir. Bununla beraber, eleştirmenler, bu durumun sanatçıların yararına olduğu görüşündedirler. Örneğin; Baha Çalt grubun 1953 yılındaki sergisi için yazdığı yazıda şunları ifade eder:

Grubun bundan önceki sergilerinde gördüğümüz resimlerde ressamların sanat kişiliklerinin silinmiş olmasını ve akademik baskıyı üzüntü ile karşılamıştık. Ama bugün bu durum artık değişmiş bulunuyor. Genç ressamların birbirlerine ve başka resamlara benzemek endişesinden kaçındıklarını ve kişiliklerini ortaya koymakta hürriyete kavuştuklarını sevinçle gördük. (...) Artık renkleri ve şekilleri kendilerinin öz malı olmuş ve sanat dünyalarını daha serbest ve daha cesaretle önümüze sermişlerdir. Bu, düpedüz karşımızda gerçek ressamların bulunduğunu göstermektedir ²⁴⁷.

Yine 1953 yılında Ankara'da açılan sergi dolayısıyla kaleme almış olduğu yazıda Bülent Ecevit, grubun zaman içindeki değişimini değerlendirir:

1950 baskılı broşürde, Bedri Rahmi Eyüboğlu bu ressamların yerli dekoratif motiflerle El Greco arası, ikisini uzlaştırmaya çalışan bir yol tutturdıklarını söylüyor. Eyüboğlu o yazıyı yazdığından beri, 10'lar

²⁴⁶ Ş.Tunç, " "Onlar"ın Sergisi", **Cumhuriyet**, 24 Mayıs 1949.

²⁴⁷ B.Çalt, "Onların Sergisi", **Dünya**, 12 Şubat 1953.

Grubu bu bakımdan da değişmiş olacaklar. Çünkü, yerli dekoratif motifler, şimdi, aralarında yalnız üç dördünde kalmış, El Greco etkisi ise, güçlükle sezilebilir bir dereceye inmiş²⁴⁸.

Görüldüğü kadarıyla “grup” olma niteliğini giderek yitiren topluluk, son toplu sergisini 1954 yılında İstanbul’da gerçekleştirir. Grubun dağılmasında ressamın bireysel özgünleşmeye yönelik değişimler yaşamalarının yanı sıra²⁴⁹, grup üyelerinin farklı ekonomik arayışlara girmeleri, sergileme olanaklarının kısıtlılığı gibi etkenler de söz konusudur²⁵⁰.

Sanatçıların bir bölümü sonraki yıllarda bireysel çalışmalarla gündeme gelir. Nedim Günsür, Fikret Otyam gibi sanatçılar Toplumsal Gerçekçi yolu izlerlerken, örneğin Mehmet Pesen yıllar içinde geleneksel kaynakları kişisel üsluplarını oluşturmada başarıyla kullanan sanatçılar arasında yerini alır.

Turgut Zaim²⁵¹ de daha öğrencilik yıllarından itibaren Anadolu’ya bakan ve yöresel değerleri resmine katan bir sanatçıdır. İlk çalışmalarında

²⁴⁸ B.Ecevit, “10’lar Grubu Ankara’da”, **Dünya**, 8 Nisan 1953.

²⁴⁹ K.Giray, “Resim Sanatımızda On’lar Grubu”, **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.14.

²⁵⁰ K.Özsezgin, ““On”lar Bir Grup Dayanışması”, **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.21.

²⁵¹ Turgut Zaim (1906-1974). İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde İbrahim Çallı’nın öğrencisi olur, ancak Akademi’den mezun olmadan Paris’e gider. Kısa bir süre sonra yurda dönen sanatçı 1930 yılında akademi’den mezun olur. Kısa süreli öğretmenliklerinin ardından 1932 yılında Ankara’ya yerleşen sanatçı, Anadolu’nun pek çok bölgesini gezer. 1939 yılında Devlet Tiyatroları’nda dekoratörlük yapmaya başlayan sanatçı, emekli olana dek bu görevini

beliren sanatsal düşünceler ile 1974 yılındaki ölümüne değin yaptığı resimlerde izlenen sanatsal düşünceler arasındaki temel birlik dikkat çekicidir: Anadolu'yu insanını, doğası ve geleneksel sanatlarıyla ele alarak saf Türk resmini yaratmak kaygısı. Ar Dergisi'nin Zaim'le 1938 yılında yaptığı söyleşide sorulan "Sizce orijinal bir Türk ekolü mevcut mudur?" sorusuna sanatçının verdiği yanıt düşüncelerini açık olarak ortaya koyar:

Şimdiye kadar meydana getirilen eserler garp ekollerinin kötü taklitlerinden başka nedir? (...) Bu taklitlere devam edildikçe orijinal Türk ekolünü beklemek esasen abestir. Biraz kendi tarihimize bakalım. Minyatürlerimizi illüstrasyon diye istihfaf etmeyelim. Eb'adın küçüklüğüne bakmayalım.

Fransız sanat tarihi, miniatürcü ressamlarını nasıl dünyaya tanıtıyor?

İslam devrinden evvelki sanatımızı tetkik ettik mi?

İslam devrinden evvel de Türklerin yaşamış olduklarını ancak Cumhuriyet rejiminde öğrendik.

Velhasıl kendi ırkımızın sanatını tahlil edelim, Türklerin taş devrinden bu güne kadar ki sanat evolüsyonunu tasnif edelim, ortada bir Türk mimarisini, dekorunu, resmini, heykelini mevcut

sürdürür. N.Arslan, "Turgut Zaim", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1960.

olduğunu dünyaya anlatacak kitaplar hazırlayalım, ondan sonra orijinal bir Türk ekolünün mevcut olduğunu göreceğiz?²⁵²

Zaim, geleneğin *henüz* tam anlamıyla ortaya konmamış olduğu yargısına dikkat çeker. 1920'lerden itibaren neredeyse 1950'lere dek, ulus-devlet yaratma ideali çerçevesinde Türkler hakkındaki veriler gün ışığına çıkartılıp, yeniden değerlendirmeye alınır. Bu süreçte, önceki bölümlerde vurgulandığı gibi, ulus yaratma konusunda bir takım projeler de hazırlanır. İşte, Turgut Zaim'in taş devrine yaptığı gönderme bu projelerden Türk Tarih Tezi'ne işaret eder. Zaim'in dönemin Türk resim sanatını değerlendirirken üzerinde durduğu bir başka nokta, taklit ögesi, düşündürücüdür. 1930'lu yıllar Çallı kuşağının ve giderek d Grubu'nun, gerek Akademi'de gerekse resim piyasasında etkinliğini sürdürdüğü yıllardır. Çallı kuşağının resim sanatında klasik değerlere verdiği önem ile d Grubu'nun resimde çağdaş değerleri öne çıkarma kaygısı arasındaki çekişmeler, öyle görünüyor ki Turgut Zaim için bir Türk sanatı ekolü yaratma yolunda pek yol aldırılmamaktadır. Zaim'in 1938'de yaptığı bu eleştiri, sonraki yıllarda, içinde kimi d Grubu sanatçılarının da yer aldığı pek çok taraftar bulup güncel tartışmalara konu olacaktır. Aynı söyleşide ressama sorulan "Yeni bir klasisizm ve yeni bir ümanizm taraftarıyız. Bunun hakkındaki kanatınız nedir?" sorusuna verdiği "Yeni bir klasisizme taraftarım fakat bu da garp tesirine kapılmamak şartıyla." yanıtı, sanatçının düşüncelerini biraz daha açar. Zaim gerçekte Batılı çağdaş akımlardan yararlanmayı bütünüyle yadsımaz. Ancak, sanatçı için aslolan

²⁵² Anonim, "Turgut Zaim'in Düşünceleri", *Ar*, Sayı:1, İkinci Kanun 1938, s.11.

Batı'nın etkisiyle değil, ulusal sanat değerleriyle var olan bir Türk resmi yaratmaktır.

Turgut Zaim'in bu yıllardaki düşünceleri, bir Batı pratiğinin de etkisiyle temellenir. Zaim bu dönemini aktarırken, Akademi'deki öğrencilik yıllarında annesinin ölümüyle de girdiği bir bunalımı atlatabilmek için Paris'e gittiğini belirtir. Yıllarca düşlediği Paris onu hayal kırıklığına uğratar. Müze gezileri de yeterli gelmez ve birkaç ay sonra İstanbul'a, Akademi'ye döner. Ancak "her öğrencinin kendi toplumunda yetişmesi gerektiği" yolundaki resimsel düşünceleri Akademi'de pek anlaşılabilir ve hocası Çallı'nın da onu "aklı başında olmayan bir öğrenci olarak" lanse etmesi, sanatçıyı kırar²⁵³. Kaya Özsezgin, Zaim'in düşüncelerinin oluşum sürecini aktarırken bu döneme de değinir :

Çallı ile uyuşamayınca bir ara Feyhaman Duran'ın²⁵⁴ atölyesine geçerse de Duran onu hocaya saygısı nedeniyle eski hocasına gönderir. Orayı bitirmeden 1925'te bir yıl süreyle ilkokulların beşinci sınıf geçici resim öğretmenliği yapmak üzere Konya'ya gider. Ancak

²⁵³ Anonim, "Geçen hafta yitirdiğimiz Turgut Zaim, resmimizin doruklarından biriydi.", **Milliyet Sanat**, Sayı:80, 17 Mayıs 1974, s.14-17.

²⁵⁴ Feyhaman Duran (1886-1970). Ressam. Mısır Valisi Abbas Halim Paşa tarafından Paris'e gönderilir, orada Julian Akademisi'nde Laurens Atölyesi'nde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cormonn Atölyesi'nde çalışır. Türkiye'ye döndüğünde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanan sanatçı özellikle portre çalışmalarıyla dikkat çeker. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.258. A.Ersoy, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar, İstanbul 2004, s.190.

bir yılın sonunda belgesi olmadığı için Akademiye döner. O sırada Akademiye bir konferans vermek üzere sanat tarihçisi Gabriel²⁵⁵ gelmişti. Gabriel Anadolu uygarlığını konu edinen konuşmasında, bu toprağın kökü çok eskilere dayanan kalıntılarından söz eder. Türk ressamlarının kendi malları olan bu kültürle ilişkiye çağırır. Bu konuşma olumlu etkisini herkesten önce Turgut Zaim üzerinde gösterir. Öteden beri kafasını kurcalayan sorunlara aydınlık kapı açılmıştır sanki. Akademiye 1930'da bitirir. Sivas öğretmen Okulu'na öğretmen olarak atanır. (...) Ayrıca halk kültürüne gönül vermiş kimi uzmanlarla Tecer²⁵⁶ ve Sarısözen'le²⁵⁷ dostluk kurar Sivas'ta²⁵⁸.

²⁵⁵ Albert Gabriel (1883-1972). Fransız sanat tarihçisi, İslam arkeolojisi uzmanı, mimar. 1926-1930 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün başına geçer. 1930-1940 yılları arasında İstanbul ve Anadolu'da önemli tarihi yapılar hakkında monografiler yazar. 1960'lara dek Türk hükümetlerinin isteği üzerine çok sayıda tarihi yapının korunması, restorasyonu üzerine araştırma yapar. F.Adil, "Profesör Gabriel Akademi'ye seçildi", **Yeditepe**, Sayı:135, 15 Temmuz 1957, s.5. E. Saruhan, **Meğer Albert Gabriel 'gizli bir ressamış'**, <http://www.yenişafak.com.tr/kultursanat/?t=16.09.2006&9=1&C=14&i=53438Me%C4%9Fer/Albert/Gabriel/gizli/bir/ressamm%C4%b1%C5%9F>. M.Pinon-Demirçivi, P. Pinon, **Albert Gabriel'in İzinde**, <http://www.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi>

²⁵⁶ Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967). Şair, yazar. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirir. Tecer, öğrenimi sırasında 1925-27 yılları arasında Sorbonne Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde devlet tarafından sağlanan bir burs ile eğitim alır. 1942-1946 yılları arasında milletvekili olur. Edebiyatçı kişiliği kadar halk kültürü araştırmalarına verdiği önem ve destekle de tanınır. H.Ataş, **Ahmet Kutsi Tecer Hayatı-Sanatı-Eserlerinden Seçmeler**, Hikmet Neşriyat, İstanbul 2002.

²⁵⁷ Muzaffer Sarısözen (1899-1963). Folklorcu, Türk Halk Müziği sanatçısı. 1937-1953 yılları arasında Anadolu'da pek çok derleme gezisine katılır. Anadolu çalgıları, halk oyunları ve türküler üzerine araştırmalar ve çalışmalar yapar. "Yurttan Sesler" korusu aracılığıyla pek

Turgut Zaim'in bu yıllarda dostluk kurduğu Ahmet Kutsi Tecer ve Muzaffer Sarısözen özellikle yaptıkları derlemelerle Anadolu folklorunu belgeleme çalışmalarına sayısız katkıda bulunan sanatçı ve araştırmacıdır. Zaim'in, bir yandan da kırsal yaşamı resimleriyle belgelemiş olması bilinçlidir. Sanatçı bu dönemi şöyle anlatır:

Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaşım. Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle "Bozkır" benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Paris'den dönen arkadaşlar ise, yeni Avrupa ekollerinin ithalatını yapıp, bunların peykleri olarak çalışmalarını sürdürüyorlardı. Bunların hiçbiri benim için inandırıcı olmuyordu. Yurt özelliği de olan bir üslup sahibi olmaya çalışıyordum. Öncelikle konuların üzerinde ısrarla durdum. Bozkır'ın sesini sezmeye çalıştım. Onunla kısa zamanda içli dışlı oldum. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerlerine oturttum. Melankolik, mütevekkil bakışları, tavırları beni çok duygulandırıyor. Onların büyüüne kaptırmışım kendimi...²⁵⁹

Zaim'in Anadolu kökenli bir Türk resim sanatı yaratma ideali özellikle 1950'lerden itibaren, *millî* sanat yaratma ülküsü bağlamında destek bulur.

çok öğrenci yetiştirir. A.C.Elçi, **Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)**, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları:1962, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları:255, Halk Müziği ve Oyunları Dizisi:16, Ankara 1997, s.23,27-31, 39.

²⁵⁸ K.Özsezgin, "Turgut Zaim", **Milliyet Sanat**, Sayı:259, 9 Ocak 1978, s.26.

²⁵⁹ Anonim, "Geçen hafta yitirdiğimiz Turgut Zaim, resmimizin doruklarından biriydi.", **Milliyet Sanat**, Sayı:80, 17 Mayıs 1974, s.14-17.

Örneğin Yeni Adam Dergisi'nde Mahmut Yurter, Zaim'i "resim Türkçüsü" olarak nitelendirir:

Türklük şuurunun, Türk dilinin ve Türk gönlünün dirilmesinde Türk Şairi Mehmet Emin ne ise, Türk Yurdunun, Türk Halkının, Türk köylerinin, Türk odalarının, Türk sedirlerinin, Türk yazlıklarının konu olarak, resme girmesinde, çizgilerin, suratların, bakışların, duruşların Türkleşmesinde de Turgut Zaim odur. Turgut Zaim'in eserlerinde Türkleşen yalnız yurdun insanları değildir; otları, çalılıarı, çiçekleri, ağaçları, taşları, toprakları, dağlarıyla bütün kâinattır.

Sokakta başı önünde, dolayındakilerden habersiz, sallana sallana giden bu insan şimdiye kadar eşine rastlanmayan bir resim Türkçüsüdür²⁶⁰.

Suut Kemal Yetkin 1966 yılında yazdığı bir yazıda, Zaim'in, Batı akımlarından yararlanmayıp, "kendi sanat gerçeklerimizden, özellikle minyatürlerimizden esinlenerek resim sanatımıza yeni bir hava getirmenin yolunu" aradığı değerlendirmesini yapar²⁶¹. Sezer Tansuğ'da Yetkin'in

²⁶⁰ M.Yurter, "Turgut Zaim Türk Kalarak Çizen Adam", **Yeni Adam**, Sayı:666, 7 Eylül 1950, s.3.

²⁶¹ S.K.Yetkin, "Turgut Zaim'in Resim Sergisi", **Sanat ve Sanatçılar**, Sayı:16, Mart 1966, s.44.

düşüncelerine katılarak, Zaim'in bazı resimlerinin minyatür çağrışımları taşıdığını belirtir²⁶².

Nurullah Berk, Turgut Zaim'in sanatını değerlendirdiği bir yazıda, Batı etkilerinden bağımsız bir üslup yaratma konusundaki çabalarında Anadolu'yu kaynak alan Zaim'in bu alanda bir öncü olduğunu belirtir:

Bu ressam, hiç şüphesiz, Anadolu hayatına uzanan, köylü tiplerini canlandıran, köylünün günlük yaşayışını izleyen, onu dekoru, çevresiyle ele alan akımın kurucusudur. Hiçbir Türk ressamı ondan önce böylesine bir inanç ve canlılıkla resim dünyamıza Anadolu'yu getirmemişti. (...) Turgut kuşağı sanatçılar, kişiliklerini, uzun çabalardan sonra elde edebilmişlerdi. Ve çoğu zaman Batılı ustaların etkisinden kurtulma yorucu savaflara bağlı kalmıştı. (...) Halbuki Turgut, Picasso'nun "Aramıyorum, buluyorum" sözünü yıllar önce doğrulamıştı. Ve çalkantılı araştırmalardan geçmeden Turgut Zaim oluvermişti²⁶³.

Görüldüğü gibi Berk de, Zaim'in sanat yaşamı boyunca neredeyse değişmeyen sanatsal düşüncelere sahip oluşunu vurgular. Berk yazısının devamında Zaim'in Batı etkisinde bir ressam olmayıp, tam tersine bütünüyle Doğulu bir ressam kimliğine sahip olduğunu belirtir. Yazar'a göre sanatçının resimlerindeki *şiiressellik* bu noktadan kaynaklanır:

²⁶² S.Tansuğ, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı Turgut Zaim-Nuri İyem-Cihat Burak-Neşet Günal-Nedim Günsür**, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976, s.30.

²⁶³ N.Berk, "Turgut Zaim'in Sanatı", **Varlık**, Sayı:754, 1 Temmuz 1970, s.13.

Turgut Zaim'in yüzde yüz bir Doğulu ressam oluşu bu şiiriyetinden bellidir. "İnsanları da, hayvanları da çiçeğe benzet" yolundaki İbn Abbas'ın öğütünü Turgut'un yaratıkları dinlemiş gibi. İran, Türk ve Hind minyatürlerinin, sahne ne kadar trajik olursa olsun şaşmaz mutluluğu, cennetten kopmalığı Turgut'un resimlerine kadar uzanmıştır sanki ²⁶⁴.

Berk yazısının devamında Zaim'in resimlerinin halk resimleri ve minyatürlerle ayrılıkları üzerinde durarak, ressamın özgün kimliğini ortaya koyar:

Ama halk resimlerinin o acemice saflığı, o klasik kurallardan ayrılışlarını görmüyoruz Turgut'ta. (...) Süsleme, bezeme motifleri hiçbir zaman tablolarının ana prensibi olmamıştır. (...) Halılar, kilimler, çinilere gelince bunlar, şurada burada birer dekoratif eleman olarak kendini gösterir; tek tek, parçacık, parçacık. (...) Belki de ressamımızın başlıca kaynağı minyatürlerdir. Turgut'un tablolarında eski minyatürlerin "esprisi" var ise tekniği yok gibi. (...) Doğu minyatürlerinin ruhu Turgut'u etkilemişse bu benzerliği, bence, daha geniş planda aramak gerekir. Bir halk, ya da folklor sanatçısı olmayan Turgut Zaim'i, belki de, Doğu minyatürlerinin çağdaş bir temsilcisi olarak kabul edebiliriz ²⁶⁵.

²⁶⁴ N.Berk, "Turgut Zaim'in Sanatı", **Varlık**, Sayı:754, 1 Temmuz 1970, s.13.

²⁶⁵ N.Berk, "Turgut Zaim'in Sanatı", **Varlık**, Sayı: 754, 1 Temmuz 1970, s.13.

Kıymet Giray, Turgut Zaim'in minyatürlere yaklaşımının, Türk resim sanatının gelişim çizgisi içinde yeni açılımlara yol açtığını belirtir:

Turgut Zaim'in sanata yaklaşımı, resim sanatında büyütülmüş minyatür uygulamalarına gidilmesine de yol açar. Özellikle yerel izleklere yönelme adına yapılan yenilikler, konu arayışlarına yeni katılan değerler olarak ortaya çıkar. Kavram olarak kitap resmini tanımlayan minyatür, pentür resmine esin olarak alınmaya başlar. Minyatür sanatının etkilerine yönelme, geleneksel sanat dallarına ilişkin araştırmaların en önemli resimsel türünü oluşturur ²⁶⁶.

Sezer Tansuğ, Zaim'in başarısının, biraz da "mahalli bir tadı" Batı resmine ait kurallarla bağdaştırması olduğunu vurgular:

Dağınık maceralara atılmaksızın geleneksel çizgi ve renk anlayışından işaretler taşıyan figüratif üslup üzerinde direnme, ortaya tutarlı bir sonuç koyması yönünden bir rastlantı değildir ²⁶⁷.

Zaim'in bilinçle kurguladığı bu kompozisyonlarındaki çizgisi tüm yaşamı boyunca tutarlılık gösterir.

²⁶⁶ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.454.

²⁶⁷ S.Tansuğ, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı Turgut Zaim-Nuri İyem-Cihat Burak-Neşet Günal-Nedim Günsür**, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976, s.22.

3.1.2. Anadolu Uygarlıklarına Ait Kaynaklara Yönelimler

1950'li yıllarda geleneksel kaynaklara yönelen ressamlar arasında, Anadolu uygarlıklarının sanatsal değerlerini tuvallerine yansıtmasıyla Cemal Tollu²⁶⁸ dikkati çeker. Tollu'nun eski Anadolu uygarlıklarına eğilmesi aldığı bir idari görevle başlar. Sanatçı, 30 Eylül 1935 tarihinde eski adı Ankara Arkeoloji Müzesi olan Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ne Müdür Yardımcılığı görevine atanır ve 25 Ocak 1937 tarihine dek buradaki görevini sürdürür²⁶⁹. Yaşanılan “zamanın içinde bulunmak için gelenekten ayrılmak zorunda” olunmadığı düşüncesindeki Cemal Tollu²⁷⁰, müzede görev aldığı yıllarda Hitit kabartmalarının konusal, çizgisel özelliklerini ve kompozisyon düzenlerini inceleme olanağı bulur. Nurullah Berk, Tollu'nun burada çivi yazısını da öğrendiğini belirtirken²⁷¹ sanatçının bu görevi sırasında nasıl bir ortamda bulunduğunu aktarır:

²⁶⁸ Cemal Sait Tollu (1899-1968). Ressam. Kısa sürelerle Lhote, Leger, Gromaire Atölyeleri gibi ünlü atölyelerde ve Hoffman Okulu'nda çalışır. İlk dönemlerinde konstrüktivist üslubu benimser. Gromaire etkileri sanatçının resimlerine heykel değerine ulaşan figürlerle yansır. 1955 sonrası Hitit kabartmalarına ilgi duyar ve Hitit sanatındaki geometrik yapı, hacimsel etki ve sağlam, yalın anlatım yöntemi sanatçının sanatını destekler. A.Ersoy, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar, İstanbul 2004, s.461. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.367,368,374.

²⁶⁹ A.Çoker, **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, İstanbul 1996, s.210.

²⁷⁰ M.Menemencioğlu, “Cemal Tollu Anlatıyor”, **Varlık**, Sayı:537, 1 Kasım 1960, s.9.

²⁷¹ N.Berk, “Cemal Tollu'ya Ağıt”, **Varlık**, Sayı:726, 15 Eylül 1968, s.7

Bugünün o ünlü müzesi daha kurulmamıştı başkentte. Tollu, küçücük bir odada, Eti vazoları, paraları, heykelcikleriyle baş başa geçirmişti iki yılını. (...) Öteden beri düşküdü arkeolojiye, antik çağların eserlerine. Hiyerogliflerin, çivi yazılarının, eski çağlardan kalma toprak vazoların, cam işlerinin üstüne sevgiyle eğilişini görmüşüm²⁷².

Sezer Tansuğ, Tollu'nun Arkeoloji Müzesi'nde görev almasının Hitit kültürünü yerinde görüp tanınması açısından önemli olduğu görüşündedir:

D Grubu'nun en aktif üyelerinden olan Tollu, Anadolu'nun sert iklimiyle empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek, konstrüktivizme yöneldiği bu dönemde, resimsel biçimleri oluşturmada Anadolu Hitit sanatının kült biçimlerinden esinlenmeyi yeğ görmüş ve üslup sentezini bu yolla aramıştır. Hitit kabartmalarından esinlenerek yaptığı resimlerde, kişisel üslup seçeneğiyle doğrudan örtüşen bir kaynağı, bir kültürü yayıldığı yörede görme olanağı bulmuştu²⁷³.

Sanatçının Hitit sanatı üzerine araştırmaları özellikle 1955 sonrasında resimlerine yansır. Kıymet Giray bu etkilenimin yansımalarını şöyle özetler:

Profilden verilen başlarına ve bacaklarına karşın, cepheden işlenen göğüsleri, geometrik formlarıyla yüzlerine egemen olan gözleriyle, yan yana sıralanan figürler, kutsal hayvanları üstünde betimlenerek

²⁷² N.Berk, "Cemal Tollu", **Sanat Dünyamız**, Sayı:7, Mayıs 1976, s.40.

²⁷³ S.Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s.247.

sembolleri tarafından taşınan Hitit Tanrıları kimlikleriyle, Tollu'nun tuvallerine gireceklerdir. Bu figürsel anlatım İç Anadolu insanının yaşamından alınan kesitlere dönüşecektir²⁷⁴.

Nurullah Berk ise, Tollu'nun 1967 yılında Akademi'de düzenlenen ilk retrospektif sergisi için hazırlanan broşürde, sanatçının, Hitit uygarlığından etkilenimini sanatına nasıl yansıttığını açıklar:

Cemal Tollu'nun kübist anlayışının geometrik şematizminden Eti sanatının kunt, geniş kütleli tekniğine geçişi bugünün Türk sanatı içinde önemle üzerinde durulacak bir şeydir. Eti alçak kabartmalarında ve heykellerinde beliren stil özelliğini inceleyip onu resim plânına aktarabilmek Tollu için başarı olmuştur. (...) Eti sanatçısının her biçimi, her objeyi en ağır, en kunt görünüşüne aktaran anıtsallığı Tollu'nun öteden beri buna paralel gelişen anlayışı ile barışmış ve bu karşılaşmadan çok dikkate değer bir tarz doğmuştur²⁷⁵.

Berk, Cemal Tollu'nun Hitit sanatına yönelimini değerlendirirken, önceki kuşak resamlara da bir eleştiri getirir. Çallı kuşağının Batı sanatı etkisiyle "ikinci plana attığı" yöresel, geleneksel sanat değerlerine Tollu'nun sahip çıkarak ulusallığa ulaştığını vurgular ve ekler:

²⁷⁴ K.Giray, **Ziraat Bankası Koleksiyonu**, Cilt:1, T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü, Ankara 2008, s.210.

²⁷⁵ Aktaran: A.Köksal, "Yerel, geleneksel özelliklerle yapı sağlamlığını ustaca kaynaştıran ressam: Cemal Tollu", **Milliyet Sanat**, Sayı:273, 17 Nisan 1978, s.19.

Tollu, sanat veriminin ne yazık ki sonlarında gençliğinin tutkularını hatırlamış, özbeöz Anadolu sanatı olan Eti sanatının heykellerini, kabartmalarını, genel olarak üslûbunu tablolarında canlandırmıştı²⁷⁶.



Resim 5. C.Tollu, **İstihsal**, 1954, 200x300 cm., Tuval üzerine yağlıboya²⁷⁷.

1954 yılında Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenen “Türkiye’de İş ve İstihsal” konulu yarışmaya “İstihsal” adlı resimle katılan Tollu, bu resimle altıncı olur. Sanatçının 1950’li yıllarda yöneldiği geometrik anlatımın da ilk önemli örneği olan bu resimde, figürler sert, geometrik konturlarla çevrenir. İç Anadolu insanının yaşamından bir kesit sunan bu resimde dikkat çeken bir

²⁷⁶ N.Berk, “Cemal Tollu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:7, Mayıs 1976, s.40.

²⁷⁷ A.Çoker, **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, İstanbul 1996, s.147.

başka nokta da, figürlerin başlarının profilden verilmesine karşın, göğüslerinin cepheden verilmesidir. Bu çizim tarzı, yukarıda da belirtildiği gibi Hitit kabartmalarının bir karakteristiğidir²⁷⁸.

3.1.3. Minyatür ve Hat Sanatına Yönelimler

1940'lardan itibaren sanatçılar için minyatür ve hat sanatı da önemli birer kaynak olarak gündeme girer. Özellikle minyatür sanatı, bir önceki bölümde değinildiği gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim gibi sanatçıların yanında On'lar Grubu sanatçılarından **Mehmet Pesen**²⁷⁹ ve d Grubu sanatçılarından **Nurullah Berk**²⁸⁰ tarafından 1950'li yıllarda sanatsal dillerini

²⁷⁸ K.Giray, a.g.y., s.364.

²⁷⁹ Mehmet Pesen (1923). İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi B.R.Eyüboğlu Atölyesi'nde öğretim görür ve 1948 yılında Akademi'nin Yüksek Bölümü'nden mezun olur. Uzun yıllar Anadolu'da ve Haydarpaşa Lisesi'nde resim öğretmenliği yapar. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.504.

²⁸⁰ Nurullah Berk (1906-1982). Ressam, eleştirmen, yazar. İstanbul'da doğar. 1920 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. 1924 yılına kadar Hikmet Onat, İbrahim Çallı Atölyeleri'nde çalışır. 1924 yılında Paris'e gider ve Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Ernest Laurent'la çalışır. 1928 yılında yurda döner. 1929 yılında Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucu üyelerinden olur. 1932 yılı sonuna dek bu birlikte çalışmalarını sürdürür. Aynı yıl Paris'e gider. Lhote ve Leger Atölyeleri'nde çalışır. Bir yıl kadar Paris'te kaldıktan sonra yurda döner ve d Grubu'nun kurucuları arasında yer alır. 1939 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyesi olur. 1946 yılında tekrar Paris'e gider ve bir yıl daha kalır. Bu arada Unesco'nun Paris'te düzenlediği uluslararası çağdaş resim konferansında, "Eski Çağlar Türkiye'si, Bugünün Türkiye'si" adlı sergiyi Cernuschi Müzesi'nde düzenler. Sergi bitince İstanbul'a döner. Suut Kemal Yetkin'le birlikte sonradan Türkiye Komitesi başkanı olarak birliğin Zürih, Paris ve Dublin toplantılarına katılır. 1953

oluşturmada önemli bir kaynak olarak görülür. Sanatçılar geleneksel bir resim türü olan minyatür ile Batı resim tekniği arasında bağ kurarak *ulusal/millî* bir resim dili oluşturma amacını güderler.

Nurullah Berk, d Grubu'nun kuruluş yıllarında Türkiye'ye çağdaş sanatı getirmek gibi bir söylemle yola çıkmışken, özellikle, 25 Ocak 1941 tarihindeki 9. d Grubu sergisinden itibaren minyatür gibi geleneksel bir sanatı ele alış biçimleriyle dikkati çeker²⁸¹. Sezer Tansuğ, Berk'in bu değişimini değerlendirirken, Türkiye'nin, Batı ülkelerinden farklı gelişim çizgisine bakmak gerekliliğini vurgular:

Resim sanatı alanında 20. yüzyılı kapsayan gelişmeler, bu farklılık açısından ele alınmak zorundadır. Biçim yaratışları çevresinde oluşan Batı tipi örneklerle rağmen, gelişimlerin çıkış noktaları kısaca kendi kaynaklarımızda araştırılmak gerekir.

Sözgelimi Nurullah Berk, kendi resminde, Fransız empresyonizmini izleyen akımların biçim etkilerini yansıtmakla birlikte, bu etkileri farklı

yılında UNESCO' ya bağlı Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği'nin (AICA) Türkiye Millî Komitesi'ni kurarak, kongrenin 1954 yılında İstanbul'da yapılması konusunda çalışır. 1962 yılında İstanbul Resim Heykel Müdürlüğüne getirilir. 1964 yılında Viyana, Paris, Roma ve Brüksel'de düzenlenen "Çağdaş Türk Resmi" sergilerinde ve Paris bienallerinin bir bölümünde sanat yazarlığı yapar. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.384,388,389. E.Dal, "Nurullah Berk", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.223.

²⁸¹ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.345,346.

bir yerel zevkle adapte etmek zorunluluğunu duymuştur. Gene de bu tip uyarılmanın tuvale ilişkin tekniklerle arasının bulunduğu, bazı yerel motiflerin böyle bir ortama intibaklarının sağlandığı çabalar dikkati çeker. Bu tutum yalnız Berk için değil, aynı dönemde birlikte etkinlik şansı arayan diğer sanatçılar için de geçerlidir ²⁸².

Kuşkusuz Tansuğ'un sözünü ettiği değişimler, çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınan, 1940 ve 1950 yıllarında, Türkiye'de izlenen sanat politikalarının geçirdiği değişimlerdir. Nurullah Berk'in sanat çizgisi de, özellikle 1950 sonrası, sanat ortamının değişen koşullarından etkilenir. Bu etkilenme sanatçının minyatür sanatına ilgisinin artması sonucunu doğurur. Resimlerinde Doğu minyatürlerinin renk uyumuyla birlikte çizgisel arabesk dikkati çeker:

1950-1965 yıllarından başlayarak, Berk geleneksel nakış sanatımızın izlerini süren resimlere yönelir. Bu resimlerin yüzeylerinde devingen ve geometrik sistemler ağı ören arabesk resimsel tasarımlar önem kazanır. Sonsuzluğu çağrıştıran çizgisel konstrüksiyonla aktarılan ve sağlam konturlarla yüzeysel bir anlatıma itilen kunt figürler, geleneksel sanatların izlerini fiziksel özelliklerin soyut yorumlarıyla özdeşleştirir ²⁸³.

²⁸² S.Tansuğ, "Nurullah Berk'in Saygın Yeri", **Sanat Çevresi**, Sayı:15, Ocak 1980, s.8,9.

²⁸³ K.Giray, **Ziraat Bankası Koleksiyonu**, Cilt:1, T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü, Ankara 2008, s.212.

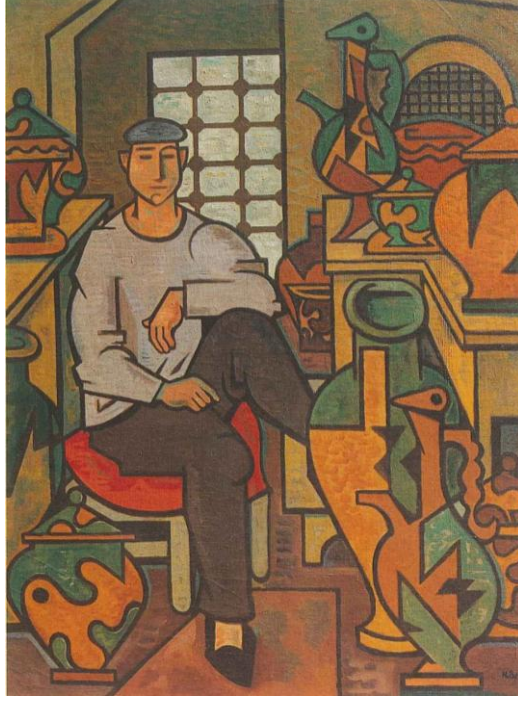
Sanatçı böylece, Paris'te çalıştığı Lhote ve Leger atölyelerinde edindiği birikimlerle geleneksel nakış ve minyatür sanatlarının izlerini taşıyan bir resimsel anlatım geliştirir. Cevat Köseoğlu, Nurullah Berk'in 1956 yılındaki sergisini değerlendirdiği yazısında, sanatçının her şeyden önce minyatür ve Türk süsleme sanatlarından ilham aldığını ve bu bağlamda da “çizgi, renk ve biçim bakımından “Türk resmi”nin ruhuna varmak” istediğini belirtir²⁸⁴. Sanatçının, 1958 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide verdiği yanıt, Köseoğlu'nun saptamasıyla paralellik taşır ve ressam olarak Berk'in kendisini Türk resim sanatı içinde nerede konumlandığını ortaya koyar:

Yalnız görüşüme göre bugünkü Türk ressamlarını ikiye ayırabilirim:

1) Türk sanatı yaratmaya, yani Türk sanatına yerli ve millî bir karakter vermeye çalışanlar. Sanat çalışmalarım ve sempatiim beni bu gruba sokar²⁸⁵.

²⁸⁴ C.Köseoğlu, “Nurullah Berk'in Sergisi”, **Yeditepe**, Sayı:108, 1 Haziran 1956, s.3.

²⁸⁵ Anonim, “Nurullah Berk Anlatıyor”, **Varlık**, Sayı:476, 15 Nisan 1958, s.10.



Resim 6. N.Berk, **Çömlekçi**, 1957, 130x98 cm., Yağlıboya.²⁸⁶.

Sanatçının “Çömlekçi” başlıklı resminde, izlediği motifsel anlatım öne çıkar. Kıymet Giray, Berk’in bu tür motifsel uygulamalarında geometrik bir sistemler ağı kurgulamasına dikkat çeker:

(...) geleneksel nakış sanatımızı, resmin tüm yüzeyine devingen bir geometrik sistemler ağı ören arabesk, sonsuzluğu çağrıştıran bir çizgisel kontrüksiyonla aktarır. Bu düzen içinde hedeflenen resim dili, sert konturlarla yüzeysel bir anlatıma itilen kunt figürler ve yerel fiziksel özelliklerin motifsel yorumu ve soyut anlatımlarıdır²⁸⁷.

²⁸⁶ Anonim, **Nurullah Berk Resim Sergisi**, Garanti Sanat Galerisi, Ocak 1977.

²⁸⁷ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.366.

On'lar Grubu sanatçılarından Mehmet Pesen, Akademi'den mezun olduğu 1948 yılından itibaren geleneksel kaynakları kendi üslubu içinde kullanarak On'lar Grubu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu çizgisini izler. Bedri Rahmi'nin etkisi özellikle ilk dönem resimleri için bir eleştiri noktası da oluşturur²⁸⁸.

Abdülkadir Günyaz, sanatçının "öncelikle bir Türk sanatçısı" olma ve "evrenselliğın yolunun da buradan geçmesi gerektiğı bilincini" taşıdığını belirtir²⁸⁹. Turgay Gönenç de Pesen'in 1943'lerden itibaren ulusal bir resim üslubunun peşinde olduğunu vurgular:

Bu dönem resimlerinde özgün olma çabasıyla birlikte, çağdaş Türk resminin estetiğini oluşturma düşüncesi egemendir.

Batı sanatına sırt çevirmeden, çağdaş, özgün ve yerel bir kimlik arayışının ürünleridir bunlar.(...) Mehmet Pesen 1943'lerden başlayarak ulusal bir resim biçiminin peşindedir. Buradaki ulusallık ne konu ne de göndermelerde bulunduğu folklorik öğelerden kaynaklanmaz; ulusallık doğrudan resmin kendine özgü dili içinde irdelenir²⁹⁰.

²⁸⁸ T.Gönenç, "Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.6. İ.Balaban, "Pesen'in Minyatürden Süzölen Resimleri", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.5.

²⁸⁹ A.Günyaz, "Özgün Ve Araştırmacı Kişiliğı İle Ressam Mehmet Pesen", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.14.

²⁹⁰ T.Gönenç, "Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.6.

Bu irdeleme Pesen'in resminde Batı ve geleneksel kaynaklar arasında başarılı bir senteze ulaşma noktasına varır. Sanatçı bu konuyla bağlantılı olarak görüşlerini şöyle aktarır:

Sanatçı toplumdaki kendini nasıl soyutlar? Ayağımızı bastığımız bu toprakla ilişkimizi her anlamda somut olarak yürütmek zorundayız. Yoksa havada kalırız ²⁹¹.

Kendi törelerim, kendi geleneklerim, kendi toprağım, benim insanlarım yaşasındı benim resimlerimde. Töreleriyle, kendi kültürümüzden kaynaklanarak bir yere varacağıma inanmıştım. Bunları batı resminin evrenselliği içinde bir yorumla uygulamam teknik olarak bir tavır ortaya koyduğunda bu da ben olacaktım ²⁹².

Mehmet Pesen'in bu senteze varma çabası içinde kendi sanatsal dilini yaratma konusundaki çabası dikkati çeker. Abdülkadir Günyaz, Pesen'in resimlerini üç dönemde inceler:

İlk dönem öğrencilikten öğretmenliğe geçiş yaptığı dönemdir kuşkusuz; Bedri Rahmi Hoca'nın doğrultusunda. İkinci dönem ki kanımca en güçlü dönemidir, soyutlamalar ve soyutlar ön plana çıkmıştır.(...) Sonrasında, son dönemde belli bir olgunluğun ve yeni bir içe ve öze dönüşün etkisiyle yeniden bizim kaynaklarımıza eğildiği, yurt güzelliklerinin, minyatüre çağrışımlı anlatımın ağır

²⁹¹ Ş. Balcioğlu, "Mehmet Pesen Halk Sanatına Gönül Verdi", **Sanat Çevresi**, Sayı:67, Mayıs 1984, s.55.

²⁹² M.Pesen, "Ressam Olmak...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.4.

bastığı, renkli, coşkulu, cıvılcıvılcı son dönemi. Yer yer şiirlerle de bezenen bu resimlerde yalnızca aşinalıklar bulmakla yetinilmez, aynı zamanda bir Türk resmiyle, ressamıyla karşı karşıya olduğumuzu da derinden derine sezinleriz²⁹³.

Günyaz'ın da vurguladığı gibi, Pesen'in son döneminde ki 1975 sonrası olarak düşünülebilir, yeniden 1950'lere On'lar Grubu'nun ve hocasının sanat anlayışına yöneldiği görülür. Resimlerde şiir kullanılması Eyüboğlu'nun da sıkça başvurduğu anlatım yollarındandır. Son dönem yapıtlarında, Pesen, Anadolu insanını, kentlerin görünümünü minyatür esinli anlatımlarla resmeder²⁹⁴.

Mehmet Pesen, sanat yaşamında seçtiği konular üzerine kurduğu dizilerle dikkati çeker. 1950'li yıllarda halk oyunları, horozlar, Kapadokya gibi konular, Pesen'in resimlerinde dizi olarak ele alınır²⁹⁵. Sanatçı "kendi folklorumuzun zenginliği içinde hiçte sıkıntı çekmedim konu bulmakta" der²⁹⁶. 1950'li yılların özellikle ilk yarısında Pesen, daha çok halk oyunlarını konu alan resim dizileri oluşturur. Kıymet Giray bu süreci değerlendirirken,

²⁹³ A.Günyaz, "Mehmet Pesen", **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.24.

²⁹⁴ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.486.

²⁹⁵ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.486.

²⁹⁶ M.Pesen, "Ressam Olmak...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.4.

sanatçının “Kastamonu”²⁹⁷, “Horon Kompozisyon” gibi resimlerinde dönemin ortak beğenisini yansıttığını vurgular:

Bunlar büyük boyutlu tuval yüzeyini tümünden kaplayan ve motifsel bir yorumla ele alınan figürsel anlatımlardır. Hemen ön planda, tuval yüzeyine paralel olarak tasarlanan kompozisyonlarıyla bu resimlerde, bilinçli olarak bir yüzey anlatımının seçildiği görülür. O yılların anlatım seçeneklerinin gözdeleri olan; soyut, lekesele uygulamalar, özellikle el ve ayaklarda anıtsal kurguyu ve resimsel planları vurgulayan deformasyonlar, anlatımı yüzeye iten tüm boşlukları dolduran motifsel yorumlar Pesen’in resimlerinde de başarıyla uygulanır²⁹⁸.

²⁹⁷ Sanatçı bu yapıtı TBMM için “Vilayet Resimleri” etkinliği kapsamında hazırlar. Anonim, “Pesen’in Resimleri”, **Milliyet Sanat**, Sayı:118, 7 Şubat 1975, s.21.

²⁹⁸ K.Giray, “Mehmet Pesen’in Sanatına Bir Bakış”, **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.12.



Resim 7. M. Pesen, **Kastamonu**, 1960, 58x100 cm., Duralit üstüne yağlıboya²⁹⁹.

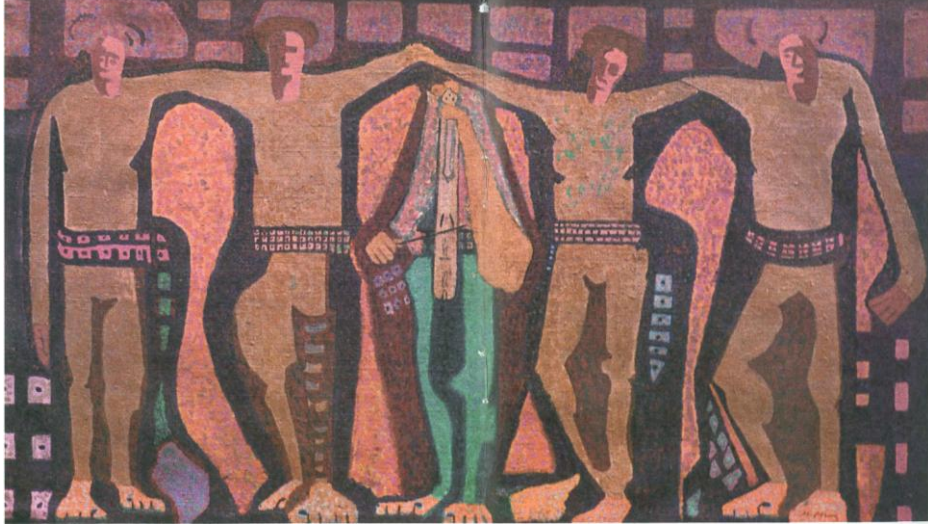
Turgay Gönenç de Giray gibi Pesen'in 1950'li yıllarda kullandığı dilin yarı soyut, nakışçı özelliklerine değinir³⁰⁰. İki boyutluluk bu dönem resimlerinde etkindir ki yüzey resmi yapması Pesen'in minyatür etkisi aldığını gösterir. Bu etkiler 1970'li yıllarda etkinliğini arttıracaktır. Sanatçı bu etkiyle ilgili olarak görüşlerini açıklar:

Minyatürde halk resmi var. İşin ilginç yanı, "minyatür" denen sanat aslında saray çerçevesi içinde kalmış. Ama onu yapan, yaratan gene halk. Dikkat ederseniz, o basit gibi görünen insanlar arabaya, faytona, heybeye, çoraba, hatta hatta karpuzların üstüne resim yaparlar. Ne var ki, oralara yapılan resimler zaman içinde kaybolur, yok olur gider. Minyatürünse kalıcı yanı var. Kendi kendime, o halde

²⁹⁹ M.Pesen, **Mehmet Pesen**, Polat Ofset, İstanbul.

³⁰⁰ T.Gönenç, "Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.7.

dedim, minyatürü andıran bir anlayışla doğamı halkımı vereyim
resimlerimde ³⁰¹.



Resim 8. M. Pesen, **Horon Kompozisyon**, 1952, 97x167 cm., Tuval üstüne yağlıboya ³⁰².

Sanatçı 1950'lerin ikinci yarısında bir başka resim dizisiyle, kümes hayvanlarını, özellikle de horozları ele aldığı resimlerle dikkati çeker. Yine yüzeysel bir resim anlayışıyla ve motifsel yorumlarla ele aldığı bu konular, lekese soyut anlatımları resmine sokar sanatçının ³⁰³. Sanatçı, 1966 sonrası da yine bu konuya dönecektir.

³⁰¹ Ş. Balcıoğlu, "Mehmet Pesen Halk Sanatına Gönül Verdi", **Sanat Çevresi**, Sayı:67, Mayıs 1984, s.54.

³⁰² M.Pesen, **Mehmet Pesen**, Polat Ofset, İstanbul.

³⁰³ K.Giray, "Mehmet Pesen'in Sanatına Bir Bakış", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim1993, s.12.

d Grubu'nun bir başka ressamı olan **Elif Naci**³⁰⁴, sanat yaşamının bir döneminde Osmanlı geleneksel sanatlarıyla ilişkilendirdiği bir anlatım izler. 1937 yılında gazetecilik görevinden ayrılan Naci, Hasan Ali Yücel'in önerisiyle Türk İslam Eserleri Müzesine önce müdür yardımcısı, ardından da müdür olur ve yirmi beş yıl bu görevi sürdürür³⁰⁵. Naci bu dönemini şöyle aktarır:

Neler yok burada? Halılar, Kuranlar, levhalar, tezhipler, minyatürler, çiniler, doğu sanatının çeşitli cümbüşleri. Bunların arasında bir insanın etkilenmemesi olanak dışı. Bu müzede beni iki şey daha çok etkiledi. Selçuk halısı ve Arap harfleri. Onlardan derlediğim bazı motifleri tablolarıma yerleştirecek kadar. Bakınız size şurasını hemen söyleyeyim ki, beni soyuta iten ne Picasso, ne Braque, ne

³⁰⁴ Elif Naci (1898-1987). Ressam. Gelibolu'da doğar. 1914 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girer ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olur ve aynı yıl Yeni Resim Cemiyeti'nin kuruluşunda yer alır. I. Dünya savaşı sırasında askere alındığı için ara vermek zorunda kaldığı okulundan 1928 yılında mezun olur ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'ne girer. 1933 yılında d Grubu'nun kurucuları arasında yer alır. 1937 yılında Türk İslam Eserleri Müzesi Müdür Yardımcılığı, iki yıl sonra da müdürlüğüne getirilir. 1956 yılında emekli olur. 1962-1963 yılları arasında Topkapı Sarayı Müdür Yardımcılığı görevini yerine getirir. 1916-1937 yılları arasında İleri, Son Posta, Tan, Millîyet gazetelerinde çalışır. 1937'de girdiği Cumhuriyet Gazetesi'nde arşiv servisinde 1977 yılına dek yöneticilik yapar. E.Dal, "Elif Naci", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.514.

³⁰⁵ E.Karaesmen, "Elif Naci", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:15, Şubat 1982, s.49.

benim hocam Andre Lhote, ne Fernend Leger. Benim hocam onüçüncü yüzyılın Selçuk halı dokuyucusu³⁰⁶.

Naci, gerçekten de resimlerine müzede gördüğü hat, halı, çini, minyatür yapıtlarından parçalar ekler, “yeni kompozisyonlar kurmayı” dener. Böylece “Batıya benzemeyen yepyeni bir Türk sanatı” ortaya koymayı hedefler. Ancak başarısız olduğunu düşünür. Bu düşüncesinde, arkadaşı ressam Cemal Tollu’nun uyarısı da etkili olur. Tollu, Naci’nin çeşitli yapıtlardan parçalar alarak kompozisyon kurmasını ahlaki olarak yerer. Elif Naci, Tollu’ya hak vererek bu çalışmalarını sonlandırır. Ancak bir Türk resmi yaratma konusunda kendisini başarısız olarak nitelendirse de, bu konudaki umudunu yitirmez³⁰⁷. Çünkü Naci’ye göre “sanat yerseldir, sonra evrensel olur”. İnsanın içine doğduğu çevreden ve dolayısıyla bir sanatçı için çevresinde görerek yetiştiği sanat yapıtlarından etkilenmemek olası değildir:

Bunun içindir ki, “Türk resmi, Alplerin ötesinden değil, Torosların eteklerinden doğacaktır.” Bu, benim yasamdır³⁰⁸.

Naci’nin soyut resme geçiş sürecinde özellikle Selçuk halılarındaki stilizasyon etkiler sanatçıyı. Bu noktada bir soyutlamaya gidildiğini, gerçeklikten bir kaçış, bir yeniden yaratmaya varıldığını görür. Naci

³⁰⁶ Anonim, “Elif Naci, Sanatı ve D Grubu Üzerine”, **Yeni Boyut**, Sayı:15, Eylül 1983, s.26,27.

³⁰⁷ A.Ersoy, “Elif Naci İle Söyleşi”, **Sanat Çevresi**, Sayı:76, Şubat 1985, s.9,11.

³⁰⁸ Anonim, “Sanat yersel mi, evrensel mi?”, **Milliyet Sanat**, Sayı:134, 30 Mayıs 1975, s.30.

tarafından figürsüz bir sanata ulaşma çabaları olarak değerlendirilen bu durum, yine sanatçı tarafından, modern sanatın da başlangıç noktası olarak nitelendirilir; çağdaş sanat soyutu, Doğu'dan kaynaklanır. Ressam, bu stilizasyonu ve soyutlamayı görünce kendi yolunu da çizerek soyut sanat çalışmalarına başlar³⁰⁹.

1950'li yıllarda Türk kaligrafi sanatının soyut bir nitelik taşıdığı görüşü yalnızca Elif Naci'nin sanatına yön vermez. **Sabri Berkel**³¹⁰ ve **Şemsi Arel**³¹¹ de bu düşünceden hareketle hat sanatını kaynak olarak kullanma yoluna giderler. Türk kaligrafi sanatı bu sanatçıların yapıtlarında daha çok 1960'lı yıllarda etkinliklerini gösterse de, bu yoldaki ilk çalışmaları 1950'li yılların ikinci yarısına tarihlendirilir. Örneklesek, Sabri Berkel'in özellikle 1955-1963

³⁰⁹ Anonim, "Elif Naci, Sanatı ve D Grubu Üzerine", **Yeni Boyut**, Sayı:15, Eylül 1983, s.26,27.

³¹⁰ Sabri Berkel (Fettah) (1907-1993). Ressam. İlk sanat eğitimini Üsküp'te Sırp-Fransız Okulu'nda alır. Sonrasında bir yıl Belgrad Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam eden sanatçı, 1929-1935 yılları arasında da Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın öğrencisi olur. Resim dışında fresk ve grafik öğrenimi de görür. 1939 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne atanır. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.397,398.

³¹¹ Şemsi Arel (1906-1985). Ressam. Şemsettin Arel olarak da bilinen sanatçı, ilk resim derslerini ressam olan babası Mehmet Ruhi Arel'den alır. 1924 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek İbrahim Çallı'nın öğrencisi olur. Bir süre resim öğretmenliği yaptıktan sonra 1949 yılında Paris'e gönderilir. Burada Lhote, Leger ve Metzinger'in atölyelerinde çalışan sanatçı, 1950 yılında yurda döner. 1954 yılında Hollanda, Belçika, İtalya ve Fransa'da resim çalışır, 1955-1959 yılları arasında Cevat Dereli ve Cemal Tollu'yla birlikte İstanbul'da Askeri Müze'de tablo onarımı üzerine çalışır. N.Arslan, "Şemsi Arel", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.127.

yılları arasında “Yazı” adını verdiği çalışmalarını bu esinleri taşıyor ve sanatçı bu yıllarda kaligrafik soyut anlatımı benimser³¹². Berkel, Jale Erzen’le yaptığı söyleşide, Ayasofya, Süleymaniye gibi yapıtların “bu topraklarda da büyük eserler” verilebileceğinin kanıtı olduğunu söyler ve ekler:

Resim kültürün özünün özüdür. Bir tek kültürle eser verilemez,
birçok kültür şarttır bir eserin yaratılması için³¹³.

Bu cümleler, Berkel’in sanat anlayışını aktarması açısından önem taşıyor. Sanatçı, yalnızca içinde yaşadığı değil, yaşamış ve yaşayan tüm uygarlıkların kültürlerini işaret eder bu anlatımla. Sanatçının söyleşinin yapıldığı 1982 yılındaki bu noktaya gelirken geçtiği aşamalar arasında, 1940’lardan itibaren tartışılmaya başlayan Türk resmi yaratma idealine sahip çıktığı bir dönem de vardır. Berkel, 1950’lerin ilk yarısında, geometrik soyut arabesk anlatımlarını yerellik kaygısıyla bağdaştıran bir dil izler³¹⁴. Sanatçı bu dönemini şöyle açıklar:

1950’lerde Nurullah Berk ile ‘Türk Resmi’ yapalım dedik. Kübist bir yapıdan hareket ederek, konu yolu ile Türk kültürünü yansıtmaya çalıştık. O dönemden, simitçi, yoğurtçu ve cami konularını işleyen

³¹² K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.392.

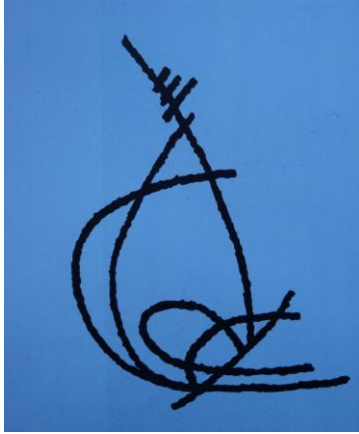
³¹³ J.Erzen, “Sabri Berkel ile Söyleşi ve Düşündürdükleri”, **Yeni Boyut**, Sayı:1, 15 Ocak 1982, s.8.

³¹⁴ A.Köksal, “Berkel’in toplu sergisi”, **Milliyet Sanat**, Sayı:230, 6 Mayıs 1977, s.26.

resimlerim vardır. Ama bu yolu ancak mevzularla yürütebilirdim ve bu yolda kalmak istemedim ³¹⁵.

Ahmet Köksal sanatçının 1950'lerin ikinci yarısında kaligrafiye geçiş sürecini şöyle özetler:

Ülkemizin renklerinden, çizgilerinden esinlenilerek girilen bu soyutlama eğilimi, 1955'ten sonra kaligrafik soyut düzenlemelerde, ardından kaligrafiye bağlı lekelerle oluşan düzenlemelerde yoğunluk kazanıyor ³¹⁶.



Resim 9. S.Berkel, **Yazı**, 70x100 cm., Çini mürekkebi ³¹⁷.

Yalçın Sadak, Berkel'in sanatını besleyen kaynakların "Doğalcı gelenek, Türk-İslam geleneği ve modern dönemin belli başlı akımları"

³¹⁵ J.Erzen, "Sabri Berkel ile Söyleşi ve Düşündürdükleri", **Yeni Boyut**, Sayı:1, 15 Ocak 1982, s.8.

³¹⁶ A.Köksal, "Berkel'in toplu sergisi", **Milliyet Sanat**, Sayı:230, 6 Mayıs 1977, s.26.

³¹⁷ N.Berk, A.Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt:2, Tıglat Basımevi, İstanbul 1981, s.152.

olduğunu belirtir. Sadak, 1955 sonrası desenlerinde sanatçının, kaligrafinin “süreklilik ve zamandaşlık biçiminde açığa vuran özelliğini, fondan espasa taşıyarak söz konusu özelliği, yerellekle evrenselliği aynı zamanda yakalama yönünde” zorladığını vurgular³¹⁸.

Giuseppe Marchiori, Berkel’in gelenekle bağıntısını ortaya koyarken, sanatçının sanatının yazıdan ve süslemeden doğduğunu belirtir ve ekler:

(...) doğulu kaynaklara bağlı kalırken, aynı zamanda, süslemenin dar çemberinden, yazısal yorumlamadan kendini kurtarmak için, özel çizgili ve renk renk yüzeyli daha özgür bir alanı ele geçirmeğe yöneliyor. (...) Geometrik ya da soyut görünüşün altında, her yazısal öğenin ve rengin konu hâline geldiği, çizgilerin ve renklerin oyununda (ya da öyküsünde) başrol oynadığı modern anahtarlı figürsüz bir dünyaya özgü motifler gizleniyor. Bu öykünün ne olduğunun kesinlikle belirlenmesi her zaman zordur: Halılardan seramiklere ve minyatürlere kadar en tutarsız teknikler içinde, İranlıların, Arapların, Eski Mısırlıların, Suriyelilerin öyküsüdür bu. Ama Berkel olayında bu, gözleri Batıya ve Batı kültürüne çevrilmiş olsa da, kökeninden koparılmayı istemiyen bir ressamın öyküsüdür³¹⁹.

³¹⁸ Y.Sadak, “Sabri Berkel’in Resimleri İçin Bir Çerçeve Denemesi”, **Sanat Çevresi**, Sayı:127, Mayıs 1989, s.14.

³¹⁹ G.Marchiori, “Sabri Berkel’in Sanatı”, **Sanat Çevresi**, Sayı:26, Aralık 1980, s.17.

Bu ifadelerle yazar, Sabri Berkel'in sanatının Doğu-Batı arasında bir bileşime vardığı sonucunu çıkarırken, sanatçının her iki alanın sınırları dışına çıkarak kendi sanatsal yaratımını başarıyla oluşturduğu yorumunu getirir. Berkel'in üslubundaki bu öznelik, Yalçın Sadak tarafından da vurgulanır:

Çizgi renk değeri, renk de çizgi değeri kazanarak fondan espasa taşınırken, hem Batılı hem de Doğulu (geleneksel) bakışa yabancılaşmaktadır. Öte yandan süreklilik içindeki çizgi/rengin, farklı renk alanlarını aynı değerde sınırlamasıyla derinlik/yüzey diyalektiği çağdaş anlatıma kavuşmuş olmaktadır ³²⁰.

Sadak, Berkel'in kuşağının diğer ressamlarından ayrılan tarafının resmi bir "kültür sorunu olarak" değil, doğrudan "bir varlık sorunu olarak" ele alması olduğunu³²¹ ve bu doğrultuda da kaligrafiden yola çıkan diğer ressamın aksine, Berkel'in kaligrafiyle buluştuğunu vurgular.

Şemsi Arel de 1955 sonrasında kaligrafiye eğilir. Adnan Turani, Arel'in geometrik düzenlemelerine, önceden saptanmış, katı bir motif olarak yazıyı soktuğunu belirtir ve ekler:

Arel, genellikle saman sarıları ve gri resimler üzerine resmettiği yazısal motifinin esinini, kesik uçla yazılmış eski kürsif yazılarımızdan alır. (...) Arel'in resimlerinde, önceden sevip

³²⁰ Y.Sadak, "Sabri Berkel'in Resimleri İçin Bir Çerçeve Denemesi", **Sanat Çevresi**, Sayı:127, Mayıs 1989, s.14.

³²¹ Y.Sadak, "Sabri Berkel'in Resimleri İçin Bir Çerçeve Denemesi", **Sanat Çevresi**, Sayı:127, Mayıs 1989, s.113.

benimsenmiş yazı motifi, hazırlanmış bir resim zemini üzerine âdeta resmedilircesine yerleştirilmiştir³²².

Şemsi Arel, kaligrafi örneğini katı bir motif olarak resme sokarken, yazıya yorum yapmaz. Resmin içine yerleştirilmiş bir öge olarak yazı kendini gösterir. Bu yerleştirme Hans Fleming'e göre "eski yazı sanatının modern resimle bereketli bir şekilde uyuşması" sonucunu doğurur³²³.



Resim 10. Ş. Arel, **Yazı**, 1957, Yağlıboya tuval³²⁴.

³²² N.Berk, A.Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt:2, Tıglat Basımevi, İstanbul 1981, s.198,199.

³²³ Anonim, "Şemseddin Arel'in ölümü: eskiye dayalı çağdaş san'at", **Antika**, Sayı:4, Temmuz 1985, s.61.

³²⁴ A.Ersoy, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar, İstanbul 2004, s.51.

3.1.4. Anadolu Halk Resmine Yönelimler

Anadolu halk resim geleneği, **Malik Aksel**'in³²⁵ gerek sanatçı gerekse araştırmacı kimliğine kaynaklık eder. Aksel'in sanat anlayışının genel hatlarını, 1928-1932 yılları arasında kaldığı Almanya'da izlediği Max Liebermann³²⁶ ve Lovis Corinth³²⁷ gibi klasik beğeniye bağlı ustaların etkisi

³²⁵ Malik Aksel (1903-1987). Ressam. Selanik yakınlarındaki Katerin'de doğar. İlkokula Serez'de başlar, ancak Balkan Savaşı'nın çıkması nedeniyle ailesi İstanbul'a göçen sanatçı, ilkokulu Beyazıt numune Okulu'nda tamamlar. 1921 yılında Darülmuallimin'den mezun olur. Yüksek öğrenimini devlet tarafından 1928 yılında resim pedagojisi eğitimi alması için gönderildiği Almanya'da Berlin Yüksek Resim Öğretmen Okulu'nda tamamlar. 1932 yılında Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği yapar. Bu sırada Yurdu Gezen Türk Ressamları etkinliği kapsamında 1939 yılında Sivas'a, 1941 yılında Denizli'ye gider. 1968 yılına dek resim ve sanat tarihi öğretmenliğini sürdürür. Çok sayıda kişisel sergi açar ve karma sergiye katılır. Yazarlığı ve araştırmacılığı ile de dikkat çeken Aksel, yazdığı kitapların yanı sıra pek çok dergide çıkan yazıları ile de dikkati çeker. M.Aksel, **Malik Aksel Sanat Hayatı Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yayına Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

³²⁶ Max Liebermann (1847-1935). Alman ressam ve grafik tasarımcı. İzlenimci akımın en önemli adlarından biri olan sanatçı, köylülerle çalışan insanların yanı sıra yetimhanelerle akıl hastanelerinde gördüğü insanları, yaşadıkları ortamı da vurgulayarak işler. 1899 yılında Berlin Sezession'unu kurar. Z.Rona, "Max Liebermann", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1111.

³²⁷ Lovis Corinth (1858-1925). Alman ressam ve oymabaskı sanatçısı. Berlin Sezession Grubu'nun önemli sanatçılarından olan Corinth, 1911-1912 ve 1915 yıllarında bu grubun başkanlığını yürütür. Resimlerinde çirkin ve acımasız bile en doğal halleriyle verebilen ressamın yapıtları sonradan, Nazi Almanya'sında "Yoz Sanat" olarak nitelendirilip müzelerden çıkarılır. Z.Rona, "Lovis Corinth", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.355,356.

belirler³²⁸. Bu ressamardan teknik olarak etkilenen sanatçı, resimlerinde Anadolu insanını ve yaşantısını yerel anlatımlarla işler.

Malik Aksel, ressamlığının yanı sıra, araştırmacı kimliğiyle de Türk sanatına katkıda bulunur. Sanatçı, Anadolu halk sanatlarına duyduğu ilgiyle hareket eder. Örneklesek; Darümuallimin’de okurken seçtiği “Mahalle Mektebi”, “Falaka” gibi resimsel konular halk yaşayışından kareler sunar, Almanya’dan döndükten sonra ise kendi özgün resimsel dilini yaratma aşamasında baktığı yer yine *halk sanatı* olur. Özellikle yerel bir resim dili geliştirme çabalarının sonucu olarak içinden çıktığı halkın günlük yaşantısına ve bu yaşantının değerlerine, bunların yansıdığı halk resimlerine eğilir. Pek çok dergide halk sanatı ve halk resimleri konusunda yazılar yazarken, bir yandan çok sayıda taş baskısı kitap ve halk resmi toplar. Böylece oluşturduğu özel koleksiyonundan derlediği yapıtları, 1958 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde “Taşbaskısı Halk Resimleri” adıyla sergiler. Bu sergide taşbaskısı halk kitaplarıyla duvara asılmak üzere basılanlardan seçilen yetmiş iki resim yer alır³²⁹. 1959 yılında Olgunlaşma Enstitüsü’nde “Eski Türk El Sanatları” başlıklarıyla bir başka sergi düzenler³³⁰. Sanatçı halk resmi konusunda yaptığı çalışmalarını, CHP’nin düzenlediği “Yurdu Gezen

³²⁸ A.Köksal, “Malik Aksel’in resimleri, Anadolu yaşantısını ve tiplerini anlatımcı, içten bir üslupla yansıtıyor”, **Milliyet Sanat**, Sayı:255, 12 Aralık 1977, s.19.

³²⁹ M.Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, (Önsöz ve Giriş Yerine: Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s.vii,viii.

³³⁰ A.Köksal, “Malik Aksel’in resimleri, Anadolu yaşantısını ve tiplerini anlatımcı, içten bir üslupla yansıtıyor”, **Milliyet Sanat**, Sayı:255, 12 Aralık 1977, s.19.

Türk Ressamları” etkinliği kapsamında gittiği Sivas ve Denizli’deki araştışılarının da katkısıyla, 1960 yılında “Anadolu Halk Resimleri”, 1967 yılında “Türklerde Dini Resimler”, 1971 yılında “Sanat ve Folklor” ve 1977 yılında “İstanbul’un Ortası” gibi kitaplarında toplar³³¹. “Anadolu Halk Resimleri” kitabının önsözünü yazan Mazhar Şevket İpşiroğlu, çalışmanın önemini ve değerini vurgularken, varlığı konusunda soru işareti olan halk resimlerinin gerçekten varolduğunu Aksel’in bu kitapta kanıtladığını belirtir:

Bu kitap halkta resimle düşünme ve anlatma gücünün ne kadar aslı bir ihtiyacı karşıladığını ve ne kadar kuvvetli bir geleneği bulunduğunu gösteren ilk eser olacak ³³².

“Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliği Aksel’in sanat yaşamında büyük önem taşıır. Aksel, “İstanbul’un Ortası” adlı kitabında bu konuya değinir:

Türk ressamaları ilk defa 1937’den 1944’e kadar askere giden acemi erler gibi resim çantalarını sırtlarına alarak yurdun her köşesine dağıldılar.

(...) Anadolu’nun çıplak bozkırları ortasında tek başına kalmış bir kervansaray, tezekli kerpiç duvarlar arkasında mavi, yeçil çinilerle

³³¹ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.458. A.Köksal, “Bir Yerellik Ustası: Malik Aksel”, **Milliyet Sanat**, Sayı:43, 1 Mart 1982, s.48.

³³² M.Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, (Önsöz: Mazhar Şevket İpşiroğlu), Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s.xvi.

süslü bir Selçuk şaheseri minare, yalçın kayalar üzerinde kartal yuvası harab bir kale. Artık buralarda sâde turistler değil bir de ressamlar görünüyordu. Bu bir kendimize dönüştü, yabancılar değil biz de eserlerimizi keşf ediyorduk...³³³

Ahmet Köksal, “Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliğini Aksel özelinde değerlendirirken, sanatçının, yöresel konuların içtenliğinden ayrılmamasıyla diğer ressamlardan farklı bir konuma yerleştiğini öne sürer:

Sanatçı; Anadolu yaşantısını ve tiplerini yerel motif ve doygun renk tonlarıyla işleyerek ulusallık bilincini resimsel temalarda ele alan gerçekçi ve anlatımcı görüşe katkıda bulunur³³⁴.

Ebru Nalan Serin Sülün “Yöresellik ve Ulusallık Açısından Malik Aksel” başlıklı yüksek lisans tezinde Malik Aksel’in, Yurdu Gezen Türk Ressamları etkinliğinin sonrasında da aynı temalar üzerinde durmaya devam ettiğini ve yöreselliği vurgulamanın sanatında tek kaygı olduğunu belirtir:

Sanatında yenilik arayışlarına girmeden Türk kültürünü, ulusal değerleri, yerel motifleri resminde ve yazılarında belgeselleştirerek ölümsüzleştirmeyi amaç edinmiştir³³⁵.

³³³ M.Aksel, **İstanbul’un Ortası**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977, s.425-426.

³³⁴ A.Köksal, **Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1988, s.16.

³³⁵ E.N.Serin Sülün, **Yöresellik ve Ulusallık Açısından Malik Aksel (Yüksek Lisans Tezi)**, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas 2002, s.64.

Ahmet Köksal, Aksel'in yazmış olduğu “sanat ve folklorla ilişkin” kitapların içeriğini ve katkılarını aktarırken, Aksel'in yaşamı boyunca bağlı kaldığı değerlere ve amaçlara da değinir:

(...) yapıtlarında toplumsal yaşamın değişimleri ve Batı kùltürünün etkisi karşısında yitirdiğimiz yaşam biçimlerini işlemiş, halkımıza tarihsel ve kùltürel kimliğini tanıtmayı amaçlamıştir. Doğu ve Batı kùltürlerini bağdaştırmayı öngören Aksel, bir yandan ÷lkemizin yakın geçmişteki özelliklerini, kùltür ve yaşam değerlerini açıklarken çağdaş sanatla geleneksel kùltürümüz arasında bağlantılar kurmaya yönelen titiz çabasıyla ilgimizi çeker³³⁶.

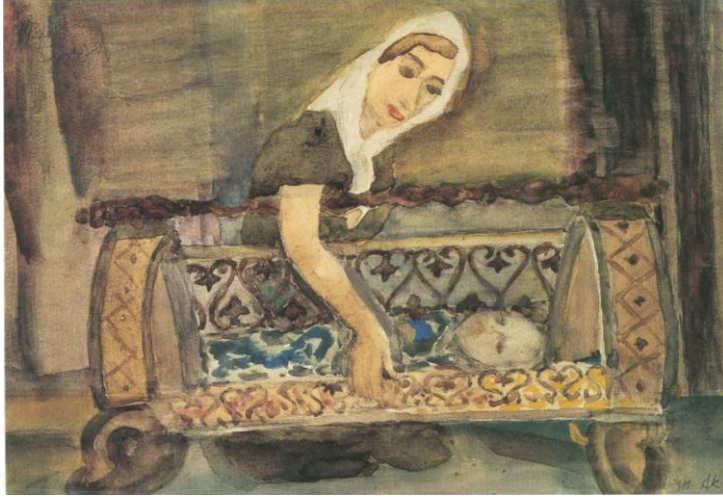
Hüsamettin Koçan, Malik Aksel'in halk kùltürüne yönelmesinde, “Cumhuriyet Dönemi halkçılığının” etkileri olduğunu düşünür:

Fakat resmi ideolojinin belirgin sınırları içinde kalmayı benimsediği söylenemez. Çünkü güçlü sezgileri ile toplumsal yapı değişikliğinin coşku ve zorunluluklarının kimi değerleri yok etmekte olduğunu saptar. Bu nedenle kendini güncel olanın dışında tutarak bağımsız bir tanık durumuna yükseltir. Nitekim Cumhuriyet Dönemi'nde kapatılan tekke ve zaviyelerdeki ürünleri araştırarak yaşama kazandırması bir Cumhuriyet aydını için tutkunun ötesinde bir davranıştir. Değişimden yana bir gelenekçi görüntüsü sunan Malik

³³⁶ A.Köksal, “Doğu ile Batı'yı, gelenekle çağdaşlığı bağdaştıran özgün bir kişilik”, **Milliyet Sanat**, Sayı:63, 1 Mart 1987, s.63.

Aksel'in Osmanlı kültüründen değil de halk kültüründen yana keskin gözlemlerle bir kültür araştırmacısı olduğunu gösteriyor³³⁷.

Koçan'ın da vurguladığı gibi, Aksel, kendisini günün kimi gelişmelerinin dışında tutarak, bir belgeselci bakışıyla çalışır. Belki de sanatçı, bu kaygı nedeniyle yaşamı boyunca hiçbir gruba dahil olmaz. Aksel, halka ait yitip giden değerleri bütünüyle kaybolmadan geleceğe aktarma görevi üstlenir. Hem yazdığı kitapları hem de resimlerini bu anlayış doğrultusunda ortaya koyar.



Resim 11. M.Aksel, **Beşik**, 24.5x35 cm., Suluboya³³⁸.

³³⁷ H.Koçan, "Malik Aksel "Değişimden yana bir gelenekçi"", **Artist**, Sayı:17, şubat 1993, s.26.

³³⁸ A.Köksal, **Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1988.

