

TÜRKİYE DİYANET VAKFI
İSLÂM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINLARI

Sempozyumlar / Paneller 1



1. Uluslararası The 1st International
"KUTLU DOĞUM"
İlmî Toplantısı Symposium

İslâm, İslam, Gelenek Tradition ve and Yenileşme Change

İstanbul 1996

**GELENEK ve YENİLEŞMEYE
İSLÂM SANATLARI AÇISINDAN
BİR BAKIŞ**

Beşir Ayvazoğlu

Türkiye Diyanet Vakfı
İslâm Araştırmaları Merkezi

I

Sosyolojinin en belirsiz kavramlarından biri olan geleneği, "bir kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenilenme bilinciyle devam ettirme gücü" olarak anlamayı tercih ediyoruz. Kavramın çerçevesi böyle çizilirse, yenileşmeyi (veya değişmeyi) geleneğin tabii işlevlerinden biri olarak ele almak gerekir.

Bu belirlemeden sonra, tarihin derinliklerine ve geniş bir coğrafyaya dal-budak salmış bir kültürü sosyolojik olarak yok etmenin imkânsız olduğunu ifade etmek istiyorum. Böyle bir gayret, kültürün içine kapanarak yaratıcılığını ve yenilenme reflekslerini, kısacası, geleneğini kaybetmesine yol açabilir. Çünkü içeriden veya dışarıdan ya da aynı anda hem içeriden hem dışarıdan uygulanan baskılar, öncelikle fertlerin bu kültür temeli üzerinde gösterecekleri yaratıcı faaliyeti önler ve bu tehlikeli süreçte, kendini korumak için kabuğuna çekilen kültür, ister istemez, belli şartların ürünü olan ve zamanla içleri boşalan formlara sıkı sıkı sarılarak gitgide yozlaşır.

Bu tebliğde, Türkiye'de yaklaşık iki yüzyıldır yaşanan bu macera ve geleneğin varlığını her şeye rağmen korumak için verdiği mücadele anlatılacaktır.

Türkiye'yi "Batılılaştırmak", bunun için temel kurumları ortadan kaldırarak alternatif bir tarih ve kültür yaratmak isteyen nesillerin yıkmak istedikleri kültürün içinden geldiklerini ve geçmişin içlerinde sonuna kadar bir vicdan azabı gibi konuştuğunu unutmamak gerekir. Ahmed Hamdi Tanpınar'ın eşikten adımını tam atamamış, yani kafasıyla Batı'ya, gönlüyle içinden geldiği dünyaya bağlı, Debûsî'yi sevmesi gerektiğine inanan, fakat

Mahur Beste'den kopamayan adamı, devletin ve devleti yönlendiren aydınların hayata sürekli müdahalesi ile hayatîyetini her hal ve şartta devam ettirmeye çalışan geleneğin trajik var oluş mücadelesini aynı anda yaşamaktadır.

Tanpınar, bu acıklı ikiliği bizzat yaşamış ve bunu eserlerinde yansıtmış bir yazardır. Onu, 1930 yılında, yani bir toplumu birden bütünüyle okur yazarlıktan çıkarıp geçmişiyile irtibatını kopartan harf inkılâbından iki yıl sonra Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde divan edebiyatına şiddetle saldıran ve liselerden kaldırılmasını isteyen bir edebiyat öğretmeni olarak tanırız. Ne var ki kısa bir zaman sonra divan edebiyatı ve genel olarak "Şark" hakkındaki fikirlerini değiştirerek kendisi için tefsir ettiği bir Şark'ta yaşamaya ve asıl yaşama iklimimizin böyle bir iklim olması gerektiğini söylemeye başlayacak, hatta divan şiiri hakkında yanlış olduğunu itiraf etmekten çekinmeyecektir. Ancak Tanpınar, divan şiirini sevmekle beraber, eskiyi sevenlerin çoğuyla anlaşamadığını özellikle belirtmektedir. Onlar, Tanpınar'a göre, divan şiirini beraberce mahpus oldukları daire içinde tanımakta ve yalnız onu bildikleri için onu sevseler bile, bu sevgiye, doğru bir intihabın zevk ve şuurunu koyamamaktadırlar. Halbuki geleneğin en güzel eserleri, onu yaratan zihniyetin dışında sevilenlerdir.

Yahya Kemal'in *Eski Şiirin Rüzgârıyla* yazdıklarını da bu açıdan değerlendiren Tanpınar, "aramızda eskinin devamı olarak yaşayanların onun gazellerini anlayamayacaklarını" söyler. Çünkü Yahya Kemal, eskiyi zamana ve zihniyete bağlı fazlalıklarından arındırmış, en saf şekliyle yaşadığımız zamana aktarmıştır. Geleneği kendi çizgisinde yenileyen, bir yönüyle eskinin devamı, bir yönüyle de ondan tamamen farklı bir şiirdir Yahya Kemal'in şiiri. Özellikle tarz-ı kadîm üzere yazdıkları, ilk bakışta eski gibi görünmekle beraber, divan şiirini yakından tanımayanların farkedemeyecekleri yeniliklerle doludur.

Yahya Kemal'in, Tanpınar'ın da işaret ettiği yenileme gücü inkâr edilemez; fakat bu dikkate değer olayı, geleneğin direnme gücünü hesaba katmadan anlamak da mümkün değildir. Tanzimatçılar'ın ve sonrakilerin kendilerini sürekli hesaplaşmak zorunda hissettikleri divan şiiri, Cumhuriyet döneminde de aydınların gündeminden hiç düşmemiştir. Bu direnme gücünün farkına, bazı "devrimciler" sık sık divan şiirine saldırma ihtiyacını hissederler. Saldırıların en trajik olanı ise, eski şiirin önde gelen uzmanlarından Abdülbaki Gölpınarlı'nın imzasını taşımasıdır. 1945 yılında yayımlanan *Divan Edebiyatı Beyânındadır* adlı kitabında, Gölpınarlı, divan şiirine, Nurullah Ataç'ı bile isyan ettiren ağır bir üslûpla hücum eder. Devrini kapadığı ve artık dönülemeyeceği iddia edilen bir edebiyata böyle ağır bir şekilde saldırma ihtiyacının hissedilmesi, gerçekte bu edebiyatın yaşama gücünü göstermesi bakımından ayrıca ele alınabilir. Söz konusu kitapta, aslında konuşan Gölpınarlı değil, devrin havasıdır. Çünkü Gölpınarlı, ömrünün sonuna kadar, eski şiir üzerinde çalıştığı gibi, geç de olsa yanlışlığını itiraf etmiştir. Divan

Edebiyatı Müzesi'nin açılışı münasebetiyle yazdığı bir yazıda, artık o fikirde olmadığını, hatta *Divan Edebiyatı Beyânındadır*'ı yazdığı günlerde bile öyle düşünmediğini söyleyiverir.

