

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ELEŞTİRİ OLGUSU

Ferit DEMİRBAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Bilimi Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Bahadır GÜLMEZ

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mart 2008**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ELEŞTİRİ OLGUSU****Ferit DEMİRBAY****Sanat Bilimi Anabilim Dalı****Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mart 2008****Danışman: Prof. Bahadır GÜLMEZ**

Çağdaş Türk Resmi dediğimiz olgu zamansal olarak, 1900'lerden başlayıp günümüze kadar gelen bir süreci kapsamaktadır. Bu süre içinde Türk resim sanatının karşılaştığı zorluklardan biri de sanat üzerine yazılan kuramsal ve eleştirel metinlerin niceliksel ve en önemlisi de niteliksel sorunları olmuştur. Eleştiri, yoğun bir zihinsel faaliyetin sonucunda ortaya çıkan değerli bir çabadır. Türkiye'de eleştiri alanında verilen uğraşların kayıt altına alınması, dönüp dolaşp aynı sorunları konuşmamak için gereklidir. Batıda bir tür olarak kendini kabul ettirmiş ve kendine ait bir disiplini olan eleştiri, Türkiye'de sayılı eleştirmen ve sanat yazarı tarafından kişisel çabaların ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma, Türkiye'deki sürecine kısaca değindikten sonra bir birinden farklı bakış açılarıyla eleştirel metinler üretmiş olan, iki önemli sanat yazarı ve eleştirmen Sezer Tansuğ ve Mehmet Ergüven'in eleştiri anlayışlarına odaklanmaya çalışmıştır.

ABSTRACT

The fact called Contemporary Turkish Painting is include time period from 1900's to nowadays. One of the difficulty that face by Turkish painting in this period is the quantitative and most importantly qualitative problems of theoretical and critical texts that written about art. Criticism is valuable effort that become after concentrated mind activity. The efforts which are about criticism area should be enter in a register in Turkey, it is necessary not to talk about the same problems. Criticism is constitute its own discipline and accepted by as a type in Occident but in Turkey criticism is become as a product by the personal efforts of few reviewer and art writer. In this case, writer shortly touch on the period of criticism in Turkey and after that working to focus on critical minds of two important art writer and reviewer, Sezer Tansuğ and Mehmet Ergüven, which are produce critical text in different points of view.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ferit DEMİRBAŞ'ın "Çağdaş Türk Resminde Eleştiri Olgusu" başlıklı tezi 24 Nisan 2008 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Bilimi (Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri) Anabilim Dalında, Yüksek Lisans Tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Bahadır GÜLMEZ

Üye : Prof.Mümtaz SAĞLAM

Üye : Doç.Hayri ESMER

Doç.Dr.Ümit AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdür Vekili

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİRİ VE YAPI KAVRAMLARI İLE YIRMİNCİ YÜZYILIN TEMEL DÜŞÜNSEL OLUŞUMLARI

1. ELEŞTİRİ KAVRAMI	3
2. YAPI KAVRAMI	6
2.1. Bir Yapı Araştırması Olarak Eleştiri	8
3. MARKSİST ESTETİK	10
3.1. Marksist (Toplumcu) Eleştiri	12
4. PSİKANALİZ ve FREUD	15
4.1. Psikanalitik Eleştiri	17
5. YAPISALCILIK.....	20
5.1. Yapısalcı Eleştiri	22
6. POSTYAPISALCILIK	25
7. POSTMODERNİZM	27
7.1. Sanat Alanında Postmodernizm	29

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİM EVRELERİ VE ELEŞTİRİ

1. TÜRK RESMİNDE 1900–1950 ARASI GELİŞİM SÜRECİ35
2. 1950'DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ40
3. TÜRK RESMİNİN ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ İÇİNDE ELEŞTİRİNİN GELİŞİMİ42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEZER TANSUĞ;

YAŞAMI, YAPITLARI VE ELEŞTİRİ ANLAYIŞI

1. SEZER TANSUĞ'UN YAŞAMI VE YAPITLARI46
2. ELEŞTİRMEN OLARAK SEZER TANSUĞ50
3. SEZER TANSUĞ'UN “NURİ İYEM” YAZISI ÜZERİNE BİR İNCELEME DENEMESİ59

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEHMET ERGÜVEN;

YAŞAMI, YAPITLARI VE ELEŞTİRİ ANLAYIŞI

1. MEHMET ERGÜVEN'İN YAŞAMI VE YAPITLARI..... 65
2. ELEŞTİRMEN OLARAK MEHMET ERGÜVEN67
3. MEHMET ERGÜVEN'İN “NURİ İYEM” YAZISI ÜZERİNE BİR İNCELEME DENEMESİ75

SONUÇ79

EKLER81

KAYNAKÇA84

GİRİŞ

Eleştiri, Türk toplumunun hemen her kesiminin uzak baktığı bir olgudur. Eleştiri, “yermek” anlamında kullanılırsa, eleştirmeyi severiz ama eleştirilmekten nefret ederiz. Bu, toplumun hemen hemen her kesiminde böyledir. Eleştirmeyi bu kadar seven ama gördüğü olumsuzluklara karşı herhangi bir eylemde bulunmayan bir toplum, biraz iddialı bir söylemle dünyanın başka hiçbir ülkesinde bulunmamaktadır denilebilir. Az da olsa eyleme geçen örneğin yazan, özellikle de sanat üzerine yazan isimler ise yetersiz bulunmuştur. Türkiye’de sanat eleştirisi yok diyenlerin asıl bahsettikleri olgu, sanat üzerine yazan insanları görmezden gelmek değil sadece yazılan metinlerin niteliğinin düşüklüğü ile ilgili bir tespittir.

Eleştiri en basit tanımıyla anlamlandırma çabası ya da söylem üstüne söylemdir. Eleştirel metinler üretmek demek tanıtım yazısı yazmak ya da kişisel sataşmalar yapmak veya kişisel öfkelerle yönlendirilmiş karalamalar oluşturmak da değildir ama günümüzde bunların tamamı eleştiri olarak adlandırılmaktadır. Eleştirinin ve eleştirmenin niteliği tartışmalarında öne çıkan konular yukarıda verilen örneklerden oluşmuştur.

“Çağdaş Türk Resminde Eleştiri Olgusu” adlı çalışmamızda, Türkiye’de Çağdaş Türk Resminin oluşum ve gelişim süreçleri ile buna paralel olarak gelişen eleştiri anlayışı açıklanmaya çalışılmış, Sezer Tansuğ ve Mehmet Ergüven gibi sanat tarihimizde çok önemli katkıları göz ardı edilemeyecek olan iki eleştirmenin eleştiri anlayışları incelenmiştir.

İki binli yıllarda birçok eleştiri yönteminden, eleştirmenden ve yöntemlerin birbiriyle olan alışverişlerinden bahsedilmektedir. Fakat bu çalışmanın kapsamı içinde tüm bu yöntemleri ve eleştirmenleri tanıtmak ya da yöntemleri açıklamak gibi bir amaç bulunmamaktadır. Çalışmaya, ortak bir payda oluşturulabilmesi ve ele alınan konuya bir ön hazırlık sağlanması açısından eleştiri ve yapı kavramlarının açıklanması ile başlanmıştır. Daha sonra yirminci yüzyılda sanatsal anlamda önemli dönemeçlere işaret eden Psikanaliz, Marksizm, Yapısalcılık ve Post-yapısalcılık kavramları ile yirminci

yüzyılın son çeyreğine damgasını vuran Postmodernizm kavramına çalışmanın ana izleğinden uzaklaşmadan kısa da olsa tanıtıcı bir giriş hazırlanılmasına çalışılmıştır.

İkinci bölümde, Çağdaş Türk Resminin gelişim süreci 1900-1950 arası ve 1950'den günümüze olmak üzere iki bölümde ele alındıktan sonra, bu gelişim süreci boyunca eleştirinin izlediği yol araştırılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Sezer Tansuğ ve Mehmet Ergüven'i ele alan son iki bölümünde, bu iki eleştirinin yaşamlarına ve yapıtlarına, eleştirilen olarak hangi yöntem ya da yöntemlerden yararlandıklarına değinilmiş ve "Nuri İyem" için ürettikleri metinler üzerine bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİRİ VE YAPI KAVRAMLARI İLE YİRMİNCİ YÜZYILIN TEMEL DÜŞÜNSEL OLUŞUMLARI

1. ELEŞTİRİ KAVRAMI

Modern çağın oluşumlarından biri de kuşkusuz, sanatın din, ahlak, felsefe gibi bağlardan kurtulmasıdır. Böyle bir kırılma sanat yapıtının içsel yapısına, kendine özgü yapısallığına yönelik bir araştırmayı da beraberinde getirmiştir. Çağdaş anlamda eleştiri, ancak bu dönemde başlamıştır.¹

Çağdaş sanat eleştirisi, en kısa tanımıyla bir “anlamlandırma” çabasıdır. Anlatıyı oluşturan göstergeleri, “alımlama estetiği” diyebileceğimiz bir çerçeve içerisinde tüm çağrışımlarıyla ayrıştırmayı ve çözmeyi denemektedir.²

Eleştiri, ülküsel olduğu kadar etimolojik olarak da yargıdır. Bu nedenle, yargıyı anlayıp kavrama, eleştirinin doğasına ilişkin kuram bağlamında ilk koşuldur.³ Batıda edebi bir tür olarak gelişen ve yeni düşünce hareketlerinin etkisiyle çeşitlenerek kendi disiplini yaratmış bulunan bir olgudur.⁴

Eleştiri sözcüğü, Yunanca “Critice” sözcüğünden gelmekte, bir şeyi iyi ve kötü yanları ile değerlendirme anlamını taşımaktadır.⁵ Eleştiri ve onu oluşturan olarak eleştirmenin asıl ve en önemli uğraşı, anlamlandırma ve değerlendirme çabası olarak özetlenebilir. Bir başka tanımda ise eleştiri şöyle açıklanmaktadır: “Sanat yapıtlarını tanıtmak,

¹ Sevgi Soylu Koyuncu, “Gelişim Sürecinde Resim Eleştirisi”, **Cey Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:16 (Haziran/Eylül 2007) s. 37.

² Gülay Sağlam Yaşayanlar, “Sanat Eleştirisinde Post-Yapısalcı Süreç” (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 1999) s. 10.

³ John Dewey, “Eleştiri ve Algılama,” **Sanatın Felsefesi-Felsefenin Sanatı**. Der.: Mehmet Yılmaz, Çev.:Nazım Özüaydın (Ankara: Ütopya, 2004) s. 79.

⁴Mümtaz Sağlam, “Türk Resminde Eleştiri Olgusu Üzerine,” **Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı** (İsparta SDÜ, 7-15 Nisan 2000) s. 309.

⁵ Asil Lolita, “1970’den Günümüze Türk Resminde Eleştiri” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 1995) s. 1.

açıklamak, sınıflandırmak ve değerlendirmek amacıyla yazılan yazıların tümüne verilen ad; tenkit.”⁶

Eleştiri kelimesini, ansiklopedi maddeleriyle tanımlamaya çalışmak bizi bir takım yanlışlara sürükleyebileceği gibi, kavramın anlaşılmasına da yol açabilecektir. Bu yüzden çerçeveyi genişletmek ve üzerinde anlaşabilecek bir tanıma ulaşmak için Tahsin Yücel’in eleştiri tanımını da buraya ekleyebiliriz: “Eleştiri her zaman bir yapıt üzerine kurulmuştur. Yazı üstüne yazı veya söylem üstüne söylem biçiminde tanımlanabilir. Eleştiri bir üstdildir. Bir dili betimlemek ve çözmek amacıyla, yine o dilin öğeleriyle ama özel bir terim ve tanıtım dizgesiyle oluşturulan bir üstdildir.”⁷

Orhan Koçak ise Necmiye Alpay’ın kendisiyle Radikal Kitap da gerçekleştirdiği söyleşide eleştiriye şöyle tanımlamaktadır:

“(…) Eleştiri nedir sorusuna mutlaka birbiriyle çelişmek zorunda olmayan ama farklı düzeylerde birkaç cevap verilebilir. Bir tanesi, yani benim hiç vazgeçemediğim, iyi okuma, zevk alarak okuma. Bir başka cevap, yapıta bir problem açısından bakma ya da belki yapıtın problemini görmeye çalışma. Bunlar aslında eleştirmen olmadan da her okurun yaptığı şeyler. Dolayısıyla eleştirmen öncelikle iyi, dikkatli bir okurdur. Ama bir başka şey daha var tabii, yani her okurdan beklenemeyecek, daha refleksif bir okuma tarzı. Yani aldığı zevkin sebepleri, koşulları üzerinde düşünmek, bir. İkincisi bunu başka okuma deneyimleriyle, hatta sadece okuma deneyimleriyle değil, kültürel, toplumsal, siyasal deneyimleriyle ilişkilendirmek. Kendini o yapıt açısından düşünmek. O yapıtı, içinde yer aldığı bütün bir kültürel ağ içinde düşünmek. Bir başka cevap şu olur, bu aslında Adorno’nun cevabıdır: “Eleştiri nedir” diye sormuyor ama “yorum nedir” diye soruyor, o ikisi Adorno için örtüşen kavramlar. Yapıtın kendi kendisini icra etmesini sağlamak. Her yapıt aslında görünürde durağan, ama hareket etmeyi, hareket ettirilmeyi, neredeyse sahneye konulmayı bekleyen, tutulmuş bir enerjidir. İşte o enerjinin harekete geçmesini ve yapıtın kendi kendini sahnelemesini sağlamak.(…)”⁸

Modern zamanlarda yatırım aracına, zevk nesnesine, prestij kanıtlama gösterisine dönüşmeye başlayan sanatın eleştiriye gereksinimi her zamankinden daha çoktur.⁹ Bu gereksinim, eleştiri yazabilmek için gereken düşünsel altyapının da geçen zaman içerisinde oluşmasıyla artık bir zorunluluk halini almıştır. Bu zorunluluklardan birisi de tanımlardır, tekrar tanımlara dönersek kültür eleştirmeni Roland Barthes’ın “Eleştiri Nedir?” başlıklı yazısında yaptığı eleştiri tanımını oldukça önemlidir;

⁶ **Yeni Kültür Ansiklopedisi** (Morpa Kültür Yayınları. Cilt:3, İstanbul 2002) s. 166.

⁷ Tahsin Yücel. **Eleştirinin ABC’si.** (İstanbul: Simavi Yayınları,1991) s. 7.

⁸ Necmiye Alpay, “Eleştirmenlerle Konuşmalar: Orhan Koçak”, Radikal Kitap (24 Ağustos 2007) s. 10.

⁹ Sevgi Soylu Koyuncu. “Resim Eleştirisi”, **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, sayı:77/78/79 (Mayıs/Haziran/Temmuz 2003)s. 503.

“ Yazınsal kuramın alabileceği kıvrımlar ne olursa olsun her romancı, her şair nesnelere ve olaylardan söz ediyor demektir, bu nesne ve olaylar isterse düşsel, dilin dışında ve dilden önce olsun: Dünya vardır ve yazar, konuşur, edebiyat budur. Eleştirinin nesnesi ise çok farklıdır; bu nesne, “dünya” değildir, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir: **Eleştiri** bir söylem üzerine söylemdir; ikinci bir dildir ya da (mantıkçıların dediği gibi) üst-dildir, birinci dil ya da nesne dil üzerinde çalışır. Bundan da şu sonuç çıkar: Eleştiri etkinliği iki tür ilişkiyi göz önünde bulundurmaktır: Eleştiri dilinin, gözlemlenen yazarın diliyle olan ilişkisi ve bu nesne-dilin dünya ile olan ilişkisi. Eleştiriye belirleyen bu iki dilin “sürtüşmesi”dir ve bu sürtüşme, belki de, bir başka zihinsel etkinlikle, tümüyle nesne-dil ve üst-dil ayırımına dayanan mantıkla eleştiriye büyük bir benzerlik verir.”¹⁰

Sanat eleştirisi, sanatı tanımlama gayretleri içinde sanatı olduğu kadar kendisini de üst bir dizgeye taşıyarak yeniden konumlandırır.¹¹ Bu bağlamda yapılan her tanımlama çabası, eleştiriye bugün içinde bulunduğu durumdan ileriye götürecek önemli birer adım olarak nitelendirilebilir. Yaklaşık yüz elli yıllık bir geçmişe sahip olan resim sanatımız ve aşağı yukarı ona yakın bir sanat eleştirisi geçmişimiz bulunmaktadır, bu süre zarfında henüz bir eleştiri geleneği oluşturulamamıştır zira sanat kuramcısı veya sanat eleştirmeni yetiştiremeyişimizin en önemli nedenlerinden biri, bu anlamıyla düşünce üretme geleneğimizin olmayışındır. Biz dışarıdan ithal edilmiş kuramları, akımları, türleri onu hazırlayan koşullardan bağımsız olarak ve geç kalarak kendimize uyarlamaya çalıştığımız için, daha en başından sorunlu başlamış bulunuyoruz. İki binli yıllarda geldiğimiz noktaya bakarsak sorunların hala başka isimler altında devam ettiğini söyleyebiliriz. Ancak konuyla ilgilenenlerin çözüm konusunda önemli adımlar attığını da eklemeliyiz. “Son olarak, sanat yapıtı ortaya konulurken, sanatçı, duygu, düşünce ve düşlemleriyle “bütünleştirici”(sentezci); eleştirmen, bu bağlamda, “çözümleyici” (analizci) durumundadır. Terry Eagleton’sa “eleştirinin görevi, bir yapıtın yorumunu vermek değil, onun sessizliklerini konuşmaktır.” demektedir.”¹²

¹⁰ Roland Barthes. “Eleştiri Nedir?”, Çev: Hilmi Uçan, **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, sayı:77/78/79 (Mayıs/Haziran/Temmuz 2003) s. 742.

¹¹ Ümit Gezin, “Sanat Eleştirisinin Kendine Özgü Dinamiği Üzerine”, **Anadolu Sanat Dergisi**, sayı: 14, (Güz 2003) s. 59.

¹² Mahir Ünlü. **Türkçede Yazınsal Eleştiri** (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997) s. 12.

2. YAPI KAVRAMI

Yirminci yüzyıla damgasını vuran “yapı” kavramı, fen bilimlerinde yüzyıllardır kullanılmaktadır. Sosyal bilimlerde Marks’ın, psikolojide Freud’un, sanat alanında Ferdinand de Saussure’un kullanmalarıyla bütün bir yüzyıla yayılan tartışmalar başlamıştır.

Türkiye’de dilbilim alanında yaptığı çalışmalarla tanınan Berke Vardar yönetiminde hazırlanan bir sözlükte yapı kavramı şöyle tanımlanmıştır:

“Genel olarak, bir bütünü oluşturan çeşitli bölümlerin birbirleriyle kurdukları ilişkilerden ve bütün içinde yerine getirdikleri işlevlerden doğan düzen, özel olarak, dilsel öğelerin oluşturduğu, eşsürekli iç bağıntılardan ve öğelerin işlevlerinden kaynaklanan, özerk nitelikli bütün, dizge; kimi durumlarda da dizimsel düzlemdeki ilişkilerin oluşturduğu bütün; sözdizimsel düzen.”¹³

Ahmet Cevizci, kavramı biri genel olmak üzere altı alan için ayrı ayrı tanımlamıştır;

1. Genel olarak, parçaları ve unsurları arasında yasaya uygunluk, düzgün bağlantılar ve karşılıklı bulunan bütün veya bir bütünü meydana getiren çeşitli parça ya da bölümlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin ve bütün içinde yerine getirdikleri fonksiyonların sonucu olan düzen.
2. Felsefede, öğeleri birbirlerine karşılıklı olarak bağımlı olan ve bağıntıları bir takım yasalara uyan düzenli ve özerk bütün.
3. Sosyolojide, toplumsal yapı anlamında, toplumsal kurumların karşılıklı ilişkilerinden meydana gelen bütünlük; toplumsal ilişkilerin istikrar sergileyen bütünsel düzeni.
4. Psikolojide, bir bireyin mizacını veya hangi tipten olduğunu belirlemeyi mümkün kılan psikolojik ve fizyolojik özellikler toplamı.
5. Antropolojide, kendisinin çok çeşitli unsurlarını birleştiren ilişkiler bütünü olarak, empirik gerçeklikten hareketle geliştirilen açıklayıcı soyut model.
6. Dilbilimde, disiplinin en temel kavramı olarak, dilsel unsur ya da birimlerin meydana getirdiği eşzamanlı iç bağıntılardan ve birimlerin fonksiyonlarından kaynaklanan özerk bütün.”¹⁴

Jean Piaget, Yapısalcılık kitabında yapıları; “matematiksel ve mantıksal yapılar”, “fiziksel ve biyolojik yapılar”, “psikolojik yapılar” ve “dilbilimsel yapılar” olarak sınıflandırmış ve açıklamaya çalışmıştır. Piaget yapısalcılığı karşı çıktığı noktalar

¹³ Berke Vardar ve diğerleri, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**. (İstanbul: ABC, 1988) s. 226.

¹⁴ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**. (İstanbul: Paradigma, 1999), s. 913.

açısından tanımlamaya çalışmanın çelişkili ve çeşitlilikli olabileceğini söyleyerek, yapı kavramının olumlu içeriğine odaklanılması gerektiğini belirtmektedir. Piaget, yapı kavramının her tür yapısalcılıkta görülen iki unsurunu saptamakta ve bunları şöyle ifade etmektedir:

“Birincisi, yapıların özde-yeterli (kendi kendini idare eder) olduğu ve yapıları kavramak için dışsal öğelere gönderim yapılması gerektiği şartıyla desteklenen, doğal bir anlaşılabilirlik olduğu idealidir (belki de ümididir); ikincisi, belirli yapıların incelenemediği ölçüde ortaya çıkan kuramsal kullanımları, eğer genel farklılıklar bir kenara konulursa yapıların, bir takım ortak ve belki de gerekli özellikleri olduğunu ortaya koymuştur.”¹⁵

Piaget, yapı kavramının olumlu ve hemen her tür yapısalcılıkta görülen iki unsuru yukarıdaki gibi açıkladıktan sonra, yapı kavramının oluşturan üç ana düşünceyi şöyle sıralamaktadır: “Yapı kavramı üç ana düşünceden oluşur: Bütünlük, dönüşüm ve özde-düzenleme (kendi kendini yönetme).”¹⁶ Piaget, bu üç ana düşünceyi sıraladıktan sonra onları şöyle açıklamıştır:

“Dönüşüm kavramı, yapı kavramını baştan sınırlamamızı sağlar. Yapı kavramıyla, biçimselliğin tüm anlamlarını kapsamak gerekirse, Platonik biçimlerin ve Husserl’in özlerinin kullanıldığı akımlar, Kant’ın ortaya koyduğu biçimsellik türü, hatta deneyiciliğin birkaç türü örneğin mantık çözümlemesinde sözdizimsel ve anlamsal biçimleri vurgulayan Viyana Topluluğu’nun mantıksal olguculuğu” gibi, tamamıyla deneyici olmayan tüm felsefi düşünceler için içine girecektir.

Bütünlüğün, yapıları tanımlayan özelliklerden biri olduğu bilinen bir gerçektir.(...)Yapılar bütünlükten oluşurken, bir araya getirilmiş kümeler, içinde buldukları toplamdan bağımsız olan öğelerden oluşan karmalardır. Bu ayrımı vurgulamak yapıların öğeleri olmadığını savunmak anlamına gelmemektedir: Bir yapının öğelerinin yasalarına bağlı olduğunu ve ancak bu yasalarla yapı ya da buradaki anlamıyla bütünlüğün veya dizgenin tanımlanacağını söylemektir.

Yapıların bir başka ana özelliği de, hem özde-idameyi hem de kapalılığı kapsayacak şekilde, özde-düzenleyici olmalarıdır. Sonuç olarak yapının kendisindeki dönüşümler hiçbir zaman dizgenin dışına çıkmaz ve her zaman dizgenin içinden öğeler kullanarak yasalarını korur.”¹⁷

¹⁵ Jean Piaget. **Yapısalcılık**. Çev: Ayşe Şirin Okyavuz Yener (Ankara: Doruk, 1999) s. 11.

¹⁶ Aynı, s. 11.

¹⁷ Aynı, s. 11-13

2.1. Bir Yapı Araştırması Olarak Eleştiri

İsviçreli eleştirmen Jean Rousset, fenomenolojik yöntemi edebiyat alanında uygulayan Cenevre Okulu Eleştirmenleri arasında yer almaktadır. Bu eleştirmenler değişik çalışmalarda “tematik eleştirmen” ve “bilincin eleştirmenleri” adları ile anılmıştır.

Cenevre Okulu'nun edebi metne yaklaşımı, Husserl'in “şey”leri algılayış biçimiyle paralellik gösterir. Husserl, “şeylerin kendisine dönelim” ifadesini kullanıyordu. Böylece bir “şey”i kendi geçmişinden ve bulunduğu çevreden kopartıp araç içine alıyordu. Şeylerin kendisine dönmek için yapılan bu işleme “fenomenolojik indirgeme” adını veriyordu. Husserl'in bu tavrına benzer biçimde, Cenevre Okulu eleştirmenleri de indirgeme yaparak edebi metni kendi dışındaki öğelerden ayrı tutmuşlardır. Bu nedenle biyografik, tarihsel eleştiriye reddetmişlerdir. Okulun eleştirmenleri arasında yer alan Emil Staiger, George Poulet ve Roman Ingarden metindeki tarihsel etkileri onaylamayı reddedenlere örnek gösterilebilir.¹⁸ Cenevre Okulu eleştirmenlerinin incelemelerinde bireysellik konusu üzerinde çok sık durmaları, diğer kuramlar tarafından eleştirilmiştir.¹⁹ Örneğin Terry Eagleton “Edebiyat Kuramı” adlı kitabında bu yöntemle ilgili şunları söylemektedir; “ Fenomenolojik eleştiri (...), değerlendirmeci olmayan ve eleştirelilikten bütünüyle uzak bir inceleme tarzıdır.(...) Bu, bir bütün olarak modern edebiyat kuramının kör noktalarının, önyargılarının ve sınırlarının damıtılmış hali denebilecek idealist, özcü, tarihsellik karşıtı, biçimci ve organikçi bir eleştiridir.”²⁰

Bu bölümün başlığı, Jean Rousset'in 1971 yılında Türk Dili dergisinin eleştiri özel sayısında Tahsin Saraç çevirisiyle yayınlanan yazısıyla aynı adı taşımaktadır. Jean Rousset ile ilgili kısa bir bilgi vermeyi amaçlarken bir eleştiri yönteminden ve yöntem üzerine Terry Eagleton tarafından yapılan bir başka eleştiriye kısaca belirtmek zorunda kaldım. Yapı kavramına değişik bir bakış açısını yansıtması açısından ilginç bulduğum yazıyı aşağıda aynen aktarıyorum;

¹⁸ Ali Akgün, “İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu” (Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002) s. 20.

¹⁹ **Aym**, s. 22.

²⁰ Terry Eagleton. **Edebiyat Kuramı**. (İstanbul: Ayrıntı, 2004) s. 84–85.

“Yapıt bir arayıp bulma yolu ve örüp kurma aracı ise, yazar, gerçek ya da anılardan aldığı her türlü öğeyi kullanarak dilediği gibi oluşturabilir onu; ama bunu hep kendi gereksinmelerine ve kendi yaşamına göre yapacaktır o. Valery’nin hep belirtmek istediği gibi, bir sonuç, bir ürün ya da bir yansıma olmadan çok daha önce bir kendendir yapıt; bundan dolayı da çözümlene yalnız yapıt üzerinde yapılacaktır, o eşsiz yalnızlığı içinde, Proust’un deyimiyle “yazarın bir şeyler yaratmak amacıyla sunduğu iç evrenlerden” doğmuş o biçimiyle yapıtın üzerinde.

Ve yapıtlar ancak bir biçim ve bir düşün ortak yaşamasında var olduğundan, biçim içinde düşü yakalamaya çalışarak duyacağız biz bu yapıtları.

Peki, ama biçimi nasıl yakalayacağız? Nesinden tanıyacağız onu? Her şeyden önce şunu kesin olarak bilmemiz gerekir ki, biçim, kendisini görebildiğimizi sandığımız yerde değildir her zaman. Ve iç derinliklerden gelen bir fıskırma ve yapıtın kendi kendisine duyulu bir açılması olduğu için biçim, ne bir yüzey, ne bir kalıp, ne de bir zarf değildir; kaleme alıp düzenleme sanatı ötesinde bir teknik de değildir o; biçim araştırılmasıyla, parçalar arasında bile bile kurulan dengeyle, ya da öğelerin güzelliğiyle karıştırılmamalıdır ille de. Açığa vurulma ve ortaya çıkmanın etken ve önceden kestirilemeyen ilkesi olduğundan, biçim, tüm kural ve yapmacıkları aşar; bu bakımdan, bir plan, bir şema ve bir yol yöntem bütünlüğüne indirgenemez o hiçbir zaman.

Her yapıt, yapıt olabildiği ölçüde, bir bütündür. Bu anlamdaki biçim her yerde vardır; biçime hiç mi hiç aldırmanın, hatta onu yıkmaya çalışan ozanlarda bile. Bir Montaigne biçimi vardır, bir Breton biçimi. Düşlemlerin ya da coşkuyla patlamaların bir biçimi olduğu gibi, biçimsizliğin biçimi ya da biçim düşmanı düşüncenin de biçimi vardır. Ve biçimlerin ötesine geçmek savında olan bir sanatçı bunu biçimlerle gerçekleştirebilir yine. Balzac’ın “her yapıtın kendine özgü bir biçimi olur” sözü, bütün anlamını burada kazanmaktadır.