3.2. Çoksesli Müzik Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler

Geleneksel kaynakların Çoksesli Türk Müziği'nde kullanılmaya başlaması konusunda bir tarihlendirmeye gitme çabası, çalışmayı Cumhuriyet öncesine götürür. Bu konuda 1820'li yıllardan günümüze dek katedilen yolda, gerek amaçlar gerekse uygulamalar benzerlik gösterir. Benzerliklerin temelinde *sentez* görüşü yer alır. *Sentez* düşüncesinin, Çoksesli Türk Müziği'nin yaratım ve oluşum sürecinde etkinliği günümüze dek uzanır. Bu nedenle, çalışmanın konusu 1950'li yıllar olmasına karşın, geleneksel kaynakları kullanmada düşünsel temellerin ve pratiklerin ortaya konduğu ilk dönemlere de, özellikle *sentez* düşüncesi bağlamında değinmenin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Bu bağlamda II. Mahmut'un başlattığı pek çok Batılılaşma hareketi arasında yer alan Muzıka-i Hûmayun'un³³⁹ kuruluşu tarihsel bir başlangıç olarak kabul edilebilir. 1826 yılında Muzıka-i Hûmayun'un kurulmasıyla çoksesli müzik Türkiye'de kurumsallaşma sürecine girer. Çoksesli Batı Müziği

³³⁹ Muzıka-i Hûmayun, 1826 yılında II. Mahmut Yeniçeri Ocağı'nı ve ona bağlı olarak çalışan Mehterhane'yi kapatır. Asakir-i Mansure-i Muhammediye adlı yeni bir ordu ve buna bağlı Muzıka-i Hûmayun'u kurar. Bu kurumla birlikte Çoksesli Batı Müziği resmi anlamda ilk kez Türkiye'ye girer. Kurum, İstanbul'da günümüzdeki Teknik Üniversite'nin Taşkışla binasında Doğu ve Batı müziği bölümleriyle kurulur. Yurt dışından gelen hocalar aracılığıyla Çoksesli Batı Müziği sistemi Türk öğrencilere öğretilir. Zaman içerisinde bu öğrenciler arasından öğretmen olarak görev yapanlar da olacaktır. Batı modelinde ilk bando Muzıka-i Hûmayun'dur. Bu bando Cumhuriyet döneminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürülür. A.Uçan, **Geçmişten Geleceğe Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000, s.51.

bilgilerinin ilk kez aktarıldığı yer olan Muzıka-i Hûmayun, aynı zamanda geleneksel Türk Müziği çokseslendirmelerinin de ilk kez uygulandığı kurum olur. Bülent Aksoy Muzıka-i Hûmayun'un çalışmalarını aktarırken bu noktayı vurgular ve:

(...) Batı Müziği'nin majör-minör dizilerine yakın makamlardaki peşrev ve saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuara (...) ³⁴⁰

sahip olduğunu belirtir. Aynı zamanda ilk Türk çoksesli müziği çalışmaları olan bu yapıtların, daha o yıllarda geleneksel Türk müziği yapılarından hareketle oluşturulmaya çalışılması dikkat çekicidir. 1820'lerden günümüze uzanan süreçte bu tür uygulamalar çevresinde süregelen tartışmalara çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

Cumhuriyet öncesinde İstanbul'da sahnelenen operetlere bakıldığında da benzeri bir yaklaşım dikkati çeker. 1850'lerin ikinci yarısında aralarında Dikran Çuhacıyan'ın³⁴¹ bestelediği ve dağarcığa ilk Türk opereti olarak geçen "Leblebici Horhor" adlı yapıtın da olduğu bu operetler yazılırken, Türk ezgilerini Çoksesli Batı Müziği tarzında armonize ederek renkli bir bireşime

³⁴⁰ B.Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musikide Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s.1217.

³⁴¹ Dikran Çuhacıyan (1837-1898). İstanbul doğumlu Ermeni besteci. Abdülmecid'in saatçibaşının oğlu olan Çuhacıyan, Milano Konservatuarında eğitim görür ve Şark Tiyatrosu'nda koro ve orkestra şefliği yapar. Çuhacıyan'a esas ününü sağlayan "Leblebici Horhor" opereti ilk kez 11 Ocak 1876'da sahnelenir. <http://www.kalan.com/scripts/Dergi/Dergi.asp?t=3&yid=4531>. 03.01.2011.

varmak amacı güdüldüğü görülür³⁴². Böylece çoksesli müziğe yabancı olan özellikle Müslüman halkın tiyatrolara çekilmesi de sağlanmaya çalışılır³⁴³.

Bu yıllarda başlayıp Cumhuriyet dönemine uzanan kuramsal çalışmalar yapan adlar arasında müzikolog Rauf Yekta dikkati çeker. Geleneksel Türk Müziği'ni Çoksesli Batı Müziği sistemiyle çokseslendirmek konusunda ciddi araştırmalar yapan Rauf Yekta, bu konudaki düşüncelerini 1922 yılında "Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire"³⁴⁴ "La Musique Turque"³⁴⁵ başlıklı makalesinde ele alır. Ancak 1986 yılında Türkçeye çevrilebilen bu yazının "Tarih ve Tenkit" bölümünün "Türklerin Kendi Musiki Nazariyeleri Hakkında Bilgilerinin Bugünkü Durumu" başlığı altında yazdıkları dikkati çeker. Yekta, Türk müziğinin geleceği üzerine iki "fikir hareketi" olduğunu belirterek ekler:

³⁴² E.İlyasoğlu, "Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği", **Cumhuriyet'in Sesleri**, Derleyen:Gönül Paçacı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999, s.71.

³⁴³ B.Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musikide Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985,s.1222.

³⁴⁴ 1922 yılında yayınlanan on bir ciltlik müzik ansiklopedisi ve sözlüğü. Fransız müzikolog A. Lavignac tarafından editörlüğü yapılan ansiklopedi, onun ölümünden sonra L. de La Laurencie tarafından edite edilir. http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lavignac 03.01.2011.

³⁴⁵ Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire adlı ansiklopedinin beşinci cildine, bir yıl boyunca inceleme yaparak yüz elli sayfalık "Türk Müziği" bölümünü yazan Rauf Yekta, bu yazıyla Türk müzik tarihinin Batılı anlamda ilk bilimsel araştırmasını gerçekleştirir.

T.Aydoğdu,http://www.turkmusikisi.com/bestekarlar/rauf_yekta_bey.htm.03.01.2011.

Birincisine göre, Batılılardan diğere ilimleri ve sanatları aldığımız gibi Avrupa musikisini tampere³⁴⁶ dizisi ile kabul etmek; majör ve minör dışındaki bütün makamları resmen atmak. Ve hatta içgüdüsünün sevki ile doğu makamlarından birini kullanan bir bestekarı kendisine has olan akor ile ancak majör ve minör makamlarda karar vermeye zorlamak.

İkincisine göre, ne tampere dizinin biçimsiz ve ruhsuz yeknesak seslerine elzem olan aralıkları, ne de çeşitli doğu makamlarını feda etmeden lüzumlu değişikliklerle Avrupa çoksesliliğini tatbik usulunu bulmak; o suretle ki Doğu musiki ile Batı musikisini ayıran maniyayı ortadan kaldırarak ve her iki sanatın genişçe faydalanacağı yeni bir ufku ses sanatına açmak³⁴⁷.

Birinci görüşün, yani geleneksel müzik sistemlerini bütünüyle “atmak” düşüncesinin, özellikle Cumhuriyet dönemi içinde geçerliliğini yitirdiği söylenebilir. Rauf Yekta'nın ikinci görüşün savunucusu olduğu açıktır. Bu görüş hem geleneksel müzik sistemlerini hem de Çoksesli Batı Müziği sistemini birer zenginlik olarak kavrayarak, aralarında bir hiyerarşi gözetmeksizin ele almayı ve bir sentez sonucuna varmayı hedefler. Rauf Yekta'nın Muzıka-i Hûmayun'dan neredeyse yüz yıl sonra 1922 yılında öne sürdüğü bu görüşlerin gerek 1950'li yıllarda gerekse günümüzde

³⁴⁶ Tampere sistem, Çoksesli Batı Müziği'ne ait bir sistem olup, bir oktavı oniki eşit parçaya, bir başka ifadeyle iki ses arasını iki eşit parçaya böler.

³⁴⁷ R.Yekta, **Türk Musikisi**, Çev.:Orhan Nasukioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s.56.

savunucuları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak Yekta ile aynı görüşü, yani Doğu müziği ile Çoksesli Batı Müziği arasında bir sentez yapma düşüncesini paylaşan müzisyen ya da kuramcılarının en önemli sorunları, bu sentez düşüncesinin pratiğe nasıl döküleceği konusundadır. Bu konudaki çeşitli görüşlere yeri geldikçe değinilecektir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik konusunda yapılan tartışmalar ya da çalışmalar da *sentez* düşüncesinin etrafında dolaşır³⁴⁸. Gerek Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yer alan Batılılaşma hareketlerinin bir uzantısı olarak başlayan halk müziği derleme çalışmaları, gerekse *sentez* düşüncesi ve halk müziğini *Türk ulusunun gerçek müziği* olarak görme eğilimi, özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında önem kazanır. Ancak müzikte yapılması düşünülen devrimsel hareketlerin tek başına ele alınması, elbette konuyu tam olarak ortaya koymakta yetersiz kalır. Çünkü müzik alanında yapılan reform hareketleri, Cumhuriyet projesinin yalnızca bir ayağıdır. *Sentez* düşüncesi de dahil olmak üzere, müzik alanındaki tüm atılımlar genç Cumhuriyet'in getirdiği toplumsal, kültürel, politik vb. devrimlerin yerleştirici bir

³⁴⁸ Bu dönemde öne çıkan konular arasında alaturka-alafanga müzik çatışması dikkati çeker. Teksesli müziğin "ilkel", çoksesli müziğinse çağdaş uygarlığın müziği ve gereği olarak görülmesi günümüze dek uzanan bu çatışmayı besler. Bazı çevrelerce Bizans, Acem ve Arap etkileriyle gerçek Türk karakterinden uzaklaştığı varsayılan ve Osmanlı'dan artakaldığı düşünülen Klasik Türk Müziği (alaturka musiki), çağdaş uygarlık düzeyine erişme hedefinin müzik ayağını yaşama geçirme sürecinde bir engel olarak görülür. Dönem dönem alaturka müziğin öğretiminin ve radyoda çalınmasının yasaklanmasına kadar varan bu düşünce, alaturka ve alafanga müzik çatışmasının ana damarını oluşturur.

parçası olarak işlev görür. Bu işlev, tarihsel süreç içinde *sentez* düşüncesinin izini sürerken belirleyici nitelik taşır.

“Çağdaşlaşma” ve “ulus-devlet” yaratma idealleri çerçevesinde müzikte yapılan değişim çalışmalarının bütünü “Musiki İnkılâbı” başlığı altında sistematize edilir. Bu doğrultuda çağdaş uygarlıkların müziği olarak kabul edilen Çoksesli Batı Müziği ile Türk ulusunun bozulmamış karakter özelliklerini taşıdığı düşünülen Anadolu’daki halk müziği, sentezlenecek iki kutup olarak belirlenir. Elbette halk müziğinin belirlenmesi, Türk Tarih Tezi’nin bir uzantısı olarak düşünülmelidir. Coğrafi olarak Anadolu’ya ve buradaki kırsal yaşama atfedilen kutsallık ve bu coğrafyanın Türklerin özgün karakterini halen taşıdığı düşüncesi, bu konuda hareket noktası olur. Bunun yanında Füsun Üstel, iktidarın halk müziğine gösterdiği ilginin temelinde bir yandan tarımsal yapı ve kırsal ağırlıklı bir nüfusa sahip olan Türkiye gerçeğinin, diğer yandan da bir *vatan* olarak Anadolu’yla gerçek anlamda ilk kez karşılaşan Türk aydınının içine düştüğü paradoksal durumun etkili olduğunu belirtir³⁴⁹. Bu *paradoks* o güne dek yeterince tanınmayan, bilinmeyen Anadolu’ya bakan Türk aydınının gördüğü çokkültürlü, heterojen yapı karşısında, özellikle popüler kültür üzerindeki kontrolü sağlayamama kaygısının yarattığı bir olgu olarak ortaya konur. Bu endişeyle Anadolu’ya ait kültürün kimi parçalarından oluşturulan yeni bir *bütün*, yeni bir *popüler kültür* yaratılarak, *onu* devletleştirme yoluna gidilir. Öyle ki halk müziği bir süre

³⁴⁹ F.Üstel, “1920’li ve ‘30’lu Yıllarda “Millî Musiki” ve “Musiki İnkılâbı””, **Defter**, Sayı:22, Sonbahar 1994, s.48,49.

sonra, kentli, eğitimli sınıfların gözünde iktidar tarafından *kodlanarak* yayınlanan bir müzik olarak görülür³⁵⁰. Gerçekten de radyo yayınlarının, örneğin “Yurttan Sesler” halk müziği korosunun programları göz önüne alındığında, bu iyi niyetli çalışmaların, başka bir deyişle halk müziğinin yeniden iktidarcı yorumlanmasının, *halk müziği* adına yarattığı sorunlar görülebilir³⁵¹. Bir başka etken de halkın kendine ait kültürel doku örneklerini yapıtlarda görmesinin çoksesli müziğin halka benimsetilmesi konusunda olumlu etki yaratacağı görüşüdür.

Cumhuriyet dönemi *sentez* görüşünün başlıca savunucuları arasında Cumhuriyet Türkiye’sinin kurucu ideologlarından sosyolog Ziya Gökalp dikkati çeker. Gökalp de döneme damgasını vuran “alaturka-alafranga” müzik tartışmaları çerçevesinde yüzünü Batı’ya dönerken, bir yandan da halka gitmenin önemini vurgular. Halka hem ondan hars almak hem de medeniyet götürmek için gitmek gerektiğini düşünür³⁵². Üstel, Gökalp’in müzik konusunu

³⁵⁰ F.Üstel, a.g.m., s.49.

³⁵¹ “Yurttan Sesler” korusu, uzmanlarca seçilmiş bir repertuarı seslendirirken Türk Halk Müziği’nin çağdaş yüzünü oluşturma iddiası taşır. Türkülerin geleneksel üsluplar gözetilmeksizin hatta yok sayılarak sistematize edilmesi ve icra biçimlerine yapılan müdahaleler, koronun, kuruluş amaçlarının tamamen tersine, geleneğin yozlaştırılmasına hizmet etmesi gibi bir sonuç doğurur.

³⁵² Bu düşünce dönemin halkçılık anlayışının bir paradoksunu ortaya koyar. Daha önce de belirtildiği gibi bir yandan yüceltilen Türk halkının, bir yandan da bir gerikalmışlık/geribırakılmışlık içinde olduğu ve çağdaş uygarlık düzeyine çekilmesi gerektiği düşünülür.

hars-medeniyet sorunsalı çevresinde ele aldığı belirtir³⁵³. Gökalp'in düşünceleri dönemin egemen *sentez* düşüncesinin ana eksenini oluşturan *Türk kültür materyallerini Batı'nın tekniğiyle birleştirmek* üzerine temellenir. Gerçekte bir müzik adamı olmamasına karşın, müzik konusunda öne sürdüğü düşünceler büyük oranda kabul görür. Bu konudaki görüşlerini 1923 yılında yayınlanan "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında "Millî Musiki" başlığı altında toplar. Gökalp'e göre Klasik Türk Müziği'nin kökeni Bizans, Arap ve Acem müziklerine dayanır ve dolayısıyla bu müzik ulusal karakterini yitirmiştir ve hastadır. Gerçek, saf Türk müziği ancak Anadolu'da, halk türkülerinde bulunur³⁵⁴.

Gökalp müzik konusundaki görüşlerini yazarken, *sentez* düşüncesinin temel ilkelerini de ortaya koyar:

Bugün şu üç çeşit musikinin karşısındayız: Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi.

Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayr-ı millî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından

³⁵³ F.Üstel, "1920'li ve '30'lu Yıllarda "Millî Musiki" ve "Musiki İnkılabı"", **Defter**, Sayı:22, Sonbahar 1994, s.47.

³⁵⁴ Z. Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları, İstanbul 1976, s.139,140.

doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce (armonize) edersek hem millî, hem de Avrupaî bir musikiye malik oluruz³⁵⁵.

Gökalp'e göre halk müziği örneklerini armonize etmek sorunu çözecektir. Bu noktada "armonizasyon" önerisinin altını çizmek gerekir. Atatürk'le Ziya Gökalp'in *sentez* konusundaki görüşleri pek çok açıdan paralellik taşısa da kullanılan ifadeler aralarındaki ayrımları ortaya koyar. Bu konuya Atatürk'ün düşünceleri aktarılırken değinilecektir.

Mahmut Ragıp Gazimihal³⁵⁶ ise, "Musiki'de Millîyet" başlıklı yazısında, bestecilere "hars" ve "millî" kavramlarıyla uyulması zorunlu bir yol gösterildiğini ve bunun da yaratıcılıklarını ve sanatsal özgürlüklerini kısıtladığını belirtir ve ekler:

(...) millîyet mevzu-u bahs olunca hars denilen ismi var, cismi yok bir mevhumu düşünüyoruz. Anadolu melodileri Asya Türkleri'ne has orijinaliyeyi muhafaza ediyor, halbuki İstanbul musikisi Acem, Bizans nağmelerinin halitası imiş! Bu telakki tamamen yanlıştır. (...)

³⁵⁵ Z. Gökalp, a.g.y., s.139,140.

³⁵⁶ Mahmut Ragıp Gazimihal (ya da Kösemihal) (1900-1961). Müzikolog. 1921 yılında Almanya'ya gider, dört yıl sonra yurda döner ancak 1926 yılında öğrenimini tamamlamak için bu kez Paris'e gider. 1928 yılında yurda döner, 1932 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'na girer ve burada keman, müzik teorisi, opera ve bale tarihi dersleri verir. Döneminde çoksesli müziğin yanında Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'ne verdiği değerle dikkati çeker. M.Duygulu, "Mahmut Râgıp Gazimihal ve Türk Müziği", **Orkestra**, Sayı:247, Temmuz 1994, s.47,48.

Anadolu musikisi de İstanbul musikisi kadar mahlut bir musikidir. Bu ihtilat evvele irki ihtilatlar neticesi olarak, sonra da devirlerin ve şehirlerin tesiriyle kendi kendine hasıl olmuştur³⁵⁷.

Gazimihal de *sentez* düşüncesine uzak değildir. Ancak, egemen düşünceden ve Gökalp'ten ayrı olarak çokseslendirme için kullanılacak kaynakların seçimi konusunda çerçeveyi Anadolu ile sınırlı tutmaz, Klasik Türk Müziği'ni de kaynak olarak görür. Her iki düşünür de "ulusal", geleneksel kaynakların çokseslendirilmesi konusunda görüş birliği içindedirler. Pratiğe bakıldığında ise, bestecilerin hem halk müziğini hem de Klasik Türk Müziği'ni kaynak olarak kullandıkları görülür. Örneğin Adnan Saygun "Yunus Emre Oratoryosu"nda halk müziğine olduğu kadar Klasik Türk Müziği'ne de başvurur. Bu konuya çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

Halk müziğini çağdaş Türk Çoksesli Müziği yaratma aşamasında kaynak olarak gösteren görüşler çerçevesinde ilki 1926 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın³⁵⁸ düzenlediği gezi olmak üzere aralıklarla 1952 yılına dek sürecek olan halk müziği derleme çalışmaları başlatılır.

³⁵⁷ M.R.Gazimihal, "Musikide Millîyet", **Dar-ül elhan Mecmuası**, Sayı:4, 1 Ağustos 1340, s.154,155.

³⁵⁸ 10 Ocak 1917 tarihinde "Darü'l Elhan" adıyla kurulan okul, İstanbul'da kurulan ilk resmi müzik okuludur. Amacı; müzik sanatının eğitim ve öğretiminde bilimsel bir yol izlemek, eski bestecilerin yapıtlarını yorumlamak, yeniden canlandırmak ve tanıtmaktır. Öğretimde Türk ve Batı Müziği bölümlerinin olması planlanmışken zaman içinde Türk Müziği çalışmaları ağır basar. Okul I.Dünya Savaşı ve izleyen Mütareke yılları boyunca kapatılır, 1923 yılında İstanbul Valisi Haydar Bey'in çalışmalarıyla yeniden açılır. Bu süreçte Batı Müziği Bölümü kurulur ve programda ağırlık buraya verilir. Çok sayıda folklor araştırma ve derleme

1930'lara gelindiğinde müzik konusundaki çalışmalara ivme kazandıracak olay, Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni açış konuşması olur. Konuşmasının özellikle müzikle ilgili bölümü dikkat çeker:

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bu gün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir ³⁵⁹.

Atatürk'ün ulusal bir Türk müziği yaratma konusunda yol gösterici olan bu sözleri, geleneksel Türk Müziği kaynaklarının "işlenmesi" konusunda

çalışması yapan okul, 1936 yılında kapatılarak, "Konservatuvar" adıyla ve yeni bir programla yeniden açılır. 1943 yılında Hüseyin Saadettin Arel'in müdürlüğe getirilmesine dek okulda Türk Müziği öğretimi kaldırılır, "Türk Musikisi İcra Heyeti" ve " Tarihi Türk Musikisini Tasnif ve Tespit Heyeti" adında iki heyetle çalışmalar sürdürülür. 1943 yılında Türk Müziği öğretimine yeniden başlanır. İstanbul Belediyesi'ne bağlı olarak müzik eğitimi veren okul 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'ne devredilerek İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı adını alır. <http://www.istanbul.edu.tr/yuksekokullar/konservatuvar/turk/tarihce/tarihce.htm>. 07.01.2011.

³⁵⁹ Anonim, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Cilt 1, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1989, s.396

telkinde bulunur. İşte bu noktada Gökalp'le Atatürk'ün sentezi gerçekleştirmek yolunda önerdikleri yöntemin ayrımı dikkati çeker. Gökalp; daha önce de değinildiği gibi, "armonizasyonu" önermekteyken, Atatürk; toplanan materyallerin "işlenmesi" yolunu önerir. Geleneksel materyalin işlenmesi, armonizasyonu içeren ama aynı zamanda aşan bir yöntem olması dolayısıyla önem taşır³⁶⁰. Halk müziğinin "yükseltilmesi" yönündeki görüş ise, dönemin halkçılık, köylücülük yaklaşımıyla örtüşür. Türk kırsal yaşamı ve insanı bir yandan yüceltilirken, diğer yandan da çağdaş uygarlığa erişebilmesi için değişmesi, dönüşmesi gerekliliği daima vurgulanan bir olgu olur.

Atatürk'ün *ulusal nitelikteki kaynaklar* olarak nereyi işaret ettiğine dair bir veri ise, 21-24 Mart 1930 tarihlerinde Alman gazeteci Emil Ludwig'e verdiği demeçte bulunabilir:

(E.Ludwig) Biz garplılara göre şark musikiciliğinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki; şarkın yegane anlayamadığımız fenni varsa, o da onun musikiciliğidir. Gazi, itiraz ederek şöyle demiştir:

--Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir³⁶¹.

³⁶⁰ M.Sun, **Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları**, AjansTürk Kültür Yayınları:2, Ankara 1969, s.28,29.

³⁶¹ Aktaran: G.Oransay, **Atatürk İle Küğ**, Küğ Yayınları, İzmir 1985, s.32.

Görüldüğü gibi Atatürk de Klasik Türk Müziği'nin gerektiğinde saf Türk karakterini taşımadığı görüşüne katılır. Anadolu'ya yapılan vurgu dikkat çekicidir.

Fusun Üstel, Atatürk'ün 1934 yılı Meclis açılış konuşmasının iki doğrudan sonucu olduğunu ifade eder. Birincisi, Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör ve İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın çabalarıyla 2 Kasım 1934 - 6 Eylül 1936 tarihleri arasında radyoda "Şark musikisi" yayınlarının kaldırılması³⁶², ikincisi ise 26 Kasım tarihinde Ankara'da Kültür Bakanı Abidin Özmen başkanlığında "Musiki İnkılâbı Komisyonu"³⁶³ toplanmasıdır³⁶⁴. Komisyon, iktidarın müzik politikalarının ne yönde ilerleyeceği ekseninde, iki ana konu üzerine çalışma yapar³⁶⁵. İlk olarak radyo ve plaklar aracılığıyla

³⁶² Klasik Türk Müziği yayınlarının kaldırılması konusunda günümüze dek süren tartışmalar, Atatürk'ün sözlerinin dönemin yetkili mercilerince yanlış anlaşıldığı yorumu üzerinde yoğunlaşır. Balkılıç'ın aktardığına göre, gerek Gültekin Oransay, gerekse Sadi Yaver Ataman bu yanlış anlamının üzerinde durarak, yasağın Atatürk tarafından ayırdına varıldıktan sonra, Atatürk tarafından kaldırıldığını belirtirler. Balkılıç, her ne kadar yanlış anlamalar söz konusu olsa da, uygulamanın dönemin ideolojisine ters düşmediği görüşündedir. Türk tarih Tezi'nin bir uzantısı olarak yorumlanabileceğini belirttiği bu uygulama, Osmanlı'ya ait kültür öğelerinin sürekliliğini ortadan kaldırma amacına hizmet eder. Ö.Balkılıç, a.g.y., s.90.

³⁶³ Komisyon üyeleri; Ahmet Adnan (Saygun), Hasan Ferit (Alnar), Necil Kazım (Akses), Cemal Reşit (Rey), Mahmut Ragıp (Gazimihal), Ferhunde Ulvi (Erkin), Ulvi Cemal (Erkin), Cevat Memduh (Altar), Necdet Bey, Halil Bedi (Yönetken), Nurullah Şevket (Taşkiran), Veli Bey ile Talim Terbiye Kurulu'ndan Vedat Nedim (Tör), İhsan Bey, Kazım Nami Bey. Balkılıç,a.g.y., s.87.

³⁶⁴ F.Üstel, "1920'li ve '30'lu Yıllarda "Millî Musiki" ve "Musiki İnkılabı"", **Defter**, Sayı:22, Sonbahar 1994, s.51.

³⁶⁵ F.Üstel, "Musiki İnkılabı ve Aydınlar", **Tarih ve Toplum**, Sayı 113, Mayıs 1993, s.41.

çalınan Klasik Türk Müziği'nin ("alaturka" müzik) yasaklanma yolları, radyoda çalınan müziğin kontrolü, okullardaki müzik eğitimi ve bunun kontrolü ve halk müziği dersanelerinin açılması gibi müzik eğitimiyle ilgili konular ele alınır. Diğer madde ise, Musiki İnkılâbı çerçevesinde telif hakları gibi konulardır. Komisyonunda tek sesli müziğin yasaklanması tartışmaları yapılsa da, Cemal Reşit Rey'in müdahalesiyle konu kapanır³⁶⁶. Çalışmaların sonucunda hazırlanan rapor doğrultusunda, Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu TBMM'den geçer. Balkılıç, radyolarda Klasik Türk Müziği yayınlarının yasaklanmasını, Atatürk'ün konuşmasıyla beraber bu komisyonun çalışmalarına da bağlar³⁶⁷.

1950 öncesi dönemde geleneksel kaynaklara yönelim açısından önem taşıyan bir gelişme de aralarında Bela Bartok³⁶⁸ ve Paul Hindemith'in³⁶⁹ de olduğu yabancı sanatçıların Türkiye'ye gelmeleridir.

³⁶⁶ Cemal Reşit Rey bu konuyu şöyle aktarır:

(...) hatırlamadığım birisi, "*memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesini teklif etti!*" Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki; "*Bir çoban, faraza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?*" Nihayet, bu tasavvur eriyip gitti. Bundan sonra, kongre dağıldı.

C.R.Rey, "Atatürk Ve Müzik", "**Orkestra**" Yazıları, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.19.

³⁶⁷ Ö.Balkılıç. "**Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**", Tan Kitabevi Yayınları, Ankara 2009.s.89.

³⁶⁸ Bela Bartok (1881-1945). Macar besteci, piyanist, etnomüzikolog. 20. yüzyılın başlarında derleme çalışmaları yapıp bilimsel değerlendirmelerle halk müziğine yaklaşan ve bu kaynakları kişisel dillerini oluşturmada kullanan bestecilerin en önemlilerinden olan sanatçı, besteleri kadar etnomüzikoloji alanındaki çalışmalarıyla da tanınır. 1908 yılından itibaren

1936 yılında kurulacak olan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın³⁷⁰ hazırlık çalışmaları kapsamında 1935 yılında Türkiye'ye davet edilen Hindemith, Konservatuvar'ın kuruluşuna yaptığı katkıların yanı sıra, gözlemlerine dayanarak, halka çoksesli müziğin nasıl sevdirebileceği, müzik eğitiminin nasıl olması gerektiği gibi konular içeren raporlar sunar. Hindemith'e göre Klasik Türk Müziği kaybolmak üzeredir ve çokseslilik konusunda bir fayda sağlamayacaktır. Oysa halk müziği çokseslilik için uygun bir kaynaktır ve hiç bozulmamış durumdadır. Köylerden ulaşılabilecek bu kaynaklar, besteciler tarafından derlenmeli ve Çoksesli Batı Müziği biçim ve armonisiyle sentezlenmelidir³⁷¹. Gültekin Oransay da, Hindemith'in

geleneksel kaynaklara eğilir. İ. Boran – K.Y. Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, YKY, İstanbul 2007, s.236-238.

³⁶⁹ Paul Hindemith (1855-1963). Alman besteci. Sırayla Berlin Müzik Okulu'nda, Yale Üniversitesi Müzik Akademisi'nde ve Zürih Üniversitesi'nde öğretmen olarak çalışır. Nazi Partisi tarafından müziği dejenere müzik olarak nitelendirilir. Önce İsviçre'ye 1940 yılında da ABD'ye gider. 1935-1938 yılları arasında Türkiye'ye gelip giderek çalışmalarını sürdürür. R.A.Sevengil, "Devlet Konservatuvarının Kısa Tarihi", **Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl:M CM LX VI**, Şark Matbaası, Ankara 1966, s.9.

³⁷⁰ 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin bünyesinde kurulan okul, Paul Hindemith ve Carl Ebert'in önerileri doğrultusunda programlanır. 6-12 Mayıs 1936 tarihleri arasında öncelikle Musiki Muallim Mektebi öğrencileri sınavdan geçirilerek, kimileri tiyatro, kimileri de müzik bölümüne alınır ve 1 Kasım 1936 tarihinde öğrenime başlanır. Musiki Muallim Mektebi 1938 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanarak konservatuvardan ayrılır. 1940 yılında Devlet Konservatuvarı Kanunu kabul edilerek yürürlüğe girer. R.A.Sevengil, a.g.y. s.7,9,12,14. <http://www.konser.hacettepe.edu.tr/adk.php?action=huadk&go=full&aid=2>. 08.01.2011.

³⁷¹ Aktaran: Ö.Balkılıç, a.g.y., s.94. C.Dursunoğlu, "İki Anı:Musiki Devrimimizde İki Merhale", **Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl:M CM LX VI**, Şark Matbaası, Ankara 1966, s.21.

düşüncelerini aktarırken, bestecinin halk müziğine gösterdiği ilgi üzerinde durur:

Hindemith'e göre halkın çoksesli musiki eğitiminde halk ezgilerinden yola çıkılmalı, derlenen türküler bir, iki, üç ya da dört ses için işlenip güçlük sırasına göre dizilerek bir "Halk Musikisi Kitabı" hazırlanmalı, bu kitabın Türk beğenisine uygun olması için işlenen türküler halktan kişilerce seslendirilmeli ve eleştirilmeli, ancak bu sınavdan başarıyla çıkan parçalar kitaba alınmalıdır. Bu türden bir çalışmanın kısa sürede gerçekleşemeyeceğini, genç yaratıcılara çoksesli yazıda yeni teknikler ve biçimler geliştirebilmek için zaman tanımak gerektiğini de belirten Hindemith, bu ortak çalışmaya katılacak yaratıcıların bir hazırlık olmak üzere önce taşraya gönderilmelerini öngörür.(...) Halkın çoksesli musikiyle kaynaşması için, önlemlerin en küçük yerleşim yerlerine değin yaygınlaştırılması gerektiğini (...)³⁷²

vurgular. Dönemin *sentez* düşüncesiyle ve geleneksel müzikler konusundaki egemen yaklaşımla şaşırtıcı bir benzerlik taşıyan bu görüşler elbette kabul görür ve özellikle derleme çalışmalarına hız verilir. Oransay, yalnızca Ankara Devlet Konservatuvarı'nın değil, Halkevleri ve köy enstitülerinde yapılan

³⁷² G.Oransay, "Çoksesli Musiki", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:6, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.1528.

müzik eğitimi ve icrası çalışmalarının da Hindemith'in görüşleri çerçevesinde yapılandırıldığını, ancak bunların sürdürülemediğini ekler³⁷³.

Bela Bartok, daha Türkiye'ye gelmeden, 1925 yılında, kendisiyle yapılan bir söyleşide Türk Halk Müziği üzerine düşüncelerini belirtir³⁷⁴. Gazimihal'in aktardığı bu düşünceler, dönemin halk müziği üzerine egemen görüşüne paralel olarak, gerçek Türk Müziği'nin Klasik Türk Müziği'nde değil, halk müziğinde yaşadığı, bu müziği derleyip işlemek gerektiği ve bu yolla yeni bir Türk Müziği yaratılabileceği yolundadır. Bartok, Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelir ve 1936 yılında Halkevleri tarafından düzenlenen derleme gezisine katılır³⁷⁵. Çalışmalarını rapor haline getirir. Orhan Şaik Gökyay, Bartok'un bir halk müziği arşivi kurulmasının, Türk müziği bakımından olduğu kadar uluslararası açıdan da gerekli olduğunu düşündüğünü yazar ve raporu özetler:

(...) arşivin gayesini şöyle tesbit etmektedir: a) Köylü musikisini yerinde ve mahallinde yani bizzat köylerde, mekanik cihazlarla plaklara almak ve bunları muhafaza etmek. b) Alınan parçaları mümkün olduğu kadar tam olarak notaya geçirmek. c) Bu

³⁷³ G.Oransay, "Çoksesli Musiki", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:6, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.1528.

³⁷⁴ M.R.Gazimihal (Köseihal), "Bela Bartok ve Eseri", **Ülkü**, Sayı:45, İkinci Teşrin 1936, s.220-221.

³⁷⁵ E.Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2001, s.104.

malzemeyi sistematik bir tarzda tanzim etmek. d) Bu sistematik şekilde tanzim edilen malzemeyi neşretmek³⁷⁶.

Görüldüğü gibi Bartok da Hindemith gibi halk müziği derleme çalışmalarının yapılması gerekliliğini vurgular³⁷⁷. Bu iki sanatçının da halk müziği derlemelerine verdikleri önem, bu konudaki çalışmalara hız verilmesine neden olur. 1937 yılında “Devlet Konservatuarı Halk Musikisi Arşivi” kurulur ve 1926 yılında başlamış olan derleme çalışmalarına hız kazandırılır. 1952 yılına dek her yaz Anadolu’ya gönderilen heyetler halk müziği derlemeleri yaparlar. Sevensil, bu türkülerin illere göre dosyalandığını ve “yeni Türk Musikisini vücuda getirmek için çalışan bestecilerimizin millî motiflerden faydalanmalarına” sunulduğunu belirtir³⁷⁸.

³⁷⁶ O.Ş.Gökyay, **Devlet Konservatuarı Tarihçesi**, Maarif Vekaleti, Ankara 1941, s.11,12.

³⁷⁷ 1932-1933 yılları arasında Türkiye’ye danışman sıfatıyla gelen sanatçılar arasında yer alan Avusturyalı besteci Joseph Marx, Hindemith ve Bartok’un düşüncelerini kısmen destekler bir rapor sunar. Marx’a göre; Cumhuriyet’in Musiki İnkılâbı konusundaki kararlılığı yerindedir ancak geleneksel Türk müziklerinde çoksesliliğin olmaması, bir Çoksese Türk Müziği ekolü yaratma konusunda eksiklik yaratacaktır. Bu nedenle çokseslilik geleneksel müziklerden bağımsız olarak çalışılmalı ve halka benimsetilmelidir. Y.Aydın, “Ahmet Adnan Saygun’un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri”, **Biyografya/Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004, s.44. Uygulamalardan anlaşıldığı kadarıyla Marx’ın bu konudaki görüşleri iktidarca dikkate alınmaz. Geleneksel müzik kültürünü bütünüyle dışarıda bırakan bir Musiki İnkılâbı iktidarın düşünceleriyle örtüşmez. Üstel, “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, Sayı 113, Mayıs 1993, s.38.

³⁷⁸ R.A.Sevensil, “Devlet Konservatuarının Kısa Tarihi”, **Ankara Devlet Konservatuarı Otuzuncu Yıl:M CM LX VI**, Şark Matbaası, Ankara 1966, s.16.

Geleneksel kaynakların 1950’li yıllarda nasıl ele alındığı konusuna gelmeden, *sentez* düşüncesini çalışmalarında merkez alan bir başka sanatçı/kuramcıdan söz etmek yerinde olacaktır: Kemal İlerici³⁷⁹. Bugüne kadar ortaya konmuş olan tek özgün sistem olan bu çalışma, İlerici’nin geliştirdiği Türk Müziği armoni sistemine dayanır ve “dörtlü sistem” olarak da adlandırılır. *Sentez* sorunsalına o güne kadar tartışılabilen pratiklerin dışında bir çözüm önerisi getirir İlerici. Öğrencisi Muammer Sun, İlerici sisteminin kuruluşundaki düşünceleri özetlerken, hocasının “Türk musikisini” çok iyi bildiğini vurgular:

Türk musikisini çok iyi biliyordu ve onun bünyesinden bir armoni sistemi çıkarmıştı. Görüşünü yalın olarak şöyle anlatabiliriz: Ben şunu düşündüm, diyor, insanlar tek tek buldukları yerde bir toplum oluştururlar. Teksesliliğin içinde bir toplumun çoksesliliği de vardır. İşte ben önce onu bulmalıyım, diyor. Sonra kendine halkın en çok sevdiği makamın hangisi olduğunu soruyor. Ve böylece hem

³⁷⁹ Kemal İlerici (1910-1986). Besteci, kuramcı. 1924 yılında girdiği Kastamonu Öğretmen Okulu’nda ilk müzik eğitimini alır ve ilk bestelerini yapar. Bu besteler Klasik Türk Müziği yapıtlarıdır. 1932 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı’na girerek, Hasan Ferit Alnar ve Ahmet Adnan Saygun’un öğrencisi olur. Bu arada Hüseyin Saadettin Arel ile tanışır ve onun aracılığıyla Suphi Ezgi’yle Klasik Türk Müziği çalışmaları yapar. 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuarı’na girerek Hasan Ferit Alnar ve Ahmet Adnan Saygun’la çalışmalarını sürdürür. 1953-1954 yılları arasında Fransa’ya gider. 1969 yılında emekli olur. G.A.Tanır, **Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2001, s.28-31.

halk müziği, hem de klâsik Türk müziğinde halkın ruhunun Hüseyini makamında yansıdığını duyumsuyor³⁸⁰.

Gülen Ada Tanır, Kemal İlerici'yi ele aldığı tez çalışmasında, İlerici'nin amacını şöyle aktarır:

(...) Kemal İlerici'nin gerçekleştirmeye çalıştığı da tam tamına ne tampere sistemi ne de doğu makamlarını feda etmeden gerekli değişikliklerle Avrupa çoksesliliğini uygulama şeklini bulmak ve Türk ile batı müziklerini ayıran engeli ortadan kaldırarak her iki sanatın genişçe faydalanacağı yeni bir ufku ses sanatına açmaktı³⁸¹.

Rauf Yekta'nın düşünceleriyle paralellik taşıyan bu görüşler, İlerici'nin sentez düşüncesine yaklaşımını da ortaya koyar.

Kemal İlerici sistemini 1944-1945 yıllarında tamamladığı halde kuramını ortaya koyduğu "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabını bastırabilmesi için 1970 yılını beklemesi gerekir³⁸².

Gülen Ada Tanır, sanatçının sistemini açıkladığı dönemin, yani 1940'lı yılların müzik ortamının "alaturka-alafranga" müzik tartışmaları açısından yoğunluğu düşünüldüğünde, sistemin bu tartışmalara bir yanıt niteliği taşımakta olduğunu da belirtir:

³⁸⁰ D.Yıldız, "Muammer Sun'la Söyleşi I", **Bilginin Işığında Müzik**, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2003, s.160.

³⁸¹ G.A.Tanır, a.g.t.,s.13.

³⁸² G.A.Tanır, a.g.t., s.32-50.

İlerici tamamen karşıt görüşler arasında kendince bir yol bularak bir batı-Türk müziği sentezi ortaya koymaya çalışmış, hayatı boyunca da bunu (sistemini) savunarak, öğrencileri aracılığıyla bu alanda polemiklerin ötesine geçip kalıcı bir eser bırakmış (görüşlerini sistematize ederek kitaplaştırmış ve yayımlatmış) tek müzik adamıdır. Ayrıca İlerici, Türk müziğini Türk halk Müziği-Klasik Türk Müziği olarak ikiye ayırmamış, her ikisinin de tek bir müzik olduğunu, aynı kökten geldiklerini ve Türk ulusuna ait olduklarını vurgulamıştır³⁸³.

Gerçekte, geleneksel Türk müziklerinin her iki türünü de, yani Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği'ni aynı kökten ve aynı derecede bozulmuş ya da arı kalmış kabul eden başka araştırmacılar da yok değildir³⁸⁴. Kemal İlerici'nin adı geçen araştırmacılardan ayrılan yanı, bugün de kullanılan bir sistem içinde bunu pratiğe dökebilme başarısı göstermesindedir.

İlerici, kuramını bestelerinde de uygular. Ulusal bir çoksesli müzik yaratma ideali çerçevesinde yazılan bu yapıtlar arasında sanatçının 1950 yılında bestelediği "Yurt Renkleri", 1951 yılında yazdığı "Hüseyini Saz Semaisi", 1952 yılında yazdığı "Uzun Hava" sayılabilir. Bu yapıtlar İlerici'nin bestecilik yönünü ortaya serer.

³⁸³ G.A.Tanır, a.g.t., s.25.

³⁸⁴ Bu konuya "1950-1960 Yılları Arasında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler" başlığı altında değinilmiştir.

1950'li yıllara kadar müzik alanında yapılan çalışmaların kısa bir özeti göstermektedir ki, bu yıllarda ulus-devlet yaratma ve çağdaş bir Türk ulusu ortaya çıkarma ideallerini yaşama geçirmek için temel araçlardan biri olarak görülür müzik. Bu süreç içinde, birbiriyle çelişen pek çok karar alınmış ya da uygulama yapılmış olsa da³⁸⁵ tek başına CHP'nin iktidarı sürecinde müzik politikaları genel hatlarıyla tutarlılık gösterir. Ancak, gündemi oluşturan "alaturka musiki-alafranga musiki" ya da teksesli-çoksesli müzik, ulusal müzik tartışmaları bir sonuca ulaşmadan 1950'lere taşınır³⁸⁶.

1950'li yıllarda gündemi oluşturan konuların başında, önceki yıllarda olduğu gibi *millî* musiki yaratmanın gerekliliği ve bunun yolları gelir. Bu yıllarda geçmiş dönemin sorgulamaları ve değerlendirmeleri de yapılmaya başlanır. Bu noktada sorun Musiki İnkılâbı'nın amacına ulaşip ulaşmadığı ve gerçek bir Çoksesli Türk Müziği ekolü yaratılıp yaratılmadığı bağlamında ele alınır. Yazarlar ve sanatçılar devlet desteğinden, kullanılacak geleneksel kaynakların içeriğine, kullanma tekniklerine ve yönetsel uygulamalara kadar

³⁸⁵ Örneklesek, Klasik Türk Müziği'nin radyoda iki yıl yasaklanıp, tekrar, üstelik gittikçe ağırlığı artarak yayın programlarına alınması. Öngörülen sentez düşüncesinin halk müziğini önermesine karşın, düşünsel olarak buna katılan sanatçıların pratikte Klasik Türk Müziğini de kullanmaları. Balkılıç, bu gibi örnekleri, Musiki İnkılâbı'nı gerçekleştiren kadrolarca bile tam olarak inkılâbın nasıl olacağına dair kesin görüşler oluşmamış olmasına ve el yordamıyla yol alındığına birer gösterge olarak değerlendirir. Ö.Balkılıç, a.g.y., s.96,97.

³⁸⁶ Aslında bu tartışmalar yapıcı bir çözüme bugün de varamamıştır. Bu konudaki çalışmalar akademik çevrelerin gündemini olduğu kadar popüler gündemi de meşgul eder. Bu bağlamda ancak geçmiş dönemlerin sağlıklı bir analizi ve eleştirisi yapılabilirse günümüzde yol alınabileceği düşünülmektedir.

genişleyen bir çerçevede konuyu ele alırlar. Hatta ulusallığın yalnızca yapılarda geleneksel kaynakları kullanma yoluyla mı sağlanabileceği konusu tartışmalara yeni bir açılım getirir.

Örnelemek gerekirse Ahmet Adnan Saygun, sanatçının bir insan olarak yalnız varolmadığını ve bir insanın “atalarından ayrı” düşünülmemeyeceğini vurgulayarak, “fonografin yazdığı türkülerden önce, o türkünün sahibini duymak” gerekliliğini vurgular³⁸⁷. Saygun, geleneksel müzik kaynaklarının yalnız biçim olarak kullanılmasını yeterli görmez, halkın bir üyesi olarak düşünce ve duygu sisteminin sanatçı tarafından özümsemesi ve yapıtına yansıtılması gerekliliğinin altını çizer. Bu düşünce sanatçının Türkiye’de pek çok yere giderek, derleme çalışmaları yapmasının yanında türküleri yaratan halkı yerinde gözlemlemesi ve anlamaya çalışması, dahası onlardan biri olma çabalarına yol açar. Saygun’un *millî* sanatın ne olduğu konusunda düşünceleri, yapıtı yaratan sanatçının millîyetinin, yapıtın *millî* karakter taşıması için yeterli olmadığı yönündedir:

(...) “millî” kelimesini başka yerlerde kullanmak üzere bir yana koyup, yeni cereyanı “mahallî renk sanatı” diye adlandırmak yerinde olacaktır. Mahallî renk sanatını kısaca tarif etmek istersek: “İkliminin, muhitinin, insanların havasını ve ruhunu aksettiren sanat” diyebiliriz³⁸⁸.

³⁸⁷ A.A.Saygun, “Yolumuzu Aydınlatacak Işık Nerede?”, **Şadırvan**, Sayı:8, 20 Mayıs 1949, s.3.

³⁸⁸ A.A.Saygun, “Sanatın Ana Kaynağı”, **Şadırvan**, Sayı:15, 8 Temmuz 1949, s.7.

Necil Kazım Akses de 1950'lere dek ulusal bir Çoksesli Müzik Okulu kurma konusunda gelinen noktayı Filarmoni Dergisi'nde yazdığı bir yazıda değerlendirir³⁸⁹. 1950 yılında kaleme alınmış olan yazıda, müzik tarihi kitaplarında "Türk Musikisi Okulu"na yer verilmemesinin nedenleri üzerinde durulurken, ulusal bir ekol yaratmanın koşullarına vurgu yapılır. Uluslararası değere sahip bir müziği yaratmanın yolunun *millî*likten geçtiğini belirten sanatçı, bu tür yapıtların Türkiye'de gerektiğince verildiğini belirtir ve sorunun bu yapıtların "her yerde sık sık icra edilmek" olanağına sahip olmamalarında yattığı saptamasında bulunur. Bu noktada devletin gereken desteği sağlaması yaşamsal önem taşır. 1951 yılında kaleme aldığı bir başka yazısında da Akses, "folklor"u "yüksek sanatın bir kaynağı" olarak değerlendirir ve büyük sanatçıların başarısının, bu gücü, yani folkloru kullanabilmelerinden geldiğini belirtir:

Milletin bağrındaki güzel sanatlar cevherinin başlıcası, o milletin folkloru ve folklorla bağlı diğer halk sanatı kıymetleridir³⁹⁰.

Akses'in değerlendirmelerinde geleneksel kaynaklar kullanılarak yaratılan tüm yapıtların *millî* nitelik taşıdığı ve sanatsal değer içerdiği önermesinden hareket etmesi dikkati çeker.

³⁸⁹ N.K.Akses, "Musikimize Dair Bazı Düşünceler", **Filarmoni**, Sayı:22, Eylül 1950, s.4.

³⁹⁰ N.K.Akses, "Halkın musiki terbiyesinde Folklor ve Bale'nin önemi", **Pazar Postası**, Sayı:8, 25 Mart 1951, s.5.

Orhan Borar'ın³⁹¹ önce Yeditepe Dergisi'nde ardından Filarmoni Dergisi'nde yayınlanan bir yazısı, sentez çalışmalarındaki problemlere dayanarak süreci irdeler. Borar, geleneksel müziklerin karakteristik özelliklerinin sentez yapma aşamasında oynadığı rolü değerlendirir:

(...) Türk musikisinin -daha doğru bir deyimle halk musikisinin karakteristiklerini –koma³⁹² farkları, ritmik unsurlarını göz önünde tutmadan yapılan kompozisyonların âkıbeti –bestekârların iyi niyetine rağmen– menfî olmaktadır. En büyük hususiyetlerinden birisi “koma” farkları olan bir musikiyi “temperé” sistemli bir musikinin kaideleriyle birleştirmeye çalışmak, dar bir pabuca geniş bir ayakkabı kalıbını sığdırmaya çalışmak gibidir dersek hatâ etmiş olmayız. Bütün bu çalışmaların ortasında yolunu bulup hedefe doğru yönelenler de var.

Musikimizi iç âleminin süzgecinden geçirerek, bir sentez yaparak bize öz musikimizden hoş bir koku, uzak bir hatırlayış, buğulu bir cam arkasından sisli bir görünüş verebilenler, kanaatimizce, en doğru yolda yürüyenlerdir³⁹³.

³⁹¹ Orhan Borar (1910-1983). Keman sanatçısı. 1939 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na girerek 12 yıl üyelik ve başkemancılık yapar. Sonrasında İstanbul Radyosu'nda “Küçük Orkestra”nın şefliğini üstlenerek, İstanbul belediye Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapar. A.Say, “Orhan Borar”, **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt:1, Ankara 2005, s.239.

³⁹² Koma: Genel olarak minik aralık, özel olarak ortalama 22.5 cent minikliğinde aralık. G.Oransay, **Bağdarlar Geçidi**, Küğ Yayını, İzmir 1977, s.428.

³⁹³ O.Borar, “Musiki Davamızda Çıkar Yol”, **Filarmoni**, Sayı:28, Mart 1951, s.3.

Orhan Borar'ın olumsuz görüşleri, o güne dek yapılagelen özellikle armonizasyona dayalı ve geleneksel müziklerin ya da Borar'ın vurgusuyla halk müziğinin karakteristiklerinin göz ardı edilerek yapıldığı çalışmaları hedef alır. Ancak, yazar, geleneğin özelliklerinin dikkate alınmamasından yakınırken bir yandan da zaten bu özelliklerin tampere sisteme uyarlanamayacağını belirterek bir çelişki ortaya koyar. Bu durumda besteciler için geleneksel kaynakları kullanmamak, çünkü bu zaten başarıya ulaşamayacaktır, dışında bir seçenek kalmaz. “Bütün bu çalışmaların ortasında yolunu bulup hedefe doğru yönelenler de var” anlatımı ise, Borar'ın ölçütlerinin sağlamlığı konusunda soru işareti uyandırır. Sanatçı, bu başarıya somut örnek vermediği için konu bu şekliyle kalır. Tam bu noktada Borar'ın son tümceleri, geleneğin yapıtın ruhuna sindirilmiş bir felsefeyle aktarılması, bir başka deyişle sentezin biçimden çok öze dayanması gerekliliğini savladığını ortaya koyar. Yazarın, başarılı gördüğü sentez bu yolla sağlanabilir. Ancak bu yolun nasıl başarıyla sonlandırılacağı konusunda bir yoruma, bir pratik önerisine yine yer verilmez.

Borar'ın bu yazısı çeşitli tepkiler alır. Bu örnekler arasında Hikmet Şimşek'in³⁹⁴ değerlendirmeleri öne çıkar³⁹⁵. Şimşek, Müzik Görüşleri

³⁹⁴ Hikmet Şimşek (1924-2001). Orkestra şefi, koro yönetmeni, eğitimci. 1944 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na girer. Kompozisyon Bölümü'nde Ferit Alnar, Adnan Saygun ve Eduard Zuckmayer ile çalışır. 1956 yılında devlet bursuyla Almanya'ya gönderilir. Dönüşünde CSO şef yardımcısı olur. Şimşek, pek çok kurumun kuruluşunda görev aldığı gibi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda 40 yıl görev yapar. Çoksesli Türk Müziği bestecilerinin birçoğunun yapıtlarının kayıtlarını yapar. A.Say, “Hikmet Şimşek”, **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt:3, Ankara 2005, s.419.

Dergisi'nde yazdığı yazıda Borar'ın içine düştüğü çelişkilere değinir. Yukarıda da değinilen bu çelişkiler, Şimşek'in yergilerine hedef olur. Orhan Borar, Müzik Görüşleri Dergisi'nin bir sonraki sayısında yanıt verecektir Şimşek'e³⁹⁶. Borar, özellikle olumladığı sentez üslubunu gerçekleştirmiş sanatçıları dergi sayfalarında yeterince ortaya koyabilmesinin olası olmadığını vurgular. Şimşek tekrar bir yazı kaleme alarak sorunları yineler ve Borar'ın o güne dek yazılan yapıtlarda koma seslerin dikkate alınmamış olduğu saptamasından hareketle, yazarın bu yapıtları -sentez konusunda- başarıya ulaşmamış yapıtlar olarak mı değerlendirdiğini sorar³⁹⁷. Ancak bu kez Borar'dan bir yanıt gelmez.

Şükrü Tahirgil de Orhan Borar'ın ilk yazısı üzerine, özellikle koma seslerin kullanımı konusunu ele alan bir yazı kaleme alır. Tahirgil, koma ya da çeyrek seslerle ilgili Batı Çoksesli Müziği'nde son dönem yapılan çalışmalar olduğunu belirtir. Ancak asıl önemli vurguyu Türk Halk Müziği'nde koma seslerin gerçekte olmadığını, sonradan "aydın kimselerin etkisiyle" bu seslerin girdiğini ve bu bağlamda koma seslerin "Türk müziğinin bir özelliği" olarak kabul edilemeyeceğini söyleyerek yapar. Bu konu elbette koma seslerin yoğun olarak kullanıldığı Klasik Türk Müziği'ne dönemin genel bakış açısını yansıtmaması bakımından önem taşır. Bir kez daha "alaturka" müziğin

³⁹⁵ H.Şimşek, "Bir Mektup", **Müzik Görüşleri**, Sayı:20, Mayıs 1951, s.15,16.

³⁹⁶ O.Borar, "Bir Mektuba Cevap", **Müzik Görüşleri**, Sayı:21, Haziran 1951, s.15,16.

³⁹⁷ H.Şimşek, "İkinci Mektup", **Müzik Görüşleri**, Sayı:22, Temmuz 1951, s.11,12.

Türk müziği olmadığı vurgulanır. Yazar, koma seslerin halk müziğine ait olduğu kabul edilse bile “iltihaplanmış bir kör barsak gibi bir an önce çıkartıp atmak” zorunluluğunu ekler:

Çünkü “koma”lı bir musiki çoksesliliği, armoniyi kabul etmiyor. Armonisiz bir musiki ise (...) fakir, zayıf ve cılız kalmaktadır. Binaenaleyh bu “koma”ları terk etmekle bir kaybımız olsa dahi bu kayıp, musikimize armoninin getireceği ifade kudreti, tasvir kabiliyeti, derinlik, zenginlik... yanında kıyas edilmeye bile değmez³⁹⁸.

Tahirgil, koma sesleri çıkararak geleneği kullanma yoluyla tampere sistemi uyarlama yolunun zaten besteciler tarafından kullanıldığını, böylece koma seslerin bir engel oluşturmayacağını belirtir. Ancak bu noktada ortaya konan kültür hiyerarşisine değinmekte yarar görülmektedir. Tahirgil’in koma seslerden vazgeçmenin bir eksiklik yaratmayacağı, onların sağladığı içeriği, armoni sisteminin zaten fazlasıyla sağlayacağı yolundaki düşünceleri, bu hiyerarşinin bir örneği olarak da değerlendirilebilir. Oysa koma sesler halk müziğinde, Klasik Türk Müziği’nde ki kadar yoğun olmasa da kullanılır. Koma seslerin halk müziğinde gerçekte olmadığı görüşü, eksik ya da yanlış olma riski taşısa bile geleneğin amaçlar bağlamında yorumlanması konusuna bir örnek olarak görülebilir.

Bu doğrultuda Çoksesli Türk Müziği bestecilerinin kullanmaları öngörülen geleneksel kaynakları yalnızca halk müziği ile sınırlı tutan

³⁹⁸ Ş.Tahirgil, “Musikimizin “Koma”lı Hali”, **Yeditepe**, Sayı:1, 1 Haziran 1951, s.2.

görüşlerin etkinliğini 1950'li yıllarda da kısmen sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Genel olarak “alaturka-alafranga” müzik çekişmelerinin bir boyutu olan bu görüş, örneğin radyo programlarında Klasik Türk Müziği yayın saatlerinin arttırılıp Çoksesli Batı Müziği yayın saatlerinin azaltılması gibi uygulamalar nedeniyle tekrar tekrar gündeme getirilir.

Nihat Buruşuk, “Musiki Babında” başlıklı yazısında bu konuya değinir. Çoksesli Batı Müziği bestecilerinin kaynak olarak kullanmaları gereken geleneği halk müziğinde aramaları gerektiğini düşünen yazar, halkın gerçek sesini halk müziğinde ortaya koyduğu, toplumsal olayların bu müzik yoluyla anlatıldığı görüşündedir:

Hiç bir zaman alaturkanın ne güfte ne bestesinde bulamadığınız bu etkiyi halk musikisinde sık sık görürsünüz. Bir “Yemen türküsü”, bir “Yanık Ömer”, bir “Vurma Avcı” içinde ne ortak duygular taşır! (...) Alaturka divan edebiyatına refakat eden bir takım hüznün verici ve uyutucu nağmelerden ibarettir ³⁹⁹.

Cumhuriyet'in ilk döneminde geleneksel müzikler konusunda egemen olan görüşlerin 1950'lerde de etkinliğini sürdürdüğüne bir örnek olarak verilebilecek bu düşünceler, ilginçtir ki özellikle müzik çevrelerinde günümüzde de kendisine taraftar bulur. Nihat Buruşuk aynı yılın Eylül ayında kaleme aldığı “Musiki bâbında ikinci yazı” başlıklı yazısında neden halk

³⁹⁹ N.Buruşuk, “Musiki Babında”, **Filarmoni**, Sayı:30, Mayıs 1951, s.7.

müziğinin kaynak olarak seçilmesi gerektiğini açıklar⁴⁰⁰. Yazara göre “bilirkişilerce tek çıkar yol” olarak halk müziği sonucuna varılmışken, tartışmaların sürmesi anlamsızdır. Klasik Türk Müziği’ni yaratan koşulların değişmiş olması nedeniyle bu sanatı “tarihi eser” olarak gördüğünü belirten Buruşuk, ayrıca yapısı gereği de bu müziğin çağın müziği olmaktan uzak olduğunu düşünür. Halk müziği konusunda ise düşünceleri bütünüyle olumludur; özellikle de çoksesliliğe uygunluğu bağlamında:

(...) âşıklar, davul, kaşık, cura ve sazları ile başlı başına bir âlem olan halk musikisi; “köylü musikisi” var. Türküler her primitif halk musikisinde olduğu gibi tem olan motifin sık röprizlerinden ve hafif nüanslarından ibarettir. Saf, mütevazi, samimi, yaldızı, sıvası olmayan bir görünüşü vardır. (...) Çoksesliliğe de fazlasıyla elverişlidir. Hatta polifoninin protomorfı (dem vurmak, davul, zil veya ikinci zurna eşliği v.b. gibi) şimdiden vardır⁴⁰¹.

Buruşuk’un, halk müziği ve Klasik Türk Müziği ayrımını koyarken ortaya koyduğu “tarihi eser olma” ölçütünü yalnızca Klasik Türk Müziği için geçerli sayması, Türk Halk Müziği’ni yaratan koşulların da aynı Klasik Türk Müziği’ni yaratan koşullar gibi ortadan kalkmış olduğu gerçeği bağlamında sorun içerir. Yazar nesnel bir bakış açısıyla değil, halk müziğinden yana taraf alarak ve özellikle Cumhuriyet döneminin ilk yıllarının ideolojik yaklaşımıyla konuya yaklaşır. Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki Anadolu’ya yaklaşım biçimiyle,

⁴⁰⁰ N.Buruşuk, “Musiki bâbında ikinci yazı”, **Pazar Postası**, Sayı:31, 2 Eylül 1951, s.10.

⁴⁰¹ N.Buruşuk, “Musiki bâbında ikinci yazı”, **Pazar Postası**, Sayı:31, 2 Eylül 1951, s.10.

yani bir yandan Anadolu'nun her türlü yapısıyla yüceltirken bir yandan da ilkel kalmış olduğunun altının çizilerek geliştirilmesi, çağdaş düzeye getirilmesi gerekliliğinin vurgulanması yoluyla konuyu ele alır yazar. 1950'li yılların başında bunların hala aynı üslupla dile getiriliyor olmasıdır dikkati çeken. İlginç olan bir başka nokta, Buruşuk'un hoşnutsuzluğunun o güne dek yapılmış çoksesli müzik örnekleri konusunda da sürmesidir. Yazar; "Bugün memlekette varolan batı musikisine de pek güvenmemek lâzım." diyerek, gelinen yeri yeterli bulmadığını belirtir. 1951 yılına dek "devrimci" bir yapıt verilmediğinin altını çizen yazar, umudun "arama çağındaki birkaç bestecide" olduğunu vurgular. Eğitim eksikliği nedeniyle çoksesli müziğin belli bir zümrenin dışına çıkamadığı eleştirisini yapan Buruşuk, sanatçının "her şeye rağmen halk için, halk müziğini" geniş çapta göz önünde tutarak uluslararası ortak "tematik ve formatif" teknikle yaratması gerektiğine işaret eder:

Fakat bunu yaparken millî ve harsî bünyeye sadık kalacağız diye mistik hülya âlemleri meydana getirmek, klâsik şark musikisini batı tekniği ile tekrar etmek olur ⁴⁰².

Yazarın buradaki "mistik âlemleri" meydana getirmekle yediği yapıt Ahmet Adnan Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu" olsa gerektir. Yalnızca Türkiye'de değil, dünya çapında da başarı kazanmış olan bu yapıt, bestecinin yapıtta Klasik Türk Müziği esintileri kullanması gibi bir nedenle Nihat Buruşuk tarafından başarısız kabul edilir. Son derece katı ve tutucu bir yaklaşım

⁴⁰² N.Buruşuk, "Musiki bâbında ikinci yazı", **Pazar Postası**, Sayı:31, 2 Eylül 1951, s.10.

sergileyen besteci, yazının devamında Batı dünyasında başarı kazanmış yapılara da yergilerini sıralar. “Batılı bestecilerin kopyası” olma tehlikesine dikkati çeken yazar, bazı Türk bestecilerinin yurt dışında kazandığı başarıları, Batı dünyasının “egzotizme” duyduğu ilgiye bağlar. Yazar, asıl Türk Müziği’ni yeni kuşakların yaratacağına dair inancıyla yazısını sonlandırır.

Nihat Buruşuk’un eleştirileri bağlamında nasıl bir Çoksesli Türk Müziği’ni idealize ettiğini anlamak olası görünmemektedir. Verilen somut örneklerin olmayışı kadar, yazarın ne istediği konusunda pek çok yazar ya da sanatçıdan ayrı bir yorum getirmemiş olması da bu konunun açıklığa kavuşmamasında etkilidir. Sonuç olarak, pek çok eleştirinin yer aldığı bu yazı da yapıcı bir nitelik taşımaması bağlamında, dönem içinde yazılan diğer eleştirilerden farklı değildir. Genelde ne yapılması gerektiğini ortaya koyarken, nasıl yapılması gerektiği konusunda uyanan soru işaretleri yanıtsız bırakılarak yazıların kaleme alınması, 1950’li yıllarda da yazarlar arasında ortak bir üslup oluşturur.

İlhan Usmanbaş ise, Türk Halk Müziği-Klasik Türk Müziği tartışmalarına başka bir yerden bakar:

Halk musikisi imzasız sanatçıların musikisidir. Onu ezelf ve ebedif diye kabul ederler. Çünkü folklorla yeni tesirlerin girmesi gayet ağır ve ihtiyatlıdır ⁴⁰³.

⁴⁰³ İ.Usmanbaş, “Musiki Hakkında”, **Pazar Postası**, Sayı:38, 28 Ekim 1951, s.7.

Usmanbaş'ın yukarıdaki görüşleri dolayısıyla, halk müziğini tartışma konusu olmaktan çıkarması ve ancak Klasik Türk Müziği'nin gelişmesi üzerinde konuşulabileceğini belirtmesi önem taşır. Çünkü Usmanbaş, geleneksel müziklerin gelişme karşısındaki doğalarını ölçüt olarak getirir. Halk müziğine etkilerin geç giriyor olduğu düşüncesi, bu müziğin köken itibariyle Türk ulusunun karakteristik özelliklerini saf olarak taşıdığı görüşüyle de örtüşür. Öte yandan halk müziğinin özellikle 1970 sonrası izlediği yol düşünüldüğünde "folklora yeni tesirlerin girmesi gayet ağır ve ihtiyatlıdır" düşüncesinin sorunlu yaklaşımı ortaya çıkar.

Sanatçı, Cumhuriyet döneminde çoksesliliğin gelişmesiyle birlikte Klasik Türk Müziği kuramcılarının bu müziğe uygun bir çokseslilik yaratma arayışına girdiklerini, ancak sonuçların ya başarısız olduğunu ya da çoğunluğa ulaşamadığını belirtir ve ekler:

Yukarda saydıklarımıza göre Osmanlı-Türk musikisi⁴⁰⁴ bir istihale devrindedir. Eski unsurlarla yeni endişelerin bağdaştırılması lâzım. Bu değişimin musikisi de inkılâbın Türk musikisi olarak yaşamıya başladı. İnkılâp resmi, inkılâp edebiyatı ile beraber inkılâp musikisi de çoktan ortadadır. Bunu bilmeyenler hâlâ Alaturka mı, alafranga mı der dururlar. Bu suali soranlar aslında Osmanlı musikisi mi inkılâp musikisi mi diye sorduklarının farkında değildirler. Osmanlı

⁴⁰⁴ Klasik Türk Müziği

musikisi bizi ancak Divan edebiyatı kadar alâkadar eder; yani geçmiş asırlarda yaptıklarımızın birer nümunesi olarak ⁴⁰⁵.

Görüldüğü gibi Usmanbaş bir başkalaşım içinde olduğunu düşündüğü Klasik Türk Müziği'nin yeni kimliğini "inkılâbın" belirlediğini ve böylece Klasik Türk Müziği'nin içine girdiği ya da girmesi gereken değişim sürecinin, onu, Çoksesli Türk Müziği'ne götüreceğini belirtir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlayan Osmanlı kültürüne ya da Osmanlı kimliğine ait unsurların arka plana atılması anlayışının bir uzantısı olarak görülebilecek bir yaklaşımı, yazar, "Bu suali soranlar aslında Osmanlı musikisi mi inkılâp musikisi mi diye sorduklarının farkında değildirler." tuncesiyle ortaya koyar. Yeni Cumhuriyet'in inkılâp müziği olarak çoksesli müziğin kabul edilmesi ve Klasik Türk Müziği'nin de Osmanlı kimliği ya da köken sorunu gibi nedenlerle arka plana atılan kültür ürünlerinden biri olması, Usmanbaş'ın görüşleriyle paralellik taşıyan bir noktadır. Bu düşünce biçimi, her ne kadar Usmanbaş'ın düşüncesini ortaya koymaktaki amaçlarını aşsa da, günün koşullarında Klasik Türk Müziği yanlılarını neredeyse Cumhuriyet karşıtları olarak görmeye dek gidebilmektedir. Öte yandan sanatçının Klasik Türk Müziği'ne geçmişte kalmış bir tarihi yapıt olarak bakması, onun aynı zamanda bir sanatçı olarak çağı yakalama kaygısı taşıyan yönünü ortaya koyar.

⁴⁰⁵ İ.Usmanbaş, "Musiki Hakkında", **Pazar Postası**, Sayı:38, 28 Ekim 1951, s.7.

Konuyu bu bağlamda ele alan yazarlardan biri Hıfzı Topuz'dur. Bu sanatı halka "indirmek", yaymak gerekliliğini vurgulayan Topuz, sorunu "Batılılaşma" ekseninde tartışır:

Batı müziğini halka indirmek, halka yaymak zorundayız. Fakat bu yalnız bir müzik dâvası değil, Batılılaşma dâvasıdır. Öyle bir dâva ki bunun kökü inkılâpların yaşatılmasına dayanır. Ticanilerin yüz bulmalarına dayanır, şapka yerine bere giymeye dayanır, din derslerine dayanır, nelere dayanmaz ki?

İşte bu dâvayı hallettiğimiz zaman Batı müziği dâvası da çözüm yoluna girmiş olacaktır ⁴⁰⁶.

1950'li yıllarda iktidarın uygulamalarıyla toplumun bazı kesimlerinde filizlenen geriye gitme kaygıları, yeniden Atatürk inkılâplarının canlandırılması ve işlerlik kazandırılması gibi çözüm önerilerinin gündeme gelmesine neden olur. Topuz'un sorunu "muasır" düzeye ulaşma değil de "Batılılaşma" olarak adlandırması anlamlıdır. Özellikle Atatürk'ün ölümüyle 1938 yılında başlayan İnönü dönemiyle birlikte Türkiye'nin çağdaşlaşma konusunda özgün bir kimlik yaratma çabalarının bir yana bırakılıp, "Batı" uygarlığının model alındığı yolunda görüşler çoğunluktadır. Sonuç olarak çoksesli müzik 1950'li yıllarda da kendisinin dışında pek çok anlam yüklenen bir olgu olarak karşımıza çıkar.

⁴⁰⁶ H.Topuz, "Müzikte Batılılaşma Dâvası", **Yeditepe**, Sayı:13, 15 Mayıs 1952, s.1,2.

1950 öncesine yönelik *ulusal* müzik ekolü yaratma çalışmalarına yönelik eleştirilere, özellikle Şadırvan Dergisi'nde yer verilir. Bu eleştiriler genel olarak çoksesli müzik alanında gelinen yerden hoşnutsuzluğu içerir. Örneklersek Sadi Karsel, bu sonucun faturasını büyük ölçüde ilk kuşak Türk bestecilere keser:

Garp tekniğile beste yapmış ve ilk Türk bestekârlar neslini teşkil etmiş olan zümre işin ciddiyetini kavrayamadı. Kendilerini rakipsiz, meydanı da boş bulduklarından atlarını nasıl isterlerse öyle koşturacaklarını sandılar ve Türk milletinin onlardan asıl beklediğini bir yana bırakarak şöhret ve menfaatleri kaygusuna düştüler⁴⁰⁷.

Oldukça ağır bir dille kaleme aldığı bu eleştirilerden sonra yazar, bu sonuca nasıl vardığını ortaya koyar. Karsel'e göre, sanatçılar "kullanmaya yeltendikleri" "Türk motiflerini bestelerken Garbın sürrealist tekniğini kullanmak bedbahtlığı"na düşerler. Böylece ezgiler tanınmaz hale gelir. Bu armonizasyon istenen sonucu vermeyince de besteciler, motifleri büyük yapıtlar içinde geliştirme yoluna giderler. "Bunda yaya kalacaklarına şüphe yoktu." Çünkü yazara göre bu becerinin Türk olmakla bir ilgisi yoktur, Batı zaten bu yolu izleyen sanatçılarla doludur. Karsel, bu alanda da başarılı olunmayınca, bestecilerin bu kez "hiçbir rengi olmayan ve sadece kendilerinin beğendiği ve kendilerinin alkışladığı bir musiki tarzına" yöneldiğini belirtir. Görüldüğü gibi Karsel, o güne dek kullanılan geleneksel kaynakları kullanma

⁴⁰⁷ S.Karsel, "25 Yıllın Musikisine Bir Eğiliş", **Şadırvan**, Sayı.17, 20 Temmuz 1949, s.11.

yollarından hiç birini başarılı bulmamaktadır. Bununla beraber yazının devamında çözüm getirmekten uzaktır ve dönemin genel eğilimine uyarak geleneksel kaynakların “nasıl” kullanılırsa başarılı olunacağı konusunda bir öneri getirmez. Tam aksine, yirmi beş yıl “Garp tekniğiyle eser bekleyen” halkın hayal kırıklığına uğradığını, umudunu keserek “eski babadan kalma tarza dört elle değil de sekiz elle” sarıldığını yazar. Yani halkın “alaturka” müziğe duyduğu ilginin tüm sorumlusu da yine çoksesli müzik bestecileri olarak görür⁴⁰⁸.

Yazı elbette üslup açısından son derece sert ve düşünsel olarak da pek çok yönüyle eleştirilebilecek bir yapıya sahiptir. Her şeyden önce, Musiki İnkılâbı'nın başarısızlığa uğradığı varsayımı kabul edilse de bunun bütün sorumluluğu yalnızca bestecilere yüklenemez. Ancak burada başka bir noktaya değinmekte yarar vardır. Karsel'in üslubuna yansıyan öfkesi, duyduğu hayal kırıklığının bir yansıması olarak kabul edilebilir. Bu hayal kırıklığı yalnızca çoksesli müzik adına duyulmaz, devrimsel bir hareketin başarısızlığa uğramasının yarattığı bir sonuçtur. “Alaturka-alafranga” müzik çekişmesini “alaturka” müziğin kazandığı düşüncesi de bu noktada anlam taşır. Çünkü daha önce de vurgulandığı gibi özellikle alafranga müzik yanlıları tarafından bu çekişme bir gericilik-çağdaşlık çatışması anlamına bürünmüştür. Sadi Karsel'in “alaturka” müziğe duyduğu öfke de böyle bir bakış açısının izlerini taşır.

⁴⁰⁸ S.Karsel, “25 Yıllın Musikisine Bir Eğiliş”, **Şadırvan**, Sayı.17, 20 Temmuz 1949, s.11.

Aynı dönemde Sedat Çetintaş ise müzik alanında gelinen yerden hoşnutsuzluğunu dile getirirken, Sadi Karsel'in tam aksine, geleneğe yeterince önem ve değer verilmediği noktasından hareket eder⁴⁰⁹. Çetintaş, halk oyunlarına ve geleneksel müziğe ki Klasik Türk Müziği kastedilmektedir, sırt çevirerek bunları gericilik saymanın bedelinin ödendiği düşüncesindedir. Bunu “anane düşmanlığı” olarak değerlendiren yazar, hemen tüm sanat dallarında bu görüşünü destekler nitelikte örnekler verir. Müzik alanında da mehter⁴¹⁰ müziğinin Cumhuriyet döneminde değer görmemesini eleştirerek ve mehterin tarihsel değerini ortaya koyarak bu durumun değişmesi gerekliliğini vurgular.

Gerçekten de 1952 yılında mehter geleneğini yeniden canlandırmak için çalışmalar başlar. Ali Rıza Aydın, Cumhuriyet döneminde mehterin

⁴⁰⁹ S.Çetintaş, “Sanatta Soysuzlaşma Millîyette Soysuzlaşma Demektir”, **Şadırvan**, Sayı:22, 26 Ağustos 1949, s.2.

⁴¹⁰ Mehter, dünyanın en eski askeri bandosu olarak bilinir. Tam olarak ne zaman kurulduğu bilinmemekle birlikte Orta Asya'dan itibaren Türkler tarafından kullanıldığına dair veriler bulunmaktadır. Özellikle savaş sırasında Türk askerlerine coşku veren mehter müziğinin, düşman üzerinde de tam tersi bir etki yaptığı bilinmektedir. Zurna, boru, davul, kös, zil, nakkare, çevgân gibi çalgıların oluşturduğu mehter, kendilerine özgü giyimleri ve yürüyüş düzenleriyle varlık gösterirler. II. Mahmut 1831 yılında mehteri kaldırarak, yerine Batı anlayışıyla bir bando olan Muzıka-i Hümayun'u kurar. Mehterin yeniden ele alınışı, Celal Esat Arseven ve o dönemin askeri müze müdürü Ahmed Muhtar Paşa'nın çalışmalarıyla başlar. 11 Şubat 1911 tarihinde Tepebaşı Tiyatrosu'nda verilen ilk konserle bu çalışmalar sonuçlandırılır. 1914 yılında “Mehterhane-i Hâkânî” adıyla çalışmalarına resmen başlayan mehter, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla tekrar sonlandırılır. Kurtuluş Savaşı sırasında yer yer mehteri canlandırma amaçlı çalışmalara rastlansa da, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı mirası olarak nitelendirilerek üzerine düşülmemiştir. A.R.Aydın, **Mehter**, Sim Yayıncılık, Ankara 1999, s.9,39,40,41,48,49,51.

yeniden ele alınışının, 1950 yılında Cumhurbaşkanı olan Celal Bayar'ın, İngiliz Kralı'nın cenazesine katılmak için gittiği Londra'da İskoç ve İngiliz bandolarındaki tarihi yapıyı görerek imrenmesinin etkili olduğunu belirtir⁴¹¹. Bayar, Türkiye'de bu tür bir bandonun kurulup kurulamayacağını yanında bulunan Genelkurmay Başkanı Nuri Yamut'a sorar. Yurda dönünce, Yamut, tarihçi İbrahim Hakkı Konyalı ile görüşür ve Konyalı'nın önerisi üzerine Genelkurmay Başkanlığı'nın emriyle 1952 yılında mehter yeniden kurulur. Mehter, aynı yılın 29 Mayıs tarihinde İstanbul'un fethinin 500. kutlama yıldönümünde törenlere katılır⁴¹².