(Okullarımızda eski Yunanca ve Latince'nin okutulmasını isteyecek kadar radikal bir Batıcı olan ve dilimizdeki bütün Arapça, Farsça kelimelere karşı inanılmaz bir mücadele veren Ataç'ın *Divan Edebiyatı Beyânındadır* dolayısıyla Gölpinarlı'yı ağır bir şekilde eleştirmesi aslında şaşılacak bir olay değildir; çünkü şiiri gerçekten bilen ve divan şiirinin değerini çok iyi anlamış bir yazardır. Aslında Ataç, Batı medeniyetine girebilmemiz için divan şiirinden uzaklaşmamız gerektiği inancındadır. Fakat bu şiirin sesiyle öylesine yoğrulmuştur ki, kafasıyla karşı olduğu halde, gönlüyle bağlıdır ona. Bir yazısında, "Biz yaşlılar da, siz gençler de ondan daha büsbütün ayrılmadık, onun sesi bize yabancı gelmiyor; o sesi duyar duymaz içimizdeki şiir teli titremeye başlıyor" demektedir.)

Tanpınar'ın yakın dostlarından Sabahattin Eyüboğlu da kendini divan şiiriyle ilgilenmek zorunda hissetmiş, *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımladığı "Şiirin Yapısı" başlıklı yazı dizisinde, divan şairlerinin bazı beyitlerinin bizi bir nefeste sarhoş edecek kadar şiirle dolu oluşunun sırlarını açıklamaya çalışmıştır. Eyüboğlu'nun üzerinde durduğu bu şiir yoğunluğu, Abdülhak Şinasi Hisar'ı ise "Aşk imiş her ne vâîr âlemde" (1955) adlı bir beyit ve mısra güldestesi hazırlamaya kadar götürür. Güldestesine yazdığı önsözde, Hisar, "bütün mısraları birer icmâl olan klasik şairleri acele ve ihmal ile değil, dikkat ve itina ile okumak" gerektiğini, çünkü onların ferî aşklarını anlatırken bile klasik kalmayı bildiklerini, tırâside bir üslûp içinde, şahsî hayat şartlarından soyutlanmış, bütün zamanlar içinde herkesin iştirak edebileceği duyguları dile getirdiklerini söyler. Bunun için birçok mısra ve beyit, birer darbimesel gibi nesilden nesile geçerek duygularımızı ifadede acze düştüğümüz zaman dudaklarımızdan dökülür.

Ahmed Hâşim de özellikle "Piyâle" şiiriyle birlikte divan şiirinin dünyasına girmeye başlamıştı; Tanpınar'ın isabetle teşhis ettiği gibi, "yavaş yavaş Şark'a doğru kayıyordu".

Her şair neslinin kendini divan şiiriyle hesaplaşmak zorunda hissetmesi, divan şiirinin Abdülhak Şinasi tarafından da işaret edilen zamanlar üstü niteliği ile ilgilidir. Nurullah Ataç'ın o kadar desteklediği Garip akımı bile, Ahmed Hâşim'in şiirine tepki gibi görünmekle beraber, divan şiiriyle örtülü bir hesaplaşmadan başka bir şey değildi.

Garip şiiri etrafındaki tartışmalar sürerken, şiire klasik tarzda gazeller yazarak başlayan genç bir şair, Âsaf Hâlet Çelebi, bu tartışmaların yarattığı toz duman yüzünden farkedilmeyen yeni bir şiirin peşindedir. Geniş bir tasavvuf ve divan şiiri kültürüne sahip olan Âsaf Hâlet de, Necip Fazıl gibi, şiir anlayışını "Muhakkak ki, arşın altında, Allah'ın, anahtarları şairlerin dilleri olan birtakım hazineleri vardır" hadîs-i şerifine dayandırır ve şöyle der: "Şairlerin dillerini anahtar gibi kullandıkları bu hazineler, saf şiir mü-

cevherlerini saklayan arşın altındaki hazinelerdi. Peygamber şiirin, bil-hassa saf şiirin ilâhî bir menşei olduğunu da bize öğretiyordu”.

Âsaf Hâlet, Ahmed Hâşim kanalıyla Şeyh Galib'e, dolayısıyla divan şiirine bağlanan ve oradan Behçet Necatigil'e uzanan, teşbihe ve söz sanatlarına karşı oluşuyla Garip'le bağlantılı, öte yandan “soyut” niteliğiyle İkinci Yeni'ye belli ölçüde kaynaklık eden önemli bir şiir anlayışı ortaya koymuştur. Onun bu önemli yeri, şüphesiz, şiire divan tarzında yazarak başlamasının yanı sıra, Doğu ve Batı kültürlerini derinliğine bilmesinin bir sonucudur. Bu çerçevede Ârif Nihat Asya'nın da önemli bir yeri bulunduğunu unutmamak gerekir. Şiirimizdeki yeni eğilimlerin büsbütün dışında kalmamakla beraber, rubâileri, tarih düşürme merakı, imaj ve atıflar dünyasıyla doğrudan doğruya geleneğe bağlanan Ârif Nihat Asya, aruzu yaşatmayı başaran şairlerden biridir.

Divan şiiri, İkinci Yeni'nin en parlak günlerini yaşadığı sıralarda da Türk aydınının gündemindedir. Bir eleştirmenin sinsi bir divan şiiri muhipliği ile suçladığı İkinci Yeni şairlerden bazıları, divan şiirinden yararlanmayı da denemiş, ancak başarılı olamamışlardır. Bu iddiadaki şairler arasında, başansı tartışılmayan tek isim o günlerde Behçet Necatigil'dir. Esasen divan şiirini, ondan yararlanabilecek ölçüde bilen tek şair de odur. Necatigil, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi birkaç şairin sadece biçime dayalı denemelerinin aksine, divan şairlerindeki şiir disiplinine ve dikkatine işaret etmiştir.

Divan şiirinin özellikle biçimlerinden yararlanan bir başka şair de İkinci Yeni'ye muarızlığıyla tanınan ve *Hangi Batı* adlı kitabıyla dikkate değer bir çıkış yapan Atilla İlhan'dır; divan şiirinden faydalanmamanın, onu hesaba katmamanın büyük bir yanlış olduğu sonucuna vararak yeni denemelere girişir. Divan şiirinden faydalanmayı Behçet Necatigil çizgisinde deneyen Hilmi Yavuz ise geleneği sürekli değişen içinde değişmeyi; arazlar, ilinekler içinde değişmeyi, 'essence'ı, özü bulmak ve bugüne ulaştırabilmektir diye tarif ediyor. Divan şiiriyle ilgili bütün olumsuz yargıların, resmî tarih anlayışından kaynaklandığını belirten Yavuz'a göre, “Resmî tarih, ideolojik bir tarihtir; bütün ideolojik tarihler gibi olumsuzlayıcıdır”. Edebiyat tarihi de, resmî tarihin içinde olduğuna göre, Osmanlı'yı reddeden bir tarihin, onun şiirini de reddetmesi kaçınılmazdı. Bu şiirle ilgili olarak öne sürülen, hayattan kopuk, halka kapalı, kitâbî, mazmuncu... gibi eleştiriler, şimdiye kadar ciddi bir şekilde sorguya çekilmemiş, herkesin üzerinde düşünmeden tekrarladığı orta malı fikirlerdir.

