

# CUMHURİYET SÜRECİNDE TÜRK SANATI\*

*Prof. Dr. Günsel RENDA\*\**

Çağdaşlaşmayı hedefleyen yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti, çok kapsamlı bir kültür devrimi gerçekleştirmiştir. Atatürk, çağdaş bir Türkiye'nin yaratılması için hızla uygulanacak bir kültür politikasının gerektiğini daha ilk yıllarda söylemiştir. Cumhuriyet ideolojisinin biçimlendirdiği kültür devrimi, ivedilikle topluma mal edilecek ve çağdaşlaşmanın göstergesi olacaktır. Bilime dayalı batı uygarlığını örnek alan bu çağdaşlaşma, Osmanlı'nın son dönemlerinde gözlemlenen batılılaşma ya da yenileşmeden farklıdır. İmparatorluk döneminde gerçekleştirilen seçmeci batılılaşma, daha çok saray çevresi ve elit zümreyle sınırlı kalmıştır. Cumhuriyet döneminde sürdürülen kültür politikaları ise, öncelikle halkın eğitilmesini öngörüyor; çağdaşlaşmanın gereği gerçekleştirilecek devrimlerin yayılmasını bu eğitim seferberliğine bağlıyordu. Devletin hedeflediği kültür devriminde, güzel sanatlar önemli bir yer alıyordu. Kültür ve sanatta çağdaşlaşmanın iki önemli yolu vardı. Birisi, ülkenin tarihiyle bağlantılı kültür mirasını araştırmak ve sergileyerek halka mal etmek; ötekisi ise, batının çağdaş sanat kuramları ve yöntemlerini izleyen, ama kökünü geleneklere dayayan bir Türk sanatı var etmek.. Nitekim Cumhuriyetin ilk on yılında izlenen kültür politikası sonucunda devlet, sanatın her dalında yönlendirici, özendirici ve koruyucu rolünü korudu.

Atatürk, daha Cumhuriyetin ilk yıllarında, yurdun çeşitli yörelerinde yaptığı konuşmalarda; bir ulusun gelişmesinde sanatın önemli yeri olduğunu vurgulamıştır. 1923'te Adana esnafıyla konuşurken; "*Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur. Yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir*" demiştir. Aynı yıl Bursa'da Şark Sinemasında, halka hitap ederken söyledikleri şunlardır:

*"Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz; itiraf etmeli ki, o milletin terakkide yeri yoktur".*

---

\* Uludağ Üniversitesi Rektörlüğünün düzenlediği "Cumhuriyet ve Atatürk Haftası" etkinlikleri dahilinde gerçekleştirilen konferanslar dizisi çerçevesinde yapılan konuşma, 08. 11. 2002.

\*\* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi.

Nitekim bu yıllarda, güzel sanatların eğitimini, icrasını ve halka tanıtımını sağlayacak olanaklar yaratılmıştır. 1923 yılından sonra, Ankara, İstanbul ve birçok başka şehirde oluşturulan müzeler, açılan sergiler, verilen ödüller; hızla uygulanan bir kültür politikasının göstergeleridir.

Kültür devriminin başarısı için, halkın eğitilmesi ve herşeyden önce kendi mirasını tanıması sağlanmalıdır. Nitekim, ilk Büyük Millet Meclisinin açılışından hemen sonra kurulan millî hükûmetin programında, eski eserlerin derlenmesi ve korunması için Millî Eğitim Bakanlığına bağlı bir Türk Asar-ı Atika Müdürlüğü oluşturulması öngörülmüştür. Millî Eğitim Bakanı İsmail Safa, 6 Kasım 1922 tarihli genelgesi ile, arkeoloji ve etnoloji ile ilgili eserlerin derlenmesi ve korunması için yeni müzelerin kurulmasını istemiştir. Bir-biri ardına açılan müzeler, bu kararın ürünleridir. Birkaç kez Topkapı Sarayı'nı ziyaret eden Atatürk, özellikle padişah portrelerinden ve sarayda kutsal emanetlerin bulunduğu Hırka-ı Şerif dairesinden çok etkilenmiş ve o zamanki müdüre, bunların ivedilikle sergilenmesi gerektiğini belirtmiştir. Çok kısa bir süre içinde, Sarayın bazı bölümleri müzeye dönüştürülerek halka açılmıştır.

1923'te, Konya'da Mevlâna dergâhını gezen Atatürk, O'nun için düzenlenen sema ayinini izlemiş; burada yer alan sanat eserleri ve eşyalarla yakından ilgilenmiştir. Nitekim 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra, buranın müzeye dönüştürülmesini istemiş ve Mevlana Müzesi, 1927'de açılmıştır. Bundan sonra hedeflenenler; geleneksel kullanım eşyasının, folklorik malzemenin yer alabileceği bir Etnoğrafya Müzesi ve arkeolojik bulguların sergileneceği bir müzenin kurulmasıdır. Nitekim 1927'de biten Ankara Etnoğrafya Müzesi ve bugünkü Anadolu Medeniyetleri Müzesi, bu kararların ürünleridir. Kültür mirasımız olan Anadolu uygarlıklarının bir an önce araştırılması ve tanıtılması amacıyla, arkeolojik çalışmalar özendirilmiştir. Bu nedenle, daha önceleri yabancı bilim adamlarının elinde olan arkeolojik kazı ve araştırmaların, Türk bilim adamları tarafından yapılmasını sağlamak amacıyla yurt dışına öğrenci gönderilmiştir. Atatürk, Konya'ya yaptığı bir inceleme gezisinden sonra, İnönü'ye gönderdiği yazıda şunları söylemiştir:

