

İçindekiler Tablosu

Mimarlık	3
Resim	6
Heykel	17
Sahne Sanatları: Tiyatro, Opera ve Müzik	20
Dipnotlar	26

Yrd. Doç. Dr. Seyfi BAŞKAN

Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi / Türkiye

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Yirminci yüzyıl başında uluslaşma rüzgarlarıyla birer birer yıkılan Avrupa monarşilerinin ardından Osmanlı İmparatorluğu da yerini Anadolu'da kurulan Cumhuriyet Türkiye'sine bırakarak tarih sahnesinden çekilmiştir. Cumhuriyet devletinin kurucuları, yeni devletin kültür temellerini çağdaşlık ve millilik prensipleri üzerine oturttukları, çağdaş Batı uygarlığını hedef olarak gösterdiler. Bu hedefe ulaşmak için de art arda reformlar ve inkılaplar yaptılar. Aslında Türk insanının bu yenileşme ve çağdaşlaşma çabalarının başlangıcı Cumhuriyet'ten çok daha öncelere, 18. yüzyıla kadar geri gider. Ancak, yaklaşık ikiyüzyıllık bu yenileşme çabaları başlangıçta tüm toplum katlarını etkilememiş, Cumhuriyet inkılaplarıyla sonuçlanan süreçte hayata kazandırılabilmiştir.

Ümmet ideolojisini tasfiye ederek, tek devlet, tek millet kavramı çerçevesinde kurulan Cumhuriyet Türkiye'si, kültür ve sanat anlayışlarını da bu çerçeve içinde anlamlandırılacak temeller üzerine oturttü. Bu amaçla kültür sanat ve fikir hayatına yön verecek kurumlar kurulmuş, uzun yıllar sürecek etkinliklere girişilmiştir. Atatürk, Cumhuriyet'in ilanından bir yıl önce, "Milletimizin dehasının gelişmesi ve bu sayede layık olduğu medeniyet seviyesine ulaşması şüphesizki yüksek meslek erbabını yetiştirmek ve milli kültürümüzü yükseltmekle mümkündür" diyerek, yeni kurulan Türk devletinin temellerinin kültüre dayalı olacağını işaret etmiştir. Yine, insan zekası ve yaratıcılığının ortaya koyduğu eserlerin gelecek kuşaklara bırakılmasını kültür olarak değerlendiren Atatürk, kültür ve medeniyetin birbirinden ayrılmaz iki yüksek değer olduğunun da altını çizmiştir. Sanata verdiği önemi de, 13 Şubat 1923'te İzmir'de bir okulun açılışında şeref defterine yazdığı; "...vasıl olmaya mecbur bulunduğumuz seviyeye, bugünkü kadar uzak kalışımızın mühim sebeplerinden birinin sanata ve sanatkarlığa layık olduğu derecede ehemmiyetin verilmemiş olmasıdır" sözleriyle ortaya koymuştur.

Sanatçıyı, "Cemiyette uzun ceht ve gayretlerden sonra alınanda ışığı ilk hisseden insan" olarak tanımlayan Atatürk, Cumhuriyet inkılaplarının başarısını da; "Güzel sanatlarda muvaffakiyet bütün inkılapların muvaffak olduğunun kat'i delilidir. Bunda muvaffak olmayan milletlere ne yazıktır ki onlar bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır" diyerek güzel sanatlardaki gelişmeyle bağlantılandırmıştır.

Günümüz Türk insanının kültür ve sanat dağarcığında yer alan sanat türlerinin büyük bir kısmı, yukarıda da ifade edildiği üzere, son iki yüzyıllık yenileşme ve çağdaşlaşma diyalektiğinin bir sonucudur. Yani Cumhuriyet Türkiye'sinde kökleşen, kurumlaşan ve aşağı yukarı tüm toplum katlarına malolan sanat dalları aslında imparatorluğun son dönemlerinde gösterilen gayretlerin mirasıdır. Tablo resminden, tiyatro, opera ve baleye, edebiyata değin kuram ve kavramlarıyla Batı'dan aldığımız sanat dallarının Cumhuriyet dönemindeki gelişme çizgilerinin başlangıcı son dönem Osmanlı sanatı içinde yer alır. Bu bakımdan Cumhuriyet dönemi sanatlarından sözedebilmek için bu sanat türlerinin analogik diyalektiğini değerlendirmek gerekmektedir. Bu noktada Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat hayatını etkileyen kurum ve kavramların, inkılaplar yanı sıra ilk çeyrek yüzyılda oluşturulduğu belirtilmelidir. Bunu aşağıdaki kısa kronolojiden de açıkça anlamak mümkündür.

- 3 Mart 1924 Tevhid-i Tedrisat Kanunu
- 21 Nisan 1924 İstanbul Darülfünunu'na tüzel kişilik verilmesi.
- 1924 Anayasa'da ilköğretimin zorunlu ve parasız olduğunun yer alması,
- Nisan 1924 İstanbul'daki eski saray orkestrasının Ankara'ya taşınması,

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

- Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasının kararlaştırılması,
- 5 Kasım 1925 Ankara Hukuk Mektebi'nin açılması,
- 30 Kasım 1925 Tekke, türbe ve zaviyelerin kapatılıp tarikatların yasaklanması.
- 26 Aralık 1925 Uluslararası Takvim ve Saatin Kabulü
- Mart 1926 İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda (Darülelhan) Alaturka Musiki eğitiminin kaldırılması
- 1926 Her kademedeki eğitimin parasız olmasının kabul edilmesi
- 3 Ekim 1926 İstanbul Sarayburnu'nda Cumhuriyet'in ilk anıt heykeli olan Atatürk anıtının açılması
- 27 Kasım 1927 Ankara Ulus Meydanı'nda Zafer Anıtı'nın yaptırılması 3 Şubat 1927 Ankara Etnoğrafya Müzesi'nin açılması
- 27 Mayıs 1928 Latin harflerinin kabulü 1 Kasım 1928 Yeni alfabenin kabulü 1 Ocak 1929 Millet Mekteplerinin açılması 15 Nisan 1931 Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kurulması 19 Şubat 1932 Halkevlerinin kurulması
- 12 Temmuz 1932 Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kurulması
- 1 Ağustos 1933 İstanbul Üniversitesi'nin kurulması ve ilk üniversite yasasının çıkışı
- 1933 Topkapı Sarayı'nın Müze olarak halka açılması
- 1934 Ayasofya'nın müze olarak açılması
- Ağustos 1936 Ankara'da Devlet Konservatuvarı'nın açılması
- 1937 İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı Veliht dairesinde Resim Heykel Müzesi'nin açılması
- 17 Nisan 1940 Köy Enstitülerinin kurulması
- 1946 Ankara'da Milli Kütüphane'nin açılması
- 1949 Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nün kurulması

Mimarlık

Cumhuriyet'in kurucuları, rejimin başarısının bir ölçüsü ve göstergesi olarak gördükleri başta başkent Ankara olmak üzere tüm yurttaki 1920'li yıllardan başlayarak yoğun bir imar faaliyetine başlamışlardır. Özellikle başkent seçildiğinde 20-25 bin nüfuslu küçük bir Anadolu kenti olan Ankara, çağdaş bir kent olarak yapılandırılmaya başlandı. Bu yönüyle Ankara 1920'lerden günümüze kadar süren imar ve yapı faaliyetine biçim veren üslup ve mimari anlayışlarla Cumhuriyet mimarlığının bir pilot uygulama örneği olarak görülebilir.

Çağdaş mimarlığın günümüze değin geçirdiği deneyimin başlangıcında, Batı'daki sanatsal üretim sürecinin kuramsal veya deneysel tecrübeleri önemle yer alır. Özellikle 1920 ve 1930'lardaki öncü mimarlık akımlarının; Le Corbusier, Bauhaus, Rus Konstrüktivizmi ve De Stijl'in yarattığı teknolojilerin belirleyiciliği, ayrıntısız ve süslemesiz, pürist bir estetik, yarım yüzyılı aşan bir süre tüm dünyada yeni yaratılan çevreye egemen olmuştur.¹ Batı'daki bu kültür değişimleri ve avangard üsluplar aynı yıllarda 'çağdaşlaşma' çabası içinde olan Türk mimarlığını da etkilemiştir. Özellikle 1930'lu yıllar boyunca Alman ve Avusturyalı mimar ve yapı sanatçılarının ortaya koydukları bazı kamu yapıları bu anlayışın örnekleri olarak

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Cumhuriyet başkenti Ankara'nın kent panoramasında önemle yer aldılar.

Bu bilinçle çağdaş Türk mimarlığına baktığımızda Anadolu insanının geçirdiği kültürlenme süreci ve mimari geçmiş gibi yine Türk sanatına özgü koşullardan kaynaklanan özel bir durumla karşılaşırız.

Tanzimat'ın ilanından itibaren resmîyet kazanan Türk toplumundaki değişim süreci mimarlıkta da diğer sanat alanlarında olduğu gibi 'egemen', 'yeni'nin 'tutucu', 'eski' ye tercihi değil, her ikisinin de beraber yer alabileceği geniş yelpazeli bir kültürel repertuarın tercihi şeklinde olmuştur. Topluma, opera, tiyatro ve balenin adaptasyonu sağlanırken, ortaoyunu ve diğer geleneksel seyirlik oyunlar; roman, öykü ve modern şiir alınırken, divan mazmunlarıyla destan ve seyahatnameler de reddedilmemiş, bir kenara itilmemiştir. Mimarlıkta da, yapı malzeme ve teknolojileriyle üreten ve kullanan toplumun kültürel ihtiyaçları nedeniyle tarihle ve geçmişle bağımlılığından kaynaklanan bir tarihi süreklilik söz konusudur.

Özellikle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Türk mimarlığının hem ortak kültürel geçmişi nedeniyle bağlı olduğu İslam Sanatı ve Mimarlığına hem de Türk Mimari geçmişine sahip olması, yanısıra son yüzyılında Batılı etkilere açık oluşu onun 19. yüzyılın Batılı tüm kuramsal ve uygulama etkilerine açmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında keşfedilen tarihi yeniden değerlendirmek eğilimi, aslında Türk mimarı için yeni bir ele alış biçimi değildi. Çünkü 19. yüzyıl uygulamalarına egemen olan Batılı öğelerin ve eğilimlerin tamamına yakını da Avrupa sanatı tarihinde yaşanmış mimarlık üsluplarının yeniden ele alınması demek olan Neo-Klasik, Neo-Barok ve Neo-Gotik gibi Historisist sanat anlayışlarıydı. Yine dönemin sanat üsluplarından biri olan Art Nouveau da aslında kökeninde yine Doğu ve Batı'nın Yakın Doğu'da Hellenistik Çağ'dan buyana tekrar buluşmasından doğan ve esin kaynağı Uzak Doğu'nun tarihi kaynakları olan ve tarihi yeniden değerlendiren bir üsluptur.

Türk mimarları, yakın geçmişlerindeki Osmanlı mimari mirasını yeniden değerlendirme yoluna sapmadan önce uygulamaya çalıştıkları Batılı üslupların detay ve biçim özellikleri Tanzimat'ı takiben geleneksel mekan biçimlemelerinin üzerine giydirilmiş dekoratif kılıflar şeklindedir. "Bu bir ölçüde yüzyıl sonlarına dek süre giden; Dolmabahçe Sarayı, bir Versailles şema ve estetiğini yansıttığı gibi bir Osmanlı konak mekanına ve ev ölçeğine de duyarlı kalabilen bir yorumdur".²

Gayrimüslim Osmanlı mimarları tarafından yapılan bu yapılar, Osmanlı toplumuna yeni kazandırılmış sosyal, askeri vb. yeni kurumlar ve işlevler için inşa edilmişti. O güne değin Türk mimari biçim ve mekan yelpazesi içinde yer almayan gar, banka, otel, kışla vb. türü yapılar beraberlerinde yeni biçim ve mekan anlayışlarını da getirmişlerdir. Bu yeni yapılar Tanzimat sonrası Türk kentlerinin, özellikle de İstanbul'un kentsel biçim ve ölçek anlayışına da değişiklikler getirmiştir. "Bu yepyeni tipoloji ve ölçek ithali, yepyeni bir kent mimarisi ve bir çevre estetiği yaratmıştır. Böylelikle de İstanbul'un görünümüne yeni 'remz'ler katan boyutlar kazandırılmıştır".³

Gayrimüslim Osmanlı mimarları yanısıra etkinlik gösteren Batılı mimarlar özellikle Osmanlı başkentinde gösterdikleri yapı etkinlikleri sırasında bu ülkenin yapı geleneklerini de tanımaları nedeniyle uygulamalarına gördükleri ve etkilendikleri yerli esintileri de yansıtmışlardır. Doğu ve Batı estetik anlayışlarının karşılıklı bir alışverişi şeklinde görülen

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

her iki kültürün tarihsellik bağlamındaki ilişkisi dönemin önemli bir çok yapısına damgasını vurmuştur. II. Meşrutiyet Dönemi mimarlığında ise bu durum değişir. Tarihselliği yeniden yorumlama, bu kez yalnızca Osmanlı geçmişinin yeniden ele alınması demek olan seçmeci bir Osmanlı estetiği yansıtmacılığı dönemi ile başlar. Jön Türk eğilimlerinden beslenen ve Batılı etkilenmelere tepki olarak doğan bir üslup olarak niteleyebileceğimiz ve mimarlık tarihçilerinin I. Ulusal Mimarlık Dönemi olarak adlandırdıkları bu dönem yapılarında giydirme cephelerdeki süsleme ve biçim anlayışı Türk tarihinden alınmakla birlikte yapıların iç kuruluşları, plan şemaları Avrupalıdır. Gerçi bu durum, yapıların işlevlerine bağlı bir zorunluluğun sonucudur.

1910 yılı civarında ilk örnekleri görülen I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın, 1930'lu yıllara kadar etkisini sürdürmesi ilginç olmakla birlikte, 1927 yılında Ankara'da yapımına başlanan Türk Ocağı Binası değerlendirme seçici kurulunda Ziya Gökalp'in bulunması, bu üslubun aslında Osmanlı döneminde başlamakla birlikte Cumhuriyet'in ilk döneminde bile etkin olmasının cevabı gibidir. Devletin resmi desteğini de alan I. Ulusal Mimarlık Akımı, bu nedenle 1930'lara kadar etkinlik gösteren tüm mimarları etkilemiştir.⁴ 'Çağdaş mimarlık' sürecinin 'Erken Cumhuriyet' dönemi; tümüyle 'inkılapçı' iddialar taşıyan ve toplumun tüm katlarını etkileyen sosyal ve kültürel inkılaplara sahne olmasına ve her alanda yeni kavram ve kurumlar tesis edilmesine karşın resmi mimari anlayışındaki tercih, o yıllarda reddedilen bir geçmişin, yani Osmanlı'nın Neo-Klasik biçimciliği olmuştur. İnkâr edilmeye çalışılan bir tarihi mirasın biçimlerine 'resmi estetik' olarak sarılmak dönem için çok ilgi çekici bir olgudur.⁵ Aslında II. Meşrutiyet'ten sonra güçlenen Türkçülük düşüncelerini Osmanlıcılığa tercih eden genç Cumhuriyet'in kurucuları, bu düşünceye maddi geçmiş olarak gördükleri Türk sanatı süreci içindeki Osmanlı sürecini yok saymaları da mümkün değildi. Zaten Osmanlı İmparatorluğu'nu içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmayı amaçlayan ideolojilerden geçerliliğini en uzun süre koruyan Türkçülüğün ilham kaynakları da bu geçmişti.⁶

Cumhuriyet rejiminin kurucuları, Dersaadet mitosunu yıkarak başkent seçtikleri Ankara'nın imarını, kurdukları yeni devletin başarısının ölçüsü olarak gördüklerinden bu kente özel önem vermişler ve bu yeni başkenti eski başkete ruh veren, eski mimari 'remz'lerle biçimlendirmişlerdir. Çoğunlukla geniş açıklıklı merdivenlerle çıkılan, anıtsal girişler ve bol sütunlu, sivri kemerli cepheler gibi geleneksel Türk mimarlığının yapı ve süsleme elemanlarını kullanan erken Cumhuriyet döneminin bu 'historisist' mimari anlayışı I. Ulusal Mimari anlayışının biçimsel kimliğini ortaya koyar.⁷

'Ulusal Mimarlık' olarak nitelenmesine rağmen görkemli cephe düzenlemeleriyle imparatorluk nostalgisini yansıtan bazı detaylarıyla kökü Roma dönemine kadar uzanan otoriteyi ve gücü simgeleyen formlarıyla bu üslup Ulusal olduğu kadar da halk egemenliği anlayışına sahip çıkan Cumhuriyet'in temel ilkeleriyle çatışma içinde olduğu bir ilişkiyi de yansıtır.⁸

1930'lu yılların ortalarında bir çok Batı ülkesinde yaygınlaşan ve özellikle de Almanya ve İtalya'da rejimlerin simgesi olarak seçilen formlarla asıl kimliğini kazanan Batı Neo-Klasisizmi, aynı yıllarda Türkiye'yi de etkisi altına alır. O yıllarda Türkiye'ye gelen çoğu Alman kökenli mimarların uygulamaları ile yaygınlaşan bu ele alış biçiminde, simetrik düzenlenmiş büyük ölçekli kütleler, yüksek kolonadlı ve merdivenli giriş düzeni ve cephelerin taşla kaplanması üslubun temel karakteristiklerindedir.⁹

Nitekim bu anlayış da yaklaşık on yıl kadar etkisini sürdürdükten sonra 1930'lu yılların

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

sonlarında, evrensel temalardan hareket eden, yeni bir rasyonel estetik anlayışına yerini bırakır. Bu anlayış 1940'lı yıllarda tekrar canlanacak olan, bir önceki dönemin tarihle ilişkili, tarihi yorumlayan tavrına alternatif bir anlayıştır. Ancak uzun soluklu olamaz ve çok geçmeden temelini Türk sivil mimarlığından alan II. Ulusal Mimarlık Üslubu Türk mimarlığında yer edinir. Yerel mimari dillerin anlatım ögesi olduğu bu dönemde, yalnızca Neo-Klasik ve rasyonalist anlayışlar değil akademik bazı bireysel uygulamalar da önem kazanır.