Ama ancak bir uyum ya da bir ilişkinin, bir kuvvet çizgisinin, bir yakayı bırakmayan görüntünün, bir birlik ağının bulunduğu yerde elle tutulabilir biçimler bulunur; bu değişmez biçim değerlerine, bir düşünce evrenini dil getiren ve her sanatçının kendi gereksinmelerine göre yeniden yarattığı bu ilişkilere “yapı” adını veririm ben.

Birlik, bağıntı, düzen; güzel ama her şeyi yalnız oran ve uyum üzerine oturtmaktan kaçınılmalıdır. Biçimi “parçalarla bütün arasındaki ilişki” olarak gören Valery’de ancak yaşayan klasik ve eski bir alışkanlıktır bu. Çoğu kez böyledir bu kuşkusuz; Proust’un romanı üzerine yapacağım çözümlerde ben de bu ilkeye başvururum; hem yazarın kendisinde böyle davranmaya çağırırdı beni. Ne var ki birçok ölçüt arasında ancak bir tanesidir bu. “Her yapıtın kendine özgü bir biçimi olur” diyen Balzac’ın hakkı vardır. Çalışma sonunda ne bulabileceğini ne yazar ne eleştirmen önceden kestiremez. Eleştirmede kullanılacak araç, çözümlenmeye girilmeden önce beli olmamalı. Okuyucu hazır olacak ama deyimli (stilistik) belirti, o umulmadık ama ele verici yapı ortaya çıkıncaya dek hep duyarlı ve tetikte bulunacaktır.

Şurası gerçek ki, pek değişik biçimlerde de ortaya çıksa, Proust’un “düzenli karmaşıklık” dediği o bir birlik yaratma eğilimi yapıtların çoğunda kendini göstermektedir. Bir yapıt bir bütünlüktür ve böyle görüldüğü ölçüde kazanır o hep. Verimli okuma, toptan okuma olmalı; özdeşlik ve karşılıklara, benzerlik ve karşıtlıklara, yineleme ve değişikliklere karşı duyarlı olduğu gibi örgünün sıklaştığı ya da gevşekleştiği o düğüm ve kavşak noktalarına karşı da duyarlı bir okuma.

(...) Demek, tasarladığım o yetkin okuyucu, o bakış ve duyarga kesilmiş okuyucu, yapıtı her yönüyle okuyacak, değişik ama hep birbirine bağlı görüş açılarını benimseyecek, biçimsel ve ussal yolları, ayrıcalı izleri, motif ya da tema örgülerini ayırt edecek, bunları yinelenmelerinde ve değişikliğe uğramalarında izleyecek, birleşme merkezi ya da merkezleri ortaya çıkıncaya, Claudel’in “dinamik patron” dediği o bütün yapı ve bütün anlamlar belirinceye dek yüzeyleri bulgulayacak, derinlikleri kazıp

eşleyecektir. Ama bu biçim yapılarıyla, bu anlamlar arasında çakışma bölgeleri, dikiş noktaları bulduğu zamanda özellikle daha uyanık, daha dikkatli olacaktır. Çünkü bir düşünceyi belirten sürekli temalar, genel örgü içinde kendilerine verilen göreve göre, biçim şemaları olabilirler. Bütün bu imgeleme yapıları, zorunlu olarak biçim yapılarıyla karşılanırlar. Bir yaratmanın altında yatan, o yaşamı kuran ve örgütleyen aynı gizli ilkeler, onun oluşturulmasını da düzenler. Düzenleme, biçimleri etkileme, sunuş bölümleri, teknik seçmeler, çalışmakta olan sanatçıyı gizlice yöneten o içteki telkin ve güçler tarafından gerçekleştirilir hep. Böylece, yapının yaratıcısı üzerine yansımaya ayırmamız gereken payı görmüş olduk. Bizim okuyucu duyularımızın algıladığı şey, yazarın güttüğü amaçtan daha çok yapının ortaya koymuş olduğu amaçtır.”²¹

“Metinlerdeki deneyimsel yapıları incelerken ayrı bir yöntem içinde morfolojiye ve yazarın biçimine yer vermesi Cenevre Okulu’nun, Yapısalcılıkla nasıl bir ilişkisi olduğu düşüncesini gündeme getirebilir. Özellikle Paris Yapısalcılığı ile Fenomenoloji yöntemi arasında bazı benzerlikler bulunur. Fakat uygulama sırasında Cenevre Okulu farklı bir duruşa sahiptir. Bu iki yöntem arasındaki farklar konusunda Magliola, şu noktalar üzerinde durur. Cenevre Okulu’nun ilk amacı eserdeki deneyimsel yapıları ortaya çıkararak anlam öğelerini bulmaktır. Ancak bundan sonra eserin gramatik düzeyi gözden geçirilerek morfolojinin deneyimsel yapıya neler kattığı ortaya çıkarılır. Oysa Yapısalcılık için tersi bir durum söz konusudur. Yapısalcılar için metnin anlamını morfoloji sağlar. Bu nedenle metin incelemesine morfolojik ve gramatik yapıdan başlarlar. Cenevre Okulu’nun tavrı Yapısalcılara göre riskli bir tutumdur.”²²

3. MARKSİST ESTETİK

Marksizm Batı’da, 19. yüzyılda, belli iktisadi ve sosyal koşulların ortaya çıkardığı yeni bir dünya görüşüdür.²³ Marksizm, hayatın bütününi açıklama iddiasında olan bir düşünce sistemidir. Bu iddiayı taşıyan her teori gibi, kendi öğeleri arasında bir tutarlılık ve uyarlık sağlama çabasıdadır. Marks ve Engels, kaçınılmaz olarak, teorilerini en yüksek bir soyutlama düzeyinde, genelleme düzeyinde kurmaya çalışmışlardır. Bu soyutlama düzeyinden aşağıya inerek, daha özgül ve somut sorunları da incelemişlerdir.²⁴

²¹ Jean Rousset. “Bir Yapı Araştırması Olarak Eleştiri”, Çev.: Tahsin Saraç, **Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, sayı: 234 (1971) s. 623–624.

²² Akgün, **Ön. ver.**, s.28

²³ Server Tanilli. **Uygurluk Tarihi**. (İstanbul: Alkım. 2006) s. 177.

²⁴ Murat Belge. **Marksist Estetik**. (İstanbul: Birikim. 1997) s. 29.

Somut ve özgül sorunları incelemelerine rağmen, “Marks ve Engels’in yazılarında sistematik bir sanat teorisi bulunmamaktadır. Bununla birlikte her ikisi de yaşamları boyunca estetik ve sanatla ilgilenmiş ve son birkaç on yıl içinde özellikle Marksist estetik kuramı oluşturmaya yönelik çok sayıdaki girişim için temel olabilecek çeşitli kısa yorumlarda bulunmuşlardır.”²⁵ Esas itibariyle, Marksist sorunsalların sanat konularında tümüyle tartışılmadığı bakir bir alan söz konusudur.²⁶

İnsan emeğinin ayrı bir parçası olan sanat, Marks’a göre, dışsal gerçeklik denilen şeyin sadece bir “kopyası” ya da “yansıması” değil, bu gerçekliğe insani amaçların aşılmasıdır.²⁷ Murat Belge, Marksist Estetik adlı çalışmasında: “Marksist estetik teori, çoğunlukla sanatı, hayatın yansıtılması olarak ele almıştır.”²⁸ demektedir.

Mehmet Ergüven ise Marksist estetik hakkında şunları yazmıştır:

“Marksist estetik, tıpkı felsefe tarihinde olduğu gibi, o güne kadar geçerli sayılan ölçütleri tek başına tersyüz etmesi bakımından, uygarlık tarihinde bir dönüm noktası, insanlığın yüz akıdır. Ancak, çağdaş sanatı değerlendirme konusunda, kimi zaman bağınazlığa varan tutuculuğu yüzünden (yalnız soyut resim değil, Kafka’dan Schönberg’e kadar herkes bu saçmalaktan payına düşeni almaktadır.) gerçekçiliğin günümüzdeki sözcülüğünü en azından karşıt modelle bölüşmek zorunda kalmıştır Marks’ın yandaşları.”²⁹

Marksizm ortaya çıkışından bugüne başta siyaset felsefesi olmak üzere birçok alanı etkilemiştir. Her ne kadar postmodern söylem tarihin sonunu getirse de, büyük anlatıların (örneğin, Marksizm) bittiğini ilan etse de Marksizm dünyayı etkilemeye ve onu anlamaya çalışmaya devam etmektedir. Marksizm bir mirastır ve bu mirastan öğrenilecek hala çok şey bulunmaktadır.

²⁵ **Marksist Düşünce Sözlüğü**. (İstanbul: İletişim. 1993) s. 202.

²⁶ Gülay Sağlam Yaşayanlar., **Ön. ver.**, s. 15.

²⁷ Eugene Lunn. **Marksizm ve Modernizm**. (İstanbul: Alan. 1995) s. 17.

²⁸ Murat Belge., **Ön. ver.**, s. 40.

²⁹ Mehmet Ergüven. **Yoruma Doğru**. (İstanbul: Yapı Kredi. 2002) s. 42.

3.1. Marksist (Toplumcu) Eleştiri

Marksist eleştiri, en genel ifadesiyle, edebi bir eseri incelerken/eleştirirken estetiği arka plana iter ve üretim mantığı içerisinde esere yaklaşır.³⁰ Bu eleştiri, yalnız nedenleri açıklamakla yetinmeyip, sanat eserinin yaratılışında rol oynayan toplumsal nedenleri yargılar.³¹ Örneğin, sanatın kökeninde “iş”in yattığını, ilkel toplumların yaşamak için giriştikleri faaliyetlerden doğduğunu; romanın orta sınıfın güç kazanması sonucu ortaya çıktığını; “sanat için sanat” öğretisinin kapitalist düzende sanatçının toplumdan koparak kendini yabancı görmesiyle başladığını ve burjuva sınıfına karşı bu tutumun “her şeyin satın alınabilir bir meta haline geldiği bu dünyada sanatçının meta üretmeme kararından” doğduğunu göstermektedir.³²

Edebiyat eleştirisinin estetik değer yerine toplumsal ilişkileri gösterip tahlil etmesine dayanan bu görüş, eleştiri ve sanat anlayışında tarihsel-toplumsal oluşumu esas almıştır.³³ Marksçılık, gördüğümüz gibi, her düşünsel devinimi üretim güçleri ve bu güçlerin belirlediği toplumsal ilişkilerin gelişmesine bağlıorsa da, bunları yalnız bu gelişmeye dayandırmak ve bu iki devinim arasında salt bir koşutluk kurmak savında değildir hiç de.³⁴ Marksist eleştiri, bu sosyal ve ekonomik sebepleri ortaya koyup yorumlamakla kalmayıp onları politik bakımdan yargılamaktadır. Bu tarz eleştirinin edebi eserin ortaya çıkışını izah için kullandığı “sosyal yapı” (altyapı-üstyapı), “sınıf farkları” ve “çatışan güçler” gibi tartışmalı kavramlar, bir eseri değerlendirmede temel ölçütleri oluşturur.³⁵

Tahsin Yücel, Marksist eleştiri konusunda şunları söylemektedir:

“Bu eleştiride, “tarih” bir bilgi kaynağı ve yazının içinde geliştiği ortam olmakla kalmayarak aynı zamanda kaçınılmaz bir gelişimin “yer”i ve belirleyici etkeni olur: sürekli ve eytişimsel bir devinimdir, dolayısıyla bir mantık içerir. Bu devinim içinde, “üretici güçlerde her türlü değişim, toplumsal ve ekonomik ilişkilerde bir değişime yol açar”. Böylece, Taine’in ruhbilime verdiği yeri Marksçı eleştiri ekonomiye verir. Bunun

³⁰ Ramazan Gülendam, “Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi”, **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, sayı:77/78/79 (Mayıs/Haziran/Temmuz 2003) s. 252.

³¹ İnci San. **Sanat ve Eğitim**. (Ankara: Ütopya. 2004) s. 74.

³² Berna Moran. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. (İstanbul: İletişim.1999) s. 87.

³³ Gülendam., **Ön. ver.**, s. 254.

³⁴ Auguste Cornu, “ Marksçı Eleştirinin Genel İlkeleri”, **Türk Dili Dergisi**, sayı: 234 (1971) s. 477.

³⁵ Gülendam., **Ön. ver.**, s. 254.

için, “insanı ve yapıtı sınıf kavgasının ayrımlandırdığı bir çevreye oturtmak gerekir”. Georg Lukacs da, Pierre Barberis de, Lucien Goldmann da, Cornu de bunu yapmaya çalışır, üstelik yalnızca çözümleyici değil, yol göstericide olmak ister, bir başka deyişle, “yalnızca yazınla toplum arasındaki ilişkileri incelemekle kalmaz, aynı zamanda hem şimdiki toplumda, hem de ilerideki “sınıfsız” toplumda bu ilişkilerin ne olması gerektiği konusunda açıkça belirlenmiş görüşler ortaya koyarlar. Böylece Cornu, “Marksçı eleştiri özellikle eyleme yönelmiştir” der, “konusu sürekli olarak kendisini belirleyen sınıf ilişkilerine bakarak yapıtın içeriğini belirlemek değildir, aynı zamanda ve her şeyden önce geleceğe dönük, yeni yapıtlar hazırlanmasına katkıda bulunmaktadır.”³⁶

Tahsin Yücel ayrıca “ülkemizde, üniversitelerde yapılan çalışmalar yanında, Cevdet Kudret’in, Asım Bezirci’nin ve Konur Ertop’un çalışmalarının bu bağlamda değerlendirilebileceğini belirtmektedir.”³⁷

Marksist edebiyat eleştirisi olarak bilinen şey genellikle edebi eserlerin gizil ya da açık “ideolojik” özünü deşifre etme girişimidir. Bu aynı zamanda, toplum içinde insan hayatını ilgilendiren belirleyici bir temel varsayımlar setinin açığa çıkarılması olmuş, bu varsayımlar setinin de toplumsal yapıda bir sınıf durumuna bağımlı olduğu söylenmiştir.³⁸

Berna Moran, 1972’de ilk baskısı yapılan ve büyük ilgi gören yapıtında (ki eleştiri alanında hala temel başvuru kaynaklarından birisidir) bu yöntemle ilgili şunları söylemektedir: “Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisidir. Eserin konusu, olayları, kişileri, kahramanları, sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını sürdürmesine yardımcı olmamalı, ezilen sınıfın çıkarlarına ters düşmemelidir. Hiçbir eser politik bakımdan tarafsız olamaz.”³⁹

Sosyalizmde edebiyatı, “ideolojik üstyapı” ürünlerinden biri olarak belirleyen Asım Bezirci, Marksist Eleştiri bağlamında da şunları saptamaktadır:

“Sosyalist eleştirmen, çözümlemesini önce erin içeriği ile yansıttığı toplumsal öz üzerinde yoğunlaştırır... Anlatım gücünü, içeriği okuru çok iyi kavrayıp inanmasını sağlayıp sağlamadığını görmek için biçimi gözden geçirir.

³⁶ Yücel., **Ön. ver.**, s. 52-53.

³⁷ Yücel., **Ön. ver.**, s. 52.

³⁸ Lunn., **Ön. ver.**, s. 27.

³⁹ Moran., **Ön. ver.**, s. 88.

Söz konusu çağ ve süreçle eser ve yazarı arasında açık ya da örtülü ilişkilerin nicelik ve niteliğini ortaya çıkarır. Onların devrimci bir anlayış ve yeni, güzel bir anlatılışla belirtilip belirtilmediğini araştırır.

Yazarla eserini çevreyle olan diyalektik ilişkileri içinde inceleyip değerlendirir. Böylece, hem yazar ile eserinin çevreden neler aldığını, hem de ona neler verdiğini belirtmiş, başka bir deyişle, onların hem öznel ve yaratıcı yanlarını, hem de nesnel ve toplumsal kaynaklarını göstermiş olur.

Her eserin ve yazarının, sınıfsal ilişkiler ile çatışmaların çok uzağındaymış gibi gördükleri anda bile, ancak bu ilişki ve çatışmalarla açıklanabileceğini ortaya koyar; çeşitli düşüncelerin, duyguların, inançların onların anlatımları olduğunu ve evrimlerini onların belirlediğini gösterir. Dolayısıyla, kendisi de onların içinde ve işçi sınıfının yanında yer alır...⁴⁰

Ramazan Gülendam'ın Hece Dergisinin eleştiri özel sayısında Marksist eleştiri üzerine yazdığı yazının sonuç bölümünü buraya aynen aktarıyorum:

“(....)Marksist eleştiri, kendi içinde farklı modelleri (Lukacs'ın “yansıtma modeli”, Macherey ve Althusser'in “üretim modeli”, Lucien Goldmann'ın “kalıtsal (genetic) modeli”, Adorno'nun “ söylenmemiş (eksi, örtülmüş) bilgi (negative knowldge) modeli” ve Valentin Voloinov gibi Bakhtin okuluna mensup Marksistlerin “dil merkezli modeli” gibi) ihtiva etse bile, temelde sanatı (edebiyatı) toplumu yönlendirmede kullanılan ideolojik bir araç ve dolayısıyla eğitim sisteminin bir parçası olarak gördüğü için, bu yaklaşımıyla “edebi eleştiri” yi bağımsız bir disiplin olarak değil de onu, kültürün politik eleştirisinin bir parçası olarak kabul eder. Bilindiği gibi edebi eserle ilgili yargılarımız ve tepkilerimiz sadece onun yapısına yönelik değil, içeriğine de yöneliktir. Ancak, ne Marksist eleştirmenlerin çoğunun yaptığı gibi, sadece sanat eserinin sadece içeriğine yönelen değerlendirmeler ne de yapısalcı eleştiri kuramlarının yaptığı gibi, sadece onun yapısını esas alarak yapılan eleştiriler sağlıklı ve yeterli değildir. Eleştirmen, edebi esere öncelikle estetik bir ürün olarak bakmadığı ve eleştirisini bu mihver etrafında oluşturmadığı sürece edebiyat da eleştiri de ilerleme kaydedemez. Eleştirmen, asıl görevini unutup bir “ideolog” gibi davranır ve edebi eser üreten sanatçıları etkileyici bir tutum içerisine girerse sanat ve eleştiri adına tehlike çanları çalıyor demektir.”⁴¹

Gülây Sağlam Yaşayanlar, “Sanat Eleştirisinde Post-Yapısalcı Süreç” isimli sanatta yeterlik çalışmasında Marksist eleştirinin genel niteliğini şöyle açıklamaktadır:

“**Marksist Eleştiri** başlangıçta, sanat olayının nedenleri üzerinde durur ve bunu açıklarken ekonomik koşulları, toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır. Sanat tarihine Marksist düşünce açısından bakılması, oldukça yararlı sonuçlar doğurmuştur aslında. Sanat yapıtının ortaya çıkmasında etken olan toplumsal nedenlerin "politik" bir bakışla yargılanması istemi yeni değerlendirme ölçütlerini de kurumlaştırmıştır. Örneğin, sınıfsal yapı, sınıf çatışması, *toplumsal yapı* (düzen) gibi... Görüleceği üzere Marksist eleştiri, içerik üzerine yoğunlaşmakta, yapıtın konusunun, Marksist ideolojinin ilkelerine ters düşmemiş olmasına özen göstermektedir.”⁴²

⁴⁰ Ün., **Ön. ver.**, s. 27.

⁴¹ Gülendam., **Ön. ver.**, s. 257-258.

⁴² Sağlam Yaşayanlar, **Ön. ver.**, s. 19.

Gülay Sağlam Yaşayanlar şöyle devam etmektedir;

“Oysa sanat yapıtının belli bir ideolojiye doğrudan hizmet eder biçimde ortaya çıkarılması, içerik düzleminde sorun yaratmasa da estetik açıdan bir değer sorunu yaratmaktadır. İşin farkında olan Marksist eleştirmenler bu noktada, sanat yapıtının bünyesinde var olan ideolojik farklılık sorununun yapıtın dışlanmasına yetmeyeceğini belirtmektedir. Onlar için önemli olan, sanat ve dünya görüşündeki ayrılığın estetik açıdan yapıta nasıl zarar verdiğinin araştırılmasıdır. Buna en iyi örnek Marksist edebiyat eleştirmeni Plekhanov'un Ibsen üzerine geliştirdiği metinlerdir. Yazar burada Ibsen'in yapıtlarında politik görüş açısından yetersizlikler saptar ve bunun Ibsen'in sanat düzeyi açısından olumsuz bir belirleyici olarak niteler. Aynı şekilde, Macar Marksist eleştirmen Györg Lukacs daha ileri giderek Modern edebiyatın birçok ünlü ismini, yapıtlarını yanlış bir dünya görüşüyle yazdıkları içine eleştirir. (Kafka, Foulkner, Beckett ve Joyce gibi). Bir diğer Marksist estetikçi Ernst Fischer ise Lukacs'a göre daha esnek bir değerlendirme boyutu yaratır. Toplumcu sanattan yana olduğunu sık sık vurgulayan Fischer, birçok Marksist açıdan yoz, gerici ve burjuva olarak nitelenen yapıtlardan bazılarını değerli ve yararlı bulur. Çünkü yazar, toplumcu olmanın, Marksist kurama sıkı sıkıya bağlanmak olmadığına ve toplumcu olanın, salt toplumcu-gerçekçiliğin koyduğu ilkelerle sınırlanmayacağına inanır.”⁴³

Marksist eleştiri, genel ilkeler söz konusu olduğunda oldukça açıklayıcı olabilmektedir ve bugün için Marksist kavramların birçok eleştiri yönteminde kullanıldığını ya da bu kavramlara atıfta bulunulduğunu söyleyebiliriz. Marksizm, diğer eleştiri yöntemleriyle yan yana gelebilmektedir. Hasan Bülent Kahraman, Marksçı yapısalcılıktan söz etmekte, sözlükler yapısalcı Marksizm maddeleri koymaktadır. Marksist kuramı yeniden yorumlamaya çalışan Frankfurt Okulu'nu ve Nicos Hadjinicolaou (Hacinikola)'nın "*Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*" adlı kitabını örnek olarak gösterebiliriz.

4. PSİKANALİZ VE FREUD

Marks, çalışma zorunluluğunun sonuçlarını toplumsal ilişkiler, toplumsal sınıflar ve beraberinde getirdiği siyasi biçimler çerçevesinde inceler. Freud ise bu zorunluluğun psişik yaşam için taşıdığı içerimleri araştırır.⁴⁴ Psikanaliz, kişinin iç yaşayışını incelemeye yöneliktir. Ama psikanalizi klinik çalışmalarından yararlanmaksızın algılama ve düşünme safhasında kullandığımız zaman Freudist'lerin karşımıza çıkardığı kişi ister istemez soyut bir varlık olarak kalmaktadır. Bazı şiir ve romanları inceleyen eleştirmenlerin pek azı, Freudist'lerin kişi imgesini gerçekten kişiselleştirmeyi ve

⁴³ Sağlam Yaşayanlar, **Ön. ver.**, s. 19-20.

⁴⁴ Eagleton., **Ön. ver.**, s. 189-190.

Freudist kavramları somut ve belirgin kişi ve olayların gerçek ve canlı nitelikleri içinde eritmeyi başarabilmiştir.⁴⁵

Günümüzde düşünce ve sanat ortamını etkileyen bilgi alanlarından biri de, 19.yüzyıl sonlarında Viyana’da Sigmund Freud tarafından ortaya atılan **Psikanaliz**’dir. Aynı zamanda bilimsel alanda da etkili olan psikanalizin temel sorunlarından biri, modernleşme sürecinde ideolojik, politik ve toplumsal karmaşanın odağındaki bireyin yaşadığı kimlik bunalımıdır.⁴⁶

Freud psikolojide bir milattır. Freud öncesi-sonrası, Freud yandaşı-karşıtı vardır. Bu nitelme onu yüceltmek, doğrulamak ya da yermek, yanlışlamak amacını taşımamaktadır. Freud’u yerli yerine koymak, eleştirmek gerekmektedir.⁴⁷

Freud ve psikanaliz hakkında sıklıkla bazı kuşkuların dile getirildiği belirtilmelidir. “Bu kuşkular aşağıdaki noktaları içermektedir:

- *Psikanalizin pek çok temel iddiası test edilmemiş olarak kalmıştır.* Pozitivistler, psikanalizin bilimden çok dine benzediğini öne sürer. Temel kavramları (örneğin, bilinçaltı) hiçbir zaman ampirik gözleme uygun görünmemektedir.
- *Psikanaliz, sayısız ihtilaf ve klikle birlikte iç bölünmelerle nitelenen bir alandır.* Bununla birlikte, bazı yazarlar kendilerinin bilim adamı olduğunu düşünür; bazıları da kendilerini klinikçi, yorumcu ya da sosyal yorumcu görmektedir. Başka bir deyişle, temelde bir uzlaş, gündem ya da kimlik yoktur. Bu, alan içinde geliştirilen, insanlık ve kültür üzerine temel bazı gerçeklerin üzerindeki örtüyü kaldıran iddiaları sarsar.
- *Benzer büyük alanlar gibi (örneğin, Marksizm), psikanalitik kuramda kendi dilini kurmuştur.* Bunu öğrenmek yıllar almaktadır, dolayısıyla dışarıdan birisi için metinlerin anlaşılması çok güçtür.
- *Bu kuram, insanların bastırılmış, nevrotik, hasta v.b. olduğuna yönelik önsel bir inanışla çalışır.* Bu acımasız ve kötümser bakış, kuramın insan yaratıcılığına değer veren bir yaklaşıma uygulanmasını zorlaştırır. Örneğin, Giddens ve Bourdieu’nun çalışmaları, günümüz insanını çok farklı bir tarzda düşünmenin anlamlı olduğunu önerir.
- *Sorunlu bireylerin iyileştirilmesi için tasarlanmış bir modelin, kolektif olguların sosyolojik analizine uygulanmasında süregelen sorunlar vardır.* Analiz mikro düzeyden makro düzeye doğru hareket ettikçe, çoğunlukla kaymalar ve karışıklıklar olmaktadır. Bu durum, bazen muğlak bir kolektif aklı davet eden arapsaçına dönmüş düşünceler, modern insanın nasıl düşündüğü ve hissettiğine dair toptancı genellemeler

⁴⁵ Irwing Home, “Freudist Eleştiri”, **Türk Dili Dergisi**, sayı: 142 (Temmuz 1963) s. 689.

⁴⁶ Sağlam Yaşayanlar., **Ön. ver.**, s. 29.

⁴⁷ Mustafa Sercan, “Psikolojinin Mitolojik Çağında Bir Bilgin: Freud”, **Varlık**, sayı: 938 (Kasım 1985)

ya da kültürün basitçe birey aklı ve onun patolojilerinin toplamından oluşan, tatmin edici olmaktan uzak bir resmi halini alabilir.”⁴⁸

Ayrıca, “ruh çözümleme” kuramının yer yer toplumsal eleştiriyi amaçlayan hümanist çabaların ürünü olmakla birlikte ideolojik özünün nesnel olarak geç burjuva toplumunu savunmaya yönelik olduğunu söyleyebiliriz.”⁴⁹

Gülay Sağlam Yaşayanlar, Freud’a ve psikanaliz yöntemine getirilen eleştirileri şöyle açıklamaktadır:

“Freud’un tümüyle bilimsel tabana oturmayan bir yaklaşıma dayandırdığı karmaşık fakat özgün kuramı, büyük tartışmalara yol açmış ve eleştiriye uğramıştır. Örnekse, kuramın sırtını dayadığı cinsiyetçi değer yargıları açısından Feministler tarafından benimsenmediği bilinen bir gerçektir. Freud’un aktardığı olay çözümlemelerinde kadınları edilgen bir cinsellik içinde, mazoşist ve aynı zamanda narsisist olarak nitelediği ileri sürülmektedir. Ayrıca, Freud’un Oedipal evre açıklamalarındaki temel önermelerin bir kısmının sezgisel saptamalardan türetildiği, genel ahlâk ve sağduyu ile uyum sağlamadığı da eleştiri konusu edilmektedir. Yine, Freud’un “bireyci yaklaşımı, tarihsel ve toplumsal sorunlara kişisel psikolojik açıklamalar getirme ısrarı sol ya da Marksist kesimin eleştiri konusu olmuştur.”⁵⁰

Psikanalize burada kısaca değindikten sonra, şimdide bir eleştiri yöntemi olarak psikanalize göz atalım.

4.1. Psikanalitik Eleştiri

Sanatçının yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilgi 20. yüzyılda Freud (1856–1939)’un etkisiyle yeni ve teknik bir niteliğe bürünmüş, ruhsal çözümlemeye (psikanaliz) dayanan yeni bir eleştiri yöntemi sanat eleştirisinde büyük yer tutar olmuştur.⁵¹ Freud’un bilinçaltıyla ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi, bazıları sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini v.b. ortaya çıkarmak için; bazıları aynı zamanda bu buluşları eserleri yorumlamak için kullanmış, yine bazıları da

⁴⁸ Philip Smith. **Kültürel Kuram**. Çev.: Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu. (İstanbul: Babil. 2005) s.287- 288.

⁴⁹ “Ruh Çözümleme Kuramı ve Uzantıları”. Filozoflar Sözlüğünden Derleyerek Çeviren: Veysel Atayman, **Varlık**, sayı: 938 (Kasım 1985)

⁵⁰ Sağlam Yaşayanlar., **Ön ver.**, s. 30.