Geleneğe bütünüyle ters düşen denemeler, sonunda mutlaka tükenmişlerdir. Servet-i Fünûn, Sosyal Şiir, Garip, İkinci Yeni... bugün edebiyat tarihinde yerlerini almışlarsa da, bir daha dönülmesi düşünülemeyecek denemelerdir. Buna karşılık, Tanzimat'tan bu yana her aydın neslinin saldırılarına mâruz kaldığı halde direnen divan şiiri, kendine bir damar bularak mutlaka filizlenmiştir. Bu şiir, bazı modern şairlerde bazı nitelikleriyle görünerek değil, “tarz-ı kadîm”in aynen devamı şeklinde de inanılmaz bir hayatiyete sahiptir.

II

Bu noktada tekrar geriye dönüp geleneği farklı bir damardan beslenerek devam ettiren şairler üzerinde de durmak gerekir. İslâm şiir geleneğine Şirazlı Şeyh Sa'dî kanalından bağlanmaya çalışan Mehmed Âkif, bir yandan onun **kıssadan hisse** anlayışını sürdürmeye çalışırken diğer yandan da Fransız natüralizmine bağlanarak **rezâil-i içtimâiyemizi** gözler önüne sermek ister. Bu yüzden, metafiziğe son derece müsait olan şair şahsiyeti, sosyal meseleleri aşarak şiirin asıl kaynağına ulaşamaz. Bununla beraber, Mehmed Âkif, pozitivist ve materyalist fikirlerle beslenen Batıcılığın karşısında İslâm imanının gür sesli bir temsilcisi olarak büyük bir misyonun sahibi olmuştur.

Tanzimat'tan sonra bir ara Abdülhak Hâmid'i yoklayan büyük şiir soluğu, yahut metafizik ürperti, Türk şiirinde asıl mecrasını bulmak için Necip Fazıl'ı bekleyecektir. *Örümcek Ağı* (1925) ve *Kaldırımlar* (1928) adlı şiir kitapları yayımlandığında, Türk şiiri, peşpeşe yaşanan fırtınalı devrelerin, rejim değişikliklerinin; büyük toprak kayıplarına, sosyal ve ekonomik krizlere yol açan savaşların tabii bir sonucu olarak, sosyal meselelerin tekelindedir. Cumhuriyet'in ilânı ve ardarda gelen inkılâplarla yaşadığımız büyük dönüşüm, bu şiire aynı zamanda ideolojik bir muhteva kazandırmış, yeni yeni keşfedilmeye başlanan Anadolu coğrafyası, Orta Asya'ya kadar uzanan, destanla karışık, alternatif bir tarihin hemen bütün aydınları saran heyecanı, Millî Mücadele'de kazanılan zaferler ve bu zaferlerin kahramanları şiirin başlıca konuları haline gelmiştir. Ayrıca Batı'nın hiçbir zaman inkâr edilemeyecek üstünlükleri karşısında ezilerek "geri kalmışlığın" bütün suçunu geçmişe yükleyen aydınların çok büyük bir kısmında pozitivist eğilimler hâkimdir.

Necip Fazıl'ın şiiri, 1908 sonrasında başlayan, Cumhuriyet'ten sonra da yeni boyutlar kazanarak devam eden şiirin sosyal ve ideolojik muhtevasına bir tepki olarak doğar. Dergilerde yayımlanan ilk şiirleriyle dikkatleri hemen üzerinde toplayan Necip Fazıl'ın, ilk şiirlerinden itibaren kendi içine doğru yönelenecessüsü, aynı zamanda dinî ve mistik boyutlar da taşımaktadır. Çok çeşitli şekillerde ifade ettiği sebepsiz korkuların ardında, gerçekte şiirimizin uzun bir süredir kaybettiği bir hakikati, "mutlak"ı, ruhunun dehlizlerinde arayıp bulma cehdi vardır. 1934 yılında Nakşibendî şeyhi Abdülhakim Arvâsî'yi tanıdıktan sonra, bu arayış daha şuurlu hale gelir. Bununla beraber ilk şiirlerinde hâkim olan korku ve trajedi hissi, yeni şiirlerinde de devam etmektedir, ama keşfettiği şiir damarı, onu birden Şeyh Galib'de düğümlenen bir geleneğe bağlar. Şekil bakımından divan şiiriyle hiçbir ilgisi bulunmasa da, bu şiir, tekke şiiri, dolayısıyla tasavvuf kanalıyla asıl ırmağa bağlanmıştır artık; tıpkı Yahya Kemal gibi, Batı kapısından girdiği Doğu'nun şairidir, Büyük Doğu'nun şairi...

II. Dünya Savaşı'nın dünyayı kasıp kavurduğu, Türkiye'de ise "millî şef" istibdadının bütün şiddetiyle hüküm sürdüğü bir dönemde (1943) yayın

hayatına başlayan *Büyük Doğu*, adıyla da Necip Fazıl'ın fikrî çerçevesini ve özlediği geleceği veren bir misyon dergisidir. Nitekim kısa bir sürede müslüman kimliği belirginleşerek bir "mektep" haline gelecektir. *Büyük Doğu*'nun müslüman kimliği belirginleştikçe, Necip Fazıl'ın karizmatik şahsiyetinin ve güçlü şiirinin etkisiyle çevresinde toplanan şair ve yazarların büyük bir kısmı birer birer uzaklaşmaya başlamışlardır. Bununla beraber "Kaldırımlar şairi"nin *Büyük Doğu*'da attığı maya tutar ve bu mayanın kıvama erdirdiği ilk hamur, Sezai Karakoç'un şiiri ve düşüncesi olur.

Sezai Karakoç'un şiiri, şüphesiz, dil ve biçim itibarıyla Necip Fazıl'ın bir devamı değil, divan şiirinden gelen ve Necip Fazıl şiirinin süzgecinden geçen bir damarın İkinci Yeni çizgisine paralel bir gelişmesidir. İkinci Yeni'nin kurucularından biri sayılan Sezai Karakoç'un, gerçekten de, ilk şiirlerinde bu şiirin imkânlarına fazlaca bel bağladığı görülür. Yine de onun, o sıralarda gündemde bile olmayan Mehmed Âkif, Yahya Kemal, Ahmed Hâşim ve Necip Fazıl gibi şairlere dikkatle eğilerek yeniden değerlendirdiğini ve kendisine dönemin şairlerinden farklı bir dil aradığını biliyoruz. Esasen yakından bakıldığında, Sezai Karakoç'un şiirinde, ilk şiirlerinden itibaren, Necip Fazıl'ın "iç protoplazma" dediği, bütün şekli unsurların dışında bir "remzi ve sırf bünye"nin oluşma halinde olduğu görülmektedir. 1960 yılından sonra, özellikle Köpük şiiriyle gün ışığına çıkan bu oluşum, gerçekte İkinci Yeni şiirinden "iç protoplazma" olarak bütünüyle bir kopuşu gösterir. Şair, böylece İslâm medeniyetinin kaynaklarına yönelmiş, *Hızır'la Kırk Saat*'te ve *Taha'nın Kitabı*'nda bu oluşumun en yetkin örneklerini vermiştir.