Başlangıçta kolonial, ardından historisizm temelinde rasyonalist anlayışların egemen olduğu çağdaş Türk Mimarlık süreci, 1950'li yıllardan itibaren de evrensel uluslararası üslupların değişen etkileriyle günümüze kadar sürmüştür. Son dönemlerin Türk mimarlığı artık eski yılların öncü modernizminden çok, Dünya savaşları sonrasında hayli klişeleşmiş, teknolojik Uluslararası Üslup mimarisidir.¹⁰ Günümüzün Türk mimarisi yüzlerce yıllık mimari deneyimi ve zengin bir geleneği varken beton, cam ve çeliğin rasyonel teknolojisinin oluşturduğu ve her işleve cevap verebileceği varsayılan, geometrik, prizmatik kutulardan oluşan, üstelik de kendisini yaratan toplumun yaşam pratiklerine tümüyle zıt bir estetiğe teslim olmuştur. Ancak yine de günümüzün kimi mimarlarınca I. ve II. Ulusal Mimarlık Üslupları dönemlerinde bile başarısız deneyimlerle ve esinle mimari biçimlerin ve mekanların yeniden değerlendirilmesi adına ortaya konulan bazı başarılı çalışmalar bu anlamda umut vericidir. Ortaçağ Anadolu medreselerinin mekan kuruluşundan esinlendiğini belirten Cengiz Bektaş'ın T.D.K. yapısı, Sedat Hakkı Eldem'in İstanbul'daki yıkılan Taşlık Kahvesi, Ankara'daki Hindistan ve Afganistan Sefarethaneleri, Behruz Çinici'nin T.B.M.M. Halkla İlişkiler bölümü, T.B.M.M. lojmanları; Turgut Cansever'in, Behruz Çinici'nin, Doğan Kuban'ın, Cengiz Bektaş'ın bazı özel konut uygulamaları bazı mimarlarımızın tarihi ve geleneği yorumlayarak mimarlıkta yüzyıllar sonra Ulusal bir dil yaratma çabalarına örnek gösterilebilir.

Resim

Çağdaş Türk resminin 79 yılı Cumhuriyet dönemi olmak üzere toplam bir buçuk yüzyıl kadar bir geçmişi vardır. Bu süreç, Oryantalist Batılı sanatçıların yerli öğrencileri, gayrimüslim Osmanlı sanatçıları ve yetiştikleri Darüşşafaka Lisesi'nin adından dolayı "Darüşşafakalılar" olarak adlandırılan foto-yorumcular ile Asker ressamının etkinlikleriyle oluşan ve 'Osmanlı'yı temsil eden erken ve arkaik dönem ardından 1914 kuşağı olarak anılan sanatçılar ve takip eden cumhuriyet kuşaklarıncı oluşturulmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak dört yıl için Fransa, Almanya ve İtalya'ya giden bu sanatçılar I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda döndüklerinde Çallı İbrahim'in sözcüsü olduğu izlenimciliğin Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır.¹¹

Fransız izlenimcilerin etkisine rağmen her biri kendi özgün çizgisini yakalayan, 1914 kuşağının ortak özellikleri; gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renkleri ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağlılıklarıdır. Bu kuşak sanatçılarının kendilerinden önce doğayı betimleyen, örneğin Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa üslubundan farkları; doğayı aynen gördükleri gibi tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmalarıdır.

II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin dorukta olduğu bir ortamda yetişen bu Türk sanatçıları yani Çallı ve arkadaşları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza-Halil Paşa ekolünden çok farklı bir oluşum içindeydiler.¹² Avrupa'nın siyasal, sosyal ve kültürel haritasının yıldan yıla değiştiği 20.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

yüzyılın ilk yirmi beş yılı, yaşadığımız son yirmi beş yılı gibi çok hızlı politik, kültürel ve sosyal değişimlere sahne olan bir dönemdi. O yıllarda da siyasal kavramlar, sınırlar hızla değişirken sosyal olgular ve kültürel taban da bu oluşumu izliyordu.

Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden bir iki yılda sanatçılar, çoğunluğu Paris'e olmak üzere resim bilgi ve görgülerini artırmak için Avrupa'ya gittiler. Büyük kısmı devlet tarafından gönderilen I. Çallı, A. Lifij, N. İsmail ve N. Z. Güran gibi isimlerden oluşan bu sanatçılar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda dönene kadar, Fernand Cormon (1845-1921), Jean-Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde çalıştılar.¹³ Bu atölyeler tam anlamıyla akademik bir çizgideydiler. Ancak Çallı ve arkadaşları yurda döndüklerinde bu akademik eğitimin tersine, izlenimci anlayışta resimler yaptılar.¹⁴ Aslında bu durum, bir rastlantı veya dönem üslubunu sürdürmek gibi bir anlayıştan dolayı değil, Türk resim sanatı gelişim sürecinin ait olduğu doğal diyalektiğe bağlıdır. Çünkü, 1914 kuşağının sahip çıktığı izlenimcilik, Paris'te 1870-1880 yılları arasında gücünün doruğunda iken artık 1910'lu yılların başında yerini çoktan 'yeni' akımlara bırakmıştı.¹⁵ Bu yıllarda Matisse, renkle ilgili sorunlara eğilmiş, Cezanne'nin etkileriyle kübizm gündeme gelmiştir.¹⁶ Kanımızca Çallı, Onat, N. Ziya, Lifij, Duran ve N. İsmail gibi sanatçıların izlenimciliği seçmelerin bir diğer nedeni de, kendilerinden önceki kuşaktan ileri bir düzeyi ve anlayışı temsil etmelerine rağmen onlarla tek ortak noktaları olan ve onlardan miras aldıkları manzara geleneğinin, Fransız izlenimcilerinin de en çok çalıştıkları konu olmasıdır.

İlerideki yıllarda Çallı ve arkadaşlarının Sanayi-i Nefise'deki öğrencilerinin eleştirilerine temel teşkil eden ve yeni grupların oluşmasına neden olan konu da bu olmuştur.

Manzara, aslında Türk sanatçıların başlangıçtan beri çok ilgilendirmiştir. Pentür'ün kısa geçmişinde, sanatsal birikimlerini manzara türü resimlerle geliştirmişlerdir. Soyutlama yolunda gelişimini sürdüren Avrupa resim ortamında Çallı ve arkadaşları ancak artık akademikleşmiş sayılabilecek bir izlenimciliği kavrayabilmiş olmalarının açıklaması da bu olmalıdır. İşin ilginç yanı 1910-1914 yılları arasında Paris'te bulunan bu genç Türk sanatçıları Akademizmden kurtulmanın yolunu, doğayı yeniden gözlemlemekte ve onu geniş bir bakış açısıyla yorumlamakta bulurken, aynı yıllarda, Avrupa'daki bu akımla hiç ilgisi olmayan ve onların geçtiği eğitimden de geçmeyen bir önceki kuşağın 'Hoca'sı Hoca Ali Rıza, açık havada, doğal ışık altında manzara resminin yeni imkanlarını arıyordu.¹⁷ Avrupa'dan dönen sanatçılardan Çallı, Onat ve Duran Sanayi-i Nefise'de, göreve başlamışlardı. Öncelikle bir araya gelmek, sergiler açmak ve beraberlerinde getirdikleri 'yeni çığır'ın temelini atmak için Çallı ve arkadaşları 1909'da kuruluşuna katıldıkları "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" çatısı altında toplandılar ve ilk sergilerini de bu isim altında açtılar.¹⁸

Bu dönemde, Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Mahmud Şevket Esenalı'nın romanlarını da yönlendiren 'Alafranga' hayatı 1914 kuşağı ressamı da olanca canlılığıyla tablolarına geçirmişlerdir. Zaten bu yılların düşünce hayatını tamamıyla etkileyen Batılılaşma heyecanlarının, Batı'dan yeni bir 'çığır' iddiasıyla gelen ressamı etkilememesi de düşünülemezdi. Toplumsal değişimler ve güncel gerçekler onların resimlerine konu olarak yansıyor. Böylelikle de roman ve hikaye tiplerini yaratan psikolojik çözümlemeler, portre, figür ve çıplak yeni konular olarak Türk resmine giriyordu. Önemle dikkati çeken bir başka yenilikleri de değişik teknik uygulamalarıydı. Tuvallerinde doğanın küçük ayrıntılarına önem veriyorlar, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin parıltılarını yansıtan renklerle boyuyorlardı. İnce samur fırçalarla çalışan ilk

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

kuşağın aksine bunlar, boyları geniş fırçalarla rahat darbe vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri, kara, koyu, karışımlardan temizlenmişti.¹⁹ Manzara konusunda akademik sınırlılıklardan kurtulan ve daha nesnel sonuçlara ulaşan 1914 kuşağı ressamı figürde böylesi bir davranışı yadsımış, figür karşısında her biri kendine özgü bir ele alış tercih etmişlerdir. Portre'nin başlı başına bir ilgi odağı olduğu bu dönemde F. Duran ve İ. Çallı bu ilgiyi başarıyla değerlendirmişlerdir.²⁰

Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Namık İsmail özellikle manzaraları ile tanınırlar.²¹ Sembolist eğilimler göstermekle birlikte ışık ve renk kullanışıyla Avni Lifij de bu grup içinde ele alınır.²² Bu sanatçıların eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine, gündelik hayatın canlılığı yer almıştır. Bu sanatçılar, bir yandan İstanbul'un renk ve ışık zenginliği sunan peysajını resmederken, bir yandan da İstanbul şehrinin gittikçe Batılılaşan yaşam biçimi ve değişen panoramasını da tuvallerine yansıtılmışlardır. Çıplaklık ise İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in tablolarında akademik desen anlayışının dışında başlı başına bir resim türü olarak alınmış ve ifadeci portre dalı gelişmiştir.²³ Feyhaman Duran, İbrahim Çallı ve Namık İsmail gibi sanatçıların portre resmine taşıdıkları ruhsal çekişlik bu tavrın en iyi göstergesidir.²⁴

Çallı'nın Coşkun lirizmi, Nazmi Ziya'nın ışık oyunları, Avni Lifij'in şiirsel duyarlılığı, Feyhaman Duran'ın portreciliği, Namık İsmail'in analitik değerlendirme yeteneği, Hikmet Onat'ın İstanbul manzaraları ile her biri farklı vizyona sahipmiş gibi görünen 1914 kuşağı sanatçılarının bir çoğu Türk resmi sürecinde tarihi yorumlayan eserleriyle bu dönem içinde bir ilki temsil ederler. Örneğin, Feyhaman Duran'ın (1886-1979) yaptığı bazı portreler ile "Mesudiye Gemisinde Top Talimi" (1948), "Bahariye Mektebinde Gemicilik Dersi" (1949) ve "Atatürk ve Yugoslavya Kralı Aleksandr Dubrovnik" kompozisyonları konuları itibariyle belgesel önemleri ile öne çıkarlar. Yine Hüseyin Avni Lifij'in (1886-1927) "Savaş Allegorisi" ve Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan İstiklal Savaşı'nın yıkıntı ve yakıntılarını temsil eden "Karagün" kompozisyonu da sanatçının Batı romantizmini hatırlatan betimleme nitelikleri ve konuya ilişkin yorumuyla daha karakteristik çalışmalardır. Birinci Dünya Savaşı'nda Kafkas cephesinde görev alan Namık İsmail'in (1890-1935) bu sıralarda edindiği izlenimlerini aktardığı bazı tabloları ile "Topçular" ve "Son Mermi" gibi askeri konulu obje tasvirine yönelik yorumları özellikle konunun anlatımında kullandığı renk zenginliği ile çarpıcı örneklerdir. Bir İstanbul ressamı olarak bilinmesine karşın; renk ve kompozisyon ustalığını ve figür becerisini, tarihlerin kanla, canla yazıldığı Çanakkale Savaşı'na ilişkin etüdülerinde ortaya koyan Hikmet Onat (1885-1977) bu konuda "Siperde Mektup okuyan Askerler" ve "Çanakkale'de Siper" gibi oldukça başarılı resimler yapmıştır. "Atatürk'ün İstanbul'da karşılanması" gibi tarihi olayları resmettiği resimleri ile tanınan, Mehmet Ruhi Arel'i (1880-1931) de dahil edebileceğimiz tarihe ilişkin yorum denemelerine giren 1914 kuşağı sanatçılarının bu konudaki özel etkinlik çabaları, Enver Paşa'nın talimatıyla İstanbul, Şişli'de kurulan ve "Şişli Atölyesi" olarak bilinen atölye çalışmaları dahilinde olmuştur.²⁵ 1914 kuşağı içinde Türk tarihine, savaş ve kahramanlık konularına arkadaşlarından daha fazla eğilimi olan Sami Yetik'in Lifij Çallı ve Arel'in bazı tabloları Türk resmindeki kompozisyon düzenlemeleri arasında sayılır.²⁶ 1917 yılında Galatasaraylılar Lisesi'nde Hilal-i Ahmer yararına düzenlenen ve "Harp Levhaları" adıyla sergilenen bu atölyede yepılan resimler, Sami Yetik ve Mehmet Ali Laga gibi savaşa katılan ressamlarla, Namık İsmail ve Ali Cemal gibi resmedecekleri ortamı tanımak için cephelere gönderilen sanatçıların izlenimlerini yansıtmaktaydılar.²⁷ Galatasaray Lisesi'nde açılan 143 parça tablodan oluşan bu sergi, dönemin önemli gazetelerinden biri olan Tercüman-ı Hakikat'teki bir habere göre Berlin ve Viyana'da da tekrarlanmıştır.²⁸

Sergide eserleri yer alan yani atölye çalışmalarına katılan sanatçılardan biri olan Ali

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Cemal, Balkan Savaşı'nın dramatik yönlerini tuvallerine yansıtırken, Sami Yetik ve diğer sanatçılar da gerçekçi bir yaklaşımla savaş ve askeri temaları resmetmişlerdir Serasker Hüseyin Avni Paşa ile Harbiye Nazırı ve Sultan'ın damadı olan Enver Paşaların yani ordunun destek ve korumasında kurulan "Şişli Atölyesi", o sırada, Kuzey Afrika'dan Kafkaslar'a, Balkanlar'dan Arabistan'a kadar çok çeşitli cephelerde savaşan Osmanlı Devleti'ne hem içerde hem de dışarda düzenlediği sergilerle moral ve destek sağlamıştır. Şişli Atölyesi çalışmalarını belgeleyen bazı fotoğraflar günümüze ulaşmıştır. İbrahim Çallı'nın torunu ressam Yaşar Çallı kanalıyla tarafımıza ulaşan bu resimlerden bir tanesi, atölyeyi ziyaret eden Velihaht Abdülmecid Efendi'yi, diğer sanatçılarla bir arada göstermektedir. Şehzade'nin atölyeyi ziyaretini gösteren bu ve benzeri resimleri; İttihat ve Terakki Cemiyeti ile ilişkisi apaçık olan bir faaliyete hanedan ve sarayın desteği şeklinde değil, bir ressam olan Velihahtın özel ilgisi çerçevesinde değerlendirilmelidir.²⁹ Üstelik kişisel ilgilerle kurulan bu temaslara dayanılarak bu sanatçıları Türk resmi sürecindeki sanatçı eğitimci rollerini gözardı ederek "duvar resmi/manzara resmi" geleneğinin halefleri olarak tarif etmek hiç de doğru değildir.³⁰

Batılı anlamdaki Türk Resim Sanatı, çağdaş Türk sanatlarının en hızlı gelişen ve en geniş taban bulan sanat türlerinden hareketlerinden birisi olmuştur. Kuşkusuz bundan en büyük pay Türk toplumunun bu konudaki istek ve arzuları yanında, bu sanatın kısa zamanda, üzerinde gelişme imkanı bulunduğu geleneksel Türk resmi mirasınıdır. Özellikle, Ortaçağ'da zengin bir konu repertuarına sahip olan Türk tasvir sanatlarının taştan tahtaya, seramikten minyatüre kadar geniş bir uygulama alanı vardı.