*"İstanbul'dan başka Bursa, Antalya ve Konya'da mevcut müzeleri gördüm... Bunlardaki eserler... kısmen ejnebi mütehassslar tarafından tasnif edilmektedir. Ancak memleketimizin her tarafında emsalsiz defineler yatmakta olan kadim medeniyet eserlerinin 'ilerde tatrafımızdan' meydana çıkarılması... ve geçen sürelerin ihmal yüzünden pek harap hale gelmiş abidelerin muhafazası için Müze Müdürlüklerine ve arkeoloji mütehassslarına kati lüzum vardır. Bunun için Maarifçe harice tahsile gönderilecek talebeden bir kısmının bu şubeye tahsisin muvafık olacağı fikrindeyim".*

15 Nisan 1931'de, Türk Tarihi Tetkik Heyeti, sonraki adıyla Türk Tarih Kurumu'nun kurulması; tarih ve arkeoloji alanındaki çalışmaları hızlandırmış ve bu alanlardaki yayınların uluslar arası kuruluşlarca tanınmasını sağlamıştır. 1931 ve 1932'de düzenlenen tarih kongreleri, bu alandaki araştırmaları dünyaya duyurmayı amaçlamıştır. 1932 Kongresinde bir de sergi düzenlenmiştir. Atatürk'ün, arkeolojik kazılara büyük ilgi duyduğunu ve zaman zaman kazı alanlarını ziyaret ettiğini belgeleyen birçok fotoğraf vardır.

1932 yılından sonra, Anadolu'nun her yerinde kurularak sanat eğitimi veren ve sanat etkinliği yaratan Halkevleri ve Halk Odaları; Cumhuriyet dönemindeki kültür politikasının en verimli araçları olmuştur. Artık ülkede, sanatı halka taşıyan, halka sanatı özendiren bir ortam yaratılmıştır. İşte, özellikle Cumhuriyetin ilk on yılında yayılan kültür politikası hızla ürün vermiş, toplumda bir sanat beğenisi gelişmiş ve sanatçının politik amaçlarla güdümlenmeden yeniliklere özendirilmesi sanatı yaratıcı bir evreye sokmuştur.

Çağdaşlaşma, yalnız plastik sanatlar dallarında olmamıştır. Müzik ve sahne sanatlarında da köklü bir değişim gerçekleşmiştir. Atatürk'ün müziğe verdiği önem, yine O'nun sözlerinden izlenebilir: 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda şunları söyler: *"Musiki ile alakası olmayan mahluklar insan değildir. Müziksiz hayat zaten olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve herşeyidir"*.

Atatürk, tek sesli klâsik Türk müziğini; daha çok başka kültürlerin etkisinde gelişmiş, ifade gücü sınırlı bir müzik türü olarak görmüştür. Ulusal müziğin çağdaşlaşmasını istemiştir. Türk halk müziği ve halk ezgilerinin; Batı'nın çok sesli müzik teknikleriyle geliştirilmesi halinde, evrensel değerlere ulaşabileceği ve daha içerikli bir Türk müziği oluşturulabileceği savunulmuştur. Bunun için de iki şey gereklidir. Batı müziği beğenisini geliştirmek ve Batı müziği eğitimi görmüş müzisyenler yetiştirmek. Gerçi Osmanlı döneminde, Batı müziği Saraya girmeye başlamış; Saraya bağlı bir Muzika-i Humayun orkestrası kurulmuştu. Bu orkestra, 1924'te, Riyaset-i Cümhur Musiki Heyeti adıyla Cumhurbaşkanlığına bağlandı ve müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla, bir de Musiki Muallim Mektebi açıldı. Necil Kazım Akses, Ferit Alnar, Cevat Memduh Altar, Adnan Saygun gibi müzisyenler, Avrupa'ya gönderildi ve Osmanlı döneminde İstanbul'da Darüelhan adıyla eğitim yapan müzik okulu, 1924'te batı ve doğu müziği eğitimini kapsayan bir konservatuvara dönüştürüldü. Bu konservatuvar, 1926-1929 yılları arasında Anadolu'dan halk ezgileri topladı. 1932'de Halkevleri'nin kuruluşu ile, bu görevi onlar sürdürdü. Bu, adeta bir müzik seferberliği idi. Nitekim Atatürk, 1 Kasım 1934'te Meclisin açılışında şu sözleri söylemiştir:

*"Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü musikide değişikliği kavrayabilmesidir. Bugünkü dinletilen müzik yüz ağartıcı değerde değildir... Ulusal*

*ince duyguları düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak ve son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir".*

1934'te Ankara'da bir müzik kongresi toplanmış ve tiyatro, bale opera ve tüm müzik dallarında eğitim verecek bir konservatuvarın Ankara'da açılması kararı alınmıştır. 1935'te Paul Hindemith, Carl Ebert ve Bela Bartok gibi ünlü isimler, Ankara'ya çağrılmış ve Devlet Konservatuvarı, 1940 yılında tüm müzik dalları, tiyatro, opera ve balesiyle hizmete girmiştir. Opera özellikle özendirilmiştir. İlk ulusal opera denemesi, İran Şahının Atatürk ziyareti nedeniyle 1934'te yapılmıştır. Adnan Saygun'un bestelediği 'Özsoy (Feridun)', Halkevi'nde sahneye konulmuştur. Aynı yıl, bir ulusal opera gecesi düzenlenmiş ve Adnan Saygun'un 'Taşbebek' ve Necil Kazım'ın 'Bayönder' adlı operalarından bölümler sahneye konmuştur. Bunlar, Türk operasının gelecekteki atılımlarının müjdecisi olmuştur.