⁵¹ San., **Ön.ver.**, s. 88.

eserlerindeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere uygulamışlardır.⁵²

“Charles Mauron, “Ruhsal Eleştiri ve Yöntemi” adlı denemesinde bir ruhsal eleştiri incelemesinin aşağıdaki dört işlemi içine alacağını belirtmektedir:

- Bir yazarın çeşitli yapıtları (iyi durumlarda tüm yapıtları) tıpkı Galton fotoğrafları gibi, kafasına saplanıp duran yapısal çizgileri yansıtacak biçimde, üst üste konmuş durumdadır.
- Böylece ortaya çıkan şey, “müzikal” denebilecek bir incelemenin konusu olur: temaların incelenmesi, tema öbekleri ve bunların uğradığı değişikliklerin incelenmesidir.
- Böylece bir düzene konmuş olan gereçler ruh çözümsel (psikanalitik) düşünce açısından yorumlanır; sonunda da yapı ve dinamizmalarıyla alt bilinçteki kişiliğin belirli bir imgesi elde edilmiş olur.
- Karşı belge olarak, yazarın yaşam öyküsünde bu imgenin doğruluğu ortaya konur (çünkü alt bilinçteki bu kişilik, kişide de yazarda da ortaktır).⁵³

Terry Eagleton’da psikanalitik edebiyat eleştirisini ele aldığı konular açısından dörde bölünebileceğini belirtmiştir:

“Eserin

- Yazarını
- İçeriğini
- Biçimsel yapısını ya da
- Okuru

Nesne olarak alabilir.”⁵⁴

Eagleton şöyle devam etmektedir:

“Psikanalitik eleştirilerin çoğu aslında en sınırlı ve en sorunlu olan ilk iki türde olmuştur. Yazarı psikanalize tabi tutmak spekülâtif bir iştir; burada yazarın “niyeti” ile eserini ilişkisini tartışırken karşılaştığımız sorunlara benzer sorunlarla karşılaşılır. Karakterin bilinçdışı güdülerine ya da metindeki nesnelere ya da olayların psikanalitik önemine değinen “içerik” psikanalizinin sınırlı bir değeri vardır; bu fallık simge peşinde koşmak gibi genelde indirgemeci bir tutumu yansıtır. Freud’un sanat ve edebiyat

⁵²Moran., **Ön. ver.**, s. 149.

⁵³ Charles Mauron, “ Ruhsal Eleştiri ve Yöntemi”, **Türk Dili Dergisi**, sayı:234 (Mart 1971) s. 572.

⁵⁴ Eagleton., **Ön. ver.**, s. 218.

alanındaki münferit çalışmaları, genelde bu iki tarzdadır. Leonardo da Vinci hakkında ilgi çekici bir monografi, Michelangelo'nun "Musa" heykeline dair bir deneme ve Alman yazar Wilhelm Jensen'in "Gradiva" adlı kısa romanına dair yazısı başta olmak üzere, bazı edebi analizler kaleme almıştır. Bu denemeler ya eserde kendini açığa çıkardığı kadarıyla yazarın psikanalitik izahını yapar ya da yaşamda da izleyebileceğimiz bilinçdışının sanattaki semptomlarını inceler. Her iki durumda da sanat eserinin "maddiliği", kendine özgü biçimsel oluşumu gözden kaçırmıştır."⁵⁵

Gülay Sağlam Yaşayanlar, psikanalitik eleştirinin metne paralel bir alt-metin düzlemi oluşturduğundan bahseder ve Eagleton'ın indirgemeci bir tutum olarak görmesine rağmen, metnin oluşumuna dair birçok bilinmeyeni ortaya çıkarabileceğini belirtmektedir:

"Psikanalitik eleştiri/yorum, anlatıyı çözümleyen temel metne paralel gelişen ama belirtisel durumları vurgulayan bir **alt-metin** düzlemi oluşturur. Hatta birden çok alt-metin oluşturmanın mümkün olduğu psikanalitik bakış ve yorum, bu alt-metin *olgusunu* "yapıtın bilinçdışı" olarak niteler.

Alt-metin düzleminde bir ikinci okuma / yorumlama edimi olarak önümüze çıkan psikanalitik eleştiri, sonuç itibarıyla salt fallik simgelerin peşinde değildir. Bir anlatının oluşumuna ilişkin birçok gizi ve gerçeği ortaya çıkarabilir."⁵⁶

Tahsin Yücel'e göre ise ruh çözümleyimci eleştirinin yapmak istediği şudur: "Marksçı eleştirinin en iyi örneklerinde yapıtın yapılarıyla toplumsal yapılar arasında kurduğu koşutluğu yapıyla birey arasında kurmak, tutumun gerekçesiye, yapıtın oluşumunun bir yansıması olduğu varsayımdır."⁵⁷

Psikanalizde, tıpkı Marksizm gibi ortaya çıkışından günümüze varlığını ve etkisini sürdürebilmiştir. Freud'da başka bir düzlemde de olsa tıpkı Marks gibi "yapı" kavramıyla ilgilenmiş, özgün bir kuram oluşturmuştur. Freud ve inceleme yöntemi, hem yöntem olarak kullanılmaya devam edecektir, hem de bu yöntemi tercih etmeyenler tarafından eleştirilecektir.

⁵⁵ Eagleton., **Ön. ver.**, s. 218-219.

⁵⁶ Sağlam Yaşayanlar., **Ön. ver.**, s. 31.

⁵⁷ Yücel., **Ön. ver.**, s. 56.

5. YAPISALCILIK

Yirminci yüzyıla damgasını vuran kavramlardan birisi de yapısalcılıktır. Başlamadan önce yapısalcılığın çeşitli yazarlar tarafından yapılan tanımlarını sıralarsak:

- Yapısalcılık, dilin, içerdiği sorunlar, gizemler ve içerimler ile, yirminci yüzyıl düşünce hayatı için hem bir paradigma hem de bir takıntı haline gelmesinin bir semptomudur.⁵⁸
- Yapısalcılık, “dizge (sistem)” düşüncesini dilbilim, eğitim, ruhbilim, yazınbilim, müzik, resim, tiyatro gibi alanlarda da ön düzeye getiren bir okuma, çözümleme ve değerlendirme yaklaşımıdır.⁵⁹
- Yapısalcılık, insan bilimlerindeki bugünkü biçimiyle bir öğretici olmadığı gibi bir yöntemde değildir; bugün için yalnızca bir araştırma yönelimidir.⁶⁰
- Yapı sözcüğü, yapısalcılık bağlamında, öğelerinin toplamından daha çok olan bir bütünsellik olarak kavranmaktadır. Bu bütünsellik hiçbir biçimde yalnızca öğelerinin yığına indirgenemez. Yapı içindeki öğelerin kendi başlarına bir değeri de yoktur; ancak genel dizge içinde belirli bir yer tuttıkları için değer kazanırlar. Bu bakımdan yapı bağıntılardan oluşan bir denge durumu demektir.⁶¹
- 1960’ların sonu ile 1970’lerin başında moda haline gelerek yaygınlaşmış ve sosyal antropoloji, dilbilim, edebiyat eleştirisi, psikanaliz ve sosyoloji dahil olmak üzere neredeyse tüm disiplinleri etkilemiş özgül bir kuramsal perspektif.⁶²

Ülkemizde bu yöntemi benimsemiş ve alandan yaptığı çevirilerle tanınmış olan Tahsin Yücel, buraya kadar çeşitli kaynaklardan farklı tanımlarını verdiğimiz yapısalcılığın temel yönelimlerini şöyle sıralamaktadır:

⁵⁸Eagleton., **Ön. ver.**, s. 127.

⁵⁹Ayşegül Yüksel. **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**. (Ankara: Gündoğan. 1995) s. 11.

⁶⁰F. Chatelet, “Yapısalcılık”, Çev.: M.Rifat, **Varlık**, sayı: 806 (Kasım 1974) s. 22.

⁶¹Adnan Onart, “Yapısalcılık”, **Türk Dili**, sayı:262 (Temmuz 1973) s. 235–236.

⁶²Gordon Marshall. **Sosyoloji Sözlüğü**. (Ankara: Bilim ve Sanat. 1999) s. 807–808.

-Ele alınan nesnenin “kendi başına ve kendisi için” incelenmesi

-Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir “dizge” olarak ele alınması

-Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde ele alınması

-Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim v.b. gibi artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da eşsüremsel olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirildiği ölçüde yer verilmesi

-Nesnenin “kendi başına ve kendi kendisi için” incelenmesinin sonucu olarak “doğaötesel” değil “özdekçi” bir yaklaşım biçiminde tanımlanması

-Bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi oluşturmaya yönelmesi, dolayısıyla erimcilikle hiçbir ilgisi bulunmaması⁶³

Varlık dergisinin 1983 yılında “yapısalcılığın eleştirisine doğru” üst başlığını taşıyan özel sayıda yapısalcılık nedir sorusuna cevap vermenin kolay olmadığı belirtiliyor ve bunun nedenleri şöyle açıklanıyor:

“Yapısalcılığın ne olduğu sorusuna cevap vermek basit değildir. Bunun başlıca sebebi bu adla çeşitli şeylerin kastedilmesidir. Birincisi: 1920’lerde yapısalcılık kelimesi yüzyılın başında Ferdinand de Saussure’un kurduğu yapısalcı dilbilimle eş anlamlı kullanılıyordu ve bu anlam bugüne süregelmiştir. Yapısalcı dilbilim çeşitli okulları kapsar. 1940’larda ortaya çıkan Levi-Strauss’un yapısalcı antropolojisi bu okullardan biridir ve dar anlamda yapısalcılık olarak sık sık öne sürülür. Daha sonra, 1950’lerde başka yapısalcılıklar ortaya çıktı. Lacan’ın yapısalcı psikanalizi, R.Barthes’in yapısalcı edebiyat eleştirisi gibi. İkincisi: yukarıdaki yapısalcılıkların hepsinin temelinde yatan düşünce tarzının, teori ve yöntem olduğu söylenir. Fakat bu “düşünce tarzı”, ne yapısalcıların kendilerince ne de ikinci elden literatürde belirlice tanımlanıyor. Yapısalcıların yazılarında çok kullandıkları “sistem” ve “yapı” kavramlarıyla tanımlama çabası sonuç vermiyor, çünkü bu kavramların kendileri de açıkça tanımlanmamışlardır-felsefe diline de ilkin yapısalcılık yoluyla girmemişlerdir-ve çeşitli yapısalcılarda çeşitli anlamlara bürünürler.”⁶⁴

Alıntıda yapısalcılığın kendisini tam olarak tanımlayamadığı, bu yüzden de ne olduğuna cevap vermenin kolay olmadığı belirtilmiştir. Şu da bir gerçektir ki; anlaşılmasına yardım edecek bir kavrayış ve çözümleme modeli olan Saussure dilbilimi olmasaydı yapısalcılıkta olmayacaktı. Ferdinand de Saussure’un dilbilimi bütün yapısalcılar için referans noktası olmuştur.

⁶³ Tahsin Yücel. **Yapısalcılık**. (İstanbul: Ada) s. 10–11.

⁶⁴ Ileana Bauer, “Yapısalcılık Tartışması Üzerine Düşünceler,”Çev: Uluğ Nutku, **Varlık**, sayı: 914. (Kasım 1983) s. 16

5.1. Yapısalcı Eleştiri

Gülay Sağlam Yaşayanlar, yapısalcı eleştiriye şöyle tanımlamaktadır:

“Gelenekselci eleştiri, yapıtı temelde yazarın ruhuna açılan bir pencereye indirgemıştır. Yapısalcılık ise yapıtı evrensel zihne açılan bir pencere olarak ele alır. Yapıtın kendi maddiliği, ayrıntılı dilsel süreçleri yok olma tehlikesindedir. Kimilerine göre yapıtın bütün “**yüzeysel**” özellikleri, bütün yönlerini biçimleyen tek bir merkezî anlama, “**öze**” indirgenir ve bu öz, artık yazarın ruhu değil “**derin yapının**” kendidir. Yapıt da, bu derin yapının “**kopya**”sıdır. Yapısalcı eleştiri ise sonuçta, bu **kopyanın kopyası**’dır.”⁶⁵

Bu noktada yapısalcılığın genel özelliklerinden bahsetmek, yapısalcılığı kavramamıza ve bu yöntemle yapılan eleştiriye daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Philip Smith, “Kültürel Kuram” kitabının “yapısalcılık ve semiyotik kültür analizi” adlı bölümünde yapısalcılığın özelliklerini aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

Derinlik dış görünüşü açıklar. Yapısalcıların belli başlı inancı, toplumsal yaşamın sadece yüzeysel olarak kaotik, öngörülemez ve farklı olduğudur. Şaşırtıcı ve benzersiz olaylar düzleminin altında saklı, oluşturucu mekanizmalar bulunur. Dolayısıyla, yüzeyde ne görüldüğünü kavramak için, bu daha derindeki düzleme bakmak zorundayız.

Bu derinlik yapısaldır. “Yapı”ya ilişkin fikirlerin, yapısalcılığa temel olması şaşırtıcı değildir. Derindeki oluşturucu mekanizmalar sadece hazır ve etkili değil (ilk maddede söz ettiğimiz gibi), ayrıca örgütlü ve yapıldır. Yapısalcılar, bu derin yapıları öğelerin sınırlı bir kümesinden oluşmuş olarak görme eğilimindedir. Bunlar, dış görünüşün farklılığını açıklayan biçimler içinde bir araya gelir ve yeniden birleşirler.

Yorumcu nesnedir. Yapısalcılar, kendilerini gerçek toplumsal aktörlere görünür olmayan kimi gerçekleri keşfeden tarafsız ve bilimsel gözlemciler olarak görme yanlısıdır. Bu öz-kavrayış, en başta postmodernizm olmak üzere diğer bazı görüşlerin savunduğu kavrayışlardan köklü biçimde ayrılır.

Kültür dile benzer. Yapısalcılık, yapısal dilbilimi alanındaki çalışmalardan derinden etkilenir. Bu, dilin kelimelerden ve hatta seslere benzer mikro-öğelerden meydana gelen bir sistem olarak nasıl anlaşılabilceğine işaret eder. Bunlar arasındaki ilişkiler, dilin, bilgiyi anlama dönüştürme çalışmasını mümkün kılar. Kültüre yönelik yapısal yaklaşımlar, benzeşen öğeleri (işaretler, kavramlar) tanımlar ve bu öğelerin mesaj taşımak için nasıl düzenlendiğini inceler. Bu, kimi zaman semiyotik süreçlerin “şifresinin çözümü”nü gerektiren bir süreç olarak düşünülür.

Hümanizmin ötesi. Yapısalcı yaklaşımlar, insan öznenin rolünü azaltma, ihmal etme ve hatta yadsıma eğilimindedir. Asıl odak, bireysel insan failinin bilinci ve üstün niteliği değil, kültürel sistemin rolü ve kültürel sistem çalışmalarıdır. Yapısalcılar, kendilerini, çoğunlukla bireyselci ve bilimsel olmayan olarak eleştirdikleri varoluşçuluğun ve fenomenolojinin karşıtı olarak görürler. Örneğin, yapısalcı antropolog Claude Levi-Strauss, “La Pensee Sauvage”ın (İlkel Zihin- The Savage Mind) son bölümünde, rakibi

⁶⁵ Sağlam Yaşayanlar. **Ön. ver.**, s. 36.

varoluşçu felsefeci Jean Paul Sartre'a yönelik polemik ağırlıklı sert bir eleştiri başlatmıştır. Levi-Strauss'a göre, Sartre'ın muhalif konumu toplum ve kültürün bireylerin, onların düşüncesinin ve eylemlerinin biçimlenmesinde sınırları rolünün önemini anlamada başarısızdır. Strauss, onu sırf kendi zevkini düşünen ve onun başka bir yerde "tezgahtar metafiziği" olarak nitelediği iç gözlemsel düşüncesinin bir türüne yol açan biri olarak görür. Yapısalcı bir analiz, varoluşçuların ve fenomenolojistlerin çabaları ile çelişmekteydi. Bu, bireylerin içsel düşünceleri ve deneyimlerinden çok, nesnel olarak mevcut fikir ve işaret sistemlerinin "bilimsel" incelemesini kopuş noktası olarak alır. Levi-Strauss'un belirttiği gibi, "beşeri bilimlerin nihai amacının, insanı oluşturmak değil, aksine onu çözmek olduğuna inanıyorum." Başka bir deyişle, amacı, bilinçli insan öznesini analizin merkezinden çıkarmaktır. Sonradan bu fikir, öznenin merkezizleşmesi olarak postyapısalcı çevrelerde bilinir olmuştur.⁶⁶

Gülây Sağlam Yaşayanlar, yapısalcılık üzerine çalışmış önemli isimlerden olan Roland Barthes'ın yapısalcı eleştiri kuramını şöyle anlatmaktadır:

"Yapısalcı eleştirinin kuramı üzerinde çalışan Roland Barthes'a göre, yapısalcı eleştiri, yapının dizgesini belirlemelidir. Yapıtın iletisinin önemi yoktur. Yapıtın (metnin) çözümlenmesinde içerik (anlam), biçim (dizge) yoluyla anlaşılır. Yapıttaki göstergelerin, gerek yazarın, gerekse okurun kültürel birikimine göre biçimleneceğini belirtir. Eleştirinin görevi doğruyu değil, dilin olduğu gibi geçerli olanını bulup ortaya çıkarmak olduğunu söyler.

Barthes'ta eleştirinin nesnesi farklıdır. Eleştiri "dünya" ile uğraşmaz. Başkalarının yarattığı dilsel anlatım biçimleriyle uğraşır. Yorumun yorumudur. Birinci dil'e (nesne dil) uygulanmış bir ikinci dil (üst-dil) ya da **öte-dil**'dir. Barthes'ın yazılarında yapısalcı etkenliğin iki işlem halinde gerçekleştiğini çıkarsamak mümkündür: **Ayrıştırma** (parçalama, çözümlenme) ve **Düzenleme** (bağlama, bütünleştirme).

Barthes'ın yapısalcı eleştirisinde "*yapıtı durağan, yapısal olgu ve öğeleri evrim dışında ve süreden bağımsız bir dizge biçiminde ele alan bir okuma*" kastedilmektedir.⁶⁷

Biçimciliğin ve yapısalcılığın en büyük başarısı yazınsal alanda, yazınsal eleştiriye bir övgü ya da sövgü olmaktan çıkarıp, metnin hakkını vermek, sağlıklı bir eleştirinin temellerini atmak olmuştur.⁶⁸ Yapısalcılık ilk olarak edebiyatı merhametsizce gizeminden arındırmıştır.(...) Edebiyat eserini de bütün diğer dil ürünleri gibi bir inşa olarak kabul eden ve bu inşayı meydana getiren mekanizmaların da diğer bütün bilimlerin nesnelere gibi sınıflandırılıp incelenebileceğini fark eden bu eleştiri, gevşek öznel gevezelikleri bertaraf etmiştir.⁶⁹

⁶⁶ Smith., **Ön. ver.**, s. 135-137.

⁶⁷ Sağlam Yaşayanlar., **Ön. ver.**, s. 37.

⁶⁸ Hilmi Uçan, " Dil, Yazar, Metin, Eleştiri Bağlamında Yapısalcılık," **Hece Dergisi**, sayı:77/78/79 (Mayıs/ Haziran/ Temmuz 2003) s. 215.

⁶⁹ Eagleton., **Ön. ver.**, s. 137.

Hepsi aynı anlamda “yapısalcı” olmasalar da yapısalcılığın oluşmasına ve gelişmesine, yaygınlık kazanmasına katkıda bulunan kişileri sıralamak gerekirse:

- Kökeni İsviçreli dilbilimci F. de Saussure
- Claude Levi-Strauss
- Vladimir Propp ve Rus Biçimcileri
- Trubetskoy
- Roman Jakobson
- Roland Barthes
- Algirdas Julien Greimas
- Jacques Lacan
- Louis Althusser
- Jacques Derrida
- Michael Foucault⁷⁰

Esasında “*yapısalcı çözümleme*”, nesnellik, tutarlılık, kesinlik ve hakikati (truth) amaçlamıştır. Sadece öznel olan değerlendirmeler ve deneyimlerden arındırılacak olan kendi kuramlarının bilimsel bir değer taşıdığını iddia etmişlerdir. Böylece, yapısalcı yaklaşım daha sonra eleştirileceğini bile bile, toplumbilimlerini ve insanbilimlerini biçimlendiren bir hümanizmi reddetmiştir. Toplumsal olguları, dilsel ve toplumsal yapılar, kurallar, kodlar ve yaptığı gibi, yapısal bir Marksizm yorumu geliştirerek, özneliği dışlayan bir açılıma ulaştı. Sonuçta yapısalcı eleştiri, Sartre’ın Varoluşçuluğuna dek gelen egemen motif “*özne*” kavramını ortadan kaldırmayı istemiştir.⁷¹

⁷⁰ Hilmi Uçan., **Ön. ver.**, s. 209.

⁷¹ Sağlam Yaşayanlar., **Ön. ver.**, s. 41.

6. POSTYAPISALCILIK

1960'lı yıllar boyunca Levi-Strauss'un süregelen önemli yapıtına rağmen, belki de Barthes'ın kuramsal yeniliklerinden dolayı, bu on yıl, yapısalcılığın yerini yavaş yavaş Fransız kültürel kuramı içinde hakim bir paradigma olan postyapısalcılığa bıraktığına tanık olmuştur. 1970'li ve 1980'li yıllar ise, bu daha yeni kültür kavrayışının İngilizce konuşan uluslara uzandığını görmüştür. Bununla birlikte, 1950'li yıllarda insanbilimde Levi-Strauss, ruhbilimde Jacques Lacan, yazın kuramındaysa Roland Barthes'ın ortaya koydukları postyapısalcı düşünceler yalnızca bu alanlarda değil, postyapısalcılığın genel anlam çerçevesine de son derece önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Postyapısalcılık terimi, içerdiği "post" öntakısının bildirdiği "sonralık"tan da anlaşılacağı üzere, yapısalcılığa karşı son derece önemli bir dizi eleştirinin dile getirildiği ortak bir felsefe düzlemini ya da çerçevesini ifade etmektedir. Yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş bir anlamda Barthes'ın kendisinin tabiriyle, "eser"den "metne" geçiş olmuştur.⁷² Nasıl yapısalcılar fenomenolojiye, varoluşçuluğa ve hümanizme radikal ölçülerde saldırdıysa, postyapısalcılar da yapısalcı düşüncenin öncüllerine ve varsayımlarına öyle saldırdı.⁷³ Bu eleştiri anlayışının çok büyük bir bölümü **Derrida, Foucault, Deleuze, Kristeva, Barthes, Lacan ve Lyotard** tarafından yazılan çeşitli metinlerde dillendirilip temellendirilmiştir.

Postyapısalcı düşünce "gösterilen" yerine "gösterene" öncelik tanımış, değişmeyen bir insan doğası varsayımını barındıran hümanist nosyonu yeniden üretmelerinden ötürü yapısalcı düşüncenin hümanizmden tamamen uzaklaşmadığını savunmuştur.⁷⁴ Postyapısalcılıkla birlikte belli başlı ilgi konusu, bireylerin nasıl özneler olarak oluşturulduğunun ve birleşik kimliklere ya da özne konumlarına nasıl sahip kılındığının analiz edilmesi olmuştur.⁷⁵

⁷² Terry Eagleton, **Ön. ver.**, s.173

⁷³ Steven Best ve Douglas Kellner. **Postmodern Teori** (Birinci Basım, İstanbul; Ayrıntı Yayınları, Mart 1998) s.36-37

⁷⁴ **Aynı**, s.37

⁷⁵ **Aynı**, s.41

Sanat alanında postyapısalcı görüşlerin kısa bir özetini veren Terry Eagleton şöyle demektedir;

“Postyapısalcı kuramda sanat, tüm biçimselleştirmeden kendini kurtaran farklılığın kutsal ışığı ya da kalıntısı olarak ortaya çıkacaktır; metafiziğin içine hapsolmuş olanın ötesindeki şeye, ister istemez boş ve anlamsız gözlerle bakacağınız bir kayma ya da haz; sersemletici bir başarısızlık anı. Wittgenstein’in da belirttiği gibi, bu tür bir hakikat gösterilebilir; fakat onun üzerine konuşulamaz.(...)”⁷⁶

Yapısalcılık ve postyapısalcılık üzerine çok şey söylene de, iki başlık arasında sınırlar belirlemek keyfi olacaktır çünkü:

- Postyapısalcılık, karşıt bir düşünce okulu olarak kavranmaktan çok, en iyi şekilde yapısalcılığın ıslahı ve gelişimi olarak kavranmaktadır.⁷⁷
- Tek bir postyapısalcılık yoktur, aksine bu başlık altında gevşek bir biçimde bir araya toplanmış bir yaklaşımlar çoğulluğu söz konusudur.⁷⁸
- Postyapısalcılığa ilişkin yayınlanmış tartışmalar, postmodernizmi ve postmodern olanı tanımlamaya yönelik eşzamanlı çabalar ile birlikte neredeyse her zaman kafa karıştırıcıdır.⁷⁹

Postyapısalcılık, postmodern teorinin oluşumunun bir kısmını şekillendirmiştir. Postyapısalcı eleştiri, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Fransa’da ve başka yerlerde edebi, felsefi, sosyolojik ve politik söylemlere sızmış ve postmodern teori üzerinde tayin edici bir etkisi olmuştur.⁸⁰

⁷⁶ Terry Eagleton. **Estetiğin İdeolojisi** (Birinci Basım, İstanbul; Özne Yayınları, Ekim 1998) s.383

⁷⁷ P. Smith, **Ön. ver.**, s.163

⁷⁸ **Aynı.**

⁷⁹ **Aynı.**

⁸⁰ Steven Best ve Douglas Kellner. **Ön. ver.**, s.43

7. POSTMODERNİZM

Postmodernizmin tanımı ve analizinde hareket noktası olarak Fransız filozof Jean François Lyotard'ın postmodern durum tanımlaması esas alınmaktadır. Lyotard'a göre postmodern durum, II. Dünya Savaşı sonrası doğan hem teknolojik ve ekonomik değişimleri hem de düşünsel alandaki kopuşları içeren bir sürecin ifadesidir. Buna yol açan her şeyden önce derin bir inançsızlık halidir. İşte bu inançsızlık durumu ve kuşkunun evrenselleşmesiyle başlayan süreç ve yeni yaşam tarzı postmodern durumu tanımlamaktadır.

