

TÜRKİYE'DE SANAT TARİHİ VE ESTETİKLE İLGİLİ İLK ÇALIŞMALAR

BEŞİR AYVAZOĞLU*

Batı'da insanı ve müesseseleri şekillendirmek bakımından bilimin gördüğü vazifeyi, İslâm dünyasında özellikle Moğol istilasından sonra tasavvuf yüklenmiştir diyebiliriz. Böylece XII. yüzyıldan sonra İslâm medeniyeti "esoterique" bir karakter kazanmaya başlar ve Emeviler ile Abbasiler'de şahit olduğumuz ilmî ve felsefi hamlelerden mahrum kalır.

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinin sözünü ettiğimiz dönemler karşısındaki durumu, Roma medeniyetinin antik Yunan medeniyeti karşısındaki durumuna benzemektedir. Bilindiği gibi, Roma, yaratıcı bir medeniyet olmaktan ziyade fütühatçı ve teşkilatçı bir karakter taşır. Fikir ve sanat alanlarında daha çok Yunan medeniyetinin mirasını kullanmıştır.

Fütühatçılık ve teşkilatçılık bakımından, aynı şekilde, büyük başarılar kazanan Osmanlı medeniyetinin, yeşerdiği coğrafya dolayısıyla daha şanslı bir konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Zira miras olarak devraldığı İslâm medeniyetinin yanısıra, yerleştiği topraklarda bir zamanlar yeşermiş kültürlerin de tabii bir mirasçısı olarak büyük ve kapsamlı bir senteze gidebilmiştir.

Selçuklular tarafından uygulanan geniş müsamaha rejimi sayesinde tasavvuf Anadolu'da çok hızlı yayılmıştı. Moğol istilasının yarattığı bunalm sırasında, tekkeler yılgın insanların sığınma yerleri haline gelmiştir. Esasen Gazâlî'den (ölümü 1111) sonra rasyonalist filozofların etki alanları son derece daralmış, Eş'arî kelâmı ve tasavvuf, bütün fikir hareketlerine hakim olmuştur. Felsefi düşüncelerin dinî düşünceye esas olmayacağı inancı, İslâm dünyasında genel bir kabul olarak Gazâlî'den sonra yerleşir. Bugün bile etkileri hissedilen Gazâlî, Anadolu'da çok rahat bir yayılma zemini bulan tasavvufî düşüncenin kurucularındandır. Daha sonra İbn Arabî, Sadreddîn Konevî ve Mevlânâ Celâleddin ile zirvelere tırmanan tasavvuf, Türk insanını ve kültürünü âdeta yeniden şekillendirecek, tasavvurlarını yönlendirecek ve Osmanlı sentezine asıl rengini kazandıracaktır.

* Tercüman Gazetesi yazarı.

İslâm medeniyetinin çiçeklenme çağlarında berrak bir gelişme gösteren müslüman zekâsı, tasavvufun yayılmasıyla birlikte tecessüsünü eşyanın kanunlarından çok, mahiyetini kavrama yönünde kullanır. Bunun bir sonucu olarak tabiat ilimlerindeki gelişmenin eski hızını kaybettiğini, Anadolu ve İran sahalarında hakim ses haline gelmeye başlayan Vahdet-i Vücut felsefesinin etrafında şiirin ve esoterique bilimlerin yaygınlık kazanmaya başladığını görürüz.

Sufilerin ısrarla akli küçümsedikleri ve aşkı yücelttikleri bir döneme girilmiştir artık. Başlangıçta içiçe yürüyen tabiat bilimleriyle esoterique bilimler yavaş yavaş birbirinden ayrılır. Sözgelisi astroloji, astronomiye karşı bağımsızlığını ilân eder. Kimya tecrübî taraflarından soyutlanarak fantastik bir bilim haline gelir. Kısaca, İslâm medeniyetinde büyük hamlelerine şahit olduğumuz bütün bilimler, âdeta kılık değiştirerek Vahdet-i Vücut felsefesinin emrine girerler.

Tasavvufî aşkı dile getirmenin en kestirme yolu rûsikî ve şiirdir. Nesir sınırlayıcıdır çünkü. Osmanlı sentezinde, felsefe, kaçınılmaz olarak şiirle birleşir, hatta aynileşir. Musikîde olduğu gibi, şiirde de ritmin önemi büyüktür. Çünkü ritm eşsiz bir telkin aracıdır. Sufi şair, aruzun tefileleriyle görünenlerin ardındaki görünmeyi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyi ararken, dilde bir çeşit arabesk'e ulaşır. Bu dilin en önemli özelliği *tasvir* ve *tahlil* edici değil, *temsîl* ve *telkin* edici olmasıdır. Nesir de şiir gibi bir telkin aracı olarak düşünülür. Özellikle Osmanlı döneminde, bazı tarihler ve seyahatnameler istisna edilirse, nesir, A.Hamdi Tanpınar'ın "bir yığın lüzumsuz şaka" diye tarif ettiği şiir alışkanlıklarıyla doludur. Felsefî spekülasyona kesinlikle uygun olmayan bir dil ve nesir anlayışdır bu. Osmanlı yazarı, yazdıklarını mümkün olduğu kadar şiire yaklaştırmak, şiirin imkânlarından faydalanmak amacındadır. Esasen nesir küçümsenir. Türkçe'de henüz Arapça ve Farsça kelimelerin ağırlık kazanmadığı bir dönemde yazılmış olan Kabusnâme'de "Nesir raiyyet gibidir ve nazım padişahdır" denmektedir.

Özetlemek gerekirse, Osmanlı kültüründe, nesir şiire ne kadar yaklaşırsa o kadar başarılıdır, şiirden ne kadar uzaklaşırsa o kadar başarısız. Sartre'ın "Edebiyat Nedir"de söylediğinin tam tersi. Batılı anlamda nesir, kelimeleri bütün çağrışımlarından soyarak matematik bir kesinliğe ulaşmak isteyen zekânın ürünüdür.

Bu çerçevede, nasirin olsun, şairin olsun, amacı yeni düşünceler ortaya koymaktan çok, bir duyguyu yahut düşünceyi en güzel şekilde yeniden

söylemektir. Yani, eski şiirimiz ve nesrimiz düşünce zenginliğine, dolayısıyla tasvir ve tahlile değil, çeşitlemeye (tenevvü) yönelmiş, bu yüzden İslâm medeniyetinin bir zamanlar sahip olduğu felsefe disiplininden uzaklaşmıştır. Estetik de başlangıçta felsefenin konularından biri olduğuna göre, Osmanlı döneminde bu disiplinin de bulunmaması tabiidir.