Darülbeydi-i Osmanî adı altında gösteriler yapan İstanbul Tiyatrosu ise, 1927'de Muhsin Ertuğrul'un müdür olarak atanmasıyla yeni bir düzene girmiş; yalnız operet, vodvil ve hafif komedi oynanan tiyatro, yerli ve yabancı yazarların güçlü oyunlarına yer vermiştir.

Cumhuriyet dönemi mimarlık ve heykelini yönlendiren başkent, Ankara olmuştur. Ankara'nın başkent seçilmesindeki amaç, Türkiye Cumhuriyetinde çağdaş bir başkent kurmak ve Cumhuriyetin başarısını modern bir kentle özdeşleştirmektir. Ankara, aynı zamanda kültürel başkent olacaktır. Bunun için, herşeyden önce yeni bir yapılaşma gerekecektir. Bu amaçla, 1924'te, Osmanlı'nın son yıllarında I. Ulusal Mimarî deyimiyle tanımlanan üslûbun kurucularından Mimar Vedat Tek, İstanbul'dan getirilmiştir. Ulus'ta, bugün müzeye dönüştürülmüş olan iki katlı meclis binası ve karşısındaki Ankara Palas Oteli'nin tasarımı ona aittir. Ancak bir anlaşmazlık nedeniyle İstanbul'a dönünce; Ankara Palas, Mimar Kemalettin tarafından bitirilmiştir. Aslında bu yapılar; kemerli fasadları, köşe kuleleri, kubbeleri ve bezemeleri ile Osmanlı nostaljisini yaşatırlar. Ankara'daki Vakıf Hanları da aynı çizgidedir. 1930'da tamamlanan Gazi Terbiye Enstitüsü, bu üslûbun daha da görkemli bir örneğidir. Mimar Kemalettin'in öğrencisi Arif Hikmet Koyunoğlu ve İtalyan mimar Giulio Mongeri gibi Ankara'ya gelen başka mimarlar, Ulus meydanı ile Yenişehir arasındaki aksta çeşitli bakanlıklar ve banka yapıları yapmışlardır. Bu yapıların hepsinde, ulusallığı Osmanlı geleneğinde arayan bir üslûp göze çarpar. Sırasıyla İş Bankası, Ziraat Bankası (1926-1929), Tekel (1928), Koyunoğlu'nun Etnoğrafya Müzesi ve Türkocağı'nda; kemer ve pencerelerde Osmanlı motifleri dikkat çeker.

1930'lı yıllarda, Ankara bir kent plâncısına kavuşmuş; Alman şehir mimarı Jansen, başkenti yeni ve modern bir kent olarak plânlamıştır. Bu plân çerçevesinde, Ulus'tan Çankaya'ya uzanan aksa resmî yapılar yerleştirilmiş-

tir. Ancak bu dönemde yapılan tüm bakanlıklar ve devlet daireleri, yeni bir mimarî çizgi getirmiştir. Ankara'da artık I. Ulusal Mimarî geride bırakılmış ve başkent, gerçek Cumhuriyet ideolojisini sergileyecek yapılarla donanmıştır. Bunlar; uluslar arası Bauhaus akımı izinde işlevsel, gereksiz süslemeye yer vermeyen, yalın ama anıtsal ve daha çok Viyana kübik mimarî okulu etkisinde kalmış yapılardır. 1927'de Theodore Post'un çizdiği Sağlık Bakanlığı'nda olduğu gibi, anıtsal girişleriyle dikkati çekerler. Bu dönemin iki ünlü mimarı Holtzmeister ve Ernst Egli'nin tasarımıyla birbirini izleyen İçişleri Bakanlığı, Ticaret Bakanlığı, Merkez Bankası, Emlak Bankası gibi resmî yapılar, Ankara'ya yeni ve batılı bir başkent görüntüsü getirmiştir. 1937'de, TBMM ve Cumhurbaşkanlığı Konutu tasarımlarını, Holtzmeister gerçekleştirmiştir. Aynı yıl Bruno Taut, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesini yapmıştır. Bu yabancıları izleyen Seyfettin Arıkan gibi Türk mimarlar da, aynı çizgiyi korumuşlardır. Ankara Garı'nın mimarı, Seyfettin Arıkan; Sergi Salonu ise, Şevki Balmumcu'nun eseridir. Bu Sergi Salonu, daha sonra 1947'de Bonatz tarafından opera salonu haline getirilmiştir. Öteki sanat dallarında görüleceği gibi; mimaride de, 1930'lı yıllarda daha modernist bir yaklaşım benimsenmiştir.

1940'lı yıllarda ise, mimarîde ulusallık yeniden aranmaya başlanmıştır. II. Ulusal Mimarî adı verilen bu üslûbun uygulayıcılarından birisi, Sedat Hakkı Eldem'dir. Artık mimarîde aranan, ağırlıklı Osmanlı mimarî öğelerinden çok daha yalın konut geleneğidir. Sedat Hakkı'nın Fen Fakültesi, Emin Onat ve Orhan Arda'nın Anıtkabir tasarımları; II. Ulusal Mimarî üslûbunun başkentteki örnekleridir.

Cumhuriyetin bundan sonraki yıllarında, II. Dünya Savaşı sonrasında uluslar arası modern mimarî çizgisi benimsenmiştir. Hilton ve Ankara Otelleri, bu dönemin ürünleridir. 1960'lı, 1970'li yıllarda ise, daha çoğulcu yaklaşımlar; değişken üslûplar belirmiştir. Turgut Cansever'in Türk Tarih Kurumu, Behruz Çinici'nin Ortadoğu Teknik Üniversitesi ve giderek yükselen gökdelenler, başkente yeni bir çizgi getirmiştir.