Mehter'in kuruluşu, aslında genç iktidarın Osmanlı mirasına önceki dönem CHP iktidarı gibi yaklaşmadığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Osmanlı kültürüne ve mirasını kabul eden yaklaşım hükümetin gelenek anlayışını da gösterir.

1940'lı yılların sonlarına doğru başlayarak 1950'li yıllarda hız kazanan bir başka hareket, çoksesli müzik ortamında yeni tartışma alanlarının doğmasına neden olur. İkinci ve üçüncü kuşak bazı besteciler, kişisel dillerini yaratma yolunda gelenekten yararlanma kanalını kullanmayı reddederler. Aralarında İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, Bülent Arel, Ertuğrul Oğuz

⁴¹¹ A.R.Aydın, **Mehter**, Sim Yayıncılık, Ankara 1999, s.51.

⁴¹² A.R.Aydın, **Mehter**, Sim Yayıncılık, Ankara 1999, s.52.

Fırat⁴¹³ gibi adların olduğu bu sanatçılar, Çoksesli Batı Müziği'ndeki değışimleri, yenilikleri günü gününe izleme ve bu yenilikler doğrutusunda yapıt yazma çabasinda olan bestecilerdir.

İlhan Usmanbaş 1950'li yıllarda çalışmalarında geleneksel kaynakları kullanmadığı ve dolayısıyla *millî* nitelikten uzak bir müzik yazdığı savıyla en çok eleştiri alan sanatçılar arasında yer alır. Oysa Usmanbaş aynı yıllarda pek çok uluslararası ödülün de sahibi olacaktır. Besteci 1960'lı yılların başlarında yaptığı bir değerlendirmede, 1945-1951 yılları arasında yapıtlarında folklorla yer verdiğini belirtir⁴¹⁴. Kemal İlerici ile bu yıllarda yaptığı çalışmalar kısmen de olsa sanatçının müziğine yansır. Ancak sonraki yıllarda Batı müziğindeki yenilikleri izler. Sanatçı bu yönelimini aktarırken, bu araştırmaları kendilerinden önceki dönemin eğilimlerine karşı yeni bir hareket getirme çabası olarak nitelendirir ve Bülent Arel ile kendisinin 1952-1958 yılları arasında oniki ses müziği üzerinde çalıştıklarını ekler⁴¹⁵.

⁴¹³ Ertuğrul Oğuz Fırat (1923). Besteci, ressam, yazar, şair, yargıç. Yargıçlığının yanı sıra sanatın pek çok alanında ürün veren sanatçı, akademik bir eğitim almamıştır. Annesinin Fırat'a yirmi yaşındayken aldığı piyano ile başlayan müzik yaşamı, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde öğrenciliği sırasında Karl Berger'den kısa süre aldığı armoni dersleri ile desteklenir. A.H. Orhan-A.Köksal, "Ertuğrul Oğuz Fırat ya da "Umursanan"", **Andante**, Sayı:41, Ağustos-Eylül 2009, s.56-65.

⁴¹⁴ Aktaran:F.Özgüç, "İlhan Usmanbaş", **Filarmoni**, Sayı:14, Kasım 1964, s.15.

⁴¹⁵ İ.Akay, "Sanatçılarla Konuşmalar İlhan Usmanbaş'la", **Varlık**, Sayı:708, 15 Aralık 1967, s.12.

Usmanbaş, folklordan yararlanma konusundaki düşüncelerini soran gazeteciye verdiği yanıtta, kendisinin gerektiğinde geleneksel kaynaklara başvurduğunu, eğer “zekice yapılmışsa” bu tür yapıtları dinlediğini söyler ve folklorun “görevsel” niteliğine değinir:

Folklorun görevsel bir yönü var elbet. Genel olarak şu söylenebilir ki folklordan yararlanarak yapılan musiki (Bartok gibi), avangard olarak dönemini tamamlamıştır. Yine de, her ülkede üretimine devam edilecektir sanırım. Hem halk, bir yandan kendi müziğini yapmaya devam ederse geleneksel müzikle bağlantı da kopamaz. Şu var ki, sanayileşen ülkelerde halk kendi müziğini yapmaz oldu artık. Bu sebepten bağlantı kopabilir zamanla ⁴¹⁶.

Görülüyor ki Usmanbaş, yukarıda belirtildiği gibi yalnızca geleneksel müziklerin değil, aynı zamanda geleneksel kaynaklar kullanılarak yapılan çoksesli müziğin de bir yenilik olarak ömrünü tamamladığı görüşündedir. Gerçekten de özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanatında avangard eğilimlerin artmasına paralel olarak çoksesli müzikte de pek çok yeni akım ortaya çıkar. Folklorla dayalı müzik anlayışı daha geleneksel bir bakış açısı olarak değerlendirilir ve önceki yıllardaki etkinliğini yitirir. Usmanbaş da çağdaş akımları izleme kaygısı duyan bir sanatçı olarak aynı doğrultuda hareket eder. Sanatçı kendi yapıtlarının ulusallıkla bağlantısı konusunda şunları dile getirir:

⁴¹⁶ İ.Akay, a.g.m., s.12.

Eserlerim ulusal anlam taşıyabilir ancak, ulusal renk taşıyabileceğini sanmıyorum. Bugünkü sanatta bu ulusallık çağının biraz geçmiş olduğuna inanmaktayım, fakat ulusallığı, doğrudan doğruya geleneğe bağlı bir ulusallık olarak anlarsak, muhakkak ki bir Türk sanatçısının, Türk sanatçısı olarak düşünebileceğine, başka türlü düşünemeyeceğine kaniyim. Yabancılar renk arıyorlar. İlle hemen gözlerine batacak bir renk istiyorlar. Oysa daha derinine inebilirlerse (...) hangi üslûpta yazarlarsa yazsınlar, Türk bestecilerinin belirli bir anlayışa bağlı kaldıklarını görecektir. Bu kaçınılmaz; çünkü çevremizde gördüğümüz sanat, bugünkü sanat tabii, hattâ eski sanat hep Türk sanatıdır ⁴¹⁷.

Usmanbaş'ın *ulusallık* anlayışı ille de geleneksel kaynakların kullanımını gerektirmez. Bu anlayış ise ancak geleneksel kaynaklar kullanılarak *ulusallığa* ulaşılabileceğini öngören egemen *ulusallık* anlayışıyla örtüşmez. Bestecilerin yapıtlarını verirken *millî* olamama korkusuyla hareket ettiklerini yazan sanatçı, edebiyat gibi sanat dallarıyla bir karşılaştırma yapar. Örneğin şiir sanatında Türkçe yazan her şairin *millî* ve bir Türk şairi olarak görüldüğü düşüncesinden hareketle müzik sanatında konuyu sorgular:

Halbuki musikimize çok seslilik gireliberi bestecilerimizin kâfi derecede Türk olup olmadıkları her zaman münakaşa ediliyor. (...) Dünkü musikimiz niçin tezatları kavrayan bir musiki değildir de

⁴¹⁷ F.Özgüç, "İlhan Usmanbaş", **Filarmoni**, Sayı:14, Kasım 1964, s.14.

gelenekçidir; niçin kendine gösterdiği bu büyük sadakat millî sayılıyor da tazelenmeler yabancı görülüyor?⁴¹⁸

Usmanbaş'ın burada gelenekten vazgeçmeyen çevreleri tutuculukla nitelendirmesi dikkati çeker. Dünyada sanat tarihinin her döneminde geçmişin değerlerini tek doğru olarak kabul edip, yenilikleri kabul edilmez gören kesimler varolmuştur. Bu noktada kimi zaman siyasi rejimlerin de etken rol oynadığını söylemek yanlış olmaz. Türkiye'de de politik bir yönlendirme ile başlayan ulusallık, çoksesli müzik sanatının varolduğu pek çok coğrafyada sanat akımlarından ya da yaratı yollarından yalnızca biriyken, Türkiye'de neredeyse tek doğru olarak kabul edilir. Bu doğrultuda 1940'ların ikinci yarısından sonra başka yolların denenmeye başlaması tepkileri de beraberinde getirir. Bu yollara yönelen sanatçılar iş bulamamaktan yapıtlarının seslendirilmemesine kadar varan uygulamalarla karşılaşır. Usmanbaş'ın henüz 1950'lerin başında yaptığı, kendisi tam adını koymasa da, tutuculuk saptaması bu bağlamda doğruluk payı taşır ve ne yazık ki günümüze dek ulaşır. Bununla beraber yazının devamında Usmanbaş, ulusallığa karşı olmadığını ve ulusallıktan ne anladığını ortaya koyar:

Bu günün bestecisinden millî olması istenilirken hâlâ bu musikinin şekil geleneğine azami derecede uyması beklenmektedir. Halbuki millî olan şekil geleneği değildir; ruhtur⁴¹⁹.

⁴¹⁸ E.O.Fırat, "İlintisiz İlişkiler", **Filarmoni**, Sayı:110, Eylül 1975, s.4.

⁴¹⁹ E.O.Fırat, "İlintisiz İlişkiler", **Filarmoni**, Sayı:110, Eylül 1975, s.4.

Bestecinin millîliği “şekilde” değil “ruhta” araması, çok yeni bir düşünce değildir gerçekte. Bu doğrultuda düşünen bir başka bestecinin Ahmet Adnan Saygun olduğunu anımsamakta yarar vardır. Daha önce değinildiği gibi Saygun da geleneksel kaynakların biçimsel olarak kullanılarak, o geleneği yaratan toplumun ruhunun dikkate alınmamasını eleştirir. Ancak, Saygun ile Usmanbaş arasındaki ayırım, toplum içinde kendilerini nerede konumlandıklarıyla ortaya çıkar. Saygun, kendisini halkın bir bireyi olarak görür ve halkın içinden biri olarak beslenir. Usmanbaş ise halka daha mesafeli olarak dışarıdan bakar. Bu ayırım dolayısıyla, Saygun, toplumun çoksesli müziği ve kendi müziğini anlaması kaygısıyla; Usmanbaş ise, böyle bir kaygı taşımaksızın, sanatçının özgür iradesi olmalı görüşüyle hareket eder. Bu konuda önceki yazısından bir hafta sonra yayınlanan yazısında besteci, “Halka inmek” ifadesini açıklar. Bugünün sanatçısının çoğunluğa ulaşmak kaygısıyla, onun görüşlerine ve geleneklerine uymak zorunda kaldığını, bununsa sanat yapıtını bir çeşit “vülgarizasyon”a götürdüğünün altını çizerek ekler:

(Oysa) Sanat eseri bir bütündür. Sanatçının bütün kabiliyetlerinin, bütün tecrübelerinin son noktası demektir. (...) Halka inmek, ne cesareti, ne buluşu, ne mücerredini reddetmek olmamalıdır. Bilâkis. İstidadımızın erişebileceği, cesaret ve sebatımızın varabileceği son noktaya varmak halk sanatı yapmaktır. Asıl mesele sanatı yaparken

değil, yaptıktan sonra başlıyor. Halka inmek değil, halka ulaşmak ve ulaştırmak kalıyor ⁴²⁰.

Sanatçı, çoğunluğun düzeyine inerek değil, halkı kendisini anlamaya davet ederek gerçek anlamda sanat yapılabileceği görüşünü taşır. Bu noktada da sanatçının kendini ortaya koyabilmek için tüm yolları, yenilikleri kullanabileceğini vurgular. Bestecinin bu düşünceleri, 1950'li yılların genel eğilimlerinin ne kadar dışında durduğunun da göstergesidir. Halka çoksesli müziği sevdirmek amacıyla geleneksel kaynakların yapıtlarda kullanılmaya başlamasının Dikran Çuhacıyan'a kadar gittiği düşünülürse, böyle kökleşmiş bir görüşün karşısına başka bir savla çıkmanın ya da bu görüşü eleştirmenin güçlüğü anlaşılabilir. Tamamen bireysel yaratış gücüne ve özgürlüğüne dayanan sanatçının bu düşünceleri, elbette, Cumhuriyet döneminin *ulusal/millî* sanat yaratma idealinin bir eleştirisidir de. Usmanbaş, bu eleştiriye bir önceki yazısında daha açık kaleme alır. Besteci, millîğin ruhta aranması gerekliliğini dile getirdikten sonra ekler:

Fakat bu ruh, araştırılmak, konuşulmak, insana has her şeyi sanat kalıbına dökmek, sanat eserini, estetiğini, tekniğini, inkârını, menbasını ortaya koymak yoluyla teşekkür eder. Dünkü musiki bunların hiç birini yapmamıştır. Muhtevası ve mânası araştırılmadığı için bütün kuvvetini şekil aramalarına hasretmiş, elindeki malzemeyi azami derecede inceltmiş, fakat hiç bir inkılâba hatta şahsiyete müsaade etmemiştir. Çünkü şekil geleneğini ve alışkanlığını yıkacak

⁴²⁰ İ Usmanbaş, "Yanlış kullanılan bir tabir: HALKA İNMEK", **Pazar Postası**, 9 Eylül 1951.

en ufak bir müdahale musikiyi dayanıksız, havada, sanki ayağının altındaki toprak kayacakmış gibi, tehlikeli bir yola sürükleyecek zannedilmiştir ⁴²¹.

Sanatçı, kendinden önceki kuşağın, yine tutuculuk olarak adlandırılabilir bir tavırla, şekilden öteye gitmediklerinin ve başka bir sanatsal varoluşa izin vermediklerini belirtir. *Millî* sanat yaratmanın tek yolunun geleneksel kaynakların kullanımı gibi biçimlere bağlanmış olması Usmanbaş'ın karşı çıktığı asıl noktadır. Oysa *millî* ruh, herhangi bir biçime koşullanmaksızın sanat yapıtında ortaya konabilir. Sanatçı, "Eserlerim ulusal anlam taşıyabilir"⁴²² derken de bunu kasteder.

Usmanbaş, Mimaroglu gibi sanatçıların dillendirdiği Türk olmanın kaçınılmaz biçimde bir Türk sanatı ortaya koymayı beraberinde getirdiği düşüncesi, pek çok çevre için ikna edici olmaktan uzaktır. *Millî* sanat yaratma amacıyla geleneksel kaynakları kullanma yöntemi 1950'li yıllarda da önemini korur.

İlhan Usmanbaş'ın bu düşünceleri, daha 1949 yılında eleştirilmeye başlanmıştır. Eleştiriler kişisel olarak Usmanbaş'ı değil- çünkü Usmanbaş henüz kendisini bu yönüyle ortaya koymamıştır- genel olarak çağdaş akımlara yönelen bestecileri hedef alır. Örneklersek Cemal Reşit Rey, yeni kuşak bestecilere yönelttiği eleştiride, bir bestecinin "her şeyden önce güzel

⁴²¹ E.O.Fırat, "İlintisiz İlişkiler", **Filarmoni**, Sayı:110, Eylül 1975, s.4.

⁴²² F.Özgüç, "İlhan Usmanbaş", **Filarmoni**, Sayı:14, Kasım 1964, s.14.

ve derin bir üslûba” sahip olmaya çalışması gerektiğini, genç bestecilerin bu gerçeği “unutmuşa benzediklerini” dile getirir⁴²³. Bir ay sonraki Filarmoni Dergisi’nde Vedat Nedim Tör, C.R.Rey’in yazısını överek, onunla görüş birliği içinde olduğunu belirtir:

Üstadın yerden göğe hakkı var: Modern müzik eserleri, çocuk güzellik ve derinlikten mahrumdur. Tıpkı modern resim, modern mimarî gibi, modern musikin de mekanik, gayri insanî, ruhsuz, sathî akrobasi hünerleri içinde soysuzlaşıp gittiğini en nihayet görmek gerekti. (...) Seyirciyi ve dinleyiciyi hiçe sayarak yalnız kendi egoizmi için eser yaratan san’atkâra acıyoruz.

İşte bizim memleketimizde modern san’atkârın geri şark anlayışıyla savaşmak gibi bir misyonu da vardır. Kısa ömürlü olmaya mahkûm moda cereyanlara kendilerini kaptıran san’atkârımız, farkına varmadan memleketimizdeki san’at irticâını da desteklemiş oluyorlar

⁴²⁴.

Vedat Nedim Tör’ün özellikle modern sanat yapan sanatçılara gericiliğe hizmet etmek gibi bir misyon yüklemesi bağlamında, Hitler Almanya’sında ve Rusya’da Ekim Devrimi sonrasında uygulanan modern sanat karşıtı politikaları anımsatan yazısı, müziğe Cumhuriyet Türkiye’sinde yüklenen anlamı abartılı da olsa bir kez daha ortaya koyar. Modern sanatın,

⁴²³ C.R.Rey, “Bir Sitem”, **Filarmoni**, Sayı:9, Ağustos 1949, s.1.

⁴²⁴ V.N.Tör, “Cemal Reşit Rey’in Hakkı Var Güzellik ve Derinlik İstiyoruz”, **Filarmoni**, Sayı:10-11, Eylül-Ekim 1949, s.11.

doğal olarak müziğin de, “soysuz” olarak nitelendirilmesi, onun her hangi bir *millî* çağrışımdan uzak yapısı nedeniyledir. Müziğin toplumsal yönünün, toplumu eğitmek ve ilerletmek amaçlı kullanımının ön plana çıkarıldığı ve çağdaşlaşmanın göstergesi ya da ölçütü olarak anlamlandırıldığı bu süreç Türkiye’de pek çok kesim için henüz tamamlanmamıştır. Halka çoksesli müziği benimsetmek için onun değerlerinden hareketle ve onun anlayabileceği biçimlerle müzik yapma gerekliliği düşüncesi ise, sanatçıların karşısında henüz çoksesli müziği benimsememiş bir toplum olması nedeniyle olsa gerek, etkinliğini sürdürmektedir.

Ahmet Adnan Saygun da geleneksel kaynakların kullanımına eleştirel bakan sanatçılara yanıt verenler arasındadır. Kendisine sorulan “Türk halk musikisinden bestelenen eserlerin kompozitörü klişeleşmeye doğru götürdüğünü söylüyorlar. Siz ne dersiniz?” sorusuna verdiği yanıt, sanatçının bu konudaki düşüncelerini aktarır:

Beşeri görüşe varamıyan insanlar hangi malzemeden faydalanırlarsa faydalansınlar ancak zavallı kalmaya mahkûmdurlar. Bunlar ile batının kendilerine göre ileri teknik yazı şekillerini yani vasıtayı konusundaki aramalarını gaye edinenler arasında bir fark yoktur. Bartok’u, ve geriye doğru Beethoven, Bach’ı ve nihayet kökü daima toprağa bağlı kalarak gelişmiş olan batı musikisini ve bütün sanatı isterseniz inkâr edelim ⁴²⁵.

⁴²⁵ M.Menemencioğlu, “Adnan Saygun Anlatıyor”, **Varlık**, Sayı:517, 1 Ocak 1960, s.7.

Görüldüğü gibi Saygun'a göre, bu anlayış Batı sanatına da ters düşer. "Beşeri" olmayı toplum için, halk için sanat yapmakla bir tutan Saygun, yenilikleri biçimsel bularak, özü eksik görür.

İlhan Usmanbaş'ın yukarıda ele alınan düşünceleriyle tam olarak karşıtlık taşıyan bu görüşler, 1950'li yıllardaki karşıt iki kutbun yönelimlerini de temsil eder. İlk kuşak sanatçılar *millî* sanat yaratmak için geleneksel kaynakları kullanma konusundaki yönelimlerini sürdürürken, genelde onların öğrencilerinden olan ikinci ve üçüncü kuşak besteciler arasında görüş ayrımları doğar. Bestecilerden bir kısmı hocalarının izinden giderek geleneksel kaynakları kullanma yöntemini benimserler. Bazı besteciler de gerek çağdaş Batı akımlarının izleme, gerekse birinci kuşak bestecilerin tekrarına düşmemek kaygısıyla, Çoksesli Batı Müziği'ndeki yenilikleri kişisel üsluplarını yaratmada bir dil olarak kullanma yolunu seçerler.

1950'li yıllarda Türk bestecilerinin Türk Halk Müziği, Klasik Türk Müziği, Tasavvuf Müziği gibi geleneksel müzikleri kullanırken türler arasında 1920-1930'lu yıllarda gözetilen sınırlamaları çok da dikkate almadıkları ve daha özgür davrandıkları görülür. Öyle ki bir ayırım gözetmeden aynı yapıt içinde farklı geleneksel türlere ait kaynakları kullanabilirler. Bu noktada önceki dönemde tepki gösterilen Klasik Türk Müziği kaynaklarının 1950'li yıllarda daha özgürce ve diğer kaynaklarla karışık olarak kullanıldığını belirtmek yanlış olmaz. Bu bağlamda, sanatçıların kullandıkları geleneksel müzik türlerine göre yapılacak bir ayırım ya da kategorileme çabası sonuç vermeyecektir. Bu nedenle, önceki bölümlerde resim alanında yapılan ve

kullanılan türlere göre sanatçıları kategorilere ayıran sistematige gidilmemiştir. Bu noktada sanatçılar ele alınarak kullandıkları kaynaklar saptanacaktır.

Geleneksel kaynakları kullanan ilk kuşak bestecileri arasında yer alan ve 1925-1926 yıllarında Avrupa'ya, özellikle Paris, Prag ve Viyana'ya müzik öğrenimi için gönderilen gençlerden beş tanesi, yurda dönmelerinin ardından Halil Bedi Yönetken tarafından "Türk Beşleri" olarak adlandırılırlar. Zaman içersinde "Türk Beşleri" adı yerleşir. Cumhuriyet Türkiye'sinin çoksesli müzik tarihinin ilk kuşağını oluşturan bu besteciler; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun'dur. "Türk Beşleri" adı genç bestecilere, Rusya'da ulusal bir Çoksesli Rus Müziği ekolü kurmayı başaran "Rus Beşleri"nden esinlenerek verilir⁴²⁶. Gerçekte "Rus Beşleri" kadar üslup ve amaç birliğine sahip olmasalar da yurda dönüşlerinden itibaren, genç Cumhuriyet'in müzik politikalarını ve doğal olarak Musiki İnkılâbı'nı benimseyen ve bu misyonun taşıyıcısı olarak görülen bu besteciler, geleneksel Türk müzikleriyle ilgilenme ve bu değerleri Batı tekniğiyle işleme ortak paydasında buluşurlar.

⁴²⁶ "Rus Beşleri", çoksesli müzik alanında ulusal bir Rus ekolü kurmayı hedefleyen ve bunu başaran Mili Balakiref (1837-1910), Cesar Cui (1835-1818), Aleksandr Borodin (1833-1887), Modest Mussorgski (1839-1881) ve Nikolai Rimsky-Korsakof (1844-1908) adlı bestecilerden oluşur. Y.Aydın, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.10.

“Türk Beşleri” bestecilerinden **Cemal Reşit Rey**⁴²⁷, sanat yaşamı boyunca besteciliği yanında orkestra şefliği, piyanistliği ve öğretmenliği ile Türk Çoksesli Müziği gelişiminde etkin rol oynar. 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanından iki hafta önce, yeni kurulan İstanbul Konservatuvarı’nda hocalık yapmak üzere İstanbul’a gelen Cemal Reşit, çok genç yaşta öğretmenlik kariyerine başlar. Türkiye’nin içinde bulunduğu koşullar gereği, yalnızca müzisyenlik yapmakla kalmayıp, yeni bir Türk toplumu ve Türkiye yaratma aşamasında, Beşler’in diğer üyeleri gibi etkin rol oynamak görevi üstlenir. Örneklersek Musiki İnkılâbı gerçekleştirme hedefinin uygulamaya nasıl geçirileceği konusunda çalışma yapmak üzere 1934 yılında toplanan komisyonda, Rey de yer alır. Bu komisyonun çalışmaları sırasında gündeme gelen ülke çapında teksesli müziğin yasaklamasına karşı çıkmış olmasına rağmen, radyoda “alaturka” müziğin ve okullarda “alaturka” müzik eğitiminin

⁴²⁷ Cemal Reşit Rey (1904-1985). Besteci, orkestra şefi, piyanist. Osman Hamdi Bey, Sedat Hakkı Eldem, Ekrem Reşit Bey gibi aydınları yetiştiren Ethem Paşa sülalesindedir. Çocukluğunu ve gençliğini ailevi nedenlerle yurt dışında Paris ve Cenevre’de geçirir. 1919 yılında aile İstanbul’a dönerse de, Cemal Reşit, 1920 yılında tekrar Paris’e gider ve Konservatuvar’da Marguerite Long ile piyano çalışır. 1923 yılında Belediye Güzel Sanatlar Daire Başkanı Halit Ziya Uşaklıgil’den bir mektupla Darülelhan’da piyano öğretmeni olarak görev alma daveti alır ve kabul eder. Konservatuvar bünyesinde oda müziği grupları, koro kurmak gibi pek çok yenilik gerçekleştirir. 1945 yılında İstanbul Konservatuvarı’ndaki görevinden ayrılarak İstanbul Şehir Orkestrası’nın yönetmeni olur. 1945 yılında İstanbul Filarmoni Derneği’ni kurar. Rey, bu tarihten sonra özellikle yurt dışı ve yurt içi konser çalışmalarına ağırlık verir. Radyoda programcı ve Müzik Yayınları Şefi olarak görev alır. S. (Onurlular) Asal, “Cemal Reşit Rey’in Yaşamı”, **Orkestra**, Sayı:146, Ekim 1985, s.58-70.

yasaklanması konusunda olumlu görüş belirtir⁴²⁸. Cemal Reşit, bu konudaki görüşlerine 1963 yılında yazdığı bir yazıda değinir:

Manevî devrimler maddî devrimlerden çok daha zordur. Bahusus, müzik, doğrudan doğruya duygulara hitap ettiğine göre, bu sahada geceyi gündüz yapmak hiç de kolay değildir. Nitekim, tam olamadı, fakat yapılanlardan bir kısmı da kaldı. Meselâ, mekteplerde, Alaturka usulü müzik tedrisatı o zamandan beri tarihe karışmıştır. Fakat, radyoların programları hâlâ Alaturka müzikle doludur. Bu da gösteriyor ki, bu nevi devrimler kısa zamanda olamaz. Bunu bilmekle beraber, bu yolda “devrim işaretini” verebilmek büyük ve cesurane bir harekettir. İşte Ata'nın büyüklüğü ve önderliği buradadır⁴²⁹.

Yazısının devamında, halkın “duygu sahasında alıştıkları” müziğe böylesine bağlı kalmış olmasına da saygı duyduğunu belirtir. Çoksesli müziğin er ya da geç kök salacağına, hatta bu alanda katedilen yolun çok önemli olduğuna değinir.

Rey'in 1930'lardan 1960'lara “alaturka” müziğin radyolarda yasaklanması gerekliliği konusundaki görüşlerinin değişmemesi ilginçtir. Halkın “alaturka” müzik dinleme konusundaki düşüncelerine saygı duyduğunu belirtse de uygulamada bu saygı çok da kendini göstermez.

⁴²⁸ C.R.Rey, “Atatürk Ve Müzik”, **Orkestra Yazıları**, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.17,18.

⁴²⁹ C.R.Rey, a.g.m., s.17.

Rey'in anlatımından Musiki İnkılâbı'nın *tam gerçekleşememiş* olmasının ardında yatan nedenlerin, yasakların yeterince gündeme girmemiş olmasında aranması gerektiği yolunda bir anlam da çıkar⁴³⁰. Aslında Rey, Klasik Türk Müziği'ni sevmez değildir. Hatta Filiz Ali'nin, Vedat Kosal'dan⁴³¹ aktardığına göre Cemal Reşit Rey "Bach'la⁴³² İtrî⁴³³ benim için birdir." demektedir⁴³⁴. Pek çok kez Atatürk ve Musiki İnkılâbı konusunda olumlu ve hayranlık içeren görüşlerini belirten Rey'in bir inkılâp neferi olarak düşünceleriyle bir müzik adamı olarak düşüncelerinin kimi zaman çelişmesi, yaşanan süreç içinde değerlendirildiğinde olasıdır. Cemal Reşit Rey'in yaşamına ve değerlerine bakıldığında Cumhuriyet aydını ve sanatçısı olması yanında görülen Osmanlı aristokratı kimliği, bu ikiliğin bir gerekçesi olarak kabul edilebilir. Filiz Ali bu

⁴³⁰ Oysa 1960'larda yapılan özeleştirilerin, 1930'ların hararetti devrim ortamının etkisinin nispeten azaldığı kabul edilebilecek bir dönemde daha soğukkanlı ve nesnel olabilmesi beklenir. Gerçi, günümüz müzik ortamında da halen bu tür tartışmaların sürüyor olması, geçmişe nesnel ve yapıcı bakış açılarıyla yaklaşmanın ne kadar zor olduğunu gösterir.

⁴³¹ Vedat Kosal (1957-2001). Piyanist. Cemal Reşit Rey'in piyano ve kompozisyon öğrencisi olan sanatçı, pek çok uluslararası ve ulusal başarıya imza atar. Yaptığı CD kayıtları arasında "Türk Beşleri"'nin yapıtlarına da yer verir. A.Say, **The Music Makers in Turkey**, Music Encyclopedia Publication, Ankara 1995, s.227.

⁴³² Johann Sebastian Bach (1685-1750). Alman besteci. Barok dönemin en önemli müzisyenlerinden olan Bach, yapıtlarıyla yaşadığı dönemi aşarak tüm müzik tarihinin en büyük birkaç adından biri olur.

⁴³³ Buhûrîzade Mustafa İtrî Efendi (1640?-1712). Bestekâr. Klasik Türk Müziği'nin en büyük bestekârlarından olan İtrî, dini ve din dışı alanda beste yapar. Y.Öztuna, "İtrî", **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt:1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s.287.

⁴³⁴ F.Ali, **Cemal Reşit Rey Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1996, s.28.

konuya değinirken, Rey'in ailesinin ve çevresinin Osmanlı'nın son döneminde oldukça etkin sanatçılar, devlet adamları yetiştirmiş bir aile olduğuna dikkati çeker. Örnelemek gerekirse Cemal Reşit, çocukken II. Abdülmecid'in huzurunda piyano çalar. Çocukluk anılarında II. Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesinde yaptırdığı opera binası ve burada izlediği yabancı sanatçıların yer aldıkları temsiller ayrı bir yer tutar⁴³⁵. Ali, Rey'in bu durumunu "iki ayrı kişilik" olarak değerlendirir:

Darülelhan'da Paris Konservatuvarı sistemini getiren, müfredat programını yazan, yani hangi eserler hangi yıl nasıl çalınacak kararlarını veren; armoni, kontrpuan, teori kitaplarını Türkçe'ye çeviren oydu. Ana dili gibi Fransızca konuşur, Fransız gibi düşünür, Fransız kültürünü en ince ayrıntısına kadar bilir, Fransız olan her şeyi beğenir, olmayanı da beğenmezdi. Ancak bir hafız kadar olmasa da çok iyi Kuran okur, namazını kimselere belli etmeden kılar, yazışmalarını eski Türkçe yapmayı tercih ederdi ⁴³⁶.

Görüldüğü gibi Filiz Ali, Rey'in her ne kadar Atatürk'e ve onun edimlerine hayranlığı ve saygısı sonsuz olsa da, son dönem Osmanlı aydını kimliğinin de yer yer baskın olduğunu vurgular. Bu noktada sanatçının "alaturka" müziği sevmesinin arka planında, bu müziğin estetik değerlerinin olduğu kadar, Osmanlı mirası olarak görülmesinin de etkisi olduğu düşünülebilir.

⁴³⁵ F.Ali, a.g.y., s.19,22,23.

⁴³⁶ F.Ali, a.g.y., s.28.

Ancak, Rey'in bu noktada önem taşıyan bir görüşünü Vedat Kosal aktarır: Cemal Reşit, "alaturka" müziği yani Klasik Türk Müziği'ni çok sevmesine karşın, bu tür müziğin çokseslendirilemeyeceğini düşünür. Buna karşın halk müziğini çokseslendirme konusunda farklı görüşler içinde olduğunu gösterecek çalışmalar yapar. Öyle ki Mahmut Ragıp Gazimihal, 1928 yılında Batı tekniğiyle yazılacak yapıtlardaki ulusal "karakterin ve bekâretin" müjdecisi olarak Cemal Reşit'i görür. "Anadolu ezgisini asrın musikî fenni ile ilk özleştiren" sanatçıyı Rey olarak belirtir⁴³⁷. Evin İlyasoğlu Cemal Reşit Rey'in 1926 yılında yazmış olduğu, aynı yıl Paris Pleyel Salon'da seslendirilerek Heugel Matbaası tarafından basılan "12 Anadolu Türküsü" adlı yapıtını, yeni Çoksesli Türk Müziği'nin ilk yapıtı olarak kabul eder⁴³⁸. Oysa Rey'in içinde halk ezgileri kullandığı ilk yapıtı bu değildir. Gazimihal'in de belirttiği gibi⁴³⁹ bu içerikte ilk yapıt 1922-1923 tarihli Cem Operası'dır⁴⁴⁰.

⁴³⁷ M.R.Gazimihal, **Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz**, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2006, s.18,19.

⁴³⁸ E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.14.

⁴³⁹ M.R.Gazimihal, **Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz**, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2006, s.24,25.

⁴⁴⁰ Librettosunu Ekrem Reşit Rey'in yazdığı, 4 perde 12 tablolu "Cem Operası"nda, Cemal Reşit Rey, 7.Tablo'da bir zeybek dansı ve "Turnamın gelişi Antep çölünden" sözleriyle başlayan türküyü, son tabloda ise "Ey gaziler" türküsünü kullanır. H.B.Yönetken, "Cemal Reşid Rey ve Türk Halk Müziği", **Orkestra Yazıları**, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.108.

Halil Bedi Yönetken, Cemal Reşit Rey'in halk müziğine verdiği önemin bir kanıtı olarak, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın 1927 yılında yayınladığı "Darülelhan Külliyyatı, Anadolu Şarkıları" adlı defterlerin üçüncüsüne yazdığı yazıyı gösterir ve şöyle aktarır:

Her yaratılan sanat eseri, yurdumuzun toprağından yayılan hararetle canlanarak, bütün Türk ulusuna ait duyguların ebedi ifadesi olmalıdır. Bu amaç, bir defa elde edilirse, Türk müziğı doğmuş sayılır. Eğer bu düşünce tarzı doğru ise, gelecek müziğimizin dayanağını halk türkülerinden başka nerede bulabiliriz? (...) Geleceğın bütün bestecilerinin, memleketimizin duygularını terennüm edebilmek için bu kaynaktan bol bol faydalanmaları yeter. Geleceğın bestecileri ses paletlerini folklorumuzun rengi, ritmi ve havasıyla zenginleştirdikleri anda, bu millete, bu halka özgü öyle kuvvetli müzik eserleri yaratabilirler ki, onların hayat dolu nefesi, en uzak ülkelere kadar yayılabilir ve her yerde estetik etkileri duyurabilir. (...) Bu toprağına mahsus musiki eseri yaratmak azminde olan her besteci en büyük önemi, halk türkülerimizde bol bol bulunan bu renklere ve ritimlere vermelidir. (...) Anadolu türkeleri bir hazinedir. (...) Ve işte bu suretle yaratılacak yüksek anıt "Türk Müziğı" olacaktır ⁴⁴¹.

1920'li yılların genç Türkiye Cumhuriyeti'nin getirdiğı heyecanlara ve ideallere gönül vermiş bir sanatçı portresi çizmekte Rey. Ziya Gökalp'in

⁴⁴¹ H.B.Yönetken, "Cemal Reşid Rey ve Türk Halk Müziğı", **Orkestra Yazıları**, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.112,113.

vurguladığı değerlere sahip çıkan bu görüş, dönemin müzik ortamının genel eğilimini de yansıtır. Ancak, Rey'in bilinçli ya da bilinçsiz deşindiğı bir nokta dikkat çeker. "Türk Müziğı"ne ulaşma idealini gerçekleştirilmeye yönelik önerilen bütün bu yollar, "Bu toprağına mahsus musiki eseri yaratmak azminde olan" sanatçılar için söz konusudur. Ya ulusal Çoksesli Türk Müziğı yaratmada "bu toprağı" değil, başka verileri merkez alan, bir başka deyişle *ulusal/millî* bir karakter taşıma noktasını yaratının doğasına bırakan besteciler? Rey'in kendisi de sanat yaşamı boyunca tamamen Batı müziğı merkezli pek çok yapıt verir. Günümüzde bile "ulusallık" ya da "çağdaş Batı müziğı akımlarının izleyicisi olmak" gibi seçeneklerin, sanat çevrelerinde, özellikle ekol tartışmalarına konu olması, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki politik ortam ve arayışlar düşünüldüğünde "ulusallık" dışı bir yolun bir sanatçı için çok da konuşulamayacağını düşündürmektedir. Nitekim 1950'li yıllarda ikinci kuşak bestecilerden İlhan Usmanbaş, çağdaş müzik akımlarına yaslanan bir müzik dilini yaratmasının, birinci kuşağın "ulusallık" anlayışına bir tepki olarak da ortaya çıkmış olabileceğini belirtir. Cemal Reşit Rey de her ne kadar sanatçılar için öngörülen "ulusallık" yöntemlerine eğilse de, bir yandan İzlenimcilik gibi Batı akımlarını izler. Aslında, genel olarak Çoksesli Türk Müziğı tarihine bakıldığında, "Türk Beşleri"nin, bu konuda, kendilerinden sonra gelen pek çok besteciden daha cesur olduğu söylenebilir.

Nitekim, Rey'in öğrencisi Kosal, hocasının halk müziğine olan ilgisini ve çokseslendirme çalışmalarını değerlendirirken, onun, yaşadığı çağın müzikal akımlarını esas alarak bu çalışmaları gerçekleştirdiğini belirtir:

Ama Anadolu halk türkülerini çok seslendirmeye gelince nasıl yapmıştı peki? Cemal Bey, Dvorak gibi, Smetana⁴⁴² gibi, Rus Beşleri gibi de yapabilir, 19. yüzyıl armonilerini kullanabilirdi. Bunu yapmamakla Türkiye'ye en büyük hizmeti yaptığına kaniyim. Cemal Bey, kendi devrinin en modern bestecilerinden Ravel⁴⁴³, Stravinski⁴⁴⁴ gibi bestecilerin etkisi altında kalmayıp eski ekole dayansaydı bugün Türkiye'de görülen çizgiye hiç gelemezdik ⁴⁴⁵.

Gerçekten de Kosal'ın vurguladığı gibi Rey, yapıtlarında halk müziği kaynaklarını kullanırken, çağının bir besteci olarak kendisine yakın gelen teknikleriyle harmanlar. Bu bağlamda, bir yandan Çoksesli Türk Müziği yaratma kaygısını yaşarken, bir yandan da çağının Batı akımlarını da izlemeyi bir sanatçılık sorumluluğu olarak görür. Aldığı sanat eğitimi ve içinde yetiştiği çevrenin de bu yaklaşımda büyük etkisi olduğu yadsınamaz.

⁴⁴² Antonin Dvorak (1841-1904), Bedrich Smetana (1824-1884) Çekoslovak besteciler. Her ikisi de 19. yüzyılın Ulusalcılık akımının önemli adlarıdır. İ.Boran-K.Y.Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, YKY, İstanbul 2007, s.223.

⁴⁴³ Maurice Ravel (1875-1937). Fransız besteci. 20. yüzyılın önemli bestecilerinden olan Ravel, İzlenimcilik, Uzakdoğu müziği, oryantalizm ve Gamelan müziği gibi farklı etkilerle besteler. Çeşitli ülkelerin halk müzikleri de ilgi alanındadır. İ.Boran-K.Y.Şenürkmez, a.g.y., s.230-232.

⁴⁴⁴ İgor Stravinski (1882-1971). Rus besteci. 20. yüzyıl müziğine yön veren bestecilerden olan Stravinski, uzun yaşamı boyunca Yeni klasisizm, İkelcilik, Serializm gibi pek çok akımın etkisiyle yapıt verir. İ.Boran-K.Y.Şenürkmez, a.g.y., s.247-250.

⁴⁴⁵ F.Ali, **Cemal Reşit Rey Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1996, s.29.

Halil Bedi Yönetken, Cemal Reşit Rey'in halk müziğiyle ilgili çalışmalarını 1930'lara kadar tarihlendirir. Bu tarihten sonra, özellikle 1940'larda Rey'in Klasik Türk Müziği'ni kullandığını belirtir⁴⁴⁶. Bu noktada sanatçının "alaturka" musikinin çokseslendirilemeyeceği düşüncesini değiştirmiş olduğu kabul edilebilir. Evin İlyasoğlu da Cemal Reşit Rey'in yaratı dönemlerini ele alırken, özellikle 1950 sonrasını, Rey'in 3. ve "makamsal Türk müziği ve tasavvuf felsefesi" etkileriyle yazdığı dönem olarak belirler⁴⁴⁷. Yine 1950'ler bazı yazarlar tarafından, Rey'in "kendi kişiselliğini" ortaya koyduğu bir dönem olarak değerlendirilir⁴⁴⁸. Cemal Reşit'in 1950'li yıllardaki programının daha çok yurt dışına yönelik olması da bu bağlamda etkili olabilir. Bu yıllarda gerek besteci gerekse orkestra şefi olarak oldukça fazla yurt dışı projesi gerçekleştirebilir. Bu süreçte Batı akımlarını daha iyi izleme ve yoğunlaşma fırsatı yakalamış olmalıdır. 1920-1930 yıllarının "ulusallık" anlayışı nispeten esner, içerik değişimine uğrarken diğer yandan Cemal Reşit Rey artık kendisini bir müzisyen olarak dünyaya kanıtlamış, özgüven kazanmış bir sanatçının rahatlığına kavuşmuş olmalıdır. Olgunluk dönemi olan bu yıllar kişisel üslubunu daha özgürce sergileyebildiği yıllar olarak

⁴⁴⁶ Örneğin Çelebi Operası'nın başında "İndim yârin bahçesine gülden geçilmez" şarkısı ve bestesi Müezzîn Çelebi'ye ait bir şarkı bu operada yer alır. H.B.Yönetken, "Cemal Reşid Rey ve Türk Halk Müziği", **Orkestra Yazıları**, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.114.

⁴⁴⁷ E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.27.

⁴⁴⁸ Örnekleme gerekirse, Halil Bedi Yönetken, Selda (Onurlular) Asal. H.B.Yönetken, "Cemal Reşid Rey ve Türk Halk Müziği", **Orkestra Yazıları**, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.114. S. (Onurlular) Asal, "Cemal Reşid Rey'in Yaşamı", **Orkestra**, Sayı:146, Ekim 1985, s.66.

değerlendirilebilir. Bu bakışla sanatçının artık halk müziği yanında Klasik Türk Müziği'ni de kaynak olarak kullanması şaşırtıcı değildir.

1953 yılında bir ankette halk müziğine yaklaşımını değerlendiren Rey, halk müziği kaynaklarını açık olarak kullandığı yapıtlarının gerçek üslubuna geçiş sürecini oluşturduğu görüşündedir⁴⁴⁹. Bir süre sonra hocalarından Edouard Mathe, bu üsluptaki yapıtlarına son vererek, saf müzik yapıtı yazmasını öğütler. Sanatçı hocasının bu görüşleri üzerine “millî planın üstünde asıl musiki, saf musiki vardır” inancıyla, geleneksel kaynaklara bakışı açısını irdeler. Sonraki yıllarda fark ettiği bir özellik, Klasik Türk Müziği'nin İtrî, Hâfız Post, Mustafa Çavuş gibi bestecilerinde yetenek ve ruh olarak saf müzik soyutlaması olduğudur⁴⁵⁰:

Sonunda şu kanaate vardım. Bu bestecilerde, maalesef ellerinde vasıta olmaksızın –çünkü yüzyıllardır mevcut olan “poliphonie” den haberdar değildiler- istidat ve ruh olarak saf musiki “abstraction”u var. Maddi şeylerden uzak, mânevi, ruhani bir şey.. bunun neticesi olarak nağmelerinde bir öz elde etmişler.. Bu tahlili gayet güç, yahut tahlili imkânsız bir şey.. Bir felsefe, bir tefekkür.. Belki hayat hakkında görüşler, fikirler.. Bir mistisizim.. Kısacası, Batının ancak saf musiki katına yükselmiş bestecilerin eserlerinde, tabii başka türlü ifadelerle görülebilen bir düşünce bir tefekkür var ⁴⁵¹.

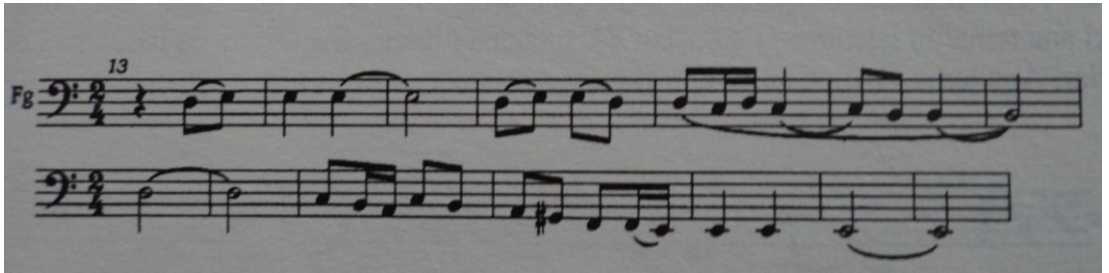
⁴⁴⁹ F.Çiçekoğlu, “Yarım Kalan Bir Anket”, **Yeditepe**, Sayı:33, 15 Mart 1953, s.5.

⁴⁵⁰ Bu noktada Rey'in “Bach'la İtrî benim için birdir.” sözünü anımsamak yerinde olur.

⁴⁵¹ F.Çiçekoğlu, “Yarım Kalan Bir Anket”, **Yeditepe**, Sayı:33, 15 Mart 1953, s.5.

Rey'in 1950'li yıllardaki yaratılarına, Klasik Türk Müziği makamlarının yer yer kullanıldığı "Fatih Senfonik Şiiri" örnek olarak verilebilir. İstanbul'un 29 Mayıs 1453 tarihinde Fatih Sultan Mehmet tarafından fethini simgeleyen yapıtın ilk seslendirilmesi, 1953 yılında yazıldığı halde, 1957 baharında bestecinin şefliğinde Paris Radiodiffusion Orkestrası tarafından yapılır⁴⁵². Oysa yapıtın yazıldığı 1953 yılında ilk kez kutlanan İstanbul'un fethinin 500. Yılı'nı kutlama törenleri çerçevesinde neden seslendirilmediği merak konusudur.

Yapıt beş bölümlüdür. Bölümlerde Nihavent, Nikriz, Segâh, Hicaz gibi makam ve makamsal motifler kullanıldığı gibi, yapıtın konusuna bağlı olarak, 4. Bölüm'de mehter müziği temel alınır. Notada gösterilen fagottaki mehter müziği stilindeki karakteristik inici ezgi çizgisi, Klasik Türk Müziği'ndeki 'mi' aktarımlı Hicaz makamındadır⁴⁵³:

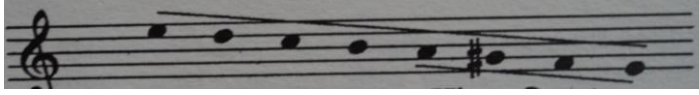


Nota 1. C.R.Rey, **Fatih Senfonik Şiiri** ⁴⁵⁴.

⁴⁵² Y.Aydın, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.43.

⁴⁵³ Y.Aydın, a.g.y., s.49.

⁴⁵⁴ Y.Aydın, a.g.y., s.49.



Nota 2. Türk Müziği'nde 'mi' aktarımlı Hicâz makamı dizisi.

“Türk Beşleri”nin bir başka bestecisi **Hasan Ferid Alnar**⁴⁵⁵, yapıtlarında geleneksel kaynaklara grup içinde en çok yer veren besteci olarak dikkati çeker. Henüz 12 yaşındayken İstanbul’un en önemli kanun virtüözlerinden biri olan Alnar, Çoksesli Batı Müziği yanında pek çok Klasik Türk Müziği yapıtı da verir. Alnar’ın Klasik Türk Müziği’ne olan hakimiyeti onun Çoksesli Türk Müziği çalışmaları yapma sürecinde kuşkusuz çok yararlı olur. Bu *yarar* kimi eleştirmenler tarafından farklı değerlendirilir. Yılmaz Aydın’ın aktardığına göre, müzikolog ve besteci Hayrettin Akdemir, Alnar’ın müziğinde Klasik Türk Müziği ve Çoksesli Batı Müziği unsurlarının kaynaşmamış olduğunu düşünür. Ruhi Ayangil ise, Alnar’ı çoksesli müzik

⁴⁵⁵ Hasan Ferid Alnar (1906-1978). Besteci, orkestra şefi. Annesinin kanun, babasının ud çalması, Alnar’ın küçük yaşta Klasik Türk Müziği’ne ilgi duymasına neden olur. Kanuni Vitali’den aldığı derslerle henüz 12 yaşında İstanbul’un en iyi kanun çalanları arasına girer. Sanatçının 1923 yılında Hüseyin Saadettin Arel’le tanışması, Çoksesli Batı Müziği ile de tanışmasına neden olur. Bu arada çoksesli müzik besteleri de yapar. 1927 yılında Viyana’ya gider ve Joseph Marx ve Oswald Kabasta ile çalışır. 1932 yılında Viyana Müzik Akademisi Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümleri’nden mezun olarak yurda döner. Aynı yıl İstanbul Şehir Tiyatrosu müzik yönetmenliğine atanır ve Belediye Konservatuarı’nda öğretmen olarak görevlendirilir. 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı’nda çalışmaya başlar. Aynı zamanda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda (CSO) Ernst Praetorius’un asistanı olur. Praetorius’un 1946 yılında ölümünün ardından CSO’nun şefi olur. Altı yıl sonra sağlık sorunları nedeniyle bu görevi bırakır ve öğretmenliğe döner.. Bir süre sonra Viyana’ya yerleşir ve 1964 yılında Ankara’ya dönene dek pek çok orkestrada şeflik yapar. Bozulan sağlığı nedeniyle bu tarihten sonra sınırlı etkinlik gerçekleştirir. Y.Aydın, a.g.y., s.57-60.

bestecisi değil Klasik Türk Müziği bestecisi olarak değerlendirir ve sanatçıyı Klasik Türk Müziği'nin çağdaş yüzü olarak görür⁴⁵⁶. Nevit Kodallı da, özellikle bestecinin “Kanun Konçertosu” için, benzer biçimde bir yorumla, “(...) sanki divan müziğinin nasıl yazılması gerektiğine dair en güzel örnektir.” der⁴⁵⁷. Gerçekten de yapıtlarındaki yalınlık ve ezgiye verdiği önem, ayrıca makamların etkinliği, Alnar'ın yapıtlarında dikkati çeken noktalardır. Yılmaz Aydın, Alnar'ın makamları işleyişini değerlendirirken, bestecinin üslubunu geleneksel yapıya dayandırır:

Makamları soyut bir tarzda değil, orijinaline bağlı kalarak kullanmıştır. (...) Melodik ve ritmik doku geleneksel deyişe dayanmaktadır. (...) Modal müzik olan geleneksel müziği özümsemiş olmak ona ayrıcalıklar sağlamıştır denebilir. (...) Geleneksel sanat müziğinin yanı sıra halk müziğine de ilgi duyan Alnar, halk müziğinin karakteristik melodik ve ritmik gereçlerine bazı eserlerinde yer vermiştir⁴⁵⁸.

Ancak, Alnar'ın müzikal kökeninin Klasik Türk Müziği'nde oluşu ve yapıtlarının bugün ayrıcalık olarak değerlendirilen geleneksel müziklerle olan ilintisi, yaşadığı dönemde, sanatçıyı küstürecek kadar sorun yaratır bazı

⁴⁵⁶ Y.Aydın, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.60.

⁴⁵⁷ N.Kodallı, “Ferid Alnar Hoca”, **Ferit Alnar Longa'dan Konçertoya**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999, s.143.

⁴⁵⁸ Y.Aydın, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.60,61.

çevrelerde. Erdoğan Okyay, Alnar'ın yaşadığı dönemde “Türk Beşleri”nin diğer üyelerinden farklı değerlendirildiğini, bunun sanatçının kırılmasına yol açtığını belirtirken, neden olarak, bestecinin geleneksel müzikteki kökenini gösterir:

Otuzlu yıllarda başlayan, dozu giderek artan ve sonunda amansız ve acımasız suçlamalara dönüşen ‘gelenek-çağdaşlık’, **‘tekses-çokses’**, **‘Türk müziği-Batı müziği’** hatta **‘Türk sanat müziği-Türk halk müziği’** çekişmeleri, bu çekişmelerin birbirini tamamen dışlayan kurumlaşmalar ve yapılanmalar sonucunu getirmesi, Alnar'ın müziğinin nesnel bir yaklaşımla ele alınmasını değerlendirmesini zorlaştırdı. Onun kullandığı müziksel mirasa karşı oluşan olumsuz değer yargısı (karşı kampta daha da sert tepkiler), Alnar'ın eserine karşı küçümseyici bir tutuma yöneldi ⁴⁵⁹.

Daha önce de belirtildiği gibi günümüzde de süren ve kimi zaman su yüzüne çıkan bu çekişmeler, söz konusu yıllarda çok daha yoğun olarak gündemi işgal eder. Ancak, Hasan Ferid Alnar özelinde yaşanan bir çelişki dikkati çeker. Cumhuriyet ideolojisinin müzisyenler için öngördüğü ulusal müzik yaratma koşulları, geleneksel müzikleri kullanmayı dışlamak bir yana neredeyse zorunlu tutar. Bu noktada Alnar'ın uyguladığı teknikler, bu öngörülerin dışına çıkmaz. Ne acıdır ki Alnar'ı bu nedenle ilk yargılayıp mahkum edenler arasında bu öngörülerin sahibi, kendi devleti de

⁴⁵⁹ E.Okyay, **Ferit Alnar Longa'dan Konçertoya**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999, s.47.

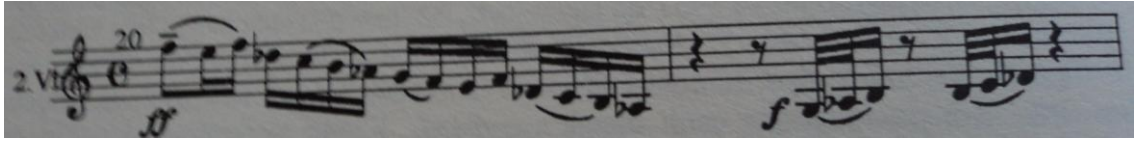
bulunmaktadır. Örnek vermek gerekirse, 1971'de ilk Devlet Sanatçılığı dağıtıldığında bu unvan, Türk Beşleri'nden üçüne verilip ikisi dışlanır. Bunlardan ilki Cemal Reşit Rey diğeri Hasan Ferit Alnar'dır. Cemal Reşit Rey 1981 yılında bu ödülü alır, ancak Alnar alamaz. Nevit Kodallı, bunun nedeninin Alnar'ın emekliye erken ayrılması olduğunu belirtir ⁴⁶⁰.

Oysa Hasan Ferid Alnar'ın 1944 yılında başlayıp 1951 yılında bitirdiği "Kanun ve Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin Konçerto" başlıklı yapıtı, Çoksesli Türk Müziği yaratma arayışlarının en özgün örneklerinden biridir. Yapıt, 1951 yılında Viyana'da ve 1958 yılında Ankara'da seslendirilir. Yapıtın üçüncü bölümünden yeterince hoşnut olmayan besteci, bu bölümü, yine 1958 yılında, Konya'da Mevlana'yı ziyaretinin ardından yeniden yazar⁴⁶¹. Kendisi de bir Kanun virtüözü olan Alnar'ın yazdığı bu konçerto, geleneksel bir çalgı için yazılmış ilk, kanun için yazılmış tek çoksesli müzik yapıtı olarak tarihe geçer. Yapıtta kanuna Çoksesli Batı Müziği çalgıları eşlik eder. Kanun sanatçısı Tahir Aydoğdu'nun bu konçertoyu icra etmiş bir sanatçı olarak yapıt hakkındaki görüşleri değer taşır. Sanatçı, icranın virtüözite gerektirdiğini, kanun çalgısının teknik kapasitesinin zorlandığını belirtir. Yapıtta Rast, Nihavend, Hicazkâr, Hüseyini, Sabâ gibi makamları kullanan Alnar, Türk halk

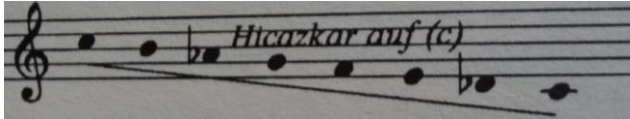
⁴⁶⁰ E.İlyasoğlu, **Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s.142.

⁴⁶¹ T.Aydoğdu, "Ferid Alnar", **Ferit Alnar Longa'dan Konçertoya**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999, s.151.

ezgilerinin ritmik canlılığı ile sanat müziğinin gizemsel havasını birleştirir⁴⁶². Aşağıda notası üzerinde yapıtın 20-23. ölçüler arasındaki köprü gösterilmektedir. Bu köprü, 'do' aktarımlı Hicazkâr makamındadır. Köprüyle yan temaya bağlanılır:



Nota 3. H.F.Alnar, **Kanun Konçertosu**⁴⁶³.



Nota 4. Türk Müziği'nde 'do' aktarımlı Hicazkâr makamı dizisi.

Bir başka "Türk Beşleri" sanatçısı, **Ulvi Cemal Erkin**'dir⁴⁶⁴. Erkin de grubun diğer üyeleri gibi, ulusal ekol yaratma konusunda geleneksel

⁴⁶² E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.36.

⁴⁶³ Y.Aydın, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.82.

⁴⁶⁴ Ulvi Cemal Erkin (1906-1972). Besteci, piyanist, orkestra şefi. İlk piyano derslerini annesinden alır. 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın sınavını kazanarak Paris Konservatuvarı'na gider. Burada Jean Gallon ve Isidor Philipp'in, 1929 yılında Ecole Normale de Musique'de Nadia Boulanger'in öğrencisi olur. 1930 yılında yurda döner ve ilk olarak Musiki Muallim Mektebi'nde ve bu kurum Ankara Devlet Konservatuvarı'na dönüştürüldüğünde de burada öğretmen ve müdür olarak görev yapar. Konservatuvar Orkestrası ve Ankara Operası Orkestrası şefliği yapar. Radyoda tonmayster olarak görev

kaynaklardan çokça yararlanır. Hatta Veysel Arseven⁴⁶⁵, Erkin'in ölümünün ardından Filarmoni Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda, "Türk bestecileri içinde en ulusal olan" sanatçıyı Erkin olarak gösterir:

(...)Türk Beşlerinin içinde Ulvi Cemal Erkin'in yerini saptamak gerekse, hiç kuşkusuz ve kesinlikle şunu belirtmek yerinde olur ki o, kullandığı folklorla dayalı malzemesiyle, yerel renkleri ve ritimleriyle Türk bestecileri içinde en ulusal olanı idi. (...) Aksak ritimlerin en çarpıcılarını, bir halk sanatçısının doğal yaratıcılığı içinde, halk ezgilerini ise, ses paletinin en güzel renkleriyle sunmasını bilirdi. En küçük yapıtlarından, senfoni ve konçerto gibi en büyük yaratılarına kadar, kişiliğini belirleyen başlıca özelliği, halk sanatına sonsuz inancından ileri geliyordu⁴⁶⁶.

alan sanatçı, pek çok operanın Türkçe'ye çevrilmesine katkıda bulunur. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.39,40.

⁴⁶⁵ Veysel Arseven (Vasili Öküzücü), (1919-1977). Folklor araştırmacısı, müzikolog. Gagavuz Türklerindedir. 1938 yılında Türkiye'ye yerleşir. 1946 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nü bitirir. 28 yıl Türkiye'nin çeşitli il ve ilçelerinde çalıştıktan sonra 1974 yılından itibaren bu okulda öğretmenlik yapar. A.Say, "Veysel Arseven", **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt:1, Ankara 2005, s104.

⁴⁶⁶ Aktaran: K.Çalgan, **Duyuşlar'dan Köçekçe'ye**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1992, s.183,184.

Arseven'in bu saptaması, belki de Erkin'in Türk ezgilerini doğrudan ele almasıyla açıklanabilir. Böylece, ulusal yapı direkt olarak dinleyiciye ulaşır. Piyanist Mithat Fenmen⁴⁶⁷ de bu konuya değinir:

(...) Melodilerin altına yazdığı o güzel armonileri kim taklit edebilir? Eserlerindeki asil ve zarif dokuyu kim kopya edebilir? Erkin Türk ezgilerini çoğu zaman oldukları gibi stilize etmeden müziğine aktardığı zaman dahi "orientalisme"nin hafifliğine düşmedi, çünkü her yazdığı notada Türk'ün sesini duyurmasını bildi⁴⁶⁸.

Fehamettin Özgüç de bestecinin ölümü dolayısıyla Filarmoni Dergisi'nde yazdığı yazıda, Erkin'in üslubuna değinir:

Müziğinde geleneksel Türk-ve-halk müziğinin özelliklerini ezgi, tartı ve armoni yönünden en güzel biçimde bir araya getirmiştir. "Bitişik hareketlerle ses yürüyüşleri arpejlerden çok dizi figürleri, dörtlü ve beşlilerden yapıma akorlar", kemençe etkileri, iki ve üç vuruşun bir arada kullanılması, çok kez Karadeniz tartılarına bağlanış, dolgun ve orijinal armoniler arama, Türk-müziğinden gelen doğaçtan çalma

⁴⁶⁷ Mithat Fenmen (1916-1982). Piyanist, müzik yazarı, öğretmen, besteci. 1929 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'na girerek Cemal Reşit Rey'in öğrencisi olur. 1935 yılında liseyi bitirir ve önce Paris'te Ecole Normale de Musique'de ve 1939 yılında da Münih'te Devlet Yüksek Müzik Okulu'nda öğrenim görür. II. Dünya Savaşı nedeniyle yurda dönen sanatçı, Ankara Devlet Konservatuarı'na öğretmen olarak atanır. 1949-1952 yılları arasında "Müzik Görüşleri Dergisi"ni yayınlar. A.Say, "Mithat Fenmen", **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt:1, Ankara 2005, s.581,582.

⁴⁶⁸ Aktaran: K.Çalgan, **Duyuşlar'dan Köçekçe'ye**, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1992, s.188.

ve Fransız izlenimciliğinin etkisi, bestelerinin özellikleri olarak belirtilebilir. (...) Ağır bölümleri ağıt, son bölümleri ise köçekçe yada horon karakterini taşır ⁴⁶⁹.

Sanatçı, hem Klasik Türk Müziği'ni hem de Türk Halk Müziği'ni iyi bilir ve yapıtlarında kullanır. Özellikle köçekçe türü, Çoksesli Türk Müziği'nde Erkin'le özdeşleşir. Bir Klasik Türk Müziği formu olan köçekçe, neredeyse Erkin'in imzası niteliğine bürünür.

Ulvi Cemal Erkin, ulusal Çoksesli Türk Müziği yaratma konusundaki görüşlerini, 1958 yılının Nisan ayında Bayreuth'da verdiği "Yeni Çağdaş Türk Müziği" başlıklı konferansta ortaya koyar. Koral Çalgan, bu konferans metninin, bestecinin müzik görüşlerini yazmış olduğu tek metin olduğunu belirtir. Erkin, Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği hakkında genel bir bilgi de verdiği bu konuşmasında, bu müziklerin *kendileri için sonsuz bir ilham kaynağı* olduğunu belirtir. Erkin'in "Yeni Türk Musikisi" alt başlığı altında işlediği konular ise genel olarak Cumhuriyet dönemi müzik uygulamaları, "Türk Beşleri", elektronik müzik ya da 12 ton müziği yazan besteciler gibi, son dönem çoksesli müzik gündemini değerlendiren içeriğe sahiptir. Ulvi Cemal Erkin'in konuşmasının başlangıcında yaptığı Türk Müziği sınıflandırması, Ziya Gökalp'in sınıflandırmasıyla büyük benzerlik taşır. Erkin, Türk Müziği ifadesinden üç tür müzik anlaşıldığını söyler:

1-Çok zengin bir materyale sahip Türk folklor müziği;

⁴⁶⁹ Aktaran:K.Çalgan, a.g.y., s.185.

2-Kendi bünyesi içinde inkişafını yapmış, fakat bugün artık köklerini kaybetmiş durumda olan tek sesli Türk Sanat Musikisi;

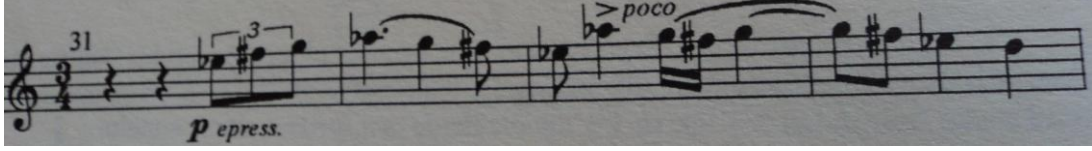
3-Batı anlamında çoksesli çoğu yukarda zikr edilen her iki cinsi temel olarak almış, onların ritimlerinden, motiflerinden, makamlarından, renklerinden mülhem olarak geliştirilmekte olan yeni Çağdaş Türk Musikisi ⁴⁷⁰.

Özellikle, Klasik Türk Müziği'nin gelişimini tamamlamış ve köklerini kaybetmiş bir müzik olarak değerlendirilmesi, Gökalp ile Erkin'i ortak paydada buluşturur. Ancak Gökalp, Çoksesli Türk Müziği'ne kaynak olarak yalnızca Türk Halk Müziği'ni gösterirken, Erkin Klasik Türk Müziği'ni de kaynak olarak alır. Böylece bir besteci daha Gökalp'in öngörülerinin dışına çıkarak, yaratıcı düşüncenin özgür iradesini kullanır.

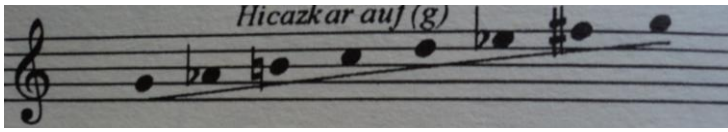
1950'li yıllarda Erkin'in yazdığı yapıtlar arasında "Yaylı Çalgılar İçin Sinfonietta" dikkati çeker. Başlangıçta besteci, yapıtı konservatuvarların öğrenci orkestraları için düşünmüşse de, yapıt 1959 yılında bittiğinde zorluk derecesini göz önüne alarak profesyonel orkestraların çalmasını öngörür. İlk seslendirilişi 1966 yılında radyo kaydı için CSO tarafından yapılır, halka sunumu 1967 yılındaki konserle gerçekleştirilir. Yurt dışında da pek çok kez başarıyla seslendirilen yapıt, özellikle aksak ritimleri ve makamsal yapılarıyla olduğu kadar, çağdaş Batılı akımları çağrıştıran yapısıyla da dikkat çeker. Segah, Hicazkâr, Kürdî makamlarının kullanıldığı yapıt, Erkin'in en çok

⁴⁷⁰ K.Çalgan, a.g.y., s.28.

seslendirilen yapıtları arasındadır. Yapıtın 'B' bölümünde Hicazkâr makamı egemendir. 'Sol' aktarımlı Hicazkâr temayı 2. kemanlar başlatır:



Nota 5. U.C.Erkin, **Yaylı Çalgılar İçin Sinfonietta**⁴⁷¹.



Nota 6. Türk Müziği'nde 'sol' aktarımlı Hicazkâr makamı dizisi.

“Türk Beşleri”nin belki de en tanınmış bestecisi **Ahmet Adnan Saygun**'dur⁴⁷². Besteciliğiyle olduğu kadar etnomüzikoloji alanında yaptığı

⁴⁷¹ Y.Aydın, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.114.

⁴⁷² Ahmet Adnan Saygun (1907-1991). Besteci, etnomüzikolog. Aldığı piyano dersleri ve kendi kendine çalışarak geliştirdiği armoni ve kontrpuan bilgisiyle 1928 yılına kadar İzmir'de okullarda öğretmenlik yapar. 1928 yılında sınavla devlet bursunu kazanarak Paris'e gider ve Schola Cantorum'da okur. 1931 yılında yurda dönen sanatçı, önce Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlar. 1931 yılında bir yıl kadar CSO'yu yönetir ve 1936 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda görev alır. 1939 yılında Halkevleri müfettişliği ve CHP müzik danışmanlığında bulunur. 1940 yılında kurduğu “Ses ve Tel Birliği” adlı dernekte koro konserleri düzenler. 1955 yılında Ankara'da Folklor Araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olarak katılır. 1964-1972 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapar. 1960-1965 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliğinde, 1972-1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliğinde bulunur. Ölümüne dek Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ders verir. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.43,44.

çalışmalarla da Çoksesli Türk Müziği'ne katkıda bulunan Saygun, yazdığı yazılar aracılığıyla da Musiki İnkılâbı'na, yaşanan sürece ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına ışık tutar. Sahnelenen "Özsoy"⁴⁷³ adlı ilk Türk operasının da bestecisi olan sanatçı, sesini yurt dışında duyurmuş ve duyurmakta olan Türk bestecilerin başında gelir.

Saygun geleneksel Türk müzikleriyle ilgili verileri müziğinde en yoğun kullanan bestecilerdendir. Tarihsel olarak bakıldığında geleneksel değerlere müziğinde yer verme sürecinin Paris'teki eğitim döneminin sonlarında başladığı söylenebilir⁴⁷⁴. Daha öncesinde Saygun'un İzmir'deki öğretmeni

⁴⁷³ Müziği Ahmet Adnan Saygun'a, librettoso Münir Hayri Egeli'ye ait, üçperde ve oniki tabloda oluşan Özsoy (Destan) Operası'nın ilk temsili, İran Şahı Rıza Şah Pehlevi'nin Türkiye'yi ziyareti nedeniyle 19 Haziran 1934 tarihinde yapılır. Konuyu tüm ayrıntılarıyla Atatürk verir ve Pehlevi'nin ve Atatürk'ün huzurunda gerçekleştirilen ilk temsil başarılı bulunur. C.M.Altar, **Opera Tarihi**, Cilt:4, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1989, s.308.

⁴⁷⁴ Yiğit Aydın, bestecinin Türkiye'ye dönmeden hemen önce yazdığı Op.1 Divertimento'sunun geleneksel kaynakları ilk kez kullandığı yapıt olarak saptar. Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.54. Aynı şekilde düşünen Emre Aracı, eserin orkestrasyonunda darbukanın kullanılmış olduğunu belirtir ve Bilkent Üniversitesi Adnan Saygun Müzik Eğitim ve Araştırma Merkezi Arşivi'nde (BÜSA) yer alan, bestecinin kendi el yazısıyla, İngilizce olarak yazmış olduğu bir nota dikkat çeker:

Müzik hayatımın başlangıcından beri ülkemizin müziği beni etkilemiştir. Hatta bunun daha şuurlu olarak ilk defa ortaya çıkışına Op.1 numaralı eserim örnek gösterilebilir.

Aktaran: E.Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2007, s.71.

İsmail Zühdü Bey'in⁴⁷⁵ geleneksel kaynakları kullanarak yaptığı çalışmalar, Saygun için ancak Avrupa'daki ulusallığa dayanan örnekleri görünce anlam kazanır^{476 477}. Yiğit Aydın da benzer şekilde bu gözlemin ve "Orta Avrupa kökenli bazı başka düşünsel ve stilistik eğilimlerin" Saygun'u etkilemiş olabileceğini belirtir⁴⁷⁸. Melih Duygulu ise, sanatçının içinde yetiştiği ortamın ve çevrenin bu konuda Saygun'u beslediğini ve bu nedenle çocukluğundan itibaren bu düşüncelere yakın olduğunu belirtir⁴⁷⁹. Sanatçının Paris'ten döndükten sonra kaleme aldığı bir yazı, Saygun'un tüm yaşamı boyunca inandığı ilkeleri ortaya koyar:

⁴⁷⁵ İsmail Zühdü Kuşçuoğlu (1877-1924). İttihad ve Terakki Nümüne Sultanisi'nde A. A. Saygun'un müzik öğretmeni olan İsmail Zühdü Bey, burada müzik öğretiminin yanında koro da kurar. Okulun bir de konserler veren orkestrası vardır. Çok sayıda ve çeşitlilikte yapıt yazar. Saygun'un idealistliğinde İsmail Zühdü Bey ve bu okuldaki eğitiminin etkisi bulunmaktadır. Saygun İsmail Zühdü Bey'i "yeni Türk musikisi yolunda çalışanlardan biri" olarak nitelendirir ve "yeni Türk musikisinin ilk özlü örneklerini vermiş ve kendinden sonra gelenlere yol göstermiş olmak şerefi onundur." der. Aktaran: E.Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2007, s.45-47.

⁴⁷⁶ G.Refiğ, "Saygun'un Hayatı", **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.20-30.

⁴⁷⁷ Bu noktada Ahmet Adnan Saygun ile Bedri Rahmi Eyüboğlu arasında bir benzerlikten sözedilebilir. Bedri Rahmi de Doğu minyatür geleneğinin değerini Paris'teki eğitimi sırasında farkederek ve resminde geleneği burada kullanmaya başlar. Örneklersek "Yavuz geliyor Yavuz" resmi sanatçının bu etkilenimlerle yaptığı ilk çalışmalardandır.

⁴⁷⁸ Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.55.

⁴⁷⁹ M.Duygulu, Ahmet Adnan Saygun'un Folklor ve Etnomüzikoloji Çalışmaları Üzerine", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.71.

(...) kompozitör, türküyü tamamen duymuş, onu doğuran muhidi tanımış, o muhitin insanları gibi düşünmüş, acı ve neşelerine iştirak etmiş olmalıdır. İşte bilhassa bu noktada ısrar ediyorum ki, bir kompozitörün milli musikinin ilk basamaklarına basabilmesi için, hülâsa 'kendini kavramış' olması lazımdır. (...)Sonra, Türk musikisi bir kaç ritimle bir iki makamdan ibaret değildir demek lazım. Kendimize daima dıştan bakıyoruz. Ritim, makam gibi satırlardan içeri nüfuz edelim ⁴⁸⁰.

Görüldüğü gibi Saygun, halkla ve müziğiyle kurulacak ilişkinin, biçimsellikten çıkması gerekliliğine vurgu yapar. Halkın ve müziğinin ruhuna inme ve içselleştirme kaygısı taşır. Bu çaba Saygun'u sanatsal anlamda basit türkü çoksenslendirmelerinden çok öteye götürecektir. Sanatçı sık sık bu konudaki duyarlılığını vurgular. Bir insan, bir sanatçı olarak kendini iyi anlayabilmek için, öncelikle içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olarak kendini tanımlamak, toplumu doğru anlayabilmek, doğru irdeleyebilmek gerektiğini düşünür⁴⁸¹:

Sanat adamı dediğimiz, her taraftan alâkası kesilmiş bir mahlûk değildir. O da evvelâ mensubolduğu cemiyetin, kendini meydana getiren toprağın, sonra da geniş manâsiyle beşer ailesinin bir parçasıdır. Şu halde sanat adamı kendini anlayabilmek için evvelâ

⁴⁸⁰ A.Adnan, "Kompozitörün Çalışmasına Dair", **Musiki Muallim Mektebi Mecmuası**, Nisan 1934, s.3.

⁴⁸¹ E.Saydam, "Adnan Saygunla Konuşma", **Filarmoni**, Sayı:86, Eylül 1973, s.5.

kendi mensubolduğu cemiyeti, ondan sonra da bütün beşeriyeti anlamak mecburiyetindedir. Bir bestekârın bu işi üç beş türkü tetkik etmekle halledebileceğine aklım ermez. İnsanlığı bütün dâvalarıyla duyup anlamak gerektir ⁴⁸².