Geç Osmanlı döneminde de nitelik ve nicelik zenginliğini sürdüren geleneksel Türk resim sanatı yüzlerce yıllık uygulamaya dayanan tecrübe birikimi ile 18. yüzyılda tüm teknik ve kavramları ile Batı'dan alınarak Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan Batı anlayışındaki Türk resminin yerleşmesini kolaylaştırmış, ona olgun bir zemin hazırlamıştır. Fakat bu arada, ortaya çıkan sanatçı birliği olgusu aslında Türk insanının yeni karşılaştığı, varlığını ilk kez öğrendiği yeni bir kavram değildi. Çünkü Ortaçağ Türkiyesi'nde nakkaş, dülger, neccar, vb. gibi dönem sanatçılarının loncalar şeklinde örgütlendikleri bilinmektedir. Hatta ikinci bölümde sık sık sözünü ettiğimiz "Ehl'i Hiref" içindeki farklı sanatçı bölüklerini de bu noktada hatırlayabiliriz. Yine saray içinde önemli bir sanat örgütlenmesi olan hatta yerel idarelerle doğrudan ilişkisi bakımından Osmanlı bürokrasisi içindeki yeriyle de önemli olan "Hassa Mimarlar Ocağı"nın da Osmanlı dünyasındaki korperatif sanat ve sanatçı örgütlenmeleri kapsamında hatırlayabiliriz.³¹

Ancak, Orta ve Yeniçağ Türkiyesi'nde varlığı bilinen sanatçı birliklerinin, sanatçıları ortak faaliyetlere yönlendirme bakımından çağdaş sanatçı birliklerini hatırlatması dışında, günümüzün sanatçı birliği anlayışını karşılayamayacağı da açıktır.

Türk Sanatı Tarihinde, bugünün sanat ve sanatçı birliği kavramına en yakın ilk örnek, daha önce belirttiğimiz Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. 19. yüzyılın başından itibaren hızla Batı anlayışındaki resim lehine yenilenen Türk Resim sanatının bu gelişme şartlarına paralel, kurumlaşma çabaları da ilerleme kaydetmiştir. Orta ve Yeniçağ'ın usta-çırak meslek olgusu yavaş yavaş yerini belli bir program dahilinde eğitim görmüş, alanında çok yönlü yetişmiş, meslek sahibi olgusuna yerini bırakmıştır. 18 ve 19. yüzyıllardaki eğitim-öğretim alanındaki reformlar eski sosyal standartları ve normları tamamen değiştirerek, Batılı yeni sosyal değerleri hakim kılmıştır. Bu normlarda yetişen ilk kuşaklar içindeki sanatçılar bir süre sonra hem yenilik arzuları hem de sanatçı heyecanları ile mesleki şartlarını, ihtiyaçlarını ve ideallerini bir şemsiye gibi ortak düzenleyici bir birlik çatısı altında toplamak

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

ihtiyacını duymuşlardır. Üstelik içlerinden önemli bir kısmı Avrupa'yı ve Avrupa sanat ortamını görmüş ve çağdaş anlamdaki sanatçı birliği kavramı ile de tanışmıştır. Bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağını ve tek tek çabalarının sanat ve sanatçı güvencesinin sağlanmasında kalıcı çözümler olmayacağını da görmüşlerdi. Üstelik aralarında ortaya çıkabilecek değer çekişmelerinin sanatı ve toplumu olumsuz yönde etkileyeceği konusunda da fikir birliği mevcuttu.

Osmanlı devlet adamları ve aydınları 20. yüzyıla girilirken bu yüzyılın beraberinde getirdiği sosyal, kültürel ve diğer alanlardaki imkanlar karşısında geleneksel Osmanlı kurumlarının yetersiz kalacağını farkındaydılar. Batı ile aradaki farkı kapatmak amacıyla bir yüzyıl önce başlatılan uyum ve adaptasyon çabalarının da toplumda geniş bir taban bulamadığı ortadaydı. Bu amaçla yeni sosyal ve siyasal haklar II. Meşrutiyet ortamından da yararlanarak, daha geniş kapsamlı, daha etkili bünyesel değişiklikleri, uygulamaya koydular. Basının sansürden kurtulması, eğitim-öğretim alanında daha köklü reformlar yapılması idari, mülki ve askeri alanlarda yeniden yapılanmalara gidilmesi gibi geniş toplum katlarını etkileyecek girişimlere başlandı. Kültür ve sanat hayatının da bu geniş tabanlı yeniliklerden etkilenmemesi mümkün değildi.

Bu bakımlardan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk resim sanatında kurumlaşma ve çağdaşlaşma dinamiklerinin başlangıç noktası sayılabilir. Ancak cemiyet, daha önce de belirtildiği gibi Batı dünyasındaki akım ve üslup yenilikleri sunan sanatsal atılımlarından çok, o günün Osmanlı Türkiyesi kültür ortamının sanatçı ve toplum ilişkilerini düzenleyen bir meslek olgusu şeklinde ortaya çıkmıştır. Ortaçağ'dan beri süregelen usta-çırak ilişkilerine dayanan geleneksel lonca ve benzeri geleneksel sistem, ilk kez bu cemiyetle birlikte Batılı tarzında yenilenmiş ve kendini takip edecek üslupsal yenilikler arayan sanatçı birliği kavramını Türk sanatına kazandırmıştır.

Batılı anlamdaki Türk resim sanatının belki de en genel sınıflaması "Osmanlı dönemi" ve "Cumhuriyet dönemi" olarak yapılabilir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, adından da anlaşılacağı üzere bu sınıflamada ilk döneme aittir. Çünkü adı ile birlikte cemiyete hakim olan kavram ve düşüncelerle de Osmanlı dönemine aittir ve o dönemi temsil etmektedir. Ancak 1918 yılından itibaren başlayan Kurtuluş Savaşı'nın gündeme getirdiği milli devlet kavramı ve değişen politik dengeler dönemin sanatçıları da harekete geçirmiş ve cemiyetin 'Osmanlı' olan adı 'Türk' ile değiştirilmiştir. Fakat değişen yalnızca isimdir. II. Meşrutiyet Dönemi sanat ve sanatçı anlayışı durumunu korumuştur. İsmi değişen cemiyetin kurtuluş savaşı yıllarına rastlayan 1921-1923 yılları arasındaki etkinlikleri konusunda 1919 yılından itibaren beş yıl üst üste açtıkları sergiler dışında fazlaca bir bilgi yoktur.³² Ancak bazı sanatçıların kişisel olarak Mütareke İstanbulu'nun kimi özel salonlarında sergiler açtığı bilinmektedir.

Daha önce "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi"nde Sami Yetik, M. Ruhi Arel ve Hüseyin Haşimi gibi cemiyetin gayriresmi sözcüleri tarafından birlik amaçları ve ideallerinin sık sık dile getirildiğini örneklerle belirtmiştik. O günlerin şartlarında Türk sanatçılarının yalnızca profesyonelleşme amacına dayanan bir meslek olgusu çevresinde toplanmaları, dönemin gelişim hareketleri içinde en uç sınırı ifade etmektedir. Usta-çırak ilişkilerine dayanan sanat ve sanatçı geleneğine sahip bir sanat ortamı için böylesi bir birlik oldukça radikal bir hareketti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hareketi, bu cemiyet şemsiyesi altında toplanan 19. yüzyıl Türk sanatçısı için tüm yenilik hareketleri ile eşdeğer bir davranıştı. Bu bakımdan Türk resim sanatındaki meslek veya sanatçı birliği kavramının ilk halkası veya başlangıç noktası olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin varlığı, etkinliği ve

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

önemine ilişkin yapılacak değerlendirmeler bu hususlar gözönüne alınarak yapılmalıdır.

Aslında günümüzün bakış açısıyla ortak sanatsal oluşumlar yaratan akımlar ve ekoller anlamında yenilikler getirmesi mümkün olmayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk toplumunda onun da ötesinde Türk sanatında yalnızca gelişim dinamiklerini harekete geçiren bir başlangıç noktasıdır. İlk olarak sanat, sanatçı ve sanat ortamı kavramlarına profesyonel anlamlar kazandırılmasını sağlamıştır. Durum böyle olunca da bu kavramlara ilişkin yeni ve farklı olgulara ihtiyaç duyulmuş ve diyalektik bir gelişim süreci içinde bu yeni olguların sanat gündemine kazandırılması gerçekleştirilmiştir. Bu yeni olgular resim sanatı için önce teknik anlamda sonra da konu ile ilgili onu işlemeye ilişkin öz-biçim değerlerinin yeni yorumları olarak kendini göstermiştir. Kanımızca, bir üslup yaratma veya savunulan bir üslupta ortak anlayışla ürünler verme özlemi 1930'lardan çok daha önce, muhtemelen 1910'lu yıllarda hissedilmiştir. En azından böyle bir istek ve arzunun oluşma süreci o tarihlerde başlamıştır. Naturalist öncülerden, akademik-gerçekçilere, primitiflere ve izlenimcilere kadar bir zincir şeklinde devam eden erken dönem Türk resim sanatının oluşan çabalarını biraraya toplayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, izlenimcilerin ardından Kuzey Avrupa Konstrüktivizmi'nin erken temsilcilerine, oradan da günümüzün avangard eğilimlerine ulaşan yolu açması bakımından bir kaynak model olmuştur.

20. yüzyılın getirdiği sosyal ve kültürel yeniliklerin dinamik ortamında ortaya çıktığı görülen ilk sanatçı birlikleri günümüzdeki akımlara ve üslup yeniliklerine paralel bir sanatsal birlik değil, daha çok profesyonelleşme yolları aranan bir meslek olgusu çerçevesinde ele alınmalıdır. Türk resminde usta- çırak ilişkilerine dayanan geleneksel lonca ve benzeri sistemler, ilk kez bu topluluklar bünyesinde yenilenmiştir. Yine başlangıçta sanatçıların tek tek ve birbirlerinden bağımsız olarak çaba gösterdikleri bir ortamda cemiyet, sanatçılara salt dayanışmanın ötesinde, ortak olarak programlı hareket etme imkanı da sağlamıştır. Üstelik sanatçılararası ilişkilerin pekişmesine imkan sağlamak dışında, Türkiye'de henüz basın bile çok yeni bir kavram olduğu dönemde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin "Gazete"si gibi bir periyodikle sanatçılararası iletişim yayın yoluyla da çeşitlendirilmeye çalışılmıştır. Sanat ortamının canlılığı ve çok sesliliğini sağlayan sürekli bir etkinlikler düzenine ve sanatçılararası iletişimin verimliliğine yönelik çabaları ile cemiyet, çok ileri bir görüşü temsil etmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, kurulduğundan "Güzel Sanatlar Birliği" adıyla geldiği bugüne kadar Türk resim sanatı içinde önemli bir rol oynamıştır. Doğrudan etkinlikleri yanısıra gazete aracılığı ile sanatçılar ve sanat ortamı hakkında yönlendirici de olmaya çalışmıştır. Sami Yetik'in Paris'ten Sanayi-i Nefise için Cemiyet Gazetesi'nde, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin en birinci emeli, en kutsal düşüncesi, vatanımıza sanatçı yetiştirecek bir kurumu zamanın ihtiyaçlarına uygun bir olgunluk çizgisinde görmektir"³³ şeklinde ifade ettiği düşünceler bu durumu belgeler.

1930'lara kadar Türk sanat ortamının sözcüsü görünümünde olan Sami Yetik ve Hüseyin Haşim, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yazdıkları yazılar bir anlamda dönemin sanat ortamının görüş ve çeşitli konulardaki değerlendirmelerini de temsil ediyorlardı. Ancak bu durum da yanıltıcı olmamalıdır. Çünkü, naturalist-klasik eğitilmiş ilk kuşak resamlardan primitiflere, primitiflerden izlenimci 1914 kuşağına kadar görüş ve sanat anlayışları birbirinden farklı sanatçıları bir araya toplayan bu ortamın bütün sanatçıların ortak sanat görüşünü yansıtan imkansızdı. Hatta bazen 1910'lu ve 1920'li yıllar Osmanlı sanat ortamında bazı sanatçılar oldukça sert biçimde eleştirilebiliyor ve uyarılabiliyorlardı. Örneğin, Sami Yetik, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin 30 Ocak 1911 tarihli

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

nüshasında yayınlanan bir yazısında Sanayi-i Nefise Müdürü Halil Ethem Bey'e hitaben; "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sanat sahnesinde iltimas telleriyle bağlı, gülünç reveranslarla oynayan kuklaların özellik ve yeteneklerinin bilindiğinden"³⁴ söz etmektedir.

Geçen zamanla birlikte gelişen sanat ortamı içinde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, çeşitli sanat görüşlerine sahip sanatçıları birarada daha fazla tutamayacaktır. Zaten yalnızca ortak etkinliklerde bulunma tabanına dayanan birliğin, artık üslup farklılıklarının doğmaya başladığı bir ortamda işlevini sürdürmesi de mümkün değildi. Bir sonun başlangıcı mahiyetindeki ilk hareket daha önce sözünü ettiğimiz 1914 kuşağının Türk resim sanatı hareketi içinde varlığını hissettirmesi olmuştur. Çallı ve arkadaşlarının kendilerinden önceki erken dönem sanatçılarıyla aralarındaki sanatsal anlayış farklılığı, Çallı ve kuşağından sonra da değişik bir şekilde ortaya çıkmasıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti misyonunun da doğal sonu olmuştur.

Sanat alanındaki diyalektik gelişiminin ortaya çıkardığı yeni birlik anlayışı artık yalnızca etkinlik gösterme anlayışından çok farklı bir üslup çerçevesinde toplanma biçiminde olmuştur. Çallı ve kuşağının başlattığı yeni ve farklı sanat birliği oluşturma fikri, yukarıda da belirttiğimiz üzere ilk olarak, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinden mezun olan Şeref Akdık, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin kurduğu "Yeni Resim Cemiyeti"nde gerçeklik kazanmıştır.³⁵

1921 yılına gelindiğinde o günlerin Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih içindeki misyonun da sona erdiğini görerek Cemiyet'in adını "Türk Ressamlar Birliği" olarak değiştirdiler. Ancak siyasi gelişmelerin zorladığı bu isim değişikliği, sanat ortamının ihtiyacını duyduğu yeni lideri getirmekten uzak kalınca, sonuç yine değişmedi. Hele 1923 yılında yeni Türk devletinin kuruluşuyla birlikte gelen her alandaki reformist arayışların karşısında 19. yüzyıl şartlarında temel almış bir anlayışın devam etme şansı hiç kalmamıştı. Özellikle 1928 yılıyla birlikte Türk resim sanatında üslupsal özellikler yakalama anlayışıyla doğan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" nin kurulmasıyla 1926'dan beri "Güzel sanatlar Birliği" adını kullanan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" artık üslup yaratma kaygılarından uzak, yine eski 'Meslek Birliği' kavramına bağlı varlığını sürdürdü. Birlik, günümüzde de aynı anlayışla çeşitli görüş ve üsluba sahip çok sayıda sanatçı ile ortak etkinlikler göstermektedir.

