

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDE GÜZEL SANATLARA GENEL BİR BAKIŞ

RÜÇHAN ARIK *

Bu yazıda amaç, yeni Türk Sanatı gelişmelerinin tam bir kronolojisi veya ayrıntılı, analitik incelenmesi değildir. Burada resim, heykel, mimari gelişmeleri ilk defa bir arada ve çok kaba çizgilerle kısaca hatırlatılıp, sanat alanındaki varlığımız, olaylarımız ve bunların toplumdaki yeri üzerine bazı "Durum Tesbitleri" yapılmak istenmiştir. Bu bakımdan bütün olaylar ve gelişmeler ele alınmadığı gibi, üzerinde durulan isimler de bir değerlendirme yargısını yansıtmayıp sadece durumu hatırlatıcı bazı örnekler olarak anılmaktadır.

Cumhuriyet'e Kadarki Gelişmelerin Özeti :

Cumhuriyet Türkiye'sinde güzel sanatlar Batı anlayışındadır. Fakat, Çağdaş Türk Sanatı Batı dünyasındaki tarihi gelişmeleri yaşayarak bugünkü duruma gelmiş değildir. Türk toplumu son 1,5 yüzyılda Doğu kültüründen koparak, Batı kültürüne entegre olma operasyonları geçirmektedir. Bu bakımdan, konumuz olan dönemden önceki gelişmeleri özetle hatırlamak faydalı olur.

Türklerin tarihi, Moğolistan'dan yani Orta-Asya ile Uzakdoğu sınırlarından Akdeniz'e kadar çok geniş ve dağınık bir coğrafyaya yayılan, çok yönlü ve çok karışık gelişmeler gösterir. Bu karışıklığın arasından devamlı batıya doğru hareket şeklinde belirlenebilecek bir çizgi seçilebilmektedir.

Günümüzden 10 yüzyıl önce Türkler'in bir kısmı Küçük Asya'ya geldi. Bunlar, çeşitli Doğu kültür ve sanat özellikleriyle beslenmiş; kazandıkları mimarlık ve sanat *tecrübesini* İslâm dünya görüşüne uygun olarak biçimlendirmek ve ifade etmek yeteneğine sahip bir topluluktu.

* Prof. Dr. Rüçhan Arık, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dekanı, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Başkanı

Bunların Anadolu'da mevcut çok eski ve çok çeşitli kültür ve sanat mirası ile tanışıp yeni bir sentezi geliştirmeye başlaması, bugünkü Türkiye'nin şekillenmeye başlaması anlamını taşır.

Böylece, bugünkü Türkiye'nin gelişmesi, bir bakış açısına göre karışık Türk Tarihi'nin finali; başka bakış açılarından ise o genel tarihin önemli, fakat herhangi bir bölümüdür.

Bugünkü Türkiye'nin tarihî gelişmesi, kaba çizgileriyle söylersek; Selçuklular, Beylikler ve Osmanlılar devirlerine ayrılabilir. İlk ikisi, her alanda arayışlar ve denemeler devridir. Osmanlı Devri ise, bütün tarihi birikimlerin ayıklanıp rasyonelleştiği, evrensel bir düzene kavuştuğu süreçtir. 16. ve 17. yüzyıllarda her alanda olduğu gibi sanat ve mimarlıkta da üç kıtaya yayılan bir süperdevletin tasavvurları, kuralları, tekniği ve estetiği klâsik bir olgunluğa ulaşmıştı.

18. yüzyılda bu klâsik disiplinden kurtulup, daha neşeli ve "manniériste (maniyerist)" sayılacak bir sanat anlayışına yönelme belirtileri ile, süper güç niteliğini kaybedip, Batı'ya karşı yenik düşmenin verdiği Avrupa merakı aynı zamana rastlamıştır. Avrupa'nın teknik, askerî ve ekonomik üstünlüğünün artmasıyla mal, fikir, zevk ve yöntem olarak pek çok Batı özelliği, giderek artan hız ve miktarlarda Türkiye'ye girmiştir. Bu durum Türkiye'deki şekil duygusunu, anlayışını etkilemiştir. Bunun yanı sıra devlet yöneticilerinde ve yüksek sosyete de güdümlü bir batılılaşma hareketi de önce eğilim, sonra resmî tutum olarak gelişmiştir. Bazı muhafazakâr (tutucu) çevrelerin tepkisi ile birlikte halk, bu tutumu genel olarak benimsemiş; bu harekete merkez ile aynı zamanda uyumştur.

Bu arada, halk sanatında özel bir durum dikkati çekmektedir: Anadolu ve Balkan'larda aynı zamanda ve aynı stilde bir resim sanatı, lithography'lerden cami duvarlarına, işlemelerden küçük eşya dekorasyonuna ve duvar levhalarına kadar yayılmıştır. Bunlarda minyatür geleneğine özgü bir soyutlayıcı tutum ve naif bir serbestlikle, coşkun bir resim sevgisi göze çarpmaktadır. Bu noktada minyatür geleneğinden anıtsal resim sanatına geçiş; bir millî Türk Resim Sanatı belki gelişebilirdi. Fakat ne var ki, Batı etkilerine açılış ve batılı biçimleri benimseyiş, aydın tabakalar arasında, önce kendi dünyasından memnun bir çevrenin beğendiği özellikleri alıp, kendi anlayışıyla işlemek ve yeni biçimler üretmek denemeleri olarak geliştiği halde; 19. yüzyıldan itibaren giderek Batı taklitçiliğine

dönüşmüştür. Böylece, aydınlarla paylaşılıp bütünleşmeyen halk sanatı, gelişmesi büyük sonuçlar vermeden, terkedilip sönmüştür.

Zamanla, ilerleme ve yenileşme kavramı ile “Batılılaşma” kavramını özdeş bir anlayışla kabul edip, hareket etmeye başlayan Osmanlı yöneticileri sürekli ıslahat (reform) çabalarına giriştiler. ıslahat operasyonları önce, sadece, askerî alanlara yönelikti. 18. yüzyılın ilk yarısında, Sultan I. Mahmut zamanında, “Avrupalı tarzda” eğitim yapan askerî okullar açmak gibi akılcı tedbirler düşünüldü. İlk olarak 1734'te İstanbul-Üsküdar'da “Hendeschâne” adlı bir askerî teknik okul kuruldu. Bu okul, sonradan bir askerî mühendislik okulu şeklinde geliştirilip, 1795'te özel bir binaya kavuşturularak “Mühendis-hâne-i Berrî-i Hümayûn” adını aldı.

Bu ve buna benzer sonraki teşebbüslerde Comte de Bonneval (Humbaracı Ahmed Paşa), Baron de Tott, İtalyan Dr. Galis gibi yabancıların uzman-rehber rolü oynamasına gittikçe daha çok yer verildi. Bunu, askerî amaçlardan başka sebeplerle Türkiye'ye gelen ve devlet hizmetine alman Avrupalı teknik ve sanat adamlarının artışı izledi.

Öte yandan, Osmanlılara özgü bir çeşit saray akademisi diyebileceğimiz “Enderun”dan ve diğer geleneksel yollardan yetişen yerli elemanlar da çeşitli kesimlerdeki sanat ve görevlerini icrâ ederken, gittikçe daha çok Avrupalı biçimlere özendiler.

Böylece, müslüman ve hıristiyan yerli sanatçı ve mimarlar ile Avrupalı subay, teknisyen, ressam ve mimarların çoğunluğunun, Osmanlı Devletince sipariş edilen işlerde, çalıştığı bir ortam oluştu. Yerliler, resimde, minyatür ile Batı resmi arasında geçiş çabaları yansıtan stillerde resimler, resimli tıp, coğrafya, sefaretname, askerlik kitapları hazırlıyor, özellikle, yerli hıristiyan ve Avrupalı mimarlar, o zamana kadar Avrupa'da gelişmiş ve devri geçmiş stillerin bazı özelliklerini birleştirip eklektik karakterli binalar yapıyordu. Artık dinî yapıların restorasyonu, hatta yeni bir cami inşaatı için bile Avrupalılara daha sık başvuruluyordu. Bu arada, en kötüsü bile bir ölçüde sanat eğitimi almış ve sanatçı mizacına sahip, Osmanlı Sultanlarının ve onların etkisiyle yönetici çevrelerin, başta resim, mimarlık ve müzik olmak üzere, Avrupa sanatlarına büyük önem verdikleri seziliyor. Batı resmine karşı Fatih'ten beri Osmanlı Sultanlarında görülen ilgi, 3. Selim'de (1789-1807) çok daha belirgindir. Melling'in ünlü al-

bümünün başında, Lemmon'un çizdiği 3. Selim Gravürü için sultanın poz verdiği tahmin ediliyor. Bugün Topkapı Müzesi'nde bulunan ve 3. Selim'den önceki bir-iki şahısla I. Abdülhamit'i canlandıran yağlıboya portreler imzasızdır. Bu 18. yüzyıl kişilerini canlandıran resimler gerçekten o devre mi ait, kesin bilinmiyor; ancak, minyatür anlayışından Batılı yağlıboya resim anlayışına geçiş özellikleri yansıtan üslupları dolayısıyla, yerli sanatçılara ait oldukları tahmin ediliyor. Bu arada 3. Selim'in, 1794 ve 1797'de, Topkapı Sarayı'nda ilk defa Avrupa balesi ve operası icrâ ettirip seyreden padişah olduğunu da hatırlayabiliriz.

Kapıdağlı Konstantin adlı yerli hıristiyan bir sanatçıya padişahların hayalî resimlerinin yaptırılması, okul programlarına ilk defa resim dersinin konması, hatta, fotoğraf makinasının babası diyebileceğimiz "Chambre Obscure" diye anılan bir aletin Hendesehâne öğrencileri için İngiltere'den getirilmesi hep 3. Selim zamanına rastlar.

3. Selim, Avrupa'ya Türk öğrenciler göndermek istemiş; bunu ancak Sultan 2. Mahmud 1829'da gerçekleştirebilmiştir. Bundan sonra bazı öğrenci gruplarının Avrupa'ya yollanması zaman zaman tekrarlanmıştır. Bir yandan da İstanbul'da Harb Akademisi, Askerî Tıp Okulu, Öğretmen Okulu, sivil liseler açılmış, bunlara yine Avrupalı uzmanlar getirmeye gayret edilmiştir. Bu okulların programlarında resim derslerine büyük önem verilmesi dikkat çekmektedir. Hattâ, Avrupa'ya gönderilen gençlerin orada disiplin içinde dil öğrenmesi, uyum sağlaması amacıyla Paris'te açılan "Mekteb-i Osmanî" de (1860-61) bile programa ayrıntılı resim dersleri konmuştu. İlk ünlü Türk ressamlarından Süleyman Seyid Bey buradan yetişmişti. 19. yüzyıl boyunca devam eden bu gayretlerin ürünü olarak (genelkurmay başkanlığına kadar yükselen) Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Süleyman Seyid Bey, Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa, Osman Hamdi Bey ve daha sonra Halil Paşa, Hoca Ali Rıza gibi, Batılı anlayışla resim yapan ilk ünlü, öncü Türk ressamları ortaya çıktı. Bunların bazıları hiç Türkiye dışına çıkmamış (Hoca Ali Rıza gibi...), bazıları Avrupa'ya gönderilmişti. Ancak, hepsinde de az çok farklarla, desene önem vermek, Klasisizm'e özenen bir akademik stil, figürlü konulara pek ilgi göstermeyen ve daha çok İstanbul manzaralarını ele alan bir tutum göze çarpmaktaydı. Osman Hamdi Bey, büyük boyutlu, tabloya

hâkim figürleri, ağır renk değerlerinin dengesi ile bunlardan ayrılmaktaydı.