Osmanlıların, birçok sanat dalında eşsiz başarılar gösterirken, nazariyat alanında sadece kendisine geçmişten intikal eden bilgileri nakil ve şerhle yetinmesini, spekülasyona kapalı olmasını başka türlü açıklamak zordur. Eseri üzerinde hiç düşünmeyen Osmanlı'nın sadece yaptığını ve yaşadığını söyleyebiliriz. Münferit örnekler bu gerçeği değiştirmez.

Burada sözgelisi Mimar Sinan'ın Sai Çelebi'ye yazdırdığı hatıralarını (Tezkiretü'l-Bünyan) ele alabiliriz. Büyük mimarın kendini ele vermektense âdeta kaçındığı bu hatıralarda meselâ Şehzade Camii şöyle anlatılmaktadır:

“... bir vakt-i şerifde ve saat-i münifde binaya temel urulup yâb yâb bina yerden götürülüp kubbâları deryâ-yı letâfetin habâbları gibi baş götürdü ve mülevven kemerleri kavs-ı kuzeh gibi âsumâna peyveste oldu. Ve her sofa-ı dil-güşası bir mesire-i safâ efzâ olup iki minaresi gûyâ bir pîr-i rûşen-zâmir önünde kıyama gelmiş iki kıyamet-i kadd-i civânziba gibi makâm-ı hizmetde berpâ idi ve harem-i muhteremi taraf-ı şâhîde misâl-i râh-ı safâ idi.”

Görüldüğü gibi, Sai Çelebi, Sinan'ın dilinden Şehzade Camii'ni parlak teşbihlerle anlatmaktadır. Kubbesi letafet denizinin kabarcıkları, kemerleri gökkuşağı, sofaları mesire yerleri, iki minaresi kalbi aydınlık bir ulu kişinin önünde kıyama durmuş iki delikanlı gibi vb. Sinan camilerini nasıl inşa etmiş, inşa ederken neler düşünmüş, neler hissetmiş, hangi teknikleri kullanmış, eriştiği mükemmel formların estetik kanunları, sanatının kaynakları nelerdir? *Tezkiretü'l-Bünyan* bu konularda bize hemen hiç bir şey söylemiyor. Ama bir vakıa olarak Şehzade Camii, Süleymaniye, Selimiye ve daha niceleri karşımızda duruyor. Teori, pratikte gizli.

Sinan'ın yetiştirdiği büyük mimarlardan Sedekâr Mehmed Ağa'nın hayatı ve eserleriyle ilgili olarak yazılmış *Risale-i Mimariyye* hakkında da aynı şeyleri söyleyebiliriz. Orhan Şaik Gökyay tarafından *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*'da yayınlanan bu önemli eser, *Tezkiretü'l-Bünyan*'dan farklı olarak yapı malzemeleri ve bazı ölçü meseleleri hakkında çeşitli bilgiler vermekte, aynı zamanda mimari terminolojisi ile ilgili

önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bununla beraber, *Risale-i Mimariye*'de de aradıklarımızı bulamıyoruz.

Osmanlı mimarisinin tekniği ile ilgili olarak elle tutulur ilk bilgileri Nuruosmaniye Camii'nin bina kâtibi Ahmed Efendi tarafından yazılmış *Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmanî* de buluruz. H. 1335'te *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*'nın ilavesi olarak yayınlanan bu kitap, zamanının yapı tekniğine dair önemli bilgiler verirken, estetiği ile ilgili önemli ipuçlarında taşımaktadır. Celal Esad Arseven, ünlü *Türk Sanatı Tarihi* 'nde, inşa bahsini yazarken bu eserden büyük ölçüde faydalanmıştır.

Ayvansarayî'nin *Hadikatü'l-Cevami* adlı eseri ise ansiklopedik bir nitelik taşımakta, bir sanat düşüncesi geliştirme açısından herhangi bir yenilik getirmemektedir.

Diğer sanatlar için de aşağı yukarı aynı şeyler söylenebilir. Gelibolulu Ali Efendi'nin (1541-1599) *Menâkıb-ı Hünerverân*'ı, adından da anlaşılacağı üzere, hattatlar, müzehhibler, musavvirler, mücellidler vb. hakkında biyografik bilgilerin verildiği bir eserdir: bir çeşit tezkiredir de diyebiliriz. Seyyid İbrahim Efendi'nin *Gülzâr-ı Savab*'ı, Suyolcuzâde'nin *Devhatü'l-Küttâb*'ı, Müstakimzade'nin *Tuhfe-i Hattâtîn*'i ve benzeri kitaplar da aynı yolda yazılmışlardır. Baş kısımlarında güzel yazı, kalem, kitap vs. konularında asırlardan beri tekrarlanan bilgiler, genellikle birbirine benzeyen klişeleşmiş ifadelerle tekrarlandıktan sonra, sanatkârlar hakkında kısa bilgiler verilir.

Bu fikrî kısırlık, sanatlarımızda Batı etkisi görülmeye başladıktan sonra da uzun süre devam edecektir. Bilindiği gibi Batı etkisi —Fatih devrinde İstanbul'a davet edilen İtalyan ressamların kısa süren etkileri sayılmazsa— Lâle Devri'nde görülmeye başlanır. Yavaş yavaş tabiata başka türlü bakmaya çalışan sanatçılar büyük bir dönüşümü başlatmışlardır. III. Selim devrinde kurulan Mühendishane-i Berrî-i Hümayun'da ve II. Mahmud döneminde kurulan Harbiye'de resim derslerinin müfredat programına alınması Türk resmine perspektif kurallarını sokmuş ve bu kurallar, artık eskiye göre çok farklı baktığımız tabiatı, tıpkı Batılılar gibi ifade etme ve tuale aktarma imkânı getirmiştir.

Batılı anlayışla çalışan ve hemen hepsi asker menşeli olan resamlara cesaret kazandıran en önemli olay, II. Mahmud'un, halkın mücessem tasvirlerine direnişini kırmak için yağlı boya portrelerinden birinin kopyalarını duvarlara asılmak üzere resmî dairelere ve kışlalara göndermesidir. Bu cesur davranış, Pertev Paşa, Es'ad Muhlis Paşa, Ziver Paşa gibi, devrin ta-

nınmış şairleri tarafından alkışlanır. Meselâ Ziver Paşa, *Kaside-i tasvirîyye der sitâyîş-i Sultan Mahmud Han*'da şöyle der:

Nûr-ı vechi mehr-veş işrak edince ol şehin
Bak getürmez pertev-i didârına tâkat penâh

Ol sebebden yapıdırup tasvîr-i dünya tal'atin
Kıldı ihsan bende-i hâsına ol pâdişâh

Hem de ez-cümle cünûd-ı hassa-ı şâhânesin
Lütf-ı tasvîriyle şâdân eyledi bî-iştibâh

.....