Yukarıda, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1921'de adının değiştirilerek "Türk Ressamlar Cemiyeti"ne çevrildiğini ve değişikliğin yalnızca isimden ibaret olduğunu ve başka hiç birşeyin değişmediğini belirtmiştik. Bu cemiyet de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gibi döneminin izlenimci olsun, realist olsun ya da Klasik-Naturalist olsun ülkenin bütün sanatçılarının birliğiydi. Zahir Güvemli'nin ifadesiyle, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden muaddel" bu derneğin birlik fikri, sahip olduğu mantık nedeniyle dönemin bütün sanatçıları çatısı altında toplayabiliyordu.³⁶

Hazırlıksız, plansız programsız ve kuramsal donanımdan yoksun olan "Yeni Resim Cemiyeti" kurulduğu 1923 yılının ardından ancak bir yıl varlığını sürdürebildi. Zaten Türk resmine yeni bir şey getirmesi de mümkün değildi. Çünkü, vaktiyle Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde yer alan kurucuları aynı zaman da "Türk Resamlar Derneği"ne de üye idiler. Kısacası bir tabela derneği olmaktan öteye gitmeyen topluluk gelişen olaylar karşısında dağılmaktan kurtulamadı.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Yeni Resim Cemiyeti'ni kuran sanatçıların da aralarında olduğu önemli sayıda Türk Sanatçısı 1920'lerin sonunda yurda döndüklerinde, artık Türkiye sanat ortamı, imparatorluk döneminden çok farklı yeni oluşumlar içindeydi. Yeni çağdaş Türk devletinin kuruluşunun üzerinden çok geçmemişti ve 'yeni' adına yapılacak her türlü reformist uygulamayı kabul edecek bir bünye değişikliği yaşıyordu. Her konuda olduğu gibi sanat alanında da özgür ve serbest bir ortam oluşmasına çalışılıyordu.

1923 yılına gelindiğinde artık Ankara'da Cumhuriyet ilan edilmiş ve bütün kurumlarıyla çağdaş bir devlet kurulmuştur. Bu tarihten sonra tesis edilecek her türlü sosyal ve kültürel kurum da eskiyi değil doğal olarak 'yeni'yi temsil edecektir. Bu nedenle eskiyi temsil eden her türlü anlayışın bu ortamda yaşamını sürdürmesi mümkün değildir. Bu amaçla yüzyılın başında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna yol açan istek ve idealler, günün şartlarına uyum sağlamış bir şekilde sanat ortamını yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Artık sanatçılar, ortak etkinlik şemsiyesi altında birlik oluşturmaktan daha fazla istek ve özelemlere sahiptiler. Bu isteklerin ve çağdaş ihtiyaçların sonucunda oluşan ortamın ilk yarattığı sonuç, daha önce "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" içinde yer alan Şeref Akdik, Saim Özveren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati ve Cevat Dereli'nin Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi ile birlikte kurdukları "Yeni Resim Cemiyeti"nin ortaya çıkması olmuştur.

Türk Resim Sanatı Tarihi içinde ikinci sanatçı birliği olan "Yeni Resim Cemiyeti" de kendinden önceki Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden (Türk Ressamlar Cemiyeti) farklı bir çizgide olamamıştır. Bunda iki önemli etken rol oynamıştır. Birincisi, birliğin kuruluşundan bir yıl sonra 1924'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın Avrupa sınavını kazanan birlik üyelerinin Avrupa'ya gitmesi, ikincisi de, üye sanatçıların ortak yeni bir üslup ve bu üslup paralelinde akım yaratabilecek yenilik ve donanıma sahip olmamalarıdır.

Adı 1921 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden Türk Ressamlar Birliği'ne sonra 1926'da Sanayî-i Nefise Birliği'ne, bir sonraki yıl da Güzel Sanatlar Birliği'ne çevrilen eski gelenekçi birlik, artık 1928-1929'da iyice etkisizleşmişti. Cumhuriyet'in ilk kuşağını temsil eden ve yeni devletin kuruluşuna temel olan düşüncelerden hayat bulan bir birlik kurulmalıydı. Avrupa'dan yeni dönen Refik Epikman, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Kamil Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acıdoğu gibi sanatçılar 1929'da bu arzulara cevap vereceğini umdukları "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği"ni kurdular.³⁷ Birliğin amacı; gelişmekte olan resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Bu amaca yönelik olarak sanatçıların bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını için kişisel eğilimlerini sürdürebilmeleri için güvence verilmişti.³⁸

Grup üyeleri savundukları bu görüşleri, o sıralar Avrupa'da etkin olan ve aynı ismi bir Fransız grubundan iktibas etmişlerdi. Avrupa'da etkin olan "societe des Artistes Independant" adlı sanat hareketinin ismen dahi kopyası olan "müstakiller" bir tercüme topluluk olarak ortaya çıkmıştı. Ancak, çeşitli görüş ve üsluptaki sanatçıyı bir arada tutması, onları ortak etkinliklerde buluşturması ve ileride ortaya çıkacak ortak eğilimlere sahip sanatçı birliklerine teorik-deneysel zemin hazırlaması bakımından izbirakmış bir harekettir. Fakat yine de, son cümlelerden de anlaşılacağı üzere, grubu tanımlarken kullandığımız ifadelerin daha öncekilerle çoğunlukla aynı olması, aslında bu topluluğunda erken dönem sanatçı topluluklarından en azından kuramsal tabanı arandığında aynı olduğu açıkça ortaya çıkar.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Çağdaş anlamda Türk resim sanatına ilk grup anlayışını getiren “Müstakiller” hareketi, Türk Resim Sanatına, Avrupa sanatının hızlı değişen evrelerinin yeni ve birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelen sanat anlayışlarını getirmiştir.³⁹ Birlik üyeleri, değerler karmaşası ve çekişmelerinin kırıcı ve bölücü ortamından kaçınarak ortak etkinlikleri amaçlamışlardır. Kuruluşundan üç ay sonra, 15 Temmuz 1929’da yayımladıkları broşürde bu amaçlarını; “.yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara doğru ilkeler çerçevesinde bir yön vermek” şeklinde belirtmişlerdir.⁴⁰ Bu amaçları kısmen yakalayarak sergilerini sürdüren birlik üyeleri, Türk sanatında aynı anlayış doğrultusunda birleşen ve bu anlayışın çerçevesini çizdiği bir üslupta etkinlik gösteren ‘grup’ kavramının ortaya çıkma sürecini de başlatmışlardır. Türk resim sanatında, çağdaş, oluşumların ortaya çıkış mantığı da ilk kez bu dönemle birlikte görülmüştür.

Bir yandan ‘Müstakiller’ ve onu takip eden başka sanatçı birlikleri kurulurken, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti döneminden beri süre gelen bir alışkanlık da sürüyordu. Kuramsal taban ya da öğreti motivasyonu güdümü içine girmeyen önemli sayıda bir sanatçı grubu da etkinliklerini devam ettirmişlerdir. Selahattin Teoman (1901), Nazlı Ecevit (1900-1985), Güzin Duran (1898-1981) ve İbrahim Safi (1898-1983) gibi sanatçılar Güzel Sanatlar birliği gibi yalnızca sanatçı etkinliklerini bir araya getiren topluluklar içinde olmayı yeterli saymışlardır.

Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde ‘Müstakiller’den sonra 1933 yılında aralarında bir kısım ‘Müstakiller’inde bulunduğu bir grup sanatçı ‘D Grubu’nu kurmuştur.⁴¹ Türk resim ve heykel sanatının dördüncü topluluğu olan D Grubu kübizm ve soyut sanatın genel kabul görmesine eğilimli sanatçılardan oluşmuştu. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müritoğlu gibi sanatçılardan meydana gelen topluluk ‘Müstakiller’ hareketine alternatif bir gruplaşma idi.⁴² Daha sonraki yıllarda bazı grup üyeleri tutumlarını yumuşatarak, soyut geometrik kompozisyonlarında ısrarcı olmamışlar ve hatta yarı gerçekçi bir yaklaşımın sezildiği figüratif resme yönelmişlerdir. Gerçi D Grubu baştan beri figürü resimden silip atmış değildi ama Kemal İskender’e göre yaptıkları; “figürü sıradan boyanmış yüzeye dönüştürerek anlamsızlaştırmak ya da imkansızlaştırmaktı”.⁴³ Fakat burdaki yanlışlarını çabuk gören grup üyeleri bir süre sonra 1950’lerden itibaren, temel ögesi insan olan, minyatür, halk sanatları, Hitit Sanatı gibi yerel ve tarihi konulup resimlere yönelerek, formasyonlarını ve yeğledikleri biçim estetiğinin ön yargılarını aşmaya çalışmışlardır. Ancak, yine Kemal İskender’e göre bu konuda bir donanıma ve bilince sahip olmadıklarından da insansızlaştırma işlemi tersine çevirecek bir figür -anlayışı- geliştirememişlerdir.⁴⁴ D Grubu, daha sonraki yıllarda bir üslup birlikteliği şeklinde olmasa da yeni yeni katılan sanatçıların etkinliklerini bir araya getirmesi bakımından olumlu etkilerini sürdürmüştür. Ancak 1947 yılından sonra bu birliktelik de bozularak grup üzeri bireysel olarak ayrı sanat görüşlerine yönelmişlerdir.⁴⁵ Bu arada grup etkinlikleri içinde yer almayan ancak Türk resmi için önemli olan isimler ortaya çıkmıştır. Fikret Mualla, Ayetullah Sümer, Turgut Zaim bu sanatçılar arasında sayılabilir.

Erken dönem Cumhuriyet hükümetlerinin kültür bürokrasisinin monopol sınırlılıklarını ve sorunları aşmalarında önemli yararlılıkları olan Türk Ocakları ve Halkevleri gibi kuruluşlar ülkenin kültür ve sanat hayatında da önemli rol oynamışlardır. Özellikle Halkevlerinin 1939-1944 yılları arasındaki resim ve heykel etkinlikleri Cumhuriyet resim ve heykel sanatının gelişiminde çok önemli bir paya sahiptir. Zorunlu atamalar dışında İstanbul dışına yabancı olan erken Cumhuriyet kuşağı ressamalarını Kars’tan Edirne’ye kadar dönemin altmışüç götüren motivasyonu Halkevleri sağlamıştır. Halkevlerinin güzel sanatlar kolunun

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

etkinlikleri kapsamında 1939 yılından başlayarak 1944 yılına kadar 48 ressam il il dolaşarak Anadolu'yu ve Anadolu insanını resmetmişlerdir. Her yıl 10, 11 ressamın "Yurt gezileri" programıyla gittikleri yörelerde yaptıkları resimler gezi dönüşü "Yurt Gezileri Resim Sergisi" adıyla sergilenmiş ve sonuçta 800'e yakın resim Türk resim sanatı envanterine kazandırılmıştır. Çeşitli yayınlarda 664, 683 ve 675 olarak belirtilen bu yurt gezileri resimleri 800'e yakındır. Bazı incelemelerde dönemin iki önemli sanatçı topluluğu olan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" ile "D Grubu" sanatçılarının yine Halkevleri organizasyonu ile çeşitli illerde açılan sergilerle karıştırıldığı görülmektedir.

Yurt gezileri resimlerinden müzeler ve bazı özel koleksiyonlarda bulunanlar, yani günümüze ulaşanlar hariç, 660, 665 tanesinin nerede olduğu bilinmemektedir. Zaten sergi kataloglarında ve dönemin Ulus, Cumhuriyet gibi önemli gazeteleriyle Yeni Türk Mecmuası ve Ülkü gibi dergilerinin kaynaklığında eserler hakkında oluşan genel bilgi ve eser sayısı çok nesnel bir anlam taşımaz. Çünkü bazen iki ayrı ile giden sanatçılar olduğu gibi sanatçıların bazen gittikleri yerlerde yaptıkları ve Halkevlerine sergi için teslim etmedikleri resimler de olmuştur. 23 Mart 1933 tarihli birinci sergide 116, 29 Eylül 1939 tarihli ikinci sergide on ressamın 101, 31 Mart 1940 tarihli üçüncü sergide on ressamın 87, 22 Şubat 1942 tarihli dördüncü sergide on ressamın 102, 19 Mayıs 1943 tarihli beşinci sergide on dört ressamın 166 ve 1944 Eylülünde altıncı ve son sergide de ilk beş serginin eserleri de dahil toplam 675 resim sergilenmiştir.

1940'la birlikte Türk resminde soyutlamacı, dışavurumcu eğilimler iyice ağırlık kazanır. Bu arada, D Grubu'nun Türk resmine hiç katkıda bulunmadığını, yalnızca Batı'nın eğilim ve tekniklerini aktardığını ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri süren bir grup genç sanatçı "Yeniler Grubu"nu kurarlar. Grubun en öncelikli ve temel amacı yeni bir uygulama olarak tek bir konu belirlemek ve ortak konu çerçevesinde araştırmalar yaparak farklı duyarlılıkta yorumlarla resimler üretmektir.⁴⁶ Bu amaç anlaşılacağı üzere D grubuna karşı duyulan reaksiyonun bir ifadesidir. Yenilerin D grubuna en temel reaksiyonu figür konusunda olmuştur. Bu nedenle de basit bir nesne düzeyine indirgenmiş bir figürü işlemeyi redderek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplumun üyesi olan insanı ele almayı öngörmüşlerse de amaçlarına ulaşamamışlardır. Çünkü tüm çabalarına rağmen D grubunun etkisinden bir türlü sıyrılamayarak amaçladıkları, birey ama toplum içinde var olan insanı figüre dönüştürememişlerdir.⁴⁷ Ancak, Nuri İyem, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Agop Arad ve Avni Arbaş'tan meydana gelen grup çok geçmeden dağılıncaya bu sanatçılar daha sonraları grubun kuruluşu sırasında belirledikleri hareket noktalarından çok daha farklı eğilimlere yönelmişlerdir. Yeniler hareketinden sonra 1946 yılı Mayıs'ında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun on öğrencisi '10'lar Grubu'nu kurmuş ve bu grup da öncekiler gibi Türk resmine yeni bir tad ve renk getirmiştir. Grup üyelerinden Nedim Günsür ve Neşed Günal naif öğelerin de sezildiği dışavurumcu üslupları ile toplumsal çelişkileri resimlemişlerdir. Yine gruptan Orhan Peker ve Turan Erol o yıllarda yeni denemeleri ile dikkati çekmişlerdir.

1950'li yıllarla başlayan süreç içinde artık grup hareketlerinin önemli bir yeri olduğu söylenemez. Sözün gelişi 1959 yılından sonra kurulan "Yeni Dal" ve "Siyah Kalem" gibi gruplar bu nedenle de hiç kimse tarafından bilinmez. Ancak bu yıllar informal sanatın kendini hissettirmeye başladığı yıllardır. II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da esen kübizm sonrası soyut ve soyut dışavurumcu estetik, bir süre sonra Türk sanatına da yansır. Cemal Bingöl, Nijad Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan Turani, Adnan Çoker soyut sanata yönelen ilk sanatçılar olurlar. Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından gelişmesi, Batı'da olduğu gibi, iki farklı davranış biçimi

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

içinde ele alınabilecek bir nitelik sergiler. Bunlardan ilki, her türlü fırça işçiliği ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik-soyut diğeri ise dağınık bir tuş tekniğinin biçimlendirdiği kendiliğinden, disiplinsiz ve bir yere kadar da ifadeci ve dışavurumcu olabilen daha duyarlı ve organik bir yaklaşımdır.⁴⁸ 1960'larla birlikte Türk resminde Mavi Grup adıyla yeni bir topluluk ortaya çıkar. Ancak belirttiğimiz gibi sanat grupları artık eskisi gibi etkin değildir. Bu bakımdan Türk resmi içinde bir yerinin olduğunu söylemenin zor olduğu bu grubun üyeleri Adnan Çoker, Sarkis, Tülay Tura, Devrim Erbil ve Altan Gürman'dır. Yine bu dönemde yoğun bir çaba içinde görünen sanatçılar arasında da Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Fethi Arda ve Burhan Uygur'un adlarını sayabiliriz.

1955 ve 1970 yılları arasında esen soyut resim rüzgarı ne kadar güçlü eserse essin hiç bir zaman figüratif resmin varlığını etkileyememiştir. Özellikle, figüratif resmin, özle biçimi can alıcı bir şekilde birleştirerek sunan kompozisyon anlayışı etkisini sürdürmesini sağlamıştır. 1956 yılı içinde T.B.M.M. binası için ısmarlanan "Vilayet Tabloları" döneminde soyut resmin hiç bir zaman görmediği bir tepkiyi almıştır. İlk kez toplumcu-gerçekçi temalara yönelen sanatçılar, temalarını olanca gücüyle ortaya koyabilmek için figüratif resmin tüm imkanlarını kullanmışlardır. Aradan geçen yıllarla Türk resmi tek sesliliği terk ederek evrensellik/millilik, evrensellik/yerellik, toplumculuk/bireycilik veya soyut/figüratif vb. gibi bir çok karşıt eğilimi bir arada yansıtan çok soluklu, çoğulcu bir yapıya kavuşmuştur.