Sözcük anlamı olarak postmodernizm, modern ötesi, modern sonrası kavramlarına karşılık gelmektedir. Postmodernizm, Jürgen Habermas gibi bazı Alman düşünürlerine göre modernizmin akılcı girişimlerinin tasfiyesi anlamına gelmekte, Jean Francois Lyotard, Jean Baudrillard gibi bazı Fransız düşünürlerine göre modernizmden radikal bir kopuşu simgelemektedir. Fredric Jameson, postmodernizmin tanımına şöyle bir katkı yapmıştır;

“Postmodernizm, özel bir üslubun anlatılması için kullanılan bir kelime değildir. Postmodernizm, aynı zamanda, en azından benim kullandığım şekliyle, yeni bir dönemi vurgulayan bir kavramdır ve görevi de örtük bir şekilde, modernleşme, sanayi sonrası tüketim toplumu, medya ya da gösteri toplumu ya da çok uluslu kapitalizm olarak nitelendirilen yeni bir ekonomik düzen ve yeni bir toplumsal yaşamın çıkışı ile kültürdeki yeni yönelimin başlangıcıdır.”⁸¹

Jameson, postmodernizmin kendine has üslup özellikleri olmadığını belirtmiştir. Peki, modernizme karşı çıktığı noktalar nelerdir, Norbert Lynton, terimin kaynağını ve modernizme hangi noktalardan karşı çıktığını kısaca şöyle açıklamıştır;

“Postmodernizm teriminin kaynağı mimarlıktaki belli bir akımın (...) sona erdiğini ileri süren mimari eleştiriydi. Bu görüş, sanat eleştirisinde modernizmin toptan yadsınması anlamına geliyordu. Buna göre modernizm hiç gerçekleşmemişti; dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü; soyutlanmacı, fil dişi kule yanlısı, her sanat biçiminin özerkliğini ve sanatın saf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan; bütün inancını, yenilik yaratma ve şaşırtma aceleciliği yüzünden her türlü anlamlı evrimi engelleyen bir dizi öncü girişimlere bağlayan ve yenilik yaratmada başarısız olan bir akımdı.”⁸²

⁸¹ Fredric Jameson, “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu”, Çev; Hakan Güleriyüz, Volkan Aytar, **Edebiyat ve Eleştiri**, Sayı: 6

⁸² Norbert Lynton. **Modern Sanatın Öyküsü** (Üçüncü Basım, İstanbul; Remzi Kitabevi, 2004) s.339

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Batı'da yaşanan hızlı ve köklü değişimler toplumsal, politik ve ekonomik alanda olduğu kadar kültürel ve sanatsal alanda da geniş çaplı değişimlere neden olmuştur. Bu değişimler, önce mimarlık alanında filizlenen ve modernizmin hiç gerçekleşmediğini öne süren kavramın, 1970'lerde göz ardı edilemeyecek bir boyuta ulaşmasına ve birçok toplumbilimci ve kültür kuramcısı tarafından postmodern olarak adlandırılmasına yol açmıştır. Steven Connor, terimin yaygınlık kazanmasını şöyle anlatmaktadır:

“Postmodernizm” terimi 1950'lerde ve 60'larda kimi yazarlar tarafından kullanılmışsa da, postmodernizm kavramının, bu çok yönlü toplumsal ve kültürel fenomenin var olduğu iddialarının ancak felsefe, mimari, sinema, edebiyat, resim gibi bir dizi değişik kültür alanı ve akademik disiplin içinde ve arasında sağlamlık kazanmaya başladığı 1970'lerin ortalarında açıklık kazandığı söylenebilir.”⁸³

Postmodern terimi daha önce resim ve kültür alanında çok farklı anlamlarda kullanılmış olmasına karşın, postmodern söylemin tarihinde önemli olan ilk kullanımı İngiliz tarihçi Arnold Toynbee yapmıştır. Ama asıl gürültünün, Jean Francois Lyotard'ın 1979 yılında yayınlanan kitabı “Postmodern Durum”dan sonra koptuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Montreal Üniversitesi tarafından Lyotard'a ısmarlanan bu küçük metnin temel tezi büyük anlatıların sonuna gelindiğidir -“yani; Marksizm, Hıristiyanlık ve Aydınlanma gibi insanlığın kurtuluşu üzerine kurulu olan söylemlerin”⁸⁴- ve belki de bu büyük anlatıların sonu tezi nedeniyle tarih boyunca çok az kavram postmodernizm kadar tartışmaya ve endişeye yol açmıştır. Tartışmalar birbiriyle iç içe geçmiş birkaç kavram etrafında dönmektedir. Bunlar, modernizmin kodlarını kabul etmeyen sanatsal ve estetik bir tarzı anlatan postmodernizm, modernitenin ötesinde olduğu düşünülen bir aşama olarak postmodernite ya da postmodern çağ, moderniteden postmoderniteye geçişi arzu eden bir değişim sürecini anlatmak için kullanılan postmodernleşme olarak sıralanabilir. Krishan Kumar, terimin modernizme karşı geliştirdiği tepkiyi Norbert Lynton'un belirttiği noktaları destekler şekilde şöyle açıklamıştır;

“Birçok kuramcı, mimarinin, basitçe modernizme yönelik en net tepkiyi göstermesinden ötürü değil, aynı zamanda post-modernist özellikleri en aşikar haliyle sergilemesinden ötürü post-modernizmi temsil ettiğini düşünür. İnsanların çoğunluğunun gündelik

⁸³ Steven Connor. **Postmodernist Kültür**. (Yapı Kredi Yayınları) s. 18

⁸⁴ Ali Akay. **Postmodernizm** (Birinci Baskı, İstanbul; L-M Yayınları, Ekim 2005) s.8

hayatları çerçevesinde postmodernizmle karşılaşmaları ihtimali en fazla mimari aracılığıyla gerçekleşir. Ve bizzat bu sıradanlık post-modernizm açısından önemli. Post-modernizm bina ve kent tasarımlarında (“planlar”ında değil) “yüksek” ve “aşağı” kültür, “seçkin” ve “kitle” sanatı arasındaki modernist ayrımları yıkmaya çalışır. Tekdüze bir üslup dayatmak yerine “beğeni kültürleri”nin çeşitliliğini kabul eder ve bir üslup çoğulluğu sunarak bu “beğeni kültürleri”nin ihtiyacını karşılamaya çalışır.(...)”⁸⁵

Krishan Kumar, postmodernizmin en açık şekilde mimaride anlaşılabilceğini belirtmiştir ki bu postmodernizm ile modernizm terimleri arasındaki farkların birçok açıdan muğlak olduğunun işaretidir. Postmodernizmin belli başlı özelliklerini açıklamak başka bir deyişle postmodern olanın içinin doldurulmasını sağlamak gerekmektedir. Bu kavramın daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır kuşkusuz. Bunun için Philip Smith’in çeşitli yazarlardan bazı tartışmalarını, açıklamalarını ihmal ederek derlediği postmodern toplumun niteliklerini sıralamak faydalı olacaktır:

- “Kültür ve kitle iletişim araçları toplumsal yaşamda öncesinden daha güçlü ve önemli hale gelmiştir.
- Ekonomik ve toplumsal yaşam, sanayi emeği aracılığıyla malların üretiminden çok, sembollerin ve yaşam tarzlarının tüketimi etrafında döner.
- Gerçeklik ve onun temsili hakkındaki fikirler sorunlu gösterilir.
- İmge ve mekan, kültürel üretimin düzenleyici ilkeleri olarak anlatı ve tarihin yerini almıştır.
- Parodi, pastiş, ironi ve pop seçmeciliği gibi üslupla ilgili özellikler daha öne çıkmıştır.
- Tüketim temelli kent alanı kırsal biçime hâkim olmuştur.
- Melezlik, katı sınırlar ve sınıflandırmaların yerini almaya başlamıştır.”⁸⁶

Kabaca da olsa postmodernizmin tanımına, genel özelliklerine ve modernizm ile olan şematik farklılıklarına değindikten sonra şimdi de sanat ve özellikle resim alanında postmodernizme değinelim.

7.1. Sanat Alanında Postmodernizm

Modernizmin estetik kodları, genel olarak son derece soğuk, içsel olarak tutarlı, yenilikçi, kavranması güç, soyut ve bireysel “üstün yetenek” ile yetkili kılınmış çalışmayı tercih etmiştir. Çalışmalarıyla bu estetik kodları pekiştiren ve modernizm kavramının içine yerleştirilmesi gereken sanatçıları şöyle sıralayabiliriz:

⁸⁵ Krishan Kumar. **Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları** (İkinci Basım, Ankara; Dost Kitabevi Yayınları, Nisan 2004) s.132

⁸⁶ Philip Smith. **Ön. ver.**, s.290-291

- Schoenberg, Berg, Stravinsky ve Webern gibi besteciler
- Picasso, Matisse, Klee, Mondrian, Pollock gibi ressamalar
- Joyce, Beckett, Pound, Eliot gibi yazarlar

Postmodern sanat ile ilgili teorik olarak bir üslup kuralı oluşturmaya çalışmak hata yapmamıza neden olabilir. Sanatta modernizmi bir arada tutan şey bir program ya da ideolojidir, sanatta postmodernizm kavramıyla ilgili tartışmalarda bu programda ki bir kaymadan ileri gelmektedir. Yine de bir tanımlama yapmamız gerekirse:

- 1) Samimi ve parçalı olma
- 2) Pastiş ve yabancı kelimeler kullanma
- 3) İrrasyoneli ve (kimi zaman) uzman bilgisi olmaksızın yoruma kolayca ulaşılabilir olmak
- 4) Çoğu zaman çalışmadan açıktan çıkartılacak bir ders ya da mesaj yoktur
- 5) İroni
- 6) Metinlerarasılık

Gibi çıkarımlar yapmamız yanlış olmayacaktır.

Düşünceleri ve çalışmalarıyla postmodernizmin estetik kodlarının oluşumuna katkı sağlamış postmodern sanatçıları sıralamak gerekirse:

- Görsel sanatlarda Marcel Duchamp, Gilbert ve George, Cindy Sherman, Andy Warhol gibi isimleri,
- Paul Auster, Julian Barnes, Jorge Louis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, Orhan Pamuk, Patrick Süskind, Thomas Bernhard gibi yazarları örnek olarak gösterebiliriz.

Erendiz Atasü, Dilek Doltaş'ın "Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar" kitabını değerlendirdiği bir yazısında postmodernizmin önemli katkılarını şöyle sınıflandırmıştır:

“a) Özgürlüklerle ilgili:

“Postmodernizm her şeyi sorgulayarak, eleştirerek ve onların yapılarını bozmaya, çözmeye çalışarak dünyayı, insanları ve kendimizi ne ölçüde şartlanmalar yoluyla belirliyoruz, ne ölçüde özgürüz konusuna açıklık getirmeye çalışır.”

b) Yeni bir toplumsal duyarlık:

“...baskının ortadan kalkacağı, çok kültürlü, eşitlikçi, toleranslı, özgür toplumlar özmek ve “toplumsal saygıya, yaşamın olumsuzluklarına açık olmak”

c) “Tanımların ve sınıflandırmaların ideolojik boyutlarını, baskıcılığını ve kısıtlayıcılığını sergileyerek sanat tarihçisine ve eleştirmenine daha geniş perspektifler kazandırmak.”⁸⁷

Sanat alanında modernizme ya da modernist estetik anlayışa karşı postmodern tepkiyi, 1960’lı yıllarda doğan ve hızla büyük bir popülerite kazanan pop-art gösterilebilmektedir. Pop-art’ın öne çıkan özelliklerinden bir tanesi konu ya da mesajla ilgilenmemesidir zaten çıkış noktası da “sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevi olmadığıdır.”⁸⁸

Pop-art’ın ve dolayısıyla postmodern sanat anlayışının en tanınmış sanatçısı Andy Warhol’dur. Warhol’e göre sanatın misyonu olması anlamsız bir tezdur, sanatın temel işlevi yaşamın yansıması olmalıdır.⁸⁹ Buna göre sanat, her biri kitlenin bir parçası olan ama yine de kitleden farklı olduğunu hissetme ihtiyacı duyan bireye yönelik olmalıdır. Warhol’un Marilyn Monroe ya da Coca Cola posterleri bu anlayışın örnekleri arasında yer almaktadır. Postmodern sanat konusuna önemli bir katkıyı da Van Gogh ile Andy Warhol’un birer eserini karşılaştıran Jameson’dan gelmiştir. Jameson, Van Gogh’un “Köylü Pabuçları” ile Andy Warhol’un “Elmas Tozlu Pabuçlar” isimli eserlerinin karşılaştırmasını yaptığı yazısında “(...)Andy Warhol’un “Elmas Tozlu Pabuçlar”ının, Van Gogh’un ayakkabılarının dolaysızlığıyla bize seslenmediği açık; hatta bana öyle geliyor ki aslında bize hiç seslenmiyorlar.”⁹⁰ demektedir. Warhol’un ayakkabılarının, Van Gogh’un ayakkabılarının aksine birer fetiş olduğunu belirtmektedir Jameson.

⁸⁷ Erendiz Atasü. “Yüzyıl Sona Ererken Eleştirinin Eleştirisi”

⁸⁸ Gencay Şaylan. **Postmodernizm** (İkinci Baskı, Ankara; İmge Kitabevi Yayınları, Mayıs 2002) s.91

⁸⁹ Aynı, s.92

⁹⁰ Fredric Jameson. “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, **Postmodernizm**, Der: Necmi Zeka (Birinci Basım, İstanbul; Kıyı Yayınları, 1990) s.67

Jameson, Andy Warhol ve postmodern dönemde sanatın eleştirel imkanları konusunda şunları söylemiştir;

“(…) Andy Warhol’un çalışmaları tamamen metalaştırma üzerinde odaklanıyor ve geç sermayeye geçişteki meta fetişizminin en ön planında yer alan dev Coca-Cola şişesi ya da Campbell Konserve Çorbaları afişi görüntüleri güçlü ve eleştirel birer siyasal bildirim olmalıydı. Eğer değilse, kuşkusuz insan nedenini öğrenmek isteyecek ve geç sermayenin postmodern döneminde siyasal ve eleştirel sanatın imkanları konusunda birazcık daha ciddi şüphelere kapılacaktır.”⁹¹

Elbette modernizm ve postmodernizm arasında, Van Gogh ile Warhol arasında belirlediği ayrımlardan daha fazlası bulunmaktadır ve fakat neyin postmodern olduğunu neyin olmadığını söylemek kolay olmamaktadır. Gencay Şaylan, bu konuyla ilgili olarak; “(…) Çağdaş sanat uygulamaları içinde modernist/postmodernist ayrımı yapmak çok kolay bir iş değildir. (...) Modern ve postmodern sanat anlayışları içinde örtüşmeler ya da ortak alanlar vardır.”⁹² demektedir.

Yine Erendiz Atasü’nün Dilek Doltaş’ın kitabı üzerine yazdığı değerlendirmeden hareket edersek postmodern düşüncenin tehlikelerini şöyle sıralayabiliriz;

a) Postmodernizm Batı’nın “Batı düşüncesinin sınırlarının, elitizminin, kendi kültürünü üstün ve tek geçerli kültür” saymasının özeleştirisidir. Modernizmin Batı’nın tarihine koşut gerçekleşmediği toplumlarda, postmodernist eleştiriler soyut kalır ve “sorumsuz bir göreceliğe” yol açar.

b) Değer yargılarını, bireyin değişken halleri adına baskıcı bulan ve reddeden postmodernizm bir değerler kalabalığı üretir. Bu çoğulluk, hele de modernizmin iyi anlaşılmadığı coğrafyalarda değer kargaşasına dönebilir.

c) Postmodernizm modernizmin, dolayısıyla “akıl çağı”nın eleştirisidir. “Akıl çağı”yla, “boş inanç” çağını eş zamanlı yaşayan toplumlarda, bu eleştiri aklın yadsınması olarak algılanabilir. Böyle bir yorumunun boş inançlar üstüne bağnaz siyasi iktidarlar kurmayı hedefleyen gruplara açık ya da örtük destek sağlayacağı ortadadır.

d) Göreceliğin ve farkların başatlaşması kaçınılmaz bir iletişimsizliğe, suskun bir şüpheciliğe yol açabilir ve çağımız insanını sonsuz kötümserliğe ve nihilizme itebilir. Bu tablo, karşı çıktığı baskıcılıklar kadar bağnaz değil midir?”⁹³

⁹¹ Aynı, s.69

⁹² Gencay Şaylan. **Ön. ver.**, s.94

⁹³ Erendiz Atasü. “Yüzyıl Sona Ererken Eleştirinin Eleştirisi”

Kuşkusuz sanat alanında yaşanan modern/postmodern tartışmaların tümünü bu çalışmanın kapsamı içinde tartışmak mümkün gözükmemektedir yine de özet olarak postmodern sanatın, modern sanata getirdiği eleştirileri iki ana başlık altında toplarsak;

- Sanat yapıtının misyonu olması, çıkış yolu araması ya da göstermesi, geçmişten kopmuş bir yeniyi kurmaya kalkması
- Modern sanatın seçkinci oluşu

Bu eleştiriler doğrultusunda postmodern sanatçılar, sanatın bir misyonu olması sanatın alanını daraltacaktır görüşünü savunmakta, seçkinci bir anlayış yerine kitleleri hedef olarak seçmiş gözükmemektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİM EVRELERİ VE ELEŞTİRİ

Batı dinin (Hıristiyanlığın) yaygınlaşması ve anlatımı için resim sanatını kullanırken bizde Batı'nın aksine İslamiyet'in etkisi ile betimleme yasaklanmış ve 19. yüzyıla kadar resim sanatı minyatür sanatı başlığı altında değer görmüş ve ilerlemiştir. Minyatür sanatında ise geleceğe ışık tutan önemli gelişmeler 18. yüzyılda Levni ile başlamıştır.

18. yüzyılda Levni, ışık, gölge ve modle ile hacimlendirdiği figürü resmin tüm yüzeyine yayarak büyüttüğü halde, figür resminin fiziksel ağırlık, yerçekimi, perspektif ve figür-çevre ilişkisi gibi temel sorunlarını ele almamıştır.⁹⁴

Bununla birlikte, Osmanlı'nın son dönemlerinde Asker Ressamlarımızın – tabi ki devlet desteğiyle- natüremort ya da doğa konulu çalışmaları resmin, bir kitap süsleme sanatı olan minyatürden tuvale geçiş aşamasında önem teşkil etmektedir. Ama henüz figür Türk resim sanatına girmemiştir. Tarihler 1900'leri gösterdiğinde, Türk resim sanatı yepyeni bir yola doğru evrilmeye başlamıştır. Bu dönemde en önemli isimlerden bir tanesi belki de en önemlisi Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi Bey, henüz figürün tuvale girmediği bir dönemde figürü tuvale taşımak gibi bir cesaret göstermiştir. Bununla birlikte tuval üzerindeki plastik sorunların çözümüne yönelik çalışmalarıyla Türk resim tarihinin en belirgin çalışmalarını başlatmıştır demek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışmada üzerinde durulmak istenen “Türk Resmi” ve “Eleştiri” olgusundan uzaklaşmamak için “çağdaşlık” ya da “çağdaş” kavramı üzerinden bir tartışmaya girilmemesi uygun görülmüştür. Bu alanda yazılan kaynaklarda vurgulanan çağdaşlık süreci çalışma alanı olarak kabul edilmiştir.

Cumhuriyetle beraber değişen devlet yapısı şüphesiz plastik sanatların yurdumuzdaki gelişimini de etkilemiştir. 20. yüzyılda Türk resim sanatını iki ana bölüme ayırarak incelememiz çalışmamızı kolaylaştıracaktır. İlk bölümde; 1950'ye kadar olan süreç,

⁹⁴ İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi** (İstanbul; Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007) s.37

ikinci bölümde ise 1950 ve sonrası incelenecektir. 20. yüzyılın başında devlet desteği ile yurt dışına gönderilen sanatçıların Türkiye dönmesi ile resim sanatımızda Batı etkisi başlamıştır. Sanatçılara verilen bu devlet desteği, Türkiye'nin yüzünü Batıya dönmesi konusunda bir devlet politikası gibi kabul görmüştür.

1. TÜRK RESMİNDE 1900–1950 ARASI GELİŞİM SÜRECİ

Türkiye'de ciddi anlamda Batılılaşma hareketi, doğayı bilimsel yöntemle tanımayı öngören gerçekçiliğin, Batı üslubunda yağlı boya resimde denenmesi ile başlamıştır.⁹⁵ Henüz figürün tuvale girmediği ve kapalı alanlarda resim yapıldığı bu dönemde ressamlar doğayı taklit ederken, doğayı karşlarına almak yerine fotoğraflardan tuvale aktarmayı tercih ediyorlardı. 1900'lerin başında figürden çok doğa resimleri tercih edilmiştir. Bunun nedeni ise İslamiyet'in, figürü ve özellikle de sureti yansıtmamanın yasak olduğunu vurgulaması ve bu anlayışın kabulüdür. *1906 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde figür resminde canlı model kullanılmamıştır.*⁹⁶ Sureti ve doğayı taklit eden gerçekçiliğe karşı sert ve kesin tavır besleyen bir ortamda Osman Hamdi Bey figürü tuvale sokarak, plastik özellikleri kadar temsil ettikleri zihniyet açısından da büyük önem taşıyan eserle ortaya koymuştur.⁹⁷

Osman Hamdi Bey ile beraber Batılı resim öğelerinin Türk resmine girişini sağlayan diğer önemli bir isim de Şeker Ahmet Paşa'dır.

“Avrupa’da aynı hocadan eğitim gördükten sonra, her iki ressam da kendi kişilikleri ve inançları doğrultusunda, Batılılaşma sürecinde iki ayrı yolu başlatmışlardır. Osman Hamdi ilk gerçekçi figür ressamı olduğu gibi, ilk müzeci ve ilk arkeolog olarak da milli hazineleri sahiplenecek bilince sahip bir kişidir. Şeker Ahmet Paşa, resmi duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık İmparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen sanatçıdır.”⁹⁸

Ama iki sanatçıyı aynı noktada buluşturan en önemli durum, her ikisinin de Türk resim sanatına çok ciddi ve önemli eserler vermiş olmalarıdır. Osman Hamdi Bey'in Türk resminin gelişimine önemli diğer bir katkısı da, sanat beğenisini ve düzeyini tayin

⁹⁵ Aynı, s.29

⁹⁶ Aynı, s. 30

⁹⁷ Aynı, s. 30

⁹⁸ Aynı, s.33

etmekte etkin olan ileri nitelikte bir eğitim, öğretim yaklaşımı içinde olan Sanayi-i Nefise Mektebini 3 Mart 1883 tarihinde hizmete açmış olmasıdır.⁹⁹ Bu okulda yetişen ve daha sonra Türkiye'ye dönen "1914 kuşağı" diye adlandırılan kuşak figür ve portre üzerine ilk eğitimlerini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde almışlardır. "1914 kuşağı" ressamı olarak anılan grup izlenimciler sıfatı ile anılmaktadır.

1910'larda Batı, figürü portreden çıkarıp soyut sanat anlayışına uzanırken, Türk ressamı yaşadıkları toplumun bünyesinde sanatsal anlamda hızla ilerleyerek manzara ve portre resimlerinde ve figür üzerine yapılan plastik sanatların çözümü üzerine yoğunlaşmışlardır. Ama bunu Batıyı geriden takip etmek gibi algılamak yerine toplum yapımızın ve kültürel birikimimizin bir sonucu olarak, ileri ki dönemlerde ortaya çıkacak farklılaşmaların habercisi olarak görebiliriz.

Türk ressamı öylesine bir kabulleniş halinde resim eylemine girmiştir ki, izlenimci palet ve öykülenen doğa parçası adeta bu özgürlüğü ve özdeşleşmeyi ona hazır sunmuştur. Ancak kısa sürede "1914 Kuşağı" sanatçılarının boyasal ilgilerini manzara dışındaki resim türlerine de yöneltmiş olmaları ayrıca önemli bir olgudur.¹⁰⁰

Artık figüre karşı oluşturulan önyargı ya da çekince yavaş yavaş yerini figüre ilgiye, figürün tuvaldeki plastik değerine bırakmıştır. Bu dönemde çıplak figürlü kompozisyonlar tıpkı manzara resimleri gibi bir çalışma alanı olarak kabul görmeye başlamıştır. Takip eden dönemde Cumhuriyet'in ilanı, Türk Resim Sanatının ilerleyişinde önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir parçası oldukları toplumdan beslenen sanatçıların Cumhuriyet'e, devrimlere, yaşanan toplumsal ve siyasal gelişmelere kayıtsız kalması mümkün değildir. "Birçok sanatçının etkili figür kompozisyonları ile tarihsel ve sosyal gelişmelere tanıklıklarını ifade etme eğilimlerinde oldukları dikkati çekmektedir."¹⁰¹

Nitekim Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Arif Kaptan, Şeref İvedik, Halil Dikmen, İbrahim Çallı ve Hamit Görele gibi ressamlarımızın

⁹⁹ Mümtaz Sağlam, **T.C Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1** (Ankara, 2004) s. 24

¹⁰⁰ Aynı, s. 29

¹⁰¹ Aynı, s. 31

kompozisyonlarının bugün bile belleklerimizde yer eden ve söz konusu dönemin haleti ruhiyesini başarıyla yansıtan bize özgü bir siyasal bilinç ile duygusal içeriği harmanlayan belge nitelikli resimler olduğunu belirtmek gerekmektedir.¹⁰²

Açılan eğitim merkezleri, farklılaşan toplum yapısı ve halka açılmaya başlayan sanat hareketleri sonucunda 1930'lara gelindiğinde sivil hareketler ve topluluklar oluşmaya başlamıştır. 1950'ye kadar olan dönemde iki önemli sanatçı topluluğu dikkat çeker. Bunlardan ilki "sanatsal sorunları bir birlik hareketi ile gündeme taşımayı, yaygın sanat anlayışını bir anlamda eleştirmeyi, plastik sanatların daha sağlıklı temeller üzerinde gelişmesini önermeyi düşünen" Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1928-1942 yılları arasında etkinlik göstermiştir.¹⁰³

1933'te beş ressam ve bir heykeltıraş, altı arkadaşın, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları bir sanatçı topluluğu olan "d" grubu, modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir.¹⁰⁴ Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonraki dördüncü sanat topluluğu olan grup, Latin abecesinin 4. harfini simge olarak seçmiştir.

1933-1951 yılları arasında etkin olmuş gurubun üyelerinin birçoğu bu dönemde Andre Lhote'nin "kübist" ve "yapısalcı", Fernard Leger'in "sentetik kübist" biçim anlayışını, "yaşayan sanat" söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuş, 1914 izlenimcileri olarak tanıdığımız bir kuşağın akademik izlenimciliğine karşı çıkmıştır.¹⁰⁵

"d" grubu bir bakıma, çağdaşlaşma yolunda Batı'yı örnek alan Türkiye'nin ve dönemdeki siyasal yapının temsilcileriydiler. Grup yaklaşık 20 yıllık birlikteliklerinde değişim evreleri göstermişlerdir. Bu evreler aslında Türk Sanatının gelişim evreleri, kendi özgün yolunu bulma çabalarıdır.

¹⁰² Aynı, s. 31

¹⁰³ Aynı, s. 33

¹⁰⁴ Zeynep Yasa Yaman, **D Gurubu 1933-1951** (İstanbul; Yapı Kredi Yayınları, 2006) s. 7

¹⁰⁵ Aynı, s.7

Zeynep Yasa Yaman, Yapı Kredi Yayınlarından çıkan “d grubu” adlı çalışmasında; bu gelişim ve değişim evrelerini dört aşamada incelemiştir. Bu çalışma çerçevesinde bu evrelerin ayrıntısına girmek uygun bulunmuştur. Genel çerçevede bakacak olursak “d” grubu başlangıçta Batı’nın yeni akımlarını, tekniklerini tanıma ve tanıma yoluna gitmiştir. “d” grubu ilk yıllarında sanatı teknik bir yenileme olarak Cumhuriyet devrimleri ile aynı doğrultuda ele almış, bir önceki dönemi görmezden gelmiştir. Türk sanatının, kendi doğulu kimliğini koruyarak batı sanatına yaklaşamayacağını düşünmektedir.¹⁰⁶

Bu dönemde “d” grubu, çoğu Andre Lhote eğitiminden geçen ya da bu tür bir öğretiyi benimseyen gençler olarak Kübizm’in biçim diline dayalı yeni bir görme ve oluşturma biçimini deniyor; 1914 İzlenimcilerine karşı kullandığı bu biçimin, Batıda doğal bir evrimin sonucu olarak tarihin içinden süzülüp çağını yakaladığını düşünüyordu. Yanı sıra çağdaş bir tekniği deneme aşamasında, “konu” ile sınırlandırmayı da yanlış buluyor, bu nedenle tekniği öne çıkarıyordu. Nitekim “d” grubu sanatçıları 1933–1936 yılları arasında sanatı “konu”dan ayıklayarak, daha çok bir biçim, teknik ve düşünce işi olarak görmüşlerdir.¹⁰⁷

Her akım ya da düşünsel hareket, bir önceki düşüncenin ya da eylem tarzının artık yeterli gelmemesiyle, eksik veya eskimiş yöntemin değişimiyle oluşur. Kübizm’de Batı’nın empresyonizmi düşünsel ve teknik olarak yeterli görmediği, kendi kendini tükettiği bir noktada oluşmaya başlamıştır. Bizde ise bu tür sanatsal yaklaşımlar henüz tam olarak sindirilmeden bir sonrakine geçildiği için ilk zamanlar biçimsel olarak varlığını sürdürmesi doğaldır.

İlk zamanlar çizgi, hat, desen ve düşünceye önem veren grup, tını ikinci derecede görmüş, teknik araştırmalara önem vermiştir. 1939’dan sonra başlayan klasiğe dönüş devriminde grup; tını ve düşünceyi aynı derecede önemseydiğini açıklamalarında dile getirmiştir.

¹⁰⁶ Aynı, s. 23

¹⁰⁷ Aynı, s. 24

“d” grubunun bu biçimci ve yenilikçi anlayışı şüphesiz iyi niyetli bir yaklaşımdı. Ama sanat anlayışları yaşadıkları toplum için yabancı kalıyordu. 1940'lara gelindiğinde “d” grubu “ulusal sanat” yapmanın olası olmadığını düşünüyordu. İşte tam bu dönemde başka bir sanatsal düşünce tavrı sanatçının beslendiği kaynakları yani kendi toplumunun kültürel yapısını unutmaması gerektiğini söylüyordu.

Bu dönemde ortaya çıkan “Yeniler”, sanatçının fildişi kulesinden çıkarak halka devlet kadar yaklaşması gerektiğini savunuyordu. Sanatçı, halkı kendine çekmeliydi. “Yeniler”, güncel yaşantıda tanık olunan gerçeği, modern yaşamı, bugünü yapıtlarında yaşatmaya, renk çizgi ve biçimlerle saptamaya çalışıyorlardı. Konuları doğadan çok toplum olmuş, “ulusal ses”, “ulusal duygu”yu bu yolla vermeyi denemişlerdir.¹⁰⁸

Zaman ilerleyip tarihler 1950'leri gösterdiğinde “d” grubu kendilerinden öncekileri ve kendilerine karşı çıkanları, aldıkları eğitimleri sorgulayıp bir değişim sürecine daha girmişlerdir. “Kübizmi gündeminden çıkaran “d” grubu, artık Doğu ile Batı biresiminden özgün bir yaratıma ulaştığını düşünmekteydi.”¹⁰⁹

Burada biraz “Yeniler” grubundan bahsetmek gerekir. Daha öncede değindiğimiz gibi “Yeniler” Batı üslubunun büyümesine kapılan “d” grubunun sanatsal anlayışına karşı oluşturulmuş bir gruptur. “*d grubunun biçimci yaklaşımına karşın toplumsal içeriğin önemini vurgulamak grubun amacı olmuştur.*”¹¹⁰ Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan, ülkenin insanları ile birlikte yaşamadan yapılan sanatın içinde yaşanılan ülkeyi yansıtamayacağına inanan “Yeniler” grubu kendi sanatlarını bu doğrultuda geliştirebileceklerine inanıyorlardı.

¹⁰⁸ Aynı, s. 27

¹⁰⁹ Aynı, s. 29

¹¹⁰ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı** (İstanbul; Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998) s. 28

2. 1950'DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumlar şüphesiz sanat alanlarını da etkilemiş, yeni bir açılım ve çok yönlülük getirmiştir.¹¹¹ Bu tarihten sonra farklı bir dönemece girilmiştir. Bu farklılığın oluşumu ile Türkiye’de resim sanatı, Batıdan öğrenilen teknikleri biçimce aktarmaktan başka bir yola evrilmiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında yurtdışına gönderilen ve geri dönen sanatçılarımızın deneyimleri ve teknik bilgileri toplumsal yapı ve ulusal kaynaklarla birleştirilerek bir sentez oluşturulmaya çalışılmıştır. *Batı’dan edinilen bilgi ve teknikleri kalıplar şeklinde uygulamaktan uzaklaşarak günümüzün Çağdaş Türk Sanatını oluşturmaya başlamışlardır.*¹¹² 1950’den sonra Türk resim sanatında çeşitlilik artmış, farklı görüşlerin iç içe geçtiği, sentezlendiği bir döneme girilmiştir.