Saygun bu bilinç ve sorumlulukla 1930'ların başında Türk Halk Müziği ile ilgili araştırmalar yapmaya başlar ve görüşlerini kaleme alır. "Türk Mûsikîsi Hakkında Rapor" başlıklı bu çalışmasını ancak 1934 yılında Özsoy'un kazandığı başarının ardından kendisine tanınan bir fırsatla Atatürk'e sunabilir⁴⁸³. Raporun ilk bölümü Türk Halk Müziği, ikinci bölümü ise Klasik Türk Müziği üzerinedir. İlk bölümün alt başlıkları; "Türklük ve 'Pentatonizm'"⁴⁸⁴, "Tarih vesikası olarak mûsikî" ve "Türkülerin derlenmesi" olarak sayılabilir. Yiğit Aydın, Adnan saygun'un bu bölümde yer alan görüşlerini şöyle özetler:

Birinci altkısımda Saygun (...) *Türk Halk Müziği* ('nin) dünya üzerinde pentatonizm içeren tüm müzik kültürlerinin orijinini

⁴⁸² F.Çiçekoğlu, "Yarım Kalan Bir Anket", **Yeditepe**, Sayı:31, 15 Şubat 1953, s.5.

⁴⁸³ G.Refiğ, "Saygun'un Hayatı", **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.7,26, 67-75.

⁴⁸⁴ "Pentatonik" beş dereceli demektir. Pentaton dizi, yarım tonlara yer vermeyen ve böylece beş perdeli ve iki yerde dereceleri arasında geniş açıklık kalan bir diziyi ifade eder. Pentatonizm bu dizileri temel alır. Köken olarak pentatonizm, Asya'ya ait bir müzik kültürü olarak kabul edilir. M.R Gazimihal, **Musiki Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1961, s.203,204.

oluşturur. İkinci altkısımda ise Saygun bu özelliğin önemli bir tarihsel belge olduğunu belirtir. Özellikle de pentatonizmin dünya üzerindeki yayılışı tarihsel verilerle desteklenerek belirlenirse, Türk kültürünün dünyaya nasıl yayıldığı tarihleriyle anlaşılacaktır. (...) Üçüncü altkısımda Saygun (...) Türkü derlemelerinin yapılması bunlardan yola çıkarak 'discotheque'lerin oluşturulması gerektiğini ortaya atarak, o döneme kadar İstanbul Belediye Konservatuarı bünyesinde yapılan çalışmaların bilimsel nitelikten yoksun olduğunu öne sürer⁴⁸⁵.

Görüldüğü gibi Saygun'un görüşleri, özellikle de *Türk Halk Müziği'nin aracılığıyla Türk kültürünün dünyaya yayılmış olduğu* düşüncesi, dönemin üretilen ulus yaratma projeleri ve politikalarıyla örtüşür. Bu noktada Türk Tarih Tezi'nin ve Güneş Dil Teorisi'nin olumlanması söz konusudur. Önemli bir başka nokta ise, derleme çalışmalarının *gerekliliğinin* ve bunların *bilimsel* olma önkoşulunun ortaya konmasıdır. Melih Duygulu, Saygun'un 1987 yılında kendi adına düzenlenen bir sempozyumda yaptığı konuşmayı aktarırken, sanatçının 1980'lerde de aynı görüşü savunduğunu ve halen bu çalışmaların gerçekleştirilememiş olmasından duyduğu üzüntüyü vurgular:

...1932 yılından bu yana bilmiyorum kaç yazı yazmışım, kaç rapor vermişim ciddi bir folklorik çalışma yapılsın bu memlekette diye..

⁴⁸⁵ Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.56.

çünkü bir milletin gerçek kültürünü halkın kültüründe bulacağız. Biz onu bileceğiz demek, biz kendimizi tanıyacağız demektir ⁴⁸⁶.

Adnan Saygun'un Atatürk'ün düşünceleri ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinin ideolojisiyle örtüştüğü görülen bu konudaki görüşleri, yıllar içinde değişime uğramaz. Saygun ulusal bir çoksesli müzik ekolü yaratmanın yolunun ulusal kaynakları, sanatsal olduğu kadar bilimsel olarak da irdelemek ve değerlendirmekten geçtiğinin bilincindedir.

Raporun ikinci bölümünde ise Saygun, Klasik Türk Müziği'nin eski Yunan müziği kökenli oluşu ve Türklerin katkısıyla bu müziğin zirvesine ulaştığı konularına değinir. Klasik Türk Müziği'nden günümüzde nasıl yararlanılacağı konusu değindiği bir diğer konudur. Saygun, Klasik Türk Müziği ses düzeni değiştirilmeden politonalite gibi bazı tekniklerin uygulanmasıyla çokseslendirme çalışmalarının yapılabileceğini, ancak bunları çok verimli olamayacağını ve bu noktada ses sisteminin korunarak, Avrupa'da denenmekte olan mikrotonal (koma ses) uygulamaların örnek alınabileceğini belirtir.

İlerleyen yıllarda Saygun bazı iddialarından vazgeçse de raporda kurulmasını önerdiği "Türk Halk Bilimleri Kurumu"nun hayata

⁴⁸⁶ M.Duygulu, "Ahmet Adnan Saygun'un Folklor ve Etnomüzikoloji Çalışmaları Üzerine", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.73.

geçirilmemesini, bir kayıp olarak nitelendirir⁴⁸⁷. Ancak bu raporun Saygun için asıl getirisi Mahmut Ragıp Gazimihal aracılığıyla Bartok'a ulaşması ve onun Türkiye'ye gelerek Saygun'la derleme çalışmaları yapması olur.

Saygun'un geleneksel Türk müzikleriyle ilgili düşüncelerinin, özellikle 1930'lu yıllarda, resmi ideolojinin izlediği müzik politikalarıyla bir yönüyle örtüşse de bir başka yönden politikalara karşıt görüş olarak düşünülebilir. Saygun'un, Yiğit Aydın'ın da vurguladığı gibi, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği arasındaki ayrıma köken açısından yaklaşması, resmi ideolojiyle ortak paydasını oluşturur⁴⁸⁸. Halk müziğinin kaynak olarak kullanımının daha *doğru* olduğu yönündeki görüş doğrultusunda, Esin Ulu'nun da belirttiği gibi Saygun, çalışmalarını halk müziği ve derlemeleri üzerinde yoğunlaştırır⁴⁸⁹. Ancak, yine de bir sanatçı olarak Saygun'unla resmi ideolojinin ayrıldıkları nokta, Saygun'un halk müziği yanında Klasik Türk Müziği'ni de -zor da olsa- çokseslendirilebilecek kaynaklar arasında görmesidir. Yiğit Aydın bu noktayı belirtirken, Saygun'un 1930'ların başından itibaren resmi görevlerinden uzaklaştırılmasına değinir⁴⁹⁰. Kabaca özetlenecek olursa, Hindemith ile

⁴⁸⁷ G.Refiğ, "Saygun'un Mektubu", **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.26.

⁴⁸⁸ Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.64.

⁴⁸⁹ E.Ulu, "Yunus Emre Oratoryosu'nun Oluşum Süreci", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.132.

⁴⁹⁰ Yiğit Aydın bu konuda yaptığı kapsamlı çalışmada, Saygun'un iktidar tarafından dışlanmasına neden olan olguları, o dönemde yaşanan ideolojik ya da estetik görüş

Bartok arasındaki çekişmelerin Bartok yanlısı Saygun'a yansması⁴⁹¹; Saygun'un Zeki Üngör⁴⁹² ile olan kişisel çekişmesi⁴⁹³; Taşbebek Operası'nın beklenen etkiyi yaratmaması⁴⁹⁴ gibi pek çok nedenle, Saygun, özellikle

ayrılıklarından çok, kişisel çekişmelere dayandırır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.33-48.

⁴⁹¹ Gülper Refiğ'in aktardığına göre bu çekişme, Hindemith tarafından yazılan bir raporda "Gençleri etrafında bayrak gibi toplayıp, ihtilâlin başı gibi dolaşan Saygun'un tam mûsikî reformunun yapılacağı sırada, Ankara'dan uzaklaştırılması lâzım.." denmektedir. Elbette, Musiki İnkılâbı konusunda Hindemith ile görüşleri örtüşen iktidar, bu uyarı dikkate almış olmalıdır. G.Refiğ, "Saygun'un Hayatı", **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.10. Saygun 1936 yılında Bartok'la derleme gezilerine çıkar. Bu geziler, sanatçının derleme tekniklerini geliştirmesi yanında, Bartok'un düşüncelerinden de etkilenmesi sonucunu getirir.

⁴⁹² Osman Zeki Üngör (1880-1958). Keman sanatçısı, orkestra şefi, besteci. 11 yaşındayken Muzika-i Hümayun'a alınır ve hızla ilerleyerek solist sanatçı olarak konserlere katılır. I. Dünya Savaşı'yla başlayan süreçte ve sonrasında orkestranın şefi olarak görev yapar. Muzika-i Hümayun Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti adıyla Ankara'ya nakledildikten sonra da Üngör Ankara'ya gelerek, Musiki Muallim Mektebi'nin müdürlüğüne atanır. Üngör'ün en büyük bestesi 1922 yılında bestelediği "İstiklâl Marşı"dır. A.Say, "Osman Zeki Üngör", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:3, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s.565,566.

⁴⁹³ Zeki Üngör söz konusu yıllarda hem Musiki Muallim Mektebi'nin hem de CSO'nun yöneticisi pozisyonundadır ki Özsoy Operası'nın ilk temsilinde, Saygun bu kurumlardan hiç destek alamaz. Ancak, Özsoy'un başarısı üzerine Üngör bu kurumlardan emekli edilir ve Saygun'a "Taşbebek" adlı yeni bir opera ısmarlanır. Ayrıca Üngör yerine vekâleten de olsa CSO'nun şefliğine Saygun getirilir. Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.33-35.

⁴⁹⁴ Bu operanın ve Necil Kazım Akses'in "Bayönder" adlı operasının bazı bölümlerinin Atatürk'ün huzurunda seslendirilmesinin ardından, Ulus Gazetesi'nde Burhan Belge tarafından kaleme alınan, Gültekin Oransay'a göre Atatürk tarafından yazdırılan, bir yazıyla, yapıtlar ulusal olmaktan uzak bir Avrupai modernizm içinde olmakla suçlanır. Oysa Musiki

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş aşamasında kurumsal çalışmalardan uzaklaştırılır.

Oysa her fırsatta Musiki İnkılâbı hakkında olumlu ve övücü açıklamalarda bulunan Saygun'un, bu sonucun ortaya çıkmasında bir payı var mıdır? Paul Hindemith'in Saygun'da gördüğü potansiyel tehlike nedir?

Yiğit Aydın bu bağlamda, Saygun'un, söz konusu dönemde egemen resmi ideolojinin olumladığı ve neredeyse dayattığı Anadolu'daki Türk Halk Müziği kaynaklarını kullanmanın yanında, Osmanlı'ya ait olduğu kabul edilen Klasik Türk Müziği'nin de kullanımına ilişkin olumlu görüşlerde bulunmasının etkisine vurgu yapar.

“Ben benden evvelkileri ibtâl (yıkamak) için değil, ancak itmam (tamamlamak) için geldim.”⁴⁹⁵

Bu sözler Saygun'un 1943 yılında Ulus Gazetesi'nde yayınlanan “Tesir” başlıklı makalesinden alıntıdır ve Aydın Saygun'un *gelenek* konusundaki görüşlerini bu cümlelerin en açık biçimde ortaya koyduğunu belirtir:

İnkılâbı çerçevesinde Avrupa'daki yeni akımlar yerine Anadolu halk ezgilerinin etkin olduğu bir üslup güdülmelidir. Y.Aydın, “Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri”, **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.34,35.

⁴⁹⁵ A.A.Saygun, “Tesir”, **Yalan**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2009, s.31.

Saygun'un *gelenek* anlayışı yer yer birbiriyle zıtlaşan, yer yer de birbirlerini destekleyen bir kavram ikilisinin ilişkisinde belirir: *süreklilik* (koruma) ve *hamle mecburiyeti* (tekâmül). Hamle, yani ilerleme zorunluluğu, köklerin reddini içermez çünkü süreklilik de en az onun kadar zaruridir. Saygun'a göre, modern bir kültürel gelenek kurmanın eşiğindeki Türk toplumunda sanat eseri, kökleri toprağın derinlerine uzanan bir ağacın meyvesine benzemektedir. Ağacın üzerinde yükseldiği toprak ise önceki geleneğin ta kendisidir: Bir gelenekten yenisine geçişte kopukluk değil süreklilik, red değil onaylama esastır. Bu nedenle de bestecinin, Türkiye'de çokseslilik ekolünün, Türk müzik geleneklerinden hareketle, bir tür içeriden, kendine doğru bir evrimle doğması gerektiğine inandığını belirtmeliyiz⁴⁹⁶.

Aydın'ın da vurguladığı nokta, müzik alanında gelenek kavramının, Saygun için yalnızca Türk Halk Müziği'ni değil, Türk Sanat Müziği'ni de içine almasıdır. Saygun, pek çok yazısında "millî müzik", "gelenek" konusuna değinir. Türkiye'de "millî" müziği yaratmada "geleneğin" nasıl bir kaynak olabileceği sorusuna/sorununa özellikle Çoksesli Batı Müziği tarihinden örneklerle yaklaşır ve bu konu 1940'li yıllardan 1980'li yıllara dek sanatçı tarafından dile getirilir⁴⁹⁷. Örnekleme gerekirse, 1985 yılında Hacettepe

⁴⁹⁶ Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.46.

⁴⁹⁷ Bu bağlamdaki yazılarına örnek olarak 1943 yılında Ulus Gazetesi'nde yazmış olduğu "Folklor ve Sanat", "Şahsiyet" gibi metinler örnek verilebilir.

Üniversitesi'nde sunduğu "Gelenek-Millîyet ve Mûsıkî" başlıklı bildirisinde bu kavramlara değinir. Saygun, geleneğin sürekliliğini belirtirken zaman içinde değişimini de Yiğit Aydın'ın yukarıda alıntısı yapılan yorumuna paralel biçimde vurgular:

(...) geleneği, doğan, gelişip yaşayan ve sonunda ölen, ama tıpkı ölen bir tohumun yeni bir hayata vücûd vermesi gibi, yeni bir geleneğin başlangıcını hazırlayan bir varlık olarak düşünmek yanlış olmaz ⁴⁹⁸.

Bu yolla geleneğin sürekliliği, dolayısıyla, Türkiye özelinde geleneksel müzik kaynaklarının kullanımının yeni bir geleneği yaratış sürecini başlattığı düşüncesini temellendirir sanatçı.

Saygun'a göre gelenek, hızı toplumun kültür düzeyi ile orantılı olarak, evrime uğrar. Bir hamle yapmak için yola çıkıldığında amaca ulaşmak için kullanılan araçların da amaca uygun olması gerekir. Böylece bir gelenek son bulurken geleceği oluşturacak bir başka gelenek doğmaya başlar. Tekseslilikten çoksesliliğe geçiş hamlesi, bir gelenekten bir başka geleneğe geçiştir. "Evrensel ruh" ile "millî ruhu" bir bütün olarak düşünmek şarttır;

⁴⁹⁸ G.Refiğ, "Gelenek-Millîyet ve Mûsıkî", **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsıkîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.92.

yoksa “sanat eseri diye ortaya konacak şeyler mahallî; yerel bir takım denemeler olmaktan öteye bir değer taşımaz.”⁴⁹⁹.

Gerek Musiki İnkılâbı'nın ideoloğu Ziya Gökalp'in, gerekse Türk halkına çoksesli müziğin nasıl sevdireleceği, benimsetileceği ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın nasıl yapılandırılacağı konusunda, Bartok ya da Marx gibi seçenekler arasından, büyük oranda düşünceleri resmi ideolojinin bakış açısıyla örtüştüğü için tercih edilen Hindemith'in görüşlerine ters düşmekle kalmaz Ahmet Adnan Saygun. Her şeyden önce, *gelenek* kavramının içine Osmanlı mirasını da dahil ederek, Cumhuriyet döneminin en radikal politikasına, yani Osmanlı'ya ait tarihin, kültürün vb. tüm öğelerin tarihin sayfalarında bırakılarak bir ulus-devlet kurma idealine karşı bir görüşte bulunduğu izlenimi yaratır. Daha önce de görüldüğü gibi ulus-devlet kurma aşamasında asıl vurgu Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan ve neredeyse dünyanın bütününü içine alan bir Türklük anlayışına yapılır. Osmanlı, yeni düzenin yerleşmesinde bir tehdit unsuru olarak anlamlandırılır. Elbette bir yandan günümüzde eleştirilmesi ve yeniden değerlendirilmesi gerekirken, öte yandan, Cumhuriyet'in kuruluş aşaması, koşulları düşünüldüğünde anlaşılabilir olan bu durum, ister istemez uygulama aşamasında sancılara da yol açar. Neden-sonuç ilişkisi içinde değerlendirildiğinde, Hindemith'in görüşleri değil de Bartok ya da Saygun'un düşünceleri doğrultusunda yapılandırmaya gidilseydi, günümüzde gelinen yerin nasıl bir yer olacağını

⁴⁹⁹ G.Refiğ, “Gelenek-Millîyet ve Mûsıkî”, **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsıkîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.92-98.

düşünmemek zor. En azından Konservatuvar'ın yapılandırılması aşamasına Saygun'un farklı katkılarda bulunacak olması kesin görünmekte. Bu noktada Yiğit Aydın'ın aktardığı Saygun'un müzik eğitimi konusundaki düşünceleri ip ucu verir:

Saygun'un bestecilik anlayışına benzer bir şekilde müzik eğitimi ve Türkiye'nin yeni sanat hayatında da, eskiye karşı yeni gelenek çatışmasına dayanan değil, yer yer zıt niteliklerine rağmen, bunları uzlaştırmak isteyen bir bakış açısı bulunmaktadır: Kökler derine indikçe ağaç da daha sağlam olacaktır⁵⁰⁰.

Günümüzde de geleneksel Türk müzikleriyle Çoksesli Batı Müziği eğitiminin bir arada verildiği bir konservatuvar yapılanması sıkça tartışılan ve güncelliğini koruyan bir projedir. Bu bağlamda Saygun'un müzik eğitimi konusundaki görüşlerinin de güncelliğini koruduğunu ve halen yaşama geçirilemediğini söylemek mümkündür.

Açık olarak ifade edilmese de, 1930'lu yıllarda Çoksesli Türk Müziği'nin kullanacağı kaynaklar konusunda Saygun'la benzer düşüncelere sahip olup, görüşlerini ancak 1940'larda uygulamaya koyabilen ("Türk Beşleri"nden) başka besteciler de vardır. Ancak, görünen o ki, Hindemith'in vurgusu Saygun'un göze batmasına neden olur.

⁵⁰⁰ Y.Aydın, "Ahmet Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri", **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.46.

Hemen hemen “Yunus Emre Oratoryosu”⁵⁰¹ nun ilk seslendiriminin yapıldığı 25 Mayıs 1946 tarihine kadar, Saygun, eski itibarını kazanamaz. Bu yapıt, Saygun’un yaşamında bir dönüm noktası oluşturmasının yanında, Çoksesli Türk Müziği’nde de *sentez* düşüncesinin bu oratoryoda başarıyla gerçekleştirildiği görüşünün hakim olduğu bir yapıt olması açısından da önem taşır. Örneklersek, İlhan Usmanbaş, bu konudaki görüşünü aktarırken, bir *köprü* örneğiyle açıklamada bulunur:

Saygun’un Yunus Emre’si bir yönüyle, birleştirilmesi gereken iki yakanın üzerine kurulmuş bir köprüdür. Geçmiş müziğimizin kendine özgü, değiştirilmesi zor özünden ötürü, yeni anlatım biçimlerine dönüşmesine, çağına doğru açılmasına karşın en büyük engellerden biri de kendisiydi. Bir başka deyişle, Divan müziğimizin “başka kalıba dökülmezliği”, onu besleyen yollar ile çağdaş arasındaki yolları tıkayan en büyük engeldi. Saygun’un yapıtı bu yolları açmış, ilk ve son kez olarak başka bir köprü gerekmediğini ortaya koymuştur⁵⁰².

⁵⁰¹ Saygun’un 1942 yılında yazmaya başlayıp altı ay içinde tamamladığı “Yunus Emre Oratoryosu”, Saygun’un Türkiye dışında tanınmasına büyük katkıda bulunur. Sözleri Fransızca, Almanca, İngilizce ve Macarca’ya çevrilir. 1947 yılında Saygun’un yönetiminde Paris’te, 1958 yılında Leopold Stokowski yönetiminde New York’ta seslendirilir. Bu başarıların ardından besteci pek çok yurt dışı görev ve ödül alır. Yapıtın günümüze dek pek çok yurtdışı seslendirimi yapılır. G.Refiğ, “Saygun’un Hayatı”, **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Müsıkisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.10.

⁵⁰² İ.Usmanbaş, “Türk Müziği’nde Çağdaşlaşma”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul 1999, s.38.

Usmanbaş ile Saygun'un Klasik Türk Müziği'nin "başka kalıba dökülmezliği" üzerine düşünceleri paralellik gösterir. Adnan Saygun da 1930'ların başında yazdığı "Türk Mûsikîsi Hakkında Rapor" başlıklı çalışmasında Klasik Türk Müziği'ni çokseslendirmenin zorluğuna değinir. Ancak görülmektedir ki Saygun çözüm arayışlarından vazgeçmemiş ve sonunda başarıyı yakalamıştır. İlhan Usmanbaş, bu başarının nedenini Saygun'un bu konuyla ilgili sözlerinde arar. Usmanbaş'ın, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin 1987-1988 sezonunda seslendirdiği Yunus Emre Oratoryosu'nun program kitapçığının "Aşk gelicek cümle eksikler biter" başlıklı bölümünden yaptığı alıntı, Saygun'un gelenek üzerine düşüncelerini de yansıtır:

(...) Yunus Emre'nin şiirlerini O'na aykırı düşmeyecek bir hava içinde musikiye yansıtılabilmek kolay iş değildi. (...) en küçük bir sürçmeyi Yunus affetmezdi. Tamamiyle makamî bir anlayışın hakim olduğu, içinde yer yer kendime göre şekillendirdiğim ilahilerin olduğu bu yazı, bu yüzden geleneklerimize dayanıyor demektir. (...)

Demek ki "gelenek" dediğimiz şeyi katı bir anlam içinde bize sunmak isteyenler haklı değildirler. Gerçekten, toprağa kök salmış ağaçlar gibi gönüllerimize kök salmış olan geleneklerimizi donmuş kalıplar gibi alma eğiliminde olanlar ne kadar yanlış yoldadırlar. Çağlar gelir geçer; çağlarla beraber insanlar da gelir geçer; ama evrim, yaşayışta evrim, ruhlarda evrim sonsuzluğa doğru yürür gider. Bu

sonsuzluk yolunda sanat ancak bu evrim havası içinde oluşacak, sanat adamı eserlerini bu hava içinde verecektir⁵⁰³.

Saygun'un 1987-1988 yıllarında söylediği bu sözler, 1943 yılında kaleme almış olduğu "Tesir" başlıklı yazısının içeriğiyle tutarlılık gösterir. Aradan geçen uzun zamana karşın, Saygun, gelenek kavramındaki süreklilik ve ilerleme (hamle) zorunluluğu konusundaki düşüncelerini korur. "Yunus Emre Oratoryosu"nun zamana direnen başarısı, sanatçının düşüncelerinin tutarlılığının, geleneğe inancının ve bu düşüncelerin en somut biçimde yapıta aktarılmış olduğunun da göstergesi olarak kabul edilebilir.

Sayram Akdil, Adnan Saygun'un Faruk Güvenç ile yaptığı bir söyleşide, bestecinin makam konusuna yaklaşımını aktarır:

Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem makam benim için sadece bir renk, bir araç öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski müziğimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu

⁵⁰³ Aktaran: İ.Usmanbaş, a.g.m., s.38.

teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem de bu müziği evrensel potanın içine oturtmuş olabilirim ⁵⁰⁴.

Kendi müzik dilini bu şekilde açıklayan Saygun, 1950'lerin sonlarına doğru bu makamları daha soyut kullanmaya başlar. Sayram Akdil bu noktayı açıklarken Saygun'un yukarıdaki anlatımına da gönderme yapar:

Bu soyutlama aslından uzaklaşma anlamına gelmemektedir. Tersine aynı şeyleri tekrarlamak yerine 'asıl' olanı işleyerek gittikçe artan bir şekilde çağdaş tınılara yönelmek kaygusunu taşır ⁵⁰⁵.

1950'li yıllar "Türk Beşleri"nin tüm bestecileri için olduğu gibi Saygun için de yurt dışı programların yoğun olduğu yıllardır. Hatta Aracı, 1946-1958 yılları arasına Saygun'un "Yunus Emre yılları" der. Çünkü özellikle bu yıllarda Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da da büyük ilgi görür yapit.

Bu yılların önemli iki verimi daha "Kerem Operası"⁵⁰⁶ ve I. Piyoano Konçertosu olur. Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre "Kerem", "büyük çapta ilk milli Türk operası"dır⁵⁰⁷. Konusunun "Kerem ile Aslı" gibi bir halk öyküsünden

⁵⁰⁴ S. Akdil, "Besteci Ahmed Adnan Saygun", **Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri**, Yayına Hazırlayan: Tuğrul Göğüş, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir 1987, s.27.

⁵⁰⁵ S.Akdil, a.g.m., s.27.

⁵⁰⁶ 1948-1953 yılları arasında yazılan Kerem Operası'nın librettosunu Selahattin Batu kaleme alır. Üç perde ve sekiz sahneden oluşan yapıtın tamamı, 22 Mart 1953 akşamı Ankara Operası'nda sahnelenir. E.Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2007, s167,168.

⁵⁰⁷ M.R.Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957, s.381.

alınmış olması elbette *millîlik* niteliği kazanmasında etkili olmaktadır. Aracı, yapıtın, “Yunus Emre Oratoryosu” kadar ses getirmediğini, bunun nedenleri arasında konunun alışılmış öyküden biraz farklı uygulanmış olmasını sayar. Saygun, Kerem ile Aslı'nın aşk öyküsünden çok, “Yunus Emre Oratoryosu” ile paralellik gösterir biçimde, Kerem'in ilahi aşkı arayışını öne çıkarır⁵⁰⁸. Bu nedenle de operanın adı “Kerem ile Aslı” değil yalnızca “Kerem”dir. Bu ayırım yapıtın yerilmesine neden olur.

Saygun'un 1950'li yıllarda, yurt dışı hareketlerinin yoğunluğu arasında ortaya koyduğu bir başka yapıt olan I. Piyano Konçertosu da geleneksel dokuyu kullandığı çalışmalardandır. Emre Aracı, Gültekin Oransay'ın yapıtın besteleniş tarihini 1952-1958 yılları arasında verdiğini, ancak Saygun'un başlangıç tarihini 1953 yılında yazdığı bir mektupta 1950 olarak belirttiğini vurgular^{509 510} ve bitiş tarihi olarak da 1957 Eylülü'nü verir.

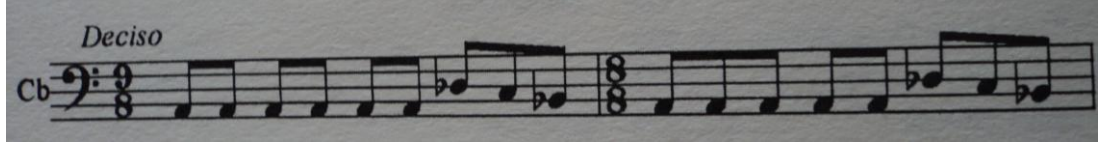
Sayram Akdil, yapıtta kullanılan makamlardan Karcığar beşlisinin, Saygun için özel bir anlamı olduğunu belirtir. Yazar, inici Karcığar beşlisini pek çok yapıtında kullanan Saygun'un, bu makamı “Anadolu insanının

⁵⁰⁸ M.R.Gazimihal, a.g.y., s.382-383.

⁵⁰⁹ E.Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2007, s.235.

⁵¹⁰ İlk seslendirimi Hasan Ferit Alnar yönetiminde, “Orchestre de Colonne” eşliğinde piyanist İdil Biret tarafından, 7 Ağustos 1958 tarihinde Bürüksel Dünya Fuarı'nda gerçekleştirilir. Y.Aydın, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.128.

baskılarını ve acılarını” yansıtırma amacıyla kullandığını belirtir⁵¹¹. Yine birinci bölümde yer alan Hüzam dörtlüsü de Saygun tarafından sıkça kullanılır. Nota örneğinde yapıtın birinci bölümünün girişinde kontrabas tarafından çalınan ‘la’ aktarımlı Hüzam dörtlüsü gösterilmektedir:



Nota 7. A.A.Saygun, **I.Piyano Konçertosu**⁵¹².



Nota 8. Türk Müziği’nde ‘la’ aktarımlı Hüzam dörtlüsü.

“Türk Beşleri”nin en genç üyesi **Necil Kazım Akses**’dir⁵¹³. Grup içinde Batılı akımları en yakından izleyen ve kendi stili içinde yenilikleri kullanan

⁵¹¹ S. Akdil, “Besteci Ahmed Adnan Saygun”, **Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri**, Yayına Hazırlayan: Tuğrul Göğüş, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir 1987, s.27.

⁵¹² Y.Aydın, **Türkiye’nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.132.

⁵¹³ Necil Kazım Akses (1908-1999). Besteci. Küçük yaşta keman dersi alır. Darülelhan’da Cemal Reşit Rey’in derslerine katılır ve Mesud Cemil’le viyolonsel çalışır. 1926 yılında Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi’ne girerek Kleinecke ve Joseph Marx’ın öğrencisi olur. Aynı zamanda Prag Devlet Konservatuarı’ndan da dersler alır. 1934 yılında yurda döner. Aynı yıl Musiki Muallim Mektebi’nde öğretmenliğe başlar. Hindemith ile Konservatuar’ın kuruluş çalışmalarına katılır ve bu okulda görev alır. 1948 yılında Ankara Devlet Konservatuarı’nda müdürlük, 1949 yılında da Güzel Sanatlar genel müdürlüğü yapar. 1954-1957 yılları arasında kültür ataşesi olarak Bern ve Bonn’da bulunur. 1958-1960

bestecidir. Çağının yeniliklerini kendine özgü makam kullanışı ile birleştirmedeki başarısı, Akses'in üslubunun temel özelliklerindedir.

Akses, yaşamı boyunca geleneksel kaynakları kullanırken hiçbir zaman doğrudan armonizasyona gitmez, stilize eder⁵¹⁴. Özellikle Türkiye'ye döndüğü 1934 yılından sonra kullanmaya başladığı geleneksel Türk Müziği kaynakları, sanatçının elinde başka bir kişiliğe dönüşür. Bu konuda Nejat Başeğmezler'in saptamaları dikkat çekicidir:

Necil Kazım Akses ilk eserlerinden başlayarak makam unsurunu şu veya bu şekilde kullanmış ama ancak 1940 yılından sonra, özellikle senfonik eserleriyle "Akses stili"ni belirginleştirmeye başlamıştır. Bu stilin özelliği ezgisel yönden Türk mod'larına (makamlar) dayanması, armonik yönden kendi deyimiyle "a modal" olmasıdır.
(...)

Bu açıdan bakılınca Akses'in müziğinde temalar makama dayanır ama makamın kullanılışı soyut düzeydedir. Böylece tematik yönden büyük bir özgünlük sağlanmış, ezgisel çeşitlilik ile atematik bir

yılları arası Devlet Opera ve Balesi genel müdürü olur. 1971 yılında aynı göreve gelse de bir yıl sonra kendi isteğiyle emekli olur. 1971 yılında merkezi Tunus'da olan "Centre Mediterranéen de Musique Compare et de Danse"'ın kurucu üyesi ve başkanvekili olur. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde öğretmenlik yapar. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.56-58.

⁵¹⁴ E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.57.

yapıya yaklaşılmış, bunların yanı sıra müziğimizin yeknesak havası da yansıtılabilmektedir⁵¹⁵.

Sanatçının makamları kullanım tarzında dikkati çeken nokta, makamları birer mod yani dizi olarak ele almasıdır. Oysa Klasik Türk Müziği geleneğinde, makam olgusunu mod ya da dizi olgusundan ayıran nokta; *seyir* özelliğidir. Diziler benzer olsa da seslerin seyir özelliklerinin farklı oluşu, makamları birbirinden ayıran en önemli noktadır. Seyir özelliği atlanarak bir makamın kullanılması, o makamı herhangi bir diziden farksız kılar. Akses'in bu önemli ayrımı gözardı ederek makamları kullanması, bir başka deyişle "geleneksel" makam kullanımının dışına çıkması, bizi, yapıtlarındaki dokunun ne ölçüde bu "geleneksellik" nitelemesini karşıladığı sorunsalına götürür. Ancak burada Başeğmezler'in vurguladığı bir nokta, geleneksel dokunun aktarılması ve duyurulması bağlamında sanatçının başarısını açıklayabilir: Atematik yapıyla geleneksel üsluptaki "yeknesaklığın" sağlanması.

Akses'in halk müziği kaynaklarını kullanma konusunda etkilendiği düşünülebilecek bir olay sanatçının kendi ağzından şöyle aktarılır:

1948 veya 49 senesinde, beni İngiliz'ler davet etti bir ay için İngiltere'ye. Orada oluşum münasebetiyle bir kokteyl hazırladılar; oraya çok tanınmış besteciler getirdiler. Bunların arasında, meşhur besteci Sir William Walton vardı. Kendisiyle tanıştık; o Almanca

⁵¹⁵ N.Başeğmezler, **Necil Kazım Akses Cumhuriyetin Özgün Bestecisi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1993, s.51.

biliyordu; konuşmalarımız, müzik ve Türk müziği içine düştü. Ben o vakit halk şarkılarından bahsettim. Walton dedi ki:

Vallahi güzel ama halk şarkılarını çok seslendirmekle büyük müzik eseri yazılmaz. Nereden enspire olursan ol, her şey kendinden olacak. Halk şarkılarını alıp da onlara bir nevi eşlik yaparak derinliğine müzik olmaz. (...) Çoban kulübelerini al yan yana koy, saray yapamazsın, dedi. Ben o vakit kısmen itiraz ettim, “ama üstat” gibi laflarla; fakat seneler geçtikten sonra Walton’un haklı olduğunu anlamış oldum; onu da eserlerimle ıspat ediyorum zaten ⁵¹⁶.

Önder Kütahyalı’nın 1988 yılında Necil Kazım Akses’le yaptığı bir söyleşiden alınan bu bölüm, sanatçının genç bestecilere, büyük ölçekli yapıtlar vermeleri yolunda bir öğüdüne temel olarak anlattığı bir anısıdır. Sanatçının kendisi de büyük ölçekli yapıtlarının çokluğuyla Beşler’in diğer üyelerinden ayrılır. Halk türkülerini çokseslendirmeyele yetinmeyi, besteci açısından verimsizlikle bağdaştıran Akses, 1980’li yıllarda doğrudan bu çokseslendirmelere karşı bir tavır göstermese de olumlar bir hava içinde de değildir. Bununla birlikte aynı anısını anlatmasının ardından yaptığı bir başka yorum sanatçının yaşamının son yıllarında geçmişe dönük bir özeleştiri ve eleştiri niteliği de taşır. Necil Kazım, 1993 yılında Nejat Başegmezler’le kitabın hazırlık aşamasında yaptığı söyleşide, anısını anlattıktan sonra şu yorumda bulunur:

⁵¹⁶ Ö. Kütahyalı, “Bir Anı ve Akses’in Önemli Öğüdü”, **Orkestra**, Sayı:235, Mart 1993, s.5,6.

Bunu hiç unutmam. Walton'un bu sözünü. Bu bir hakikattir. Halk türküleri öylece kalmalı. Onları toplayıp da bir büyük senfoni yazamazsınız ⁵¹⁷.

Necil Kazım Akses'in yaşamında sanatçılık kadar, yaptığı yöneticilikler de önem taşır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda başlayan bu müdürlük görevleri ve kültür ataşelikleri, özellikle 1950'li yıllarda sanatçının gündemini oluşturur. İdari görevler nedeniyle ister istemez kişisel çalışmaların geri plana itildiği 1950'li yılların diğer dönemlere göre verimsizliği dikkati çeker.

Cumhuriyet dönemi Çoksesli Türk Müziği bestecilerinin birinci kuşağını ikinci kuşağa bağlayan ara dönemin Kemal İlerici ile birlikte temsilcilerinden olan **Bülent Tarcan** ⁵¹⁸, yaşamı boyunca beyin cerrahlığıyla besteciliği bir arada götürme başarısını gösterir. Sanatçı sanat yaşamı konusundaki açıklamalarında her yapıtında Türk atmosferi elde etmeye özen gösterdiğini sık sık vurgular:

⁵¹⁷ N.Başeğmezler, **Necil Kazım Akses Cumhuriyetin Özgün Bestecisi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1993, s.34.

⁵¹⁸ Bülent Tarcan (1914-1991). Besteci, tıp doktoru. Dokuz yaşında keman çalmaya başlayan Tarcan, 1931 yılında İstanbul Tıp Fakültesi'ndeki öğrenciliği döneminde çalışmalarını Karl Berger ile sürdürür. 1932 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'na girerek, burada Cemal Reşit Rey ve Seyfeddin Asal ile çalışır. 1934 yılında tanıştığı Saygun'un düşüncelerinden etkilenir. Tarcan, kompozisyon dalında kendini yetiştirir. Yaşamı boyunca tıp doktorluğunu ve müzisyenliği birlikte yürütür. İstanbul Radyo Senfoni ve Konservatuvar Orkestraları'nda keman ve viyola çalar. Kadıköy Halkevi'nde orkestra yönetir. 1984 yılında Tıp Fakültesi'nden emekli olarak, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ölümüne dek öğretmenlik yapar. Müzik eleştirileri de kaleme alır. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.73,74.

Türk çocuğu olarak, Türk evlâdı olarak biz, gerek halk gerekse sanat musikisinin içinde yaşadık, içinde doğduk, içinde büyüdük. Yani ne yapsak da o musikinin çeşitlerinin etkileri, fizyolojimize ve psikolojimize işlemiş durumdadır. (...) Ben derim ki madem ki Türk çocuğuyum, madem ki bu atmosferde büyüdüm, öyle bir şey yapayım ki onun muhtevasında benim Türklüğüm sezilsin ⁵¹⁹.

Sanatçı halk müziğini kaynak olarak kullanma yöntemlerinin zaman içersinde izlediği yolu 1983 yılında değerlendirirken de bu noktaya değinir:

Önceleri, halk müziğine büyük bir sevgim olduğundan, onu değiştirmek günah gibi geliyordu bana. Melodik bütünlüğünü koruyup, ritmik özelliğine bağlı kalarak, kolaj halinde işledim. Böylece ezgileri tanınır bir halde korumuş oluyordum. Sonradan bu yolu bıraktım ve artık besteciyi bir transformatör olarak görmeye başladım: Bir yandan melodi ve ritim giriyor, bestecinin benliğinde uğradığı değişimlerle diğer yönden yeni bir şekil alarak çıkıyor. (...) Şimdi bu yoldan da ayrıldım. Gerek geleneksel müziğimizi gerekse halk müziğimizi dinleyip, bunları içime sindirerek bende bıraktıkları izlenimlerden kaynaklanıp kendi folklorumu yapmaya çalışıyorum ⁵²⁰.

Bülent Tarcan'ın yaşamı boyunca etkilendiği bir sanatsal değer ve örnek, besteci Ahmet Adnan Saygun olur. 1934 yılında başlayan tanışıklıkları

⁵¹⁹ Açık Oturum (Yöneten: Ergican Saydam), "Ülkemizdeki Müzik Ortamı ve Çağdaş Türk Müziği", *Orkestra*, Sayı:91, Ekim 1970, s.39,40.

⁵²⁰ E.İlyasoğlu, **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s.154,155.

bir dostluğa dönüşür. Tarcan, düşüncelerinden etkilendiği Saygun'a yapıtlarını gösterip yorumunu da alır. Zaman içinde yine Saygun'un öğretmenliği sayesinde kendi yolunu bulsa da bestecinin kendisine kazandırdıklarını daima yapıtlarında uygular.

Tarcan 1970 yılında katıldığı bir açıkoturumda çağdaş akımları izleme konusundaki görüşlerini dile getirirken, yapıtın "bu toprağın malı olacak niteliği" korumasını kendince bir ön koşul olarak görür:

Birinci sınıf bir yabancı olmak yerine ikinci veya üçüncü sınıf bir yerli olmayı tercih ederim. (...) içinde yaşadığımız çağın bir sürü eğilimleri var. Bu mekanik çağda insan bandlarla, bir takım âletlerle büyük kayıt incelikleri elde ediyor. Biz bunlara bigâne mi kalacağız? Hayır. Ben şuna kaniim ki yurdumuzda esinlenebileceğimiz pek çok şey vardır. Bunları aramak, bunların bünyesini, niteliğini ve özelliğini yakalamak, sömürmek, sindirmek ne ondan sonra eser vermek benim yolumdur ⁵²¹.

Tarcan bir yandan yeniliklere açık olduğunu ve izlediğini belirtirken diğer yandan bu yenilikleri gelenekle sınırlandırarak bir çelişkiye düşer. Türkiye'nin henüz keşfedilmemiş değerlerinin kendisine çağdaş akımları izleme konusunda yol gösterici olacağı düşüncesindedir. Sanatçı 1983 yılında da Batı'da Çoksesli Batı Müziği'ndeki yeni akımları değerlendirir. 20. yüzyılın getirdiği yenilikler açısından diğer çağlardan ayrıldığını belirterek bu

⁵²¹ Açık Oturum (Yöneten: Ergican Saydam), "Ülkemizdeki Müzik Ortamı ve Çağdaş Türk Müziği", **Orkestra**, Sayı:91, Ekim 1970, s.43.

yeniliklerin her zaman değer taşıyan yapıtlar ortaya koymadığını ekler. Bu tür ideallere sahip olan sanatçıları birer “sanat kahramanı” olarak nitelendiren sanatçı, bu tür yapıtların toplum tarafından geç anlaşılıp sevilmesinin bu yolu zorlaştırdığını vurgular ve kendi besteciliğini bu bağlamda değerlendirir:

Ama ben, kendi yaşadığım çevreye, memlekete bu yolda bir eser vermeyi aklıma getirmem. Zaten ancak teksesten okseste geçirmeye alıştığım Türk ezgi ve ritimlerini, yazıldıkları memleketlerde bile henüz tartışılan ve sevilmeyen ekollerin kaosuna kaptırmak uygun değildir. Bunlar benim kişisel görüşlerim⁵²².

Ancak yine de üzerinde durulabilecek nokta, sanatçının halkın beğenisine seslenen yapıtlar verme konusundaki 1950’li yıllardan 1980’li yıllara uzanan düşüncesindeki bu tutarlılıktır. Sanatçı 1961 yılında Yapı Kredi Bankası’nın düzenlediği Türk Halk Oyunları Semineri üzerine yazdığı “Folklor Üstüne” başlıklı yazıda folklor üzerine düşüncelerini aktarır:

(...) folklor bizim tükenmez bir sanat hazinemizdir. Bu hazineden daima faydalanarak dünyaya sesimizi duyurmak elimizdedir. Bu yol bizi folkloru kopya veya taklit ile değil, ondan ilham almakla feyizli ufuklara götürür. Fikir ve ritim yoksulluğuna düşerek kurtuluşu başka

⁵²² E.İlyasoğlu, **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s.155.

ufuklarda arayan garp âlemine göre, bu bakımdan çok talihli sayılırız⁵²³.

Yazısının devamında, gelinen noktayı yetersiz görmekte olduğunu, yabancı otoriteler tarafından *hala* ulusal bir Çoksesli Türk Müziği ekolünün var sayılmadığını ve biran önce bu konuda çalışmaların arttırılması gerekliliğini ekler. Elbette Tarcan'a göre bu yolda folklor materyallerini kullanılması esastır ancak nasıl bir yol izleneceği konusunda bir yorumda bulunmaz. Oysa bu noktada yapılması gereken, neden o güne dek bir ulusal ekol yaratmada başarısız olunduğunu araştırmak ve sorunu bu doğrultuda çözmek olacaktır. Geleneksel kaynakların kullanımı zaten uygulanan bir yöntem olması bağlamında bir çözüm olarak yetersiz görünmektedir. Gerçi Tarcan, "folkloru kopya veya taklit" etmenin yeterli olmayacağını belirtir ancak ne yapılacağı konusunda kullandığı "ilham" sözcüğü yetersiz bir yol göstericidir.

Bülent Tarcan, 1954 yılında katıldığı Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği Bale Süiti yarışmasında birincilik ödülü alır. Arthur Honegger'in jüri üyesi olduğu bu yarışmanın yaşamındaki yerini ve önemini belirtirken bestelerinin üç dönemde incelenebileceğini de vurgular:

1934-1940 arası, Cemal Reşit Rey ile konserlere çıktığım, araştırma ve çabalama içindeki öğrencilik dönemim. (...) 1939-1950 arasında

⁵²³ E.İlyasoğlu, **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s.204,205.

kalan yıllarda artık kendine özgü bir kişilik taşıyan, sahnede çalınabilecek eserler yapmaya yönelmişim. (...) 1950'deki İngiltere yıllarımda bestecilik mi hekimlik mi diye bocaladığım bir dönem geçti, bir süre beste yapmadım. Ama bir bankanın açtığı yarışma bu bunalımı sona erdirdi ve üçüncü bestecilik dönemimi başlattı. Türk halk motiflerinden yararlanacak bir orkestra süiti yarışmasıydı bu. (...) Bu olay beni, kabuğumu kırıp yeni çalışmalar yapmaya yöneltmiştir ⁵²⁴.

Gerçekten de bu yarışma sonrasında besteci kendine güvenini tazeleyerek yeni çalışmalara başlar. Kendisi birincilik alan “Birinci Orkestra Süiti” konusunda değerlendirmesini şu sözlerle belirtir:

Birinci Süit beni modern Türk kompozitörleri arasında tanıtan ilk büyük partisyonumdur. Bu yönden, zaaflarına ve boşluklarına rağmen bu partisyonumu hâlâ sevmekteyim ⁵²⁵.

Yapıtın yazılış öyküsünü anlatan besteci, yarışma haberini Ferit Tüzün'ün verdiğini, birinci olduktan sonra bankanın Süit'in seslendirilmesi konusunda destek olmadığını ve her adımı kendisinin atmak zorunda kaldığını belirtir. 1955 yılında Floransa'dan gelen Palazzo Pitti Orkestrası, şef Francesco Mander yönetiminde yapıtın ilk seslendirmesini yapar. Ancak

⁵²⁴ E.İlyasoğlu, **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s.154.

⁵²⁵ E.İlyasoğlu, **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s.118.

yapıdaki geleneksel Türk yapısı, örneğin aksak ritimler, orkestra üyeleri için çalma zorluğu yaratır ve böylece ilk yorum beklenen düzeyde olmaz. Yapıtın ikinci seslendirilişi 1956 yılında Ankara'da şef Pertev Apaydın yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından, Ankara Müzik Festivali'nde yapılır. Orkestranın iyi niyetine karşılık, üç provada Süit'in yetiştirilememesi, icrayı zayıflatır⁵²⁶. Cemal Reşit Rey yönetimindeki İstanbul Senfoni orkestrası tarafından yapılan bir sonraki seslendirim, entonasyon sorunlarına karşın, halkın büyük beğenisini kazanır. Fikri Çiçekoğlu da yapıtın bu seslendirilişini başarılı bulan yazarlardandır:

Bu güzel eseri şehir Orkestrası'na mal edip sindirmiş olan Cemal Reşid'in bilgili idaresi altında Bülend Tarcan'ın **Bale süiti** asıl kıymetini bulmuş oldu⁵²⁷.

Bülent Tarcan 1950'li yıllarda yazdığı diğer yapıtları olan Op.11 Piyano Süiti ve Keman Konçertosu'nda da geleneksel kaynakları kullanır.

Çoksesli Türk Müziği'nin ikinci kuşak bestecilerinden olan **Nevit Kodallı**⁵²⁸, ilk kuşak gibi müziğinde geleneksel değerlere yer vermesiyle

⁵²⁶ Anonim, "Genç Bir Türk Bestecisi", **Yeditepe**, Sayı:140, 1 Ekim1957, s.4.

⁵²⁷ F.Çiçekoğlu, "Son Günlerin Müzik Hareketleri, Konservatuvar Konserleri", **Yeditepe**, Sayı:143, 15 Kasım 1957, s.5.

⁵²⁸ Nevit Kodallı (1924-2009). 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na girer. Burada Necil Kazım Akses, Ferhunde Erkin, Ernest Praetorius ve Hasan Ferid Alnar öğretmenleri olur. 1947 yılında ileri devre Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümü'nden mezun olur. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı sınavını kazanarak Paris'e Ecole Normale de Musique'e gider. 1953 yılında yurda döner ve 1995 yılına kadar çalışacağı Ankara Devlet Konservatuvarı'na

dikkati çeker. Sanatçı Evin İlyasoğlu ile yaptığı bir söyleşide, halk müziğiyle ilişkisi üzerine açıklamalar yapar:

(...) benim de gözlemlerim oldu halk müziği üzerine. Çukurova bir tarım memleketiydi. Anadolu'nun her tarafından insan gelirdi. Onların söyledikleri çeşitli türkülerle birlikte bizim buranın yerel müziğiyle bütün Türkiye'yi dinlemiş oldum çocukluğumda. Ve ona daha yakın olmak için bir icracısı gibi bağlama çalmayı da öğrendim. Bestelerimde çok büyük bir kaynak oluşturur bu gözlemlerim ⁵²⁹.

Nevit Kodallı, *millî* müzik konusundaki düşüncelerini ayrıntılı olarak 1988 yılında düzenlenen Birinci Müzik Kongresi'nde ortaya koyar. Türkiye'de ki müzik türlerini irdeleyen sanatçı, terminoloji konusuna değindiği kadar, Musiki İnkılâbı'na da değinir. Kodallı halk müziğini “gerçek anlamda ulusal müziğimiz” olarak nitelendirir:

Orta-Asya'dan getirdiğimiz müziğimizle, binlerce yıllık Anadolu uygarlıklarından miras kalan müziğin birleşmesinden oluşan, geleneksel ve gerçek anlamda ulusal müziğimiz, halk müziğimizdir.

öğretmen olarak girer. 1954-1955 yıllarında Ankara Radyosu'nda tonmeister olur ve 1955 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi'ne geçerek, orkestra şefi ve genel müzik direktörlüğü ve genel müdür yardımcılığı yapar. Emekli olduktan sonra Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapar. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.104,105.

⁵²⁹ E.İlyasoğlu, “Nevit Kodallı: “Halk Yanlış Bir Şeyi Sirtında Yük Gibi Taşımaz””, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 89, Güz 2003, s.31.

(...) Atatürk'ün işaret ettiği gibi evrensel ve çağdaş olabilmeye en elverişli müziğimizdir⁵³⁰.

Görüldüğü gibi Nevit Kodallı da Cumhuriyet'in ilk yıllarının resmi ideolojisinin öngördüğü gibi, halk müziğini Orta Asya ve Anadolu bileşimine oturtarak, bu müziğe Türklük atfeder. Sanatçı halk müziğinin çağlar boyunca bozulmadan kalmış olduğu inancında olmalıdır ki, halk müziğini “gerçek anlamda ulusal müziğimiz” olarak değerlendirir. Musiki İnkılâbı'nın dayandığı, ulusallık yolunda halk müziği kaynaklı bir çokseslilik anlayışı besteci tarafından da olumlanır.

Kodallı, bildirisine Divan Müziği⁵³¹ konusundaki düşünceleriyle devam eder. Sanatçıya göre Divan Müziği, Arap, Yunan ve Acem kaynaklı, Osmanlı döneminde sarayda zirvesine ulaşmış, ancak sarayın dışına Tanzimat dönemine kadar çıkmamış, halka uzak olma yönüyle de ulusallık niteliği taşımaktan uzak bir müziktir. Bu müzik halka ancak 1940'lardan itibaren radyo yayınları aracılığıyla ulaşır. Divan Müziği, Tanzimat döneminde saray

⁵³⁰ N.Kodallı, “Günümüzde Millî Müzik Anlayışımız”, **Birinci Müzik Kongresi Bildirileri** (Ankara 14-18 Haziran 1988), Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1988, s.108.

⁵³¹ Klasik Türk Müziği, Osmanlı Müziği, Saray Müziği, Osmanlı Şehir Müziği gibi adlar verilen müziğe, Kodallı, Divan Müziği demeyi tercih eder. Kodallı'ya göre Klasik Türk Müziği kullanımı da yanlıştır; çünkü “Klâsisizmin” temel ilkeleri vardır ve bu müzik türü bu ilkelere uymaz. Ancak, sanatçı “Klasik” sözcüğünü tekil bir anlama bağlar. Klasik Türk Müziği adlandırmasındaki “Klasik” sözcüğü bir sanat akımı olan “Klâsisizme” değil, “üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmeyen” anlamına gönderme yapar. Anonim, “Klasik”, **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983, s.719.

dışına çıkmaya ve İstanbul içine yayılmaya başlar. Kodallı'ya göre bu yayılma aynı zamanda Divan Müziği'nin "yozlaşması", "eski kültür ve yetenekteki bestekârların yerini daha az bilgili "ezgici"lerin alması, makam çeşitliliğinin giderek fakirleşmesi, büyük ustaca formların yerini küçük formların almasıyla" sonuçlanır. İşte Divan Müziği'nden devşirilen bu yeni "yoz" müzik, "Şarkı formu" ya da "alaturka" müziktir ki, "19. yüzyılın sonlarından itibaren "meyhane"ye düşmüş, bir daha da oradan çıkamamıştır". "Alaturka" müziğin Anadolu'ya yayılışı 1910'lardan itibaren gramofon ve İstanbul'a eğitim için gelen gençlerin dönerken bu müziği de yanlarında götürmeleriyle olur⁵³².

Kodallı'nın bu görüşlerinin, yalnız 1980'lere değil tüm Cumhuriyet dönemine yayıldığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle 1950'li yıllara kadar devlet desteğinin daha çok çoksesli müzik yararına sunulması, Klasik Türk Müziği'nin ise resmi ideoloji çerçevesinde ikinci plana atılması bugüne dek tartışılmalı bir konudur. Aynı zamanda kırgınlıklara da yol açan bu uygulamalar, Klasik Türk Müziği çevrelerinin geleneksel yapıyı yeniden sistematize ederek Çoksesli Batı Müziği kurallarına uyarlı hale getirme çalışmaları ve denemeleri yapmalarına neden olur⁵³³. Ancak bu çalışmalar, en başta yaratılan "köken" sorununa bir çözüm getirmekten uzaktır. Batı

⁵³² N.Kodallı, "Günümüzde Millî Müzik Anlayışımız", **Birinci Müzik Kongresi Bildirileri** (Ankara 14-18 Haziran 1988), Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1988, s.109.

⁵³³ Suphi Ezgi ve Hüseyin Saadettin Arel'in çalışmaları bu bağlamda ele alınabilir. Ne var ki bu çalışmalar hem Klasik Türk Müziği çevrelerince hem de Çoksesli Türk Müziği çevrelerinde eleştiriler hedef olur.

müziğine uyarlama ya da çağdaş bir yapı kazandırma çabaları, pek çoklarını Klasik Türk Müziği'nin yeterince Türk olduğu konusunda ikna edemez. Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilk döneminde Çoksesli Türk Müziği yaratma idealini gerçekleştirme aşamasında önem verilen bir nokta olan "köken" sorununun *millî* müzik yaratma bağlamında bazı sanatçılarca hala önem taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Nevit Kodallı, geleneksel kaynakları sınıflandırırken, Klasik Türk Müziği ile "alaturka" müziği ayrı yerlere koyar. Sanatçının anlatımından Klasik Türk Müziği'ne, Kodallı'nın deyişiyle Divan Müziği'ne neredeyse artık müzeye ait tarihsel bir olgu olarak yaklaştığı düşünülebilir. "Alaturka" müzik ise zaten "yoz" olduğu için bir kaynak olarak değerlendirilmesi söz konusu bile değildir. Bununla beraber, sanatçının yapıtlarında makam kullandığı kendisi tarafından da kabul edilir. Sanatçının Divan Müziği ya da Klasik Türk Müziği'ni tarihsel gelişim çizgisini gözeterek "alaturka" müzikten ayırması kabul edilemez. Tür olarak bakıldığında "alaturka" müzik ve Divan Müziği aynı olguya işaret eder. Böyle yapay bir ayrımla sanatçının, Divan Müziği'nin kaynak olarak kullanımını savunma yoluna gittiği düşünülmektedir. Kodallı, "yozlaşmış" olduğunu düşündüğü "alaturka" müziği bu ayırım sayesinde kullanmadığı yanılgısındadır.

Sanatçının aynı bildiriye öne sürdüğü bir başka düşüncesi, hangi geleneksel kaynağın ulusal çoksesli müziği yaratırken kullanılmasının doğru olduğu konusundaki görüşünü daha açık ortaya koyar:

Alaturkanın çıkışı sırasında, neyin türk, neyin değil olduğunu halkımız, o eşsiz sağduyusuyla en gerçek terminolojiyi yapmıştır. Kendi sözlü müziğine “Türkü”, yani Türkî, türke mahsus, diğerine ise “Şarkı”, yani “Şarkî”, türk olmayıp şarka mahsus bir tür olduğunu kesin belirlemiştir⁵³⁴.

Kodallı'nın *türkü* ve *şarkı* sözcüklerinin kökenlerine bakarak yaptığı saptama bilimsel içerik taşımakla beraber, önceki bir düşüncesiyle çelişir. Besteci, her ne kadar burada “şarkı” sözcüğünü “alaturka” müziğe mal etmişse de temelde Klasik Türk Müziği ile “alaturka” müzik ayrımından başlayan bir yanlış sözkonusu olduğu için şarkı formunun, Klasik Türk Müziği'ne, yani Kodallı'nın deyişiyle Divan Müziği'ne ait olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. Sanatçıya göre asıl sorun, söz konusu müziğin *yeterince Türk bulunmaması*dır ki bu yine kökene gönderme yapar. Nitekim bildirisinin devamında, bu doğrultuda görüşler belirtir:

Atatürk'ün istediği, yeni sosyemizin dinamizmine uygun bir müzik yaratılmasıdır. Bu müzik, halk müziğimize dayalı olacaktır. Türkün ulusal müziği, kırdaki çobanın, köylünün, kısacası Anadolu'nun halk müziğidir, alaturka ise bir Bizans aksiyonudur ve bizanstan kalmadır⁵³⁵.

⁵³⁴ N.Kodallı, a.g.y., s.109.

⁵³⁵ N.Kodallı, a.g.y., s.109.

Sonuç olarak Divan Müziği'ni yeterince Türk bulmayan Kodallı'nın da, Gökalp gibi Anadolu'nun Türklük açısından bozulmamış olduğu varsayımıyla hareket ederek, halk müziğini gerçek Türk müziği olarak gösterdiği söylenebilir. Ancak burada dikkati çeken bir nokta, Gökalp'in bu saptamasını 1923'lerin başında, Kodallı'nın ise 1980'lerde yapmasıdır. Çalışmanın sonrasında Kodallı, Ziya Gökalp ve II. Abdülhamid'in⁵³⁶ düşüncelerinin Atatürk'le paralellliğini vurgular ve kendi düşüncelerini böylece temellendirir.

1940'lı yıllardan itibaren Musiki İnkılâbı'na bir "iharet"ten söz eder Nevit Kodallı. Bu yıllardan başlayarak devletin çoksesli müziğe "destek" değil ancak "köstek" olduğunu vurgular. Özellikle radyolar aracılığıyla gerçekleştirilen bu harekette Atatürk'ün söylev ve demeçlerinin kasten çarpıtılarak müzik devriminin yok edilmeye çalışıldığını belirtir:

Örneğin, Atatürk "Müziğimizin muhafaza edilmesi gerekir." demiştir.

Tabii Atatürk'ün söz konusu ettiği müzik, halk müziğimizdir.

⁵³⁶ Bülent Aksoy, II. Abdülhamid'in bu konudaki düşüncelerini aktarır:

Doğrusu alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. (...) Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır derler ya: bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Araplar'ın imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarına seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınmış.

Aktaran:B.Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musikide Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s.1223-1224.

“muhafaza”dan kastı ise halk müziğimizin zamanla kaybolmaması ve Türk kompozitörlerine bu müzikler üzerine yaratacakları ulusal ve çağdaş eserlere malzeme sağlanması idi ⁵³⁷.

Atatürk, çeşitli kaynaklarda yer aldığına göre, kendisinin sık sık yanlış anlaşıldığından yakınır. Burada Nevit Kodallı'nın da tamamen yanlış olmasa da eksik ve yüzeysel bir anlamlandırma yaptığı düşünülmektedir. Her ne kadar bu sözün alıntılandığı metin bulunamamış olsa da, Atatürk'ün kişisel seçimlerinde Klasik Türk Müziği'ne verdiği yer düşünüldüğünde, söz konusu değerlendirme eksik kalmaktadır. Bildirinin devamındaki verilere de dayanarak, Kodallı'nın müzik türleri arasında kurduğu hiyerarşinin, günümüzde de tartışılmalı gelen en can alıcı konulardan biri oluşu, geldiğimiz nokta açısından üzüntü ve kaygı vericidir. Oysa 20. yüzyılın ilk yarısında sosyal antropologların da kanıtladığı gibi⁵³⁸, kültürlerarası hiyerarşi kurulamaz, her kültür ögesi kendi içinde değerlendirilmelidir ve bu hiyerarşi Avrupa-merkezci yaklaşımın, Batı uygarlığının yarattığı bir sömürü aracıdır. Türkiye özelinde, müzik alanında, neredeyse II. Mahmut döneminden itibaren süregelen tek sesli-çoksesli, “alaturka-alafranga” gibi tartışmalar, bu hiyerarşiyi kurma çabasında olan güç odaklarınca beslenir. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki koşullar ve heyecan o yıllardaki uygulamaların kimilerini anlaşılır

⁵³⁷ N.Kodallı, a.g.y., s.109,111,116.

⁵³⁸ Örnek vermek gerekirse sosyal antropolog Claude Levi-Strauss'un “Yaban Düşünce”, “Hüzünlü Dönenceler” kitapları bu konuda yol göstericidir.

kılmaktayken, 1980'lerde Kodallı'nın hala bu düşünceyi savunması düşündürücüdür.

Bununla beraber kendisine sorulan “Çoksesli müzik sadece Halk Müziğinden faydalanarak mı yapılmalıdır?” sorusuna, “Yok, en uygunu o olduğu için bizler daha çok o yöne yönelmişizdir.” diyerek, kendisinin ve kendinden önceki bestecilerin Divan Müziği'ni de kullandıklarını ekler⁵³⁹. Bir çelişki de buradadır. Yinelemek gerekirse, sanatçının “alaturka” müziğin *Divan Müziği*'nin zaman içerisinde aldığı yeni biçim olduğu görüşü düşünüldüğünde, Kodallı'nın bu ayrımı yaparak, aynı zamanda “yoz” olarak nitelendirdiği bir müzik kültürünün öğelerini kullanma yargısından kendini kurtarmaya çalıştığı da düşünülebilir. Oysa Klasik Türk Müziği ya da Kodallı'nın deyimiyile *Divan Müziği*'nin makamsal yapısı, sanatçının “alaturka” olarak adlandırdığı müzikle aynıdır.

Besteci, Yılmaz Aydın'la yaptığı söyleşide bu makamları nasıl kullandığı sorusuna şöyle yanıt verir:

Ben eserlerimde bir makamdan bütün ezgisel ve teknik özellikleriyle yararlanmam, ama onun ses renklerinden kendi ürettiğim dizileri oluşturarak yararlanırım⁵⁴⁰.

⁵³⁹ N.Kodallı, a.g.y., s.115.

⁵⁴⁰ Y.Aydın, **İkinci Kuşak Çağdaş Bestecilerimizden İki Örnek İlhan Usmanbaş Nevit Kodallı**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2010, s.99.

Görülüyor ki, Nevit Kodallı da hocası Necil Kazım Akses gibi, makamları birer mod ya da dizi olarak ele alır. 1950'li yıllarda bu tür uygulamalar yaptığı yapıtlarına örnek olarak 1950-1951 yılları arasında Paris'de yazdığı "Atatürk Oratoryosu"⁵⁴¹ verilebilir. Kendisi de bu yapıtını en önemli yapıtı olarak nitelendirir. Belirtilmesi gereken bir nokta, bestecinin bu konuda bir yapıt yazma kararını vermesinde, 1950 seçimleri sonrası Türkiye'de ortaya çıkan bir takım "Atatürk karşıtı" hareketlerin büyük etkisi olduğudur⁵⁴². Kodallı, bu evrede Atatürk'e olan vefa borcunu ödeme isteğinin ve ülkenin içine düştüğü durumdan duyduğu kaygının rolü olduğunu belirtir. Sanatçının aktardığına göre, Paris'te sık sık arkadaşlarıyla bir araya gelip, ülkenin gidişatı konusundaki kaygı verici değişimleri konuşurlar.

Oratoryo hakkında sanatçının yorumları yapıtın gelenekle bağlantısının açığa çıkması bağlamında değer taşır. Özellikle bestecinin yazım aşamasındaki düşünceleri geleneksel yapıyı ayrıntılarıyla ortaya serer. Oratoryo biçiminin yapıta nasıl uyarlanacağı konusunda, örneğin reçitatiflerin

⁵⁴¹ Metnini Cahit Külebi'nin yazdığı yapıt, "Atatürk'e, Birlikte Savaşanlara ve Çocuklarına" ithaf edilir ve alt başlığı "Oratorio Epico" dur. Soprano, Mezzo Soprano, Tenor ve Bariton'dan oluşan solistlerle, Koro ve Büyük Orkestra için yazılmıştır. N.Kodallı, **Atatürk Oratoryosu CD Kitapçığı**, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 26 Mart 1981, s.2.

⁵⁴² Örnekleme gerekirse; 1951 yılında aralarında Kırşehir ve Ankara'nın da olduğu bazı illerde Atatürk heykellerine saldırılır. Bu saldırılar mitingler gibi organizasyonlar aracılığıyla sivil toplum tarafından kınanırken, DP iktidarı da 25 Temmuz 1951 tarihinde halk arasında "Atatürk Kanunu" olarak adlandırılan ve Atatürk'ün hatırasına ve heykellerine saldırıları cezai yaptırımlara bağlayan yasayı meclisten geçirir. C.Eroğul, a.g.y., s.130.

nasıl ulusal bir anlatıma sahip olacağı konusunda oldukça araştırı yapar
Kodallı:

Ben bir Türk oratoryosu bestelemekteydim, bütün yapısının Türk karakterinde olması gerekiyordu. Uzun uzun düşündükten sonra bu resitatifleri *âşık ağzında*⁵⁴³ yazmaya karar verdim. Aslında bir çok defa *âşık ağzı* literatürümüzü incelemiş ve canlı olarak da dinlemiştim⁵⁴⁴.

Bestecinin Türk ulusal karakterini yapıtına verme kaygısıyla başvurusu, elbette halk müziği olacaktır. *Âşık ağzı* konusundaki bilgisini arttırmak amacıyla, o dönemde Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Folklor Arşiv Şefi olan Muzaffer Sarısözen'e mektupla danışır da yanıt alamaz ve kendi bilgilerinden yararlanma yoluna gider.

⁵⁴³ *Âşık ağzı*, yöresel sanatçıların çeşitli olaylar karşısında yaktıkları, kendi adlarıyla çalıp söyledikleri türdür. Destanlar, koşmalar, koçaklamalar, güzellemeleler, taşlamalar ve deyişler *âşık müziği* türleridir. *Âşık*, yöresinin anonim halk ezgilerini kullanarak çalıp söylerken o bölgenin çalıp söyleme tavır ve üslubuna sıkı sıkıya bağlıdır. Bu türkülerin çoğu süreç içinde değişime uğrayarak anonimleşir. <http://www.forumtayfa.net/diger-odev-konulari/68013-halk-muzigi.html>

⁵⁴⁴ E.İlyasoğlu, **Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s.89.

(Viv. mod. - 100)

Recitativo
(Bariton Solo)

No bu lut - lar git - cil Ne pa-di-şah lar -
den bir ha - ber gel - dil Ke - mâl Pa - şa - der - lar bir yi -
ğit var - dı Bu se - fer de mil - let tür - kü - le
Le -
Ke - mâl Pa - şa - ya ha - ber soldı!

Nota 9. N. Kodallı, Atatürk Oratoryosu'da Aşık Ağzı Örneği⁵⁴⁵.

⁵⁴⁵ E. İlyasoğlu, Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s.100.

Yapıt 9 Kasım 1953 tarihinde, Atatürk'ün naşının Etnografya Müzesi'nden alınarak Anıtkabir'e nakledilmesi töreninde, Ankara Devlet Operası'nda sahnelenir⁵⁴⁶.

Nevit Kodallı bir başka büyük çaplı yapıtını 1954-1956 yılları arasında yazar: Van Gogh Operası. Kodallı, ressam Vincent van Gogh'un 1953 yılında, 100. doğum yıldönümü nedeniyle düzenlenmiş bir sergiyi gezmesinin ardından, van Gogh konulu bir yapıt yazma isteği duyar. Orhan Asena, Irwing Stone'un "Lust for Life" (Yaşama Tutkusu) adlı Van Gogh biyografisini temel alarak metnini yazar. 5 tablo halinde yazılan yapıtın ilk seslendirimi⁵⁴⁷ büyük yankı uyandırır.

İlhan Usmanbaş, yapıtı değerlendirirken, o yıllarda Kodallı'nın önemli bir adım attığını; evrensel bir konuyu ele alma düşüncesini Türk Çoksesli Müziği'ne getirdiğini vurgular:

O zamanın şekliyle *Kerem* gibi illa köy havası duyurmayan bir eserdi. Kodallı doğal olarak yaptı bunu⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ E.İlyasoğlu, **Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s.91.

⁵⁴⁷ Prömiyeri 19 Şubat 1957 tarihinde Ankara Devlet Operası'nda yapılan yapıtın şefliğini Nevit Kodallı yapar ve Aydın Gün sahneye koyar. C.M.Altar, **Opera Tarihi**, Cilt:4, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1989,s.344.

⁵⁴⁸ Aktaran: E.İlyasoğlu, **Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s.114.

Usmanbaş'ın günümüzde yaptığı bu yoruma karşın, 1950'lerde geleneksel değerlere yer vermemesi gerekçesiyle olumsuz eleştiriler de alır Kodallı. Akis Dergisi'nde 2 Mart 1957 tarihinde yayınlanan bir yazıda, yapıtın özlenen bir başarıyı getirdiği belirtilerek, yapılan olumsuz eleştiriler de özetlenir:

Bunlardan başka peşin olarak akla gelen bir itiraz de vardı: Niçin Van Gogh? Bu itirazı ileri sürenlerin çoğu Türk bestekârına muhakkak yerli veya orta Doğu'ya ait bir mevzuu ele alma mecburiyetini yüklemek isteyenlerdi. Onlara göre Kodallı mesela Yusuf ile Züleyha diye bir opera yazmalıydı. Van Gogh'tan önce Levni vardı! Hatta Bedri Rahmi Eyüboğlu adlı bir opera bestelemesinin daha doğru olup olmayacağını ciddi ciddi münakaşa edenlere rastlandı. Gerçi "Niçin Van Gogh?" سوالini sormayan pek yoktu...⁵⁴⁹

Tüm bu soru işaretleri ve yergilere karşın, en azından "Van Gogh Operası"nın Ahmet Adnan Saygun'un "Kerem Operası" ile karşılaştırıldığında daha başarılı olduğu, çünkü "Kerem"nin ciddi bir libretto zayıflığı sorunu taşıdığı belirtilir.

Nevit Kodallı, bu eleştiriler konusunda İlyasoğlu'na şu açıklamayı yapar:

⁵⁴⁹ Aktaran: E.İlyasoğlu, a.g.s., s.115.

Van Gogh'u yazdığım sıralarda bana demişlerdeki herkes vatan kokusu, Türk sesleri peşinde, siz ise dünya tarihinden bir sanatçıyı hem de bir müzikçi de değil, bir ressamı ele alıyorsunuz! New York'ta yayıncı Ricordi'nin bir temsilcisi Van Gogh'un kaydını dinledikten sonra, yine de "bu eser Türk" demişti. Halbuki en ufak bir Türk atmosferi yoktu eserde. Ben de onu amaçlamıştım zaten. Ama demek ki dinleyene yine de bu bir Türk'ün eseridir, dedirtmişti⁵⁵⁰.

Kodallı'nın "Van Gogh Operası"nda genel olarak yapıtlarında kullandığı geleneksel müzik değerlerine yer vermeyişindeki neden, yapıtın evrensel bir konuyu ele alması idi. Elbette, sanatsal düşüncenin bütünüyle özgür olması gerekliliği ve sanatçının bu özgürlüğü seçimlerinde yaşaması gerektiği göz ardı edilemez. Ancak, burada konunun *evrenselliğinin* Kodallı'yı geleneksel Türk esinlerinden uzak tutmuş olması ilginçtir. "Evrensel=Batı" düşüncesi bu yapıtın yazılış aşamasında Kodallı'yı koşullamış olabilir. Bu yaklaşımla, konu *evrensel* ise, kullanılan teknik de *evrensel* yani *Batılı* olmalıdır düşüncesi, o güne kadar üretilen geleneksel değerleri kaynak olarak kullanmış tüm yapıtları "evrenselliğin" dışına iter. Bu noktada bir sanat yapıtının evrensel olma koşullarının neler olduğu konusu tartışmalıdır. Bir başka açıdan yaklaşılsa, Kodallı geleneksel Türk kimliğinin dışına çıkma çabasıyla bu yapıtı yazarak, *Batılı bir bestecinin duyusuyla Batılı bir ressama*, Van Gogh'a ve çoksesli müzik kültürüne yaklaşmaya çalışmış da olabilir.

⁵⁵⁰ Aktaran: E.İlyasoğlu, a.g.s., s.114.

1 Eylül 1957 tarihli Varlık Dergisi'nin "15 Günün Olayları" bölümünde İngiliz Times Gazetesi'nin "Van Gogh" ile ilgili değerlendirmesine "İngiltere Ve Türk Müziği" başlığı altında yer verilir⁵⁵¹. Yapıt ve prodüksiyon hakkında da yorum yapılan yazıda, Kodallı ve operası için şunlar yazılır:

Ressam Vincent Van Gogh'un hayatını tasvir eden modern Türk operası, garptaki müzikseverleri hayretler içinde bırakabilir. (...) Kodallı operasının başından sonuna kadar, takdire değer bir tiyatro anlayışı göstermekte olup eserin musikisi orijinal ve daima yenilikler arzeden güzel bir şekilde orkestraya konulmuştur. Bir Türk kompozitörünün, yerli tesirler altında kalmaksızın, Van Gogh'un karakterindeki, esasında garplılara mahsus olan muğlaklıkları aksettirebilmesi, gerçekten olağanüstü bir şeydir⁵⁵².

Times Dergisi'nin yazarının düşünceleri, tam da Nevit Kodallı'nın bu operayı yazarken amaçladığı bütünüyle Batılı bir dil yaratma konusunda, bestecinin başarılı; hem de "garptaki müzikseverleri hayretler içinde bırakacak kadar" Batılı olmakta başarılı olduğunu göstermekte. Yazarın bir vurgusu da *Batı insanı* ile *Doğu insanı* arasındaki her türlü ayrılığa karşın, bir

⁵⁵¹ Yazıyı kimin, ne zaman yazdığı konusunda bir bilgi verilmediği gibi, yapıtın nerede ve ne zaman izlendiği konusunda da bir ifade yer almaz. Ancak yazıda, Ankara operaevi hakkında övgü dolu ifadeler kullanılması, yazının yapıtın ilk kez sahnelendiği yıl kaleme alınmış olması, önemlisi kaynaklarda operanın İngiltere'de temsil edildiğine dair bir bilgiye ulaşılamaması, Times yazarının, "Van Gogh Operası"nı Ankara'da izlediği düşüncesini uyandırmaktadır.

⁵⁵² Anonim, "İngiltere Ve Türk Müziği", **Varlık**, 1 Eylül 1957,s.2.

Doğulu besteci olarak Kodallı'nın *Batılı van Gogh'u* yansıtabilmesi üzerine. Bu başarı şaşırtıcı bulunarak, "olağanüstü" olarak nitelendirilmektedir.