Ancak, bu çoğulcu yapı içinde 1970'li yılların başlarına kadar, alan içi bilgi ve kültürel tabana dayalı iki güçlü eğilim tüm yönelimleri kavrayan bir özelliğe sahip olmuştur. Bunlar Cumhuriyet'le birlikte yeni içeriğe ve kavrumsalaşmaya kavuşan "Millilik" ile giderek bireye yönelen "hümanizma" anlayışlarıdır. Gerçi bir ara 1940'lı ve 1970'li yıllarda birbirleriyle bir çatışma içine girmişlerse de yine de bugüne uzanan süreçte varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmektedirler.⁴⁹ İstanbul merkezli bu sanatsal yoğunlaşmaya paralel olarak aynı yıllarda Ankara'da Turgut Zaim, Eşref Üren, Refik Epikman, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Cemal Tollu, Malik Aksel ve Nurullah Berk gibi sanatçıların 15-20 yıl önce temelini attığı, İstanbul'a alternatif olmayan ancak yine de İstanbul'dan farklı bir havada sanat ortamı oluşmuştu. Özellikle 1970'li yıllarda etkinlikleri artan Adem Genç, Halil Akdeniz, Hayati Misman, Zahit Büyükişleyen ve Habip Aydoğdu gibi çoğu Ankara çıkışlı bu sanatçılar çağdaş Türk resmine yeni katkılar yapmışlardır.

1980-2000 yılları arasındaki son yirmi yılın Türk resim sanatının serüvenini izlemek ve değerlendirmek taşıdığı argümanlar nedeniyle çok dikkatli olunması gereken bir dönemdir.

Cumhuriyet resmi, 1980'li yıllara, 1980 12 Eylül'ünde sivil toplum kurumlarının, özellikle de demokrasinin askıya alınması gibi olumsuz bir sosyal olguyla girmiştir. Bu dönemde aydın olma değerlerini tartışan, militaryal imajları sorgulayan politik duyarlılığını resimlerine yansıtan küçük bir sanatçı grubu olmakla birlikte, başından buyana olduğu gibi sanatçıların büyük bir çoğunluğu sanat alanında tepkisiz kalmışlardır. Özellikle, tuvallerine kimi zaman ironik bir eleştiri ile anti-militarist imgeleri, de-politizasyonu ve sosyal karmaşayı resmeden birkaç sanatçı üslupsal yaklaşımlarıyla da 80'li yılların ilk yarısının gerçek temsilcileri olmuşlardır. Geri kalan büyük sessiz çoğunluk ise, militaryal sınırlamalar ve de-politizasyonun üretip tırmandırdığı bir bellek yitirimine (anamnez) uğramış ve ardından da kendilerinin yalnızca seyirci olduğu yeni olgusal, üslupsal ve kavramsal içeriği kavrayamayışın getirdiği inifratçı (yalnızcı) bir lümpenliğe sürüklenmişlerdir. Bu kaygısız ve lümpen belirsizlik içinde bu alanda değişen ve hareketlilik kazanan önemli bir başka konu da, sanat eserinin finans çevreleri ve spekülörlerin illegal maddi kaynaklarına legalite ve saygı arayan çevrelerce keşfi ve medyanın da provakatif yayınlarıyla o zamana kadar para

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

etmeyen sanat ürününün alınıp-satıldığı spekülâtif bir kara borsası, piyasasının oluştuğu profesyonel bir ilgi alanı olmasıdır. Bu ortamdan yararlanmak isteyen çok sayıda sanat galerisi, nitelikleri kendilerinden menkul sanatçı ve bir o kadar da sanat yazarı ortaya çıkmıştır. Gerçi bu işin olumlu yanı, bu yıllarda bir çok sanat dergisi yayımlanmış, gazetelerde bir süre kültür-sanat sayfaları yer almış olmasıdır. Ancak zamanla bu sisli hava dağılmış, nitelikleri su götürmez sanatçılar ile Türk sanatına eleştiri anlamında önemli bir boyut kazandıran sanat yazarları elek üstünde kalmıştır.

Oysa, çoğulcu (pluralist) eğilimlerin, yani farklı ve alternatif resim üsluplarının, Türk resmini tarihsel avangard kompleksten kurtararak yenilikçi deneysel çizgiye getiren 1940-1960 yıllarının deneyimlerinden yararlanarak 80'ler boyunca yapılabileceklerle resim sanatımız bugün olduğundan çok daha iyi bir düzeye getirilebilirdi. Bu bakımdan 1990'lı yıllara kadar geçen beş-on yıl 1960'lı, 1970'li yılların 'istimiyle' yol alınmış 'kapalı devre' bir dönem olarak Türk sanatı tarihinde yer almıştır.

Aslında hemen her zaman olduğu gibi dönemin sosyo-politik konjonktüründen fazla etkilenmeyen Türk ressamının 1990'lı yılları da reel-politik ve sosyal gerçeklere ilgisiz kalmaya devam ettiği bir dönemdir. Ancak, sanat düzleminde değişen olgulara farklı bir açıdan bakan bu dönemde etkinlik gösteren bir grup sanatçı, plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist, neo-eksprestyonist ve hiper realist yorum denemelerine yönelerek, tuval üzerinde enstalasyonlar yaparak kendilerine kavramsal zemin bulmaya çalışmışlardır. Son çeyrek yüzyılda düzenlenen İstanbul Bienali, Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Sanart, Sanat Fuarı vb. gibi geniş programlı etkinlikler, çağdaş sanat kavramların çeşitli şekillerde geniş taban bulmasına önemli katkıları olmuştur. Aslında kuramsal olarak Türk resmindeki çağdaş rotanın 1980'li yılların sonlarında çizildiği söylenebilir. Yine bu yıllarda bazı sanat kurumlarının ve bazı sanat galerilerinin spekülâtif piyasa ekonomisine karşı durabilmesinin olumlu gelişime ciddi katkıları olmuştur. Sanatçı ve sanat eserinin nispeten diyalektik bir gelişme çizgisini yakaladığı 90'lı yıllardaki sanat ortamı kavramsal üretim ile eleştiri boyutunun eksikliğini de ortaya koymuştur. Böylesi bir yoksunlukta, Türk resmini bir takım tercüme fikirlerin dahi yeterince tartışma ortamı bulamadığı, deskriptif bir ifade dilinin egemen olduğu kuramsallık(!)la başbaşa bırakmıştır.

Heykel

Asya ve Anadolu'nun eski Türk çağlarındaki figürlü plastikle zorlama bir gelenek ilişkisi kurmaya çalıştığımız Türk heykel sanatının geçmişi, en azından çağdaş bir plastik yaratma alanı olarak, resimde olduğu gibi bir buçuk yüzyıldan geriye gitmez. Ancak resim ve mimaride görülen gelişim çizgisinin heykelde görülebildiğini söylemek zordur. Anıt heykel geniş kamusal alanlarda yer almasına karşın resim ve mimari gibi geniş toplum katlarına da mal edilememiştir. Geç Osmanlı sanatında geleneği olmadığından kontrollü bir yaratma alanı olarak görülen heykelin ancak Cumhuriyet'le birlikte bir gelişme trendine girmesinin nedeni Cumhuriyet ideolojisinin kültürel ve sosyal hatta anıt heykel düşünülüğünde politik zemini de oluşturmuş olmasıdır. Üstelik başından bu yana rejimi temsil eden değerleri tasfir ettiğinden anıt heykelciliğe ekonomik olarak da destek verilmesi bu gelişimi doğrudan etkilemiştir.

III. Selim ve II. Mahmut döneminde heykel henüz uygulamadan uzak ve Osmanlı toplumu için yabancı olsa da İstanbul'da çalışan bazı gayrimüslim sanatçıların bu yönde faaliyette oldukları bilinir. Bunlardan biri Papazyan lakaplı bir heykeltıraş, diğeri Sanayi-i Nefise Mektebi kurulunca, akademik anlamda başlayacak olan heykel eğitiminin de ilk

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

eğitimcilerinden olan Yervant Oskan -Efendi-'dir (1855-1914).⁵⁰ Bu sanatçı daha sonra, 1883 yılında Sanayi-i Nefise'de otuz iki yıl çalışmıştır. Onun ilk öğrencileri arasında İhsan Özsoy (1867-1944), İsa Behzat (1875-1916), Mehmet Bahri ve hakkında çok az bilgiye sahip olduğumuz Mesrur İzzet ve Mehmet Bahri'nin adlarını sayabiliriz.⁵¹

1880'lerden 1900'lere gelindiğinde hayatların bambaşka boyutlara sürükleneceği olaylar kapıdadır. Koca bir imparatorluğun adeta ters yüz edilerek yepyeni bir kimlikle ortaya çıkarılışı, yeni bir tarihsel sürecin de başlangıcı olmuştur. Bu yıllar bir çok Batı kaynaklı sanatımız gibi heykel sanatımız için de bir köşe taşıdır. Diğer Türk tasvir sanatları gibi yüzlerce yıllık bir deneyim mirası şansına sahip olmayan çağdaş Türk heykel sanatı bu tarihten itibaren kendisine bir gelenek ve geçmişle birlikte 'gelecek' hazırlamaya başlamıştır.

Aslında Türk insanının tasvirle olduğu gibi bu çerçevede heykelle de ilişkisi oldukça eskidir. Ortaçağ'da anıtsal taş süslemeciliği türünden kabartma dekorasyonla belirlenebilen bu ilişki, İslam öncesi Asya sanat geleneklerine kadar gidebilen bir arkaik biçim yaratma sürecini de yaşamıştır. Takip eden bölümdeki İslam öncesi Türk sanatı bahsinde genişçe ele alacağımız üzere, Hunlardan başlayarak, Karahanlılara kadar, üstelik seçkin bir üretim biçimi de olmayan bir Türk heykel sanatının Asyalı geçmişinden söz edebilmekteyiz. Greko-Romen ya da Budist etkili olduğu düşünülen bu plastiklerin erken örnekleri günümüze ulaşmamakla birlikte, katışıksız ve tamamen bozkır insanını ve onun inanç dünyasını ifade eden daha kuzeydeki Türk topluluklarının eseri olan balballar spektaküler örnekler olarak günümüze ulaşmışlardır.

Yine kaynaklar, heykelin Türk kültür tarihinde önemli bir yeri olduğuna işaret eden bazı örneklerden söz ederler. Örneğin; Çaka Bey'in büstünü yaptırdığını, Kanuni'nin (1520-1562) Mohaç Seferi'ne katılan Sadrazam İbrahim Paşa'nın Budapeşte dönüşü getirdiği heykellerle sarayını süslediğini yazarlar. Bunlar veya benzeri rivayetler bir yana müslüman Türk hükümdarları içinde ilk cesur girişim Abdülaziz (1830-1876) tarafından yapılır. Yurt dışına da ilk çıkan padişah olan Sultan, bu gezisi sırasında gördüğü heykellerden etkilenerek 1871 yılında C.F. Fuller adlı bir sanatçıya at üzerinde heykelini yaptırmıştır.

Yervant Oskan'dan sonra Sanayi-i Nefise'de onun atölyesini İhsan Özsoy devralmıştır. Çağdaş Türk heykelticiliğinin önemli isimlerinin büyük bir kısmı İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. Özellikle ilk öğrencilerinden Mahir Tomruk (1885-1954) antikiteye ve klasik heykele bağlılığı ile dikkatleri çeker. İhsan Özsoy'un öğrencileri arasında dikkatleri çeken yine önemli iki sanatçı da Ratip Aşir Acudoğu ve Nijad Sirel'dir (1897-1959). Heykel eğitimlerini Cumhuriyet öncesinde tamamlamış olan bu üç heykeltıraşın kendi üslup özelliklerini belirlemeye çalıştıkları büst ve küçük boyda yapıtları ön planda ele almak gerekir. Bu sanatçıların belli bir tarihten sonra yani Türk heykeltıraşlarına bu yol açıldıktan sonra bazı anıt projelerini de gerçekleştirdikleri görülür.⁵² Büyük boyutlarda anıt yapımı ayrıntılı teknik ve uzmanlık gerektirdiğinden, üstelik bazı teknik imkanlar aradığından Türk heykeltıraşları anıt heykel yapımına oldukça geç girmişlerdir.⁵³

Adlarını saydığımız öncü sayılabilecek heykeltıraşların ardından Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Kenan Yontuç ve ilk kadın heykel sanatçısı Sabiha Bengütaş ile Nermin Faruki Sanayi-i Nefise'nin ardından Avrupa'da eğitimlerini pekiştirerek yurda dönmüşlerdir. Bu arada 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşen Sanayi-i Nefise'nin yanısıra Ankara'da 1931 yılında resim ve heykel eğitiminin de verildiği "Gazi Terbiye" açılmıştır. Bu yıllarda artık heykel sanatçıları da ressamlar gibi sanat birlikleri

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

oluşturarak bireysel ve toplu etkinlikler içinde olabiliyorlardı. O döneme kadar çevresinde heykel görmeye alışkın olmayan Türk halkının ilk olarak heykelle karşılaşması, açılan bu karma sergilerdeki küçük boyutlu heykellerle oldu. Ardından yoğun bir tempo ile süren anıt heykellerle bu tanışıklık devam etti.

Hatta konunun o günlerdeki önemi nedeniyle Atatürk 22 Ocak 1922 tarihli Bursa konuşmasında çağrı tarihe mal etmekte anıtların ve diğer sanat-bilim eserlerinin rolünü vurgulamak gereğini bile duymuştur.⁵⁴ Türkiye’de anıt heykelciliği, 19. yüzyılın başlarında önce Yıldız bahçelerindeki av köşkleri, daha sonra da çeşitli kasırlar ile Dolmabahçe Sarayı için yaptırılan boğa, geyik ve kuğu gibi hayvan heykelleri ile başlamıştır. Ardından da Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Atatürk ve kurtuluş savaşını anlatan büyük programlı heykeller yapılmıştır. Teknik zorluklar nedeni ile yabancı sanatçıların başlattığı anıt heykellerin ilki 3 Ekim 1926’da İstanbul Sarayburnu’na, ikincisi de aynı ayın 26’sında Konya’da dikilmiştir. Bu Atatürk heykelleri, Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel (1883-1945) tarafından yapılmıştır.⁵⁵ Bu anıtların ardından Krippel’in Ulus Atatürk Anıtı (1927), Samsun Atatürk Anıtı (1931), Afyon Zafer Anıtı (1936) gibi çalışmaları izlemiştir. Türkiye’de bu yıllarda etkinlik gösteren heykelticiler arasında; Pietro Canonica, Ankara Etnoğrafya Müzesi önündeki Atatürk Anıtı’nı (1927), İstanbul Taksim Anıtı’nı (1928), İzmir Atatürk Anıtı’nı (1931); Anton Hanak (1875-1934) ve Josef Thorak (1889-1952) ise Ankara Güven Park anıtı gibi çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.⁵⁶ Aynı yıllarda Rudolf Belling de hem eğitimci, hem de bir uygulamacı olarak etkinlik göstermiştir. O yıllarda bu sanatçılardan bazılarının kimi eserleri tartışma yaratmış, özellikle Güven Park Anıtı’nda Türk Kurtuluş Savaşı’nı anlattığı iddiasındaki rölyef ve heykel tiplmelerinin, Anadolu insanından çok "Nibelungen" veya başka Germen mitolojilerindeki Germen insanlarını temsil ettikleri ileri sürülmüştür.

Cumhuriyet döneminde bir Türk sanatçısı tarafından gerçekleştirilen ilk anıt, Nijat Sirel’in İzmit Atatürk Heykeli’dir (1929). Daha sonra 1931’de Kenan Yontuç’un Çorum ve Edirne’deki Atatürk Anıtları, 1932 yılında da Ratip Aşir Acudoğu’nun Menemen Kubilay Anıtı ve Ali Hadi Bara’nın Adana Atatürk Anıtı çalışmaları ve diğerleri gelmiştir. Bu arada bu konuda bir kamuoyu baskısı bile oluşmuş ve dikilecek anıtların dökümünü yapacak kişilerde Türk vatandaşı olmak koşulu aranmaya başlanmıştır. Türk sanatçıların anıt heykelle olan ilgileri 1940’lı yıllara kadar artarak sürmüştür ve giderek bu alanda yabancılara ihtiyaç bırakmayan bir varlık göstermeye başlamışlardır. Cumhuriyet’in ilk 25, 30 yılında Türk heykel sanatçıları Batı ülkelerinde eğitim gördükleri ustaların etkisi altında kalarak lirik-romantik bir eğilimde figüratif eserler üretmişlerdir. Non-Figüratif eğilimlerin ortaya çıkışı 1950’lerden sonradır. Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu bu anlayışın temsilcileri olmuşlardır.