Görseler Bihzâd ü Mâni öyle tasvîri eğer
Hüsn-i resmine olurdu ikisi birden güvâh

Dikkat edilirse bu methiyede övülen olayla övme biçimi arasında büyük bir çelişki vardır. Ziver Paşa, bütün divan şairleri gibi resmin güzelliğini ve canlılığını anlatabilmek için klasik teşbihlere başvuruyor: Eğer Bihzad ve Mani bu resmi görselerdi, ikisi de güzelliğine, canlılığına şahitlik ederlerdi, yahut “O şevketli padişah, şevket burcunun güneşidir; tasvir-i hümayunu ayı kıskandırsa ne çıkar?”

Çelişki, Batı'ya yönelik bir gelişmeyi Doğu'ya has bir zihniyet ve bakış açısıyla tasvirde yatmaktadır. Devrin hemen bütün aydınlarının sanat vokabüleri henüz Mani ve Bihzad'la sınırlıdır. Taklit edilen şeylerin niteliklerini, estetiğini, dayandığı dünya görüşünü anlama yönünde en ufak bir zihnî gayret görülmez. Ayrıca Primitifler dediğimiz ilk ressamların eserlerinde, perspektif kurulları uygulanmış olmakla beraber, figürden ısrarlı bir kaçış vardır. Aslına büyük bir sadakatle tesbit ettikleri tabiatı âdetâ cansızlaştıran, sürekliliği olmayan bir zamanda ebedî bir ilkbahar tasvir etmeye çalışan Primitifler'in ve ikinci kuşak yağlıboya ressamlarının bu davranışı, şüphesiz dinî endişelerden kaynaklanmaktadır.

O yıllarda Paris'e hukuk tahsili için gönderilen, fakat resim tahsil ederek dönen bir genç adam, Osman Hamdi Bey, inanılmaz bir cesaretle figüratif resimler çizmeye başlar. Türkiye'de müzeciliğin, eski eser korumacılığının ve arkeolojinin babası sayılan Osman Hamdi Bey, aynı zamanda *Sanayi-i Nefise Mektebi*'ni kurarak daha önce sözünü ettiğimiz dönüşümü kesin bir zaferle sonuçlandırır.

Ne var ki Osman Hamdi Bey'in Paris'te resim tahsil ederken kazandığı bakış açısı, hocalarının da etkisiyle, onu “orientaliste” bir tavır sergilediği

meye zorlamıştır. Yani resimlerinde büyük ölçüde Batı'nın görmeyi arzu ettiği egzotik şark tasvirleri vardır. Kısacası, Osman Hamdi'yle birlikte, kendi öz hayatımızı ve çevremizi artık kendi gözümüzle göremez olmuşuzdur. Muhayyilemize Avrupalı oryantalistlerin tasavvurları hükmetmeye başlamıştır. Bunda, Batılı resim geleneğine sahip olmayışımız ve benimsemediğimiz yeni geleneğe düşünce boyutu getirememiş olmamız kadar kendimizi Avrupalılara beğendirme gayretinin payı da büyüktür.

Ahmed Rasim, “Tarih ve Muharrir”deki “Sanayi-i Nefise Hakkında” başlıklı yazısında, Türk ressamlarının Sanayi-i Nefise Mektebi kurulduktan sonra “ma'lumat-ı tersîmiye”yi kazandıklarını söyledikten sonra şöyle devam eder:

“Avrupa salonları dahi Dersaadet salonları gibi Osmanlı yeni Sanayi-i Nefise Mektebi terakkiyatını seneden seneye idrak ve tasdik eder oldular. Son cümleden memnun ve mahzuz olmayacak bir Osmanlı tasavvur olunamaz. Az bir zaman zarfında Osmanlı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Avrupa salonlarına eser beğendirmeye muvaffakiyetleri her vechile şâyân-ı takdir terakkiyâtındadır.”

Kendimizi Avrupalılara beğendirmek için benimsediğimiz bu oryantalist bakış, Osman Hamdi'nin çeşitli alanlarda bütün gücüyle çalıştığı yıllarda mimarimizi de sarmıştır. 1873 yılında Viyana Milletlerarası Sergisi için Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın himayesinde hazırlanan *Usul-i Mimarî-i Osmanî*'de —bu kitabın hazırlanmasında Osman Hamdi'nin de katkısı olmuştur— Sinan'ın ortaya koyduğu Osmanlı mimarî tarzının unutulmuş olduğundan ve Ermeni mimarların bu tarza vakıf olamadıkları için bize uygun olmayan bir mimarî ortaya koyduklarından şikayet edilmektedir. Eserde, Osmanlı mimarisini ihya etmek üzere Aksaray Valide Camii ile Çırağan Sarayı'nın “avâtıf-ı celilenin eser-i hikmet-güsteri olmak üzere” inşa edildiğinden bahsedilir. Klasik, Gotik ve Hint üsluplarının garip bir karışımı olan Aksaray Valide Camii ile Barok ve Ampir motiflerinin ve Mağrip mimarisinden aşırılmış unsurların kaynaştığı Çırağan Sarayı, gerçekte, oranyantalizm açısından Osman Hamdi'nin resimlerinin ikiz kardeşidir. Biri İtalyan Montani Efendi'nin, diğeri Ermeni Serkis Balvan'ın fantezilerini günümüze taşır.

Usul-i Mimarî-i Osmanî'yi hazırlayanlardan biri de Montani Efendi'dir. Diğerleri Bogos Efendi ve Fransız E. Malliard. Türk mimarîsiyle ilgili bir yığın yanlış bulunmakla beraber, bu kitap, tezyinat, kesit ve planlardan oluşan 189 levha, Türk mimarları arasında büyük bir ilgi uyandırmış ve

klasik mimarînin canlandırılması yönünde yepyeni bir hareketin doğmasına yol açmıştır. Haydarpaşa'daki Tıbbiye Mektebi, Cağaloğlu'ndaki Düyün-ü Umumiye binası ve Galata'daki Osmanlı Bankası, bu hareketin ürünleridir.