Genç ölümü Çoksesli Türk Müziği açısından bir kayıp olarak değerlendirilen **Ferit Tüzün**⁵⁵³, besteci ve orkestra şefi olarak 1950'li yıllarda önem taşır. Ulusal olduğu kadar uluslararası başarılar da kazanan Tüzün, kısa yaşamı boyunca ulusal Türk ekolünün yaratılmasına yapıtlarıyla katkıda bulunur. Bu katkı, özellikle 1950 ve 1960'lı yıllarda Tüzün'ün güçlü üslubu içine sinmiş bir ulusal dili ortaya koyar.

Tüzün 1953 yılında devlet sınavını kazanarak bursla Münih'e Devlet Yüksek Müzik Okulu'na gider. Dönüşü ise 1959 yılı Eylül ayında olur⁵⁵⁴. Bu süreçte sanatçı, Avrupa'da ulusal nitelik taşıyan yapıtlarıyla başarısını kanıtlayarak ünlü bir besteci olarak tanınır.

⁵⁵³ Ferit Tüzün (1929-1977). 1941 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'na girer. Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses'in öğrencisi olur. 1950 yılında Piyano, 1952 yılında Kompozisyon bölümlerinden mezun olur. 1954 yılında devlet bursuyla Münih Devlet Yüksek Müzik Okulu'na girer. Burada orkestra şefliği öğrenimi görür. 1958 yılında buradan mezun olur ve bir süre Avrupa'nın çeşitli orkestralarında şeflik yapar. 1959 yılında yurda dönerek, Ankara Devlet Operası şef yardımcısı ve sonra da Ankara Devlet Opera ve Balesi genel müdürü olur. En önemli yapıtları arasında Çeşmebaşı Bale Suiti ve Midasın Kulakları Operası gelir. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.115,116.

⁵⁵⁴ Ş.Kahramankaptan, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı'ndan Esintilerle**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s.76.

Ferit Tüzün, 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın açtığı yarışmada "Anadolu Orkestra Süiti"⁵⁵⁵ ile ikinci olur. Tüzün, yapıtın ilk üç bölümünü Ankara'da asistanlığı sırasında, iki bölümünü ise Almanya'da yazar. Besteci yapıt hakkında şu bilgileri verir:

Süitin beş bölümlü olduğunu daha önce söylemiştim; halay hoplatması, horon, zeybek, ezgiler ve oyun havası, bar ve son oyun. Almanya'da Capriccio ile Humoresque'in notasını basan yayınevi Anadolu Süitini de yayınlamak istediği vakit bu şekilde vermeye bir türlü gönlüm razı olmadı nedense; halay hoplatmasıyla zeybeği çıkarttım, diğer üç bölümü bastırdım. Allen Carter'in çocuk felcine yakalanması üzerine balenin Almanya'da oynanma ihtimalleri suya düşünce Mennerich süiti konserde çaldırdı^{556 557}.

Sanatçı, yapıtın tamamının basımının yapılmasını istememesinin nedeni konusunda bir yorumda bulunmasa da, aradan geçen yıllar içinde çıkarılan bölümlerin yetkin olmadığını düşünmüş olması, estetik bakışının

⁵⁵⁵ Bu yapıt prömiyeri 19 Şubat 1965 tarihinde Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde yapılan "Çeşmebaşı Balesi"nin nüvesini oluşturur. Çeşmebaşı Balesi, ilk Türk balesi olma özelliğini taşır. İlk koreografisini Türk balesinin kurucusu Dame Ninette De Valois yapar. Aktaran: Ş.Kahramankaptan, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı'ndan Esintilerle**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s.106,107.

⁵⁵⁶ F.Güvenç, "Ferit Tüzün'le Bir Konuşma", **Devlet Tiyatrosu-Bale Dergisi**, Sayı:13, Şubat 1965, s.8.

⁵⁵⁷ Yapıt 1958 yılında A.Mennerich yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası tarafından Deutsche Museum'da seslendirilir. Ş.Kahramankaptan, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı'ndan Esintilerle**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s.65.

değişmiş olması olasılığı uzak değildir. Bazı bölümlerini henüz Türkiye’de iken yazdığı da düşünülecek olursa bu ihtimal güçlenir. Nitekim sanatçı, Faruk Güvenç ile 1965 yılında yaptığı söyleşide, bu yapıtta doğrudan aldığı halk müziği temalarının sayısının üçü geçmediğini belirtir. Bu temalar arasında, sonradan çıkarttığı zeybek bölümünün teması da vardır⁵⁵⁸. Sanatçının geleneksel kaynakları doğrudan kullanma konusunda duyduğu rahatsızlığa bir başka söyleşide daha açık olarak değinilir. Fehamettin Özgüç ile 1966 yılında yaptığı bir söyleşide, Tüzün:

Yerli ezgileri tematik gereç olarak kullanmam. Böyle bir şey gerekse onu kendimden yaratmak isterim⁵⁵⁹.

demektedir. Bu yönelim, sanatçıda giderek öylesine güçlenecektir ki örneğin İlhan Usmanbaş’ta, bu kadar erken ölmeseydi çağdaş akımlara yöneleceğine dair bir fikir uyandırır. Usmanbaş, bu durumu Tüzün’ün de dillendirdiğini aktarır. Usmanbaş, Tüzün’ün kendisine “Artık ben de başka şeyler denemek istiyorum.” dediğini anımsar⁵⁶⁰. Aslında müzik dilinde Bartok ve Stravinski etkileri görülen bir sanatçının bu tür bir yönelimi yadırganmamalıdır. Bu etkilerin varlığı Almanya’da yazdığı diğer yapıtlarda daha açık olarak izlenir.

⁵⁵⁸ Diğer temalar, horon bölümünün sonu ve sopranonun söylediği ezgidir. F.Güvenç, “Ferit Tüzün’le Bir Konuşma”, **Devlet Tiyatrosu-Bale Dergisi**, Sayı:13, Şubat 1965, s.9.

⁵⁵⁹ F.Özgüç, “Ferit Tüzün”, **Filarmoni**, Sayı:16, Ocak 1966, s.13.

⁵⁶⁰ Ş.Kahramankaptan, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı’ndan Esintilerle**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s.175.

Sanatçının Almanya'da bestelediği bir başka önemli yapıt, "Türk Kapriçyosu" adını taşır. Yapıt, 16 Ocak 1957 tarihinde Münih Deutsche Museum'un büyük salonunda, Adolf Mennerich'in şefliğinde seslendirilir. Yapıt alışılmadık bir başarı kazanır ve kapriçyonun tamamı konserin sonunda yinelenir. Üç bölümlü şarkı formunda olan yapıt, özünü Türk folklorundan alır. Tüzün folklorla yaklaşımında özellikle Bartok'un etkisindedir⁵⁶¹. Bu etki, yapıt 1958 yılında Brüksel'de çalındıktan sonra yazılan eleştirilerde de vurgulanır. Örneklersek 9/10 Ağustos 1950 tarihli La Laterne gazetesinde Jacques Stehman bu konuyu dile getirirken, olumlar da:

(...) Türk Kapriçyosu'ndaki kişiliğinin kaynağında bir Strawinsky ya da Bartok seziliyorsa da (bu kötüleyici anlamda değildir), bu kez gerçek bir sanat eseri karşısında bulunuyoruz. Bu eserde bir ulusal müzik ruhu yaşıyor, dolaşıyor ve fıskırıyor.(...) Bugünkü Türk müziğini temsil edebilecek değerdeki böyle bir eserin (...) ⁵⁶²

Kapriçyo için basında yapılan diğer yorumlarda da geleneksel kaynakların Bartok üslubunda orkestrasyonunun başarısından söz edilir. Ritmik ve ezgisel yapının ulusal kimliği yansıttığı vurgulanır⁵⁶³.

⁵⁶¹ Ş.Kahramankaptan, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı'ndan Esintilerle**, Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s.58.

⁵⁶² Aktaran: F.Özgüç, "Ferit Tüzün", **Filarmoni**, Sayı:16, Ocak 1966, s.13.

⁵⁶³ Aktaran: Ş.Kahramankaptan, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı'ndan Esintilerle**, Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s.57,58.

Ferit Tüzün'ün Almanya'da yazdığı son yapıt "Homoresque" adını taşır. Sanatçının Nasreddin Hoca'ya ithaf ettiği bu yapıta, notaları basan yayınevince "Nasreddin Hoca" adı verilir. Tüzün bunun nedeninin, yapıtın "bir Türk eseri olduğu anlaşılabilsin" düşüncesi olduğunu ekler⁵⁶⁴. Sanatçının Münih Filarmoni Orkestrası'nın siparişi üzerine yazdığı yapıt, bestecinin o dönemde yazdığı diğer yapıtlara uyan bir karaktere sahiptir.

1959 yılında Türkiye'ye dönen sanatçı 1960'lardan ve 1977 yılındaki ölümüne dek ulusal nitelik taşıyan önemli yapıtlar besteler. Bunlar arasında ilk ulusal bale olarak literatüre geçmiş olan 1965 tarihli "Çeşmebaşı Balesi" ve TRT tarafından ısmarlanan, yazımı Tüzün tarafından 1969 yılında bitirilen "Midas'ın Kulakları" adlı operası sayılabilir. Sanatçı tüm bu yapıtlarında kendisinin de vurguladığı gibi geleneksel temaları doğrudan kullanmak yerine geleneği anımsatan anlatım yollarını kullanır.

Cumhuriyet dönemi üçüncü kuşak bestecilerinden **Muammer Sun**⁵⁶⁵, ulusal bir Çoksesli Türk Müziği ekolü yaratma konusunda tüm yaşamı

⁵⁶⁴ Ş.Kahramankaptan, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı'ndan Esintilerle**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s.59.

⁵⁶⁵ Muammer Sun (1932). Müziğe 1946 yılında Askeri Mızıka Okulu'nda öğrenciliği sırasında başlar. 1953 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'na (ADK) girerek, Adnan Saygun, Muzaffer Sarısözen, Ruşen Ferit Kam, Mithat Fenmen ve Hasan Ferit Alnar ile çalışır. 1960 yılında okulu bitirerek, burada öğretmenliğe başlar. 1967-1970 yılları arasında Mili Eğitim Bakanlığı Kültür Müsteşarlığı müşavirliği yapar. TRT ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi adına yapılan folklor araştırmalarına *araştırmacı* olarak katılır. 1970-1975 yılları arasında yeniden ADK'ya döner. 1969-1972 yıllarında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapar. 1974 yılında ADK'da müdürlük yapar. 1975 yılında İzmir Devlet Konservatuarı'na, 1980 yılında İstanbul Devlet

boyunca ödün vermeden çaba sarfeden bestecilerdendir. Sanatçının daima vurguladığı düşüncesi, evrenselliğe giden yolun ulusallıktan geçtiğidir. “Yöreselden evrensele” ilkesi yaşamı boyunca gerek sanatsal yaratılarına gerekse düşünsel ve yönetsel çalışmalarına temel olmuş ve olmaktadır.

Henüz Askeri Mızıka Okulu öğrencisiyken başladığı Çoksesli Türk Müziği yaratma araştırmaları, onu, Kemal İlerici'ye götürür. Sanatçı bu yönelişi Dinçer Yıldız'la yaptığı söyleşide anlatırken, yapıtlarını dinlettiği öğretmeni Orhan Barlas'ın, bestelerindeki dörtlü armonileri görünce, kendisini İlerici'ye gönderdiğini söyler⁵⁶⁶. İlerici'nin sisteminden haberi olmaksızın, Sun da dörtlü armoni sistemi üzerine çalışmalar yapmaktadır o dönem. Bunun ağabeyinin çaldığı bağlamayı dinlerken gelişen bir düşünce olduğunu belirtir⁵⁶⁷. Bu doğrultuda Kemal İlerici ile çalışmaya başlayan besteci, yapıtlarını büyük oranda bu *dörtlü armoni sistemine* dayandırır. Fehamettin Özgüç, bestecinin o dönem çalışmalarını irdelerken, sanatçının bu konuyla ilgili görüşünü alır:

Daha ilk beste denemelerinde ulusal müzikle “Batıya!” uyma düşünceleri içinde çırpınan Sun geleneksel Türk sanat müziğini incelediğini, ağabeyinin çaldığı bağlamada bütün tellere birden

Konservatuarı'na atanır ve 1982 yılında kendi isteğiyle emekli olur. 1987 yılından 1999 yılına dek ADK'nda görev yapan sanatçı, ayrılmasının ardından 2004 yılında kurduğu “Yurt Renkleri Yayınevi” ile pek çok müzik kitabını okuyucuyla buluşturur. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.128,129.

⁵⁶⁶ D.Yıldız, “Besteci Muammer Sun'la Söyleşi I”, **Bilincin Işığında Müzik**, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2003, s.159.

⁵⁶⁷ D.Yıldız, a.g.y., s.159,160.

vurulduğunda çıkan seslerden türkülerin bünyesine uyan çok seslilik aradığını ve buradan üreyen düşüncelerle 1951 yılında yazılan yedi piyano parçasıyla yine o yılların ürünü olan yaylı-çalgılar dördlüsünün son bölümünü ve “Ben ve Sen” başlıklı uvertürünün orta bölümünü oluşturduğunu belirtiyor⁵⁶⁸.

Burada dikkati çeken nokta, Sun’un *geleneksel müziklerin bünyesine uyan bir çokseslilik arayışında* olmasıdır. Cumhuriyet’in ilk dönem bestecileri ise genellikle *sentez* düşüncesinden hareketle, halk müziği kaynaklarının armonizasyonuna ya da makamları birer dizi anlayışıyla kullanmaya dayanan bir çokseslilik yaratırlar. Sun, İlerici sisteminin de katkısıyla farklı bir bakış açısıyla yaklaşır geleneksel değerlere. Sun bu yaklaşımını şöyle ortaya koyar:

Türkü aslında çok sesliymiş de zamanla öteki sesleri kaybolmuş, kaybolan sesleri ben bulmuşum ve parça böylece ilk şeklini almış olsun isterim. Yani bir türkü-çok seslendirmesi içinde ne türkü, ne de öteki partilerden biri yama gibi kalmamalıdır. (...) Benim türkülerim hiçbir zaman bir armonizasyon değildir, bir yeniden yaratmadır⁵⁶⁹.

Bu yeniden yaratmanın nasıl bir süreçte gerçekleştirildiği konusunda sanatçı, adım adım düşünme biçimini anlatırken, önemli bir noktaya işaret eder. Türküyü çözümlene aşamasına gelmeden, yani işin çokseslendirme

⁵⁶⁸ F.Özgüç, “Muammer Sun”, **Ankara Filarmoni**, Sayı:11-12, Ağustos-Eylül 1965, s.12.

⁵⁶⁹ F.Özgüç, a.g.m., s.12.

bölümüne geçmeden önce, besteci türküyü içselleştirir. Sevmediği türküyü ele almadığını belirten Sun, sürekli türküyü söyleyerek, onu *kendisinin* yaptığını aktarır ve ekler:

Bu dönemde türküyü kuruluş, cümle yapısı, tartımsal yapısı, estetik yapısı ve benzeri açılardan incelerim ve özellikle bu türkünün hangi koşullar altında, ne gibi nedenlerden ötürü doğduğunu ararım, bulmağa çalışırım. Bir türkü çoğu kez bir olayla, bir öyküyle ilgilidir. Buna keşfetmeye çalışırım. Parça bittiğinde bu havayı verebilmelidir bence⁵⁷⁰.

Sun'un türküyü bağlamından koparmadan, onunla birlikte ele alması önem taşır. Türküler, tüm halk müzikleri gibi, ait oldukları toplumun değerlerini yansıtır. Ait oldukları bağlamdan kopartılıp tek başlarına alındıklarında, halk kültürünün özelliklerini yansıtabilme yeterliliklerinin de eksildiği düşünülmektedir. Bu bağlamda, Sun'un parçanın genel havasını da verebilme kaygısı yerinde görünür. Özellikle de ulusal bir ekol yaratma çabalarının yüzeyselliğin ötesine geçebilmesi anlamında.

Ulusallığın nasıl bir nitelik taşıması gerektiği konusunda sanatçı şu görüşleri belirtir:

Bir bağlamacı türkü yakarken kendini zorlamaz, geleneğin verdiği, kendi gücünün yettiği, tekniğinin elverdiği ölçüde müzik yaratır.:
'Türk müziği olsun, ya da falan bölgenin müziği olsun' diye

⁵⁷⁰ F.Özgüç, a.g.m., s.12.

düşünmez. Ortaya çıkan, kendiliğinden Türk müziği, kendiliğinden bölgesel müziktir. Benin bu bağlamıyla aramdaki tek ayırım, oluşmanın (formation) ayırımıdır. (...) Türkiyeli olmamdan ve Türkiye'nin müzik kültürünü sevip, kendimi onda bulmamdan dolayı ortaya çıkan müziğim, kendiliğinden Türk müziğidir⁵⁷¹.

Sanatçının ulusal bir müzik yaratmak için önce vatana bir aidiyet duygusuyla bağlı olmak gerekliliğini ortaya koyması, her ne kadar Muammer Sun'un öznel görüşü olarak düşünülse de, ulusallığı nerde aramak gerektiği sorusuyla başlayan tartışma ortamlarına da bir gönderme taşır. 1950'li yıllardan itibaren ki ikinci kuşak bestecilerin yapıtlarını ortaya koymaya başladıkları dönem olarak da tarihlendirilebilir, güncel Batı müziğindeki gelişmeleri müziğine aktararak bir müzik dili kuran sanatçılarla, ulusal bir çizgide yer alma gerekliliğini düşünen sanatçılar arasında, 2000'li yıllara dek sürececek bir çekişme konusudur bu konu. Ortaya çıkan yapıtların gerçek sanat yapıtı olup olmadıklarını değerlendirmeden, ne kadar ulusal oldukları noktasına takılmanın sanatın gelişimi açısından bir yarar sağlamadığı düşünülmektedir.

Muammer Sun'un yine Özgüç'ün aktardığı bir düşüncesi, özellikle Cumhuriyet'in ilk dönem düşünceleriyle paralellik taşıması açısından dikkat çekicidir. Sanatçı doğrudan türkülerini alıp çokseslendirmeyi değil, *halk tarzında ezgiler yaratarak onları işlemeyi* tercih eder. Ancak yine de, özellikle

⁵⁷¹ F.Özgüç, a.g.m., s.13.

1950'li yıllarda doğrudan çokseslendirme çalışmaları yapar. Bu çalışmayı yaparken bestecinin düşüncesi “Halkın kendi değerlerinin daha iyi bir düzeyde halka sunulması” olur⁵⁷². Bu düşüncede saklı *halkın düzeyinin düşük ya da yetersiz oluşu*, 1930'ların halkçılık anlayışıyla örtüşür. Yinelemek gerekirse, bu dönemde, Anadolu ve Türk halkı, bir yandan yüceltilirken, bir yandan da çeşitli nedenlerle geri kalmış olarak nitelendirilir. Ve halkı tekrar, eskiden olduğu gibi çağdaş bir uygarlık düzeyine çıkarmak için yapılır pek çok çalışma. “ ...daha iyi bir düzey...” ifadesi, bu noktada düşündürücüdür. Sun da o yılların bakış açısına bu bağlamda çok yaklaşıyor. Bir yandan bu halkın bir parçası olduğunu düşünme ve bununla övünme, diğer yandan aynı halkı, içine düşülen ikilemin ayırıcısına varmadan kendinden aşağı görme, Türk sanatçısının kendinde gördüğü aydın olma niteliğinin ve bu bağlamda da elitist yaklaşımının tipik bir yansıması ve örneğidir.

Muammer Sun'un geleneğe bir başka bakış açısı da 1988 yılında gerçekleştirilen I. Müzik Kongresi'nde kendisine sorulan bir soruya verdiği yanıtta bulunabilir. Soru, “Sizce çağdaşlık nedir? Eğer anlamı, bu yüzyılın ürünü olarak alınırsa İtrî'ye, Dede Efendi'ye⁵⁷³ çağdışı diyen bir anlayışın,

⁵⁷² Sun'un 1955-1961 yıllarında yazdığı “Demet”, Yaylı çalgılar orkestrası için 6 türkü, başlıklı yapıtı bu çalışmalara örnek olarak verilebilir. F.Özgüç, a.g.m., s.12.

⁵⁷³ Hammamizade İsmail Dede Efendi (1777-1846). Besteci. Klasik Türk Müziği'nin en önemli bestecilerinden olan Dede Efendi, kendisinden önce gelen büyük bestecilerin geliştirdiği geleneksel biçim ve tavrın koruyucusu olur. Bununla beraber kendini özgü yenilikleri de yapıtlarına yerleştirir. A.Ş.Ak, **Türk Musikîsi Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara, s.94,98.

Mozart'a⁵⁷⁴, Bach'a da çağdışı denmesi gerekmez mi?" olarak ifade edilir. Sun, İtrî ve Dede Efendi'nin çağın gerisinde kalmış bir kültürün ürünü olması nedeniyle çağın gerisinde olduklarını ve evrensel geçerliliğe sahip olmayıp, yalnızca "bizim" kültürümüzün ürünü olduklarını, onların bu yönleriyle korunmaları gerektiğini belirtir. Besteci, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği hakkında düşüncelerini sürdürür:

(...) halk müziklerimiz; yereldir, bölgeseldir ve esas olarak Osmanlı toplum yapısı döneminde yaratılmışlardır geçmiş birikime bağlı olarak.

Klâsik Türk Musikimiz de yine Türk milletinin geçmiş birikimine bağlı olarak Arap ve Bizans kültüründen de etkilenerek, tamamen Türk milletinin bir zümresinin yarattığı, Türk milletine ait bir özgün musikidir, bir sentezdir. O açıdan bizim için büyük değer taşır. Çünkü, bugünkü ve gelecekteki musiki kültürümüz onun üzerine kurulacaktır. (...) fakat bilelim ki, Osmanlı döneminde yaratılmıştır, nasıl Osmanlı bugün çağ gerisinde kalmış bir toplum yapısı ise her şeyi ile musiki de çağ gerisindedir⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Avusturyalı besteci. Klasik Dönem bestecisi olan Mozart, harika çocuk olarak başladığı müzik kariyeriyle dünya müzik tarihinin en büyük bestecilerinden biri olarak görülür. İ.Boran-K.Y.Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, YKY, İstanbul 2007, s.157-163.

⁵⁷⁵ M.Sun, "Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalıdır?", **Birinci Müzik Kongresi Bildirileri** (Ankara 14-18 Haziran 1988), Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1988, s.182.

Besteci, bunları geleneksel müzikleri “küçültmek” için değil, “yerine koymak” için vurguladığını ekler. Bu noktada belirtilmesi gereken bir nokta, Sun’un halk müziği kadar Klasik Türk Müziği’ni de kaynak olarak görmekte Cumhuriyet’in ilk dönem düşüncesinden ayrıldığıdır. Konuşmasının bundan sonraki bölümünde Mozart ve Bach’ın da çağın gerisinde kaldıklarını, ancak onların bir avantaja sahip olduklarını belirtir:

(...) uluslararası geçerlilikte oldukları için evrensel müziklerdir. Bütün uluslar o müzikleri, hiç kimse zorlama olmaksızın alıp, çalarlar (...) kim uygarlaşıyorsa onlar alırlar, kendileri insanlık camiasına katılabilmek için onu yaşamlarına katarlar. Biz de bunun için onları katıyoruz⁵⁷⁶.

Sanatçının sözlerinde *evrensel* kavramına yapılan vurgu önemlidir. Yalnız Türkiye’de değil, pek çok coğrafyada çağdaş *uygarlık* olarak görülen Batı uygarlığı *evrensel* değerlerin de sahibi ve uygulayıcısı olarak empoze edilir ve görülür. *Evrensel* sözcüğünün içini çağın güç sahiplerinin niteliklerinin doldurması şaşırtıcı değildir. Batı uygarlığının yayılmacılığı, elbette çağın gereklerine göre işlerlik kazanır. Günümüzde sömürge düzeni geçmişin toprak zapt etme kurallarından çok iktisadi, kültürel vb. emperyalizmden hareketle işler. Bu bağlamda uygar dünyaya ayak uydurma, Batı dünyasına ayak uydurmayla aynı anlama gelebilmektedir. Türkiye’nin de özellikle Atatürk’ün ardından içine düştüğü bu yanılgıda, Batı uygarlığının

⁵⁷⁶ M.Sun, a.g.b., s.182.

unsurları bizzat iktidarlar tarafından, aydınların da desteğiyle yani gönül rızasıyla Türkiye'ye monte edilir. Oysa *evrensel müzik* olarak nitelendirilebilecek bir müzik türü yoktur. Ancak, müzik olgusunun evrenselliğinden söz edilebilir. Dünya düzeninin bir masalı olarak görülebilecek *evrensellik* olgusu, ülkemizde, çoksesli müzik kurumlarında da Muammer Sun'un değindiği içerikte algılanır ve özellikle geleneksel müziklerin değerlendirilmesi sürecinde ya da Türkiye müzik ortamının tek sesli müzik x çoksesli müzik tartışmalarında savunulan bir değer olarak yaratılır ve kullanılır.

Muammer Sun, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, düşüncelerini kaleme alır ve aldığı yönetsel görevler aracılığıyla da eyleme döker. Başta örgün müzik eğitimi konusunda yaptığı çalışmalar önem taşır. Sanatçı, çağdaşlaşmanın bir aracı olarak da kullanılacak ulusal karakter taşıyan çoksesli müziğin ancak eğitim aracılığıyla halka yerleştirilebileceğini düşünür. Bu bağlamda okullardaki müzik eğitimi ciddiye alınmalı ve bu doğrultuda düzenlenmelidir. Bu konudaki düşüncelerini ayrıntılı olarak "Türk Kalarak Çağdaşlaşma" ve "Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları" adlı kitaplarında yazar⁵⁷⁷.

⁵⁷⁷ Bkz.: M.Sun-M.Katoğlu, **Türk Kalarak Çağdaşlaşma Türkiye'nin Kültür Sanat Sorunları**, Müzik Ansiklopedisi Sorunları, Ankara 1993. M.Sun, **Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları**, AjansTürk Kültür Yayınları, Ankara 1969.

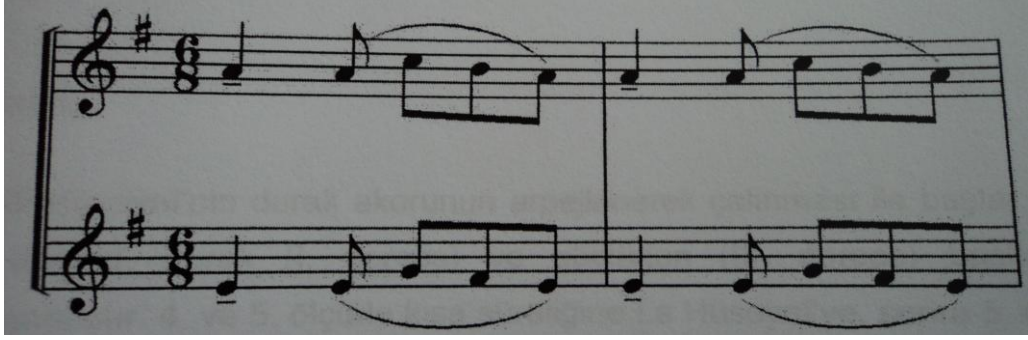
Sun'un 1953 yılında yazmaya başlayıp 1983 yılında bitirdiği "Yurt Renkleri" başlıklı yapıtı, 4 defter ve 29 küçük parçadan oluşur⁵⁷⁸. Muammer Sun, yapıtında şunlara dikkati çeker:

Yurt Renkleri için genel bir tanımlama yapılmak istenirse, "Geleneksel Türk müziklerinden kaynaklanan özgün kompozisyonlar" deyimini kullanılabilir. Hiçbir parçada, batı müziğinde kullanılan diziler ve armoniler kullanılmamıştır. Bütün parçalar, Türk müziği makam ve dizelerinde ve Kemal İlerici'nin sistemleştirdiği dörtlü armoni anlayışı içinde bestelenmiştir. Türk insanının müziksel duyarlılığı, bütün parçaların ruhunu oluşturur. Bu açıdan bakılınca, Yurt Renkleri için "Türk Müziği-Batı Müziği sentezi" denilemez. Bestecinin amacı, Türk müziği ile Batı müziğini (öğelerini) birleştirip onlardan bir senteze ulaşmak değildir; gelenekten kaynaklanan yeni bir Türk müziği yaratmaktır⁵⁷⁹.

Sun'un *sentez* düşüncesinin değil, gelenekten kaynaklı yeni bir Çoksesli Türk Müziği yaratma idealini gerçekleştirdiği bu yapıtında, sanatçının kullandığı iki ezgi dışında kullandığı geleneksel bir halk ezgisi yoktur. Bu iki ezgi de "Zeybek" adlı 16. parçanın Moderato bölümünde ve "Arpazlı Zeybeği" adlı 24. parçanın Andante bölümünde yer alır. Yapıtta Sun'un halk müziği tarzında bestelediği ezgiler yer alır.

⁵⁷⁸ D.Yıldız, "Muammer Sun'un Yurt Renkleri", **Bilincin Işığında Müzik**, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2003, s.227.

⁵⁷⁹ M.Sun, **Yurt Renkleri CD Kitapçığı**, Kalan Müzik, İstanbul 2004.



Nota 10. M. Sun, **Horumusu**⁵⁸⁰.

Sun'un "Yurtrenkleri" yapıtının birinci albümünde "Horumusu" başlığı taşıyan parçada Anadolu halk danslarından "Horon" üslubundan esinlenilmiştir. Karadeniz müziğinde çokça kullanılan tam dörtlü aralığa gönderme yapan la-do dörtlü aralığı yapıtın başında dikkat çeker⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ A.Erdem, **Kemal İlerici Ve Dörtlü Armoni (Kuramsal Bilgiler Ve Muammer Sun'un Yurtrenkleri Piyano Albümü I. Defter'in Analizi)**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2005, s.59.

⁵⁸¹ A.Erdem, a.g.t., s.59.

3.3. Resim Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelim Bağlamında Öne Çıkan Etkinlikler

3.3.1. Yurdu Gezen Türk Ressamları

1950'li yıllarda geleneksel kaynakları bireysel dillerini oluşturmak için bir araç olarak kullanan sanatçıların bu noktaya yönelirken geçirdikleri değişimlerin temelinde, 1930'larda başlayan ve devlet eliyle yürütülen kültür/sanat politikaların da etkisinin olduğu bir gerçektir. Sonuçları özellikle 1945 sonrası gözlemlenebilen bu politikaların bir parçası olan ve dönemin iktidarı CHP hükümeti tarafından düzenlenen bazı hareketler, çalışmanın konusu bağlamında ayrıca önem taşır.

Bunlardan biri 1938-1944 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri ve Yurt Sergileri'dir. "Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliği kapsamında, ressamlar, Anadolu'nun çeşitli yörelerine giderek bölgeye dair izlenimlerini tuvallere aktarırlar. CHP'nin bu etkinliği gerçekleştirme kararı ve nedeni, 28 Temmuz 1938 tarihli Ulus Gazetesi'nde duyurulur:

CHP yönetim kurulu, dün öğleden önce toplanarak bazı kararlar vermiştir. Bu arada memleket sanat hayatını alakadar eden mühim mevzular, müsbet kararlara varılmıştır. (...) Dünkü toplantının kararlarından biri olarak partimiz yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkârlarımızın memleket mevzuları üzerinde

çalışmalarını kolaylaştırmak maksadıyla bu sene bir yurt içinde sanat tetkik tertibetmiştir⁵⁸².

19 Ağustos 1938 tarihli Ulus Gazetesi'nde yer alan haberde ise, etkinliğin amacına değinilir:

Ressamlarımızın, yurdun her köşesini görerek ve tanıyarak eserler vermelerini ve bu suretle onlardaki milli sanat ruhunun daha realist ve hayata yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadıyla bu sene on ressamın on muhtelif vilayete gönderilmeleri Cumhuriyet Halk Partimiz tarafından kararlaştırılmıştı⁵⁸³.

CHP'nin kararı sanat çevrelerinde olumlu yankılar bulur. Örneğin; Ar Dergisi alınan kararları şu şekilde duyurur:

Ressamlarımızın yurdumuzu ve halkımızı tetkik ederek daha güzel ve milli eserler vücuda getirebilmeleri için, ilerideki geniş milli sanat hareketine bir başlangıç olmak üzere bir ressamlar memleket gezintisi tertip etmiştir. Partinin bu çok yerinde teşebbüsü şimdiye kadar muayyen bir daire içinde kapalı kalan sanatkârlarımıza yurdu yakından ve muhtelif cephelerden tanımak imkânı vermiştir⁵⁸⁴.

⁵⁸² Anonim, "CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı", **Ulus**, 28 Temmuz 1938.

⁵⁸³ Anonim, "C.H.P.'nin güzel kararı", **Ulus**, 19 Ağustos 1938.

⁵⁸⁴ Anonim, "Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar", **Ar**, Sayı:20, Ağustos 1938, s.27.

Kararları aynı coşkuyla karşılayan bir sanatçı da Refik Epikman⁵⁸⁵ olur:

Halk Partisinin istikbalde yeni bir Türk sanatının doğmasına öncülük eden bu pek yerinde hareketini memleket sanatı namına sevinçle, hayranlıkla karşılarız⁵⁸⁶.

Görüldüğü gibi vurgu yapılan ana konu, *milli* bir sanat yaratma idealine hizmet edecek önemli bir girişim olduğudur.

CHP'nin açıklamış olduğu amaçlar doğrultusunda, Güzel Sanatlar Akademisi tarafından seçilen ressam⁵⁸⁷, düzenlenen toplam yedi geziyle, İstanbul dışına çıkıp başka bir gerçeklikle, Anadolu gerçeği ile karşılaşma olanağı bulurlar. Kırsal yaşamın yalnızca gözlemcisi olmakla kalmayıp, bu yaşantının içine girerler. Hem Anadolu coğrafyasına hem de maddi ve manevi kültür öğelerine resimlerinde yer vererek, bir sanatçı duyarlılığının yanında, bir belgeselci bakışıyla Anadolu profili ortaya koyarlar. Karşılaştıkları geleneksel sanat ürünleri, ressamlar için yeni kapılar aralayacaktır. Bu etkilenimler uzun vadede kişisel üslup arayışında olan pek

⁵⁸⁵ Refik Fazıl Epikman (1902-1974). Ressam. İbrahim Çallı atölyesinin ardından Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurents'in atölyesinde eğitim alır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucuları arasındadır. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.320-32.

⁵⁸⁶ R.Epikman, "Yurdu Gezen Türk Ressamları", **Güzel Sanatlar**, Sayı:1, 1939, s.131.

⁵⁸⁷ Anonim, "CHP Genel Merkezi Kararları", **Ükü**, Sayı:67, Eylül 1938, s.71.

çok ressama yol gösterdiği gibi, dönemin politikaları gereği *ulusal* bir resim sanatı yaratma tartışmalarına da yeni gündemler eklenmesine neden olur⁵⁸⁸.

Bu etkinliğin bir uzantısı olarak yapılan resimlerin satın alınacak olması geçim sıkıntısı çeken sanatçılar için geçici de olsa bir kazanç kapısı açar. Resimler ödüllendirilir. Bir başka amaç da özellikle İstanbul sanat yaşamından habersiz Anadolu insanına ulaşmaktır. Ressamların gittikleri yöre halkıyla ilişkiler kurması ve halkın kendi değerlerini tuvalerde görerek resimlerle sıcak bağlar kurması yoluyla, resim sanatının halka sevdirilip benimsetilmesi hedefine ulaşmada mesafe kaydedilmesi beklenir⁵⁸⁹. Nitekim 1942 yılındaki Yurt Sergisi'nin ardından Malik Aksel, bu noktaya vurgu yapar:

Bir araya toplanan memleket resimlerinde her yurddaş, kendi hatıralarının canlanacağı mevzular buluyor, onlarda yalnız doğduğu yeri değil, evini, tarlasını, bağını, bahçesini de görüyor. Bu serginin halk arasında gördüğü yakın alakanın belli başlı sebeplerinden biri de budur. Bu eserlerde, ilk defa olarak, bütün memleket en uzak köşelerile dağlarile, ovalarile, tarihi, adetleri, göreneklerle yaşıyordu⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ K.Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-2", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:19, Mayıs/Ağustos 1995, s.44.

⁵⁸⁹ K.Giray, "Kaybolan resimler, unutulmuş görünüşler ve isimlerle Şanlıurfa", **Kültür ve Sanat**, Sayı:14, Haziran 1992, s.66-67.

⁵⁹⁰ M.Aksel, "Memleket Resimleri", **Ülkü**, Sayı:13, 1 Nisan 1942, s.10-11.

Yurt Gezileri kapsamında yapılan resimler, Halkevleri'nde ve 1939, 1940 yıllarında Devlet Resim Heykel Sergileri ile birlikte sergilenir. 1942 yılında Devlet Sergileri'nden bağımsız, 1938'den itibaren tüm resimlerin olduğu bir etkinlik olarak Ankara Halkevi'nde bir sergi düzenlenir. 1943 yılındaki serginin ardından son sergi 1944 yılında altı yıllık bir çalışmanın ürünlerinin sergilenmesi anlayışıyla, bir katalog da hazırlanarak gerçekleştirilir. Peşi sıra resimler bazı Halkevleri'nde de sergilenir⁵⁹¹.

Ahmet Muhip Dranas, 22 Şubat 1942 yılında açılan sergi için yaptığı değerlendirmede, ressamların alışageldikleri İstanbul kültürü ve coğrafyasının dışında karşılaştıkları yenilikleri, tuvallere başarıyla yansıtmakta yetersiz olduklarını vurgular:

Her ressam için ayrı bir mana saklayan bu yeni tabiatların tam bir coşkunlukla ifade edilememiş olmasında birtakım mucip sebepler vardır. En başta, yeni bir tabiat, yeni bir ışık ve yeni bir hayatla karşı karşıya kalan ressamın, eserinden ziyade sanatını ve meselelerini düşünmeye ve kendisiyle bu tabiat arasındaki münasebet ve alışverişi kurmaya mecbur oluşu keyfiyeti gelir. Sonra da, hiç tanımadığı bir atmosfer altında nihayet bir, bir buçuk ay gibi sanat

⁵⁹¹ K.Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-1", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:18, Mart/Nisan 1995, s.34-37. K.Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-2", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:19, Mayıs/Ağustos 1995, s.38-43.

için hiç olan bir zaman çerçevesinde eser sığdırmaya çalışması (...)

592

Dranas, resimlerin içtenlikle Anadolu'yu yansıtmamasının ardında sanatçı doğasının değişen gerçeklikler karşısında yaşadığı bocalamanın olduğunu ve bu algılama sürecinin aşılması için verilen sürenin yetersiz olduğunu vurgular. Bu ve benzeri eleştiriler dikkate alınır ve sonraki iki gezinin süresi üçer aya çıkartılır⁵⁹³.

Tüm bu programın hangi etkilerle hazırlandığı konusunda CHP milletvekili Selahattin Hakkı Esatoğlu, 1950 yılında yazdığı "C.H.P. ve Kültür Hayatı" başlıklı yazıda I. Dünya Savaşı sonrası kurulan devletlerde izlenen politikaların izini sürer:

Birinci dünya savaşından sonra kurulan totaliter ve tek partili devletlerde olduğu gibi bizde de devlet, sanat ve fikir hayatına müdahale ederek, her çeşit kültür çalışmasını kendi sabit ve dar görüşlü prensiplerle hem ahenk olarak yürütmek istemiştir. Bunun içinde sanatın çeşitli kollarına ayrı ayrı baskılar yapmaktan çekinmemiştir. Halk Partisi, Anadoluya gönderdiği resamlara verdiği direktiflerle memleketi gerçeklerle değil, iyi taraflarıyla görmelerini emrettiğinden bu ismarlama resimlerle resim sanatı

⁵⁹² A.M.Dranas, "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Anadolu Resim Gezileri", **Güzel Sanatlar**, Sayı:4, 1942, s.75.

⁵⁹³ K.Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-2", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:19, Mayıs/Ağustos 1995, s.40-42.

fonksiyonunu ifa etmekten uzak kalmıştır. Parti himayesine girmeyen müstakil ressamın çalışma imkanları her bakımdan tahdit edilip sergi açmaları güçleştirildiği, anlayışsız tenkitçilere bu ileri eserleri kötöleyici yazılar yazdırdığı için halk hizmetinde realist bir resim çığırının açılması gecikmiştir ⁵⁹⁴.

Esatoğlu'nun eski bir CHP milletvekili olarak 1950 yılında, Demokrat Parti iktidara geldiğinde bu eleştiriye getirmesi ilginçtir. Kıymet Giray, Esatoğlu'nun söz konusu düşüncelerine günümüz bakış açısıyla yaklaşıldığında katılmakta olduğunu belirterek devam eder:

Bir partinin belli komutlarla ressamın görev vermesi hiç de demokratik özellikler göstermez. Ancak dönemin tek partili yıllarında ressamın varlıklarını kabul ettirme şanslarının çok zayıf olduğu yıllarda yakaladıkları bir şans olduğu da yatsınamaz. Önemlisi sanatçı olarak ressamın, Türkiye çapında varlıklarını ilk kez bu etkinlikler çerçevesince yaygınlaştırırlar. İl il gezen sanatçılar, devlet tarafından gönderilmiş olmanın ayrıcalığı ile gittikleri illerde dikkati çekerler ve kabul görürler. Bu arada kendi ülkelerinin gerçekleri ile yüzyüze gelirler ⁵⁹⁵.

Gerçekten de eşsüremli bakış açısıyla yaklaşıldığında, daha önce de değinildiği gibi Yurt Gezileri'nin, hem sanatçılar hem de Türkiye sanat yaşamı

⁵⁹⁴ S.Esatoğlu, "C.H.P. ve Kültür Hayatı", **Fikir ve Sanat**, Sayı:4, Haziran 1950, s.1.

⁵⁹⁵ K.Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-2", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:19, Mayıs/Ağustos 1995, s.44.

açısından oldukça önemli sonuçları vardır. Kıymet Giray bu sonuçları sıralarken, bu gezilerin geleneksel sanatların sanatçılar tarafından kaynak olarak görülmesi sürecine katkısına da değinir:

(...) Fakat özellikle konusal seçimlerde uygulanan istekler sanatta motifsele yorumlara yönelmeyi getirecektir. Folklor araştırmaları, yurt türküleri, yurt hikayeleri ve gezi notları gibi yurt resimleri de ülkenin kentleri içinde sanat etkinliklerinin yoğun bir şekilde yaşanmasını sağlar.

Hakkari'den Edirne'ye uzanan topraklar üzerinde ressam, araştırmacı ve yazarlar kendi ülkelerini rahatça gezip dolaşmanın güveniyle çalışmaktadırlar. Halkla içiçe köy köy dolaşmaktadırlar. Bu güzel işbirliği ve uyum, sanatı etkin kılar. Ancak Türk resim sanatının kimlik arayışına geleneksel resim tasasını da katar. Batılı tekniklerin geleneksel kaynaklarla yorumlanması savları gelir sanatın gündemine⁵⁹⁶.

“Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliği gerçekten de belki de ilk kez İstanbul dışına çıkıp Anadolu'ya açılan sanatçıların yerel, geleneksel öğelerle tanışmaları bağlamında önemi yatsınamaz bir etkinliktir, her türlü eleştiriye karşın. Cumhuriyet döneminde, 1950 sonrası da dahil, hiçbir etkinlik böyle kapsamlı bir amaca hizmet edemez.

⁵⁹⁶ K.Giray, “Yurdu Gezen Türk Ressamları-2”, **Türkiye'de Sanat**, Sayı:19, Mayıs/Ağustos 1995, s.44.

Esatoğlu'nun yazısına tekrar d6nmek gerekirse, yazarın 6zellikle yazının başında vurguladığı bir nokta dikkati çeker:

Birinci d6nya savaşından sonra kurulan totaliter ve tek partili devletlerde olduğu gibi bizde de devlet, sanat ve fikir hayatına m6dahale ederek, her çeşit k6lt6r çalışmasını kendi sabit ve dar g6r6řl6 prensiplerile hem ahenk olarak y6r6tmek istemiştir ⁵⁹⁷.

S6z konusu yılların d6nya d6zeni d6ř6n6ld6đ6nde bu g6r6ř6 destekler nitelikte veriler ortaya serilebilir. Bu bağlamda Sovyet Rusya'dan, İtalya'ya, Almanya'dan, Meksika'ya kadar 6rnekler çoğaltılabilir. Sovyet Rusya'da, sanat, iktidarlar tarafından, halka yeni devlet rejimini ve ideolojiyi anlatmak ve benimsetmek için propaganda aracı olarak kullanılır. Bir başka 6rnek, 1920'li yılların Meksika'sından verilebilir. 1922 yılında Eğitim Bakanı Vasconcelos⁵⁹⁸ sanatçıları, duvar resmi yapmaları konusunda g6revlendirir. Resim yapılacak duvarlar, hastane, bakanlık, 6niversite, okul gibi kamusal alanlara ait yapılardadır. Ressamlar, kendilerini halkla b6t6nleşmiş, halk için çalışan kişiler olarak g6r6rlere. Kendisi de bir yazar olan Vasconcelos, pek çok konuda sanatçılara danıřır⁵⁹⁹. CHP'nin bu noktaya dikkatini çeken etkinliğin

⁵⁹⁷ S.H.Esatoğlu, "C.H.P. ve K6lt6r Hayatı", **Fikir ve Sanat**, Sayı:4, Haziran 1950, s.1.

⁵⁹⁸ Jose Mauro de Vasconcelos (1882-1959). Yazar, politikacı. Hukuk 6đrenimi g6r6r. Devrimcilerin başkan adayı Francisco Madero'yu destekler. Meksika 6niversitesi Rekt6r6, ardından 1920-1924 yılları arasında Milli Eğitim Bakanı olur. Aralarında şeker Portakalı, G6neşi Uyandırılım, Delifişek, Kayığım Rosinha gibi romanların olduğu pek çok kitabın yazarıdır. <http://www.turkceciler.com/yazarlar/vasconcelos.html> 27.12.2010.

⁵⁹⁹ N.Lynton, a.g.y., 167-168.

ise 1934 yılında Ankara’da açılan “Sovyet Resim ve Heykel Sergisi” olabileceği düşünülebilir. Bu çıkarıma ulaşmada, serginin açılışı nedeniyle Ulus Gazetesi’nde yer alan bir haberdeki yorum önem taşır:

Sovyet Hükümeti ve bunun 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 Cumhuriyetlerini ve az çok ehemmiyetli sanayi merkezlerini gezerek, baştan aşağı değişen tabiatın yeni peysajlarını ve Rusya’nın yeni adamlarını yerinde tanırırlar. Sovyet ressamların bir çok tabloları, Sovyet Rusya’nın kuruluşunun başlıca safhalarını aksettirmektedir ⁶⁰⁰.

Görüldüğü gibi söz konusu serginin içeriği ile Yurdu gezen Türk Ressamları etkinliğinin amaçları ve uygulamaları benzerlik taşır. Bu bağlamda, CHP’nin bir etkilenme ya da esinlenme içine girmiş olması olasıdır. Çıkış noktası ne olursa olsun bu geziler, Türkiye sanat ortamını büyük ölçüde hareketlendirir ve önemli etkiler yaratır.

⁶⁰⁰ Anonim, “Ankara’da Bir Sovyet Resim Sergisi”, **Ulus**, 11 İlkkanun 1934, s.5.

3.3.2. V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi

1950'lere gelindiğinde, özellikle ilk beş yılda, bir dizi etkinlik sanat ortamını hareketlendirir. İstanbul'da düzenlenen "V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi" ve aynı dönemde Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği resim yarışması, 1954 yılına olduğu kadar, Türk sanat tarihine damgasını vurmuş olaylar olarak görülebilir.

V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi'nin (AICA)⁶⁰¹ İstanbul'da düzenleneceği haberini Suut Kemal Yetkin, *Yeditepe Dergisi*'nin 15 Ocak 1954 tarihli sayısında verir⁶⁰². IV. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi'nin içeriğinin de yer aldığı yazıda, bir sonraki V. kongrenin İstanbul'da yapılmasının Türk delegasyonu tarafından önerildiği ve önerinin kabul edildiği aktarılır. Yine IV. kongrede, V. kongrenin konu önerileri arasında, Suut Kemal Yetkin'in yaptığı "Doğu sanatının Batı sanatı üzerine tesiri" önerisi, diğer konu önerilerinin başına geçer⁶⁰³.

⁶⁰¹ AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği. 1948 yılında kurulur ve ilk kongresini 1949 yılında gerçekleştirir. UNESCO kurumuna bağlıdır. Uluslararası Eleştirmenler Birliği'ne bağlı olarak çalışan ve kongre düzenlendiği dönemde Nurullah Berk'in başkanlığını yürüttüğü ulusal komite, bu kongreyi düzenler. Yıllar içinde başkanlığını Suut Kemal Yetkin ve Adnan Turani'nin yaptığı komite, atıl duruma düşmüştür. S. Tansuğ; "AICA 1954", **Sanat Dünyamız**, Sayı:46, Kış 1992, s.37. S. Andak, "V'inci Beynelmillel Sanat Tenkidcileri Kongresi", **Cumhuriyet**, 17 Eylül 1954.

⁶⁰² S.K.Yetkin, "Sanat Tenkitçileri Kongresi", **Yeditepe**, Sayı:53, 15 Ocak 1954, s.3.

⁶⁰³ S.K.Yetkin, "Sanat Tenkitçileri Kongresi", **Yeditepe**, Sayı:53, 15 Ocak 1954, s.3.

Zahir Güvemli, 1 Nisan 1954 tarihli Varlık Dergisi'nde kongrenin içeriği hakkında bilgi verirken kongrede yer alacak konuları sıralar ve yorumda bulunur:

1-Batı ve Doğu

2-Sanat tenkidi ve felsefe

3-Plastik sanatlarda kalite ve stil

4-Sanat ve terbiye

5-İlim ve sanat arasındaki münasebet

6-Sanat yayınları ve çağdaş sanat arşivlerinin kırılması.

(...)Türk Sanat Tenkitçilerine, konularını, gelecek Avrupalıları daha ziyade ilgilendirir ümidiyle, Doğu-Batı sanat münasebetleri ve karşılıklı tesirleri üzerinde sınırlandırmaları tavsiye edilmiştir. Bu tahditteki aşağılık duygusundan sarfınazar, (...) bizi tanımayan batılılara çeşitli sanat meseleleri üzerindeki anlayışımızın genişliğini gösterme gibi hususların gelecek olan Avrupalılara değil, yine bize düşeceğini, genelgeyi yapanlara hatırlatmak yerinde olacaktır ⁶⁰⁴.

Her ne kadar Türk sanatçılara konu seçiminde bazı sınırlamalara gidilmesi önerilse de, genel hatlarıyla, kongrenin Türkiye'de yapılıyor olması, sanat çevrelerinde coşkuyla karşılanır. Örneklersek, Arkitekt Dergisi'nde yer alan bir yazı bu heyecanı yansıtırken, kongrenin memleketin genellikle

⁶⁰⁴ Z.Güvemli, "Ayın Sergileri", **Varlık**, 1 Nisan 1954, Sayı:405, s.23.

“uyuşuk geçen san’at ve fikir hayatında bugüne kadar eşine ” rastlanmadık bir heyecan yarattığını aktarır:

Münferit çalışmalarıyla birer büyük kıymet olan sanatkârlarımızı, on gün için, bir araya toplayıp, sanat ile meşgul olan, dünyanın en kıymetli unsurlarıyla konuşma ve münakaşa fırsatı vererek, alâkasızlık içinde senelerden beri çalışmanın verdiği bezginlikten hiç olmazsa bir müddet içinde kurtardı⁶⁰⁵.

Arkitekt Dergisi’nin haberinde yer alan, “alâkasızlık içinde senelerden beri çalışmanın verdiği bezginlikten” ifadesi, açık olarak belirtilmese de 1950 yılı sonrasına işaret ediyor olmalıdır. Devlet politikalarında Batı sanatına ve sanatçıya verilen desteğin 1950 yılı sonrasında azalması, sanat çevrelerinde pek çok sıkıntının yanında bir motivasyonsuzluğa da yol açar. Bu noktada özel bir girişimin desteği olarak kabul edilebilecek V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi’nin önemi ve gündemdeki değeri kuşkusuz artar.

8-16 Eylül tarihlerinde Güzel Sanatlar Akademisi’nde düzenlenen kongreye, Fransa, Belçika, Hollanda, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, İrlanda, Almanya, İsviçre, Lüksemburg, Yugoslavya, Türkiye’nin de aralarında olduğu onsekiz ülke katılır⁶⁰⁶. Toplamda 107 delegenin katılımıyla başlayan kongrenin Türk delegasyonu; Nurullah Berk başkanlığında, Suut

⁶⁰⁵ Anonim, “V.ci Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi”, **Arkitekt**, Sayı:7-8, Ekim 1954, s.116.

⁶⁰⁶ Z.Güvemli, “Sanat Tenkitçileri Kongresi”, **Varlık**, Sayı:411, Ekim 1954, s.16. Anonim, “Sanat münekkidleri kongresi dün açıldı”, **Cumhuriyet**, 9 Eylül 1954.

Kemal Yetkin, Celal Esat Arseven, Burhan Toprak, Haluk Şehsüvaroğlu, Halil Dikmen, Bülent Ecevit, Cemal Tollu ve Zahir Güvemli'den oluşur⁶⁰⁷.

Kongrede ilk gün üzerinde durulan konu “Doğu-Batı ilişkileri” olur. Nurullah Berk bu oturumda sunduğu “Modern Türk Resminde Eski Türk Gelenekleri” başlıklı çalışmasında, Levni ve Türk minyatürleri devrini, 1900’de başlayan İzlenimcilik etkisini, 1933 yılında kurulan d Grubu’nun çağdaş sanat için savaşımlarını aktarır, önemli bireysel ve grup çalışmaları olmasına karşın henüz Türk resminin kendini bulamamış olduğu saptamasıyla sunumunu tamamlar⁶⁰⁸. Üçüncü gün Zahir Güvemli birinci günün konusuna dönerek, dönemin resminde geleneğin dekoratif etkisinin nedenleri üzerine bilgi verir. Kongrenin konuşmacılarıyla yapılan özel söyleşiler de sanatçılar açısından büyük yarar sağlar⁶⁰⁹.

1950’lerde geleneksel sanatların resimde kaynak olarak kullanılması konusunda yapılan tartışmalar, V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi aracılığıyla da gündeme getirilir. Kongre dolayısıyla düzenlenen bir takım etkinlikler arasında, İstanbul’da ve Bursa’da düzenlenen geziler ve Akademi’de dönemin Türk resmini konuklara tanıtmak amacıyla açılan sergi sayılabilir. Ancak, kongreyle bağlantılı bir başka konu vardır ki, sonuçları

⁶⁰⁷ S.Andak, “Milletlerarası Sanat Tenkidçileri kongresi”, **Cumhuriyet**, 15 Eylül 1954.

⁶⁰⁸ S.Andak, a.g.m.

⁶⁰⁹ Z.Güvemli, “Sanat Tenkitçileri Kongresi”, **Varlık**, Sayı:411, Ekim 1954, s.16.

itibariyle Türkiye sanat ortamında ciddi tartışmalara neden olur: Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "Türkiye'de iş ve istihlal" temalı resim yarışması.

3.3.3. Yapı ve Kredi Bankası Türkiye'de İş ve İstihlal Yarışması

1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun onuncu yılını kutlamak amacıyla düzenlediği resim, çoksesli müzik, halk oyunları, afiş ve senaryo alanlarında açılan yarışmaları Yeditepe Dergisi duyurur:

Yapı Kredi Bankası, 1954 yılının Eylül ayında onuncu kuruluş yılını kutlamak maksadıyla bir resim, musiki, roman, piyes ve senaryo yarışması tertip ve bu işe yüz bin liralık nakdî mükâfat ayırmış bulunmaktadır.

Resim için ayrılan mükâfatın yekûnu yirmibin liradır, iki kısma ayrılmıştır. Bundan on altı bin lira yağlı boya resim, dört bin lira afiş için konulmuştur. Yağlı boya resmin konusu, Türkiye'nin iktisat hayatında istihlal faaliyeti olarak tâyin edilmiştir. Birinciye beş bin, ikinciye üç bin, üçüncüye iki bin beş yüz, dördüncüye ve beşinciye bin beşer yüz, altıncıdan onuncuya kadar da beşer yüz lira verilecektir⁶¹⁰.

⁶¹⁰ Anonim, "Yeni Bir Mükâfat Serisi", **Yeditepe**, Sayı:24, 1 Eylül 1954, s.3.

Halk Oyunları Yarışması'nda jüri üyesi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, her iki yarışma konusunda düşüncelerini kaleme aldığı yazıda, önce “yerli oyunlar” yarışması konusundaki görüşlerini aktarır:

Halk oyunlarını görmek için tam dört gece üst üste Açıkhava Tiyatrosu'na taşındık. Açık Hava Tiyatrosu'nun hiçbir oyunda bu kadar ağızına kadar dolup taşmış gördüğümü hatırlamıyorum. (...) Yirmiden fazla oyun vardı. Bunlardan ancak yarısı denk kuvvette idiler. (...) Bunlar arasında kadınlı erkekli oynanan oyunlara ayrıca bir değer vermek lazımdı. En kuvvetli ekipler Erzurum, Trabzon, Bursa olduğu halde kadınlı ekipleri bunlar arasına katmağı bir borç bildik. Bu arada bir çok illerimizin yarışmaya yalnız erkeklerle gelmesine şaşıktık kaldık. Peki bizim erkeklerimiz coşar oynar da kadınlarımız oynamaz mı ⁶¹¹?

Eyüboğlu, yazının devamında derecelendirme konusunda yaşadıkları zorluğa ve yarışmacıların tutumlarına yer verir. Yazının diğer konusunu ise resim yarışması oluşturur. Yapı Kredi Bankası'nın onuncu yıl etkinlikleri arasında hem geleneksel halk oyunlarına hem de çağdaş Türkiye'nin yüzü olarak önem taşıyan resim sanatına yer vermesi anlamlıdır. Yapılan seçimler, 1950'li yıllar sanat ortamını son derece zenginleştiren sonuçlar doğurur. Bir başka önemli nokta da, bu yarışmaların devlet desteği olmadan, özel bir kurum tarafından yapılmasıdır.

⁶¹¹ B.R.Eyüboğlu, **Cumhuriyet**, 20 Eylül 1954.

Yarışma, “Türkiye’de İş ve İstihsal” başlıklı resim sergisinin, 11 Eylül’de Spor ve Sergi Sarayı’nda açılmasıyla eyleme geçirilir. Yarışmaya katılan 36 yapıt, V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi için Türkiye’ye gelmiş bulunan sanat eleştirmenleri arasından, kongreyi yöneten Türk grubun önerisiyle seçilen üç jüri üyesi tarafından değerlendirilir. Belçika Güzel Sanatlar Umum Müdürü Paul Fierens⁶¹², Roma Üniversitesi Sanat Tarihi Profesörü Lionello Venturi⁶¹³ ve İngiliz Sanat Tarihçisi Sir Herbert Read⁶¹⁴ jüriyi oluşturur⁶¹⁵. Yarışma sonucunda 16.000 Liralık para ödülü, on sanatçı

⁶¹² Paul Fierens (1895-1957). Sanat tarihçisi, yazar, şair. Brüksel Güzel Sanatlar Müzesi Şef Küratör ve Liege Üniversitesi’nde sanat tarihi ve estetik profesörü olarak çalışır. Kuruluşundan 1951 yılına dek Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği’nin başkanlığını yapar. <http://www.dictionaryofarthistorians.org/fierensp.htm> 27.12.2010.

⁶¹³ Lionello Venturi (1885-1961). İtalyan sanat tarihçisi. Turin Üniversitesi’nde öğretim üyesiyken, Mussolini’ye bağlılık yemini etmeyi reddetmesi nedeniyle İtalya’dan sürülür. ABD çeşitli üniversitelerde çalıştıktan sonra 1945 yılında İtalya’ya döner ve Roma Üniversitesi’nde görev alır. 1936 yılında yayınlanan “Sanat Eleştirisinin Tarihi” adlı kitabı, önemli bir yere sahiptir. <http://www.dictionaryofarthistorians.org/venturil.htm> 25.12.2010.

⁶¹⁴ Herbert Read (1893-1968). İngiliz şair ve sanat eleştirmeni. Özellikle modern sanat ve sanat felsefesi konusundaki çalışmalarıyla dikkati çeker. Avant-Garde sanatın sözcüsü durumunda olan Read, aralarında Chambrige Trinity College, Edinburg, Harward gibi üniversitelerin olduğu pek çok üniversitede öğretim üyeliği yapar.. U.Tükel, “Herbert Read”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1540.

⁶¹⁵ Ü.Demirtepe, “Füreyâ Koral İle Söyleşi Alyoşa Efsanesi”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:46, Kış 1992, s.29.

arasında değerlendirme sıralamasına göre dağıtılır. Yarışma birincisi Aliye Berger⁶¹⁶, ikincisi Fethi Karakaş, üçüncüsü Hakkı Anlı⁶¹⁷ olur⁶¹⁸.

⁶¹⁶ Aliye Berger (1903-1974). Ressam ve gravür sanatçısı. 1947-1950 yılları arasında İngiltere’de J.B.Wright’ın atölyesinde gravür çalışır. İstanbul’un Büyükdada, Boğaz, Haliç gibi semtlerinden seçtiği görüntüleri, renksiz olarak açık koyu değerleriyle, kimi zaman gerçekçi, kimi zaman da fantastik bir yaklaşımla, Dışavurumcu bir tavırla işler. A.Ersoy, a.g.y., s.106.

⁶¹⁷ Hakkı Anlı (1906-1991). Ressam. İsviçre’de Hantung, Poliakoff ve Zadkine gibi ünlü sanatçılarla çalışır. Kişisel dilini lekesel Figüratif soyutlamalara yönelimiyle oluşturur. A.Ersoy, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar, İstanbul 2004, s.176. K.Giray, **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonundan Seçkilerle Paris Ekolü**, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü, Ankara 2007, s.14,15.

⁶¹⁸ Anonim, **Cumhuriyet**, 15 Eylül 1954.

YAPI ve KREDİ BANKASI

Sanat ve Kültür Mükâfatları jüri kararları

Resim Mükâfatları: 16.000 lira

1. Mükâfat :	Aliye Berger	5 000 Lira
2. » :	Fethi Karakaş	3 000 »
3. » :	Hakkı Anlı	2 500 »
4. » :	Remzi Türemen	2 000 »
5. » :	Haşmet Akal	1 000 »
6. » :	Cemal Tollu	500 »
7. » :	Abdürrahman Öztoprak	500 »
8. » :	Kemal Yükselengil, Halid Doral	500 »
9. » :	Salih Acar	500 »
10. » :	Antranik Kılıççı	500 »

Afiş Mükâfatları: 4.000 lira

1. Mükâfat :	Bülend Akgürgen	1 500 Lira
2. » :	Mes'ud Manioğlu	1 000 »
3. » :	Yüksel Güçsan	500 »
4. » :	Fikret Akgün	500 »
5. » :	Fikret Akgün	500 »

Musiki Mükâfatları: 12.500 lira

I. Bale musikisi

1. Mükâfat :	Bülend Tercan	6 000 Lira
2. » :	Ferid Tüzün	3 000 »
3. » :	Nuri Sami Koral	1 500 »

II. Melodiler

1. Mükâfat :	Nevid Kodallı	500 Lira
2. » :	Cenan Akın	500 »

III. Gençlik marşı

Jüri, müsabakaya gelen eserleri mükâfata lâyık görmemiş beşer yüz liralık mükâfat dağıtılamamıştır.

Senaryo Mükâfatı: 10.000 lira

Jüri, gelen eserleri derecelendirecek mahiyette bulmamış, yalnız eser sahiblerinin emeklerini mükâfatlandırmayı teklif etmiş, bankamız da jürinin bu kararına uyarak mükâfatları dağıtmıştır.

Kültür Mükâfatları: 10.000 lira

«İyi İnsan, İyi Vatandaş» adlı kitabı için gelen eserlerden üçüne jüri kararınca 5000 liralık mükâfat müsavi surette dağılmıştır. Diğer kültür eseri için 5000 lira, jürice hiçbir eser mükâfata lâyık görülmediğinden dağıtılamamıştır.



Mükâfat kazananların Yapı ve Kredi Bankasının İstiklal Caddesi No. 336 daki Genel Müdürlük Umumi Kâtipliğine müracaatleri rica olunur.

Yapı ve Kredi Bankası Yarışması sonuçları⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Anonim, Cumhuriyet, 15 Eylül 1954.

Sonuçlar büyük yankı uyandırır. Özellikle bazı Akademi hocalarının tepkisi çok sert olur. Aynı zamanda yarışmaya da katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu en ağır eleştirileri yapanlar arasındadırlar. Eyüboğlu, Türkiye'nin resme emek vermiş, "en değerli" sanatçılarından katıldığı bu yarışmada, yalnızca "gönül eğlendirmek için katılmış olan" Aliye Berger'in birinci olmasını, jürinin resimleri değerlendirirken aceleci davranmalarına bağlar ve sorar: "Acaba kendi memleketlerinde de bu kadar çabuk mu davranırlardı, pek sanmıyoruz." Bedri Rahmi, Berger'in bir gravürcü olarak başarılı olduğunu düşünür, ancak onu, bir ressam olarak kabul etmez, Aliye Berger'i "hizaya" davet eder⁶²⁰.

Benzer üslupta bir yazıyı da Cemal Tollu kaleme alır. Jürinin eleştirmenlerden oluşmasının yanlış olduğunu düşünen Tollu, ressam olmayan kişilerin resim değerlendirmelerinin 'böyle' sonuçlar doğuracağını yazar. Sonucun "gülünç" olduğunu ve "otuz beş yıl emek vererek" inandıklarını, bu sonuç yüzünden değiştirmeyeceğini belirtir. Tollu'ya göre, jürinin resimleri değerlendirmek için yalnızca iki saatlerinin olması, onların "hata yapmış" olmalarını açıklar. Üstelik jüri üyeleri "telkinlerle ve temaslarla" etki altında bırakılmışlardır. Yarışmalar aracılığıyla sanat yapıtlarını karşılaştırmanın "her zaman yanlışlıklara, isabetsizliklere" yol açtığını belirttikten sonra, Yapı Kredi Bankası'nın bir derecelendirmeye gitmeden, bazı resimleri satın almasının ve çeşitli kurumların almasına yardımcı

⁶²⁰ B.R.Eyüboğlu, **Cumhuriyet**, 20 Eylül 1954.

olmasının daha doğru olacağını yazar. Tollu, yalnızca jürinin değil, bankanın sanatla ilgili elemanının⁶²¹ da “anlayışsızlığı veya burada izahı mümkün olmayan taraflılığı” ile bu “sürpriz” sonuca ulaşıldığını vurgular. Aliye Berger’in tablosu, Tollu’ya göre van Gogh taklididir⁶²².

Bu yazıların ardından, Eyüboğlu ve Tollu’ya da eleştiriler gelir. Örneğin Adnan Benk, Tollu’nun yazısı üzerine kaleme aldığı metinde, Tollu kadar ağır bir üslup kullanır. Sanat eleştirirlerinin de resim değerlendirmesinde bulunabileceği konusunda verilerini sıralar, Tollu’nun kötü bir akademi zihniyetiyle hareket ettiğini savlar, sanat yapıtlarının yarıştırılmasının sorunlu sonuçlar doğuracağını düşünen Tollu’nun, neden bu yarışmaya girdiğini sorgular, jüriyi etki altına alabilecek en akla yakın kişinin, “Sanat Tenkitçileri Birliği’nin kasadarı” olması nedeniyle ancak Cemal Tollu’nun kendisi olabileceğini vurgular. Sorunun, Tollu’nun bir Akademi hocası olarak yarışmaya girip, yalnızca altıncılık alması ve 500 Lira para ödülüyle yetinememesi olduğunu düşünür⁶²³.

İhsan Cemal Karaburçak, jüriye yöneltilen eleştiriler üzerine yazarken, Yapı Kredi Bankası’nın kongre için Türkiye’ye gelen konukları jüri yapmasını doğru bir davranış olarak niteler. Ancak bu tür organizasyonlarda “herkesi

⁶²¹ Söz konusu kişi Vedat Nedim Tör’dür. Anonim, “Bir Resim Yarışmasının Sonucu”, **Yeditepe**, Sayı:70, 1 Ekim 1954, s.1.

⁶²² C.Tollu, “San’at Tenkitçileri Ve Bir Netice”, **Yeni Sabah**, 15 Eylül 1954.

⁶²³ A.Benk, “Cemal Tollu’nun Tenkitçiliği”, **Dünya**, 1 Ekim 1954.

tatmin edecek bir karar beklemek kadar boş bir şey olamaz” ifadesini de ekler⁶²⁴. Eleştirilerini, yarışma sonucunun aldığı tepkilerle sürdürür:

Mükafat kazanamıyanlar arasında şimdiye kadar her yaptıklarının çok defa da yerinde olmıyarak beğenildiğini görmeğe alışkın ünlü ressamlarımız ve Akademi hocalarımız da var. Ölçüyor, biçiyor; değişmez sandıkları kaideler gösteriyor; jüri yanılmış, haksız karar vermiştir diye ter ter tepiniyorlar. Bu zavallı mütalaalar önünde bizim söyleyeceğimiz şey yıllardan beri tekrarladıklarımızdan başka olamaz: Sanatta bütün kaide ve ölçüler sadece yardımcı unsurlardır. Yirminci yüzyılın yarısını arkamızda bıraktık. Eğilip bükülmez prensiplere sımsıkı bağlı kaldığı için Akademi'mizi takbih ederken bu sefer de modern sanatın mezarını kazacak olan neo-akademizm nevinden bir yola saplanamayız⁶²⁵.

Karaburçak, jürinin kararını da tam olarak onaylamaz, ancak, durumdan ders çıkarılması gerekliliğini vurgular. Vurguladığı bazı noktalar, dönemin sanat ortamında tartışılması özlenen konulardır. Akademi'nin yeniden ele alınması gerekliliği, resim sanatı ile ilgili konuların yalnız İstanbul gibi dar bir bölgeyi kapsayan Güzel Sanatlar Akademisi tarafından değil, tüm Türkiye'yi etkileyebilecek Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü tarafından düzenlenmesi ihtiyacı, üstünde durduğu noktalar olur⁶²⁶.

⁶²⁴ İ.C.Karaburçak, “Hakikaten Bir Hadise Karşısında mıyız? II”, **Zafer**, 19 Ekim 1954.

⁶²⁵ İ.C.Karaburçak, a.g.m.

⁶²⁶ İ.C.Karaburçak, a.g.m.

Şevket Rado da yapılan eleştiriler için yazdığı yazıda, jürinin uluslararası değer taşıyan üyelere oluştuğuna değinerek düşüncelerini şöyle aktarır:

Bu müsabakada aferin alamayan ressamlarımızdan bir kısmı jürinin bir şeyden anlamadığını (!) iddia ediyorlar.

Doğrusu hiçbir komedi insanı bu kadar güldüremez. Haydi biz resimlerinizden anlamıyoruz. Kabul. Bu adamlar da anlamıyorlarsa acaba jüriden mi, yoksa bu itirazcı ressamların hakikaten ressam olup olmadıklarından mı şüphe etmeli? ⁶²⁷

Yarışma hakkındaki eleştirilere bir yorum da Bülent Ecevit'ten gelir. Ecevit, ödül almamayı kaldıramayan ya da kendini ve sanatını her jürinin üstünde görmeye hakkı olan ve bu hakkı kullanan ressamların yarışmaya girmesini eleştirir. "Jüri her ne kadar isabetsiz bir karar vermiş olsa da, bu karar, Türk ressamlarının gitgide katılaştan değer ölçülerini, Türk resminin son zamanlarda durgunlaşan havasını sarısmaya muvaffak olmuştur." diyerek, sonuçları açısından etkinliği olumlu. Ayrıca bu sonucun, özellikle genç sanatçıların kafasında, o güne dek öğrendikleri konusunda soru işaretleri oluşturmasını çok yararlı bulur. Bülent Ecevit de, Berger'in resminin önceden belirlenen temaya çok uymadığını, ancak bu konudaki takdirin jüri üyelerinin olduğunu belirtir⁶²⁸.

⁶²⁷ Ş.Rado, "Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz", **Akşam**, 18 Eylül 1954.

⁶²⁸ B.Ecevit, "Bir Jürinin Kopardığı Fırtına III", **Halkçı**, 18 Eylül 1954.

Yarışmayla ilgili olarak kaleme alınan yazılardaki ortak noktalardan biri, birinci seçilen Aliye Berger'in resminin, yarışmanın "Türkiye'de İş ve İstihsal" temasıyla çok da örtüşmediğidir. Tollu, resmin, bu bağlamda şartnameye uymadığını yazar:

Müsabaka ilan edilirken muayyen bir mevzu verilmişti: "Türkiyenin iktisadi hayatından çeşitli istihsal faaliyetlerini gösteren tablolar" isteniyordu. Bütün bir kâinat veya bu kâinatın gelişigüzel alınmış bir parçası değil. Türkiye'nin belirtilmesi lazım geldiğini, bankanın bu işteki sözcüsü ısrarla istemekte idi. Sonra da Türkiye'nin yeraltı, yerüstü veya deniz mahsullerinin istihsal faaliyetini göstermesi şarttı. Bu faaliyet insan zekası ve insan eliyle yapılacağına göre tablolarda herşeyden evvel Türkiye'de yaşayan insanların birinci planda yer almaları lazımdı. Hâlbuki, birinci seçilen tabloda yalnız, arzı ısıtması dolayısıyla başlıca istihsal unsuru sayılan güneş gösterilmektedir. Güneş ise Türkiye'nin sembolü olmadığından, mevzuu teşkil eden kompozisyonda bir eleman olarak kullanılabilirdi. Böyle olunca: istenilen bir mevzuu ifade etmeyen bir tablonun, hakiki bir sanat eseri olsa dahi jüriye arzedilmemesi lazım gelirdi ⁶²⁹.

Görölüyor ki Tollu, resmin şartnameye uymadığı halde yarışmaya kabul edilip, jüriye sunulmasını hoş görmemektedir. Bu noktada bankanın yarışmayla ilgili sorumlusu Vedat Nedim Tör de açık olarak yerilir.

⁶²⁹ C.Tollu, "San'at Tenkitçileri Ve Bir Netice", **Yeni Sabah**, 15 Eylül 1954.

Vâ-nû, her ne kadar jürinin kararını çok sorgulamak istemese de, konunun resimde yer almaması noktasında düşüncesini belirtir:

Eğer “istihsal” fikri, bu tabloda kıyamete nazire bir “güneş-su-toprak” ile temsil edilmişse, (...) insan unsuru, emek unsuru devede kulak kalmış... Sanki bizim istihsalimiz ekmek elden su gölden... Bu, bir müreffeh sınıf insanının hayat görüşüdür. (...) Fakat bir istihsal tablosunda Türk emeği unsurunu bu derece gölgede bırakmak tenkide değer... Doğrusu, biz Türk olarak da, gençlerimize, Aliye Berger’in yolunu tavsiye edemeyeceğiz. Bilâkis, öbür hani o kazanamıyan daha çok içtimai, daha çok derdli, daha çok iğne ile kuyu kazıyan ve memleket kısımcıklarında araştırmalar yapan eserlerin çalışma tarzını muzaffer olmuş görmek isteriz ⁶³⁰.

Vâ-Nû, sahip olduğu ideolojik bakış açısı paralelinde, “emek” unsurunu öne çıkarırken, Bülent Ecevit’in aksine, yarışmanın bu sonucunun gençler için yol gösterici olmaması gerektiğini vurgular. Hem sınıfsal hem de *millî* sanat açısından bir yergi söz konusudur bu yazıda. Yazarın, “emeği”, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun ve Cemal Tollu’nun bakış açısına yaklaşan bir içerikle açıklaması dikkat çekicidir. Eyüboğlu da, Tollu’da yarışma konusunda kaleme aldıkları eleştiri yazısında, resme *emek vermekten*, resmin *çilesini çekmekten* söz ederler. Berger’in, resmini yaparken hiç emek harcamamış olduğu varsayımıyla yola çıkılarak varılan bu sonuçlar ilginçtir.

⁶³⁰ Vâ-Nû, “Münekkidlerin Tenkidi”, **Cumhuriyet**, 16 Eylül 1954.