Güzel Sanatlar Akademisi’nde Belling’in öğrencileri olan Kamil Sonad, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer ve İlhan Koman figür stilizasyonları ve soyut kompozisyonlarını bazen de Klasik Figüratif çalışmalarını eş zamanlı olarak sürdürmüşlerdir.⁵⁷ 1960’lardan itibaren de Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu, Ferit Özgen, Kuzgun Acar, Metin Haseki, Hüseyin Gezer gibi heykeltıraşlar toplu veya bireysel çabalarıyla çeşitli malzeme imkanlarını değerlendiren serbest etkinlikler içinde olmuşlardır.⁵⁸

Asıl etkinliklerini 1960’lar boyunca sürdüren Popart, Minimalizm, Fantastik Gerçekçilik, Kavramsalılık ve Yeni Anlatımcılık gibi Avangard eğilimlerin uzantıları 1980’li yıllar boyunca da bazı genç heykeltıraşların eserlerinde etkilerini hissettirmeye devam etmiştir. 1980’li yıllarda ise her alanda olduğu gibi popülist rüzgarlar heykel sanatçısını da etkilemiş

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

özellikle genç kuşak, dönemin siyasi koşulları doğrultusunda popülist konulanmaları, avangard, yeni Batılı anlatım dilleriyle ifade etmeye çalışarak 1990'lı yıllara ulaşmıştır. Bu yıllarda anıt heykel yapımı da durmamış, özellikle Tankut Öktem'in Kültür Bakanlığı patronajı veya angajmanıya gerçekleştirdiği çok sayıdaki anıt heykel yurdun çeşitli yerlerine dikilmiştir.

2000'li yıllara ulaşan süreçte, özellikle son 15-20 yılda kamu alanı-heykel ilişkisi ile ilgili kavramlar, en azından akademik düzeyde tartışma alanı bulmuş, yeni eğilimler, İstanbul Sanat Fuarı, Çağdaş Sanat Sergisi, İstanbul Bienali vb. gibi etkinliklerin kapalı devre salon zemininden çıkarak ortak kullanımlı kent alanlarına taşınmıştır. Gerçi son yıllarda bazı yerel yönetim örgütlerini elinde tutan kimi kadrolar klasik anıt kavramını karşılamayan heykele karşı olumsuz tavırlar sergilemişlerse de bu tür yaklaşımlar geniş bir taban bulamamıştır. 1950'li yılların sonlarından başlayarak İlhan Koman, Şadi Çalık, Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu gibi isimlerle ivme kazanan geleneksel heykel normunu aşma çabası, Ayşe Erkmen, Meriç Hızal, Füsün Onur ve Mehmet Aksoy gibi bazı sanatçılarca anlamı maddenin arka planına almaya çalışan modernist bir paradigma yaratma şekline dönüştürülmüştür. Bu bakımdan figüratif anıt heykeli de dışlamayan ancak yeniyi yakalama peşinde olan son dönem Türk heykel sanatçısının 'biçim' konsepti, herhangi bir coğrafyada veya kültürde meşruiyet kazanabilecek kendine uluslararası bir kimlik edinme yolunda olduğu söylenebilir. Ancak varılan bu sonuç, yine de kendi tarihi ile tam hesaplaşmasını tamamlayamamış, modernizm sonrası sürece hevesle yaklaşan, fakat Batı ile de henüz ortak bir dil yaratamamış kimlik referansları ile bugün arasında bocalayan bir Türk heykeli panoraması ortaya koymaktadır.

Genel bir değerlendirme yaparsak, Ali Teoman Germaner'in, Fantastik Figüratif çalışmalarını, Haluk Tezoner'in Polatlı'daki "Sakarya Şehitleri" anıtını ve Tankut Öktem'in "Harbiye" anıtı gibi çalışmalarını bu alandaki birkaç örnek arasında sayabilir. Çağdaş Türk sanatları içinde 19. yüzyıl öncesi ile ilişkilendirilemeyen veya bu ilişkinin yapay ve genel kabul görmeyen bağlantılarla ifadelendirildiği alanların belki de ilk akla geleni bizce heykeldir. Türk sanatları içinde geleneği olmayan bir tür olan heykelin belki de bu nedenle Batılılaşma hareketleri içinde Türk kültür ve sanatına adaptasyon çabalarında ve kurumlaşmasında istenen veya diğer Batılı plastik sanatların ulaştığı düzeye ulaşamamıştır. Üstelik Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında diğer sanat türleri gibi eğitim-öğretim ortamı oluşturarak bu sanatın kurumlaşması ve yaygınlaşması yolunda tüm adımlar atılmışsa da bugüne varan sonuç değişmemiştir. Günümüzde Türk heykel envanterinin nitelik ve nicelik açısından en önemli kısmını oluşturan anıt heykellerin de yabancı sanatçılara ait olduğu düşünülürse bu değerlendirmede yanılmadığımız görülecektir.

Sahne Sanatları: Tiyatro, Opera ve Müzik

Türk yenileşme ve çağdaşlaşmasının gelişim süreci içinde çağdaş sahne sanatları ve müzik alanındaki çabaların da yoğun olduğu 19. yüzyılın sonları, gelişen ve ilerleyen dünyaya sırt çeviren, yüzü sadece kendi iç dünyasına dönük, adeta kendi aleminde kapalı yaşamının daha çok sürüp gidemeyeceği anlaşılan bir devri temsil eder.⁵⁹ Batı'dan iktibas edilen çağdaş sanatların çoğunun ilk uygulamalarından çok önce ilk Batılı anlamdaki tiyatroun sahnelerini açması, belki de Türk aydınlarının 19. yüzyıldaki diyalektik Batılılaşma süreci içindeki tercihlerinin bir sıralamasını gözler önüne serer.

Aynı tercih Cumhuriyet ilan edildikten sonra da devam etmiştir. Dünya Savaşı ve Ulusal

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Kurtuluş Savaşı vermiş bir ülkenin ekonomik kaynaklarının tükendiği, üretim yapacak fabrikaların, limanların, yolların ve diğer bayındırlık çabalarının önceliği olduğu bir başlangıçta bir konservatuvarın açılması, bir senfoni orkestrasının oluşturulması bu bakımdan çok anlamlıdır. Cumhuriyet'in ilanında bir yıl sonra 1924 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin açılması, Mızıkeyi Hümayun'un Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürülmesi, iki yıl sonra da Darülelhan'ın yeniden düzenlenerek Konservatuvar adını alması Cumhuriyet'in getirdiği dinamikler bir yana Türk modernleşmesinin diyalektik bir devamlılık kazandığını da ortaya koyar.

Türkiye'de Tiyatro, ilk olarak 1860 yılında Beyoğlu'nda, ikincisi ise iki sene sonra yine İstanbul'da Gedikpaşa'da sahnelerini açmıştır. Başlangıçta azınlık dilleri ile oyunlar sergilenen bu sahnelerden Gedikpaşa Güllü Agop Tiyatrosu ilk Türkçe oyun sergilenen sahne olmuştur.⁶⁰ Tanzimat aydınlarına göre çağın getirdiği tüm yenilikleri halka anlatıp kabul ettirmenin en kestirme yolu gazeteden sonra tiyatro ve romandı. Nitekim Şinasi'nin başlattığı tiyatro türü Namık Kemal'de neredeyse bir tutku halini almıştı. Zaten Türk halkı bu türün pek yabancı da değildi; Ortaoyunlar, Karagöz Sahneleri gibi benzeri temâşalara alıştı. bu nedenle tiyatroya olan ilgi yüksek oldu.⁶¹

1839 yılında başladığı bilinen çağdaş anlamdaki tiyatro çabaları bir ara ilk baştaki çöşküsünü kaybetmişse de İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile yeniden canlanmış. Bu dönemde konusunu tarihten alan bir çok oyun sahnelenmiştir. "Osmanlı Devri'nin çeşitli dönemlerini ele alan bu piyeslerde tarih şuuru uyandırmanın, bir yanlışın veya resmi anlayışın düzeltilmesi fikri de vardır". Bu oyunlar içinde; İstanbul'da sahnelenenler, A. Faik Şahingiray'ın "Kırım Tarihine Ait Macera" (1334), Selanikli Abdi Tevfik'in "Girit'in Fethi, 1080" (1327), Çorlulu M. Fevzi'nin "Hürrem Sultan" (1325), İzmir'de sahnelenen Sezayî'nin "Mithat Paşa veya Hükmü İdam", Mithat Cemal'in "Kemal" (1328), Moralızade Vassaf'ın "Sultan Murat" (1327), "Yıldız Faciaları" (1328), "Mukaddime-i İnkılab" (1335), Konya'da sahnelenen Mehmed Burhaneddin'in "Fehim Paşa" (1327), yine İzmir'de sahnelenen, Mahmut Reşat'ın "Osmanlı İhtilali" (1329), ve İstanbul'da sahnelenen Faik Ali'nin "Nedim ve Lale Devri" (1916), Abdülhak Hamid'in "Turhan" (1916), "İlhan" (1913), Celal Esad'ın "Büyük Yarın" (1910) ve Ziya Gökalp'in (1339)'da sahnelenen "Alpaslan Malazgirt Muharebesi" adlı oyunlar örnek verilebilir.⁶² Yusuf Kamil Paşa'nın Türk romanı için yaptığı öncülüğü, tiyatro eseri çevirileri ile de Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) yapmıştır. Sefirlikten Sadrazamlığa kadar yükselmiş aydın bir Osmanlı devlet adamı olan Ahmet Vefik Paşa, Türk Tiyatrosuna 17. yüzyıl Fransız edebiyatının güldürü ustası Molière (1622-1677) komedilerini kazandırmıştır.⁶³ Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ise devlet, tiyatroya yakın ilgi göstermiş, kurumsallaşması için ciddi çabalar ortaya konulmuştur. 1940 yılında Devlet Konservatuvarı yasası çıkartılmış, Tatbikat Sahnesi açılmış, ardından da 16 Haziran 1949 tarihinde Devlet Tiyatrosu kurulmuştur. Devlet tiyatroya desteğini hiç çekmemiş, daha sonraki yıllarda da sağlanan çeşitli ödeneklerle devlet tiyatrolarının yanısıra özel tiyatroların çabaları da desteklenmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan oyunların büyük bölümü konularını yakın tarihten almıştır. Ana temalar Kurtuluş Savaşı, Anadolu insanının yiğitlik öyküleri ve Atatürk İnkılaplarıdır. Bu ilk oyunlardaki tarih anlayışı genç Cumhuriyet yönetiminin tarih yaklaşımıyla paralellik içindedir. bu nedenle Cumhuriyet'in önde gelen yazarları tarafından yeni rejimin tarih anlayışına uyumlu çok sayıda oyun yazılmıştır.⁶⁴ Reşat Nuri Güntekin'in "İstiklal", Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman", "Akın" Mecdettin Kami'nin "Sakarya Kahramanları", Nazım Hikmet'in "Yolcu" ve Hayri Muhittin'in "Gazi Mustafa Kemal" oyunları bu bağlamda ilk akla gelen bir kaç örnek olarak sıralanabilirler.⁶⁵

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Cumhuriyet dönemi tiyatrosu daha doğru bir ifade ile oyun yazarlığı 1950'li yıllara kadar diğer edebi alanlarda ün yapmış yazarlarla sınırlı kalmış, bu dalı bağımsız bir tür olarak seçen yazarlar bu tarihten sonra çıkmıştır.⁶⁶ Başlangıçta, W. Shakespeare, Molière, A. Miller, A. Chekhov, N. V. Gogol ve O. Wilde gibi yabancı yazarların oyunlarını sahneleyen Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu daha sonra Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Tarık Buğra, Güngör Dilmen, Adnan Giz, Başar Sabuncu, Recep Bilginer ve Turgut Özakman gibi yerli tiyatro yazarlarının oyunlarını oynamıştır. 1949 yılında yazdığı ilk oyunu "Günün Adamı"ndan sonra onlarca tiyatro eseri yazan Haldun Taner de tiyatro yazarı, kuramcısı ve öğretmeni olarak yaptığı tarihi kolajlarla yine önemli bir başka tiyatro adamıdır.⁶⁷ Bu arada kimi oyunlarda üslup ve tür konusunda kesin bir tercihin olmayışı, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Akın", Musahipzâde Celâl'in "İstanbul Efendisi" veya "Bir Kavuk Devrildi", "Aynaroz Kadısı" gibi tarihi dekorlar önünde oynanan, tarihi tiplerin canlandırdığı oyunlar seyircilere tragedya ile komedyanın garip bir ikilemi şeklinde sunulmuşlardır. Bu noktada bir başka saptama da, konusunu tarihten alan oyunların hemen hemen tamamının kamu eliyle sürdürülen Devlet Tiyatrolarında sahnelenmesi ve bu tür repertuarın kimi dönemlerde özellikle tercih ve teşvik edilmesidir. Son çeyrek yüzyıldır Devlet Tiyatrolarında sahnelenen, Turgut Özakman'ın "Resimli Osmanlı tarihi" (1983), "Fehim Paşa Konağı" (1979), Orhan Asena'nın "Hürrem Sultan" (1959), "Simavnalı Şeyh Bedrettin" (1969), Turan Oflazoğlu'nun "Deli İbrahim" (1967), "IV. Murat" (1970), "Kösem Sultan" (1982), "Cem Sultan" (1997), Recep Bilginer'in "Yunus Emre" (1976), Güngör Dilmen'in "Midas'ın Kulakları" (1959), "İttihat ve Terakki" (1969), "Deli Dumrul" (1979), "Bağdat Hatun" (1973) Kemal Bekir-Nahit Sırrı Örik'in "Düşüş" (1975) vb. gibi tarihi kişi ve olayları konu alan, anlatan oyunlar tiyatro repertuarındaki bazı oyunlara örnek teşkil ederler.

Son söz olarak değerlendirmek gerekirse, Türk tiyatrosu ve drama edebiyatında günden güne artan yetişmiş sanatçı ve yazar potansiyeli ve sergileme olanaklarına rağmen Türk tiyatrosunda milli bir üslup, milli bir dil ortaya konulamamıştır. Ne yazık ki "Milli Tiyatro" da kimi yazarlarca yanlış anlaşılacak otantik Anadolu dili ve giysileri ile dekoru ya da tarihi konulu oyunlar artık II. Meşrutiyet toplumunun çok ilerisinde sosyal ve kültürel düzeye sahip tiyatro seyircisine yeterli gelmemektedir.

Bu incelemenin çeşitli bölümlerinde 'yenileşme, çağdaşlaşma' çerçevesinde sözünü ettiğimiz Batılı sanatların Türk kültürüne adaptasyonu konusunda ve bu sanat türlerinin geniş halk kitlelerine ulaştırılmasında, kanımızca en şanssız olan tür opera ve baledir. III. Selim döneminde, 1797 yılında Topkapı Sarayı'nda gerçekleştirilen ilk opera temsili ile başlayan Türkiye'de opera tarihinden söz edilirken, konuya; "Türkiye'nin opera ile tanışması 18. yüzyılda başlamıştır" gibi bir ifade ile girilmesi, aslında doğru olmakla birlikte, bu sanat türünün 'Türkiye' ile tanışmasının 'kapsam' yönü düşünülürse, günümüz için bile doğru olmayan bir hüküm taşır.

