

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SOSYOLOGLARININ SANATA BAKIŞI

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan

Çağrı ASLAN

DANIŞMAN

Prof. Dr. H. Bayram KAÇMAZOĞLU

MALATYA – 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



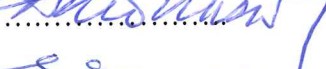

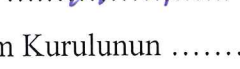
**TÜRK SOSYOLOGLARININ SANATA
BAKIŞI**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
PROF. DR. H. BAYRAM
KAÇMAZOĞLU

HAZIRLAYAN
ÇAĞRI ASLAN

Jürimiz 30.09.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu doktora tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bularak Sosyoloji Anabilim dalında doktora tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı	imzası
1. Prof. Dr. Abdullah KORKMAZ	
2. Prof. Dr. H. Bayram KAÇMAZOĞLU	
3. Doç. Dr. Abit BULUT	
4. Doç. Dr. Recep ERCAN	
5. Doç. Dr. Beyzade Nadir ÇETİN	

İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin (3) yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

30.10.2019

Çağrı ASLAN

ONUR SÖZÜ

Bu tez bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşmeyecek bir şekilde tarafımdan yazılmıştır. Yararlandığım bütün kaynaklar kaynakça kısmında uygun biçimde gösterilmiştir. Vermiş olduğum bilgileri onurum ile doğrularım.

Çağrı ASLAN



ÖNSÖZ

Sosyoloji biliminin sanata olan ilgisi, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de artmaktadır. Sanat ve toplum arasındaki ilişki, disiplinler arası çalışmalarla yeni perspektifler tarafından farklı tartışmalarla derinlemesine incelenmektedir. Sanatın hem genel manada değerlendirilmekte hem de spesifik olarak sanat dallarının sosyolojisi üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Sanatın sosyolojik yönü tarih boyunca birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Batı’da sosyolojik yazının başlangıcından bu yana ilgi gören sanat, Türkiye’de biraz daha geriden takip edilmiştir. Araştırmamızda, Türkiye’de sanat sosyolojisinin tarihini incelemek suretiyle Batı’daki yaklaşımlardan bağımsız bir biçimde teşekkül olup olmadığını ortaya koymaya çalışacağız.

Çalışmanın oluşturulması sürecinde birikiminden faydalandığım, eleştirileriyle tezi zenginleştiren ve engin sabrıyla sonuçlandırmamı sağlayan danışman hocam Prof. Dr. H. Bayram KAÇMAZOĞLU’na, Tez İzleme Komisyonu’nda yer alarak uyarılarıyla katkı sunan Prof. Dr. Abdullah KORKMAZ ve Doç. Dr. Abit BULUT’a, beni her daim destekleyen ve akademik anlamda fahri danışmanlığını benden esirgemeyen Doç. Dr. Vehbi BAYHAN’a ve son olarak doktora eğitimi ve tez yazımı sürecinde beni destekleyen ve anlayış gösteren eşim Melek KAMAN ASLAN’a teşekkür ederim.

ÖZET

ASLAN, Çağrı. Türk Sosyologlarının Sanata Bakışı. Doktora Tezi. Malatya, 2019.

Sanat ve toplum ilişkisinin tarihi, sosyolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıkışından çok daha öncesine uzanır. Sanatın birey ve toplumla olan bağı birbirinden bağımsız olabildiği gibi tamamlayıcı bir karakter de taşımaktadır. Sanatın öznel tarafı, sosyoloji disiplininin ona temkinli yaklaşmasına neden olmuştur. 20. yüzyılda farklı kuramların ortaya çıkmasıyla sanat bütün yönleriyle sosyolojinin inceleme alanlarından biri haline gelmiştir. Sosyoloji, sanat olgusunun, sanatçıdan başlayarak alıcıya ulaşan yolculuğunun her aşamasını ele almak suretiyle, sanatın bireyin inhisarında olduğu yönündeki anlayışı reddederek onun toplumsallığını ortaya koymayı başarmıştır.

Batı'da sanat sosyolojisine ilişkin olarak farklı paradigmlar tarafından özgün çalışmalar ortaya konulurken, Türkiye'de bu alan nispeten ilgisizliğe maruz kalmıştır. Buna karşın başından beri Türkiye'de sosyoloji alanında, sosyologların sanata dair çalışmalarına rastlanmaktadır. Türkiye'de sosyoloji camiasının önemli sosyologlarına ait olan bu eserlere diğer toplumsal konulara ilişkin çalışmalar kadar ilgi duyulmamıştır. Her biri döneminin önde gelen toplumbilimcileri olan Ziya Gökalp, Ahmed Şuayb, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Nurettin Şazi Kösemihal, Hilmi Ziya Ülken, Cahit Tanyol, Ömer Naci Soykan, Ertan Eğribel, Ali Akay, Besim Dellaloğlu ve Ulus Baker hem genel manada sanat hem de birçok farklı sanat dalı üzerine sosyolojik bakış çerçevesinde eserler kaleme almışlardır. Türkiye'de sanat sosyolojisine olan ilgi artış göstermektedir. Sosyolojide önem kazanan ve gittikçe çeşitlilik arz eden sanat sosyolojisi diğer disiplinler ile gerçekleştirilecek ortak çalışmalarla birlikte yeni perspektifler vaat etmekte ve değerini artırmaktadır.

Bu tezde, söz konusu sosyologlar ve eserleri incelenerek sanat sosyolojisi bağlamında Batı'daki yaklaşımlara ilişkin görüşleri ortaya konmuştur. Sonuçta, Batılı anlayıştan bağımsız olarak, yerli bir sanat sosyolojisi kuramının oluşturulup oluşturulmadığı sorusuna yanıt verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat ve Edebiyat, Sanat Sosyolojisi, Türk Sosyolojisi.

ABSTRACT

ASLAN, Çağrı. Turkish Sociologists' Perspective on Art. Doctorate Thesis. Malatya, 2019.

The history of the relationship between art and society dates back to the emergence of sociology as a science. The connection of art with the individual and the society can be independent from each other as well as a complementary character. The subjective side of art has caused the discipline of sociology to approach it cautiously. With the emergence of different theories in the 20th century, art has become one of the fields of study of sociology in all its aspects. Sociology has succeeded in revealing its sociality by rejecting the understanding that art is in the exclusivity of the individual by addressing every stage of the journey of the phenomenon of art from the artist to the recipient.

With regard to the sociology of art in the West different from the original works created by imposing paradigms, this field in Turkey have been exposed to relatively irrelevance. However, since the beginning of sociology in Turkey, it has been found to work on the art of sociologists. These works belonging to major sociologist of sociology community in Turkey was not see much interest studies on other social issues. Each one of the leading sociologists of his time, Ziya Gökalp, Ahmed Şuayb, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Nurettin Şazi Kösemihal, Hilmi Ziya Ülken, Cahit Tanyol, Ömer Naci Soykan, Ertan Eğribel, Ali Akay, Besim Dellaloğlu ve Ulus Baker have written works on art as well as many different art branches within the framework of sociological perspective. Interest in sociology of art is increasing in Turkey. The sociology of art, which is becoming more and more important in sociology and is becoming more diverse, promises new perspectives and increases its value in cooperation with other disciplines.

In this thesis, these sociologists and their works are examined and their views on Western approaches in the context of sociology of art are presented. As a result, the question of whether an indigenous theory of art sociology has been established, regardless of Western understanding, has been answered.

Keywords: Art and Literature, Sociology of Art, Turkish Sociology.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
GİRİŞ	4
1. BÖLÜM II. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E TÜRK SOSYOLOGLARININ SANAT KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLERİ	22
1. 1. ZİYA GÖKALP	23
1.1.1. Dil ve Edebiyata Yaklaşımı	25
1.1.2. Müzik Sanatına Yaklaşımı	33
1.1.3. Mimarlık Sanatına Yaklaşımı	34
1.2. AHMED ŞUAYB	37
2. BÖLÜM	42
1923 - 1980 ARASI TÜRK SOSYOLOGLARININ SANAT ANLAYIŞI	42
2.1. İSMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU	46
2.1.1. Tiyatro Sanatına Yaklaşımı	52
2.1.2. Heykel Sanatına Yaklaşımı	56
2.1.3. Mimarlık Sanatına Yaklaşımı	57
2.1.4. Resim Sanatına Yaklaşımı	59
2.1.5. Yazı Sanatına Yaklaşımı	61
2.1.6. Tezyinat Sanatına Yaklaşımı	63
2.2. ZİYAEDDİN FAHRİ FINDIKOĞLU	67
2.2.1. Sanata Yaklaşımı	69
2.2.2. Edebiyata Yaklaşımı	72
2.3. NURETTİN ŞAZİ KÖSEMİHAL	74
2.3.1. Müzik Sanatına Yaklaşımı	82
2.3.2. Tiyatro Sanatına Yaklaşımı	87
2.3.3. Edebiyata Yaklaşımı	90
2.4. HİLMİ ZİYA ÜLKEN	93
2.4.1. Resim Sanatına Yaklaşımı	104
2.4.2. Diğer Sanatlara Yaklaşımı	107

2.5. CAHİT TANYOL	109
2.5.1. Edebiyata Yaklaşımı.....	111
2.5.2. Müzik Sanatına Yaklaşımı	112
2.5.3. Tiyatro Sanatına Yaklaşımı	113
3. BÖLÜM	115
1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SOSYOLOGLARININ SANAT ANLAYIŞI... 115	
3.1. ÖMER NACİ SOYKAN.....	120
3.1.1. Müzik Sanatına Yaklaşımı	125
3.1.2. Resim Sanatına Yaklaşımı.....	128
3.1.3. Heykel Sanatına Yaklaşımı	130
3.1.4. Mimarlık Sanatına Yaklaşımı.....	131
3.1.5. Söz Sanatlarına Yaklaşımı.....	134
3.1.6. Sahne Sanatlarına Yaklaşımı.....	137
3.1.7. Karikatür Sanatına Yaklaşımı.....	142
3.1.7. Sinema Sanatına Yaklaşımı.....	144
3.2. ERTAN EĞRİBEL.....	147
3.2.1. Resim Sanatına Yaklaşımı.....	149
3.2.2. Müzik Sanatına Yaklaşımı	153
3.2.3. Çizgi Roman Sanatına Yaklaşımı.....	155
3.2.3. Edebiyata Yaklaşımı.....	160
3.3. ALİ AKAY.....	164
3.3.1. Sanat Sosyal Bilimler İlişkisine Yaklaşımı	165
3.3.2. Sanat Akımları ve Sanatçı Anlayışı.....	167
3.3.3. Türkiye’de Sanat Ortamına Yaklaşımı	170
3.3.4. Enstalasyon ve Resim Sanatına Yaklaşımı.....	172
3.4. BESİM DELLALOĞLU	173
3.4.1. Edebiyata Yaklaşımı.....	176
3.5. ULUS BAKER.....	181
3.5.1. Sinema ve Video Sanatına Yaklaşımı	186
3.5.2. Edebiyata Yaklaşımı.....	193
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	200
KAYNAKÇA	215



GİRİŞ

Sanat, kendisine verilen farklı isimler ve fonksiyonları dâhil edersek, ontolojik olarak insanlık tarihinin en eski uğraşlarından birisidir. Buna karşın sanat, toplumla ilgilenen ve sistematik olarak gelişmesi on dokuzuncu yüzyıla denk gelen sosyoloji biliminin hiçbir zaman odak noktası olmamıştır. Sanat, bazı önemli sosyologların ilgilendiği bir alan olmasına rağmen esas popülaritesini 1970'ler sonrasında kazanmıştır. Türkiye'de de yaklaşık aynı dönemlerde sosyoloji camiasında sanata dair ilginin arttığını görmek mümkündür. "Türk Sosyologlarının Sanata Bakışı" adıyla hazırladığımız tezde Türkiye'deki üniversitelerde görev yapan sosyolog akademisyenlerin sanat sosyolojisi alanında ortaya koyduğu görüşler incelenmektedir. Gerçekleştirdiğimiz incelemeler, söz konusu sosyologların içinde buldukları toplumsal şartlar göz önünde bulundurularak onların sosyoloji alanında sahip oldukları yeri, sanata dair yaklaşımlarını, dünyada sanat sosyolojisi adına tartışılan konulara ilişkin görüşlerini ortaya koymaktadır. Bu sayede Türkiye'de sosyoloji tartışmalarında, sanatın hangi gerekçelerle ve hangi bağlamlarda konu edinildiğinin, sanat sosyolojisi disiplininin gelişimine yerli sosyologlarımızın ne gibi katkılar sağladıklarının ve sanat gibi günümüzde dahi hak ettiği ilgiyi yeterince görmeyen bir alanın Türkiye sosyoloji çevresinde köklerinin derinlerde yer alıp almadığının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Çalışmamızda, sanatın ne olduğu, toplumla olan ilişkisinin nasıl gerçekleştiği ve sanat sosyolojisi hakkında kısa bir giriş yaptıktan sonra Türk sosyologlarının sanat hakkındaki görüşlerini II. Meşrutiyet'ten başlayarak günümüze kadar kronolojik olarak üç dönemde inceleyeceğiz. Bu şekilde bir tasnifte bulunurken ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve politik ortam göz önünde bulundurulmuştur. Yapmış olduğumuz dönemselleştirmede, önemli kırılma noktaları ve büyük sosyal dönüşümler referans alınmıştır. Ele alacağımız sosyologların, ilgilendikleri konulara yaklaşımlarının, içinde buldukları dönemden bağımsız olması beklenemez. Bu nedenle, sosyologların dünya görüşlerine ve sosyolojik yaklaşım tarzlarına dair bir tasniften öte, Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısı ekseninde bir ayrıma gidilmiştir. Bu sayede söz konusu dış etkenlerin,

ele aldığımız sosyologların sanat anlayışlarına ne denli tesir ettiğini tespit edebilme fırsatı ortaya çıkmıştır.

Türkiye’de sosyoloji camiasında yer almış önemli isimlerin sanata ve sanat sosyolojisine dair görüşlerinin değerlendirilerek ilgilendikleri sanat dallarının toplumsal izdüşümlerine dair çıkarımlarda bulunulması, Türkiye’de bu alanın sosyoloji disiplinindeki tarihsel konumunu ortaya çıkaracaktır. Sanatın sosyolojideki yerinin ne olduğu her daim tartışma konusu olmuştur. Çalışmamızda bu tartışmaya da değinilecektir. Sanat, sosyal bir olgu olarak sosyolojinin nesnesi midir, toplumsal olay veya olguları tahlil etmek konusunda bir tür enstrüman mıdır, yoksa toplumdan bağımsız kendi halinde bir uğraş alanı mıdır?

Birçok önemli ismin görüşleri incelenmiş olsa dahi Türk sosyolojisinde sanatla ilgilenmiş veya halen ilgilenen sosyolog sayısı doğal olarak çalışmamızdaki isimlerle sınırlı değildir. Bu isimlerin her birinin sanata dair görüşlerini incelemenin bir doktora tez çalışmasını aşacağı düşüncesiyle çalışmamızda her dönemde eşit sayıda sosyoloğun görüşlerini incelemeye çalıştık. Bu manada ikinci ve üçüncü bölümlerde sanat hakkında nicelik olarak fazla esere ve özgün görüşlere sahip beşer isme yer verilmiştir. Seçtiğimiz isimlerin sanata dair kitabının bulunması ve nicelik olarak sanat hakkında birçok çalışma kaleme almış olmaları önemli bir kriterdir. Ayrıca 1980 sonrası dönemde sanata olan ilgi artmış, birçok sosyolog belirli bir sanat dalının sosyolojisiyle spesifik olarak ilgilenmiştir. Bu durumda sanatın tek bir dalında uzmanlaşmaktan ziyade hem genel sanat değerlendirmeleri olan hem de farklı sanat dallarına eğilmiş sosyologlar çalışmamızda konu edinilmiştir. Ancak birinci bölümde, arka planda kalan sosyal şartlar düşünüldüğünde sanata ilişkin yazılar kaleme alan isimlerin nadir olması nedeniyle nicelik kriteri dikkate alınmamış ve konuya nispeten az miktarda metinle katkıda bulunmuş olan Ziya Gökalp ve Ahmed Şuayb incelenmiştir. İkinci bölümde ise hem zaman aralığının geniş olması hem de sanatın da artık sosyolojinin ilgi alanına girmesiyle birlikte farklı görüşlerden sosyologlar konu edinilmiş ve İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Hilmi Ziya Ülken, Nurettin Şazi Kösemihal, ve Cahit Tanyol’un metinleri değerlendirilmiştir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümü olan kısımda, sanata dair fikirlerini inceleyebileceğimiz potansiyel olarak diğer dönemlerden daha fazla isim bulunmaktadır. Burada incelediğimiz isimlerin bazıları, sayıca fazla ve farklı sanat dalları üzerine metinler kaleme almış bazıları ise sanatı

sosyolojinin incelediği herhangi bir kurum olmaktan ziyade sosyoloji ve sanat birlikteliğini metodolojik bağlamda işlevsel kılmak üzerine fikirler yürütmüşlerdir. Söz konusu dönemde çalışmalarının ekseriyeti sanatla ilgili olan Ömer Naci Soykan, Ali Akay farklı dallar hakkındaki görüşlerinin yer aldığı birçok eserle öne çıkmışlardır. Ayrıca Akay, Ertan Eğribel, Besim Dellaloğlu ve Ulus Baker sanat ve sosyolojinin yöntem açısından birbirlerine sunabilecekleri katkılar üzerine düşünceler geliştirmişlerdir.

Çalışmamızda, Türk sosyolojisinde sanatın ve sanat sosyolojisinin sahip olduğu yeri ortaya koyma çabası adına hiçbir zaman dilimini atlamamaya özen gösterilmiştir. Türk sosyolojisinin başlangıcından günümüze her dönemin sosyologlarına yer verilmiştir. Yaklaşık bir asırlık zaman dilimini kapsamayan metinde, belirli bir ekol, yöntem ya da paradigma açısından bir sınıflandırma yapmak yerine Türkiye'nin sosyo-kültürel ve siyasal ortamının düşünürler üzerindeki etkisini ortaya koymak adına yararlı olacağını düşündüğümüz, tarihsel bir sınıflandırmayı tercih ettik. Kronolojik bir dönemselleştirmenin, çalışmanın mahiyetine daha uygun olacağı kararına vardık. Bu bağlamda, yirminci yüzyılda Türkiye'nin yaşadığı belirli kırılma noktalarından hareketle üç dönem belirlendi. Çalışmanın birinci bölümü, ağır askeri yenilgilerin alındığı, siyasi ve iktisadi çalkantıların yaşandığı, önemli kültürel değişimlerin söz konusu olduğu Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarını da kapsayan sıkıntılı dönemde, temel ihtiyaçlar listesinde birkaç basamak aşağıda bulunan sanatsal ve kültürel konulara eğilen sosyologların görüşlerini incelendiği bir bölümdür. II. Meşrutiyet'ten başlayarak Cumhuriyet'in ilanı ile sonlandırdığımız bu bölümde, Ziya Gökalp ve Ahmed Şuayb'ın sanata dair yazıları ele alınmıştır. Bu dönemde, söz konusu isimlerin dışında, sanat hakkında yüzeysel olmamak kaydıyla fikirlerini beyan etmiş, başka bir isme rastlanılmamıştır. Ziya Gökalp, parçalanmış bir imparatorluktan geriye elde kalan topraklar üzerinde yaşamakta olan farklı dil, din, mezhep, köken ve kültürden oluşan bir topluluğun tek bir ülkü etrafında birleşmesi adına sanatın, diğer birçok kurumun yanında ne denli işlevsel olabileceği üzerine düşünceler öne sürmüştür. Ahmed Şuayb ise pozitivist felsefeyle birlikte yeni bir eleştiri metodunu Türk edebiyatına tanıtmaya çalışmış ve edebiyatımıza getirdiği felsefi ve sosyolojik perspektifle önemli katkılarda bulunmuştur.

Çalışmamızın ikinci ve en uzun tarihsel süreci ihtiva eden kısmı ise Cumhuriyet'in ilanı ve 1980 Askeri Darbesi arasını kapsayan bölümdür. Söz konusu dönemin yaklaşık 60 yıllık bir zaman dilimini kapsaması nedeniyle kimi düşünürün Cumhuriyet'in ilk dönemleri hakkında kiminin ise 1960 ve 1971'deki darbelerin yaşandığı süreçte eserlerini kaleme almaları, sosyal şartların sanata dair düşüncelerinde yaratmış olduğu etkiyi görebilmek açısından, metni daha çeşitli fikirlerin bir arada yer aldığı bir yapıya büründürmüştür. Bu dönemde, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin uygar dünya ile bütünleşme çabalarının sonuç vermesi için sanat alanında neler yapılması gerektiğini tartışan düşünürlerin yanı sıra bu hareketlere eleştirel bir biçimde yaklaşan isimler analiz edilmiştir. Bu bölümde sosyologların niceliksel olarak sanata dair çalışmaları önemli bir kıstas olmuştur. Buradan hareketle oldukça fazla sayıda çalışmaya imza atmış olan ve eğitimci kişiliği kadar sanat üzerine önemli incelemeleri de bulunan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu dönemin parlak isimlerinden birisidir. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu ve Hilmi Ziya Ülken gibi isimler ise sanata dair hem genel manada hem de özel olarak edebiyat konusunda fikirler öne sürerek bu dönemde incelediğimiz isimler içinde yer almışlardır. Bunların dışında müzik, edebiyat ve sahne sanatları alanında yazıları bulunan Nurettin Şazi Kösemihal ve Cahit Tanyol dönemin diğer önemli isimleri olmuştur. Esasen bu tarih kesitinde, sanat konusunda görüşlerini birçok mecrada ifade etmiş onlarca isim bulunmaktadır. Ancak birtakım kriterlerin göz önünde bulundurulması ile birçok isme çalışmamızda yer veremedik. Bunlardan ilki sanata dair kaleme almış oldukları eserlerin niceliğidir. Bu bakımdan Baltacıoğlu, Fındıkoğlu, Ülken ve Kösemihal, kaleme aldıkları kitap ve makaleler açısından bu dönemde ilk etapta düşündüğümüz isimler olmuştur. Bir diğer kıstasımız ise farklı sanat dallarına değinmelerine veya özgün görüşlere sahip olmalarına yöneliktir.

Son bölüm olan 1980 sonrasında günümüze uzanan kısımda genelde birbirine yakın sosyoloji ekolünden olan, buna karşın farklı bakış açıları ile sanatın muhtelif dalları üzerine eserler kaleme almış isimlere yer verilmiştir. Bu isimlerden Ömer Naci Soykan, felsefi yönüne ağırlık verdiği sanatın birçok dalı hakkında yorumlarda bulunmuş, Ertan Eğribel ise resim, müzik, edebiyat ve çizgi roman alanlarına sosyolojik ve siyasi bir bakış açısıyla yaklaşmış, postmodernite ve sanat konusunda eserler veren ve sosyolog kimliğinin yanı sıra bir küratör olan Ali Akay, Frankfurt Okulu'nda sanat ve edebiyat üzerine yoğunlaşan Besim Dellaloğlu ve edebiyat, sanat felsefesi ve video

sanatı hakkında eserleri ve seminerleri bulunan Ulus Baker'in görüşleri bu bölümde yer almıştır. 1980 Askeri Darbesi ile başlayıp günümüze uzanan dönemde farklı bakış açıları mevcut olmakla birlikte, bu bölümde daha önce konu edilmemiş yeni sanat türleri hakkındaki fikirlere de yer verilmiştir. 1980 sonrasında sanat alanında çalışmalar yapan sosyologların sayısı ciddi manada artmıştır. Buna mukabil söz konusu dönemde görüşlerine yer verdiğimiz isimler farklı alanlardan, ekollerden ve sanat dallarından bahisle çalışmamıza konu olmuşlardır. Çalışmanın başından itibaren sanatın belirli dallarına ilişkin öne sürülmüş birçok özgün fikir bulunmaktadır. 1980 sonrasında artık sanat dallarının sosyolojisi üzerine spesifik çalışma alanları oluşmuştur. Yalnızca sinema veya müzik sosyolojisi konusunda uzmanlaşan değerli isimler mevcuttur. Buna karşın bu dönemde incelediğimiz isimler, yalnızca belirli bir sanat dalına dair fikirler üretmemiş, Eğribel, Dellaloğlu ve Baker örneklerinde olduğu gibi sanatı veya sanat dallarının bazılarını sosyolojik yöntemle dâhil etmenin yollarını aramış sosyologlar olarak öne çıkmıştır.

Çalışmamızda incelediğimiz sosyologlar, Türkiye'de sosyolojik yazında sanatın ve sanat sosyolojisinin ne denli önemsendiğini doğrulayan ve bulunduğu dönemde sosyoloji camiasında öne çıkan veya yakın olduğu ekolü temsil niteliği taşıyan isimlerdir. Bu sosyologların birbirlerinden çok farklı sanat sahaları hakkında kaleme aldıkları fikirlerini incelemeye çalıştık. Türkiye'de gün geçtikçe popülerleşen bu alan yeni ortak sahalara ile zenginleşmekte ve sosyolog kimliği ile sanat üzerine çalışmalar yapanların sayısı artmaktadır. Genel olarak sanat sosyolojisine kuramsal yaklaşan, müzik, sinema, edebiyat ve diğer sanat dallarına sosyolojik olarak katkıda bulunan sosyologların sayısı oldukça fazladır. Çalışmayı gerçekleştirirken amacımız, Türkiye'de sanatın sosyolojik perspektiften hangi dönemden bu yana, hangi sosyal şartlar altında, hangi kuramlar bağlamında incelendiğini ve bunu sağlayan öncü sosyologları konu edinmekti. Bu bağlamda sanatla ilgilenen sosyologlardan bir seçki ortaya koyduk.

Çalışmamızda sanata dair nasıl bir çerçeve çizeceğimiz hususu tartışmalı bir noktayı temsil etmekteydi. Öncelikle, incelememiz yaklaşık bir asırlık zaman dilimini kapsamaktadır. Yüzyılın başındaki sanat anlayışı ile sonundaki sanat anlayışının arasında derin bir farklılığın olduğu aşikârdır. Nitekim sanat ve zanaat ayrımının netleşmediği zamanlarda, örneğin Ziya Gökalp'in ve Baltacıoğlu'nun sanat nitelemesiyle görüşlerini beyan ettikleri tezeyinat gibi dallar günümüzde zanaata daha

yakın görünmektedir. Buna karşın Ali Akay'ın üzerinde yoğunlaştığı alanlardan enstalasyon veya Ulus Baker'in bahsettiği video sanatı yüzyılın başlarında henüz ortalıkta dahi yoktu. Sanatın tanımının ne kadar müphem olduğu gerçeği önümüzdeyken sosyologların yazılar kaleme aldıkları sanat dallarının hangilerinin sanat dalı olarak kabul edilip hangilerinin edilmeyeceği konusunda bir seçimde bulunmamayı doğru bulduk. Sanata dair giriş kitaplarında yapılan sınıflandırmalar postmodern dönemde oldukça değişmiş durumdadır. Sanat dallarını birbirlerinden ayıran çizgiler daha da belirsiz hale gelmiştir. Konu edilen isimlerin sanat olarak nitelendirdikleri her dal ayrı ayrı incelenmiştir.

Sosyoloji, 19. yüzyıldan günümüze toplumu ilgilendiren konulara, toplum sorunlarına ilgi duymuş bir disiplindir. Göç, kentleşme, sanayileşme, işsizlik, sosyal eşitsizlik, sosyal düzen, değişme, çözülme, şiddet, sömürü, eğitim, din, ahlak, siyaset ve hukuk ile ilgili meselelere yoğunlaşmış olmasına karşın toplumu ilgilendiren ve onu yansıtan sanat alanına yeterince ilgi göstermemiştir. Sanatın, sosyolojinin bir alt alan olarak gelişmesi ancak yirminci yüzyılın ortalarına denk gelmiştir. Çalışma sahası nedeniyle estetik, sanat tarihi, antropoloji ve psikoloji gibi alanlarla ortak yönleri bulunan sanat sosyolojisi, yöntem açısından bakıldığında bağı bulunan bu alanlardan tamamen kopmadığı gibi sosyolojinin genel manada sınırlarını da zorlayan bir yapıya sahiptir. Sanat sosyolojisinin ne olduğunu ortaya koymadan önce sanatın ne olduğunun, tarihinin, toplumla ilişkisinin ve esas bizi ilgilendiren kısım olan modernite sonrası geçirdiği dönüşümün irdelenmesinde fayda vardır.

Sanat konusuna giriş yapılırken birtakım kavramların aydınlatılmasında fayda vardır. Tabii söz konusu sanat gibi müphem bir kavram olunca onunla ilintili olan neredeyse her kavram ayrı bir tartışma konusu olabilmektedir. Sanatın ne olduğuna ilişkin en basitinden bir tanım yaptığımızda bile aksi yönde birçok itiraza maruz kalılabilmektedir. Nitekim insan ve toplum için bu denli önemli olan sanat, bugüne kadar kalıcı bir tanıma sahip olmamıştır. Sanatın ne olduğu, neye benzediği, sınırlarının ne olabileceği herkesin fikir sahibi olduğu konular olmakla birlikte net bir tanım yapmak oldukça zordur. Vera Zolberg sanatın anlamı konusundaki karmaşıklığın nedenine değinen isimlerden birisidir. Zolberg, bu durumun modern Batı toplumlarının sanatta had safhada radikal biçim ve içerik değişimlerine şahit olmasından kaynaklandığını ifade etmiştir. Dolayısıyla sanat kategorisine neyin dâhil edilip, neyin

edilmemesi gerektiği konusundaki sonu gelmez tartışmalara sebep olduğunu ve bu nedenle artık bu tartışmaların olmadığı bir sosyolojik sanat analizi bulmanın da neredeyse mümkün olmadığını belirtmiştir (Zolberg, 2011: 13). Dolayısıyla sanat ve diğer kavramları açıklamak adına girişeceğimiz her çaba bizi daha da çetrefilli tanımlar ve tartışmalarla karşı karşıya getirecektir. Bunu göz önünde bulundurarak üzerinde duracağımız kavramları genel hatlarıyla betimlemek ve bizim hangi manası ile kullanmayı tercih ettiğimizi belirtmek daha doğru olacaktır. Öncelikle sanatın ne olduğunu anlatırken, Mahmut Tezcan'ın farklı görüşleri kapsayan tanımına danışabiliriz. Ona göre sanat, “Bazı düşüncelerin, amaçların, durumların, duyguların ya da olayların deneyimlerden yararlanılarak beceri ve düş gücü kullanılarak anlatılmasına ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliğidir” (Tezcan, 2011: 1).

Sanatın neliğine dair bir fikre sahip olduktan sonra sanatın kökeni önem kazanmaktadır ki bu da başka bir tartışma konusu olmuştur. Sanatın oldukça eski bir sosyal kurum olduğu konusunda kimsenin bir itirazı yoktur. Sanatsal yaratıcılığı insanın temel özelliklerinden biri olarak kabul eden Demet Ulusoy'un bahsettiği üzere sanat neredeyse insanla yaşıttır ve bu noktadan hareketle tarihsel süreç içinde sanatla insan arasındaki ilişkinin kökenini sorgularken belgeleyebildiğimiz en eski devirlere kadar geriye gitmemiz gerekmektedir (Ulusoy, 1993: 247). Sanatı temel öğelerine ayırdığımızda dört ögesi öne çıkmaktadır. Bunlar sanatçı, sanat eseri, sanatın okuyucusu, dinleyicisi veya seyircisi olan alıcıları ve son olarak da doğa ya da toplum olarak ayrılabilen dış dünyadır (Tezcan, 2011: 6). Ontolojik olarak bir sıralama yapıldığında, sanatın başlangıcında dış ya da fiziksel dünya bulunmaktadır. Sanatçı, dış dünyadan aldığı bilgiyi kendi iç dünyasından geçirmek suretiyle sanat eserinde ortaya koyar. Doğan Akbulut'un (Akbulut, 2016: 10) bahsettiği üzere “insan, doğanın gerçeğini kendi imgelem dünyasında yeniden kurgular ve ona estetik ve tinsel bir anlam kazandırır”. Doğa ve toplum zaten dışarıda var olan olgular iken, sanatçı onları olduklarından daha farklı bir biçimde eserine yeniden üretir.

Sanatın ortaya çıkışında hangi etmenlerin rol oynadığına ilişkin farklı düşünceler mevcuttur. Sanatın kökenini dinler ve mitoslarla açıklayan İsmail Gezgin, sanatın başlangıcını, Neanderthal insanın doğa ile mücadelesinde yarattığı öteki dünya inancının yetersiz kalması sonucu tanrıların soyutlayarak taşlara dönüştürmesine dayandırmıştır. Mitleri toplumların bilinçdışının dışı yansıması olarak tanımlayan

Gezgin, öteki dünya inancının keşfiyle insanın ilk mitini ortaya koyduğunu belirtmiştir. Mitosların yaratıcısı insanların mağara duvarlarına çizdikleri av ritüelleri resimleri, en büyük korkuları olan ölümlle mücadelelerinin yansımaları olarak niteleyen Gezgin, insanoğlunun sanatsal faaliyetinin kaynağını mitoslara dayandırmıştır (Gezgin, 2014). Başka bir deyişle sanatsal faaliyetin, insanın soyutlama kabiliyetine sahip olduğu ilk dönemlere kadar uzandığı söylenebilir. Benzer bir ifadeye İbrahim Armağan'da da rastlanılmaktadır. Armağan, imgeselliğin ilkel toplum bilincinin önemli bir boyutunu oluşturduğunu belirtmiştir. Mitolojinin yanı sıra toplumsal bilincin öteki biçimleri olan büyü ve ahlakın yarı fantastik aktarımlarla kuşaktan kuşağa geçtiğini ve bu süreçte sanatla ayrılmaz bir birlik içinde olduğunu dile getirmiştir (Armağan, 1992). Başka bir görüşe göreyse sanatın kökeninde oyun yer almaktadır. Herbert Spencer, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Georgi Plekhanov ve Johan Huizinga gibi isimlerin paylaştığı düşünceye göre “Sanat oyundan doğmuştur. Sanat da tıpkı oyun gibi bağımsız ve amaçsızdır. Ve sanat oyunun basit, kendiliğindenlik yansıtan edimsel yönünün zaman içinde incilmesi, ölçülü ve düzenli bir yapı kazanmasıyla ortaya çıkmıştır” (Güllülü, 1994: 18). Bu iki görüşten farklı olarak Platon ve daha sonra Aristoteles'in değindiği üzere sanatçının nesnelere taklit etmesi yoluyla doğduğunu iddia eden bir bakış açısı daha vardır (Tezcan, 2011: 34). Bu görüş o denli önemlidir ki modern döneme kadar sanatın kökenine ilişkin genel kabul gören en yaygın düşünce olmuştur. Ayrıca diğerleri kadar kabul görmese de sanatın cinsel içgüdüden veya çalışma eyleminden doğduğuna yönelik tezler de bulunmaktadır. Sanatın kaynağına yönelik görüşlerin çeşitliliği, bizi, sanatçının ve doğal olarak sanat eserinin niteliğine dair yeni tartışmaların odağına yerleştirmektedir. Sözelimi sanatın kaynağına “taklit” kavramını yerleştirdiğimiz takdirde, sanatçının doğayı en iyi taklit eden kişi olduğunu ve sanat eserinin de doğanın kusursuza en yakın kopyası olduğunu kabul etmiş bulunursunuz. Artık geçerliliğini büyük oranda yitirmiş olan bu görüş sanatçının yaratıcılığını asgari düzeye indirmektedir. Peki, yaratıcı insan etkinliğinin, bir başka deyişle sanatçının ortaya koymuş olduğu sanat eserinin kaynağı nedir? Sanatçı, insanüstü bir duyuşa ve yaratma yetisine sahip midir yoksa kendisi de eserleri gibi toplumsal yaşamın kısırlarından ortaya çıkmış herhangi bir unsur mudur? Sanata dair bütün tartışmaların başlangıcında bu sorular yer almaktadır. Sonuç olarak sanatın kökeni sorunu diğer kavramlar adına önemli bir ayırım noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatla ilgilenen insanlara baktığımızda muhtelif kesimlerden olduklarını görebiliriz. Bu noktada Zolberg'in sınıflaması oldukça işlevseldir. Zolberg, sanat hakkında fikir beyan eden kesimleri sanata içeriden ve dışarıdan yaklaşanlar olma üzere ikiye ayırmıştır. Ona göre sanata içeriden bakan kesim, Moshe Barasch'tan ödünç aldığı "estetikçi" terimiyle nitelediği, sanat tarihçileri, eleştirmenleri ve kuramcılarıdır. Diğer tarafta ise sanatın genel anlamda zaman ve mekân, daha belirgin olarak da kurumsal yapılar, istihdam normları, mesleki eğitim, ödül ve hamilik veya diğer destekler bakımından bir bağlama yerleştirilmesi gerektiği öncülünden yola çıkan sosyologlar bulunmaktadır. Dışarıdan bakış sahibi sosyologlar, dikkatlerini sanatçının ve sanat eserinin siyasi kurumlarla, ideolojilerle ve diğer estetik dışı faktörlerle olan ilişkisine veren kesimi oluşturmaktadırlar (Zolberg, 2011: 16-20). Sanat üzerine ortaya çıkmış temel ayrımların kökeninde bu iki kesimin görüş farklılıkları bulunmaktadır. Estetikçiler, sanatçıya bir deha gözüyle bakarak eseri de ilahi bir şekilde değerlendirirler ve bu sırada olgunun sosyal yönünü genellikle gözden kaçırmaları. Ancak sosyologların dışarıdan bakışı hem sanat ve toplum arasındaki sosyal bağıntıyı göstermek, hem de sanat eserlerinin estetikçi uzmanlar tarafından ihmal edilmiş yanlarını aydınlatmak adına oldukça önemlidir (Zolberg, 2011: 17-23). Estetikçiler, tanrısallık atfettikleri sanatçının, ilahi bir dokunuşla yarattığı eserlerin, sosyologlar tarafından herhangi bir sosyal olgu mahiyetinde ele alınması ve bilimin nesnesi olarak algılanmasını hoş karşılamamaktadırlar. "Durkheim'in kavramlarıyla ifade edersek, sosyologların suçlu adeta 'kutsal' ile 'kutsal olmayan' arasındaki sınırı bulandırması, sanatçıyı gökyüzünden yeryüzüne indirmesidir" (Ayas, 2015: 23). Sosyologların sanata dair bu yaklaşımının, sanatçıların bakış açısından "bir anlamda büyübozumunu, indirgemeciliği ve kutsala saldıran bir tür kabalığı" (Değirmenci, 2017: 1) içerdiğini belirten Koray Değirmenci, Bourdieu'nun sosyologlar hakkında yapmış olduğu "Voltaire'in tarihten kralları defetmesi gibi sanat tarihinden sanatçıları söküp atmaya çalışan" (Değirmenci, 2017: 1) kişidir tanımlamasını desteklemiştir Sosyologların sanata bakışının böylesi bir perspektiften kaynaklanması doğaldır. Nitekim Ulusoy'un da değindiği üzere, toplumda, sanatı kendi ihtiyaçları açısından eleştiren ve hangi tip sanatın üretileceğini, sanatın rolünü ve pozisyonunu belirleyen devlet, din, ekonomi ve aile gibi kurumlar mevcuttur. Sanat toplumda kültürü ifade edici kısma dâhildir ve sanatta, daima sanatçının içinde bulunduğu ve sanat eserinin üretildiği fantezileştirilmiş sosyal

durumların ifadeleri bulunmaktadır (Ulusoy, 2005: 14). Burada bahsedilen, sosyal kurumların sanatçıya ve eserine doğrudan yön veya biçim vermesi değildir. Sanatçının, tamamen tinsel bir süreç sonucu ortaya koymuş olduğu eser, içinde yaşadığı toplumsal yapıdan kopuk veya bağımsız olamamaktadır. Kaldı ki bu sanat eseri baştan aşağı bir kurgu ürünü de olabilir. “Bir anlamda sanatçının yaşadığı gerçek karşısında aldığı tutumun sanatsal yansıması olan sanat eseri, bütünüyle siyasi ve toplumsal sorumluluk bilincinin sonucu olarak ortaya çıkan, sanatçının kurgusal olarak ortaya koyduğu, olmasını arzuladığı dünya tasarımıdır” (Akbulut, 2016: 14).

Sanatın tanımına dair günümüzde mutabakat sağlanan noktaların bazıları yakın tarihe kadar tartışma konusu dahi değildi. Bunların en önemlisi sanat ve zanaat ayrımıdır. Sanatın kendine has özellikler kazanmasıyla ilgili olarak yapılan tartışmalarda da daha önce bahsettiğimiz içeriden/dışarıdan bakış açıları etkili olmuştur. Sanat uzun yıllar zanaatla bir tutulmuştur. Bunun nedeni, on beşinci yüzyılın sonlarına kadar sanat eserlerinin/ürünlerinin üretiminin lonca atölyelerinde grup halinde gerçekleştirilmesidir. Rönesans’ın ilk zamanlarında dahi sanatçının eserini icra ederken, dış etkilerden bağımsız olduğunu ve kendini özgürce ifade edebildiğini söylemek çok zordur. Sanatçının lonca üyeliğinden kurtulabilmesi ve modernizmle beraber söz konusu ortak üretimin ortadan kalkması bu döneme rastlamaktadır (Tezcan, 2011: 41). Plastik sanatla uğraşanlar, Ortaçağ lonca teşkilatının getirdiği kısıtlamaları üzerlerinden atarak, kariyerlerine hâkim olan ve sınırlamalar getiren zanaatkâr kimliğinden kurtuldular. Ortaçağda plastik sanatlar henüz daha zanaatkârlıktan ayrı düşünülmezken, plastik sanatlar itibar elde etmek için kuramsal veya felsefî bir zemine ihtiyaç duymaktaydılar. Özellikle İtalya ve Kuzey Avrupa’nın bazı kesimlerinde Platonculuk ve Yeni Platonculuğu gün yüzüne çıkarıp başka fikirlerle birlikte yenilediler. Platon’un felsefesine göre duyularla algılanabilen fenomenler dünyası, ideaların sönük bir şekilde varlığa dönüşmüş halleridir. İdealar algıladığımız dünyadaki yansımaların mükemmel halleridir. Dolayısıyla Platon, sanatın mükemmel olanı yakalamasını ister. Bu mükemmellik de sanatı ideaya ulaştırır. Sanatın böylece ideal olanı yansıtması gerektiğini dile getirir. Rönesans ve daha sonra Aydınlanma sanatçıları, toplumsal yapıların ve siyasi koşulların elverdiği yerlerde, filozoflar, bilim insanları ve araştırmacılar ile işbirliği yaparak, yerel entelektüel geleneklerin aracılığında geçmişi yenilik adına bir sıçrama tahtası olarak kullanmıştır (Zolberg, 2011: 21-22, Kavuran &

Dede, 2003: 56). Sanat ve zanaat özdeşliğinin bozulması “güzel sanatlar” kavramının ortaya çıkmasıyla vuku bulmuştur. Zira zanaat sonucu ortaya çıkan nesnelere bir yarar amacı taşımaktayken; buna karşın güzel sanatlar, kullanılmak için değil de hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanma amaçlı seyirlik nesnelere üretimini anlatıyordu. On sekizinci yüzyıldan başlayarak hızla yayılan ve tüm alanlara etki eden sanayi devrimi de sanat ve zanaat ayrımını pekiştirmiştir (Tezcan, 2011: 4).

Güzel sanatlar kavramı, sanata “güzel” olanı meydana getirme sorumluluğunu yükleyen bir anlayışın sonucudur. Armağan’ın da sözünü ettiği üzere özellikle XIX. yüzyıldan bu yana, sanat sözcüğü “güzel sanatlar” sözcüğü ile eşanlamda “estetik bir yaratımın ifadesi” manasında kullanılmıştır. Bu anlamda sanat, bir duygunun, bir tasarımın ya da güzelliğin ifadesinde kullanılan yöntem ve bu yöntem sonucunda ulaşılan üstün yaratıcılık olarak nitelendirilmiştir. “Sanat için sanat” anlayışı, sanatı sanatçının bilinçaltı düşünce ve duygularının bir ürünü olarak görmüştür. Bu görüşün en önemli temsilcilerinden biri olan Kant’a göre, “Sanatın amacı estetik hazdır”. Victor Cousin, Théophile Gautier, Charles Baudelaire’de de aynı anlayış egemendir. “Sanat için sanat” görüşünün egemen olduğu dönemde, sanatın temel işlevinin güzelliği ifade etmek olduğu düşünülmüştür. Ancak, bu dönemde çözümlü güç olan çeşitli sorunlarla karşılaşmıştır. Örneğin, “güzel nedir?”, “güzellik kavramının nesnel bir değeri olabilir mi?”, yoksa “güzellik kavramı”, tersine herkesin kişisel değerlendirmesinden gelen öznel bir kavram mıdır? Bir şey “ben güzel bulduğum için mi güzeldir” yoksa “gerçekten güzel olduğu için mi ben onu güzel olarak değerlendiriyorum?”. İşte, Platon’dan Kant’a kadar filozoflar güzelliği ve sanatın nesnellliğini temellendirmeye çalışmışlardır. Örneğin Kant’a göre güzel “evrensel olarak hoş gidendir”. Bu görüşten hareketle, evrensel ideal olarak, “kendinden güzellik” denen bir şeyin var olduğu ve sanat yapıtlarının, olanaklar ölçüsünde, ona yaklaşması gerektiği düşünülmüştür. Aslında sanatın bu klasik anlayışı, bireysellikten kaynaklanan, düzen, saflık, asillik gibi kavramlara dayanıyordu. (Armağan, 1992: 56-57). Güzellik konusunda ortaya konan görüşlere bakıldığında bu konunun sosyolojiden çok felsefenin alanına girdiği söylenebilir. Güllülü, bütün toplumlarda güzelliğin, zamana ve mekâna bağlı olarak değişkenlik gösterebildiği gerçeği üzerinden yola çıkarak, güzelliğin sanatın odak noktası yapılmasını eleştirmiş ve eklemiştir: “Aynı gerçek sanatın biricik amacının ‘güzel’i üretmek olmadığını, çirkin, biçimsiz, korku verici ve nefret uyandırıcı olanın da

sanatın konusu olabileceğini göstermektedir” (Güllülü, 1994: 28). Sanatın konu edindiği olaylar, kişiler, nesnelere ve bunları ifade ediş tarzı zamanla değişmiştir. Sanatın, temel olarak güzel olanı ortaya koymaktan çok dış dünyayı, iyi-kötü, güzel-çirkin olduğu gibi göstermesi gerektiğine vurgu yapan Gerçekçilik akımı resim, tiyatro, edebiyat gibi temel alanlarda etkisini göstermiştir.

Estetikçiler, sanatın bütün zamanlara hitap ettiği ve insanlığı temsil ettiği iddiasındadır. Bu nedenle, sanatı toplumsal, siyasi veya ekonomik süreçlerin doğrudan bir yansımasına indirgeyen analiz tarzını eleştirmişlerdir. Yalnız estetikçilerin bu yaklaşımı bir çelişki içermektedir. Sanat evrenini kendileriyle çerçeveleyen bir kesimin sanatı evrensel olarak kabul etmeleri sorunlu bir durumdur. Nitekim estetikçilerin, sanata, ilgi alanları ve bilgileriyle uzmanlaşmış kısıtlı gruplardan başka kimse için önemi olmayan, belirli bir alanı ilgilendiren bir faaliyet olarak bakmak suretiyle, sanatı kapalı bir zümreyle sınırlandırmış olmaları Zolberg'e göre onların evrenselcilik iddialarını karman çorman bir hale getirmekteydi (Zolberg, 2011: 25-26). Estetikçilerin sanat üzerindeki tahakkümünün kırılması sanatın temel niteliğine ortaya atılan yeni görüşler sayesinde mümkün olmuştur. Artık bir sanat eseri güzel olmak zorunda değildir, kaldı ki bu estetikçilerin sanatla alakadar oldukları yegâne noktadır. Arthur C. Danto'ya göre, “Bir şeyin güzel olmadan da sanat olabileceği düşüncesi, yirminci yüzyılda felsefeye yapılmış en önemli katkılardan biridir” (Danto, 2013: 40). Nitekim sanatın toplumsal karakteri üzerine yürütülen tartışmaların başlangıç noktası sanat ve güzellik arasındaki zorunlu ilişkinin kopmasıdır. Söz konusu tartışmanın diğer kanadı olan ve Zolberg'in sanata dışarıdan yaklaşanlar olarak adlandırdığı kesim ise sanatın toplumsal olandan bağımsız olamayacağı görüşündedirler. “Toplum için sanat” anlayışı da aynı kaynaktan beslenen toplumsal gerçekçi görüşün ürünüdür. Bu görüş, sanatı, güzeli ifade etmenin değil, toplumsal bilincin gerçeği yansıtmasının yollarından birisi olarak ele almaktadır. Düşünce olarak bireyselciliğin ön planda tutulduğu XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, sanatın işlevi gerçeği idealize etmek olarak düşünülmüşken, daha sonra “toplum için sanat” anlayışında, sanatın temel işlevinin “güzeli betimlemek” değil, “gerçeği betimlemek” olduğu vurgulanmıştır (Bingöl, 2011: 98). Sanatın işlevinin merkezinden “güzellik”i alıp yerine “gerçeklik”i koyan bu anlayış, insan yaşamındaki var olan gerçeklikle kurulan estetik ilişkiyi sanatın konusu haline getirmiştir. Bunun bir adım ötesinde sanatın toplumsal yaşamla olan bağına yapılan vurgu sanatçının

tinselliğini görmezden gelecek düzeyde yoğunlaşmıştır. “Özellikle Marksizm, bireyselleşmeye götüren ‘sanat için sanat’ anlayışına karşı çıkmakta ve sanatın, sanatçının bilinçaltı düşünce ve duygularının bir ürünü olduğu görüşünü yadsımaktadır” (Armağan, 1992: 56-57). Sanata bu açıdan yaklaşan isimlerden Andre Malraux, sanata, toplumsal gelenek ve alışkanlıklarımızı, güncel yaşamın farklı sorunlarını ve dünyanın karanlıkta kalan yönünü ortaya çıkartmak gibi bir amaç yüklemekte iken Lukacs ise sanata esas olarak toplum içerisindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayan bir araç olarak bakmıştır (Bingöl, 2011: 99). Bu iki düşüncenin birleşimi Ernst Fischer’de görülebilir. Gerçek sanat eserinin, insanın gerçekliğinin hem bireysel ve hem toplumsal boyutlarını, bir yandan özgüllüğünü diğer yandan ise evrensel karakterini ortaya koyabilme gücüne sahip olduğunu, insanın gerçekleri anlamasını sağladığını belirtmiştir. Hayatın içinden gelen ve zamanının fikirlerini özümsemiş bir sanatçının topluma yalnızca gerçekliği göstermekle yetinmeyeceğini, var olan gerçekliğe biçim vermeyi de amaçladığını bildiren Fischer, sanatçının toplum için gerekli olduğunu dile getirmiştir. Çünkü ona göre “Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir” (Fischer, 1995: 48-49). Herbert Marcuse ise sanatın devrimci yönünü detaylandırmıştır. Sanatı devrimci olarak nitelendirmek için onun form ya da pratikte köktenci bir değişimin öncüsü olması gerektiğinin altını çizen Marcuse, “Bir sanat yapıtına, eğer estetik dönüşüm gücüyle bireylerin örneksel yazgılarında yürürlükte olan özgürsüzlüğü ve başkaldırma güçlerini temsil ediyorsa, böylece gizemselleşmiş toplumsal olgusallığı parçalayıp yarıyor ve değişim çevrenini açıyorsa, devrimci denebilir” (Marcuse, 1997: 10) diyerek, sanatın bireyi kurtuluşa götüreceği yönüne vurgu yapmıştır.

Söz konusu tartışmalar sanat sosyolojisinin oluşumunda önemli bir paya sahiptir. Genel olarak sanat sosyolojisi, sanata dışarıdan bakmaya çalışan, onu basit tabiriyle toplumsal yapı içerisinde diğer kurumlar ve yapılarla sürekli irtibat halinde olan bir kurum olarak ele alan kesim tarafından çerçevesi belirlenmiş bir alandır. Sanat sosyolojisinin fikri manada kökleri çok eskiye dayanır. Ulusoy, temel problem olarak sanat ve sosyal yapı arasındaki ilişkiyi kabul ettiği sanat sosyolojisinin ilk düşünürlerinin Platon ve Aristoteles olduğunu bildirmiştir. Her ikisi de sanatı taklitle özdeş tutmakla birlikte, Platon sanatın insanları esas olan idealden uzaklaştırdığı ve

bu nedenle zararlı olduğu görüşünü savunurken, Aristoteles ise insana dair olan yaşam, duygu, eylem vb unsurların idealize bir biçimde temsil edilerek “eğitici olduğu, maddi ihtiyaçları tatmin ettiği, etik ve entelektüel kaynakların tam teçhizatı ile hayatı tefriş ettiği, haz verdiği ve boş zamanları değerlendirdiği” görüşündedir ve sanatı yararlı bir uğraş olarak değerlendirmiştir (Ulusoy, 1993: 247-248). Henüz bir bilim dalı olarak sosyoloji ortada yokken bile oldukça fazla sayıda düşünür sanat sosyolojisine katkıda bulunmuştur. Nathalie Heinich, belki de iyimser bir tahminde bulunarak, sosyolojinin diğer hiçbir alanında sanattaki kadar farklı kuşaktan düşünürün ve muhtelif çalışma kriterinin birlikte ele alınamayacağını iddia etmiştir (Heinich, 2013: 11). Dolayısıyla bugün sanat sosyolojisine mühim açılımlar sağlayan fikirleri, farklı bir konseptte ele almak suretiyle kenarda bırakırsak, özellikle sosyoloji camiasının başat isimlerinin söz konusu alanla yeterince ilgilenmediğini söyleyebiliriz. Heinich, sanat sosyolojisi adlı eserinde, bu durumun nedenini sanat sosyolojisinin asıl kökeninin sosyoloji disiplininin tarihinde konumlanmıyor oluşuna bağlamıştır. Sosyolojinin kurucularının estetik meselesine az önem verdikleri gerçeğinin altını çizen Heinich, Durkheim’in sanatı sadece din bağlamından bir sapma olarak değerlendirdiğini belirtmiştir. Weber’in ise müzik üzerine bir yazısında, üslup farklarını rasyonalizasyon sürecinin tarihine ve eldeki teknik kaynaklara bağladığını ve bunun da müzik teknikleri sosyolojisinin temelleri niteliğinde olduğunu ifade etmiştir. Aynı dönemde Simmel’in Rembrandt, Michel Angelo ve Rodin üzerine yazılar yazdığını, bunlarda da sanatın sosyal koşullanmasına, özellikle Hıristiyanlıkla olan bağlarına ve dünyaya felsefi bakışın yapıtlar üzerindeki etkisine açıklık getirdiğini eklemiştir. Ama bu örnekleri bir kenara bırakırsak sanat sosyolojisinin kuruluş dönemi adımlarından birinin Norbert Elias’a ait olduğunu iddia etmiştir. Elias, Gotik mimarinin gelişmesini maneviyatta yükselmek kaygısı ile ve bu kaygının sonucunda katedral çan kulelerinin giderek yükselmesi düşüncesi ile değil, Ortaçağ sitelerinin görkemlerini artırma ve ibadet mekânlarının görünürlülüğü için yaptıkları rekabetle açıklamıştır. Onun bu bakış açısı geleneksel maneviyatçı ya da estetikçi yorumların yerine, maddi ve geçici çıkarlarla belirlenmiş, meşruiyeti ve değeri kolay kabul edilmeyecek, sanat dışında bir nedensellikte açıklama girişimidir. Heinich bu noktada, Elias’ta örneğini görmüş olduğu, sanat sosyolojisinin iki kurucu olgusundan bahsetmiştir. Seçkin, bireyci ve maneviyatçı olan estetikçi geleneği eleştiriye dayanan bu iki unsur, sanatın bağımsızlığı fikrinden geri dönmek ve

sanatı idealize etmemektir (Heinich, 2013: 17-25). Bir sonraki kuşakta sanat sosyolojisine daha fazla değer verildiğini görmekteyiz. Bu dönemde Lukacs, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin ve Lucien Goldmann gibi isimlerin alanın gelişmesine yönelik önemli katkıları olmuştur. Fransız sosyolog Georges Gurvitch, Lukacs, sanat yaratılarını toplumsal çerçevelere bağlı olarak ele almıştır. Bu anlamda sanat yaratılarını toplumsal yaşama bağlı olarak ortaya çıkan zihinsel ürünler olarak nitelemiştir. Lukacs'ın sanat konusundaki özgünlüğü, sanatı Hegel'ci fenomenolojinin, Dilthey'ci düşüncenin ve Marksist diyalektiğin kesiştiği noktada düşünmesidir (Armağan, 1992: 10-11). Dolayısıyla sanat sosyolojisi alanında entelektüel kuşaklara, coğrafi kökenlere, farklı eğitim alanlarına ve epistemolojik anlayışlara istinaden beliren üç ana eğilimden bahsedilebilir. Sanata ve topluma ilgi gösteren 'sosyolojik estetik' olarak nitelendirilebilecek olan kuşaktan sonra XX. yüzyılın ilk yarısında estetik ve felsefede, Marksist düşüncede ve İkinci Dünya Savaşı sıralarında sanat tarihçileri arasından sanatla toplum arasında bağ olduğunu düşünen isimler ortaya çıkmıştır. "Sanatın sosyal tarihi" olarak adlandırılabilen bu akım ne bir sanat kuramına ne de bir sosyal kurama dayanmıştır. Sadece sanatın ve toplumun ne denli girift olduğunu gösteren somut ve kalıcı, tarihsel bilgiyi bereketlendiren sonuçlar elde etmişlerdir. Altmışlı yıllarda görünen üçüncü kuşak ise tamamen farklı bir geleneğe yaslanmıştır. Bir yandan istatistik, bir yandan da etnometodolojiden hareket eden modern metotların geliştirdiği anket sosyolojisi öne çıkmıştır. Bu akımın sorunsalı toplum açısından sanattır. Bir başka deyişle karşılıklı etkileşimin, aktörler, kurumlar ve nesnelliğin, bunların oluşturduğu bütünün birlikte ilerleyerek varlık kazandırdığı olgu, sanat denilen olgu söz konusudur (Heinich, 2013: 22-24). "Sanat nesnesinin doğal değil sosyal olarak atıfta bulunulan bir değer yargısı, sosyal etkileşim ortamında anlam kazanan bir çeşit kurgu" olduğunu ifade eden Demet Ulusoy, sanat eserinin ortaya çıkış sürecinde sanatçının kendine has kabiliyeti ön planda olsa dahi bu eserin "sanat eseri" niteliğini elde etmesinin sosyal normlar ve diğer kurallara bağlı olduğunun altını çizmiştir (Ulusoy, 2005: 8). Sosyal bir varlık olarak insanı/sanatçıyı toplumsal norm ve değerlerden bağımsız düşünmek ne kadar zorsa aynı şekilde onun ortaya çıkardığı nesne olan sanat eserini de toplumsal koşullar çerçevesinden değerlendirmek imkânsızdır. Sanat eserini, sosyal şartlar çerçevesinden bağımsız değerlendirmek bir kenara, onu esas olarak güçlü kılan yönünün toplumsal yaşamı yansıtmak olduğu kabilinden fikirler de mevcuttur. "En

güçlü sanat yapıtı, toplumsal yaşamı, en doğru biçimde, zaman ve mekân boyutlarında yansıtabilen yapıtıdır. Sanat yapıtı, geçmiş ve geleceği, şimdiki zaman aracılığı ile birbirine bağlayan bir köprüdür” (Armağan, 1992: 58) görüşünü savunan Armağan, sanat eserine, tarihsel bağlamda geçmişe dair eleştirel bir tavır takınma, gerçekçi bir tavrıla mevcut yaşamı yansıtmaya ve siyasal olarak geleceği tasarlama sorumluluklarını yüklemiştir.