Başkentteki kent plânlaması ve yapı etkinlikleri içinde, anıt heykellerin ayrı bir yeri vardır. Kentin belirli kavşaklarında ve önemli noktalarında yer alan, çoğu Atatürk ve Kurtuluş Savaşı anıtları; heykel sanatının gelişiminde büyük rol oynamışlardır. Ülkemizde, batı anlamında heykel sanatının geçmişini, 20. yüzyıl öncesine indirmek zordur. Gerçi Sultan Abdülaziz, özellikle Avrupa gezisinden sonra, heykel sanatına özel bir ilgi duymuş ve hem büstünü, hem de kendisini at üzerinde gösteren bir heykel anıt yaptırmışsa da; bu anıt, kent meydanlarına dikilememiş, Beylerbeyi Sarayı'nda kapalı kalmıştır. 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla, orada bir heykel bölümü oluşturulmuş ve buradan mezun olanlar, 20. yüzyıl başlarında ilk heykel örnekleri vermişlerdir. Ancak Atatürk, Cumhuriyet öncesi dö-

nemde, batı anlamında heykelin, resmi çok daha geriden izlediğinin farkındaydı. Nitekim, 1923'te Bursa'da yaptığı konuşmada; İslâm'da tasvir yasağını açıklamaya çalışmış, yalnızca putperestliğin yasak olduğunu ve heykel yapmanın putperestlik sayılamayacağını özellikle belirtmiş ve *"Münevver ve dindar olan milletimiz, terakkinin eshabından biri olan heykeltraşlığı azami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi, ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlatlarımızın hatıralarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir"* demiştir.

Atatürk, yeni Türk Devletini ve Devrimlerini öteki kuşaklara aktarabilecek anıt-heykel yapımını gerekli görüyordu. Bu anıtlar, Cumhuriyet ideolojisinin simgeleri olacaktı. Nitekim bunların çoğu; askerî veya sivil giysili Atatürk heykelleri ve devrimlere ilişkin kabartmalarla, halkın her kesiminden insanları, Türk Cumhuriyetini koruyacak gençleri, çocukları ve köylüleri betimleyerek tüm ulusa seslenmeyi amaçlar. Önceleri İstanbul ve Ankara'da, ardından öteki şehirlerde yer alacak bu tür anıtlar; Anadolu kentlerindeki meydanlara dikilerek modern kent anlayışını getirecektir. Bu anıtlar, önceleri Krippel, Canonica, Hanak ve Thorak gibi yabancı heykelticilere yaptırılmıştır. Pietro Canonica'nın, Ankara Zafer Meydanı'nda ve Etnografya Müzesi önündeki Atatürk heykelleri; başkentteki ilk anıtlardır. 1930'lu yıllarda ise, akademiye yetişmiş Ali Hadi Bara, Zühdü Müridoğlu, Mahir Tomruk, Kenan Yontunç ve Nusret Suman gibi Türk heykelticiler de; Türkiye'deki birçok kentte anıt-heykel yapmışlardır. 1930'lu yıllardan sonra, özellikle 1937'de, Akademi'nin heykel bölümüne Rudolf Belling'in gelmesiyle Türk heykelticiliği; daha yaratıcı, daha modernist bir evreye girmiştir.

Cumhuriyetin kuruluşunda, resim sanatı; öteki sanat dallarından farklı bir konumdaydı. Batı çizgisini benimsemiş bir resim sanatından söz edilebiliyordu. Gerçi geleneksel Türk resim sanatı, yüzyıllar boyunca el yazması kitapları bezeyen ve dolayısıyla bu el yazmalarının yer aldığı Saray çevresinin dışına pek çıkmamış olan minyatür sanatıydı. Ancak, 18. yüzyıldan sonra Avrupalı ressamın Saray himayesinde çalışmaları; onların ve daha önce Avrupa sanatı eğitimi olanağı bulmuş gayrimüslim sanatçıların, İmparatorluğun başkenti İstanbul'daki etkinlikleri; tasvir sanatına karşı daha yenilikçi bir tutumu yerleştirmişti. Nitekim, önce minyatür sanatında yenilikler, duvar resmi denemeleri ve 19. yüzyılın ikinci yarısında, teknik ve askerî okullarda eğitilmiş ve Saray koruyuculuğunda Avrupa'ya öğrenime gönderilmiş Türk ressamın tuval resimleri; resim sanatına batı anlayışını getirmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'te kurulmasıyla ise, İmparatorlukta batı anlamında sanat eğitimi başlamıştır. Avrupa'ya öğrenim görmek amacıyla gönderilen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları, yalnız Batıdaki yeni akımları getirmekle kalmamış; çeşitli askerî ve sivil kurumlarında sanat eğitimi yaparak yeni bir sanat ortamının oluşmasını sağlamışlardır. Sanatçılar, daha Cumhuriyet öncesinde dayanışma grupları kurmuşlar ve ortak sergiler

açmışlardır. İlk grup, 1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altında kurulmuş ve 1916 yılından sonra her yıl, Galatasaray Lisesi'nde sergi açmıştır. Ayrıca çıkardıkları dergilerle, okurlara, hem Batı sanatı; hem de geleneksel Türk sanatı alanında eğitici bilgiler sunmuştur. 1914 İzlenimcileri veya Çallı Kuşağı diye anılan Nazmi Ziya, Namık İsmail, İbrahim Çallı Avni Lifiç, Hikmet Onat gibi sanatçılardan oluşan bu kuşak, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki devrimlere bilinçle katılarak bir kültürel köprü görevini yüklenmişlerdir.