1839 Tanzimat Fermanı ile sosyal ve siyasî yapı değişiklikleri getiren bir inkılâp yapılan Türkiye’de, 19. yüzyılın ikinci yarısında ülkenin çehresi ve zevkleri farklılaşmıştır. 1867’de ilk defa bir Osmanlı Sultanı Avrupa’yı ziyaret etmiş; Abdülaziz, Paris ve Londra’ya gitmiştir.

Dergiler ve günlük gazetelerde eski eserler, güzel sanatlar hakkında yazılar çıkmakta; ilk müze kurulmakta; Şeker Ahmed Paşa’nın girişimiyle ilk resim sergileri düzenlenmekte; tiyatrolar açılmakta; tiyatro dekorasyonu ressamlığı ortaya çıkmakta (bilinen en eski isim: İtalyan Merlo), tarihi binalar restore edilmektedir.

Sanat gelişmelerini etkileyen en önemli olaylardan ikisi; yeni binasına kavuşarak İstanbul Müzesi’nin daha bilimsel tarzda düzenlenmesi ve Eski Eserler Yönetmeliği’nin ıslâhı ile, 1883’te Güzel Sanatlar Akademisi (Sanâyi-i Nefîse Mektebi)nin kurulmasıdır. İki olay da Osman Hamdi Bey’in eseridir. Osman Hamdi Bey’in disipline soktuğu eski eser konusunda yeni bir dalga, bugün de halâ kültürümüzü ve sanat anlayışımızı etki altında tutan bazı değer yargıları geliştirdi: Avrupa’da gittikçe gelişen arkeoloji ve kazı çalışmaları, Osmanlı İmparatorluğu’nun her bölgesinde hızla yayıldı. Bu çalışmaların büyük çoğunluğunu yabancılar yönetiyor ve yayınlıyordu. Daha önceki müze müdürü Alman Dr. Dethier’in önerdiği Arkeoloji Okulu gerçekleştirilemediğinden zaten başka çare de yoktu, bu olaylar, Türkiye’de hiç değilse aydın kesimi, Türk-öncesi sanat varlıklarına Türk Sanat mirasından daha çok önem vermeye şartlandırmıştır. Eski Eserler Yönetmeliği’nde, bu şartlanmışlığın yansımaları yakın zamana kadar görülmüştür.

Daha önce değinilen yerli geleneklerin sönmesi süreci, inkılâplarla kesin olarak gerçekleşmiştir. Topluma yayılmayıp, dar bir aydın çevresine sınırlı kalan batılı sanat anlayışı Türkiye’de sanatla ilgilenenlerin yürüyebileceği tek yol olarak kalmıştır.

İmparatorluğun son zamanlarında artık oldukça tutunmuş bir topluluk meydana getiren Türk ressamları, “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”ni kurdular (1908). Cemiyet bir de sanat gazetesi yayınladı. Aynı yıl meşrûtiyetin ilânından sonra yeniden Avrupa’ya öğrenci gönderilmeye başlandı. Akademili genç sanatçılardan bir grup da

1909'da Paris'e gönderildi. Bunlar ve Almanya'da, İtalya'da bulunan diğerleri 1914'te I. Dünya Savaşı çıkınca geri döndü. İstanbul'da "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"nde toplanarak ilk sergilerini 1914'te ve 1915'te açtılar. Eserlerinde ilk göze çarpan özellik, Avrupa'da yanında çalıştıkları ustalarının akademizminden kurtulmuş; Türkiye'deki alışkanlıklara göre yeni bir duyuş ve teknikle, *impressionist* denebilecek bir anlayış yansıtmalarıydı. Kendilerinden önceki Türk üstadlarının etkisi de bu resimlerde yoktu. Konular daha çeşitlenmiş; İstanbul'un basmakalıp görüntüleri yerine, diledikleri değişik peyzajlar ele alınmış; daha önce Osman Hamdi'den başkasının pek cesaret edemediği figür ve portre hattâ çıplak kadın tablosuna yer verilmiştir. Teknik bakımından da yenilikler dikkati çekmekteydi. Biçimler kesin sınırlarını yitirmiş; parlak şeffaf, güneş pırıltılarını yansıtan renkler kullanılmıştı. Gerçi o sıralarda *impressionism* Avrupa'da artık sönmüştü ve bu Türk ressamları bu kez de, *impressionism*'in Fransa'da akademik hale getirilmiş bir tarzını uygulamaktaydı; fakat yine de onların bu serbest, ışıklı renklerle yapılmış resimleri Türk Sanatı'na ve onunla ilgilenenlere yeni bir hava, bir bağımsızlık getirmiştir.

Bu kalabalık grubun en ünlü ve etkili sanatçıları İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail ve Ruhi Arel idi.

Böylece Batılı anlayışta Türk resminin akademik gerçekçiliği aşılmış; yenilikler ve arayışlar devrinin başlamasına zemin hazırlanmıştı.

Heykel

Bütün bu özetlenen gelişmeler sırasında resme ilginin giderek büyümesiyle çelişkili olarak heykel sanatına karşı ilgisizlik dikkati çekmektedir. 1883'te Akademi kurulduğu zaman, Roma'da eğitimini tamamlayarak dönen Yervant Oskan'dan başka heykeltimiz yoktu. Oskan, Akademi'de heykel hocalığı yaparken ilk öğrencisi İhsan Özsoy oldu. Akademiyi bitirdikten sonra 1891'de Paris'e yollanan İhsan, Emile Arthur Soldi ve Thomas'ın öğrencisi oldu. 1895'te döndü. Önce serbest çalıştı; 1897'de İstanbul Müzesi'ne antik eser restoratörü olarak atandı. Ünlü İskender Lâhdi'nin restorasyonunda Oskan'la çalıştı. 1908'de emekli olan Oskan'ın yerine Akademi heykel öğretmenliğine getirildi. 1912'de Kız Nefise

Mektebi heykel bölümünün yönetmeni de ona verildi. 1933'te emekli oldu. Günümüzde pek az eseri kalmıştır.

Oskan'ın bir başka öğrencisi olan İsa Bihzat, 1893'te Akademiye başladı; bir yandan resme de çalıştı. Yurt dışına gitmedi; İzmir Lisesi resim öğretmenliğine, sonra 1901'de Vakıflar Fen Heyeti'ne ve aynı zamanda İstanbul Müzesi antik eserler restoratörlüğüne getirildi. 1913'te Yıldız Çini Fabrikası'nın başına atandı. Natüralist karakterli ve güçlü bir teknik ve plâstik etki bırakan çalışması Oskan'ı andırırdı. İ. Behzat'ın tiyatro yazarlığı da vardı.

1913'de Akademi'ye giren Mehmet Mahir Tomruk, İhsan Özsoy'un öğrencisi oldu; mezuniyetinden sonra Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitti; Kurtz ve Belecker'den ders aldı. 1924'de diploma alarak döndü ve Akademi'de modelaj öğretmeni oldu. 1933'te İhsan Özsoy emekliye ayrılınca heykel atölyesi öğretmenliğine getirildi. Kitlenin hâkim olduğu eserlerinde olgun bir modelaj ve güçlü plâstik etki ile birlikte Alman neo-klasisizminin etkileri ağır bastı.

Nejat Sirel, bütün sanat eğitimini dışarda görmüş; 1915'te Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmişti. Prof. Kahn'ın öğrencisi oldu ve 1922'de yurda döndü. Lise ve ortaokullarda resim öğretmenliği yaptı. 1927'de Akademi öğretmenliğine atandı. Tabiata bağlı bir temel tutum üzerinde çeşitli stiller denedi.

Akademinin kuruluşundan Cumhuriyet'un ilk dönemine kadarki yaklaşık 40 yıl içinde anılmaya değer heykeltçiler işte bunlardı.

Mimarî :

Mimarîde 20. yüzyıla geçiş farklı cereyan etmiştir: 1875'ten itibaren sivil mühendislik öğretimi de veren askerî mühendislik okulunda (Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn) bağımsız bir mimarlık eğitimi yapılamamaktaydı. Bu, ancak Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar Akademisi)'nin kurulmasıyla gerçekleşmişti. Bu sıralarda Batı'da, modern çağın değiştirdiği toplumun yeni ihtiyaçlarını, ilerleyen yeni teknolojinin, yeni yöntemlerin imkânları ile karşılayan; gelenek biçimlerini eleyerek rasyonel, fonksiyonel yeni biçimler ortaya koyan bir modern mimarî hareketi gelişmekteydi. Bu akımlar Osmanlı ülkesine ulaşamadı. Gerçi Avrupa'da da 19. yüzyılın son çeyreğindeki mimarî ortam modern yapı gelişmelerine tümüyle uyum sağlamış değildi. Hâlâ tarihî görkemli üslûpların bazı özelliklerini seçip, az çok değişik uyarlamalarla yeni binalarda kullanmak modası, yani ek-

lektik tutum yaygındı. Ancak, bu davranış Avrupa'da kendi geçmişine el atıp, onu yeni devir ile bağdaştırma hevesinde olduğundan, ileri ve çağdaş olmamakla birlikte, hiç değilse yabancılaşmaya da yol açmıyordu. Buna karşılık Türkiye'de batılılaşma olayının kendisi bir yabancılaşma olduğu halde, bir de Avrupalılar'ın kendi geçmişlerine dönük eklektisizmi (seçmecilik) ülkemize getirmesi, bugün bazılarımıza belki şirin görünen, fakat aslında dejenere bir yapılanmaya sebep oluyordu. Gittikçe çoğalan Avrupalı mimarların bu etkileri, Batı'nın geride bıraktığı eklektik (seçmeci-derlemeci) tutumu Türkiye'de giderek hâkim kıldı. Özellikle İstanbul geleneksel değerlerinden gittikçe uzaklaştı. Yalnız ev mimarisi, İstanbul dışında daha çok olmak üzere, daha uzun süre geleneksel özelliklerini korudu. Bu arada, 19. Yüzyıl sonlarında Vallaury, Jachmund ve Akademide mimarlık hocası olan İtalyan Giullio Mongheri gibi yabancıların, eski stillerden elemanlar aktarırken tarihî Türk Mimarisi'nden de bazı motifleri de eserlerine uyguladığı dikkati çekiyordu.

19. yüzyıl sonlarında Türkiye'de yayılan Milliyetçilik akımı, 1908'de 2. Meşrutiyet ilânından sonra güçlenerek mimariyi de etkiledi. Mimarlık, millî bilinci yaşatmaya yardımcı bir vasıta sayıldı. Osmanlı Mimarisi'nin klâsik değerlerini yaşatma isteği eskiye özlem haline geldi. Bu akımda baş rolü oynayanlar, ikisi de Avrupa'da yetişmiş olan Vedat ve Kemaleddin Beylerdi. Osmanlı Mimarisi'ndeki kargaşalığı gidermek, yabancı etkileri ayıklamak istediler; fakat bunun için Avrupa'da edindikleri eklektik mimarî anlayışını, Türk Tarihi'ne dönük bir derlemecilik şeklinde uyguladılar.