Opera ve bale tarihi yazarları Türk insanının opera ve bale ile ilk kez tanışmasının, Batı'ya giden ilk Osmanlı sefirlerinin gördükleri temsillerle gerçekleştiğini yazarlar. Opera ve balenin Türk kültür jargonunda da ilk olarak bu sefirlerin 'Saray' a sundukları sefaretnamelerde geçtiğini belirtirler.⁶⁸ 1607 yılında Fransa'ya giden ilk Osmanlı elçi heyeti çok büyük bir ilgi ile karşılanmış, hatta sefir ve beraberindekiler için müzisyenlerinin Türk giysileri giydiği "Ballet de Monseigneur le duc de vendosme" adlı bir bale gösterisi düzenlenmiştir.⁶⁹ Padişah III. Selim döneminde başlayan Batı kültür ve sanatlarına olan ilgi, bu kapsamda Batılı gösteri sanatlarında da yoğunlaşmış, hatta yukarıda da belirtildiği üzere III. Selim'e sarayda bir opera temsili bile sunulmuştur. Opera tarihçilerinin sözünü ettiği sefaretnameler içinde ilki ve en ünlüsü, Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Sefaretnamesi'dir (1132-33 H. /172021 M.). Sultan III. Ahmet zamanında Fransa'ya gönderilen Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi, Paris'te çoğu zaman kralın da katıldığı opera temsillerine davet edilmiş, bu temsiller dolayısıyla iyi bir gözlemci olduğunu ortaya koyan ifadelerle, hem temsiller, hem de opera binaları hakkında oldukça açıklayıcı bilgiler vermiştir.⁷⁰

17. yüzyılın ilk yıllarında diplomatik ilişkilerle başlayan Türklerin Batı ile temasları sonucunda bu ilişkiden Batı da payına düşeni almış, özellikle Fransa'da edebiyat, müzik ve diğer sanat alanlarında Türkâne temaların işlenmesi ile "Turquerie" adı verilen bir 'alaturka' modası başlamıştır.⁷¹ Örneğin Paris'te Türk temaları işleyen Rameau'nun "Les Indes Galantes" adlı bir operası sahnelenmiş, ardından 1735 yılında sahnelenen dört perdelik bir operanın ilk perdesine de "Le Turc genereux- Gönlü yüce Türk" adı verilmiştir.⁷² 1758 yılında Viyana'ya giden Türk sefiri Ahmet Resmi Efendi onuruna da yine aynı bale temsil edilmiştir.⁷³

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı sefirlerinin Avrupa ülkelerinde izledikleri opera ve bale gibi gösteri sanatlarına ilişkin gözlemleri daha başka sefaretnamelerde de yer almıştır. Örneğin, III. Selim'in (1789-1807) 1793 yılında İmparatorluğun ilk daimi temsilciliğini açtırdığı Londraya ilk Türk sefiri olarak atadığı Morali Yusuf Ağâh Efendi ile II. Mahmud (1808-1839) döneminin Viyana Sefiri Mustafa Hattı Efendi, daha sonra Resmolu Ahmed Efendi ve bir başka Osmanlı elçisi Vahid Paşa gördükleri operalardan oldukça ayrıntılı bilgiler sunmuşlardır.⁷⁴

1797 yılında III. Selim'in huzurunda verilen opera temsilinden sonra Türkiye'de gerçek anlamda opera temsilleri 19. yüzyılın ortalarından itibaren sahnelenmeye başlamıştır. Özellikle Tanzimat'la beraber Batı kültür ve sanatına yönelik heveskârane tutumlar ve isteklerle İtalyan opera trupları İstanbul'da büyük ilgi görürler. Hatta Suut Kemal Yetkin'in ifadesiyle "temsil, musiki, taganni, raks ve dekor gibi muhtelif sanat şubelerini içine alan bu mürekkep sanat"ı icra eden bu truplar o yıllarda İstanbul gazetelerine ilan vererek olan ilgiyi geniş halk kitlelerine yaymaya bile çalışırlar.⁷⁵

Türkiye'de Tanzimat'la birlikte başlamış olan müzikte yenilenme çabalarına İtalyan müzik, dans ve drama sanatları ve gelenekleri öncülük ve örneklik etmiştir. Bu alanda ilk eğitimciler de yine İtalya'dan getirilmiştir. Bu eğitimcilerden ilki ve belki de en önemlisi ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin (1797-1848) büyük kardeşi Giuseppe Donizetti'dir (1788-1856). Donizetti, Osmanlı Sultanı II. Mahmut'un (1784-1839) daveti ile 1828 yılında İstanbul'a gelmiş, aralıksız 28 yıl çalışarak İstanbul'da ölmüştür.⁷⁶ Bu süre içinde Donizetti, ilk bando-mızıkayı kurmuş, Türkiye'de ilk devlet orkestrası ve bandolarının temelini atmıştır. Yine bu yıllarda İstanbul'da ilk opera binası da M. Giustiniani adlı bir İtalyan tarafından Beyoğlu'nda 'Fransız Tiyatrosu' olarak bilinen yapıda, Gaetano Mele adlı bir kişinin yöneticiliğinde açılmıştır.⁷⁷ Daha sonra Bosco adlı bir başka İtalyan'ın işlettiği bu tiyatrodan opera temsilleri devam etmiş, 1841 yılında tiyatroyu devralan Halepli Tütüncüoğlu Michail Naum Efendi de binanın yandığı 1846 yılına kadar tiyatroyu aynı bina da işletmeye devam etmiştir. Yangından sonra bir başka binaya taşınan tiyatro bu binada da 1870 yılına kadar perdelerini açık tutabilmiştir.

İncelememizin tiyatro kısmında İstanbul'da kurulan ilk iki tiyatrodan biri olarak sözünü ettiğimiz Gedikpaşa Tiyatrosu'nda da 1860'lı yıllardan itibaren opera temsillerinin sahnelendiği bilinmektedir.⁷⁸ Bu yıllarda Batı müziğine, operaya ve baleye 'saray' da büyük ilgi göstermiş, Hatta Sultan Abdülmecid, 1858 yılında ünlü İtalyan mimar Fossati'nin

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

projesiyle bugünkü Dolmabahçe Stadyumu'nun bulunduğu yerde bir saray tiyatrosu yaptırmıştır.⁷⁹ Daha sonraki tarihlerde tiyatro, opera ve muhtemelen bale temsillerinin de verildiği bu tiyatro yanınca, Sultan Abdülaziz (1830-1876) burayı yeniden inşa ettirmiş ancak, pek ilgilenmemiştir. Sultan Aziz ve Sultan Murad dönemlerinden sonra II Abdülhamid (1842-1918), saray tiyatrosu ile ilgilenmiş ancak, müzik, opera ve bale çalışmaları dönemin koşulları nedeniyle yeterince yankı bulmamıştır.⁸⁰ 19. yüzyıl boyunca İstanbul tiyatrolarında sahnelenen opera ve bale temsillerinin dönemin aydın, aristokrat Osmanlı entelijansiyasını önemli ölçüde etkilediği anlaşılmaktadır. Bu durumu gösteren en güzel örnek, Şair Abdülhak Hamid'in babası Hekimbaşı Zade Hayrullah Efendi'dir. Çünkü, Hayrullah Efendi, daha Tıbbiye-i Şahane öğrencisi iken "Hikaye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni" adlı, konusunu tarihten alan dramatik bir libretto yazmıştır.⁸¹ Bu örneğin de ortaya koyduğu gibi, Osmanlı aydınları, 19. yüzyılın ikinci yarısında operaya yalnızca izleyici olarak değil, edebiyat ve sanat yetenekleriyle bu alanda Türkçe metin yazarak da ilgi göstermişler, katkıda bulunmuşlardır. Ancak opera tarihçileri 19. yüzyılda bu gibi amatör ilgilerin yanısıra bu alanda ilk profesyonel ürünün Mızıka-i Hümayun subaylarından Ali Haydar'ın yazdığı, çok ilginç bir şahsiyet ve müzik adamı olan Macar Tefik Bey'in bestelediği "Pembe Kız" adlı bir operet olduğunu belirtirler.⁸²

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanı ile ulusal kültürü, uluslararası çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırma ilkesine özel önem verilmiş ve bunun sonucu olarak da, güzel sanatların eğitim ve öğretimle yenilenmesini mümkün kılacak kurumların oluşmasına imkanlar sağlanmıştır. İlk olarak, 1828 yılında Sultan II. Mahmud döneminde kurulmuş olan Mızıka-i Hümayun tam kadrosu ile Ankara'ya taşınmış ve çeşitli kuruluş kanunları ile yıllar içinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürülmüştür.⁸³ Daha sonra sırasıyla önce Ankara'da Musiki Muallim Mektebi (1924) kurulmuş, ardından İstanbul'da özel olarak çabalarını sürdüren Dar-ül Elhan yeniden yapılandırılarak 1926 yılında İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. Yaklaşık on yıl kadar sonra da ünlü Alman besteci ve müzik adamı Paul Hindemith (1895-1963) ve Carl Ebert'in (1887) önderliklerinde 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın temelleri atılmıştır. Musiki Muallim Mektebi'nden seçilen öğrencilerle başlayan eğitim-öğretim bir süre böyle sürmüştür, Konservatuvar resmen 1940 yılında kurulmuştur. Ardından aynı bünyeden yetişen sanatçılarla İzmir ve İstanbul'dan başlayarak yeni birimler tesis edilmiştir.⁸⁴

Cumhuriyet döneminde tümüyle devlet eliyle sürdürülen Türk opera metinlerinin tamamına yakınının yöresel ve tarihi konulu olması son derece de ilginçtir. Çok sesli Türk müziği literatüründe 'Türk Beşleri' olarak anılan (Cemal Reşit Rey, Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses) gibi sanatçılardan, Saygun ve Akses'in bestelediği ilk üç opera müziğinin üçü de tarihi konulu metinleri seslendirmişlerdir. Örneğin, bunlardan Atatürk'ün özel ilgisi ve desteği ile bestelenmiş olan "Özsoy" operası Türk-İran tarihi ve mitolojilerinden esinlenerek yazılmıştır. Ulusal Türk opera ve balesini oluşturma çabaları içinde, Türkçe ve Türk tarihinden, Türk mitolojisinden alınan konularla Türk operası kanımca bu bağlamda istenene ulaşabilmiştir. Ancak dilini ve konularını Türkçeleştiren, ulusallaştıran Türk operası, bu sanatın müziğinde aynı sonuca ulaşamamıştır.

Başlangıcından bugüne Türk opera repertuarı için; Cemal Reşit Rey'in "Çelebi", Ahmet Adnan Saygun'un "Özsoy", "Kerem", "Koroğlu" ve "Gilgamesh", Necil Kâzım Akses'in "Bayönder", Sebahaddin Kalender'in "Nasreddin Hoca", "Deli Dumrul", Nevit Kodallı'nın "Gilgamesh", Ferit Tüzün'ün, "Midas'ın Kulakları", Cengiz Tanç'ın "Deli Dumrul", Okan Demiriş'in "IV. Murad", "Karyağdı Hatun" operaları örnek verilebilir.⁸⁵ Ahmed Adnan

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Saygun'un ve Nevit Kodallı'nın "Gılgamesh", Cengiz Tanç ve Sebahaddin Kalender'in ise "Deli Dumrul" operaları, aynı tarihi konuyu farklı yorumlayan sanatçıların, icra ettikleri sanatın farklı yorum imkanlarını ortaya koyması bakımından oldukça ilginç olduğu kanısındayız.

Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte Batı kültürüne dahil olma isteği ve ideali ile opera ve balede ciddi adımlar atılırken çoksesli klasik Batı müziği alanında da önemli çabalar gösterildi. Çoksesli müziğin Cumhuriyet dönemindeki öncüleri olan Rey, Akses, Saygun, Alnar ve Erkin ulusal Rus müzik okulunun kurucuları olarak bilinen Rus Beşlerine benzetilerek "Türk Beşleri" olarak adlandırıldılar. Anadolu'nun halk müziği kaynakları ile Klasik Türk Müziğinden yararlanarak çoksesli bir Türk müziği ortaya koymaya çalıştılar opera ve bale eserlerinden sözettığımız sanatçılar ilk Türk senfonilerini, senfonik şiirlerini, konçertolarını bestelediler.

Cemal Reşit Rey'in, "Piyano İçin 12 Anadolu Türküsü", "Köyde Bir Facia"; Ulvi Cemal Erkin'in, "Zeybek Türküsü", "Türk Süiti", "Piyano Konçertosu"; Ahmet Adnan Saygun'un, "Bir Orman Masalı Süiti", "Yunus Emre Oratoryosu"; Hasan Ferit Alnar'ın, "İstanbul Süiti", "Viyolonsel Konçertosu" ve Necil Kazım Akses'in, "Ankara Kalesi Senfonik Şiiri", "Bir Divan'dan Gazel", "İkinci Senfoni" adı eserleri çalışmalarına örnek gösterilebilir.

19. yüzyıl, bir çok Batı kökenli sanat gibi balenin ve beraberinde Klasik Batı Müziğinin de Türkiye'ye girdiği tarihtir. Yukarıda opera için de aynı ifadeleri kullanırken aslında, cümlelerin genel kapsam alanının Türkiye değil, olsa olsa İstanbul olması gerektiğini belirtmiştik. Aslında daha da gerçekçi bir ifade ile söz konusu sanatın ulaştığı kitlenin belirli bir gayrimüslim ve seçkin Osmanlı elitinin ötesine geçemediği görülür ki, aynı durum klasik Batı müziği ve bale sanatı için de söz konusudur. Ancak sözün burasında ünlü İtalyan bestecisi Giuseppe Verdi'nin (1813-1901), "La Traviata" adlı operetinin Venedik'teki dünya prömiyerinden üç yıl sonra, "Ernani"nin ise yine Venedik'teki temsilinden iki yıl sonra İstanbul'da temsil edilmelerinin ayrı bir husus olarak belirtilmesinde yarar vardır.

Çoğu kez 'opera-bale' şeklinde birlikte anılan opera, bale ve Klasik Batı Müziğinin Türkiye safahatları da benzer olmuştur. 19. yüzyıla gelinceye değin Osmanlı şenliklerinde Avrupa'dan gelen bale gruplarının gösteriler yaptıkları bilinmektedir. Hatta kimi yazarlara göre Türkiye'deki bu tür ilk bale göstergisinin tarihi çok daha gerilere, 16. yüzyılın ortalarına kadar götürülebilir.⁸⁶ Çok uzun bir zaman Osmanlı ülkesinde bu tip eğlenceler içinde yer alan baleye ilişkin ilk ciddi çalışmalar II. Mahmud (1784-1839) ve Abdülmecid (1823-1861) dönemlerinde yapılmıştır.⁸⁷ Opera bahsinde kendisinden söz ettiğimiz Donizetti Paşa bu konuda da kuruculuk ve önderlik etmiştir. Ancak bale bu yıllarda saray dışında daha çok ilgi görmüş ve isimlerini tiyatro ve opera temsillerinden hatırladığımız, Naum, Güllü Agop, Concordia, Amfi, Varyete gibi salonlarda Batı'dan, özellikle İtalya'dan gelen bale grupları oyunlar sergilemişlerdir. Cumhuriyet'in ilanı ile diğer Batılı sanatlarda görülen gelişme bu alanda görülmez. Hatta 1950 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Bale Bölümü'nün kuruluşu da bu ortamı etkilemez. Ancak bu tarihten itibaren yetişen klasik bale sanatçıları zamanla Türk bale eserlerini de sahnelemeye başladılar.⁸⁸ Bu eserler içinde çağdaş kalıplar içinde yer alan temsiller olduğu gibi, Ulvi Cemal Erkin'in "Keloğlan", Nevit Kodallı'nın "Ebru" Sabahattin Kalender'in "Nasrettin Hoca" ve Musahipzâde Celâl'in "Leblebici Horhor" adlı temsilleri örneğinde olduğu gibi kantolarla süslenmiş, orta oyunu motifleri de taşıyan basit folklorik temsillere de yer verildi. Özellikle 1980 yılı ve sonrasında bu konuda hızlı bir gelişme dikkatleri çeker. Ulvi Cemal Erkin, Kemal Çağlar ve Nevit Kodallı gibi Türk bestecilerin daha çok otantik ve folklorik temalı bestelerini yine Türk koreograflar ve

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

yönetmenler sahneye koyarak ulusal balenin oluşturulması yolunda önemli adımların atılmasını sağladılar.⁸⁹ Devlet balesi sahnelerinde gösterime giren ve konusunu Dede Korkut Destanı'ndan alan, bestesi Bülent Tarcan'a ait "Deli Dumrul", Muammer Sun'un "Milli Egemenlik Destanı" ve Nevit Kodallı'nın "Hürrem Sultan" gibi oyunlarıyla ulusal Türk balesi, tiyatro ve opera kadar olmasa da yöresel vetarihi konulara eğilmiş, Türk besteci ve koreografları da tarihi konu ve kişileri bedeni hareketin ve müziğin ritmleriyle yorumlamaya çalışmışlardır. Daha sonra ikinci kuşak sayılabilecek bestecilerden bazıları ise yöreselliği aşarak evrensel bir çizgiye ulaşmak gerektiğine inanıyorlardı. Bu amaçla da İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, İlhan Mimaroglu ve Cengiz Tanç gibi başarılı ve yurtdışında da tanınan bu besteciler çağdaş Batı müziğinin hemen hemen tüm akımlarını ve yazım tekniklerini deneyerek özgün bir Türk müziği yaratmaya çalışmışlardır.