Daha da önemlisi, Karakoç'un da, Necip Fazıl gibi, şiirimizin daha XVIII. yüzyılın başlarında kaybettiği "mutlak"ı yeniden ele geçirmeye çalışmasıdır. "Benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi var olmanın dinamiklendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürde bulanmış mutlakı zaptetmektir" diyen şair, İkinci Yeniciler'le yollarının var oluşu idrak farkı yüzünden ayrıldığını söyler.

Daha önce sözünü ettiğimiz, 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan ve bir süre aydınları meşgul eden gelenekten yararlanma hevesi, bu yolda çaba gösteren şairlerin birikim azlığı yüzünden birkaç kitap, kırık dökük şiirler ve sonuçsuz bir tartışmayla bitmiştir. Sezai Karakoç'ta aşağı yukarı aynı yıllarda başlayan dönüşüm ise, sırf şekle dayanan denemelerinin aksine, İslâm şiirini özünden yakalama heyecanı olarak doğar. Sezai Karakoç'un denemeleri, kısaca, İslâm sanatçılarının tarihf ürünlerinden değil, prensiplerden hareket etmek ve bu prensipleri çağın şartlarında yeniden yorumlayarak modern bir şiir ortaya koymak şeklinde özetlenebilir. Klasik İslâm şiirinden uyarlamalarında bir ses arayışı olarak başlayan bu çaba, *Hızır'la Kırk Saat*'te derinliğine bir tecrübe haline gelir. İmaj dünyası da artık bu doğrultuda yeniden şekillenmeye başlamış, klasik İslâm edebiyatının mythe ve legendaları onun şiirinde çarpıcı yorumlarla bir bir yerlerini almışlardır. Karakoç'un şiiri, Ebubekir Eroğlu'nun haklı olarak belirttiği gibi, "yeni şiirin eski şiire doğru uzama çizgisi"dir.

Sezai Karakoç'a göre, şair, gelenek sayesinde başka bir zamanda yaşama imkânını kazanır, böylece geçmiş şairlerle âdeta çağdaşları imiş gibi diyalog kurar. Bu ilk adımdır, daha sonra ikinci bir adım atması gerekir. Şimdi klasik şairlerle yarışma halindedir; kendini anlaması ve gücünü değerlendirebilmesi için şarttır bu. Ardından, klasik şairlerin etkisinden kurtulup gelenekle hesaplaşma dönemi gelecektir. Bazan bu hesaplaşma çok şiddetli cereyan eder. Şair, bir isyan edâsı içinde geleneği yıkmaya kalkışır ki, gerçekte bu geçmişin büyük gerçeği karşısında kapıldığı korkuyu kendisinden bile saklama gayretinden başka bir şey değildir. Halbuki yapılacak iş eser vermektir, gürültü koparmak değil. Her yeni eser zaten eskileri biraz eskitecek; gerçi eskiler bir şey kaybetmeyecek ama, şair mutlaka bir şey kazanacaktır.

Geleneğe saygı, eskilerin tanrılaştırılması anlamına gelmez. Onları her zaman yeniden değerlendirmek mümkün ve gereklidir. Fakat bu değerlendirme iyi niyetle yapılmalı ve geçmiş eserlere sevgiyle yaklaşmalıdır. Gelenekten yararlanmayı geçmiş şekilleri taklit yahut onların adlarını kullanma biçiminde anlayanlar büyük bir yanılğı içindedirler. Geleneğe duyulan saygı, ona sorular yöneltme hakkımızı ortadan kaldırmaz. Sorularımıza cevap alırsak ne âlâ; alamazsak yeni bir imkân ele geçirmiş oluruz. Çünkü getireceğimiz yenilik, gerçekte cevabını alamadığımız bu sorularda gizlidir. Kısacası gelenek, şair için çetin bir imtihan dünyasıdır. Bu imtihanı kazanan şair, geçmişle karşı karşıya gelmiş, yıkılmadığı gibi, geleneğin onayını almış şairdir. Yenilik, aslında geleneğe bir adım daha attırmaktır.

III

Cumhuriyet devrinde geçmiş kültürle ve gelenekle herhangi bir şekilde bağ kurmayı deneyen aydınların kümelandikleri *Kültür Haftası*, *Türk Yurdu*, *Hareket*, *İstanbul*, *Türk Düşüncesi*, *Hisar*, *Türk Edebiyatı ve Kubbealtı Akademi* gibi dergileri de unutmamak gerekir. Dikkatle bakıldığında Yahya Kemal çizgisinin hâkim olduğu görülen ve birçok değerli sanatçıya mektep vazifesi gören *İstanbul* dergisinin yanı sıra, aşağı yukarı aynı çizgide yayın yapan ve ilk sayısı 16 Mart 1950'de çıkan *Hisar* dergisi de gelenekçi edebiyatın önemli yayın organlarından biridir. Sanatın sürekli olarak değişmesini ve yenileşmesini esas almakla birlikte, yenileşmenin ancak geçmişle kurulacak sağlıklı ve tutarlı ilişkilerle gerçekleşebileceği görüşünü savunan *Hisar*, aynı zamanda Garip akımına ve bu akıma tepki olarak doğup hızla anlamsıza doğru kayan İkinci Yeni'ye karşı ciddi bir tepkiyi de temsil ediyordu. *Türk Edebiyatı* ise, *Hisar*'la *İstanbul*'u âdeta bünyesinde birleştiren, benzer görüşler etrafında şekillenmiş, uzun ömürlü, mektep niteliğinde bir dergidir. Yayınına Nihad Sâmi Banarlı idaresinde, 1972 yılında başlanan *Kubbealtı Akademi Mecmuası*'na gelince, Yahya Kemal çizgisini daha muhafazakâr doğrultuda devam ettiren bir dergi olarak dikkati çeker. Derginin birinci sayısında, Nihad Sâmi'nin yazdığı uzun bir "Beyannâme" vardır. 1940 sonrasında ortaya çıkan vezinsiz kafiyesiz şiire şiddetle tepki

gösterilen bu Beyannâme'de, yeniliğin klasik ölçüler içinde yapılması ve "millî bir romantizm" in gerçekleştirilmesi gerektiğine işaret edilmiştir.

Nihad Sâmî Banarlı'nın çağrısı doğrultusunda, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*'nda bazı şiirler yayımlanmışsa da, ne yazık ki, büyük bir kısmı heves olmaktan öteye geçememiştir. Zaten bu dergi, Nihad Sâmî'nin ölü- münden sonra, edebî ürünlerin yayımlandığı bir dergi olmaktan ziyade, fikri bir dergi olarak devam eder. Bununla beraber, *Akademi Mecmuası*'nı yayımlayan ve daha sonra bir kültür ve sanat vakfına dönüştürülen Kubbealtı Cemiyeti, İstanbul Fetih Cemiyeti ve Yahya Kemal Enstitüsü'yle aynı çatı altında, klasik sanatlarımızın korunduğu, yaşatıldığı ve değerli sanatçıların yetiştirildiği bir ocak olmuştur. Müsikide Kemal Batanay, Münir Nureddin Selçuk ve Yusuf Ömürlü, tezhipte A. Süheyl Ünver ve öğrencilerinin verdiği kurslar, ayrıca cemiyetin mensuplarından Ekrem Hakkı Ayverdi ile İ. Aydın Yüksel'in Osmanlı mimarisıyla ilgili çalışmaları, mutlaka zikredilmesi gereken büyük hizmetlerdir.