Sanata ve sanat eserine atfedilen görevler ve işlevler esasında dolaylı yoldan özne konumunda olan sanatçıyı işaret etmektedir. Sanatçının kaynağı toplumdur. Sanatçı, eserini meydana getirmek adına içinde yaşadığı toplumla arasında kendine has bir bağ kurar. Bu sanatçının toplumu duyuşudur. Sanatçıyı bir adım öne çıkaran da bu özelliğidir. Sanatla ilgilenen sosyal bilimci ise topluma dair bilgisine sanatın ve sanatçının öznel bilgisini ekler. “Sanat sosyolojisi, sanatı ve sanatçıyı çeşitli açılardan ele alan, değişik bilgi alanlarını tamamlayan ve onlar arasında bütünlük sağlayan bir alandır” (Güllülü, 1994: 9). Sanat eserinin özüne vakıf olmak bu yoldan geçer. Kenan Çağan’ın da altını çizdiği üzere (Çağan, 2006: 23) , bir toplumun dinini, politik olarak nasıl örgütlendiğini, iktisadi yapısını, sosyal yapının nasıl tabakalaştığını, sosyal hareketliliğinin dinamiklerini ve diğer yapısal unsurlarını bilmeden sanatını anlamak mümkün değildir. Bir toplumun sanatını gerçek manasıyla anlamak için çıkılan yolculuk bizi diğer toplumsal olgularla yüzleşmeye zorlamaktadır. Sanatın diğer sosyal kurumlarla olan girift bağlarını incelemek, onun bu ilişki örüntüleri içerisindeki devinimini kavramak, oluşum sürecinin tarihselliğini ortaya koymak ve onun sonsuz ve sınırsız özgünlüğünün toplumdaki yansımalarını tahlil etmek sanat sosyolojisinin bizatihi kendisi olmaktadır.

Sanat sosyolojisinin temel yaklaşımlarını incelediğimizde, genel anlamda nedensel, anlatımcı ve hikâye edici perspektifler olarak üç başlıkta toplanabilir. Sanata nedensel bir bakış açısıyla yaklaşan Karl Marx, Arnold Hauser; Hippolyte Taine, Max Weber ve Durkheim gibi isimler, fizik veya sosyal faktörlerin sanatı belirlediği görüşünü savunmuşlardır (Ulusoy, 1993: 248-252). Sanata dair bütün unsurların sosyal koşullar tarafından belirlendiği fikrinin öncülerinden olan Taine, sanat ürününün meydana gelmesinde fiziksel çevre, ırk ve tarihsel dönemin temel belirleyen olduklarını bildirmiştir. Marx, sanatın belirleyicisi olarak ekonomiyi görürken, Weber ve Durkheim ise sosyal bir kurum olarak sanatın kökeninde dinin yer aldığını belirtmiştir (Tezcan,

2011: 42-48). Bununla birlikte sanat eserinin, ortaya konulduğu sosyal şartların bir anlatıcısı veya yansıtıcısı olarak ele alındığı anlatımcı yaklaşıma sahip isimler vardır. Bunlar, Madame de Stael, Ernest Grosse, Pitirim Sorokin ve Frederick Antal'dır. Anlatımcı yaklaşım kapsamında, sanatı işlevselci perspektiften ele alanlar, sanatı sosyal dayanışma ve birlik duygusunu geliştirmek maksadıyla önemli bir sosyal kurum olarak ele alırken, çatışmacı perspektiften Antonio Gramsci sanatı, hegemonya kurulması bağlamında kullanılan bir aygıt olarak kabul ederken, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin ve Herbert Marcuse gibi isimler ise bilakis sanatın kitleleri uyandırıcı yönüne vurgu yaparak, insanları özgürleştirme ve aydınlatma görevini yerine getirebilecek bir alan, bir sığınak olarak görmüşlerdir (Tezcan, 2011: 48-50). Sanata dair üçüncü yaklaşım ise hikâye edici bakış açısıdır. Buna göre sanat eserlerinin sosyal şartlarla olan bağlarının sarsılmaz bir karşıtlık ilişkisi içermediği, buna karşın “Her özel sanat eseri için ilk etapta sosyal ve ekonomik gerçeklerle başlayan ve sonunda bir sanat eserinin ortaya çıkışı ile biten bir hikâye anlatılır” (Ulusoy, 1993: 252-256). Hikâye anlatıcı yaklaşım genellemelerden uzak duran ve kesin hükümler vermeyen, nispeten küçük çaplı çalışmalardan teşekkül bir yaklaşımdır.

Sanatın, sosyoloji için her daim imtina ile yaklaşılan bir alan olduğu gerçeği değişmemektedir. Sanat, sosyolojide bir nevi “lüks” olarak değerlendirilmiştir. Yapılan araştırmalar sosyoloji çalışmalarının yalnızca %0.5'inin sanat sosyolojisine girebileceğini (Heinich, 2013: 9) göstermektedir. Bazılarına (Zolberg, 2011: 39) göre bunun sebebi tamamen pratik nedenlere dayanmaktadır. Sosyologlar, ulus-devletin önemli bulduğu konular üzerine çalışma niyetindedir ve sanatı bir mesleki ilgi alanı olarak diğer konulara göre daha önemsiz görmüşlerdir. Bazılarına (Heinich, 2013: 9) göre ise sosyologların sanat alanına uzak kalmasının nedeni daha tekniktir. Sanat sosyolojisinin sınırlarını belirleyen ölçütlerin oldukça hareketli olması alana hangi konuların dâhil olup olmayacağı konusunda belirsizlik yaratmaktadır. Bununla birlikte sanat sosyolojisi ile iştigal olmak sosyolojinin sınırlarının sürekli halde sorgulanması durumunu beraberinde getirmektedir. Bu noktada sanat sosyolojisi ile sanat tarihi, estetik, antropoloji ve psikoloji gibi alanlar arasındaki sınırlar genellikle silikleşmektedir. Söz konusu alanların bir arada olması disiplinler arası çalışma perspektifinden bakılınca oldukça işlevsel görünmektedir. Benzer düşüncedeki Ali Akay ise sanat manzarasının, sosyolojiden öte sosyal bilimler penceresinden bile

görülmemesinden yakınan bir sosyolog olarak, 1970’li yıllardan başlayarak sosyal bilimlerin bir arada ele alınması üzerine tartışmalar yürütüldüğünü, buna karşın sanatın dışarıda bırakıldığını dile getirmiştir (Akay, 2013: 8). Türkiye’deki sosyoloji çalışmalarında sanatın yerini değerlendiren Kurtuluş Kayalı, eksikliğini en çok hissettiği alanın sanat veya edebiyat sosyolojisi olduğunu belirtmiştir. Türkiye’de sosyoloji kürsüsünün dünyadaki en eski ikinci kürsü olmasına rağmen uzun yıllar bu alanda yapılmış çalışmaların yok denecek kadar az olduğundan ve bu alana dair derslerin müfredatta yer almadığından yakınmıştır (Dellaloğlu, 2016: 24). Oysa sanat, toplumu anlamının önemli araçlarından birisidir. Toplumlar, sanat olgusuna verdikleri ehemmiyet itibarıyla tanımlanırlar. Sanat ile toplumların gelişmişliği ya da geri kalmışlığı arasında bir bağlantı vardır. Bu bağlantı doğrudan somut örneklerle kendini göstermeyebilir. Toplumun sahip olduğu iktisadi varlıkların sosyal hayata etkisinde olduğu gibi niceliksel olmayabilir. Buna karşın günümüzde, iktisadi açıdan refah içinde, sağlık, eğitim ve güvenlik konularında büyük oranda mesafe kat etmiş, gelişmeye açık ve her daim sosyal ilişkilerinde duyarlılık sahibi insanlardan oluşan çağdaş toplumlarda sanatın önemli bir değere sahip olduğu aşikârdır. Sanat ve gelişmişlik arasında yadsınamayacak denli bir paralellik mevcuttur ve bu durum çok fazla sayıda değişkene bağlı olması nedeniyle tek bir cümleyle özetlenebilmekten uzaktır.

Bu çalışmayla birlikte, Batılı düşünürler tarafından bir odak noktası haline gelmiş olan sanat bahsinin, Türk sosyolojisinde sahip olduğu yeri, ülkemiz sosyologlarının “lüks” olarak nitelendirilen bir meseleyi ne ölçüde sahiplendiklerini ve sanat sosyolojisinin üzerinde durduğu genel tartışmalara yapmış oldukları katkıları ortaya koymayı amaçladık. Yirminci yüzyıl süresince Türkiye’de sosyal imkânlar her daim çetin olmuştur. Savaşlar, ekonomik bunalımlar, askeri darbeler, siyasi çalkantılar, tarım ekseninden sanayileşmeye geçişte yaşanan büyük sosyal dönüşümler, göçler, terör, işsizlik ve birçok sorun göz önünde bulundurulduğunda sanatın sosyolojinin ilgi alanına girmesi güç olmuştur. Buna karşın her dönemde, sanata dair nitelikli yazılar ve eserler kaleme alan sosyologlar var olmuştur. Bu çalışmanın, söz konusu sosyologların sanat odaklı düşüncelerin bilinirliğine ve genişletilme potansiyeline sahip olarak ilerideki yeni çalışmalara katkıda bulunması temenni edilmiştir.

1. BÖLÜM

II. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E TÜRK SOSYOLOGLARININ SANAT KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLERİ

II. Meşrutiyet ile Cumhuriyetin ilanı arasındaki onbeş yılda Türk sosyologlarının sanata ilişkin görüşlerini incelemeden önce söz konusu dönemin siyasi ve sosyal ortamını ele almak gerekmektedir. Zira sosyologların sanatla ilgili düşüncelerinin mevcut sosyal ortamdan bağımsız olması düşünülemez. Bahsi geçen dönemin şekillenmesi bir asır sürmüş, tartışmaları ise günümüzde dahi güncelliğini yitirmemiştir. “Batılılaşmak; yani batı gibi olmak, batıyı benimsemek. Bu kavram Türkiye'nin hayatında 18. yüzyıldan beri rahatsız eden, görünmeyip hissedilen bir Demokles kılıcı gibi var. II. Meşrutiyetten beri adıyla sanıyla tartışılıyor, Cumhuriyet döneminde ise resmen programda” (Ortaylı, 1987: 14) yer almıştır. II. Meşrutiyet'in ilanını gerektiren sosyal şartların oluşumunu analiz ederken “Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bilinçli anlamda ilk Batıcılışma girişimlerinin III. Selim döneminden itibaren ele alınması gerekmektedir” (Kaçmazoğlu, 2013: 67).

III. Selim'in emriyle, 1793 yılında birkaç yıl önce gerçekleşmiş olan Fransız İhtilali sonrası oluşan ruhtan mülhem Yeni Düzen anlamına gelen Nizam-ı Cedit adıyla yeni bir ordunun çekirdeği oluşturulmuştur (Akşin, 1997: 29) . Orduda girişilen yenilik hareketi, maliyenin modernleştirilmesi ile devam etmiş, sonrasında ise idari sistemin modernize edilmesi ve merkezileşmesinin yolunu açmıştır. Sonrasında da dış ilişkiler nedeniyle hukuk alanında da modernleşme zorunluluğu doğmuştur (Ortaylı, 2008: 107). Kaldı ki Batı medeniyetinin imparatorluğun içinde bulunduğu sıkıntılı dönemden kurtulmak için doğru yol olarak kabul edildiğinin en önemli göstergelerinden birisi 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'dır. Sina Akşin, Tanzimat ile birlikte Batılılaşma ve çağdaşlaşma konusunda net bir ilerleme sağlandığı görüşündedir (Akşin, 1997: 27). Değişim artık askeri çerçeveden çıkmış muhtelif alanlarda cereyan etmiştir. Söz konusu değişime değinen Kaçmazoğlu, bunun yalnızca siyaset, hukuk ve eğitim alanındaki yapısal ve idari unsurlardaki bir farklılaşmayla sınırlı kalmadığını, bilim anlayışında,

dilde ve edebiyatta, mimaride ve hatta giyim tarzlarında dahi önemli bir dönüşüm yaşandığını belirtmiştir (Kaçmazoğlu, 2013: 78).

Osmanlı'nın değişim ve dönüşüm süreci Tanzimat'la başlamış, Islahat Fermanı, I. ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla devam etmiştir. Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri incelendiğinde en önemli unsurlardan birinin İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin izlediği politikalar olduğu görülür. Türkiye Cumhuriyeti'nin devrim niteliğinde gerçekleştirmiş olduğu birçok yeniliğin kökleri İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin çabalarına dayanmaktadır. Bazı yazarlar (Ünlü ve diğerleri, 2012: 47) II. Meşrutiyet Dönemi'nin, siyasi, iktisadi ve sosyal alanlarda girişilen hareketler ve sağlanan yeni deneyimler bağlamında, sonradan ilan edilecek olan Cumhuriyet adına iyi bir siyasal laboratuvar işlevi gördüğüne dair fikirler öne sürmüşlerdir.

İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Batıcılılaşmaya dayanan politikalarını savunacak, bunların geçmiş siyaset geleneğinden üstün olduğunu anlatacak araçlara ihtiyacı vardı. Bu ihtiyaçlar sosyoloji ile karşılandı. İttihatçıların gereksinim duyduğu ideolojik politikaların en önemli yol göstericisi, sosyolog Ziya Gökalp olmuştur (Kaçmazoğlu, 2012: 23). Ziya Gökalp, İttihat ve Terakki'nin Merkez Komitesi üyesidir. Parti içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Ziya Gökalp, boş zamanlarını doldurmak için, hobi olsun diye sosyoloji ile uğraşmamış, partiye ideolojik bir temel aramıştır. Batı'dan gelen kavramlar ve görüşler sosyolojik bilgi olarak, sistemli bir şekilde Türkiye'ye aktarılacaktır (Kaçmazoğlu, 2013: 103).

1. 1. ZİYA GÖKALP

Ziya Gökalp, Türkiye'de sosyoloji biliminin öncüsüdür. Kendisini iyi yetiştirmiş, hem İslam dünyası düşün yapısına hem de Batılı bakış açısına hâkim bir entelektüel olan Gökalp, yaşadığı dönemin baskıcı yapısına karşıt bir karaktere sahip olmuştur. İttihat Terakki Cemiyeti'nin bir üyesi olan Gökalp, Cumhuriyet'in ilanından sonra ise yeni rejimin en önemli fikir adamlarından biri haline gelmiştir.

Gökalp siyasi, iktisadi ve kültürel birçok konuda kitaplar ve yazılar kaleme almak suretiyle yeni rejimin nasıl bir yapıyla, hangi değerlerle donatılması gerektiğiyle ilgili düşünceler ileri sürmüştür. Bunların içinde kültürel değerler bakımından sanat önemli bir noktayı teşkil etmektedir. Nitekim siyasi ve iktisadi kazanımların kültürel

anlamda da desteklenmesi gerekmektedir. Kültürel ve sanatsal faaliyetlere temel oluşturacak fikri altyapı ise Gökalp'in milliyetçiliğinde saklıdır.

Türk milliyetçiliğinin önde gelen ideologlarından biri olan Ziya Gökalp, Türkçülüğe geleneksel inanç sisteminden gelmiş olmasına karşın onları Türkçülükle uzlaştırmıştır (Tunçay, 1990: 37). Gökalp'in Türk milliyetçiliği konusunda etkilendiği isimlerden en önemli isim Namık Kemal'dir. Namık Kemal'i yaşadığı sıkıntıları, giriştiği mücadeleleri ve hedeflerini babasından dinleyen Gökalp, babasının "İşte, sen bu adamın arkasından gideceksin. Onun gibi vatanperver, onun kadar hürriyetperver olacaksın" sözlerinin üzerinde büyük bir etki bıraktığını, özgürlük, vatan ve millet kavramlarının önemini farkına varmasını sağladığını dile getirmiştir (Gökalp, 1982: 96). Namık Kemal'in sıkça öne çıkarmış olduğu hürriyet, millet, vatan kavramları Osmanlı İmparatorluğu içindeki diğer unsurları dışlamayan, bilakis birleştirme maksadıyla altı doldurulan öğelerdir. Ziya Gökalp'in düşün hayatının şekillendiği dönem ve konjonktür Namık Kemal'inkinden farklı olduğu için, diğer kavramlar önemini yitirmese dahi Osmanlılık kimliği düşüncesi yerini Türk kimliğine bırakmıştır. Bununla birlikte Ali Nüzhet Göksel'in de belirttiği üzere, Türk entelijansiyasında mühim ölçüde tesir sahibi olan Namık Kemal'in hissi seviyede kalan milliyetçilik görüşünü sosyolojik ve tarihi temellere dayandıran Ziya Gökalp olmuştur. Hatta Fuat Köprülü, düşünce faaliyetleri ve etkisinin büyüklüğü düşünülünce Namık Kemal'den sonra yetiştirdiğimiz en büyük düşünür olarak Ziya Gökalp'i göstermiştir (Göksel, 1952: 15).

Gökalp'in milliyetçiliği sadece edebi kişiliğine yansımamıştır. O, milliyetçiliğini sosyoloji ve tarihle temellendirmek suretiyle ülkenin içinde bulunduğu bunalımı aşma yolunda bir motivasyon oluşturmaya çalışmıştır. Mete Tunçay, milliyetçilik akımının temelinde yer alan duygusal romantikliğe Gökalp'te de rastlanılabileceği, Fransız ekolüne yakınlığıyla bilinen Gökalp'in, romantizm anlayışına uygun Alman kökenli bir bilimsel karakter geliştirdiği görüşündedir (Tunçay, 1990: 37). Gökalp bir pozitivist olmakla beraber "kendisini Emile Durkheim'in şakirtlerinden biri olarak tanımlamıştır. Ancak Gökalp Durkheim'in görüşlerini birebir tekrar etmez. Gökalp'te milliyetçilik Durkheim'in içtimai işbölümünün yerini almıştır. Durkheim'in sosyolojisindeki sosyal olgular Gökalp için normatif amaçlar halini almaktadır. Ziya Gökalp, sosyolojiyi doğrudan normatif sosyal bir modelin oluşturulması için gerekli bir metot olarak

görmüştür. Durkheim için normatif bir içeriğe sahip olmayan dayanışma, Gökalp için içtimai ve milli bir hedef teşkil etmiştir (Bozarslan, 2011: 314-315).

Namık Kemal'den tevarüs eden "Vatan" kavramı Ziya Gökalp için oldukça önemlidir. Zira ona göre yüksek bir vatan ahlakı milli dayanışmanın da temelini oluşturmaktadır. Vatan, üzerinde yaşadığımız kara parçasından da öte milli kültürün kendisidir. Vatan ahlakı ise milli ülkülerden ve görevlerden oluşmuş bir ahlaktır (Gökalp, 1968: 80).

Türk milliyetçiliğinin ve cumhuriyetin ideologu Ziya Gökalp'in görüşlerinin temelinde Türkçülüğün yanı sıra İslam dini ve Batı medeniyeti yer almaktadır.

Gökalp'in Türkçülük, İslam dini ve Batı medeniyeti arasında kurmuş olduğu bağ onun duruşunun göstergesidir. Onun bu yaklaşımında Namık Kemal'in izlerini görmek mümkündür. Hilmi Ziya Ülken, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde farklı kesimlerin etrafında toplandığı bu üç anlayışın, Gökalp'in sosyolog bakış açısıyla bir araya geldiğini belirtmiştir. Onun, çağdaşlaşmayı, Batı'nın bilim ve teknik konusundaki birliğinin evrensel karakterinde gördüğünü, Türkleşmekten kastının kültürünün temelinde kendi tarihi ve folkloru yer alan milli bir bilinç olduğunu söyleyen Ülken, İslamlaşmayı ise dini bir medeniyet çevreni olarak kabul ettiğini ifade etmiştir. Ona göre Gökalp'in Batıcılığı herhangi Batı kültürüne öykünen herhangi bir Batıcı anlayış olmadığı gibi, ne Türkçülük anlayışı ırkçı ya da tarihini putlaştıran bir anlayıştır ne de İslamcılığı siyasi bir birliği tasvir eden ya da Batıcılığa sırtını dönen bir yaklaşımdır (Ülken, 2007: XX-XXI).

1.1.1. Dil ve Edebiyata Yaklaşımı

Tanzimat dönemi aydınları kimlik sorununa yaklaşırken temele koydukları Batıcılığı edebiyat konusunda da merkeze almışlar ve Batı edebiyatını Osmanlı kültürü içinde üretmeye çalışmışlardır. Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Abdülhak Hamit, ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi mühim şahsiyetlerin öne çıktığı Tanzimat edebiyatı, Batılı edebiyata temas eden bir karakterdedir (Yetiş, 2007: 36). Batı ile bağlantıların gelişmesi neticesinde bir ikilik ortaya çıkmıştır. Tanzimat sonrası oluşan bu ortam günümüze kadar farklı tartışmalarda varlığını korumayı başarmıştır. Tanzimat'ın modernleşme anlayışı doğal olarak edebiyat konusunda da Batılılaşmaya doğru bir akış

başlatmıştır. Tanzimat dönemi aydınlarının dünyaya dair fikirlerinin Osmanlı normlarının ve kültürünün etkisinden bağımsız olmadığı görüşünde olan Jale Parla, bu durumun roman anlayışına da yansıdığını ve bilhassa yazarların, kafalarındaki yeniliklerin muhteviyatı ve sınırları konusundaki fikirlerini romanlar vasıtasıyla ifade edebildiklerini dile getirmiştir. Bununla birlikte Osmanlı kültürünün kapsayıcılığı ve himayesinde bu yeniliklerin massedilerek faydalı olacağı konusunda da mutabık olduklarını eklemiştir (Parla, 2011: 223). Tanzimat edebiyatçıları, sosyal değişimin gidişatına uygun bir şekilde ortamı hazırlama ve karşılaşılabilecek sorunların önünü alma konusunda önemli bir vazife görmüşlerdir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan süreçte edebiyat anlayışı belirli bir dönüşüm geçirmiş; roman, makale ve tiyatro gibi türlerde eserler yazılmaya başlanmıştır. Bu eserlerde işlenen konular, gündelik yaşama daha fazla odaklanmış ve bunun yanı sıra yeni düşünceler literatürümüze kazandırılmıştır. Edebiyatın toplumda ortaya çıkardığı değişime Gökalp de değinmiştir. Fars edebiyatının gelmesiyle birlikte aile, kadın ve aşk konularında kültürümüz üzerinde İran tarzının tesiri söz konusu olmuştur. Şinasi'nin öncülüğünü yaptığı Batılı edebiyatın da beraberinde söz konusu hususlara dair kendi anlayışını getirdiğini dile getirmiştir (Gökalp, 1974: 152).

Gökalp yükselen milliyetçilik fikrinin önde gelen düşünürlerinden birisi idi. Kaldı ki dönemin siyasi bunalımlar ve savaşlar barındıran şartları itibariyle milli değerlerin öne çıkması gibi olgular, dönemin neredeyse bütün yazarlarında dilde yeniliğe gitmenin zaruri hale geldiği fikrinin hâsıl olmasını sağlamıştır.

Tanzimat edebiyatının eleştirisi olarak Gökalp'in getirmiş olduğu yenilik millilik üzerinedir. Ancak Gökalp'te millilik kavramı onun düzenleme getirmeye çalıştığı her alanda bir ön ek gibi kullanılmıştır. Milli sanat, milli edebiyat, milli vezin, milli musiki vs. O, bu kavramla Türk geleneği, Türk dokusu taşıyan unsurlara gönderme yapmakla birlikte bütün ikilikleri de ortadan kaldırma amacını gütmüştür. Bu bakımdan her defasında İran ve Arap kültür unsurlarının bir örneği olarak nitelediği Osmanlı sarayını ve seçkin kesimi eleştirmiştir. Ona göre, seçkinler, halkın konuşma dilinden, kullandığı vezinden, efsanelerinden, geleneklerinden, değerlerinden ve ideallerinden esinlendikleriyle belirli bir yazı dili, edebiyat, müzik, resim, mimari, siyaset, hukuk, felsefe ve ahlak konularında güzide eserler meydana getirerek halk uyuyan duygularını uyandırır. Ancak toplumumuzda ise seçkin kesimin halka dair olan her şeyi basit

gördüğünü ifade eden Gökâlþ bütün ikiliklerin halkı değersiz görmeleri sebebiyle ortaya çıktığını öne sürmüştür (Gökâlþ, 1977: 44-45). Bu ikilikler içinde dil ile birlikte en çok mücadele ettiği edebiyat hususunda Gökâlþ, eski edebiyatın İran, Tanzimat döneminde Batılı yazına yaklaşan tarzın ise Fransız edebiyatından çok etkilendiğini ekleyerek milli bir edebiyatın hâsıl olmadığından yakınmıştır (Gökâlþ, 1968: 96). Esasında Tanzimat’la birlikte başlayan Avrupalılaşımanın bir canlılık getirmesi beklense de tam olarak beklenen özgünlük sağlanamamıştır. Nitekim Şinasi ile başlayıp Namık Kemal ve Abdülhak Hamid ile devam eden bu akım eski ümmet düşüncesinin etkilerinden tam olarak kurtulamamış, Arap ve özellikle İran etkisi yine devam etmiştir (Gökâlþ, 1981: 176). Kimilerine göre, yenilikçi kimliğiyle öne çıkan ancak eski edebi usulün etkisinden kurtulamamış olan edebiyatçıların ortaya yeni ve milli bir edebiyat koyamamalarının nedeni, milli vezne ve âşık edebiyatına vakıf olamayışlarından kaynaklıdır (Şehsuvaroğlu, 2003: 46). Öyle anlaşılıyor ki bu nedenle İran etkisinden kurtulmak için çabalarken daha fazla Batı tarzı bir edebiyata meyledilmiş. Gökâlþ, söz konusu sorunu daha temelden çözmeye çalışmıştır. Bu nedenle onun en çok üzerinde durduğu konuların başında dil meselesi gelmiştir. Zira ona göre, “milliyetin temeli dildir. Çünkü dil bütün değerlerin zarfıdır. Biz ahlakımızı, hukukumuzu, dinimizi, güzellik duygumuzu, düşüncemizi onunla ifade ederiz. Bundan dolayı, dil meselesine birinci derecede önem verilmiştir” (Ülken, 2007: XX). Gökâlþ, içinde bulunulan dildeki bu ikililik sorununun başka hiçbir millette örneğinin olmadığını söyleyerek (Gökâlþ, 1977: 45) yazı ve konuşma dili ayrımını ortaya koymuş ve milli dil sorununu bu noktadan hareketle çözmeye çalışmıştır. Mevcut toplumsal yaşamda konuşulmasına rağmen yazı dili olarak kullanılmayan İstanbul Türkçesi ile yazılmasına rağmen konuşurken kullanılmayan Osmanlı Türkçesi olmak üzere iki türde Türkçe’nin var olduğu saptamasını yapan Gökâlþ, bu hastalıklı durumun ancak birinden birini tercih ederek ortadan kaldırılabileceğini düşüncesini savunmuştur (Gökâlþ, 1968: 101). Bu tercihi yaparken seçenekleri gözden geçirmiştir. Yazı dilinin, Farsça, Arapça ve Türkçenin birleşmesiyle oluşan Osmanlıca olması nedeniyle konuşma dili olamayacağını belirten Gökâlþ, konuşma dilinin yazı dili haline getirilmesi taraftarıydı. Bunun zannedildiğinden daha kolay olacağı inancını taşıyan Gökâlþ, Divan edebiyatının yanı sıra yaklaşık olarak on ikinci yüzyıldan bu yana halk diliyle yazılmış olan Türk

edebiyatının varlığından söz etmiş ve burada kullanılan dili milli lisan olarak addetmek suretiyle dildeki ikilikten kurtulabileceği fikrini savunmuştur (Gökalp, 1968: 102).

Gökalp'in dil hususundaki görüşleri ile edebiyat ve sanat hakkındaki düşünceleri arasında güçlü bir bağ vardır. Ziya Gökalp'in sanata ilişkin görüşlerinin büyük kısmı Cumhuriyet'in ilanı ile aynı yıl yayımlanan ve değişik zamanlarda yazmış olduğu yazılarının derlenmesiyle teşekkül olan *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde ortaya konmuştur. Bu eserinde Ziya Gökalp, Türklerde estetik, milli vezin, edebiyat ve müziğin millileştirilmesi gibi konularda fikirler öne sürmüştür.

Gökalp'in kültüre ilişkin bütün görüşlerinin temelinde milli olma koşulu öne çıkmaktadır. Onun nazarında dil, sanat, edebiyat, şiir, müzik, mimari, heykel, çinicilik, tezhipçilik ve diğer başka sanat dalları da bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Sanata estetik ve zevk penceresinden bakıldığında "her millette güzellik telakkisi başkadır" sözüyle güzellik olgusunun toplumlar açısından göreceli olduğu fikrini savunan Gökalp, milli bir estetik algısından uzak kalınmasının, İran ve Fransız edebiyatına öykünen Osmanlı şairleriyle örneklediği biçimde, sanatta taklidi öne çıkaracağını söylemiştir. Sanatta ilerlemenin ilk şartının ise milli zevk anlayışının bulunması olduğu yargısında bulunmuştur (Gökalp, 1968: 132).

Gökalp'in dil konusundaki hassasiyeti edebiyatla desteklenmediği müddetçe bir anlam ifade etmeyecekti, bu nedenle milli edebiyatın zenginleştirilmesi için çaba sarf etmiştir. Onun dile ve edebiyata dair fikirlerinin, Türk edebiyatı tarihi göz önünde bulundurulduğunda, 'millî romantik duyuş tarzı' olarak da adlandırılan milliyetçi bir edebiyatın oluşumunda bir rehber olduğunu ifade eden yazarlar (Daşcıoğlu, 2011: 59) vardır. Gökalp'in son vermek istediği ikircikli bir durum vardır. Dil ile başlayan bu durum haliyle edebiyat alanında da geçerliliğini korumuştur. Gökalp, Osmanlının son günlerine hitaben, resmi bir değer taşıyan Osmanlıca'nın yazı dilini tekeline aldığını, buna karşın yalnız halk arasında konuşmada kullanılan ve avama özgü bir argo olarak görülen Türkçe'nin bizim gerçek dilimiz olduğunu dile getirmiştir (Gökalp, 1968: 29) tespitinde bulunmuştur. İki lisanın aynı anda kullanılması yeni bir durum değildi. Gökalp, benzer bir ikiliğin edebiyatımızda da var olduğunu belirtmiştir. Türk edebiyatının halkın darbimesellerinden, bilmecelerinden, fıkralarından, masal ve koşmalarından, tekkelerin ilahilerinden teşekkül olduğunu söylerken, Osmanlı edebiyatı olarak adlandırdığı grupta, masallara karşılık bireye ait olan romanların, koşma ve

destanlara karşılık olarak da alafranga gazellerin yer aldığını ifade etmiştir. Orijinal olmadığını vurguladığı Osmanlı şairlerinin, dönemin modasına ayak uydurdukları, dönemine göre İran veya Fransız tarzına öykündükleri, eserlerinin estetik bir ilhama değil taklitte ustalığa dayandığı eleştirisinde bulunmuştur (Gökalp, 1968: 31).

Gökalp'in milli edebiyatının olmazsa olmaz şartı şiirde milli veznin kullanılmasıdır. Onun kastettiği milli vezin, halk şairlerinin belirli bir yönteme bağlı kalmaksızın kullandığı hece vezniydi. Gökalp, Divan edebiyatının Fars edebiyatını taklit ettiğini, bu nedenle topluma nüfuz edemediğini ve milli kültüre içkin bir hale gelemediğini savunmuş, ayrıca Türk vezni olarak adlandırdığı veznin, halk şairleri tarafından belirli bir yöntem dâhilinde yapılmadığını, söz konusu lirik şiirlerin esinlenme ile ortaya çıktığını, toplumda karşılığı bulunan bu veznin Türk kültürüne ait olduğunu belirtmiştir (Gökalp, 1968: 29-30). Ona göre, bu durum doğal olmayan ve taklit şiirlerin halkta herhangi bir duygu uyandırmamasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra Türk edebiyatındaki söz konusu bu ikiliğin ortaya çıkmasında İslamiyet'in rolü olduğuna değinmiştir. Gökalp'in bahsettiği üzere, Orta Asya'da Oğuz boyunun sosyal yaşantısında merkezi bir eğitimin olmamakla birlikte, gelenekler, şölenlerde ozanların dillendirdiği destanlardan öğrenilip aktarılmaktadır. İslamiyet'in kabulü sonrası Arap, İran ve Türk kültürünün senteziyle eğitim açısından daha organize bir medeniyetin hâsıl olmuş ve Şölen edebiyatının yerine Divan edebiyatını hâkim kılınmıştır. Ancak bu noktada sosyal açıdan alt ve üst tabakalarda olmak üzere iki farklı kültürün yaşamaya devam ettiğini belirten Gökalp, halk arasında hece vezni ve terkipsiz bir dilin yanı sıra, ayrı bir hukuk, ahlak ve estetik anlayışının da var olduğunu savunmuştur (Gökalp, 1981: 32). Gökalp, bu noktada millileşme adına dildeki ve şiirdeki dualizmin sonlandırılmasının zaruretini vurgulayarak halkın mana dünyasına seslenebilen şairlerin tercih ettiği hece veznini edebiyata hâkim kılmanın yegâne amaçları olduğunu altını çizmiştir. Dil konusundaki ikiliğe son verirken edebiyat alanında da benzer bir adım atılması gerektiği görüşünü savunurken, halkın konuştuğu terkipsiz dilin aruz vezni ile uyumsuz olduğunu, hece vezni ile örtüştüğünü vurgulayan Gökalp, halkın konuştuğu dil Türkçe ile hece vezninin halkın her daim kullanması sayesinde korunarak geldiğini, bu durumun da dilde gerçekleştirilecek yenilik için yardımcı olduğunu ifade etmiştir (Gökalp, 1968: 126). O, bir anlamda Osmanlı öncesi Türk kültüründe mündemiç kalan özelliklerin yeniden canlandırılmasına oldukça önemden vermiştir.

Gökalp'e göre, milli edebiyatımızın zenginleşmesi için halk edebiyatına başvurmak önemlidir. Fakat yalnızca halk edebiyatı değil, diğer yönden Batı edebiyatı da önemlidir. Türkçülük ideolojisine göre, edebi açıdan, hem halk edebiyatının hem de Batılı edebiyatın model alınabileceğini söyleyen Gökalp, Türk edebiyatının milli ve gelişmiş olması adına halk edebiyatına yöneldiği kadar Batılı edebiyata da yakınlaşmak durumundadır (Gökalp, 1968: 127). Gökalp, halk edebiyatının Osmanlı döneminde geri planda kaldığını ve Batı tarzı edebiyatla ıslah edildiğinde gerçek değerinin ortaya çıkacağını düşünmüştür. O, halk edebiyatında varlığını sürdüren masalların ve şiirlerin, Türk kültürünün estetik mahiyette belirli bir potansiyel taşıdığına kanıt olarak görmüştür (Gökalp, 1968: 125). Gökalp, edebiyat konusundaki ikiliği, bu ikiliğin sanatçı tarafından nasıl aşılabileceğini ve batı sanatı ile nasıl bir bağ kurulacağını 1922'de Küçük Mecmua'da yayımlanan "Dehaya Doğru" adlı yazısında anlatmaya çalışmıştır. Bu yazısında, halkın, ne saray eğitimi almış olanların ne de Tanzimat dönemi Batı tedarikatından geçmiş isimlerin eserlerinden haberdar olduğunu, dışarıdan aldıkları fikirlerle samimiyetten ve orijinallikten uzak eserler kaleme alan bu şahsiyetlerin halka sürü gözüyle baktığını dile getirmiştir. Ona göre, edebiyatımızda orijinal isimler de bulunmaktadır. Nasreddin Hoca ile Karagöz. Ayrıca Âşık Kerem, Şah İsmail, Köroğlu, Dede Korkut ve Yunus Emre gibi isimlerin özgün eserler vermelerine karşın orijinal olmaları incelenmiş bir sanat zevkine hitap edebilecekleri anlamına gelmemektedir. Bu noktada milli sanat olarak addettiği bileşimin iki parçası olan halk edebiyatına ve Batı sanatına hakim üstatların önem kazandığını, önemli eserlerin onların elinden çıkacağını belirtmiştir (Gökalp, 1982: 12-14). Gökalp, sanatçının halktan ders alması gerektiğini, Avrupa'daki dönüşümü gerçekleştiren aydınların hep halka yakınlaştığını eklemiştir. Dante, Petrarca, Jean-Jacques Rousseau, Goethe, Schiller, D'Annunzio gibi şairlerin sanat dehalarının halka dayandığı fikrini savunan Gökalp, halktaki estetik zevkin sanatçıda zuhur ettiğini söylemiştir (Gökalp, 1968: 44).

Türk tarihinin geleneklerinin getirdiği kültürel ve sanatsal değerlerin toplanması görevini halkbiliminde gören Gökalp sözlü edebi unsurlardan masalların derlenmesinde halkbilimi uzmanlarının özenli davranması gerektiğini bildirmiştir. Halk masallarının kendilerine ait bir dili olduğunun, kendine has tabir ve şive ile aktarılması gerektiğinin altını çizirken Gökalp, babadan oğla tevarüs eden ozanlıktan ziyade masalcılığın anadan kız evlada geçtiğini söylemiştir. Halk masallarının ne denli kıymetli olduğu

milletin en eski ideallerini ihtiva etmesinden bellidir. Avrupalıların masallarını yazıya dökmesi bunun önemini gösterir. Bir milletin bütün değerlerinin ve kahramanlıklarının saklı olduğu masallar çocukların eğitimi için de çok önemlidir. Dolayısıyla halk masallarının derlenmesi konusunda hassas olan Gökalp, bu maksatla masalcılara tesadüf eden herkesi, masalları kayıt altına alması adına göreve çağırmıştır (Gökalp, 1982: 267-268).

Gökalp'in hayalinde Türk edebiyatında ortaya çıkmasını temenni ettiği edebi türün romantizm olduğu açıktır. Zira kendisinin belirttiği üzere romantizm edebiyatın millileşmesi demektir. Bunun birden ortaya çıkmayacağını bilen Gökalp, başlangıçta Türk edebiyatçıları arasında Avrupalı bir tasnife gitmiştir. Gökalp'e göre, Fuzuli, Baki ve Nedim gibi Divan Edebiyatı şairleri klasik şairlerimiz arasında değil, ümmet devrine ait şairlerdir. Şinasi ile başlattığı klasik edebiyat devrimizin yıldızı ise Tevfik Fikret'tir. Onda Tevfik Fikret'in özel bir yeri vardır. Nitekim Türk edebiyatındaki İran ve Arap etkisini sonlandırarak 'Rönesans'ımızı gerçekleştirdiğini ifade ettiği kişi Tevfik Fikret'tir. Onu ve dönemin diğer yenilikçi edebiyatçıları romantik olarak nitelemenin yanlış olduğunu dile getiren Gökalp, Tevfik Fikret'in esas görevinin edebiyatımızdaki ümmet etkisini sonlandırmak olduğunu iddia etmiştir. Ondan, millet devrini açma görevinin beklenemeyeceğini dile getirerek romantik edebiyat için gereken klasik edebiyata geçiş ortamını sağlamasının, edebiyatımızı çağdaşlaştırmasının ve insanileştirmesinin yeterince mühim olduğunun altını çizmiştir. Bununla birlikte Türk romantizminin ise Türkçülükten doğacağını öne sürmüştür (Gökalp, 1981: 176-177).

Gökalp'in bir şair olarak sanatçı yönü de bulunmaktadır. Onun roman, öykü, oyun gibi dallarda yapıtı olmadığı bilinmektedir. Kısa bir oyun denemesinin yazınsal açıdan önem taşıdığı söylenemez. Gökalp, daha çok, düşüncelerini yansıtan yazılar yazmıştır. Sağlığında yayımladığı üç şiir kitabında ve bu kitaplara girmeyen şiirlerinde doğa güzelliklerine, yaşadığı çevreye, ulusunun eski ve şanlı geçmişine ilgi duymuş görünmektedir. İlk gençlik çağı ürünlerinde, gençlik bocalamalarının, yolunu bulamamaktan ileri gelen bunalımların yanında yönetime karşı duyduğu kuşkunun ve yönetimden kaynaklanan acıların da yer aldığını söyleyebiliriz. Ulusun aşağılanmasından, yoksulluğundan, özgürlüğün kısıtlı oluşundan, ağa baskılarından yakındığı bu şiirlerinde yurdun ve halkın kan ağlayışını dile getirmiştir (Uyguner, 1992: 44). Teknik olarak Gökalp'in şiirlerinin didaktik bir tarzda yazıldığını söylemek yanlış

olmayacaktır. Muzaffer Uyguner, Gökalp'in, düşüncelerinin kamu bilincinden yayılmasında ideolojik bir aygıt olarak kullandığı, Türklük bilincine, ulus sevgisine yer verdiği şiirlerini hece ölçüsünde yazdığını eklemiştir (Uyguner, 1992: 37). Onun şairliğini teknik bakımdan göz önünde bulunduran Yılmaz Daşcıoğlu, dili, tarzı ve yapısal özellikleri açısından özgün olmadığını ifade ettiği Gökalp'in, hece veznine aşırı vurgu, kafiyelerde zorlamalar ve ifade fazlalıkları gibi göze çarpan kusurlarının olduğunu eklemiştir. Çocuklara hitaben kaleme aldığı lirik tarza yakın manzumeler hariç tutulursa eserlerinde duygulanımın nadiren yer aldığını, sanatçılıktan çok düşün adamlığını yansıttığı şiirlerinde düz ve açık cümlelerle düşüncelerini aktardığını belirtmiştir (Daşcıoğlu, 2011: 64). Gökalp, bir kısım şairlerin yeni vezinler bulmaya çalışmasına karşılık olarak halkın bu şiire pek rağbet göstermediğinden bahsetmiştir. Ona göre milli veznin halk tarafından kabulü oldukça önemlidir. Hatta neredeyse tek kıtas halkın beğenisidir. Ona göre “halkın hoşlanmadığı vezinler, hece tarzında olsa bile milli vezinlerden sayılamaz” (Gökalp, 1968: 127). Kendisinin eski şiirlerinde Divan edebiyatı tarzına rastlanmakla beraber, 1908 sonrasında Dede Korkut öykülerine yönelen Gökalp, koşma, halk öyküsü, türkü, ilahi gibi Türk biçimlerini kullanmaya başlamış, şiirlerinde isim olarak kullandığı destanlara ayrı bir önem atfetmiştir. (Uyguner, 1992: 48).

Edebiyatı, toplumu yönlendirme maksadıyla araçsallaştıran Gökalp, Mesut Bostan'ın da dile getirdiği üzere siyaseti şiirlerinden hiç eksik etmemiştir. Onun anlayışına göre, öncelikle halk edebiyatında yer alan estetik öğretinin devam etmesi gerekirken, diğer yandan şiirin güncel toplumsal olaylar ve sorunlar karşısında suskun kalmaması gerekmektedir. Bu açıdan, Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Mehmet Emin ve Nâzım Hikmet gibi farklı siyasi fikirlere sahip isimlerle, şairliği bakımından olmasa da düşünceleri açısından aynı tarafta yer aldığı söylenebilir (Bostan, 2011: 171). Bazılarına göre, aynı doğrultuda, Gökalp'in, edebiyatın toplumu eğitime maksatlı kullanması, onun toplumcu gerçekçi anlayışın içerisinde yer almasını sağlamaktadır (Daşcıoğlu, 2011: 60).

1.1.2. Müzik Sanatına Yaklaşımı

Gökalp, müzik konusundaki görüşlerini, batı ve doğu müziği arasında kalmış olan halk müziğinin üzerine yoğunlaşma düşüncesi temeline oturtmuştur. Zira her iki müzik türü de halka dokunmayan, halkın yansıtmayan müzik türleridir. Gökalp, Farabi'nin Bizans'tan Arap müziğine aktardığı müziğin Türklerin, Arapların ve İranlıların seçkin kesimlerine hitap ettiğini, halkın bu müziğe uzak kalarak kendi melodilerini devam ettirdiğini böylelikle de doğu müziğinin hiçbir toplumda milli bir müzik haline gelemediğini ifade etmiştir (Gökalp, 1968: 53). Gökalp, kökeni Bizans'a dayanan doğu müziğinin halk tarafından benimsenmemesinin nedeninin, Yunan müziğinde yer alan dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir denilen çeyrek seslerin varlığına bağlamıştır. Söz konusu çeyrek seslerin doğal olmadığından hareketle halk melodilerinde yer almayacağını, aynı durumun Yunan müziğinde tekdüzeliğe yol açtığını da eklemiştir (Gökalp, 1968: 129-130). Yunan müziğinde mevcut olan tekdüzeliğin Avrupa'da ancak ortaçağa gelindiğinde ortadan kalktığını belirten Gökalp, bu durumu operaya uyum sağlayamayan çeyrek seslerin kullanım dışı kalmasıyla ilişkilendirmiştir. Zira bestekârlar ve oyuncular halktan oldukları için çeyrek sesleri anlayamıyorlardı. Bunun üzerine duygulardan ve coşkulardan müteşekkil operaya armoni de eklenince tekdüzelik son bulmuş ve gelişmiş Avrupa müziği ortaya çıkmıştır. Diğer yandan Doğu müziğinin herhangi bir gelişim göstermediğine işaret eden Gökalp, çeyrek seslerin varlığını korumasının yanı sıra armoniden de yoksun olduğundan bahsetmiştir. Farabi'nin Arapçaya taşıdığı ve onun hasta olarak nitelediği Yunan müziğinin sarayların gösterdiği ilgiyle birlikte Farsça ve Osmanlıcaya taşındığını belirtmiştir. Gökalp, Yunan müziğine eleştiri getirmenin yanı sıra onun Osmanlı toplumunda birleştirici bir özelliğini olduğunu dile getirmiştir. Bahsettiği üzere Ortodoks, Ermeni, Keldani, Süryani kiliseleri ve Yahudi hahamhanesinin Bizans'tan aldığı bu müzik, Osmanlı topraklarında, bütün Osmanlı unsurlarını bir araya getiren tek kurumdur (Gökalp, 1968: 130).

Edebiyatta olduğu gibi müzik konusunda da milli olanı arayan veyahut belirlemeye ya da oluşturmaya çalışan Gökalp, Türk toplumunun sahip olduğu üç müzik anlayışının hangisinin bizim için milli olduğu sorusunu sorar. Doğu müziğini hasta bir müzik olarak nitelendiren Gökalp, halk müziğinin milli kültürümüze ait olduğunu, Batı müziğinin ise yeni medeniyetimizin müziği olduğunu ifade ederek bu iki müziğin

birlikteliğinden milli müziğimizin ortaya çıkacağını öne sürmüştür (Gökalp, 1968: 131). Bunun ortaya çıkması için, Avrupalı müzisyenlerin bestelerini almak yerine halk melodilerine yönelerek onları armonize etme tekniklerini almanın doğru olduğu savunan Gökalp, Batılı teknikler sayesinde halk melodilerinin hem milli hem de Avrupalı tarzda bir müzik haline geleceğini söylemiştir (Uyguner, 1992: 138).

1.1.3. Mimarlık Sanatına Yaklaşımı

Gökalp, mimari alanında da Türk toplumuna dair çözümlerinde bulunmuştur. Türk mimarisinin Bizans ve Bizans'tan etkilenen Arap mimarisinin sentezinden ortaya çıktığını belirten Gökalp, Araplarla Türklerin dışarıdan aldıkları mimari tarzın saf bir kopyasını yapmadığını ileri sürmüştür. Nitekim onların mimariye dini ve ahlaki ideallerden esinlenerek yaratıcı bir gelişimde bulunmak suretiyle karakterize ettiklerini ifade etmiştir. Bu uygulamanın, onların dini karakter ve milli kültürlerinin etkisiyle ortaya çıktığı fikrini savunmuştur. Sonuç olarak bu mimarının ilk örneklerine Doğu Roma medeniyetinde rastlanacağını dile getirmiştir (Gökalp, 1968: 52). Bununla birlikte Gökalp, Orta Asya'dan Anadolu'ya, Hindistan'dan İran'a, Suriye'den Mısır'a Türk kültürünün hâkim olduğu devletleri örnek göstererek, yaptıkları cami, saray, türbe, köprü ve çeşmelerin güzelliğine dayanarak Türklerde estetik zevkin yüksek olduğunu ve heykellerinin de Yunan heykellerinden aşağı kalır yönünün olmadığını iddia etmiştir. (Gökalp, 1968: 125).

Gökalp'e göre, Batı'nın teknik anlamdaki üstünlüğüne paralel olarak kültürel unsurları hem korumamız hem de geliştirmemiz gerekmektedir. Nitekim Gökalp, vatani, dini, ahlaki ve estetik güzelliklerin bir müzesi olarak gördüğü milli bir kültür olarak tanımlamıştır (Gökalp, 1968: 81). Aydınları milli kültürü yükseltmekle yükümlü olarak gören Gökalp, bununla birlikte belirli kurum ve kuruluşlara ihtiyaç olduğunu da altını çizmiştir. Milli müze, etnografya müzesi, milli arşiv, milli tarih kütüphanesi ve istatistik müdürlüğü gibi kurumların, milli kültürümüze dair malumatı aydınlara sunarak milli kültürümüzü geliştirmesi hususunda yardımcı olacaklardır (Gökalp, 1968: 85). Gökalp, söz konusu kurumlar aracılığıyla Türk kültürü ve sanatı Orta Asya'ya kadar dayandırılan bir tarihin özgünlüğü ile Türk halkının ulusal kimliğinin bütün parçalarının yerine oturtulmasını planlamıştır. Bu noktada Türk toplumuna ait olduğunu veyahut

özgün eserler ürettiğini öne sürdüğü diğer sanat dallarından bahseden Gökalp, aydınları ve bu kurumları söz konusu sanat dallarının ortaya çıkarılması ve korunması gibi görevlerden sorumlu tutmuştur. Günümüzde daha belirgin bir biçimde yapılan sanat ve zanaat ayrımını gözetmeksizin, çok detaylı olmamak kaydıyla, bu dalların hepsini sanat adı altında ele almıştır. Gökalp, edebiyat ve müziği hariç tutarak, bugün güzel sanatlar başlığı altında ele alınan mimari, dans, resim ve güzel yazının yanı sıra zanaat olarak kabul edilen nakkaşlık, marangozluk, demircilik, çiftçilik, boyacılık, çulhalık, halıcılık ve kilimcilik gibi dalların milli olduğunu söylemiştir. Çünkü Osmanlı seçkin kesiminin, fiziksel çaba gerektiren bu işleri sıradan kabul etmeleri nedeniyle halkın ilgisine bıraktığı tespitinde bulunmuştur (Gökalp, 1968: 131). Türkçülüğün bu sanat dallarının her birini benimsediğini söyleyen Gökalp, Tanzimat döneminde milli ekonominin geri planda bırakılmasıyla liberal ekonomi düsturuna bağlı olan, çoğu bugün zanaat olarak nitelendirdiğimiz, bu sanat dallarının yok olmaya yüz tuttuğundan şikâyet etmiştir. Ona göre bu durumda Türkçülüğün vazifesi bu sanat dallarını hak ettikleri yere getirmektir. Bunu yaparken Batılı teknikleri almaktan imtina edilmemesi gerektiğini vurgulayan Gökalp, sanat eserlerimizi milli müzelerde toplamak, sergilemek ve nasıl yapıldıklarına dair araştırmalar yapıp bunları yayımlamak gerektiğini söylemiştir. Sonrasında ise geriye sadece bu sanat dallarını yükseltecek sanatçıların yetiştirilmesi meselesi kalacaktır (Gökalp, 1968: 132). Milli sanatçıların yetişmesi için hem kendi kültürünü bilmesini hem de medeniyetin üstatlarını takip etmesini şart koşmuştur. Ona göre, milli bir estetik inceliğe kavuşmak için halk sanatları alanında eğitim almak öncelikle şarttır. Tabi ki bu yeterli değildir, ayrıca güzel sanatları evrensel çapta icra eden sanat dehalarından zevke dair bir eğitim almak da gerekmektedir (Gökalp, 1968: 133).

Sonuç olarak baktığımızda Gökalp, kültür (hars) alanında yapılacak çalışmalara önem veren bir sosyologdur. Onun kültüre önem vermesinin nedeni milli dayanışmaya duyulan ihtiyaca dayanmaktadır. Gökalp, ulusun temelinde yer alan unsurun kana veya dine bağlı bir birliktelikten öte, belirli bir maziye dayalı ortak yaşam kültürünün olduğu kanaatindedir. Ona göre millet, kültürle birleşmiş toplumdur ve ancak kültür ve medeniyet sentezi ile teşekkül olabilir. Bu manada halkın dili, folklorik zenginliği ve etnografik birikimi çağdaş bir bilinçle ele alınmalı ve yeniden üretilmelidir (Daşcıoğlu, 2011: 58).

Gökalp, Türk kimliği altında birtakım unsurları birleştirmeye çalışmıştır. Onun bu çabası, genelde bir önceki kurumsallaşmanın eleştirisi üzerinedir. Her bahsettiği alanda, öncelikle gelişmeyi engelleyen ikiliğin ortadan kaldırılmasının zarureti üzerinde fikirler öne süren Gökalp, her daim halkın tercih ettiği ve beğendiği usulleri temele almaya çalışmıştır. Gökalp Osmanlı sanat anlayışını “egzotizm” olarak tanımlamış ve bu ithal olana dair hayranlığın beraberinde taklidi getirdiğini belirtmiştir. Osmanlı sanatçılarının taklit huyunun İran’la başladığını bildiren Gökalp, Tanzimat’la birlikte Fransız sanatının taklidiyle devam edildiğinin altını çizmiştir (Gökalp, 1977: 47). Buna karşın, Osmanlı dönemi dil, edebiyat, şiir, musiki, mimari ve diğer sanat ve zanaat dallarının Türk kültürü ile olan tarihsel bağlarını ortaya koyarak hangi yollarla geliştirilebileceğini göstermeye çalışan Gökalp, sonrasında da Batı medeniyetinden alınacak tekniklerle bu sanat dallarının nasıl yükselebileceğini ifade etmiştir. Rıza Filizok, Gökalp ve arkadaşlarının, Yunan mitolojisinden mülhem bir düşünce platformu oluşturarak birlik ve bütünlük sağlayan Batı medeniyetini örnek alarak, bilim ve sanatın üzerinde yükseleceği Türk mitolojisini, folklorunu ve edebiyatını içeren bir zemin oluşturma gayesinde olduklarından söz etmiştir (Filizok, 2005: 120-121). Bu bakış açısıyla Gökalp’in dar bir zamanda yaptıklarına ve planladıklarına bakınca Türk modernleşmesinin temellerini attığını öne sürebiliriz. Kaldı ki sanat alanında bir nevi Türk Rönesansı’nı hazırlamaya çalıştığını *Türkçülüğün Esasları*’nda bizzat ifade etmiştir. Türkçülüğün sanatsal bağlamda izleyeceği yol, Avrupa’da Rönesans’tan sonra, Shakespeare, Rousseau ve Goethe gibi dehaların, halk içinden yetişmesinin yanında Yunan ve Latin tekniklerini kullandıkları, böylece kendi milletleri için milli ve gelişmiş bir edebiyat oluşturdukları yoldur (Gökalp, 1968: 134).

Gökalp, toplumsal dayanışmanın oluşması için kültürel değerlerin önemine her daim vurgu yapmıştır. Ortak kültürel değerlerin ihya edilmesi için ortak bir dilin geliştirilmesi öncelikli amacı olmuştur. Dilde ve edebiyatta halka yaklaşan Gökalp, diğer güzel sanat örneklerinde ve zanaat dallarında da aynı yolu takip etmiştir. Bu minvalde halkın konuştuğu dil olan Türkçenin temel olduğu halk edebiyatını ve üslubunu ön plana çıkarırken, alaturka müziğin yerine Batılı müzik teknikleri ile terbiye edilecek halk melodilerini tercih etmiş, halkın kültürel mirasçısı olduğu Türk kültürüne ait mimari sanatını parlatmış ve seçkin kesimin önemsemeyip avam kısmına bıraktığı zanaatları kültürel birikimin zengin örnekleri olarak değerlendirmiştir.

1.2. AHMED ŞUAYB

Ahmed Şuayb, edebiyat konusundaki yazıları aracılığıyla sanatla ilişkili olmuş bir düşündürdür. Eleştiri edebiyat açısından hayati önemde olan bir konudur. Onun, Batılı eleştiri geleneğinin Türk edebiyatına girmesinde önemli katkıları olmuştur. Hilmi Ziya Ülken'in, Servet-i Fünun çevresinin en güçlü felsefecisi ve eleştirmeni olarak kabul ettiği (Ülken, 1992: 150) düşünür, birçok önemli felsefeci, tarihçi ve edebiyatçıyı, içinde bulunduğu toplumun sosyolojik ve psikolojik yönleriyle ele almış ve Türk düşün dünyasına tanıtmıştır.

1876 İstanbul doğumlu Ahmed Şuayb, hukuk okumuş, idare ve devletler hukuku dersleri vermiş, meclis eğitim kurulu üyeliği, ilköğretim müdürlüğü ve İstanbul eğitim müdürlüğü görevlerini yerine getirdikten sonra bugünkü Sayıştay'ın benzeri olan Divan-ı Muhasebat'ta savcılık görevinde bulunmuştur. Abdullah Uçman, Edebiyat-ı Cedîde topluluğunun en güçlü fikir adamı olarak addettiği Ahmed Şuayb'ın, Fransız yazarları başta olmak üzere Batılı düşünce ve edebi şahıslarını tanıtan yazılarının ilgiyle karşılandığını belirtmiş ve edebi eserlere sosyoloji ve psikolojiden yararlanarak bilimsel yöntemlerle yaklaşmasının yanı sıra Batılı bir eleştiri anlayışını edebiyatımıza kazandırmaya çalıştığını ifade etmiştir (Uçman, 1989: 380). Birçok önemli görevde bulunmuş ve çok genç yaşından itibaren yazılar kaleme almaya başlamış olan Ahmed Şuayb'ın 34 sene gibi kısa bir ömrü olmuştur. Buna karşın, “edebiyatçı, araştırmacı, münekkit, sosyolog, pozitivist, hukukçu, muallim gibi birçok vasfa haiz olan Ahmed Şuayb” (Sakallı, 2012: 185) Türkiye’de yayımlanan ilk sosyoloji dergisi olan “Ulum-u İktisadiye ve İçtimaiye Mecmuası”ni meydana getiren üç kişiden biri olmakla beraber Hilmi Ziya Ülken'in söz ettiği üzere Türkiye’de ilk sosyoloji dersini veren kişidir (Sezer, 1989: 40). Ahmed Şuayb'ın düşün yapısını tanımlarken sosyal organizmacı bir pozitivist ekolden yana olduğu belirtilebilir. Nitekim kendisi “Spencer, Worms ve Espinas'ın biyolojik sosyoloji ekolüne daha yatkındır” (Sezer, 1989: 30) ve bunun yanı sıra Bedi Nuri ve Satı Bey'le birlikte yapmış olduğu Spencer çevirileri sayesinde organizmacı akımın duyulmasını sağlamıştır (Sezer, 1989: 31). Sacit Kutlu, Ahmed Şuayb'ın Osmanlı aydınlarının içinde, Fransız Devrimi'ni ve Jean Jacques Rousseau'yu en sert biçimde eleştiren isimlerden biri olduğunu ve bunu Sosyal Darwinist bir perspektiften yaptığını söylemiştir. Kutlu'nun bahsettiği üzere Ahmed Şuayb, Rousseau'nun, insan görüşüne karşı çıkmıştır. Rousseau, toplumsal yaşamın bozduğu

insanın doğuştan iyi olduğu fikrine sahiptir. Ayrıca onun Toplumsal Sözleşme yaklaşımı da Ahmed Şuayb tarafından eleştiriyile karşılanmıştır. Nitekim o, devlet kurumunun ortaya çıkmasının altında düşmanlardan korunma güdüsünün yer aldığını, halkın toplumsal bir sözleşmeyle liderini seçmediğini, başa geçen kişinin en akıllı veya güçlü kişi olduğunu düşünmektedir. Bu minvalde Rousseau'nun fikirlerinin, tıpkı Fransız İhtilâli ile ortaya çıkan fikirler gibi sakıncalı olduğu görüşünü savunmuştur (Kutlu, 2008: 5).