Bu akım 1910'larda başladı, Cumhuriyet döneminde de 1930'lara kadar sürdü. "Birinci Millî Mimarî" diye anılan bu stilin başlıca özellikleri şunlardı: Millî duyguları yansıttığına inanılan Osmanlı motiflerini cephelerde kullanmak; binanın kütlelerini simetrik olarak düzenlemek; Avrupa'daki gibi katları kornişlerle ayırmak; bina cephesinde bazan gerçek katlara denk düşmeyen yatay taksimat ve sahte çok katlılık oluşturmak; kule görünüşlü çıkıntılar; Osmanlı portallerine veya ön-revaklarına benzetilmiş girişler; sahte, fonksiyonsuz kubbeler; betonarme inşaatta gerekmediği halde kemerler kullanmak, ahşap destekli çatılar yapmak. Bunların yanı sıra, vaziyet planı ve bina planı aynı derecede önemsenmiyordu.

Yine de, bu hareketin gelişmeye açılmayıp kısır kalan denemeleri, hiç değilse toplumun aydın kesimine bir dereceye kadar yansı-

yan bir ilgi ve kaygı uyanmasını; çevre görüntülerinde alabildiğine yabancılaşma yerine az ve yanlış ta olsa, yerli bir havanın da ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet'in İlk Dönemi :

Resim :

Türkiye'nin başlıca sanat merkezi haline gelmiş bulunan Güzel Sanatlar Akademisi'nde mevcut eğitim devam etmekteydi. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1921'den sonra "Türk Ressamlar Cemiyeti))" hareketinin bazı mensupları halâ Akademide hoca idi. Bunların yetiştirdiği genç ressam 1923'de "*Yeni Resim Cemiyeti*"ni kurdular. Ancak, bunlar 1924'te sınavla Avrupa'ya yollanan ilk 22 öğrenci arasına katılınca faaliyet durdu. Bunların önde gelenleri Mahmut Cûda, Şeref Akdik, Sevim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali A. Çelebi, Zeki Kocamemi ve Nurullah Berk idi. Aralarında heykeltraş yoktu. Yalnız Ratip Aşir Acudoğu, o sırada kendi hesabına Paris'te çalışıyordu; dönüp, 1925'te sınav kazanarak tekrar Paris'e gitti; Cumhuriyet'in Avrupa'ya gönderdiği ilk heykeltraş oldu.

Bu sıralarda bağımsız sanat olarak *gravür* yok sayılabilir. Almanya'da geliştirilen lithography Türkiye'ye oldukça erken bir zamanda girmişti. Bu teknikle harita, kitap basılmış; bazı halk resimleri yapılmıştı. 20. yüzyıl başında tahta gravür dergi ve kitaplarda kullanılmıştır. Resmî çizen, tahtaya oyan ve basan, ayrı ayrı kimseler olduğundan, bu çalışmalar sadece üretim karakterindeydi. Akademinin kuruluşunda hakkâklık (gravürçülük) dersi konmuş; ancak uzman yokluğundan uygulanamamıştır.

Tahta gravür ve linoleum ile serbest sanat çalışmaları ilk defa Cumhuriyet Devri'nde yine Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Ankara'da yeni devletin kurduğu ilk sanat eğitimi kuruluşu Gazi Eğitim Enstitüsü'nde başladı.

Avrupa'dan 1928'de dönen genç sanatçılar, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği"ni kurdular. İlk sergileri Ankara Etnoğrafya Müzesi ve İstanbul Türkocağı'nda açıldı. Eğilimleri çeşitliydi: Mahmud Cûda, Şeref Akdik gerçekçiliğe, tek kadın üye Hâle Asaf ile heykeltraş Muhittin Sebati, bir çeşit romantizme, Refik Epikman kübizme, Ali A. Çelebi ve Zeki Kocamemi Alman dışavurumculuğuna (ekspresyonizm) yönelik çalışmaktaydı.

Amaçlarını şöyle özetleyebiliriz: Sanat akımlarını ve sergilerini çoğaltarak halka ve sanat meraklılarına karşılaştırma alanı hazırlamak, sanata ilgiyi çekmek; sanatçıların birbirini eğilimleri dolayısıyla yermelerini önlemek, her stilde ortaya konan kaliteyi ele alan ciddi bir sanat eleştiriciliği gelişmesine yardımcı olmak; her sanatçıya dürüst ve güvenli bir meslek ortamı sağlamak; bilinçli ve hür bir sanat eğitimi topluma yaymaya çalışmak. . . . Bu amaçlar yolunda bugüne kadar en tavizsiz çabaları harcayanlardan Mahmud Cûda, oldukça yalnız kalmış bir dâvâ adamı izlenimi bırakıyor. Toplumda büyük yankı uyandıramamalarına rağmen, bir kaç yılda dağılan bu grubun faaliyeti, Türk sanatında alışılmış ve kolay hazmedilen formüllerden sıyrılan, yeni araştırma ve denemelere yönelen tutumuyla, muhafazakârlık baskısını dağıtmış; modern resmin temelini atmıştır. Bu sanatçılar asıl gelişmelerini, bireysel veya başka gruplar içindeki faaliyetleriyle sonraki yıllarda ortaya koydular. Sonraki, birer akım niteliği de taşıyan, gruplaşmalar üzerinde yine M. Cûda'nın girişimleriyle, "Müstakiller" ünvanını bıraktılar; her türlü akımdan sanatçıları bir araya getiren bir meslek teşekkülü olmak amacıyla 1942'de "Türk Ressam ve Heykeltraşlar Birliği"ni kurdular. Böylece Türk resmine getirdikleri "çoğulcu" sanat anlayışını devam ettirmek istediler.

Reform ve Batılılaşma hareketlerinde Cumhuriyet yönetimi de yenileşmenin sembolü olarak görülen yabancı elemanlara her alanda başrolü verdi. Müzik reformu için Paul Hindemith, Bêla Bartók, Zuckmeier ve E. Praetorius; Konservatuar ve Tiyatronun kurulması için Carl Ebert, 1938'den itibaren geldiler. 1933-40 arasında üniversite reformu için, başta Alman profesörler olmak üzere, bir çok Avrupalı davet edildi.

1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde de reform yapılarak yabancıların önderliğinde Türk Sanatı'nın yeniden düzenlenmesi istendi. Mimarlık Bölümü başkanlığına (ayrılan Ernst Egli yerine) Prof. Hans Pölzig davet edildi; o aniden ölünce Prof. Bruno Taut getirildi. Heykel Bölümü başkanlığına Almanya'da soyut heykelin öncülerinden Prof. Rudolf Belling (1937-54), Resim Bölümü başına da Fransız Ressam Léopold Lévy getirildi (1937-1949). 1937'de Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı veliahd dairesinde, Akademinin denetiminde, Devlet Resim ve Heykel Müzesi kuruldu. Ayrıca

devlet, 1939'dan beri her yıl "Devlet Resim ve Heykel Sergisi" düzenlemeye başladı.

Ressam Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ile heykeltıraş Zühtü Müridoğlu 1933'te "D Grubu" adıyla yeni bir sanat cemiyeti kurdular. Önceki "Müstakiller Grubu"ndan daha aksiyoner bir tavır takındılar. Ortak görüşleri şöyle özetlenebilir:

Türk resim ve heykel anlayışı o güne (1933) kadar Avrupa'nın en az 50 yıl gerisindedir. Akademideki eğitim tarzı ve o günlerin büyük ressamı İbrahim Çallı ile arkadaşlarının "akademik empresyonizm"i de bu geri kalmışlığı sürdürmektedir. Çallı kuşağı değerli sanatçılardır; taze hava estirip modern Türk sanatını hazırlamışlardır; fakat dünyadaki çağdaş sanat akımlarına ilgisizdirler ve tükenmiş bir çeşit romantizm'in içinde kalmışlardır. Türk Sanatı 1930'lara kadar dünyadaki gelişmelere yabancı kalmıştır. Artık "intikal dönemi" mazereti de bittiğine göre, Atatürk önderliğinde batılılaşan yeni Türkiye'de sanat, çağa uyma görevini üstlenmelidir. "Tabiata açılan pencere" olan tabloda görülenler, kişisel bir yoruma dayanmalıdır; ressam, tekniği ile entellekt'ini birlikte yürütmelidir. "Yorum" faktörü ancak fikir spekülasyonu sayesinde ortaya çıkabilir; bu, Türk sanatında eksiktir. "Klasizm'e saygılıyız; fakat körükörüne tabiat taklitçiliğine ve akademizm'e karşıyız" demektedirler.

Yeni sanatçıların katılmalarıyla büyüyen grup, konferanslı sergiler ve yayın yoluyla gösterilerini sıklaştırdı. Günlük gazetelere kadar İstanbul basınında D Grubu faaliyetine yer vermeye başlandı; olumlu veya olumsuz tepkilerle ilgi belirtildi. 1944'de ilk defa Güzel Sanatlar Akademisi modern sanatçılara yer veriyor; D Grubu sergisi Bruno Taut'un mimarlık atölyesinde açılıyordu. Artık, grup 14 kişiydi. Bunlar bugün de hâlâ Türk Sanatı'nın en büyük isimleri arasında anılır: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Eşref Üren, Zeki Faik İzer, Hakkı Anlı, Elif Naci, Nusret Suman, Salih Urallı, Arif Kaptan, Zühtü Müridoğlu.

Heykel :

Osmanlı Dönemi'nin son demlerinden beri, tarihî Türk Sanatları arasında heykelticilik için kaynak oluşturacak bir varlık bulunmadığı kabul edilmekte; resim alanındaki, hattâ mimarideki gibi sonradan terkedilip küçümsenecek bile olsa, mevcut geleneklerden

Batı anlayışına geçiş sayılabilecek bir süreç de bulunmamaktaydı. Bu yüzden bir anda “sıfırdan başlayan” heykelciliğin taklit niteliğinde bile tutunması için ortam hazır değildi. Ortaya çıkan bir-iki yetenek Avrupa’ya gönderildiklerinde, heykel alanında da oradaki modern sanat kavgaları hız kazandığı halde bundan pek etkilenmediler. Durgunlaşıp, akademikleşmiş plastik anlayışları benimseyerek dönen İhsan Özsoy’a kıyasla yeniliğe daha açık bir tavır gösteren Mahir Tomruk ve Nejat Sirel ise, ancak “neo-klasikçi” bir anlayış kazanarak geldiler. İhsan Özsoy’un öğrencileri olarak Akademiyi bitirdikten sonra Avrupa’ya gönderilen Ratıp Aşır, Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Sumanda, modern heykel akımlarından çok, kişisel yetenek ve üstünlüklerini kabul ettirerek parlamış bulunan Bourdelle, Maillol ve Despiau gibi o günlerin çalkantılı ortamında istikrar unsurları olarak görülen üstaplara özendiler.

Cumhuriyet’in başlangıcında Türk heykelciliğini geliştirmesi umuduyla eğitime gönderilen bu sanatçılar, Türkiye’ye döndükten sonra, D Grubu’nun da katkısıyla sanat hayatı biraz canlanmış; sanat ilk defa bir entellektüel konu haline gelmişti. Fakat, sanat özellikle heykel, halka maledilmemişti. Buna karşılık, millî bilinci ve İstiklâl Zaferi’ni ebedileştirmek, gerici düşüncelere karşı inkilâpları pekiştirici güç gösterisinde bulunmak gibi siyasî ve sosyal amaçlarla Atatürk heykelleri dikilmeye başlanması, heykel konusunu topluma daha etkili ve doğrudan doğruya ulaştırdı.

Atatürk ve inkilâplarla ilgili anıtlar hazırlamak istenince yine ilk akla gelen yabancı sanatçılar olmuştı. Birçok kentlerde Cumhuriyet’in ilk diktirdiği anıtlar Viyanalı A. Hanak ve H. Krippel, İtalyan P. Canonica, Salzburglu J. Thorak gibi Avrupa’dan getirilen heykeltraşlara yaptırılmıştı.