Adalet Cimcöz ise, yarışma sonucunu değerlendirdiği yazısında, Cemal Tollu'nun yorumunu eleştirerek, ödülün neden Aliye Berger'e verilmiş olabileceği konusunda düşüncelerini aktarır. Kendisinin de jürinin yanında olduğunu belirtir, sanatçılığın tekniğin dışında bir entelektüelliği gerektirdiğini vurgular ve ekler:

Bankanın yarışmasında "istihsal" konusu verilmiş resamlara. Ressam istihsali yapan insandır. İnsanları ve istihsal sembollerini sıralarsam bu iş olur diyene, belli ölçüler ve renklerle bu beylik unsurları tabiat kopyeciliği ile sıralayana "sanatçı-ressam" değildir demiş jüri. İşçilik ve ustalık üstünde durmamış bile. Jüri, çağımızın anlayışına göre sanatçı aramış yarışmada. İşte Aliye Berger; Akademikiler kadar malzemeyi bilmiyor (...) ama özel bir görüşü ve duyuşu var bu sanatçının. "İstihsal" elemanlarını klişe olmuş sembollerden, tabiattan kopye edip sıralamıyor. Kafasının içinde yaratıyor bu konuyu. (...) İşte yüzde yüz entelektüel bir ressam. İşte çağımızın anlayışına göre bir sanatçı⁶³¹.

Gerçekten de jüri üyeleri bu konuda Ayşe Nur'un sorularını yanıtlarken Cimcöz'ün değerlendirmelerine benzer yorumlarda bulunurlar. Lionello Venturi:

Müsabakada birinciliği konan mevzudan en çok uzaklaşan resme verdik. Bence bir ressamın değeri kendisine verilen belli bir vazifinin çerçeveleri dışına çıkması, serbest düşünmesi ve çalışması ile

⁶³¹ A.Cimcöz, "Jürinin Verdiği Karar Üzerine", **Yeditepe**, Sayı:70, 1 Ekim 1954, s.5,6.

ölçülebilir. Mükâfat kazanan öbür ressamı da bu hürriyet ölçülerine göre seçtik. Fakat müsabakaya katılan öbür ressamlar birinci kadar hür çalışmamışlardı ⁶³².

Paul Fierens de konunun ressamı sınırladığı görüşüne katılır ve değerlendirme yaparken “en canlı, en serbest ve hayal gücüne kendini en çok bırakmış” ressamın yapıtlarına öncelik verdiklerini, “yalnızca ustalığa ve kompozisyon gücüne” bakmadıklarını belirtir.

Benzeri yorumlar Herbert Read'den de gelir:

Konkura katılan ressamlar arasında çoğunun konuyu ele alırken, kalıplara ve klişelere uydukları ve bu konuda önceden çizilmiş belli çerçevelerin dışına çıkamadıkları klişelere saplandıkları intibasını edindim. (...) Hatta mücerret çalışan ressamlar bile aynı hataya düşmüşler ve onların eserleri de ötekilerinki gibi bir nevi akademizm içinde sıkışmış kalmıştır ⁶³³.

Görüldüğü gibi yarışma sonucuna karşı çıkan ressamın değerlendirme ölçütleriyle, eleştirmen, sanat tarihçisi jüri üyelerinin ölçütleri oldukça farklıdır. Modern sanat ilkelerinin çoğu Türk ressam tarafından tam olarak özümsememiş olduğu gerçeği, bu noktada gün yüzüne çıkar. Türkiye'de o yıllarda Akademizmin sanatsal varoluşu nasıl etkilediği ve kişisel çatışmaların ne derece basitlikle gün yüzüne çıkabileceği, ilk kez Türkiye

⁶³² A.Nur, “Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü”, **Yeni İstanbul**, 16 Eylül 1954.

⁶³³ A.Nur, “Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü”, **Yeni İstanbul**, 16 Eylül 1954.

dışından, nesnel değerlendirme olanağına sahip bilim adamlarınca sonuçlandırılan bu yarışmada ortaya çıkar.

Tam da bu noktada belirtilmesi gereken bir nokta, soyut resim çalışan bazı yarışmacıların, bu yarışmada bu üsluplarından vazgeçmiş olmalarıdır. Bu konuda suçlanan kişi, yine Vedat Nedim Tör olur. Tör, 25 Eylül tarihinde Akis'te kaleme aldığı bir yazıda, 19 Eylül tarihli Akis'te yayınlanan imzasız bir yazının üzerine yorum yapar. Söz konusu imzasız yazı, Tör'ün "modern sanattan nefret" ettiğini ve resimler ne kadar anlaşılır olursa, o kadar başarılı olunacağını düşündüğünü, bunu da yarışmaya katılan resamlara "salık verdiğini", ressamların da bu nedenle mücerret resim yapmaktan vazgeçtiklerini aktarır. Tör, bu haberin aslı olmadığını, hiçbir ressama böyle bir yönlendirmede bulunmadığını, tam aksine, kişisel düşüncelerini olayın dışında tutarak, resamlara bütünüyle özgür olduklarını söylediğini, ödül parası için ressamların sanat çizgilerinden ödün verdiklerini söylemenin, her şeyden önce o resamlara bir hakaret olduğunu yazar⁶³⁴. Ancak, Tör bu konunun "yalan" olduğu beyanını yapsa da başta Tollu olmak üzere bazı sanatçı ve yazarlar bu noktayı çoktan dikkate almışlardır. Bülent Ecevit bu konudaki görüşlerini şöyle aktarır:

Söylentilere göre Bankanın müsabaka işini tevdi ettiği kimseler, daha da ileri giderek, müsabakaya katılacak resamlardan bazılarını, soyut yahut nonfigüratif tarzda çalışmamaları, yapacakları resmin tabiata

⁶³⁴ V.N.Tör, "Bir Müsabaka ve Bir Ders", **Akis**, 25 Eylül 1954.

yakın ve “anlaşılır” olması hususunda önceden ikaz etmişlerdir. O ressam da, aslında soyut ve nonfigüratif tarzlara meyilli oldukları halde, bu ikaza uymuş ve tabiata yakın ve “anlaşılır” resimler yapıp müsabakaya onlarla katılmışlardır. Şimdi de, “Biz kurulacak jürinin bu tarz resimlere itibar etmeyen bir jüri olacağını nereden bileydik.” diyorlar! Bunu diyen ressamlar jüriye değil, hatta müsabakayı düzenleyenlere de değil, ancak kendi kendilerine kızmalı, 3-5 bin liralık bir mükafat uğrunda, inandıkları, yahut inanır göründükleri sanat yolundan çıkmış olmalarına yanmalıdır! Jüri, o resamlara, çok yerinde bir sanat ahlakı dersi vermiştir ⁶³⁵.

Anlaşılmakta ki sorun, yalnızca Aliye Berger’in ressam olarak kabul görmemesinde değildir. Yapıtının soyut nitelikler taşıması da hem geleneksel sanat değerlerini kişisel üslubunda kullanmayı ilke edinen ressamların hem de Soyut/Non-figüratif eğilimler taşıyan çalışmalar yapan sanatçıların tepki duymasına neden olur. 1950’li yılların sanat ortamının ateşli konularından biri olarak sanat yazılarına yansıyan Figüratif x Non-figüratif sanat tartışmalarının, yarışma sonuçlarına da bu şekilde yansıdığı düşünülebilir. Geleneksel sanat kullanma yanlıları, konusu Türkiye olan bir yarışmanın birinciliğinin soyut bir çalışmaya gitmiş olmasından da rahatsızlık duymuş olabilirler. Soyut sanat çalışmaları yapan ressam da bir şekilde yarışma jürisinin değer yargılarına pek de uymayan bir üsluba yönelip/yönlendirilip,

⁶³⁵ B.Ecevit, “Bir Jürinin Kopardığı Fırtına III”, **Halkçı**, 18 Eylül 1954.

birinciliği ve para ödülünü alma fırsatını kaçırmış olmaktan dolayı öfke duyarlar. Sezer Tansuğ da bu doğrultuda bir çıkarım yapar:

(...) Aliye Berger'in birincilik ödülü kazanan resmine bakılırsa soyutlayıcı bir tavrın ödüllendirilmiş olduğu anlamına gelir. Çünkü resim, üretim enerjisini simgeleyen kocaman bir güneş motifiyle belirgindir. Resimsel devinimin temposu da o güne dek alışılanın dışında bir yoğunlaşmaya sahiptir. Resmin hiçbir akademik kuralla bağlı olmayan değeri tepkilere yol açmıştır. (...) Bu eleştiriler akademik hegemonyanın yediği tokadın hazmedilemeyişinden başka bir anlam taşımaz⁶³⁶.

Yarışma yapıtları konusunda, jürinin bir başka yorumunu da Selmi Andak alır⁶³⁷. Paul Fierens, yapıtların hepsinde, Lhote, Matisse, Picasso etkileri gördüklerini ve en "orijinal" gördüklerini seçtiklerini belirtir. Bu düşüncede olan yalnızca Fierens değildir. Her ne kadar jüride olmasalar da, kongreye katılan bazı eleştirmenler de gerek yarışma gerekse kongre dolayısıyla Akademi'de açılan "Modern Türk Resim Sergisi" için, görüş bildirirler. Örneklersek, "Die Welt", "Der Tagesspiegel" ve "Frankfurter Allgemeine Zeitung" gazeteleri ve Hamburg Radyosu sanat eleştirmeni

⁶³⁶ S.Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s.87,88.

⁶³⁷ S.Andak, "V.İnci Beynelmillel Sanat Tenkidcileri Kongresi", **Cumhuriyet**, 17 Eylül 1954.

Hanns Theodor Flemming⁶³⁸ de, Türk ressamların çalışmalarındaki özellikle Fransız ekolünün etkisini vurgulayarak ekler:

Hayret, Matisse Türk motiflerini bu Türk ressamından daha iyi kullanmış. Halbuki sizdeki folklor hazinesi, İslam sanatı ve minyatüründen istifade ederek, fakat bunda takılıp kalmayıp, bunu modern plastik metodlarla geliştirerek, çok ileriye gidebilirsiniz⁶³⁹.

Türk ressamların geleneksel sanat değerlerinden yararlanabileceği görüşüne, yine kongreye gelen eleştirmenlerden, Will Grohmann⁶⁴⁰ da katılır. Hatta birinci ve ikinci olan yapıtlarda E. Munch⁶⁴¹ etkisi bulunduğunu ifade eder.

⁶³⁸ Hanns Theodor Flemming (-2005). Alman sanat tarihçisi. 1945-2005 yılları arasında yazdığı pek çok eleştiri yazısı ve kitapla alanında önemli yer tutar. 1951 yılında Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği'nin (AICA) Almanya sekreteri olur. 1959-1981 yılları arasında Hamburg Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü olarak çalışır. Helmut R. Leppien, "German AICA Pioneer/ Hanns Theodor Flemming, In Memoriam", <http://aica.kuk.net/english/pers/index.php?id=24> 25.12.2010.

⁶³⁹ S.Andak, "V.İnci Beynelmül Sanat Tenkidcileri Kongresi", **Cumhuriyet**, 17 Eylül 1954.

⁶⁴⁰ Will Grohmann (1887-1968). Alman sanat tarihçisi. 1933 yılında Dresden'deki görevinden Naziler tarafından, modern sanat destekçisi olduğu savıyla alınır. Savaş sonrasında tekrar Dresden'de ve Berlin'de sanat tarihi profesörlüğünü sürdürür. Özellikle Klee, Kirchner ve Kandinsky kitapları önem taşır. <http://www.dictionarofarthistorians.org/grohmannw.htm> 25.12.2010.

⁶⁴¹ Edvard Munch (1863-1944). Norveçli ressam ve grafik sanatçısı. Kuzey Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden olan sanatçı, çeşitli ruh durumlarını anlatan yapıtlarıyla dikkati çeker. Z.İnankur, "Edvard Munch", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s.1308-1309.

Grohmann'a göreyse asıl orijinal yapıt olan, "Türk köyünü, Türk realitesini canlandıran, (...) harman resmi" birinci olmalıdır⁶⁴².

Yarışmanın jüri üyeleri ise, adı geçen kongre katılımcısı meslektaşlarının aksine, geleneksel sanat değerlerini kullanmayı zor bir çözüm önerisi olarak değerlendirirler⁶⁴³. Modern Türk Resim Sergisi gözlemlerine dayanarak, "mücerret" resim konusunda çalışma yapan ressamın yapıtlarını daha başarılı bulduklarını belirtirler. Bunun nedeni olarak da İslam sanatının ve Doğu geleneksel sanatının "mücerret" yapıya sahip olmasını görürler. Paul Fierens, bu yolda başarılı olmak için sanatsal bir deha gerektiğini belirterek, "canlı bir sanat yaratmak için halk geleneğinden hareket" edilemeyeceğini vurgular. Herbert Read ise, halk geleneğinin her ülkede farklı bir yer tutacağını söyleyerek ekler:

Sizde sunileşmemiş bir sanata varmak imkânları henüz mevcut olabilir. Fakat gene de halk geleneklerinizle doğrudan doğruya bir temasta bulunmanız çok güçtür. Köylü sanatı tabii bir şekilde gelişmeli, bu iş Akademi'den geçmiş sanatçıların işi değildir. Bugün milletlerarası temasların ve bilgi alış verişinin bu kadar çoğaldığı dünyamızda bir halk geleneğini yaşatmak ve bu temel üzerinde bir sanat kurmak çok zordur. Sanatçılarımız halktan veya köylü sınıfından değildir, milletlerarası bir görüş ve anlayış zemini

⁶⁴² S.Andak, "V.İnci Beynelmillel Sanat Tenkidcileri Kongresi", **Cumhuriyet**, 17 Eylül 1954.

⁶⁴³ A.Nur, "Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü", **Yeni İstanbul**, 16 Eylül 1954.

üzerinde yaşarlar ve çalışırlar, tam köylü olamazlar, olmadıkları için de köylü sanatını canlandırmanın yolunu bulamazlar⁶⁴⁴.

Görüldüğü gibi kongreye katılan sanat tarihçileri arasından farklı kişiler seçilerek jüri oluşturulmuş olsaydı, yarışma, büyük olasılıkla, ressamların genelini memnun edecek bir derecelendirmeye sonuçlanabilecekti. Ancak bu noktada düşünülmesi gereken bir nokta, hem jüri üyeleri, hem de diğer kongre katılımcılarının, Türk geleneksel sanatlarının zenginliğini, İslam ve Doğu sanatının *mücerretliğini* vurgulayarak da olsa kabul etmeleri, ancak, bu alt yapının Türk ressamlarca gerektiğinde ve doğru yaklaşımlarla kullanılmadığını vurgulamalarıdır. Yarışmaya katılan bazı ressamların, örneklersek Cemal Tollu'nun, "otuz beş yıl emek vererek" inandıklarını, bir yarışmanın "gülünç" sonucu yüzünden değiştirmeyeceğini yazması, Türk ressamlarının bu ayrıntıdaki eleştiriyi fark ettiklerini de ortaya koyar⁶⁴⁵.

Yarışma ardından tüm yazılanlara, söylenenler karşı, ressam Aliye Berger, çok fazla tepki vermemeyi seçer. Tunç Yalman'ın Berger'le yaptığı söyleşide, Yalman'ın, yarışma sonucuna dair yapılan değerlendirmelerle ilgili görüşünü sorması üzerine sanatçı "bunlarla uğraşacak zamanı" olmadığını ve bozuk sağlığı nedeniyle ne kadar zamanı kaldığını bilmediğini, bu yüzden çok çalışması gerektiğini söyler. Yalman, aynı söyleşide, yarışma birincisi

⁶⁴⁴ A.Nur, "Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü", **Yeni İstanbul**, 16 Eylül 1954.

⁶⁴⁵ C.Tollu, "San'at Tenkitçileri Ve Bir Netice", **Yeni Sabah**, 15 Eylül 1954.

resmi nasıl hazırladığını da sorar. Sanatçının verdiği yanıt, gerçekte, resimde Türkiye' ye ait olgular bulamayanlara da bir yanıt niteliğindedir:

O tablounun üzerine çok düşündüm. Göze fazla çarpan, tablodan dışarı fırlayan şekillerden hoşlanmam. Bir odanın, bir köyün, bir şehrin veya bir insanın muayyen bir zaviyeden görünüşünü canlandırmaktan kaçınmağa çalışmak gerektiğine inanıyorum. Kendi hesabıma, hayatı bütünü ile, umumi olarak görmek istiyorum. O tabloda toprak, deniz ve güneşle haşır neşir olan insanları, musikiden bir misal verecek olursam, Mozart-vari diyebileceğim motiflerle işlemek istedim. Bir köşeye buğday yüklü bir araba, başka tarafa buğday yıkayan kadınlar, bir fabrika, bir koyun sürüsü koydum. Sonra süngercileri ele aldım. Ege kıyılarında denize dalan süngerciler, suyun dibinde eski zamanlardan kalma uzun toprak küpler bulurlarmış. (...) Kadınlar süngercilerin içine sünger doldurdukları küpleri omuzlarına vurup evlerine yollanırlarmış. Tablonun sağ tarafı bunlara dair. Sonra denizin çizgilerine, balıkları göstermeden, balıkların suyun içindeki hareketini, çırpınışını vermeğe çalıştım. Ayrıca bir köşede bir sepet dolusu balık da var⁶⁴⁶.

Yalman, bu yanıt üzerine, resimde, "Türkiye'nin istihsaline dair bir şey görmediklerini iddia edenler" olduğunu söyler. Berger şöyle yanıtlar:

İstihsal sembolü diye büyük büyük koyunlar koyamazdım ya! Uzaktan bakılınca bir koyun sürüsü otlağın bir parçası gibi görünür, tabiatla

⁶⁴⁶ T.Yalman, "Aliye Berger Anlatıyor", **Vatan**, 19 Eylül 1954.

birleşir. Ben de öyle yaptım. O tablonun bir köşesinde güneş doğmadan balığa hazırlanan balıkçılar vardır. On gün uğraştım o küçük detayın üzerinde. Bütün bunların tablonun içinde ayrı ayrı motifler halinde kaldığını kabul ediyorum, fakat maksadım oydu zaten⁶⁴⁷.

Görüldüğü gibi, Berger, resmine yöneltilen “Türkiye’nin üretim portresini yeterince ortaya koyan bir tablo olmadığı” eleştirisine katılmaz. Kendi sanatsal duyusuna en uygun üslupla, gerekeni gerektiğince vurguladığını düşünür.

Türkiye sanat ortamındaki sanatsal düşünce ayrımları, bu yarışmanın neden olduğu tartışmalarla açık olarak ortaya dökülür. 1950’li yıllardaki Akademi ve Akademi dışı sanatçılar arasındaki çekişmeler, Figüratif x Non-figüratif tartışmaları, geleneksel sanat değerlerinin resim sanatındaki yeri gibi konular, yarışma bağlamında gündeme taşınır.

3.3.4. Türkiye Büyük Millet Meclisi Resimleri ya da Vilayet Tabloları Olayı

1955-1956 yılları arasında yaşanan bir olay, Türkiye sanat ortamına etki ettiği kadar, o yılların devlet-sanat/sanatçı ilişkilerine de ışık tutar. Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) Resimleri ya da Vilayet Tabloları Olayı olarak tarihe geçen bu etkinlik, dönemin siyasi iktidarı Demokrat Parti’nin sanat

⁶⁴⁷ T.Yalman, “Aliye Berger Anlatıyor”, **Vatan**, 19 Eylül 1954.

politikalarının eyleme dökülüşünün en somut örneklerinden biridir⁶⁴⁸. Yeni yapılan TBMM binasına, ülkenin tüm illerinin temsili için yerleştirilecek tabloların yapımı ve seçimi için başlatılan bir etkinlik süreciyle, sergi sonuçlarını içeren bir dizi gelişmedir Vilayet Tabloları Olayı.

Yeditepe Dergisi, etkinliği “Ressamlarımız Yurt Gezisinde” başlığı altında şu satırlarla duyurur:

Temelleri 1938 yılında atılmış olan Türkiye Büyük Millet Meclisi yeni binasının inşaatı ilerlemektedir. Binanın iç kısımlarının sanat eserleriyle bezenmesini sağlamak üzere kurulan hususi komisyon, memleketimizde ilk defa olarak Türk ressamlarına büyük çapta bir çalışma imkânı hazırlamıştır. Yüz kadar ressamımız Anadolu'nun muhtelif vilâyetlerine giderek orada bir peyzaj ve bir kompozisyon hazırlayacaklardır⁶⁴⁹.

Aralarında İbrahim Çallı⁶⁵⁰, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçıların bulunduğu yedi kişilik bir seçiciler kurulu oluşturulur. Seçiciler kurulu, yarışmaya katılmak için başvuran yüz altmış aday arasından yüz kişiyi seçerek hangi illere gideceklerini belirler. Sanatçılar, zorunlu giderleri için

⁶⁴⁸ T.Erol, “Sanatımızda Demokrat Parti dönemi ve “Vilayet Resimleri” olayı”, **Milliyet Sanat**, Sayı:35, 1 Kasım 1981, s.25.

⁶⁴⁹ Anonim, “Ressamlarımız Yurt Gezisinde”, **Yeditepe**, Sayı:91, 15 Eylül 1955, s.5.

⁶⁵⁰ İbrahim Çallı (1882-1960). Ressam. Sanayi-i Nefise'nin ardından Paris'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cormonn Atölyesi'nde çalışır. 1914 yılında yurda dönünce Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmen olur. K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.243,244.

1000 Lira, jürinin beğendiği her yapıt için de 500 Lira alacaklardır. Ağustos 1955 tarihinde yapılan bu değerlendirmeye, ressamın çalışma süreci başlar. Yapıtları en geç 1965 yılının Nisan ayına kadar Meclis Başkanlığı'na ulaştırma zorunluluğu vardır⁶⁵¹.

Kıymet Giray, "Mahmut Cûda" kitabında, bu etkinliğe davet etmek amacıyla TBMM tarafından 17 Ağustos 1955 tarihinde Cûda'ya gönderilen davet mektubuna yer verir. Seçilen sanatçılara benzer mektuplar gönderilmiş olduğu düşünülebilir:

Sayın Mahmut Cûda,

Aynalı Çeşme Caddesi 69/3 Beyoğlu/İstanbul

T.B.M.M. Yeni Binası için yapılacak Vilayet Tabloları gezisine iştirak hususunda vaki müracaatları tetkik eden alâkalı heyet bu geziye katılmak üzere talipler arasından sizi de seçmiş bulunmaktadır.

Tablolarınızla temsil etmek üzere etütlerinizi mahallinde yapacağınız vilayetimiz aynı heyet tarafından tespit edilmiş olup aşağıda bildirilmiştir.

Şartnamenin 8 inci maddesine göre muvafakat cevabınızı ilişik formları doldurmak suretiyle en geç 15.10.1955 tarihine kadar T.B.M.M. İdare Amirliğine gönderilmesini rica ederim. Aksi halde yerinize bir başkasının gönderilmesine zaruret hasıl olacaktır.

⁶⁵¹ Anonim, "Meclis binası için yapılan resimler", **Dünya**, 7 Mayıs 1956.

Şartnamede yazılı meblağ muvafakat mektubunuzun akabinde ilişik formda yazılı adresinize gönderilecektir.

Gideceğiniz vilayette kendinizi valiye tanıtmak suretiyle işe başlamanızı rica ederiz.

Seçilmeniz dolayısıyla tebrik eder hazırlayacağınız eserler için başarılar dileriz.

Gideceğiniz Vilayet: Edirne

Saygılarımla,

İdare Amiri ⁶⁵²

Yarışmaya katılan yüz ressamın iki yüz sekiz yapıtı, 5 Mayıs 1956 tarihinde, törenle açılmak üzere Ankara Sergievi'nde sergilenir. Seçici kurulun Meclis için alınmasını uygun gördüğü yapıtların üzerine "Alınmıştır" etiketleri asılır. Ne var ki, aralarında Demokrat Parti Grup Başkan Vekili Antalya Milletvekili Burhaneddin Onat'ın da bulunduğu bir grup Demokrat Parti milletvekili, resimlerin hiç birini Meclis'in duvarlarına asılmaya layık bulmaz. Vekillere göre, resimler, sanat değeri taşımamakta, illerimizi temsil etmekte son derece yetersiz kalmaktadırlar. Çıkan tartışmalar sonucunda sergi açılmadan kapanır, yerleştirilen "Alınmıştır" etiketleri sökülür⁶⁵³.

⁶⁵² K.Giray, **Mahmut Cûda**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s.34,35.

⁶⁵³ Anonim, "Meclis binası için yapılan resimler", **Dünya**, 7 Mayıs 1956.

Ancak, yine Kıymet Giray, “Mahmut Cûda” kitabında, Meclis tarafından gönderilen ve bir tablosunun alındığını ressama bildiren bir mektuba yer verir. Mektup, 18 Ağustos 1956 tarihlidir. Giray, her ne kadar, resmin bugün bulunamadığını yazmış olsa da, Meclis’in bazı resimleri almaya teşebbüs ettiği düşünülmektedir. Mektupta ayrıca, sanatçının satın alınmayan resimlerini de geri alabileceği bildirilir.

Varlık Dergisi’nde 15 Eylül 1956 tarihinde çıkan bir yazı, yarışmanın devam eden süreçte nasıl bir gelişim gösterdiği konusunda bilgi verir:

Şartname gereğince bu resimler bir sergide toplandı, gene şartname gereğince tertiplenen jüri kurulu toplanarak kararını verdi, gelen tablolardan 190 tanesini alınmaya layık gördü. Ancak sonradan ne oldu bilinmez. Bu karar bir türlü yerine getirilerek o tablolar satın alınmadı. Derken bir zaman sonra şartnameye aykırı olarak yeni bir jüri kurulu tayin edildiğini öğrendik. Uzun zamandır çalışan bu kurulun kesin kararı da bugüne kadar öğrenilememiştir. Yalnız sızan haberlere göre yeni jüri satın alınacak eserlerin sayısını otuza indirmiş, en ünlü ressamlarımızdan çoğunun da resmini alınmaya layık görmemiş. Sebep de, söylediklerine göre, bu resimlerin akademik anlayışa uymaması, realist olmamasıymış. Doğrusu böyle bir şey olabileceğine inanmak istemiyoruz⁶⁵⁴.

Yazının devamında gerçekçi tabloların istendiğinin şartnamede yazılmış olması gerekliliği üzerinde durulur ve ressamların hukuki durumu

⁶⁵⁴ Anonim, “T.B.M.M. nin Resimlenmesi”, **Varlık**, Sayı:438, 15 Eylül 1956, s.2.

tartışılır. Mahmut Cûda'ya gönderilen resminin satın alındığına dair mektup 18 Ağustos 1956 tarihlidir. Bu yazının tarihi ise 15 Eylül 1956'dır. Bu arada yarışma konusunda ne olduğu bilinmemektedir. Kıymet Giray'ın Cûda'ya ait söz konusu resme ulaşamamış oluşu da, resmin Meclis'e hiç gitmediği olasılığını düşündürmektedir.

İktidar milletvekillerinin bu tutumu sanat çevrelerinden tepki almakta gecikmez. Bülent Ecevit, 10 Mayıs 1956 tarihli Ulus Gazetesi'nde, bu milletvekillerini, "Stalin çağının kültür komseri ve resmi esteti Zdanof'a" benzetir. Sovyet Rusya'nın modern sanata karşı olan tutumunun gelişmesinde ve sanat yaşamının devlet tarafından kontrolünde Zdanof'un rolü büyüktür. Ecevit, iktidarın "bazı yarım kültürlü veya "amatör ressam" politikacılar"ının, Zdanof'a benzeme hevesi içinde olduğunu ileri sürer. Sanatın toplumu ileriye götüren bir güç olduğunu ve totaliter rejimlerde, bu gücün iktidarın kontrolü dışına çıkmasının, rejim açısından tehlike oluşturma riskinin olduğunu belirtir:

Liderler kendileri resimden ne kadar anarlarsa, ressam o anlayış seviyesine göre fırça kullanmalı; liderlerin kulaklarına nasıl ezgiler hoş gelirse, besteciler onları bestelemelidir.

Böyle bir rejimde, bir ressam hangi cesaretle iktidar ileri gelenlerinin anlayış derecesini, kültür seviyesini aşacak resimler yapabilir? Hele bir jüri yeni bir Meclis binasının duvarları için böyle resimlerden satın almağa kalkışırsa, onlara hadleri bildirilmeli, o resimlerin çerçevelerindeki "alınmıştır" etiketleri, bir politikacının iki dudağı

arasından çıkacak bir “kazıyın şunları” emri ile bir çırpıda kazınmalıdır.

İşte bu dramatik sahne, 5 Mayıs günü Ankara’da açılan Vilayet Tabloları Sergisinde cereyan etmiştir⁶⁵⁵.

Ecevit, yazısını, sanatçıların bu baskılara ve “Zdanof taklitçilerinin vasat veya vasattan da aşağı zevklerine ve kültürlerine” boyun eğmeyeceklerini yazarak bitirir.

Yazar, bu konuyu ele aldığı bir başka yazısını da 18 Mayıs 1956 tarihinde yine Ulus Gazetesi’nde yayımlar. Yazıda, CHP iktidarının sanatçılara karşı tutumuyla, hükümetin tutumunu karşılaştırır. Ecevit’e göre, CHP “iktidarı sırasında, ressamın devletten gördüğü ilgiyi pek az milletin ressamı kendi devletinden görmüştür”. Hükümetin, Vilayet Tabloları Sergisi dolayısıyla resamlara ilgi göstermesinin çok olumlu bir adım olarak karşılandığını, ressamın büyük bir gayretle çalışmaya koyulduklarını ve yurdun en uzak köşelerine “bir sevgiliye koşar gibi” koştuklarını yazar. Meclis’in iktidar partisinin “malı” olmadığını ve iktidar milletvekillerinin kişisel beğenilerle hareket etmelerinin yanlışlığını vurgulayarak ekler:

Belki o binanın sıralarında oturmak fırsatını bile bulamıyacak olan iktidar çoğunluğu liderlerinin, seçilecek resimler hususunda hiçbir söz hakkı olamaz. Meclis sıralarında oturmak, kimseye, sanat eserlerini değerlendirme hakkını kazandırmaz.

⁶⁵⁵ B.Ecevit, “Bizim “Zdanof”lar ve modern sanat”, **Ulus**, 10 Mayıs 1956.

(...) Bu resimler, bugünkü Meclis üyelerinden bir çoğunun zevkini okşamıyabilir. Fakat sanat eserinin değeri, zevkleri okşamasında değil, yükseltmesindedir. Zevk bahsinde, sanatçılar politikacıların değil, olsa olsa politikacılar sanatçıların ardından yürüyebilirler. Sanat önünde bu alçak gönüllülüğü göstermeyen politikacılar, memleket kültürüne en büyük kötülüğü yapmış olurlar ⁶⁵⁶.

Vilayet Tabloları Olayı nedeniyle, en sert eleştirilerden biri, aynı zamanda, resimleri seçen kurulda da yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından kaleme alınır⁶⁵⁷. Özellikle Burhaneddin Onat'ı hedef alan bir yazıdır bu. Eyüboğlu, Onat'ın sergiyi gezerken "Felaket! Rezalet! Kepazelik! Bizimle alay ediyorlar! Beş para etmez!" gibi yorumlarda bulunduğunu belirttikten sonra, bu serginin pek çok kesimden tepki alan bir Non-figüratif sergi bile değil, hemen her kesimden ressamın katıldığı bir etkinlik olduğunu ve en azından resamlara bir "Eline sağlık!" denilmesinin yerinde olacağını yazar. "Resimden anladığını, resim yaptığını savunan bir Bay Burhaneddin Onat çıktı; ve koskoca bir sergiyi yalnız başına kuşa çevirdi " der ve bu anlatımı yineler. Eyüboğlu'nun vurguladığı bir nokta da, iktidarın bu tutumundan yalnızca ressamların değil, yeni Meclis için çalışması planlanan pek çok mimar, heykeltıraş ve dekoratörün de zarar görüyor olduğudur. Yazar, bu projenin iptalini, pek çok sanatçı için iş olanağı, dolayısıyla geçici de olsa ekonomik katkı sağlayabilecek bir kapının kapanması olarak görür.

⁶⁵⁶ B.Ecevit, "Sanat ve politikacı", **Ulus**, 18 Mayıs 1956.

⁶⁵⁷ B.R.Eyüboğlu, "Bizim Koruyucu Meleşimiz", **Cumhuriyet**, 1 Ekim 1956.

Eyüboğlu'na yanıt gecikmeden gelir. Yazıyı Burhaneddin Onat'ın kendisi kaleme alır. 10 Ekim 1956 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan yazı "Hem suçlu, hem güçlü" başlığını taşır. "Hem suçlu, hem güçlü" sözüyle kastedilen kişi, kuşkusuz, Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Yazının başında, Onat, Eyüboğlu'nun resimlerini, tüm o üsluptaki resimler gibi, hiç sevmediğini, ama bazı yazılarını beğendiğini belirtir. Eyüboğlu'nun yazısının başlangıcındaki Yugoslavya örneđine⁶⁵⁸ gönderme yaparak, Eyüboğlu'nun Yugoslavya'dan önce, "mensub olduğu ekolün en karakteristik eserlerini Rusya'da" bulabileceğini söyler. Bu ifadeyle Onat, Eyüboğlu'nu 'komünist' olarak niteler. Milletvekili, Güzel Sanatlar Akademisi'nin şartnamesinin amaca uygun olmadığını belirttikten sonra, Vilayet Tabloları etkinliğinin amacını açıklar:

Bir kere, T.B.M.M. binasına asılacak resimler, mevzuu ve mahiyeti itibariyle, yalnız vilayetleri temsil edecek resimlerden olmayacaktı. Elbette ki öylesine resimler de olacaktı. Ama daha evvel Türklerin ta Orta Asya'da yaşadıkları tarihlerde bile meşverete ve halkın reyine verdikleri kıymeti ifade eden Kurultaylara ait kompozisyonlardan başlayarak devlet idarelerine, reformlarına, tarihimizi süsleyen mefahire, zaferlere, birinci ve ikinci meşrutiyetlerin Mebusan meclislerine, hürriyet mücadelelerine, İstiklal Harbine, ilk B.M.M. nin kuruluşuna, Cumhuriyet'in ilanına, ve onu takiben Atatürk

⁶⁵⁸ Eyüboğlu, yazısının başında, Yugoslavya'ya yaptığı yolculuk sırasında edindiği izlenimleri ve gözlemlerinin sonuçlarını yazar. Sanatçı, Yugoslavya'da sanata ve sanatçıya verilen değere vurgu yaparak, Vilayet Tabloları Sergisi'ne konuyu getirir.

inkılaplarına aid mevzular ele alınarak şartname ona göre tanzim edilecekti ⁶⁵⁹.

Görüldüğü gibi, yazara göre amaç yalnızca illeri resimlemek ve yeni TBMM'nde simgesel bir Türkiye panoraması yaratmak değildir. Neredeyse bir Türk tarihini resimleme projesi olarak görülür bu etkinliğin kapsamı. Bu 'amaç', Demokrat Parti'nin *millî* politikalarıyla örtüşür.

Onat, bu etkinliğin Güzel Sanatlar Akademisi tarafından yürütülmesine de karşı çıkar. Ancak, diğer milletvekilleri, seçilecek 100 ressam arasından, amaca uygun çalışmalar yapan sanatçıların da mutlaka olacağı konusunda Onat'ı ikna ederler. Milletvekili, bu düşüncesinin nedenlerini şöyle açıklar:

(...) ressam istemek için en yetkili merci olarak başvuru Akademi nasıl bir Akademi, müracaat edilmeden önce bunun üzerinde durulacaktı. Türkiye'den Avrupa'nın muhtelif merkezlerine ve bilhassa Fransa'ya tahsile gönderilen ressamlarımızın memlekete avdedinden sonra yepyeni bir hüviyetle teessüs eden bu müessesede her biri büyük bir sanat değeri hocalar ile yetiştirdikleri talebeler her tarafta büyük takdirlere mazhar olurken 936 da Monmartr'ın üçüncü sınıf bir sokak ressamını üstadı azam payesile getirerek eski hocaların binbir hakarete maruz bırakıldığı, talebelerinin atölyelerinden zorla alınarak Leopold Levi'nin atölyesine gönderildiği ve hocaların daha birçok seneler çalışabilecek çağda olmalarına rağmen emekliye sevk edilerek ve

⁶⁵⁹ B.Onat, "Hem suçlu, hem güçlü", **Cumhuriyet**, 10 Ekim 1956.

onlarla beraber akademik tetrisat da kapıdışı edildikten sonra soysuz sanatın yalnız başına yer aldığı bu Akademiden bu mevzuda meded ummak elbette ki doğru değildi ⁶⁶⁰.

Görüldüğü gibi Onat, modern resmi “soysuz sanat” olarak değerlendirir. Akademi’deki reform hareketi de, Onat için bir “soysuz sanat” hareketidir. Oysa Akademi’de modern sanat dışında çalışmalara da yer verilir. Sorun, Onat’ın gerçekçi resim anlayışı dışında bir resmi, sanat olarak görmeyişidir.

Onat yazısına, resim konusundaki görüşlerini destekleyen örneklerle devam eder. Vilayet Tabloları Sergisi’nden verdiği örnekler, genel olarak, illerimizi temsil edebilecek niteliğe sahip olmadığını düşündüğü örneklerdir. Sergi sırasında, Eyüboğlu’nun görüşlerini almak amacıyla yanına geldiğini ve kendisinin de yeni B.M.M.’ne asılacak değere sahip bir resim olmadığını, bunun üzerine, Bedri Rahmi’nin “Siz resimden ne anlarsınız?” diyerek bağırmaya başladığını yazar. Bu olaylar sonrasında milletvekillerinden bir jüri oluşturulduğunu belirtir:

İçinde maarif vekilliği etmiş, Üniversitede uzun seneler estetik okutmuş Profesörler, resim sergileri açmış kıymetli gazeteciler, de dahil olmak üzere heyet hep ilim ve sanattan anlayan kimselerden teşekkül etmişti ⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ B.Onat, “Hem suçlu, hem güçlü”, **Cumhuriyet**, 10 Ekim 1956.

⁶⁶¹ B.Onat, a.g.m.

Söz konusu sanattan anladığı iddia edilen ancak amatörlüğü tartışılmaz jüri, ilk toplantıda, önceki jüri tarafından uygun görülmediği için sergiye alınmayan yapıtlar olduğunu öğrenir. Resimleri gördüklerinde, “ele alınmaya ve resim demeğe layik resimlerin hepsi”nin orada olduğunu belirlerler. Bu resimlerden 15-20 kadarını almaya karar verip, diğer tüm resimleri reddederler. Onat, resim olarak kabul ettiği tabloların, ressamlardan oluşan önceki jüri tarafından reddedilmesine şaşırmadığını da ekler. Şaşırmasının nedeni olarak, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nde “asıl resim sanatının nasıl seneden seneye bir köşeye itilip boğulmak istendiğini biliyor” ve bunun sorumlularını da tanıyor oluşunu gösterir.

Görüldüğü gibi, çağdaş resmin girdiği her çevre ve etkinlik Onat için “asıl resim sanatı” olarak değerlendirdiği gerçekçi sanatın “boğulmaya” çalışıldığı bir ortam haline dönüşür.

Onat, yazısını, Meclis’e resim seçmenin sorumluluğuna değinerek sürdürür. Türkiye’yi en iyi yansıtan resimleri bulma kaygısı içinde olduğunu belirttikten sonra, ekler:

Yani biz de 25 milyon Türkü ve onun mümessillerini ahmak yerine koyup Bedri Rahmi Beyi meşhur ve zengin etmek yoluna gidecektik⁶⁶².

Burhaneddin Onat’ın, Eyüboğlu’nun, sanatçıların kısa süreli de olsa geçimini sağlayacak bir kaynak bulmuş olmaları konusundaki boşa çıkan

⁶⁶² B.Onat, a.g.m.

umudunu ve sevincini değerlendirme biçimi ilginçtir. Onat'ın, Eyüboğlu'nun ün ve para gibi kişisel çıkarlarını gözeterек bu işe giriştiği yolunda bir yargısı bulunduğu açıktır.

Milletvekili Onat, yazısını yine Eyüboğlu'ya seslenerek sonlandırır:

Ben ne bir koruyucu melek⁶⁶³, ne de bir zebani değilim. Ben sadece, meydanı boş bularak memlekette Güzel Sanatların asil şahsiyetini boğarak yerine soysuz sanatı yerleştirmeğe yeltenen zihniyet ve harekete karşı isyan etmiş bir Türk vatandaşım. Ve bu isyanım, bu soysuz sanatın, yalnız Meclise sokulmamasıyla tavsayıvermiyecek, o kulağından tutulup ve Güzel Sanatlar Akademimizden kapı dışarı edilinceye kadar kinim sönmeyecektir. Bunu da böylece bilirsiniz Sayın Bay Bedri Rahmi Eyüboğlu⁶⁶⁴.

Onat'ın yazısındaki “Güzel Sanatlar Akademimiz” ifadesindeki “-miz” eki, milletvekilinin, Akademi'yi sahiplendiğine dair bir gönderme taşır. Çağdaş sanata karşı duyduğunu aktardığı kin, dünya üzerindeki totaliter devletlerin iktidarlarının çağdaş sanat karşısında duydukları tepkilerden farklı değildir. Hükümetin genel politikalarıyla da örtüşen bu söylem, 1950'li yılların devlet-sanat ilişkisine de ayna tutar.

⁶⁶³ Onat, “koruyucu melek” diyerek, Eyüboğlu'nun 1 Ekim 1956 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanmış yazısının başlığına gönderme yapar. Eyüboğlu'nun söz konusu yazısı, “Bizim Koruyucu Meleğimiz” başlığını taşır.

⁶⁶⁴ B.Onat, “Hem suçlu, hem güçlü”, **Cumhuriyet**, 10 Ekim 1956.

Bedri Rahmi, 22 Ekim 1956 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan yazısında, devlet-sanatçı ilişkisini, TBMM resimleri bağlamında ele alır. Burhaneddin Onat'ın yazısına özellikle yanıt vermediğini yazan Eyüboğlu, bu yazıda Başbakan Adnan Menderes'e seslenir; yazı "Başbakan'a Mektup" başlığını taşır⁶⁶⁵.

Zahir Güvemli de, Burhaneddin Onat'a tepki duyarak bir yazı kaleme alan yazarlar arasındadır. Varlık Dergisi'nde yayınlanan yazısında, öncelikle Onat'ın uzmanı olmadığı bir konuda kesin yargılarda bulunmasını yerer. Milletvekilinin aydın kimliğini, bir sanat akımına düşman olmak noktasında sorgular. Onat'ın yazısında yer verdiği sanatta "soylu ve soysuz" sınıflandırmasını, "Hitler Almanyası ve Stalin Rusyasında görülen" bir mentalite olarak değerlendirir ve sanattaki güncel değişimleri incelemeyen bir aydın olamayacağına vurgu yapar. Onat'ın yazısında kullandığı "Non-figüratif denmeğe bile değmemek" gibi ifadelerle, gerçekte, "salahiyet derecesini" ortaya koyduğunu söyler. Resim sanatında Türkiye'nin geldiği saygın yerin, görüşlerinden dolayı kötülenmek istenen sanatçılar sayesinde var olduğunu da ekler⁶⁶⁶.

Kesin bir sonuca ulaşmamış olsa da Vilayet Tabloları etkinliği, CHP'nin düzenlediği Yurt Gezileri'nden sonra, sanatçılara Türkiye'nin çeşitli

⁶⁶⁵ B.R.Eyüboğlu, "Başbakan'a Mektup", **Cumhuriyet**, 22 Ekim 1956.

⁶⁶⁶ Z.Güvemli, "Meclis Resimlerinden Çıkan Gerçekler", **Varlık**, Sayı:442, 15 Kasım 1956, s.21.

bölgelerine gidip, o bölgeyi tanıma ve çalışma olanağı tanıyan bir etkinlik olması nedeniyle önem taşır. Turan Erol, bu etkinliği şöyle değerlendirir:

(...) “Vilayet Resimleri” sergisinin asıl olumlu etkisi, kıyıda köşede unutulmuş birçok sanatçıyı harekete getirmesi ve çok belirgin bir ölçüde görülme bile, resim sanatımızda konu çeşitliliğinin, yöresel motif zenginliğinin güçlenmesine yardım etmiş olmasıdır⁶⁶⁷.

Bu etkinliğin sonuçlarından biri de devlet-sanat ilişkisi üzerine gündem yaratmasıdır. Doğrudan politikacıların taraf olarak düşüncelerini kaleme almış olmaları önemlidir. 1950 yılında Hakkı Esatoğlu'nun CHP'nin düzenlediği “Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliği konusunda yaptığı eleştirilerle, çeşitli sanatçı ve yazarların “Vilayet Resimleri Olayı” karşısında verdikleri tepkiler arasında bir ortak nokta vardır. Ne olursa olsun iktidarların sanata olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilecek müdahalesi, son tahlilde iktidarın ideolojik yapısı doğrultusunda şekillenir. Bu sonuç, doğallıkla, pek çok nedenle kimi çevrelerde olumlanırken, kimi çevrelerde de tepki uyandırır.

3.3.5. Devlet Resim ve Heykel Sergileri

Devlet Resim ve Heykel Sergileri, CHP'nin 1938 yılında kararını alıp, 1939 yılında başlattığı ve her yıl düzenlenerek günümüze dek süren bir

⁶⁶⁷ T.Erol, “Sanatımızda Demokrat Parti dönemi ve “Vilayet Resimleri” olayı”, **Milliyet Sanat**, Sayı:35, 1 Kasım 1981, s.27.

etkinliktir⁶⁶⁸. Serginin her yıl Cumhuriyet'in kuruluş yıl dönümü olan 29 Ekim tarihinde açılmasına karar verilse de⁶⁶⁹ 1946 yılından itibaren Cumhuriyet Bayramı kutlamaları çerçevesinden çıkarılır⁶⁷⁰. Bu sergiler kapsamında sanatçılara ödül verilir ve müzeler için resim satın alınır.

Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, 31 Ekim 1939 tarihinde yaptığı I.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılış konuşmasında, bu sergilerin CHP iktidarının sanat politikalarını yaşama geçirmesi açısından önemine vurgu yapar:

Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, plastik sanatların bu şubelerindeki bütün mensuplarına, eserlerini halka arz etmek imkânını vermiştir.

Bu topluluk ve beraberlik türk sanatı için çok hayırlı bir tekâmül safhası olacaktır kanaatindeyim. (...) Üçü dördü istisna edilecek olursa geri kalan bütün eser sahipleri, iftiharla arz edeyim ki, tamamıyla cümhuriyetin değerli ve canlı birer eseridir. Onları daha genç yaşlarında cümhuriyetimiz ellerinden tutmuş, Avrupa'nın türlü sanat muhitlerinde yetişmelerine imkân vermiş, onlar da gördükleri

⁶⁶⁸ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.418.

⁶⁶⁹ K.Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.418.

⁶⁷⁰ S.Dolmacı, **1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri (Yüksek Lisans Tezi)**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 2006, s.69.

bu nimete verdikleri bu kıymetli eserlerle mukabele etmeğe muvaffak olmuşlardır.

(...) Türkiye’de son on yedi yıl içinde geniş bir sanat muhiti doğmaya başlamıştır. Ankara merkezinden başka, İstanbul önde olmak üzere birçok vilâyetlerimizde hususi sergilerin açıldığına memnuniyetle şahit oluyoruz. İzmir fuarında Vekillüğimizin tertip ettiği serginin halkımız tarafından mazhar olduğu rağbet ve ilgi sevindirici misallerinden biridir. Ayrıca Cumhuriyet Halk Partisinin muhtelif yurt köşelerine yolladığı ressamlarımız da mahallî, renk ve karakteri tespit eden eserleriyle gerek kendileri, gerek türk sanatı için büyük bir terakki hamlesi yapmışlardır. Sanatla millî benliği aramağa yol açan bu eserler sergiye hususi bir ehemmiyet kazandırmış ve onun zenginliğini arttırmıştır ⁶⁷¹.

Hasan Âli Yücel, devletin sanata verdiği değeri ve önemi vurgularken, çağdaş resim sanatının Türkiye’de yeşermesinin ve yaşamasının, Cumhuriyet ideallerinin uygulayıcısı ve yerleştircisi konumunda görünen CHP iktidarının edimlerinin bir sonucu olduğunu da ortaya koyar. Bu etkinliğin, aynı zamanda, halkı sanatla bir araya getirerek, çağdaş sanatın halk tarafından benimsemesini sağlamayı amaçlayan *ulusal* sanat yaratma idealinin bir ayağı olarak görüldüğü düşüncesi de bu konuşmayla dile getirilir. CHP’nin düzenlediği “Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliğinin verimi olan resimler de Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi kapsamında sergilenir.

⁶⁷¹ Anonim, “Başvekilimiz I. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini açtı”, **Ulus**, 1 Kasım 1939.

Böylece CHP iktidarının uygulamaya koyduğu sanat programının iki önemli etkinliği bir arada gerçekleştirilir. Bu birliktelik, 1940 sergisinde de göze çarpar. Kaya Özsezgin de bu duruma dikkati çeker:

(...) 1940 sergisine, üçüncü kez Anadolu'ya yollanan on ressamın getirdiği resimlerin de eklenmesi, devlet sergisiyle yöresel ve yerel amaçlı bir sanat programının aynı doğrultuda düşünülmüş olduğunu kanıtlıyor ⁶⁷².

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin amaçlarını en açık biçimde ortaya seren anlatımlar, Hasan Âli Yücel'in 30 Ekim 1940 tarihinde İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi açılışı için yaptığı konuşmada yer alır:

Cumhuriyet Hükümeti, demokrat ruhla, her türlü Türk sanatını ve sanatkârındaki temayüllere bitaraf, fakat aynı nisbette alakalı olmayı kendine şiar edinmiştir. Plastik sanatımızın bütün elemanlarını bir araya getirmek düşüncesi devlet sergisini doğuran ana fikirdir. Liyakatleri, sanatın asaletine uygun bir hasbilikle belirtmek, devlet sergisinin başlıca hedefidir. Devletin koruyucu ve ilerletici vazifesini, plastik sanat vadisinde de tahakkuk ettirmeye çalıştığımızı bilmeyen kalmamalıdır ⁶⁷³.

Yücel, CHP iktidarının, sanat ya da politik görüşü ne olursa olsun sanatın tüm türlerine ve tüm sanatçılara sahip çıkacağını belirtir ve sanat

⁶⁷² K.Özsezgin, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt:3, Tıglat Basımevi, İstanbul 1982, s.21.

⁶⁷³ Anonim, "II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi dün açıldı", **Ulus**, 1 Kasım 1940.

akımlarını ve sanatçıları bir araya getirmeyi amaçlayan bu etkinliğin başarıya ulaştığını söyler:

(...) Vaktiyle sırt sırta bile durmaya tahammülü olmayan eserler, şimdi yan yana gelince, kavgalı geçen günlerinin masum hicabını duyuyor gibidirler. Yapıcı ve kurucu devlet, aynı zamanda yaptırıcı kuvvettir ⁶⁷⁴.

Sanat ortamındaki her gruptan ressamı bir araya getirmeyi amaçlayan bir etkinlik olarak gösterilen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin, bu amaca ulaştığı ve bunun CHP iktidarının başarısı olduğu, Yücel tarafından vurgulanır.

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılan resimler incelendiğinde, özellikle 1950'li yıllara kadar, "Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliğinin etkisi görülür. Sevil Dolmacı bu konuda şunları belirler:

1939-1950 yılları arası Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde yer alan yapıtlarda, CHP Yurt Gezilerinin de etkisiyle, Anadolu'ya ait kompozisyonların ağırlıklı olarak resmedildiği görülmektedir. Bu sergilerde yer alan yapıtlarda sanatçılar *milli sanat*'ı; Anadolu'ya ait yöresel kılık-kıyafetleri, bu kıyafetler içinde insan portrelerini, yöreye ait tarihi mekanları, tarihi kişilikleri, kent dokusunu ve coğrafi özellikleri resmederek yakalamaya çalışmıştır. Sanatçılar milli

⁶⁷⁴ Anonim, a.g.m.

değerleri ön plana çıkartan folklorik kompozisyonları ağırlıklı olarak resmetmişlerdir⁶⁷⁵.

Kaya Özsezgin de “Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliğinin Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne etkisini belirlerken, sanatçılardan, CHP ve Maarif Vekilliği mensuplarından kurulan jürinin⁶⁷⁶, ödül verdiği resimlere bakar. İlk sergilerden itibaren jürinin “dönemin genel eğilimleri doğrultusunda oy kullanmış” olduğunu düşünür:

1939 sergisinde birincilik ödülü Zeki Kocamemi’ye verilirken, ikincilik ödülü yöresel Türk resminin öncüsü sayılabilecek bir sanatçıya, Turgut Zaim’e veriliyor, üçüncülük ödülü ise Arif Kaptan ve Bedri Rahmi Eyüboğlu arasında paylaştırılıyordu. Bunu izleyen sergilerde ise Cevat Dereli, Cemal Tollu, Eşref Üren, Edip Hakkı Köseoğlu, Halil Dikmen gibi Anadolu yaşamına ilişkin kompozisyonlara öncelik veren sanatçıların değerlendirilmiş olması bir rastlantı değildi⁶⁷⁷.

Gerçekten de ödül verilen yapıtlar⁶⁷⁸, ağırlıklı olarak, geleneksel sanat değerlerine yer veren ya da yerel nitelikler taşıyan resimler olur. Bu durum

⁶⁷⁵ S.Dolmacı, a.g.t., s.69.

⁶⁷⁶ Anonim, “Başvekilimiz I. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini açtı”, **Ulus**, 1 Kasım 1939.

⁶⁷⁷ K.Özsezgin, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt:3**, Tıglat Basımevi, İstanbul 1982, s.21.

⁶⁷⁸ 1945 yılından, yani VIII. Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nden itibaren ödül sistemi değiştirilir. Jüri, yalnızca satın alınacak resimleri belirler. Yalnızca 1945-1950 yılları arasında

1950'li yıllarda da sürer. 1950 yılında düzenlenen Onbirinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi 15 Nisan-15 Mayıs tarihleri arasında Ankara Sergievi Salonu'nda düzenlenir ve sergiye 174 ressam, 417 resimle katılır⁶⁷⁹. Katılımın bu kadar çok olmasının nedeni, bu yıl sergiye istenilen sayıda yapıtla katılabilinmesi olarak düşünülebilir⁶⁸⁰. 1951 yılı sergisi 15 Nisan-15 Mayıs tarihlerinde Ankara Sergievi Salonu'nda düzenlenir. Sergi, Millî Eğitim Bakanı adına müsteşar Reşad Tardu'nun nutkuyla açılır ve 110 ressam, 283 resimle sergiye katılır. Bu yıl ödül verilmez, altı ressamın resimleri satın alınır⁶⁸¹. Onüçüncü sergi 15 Nisan-15 Mayıs tarihleri arasında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda düzenlenir. Sergiye 74 ressam, 164 yapıtla katılır⁶⁸². Yine 15 Nisan-15 Mayıs tarihleri arasında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda düzenlenen 1953 yılındaki Ondördüncü sergi, 77 ressamın, 215 tablosunun katılımıyla açılır⁶⁸³. 1954 yılı sergisi Ankara dışında İstanbul, Bursa ve Eskişehir'de de açılır. Ankara'da 15 Nisan-15

iş adamı Ahmet Çanakçılı adına verilen birincilik, ikincilik, üçüncülük ödülleri söz konusudur. S.Dolmacı, a.g.t., s.69.

⁶⁷⁹ S.Güven-A.Oltan, **70. Yıl Anısına 1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Katoloğu**, Cilt 1, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 2011, s. 75-81.

⁶⁸⁰ A.Aslan, **Cumhuriyetin Kültür Atılımlarında Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin Yeri ve Önemi (Yüksek Lisans Tezi)**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı, İstanbul 1993, s.73.

⁶⁸¹ Anonim, "12 nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi açıldı", **Cumhuriyet**, 16 Nisan 1951.

⁶⁸² S.Güven-A.Oltan,a.g.y., s.89-93.

⁶⁸³ S.Güven-A.Oltan,a.g.y., s.95-100.

Mayıs tarihleri arasında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda düzenlenen sergi, 24 Temmuz ve 14 Ağustos tarihleri arasında da İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde açılır. Sergiye 98 ressamın 242 yapıtı katılır⁶⁸⁴. Onaltıncı sergi 1955 yılında, Ankara'da, 22 Nisan-22 Mayıs tarihleri arasında, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda ve 83 ressamın, 198 resimle katılımıyla düzenlenir⁶⁸⁵. Ankara'da, 22 Nisan-22 Mayıs tarihleri arasında, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda düzenlenen 1956 yılındaki Onyedinci sergi, Adalet Bakanı Prof. Hüseyin Avni Göktürk tarafından açılır ve sergiye 114 ressam, 249 resimle katılır⁶⁸⁶. 1957 sergisi 19 Mayıs-19 Haziran tarihleri arasında Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda düzenlenir ve sergiye 113 ressam, 236 tabloyla katılır. Açılışı, Maarif Vekâleti Müsteşarı Osman Faruk Verimer yapar⁶⁸⁷. Ondokuzuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1958 yılında 1 Mayıs-1 Haziran tarihleri arasında Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda düzenlenir ve sergiye, 103 ressam, 224 resimle katılır⁶⁸⁸. 22 Nisan-22 Mayıs tarihleri arasında düzenlenen 1959 yılı sergisi Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda açılır ve sergiye

⁶⁸⁴ S.Andak, "On Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı", **Cumhuriyet**, 25 Temmuz 1954.

⁶⁸⁵ S.Güven-A.Oltan, a.g.y., s.105-110.

⁶⁸⁶ Anonim, "XVII. Devlet resim ve heykel sergisi açıldı", **Cumhuriyet**, 23 Nisan 1956.

⁶⁸⁷ Anonim, "Devlet Resim ve Heykel sergisi açıldı", **Cumhuriyet**, 20 Mayıs 1957.

⁶⁸⁸ S.Güven-A.Oltan, a.g.y., s.123-127.

173 resimle 93 ressam katılır⁶⁸⁹. Yirmibirinci sergi 1960 yılında 4 Temmuz-4 Ağustos tarihleri arasında İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nde açılır. Sanatçıların yine istedikleri kadar yapıtla katılabildikleri bu sergiye, 134 ressam, 310 resim verir⁶⁹⁰.

1950'li yıllarda iktidarın çağdaş sanata yaklaşımı Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni de etkiler. Ancak bu ilgisizlik, daha 1947 yılında Milli Eğitim Bakanlığına Hasan Âli Yücel'in yerine Tahsin Banguoğlu'nun getirilmesiyle başlamıştır. Yeni Sabah Gazetesi'nde kaleme aldığı 23 Haziran 1950 tarihli yazısında Cemal Tollu, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin Hasan Âli Yücel dönemindeki kadar ilgi görmediğinden yakınır. Düzenlendiği ilk yıllarda gazetelerin baş sayfalarında yer alan sergi haberlerinin bile, sonradan birkaç satırlık üçüncü sayfa haberi haline geldiğini belirtir⁶⁹¹. Tollu'nun dikkati çektiği nokta, serginin kişisel inisiyatiflerle yürümesi ve kurumsallaşamamasıdır. Yücel'in kişisel ilgisi sayesinde gelinen noktadan, Banguoğlu'nun yönetimi altında uzaklaşıldığı saptamasında bulunur. Oysa Tollu'ya göre, devlet koruması ve desteği güzel sanatların Türkiye'de gelişimi için gereklidir:

⁶⁸⁹ S.Güven-A.Oltan, a.g.y., s.129-131.

⁶⁹⁰ A.Aslan, a.g.t., s.75.

⁶⁹¹ Çalışmanın hazırlanması sırasında saptananlar Cemal Tollu'nun bu değerlendirmesini destekler niteliktedir. 1950'li yıllar süreli yayınlarında söz konusu sergilerle ilgili yapılan taramada, sergi haberlerine çoğu kez yer verilmediği, ya da üçüncü, dördüncü sayfalarda kısaca değinildiği belirlenmiştir.

Bu işi organize etmek, sağlıklı bir jüri vasıtasıyla serginin değerini yükseltmek, satışları da hem bir nizam hem de bütün devlet müesseselerini resim satın almağa teşvik ederek Milli Eğitim Bakanlığının bu işe ayırdığı bütçenin azlığını telafi etmek lâzımdı ⁶⁹².

Hasan Âli Yücel'in sergilere verdiği desteği ayrıntılı olarak anlatan Tollu, bu yolla yeni bakan Tahsin Banguoğlu'na eleştirilerini yöneltir. Devletin desteğinin halkın desteğini de beraberinde getireceğini vurgulayarak, serginin seçimlerin gölgesinde kaldığını yazar ⁶⁹³.

1950 yılı sergisiyle ilgili bir başka eleştiri Oktay Akbal tarafından kaleme alınır. Akbal, sergiye izleyici katılımının azlığından yakınır ve resimleri değerlendirir:

(...) çoğu tatsız, birbirinin aynı (,) zevkten, anlayıştan uzak tablolar insana keder veriyor.. Ne yazık ki birçok genç ve değerli ressamlarımızın bu sergiye sanki mahsusmuş gibi en zayıf eserlerini almışlar ⁶⁹⁴.

Akbal'ın bu yorumu, devletin sergilere ilgisizliğinin ressamların güdülenmesini nasıl etkilediğine dair bir ipucu olarak kabul edilebilir. 1940'ların sonlarından itibaren Devlet Resim Sergileri ressamlar için de

⁶⁹² C.Tollu, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Karşısında Devlet", **Yeni Sabah**, 23 Haziran 1950.

⁶⁹³ C.Tollu, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Karşısında Devlet", **Yeni Sabah**, 23 Haziran 1950.

⁶⁹⁴ O. Akbal, "Devlet Resim Sergisi", **Yeditepe**, Sayı:5, 1 Haziran 1950, s.3.

önemini ve ciddiyetini yitirmeye başlar. Örneklersek, 1951 yılı sergisine d Grubu sanatçılarından bazıları katılmaz⁶⁹⁵. Bülent Ecevit, 15 Nisan Pazar günü açılan XII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin sönük olduğunu belirtirken, bu durumun d Grubu sanatçılarının kimilerinin katılmamış olmasına bağlayıp bağlamama konusunda yorum yapmaktan kaçınır. Ancak, Ecevit'in yazısında dikkat çeken nokta, yazarın, sergilerin sanat çevrelerince yeterlilik taşımadığı eleştirisine getirdiği yorumdur:

(...) batıdaki anlamıyla resim bizde henüz pek yeni olduğuna göre, sergilerimizden bizi muhakkak tatmin etmelerini beklemek hatalıdır. Birkaç yıl önceki Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde belki daha fazla tatmin olmuşuk. Fakat o sergilerin, akademik resimde, memleketimiz ölçüsünde birer usta olarak gösterdiği birçok ressamlar, işte şimdi ya oldukları yerde kuruyup kalmış ya da gerilemişlerdir.

(...) Bu sergi tatminkâr değil... Değil ama, başka bir meziyeti var; (...) o da güvenilir vaitlerle dolu olması. Gençlerden yahut yeni resme başlayanlardan gelen bu vaitler iddiasız fakat sağlam temelli⁶⁹⁶.

Görüldüğü gibi Ecevit, d Grubu'nun katılmamasının eksiklik yarattığını düşünmek şöyle dursun, bunun serginin geleceği adına yararlı olduğunu düşünür. Önceki yıllarda yapılan sergilerin akademi hocalarını birer ressam

⁶⁹⁵ B.Ecevit, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Pazar Postası**, Sayı:13, 29 Nisan 1951, s.13.

⁶⁹⁶ B.Ecevit, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Pazar Postası**, Sayı:13, 29 Nisan 1951, s.13.

olarak gösterdiği, ancak zaman içinde bu ressamaların gerçek değerini bulduğu görüşü, akademi hocalarına sert bir eleştiri niteliği taşır. Bu yaklaşım sergiler bağlamında Akademi hocaları konusunda yapılan eleştirilerin bir devamı niteliği de taşır. Hocaların hem yarışmacı hem jüri üyesi olmaları, yapıtları değerlendirmede tarafsız olamadıkları gibi yergiler, dönemin sanat ortamının genel sorunları arasındadır. Ecevit, Akademi hocalarının güçlerinin azalmasının genç sanatçılar için fırsat yarattığı görüşündedir de. Ancak, bu gençlerin en azından bir bölümünün eleştirilen Akademi hocalarının öğrencileri olduğu gerçeği yazar tarafından görmezden gelinir.

Tollu'nun devletin ilgisizliğinden yakındığı 1950 yılından 1954 yılına gelindiğinde, bu konuda devletin pek yol kat edemediğini düşünen sanatçılar göze çarpar. Örneklersek, Arif Kaptan XV. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'yle⁶⁹⁷ ilgili olarak 8 Ağustos 1954 tarihinde Vatan Gazetesi'nde kaleme aldığı yazısında bu konuyu dile getirir. Serginin 1954 yılında, Ankara dışında, Eskişehir, Bursa ve İstanbul'da da açılmış olmasını yererek, sergiye katılan yapıtların niteliksizliği üzerinde durur:

Gerçekten de hiç bir resim sergisi kuruluşunu -eser olarak- bu derece "püf"ten resimlerin çoğunluğu üstüne bina etmez. (...) Eğer Devlet Resim ve Heykel Sergileri bundan önceki yıllarda gösterilen sadakatla, bundan sonra da devam edip gidecekse, "Devlet"

⁶⁹⁷ Sergi, 15 Nisan-16 Mayıs 1954 tarihlerinde Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde açıldıktan sonra, Eskişehir ve Bursa'ya gider. En son İstanbul'da 24 Temmuz-14 Ağustos tarihleri arasında Şehir Galerisi'nde sergilenir. Anonim, "Sanat Haberleri", **Yeditepe**, Sayı:66, 1 Ağustos 1954, s.4.

kelimesinin şanına layık bir sergi olması için şimdiden tedbirler alınması gerektiğini belirtmek istiyorum.

Bazı yıllar bizi şaşırtacak kadar başarılı görünen Devlet Sergileri, bilhassa son yıllarda bir hayli çökmüş görünüyor⁶⁹⁸.

Yazının devamında bu konudaki önerilerini sıralayan Kaptan, Tollu gibi, sanatçının devlet tarafından desteklenmesinin, “devletin güzel sanatlar programı içinde başta” geldiğini düşünür. Yapıtların bazı devlet kuruluşları ya da bakanlıklar tarafından satın alınmasını yeterli bulmaz, “ressamların imdadına Devlet inşaatında sanat eseri konusu yetişecek” diyerek yazısını sonlandırır.

Özdemir Altan da 1954 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergileri konusunda yaptığı bir değerlendirmede, bu sergilerin, dünya sanatının çok gerisinde kaldığını, bir başka deyişle Batı’da o yıllarda yapılan işlerin çok dışında kalındığını vurgular. “Tek maddi çıkar kapısı”nın Devlet sergileri oluşunun, bazı kötüye kullanmalara neden olduğunu söyler. Bu sergilerin, “sönmesinde” galericiliğin ve sanat ortamının gelişmesinin de etkili olduğunu vurgular⁶⁹⁹.

Yine 1954 yılı sergisi için kaleme aldığı yazıda serginin Ankara ve İstanbul dışındaki illere götürülmesini, sanatın halkla buluşması anlamında

⁶⁹⁸ A.Kaptan, “Devlet Resim Sergilerinin Derdi”, **Vatan**, 8 Ağustos 1954.

⁶⁹⁹ Ö.Altan, **Akademi’ye Tanıklık 1**, Editör: Ahmet Öner Gezgin, Bağlam Yayınları, İstanbul 2003, s.203-204.

olumlu bulan Lütü Günay, resmin yanında heykel katılımının azlığından yakını⁷⁰⁰. Resimlerde ele alına konuların aynılığı, katılımcıların hep aynı oluşunun yanında, resimlerin niteliksizliği üzerine de yorumda bulunur Günay:

Entelektüel pentür endişesinden uzak, içinde bir damla fikir bulunmıyan resimlerin bolluğu (...)

Devlet Resim ve Heykel sergileri her türlü anlayış ve sanat arayışlarını içine alan bir sergi olmakla beraber, her anlayış ve davranışın da kaliteli yönlerini bir araya getirmesi gerekirdi⁷⁰¹.

Aralarında d Grubu ressamı da olan kimi sanatçıları kısmen bu yorumun dışında bırakan yazar, bu niteliksizliğin özellikle resim sanatıyla yeni yeni tanışan gençler için bir tehlike oluşturduğu görüşündedir.

Niteliksizlik eleştirileri 1957 yılında da sergi için yazılan yazılarda yerini bulur. Örneklesek, Orhan Çetinkaya, 15 Nisan'da açılması gereken serginin 19 Mayıs'ta açıldığını belirttikten sonra, yaşanan hayal kırıklığını dile getirir:

Memleketimizde çeşitli anlayışlarla resim sergileyen galeriler, müzeler, topluluklar bulunmadığına göre tüm anlayışları içinde barındıran Devlet Sergisi'nin önemi oldukça büyük görünür. Çeşitli

⁷⁰⁰ L.Günay, "Onbeşinci Devlet Resim Ve Heykel Sergisi", **Yeditepe**, Sayı:67, 15 Ağustos 1954, s.3.

⁷⁰¹ L.Günay, "Onbeşinci Devlet Resim Ve Heykel Sergisi", **Yeditepe**, Sayı:67, 15 Ağustos 1954, s.3.

anlayışlarla yapılmış en değerli yapıtlarla karşılaşacağımızı umarız. Bir yabancı, bir yarı ilgili de aynı neni umar. Tam ilgili işin acı gerçeğini bilir, sezer hiç olmazsa...⁷⁰²

1940'lı yılların ikinci yarısından 1950'li yıllara uzanan süreçte, devletin ilgisizliği paralelinde sanatçıların da heyecanlarını yitirdikleri ve bu doğrultuda sergilerin kalitesinin tartışılır hale geldiği düşünülmektedir. 1950'li yıllardaki bu durum 1960'lı yılların sergilerine ve basında verilen yere bakıldığında daha açık olarak göze çarpar. Ayrıca sergilere katılımın 1950'li yıllarda sayısal olarak yüksek olduğu söylene de bu sergilerin Türkiye sanat ortamının izdüşümünü vermek konusunda sorunlu olduğu bazı sanatçılarca dillendirilir. Örneğin, 1950'li yıllarda çokça tartışılan Non-figüratif x Figüratif sanat tartışmaları, ressamlardan oluşan jürinin bakış açısı çerçevesinde resimlerin seçimine yansır. Genelde Akademi hocalarından oluşan jürinin soyut sanata çekinceli yaklaşımı, sergiye katılacak resimlerin seçimine etki eder. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 7 Mayıs 1956 tarihinde yazdığı On yedinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'yle ilgili yazıda bu konuya değinir:

Bu yılki Devlet Sergisinin özelliklerinden birisi de fenlerin Non figüratif dedikleri bizim sadece nakış veya icad kelimelerile dalandırabileceğimiz çalışma yoluna lâyık olduğu değeri vermesi. Bu sergileri inceleyenler bilirler ki bu çalışma yoluna sapan resimlerin çoğu üstüste sergiye kabul edilmemişlerdir. Bu yıl nakış

⁷⁰² O.Çetinkaya, "XVIII.ci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Pazar Postası**, Sayı:22, 2 Haziran 1957, s.7.

yolundaki resimlere oldukça önemli bir yer verildiği gibi bunlardan birisi de serginin en iyi eseri damdası ile mükâfat almıştır ⁷⁰³.

Bedri Rahmi'nin bu saptamayı yapmasına neden, 1957 yılı sergisinde Arif Kaptan'ın "Sırmalı Kompozisyon" resmiyle ikinci olmasıdır⁷⁰⁴. Kaptan'ın nakış kaynaklı bir soyutlamaya vardığı yorumunu yapar sanatçı. Eyüboğlu'nun yorumuna göre 1957 sergisinde jüri önceki yıllarda görülmedik bir biçimde soyut resme yer verir seçiminde.

1947 yılında Milli Eğitim Bakanlığına Hasan Âli Yücel'in yerine Tahsin Banguoğlu'nun getirilmesiyle başlayan ve 1950'li yıllar boyunca süren durgunluk döneminin etkisi basında bu sergilere verilen yere dahi yansır. Örnelemek gerekirse 1950'li yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergileri'yle ilgili haberlere yayınların çoğunda ulaşamamıştır. Bu bağlamda sergilerin, 1950'li yıllarda, katılım önceki yıllardan daha fazla olmasına karşın, iktidarın politikalarının etkisiyle daha sönük geçtiği söylenebilir.

⁷⁰³ B.R.Eyüboğlu, "Ankara'da 2 Sergi", **Cumhuriyet**, 7 Mayıs 1956.

⁷⁰⁴ 1957 yılında düzenlenen XVII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü verilmez. Yalnızca ikincilik ödülü verilir. B.R.Eyüboğlu, "Ankara'da 2 Sergi", **Cumhuriyet**, 7 Mayıs 1956.

3.4. Çoksesli Müzik Alanında Geleneksel Kaynaklara Yönelim Bağlamında Öne Çıkan Etkinlikler

3.4.1. Derleme Gezileri

Cumhuriyet döneminde pek çok derleme gezisi yapılmış olmasına karşın, en kapsamlı derleme çalışmaları 1937-1952 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün yönetimi altında başlar ve Ankara Devlet Konservatuarı tarafından yürütülür. Devlet ödeneğiyle, her türlü donanımla süren bu çalışmalarda ilk derlemelere oranla daha zengin bir materyal toplanır⁷⁰⁵. Halil Bedi Yönetken⁷⁰⁶, Almanya'dan 1937 yılı yazında yeni ses kayıt makinelerinin geldiğini, başarılı geçen denemelerden sonra geziye çıktığını yazar⁷⁰⁷.

1937 yılındaki ilk geziye Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Arif Etikan katılırlar ve 1.5 ay süresince Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum,

⁷⁰⁵ A.C.Elçi, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", **Milli Folklor Dergisi**, Sayı:78, Yıl:20, 2008 Ankara, s.47.

⁷⁰⁶ Halil Bedi Yönetken (1899-1968). Eğitimci, folklorcu, müzik yazarı. 1917 yılında Musiki Muallim Mektebi'ni bitirerek İstanbul ve Bursa'da öğretmenlik yapar. 1928 yılında devlet bursuyla Prag Konservatuarı'na gönderilir, Paris ve Berlin'de kurslara katılır. 1935 yılından itibaren folklor çalışmalarına katılır. 1957 yılından itibaren İstanbul çalışmalar yapan Yönetken "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi"nin kurucuları arasında yer alır. H.B.Yönetken, **Derleme Notları I. Kitap**, Sun Yayınevi, Ankara 2006, s.174,175.

⁷⁰⁷ H.B.Yönetken, "Sivas", **Derleme Notları I. Kitap**, Sun Yayınevi, Ankara 2006, s.52.

Gümüşhane, Trabzon ve Rize'ye giderek 588 ezgi derlerler⁷⁰⁸. İkinci geziye iki grup halinde çıkılır. Hasan Ferit Anlar, Cevat Memduh Atlar, Halil Bedi Yönetken, Tahsin Banguoğlu ve Rıza Yetişen'den oluşan birinci grup İzmir, Aydın, Kütahya, Afyon, Denizli, Manisa ve Balıkesir'de 604 halk ezgisi; Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Taşkıran, Muzaffer Sarısözen ve Arif Etikan'dan oluşan ikinci grup ise Gaziantep, Maraş, Seyhan, Malatya, Diyarbakır ve Urfa'da 491 halk ezgisi toplar. Ağustos 1939 tarihindeki üçüncü gezi Mahmut Ragıp Gazimihal, Nurullah Taşkıran, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından Çorum'da yapılır ve 241 halk ezgisi derlenir. Dördüncü gezi Ağustos 1940 tarihinde yapılır ve Mahmut Ragıp Gazimihal, Mithat Fenmen, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından Konya'dan 512 halk ezgisi derlenir. Beşinci geziden itibaren bütün geziler Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından yapılır. 1941 yılındaki beşinci gezide Kayseri, Maraş, Niğde ve Seyhan civarında 412 halk ezgisi; Temmuz-Ağustos 1942 tarihindeki altıncı gezide Isparta, Burdur, Antakya ve Muğla'da 426 halk ezgisi; 1943 tarihli yedinci gezide Amasya, Tokat, Ordu, Giresun ve Trabzon'da 772 halk ezgisi; 1944 yılındaki sekizinci gezide Elazığ, Bingöl, Tunceli ve Muş çevresinden 293 halk ezgisi; 1945 yılında düzenlenen dokuzuncu gezide Ankara, Çankırı, Yozgat ve Kırşehir'den 432 halk ezgisi; 1946 tarihli onuncu gezide Antakya ve Mersin'den 115 halk ezgisi; 1947 yılındaki on birinci gezide Edirne, Çanakkale, Kırklareli, Tekirdağ ve

⁷⁰⁸ A.C.Elçi, **Muzaffer Sarısözen Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s.79.