. Resim alanında batıya yönelik bir ortam, Cumhuriyet'ten önce oluşmuş görünse de; yeni kültür politikaları, resim sanatındaki gelişmelere başka bir boyut getirmiştir. Artık sanatın, toplumun hizmetinde olması ve öncelikle halk tarafından sevilmesini sağlamak gerekliydi. Sanatçıya devlet desteği vererek onu özendirmek şarttı. İşte burada belirtilmesi gereken önemli nokta şudur: Yeni Türkiye Cumhuriyeti, güzel sanatları devriminin bir parçası olarak görmekle birlikte; sanatı, devrimleri yaymada salt bir propaganda aracı olarak kullanmamıştır. Dünyadaki önemli devrimler içinde, sanatı propaganda aracı değil de; ulusal çağdaşlaşmanın bir parçası olarak gören tek lider Atatürk'tür ve bu politika, Cumhuriyet Halk Partisince de sürdürülmüştür. Aynı dönem Sovyet Rusya'sında ya da Nazi Almanya'sında sanat, politik bir kimlik edinmiştir. Türkiye Cumhuriyetinde devler, sanatçıya desteği vermiş; aynı zamanda ona lâik ve özgür bir ortam sunmuştur. Daha 1924 yılında yurt dışına gönderilen 22 öğrenciden 5'inin ressam olması (Cevat Dereli, Mahmud Cuda, Refik Epikman, Muhittin Sebati, Şeref Akdik), bu anlayışın sonucudur. Atatürk'ün, birçok vesile ile sanatı ve sanatçıyı özendirici sözleri ile sanat etkinliklerine katılımından anlaşılan bu tutarlı yaklaşım; Hasan Ali Yücel'in, VI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi açılışında yaptığı konuşmada özetlenmiştir:

*“Plastik sanatlarımızın devletçe resmi kurum ve makamlarca himayesini, ortaçağın makam ve servet sahiplerinin yaptıkları himayelere benzetmemelidir. Demokrat ruhta bir devlet, bu himayeyi ancak sanatkarla halkı birbirine yaklaştırmak manasında yapar. Biz bu anlayışla resmî teşekkülümüzün ilgilerini, Türk sanatkârlarına bir armağan gibi sunmaya gayret ediyoruz.”* (Ulus, 1 Kasım 1944)

Bu anlayış, Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen bir dizi etkinlikle sürdürülmüştür. 1923'ten sonra, yalnız İstanbul, Ankara'da değil; Anadolu'nun birçok yerinde açılan sergilerde, zaman zaman yabancı sanatçılar da yer almıştır. Hatta yurt dışına da sergiler gönderilmiştir. Örneğin, 1937 yılı boyunca Moskova, Bükreş, Atina ve Belgrad'a Türk Sergisi gitmiştir. Devletin satın aldığı resimler, verilen ödüller ve Halkevleri'ndeki sanat etkinlikleri, sanatın gelişmesini sağlamıştır. Toplumda bir sanat beğenisi gelişmiş ve sa-

natçının, politik amaçlarla güdümlenmeden yeniliklere özendirilmesi; sanatı yaratıcı bir evreye sokmuştur.

Bu dönemde resim sanatında önemli gelişmeler olmuştur. Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda; daha önce de sözü edildiği gibi, İstanbul'da Çallı Kuşağı da denilen 1914 İzlenimcileri etkiniydi. 1919'da kurdukları Türk Ressamlar Cemiyetinde birleşmişler, sergi geleneğini geliştirmişler ve *Resimli Dergi* adında bir sanat dergisi çıkarmışlardır. Cumhuriyetin kültür devrimiyile kısa bir süre içinde bütünleşen bu grup, 1923'te Ankara'da Güzel Sanatlar Birliği adı altında bir sergi açarak bu eylemi sergilemişlerdir. Hatta daha önce, izlenimci yaklaşımla İstanbul yaşam ve çevresini resimleyen bu sanatçılar; artık Atatürk ve Cumhuriyetin kurucularının portrelerini çizmiş, yerel temalara ve kırsal kesime eğilmiş, hatta Kurtuluş Savaşına ilişkin resimler bile yapmışlardır. Çallı ve Nazmi Ziya'nın, Atatürk; Avni Lifij'in Fevzi Çakmak portreleri; Namık İsmail'in, Atatürk'ü çiftçiler arasında gösteren resmi ve Kurtuluş Savaşı'nda 'Topçular' adlı eseri, 1920'li yılların ürünleridir.