Canonica, kendi eseri olan Taksim Anıtı’nın Atatürk figüründen küçültürerek, terra cotta büst yapmış; bunun örnekleri tüm ülkeye dağıtılmıştı, Birçok Anadolu çocuğu, ilk heykel yapma hevesini, bunları gördükten sonra duymuştu. 1925’ten itibaren büyük kentlerde yabancı sanatçılar eliyle yapılan bu anıt heykellerin bazıları, sanat bakımından da, Atatürk’e benzemek bakımından da pek değerli eserler değildi. Türk heykelciler yetişince de, bu durum sürdü ve günlük gazetelerde bile anket ve tartışma konusu oldu. Ünlü Şair Ahmet Haşım, “Büyük anıt ve heykel dikecek yerde bugün için

bir mermer kütləsi veya bir külçe bronz koyalım, altına 'Türk Sanatçı Yetişene Kadar' yazalım" diyordu.

1932'de ilk defa başka bir kişi için anıt dikildi: Cumhuriyet'in ilk heykelticilerinden Ratip Aşir Acudoğu, Menemen'de Kubilay Anıtı'nı hazırladı. Sonra bazı kentlerde o bölgeye hizmeti geçen kişilerin, bazı müesseselerde de kurucularının heykelini dikme isteği ortaya çıktı: Nevşehir'de Damat İbrahim Paşa, Vezirköprü'de Köprülü Mehmet Paşa, Kars'ta Gazi Muhtar Paşa, bazı belediye başkanları, Ziraat Bankası'nda Mithat Paşa v.b. gibi. . . . Ayrıca, Atatürk'ün dileği olan Mimar Sinan Heykeli de yapıldı. Böylece Atatürk heykelleriyle başlayan anıtsal heykel hareketi genişleyip çeşitlendi. Fakat ne var ki, bu sanatın hakkını veremeyenlerin ürettiği bazı değersiz ve kötü eserlerin ortaya çıkışı önlenemediği gibi, ayrıca çeşitli etkenler bir çok çalışmanın değerinden yitirmesine sebep oldu:

Heykel sanatına Türkiye'de öncülük eden yabancıların eserleri gelişme ufku açacak kadar parlak olmadı. Heykel ısmarlayan kuruluşlar hemen bir açılış töreni yapmak hevesiyle sanatçılara yeter zaman bırakmayan tutumdaydı. Ayrıca bunların bazı yetkilileri kendi görüş ve zevklerini etkili kılmaya çalışmaktaydı. Özellikle anıtsal çalışmalar için yeterli ödenek sağlanamamaktaydı. Heykelticiliğin hangi şartlar altında gelişmeye çabaladığını açıklamak için şu durum örnek verilebilir: Bronz için hazırlanmış eserlerin dökümünde teknik yetersiz ve kalite düşüktü. Cumhuriyet'in ilk heykeltici kuşağından Kenan Yontuç 1937'de titiz ve dürüst bir uzman olan Macar döküm ustası Fidzek Karoly'yi İstanbul'a getirdi. 1956'da ölene kadar burada çalışan Fidzek, üç de çırak yetiştirdi. Döküm tekniği öğrenmiş olan sanat okulu kökenli bir usta daha vardı; o da 1958'de öldü. Sonra Fidzek'in çıraklarından biri bronzu bırakıp alçı dökümü ile uğraştı; diğer ikisi ayrı birer dökümhane açtı. Yakın zamana kadar heykel işleri için Türkiye'nin başlıca dökümhaneleri bunlardı. Araç-gereç ve çalışma şartları kötü olduğu gibi, zamanla Fidzek'in titizliğini de bıraktılar; baştan savma iş yapmaya başladılar; sanatçının özendiği ayrıntıların silindiği veya işlenmemiş olarak, yani heykelin tasarlanandan ve mümkün olandan aşağı kalitede kaldığı ürünler çıkardılar. Oysa Türkiye çapında anıt işleri alan yabancıların eserlerindeki bronz kısımlar, kendi ülkelerinde biçimlendirilip bronz dökülmekte; sonra Türkiye'ye getirilip monte edilmekteydi.

Mimarlık :

Cumhuriyet'in başlangıcında mimarî daha değişik bir durum göstermekteydi. Cumhuriyet'in doğal olarak desteklediği içe dönük milliyetçilik akımı devam ediyor; mimarî de buna bağlı anlayış içinde bulunuyordu. Devlet yavaş yavaş dışa açılma politikasına yönelince, millî mimarî eğilimi yanı sıra uluslararası mimarî stili de hızla yayıldı. Bu stilin yayılmasında Theodor Post, Clemens Holzmeister ve Ernst Egli'nin Ankara'da yoğunlaşan çalışmaları öncü oldu. 1928'de Jansen'in planına göre Ankara'yı geliştirme çalışması başladı; Ankara'nın çehresi değişti.

Millî mimarî hareketinin lideri hâlâ Kemaleddin ile Vedat Beyler idi. Meşrutiyet'ten beri onları izleyen Muzaffer, Arif Hikmet Koyunoğlu, Halim, Ahmet Kemal, Tahsin Sermet, Ali Tâlât, Falih Ülkü, Mehmet Nihat ve İtalyan Giulio Mongheri gibi mimarlar da bu anlayışı sürdürmekteydiler. Vedat ve Kemaleddin Beyler, Ankara Palas (1928'de bitti); Tahsin Sermet, İzmir Millî Sinema (1926); Mongheri, Ankara Ziraat Bankası ve Osmanlı Bankası (1926); A. H. Koyunoğlu Ankara Etnografya Müzesi (1926), Ankara Türkocağı (1927-yarışma jürisinde Ziya Gökalp var), Hariciye Vekâleti (1927-şimdiki Gümrük ve Tekel Bakanlığı); yine Kemaleddin Bey, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (1927) gibi binalarla bir çeşit "Türk Neo-Klasisizmi" örneği vermekteydiler. Son zamanlarda sanat ve mimarlık tarihçilerinin "Birinci Millî Mimarî Akımı" diye andıkları bu stildeki binalar, betonarme-karkas tekniğinde veya daha çok, geleneksel yığma-inşaat tekniğinde yapılmaktaydı. Çelik veya ahşap makaslı, kiremitli çatıları vardı. Ön cephelerde zemin kat seviyesi kabataş sıraları ile kaplı (rustika özentisi); üst katlarda ise tuğla, taş, sıva üzerine taş taklidi gibi yöntemlerle kaplı idi. Ankara'daki Etnografya Müzesi, Türkocağı eski Hariciye Vekâleti ve Gazi Eğitim Enstitüsü gibi birkaç eserde de mermer kullanılmıştı.

Batılılaşma ile ilerlemenin özdeş görülmesi, tarihî ve sosyal yapı yeterince incelenmeden bu hareketin kültür ve sanat varlığına da yayılması, özellikle bu gibi girişimlerde başrolün yabancılara verilmesi, zaman zaman tartışma konusu olagelmektedir. Hele Batı'dan getirilen uzman ve sanatçıların, çağdaş dünya sanatı mimarî gelişmelerini değil de, modası geçmiş, akademikleşmiş anlayışları; biçimci, gösterişçi özellikleri aktardıkları yolunda şikâyetler bugün de sürmektedir. Bu gibi eleştiriler tümüyle haklı değildir.

Söz gelişi, 1920'lerde ilk örnekleri Fransa, Hollanda ve Almanya'da görülen pürist, rasyonel, fonksiyonel uluslararası mimarî anlayışı diğer ülkelere yayılmış; Türkiye'de de 1926-39 arasında en yoğun olmak üzere, Alman mimarların öncülüğünde uygulanmıştır. Halk, bu yeni mimarî tarzına, tıpkı bütün yeni resim akımlarına yakıştırdığı gibi, "Kübik" demiştir. Bununla beraber, yine Alman mimarlar, 2. Dünya Savaşı arifesinde "neo-klâsik" eğilimli biçimci ve anıtsal bir stili de Türkiye'ye ithal etmişlerdir. Avrupa'da 1927-33 yıllarında güçlenen milliyetçilik etkisiyle, önce Almanya'da, sonra da modern mimarîyi "kokuşmuş kapitalizmin sembolü" sayan Sovyetler'de yeniden benimsenen ve totaliter rejimli olmayan ülkelerde de, hattâ Birleşik Amerika'da bile resmî ve idarî binalara uygulanan bu modanın, Türkiye'de 1940-50 arasında yayılmasında, 1930-40 arasında Almanya'da mimarlık öğrenimi gören birçok Türk genci de bir dereceye kadar rol oynamıştır. Bu moda, sonradan bazı Batı sanat çevrelerinde "sahte klâsik stil (pseudo-classical style)" veya "biçimci anıtsal stil" denilmiştir.

Cumhuriyet'in bu ilk döneminde yeni bina metodlarının gerektirdiği teknoloji ve malzeme üretimi, henüz Türkiye'de yoktur. Cumhuriyet'in tutum ve yerli malı kullanma kampanyası ile çelişkili olarak, 1931'den sonra bir çok inşaat ve bezeme malzemesi Avrupa'dan ithal edilmiştir. Yavaş yavaş kurulan üretim tesisleri, uzun süre yeterli hale getirilememiştir. Öte yandan, başta Ankara olmak üzere, ülkedeki hızlı büyüme konut bunalımına yol açmış; devletin buna karşı bugüne kadar sağlıklı bir politikası olmamış, zaman zaman bireysel girişimler görülmüştür.

Çoğu kendi ülkelerinde ders vermiş, başarılı mimarlar olan yabancı uzmanlar Türkiye'de işte böyle bir ortamda işe başlamışlardı. Kimisi mimar yetiştiren kurumlarımızda ders vererek, kimisi yeni imar faaliyetine projelerle katılarak, kimisi de her iki yoldan çaba harcayarak etkin olan bu yabancılar, mimarlık öğretimine disiplin ve sağlam bir yapı bilgisini hâkim kıldılar; eserleri ve derslerinde dekorasyonu ve stil kaygısını kenara iten, rasyonel, fonksiyonel modern mimarînin öncülüğünü yaptılar.

Bu konuda en tavizsiz davranan, 1927'de gelen Ernst Arnold Egli olmuştur. 16. yüzyılın klâsik Türk mimarı Sinan'a hayran olduğu halde, gerek Ankara Konservatuarı, Sayıştay, Ankara Kız Enstitüsü, Siyasal Bilgiler Fakültesi, İstanbul-Bebek'te Ragıp Devres

Villası v.b. gibi modern mimarînin Türkiye'deki en başarılı örneklerinden olan binalarında gerekse, Akademideki derslerinde (1930-36) fonksiyonel, rasyonel, uluslararası modern mimarî ilkelerinden ayrılmamıştır. Fakat bunun yanı sıra, yerli tarihi Türk mimarîsinin bilimsel biçimde araştırılmasını istemiş; o zamanki genç kuşaktaki millî mimarî özleminin en hararetli sözcüsü olan Sedat Hakkı Eldem'e 1934'ten itibaren Akademide "Millî Mimarî Semineri"ni Egli kurdurtmuştur.

Akademideki mimarlık programını o zamanlar Almanya'dakine eşit hale getiren Egli, mimarî eğitim reformu için teklifleri uygulanmadığından, 1936'da istifa etmiş; fakat aralıklarla 1955'e kadar 28 yıl Türkiye'de çalışmaya devam etmiştir.