Bursa'dan 477 halk ezgisi; 1948 yılında düzenlenen on ikinci gezide Bolu, Kastamonu, Sinop ve Zonguldak'tan 376; 1949 yılındaki on üçüncü gezide Eskişehir ve Bilecik'ten 225 halk ezgisi; 1950 tarihinde düzenlenen on dördüncü gezide Ağrı, Van, Kars ve Çoruh'tan 304 ezgi derlenir. Bu arada Ankara Devlet Konservatuvarı'nın bünyesinde kurulmuş olan "Folklor Arşiv Şefliği"ne Muzaffer Sarısözen getirilir⁷⁰⁹.

Derleme çalışmalarının 1952 yılında son bulmasına Halil Bedi Yönetken açıklık getirir. Yönetken'in aktardığına göre 1952 yılında yapılan son geziyle, Türkiye'de gidilmemiş il kalmamıştır⁷¹⁰. Sonraki yıllarda da organize olmamakla birlikte, araştırmacıların bireysel olarak yaptıkları derleme çalışmaları vardır. Ayrıca Ankara Radyosu tarafından da çalışmalar sürdürülür.

Derleme gezileri, var olan halk müziği kültürünün korumaya alınması ve arşiv oluşturulması yanında, bestecilere halk müziği kültürünü yerinde izleme, Anadolu'yu tanıma olanağı verir. Bu bağlamda, CHP'nin gerçekleştirdiği "Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliğiyle sonuçları bakımından benzerlik gösterdiği düşünülebilir. Ama asıl amaçlanan, Musiki

⁷⁰⁹ H.B.Yönetken, "Folklor Dersleri III", **Orkestra**, Sayı:95, Şubat 1971, s.39. A.C.Elçi, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", **Milli Folklor Dergisi**, Sayı:78, Yıl:20, 2008 Ankara, s.47.

⁷¹⁰ H.B.Yönetken, "1952 Derlemesi 1 "Siirt Folkloru"", **Derleme Notları I. Kitap**, Sun Yayınevi, Ankara 2006, s.141.

İnkılâbı kapsamında bestecilere çoksesli müzik yaratma konusunda temel olacak halk müziği kaynakları sağlamaktır.

3.4.2. İstanbul Filarmoni Derneği Modern Türk Musikisi Festivali

Kurucuları arasında Cemal Reşit Rey'in de bulunduğu İstanbul Filarmoni Derneği, kurulduğu 1945 yılından itibaren, düzenlediği etkinliklerle Türkiye'nin çoksesli müzik yaşamına büyük katkıda bulunur⁷¹¹. 16 Şubat 1950 tarihinde düzenlenen "Modern Türk Musikisi Festivali" de bunlar arasındadır.

Festivalin basın duyurusu 12 Şubat'ta bir toplantıyla yapılır. Cumhuriyet Gazetesi bu haberi şu satırlarla duyurur:

⁷¹¹ İstanbul Filarmoni Derneği, 1945 yılının sonlarında İstanbul'da kurulur. Kurucuları, Cumhuriyet Gazetesi Başyazarı Nadir Nadi Abaloğlu, İstanbul Konservatuvarı Müdürü Hüseyin Saadettin Arel, Turing ve Otomobil Kurumu Başkanı Reşit Saffet Atabinen, tüccar Bedri Nedim Göknül, müşavir avukat Abdülkadir Karamürsel, İstanbul Valisi ve Belediye Balkanı Lütfi Kırdar, besteci Cemal Reşit Rey, viyolonselci Muhittin Sadak, ziraatçi Salih Nurettin Kocareşit, bankacı Ali Emel Tacar, tüccar Afif Tektaş, piyanist Ömer Refik Yaltkaya, yazar Halit Ziya Uşaklıgil, Prof. Salih Murat Uzdilek olarak sayılabilir. Derneğin Başkanı Cemal Reşit Rey, ikinci başkan Fûrûmet Tektaş olur. İstiklal Caddesi'ndeki dernek lokalinde güzel sanatların her dalından etkinlik düzenlenir. Derneğin İstanbul Şehir Orkestrasıyla anlaşması ve ortak çalışmaları sonucunda 1946-1962 yılları arasında dönemin dünya çapında sanatçıları İstanbul'a gelerek konser verme fırsatını bulur. Bu konuda C.R.Rey'in katkıları oldukça önemlidir. 1962 yılında İstanbul Belediyesi, orkestranın yalnızca Konservatuvar ile işbirliği yapması kararı alınca, bu ortaklık bozulur. Başkan yardımcısı Fûrûmet Tektaş'ın erken ölümü de konserlerin verimini azaltır. F.Ali, **Cemal Reşit Rey Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1996, s58-63.

Önümüzdeki perşembe günü şehrimizde başlayacak modern Türk Müzik Festivali münasebetiyle dün akşam saat 17 de İstanbul Filarmoni Derneği merkez binasında bir toplantı yapılmıştır.

Modern bestecilerimizden Cemal Reşid Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, basın mensupları ve müzikseverlerin hazır bulunduğu toplantıda bestekar Necil Kazım Akses gazetecilere modern Türk müziğinin doğuşunu ve mahiyetini anlatmış, mütakiben klasik eserlerden bir oda müziği konseri dinletilmiş ve toplantıya son verilmiştir⁷¹².

İstanbul Gazetesi'nin haberine göre ise, toplantıya piyanist Ferhunde Erkin, Saldarelli ve bir konser nedeniyle İstanbul'da bulunan İda Haendel de katılır ve onların şerefine bir kokteyl parti verilir⁷¹³.

Vatan Gazetesi, festival konserinden bir gün sonra bir değerlendirme yapar. Festival akşamının akışını gazete şöyle aktarır:

Necil Kazım Akses bir konuşma yaparak modern Türk Müziğinin mahiyetini ve gelişmesini belirttikten sonra⁷¹⁴, konserde sanatkarlarımız kendi besteleri olan şu eserleri çalmışlardır: Cemal

⁷¹² Anonim, "Filarmoni Derneğinin Kokteyl Partisi", **Cumhuriyet**, 13 Şubat 1950.

⁷¹³ Anonim, "Modern Türk Musikisi Festivali Münasebetiyle Yapılan Toplantı", **İstanbul Gazetesi**, 13 Şubat 1950.

⁷¹⁴ N.K.Akses o dönem Güzel Sanatlar Umum Müdürü olarak görev yapmaktadır. Anonim, "Modern Türk Bestecileri Festivali Kıymetli Sanatkarların Eserleri Dün Akşam Takdirle Alkışlandı", **Vatan**, 17 Şubat 1950.

Reşid Rey: Enstantaneler, Necil Kazım: Poem, Adnan Saygun: Seher raksı ve Halay havaları, Ulvi Cemal: Piyano konçertosu. Ayrıca solist olarak Ferhunde Erkin piyano ile Solderelli de viyolonselde konsere katılmıştır. Adnan Saygun kendi eserlerini ve Cemal Reşit de diğer parçaları idare etmiştir⁷¹⁵.

Vatan Gazetesi, aynı yazıda hazırlıkları günlerce sürmüş olan bu konsere özellikle müzik çevrelerinin ilgisiz kaldığı yorumunu yapar. 20 Şubat tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde de festivalin düzenlendiği Saray Sineması'nın "yarıyarıya تنها" olması gündeme getirilir⁷¹⁶. Bu konuda, "memleketimizin yetiştirdiği bütün değerleri azımsayan bir peşin hüküm bir çoklarımızı temelinden kavramıştır." yorumunu yapar.

Değinen bir başka konu, Türk bestecilerin yapıtlarının yeterince seslendirilmemesi, bugün bestecilerimiz açısından daha büyük bir sorun olarak karşımıza çıkar:

İstanbul Filârmoni Derneğinin tertib ettiği bir festival olmasaydı, bu toprağın sanatçıları belki bayramdan bayrama dinleyebilmek fırsatını da bulamıyacaktık. (...) Modern Türk bestecilerini daha sık dinlememiz lâzım. Ses mimarimizin ilerlemesi kadar, sanat terbiyemizin gelişmesi de buna bağlıdır⁷¹⁷.

⁷¹⁵ Anonim, "Modern Türk Bestecileri Festivali Kıymetli Sanatkarların Eserleri Dün Akşam Takdirle Alkışlandı", **Vatan**, 17 Şubat 1950.

⁷¹⁶ Anonim, "Modern Türk Bestecileri", Cumhuriyet, 20 Şubat 1950.

⁷¹⁷ Anonim, "Modern Türk Bestecileri", Cumhuriyet, 20 Şubat 1950.

Türk bestecilerimizin yapıtlarının seslendirilmemesi konusu üzerinde çok konuşulan, ancak çözüm getirilemeyen bir konudur. Bu noktada, iktidarların kültür-sanat politikalarının öncesinde, Türkiye müzik kurumlarının bakış açılarının sorunlu olduğu düşünülmektedir. Yazarın anlatımı, söz konusu durumun 1940'lı yıllarda başladığını gösterir. Müzik kurumlarının kendi oluşturdukları sanat politikaları, yazarın da yakındığı "Batı hayranlığı"nın bir örneğini ortaya koyar. Bir sanat kurumunun kendi bestecisini görmemesinin en büyük nedenlerinden biri de kişisel çekişmelerdir. Yöneticilerle ki onlarda genellikle sanatçılar arasından atanmaktadır, sanatçılar arasındaki sorunlar ya da her tür görüş ayrılığı, Türkiye'de henüz yeni yeni yapılanmakta olan kurumların, "kurumsallaşamamasına" ve kişisel inisiyatiflere bağlı olarak çizgisini belirlemesine neden olur. Elbette, dünyanın her yerinde ve her döneminde kişisel çekişmeler sanatı etkiler. Ancak Türkiye'deki gibi yoktan var edilmeye çalışılan bir kültürün oluşum sürecine bu çekişmelerin etkisi daha yaşamsal olabilmektedir.

Bu konuya değinen bir kişi de Vedat Nedim Tör'dür. Yazar, sanatın diğer alanlarında yapılanların izlendiğini ancak müzik alanında bu olanaktan yoksun olduğunu belirtir. Ancak Tör, bu konudaki kusuru müzisyenlerde bulur. Bestecilerin "haşmetli inzivalarından bir türlü" çıkmadığını, az da olsa seslendirilen yapıtlarınsa Türk çağdaş müziğinde gelinen yer konusunda bir

fikir vermediğini vurgular⁷¹⁸. Bu bağlamda festivalin önemine değinir. Tör'ün saptamasından hareketle bestecilerin de yapıtlarının seslendirilmesi konusunda yeterince çaba harcamıyor sonucuna varılabilir.

Fikri Çiçekoğlu da Filarmoni Dergisi'nde etkinliğe yeterince önem verilmediğinden yakınır⁷¹⁹. Yurt dışında da seslendirilmiş ve ilgi görmüş festival yapıtlarının İstanbul'da "boş bir salona çalınması", yurt dışından gelen tüm sanatçıları dolu salonlarda "ağırlayan" İstanbullu müzikseverlerin kendi ülkelerinin sanatçılarına ilgisizlikleri, yazarın yerdiği noktalardır. Çiçekoğlu'na göre önce "öz malımızı değerlendirmek" zorunluluğu vardır.

⁷¹⁸ V.N.Tör, "Güzel Bir Teşebbüs", **Filarmoni**, Sayı:15, Şubat 1950, s.1.

⁷¹⁹ F.Çiçekoğlu, "El ağziyle kuş tutulmaz", **Filarmoni**, Sayı:16, Mart 1950, s.2.

İSTANBUL FİLÂRMONİ DERNEĞİ 1949 - 1950
6 ncı ABONMAN SENFONİK KONSERİ

Cemal Reşid Rey

İDARESİNDE

Modern Türk Musikisi Festivali

16 ŞUBAT 1950 PERŞEMBE SAAT 18,30 SARAY SİNEMASINDA

PROGRAM

1) MODERN TÜRK MUSİKİSİ HAKKINDA BİR KAÇ SÖZ:

Güzel Sanatlar Umum Müdürü: NECİL KÂZİM AKSES

2) CEMAL REŞİT REY

ENSTANTENELER

- a) Balıkçılar Ağları Çekiyor.
- b) Ağma Dilenci Kadın Geçiyor.
- c) Eyüb Güvercinleri
- d) Boş Cami'nin içi
- e) Bayram

3) NECİL KÂZİM AKSES Poem (Violonsel ve Orkestra için)

Solist: ANTONIO SILDARELLİ

4) ADNAN SAYGUN

- a) Sihir Rakısı
- b) Halay

Orkestrayı bestekâr bizzat idare edecektir.

— ARA —

5) ULVİ CEMAL ERKİN

PİANO KONÇERTOSU

- a) Allegro
- b) Adagio
- c) Horon (allegro)
- d) Andante - allegro

Solist: FERHUNDE ERKİN

Modern Türk Musikisi Konseri'nin program afişi⁷²⁰.

⁷²⁰ Anonim, **Filarmoni**, Sayı:15, Şubat 1950, s.17.

3.4.3. Kerem Operası

Bestesi Ahmet Adnan Saygun'a, librettosu Salahattin Batu'ya ait 3 perde ve 8 sahneden oluşan yapıt, ilk kez 22 Mart 1953 tarihinde sahnelenir⁷²¹. Ankara Devlet Operası'ndaki temsili Saygun yönetir ve Aydın Gün sahneye koyar⁷²². Saygun yapıtı yazmaya 1944 yılında başlamasına karşın, "Yunus Emre Oratoryosu"'nun yoğunluğu nedeniyle ancak 1952 yılında bitirebilir⁷²³.

Yapıt konusunu Anadolu'nun pek çok yöresinde anlatılagelen bir aşk öyküsünden alır. İlk perdede, Hakanın oğlu olan Kerem, vezirin kızı Aslı'ya aşık olur. Ancak, Hakan ile arası açık olan vezir ailesiyle birlikte göç eder ve Kerem de Aslı'nın izinden gider. İkinci perdede, Kerem'in Aslı'ya olan dünyevi aşkının, ilahi aşka ulaşmasında nasıl araç olduğu anlatılır. Aslı, çile çekme süreci yaşayan Kerem'e rüyasında görünür ama Kerem ona ulaşamaz ve Aslı rüyasının içinde bir ateş dansıyla yanıp kül olur. Kerem'in gerçek ve yalan arasındaki gidip gelmeleri sürer. Üçüncü perdede, Kerem, Aslı'nın yaşadığı yere varır. Kerem'e ozanlar aracılığıyla bir "muamma" sorulur. Kerem bilir ve ödül olarak Aslı'nın kendisine vermiş olduğu çevreyi, ona

⁷²¹ "Büyük Opera" türündeki yapıtın birinci sahnesi 2 Nisan 1948 tarihinde Devlet Tiyatrosu binasının açılışı nedeniyle sahnelenir. E.Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2007, s.168.

⁷²² E.Aracı, a.g.y., s.168.

⁷²³ C.M.Altar, **Opera Tarihi**, Cilt:4, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s.314.

vermelerini ister. Böylece, Kerem'in dünyevi aşkla tek bağlantısı da elinden gider. Gerçek, ilahi aşka ulaşır⁷²⁴.

Halk arasında anlatılan öykülerden farklı olarak ilahi aşkı arayan bir Kerem operada konu edilir. Geleneksel yapıda, bir rahibin kızı olan Aslı ile Kerem'in arasına Aslı'nın babası girer, yani bir din ayrılığı nedeniyle yasak aşk söz konusudur. Elinde sazıyla dolaşıp çeşitli tansıklar gerçekleştirerek Aslı'ya ulaşmaya çalışan Kerem, kavuşamadan yanar, kül olur. Ardından Aslı da aynı sonu yaşar. Tamamen dünyevi bir aşk söz konusudur⁷²⁵. Öykünün bu farklılığı nedeniyle olsa gerek, Saygun yapıtın adını "Kerem İle Aslı" değil, yalnızca "Kerem" koyar⁷²⁶.

Halil Bedi Yönetken, "Kerem"'in ilk sahnelenişinin ardından yazdığı yazıda, Saygun'u kutlayarak, yapıtı "ilk milli Türk operası" olarak nitelendirir:

Besteci, eserin birçok ezgilerini, Türk halk müziği tonu ve üslubunda, şahsî ilhamı ile bestelemiştir.(...) çok iyi tanıdığı Türk halk müziğinin bünyesinden (...) mistik halk ezgilerinden, hülasa ton, ritim ve estetik bakımından Türk halk müziğinden mülhem orijinâl bir müzik yaratmıştır. (...) gerek halk masallarından seçilmiş

⁷²⁴ C.M.Altar, a.g.y., s.319-321.

⁷²⁵ C.M.Altar, a.g.y., s.316,317.

⁷²⁶ E.Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2007, s.168.

konusu, gerek bu konuya ait müziği, memleket renkleri, oyunları, ezgileriyle, eser, yerli ve millî bir karakter taşımaktadır⁷²⁷.

“Kerem”in ilk *millî* karakter taşıyan büyük opera olduğu konusunda Mahmut Ragıp Gazimihal de Yönetken ile aynı düşüncededir⁷²⁸. Veysel Arseven bu *millî* duyguyu yapıtın mistisizminden hareketle duyar⁷²⁹. Arseven’e göre yapıta yayılan bu mistik hava “Türkün hayat felsefesine tamamiyle uygundur”.

Müzik Görüşleri Dergisi de “Kerem Operası Münasebetiyle” başlıklı yazıda, Saygun’un bu yapıtını müzik yaşamında bir “hamle” olarak değerlendirerek, “Kerem”in Türk opera sanatı için bir temel oluşturduğunu ve yeni yapıtların bu temel dayanacağını belirtir:

Bu opera bize kendi müziğimizi sunuyor. Kerem’de Türk müziği dinliyoruz. Zengin korolarla süslenmiş olan Kerem’in karşımıza bir bütün olarak, bizim nağmelerimiz üzerine kurulmuş özlü stili ile çıkması hakikaten büyük bir sanat hadisesi telâkki edilmelidir⁷³⁰.

Saygun’a özgü makam-dizi kullanışı bu yapıta da damgasını vurur. Gazimihal, operanın müziğinde kullanılan geleneksel yapıyı ortaya koyarken, modal yapıyı vurgular:

⁷²⁷ Aktaran: C.M.Altar, **Opera Tarihi**, Cilt:4, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s.324.

⁷²⁸ M.R.Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957, s.381.

⁷²⁹ V.Arseven, “Kerem”, **Yeditepe**, Sayı:35, 15 Nisan 1953, s.5.

⁷³⁰ Anonim, “Kerem Operası Münasebetiyle”, **Yeditepe**, Sayı:43, Nisan 1953, s.1.

(...) bütün operada modal bir hava hakimdir. Bestecinin başka eserlerinde de müşahede edilen bu modal havada Anadolu'nun renkleri ve kokuları duyulur. (...) Bu yüzden Dorien, Frijien, Eolien modalleri eski eserlerinde olduğu gibi mühim bir mevki işgal eder. Bunlar yanında bestekâr, Segâh, Hicaz, Nikrîz, v.s.. gibi makamları da zaman zaman kullanmaktadır ⁷³¹.

Bu konuda Cevat Memduh Altar da kullanılan makam ve modları belirterek şu yorumu yapar:

Kerem operasının bir başka özelliği de, Anadolu'nun antik dönemlerden bu yana, tarihî ve etnik kuruluşunun katkısıyla oluşturduğu yankıların da bu eserde yer almasıdır ⁷³².

Gazimihal'in ve Altar'ın yapıtta kullanıldığını saptadıkları Doryen, Frigyen, Eolyen modları, "Antik Yunan modları" olarak kabul edilir. Bu bağlamda Saygun, Anadolu vurgusunu yapıtta işlerken köken sorununa pek eğilmez. Yani bir başka deyişle, bu modların Türk değil de Yunan kökenli olması, sorun oluşturmaz ⁷³³.

⁷³¹ M.R.Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957, s.383, 385.

⁷³² C.M.Altar, a.g.y., s.323,324.

⁷³³ Yapıtın 1944-1952 yılları arasında bestelendiği düşünüldüğünde, bunun nedenleri arasında, 1940'lı yıllarda Hasan Âli Yücel'in yaptırdığı Yunan klasiklerinin çevirilerinin ya da ilki 1945 yılında yapılan "Mavi Yolculuk"lar aracılığıyla Batı Anadolu'nun Türk'e ait olmayan tarihsel mirasının keşfedilmesi, kabul edilmesi ve değer görmesinin olduğu görülebilir.

“Kerem Operası”, her ne kadar “Yunus Emre Oratoryosu”nun başarısını yakalayamasa da, genel kanılar yapıtın ilk Türk operası olduğu konusunda birleşir. Gerçekten de gerek konusu gerekse müzik dili açısından taşıdığı özellikler bu yargıyı haklı kılar.

3.4.4. Atatürk Oratoryosu

Bestesi Nevit Kodallı'ya, metni Cahit Külebi'ye ait yapıt, ilk kez, 10 Kasım 1953 tarihinde Atatürk'ün naaşının Etnografya Müzesi'nden alınarak yapımı tamamlanan Anıtkabir'e götürülmesi nedeniyle, 9 Kasım 1953 tarihinde düzenlenen devlet töreninde Ankara Devlet Operası'nda seslendirilir⁷³⁴. Yapıt, “Atatürk'e, Birlikte Savaşanlara ve Çocuklarına” ithaf edilir ve alt başlığı “Oratorio Epico” dur. Soprano, Mezzo Soprano, Tenor ve Bariton'dan oluşan solistlerle, Koro ve Büyük Orkestra için yazılmıştır⁷³⁵. Kodallı, genel olarak Kurtuluş Savaşı'nın anlatıldığı yapıtın bölüm konularını aktarırken, Anadolu'ya ve kültürüne de vurgu yapar. Prolog, bir baştan bir başa Türkiye'nin güzelliklerini dile getirir, bu yurdun Türklerin yurdu olduğunu

⁷³⁴ İlk temsilden sonra 16 ve 23 Kasım 1953 tarihlerinde halka açık seslendirmeler de yapılır. Tüm seslendirmelerin şefliğini CSO'nun o dönemki şefi Hans Hörner yapar. Devlet Opera ve Tiyatrosu'nun Konservatuvar öğrencileriyle desteklenen korosunu ise şef Adolfo Camozzo yönetir. Solistler: Belkıs Aran (Soprano), Necdet Demir (Mezzosoprano), Aydın Gün (Tenor) ve Fikret Kutnay (bariton).E.İlyasoğlu, **Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s.91,92.

⁷³⁵ N.Kodallı, **Atatürk Oratoryosu CD Kitapçığı**, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 26 Mart 1981, s.2.

ve derin yurt sevgisini anlatır. Baritonun resitatifi ile II. parçada, mezzo soprano solo ve III. parçada I. Dünya Savaşı yurdun bitkin halini, düşmanlarca her yerin istilasını ve acılarını dile getirir. IV. parça halkın kendilerini kurtarması için padişahlara seslenişidir. Bundan bir umar bulamayan halk, V. parçada, Çanakkale Savaşı zaferlerinin galip kumandanı Mustafa Kemal Paşa'ya kendilerini kurtarması için türkülerle seslenir. Kuşun kanadında türküler Mustafa Kemal Paşa'nın gönlüne varmıştır. VI. parçada, İstiklal Savaşı'nı başlatmak üzere Samsun'a çıkışı ve ulusun onu coşkuyla karşılayışı anlatılır. VII. parça, Sivas ve Erzurum Kongreleri ile Kurtuluş Savaşı'nın başlamasını anlatır. VIII. parça, ulusun kendine ve Mustafa Kemal Paşa'ya güvenini yansıtan bir "Yiğitleme"dir. IX. parça, I. ve 2. İnönü Meydan Savaşları'nı dile getirir. X. parça, Türk ordularının savaşta yüksek moralini, kahramanlıklarını anlatır. XI. parça, Atatürk'ün komutasında Türk Ordularının Büyük Taarruz ile Başkomutanlık Meydan Savaşı'nı kazanarak düşmanın denize dökülüşünü, yurdun kurtuluşunu dile getirir. XII. parça, yurdu kurtardığı için Atatürk'e ulusun şükranlarını ve yapmış olduğu devrimlerle Türk Milleti'nin yükselişini dile getirir. XIII. (Epilog) Türk ulusunun her an; her yerde onu hatırladığını, sonsuza dek yaşayacağını anlatır ve parlak bir biçimde Oratoryo biter⁷³⁶.

Yapıtın 1955 yılında bir başka 10 Kasım töreninde ve 22 Kasım'da yeniden seslendirimi dolayısıyla Veysel Arseven tarafından kaleme alınan bir

⁷³⁶ N.Kodallı, **Atatürk Oratoryosu CD Kitapçığı**, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 26 Mart 1981, s.2,3.

yazıda, Kodallı'nın üslubunun bazı yabancı bestecilerin etkisi altında olduğu yolundaki bazı eleştirilere de yanıt verilir⁷³⁷. Arseven, resim ve edebiyat gibi diğer sanat dallarında da genç sanatçıların ulusal çizgiyi yakalamaları aşamasında yabancı sanatçılardan etkilendiklerini ve bu durumun normal kabul edilmesi gerektiğini belirtir:

Özbeöz bir Türk beste okulunun kurulması ancak bu şekilde mümkün olacaktır. (...) Yer yer yerli motif ve beş ile dokuz sekizlik ritimler kullanılmış ki bunlar hemencecik esere "Türk malıdır" damgasını vurabiliyor⁷³⁸.

Bestecinin kullandığı geleneksel ezgilere yakın yapıda temalar ve aksak ritimler Arseven tarafından da vurgulanır. Ancak, Türk bestecilerin büyük çaplı yapıt ortaya koymadaki sıkıntıları da dikkat çekicidir. Atatürk'ün ölüm yıldönümünde bir yıl arayla aynı yapıtın seslendirilmesi, bu yapıtın beğeni kazanmış olmasının yanında belirtilen soruna da işaret eder.

3.4.5. Yapı ve Kredi Bankası Beste Yarışması

1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun onuncu yılını kutlamak amacıyla düzenlediği bu yarışma, yine bu nedenle düzenlenen Halk

⁷³⁷ V.Arseven, "Atatürk Oratoryosu", **Yeditepe**, Sayı:96, 1 Aralık 1955, s.4.

⁷³⁸ V.Arseven, "Atatürk Oratoryosu", **Yeditepe**, Sayı:96, 1 Aralık 1955, s.4.

Oyunları Yarışması ve Resim Yarışması'yla⁷³⁹ aynı günlerde yapılır. Yarışmayı, Yeditepe Dergisi şu satırlarla duyurur:

Yapı Kredi Bankası, 1954 yılının Eylül ayında onuncu kuruluş yılını kutlamak maksadıyla bir resim, musiki, roman, piyes ve senaryo yarışması tertip ve bu işe yüz bin liralık nakdî mükâfat ayırmış bulunmaktadır.

(...) Musiki mükâfatı için on iki bin beş yüz lira ayrılmıştır. On bin lira, Türk motifleri ile yapılacak bir bale suite'ne verilecektir. Üç gençlik marşı için beşer yüz liradan üç mükâfat konulmuştur. Gene beşer yüz lira olmak üzere melodilere de iki mükâfat verilebilecektir⁷⁴⁰.

Jüri, İgor Stravinski, Paul Hindemith ve Arthur Honegger'den⁷⁴¹ oluşmaktayken, Stravinski ve Hindemith işleri dolayısıyla ilgilenemeyeceklerini bildirirler. Böylece Honegger tek başına değerlendirmeyi yapar⁷⁴².

⁷³⁹ Bu konuya çalışmanın "Resim Dalında Geleneksel Kaynaklara Yönelim Bağlamında Öne Çıkan Etkinlikler" Bölümü'nde değinilmiştir.

⁷⁴⁰ Anonim, "Yeni Bir Mükâfat Serisi", **Yeditepe**, Sayı:24, 1 Kasım 1954, s.3.

⁷⁴¹ Arthur Honegger (1892-1955). İsviçreli besteci. 1913 yılından sonra Paris'te yaşamaya başlar. İ.Boran-K.Y.Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, YKY, İstanbul 2007, s.246.

⁷⁴² F.Çiçekoğlu, "Musiki Mükâfatları", **Vatan**, 26 Eylül 1954.

Yarışmada Bülent Tarcan'ın yapıtı birincilięi⁷⁴³, Ferit Tüzün'ün yapıtı ikinciliği ve Nuri Sami Koral'ın⁷⁴⁴ yapıtı da üçüncülüğü alır. Melodi yarışmasında ise Nevit Kodallı'nın, Karacaoğlan'dan bestelediği “iki şarkı” birincilik kazanır. Bu “lied'ler” “Menevşe” ve “Süllüm”dür. Her iki sanat şarkısını da tenor Cemil Sökmen seslendirir⁷⁴⁵. İkinciliği ise Cenan Akın kazanır.

Bülent Tarcan'ın Birinci Orkestra Süiti, “Sirto, Zeybek, Halay, Hoşbitezik, Hanęer Barı ve Horon” bölümlerinden oluşur ve tüm yapıt “folkloru” dayanır. Sirto, Zeybek ve Horon bölümleri bütünüyle Tarcan'ın tasarımı olmakla birlikte, diğer bölümler, sanatçının İstanbul Konservatuvarı Arşivi'nde bulunan orijinal plaklardan aldığı geleneksel kaynakları stilize etmesiyle oluşturulur⁷⁴⁶.

Çiçekoğlu, Bülent Tarcan'ın yapıtı için yaptığı değerlendirmede, bestecinin halk müziğini kullanım biçimine değinir:

⁷⁴³ Opus 10 Bale Süiti.

⁷⁴⁴ Nuri Sami Koral (1908-1990). İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Cemal Reşit Rey ve Sezai Asal'ın öğrencisi olur. 1934 yılında mezun olur. 1937 yılında Bursa Belediye Müziķevi'ni kurar ve üç yıl buranın müdürlüğünü yapar. şişli Terakki Lisesi'nde uzun yıllar müzik öğretmeni olarak çalışır. E.İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.53.

⁷⁴⁵ E.İlyasoğlu, **Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s.119.

⁷⁴⁶ Anonim, “Genç Bir Türk Bestecisi”, **Yeditepe**, Sayı:140, 1 Ekim1957, s.4.

Bülent Tarcan Bale Süiti'nde halk motiflerini kullanmıştır, fakat bunları olduğu gibi almamıştır. Temalar ancak ilham kaynağı olmuştur. Motifler onun benliğinde erimiş, çeşitli değişiklikler geçirmiştir. Ve bu yoldan besteci, ilhamını halk temalarından alan bir yaratışa varmıştır. Bu toprağın insanı olan sanatkar, yurt musikisiyle haşır neşir olduktan sonra kendinde olanı ancak böyle bir eserle ortaya koyar ⁷⁴⁷.

Çiçekoğlu, jüri konusunda bir eleştiri getirir. Çiçekoğlu'na göre jüri seçimi yanlıştır:

Kanaatimizce dünyanın bu en şöhretli üç müzisyeni yerine sanatını iyi bilen ve titizliğiyle tanınan daha az şöhretli bir jüri seçilmiş olsaydı daha uygun olurdu ⁷⁴⁸.

Bülent Tarcan'ın yarışmada birinciliği alması kendisi de dahil kimi müzisyenlerce yadırganır. Tarcan, birinciliği almasına şaşırıldığını, çünkü Ferit Tüzün'ün birinci olmasını beklediğini belirtir. Sanatçı, yapıtın Ankara'da ikinci seslendirimine gelen bazı sanatçıların davranış ve yorumlarını değerlendirirken bu noktaya değinir:

Saygun⁷⁴⁹ eserin bir-iki yerini esprili bulmakla birlikte, fazla değer vermiş gözükmedi. Zaten bir kompozitör olarak birinciliği kazanmam sevgili hocanın sınırlarına dokunmuştu ⁷⁵⁰.

⁷⁴⁷ F.Çiçekoğlu, "Musiki Mükâfatları", **Vatan**, 26 Eylül 1954.

⁷⁴⁸ F.Çiçekoğlu, "Musiki Mükâfatları", **Vatan**, 26 Eylül 1954.

Araştırmalarda Saygun'un bu tavrına yönelik her hangi bir veriye rastlanmamıştır. Tarcan, konser sonrasında kendisini kutlayarak yapıta olumlu görüş bildiren İlhan Mimaroğlu'nun da sonrasında "küçümseyici bir eleştiri" yazdığını belirtir. Bu olay sonrasında iki sanatçının arası ölene dek düzelmez. Yapıta ilgi gösteren besteciler arasında Kemal İlerici'yi sayar Tarcan. İlerici yapıt hakkında kendisinden bilgi alır. Ama asıl ilgi Halil Bedi Yönetken'den gelir. Yapıta "sempati duyan" Yönetken, özellikle "Zeybek" bölümünü en başarılı bölüm olarak değerlendirir.

3.4.6. Ankara Müzik Festivali

İlki 1957 yılında olmak üzere üç yıl üst üste düzenlenen bu festival, aynı zamanda Türkiye'nin ilk müzik festivallerinden olma özelliğini de taşır. Festivalin düzenleyicisi olarak Varlık Dergisi'nde "15 Günün Olayları" sayfasında çıkan tanıtım yazılarında "Üniversiteliler Müzik Derneği" görülür ki Üner Birkan bu derneğin, Ankara Üniversitesi'nin çeşitli fakültelerinde okuyan öğrenciler tarafından, festival düzenleme amacıyla kurulduğunu belirtir⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ Ahmet Adnan Saygun, Tarcan'a hocalık yapar ve Tarcan'ın sanat yaşamında yol gösterici olur.

⁷⁵⁰ E.İlyasoğlu, **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s.121.

⁷⁵¹ Anonim, "15 Günün Olayları", **Varlık**, Sayı:496, 15 Şubat 1959, s.2. Anonim, "15 Günün Olayları", **Varlık**, Sayı:470, 15 Ocak 1958, s.2. Ü.Birkan, "Türkiye'de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve "Üniversiteliler Müzik Derneği"', **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.29.

Derneğin, yönetici kadrosu şöyledir: Onursal Başkan, Hasan Ferit Alnar; Başkan, Sunuk Pasiner; Başkan Yardımcısı, Ece Ayhan; Üyeler, Filiz Alkor, Ziya Arıkan, Sezer Birsnel, Özgen Sağun, Altan Soygüt, Özcan Taylan, Güler Ürgen⁷⁵².

Birkan amaçlarının “Türk bestecilerinin eserlerini topluma sunabilmek” olduğunu da ekler:

Birinci özellik,(...): Çoğunluğu Siyasal Bilgiler, Hukuk, Dil ve tarih-Coğrafya Fakültelerinde okumakta olan üniversite öğrencileri, evrensel çok sesli müziğin, Cumhuriyet’in ilk ve ikinci kuşaklarınca yaratılan bestelerin gün ışığına çıkarılması, Türk halkına dinletilmesi ve tanıtılması yoluyla bir festival düzenlemek üzere bir dernek kurmuşlar, zamanın Milli Eğitim Bakanının⁷⁵³ “himayesi”, Ankara’daki belli başlı müzik topluluklarının ve müzik adamlarının katkıları ile, bunu başarmışlar, üç yıl üst üste Ankara’nın - o yıllarda Türkiye’nin tek devlet orkestrası ile tek devlet operasının bulunduğu başkent- müzik yaşamı içinde varlık göstermişlerdir⁷⁵⁴.

⁷⁵² Ü.Birkan, “Türkiye’de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve “Üniversiteliler Müzik Derneği””, **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.34.

⁷⁵³ Sözü edilen Milli Eğitim Bakanı Ahmet Özel’dir (1910-1978). <http://www.ee.itu.edu.tr/fakulte.php?dil=1&hangi=hatirlanacak23.01.2011>.

⁷⁵⁴ Ü.Birkan, “Türkiye’de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve “Üniversiteliler Müzik Derneği””, **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.29.

Gerçekten de günümüzde bile gerçekleştirmesi zor bir organizasyonun üstesinden gelir üniversite gençliği. Ancak, burada üzerinde durulabilecek bir nokta, Türk bestecilerinin yapıtlarının yeterince seslendirilmemesi gibi bir problem yaşanmasının gençleri harekete geçirmiş oluşudur. 1940'lı yıllardan günümüze değin bu sorunun aşılamamış olması ilginçtir. Bu konuda kurumların eksikliğini gidermek için öğrencilerin harekete geçmesi önemlidir.

12-27 Ocak 1957 tarihleri arasında düzenlenen Birinci Ankara Müzik Festivali'nin broşüründe etkinliğin amacı dernek tarafından belirtilir:

1948-1950 yılları arasında yapılan Türk-İngiliz Müzik Festivalleri⁷⁵⁵ sayılmazsa, müzik tarihimizde Türk bestecilerin eserlerinin çalındığı toplu bir müzik olayına rastlanmaz. Çoğu zaman Türk müzikseverleri kendi bestecilerinin yeni eserlerini yabancı ülkeler tanıdıktan sonra dinleyebilmektedir. Bu festivali, özellikle Türk bestecilerin eserlerini topluca sunabilmek için düzenlenmiştir. Programlarda onbeş Türk eseri yer almıştır. Gelecek festivallerde bu sayının daha da artacağı umulabilir⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ Türk-İngiliz Müzik ve Tiyatro Festivalleri, 1948-1950 yılları arasında Ankara'da Nisan ayında yapılır. İngiliz Kültür Heyeti ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın ortak çalışmasıyla düzenlenen festivaller, sanatçıların aracılığıyla karşılıklı olarak müzik kültürlerinin tanınmasına yardımcı olur. Festivallere katılan İngiliz sanatçılar arasında Frederick Riddle, George Weldon sayılabilir. H.B.Yönetken, "Üçüncü Türk-İngiliz Müzik Festivali", **Müzik Görüşleri**, Sayı:8, Mayıs 1950, s.13. H.Emiroğlu, "Türk-İngiliz Müzik Festivali", **Filarmoni**, Sayı:5, Nisan 1949, s.8,9.

⁷⁵⁶ Aktaran: Ü.Birkan, "Türkiye'de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve "Üniversiteliler Müzik Derneği"", **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.30.

Burada ilgi çekici nokta, dernek üyelerinin Türk bestecilerinin yapıtlarının Türkiye'den önce yurt dışında seslendirildiği konusundaki görüşleridir. Dönemin yurt dışı eğitimi almış bestecilerin çoğunluğu gerçekten de Batı'yla ilişkilerini koparmaz. Örneğin "Türk Beşleri" üyelerinden Cemal Reşit Rey'in ya da Ahmet Adnan Saygun'un 1950'li yıllarda yurt dışında daha etkin olduğu söylenebilir.

Festivalin açılış konserini Hasan Ferit Alnar yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ve piyanist Ferhunde Erkin verirler. Program Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Konçertosu, Hector Berlioz'un⁷⁵⁷ Roma Karnaval Uvertürü ve Jean Sibelius'un⁷⁵⁸ Birinci Senfonisi'nden oluşur. Amacı Türk bestecilerin yapıtlarını seslendirmek olan bir festivalin açılış konserinde yabancı bestecilere ağırlık vermesi düşündürücüdür. Aynı şekilde, festivalde yer alan üç opera şarkıcısı da programlarında Türk bestecilere yer vermezler⁷⁵⁹. Festivalde yer alan besteciler, Bülent Arel, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Bülent Tarcan ve İlhan Usmanbaş'dır.

⁷⁵⁷ Hector Berlioz (1803-1869). Fransız besteci. Senfoni, koro ve opera türünde yapıtlar vermiş olan Berlioz, Romantik Dönem müziğinin önemli adlarındandır. E.İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, YKY, İstanbul 1996, s.107,110.

⁷⁵⁸ Jean Sibelius (1865-1957). Finlandiyalı besteci. Ulusalçılık ekolüne bağlı olarak beste yapan sanatçı, özellikle ülkesinin edebi yapıtlarına ilgi duyar. İ.Boran-K.Y.Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, YKY, İstanbul 2007, s.223,224.

⁷⁵⁹ Bu şarkıcılar, Ayhan Baran (Bas), Suna Korad (Soprano), Cemil Sökmen (Tenor)'dur. Ü.Birkan, "Türkiye'de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve "Üniversiteliler Müzik Derneği"', **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.32.

Festivali yorumlayan yazarlardan Rıza Kaner, “programın baştan sona hiçbir aksamaya uğramadan” uygulandığını belirtir⁷⁶⁰.

İkinci Ankara Müzik Festivali, 11-30 Ocak 1958 tarihlerinde düzenlenir. Bu kez program, Birinci Festival’de vurgulandığı gibi daha geniş katılımlı olur. Cenan Akın, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Nevit Kodallı, Muammer Sun ve Ekrem Zeki Ün’ün yapıtları seslendirilir. Hem besteci sayısı ham de seslendirilen yapıt sayısı artar. Bu festivalde ayrıca, Türk bestecilerinin yapıtları yanında çeşitli müzik topluluklarının yabancı bestecilerin yapıtlarına da programlarında yer veren konserleri de yer alır⁷⁶¹.

24 Ocak-15 Şubat 1959 tarihinde düzenlenen Üçüncü Ankara Müzik Festivali, aynı zamanda Üniversiteliler Müzik Derneği’nin son etkinliğidir. Derneği kuran öğrencilerin okullarından mezun olmaları ve yerlerine geçerek çalışmalarını yürütecek başka bir kadro bulunamaması nedeniyle, festival sonlanır. Oysa bu üçüncü festival, önceki festivallerden daha zengin bir içeriğe ulaşır. Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Nevit Kodallı, Muzaffer Arkan, İlhan Baran, Kemal İlerici, Yüksel

⁷⁶⁰ R.Kaner, “Ankara Müzik Festivali “Kapanış Bilançosu””, **Pazar Postası**, Sayı:7, 10 Şubat 1957, s.10.

⁷⁶¹ Suna Kan-Mithat Fenmen keman-piyano resitali ya da Erol Pekcan Caz Topluluğu konseri gibi. Ü.Birkan, “Türkiye’de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve “Üniversiteliler Müzik Derneği””, **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.34.

Koptagel, İlhan Mimaroglu ve Yalçın Yüreğir'in yapıtları seslendirilir⁷⁶². Türk bestecileri konserleri dışındaki etkinliklerin de giderek zenginleştiği gözlemlenir⁷⁶³.

⁷⁶² Varlık Dergisi Cemal Reşit Rey'in yapıtlarının da seslendirildiğini yazar. Anonim, "15 Günün Olayları", **Varlık**, Sayı:496, 15 Şubat 1959, s.2.

⁷⁶³ Örneklersek, Alman Gobel Triosu'nun konseri, Metin And'ın "Türk Halk Danslarının Sahneye Uyarlanması" konulu konferansı, İlhan Mimaroglu'nun sunduğu "Türk Bestecileri Forumu", gitarist Siegfried Behrend konseri gibi. Anonim, "15 Günün Olayları", **Varlık**, Sayı:496, 15 Şubat 1959, s.2. Ü.Birkan, "Türkiye'de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve "Üniversiteliler Müzik Derneği"", **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.37.

4. DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

Cumhuriyet'in 1950 öncesi dönemleri ile 1950'li yıllar arasında çalışmanın konusu bağlamında yapılacak bir karşılaştırmada ilk dikkati çeken nokta, iktidarların sanata bakışlarındaki ayrımlardır. 1923-1938 Atatürk ve 1938-1950 İnönü iktidarlarında kültür-sanat politikalarında ana hatlarıyla da olsa ortak bir yaklaşımdan sözedilebilir. Bu iki iktidarın bakış açılarındaki ayrımlara aşağıda değinilecektir. Ancak 1950'li yıllara bakıldığında, Menderes iktidarında kültür-sanat alanında her hangi bir politikanın parti programlarında yer almaması önceki dönemlerden en önemli fark olarak çıkar karşımıza. Öyle ki on yıl boyunca bu alanların kendi haline bırakıldıkları söylenebilir. Ancak bu süreçte Türkiye'de her alanda uygulamaya konan yeni politikalardan elbette dolaylı olarak kültür- sanat yaşamı da etkilenir.

1950 öncesi gerek Atatürk gerekse İnönü dönemlerinde, sanatın hemen her alanında bir devlet politikasının varlığı açıkça görülür. Atatürk döneminde "muassır medeniyetler seviyesine ulaşmak" amacı esas alınırken, İnönü döneminde "Batı'ya uyarlı" bir çizgi hedeflenerek kurumsallaşmaya gidilir ve özellikle resmi ideolojinin olumladığı yapıda bir sanat anlayışı güden kurumlar ve sanatçılar için devlet desteği sağlanır. Kültür-sanat alanında ortak paydaları "ulusal sanat yaratma ideali" olarak belirlenebilecek bu iktidarların, bu amaca giderken izlenmesini öngördükleri yolda farklılıklar ortaya çıkar. Sanat ve kültür alanında Atatürk ve İnönü iktidarları arasındaki en temel ayrım, Atatürk döneminde yürütülen politikaların, kültür ve sanatı

temel alan bir hükümet programı belirlemesi ve bilimin aydınlattığı, her dalda ilimle gelişmeyi hedefleyen bir yaklaşımın temel alınmasıdır. Bu dönemde “muassır” sözcüğünün içi herhangi bir coğrafi ve kültürel gönderme yapmadan doldurulurken⁷⁶⁴, İnönü döneminde yürütülen çağdaşlaşma politikaları, Avrupa kültürünün bilime dayalı, özellikle klasisizm ve Antik Yunan kültürünü temel alarak, klasik hümanizmle temellendirilir⁷⁶⁵. Her iki

⁷⁶⁴ Bu noktada Atatürk'ün 15-21 Temmuz 1921 tarihleri arasında Ankara'da toplanan I. Maarif Kongresi'nde yaptığı açılış konuşması yol göstericidir. Atatürk'ün, bu konuşmada “millî eğitim” konusunda söyledikleri, kültür-sanat alanındaki düşüncelerine de ışık tutar. Millî sanat yaratırken hangi öğelerin referans olarak alınacağı ya da alınmayacağı konusundaki görüşlerini açık olarak aktarır:

Şimdiye kadar takip olunan tahsil ve terbiye usullerinin milletimizin tarihi tedenniyatında en mühim bir âmil olduğu kanaatındayım. Onun için bir millî terbiye programından bahsederken, eski devirin hurafatından ve evsafı fitriyemizle hiç de münasebeti olmayan yabancı fikirlerden, şarktan ve garptan gelebilen bilcümle tesirlerden tamamen uzak, seciyei millîye ve tarihiyemizle mütenasip bir kültür kastediyorum. Çünkü dehayı millîmizin inkişafı tamı ancak böyle bir kültür ile temin olunabilir. Lâalettâyin bir ecnebi kültürü şimdiye kadar takip olunan yabancı kültürlerin muhrip neticelerini tekrar ettirebilir. Kültür (haraset-i fikriye) zeminle uygundur. O zemin, milletin seciyesidir.

Anonim, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Cilt 2, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1989, s.19,20.

⁷⁶⁵ Bu noktada İnönü'nün 1943 yılındaki demeci yol göstericidir. Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel önderliğinde başlatılan Batı uygarlığının temeli olarak kabul edilen Antik Yunan klasiklerinin Türkçeye çevrilmesi konusuna gönderme yapar İnönü:

Eski Yunanlılardan beri milletlerin sanat ve fikir hayatında meydana getirdikleri şaheserleri dilimize çevirmek, Türk milletinin kültüründe yer tutmak ve hizmet etmek isteyenlere, en kıymetli vasıtayı hazırlamaktır.

Anonim, **Ülkü**, Sayı:51, İkinci Teşrin (Kasım), s.III.

dönemde de ulusal değerleri koruyan ve bilimle geliştiren bir sanattan hareketle çağdaş/evrensel sanata dahil olma ideali pratiğe aktarılmaya çalışılır.

Bu görüş uyarınca, yeni sanat kurumlarının açılması ve varolan kurumların çağdaş bir içeriğe kavuşturulması amacıyla yurt dışından sanatçılar getirilir. Onların görüş ve önerileri iktidarların kendi idealleriyle örtüştüğü çerçevede değerlendirilir. Devlet desteğiyle yurt dışına sanat öğrenimi için öğrenciler gönderilir, bu konuda yasal düzenlemeler yapılır. Düzenlenen “Devlet Resim ve Heykel Sergileri”, “Yurdu Gezen Türk Ressamları”, gibi etkinliklerle, “milliyetçilik” ilkesi bağlamında sanat dallarının millî sınırlar içinde gelişmesi ve Türk sanatçısının millî değerlerle bütünleşerek çağdaş sanata ulaşması sağlanmaya çalışılır. Resim alanında sanatçılara Anadolu’yu tanıma konusunda yeni ufuklar açılırken, ekonomik olarak da destek olunur. Bu etkinlikler yalnızca düzenlendikleri dönemleri etkilemezler, sonuçları itibariyle tüm Türk sanat tarihini etkileyen değişim ve gelişimlere neden olurlar.

Aynı biçimde çoksesli müzik alanında derleme gezileri, sanatçılar için kendi halkını tanıma, ona yaklaşma olanağının yanında, hedeflenen Çoksesli Türk Müziği yaratma idealini gerçekleştirme yolunda da kaynak sağlar. Cumhuriyet’in temel ilkelerinden “devletçilik” ilkesinin bir uzantısı olarak devlet, sayılan uygulamaların yanında eser sipariş verilmesi ya da satın alınmasıyla sanatçıya destek olurken, bir yandan da 1950 yılına kadar olan sergilerde, konser ya da temsillerde devlet adamlarını yanlarında görmenin

onurunu yaşarlar sanatçılar. Maddi ve manevi olarak devletin desteğini yanında duyumsamak, sanatçıların ulusal sanat yaratma ideallerini gerçekleştirme konusunda, kuşkusuz, motivasyonlarını arttırır.

Daha çok büyük kentlerde etkinlik gösteren sergi ve konser etkinliklerinin izdüşümleri “halkçılık” ilkesinin göstergesi olan Halkevleri, Halkodaları gibi oluşumlarla büyük kentler dışına aktarılmaya çalışılır. Bu kurumlarda toplumun çağdaş sanat değerleriyle tanışması ve bu yapıya katkıda bulunarak çağdaş sanatın halk tarafından içselleştirilmesi hedeflenir ki bu adımlar Cumhuriyet’in *çağdaşlaşma* idealinin tabanda yerleşmesi noktasında büyük önem taşır.

1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi, o yıla kadar süren ve bütünüyle olmasa da genel çizgileriyle örtüşen bir kültür-sanat politikasının sonlanmasını beraberinde getirir. Hükümetin kültür-sanata bakış açısı, *çağdaşlaşma* sözcüğünün içeriğine yükledikleri anlam paralelinde değişecektir. İktidarı tarıma dayalı bir ekonomisi olan kırsal kesime yaslanan hükümet, daha çok tarımda, sanayide bir başka deyişle, ekonomideki edimleriyle “modernleşme” idealini gerçekleştirmeyi hedefler. “Devletçilik” ilkesinin özel teşebbüsle karşı karşıya kaldığı ve liberal bir ekonomik çizgiye kayıldığı bu yıllarda, sanata ve sanatçıya bakış da bu paralelde değişir.

Menderes döneminin 1950 öncesi dönemden önemli bir farkı da gelenek kavramına getirdikleri yeni içeriktir. Önceki dönemlerde, coğrafi olarak İstanbul dışında; Anadolu’ya ve kökü Orta Asya’ya uzanan bir Türklük anlayışı, buna paralel olarak da, Anadolu’da öz Türk kültürünün yüzyıllarca

bozulmadan kaldığı ve halâ yaşadığı görüşüne dayandırılan bir gelenek anlayışı egemendir. “Ulusal” kavramı da bu niteliklerle beslenir. Osmanlı'nın Bizans, Arap ve Fars etkileriyle sentezlenmiş bir “Osmanlı” kavramı geliştirdiği düşünülür. İmparatorluğun son yıllarında Batıya açılan ve değişerek gelişen sanat ve kültüre bakışının kaynağı, artık, Türkiye ve Türk kavramlarıyla yeni bir boyut kazanır. Kurtuluş Savaşının yaşandığı Anadolu, yeni kurulan Cumhuriyet Hükümetleri için Türkiye'dir ve Türk kültürü geliştirilmelidir.

Bu nedenle de Osmanlı'ya ait değerler bilimsel araştırmalarla korunurken “Yeni Türkiye” imajı “muasır” ve “ilim” kavramlarını amaç olarak alan çağdaş bir kültür yaratma ereğini benimser. Bu hedefin uygulanmaya başlamasının ardından yaklaşık 30 yıl sonra çok partili dönemde kültür ve millî kavramlarının özdeş olarak görülmeye başlandığı bir döneme geçilir.

Demokrat Parti, iktidara gelirken, kendi felsefesi gereği de ilk iş olarak “Gelenek” imajına eski değer ve görkemini vermeyi amaç edinir. Bu noktada uluslararası sanatın gelişmesini hedefleyen kuramların yerini geleneksel sanat değer arayışları almaya başlar. Geleneksel el sanatlarının ve tüm geleneksel müziklerin izlerini ve etkilerini kaynak olarak kullanmak, sanatçılar için özendirici bir nitelik kazanır.

Örneğin, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri Bizans, Arap ve Fars etkileriyle Türklük niteliğinin bozulmuş olduğu yargılarına maruz kalan Klasik Türk Müziği, radyolarda bu müziğin yayın saatlerinin arttırılması gibi

uygulamalarla hem sanatçılar hem de halk için daha ulaşılabilir ve kullanılabilir bir kültür ögesi olarak karşımıza çıkar 1950'li yıllarda.

İktidarın yaklaşımında kültür ve sanatın doğrudan yeri olmaması, on yıl boyunca Cumhuriyet'in 1950 öncesi döneminde açılan çağdaş sanat kurumlarının kayda değer bir ilerleme gösterememeleri sonucunu doğurur. Bununla birlikte 1958 yılında İzmir'de konservatuvarın açılması bu yılların en önemli gelişmelerinden biri olarak kabul edilebilir. Sanatçılar yurt dışına da ancak kişisel çabalarıyla gidebilirler. Devlet desteğini madden ve manen alamadıklarından yakınan sanatçılar, etkinliklerde aralarında görmeye alıştıkları devlet adalarını da artık göremez olurlar. Örneklemek gerekirse, iktidarın ilk günlerinde Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin eski Cumhurbaşkanı İsmet İnönü için uygulamakta olduğu özel koltuk rezervasyonu kaldırılır. Bu konuyu İnönü'nün aynı zamanda damadı olan gazeteci Metin Toker şöyle anlatır:

İsmet İnönü' nün müziğe olan merakı bilinir. Cumhurbaşkanırken Operanın şeref locasında, sol tarafında dinleme aleti bulunan bir koltuğu vardı. 14 Mayıs' tan sonra koltuk, yandaki bir locaya konulmuştu. Devlet Tiyatroları Genel Müdürü, büyük tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul' un emriyle... İsmet Paşa orada oturup opera dinlerdi. Tevfik İleri koltuğu kaldırttı ⁷⁶⁶.

⁷⁶⁶ M.Toker, **Demokrasimizin İsmet Paşa'lı Yılları – DP'nin Altın Yılları (1950-1954)**, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1992, s.120-121.

Eğer bu edimin ardından yeni Cumhurbaşkanı Celal Bayar için bir koltuk rezerve edilseydi, durum değişen siyasi yaşamın olağan bir biçimde protokol kurallarına yansması olarak yorumlanabilirdi. Ancak Bayar için bir rezervasyona gidilmemesi, iktidarın opera ve bale sanatlarına verdiği yeri ve kendilerinin nerede durduğunu da bir noktada işaret eder.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren ulusal sanat yaratma konusunda başvurulan kaynak *gelenek* olur. Özellikle hem resimde hem de çoksesli müzikte başta iktidarlar tarafından *geleneksel kaynakları* kullanmanın *ulusal/millî* sanata giden yolda bir zorunluluk olarak görüldüğü söylenebilir. Daha önce belirtildiği gibi 1950 öncesinde *ulusal* kavramının referansı Batı iken, 1950'li yıllarda *millî* kavramının referansı Osmanlı geleneğini de kapsayan sanatlar olur.

Bu bağlamda, sanatçıların kaynak olarak kullanmaları öngörülen geleneksel değerler de 1950 öncesinde ve sonrasında, en azından iktidar tarafından bir meşruluk kazanması noktasında, farklılık gösterir. Bu durum daha çok çoksesli müzik alanında dikkati çeker. Klasik Türk Müziği'nin Türklük niteliğini yitirmiş olduğu varsayımından hareketle, 1950 öncesinde bu müzik kültürünün kaynak olarak kullanılması olumlanmaz. Elbette kimi zaman sanatın yaratıcı gücünün sınır tanımamazlığından kaynaklanan istisnalar ortaya çıkar; ancak devletin sanatta iradesinin tartışılmaz varlığı, bu müziği yasaklı kılar yıllar boyu. Resim alanında dikkati çeken ve sanatçı ve düşünürlerce de bir eleştiri noktası olan bir konu, örneğin Türk minyatür sanatının önemi ve değerinin, ancak yabancı sanatçılar bu sanatı keşfettikten

ve kendi sanatsal değerleri arasına aldıktan sonra sanatçılarımız tarafından görölmesidir⁷⁶⁷. Minyatür gibi daha çok Osmanlı kültürüne ait sanatsal değerlerin sanatçılar tarafından Avrupa'ya gitmeden yeterince tanınmaması da, iktidarın yürüttüğü kültür politikalarının bir uzantısı olarak görülebilir.

Hükümetin 1950'li yıllarda belirgin bir kültür-sanat politikasının olmaması, sanatçılar açısından sorunlar ortaya çıkarsa da öte yandan göreceli bir özgürlük alanı yaratır. Her hangi bir yönlendirmeye maruz kalmayan sanatçıların bazıları Batı sanatındaki gelişmeleri günü gününe izleme kaygısıyla bireysel üsluplarında çağdaş anlatımlar izlerler. Bu yönelim resim alanında sanat ortamına Non-figüratif x Figüratif sanat tartışmalarıyla yansırken, çoksesli müzikte de bireysel sesler duyulur. *Ulusal/millî* sanat yaratma idealine çok da sahip çıkmayarak Batı yörüngesinde bir sanat yaratma ve "ulusaldan evrensele" gitmektense doğrudan "evrensel" sanat ilkeleriyle sanat dilini oluşturma yoluna giderler bu sanatçılar. İlginçtir ki 1950'li yıllarda sanat ortamında sert tartışmalara da neden olan bu yeni yol günümüzde de "ulusal x evrensel" sanat tartışmaları biçiminde etkinliğini sürdürür.

1950'li yıllara kadar resim ve çoksesli müzik alanlarına devletin yaklaşımlarında önemli ayrımlar dikkati çeker. Çoksesli müzik alanında iktidarlar daha yönlendirici politikalar izlerler.

⁷⁶⁷ Bu konuda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Matisse'in, Duffy'nin resimlerindeki minyatür etkisini gördükten sonra verdiği tepki örnek olarak verilebilir. 1933 yılında hocası İbrahim Çallı'ya yazdığı mektup minyatürleri keşfini anlatır. Bkz. s.106,107.

Bu alanda Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başlayan ve 1950 yılına dek süren dönemde yapılan çalışmaların temelde *ulusaldan evrensele* ilkesine dayandırıldığı görülür. Çoksesli müzik alanında bu ilke, 1923 yılı sonrasında pek çok uygulamayla gündeme sokulsa da, yapılanlar Atatürk tarafından nitelik, nicelik ve hız açısından yeterli görülmez ve 1934 yılında "Musiki İnkılâbı" olarak daha kapsamlı bir biçimde sistematize edilen ve devrim niteliği taşıyan bir dizi çalışma uygulamaya konur. Bu uygulamada başta Atatürk olmak üzere, iktidarın kendisi yönlendirici konumundadır.

Bir başka deyişle tamamen devlet güdümlü bir müzik sanatından sözedilebilir ki bu uygulama hemen her alanda yürürlüğe konan "devletçilik" ilkesinin de bir uzantısıdır. Ziya Gökalp'in düşünceleri etkisiyle biçimlendirilen bir *sentez* anlayışı temel alınır ve sanatçılar bu sistemle Çoksesli Türk Müziği ekolü yaratma yolunda telkin edilir. Böylece iktidarın desteğiyle Türk Halk Müziği unsurları kaynak olarak yapıtlarda kullanılmaya başlanır ve *sentez* ideali çerçevesinde Çoksesli Türk Müziği ekolü yaratılmaya çalışılır.

Resim alanındaysa geleneksel kaynakların tuvalerde yer almaya başlaması 1940'lı yılları bulur. Bu alanda daha çok "modern" bir resim dili yaratılmaya çalışılması ön planda tutulur ve bu noktada açık olarak Kübizm'in benimsenmesi önerilir⁷⁶⁸. Akademi'de 1936-1937 yıllarında üniversite reformu kapsamında yapılan yeniliklerden biri olarak kuruma Leopold

⁷⁶⁸ K.Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999, s.378,379.

Levy'nin getirilmesi de bu düşüncenin bir uzantısıdır. Amaçlanan yerel sanat değerlerinden çok Batı sanat değerlerinin ön plana çıkarılmasıdır. Ancak sanatçılara yaratacakları dilde kullanacakları sanatsal değerler konusunda devlet tarafından müzikte olduğu kadar sistemli ve doğrudan bir yönlendirmeye gidildiği söylenemez. Sonuç olarak müzik alanında *iktidarın desteği* ve *yönlendirmesiyle* 1920'lerden başlayan *sentez* ve geleneksel kaynaklara bakışla ilgili tartışmalar, resim alanında, *kendiliğinden* 1940'ların ikinci yarısında başlayarak 1950'li yıllarda ağırlık kazanır. Ancak özellikle 1950'li yılların DP hükümetlerinin getirdiği değişimlerin sanata yansımaları olduğu da unutulmamalıdır. Bu yansımalar doğrudan değilse de dolaylı olarak sanatçıları etkiler.

1930'lu, 1940'lı yıllarda gerçekleştirilen iki önemli etkinlik 1950'li yılları sonuçları bakımından etkiler. Bunlardan biri 1938-1944 yılları arasında CHP tarafından düzenlenen "Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliği, diğeri ise 1937-1952 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün yönetimi altında başlayan ve Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yürütülen "Derleme Gezileri"dir. Her iki etkinlik de sanatçılara, o yıllara kadar uzak kaldıkları Anadolu insanını, kültürünü ve sanatını yerinde ve doğrudan, hatta onların arasına karışıp yaşayarak görme ve tanıma olanağı sunar. Bir yandan resimleme ve notaya alma yoluyla Anadolu kayda geçirilip belgelenirken, öte yandan sanatçılara kaynak olarak kullanabilecekleri pek çok yeni materyal toplanarak sanatçıların ufku genişletilebilir. Diğer yandan sanatçıların bu çalışmalarını yaparlarken halkın

arasına karışmasıyla karşılıklı birbirini tanıma ve yakınlaşma yaşanacak ve bir yandan da bu etkinliklerde ya da etkinlikler sonucunda toplanan materyallerle gerçekleştirilen yapıtlarda halk kendisini görecektir ve bu yolla çağdaş sanatın benimsenmesi, yaygınlaştırılması sağlanacaktır.

Hem resim hem de çoksesli müzik alanında yukarıda sayılan amaçların biri dışında hepsine ulaşıldığı söylenebilir. Gerçekten de müzik alanında o dönemde toplanmış kaynaklar besteciler için günümüzde de tartışılmaz bir zenginliğe sahip materyaller olarak iş görürler ve her açıdan büyük bir değişim içindeki Türkiye'nin çoğu günümüzde kaybolmuş pek çok değeri yerinde kayıt altına alınır. Sanatçıların çoğu son derece zengin esinlerle yaşadıkları kentlere dönerler ve bu etkilenimler özellikle 1950'li yıllarda tuvallere yansır. Ancak, belki de etkinliklerin uzun vadede sonuç vermesi beklenen, halka, tanıdık bir yüzle yaklaşılması yoluyla çağdaş sanatı benimsetmek amacı, ne yazık ki günümüzde de ulaşılamamış bir noktadır. Belirtmek gerekir ki burada sorun yalnızca sanatçılarda değil, iktidarların politikalarında ve halkın kültür-sanat yaşamının bir sisteme oturtulmaktan çok bireysel inisiyatiflere bırakılmasında aranmalıdır.

1950'li yıllarda resim alanında yazılan yazılarda, daha çok sentezin nasıl olması gerektiği üzerinde durulur. Çoksesli müzik alanında ise bu yıllar, artık geçmiş dönemin eleştirisinin yapıldığı yıllardır. Müzik alanında 1920'lerde başlayan sentez çalışmalarının 1950'li yıllarda bir muhasebesi yapılmaya gidilir.

Oysa resim alanında bu değerlendirme süreci ancak 1950'li yılların sonlarında başlayacaktır. Her iki sanat dalında da sentezde en önemli sorun *biçim-öz ilişkisi* olarak ortaya konur. Geleneksel kaynakların kullanılması ulusal/millî sanat yaratma bağlamında çoğunlukla olumlanırken, bu kaynakların kullanılma biçimleri tartışma konusu olur. Genel olarak bu kaynakları kullanımın *biçimde* kaldığı, bu yapıtların gerçek millî ruhu yansıtamadığı yani öze inemediği düşüncesi, geleneksel kaynakları kullanmanın çağdaş Türk sanatı yaratmada kullanımının kaçınılmaz olduğu görüşündeki sanatçı ve yazarların hemen hepsinde ortak paydadır. Yazılan yazılarda çeşitli biçimlerde belirtilen bu soruna pratikte bir çözüm önerme yoluna doğaldır ki kimse gidemez. Çünkü yine pek çok sanatçı ve yazarın vurguladığı gibi bu sorun, her şeyden önce sanatçının gerçek bir sanat yapıtı ortaya koyma gücü ve bireysel üslup geliştirmesiyle bağıntılıdır.

5. SONUÇ

14 Mayıs 1950 tarihinde Türkiye, Cumhuriyetin kuruluşundan o döneme dek geçen süreçte izlenen yoldan farklılıklar taşıyacak yeni bir yola girer. Çok partili sistemin yürürlüğe girdiği söz konusu tarihte, seçimle iktidara gelen Celal Bayar ve Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti iktidarları, on yıl boyunca, Türkiye'nin hemen her alanda değişimini öngören programlar izlerler. Bu değişimlerden kültür ve sanat yaşamı da etkilenecektir.

İktidarın kültür-sanat alanlarını doğrudan etkileyen edimleri arasında yer alan Halkevleri ve Halkodaları'nın kapatılması, yeni bir dönemin başladığının ve bu dönemde halk ile sanat arasındaki bağları kuran bir yapılanmadan uzak durulacağına belirtisidir. Bu durum, Hükümetin modernleşmeyi yalnızca ekonomik alandaki göstergelerle ölçme yanlısı bakış açısının da göstergesidir. Sanatın öğretildiği ve halkla buluşturulduğu merkezler olan Halkevleri ve Halkodaları, onların yerini alacak kurumlar ve projeler yapılmadan kapatılır. Bu yaklaşımın sanat alanında öngörülmeven ancak günümüz toplumsal yaşamını derinden etkileyen pek çok sorunun ortaya çıkmasına zemin hazırladığı düşünülebilir. Halkevleri ve Halkodaları'nın yokluğunun yarattığı ve bir kültür programının olmamasının büyüttüğü boşluğu dolduracak mekanlara ve projelere olan gereksinim uzun yıllar karşılanmayacaktır. Çağdaş kültür-sanat oluşumlarının ve projelerinin yapılması ve uygulanacak mekanlar bulunması zorlaşacaktır. Sonuç olarak, sanat ve toplum arasında kurulması gereken bu köprülerin kaldırılması, sanat

dallarının gelişiminin yavaşlamasına ve günümüze dek yansıyacak sorunlar doğmasına neden olur.

1950'li yıllarda dikkat çeken önemli gelişim de ulusal tarih ve Türk kimliğinin yeniden inşasını hedefleyen çalışmalardır. 1950 yılı öncesi Cumhuriyet döneminde Türk Tarih Tezi, Dil İnkılâbı ve Güneş-Dil Teorisi gibi kuramlarla desteklenen bir ulus-devlet yaratma ideali çerçevesinde pek çok inkılâp yapılır. Bu bağlamda kaynağını Orta Asya ve Anadolu'dan alan bir Türklük anlayışıyla ulus-devlet ve 'Türk kimliği' inşa edilmeye başlanır. 1950 sonrası döneminin tarih ve milliyet yaklaşımı ise, köken olarak Anadolu'ya dayanan bir Türklük anlayışının yanında, "görkemli" geçmişiyle Osmanlı İmparatorluğu'na da dayanan bir kimlik yaratmaktır.

Bu doğrultuda Osmanlı tarihi üzerine yapılan araştırma ve yayınlarda belirgin bir artış göze çarpar. Türkiye tarihine bakıştaki bir değişim, Cumhuriyet'in Türk kimliği yaratma çalışmalarının yerini Osmanlı İmparatorluğu araştırmalarına bırakmasıyla görünür. Hedef Osmanlı kültür ve tarihini özümseyen yeni bir toplum bilinci yaratmaktır. Sonuç olarak, Cumhuriyet'in kuruluş amacını belirleyen Türk kimliği yaratma ve kültürünü yaşatma ereği Osmanlı bilincini pekiştirme programıyla kesişir.

Bu bağlamda, örneğin 1953 yılında İstanbul'un fethinin 500. yılı dolayısıyla düzenlenen programlar, bu düşüncenin pratiğe aktarılmasının bir göstergesidir. 1952 yılında yeniden kurulan Mehter takımının da İstanbul'un fethinin 500. kutlama yıldönümünde törenlere katılması önem taşır. Ressamlar Topkapı Sarayı'nın içinde mimariyi ön plana çıkartan manzara

resimleri ve enteriyörler yapma etkinliği içinde yer alırlar ve padişah portreleri yaptırma projesi kapsamında çalışmalar yaparlar. Böylece 1950'li yıllar, *millî* sözcüğünün Osmanlı imgesini de içeren bir anlama kavuşturulduğu dönem olarak görülebilir. Bu bağlamda, İstanbul'un yeniden "Osmanlı İmparatorluğu'nun Başkenti" olarak anlamlandırılmaya başlaması da dikkat çekicidir.

Hükümet programlarında dış politikada liberal ve ABD'ye yakın duran bir yol izlenirken, iç politikada millî değerlere ve kültüre dönük programlar uygulandığı gözlenir. Kültürel alanda Batılılaşmanın yerini millî görüşün aldığı 1950 sonrası, geleneğe dönüş ve geleneğin modernleştirilmesi projesi geliştirilir. Böylece Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren Anadolu'yu ve halk sanatlarını, Türk Halk Müziği'ni gelenek olarak tanımlamayı seçen hatta öngören bir düşünce yapısı, yerini, farklı bir gelenek kavramına bırakır. Bu doğrultuda, resim alanında Osmanlı saray sanatlarından yararlanılması, müzik alanında ise özellikle Klasik Türk Müziği'nin temel alınması öngörülür.

Özellikle 1950 öncesinde çoksesli müziğe verilen önemle, giderek geleneksel müziklerle çoksesli müzik arasında bir hiyerarşinin doğduğu ve çoksesli müziğin *çağdaş* ve *uygar* dünyayla, teksesli müziğinse *ilkellik*le özdeşleştirildiği bir sanat ortamının tartışmaları sürmektedir. 1950 yılı sonrasındaysa geleneksel müzik taraftarlarının ve sanatçıların bir rahatlama içine girdiği söylenebilir. Örneğin radyo programlarına yansıyan bu değişim, çoksesli müziğin halk tarafından benimsenmediği yargısına dayandırılır. 1950'li yıllarda da özellikle süreli yayınlarda "alaturka" ve çoksesli müziğin,

sanatsal beğenilerinin yansıması değil, düşünce sistemlerinin uzantısı olarak görülmesi ve ideolojik bağlamda değerlendirilmesi süreci, önceki yıllarda olduğu gibi devam eder. Ancak bu kez “alaturka” müzik alanında yapılan çalışmalar artarken, çoksesli müzik çalışmaları önemini kaybeder.

1950 öncesinde olduğu gibi 1950’li yıllarda da geleneksel sanat değerlerini kaynak olarak kullanmak, *millî* sanat yaratmanın koşullarından biri olarak görülür çoğu sanatçı ve yazar tarafından. Ancak millî sanat yaratımına giden yolda, geleneksel kaynaklar, halk sanatı, mitoloji, Anadolu ve folklor araştırmaları ve arkeolojik araştırmaların çok katmanlı etkileşimi olduğunu söylemek gerekir. Bu açıdan 1950’li yıllar önceki yılların tüm bu alanlarda elde edilen verilerinin değerlendirildiği yıllar olarak görülebilir.

Resim alanında 1940’lı yıllarda başlayan geleneksel sanat kaynaklarına ilgi, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi bazı sanatçıların Batı resmi üzerinde Doğu sanatı etkilerini görmeleriyle başlar. Duffy, Matisse gibi ressamın sanatlarındaki oryantalist bakış açısı, kendi geleneksel sanat değerlerini merak etmek ve bu değerlere eğilmek bağlamında bir ilgi doğmasına neden olur. Çoksesli müzik alanındaysa Batı’da 19.yüzyılın ikinci yarısında başlayan geleneksel halk müziklerinin çoksesli müzik alanında kullanımı yoluyla kurulan ulusal ekoller, 1920’lerde Çoksesli Türk Müziği Ekolü yaratmak için gidilmesi gereken yolu göstermektedir. Buradan hareketle hem resim alanında hem de çoksesli müzik alanında, birkaç on yıl gecikmeyle de olsa, ulusal/millî sanat yaratma çabasında Batı sanatının tarihsel gelişimine paralel bir yol izlendiği söylenebilir.

Ulusal/millî sanat yaratmak için çıkılan bu yolda temel bir hedef vardır. Bu hedef her iki sanat alanında da *sentez* yapılması öngörüsüdür. Geleneksel sanat değerlerinin Batı sanatıyla sentezlenmesi pek çok sanatçı ve yazar tarafından olumlansa da sentezin nasıl yapılacağı, yöntemi ya da başarılı olup olunmadığı konusu tartışmalara neden olur.

Resim alanında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Elif Naci, Sabahattin Eyüboğlu, Cemal Tollu, Malik Aksel, Şekip Tunç, Arif Kaptan ve Sezer Tansuğ gibi yazar ve sanatçılar, pek çok süreli yayında bu tartışmalarda taraf olurlar. 1945 sonrası geleneksel sanat değerlerine yönelen ve Akademi'de öğretmenlik yapan d Grubu sanatçılarının da etkisiyle, bu tartışmalar Akademi ortamına taşınır. Ancak 1950'li yılların ikinci yarısından sonra sentezi gerçekleştirme yolunda istenen düzeyde bir gelişme kat edilemediği hatta başarısız olduğu yolunda yargılar artar ve sanatçı ve yazarlar görüş ve çözüm önerileri verirler.

Millî sanat yaratma gereğini sıkça vurgulayan sanatçılardan biri, Nurullah Berk'tir. Berk, özellikle 1950'li yıllarda millî sanat yaratmanın gerekliliğine işaret ederek, sanatçıların da bu "gerçeğin" ayırında olduklarını, geleneklerden yararlanarak her birinin millîliğe giden yolda farklı teknikler uyguladıklarını ve eninde sonunda başarıya ulaşılacağına dair inancını vurgular. 1950'li yılların başlarındaki bu iyimser bakış, 1950'lerin sonlarında yerini, senteze varma konusunda ressamların başarısızlığa uğradığı saptamasıyla, sorunları ortaya koyma çabasına bırakır.

Geleneksel kaynakların kullanımını gerekli görmekle birlikte, taklit tehlikesine dikkat çeken bir başka yazar da Cemal Tollu'dur. Tollu da Berk gibi, geleneksel sanat alanlarında doruğa zaten ulaşıldığını ve biçimden çok ruha inen bir millî sanat yaratımına gidilmesi gerektiğini vurgular.

