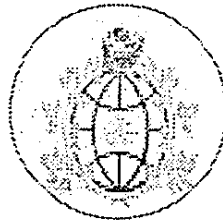


TÜRKİYE DİYANET VAKFI
İSLÂM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINLARI

Sempozyumlar / Paneller : 2

İslâm
ve
İslam ve Mo
İslam ve Mo dern
İslam ve Mo dernleş
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme
İslam ve Modernleşme



II. KUTLU DOĞUM
İLMÎ TOPLANTISI



İstanbul 1997

MODERNLEŞME ve GELENEK SORUNUMUZ

Doç. Dr. Turgut Cansever
Yüksek Mimar

Bütün kültürlerin canlı başlangıç dönemleri her türlü statikleşmeden uzak, sürekli gelişmeye açık olan dinamik süreçlerdir.

Bu oluşumun her yeni adımı, o adımın gerçekleştiği zaman diliminin ürünüdür ve o çağın maddî, teknolojik, sosyal, kültürel, mânevî yapısının yansımasıdır. Dinler; sanat üslûplarının, hayat tarzlarının, kültürlerin temelini ve özünü teşkil ederler. Bunun için aslî özelliklerini dinlerin belirlediği kültürler - sanatlar insanlık tarihi boyunca vücut bulmuşlardır.

Rönesans sanatının saf döneminde maddî varlığın objektif müşahedesinden hareket edilerek bir merkeze bağımlı ve statik bütünlükler oluşturan sanat ideolojisi yerine XVI. asır sonunda Venedik mektebinin hasselerin - renklerin, resim sanatının temel unsuru haline dönüştürülmesi veya Rönesans'ın statik bir merkezî nokta etrafında oluşan bütünlüklerinin yerine barok sanatının dinamik yapısına geçişte bir evvelki çözümlemeyi aşma çalışması olup, gelen Yeniçağ'ın varlık telakkisine tekabül eden bir yeni çözümün üretilmesidir.

XV. asır Herat minyatür mektebi, XVI. asır Tebriz minyatür mektebi veya XII. asır Romanesk mimari ve heykel sanatı, XIII-XIV. asrın gotik mimari ve heykel sanatları; çağlarının ürünleri olup bir evvelkinden bir sonrakine geçiş bir yeni çağın ürünüdür. Doğu ve Batı dünyasındaki bu oluşumlar bütün kültürlerin canlı teşekkül çağlarının her aşamasında karşımıza çıkarlar.

Bursa'da Ulucami'nin sakin yüce mimarisinden Yeşilcami'nin bugün hâlâ yerinde duran yan dersane odalarının muhteşem XV. asır tezyinatına,

Edirne'de Üç Şerefeli ve Beyazıt camilerine, İstanbul'da Sultan Selim Camii'nden Şehzade'ye ve müteakip aşamalara geçiş bu oluşumların her safhasında ulaşılan yeni idrak biçimlerinin yeni sanat iradelerinin ürünleridirler.

Bütün bu yeni çözümlerin her biri bir evvelkinin, tarihî sürecin son aşamasının içinden çıkan yeni çözümlerlerdir. Bu nitelikleri ile aynı kültürün çeşitli ve yeni tezahürleridir.

1850'lerden itibaren İngiltere ve Fransa'da dökme demirin ve daha sonra çeliğin yapı malzemesi olarak kullanılması, bu yeni malzemeler ile mühendislerin o tarihe kadar hiçbir çağda benzeri yapılmamış yüksek veya çok büyük açıklıkları örten yapıları vücuda getirmeleri sonunda bu başarıları ile ulaştıkları itibar, insan çevresini düzenlemede mühendislik çözümlemesinin tek tayin edici etken olduğu şeklindeki yanılığın gündeme getirdi.

Tek taraflı böyle bir tayin ediciliğin oluşması teknolojinin bir nevi yaratıcı güç, bir put haline getirilmesi sonrasında; emperesyonist resmin de yalnız renklerini temel malzeme olarak ele alışının tek taraflılığı bu dönemin temel vasfını teşkil eder. Bu noktaya Rönesans ile başlayan oluşum ile geldiği de bilinmektedir.

XIX. asrın ikinci yarısındaki bu putlaştırmalardan hareket edilerek oluşan çözümlerlerin, etkileri bugün de devam eden kültür tarihinin en hastalıklı çağını meydana getirdi. Mimaride maddî varlık alanına ait teknolojinin; Bio-sosyal psişik ve mânevî varlık tabakalarının meselelerinden, özetle teknolojinin insan çevresini düzenleme sanatından kopması ve farklı kültürlerinin sömürgeci bir tavırla çevrelerinden ürünlerinin özlerinden de kopartılarak teknolojik ürünün üzerine yapıştırılması ile oluşan XIX. asrın eklektisizminin, "bütünlüğü" ve "tutarlılığı" gündem dışına iten gayri ahlâkî yapısı bu dönem modernizminin temel özelliği oldu.