Clemens Holzmeister, 1927'den 1936'ya kadar Ankara'daki resmi ve idarî binaların çoğunu yapmıştır. Cumhurbaşkanlığı Köşkü (1930-32), yeni Büyük Millet Meclisi (1938-60) gibi sembol değeri büyük yapıların projeleri onundur. 1949'da İstanbul Teknik Üniversitesi profesörlüğüne tâyin edilen Holzmeister, uluslararası modern stilin Türkiye'deki öncülerinden olmakla birlikte, millî mimarî isteklerinin ve Almanya'daki gösterişçi anıtsal akımının etkileri ile bazı keyfi ve eklektik davranışlarda da bulunmuştur.

1936'da Egli'den sonra, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi reformu dolayısıyla, mimarlık bölümü başına getirilen Bruno Taut, öğrencilerine sağlam bir eğitim vermiştir. Türkiye'de en önemli binaları, Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (1937), Ankara Atatürk Lisesi (Asım Kömürcüoğlu ile beraber, 1937-1938), Cebeci Ortaokulu (1938)'dur (10). Fonksiyonel ve rasyonel anlayışla biçimlendirdiği bu yapılardan, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Cumhuriyet döneminin en güzel binalarından biridir. Burada aynı zamanda bazı yerli ve tarihî özelliklere de yer vermiş; anıtsal ölçekli yapının uzun ön cephesi, Rönesans'taki gibi arka cepheden daha özenle ve kesme taş kaplama ile kurulmuş; bazı bölümlerinde eski Osmanlı mimarîsindeki gibi tuğla sıraları nöbetleşe olarak taş sıraları arasına yerleştirilmiştir. Türkiye'de bugüne kadar bunalım konusu olmaya devam eden konut yetersizliği ile de ilgilenen Taut, son sınıf öğrencilerine Ankara Tekel memurları için 400 sosyal konutlu bir yerleşim projesi etüdü yaptırmıştır.

Uluslararası stildeki binalar, büyük çoğunlukla betonarme-karkas sistemi ve cephelerde ekonomik, pratik ileri sıva teknikleri

kullanılarak yapılmaktaydı. Yabancıların getirdiği bu yöntemler giderek hakim oldu. Böylece, milliyetçi akıma bağlı “tarihi canlandırma” eğilimindeki eklektik (seçmeci) stil, uluslararası modern mimarînin pürist fonksiyonel tutumu ve yine Batı kökenli gösterişçi “Neo-Klâsik” (bazılarına göre “pseudo-classical”) stil olmak üzere mimarî karakter, Türkiye’de bir ara “coexistence” hâlinde olmuştur. Zamanla “Millî Mimari” denen stil terkedildi, yalnız uluslararası stilde inşaat devam etti.

1930’larda sayıları gittikçe artan Türk mimarlarının bir kısmı, bütün iş imkânlarına yabancıların hakim olmasına ve millî kişilikli bir mimarî stilin gelişemeyişine tepki göstermiş, daima millî bir stil özlemini dile getirmiştir. Diğer bir kısım ise, modern mimarînin rasyonel, fonksiyonel ilkelerine uygun ve yabancılarınkinden geri kalmayan eserler vermişlerdir. Bunların bazılarını örnek olarak anabiliriz:

Şevki Balmumcu: Ankara Sergi Evi (1933-34; aynı zamanda uluslararası bir müsabaka kazanan ilk Türk mimarı),

Bekir İhsan Ünal: Devlet Demiryolları Lojmanları (1933, Fransa’da ortaya çıkan kübik-pürist stilde bir proje),

Sedat Hakkı Eldem: İstanbul SATIE... binası (1934; bir yandan millî mimarî özlemini dile getiren üstadın uluslararası hareketin pürist ilkelerini başarıyla uyguladığı yapılardan),

Şekip Akalın: Ankara Garı ve Gar Gazinosu (1935-37; şimdiki ana gar ve Türk Hava Yolları Terminali),

Sedat Hakkı Eldem: Başbakanlık (1937-38; aslında Gümrük ve Tekel Bakanlığı olarak tasarlanmış; akılcı fonksiyonel uluslararası ilkelerin, yabancılarınkinden daha tutarlı bir uygulaması),

Seyfi Arkan: İller Bankası (1937),

Bedri Uçar: Ulaştırma Bakanlığı (1938-41; aslında Demiryolları Gn. Md.).

Bu kamu ve idare yapılarının tasarımındaki ilkeler konutlara da uygulandı. 1932-1938 arasında, bahçeli ev türü de dahil, konut mimarisinde geleneksel Türk Evi’nden iz kalmadı, geniş cam yüzeyleri, farklı planları ile tamamen Batı anlayışında dışa dönük binalar ortaya çıktı. Yine Türk mimarların yaptığı böyle modern konut projelerinden de şu birkaç örnek anılabilir:

H. Adil: İstanbul-Taksim'de Ulusal Apt. (1935),

B. İ. Ünal: Ankara'da Kınacı (1936), Tuna (1937) ve Karadeniz (1938) apartmanları,

S. Arkan: Zonguldak kömür işçileri evleri sitesi (1934) ve Kozlu Kömür İşçileri Evleri Sitesi (1935-36); bunlar 10 yıl öncesinin Bauhaus ilkelerine bağlı ekonomik ev projeleridir. Aynı mimar Ankara Hariciye Köşkü (1935) projesini de dünyanın önemli mimarlarının etkisiyle yapmış ve o sıralardaki akıma uyararak, evin kübik mobilyalarla döşenişini en ince ayrıntısına kadar kendisi tasarlamıştır. Bahçe düzenlemesi de mimarî projeye dahildir.

Adil Denктаş, Abidin Mortaş, B. İ. Ünal Ankara'da en tutarlı konut binalarını yapmışlardır. B. Ünal'ın apartmanları, özellikle dış biçimleniş bakımından uzun yıllar diğer mimarları etkilemiştir.

İkinci Dünya Savaşı Yıllarından Bugüne Kadar :

Türk tarihindeki soyut ve bezemeci karakterli oymacılık ve kabartmacılık çağdaş ve evrensel bir plastik sanat gelişmesi için yeterli bir kaynak olarak kabul edilmemekte; aynı şekilde minyatür sanatının veya soyut bezeme kompozisyonlarından ibaret görülen duvar nakışlarının da çağdaş ve evrensel bir resim sanatı yaratmaya kaynak oluşturamayacağı düşünülmekteydi.

İlk Cumhuriyet kuşağındaki bazı önemli sanatçılarımız, Avrupa taklitçiliği ve millî değerlere ilgi göstermemek gibi suçlamaların alıp yürüdüğü bir ortamda, kâh geometrik veya lirik soyutlama, kâh plâstik etkili figüratif stilizasyon niteliğinde çalışmalarla bazan minyatür özelliklerini, bazan da ülkemize ve halkımıza özgü tipik görünüm ve durumları yorumlayan denemelerde de bulunmuşlardı. Özgün bir yol bulup, billûrlaştırabilmiş bir kaç sanatçı dışında bunların çoğu böyle yaklaşımlardan vazgeçmişlerdir. Esasen, genellikle "Batı enstrümanları ve yöntemleriyle Türk Müziği"ni işlemek hareketini akla getiren bu girişimler de halka yabancı gelmiş; natüralist-realist eğilimli sanat stilleri henüz benimsenirken, doğrudan doğruya modern-soyut resimlerle birlikte bu denemeler de, nesnelere deforme etmekten ibaret bir şarlatanlık sanılmıştır. Bu şartlar altında ve dışı kapalı sayılacak bir toplumda "Müstakiller" ve "D Grubu" hareketleri "avant-garde" nitelik taşıyordu.

Bir zamanlar çağının teknik buluşları ve imkânlarına kıyasla (şimdiki modern mimarîyi akla getirecek tarzda) o günkü dünyanın

en rasyonel, fonksiyonel mimarîsini yaratmış olan Türk toplumunda, geçmişten yararlanmak istenince sadece bir takım dekoratif nitelikli unsurların seçilip yerli-yersiz kullanılmış olması; fonksiyonel ve rasyonel işler yapmak isteyince de, ancak Batı'daki gelişmelerin aktarılması, kendine güven ve inancı yitirme belirtisi olarak görülebilir. 1940'lara doğru bu iki tutum arasında bir gelgit takıntısına kapılmış gibi, uluslararası pürist-rasyonel mimarî anlayışından tekrar eklektik tutumlara yol açan Batılı gösterişçi "neo-klâsik" akım ve millî stil özleminin etkileri yoğunlaşıyor; bu sırada resimde "sosyal içerikli" bir davranış ortaya çıkıyordu:

Resim :

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1937 reformu ile kurulan düzende yeni resim bölümü başkanı Léopold Lévy; İ. Çallı, H. Onat, F. Duran gibi eski hocaların atölyelerini yine onlara bırakmış, kendisi de yalnız gençlerden seçilen bazı ressamı (Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel v.d.) kendi asistanı olarak öğretim kadrosuna alıp, ayrı atölyeler kurmuştur.

Akademi dışında ise, D Grubu kuşağında adı geçtiği halde, grup hareketlerinden uzak duran Turgut Zaim, Türkiye'ye, özellikle Anadolu'ya özgü bir millî stili billûrlaştırmış bulunuyordu. Gençliğinde İ. Çallı atölyesinde yapmak istediklerine yetecek bilgiyi sağladıktan sonra Avrupa'ya gittiği halde, oradaki resim hayatının kendisine katkı getirmeyeceğini farketmiş, kısa zamanda dönmüştü. Yerli, millî özellikler üzerinde ömrü boyunca gözlemler, incelemeler, denemeler yapmış; ilk bakışta tarihî minyatür estetiğini benimsediği zannedilen, fakat bugünün bilgi ve görüş birikimini kullanarak tümüyle kendine özgü buluşlarla bir Anadolu ideali yaratmıştır. Bu özellikleri ve anıtsal etki bırakan stili ile Türk Sanat Tarihinde büyük bir yer kazanmıştır.

Gerçi bütün ressamlarımızda, daha doğrusu bu ilk Cumhuriyet kuşağından itibaren her alandaki sanatçılarımızda, yerli ve millî karakterde ama, evrensel değerlerde bir yaratma yolu arayışını zaman zaman görüyoruz. Fakat bunu başarabilen ve kararlı bir çizgiyle ömrünün sonuna kadar devam ettiren yalnız Turgut Zaim'dir diyebiliriz.

Kübit-Konstrüktivist kaygılarla ebedî Anadolu imajını anıtlıştıran yaklaşımları bakımından A. Çelebi, Z. Kocamemi ve özellikle C. Tollu, Türk resmine modern yönelişleri kazandırmışlardır; ama, herhalde T. Zaim kadar yerli ve millî bir etki sağlayamamışlardır.

Nurullah Berk'in âdetâ minyatürleri lâboratuvardan geçirircesine çizgisel analizler ve yeniden düzenlemelere uğratarak, geometrik soyutlamalara yönelmesi için de aynı şey söylenebilir. Esasen onun da diğer D Grubu üyelerinin de başta gelen kaygısı; yerli ve millî bir stil arayışından önce, dünyaya hâkim Batı özelliklerini, yöntem ve eğilimlerini tam olarak kavrayabilmek ve Türkiye'ye mâletmek olmuştur. Onlar sayesinde, aydınların bile haberi olmayan çağdaş eğilimler Türkiye'de tanınmıştır.

İşte bu ortamda, 1938, 1939, 1940 yıllarında C.H.P ve her ilde hem onun, hem de bir bakıma devletin kurumu niteliğindeki kültür merkezleri olan Halkevleri, halkın sanata ilgisini çekmek ve sanatçıyı da yabancı aktarmacılığı, millî özelliklerden yoksunluk gibi suçlamalardan kurtulmak üzere ülke ve halkla ilişkiye sokmak; böylece yeni teknik ve anlayışlarla Batılı, fakat Türkiye'ye özgü bir sanat hayatına zemin hazırlamak amaçlarıyla, sanatçılar için yurt gezileri düzenlendi. Bundan sonra insanı, tabiatı, hayatı ve çevresi ile Anadolu bozkırı resimde esas hareket noktasını oluşturmaya başladı.