Mimarîde bu gelişmeler yaşanırken, Tanzimat aydınlarının bir kısmı da yeni bir edebiyatın peşindeydi. Namık Kemal, *Mukaddime-i Celal*'de divan şiirini yaylım ateşine tutuyordu. Şiir, Batı'da olduğu gibi tabiata uygun olmalı, nesir dış dünyayı tıpkı bir ayna gibi aksettirmeliydi.

Namık Kemal, Türk edebiyatının en büyük talihsizliğinin bir zamanlar İran edebiyatını taklit etmesi olduğu kanaatindedir. Edebiyatımızın İran edebiyatından aldığı hayal sistemi "tabiat-i eşya"ya uygun değildir. Acem taklitçiliğiyle, değil seviyeli eser yazmak, edebî dilimizi bile kuramadık. Taklidin de önemli bir merhale olduğunu, fakat neyin nasıl taklit edileceğini iyi bilmek gerektiğini ifade eden Namık Kemal, Avrupalıların da eski medeniyetlerin eserlerini kendilerine örnek olarak aldıklarını, fakat akla ve tabiata aykırı hususları bir tarafa bıraktıklarını söyler. O halde "biz daima Avrupa lisanlarının edebiyatçı gerek intihab ettikleri kavaid-i külliyyeye gerek ihtiyar ettikleri tarz-ı taklide tabi olmak mecburiyetindeyiz."

Taklit ve tercümede millî ahlâk ve irfanımızın göz önünde bulundurulması gerektiğini de söyleyen Namık Kemal, bu düşünceleriyle, bir süre sonra, Ahmed Midhat Efendi tarafından gündeme getirilecek olan "klasikler tercüme" meselesinin ilk işaretini vermiş oluyordu. Bilindiği gibi, klasikler meselesi Türk aydınları arasında sonu kavgaya kadar varan önemli bir tartışmanın konusu olmuş, bu arada sanatla ilgili birçok mesele gündeme gelmiştir. Özellikle Batı edebiyatının *Klasisizm*, *Romantizm*, *Realizm* vb. gibi dönemlerinin bulunması aydınlarımızın ilgisini çekmiş, bizde niçin böyle dönemlerin bulunmadığı kafalarını kurcalamaya başlamıştır.

Bu tartışmaların Türk aydınlarınınecessüsünü estetikle ilgili meselelere yönelttiği söylenebilir. Bu gelişme, tercüme hareketlerine paralel bir seyir takip etmiştir.

Divan edebiyatı, daha önce de belirttiğim gibi, ilk defa Namık Kemal tarafından ciddi bir şekilde hırpalanmıştı. Namık Kemal'le yakın dostluğu bulunan, hatta onunla *Encüme-i Şuara*'nın toplantılarına katılan Rezaizde Ekrem, şiire eski vadide gazeller yazarak başladığı halde, gerçekten krizmatik bir şahsiyet olan Namık Kemal'in etkisinde kalarak Batı edebiyatına açılır ve çoğu başarısızlıkla sonuçlanan tercüme denemelerine giri-

şir. Şair olarak genellikle başarısız olan Recaizade, 1878'de göreve başladığı Mekteb-i Mülkiye'de verdiği edebiyat nazariyatı derslerinin kitap olarak neşrinden sonra, birden yeni edebiyat taraftarlarının "Üstad-ı Ekrem"i haline gelir.

Tâlim-i Edebiyat, klasik belâgat sistemine, bazı Fransızca retorik kitaplarına da başvurularak yeni unsurların kazandırılmaya çalışıldığı ilk kitap olmuştur. Recaizade, bu kitapla, Şinasi ve Namık Kemal'le birlikte ölçüle-ri yavaş yavaş beliren yeni edebiyatın teorisini kurmak amacındadır.

Daha önce "ilm-i edeb", "şiiir ve inşa", "fenn-i kitabet" gibi terimlerle karşılanan "edebiyat" kavramı, Fransızca "literature"ün karşılığı olarak beş on yıldan beri kullanılmakla beraber, bir kitap ismi olarak ilk defa *Tâlim-i Edebiyat*'ta karşımıza çıktığı gibi, bu kavrama o dönemde epeyce tartışılan yeni bir tarif de getiriyordu.

Asırlar içinde kristalleşmiş prensipleri ve kendi içinde sağlam bir mantığı bulunmakla beraber, klasik *belâgat*, XIX. asrın ikinci yarısına kadar bütün medreselerde Araplardan alındığı şekliyle sürekli tekrarlanmış, Türk şiir ve nesrin özelliklerine göre yeniden hiç yorumlanmamıştı.

Tâlim-i Edebiyat'ın en büyük yeniliği, Recaizade'nin edebiyatı psikolojik bir zemine oturtmaya çalışmasıdır ki, bu, eski edebiyattan kesin kopuşu ifade eden bir gelişmedir. Eserin birinci bölümünde "fikir", "his", "haya" ve "hafıza" gibi genel, "deha ve hünerveri", "hüsn-i tabiat" (zevk), "zarafet ve nüktedanlık" gibi özel ve daha üst seviyede psikolojik meseleleri gözden geçirerek, Ahmed Cevdet Paşa'nın da aynı yıl yayınladığı (1299) "Belâgat-ı Osmaniyye"sinde bile bulunmayan birçok yeni kavramı, açıklamaları yetersiz olsa da, edebiyatımıza taşır. Önemli yeniliklerden biri de, *Tâlim-i Edebiyat*'ta "Üslup" meselesinin ele alınmış olmasıdır.

Bizce *Tâlim-i Edebiyat*'taki en büyük yeniliklerden biri de, Recaizade'nin "güzellik" meselesine el atmış olmasıdır. Böylece estetiğin sınırlarını zorlayan Recaizade, "Sanayide Güzellik Neden İbaretir" başlığı altında şunları söyler:

"Deha ve hüner ahabının eazz-ı makasid bildikleri şey sanayi-i nefisenin ve ale'l-husus edebiyatın mâbihi't-temeyyüzü olan güzelliği istihsal ve izhâr etmektir. Eflatun'un tarifince "hakikatin şa'şaa'i, letafeti"nden ibaret olan güzellik tabiatta, efkârda, hissiyâtda, efâlde olsun, hayret ve meftuniyetimizi celbeden ve kulûbumuzu şevk u garâm ile meşhûn eyleyen şeydir."