Ahmed Şuayb'ın tarih, hukuk ve felsefe dışında edebiyat üzerine yazıları bulunmaktadır. Öğrenciliğinde başlayan edebiyat merakı Servet-i Fünun'da daha da ilerlemiştir. Edebi eserlerin incelenirken sosyoloji ve psikoloji bilimlerinin yöntemlerinden yararlanılması gerektiği görüşünü savunmuştur (Akyüz, 1982: 116). Servet-i Fünun dergisinde yayınlanan makalelerini Tevfik Fikret'in teşvik etmesi ile "Hayat ve Kitaplar" adıyla derlemiştir. Ahmet Şuayb'ın Servet-i Fünun dergisinde birçok yazısı yayımlanır. Esmar-ı Matbuat, Hayat ve Kitaplar, Musahabe-i Edebiyye başlığı altında yayımlanan bu yazılarda; Ahmet Şuayb, Batı aydınlanmasının önemli isimlerini tanıtmış, onların hayat görüşleri ile ilgili bilgiler vermiş ve Servet-i Fünun Edebiyatı ile ilgili problemler üzerinde durmuştur (Sakallı, 2012: 175). Ahmed Şuayb sanat veyahut sanat sosyolojisi hakkında çözümler yapmış bir isim değildir. O daha çok edebiyat, özellikle de edebiyat eleştirisi üzerine odaklanmıştır. Hatta Kenan Akyüz'ün altını çizdiği üzere Servet-i Fünun içinde, yalnızca eleştiri alanıyla ilgilenip başka türler hakkında kalem oynatmayan tek kişi Ahmed Şuayb'dır (Akyüz, 1982: 116).

Ahmed Şuayb, *Hayat ve Kitaplar* adlı çalışmasını, 18. ve 19. yüzyılın öne çıkan düşünce akımı olan pozitivistin temel prensiplerini ve farklı sahalarda bu akımı temsil eden Hippolyte Taine, Gabriel Monod, Ernest Lavisse, Gustave Flaubert, Karsten Niebuhr, Leopold von Ranke ve Theodor Mommsen gibi düşünürleri, siyasi ve sosyal şartlarıyla birlikte, Batılılaşma yolundaki toplumuna rehberlik etmesi maksadıyla aktarma gayretinin sonucu olarak nitelendirmiştir (Şuayb, 2005: 19). Çalışmasının temelinde iki fonksiyonu yerine getirdiğini ifade eden Ahmed Şuayb, bir edebi eserin hangi yollarla sorgulanıp değerlendirilmesi gerektiğine dair bir eleştiri örneği vermenin yanı sıra tarih, felsefe ve hukuk üzerine bilgisini artırmak isteyen kişilerin söz konusu ilim ve irfan yönünden faydalanacakları yazarların eserlerini tanıtmayı da bir diğer işlev olarak belirtmiştir (Şuayb'dan aktaran: Kurt, 2008: 61). Şuayb burada önceliği edebi

eserin eleştirisine verirken tali işlevin ise okurların faydalanabilecekleri yazarların tanıtılması olduğunu belirtmiştir. Nitekim bunun da öncesinde Ahmed Şuayb, yeni neslin Batılı fikir ve edebiyat dünyasıyla irtibatını sağlamak maksadıyla, Fransız basınından takip ettiği sanat, fikir ve edebiyat alanındaki güncel tartışmaları, Servet-i Fünun'da kendine ait sütunda aktarmaya çalışmıştır (Akyüz, 1982: 116).

Ahmed Şuayb'ın eleştiri anlayışında “şahsiyet (subjektiflik) ve gayr-i şahsiyet (objektiflik)” konusu önemli bir yer tutmaktadır. Edebiyatta realizm akımının takipçisi olan Ahmed Şuayb, dolayısıyla edebi eserlerin gayr-i şahsiyet nevinden bir yaklaşımla ortaya çıkarılması gerektiğini düşünür. Ona göre, edebi yaklaşımına kişiliğini yansıtmak büyük bir sanatçı olmayı engellemektedir, ancak en büyük romancılar ve filozoflar çalışmalarını kaleme alırken şahsiyetlerinden bağımsız davranan isimlerdir. Bununla birlikte kendisi de bu tutumu desteklemiştir (Sakallı, 2012: 185).

Onun düşün dünyasına en çok etki eden isim hiç şüphesiz Hippolyte Taine'dir. Taine'in eleştirel yaklaşımına hayranlık duyan Ahmed Şuayb, bazı metinlerinin hiçbir eleştirmenin ulaşamayacağı kadar derin incelemeler olduğunu belirtmiştir. Onun edebiyat üzerindeki tesirini de, edebiyatta natüralizm akımının filozofu olduğunu vurgulayarak anlatmaya çalışmıştır (Şuayb, 2005: 76). Bunun yanı sıra Ahmed Şuayb, edebi tür olarak realizme ilgi duyarken aynı şekilde bunun eleştirinin de temeli olabileceği düşüncesine sahiptir. Realizmin edebiyattaki öncüleri olarak nitelediği ve en çok değer verdiği isimlerin başında Emile Zola ve Gustave Flaubert gelmektedir. Servet-i Fünun'daki metinlerinde her iki yazar için de değerli incelemeler kaleme almıştır. Onun, Gustave Flaubert üzerine yapmış olduğu incelemenin, realizme her edebi akımda tatbik edilebilecek bir çerçeveye sahip olduğu düşüncesine meşruiyet zemini sağladığı tespitinde bulunan Çiğdem Kurt, realizmi, incelemede bir model olarak ortaya koyduğunu dile getirmiştir (Kurt, 2008: 90). Bu bağlamda kendisinin de içinde bulunduğu Servet-i Fünun dergisi etrafında toplanmış muharrirlerin, sanata dair içe dönük ve duygusal yaklaşımlarını, realizm akımından uzaklaşma olarak niteleyerek eleştirmiştir (Uçman, 1989). Ahmed Şuayb'ın edebi görüşlerini toparlamak gerekirse realizm akımının edebiyatta yöntemini, Türk edebiyatı çevresine aktarmak yegâne amacıdır. Bunu gerçekleştirmek için de Zola ve Flaubert gibi realizm akımı temsilcilerini ele alırken, Taine üzerinden de pozitivist estetiği tanıtip Türk edebiyatına bir rehber vazifesi görmesi için çabalamıştır (Kurt, 2008: 108). Özellikle Flaubert

üzerinden giriştiği tartışmada realizm ve idealizme değinmiştir. Nitekim Flaubert'i, kendisinden kırk yıl önceki edebi eğilim olan idealizm ile kırk sene sonraki edebi teori olan natüralizmi bir araya getirebilen bir yazar olarak hem romantik hem de realist kabul etmiştir (Şuayb, 2005: 208).

Romantik edebiyatın Türk edebiyatında filizleneceği günlerin heyecanını duyan Ziya Gökalp'in aksine Ahmed Şuayb, realist edebiyat taraftarıdır. Çünkü ona göre, romantizm, gerçeklikten çok hayale meyleder. Hatta edebi bir biçim olarak başkalaşım göstererek tamamen keyfi, heyecan yaratan ve bilhassa hayal âleminde geçen bir hayatı betimlemektedir (Şuayb, 2005: 209). Romantik yazar, okuru etkilemek adına olayları istediği gibi aktarabilirken, olay örgüsünde ve karakterlerin yaratılmasında, insanı kendi gerçekliğinde temsil etmek yerine kahramanlaştırarak gerçekliğin dışına çıkarabilmektedir (Kurt, 2008: 71). Ahmed Şuayb bu noktada edebiyatın yazarın şahsi dünyasından etkilenmemesi gerektiğini savunur. Söz konusu gayri şahsilik olduğunda Ulus Baker'in, Ahmet Şuayb'a ilişkin yapmış olduğu değerlendirme ilgi çekicidir. "Ahmed Şuayb'ın birçok bakımdan Zola eserinin işleyişini ve yönelimini çağdaşlarından daha iyi kavradığı söylenebilir: Onun natüralist 'model'i, aslında Maupassant'dır, çünkü 'gayri şahsiliği', natüralizmin kriteri olarak gördüğü tavrı doruk noktasına ulaştıran, korkunç bir hayal gücüne sahip olduğu belli olan Zola'dan çok, odur. Zola hayal gücünden kaybetmektedir" (Baker, 2017: 169). Zola'nın natüralist yönü ile realist yönünün aralarında karşıtlık ilişkisi olmadığını belirten, bilakis realizmini olumladığını eklemiştir. Baker, Ahmed Şuayb'ın Zola'nın natüralizmindeki bu yönü kaçırdığını düşünmekte ve onun Zola'yı bilimsel hakikat mevzusuna yönelik olarak ele aldığını ifade etmektedir (Baker, 2017: 168-169).

Sonuç olarak oldukça kısa bir hayat sürmesine rağmen Ahmed Şuayb, Türk edebiyatının ihtiyaç duyduğu eleştiri yönteminin literatürümüze girmesinde mühim katkıları olmuş çok yönlü bir isimdir. Tarih, felsefe, sosyoloji ve edebiyat alanından değerli isimleri yalnızca tanıtmakla kalmamış, onları eleştirel manada değerlendirerek okuyucularına alternatif bir bakış açısı daha sunmuştur. Osmanlı'da eğitilmiş kimseler niceliksel olarak az olmakla beraber, aydın kesiminde yer almaları için, dillerine hâkim oldukları Batılı düşünür ve sanatçıların eserlerini, kendi zihin süzgecinden geçirmeye tenezzül bile etmeden, tercüme etmeleri yetmiştir. Böyle bir ortamda Ahmed Şuayb'ın yazılarının ne denli değerli oldukları daha iyi anlaşılabilir. Onun, romancıların

hayatlarını, içinde yaşadıkları sosyal koşulları ve eserlerinin içeriğini sosyolojik ve psikolojik yönleri ile incelediği çalışmaları, Türkiye’de edebiyat sosyolojisi açısından verilmiş ilk örnekler olarak değerlendirilebilir. Günümüzde edebiyatın sosyoloji çalışmalarındaki yeri Ahmed Şuayb’ın yaşadığı dönemlerde olduğundan daha önemli bir konumda. Hatta romanın toplumu ve bilhassa bireyi çözümlemedeki gücü sosyolojiye yeni kapılar açmaktadır. Yalnızca bu perspektiften dahi ele alındığında Ahmed Şuayb’ın sosyolojimizde sanata ve edebiyata yapmış olduğu katkı daha çok önem kazanmaktadır.



2. BÖLÜM

1923 - 1980 ARASI TÜRK SOSYOLOGLARININ SANAT ANLAYIŞI

Cumhuriyet'in ilanı Türk toplumu açısından baktığımızda yirminci yüzyılın en önemli olayıdır. Altı asrı aşkın geçmişi olan bir imparatorluğun, on yıl gibi kısa bir sürede Balkan Savaşları ve 1. Dünya Savaşı sonucunda parçalanması ve sonrasında Kurtuluş Savaşı ile var olma gayretini zirveye taşımaya sonucunda elde kalan topraklar üzerinde yeni bir siyasi rejimle bir devlet kurulmuştur. 1923 yılı, bir toplumun modern dünyaya ayak uydurabilmesi amacıyla belirlenen bir hedef ve çizilen yol doğrultusunda attığı ilk adımın tarihidir. Yeni rejim, Osmanlı İmparatorluğu'nun yaklaşık iki yüzyıl süren Batılılaşma macerasının geldiği noktada alınmış en radikal karardır. Türk toplumu bu yeni düzenle birlikte dünyaya eklemlenme açısından yeni bir sayfaya açmıştır. Cumhuriyet, modern bir ideoloji olarak, toplumsal her alana sirayet ederek gerçekleştirilen bütün yeniliklerde kendisini yoğun bir biçimde hissettirmiştir. Genelde baskıcı bir tavırla, halk için halka rağmen anlayışıyla yeni bir toplum yaratılmaya çalışılmıştır. Siyaset, ekonomi, din, eğitim, sanat vb. her alanda, bu yeni bakış açısına uygun yenilikler uygulanmıştır.

Cumhuriyet ideolojisi, hem toplumsal tabanda hem de aydın kesiminde, taraftarı olduğu kadar eleştirenleri ve hatta düşmanları olan bir yapılanma hareketinin temelini oluşturmuştur. Sanat hakkındaki görüşlerini değerlendireceğimiz sosyologlar arasında da söz konusu ayırmadan bahsetmek mümkündür. Cumhuriyet taraftarı olan aydınlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun dünyaya adapte olamayışı ve beraberinde getirdiği sorunların çözümü için doğru yolda bulunduğu üzerine fikir beyan ederlerken; yeni rejime eleştiri ile yaklaşan aydınlar ise daha çok modernitenin ve Aydınlanma düşüncesinin tahakkümünden ve beraberinde getirdiği kapitalizmden hoşnut olmamışlardır.

Avrupa'da, özellikle Aydınlanma hareketinde, sanatın sahip olduğu rol kuşkusuz oldukça önemlidir. Skolâstik düşüncenin kırılmasında filozofların ve bilim insanlarının payı büyüktür, bununla birlikte onların muştuladığı geleceği somutlaştıran kişiler

sanatçılar olmuştur. Sanatçıların resim, heykel, müzik, edebiyat ve mimaride ortaya koymuş oldukları eserler modernitenin yapı taşlarıdır. Cumhuriyet'in temel hedefine ulaşma konusunda sanata biçilen rol buna benzerdir. Yalnız, Batı'da sınıfsal bir karaktere sahip olan sanat mevcut iktidarın siyasi ve dini odaklarını zayıflatarak Aydınlanma hareketinin gerçekleşmesinde etkili olmuştur. Türkiye'de ise mevcut siyaset kültüründe birçok yeniliğin tepeden tabana doğru yayılmasında olduğu gibi sanatın gelişmesi sürecinde de siyasi politikalar yön belirleyici bir konumda olmuştur. Hatta aydınların da desteklediği söz konusu yenilik çalışmaları planlı ve köktenci bir sanat siyaseti haline gelmiş ve anayasal bir koruma kazanmıştır (Yılmaz, 2014: 298). Meriç Hızal, Cumhuriyet döneminde devletin sanata bakışını anlatırken, Montesquieu'nün "sanatta devrim yapılmadıkça devrimler tam sayılmaz" (Hızal, 1983: 891) cümlesinin Atatürk'ün dilinden düşürmediğini söylemiştir. Siyasi iktidarın sanata karşı bu tutumu, farklı sanat dallarına iyi imkânlar sağlamıştır. Devrimin geniş kitlelere yayılması açısından görsel sanatların programlı bir biçimde kullanıldığından söz eden Necmi Sönmez, Cumhuriyet'in devlet merkezli sınıfsız bir toplumu meydana getirirken, kültür politikasının temelinde çağdaşlaşma yöneliminde olan milliyetçiliğin yer aldığını, bunu gerçekleştirebilmek için görsel sanatların etkileme gücünden özellikle yararlandığını ifade etmiştir. Bu arada iyi niyetle dahi olsa iktidarın, yaratıcı faaliyetler üzerinde oluşturduğu baskı mekanizmasının, sanattaki eleştiri, kara mizah ve sorgulama unsurlarının öne çıkmasını engelleyerek modern Türk sanatını tekdüze bir biçime soktuğunu sözlerine eklemiştir (Sönmez, 2009: 870).

Sanatın bireysel olduğu kadar toplumsal bir olgu olduğundan daha önce bahsedildi. Bir sanat eseri, sanatçının yalnız bir birey olarak hayal dünyasının bir ürünüdür. Sanatçının zihni temelinde toplumsal normlar, değerler, gelenekler ve kültür bulunmaktadır. Bu temel üzerinde sanatçı bir vizyon ortaya koyar. Mazi, hal ve istikbal arasında kurulacak bağı bir eserde somutlaştırmak sanatçının maharetidir. Önceleri nispeten toplumdan yalıtılmış, belirli bir alanda yetenekli bir birey olarak tanımlanabilen sanatçının toplumsal değişime devinim sağlayabileceğinin fark edilmesi ve bunun kullanılabilmesi düşüncesi Cumhuriyet döneminin söz konusu ilk dönemlerine rastlamaktadır. Sanat üzerine gerçekleştirilen tartışmalara ve bu tartışmaların taraflarına göz atınca sosyal bilimcilerin ve siyasilerin ağırlıkta olduğu

görülmektedir. Yalnızca bu durum dahi sanatın yavaş yavaş sosyolojinin ilgi alanına girdiğinin göstergesidir.

Söz konusu dönem, Türkiye'nin yalnızca iktidarının el değiştirdiği, siyasi rejiminin değiştiği, iktisadi yapılanmasının derin bir dönüşüm geçirdiği, coğrafi sınırlarının önemli miktarda küçüldüğü ve zihinsel olarak Batı düşüncesinin ve teknolojisinin örnek alındığı bir zaman aralığı değildir. Esasen iktidarın paylaşılması, rejimin gücünü kaybetmesi, savaşlar sonucu sınırların küçülmesi ve Batı'nın bir model olarak algılanmaya başlanması Cumhuriyet'in ilanından daha önce meydana gelmiştir. Yeni siyasi rejim geçici çözümlerin yerine kökten bir değişimi, kararlı ve planlı bir biçimde uygulamaya koymuştur. Batılı bir devlet ve ekonomi organizasyonu oluşturulurken kültürel ve sanatsal bakımdan donanımlı bir toplum yaratmak fikri dönemin ruhuna oldukça uygundu. Böylesi bir toplumsal dönüşümde kültür ve sanat siyasi ve iktisadi başarıları daha fazla parlatmaya yarayacak konumu muhafaza etmektedir. Edebiyat, müzik, mimari, resim, heykel ve tiyatro sanatçıların kendilerini dışavurumları perspektifinden ya da yalnızca halkın eğlencesi olma işlevi yönünden ele alınamayacak kadar değerli hususlardır. Edebiyatın toplumları etkileme kapasitesi, toplumsal yaşamın oluşturulamayan laboratuvar ortamını sağlayan ve içten bakışa imkân tanıyan romanın samimiyeti, sembolik yapısı ve felsefi karakterinin yanı sıra şiirin kitleleri heyecana sevk eden gücü, müziğin en eski dini ritüellerden bu yana saflığını koruduğu coşkunu, mimarinin yaşamsal işlevini muhafaza ederken bir dünya görüşünü ve kültürel zenginliği ihtiva etmesi, heykelin antik dönemden bu yana insanoğlunun iç dünyasını açmasına ve dış âleme ilişkin olarak varlığını anlamlandırmaya hizmet etmesi, resmin insanlık tarihini somutlaştırma işlevi görmesi ve görsel düşünme kabiliyeti sağlayarak insanın zihinsel bir devrim gerçekleştirmesini sağlaması, tiyatrunun insanın toplumsal yaşamı sorgulamasını ve hayatı yeniden üreterek zamana tahakküm kurmasını mümkün kılması, sanatın hiçbir biçimde göz ardı edilmemesi gereken sosyolojik bir olgu olduğu gerçeğini kanıtlar nitelikteki örneklerdir.

Sanat birçok sosyal değişkenle birlikte ele alınması gereken bir olgudur. Sanatın icrası, etkisi, türü ve şartları düşünüldüğünde coğrafya, din, iktisat, siyaset ve kültür gibi unsurlar sanatla ayrı ayrı ilişkilendirilerek çözümlenmelidir. Gökalp, sanatın birçok dalına değinmiş bir sosyologdur. Ancak o çalışmalarında, daha çok sanatın toplumsal işlevlerini göz önünde bulundurmuş, sanata belirli bir sorumluluk yüklemiş ve bu

çerçeve, Cumhuriyet ideolojisini geliştirmek ve yaymak maksadıyla, sanatın hangi kökene dayanması, hangi değerlere sahip olması ve hangi yöntemlerle icra edilmesi gerektiğine dair yazılar kaleme almıştır. Cumhuriyet dönemi Gökâl'ın fikirlerinin siyaset eliyle teoriden fiile geçtiği bir dönemdir. Bu dönemde sanat üzerine yapılan tartışmalar Gökâl'ın fikirlerinin üzerine çıkmış, hem çeşitlilik hem de derinlik kazanmıştır. Osmanlı döneminden bu yana en yaygın ve gelişmiş sanat dalı olan edebiyat üzerine yürütölen fikirler bu dönemde oldukça popülerdir. Hilmi Ziya Ülken, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu ve Cahit Tanyol edebiyat sosyolojisi ile ilgilenmiş isimlerdir. Türkiye'de edebiyat sosyolojisi çalışmaları üzerine eğilen Köksal Alver, toplumsal değişimde ve dönüşümde romanın etkili bir edebi unsur olduğunu belirten Gökâl'ın, roman türünün kökeni, özellikleri ve dönüşümleri hakkında tartışma yürütüp katkı sağlayan Ülken'in, bir edebiyat sosyolojisi denemesi olarak kaleme aldığı *Bayburtlu Zihni* kitabıyla Fındıkoğlu'nun, Yahya Kemal hakkında yazdığı eser ve edebiyat hakkındaki diğer yazılarıyla Cahit Tanyol'un (Alver, 2015: 349-350) Türkiye'de edebiyat sosyolojisi alanına önemli katkıları olduğunu belirtmiştir.

Edebiyatın dışında müzik ve sahne sanatları alanında Kösemihal'in ve Tanyol'un yazıları bulunmaktadır. Sahne sanatları konusunda özellikle tiyatro alanına özel olarak eğilmiş olan Baltacıoğlu'nun bu alanla ilgili yazılarının yanı sıra kitabı da bulunmaktadır. Ayrıca Baltacıoğlu heykel, mimari, resim, yazı ve tezyinat gibi sanat dalları üzerine eserleri bulunan, sanat açısından dönemin etkili ve önemli isimlerinden birisidir.

Bu dönemde Ziya Gökâl'ın ne denli önemli bir isim olduğu bir önceki bölümde ifade edilmiştir. Yeni rejiminin Gökâl'ten sonra en önemli savunucularından olan ve ömrü yettiği kadar bu yönde çalışmalar yapmış olan diğer isim İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'dur. Gökâl'ın vefatından sonra cumhuriyetin ideoloğu bayrağının Baltacıoğlu'na geçtiğini söylemek mümkündür. Baltacıoğlu, tevarüs ettiği üzere sanatı bütüncöl bir yaklaşımla ele almış, görsel sanatların neredeyse tamamına ilişkin hem nicelik olarak önemli miktarda hem de niteliksel bakımdan oldukça değerli yazılar kaleme almıştır. Tiyatro başta olmak üzere heykel, mimari, resim, yazı ve tezyinat sanatları hakkında ortaya koymuş olduğu eserler ufuk açıcı niteliktedir.

Dönemin önemli bir diğer ismi ise Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'dur. Fındıkoğlu, estetik felsefesi ve sanatın tarihsel ve toplumsal yönünü irdelediği *Bediiyat* adlı mühim

eserinin yanı sıra alanın en erken örneklerinden birisi olarak *Bayburtlu Zihni* ile edebiyat sosyolojisine önemli bir giriş yapmış, Erzurum Şairleri ile yerel ve yerli edebiyat tarihine katkıda bulunmuştur.

Köseihal, klasik Batı müziği üzerine hem müzisyen bakış açısıyla hem de sosyolojik bir perspektifle yaklaşan yazılar yazmış bir sosyologdur. Bunun yanında tiyatronun psiko-drama ve sosyo-drama türleriyle bağlantılı bir kullanımı hakkında yapılan tartışmalara katkıda bulunmuş, bu sanat dalının bir tedavi yöntemi olarak kullanılabileceği görüşünü savunmuştur.

Sanat hakkında ağırlıklı olarak edebiyat ve estetik üzerine yazılar kaleme alan Ülken, döneminin en önemli düşün insanlarından ve akademisyenlerinden birisidir. *Resim ve Cemiyet* adlı eseriyle resim sanatına sosyolojik bir perspektif sunan Ülken, *İslam Sanatı*'nda İslam coğrafyası ile Türk kültürünün buluşmasını tarihsel ve toplumsal yönden izah etmiştir.

Son olarak Tanyol, roman ve yazarlar üzerine değerlendirmeleri bulunan *Edebiyat Yazıları* adlı kitabının yanı sıra yakından da tanıdığı Yahya Kemal'i hem yazar karakteri hem de romancılığı çerçevesinde tahlil etmiş, ayrıca müzik ve tiyatro dallarına ilişkin fikrini beyan ettiği makaleler ortaya koymuştur.

Niyazi Berkes, Erol Güngör ve Tahir Çağatay bu dönemde çalışmalarında nadiren de olsa edebiyata yer vermiş isimlerdir. Nicelik bakımından genel olarak sanata veya muhtelif sanat dallarına dair daha fazla eseri olan isimleri ele aldığımız 1923 – 1980 arası dönemde bu isimleri çalışmamızın dışında bırakmayı tercih ettik.

2.1. İSMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978) Türk sosyolojisinin önde gelen isimlerinden birisidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ve Cumhuriyet Türkiye'sinin kuruluş ve gelişme safhalarında birden fazla alanda ciddi eserlere imza atmış yetkin bir düşünürdür. O, Türk sosyoloji geleneği içinde önemli bir aşamadır.

Baltacıoğlu, Türk toplumunun ana meseleleri üzerine kafa yormuş bir isimdir. Baltacıoğlu, Türk aydınları içerisinde farklı bir yere sahiptir. Kaçmazoğlu, sosyal değişimin manasını kavramış ve ülkesinin yönünü kesin olarak belirlemek isteyen bir isim olarak tanımladığı Baltacıoğlu'nun, Türkiye'deki aydın kesiminde sıkça rastlanan

ve toplumu hakir gören ortalama entelektüel tipinden farklı olarak gerçek bir aydın olduğunu vurgulamıştır (Kaçmazoğlu, 2001: 211).

Baltacıoğlu, tek bir alanda uzmanlaşmış bir şahsiyet değildir. Yazım mesaisini, toplumsal manada kusurlu ya da eksik gördüğü birbirinden farklı alanlarda eserler ortaya koymuş bir sosyologdur. Sanat sosyolojisini kapsayan şu eserleri yazmıştır. *Sanat ve Metafizik (1923)*, *Resim ve Terbiye (1931)*, *Sanat (1934)*, *Tiyatro (1941)*, *Türk'e Doğru (1942)*, *Batiya Doğru (1945)*, *Türklerde Yazı Sanatı (1958)*, *Türk Plastik Sanatları (1971)*.

Yaşantısı süresince çok yönlü bir aydın olarak öne çıkan Baltacıoğlu, hat sanatıyla ilgilenmiş, yazarlık yapmış, öğretmen, öğretim elemanı, dekan ve rektör olarak eğitimci karakterinin yalnızca teoride kalmadığını göstermiştir. Batı medeniyeti ile bütünleşmeye değer verirken milli kimliğin korunması gerektiğine de sık sık vurgu yapan Baltacıoğlu bir dönem siyasete atılarak milletvekilliği de yapmıştır (Karagöz, 2009: 95).

Baltacıoğlu, kültürü sosyal ve siyasi boyutundan arındırarak sezgiyle duyulabilen ve Jung'cu tabirle kolektif bilinçaltına yerleşmiş soyut ve mistik bir boyuta taşıma çabasını gütmüştür. O, geleneğin kamunun özüne bir kere yerleştikten sonra toplum değiştikçe birbirini takip eden, sosyal tipten sosyal tipe değişmeyen çok eski, kolektif kalıtlar olduğunu ifade etmiştir. Onun böylesi kalıtlar için verdiği örnekler ise, efsaneler, masallar, dilin cinsliliği, dilin ekleri, sentaks, melodiler, bezeme motifleri, mimik, komik ve halk felsefesidir. Bununla birlikte, bir milliyeti tayin etmek ve kesinliğinden bilimsel yönden de emin olmak için söz konusu kalıtların incelenmesi yeterli olacaktır (Karaboğa, 2012: 17).

Baltacıoğlu, felsefe, bilim ve sanatı “hakikat” kavramı etrafında toplamaya çalışmıştır. Çünkü ona göre, bu üç insan tecrübesi ve başarısı kendi konularına, kendi yöntemleriyle yaklaşarak hakikat alanını aydınlatırlar. Dolayısıyla Baltacıoğlu, bütün bir gerçekliğin tek bir tecrübe çeşidiyle veya bilgi türüyle tüketilemez ve ifade edilemez olduğunu savunmuştur (Bayraktar, 2008: 406). Dolayısıyla Baltacıoğlu, felsefe ve bilimi, konu ve yöntemleri açısından değerlendirmiştir. O, bilimin melekesinin akıl, yönteminin tahlil olduğunu; felsefenin ise melekesinin sezgi, yönteminin sentez olduğunu bildirmiştir. Baltacıoğlu, bilimin konusu olan madde ile sanatın ve felsefenin konusu olan manayı ayrı gerçeklikler olarak ele almıştır. Felsefeyi bu tarz ele alışı,

onun, Türk düşüncesinde Mustafa Şekip Tunç ve Mehmet Emin Erişirgil ile birlikte Bergsonculuk akımının savunucusu olarak değerlendirilmesine yol açmıştır (Bayraktar, 2008: 408-409).

Baltacıoğlu'nun bilim ve felsefe anlayışı birbirinden farklı iki dünya görüşünün ürünüdür. Buradaki ayrımın temel sebebi, onun aynı anda hem Durkheim'dan hem de Bergson'dan etkilenmiş olmasında yatmaktadır. Levent Bayraktar, Baltacıoğlu'nun felsefe ve bilimle ilgili yapmış olduğu ayrımın aslında birbirini tamamlayan parçalar olduğundan bahsetmiştir. Onun, bilimi, hakikatin gözleme ve ölçümlere dayanan kısmını aydınlatan, felsefeyi ise hakikatin yalnızca sezgi yoluyla kavranabilen kısımlarını keşfetmeye yarayan birer araç olarak gördüğünü dile getirmiştir. Bu noktada onun, bilimin analizci yönüne karşılık felsefenin ve sanatın benzer bir şekilde bütüne yöneldiği; sesler, çizgiler ve renklere teşekkül sanatın, tıpkı fikirlerin, muhakemelerin ve hayallerin birleşiminden oluşan felsefeyle arasında benzerlik olduğuna dair düşüncesini eklemiştir. Baltacıoğlu'na göre, bu parçalarının anlamlı bir biçimde birleşmesi ile sanatta manan, felsefede ise mana ve mutlak fikirlerin oluşmaktadır. Tek bir farkla ki, sanatta ifade edilen mana estetik bir değerdir ve sınırı hayaldir. Felsefe eseri ise fikrî bir değeri ifade ederken en mücerret kavramlara ulaşabilmektedir (Bayraktar, 2008: 408).

Baltacıoğlu'nun çalışmalarında öne çıkan konuların başında sanat gelir. Baltacıoğlu, sanat olgusunu detaylı bir biçimde tahlil etmiş bir sosyoloğumuzdur. Onun sanata verdiği önem toplum için arz ettiği görevle ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte yaşanabilecek dini ve kültürel boşluğu yalnızca sanatın doldurabileceği inancındadır (Baltacıoğlu, 1934: 33). Hatta bunun da ötesinde sanatın yoksunluğunda toplumun bir tür bunalım yaşayacağını ifade etmiştir. Çünkü bilime, ekonomiye ve ahlaka verdiği kıymette değerlendirdiği sanatın toplumsal yaşamın temel unsurlarından birisi olduğunu düşünmektedir. İnsanlığın dili ve vicdanı olarak gördüğü sanatın, insanlığın iyiye doğru değişmesini ve ilerlemesini sağladığını savunmuştur (Dikici ve Tezci, 2002: 239). Baltacıoğlu, sanatı diğer sosyal olgular gibi tahlil etmeye özen göstermiş, onu toplumsal açıdan değerlendirmiştir. Sanatın hem birey hem de toplumsal açıdan ortaya çıkışını incelemiştir. Baltacıoğlu, sanat eserini ortaya çıkaran duyguların metafizik, ahlak ve din duyguları gibi yüksek duygular olduğunu belirtmiştir. Ona göre, duyguların kaynağı insanın organizması,

biyolojisi değil, vicdanıdır. Bu vicdanı verenin de toplumun kendisi olduğunu dile getirmiştir. Kişiliğin gelişimi ile sanat kişiliğini bir bütün olarak görmüştür. Baltacıoğlu, kişiliği biyolojik bir oluş değil, kolektif bir oluş olarak değerlendirmiş, bununla birlikte sosyal çevrenin eseri olduğunu belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 36). Baltacıoğlu, sanatı ele alırken ona bilim kadar değer vermiş ancak ontolojik olarak bilimden ayrı tutmuştur. Bu bakımdan Hegel’le paralel düşündüğü söylenebilir. Sanatı bilimin alanından ayırmak suretiyle, insan ruhuyla bağlantılı olarak kabul etmiştir. O, insanın bilinçaltında yatan uyaranların sanatçıda ilham olarak belirmediği, dolayısıyla sanatın psikolojiyle bağlanabileceği saptamasında bulunmuştur (Dikici ve Tezci, 2002: 242). Zira Baltacıoğlu’na göre, sanatçı, bilinçaltında yatan değerleri canlandıran, somutlaştırarak sanat eserine dönüştüren kişidir (Baltacıoğlu, 1971: 36). Baltacıoğlu, sanatın temelindeki öznenin psikolojik yönlerini değerlendirmenin önemini vurgulamış ve onu ayrı bir biçimde incelemiştir. Baltacıoğlu, insan kişiliği denilen canlı gerçeğin, ayrı tabiatta iki ruh gerçeğinin birleşmesinden meydana geldiğini ifade etmiştir. Biri tek insanın biyolojisiyle ilgili olan biyo-psikolojisedir. İkincisi ise bu yapının üzerine toplum kuvvetlerinin, toplum kurumlarının baskısı ile kurulan bir ruh gerçeği, insanın sosyo-psikolojisedir. Ona göre bu kişiliğin bir de şuuraltında kalan parçası bulunmaktadır. İnsan kişiliğinin göze görünen parçasının da bu gizli temelin, bu bilgi kökünün bir sonucu olduğunu ifade etmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 39). Baltacıoğlu, her alanda olduğu gibi sanat alanında da milli değerlere öncelik verilmesi ve bu değerlerin temele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Ancak bu kısıtlayıcı bir anlayış değildir, bilakis onun aklındaki millilik, sanat eserindeki unsurların başka bir toplum veya kültürde kullanılmamış olması ile değil, aynı unsurlarla yeni bir eser ortaya çıkarması ile mümkün olmaktadır (Dikici ve Tezci, 2002: 240).

Baltacıoğlu’na göre, sanatın mevzuu hakikattir, ancak bu batınî bir hakikattir. Batını âlem, yani ruhtur. O, sanatın bu âlemin, bu ruhun manalarını, kıymetlerini, dönüşümlerini ve hürriyetlerini öğrettiğini ifade etmiştir (Baltacıoğlu, 1934: 13-15). Fakat ona göre, sanatın hakikati sadece somut gerçekler ve toplumsal realite değildir. O, sanatın toplum için olanı ve olması gerekeni tasvir ettiğini dile getirmiştir. Ona göre, gerçeklik, sanatın zorunlu şartı değildir. Gerçekleşme imkânı dahi olmayan düşler âlemini de inşa eden sanattır (Baltacıoğlu, 1934: 132).

Baltacıoğlu, her toplumun, tıpkı ahlak kaideleri ve dini tasavvurları olduğu gibi, kendine özgü bir sanatı olduğunu belirtmiştir. Ona göre, sanatın konusu olan batını âlem ve onun hisleri, heyecanları, ihtirasları topluma göre çeşitlilik gösterir. Sanat, bu kuvvetleri ifade etmeyi, oluşturmayı ve onların âleme yayılmasını sağlamayı görev edinmiştir. Dolayısıyla Baltacıoğlu, sanatın da toplumla birlikte değişmesini zorunlu görmüştür (Baltacıoğlu, 1934: 20). Buna karşın Baltacıoğlu, sürekli üzerinde durduğu gelenekçiliğin de yanlış anlaşıldığını düşünmüştür. Sanatta Türk'e yönelmek onun gelenekçilik anlayışını tam anlamıyla yansıtmamaktadır. Ufuk Özcan'ın da bahsettiği üzere (Özcan, 2013: 161) Baltacıoğlu, geleneksel sanatları eski halinde olduğu gibi korumayı ve yaşatmayı değil, onları modernleştirmeyi amaç edinmiştir. Zira Baltacıoğlu, diğer toplumlara karşı kapalı bir kültürden ve sanat fikrinden bahsetmemiştir. Hiçbir sanat dalının diğer sanatlardan aldıkları nedeniyle suçlanamayacağını, bilakis bunun olumlu bir durum olduğunu söylemiştir. Başka medeniyetlerin sanatlarından yapılan alıntıların, milli olan sanatın bağımsız ve orijinal karakterine gölge düşürmediğini, bir sanatı aslı bir sanat yapanın, geçmişine ait olan unsurlarla başka sanatlardan aldığı unsurları anlamlı bir düzende buluşturması olduğunu vurgulamıştır (Baltacıoğlu, 1934: 60). Baltacıoğlu, bu düşüncesiyle, Türk sanatının orijinal olup olmadığı tartışmasına da açıklık getirmiştir. Zira Fransız sosyolog ve antropolog Gustave Le Bon, Türk sanatının özgün olmayıp, Arap, İran ve Bizans sanatlarının toplamı olduğunu iddia etmiştir. Baltacıoğlu ise, bahsettiği sentez ortaya çıkarabilme gücüne dayanarak Türk sanatının, tarihin gördüğu en müstesna sanatlardan biri olduğunu iddia etmiştir. Ona göre, Türk sanatı, kubbelerinde, kemerlerinde, çinilerinde ve yazılarında başka bir yerden ilham almış olduğu parçalara rağmen, genel görünüş itibarıyla bakir ve müstesna varlığa sahiptir. O, Türk sanatına has olan Türklük niteliğinin ve karakterinin Arap, İran ya da Bizans sanatında var olmadığını dile getirmiştir (Baltacıoğlu, 1934: 59-60).

Baltacıoğlu, sanatı bir kurum olarak ele almış ve onu kendine has yönleriyle tahlil etmeye çalışmıştır. Baltacıoğlu'na göre sanat, sosyal bir kurum ve sosyal hayatın bir kısmı, bir tecellisidir. Sanatın, diğer sosyal kurumlardan farklı olarak kendine özgü görevleri vardır. Bunlar; insana bireysel ve sosyal bütün alışkanlıklarının kökü olan içsel hayatı ve estetiği idrak ettirmek; bu içsel hayatın niteliklerini ve değerlerini dışa yaymak ve böylece toplumun ve ruhun eşya/madde üzerindeki hâkimiyetini sağlamak;

ortak hayatları ve ortak değerleri olan insanlar arasında duygu dayanışmasını gerçekleştirmektedir (Baltacıoğlu, 1934: 19-22).

Baltacıoğlu, sanatkârın görevlerini de bu çerçevede değerlendirmiştir. Ona göre, sanatkârın rolü, ahlakî bir roldür. Zira sosyal birliğe hizmet eder. O, sanatkârın, çevresindeki dağınık ışıkları kendi içinde toplayarak etrafa, daha sıcak ve parlak olarak yansıttığını vurgulamıştır. Bu nedenle halk, sanatkârda kendisini bulur. Baltacıoğlu, sanatı bir nevi düşünüş, duyuş ve yaşayış birliği olarak tasvir etmiştir (Baltacıoğlu, 1934: 45). Baltacıoğlu, sanatçının toplum meseleleri hakkında kafa yoran, aydın bir karaktere sahip olması gerektiğini belirtmiştir. Ressam Nazmi Ziya Güran'dan alıntılan Baltacıoğlu, toplumsal olana dair herhangi bir fikre sahip olmayan insanların ne ressam ne de nakkaş olabileceğini, dolayısıyla ressamların da esasen birer düşünür olduklarını söylemiştir (Baltacıoğlu, 1934: 34).

Baltacıoğlu, sanatta öz ve hakikatin tecelli etmesi için topluma dönük olmayı en mühim şart olarak görmüştür. Zira gerçek bir sanatın toplumsal olmamasının mümkün olmadığını, bir kişinin elinden çıksa dahi köklerinin toplumsal olduğunu belirtmiştir. Ona göre, sanat eserini ortaya çıkaran ve onu anlayan olmadığı takdirde sanat da olmaz (Baltacıoğlu, 1934: 45-46). Baltacıoğlu'nda sanatçı kişilikte bulunması gereken temel nitelik de bu anlayış çerçevesinde mümkün olmuştur. Baltacıoğlu, sanatçının, içinde yaşadığı çağı ve ortamı yoğun bir biçimde hazmetmedikçe duygularını dışa vuramayacağını, yaratıcı olan sanatçının, kendisinin de bizzat toplum ve zaman tarafından yaratıldığını söylemiştir (Baltacıoğlu, 1934: 46). Buna karşın, güzelliğin dışarıdan toplum tarafından verilemeyeceğini, sanatçının o güzelliği içinde bulan kişi olduğu görüşünü savunan Baltacıoğlu, son tahlilde sanatçının da bir sınırı olduğunu, toplumsal estetik anlayışını oluşturanın o olamayacağını kabul etmek gerektiğini dile getirmiştir (Baltacıoğlu, 1934: 25).

Baltacıoğlu, sanatçı ile toplum arasındaki sınırı ince çizgilerle belirlemiştir. Zira halka gitmenin daima yanlış anlaşılmaya müsait olduğunu dile getirmiştir. Halka yönelmek günümüz tabiriyle ucuz bir popülizme yol açabilir. O, sanatçının yönünün halk değil, samimiyetle yöneleceği benliği olması gerektiği fikrindedir (Baltacıoğlu, 1934: 133). Ancak bu, toplumdan kopma ile toplumla bir olmanın eşiğidir. Sanatçının anlaşılması önemlidir. Baltacıoğlu, sanatçının toplumda ortaya çıkardığı eserin anlaşılabilirliği ölçüsünde değerli olduğu fikrini savunmuştur. Sanatçı, alıcıda olan şeyi

dışarı çıkarır. Verdiği bir örnekten hareketle, tutkuyla uzaktan yakından alakası olmayan, rüyaları bile tekdüze olan birisinin gerçek bir sanat eserinin güzelliğini kavrayamayacağını belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1934: 26). Baltacıoğlu'na göre toplumdaki estetik anlayışının bunun gibi şaşkınlık ve kargaşalık dönemleri bulunmaktadır. Fakat o, bu durumu gelecekteki berrak anlayış için hayırlı olarak görmüştür.

Baltacıoğlu, toplumdan beslenen, topluma yön veren bir sanat, yani milli bir sanat anlayışından bahsetmiştir. Onun milli sanat anlayışı, kullanılan motifler, ifade tarzı ya da teknikle beraber salt bir millete ait olmak zorunluluğu taşımamaktadır. Teknik bakımdan farklı kültürlerden her daim iktibas yapılabilir. Yeter ki o sanatı millete özgü kılacak orijinal ruha ve yaratıcı kuvvete sahip olsun (Özcan, 2013: 173).

Baltacıoğlu, tarif ettiği bu sanat anlayışının hangi sanat dallarında nasıl gerçekleşmesi gerektiğine dair incelemelerde bulunmuştur. Buna göre, tiyatro, mimari, heykel, resim, tezyinat (süsleme) ve yazı sanatlarına ilişkin değerlendirmelerinde hem söz konusu dalları tahlil etmiş hem de olması gerekeni ortaya koymaya çalışmıştır. O, ele aldığı sanat dallarını genel anlamda “plastik sanatlar” olarak nitelendirmiştir. Baltacıoğlu, plastik sanatlar açısından, doğayı olduğu gibi ele almak olan tabiatçılık ya da gerçekçilik, doğadaki birtakım unsurları sembolleştirmek olan idealizm ya da romantizm, doğadaki biçimi kanunlarını benimseyerek doğada var olmayanları da var edebilmek olan gerçeküstücülük olmak üzere üç ilkeyi temel almıştır (Baltacıoğlu, 1971: 82).

2.1.1. Tiyatro Sanatına Yaklaşımı

Baltacıoğlu'nun sanat alanında üzerine odaklandığı konular arasında tiyatro önemli bir yer tutar. Baltacıoğlu, günümüzde yadırganabilecek bir tutum olarak tiyatroyu plastik sanatlar çerçevesinde incelemiştir. O, tiyatronun bir edebiyat sanatı olduğu fikrini reddetmiştir. Burada tiyatronun bir türü olan pandomimden yola çıkmıştır. Pantomimin yalnızca jest, mimik ve pozdan meydana geldiğini belirtmiştir. Dolayısıyla dilin tiyatrodaki ikinci planda olduğunu iddia etmiştir. Ona göre, tiyatrodaki mimiğin, şeklin, plastiğin rolü temeldir (Baltacıoğlu, 1971: 122). Baltacıoğlu, bu mantıksal akıl yürütme ile tiyatroyu plastik sanatlar içerisine dâhil etmiştir. En önemli kültür ve devrim okulu olarak kabul ettiği tiyatroya çok önem vermiştir. Tiyatroyu

önemli kılanın vodvil ve komedi gibi eğlence amaçlı oynanan oyunlar değil dram ve tragedyadır. Çünkü ilki fizyolojik bir etki bırakırken diğerleri psikolojik bir etkiye neden olmaktadır. Ona göre, dram insanı bireysel mevzular hakkında düşünmeye, tragedyaya ise toplumsal konulara ilişkin düşünmeye sevk etmektedir (Ongurlar, 1985: 42). Baltacıoğlu, tiyatronun yalnız milli şahsiyetin değil, bütün insanın, insanda bütünün mabedi olduğunu ifade etmiştir. Resim, musiki, mimari ve edebiyat bu insanlığın yalnız parçalarıdır. O, asıl bütünlüğün hayatın kendisinde olduğunu belirtmiştir. Gerçeğin bütünlüğünü taklit eden tek sanatınsa tiyatro olduğu görüşünü savunmuştur (Kaçmazoğlu, 2002: 241)

Baltacıoğlu'nun, Türk kültüründe tiyatronun, daha doğrusu temsil sanatının geçmişine yönelik ilgisi had safhadadır. Onun yeni rejimi desteklemek maksadıyla tiyatroyu canlandırmak istediğini de söyleyebiliriz. Toplumumuzda tiyatronun eğlence kültürüyle birlikte anıldığından şikâyetçi olan Baltacıoğlu, onu hak ettiği saygın konuma getirme taraftarıdır. Bağımsızlık, özgürlük ve medeniyet gibi bir kültürel değer olarak nitelediği tiyatronun, güzel sanatlardan aşağı görülemeyeceğini, hatta bilim ve ahlakın dahi ondan yüce olmadığı kanısındadır. Çünkü ona göre, bir tiyatro oyununun felsefesi vardır ve yaşamdan alınmış bir parçadır. Dolayısıyla ağdalı bir dilin hâkim olduğu oyunlar yerine halkın dilinin kullanıldığı oyunlar sahnelenmelidir. Baltacıoğlu, Türk tiyatroculuğunda tahayyül ettiği yeniliğin ancak tiyatronun devletleştirilmesi ile mümkün olacağını savunmuştur (Baltacıoğlu, 2006: 121-122). Tiyatronun devletleştirilmesi bütün sorunları çözmeyecektir. Nitekim Baltacıoğlu da tiyatro binasının, dekorunun ya da aktörün olmasının yetmeyeceğinin farkındadır. Öncelikle tiyatro kültürü gerekmektedir. Baltacıoğlu, hayata dair bir anlayışımız olmasına rağmen bunu tiyatro anlayışımıza yansıtamayışımızdan, tiyatromuzda sürekli ölmüş değerlerin eleştirildiğinden ve güncelliğin yakalanamadığından dem vurmıştır (Baltacıoğlu, 2006: 128). Bir tiyatro kültürüne sahip olmak anahtar bir konudur. Onun tiyatromuz üzerine eleştirileri bu bağlamda sertleşmektedir. Yüzyıllardır tiyatronun ne olduğunu bir türlü öğrenemediğimizden yakınan Baltacıoğlu, tiyatroyu var eden yaratıcı unsuru çıkarmaya değil de ön planda olan gösterişli kısımlarına yöneldiğimizi belirtmiştir. Batı tiyatrosundaki yaratıcı sözünü kavrayamadığımızı, dolayısıyla tarihimizde yer alan ve biçim yerine içeriğe önem veren karagözcüler, meddahlar, köy sohbet oyuncularını ve tulûatçılar gibi orijinal yaratıcı dehaların değerini bilemediğimizi dile getirmiştir

(Baltacıoğlu, 1971: 123). Baltacıoğlu'nun tiyatro bağlamında ortaya atmış olduğu görüşleri, söz konusu eleştirileri çerçevesinde, "öz" kavramı etrafında şekillenmiştir. Burada bahsedilen öz, onun milli olana yapmış olduğu bir vurgu değildir. Tabi ki diğer sanatlarda olduğu gibi tiyatro söz konusu olduğunda da milli ve toplumsal olana yönelik fikirleri bulunmaktadır. Fakat burada kullanmış olduğu öz kavramı, tiyatronun ontolojisine yönelik bir eleştiriyi ve yeni bir yapıyı ihtiva etmektedir. Baltacıoğlu, *Tiyatro* adlı eserine "öz" kavramının zihinlerde meydana getirdiği soruyu cevaplandırarak başlamıştır: Öz olanlar nelerdir; öz olmayanlar nelerdir? Öncelikle tiyatro ile birlikte var olan elemanları ele almış ve bunları çıkardığında tiyatronun bir şey kaybedip kaybetmediğini sorgulamıştır. Bu sorgulamada ilk olarak, teknik anlamda sahnenin tiyatro sanatıyla doğrudan ilgisi olmadığını dile getirmiştir. Akabinde perdenin, dekorun, makyajın, kostümün, yazarın, yönetmenin ve suflörün tiyatronun öz elemanı olmadığı kanaatine varmıştır (Baltacıoğlu, 1941: 7-14). Baltacıoğlu, burada söz konusu elemanları tek tek incelemiş ve gereklilikleri üzerine eleştiri getirmiştir. Bunu yapmasının sebebi, tiyatro sanatının çekirdeğine varmaktır. Ona göre, kısa ve net tanımıyla tiyatro, bir oyun yazarı tarafından, yaşamdan alınan bir parçanın, belirli bir gösterim süresinde canlandırılmasıdır. Daha önceleri aktörü tiyatronun mutlak ilkesi olarak gören Baltacıoğlu, sonrasında 'gösterim süresi'ni tiyatronun temel ilkesi olarak kabul etmiştir (Baltacıoğlu, 2006: 146). Tiyatro anlayışının temel ilkesi olarak görmese de aktörü tiyatronun öz parçalarından birisi olarak saymaktadır. Nitekim tiyatronun edebi, bilimsel veya dış görünüşe ilişkin süslemeci unsurlarını tali olarak görmektedir. Onlar çıktıktan sonra geriye tiyatronun öz elemanı aktör kalmaktadır (Baltacıoğlu, 1941: 16). Geçmişte yazmış olduğu yazılarda aktöre verdiği değer üst seviyede olan Baltacıoğlu, yazar ile aksiyon sahibinin arasındaki çizgiyi, aktörün lehine bir perspektiften değerlendirmiştir. Aktörün, kendisine atfedilen birçok kahramanı ruhunda taşıdığını, herhangi bir kimseyi taklit etmediğini, bizzat kendi duygularını yansıttığını, hatta ortaya koymuş olduğu karakterin yazara değil kendisine münhasır olduğunu iddia etmiştir (Baltacıoğlu, 1934: 145).

Tiyatronun temel kanununu ne görsel ne de edebi olduğunu belirten Baltacıoğlu, tiyatro oyunun, aksiyonun doğasına tabi olduğunu bildirmiştir. Bunun ötesinde, tamamen aktör merkezli bir anlayış geliştiren Baltacıoğlu, tiyatroda aktörün dışında hiçbir elemanın özgül bir değeri olmadığını, sahne, dekor, makyaj ve hatta yönetmen

gibi unsurların değerlerinin aktöre nispeten ölçüldüğünü, tiyatronun, bu diğer elemanların aktörün dehası etrafında toplanması ile meydana gelen bir aksiyon sanatı olduğunu söylemiştir (Baltacıoğlu, 1941: 48).

Baltacıoğlu, söz konusu prensiplerini oluştururken özgün bir tiyatro meydana getirmek maksadıyla Türk toplumunun geçmişindeki bazı kaynaklardan faydalanmıştır. Bu kaynaklar, çocuk oyunları, hayat sahneleri, hitabet, halk tiyatroları, karagöz, ortaoyunu, tuluat tiyatroları, namaz ayini, Mevlevi ayini, Dalcroz'un artistik sistemi ve bir kürek çekme deneyimidir (Baltacıoğlu, 1941: 18-29).

Bunların arasında Baltacıoğlu'nun en çok üzerinde durduğu kaynaklar "karagöz", "ortaoyunu" ve "tuluat"tır. Karagözde oynatıcı oyunun öz elemanıdır. Sahnesi, yazarı, yönetmeni ve suflörü olmayan ortaoyununda da yaratıcı aktör öz elemanıdır. Baltacıoğlu'nun esas önem verdiği tür tuluattır. O, tuluatı eski halk tiyatrosunun, Avrupalı natüralist tiyatro tekniğine uygun bir biçimde icra edilmiş hali olarak kabul temtektedir. Sahne, perde, dekor gibi elemanlar tuluatın öz elemanları değildir. Baltacıoğlu, tuluata halkın yoğun ilgi göstermesinin nedenini onun öz tiyatro olması gerçeğiyle açıklamıştır (Baltacıoğlu, 1941: 23-26). Baltacıoğlu, özellikle "Karagöz" oyunlarının "bir kültür vasıtası, bir uyandırma, öğretme, kalkındırma vasıtası" olarak görülmesi gerektiğini dile getirmiştir (Güven, 2008: 81).

Baltacıoğlu, tiyatronun esas kuvvetini aktörün merkezde olduğu bir sadelikten aldığı görüşündedir. Avrupa'nın sahne sanatlarındaki kurallarını almak ona göre yanlıştır. Çünkü kendi tarihimizden temel oluşturulabilecek birçok örnek bulunduğu işaret etmiştir. Tiyatronun, kendi kültürümüzle birlikte toplumun içinden çıkan bir yapıya ve anlayışa kavuşacağını ileri sürmüştür. Onun amacı toplumu geliştirecek bir sanat dalı olan tiyatroya reform getirmektir. Çünkü Baltacıoğlu, tiyatroyu yalnızca bir edep okulu olarak görmemekte, milli gelişmenin olmazsa olmaz şartı olarak kabul etmektedir (Baltacıoğlu, 1934: 34). Baltacıoğlu'nun öz tiyatrosu, milli kültür ve geleneğe dayanan ve onu yücelten bağlı bir tiyatro anlayışıdır. Baltacıoğlu, hitabetin önemli bir yeri olan tiyatronun, insanların yalnızca duygu ve düşüncelerine değil onların bilinçaltına da etki ettiğini, bu manada milliyetçilik duygusunun bilinç üstüne çıkması adına önemli bir rol oynadığını ifade etmiştir (Karaboğa, 2012: 19).

2.1.2. Heykel Sanatına Yaklaşımı

Baltacıoğlu, sanat sınıflandırması söz konusu olduğunda genel anlayışın dışında hareket ederek tiyatroyu plastik sanatların içinde ele almış, onun dışında kalan sanat dalları için “şekil sanatları” tabirini kullanmıştır. Onun üzerine fikirler öne sürdüğü sanat dallarından biri de, heykeldir. Hatta ona göre, heykel, şekil sanatları içerisinde en somut olanıdır. Çünkü yaygın bir anlayışla heykel insanın, hayvanın kalıbıdır, gövdesidir ve dökümüdür. Heykel ile insan güzelliği arasında doğrudan doğruya bir münasebet vardır (Baltacıoğlu, 1971: 82). Heykelin kültürel bir unsur olduğuyargısından hareketle Türk milli kültürünün heykel üzerinde müspet bir etkisi olması gerektiği düşüncesindedir. Heykelin milli bir hissiyatla alakadar olduğuy vurgulamaya çalışan Baltacıoğlu, heykeli bir cisim, bir oluşun anı, bir bütünlük ve iç âleme ait değerler taşıyan bir nesne olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda insan heykelinden yola çıkarak onda bulunması gereken temel nitelikleri de “süre” olarak kavramlaştırmak suretiyle üç özellikte maddeleştirmiştir. Bunlar heykelin tipi, pozu ve ifadesidir. Bu üç unsur Türk ruhunu yansıtmalıdır. Dolayısıyla heykeli güzel yapan şey teknik açıdan olgun olması değil bu ruhu yakalamasıdır. Heykeltıraşa ilham verecek olan da halktır (Baltacıoğlu, 1994: 153-154). Nitekim Gülhane Parkı’ndaki Atatürk heykelinin pozunun Türklük ile ilgisi olmadığını ileri süren Baltacıoğlu, o dönem Türkiye’de birçok heykelde imzası bulunan ünlü İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica’yı da sert bir biçimde eleştirir. Canonica’nın eserlerine yontulan pozisyonların Türk insanıyla ilgisi olmadığını savunan Baltacıoğlu, süs veya gösterişin yeri olmadığını düşündüğü heykelin, orijinal bir gerçeklik anını taşaya biçim vererek somutlaştırmak olduğunu belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1994: 155). Milli hassasiyetlere ilişkin konuların bir ruh gerektirdiği düşüncesinde olan Baltacıoğlu, yabancı sanatçılara ülkemizde bu tür heykellerin yaptırılmasına şiddetle karşı durmuştur.