Yrd. Doç. Dr. Seyfi BAŞKAN

Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi / Türkiye

Alıntı Kaynağı: Türkler, Cilt: 18 Sayfa: 233-252

Dipnotlar:

1. Attila YÜCEL., "Günümüz Türk Mimarlığında Tarih Yorumu" Boyut 3/20 Şubat 1984 s. 3.
2. Attila YÜCEL., "Çağdaş Türk Mimarlık Sanatında Ulusallık ve Tarih Yorumu", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Ulusal Sanat Sempozyumu, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 1, Ankara 1985 s. 135.
3. Metin SÖZEN., Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 246, Cumhuriyet Dizisi: 9 Ankara 1984 s. 3-6.
4. Metin SÖZEN., "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimarları", Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri (11-12 Haziran 1984, bildiriler) Kültür ve Turizm Bakanlığı, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü (Baskı tarihi ve yeri yok) s. 35.
5. Attila YÜCEL., a.g.m., s. 137.
6. İnci ARSLANOĞLU., "Birinci ve İkinci Mimarlık Akımı Üzerine Düşünceler" Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri (11-12 Haziran 1984, bildiriler) Kültür ve Turizm Bakanlığı, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü (Baskı tarihi ve yeri yok) s. 41.
7. Seyfi BAŞKAN., "Gelişim Süreci Perspektifinde Başkent Ankara'nın Son On yılı Mimarlığı", Yapı Yapı Endüstri Merkezi Yayını No: 93 Ağustos 1989 s. 40.
8. Seyfi BAŞKAN., "Ankara Ankara Güzel Ankara. Ankara'nın Başkentlik Sürecindeki Mimari Gelişimi ve Kent Estetiği Üzerine Bir Değerlendirme", Çağdaş Şehir Dönemli Yayıncılık S: 21 Kasım 1988 s. 34.
9. İnci ARSLANOĞLU., "1928-1946 Döneminde Ankara'da Yapılan Resmi Yapıların Mimarisinin Değerlendirilmesi", Tarih İçinde Ankara (Eylül 1981, Seminer Bildirileri) (Der. E. Yavuz Ü. N. Uğurel) Orta Doğu Teknik Üniversitesi Ankara 1984 s. 278.
10. Attila YÜCEL., a.g.m., s. 138.
11. Kemal İSKENDER., "Türk Resminin Dünü Bugünü ve Geleceği", Gergedan, S. 19 Eylül 1988 s. 16.
12. Halil Paşa ve üslubu için Bkz. Sezer TANSUĞ., "Bir Işık Devrimcisi Halil Paşa", Türkiye'de Sanat S. 13 Mart-Nisan 1994 s. 43-45; Tülin ÇORUHLU., "İstanbul Harbiye Askeri Müzesi'ndeki Halil Paşa'nın Eserleri", Antik-Dekor S. 28 1995 s. 68-71.
13. Kemal İSKENDER., a.g.e., s. 17.
14. Esin YARAR-DAL., "Türk Resminde Akademizm Tartışması", Oluşum S. 90/91 Nisan/Mayıs 1985 s. 3.
15. Turan EROL., "Sanayi-i Nefise'nin İlk Mezunları ve Çallı Kuşağı" Kültür ve Sanat, S. 7 Eylül 1990 s. 14,

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

16. Semra GERMANER., "Türk Resminde İzlenimci Akım 1914 Kuşağı Sanatçıları", Antik-Dekor S. 2. (Tarihsiz) s. 99.
17. Semra GERMANER., "Türk Resminde İzlenimci Akım-1914 Kuşağı Sanatçıları", Antik-Dekor, S. 2 (Tarihsiz) s. 99.
18. Nurullah BERK-Kaya ÖZSEZGİN., Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 248 Cumhuriyet Dizisi: 11 Ankara 1983 s. 23.
19. Nurullah BERK-Kaya ÖZSEZGİN., a.g.e., s. 25; Turan EROL., a.g.m., s. 14.
20. Turan EROL., a.g.m., s. 15.
21. Eleştirmen, Sezer Tansuğ'un Nazmi Ziya Değerlendirmesi için Bkz. Sezer TANSUĞ., "Nazmi Ziya'ya Nasıl Bakmalıyız", Türkiye'de Sanat, S. 17 Ocak-Şubat 1995 s. 20-23.
22. Bkz. Kemal Erhan., "Romantizm, Elem, Hüzün, Melankoli. Hüseyin Avni Lifij", Antik-Dekor, S. 16 1992 s. 80-83.
23. Semra GERMANER., a.g.m., s. 100-101.
24. Sezer TANSUĞ., "Türk Resim Kültüründe Portre (3). 20. Yüzyıldaki Modern Boyutlar", Antik-Dekor, S. 28, 1995 s. 124.
25. Ahmet Kamil GÖREN., Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, Şişli Belediyesi ve Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, İstanbul 1997 s. 44-48.
26. Kemal İSKENDER., a.g.e., s. 18.
27. Tercüman-ı Hakikat, 31 Kanunisanı 1333 (31 Şubat 1917) .
28. Tercüman-ı Hakikat 2, 15, 18 Mayıs 1334 (1918) ; Halil Edhem., Elvahı Nakşiye Koleksiyonu (Bugünkü Dile Aktaran: Gültekin Elibal) Milliyet Yayınları Sanat Kitapları Dizisi: 1, İstanbul 1970 s. 45; Viyana Sergisi sorumlusu olan Celal Esat Arseven'in ve yardımcı olarak görevlendirilen Namık İsmail'in anılarına atıf yapmak, Berlin sergisinin gerçekleşmediğini iddia eden A. K. Gören'in iddiası adı geçen sergiden kalan katalog, broşür vb. kanıt sayılabilecek şeylerde günümüze gelmediğinden ve aynı yıl yaşanan siyasi olaylar düşünüldüğünde akla yakın gibi gelmektedir. (Ahmet Kamil GÖREN., a.g.e., s. 57-58. Bkz. Aynı yazar., "Şişli Atölyesi. Viyana Sergisi ve Gerçekleştirilemeyen Berlin Sergisi", Türkiyemiz S. 78, Mayıs 1996, s. 50-59).
29. Sezer Tansuğ., "Türk Resim ve Heykel Sanatı" Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, C. 6, İstanbul 1982, s. 1103, 1104.
30. Zeynep YASA YAMAN., "Demokrasi ve Sanat" Türkiye'de Sanats. 15 Eylül-Ekim 1994, s. 29.
31. Bu konuda Bkz. Zeki SÖNMEZ., Başlangıcından 16. Yüzyıla kadar Anadolu Türk İslam Mimarisinde Sanatçılar, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları VI. Dizi-Sa. 30 Ankara 1989; Neşet ÇAĞATAY., Bir Türk Kurumu Olan Ahilik Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi-Sa. 104, Ankara 1989; Doğan KUBAN., Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları Deneme, Eleştiri, Anı Dizisi: 1 İstanbul 1982; Seyfi BAŞKAN., Türk Sanatı Üzerine Denemeler, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları: 3 İstanbul 1990.
32. Halil EDHEM., a.g.e., s. 49;., Şebab 10 Eylül 1336 (1920) S. 8; Dergah 1 Mayıs 1337 (1921) S. 2; Şebab, 5 Şubat 1337 (1921) S. 23; Dergah, 20 Mayıs 1338 (1922) , S. 27.
33. Sami YETİK., "Sanayi-i Nefise Mekteb-i İçin (II), "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 17 Ocak 1327 S. 9, s. 66.
34. Sami YETİK., "Sanayi-i Nefise Mektebi İçin (III), " Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 16 Şubat 1327 S. 10, s. 74, 75.
35. Nurullah BERK., "Türkiye'de Resim ve Ressamlar: 3", Hayat Tarih Mecmuası, S. 7 Temmuz 1974 s. 43.
36. Zahir GÜVEMLİ., "Cumhuriyet Devri Sonrası Sanat Akımları", Türkiyemiz S. 66 Şubat 1992, s. 32.
37. Kıymet GİRAY., Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 64 İstanbul 1997; Aynı yazar., "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", Yeni Boyut Kasım 1983 S. 17, s. 3.
38. Kıymet GİRAY., Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 64

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

İstanbul 1997 s. 46, 48.

39. Kıymet Giray., a.g.m., s. 3.
40. Kemal İSKENDER., a.g.m., s. 20.
41. Kıymet GİRAY., "D grubu ve Türk Resim Sanatında 'üslup Güdümü'nün Başlaması", Türkiye'de Sanat, S. 15 Eylül-Ekim 1994 s. 39; Servey Doğanay., Türk Resminde D Grubu Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Anabilim Dalı Yayınlanmamış Lisans tezi İstanbul 1992.
42. Kemal İSKENDER., a.g.m., s. 21.
43. Kemal İSKENDER., "Türk Resminin Figüratif Açısından Görünümü", Türkiye'de Sanat, S. 12 Ocak-Şubat 1994 s. 41.
44. Kemal İskender., a.g.m., s. 41.
45. Kıymet GİRAY., a.g.m., s. 39.
46. Kıymet GİRAY., "Türk Resminde Liman Sergisi, Yeniler Grubu ve Leopold Levy", Türkiye'de Sanat S. 13 Mart-Nisan 1994, s. 46.
47. Kemal İSKENDER., a.g.m., s. 41.
48. Kemal İSKENDER., "Türk Resminin Dünü Bugünü ve Geleceği" Gergedan, S. 19 Eylül 1988, s. 24.
49. Ekrem KAHRAMAN., "Günümüz Türk Resminin Entellektüel Zemini Üzerine", Türkiye'de Sanat, S. 15 Eylül-Ekim 1994, s. 34, 35.
50. Ayla ÖDEKAN., "Mimarlık ve Sanat Tarihi, 1908-1980" Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980 C. 4 (Der. S. Akşin) İstanbul 1989 s. 523; Sevay OKAY., "Batılılaşma Süreci ve İlk Heykel" Thema Larousse, C. 6 Tematik Ansiklopedi Milliyet Yayınları, 1993-1994, s. 342.
51. Hüseyin GEZER., Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 255 Cumhuriyet Dizisi: 14 Ankara 1984 s. 50-74.
52. Sezer TANSUĞ., Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 148.
53. Sezer TANSUĞ., "Türk Resim ve Heykel Sanatı" Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi C. 6, Görsel Yayınları 1982, s. 1116.
54. Sezer TANSUĞ., Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi İstanbul 1986, s. 204; Hüseyin GEZER., a.g.e., s. 319.
55. Oktay ASLANAPA., Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkarlar (Özellikle Atatürk Döneminde) , Eren Yayıncılık, İstanbul 1993, s. 44-46; Gültekin ELİBAL., Atatürk Resim ve Heykel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 121 Atatürk Dizisi: 19 İstanbul 1973, s. 195-205.
56. Oktay ASLANAPA., a.g.e., s. 40, 48; Sezer Tansuğ., a.g.e., s. 204, 205.
57. Sezer TANSUĞ., a.g.e., s. 322.
58. Sezer TANSUĞ., "Çağdaş Türk Heykelciliği", Antik-Dekor, S. 8 Ekim-Kasım 1990, s. 130.
59. Agah Sırrı LEVEND., "Mehmet Emin Yurdakul'un Kişiliği" M. E. Yurdakul., Türk Sazı, Atlas Kitabevi, İstanbul 1996, s. 8; Refik Ahmet SEVENGİL., Türk Tiyatrosu Tarihi C. II, M. E. B. Basımevi İstanbul 1969, s. 11; Metin AND., "Geçen Yüzyılda Milli Tiyatro", Hayat Tarih Mecmuası C. 2 S. 11 Aralık 1969, s. 13-17.
60. Hıfzı Tevfik GÖNENSAY., a.g.e., s. 106; Murat TUNCAY., "Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu" Thema Larousse C. 6 Tematik Ansiklopedi, Milliyet Yayınları 1993-1994, s. 76; Metin AND., "Güllü Agop ve Osmanlı Tiyatrosu" Hayat Tarih Mecmuası, Eylül 1970 C. 2 S. 8, s. 8-12/C. 2 S. 9, s. 7-11.
61. Durali YILMAZ., a.g.e., s. 3; Ahmet OKTAY., a.g.m., s. 133.
62. Metin AND., 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, Gerçek Yayınevi İstanbul 1970, s. 6; Sadık Kemal Turalı vd., "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Edebiyatı, Türk Dünyası El Kitabı C. 3, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 121 Ankara, s. 498, 499.
63. Hıfzı Tevfik GÖNENSAY., a.g.e., s. 19-21.
64. Kurtuluş KAYALI., Türk Düşünce Dünyası, C. I, Ayyıldız Yayınları Düşün Dizisi: 3 Ankara 1994, s. 79.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

65. ..., "The story of the Turkish State Theatre" Honouring the Centennial of Atatürk's Birth Hallmark-Drama Opera and Ballet in Turkey Today-Ministry of Culture Publications Ankara 1982, s. 4-34.
66. Ahmet OKTAY., a.g.m., s. 135.
67. Ayşegül YÜKSEL., "Türk Tiyatrosunda Haldun Taner Olayı", Milliyet Sanat Dergisi, 114/15 Mayıs 1986, s. 9; Haldun Taner ve eserleri hakkında Bkz. yazarın ölümü nedeniyle yayınlanan aynı tarih ve sayılı (özel sayı) dergi.
68. Cevad Memduh ALTAR., Opera Tarihi, C. IV Kültür Bakanlığı Yayınları/465 Başvuru Kitapları Dizisi/13 Ankara 1993, s. 255; Faruk YENER., "Osmanlı Döneminde Opera" Thema Larousse C. 6 Tematik Ansiklopedi Milliyet Yayınları; 1993-1994, s. 410; Taha TOROS., "Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmelere Dair" Hayat Tarih Mecmuası C. 2 S. 7 Ağustos 1969, s. 10-12; Ayrıca Bkz. Franz BABİNGER., Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri (çev. Coşkun Üçok) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 435 Ankara 1982, s. 352-361.
69. Günsel RENDA., "Avrupa Sanatında Türk Modası" Sanat Üzerine Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3 Ankara 1985, s. 43.
70. Hüner TUNCER., "Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi (1131-32 H. /1720-21 M.)", Belleten C. LI S. 199 Nisan 1987, s. 131; Faik Reşit UNAT., Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri (yayımlayan. B. S. Baykal) (3. Baskı) Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi-Sa 8b Ankara 1992, s. 54, 55; Şevket RADO., "Yirmisekiz Çelebi ve Sefaretnamesi" Hayat Tarih Mecmuası, Şubat 1967 C. I S. 2, s. 5; Taha TOROS., "Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnamelere Dair", Hayat Tarih Mecmuası, Ağustos 1969 S. 7 C. 2, s. 10-12.
71. Günsel RENDA., a.g.m., s. 44.
72. Metin AND., "Gönlü Yüce Türk", Yüzyıllar Boyunca Bale Eserlerinde Türkler, Ankara 1958, s. 14.
73. Günsel RENDA., a.g.m., s. 44.
74. Sinan KUNERALP., "İlk Daimi Türk Sefiri Yusuf Ağâh Efendi", Hayat Tarih Mecmuası, C. 2 S. 9 Ekim 1968, s. 10; Yavuz ERCAN., "Seyyid Mehmed Emin Vahid Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi", Otam Ocak 1991 S. 2, s. 99; Faik Reşit UNAT., a.g.e., s. 55.
75. Suut Kemal YETKİN., "Opera ve Biz" Güzel Sanatlar S. 3 1941 s. 15; Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 257.
76. Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 259, 260.
77. Faruk YENER., a.g.e., s. 410.
78. Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 264.
79. Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 265; Suha Umur'a atıfla, söz konusu tiyatronun Abdulmecid tarafından Dieter ve Hammand adında iki mimarın projesi üzerine yaptırıldığını belirten gazeteci Murat Bardakçı, tiyatronun iç dekorasyonunun da Paris Operası dekoratörü tarafından yapıldığını vurgulamaktadır. Yazara göre tiyatronun resmi açılışı, 1859 Ocağında Luigi Ricci'nin "Scaramuccia" operasıyla olmuştur. Murat BARDAKÇI., "Haremli Selâmlıklı Tiyatro Binası", Hürriyet 13. 4. 1997.
80. Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 266.
81. Refik Ahmet SEVENGİL., a.g.e., s. 69-74; Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 266.
82. Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 269, 270.
83. Ernst PRAETORIUS., "Riyaset-i Cumhuriyet Filarmonik Orkestrası", Güzel Sanatlar S. 3 1941, s. 42; Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 274, 275.
84. Orhan Şaik GÖKYAY., "Ankara Devlet Konservatuvarı Tarihçesi", Güzel Sanatlar, S. 3 1941, s. 49.
85. Cevad Memduh ALTAR., a.g.e., s. 294-388.
86. Metin AND., A Pictorial History Of Turkish Dancing, Dost Yayınları Ankara 1976, s. 166.
87. Jak Deleon., "Bale", Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, Milliyet Yayınları 1993-1994, s. 412.
88. Efza (Kıpçak) TOPÇU., "Türkiye'de Bale Sanatına Genel Bir Bakış" Sanat Yazıları I, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 4 (tarihsiz) s. 100.
89. Jak Deleon., a.g.e., s. 413.