Bunlarla birlikte bu dönem Türk resim sanatında soyuta yönelişin başladığı bir dönemdir. Yüzyılının ilk yarısında Türk resminde görülen gruplaşmalar bu tarihlerde yerini bireysel hareketlere bırakmaya başlar. Her sanatçı kendi kişiliği ve anlayışları doğrultusunda bir akım veya eğilime bağlı kalmadan üretimde bulunmaya çalışmaktadır. Öyle ki bir sanatçının, yaşam süreci boyunca farklı akımlarda eserler ortaya çıkardığı görülmektedir.

“1910’lardan itibaren bir yandan izlenimci anlayışa bağlı çalışmalar sürdürülürken, diğer yandan 1930’lardan başlayarak şematik kübizm örnekleri verilmiştir. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisinde Ferruh Başağa’nın ödül alan “Aşk” adlı resmi soyutlaştırılmış bir kadın ve bir erkek figüründen oluşmuştur. Bu resim soyuta yönelişin Türk resmindeki ilk örneklerinden birisidir.”¹¹³

1960’lara gelindiğinde toplumda ve dolayısıyla toplumdan etkilenen sanatta değişimler ve farklı uçlarda gelişen tavır ve ideolojiler söz konusudur. *Bir yanda İslamcı-Osmanlıcı görüş yeniden etkinleşirken, diğer yandan Türk kültürü sosyalist düşünce ile beslenmeye başlamıştır.*¹¹⁴ 1950’li yıllara kadar kültür ve sanat ortamında belirlenen ana sorunsal Batılılaşma olgusuyken, 1960’lara uzanan süreçte artık, kent kasaba ve köy

¹¹¹ Aynı, s.30

¹¹² Aynı, s.33

¹¹³ Aynı, s.33

¹¹⁴ Aynı, s. 30

konuları, bu bağlamda Anadolu gerçeği ve kentlilik- köylülük ekseninde sınıf sorunsalının çeşitli yönleri irdelenmiştir.¹¹⁵

1970'lere gelindiğinde bütün bu sosyal toplumsal ve kültürel değişimlerle birlikte özellikle resim sanatı için önemli bir gelişme dikkatimizi çeker. Bu gelişme, bu dönemde özel galeri sayılarının çoğalmaya başlamasıdır. *Bu yaygınlaşma bir sanat piyasası oluşturmanın ilk adımını atmış, ayrıca eski ustalarla genç sanatçıları birbirine kaynaştırma işlevi görmüştür.*¹¹⁶ Galerilerin artması ile daha çok toplumla buluşabilme olanağı doğmuştur ki herhangi bir sanat dalının ilerleyebilmesi hatta var olabilmesi için en önemli etken izleyici (alıcı) kitlesidir.

1950'den başlayan süreçle günümüze yaklaşıldıkça sanatçıları belli bir grup başlığı ya da bir akım doğrultusunda sınıflandırmak oldukça zordur. Bunu nedeni ise belli bir akım içinde sıkışıp kalmak yerine sürekli arayış içinde olan sanatçıların sanat yaşamları süresince farklı düşüncelerde ve akımlarda eserler ortaya koymasıdır. Ama çoğunlukla doğu batı sentezi içinde var olma çabası baskın bir özellik olarak kalmıştır. Eski yazının kaligrafik özelliklerinden etkilenerek yeni arayışlar içinde ürünler veren ve soyutlamaya giden sanatçılarımızla birlikte Sabri Berkel gibi geometrik bir üslup içinde kararlı çizgilerle hareket eden ve Türk resim sanatının modernleşme sürecinde öncülük eden sanatçılarımız vardır. Doğadan kopamayan ama soyutlamadan uzak kalamayan bir anlayışta, doğadan yapılan soyutlamalar kendini göstermiştir. Bütün bunlar resmin plastik ve estetik olarak varoluş çabalarıdır. Resmin kendisinin, konunun önünde olması gerektiği düşüncesi bir sanat dalının kendi değerleri ve matematiği içinde gelişim ve çağdaşlaşma sürecinde önemli bir adımdır.

¹¹⁵ Ahu Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960–1980)" (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2005) s.19

¹¹⁶ Ayla Ersoy. **Ön. ver.**, s. 30

3. TÜRK RESMİNİN ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ İÇİNDE ELEŞTİRİNİN GELİŞİMİ

Sanat olgusu, sanatçı-yapıt-toplum-gözlemci/eleştirmenden oluşan bir sistemdir. Venturi'ye göre sanatı sanat olarak anlamanın yolu sanat eleştirisinden geçer.¹¹⁷

Türkiye'de resmin çağdaşlaşma sürecine paralel olarak gelişen plastik sanatlarda eleştiri olgusunun Türk sanatındaki tarihi pek eski değildir. *Ortaçağ Avrupa'sında eleştiri, teoloji ve felsefeye bağlı kalmıştı. İnsan merkezi bir önem kazanınca, eleştiri de disiplin olarak bağımsızlığını kazandı. Osmanlı'da ise, siyaset ve tarihe odaklanan tek tür eleştiri görülür.*¹¹⁸

1900 yılına kadar eleştiride ölçüt olarak “letafet ve nefaset”, teknik mükemmellik, aslına benzemek, renkte zenginlik ve parlaklık, manzaranın çekici ve hoş olması gibi özelliklerin dikkate alındığı görülür.¹¹⁹

Bugünkü anlayışımıza oldukça yakın eleştirinin bizde ilk görünüşü, Namık Kemal'den sonra olmuştur. Türk eleştirisinin ikinci aşaması ise Beşir Fuat'ın eserleridir. Onunla edebiyatımıza müspet ilimlerin verimleri girer.¹²⁰ 1900'lerin başında plastik sanatlar üzerine eleştiri yazanlar sanatla yaşam arasında ilişki kurmuyor, eserlere farklı açılardan (felsefi, sosyolojik, plastik) daha çok teknik sorunlarla ve/ veya geleneksel anlamda güzellik kavramı ile ilgileniyorlardı. İpek Duben, Türkiye'de Plastik Sanatlar Eleştirisi'nin 1950'ye kadar ki sürecinden bahsettiği “Türk Resmi ve Eleştirisi” adlı kitabında 1950'ye kadar olan süreci Vahdet Gültekin ve Peyami Safa'nın sözleriyle net bir şekilde diler getiriyor:

“ Tenkidin bir şeyi kötülemek, bir adamı batırmak işi olduğu sanı bizim halk arasında yerleşmiştir. Bu tenkit, edebiyat ve sanat içindeki tenkit değildir, kınama anlamına gelen bayağı “tenkit” kelimesidir. Sanattaki tenkidi bu halk dilindeki tenkitten ayırt

¹¹⁷ İpek Duben. Ön.ver., s. 171

¹¹⁸ İpek Duben. Ön. ver., s.171

¹¹⁹ İpek Duben, Ön. ver., s.187

¹²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Tenkit” (*Ülkü Milli Dergisi*, 1943 (İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi* (İstanbul; Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007) s.171'deki alıntı.

edememek için, ancak insanın kültür ve sanat bilgisi olmaması ister. Bizde tenkit kişisel tehdit ve söğüşme tenkidine dönüşür.” (Vahdet Gültekin)

“Tenkit için ‘kıskançlık ilimi’ diyen Brunetiére yalnız kendi memleketinde haklı olabilirdi. Bizde sadece kıskançlıktır.” (Peyami Safa)

“(…) Ar şunu katıyetle iddia edebilir ki, bizde sanat münekkidi yoktur. Bundan dolayıdır ki, fırçayı kullandıkları kadar kalemi kullanmayı öğrenmek mecburiyetinde kalmış olan bir kısım sanatkârlarımız, sanat hayatımızın muharrirleri olarak kendilerini tanıttılar (...)” (Ar Dergisi)

Eleştiri olgusu bir sanat dalının gelişmesi, yön değiştirmesi, ilerlemesi için önemli bir araç, bir dayanak olarak görülebilir. 1950’lere kadar olan süreçte eleştirinin sistematik gelişimindeki yavaşlık şüphesiz Türk sanatının gelişimini de etkilemiştir.

“1923 yılına kadar eleştiri dili ve ölçütleri pek farklılık göstermemiş ve çoğunlukla sergi haberi niteliği taşımıştır. Sergi açılmadan önce duyuru amaçlı yazılarda yapıtlardan övgüyle söz ediliyor, sergi açıldıktan sonra da yine tümüyle olumlu yazılar yazılıyordu. Zaman zaman kısmen olumsuz değerlendirmeler yapılsa da, yapıtlar hakkında olumsuz değerlendirmelere çok ender rastlanıyordu.”¹²¹

“Tenkit” hakkındaki metinler Batılılaşma projesinin sancılarını yansıtır, tek yönlü tek düze bir gelişim ve oluşum anlayışını sergileyerek modern kavramlardan yararlanmıyor, önce “sanatçının” var olacağını, “kültür” ve “sanat eleştirmenin” bunun ardından geleceğini öneren bir denklem üzerinde yürüyordu.¹²²

Cumhuriyet’in ilk yıllarında Batı ve Doğu Kültürü arasında sıkışıp kalan toplum yeni bir dönüşüm ve varoluş sürecine girmiştir. Böyle bir ortamda şekillenen eleştiri anlayışının bu çatışmadan etkilenmemesi mümkün gözükmemektedir.

1950’ye kadar olan süreçte gerek kübizm gibi batılı üsluplar hakkındaki bilgi ve görüş eksikliği, gerek devletin sanat politikaları içinde resimde konunun ağırlıklı olması gibi nedenlerle eleştiri yazılarında estetik güzellik üzerine eleştiri gelişimi zayıf kalmıştır. *Elli yıllık batılılaşma çabası sonunda estetik düşüncede gerçekleşen yenilenme, sadece doğayı taklit etmenin sanat anlamına gelmediğinin fark edilmesidir.*¹²³

¹²¹ Esin Dal, “1914-23 Türkiye’inde Plastik Sanatlar Eleştirisi” **Beşeri Bilimler Dergisi** (Özel Sayı, Ankara, 1980, s.116 (İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi** (İstanbul; Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007) s.188’deki alıntı

¹²² İpek Duben. **Ön. ver.**, s. 175

¹²³ İpek Duben. **Ön. ver.**,s. 206

“Doğu-Batı zihniyetleri arasında sentez yaratmak ihtiyacı sistematik ve kavramsal kısırlığa rağmen, terazinin kefesi zaman zaman Batı ve Doğu arasında ağırlık değiştirerek, her zaman en canlı sorun olma özelliğini korudu. 1940’larda sanatın dün, bugün ve yarınla uğraşan bir alan olduğu, gelenek ve ananeler kadar güncel gerçekleri de hesaba katarak yaşayacağı, ileriye dönebildiği ölçüde kalıcı, anlamlı ve etkileyici olacağı, kimlik ve özgürlük kazanacağı, bazı düşünürlerin kaleminde kesinlik kazanmıştı.”¹²⁴

Yüzyılın ikinci yarısında bir yandan toplumsal gerçekçi söylem ağırlık kazanırken bir yandan da batılı üslupların ülkemizde ki gelişimi hızlanmıştır. Soyut resim anlayışı, soyut resimdeki plastik sorunların dert edilmesi de yine 1950’lerden sonra yoğunluk kazanmıştır.

Modern sanatın soyutlaşmaya gitmesinin sebeplerini araştıran Adnan Turani;

"(...)Modern sanatçıları anlamak için yalnız bakışlarımızı onların eserleri üzerine yöneltmek yetmez. Bu eserleri.-sanatçıların kastettiği anlamda içimize sindirebilmemiz için, eserleri meydana getiren illetlerin ortaya çıktığı yalnız 20. asra değil daha gerilere giderek 19. asra da muhtelif sondajlar yapmak gerekecektir(...)" diyerek açıklamaya çalışmaktadır.”¹²⁵

Soyut-somut tartışmasının devam ettiği 1960’lı yıllarda, tablonun somut alemle ve iç gerilişle dopdolu olması gerektiği belirtilmekte ve seyircinin de bu benzerliği aradığına; bu benzerliğin de sanatçının iç gerçeğiyle ilişkin olduğu belirtilmektedir.¹²⁶

1960’lara kadar olan süreçte eleştiri yöntemi olarak çoğunlukla sanatçının kişiliğinden yola çıkarak yapılan eleştiriler, topluma ve dış dünyayla bağlantı kurularak yapılan eleştiriler, resmin konusunun güzelliğine yönelik eleştiriler ağırlıktadır. Direkt esere yönelik eleştiri ise bu tarihlerden sonra yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır.

Sanatın özünü doğrudan doğruya sanat eserinin kendisinde arayarak, sanat eserinin incelenmesini sanat olayının açıklanması için gerekli olduğu düşüncesi direk esere yönelik eleştiri olgusunu gündeme getirmiştir. *Esere yönelik eleştiri; sosyoloji, tarih ve psikoloji gibi, bilimlere yaslanılarak yapılan eleştirinin sanattan uzaklaşmasına bir*

¹²⁴İpek Duben. **Ön. ver.**, s. 276

¹²⁵Alabey Karoğlu, “1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi SBE)

¹²⁶Nuri İyem, "Sanat-Sanatçılar" **Dost** (Aralık 1962, sayı: 21, s.29-31 (Alabey Karoğlu, “1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi SBE) alıntı

*tepkidir.*¹²⁷ Burada eleştirinin hareket noktası eserin kendisini incelemektir. Ressamı ve dolayısıyla hayatını, içinde bulunduğu şartları bizim için önemli kılan şey her şeyden önce eserleridir.

Bugüne baktığımızda gelinen noktada eleştiri olgusuna birçok yönden yaklaşılmaktadır. Bu çalışmada bilimsel olarak yaklaşılacak bu kavramda esas olunan esere yönelik eleştiridir. Bugün hala gerek sanatçı üzerinden gerekse sosyolojik ya da toplumsal yaklaşımlarla eleştiri metinleri üretilmektedir. Bunlarla birlikte gelişen estetik anlayış Türk sanatının gelişimi için önemli bir yerde durmaktadır.

Üçüncü ve dördüncü bölümlerde bu estetik anlayışın gelişmesine önemli katkıları olan ve bugüne kadar herhangi bir çalışmada yan yana getirilmeyen iki eleştirmen, Sezer Tansuğ'un ve Mehmet Ergüven'in eleştiri anlayışları incelenmeye çalışılacaktır. Sezer Tansuğ değerlendirmelerinin merkezine sanat tarihini yerleştiren bir anlayışla, Türkiye'de sanat eleştirisine sistemli bir yaklaşımı getirmesi ve yaptığı saptamalarının hala önemini koruması nedeniyle, Mehmet Ergüven ise sadece yapıttan yola çıkarak oluşturduğu değerlendirmelerinde çok değişik yazınsal lezzetler elde etmesi ve birçok şeyi bir arada öğrenebileceğimiz metinler üretmiş olması nedeniyle önemlidir.

¹²⁷ Alabey Karoğlu. **Ön. ver.**, s.62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEZER TANSUĞ; YAŞAMI, YAPITLARI VE ELEŞTİRİ ANLAYIŞI

1. SEZER TANSUĞ'UN YAŞAMI VE YAPITLARI

1930 Erzurum doğumlu olan Tansuğ, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünden 1953 yılında mezun olmuştur. 1956'ya kadar aynı bölümde araştırma görevlisi olarak, 1958-1960 arasında profesyonel sinemada çalışmıştır. 1960-75 yılları arasında Ayasofya Müzesinde uzman olarak görev almış ve 1964-65'de bir yıl süreyle Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunmuştur. 1975-76'da reklam şirketlerinde copywriter olarak iki yıl, 1977-81 yılları arasında beş yıl, Dokuz Eylül ve Mimar Sinan Üniversitelerine bağlı Güzel Sanatlar Fakültelerinde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1982 başında Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Merkezi öğretim görevliliğinden emekli olmuştur. Sezer Tansuğ'un resim eleştirileri Yeni Ufuklar, Yelken, Yeni Dergi, Yeditepe, Dost, Vatan, Ataç, Yeni Ortam, Cumhuriyet, Yeni Yüzyıl, Güneş, Gergedan, Argos, Köken, Sanat Çevresi, Türkiye Defteri, Antik Dekor, İzlenim, Milliyet Sanat gibi gazete ve dergilerde yayınlanmıştır, bunun yanında Tansuğ'un çeşitli ansiklopedilerde yazıları bulunmaktadır. Son olarak Zaman gazetesinde köşe yazarlığı yapmıştır. 1998 yılı içerisinde, yakalandığı kanser hastalığına yenik düşerek vefat etmiştir.

YÖNETMENLİĞİNİ YAPTIĞI BELGESELLER:

Pazar Pehlivanları - 1967

Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü - 1970 Sezer TANSUĞ, Tonguç YAŞAR

2. Adana Altınkoza Film Festivali, Kısa Metrajlı Filmler Yarışması, En İyi Film Ödülü.
1970

3. Adana Altınkoza Film Festivali, Kısa Metrajlı Filmler Yarışması, Jüri Özel Ödülü.
1970

TRT Ödülü.1970

9. Annecy Çizgi Film Festivali, ön elemeyi geçerek gösterime hak kazanan ilk Türk çizgi filmi.1973

Türk sinemasının yüz yılının en iyi animasyon filmi seçildi.

Hatırlayış-1967

Bahar Nasıl Tamam Oldu (Belgesel Proje, Çekilmedi.)

Ahde Nasıl Vefa Etti (Belgesel Proje, Çekilmedi.)

ESERLERİ:

Şenlikname Düzeni, Yapı Kredi Yayınları 2. Basım, 1994 (İlk basımı De Yayınları 1961)

Okname, Özel Yayın, İstanbul 1973

Türkiye’de Sanatın Batılılaşmasında Frenklerin Sözde Etkisi ve Toplumsal Ekonomik Koşulların Gerçek Etkinliği, (1976)

Beş Gerçekçi Türk Ressamı, Gelişim Yayınları 1976

Sanata Yaklaşım, Künmat Yayınları, 1976

Sanatın Görsel Dili, (Üçüncü basım, ilk basımı Koza Yayınları, 1976)

Remzi Kitabevi 1988; Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi 1992 (dördüncü basım, ilk basımı Milliyet Yayınları, 1972)

Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi (çeviri-1982)

Karşıtı Aramak, Sanat ve Arkeoloji Yayınları, 1982

İnsan ve Sanat, Altın Kitaplar, 1982

Çağdaş Türk Sanatı. Remzi Kitabevi, Dördüncü Basım 1996 (ilk basım 1986)

Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi 1988 (ikinci basım 1992)

Ressam Halil Paşa İncelemesi, Yapı Kredi Yayınları, 1994

66 Kare-Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını, 1994

Gelenek Işığında Çağdaş Sanat, İz Yayınları, 1997

Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi, 1997

Sezer Tansuğ Kronolojisi

7 Temmuz 1930 Erzurum’da dünyaya geldi.
1942 Babasının emekli olması ile birlikte kesin olarak İstanbul’a yerleştiler.
1943 Beşiktaş ortaokulunu bitirdi.
1948 Haydarpaşa lisesini bitirdi.
1949-1953 İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünden mezun oldu.
1953-1956 İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünde araştırma görevlisi olarak çalıştı.
1955 İlk dergi yazısı “ Yenilik ” dergisinde yayınlandı.
1957 Askere gitti.
1958-1960 Profesyonel Sinema alanında yönetmen yardımcısı olarak çalıştı.
1960-1975 İstanbul Ayasofya Müzesinde uzman olarak çalıştı. Bu görevi sırasında Fethiye Cami ile Aya İrini Anıtı’nın mozaik onarım çalışmalarında fiili olarak bulundu.
1961 “Şenlikname Düzeni” (doktora tezi), De yayınları, İstanbul
1965 Agency For International Development (Uluslararası Kalkınma Teşkilatı) bursu ile ABD’de müzecilik ile ilgili gözlemlerde bulundu.
1971 İ.İ.T.İ.A. Gazetecilik Okulunda Sanat Tarihi dersleri vermeye başladı.
1972 “ Resim Kılavuzu ” (Resim Sanatının Tarihi) Birinci Basım, (Milliyet Yayınları) İstanbul
1973 Okname , Özel Yayın, İstanbul
1975-1977 Reklam şirketlerinde copywriter olarak çalışır.
1976 “ Beş Gerçekçi Türk Ressamı ” Gelişim Yayınları, İstanbul
1976 “ Sanatın Dili ” Koza Yayınları, İstanbul
1976 “ Sanata Yaklaşım ” Künmat Yayınları, İstanbul
1977-1981 arasında beş yıl boyunca Dokuz Eylül ve Mimar Sinan Üniversitelerine bağlı Güzel Sanatlar Fakültelerinde öğretim görevlisi olarak çalışır.
1982 başında Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV merkezi öğretim görevliliğinden emekli oldu.
1982 “ Sanatın Görsel Dili ” Urart Sanat Galerisi Yayını, İstanbul
1982 “ İnsan ve Sanat ” Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul

1982 “ Karşıtı Aramak ” Arkeoloji ve Sanat Yayınları
1986 “ Çağdaş Türk Sanatı ” Remzi Kitabevi
1988 “ Türk Resminde Yeni Dönem ” Remzi Kitabevi
1993 “Yeni Oluşumlar” adıyla aylık fikir ve sanat gazetesi çıkarır, iki sayı sürer.
1994 “Ressam Halil Paşa İncelemesi” YKY
1994 “ 66 Kare - Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum ” İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını
1997 “Gelenek Işığında Çağdaş Sanat” İz Yayıncılık, İstanbul
1997 “ Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar” Bilgi Yayınevi
17 Mart 1998 Kanser hastalığına yenik düşerek vefat etmiştir.

Türkiye’de sanat eleştiri denilince akla gelen ilk isimlerden olan Sezer Tansuğ, altmış sekiz yıllık yaşamına birçok kitap, sergi değerlendirmesi, yazı, makale ve tartışma sığdırmayı başarmış ender isimlerden birisidir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünde, Mazhar İpşiroğlu, Arif Müfit Mansel, Oktay Aslanapa, Semavi Eyice gibi önemli hocalarla, İstanbul Üniversitesince davet edilen Kurt Erdman’la çalışmış, Mazhar İpşiroğlu’nun asistanlığını üstlenmiştir.

Surname-i Muradiye minyatürlerini incelediği doktora tezi ile çeşitli tartışmaların odak noktasına en başından yerleşen Sezer Tansuğ, Akademinin ve ders aldığı bu değerli hocaların bağlamından kopup kendi özgür ve özgün serüvenini başlatmış, yaşamı boyunca olumlu ya da olumsuz çeşitli şekillerde nitelendirilmiş ama öneminden hiçbir şey kaybetmemiştir.

2. ELEŞTİRMEN OLARAK SEZER TANSUĞ

Sanat tarihi eğitimi alan ve bu eğitimi sanat tarihimizin önemli isimlerinden alan Sezer Tansuğ'un sanat tarihi alanında çalışmaları olduğu gibi, her biri gündem oluşturmuş, tartışmalar, kırgınlık ve kızgınlıklar yaratmış eleştiri yazıları da bulunmaktadır. Bütün bunlar kendisinin takip edilen, okunulan, dikkat edilen bir isim olduğunun göstergeleridir. İlk yazısını aynı zamanda arkadaşı olan ressam "Yüksel Arslan" üzerine yazarak başlayan Tansuğ, 1955'lerden ölümüne kadar neredeyse kesintisiz yazı üreten bir eleştirmen-sanat yazarı olarak Türk sanat tarihinin belgelenmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Eleştiri yapabilmenin temel koşulunun sanat tarihinden geçeceğine inanan Tansuğ, eleştiri alanına dışarıdan (sanat tarihi eğitimi almamış) katılanların sonuca ulaşamayacağını ve ulaşsa bile ortaya çıkan metinlerin eleştirellikten uzak olacağını düşünmektedir. Bununla beraber Tansuğ, her sanat tarihi eğitimi alanın eleştirmen olamayacağını da belirtmektedir. Kısacası Tansuğ için eleştiri üretebilmenin olmazsa olmaz koşulu sanat tarihidir ama bu tek başına yeterli değildir. Sanat tarihinin tek başına yeterli olmamasının nedenini Albert Dresdner'in sözleriyle açıklamaya çalışırsak; "Sanat tarihi bilim, eleştiri ise bilim artı sezgidir."¹²⁸

Sezer Tansuğ sanat eserini yorumlarken öznel(sübjektif) bir yol izlemektedir. Kendisi de plastik sanatlar alanında önemli bir isim olan Hasan Bülent Kahraman, eleştiride gelenek olgusunu değerlendirdiği bir yazısında Sezer Tansuğ'un öznelliğini ve önemini şöyle anlatmaktadır: "Cumhuriyet tarihinin ilk sübjektif ve o ölçüde de objektif diyebileceğimiz plastik sanatlar eleştirmeni Sezer Tansuğ'dur."¹²⁹ Tansuğ kabul ya da reddedilsin, doğru ya da yanlış densin, gerekli ya da gereksiz tartışmalara girdiği iddia edilsin, Türkiye'de sanat eleştirisi dendiğinde akla gelen ilk isimlerden birisidir. Tansuğ, kendisine ait bir söylem oluşturabilmek için Batı Sanatı yerine, kendi topraklarına ait kaynakların izini sürmeye çalışmıştır ve fakat bunu yaparken evrensel

¹²⁸ "Albert Dresdner. "Die Entstehung der Kunstkritik, (Bruckman, München 1986, s.8 (Mehmet Ergüven. **Görmece** (Birinci Basım, İstanbul; Metis Yayınları, Ekim 1998) s.122'deki alıntı

¹²⁹ Hasan Bülent Kahraman, "Eleştiride Görünmeyen Duvar: Gelenek", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:99 (Şubat 1989)

öneme sahip izleri göz ardı etmemiştir. Hasan Bülent Kahraman bu konu hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir;

“(...) Tansuğ ele aldığı hemen tüm konuları, Bizans, İslam ve Osmanlı Türk sanatının belirlendiği bir bölgede, o sentez arayışının yaklaşımı ile tanımlar ve tartışır. Belirli bir tabanı, kriteri ve referansı olduğu için bazı sanatçıların arkasında yoğun bir biçimde yer almış (Yüksel Arslan) bazılarını da aynı yoğunlukta yadsıyabilmiştir. (...) Tansuğ’un daha önce ki değerlendirmelerinde, yalnızca az önce belirlediğim ilkelerle yetinmemesi, konuları ayrıca Wörringer ve Wöfflin’in estetikleri bağlamında irdelemesidir. Yani bir gelenek ve sentez arayışının ortasına yerleştirmesidir. (...)”¹³⁰

Sezer Tansuğ, Türk sanat ortamında sanat tarihçi kimliğinden çok eleştirmen yönüyle tanınır, kuşkusuz bunda Tansuğ’un eleştirel yazılarında yer alan polemige girmeyi seven tavrının büyük payı bulunmaktadır. Ancak Tansuğ kendisini önce sanat tarihçisi, sonra eleştirmen olarak tanımlamakta ve sanat eleştirisinin sadece sanat tarihi içinden çıkabileceğine inanmaktadır. Ölümünün ardından Hasan Bülent Kahraman Radikal Gazetesinde yayınlanan yazısında Tansuğ’un sanat tarihi alanına yaptığı katkıları şöyle anlatmaktadır:

“Son kırk yılın resim eleştirisine önemli katkılarda bulunmuş Sezer Tansuğ’un önemi birkaç noktada toplanabilir. Tansuğ öncelikle kültür incelemeleri alanından değil doğrudan sanat tarihinden beslenmesi gerektiğini düşünmüştür. İkincisi Tansuğ, sanatsal üretimin mutlaka bir yerellik anlayışından kalkması ve bir gelenek etkileşimi içinde üretilmesi gerektiğini savunmuştur. Bir üçüncüsü ise onun için eleştiri bir dil ve üslup sorunu olmuştur.”¹³¹

Sezer Tansuğ hakkında söylenenlere bir katkıda Orhan Pamuk’tan gelmektedir, Pamuk, Tansuğ’u onun için vazgeçilmez ve benzersiz bir kişilik kılan özelliklerini şöyle sıralamaktadır;

- “ 1. Batı kültürünü iyi bildiği halde Osmanlı kültürünü derinden severdi. (Bu ikisi bizde pek az yan yana gelir.)
2. Sanatı tarihle değil, duyarlılıkla anlamak ve ilişkilendirmek gibi çok yerinde tutumu vardı.
3. Herkesin bir cemaatin adamı olmak için çırpındığı Türkiye’de, o bağımsız bir kişilik aklının, vicdanının ve öfkesinin buyurduğunu söyleyebilen biriydi ve bu konum için gerekli sivri dil, yalnızlık ve kederi hep taşıdı.”¹³²

¹³⁰ Aynı.

¹³¹ Hasan Bülent Kahraman, “Bir Rindin Ölümü”, **Radikal Gazetesi** (19 Mart 1998)

¹³² <http://arsiv.zaman.com.tr/1998/03/20/kultur/1.html> erişim adresli internet sitesi.