Ancak daha yenilikçi akımları getiren; 1928-1929'da yurt dışındaki eğitimlerini bitirerek yurda dönen Cumhuriyetin ilk kuşak ressamı olmuştur. Bunlar, İzlenimciliğe karşıt bir anlayışı savunarak, biçim ve kütle ağırlığına ve ifadeci bir anlatıma yer vermişler ve resim sanatında yeni bir çıkış açmışlardır. 1928'de, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni kurmuşlar; 1929 yılında, Ankara Etnografya Müzesi'nde bir sergi düzenlemişlerdir. Münich'te Ekspresyonizm-Kübizm kökenli bir eğitim gören Ali Çelebi'nin 'Vitrin'i ve Ali Kocamemi'nin nüleri, yerel temaları yeğleyen ama geometrik kütleleriyle dikkat çeken Cevat Dereli'nin 'Balıkçılar', kübizmin güçlü savunucusu Nurullah Berk'in 'İskambil Kağıtlı Natürmort'u, Refik Epikman'ın 'Barda', Hale Asaf'ın 'Evler'inin yanısıra; kendisini batı etkisinden yalıtıp, Türk minyatürünün kalıpcı figür anlayışı ve katıksız boya tekniğine yaklaşan Turgut Zaim'in tümüyle kişisel bir üslubu sergileyen eserleri; farklı kişisel üslûpları ile bağımsız çalışmalar yapan bu grubun, özgür bir sanat ortamı yaratmayı amaçladığını gösterir. Bundan sonraki en önemli gelişme; resim sanatında farklı yaklaşımların tartışılması, sanat etkinliklerine kuramsal bir çerçeve aranması ve gerçek bir eleştiri ortamının yaratılmasıdır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin etkinlikleri, bir önceki gruba atfedilen akademizme başkaldırıdır. Nitekim Nurullah Berk, 1929'da *Muhit* dergisinin 13. sayısında çıkan yazısında, akademideki eğitimi neo-klasik bulduğunu belirtir. Gerçekten de, 1930'lu yılların başına kadar akademi, sanat eğitiminde Cumhuriyetin hızına ayak uyduramamıştır. Dolayısıyla bu sanatçıların çıkışı, daha çağdaş bir sanat arayışıdır. Zaten grubun deklarasyonu, bir tür kültür programını içerir; tüzükleri, halkı eğitmek, sergileri Türkiye'nin her yerine yaymak, yayın yapmak ve konferanslar vermek gibi amaçları sıralar. Nitekim bu grup, 1939 yılına kadar Zonguldak, Balıke-



sir, Samsun, İzmit, Bursa gibi illerde sergiler açmıştır. Benimsedikleri üslûplar; Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm gibi farklı eğilimleri içerir. Ortak noktaları, akademikleşmiş görünen İzlenimciliğe karşı çıkmaktır. Amaçları, 20. yüzyılın daha çağdaş akımlarını Türk sanat ortamına yerleştirmektir. Nitekim dönemin yayınlarında da, 1914 kuşağına karşı sert eleştiriler yer almıştır. Onların hâlâ manzara resimleriyle oyalandığını eleştiren kimi yazarlar; sanatta Kübizm gibi daha yenilikçi evrensel akımların, çağdaşlaşmanın gereği olduğunu savunmuşlardır. Örneğin, 1931'de *Son Posta* gazetesinde Peyami Safa, gördüğü bir Galatasaray Sergisi'ni eleştirmiş; bu ressamların sadece yemek odası resimleri, natürmortlar, manzaralar yaptıklarını, “*milli vazifelerine başlıyamadıklarını*” ileri sürmüştür. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 1934'te yazdığı *Demokrasi ve Sanat* adlı kitabında; Türkiye Cumhuriyetinde sanatın çağına uyması gerektiğini ve uygun üslûbun Kübizm olduğunu savunmuştur. Bu da şunu göstermektedir ki; entelektüel ortam, kültür devrimini yansıtacak daha yenilikçi akımların arayışındadır.

Nitekim, Müstakil Ressamlar ve Heykeltçiler Birliği'nin içinden bir grup, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Abidin Dino; 1933'te “d” grubunu kurar. Bunlara daha sonra Zeki Kocamemi, Fahrünnisa Zeid, Eşref Üren, Bedri Rahmi, Turgut Zaim, Eşref Üren, Arif Kaptan gibi sanatçılar da katılır. “D” grubu, daha etkili ve yönlendirici bir rol üstlenmiştir. Kübist ve Cezanne'dan kaynaklanan konstruktivisit, yani yapısalcı anlayışı savunmuş görünürler. Bu sanatçılara göre, tüm kurumlarıyla çağdaşlaşan Türkiye'de sanat, geleneklerden bağımsız bir yenilik yaratmak zorundadır. Bu yenilik, sanatsal yaratıya bilimsel yaklaşım ve düşüncüyü katmakla olabilecektir. Bu grup, Leonarda da Vinci'nin '*la pittura e cosa mentale*' (resim akıl işidir) sözünü ortak bildirge olarak kullanmış ve sanata daha entelektüel bir yaklaşım getirmek istemişlerdir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Demokrasi ve Sanat*, Hilmi Ziya Ülken'in *Resim ve Cemiyet*, Suut Kemal Yetkin'in *Sanat Felsefesi* adlı yapıtları da; onların bu yaklaşımına destek vermiştir. Peyami Safa, A. H. Tanpınar, Vedat Nedim Tör gibi yazarlar da, onlardan yana idi. 1932'te çıkmaya başlayan *Ülkü*, özellikle 1932'de çıkan *Ar*, *Yeni Adam* ve Milli Eğitim Bakanlığı'nda kurulan Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünün çıkardığı *Güzel Sanatlar* dergileri, önemli yayın organlarıydı. Gazeteler, özellikle *Ulus* gazetesinde, sanata ilişkin yazılar çıkıyordu. Bu gazete ve dergilerde, yalnız ressamlar değil; yazar ve felsefeciler, kuramsal ve eleştirel yazılar yazıyorlardı. Çoğuna göre, yeni Türkiye'de çağdaş sanat için en uygun olan üslûp, 20. yüzyıl Avrupa'sında kökten değişiklik yaratan Kübizm'di. Böylelikle yeni Türkiye'nin sanatçısı, aynı dili kullanarak çağdaşı yakalayabilecekti. Ancak, kübist ve soyutlama eğilimlerini çarpık resim gören bazıları, yerellik savunuculuğu yapıyor; tarih bilincinin, halk sanatı kaynaklarının, hatta minyatürlerin, gerçek bir ulusal sanat yaratabileceğini ileri sür-

rüyordular. Onlara göre; Türk sanatı, evrensel bir dille ulusal konulara yönelmeliydi.