Baltacıoğlu, Avrupa sanatından önce kendi geçmişimizden örnekler vermeye çalışmıştır. Oğuz Türklerinin Müslüman olmadan önce heykel yaptıklarını ancak bu heykellerin Batı anlayışına uygun olmadığını dile getirmiştir. O, bunun nedeninin Oğuz heykelciliğinin anatomi bilgisinden doğan tabiatçı ve taklit edici bir sanat olmamasına bağlamıştır. Oğuz heykelcileri tabiatı olduğuy gibi taklit etmemişlerdir. Heykelciliği bir bilgi sanatı olarak değil bir duygu sanatı olarak anlamışlardır. Onlar duyguya ve anlatıma önem vermişlerdir (Baltacıoğlu, 1971: 106). Baltacıoğlu, tarihimizin ilerleyen

dönemlerinde İslam dininin etkisiyle sanata yaklaşım konusunda önemli bir değişim olduğunu belirtir. O, Türklerin İslam dinine girmeden önceki heykelcilik anlayışını ilkel olarak niteler. Türk sanatının, İslam devrinde sayısız mimarlık, minyatür ve hattatlık şaheserleri bulunmaktadır. Ancak Türkler, bu dönemde diğer sanat dallarına oranla daha somut olan heykel sanatından uzaklaşmışlar; Türk sanat anlayışı bütün anlamıyla bir soyutluk sanatı haline gelmiştir. Bunun en iyi örneği yazının başlı başına bir sanat olarak gelişmesidir. Kısaca Baltacıoğlu, heykel sanatının İslam dininin etkisi ile ikinci plana düştüğünü belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 106).

2.1.3. Mimarlık Sanatına Yaklaşımı

Baltacıoğlu'nun üzerine yoğunlaştığı bir diğer alan ise, mimaridir. Onun, Türk mimarisine verdiği önemin kaynağı orijinalliğinden gelmektedir. İnsanlık tarihinde, Mısır, Yunan ve Türk milletinin üç kadim mimarlık tecrübesi olarak kabul etmektedir (Baltacıoğlu, 1934: 183). Mimari eserlerin meydana gelişinde teknik değer ve sanatsal değer birleşiminden (Baltacıoğlu, 1971: 108) bahseden Baltacıoğlu, eserde işlevin incelenecek temel iki unsurdan biri olduğunu belirtmiştir. Temel olarak bir kap olarak tanımladığı mimari eserin, belirli bir sosyal grubu barındırma işlevi bulunmaktadır. Ev ise aileyi, şehir ise şehir hayatını taşımak onun işlevidir. Ona göre, eser, bu işlevi yerine getirdiği kadar mimari eserdir (Baltacıoğlu, 1971: 108). Baltacıoğlu, bu bakımdan, mimaride eşsiz olarak nitelendirebileceği eserlerin söz konusu iki özelliği de barındırması gerektiğinden söz etmiştir. Mimarların her iki hususu da göz önünde bulundurması zorunludur. Baltacıoğlu, bir paradoks olarak tanımladığı mimariye Yunan ve Türk kültüründen örnekler vermiştir. Eski Yunanlılar veya 15. ve 16. yüzyıl Türk mimarlarında bina yapıcı ile kıymet saçıcıyı, usta ile şairi ayırmanın mümkün olmadığını söylemiştir. Onun düşüncesinde, yüksek bir mimari fizik kanunlarına hem boyun eğen hem de karşı gelen garip bir hamleden doğmaktadır (Baltacıoğlu, 1934: 183).

Baltacıoğlu, mimarinin tanımına getirdiği bu iki boyutla birlikte onu söz konusu diğer şekil sanatlarından ayırmıştır. Onun böyle bir ayrıma gitmesinin sebebi sanatsal mimarinin konumudur. O, sanat dallarında realizm, idealizm ya da sürrealizm akımlarından hangisinin evla olduğu tartışmasında mimarlığı farklı bir yere koymuştur.

Çünkü o, mimarlık eserinin yalnız estetik değerleri taşıyan bir sanat eseri olmadığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra insanların kullanmak zorunda oldukları da bir araçtır. Dolayısıyla mimarlık realist kalmak zorundadır. Baltacıoğlu, Türk mimarlığını ise başka bir yönde değerlendirmiştir. Ona göre Türk mimarlığı hem realist hem de idealisttir. Bunu da bütün eserlerinde gerçeğe, pratiğe, konfora, kolaylığa ve rahatlığa yer vermesine bağlamıştır. Ayrıca Türk mimarisinin bunların dışında kalan estetik değerlerin en insancıl ve en yüksek olanlarına sahip olduğunu belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 85). Baltacıoğlu, Türk eserlerini buna göre değerlendirmiştir. O, Türk eserlerinde, camilerinde, çeşmelerinde, sebillerinde ve evlerinde bu teknik özelliklerin bulunduğuna işaret etmiştir. Türk mimarisini kullanım açısından da her ulusun ulaşamadığı bir çizgide görmüştür (Baltacıoğlu, 1971: 85).

Baltacıoğlu'na göre, Türk mimarisinin özünde akılcılık vardır. Herhangi bir eserinde dahi karışık, dolaşık veya çetrefilli bir unsura rastlanılmayacağını iddia ettiği Türk mimarisini açıklık, sadelik ve kesinlik kavramlarıyla tanımlayan Baltacıoğlu, bu özellikleri mimari eserlerin rasyonelliğinin emareleri olarak kabul etmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 109).

Baltacıoğlu, Türk mimarisinin İslam dini ile birlikte anlam kazandığını öne sürmüştür. Bu mimariye medeniyetin gerekliliklerini ve ruhu katanın din olduğunu ısrarla vurgulamıştır. O, mimarlık eserlerinde gövdeden, şekilden başka bir de anlatım, andırım ve sindirim gücü olduğunu dile getirmiştir. Bu varlığı mimarlık estetiği olarak nitelmiştir. Baltacıoğlu, aklın, gönlün ya da iradenin değerleri olan açıklık, coşkunluk ve erkliliğin bu varlıkta bir arada bulunduğuna dikkati çekmiştir. Bu münasebet ile mimarlık gibi en soyut sanatların dahi anlam yolundan giderek insana vardığını belirtmiştir. Mimarlığın insan kişiliği ile olduğu gibi insan gövdesi ile de ilişkisi vardır. İşte bütün bu akıl ve gövde değerlerinin üzerinde Türk mimari sanatına en önemli değeri verenin din duygusu olduğunu iddia etmiştir. O, bütün Türk mimarlık eserlerinde bulunan birlik, bütünlük, güçlülük, yaratıcılık ve sonsuzluk değerlerinin kaynağını din duygusunda bulmuştur (Baltacıoğlu, 1971: 109).

Baltacıoğlu, Tanzimat dönemiyle birlikte diğer geleneklerde olduğu gibi Türk mimari geleneklerinde de bir tür yozlaşma, köklerden uzaklaşma olduğu kanaatiyle Türk mimarlarına bir takım eleştiriler getirmiştir (Baltacıoğlu, 1994: 116). Bu eleştiri taklitçiliğe odaklanmıştır. Buna karşın Baltacıoğlu, "Türk! Mimaride kendine dön!"

(Baltacıoğlu, 1994: 111) cümlesiyle başlayan coşkulu metninde Türklerin, mimariye süs ve yapı sanatı olmaktan öte ölçü ve uyumluluk kattığını eklemiş; asrın tekniğini alması gerektiğini ama buna kendi ruhunu yansıtmamasını şart koşmuştur.

2.1.4. Resim Sanatına Yaklaşımı

Baltacıoğlu'nun üzerine durduğu diğer bir sanat dalı ise resimdir. O, resmi bir dil olarak algılamıştır. Söz nasıl fikirleri ifade ediyorsa aynı yolla resmin de şekilleri ifade ettiğini dile getirmiştir. Dolayısıyla resmi şekle dair olan bütün sanatların doğal bir aracı olarak görmüştür. Resmin estetik üzerindeki görevinin kendine özgü olduğunu ve başka hiçbir vasıta ile telafi edilemeyeceğini de sözlerine eklemiştir (Baltacıoğlu, 1931: 17).

Baltacıoğlu, şekil sanatlarının genelinde yaptığı gibi resim konusunda da öncelikle Türk toplumunu ve tarihini temele almış, konuyu bu yolla tahlil etmiştir. O, meseleye öncelikle Türk ressamlarının somutluktan, derinlikten ve gölgeden kaçmalarının bilgisizlikle nitelendirildiği Batılı anlayışı reddederek yaklaşmıştır. Zira Batılıların bahsettikleri somutluk, gölge ve derinlik tekniklerinin daha önce Türk ressamları tarafından kullanıldığını ileri sürmüştür. Buna mukabil İşlam dininin canlı resim ve heykellerini yasaklamasının etkisini göz önünde bulundurmuştur. Bu nedenle toplumumuzda plastik sanatların olgunlaşmadığı yargısına varmıştır (Baltacıoğlu, 1971: 111).

Genel olarak resim sanatının objenin tasvir edilmesi üzerine tanımlandığını bildiren Baltacıoğlu, buna mukabil “sanat objede değil, objenin tasvirinde, sujededir” görüşünü savunmuştur (Baltacıoğlu, 1994: 134). Buradan hareketle tasvirin de milletten millete farklılık gösterdiğini ifade etmiştir. Böylelikle söz konusu resimler milli bir hüviyet kazanacaktır. Resimde dört unsuru öne çıkartan Baltacıoğlu, bunlar üzerinden milli bir dokunun resme yansıtılabileceğini ifade etmiştir. Biçim, renk, kompozisyon ve teknik olarak sınıflandırdığı özelliklerin tamamında Türk'e ilişkin bir noktanın yakalanmasının zaruretinden bahsetmiştir. Ona göre, resimde milli olanı yakalamak için maziden günümüze değin halka ait resimler incelenerek farklı zamanlara ve farklı mekânlara dair olan bu eserlerde ortak olan unsurların ortaya çıkarılması ve

geliştirilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Söz konusu bu unsurlar biçim, içerik, renk, kompozisyon ve tekniktir (Baltacıoğlu, 1994: 134-136).

Baltacıoğlu, Batılı resim anlayışından farklı olarak Türk minyatürcülüğündeki sanatsal yaklaşıma dikkat çekerek kendi içindeki gelişimini incelemeye çalışmıştır. Plastik sanatların tarihinde iki büyük estetik akımı olduğunu, bunların tabiata gitmek ve tabiattan kaçmak olduğunu belirtmiştir. Ona göre Türkler erken bir tarihte ikinci yolu seçmişler ve bu yoldan hiç ayrılmamışlardır (Baltacıoğlu, 1971: 112). Baltacıoğlu, bu akımın Türk resim sanatındaki etkisinin oldukça olumlu olduğunu ifade etmiştir. Türklerin İslamiyetin ilk yüzyıllarında tabiatçı olan minyatürcülüğün 18. yüzyılda gerçekçi ve gerçeküstü bir anlayışa doğru geliştiğini öne sürmüştür. Bu dönemde klasikleşen Türk minyatürcülüğünün tabiatçı resim anlayışından uzaklaşarak güzelleştiğini ifade etmiştir. Bu dönemin eserleri, ilham almak için akıl gözü ile dış âleme değil, gönül gözü ile iç âlemi gören resimlerdir. Baltacıoğlu, Türk minyatürlerinin Türk sanatçılarının dile getirmiş olduğu şuuraltı yaşayışı olarak görmüş ve bu yüzden onlara yüksek sanat değeri verildiğini dile getirmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 111). O, Batılı sanat anlayışı ile bizdeki anlayışın uzun yıllardır devam eden bu ayrılığının odaklandıkları akımlardan kaynaklandığı şeklinde bir yorumda bulunmuştur. Ona göre, Türk sanatçıları tabiatı sonuna kadar duymuşlar ancak taklit etmemişlerdir. Batı'nın söz konusu taklitçilik nedeniyle yüzyıllar süresince realist ve natüralist kaldığını; ancak Türklerin hep sürrealist olduğunu iddia etmiştir. Baltacıoğlu, söz konusu ayrımda Türklerin doğru olanın tarafında olduğunu belirtmiştir. Çünkü sanatın amacı dış gerçekleri bildirmek değil iç gerçekleri açıklamaktır. Gerçek yolu ile iç oluşları şuurlandırmak, düşündürmek ve yaşatmaktır. Sanat eserleri yalnız uyandırma araçlarıdır. Estetik duygu olarak bildirdiği varlığın sanat eserinin kendisinde değil, esinlendiği ruhta olduğunu öne sürmüştür (Baltacıoğlu, 1971: 112).

Baltacıoğlu, Türk resim sanatında övgüyle bahsettiği sürrealizmin gelişmesini ve iç âleme yönelişi İslam dinine dayandırmıştır. Bütün soyutları somuta, süreksiz olanı sonsuza, biçimi anlama götüren unsurun din olduğunu özellikle vurgulamıştır (Baltacıoğlu, 1971: 112).

2.1.5. Yazı Sanatına Yaklaşımı

Baltacıoğlu'nun Şekil sanatları içinde ayrı bir önemle yaklaŐtıđı alan ‘‘yazı sanatı’’, yani ‘‘hattatlık’’tır. Çünkü o, Türk toplumunda en çok gelişen sanat dalı olarak hattatlığı görmüştür. Türklerde yazı sanatının tarihini İŐlam diniyle bađdaŐtırmamıŐtır. Baltacıoğlu, Türklerde yazı sanatının Arap kültürünün etkisi altında ortaya çıkmadığını ifade etmiştir. Türklerin Arap yazısından önce Uygur yazısını kullandığını belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 115).

Baltacıoğlu'na göre Türkler, İŐlam diniyle birlikte karşısında henüz hiçbir estetik varlık taşımayan Arap yazısının anarşist Őekillerini ortaya koymuştur. Sonrasında ise okuma yazma aracından başka bir Şey olmayan bu yazıyı sürrealist bir resim türü, kendine göre bir güzel sanat durumuna getirmiştir. O, İŐlam Türk yazılarını sınırlandıran  özellikten bahsetmiştir. Bunlar, harflerin anatomik karakterleri, harflerin insan Şekliyle ilişkisi olması ve kalem kalınlığını aŐamamak sorunudur. Ona göre, bu etmenler İŐlam yazılarının estetik bir karakter kazanmasında anahtar rolü oynamıŐlardır. Zira Türkler ncelikle Arap harflerinin insan gövdesi ile olan ilişkisini görmüş ve yeni bir resim anlayışının temeli yapmışlardır (Baltacıoğlu, 1971: 115-118).

Baltacıoğlu, Türklerde yazı sanatı türlerini anatomik, fizyolojik, psikolojik, sosyolojik ve felsefi açıdan tahlil etmiştir. Bu türler arasındaki temel farklılığı anatomide görmüştür. Türk sanat yazılarını var eden etkenler ya anatomi ya da fizyoloji ile ilgilidir. Anatomik değişiklikler yeni bir türün meydana gelmesi için yeterli olabilmektedir (Baltacıoğlu, 1958: 36). Baltacıoğlu'nun incelemiş olduğu yazı sanatı türleri kâfi, sls, talik, divan ve rikadır (Baltacıoğlu, 1934: 96-107).

Baltacıoğlu, Türk sanat yazılarında güzelliğin başka bir kaynağı olarak istifiliği göstermiştir. İŐlam yazıları tarihinde, hiçbir milletin Türkler kadar istifi olmadığını belirtmiştir. Hatta yazıda istifiliğin, doğrudan doğruya Türklerin bulduğu bir güzellik kaynağı olduğunu dile getirmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 118). Baltacıoğlu'nun istifilikten kastı belli bir Şeklin içine yazı yazma tekniğidir. Baltacıoğlu, istifiliği bir çeşit kompozitrlk olarak nitelemiştir. O istifiliğe yalnızca estetik yönüyle değer vermemiştir. İstifiliğin farklı alt anlamlarını tespit etmeye çalışmıştır. Sanat yazıları ve toplum arasında bir analogi kuran Baltacıoğlu, toplumu, farklı gövde, fizyoloji ve psikolojiye sahip bireylerin bir arada yaşadığı bir ortam olarak tanımlamış ve benzer bir biçimde farklı fizyoloji ve psikolojiye sahip yazı teklerin, harflerin ve kelimelerin, tıpkı

toplumda olduğu gibi birbiriyle kaynaşarak bir arada var olduklarını, istif kavramının da yazının bir topluluk oluşturmasına benzediğini dile getirmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 118).

Baltacıoğlu, Türk sanat yazılarını bir bütün olarak ortaya koymaya çalışmıştır. O, bunları bir ulusun, Türk ulusunun malı olarak görmüştür. Ona göre, bu yazılar, Türk değerlerini ve geleneklerini taşımaktadırlar. Buradan hareketle, Baltacıoğlu, Türk toplumunun plastik sanat felsefesinin ana çizgilerini tespit etmiştir. Bu çizgiler şunlardır; Türk'ün gözünde varlık en büyük konudur. Varlığın en büyük özelliği de yaratıcılıktır. İnsan bu varlığın bu yaratıcılığın en büyük örneğidir. İnsan ancak toplum içinde yükselir. Topluluk içinde yaşayan insanların en büyük değeri dini değeridir. İnsan din ile bütünleştikçe yücelir, yüceldikçe en güzel eserlerini verir. Hayvanlar, bitkiler de insanlar gibi varlığın parçalarıdır. Bu üç varlık üç gerek taşır: organlar, görevler ve bütünlük. Canlı varlıklar her şeyden önce birer bütündür, kendi ne göre sui generis bir bütün. Canlı varlıklar içinde hiçbir şey yalnız ve yararsız değildir. Her şey tüm içindir. Canlı varlıkların kendilerine göre görevleri vardır. Bu görevler tüm içindir. Her görev için bir organ vardır. Türk'e göre güzellik, çirkinlik her şeyden önce bir tüm işi, sonra görev işi, en son da bir organ işidir. Sanat eserleri güzel olabilmek için her şeyden önce bir tümün anlatımı olmalıdır, bu tümü anlatacak görevlerle beslenmiş olmalıdır. Bu görevleri yapacak organları taşımalıdır. Sanat eserinin amacı insanları, hayvanları, bitkileri taklit etmek değildir. Belki onları meydana getiren kanunları kendilerine uygun olan dille anlatmaktır (Baltacıoğlu, 1958: 80-81).

Baltacıoğlu, yazı sanatının bütün estetik gücünün Türk kültüründen kaynaklandığını dile getirmiştir. Buna karşın Türk kültürünün Arap harflerine kazandırdığı karakterin temelini ise İşlam dininde görmüştür. Arap kültürünün İşlam dinine mensup olmasına rağmen yazı sanatına kazandıramadığı karakteri Türkler sağlamıştır. O, Arapların yazıyı sadece bir araç olarak gördüğünü dile getirmiştir. Türkler İşlam dininin etkisiyle sürrealizm yolundan gitmiştir. Sürrealizmin etkisi de yazıya başlı başına bir sanat mahiyeti kazandırmıştır. Baltacıoğlu, yazıya bu ruhu verenin Türkler olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla yazı sanatı ya da diğer bir deyişle hattatlık, Baltacıoğlu'nun üzerine titrediği bir sanat dalıdır.

2.1.6. Tezyinat Sanatına Yaklaşımı

Baltacıoğlu'nun üzerinde durduğu sanat dallarından diğeri de, tezyinat/süsleme/bezemedir. Bezeme sanatı, halı, çini, taş ve ahşap oymacılığı, mobilya ve mimaride kendini göstermektedir. Baltacıoğlu, mimaride bezemenin yerini ve önemini tahlil etmiştir. Güzel sanatlar arasında mimarlık, mobilya gibi dekor alan sanatlar vardır. Dekor alan sanatlarda iki unsur göze çarpar: Dekor alma işi ya ikinci derecede bir iş olarak kalır; ya da büsbütün dekorlaşmaya kadar varır. Asur, Mısır ve Yunan sanatlarında dekorlaşma, kendi varlıklarını yitirecek kadar ileri gitmemiştir (Baltacıoğlu, 1971: 113). Baltacıoğlu, Türk sanatı söz konusu olduğunda bir orijinallik olduğundan bahsetmiştir. Ona göre, Türkler kendi özgün bezeme motiflerini icat etmişlerdir. O, Türklerin hemen her milletin kullandığı bitkileri ve geometrik şekilleri kendi zevklerine göre değiştirdiğini, Türkleştirdiğini ileri sürmüştür. Baltacıoğlu, bütün kapsamıyla bağımsız ve orijinal bir Türk bezemeciliği olduğü görüşünü savunmuştur (Baltacıoğlu, 1934: 203).

Baltacıoğlu, Türk mimarlık eserlerini incelemiştir. Türklerin mimaride dekorcu olmaktan kaçındığı ve mimariyi gövde sanatı olarak geliştirdiği tespitinde bulunmuştur. Baltacıoğlu, Orta Asya'nın, Mısır'ın en eski Türk eserlerinden başlayıp Selçuk ve Osmanlı mimarlığının klasik çağlarına kadar geçen dönemi ele almıştır. Buradaki eserlerden, Türklerin bezemeyi organ olarak kullandığı izlenimini çıkarmıştır. Baltacıoğlu, Türk mimarlık şaheserlerini yaratan felsefenin bu olduğünü belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 113).

Baltacıoğlu, bezemelerin mimari eserlerdeki kullanımına dikkati çekmiştir. Türklerin mimarlıkta ve eşyada söz konusu bezemelerini her tarafa yaymadığını, belli bölgelerde topladığını vurgulamıştır. Bunun sebebinin, yaratılan her eseri geometrik bir cisim olarak değil, organizma olarak ortaya koymasında yattığını dile getirmiştir (Baltacıoğlu, 1971: 113). Baltacıoğlu, Türk eserlerinde en çok rastlanan dekorun arabesk adı verilen orijinal bezeme olduğuna dikkat çekmiştir. O, bu bezemelerin anatomisinin dört karakteri taşıdığını ifade etmiştir. Bu özellikler, elemanların soyut olması; çizgilerin çok olması; organların kaynaşması; son olarak da başlangıçlarının ve sonlarının olmamasıdır. Bu özellikler onları kuru ve cansız yığıntılar olmaktan çıkarıp onlara organik bir oluş kazandırmaktadır (Baltacıoğlu, 1971: 114).

Bezeme konusunda çinicilik, Türk sanatının önemli bir parçasıdır. Baltacıoğlu, “çiniciliği orijinal, asli sanatlarımızdan biri” olarak nitelemiştir (Baltacıoğlu, 1934: 212). Fakat Baltacıoğlu, modernleşmeyle birlikte Türklerde çiniciliğin alafrangalaşmasından şikâyetçi olmuştur. Bunlara karşın çiniciliğin, günün iktisadi zorunluluklarına göre sağlam bir toplum işi halinde korunmasını önermiştir (Baltacıoğlu, 1934: 212).

Kıyası Baltacıoğlu, genel hatlarıyla Türk sanatının belli özelliklerine vurgu yapmıştır. Bahsi geçen bu özelliklerin, sanatın modernize edilmesinde korunarak temele alınması gerektiği hususu üzerinde durmuştur. O, Türk sanatının sürrealist, işlevsel değeri yüksek ve toplumdan bağımsız olmayan yönlerinin üzerinde durmuştur. Türk sanatçılarının, sanat eserine yansıttıkları en karakteristik özelliğinin işlevsellik olduğunu belirten Baltacıoğlu, bunun kültürümüzün belli başlı geleneklerinden biri olduğunu da eklemiştir (Baltacıoğlu, 1971: 114). Sahne sanatlarında halkın içinden çıkan, aktörü ve doğaçlamayı temel alan anlayıştan bahsetmiştir. Şekil sanatlarında ise gösterişten uzaklığın ve ruhun öne çıktığını belirtmiştir. Özellikle mimari ile bezemecilikte ise süsün kendi başına değerli olmasından öte gövdeye odaklanıldığı, bunun da sanat eserine organizma karakteri kazandırdığı tespitinde bulunmuştur. Baltacıoğlu, bu özelliklerin korunarak sanatın reforme edilmesi ile Türk sanatının Batılı sanatlardan bağımsız bir özgünlüğe kavuşabileceği görüşünü savunmuştur.

Baltacıoğlu, Türk sosyolojisi açısından önemli bir sosyologdur. Sosyolojinin henüz yeşermeye başladığı Türkiye’de sosyal meseleler üzerine çok fazla eser ortaya koymuş bir isimdir. Baltacıoğlu, Cumhuriyet Türkiye’sinin sosyal dönüşümünün oldukça keskin yaşandığı bir dönemde düşüncelerini geliştirmiştir. Felsefe, sosyoloji ve siyaset konuları başta olmak üzere birçok farklı alanda yazılar yazmıştır. Baltacıoğlu, bunların yanı sıra eğitim, din ve sanat dallarına vermiş olduğu önemle birlikte ana akım düşün adamlarının odaklaştığı konuların dışına çıkmayı başarmış bir sosyoloğumuzdur. Önemli ancak üzerinde durulmayan konuları gündeme getirmiş ve tartışılmasını sağlamıştır. Onun bu yöndeki kişiliği dahi ne kadar önemli bir aydın olduğunu göstermeye yetmektedir. Baltacıoğlu’nun düşüncesinin temelinde gelenekle birlikte modernleşmek anlayışı vardır. Onun modernleşme iştiyakı zaman zaman geleneğin reddiyesi olarak algılansa da bu gerçeği yansıtmamaktadır. Zira Baltacıoğlu görüşlerini daima geleneğin modernleştirilmesi fikrinin üzerine inşa etmiştir. “Gelenekçi

muhafazakârlar arasında nitelendirilebilecek olan Baltacıoğlu, kendisini, irtica ve muhafazakârlıktan ayırmış ve gelenekçi olarak tanımlamıştır. Medeniyet-kültür ayırımına bağlı kalmıştır. Baltacıoğlu, kültürün yapılacak değil, yaşanacak bir hikmet olduğunu belirtmiştir. Ona göre kültürün maddesi gelenektir. Gelenek ise bütün zamanlarda canlı kalan örflerdir. Baltacıoğlu'na göre, Türk modernleşmesi, gelenek yoluyla öz dinamiklerini açığa çıkaracak ve modern toplum oluşacaktır” (Bora, 1998: 63-64). Bergson'un felsefi, Durkheim ve Ziya Gökalp'in ise sosyolojik düşüncelerinin takipçisi olmuştur. Ancak ne tam olarak Bergson'un ne de bütünüyle Durkheim'in izinden gitmiştir. O, Bergson'un bilgi konusunda sezgiye yaptığı vurguyu Durkheim'in pozitivist toplum analiziyle birleştirmeye çalışmıştır. Baltacıoğlu, kültür ve medeniyet meselesinde ise Ziya Gökalp'in fikirlerine yaklaşmıştır. Kültürün doğduğu ancak medeniyetin oluşturulduğu düşüncesini öne sürmüştür. Kültürün millete özgü; medeniyetin ise milletler arası olduğu görüşünü savunmuştur. Bu yüzden medeniyetin öğrenilip alınması taraftarı olmuştur. Sözün kısası, Baltacıoğlu, Türkiye'nin modernleşmesi hususunda geleneklerin reforme edilmesinden ve rejime paralel olarak her konuda ulusallaşmadan yana tavır koymuştur. Baltacıoğlu, her dönem merkezi yapıya yakın olmayı başarmış bir isimdir. Düşüncelerini Cumhuriyet rejimini destekler nitelikte metinlerine yansıtmıştır.

Baltacıoğlu, toplumsal açıdan kültüre önem vermiştir. Kültür alanını incelerken ise sanatın oynadığı anahtar rolü dikkate almıştır. Baltacıoğlu, kültürü daha nitelikli bir şekilde analiz etmek için sanata eğilmiştir. Sanat alanında yapılacak reformlarla birlikte kültürü dönüştürebileceği inancını taşımıştır. Geleneğin modernize edilmesinde sanatı aracı bir kurum olarak görmesi, onun sanata olan ilgisini açıklamaktadır. O, sanatı toplumdan bağımsız bir kurum olarak değerlendirmemiştir. Bilakis sanatın, toplumun öz kültüründen doğduğunu söylemiştir. Baltacıoğlu, sanatın, toplumun uluslararası olan medeniyete entegrasyonunda kilit rolü oynadığı düşüncesini geliştirmiştir. Baltacıoğlu, bu doğrultuda belirli sanat dallarına ilişkin incelemelerde bulunmuştur. Onun en çok önem verdiği sanat dalı, tiyatro olmuştur. Tiyatro konusunda ortaya özgün bir fikir koymuştur. Baltacıoğlu, “öz tiyatro” düşüncesiyle Türk toplumunun özgün kültüründe var olan sahne sanatlarını düzenlemeye çalışmıştır. Bu çerçevede Baltacıoğlu, Türk tarihindeki eski sahne sanatları örneklerini incelemiştir. Sonrasında ise tiyatronun öz elemanlarını tespit etmiş ve yeni Türk tiyatrosunun da bu öze bağlı kalınarak yeniden

oluşturulması gerektiğini belirtmiştir. Baltacıoğlu'nun ele aldığı diğer bir sanat dalı ise, heykeltir. Heykel sanatında gelişmemiş oluşumuzu İslam dinine bağlamıştır. İslam'daki heykel yapımına ilişkin yasakların bu alanın gelişmesine sekte vurduğunu iddia etmiştir. Mimari alanında ise Türk toplumunun eski yetkinliğinden uzaklaştığını dile getirmiştir. Mimari sanatında temele aldığı estetik ve işlevsellik kavramlarının Türk mimarisinin geçmişinde var olduğunu öne sürmüştür. Türk mimarisinin, Mısır ve Yunan mimarisinden sonra geldiğini söylemiştir. İslam dininin Türk mimarisine ruh kazandırdığını, sürrealizmin İslam'la birlikte geldiğini vurgulamıştır. Buna karşın günümüzde eski Türk mimarisinin özgünlüğünün kaybolduğunu öne sürmüştür. Baltacıoğlu'nun önem verdiği diğer bir sanat dalı ise, resimdir. Resmin, toplumun iç dünyasının dışavurumu için bir araç olduğu görüşünü savunmuştur. O, Türk resim sanatının Batılı resim sanatının gerisinde kaldığı görüşünü ise reddetmiştir. Ona göre, Türk resim sanatı, İslam diniyle birlikte Batılı resim sanatını bugünkü durumuna getiren akımlardan uzaklaşmıştır. Ancak dinin etkisinden önce benzer tekniklerin Türk resminde var olduğunu öne sürmüştür. İslam dini, Türk resim sanatına sürrealist anlayışı getirmiştir. Baltacıoğlu'nun sanat dalları içinde en çok geliştini ileri sürdüğu alan ise, yazı sanatıdır. Baltacıoğlu'nun kendisi de bizzat hattattır. Türk yazı sanatına hattatlığın İslamla birlikte girmediğini öne sürmüştür. Buna örnek olarak ise Uygur yazısını vermiştir. Baltacıoğlu'na göre, Arap milleti yazıyı sadece bir araç olarak kullanmış, Türkler ise o yazıya ruh katmıştır. O, Türklerin elinde yazının sanat haline geldiğini ifade etmiştir. Baltacıoğlu, bezemecilik üzerine de kafa yormuştur. Bezemeciliğin Türk mimarisinde gövdeyi besleyen ancak başlı başına bir dekor olarak mimarinin önüne geçmeyen bir unsur olduğunu ifade etmiştir. Süslerin geometrik değil, belli bölgelere özel olarak yerleştirildiğini dile getirmiştir. Baltacıoğlu, bu tekniği, mimariye bir organizma gibi yaklaştıldığının kanıtı olarak algılamıştır.

Sözün kısası, Baltacıoğlu, Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde "bir halk adamı olarak aydın" olmasına, resmi ideoloğu benimsemesine ve bu kadar çok eser üretmesine rağmen Türk düşünce tarihinde yeterince tanınmamış ve görüşleri fazla etkili olmamıştır (Kaçmazoğlu, 2001: 212). Buna karşın ülkemizde ihmal edilen bir alana, yani sanat sosyolojisine ilgi göstermiştir. Baltacıoğlu, şartların elverişli olmadığı Türkiye'de, sosyoloji geleneğine sanat kapısını açan isim olmuştur. Sanat üzerine düşüncelerini Türk toplumunu temele alarak geliştirmiştir. Her bahsinde Türk

toplumunun o sanat dalına ilişkin tarihi konumunu belirlemeye, o günkü durumunu incelemeye ve gelecekte ne yapılması gerektiğine değinmiştir. Baltacıoğlu, Türk sanatına İslam dininin önemli bir etkide bulunduğunu dile getirmiştir. Yalnız dinin etkisi, onun şekil sanatları olarak nitelediği dallarda etkisini göstermiştir. İslam'ın, Türk sanatına sürrealizm, ruh ve organizmacı yönünü kattığını ifade etmiştir. Tiyatro sanatına ilişkin dinin etkisinden bahsetmemiştir. Onun köklerini ve çeşitliliğini Türk kültürünün özünde görmüş ve geliştirmeye çalışmıştır.

2.2. ZİYAEDDİN FAHRİ FİNDİKOĞLU

Türkiye'de sosyolojinin zenginleşip gelişmesinde önemli etkisi olan isimlerden bir diğeri ise Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'dur. "Fındıkoğlu gibi sosyal ilimlerin hemen hemen her dalında bilhassa sosyoloji sahasında çalışmalarını yoğunlaştırmış bir büyük ilim adamının bütün eser ve makalelerini toplayabilmek esasen mümkün değildir" (Erkal, 1975: 86). Binlerce makalesi ve kırkı aşkın kitabı bulunan Fındıkoğlu'nu belirli bir ekolü ya da saf bir şekilde o ekolün düşünürlerini takip eden birisi olarak düşünmek mümkün değildir. Zira muhtelif sosyologların fikirlerini kendi düşüncelerinin süzgecinden geçiren, eleştiren veyahut da katkıda bulunan bir isimdir (Bilgiseven, 1987: 17).

Fındıkoğlu'nun çalışmalarının 'çeşitliliği' ve 'çok yönlülüğü' yanında dikkat edilirse orijinal yönünün Türkiye'de yerli ve milli bir düşünce geleneği kurmak olduğu görülür. Böylelikle milli birlik ve dayanışmanın, sosyo-kültürel gelişmenin sağlanmasına katkıda bulunacaktır (Güngör Ergan, 2008: 629).

Fındıkoğlu'nun üzerinde çalıştığı konuların çeşitli olmasının altında yatan nedenlerden biri olarak, akademik yaşantısının büyük bölümünün aynı zamanda Türkiye'de sosyolojinin gelişmeye başladığı dönemlere tekabül etmesi sayılabilir. Metodoloji, birey ve toplum, ahlak felsefesi, sosyo-kültürel yapı, iktisat sosyolojisi, aydınlar ve kültür, folklor ve halk edebiyatı, hukuk ve siyaset gibi alanlar onun bibliyografyasında genel olarak göze çarpmaktadır.

Fındıkoğlu'nun ilk eseri, soyadı kanunundan ve Latin harflerinin kabulünden önce ortaya konduğu için Arap alfabesiyle yazılmış ve Ziyaeddin Fahri ismiyle Ma'arif Vekâleti tarafından yayımlanmış olan 1927 basımlı *Bediiyat* isimli kitaptır. Eser,

Ankara Kız Lisesi'nde felsefe ve sosyoloji, Erkek Lisesi'nde ise edebiyat ve edebiyat tarihi öğretmenliği görevinden ayrılıp doktora yapmak için Avrupa'ya gitmeden önce yayımlanmıştır.

Fındıkoğlu'nun,1924-28 yılları arasında yazılmış ve sonrasında yayınlanmış 17 adet şiiri bulunmaktadır. Erzurum'da öğretmenlik görevini sürdürdüğü 1925 yılında bölgenin edebiyat, dil ve folklorik öğeleri üzerine araştırmalarda bulunmuş *Erzurum Şairleri* ve *Bayburtlu Zihni* eserlerini o yıllarda kaleme almıştır (Düzgün, 1997: 47).

Halk edebiyatının milli edebiyatına katkısının tarihini inceleyen Fındıkoğlu, tıpkı Avrupa'da olduğu Osmanlıda'da da üst sınıfın halka ait fikir ürünlerine olan ilgisinin 18. asırda başladığını ifade etmiştir. Bu asrın sonlarından itibaren ise halk arasındaki edebi ve estetik formlara büyük şehirlerde seçkinler tarafından kıymet atfedildiğini vurgulamıştır. Halka ait edebi türlere, müziklere ve danslara olan ilginin devamında “halkın dediği, hakkın dediği” (Fındıkoğlu, 1941: 178) biçiminde cereyan eden anlayışın siyasete sirayet ettiğine dikkati çekmiştir.

Fındıkoğlu, 19. yüzyıldaki fikir akımlarından romantizme yakın bir isimdir. Bu eğilimini de, romantiklerin halk edebiyatının milli edebiyata olumlu bir tesiri olduğu hususunda Aydınlanma yanlısı pür akılcılara karşıt bir tutuma sahip olması üzerine bizzat kendisi söylemiştir (Fındıkoğlu, 1941: 176). Her fırsatta milli edebiyatın geliştirilmesinde halk edebiyatının önemine değinen Fındıkoğlu, *Yeni Mecmua* ve *Dergâh* dergilerinin edebiyata sağladıkları katkıyı istisna olarak değerlendirmiş ve temelinin halktan olduğu iddiasıyla yola çıkan ancak halktan daha da uzaklaşan “Öz Türkçe” hareketinin ortaya koymaya çalıştığı sanatsal unsurları oldukça sert bir biçimde eleştirmiştir. O, bu çalışmalar sonucu verilen ürünleri yapmacık olarak nitelmiştir (Fındıkoğlu, 1941: 181-182). Bu eleştirilerin dozunun yüksek olması nedeniyle Fındıkoğlu, Meşrutiyet'ten sonra girilen sanatta halka doğru hareketleri konusunda bir eleştiri ortaya koymuştur. Gerçek sanatçının halka ve halk kültürüne eğilirken takip edeceği bir yolun olmadığı hususunda eksiklik olduğunun altını çizen Fındıkoğlu, halk kültürüne olan ilginin resmi emirler gereği ya da moda olduğu için artmasından rahatsızdır. O, sanatçıların samimi ilgisinin bir kez başladıktan sonra gerisinin de geleceği inancındadır. (Fındıkoğlu, 1941: 187).

Fındıkoğlu'nun yayınlarına bakıldığında halk şiiri ve şairlerine önemli oranda yer verdiği göze çarpmaktadır. Halk şiirine olan hayranlığı birer ayet olarak addettiği

isimsiz manilere ve annesinden dinlediği Yunus Emre'ye dayanmaktadır. Fındıkoğlu, halk şiiriyle birlikte Orta Asya'nın Anadolu'da canlandığını, aralarında bu şekilde bir bağ kurulduğunu ifade etmiştir (Düzgün, 1997: 77-78). Fındıkoğlu, anonim türlere ait türküler ve manileri inceleme konusu yapmıştır. Genel manada bu anonim halk şiiri türlerinin bir kişiye ait olmadığını dile getiren Fındıkoğlu, toplumun karakteristik özelliklerinin bu sanatsal ürünlerde mevcut olduğunu savunmuştur. "Fılan köyde ve şehirde çıkan bir türkü, bir destan bütün köy ve şehirlerde hemen dağılır, maşeri ve içtimai bir hüviyet kesbeder" (Düzgün, 1997: 79).

Fındıkoğlu, Türk şiiri adına 19. yüzyıl şiirinin üzerinde durulması gerektiği kanaatindedir. Farklı şiir akımlarının aralarında bir sentez oluştuğunu bildiren Fındıkoğlu, halk şiirinin seçkin kesimlerce ilgi görürken karşılıklı olarak seçkinlerin konuştuğu dilin ve şiir sisteminin de halk şairlerini etkilediğini, bütün bunların dışında Avrupalı fikir akımlarının beraberinde getirdiği edebi akımların yetişmek için uygun bir zemin bulduğunu eklemiştir (Düzgün, 1997: 86-87).

Fındıkoğlu, toplumsal olarak kalkınmanın şartlarından biri olarak gördüğü ülke gerçeklerini ve insanını tanımanın en iyi yolunun folklor araştırmalarından geçtiği görüşündedir. Bununla birlikte ona göre folklor milli birliğin sağlanmasına da katkıda bulunacak bir unsurdur. Milli bir düşünme tarzının gelişmesi ve köklü bir felsefenin oluşması da folklor ile ilişkilidir (Düzgün, 1997: 127-128). Folklorlarda olduğu kadar milli bir edebiyat ve bir felsefe geleneği oluşturmak ancak halka yönelerek mümkün olabilir. Anadolu'da halkın şiir üzerine kusursuz bir zevki olduğundan bahseden Fındıkoğlu, şiirin kendine ait estetik bir işlevi olduğunu ve halkın bunu çok daha iyi bildiğini ifade etmiştir. Tam da bu nedenle, toplum olarak ihtiyaç duyulan güçlü edebiyatı yaratmak için geçmişe ve halka saygı ile yaklaşılması gerektiğinin altını çizmiştir (Düzgün, 1997: 133).

Fındıkoğlu'nun *Bayburtlu Zihni Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi ve Erzurum Şairleri* adlı eserleri onun halk edebiyatına vermiş olduğu değerın ürünleridir.

2.2.1. Sanata Yaklaşımı

Fındıkoğlu'nun sanat konusundaki görüşlerinin en derli toplu ve sistematik olarak yer aldığı eseri 1927'de yayımlanmış olan *Bediiyat* adlı kitaptır. Bu kitapta yazar

estetikğin tarihçesinden başlayarak güzelliğin mahiyeti ve derecelerini, ilişkili olduğu diğer sosyal unsurları, sanatın kaynağını, farklı sanat ekollerini, estetikğin yöntemini ve sanatın toplumla olan ilişkisini ele almıştır.

Fındıkoğlu, eserinde sanatın kaynağı sorunu hakkındaki bölümde, psikolojik etmenlerin tesirini kabul etmekle birlikte tek başlarına yetersiz olduklarını dile getirmiştir. Sanatın kaynağını tamamen toplumsal olarak değerlendirmiş, bunu da iptidai kabile ve klanların yaşamlarındaki sanatsal ürünlerle örneklendirmiştir. Ona göre bu ürünler onların sosyal yaşamlarının sonucunda ortaya çıkan estetik dürtüyle var olmuşlardır. Buradan hareketle Fındıkoğlu, eserin fonksiyonuna binaen toplumsal yapı hakkında da fikirler öne sürülebileceği iddiasındadır. Ona göre, bir sanat eseri hem işlevi açısından hem de rolü bakımından toplumsal özelliklere sahiptir. Bu durumun gelişmiş toplumlarda sanatın kişiselleşmiş olmasına bir kanıt olduğu savını ortaya atan Fındıkoğlu, sanatın bireyselleşmesinin toplumsallığı yok etmediğini, bilakis onayladığını belirtmiştir. Edebiyatta Fransız trubadureler ve Alman minnsangerleri örnek göstererek sanatçıların sosyal bir isim altında toplandığına, bireyselliğinin ön plana çıkmadığına dikkat çekmiştir. Ona göre, sanatçının bireyselleşmesi toplumun ihtiyacına bağlıdır ve bu noktadan sonra sanatçı ile toplum arasında bir ayırım meydana gelir (Fındıkoğlu, 2009: 45-46). Bu ayırmda Fındıkoğlu'nun sanatçıya biçmiş olduğu rol filozof rolüdür. Nitekim sanat eserinin ortaya çıkış sürecinin bir yaratma fikri ile başladığını, bir felsefe doğrultusunda var olduğunu ve nihayetinde kâinata ilişkin bir bakış açısını yansıttığını dile getirmiştir (Fındıkoğlu, 2009: 50). Kaldı ki bu durumda toplumdan bağımsız bir felsefî anlayışın da var olamayacağı sonucunda ulaşabiliriz. Sanat ve toplum ilişkisini karşılıklı bir etkileşim ile açıklayan Fındıkoğlu, sanatın, toplumdan etkilendiği ölçüde toplumu da etkilediği görüşündedir. Sanatın sosyal yaşam üzerindeki etkisi ahlak, din, hukuk ve siyaset kurumlarında izlenebildiği gibi, yalnızca bir sanatçının kendisine ait ve diğer her şeyden bağımsız bir sanata sahip olamayacağını, estetik yaratının bir noktada toplumsal yaşamın ürünü olduğunu dile getirmiştir (Fındıkoğlu, 2009: 66-67). Ona göre estetikğin temelindeki saik toplumsaldır. Ve sanatçılar eserlerini ortaya çıkarırken toplumsal olma gibi bir zorunluluk hissetmez veya böyle bir amaç gütmeyiz. Sadece estetik bir dışavurum ile eserlerini meydana getirirler (Fındıkoğlu, 2009: 67).

Fındıkoğlu'nun sanat üzerine vermiş olduğu eserler günümüz açısından bakıldığında çığır açıcı bir nitelikte değerlendirilmeyebilir. Buna mukabil, ders kitabı maksadıyla kaleme aldığı *Bediiyat* kitabında görüldüğü üzere estetik ve sanat konusuna yaklaşımı oldukça mühimdir. Zira estetiği felsefi olarak değerlendirmesi, çözümlemesi, fonksiyonlarını irdelemesi ve sınıflandırması eseri değerli kılmaktadır. Bunun yanı sıra çağdaş sanat tartışmalarını eserine konu edinen yazar, farklı sanat anlayışlarını da tahlil etmiş, eleştirmiş ve sosyolojik bağlamda izah etmeye çalışmıştır. Realizm akımının Aristoteles'in *Poetika*'da yapmış olduğu tanımdan mülhem bir anlayışı takip ettiğini, sanatın, doğanın taklidinden ibaret olduğunu savunan görüşe katılmadığını dile getirmiştir. Charles Planne'den verdiği örnekle sanatın özünü taklitte değil, ayrıntılı bir biçimde izahta görmüştür (Fındıkoğlu, 2009: 51). Sanatta gerçeklik konusunu tartışan Fındıkoğlu, sanatın yegâne amacının doğayı taklit olduğu görüşünü eleştirirken toplumsal anlamda gerçekçi bir yaklaşımı benimseyen anlayışı makul kabul etmiştir. Bu nedenle gerçekçilik akımını, doğayı konu edinen realizm-natüralizm ve toplumsal olayları konu edinen realizm-sosyalizm olmak üzere ikiye ayırmıştır. Fındıkoğlu, gerçekçiliğin karşısına koyarak incelediği, gerçekliği inkâr eden ve estetiği idealler üzerine kuran idealizm anlayışını da eleştirmiştir. Çünkü sanat eserini icra eden sanatçı gerçekliğin ta kendisidir (Fındıkoğlu, 2009: 52-53). Estetik akımlar tarihinden söz eden Fındıkoğlu, Avrupa'da Victor Hugo ile beraber sona eren Klasizmin Türk edebiyatını, etkilediğinden ve bu yaklaşımın biçim ve konu bakımından kısıtlı olduğunu vurgulamıştır. Ona tepki olarak ortaya çıkan Romantizmin, halk edebiyatlarında sıklıkla rastlanacak lirizm türünü barındırdığını da eklemiştir. Lirizmin kaynağında tabiat, aşk, ölüm ve iman gibi temel unsurların yer aldığını, bunların oluşturduğu kanaatlerin sanatçıda bir senteze yol açtığını ve sanat eserini meydana getirdiğini ifade etmiştir. Son olarak Sembolizm akımını inceleyen Fındıkoğlu, sembolizmin sanatı ruh ile içeriğin birleştiği ve en yüksek felsefenin sanat olarak algılandığı bir akım olduğunu dile getirmiştir. Şiirde güzellik olgusunun kapalılık ile mümkün olduğunu ve açık bir şekilde anlaşılacak için yazılan şiirin estetik bir nitelik taşımayacağını iddia eden Mallarme, Verlaine ve Samain gibi şairleri barındıran sembolizmin, şiirde açıklığı ve anlaşılabilirliği savunan Parnasyenler'e bir tepki olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir (Fındıkoğlu, 2009: 54-56).

2.2.2. Edebiyata Yaklaşımı

Fındıkoğlu'nun, edebiyata yoğun bir ilgisi vardır. Özellikle halk edebiyatı üzerine kaleme aldığı iki kitap hem Türk edebiyatı hem de sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşması nedeniyle Türk sosyolojisi için önemli yere sahiptir.

Birbirine yakın zamanlarda yazdığı eserlerden Bayburtlu Zihni, monografi türünde olmakla birlikte Türk sosyoloji tarihinde kaleme alınmış ilk edebiyat sosyolojisi çalışmasıdır (Coşkun, 2006: 406). Bayburtlu Zihni'yi yaşadığı toplumsal çevre ve eserleriyle bir bütün olarak tasvir eden Fındıkoğlu, belirli bir tekniğe dayanmadan ortaya koymuş olduğu çalışmasıyla önemli edebiyat sosyolojisi faaliyetlerinin önünü açmıştır.

Bayburtlu Zihni 19. yüzyılda yaşamış önemli bir şairdir. Arapça ve Farsça bilen Bayburtlu Zihni, hem halk şairi hem de divan şairidir (Fındıkoğlu, 1950: 31-34).

Fındıkoğlu, eserinde Bayburtlu Zihni'nin hayatından, gezdiği yerlere ilişkin şiirlerinden, kasideler ve gazellerden oluşan divanından, mesnevi ve hicivyelerinden, koşmalarından örnekler vermiş ve bir hikâyesinden bahsetmiştir. Fındıkoğlu, şairin edebi karakterini tahlil ederken onun yaşam öyküsüne önem vermiştir. Erzurum ve Trabzon gibi farklı şehirlerde, saray zümresine yakın olarak yaşayan Zihni'nin ara sıra Bayburt'ta özel hayatıyla alakadar olarak bu ortamlardan uzak olduğundan, bir zaman da İstanbul'da ikamet etmek suretiyle klasik edebiyatla tanıştığından söz etmiştir. Fındıkoğlu'na göre, onun edebi karakterinin oluşmasında, çeşitli şehirlerde ve sosyal ortamlarda yaşamış olmanın tesiri bulunmaktadır (Fındıkoğlu, 1950: 85). Bununla birlikte Fındıkoğlu, o dönem şairlerinde ortaya çıkan eski edebiyatın biçim olarak devamı ile Batılı bir edebiyattan ilham alma konusunda bir ikilemin mevcudiyetinden bahsetmiştir. Bayburtlu Zihni'nin edebi profilinin birden fazla yönüne dikkat çekmiştir. Ona göre, Bayburtlu Zihni, kaside ve gazellerindeki ruha istinaden klasik edebiyat tarafında yer almış, koşma ve destan yazmış bir halk şairi olmakla beraber döneminin sosyal yaşamındaki çarpıklıkları hiciv ve mizah yoluyla dile getiren bir heccavidir.

Fındıkoğlu'nun edebiyata ilişkin diğer çalışması, öğretmen olarak görev yaptığı Erzurum'da yaşadığı süre zarfında şehri köylerine varıncaya kadar gezmiş, bu topraklarda yetişmiş önemli şahıslara dair bilgi edinmiş bununla birlikte Anadolu edebiyat tarihine ve tarihini bilmek suretiyle milli benliğine vakıf olan genç neslin edebiyata dair kazanımlarına (Fındıkoğlu, 2010: 22) bir katkı olması amacıyla kaleme

aldığı *Erzurum Şairleri* adlı eserdir. Fındıkoğlu, eserinde edebiyat tarihimizden, yerel edebiyattan ve söz konusu yerelin öneminden, özel olarak da Erzurum tarihinden ve kültür çevresinden bahsetmiştir. Sonrasında ise 12. yüzyıldan 20. yüzyıla değin, hayatının belirli bir dönemini veyahut da tamamını Erzurum muhitinde geçirmiş ve o bölgenin edebiyatına katkıda bulunmuş 16 şairin (Yûnus Emre, Mustafa Darîr, Nef'î, Mülhemî, Hâzık Mehmed, İbrahim Hakkı, Nâtıkî, Zihnî, Emrah, Erbabî, Celalî, Pertev Paşa, Ziya Paşa, Seâcî, İrşâdî ve Şehvârî) yaşamını ve eserlerini kaleme almıştır. Sonuç olarak da söz konusu asırların edebi çehresini ayrı başlıklar altında değerlendirmiştir.

Fındıkoğlu, edebiyat tarihimizi üç aşamada değerlendirmiştir. Bunlar Selçukoğulları, Osmanoğulları ve Cumhuriyet aşamalarıdır. Selçukoğulları'ndan başlayarak İran edebiyatının entelektüel sınıfta hissedilir bir etkisi olduğundan söz eden Fındıkoğlu, Karamanoğulları'nın Türkçe'yi resmi hayata sokmasıyla birlikte ancak 14. yüzyılda edebi hayatın farklı bir biçim kazandığının altını çizmiştir. Buna karşın 15. yüzyılda yeniden artan İran edebiyatının etkisi ile 16. asra gelindiğinde Baki, Fuzuli ve Nef'i ile birlikte edebiyatımızın klasiklerinin oluştuğunu ifade etmiştir. Edebiyattaki bu gelişimin 19. yüzyıla kadar devam ettiğini, bu dönemde ise Şinasi ve Ziya Paşa ile birlikte Batı edebiyatının etkisinin görülmeye başlandığını ve yüzyılın sonuna gelindiğindeyse klasik edebiyatın da son örneklerine rastlandığını belirtmiştir (Fındıkoğlu, 2010: 23-24). Fındıkoğlu, 19. asırda ortaya çıkan halkiyat çalışmalarının maddi unsurlarla ilgilenme kısmını etnografyaya bıraktığını, kendisinin sadece halkın ortaya çıkardığı manevi ürünlerle ilgilendiğini belirtmiştir. Söz konusu manevi ürünleri lîsanî, dinî-edebî, bedî-edebî ve edebî saha olmak üzere dört sınıfa ayıran Fındıkoğlu, Erzurum'un bu sahaların her biri bakımından zengin olduğunu ifade etmiştir (Fındıkoğlu, 2010: 30).

Fındıkoğlu'nun Estetik adlı eserinin, döneminde öne çıkan diğer Türk sosyologlarına nispeten sanat konusunda çok daha yetkin bir bakış açısı ile ortaya konmuş bir eser olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte Fındıkoğlu, ilerleyen dönemlerinde folklor ve edebiyata, özellikle de yerel edebiyata, yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Türkiye'de cumhuriyet ideolojisinin bir kolunu oluşturan sanatla birlikte gerçekleştirmeye çalıştığı Batılılaşma veyahut medenileşme hareketinin mahiyetinden çok yöntemine ilişkin eleştirel bir tavra sahiptir. Nitekim Batılı sanatlara karşı olmamakla birlikte esasen sanatın yerel dokusunu kavramanın önemini anlamış bir

sosyologdur. Bu mahiyette yerel şairler ve folklor üzerine kitaplar yazmıştır. Bunlardan öne çıkanları *Bayburtlu Zihni* ve *Erzurum Şairleri* ve sonradan *Folklor ve Etnografya Kılavuzu* adıyla yayımlanacak olan *Halk Bilgisi Toplayıcılarına Rehber* adlı kitaplardır. Bunların dışında şairler, edebiyat, folklor ve dans gibi konular hakkında, farklı dergi ve gazetelerde yayımlanmış yüzlerce yazısı bulunmaktadır. Fındıkoğlu'nun üzerine eğildiği bu alanlar onu Türk sosyolojisinde sanatla ve sanat sosyolojisiyle ilgilenen isimler arasında farklı bir yere koymamızı gerektirmektedir.

2.3. NURETTİN ŞAZI KÖSEMİHAL

Nurettin Şazi Kösemihal (1909-1972) Türk sosyolojisinin önemli isimlerinden birisidir. Kösemihal, Türk sosyolojisinin gelişiminde öne çıkan iki yaklaşımdan İstanbul ekolünün temsilcilerindendir. İstanbul ekolünde Kösemihal'le birlikte Hilmi Ziya Ülken ve Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu gibi önemli isimler yer almaktadır. İstanbul ekolü Fransız kaynaklı ve felsefi ağırlıklı bir yaklaşım içindedir. Fransız sosyolojisinin etkisinin yanı sıra Le Play okulunun ağırlığı da hissedilir. Özellikle Kösemihal'de Le Play ve devamcılarınca geliştirilen deneysel sosyoloji anlayışının hâkimiyeti göze çarpmaktadır (Kaçmazoğlu, 1991: 13). Kösemihal'in çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda Gurvitch'in etkisi göze çarpmaktadır. Durkheim sosyolojisine yönelik eleştiriler, Le Play-Gurvitch sosyolojisine olan yakınlık Kösemihal'in çalışmalarının esasını oluşturmaktadır (Beşirli, 2008: 776).

Kösemihal, deneysel sosyoloji, mantık, din sosyolojisi ve sosyoloji tarihi üzerine çalışmalar yapmıştır. Bunların yanı sıra birçok araştırma yaparak monografiler ortaya koymuştur. Ayrıca Kösemihal'in birçok gazete ve dergide sanat hakkında yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

Çağının birçok sosyoloğu gibi, Kösemihal de sadece pür sosyoloji alanında yaptığı çalışmalarla yetinmemiş, toplumsal ve beşeri bilimlerin çeşitli alanlarında önemli katkılarda bulunmuştur. O, bir yandan Türk sosyolojisinin konu ve yöntem sorunlarıyla yakından ilgilenirken, bir yandan da Batılı sosyologların konu ile ilgili görüşlerinin Türkiye'de tanıtılmasına çalışmıştır (Sağ, 1982: 297). Kösemihal'in sosyolojide konu ve yöntem hakkındaki çalışmalarının yanı sıra sanata ilişkin eserleri ve yazıları da bulunmaktadır. Babası Halit Bey, boş zamanlarında musiki ve resimle

uğraşan, bunların yanı sıra keman ve kanunu çok iyi çalan bir kimsedir. Tıpkı babası Halit Bey gibi Kösemihal'in de ilim adamlığı yanında sanatçı yanı da vardır. 1920 yılında kemana başlamıştır. İlk defa Mahmut Ragıp, Kösemihal'den ders almış, daha sonra Cumhurbaşkanlığı Orkestrası şefi, İstiklal Marşı'nın bestekârı viyolonist Zeki Ün'den ders görmüştür. 1922-1935 yılları arasında da ünlü Macar kemancı Karl Berger ile çalışmıştır. Akşam gazetesinde, Kösemihal'in Kadıköy Halkevi'ndeki bir konserine ilişkin olarak kaleme almış olduğu bir yazısında Fikri Çiçekoğlu, onun amatör bir viyolonist olarak birçok profesyonel yay sanatçısını gıpta ettirecek kadar maharetli olduğu övgüsünde bulunmuştur (Barlas, 1963: 13-14). Kösemihal, müziği icra etme konusunda tek başına ve eşyle birlikte, yurt içinde ve dışında çeşitli konserler vermiştir. O, İdil Biret'in müzik kabiliyetini ilk sezenlerden ve bu konuyla ilgili ilk yazı yazarlardandır. Çeşitli dergi ve gazetelerde sanat ve özellikle müzikle ilgili yazılar yazmıştır. 1934 yılında, amcası oğlu Mahmut Ragıp ile beraber "Müzik ve Sanat Hareketleri" adlı dergiyi çıkarmıştır (Sağ, 1982: 296).

Kösemihal, Türk sosyolojisinin önemli isimlerinden birisi olmakla beraber çeşitli alanlarda yazılar kaleme almıştır. Sosyoloji, din, mantık ve sanat konularında eserleri mevcuttur. Kösemihal, Cumhuriyet Türkiye'si'nin Batılılaşması yolunda çaba sarf eden isimlerden birisidir. Kösemihal'in sanata ilişkin düşüncelerinin incelenmesi, dönemin sanat konusundaki zihniyetinin açığa kavuşturulması açısından değerlidir. Sanat gibi gündelik hayatın her daim içinde olan sosyal bir konu hakkındaki fikirler, bize Cumhuriyet Türkiye'si'nin hedeflediği kültürel dönüşümün nüvesini vermektedir. Bu nedenle tıpkı İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi sanat üzerine düşünceler ve reçeteler sunan Kösemihal'in yazdıkları önemli bir yere sahiptir. O, yazdıkları ile Batılı manada sanatın, Türk toplumuna nüfuz etmesini sağlamaya çalışmıştır.