Sezer Tansuğ'un neden eleştirmenlik yapmayı seçtiğini -hele ki eleştirmenliğin meslek olarak görülmediği bir zamanda bu işe başladığını düşünürsek- anlamaya çalışmak önemli durmaktadır. Kendisine bu konuyla ilgili olarak sorulan bir soruya Tansuğ şöyle cevap vermektedir: "Eleştirmenlik, belli bir takım görüş açılarıyla hesaplaşma, tartışma ortamına girmek ve giderek belli alanda kendini kanıtlama isteminden doğar. Kişinin de toplumun da gerek duyduğu bir olgudur bu." Tansuğ bahsettiği görüş açılarıyla hesaplaşmayı belli noktalarda gerçekleştirebilmiş, belli noktalarda ise ipuçları yakalamış ve fakat bu ipuçlarını yeteri kadar derinleştirememiştir, ancak Tansuğ'un eleştirmenlik yaşamının en başından beri tartışma ortamına girdiği, gerilimli ve gergin üslubuyla kendini kanıtladığı bir gerçektir.

Tansuğ'un eleştirmen olarak kullandığı üslubu, yaklaşımı beğenenler bulunduğu gibi, bu yaklaşıma karşı olanlarda bulunmaktadır. Yaklaşımını anlaşılabilir ve subjektif bulanlar olduğu gibi, derin bir sezgiye sahip olduğundan yönelimini doğru bulanlarda bulunmaktadır. Ayrıca böyle eleştiri metni üretenler, eleştirinin böyle bir şey olduğunu/ olması gerektiğini düşündürmeleri nedeniyle de tepki toplamaktadırlar. Fakat gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta bulunmaktadır ki o da "öznel eleştiri" diye de bir tür bulunduğu. Yapılan eleştiriler de bu yöntemin uygulanmasına değil, bu yöntemle elde edilen sonuçlarla ilgili olmalıdır. Mehmet Ergüven bu konuyla ilgili olarak şunları dile getirmiştir; "Eleştiri, özneliğin gerekçelendirilmesi yolunda umutsuz ve o ölçüde paradoksal bir çabadır aslında; burada doğru yok, olsa olsa doğru-gibi'ler vardır yalnızca".¹³³ Tansuğ, Türk sanat tarihinde önemli bir isimdir zira yazdıkları nicelik olarak bile önemli bir yekün oluşturmuştur, nitelik olarak da önemli saptamalarda bulunduğu gibi, tarihi fırsatlarda kaçırmıştır, polemikler başlattığı gibi, önemli dostluklarda kurmuştur. Tansuğ hakkında olumlu veya olumsuz tüm söylenenler onun önemini azaltmamakta aksine arttırmaktadır.

Tansuğ'un ürettiği metinlerin doğruluğu ile ilgili şüpheler bulunduğu daha önce belirtilmişti, bu şüphelerden ikisini biri kısa bir değini olarak Enis Batur yapmış, diğerini de bir çözümleme diyebileceğimiz şekilde Ahmet Oktay yapmıştır. Enis Batur,

¹³³ Mehmet Ergüven. **Görmece** (Birinci Basım, İstanbul; Metis Yayınları, Ekim 1998) s.121

kendisi ile yapılan bir söyleşide sanat eleştirmenliği ve Sezer Tansuğ'la ilgili olarak şunları söylemiştir;

“(…)Sanat eleştirmenliği, bence Türkiye’de hiç gelişmemiş bir tür. Sanat üzerine yazı yazmak değil. Bir disiplin. Gereklilikleri var. Bunları yerine getiren metinlerle karşılaşmıyoruz. Onun yerine subjektivitesini 'ilginç' sayılabilecek bir üslupla ortaya koyduğu için, bir Sezer Tansuğ'u 'eleştirmen' olarak da tanımladık. Bu bir eleştiri türü değildir demek istemiyorum; ama neredeyse, tek eleştiri türünün bu olduğunu sanma yanılığımıza düştük... Ama sanat eleştirmenliği, kendi kavramlarını geliştiren, netleştiren, bakarken ölçüler koyan, karşılaştırmalarını destekli yapabilen, çok disiplinlilik olgusunu hiçe saymayan, dolayısıyla oldukça geniş bir kültür birikimi bekleyen alan.”¹³⁴

Sanat eleştirmenliğinin Türkiye’de hiç gelişmediğini söylemek ya da az geliştiğini söylemek, sanat ortamının genel olarak gelişmediği/az geliştiği gibi bir sonuç çıkarabileceğimiz negatif bir durumdur. Ayrıca Enis Batur, Sezer Tansuğ’un öznel görüşlerini ilginç olarak nitelendirilen bir üslupla ortaya koyduğu için eleştirmen olarak nitelendirildiğini söylemektedir. Daha sonra sıraladığı özelliklerin Sezer Tansuğ’da bulunmadığını düşündüğünü ve bunu ima ettiğini söyleyebiliriz. Tansuğ’un sık sık üzerinde durduğu, eleştirilerinin ve yorumlarının temel taşlarından biri olan “üslup iradesi” kavramıyla ilgili olarak Ahmet Oktay; “(…) “üslup iradesi” kavramı, açıklayıcı ve betimleyici değil metafizik anlayışa dayalı bir kavramdır.”¹³⁵ demektedir.

Ahmet Oktay, Tansuğ’un eleştiri anlayışı ile ilgili olarak da yaptığı belirlemeleri “Resimleri Okumak” adlı yazısının bir bölümünde şöyle açıklamaktadır;

“(…) Biçem, üslup dediğimiz olguyu, doğrudan doğruya resimlerin kendilerinde sınamak gerekir. Kişisel/bireysel bir üslup, ancak resmin kendi iç elemanlarınca doğrulanabilir bir biçimde sorunlaştırıldığında ve karşıt üsluplarla eleştirel ilişkisi içinde değerlendirildiğinde anlamlandırılabilir. Tansuğ’un resim eleştirileri ve çözümlemeleri psikoloji terimlerine sıkça başvurur, çoğu kez aşırı öznel, kanıtlamayı öngörmeyen, kimi zaman da psikanalitik bir çözümlemeyi gerektirecek kadar iddialıdır. Yorum prosedürleri sık sık ihlal edildiği gibi kişisel ilişkiler, öfkeler tarafından yönlendirilir de. Teknik ve psikolojik terimlerin harmanlanması, öne sürmelerin keyfiliği, bilmececi siliği ve dilinin karmaşıklığı, Tansuğ’un yazılarına bir tür vahiy havası kazandırır. Özellikle sergi katalogları için kaleme aldığı yazıların büyük bölümü ressam hakkında bir şey söylememeyi başaracak kadar belirsiz ve kararsızdır.”¹³⁶

¹³⁴ “Enis Batur’la Söyleşi”, **Radikal Kitap Eki** (19 Mart 2004)

¹³⁵ Ahmet Oktay. **Resim Yazıları** (İstanbul; Bilim ve Sanat Galerisi Yayını, 2002) s. 237

¹³⁶ Aynı, s. 237

Ahmet Oktay'ın Tansuğ ile ilgili yaptığı bu tatlı sert diyebileceğimiz kısa çözümlemesinde, öne çıkarttığı noktalardan en önemlisi yapılan yorumun doğruluğunu sağlayan şeyin ne olduğu ile ilgilidir. Ahmet Oktay, yorumun oluşmasına zemin hazırlayan resimden elde edilen verilerle, bu verileri oluşturan yargıların uyumlu olmasının önemli olduğunu söylemektedir. Bir başka deyişle bir yapıtı yorumlayabilmemiz için gerekli olan ve sahip olduğumuz ön kabulün ya da önyargının keyfi bir kurgulamaya izin vermeyeceğini belirtmektedir. Bu saptamasını Tansuğ'un metinlerinde herhangi bir kanıtlama girişimi olmamasıyla güçlendirmektedir.

Ahmet Oktay'ın Tansuğ'un yazılarını anlaşılmaz bulduğunu ve bunların bir tür vahiy havasında olduğunu belirtmiştir. Sezer Tansuğ, kendisine sorulan anlaşılır olma problemiyle ilgili bir soruyu cevaplarırken şunları dile getirmiştir:

“Kolayca anlaşılır olmak bayağına hiçbir zaman itibar etmem. Kolay anlaşılır bulduğunuz cümlelerimin arkasında da anlaşılması zor sorular olabilir. Sanırım bunu hesaba katmıyorsunuz. Benim kolay anlaşılır olmak gibi bir mecburiyetim hiçbir zaman olmamıştır. Anlaşılacak mı? Hiç umurunda değil. Düşüncenin kısa bir cümle, ya da uzun karmaşık bir cümleyle anlatılması bazı koşullar gereğidir. Fakat bununla esas tavır değişmiş olmaz. Karmaşık uzun cümle kurduğu zaman da, düşüncesini yalın ve az unsurun yoğunluğu içinde ifade etmiş olur.”¹³⁷

Tansuğ'un sözünü ettiği “kolay anlaşılır olmanın bayağılığı” cümlesini basitlik anlamında kullanmış olabilir ki bir resim üzerine yazı üretmenin mantığı “görüntüden anlama ulaşmak” ise üzerine metin üretilen yapıttan daha anlaşılmaz olmayı bu işle uğraşan eleştirmenlerin tercih etmemeleri doğru bir seçim gibi durmaktadır.

Tansuğ'un cevabında ki bir kritik noktada “anlaşılmanın hiç umurunda olmaması”dır. Yine burada “görüntüden anlama ulaşmak” çabasının zedelendiğini görmekteyiz. Kuşkusuz böyle yazmak bir tercih meselesidir, ayrıca yazarın üslubuyla ilgili bir konudur ama bu tarz bir yaklaşım eğer yazı yazılan eseri sekteye uğrattıysa bu üretilen metin için sorunlu bir alan oluşturmaktadır.

“Sanat Çevresi” dergisinde yapılan söyleşiden devam edersek, Tansuğ kendisine sorulan Türk sanatçılarının hayatları ve sanatları üzerine değerlendirmelerini nasıl

¹³⁷ Feriha Büyükkunal, “Ayın Konuğu: Sezer Tansuğ” **Sanat Çevresi**, Sayı: 114 (Nisan 1988)

yaptığı sorusuna kendisine sunulan maddelerin hepsinden yararlandığını söyleyerek cevap vermiştir. Bu maddeleri sıralarsak;

“Dünya sanatıyla mı kıyaslıyorsunuz?
Kendi içinizdeki gelişmeleri göz önüne alarak mı yapıyorsunuz?
Sergilerin belli bir günlüğünü yazarak mı genel değerlendirmelere geçiyorsunuz?
Kişisel dostluklardan yansımalar oluyor mu?”¹³⁸

Tansuğ herhangi bir metin üretiminde bütün bunlardan faydalandığını belirtmektedir. Bunlardan en ilgi çekici olanı “kişisel dostluklardan yansımalar”dır. Tansuğ söyleşinin ilerleyen kısımlarında şunları söylemiştir; “(...) Benim bir sanatçıdan sık sık söz edebilmem için onu çok iyi tanımam gerekir... Doğrusunu isterseniz benim sanatçıları tanımam gerektiği kadar, sanatçıların da beni çok iyi tanımaları gerekmektedir(...)”¹³⁹ Bir yazarın hakkında yazı yazacağı kimseyi tanımamasının, neyi neden yaptığını anlamaya çalışmasının, onunla diyalog halinde bulunmasının metnin üretimine kesin artılar attığını söylemek gerekmektedir. 1988 yılında yapılan söyleşiye geri dönersek Tansuğ’un “ Sanatçılar arasında merak konusu olan, kişisel eleştiri konusu var. Kişinin kendinden bahsettirmesi için büyük paralar vermesi gibi... Bu görüşe katılıyor musunuz? ” sorusuna verdiği yanıt oldukça ilgi çekicidir;

“(...) ben ressamları fazla ciddiye alan biri değilim. Yani sanat tarihçisi olarak ciddiye alsam ve geleneksel biçim iradesi sürecindeki çağdaş yerlerine işaret etsem bile, eleştirmeci yazar olarak yaklaşımlarım kendi özel koşullarıma bağlıdır. Eleştirmenlerle sanatçılar arasında paylaşılan bazı duyarlılık ilişkileri, hatta bazı dostluk ilişkileri vardır. Bu ilişkiler içine insanların birbirine maddi ve manevi yönden destek olmaları da girer. Bakın bir sanatçının duyarlılık ve yetenek kalitesi bana yakın, sıcak bir dost, bir arkadaş canlılığını yaratabilmesi oranındadır.

İşte size canlı bir kriter. Benim çok iyi dostum, arkadaşım olmayan bir sanatçı iyi bir sanatçı da değildir. Ben bunu kendi kuşağım içinde sınamam ve değerlendirmede bunu ölçüt saydım. Ve inanm hiç yanılmadım.

Benim çok çetin ve çok uysal ikilemi taşıyan mizacıma uyum sağlayabilen çok az insan vardır. Ben gönülden birkaç cümle çıkarırsam, bunu mutlaka gönülden karşılığımı alacağımı bilerek yaparım. Gönülden çıkarmadığım zoraki cümlelerimse, gönülden olmayan karşılığı olsa da, olmasa da fark etmez.(...)”¹⁴⁰

¹³⁸ Aynı, s. 72

¹³⁹ Aynı, s. 72

¹⁴⁰ Aynı, s. 74

Tansuğ'un yanıtı gerçekten çok çarpıcı ifadeler barındırmakta zira iyi sanatçı olma kıstasını kendisinin iyi arkadaşı/dostu olunmasına bağlaması, bu söylediği şeyi denediğini ve hiç yanılmadığını söylemesi de gerçekten önemli açıklamalar olarak durmaktadır. Sezer Tansuğ'un beğendiği, takdir ettiği sanatçıları sıralamak gerekirse, bunlar başta Yüksel Arslan olmak üzere Cihat Burak, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Orhan Peker (Orhan Peker hariç diğer sanatçılarla arkadaşlık ilişkisi olduğu bilinmektedir.) olarak sıralanabilir. Tansuğ'un altyapısı, kıstasları ve referans çerçevesi olduğu için bu ve diğer beğendiği sanatçıların arkasında durmuş, bazı sanatçıları ise rahatlıkla göz ardı edebilmiştir. Akademiyle arası pekiyi olmayan Tansuğ'un bu sanatçıları neden daha çok beğendiğini açıklamaya çalışırsak; bu sanatçıların kendi kişisel serüvenlerinden yola çıkarak resim yaptıkları, akademiye dikkate almadıkları, akademik tutumun dışında davrandıklarını söyleyebiliriz. Erol Akyavaş ve Yüksel Arslan'ın Geleneksel Türk Sanatının etkilerini kendi resimlerinde başka bir bağlamda hissettirdiklerinden, Cihat Burak gündelik hayattan sahneleri kendine has bir üslupla tuvale taşıdığı için Tansuğ'un beğenisini kazanmış olabilirler tabi bu isimlerin genel olarak beğenildiğini hatırlatmakta fayda bulunmaktadır. Peki, bu sanatçılar Tansuğ'un arkadaşı olmasaydı ne olacaktı? İyi sanatçı olarak değerlendirilmeyecekler miydi? Kendisine böyle bir soru sorulmamış zira kendisinde isim belirtmiyor, yukarıda ismi geçen sanatçıları beğendiğini yazılarından çıkartıyoruz. Yine de bunları söyleme yürekliliğini gösterdiği için kendisini sözünü sakınmayan, doğru bildiğini söylemekten çekinmeyen biri olarak niteleyebiliriz. Eğer ses çıkartmayan, doğru bildiğinden ayrılan biri olsaydı hakkında bu kadar yorum da yapılmazdı kuşkusuz. Son tahlilde polemikler yaratan yazılar ortaya çıkarmasında kimsenin sesini çıkaramadığı konulara cesurca atılmasının payı oldukça büyük gözükmektedir. Bir önemli hususta Tansuğ'un bu kadar önemli bir açıklama yapıp bunu sanki "anlayan anlar" deyip derinleştirmeden, ayrıntılandırmadan bırakmasıdır. Tıpkı "Şenlikname Düzeni"nde ortaya koyduğu saptamayı derinleştirmedeği gibi, Hasan Bülent Kahraman bu kitap yabancı bir dilde yayınlansaydı Tansuğ'un dünya çapında önemli bir saptamanın sahibi olabileceğini ifade etmiştir. Tansuğ söylediği çarpıcı açıklamayı derinleştirmemiştir, söyleyip bırakmıştır, kendi kuşağı içinde sınıdığı sanatçılar kimlerdir, bu kriteri bu sanatçılarla nasıl sınımıştır, kendisiyle dost olmayan sanatçılar, ona düşman yani kötü sanatçı mı olmuşlardır, bütün bunlara değinmez belki

tüm bunlar bir söyleşinin rahat atmosferi içinde söylenmiştir ama yine de söylenmiştir ve biz bütün bunların yanıtlarını kendisinden öğrenemeyeceğiz artık.

Konuları derinleştirmese de önemli saptamalarda bulunduğunu belirtmemiz gerekmektedir. Bunlardan biri “Şenlikname Düzeni”nde ortaya koyduğu minyatürlerin kuruluş şemasıyla ilgili olandır. Bir ikincisi, sanat tarihimizde “primitifler” diye anılan ressamlarla ilgili olan buluşudur. Hasan Bülent Kahraman, bu buluşu ve ondan nasıl yararlandığını şöyle anlatmaktadır;

“(…) Tansuğ primitif (ilkel) kavramına karşı çıkar. Ardından, Washington’da eline geçen bir albümden hareketle ilk Osmanlı asker ressamlarının yapıtlarını doğaya değil, fotoğraflara bakarak yaptığını saptar. Bunu, daha sonra okuduğu bir makaleden esinlenerek Hintlilerinde yaptığını öne sürüp, bu kaygının Doğu toplumlarına özgü olduğunu hayal meyal sezdirir. Bu iddiasını da Tansuğ sadece “geçerken” öne sürmüştür. Oysa bu buluşu da dünya ölçeğindedir.(…)”¹⁴¹

Kahraman, Sezer Tansuğ’un keskin bir zekâyâ sahip olduğunu ve bunu sezgisiyle birleştirdiğini düşünmektedir. Ancak Kahraman Tansuğ’un yayınlandığında çeşitli polemikler yaratmış kitabı “Türk Resminde Yeni Dönem” kitabı hakkındaki olumsuz düşüncelerini de sıralamaktan geri durmamıştır;

“(…) sistematik, nesnel bir değerlendirme eksiğinin ne türden “sekte” sonuçlar verebileceği, Tansuğ’un, alanında tek olabileceken, ne yazık ki eksik kalmış kitabı “Türk Resminde Yeni Dönem”deki öznel, otobiyografik göndermelerinden anlaşılabilir. “Modern” ve “Çağdaş” sanatlar Tansuğ’un yaklaşımını öteliyordu. O da buna uzak duruyordu.”¹⁴²

Bu kitap üzerine çeşitli yazılar bulunmaktadır. Kahraman kitapla ve Tansuğ’la ilgili bunları söylerken, Haşim Nur Gürel, Tansuğ’u yalnız, cesur ve duygusal olarak nitelendirdiği ve bu kitap üzerine düşüncelerini dile getirdiği 1988 tarihli yazısında, kitabın neden usta-çırak ilişkisi yok diye Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine, hocalarına ve mezunlarına bu kadar yüklendiğine anlam verememektedir. Bir diğer noktada galerilerin eşit bir uzaklıktan değerlendirilmediği vurgulanmaktadır. Yine kitapla ilgili bir yazısında Abdülkadir Günyaz, kitabın bilimsel olmaktan çok araştırmacılara ipuçları sağlamaya, kısa değinmeler ve hatırlatmalar yapmaya daha uygun düştüğünü belirtmiştir. Günyaz, kitapta belli sanatçılara odaklanıldığını, bunun

¹⁴¹ Hasan Bülent Kahraman, “Sanat Tarihçisi Olarak Sezer Tansuğ”, **Radikal** (8 Ocak 2004)

¹⁴² **Aynı.**

dışındakilerin yer almadığını zaten Tansuğ'un kitapta subjektifliğini açıkça beyan ettiği için baştan tedbir almış gözüktüğünü belirtmektedir. Kitapla ilgili ilginç bir metinde kitapta kendisine yöneltilen ifadeye Nevbahar'ın yazdığı karşı-yazıdır. Kısaca bu yazıya da değinmeden önce Tansuğ'un Nevbahar'la ilgili olarak yazdıklarını hatırlatırsak;

“Bedri Baykam'ın serüveni 1950'li yıllarda çıkarılan ve dahi çocukların yurtdışına eğitime gönderilmesine olanak veren yasayı da anımsatıyor. Müzik alanında İdil Biret ve diğer bazılarının yararlandığı bu yasadaki ressam Arif Kaptan'ın oğlu Hasan Kaptan yararlanmış, hiçbir sonuç çıkmayan bu eğitim çabasının ardından, yasanın uygulandığı Nevbahar ve Neveser kardeşler olayı ise tam bir fiyasko olmuştur.(...)”¹⁴³

Nevbahar bu sözler üzerine yazdığı yazıda Tansuğ'un yıllardır haklarında hiçbir şey yazmamışken neden isimlerini hiçe indirmek için varlıklarını hatırladığını soruyor. Ayrıca kendilerini başarısız olarak niteleyen Tansuğ'un resimden anlamadığını ve kardeşlerin faaliyetlerinden bir haber olduğunu belirtmektedir. Yurt dışında olumlu eleştiriler alan ve basına yansıyan sergiler açtıklarını söyleyen Nevbahar, Tansuğ'un bakış ve gözlemlerinin tam bir fiyasko olduğunu düşünmektedir.

Bir kitabın içine bunca tartışmayı ancak Sezer Tansuğ sığdırabilirdi diyebiliriz. Tansuğ'un gözünü budaktan sakınmayan, doğru bildiğini dosdoğru söyleyen, cesur bir eleştirmen olduğunu daha önce belirtmiştik. Tansuğ öznel bir çizgide değerlendirmeler yaparken kuşkusuz birçok tartışmanın odak noktasında yer almıştır. Gerilimli üslubuyla birçok kişinin eleştiri oklarını üzerine çeken Tansuğ zekası ve sezgisiyle bunların daha ileri gitmesini engellemiştir. Zaman zaman aşırı psikolojik değerlendirmelerde bulunsa ve ne dediğini kendisinden başka kimsenin anlamadığı yazılar üretse de, yaptığı buluşlar (keşke bunların üzerine gidebilseydi de, bizde dünya çapında bir isim daha kazansaydık) sayesinde bazı araştırmacıların önünü açmış, kendisi derinleşme de başkalarının konunun üzerine gitmesine mani olmamıştır. Onun hakkında olumlu düşüncelere sahip olanlar olduğu kadar, onun hakkında olumsuz/negatif yargıları olanları da vardır. Her iki düşünce de onu yerli yerine koymasını bildiği sürece Tansuğ'un önemi giderek daha iyi anlaşılacaktır.

¹⁴³ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem** (İkinci Basım, Remzi Kitabevi, 1990) s.124-125

3. SEZER TANSUĞ’UN “NURİ İYEM” YAZISI ÜZERİNE BİR İNCELEME DENEMESİ

Bu bölümde, Sezer Tansuğ’un “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” (1976) kitabından alınan ve 1980 yılında Sanat Çevresi dergisinde yayınlanan “Nuri İyem’in Ressam Karakteri” adlı yazısı incelenmeye çalışılacaktır. Bu metin, çalışmanın sonuna eklenmek yerine bu bölümün içine yerleştirilecektir zira incelemenin ve yazının bir arada olması teknik olarak okunma kolaylığı yaratacaktır. Burada amaçlanan belli bir yöntem kullanarak metin incelemesi yapmaktan daha çok Sezer Tansuğ’un metni üzerine genel diyebileceğimiz notlar koymaya çalışmaktır.

“ Nuri İyem’in Ressam Karakteri ”¹⁴⁴

Bir desen ustası olan Nuri İyem’in resminde, biçimsel yapının çizgi şebekesinde temeli atılır. Çizgiden üst biçim katlarına, renklere yükselen yapı, her zaman çizgisel ilk tasarıma dönüşebilen bir düzenleniş sürecini de içinde taşır. O ilk tasarımın kaynağını teşkil eden yokluk, sayısız biçim deneyleri ve türlü biçim anılarına dağılmış bir madde bölünmesidir. Bu sayısız bölünmede onu yeniden bütünleyen yapıcı, kurucu eğilime uzanan uygun uçlar, tasarım içinde belirginleşir ve yeniden biçimleme isteğiyle kıpırdarlar.

- Tansuğ yazının ilk paragrafında Nuri İyem’in desen konusunda ki ustalığını belirttikten sonra, onun resimlerinde ki çizgiselliği belirler, biçimsel yapının düzenlenişi her zaman tasarlanan ilk çizgiselliğe dönüşebilmektedir demektedir.

Bir heykeltci bile önce çizgiye sığıyor. Çizginin dolu, kütleli, mekân dolusu hacimlere kadar yön veren akışı, yapıcı, kurucu iradenin azim ve direncini ifade ettiği aracı oluyor. Yalnız aracı değil belki, iradeyle özdeş bir anlam da kazanıyor. İfadenin hiçbir aracını, teslim olduğu karmaşık zihin ve ruh bağlantılarından sıyrıp koparamazsınız. Çünkü ifadenin tüm araçları bu bağlantıları da teslim almışlardır. Onları artıp yalın bir

¹⁴⁴Sezer Tansuğ. **Beş Gerçekçi Türk Ressamı** (İstanbul; Gelişim Yayınları, 1976, s: 58-62 (Sezer Tansuğ, “Nuri İyem’in Ressam Karakteri” **Sanat Çevresi**, sayı: 16, 1980) alıntı

düzene, sükûnetin, şiddetin, sevincin, acının ama hep yalın bir çerçeveye sığdırılmış oluşumlarına öylece kavuşturuyorlar. Nuri İyem biçimleri, tekrarın güzelliğine de eriştirir, o hep aynı, ama daima yenilenen hayalin tadını duyurur biçimlerde. Resminin her açılışında birkaç fazlasıyla çoğalış niteliksel değişen bir yelpaze düzeni kurar, ama gene her açılışında, tekrarın bütünü yeniden bir kez daha saran niceliksel hareketiyle bunu gerçekleştirir.

- Tansuğ bu bölümde de ilk paragrafta açıklamaya çalıştığı “çizgi” kavramından devam etmektedir. Çizgiyi ressamın ifade aracı hatta onun iradesiyle özdeş olarak görmektedir. Tekrarın güzelliği ile de Nuri İyem’in artık yerleşmiş olan üslubuna değinmekte Tansuğ. Her yeni resim, niceliksel açıdan artı bir olarak bütüne eklendiği gibi, niteliksel olarak iyiye gidişin işaretlerini de vermektedir.

Resmin insan ve tabiata ilişkin sözlüğünde yer alan temalar, Nuri İyem’in onları narin ve heybetli, içli ve katı bir karşıtlar düzenine de sokmasını engellemez. İnsan ve tabiat onda bir bilgin ressam bakışı ve katıksız bir gözlem kaygısıyla incelenmekten çok, sevilmiş, duyulmuş, yaşanmış bir nesne anısı olarak oluşuyor. Peyzajlar izlenimci biçimlendirmenin, duygusal çalkantıları kendi dışına taşırmayan kurt geometrisine sadık kalıyorlar. Anısal bir etki ile çehre ifadelerini bir arada amaçlayan figürde ise sanatçı, bu net geometrinin çok daha ilerisine varıyor. Tereddütsüz bir yüzey ilgisi ile hacim ilgisini karşı karşıya getiriyor. Figürün düzene hâkim olduğu resimlerinde, tabiatın köy, kent görünümünün değerlendirildiği her plan, inşacı bir biçimlendirmenin geometrik bütünlenişine katılıyor.

- Tansuğ, Nuri İyem’in resimlerini bir karşıtlık içinde kurduğunu belirledikten sonra, onun insanı ve tabiatı incelemekten ziyade, insan ve tabiatı sevdiğini, onları duyduğunu ve onlarla yaşadığını belirtmiştir. İyem’in resmini kurgularken dikkatli ve disiplinli davrandığı anlatılmaktadır.

Nuri İyem’in resmi bir biçim katılığı da taşıyor, ama buna bir biçim ahlakı, bir biçim disiplini demek, kuşkusuz, daha doğru olacaktır. Çünkü Nuri İyem’de resim bir din, bir inanç kaynağı gibidir. Bu dinin kuralları hep biçimle yoğrulmuştur. Bu biçimler ne

dinsel ne ideolojik bir hizmete girmişlerdir, ama kendi kendilerine ait bir inanç olgusunun çeşitli cephelerini oluşturuyorlar. Kiminin “sürrealist” dediği ve bununla dikkati çekmek istediği derin biçim sükûneti de, mistik hedeflerini salt biçime yöneltmiş bir istekten doğuyor. Resim coşkuları cezbesi zaptedilmiş bir vecd gerilimi halinde. Temaları Anadolu’da da olsa, çilehaneleri büyük kentte olan bu resim inancı sanatçıyı yarattığı ile birliğe sürüklüyor.

Bir biçim diniyse bir ortak yanı, kaynağında paylaşılan bir şeylerde olmalıdır denebilir. Öyledir de, Nuri İyem mümince paylaştığı kaynağı, bir yorum ibadetinde apayrı bir kişisel görünüme kavuşturuyor. Bir fırça ibadeti ama kendinden başka bir dine çalışan değil, kendi biçim dinine çalışan bir fırçadır. Fırçayı hizmetine zorlamamış bir inanç geleneğiyle bağıntısı araştırılsa, bunun islamca bir davranış olduğu sonucuna varılmaz.

- Tansuğ, resmin İyem için bir din gibi olduğunu ve bu dinin kurallarının biçimle oluşturulduğunu belirtmiştir. Ancak bu biçimlerin hiçbir din ya da ideolojiye hizmet etmediğini vurgulamıştır. Nuri İyem’in zihninin, elinin ve bir uzantısı olarak fırçasının, bu biçim dini olarak tanımladığı şeye hizmet ettiğini söylemiştir.