1940 sıralarında Lévy atölyesinde çalışan gençlerden bir kaç "Yeniler Grubu" adıyla toplanıp, sanat hayatına atıldılar: Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad, Haşmed Akal v.b. Lévy'nin atölyesinden olmayan, D Grubu'na bağlı eski kuşaktan olan Abidin Dino da bunlara katıldı. Bunlar belli bir görüşte birleşmişti: Sosyal realizm. D Grubu'nun toplum sorunlarını ele almadığını, yalnız Batı'dan sanat eğilimleri ve teknikleri aktarmakla yetindiğini öne sürüyorlardı. İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nde açtıkları ilk sergilerinin ortak bir konusu vardı: Liman hayatı ve İstanbul Limanından çeşitli sahneler. Bu yüzden "Liman Ressamları" diye de anılırlar. Modern resim estetiğinden çok, gerçekçi bir anlayışla hareket ettikleri görülen bu grubu bazı edebiyat tarihçileri ve sosyologlar basında desteklemektedir.

Savaşın sonra 1946'da Avni Arbaş, Selim Turan ve Nejat Paris'e yerleşti; zamanın da akışıyla 1955'ten sonra grup dağıldı; üyeleri ilk savundukları toplumsal gerçekçilikten yavaş yavaş ayrıldı;

bazıları Fransa'da, bazıları İstanbul'da soyut denemelere giriştiler. "Yeniler"den N. İyem, hakkında en çok yayın yapılan ressamlarımızdan biridir. Savaştan sonraki yıllarda pek çok kişisel sergi açmış; eserleri yurt dışında da sergilenmiştir. 1950'li yıllarda kübizme, geometrik soyutlamaya yönelmiş; dokuya önem vermiştir. Müzelerde, resmî ve özel koleksiyonlarda tabloları, bazı kuruluşlarda duvar bezeme panoları vardır. 1960'larda tekrar sosyal içerikli figüratif resme dönmüş, Anadolu sevgisini buruk bir tarzda yansıtan anıtsal ve çekici portreler yapmıştır.

1947'de B. R. Eyüboğlu'nun Akademi'deki on öğrencisi birleşip, "Onlar Gurubu"nu kurdu: Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leylâ ve Hulusî Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, İvy Stangali. 1952'ye kadar devam eden bu gruba sonradan başka değerler de katıldı: Turan Erol, Osman Oral, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Paşa, Adnan Varınca, Fikret Otyam v.d. Bunlar genellikle "Yeniler" in sosyal realizm tutumundan çok, yerli varlığımıza, Türkiye'ye özgü bir dil geliştirmeye yöneldiler. Hepsinde az-çok çeşitli açılardan B. R. Eyüboğlu'nun biçim veya fikir etkileri söz konusuydu. B. R. Eyüboğlu, resme halk sanatlarının süslemeci öğelerini katarak yeni bir yol bulmak isteğini öğrencilerine de aşılamıştı. Üstad, D Grubu'nda yer almakla birlikte, gerek sanat çevrelerini, gerek sanat-toplum ilişkilerini ve gerekse genel olarak aydın ortamı etkileyişi bakımından özel ve devamlı bir yere sahipti. Resim sanatına getirdiği anlayış ve ruh, bunları gerçekleştirmek üzere ortaya koyduğu özellikler, konuşmaları, yazıları ve bütünüyle yaşayışı, bu etkilemenin kaynakları olmuş; sanatçılara yeni duygulanış, ülkeye ve topluma bakış ve değerlendirilme yolları açmıştı. Bu bakımdan sanat çevrelerinde "Reis" diye anılan lokomotif bir kişilik hâline gelmişti. Turgut Zaim'den sonra sanat araştırmalarını yerli biçim dünyamıza adayan odur. Ancak, Zaim'den farklı olarak, ilk defa halk sanatının anonim biçim hazinesinden ve kolektif estetiğinden modern ve evrensel bir stil yaratmayı denemiştir. Onun bu yaklaşımı, P. Hindemith'in tavsiyeleriyle benimsenen, Türk halk müziği ham malzemesinden Batı müziği yöntemleriyle evrensel bir Türk Müzik Sanatı geliştirme girişimlerini hatırlatır.

İşte bir yandan "Yeniler" in sosyal realizm dolayısıyla halka ve memlekete yönelttiği sanat, bir yandan da, B. R. Eyüboğlu'nun yol açtığı gelişmeler doğrultusunda her biri kendine özgü üsluplar

ortaya koyan “Onlar”la, Türkiye’ye özgü araştırmacı, çok yönlü ve çeşitli denemelere konu olan bir döneme giriyordu.

Bir yandan da memleket ve halk, gelenek gibi kaygıları pek dikkate almayan, sadece evrensel ve modern anlayışlar, eğilimler ile ilgilenen ama özgün kişilik ortaya koymayı ülkü edinen davranışlar vardı.

Bundan sonra da ideolojik veya yalnız sanat kaygusu taşıyan grup hareketleri birbirini izlemiştir. Ancak bunlar, artık incelemesi zorlaşan bir artış ve çeşitlilik gösterdiği gibi, grup ve ekol kavramlarından beklenen ortak stil ve eğilim ögelerine pek sahip değildirlere. Daha çok pratik amaçlarla (dayanışma gibi) oluşan bu gruplar pek uzun da sürmemektedir.

İlgi çekicidir ki, bu kadar evrensellik ve çağdaşlık arayışı içinde olan resmimizde, temelli soyut ve non-figüratif sanat tutumu ancak 1950’li yılların sonunda yer etmiştir.

2. Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda Türk ressamlarının sayıları devamlı artmış; eğilim ve davranış türleri devamlı çeşitlenmiş; faaliyetleri devamlı yoğunlaşmıştır.

Farklı kaynak ve motiflerden gelişmekle birlikte, mimarlıkta beliren millî kişilik arama tartışmalarına paralel olarak resim sanatında ve sanatla ilgili çevrelerde de bir “millî-uluslararası” veya “yerli-evrensel” çekişmesi görülmüştür. 1960’lı yıllarda bu tartışmalar mimarlık alanında yatıştığı halde, resim sanatı ile ilgili olarak bugüne kadar zaman zaman hareketlenerek devam etmiştir.

Bununla birlikte resim sanatında gittikçe daha serbestleşen bir ortam oluşmuştur. Toplumda da resime karşı ilgi şaşılacak bir artış göstermiş; resmî kuruluşların çoğu birer sanat galerisi açtığı gibi, özel galeriler ve sanat dükkânları da ara sokaklara yayılacak kadar çoğalmıştır. Seyirci ve özellikle sanat müşterisinin çoğalması, sanatçıların eskiye kıyasla ekonomik ve moral yönden daha çok tatmin olması ve teşvik görmesi sonucunu vermiştir.

Şu anda Türkiye’de dört kuşaktan sanatçılar, her biri kendi başına veya gruplar halinde çok çeşitli denemelerle eserlerin verildiği bir ortam yaratmışlardır. Genç, yaşlı, bir çoğu çeşitli yönelişlerden geçmiş; hattâ aynı zamanda bir kaç ayrı yönde ve anlayışta çalışmalar yapanları olmuştur.

Bugünkü Türk ressamaları arasında, eski tarzlarını devam ettiren Mahmud Cûda, yakın zamanda kaybettiğimiz Eşref Üren gibi yaşlı üstadlar; non-figüratif, soyut anlayışlara ve diğer yeniliklere açılmada gençlerden daha “hızlı” İhsan Cemal Karaburçak gibi yine yaşlı sanatçılar; naif görünümlü, yerli özellikleri ele alan ve kendini yalnız doğulu değil “doğucu” olarak tanımlayan tasvirici Oya Katoğlu gibi olgun kuşak sanatçıları; çeşitli teknikler ve sosyal realizm’den soyut’a kadar değişik eğilimleri deneyen Mimar Cihat Burak gibi otodidakt ressamalar vardır. Aynı eğitimi gördükleri halde Neşet Günal kalın konturlu, masif, anıtsal biçimler, az gölgeli düz renkler ile ilk resimlerini verdikten sonra köyü ve köylüyü ele alan, acı ve yoksul hayatı tasvir eden, siyah, gri ve toprak renklerin hâkim olduğu resimlerinde hüznü bir stil tutturmuş; Nedim Günsür ise “hikâyeci” tutumdan uzaklaşan, mesajını çizgi, istif, renk uyumu, ustaca ayarlanmış renk değerlerinin değişimi ile veren ve böylece konuyu geri plana iten bir tarz geliştirmiştir. Turan Erol, bugün artık orta yaş geçmiş bulunan yeni Cumhuriyet ressamaları içinde, sanatı kadar düşünür ve yazarlığı ile de en etkili simalardan biridir. Çizgisel düzenlemelere yer vermediği, resme doğrudan doğruya fırçayla boya sürerek başladığı izlenimi uyandıran eserlerinde, bazen benek, bazan leke olarak kullanılan renklerin hâkimiyeti tercih edilmiştir. Bazan akla illüzyonist bir tutumu getiren soyutlayıcı bir stil tutturmuştur. Aynı kuşağın en önemli ressamlarından biri de Adnan Turani’dir. Boya tabakalarının uyumuna dayanan kompozisyonlarıyla klâsik denebilecek bir soyutçudur. Bazan boya tabakaları arasına Uzakdoğu veya eski İslâm yazılarını andıran çizgiler düzeni de katar.

Ankara’daki sanat hayatının bu iki önemli figüründen başka, bir ara “Ankara Ressamları” diye de anılan bir grup görüntüsü veren ve başkentin sanat atmosferini canlandıran daha bir çok usta sanatçı vardır. Orhan Peker; Almanya, Avusturya ve İsviçre’de sanatını geliştirme fırsatı bulmuş; önde gelen sanatçılarımızdan biriydi. Eklektik denilmesine yol açacak kadar arayıcı ve deneyici bir sanat kişiliği göstermiştir. Tabiatı reddetmeden de soyutluğa ulaşabileceği, çizgi ve renk ile metafizik bir anlam ve görünüşe varılabileceğini savunurdu. Çeşitlemeler, diziler, postere benzer kompozisyonlar, değişik gravür teknikleri onun bu özelliklerini yansıtan ünlü bir araştırmalar koleksiyonu oluşturmaktadır.

Grafik Sanatlar :

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Sabri Berkel ve Léopold Lévy'nin başlattığı gravür çalışmaları ancak 1950'lerden itibaren belirgin bir gelişme göstermiştir. Zamanla bu tür çalışma imkânlarının çoğalmasa bu tekniğin yayılıp, sevilmesinde rol oynamıştır.

1920'lerdeki Alman Bauhaus deneyinden örnek alarak ve Stuttgart Akademisi profesörlerinden Adolf Schneck'in danışmanlığı ile 1957'de İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu açıldı. Grafik sanatların gelişmesinde, yayılmasında önemli görevler yüklenen Yüksek Okulda 1962'de iyi donatılmış yeni bir gravür atölyesi daha açılarak, genç sanatçıların çalışma imkânları artırıldı.

1960'lı yıllarda Eğitim Enstitülerinin Resim-İş bölümlerinde grafik baskı yapma imkânları genişletildi.