Kösemihal sanat hakkında yazılar yazan ve müzik sanatını icra eden bir isimdir. *Sanat ve Düşünce (1957)* adlı kitabı onun gazete yazılarının bir kısmının derlenmesinden müteşekkildir. Kösemihal'in sanata ilişkin yazıları, ağırlıklı olarak Yeni İstanbul gazetesinin sanat köşesinde olmak üzere Akşam, Cumhuriyet ve Ulus gazetelerinde ve "Müzik ve Sanat Hareketleri" adlı dergide yayımlanmıştır.

Kösemihal'in gazete ve dergilerde müzik, resim ve tiyatro üzerine 54, felsefe, psikoloji ve sosyal bilimler üzerine 103 tane makalesi bulunmaktadır. Müzik ve resim hakkındaki makalelerinin büyük kısmı Karl Berger, Jacques Thibaud, Leopold Levy,

Gerard Kantargian, Joseph Zirkin, Wilhelm Kempff, Pierre Fournier, Gaspar Cassado, Yetvart Margosyan, Necdet Remzi Atak, İdil Biret, Ayla Erduran, Suna Kan, Hasan Kaptan, Ayşegül Sarıca, Cemal Reşit Rey, Ergican Saydam, Hilmi Girginkoç, Yıldız Dağdelen, Ferdi Statzer ve Rana Erksan gibi solist, müzisyen, ressam ve orkestra şefi olan isimler üzerine yazılmıştır (Barlas, 1963: 33-43). Kösemihal, adı geçen sanatçıların konserleri, resitalleri ve sergileri hakkında yazılar kaleme almış, izlenimlerini aktarmaya çalışmıştır. Kösemihal'in söz konusu gazete makaleleri aracılığıyla sanatın ülkemizde gelişmesine katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. Onun ilgilendiği sanat türleri Batılı olmakla beraber Türkiye'de henüz yaygın olmayan ancak istisnalarla yeşertilmeye çalışılan kültürün önemli birer unsurudurlar. Kösemihal'in makalelerini gazetelerde yayımlaması, halka daha kolay ulaşmasına, sanat türleri hakkında bilgi sahibi olmayan insanları bu konuda bilinçlendirmesine olanak sağlamıştır.

Kösemihal, sanatı, fizik doğadan başka, toplumsal kurumları, toplumsal sınıfları, felsefe, bilim, ahlak, dil, din, teknik vb. gibi değerleri kapsayan toplumun somut yönü içerisinde değerlendirmiştir (Kösemihal, 1954a: 6). Onun sanata yaklaşımı, medeniyetin önemli sosyal kurumlarından birisi olarak yenileşme çabalarının yoğunlaşması gerektiğine inandığı bir saha olması noktasında odaklaşmaktadır. O, sanatın, toplumsal yapılar, toplumun maddi ve maddi olmayan parçalarıyla doğrudan ilişkili olduğuna dikkat çekmiştir. İnsan bedeni üzerinden yaptığı analogide, insanın ruhsal istek, duygu ve düşüncelerinin dışa yansımalarının bedende ve suratta farklı ifadelerle karşılık geldiğini, toplulukların düşüncelerinin de maddi kurumlar ve yapılara yansıdığını söylemiştir. Bu nedenle farklı toplulukların kendi dünya tasavvurları ve zihniyetleri nispetinde haneleri, eşyaları, yolları, meydanları, tapınakları, töreleri, gelenekleri, sanat eserleri, anıtları, kasaba ve kentleri arasında güçlü bir bağ olduğunu kanıt olarak sunmuştur (Kösemihal, 1968: 129).

Kösemihal, bir kurum olarak ele almış olduğu sanatın ontolojik olarak ne olduğundan çok nasıl icra edilmesi konusuna eğilmiştir. Sanatı, ahlak, dil ve teknik ile benzer bir şekilde incelemiştir. Toplumsal açıdan sanatın felsefesini yapma girişiminden uzak durmuştur. Ona göre, önemli olan, sanatın, medeniyetin örnek alınması gereken unsurlarından birisi olmasıdır. Bu bağlamda özellikle musiki alanına ağırlık vermiş ve önerilerde bulunmuştur.

Kösemihal'in sanata bakışı konusunda önemli olan noktalardan birisi sanat faaliyetleri ile fikir faaliyetlerini eş biçimde ele almış olmasıdır. Zira "Sanat ve Fikir İşçileri" adlı makalesinde, bir toplumun topyekün güçleri olarak, fizik tabiat güçleri, biyolojik tabiat güçleri, teknolojik yeterliliği manasında kullandığı robotların gücü ve insan şuurunun yaratıcı gücünü ele almıştır. Kösemihal, bu dört güç olmadan toplum hayatının mümkün olmadığı ifade etmiştir. Bu güçlere hareket, canlılık ve anlam verenin ise insan şuurunun yaratıcı kendiliğindenlik gücü olduğunu vurgulamıştır. Ona göre, yaratıcı kendiliğindenliğin yoksunluğunda diğer güçler toplum için ölü birer yığın olarak kalacaklardır. Kösemihal, toplumların diğer güçlerine can ve mana veren bu yaratıcı kendiliğindenlik gücünü özellikle fikir ve sanat işçilerinin temsil ettiğini ifade etmiştir (Kösemihal, 1961: 15).

Kösemihal, sanat ve fikirle uğraşan insanların ortak özelliklerini, işlevlerinde ve verdikleri mahsulleri ortaya çıkarma biçimlerinde görmektedir. Onların toplum adına oldukça değerli olduklarını dile getirmiştir. Sanatçıların eserlerinin ya da bilim insanlarının buluşlarının olmadığı bir dünya tasavvur ederek içinde bulunulacak durumun vahametinden bahsetmiştir (Kösemihal, 1961: 15). Nitekim Kösemihal, fikir ve sanat işçilerinin, toplumların kolektif düşünce, duygu ve heyecanlarını yaşatmak ve bir sonraki nesle aktarmakla mükellef olduklarını belirtmiştir. Ona göre, insanlık tarihinin canlılığını kaybetmeden yaşamasını sağlayanlar yine onlardır (Kösemihal, 1961: 16).

Kösemihal'in sanata bakışı ele alınırken öncelik verilmesi gereken unsurlar "sanatta konu"ya ve "sanatın işlevi"ne dönük yaklaşımı olmalıydı. Ancak Kösemihal, sanatta konuyu ve sanatın işlevini ikinci plana atmıştır. Kösemihal, sanatın işlevine dönük olarak doğrudan bir yargıyı gülünç bulmuştur. Pek tabii medeniyeti yakalamak adına sanatın bir işlevi olduğuna yönelik genel bir bakış açısına sahiptir. Yalnız, sanatın toplumda şu ya da bu sorunlara dönük bir etkisi ya da işlevi olabileceği görüşüne karşı çıkmıştır. Kösemihal, sanattan çok sanatçıya dönük fikirler beyan etmiştir. Sanatçı karakterin nasıl olması gerektiği üzerine kafa yormuştur. O, burada "sanatçının çapı" olarak nitelendirdiği, daha müphem bir noktaya hassasiyet göstermiştir. Onun bu konudaki görüşlerini, sanatın halk için olup olmadığı üzerine gerçekleştirilen tartışma hakkındaki yazısında bulabiliriz. Bu yazısında Kösemihal, "sanat halk içindir", "sanatın toplumda bir görevi olmalıdır" gibi lafları dillerinden düşürmeyenlerin, bu sözcüklerin

üzerinde özenle düşünüp düşünmediklerini sorgulamıştır. Kösemihal “sanat halk içindir” sözündeki “halk” kelimesinin ne olduğunun dahi tam olarak bilinmediğini iddia etmiştir. Kösemihal, halk kavramını açarken, toplumumuzda aydınlar ve memurlar dışında kalan çoğunluğa dikkati çekmiş, daha çok köylülerden oluşan bu kesimin “halk” sözcüğünün içini doldurduğu genellemesine varmıştır. Dolayısıyla bu sözü söyleyenlerin halktan, doğrudan doğruya köylüyü ya da kentte köy kültürünü sürdüren alt tabakayı anlamak istediklerini ifade etmiştir. Böylelikle sanat ya köylü içindir ya da alt tabaka içindir sonucuna varmıştır. Buna şiddetle karşı çıkan Kösemihal, bu durumda bir sanatçının çapı ne kadar büyük olursa olsun, bunların dışında bir konuyla uğraştı mı, hiçbir zaman gerçek bir sanatçı olmak niteliğini kazanamayacak olduğunu vurgulamıştır. O, sanatçının çapıyla değil de uğraştığı konuyla değerlendirilecek olmasını garipsemiştir. Bu ölçütü saçma bulmuştur. Kösemihal, toplumda sanatın bir görevi ya da işlevi olması gerektiğine ilişkin yargıyı da absürt bulmuştur. Zira ona göre, sanat yapıtı hiçbir zaman pragmatist bir temele ya da yarar ilkesine dayanan bir ölçüye vurulamaz. Hatta yeri gelince en aşağılık resimlerin bile toplumda bir görevi olabileceğini, ancak gerçek bir sanatçı elinden çıkmış olan eserlerin hiçbir işe yaramayabileceğini dile getirmiştir. Kösemihal’e göre sanat yapıtının tek ölçüsü vardır, o da sanatçının çapıdır. O, büyük çapta sanatçının severek ve yaşayarak yarattığı her şeyin, her ne konuda olursa olsun, içinde bulunduğu toplum ilgilensin veya ilgilenmesin gerçek sanat yapıtı olduğunu iddia etmiştir. Ve bu sanatçıların, çağlarında anlaşılmasa bile günün birinde mutlaka değer kazanacağını belirtmiştir (Kösemihal, 1954c: 6).

Kösemihal’in sanat hakkındaki görüşlerinin merkezinde yer alan unsur sanatçıdır. Kösemihal, sanatçıya oldukça önem vermiştir. Sanatçı kavramına eklediği bir sıfat vardır ki, karakteri biraz daha soyutlamış, anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Onun sanatçıları kategorize etmesini sağlayan bu kavram “çap”tır. Kösemihal, sanatın merkezine çapı olan sanatçıyı koymuştur. Sanatın yegâne unsuru bu karakterdir. Zira bu kavrama sadece sanat hakkındaki fikirlerinde değil genel görüşlerinde de rastlanmaktadır. Onun için üstün çapta bir sanatçı veyahut fikir adamının fikirleri inanca veya şüpheye dayanabilir, güçlü veya dayanaksız olabilir, ancak ne olursa olsun onun düşüncelerinde erişkin, güzel ve doğru bir yön bulunabileceğini ifade etmiştir (Kösemihal, 1949: 6). Kösemihal’in büyük çapta kimselerden biri olarak gördüğü Nurullah Ataç hakkındaki sözleri, onun kullandığı bu muğlâk kavramın içeriğini

örneklemektedir. Ataç'ın yapmış olduğu bir konuşma üzerine fikirlerini beyan etmiş, konuşmanın bütünlükten yoksun olduğundan, fikirlerin plansız bir biçimde ifade edildiğinden, tutarsız sözlerin yer aldığından söz etmiş, ancak bütün bunlara karşılık sözlerinde cezp edici bir doku hissetmiştir (Kösemihal, 1968: 80). Kösemihal'in bahsettiği özellikler, mantık çerçevesinde konuşmasa bile somut olmayan karizmatik bir karaktere işaret etmektedir. Nitekim Ataç'a yakıştırdığı diğer özellikler de bunu açıkça ortaya koymuştur. Onun enerjisinden oldukça etkilenen Kösemihal, zihnine canlılık verdiğini söylediği bu güce içgüdü, duygu, heyecan, tutku ya da gönül ne denirse densin ona göre isminden öte bu gücün kaynağının önemli olduğunu belirtmiş ve bu kaynağın da aklın dışında olduğu dile getirmiştir (Kösemihal, 1968: 84).

Kösemihal, sanatçının çapına ilişkin düşüncelerinin yanı sıra onun sanat ideali konusunda da bazı fikirler öne sürmüştür. Büyük çaplı sanatçıların belli bir sınırı olduğu fikrindedir. Bu sınırın ise insanın fitratından ileri geldiğini ifade etmiştir. Kösemihal, hocası Berger üzerinden yaptığı bir değerlendirme ile sanatçının sınırlılığını anlatmaya çalışırken bir bakıma Batılı sanatçı ile Doğulu sanatçı arasındaki farkı betimlemiştir. Deha diye nitelenen insanların sanatlarını aktif olarak icra etme iştiaklarını belli bir zaman sonra dindirmeleri gerektiğini, öncelikle bütün kusurları haiz birer insan olduklarının ve ilahi bir güce sahip olmadıklarının farkında olmaların elzem olduğunu belirtmiştir. Bir sanat tanrısı olmayı arzulayan Berger'in bununla yüzleşemediğini ve ideallerinden fedakârlık edemediğini, sonuçta onun da bir insan olduğunu söylemiştir (Kösemihal, 1948: 3). Kösemihal, başka bir perspektiften bakıldığında sanatçının idealleri uğruna hayattan soyutlanmasını kastetmiştir. Hayattan soyutlanmak, idealini yaşamın yegâne sebebi ve hedefi konumunda görmekle birlikte gerçekleşmektedir. Zira bu değerlendirmesinde Kösemihal'in bizim sanatçılarımızda olmayan temel özelliği ustalıklı gözler önüne serdiğine şahit olunmaktadır. Bu tarz bir soyutlanmayı yabancılaşma kavramıyla nitelendirebiliriz. Bireyin yaşayan varlıklara yabancılaşarak belirli bir ideale yoğunlaşması anlamında kullanılabilir.

Kösemihal, sanatçının ideallerine tutkusunun sınırlı olduğundan söz etmesine karşın bu tutkunun, sanatın ilerlemesi açısından ne denli önemli olduğunu vurgulamıştır. Ona göre, sanatçı, sanatını başka hiçbir şeyle kısıtlamamalıdır. Sanatçı, sanatını herhangi bir maddi değer karşılığında değersizleştirmemelidir. Böylesi bir sanatçı, ona göre, sanat ahlakından yoksundur. O, bunun sanata zarar vereceğini dile

getirmiştir. Kösemihal, sanatçının bu unsurlardan kaçınması gerektiğini önemle belirtmiştir. Berger'in sanatla olan ilişkisinin içine maddiyatı sokmamış olması onu çok etkilemiştir. Kendisinden yalnızca kemanın inceliklerini değil sanatçının sahip olması gereken tutum ve davranışları da öğrendiğini ifade eden Kösemihal, Berger'in, derin maddi sıkıntılar içindeyken dahi yüksek sanatını zedeleyeceği gerekçesiyle mühim miktarda maddi karşılığı olan iş tekliflerini reddettiğini, özverili ve sabırlı çalışmanın örneğine onda rastladıklarını dile getirmiştir (Kösemihal, 1948: 3). Kösemihal, bir sanatçının gerçek zenginliğe ancak sanatıyla vakıf olabileceğini anlatmaya çalışmıştır.

Kösemihal, yazılarıyla sanatın ve sanatçının özgürleşmesine katkıda bulunmaya çalışmıştır. O, sanatın dar bir kapsamla değerlendirilmesine karşıdır. Bu anlayışın temellerini ise toplumsal yapımızda beliren bir grupla paralel görmüştür. Toplumumuzun ruhuna işlemiş olan bağnazlığın bilim ve sanat gibi özgürlüğün zorunlu şart olduğu alanlarda bile ortaya çıktığını belirten Kösemihal, fanatik din taraftarları ile sanatın halk için olduğu fikrini körü körüne savunan ve bu anlayışın dışındaki düşünceleri yok etmeye çalışan kimseler arasında bir fark olmadığı tespitinde bulunmuştur. Böylesi kimselerin olduğu yerde ne bilimin ne de sanatın var olabileceğini söylemiştir (Kösemihal, 1954c: 6). Kaldı ki bir fikri savunmak bir yana başka fikirlere tahammül gösterilmemesi onun eleştirisinin odak noktasıdır. Kösemihal, sanatın halk için yapılması gerektiğini savunanlara karşı bir tutum içinde değildir. O, bu düsturdan hareketle kendi dışında kalan gerçek sanat eserlerini yok sayanları bağnaz olarak addetmiştir. Çünkü ona göre sanatta içerik öncelikli değerlendirme kıstası değildir. Burada önemli olanın, bir sanatçının özgürce ilgilenebileceği konuda gerçek bir sanat eseri ortaya koyması olduğunu, bu eserin konusunun sanatçının keyfiyetine bağlı olduğunu, herhangi bir konu ile ilgilenmesinin şart koşulmasını ise fanatizm olduğunu dile getirmiştir (Kösemihal, 1954b: 6). Sanatçının icra ettiği sanat dalında özgür bırakılması, Kösemihal için özgün ve ilerlemeci sanat adına kesinlikle sağlanması gereken bir ortamdır.

Kösemihal'in sanatta baş noktaya yerleştirdiği sanatçı, etrafında olup bitenlere sıradan bir şekilde yaklaşan kişilerden farklı bir kişidir. Kösemihal, tiyatro yazarlarının bir sanatçı olarak nasıl bir yönde olması gerektiğine ilişkin öneriler getirmiştir. Onun sanatçı tarifinde gerçekçilikle ilgili vermiş olduğu ayrıntı oldukça önemlidir. O, sanatçıyı kendi iç dünyasına ait olanı, ekol fark etmeksizin, yaşam deneyimleri ile

birlikte eserine yansıtan, ona iç dünyasından bir şeyler katan kişidir. Herhangi birinin fark edemeyeceği ayrıntılara yönelen kişidir sanatçı. Bu özelliğin bir gözlemcide de bulunabileceğini, ancak sanatçıyı gözlemciden ayıran noktanın, eserine kendisinden katacakları olduğunu ekleyen Kösemihal, ondan yaşamın bir kopyasını değil edindiği izlenimleri ve duyguları sunmasını beklediğini, tersinin onu sadece bir gözlemci ya da vakanüvis yapacağını dile getirmiştir (Kösemihal, 1954d: 6). Sanatçıya dair fikirleri açıkça öne çıkarıyor ki Kösemihal, Aristoteles'in mimetik sanat anlayışı ve ondan mülhem realist akım yerine 19. yüzyılda ortaya çıkan empresyonist sanat anlayışını öne çıkarmaktadır.

Kösemihal, sanatta milli değerlere bağlılığı, evrensel nitelikte yükselmenin olmazsa olmaz koşulu olarak görmüştür. Önemli ressamlarımızdan Hasan Kaptan'ın, henüz çocuk yaşta Paris'te sergilenen resimleri üzerine kaleme aldığı yazıda bu konuya eğilmiştir. Hasan Kaptan'ın resimlerindeki ışığın ve ahengin olgunluğunu öven Kösemihal, bu dokunun hoşuna gitmesi ve ona bir anda ısınmasının arka planında yatan kültürel nedene odaklanmıştır. Ona göre, Türk toplumunun yüzyıllardır kilim, çini ve minyatürlerine yansıyan renklerin bu duygulanıma neden olmaktadır. Dolayısıyla ancak köklerine ve milli geleneklerine bağlı eserlerin uluslararası bir değere sahip olabileceğini, aksinin ise yaşamasının dahi mümkün olmadığını eklemiştir (Kösemihal, 1951: 5). Kösemihal, insanın içindeki istek, duygu ve düşüncelerin, beden hareketlerine, davranışlara ve mimiklere yansıdıklarını dile getirmiştir. Buna benzer bir şekilde toplulukların zihniyetlerinin de bedenlerine, katılmış, maddeleşmiş kurum ve yapılarına yansıdığına değinmiştir. Ona göre her topluluğun dünya görüşü ve düşüncüsü ile evleri, eşyaları, töreleri, adetleri, yolları, meydanları, tapınakları, sanat yapıtları, anıtları, köyleri, kasabaları ve kentleri arasında sıkı bir bağlılık olduğu düşüncesini savunmuştur (Kösemihal, 1968: 129). Kösemihal, sanatın, toplumsal anlamda duygu ve düşüncelerin maddi yaşamı belirlemesi sonucunda ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bu bakımdan onun, sanatı ele alırken hangi unsurları dayanak noktası olarak aldığını görmek mümkündür. Kösemihal'in sanatın toplumun birleştirici gücü olması konusundaki görüşleri bir bakıma milliliğe vurgu olarak okunabilir. Zira sanat hakkındaki bu yargısını kuvvetlendirecek örneği Yahudilerin birlikteliğinde bulmuştur. Sanat ve fikir insanların aşkla meydana getirdikleri eserlerin, toplumların her an dağılmaya teşne kolektif ruhlarının duygularını kuşaklar boyu taze tuttuğunu ve

ölümsüzleştirdiğini dile getirmiştir. Dünyanın her tarafında azınlık olarak yaşadıkları toplumlarda haksızlıklara ve zulme uğramış olan Yahudileri binlerce yıl bir arada tutan ve bir millet haline getiren unsurun, bir fikir ve sanat işçisinin eseri, Hz. Musa'nın kitabı olduğunu söylemiştir (Köseihal, 1961: 15-16). Kaynağını toplumda bulan sanat insanlar arasındaki birlikteliği sağlayan en önemli unsurlardan birisidir.

Köseihal, sanatta milliliğe, topluma özgü olana ve toplumun ruhundan beslenene bu denli değer vermiş olmasına rağmen aynı bakış açısını musikide görmek mümkün değildir. Zira Batılılaşan Türk toplumunda musiki alanında yaşanan bir ikicilikten söz etmiş ve bu durumu olumsuz bir biçimde ifade etmiştir. Artık miadını doldurduğunu düşündüğü Doğu müziğinin radyolarda yer almasından rahatsızlık duymakta ve yakın gelecekte tıpkı divan edebiyatı gibi gündelik hayatta yer bulamayacağını düşünmektedir. Dolayısıyla palyatif önlemlerle onu canlı tutmaya çalışmanın enerji kaybı olduğunu, bu müzik türünün diskoteğini ve arşivini hazırlayarak tarihini bilimsel yöntemlerle incelemenin daha faydalı olacağı fikrini savunmuştur. Bu şekilde müzik konusunda hangi yolda ilerleyeceğimiz konusunun da kendiliğinden belirleneceğini söylemiştir (Köseihal, 1954e: 6). Köseihal, musiki konusunda yeniliğe gitmenin Batılılaşma adına elzem olduğu fikrindedir. Cumhuriyet devrimiyle başlayan sistemli Batılılaşma hamlelerinin her sahada olduğu gibi, musiki alanında da ürünlerini verdiğini dile getirmiştir. Ancak musikinik ikilikte direnmesini, Doğu musikisinin yaşatılmasını boş çabalamalar olarak görmüştür. O, bu durumu iç sızlatıcı olarak nitelmiştir. Öyle ki, toplumsal anlamda bütün musiki yeteneklerimizin bir tek yolda yürüdükleri, bütün güçlerini var kuvvetleriyle yalnız Batı yolunda topladıkları günü muştulamış ancak o günleri göremeyeceğinden dolayı üzüntü duymuştur. Bu nedenle de musiki alanının sürüncemede bırakılmaması gerektiğini belirtmiştir. Çünkü ona göre, bugün alınacak tedbirler sayesinde kendisinden sonrakilerin, onun hayal ettiği bu ideale kavuşmaları sağlanabilecektir (Köseihal, 1953a: 6).

2.3.1. Müzik Sanatına Yaklaşımı

Köseihal'in musiki konusundaki görüşleri oldukça sert ve keskin yaptırımlara dayanmaktadır. Ona göre, Cumhuriyet Türkiye'si'nin Avrupalılaşma zihniyetine aykırı düşen ve bütün ahengi bozan sadece musiki âlemdir. Tanzimat dönemine atıfta bulunan

Kösemihal, yeninin yanında eskinin var olmasının, yeninin tam manasıyla gelişmesine engel olduğunu iddia etmiştir. Bu düşüncesini sağlamlaştırmak adına, Batı medeniyetine girmeye çalışan Tanzimat'ın bir asırda yaptığıyla Cumhuriyet Türkiye'sinin 20 yılda yaptığını karşılaştırmayı önermiştir. Tanzimat döneminin karınca adımıyla yürüdüğü halde, Cumhuriyetin dev adımlar atmış olduğunu dile getirmiştir. Kösemihal, Cumhuriyet Türkiyesi'nin bütün bu başarılarını Tanzimat ikiciliğinden kurtularak radikal hareket etmiş olmasına dayandırmıştır. Bu örneklerle istinaden musikimi alanında da Tanzimat ikiciliğinin hala devam etmesini musiki için acınacak bir hal olarak görmüştür. Musikinin de bir an önce Cumhuriyet'in ideal edindiği gayeye varmasının ilk şartı bu ikililiğin kaldırılmasıdır. Daha açık bir ifadeyle Kösemihal, Türk klasik musikisi dediği doğu zevki ve doğu tekniği içinde doğmuş alaturka musikiyi toprağa gömüp duasını etmedikçe Türk musikisinin bugün Cumhuriyet rejiminin idealine uygun bir şekilde gelişmesine imkân olmadığını iddia etmiştir. Ancak o, alaturkanın kaldırılmasını isterken bu musikinin Türklüğünden şüphe etmediğini de eklemiştir. Bununla birlikte alaturkayı, doğu-İslam zevk ve zihniyetiyle, ortaçağ zihniyetiyle meydana gelmiş bir Türk eseri olarak tasvir etmiştir. Türk milletinin ise, şaheserlerini vererek devrini tamamlamış bu ortaçağ Türk musikisini çok daha önceden görmemesi gerektiğini belirtmiştir. Bundan sonrasında ise Kösemihal, alaturka musiki konusunda başka bir noktaya değinmiştir. Alaturka musikiyi gömmekten bahsederken onu unutmayı kastetmediğinin altını çizmiştir. Onun amacı, alaturka müziğin toplumda canlı bir kurum halinde fiilen yaşamasının önüne geçmektir. Ancak ölü bir kurum halinde yaşaması için de ayrıca elimizden geldiğince çalışılmasını gerekli görmüştür (Kösemihal, 1944: 2). Kösemihal, alaturkanın toplumsal alandan soyutlanarak nasıl yaşatılacağı üzerine bir takım öneriler ortaya sürmüştür. Bu bağlamda alaturka müziği inceleyecek, eserlerin arşivini hazırlayacak ve halka yönelik konserlerle yâd edecek bir enstitünün kurulabileceğini, ancak alaturka müziği icra edecek müzisyenleri yetiştirmek için boş yere çaba sarf edilmemesi gerektiğini dile getirmiştir (Kösemihal, 1957b: 4). Kösemihal'in bir kurumun ölü bir şekilde yaşatılması adına öne sürmüş olduğu fikirler ilgi çekicidir. Öncelikle kurulacak enstitüde alaturka musikiyi inceleyecek olan uzmanların bu türü öğrenmesi zaten önermede kurum olarak yaşıyor olmasını gerektirmektedir. Bir müzik türünü incelemek için ise o alana hâkim olmak şartı vardır. Bilginin aktarımı adına dahi olsa alaturka musikinin yaşaması zorunludur. Yılda birkaç

kez verilecek konserler için de alaturka müziği icra edecek kimseler ve onları eğitmek için belirli kurumlar var olmalıdır. Bu kurum ve kişilerin var olması da esasında bu müzik türünü ölü olmaktan çıkartmak için yeterlidir. Kösemihal'in, müzik gibi sosyal hayatın içinde her daim canlı olarak yeniden üretilen bir kültür unsurunun, belirli bir kısmının toplumdan soyutlanmasına ilişkin getirmiş olduğu öneri tartışmaya açıktır. Nitekim somut kültür unsurları adına makul görülebilse dahi müzik gibi soyut bir sanat dalı için mümkün görünmemektedir.

Kösemihal, alaturka müziğin katiyen Türk toplumunun gündelik hayatından def edilmesi gerektiğini savunmuştur. Yaşını almış neslin genç çocuklarına alaturka eğitimi vermesinin kendi bilinçlerinde bir suç algısı yaratması gerektiğini düşünen Kösemihal, alaturka müziğin halen gündelik hayatta yerinin olmasını ebeveynlerin ve öğretmenlerin ihmalleri nedeniyle yeni nesle aşılmasında görmektedir (Kösemihal, 1944: 2). Kösemihal, alaturka müziğin toplumsal alandan çıkarılması ve Batı müziğinin ve zihniyetinin yerleşmesi adına radyonun önemine değinmiş, tavsiyelerde bulunmuştur. Devletin, topluma hitap edebileceği radyo gibi önemli bir eğitim aygıtına sahip olduğunu, Batı müziğini yaymak için kullanılabilir olan radyonun halen alaturka müziğe yer vermesini gençleri bir nevi zehirlemek olarak adlandırmıştır (Kösemihal, 1944: 2). Buna mukabil, Kösemihal, Türk toplumunun Batı müziğine karşı yabancılığının son bulacağına yönelik güçlü bir inanca sahiptir. Bu yabancılığın giderilmesi içinse sanatın kalitelisini icra etmek önemlidir. Gençlerin alaturka musiki ile zehirlendiğini ifade edişinin üzerinden on yıl geçmeden, Türk toplumunun Batı müziğine yatkınlığını Cemal Reşit'in Cesar Franck'ın müziği üzerine verilen bir senfoni konserini başarılı bir biçimde idare edişi ile örneklendirmiştir. Cesar Franck'ın mistik, derin ve anlaşılması güç olarak tanımlayan Kösemihal, bu başarıyı yaşayarak aktarabilen Cemal Reşit'e hayran kalmıştır. Batı müziğini halka aşılamanın yolunun bunun gibi kaliteli ve gerçek sanat eserlerini icra etmekten geçtiğini ifade etmiştir (Kösemihal, 1953c: 5).

Kösemihal'in müzik konusundaki hassasiyeti, alaturka müziğe karşın sert tutumu ve Batı müziğini Türk toplumunda oturtmak adına çabalarının nedeni Batı medeniyetiyle kurduğumuz ilişkinin sıhhatinden duyduğu endişeden kaynaklanmaktadır. Zira o, bu hususta, toplumların organik bir bütün olduğunu belirtmiştir. İşleyişini Batı medeniyetine göre ayarlayan bir organizmada, başka bir

medeniyetin damgasını taşıyan her hangi bir unsur tutunamayacağını dile getirmiştir. Doğal olarak bu unsurun yabancı her cisim gibi onun içinde tıklıp kalamayacağını, organizmanın er ya da geç onu söküp atacağını öne sürmüştür. Ona göre, sosyal devrimle musiki arasında inkâr edilemeyecek bir ilgi vardır. Devrim demek, bir toplumun ekonomik üretim tekniklerinden, örflerinden adetlerinden geleneklerinden tutun da en yüksek değerlerine, hukukuna, ahlakına, düşüncesine, zevkine kadar her şeyin değişmesi, alt üst olması, yerine yeni tekniklerin, kuralların, değerlerin konulması demektir. Dolayısıyla da toplumun yapısını, maddesini, manasını alt üst eden, kökünden sarsan böyle bir değişikliğin musikiye etkide bulunmamasını imkânsız görmüştür. Özellikle de Türk toplumunun medeniyet değiştirmekte oluşunun bu durumu zorunlu kıldığını ifade etmiştir (Kösemihal, 1957b: 4).

Kösemihal'in uygarlaşma hakkındaki bu düşünceleri, onbir yıl sonra kaleme aldığı makalesinde, toplum olarak beklentilerinin karşılandığı şeklinde devam etmektedir. O, Batılılaşma konusunda bir nebze olsun mesafe kat ettiğimizi, Tanzimat Dönemi'nden farklı olarak ayaklarımızın yere basmaya başladığını iddia etmiştir. Burada Milli Eğitim Bakanlığı'nın klasik edebiyat ve felsefe eserlerin tercümelerinin önemli bir rolü olduğuna dikkat çeken Kösemihal, yüzyıllardır Batı medeniyetinin taklit edildiğini, ancak bu fikirlerin oturmasıyla yavaş yavaş yaratıcı olma konusunda mesafe kaydedildiğini bildirmiştir. Kösemihal, artık bilimsel bir bakış açısıyla Batı'nın olumlu ve olumsuz taraflarının ortaya konulması ile ancak bu medeniyetin tam olarak hazmedileceği ve benimseneceği görüşündedir (Kösemihal, 1968: 17-18).

Kösemihal'e göre, musiki, medeniyetin önkoşullarından birisidir. Dolayısıyla taklitçilikten kurtulup Batı müziğini benimsemeye başlamak Batılılaşmak açısından son derece önemlidir. O, sanat konusunda yaşanacak bu değişimin sadece şekilden ibaret olmadığını altını çizmiştir. İşin özünün içselleştirilmemesinin zihniyetin yerleşmesine engel olacağını savunmuştur. O, musikide gerçek sanata yükselmenin bir tek yolunun olduğunu belirtmiştir. Bu da meslek tekniğiyle, anlayışı birlikte geliştirmektir. Onun bahsettiği anlayış, Batılı müzik anlayışıdır. Ona göre anlayış olmadan teknik ne kadar kuvvetli olursa olsun sanatçıyı sanata değil, ameleliğe, zanaata sürükler. O, böylesi örneklerin asla sanatın yükseklerine erişemeyeceğini iddia etmiştir. Musiki öğretiminde, çoğu zaman teknik ve anlayışın birbirlerine paralel olarak yürütülmediğine de dikkat

çekmiştir. Bu nedenle de gerçek sanatın cambazlık uğruna feda edildiğinden yakınmıştır (Kösemihal, 1957a: 119).

Kösemihal'in gazete yazılarının özü, Batı müziğinin tanıtımıdır. O, yazılarında yerli ve yabancı sanatçıların konserleri veya dinletilerinden edindiği izlenimleri, müzik konusundaki uzmanlığı ile birleştirerek bu kültürün yayılmasını sağlamaya çalışmıştır. Sözü ettiği sanatçıların eserlerini icra ederken nasıl bir ruh halinde olduğunu tasvir etmeye çalışmıştır. O, sanatçıların sanatlarındaki derinliği tasvir ederken sürekli olarak bu yönlerine vurgu yapmaya çaba sarf etmiştir. Kempff'in bir konserinden edindiği deneyimi aktardığı yazısı bunun örneklerinden birisidir. Yazısında bahsettiği üzere, Kempff'in konserindeki sadelik, teknik gösterişlerden uzak olma ve virtüözlük özentsine girmemiş olması Kösemihal'in ilgisini cezp etmiştir. Kösemihal, onu tanımlarken;

*...parlak, hacimli ses çıkarma heveslerinden sıyrılmış,
daralarını atmış, tortularını süzmüş, bedenden
sıyrılmış, sırf mana kesilmiş saf musikin ta kendisini
veren bir sanatçı...*

cümlelerini kullanmış ve duruluğu karşısında hayranlığını gizleyememiştir (Kösemihal, 1954f: 6). O, sanatın ve sanatçının sadeliğinden derin bir hoşnutluk duymuştur. Büyük çaptaki sanatçılarda aradığı özelliklerden birisi de bu sadelik ve sanatını icra ederkenki rahatlık ve özgüvendir. Sanatçının, bütün kısıtlamalardan kurtularak özgür bir şahsiyete sahip olması gerektiğinin de altını çizmiştir. Sanatçının yenilikçi olması gerekmektedir. Kalıpların dışına çıkabilme kabiliyeti olmazsa olmazdır. Kantargian'ın konseri, ona böyle bir sanatçıyı betimleme imkânı vermiştir. Kantargian'ın sakin bir havada Johann Sebastian Bach ve Cesar Franck'ın eserlerini icra ederek başladığı konserinin ikinci kısmında Niccolò Paganini ve Camille Saint-Saens'in coşkulu eserlerinde yer vererek, Kösemihal'in nazarında, ne denli özgür bir ruha sahip nadir yetenekteki bir sanatçı olduğunu sergilemiştir (Kösemihal, 1953b: 5). Sanatçının kendinden emin ve rahat tavırları, Kösemihal'i her zaman cezp etmiştir. Henüz on iki yaşındaki İdil Biret'ten ve on yedisindeki Suna Kan'dan hayranlıkla bahsederken bunun başka bir örneğini vermiştir. İdil Biret'in sanatçı yönünü eşsiz olarak nitelendiren Kösemihal, onun konserden haftalar önce provaları bırakıp ve konser günü kimseden

çekincesi olmadan sahneye çıkıp rahatlıkla mükemmel bir biçimde eserini icra etmesine hayranlık duymaktadır. Kendisi gibi kemancı olan Suna Kan'ın tekniğine daha hâkim olan Kösemihal, kendinden emin, çevik bir sol ele sahip olduğunu belirttiği Kan'ın, büyük bir kemancı olmak için bütün vasıflara sahip olduğunu iddia etmiştir (Kösemihal, 1954d: 5).

2.3.2. Tiyatro Sanatına Yaklaşımı

Kösemihal'in hakkında yazılar yazdığı bir diğer sanat dalı ise tiyatrodur. Onun tiyatro hakkındaki yazıları Moreno'nun tiyatrodaki kullandığı psiko-drama ve sosyo-drama metotlarını tanıtmak maksatlı ortaya çıkmıştır. Kösemihal, hem sosyal yapıyla olan benzerliği hem de bu benzerlik üzerinden söz konusu metotların nasıl hayat bulduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Tiyatronun sosyal yapıyla olan benzerliği üzerinden söz konusu metotlara değinen Kösemihal, Moreno'nun deneyleme metodunun, ilk olarak akıl hastalarında tedavi yöntemi, sonrasında ise sosyal olayların incelenmesinde bilimsel bir yöntem olarak kullanıldığını dile getirmiştir (Kösemihal, 1958a: 2). Kösemihal, Moreno'nun, insan münasebetlerini inceleyen sosyometride bir deneyleme metodu olarak kullandığı bu tiyatro metotlarına psiko-drama ve sosyo-drama adlarını verdiğini dile getirmiştir. O, Moreno'nun, bu metotlarla toplum denen geniş sahnede geçen sosyal rollerden dilediklerini küçük ölçüde sahneye koymakta, canlılığını kaybetmeden onları yeniden yaşatmakta, istediği kadar tekrarlamakta böylece deneyimlerini ya da tedavisini yapmakta olduğunu vurgulamıştır. Kösemihal'in yazdığı üzere, psikiyatride bir tedavi, sosyometri ve sosyal bilimlerde bir deneyleme metodu olarak kullanılan psiko-drama ve sosyo-drama metotları beş unsurdan faydalanır: a) Sahne, b) Denek ya da hasta, c) Yönetici, d) Yardımcı egolar yani yardımcı tedaviler, e) Dinleyiciler, seyirciler. Tiyatrocu da bu beş unsurdan faydalanır (Kösemihal, 1958b: 2).

Kösemihal, psiko-drama ve sosyo-dramanın yararlandığı unsurlardan bahsederken tiyatronun sosyal yaşamla olan paralellliğini ortaya koymuştur. Toplumsal yaşamda her kesimin tiyatrodaki temsil edilebildiğini söyleyen Kösemihal, tıpkı sahnedeki aktörler gibi bireylerin de sosyal ortamlarda muhtelif sosyal rolleri ifa ettiğini belirtmiştir. (Kösemihal, 1958a: 2). Kösemihal, sosyal rollerle tiyatrodaki kurgu roller, sosyal aktörle tiyatrodaki sanatçı olan aktör arasında paralellikler kurmuştur. O,

insanların, yabaniyetten çıkmış, uygarlaşırken de doğasında olmayan bir takım özellikler kazanmış olduğunu belirtmiştir. Sosyal hayatın içinde bir birey olan insanın sahip olduğu vasıfların doğuştan gelen bilgilerle değil sonradan eğitim yoluyla kazanıldığını belirten Kösemihal, bu özelliklerin ruhumuza işlememiş, arızı olduğunu öne sürmüştür. Bu nedenle eğitim yoluyla kazanılan, gelenek, teknik, dil ve sanat gibi unsurların sürekli tekrarlanması gerektiğini, aksi halde köreleceğini vurgulamıştır. Sosyal yaşamın, doğal ortamında bir yabancı olarak nitelendiği insanın dışındaki suni hayat olduğunu, tiyatronun ise bu hayatın yeniden üretilmesi olduğunu ve sosyal hayatla arasında öz açısından olmasa da derece bakımından fark olduğunu dile getirmiştir (Kösemihal, 1958a: 2).

Kösemihal'in tiyatro hakkındaki görüşleri, bu sanattan sosyolojik manada nasıl faydalanılabileceği üzerine yoğunlaşmıştır. O, Moreno'nun izinden giderek sosyometri yoluyla varılan psiko-drama ve sosyo-drama metotlarını izah etmeye gayret göstermiştir. Kösemihal, tiyatro sayesinde, toplumun bütün sosyal ilişki, norm ve kurumsal bağlarıyla beraber küçük bir kesitin alınabileceği fikrini takip etmiştir. Sosyolojik açıdan tiyatrodan faydalanmanın yanı sıra, bunun bir tedavi yöntemi olarak kullanılabileceği düşüncesinin de üzerinde durmuştur. Onun tiyatroya olan ilgisinin yalnızca bilimsel nedenlerden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Zira tiyatronun nasıl icra edildiğine, yapısına veyahut da şartlarına yönelik herhangi bir eleştirisi ya da değerlendirmesi bulunmamaktadır. Tiyatro yazarları ve eserleri üzerine yazmış olduğu bir makale bulunmaktadır; fakat bu yazısında da Türk tiyatrosu ve tiyatro metinleri hakkında belirli birtakım izlenimlere yer vermiştir.

Kısacası Kösemihal, sanat konusunda özellikle musiki alanında makaleler yazmıştır. Bunun başlıca sebebi kendisinin de bir müzisyen olmasıdır. Zira diğer sanat dallarına ilgisi bulunmamaktadır. Tiyatro sanatına karşı yaklaşımı ise onun bilim adına yararlanılacak bir saha olarak görülmesi nedeniyledir. Bunun dışında da tiyatroya ilişkin değerlendirmelerde bulunmamıştır.

Kösemihal, Türk sosyolojisinin önde gelen isimlerden birisidir. Ağırlıklı olarak sosyoloji alanında eserler ortaya koymuştur. Sosyolojik yöntem açısından, mikrososyoloji çalışmalarına ağırlık veren Moreno'nun etkisinde kalmıştır. Sosyometri, psiko-drama ve sosyo-drama gibi tekniklere önem vermiştir. Teori ağırlıklı Avrupa sosyolojisi ile uygulamalı temelli Amerikan sosyolojisi arasındaki mesafenin ortadan kalkmasıyla sosyal gerçekliğin daha açık anlaşılabilmesini savunmuştur (Kösemihal,

1961: 6). Onun sosyolojik yaklaşımı, Durkheim sosyolojisi ile Le Play'in Science Social ekolü arasında bir bağ kurmaya, onları birbirine yakınlaştırmaya çalışmıştır (Sağ, 1982: 306).

Kösemihal, hem Türk sosyolojisinin konu ve yöntem sorunları ile ilgilenmiş hem de sosyoloji tarihine ilgi göstermiştir. O, Batılı sosyologların Türkiye'ye tanıtılmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Bunun yanı sıra uygulamalı sosyoloji dalında birçok köy monografisi çalışması gerçekleştirmiştir. Ayrıca Kösemihal, Türk sosyolojisinde çağdaşları tarafından çok fazla ilgi görmeyen antropoloji sahasında da yazılar yazmıştır.

Kösemihal'in sanat hakkındaki düşünceleri ise daha çok müzik üzerinde yoğunlaşmıştır. Kendisi de bir müzisyen olan Kösemihal'in müzik adına kaleme aldığı makalelerinin yarısından fazlası Batı müziğini tanıtmaktadır. Kösemihal, bu yazılarında, yerli ve yabancı önemli klasik Batı müziği sanatçılarının konser ve resitallerinden edindiği izlenimlerini aktarmaya çalışmıştır. Söz konusu yazılarında, müzik konusundaki uzmanlığına dayanarak, daha çok teknik eleştiriler getirmiş, seçilen parçalar, parçaların icra edilişleri, sanatçıların ustalıkları ve ortam hakkında yorumlarda bulunmuştur.

Kösemihal'in sanat hakkındaki görüşlerine genel çerçeveden bakıldığında, sanatçıya ve onun rolüne ilişkin değerlendirmeleri dışında özgün noktalara rastlanılmamaktadır. O, sanatçının oldukça önemli olduğunu vurgulamıştır. Sanatçıya ve fikir adamlarına aynı derecede değer atfetmiştir. Sanatçının özgür olması gerektiğini dile getirmiştir. Ona göre, sanatçının özgürlüğü, sanatının herhangi bir işlevden ve konudan arındırılarak rahat bırakılmasında yatmaktadır. Kösemihal, sanatın ne toplum adına ne de sanat adına icra edilmesi gerekliliğini savunmuştur. Ona göre, sanatın konusu ya da işlevi önemli değildir. Bunlar sanatçıyı sınırlandıran etmenlerdir. Sanatçı, sanatını işlev ve konu çerçevesinden çıkarabildiği ölçüde özgür olabilir ve özgün eserler verebilir görüşünü savunmuştur.

Kösemihal, resim sanatı konusunda milliliğin, kültürel dokuların, geleneklerin ve toplumsal yaşantının önemli olduğuna değinmiştir. Resim sanatında sanat eserinin ne kadar "biz"i yansıtırsa o kadar evrensel bir değer taşıyacağını dile getirmiştir. Buna karşın musiki konusunda ise aksine bir görüş bildirmiştir. Batı müziğinin, toplumumuz adına girişilen devrimler açısından henüz yerleşmemiş olmasından üzüntü duymuştur.

Bu durumu da Doğu müziğinin halen yaşatılıyor olmasına bağlamıştır. Radikal önerilerle Doğu müziğinin, yani alaturka müziğin toplumsal yaşantımızdan dışlanması gerektiğinin zorunluluğundan bahsetmiştir. Batı medeniyetinin kültürel yaşantısının tam manasıyla özümsemesi açısından batı müziğinin içselleştirilmesini şart koşmuştur. Hatta bu noktada radyolardan alaturka müziğin kaldırılıp yerine klasik batı müziğinin gelmesini istemiştir. Zira alaturka müziğin genç nesli zehirlediğini ifade etmiştir.

Kösemihal, tiyatro hakkında yapmış olduğu incelemelerde, tiyatronun sanatsal yönünden çok bilimsel yönüne ağırlık vermiştir. Tiyatronun sosyologların araştırmalarında yardımcı olabileceğini belirtmiştir. Bununla birlikte, tiyatronun sosyal problemlerin tedavisi amacıyla kullanılabilmesini bildirmiştir. Onun tiyatroya ilişkin düşüncelerine Moreno'nun bu konudaki eserleri kaynaklık etmiştir.

2.3.3. Edebiyata Yaklaşımı

Kösemihal, müzik ve tiyatro kadar olmamakla birlikte edebiyatla bilhassa edebiyat sosyolojisiyle ilgilenmiş bir sosyologdur. Alver, Kösemihal'i, edebiyat sosyolojisinin Türkiye'de akademide yer almasında ve bilimsel bir niteliğe sahip olmasında etkin isimlerden birisi olarak tanıtmıştır. Onun üniversitede edebiyat sosyolojisi dersini vermiş olması, bu konuda yönettiği tez çalışmaları ve alana dair birkaç makalesinin katkılarına değinmiştir (Alver, 2015: 350-351). Bu makalelerden en kapsamlı olanı "Edebiyat Sosyolojisine Giriş" adlı alana genel bir bakış sunan çalışmadır. Söz konusu çalışmada Kösemihal, Madame de Staël ve Taine'dan başlayarak edebiyatın ve sanatın topluma dair olanı nasıl yansıttığını örneklemiş, sonrasında da Marx, Engels, Vissarion Belinski, Plekhanov ve Lukacs gibi isimlerin edebiyat ve toplum arasında kurmuş oldukları bağıntıya değinmiştir (Kösemihal, 1964: 2-4).

Kösemihal, çok yönlü ve kompleks bir sanat dalı olarak tanımladığı edebiyatın, fizik, biyolojik, beşeri ve psikolojik unsurlardan müteşekkil bir dünyanın ürünü olduğunu belirtmiştir. Sosyolojinin yalnızca beşeri olanla ilgilendiğini bildiren Kösemihal, bütüncül bakış açısını kaybetmemek için diğer unsurların da göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulamıştır. Metinde bir sanat türü olarak edebiyatı tahlil ederken bir bilgi, düşünce, anlam dünyası veya eylem tekniği olup olmadığını

tartışmaya açan Kösemihal, karmaşık bir yapı olarak tanımladığı bu türün hem bilgi içerebildiğini, hem bir düşünce ve anlam taşıyabildiğini hem de belirli bir ideolojiyi ya da doktrini ortaya koyup savunabildiğini söylemiştir. Ona göre edebiyat ölü ve soyut bir forma sahip kuru bir anlatım biçimi değildir. Bilakis bir ruha sahip ve yaşamla bir olan bir söyleyiş tarzıdır. Edebiyatı, spesifik bir yaşam deneyiminin sözle veya yazılı olarak anlatımı olarak tanımlamıştır (Kösemihal, 1964: 7-9).

Kösemihal, edebiyat sosyolojisinin, kompleks bir yapıya sahip olan edebiyatın, o kendine has bütünlüğünü göz önünde bulundurmak suretiyle, sosyal yaşamla karşılıklı ilişkilerini inceleyecek bir disiplin olarak biçimlenmesi gerektiğini belirtmiştir. Birkaç faktörle edebiyat sosyolojisinin gelişmesini öteleyen unsurları açıklayan Kösemihal, birinci görüş olarak, sanatın sosyal bir içeriğe sahip olmadığını iddia eden burjuva bakış açısından bahsetmiş, bir başka perspektifin ise edebiyatı, toplumsal bilince otonom bir gelişim sağlaması nedeniyle hayatla ilişkisi kurulamayacak hayal ürünleri olarak tanımladığını söylemiş, üçüncü bir görüşün, edebiyatın toplum üzerindeki mistik ve büyüsel etkisinin kaybolacağı endişesiyle aydınlatılıp açıklanmasından rahatsızlık duyan edebiyatçılardan kaynaklandığını eklemiş ve bu sahanın gelişmesini engelleyen son gerekçe olarak, sosyolojinin başlangıç yıllarında edebiyat sosyolojisini kuramsal bir temele dayandırmaya çalışan Taine'ın çabalarının takipçileri tarafından hakkıyla devam ettirilemeyişinden söz etmiştir (Kösemihal, 1964: 10-11).

Edebiyat sosyolojisinin metodolojisini ortaya koymaya çalışan Kösemihal, edebiyat olgusunu yazar, eser, basım ve dağıtım örüntüleri ve okuyucu-alımlayıcı kitle ile dört boyutta ele almıştır. Bu öğelerin her birinin atlanılmadan incelenmesini şart koşmuştur. Araştırmanın saha çalışmaları (anket, soruşturma vs.), tarih ve istatistik olarak üç adımda toplanabilecek yöntemlerle gerçekleştirileceğini bildiren Kösemihal, örnek bir çalışma planına da makalesinde yer vererek detaylı bir bilgilendirmede bulunmuştur (Kösemihal, 1964: 12-14).

Edebiyatın ne olduğu, diğer alanlarla ilişkileri, edebiyat sosyolojisinin sınırlılıkları, içeriği, yöntemi ve araştırma örneği üzerine fikirlerini sunan Kösemihal, ayrıca bu alanda yönetmiş olduğu tezlerin derlenmesiyle birlikte Türkiye'de edebiyat sosyolojisi kapsamında ortaya konan çalışmaları *Yurdumuzda Edebiyat Sosyolojisiyle İlgili Araştırmalar* adlı makalesinde konu edinmiş ve alana dair önemli bir literatür taramasını sunmuştur (Kösemihal, 1967).

Kösemihal, Batı medeniyetini rehber edinmiş ve Cumhuriyet Türkiye'si'nin Batı'nın kültürünü özümsemesi adına sanat yazıları yazmış bir isimdir. Kösemihal'in sanat hakkındaki görüşleri, sanat sosyolojisi adına orijinal özellikler taşımamaktadır. Onun, bu alanda ileri sürmüş olduğu fikirleri farklı bir bakış açısından incelemekte fayda vardır. Şöyle ki, Cumhuriyet Türkiye'sinde önde gelen isimlerden birisi olarak Batı medeniyetine karşı takınılan tavrın derinliğini analiz etmek mümkündür. Kösemihal'in sanata karşı yaklaşımı, Batı kültürüne olan eğilimine paralel bir şekilde belirmektedir. Bilhassa müzik konusunda topyekûn bir adanmışlık söz konusudur. Onun, müziğin toplumsal yönüne verdiği önem gayet anlayışla karşılanabilir. Ancak Batı müziğinin toplumumuzda tam manası ile kavranabileceğine dair taşıdığı inanç iyimserlikle nitelendirilebilir. Gazete yazıları ele alındığında, müzik başta olmak üzere kültürel manada bir tanıtıcı rolünü üstlendiği görülmektedir. Batı'ya kültürel manada uyum sağlamak için müziğin önemine değinmiş ve değişim konusunda geri kalınmasını eleştirerek bu durumun düzeltilmesi adına öneriler getirmiştir. Yazılarında müzik, sanatçılar ve ortam hakkında değerli gözlemlerde bulunmasının nedenini halkta bir ilgi uyandırma çabası olarak nitelendirmek mümkündür. Kösemihal'in söz konusu tavrı, dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda ayıksız kalmayacaktır. Her alanda olduğu gibi sanat alanında da Batı'nın örnek alınması, Kösemihal'in çağdaşlarında sıkça rastlanabilen yaklaşımlardan birisidir. Kösemihal'in sanat hakkındaki yazıları sanat sosyolojisi adına özgün niteliklere sahip değildir. Buna karşın yetişmesine katkıda bulunduğu sanatçılar ve yazıları sayesinde Türkiye'de klasik Batı müziğinin gelişmesine olumlu etkileri olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Kösemihal'in tiyatro konusundaki fikirleri, psiko-drama yönteminin tedavi maksatlı kullanılması ve sosyo-drama'nın ise sosyal olayların temsilinde yer almasına yönelik şekillenmiştir. O, tiyatronun sosyal bilim araştırmalarında pratik bir faydaya hizmet edebileceği düşüncesini savunmuştur. Kösemihal, edebiyat ve edebiyat sosyolojisi hakkındaki makaleleri, vermiş olduğu dersler ve yönetmiş olduğu tezler ile birlikte Türkiye'de bu disiplinin gelişmesi bakımından önemli bir role sahiptir. Genel manada müzik konusundaki fikirleri ile Türk sosyolojisine katkıda bulunan Kösemihal, sanatın diğer disiplinlerinde gerçekleştirdiği çalışmalarla alanın büyümesine ve çeşitlenmesine katkıda bulunmuş bir sosyologdur.

2.4. HİLMİ ZİYA ÜLKEN

Hilmi Ziya Ülken, Türkiye’de sosyoloji ve felsefe dallarında akla ilk gelen düşünürlerden birisidir. Daha önce ele aldığımız Baltacıoğlu ve Fındıkoğlu gibi hayatı üretmekle geçen Ülken’in onlarca kitabı, binlerce makale, yazı ve monografisi bulunmaktadır. Felsefe, tarih, metafizik, mantık, sosyoloji, psikoloji, eğitim ve sanat tarihi gibi alanlarda çalışmaları olan Ülken, roman, manzum eser ve kitap yazarak edebiyata da katkıda bulunmuştur (Vergili, 2008: 603). Bu denli bol ve çeşitli alanda eser ortaya koyan Ülken, Baltacıoğlu ve Fındıkoğlu gibi isimlerin kendilerinden bir önceki dönemin sosyoloji uğraşı veren isimleri ile aralarındaki farka Cahit Tanyol, Ülken hakkında yazmış olduğu bir yazıda dikkat çekmeye çalışmıştır. Tanyol, Ülken’in, kendisinden önceki kuşağın iki önemli ismi olan Gökalp ve Prens Sabahattin gibi parçalanmış bir imparatorluğun entelektüelleri ile arasında bir bağ olduğu kanısındadır. İmparatorluğu kurtarmak adına, birinin Durkheim, diğerinin ise Le Play’e yönelerek, Batılı fikirlerden bir kurtuluş yolu aradıklarını ifade etmiştir. Ülken’e düşen görevin kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’ni yaşatmak ve geliştirmek olduğunu ekleyen Tanyol, artık Batılı fikirler yerine kendi düşünce kaynaklarına dönüş sağlandıktan sonra, kimsenin, felsefeden coğrafyaya, resimden edebiyata birçok alanla ilgilenmiş olan, Ülken’in daha önce attığı adımları izlemeden bir milim ötesine adım atamayacağını iddia etmiştir (Eralp, Tanyol, Tütengil, Yetkin ve Anıl, 1977: 115).

Ülken, düşüncenin ve sanatın birçok alanına yönelmiştir. Yeri gelmiş felsefe, tarih, sosyoloji ve psikoloji gibi alanlara ilgi göstermiş yeri gelmiş sanatın resim, şiir, müzik veya roman gibi dallarına eğilmiştir. Sanat odaklı olarak yaklaştığımızda, Ülken’in doğrudan bu konu üzerine iki kitabı, yirmiden fazla makalesi, sanat icra etmek bağlamında ise onlarca şiiri ve iki romanı, tiyatro oyunu denemeleri ve hatta yağlı boya tabloları da mevcut bulunmaktadır (Vergili, 2006). Resim konusunda 1940’lardan vefatına değin birçok eser vermiş olan Ülken, iki sergiye katılmış ve 1944’te kendi sergisini açmıştır. Onun ressamlığı nispetinde sanat tarihine ve estetiğe dair bilgi birikimi ve eleştirmen yönü bulunmaktadır. Onun estetiğe ilgisi önemlidir, zira

sosyolojik perspektiften ilk estetik çalışmayı *Resim ve Cemiyet (1942)* ile kaleme alan isimdir.

Ülken, sanatın irrasyonel alan ile doğrudan ilişkili olduğu fikrindedir. İnsanı akıl dışı bir boşlukta mantıklı bir oluş olarak ele alırken ahlakçı, sanatçı ve din adamı gibi değer yaratıcıların akıl dışı saha üzerinde mantık çerçevesinde bir oluşum oturtmaya çalıştıklarını beyan etmiştir. Mantıklı bir inşa süreci, sanatçının eserini planlamasına ve idealize edilmiş bir şablon yaratmaya yardımcı olmaktadır. Ülken, bu planlamanın, estetik yaratı sürecini çocuksu hayallerden veya rüyalardan ayrı kılan nokta olarak kabul etmektedir. Nitekim sanatçının estetik manada üretiminin mantığı, onun sanat sezgisinin sosyal şartlar çerçevesinde meydana gelmesi veya kişisel estetik değerın sosyalleşmesi anlamına gelmektedir (Ülken, 1956: 30).