Nuri İyem’de soyut bir zemin üzerindeki figür, isterse çerçeveyi dolduran kocaman bir kadın başı olsun, her zaman bir tabiat çağrışımına yol açıyor, dağları, engin kırları anımsatıyor. Peyzajlarında ise daima bir ya da birkaç küçük figür vurgusu olur, küçücük görünümünde nice yakın büyük ifadelerin zor erişebildiği bir anlam doluluğu ile. Issızlıktan kurtarır yöreyi, sanki oracıkta imişsiniz de yalnız olmadığınızı biliyor, duyuyormuşsunuz gibi. Yardımına, sıcaklığına sığınabileceğiniz bir uzak dost gibidir. Ama bu, gene de ancak yalnızlığın duyduğu, yöneldiği bir özlemden başka bir şey değildir.

- Tansuğ, İyem’in resimlerinde görünen ne olursa olsun her daim tabiatı çağrıştırdığını belirtmiştir. Manzara resimlerinde bir kenara ilişmiş figürlerinin ise yoğun bir anlam doluluğu taşıdığını ve bu ıssız manzaranın sanki içinde

olduğunuzu, o bir kenara ilişen figürün manzarayı ve sizi yalnızlıktan kurtardığını dile getirmiştir.

Nuri İyem peyzajlarını, içinde insan özleminin tutkularını taşıyıp saklayan engin, verimli bir yalnızlığın simgeleri yapabilmiştir. Bu peyzajların yabansılığı da bundan gelir belki. O uysal ve açık görünüm zenginlikleri, haşin ve kapalı bir düzen kaygısıyla sınırlanıverirler. Tabiatın insanı ezen ruhları yoksunlukları duyuran büyüklüğünü çerçevenin dışında, ötesinde devam eden bir optik yanılgıya teslim etmez. Tabiat nice geniş bir açıdan görülmüş olursa olsun, çerçeveye sınırlanıp kapanmış bir tabiattır. Ağaç kümeleri, arazi, kayalar, çerçeveye kesildikleri ölçüdedirler. Sanatçı bizi kendi bakış uzaklığına boyun eğen bir görüşe zorluyor böylece. Muhayyelemizi, kendi biçimsel görüş ve uygulamasının ötesinde, yapay bir eylemden de alıkoymuştur. Vizüel hedeflerini, resmiyle bizi candan bağıntıya sokan bir nişan olgusu haline getirir. Ama bu gene de karşısında çaresizliğin bilindiği hedeftir. Odak noktası daima gizli bırakılmış bir hedef. Ancak seyircinin kendisinde, kendi dünyasında bulamayıp umursamazlığa dönüştürdüğü her şeyi verimli, yenilenen bir kaygı ile saran çetin, uyarıcı bir vizyonda yaratmış oluyor.

- Tansuğ, İyem'in manzara resimlerinde yer alan bu küçük figürleri yalnızlığın simgeleri olarak tanımlamaktadır. Yine manzara resimlerindeki zenginliğin, bir düzen kaygısıyla sıralandığını belirtmiştir. Bu düzen ne kadar geniş bir açıdan oluşturulursa oluşturulsun, çerçeveye sınırlıdır demektedir. İyem seyirciyi İyem'in bakış açısına boyun eğen bir görüşe zorlamaktadır diyor. Bu paragrafın "O uysal ve açık görünüm zenginlikleri, haşin ve kapalı bir düzen kaygısıyla sınırlanıverirler" cümlesinden "Odak noktası daima gizli bırakılmış bir hedef. " cümlesine kadar olan bölümde Tansuğ temel olarak olumsuz diyebileceğimiz bir yargıda bulunmuştur. Son cümlesinde "Ancak" diyerek başlıyor ve bütün bunlara rağmen seyircinin kendisinde bulamayıp umursamazlığa dönüştürdüğü her şeyi saran uyarıcı bir vizyon yarattığını da ekliyor İyem'in.

Tatlı bir peyzaj baharı içindeki geri plandaki ev, kapısının çalınma umudu yitmiş, hayal olmuş bir yalnızlığın simgesidir. Ön planda ince, çiçek açmış dallar, tüm ışık ve renk

titreşimleriyle aşılmaz bir örgü oluşturuyorlar. Nuri İyem çaresizlik yaşağını nergisler, kızıl güllerle söyleyen, eski zamanın masal âşıklarını anımsatıyor.

Bülent Ecevit, daha 1953'deki bir yazısında Nuri İyem'in gerçektü bile diyebildiği etkin biçim ıssızlığına değinmiş, bu yalnızlık duygusunun yaratmada baş etken olduğunu belirterek Jean Cassou'nun Picasso ile ilgili açıklamalarına dayandırmıştı. Ama sanırım Batı insanının yalnızlık dramı trajik çarpıtmalara, yoğun ifade keskinliklerine yönelir. Nuri İyem'deki biçimlerin ıssız izlenimleri, en yoğun ifade araştırmalarına giriştiği çehrede bile o trajik yabancılaşmayı yansıtmıyor.

Sezer Tansuğ'un metni, İyem'i bir desen ustası olarak niteleyerek başlıyor ve resimlerindeki biçimlerin ıssız izlenimlerinin, yoğun araştırmalar içerisinde bulunduğu alanlarda bile trajik yabancılaşmayı yansıtmadığını ileri sürerek bitiyor. Yani bir anlamda olumlu bir nitelikle başlayıp, olumsuz bir değerlendirmeye bitmektedir. Metin, başlangıç ve bitiş itibarıyla, yukarıdan aşağıya bir yol izlemektedir.

Tansuğ'un eleştirel yazılarının özellikleri ve metinlerin öznel bir anlayışla yazıldığı daha önceki bölümlerde belirtilmişti. Bu saptamalar yazıda da hemen göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki yaptığı değerlendirmeleri kanıtlamaya çalışmamasıdır, bunları sadece söylemektedir ve herhangi bir kaynağa dayandırmak gibi bir derdi bulunmamaktadır. Bunun yanında, yazının içerik olarak daha net anlaşılması için bir çaba sarf etmemektedir. Herkes bir sanat yapıtına baktığında onunla ilgili bir şeyler söyleyebilir, bu söylenenlerin geçerliliği nasıl denetlenebilir, Ergüven bir yapıtla ilgili söylenebileceklerin doğru değil ancak doğru-gibiler olabileceğini söylemiştir. Bu noktada "yapıtı beğendim" ya da "hiç beğenmedim" gibi ifadeler, üzerine söylenecek söz olmayan değerlendirmelerdir. Yapıt ya da sanatçı üzerine yapılan değerlendirme hakkında konuşabilmemiz için öncelikle o değerlendirmenin nasıl yapıldığını ya da yapıtın hangi bakış açısından değerlendirildiğini bilmemiz gerekmektedir. Örneğin yapıtın Marksist bir bakış açısıyla değerlendirildiğini bilirsek, o değerlendirmenin Marksist yöntemin kurallarına uyup uymadığı üzerine konuşabiliriz. Üzerinde çalışılan metin üzerinden bir örnek daha verirsek, Nuri İyem'in sanatı belli bir bağlam içinde değerlendirilirse ve o bağlam açıklanırsa, o metnin o bağlam içinde geçerli olup

olmadığını tartışabiliriz. Bu açıdan da Tansuğ'un bu yazısı üzerine kolay kolay yorumda bulunmamız zorlaşmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEHMET ERGÜVEN; YAŞAMI, YAPITLARI ve ELEŞTİRİ ANLAYIŞI

1. MEHMET ERGÜVEN'İN YAŞAMI VE YAPITLARI

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamlayan Mehmet Ergüven, 27 Eylül 1947 Adana doğumludur. Bir süre Ankara Devlet Konservatuarı'na devam ettikten sonra 1969-1977 yılları arasında Münih Devlet Akademisinde önce şan, sonra da sahne yönetmenliği konusunda eğitim görmüştür. 1977 yılında İzmir'e yerleşen Ergüven, sırasıyla İzmir Devlet Konservatuarı ve 9 Eylül Üniversitesi'nde çalıştıktan sonra 1982 yılında İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde sahne yönetmeni olarak göreve başlamıştır.

Son çeyrek yüzyıl içinde aralarında Macbeth, Faust, Fidelio, Falstaff, Uçan Hollandalı, Don Giovanni, Figaro'nun Düğünü, Ali Baba, Cav/Pag olmak üzere çok sayıda operayı bu kurumda sahneye koyan Ergüven, ayrıca "Gılgamesh'ten Deli Dumrul'a" kadar bir dizi Türk operasının da sahnelenmesini üstlenmiştir. "Midas'ın Altınları" adlı operanın librettosunu yazmıştır. Ergüven'in özellikle görsel sanatlar üzerine odaklanan, edebiyat, müzik ağırlıkla makale, deneme, inceleme ve çevirileri 1974 yılından itibaren Filarmoni, Çağdaş Eleştiri, Adam Sanat, Argos, Gergedan, Sanat Çevresi, Sanat Dünyamız vb. dergilerde yayınlanmıştır. 1982 yılında Gösteri Dergisi Deneme Ödülü birinciliğini, 1999 yılında Sezer Tansuğ ve Tüyap Yılın Eleştirmeni ödülleri almıştır.

KİTAPLAR;

- Sesle Renk Arasında (Hakan Ofset, 1987)
- Mavi Sakal Haklı (Remzi Kitabevi, 1991)
- Yoruma Doğru (YKY, 1992)
- Sırdış Görüntüler (YKY, 1995) (Agora Kitaplığı, Mart 2007)
- Pusudaki Ten (Sel Yayıncılık, 1998) (Agora Kitaplığı, Şubat 2008)
- Görmece (Metis, 1998)
- Gölgenin Ucunda (Sel Yayıncılık, 2001)

Kurgu ve Gerçek (Gendaş Kültür, 2003)
Aydınlıkta Görmek (Agora Kitaplığı, 2006)
Davetsiz İzleyici-Resim Üzerine Denemeler (Agora Kitaplığı, 2007)
Titreşimlerin Büyüsü; Devrim Erbil Kitabı (Agora Kitaplığı, Şubat 2008)

SANATÇI KATALOGLARI;

Mustafa Horasan (Art Group, 1995)
Ergin İnan (Enlem 80, 1995)
Bilim ve Sanat Galerisinden;
Devrim Erbil (1995),
Alp Tamer Ulukılıç(1996)
Neşet Günal (1996)
Sezai Özdemir (1997)
Neş'e Erdok (1997)
Ahmet Yeşil (2000)
Temür Köran (Evin Sanat Gelerisi, 2001)

2. ELEŞTİRMEN OLARAK MEHMET ERGÜVEN

Eleştirel bir tavırla görsel denemeler yazan Ergüven'in bu kadar başarılı olmasında aldığı eğitimin payı görmezden gelinemez. Almanya'da şan ve opera yönetmenliği üzerine eğitim alırken karşısına ana derslerinin yanında, bu eğitimin gereği olan plastik sanatlar ve çözümlenmesi gibi dersler çıkmıştır. Bu dersleri ve Almanya'da bulunduğu dönemi çok iyi değerlendirmiştir Ergüven. Nicelik açısından üretken bir yazar olan Ergüven'in, denemenin yetkin örneklerini verdiğini burada belirtmeliyiz. Ergüven aldığı eğitimi tersine çevirerek, yani “metinden-yazıdan anlama ulaşmaya çalışırken”, “görüntüden anlama ulaşmaya çalışarak” yazdığı denemelerinde resim, müzik gibi alanlara ağırlık verirken son zamanlarda bu başlıkların yanına fotoğraf sanatının da eklendiğini görmekteyiz.

Ergüven'in yazı ürettiği isimleri rastgele sıralarsak karşımıza; Sabri Berkel, Adnan Varınca, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Tülay Tura Börtücene, Devrim Erbil, Tomur Atagök, Güngör Taner, Ergin İnan, Mustafa Ata, Sali, Fatma Tülin, Rafet Ekiz, İnci Eviner, Elif Ayiter, Ahmet Yeşil, Alp Tamer Ulukılıç, Ertuğrul Ateş, Bedri Baykam, Temür Köran, Mustafa Horasan, Nuri İyem, Neşet Günal, Neş'e Erdok, Aydın Ayan, Sabahattin Tuncer, Halil Akdeniz, Cengiz Kabaoğlu, Uğur Mine Tamay, Umur Türker, Fatma Eye gibi isimler çıkmaktadır. Birbirinden farklı yaklaşım ve üsluplarda çalışan bu sanatçılar hakkında metin üretmek çok geniş bir referans çerçevesine sahip olmayı gerektirmektedir. Ergüven okumaya çalışırken yanınızda birçok şeyle beraber birkaç tane de sözlük gerekmektedir zira bu geniş referans dağarcığını anlamakta zorlandığınız yerlerde en azından sözcüklerin ne anlama geldiğini bulabilmeniz kolaylaşacaktır.

Ergüven'i anlamaya çalışmanın yolu yine Ergüven'den geçtiği için kendisinin kendisiyle ilgili açıklamalarına ve değerlendirmelerine burada sık sık yer verilecektir. Bu yer vermeye hemen başlarsak, Ergüven kimin için yazıyorsunuz sorusuna karşılık olarak şöyle bir yanıt vermiştir; “Beni okumaya değer bulanlar için; ama ne yazık ki bu okurları belirlemem mümkün değil. Bana kalsa beni en fazla ülke yönetiminde söz sahibi olanların okumasını isterdim.”¹⁴⁵ Sanırım ülke yönetiminde söz sahibi olanların

¹⁴⁵ Murat Karagöz, “Mehmet Ergüven’le Söyleşi”, **Sanat Dünyamız**, sayı: 101 (Kış 2006)

Ergüven'i sonuna kadar okumayı başarabilmeleri bir hayli zor olacaktır zira bu zorluk sonuna kadar okunamayan Ergüven kitabı "Pusudaki Ten" ile de kanıtlanmıştır. Bu kitap önce yasaklanmış daha sonra aklanmıştır, bir kitaptan bahsettiğimizi düşünürsek oldukça gülünç geldiğini söyleyebiliriz.

Ergüven, neden yazıyorsunuz sorusunu "Kendimi görmek için; üstelik bunun umutsuz bir çaba olduğunu bile bile.(...) kaleme aldığım metin gerçekten kendimi görebildiğim bir aynaya dönüşmüşse, onda yalnız ben değil, her kim bakıyorsa o kendini görebilir artık(...)"¹⁴⁶ diye yanıtlamıştır. Ergüven yazılarında kendini göremediğini ki neyle karşılaşacağını bilmediğini, yazıya bakanların kendilerini görmelerinin ise birçok yazar da olduğu gibi kendisi için de bir temenni olarak kalacağını belirtmiştir.

Ergüven'in görmek için harcanan çabayla ilgili bir soruya verdiği yanıt onun eleştiri anlayışıyla ilgili önemli ipucular vermektedir;

"(...) görme arzusu baştan tatmin olmamaya şartlanmış bir tutku ile iç içedir hep. Her zaman gördüğümüzden geriye bir şey arta kalır ve o kalan şeyin gölgesi, daha gözümüzü ayırmaya fırsat bulamadan görüneni karartmaya başlamıştır bile. Görmek inançlı olmaktır; göremediğimin sinsice görünene tünemiş olma olasılığı hayli yüksektir çünkü. En yakın bir nesneye bakarken bile farklı şeyler görmemiz ise bununla, yani görülene usulca ilişmiş göremediklerimizin toplamıyla bağlantılıdır.(...) göremediğim şeyle gördüğümdeki bir eksikliği kastettiğimi dikkate alırsanız sanırım daha iyi anlaşılır. Ancak hemen altını çizeyim; söz konusu eksiklik benimle ilgilidir. Ben değiştiğim için zamanla yapıtı yenileme olanağı buluyorum; ontolojik açıdan bir sanat eseri zerre kadar değişmez. Unutmayalım: ölümsüz bir yapıtın zamana meydan okuduğunu söylerken, yüzyıllar boyu kat edeceği mesafeyi baştan geride bırakmış olmasını dile getiriyoruz. Bu belirleme iki önemli noktaya ışık tutuyor; İlki, değişip yenilenmek üzere kendimi bakıma almıyorsam sanat eserinde fark edemediğim şey hep öyle gizli kalmaya devam eder. Diğeri, zamanla çıkacağı yarışı kazanmaya aday ölümsüz bir yapıt, görme ve değerlendirmeye ilişkin ölçülerimizi yerle bir ederek yola koyulur hep. Elimizdeki hazır ölçülerle değerlendirebildiğim bir sanat eseri, baştan unutulmaya yazgılıdır. Tekrarlıyorum: O güne kadar geçerli olan ölçütleri silkelemekte yetersiz kalan bir sanat eserinin önu tıkalıdır. Bu, söz konusu eserle hesaplaşırken, bizim de hangi sebepten ötürü yutkunmamız gerektiğini ortaya koyar. Sanatta yeniyi hak ettiği şekilde alımlayabilmenin ön koşulu ihtiyath olmaktır. Burada sanatçıyla aynı yolu izleriz: Yanılma hakkına gözlerini kapayanın ufku tescilli, ama tam da bu yüzden yorgun doğru ile körelmiştir."¹⁴⁷

Mehmet Ergüven'in gördükleriyle ilgili yoğun bir çaba içerisinde olduğu kadar, göremedikleri ile ilgili olarak da yoğun bir uğraş sarf ettiğini söyleyebiliriz. Burada

¹⁴⁶ Ayn.

¹⁴⁷ Ayn.

kastedilen görme ya da görememeyi sadece vücudumuzun yerine getirdiği teknik bir iş olarak değil, anlamsal/düşünsel izleri keşfetmek olarak algılamakta fayda olduğunu söylemek gerekmektedir. Sanat eserinin değişmediğini ama ona bakan gözlerin değiştiğini yani geliştiğini belki de yorulduğunu dile getirmek kuşkusuz kendini bakıma alma gerekliliğini de ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden Ergüven aynı sanatçı ya da eser üzerine farklı zamanlarda farklı metinler yazmıştır.

Ergüven, resmi görmek ile resimde görüneni görmenin birbirinden tamamen farklı şeyler olduğunu belirtmektedir. Ancak resimde görüneni görmeyenin resmi göremeyeceğini hemen eklemektedir. Resim, diğer bütün sanat dallarında olduğu gibi, varlığını tamamen ifade aracı olmasına borçludur dedikten sonra Ergüven, resimde ifade aracılığıyla temsil edilmiş olanı betimlemek yerine, doğrudan doğruya o ifadeyi muhatap kabul edip, sadece bununla hesaplaşmaya çalışan söz dilinin peşinen iflas edeceğini düşünmektedir. Ona göre, sürekli özür dilemek zorunda kalacağınız bir iş varsa o da resim üzerine yazı yazmaktır.

Ürettiği metinler ve eleştirel bakış açısıyla ilgili olarak kuvvetli izler taşıyan söyleşinin bir bölümünde “görünmeyenin var olma süreciyle bağlantılı olduğunu söyleyebilir miyiz?” sorusuna şöyle yanıt vermiştir Ergüven;

“(…) Dilthey ile başlayıp Heidegger üzerinden Gadamer’e kadar uzayan hermenütik yaklaşım, ister varlığın görünürlüğü, ister var olmanın süreçselliğindeki görünmezlik söz konusu olsun, epey ışık tutuyor bize. Gerçi Merleau-Ponty, Lacan ve Derrida gibi daha başka düşünürlerin de bu konuya ilişkin söyledikleri birçok önemli şey var; ancak ben hermenütik yöntemi her zaman daha yakın buluyorum kendime; işin içine psikanaliz girince Borges gibi kafam karışıyor. Bu bağlamda Freud’a saygı duysam bile, gönlümün Jung’dan yana olduğunu itiraf etmek zorundayım.”¹⁴⁸

Ergüven’in sözünü ettiği isimleri ve bu isimlerin ortaya koyduğu kuramsal düşünceler bu çalışmanın sınırlarını aşacağı için herhangi bir değinmede bulunulmamıştır. Yalnız bunlarla bağlantılı olarak, bir başka söyleşide “çeşitli eleştiri yöntemleri ve arkalarında barınan birer üslup bulunmaktadır. Dolayısıyla bu yöntemleri kullanan eleştirmenin de kendine has bir üslubu oluşur. Siz yapıta nasıl yaklaşılırsınız ve onu hangi açılardan okumaya çalışılırsınız” sorusuna verdiği yanıt onun izlediği yolu görebilmemiz açısından

¹⁴⁸ Aym.

oldukça değerlidir; “(...) eleştirinin bir üslup sorunu olduğunu bizde ilk kez rahmetli Sezer Tansuğ dile getirdi; ancak kimse pek önemsemedi bunu.”¹⁴⁹ Sezer Tansuğ’un üslupla ilgili olarak söylediklerine ve çeşitli yazarların bunlar üzerine düşüncelerine daha önce değinmiştik. Tansuğ, Ergüven’in belirlemesine göre yine bir ilk sözün altına imza atarak “eleştirinin bir üslup sorunu” olduğunu dile getirmiştir. Ancak Tansuğ’un yaptığı bu saptamanın önemsenmemesinin nedeni, Tansuğ’un bir kanıtlamaya gitmemesi midir yoksa Tansuğ’a ve metinlerine bakış açısıyla ilgili bir sorun mudur bu konu çalışmanın dışındadır. Belki başka bir çalışmanın çıkış noktasını oluşturabilir. Ergüven şöyle devam etmektedir; “eleştirinin ön koşulu ele aldığımız yapıt ile birebir hesaplaşmaktır; bu da öngördüğünüz ölçüt ya da yöntemin ötesinde tamamen size ait bir başka düzlemde sanat yapıtı ile hesaplaşmaya hazırlıklı olmanızı şart koşar.”¹⁵⁰ Hesaplaşmak, yapıtla birebir hesaplaşmak; belki de bu işi açıklamaya yarayacak hem en yalın, hem de en karmaşık ifadedir. Bu bir labirentin hem içinde dolaşmaya, hem de ona yukarıdan bakmaya benzetilebilir. Kaybolmaya başladığımızı düşündüğünüz ya da fark ettiğiniz an yukarı çıkıp ne aradığınızı hatırlamanız gerekmektedir. Ergüven şöyle devam etmiştir, “sanat eleştirisinde doğru ölçüt ve yöntemin tek belirleyici olması yalnız yazarı perişan etmekle kalmaz, doğru, yanlış dichotomie’sine sıkıştırdığı sanat eserini de katleder. Sanat yapıtında tek doğru yahut anlam’dan söz edemiyorsak (...) eleştirinin de her daim bunu dikkate alması zorunludur.”¹⁵¹ Bir yazarın en son isteyebileceği şey, üzerine yazdığı sanat yapıtını katletmektir kuşkusuz. Orhan Koçak eleştiriyi iyi okuma, zevk alarak okuma olarak tanımlamıştır, benzer bir şekilde Ergüven de, eleştirinin bir sanat yapıtını okuyor, görüyor, dinliyor olmaktan aldığımız keyfi ve edindiğimiz izlenimleri formüle edip yazıya dökmekten ibaret olduğunu söylemektedir. Ergüven kaleme kâğıda sarılmasının nedenini; sanat yapıtı ile diyaloga girdiğinde ortaya çıkan sezgiselliğe çeki-düzen vermek olarak açıklamaktadır. Mehmet Ergüven için bu formüle etme ve çeki-düzen verme süresinin uzun olduğunu söyleyebiliriz. Bir yazı yazmaya hazırlanırken resim dışında ki yolları tercih etmektedir. Yapıt onun için çıkış noktası ya da başlangıç değil, bir varıştır, bitıştır labirentin çıkışıdır yapıt. Ergüven o labirente hazır girmek ister, bu yüzden de çok ciddi bir ön-okuma sürecine girer, bu

¹⁴⁹ Levent Çalıkoğlu, “Resim Eleştirisinde Ölçüt; Mehmet Ergüven’le Söyleşi”, **Milliyet Sanat**, sayı:471 (1 Ocak 2001)

¹⁵⁰ **Aynı.**

¹⁵¹ **Aynı.**

noktada bir roman, şiir, öykü ya da bir fotoğraf resimle hiç ummadığı bir ilişki içerisine girmesine neden olabilmektedir. Burada bir önemli noktada acele etmemesidir. Zira bir deneme yazarken kimi zaman kördüğüm olan hayalgücüne en etkili panzehirin okumak olduğunu düşünmektedir.

Mehmet Ergüven, sanat yapıtıyla hesaplaşmanın, kendimize rağmen onunla diyalog kurabildiğimiz noktada başladığını belirtmektedir. Bu kısım çözümlenebilmiş ise, sanat yapıtı ile doğurgan iletişim kurmak dediği bir aşamaya geçilir, bunun için de ilk önce o yapıta ilgi duymak gerekmektedir. Sonrasında bu ilginin derlenip toparlanması için elle tutulur bilgilere ulaşmak gerekmektedir. Ergüven için sanatçıyla yapılmış söyleşiler, sanatçının günlükleri ve mektuplaşmaları yaşamsal önem taşımaktadır ve fakat eğer olanak varsa sanatçıyla şahsen tanışmanın işi kolaylaştıracağını belirtmektedir. Ergüven'e sorulan diyalog kurmakta zorlandığınız yazarlar hakkında niye yazmıyorsunuz sorusuna verdiği yanıt şöyledir;

“Yazdıklarımın çöp tenekesini boylamaması için. Ayrıca hakkında yazmadığım değil, henüz yazmadığım sanatçılardan söz etmek daha doğru olur. Bu bağlamda (...) birçok isim sayabilirim. Öte yandan diyaloga girmekte zorlandığım sanatçılar da var elbette; ama bu benim sorunum. Bir sanat yazarı yanılma payını saklı tutmak istiyorsa, uluorta konuşmadan yutkunmayı bilmelidir. Önemli olan şey, hesaplaştığımız yapıtta kalıcı olanı yakalayıp, onu paylaşmaktır.”¹⁵²

Burada belirtilen hususlar keskin bir dikkatin göstergeleri olarak okunabilir. Zira bir yapıtta kalıcı olanı bulup ortaya çıkarabilmek her sanat yazarının harcı değildir. Günümüzde eleştirinin, sergi tanıtım yazılarıyla karıştırıldığı bir ortamda, kalıcı olanı sezebilmek yoğun bir dikkati gerektirmektedir. Bu dikkat Ergüven'de fazlasıyla bulunmaktadır. Hemen hemen her yazar okunmak için yazar, bu noktada yazdıklarının çözümlenebilmesini isteyen Ergüven aynı kalıcılığı kendi yazılarında da oluşturmaya çalıştığını buradan hissettirmektedir.

Ergüven'in aynı sanatçı ya da eser üzerine birkaç kez yazdığını daha önce belirtmiştim, bunun nedenini Ergüven şöyle açıklamaktadır;

¹⁵² Aynı.

“(…) Her şey sürekli değiştiğini göre aynı yapıtla en azından ben başkayım artık; değişmeyip iki yıl sonra da hala aynı şeyleri görüyorsam orada bir bit yeniği var demektir. Kaldı ki iki yıl sonra aynı sanatçıyla ilgili bir şeyler yazmaya başladığımda o da farklı şeyler üretmiş oluyor bu arada.

Ama bu arada mutlaka vurgulanması gereken bir başka nokta daha var; yazı ile o konuda söyleyebilecekleriniz arasında daima hassas bir denge söz konusudur. Kendinizi tüketinceye kadar her şeyi söyleyip gerektiğinde buna hiçbir şey eklemeyecek denli boşalıyorsanız, o konuda bir hazımsızlık sorunuz var demektir. Bu durumda söylediğiniz şey kendini taşımakta zorlanıp hep bir yerlerde açık verir; bilgi hazmedilmemişse susmak en doğrusu olur. Bu bağlamda belli bir sanatçı hakkında defalarca yazmak ya da bunu bir görev gibi kabul etmek benim için hayati bir önem taşıyor. En azından o konuda yazdığım ilkyazının yalnızlığı altında kalmayacağını bilmek beni çok mutlu ediyor.

Bir yazıya koyduğum son nokta, eğer şimdilik kaydıyla devamı gelecek olana dair ipucu vermiyorsa o yazı bitmekten çok yanıp kül olmuştur aslında.”¹⁵³

Ergüven için sanatçı üzerine farklı zamanlarda farklı yazılar üretmek, olması gereken bir durum, aksine eğer böyle olmazsa işte orada bir sorun olduğunu düşünmektedir.

Buraya kadar Mehmet Ergüven’i yine Mehmet Ergüven’den dinlemiş olduk bir anlamda. Bir de Ergüven üzerine yazılanlara göz atmaya çalışırsak, Doğan Hızlan, Ergüven’in bir kitabı üzerine yazdığı yazıda şöyle demektedir;

“İyi bir müzik adamı olan Mehmet Ergüven’in, resim üzerine yazılarını okursanız, dünya ve Türk resmine bakmayı öğrenebilirsiniz.(…) Bildiklerinizin yeniden gözden geçirilmesini sağlayan hatta insanı sinirlendiren denemeleri çok severim. Yoksa insan bildiklerini yavan bir dille tekrarlayan denemelere neden iltifat etsin? Ergüven’in denemelerini, bilinene başkaldıran yanıyla sevdim.(…) Alanımız, uzmanlığımız sınırlarına değmiyorsa birçok konuda yetersiz ve yüzeyde bilgi ile idare etmenin suç olduğunu Ergüven’in kitabı her satırında söylüyor.(…)Mehmet Ergüven resim ve ressamlar üzerine çok uğraşıldığı belli deneme/eleştiriler sunuyor bize. Anlamak için biraz çaba harcayacaksınız.(…)”¹⁵⁴

Doğan Hızlan, bu yazısında Ergüven’in görme sorunlarıyla didişmelerinin, okuyucuya resme bakmak konusunda kuvvetli ipucular verdiğini hatta Ergüven’in bunu öğrettiğini belirtmiştir. Ayrıca Ergüven’in alanının sınırlarına dayanmış bir bilgi birikimine sahip olduğunu ve bunun denemelerinden açıkça anlaşıldığını söylemiştir. Bir diğer noktada da Ergüven’in bu denemelerin yazım aşamasında çok uğraş verdiğini aynı çabayı okuyucunun da sarf etmesi gerektiği dile getirmiştir.