Görüldüğü gibi 1930'lu yıllar; ülkede Cumhuriyet dönemi kültür politikasının ürün vermeye başladığı, farklı görüşlerin özgürce tartışıldığı ve sanat etkinliklerin yaygınlaştığı bir dönemdir. Bu dönemdeki önemli bir etkinlik, zamanın Milli Eğitim Bakanı'nın girişimiyle 1933'te Ankara'da yapılan ve 1936'ya kadar her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda açılan İnkılâp Sergileri'dir. Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin kuruluşu ve devrimlerini içeren konuların yer aldığı ilk sergiye; Ali Çelebi 'Yaralı Asker', Çallı 'Zeybekler', Turgut Zaim 'Batı ve Doğu Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı', Halil Dikmen 'İstiklal Savaşında Cephane Taşıyan Kadınlar', Nurullah Berk 'Teyyareciler' adlı resimleriyle katılmışlardır. Bu sergi, ilk kez güdümlü sayılabilecek bir kültür etkinliği olarak kabul edilebilir. Nitekim konuların sınırlandırılması bazıları tarafından eleştirilmiştir. Çoğu yazar, ulusal sanat yaratmanın kopya izlenimini veren kalıpcı resimlerle olmayacağını belirtmişlerdir. Yine de bu sergiler; Anadolu insanının, hatta Anadolu kadının resme girmesinde etken olmuştur. Resim sanatında bundan sonraki gelişmeler; daha değişken, daha çoğulcu ve daha bireysel bir çizgi izlemiştir. Grup oluşturan sanatçılarda, bu değişim farkedilir. Bir yandan ulusal sanat tartışmaları sürüp giderken; bir yandan da yeni etkinlikler gerçekleşmiştir.

1936 yılının önemli olayı, Dolmabahçe Sarayı'nda bugünkü Resim Heykel Müzesi'nde düzenlenen '50 Yılın Türk Sergisi'dir. Geleneksel sanat örneklerinin de yer aldığı bu sergi ve ardından 1937'de açılan bugünkü İstanbul Resim Heykel Müzesi, sanattaki gelişmeler açısından büyük önem taşır. Aynı yıl, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yeni bir yapılanmaya gidilmiş ve Leopold Levy, resim bölümüne; Rudolf Belling ise, heykel bölümüne getirilmiştir. Bunlar; akademizme, kuralcılığa karşı yenilenmeyi savunmuşlardır. Cezanne estetiğine bağlı bir kübist anlayışı benimseyen Levy; Bedri Rahmi, Zeki Faik, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel gibi genç ve yenilikçi yetenekleri yanına almıştır.

Bütün bu gelişmeler çerçevesinde, 1930'lu yılların sonunda resim sanatı nasıl bir evreye girmiştir? Bir yandan, eski etkinliği kalmasa da; izlenimci anlayışla çalışan 1914 kuşağı izleri sürmektedir. Buna karşın, hem Müstakiller; hem de "d" grubu çerçevesinde toplanan bir grup sanatçı, farklı çizgide olsalar da, daha yenilikçi akımları izlemektedirler. Ancak her iki görüş arasında katı tartışmalar sürmektedir. Örneğin, bir grup; Kübizmi, çağdaşlaşan Türkiye'yle özdeşleşebilecek tek üslup olarak görüyor ve yukarıda belirtildiği gibi Baltacıoğlu, Yetkin, Tanpınar, Dranas, Sabahattin Eyüboğlu gibi yazarlar, bu grubun yeniliklerini destekliyor, sanatın, bir yaratma ve yorumlama olduğunu, oysa bugüne kadar taklit yapıldığını ileri sürüyorlardı. Öte yandan, karşıt görüşleri savunan, Fahir Onger, Ulunay, Ratip Tahir Bu-

rak gibileri; bu yenilikleri kuşkuyla karşılıyorlar ve şöyle diyorlardı: “*Bu grubun sanatçıları, resim kurumlarını bilmekte; ancak resim bilmemektedir, halkın, kişinin bilmediği bir lisanla yazılmış bir eseri beğenmesine imkan yoktur. Bunlar yerli Matisse ve Picasso'lardır*”. Bu tartışma ortamının süregeldiği 1930'lu yılların sonunda, Cumhuriyet Halk Partisi programıyla yurt gezileri düzenlenir. 1938'de başlatılan ve 1943'e kadar süren bu gezilerin amacı, Anadolu kültürünün Cumhuriyet tarihi ile ilişkilendirilmesi ve Cumhuriyetin kuruluşundan beri savunulan 'batı araçlarıyla bir ulusal sanat yaratma' ilkesinin irdelenmesidir. Turgut Zaim'in 'Kırşehir'; Sami Yetik'in 'Pazaryeri'; Malik Aksel'in 'Köylü Kızlar'; Bedri Rahmi'nin 'Çorum Kahvesi'; bu gezilerin ürünüdür. Bu gezilere giden sanatçılar, sergiler açarak gezilerini belgelemişlerdir. Artık, Anadolu ve Anadolu insanı konu oluyor; böylelikle, Anadolu insanının sanata yaklaşması sağlanıyordu.