Geleneksel Türk Resim Sanatı'nda "pentür"den çok grafik karakteri sezilir; grafik unsurları ince bir el mahareti ile işleyerek üstün kaliteli eserler verilmiştir.

Yeni Türk Grafik sanatçıları arasında, çağdaş plastik değerlere sahip kişisel ve evrensel ifadeler getiren ve sanatlarını tarihî mirasla bağdaştırmayı deneyenler vardır.

Asıl çalışmaları yağlı boya türünde olduğu halde, zaman zaman grafik işlere yönelenler olduğu gibi; tahta, linoleum, litografi, bakır gravür, serigrafi gibi tekniklerin uzmanı olanlar da vardır.

Mustafa Asher başta olmak üzere, Nevzat Akoral, Aliye Berger, Muammer Bakır, Erol Deneç, Gündüz Gölünü, Güngör İplikçi, Mustafa Pilevneli, Uğur Üstünkaya, Fethi Karakaş gibileri gravürcüdür. B. R. Eyüboğlu, E. Eyüboğlu, E. Kalmık, F. Kayaalp, C. Tollu, T. Zaim, O. Peker, S. Berkel ise ara sıra gravüre eğilenlerdendir.

Türk grafik sanatlarında ilk akla gelen Mustafa Asher, çok genç yaşta grafik sanatlara modern resmin bütün kaygı ve ilkelerini uygulamıştır.

1958-1974 arasında seçkin Türk gravür eserleri Doğu Avrupa, Rusya, Tunus ve Cezayir'de sergilenmiştir.

Heykel :

Güzel Sanatlar Akademisinde yapılan reformda 1937'den itibaren heykel bölümünün başına getirilen Prof. Rudolf Belling (Berlin 1886-Münih 1972) soyut modern heykel sanatının dünyadaki öncü-

lerindendi ve Nazi rejimiyle bağdaşmadığı için Türkiye'nin daveti çok uygun düşmüştü. Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu gibi Avrupa'da yetişmiş mevcut öğretim kadrosundaki sanatçıları kendi asistanı ve tercümanı olarak çalıştıran Belling, 1950'li yıllara kadar Türkiye'deki tek otorite olarak heykel eğitimini sürdürdü. Kendisi gelmeden yetişmiş bir kaç heykeltimiz dışında bugünkü Türk heykelticileri kadrosunun büyük bir bölümü ya onun öğrencisi olmuş ya da ilk heykel disiplini onun öğrencilerinden ve kurduğu düzenden almıştır. Son üniversite oluşumuna kadar Akademide heykel öğretimi ana çizgileriyle onun kurduğu düzende yürümüştü.

Kendi sanat görüşü çağımıza yenilik getirdiği halde Belling, öğrencilerin klasik formasyonu tamamlamadan yeni akımların etkisiyle işin kolayına kapılıvereceği korkusuyla, buradaki öğretiminde modern hareketlere yer vermedi. Tabiatı incelemeyi, plastik sorunları antik örneklerle açıklamayı temel alarak, sanatın geçirdiği bütün gelişmeleri anlayabilecek sanatçılar yetiştirmek istemişti. Onun istikrarlı eğitimi ve Atlı İnönü heykelinde olduğu gibi, eserlerindeki teknik uygulamaları çok faydalı olmuştur. Anıtsal bir eser tasarlarken, önce onun tam istenen oranlarda incelikli bir maketini hazırlayıp sonra derece-derece ölçekli olarak büyötmeyi ve döküme hazırlamayı Türkiye'de ilk o öğretti.

Belling'in öğrencileri, yalnız sonraki kuşakların hocası olarak değil; Hüseyin Anka Özkan, Hakkı Atamulu, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı, Hüseyin Gezer, Turgut Pura, Şadi Çalık gibi bazıları da Türkiye'nin önde gelen heykelticileri kimliği ile de etkili oldular. Bunlar ve diğerleri figüratif bir sanat anlayışıyla yetiştiler; sonraları çeşitli yöntemler ve stilleri benimseyerek modern hareketlere yöneldiler.

2. Dünya savaşından sonra hızla gelişen haberleşme imkânları ve ilerleyen teknik sayesinde, soyut ve non-figüratif sanat anlayışı bütün sınırları aşarak dünyaya yayıldı. Ne kadar ilgi çekicidir ki, modern heykelticilik anlayışı, gelişmesinde büyük bir payı bulunduğu halde, 1937'den sonra Türkiye'ye adeta Belling'e rağmen girmiştir. Zamanla Belling'in öğrencisi olanlar da, daha önce yetişen Z. Müridoğlu, H. Bara gibi heykelticiler de bu yeni anlayışlara yöneldiler ve Akademi'de de artık liberal bir eğitim tutumu yerleşti.

Birçok heykeltici için Atatürk heykelleri ve İzmir Fuarına yapılan dekorasyon çalışmaları geçim ve teknik tecrübe desteği olmaya bu

dönemde de devam etti. Devletin düzenlediği ve özel sergilere katılan heykeltçilerimizin sayısı giderek arttı.

Türkiye’de anıtsal heykeltçilik alanında en büyük faaliyet 1951-53 yılları arasında gerçekleşti. Atatürk’ün Anıtkabir külliyesi için heykeller ve kabartmalar hazırlandı. Belling bu çalışmalarda önemli görev yüklendi; yarışma jürisinde üye, anıtların taşa uygulanması için İtalya’dan özel olarak ustaların getirilmesi ve çalıştırılmasından sorumlu, hattâ bütün plastik projenin yürütülmesinde yönetici oldu. Nusret Suman, Z. Müridoğlu, H. Bara, H. Anka, İ. Koman gibi sanatçılar bu projede, iki grup hâlinde 6 büyük figür, 24 aslan heykeli ve çok sayıda kabartma kompozisyonları meydana getirdiler. Bütün bu eserlerin “neo-klasik” bir karakter yansıttığı söylenebilir.

Bu olaydan sonra Türk heykeltçileri dış ülkelerle ilişkilerini çoğalttılar. Daha önce yalnız eğitim için ve bir-iki sergi dolayısıyla dışa açılan bazı sanatçılarımıza karşılık, 1950 li yıllardan itibaren uluslararası sergilere ve yarışmalara katılanların sayısı gittikçe arttı. Resim alanında görüldüğü üzere, 25 yıldır değiştirmedığı anlayışını terkederek yeni denemelere girişen eski üstadlar bu yeni kimlikleriyle yurtdışında varlık göstermeye başladı: H. Bara, Z. Müridoğlu, Ş. Çalık Londra’da meçhul siyasî mahkûm anıtı yarışmasında bazı ödüller kazandı. H. Bara’nın burdaki eseri soyut bir çalışmaydı ve Türkiye’nin ilk alüminyum dökme heykeliydi (1953).

Özellikle H. Bara gibi bir hocanın böyle yenilikçi tutumu Akademi’deki eğitimi daha da etkiledi; yetişkinlerden öğrencilere kadar bazı sanatçılar non-figüratif heykele büyük ilgi gösterdiler.

1955’te İstanbul Fransız Konsolosluğu’nda Paris’te yetişen ressamlar ve heykeltıraşlar sergisi düzenlendi. Sergilenen soyut ve non-figüratif eserler arasında İlhan Koman’ın gezginci esnaf dükkânı etüdü boyalı ve sökülüp takılabilir türde Türkiye’nin ilk plastik eseri idi.

1957’de Amerika’daki “Minimal Art” hareketinden 10 yıl önce Şadi Çalık, biraz şaka niteliğinde de olsa, kaideye dik saplanmış bir çubuktan ibaret eserini “Minimumizm” adını vererek, Amerikan Haberler Merkezi’ndeki sergiye koydu.

1961’de Kuzgun Acar (Belling ve Bara’nın öğrencisi) Paris 2. Gençlik Biennalinde birincilik ödülü kazandı; böylece bir uluslararası sergide birincilik ödülü alan ilk Türk heykeltçisi oldu.

1964 de Hüseyin Gezer, Antalya'daki Millî Yükseliş Anıtı'nda, kaidenin sadece bir taşıyıcı öge olarak ayrı tutulmasına karşı çıkıp onu eserin ritmine, plastik düzenine ve ifadesine katılan bir parçası olarak değerlendirdi; genel kompozisyona da anıt fikrine daha uygun bulduğu diyagonal hareketi hâkim kıldı. Ankara Hacettepe Üniversitesi için hazırladığı Atatürk anıtında plastik ifadenin, âdetâ figüratif unsurları silmişçesine ağır bastığı soyut havalı bir eser ortaya çıkardı. Her iki anıt da kendi özellikleri bakımından Türkiye'de ilk örneklerdir.

1965'ten sonra yabancı ülkelerin çeşitli temsilciliklerinde yabancı sanatçıların eserlerinin daha sık sergilenmesi, sanat seyircimizin de, sanatçımızın da ufkunu genişletti; sanatçılarımızın yurt dışına gitmesi kadar dünyayı izlememize yardımcı oldu.

Biraz içe kapanık da olsa sağlam bir temel üzerine geliştirilmesine uğraşmış olan Türk heykelticiliği zamanla dünyadaki bütün sanat hareketlerine açılmıştır. Gelişme ortamının, araç-gerek donanımının hâlâ fakir olduğu ve başlangıçtan bu yana geçen zamanın kısalığı gözönüne alınırsa, Türk heykelticiliği hızlı gelişmiştir denebilir. Mimari ve resimdeki ulusal-uluslararası veya yerli-evrensel çekişmesi heykel ile ilgili olarak da zaman-zaman ortaya çıkmıştır; fakat çok daha yumuşak ve iddiasız biçimlerde... Belki de heykel için yönelinmesi istenecek millî nitelikli bir kaynak göstermekte zorluk çekilmektedir... Günümüzde Türk heykeltıraşları tabiata bağlı çeşitli yorumlardan non-figüratif uygulamaların her çeşidine, geometrik soyutlamadan mobil ve "cibernetik"e kadar her doğrultuda araştırma ve denemeler yapabilmektedir. Görünüşe bakılırsa maddî kaynak ve dolayısıyla teknik imkân sıkıntısından başka önlerinde engel yoktur.

Mimarî

Bruno Taut 1938'de öldü. Mühendis Mektebi çekirdeğinden geliştirilen İstanbul Teknik Üniversitesi, yabancı hocaların da katkısıyla o zamanki dünya standartlarına göre güçlü bir bilim ve teknik ocağı haline geldi.

Akademi'de E. Egli'nin teşvikiyle kurulan Türk Mimarîsi seminerinde S. H. Eldem öğrencilerine çok sayıda Türk konak ve evinin rölövelerini ve ayrıntı desenlerini yaptırmıştı. Ortaya çıkan malzemenin çekiciliği, üstadın millî mimarî özlemini kamçılacak dedecedydi.

Modern fonksiyonel yapıları başarılı olduğu halde, S. H. Eldem Türkiye'ye özgü bir millî stil yaratılması konusunda dileklerini ve şikâyetlerini devam ettirdi. Bir ara antidemokratik bir düşünceyle, millî mimarî oluşturulması için devletin müdahalesini isteyecek kadar kendini bu davaya kaptırmış görünüyordu. Onun yanı sıra Z. Sayar, Behçet ve Bedrettin gibi diğer yazar mimarların yayınları, sonunda "İkinci Millî Mimarî" denilen akımın oluşmasına yol açtı: 1940-1950. Ne var ki bu, tam olarak aynı görüşte birleşenlerin ortak bir hareketi değildi. Millî Mimarî'den ne anlaşıldığı billûrlaşmış bir stil, bir ilkeler sistemi olarak açıkça ortaya konamamıştı. Çağdaş yöntemlerle Türk kültürüne özgü bir Millî Mimarî yaratmak, bir ideal, bir özlem olarak kalmış; tam anlamıyla gerçekleştirilememişti.