Her kültürde yeni çağların ürettiği yeni çözümlerin o çağların ve o kültürlerin ürünü olması gibi XIX. asrın ikinci yarısının ürünü olan bu eklektisizm de Batı Avrupa kültürel oluşumunun bir parçası idi. Aynı şekilde modern resim, mûsiki, heykel, mimari de bu gelişmenin ürünleri olarak vücut buldular. Ancak modern Batı kültürü, Batı Ortaçağ ve barok çağ kültürlerinin bazı bakımlardan bir devamı iken önemli ölçüde XIX. asrın ikinci yarısının teknoloji putperestliğinin ve hristiyan âlemi dışı kültürler ile kurulan bağlar sonucunda ithal edilen yeni kültürel alıntılar ile de şekillenerek vücut buldu. Modern mimarinin Amerika'da ilk ustası Frank Lloyd Wright'ın mimarisi yerel kızılderi kültür öğeleri ile, Unitarist ve hristiyan öğelerin bütünleşmesi ile oluşurken; kıta Avrupa'sında modern mimari ve resim heykel sanatlarının Hristiyanlık karşıtı temeller üzerinde ve İslâm-Uzakdoğu etkileri ile vücuda geldiğini biliyoruz. İslâm ülkelerini işgal eden sömürgeciler XIX. asrın ikinci yarısında evin bir köşesine, çalınarak çevresinden kopartılıp müzelere taşınmış arkeolojik değerler gibi getirilip konulan İslâm sanat ürünleri ile Şark köşeleri düzenler-

ken kendi kültürleri ile bu yağma edilmiş değerler arasında bir bağ ve bütünlük oluşturmaktan uzaktılar. XX. asır modernizmi dikkatle incelendiğinde bu Doğu İslâm öğelerini sanatlarının temeli haline getirildiği görülmektedir.

Kandinisky'nin resmindeki sonsuz mekân içinde yüzen tektonikler, Le Corbusier'in mimarisinde öne çıkan sadelik ve duruluk, "Congres Internationale des Architectes Modernes"nin (CIAM) 1925 Atina Antlaşması'nın hükümleri, modern hareketin İslâm varlık telakkisini çağın nasıl temel kültür özellikleri haline getirmeye yönelik unsurlar ile yüklü olduğunu açıkça gösterirler. Bu etkinin en belirgin bir tezahürü soyut resim ve resmin üzerinde yer aldığı satıh ile bütünleşmesi gibi, Batı resim an'anesini aşan aslî tercihlerdir. İslâm minyatürlerinde resmin üzerinde yer aldığı satıh ile bütünleşmesinin meselâ Matisse'in resminde en belirgin şekilde devam edişi bu İslâm kültür etkisinin en bariz tezahürlerinden birisidir. Modern sanatın Doğu kökenlerini gösteren burada ayrıntılarına inilemeyecek kadar zengin örnekler mevcuttur.

Doğu özellikle Osmanlılar'da XVIII. asrın başından itibaren yoğun Batı etkisi altında kaldı. Sinan mektebinin son önemli eseri olan Yenıcamı'nın inşaatının tamamlanmasından elli altmış yıl sonra ve II. Viyana Muhararası'nı takip eden bozgun ve ümitsizlik döneminden sonra, Fransız krallarının hoş ve keyifli yaşama üslûbunun etkilerinin bütün özellikleriyle Lâle Devri'ni başlattığını biliyoruz. XIX. asır sonunda ve bu asır başında milliyetçilik hareketinin bir yansıması olarak esas itibarıyla mimar Kemâleddin Bey ile gündeme gelen neo-klasik mimari akımı XVI. asır Osmanlı mimarlık eserlerinin kemer, sütun, sütun başlığı gibi unsurlarının yapıların ana cephelerinde hâkim unsurlar olarak kullanılmasının da, sanat eserini ve gerçek bir kültürel oluşumu vücuda getiren tutarlı inanç ve varlık görüşünün sanat eserine yansıması olmadığı biliniyor.

1730'lu yıllarda Topkapı Sarayı'nın kapısı önünde, III. Ahmed'in inşa ettirdiği çeşme için İstanbul mimar esnafı tarafından "Hünkârın bu süslü püslü yapı ile İstanbul'un yüksek zevkini zedelemeye hakkı yoktur" şeklindeki karşı çıkışı da yeni ve olumlu bir geleceği hazırlamak açısından etkisiz kaldı.