¹⁵³ Murat Karagöz. **Ön. ver.**

¹⁵⁴ Doğan Hızlan, “Resme ve Ressama Bakmak”, **Hürriyet**. (15 Mayıs 1993)

Bir önce ki bölümde Sezer Tansuğ'la ilgili düşüncelerine yer verdiğimiz Ahmet Oktay ise, Ergüven ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

“1982 yılında Gösteri dergisinin eleştiri yarışmasını kazanarak yazı dünyasına giren ve geçen sürede küçümsenemeyecek bir toplama erişen (14 kitap) Mehmet Ergüven'i nereye oturtmak gerekir? Şunu hemen vurgulamalıyım; Ergüven “Renkle Ses Arasında (1987)” ve “Mavi Sakal Haklı (1991)” adlı ilk iki kitabında müzikten edebiyata, operadan resme çeşitli ve farklı alanlarda kalem oynatıyor ve bir kültür eleştirmeni olarak beliriyordu. Ama giderek onun görme sorununa odaklandığına ve giderek resim sanatına yöneldiğine tanık olduk. Neşet Günel, Neşe Erdok, Devrim Erbil, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Ahmet Yeşil gibi ressamlar için çıkarılan kitaplara yazdığı açıklayıcı yazılarla belirginleşti. Burada yeri gelmişken eleştirel bir vurgu gerekir; Ergüven, bu oylumlu yazılarının yanı sıra birçok ressamın sergi kataloglarının yazarı olarak tanındı. (...) Ergüven, görme ve yorum sorunlarıyla didişmesi sırasında, çağının düşünsel ufkuyla temasını yitirmemeyi, sanatın sorunlarını dünyanın sorunlarından ayırmamayı bildi.(...) Mehmet Ergüven'in müzikten sinemaya, fotoğraftan resme geniş bir alanı kuşatan denemelerinin önemli olduğunu ve okunması gerektiğini düşünüyorum. Ufuk açıcı, düşündürücü ve kışkırtıcı yazılardır hepsi.”¹⁵⁵

Ahmet Oktay, Ergüven için başlangıçta kültür eleştirmeni diyebileceği bir noktada dururken sonraları görsel sanatlar üzerine ağırlık verdiğini belirtmiştir. Ergüven'in kültür eleştirmeni olarak tanımlanmasında herhangi bir sakınca olmamalıdır zira kendisi üzerine eğildiği her konunun üzerinden rahatlıkla ve yetkin bir seviyede kalkmayı başarabilen ender yazarlardandır. Kendisi resim eleştirmenidir ama sadece resim eleştirmeni değildir. Ergüven'in yazılarını niteleme işini başka bir araştırmaya bırakıp Oktay'dan devam edersek, Ergüven'in yazılarının birbirlerini içeren iki düzleminden bahsetmektedir, bunlardan birincisi dünyanın sorunları ve çağın düşünsel gelişmeleri; ikincisi ise görme, yorum ve sanatın sorunlarıdır. Bu iki düzlem birbiriyle sürekli temas halindedir ve iç içe geçmiştir. Ahmet Oktay'ın, Sezer Tansuğ ile ilgili söylediklerini hatırlarsak bunların olumlu düşünceler içerdiğini söylememiz mümkündür.

Mehmet Ergüven, her şeyden önce sanatsever bir insandır. Bu ilk adım kendiliğinden atıldıktan sonra geriye bir takım düzenlemeler yapmak, dipnotlar koymak, okumak, tekrar okumak, görmek, gördüğünün üzerine düşünmek, tekrar okumak, uzaklaşmak, çok uzaklaşmamak, tekrar okumak, bir takım düzenlemeler yapmamak, işin aslı ve de kısası birçok işi aynı anda yapmak gerekiyor. Burada sıralanan işleri ve daha fazlasını aynı anda yapmayı başaran bir yazar Mehmet Ergüven. Kelimenin tam anlamıyla bir

¹⁵⁵İhsan Işık. **Türkiye Edebiyatçılar Ve Kültür Adamları Ansiklopesi** (Birinci Basım, Ankara; Elvan Yayınları, 2006, cilt: 3) s.1260'daki alıntı (Ahmet Oktay-kaynak belirtilmemiş)

okurla, bir yazarla, bir okur-yazarla karşı karşıyayız. Resme giden yolu, resim dışında arayan ve de bulan bir sanat eleştirmeni Ergüven. Bütün bu özelliklerinden ötürü okunması ve anlaşılması yoğun bir zihinsel çaba isteyen bir yazar dahası bunu hak eden bir yazar. Ergüven'in yazılarından yazar ismini kaldırdığımızda, yazının ona ait olduğunu büyük bir ihtimalle keşfedebiliriz ki bu onun kendine ait bir üslup oluşturduğunun göstergesidir. İyi ki Ergüven kendisiyle bu kadar çok uğraşıyor, iyi ki bu uğraşlarını yazıyor, iyi ki bu uğraşlarını yetkin bir seviyede yazıyor. Bize de bu ilgi alanları çok geniş olan Ergüven'i okumak ve anlamaya çalışmak düşmektedir.

3. MEHMET ERGÜVEN'İN “NURİ İYEM” YAZISI ÜZERİNE BİR İNCELEME DENEMESİ

Bu bölümde, Mehmet Ergüven'in 1980 yılında Sanat Çevresi dergisinde yayınlanan “Nuri İyem’de Geniş Halk Dilimleriyle Bütünleşme Olgusu” adlı yazısı incelenmeye çalışılacaktır. Bu metin çalışmanın sonuna eklenmek yerine bu bölümün içine yerleştirilecektir zira incelemenin ve yazının bir arada olması teknik olarak okunma kolaylığı yaratacaktır. Burada amaçlanan belli bir yöntem kullanarak metin incelemesi yapmaktan daha çok Mehmet Ergüven'in metni üzerine genel diyebileceğimiz notlar koymaya çalışmaktır.

“Nuri İyem’de Geniş Halk Dilimleriyle Bütünleşme Olgusu”¹⁵⁶

Yığınların duyarlılığını çözümlene bir anlamda sanat yapıtlarına eleştirel yaklaşım sorununu içermektedir. Konuya bu açıdan yaklaşınca, çevresiyle kuracağı ilişkiye göre yaşama olanağı kazanan sanat ürünlerinin toplumdaki belirli değer dizgeleriyle uyuma ya da çatışmasının kuramsal eleştiri içinde çıkış noktasını oluşturduğu söylenebilir. Sanatçı ilk bakışta bireysel yeteneği ve özgün esin gücüyle toplumdaki ayrı bir varlık izlenimi vermesine karşın toplumla iç içedir. Hiç kuşkusuz sanatçının çevresindeki değer ölçütlerine sıkıca bağlı kalması yaratıcı gücünü hazır kalıplara sokarak özgürlüğünü kısıtlamak anlamına gelmez. Gerçek sanatçı toplumsal bağlarından kopmadan var olana değişik boyutlar ekleyip yeni bir dille anlaşılır kalmayı başaran kişidir. Nuri İyem, bu dengeyi sağlayabilen az sayıdaki sanatçılarımız arasında yer almaktadır. İyem'in çevresiyle bütünleşmesinde en önemli ve somut etken, insan gerçeğini “Türkçe resimlemek” özleminde gizlenmiştir. Sanatçı renk, desen, konu vb. öğeleri zorlarken ortak dilin sınırında kalmış, çağdaşlık adına bir takım “izm”lerin ardına düşmemiştir.

- Mehmet Ergüven'in, 1980 yılında yayınlanan yazısının tamamında ve bu ilk paragrafında daha sonraları üst seviyelere taşıyacağı ve yetkin örneklerini

¹⁵⁶ Mehmet Ergüven. “Nuri İyem’de Geniş Halk Dilimleriyle Bütünleşme Olgusu”, **Sanat Çevresi**, sayı:16 (Şubat 1980) s:16

vereceği bir yaklaşımın ipuçlarını bulabiliriz. O da yazısına ele alacağı konuyu, eseri ya da sanatçıyı hangi bağlam içinde değerlendireceğini metnin girişinde ya da metnin içine dağılmış bir şekilde açıklamasıdır. Bu açıklamalar konuya yaklaşımın nasıl yapılacağını dair bir çerçeve çizerken yerli yerinde yapılmış referanslarla desteklendiği gibi, okuyucuya eleştiri, sanat kuramı vb. konularda önemli bilgilerde sunmaktadırlar. Belirttiğimiz noktaları bu metin içerisinde bulmayı denersek, Ergüven'in metni, üzerine yazdığı Nuri İyem'in adı geçmeden başlamakta ve kuramsal bir metin izlenimi vermektedir.

Büyük(me) sancılarının giderek arttığı bir ortamda elbette halkın ilgi alanı, Batı'ya oranla, daha ivedi değişmektedir. Şu var, öncelik tanıdığı "değer"e göre belirli öbeklere ayrılabilen insanlar için ilgi alanındaki dönemsel kaymaların işlevi oldukça sınırlıdır. İlgi alanının sürekli biçimde esneyip değişmesi, öngörülen değerlerde geçici bir önceliğe neden olabilir. Bu da, ne denli tutarlı olursa olsun, salt belli bir değerlerin buyruğuna giren sanat yapıtlarının çok geçmeden tıkklaşıp sınırlı bir kesimin tekeline girmesine yol açar. Batı'dan aktarılan ve genelde biçimsel arayışlarla ülkenin kendine özgü duyarlılığını çiğneyen "taşımaya yapıt"lar yalnızca homo aestheticus'un özlemine dönüktür. C. Seckel, tip bilgisi (typology) açısından insanları biçim, bireysel, etik, düzen, yarar, gerçek, tamlık, kişisel ve duygu olmak üzere dokuz bölüme ayırdıktan sonra sanat yapıtının bunlardan herhangi birine öncelik tanımadan tümüne yanıt verdiğini kanıtlamaktadır. Yapıtlarına ortak bir paydayı (sınıfsal bilinç) atlamadan, değişik oranda ağan bu özellikler Nuri İyem'e ayrı bir saygınlık kazandırmaktadır.

- Ergüven, yığınların değer yargularla uyuşmanın ya da çatışmanın önemine değindikten sonra, İyem'in toplumsal bağlardan kopmadan var olana değişik boyutlar ekleyip yeni bir dille anlaşılır kalmayı başaran ender sanatçılardan olduğunu belirtmiştir. Nuri İyem'in sınıfsal bilinci unutmadan, C. Seckel'in belirlediği dokuz bölümün hepsine değişik oranlarda yanıt veren bir sanatçı olduğunu belirlemiştir.

Sanatçı, konunun özneliliğine dönüşen ifade biçimiyle bir bakıma renk ve desenle oynamaktadır. Durmadan işlediği portreler renk ve desendeki tutumlu tavrı ile bireyin

öyküsünden çok, aynı uygarlığı paylaşan kişilerin ortak yazgılarına yöneliktir. Özellikle kadın portrelerinde boyutları anatomik gerçeği aşan abartılmış gözler, dinsel açıdan yüzyıllar boyu süren yanlış saplantı ve yorumlara başkaldırarak, erotik tutkunun silindiği insancıl sevgiye dönüşmüştür. Bunun yanı sıra söz konusu portrelerin salt model ya da düş gücüne bağlı tasarımlarda dolanmaksızın doğrudan “yaşanan”la bütünleşmesi sanatsal gerçekliğe evrilme sürecini ayrıca pekiştirmektedir.

- Ergüven, İyem’in bireyin öyküsünden çok, aynıyı paylaşan insanların ortak yazgılarını anlattığını, kadın figürlerinde ise dinsel açıdan yüzyıllardır süren yanlışlara karşı duruş sergileyerek, erotizmin yok olduğu insancıl sevgiye dönüştüğünü belirlemiştir.

Paula Modersohn-Becker’in günlüğüne düştüğü kısa bir not doğal olarak İyem’i anımsatıyor: “İster desen ister yağlıboya olsun yaptığım portrelerde doğaya özgü yalınlığı bulmaya çalıştım. Alın, gözler, ağız, burun, yanaklar ve çene; tümü bu. Az gibi görünüyor, oysa bu kadarı bile fazla, hem de çok fazla.” Büyük bir yalınlığa yaslanıp az da çoğu bulmak. Sanatçı İyem’in gereksiz ayrıntıları ayıklayıp birtakım soyutlamalara girişmeden kotardığı portreler bireysel öyküyü ortak yazgıya dönüştürmüştür. Arka plandaki çoğun kırsal kesimi konu alan görünümünün portrelerle plastik bir bütün oluşturduğu söylenemez. Euripides’in, sahneleri birbirine duygu düzleminde kenetlenmiş yapıtları gibi bu çalışmalara da duygusal bütünlük egemendir. Nitekim arka plandan görünümün kalktığı portrelerde göz, boşluğu kendiliğinden tamamlamaktadır.

- Bireysel öyküyü ortak yazgıya dönüştüren İyem’in gereksiz ayrıntıları ayıklayıp, azda çoğu bulduğunu belirtmiş ve bunu bir alıntıyla desteklemiştir. Ayrıca Ergüven, İyem’in kırsal kesimi konu alan görünümünün portrelerle plastik değil duygusal bir bütün oluşturduğunu yine bir alıntıyla destekleyerek açıklamıştır zira arka plandaki görünüm ortadan kalksa bile bahsettiği duygusal bütünlük nedeniyle gözümüz arka planda kırsal olandan başka bir görüntü kabul etmemektedir.

İyem’de, figürün herhangi bir sokak arası ya da doğa içinde ağırlığını yitirdiği yapıtlarda ise çevrelemin (kontur) plastik doku içinde eridiği görülmektedir. Yüzeyin, sınırları saptanmış oylumlu biçimler yerine, birbirinden bağımsız renk lekeleriyle işlendiği bu görünümde görsel etkiyi pekiştiren küçük bir ayrıntı önce konu, ardından “gerçek”in kendisi olmakta; henüz algılama süreci sona ermeden soyut izlenimi uyandıran bu renk parçalarının temelde çok daha değişik bir dürtüden kaynaklanarak çevresel gerçeğin tuvaldeki izdüşümüne dönüştüğü ortaya çıkmaktadır. Buna, küçük bir ayrıntı ile soluduğumuz düzeni anlatmak da denebilir.

- Resmin kendi iç sorunları konusunda da bilgi sahibi olduğunu anladığımız Ergüven, İyem’in küçük figürlü diyebileceğimiz resimlerindeki plastiğin neye dönüştüğünü anlatmıştır.

Toparlamak gerekirse: Anlatım dilinin konuya koşut özellikler içeren yalın ve esnek tavrı, yersiz bir Batı tutkusu ile gölgelenmeyince Nuri İyem aydınlıkta kalmış, yığınlarla kucaklaşma olanağı bulmuştur. Genç sanatçılar ile boylanacak bu tavır, hiç kuşkusuz, bağımsız bir ülkenin geleceği içinde en büyük güvencedir.

Zaten gereksizlikten arındırılmış bu kısa ama yoğun ve yerli yerinde metni birde toparlayarak özet olarak ne söylemek istediğini bir kez daha açıklamıştır. Ergüven, Nuri İyem’in konunun karmaşıklığından uzak olan yalın ve esnek tavrı ile yığınlarla kucaklaştığını belirtmiştir ve ileride konunun karmaşıklığını da dâhil ederek Nuri İyem’le (ve başkalarıyla) ilgili yine etkili, yoğun ve yetkin denemeler yazmayı sürdürmüştür. Vazgeçmeden sürdürdüğü bu tavır onun, sanat eleştirisi dendiğinde akla gelen ilk isimler içindeki yerini daha da sağlamlaştırmıştır.

SONUÇ

“Çağdaş Türk Resminde Eleştiri Olgusu” adlı çalışmamda eleştirinin ne olduğunu, çeşitli kuramlar ve sanatsal yaklaşımlar içinde nasıl değerlendirildiğini, Çağdaş Türk Resminin gelişim süreci içinde eleştiriye irdelemeyi ve iki eleştirmenin, Sezer Tansuğ ve Mehmet Ergüven’in, yaşamları, yapıtları ve eleştiri anlayışlarını incelemeyi amaçladım.

Çalışmamda eleştirinin hata yapmaktan çekinmeden üzerine gidilmesi gereken ama ne yaparsanız yapın sürekli olarak özür dilemek zorunda kalacağınız bir uğraş olduğunu, çeşitli kuramsal yaklaşımlarda farklı ele alındığını gördük.

Çağdaş Türk Resmine paralel olarak gelişmeye çalışan eleştirinin tarihi pek eski değildir. Başlangıçta belli konulara odaklanmış tek bir eleştiri yaklaşımı görülmüş, eleştiriler genel olarak güzellik kavramı ve teknik sorunlar etrafında odaklanmıştır. 1960'lara kadar olan süreçte eleştiri yöntemi olarak çoğunlukla sanatçının kişiliğinden yola çıkarak yapılan eleştiriler, topluma ve dış dünyayla bağlantı kurularak yapılan eleştiriler, resmin konusunun güzelliğine yönelik eleştiriler ağırlıktadır. Doğrudan esere yönelik eleştiri ise bu tarihlerden sonra yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır. Eleştiri, Batıda uzun bir süredir var olan ve kendi disiplinini oluşturmuş bir tür iken, Türkiye’de çağdaş anlamda eleştiri kişilerin çabaları ile ortaya çıkabilmiştir. Türkiye’de birbirinden farklı bakış açılarına ve yaklaşımlara sahip olan sanat eleştirmenleri, çağdaş anlamda eleştirinin oluşumuna biraz da bu farklılıkları ile katkı sağlamışlardır. Sanat eleştirisine önemli katkıları olan fakat çalışmanın sınırları aşılacağı için Nurullah Ataç, Zeki Çakaloz, Kaya Özsezgin, Adnan Turani, Kıymet Giray, Zeynep Yasa Yaman, Canan Beykal, Jale Erzen, İpek Duben, Hasan Bülent Kahraman, Beral Madra, Necmi Sözmez, Enis Batur, Orhan Koçak, Ali Akay, Ahu Antmen vb. birçok sanat yazarı ve eleştirmenden söz edilememiştir ama Tansuğ’un 1950’lerde, Ergüven’in ise 1970’lerde başlayan eleştiri serüveni, Çağdaş Türk Resminin yirminci yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar olan sürecine hiç değilse zamansal olarak denk düşmektedir.

Sezer Tansuğ, öznel eleştiri yöntemini kullanan bir eleştirmen olarak kimsenin söylemeye cesaret edemediği sözleri yazmaktan çekinmeyen, doğru bildiğinden şaşmayan, zaman zaman gerilimli ve sert bir tavır takınan bir eleştirmendir. Sanat tarihimize, yazılarıyla ve yaptığı keşiflerle önemli katkılar sağlamış bir sanat yazarıdır.

Mehmet Ergüven, eleştirel bir bakış açısıyla yazdığı denemeleriyle yine sanat tarihimize önemli katkıları olan bir eleştirmendir. Resim dışında birçok farklı konu başlığı ile ilgilenen, hemen her konuyu yetkinlikle ele alan bir sanat yazarıdır. Yazarken resim dışından okumalar yapan Ergüven'i en az onun kadar okuma uğraşı vererek okumaya çalışmak, onu anlamaya giden yolda önemli bir adım olarak gözükmektedir.

Çalışmanın amacı Sezer Tansuğ ve Mehmet Ergüven'i karşılaştırmak değildir sadece birbirinden farklı yaklaşımlara ve bakış açısına sahip iki eleştirmeni yan yana görme denemesidir. Bu iki eleştirmenden Tansuğ, eleştiri anlayışının temeline sanat tarihini yerleştirirken, Ergüven ise kuram ve felsefe ağırlıklı bir temeli tercih etmiş gözükmektedir.

EKLER LİSTESİ

<u>EK</u>	<u>Sayfa</u>
Ek 1. Nuri İyem, Portre	82
Ek 2. Nuri İyem, Tarla Dönüşü	83



Portre, 1970, tuval üzerine yağıboya, 80×65 cm.



Tarla Dönüşü, 1960'lar, tuval üzerine yağlıboya

KAYNAKÇA

- Akay, Ali. **Postmodernizm**. Birinci Baskı, İstanbul; L-M Yayınları, Ekim 2005
- Antmen, Ahu. “Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960–1980)” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2005
- Akgün, Ali. “İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu” Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002.
- Alpay, Necmiye. “Eleştirmenlerle Konuşmalar: Orhan Koçak”. **Radikal Kitap**, 24 Ağustos 2007.
- Atasü, Erendiz. “Yüzyıl Sona Ererken Eleştirinin Eleştirisi”
- Barthes, Roland. “Eleştiri Nedir?”, Çev.: Hilmi Uçan, **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, sayı:77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz 2003.
- Bauer, Ileana. “Yapısalcılık Tartışması Üzerine Düşünceler”, Çev.: Uluğ Nutku, **Varlık**, sayı: 914, Kasım 1983.
- Belge, Murat. **Marxist Estetik**. İstanbul: Birikim Yayınları, 1997.
- Best, Steven ve Kellner, Douglas. **Postmodern Teori**. Birinci Basım, İstanbul; Ayrıntı Yayınları, Mart 1998
- Büyükcünal, Feriha. “Ayın Konuğu: Sezer Tansuğ” **Sanat Çevresi**, sayı: 114, Nisan 1988
- Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma, 1999.
- Chatelet, F. “Yapısalcılık”, Çev.: M.Rifat, **Varlık**, sayı: 806, Kasım 1974.
- Connor, Steven. **Postmodernist Kültür**. İstanbul; Yapı Kredi Yayınları
- Cornu, Auguste. “Marksçı Eleştirinin Genel İlkeleri”, **Türk Dili Dergisi**, sayı: 234, 1971.
- Çalıköğlü, Levent. “Resim Eleştirisinde Ölçüt; Mehmet Ergüven’le Söyleşi”, **Milliyet Sanat**, sayı:471, 1 Ocak 2001
- Dal, Esin. “1914-23 Türkiye’inde Plastik Sanatlar Eleştirisi” **Beşeri Bilimler Dergisi** (Özel Sayı, Ankara, 1980, s.116 (İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi** (İstanbul; Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007)
- Dewey, John. “Eleştiri ve Algılama”, **Sanatın Felsefesi-Felsefenin Sanatı**. Der.: Mehmet Yılmaz, Çev: Nazım Özüaydın. Birinci Baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi, Nisan 2004.

- Dresdner, Albert. "Die Entstehung der Kunstkritik, Bruckman, München 1986, (Mehmet Ergüven. **Görmece**. Birinci Basım, İstanbul; Metis Yayınları, Ekim 1998)
- Duben, İpek. **Türk Resmi ve Eleştirisi**. İstanbul; Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007
- Eagleton, Terry. **Edebiyat Kuramı**. İkinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004
- _____. **Estetiğin İdeolojisi**. Birinci Basım, İstanbul; Özne Yayınları, Ekim 1998
- "Enis Batur'la Söyleşi", **Radikal Kitap Eki**. 19 Mart 2004
- Ergüven, Mehmet. "Nuri İyem'de Geniş Halk Dilimleriyle Bütünleşme Olgusu", **Sanat Çevresi**, sayı:16 (Şubat 1980)
- _____. **Yorumu Doğru**. İkinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2002
- _____. **Görmece**. Birinci Basım, İstanbul; Metis Yayınları, Ekim 1998
- Ersoy, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı**. İstanbul; Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998
- Gezgin, Ümit. "Sanat Eleştirisinin Kendine Özgü Dinamiği Üzerine", **Anadolu Sanat Dergisi**. Sayı: 14, Güz 2003.
- Gülendam, Ramazan. "Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi", **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**. Sayı:77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz 2003.
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Birinci Basım, İstanbul; Metis Yayınları, Kasım 1997
- Hızlan, Doğan. "Resme ve Ressama Bakmak", **Hürriyet**, 15 Mayıs 1993
- Home, Irving. "Freudist Eleştiri", **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 142, Temmuz 1963
- Işık, İhsan. **Türkiye Edebiyatçılar Ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**. Birinci Basım, cilt:3, Ankara; Elvan Yayınları, 2006
- Jameson, Fredric. "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", **Postmodernizm**, Der: Necmi Zeka. Birinci Basım, İstanbul; Kıyı Yayınları, 1990
- _____. "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu", Çev; Hakan Güleriyüz, Volkan Aytar, **Edebiyat ve Eleştiri**, Sayı: 6

- Kahraman, Hasan Bülent. “Eleştiride Görünmeyen Duvar: Gelenek”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 99, Şubat 1989.
- _____. “Sanat Tarihçisi Olarak Sezer Tansuğ”, **Radikal**. 8 Ocak 2004
- _____. “Bir Rindin Ölümü”, **Radikal Gazetesi**. 19 Mart 1998
- Karagöz, Murat. “Mehmet Ergüven’le Söyleşi”, **Sanat Dünyamız**, sayı: 101, Kış 2006
- Karoğlu, Alabey. “1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi”
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi SBE
- Koyuncu, Sevgi Soylu. “Gelişim Sürecinde Resim Eleştirisi”, **Cey Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:16 (Haziran/Eylül 2007)
- _____. “Resim Eleştirisi”, **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, sayı:77/78/79 (Mayıs/Haziran/Temmuz 2003)
- Kumar, Krishan. **Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**. İkinci Basım, Ankara; Dost Kitabevi Yayınları, Nisan 2004
- Lolita, Asil. “1970’den Günümüze Türk Resminde Eleştiri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 1995
- Lunn, Eugene. **Marksizm ve Modernizm**. Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık, Ocak 1995.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Üçüncü Basım, İstanbul; Remzi Kitabevi, 2004
- Marksist Düşünce Sözlüğü**. İstanbul: İletişim, 1993
- Marshall, Gordon. **Sosyoloji Sözlüğü**. Ankara: Bilim ve Sanat, 1999
- Mauron, Charles. “Ruhsal Eleştiri ve Yöntemi”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı:234, Mart 1971
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999
- Oktay, Ahmet. **Resim Yazıları**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2002
- Onart, Adnan. “Yapısalcılık”, **Türk Dili**, Sayı:262, Temmuz 1973
- Piaget, Jean. **Yapısalcılık**. Çev: Ayşe Şirin Okyavuz Yener. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1999
- Rousset, Jean. “Bir Yapı Araştırması Olarak Eleştiri”. Çev.: Tahsin Saraç, **Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**. Sayı: 234, 1971

- “Ruh Çözümleme Kuramı ve Uzantıları”. Filozoflar Sözlüğünden Derleyerek Çeviren: Veysel Atayman, **Varlık**. Sayı: 938, Kasım 1985
- Sağlam Yaşayanlar, Gülay. “Sanat Eleştirisinde Post-Yapısalcı Süreç”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 1999.
- Sağlam, Mümtaz. “Türk Resminde Eleştiri Olgusu Üzerine,” **Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı**. İsparta SDÜ, 7-15 Nisan 2000.
- _____. **T.C Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu**, cilt:1, Ankara; TCMB Sanat Yayınları, 2004
- San, İnci. **Sanat ve Eğitim**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004
- Sercan, Mustafa. “Psikolojinin Mitolojik Çağında Bir Bilgin: Freud”, **Varlık**. Sayı: 938, Kasım 1985
- Smith, Philip. **Kültürel Kuram**. Çev.: Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu. Birinci Basım. İstanbul: Babil Yayınları, (İngilizce 2001) 2005.
- Şaylan, Gencay. **Postmodernizm**. İkinci Baskı, Ankara; İmge Kitabevi Yayınları, Mayıs 2002
- Tanilli, Server. **Uygarlık Tarihi**. Yirmi İkinci Basım. İstanbul: Alkım Yayınevi, (1981) 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Bizde Tenkit”, **Ülkü Milli Dergisi**, 1943 (İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi** (İstanbul; Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007)
- Tansuğ, Sezer. **Türk Resminde Yeni Dönem** (İkinci Basım, Remzi Kitabevi, 1990)
- _____. “Nuri İyem’in Ressam Karakteri” **Sanat Çevresi**, sayı: 16 (Şubat1980)
- Uçan, Hilmi. “ Dil, Yazar, Metin, Eleştiri Bağlamında Yapısalcılık,” **Hece Dergisi**, Sayı:77/78/79, Mayıs/ Haziran/ Temmuz 2003.
- Ünlü, Mahir. **Türkçede Yazınsal Eleştiri**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.
- Vardar, Berke., Nüket Güz, Erdim Öztokat, Osman Senemoğlu ve Emel Sözer, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: ABC, 1988.
- Yaman, Zeynep Yasa. **D Gurubu 1933-1951**. İstanbul; Yapı Kredi Yayınları, 2006
- Yeni Kültür Ansiklopedisi**. Cilt:3, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları, 2002.

Yücel, Tahsin. **Yapısalcılık**. İstanbul: Ada Yayınları.

_____. **Eleştirinin ABC'si**. İstanbul: Simavi Yayınları,1991.

Yüksel, Ayşegül. **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**. İkinci Basım. Ankara: Gündoğan Yayınları, (1981) Mayıs 1995.

<http://arsiv.zaman.com.tr/1998/03/20/kultur/1.html> erişim adresli internet sitesi.