Nazi rejiminin "Reichstil"ini etraflıca tanıtmayı amaçlayan Alman Mimarî Sergisi dolayısıyla 1942'de Türkiye'ye gelen ve sonra yıllarca İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesinde ders veren Paul Bonatz'ın getirdiği "Zeitlos" (her zaman için geçerli-ebedî) mimarî anlayışı, yerli mimarların millî stil düşüncesiyle karışarak, (S.H. Eldem'in seminerindeki öğrenci rölövelerinin de esin kaynağı olduğu) biçimci bir tarz ortaya çıktı: Geleneksel Türk Ev'inden çatı biçimi, saçak, cumba-çıkma v.b. gibi unsurlar alınıp, kesme taş cepheleriyle anıtsal ve gösterişçi ifadeli binalara uygulandı.

Bu tarzın yayıldığı 2. Dünya Savaşı yıllarında ünü parlayan Türk mimarlarından Emin Onat, Paul Bonatz ve S. H. Eldem ile birlikte, bazan da başkalarıyla veya tek başına bir çok büyük projede yer aldı. İsviçre'de öğrenim görmüş ve 1943'te İ.T.Ü. de profesörlüğe getirilmiş olan E. Onat, önceleri eklektik tutumlardan uzak durmaya çalışmış; Avrupa'da gelişen modern inşaat tekniğine dayanan fonksiyonel, iddiasız, sade ve kullanışlı planda (Sivas Halkevi gibi) binalar yapmıştı. Sonra S. H. Eldem'in yerli-millî stil arayışına ve P. Bonatz'ın anıtsal gösterişçi tutumuna katıldı; fakat aşırılığa varmamaya çalıştı. Böylece bir bakıma yine eklektik bir karakter kazanan Millî Mimarî anlayışıyla yapılan eserlerin bazı ünlü örnekleri şunlardır:

Emin Onat-Orhan Arda: Atatürk Anıtkabiri projesi (uluslararası yarışmada 1. ödül-1942);

S. H. Eldem-E. Onat: İstanbul Fen ve Edebiyat Fakülteleri topluluğu (1943);

S. H. Eldem - E. Onat:-P. Bonatz: Ankara Fen Fakültesi;

S. H. Eldem - E. Onat: İstanbul Adalet Sarayı projesi (1949);

Bu tarzın diğer bazı denemelerinden şu örnekler de anılabilir:

Feridun Kip - İsmail Utkular - D. Erginbaş: Çanakkale Anıtı (1944);

S. H. Eldem: İstanbul Taşlık Gazinosu; ayrıca P. Bonatz'ın Ankara'da fonksiyonel uluslararası tarzdaki Sergievi'ni Opera binasına çevirişi. . .

Cumhuriyet'in başından beri yabancı uzmanlara yaptırılan veya çoğunlukla Avrupa örneklerinden esinlenen planlama çalışmaları; ülkemizin, toplumumuzun tarihi, sosyal, doğal araştırmalarına dayanmayan Avrupa şehircilik esasları kabullenilmiştir. Bu kabullerin şimdiye kadar başka alternatifini de somut olarak ortaya konmamıştı; böylece kentlerimizde çevreye uymayan dokular gelişmiştir.

Bir yandan konut bunalımı karşısında çözüm getiremeyişi, öte yandan fabrika, üniversitesi ve çeşitli iş yerleri, büro binaları gibi gittikçe artan yeni tiplerin icapların karşısında yetersiz kalması, "İkinci Millî Mimari" denen akımı ve diğer eklektik tutumları işe yaramaz, ilgi görmez hâle getirdi. Fonksiyonel, sade ve akılcı binalar tekrar rağbet kazandı.

1950 lerden itibaren mimari fikirler bakımından serbest bir dönem başladı.

Resimde ve heykelde görüldüğü gibi, başta E. Onat, S. H. Eldem olmak üzere ileri yaştaki üstadların da başarılı çağdaş uygulamalara tekrar yöneldiği görüldü.

Dünyanın ünlü mimarlarından kopyalar, büyük endüstri binaları, şehircilik çalışmaları, "uydu-kent" ve "campus" düzenlemeleri v.b. gibi çeşitli konu ve tarzlarda işlerle uğraşmak artık başlıca faaliyetlerdir.

1960'larda Türk mimarları Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Richard Neutra, Skidmore, Owings, Merrill gibi büyük ve ünlü mimarların çok etkisinde kalmışlardır. Çağdaş dünyanın en yeni yaratışlarını ve yaklaşım tarzlarını izlemeye, aktarmaya, incelemeye ve yorumlamaya çabalayan Türk mimarları böylece bu kez de başka bir yönde eklektik davranışa sürüklenmişlerdir. Görünüşleri, cephe ayrıntıları, çevreye ve iklime uyması, yöneliş ve konumu gibi açılardan Türkiye şartlarıyla bağ-

daşması gerçekleştirilememiş (belki de pek düşünülmemiş) yapılar ortaya çıkmıştır,

Bu arada “mimarsız mimarî” diye kara mizaha benzer biçimde anılan bu kentlerin çevresini kuşatan gecekondu, konut bunalımını bütün acılığıyla yüzümüze vurmaya devam ediyor. Bunlara dikkatle bakınca, maddî imkânları elverse belli bir yaşayış tarzına en iyi cevap veren binaların, üstelik fırsat bulununca şirin biçimlerle, kurulmasına gayret edildiği farkediliyor. Bu noktada, halk resmi konusunda olduğu gibi, aydın ile (hiç değilse mimar ile) halk birbirinden kopuk olmasa, yerli fakat fonksiyonel ve akılcı, hem de çağdaş bir mimarî doğabilirdi düşüncesi akla geliyor. Fakat alt yapı ve sağlık şartlarının yokluğu bu romantik düşüncenin yersizliğini hemen ortaya koyuyor. Esasen “entellektüel” düzeydeki modern Türk Mimarîsinin de kentlerin dışında ele aldığı ve Batı'nın “satellite” kentlerini örnek tuttuğu toplu yerleşmeler henüz birkaç örnek dışında yeterli derecede akılcı ve iyi planlanmış görünmüyorlardı.

Bütün bunlarla birlikte bugün Türkiye’de bir yandan da tabii ve tarihî çevre ile malzeme, inşaat yöntemleri, ölçek ve orantıların ilişkilerini araştıran, modern teknik ve akılcı yöntemlerle yerli, hiç değilse özgün bir estetik kaygısını bağdaştırmaya çalışan, söz gelişi Cengiz Bektaş gibi bir çok mimarlar yetişmiş bulunmaktadır. Bunlardan, Pakistan’ın İslâmâbâd Câmisi için açılan uluslararası yarışmada birincilik ödülünü kazanan Vedat Dalokay, aynı yarışmada ikinciliği kazanan Bülent Özer - Cengiz Eren - Öner Tokcan grubu, Londra Câmisi için açılan uluslararası yarışmada ikinci ödülü kazanan Yaşar Marulyalı-Levent Akyüz gibi kendilerini Türkiye dışında kabul ettirebilenleri vardır.

Ayrıca modern üniversite “campus”u için oldukça başarılı sayılabilecek bir örnek olan Behruz Çinici - Altuğ Çinici’nin Orta Doğu Teknik Üniversitesi, K. Ahmet Arû’nun Batı’daki düzenlemelere benzeyen İstanbul 4. Levent yerleşmesi, fonksiyonel kübik inşaat tarzı ile bölgesel estetik kaygısını bağdaştırmaya çalışan T. Cansever’in Ankara’da Türk Tarih Kurumu, S. H. Eldem - O. Çakmakçioğlu’nun Ankara’da Hindistan Büyükelçiliği, her alanda her türlü denemeye girebilen ve artık sayılamayacak kadar çoğalan her yaştan Türk mimarları ve eserlerinin bir kaç örneğidir.

Sonuç olarak denebilir ki, bugün Türkiye’de her üç sanat alanında da Batı dünyasındaki çağdaş hareketler ve anlayışlar geçer-

liktedir. Sanatçılar bağımsız ve bireysel olarak her türlü çalışmalara yönelebilmektedirler. Esasen 18. yüzyılın son çeyreğinden beri toplumun her katı ve konusu için Batı'ya entegre olmak temel ülküdür.

Dünyaya egemenliğini kabul ettirmiş Batı kültür ve medeniyetini kavrayıp özümlemek bugün gerçekten de tek çıkar yoldur. Ancak bu yola yönelirken kendi tarihi kültür yapımızı ve sanatlarımızı temelli unutmak, zihinlerden silmek şart mıdır?

Bu gibi sorunların akla gelmesi çâresizdir; cevapları da bir solukta verilemez kanısındayız.

Bütün bunlarla birlikte bugün kaliteli ve zengin sayılacak bir sanatçılar ve sanat çevresi gelişmiştir. Ama ne var ki, hâlâ bu sanat varlığı ve olayları iki büyük şehirde ve nisbeten "seçkinler" sayılabilecek bir kesimle sınırlı olup halktan kopuk kalmaktadır. Aydından ve sanatçısından kopuk kalan halk, böylece doğan boşluğu, soysuzlaşmış, abartmayı yaratış sanmış sözde sanat eserleriyle, çirkin müzik, çirkin dekorlu veya zevksiz, özenti resimli halılar v.b. eşyalarla doldurmaya çalışmaktadır.

BİBLİYOGRAFYA

- Arel, A.: *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi yayını.
- Arik, R.: *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1976, Türkiye İş Bankası yayını.
- Aslanoğlu, İ.: *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara 1980, (Middle East Technical University).
- Berk, N. – Gezer, H.: *Elli Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul 1973 (Türkiye İş Bankası yayını.)
- Berk, N. – Turanî, A.: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, cilt 2, İstanbul 1981.
- Cezar, M.: *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971, Türkiye İş Bankası yayını.
- Cezar, M.: *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl: 1883 – 1973*, İstanbul 1973.
- Eldem, S.H.: “Milli Mimari Meselesi” *Arkitekt*, sayı 9-10, 1939.
- Eldem, S.H.: “Yerli Mimariye Doğru” *Arkitekt*, sayı 3-4, 1940.
- Giray, K.: Mahmut Cuda, Ankara 1982, Türkiye İş Bankası yayını.
- Goodwin, G.: *A History of Ottoman Architecture*, London 1971.
- Junghans, K.: *Bruno Taut 1880 – 1938*, (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft) Berlin 1970.
- Koch, W.: “Ankara ve Holzmeister”, Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni, sayı 146, İstanbul 1954.
- Lewis, B.: *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford 1968, 2 nd ed. (1 st ed. 1961).
- Önsezgin, K.: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, cilt 3, İstanbul 1982.
- Renda, G.: *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700 – 1850*, Ankara 1977 (Hacettepe University).
- Renda, G. – Erol, T.: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, cilt 1, İstanbul 1980.
- Sözen, M. – Tapan, M.: *Elli Yılın Türk Mimarisi*, İstanbul 1973, Türkiye İş Bankası yayını.
- Turanî, A.: *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara 1977, Türkiye İş Bankası yayını.
- Unat, F.R.: *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri*, Ankara 1968.
- Uzunçarşılı, İ.H.: *Osmanlı Tarihi*, vol. 4, Ankara, 1956, Türk Tarih Kurumu yayını.
- Yavuz, Y.: *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, Ankara 1981 (Middle East Technical University).