XIX. asırda Osmanlılar'ın artık Batı ile karşılaşma, dünyada olanları anlama ve değerlendirerek kendisine ait çözüm üretme tavrından adım adım uzaklaşarak, kendi varlık telakkilerinin, dünya görüşünün, inanç sisteminin ürünü olan çözümleri tamamen terkederek, yok ederek bütünüyle Batı'nın geç kalmış taklitlerini tekrar etme yoluna girdiğini görüyoruz. Geçen asrın bu tavrının oluşmasında, varlığı kendi gözleri ile görerek geliştirme yeteneğini tüketmiş ve kendini yok olmaya terkeden âdeta intihara götüren bir ümitsizliğin etkisi âşikârdır.

1870'lerden itibaren Batı resim sanatı adım adım tasvir yerine soyutlaşmaya yönelik bir gelişme gösterirken; 1850'lere kadar Osmanlı sanatı tasvirini reddeden temeller üzerinde gelişmiş iken, Batı'nın ilerlediği yönün tam

tersine Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi resmi Batı'nın 1870'lerde terkettiği tasvirciliğin en bayağı ve seviyesiz çözümlerini üretmeye yöneldi.

Neticede Osmanlı'nın XIX. asır sonunda ortaya koyduğu eserlerin büyük ekseriyeti karşı karşıya bulunulan kültürel sosyal ve teknik sorunların temellerine inerek çözüm üretmenin ve çözüm aramanın yerine ve çok büyük ekseriyetle eskimiş, geçerliliğini çoktan kaybetmiş ürünleri ithal etmeye inhisar ettiğini, ancak her şeye rağmen gerek halkın sivil an'aneyi devam ettiren mimari örneklerinde ve gerekse meselâ Şeker Ahmed Paşa ve Zekâî Paşa'nın resminde mahallî bazı unsurlar ile bu taklitçiliğe bir şahsiyet kazandırılmış olduğunu da biliyoruz. Mimarlık ve resim sanatında ve yaşama biçiminde meydana getirilen bu tahripkâr değişmelere veya tek yönlü sınırlı girişimlere karşılık mûsiki esas itibariyle tasavvufi kökeni ve eğitim ve icra alanı olan tekkelerin etkisi ile yüce değerlerini çok daha uzun bir süre hatta tekkelerin kapatılmasından sonra 1950'lere kadar İstanbul'da büyük an'anesi ile dar çevrelerde bile olsa devam ettirdi.

XIX. asır ortalarında olduğu gibi aynı Batılı büyük ölçü ve etkileme ideolojisinin ürünü olan Batı mûsikisine yönelik ilgi Sultan Abdülmecid başta olmak üzere Cumhuriyet'e kadar devam ederken; XX. asırda âdetâ Batı barok mûsikisinden başka bir müzik yokmuş, olmamış ve olamazmış gibi bir fanatizme dönüştü.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında da Kemâleddin Bey'in Osmanlı neo-klasik üslûbu, yerini devlet yapılarını inşa etmek üzere Türkiye'ye getirilen Alman mimarların, modern mimaride de yeri olmayan kaba Germanik üslûbu ülkeye yerleştirilirken merhum Sedat Hakkı Eldem'in birkaç evi ve bugün mevcut bulunmayan Salıpazarı'nda SATİE (elektrikli aletler şirketi) yapısı modern mimarinin tam ve saf bir örneği idi.

Kemâleddin Bey'in tarihi çözümlemenin unsurlarını yapıların cephelelerine yerleştirerek gerçek bir mimarlık ve kültür ürününe ulaşamayacağı görüşü, sözde bir modernlik hareketini başlatırken, Tanzimat sonrası sözde aydınlarının Osmanlı İslâmî kültür çözümlemesini gözü kapalı reddeden girişimlerinin son aşamasında Cumhuriyet tarihi tecrübe ile bağları kökünden koparttı.

Bu sözde modernleşme, kökeni büyük ölçüde İslâm kültürlerinde olan Batı dünyasının modernleşmesini değil; Batı modernleşmesinin tasfiye etmeyi temel amaç saydığı Batı hıristiyan sömürgeci XIX. asır eklektisizminin siğ ve seviyesiz örneklerini Türkiye'ye getiriyordu.

Standartlar ruhunu tesis etmeyi, teknik ile sanatın bütünlüğünü tekrar kurmayı amaçlayan Batı modernizmi; bu temellere ilâveten mimaride saf ve sade biçimlere, resimde soyut resme, ortak deyişlere dayalı standartlar düzeyine yöneldiği bir çağda Cumhuriyet döneminin modernizmi tasvirici resme

yönelip şiirde aruz kalıplarını, mûsiki de makam ve usul standartlarını, mimari de Türk sivil mimarisinin standart unsurlarını tasfiye ediyordu.