Bu çerçevede üzerinde durulması gereken önemli bir yazar da, şüphesiz, Samiha Ayverdi'dir. *Akademi Mecmuası*'nın sürekli yazarlarından olan Ayverdi, romanlarında ve *İstanbul Geceleri* (1952), *Boğaziçi'nde Tarih* (1966) gibi deneme ve incelemelerinde, eski İstanbul'u bütün güzellikleriyle, incelikleriyle yaşatan, uydurma hiçbir kelimeyi kullanmadığı halde, dili kendi bünyesi içinde yenilemeyi başarmış güçlü bir yazardır. Her cümlesinin ardında yaşanmış ve bir yaşama biçimi haline getirilmiş son derece zengin bir kültürün derinliği vardır. *İbrahim Efendi Konağı* (1964) ve *Mesihpaşa İmamı* (1944) gibi eserlerinde romancı olarak da üstün bir başarıya ulaşan Samiha Ayverdi'nin üslubunda, dikkatle okunduğu zaman, tasavvufî bir arka plan insanı hemen kavrayıp içine çekmekte, bin yıllık bir kültürün ve dünya görüşünün ağırlığı hissedilmektedir.

Tanzimat'tan sonra, ilk olarak Abdülhak Hâmid'de ötelere kurcalama çabası görülür. Ama bu çabanın tasavvufî bir nitelik taşıdığı söylenemez. Yahya Kemal'de klasik şiirle çok fazla haşır neşir olmanın getirdiği bir tasavvufî neşe (daha doğrusu melâmet neşesi) vardır. Yakup Kadri, "Tevratî" bir üslûpla yazdığı *Erenlerin Bağından*'da ruhumuza çok yabancı bir mistisizmin kıyılarındaki dolaşır. Ahmed Hamdi Tanpınar'da ise, tasavvufî denilemezse de, pantheist bir arka plan vardır. Tanpınar'ın eski kültüre bakışındaki derinlik ve yorumlarındaki isabet ayrıca kaydedilmesi gereken bir gerçektir. Parapsikolojik ve metapisisşik olaylardan yola çıkarak mistisizme ulaşan Peyami Safa, özellikle *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) ve *Yalnızız* (1951) adlı romanlarında metafizik meselelerini kurcalar. Mistisizm hakkında müstakil bir kitabı da bulunan Peyami Safa, Doğu-Batı problematiğinden hareketle vardığı düşünce planında, pozitivist ve materyalist nitelikli bir bilim anlayışının ve felsefenin hakikati bütün vecheleriyle kavramakta âciz kalacağı ve insanlığı felâkete götüreceği kanaatinindedir.

◀ Peyami Safa'nın romanlarındaki mistisizm, ispiritizma, parapsikoloji, metapisisşik ve telepati olaylarıyla karışık bir mistisizmdir. İslâm tasavvu-

funun Meselâ *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda yeterince yer aldığını söyleyemeyiz. Fransa'da felsefe doktorasını tamamladıktan sonra (1934) Türkiye'ye dönen ve Şubat 1939'da *Fikir ve Sanatta Hareket* dergisini yayımlamaya başlayan Nurettin Topçu'nun mistisizminde de, aynı şekilde, Batılı bir hava hâkimdir. Bununla beraber, Peyami Safa ve Nurettin Topçu, bugün sonuçlarını yaşadığımız dönüşümde önemli roller oynamış iki büyük fikir adamıdır.)

Hareket'te yayımladığı ilk hikâyelerinde, Nurettin Topçu'nun görüşlerine paralel olarak romantik bir Anadoluculuğun izlerini gördüğümüz Mustafa Kutlu, *Yoksulluk İçimizde* (1981) adlı hikâye kitabıyla tasavvufi bir dil arayışına girmiş, *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1987) ve *Sır*'da (1990) aynı arayışı devam ettirmiştir. Kutlu'nun İslâmî bir sanat görüşünün teorik ve pratik temellerini araştırdığı bu önemli kitapların ortak bir özelliği de, yeni bir hikâye yapısının denenmiş olmasıdır; her hikâye kendi içinde ayrı bir bütün olduğu gibi, hep birlikte ayrı bütün de teşkil ederler.

Deneme ve eleştirileriyle de edebiyatımızda önemli yere sahip olan Rasim Özdenören de, tasavvufi bir dil geliştirmeye çalıştığı *Dentze Açılan Kapı* (1983) adlı hikâye kitabında önemli bir başarıya imza atmıştır.

IV

Edebiyatta bu gelişmeler yaşanırken diğer sanat dalları ne durumdadır? Önce, harf devriminden sonra okur yazar sayısının, dolayısıyla gazete ve kitap tirajlarının neredeyse sıfıra indiğini, bu arada hattatların da işsiz kaldığını hatırlatalım. Medresetü'l-hattatın de diğer medreselerle birlikte kapatılmış, ancak faaliyetlerine Hattat Mektebi adıyla harf inkılâbına kadar devam etmiştir (1929). Hemen ardından aynı binada Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi açılır ve Hattat Mektebi'nin hocaları bu yeni okulda görevlendirilirler. Ne var ki 1936 yılında bu okul da kapatılır ve hocalar, Güzel Sanatlar Akademisi'nde kurulan Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'ne geçerler.

Aslına bakılırsa, Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü, bölüm olmaktan çok, akademi bünyesinde açılmış süreye bağlı olmayan bir kurs niteliği taşıyordu. 1939 yılından itibaren, seviyesini diğer bölümlere paralel olarak yükseltmek için bu bölüme de ortaokul mezunları alınmaya başlanmış ve öğrencilerin bir yıl Resim Bölümü Desen Atölyesi'ne devamları şart koşularak öğretim süresi dört yıla sınırlandırılmıştır. Bu değişikliklerin yanı sıra, bölümün adı da artık Türk Süsleme Bölümü'dür. Ne var ki, Türk Süsleme Bölümü hocaları, genellikle yaşlı kişiler oldukları için, 1950'ye kadar ya ölüyor, ya emekli olurlar. Zaten Türk Süsleme Bölümü'ne çok az öğrenci kaydolmaktadır. 1955'ten sonra ise hiçbir öğrenci kaydolmaz olur. Bu, iş bulma imkânlarının az olmasından çok, devrin, özellikle Güzel Sanatlar Akademisi'nin havasıyla ilgilidir. Kısaca söylemek gerekirse, Türk-İslâm sanatları, akademiye küçümsenmekte ve dışlanmaktadır. Böylece Türk Süsleme Bölümü bütünüyle gözden çıkarılarak Dekoratif Sanatlar Bölümü'yle birleştirilir. Bu, aslında bölümün kapatılması anlamına gelmektedir.