Sanatta asıl gayenin güzellik olduğunu söyleyen Recaiade, edebî eserde güzelliği konuyla üslubun uygunluğunda aramaktadır. Konuda güzelliğin gerçekleşmesi için, duygu, hayal ve düşünce güzelliğinin ahenkli bir biçimde birleşmesi gerekir. Hayali, faydasız gibi görünse de, şiirin temel unsurlarından biri olarak kabul eden Recaiade, hayalsiz şiirin, mümkün olmadığı görüşündedir. Düşünce güzelliği konusu işlenirken de, şiirde mânanın ön plana çıkarılmaya çalışıldığı görülür. Güzel eserler, okunduktan sonra, insanı bir süre düşünmeye mecbur eden eserlerdir.

Ta'lim-i Edebiyat'ın yayınından sonra Elhac İbrahim Efendi ile Recaiade arasında şiddetli bir tartışmanın çıktığını, bunun bir süre sonra Recaiade-Muallim Naci kavgasına, yani eskiyle yeninin hesaplaşmasına dönüştüğünü biliyoruz. Bu konferans çerçevesinde teferruatına giremeyeceğimiz bu tartışmalar, yeni edebiyat taraftarlarını biraraya getirmiş ve bilindiği gibi sonuçta Servet-i Fünun edebiyatı doğmuştur.

Estetiğe karşı ilk ciddi ilgi Servet-i Fünun'cularla başlamıştır. Bir "Güzellik ilmi" olarak anladıkları estetik üzerine, özellikle Hüseyin Cahid'in yazıları, derlitoplu ilk yazılar olma özelliğini taşımaktadır. Tevfik Fikret'in ise, henüz Servet-i Fünun'a başyazar olmadan estetikle ilgilenmeye başladığını biliyoruz. Malumat'ta 1893 yılında yayınlanmış "Güzellik" başlıklı bir yazısı vardır. *Ta'lim-i Edebiyat*'taki "Sanayide Güzellik Neden İbarrettir" bahsinin bir şerhi niteliğindeki bu yazısında Fikret, hakikatin, sanatın gayesi değil, şartı olduğunu söyler. Ona göre, aklın kanunlarına uygun olmayan bir şey güzel değildir; "... ve bir şeyin cazibe-i letafeti eczâ-yı mürekkibesinin hakikat ve tabiata muvafık bir intizam ve âhenk ve tenasüb dairesinde bir azamet-i maşa'saa içinde itilaf ve imtizacından vücud bulur." Güzellikten maddi faydalar beklemek yanlıştır; onun ancak manevi faydalarından söz edilebilir.

Sözkonusu yazısında güzellikten "tecelli-i bedia" diye söz eden Tevfik Fikret, "bedia" sözünü klasik belâgat sistemindeki "bedi"den farklı bir anlamda kullanmaktadır. Servet-i Fünun'culardan Hüseyin Cahid'in de "estetik" sözcüğüne karşılık aradığını biliyoruz. Bu bilime "İlm-i ihtisâsât" adının verilebileceğini söyleyen Hüseyin Cahid, bir yığın mantıkî çıkarımdan sonra, estetiğin güzel sanatlar felsefesi olduğu dolayısıyla "Hikmet-i Bedayi" diye adlandırılabilirliği sonucuna varır. Nitekim Servet-i Fünun'da *Hikmet-i Bedavie Dair* başlıklı makaleleriyle güzel sanatlar meselesini geniş olarak ele almıştır. Bedi' ve çoğul şekli bedayi yerine, 1912'den sonra "Bediyyât" kullanılmaya başlanmıştır.

Bu arada Sakızlı Ohannes Efendi'nin 1308'de yayınlanan *Fünun-ı Nefise Tarihi Medhalı* adlı kitabından söz etmeyi faydalı görüyorum. “Mekteb-i Fünun-ı Nefise-i Şâhâne'de tedarik edilmiş olan derslerden müteşekkil” kitap, tesbit edebildiğimiz kadarıyla, bizde estetik ile ilgili olarak yayınlanmış ilk müstakil kitaptır. Rezaizade'nin *Tâlim-i Edebiyat*'ta kısaca temas ettiği bazı meseleleri estetik planında daha geniş olarak ele alan Sakızlı Ohannes'in de Servet-i Fünun'cuları etkilemiş olduğu düşünülebilir. Fakat sanat meselelerinde genellikle Hippolite Taine'in (1828-1893) görüşlerini benimsemişlerdir. Sözüünü ettiğimiz makalelerinde, Hüseyin Cahid, belli-başlı estetik teorilerini gözden geçirdikten sonra, Taine'in teorisini hepsinden üstün bulur. Bilindiği gibi Taine *Philosophie de l'Art* ve *De l'Idéal dans l'Art* adlı eserleriyle bir döneme damgasını vurmuş ünlü bir Fransız estetikçisi ve eleştirmenidir. Deney ve tarih metodlarını uygulayarak estetiği pozitif bir bilim haline getirmek isteyen Taine, sanat eserini “ırk, çevre, an” teorisine açıklamaya çalışmıştır. Bu teorisinin formülü olarak da “Sanat tabiatın değil, fakat kısımları arasındaki ilişki ve bağlantıların taklididir” önermesini verir. Yani, sanat tabiatın geçici çizgilerini değil, sürekli çizgilerini ve hakim karakterlerini ifade etmektedir. Hüseyin Cahid, Taine'in bu önermesini “Sanatın gayesi bir taklid-i tam değil, bir tabiat-ı esasiye ve mühimmeyi hakikattekinden daha vâzih bir surette izhar etmektir” şeklinde aktarır.

Bu görüş, şüphesiz Tanzimatçıların en kaba hatlarıyla aldıkları ve esasını kavrayamadıkları “tabiata sadakat” yahut “tabiatı taklid” düşüncesine göre çok ileri bir adım sayılır. Sanatların tasnifinde de Eugene Veron ve Taine'e dayanarak yeni bir bakış açısı getiren Hüseyin Cahid, mimarlık, heykeltıraşlık ve ressamlığı göze, raks, musikî ve şiiri de kulağa hitap eden sanatlar olarak kabul eder. Rezaizade ise, *Tâlim-i Edebiyat*'ta bu konuyu bir dipnotta, “Sanayi-i Nefise —ki saniye-i nâzike dense daha münasib olur— resim, hâkk, fenn-i mimarî, musikîden ibaret ise de bazıları şiiri ve daha umumî bir tabirle belâgati bu cümleye idhal ediyorlar” şeklinde geçirmiştir.