Bu oluşum ülkemizi modernleşme adı altında kimliksizleştirirken, modern harekete kaynak teşkil eden kültürümüze ait temel tercihlerin ve çözümlerin tasfiye hareketi olmuş ve bu hali ile bir modernleşme değil, mahallî kültürel değerlerimizi tasfiye eden bir geri kalmış Batılılaşma ve kimliksizleşme hareketi olmuştur.

Böyle bir hareket Bonapartizmi ve XIX. asır sonu sömürgeci Batı'nın hastalıklı değerlerini putlaştıran nesillerin oluşmasına yol açarken, bu nesiller için ülkemizde Batı modernleşmesinin temel yönelişlerinin tamamen gündem dışı kaldığı ise açıkça ortaya çıkmaktadır.

Bu ilişki düzenini bir kültürel gelişme çabası olarak tanımlamaya imkân olmadığı âşikârdır. Bu tür bir modernleşmenin kısırlığı karşısında gelenek sorununun da tartışılması gereği özel bir önem taşımaktadır. Yalnızca kısır kalıplar ithal ederek bir yeni çağın yaşanabileceği zannının bu kalıpların putlaştırılması olduğu bilinci kaybolup, putlaştırmanın temel tavır haline geldiği bir ortamda toplumun tarihî birikimi karşısında da aynı putlaştırma ile çözüme ulaşmanın imkânsızlığı da âşikârdır.

“Bir kavmin şirke düşmedikçe helâk olmayacağı” unutulmamalıdır.

Bu dünyanın çözümlerinin yüzeysel yaklaşımlar ile aktarılmasının çözüm olduğunu zannetmek gibi tarihimiz boyunca üretilmiş çözümlerin, bu çözümleri oluşturan temellerden kopartılarak; günümüze aktarılmasını tarihi çözümlerle ile bütünleşmek olduğunu zannetmek de aynı ölçüde bir putlaştırma yanılığıdır.

Batı dünyasında XX. asırda modern hareketin bir dizi temel yanığı ile başarısızlığa sürüklenmesini takiben modernizmi savunan hareketin de Doğu kültürlerinin ve büyük dinlerin aydınlattığı alanlarda çözüm araştırdığı son on beş-yirmi yıllık dönemde bu çabaların yüzeysel girişimlerini ülkemize aktarmayı çağdaşlığın icabı zanneden tavır da, bu çözümleri putlaştırmadan başka bir şey değildir.

İçinde bulunduğumuz çağın meselelerini çözmek ve kültürünü, çevresini inşa etmek için “Bak, her şeye bak!”, şeklindeki İslâmî emri yerine getirmek ve yaratılışın yapısında mevcut ilâhî iradeye kayıtsız şartsız uyararak, karanlık gecede karıncanın ayak izinden de daha gizli olan, putlaştırma yanılığına düşmeden, tarihî tecrübeyi bu yaklaşımla değerlendirerek çözüm aramak çağın ve ülkemizin kültürel gelişmesi yönünde gerekeni gerçekleştirmeye yönelmek gerçek çağdaşlığa ulaşmaya imkân verecektir. Kültürümüzü XXI. asrın kültürler savaşında ancak tarihî tecrübemizi böyle bir yaklaşımla değerlendirerek başarıya ulaştırabiliriz.

Temel inanç sistemimizin ışığı altında maddî tercihlerimizin, bio-sosyal alanlardaki davranışlarımızın ve ruh hallerimizin nasıl şekillendiği bilinci ile inanç sistemimizin tüm tercihlerimizin ve yaptıklarımızın bir bütün oluşturduğu bilgisi tekrar tesis edilmelidir.

Batı'nın modernizmle ilişkiye geçtiği bir kısım Doğu ve İslâmî yönelişin Hıristiyanlığı tasfiye girişimi olduğu kadar postmodernizmin de, XX. asır başı modernizminin makine kültürünün ve teknokratik elitist yaklaşımlarının tasfiyesini; hıristiyan çözümlmelerine tekrar yönelerek amaçladığı unutulmalıdır.

Bugün bu bilinç ile halkımızla bütünleşerek son asırda halkın yozlaştırılmış temel halkın temel tercihlerini, kültürümüzün, halkın içinde yaşayan temel inançlardan hareket ederek tasfiye etmek ve büyük kültürel mirasımızın temel yönelişleriyle XXI. asır kültürümüzü kurmak XXI. asırda varlığımızı devam ettirmenin asgari şartı olduğu unutulmamalıdır.