1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk minyatürü ve süslemesi dersleri vermeye başlayan A. Süheyl Ünver ise, kısaca özetlediğimiz bu gelişmeler üzerine, 1955'te görevinden ayrılır ve çalışmalarına, Topkapı Sarayı'nda 1936 yılında ihya ettiği Nakışhane'de ve Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nde kurduğu Tıp Tarihi Enstitüsü'nde devam eder. Türk tezyinî sanatlarında âdeta bir büyük rönesans gerçekleştiren A. Süheyl Ünver'in Tıp Tarihi Enstitüsü'nde açtığı kurs daha sonra büyük bir taleple karşılaşır. Burada, bu kadar rağbet gösterilen kurslara, Güzel Sanatlar Akademisi'nin bünyesindeyken niçin rağbet gösterilmediği sorusu kaçınılmaz olmaktadır. Akademide Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün de büyük bir mücadele sonunda kurulabildiği hatırlanacak olursa, Türk Süsleme Bölümü'nün öğrenci bulunamadığı için kapatıldığı gerekçesi anlamını yitirecektir.

Çok farklı bir medeniyetin, dolayısıyla farklı bir gerçeklik kavrayışının ifade vasıtaları olan süsleme sanatlarının fonksiyonları şüphesiz "süslemek"ten ibaret değildir. Fakat arkalarındaki büyük kültür belirleyicilik vasfını yitirdiği için, tıpkı hat sanatı gibi, bu sanatlar da günümüze bir "hendese" olarak intikal etmiştir. A. Süheyl Ünver ve talebelerinin bu noktadan öteye geçme gayretinde oldukları da görmezlikten gelinemez. Klasik örnekler üzerinde çalışıp geleneği en azından biçim olarak özümledikten sonra, bunları bir çıkış noktası kabul ederek modern çözümlere ve yeni sentezlere ulaşabilmek mümkün görünüyor. Açılan sergilerde, klasik örneklerin taklidi olmayan, her bakımdan orijinal çalışmalarla da karşılaşılmaması bunu gösterir.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'nün kuruluşu, *Yunus Emre Divanı*'nı yeni bir anlayışla yayına hazırlayarak aydınların gündemine getiren Burhan Ümit Toprak'ın müdürlük görevine başladığı yıl gerçekleşmiştir (1936). Louis Massignon'dan ünlü "İslâm Sanatlarının Felsefesi" makalesini de Burhan Toprak'ın Türkçe'ye çevirdiği düşünülürse, bu alana duyduğu ilginin sebebi daha kolay anlaşılabilir. Rıfki Melûl Meriç'e *Türk Tezyinî Sanatları*'nı yazdıran da Burhan Toprak'tır.

Rıfki Melûl Meriç, Türk sanatlarıyla ilgili önemli çalışmalarının bir kısmını da, 1952'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat tarihi hocası olarak göreve başladıktan sonra yapmıştır. Bilindiği gibi, akademide 1951 yılına kadar Türk sanatı tarihi okutulmuyordu. D Grubu'nun kurucularından ve Türkiye'de soyut resmin öncülerinden olan Zeki Faik İzer'in müdürlüğü sırasında (1938-1952), bütün bölümlerde okutulmak üzere Türk sanatı tarihi dersi ihdas edilmiş, ayrıca akademi bünyesinde, Celâl Esat Arseven ve Rıfki Melûl'ün çok arzuladıkları Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü kurulmuştur. 7 Kasım 1951'de Millî Eğitim Bakanlığı'nca onaylanarak faaliyete geçen enstitünün başkanlığına da Celâl Esat Arseven getirilir. Ne var ki, Zeki Faik'in bir ara Avrupa'ya gitmesi fırsat bilinerek, beklenen ölçüde verimli olmadığı bahanesiyle Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü kapatılmıştır.

Bu arada, modaların tamamen dışında, Osmanlı medeniyetinin mîmari mirası üzerinde insan üstü bir gayretle çalışan Ekrem Hakkı Ayver-

di'den de (1899-1984) kısaca söz etmek gerekir. Müteahhit olarak çok sayıda tarihî eserin restorasyonunu gerçekleştirdiği gibi, 1950'lerde iş hayatını bırakarak kendisini bütünüyle kültür mirasımızı araştırmaya adanmış Ayverdi'nin Osmanlı mimarisini başlangıcından Fâtih devri sonuna kadar ele aldığı eserinin baskısı, 1974 yılında, dört ciltlik bir külliyyat olarak tamamlandı. Daha sonra atalarının at koşturduğu toprakları yeniden fethetmek için yeni bir faaliyete hummalı bir biçimde başlayan Ayverdi, imparatorluk coğrafyasının yaklaşık 550.000 km²'lik bölümünü kendi imkânlarıyla gezerek Osmanlı'dan kalan mimari eserleri tek tek incelemiş ve bu incelemenin sonuçlarını, *Avrupa'da Osmanlı Eserleri* adlı dört ciltlik âbidevî eserinde toplamıştır. Son olarak üzerinde çalıştığı, ancak vefatı üzerine tamamlanamayan *Türk Mîmârisinin Felsefesi* adlı eserinin yazabildiği çok küçük bir bölümü *Türk Mîmârisi ve Dünya* (1984) adıyla yayımlanmıştır.

1930 ve 1940'larda, resmî kültür politikası tarafından dışlanmasına rağmen, tezhip, minyatür, hat sanatı gibi klasik sanatlarımıza bazı sanatçıların ve aydınların gösterdiği ilginin Batı kaynaklı olduğunu da burada belirtmekte fayda vardır. Hükümet tarafından 1924 yılında Paris'e ve Münih'e gönderilen bazı genç ressam, Avrupa'da modern ressamın artık kanlı canlı insan resimleri ve manzaralar yapmadıklarını, renklerle ve çizgilerle oynayarak tabiattaki örneklerine hiç benzemeyen şekiller ürettiklerini, üstelik bu ressamın Rönesans dışı sanatlar, meselâ Ortaçağ mozaiklerine, renkli camlarına, zenci maskelerine, Doğu minyatür ve yazılarına, Japon estamplarına vb. kendilerini daha yakın bulduklarını görünce şaşkına dönmüşlerdir. Şu cümleler, bu şaşkınlığı çok iyi ifade etmektedir: Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bit pazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan bilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu.

Türk aydınları birden klasik sanatlarımıza başka bir gözle bakmaya başlamışlardır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Tezvinî Sanatlar Bölümü'nün açılışı da aynı yıllara rastlar (1936). 1939 yılında Maarif Vekâleti tarafından çıkarılmaya başlanan *Güzel Sanatlar* mecmuasında da aynı istikamette yayın yapılması ilgi çekicidir. Her sayısında hat, minyatür, tezvinî sanatlar ve Türk mimarisi konularında yazıların bulunduğu mecmuanın ikinci sayısındaki "Sanatımızın İstikameti" başlıklı yazısında Suut Kemal Yetkin, asırlardır aynı anlayışı muhafaza eden plastik eserlerimizin, bize hâlis bir sanat anlayışını gösterdiği gibi, takip edilecek yolu da belirlediğini söyler. Avrupa'dan dönen ressamlardan bazıları da, eski minyatürlerden ve halk sanatlarından hareketle, iki boyutlu bir resim tarzına doğru gitmek gerektiğini savunarak bazı denemelere girişmiş, ayrıca minyatüre perspektif ilâve ederek realist bir resim anlayışı geliştirmek isteyenler de olmuştur. Turgut Zaim bunlardan biridir.