Servet-i Fünun'da Taine Üzerinde Hüseyin Cahid'ten başka Mehmed Rauf ve geniş olarak Ahmed Şuayb da durmuştur. Şuayb'ın ünlü *Hayat ve Kitaplar* 'ının bir bölümü “Taine ve Asârı” adını taşır. Taine'in “ırk, çevre, an” teorisini faydalı bulmakla beraber, çeşitli bakımlardan eleştiren Şuayb, bu teoriye özellikle Servet-i Fünun anlayışını yanlışlayabilecek hususlarda itiraz eder.

Servet-i Fünun'da estetikle ilgili konulara Cenab Şahabeddin ve Halid Ziya da ilgi duymuşlardır. Özellikle Halid Ziya'nın 1307 (1889)'de yayınladığı *Hikâye* adlı kitabı, bizde roman hakkında yazılmış ilk bağımsız kitap olmak bakımından büyük önem taşır. Halid Ziya, "hikâye" terimiyle, sadece bugün anladığımız mânada hikâyeyi değil, hikâye ve romanı kastedmektedir.

Halid Ziya sözkonusu kitabında hayaliyyûn ile hakikiyyûn'u, yani romantizmle realizmi karşılaştırarak realizmi üstün bulur. Edebiyatımızda "Hayaliyyûn" ve "Hakikiyyûn" terimleri ilk defa Beşir Fuad tarafından kullanılmıştır. İlk Türk pozitivistisi olarak tanınan ve hayatına trajik bir intiharla son veren Beşir Fuad "Victor Hugo" adlı biyografik kitabında, başta Namık Kemal olmak üzere ilk Tanzimatçı yazarların hayran oldukları romantikleri yaylım ateşine tutar. Edebiyatımızdaki ünlü Hayaliyyûn-Hakikiyyûn tartışması böyle başlamıştır. Şüphesiz bu tartışma, ayrı bir konferans konusu olarak ele alınabilir.

Fecr-i Atı'cilerden ise Şahabeddin Süleyman, sanat ve estetik konularıyla ilgilenmiştir. Servet-i Fünun, Rûbab, Şehbal gibi mecmualarda sanat ve estetikle ilgili olarak yayınladığı yazılarında Şahabeddin Süleyman, seçkinlik konusunda epeyce ileri gider. Ona göre bir avam edebiyatı yoktur, ancak edebiyat ve edebiyat dışı kalanlardan sözedilebilir. Realizm konusunda ise Servet-i Fünun'cular kadar katı değildir; romantizmin de, realizmin de bizim farklı duygularımıza hitap ettiğini söyler.

Fakat artık bu görüşlerin devri geçmiştir. II. Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte büyük bir hızla canlanan fikrî ve edebî hayatta hakim ses, artık milliyetçilerin sesidir. Tanzimat döneminde Ahmed Vefik Paşa, Süleyman Paşa, Ali Suavi ve Şemşeddin Sami gibi milliyetçilerin çalışmalarıyla belirli bir seviye kazanan milliyetçilik, İttihat ve Terakki tarafından devlet politikası haline getirilmiştir. Gökalp ise makaleleriyle Türkçülüğün teorik temellerini kurur. Ziya Gökalp'in sanat ve estetikle ilgili görüşleri, bilindiği gibi, *Türkçülüğün Esasları*'nın "Bedii Türkçülük" bölümünde özetlenmiştir. Üzerinde çok konuşulduğu için, biz, doğrudan mütareke dönemine geçmek ve Yahya Kemal'in başında bulunduğu Dergâh hareketinden söz etmek istiyoruz. 1921'de yayınlanmaya başlanan Dergâh mecmuası, bilindiği gibi, pozitivistizm ve materyalizme bir tepki olarak doğmuş ve özellikle Bergson felsefesinin sözcülüğünü üstlenmiştir.

Dergâh'ın ilk sayısında yayınlanan "Üç Tepe" başlıklı musahabesiyle Yahya Kemal, artık mektepten memlekete dönmemiz gerektiğini, Tanrı-

nar'ın ifadesiyle "Metris Tepe'den bütün vatan ufkuna ve kendi ruhumuza" bakacağımızı söylüyordu.

Dergâh, mütareke yıllarının doğurduğu büyük ümitsizliğin bir diriliş duygusuyla "vitalite"ye dönüşünü ve bir "elan vital"i, yani "hayat hamlesi"ni ifade ediyordu. "vitalite" ve "elan vital" Bergson'a ait terimlerdir. Mustafa Şekip Tunç, mütarekeyi takip eden günlerde, milletimizin uğradığı büyük haksızlık karşısında içine düştüğü ümitsizlikten Bergson felsefesi sayesinde kurtulduğunu ve ruhunun taze bir hayat neşvesiyle canlandığını söyler.

Mustafa Şekip, Dergâh'ın felsefi ve estetik görüşlerini temsil eden adamdır. Dergâh'ın ilk sayısındaki "Sanatın İç yüzü" başlıklı yazısında bazı filozofların sanatçıyı tabiatın havai bir taklitçisi, yalancı bir şahidi veya şaşı bir kopyacısı olarak gördüklerini, bazılarının sanatı oyunun yüksek bir şekli gibi göstermek istediklerini hatırlatarak, bu görüşlerden hiç birinin sanatı ve sanatçıyı açıklayamayacağını söyler.

Mustafa Şekip, estetik zevkimizin Fuzulî'ler, Nedim'ler, Galip Dede'ler, Dede Efendi'ler, Zekâi Dede'ler ve Mimar Sinan'lardan aldığımız terbiyenin bir sonucu olduğunu, onların sanat dergâhına ne zaman yönelsek, zevk bakımından bir daha yükseldiğimizi ifade etmektedir. Ona göre, din, sanat ve ahlâk gibi ruh ilimlerinin anası olan şark, en yüksek medeniyet yuvasıdır. Bugünkü Batı medeniyeti, Hazreti İsa gibi büyük bir Şark çocuğundan biraz nur almamış olsaydı, o hain ve hilekâr bencillikle çoktan yıkılmış bulunurdu. Bütün peygamberleri ve ahlâk dahilerini yetiştiren Şark, bu benzersiz medeniyet hazinesini muhafaza ettikçe ergeç kendisini bulacak, Batı'ya esaretimiz maddenin tahakkümünden ibaret olduğu için sonunda mutlaka sona erecektir. Asıl esaret, ruhların alçalıp boşalmasıdır.