Ülken, 1958 yılında yayımlanan *Felsefeye Giriş* kitabında manevi değerler bölümünde ahlak ve din ile birlikte sanata da yer vermiştir. Burada sanatın neden yer aldığını açıklayan Ülken, manevi bir varlık olarak ele aldığı insanın eşyayı objeleştirerek, yaşamakta olduğu muhiti bir dünya/âlem olarak yeniden ürettiğini söylemiştir. Objeleştirmenin, en basit çadır bezinden en kompleks transatlantikler de dahil olmak üzere, bir tür üretme eylemi olduğunu belirten Ülken, insanlığı yalnızca üretme fonksiyonu ile tanımlamamaktadır. Bununla birlikte kavramlarla düşünme ve bilme işlevine ve eğlenme ya da zevk alma işlevine de bağlıdır. Teknik bir eylem olan üretme, aynı zamanda bilgi ve sanatla da ilgilidir. İnsanın, eşyayı objeleştirme sürecinde en yoğun bağ kurduğu unsurun buradaki sanat olduğunun altını çizen Ülken, bu durumu, sanatın hem bir şey yapma işlevine hem de eğlenme işlevine cevap vermesiyle açıklamıştır. Dolayısıyla üretme eylemi, verilere ne kadar bağlıysa, bu verileri kullanan süjeye de o denli bağlıdır. Ülken, sanat eserinin yalnızca yaşamsal bir işleve sahip olmadığını, bununla birlikte süje ve obje arasındaki bağlantının sürekliliğini sağlama işlevini yerine getirdiğini ifade etmiştir (Ülken, 1958a: 164). Mantık dışı bir birliktelik olarak tanımladığı sanat eserinin ortaya çıkış sürecinde objeyi sanat eserinin maddesi, süjeyi ise yalnızca zihinden ibaret olmayıp aynı zamanda ruhi faaliyet, hayal gücü ve sezginin topyekûn bir ifadesi olarak tanımlamıştır. Ülken'e göre, obje ve süjenin tam olarak kaynaşması mümkün olmaz ise ya obje süjeyi kendine irca eder ve böylece basit bir taklitçilik belirir veyahut da süje objeyi kendinde belirtir ve bunun sonucunda da sanat eserinin yerine uç fanteziler ortaya çıkar (Ülken, 1958a: 182).

Ülken, “heyecan doğurma vasıtası” (Ülken, 1942a: 3) olarak gördüğü sanatın genelleşmek vasfına sahip olduğunu vurgulamış ve sanat eserinin umumileştiği ölçüde kıymetlendiğini eklemiştir. Ona göre sanat, duyguların toplumsallaşmasıdır. Ülken, duyguların toplumsallaşmasının, sanatın daha önce yaşanmış bir sosyal realiteyi resim, edebiyat, tiyatro ya da müzik aracılığıyla bir tür sanrı yaratmasıyla gerçekleştiğini belirtmiştir. Söz konusu bu sanrının kalıcı olması için de tespit edilip sistematize edilmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Bu noktada duyguları, imajlar halinde sistematize ederek toplumsallaştırma görevini sanatçının yerine getirdiğini ifade etmiştir (Ülken, 1942a: 3-4).

Sanat konusunda asla güncelliğini yitirmeyen konulardan birisi sanat eserinde biçim ve içerik tartışmasıdır. Ülken bu konuda biçimin içerikten ayrılamayacağı hatta içeriğin biçimi belirlediği düşüncesindedir. İçeriğin yaratıcılık özelliğinin ondan çeşitli biçimlerin doğmasına imkân tanıdığını hatta tekniğin dahi buradan çıktığını belirtmiştir. Onun bu düşüncesi, sanatın çeşitliliği söz konusu olduğunda, yerelliğin her daim sanat eserinde öne çıktığı fikrine dayanak oluşturmuştur. Zira çeşitliliği sağlayan unsurun teknik olduğunun altını çizmiş ve tekniğin de her toplumun kendi ihtiyaçlarına ve mahalli şartlarına nispeten farklılık göstereceğini dile getirmiştir. Zaman ve mekân bağlamında değişen sanat eserlerinin niteliği buna dayanmaktadır. Buna mukabil sanatın toplumsal şartlardan bağımsız ele alınamayacağını vurgulayan Ülken, düşüncesini İlk ve Ortaçağ sanat eserlerine dayandırmıştır. Nitekim bu dönem eserlerine dini karakterin damga vurduğunu, Tanrının evi olarak yapılan mimari yapılardan, Tanrının tasviri heykellerden ve bu eserleri bir ibadet niyetiyle ortaya çıkaran sanatçıdan anlayabildiğimizi ifade etmiştir (Ülken, 1942a: 6-8). Sanatın ortaya çıkışında dini unsurların önemine dikkat çekmiş, ancak zamanla toplumun kompleks bir hal almasının sanata farklı ilham kaynakları sunduğunu belirtmiştir. Ülken, toplumun, iş organizasyonunu ifade ettiği alt yapısı ve dini tasavvurların yer aldığı üst yapısıyla birlikte sanatı beslediğini dile getirmiştir. Bununla birlikte gelişmiş toplumlarda sosyal değerlerin bölünmesi sonucunda, sanatın yalnızca dini ülkülere değil, siyasi, ahlaki ve fikri ülkülere ilgi gösteren bir etkinlik haline geldiğini vurgulamıştır (Ülken, 1942a: 12).

Sanatın sanat için mi yoksa toplum için mi olduğu sorusuna Ülken’in yaklaşımı toplum perspektifinden yana olmuştur. Nitekim bu konuda sanatın dışında yer alanların her zaman yalnız ve isyancı ruha sahip olan sanatçının, eserini ortaya çıkarırken

anlatmak istediği konu ile arasında doğrudan bir bağlantı kurduğunu, böylece eserin meydana geldiğini düşündüklerini söylemiştir. Ancak ona göre sanatçı, bazen farkında dahi olmadan bazen ise gayet bilinçli olarak yaşadığı hayatın ona sunduğu perspektiften dünyayı yansıtmaktadır. Ülken, sanatçının, bir bakıma içinde var olduğu dünyanın ona vermiş olduğu bakış açısının dışında bir eser ortaya koymasının imkânsızlığını dile getirmiştir (Ülken, 1942a: 29-30). Ancak bununla birlikte Ülken, felsefi olarak sanat için sanat anlayışını makul kabul etmektedir. Ahlak konusunda değindiği ihtirasın, iyilik yapma edimini kristalize ettiğini, iyilik yapmak için iyilik yapmanın, iyiliği bir vazife haline getirmesi gibi bir sonuca vardığını belirtmiştir. Çünkü ihtiras objesini mutlaklaştırmaktadır. Benzer bir durumu sanat alanına taşıyan Ülken, aynı şekilde ihtirasın güzellik değerini mutlaklaştırdığını vurgulamıştır. Sanatın mutlaklaştırılması sanatın sanat için olmasını sağlamaktadır. İhtirasın, sanat adına sonsuz bir yaratma gücü verdiğini ekleyen Ülken, sanat adına sanat fikrinin yanlış olmak bir yana, sanatın diğer işlevlerinin yanında, sanatın biricik amacının bu olmadığını, sadece ona bir üstünlük verdiğini ifade etmiştir (Ülken, 2010: 296-297).

Ülken, sanatın ontolojisine dair fikirlerini obje ve süje arasında kurduğu ilişki üzerinden temellendirmiştir. Sanat eserinde estetik değere dair ortaya konan fikirlerin, Aristoteles'in doğanın güzelliğini esas alarak onun taklidi olarak değerlendirdiği estetik ve Hegel ve Kant'ın sanatın güzelliğini esas alarak doğadan onun ifadesinin çıkarılarak ortaya çıkan estetik olmak üzere iki yaklaşımdan ibaret olduğunu öne sürmüştür. İnsanlığa dair bütün sorunların, obje ve süje arasındaki çift kutupluluktan kaynaklandığını ifade eden Ülken, sanatsal bir ayrıma giderken de aynı duraktan geçildiğini eklemiştir. Objenin süje üzerinde kurmuş olduğu baskının Aristoteles'in sanatın doğanın taklidi olduğu görüşü desteklediğini, süjenin/ruhun objenin/doğanın üzerindeki baskısının ise Hegel'in ifade kuramının yolunu açtığını belirtmiştir (Ülken, 1968: 4). Ülken, Aristoteles'in tanımıyla taklit eylemi üzerinden üretilen sanatın itaatkâr, pasif, fizik ve sosyal çevreye uyumlu bir karakter taşıdığını; buna karşın Hegel'in, sanatın ifade yönüne ağırlık verdiği tanımından, sanatın isyankâr, etkin ve yaratıcı yönünü görmektedir. Birbirine zıt karakterdeki bu özelliklerin tamamlayıcı nitelikte olduğunu ve her sanat eserinin sosyal olarak ortaya çıkmasının bir sentezle birlikte gerçekleştiğini ifade etmiştir (Ülken, 1956: 30).

Özne ve nesne üzerinden sanatın zaman ve uzamdaki karşılığını arayan Ülken, estetik duyguyu tatbik ederek sanat dalları içinde tasnif yapma imkânına kavuşmuştur. Estetik duygunun, objeleşme açısından değerlendirdiğinde mekân, süjeleşme olarak gerçekleştiğinde ise sanatçı karakterinin yaratıcılığına vurgu yaparak zaman halinde ortaya çıktığını ifade etmiştir. Mekân olmasını, değişime meydan okuyacak forma sahip olması açısından duyuların ezelleştirilmesi ihtiyacıyla bağlantılı olarak kabul eden Ülken, resim, mimari ve heykel gibi plastik sanatları mekân sanatları olarak sınıflandırmıştır. Süjeleşmeyi yaratım süreci bağlamında ele alırken, eserin ortaya çıkmasını sağlayan yaratım veya çabalama süresini kast etmiştir. Şiir, müzik ve dram gibi eserin tamamlanması sürecinin kendi içinde meydana geldiği sanatları zaman sanatları olarak incelemiştir. Ülken, sanatçının doğaya ilişkin objeleşmeler biçimindeki kazanımları ile yaratım süreci sayesinde edindiği süjeleşmelerin onun yenilenme ve yaratma ihtiyacına istinaden ortaya çıktığını bildirmiştir (Ülken, 1968: 5-6). Onun bahsettiği üzere, zaman ve mekân sanat eserinin ortaya çıkışında birlikte yer almaktadır. Bazı sanat dallarında zamanın, bazılarında ise mekânın daha ağır basması ile sanat dallarını tasnifi yapılmaktadır. Ülken, bu sanat dalları arasında yaptığı mukayesede, mekân sanatlarının meydana gelmesinde rol oynayan etmenlerin kent, site ya da imparatorluk gibi istikrarlı sosyal yapıların olduğu toplumlarda var olduğunu, göçebe toplulukların veya kırsal kesimin bu tür sanatların gelişmesine uygun olmadığını ileri sürmüştür. Buna karşın zaman sanatlarının oluşmasında mekânın yalnızca araç olarak kullanıldığını ve mekân sanatlarını oluşturan etmenlerin aşılması gerektiğini dile getirmiştir. Dolayısıyla Ülken, zaman sanatlarının ortaya çıkmasının daha zor olduğunun altını çizmiştir. Çünkü bir sanat eserinin icra veya temsilinin uzun süreye yayılması için kararlı bir toplumsal yapı olması gerekmektedir. Opera, dram, senfoni veya roman için uzun zamana ihtiyaç olduğunu, bireysel ya da kolektif bir boş zaman olmadan bu sanatların gelişmeyeceğini belirtmiştir (Ülken, 1956: 32).

Zaman ve mekân sanatlarını karşılaştırırken, işlevleri bakımından bir tasnifte bulunan Ülken, taklidin esas olduğu nesri heykele, ifadenin temel olduğu müziği mimariye, ifade ve taklit arasında bir ahenk barındıran şiir sanatını ise resme karşılık göstermiştir. Ayrıca bu türler arasında her daim değişim olabilme ihtimalinin de saklı olduğunu öne sürmüştür (Ülken, 1956: 33).

Sanatların gelişimini sosyal yapıyı göz önünde bulundurmak suretiyle tarihsel bir planda ortaya koyan Ülken, estetik değeri yaratırken taklit ve ifadenin eser üzerindeki etkisini ifratla tefrit arasında dinamizm kazanan bir süreç olarak değerlendirmiştir. Mekân sanatlarında, tarih öncesindeki insan ve tabiatın bir olduğu ilkel sanat anlayışının gerçekçi eserlerinin, sonraki dönemde stilize olarak soyut bir karakter kazandığını, ardından Mısırlılar ve Keldânîler ile birlikte gerçekçiliğin tekrar en üst mertebeye ulaştığını belirten Ülken, bu dönem sonrasında insanın tabiattan ayrılarak sanatın insana yöneldiği hümanist anlayışa, yani Yunan sanatına ulaşıldığını ifade etmiştir. Ortaçağ ile birlikte sanatta içe dönüş olarak nitelediği soyut sanatın yeniden öne çıktığını, mimari, yazı, cam, tezyinat ve el sanatlarının parlak eserlerinin İslam dünyasında ortaya çıktığını, nitekim İslam sanatının soyut şekiller ve semboller sanatı olduğunu dile getirmiştir. Aynı dönemde Batı'da Gotik sanattan sonra soyut sanattan sonra aşırı bir biçimde somut sanata dönüldüğünü vurgulayan Ülken, Rönesans ve Barok sanatı natüralizmin en yüksek mertebesi olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte on sekizinci yüzyıl ile birlikte Rembrandt'ın öncülüğünde ifadenin yeniden taklidin önüne geçtiğini, resim sanatının gittikçe soyut tarzda ilerlediğini söyleyen Ülken, önemli sosyal gelişmelerin akışına istinaden ileride yeniden taklidin hâkim unsur olarak ifadeyi arka planda bırakacağı öngörüsünde bulunmuştur. Mekân sanatlarına göre yol haritasını izlemenin nispeten daha zor olduğunu ifade ettiği zaman sanatlarının ancak sınırlı bir miktarına sahip olduğunu eklemiştir. Gilgameş Destanı, Manou ve Hammurabi kanunlarındaki gerçekçiliğin, İbranilerdeki Mezamir-i-Davud ve Hint'teki Bhagawat-gita ile birlikte soyut bir sembolizme evrildiğini, yeniden gerçekçiliğe dönüşün ise Yunan ve özellikle Latin nesrinde ortaya çıktığını bildirmiştir. Ortaçağ'ın dini ritüellerdeki sembolizmine karşı gerçekçiliğin tepkisinin Rönesans'ta Bocacio, Cervantes ve Rabelais ile sert bir tarzda vuku bulduğunu ifade etmiştir. Sonrasında sanatın teşekkülünde ifadenin öne çıkmasının Romantizm ile gerçekleştiğini söyleyen Ülken, bir dönemlik uç bir natüralizm dönemi hariç tutulursa, sürrealizmin etkisiyle birlikte söz konusu ifade ağırlıklı sanat anlayışının halen hâkim olduğunu eklemiştir. Müzik konusuna gelindiğinde gelişmiş toplumların taklitçi bir eğilime sahip olduğundan söz etmiştir. Günümüzdeki ilkel kavimlerin ve ilk çağdaki Dynoizos ayinlerinin doğanın taklidi niteliğinde olmasına rağmen Ortaçağda Batı'da kilise müziğinin İslam dünyasında ise tekke müziğinin soyut ve mistik bir yapıda olduğundan

bahsetmiştir. Modern müzikte Beethoven ve Berlioz'dan başlayarak gerçekçiliğe doğru bir gidişatın başladığını buna karşın tıpkı resimde olduğu gibi soyut bir müzik dönemine yerini bıraktığını söylemiştir (Ülken, 1956: 33-34).

Ülken, teknik alandaki ilerlemenin estetik değere ne ölçüde etki ettiğine yönelik fikirler öne sürmüştür. Teknik alandaki üretimin bilgi alanına geçişini, maddi varlıktan fikir varlığı istikametine bir yükseliş olarak değerlendiren Ülken, teknik anlamda üretilen aletlerin bilgi alanında araştırma maksatlı kullanıldığını, sanat anlamında ise enstrüman olarak değer kazandığını ifade etmiştir. Ülken, bilgi ve sanatın, teknik sayesinde ortaya çıktığını değil, teknikten faydalandıklarını vurgulamıştır. O, sanatın teknikle buluşmasının, enstrümanlar sayesinde, aşkın objeyi gerçekleştiren duyuları harekete geçirdiğini dile getirmiştir (Ülken, 2001: 264-268). Ona göre, teknikteki ilerleme, toplumsal ideallerin ve topyekûn olarak sanatın gelişimine katkıda bulunmaktadır. O, bu ifadesini sanatın gelişim tarihini alıntılıyarak güçlendirmiştir. Coğrafi keşifler sayesinde Ortaçağın kapalı kentlerinin dışında çeşitli yerlerin bulunduğu öğrenilmesinin sanatta natüralizmin doğuşuna kaynaklık ettiğini; astronomi ve fizikteki gelişmelerin dini otoriteyi sarstığını, böylece sanatta Hristiyan dokuların yanına Yunan mitolojisini konu alan eserlerin yer almaya başladığını; bireycilik ve özgürlüğün ise Rönesans sanatının bizatihi karakteri olduğunu belirtmiştir. Saray hayatının gösterişine ve ince zevklerine ağırlık veren Rokoko sanat anlayışının ortaya çıkışında, soyluların gittikçe fakirleşmesinin ve onların süslü yaşantılarına özenen burjuvazi realitesinin yattığına dikkat çekmiştir. Burjuvazinin gittikçe güçlenmesi ile de yeni bir sanat türü olan Romantizmin ortaya çıktığını söylemiştir. Shakespeare, Rousseau, Goethe ve Beethoven'ın öncülüğünü yaptığı romantizmin eski putların yıkılmasında temel unsur olduğunu belirten Ülken, ilk aşamada eski toplumla yeni toplum arasındaki mücadelenin dramının görüldüğünü; ikinci aşamada ise yeni toplumun geliştiğini, doğa ile kurulan pozitif ilişki, özgürlük, bireycilik, vatan ve tarih sevgisi gibi kavramların başat hale geldiğini dile getirmiştir. Bu dönemden sonra Ülken, burjuvazinin kesin zaferi ile iktidarı ele geçirmesiyle sanatın yenilikçi tavrının törpülediği ve ona ayak uydurduğu iddiasında bulunmuştur. XIX. yüzyıla geldiğindeyse hem iktisadi hem de sosyal anlamda had safhada kuvvetli hale gelen burjuvazi sınıfında sermaye birikimi ile birlikte tröstlerin ortaya çıktığını ve burjuvazinin çözülmeye başladığını belirtmiştir. Bu dönemde idealizmin, rölativizmin

ve pragmatizmin önde gelen yaklaşımlar olduğunu; bunun sanattaki yansımalarının ise romantizm akımının itibar kaybedip buna karşın ölçsüz bir sübjektivizm akımının, resim ve mimaride Kübizmin, müzikte Dadaizmin ve şiirde ise Fütürizmin öne çıktığını eserinde ifade etmiştir. Ülken, bu dönemden sonra burjuvazinin çözülmesi sonucu büyük kütlelerin ortaya çıkması ve toplumsal yapıyı değiştirmesi realitesinin sanatta çok daha farklı bir dönemin başlamasına yol açtığını söylemiştir. Ortaya çıkan yeni düzende aristokrasi devrinin klasik eserlerine mahkûm bir anlayışın yerine halkın içinden çıkan bir sanat yaklaşımının başat olduğunu vurgulamıştır (Ülken, 1942a: 17-24). Ülken, meydana gelen bu yeni sanat anlayışının özelliklerini üç noktada toplamıştır:

Zaman ve Hareket: Yeni sanatta sabit şekillerin değil, fakat hareket halindeki şekillerin sanatıdır. Yeni fiziğin bir tabirini kullanarak diyebiliriz ki, o adeta mekân-zaman sürekliliğinin sezilişidir. Psikolojik sahada bu değişmeyi sezen Bergson olduğu gibi, romana onu aksettiren Proust ve Malraux olmuştur. Matisse'in "Dansözler"inde, "Yaşamak Sevinci"nde, teferruatı silen büyük kütle ve sokak resimlerinde bunu görüyoruz.

Tabiatın Hendeseleştirilmesi: Yeni ilim Descartes'in yarıda kalmış olan idealine ulaşmaya çalışıyor; yani tabiatı hendeseleştiriyor. Einstein fiziki, yeni mantıkçılar, nihayet Gestalt nazariyesi aynı noktada birleşiyorlar. Bu temayülün büyük bir hamlesini de sanatta buluyoruz. İleri mümessilleri Braque ve Picasso olan resimde kübizim, Cesanne'in hacimler sanatı bazen bu temayülü ifade ediyorlar.

Küllinin ve Beşerinin Aranması: Bu bilhassa sübjektiflikten kurtulma şeklinde tezahür ediyor. Bu hareket, şüphe yok ki, yukarıda gördüğümüz sübjektivizm temayülünün şedit reaksiyonudur (Ülken, 1942a: 24-26).

Ülken, insanlık tarihi süresince ihtiyaçların her dönem yenilendiğini, yeni kalıpların bunu izlediğini, teknik gerekliliklerin yeni keşifleri ve icatları doğurduğunu ve yeni sosyal ihtiyaçlara mukabil yeni sanat türlerinin zuhur ettiğini dile getirmiştir. Bu türler yer yer ilgi görmese de sonrasında bir başka sanat dalına hayat verebilmektedir. Ona göre, büyük sanatçıların ortaya çıkışları değişim dönemine tekabül ettiği takdirde onunla birlikte gelişecektir (Ülken, 1942b: 98).

Ülken, sanat ve sosyal yapı arasındaki ilişkiyi ele aldığı "Sanat, Düşünce ve İhtimai Bünye" adlı makalesinde, sosyal yapı ile sosyal kurumlar arasındaki münasebeti irdelerken sosyal yapının bir kültür bütünü olduğunu ve kültür bütünüünün de sosyal

kurumlardan bir araya geldiğini belirtmiştir. Ülken'e göre, sanat akımlarının, ortaya çıktıkları dönemin bilimsel anlayış ile arasında oldukça güçlü bağlar bulunmaktadır (Ülken, 1964: 155). O, bu düstura dayanarak sanat ve düşüncüyü diğer kurumlar arasında ayrı bir noktada değerlendirmiştir. Kültürün esas yapıcı kuvvetleri olarak gördüğü bu unsurlar ahlak, teknik, düşünce, din ve sanattır. Ülken, sanat ve düşüncenin sosyal yapı içerisindeki yerlerini tarihsel bir incelemeyle ortaya koymuştur. Ona göre, burada sanatın veya düşüncenin sosyal birer işlevi olduğu fikri ile sanat ve düşüncüyü sosyal yapı ve kültür bütünü içerisinde değerlendirmek birbirinden farklı durumlardır. Nitekim Proudhon, Marx ve Engels tarafından sanatın sosyal işlevi üzerinde durulduğunu, materyalist toplum görüşüne göre sanatın sosyal bir işlevi olduğu kabulünün ise aynı zamanda sanatı, iktisadi alt yapıya ait bir üretim aracı ve sanatçıyı da işçi olarak ele almak anlamına geldiğini ifade etmiştir. Ülken, bu izah tarzının, sanatın özgün ve bağımsız varlığını yok saydığını ve kültür kavramını daraltarak sanatın ve fikrin kültür bütünü içerisindeki yerini görmezden geldiğini belirtmiştir (Ülken, 1958b: 1-5). O, bir kültür bütünü içerisinde kurumların anlamlarını, müstakil yapılarını, birbirlerini tamamlamak suretiyle bu bütünü nasıl oluşturduklarını ve aralarındaki karşılıklı bağların sosyal yapıda ne şekilde aksettiğini incelemek adına farklı zaman ve coğrafyalarda ortaya çıkan medeniyetleri ele almıştır. İkel dönemdeki sanatı dini ayinler sanatı olarak adlandırmış ve Tanrı ve kutsal varlıklar huzurunda diz çökme, kurban, dua, Mezamîr ve şiirin yer aldığından bahsetmiştir (Ülken, 1956: 35). Bu dönemdeki dini ritüellerin, ileride farklı sanat dallarına ilham olduğu veya dönüştüğü aşikârdır. Ülken, sonrasında Antik dönem Yunan medeniyetini, Atina sitesinin M.Ö. 400-200 seneleri arasındaki dönemde sarsılmaz bir sosyal yapıya sahip olduğunu ve bu yapının hatlarını anlatmış, bununla birlikte Yunan kültürünün unsurları olarak düşünce ve sanatının da ahenk ve düzen sanatı olduğunu dile getirmiştir. Bu durumu sanatta mimari, heykel, resim, edebiyat, müzik ve trajedide; düşüncede ise felsefe, matematik ve diğer fikri oluşumlarla vermiş olduğu örneklerle detaylandırmıştır (Ülken, 1958b: 5-8). Siteler ve Agoralar sanatı, nutuk, belagat, sahne sanatları, hiciv, eleştiri, kompozisyon ve koroyu içermektedir (Ülken, 1956: 35). Ortaçağ'a gelindiğinde ise manevi bir kültürün hâkimiyetinden bahseden Ülken, bu dönemin değerler yapısının odak noktasında Tanrı'nın olduğunu ve dünyanın geçiciliğine ilişkin inancın düşünce alanında her noktada kendisini yoğun bir biçimde hissettirdiğini vurgulamıştır. Bu

dönemin düşüncesi teoloji ve transandantal düşünceye bağlı olarak skolâstik ve dogmatik fikri bir anlayışa dönüşmüştür. Hâkim sanat anlayışı, dine ve tasavvufi idealizme dayalı olarak şiir, müzik, dans, minyatür, tezhip, nakış ve hat sanatlarını ortaya çıkarmış veya etkilemiştir (Ülken, 1958b: 8-10). Ayrıca, kilise sanatı, org, ilahi, koro ve mucizelerin teatral temsilinin öne çıktığı bir dönemdir (Ülken, 1956: 35). Bu sürecin ardından ortaya çıkan Rönesans'ın Ortaçağ zihniyetini parçaladığını ifade eden Ülken, söz konusu olanın sadece bir bilim, felsefe veya sanat hareketi olmaktan ziyade topyekûn bir kültür hareketi olarak yeni bir toplumu meydana geldiğine dikkat çekmiştir. Rönesans kültürünü, içgüdülerin ve insana dair gücün mutlak özgürlüğüne doğru atılmış büyük bir adım olarak gören Ülken, sanatın bu kültürde en açık özellikleriyle öne çıktığını belirtmiştir. Mimaride mabedin yerini saray ve konakların aldığına, beden hareket halinde olduğu heykellerin yapıdan ayrılıp meydana taşındığına, natüralizmin, perspektifin, gerçekliğin eklendiği resmin ağırlık merkezi olduğuna, kilisenin eleştirildiği ve hicvedildiği edebiyatın yükseldiğine vurgu yapmıştır. Bu dönemin düşüncesinde ise koyu bir natüralizm göze çarparken, şüphecilik ve rasyonalizm her manada hissedilmiştir. Bu dönemden sonra ise Ülken, Reform hareketinin ortaya çıktığını ve Kilise'ye karşı kesin bir zafer kazandığını belirtmiştir. Yalnız burada Reform'un yalnızca dini otoriteye karşı duruşundan değil; put kırıcı bir hamle olarak plastik sanatlara, bireyciliği ile cemaatlere, subjektivizmi ile objektivizme, dini bir kurum olmaksızın Tanrı'ya ulaşabilmek adına Klasik ve Ortaçağ kültürüne, ulusal dillerde İncil'i anlayabilmek için ise Yunanca ve Latincenin hâkimiyetine, Kuzey'in Güney'e, Cermen'in Latin'e ve her şeyden önce federal cumhuriyet anlayışının monarşi anlayışına karşı bir başkaldırış olduğundan bahsetmiştir. Ülken'e göre Mısır, Yunan, Ortaçağ ve Rönesans sanatının yaptıklarından daha zor bir iş bu dönemde ortaya çıkmıştır; zira bu hareketin sanat anlayışının odak noktasında putlar, asiller, papazlar, semboller, hükümdarlar, tanrılar ya da mitoloji yoktu, yalnızca bilgiye ulaşabilen, zanaat ehli bir insan ve onun sıradan ve yavan hayatı vardır. Ülken, gerçek sanatın buradan çıkmasının imkânsız gibi görünmesine rağmen 18. yüzyılda romantizmle gelişecek yeni toplum ve kültürünün tam olarak bu konudan beslendiğini ifade etmiştir. Bilimin imanla, aklın ise ruhla, gerçekliğin ise değerler dünyasıyla çevrili olması, Ülken'in deyimiyle doğanın manevileşmesi bu halk hareketinin özelliklerini temsil etmektedir (Ülken, 1958b: 10-16).

Romantik anlayış müzik ve sahne sanatlarında birtakım değişimlere öncülük etmiştir. Kilise ve ordu müziğinin bu dönemde bir sentez olarak ortaya marşlar, destanlar ve operalar çıkardığını, roman ve resim sanatının da bu anlayıştan etkilendiğini belirten Ülken, bu dönemi ordu sanatının etkisiyle adlandırmış, savaş alanında icra edilen müziğin bir tarz yarattığını ifade etmiştir. Buna benzer örneklerin İslam dünyasında, Moğollarda, Hint-Türk, İlhanlılar ve Osmanlılarda da yer aldığını eklemiştir (Ülken, 1956: 35). Romantik anlayış uyarınca, doğanın sesi klasik ritme baskın gelmekle birlikte, bütün sosyal tabakalara ait melodilerin bir harmanından söz etmek mümkün olmuştur. Halk müziği, folklor öğeler, yeni toplumsal birlikteliklere özgü milli özellikler müziğe dâhil olmuştur. Bu dönemde klasik müziğin askeri ve halk müziği ile birleştiğini sözlerine ekleyen Ülken, coşkunluğun ve doğallığın birleşiminin senfonilerde ve dram müzikallerde meydana geldiğini belirtmiştir. (Ülken, 1958b: 20-21)

Düşünce konusunda milletlerin doğuşu ile milliyetçilik ortaya çıkarken, sanatta ise Rokoko akımı öne çıkmıştır. 19. yüzyıla gelindiğindeyse endüstrileşmenin gelişimi sınıf yapısını değiştirmiş, sermaye sahiplerinin orta sınıfı sıkıştırarak işçi sınıfının oluşumuna katkı sağlaması sonrası işçiler, küçük memurlar ve köylüler gibi romantik kültürün temel değerlerine inanmayan bir büyük halk kitlesi ortaya çıkmış, bu kitle büyüyerek gerçekliğin üstünde yer verilen değerleri reddetmişlerdir. Bu dönem ortaya realist kültür çıkmıştır. Ülken, bu dönemde sanat anlayışında yeni tekniğin sanatın ötesine geçtiğini, sanatın teknik gerekliliklerin bir sonucu haline geldiğini belirtmiştir. Resim sanatında çirkinlik, gerçeklik, deformasyon, alay ve eleştiri; edebiyatta ise hastalık, ıstırap, hayatın boşluğu ve can sıkıntısı gibi konular odak noktasına yerleştiğini ifade etmiştir. Düşünce sahasına realizmin etkisi ise determinizm ve pozitivizm biçiminde yansımıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise realizmin çöküşü gerçekleşmiş, Empresyonizm, Sürrealizm, Kübizm ve Fütürizm gibi tepkiden doğan sanat türleri ortaya çıkmıştır (Ülken, 1958b: 19-29). O, bu dönem sanatını makineleşme olarak adlandırmıştır. Kitlelere hizmet eden dönemin sanat türleri modern müzik, yeni nesir ve romandır (Ülken, 1956: 35).

Resim ve Cemiyet adlı kitabında Ülken, tarihsel bağlamda, sanatsal faaliyetlerin ortaya çıkışında rol oynayan sosyal unsurları analiz etmiştir. Avrupa'daki sosyal olaylar ve önemli gelişmeler ile resim sanatı arasındaki bağlantılara dikkat çeken Ülken,

çalışmasının son bölümünde, önemli ressamların bazı başarılarının görsel örneklerini sunmuş ve ortaya çıktıkları dönemin sosyal yapısıyla birlikte incelemelerini yapmıştır (Kaynarca, 1979: 50).

Ülken, sanatın ne yalnızca Aristoteles'in bahsettiği gibi doğanın taklit edilmesi ne de yalnızca ideal bir dünyanın arzusu veyahut hatırlanması olduğunu belirtmiştir. Onun sanatta vurguladığı, gerçek dünya ile ideal arasındaki zıtlıktır. Bilhassa bu zıtlığın aşikârlığı ölçüsünde sanat eserinin karmaşıklığının ve taşıdığı anlamın büyüklüğünün ortaya çıktığını ifade etmiştir. Ülken, bu zıtlığın kaynağını geçmişin ve bulunduğu dönemin sosyal yaşantısının arasındaki bunalımı içselleştiren sanatçıda bulmuştur. Sanatın yenilikçi tavrını burada görmüştür (Ülken, 1942a: 4). Sanatçı, değişimi sağlayan unsurdur. Sanatın toplumsal tarihini ortaya koyarken onu birçok farklı amil ile birlikte değerlendiren Ülken, din, kültür, iktisat, siyaset ve hatta teknik imkânların ilişkileri sonucu bir sosyal kurum olan sanatın değişim ve gelişim gösterdiğine değinmiştir. O, sanatın sahip olduğu toplumsal değeri irdelerken her daim bireysel yaratıcı unsurların etkin bir rol oynadığını vurgulamıştır. Sanat eserinin kişisel bir yaratı olduğunu, dolayısıyla yaratı gücü ile normatiflik gücünün, özgürlük ve zaruretin sanat eserinde birbirine yaklaştığından söz etmiştir. Bilim insanı, filozof, hâkim, aziz veya yenilikçi gibi büyük insan olarak nitelediği kimselerin, sanatsal anlamda yaratıcı insanlar olduğunu, eserlerinin özne olarak sağladıkları ilerlemeyle bağlantılı olduğunu, dolayısıyla toplumsal yaşamı yaratan kimselerin, sanatsal sezgilerini sosyal mantıkları ile sentezini yapan kimseler olduğunu belirtmiştir. Toplum yaratıcı insanlar sayesinde bir ideale büründüğü müddetçe sanatın toplumsal manada gerçekleştiği söylenebilir. Toplumsal ilerlemenin zorunlu şartı sanatsal anlamda yaratıcı insanların rehberliğidir (Ülken, 1956: 36).

2.4.1. Resim Sanatına Yaklaşımı

Ülken, resim sanatına ayrı bir yer ayırmıştır. Sosyal, siyasi, ekonomik ve dini gelişmelerle girift olan tarihini ele aldığı resmin, yazıdan daha eski olduğunu ve toplumsal bir işleve sahip olarak gelişme gösterdiğini ifade etmiştir. İlkel dönemlerde yerine getirdiği işlevi bir kenara bıraktığımızda resmin öncelikle dini bir sanat olarak görüldüğünü, Antik Yunan'ın yeniden ön plana çıktığı Rönesans döneminde uygarlığın

yeni bir vizyon geliştirmesiyle pagan ve natüralist bir sanata dönüştüğünü dile getirmiştir. Bu dönemden sonra aristokratların yoğun ilgi gösterdiğini söylediği resmin burjuva devriminden sonra devrimci, doğacı, romantik bir sanat karakteri kazandığını, son aşamada ise geniş halk kitlelerine ve insanlığa hitap eden gerçekçi ve toplumcu bir sanat olduğunu belirtmiştir (Ülken, 1942a: 27-28).

Ülken, resim sanatının tekniğiyle ve eğitim yönüyle alakalı olanların onun sosyal karakterini görmezden geldiklerini söylemiştir. Onların, konuyu ressam için yalnızca bir bahane olarak gördüklerini, bir doğa manzarası, portre ya da natürmort olsun önemli olanın eserin kendisi olduğu iddiasında bulduklarını söylemiştir. Ülken, bu yorumlara karşın, belli bir dönemi yoğun bir biçimde peyzajlar yapmasının bir tesadüfle açıklanamayacağını dile getirmiştir. Onların resim yapmak adına kullanacakları nesne olarak mobilyaları kullanmak yerine doğaya yönelten sebebin toplumsal şartlar olduğunu vurgulamıştır. Ressamların bir konu olarak İsa yerine Dionysos'u ve satirleri konu olarak seçmelerinin, Jean Osten ve Pieter Brueghel'in ticaret şehirlerinde özgürlüğu yaşarken Ortaçağı ve feodalizmi eleştirmelerinin, Rembrandt'ın burjuvaziye desteğinin, İngiliz ressamların üst sınıf kadınların portrelerine meyletmelerinin, Turner'ın deniz savaşlarını tasvir etmesinin, James Ensor'un toplumdan nefretle inzivaya çekilip eleştirel resimleri yapmasının veya Fransız ressamların boheme hayata ve kırlara yönelerek insanı arka plana atmalarının sosyal şartlardan başka bir nedenle açıklanamayacağını ifade etmiştir (Ülken, 1942a: 28-29). Resim eleştirileri de yapmış olan Ülken, Jacques-Louis David'in buyrjuvazi devriminin büyük ressamı olduğunu bildirmiştir. Onun ateşli bir sanatçı olarak, burjuva toplumunun doğuşunu, gelişimini ve yozlaşmasını en iyi ifade eden ressam olduğunu belirtmiştir. Ondaği değişimleri resimlerine değinerek anlatan Ülken, *Marat'ın Ölümi* adlı eserinde devrimin coşkun bir taraftarı olan David'in, *Sabine Kadınlarının Müdahalesi*'nde muhafazakârlaşmaya yöneldiğini, *Napolyon'un Taç Giymesini* ve *Jozefin'le İzdivacı*'nda ise imparatorluğu öven bir mürteciye dönüştüğünü söylemiştir. Onun eserlerinde, içeriğin yanında dinamizmde ve kompozisyon gücünde büyük bir değişim görüldüğünü ifade eden Ülken, yalnızca onun eserlerinin tahliliyle bile sosyal şartların sanat üzerindeki etkisinin açık bir biçimde gösterilebileceğini belirtmiştir (Ülken, 1942a: 48).

Ülkemizdeki resim çalışmalarının tarihine de değinen Ülken, minyatür ve halı resminin derin bir geçmişi olduğunu belirtmiş ancak ilkel olarak nitelendirildiği, bilhassa

minyatür sanatının perspektifli ve deseni güçlü olan Batılı resim sanatı karşısında ayakta durmasının imkânı olmadığını söylemiştir. Batılı resmin 1458'de Fatih Sultan Mehmet'in Bellini'ye portresini yaptırmasından bu yana sarayda ve konaklarda yer aldığını belirten Ülken buna karşın bu kadar uzun süre zarfında ancak güçlkle bu resim tarzına alışabildiğini ifade etmiştir. Tanzimat döneminde alafranga bahçeler ve romantizm etkili dekorlarda feraceli kadınları resmeden; Meşrutiyet'le beraber ise harbiyeden yetişip Avrupa'ya resim eğitimi için giden ve nü eserler veren ressamın bulunduğunu belirten Ülken, izleyen dönemde ressamlardan, Kurtuluş Savaşı'ndan zaferle ayrılan Türk halkının kahramanlığını betimleyecek eserler beklendiğini ancak açılan birkaç serginin de bu ruhu yansıtmaktan geri kaldığını belirtmiştir (Ülken, 1942a: 31-33). Ülken, bu konuda Atatürk'ün İbrahim Çallı'nın *Zeybekler* adlı tablosu hakkında getirmiş olduğu eleştiriyi bu dönem ressamlarının tamamına atfetmiştir. Atatürk, bir savaş ortamının tuvale döküldüğü Çallı'nın tablosunda yer alan askerlerin gayet muntazam üniformalarına, temiz atlarına ve kullanılmamış gibi duran top arabasına eleştiri getirmiştir. Ülken de bu eleştiriyi kaldığı yerden devam ettirerek, resim sanatçısının, savaş ortamına bir izleyici gibi yaklaşmaktansa, onun dramını sahip olduğu aksiyon ile kavraması gerektiğini, o heyecanı ifade edemediği sürece eserin bir anlamının kalmayacağını ifade etmiştir (Ülken, 1942a: 33). Ülken, bu dönem sanatının tekniği bir kenara bırakılsa dahi anlamdaki yapaylığının bile eleştiri için yeterli olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte sanatçının, içinde bulunmadığı bir olay/olgu hakkında eser verirken işin yapaylığının tekniğini de zayıf kılacağı düşüncesindedir (Ülken, 1942a: 34). Hatta Arslan Kaynaradağ, onun burada bahsettiği anlayışa ilişkin olarak, Ülken'in eserlerinin bulunduğu bir sergiyi ziyaret etmiştir. Burada Ülken'in *Savaş* adlı tablosunun ilgi çekici olduğunu vurgulayan Kaynaradağ, serginin, Türkiye'nin müdahil olmadığı, İkinci Dünya Savaşı yıllarında gerçekleştiğini eklemiştir. Türkiye'deki şairlerin ve sanatçıların dışarıdan bir gözle savaşa dair eserler verdiğini ve Ülken'in tablosunun da bombardıman altındaki bir kentten kaçan insanları konu edindiğini dile getirmiştir. Sergiyi gezenler arasında bulunan Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölüm Başkanı ünlü ressam Léopold Lévy, Ülken'in resmini beğenmiş ve kendisine konusunun ne olduğunu sormuştur. Ülken ise tabloda depremden kaçan insanları konu edindiğini söylemiştir. Kaynaradağ bu durumu, Ülken'in, yaşamamış olduğu bir olayı konu edinmesinden dolayı Lévy tarafından eleştirilmekten çekindiği

şeklinde yorumlamıştır (Kaynaradağ, 1979: 50-51)”. Ülkesinin sorunlarını ve acılarını yaşamadan, olayların ve halkın arasına karışmadan yapılan suni edebiyatın millilikten uzak olduğu kadar, aynı yolla ortaya konan resim sanatının da milli olmaya o denli uzak olduğunu savunan (Ülken, 1942a: 34) Ülken, milli olmanın şartının milli olduğunu söylemek değil, toplumuna ait bir konuyu derinden hissederek dünyaya yansıtmak olduğunu dile getirmiştir (Ülken, 1942a: 43). Düşünceleri ve yaşadığı olaya bakıldığında Ülken, kendisini eleştirdiği sanatçı karakterine bürünmüş hissetmiştir.

2.4.2. Diğer Sanatlara Yaklaşımı

Ülken, sanat üzerine kaleme aldığı diğer önemli eseri 1948’de yayımlanan *İslam Sanatı*’nda, İslam medeniyetinin bir nevi sanat atlasını çıkarmıştır. İslam medeniyetinin mimari eserlere, o mimari eserlerin donatıldığı dekor, süs ve güzel yazılara, bu yapıları doldurmuş olan çinilere, mozaiklere, yıldız ve halkâri işlerine, bakır ve taş oymacılığına, sedefkâri işlerine, mücevherlere ve minyatürlere, şarkılara, şiirlere, edebiyata ve müziğe varıncaya kadar her türden sanatsal faaliyeti (Ülken, 1948: 1) barındırdığını söyleyen Ülken, bir kitabın bütün bu dalları hakkında incelemeye kâfi gelmeyeceği düşüncesiyle musiki, edebiyat ve şiire ağırlık vermemeyi tercih etmiş ve plastik sanatlar üzerinden İslam dünyasının tarihinde öne çıkan farklı kültür ve toplumların sanata katkıları ve özgünlüklerini ortaya koymaya çalışmıştır. Genel hatlarıyla incelendiğinde; İslam sanatının odak noktası ve kökeninin incelenerek başladığı eserde ilerleyen kısımda ise Sasaniler devrinde İran, Anadolu Hristiyan, Ermeni, İslam öncesi Arap, İslam öncesi Mısır ve Kuzey Afrika mimarileri örnekler ve teknik yönleriyle birlikte analiz edilmiştir. Bugün İslam kültürünün yaygın olduğu coğrafyaların İslamiyet öncesi durumları ortaya konulduktan sonra da Emevi ve Abbasiler dönemi Arap, Mısır, Suriye, Irak, Kuzey Afrika, Endülüs, Magrip ve İran sanatını, ki sanat olarak daha çok cami, medrese, saray, türbe, dekor, sur ve benzeri yapıların mimarilerini, irdelemiştir. Eserde bahsedilen mimari yapılar bazen fotoğraflarıyla bazen ise teknik plan çizimleriyle yer almıştır. Ülken mimariye bu denli ağırlık vermesinin sebebini plastik sanatların ikinci planda kaldığı İslam medeniyetinde bu minvaldeki en önemli sanat olan mimarinin merkezde yer alması ile açıklamıştır. Hatta tezyinat ve diğer küçük sanatlar mimariden bağımsız olmadığı gibi, Ona göre,

İslami sanat üsluplarının tetkikinin mimari örneklerin incelenmesi ile başlaması bir tür zorunluluktur (Ülken, 1948: V). İslam dünyasının büyük ve önemli mimari eserlerinin incelenmesinden sonra ise sıra daha ince sanat unsurlarına gelmiştir. Ülken burada İslam medeniyeti tezyini sanatlarını ele almıştır. Tezyini sanatlar olarak çinicilik, taş kabartma ve oymacılık, naht ve alçı, mozaik, çini mozaığı, tahta oymacılığı, fildişi, sedef, tunç ve demir, dokuma işleri, halıcılık, mücellitlik, minyatür ve yazı sanatı gibi dallardan bahsetmiştir. Ülken, yaklaşık altı yüz sayfalık hacimli kitabın son kırk sayfasını ise şiir ve musikiye ayırmıştır.

Ülken, sanatın geleceğine ilişkin birtakım öngörülerde bulunmuştur. Ülken, insanoglunun umutsuzluğa sürüklendiği bu dönemde, çözümü insanların birbirlerine yaklaşmasında bulmaktadır. İnsanların birbirlerine akılla veya mantıkla değil, sevgi ve sempati ile yaklaşabileceğini öne sürmüştür. Ülken'e göre, şuursuz ve benliksiz psikolojilere karşı duran Gestalt anlayışının öne çıktığı psikoloji, sosyal bütüne ve sosyal ruha yönelen sosyoloji, felsefede yeni metafizik, ontoloji, antropoloji vs gibi araştırmalar ile birlikte gelecek kültür sanatını buradan ortaya çıkaracaktır. Dünya, bu çok yönlü hümanizmin sanatı olacağını iddia ettiği anlayışa, kültürlerin orijinalliğini araştırıp doğu ile batıyı tüm yönleriyle karşılaştırmak suretiyle tek bir bakış açısını dayatmadan varacaktır (Ülken, 1958b: 1-35).

Ülken, tarihsel gelişimi üzerine öne sürdüğü fikirlerin sonrasında sanatın geleceğine dair birtakım öngörülerde bulunmuştur. Sanatın, nüfusun yoğunlaşması ile doğru orantılı olarak farklı parçaların oluşturduğu büyük bir bütüne doğru ilerlediği görüşündedir. Tabi bu gidişatın mutlak olmadığını belirten Ülken, sanata dair ilk türlerin sentetik olduğunu, sanatın bütün dallarını ihtiva eden ilkel kavimlerin dini ayinleriyle örneklendirmiştir. Nitekim bu ayinleri döneminin operası gibi görmüştür. Devam eden aşamada sanatta uzmanlaşma ortaya çıkmış ve müzik, resim, heykeltıraşlık ve mimari dalları özerk hale gelmiştir. O, sanatın bireyselleşmesi olarak adlandırdığı bu dönemin kimilerince sanatın son safhası olarak değerlendirildiğini, ancak modern sanatta sentezin tekrar canlandığını ifade etmiştir. Bu senteze, tiyatro, müzik ve dans gibi dalları birleştiren opera veya oda ve salon müziğinin birleşmesiyle öne çıkan orkestra ile örnekler vermiştir. Ancak son olarak gelecekte bireyselleşmenin, farklılaşmanın ve özneleşmenin yeniden muteber olacağına dair düşüncelerini ifade etmiştir (Ülken, 1956: 35).

Ülken, sanat konusunda kaleme almış olduğu eserlerinde, odaklandığı konuları sosyolojik bir bakış açısı ile ele almıştır. Resim sanatı aracılığıyla Avrupa'nın toplumsal tarihini ve dönüşümünü değerlendiren Ülken, ayrıca İslam sanatını, belirli bir coğrafyanın İslam öncesi ve sonrası koşullarının sunmuş olduğu zemin üzerinden tahlil etmiştir. Resim ve edebiyat sanatlarıyla ilgilenen Ülken'in kaleme almış olduğu romanları ve resim sergileri bulunmaktadır.

2.5. CAHİT TANYOL

Cahit Tanyol, bir sosyolog olmasının yanı sıra felsefe, şiir ve edebiyat gibi alanlara ilgi göstermiştir. Hayatının farklı dönemlerinde farklı isimlerden ve düşünce ekollerinden etkilenmiş olan Tanyol'un sosyolojiye yaklaşımında tarihsel perspektif mühim rol oynamıştır. Bu bakımdan Yahya Kemal Beyatlı'dan etkilendiği söylenebilir. Bunun dışında '50'li yıllarda Prens Sabahaddin'in burjuva sınıfını demokrasinin şartı olarak kabul eden anlayışı ile Ziya Gökalp'in devleti esas kabul eden yaklaşımının sentezini yapmaya çalışan Tanyol, Durkheim'in sosyoloji ve metod anlayışını benimsemiştir. Bu dönemde uygulamalı sosyolojiye de ilgi duymuş olan Tanyol'un köy monografisi çalışmaları da bulunmaktadır. 1960'lı yıllardan sonra ise Marksist metodolojiye ilgi duymuştur. 1990'lara gelindiğindeyse kendisini en çok etkileyen düşünürün Max Weber ve onun bürokrasi anlayışı olduğunu belirtmiştir (Gelekçi, 2008: 985-999).

Tanyol'un bir kurum olarak sanat konusundaki görüşleri, onun sanatı ahlak ile bağlantılı bir biçimde incelediği *Örf ve Adetler Sosyolojisi Bakımından Sanat ve Ahlak (1954)* adlı kitabında detaylıca yer almaktadır. Söz konusu eserde Tanyol, ilkel, aşiret ve şehir topluluklarında sanat ve ahlak konularını sosyolojik ve antropolojik bağlamda incelemiştir. Sanata sosyolojik yaklaşımın, felsefe ve psikolojinin yaptığı gibi bireye değil esere odaklandığını, böylelikle eserin hangi sosyal şartlar içinde ortaya çıktığını belirleyebilme imkânını verdiğini belirtmiştir (Tanyol, 1954: 59). Tanyol, kitabında ilkel toplulukların sanat anlayışını ele alırken, dinin estetik değerlerle bir arada olduğunu bildirmiştir. Bu topluluklarda, sanatın jimnastik, müzik, süsleme ve dans türlerinin ön planda yer aldığını, zira hepsinin ortak noktasının ölçü ve ritim olduğunu dile getiren Tanyol, sanatın tamamen kolektif hareketin, dinin ve büyüye dayanan

ayınlerin ifadesi olduğundan bütün sanat biçimlerinin ilke örneklerinin burada bulunabildiğini ifade etmiştir. Bu topluluklarda örf ve adetlere aykırı olan bir sanat etkinliği bulunmamaktadır (Tanyol, 1954: 60-65). Aşiret topluluklarının ahlakında yer alan yiğitlik, misafirperverlik ve yağmacılık gibi unsurların ve öne çıkan sosyal yapının sanata da etki ettiğini belirten Tanyol, sözlü edebiyat türlerinden destanların ve şiirlerin öne çıktığını belirtmiştir (Tanyol, 1954: 167-170). Yerleşik aşiretler olan şehir topluluklarında sanat ve ahlak ilişkisini irdeleyen Tanyol, göçebe aşiretlerin kıymet ölçülerinin bu dönemde de önemini koruduğunun altını çizmiş ve sanat anlayışlarının temelinde yer alan mitolojinin din ve inançtan farklı olarak düşünceye ağırlık verdiğini dile getirmiştir (Tanyol, 1954: 184-186). Ve ilk defa bu dönemde örf ve adetlerle sanat ve ahlak arasında farklı bir ilişki geliştiğine dikkat çekmiştir. O ilişki çatışmadır. Zira sanatla ahlak arasında bir uzlaşmazlık söz konusu olmuştur. Sanat tüm zamanlara ve toplumlara hitap edebilme esnekliğine sahipken, ahlak yalnızca belirli bir cemiyete ait kalmak durumundadır. Tanyol, bu dönemden sonra sanat ile örf ve adetler arasında günümüze değin ulaşacak olan bir uyumsuzluğun söz konusu olduğunu ve sanatçı için, örf ve adetlerin, geçilmesi gereken bir aşama olarak görülmeye başlandığını ifade etmiştir (Tanyol, 1954: 206-211).

Tanyol, soyut sanata ilişkin sorulan bir soru üzerine sanatın ontolojisi hakkında birtakım düşüncelerini paylaşmıştır. Soyutun, sanatın özüne aykırı olduğu iddiasında bulunan Tanyol, insan gerçekliği ile iç içe olduğunu, asla insan gerçekliğinin dışına çıkamayacağını savunmuştur. Soyut resim anlayışını ise, insanoğlunun duyu verileri ile tanıdığı müşahhas dünyadan kendi öz gerçeklerine kaçış olarak değerlendirmiştir. O bu durumu, insanın kendisinin dışında olan ve insanı aydınlatmayan bir gerçekliğe karşı tepki olarak nitelemiştir. Sanatta soyut akımı takip etmek isteyenlerin, matematiğe yönelmeleri gerektiğini bildiren Tanyol, sanatçının rolünün insana dair gerçeği araştırmak olduğunu altını çizmiştir (Tanyol, 2016: 88-89). Sanata ve sanatçıya böylesi bir paye biçen Tanyol, sanatın toplum adına ne gibi bir rolü olabileceği sorusuna karşı çıkararak, sanatçının bir eser ortaya koyarken toplum adına ne gibi bir hizmeti olup olmayacağı saikiyle bunu yapmadığını, buna rağmen gerçek sanat eserinin topluma etki ettiğini vurgulamıştır. Ona göre, sanat faydalı olmasına karşın, buna güdülenmemektedir (Tanyol, 2016: 100).

2.5.1. Edebiyata Yaklaşımı

Tanyol'un bu çalışmasının yanı sıra edebiyata ilişkin çalışmaları ve yazıları bulunmaktadır. 1969 yılında yayımlanmış lirik eseri *Kuruluş ve Fetih Destanı, Türk Edebiyatında Yahya Kemal* (1985) ve çeşitli dergi ve gazetelerden derlenerek oluşturulmuş olan *Edebiyat Yazıları* (2016) edebiyat hakkındaki eserleridir.

Tanyol, edebiyatın Türk toplumu açısından önemine dikkati çekerken Tanzimat edebiyatını vurgulamıştır. Tanyol, Tanzimat edebiyatını ve Servet-i Fünun çevresini, ileri bir hareketin temsilcileri olmaları bağlamında alkışlamıştır. Ülkemizde, ileri düşünceye dair olan ve Batı medeniyetine ait bütün etkilerin aşikâr biçimde edebiyatta öne çıktığının altını çizen Tanyol, fikri, siyasi, sosyal ve edebi cereyanların önderleri olarak kabul ettiği Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ekrem Bey, Abdülhak Hamid, Ali Paşa, Fuat Paşa ve Sadullah Paşa'nın önemli değerler olduklarını dile getirmiştir. Tanyol, bu dönemin düşünürlerinin esas amaçlarının edebiyat olmadığını, Batı fikrine ve sosyal yaşamına yönelmenin hedeflendiğini, ancak medresenin bu yolu kapatması nedeniyle hareketin ister istemez edebiyata kanalize olduğunu savunmuştur. Bu değerlendirmeden hareketle Tanyol'un, Tanzimat edebiyatına ve düşünürlerine edebi yönden yaklaşmaktan ziyade bir fikir iktibas hareketi olarak baktığını, bu bağlamda başarılı bulduğunu ve derin bir saygı duyduğunu belirtebiliriz. Zira günümüzde dahi edebiyatımızın, Batılı manada bir gelişmeyi takip ediyor olmasına rağmen, medrese zihniyetinin baskısından kurtulamadığını bildirmiş, Tanzimat'ın edebiyatta gerçekleştirdiği hamleyi düşün sahasında ortaya koyamadığımızı dile getirmiştir (Tanyol, 2016: 91-95).

Tanyol'un hakkında bir kitap yazdığı ve hayranı olduğu Yahya Kemal, onun şiirde idealize ettiği yeniliği Türk şiirine kazandırdığını iddia ettiği şairdir. Yahya Kemal'e gelinceye değin, şairlerin yenilik mefhumunu dilde sadeleşme, fikirde Batılılaşma olarak algıladığını, buna karşın onun, zevkin Batılılaşmasına yönelerek deyiş ve duyuş tarzında bir yenilik getirdiğini belirtmiştir. Eski edebiyata Batılı bir estetik ile yaklaşılabilmenin, bir kalıntı olarak değerlendirdiği Doğu kültürünü düşünce olarak değil malzeme olarak değerli bulan, Yahya Kemal sayesinde gerçekleştiğini vurgulamıştır (Tanyol, 1960: 2). Sanatın ve şiirin temel bileşenleri olan biçim ve içerik açısından kalıcı nitelikte yenilikler getirdiğinden bahsettiği Yahya Kemal'in, eskiyebilecek unsurları yüceltmeden eskiyi dirilttiğini ifade etmiştir (Tanyol, 2008: 15).

2.5.2. Müzik Sanatına Yaklaşımı

Müziği kültürün temel parçalarından biri olarak gören Tanyol, sosyal değerinin diğer bilgi dallarından daha büyük olduğunu belirtmiştir. Sanatı ortaya çıkaran birey olsa dahi toplumun bireye vermiş olduğu duygu ve heyecanlar olmadan sanat eserinin ortaya çıkmayacağını öne süren Tanyol, sanatçının ne olursa olsun her daim bir toplumun çocuğu olduğunu, damarlarında bile o toplumu hissettiğini söylemiştir. Dolayısıyla sanatta kozmopolit bir yapının varlığını kabul etmemiştir. Batı kültürü ve sanatı ile alışveriş söz konusu olduğunda birçok tartışma yaşanmıştır. Bu tartışmaların mevzubahis müzik olunca farklılaştığını dile getiren Tanyol, zevk ve şekil gibi iki önemli hususun altını çizmiştir. Biçim olarak yerli, ancak zevk konusunda Batılı olunamayacağını, zevk sahibi olmanın uzun bir zaman ve eğitimden geçtiğini belirtmiştir. Buna karşın, Batı müziğinin objektif bir kalıp olduğunu, bizdeki tek sesli müzikte Arap, Fars veya Türk müziğinin ayrıntılarının fark edilebilirken, Batı tekniğinde minör ve majör gam sistemini kullanan besteciler arasındaki farkın da ayırımına varılabildiğini söylemiştir. Onlardaki farkın özü de ait oldukları toplumun havasına dair farklılıkta yatmaktadır. Tanyol, bu nitelikteki Batı müziğinde kendi kültürümüze ait bir doku ortaya konabileceği düşüncesindedir. Buradan hareketle müzik konusunda açık bir şekilde tek sesli müzik yerine çok sesli Batı tekniğini almak gerektiğini vurgulamıştır. Hatta Tanyol, diğer sanat dallarında cereyan eden Batılılaşma çalışmalarında örnek alınan millete göre bir benzeme sezilebilirken, müzik konusundaki genel gelişim ve değişim çizgisinin daha kolay ıslah edilebileceği görüşünü savunmuştur. Halkın Batı müziğini anlayamadığına ilişkin getirilen eleştirilere karşı, Batı medeniyetine katılmak ve milli varlığımızı orada duyurmak gerekliliğini hatırlatan Tanyol, klasik müziğimizin bir Ortaçağ müziği olduğunu, büyük sanatçılar vermiş olsa da artık döneminin bittiğini, kültürümüzün bir parçası olarak yâd edilip sevilse bile müzik zevkimizin odak noktasından kaldırılması gerektiğini dile getirmiştir. Batı müziğine geçişin gerekirse zorlama ile olacağını, eğitime çok önem verilmesinin şart olduğunu söylemiştir. Tıpkı Nurettin Şazi Kösemihal gibi Tanyol da tek bir müzik anlayışının yeni nesle tanıtılması gerektiğinden, alaturka müziğe savaş açılmasından, hatta gerekirse bizzat kendimizi ve zevkimizi baskı altına almaktan bahsetmiştir. Kastettiğinin alaturka müziği yasaklamak olmadığını belirten Tanyol, en azından devlet desteğinin çekilmesi, radyolarda belirli zamanlarda yer verilmesi buna karşın daha çok

Batı müziğine dair yayın yapılması ve Batı müziği çalışanlarına refah sağlanarak teşvik edilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Tanyol, 2016: 107-111).