1939 yılının en önemli sanatsal olayı ise, bugüne kadar sürecek olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin başlatılmasıdır. Bütün bu etkinliklerle Türk resmi; daha denemeci, daha yaratıcı bir evreye girmiştir. Yeni gruplar oluşmuş, yeni eğilimler ortaya çıkmıştır. Örneğin, 1941'de kurulan ve Abidin Dino, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Selim Turan'dan oluşan Yeniler Grubu, natüromort ve manzaraların batı taklitçiliği olduğunu iler sürüyor ve duyarlı bir toplumsal gerçekçi anlayışı savunuyorlardı. Hilmi Ziya Ülken'in, *Sanat ve Cemiyet* adlı kitabı ile bütünleşen bu grup; halkın günlük yaşamını, çalışmalarını, sorunlarını ele alıyordu. 1947' de akademiden bir grup, Onlar grubunu kuruyordu. Bu grupta, Turan Erol, Nedim Günsur, Orhan Peker, Fikret Otyam; özgün üslûplarıyla ulusal bir sanat yaratmaya çalışıyorlardı. Aynı çizgiyi sürdüren ve Anadolu halk sanatı ve bezeme motiflerini esin kaynağı yapan bir başka usta, Bedri Rahmi Eyüboğlu idi. O'nun; 'Oyalı Baş', 'Tophane Kahvesi', 'Gece Treni' adlı yapıtları, yerel tema ve motifleri sergiliyordu.

İkinci Dünya Savaşı sonrası 1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili dönemin başladığı; hatta aralıklarla siyasal devrimlerin ortaya çıktığı, toplumda değişik düşüncelerin kültür katmanlarının belirlediği bir dönemdir. Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nün, İstanbul'da Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulması; sanat eğitiminin başka şehirlere yayılmasını sağlamıştır. Özel sektörün sanat yaşamına girmesi, yarışmaların artması, sanat galerilerinin, resim alıcılarının çoğalması; değişen sanat ortamının belirtileridir. Artık sanatçılar, etkinliklerini, gruplar kurmaktan çok; birçok bireysel eğilimi bir arada sürdürmeyi yeğlemişlerdir. Örneğin, Neşet Günal, Neşe Erdok, Özer Kabaş, Mehmet Gülerüz, toplumsal gerçekçiliği benimsemiş; Sabri Berkel, Nurullah Berk, Zeki Faik ise, soyut ekspresyonist ve non-figüratif akımları izlemişlerdir.

Bundan sonraki yıllar, Türk resminde çoğulculuk ve yeni arayışlar dönemidir. Sanayileşmenin getirdiği olanaklar, iletişim araçlarının gelişme-

siyle uluslararası sanat ortamına ulaşma kolaylığı; Türk plastik sanatlarının daha çoğulcu bir çizgide seyretmesine neden olmuştur. 1950'li yıllarda başlamış sanat piyasasının yerleşmesi, sanat eğitimi veren kurumların sayısının çoğalması, hatta özel eğitim yapan atölyelerin oluşması; hem sanatçı sayısının artmasına neden olmuş, hem de daha kişisel üslûpların yerleşmesini sağlamıştır. Türk sanatçısı artık, uluslar arası sanat ortamına girmiştir; batıda ve ülkemizdeki sanat eğilimlerini kişisel deneyimleriyle ve eleştirel bir tavırla değerlendirmektedir. Böyle bir ortamda, geleneksel ve yenilikçi her tür eğilimin, her tür tekniğin denendiği sanat yapıtları üretilmektedir. İşte Türk sanatında sağlanabilen bu hızlı gelişmede; Cumhuriyet'in kuruluşunda Atatürk ve Cumhuriyet Halk Partisince sürdürülen kültür politikalarının ve sanatçıya baştan beri sağlanan özgür ortamın payı azımsanmamalıdır. Farklı ideolojilerin, farklı ekonomik koşulların bir arada yaşandığı ve toplumsal değişimin hızlandığı bugünkü Türkiye'deki sanatçı da, birçok ülkede olduğu gibi bir kimlik arayışı içindedir; ama giderek, daha güçlü bir kimlik kazanmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Aslanoğlu, İ., *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938)*, Ankara 2001.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, I-II-III. Cilt, Ankara 1959-1961.
- Berk, N-A. Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II*, İstanbul 1981.
- Berk, N-H. Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul 1973.
- Cumbur, M., "Atatürk ve Milli Kültür", *Kültür Bakanlığı Atatürk Dizisi*, Ankara 1981.
- Çoker, A., *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*, İstanbul 1983.
- Elibal, G., *Atatürk ve Resim-Heykel*, İstanbul 1973.
- Gezer, H., *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Ankara 1984.
- Giray, K., *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, İstanbul 1997.
- Gökyay, O. Ş., *Ankara Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*, Ankara 1941.
- Gültekin, G., *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, Ankara 1996.
- İnan, A., "Atatürk ve Kültür", *Cumhuriyet'in 50. yıldönümü Semineri*, TTK Yayınları, Ankara 1976.
- Özgü, M., "Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı", *Bellekten*, C:XVII/108, ss. 565-600.
- Özsezgin, K., *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi III*, İstanbul 1982.
- Özsezgin, K., *Türk Plastik Sanatçıları, Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul 1994.

- Renda, G., "Çağdaş Türk Resim Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara 1993, ss. 441-456.
- Saygun, A., *Atatürk ve Musiki*, Ankara 1982.
- Sözen, M.-M. Tapan, *50. Yılın Türk Mimarisi*, İstanbul 1973.
- Tansuğ, S., *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 1986.
- Turani, A., *Batı Anlayışına Dönük Türk Resmi*, Ankara 1984.
- Yaman, Z. Y., "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1923-1938) Üzerine Düşünceler", *Arradamento Mimarlık*, 10 Ekim 1986.
- Yaman, Z. Y., "Demokrasi ve Sanat", *Türkiye'de Sanat*, Eylül/Ekim 1994, Sayı: 1.
- Yücel, Ü., "Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı", *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk*, İstanbul 1983, ss. 417-478.