Dikkat edilirse, Mustafa Şekip, Tanzimatçılardan da, Servet-i Fünuncularından da çok farklı konuşmakta, onların sanat anlayışlarını üzeri kapalı olarak eleştirdiği gibi, Doğu'nun kaynaklarına dayanan millî bir Rönesansı müjdelemektedir. İlerleme ve tekamül anlayışının Bergson felsefesinden kaynaklandığı, sanat görüşlerinin ise bir çeşit "einfühlung"u ifade ettiği görülüyor. Kısacası Dergâh, Batı'dan ödünç alınmış fikirlerle Doğu'ya yönelişi ve mistik nitelikler taşıyan modern bir eğilimi temsil ediyordu. Bu arada Ahmed Haşim'in *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirinin ve *Şiirde Mâna ve Vuzuh* yazısının da Dergâh'ta yayınlandığını, dolayısıyla bu derginin aynı zamanda sembolizmin Türkiye'de öncülüğünü yaptığını da hatırlatalım.

Dergâh'ta sanat meseleleri üzerine yazı yazarlardan biri de Vahid Bey'dir. Dokuzuncu sayıdan itibaren "Sınaat" başlıklı yazılarına rastladığımız Vahid Bey, aslında bu derginin genel havasının epeyce dışındadır. Kendini adeta Yunan, Roma ve Batı sanatlarını Türklere tanıtmakla görevlendirmiştir.

Vahit Bey hakkında, Osman Hamdi Bey'in damadı olduğu, Duyûn-ı Umumiye İdaresi'nde mektupçu, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ise 1908-1931 yılları arasında Sanat Tarihî hocası olarak görev yaptığından başka bilgi edinemedik. Salomon Reinach'ın "Apollo" adı sanat tarihini *Apollo-Tarih-i Umumi-i Sınaat* (İstanbul 1331) adıyla Türkçe'ye çeviren Vahid Bey'in Bayet'den de bir tercümesi vardır: Muhtasar Sanat Tarihi (İstanbul 1928). Apollo'da *Muhtasar Tarih-i Nakş*, ve *Rehnümâ* adlarını taşıyan iki eserinin daha bulunduğu kaydediliyor. Degâh'tan önce Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası'nda çeşitli yazıları yayınlanan ve daha sonra Hayat mecmuasında karşılaştığımız Vahid Bey hakkında Malik Aksel şunları söyler:

"Uzun bir devir sanat tarihi yazılarıyla, tercümeleriyle memleketimizde ün yapmış Vahid Bey'i de aynı hataya düşmüş görürüz. Bu zat senerce İslâm, Türk sanatlarının güzelliğini görememiş, anlayamamıştı. Daha doğrusu, yabancı hayranlığından bir türlü kurtulamamıştı. Eserlerinden çıkan mâna: Yunan, Roma sanatı ile beslenmiş Hristiyan sanatını, resmini, heykelini Türklere tanıtmak."

Gerçekten de Montani Efendi'nin *Usul-i Mimari-i Osmanî*'sinden sonra, dilimizde Türk sanatıyla ilgili kitap hemen hiç yoktur. Mahmud Esad adlı bir öğretmen yazdığı *Tarih-i Sanayi*'de (1307) sanatın başlangıcından XIX. yüzyıla kadar mimari, heykel ve resim konuları ele alınır. Türk sanatlarından hiç bahsedilmemesi bir yana, İslâm sanatlarına ayrılan yer de konunun önemine göre hiç mesabesindedir. Sakızlı Ohannes'in daha önce sözünü ettiğimiz kitabı ise, sanat tarihinden ziyade estetik konularını ihtiva etmektedir.

Selçuklu abideleri hakkında bilgi vermeye çalışan ilk yazar, İhtifalci Ziya Bey'dir. *Bursa'dan Konya'ya Seyahat ve Hey'et-i Aliyye-i Mevleviyye Namına Konya Seyahati Hatırasından* (1328/1909) adlı kitaplarında Konya'daki Selçuklu eserleri hakkında sanat değerlerini de belirterek bilgi verir.

Halil Edhem Bey'in *Tarih-i Osmanî Encümeni Külliyyâtı'ndan Çıkan Kayseriyye Şehri Mebânî-i İslâmiyye — Selçuklu Tarihinden Bir Kısım* (İstanbul

1340/1923) adlı kitabı Selçuklu sanatı hakkında ilk kapsamlı araştırmadır. Aynı yazarın *Ebâh-ı Nakşiye Koleksiyonu* (İstanbul 1340), Türk resim tarihiyle ilgili bir kitaptır. 61 sayfalık bu küçük kitabında Halil Edhem Bey, İslâm'da resim, ülkemizde resmin tarihi gelişimi ve Batılaşma dönemi Türk resmi konularını ele alır ve Eski Eserler Müzesi'nde toplanan tabloların kataloğunu verir.

Türk sanatı tarihi araştırmalarına ilim haysiyeti kazandıran ve öncülük yapan, Celal Esad Arseven'dir. Aynı zamanda güçlü bir suluboya ressamı olan Celal Esad, 1909 yılında Paris'te Fransızca olarak yayınladığı *Constantinople de Byzance a Stanboul* adlı önemli eserinde Türk sanatını ayrı bir bölüm halinde yeni bilgilerle ele alır. Daha önce de *Resim Kütüphanesi* adı altında dört küçük kitap yayınlamıştır: *Resim Dersleri* (1315/1897), *Resam ve Mimarlara Mahsus Menazır* (1318/1900), *Ressamlara Rehber* (1320/1902), *Renkler ve Yağlıboya* (1321/1903).

Celal Esad'ın *Constantinople*'u 1328'de (1912/13) İstanbul'da Türkçe olarak yayımlandığı gibi, Rusça'ya da tercüme edilmiştir. Bu kitaplara *Türk Sanatı* ve Paris'te Fransızca olarak yayınlanan *L'art Turc* (1939) ve *Les Arts Decoratifs Turcs* (1952) adlı kitapları da ilave edilirse, Celal Esad Bey'in hizmetinin büyüklüğü anlaşılır. 1956 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından fasiküller halinde yayınlanmaya başlanan üç ciltlik *Türk Sanatı Tarihi* ise, önceki çalışmalarının bir toplamı niteliğini taşıyan, değerinden hâlâ bir şey kaybetmemiş öncü bir kitaptır.