D Grubu'nun kuruluşuyla birlikte, o zamana kadar tabiat karşısında kekeleyip duran Türk resmi, beklenmedik bir dönüşüme uğrayarak henüz tam keşfedemediği tabiatı başka bir açıdan görebilmek için emeklemeye başlar. Ne var ki onlar da, daha önce klasik şiire, minyatüre vb. yöneltilen tabiattan ve hayattan kopuk olma suçlamasıyla karşı karşıya kalacaklardır. Bununla beraber, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin ve Sabri Esat Siyavuşgil gibi genç yazarlar, D Grubu'nun görüşlerini hararetle savunurlar. Eyüboğlu, grubun beşinci sergisi dolayısıyla yazdığı bir yazıda, sergiyi gezenlerin ağzından sadece "tabiat" kelimesinin çıktığını belirterek, "Nedir resmin tabiattan bu çaktığı!" diye öfkelenir.

Suut Kemal ise, modern Türk resminin, ilk bakışta Batı'da hâkim olan soyut ve figürsüz anlayışın taklidi olduğunun ileri sürülebileceğini, fakat kendisinin bu görüşe katılmadığını söyler. XVIII. yüzyıldan başlayarak Batı resmine yönelen Türk sanatı, şurada burada dolaşıktan sonra soyuta, nonfigüratife dönmekle, aslında kendi yuvasına dönmüş olmaktadır. Zira Batılı sanatçılar, İslâm ülkelerinde geliştirilen bir estetiğe yönelmişlerdir: Paul Klee'nin Vassili Kandinsky'nin Tunus'un Kayrevan kentinde Arap yazılarını inceledikleri, Matisse'in, Hans Hartung'un, Van Doesburg'un İslâm minyatürlerine ve yazı istiflerine hayranlıkları düşünülecek olursa, bu gerçek daha kolay anlaşılır.

Günümüzde ise Erol Akyavaş, Ergin İnan gibi ressamalar, hat sanatından yararlanmaya devam ediyorlar. Özellikle dünya çapında bir ressam olan Erol Akyavaş, sanatını zengin İslâmî birikime ve bu birikimin ardındaki estetik prensiplere dayandırma çabasıyla dikkati çekiyor.

Öte yandan yıllarca resmî destekten mahrum kalmasına rağmen, tezyinî sanatların, yazının, minyatürün ve klasik müzikinin hâlâ yaşaması ve birçok sanatçıyı cezbetmesi, divan şiiri gibi, bu sanatların da inanılmaz bir hayatiyete sahip olduğunu göstermektedir. Bunun içindir ki, devlet bile, resmî görüşe rağmen, sonunda sözünü ettiğimiz sanatları himayesi altına almak ihtiyacını hisseder. Tezhip ve minyatürün dirilişinde A. Süheyl Ünver, Rikkat Kunt, Muhsin Demironat gibi sanatçıların oynadığı rolü, hat sanatının dirilişinde de tek başına Hamit Aytaç (1891-1982) oynamıştır. Ölümüne kadar hiç durmadan yazı yazan ve eşsiz eserler ortaya koyan Hattat Hamit, aynı zamanda çok sayıda talebe yetiştirerek yazının hâlâ bütün diriliğiyle yaşayan bir sanat olmasını sağlamıştır. Son zamanlarda gördüğü büyük ilgi, müslüman ülkelerle artan ekonomik ve kültürel ilişkilerimizin yanı sıra, yabancıların bu sanata merakından ve koleksiyoncuların çoğalmasından kaynaklanıyor. İslâm Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'nin (IRCICA) son yıllarda açtığı hat yarışmalarında en iyi dereceleri genç Türk hattatlarının alması dikkat çekici bir hadisedir.

V

Türk resminde, Batı'daki soyut resim akımlarının etkisiyle, ressamlar yerli kaynaklara yönelirken, mimaride de bazı genç Türk mimarları sivil

Türk mimarisinin meziyetlerini keşfetmişlerdir. Bilindiği gibi, Mimar Vedad, Kemaleddin ve Muzafer beylerin temsil ettikleri I. Millî Mimari Akımı mimarları, Osmanlı dinî mimarisinin elemanlarını sivil mimariye uygulayarak geleneği tersyüz etmiş, "evkaf stili" diye eleştirilen bir anlayışı getirmişlerdi. Bu anlayış Cumhuriyet'in ilânından sonra da bir süre devam ederse de, Türkiye'ye davet edilen yabancı mimarların çalışmalarıyla Viyana kübiğinin kesin hâkimiyet kazanması üzerine, Ankara Türk Ocağı binasıyla ömrünü tamamlar. Özellikle Ernst Egli 1930'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başladıktan sonra, o güne kadar hâkim olan millî mimari akımı anlayışı doğrultusundaki eğitim, milletlerarası prensipler yönünde değişime uğramıştır. Şehirlerin imarında da yabancı mimarlara öncelik tanımakta, bu ise yerli mimarların -pek açığa vurmasalar da- tepkisini çekmektedir. Bu arada Avrupa'da, özellikle Almanya ve İtalya'da esmeye başlayan milliyetçilik rüzgârları Türkiye'de de etkisini göstermekte gecikmez.

Akademide, Avrupa'daki yeni gelişmelerin de etkisiyle, yabancı mimarların Türkiye'deki uygulamalarından huzursuzluk duyan genç mimar adaylarından biri de Sedat Hakkı Eldem'dir. Ona göre, Viyana ekolü kübiği mimarimize yapı tekniği bakımından yenilikler getirmiş, özellikle Ernst Egli çizgi tekniğini ülkemizde standartlaştırarak faydalı olmuşsa da, Türk mimarisıyla hiçbir şekilde ilişki kurmamış, üstelik Le Corbusier gibi büyük mimarları da tanımazlıktan gelmiştir.

I. Millî Mimarlık Akımı'nın kubbeli, kemerli neo-Türk anlayışına da, enternasyonal kübiğe de şiddetle karşı olan Eldem, Türk evine âşık ve hayrandır ve çalışmalarını Türk sivil mimarisi üzerine teksif eder. Türk evi üzerindeki çalışmalarına Avrupa'daki üç yıllık stajı sırasında da devam eden ve Le Corbusier, Wright, Perret gibi ünlü mimarlardan Türk evinin dünya çapındaki güzellik ve mânasının büyüklüğünü öğrenen Sedat Hakkı, döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlar (1930) ve dört yıl sonra da Millî Mimari Semineri'ni başlatır. Bu seminere devam eden öğrenciler, İstanbul'daki "geleneksel" Türk evlerinin rölövelerini çıkararak önemli bir malzeme birikimi sağlarlar. 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, söz konusu seminerler sonucu doğan millî mimari akımına mensup mimarlara uygulama imkânı sağlamıştır. Çünkü dışarıdan getirtilen yapı malzemeleri, özellikle demir, savaş şartları yüzünden sağlanamamaktadır. Bu yüzden eldeki imkânları kullanma yoluna giden mimarlar taşaya yönelir ve kendi görüşleri istikametinde eserler vermeye başlarlar. I. Millî Mimari Akımı'nda Mimar Sinan dönemi kaynak olarak kullanılırken, bu yeni akımda milliyetçiliğin ilham kaynağı sivil mimari olmuştur.