Tanyol, bütün bu eleştirilerine karşın, alaturka müziği ilkel olarak değerlendirmemiş, bilhassa Batı müziği ile ilgilenecek olanların bu müziği dinlemeleri gereken esas kişiler olduğunu beyan etmiştir. Nitekim kültürümüzün bir dalı olarak gördüğü bu müziğin ve folklorumuzun Batı tekniği ile çalışacak besteciler için esaslı malzemeler olduğunu belirtmiştir (Tanyol, 2016: 112). Son tahlilde ise müziğin, diğer sanat dalları gibi milli olduğunu, eski müziğimizin ise malzeme olarak değeri olduğunu söyleyen Tanyol, sanatın her yerde kozmopolitliği reddettiğini, beşeri olmak için milli olmanın şart olduğunu ifade etmiştir. Batılı müzikle iştigal edenlerin müzik zevki ve tekniği açısından Avrupalı olması gerektiğini, kullandıkları malzeme hususunda ise milli olmak zorunda olduğunu vurgulamıştır. Ona göre, bunun için kendi müzik malzememize Batılı tarzda bir anlayışla yaklaşılması gerekmektedir (Tanyol, 2016: 113).

2.5.3. Tiyatro Sanatına Yaklaşımı

Tiyatroyu diğer sanat dallarından daha farklı bir yerde ele alan Tanyol, diğer sanat dallarında anlatılmak istenen insan gerçekliğinin, insandan olmayan bir malzemeyle, sanatın türüne göre dille, sesle, taşla veya renkle anlatıldığından bahsetmiştir. Buna mukabil insanın kendisini yine kendine özgü bir dili kullanmak suretiyle anlatmasının ancak tiyatroyla mümkün olabildiğini, tiyatronun sanat türleri içinde dil ve ifade açısından en eski tür olduğunu ve evrensel bir nitelik taşıdığını söylemiştir (Tanyol, 2016: 181-182). En eski çağlarda dini ayinlerde ilkel biçimde var olan ancak zamanla amacını ve anlamını yitirerek tamamen estetize olan tiyatroyu Tanyol için özel kılan nedenlerden birisi, sanat dalları içinde adet ve geleneklerin içinden ayrışarak sosyal davranışın en arı biçiminin ancak tiyatrodada bulunuyor olmasıdır (Tanyol, 2016: 182-183).

Sonuç olarak Tanyol, sanatın kaynağını dinde ve ritüellerinde bulan bir sosyologdur. Sanatın insan ve toplum hayatıyla iç içe olduğundan hareketle soyut sanatı gerçeklikten bir kaçış olarak değerlendirirken, gerçek bir sanat eserinin topluma etki eden bir olgu olduğunun altını çizmiştir. Bir yazar olarak edebiyatla iştigal olan Tanyol,

edebiyatın bir toplum için mühim bir değere sahip olduğunu ve kendi tarihimiz açısından Tanzimat ve Servet-i Fnn edebiyatını değerli bulduğunu söyleyebiliriz. O, bu dönem edebi isimlerinin esas amaçlarının edebiyat yapmaktan te Batılı fikirleri tanıtmaq ve yayılmasını sağlamak olduğunu belirtmiş ve itibar etmiştir. Müzik konusunda alaturka müziğe sırt çevirmeyerek, onun yerli müzik malzemesinin Batılı zevk ve tekniklere dayalı bir anlayışla yeniden icra edilmesi gerektiği görüşünü savunmuştur. Sosyal yaşamın saf bir rneği olarak kabul ettiği tiyatrunun, insan ve toplum hakkında diğer sanat türlerinden çok daha farklı bir anlatım biçimine sahip evrensel bir sanat dalı olduğunu söylemiştir.



3. BÖLÜM

1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SOSYOLOGLARININ SANAT ANLAYIŞI

1980 modern Türkiye tarihinin en önemli kırılma noktalarından biridir. Türkiye'nin zihni, sosyal, kültürel, siyasal ve iktisadi yapısının günümüzde mevcut halini almasını doğrudan etkilemiş olan sivil siyasete askeri müdahalenin tarihidir. 1970'ler süresince tırmanan toplumsal bunalım, siyasi gerilimler, ekonomik kriz ortamı, sokaklarda terörün hâkim olması ülkeyi büyük bir çıkmaza sürüklemişti. Feroz Ahmad, ülkedeki siyasal iklimin geldiği durumu anlatırken, gerginliğin, generallerin iktidarı aldığı anda neredeyse halkın sevinçle karşılayacağı kadar had safhaya taşındığını vurgulamıştır. Askeri hükümetin, sınır tanımaksızın, Uluslararası Para Fonu'nun uygun gördüğü tarzda bir piyasa ekonomisinin yolunu açtığını, 1961 anayasasının özgürlükçü karakterinin yerine 1958'in Charles de Gaulle anayasasının temel alındığı otoriter yapıdaki bir anayasanın getirildiğini, sendika hareketinin ezildiğini, üniversitelerin temizlenip merkezileştirildiğini, basının susturulup, eski politikacıların yasaklanmasıyla partilerin kapatıldığını belirtmiştir (Ahmad, 1995: 23).

1980 darbesinin, bir bakıma 1960 darbesi sonrasında yaşanan dönüşümün etkisini kırmayı amaçlayan bir hareket özelliği gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Toplumsal yaşamın her alanında bunu görmek mümkündür. Akademik boyutunu ele alan Ufuk Özcan, 60' darbesi ile hem sosyoloji hem de sosyal bilimler alanında yaşanan farklılaşmanın, 80' darbesiyle beraber bu sefer menfi olmak üzere benzer bir farklılaşmaya uğradığını ifade etmiştir. Teorik açıdan en belirgin farklılığın, 60' darbesi sonrası sosyoloji alanına Marksist anlayışın 80' darbesiyle ihraç edilmesi olduğu tespitinde bulunan Özcan, bu iki kırılma noktasını yalnızca Türkiye açısından değil, Türk sosyolojisi açısından da önemli görmüştür. Nitekim 1980 sonrasındaki ortamda, bir önceki dönemin ekonomi ve siyaset temelli perspektifinin büyük oranda terk edildiğinden söz etmiştir. Geride bırakılan bu bakış açısının yanı sıra terminoloji

olmuştur. 1960 sonrası sosyoloji literatüründe tartışmaların odağı haline gelen sınıf/tabakalaşma ve toplumsal yapı analizleri, yerlerini varoş ve yoksulluk analizlerine, kalkınma, refah, eşitlik, gelir dağılımı sorunları ise kimlik ve farklılık stratejilerine bırakmıştır. Özcan, dönemin önde gelen sosyologlarının, önceki çalışmalarında modernleşmeyi ekonomik temelde incelediklerini, ancak sonrasında çalışma alanlarında ve ilgilerinde büyük bir değişim yaşandığını ifade etmiştir (Özcan, 2011: 228-229).

Dünyada sosyoloji tartışmalarında yeni bir paradigma ve sosyal bilim metodolojisi gündemi meşgul etmiştir. Toplumların geçiş aşamaları veya derin kriz ortamlarında yaşanan böylesi tartışmalar daha çok kimlik ve değer bunalımlarından beslenmiştir. Söz konusu epistemolojik tartışmalar olduğunda bilgi, gerçeklik, kesinlik, objektiflik ve bilimsel yasalara dair eleştirel sesler yükselmiştir. Sosyal bilimlerde nesnelliğin imkânsızlığı gerekçesiyle mutlak yöntemin olamayacağına yönelik fikirler gittikçe taraftar bulmuştur. Liberal Batı'nın zaferiyle sonuçlanan Soğuk Savaş sonrası tarihin sonuna gelindiği, toplum ve ideolojilerin anlamsızlaştığı gibi söylemler artarken kimlik ve bilginin yeniden sorgulandığı bir sürece girilmiştir. Aydınlanma düşüncesi insanlığın içinde bulunduğu buhranın sorumlusu olarak gösterilmiş, 1990'larla birlikte bilgi çağı ve bilgi toplumu tartışmaları etkinlik kazanmıştır. Postmodern metinlerin rölâivist bilgi anlayışını kuvvetlendirmesi, gerçekliğin imkânsızlığını, özneliğin ön planda olduğu gündelik hayat sorunlarının odak noktası haline gelmesini sağlamıştır. Amerikan küreselleşme kuramı, Fransız postmodernist anlayışla birlikte yeni kavramlar, dil, terminoloji ve temalarla birlikte sosyal bilimlerde ana tartışma konularından biri haline gelmiş, 2000'lere gelindiğindeyse küreselleşmenin yanına yerelleşme söylemi yerleştirilmiştir. Postmodernizm, bütün bir dünya fikrinin yerine, yerel kültürleri, azınlıkları, öznel kanaatleri muteber kılan bir anlayışı öne çıkarmıştır (Özcan, 2009: 164-168).

Türkiye'de sosyolojiye bakıldığında 1980 sonrası çalışma sahalarında önemli bir değişim ortaya çıktığı gözlemlenebilir. Üniversitelerin merkezi bir kurum etrafında yeniden tasarlanması sürecinde mühim miktarda akademisyen tasfiye edilmiş ve yerlerine gelenler çalışacakları konuları seçerken daha dikkatli davranmak durumunda kalmışlardır. Sosyoloji alanında yaşanan değişim, akademisyenlerin mikro ve orta düzeyde konulara meyil göstermesi sonucunu doğurmuştur (Kaçmazoğlu, 2015: 45). Ayrıca sosyal bilimlerde mikro ilgilerin gelişmesinin yanında disiplinler arası çalışmalar

artmış, kadın ve toplumsal cinsiyet, göç, etnik problemler, uyuşturucu kullanımı, alt kültürler, suç, şiddet, aile ve çocuk (Özcan, 2009: 167), gecekodu, kent, kimlik, tüketim, sağlık, boş zamanlar, endüstri, postmodern toplum, din, siyaset ve eğitim konuları sosyoloji alanında rağbet gören sahalara olmuşturlardır (Kaçmazoğlu, 2015: 46).

12 Eylül 1980 darbesinin toplumsal etkilerinin bütün kurumlarda hissedildiği söylenebilir. Söz konusu askeri müdahalenin kültür sanat sahalalarında yol açtığı kırılma derin olmuştur. Liberal ekonomi siyaseti gereğince Batı'yla iktisadi ve siyasi ilişkiler geliştirilirken, kültürel hareketlere olan ilgi artmış, yükselen varlıklılar sınıfı ile birlikte değerler sisteminde bir dönüşüm yaşanmıştır (Yılmaz, 2015: 36). Yeni toplumsal değerler ve değişen normlar, yeni sosyal ilişki biçimlerinin sınırlarını da belirlemiştir. Nurdan Gürbilek, bu yeni toplumsal düzenden bahsederken iki farklı yüze sahip bir oluşumun tahakkümünden söz etmiştir. Darbe ve hemen ertesi birkaç yılda baskı ve şiddetin ön planda olduğundan, sonrasında ise nispeten özgürlük sunan ve modern bir sivil iktidarın bu döneme damga vurduğundan bahsetmiştir. Yalnız onun dikkat çektiği nokta şudur ki, bu her iki yüz birbirine ikame değildir. Güçlerini birbirlerinden alan ve etkinlikleri birbirlerine bağlı olan iki farklı karakterin oluşturduğu bir yapıdan söz etmiştir. Siyasi iktidarın yasaklayıcı söylemle toplumu baskı altına almasına karşılık sivil topluma yönelik modern ve özgürleştirici söylemin kısıktıcı bir tavırla hareket ederek farklı bir strateji yürüttüğünü, bu iki anlayışın 1980'lerde çakıştığına dikkat çekmiştir (Gürbilek, 2001: 13-14). Bugünden bakıldığında, darbe sonrasında dair yaşanan çelişkili olaylar ve dalgalanmaların temelinde yatan iktidar paylaşımına ve bu durumun ortaya çıkardığı psikolojisi alt üst olmuş bir toplumun buhranına dair sarıh bir açıklama. Gürbilek'in, söz konusu dönem hakkında getirmiş olduğu izaha birçok örnek durum gösterilebilir.

Ekonominin artık Türkiye'nin siyasetini belirlemeye başladığı bu dönemde, kültürel yaşamın bu durumdan etkilenmemesi mümkün olmamıştır. Devlet kurumlarının sanata ve kültüre ait konulara ilişkin tavrı net olmamış, güncel siyasetin baskı ve sansürle yürütülmesi sonucu devletin sanata dair vizyon ortaya koyabilecek kadrolara ve anlayışa sahip olması mümkün olmamıştır. Buna karşın özel sektörün ilgisi serbest bırakılmış ve plastik sanatlar bu girişimler sayesinde gelişmiştir. Bu dönemde galeriler ve yayınlar artarken, sanat eserinin ticari bir metaya dönüşmesi, yarışma ve sergilerin

çeşitli etkinlik alanlarına kavuşması dönemin görünürlük açısından mühim gelişmeleri olarak öne çıkmıştır (Yılmaz, 2015: 37-38).

Seksenli yıllar Türkiye’de sanat konusundaki yaklaşımlar açısından önemli bir kırılma noktasını ifade etmektedir. Bu dönemde yükselen modernite eleştirileri biraz geç de olsa Batı’daki açılımları yakalamıştır. Batı’da, 1950’li yıllarda başlayarak 1980’lerde tepe noktasına varan bir sanatsal dönüşümden söz edilebilir. Bu dönem zarfında sanat dünyasının içe dönük olması telkininden hareketle kendi sorunlarına eğilmesine odaklanan ilerlemeci modernist söylemin yerine maziyle arasındaki bağı koruyan ve olmakta olanı ön plana çıkaran, çoğulcu postmodernizmin geçtiği görülür. Türkiye’deki postmodernist dışavurum tam da 1980’lerde ortaya çıkmıştır (Duben ve Yıldız, 2008: 13). Türkiye’de, kısa bir zaman zarfında yaşananlar sonrası sosyal yapının geçirdiği derin sarsıntı ve toplumun yaşadığı ruhsal çalkantılar, onarılması güç hasarlar vermiş ve devletin bürokratik yapısında olsun, toplumsal değerlerde olsun, oluşan çatlaklar her türlü sızıntıya imkân tanımıştır. Ayşe Nahide Yılmaz, kültürel dejenerasyon tartışmaları sürerken büyük sermayenin sanat alanındaki görünürlüğüne, devletin bu alandaki denetiminin gevşediği sıralara denk geldiğini vurgulamıştır. Sanatın ticari yönünün ağırlık kazanması, sanatçıları devlete olan bağımlılığından kurtulma konusunda rahatlatırken ve uluslararası bir iletişim ağı kurmalarını sağlamıştır (Yılmaz, 2015: 37-39).

Söz konusu dönem, Türkiye’de sanatçıların Batılı sanat hareketlerini daha yakından takip edebildikleri, diğer birçok toplumsal alanda gerisinde kaldığımız Batı ile postmodern bir skalada buluşabildiği bir ortam sağlamıştır diyebiliriz. Batı’da 1950 ve 1960’lı yıllar, klasik sanat anlayışına karşıt bir hareket olarak Fluxus, Happening, Kavramsal Sanat gibi oluşumların yükseldiği bir dönem olmuştur. Söz konusu postmodernist akımlar, sanatın teorik temellerine ve yaratıcılık söylemine karşılık olarak özgünlük paradigmasını ortaya atmış ve merkez dışı kültürlerle odaklanmıştır. Bu eğilimle birlikte Türkiye’de çağdaş sanatta bir özgürleşme yaşanmış, kendi sorunlarını ön plana çıkarttıkları yeni, ilginç ve çağdaş değerleri haiz eserleriyle Batılı perspektife yaklaşan sanatçılar, özellikle 1990’lı yıllarda daha rahat bir ortam bulmuşlardır (Duben ve Yıldız, 2008: 20-21). 1980 sonrası Türkiye’yi tanımlarken ekonomik manada yüzünü Batı’ya dönmüş ve ilişkilerini artırmış bir ülke haline geldiğini söylemek mümkündür. Ancak kültür ve sanat çevrelerinin Batı’da cereyan eden oluşumlara siyasi ve iktisadi

gelişmelerden daha açık olduğu ve dönüşümünün de hızlı olduğu ifade edilebilir. Böylesi bir dönüşümde 1990'lı yıllarda sosyal bilim alanındaki çevirilerin artmasıyla sanatçılar, eserlerinde yeni formları deneme imkânına kavuşmuş, kültürel olarak farklı alanları yeniden ele almış ve öznel tarihlerini bu ilişki tarzları içinde ifade etmeye başlamışlardır. Postmodernizm, göstergebilim ve dilbilim tartışmaları gündemi meşgul ederken geleneğin reddinden ziyade eklektik bir biçimde geleneklerin sentezinin oluşturulduğu bir dönem haline gelmiştir (Kozlu, 2011: 149).

Bu dönemin öne çıkan tartışma konularından biri olan kimlik olgusu, 1990'lı yıllarla birlikte daha çok mekân, coğrafya ve kültür temaları ekseninde tanımlanmaya başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana kimlik üzerinden bir devlet politikası mevcuttur. Bu dönem sanat anlayışının modernizme olan tepkisini kimlik olgusu üzerinden gösterdiğini söylemek mümkündür. 1990'lı yıllarda eleştirilen konular kimlikle sınırlı kalmamış, ataerkillik, militarizm ve devlet eksenli yapı sanat eserleriyle eleştiriye tabi tutulmuştur. Bunu, muhalif kesimin sanat üzerinden kendini ifade etmeye başlaması olarak değerlendirebiliriz (Odabaş, 2012: 429).

1980 sonrasında sanat hakkındaki görüşlerini irdedeceğimiz sosyologların eserlerinde öne çıkan konuların başında modernite ve postmodernite tartışmaları gelmektedir. Ertan Eğribel, modernleşmenin, Türk toplumunda algılandığı şekliyle batılılaşmanın, eleştirisini yapmış ve sanat konusunda batı kültürünün etkisini sorgulamıştır. Ali Akay, Türkiye'nin geçirdiği dönüşümü modernite ve postmodernite tartışmaları çerçevesinde ele alırken bunun yanı sıra hem evrensel hem de ulusal sanat olaylarını aynı bağlamda incelemeye çalışmıştır. Besim Dellaloğlu ise Türkiye'nin modernleşme çabalarının sıkıntılarını aşmanın bir yolu olarak biraz daha geri dönüp hata yapıldığını düşündüğü dönemden göz ardı edilmiş olanı yeniden gündeme taşımaya çalışmıştır. Ulus Baker, postmodern bir sanat türü olan video art üzerine yazılar kaleme almış, bunu sosyolojik bir yöntem olarak kullanman hakkında fikirler öne sürmüştür. Ömer Naci Soykan, modern dönem romantik sanat anlayışına yoğunlaşmış bununla birlikte modern dönemden günümüze sanat türlerine dair bir projeksiyon sunmuştur.

3.1. ÖMER NACİ SOYKAN

Ömer Naci Soykan (Soykan, 2015), İstanbul Üniversitesi'nde felsefe, sosyoloji, Yunanca ve Latince öğrenimi görmüş ve sonrasında aynı üniversitede “Schelling’de Varlık ve Sanat Formları” adlı tezle doktorasını tamamlamıştır. Ardından 1982 yılında ders vermeye başladığı Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde 2006 yılına kadar çalışmış, aynı üniversitede Felsefe bölümünü kurmak üzere görevlendirilmiş ve emekli olacağı 2013 yılına kadar bölüm başkanlığını sürdürmüştür. Bu arada 1984-86 seneleri arasında çalıştığı İnönü Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde öğretim üyeliği görevinde bulunmuştur. *Estetik ve Sanat Felsefesi* adlı eseri olmak üzere toplam 13 adet kitabı bulunan Soykan, Türkiye’de sanat, felsefe ve sosyoloji alanlarına önemli katkılarda bulunmuştur.

Soykan’ın çalışmaları genelde felsefe üzerinedir. Sanata yaklaşımı da estetik felsefesinden başlamaktadır. Sanat nedir sorusunun yanıtını arayan Soykan, sanattan somut olmayan zihinsel bir kurgu olarak bahsetmiştir. Sanatın ne olduğuna dair soruların sanat felsefesinin imkânını ortaya koymak gibi bir amaç edindiğini belirtmiştir. Sanat yapıtının türünün ne olursa olsun somut olduğunu vurgulayan Soykan, eseri algının nesnesi olarak nitelemiştir. Sanat felsefesinin de algısal olan sanatı kavramsallaştırmaktan ibaret olduğu tespitinde bulunmuştur (Soykan, 2015: 17). Sanatın ontolojisi hakkındaki fikirlerinde, Heidegger’in Aristoteles’e yaptığı göndermelere başvuran Soykan, onun varlığın ikiye ayrıldığı, bunların birinin kendinden meydana gelen physei onta (fiziksel var olan), diğerinin ise insanın meydana getirdiği tekhne onta (yapma var olan) olduğu fikirlerine katılmaktadır. Buna istinaden sanatın insanın meydana getirdiği bir olgu olarak tekhne onta olduğunu ifade etmiştir (Soykan, 2015: 21). İnsan emeğinin bir sonucu olarak sanat eserinin telosu nedir gibi bir soru ortaya atılabilir. Soykan, bunu “güzellik” olarak ifade etmiştir. Sanat eserinde “doğruluk”un aranmayacağını, dolayısıyla yargının nesnesine uygunluğun değil, eserin yapılma ereğine uygunluğun önemli olduğunu altını çizmiştir. Burada uygunluk konusunda karar merci ise öznedir. Doğal olarak ölçüt olacak olan özne herhangi bir özne olamaz. Onun estetik beğeniye sahip olması gerekmektedir. Soykan, estetik beğenin her insanda var olan bir hoşlanma duygusu olduğunu, ancak bunun eğitimle pekiştirilerek oluşturulabileceğini savunmuştur. (Soykan, 2013: 142).

Soykan'a göre, sanatçı ve eseri söz konusu olduğunda, sanatçı kendi ortaya çıkardığı (tekhne onta) varlığın bilgisine vakıf olma ayrıcalığına yine kendi bakışı ile sahip olmaktadır. Sanatçının bilgisini eserine yansıdığına, dolayısıyla eserin bilgisi sanatçıya bağlı olduğuna göre, bu, bilginin öznel temelli olması anlamına gelmektedir. Yalnız bu durum esere dair bilginin sanatçıya özel olduğu anlamına gelmemektedir. Soykan'a göre, sanatçı eserini tamamlayıp sunduktan sonra kendisiyle aynı kültürü paylaşan kimseler nezdinde eser bilinebilirliğe sahip olur. Sanatçının vazifesinin bilmekten öte yaratmak olduğunu savunan Soykan, sanatçıyı, sanatsal var oluşun yaratıcı ögesi olarak kabul etmiştir. Soykan, sanatçının, eserinin içinde olduğunu, eseri bilmek için ona dışarıdan bakılması gerektiğini ifade etmiştir. Bunun başarılması onu yaratıcılıktan çıkararak bilen kişi yapacaktır. Soykan, sanatsal var olanın dışındaki öğelerin başında sanat eserinin geldiğini, bu sanat eserinin karşısında alınan tavrın buna dâhil olduğunu, böylesi bir tavra sebebiyet veren yaşantının ve bütün bunların bileşkesi ile oluşan yargının da bu öğelerin diğer unsurları olduğunu dile getirmiştir (Soykan, 2015: 21-22).

Soykan, sanat eserinin temsil etme özelliğinin temsil ettiği şey'lerin nev'ine göre ayrıldığına dikkati çekmiştir. Ona göre, sanat eseri fiziksel veya toplumsal bir gerçekliği yansıtır ya da yansıtmaz. Bu gerçeklik ise somut bir şey ya da bir düşünce, kanaat, inanç, duygu, kısacası tinsel bir şey olabilir (Soykan, 2015: 25). Bu noktada eserin temsil ettiği şey'in görsel veya işitsel olması ayrı bir ayrıma yol açmaktadır. Görsel olanı temsil eden yapıtın betimleyici bir özelliği olmaktadır. Plastik sanatlar görsel olanı betimleyebilirken söz sanatları semboller aracılığıyla kavramlar üzerinden temsil üretmektedir. Müzik bunların dışındadır. Soykan, sanatın bu vaziyetinin günümüzde farklı bir koldan zorlanarak yontulmasına yönelik bir hareketin varlığına işaret etmiştir. Postmodern olarak nitelendirdiği bu anlayışa göre, plastik sanatlar ve söz sanatları için yapıtın yansıtmak gibi bir yükümlülüğünün olmaması gerekmektedir. Soykan, bu tavrın, sanatın gerçeklikle kurulan ilişkisini yok edeceğini belirtmiş ve sanatın geleceğine dair karanlık bir öngöründe bulunmuştur. Soykan, sanat eserinin göstergebilimsel olarak bir anlam ortaya koymasının reddedildiğini, sanatın, kendisinden başka bir unsuru göstermeyeceğini dile getirmiştir. Sanatın, herhangi bir varlığa işaret etmeksizin anlam üretmesinde ne metafor, ne simge ne de alegori kullanılabilir. Bunların kelime, resim

veya form olarak kendilerinden başka bir şey olmamalarına rağmen sınırsız bir biçimde çoğaldığını, bu artışın da sanatın sonunu getireceğini iddia etmiştir (Soykan, 2015: 26).

Sanatın sonunun nasıl geleceğine dair onun başka tespitleri de bulunmaktadır. Bunlardan bir diğeri ise sanatın varlık nedenlerinden bir tanesinin sınırını aşarak sanatın zorunlu nedeni haline gelmesidir. Sanattan beklenenlerin başında estetik gelmektedir. Ondan sonra etik, düşünce, eylem veya başka yaklaşımların önelediği unsurlar gelebilir. Soykan, günümüzde, düşüncenin estetiğin önüne geçtiğini savunmaktadır. Bu realitenin farkına, geçmişte sanatta meydana gelen değişimlerin peşinden gelen fikir akımlarının, günümüzde sanatın önüne geçmesiyle vardığını bildiren Soykan, artık önce kuramın sonrasında ise o kuramdan doğan sanat eserlerinin var olduğunu dile getirmiştir. Resimde ve diğer plastik sanatlarda ortaya çıkan bu modanın suçlusunu “kavramsal sanat” olarak gösteren Soykan, bu durumun bildiğimiz anlamda sanatı, sanat için yok edeceği fikrindedir. Nitekim günümüzde resim sergisinden enstalasyonun rağbet gördüğünden şikâyet eden Soykan, geçmekte olan an’a yönelik tutumun bir sonucu olarak sanatın salt fikir olarak görüldüğünü ifade etmiştir. Saf düşünce odaklı sanat anlayışının estetik odaklı düşünceyi yok etmesinden endişelendiğini belirten Soykan (Soykan, 2003: 168-169), bu sözleriyle sanatın yalnızca düşünceye hitap ederek estetiği ikinci plana atmasının, sanatın özüne aykırı olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor W. Adorno’nun müzik felsefesi ile ilgilenen Soykan, buna ilişkin olarak *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk* adlı kitabı kaleme almıştır. Soykan, önemli bir filozof ve müzik kuramcısı olarak tanımladığı Adorno’nun, yakın arkadaşı Schönberg’in öncülerinden olduğu atonal müziği kendi toplumsal yapı tasavvuru için örnek aldığını dile getirmiştir. Soykan, egemen tonun bulunmadığı atonal müzik ile Nazi Almanyası’ndan kaçan Adorno arasında bir paralellik kurmuştur. Tonal müziğin egemen bir ton üzerinden oluştuğunu, atonal müziğin ise herhangi bir hâkim ton olmadan, yalnızca kontrpuan kuralları aracılığıyla çoksesliliği yani polifoniye sağladığını vurgulamıştır. Müzik ve toplum arasında kurulan analogide, egemen tonu iktidarı sembolize ettiğini söyleyerek (Soykan, 2000: 7) Adorno’nun müzik ve toplum üzerine ortaya attığı fikirleri açıklamıştır. Adorno’nun, egemen tonun dolayısıyla iktidarın olmadığı bir toplumsal yapı tahayyül ettiğini ancak bunun yalnızca bir ütopya olduğunu da eklemiştir. Yalnız

her ne kadar ütopya dahi olsa da onun düşüncelerinin yol gösterici olduğu fikrindedir. Soykan, bir bakıma Frankfut Okulu'nun sanata yaklaşımına benzer bir şekilde toplumsal düzen eleştirisinde bulunmuştur. Düzeni, dış âlemi ve kötü sanatı gizleyen, toplumun ve haksız resmi kültürün kusurlarını saklayan bir tür örtü olduğunu söyleyen Soykan, saf müziğin ve sanatın, bu utanç örtüsünü yırtarak gizlenen kaosun kristalize olarak serbest kaldığını vurgulamıştır (Soykan, 2000: 12). Soykan, Adorno'nun, sanatın içindeki bu dünyayı anlamlandırma çabasında olduğunu, bu şekilde dış dünyayı da anlama kavuşturmayı amaçladığını dile getirmiştir.

Soykan, sanatçının ilham kaynağının toplum olduğu görüşündedir. Toplumunun ve kültürünün etkilerini eserine işlerken bunun tam manasıyla bilinçli bir eylem olmadığına değinen Soykan, sanatçının toplumdan ve yaşantısından almış olduğu izlenimleri ruhunda özümsemek suretiyle eserine yansıttığını belirtmiştir. Sanatçının izlenimleri eserde sabitlenerek nesneleşir ve eseri öteki olarak tecrübe eden kimseler, onda sabitlenmiş izlenimleri yorumlayabilirler. İnsanların esere ilişkin yorumları, özne temellidir. Ve öznelerin sanat eserlerinden çıkardıkları anlamlar yalnızca insana dair olanlardır. Eserden çıkarılacak olan bu anlama, sanatçının yapıta dokuduğu öze, onun ruhundaki varoluşa “Hakikat” denmektedir. “Sanatta doğruluğun yerini, güzellik de demek olan hakikat alır” (Soykan, 2015: 27-29).

Sanatın ortaya çıkışıyla ilgili tezlerin hiç birine tek nedenmiş gibi yaklaşmayan Soykan, büyü, mitos ve din olgularının farklı ölçülerde olabileceğini kabul etmek suretiyle sanatın ortaya çıkışına ortak etkide bulduklarını ifade etmiştir. Kaldı ki, ilkel dönemlerde büyü, mitos ve dinin sınırlarının yeterince keskin olmaması, tartışmayı herhangi bir olguya yöneltmek adına manipüle edilmesi kolay bir açık bir hale getirmektedir. Soykan, sanatın kaynağı olmasa dahi mitosun sanata her daim ilham kaynağı olduğu gerçeğini ifade etmiştir. O, sanatın kaynağını tek bir olgu üzerinden açıklama taraftarı değildir. Bilakis sanatın kaynağının ne olduğundan çok sanatın bugün kaynağı olup olmadığı tartışılan konularla olan ilişkisinin çözümlenmesinin daha büyük fayda sağlayacağı kanısındadır. Ona göre, sanatın kökenin mitoloji veya diğer beşeri faaliyetlerle açıklamaktan daha faydalı bir şey varsa o da sanatla aralarındaki ilişkinin ortaya çıkarılmasından başka bir şey değildir (Akkaya, 2003: 14).

Soykan, sanat ve mitos ilişkisi hakkında özgün bir düşünceye sahiptir. Schelling'e atıfla antik dönemde ve modern dönemde mitosun sanata tesiri hakkında

birtakım fikirleri tartışan Soykan, sonrasında günümüz sanatına dair çarpıcı bir değerlendirmede bulunmuştur. Antik dönemde sanatın mitosla ilişkisi direkt iken söz sanatlarında ve plastik sanatlarda bunun yansımalarına rastlandığını belirtmiştir. Yunan heykellerinin Tanrı'nın simgesi olmadığını, doğrudan gerçek olduklarını ifade eden Soykan, modern dönemde kutsal addedilen resimler, ikonlar ve benzeri unsurların sadece simge olduğunu dile getirmiştir. Kutsal olana dair sembolik anlatımın sanatsal faaliyetin bir parçası olması durumunun modern döneme tekabül ettiğini belirten Soykan, modern dönemin mitolojik bir arka planı olmadığını, modern şairin ve edebiyatçının eseriyle birlikte kendi mitolojisini yarattığını ifade etmiştir (Akkaya, 2003: 15). Ona göre, modern dönemde sanatçıların ilham kaynağı olarak kendi yaratılarını kullanmış ve onu sembolize etmek suretiyle yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Soykan, günümüzde ise sanat ve mitoloji ilişkisinin antik dönemdeki ile benzerlikler taşıdığı iddiasındadır. Zira bilgisayar ortamında yaratılan sanal gerçekliği, mitolojinin yeni bir türü olarak adlandıran Soykan, modern insanın, söz konusu sanal gerçekliğin hakikatine inanmak için antik dönem insanından daha fazla kanıtı sahip olduğunun altını çizerek (Akkaya, 2003: 15), postmodern dünyada sanatın kendi yarattığı gerçeklikten beslenmesi ve bunu samimiyetle yapmasına açıklayıcı bir yorum getirmiştir.

Soykan, 1982 yılında savunmuş olduğu “Schelling’de Varlık ve Sanat Formları Sorunu” adlı doktora tezini *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat* adıyla kitap formunda yayımlamıştır. Alman Romantizm akımının önemli isimlerinden olan Schelling’in felsefesini ve sanatın o felsefi anlayıştaki yerini konu alan çalışma, Soykan’ın sanata dair düşüncelerinde Schelling’i ne denli takip ettiğine örnek teşkil etmektedir. Schelling’in idealist felsefesini ele değerlendiren Soykan, sanatın onun felsefi sisteminin tepe noktasında olduğunu ifade etmiştir. Schelling’e göre, sanat felsefesi filozofun son amacını teşkil ederken, sanat eseri ise Tanrı’dan tanrısallığı ödünç alan dehanın ürünüdür. Burada sanat, somutlaşan ve görünür olan ide’den başka bir şey değildir. Sanatçı, otonom olarak kendi yasasını koyma gücüne sahiptir. O’nun bu otonomiye bilme gibi bir gerekliliğe ihtiyacı yoktur, zira bilmekle değil yaratmakla mükelleftir. Bilmek filozofun vazifesidir (Soykan, 2016: 18). Soykan’ın sanata dair yaklaşımının, Schelling’in sanata bakışından etkilendiğini söylemek mümkündür. Zira sanat dünyasının real ve ideal tarafları olduğunu belirten Soykan, Schelling’in sanat

dünyasının real tarafında ilk karşılaşılan sanat türünün müzik olduğunu söylemiştir. Schelling’de, müziğin sanat dünyasının temelinde olduğunu ekleyen Soykan, buradan hareketle diğer bütün sanatları müzikle karşılaştırarak ele aldığını belirtmiştir. Soykan da sanata dair değerlendirmelerine müziği temel alarak başlamaktadır. Diğer sanat dallarının tamamında müzikle ortaklıklar veyahut da paralellikler aramıştır (Soykan, 2016: 18-20). Müzik ve diğer sanat dalları arasında ilişki bağları kurmaya çalışan Soykan’ın, bazen önemli hususlara dikkat çektiği, bazense zorlama olarak nitelendirilebilecek bağlantılar kurduğu eleştirisi yapılabilir.

Soykan, birçok sanat dalının felsefi yönleri hakkındaki görüşleri ile öne çıkmıştır. Onun değindiği sanat dallarını ele alırken bizzat kendisinin yapmış olduğu sıralamaya riayet etmenin daha doğru olduğu düşüncesindeyiz. Soykan, bu sıralamayı yaparken belirli bir çıkarım silsilesi üzerinden gitmiştir. Antropolojik bir sürece değinen Soykan, insanın, varlığının ortaya çıktığı ilk zamanlarında sanatsal faaliyetleri için kullanacağı organların –ki organ kelimesi araç, enstrüman kelimeleriyle eş anlamlıdır- ağız ve eller olduğunun altını çizmiştir. Bu organlar ses çıkarmak ve çizim yapmak için idealdir. Sesin anlam kazanması dili oluşturmuştur. Kendisinin tahayyül ettiği bu sıralama, onun sanatlar sıralamasına kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla sıralaması müzik ile başlayarak resim ve biçim sanatları, sonrasında ise söz sanatları olarak meydana gelmiştir. İnsanın bedeni aracılığıyla dans etmesi ve oynaması, bu faaliyetleri ritüel olmaktan çıkartarak, yalnızca temaşa sanatlarına dönüştürmüş ve sahne sanatları ortaya çıkmıştır. Son safhada teknolojinin gelişmesiyle birlikte sahnede yer alan gerçek nesnelerin yerlerini görüntüler almış ve görüntü sanatları doğmuştur (Soykan, 2015: 229).

3.1.1. Müzik Sanatına Yaklaşımı

Soykan, diğer sanat dalları arasında müziğe ayrı bir önem atfetmiştir. İnsanlık tarihinin en eski sanatsal faaliyeti olarak ele aldığı müziğin birçok yönden diğer sanatlarla etkileşim içinde olduğu fikrindedir. O, müziği bir dünya tasarımı olarak görmüştür. Müziğin kendisinde zamanın içkin olduğunu ve dolayısıyla zamanın durduğunu söylemiştir (Soykan, 2000: 67). Müziğin teknik yanına geldiğindeyse, onu tonların sanatı olarak nitelendirmiştir. Zira insanların tonları algılayabildiklerini ancak

bir şey ifade etmediklerinden kavranamadıklarını da eklemiştir. Dolayısıyla müziği tamamen bir algı sanatı olarak görmüştür. Müziğin tarifini yapan Soykan, iki sesle başlanıldığını, tek ses müzik olamayacağı için de arada sessizliğe ihtiyaç duyulduğunu bildirmiştir. Müziğin alıcısında oluşmaya başladığını vurgulayan Soykan, enstrümandan çıkan sesin hem kulağa gelişi sırasında art arda farklı titreşimlerin meydana geldiğini, hem de kulağın içinde ilerlemesi sırasındaki titreşimlerle bölünerek çok ses haline dönüştüğünü söylemiştir. Müziğin bu tarifi onun enstrümandan çıktıktan sonra değil, kulağa geldikten sonra oluşmaya başladığını vurgulamaktadır (Soykan, 2015: 231).

Müziğin insanda başlamasının süreci, onun müziği en somut sanat olarak görmesiyle de ilintilidir. Soykan, ruha en çok tesir eden sanatın müzik olduğu görüşündedir. Sesin bedene dokunduğunu ve sesle beden arasındaki ilişkinin gözün görmesi ile karşılaştırılamayacağını belirtmiştir. Göz, görüntüyü fiziksel olarak hissetmez, görüntü, ışığın yansınmasıyla birlikte gözün ağ tabakasında oluşmaktadır. Ancak o, sesin doğrudan bedende hissedildiğinin altını çizmiştir (Soykan, 2003: 170). Sesin yayılımı göz önünde bulundurulduğunda, havanın olmadığı yerde ses olmayacağı gibi havada yayılan ses titreşimleri de maddidir. Ve Soykan, titreşim formunda kulağa ulaşan sesin yarattığı etkinin tıpkı dokunma duyusuna benzer bir şekilde algılandığını vurgulamıştır. Ona göre, kelimenin ses ilk anlamıyla fiziksel bir biçimde kulağa dokunmaktadır ve bu durum da müziği en gerçek sanat yapmaktadır. Kıyaslama yaptığında en gerçekçi sanat türlerinden resmin algılayıcısı olan duyu organı göz ile arasında böyle bir ilişki bulunmadığını, belirli bir mesafe olduğunu belirtmiştir. Bütün sanat türlerinin görme veya duyma duyusuna hitap ettiğini vurgulayan Soykan, dokunma, tatma ya da koklama gibi, bedenle doğrudan fiziksel teması dayanan, duyularla ilgili olan ürünlerin sanattan çok zanaat kapsamında olduğunu hatırlatmıştır. Müziğin insan üzerindeki tesir gücünün altında yatan nedenin, fiziksel yönden temas özelliği olduğunu dile getiren Soykan, en altta ve temelde yer alan müzik sanatının, diğer bütün sanatlara uzanarak onları taşıdığını ifade etmiştir (Soykan, 2015: 232-233).

Kalitesine göre iki müzik türünden bahseden Soykan, bu ayrıma ritim üzerinden başlamıştır. Müziğin her tarzının sahip olduğu ritmi, ilk ve temel kategori olarak ele almıştır. O, bir müzik türünün ritim aşamasında kalması, herhangi bir melodi ya da armoniye sahip olmaması durumunda, onu aşağı müzik olarak adlandırmaktadır (Soykan, 2015: 233). Ona göre, aşağı müzik yalnızca ritme sahipken, yüksek müzikte

ritim, melodi ve armoni bulunmaktadır. Soykan, aşağı müziğin bedeni, yüksek müziğin ise ruhu etkilediğini eklemiştir (Soykan, 2015: 234-235).

Müziğin toplumsal olarak ne denli önemli bir etkiye sahip olduğu açıktır. Soykan, toplumsal olarak iktidarı elinde bulunduranların, müzik yoluyla kitleler üzerinde yönlendirici bir karaktere büründüğünü ifade etmiştir. Savaş örneğini veren Soykan, saldırı esnasında vurmalı enstrümanlarla ritim ve trompetlerle basit melodiler verildiğinin altını çizmiş, buna karşın telli çalgıların savaşta kullanılmadığını hatırlatarak (Soykan, 2015: 239-240), insan üzerinde farklı zamanlarda, farklı ortamlarda, hangi tür enstrümanlarla, hangi müziğin daha yüksek etkiye sahip olduğunu örneklendirmiştir. Kaldı ki, savaş ortamında tercih edilen ve sadece ritim ve basit melodilerden oluşan aşağı müziğin bedeni etkilediğini daha önce belirtmiştir.

Aşağı müzik ve yüksek müzik arasındaki algılanmaları üzerinden doğan bir farklılık mevcuttur. Aşağı müzik doğrudan algılanmaya açıktır, buna karşın Soykan, yüksek müziğin algılanmaktan öte anlaşılması durumundan söz etmiş, anlaşılması için de insanda estetik beğenin var olması gerektiğini dile getirmiştir. Her insanın sahip olduğu beğeni duygusuna bazı hayvanlarda dahi rastlandığına dikkat çeken Soykan, beğeni duygusunun, insanın doğal hoşlanma duygusunun üzerine inşa edildiğini söylemiştir. Belirli bir müzik kültürüne sahip olmadan müzik beğenisinin gelişemeyeceğini, bilgi ve alıştırmayla kazanılan müzik beğenisi ile salt kulağa gelen seslerin ayırt edilmesinin uyandırdığı duygular arasında farklılık olduğunun altını çizmiştir. Burada hem seslerin icra edilmesi sırasındaki ayrımlar hem de alımlayan estetik beğeni ile doğal hoşlanma arasındaki ayrımlar ön plandadır. Doğal hoşlanma ham bedensel duygulara yönelirken estetik beğeni incelmiş duygulara yönelmektedir. Buradan hareketle salt fiziksel kulak duyumu ile algılananı basit veya aşağı müzik olarak, beğeni duygusu ile alımlanan müziği ise gerçekte ya da yüksek müzik olarak adlandırmıştır. Bunların bedene olan etkisinin farklı olduğunu, aşağı müziğin cisimsel varlık olarak tesir ettiğini, yüksek müziğin ise ruh-beden bütünlüğüne sahip bir insanın estetik haz alma duygusuna seslendiğini belirtmiştir. Bir analogi yapan Soykan, basit müziğin verdiği hazı alkol, uyuşturucu, hoşa giden bir yiyecek ya da cinselliğin verdiği hazla bir tutmuştur. Bunların hepsinin temelde bedensel ve cisimsel olduğunu, estetik olmadığını ifade etmiştir (Soykan, 2015: 241-242).

Soykan, mzık politikası perspektifinden, gerçek mzık olarak tanımladığı yüksek mzık örneklerinin çoğaltılması ve desteklenmesini amaçlamıştır. Çünkü bireysel olarak bakıldığında, insanın beden ve ruh bütünlüğünü sağlamasında gerçek müziğin önemli bir role sahip olduğu düşüncesindedir (Soykan, 2015: 241-245). Soykan'ın gerçek müzikten kastı yüksek müziktir. İncelmiş bir estetik beğeniye hitap eden müzik anlayışına yüksek müzik demiştir.

3.1.2. Resim Sanatına Yaklaşımı

Soykan, temel eyleme vurgu yaparak resim, heykel ve mimari için “biçimleyici sanatlar” genel başlığını kullanmıştır. Sanat eserinin bir ifade aracı olduğu temel varsayımından hareket edildiğinde, eserden çıkartılacak anlamlar üzerinden onun hakkında konuşulabilir. Soykan da benzeri bir düşünceye sahiptir. Bu yüzden postmodern görüşe katılmamaktadır. O, postmodern fikre göre resmin bir Şey ifade etmemesi ve kendisini söylemine bağlamaması gerektiğini, nitekim bu durumun onun özerkliğini ortadan kaldırdığını belirtmiştir. Yalnız bu noktada bir Şey ifade etmek ve ifade ettiği Şeye bağlanmak arasındaki farka odaklanan Soykan, bağlanma durumuna karşı olduğunu vurgulamıştır. Çünkü ressam eğer objesine bağlı kalırsa tuvaline yansıtđı Şey ifadesi olmayacaktır. Bu durumda kendi özerkliği ortadan kalkacaktır. İfadeden yoksun bir sanat yapıtının Şiddet içerdiğini söyleyen Soykan, kendi üslubunda bir Şey ifade etmeyen Şeyin, alıcayı taciz ettiğini dile getirmiştir (Soykan, 2015: 252).

Soykan, resim felsefesinin, eserde anlatılan her ne olursa olsun öncelikle sanatçıyı eserden çıkarmaya çalışacağını söylemiştir. Ona göre, sanatçının ruhu, yaşadığı zamanın ve toplumun atmosferinde biçimlenir. Ve ruhunu eserine yansıtır. Aynı toplum ve zamanın farklı sanatçıları farklı eserler verebilirler. Sanatçının zgn yanının buradan kaynaklandığı söyleyen Soykan, ne kadar farklı yorumlar ve anlamlar ıkarılabilse de, sanatçının ruhunun onun eserinden çıkartılabileceğini ifade etmiştir. Farklı yorumların ve bakış açılarının eserden çıkartılabileceği çok Şey vardır. Soykan, bu konuya vurgu yaparak, eserin ortaya koyulması ile onun bilinmesinin farklı Şeyler olduğunu eklemiştir. Nitekim her ne kadar kendi eseri olsa da onun üzerindeki bilme iktidarı sanatçıda değildir. Sanatçının yarattığı eser, kamuya görüşüne açıldıktan sonra

herkesin hakkında fikir öne sürebileceği bir tartışma alanına dönüşebilir (Soykan, 2015: 253-254).

Sanatlar arasındaki bağlara ve ortaklıklara önem veren Soykan, temel sanat dediği müziğin diğer sanat dalları ile olan ilişkisine sürekli değinmiştir. Nitekim duyu organlarının birbirlerinden yalıtılmış olmadığından, bilakis beynin bu organlar arasında bağlar kurduğundan söz etmiştir. Duyu organlarının alımlayacağı nesnelere arasında benzerlik olabileceğini vurgulayan Soykan, görme nesnesi olan resimdeki çizgiler ve renk tonları ile duyma nesnesi müzikteki ses titreşimlerinin birbirlerini karşıladığını ifade etmiştir. Bunlar insana izlenimler vermektedir (Soykan, 2015: 255). Bu ortaklıkların dışında Soykan, müzikteki kullanımına aşina olduğumuz ritmin bütün sanatları birleştiren bir öge olduğu fikrindedir. “Resimde kendine özgü ritmik, melodik ve armonik etki bulabiliriz. Ritmik etkiyi, çizgilerin art arda gelen kıvrımları verir. Melodik etkiyi bu kıvrımlar ile birlikte renkler ve renk tonları verir. Tüm bunlar hepsi birden resim yüzeyinde bir koeksistens oluşturur. Bu da üzerimizde armonik bir etki bırakır (Soykan, 2015: 255).

Sanatçı ve eseri hakkındaki genel tartışma konularından birisi olan ekoller hakkında da Soykan’ın bazı görüşleri mevcuttur. Sanatta, resim, heykel, mimari, müzik ve edebiyat olsun daha önceleri ekollerin olduğunu belirten Soykan, eserlerin ilk bakışta hangi ekolden geldiğinin belli olduğunu, sanatçının geri planda kaldığını söylemiştir. Günümüze gelindikçe ekollerin hakim oldukları zaman dilimlerinin kısaldığını, bunlara artık akım dendiğini, ve hatta artık spesifik bir örnek olacak olsa da Picasso gibi tek bir sanatçıdan hareketle bir akımın var olduğunu dile getirmiştir. Ekollerin sonunu getirenin onların hızlı değişimi olduğu kanısındadır. Bununla birlikte popüler başka bir konu olan sanatın sonunun geldiğine dair tartışmalara da değinen Soykan, sanattan yalnızca yenilik beklenirse, sonunun geldiğinin düşünülmesinin makul olduğunu söylemiştir. Ancak o, yaratıcı etkinliğin yalnızca bir üslup yeniliği ile sınırlandırılmasını yanlış bulmuştur. Nitekim insanın var olduğu sürece sanat yapmaya devam edeceğini söylemiştir (Soykan, 2015: 263).

3.1.3. Heykel Sanatına Yaklaşımı

Biçimleyici sanatlardan ikincisi olan heykelin resimle olan benzerlik ve farklılıkları mevcuttur. Soykan, resmin belirli bir yüzeyde iki boyutlu bir biçimde icra edildiğini, buna karşın heykelin üç boyutlu bir uzamda yer aldığını, onun bir uzam sanatı olduğunu belirtmiştir. Her ne kadar aralarında bu türden bir boyut farkı olsa da insanlar ikisini de iki boyutlu olarak algılar. Bu manada bir fark yoktur. Soykan, resimden farklı olarak heykelin sunumunu bir sahne ve dans olarak yorumlamıştır. Onun üzerinde bulunduğu kaideyi sahne olarak nitelemiş ve heykelin çizgilerinin kendisine dans ediyor izlenimi verdiğini, sabit duran yapıtın akmakta olan hareketlerinin zihnimize tamamlandığını öne sürmüştür (Soykan, 2015: 264).

Resim ile heykel arasındaki boyut farkının, heykelin algılanmasında eseri alımlayan kişiden beklentileri ve bunun insana kattıkları açısından farklılık yarattığı görüşündedir. Nitekim hangi nesne olursa olsun insan onu öncelikle iki boyutlu olarak algılar. Diğer boyutuna, derinliğine vakıf olabilmek için bakış açısını değiştirmek durumundadır ve bu da her defasında farklı bir iki boyutlu imgeyi zihnimize işlemek anlamına gelir. Soykan, heykelin bu görüntülerinin zihnimize birleşmesiyle bütünlük kazandığını ve insanda görme kabiliyeti ile varılan bir algıyı aşan bir kavramayı gerektirmektedir. Zira bu bütünlük zihinde sağlanır. Ona göre, algısal sanatlar arasında yer almasına rağmen heykel, bu özelliği ile kavramsal sanatlara çok yakındır (Soykan, 2015: 264-265).

Soykan, resim ve heykel türlerinin benzerliklerinden dolayı sanatçı ve düşünürlerin yüzyıllardır aralarında bir üstünlük tartışmasına girdiklerinden bahsetmiştir. Birbirlerinden farklı olan yönlerinin öne çıkarılarak haklılık kazanılmaya çalışılmasının karşısında Soykan, resim ya da heykelin arasında herhangi bir üstün olma durumunun söz konusu olmadığını, zira fikir ve sanat insanların tarzlarını bir ötekenden üstün tutmasının haklı olamayacağını ifade etmiştir. Sanatların birbirlerinden farklı materyaller kullanmalarının onlar arasında bir hiyerarşiye sebebiyet vermeyeceği görüşündedir (Soykan, 2015: 268).

Son olarak heykel konusunda farklı tarzların oluştuğundan bahseden Soykan, bir kütlelin yontulmasıyla, bir kalıbın tasarlanıp döküm yapılmasıyla veyahut da kaynak makinesiyle parçaların eklenmesiyle oluşan heykellere değinmiştir. Araç ve gereçlerin sanatın icrasında farklılaşması, farklı tarzlara ve fiillere yönelik çalışmaların olması ona

göre gayet doğal olmakla birlikte, yeni olanın gereçlerde veya malzeme türlerinde olmasının çok da önemli olmadığından dem vurmıştır. Soykan, sürekli yeni olanı aramanın doğal bir durum olduğunu belirterek, esas olarak üsluba odaklanması gerektiğini, ifade tarzının güçlü olmasının eseri zengin kıldığını belirtmiştir. Nitekim günümüzde yenilik konusunda var olan tikanıklığın, üslubun zenginliğiyle aşılabileceği (Soykan, 2015: 270) fikrini savunan Soykan, heykel özelinde dokunduğu bir konu üzerinden sanat hakkında bir çıkarıma varmıştır.

Heykel konusunda son olarak Soykan, diğer sanat türlerinin yaşamla olan bağından bahsederken, heykel ve daha sonra geleceğimiz mimarının ölümle ilintili olduğunu savunmuştur. Sanatın yaşamsal bir ereği olduğu kadar ölüme dair bir yönünün de bulunduğu dikkat çeken Soykan, heykel ve mimarının bu konudaki örneklerine eğilmiştir. Antik Mısır'da heykel sanatçısının “yaşamı koruyan kişi” olarak adlandırıldığını, böylelikle ölümsüzlük adına sanatın kullanıldığından söz etmiştir (Soykan, 2014: 4). Soykan, anıt olarak yapılan heykel ve mimari eserlerinin insanın ölüm ile olan ilişkisinde galip duruma geçmek saikinin ürünü olduğu görüşündedir.

3.1.4. Mimarlık Sanatına Yaklaşımı

Mimarlığın ortaya çıkışını, insanlığın mağaradan çıkmak suretiyle doğadan kopmasına ve kültür oluşturan bir varlık olma sürecine bağlayan Soykan, hangi nedenle yapılmış veya kime ait olursa olsun mimari yapıların birer yaşam alanı olduğunu dile getirmiştir. Soykan, en genel tanımıyla, insanlığın doğaya karşı oluşturduğu her şeyin kültür olduğunu belirtmiş ve kendi yaşantısı adına içinde bulunduğu muhite en elverişli şekilde bir form verme çabasını, aynı zamanda doğaya yabancılaşmanın da ilk adımı olarak kabul etmiştir (Soykan, 2015: 289). Onun bu sözleri, kültürel bir varlık olarak insanın yaşam alanını düzenleme eyleminin mimariyle olan bağıntısını ve mimarlığın kadim yönünü ortaya koymaktadır.

Mimarlığı tanımlaya, “uzamın örgütlenmesi olarak bir uzam sanatıdır” (Soykan, 2015: 271) cümlesiyle başlayan Soykan, mimari ve heykel sanatı arasında bir karşılaştırma yapmıştır. Zira ikisi için uzam boyutu temel niteliklerdir. Ona göre, heykel uzamını kendi varlığı ile oluştururken, mimari, önce boş uzamı sonrasında ise kendi uzamını örgütlemektedir. Bu örgütlenme için birden fazla öğeye gerek vardır. Öğelerin

ilki ve en temeli mimari yapının yer alacağı uzamdır. İkinci öge ise imar edileceği muhitle olan uyumdur. Uyumun içeriği farklılaşabilmektedir. Nitekim ışık veya manzara gibi fiziksel öğeleri barındırabilirken, bunun yanı sıra kültür ve estetik de uyumun içermesi gereken öğelerdendir. Uyum konusunda, imarın kent yaşamına katkısı kadar kentin dokusunda kapladığı yerin ne olduğu da önemli sorular arasında yer almaktadır. Yapının uzamdaki konumu ve dış cephesi onun dışarıyla olan ilişkisiyle alakalı olmakla beraber, iç mekânın sahip olduğu düzen ve materyaller söz konusu örgütlenmenin üçüncü ögesini oluşturmaktadır (Soykan, 2015: 271).

İnsanların yaşam alanlarını düzenleyen mimarın çok önemli bir konumda olduğunu nitekim yaşam tarzlarına doğrudan etki ettiğini bildiren Soykan, mimarın keyfi bir tavırla değil toplumun kültürünü iyi tanımak suretiyle eserini meydana getireceğini söylemiştir. Böylesi bir sorumluluğun, mimarı, yaşadığı toplumun yaşam tarzını ince detaylarına kadar vakıf olmaya ittiğini belirtmiştir. Soykan, mimarı tanıtırken, “bu bilgisiyle o, bir yaşama ustası, bir yaşam filozofu olarak karşımıza çıkar” (Soykan, 2015: 272) demiş ve ölümün de en az yaşam kadar kendisini ilgilendirdiğini, nitekim anıtlıkları yapanın da mimarlar olduğunu eklemiştir. İnsanı ölüme hazırlamak için tasarlanan tapınakların sahip oldukları görkemi yaratıcısı olan mimara borçlu olduğunu belirten Soykan, mimariyi yaşamın olduğu kadar ölümün de evi kabul etmiştir. İnsanın, fiziksel dünyadaki varlığının son bulacağı düşüncesiyle ardına bir şeyler bırakmasını ölüme karşı bir başkaldırı olarak yorumlayan Soykan, öleceğini bilen ve henüz hayattayken ölümü yenmeye çalışan insanın çabasını bu şekilde yorumlamıştır. Mimari yapıtların kalıcılığı ölçüsünde ölüme karşı çıkış adına iyi bir araç olacağını ifade etmiştir (Soykan, 2015: 272). Mezar ve tapınakların ölümlerle sınanmak için yapıldığını belirten Soykan’a göre, mimari ile ölüm arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. O, ölüm ve ölü olmak arasındaki ayrıma dikkat çekerek, ölü olmayı somut ve gerçek olarak nitelemiş, ancak ölümü, içi boş bir sözcük, soyut bir fikir olarak gördüğünü belirtmiştir. Ölüm fikrine ölümler aracılığıyla ulaşıldığını, bu fikir ekseninde ölümleri gömmek için anıt mezarlar denilen mekânlar inşa ettiğimizi söylemiştir. Ölümünden sonra olacıklara dair sahip olunan inancın, mezarların formunu belirlediğini, anıtın görkemi nispetinde ölünün anısının kalıcı kılınacağını eklemiştir. Ölülerin artık ölümsüz olarak zamanın dışında kaldığını belirten Soykan, anıt mezarların da tıpkı barındırdığı ölümler gibi zamanı aşma iştiağıyla inşa edildiğini ifade etmiştir. Mezarın

zamana karşı direnci, ölüm sınavının da başarısının ölçütü olacaktır. Bu manada ölüme en çok direnen sanatın mimari olduğunu, bu nedenle ölümle sınındığını sözlerine eklemiştir (Soykan, 2012: 155).