Celal Esad, *Resim Kütüphanesi* adı altında yayınladığı kitapları yazarken önce sanata ait terimleri toplamak ihtiyacını hissettiğini ve bunlardan mimariye ait olanları *İstilahât-ı Mimariyye* (İstanbul 1326/1908) adı altında yayınladığını söyler. Sanata dair yazılarında ve tercümelerinde terminoloji konusunda büyük güçlük çektiği için bu ihtiyacı hissetmiştir. Terminoloji problemi, Tanzimat'tan sonra sadece mimarî ve plastik sanatlar alanında değil, her alanda hissedilmiştir. Buraya kadar söylediklerimizde, sık sık yeni terimlerden söz ettik; Hikmet-i bedayi, bediiyyat, üslub, hayaliyyûn, hakikiyyûn gibi. Tanzimat'ın ilk dönemlerinde aydınlar dilde sadeleşme eğilimi taşımakla birlikte, "tiyatro", "roman" gibi bazı terimleri Fransızca'dan aynen almaktan çekinmemişlerdir. Fakat zamanla benzeri terimlere Türkçe karşılık bulmaya çalıştıkları görülür. Mesela Rezaizade Ta'lim-i Edebiyat'ta "style" karşılığı olarak "üslub"u, "harmonie" karşılığı olarak "âheng-i selaset"i kullanır. "Litterature" karşılığı olarak "edebiyat"ın ilk defa Namık Kemal tarafından kullanıldığını biliyoruz. Kitap ismi olarak

da *Tâlim-i Edebiyat* ta karşımıza çıkar. “Hayaliyyûn” ve “Hakikiyyûn” terimleri Beşir Fuad’ın, “roman” karşılığı olarak “hikâye”de Halid Ziya’nın imzasını taşır.

Bütün bu gayretlere rağmen, terminoloji sıkıntısı giderilememiş, bir problem olarak günümüze kadar devam etmiştir.

Bu önemli problemin farkına varan Maarif Nezareti bir “İstilahât-ı İlmiyye Encümeni” kurmuştur. Güzel sanatlarla ilgili terimleri tesbitle de Celal Esad Bey görevlendirilir. Bu encümendeki çalışmalarının sonuçlarını *Sanayi-i Nefisede Mevcud Kelimat ve Tabirat İçin Vez’ ve Tedvini Tensib Olunan Istilahât Mecmuası* (1320/1903) adlı kitabında toplayan Celal Esad Bey, zamanla çalışmalarını genişletmiş ve bizde ilk kapsamlı sanat sözlüğü olan *Fransızca’dan Türkçe’ye ve Türkçe’den Fransızca’ya Sanat Kamusu*’nu (İstanbul 1340/1921) yayınlamıştır. Daha sonra bu kamus Celal Esad tarafından ansiklopedi boyutlarında da ele alınacak, böylece Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1958 yılında yayınlanmaya başlanan beş çiltlik *Sanat Ansiklopedisi* doğacaktır.

Sanat terminolojisiyle ilgilenenlerden biri de, daha önce eserlerinden söz ettiğimiz Vahid Bey’dir. Bu konuda fikirlerini ilk olarak Sabah (18 Eylül 1325/1907) gazetesinde yazan Vahid Bey, Salamon Reinach’tan çevirdiği *Apollon*’nun başına *Bazı Istilahât-ı Mühimme-i Sınâiyye Hakkında Mütalaât*’ını ekler.

Fransızca “art” karşılığı olarak Türkçe’de o yıllarda kullanılan *sun*^c, *sanat*, *sınaat*, *fen* gibi kelimeler üzerinde durarak en uygununun *Sınaat* olduğu kanaatine varan Vahid Bey, başta Celal Esad Bey olmak üzere birçokları tarafından benimsenen *san*^c*at* teriminin ancak Fransızca *profession* karşılığı olarak kullanılabileceğini öne sürer. Sonuna kadar da bu kanaatinde ısrar etmiş, hattâ *Dergâh*’ta “art” karşılığı olarak *San*^c*at* kelimesi kullanıldığı halde, o, yazılarını “sınaat” başlığı altında yazmıştır. *Bazı Istilahât-ı Mühimme-i Sınâiyye Hakkında Mütalaât*’ını ise (1331/1912) de ayrı bir kitapçık olarak bastırır.

Vahid Bey’in “san^cat” kelimesine itirazı kısaca şöyle özetlenebilir: San^c ve sun^c güzel iş işlemek anlamına gelir. Eskiler, bu kelimedeki güzellik anlamını dikkate alarak edebiyatta “figures” tabirinin eşanlamlısı olarak kullanmışlardır. Edebiyat kitaplarında sık sık kullanılan “Sanayi-i lafziyye”, “Sanayi-i bediyye” gibi. Daha eskilerde ise, “sanayi”, “hırfet”in üstünde olarak güzellik duygusunu okşayarak eşyalar yapanların işlerine verilen addır. O zamandan beri kullanılan “hıref ve sanayi” tabiri sade ve

kaba işlerle birlikte güzel ve zarif eşya imâl eden sanatların hepsi hakkında kullanılmaktadır. Kısacası “san^cat”, genel bir terimdir ve ancak “profession” karşılığı olarak kullanılabilir.

Celal Esad Bey ise, “sınaat” kelimesini vaktiyle kendisinin de kullandığını, fakat birtakım zorluklarla karşılaştığı için bırakmak zorunda kaldığını, ayrıca bu kelimenin telaffuzundaki ağırlık dolayısıyla Türkçe’ye uymadığını söyler.

Vahid Bey’in ısrarına rağmen “sınaat” kelimesi tutmamış, kendisi gibi unutulup gitmiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında “san^cat” karşılığı olarak Fransızca “art”dan bozma “ar” kelimesi bir süre kullanılmışsa da, “sınaat” gibi o da benimsenmemiş ve “San^cat” kelimesi “Sanat” şekline girerek, yerleşmiştir.

Bu arada, bizde *Bedüyyât* adıyla çıkmış ilk kitabın Ziyaeddin Fahri’nin imzasını taşıdığını söyleyelim. Liselere ders kitabı olarak hazırlanan bu küçük kitap 1927’de yayınlanmıştır. Estetikle ilgili olarak tesbit edebildiğimiz bir diğer eser de İbrahim Alaeddin’in *Bediî Terbiye* (İstanbul 1341/1922)’sidir. Ayrıca Hüseyin Cahid’in Yrjö Hirn’den çevirdiği *Sanay-i Nefise’nin Menşe’leri* (İstanbul 1925) ve Hasan-Âli’nin U.M.Guyao’dan çevirdiği *Sanat Musahabeleri* (İstanbul 1928) zikredilebilir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında da estetiğe büyük ilgi duyulmuştur. Bu konuda eser veren başlıca isimler şunlardır: Cemil Sena, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Suut Kemal Yetkin vb. Bugün ise bu alana tercüme kitaplar hakimdir.