Sedat Hakkı Eldem, II. Millî Mimari Akımı'nda şekil taklidinin kesinlikle söz konusu olmadığını, eski ve millî zevkimizle bağlantı kurmayı amaçladıklarını söylemektedir. Millî zevk, genel hatlarda, pencere bolluğunda, binaların hafif görüntüsünde ve "geleneksel" karakteri ferahlık ve güzellik olan planlarda aranmıştır. Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat gibi mimarların

temsil ettikleri bu akım, gerçekte resmî destekten mahrumdur; çünkü devletçe benimsenmiş kübik mimariye karşı büyük bir reaksiyonu ifade etmektedir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Almanya'nın savaşı kaybetmesi dolayısıyla, millî şefin politikası gibi, mimarideki millî eğilimler de yavaş yavaş değişmeye ve itiraz sesleri yükselmeye başlamıştır. Savaş sonrası imar hareketleriyle birlikte mimaride meydana gelen yeni değişmeler ve gelişmeler Türk mimarlarını da etkiler. Böylece şehirlerimizin bugünkü görüntülerini hazırlayan hızlı bir betonlaşma sürecine girilir. II. Millî Mimari Akımı'na mensup mimarlarda da bu yönde gözle görülür değişmeler olmuştur. Yalnız Sedat Hakkı Eldem ve öğrencilerinden Turgut Cansever, görüşlerini sonuna kadar muhafaza edecek, eserleriyle Ağa Han Mimari Ödülü'ne lâyık görülebektedir.

Turgut Cansever'e göre, Sedat Hakkı Eldem, mimarisini, virtüöze benzer bir beceri ve sezisle vardığı tercihlerden yola çıkarak yönlendirmiştir. Ancak bu tercihleri bir varlık görüşüyle teorik planda temellendirmemiş; iyiyi, sadece teknikleri zekice kullanmak şartıyla, ortama hâkim olan tercihlere uyarak da gerçekleştirmenin mümkün olduğuna inanmıştır. Teknikleri doğru kullanan zevkli tasarım yeteneklerine sahip bir mimar nesli yetiştirerek Türk mimarisinin trajik yetersizliğini aşabileceğine inancı, Cansever'e göre, Eldem'in en büyük yanılgılarından biridir. Bu yüzden, Türkiye'de etkili olan yabancı mimarların kuru, kaba rasyonalizmini aşmak için başlattığı millî mimarlık akımının etkinliği 1950'den sonra devam edememiştir. Yani Eldem'in Türk mimarlığına etkisi, temelsiz dış etkiler ve spekülâtif piyasa mimarlığının etkileri yanında çok cılız kalacaktır. Üstelik, Türk sivil mimarisinin ve pek çok önemli mimarlık eserinin tahrip edilmesini önlemek için mücadele eden ve ömür tüketen bir nesil, Eldem'in desteğinden mahrum kalmış, bu durum, tahribatı hızlandırdığı gibi, Eldem'in tesirinin sınırlı kalmasına da yol açmıştır.

Mücadeleye, Sedat Hakkı Eldem'in bıraktığı yerden devam eden ve ondan farklı olarak, mimari anlayışının felsefî temellerini ortaya koyan Turgut Cansever'e göre, insanın temel görevlerinden biri, bir hadîs-i şerifte de ifade edildiği üzere, dünyayı güzelleştirmektir ve bunun en kestirme yolu mimariden geçer. Ancak mimariyi vücuda getirirken, her an varlığın bütünlüğünü göz önünde tutmak şarttır. Varlığı güçlerinin ve yasalarının toplamından başka bir şey olan bütünlük, daha büyük ve yücedir. İslâmî yaşama düzeninin ve kültürünün temel niteliklerini belirleyen, bu yüce varlığın himayesine mazhar olunduğunun şuuruna varmış olmaktadır. Huzurlu, neşe ve ümit dolu, ışıklı, renkli ve güzel dünya, bir zamanlar bu şuurla var olmuştur ve bundan sonra da ancak bu şuurun bir sonucu olarak var olabilecektir. Osmanlı şehircilik tecrübesi, hocaya göre, bu mânada insanlık tarihinin en yüksek çözümlemesidir; ne yazık ki, onu da kendi ellerimizle yok ederek gelecek nesillere karşı büyük bir suç işlemişizdir.

VI

Buraya kadar yaptığımız tesbitler, edebiyat ve sanat dünyamızdaki genel eğilimleri değil, kendisine yaşama alanı açmaya çalışan geleneğin baskılara rağmen gösterdiği yaşama gücünü ve bunun üst seviyedeki çeşitli tezahürlerini yansıtmaktadır.

Genel olarak müslümanların sanat ve edebiyatla ilişkileri de tahlil edilmeye değer özellikler taşımaktadır. Çeşitli sanatlar karşısındaki tavır alışlar cemaatten cemaate değiştiği gibi, geleneksel kültür ve sanat birikiminin ne ölçüde kullanılabilirdiği de ayrıca gözden geçirilmelidir. Tekke ve medrese gibi aydın yetiştiren kurumlar ortadan kaldırıldığı için entelektüel seviyede ilgiden uzak kalan gelenek, İslâmî değerlere bağlı kalan kitleler tarafından anlaşılma-sızın devam ettirilmiş, bu yüzden yozlaşarak büyük şehirlerdeki "arabeskleşme" sürecini hızlandırmıştır. Bugün, zamanla içi boşalmış birtakım formların Müslümanlık adına müsrifçe kullanılması bu yozlaşmanın bir sonucu olarak ele alınmalıdır (Kubbe ve minare formlarının ölçüsüz bir biçimde ve biraz da meydan okuma gayesiyle kullanılması, dinî kitapların sırtlarında parıldayan altın yıldız ve olmadık yerlerde karşımıza çıkan klasik tezyinat, alabildiğine istismar edilen hat sanatı vb.).

Bazı cemaatler tasvir yasağı dolayısıyla resim konusunda son derece hassas ve dikkatlidirler, bazıları da müzik konusunda. Buna karşılık tasavvufa bağlı cemaatlerin çoğu, müziği kendilerini ifade açısından en önemli vasıta olarak görmektedirler. Yeni müslüman entelijansiya, teknolojiyi ve bütün türevlerini temelden sorgulamakla beraber, bu kaygıların çoğunu aşmış görünüyor. Müslümanlar eğer resim ve heykel aleyhindeki hadisleri, yani tasvir yasağını sadece putperestliği önlemek için konulmuş bir tedbir olarak değil, bütün zamanlar için geçerli bir yasak olarak anlarsa, fotoğraftan sinemaya, televizyona kadar bir yığın 'modern' araçtan uzak durmak zorunda kalacaklardır. Halbuki bütün İslâmî kesimler, bu araçlardan sonuna kadar yararlanmaya kararlı görünüyorlar.