Aynı tehlikeye dikkat çeken sanatçılar arasında Arif Kaptan da bulunmaktadır. Sanatçı sorunu sanatsal değerlerin montajı olarak görür ve çözüm olarak, geleneksel sanat değerlerinin, gelenek içindeki işlev ve yerlerinden soyutlanarak, estetik değerlerinin resme aktarılmasını önerir. Bir başka yazar, Celal Esat Arseven ise, farklı bir açıdan yaklaşarak, bu başarısızlığı sanatçıların yeterince millî olmamasına bağlar.

Malik Aksel millî sanat yaratma çabalarını başarısız olmanın yanında içten de bulmayan bir sanatçı olarak dikkati çeker. Sanatçı, millî olmanın yalnızca "eski" öğeleri kullanarak sağlanamayacağını, bu öğeleri zamanın gereksinimlerine göre uyarlayıp yeni anlamlar vermek gerektiğini belirtir. Sanatçı, "dışarıdan gelen yabancı sanatların" ancak bir yama işlevi gördüğünü ve bu yolla millî sanatın gerçekleştirilemeyeceğini de ekler.

Sentez konusunda görüşleri Türk çağdaş resim sanatı alanında oldukça önem taşıyan bir başka yazar Sezer Tansuğ'dur. Geleneksel kaynakların kullanımını tartışılmaz biçimde gerekli gören Tansuğ, pek çok yazarla 1950'li yıllarda bu çabanın başarısızlıkla sonuçlandığı görüşünü paylaşır. Tansuğ da, yapıtın tüm plastik yapısına ve ruhuna sinmiş, yalnızca biçime değil öze ulaşmış bir bileşimle senteze varılabileceği düşüncesindedir. Yazarın önemli bir vurgusu da çağdaş bir birey olabilme üzerinedir. Tansuğ,

çağdaş bireyin kimlik bulma sürecinde “kendi farklılık bilincini” kazanabilmek için tarihsel mirasa sahip çıkıp, bu mirası hareket noktası olarak bir bilinç geliştirmesi gerekliliğini önemle vurgular.

Hemen hemen tüm sanatçı ve yazarların, sentezin 1950’li yıllarda gerçekleştirilemediği değerlendirmesinin temelinde, kendilerinin de vurguladığı gibi, üslup sorunu yatmaktadır. Bir sanat yapıtının öncelikle sanatsal bir nitelik taşıması gerektiği ve bu nitelikleri yaratacak olan sanatçının kişisel bir dile, üsluba sahip olması zorunluluğu vurgulanır.

Üslup sorunlarının da dışında ulusal/millî nitelikler olarak sanata nelerin yansıtıldığı önem taşır. İsmail Tunalı, ulusallığın sanat yapıtının yalnızca içeriğiyle değil, biçimi, anlatımıyla ilgili olduğunu savlar:

Ulusallık, bir ulusun, bir toplumun tarihsellik içinde elde ettiği “obje”lere bir yaklaşım biçimi, nesnelere bir kavrayış, bir duyuş ve bir beğeni biçimidir. Bundan ötürü, bir ulusun öz kültüründen, öz duyuşundan ve öz beğenisinden söz açılır. Ulusallık bütün bu özgün değerlerin birikiminden oluşur. Bütün bu nitelikler, bir ulusun bireylerinin düşünüş, duyuş ve sezilerinde olduğu gibi, sanat yapıtlarında da tortulaşır⁷⁶⁹.

Tunalı’nın düşünceleriyle, sanatçı ve yazarların millî ruhun, iklimin resimlerde yansıtılması gerekliliği görüşü örtüşür. Her ne kadar ulusal/millî

⁷⁶⁹ İ.Tunalı, “Resimde ulusallık ve çağdaşlığa kavuşmak için ulusal anlatımın somutluk kazanması gerekir”, **Milliyet Sanat**, Sayı:179, 9 Nisan 1976, s.18,19.

sanat yaratımının koşulları bu çalışmanın konusu dışında kalsa da, sanatçı ve yazarların eleştirileri doğrultusunda, 1950'lerde ulusal/millî sanat yaratma amacıyla yola çıkan pek çok sanatçının yapıtlarının yöresellikten ya da yerellikten ulusallığa geçemediği saptaması yapılabilir. Tunalı'nın görüşleri doğrultusunda Türk estetik yargılarının tarih boyunca bir imbikten süzülerek biçime indirgenmiş değerlerini sanat yapıtına aktarma konusu, Nurullah Berk, Sezer Tansuğ, Arif Kaptan, Cemal Tollu gibi sanatçı ve yazarların da üzerinde durduğu bir konudur.

Bu noktada geleneksel sanat değerlerin ulusal bir sanat yaratma amacı gütmeyen ve dillerini Soyut sanat üzerine kuran sanatçılarca da kullanılmış olması önemlidir. 1950'li yıllar, Türkiye çağdaş resim sanatı açısından bir çakışmaya sahne olur. Bu çalışma aynı süreçte geleneksel sanatlara dönüşün yoğun olması ve Soyut sanatın Batı'da olduğu kadar Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamasıyla yaşanır ve geleneksel sanatları Soyut sanatla birleştirme çabalarının ortaya çıkmasına uygun ortam hazırlar. Böylece geleneksel sanatları Soyut sanat anlatımlarıyla yorumlayan sanatçılar hem *çağdaş* hem de *millî* olmanın yolunu açarlar. Özellikle Batı sanatının önemli adlarının Doğu sanatına ve motifsel çalışmalara yönelik uygulamaları, Türk ressamlarına geleneklerinin değerini gösterdiği gibi esin kaynağı da olur. Bu noktada Sezer Tansuğ'un soyutlamanın geleneksel sanatlarımızda zaten olduğu yolundaki düşüncesi önem taşır.

1950'li yıllarda düzenlenen bazı etkinlikler, sanat ortamındaki değişimleri göstermesi açısından önem taşır. Ancak, öncelikle, yalnızca

düzenlendiği dönemde değil, söz konusu süreçte ve sonrasında da Türk resim sanatının gelişimini etkileyen “Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliğinin, 1950’li yıllarda ressamların geleneksel sanat değerlerine yönelmesi bağlamında katkılarına değinmek yerinde olacaktır. 1938-1944 yılları arasında CHP’nin, ressamların “daha güzel ve milli eserler vücuda getirebilmeleri için, ilerideki geniş milli sanat hareketine bir başlangıç olmak üzere” düzenlediği geziler, ressamların İstanbul dışına çıkarak Anadolu’yu kendi gerçekliği içinde görüp tanıma olanağı sağlar. Geleneksel pek çok sanat değeriyle böylece tanışan sanatçılar, bu etkilenimleri bağlamında geleneksel verileri üsluplarını yaratmada kullanırken, bir yandan da ulusal/millî sanat ekolü kurma noktasında çözüm önerisi olarak değerlendirirler bu gezileri. Bu etkilenimler özellikle 1950’li yıllarda olgunlaşarak resimlerde yer alırlar.

1954 yılında düzenlenen iki etkinlik; “V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi” ve “Yapı ve Kredi Bankası Türkiye’de İş ve İstihsal Yarışması” ve 1955-1956 yılları arasında yaşanan “Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) Resimleri” ya da “Vilayet Tabloları Olayı” olarak tarihe geçen etkinlik 1950’li yılların önemli sanat hareketleri arasında yer alır. Kesin bir sonuca ulaşmamış olsa da “Vilayet Tabloları” etkinliği, CHP’nin düzenlediği “Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliğinden sonra, sanatçılara Türkiye’nin çeşitli bölgelerine gidip, o bölgeyi tanıma ve çalışma olanağı tanıyan bir etkinlik olması nedeniyle önem taşır. “Devlet Resim Heykel Sergileri” de 1950’li yıllar

boyunca süren etkinlikler arasındadır. Ancak bu yıllarda, iktidarın çağdaş sanata ilgisizliği bu etkinliğe yansır.

1950 öncesinde her ne kadar resim alanında millî sanat yaratma olumlanan bir düşünce de olsa, bu konuda devlet eliyle doğrudan uygulanan resmi bir politika olduğunu söylemek zordur. Ancak çoksesli müzik alanında 1920'lerde devlet, bizzat uyguladığı sistematik programlarla millî sanat yaratımında geleneksel sanat değerlerini kullanmayı telkin eder. Bu noktada resimde çoksesli müziğe oranla daha geç bir tarihte geleneksel sanat değerlerine yönelindiği söylenebilir. Bunda Atatürk'ün müziğe yüklediği misyonun ağırlığı etkendir. Neredeyse, Cumhuriyet'in sahip çıktığı tüm değerlerin yerleştirici ve içselleştirici gücü olarak görülür çoksesli müzik. Resimde doğrudan müdahalenin olmamasının nedenleri arasında, Batılı anlamda bir resim geleneğine sahip olunmayışı, ya da bir başka deyişle Batılı anlamda resim sanatında Osmanlı kültürüne ait bir geleneksel değer olmayışı, dolayısıyla da yeni kurulacak Türkiye'de bu alanda geçmişe dair reddedilecek, bu anlamda uğraş verilecek bir resim geleneği olmayışı da olabilir. Ama yine de Tansuğ'un vurguladığı gibi sanatçıların uzun yıllar minyatür, hat gibi Osmanlı sanatlarına uzak kalmalarında, devlet politikalarının etkisi olabilir. Acem ve Arap etkileri almış olan Klasik Türk Müziği'nin yeterince Türk olmadığı savıyla reddedilmesi gibi, aynı etkileri aldığı düşünülen minyatür ya da hat sanatının da iktidarlarca göz ardı edilmiş olduğu düşünülebilir.

1950 yılına gelindiğinde gündemi oluşturan konuların başında, önceki yıllarda olduğu gibi *millî* musiki yaratmanın gerekliliği ve bunun yolları gelir. Bu yıllara gelene dek çoksesli müzik alanında sentez çalışmaları çoktan ortaya çıkmış, üzerinde eleştiriler ve tartışmalar yapılmaya başlanmıştır. İlginçtir ki resimde olduğu gibi, çoksesli müzikte de sentezin gerçekleştirilebildiği yolunda görüş pek yoktur. Halkın “halâ” çoksesli müziği benimsememiş olduğu kanısının da bu değerlendirmede büyük etkisi olur. Millî müziğin nasıl yaratılacağı konusunda Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Orhan Borar, Hikmet Şimşek, Şükrü Tahirgil, Nihat Buruşuk, Sedat Çetintaş, Hıfzı Topuz, Sadi Karsel, Cemal Reşit Rey ve İlhan Usmanbaş gibi sanatçı ve yazarlar bu alanda düşüncelerini yazarlar. Ele alınan konular arasında ulusal/millî müziğin yalnızca geleneksel kaynaklar kullanılarak mı yaratılabileceği sorunsalının olması, 1950’leri önceki yıllardan ayıran bir yeniliktir.

Eleştiriler, genel olarak Musiki İnkılâbı’nın amacına ulaşıp ulaşmadığı ve gerçek bir Çoksesli Türk Müziği Ekolü yaratılıp yaratılmadığı bağlamında yapılır. Yazarlar ve sanatçılar devlet desteğinden, kullanılacak geleneksel kaynakların içeriğine, kullanma tekniklerine ve yönetsel uygulamalara kadar genişleyen bir çerçevede konuyu ele alırlar.

Ahmet Adnan Saygun, ulusal/millî müziğe ulaşmak için, geleneksel müzik kaynaklarının yalnız biçim olarak kullanılmasını yeterli görmez, halkın bir üyesi olarak düşünce ve duygu sisteminin sanatçı tarafından özümsemesi ve yapıtına yansıtılması gerekliliğinin altını çizer ve sanatçının

bir insan olarak yalnız var olmadığını ve bir insanın “atalarından ayrı” düşünölemeyeceğini vurgular. Saygun’un millî sanatın ne olduğu konusunda düşönceleri, yapıtı yaratan sanatçının milliyetinin, yapıtın *millî* karakter taşıması için yeterli olmadığı yönündedir. Halkın içine girerek onlardan biri olmak gerekir ona göre. Necil Kazım Akses ise, geleneksel kaynakların kullanıldığı her yapıtın millî nitelik taşıdığı görüşüyle Saygun’dan ayrılır. Ona göre tüm bu yapıtlar sanatsal değer içerir. Sorun devletin bu müziğe yeterince destek vermemesinde ve icra sayısının azlığındaır.

Orhan Borar, Hikmet Şimşek ve Şökrü Tahirgil karşılıklı yazılarla geleneksel müziklerin çok seslendirilme sorunlarını ele alırlar. Geleneksel müziklerde koma seslerin kullanılması, armonize etme aşamasında sistem farklılıkları nedeniyle sorun çıkarmakta, dolayısıyla da makamsal geleneğin karakteristiğı yansıtılamamaktadır. Borar, geleneğin yapıtın ruhuna sindirilmiş bir felsefeyle aktarılması, bir başka deyişle sentezin biçimden çok öze dayanması gerekliliğini savlar. Yazar, o güne dek sentezde başarıya ulaşan pek az yapıt olduğunu düşünür, ancak bunun nasıl başarıldığı üzerine yorum yapmaz. Şimşek, eleştirilerini bu noktada yoğunlaştırırken, Tahirgil, koma seslerin çok seslendirilme sorunlarının besteciler tarafından aşıldığını savlar. Tahirgil’in düşöncelerindeki asıl sorun ise, koma seslerin Türk Halk Müziğı sistemine sonradan “aydın kimselerin etkisiyle” girdiğı ve bu bağlamda koma seslerin “Türk müziğinin bir özelliğı” olarak kabul edilemeyeceğı yorumudur. Bu konu elbette koma seslerin yoğun olarak kullanıldığı Klasik Türk Müziğı’ne dönemin genel bakış açısını yansıtmaması bakımından önem taşır. Bir kez daha

“alaturka” müziğin Türk müziği olmadığı vurgulanır. Bu görüş, “alaturka” ya da Klasik Türk Müziği hakkındaki düşüncelerin 1950’li yıllarda da büyük ölçüde değişmediğinin bir göstergesi olarak önem taşır. Benzer görüşler Nihat Buruşuk tarafından da kaleme alınır. Klasik Türk Müziği’ne “tarihi eser” niteliği yakıştıran Buruşuk tarafından, aynı şekilde varoluş koşulları tarihsel olarak ortadan kalkan Türk Halk Müziği’nin yaşayan bir değer olarak görülmesi bir çelişki doğurur.

İlhan Usmanbaş ve Hıfzı Topuz, konuyu daha çok ideolojik boyutuyla ele alarak, Batılılaşma bağlamında değerlendirirler. Usmanbaş, “Osmanlı musikisi mi inkılâp musikisi mi” diye sorarak bakış açısının Cumhuriyet’in ilk dönem anlayışına paraleliğini ortaya koyar. Klasik Türk Müziği’nin Batı sistemine uyarlama çabalarının ise başarısız olduğunu vurgular. Topuz, ise çoksesli müziğin halka yayılmasını Batılılaşmanın bir gereği olarak görür.

Söz konusu süreçte, daha önce de belirtildiği gibi, ulusal/millî müzik yapmak için geleneksel kaynakları kullanmanın zorunlu olup olmadığı da tartışılmaya başlar. Hatta giderek ulusal/millî müzik yapmanın sanatçılar için tek seçenek olarak görülmesinin/gösterilmesinin de eleştirildiği yıllardır 1950’li yıllar. İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, İlhan Mimaroglu, Ertuğrul Oğuz Fırat gibi sanatçılar bu konuyu ele alan yazılar yazarlar. Bu yazar ve besteciler ulusal/millî olmak kaygısıyla müzik yapmadıkları için de sert eleştirilere maruz kalırlar. Çünkü Çoksesli Batı Müziği’ndeki güncel yenilikler bu bestecileri daha çok ilgilendirir.

İlhan Usmanbaş, 1950'li yıllarda bu bağlamda en çok eleştiri alan sanatçılar arasında yer alır. Usmanbaş, yalnızca geleneksel müziklerin değil, Batı'da çoksesli müzik alanında ulusal akımların ömrünü doldurmuş olduğu savıyla, geleneksel kaynaklar kullanılarak yapılan çoksesli müziğin de ömrünü tamamladığı görüşündedir. Ulusallığın ruhta aranması gerektiği, biçimsel yaklaşmamak gerektiğini savlar sanatçı. Ahmet Adnan Saygun'un da benzer bir bakışa sahip olduğunu anımsamakta yarar vardır. Daha önce değinildiği gibi, Saygun da geleneksel kaynakların biçimsel olarak kullanılarak, o geleneği yaratan toplumun ruhunun dikkate alınmamasını eleştirir. Ancak, Saygun ile Usmanbaş arasındaki ayrım, halkın karşısında kendilerini nerede konumlandıklarında ortaya çıkar.

Geleneksel müzik değerlerini kullanmayı benimsemeyen bestecilerin bu yönelimlerine karşılık veren sanatçı ve yazarlar arasında Cemal Reşit Rey, Vedat Nedim Tör ve Ahmet Adnan Saygun sayılabilir. Rey, çağdaş akımları izleyen bestecilerin yapıtlarının üslup sorunları olduğunu yazarken; Tör, bu sanatçıların yalnızca kendileri için müzik yazdıklarını belirtir ve farkına varmadan sanatta gericiliği besledikleri yargısında bulunur. Bu eleştiri yapıtların her hangi bir *millî* çağrışımdan uzak yapısı nedeniyledir.

1950'li yıllarda Batı'daki gelişimleri izleyerek kendi dillerini oluşturma yoluna giden pek az bestecinin karşısında, geleneksel sanat değerlerini kullanarak ulusal/millî bir ekol yaratma idealini sürdüren besteciler çoğunluktadır. Çoksesli müzik alanında bu yıllarda Türk Halk Müziği, Klasik

Türk Müziği, Tasavvuf Müziği ve Mehter Müziği gibi geleneksel müziklerin sanatçılar tarafından kaynak olarak değerlendirildiği gözlemlenir.

1950'li yıllarda geleneksel kaynakların kullanımı bağlamında öne çıkan çoksesli müzik etkinliklerini ele almadan önce, 1937-1952 yılları arasında düzenlenen derleme gezilerinden söz etmek gerekmektedir. Resim alanında düzenlenen "Yurdu gezen Türk Ressamları" etkinliğinin müzik alanındaki karşılığı olarak düşünülebilecek derleme çalışmaları, Musiki İnkılâbı'nın gerçekleştirilme çalışmalarının bir sonucudur. Ulusal/millî bir çoksesli müzik ekolü yaratma aşamasında sanatçıların kullanacakları geleneksel müzik kaynaklarını sağlamak ve bu müzik kültürünü koruma altına almak amacıyla yola çıkılır. Gerçekten de günümüzde dahi derlenen bu kültür ürünleri kaynak olarak besteciler için önem taşımaktadır.

16 Şubat 1950 tarihinde düzenlenen "İstanbul Filarmoni Derneği Modern Türk Musikisi Festivali", bestesi Ahmet Adnan Saygun'a, librettosu Salahattin Batu'ya ait "Kerem Operası" nın ilk temsili ve bestesi Nevit Kodallı'ya, metni Cahit Külebi'ye ait "Atatürk Oratoryosu" nun ilk seslendirimi 1950'li yılların üretimlerine örnek olarak verilebilecek etkinliklerdir. 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun onuncu yılını kutlamak amacıyla düzenlediği "Yapı Kredi Beste Yarışması" ve "Üniversiteliler Müzik Derneği" tarafından ilki 1957 yılında olmak üzere üç yıl üst üste düzenlenen "Ankara Müzik Festivali" de bu yılların önemli etkinlikleri arasında yer alır.

1950'li yıllarda geleneksel kaynakları bireysel dillerini oluşturmak için bir araç olarak kullanan sanatçıların bu noktaya yönelirken geçirdikleri

değişimlerin temelinde, 1930'larda başlayan ve doğrudan devlet eliyle yürütülen kültür/sanat politikaların da etkisinin olduğu bir gerçektir. 1950'li yıllarda da geleneksel kaynakları ve Anadolu halk sanatını kullanma hem resim hem de çoksesli müzik alanında sürer. Ancak bu kullanımın millî sanat yaratma idealine varmanın tek yolu olarak kabul edilmesi artık tartışılır hale gelmiştir. Millî sanat yaratmak için ille de senteze gitmek gerekmediği, Türk olmanın ulusal sanat yaratmak için yeterli olduğu yolunda görüşler ileri sürülür. Resim alanında Non-figüratif eğilimler, çoksesli müzik alanındaysa güncel Batı tekniklerini izlemeyi öne çıkaran bireysel sesler daha çok duyulmaya, görülmeye başlar bu yıllarda.

Bu noktada iktidarların sanata yön verme isteminin sonuçları üzerinde durmakta yarar vardır. Devletin sanata müdahalesi, dünya siyasi ve sanat tarihinin hemen her döneminde benzerlikler taşır. Olumlu ya da olumsuz yargılar, konuya nereden baktığınıza göre değişebilir. Türkiye özelinde örneklemek gerekirse; 1950 öncesinde müziğe yapılan doğrudan müdahaleler olmasaydı, büyük olasılıkla bugün Türkiye'de böyle bir çoksesli müzik yaşamından söz edilememesini getirecekti. Ancak, kimilerince öne sürülen, bu müdahalelerle geleneksel sanatların arka plana atıldığı yargısı, devletin sanata müdahalesinin diğer yüzünü ortaya koyar. Benzer biçimde 1950'li yıllarda da DP iktidarının çağdaş sanata yeterince destek olmayışı, henüz kök salma aşamasında olan bu alanların gelişimini yavaşlatır. Oysa iktidarın ideolojik yaklaşımı gereği geleneksel sanat değerlerine verdiği

önem, geleneksel sanatların yeniden güç kazanabileceği ortamın doğmasını sağlar.

Bu bağlamda, 1950'li yıllarda resim alanında Soyut sanat tartışmalarının ya da çoksesli müzik alanında Batı'yı izleyen örneklerin gündeme daha çok gelmesi gibi gelişmeler, belki de, iktidarların sanata doğrudan bir müdahalesinin olmamasının yarattığı boşluğun bir getirisi olarak kabul edilebilir. Böylece hükümetin sanatçılar için göreceli bir özgürlük alanı yarattığı söylenebilir. Ne olursa olsun iktidarların sanata olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilecek müdahalesi, son tahlilde iktidarın ideolojik yapısı doğrultusunda şekillenir. Bu durum, doğallıkla, pek çok nedenle kimi çevrelerde olumlanırken, kimi çevrelerde de tepki uyandırır.

Sonuç olarak, 1950-1960 yılları arasında, iktidar tarafından millî sözcüğünün yeniden içinin doldurulması paralelinde değişimler içeren bir sanat ortamı yaşanır Türkiye'de. Geleneksel kaynakların resim ve çoksesli müzik alanlarında kullanımı da bu içerik doğrultusunda çeşitlilik ve yaygınlık kazanır. Millî sanat yaratma kaygısı içinde olan sanatçılar bu yoldaki arayışlarını sürdürürlerken önceki yılların birikimlerine farklı yaklaşımlar geliştirme yoluna giderler. Bu yıllarda resimde başta Osmanlı geleneksel sanatlarıyla Anadolu halk sanatları olmak üzere bütün geleneksel sanatlar, çoksesli müzikte ise tüm geleneksel müzik kültürleri, Türk sanatını sanat tarihine kazandıran sanatçılar tarafından kaynak olarak yorumlanır ve değerlendirilir.

ÖZET

Bu tez, 1950'li yıllarda Türkiye kültür-sanat ortamının bir kesitini, ressam ve bestecilerin geleneksel kaynaklara yaklaşımını ortaya koyma yoluyla irdelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın resim ve çoksesli müzik gibi farklı iki sanat disiplini arasında bir karşılaştırmaya giderek yapılması, bu tür karşılaştırmalı çalışmaların azlığı nedeniyle önem taşır.

Tezde, dönemin Türkiye'sinin sosyo-politik ve sanatsal özelliklerine konu bağlamında kısaca değinilmiştir. Öncelikle 1950'li yılların süreli yayınlarında yer alan yazılar olmak üzere, dönemle ilgili kitap, makale ve bildiriler ışığında yapılan çalışmalarda, söz konusu süreçte resim ve çoksesli müzik alanlarında sanat gündemini oluşturan tartışmalar irdelenmiştir. Ayrıca, bu konuda çalışmalar yapan sanatçılara ve önem taşıyan etkinliklere yer verilmiştir.

1950-1960 yılları arasında Türkiye, Demokrat Parti iktidarı altında yeni bir yola girer. Bu doğrultuda Türkiye sanat ortamı da hareketlenir. Hem resim hem de çoksesli müzik alanlarında, sanatçılar, önceki yıllara olduğu gibi geleneksel kaynaklara başvurma yolunu izlemeyi sürdürürler. Aynı zamanda, nasıl millî sanat yaratılabileceği sorunu/sorusunun başlıca çözüm önerisi olarak da görülen geleneksel kaynakları sanat yapıtlarına aktarmak, 1950'li yıllarda da çok tartışılan bir konu olarak dikkati çeker.

Sonuç olarak resimde 1940'lı yıllardan, oksesli müzikte ise Cumhuriyet'in ilanından da önce gündeme gelen "sentez" düşüncesi, 1950'li yıllarda da etkinliğini koruyarak, sanat ortamlarında, özellikle millî sanat yaratma konusunda tartişmalara temel olur. Bu çerçevede resim alanında sanatçılar, geleneksel Osmanlı sanatlarını ve Anadolu el sanatlarını, Anadolu uygarlıklarının sanatlarını ve Anadolu halk resmini kaynak olarak kullanırlar. Çoksesli müzik alanında ise daha çok Türk Halk Müziği üzerinde durulurken, Klasik Türk Müziği, Tasavvuf Müziği gibi geleneksel müzik kültürlerinin de sanatçılar tarafından kaynak olarak kullanıldığı görülür.

ABSTRACT

This thesis aims to put forward the cross section of culture-art environment by examining the approach of painters and composers to traditional sources in Turkey in 1950's. The study being made by comparing two different art disciplines such as painting and polyphonic music is important as this kind of comparative studies are very rare.

In the thesis, Turkey's socio-politic and artistic properties of the period are briefly explained. First of all, the discussions forming the art agenda in painting and polyphonic music fields in mentioned period that are present in light of the texts in the periodicals, books, articles and announcements of 1950's were examined. Besides, artists who have studies in related field and important activities also took place.

Between 1950 and 1960, Turkey chose a new path under the Demokrat Party government. Artistic environment in Turkey also activated accordingly. Artists continue to take advantage of traditional sources as before in both painting and polyphonic music fields. At the same time, the subject of transferring traditional sources to works of art was discussed a lot in 1950's as the answer of the question how a national art can be created.

As a result the synthesis idea which aroused before 1940's for painting and before proclamation of the republic for polyphonic music, continued to be effective in 1950's and became a basis for discussions related with the national art creation in artistic environments. In this context, artists related

with painting use traditional Ottoman art, Anatolian handcraft, Anatolia civilization art and Anatolian folk painting as source. Artists related with polyphonic music field mostly use Turkish Folk Music and also traditional music cultures such as Classical Turkish Music and “sufi music” as source.

BİBLİYOGRAFYA

ADİL, Fikret, “Çallı İbrahim Hoca'ya Mektup”, **Vakit**, 17 Mart 1933.

ADİL, Fikret, “Profesör Gabriel Akademi'ye seçildi”, **Yeditepe**, Sayı:135, 15 Temmuz 1957, s.135.

ADNAN, Ahmet, “Kompozitörün Çalışmasına Dair”, **Musiki Muallim Mektebi Mecmuası**, Nisan 1934, s.3.

AHMAD, Feroz, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, Şubat 2011.

AK, Ahmet Şahin, **Türk Musikîsi Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara.

AKAY, İhsan, “Sanatçılarla Konuşmalar İlhan Usmanbaş'la”, **Varlık**, Sayı:708, 15 Aralık 1967, s.12.

AKBAL, Oktay, “Devlet Resim Sergisi”, **Yeditepe**, Sayı:5, 1 Haziran 1950, s.3.

AKDİL, Sayram, “Besteci Ahmed Adnan Saygun”, **Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri**, Yayına Hazırlayan: Tuğrul Göğüş, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir 1987,s.25-27.

AKSEL, Malik, “Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri”, **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, Sayı:17, 1947, s.4.

AKSEL, Malik, “Kilim ve Resim”, **Pazar Postası**, Sayı:67, 18 Mayıs 1952, s.2.

AKSEL, Malik, “Memleket Resimleri”, **Ülkü**, Sayı:13, 1 Nisan 1942, s.10,11.

AKSEL, Malik, "Millî Sanat", **Hisar**, Sayı:2, Nisan 1950, 6,7.

AKSEL, Malik, **Anadolu Halk Resimleri**, (Önsöz ve Giriş Yerine: Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

AKSEL, Malik, **İstanbul'un Ortası**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.

AKSEL, Malik, **Malik Aksel Sanat Hayatı Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yayına Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

AKSES, Necil Kazım, "Halkın musiki terbiyesinde Folklor ve Bale'nin önemi", **Pazar Postası**, Sayı:8, 25 Mart 1951, s.5.

AKSES, Necil Kazım, "Musikimize Dair Bazı Düşünceler", **Filarmoni**, Sayı:22, Eylül 1950, s.4-12.

AKSOY, Bülent, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musikide Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s.1212-1236.

AKŞİN, Sina, "Siyasal Tarih (1950-1960)", **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s.215-224.

ALİ, Filiz, **Cemal Reşit Rey Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1996.

ALİ, Filiz, **Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.

ALSAÇ, Üstün, “Bruno Taut”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

ALTAN, Özdemir, **Akademi’ye Tanıklık 1**, Editör: Ahmet Öner Gezgin, Bağlam Yayınları, İstanbul 2003.

ALTAR, Cevat Memduh, **Opera Tarihi**, Cilt:4, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1989.

ANDAK, Selmi, “Milletlerarası Sanat Tenkidcileri Kongresi”, **Cumhuriyet**,15 Eylül 1954.

ANDAK, Selmi, “On Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı”, **Cumhuriyet**, 25 Temmuz 1954.

ANDAK, Selmi, “V’inci Beynelmilel Sanat Tenkidcileri Kongresi”, **Cumhuriyet**, 17 Eylül 1954.

ANDAY, Melih Cevdet, “Bir Sanatçının Ölümü”, **Cumhuriyet**, 3 Ekim 1974.

Anonim “Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?”, **Varlık**, Sayı:403, 1 Şubat 1954, s.5-7.

Anonim, “12 nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi açıldı”, **Cumhuriyet**, 16 Nisan 1951.

Anonim, “15 Günün Olayları”, **Varlık**, Sayı:470, 15 Ocak 1958, s.2.

Anonim, “15 Günün Olayları”, **Varlık**, Sayı:496, 15 Şubat 1959, s.2.

Anonim, “Ankara’da Bir Sovyet Resim Sergisi”, **Ulus**, 11 İlkkanun 1934.

Anonim, “Başvekilimiz I. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini Açtı”, **Ulus**, 1 Kasım 1939.

Anonim, “Bir Resim Yarışmasının Sonucu”, **Yeditepe**, Sayı:70, 1 Ekim 1954, s.1.

Anonim, “C.H.P.’nin güzel kararı”, **Ulus**, 19 Ağustos 1938.

Anonim, “CHP Genel Merkezi Kararları”, **Ülkü**, Sayı:67, Eylül 1938, s.71.

Anonim, “CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı”, **Ulus**, 28 Temmuz 1938.

Anonim, “Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar”, **Ar**, Sayı:20, Ağustos 1938, s.27.

Anonim, “Devlet Resim ve Heykel sergisi açıldı”, **Cumhuriyet**, 20 Mayıs 1957.

Anonim, “Elif Naci, Sanatı ve D Grubu Üzerine”, **Yeni Boyut**, Sayı:15, Eylül 1983, s.26,27.

Anonim, “Esirkuş’un Resimleri”, **Milliyet Sanat**, Sayı:119, 14 Şubat 1975, s.21.

Anonim, “Filarmoni Derneğinin Kokteyl Partisi”, **Cumhuriyet**, 13 Şubat 1950.

Anonim, “Geçen hafta yitirdiğimiz Turgut Zaim, resmimizin doruklarından biriydi.”, **Milliyet Sanat**, Sayı:80, 17 Mayıs 1974, s.14-17.

Anonim, “Genç Bir Türk Bestecisi”, **Yeditepe**, Sayı:140, 1 Ekim1957, s.4.

Anonim, "II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi dün açıldı", **Ulus**, 1 Kasım 1940.

Anonim, "İngiltere Ve Türk Müziği", **Varlık**, 1 Eylül 1957, s.2.

Anonim, "Kerem Operası Münasebetiyle", **Yeditepe**, Sayı:43, Nisan 1953, s.1.

Anonim, "Klasik", **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.

Anonim, "Meclis binası için yapılan resimler", **Dünya**, 7 Mayıs 1956.

Anonim, "Modern Türk Bestecileri Festivali Kıymetli Sanatkarların Eserleri Dün Akşam Takdirle Alkışlandı", **Vatan**, 17 Şubat 1950.

Anonim, "Modern Türk Bestecileri", **Cumhuriyet**, 20 Şubat 1950.

Anonim, "Modern Türk Musikisi Festivali Münasebetiyle Yapılan Toplantı", **İstanbul Gazetesi**, 13 Şubat 1950.

Anonim, "Müşterek dilden hâlâ mahrumuz!..", **Filarmoni**, Sayı:30, Mayıs 1951, s.1.

Anonim, "Müzik Dünyamız", **Varlık**, Sayı:495, 1 Şubat 1959, s.2.

Anonim, "Nurullah Berk Anlatıyor", **Varlık**, Sayı:476, 15 Nisan 1958, s.10.

Anonim, "Pesen'in Resimleri", **Milliyet Sanat**, Sayı:118, 7 Şubat 1975, s.21.

Anonim, "Ressamlarımız Yurt Gezisinde", **Yeditepe**, Sayı:91, 15 Eylül 1955, s.5.

Anonim, "Sanat Haberleri", **Yeditepe**, Sayı:66, 1 Ağustos 1954, s.5.

Anonim, "Sanat münekkidleri kongresi dün açıldı", **Cumhuriyet**, 9 Eylül 1954.

Anonim, "Sanat yersel mi, evrensel mi?", **Milliyet Sanat**, Sayı:134, 30 Mayıs 1975, s.30.

Anonim, "Şemseddin Arel'in ölümü: eskiye dayalı çağdaş san'at", **Antika**, Sayı:4, Temmuz 1985, s.61.

Anonim, "T.B.M.M. nin Resimlenmesi", **Varlık**, Sayı:438, 15 Eylül 1956, s.2.

Anonim, "Turgut Zaim'in Düşünceleri", **Ar**, Sayı:1, İkinci Kanun 1938, s.11.

Anonim, "V.ci Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi", **Arkitekt**, Sayı:7-8, Ekim 1954, s.116.

Anonim, "XVII. Devlet resim ve heykel sergisi açıldı", **Cumhuriyet**, 23 Nisan 1956.

Anonim, "Yeni Bir Mükâfat Serisi", **Yeditepe**, Sayı:24, 1 Eylül 1954, s.3.

Anonim, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Cilt 1, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1989.

Anonim, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Cilt 2, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1989.

Anonim, **Cumhuriyet**, 15 Eylül 1954.

Anonim, **Filarmoni**, Sayı:15, Şubat 1950, s.17.

Anonim, **Nedim Günsür**, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1983.

Anonim, **Nurullah Berk Resim Sergisi**, Garanti Sanat Galerisi, Ocak 1977.

Anonim, **Ülkü**, Sayı:51, İkinci Teşrin (Kasım), s.III.

ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.

APAYDIN, Talip, "Müzik Deyince", **Varlık**, Sayı:522, 15 Mart 1960, s.14.

ARACI, Emre, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, YKY, İstanbul 2001.

ARSEBÜK, Rasin, "Neden Bir Türk Resmi Olmasın?", **Varlık**, Sayı:493, 1 Ocak 1959, s.10,11.

ARSEVEN, Celal, Esat, "Günümüz Sanatı ve Türk Zevki", **Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni**, Sayı:154, İstanbul 1954.

ARSEVEN, Veysel, "Atatürk Oratoryosu", **Yeditepe**, Sayı:96, 1 Aralık 1955, s.4.

ARSEVEN, Veysel, "Kerem", **Yeditepe**, Sayı:35, 15 Nisan 1953, s.5.

ARSLAN, Nurettin, "Şemsi Arel", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

ARSLAN, Nurettin, "Turgut Zaim", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

ASAL (ONURLULAR), Selda, "Cemal Reşid Rey'in Yaşamı", **Orkestra**, Sayı:146, Ekim 1985, s.58-70.

ASLAN, Asiye, **Cumhuriyetin Kültür Atılımlarında Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin Yeri ve nemi (Yüksek Lisans Tezi)**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı, İstanbul 1993.

ATABAY, Mithat, "Anadoluculuk", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.515-540.

ATAş, Hayri, **Ahmet Kutsi Tecer Hayatı-Sanatı-Eserlerinden Seçmeler**, Hikmet Neşriyat, İstanbul 2002.

AVCI Zeynep (Editör), **Abidin Dino Bir Dünya (Sergi Kataloğu)**, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2007.

AYAN, Aydın, "Nedim Günsür Ve Resimleri zerine Düşünceler", **Sanat evresi**, Sayı:185, Mart 1994, s.48,49.

AYDEMİR, şevket Süreyya, "Darül fnun ve İnkilab Hassasiyeti", **Kadro**, Sayı:14, 1933, s.5-11.

AYDIN, Ali Rıza, **Mehter**, Sim Yayıncılık, Ankara 1999.

AYDIN, Yılmaz, **İkinci Kuşak ağdaş Bestecilerimizden İki rnek İlhan Usmanbaş Nevit Kodallı**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2010.

AYDIN, Yılmaz, **Türkiye'nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003.

AYDIN, Yiğit, “Ahmet Adnan Saygun’un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri”, **Biyografya/Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004, s.21-67.

AYDOĞDU, Tahir, “Ferid Alnar”, **Ferit Alnar Longa’dan Konçertoya**, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999, s.149-153.

AYDOĞDU, Tahsin, http://www.turkmusikisi.com/bestekarlar/rauf_yekta_bey.htm.03.01.2011.

AYVAZOĞLU, Beşir, “Tanrıdağ’dan Hira Dağı’na Uzun İnce Yollar”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.541-578.

AYVAZOĞLU, Beşir, “Türk Muhafazakârlığının Kültürel Kuruluşu”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.509-532.

AYVAZOĞLU, Beşir, **PEYAMİ Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı**, Kapı Yayınları, İstanbul 2008.

BABACAN, İ., “Andre Lhote”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

BALABAN, İbrahim, “Pesen’in Minyatürden Süzülen Resimleri”, **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.5.

BALCIOĞLU, Şahap, “Mehmet Pesen Halk Sanatına Gönül Verdi”, **Sanat Çevresi**, Sayı:67, Mayıs 1984, s.54,55.

BALKILIÇ, Özgür, “**Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**”, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara 2009.

BAŞEĞMEZLER, Nejat, **Necil Kazım Akses Cumhuriyetin Özgün Bestecisi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1993.

BATIR, Betül, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Mustafa Şekip Tunç’un Bilim ve Aydın Tanımı”, **İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 1, 2009.

BENK, Adnan, “Cemal Tollu’nun Tenkitçiliği”, **Dünya**, 1 Ekim 1954.

BERK, Nurullah, “Cemal Tollu’ya Ağıt”, **Varlık**, Sayı:726, 15 Eylül 1968, s.7

BERK, Nurullah, “Sanat Davamız Hakkında”, **Sanat ve Edebiyat**, Temmuz 1947, s.3,4.

BERK, Nurullah, “50. Yılda Resim Sanatımız”, **Türk Dili**, Sayı:266, 1973, s.186.

BERK, Nurullah, “Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, **Yeditepe**, Sayı:68, 1 Eylül 1954, s.1-4.

BERK, Nurullah, “Cemal Tollu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:7, Mayıs 1976, s.40-43.

BERK, Nurullah, “Resimde Yenilik Üstüne”, **Varlık**, Sayı:506, 15 Temmuz 1959, s.7.

BERK, Nurullah, “Sanatta Alaturka”, **Vatan**, Sayı:494, 15 Ocak 1959.

BERK, Nurullah, “Soyut Sanatın Blöfleri”, **Varlık**, Sayı:546, 15 Mart 1961, s.12.

BERK, Nurullah, “Turgut Zaim’in Sanatı”, **Varlık**, Sayı:754, 1 Temmuz 1970, s.13.

BERK, Nurullah, “Türk Resmi Ne Durumda”, **Vatan**, 27 Aralık 1953.

BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt:2, Tıglat Basımevi, İstanbul 1981.

BİNZET, Celal, “66 Yıllık Gelenek”, **rh+sanat**, Sayı:24, Aralık 2005, s.22,23.

BİRKAN, Üner, “Türkiye’de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama:1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve “Üniversiteliler Müzik Derneği””, **Orkestra**, Sayı:195, Kasım 1989, s.28-37.

BORAN, İlke – ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, YKY, İstanbul 2007.

BORAR, Orhan, “Bir Mektuba Cevap”, **Müzik Görüşleri**, Sayı:21, Haziran 1951, s.15,16.

BORAR, Orhan, “Musiki Davamızda Çıkar Yol”, **Filarmoni**, Sayı:28, Mart 1951, s.3.

BURUŞUK, Nihat, “Musiki Babında”, **Filarmoni**, Sayı:30, Mayıs 1951, s.7.

BURUŞUK, Nihat, “Musiki bâbında ikinci yazı”, **Pazar Postası**, Sayı:31, 2 Eylül 1951, s.10.

CEZAR, Mustafa, "Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Güzel Sanatlar Akademisi", **Milliyet Sanat**, Sayı:67, Mart 1983, s.2-7.

CİMCÖZ, Adalet, "Jürinin Verdiği Karar Üzerine", **Yeditepe**, Sayı:70, 1 Ekim 1954, s.5,6.

ÇALGAN, Koral, **Duyuşlar'dan Köçekçe'ye**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1992.

ÇALIKOĞLU, Levent, "Maya Sanat Galerisi'nden Geriye Kalanlar", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:78, İstanbul 2000, s.238-141.

ÇALT, Baha, "Alaturkacılık", **Beşsanat Fikir ve San'at Dergisi**, Sayı:6, 1 Eylül 1950, s.10,11.

ÇALT, Baha, "Onların Sergisi", **Dünya**, 12 Şubat 1954.

ÇALT, Baha, "Radyo", **Beşsanat Fikir ve San'at Dergisi**, Sayı:6, 1 Eylül 1950, s.14.

ÇAVDAROĞLU, Salih Zeki, "Adnan Menderes Döneminde Müzik"
<http://www.musikidergisi.net/?p=1494>, 21.04.2011.

ÇETİNKAYA, Orhan, "XVIII.ci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Pazar Postası**, Sayı:22, 2 Haziran 1957, s.7,11.

ÇETİNTAŞ, Sedat, "Sanatta Soysuzlaşma Milliyette Soysuzlaşma Demektir", **Şadırvan**, Sayı:22, 26 Ağustos 1949, s.2,3.

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, “Bu Musiki Türk Musikisi Değildir”, **Filarmoni**, Sayı:22, Eylül 1950, s.2,3.

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, “El ağziyle kuş tutulmaz”, **Filarmoni**, Sayı:16, Mart 1950, s.2,4.

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, “Musiki Mükâfatları”, **Vatan**, 26 Eylül 1954.

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, “Radyolarımızda Musiki”, **Yeditepe**, Sayı:8, 1 Eylül 1950, s.3.

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, “Son Günlerin Müzik Hareketleri, Konservatuvar Konserleri”, **Yeditepe**, Sayı:143, 15 Kasım 1957, s.5.

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, “Yarım Kalan Bir Anket”, **Yeditepe**, Sayı:31, 15 Şubat 1953, s.5,8.

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, “Yarım Kalan Bir Anket”, **Yeditepe**, Sayı:33, 15 Mart 1953, s.5.

ÇOKER, Adnan, **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, İstanbul 1996.

DAL YARAR, Esin, “On’lar Grubu”, **Yeni Boyut**, Sayı:24, Haziran 1984, s.3-5.

DAL, Esin, “Elif Naci”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

DAL, Esin, “Nurullah Berk”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

DEMİRTEPE, Ülkü, “Füreyâ Koral İle Söyleşi Alyoşa Efsanesi”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:46, Kış 1992, s.27-29.

DOLMACI, Sevil, **1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri (Yüksek Lisans Tezi)**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 2006.

DRANAS, Ahmet Muhip, “Cumhuriyet Halk Partisi'nin Anadolu Resim Gezileri”, **Güzel Sanatlar**, Sayı:4, 1942, s.75.

DURSUNOĞLU, Cevat, “İki Anı: Musiki Devrimimizde İki Merhale”, **Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl:M CM LX VI**, Şark Matbaası, Ankara 1966, s.18-21.

DUYGULU, Melih, “Ahmet Adnan Saygun'un Folklor ve Etnomüzikoloji Çalışmaları Üzerine”, **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004,s.69-83.

DUYGULU, Melih, “Mahmut Râgıp Gazimihal ve Türk Müziği”, **Orkestra**, Sayı:247, Temmuz 1994, s.46-51.

ECEVİT, Bülent, “10'lar Grubu Ankara'da”, **Dünya**, 8 Nisan 1953.

ECEVİT, Bülent, “Bir Jürinin Kopardığı Fırtına I”, **Halkçı**, 16 Eylül 1954.

ECEVİT, Bülent, “Bir Jürinin Kopardığı Fırtına III”, **Halkçı**, 18 Eylül 1954.

ECEVİT, Bülent, “Bizim “Zdanof”lar ve modern sanat”, **Ulus**, 10 Mayıs 1956.

ECEVİT, Bülent, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, **Pazar Postası**, Sayı:13, 29 Nisan 1951, s.13.

ECEVİT, Bülent, “Helikon”, **Gergedan**, Sayı:17, Temmuz 1988, s.150-153.

ECEVİT, Bülent, “Sanat ve politikacı”, **Ulus**, 18 Mayıs 1956.

ELÇİ, Armağan Coşkun, “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı:78, Yıl:20, 2008 Ankara, s.37-54.

ELÇİ, Armağan Coşkun, **Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)**, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları:1962, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları:255, Halk Müziği ve Oyunları Dizisi:16, Ankara 1997.

EMİROĞLU, Handan, “Türk-İngiliz Müzik Festivali”, **Filarmoni**, Sayı:5, Nisan 1949, s.8-10.

ENGİN, Saffet, **Kemalizm İnkılâbının Prensipleri**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1938.

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

ERDEM, Arda, **Kemal İlerici Ve Dörtlü Armoni (Kuramsal Bilgiler Ve Muammer Sun’un Yurtrenkleri Piyano Albümü I. Defter’in Analizi)**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2005.

EROĞUL, Cem, **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**, İmge Kitabevi, Ankara 2003.

EROL, Turan, “Sanatımızda Demokrat Parti dönemi ve “Vilayet Resimleri” olayı”, **Milliyet Sanat**, Sayı:35, 1 Kasım 1981, s.24-27.

EROL, Turan, “Turan Erol İle On’lar Grubu Üzerine”, **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.17,18.

ERSOY, Ayla, “Elif Naci İle Söyleşi”, **Sanat Çevresi**, Sayı:76, Şubat 1985, 9-12.

ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar, İstanbul 2004.

ERZEN, Jale, “Sabri Berkel ile Söyleşi ve Düşündürdükleri”, **Yeni Boyut**, Sayı:1, 15 Ocak 1982, s.7-11.

ESATOĞLU, Sedat, “C.H.P. ve Kültür Hayatı”, **Fikir ve Sanat**, Sayı:4, Haziran 1950, s.1.

ESSERS, Volkmar, **Matisse**, Taschen, Köln 2005.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “10’lar Grupu’nun İkinci Resim Sergisi”, **Vatan**, 20 Kasım 1947.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Ankara’da 2 Sergi”, **Cumhuriyet**, 7 Mayıs 1956.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Başbakan’a Mektup”, **Cumhuriyet**, 22 Ekim 1956.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Bizim Koruyucu Meleşimiz”, **Cumhuriyet**, 1 Ekim 1956.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Çorum’un Pazar Yerinde”, **Ülkü**, Sayı:93, 1 Ağustos 1945, 8,9.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Halk Sanatı ve Yazmalar”, **Cumhuriyet**, 25 Şubat 1952.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Halk Sanatı ve Yazmalar”, **Cumhuriyet**, 25 Şubat 1952.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Nakşı Küçümseyenlere”, **Yaşayan Sanat**, Haziran 1949, s.3.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “On’lar Grubu’nun İkinci Resim Sergisi”, **Vatan**, 20 Kasım 1947.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Sanat ve Fabrika”, **Cumhuriyet**, 8 Kasım 1953.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, **Cumhuriyet**, 20 Eylül 1954.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, **Pembe Vinç**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, **Sabır İle Koruk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

EYÜBOĞLU, Sabahattin, “Resimden”, **Yaprak**, 1 Haziran 1949.

FIRAT, Ertuğrul Oğuz, “Aşılmamış Noktalar”, **Orkestra**, Sayı:58, 4 Ocak 1968, s.10-17.

FIRAT, Ertuğrul Oğuz, “İlintisiz İlişkiler”, **Filarmoni**, Sayı:110, Eylül 1975, s.4-8.

GAZİMİHAL (KÖSEMİHAL) Mahmut Ragıp, “Bela Bartok ve Eseri”, **Ülkü**, Sayı:45, İkinci Teşrin 1936, s.216-222.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, **Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz**, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2006.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, **Musiki Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1961.

GEZGİN, Ahmet Öner, (Editör), **Akademi'ye Tanıklık 1**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2003.

GİRAY, Kıymet, “d Grubu ve Türk Resim Sanatında “Üslup Güdümü”nün Başlaması”, **Türkiye'de Sanat**, Eylül/Ekim 1994, Sayı:15, s.36-39.

GİRAY, Kıymet, “Kaybolan resimler, unutulan görünümler ve isimlerle Şanlıurfa”, **Kültür ve Sanat**, Sayı:14, Haziran 1992, s.66-69.

GİRAY, Kıymet, “Mehmet Pesen'in Sanatına Bir Bakış”, **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim1993, s.12,13.

GİRAY, Kıymet, “Resim Sanatımızda On’lar Grubu”, **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.14-16.

GİRAY, Kıymet, “Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim Çizgisi”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:24, Mayıs/Ağustos 1996, s.12-16.

GİRAY, Kıymet, “Türk Resminde Soyut Eğilimler ve 10 lar Grubu”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:12, Ocak-Şubat 1994, 10-13.

GİRAY, Kıymet, “Yurdu Gezen Türk Ressamları-1”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:18, Mart/Nisan 1995, s.34-37.

GİRAY, Kıymet, “Yurdu Gezen Türk Ressamları-2”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:19, Mayıs/Ağustos 1995, s.34-37.

GİRAY, Kıymet, **d Grubu**, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü, Ankara 2006.

GİRAY, Kıymet, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 1999.

GİRAY, Kıymet, **Mahmut Cûda**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002.

GİRAY, Kıymet, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Akbank Kültür Ve Sanat Kitapları, İstanbul 1997.

GİRAY, Kıymet, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998.

GİRAY, Kıymet, **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Seçkilerle Paris Ekolü Sergisi Kataloğu**, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü, Ankara 2007.

GİRAY, Kıymet, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.

GİRAY, Kıymet, **Ziraat Bankası Koleksiyonu**, Cilt:1, T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü, Ankara 2008.

GÖKALP, Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları, İstanbul 1976.

GÖKYAY, Orhan Şaik, **Devlet Konservatuvarı Tarihçesi**, Maarif Vekaleti, Ankara 1941.

GÖNENÇ, Turgay, "Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.6-9.

GÜLA, Coşkun, "Cumhuriyetle Başlatılan "Müziğimizde Devrim" Neden Gerçekleşmedi", **Birinci Müzik Kongresi Bildirileri** (Ankara 14-18 Haziran 1988), Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1988, s.594-597.

GÜÇBİLMEZ Cahit, "Paris'te Türk Sanatı", **Varlık**, Sayı:392, 1 Mart 1953, s.12.

GÜNAY, Lütfi, “Onbeşinci Devlet Resim Ve Heykel Sergisi”, **Yeditepe**, Sayı:67, 15 Ağustos 1954, s.3.

GÜNYAZ, Abdülkadir, “Özgün Ve Araştırmacı Kişiliği İle Ressam Mehmet Pesen”, **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.14.

GÜRSOY, Şahin- ÇAPCIOĞLU, İhsan, “Bir Türk Düşünürü Olarak Ziya Gökalp: Hayatı, Kişiliği ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt.47, Sayı:2, 2006, s.89-98.

GÜVEMLİ, Zahir, “Ayın Sergileri”, **Varlık**, 1 Nisan 1954, Sayı:405, s.23.

GÜVEMLİ, Zahir, “Meclis Resimlerinden Çıkan Gerçekler”, **Varlık**, Sayı:442, 15 Kasım 1956, s.21.

GÜVEMLİ, Zahir, “Mevsim Sonu Sergileri”, **Varlık**, Sayı:396, 1 Temmuz 1953, s.30.

GÜVEMLİ, Zahir, “Sanat Tenkitçileri Kongresi”, **Varlık**, Sayı:411, Ekim 1954, s.16.

GÜVEMLİ, Zahir, “Yeni Sergiler”, **Varlık**, Sayı:408, Temmuz 1954.

GÜVEN Serdar - OLTAN Asuman, **70. Yıl Anısına 1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Katoloğu**, Cilt 1, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 2011.

GÜVENÇ, Ferit, “Ferit Tüzün’le Bir Konuşma”, **Devlet Tiyatrosu-Bale Dergisi**, Sayı:13, Şubat 1965, s.7-10.

HALMAN, Talat Sait, "İlhan Mimaroğlu İle Bir Konuşma", **Varlık**, Sayı:678, 15 Eylül 1966, s.8,9.

Helmut R.Leppien, "German AICA Pioneer/ Hanns Theodor Flemming, In Memoriam", <http://aica.kuk.net/english/pers/index.php?id=24> 25.12.2010.

İLYASOĞLU, Evin, "Nevit Kodallı: "Halk Yanlış Bir Şeyi Sirtında Yük Gibi Taşımaz"", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 89, Güz 2003, s.25-31.

İLYASOĞLU, Evin, "Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği", **Cumhuriyet'in Sesleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul 1999, s.70-87.

İLYASOĞLU, Evin, **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul 2006.

İLYASOĞLU, Evin, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998.

İLYASOĞLU, Evin, **Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses Nevit Kodallı**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009.

İLYASOĞLU, Evin, **Zaman İçinde Müzik**, YKY, İstanbul 1996.

İNAN, Afet, **Vatandaş İçin Medeni Bilgiler**, Devlet Matbaası, İstanbul 1931.

İNANKUR, Zeynep, "Edvard Munch", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket - EYÜBOĞLU, Sabahattin, “Avrupa ve Biz”, (Önsöz), **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.

İSLİMYELİ, Nüzhet, “XXVIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisinden Beklediklerimiz”, **Ankara Sanat**, Sayı:6, 1 Ekim 1966, s.10-11.

KAHRAMANKAPTAN, Şefik, **Ferit Tüzün Çeşmebaşı’ndan Esintilerle**, Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2001.

KANER, Rıza, “Ankara Müzik Festivali “Kapanış Bilançosu””, **Pazar Postası**, Sayı:7, 10 Şubat 1957, s.10.

KANIK Orhan Veli, “Radyolarımızda Alaturka”, **Filarmoni**, Sayı:27, Şubat 1951, s.2.

KANTAROĞLU, Selçuk, **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

KAPTAN, Arif, “Millî Karaktere Doğru...”, **Şadırvan**, Sayı:2, 8 Nisan 1949, s.5.

KAPTAN, Arif, “Devlet Resim Sergilerinin Derdi”, **Vatan**, 8 Ağustos 1954.

KARABURÇAK, İhsan Cemal, “Hakikaten Bir Hadise Karşısında mıyız? II”, **Zafer**, 19 Ekim 1954.

KARAESMEN, Erhan, “Elif Naci”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı:15, Şubat 1982, s.49.

KARSEL, Sadi, "25 Yılın Musikisine Bir Eğiliş", **Şadırvan**, Sayı.17, 20 Temmuz 1949, s.11.

KATOĞLU, Murat, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Kültür, Sanat", **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 2008, s.417-520.

KESER, Nimet, **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005.

KEYDER, Çağlar, **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar**, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

KIRBY, Fay, **Türkiye'de Köy Enstitüleri**, İmece Yayınları, Ankara 1962.

KOCADAŞ, Bekir, "Türkiye'de Toplumbilimin Öncülerinden: Hilmi Ziya Ülken", **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:1, Aralık 2008, 80-86.

KOÇAK, Orhan, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.370-418.

KOÇAN, Hüsamettin, "Malik Aksel "Değişimden yana bir gelenekçi"", **Artist**, Sayı:17, Şubat 1993, s.26,27.

KODALLI, Nevit, "Ferid Alnar Hoca", **Ferit Alnar Longa'dan Konçertoya**, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, s.141-144.

KODALLI, Nevit, “Günümüzde Millî Müzik Anlayışımız”, **Birinci Müzik Kongresi Bildirileri** (Ankara 14-18 Haziran 1988), Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1988, s.108-117.

KODALLI, Nevit, **Atatürk Oratoryosu CD Kitapçığı**, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 26 Mart 1981.

KÖKDEN, Uğur, “d’den z’ye ‘d’ Grubu”, **Adam Sanat**, Mart 2004, Sayı:218, s.32-37.

KÖKSAL, Ahmet “Berkel’in toplu sergisi”, **Milliyet Sanat**, Sayı:230, 6 Mayıs 1977, s.26.

KÖKSAL, Ahmet, “Bir Yerellik Ustası: Malik Aksel”, **Milliyet Sanat**, Sayı:43, 1 Mart 1982, s.48.

KÖKSAL, Ahmet, “Doğu ile Batı’yı, gelenekle çağdaşlığı bağdaştıran özgün bir kişilik”, **Milliyet Sanat**, Sayı:63, 1 Mart 1987, s.32-34,63.

KÖKSAL, Ahmet, “İstanbul atmosferini içtenlikle yansıtan bir ressam: Fethi Karakaş”, **Milliyet Sanat**, Sayı:224, 25 Mart 1977, s.11-13.

KÖKSAL, Ahmet, “Malik Aksel’in resimleri, Anadolu yaşantısını ve tiplerini anlatımcı, içten bir üslupla yansıtıyor”, **Milliyet Sanat**, Sayı:255, 12 Aralık 1977, s.18,19,29.

KÖKSAL, Ahmet, “Yerel, geleneksel özelliklerle yapı sağlamlığını ustaca kaynaştıran ressam: Cemal Tollu”, **Milliyet Sanat**, Sayı:273, 17 Nisan 1978, s.18,19,33.

KÖKSAL, Ahmet, **Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1988.

KÖSEOĞLU, Cevat, “Nurullah Berk’in Sergisi”, **Yeditepe**, Sayı:108, 1 Haziran 1956, s.3.

KÜÇÜKERMEN, Önder, “1939-1945 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Dahili Mimari Şubesi Şefi Ünlü Fransız Art Deco Sanatçısı Marie Louis Sue ve Türkiye'deki Tasarımları”, **Tombak**, Sayı 25, Nisan 1999, s.53-60.

KÜTAHYALI, Önder, “Bir Anı ve Akses'in Önemli Öğüdü”, **Orkestra**, Sayı:235, Mart 1993, s.2-7.

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.

MARCHİORİ, Giuseppe, “Sabri Berkel'in Sanatı”, **Sanat Çevresi**, Sayı:26, Aralık 1980, s.17.

MENEMENCİOĞLU, Muazzez, “Adnan Saygun Anlatıyor”, **Varlık**, Sayı:517, 1 Ocak 1960, s.7.

MENEMENCİOĞLU, Muazzez, “Cemal Tollu Anlatıyor”, **Varlık**, Sayı:537, 1 Kasım 1960, s.9.

NACİ, Elif, **Anılardan Damlalar**, Karacan Yayınları, İstanbul 1981.

NUR, Ayşe, “Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü”, **Yeni İstanbul**, 16 Eylül 1954.

OKYAY, Erdoğan, **Ferit Alnar Longa'dan Konçertoya**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999.

ONAT, Burhanettin, "Hem suçlu, hem güçlü", **Cumhuriyet**, 10 Ekim 1956.

ONGER, Fahir, "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut**, Sayı:58, Mayıs 1973, s.38-47.

ORANSAY, Gültekin, **Bağdarlar Geçidi**, Küğ Yayını, İzmir 1977.

ORANSAY, Gültekin, **Atatürk İle Küğ**, Küğ Yayınları, İzmir 1985.

ORANSAY, Gültekin, "Çoksesli Musiki", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:6, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.1517-1530.

ORHAN Ayşe Hande - KÖKSAL Ahu, "Ertuğrul Oğuz Fırat ya da "Umursanan"", **Andante**, Sayı:41, Ağustos-Eylül 2009, s.56-65.

ORTAYLI, İlber, "Dünden Bugüne Üniversiteler", **Gelenekten Geleceğe**, Hil Yayınları, İstanbul 1982, s.23-31.

OTYAM, Fikret, "Nurullah Berk'le Bir Konuşma", **Varlık**, Sayı:379, 1 Şubat 1952, s.20.

ÖNDİN, Nilüfer, **Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002.

ÖZBEN, Münip, “28. Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri”, **Ankara Sanat**, Sayı:14, 1 Haziran 1967, s.14-16.

ÖZDEMİR, İlker, “Popüler Kültür(ler) Üzerine”, **Birikim**, Sayı:107, Mart 1988, s.85-89.

ÖZERDİM, Sami, “Bu Müzikle mi?”, **Varlık**, Sayı:539, 1 Aralık 1960, s.5.

ÖZGÜÇ, Fehamettin, “Ferit Tüzün”, **Filarmoni**, Sayı:16, Ocak 1966, s.11-13.

ÖZGÜÇ, Fehamettin, “İlhan Usmanbaş”, **Filarmoni**, Sayı:14, Kasım 1964, s.13-15.

ÖZGÜÇ, Fehamettin, “Muammer Sun”, **Ankara Filarmoni**, Sayı:11-12, Ağustos-Eylül 1965, s.11-13.

ÖZSEZGİN, Kaya, “ “On”lar Bir Grup Dayanışması”, **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.20,21.

ÖZSEZGİN, Kaya, “Turgut Zaim”, **Milliyet Sanat**, Sayı:259, 9 Ocak 1978, s.26-28.

ÖZSEZGİN, Kaya, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt:3, Tıglat Basımevi, İstanbul 1982.

ÖZTUNA, Yılmaz, “İtrî”, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt:1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.

PESEN, Mehmet, “On’lar Grubu Üzerine”, **rh sanat**, Sayı:7, Kasım-Aralık 2003, s.19.

PESEN, Mehmet, "Ressam Olmak...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.4.

PESEN, Mehmet, "Ressam Olmak...", **Sanat Çevresi**, Sayı:180, Ekim 1993, s.4.

PESEN, Mehmet, **Mehmet Pesen**, Polat Ofset, İstanbul.

PİNON-DEMİRÇİVİ, Mathilde, PINON Pierre, **Albert Gabriel'in İzinde**, <http://www.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=51&RceID=1250>, 01.12.2010.

RADO, Şevket, "Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz", **Akşam**, 18 Eylül 1954.

REFİĞ, Gülper, **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Müsıkîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.

RENDİ, Günsel, "Levni", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

RENDİ, Günsel, "Nakkaş Osman", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

RESTANY, Pierre, "Pop Art", **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan:Enis Batur, Çev.:Sema Rifat, YKY, İstanbul 1997, s.346-350.

REY, Cemal Reşit, "Atatürk Ve Müzik", **"Orkestra" Yazıları**, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.16-19.

REY, Cemal Reşit, "Bir Sitem", **Filarmoni**, Sayı:9, Ağustos 1949, s.1.

RONA, Zeynep, "Abidin Elderoğlu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

RONA, Zeynep, "Lovis Corinth", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

RONA, Zeynep, "Max Liebermann", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

RONA, Zeynep, "Mustafa Esirkuş", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

RONA, Zeynep, "Rudolf Belling", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

SADAK, Yalçın, "Sabri Berkel'in Resimleri İçin Bir Çerçeve Denemesi", **Sanat Çevresi**, Sayı:127, Mayıs 1989, s.12-15.

SANCAKTAR Caner, "Demokrat Parti Türk Dış Politikasına Marksist Yaklaşım", **Bilgi Strateji**, Cilt:3, Sayı:5, Güz 2011, s.25-98.

SARUHAN, Emeti, **Meğer Albert Gabriel 'gizli bir ressamış'**, <http://yenisafak.com.tr/kultursanat/?t=16.09.2006&q=1&c=14&i=5343&Me%u00c4%u009fer%2fAlbert%2fGabriel%2fgizli%2fbir%2fressamm%u00c4%u00b1%u00c5%u009f> 01.12.2010.

SAY, Ahmet, "Aleatorik", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, "Elektro Akustik Müzik", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, "Hikmet Şimşek", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:3, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, "Mithat Fenmen", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, "Musique Concrete", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:2, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, "Orhan Borar", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, "Osman Zeki Üngör", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:3, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, "Veysel Arseven", **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt:1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

SAY, Ahmet, **The Music Makers in Turkey**, Music Encyclopedia Publication, Ankara 1995.

SAYDAM, Ergican (Açık Oturumu Yöneten), "Ülkemizdeki Müzik Ortamı ve Çağdaş Türk Müziği", **Orkestra**, Sayı:91, Ekim 1970, s.32-46.

SAYDAM, Ergican, "Adnan Saygunla Konuşma", **Filarmoni**, Sayı:86, Eylül 1973, s.2-9.

SAYGUN, Ahmet Adnan, "Sanatın Ana Kaynağı", **Şadırvan**, Sayı:15, 8 Temmuz 1949, s.6,7.

SAYGUN, Ahmet Adnan, "Tesir", **Yalan**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2009, s.31-34.

SAYGUN, Ahmet Adnan, "Yolumuzu Aydınlatacak Işık Nerede?", **Şadırvan**, Sayı:8, 20 Mayıs 1949, s.3.

SERİN SÜLÜN, Ebru Nalan, **Yöresellik ve Ulusallık Açısından Malik Aksel** (Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas 2002.

SEVENGİL, Refik Ahmet, "Devlet Konservatuvarının Kısa Tarihi", **Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl:M CM LX VI**, Şark Matbaası, Ankara 1966, s.6-17.

SUN, Muammer, "Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalıdır?", **Birinci Müzik Kongresi Bildirileri** (Ankara 14-18 Haziran 1988), Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1988, s.175-183.

SUN, Muammer, **Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları**, AjansTürk Kültür Yayınları:2, Ankara 1969.

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk, **Yaşasın Renk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

ŞEYHANLIOĞLU, Hüseyin, **Türk Siyasal Muhafazakârlığının Kurumsallaşması ve Demokrat Parti**, Kadim Yayınları, Ankara 2011.

ŞİMŞEK, Hikmet, “Bir Mektup”, **Müzik Görüşleri**, Sayı:20, Mayıs 1951, s.15,16.

ŞİMŞEK, Hikmet, “İkinci Mektup”, **Müzik Görüşleri**, Sayı:22, Temmuz 1951, s.11,12.

TAHİRGİL, Şükrü, “Musikimizin “Koma”lı Hali”, **Yeditepe**, Sayı:1, 1 Haziran 1951, s.2.

TANIR, Gülen Ada, **Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2001.

TANSUĞ, Sezer, “1959’da Resim”, **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.51-60.

TANSUĞ, Sezer, “AICA 1954”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:46, Kış 1992, s.36-38.

TANSUĞ, Sezer, “Bir Değınme-Yerellik Ulusallık”, **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.115,116.

TANSUĞ, Sezer, “Halk Motiflerinden Sonra”, **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.15-17.

TANSUĞ, Sezer, “Nurullah Berk’in Saygın Yeri”, **Sanat Çevresi**, Sayı:15, Ocak 1980, s.8,9.

TANSUĞ, Sezer, "Resim Sanatına Kurucu Yakıştırmak", **Gelenek Işığında ağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s.113,114.

TANSUĞ, Sezer, "Resim Üstüne Açık Oturum", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.108-110.

TANSUĞ, Sezer, "Sorunlar-Genç Kuşak", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.112-115.

TANSUĞ, Sezer, "Türk Resminin Dünü Ve Bugünü", **ağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997, s.16-19.

TANSUĞ, Sezer, "Türkiye'de Soyut Resim", **Sanata Yaklaşım**, Künmat Yayınları, İstanbul 1976, s.31-42.

TANSUĞ, Sezer, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı Turgut Zaim-Nuri İyem-Cihat Burak-Neşet Günal-Nedim Günsür**, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976.

TANSUĞ, Sezer, **ağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

TANSUĞ, Sezer, **Gelenek Işığında ağdaş Sanat**, (Önsöz), İz Yayıncılık, İstanbul 1997.

TANSUĞ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.

TİRALİ, Naim, "Leopold-Levy ile bir konuşma", **Yeditepe**, Sayı:22, 15 Nisan 1951, s.1-3.

TOKER, Metin, **Demokrasimizin İsmet Paşa'lı Yılları – DP'nin Altın Yılları (1950-1954)**, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1992.

TOLLU, Cemal, "İnal, Arad ve Karakaş grubu", **Yeni Sabah**, 25 Nisan 1951.

TOLLU, Cemal, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Karşısında Devlet", **Yeni Sabah**, 23 Haziran 1950.

TOLLU, Cemal, "San'at Tenkitçileri Ve Bir Netice", **Yeni Sabah**, 15 Eylül 1954.

TOLLU, Cemal, "Şifa veren canlı renklere doğru", **Yeni Sabah**, 13 Aralık 1950.

TOPUZ, Hıfzı, " "Onlar"ın Resim Sergisi", **Akşam**, 6 Ocak 1951.

TOPUZ, Hıfzı, "Müzikte Batılılaşma Dâvası", **Yeditepe**, Sayı:13, 15 Mayıs 1952, s.1,2.

TORUN, Esmâ, **II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimler - İç ve Dış Etkiler-**, Yeniden Anadolu Ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları, Antalya 2006.

TÖR, Vedat Nedim, "Bir Müsabaka ve Bir Ders", **Akis**, 25 Eylül 1954.

TÖR, Vedat Nedim, "Cemal Reşit Rey'in Hakkı Var Güzellik ve Derinlik İstiyoruz", **Filarmoni**, Sayı:10-11, Eylül-Ekim 1949, s.11.

TÖR, Vedat Nedim, "Güzel Bir Teşebbüs", **Filarmoni**, Sayı:15, Şubat 1950, s.1.

TUNALI, İsmail, “Resimde ulusallık ve çağdaşlığa kavuşmak için ulusal anlatımın somutluk kazanması gerekir”, **Milliyet Sanat**, Sayı:179, 9 Nisan 1976, s.18,19,31.

TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, sanatrh+ Yayınları, İstanbul 2003.

TUNÇ, Şekip, “ “Onlar” ın Sergisi”, **Cumhuriyet**, 24 Mayıs 1949.

TURANİ, Adnan, **Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1977.

TÜKEL, Uşun, “Gustave Moreau”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

TÜKEL, Uşun, “Herbert Read”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

TÜKEL, Uşun, “Raoul Dufy”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.

UÇAN, Ali, **Geçmişten Geleceğe, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000.

ULU, Esin, “Yunus Emre Oratoryosu’nun Oluşum Süreci”, **Biyografya 5 Ahmet Adnan Saygun**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.127-140.

USMANBAŞ, İlhan, “Musiki Hakkında”, **Pazar Postası**, Sayı:38, 28 Ekim 1951, s.7.

USMANBAŞ, İlhan, “Türk Müziği’nde Çağdaşlaşma”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul 1999, s.36-39.

USMANBAŞ, İlhan, “Yanlış kullanılan bir tabir: HALKA İNMEK”, **Pazar Postası**, 9 Eylül 1951.

UYANIK, Mesut (Editör), **Türkiye Cumhuriyeti 80 Yıl Kronolojisi**, Anadolu Ajansı Yayınları, Ankara 2004.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, “Sanatta Moderne Giden Üç Merhale”, **Şadırvan**, Sayı:12, 17 Haziran 1949, s.5.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Resim ve Cemiyet**, Ülkü Matbaası, İstanbul 1942.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul 1992.

ÜSTEL, Filiz, “1920’li ve ‘30’lu Yıllarda “Millî Musiki” ve “Musiki İnkılabı” ”, **Defter**, Sayı:22, Sonbahar 1994, s.41-53.

ÜSTEL, Filiz, “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, Sayı 113, Mayıs 1993, s.38-46.

VÂLÂ-NUREDDİN (Vâ-Nû), Müzehher, “Münekkidlerin Tenkidi”, **Cumhuriyet**, 16 Eylül 1954.

WALTHER, Ingo, **Picasso**, Çev.: Ahu Antmen, ABC Kitabevi (Taschen), İstanbul 1997.

WALTHER, Ingo, **Van Gogh**, Çev.: Ahu Antmen, ABC Kitabevi (Taschen), İstanbul 1997.

WIDMANN, Horst, **Atatürk ve Üniversite Reformu**, Çev.: A.Kazancıgil ve S.Bozkurt, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2000.

YALMAN, Tunç, "Aliye Berger Anlatıyor", **Vatan**, 19 Eylül 1954.

YALMAN, Tunç, "Maya'da Yazma Sergisi", **Vatan**, 28 Mart 1951.

YALMAN, Tunç, "Nedim Günsür'ün Resim Sergisi", **Vatan**, 18 Mart 1951.

YEKTA, Rauf, **Türk Musikisi**, Çev.:Orhan Nasukioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.

YETKİN, Suut Kemal, "Sanat Tenkitçileri Kongresi", **Yeditepe**, Sayı:53, 15 Ocak 1954, s.3.

YETKİN, Suut Kemal, "Turgut Zaim'in Resim Sergisi", **Sanat ve Sanatçılar**, Sayı:16, Mart 1966, s.44.

YILDIZ, Dinçer, "Besteci Muammer Sun'la Söyleşi I", **Bilincin Işığında Müzik**, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2003, s.157-162.

YÖNETKEN, Halil Bedi, "Folklor Dersleri III", **Orkestra**, Sayı:95, Şubat 1971, s.25-46.

YÖNETKEN, Halil Bedi, "1952 Derlemesi 1 "Siirt Folkloru"", **Derleme Notları I. Kitap**, Sun Yayınevi, Ankara 2006, s.141-146.

YÖNETKEN, Halil Bedi, “Cemal Reşid Rey ve Türk Halk Müziği”, “**Orkestra**”
Yazıları, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s.107-115.

YÖNETKEN, Halil Bedi, “Sivas”, **Derleme Notları I. Kitap**, Sun Yayınevi,
Ankara 2006, s.52-66.

YÖNETKEN, Halil Bedi, “Üçüncü Türk-İngiliz Müzik Festivali”, **Müzik**
Görüşleri, Sayı:8, Mayıs 1950, s.13,14.

YURTER, Mahmut, “Turgut Zaim Türk Kalarak Çizen Adam”, **Yeni Adam**,
Sayı:666, 7 Eylül 1950, s.3.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lavignac 03.01.2011

<http://sabahattineyuboglu.com/> 25.12.2010.

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/fierensp.htm> 27.12.2010.

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/grohmannw.htm> 25.12.2010.

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/venturil.htm> 25.12.2010.

<http://www.ee.itu.edu.tr/fakulte.php?dil=1&hangi=hatirlanacak>.23.01.2011.

<http://www.hece.com.tr/yaz.toprak.burhan.htm>10.12.2010.

<http://www.istanbul.edu.tr/yuksekokullar/konservatuar/turk/tarihce/tarihce.htm>
07.01.2011.

<http://www.kalan.com/scripts/Dergi/Dergi.asp?t=3&yid=4531>. 03.01.2011.

<http://www.karikaturculerdernegi.org/karikaturculer.asp?id=4763> 10.12.2010.

<http://www.konser.hacettepe.edu.tr/adk.php?action=huadk&go=full&aid=2>
08.01.2011.

http://www.muze.org.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=30 29.01.2011.

http://www.tbmm.gov.tr/tarihce/aturk_konusma/01_11_1934.pdf 15.09.2011

<http://www.turkceciler.com/yazarlar/vasconcelos.html>. 27.12.2010.

<http://www.guzelsanatlari.gov.tr/belge/1-85986/14turk-sanatlari-kongresi.html>.
14.11.2011.

http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/tutanak_sorgu.html