Soykan, mimari figürlerin kavramsallaştırılması yoluyla mimarlık sanatının felsefesini yapmaya çalışmıştır. Mimariyi, sanatçının öncelikle eseri tahayyül etmesi ve bunu tasarlaması, sonrasında bu fikrin çizimle birlikte bir yüzey üzerinde somutlaşması, en son olarak da uygulama safhası olarak üç planda ele almıştır. Uygulama kısmının mühendislikle alakalı olması nedeniyle tasarım ve çizim üzerinden mimarlık sanatının estetik yönünü incelenebileceği düşüncesindedir. Mimarlığın görsel bir sanat olması, mimari çizgiler aracılığıyla belirli bir ifade gücü kazanmasını sağlamaktadır. Çünkü ona göre, çizgi, iki yönlü olarak, ortaya çıkardığı motif aracılığıyla nesnesiyle bir benzerlik kurarken, bir diğer yandan hareket algısı vermektedir. Çizginin mimarideki bu ikili kullanım üslubu, ayrı ayrı olabildiği gibi birlikte de gerçekleşebilmektedir. Bir mimari eserde çizgilerle veyahut diğer yapısal öğelerle sunulan ifadenin dolaylı olduğunu ekleyen Soykan, tıpkı heykel sanatı gibi mimarinin de sembolizm ve alegori için uygun bir sanat olduğunu belirtmiştir (Soykan, 2015: 274-275). Süsleme sanatının da mimari yapılar üzerinde alegorik ifadeler yaratabildiğini hatırlatan Soykan, süsleme motiflerinin seyir eden gözde bir hareket yanılgısı meydana getirdiğini eklemiştir. Kaldı ki süsleme sanatı olmadan çizgiyle simgesel motifler ve hareket illüzyonu oluşturulabilir. Soykan, mimari eserin de okunabileceğinden bahsetmiştir. Onun, mimari yapının okunması olarak bahsettiği durum, edebi metinlerde sözdizimsel ve anlambilimsel ve edebi değer olarak bütünleşen yapıyla kurduğu analogide saklıdır. Mimari yapıda da üçlü bir yapı söz konusudur. Soykan, bunları sağlam olması, yararlı olması ve estetik değer olarak güzel olması biçiminde tasnif etmiştir. Bu niteliklerin birbirlerinden ayrılamayacağını söyleyen Soykan, edebi bir metinde sözdizimsel ve anlambilimsel yapının ayrı ayrı düşünülmesi ne kadar olanaksız ise mimarinin de bu özelliklerinin herhangi birinden muaf olmasının düşünülemediğini vurgulamıştır. Dilde sözdiziminin mimaride sağlamlılık özelliği ile denk düştüğünü, binanın statığının diğer mimari unsurları bir arada tutmasına benzer şekilde sözdiziminin cümlelerin diğer öğelerini bir arada tuttuğunu söylemiştir. Dildeki anlambiliminin mimaride yararlılığa tekabül ettiğini belirten Soykan, mimari yapının işleviyle cümlemin anlamını benzer kabul etmiş ve işlevi olmayan bir mimari yapının en iyi ihtimalle bir heykel olabileceğini iddia etmiştir.

Üçüncü öge olarak, yazılı eserin edebi değerinin ise mimarideki güzellik unsuruyla bir tutulabileceğini, eksikliği söz konusu olduğunda her ikisinin de sıradan herhangi bir eser olacağını ifade etmiştir (Soykan, 2012: 157).

3.1.5. Söz Sanatlarına Yaklaşımı

Soykan, Yunancada söz sanatlarını ifade eden kelime ile bizdeki edebiyat kelimesinin Arapça kökenine bakıldığında, ikisinin de yaratma kavramına dayandığını söylemiştir. Yalnız bütün sanat dallarını niteleyebilecek yaratma eyleminin söz sanatları için farklı bir anlamı olduğu görüşünü ortaya atmıştır. Çünkü diğer sanat dallarının anlatmaya çalıştıklarından biz mana çıkarmamıza rağmen edebiyat ise doğrudan kendisini ifade etmektedir ve anlamı kendisi yaratmaktadır. Edebiyatın bir anlam dünyası yaratması, onu doğadan alınacak herhangi bir ögenin baskısından kurtarır, o yalnızca insana ait, onun oluşturduğu bir dünyadır. Soykan, edebiyat dışındaki bütün sanatların, sesler, renkler, hayvan, toprak, taş ve benzeri doğadan bir parça içerdiğini, ancak bunların bir anlam ifade etmediğini belirtmiştir. Doğanın müziği ve plastik sanatları kendi üslubunca yarattığını, buna karşın insan olmasaydı edebiyatın var olamayacağını da eklemiştir. Edebiyatın dışında kalan dallar bir şekilde doğayı taklit etmişlerdir. Edebiyatın ise doğada herhangi bir örneği bulunmamaktadır (Soykan, 2015: 293).

Soykan, felsefeye en yakın sanat türünün edebiyat olduğunu bildirmiştir. Aralarındaki farkın, edebiyatın farklı insan tiplerini kullanırken, felsefenin ise bunun yerine kavramları kullanması olduğunun altını çizmiştir. Ona göre, benzerliklerden birisi her ikisinin de eğretilmelerden faydalanmasıdır (Soykan, 2015: 292). Burada öne çıkan tür doğal olarak şiidir. Çok eski çağlarda düşüncelerin şiir yoluyla ifade edilmiş olması bir kesişim anlamına gelmektedir. Buna rağmen Soykan, günümüzdeki şiirin o dönemin ürünleriyle bir tutulamayacağını, ölçütlerimizin farklılaştığını bildirmiştir. Bununla birlikte şiirin müzik ile olan bağıntısı üzerinde durmuştur. Her ikisinin de insanda hisler uyandırdığını, birinin bunu ses ile diğerinin ise söz ile yaptığının altını çizmiştir. Müziğin serbest çağrışımlarla verdiği etkinin şiirde ise anlamlar ortaya koyarak ortaya çıktığını belirten Soykan, şiiri müziğin de anayurdu olarak tanımlamıştır (Soykan, 2015: 295).

Şiirin anlam dünyasının genişliği Soykan'da hayranlık uyandırmaktadır. O, şiirin bu anlam dünyasında diğer bütün sanatların yapıtlarını ifade imkânı bulduğundan söz etmiştir. Diğer sanat dalları birbirlerinin yapıtlarını ifade ederken şiirin sözcüklerle yakaladığı kolaylığa sahip değildir. Sözcükler, farklı sanat türlerinin insanda yarattığı etkiyi ve ortaya çıkardığı ruhu dolaysız bir biçimde oluşturulabilmek adına paha biçilmezlerdir. Soykan, şiirdeki anlamın, sözcüklerde yer alan simgelerle ve imgelerle oluşan çok katmanlı bir yapı olduğunu söylemiştir. Şiirin yalnızca algıdan ibaret olmadığını, algıyla edinilen bilginin ruh tarafından yoğrulduğunu, bir forma sokulduğunu, kelimelere dökülerek şiir şeklinde dışa vurulduğunu belirtmiştir. Şiir gibi diğer sanat dalları da ruhtan çıkmaktadır. Şiirde ruh, diğer sanatların her türlü materyalinin dilsel karşılıklarını kullanabilir. Ona göre, plastik sanatların görsel manzarasını sözcüklerle oluşturabilir veya müziğin tonlarla yaptığı tesirin bir benzerini seslerle meydana getirebilir. (Soykan, 2015: 299). Ayrıca her sanat dalını sahip olduğu araçlarla ve sınırlılıklarıyla düşünmek gerekmektedir. Zira sınırlılıklar dâhilinde ortaya çıkarılan sanat eserinin ifade gücü nicelikle ölçülemez. Onu özgün ve değerli yapan kıstaslardan birisi de budur.

Şiirlerle ileri sürülen fikirler söz konusu olunca Soykan birtakım eleştirilerde bulunmuştur. Şiirin felsefi veya bilimsel bir amacı olmadığını ve didaktik şiirin şiirselliğinin de tartışılacağını savunmuştur. Şiirin izlenimlerin sözcüklere dökülmesiyle duygulara yönelik bir sanat dalı olduğunu belirten Soykan, şiirin yazılmak için yazılmadığını belirtmiştir. Ona göre, düşünmek veya kavramsal faaliyetler zihne ait işlerdir, şiiri ise ancak ruh yaratabilir (Soykan, 2015: 307). Soykan'ın, genel olarak sanatın ideoloji adına kullanılması konusundaki tavrının olumsuz olduğunu söyleyebiliriz. İdeolojinin sanata dokunmasıyla, sanattaki büyüünün bozulduğu, estetiğin kaybolduğu, anlamın bir misyon yüklenmesi ile özünün kaybedildiği kanaati Soykan'da yerleşmiştir.

O, şiirin gücünü göz önünde bulundurarak, onu diğer sanat dallarından daha özel bir yerde görmüştür. Ona göre, şiir içinde bulunduğumuz dünyayı anlamak ve değiştirmek içindir. Şiirin olmadığı bir dünyayı yavan olarak niteleyen Soykan, modern dünyanın, iktisadi yapılanmasının gerekleri olarak, insanlara televizyon ve internet yoluyla gerçek dünyanın ikamesi olarak sanal dünyaları sunduğunu ve bu gerçeklikten uzak iki boyutlu paketlenmiş hayallerin, şiirin sınırsız gücünün yerine geçirildiğini

söylemiştir. O, bütün bu yapılanmanın panzehirinin de şiir olduğunu, dönüşümün şiirle başlayacağını iddia etmiştir (Soykan, 2015: 307-308).

Hikâye ve roman onun söz sanatları içerisinde değindiği diğer bir alandır. Soykan, insanın tarihin başından beri sözlü veya yazılı formlarla hikâye, destan ve masal anlattığını söylemiştir. O, öyküleme diye adlandırılan bu davranışın insana özgü olduğunu, insanın yaşadıklarını anlatırken gerçekliği, kendi özgün süzgecinden geçirerek anlattığını, bu yazılı formların da bu şekilde insan kökenli bir varoluşa sahip olduğunu dile getirmiştir (Soykan, 2015: 309).

Soykan, öğretici tarzda yazılan ve belirli bir düşünceyi aktarmaya çalışan şiirleri şiirin şiirselliğini bozduğu düşüncesiyle eleştirirken, bu tavrını hikâye ve romanda da sürdürmüştür. O, 'fikir romanı' olarak addedilen bu türün edebi yönleri zayıflattığı düşüncesindedir (Soykan, 2015: 312). Bunun yanı sıra edebiyatın bu türlerinin ideolojik olarak kullanıma daha uygun olması her daim bir tartışma konusu olmuştur. Soykan, bu konudaki düşüncelerini Terry Eagleton'ın yorumlarına dayandırmıştır. Onun, bir tarafta edebiyatı ideolojiden başka bir şey olmayacağını, diğer taraftan ise ideolojiyi aşmak suretiyle gizil gerçeklerin kavranmasını sağlayan bir araç olduğunu savunan görüşlerin her ikisini de basit bulduğu ve bu konuda haklı olduğunu söylemiştir. Soykan, edebi eserlerin ideolojik unsurları ihtiva etmesi konusunda kuralcı değildir. O, bunun nasıl yapıldığı ile ilgilenmiştir. Ona göre, edebiyat toplumsal olana dair bir içeriğe sahip olabilir, ancak bunu sanatsal bir biçimde yapmak durumundadır. Aksi halde ona sanat yapıtı denilemeyeceğini belirten Soykan, belirli bir ideolojiyi yansıtmadan romanda sosyolo-kültürel ve evrensel manada mesajların verilebileceğini ifade etmiştir (Soykan, 2015: 313-314).

Romanda olayları anlatanın kimliği söz konusu olduğunda bazı tartışmalar doğmuştur. A. Robbe-Grillet, romanda anlatılan bütün olaylara şahit olan ve onları anlatanın Tanrı olabileceğini, yazarın da bütün bu olayları nesnel tek bir gözden anlatmasını eleştirmiştir. Onun önerdiği roman tarzında ise yazar, bir kişi bir olayı ne kadar deneyimleyebilirse o kadarını ifade edebilmektedir. Soykan, Robbe-Grillet'nin romandaki bu devrimci hareketini Adorno'nun bahsettiği Schönberg'in atonal müziğine benzetmiştir. Atonal müzik, egemen bir tonun etrafında oluşturulan müziğe karşıydı. Bu benzerliği verirken, her ikisinin de birer edebi ve müzik türü olarak rağbet görmediğini

hatırlatan Soykan, sanatta devrimci fikirlerin ve tarzların kendine özel takipçilerini yaratması gerektiğini dile getirmiştir (Soykan, 2015: 315-317).

Soykan, romanın ne denli önemli bir sanat türü olduğunu ifade ederken, müzikte, sahne sanatlarında veya görsel ve plastik sanatlarda onun yarattığı imgelerden ve karakterlerden faydalanıldığına atıf yapmıştır (Soykan, 2015: 322).

Sahne sanatları ve söz sanatları arasında bir köprü vazifesi gören, kolları her ikisine de uzanan bir tür vardır. Bu türe piyes adı verilir. Piyes sahnelenmek üzere kaleme alınmış edebi eserlerdir. Piyes yazılırken, her zaman bu eserin sahnelenmeye uygun olup olmayacağına göz önünde bulundurulması gerektiğini (Soykan, 2015: 323) dile getiren Soykan, piyes ile sahne arasında her daim bir boşluğun olduğundan bahsetmiştir. Bu boşluk iki farklı boyut arasındaki farktır. Yazı dilinden reel dünyaya geçiş arasındaki boşluk. Soykan, metnin bir dil mahsulü olduğunu ve temsilinde bedenini yer aldığını belirtmiştir. Ayrıca metnin beden dilini ihtiva etmediğini, yalnızca dilsel uzamda kaldığını, temsil edilirken fiziksel uzama geçildiğini eklemiştir. Metin dilsel boyutundan fiziki boyuta geçişinde yönetmen ve oyuncuların çabaları önemlidir. Nitekim dil artık somutlaşmıştır. İki boyut arasındaki ontolojik farka dikkat çeken Soykan, burada metnin ruhunun somutlaştırılması amacının esas olduğunu dile getirmiştir. Kaldı ki sahnede yer alan her unsur metinde yer almamaktadır (Soykan, 2015: 325-326). Metin ve sahne arasındaki uçurumun giderilmesi görevi yönetmen ve oyunculara düşmektedir.

3.1.6. Sahne Sanatlarına Yaklaşımı

Soykan, sahne sanatları adı altında bale, dans, mim, tiyatro, opera ve operet alanları hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. İlk çağlarda, ilkele insanların yüzlerini ve vücutlarını boyamak, şarkı söylemek ve dans etmek suretiyle yaptıkları büyülerin, sahne sanatlarının da ilk örnekleri olduğuna değinen Soykan, burada amacın ne olduğuna dikkati çekmiştir. Nitekim ne zamanki bir büyü maksatlı değil de yalnızca gösteri, temaşa adına yapılmaya başlanmıştır, işte o vakit bu eylemler sanat olarak değerlendirilebilir hale gelmiştir.

Sahne sanatlarını değerlendirirken önceliği dansa ve baleye veren Soykan, dansın her daim olduğunu ve insanın bir ifade tarzı olarak dansı içgüdülerine bağlı bir

biçimde gerçekleştirdiğini dile getirmiştir. O, dansı bir beden sanatı olarak değerlendirmiş ve beden hareketlerinin anlam yarattığını belirtmiştir. Belirli bir amaç için yapılmadığı zaman dansın sanat olarak ele alınabilmeye başladığı tespitini yapmıştır (Soykan, 2015: 330-335). Tarih öncesi zamanlarda bir vazife gibi algılanan, sıradan ve bir işlev sahibi olan dansın, yüksek uygarlığın belirmesiyle toplumsal yapıda oluşan değişimin, onu bir sanat biçimine soktuğunu belirtmiştir. Özellikle aristokratların profesyonel dansçıyı ve benzer şekilde gösteri veya tiyatroyu yarattığını vurgulayan Soykan, dansın kendi gelişimini devam ettirerek salon dansı olarak değişim gösterdiğini, bu durumda ötekileştirilen halkın da kendi folklorunu devam ettirdiğini sözlerine eklemiştir (Soykan, 2015: 336). Soykan, dansın tarihselliğine vurgu yaparken onun sosyal statüyle bütünleşen karakterini de öne çıkarmıştır. Bu da dansın kendisinin değil, belki bazı türlerinin üzerinde sınıfsal bir tekelin var olabileceğine örnektir.

Söz barındırmayan bir başka sahne sanatı da mim sanatıdır. Bu sanat tarzında sanatçı, özellikle el ve kol hareketleriyle bedenini kullanarak bir öykü ya da herhangi bir şeyi anlatmaya çalışır. Dans ile arasında birtakım benzerlikler mevcuttur. Zira her ikisi de sözel bir anlatıma başvurmamaktadır. Ama mim sanatı dans gibi müziğe de ihtiyaç duymaz. Mim sessizlikte icra edilen bir sanattır. Mim sanatının sözel dilin arkaik biçimi olduğunu ifade eden Soykan, doğal olarak bunun da kültürel olduğunun altını çizmiştir. Belirli evrensel kavram ve olguları ifade etmeyen mim sanatçısının performansını, onunla aynı kültürden olmayan birisinin anlamasının zorluğundan da bahsetmiştir. Çünkü o sanatçının kullandığı bedensel dil de o kültüre aittir. Ve bununla birlikte Soykan, bu sanat dalının da ilk zamanlarındaki gibi kalmadığını ve yeni yöntemler edindiğini bildirmiştir. Günümüzde ifade araçlarını geliştiren mim sanatında, sanatçının yalnızca bedenini kullanmadığını, her durumda var olan bir şeyi taklit ettiğini söylemiştir. Tabi öncelikle taklidin anlaşılması, dolayısıyla taklidi yapılan şeyin bilenen bir şey olması gerekmektedir. Burada mimcinin anlattığının anlaşılması, onun kabiliyetine bağlıdır (Soykan, 2015: 338-341).

Söz ile ifadenin kullanıldığı sahne sanatlarının en önemlisi ve popüler olanı tiyatrodur. Soykan, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi iki biçimde tanımlamıştır. Bunların birincisinde sanat yaşamı yansıtırken plastik sanatlar aracılığıyla ortaya çıkan yapıtlardan bahsetmiştir. Sanatın bir diğer yönünün ise yaşamı yeniden yaratmak olduğunu öne sürmüştür. Gerçek hayatın yeniden canlandırıldığı, taklit edildiği veya

yeni bir gerçeklik üretildiği bir sanat türü olarak tiyatro, yaşamın sanat yoluyla yeniden üretildiği bir sanat dalıdır. Temelinde insan doğası olan tiyatroyu bir oyunculuk sanatı olarak ifade eden Soykan, insan ilişkilerinin, dini, ahlaki, töreler ve iktidardan kaynaklanan bir takım örtüler altında olduğunu, tiyatronun, işte bu örtüleri kaldırdığını söylemiştir. Yaşamı bütün çıplaklığıyla sahnede yeniden yarat tiyatro, ona göre yaşamdan daha gerçektir. Çünkü sahne, insanın kendisiyle yüzleşmesi için bir fırsat yaratır. Tiyatro, hayatın bütün duygularıyla gözümüzün önünde yeniden canlanmasıdır (Soykan, 2014: 6).

Tiyatro, plastik sanat yapıtları gibi her daim deneyimlenebilecek veya var olduğu süre boyunca formunu koruyarak bir sonraki nesle kendisini saklayabilecek bir sanat dalı değildir. Bir resim, heykel veya mimari yapı, farklı zaman ve mekânlarda farklı anlamlara sahip olabilir, farklı tarzlarda yorumlanabilir. Ancak Soykan, tiyatronun geçmekte olan anın sanatı olduğunu, temsil bittikten sonra zihinde varlığını sürdürdüğünü belirtmiştir (Soykan, 2015: 344). Bununla birlikte tiyatro, dans, bale ve mim gibi sahne sanatlarından farklı olarak edebi bir özelliği içinde barındırır. Nitekim tiyatro, diğer sanatlardan farklı olarak piyes adı verilen metne bağlıdır. Bu edebi vasıf, tiyatroyu görsel sanatlarda başlayarak sahne sanatına doğru yönelen bir sanat olarak, doğaçlama performanstan ayrı bir konuma getirmektedir (Soykan, 2015: 344).

Soykan, tiyatroda, diğer sanat dallarından farklı olarak yapıtın icra edildiği anda onu alımlayan, temaşaya şahit olan kimselerin sanatın mükemmelliğine katkıda bulduklarına dair bir görüşe sahiptir. Bunun bir benzerine -belki müzikte- başka herhangi bir sanat dalında rastlamak mümkün değildir. Bir ressamın, resim yaparken hayranları tarafından seyredilmesinin onun yapmakta olduğu esere menfi veya müspet bir katkıda bulunduğu şahit olunmamıştır. Ancak tiyatronun, daha önce de belirttiği üzere, o an ve orada icra edilmesi, her ne kadar aynı metne bağlı kalınsa dahi her defasında farklı nüanslarla yeniymiş hissi vermesi, onun her daim güncel kalmasını sağlamaktadır. Burada oyuncuların psikolojileri oldukça önemlidir. Bir oyuncu her gün aynı tiratları farklı vurgularla farklı tonlarla verebilir. Oyuncuların her defasında farklı bir temsil ortaya koymasını sağlayan unsur seyircidir. Soykan, bu yüzden günümüzde tiyatro kültürünün değişmesinden yakınmıştır. Ona göre, günümüz tiyatrosunda alışlagelmiş bir tutum olarak yalnızca sahnenin ışıklandırılarak salonun karanlıkta bırakılması, tiyatronun asli unsurlarından olan seyircinin yok sayılması anlamına

gelmektedir. Oyuncuların işlerini daha kolay yapmalarına imkân sağlayan bu durum sahne ve seyirci arasındaki etkileşim ortadan kaldırmaktadır. Soykan'a göre, bu oyuncu için bir zafiyet göstergesidir. Çünkü oyuncunun prova yaparcasına rolünü canlandırmasındansa metinden ve yönetmenden özgürleşmesi gerektiğini ifade etmiştir. Onun, diğer oyuncularla, seyirciyle ve dekorla ilişki kurması gerektiğini, onu sanatçı yapan unsurların bunlar olduğunu vurgulamıştır. Zira bu unsurlar arası ilişkide gerçek yaratıcı olan sanatçıdır ve her oyunda tekrar şimdi ve buradadır (Soykan, 2015: 345). Seyirci, tiyatro sanatı için hayati önemdedir. Zira seyirci olmazsa tiyatro sanatı da olmaz.

Tiyatronun gelişimi ile toplumsal gelişim arasında paralellik olduğu görüşünü savunan Soykan, tiyatronun seyirci ve sahne arasındaki diyalektik bir ilişki süreciyle biçimlendiğini öne sürmüştür. Günümüzde tiyatronun içinde bulunduğu durumdan memnun olmayan ve bu durumun doğal olarak sosyal yaşamla da ilgisi olduğunu düşünen Soykan, işlevini yerine getiremese de tiyatronun ahlaki açıdan arınmayı sağlayan bir tarafı olduğunu dile getirmiştir. Ona göre, Batı'da ve bizim tiyatromuzda son zamanlarda ortaya konan yapıtlar sınıflandırılmayacak niteliktedir. Soykan, soysuzlaşma olarak adlandırdığı bu durumun, sanat dalı fark etmeksizin, kültürün metalaşması sonucu oluştuğunu belirtmiştir. Kapitalizmde kültür ile ticaret birbirinden ayıramadığı gibi, kültürel unsurların ticaretten bağımsız olmasına imkân sağlayacak önlemlerin alınmamasının da bu gidişata sebebiyet verdiğini bildirmiştir. İnsan layık olduğu bir sistemde yaşamadığı sürece sanatın da layık olduğu yerde olamayacağını vurgulamıştır (Soykan, 2015: 352). O, sanatın sosyal hayattan bağımsız düşünülemeyeceğinin farkında birisi olarak iktisadi ve politik yaşamın sanatı biçimlendirmesinden oldukça rahatsız olmuş bir isimdir.

Soykan'ın tiyatro konusunda rahatsızlık duyduğu nokta yalnızca onun kapitalizmden etkilenmesi hususunda değildir. O, postmodern anlayışın, sanata yüklemiş olduğu, düşüncenin, sanatın en önemli amacı olduğu düşüncesine karşıdır. Resim sanatında popülerleşen enstalasyonun, nesnelerin bir fikri ifade edecek şekilde yerleştirilmesinin, yaratıcılıktan uzak olduğu, estetik bir değer taşımadığı görüşündedir. Bunun sanatın ontolojisine karşıt bir durum olduğunu belirtmiştir. Soykan, resimde enstalasyon adı verilen nesnelerin belirli bir biçimde yerleştirilmek suretiyle sergilenmeleri gibi tiyatro dalında plastiğin kullanılmasını, sanatın temel niteliklerinden

birini ortadan kaldırdığı düşüncesindedir. Bu nitelik, sanatın hoş gitme vasfıdır ve Soykan, bu gidişatın, sanatçıların bizzat kendi yaptıklarıyla sanatın sonunu getirmeleri gibi bir duruma neden olacağı öngörüsünde bulunmuştur (Soykan, 2003: 169). Soykan, sanatın sonunu getireceği endişesini taşıdığı bu dönüşümün tiyatroya yansımından oldukça rahatsızdır. Ona göre, modern tiyatro, estetik bir haz vermekten öte, bu haliyle bir işkence mekânını çağrıştırmaktadır (Soykan, 2003: 169). O, bu duruma gelmesinde temel nedenin Bertolt Brecht'in tiyatro yaklaşımını olduğunu da sözlerine eklemiştir. Nitekim onun, epik tiyatronun haz verme işlevinin, bir tür yanılsamaya neden olması nedeniyle, yerini bilinçlendirme misyonuna bıraktığı tiyatro anlayışının zamanın politik ortamından etkilenilmesi nedeniyle popüler olduğunu, günümüzde ise tuhaf bulduğu jest ve mimiklerle anlam içermeyen sözlere dönüştüğünü dile getirmiştir. Bu eleştirilerin dışında Soykan, sinemada belki kabul edilebilecek olan bir anlayış nedeniyle “modern tiyatro”ya karşıdır. Sinemada oyuncuların bir nesne gibi kullanılabilmesi durumunun sinemanın kurgusal yapısıyla birlikte biçimsiz görünmeyeceğini söylemiştir. Ancak bu durumun tiyatrodaki yansımaları, yönetmenin sahnedeki oyuncularını tıpkı birer kuklalar gibi kullanmasını kabul etmemiştir (Soykan, 2003: 170). Tiyatronun ana bileşenlerine baktığımızda yönetmen ve piyes yazarının oldukça önemli olduğunu görmekteyiz. Ancak tiyatro sonuç olarak oyunculuk sanatıdır. Oyuncuların sahnedeki özgürlüklerinin ellerinden alınması tiyatroyu tiyatro olmaktan çıkarır.

Soykan, tiyatro ve felsefe arasında büyük benzerlikler olduğundan söz etmiştir. Her ikisinin de görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımı sorguladığı görüşündedir. Bu özelliğin roman için de söz konusu olabileceğinin altını çizen Soykan, hayatın gerçekliğini tiyatronun sahnede ortaya koyarken felsefenin kavramlarla yapmaya çalıştığını sahnede somut bir biçimde canlandırıldığını dile getirmiştir (Soykan, 2014: 8).

Soykan'ın ele aldığı diğer sahne sanatı türleri daha vardır ki bunlar birbirine çok yakın olan opera ve operettir. Şöyle ki bu iki sahne sanatında da müzik ve tiyatro ilişkisi temeldir. Operada daha çok ağır nitelikte romantizm dokusu hâkimdir. Operette ise güldürü ve siyasi eleştiri söz konusudur. Opera ile operet arasındaki tek fark konuları değil bir miktar teknikleridir de. Operada bütün sözler müzik eşliğinde söylenirken, operette ise müziğin eşlik etmediği sözler de mevcuttur. Soykan, operanın yüksek bir estetik beğeniye hitap ettiğini belirtmiş ve birkaç farklı sanat türünü içeren

karakterinden dolayı müziğin, tiyatronun ve dansın hepsinin üst seviyede icrasını gerektirmektedir. Soykan, İtalyanca “küçük opera” anlamına gelen operetin neşeli, eğlenceli, popüler şarkıları ve halk dansları içeren yapısının operaya nispeten daha geniş bir kitleye hitap etmesini sağladığını dile getirmiştir (Soykan, 2015: 355).

Soykan, sanatsal gelişmişlik ve toplumsal gelişmişliğin genelde paralel olduğundan söz etmiş olmasına rağmen bu noktada bir şerh düşmüştür. Toplumun ve sanatın gelişmişliği arasında tartışmasız bir koşutluk olmadığını, toplumsal olarak demokratik bir yapıda olduğunu belirttiği Antik Yunan’da müziğin tek sesli olduğunu, buna karşın tanrı-merkezci dünya görüşünün hâkim olduğu ortaçağda ise çok sesli müziğin, Gotik katedraller, heykeller ve vitraylar gibi üst seviyede sanat örneklerinin olduğunu vurgular. Bir örnek de sosyalist dönemde Rusya’da opera, bale ve tiyatronun oldukça talep gördüğünü, ancak günümüz kapitalist Rus toplumunda eskisiyle kıyaslanmayacak ölçüde rağbet görmediğini söyleyerek vermiştir. Soykan, bu durumu, yüksek estetik beğenin, metalaşma sürecindeki düşük beğeniyle rekabet edemeyeceği görüşüyle açıklamıştır. Opera gibi yüksek estetik beğeni gerektiren sanatların yayılması için halka özgü dansları ve şarkıları içermesi bir zorunluluktur. Halkın kültür ürünleri doğal bir hoşlanma duygusuna hitap etmektedir. Dolayısıyla bu türlerin estetik beğeniye hitap eden sanat türlerine dönüşmesi sonucunda, doğal hoşlanma duygusu estetik beğeniye dönüşecektir (Soykan, 2015: 355-356). Buradan da anlaşıldığı üzere Soykan, yüksek beğeni isteyen sanatın öncelikle yaygınlaşmasının ve toplumsal bir karşılık bulmasının gerektiğini öne sürmüştür. Toplumun ekseriyetinin içinde kendisini bulacağı sanat türlerini içselleştirmesinin daha kolay olacağından hareketle, ilerleyen zamanlarda daha üst seviye bir estetik beğeni oluşacağı varsayımında bulunmuştur.

3.1.7. Karikatür Sanatına Yaklaşımı

Soykan, en kısa ve net bir biçimde çizgi sanatı olarak tanımladığı karikatürün, ontolojik olarak herhangi bir şeyin görüntüsü olmadığı, bizatihi kendisinin görüntü olduğu görüşündedir. Ona göre karikatürçünün elinde muazzam bir güç vardır. Çizgileriyle bir dünya yaratabilme kudretidir bu. Soykan, çizginin gücünün, başka herhangi bir unsura ihtiyaç duymadan, ifade etmek istediği her şeyi dışa vurma gücü

olarak görmüştür. Buradan hareketle görsel sanatlar içinde, kavramsal yönü en ağırlıklı olan dalın karikatür olduğu görüşünü ifade etmiştir (Soykan, 2015: 356-358).

Soykan, karikatürün felsefe ile olan ilişkisine değinmiştir. John Jensen'den yaptığı alıntıyla, filozofun gerçeği, karikatüristin ise yalanı aradığını (Soykan, 2015: 361) söyleyen Soykan, cümledeki “yalan” kelimesini –karikatür sözcüğünün İtalyanca kökenindeki ‘abartma’ eylemine istinaden- gerçekliğin abartılması olarak kavramış, söz konusu bu yalan aracılığıyla abartılan gerçekliğin görünür hale geldiğini savunmuştur. Çünkü Soykan, kutsallığın gerçeği örttüğünü, bu örtüyü ise karikatürün kaldırabildiğini söylemiş ve eklemiştir: “Karikatür kutsal tanımaz” (Soykan, 2015: 361).

Karikatür sanatının insanlarda farklı duyguları harekete geçirmek için farklı türleri oluşmuştur. Farkındalık yaratmak için bilgilendirici veya çarpıcı, bir trajediye dikkat çekmek için hüznü uyandırıcı ya da yergi maksatlı kara mizah türünde düşündürücü karikatürler vardır. Hepsini bir yana koyduğumuzda karikatürün genelde mizah türünde anlamlar çıkarılacak biçimde oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Bu durum karikatürün evrensel olma niteliğini elinden almaktadır. Nitekim her karikatür her yerde aynı duyguyu yaşatmayabilir. Bazı kültürler için komik olan bir çizgi veya desen başka bir kültür için hüznü temsil edebilir. Soykan, imge ve simgelerin zaman ve mekân tanımaksızın aynı manayı taşıyamayacağını, çünkü genelde güncel olayları konu edinen karikatürün çabuk eskidiğini ifade etmiştir (Soykan, 2015: 361). İyi bir mizah için “trajedi + zaman” tanımını yapılabilir. Bu durumda karikatür düşünüldüğünde, güncelliği kısıtlı bir zamanı ihtiva eden bir sanat türünün farklı kültürlerde de aynı etkiyi yaratması için kültürlerin aynı “zaman dilimi”nde olması gerekmektedir. Hâlbuki her kültürün zaman ile olan ilişkisi kendine özgüdür ve farklı yaşam tarzlarının temelinde de bu farklılaşan zaman algısı yatmaktadır.

Karikatürün farklı kültürlerde aynı manayı taşıyıp taşımadığını tartışan Soykan, bundan farklı olarak karikatürün tıpkı diğer sanat dalları gibi bir dile sahip olduğunu da eklemiştir. O burada çizginin almış olduğu formları kast etmiştir. Ona göre, karikatür sanatında, çizgiler arasında kurulan ilişki, tıpkı sözcüklerin arasındaki ilişki gibi dilbilgisini oluşturmaktadır. Bu evrensel dilbilgisinin, sözcükler ve çizgiler gibi sembolleri de içerdiğini belirtmiştir. Semboller arasındaki evrenselliğin oluşması için kültürel bir uzlaşma ihtiyacı olmadığından bahseden Soykan, bütün insanlığın ortak anlama yetisine hitap etmesi sayesinde bunun sağlandığını söylemiştir (Soykan, 2015:

363). Karikatürü, herhangi bir uğraş olmaktan ve karşılaşıldığı her yerde bir miktar da olsa anlaşılır kılan bu evrensel dil, onun evrensel bir sanat olma konusundaki temel özelliğidir.

Karikatüre evrensel olma karakterini veren nokta çizgiye dayanmasıdır. Nitekim çizgi, hem tarihsel hem de ontolojik olarak, yazının ve resmin pratikte öncesi demektir. Resim dili gibi çizgi dilinin görseelliği de evrenseldir. Şayet, belirli bir kültür ya da toplum konu edinilmişse ancak o kültürün niteliği ölçüsünde anlaşılır olacaktır. Ancak konunun evrenselliği dili de evrensel kılacaktır (Soykan, 2015: 364). Karikatürün konusu, onun evrensel mi yoksa yerel mi olduğu hakkında belirleyicidir. İçinde yazı barındıran karikatürler kültürel olarak belirli bir yönde ağır basmasına neden olmaktadır. Çünkü Soykan'ın da bahsettiği üzere yazı karikatüre dâhil olduktan sonra bahsedilen şeyin anlamı açıklanmaktadır. Resim sanatının da güldürme, hüznendirme ya da düşünmeye sevk etme gibi özellikleri barındırdığını, bunun algısal kavramsala doğru bir yönelimi ifade eden anlatıcı karakterini, yani resmin karikatür tarafını gösterdiğini söylemiştir. Resmin, anlatıcı yönünün ön plana çıktığı nispette sanatsal değerinin kaybolduğu tespitinde bulunan Soykan, aynı durumun karikatür için de geçerli olduğunu ve algıyla yetinilmesi gibi bir durumun oluşmasıyla inceliğinin eksik kalacağını sözlerine eklemiştir (Soykan, 2015: 364). Karikatürü hitap çerçevesi bakımından evrenselden çok yerele yönelen bu durum, onun sanatsal bağlamda değerlendirilmesini zorlaştırır. Vermek istediği mesajı açık bir biçimde ifade etmeye çalışan ve daha dar bir kitleye, dar bir zaman dilimine –ki daha çok güncel olana-yönelen bu karikatürler malum olacağı üzere popülerdir. Soykan, yazılı karikatürlerin doğası gereği çizgi romana evrilmeyi zorunlu kıldığını belirtmiştir. O, karikatürde mümkün merteye yazı olmamasından yanadır. Çünkü ona göre “karikatür çizgiyle konuşmaktır” (Soykan, 2015: 364) ve ancak çizgisi yetersiz kalanlar yazıya başvururlar.

3.1.7. Sinema Sanatına Yaklaşımı

Soykan, “sanatlar cumhuriyeti” olarak gördüğü sinemaya ayrı bir yer ayırmıştır. Çünkü sinema diğer bütün sanatları kendine has bir şekilde sentezleyerek yeni bir oluşum ortaya çıkarmaktadır (Soykan, 2015: 366).

Soykan, sinemanın diğer sanatlarla olan benzer ve farklı yönleri üzerinde durmuş ve sinemanın sanat olup olmadığı meselesine eğilmiştir. Sinemanın anlatım gücü bakımından edebiyattan daha aşağıda olduğu düşüncesinde olan Soykan, ikisi arasındaki bir karşılaştırmanın ancak göstergebilimsel açıdan yapılabileceğini söylemiştir. Zira bu açıdan sinemanın da edebiyat yapıtı için kabul edilen bir sözdizimi ve anlambilimine sahip olduğu iddiasındadır. Görüntü kareleri arasındaki sıralama ve uyum anlamı etkileyebilecek nitelikte olması sebebiyle edebiyatta sözcük adına kabul edilmiş değerlerin sinema için film kareleri için de benzer olduğunu savunmuştur. Sinemanın bir dil olmaktan öte göstergeler dizgesi olacak incelenmesinin faydalı olacağını belirten Soykan, bunu dilini bilmediğimiz filmlerin yalnızca görüntülerinin sıralanışı nedeniyle belirli bir anlam bütünlüğüne vakıf olmamız gerçekliğine dayandırmıştır (Soykan, 2015: 367-368).

Sinema öncelikle bir kurgudur. Hem edebi olarak bir kurgudur ki bu sinemanın temel öğelerinden olan senaryo demektir, hem de çekimler bittikten sonra stüdyoda görüntülerin hangi sıra ile birbirlerini izleyeceklerinin planlanması da bu kurgunun ikinci ve teknik kısmıdır. Ancak tam anlamıyla kurgu olan sinema insanlarda gerçeklik hissi uyandırır. Hatta gerçekliği diğer sanat dalları arasında en çok hissettireni sinemadır diyebiliriz. Soykan, yaşamla sinema arasındaki benzerliğin, ona gerçeklik duygusunu kazandırdığını, bunun göstergebilimsel biçimde de ortaya konabileceğini söylemiştir. Zira bir filmin göstergebilimsel çözümlemesinden hayatın ve dünyanın çözümlemesinin çıkarılabileceğini belirtmiştir. Gerçek yaşamın üç boyutlu bir ortamda cereyan etmesine karşın, sinemanın iki boyutlu olarak bize üç boyutluymuş gibi bir duygu verdiğini söyleyen Soykan, bunun bazı anlatım teknikleri ile sağlandığını ve seyircinin perde gördüklerini gerçek olarak algıladığını dile getirmiştir (Soykan, 2015: 370).

Soykan, sinemanın anlatım tarzı olarak direkt anlatımı ve dolaylı anlatımı aynı anda ihtiva ettiği fikrindedir. Hareketli görüntü ve sözün birlikteliğinin sinemayı diğer sanatlar karşısında bir adım öne çıkardığını, ancak edebiyatta içine girdiğimiz o anlam evrenine sinemada haiz olamadığımızı savunmuştur. Nitekim sinemanın anlatmak istediği her şeyi açık bir biçimde ifade etmesi nedeniyle yüzeysel bir mana dünyasıyla karşı karşıya olmamızın, ondaki derinliği yok ettiğini söylemiştir (Soykan, 2015: 371). Yalnız bu noktada Soykan, müziğin klasik müzikte sahip olduğu derinliğin popüler müzikte kaybolması, operanın derin anlam dünyasının operette yerini eğlence ve

eleştiriye bırakması, keza edebiyatta ucuz popüler kültür unsurlarının yer alması gibi örneklerin bir benzerini sinema mevzu bahis olduğunda oluşturmamıştır. Kaldı ki sinemada derin anlatılar var olduğu gibi daha yüzeysel ve eğlenceye odaklanan yapımlar da mevcuttur. Sanatın hangi dalı olursa olsun, tıpkı suyun bir bardaktayken sahip olduğu derinliğe nispeten kapladığı yüzeyin dar olmasına karşın masaya döktüğümüzde daha geniş bir yüzeyde çok daha sığ olması gibi, yaygınlaştıkça derin anlamlar içeren gizil dünyasını kaybetmek ihtimali ile karşı karşıyadır. Derinliği ölçüsünde yaygınlaşmasına imkân yoktur. Toplumlar farklı eğitime, sınıfa ve tarihe sahip toplulukların kültürel evrenlerinin birleşimidir. Nasıl ki herkesin Aristoteles, Nietzsche veya Foucault'yu anlamasını bekleyemiyorsak, Bach'ın müziğine hâkim olmasını, Baudelaire'ın şiirlerini veya Bergman'ın sinemasını anlamasını da bekleyemeyiz.

Soykan, tiyatrodaki güncel konuların sahneye konduğunu ancak insana ait ebedi bir gerçekliğin temsil edilmesi ile zamanı aşan bir karakter kazanabildiğini, buna karşın sinemanın ise daima güncel yöneldiğini, eğlendirme odaklı olduğunu varsaymıştır. Sonuç olarak Soykan, sinemanın sanat olup olmadığı konusunda bir hayli kararsız kalmıştır. Onun, bir bakıma postmodern düşünce akımına getirmiş olduğu eleştiriye de ihtiva eden, sinemanın sanat olması konusundaki fikirleri, günümüz düşün dünyasında belirli kriterlerin olmayışı ile bağlantılıdır. Zira eleştirilerin her konuda ve birden çok cephe barındırması, güvenilir kriterlerin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu açıdan neyin sanat olup olmadığına ilişkin ortak bir karar verilmesine imkan sağlayacak standardın olmadığından yakınan Soykan, günümüzde sanat adıyla yapılan faaliyetlere bakarak sinemanın sanat olmayı fazlasıyla hak ettiği görüşünü savunmuştur (Soykan, 2015: 375). O, bu görüşüyle, sinemaya sanatsallık payesini, ancak postmodernite ile ortaya çıkan epistemolojik otorite yoksunluğunun yarattığını ileri sürdüğü bir kaos ortamında, menfi örneklerden yola çıkarak vermiştir. Sinemanın kapitalizmle birlikte devasa bir eğlence endüstrisi haline gelmiş olması, onun sanata dair saklı tuttuğu yapısını bozmuş değil, bilakis gittikçe yeni fikirlerin ve tekniklerin ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Soykan'ın sinemanın sanatsal olup olmadığına dair tereddütüne, Hollywood sinemasının neden olduğu tartışılır.

Soykan, sanatın toplumdaki rolü söz konusu olduğunda onun her zaman muhalif tarafta olduğu düşüncesini savunmuştur (Soykan, 2003: 168). Hatta toplumun sanata bir

noktada uzlaşabileceğinin, buna karşın sanatın toplumla böyle bir uzlaşımında bulunmaması gerektiğinin altını çizmiştir. Buradan onun toplum ve sanatın ayrı olmaları gerektiğine dair bir fikre kapıldığının anlaşılması gerekmektedir. O, toplumun sanatla uzlaşmasını, sanatın seviyesini yakalamak anlamında kullanmış, sanatın esas işlevi olara kabul ettiği bu durumu olumluşturmuştur. Yalnız sanatın toplumla uzlaşmasından kastı, sanatın var olabilmek adına toplumla hemzemin bir konumu paylaşma hatasına düşmesidir. Böyle olduğu takdirde sanat kendisini var eden misyonunu kaybetmiş ve sözde işliyor olmak için toplumun beğenisine muhtaç bir duruma düşmüş olacaktır. Sanatın, toplumla irtibatının çıkar ilişkisine dayanması, ona göre sanatın artık görevini ifa edemediği anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak Soykan, çalışmalarının büyük kısmında sanatı konu edinmiş önemli bir isimdir. Müziği başlangıç noktası yaparak heykel, mimari, resim, edebiyat, tiyatro, sinema ve birçok sanat dalına uzanan Soykan'ın, Türkiye'de sanatı bu denli geniş bir biçimde felsefi bir yaklaşımla ele almak konusunda yalnız olduğunu söyleyebiliriz. Son olarak Soykan, insanın sanata dair ezeli ve ebedi ilham kaynağının doğa olduğu görüşündedir. Ona göre sanatçı, doğadaki renkleri, formları ve sesleri duyularıyla algılayarak zihinlerinde yeniden oluşturarak ressam, heykeltıraş, besteci ve mimar; doğanın hareketini bedenine yansıtarak dansçı; doğadan gördüklerini yazıya çevirerek yazar ve şair olmuşlardır (Soykan, 2003: 181). İnsanın doğadan yeterince şey aldığını açıkça ifade eden bu sözlerin üzerine, doğaya da bir borcu vardır. Nitekim sanat ve estetik, insana sanat yapıtıyla kurduğu ilişkinin benzerini dünyayla da kurması üzerinde ahlaki bir buyrukta bulunur (Soykan, 2003: 181).

3.2. ERTAN EĞRİBEL

Ertan Eğribel, 1957 yılında Samsun'da doğmuştur. 1980 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun olmuştur. Türkiye'de sosyoloji alanında, İstanbul ekolüne mensup bir sosyolog olarak Baykan Sezer'in öncülüğünü yaptığı Türk sosyolojisi anlayışını geliştiren isimlerin başında gelmektedir. Çalışma alanlarına bakıldığında muhtelif eserler göze çarpmaktadır. Yüksek lisans tezini "Çizgi-Romanların Toplumsal Temelleri" üzerine yazan Eğribel, doktora "Resim Sanatı ve Türk Resminde Batıcılığa Eğilimleri"ni tez konusu olarak ele almıştır. Ayrıca

metodoloji konusuna eğilen Eğribel, Türk sosyolojisinde disiplinler arası bir yöntem geliştirilmesine katkıda bulunmuş, tarih, arkeoloji ve sanat tarihi gibi farklı alanlarla yakın çalışmalar yürütmüş veya bu çalışmaların gerekliliğini vurgulamıştır (Kızılçelik, 2015: 43-44). Bunun dışında ilgilendiği konular arasında Batılılaşma, toplumsal değişme, metodoloji, modernleşme, küreselleşme, iletişim, sanat, edebiyat, müzik, çizgi roman, siyaset, tarih, hukuk ve gündelik hayat yer almaktadır.

Eğribel'in sosyoloji anlayışı, toplumların sahip oldukları kimlikler hakkında bir bilinçlenme biçimine yönelmektedir. Sosyolojinin, toplum sorunları hakkında bilinçlenme üzerine kurulu olduğu fikrini savunan Eğribel, toplum bilinciyle birey arasında kurulan ilişkinin, hem tarihi hem de yaşantıyı belirlediği görüşünde olmuştur (Kızılçelik, 2015: 43). Eğribel, din ve sanatı benzer kurumlar olarak düşünmüş, onları toplum bilincini ortaya çıkaran olgular olarak ele almıştır. Bunun yanı sıra toplumsal bilincin oluşumunda ve yaygınlaşmasında dinin öneminden bahsetmiş bununla birlikte sanatın da bu denli mühim bir vazifeyi yerine getirebileceğini ifade etmiştir. Nitekim ona göre, toplumun kendini tanıması ve tanıtması sonucu din ortaya çıkarken, sanat bilinci daha bireysel olup, bireyin içinde yaşadığı toplumu kavrama çabası olarak adlandırılabilir (Eğribel, 1987: 23). Eğribel, sosyoloji biliminin, genç bir bilim olarak, toplumu anlama, denetleme ve etkileme konusunda yaşamış olduğu zafiyetin, kendisinden önce ortaya çıkmış, din, dil, bilim, tarih, sanat ve edebiyat gibi geleneksel bilinçlenme biçimlerinden faydalanmak suretiyle aşılabileceği görüşünü savunmuştur. Sanat ve edebiyattan özellikle yararlanmaya çalışılmasının tek yönlü bir ilişkiye dayanmadığını, sosyolojinin ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyılın yeni bir toplum örgütlenmesinin de ortaya çıktığı bir yüzyıl olması sebebiyle sanat edebiyat alanında büyük değişikliklere neden olduğunu belirtmiştir. Sanat ve edebiyatın karşılaştığı sorunları aşmak maksadıyla sosyolojik bir açıklamaya ihtiyaç duyduğunu eklemiştir. Yeni toplumsal yapı, ilişkiler ve şartlar nedeniyle sosyoloji ve sanat kuramlarının eş zamanlı geliştiğini söyleyen Eğribel, bu iki alanın birbirlerinin ortaya çıkardığı bilgiler ve teorilerden faydalanarak yeni açıklamalara ulaşma çabasında olduklarını eklemiştir (Eğribel, 2017a: 51-52).

Sanat ve sosyoloji arasındaki karşılıklı çıkar ilişkisinden söz ettikten sonra Eğribel, sanatın gündelik yaşam deneyimlerimizle ya da bilim yoluyla elde edemeyeceğimiz özel bir bilgi alanı olduğunu söylemiştir. Sanatla iştigal edenlerin,

medeniyetin ortaya çıktığı ilk zamanlardan bu yana sıra dışı kimseler olduklarından ve bu farklılıklarını kabiliyet, bilgi, duyarlılık ve yaratıcılık gerektiren bu alanda var olmak suretiyle kazandıklarından bahsetmiştir. Eğribel, sanat ve edebiyatın kendine has bir dile ve tarza sahip olmasının, belirli bir bilgi ve bilinçlenme düzeyini gerektirdiğini, bunun da var olan hakikate ulaşma konusundaki ayrıcalıklı özel kişilere nasip olduğunu söylemiştir. Burada bahsettiği üstün meziyetli kişiler sanatçılardır (Eğribel, 2017a: 52).

Eğribel, çizgi romandan müziğe, resimden edebiyata ve sinemaya değin sanatın birçok sanat alanına ilgi duymuş ve yazılar kaleme almıştır. O, Türkiye’de sosyolojinin temel sorunları ve konularının ortaya hak ettiği nispette ortaya konulduğu takdirde bu mikro alanlarda uzmanlaşmaktan keyif alacağını ve bunun daha etkili olabileceğini söylemiştir (Eğribel, 2017b: 265).

3.2.1. Resim Sanatına Yaklaşımı

Ertan Eğribel, resim sanatına dair görüşlerinin yekûnunu doktora tezi olarak hazırlamış olduğu ve sonradan aynı isimle kitaplaştırılan “*Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri*” adlı çalışmasında kaleme almıştır. Eğribel, resim konusundaki Batılılaşma temayülünün diğer bütün sanat dallarından farklı olarak tam manasıyla vuku bulduğunu bildirmiştir. Edebiyata ve müziğe bakıldığında modernite öncesi unsurlara yer yer rastlanabilirken resim konusunda bu durumun söz konusu olmadığını, hatta sanki Batılılaşma yaşanmadan evvel Türk toplumunda resim sanatı hiç yokmuşçasına bir yaklaşımın sergilendiğini dile getirmiştir. Hint, Japon ve Çin kültürlerinde halen geleneksel resim anlayışının sürdüğünü buna mukabil bizde ise net bir kopmanın yaşandığını ileri sürmüştür. Eğribel, bu noktada Batı’nın, resim anlayışının tarihsel gelişimini, kendi sosyal koşulları doğrultusunda mutlak ve değiştirilemez bir biçimde ölçüt olarak sunmasını kabul edilemez bulmuştur. Bu biçimde birçok farklı kültür ve üslubun var olduğu resim tarzları ve onların gelişim süreçlerinin Batı’nın tekeline terk edilmesi söz konusu olacaktır. Eğribel, resim sanatının doğrudan perspektifle ilişkili olarak bir dünya görüşünün ifadesi olduğunu belirtmiştir. Buradan hareketle, farklı ölçü ve çerçevede ortaya çıkan resmin, kendi ifadesini ve açıklamasını kendi içinde ihtiva ettiği fikrindedir. Eğribel, Osmanlı ve Doğu resim anlayışının iptidai ve geri olarak etiketlenmesine karşı çıkmıştır. Çünkü

sanatın diğer toplumsal kurumlardan ayrı düşünülemediği gibi, bu bakış açısı, tarih sahnesinde önemli bir konumda yer alan ve dünya siyasetine derin etkileri olan Osmanlı'nın ve büyük uygarlıkların beşiği Doğu dünyasının geri olduğuna dair bir çıkarıma sahiptir. Eğribel'in karşı çıktığı husus tam olarak budur (Eğribel, 1994: 11-12).

Eğribel, Batılı resim karşısında daha aşağı ve arkaik gibi lanse edilen Türk ve Doğu resim sanatının neden bu sıfatları hak etmediğini anlatmaya çalışmıştır. Öncelikle Batı resim sanatının tarihini diğer sosyal kurumlar ve olaylar ile olan ilişkisi bağlamında ortaya koymuş, sonrasında ise Doğu toplumları ve Doğu sanatı ile bağlantısından bahsetmiştir. Batılı resim anlayışından hareketle doğulu resim anlayışı olan minyatüre getirilen eleştirileri inceleyen Eğribel, bu eleştirileri yanıtlama gayesini gütmüştür. Minyatüre getirilen, İslamiyet'in neden olduğu sınırlamaların varlığı, resmin yaygınlaşmaması ve toplumda bir karşılığının olmaması, perspektif bakımından derinlik algısının yoksunluğu olarak toplanabilen eleştirilerin üzerinde durmuştur (Eğribel, 1994: 19-20).

Öncelikle minyatür tarzı resmin İslamiyet ile doğrudan bir bağı olmadığını ve Antik Mısır, Çin ve Japon kültürlerinde de bu ve benzeri bir resim tarzına rastlanabileceğini belirtmiş, bunun yanı sıra minyatürün, İslamiyet'in getirmiş olduğu resim yasağına karşı geliştirilmiş bir yöntem olduğu iddiasını da reddetmiştir (Eğribel, 1994: 21-22). Resmin yaygınlaşıp toplumsallaşması sorununa gelince, Eğribel resmi ideolojinin kitlelere yayılması ve halkın mevcut düzene ortak edilmesi amacıyla resim sanatın böylesi bir zorunluluk sayesinde toplumsallaştığını dile getirmiştir. Ayrıca Eğribel, Batı resim sanatında bir devrim niteliği taşıyan perspektifin, bir tür gelişim niteliği taşımadığını, bilakis tek yönlü bakış açısının diktası olarak kabul etmiştir. Bu manada Batı'nın, resim konusunda öz'e değil, ön görünüşe odaklandığını, resmin konusunun ne denli karışık ve çok yönlü olursa o denli tek bir perspektiften, tek bir noktadan ve bir bakış açısından çizilmesi gerekliliği doğmuştur. Bu sayede arzu edilen sonuca zemin hazırlanarak belirli kısımlar vurgulanır ve anlaşılması kolay olan kompozisyonlardan müteşekkil resim sanatı, konu açısından toplumsallaşma imkânına kavuşmuştur (Eğribel, 1994: 30) saptaması ile açıklama getirmeye çalışmıştır. Batı resmine karşılık Doğu'nun resim anlayışı olan minyatüre hem teknik açıdan hem de sosyal bakımdan getirilen eleştiriler de bulunmaktadır. Bunlar, minyatürün dini bakış açısını aşamadığı ve Batı'da resme üçüncü boyut olarak perspektif yani derinlik ile

birlikte derinlik girerken Doğu'da halen iki boyutlu olarak herhangi bir gelişim göstermediğine dair düşüncelerdir. Eğribel, perspektifin Aristoteles'in taklit olarak nitelendirilen *Mimesis* anlayışından mülhem ortaya çıktığını belirtmiştir. Batılı resim anlayışının, mimari perspektif anlayışının mekân, figür ve doğa biçiminde resme uygulanması olduğunu belirten Eğribel, söz konusu perspektifin, düz bir zemin üzerinde bir tür göz yanılsaması oluşturmak maksadıyla üç boyutlu gerçek olmayan bir derinlik yaratılması olduğunu ifade etmiştir. Bir noktadan hareketle bakış açısının anlık görüntüsünü verme odaklı olan mimari perspektif anlayışının, resim sanatının perspektif anlayışına tercih edildiğinden söz eden Eğribel, Batılı resim anlayışını tam da bu nedenle eleştirmiştir. Zira bu yaklaşımın esasının, içeriğe dair bir derinlik veya zenginlikten ziyade yapay bir derinliğe odaklanarak figür, mekân ve doğa üzerinde manipülasyon yapmakla meşgul olmasına, bir öngörünün detaylarında takılı kalmasına eleştiride bulunmuştur (Eğribel, 1994: 39). Eğribel'in Batılı resim anlayışına ve perspektif odaklı yaklaşımına dair söz ettiği tek olumlama form hakkındadır. Nitekim formu ilerletmek adına içeriği arka planda bıraktıklarından söz etmiştir. O, içeriğe/öze önem vermektedir. Batı'nın biçimde ilerlerken öz'de yerinde saydığı dile getirmeye çalışmıştır. Bu nedenle resimde suni olarak değerlendirdiği derinlik algısının sadece bir göz yanılsaması sunduğunu, konu açısından yavan kaldığını iddia etmiştir. Batılı resim anlayışına nazaran eleştirilen minyatürün, teknik bakımından kurallara bağlı olmadığı veyahut çizgilerinin acemilik taşıdığına dair görüşleri şiddetle reddeden Eğribel, bilakis gerçek zenginliğin Doğu resminde var olduğundan söz etmiştir. Doğulu resim anlayışının, yalnızca meselenin öngörünüşünü kayda geçirme kaygısı gütmeyeceğini, bununla birlikte arka planını kavramak ve farklı yönleriyle görme endişesi üzerine şekillendiğini ifade etmiştir. Minyatürün mekân anlayışına değinen Eğribel, birbirinden ayrı ve farklı mekânların ve bu mekânlardaki figürlerin değişik pozisyonlarının aynı kompozisyonda verilmesine olanak sağlayan mekân yaklaşımını takdir etmiştir. Nitekim bu yaklaşımın mekânsal çok yönlülüğün yanı sıra zamansal olarak çok yönlülüğe de imkân verdiğinden söz etmiştir. Bir olayın farklı zaman kesitlerinin ve farklı evrelerinin tamamı tek bir resim üzerinde aktarılabilmesini mümkün kılan özelliği ile ilgili olarak Eğribel, iki boyutlu resmin dört boyutlu hale getirilerek resme zenginlik ve derinlik kazandırıldığı yorumunda bulunmuştur. Doğulu perspektif tanımlayan Eğribel, bu yaklaşımın figürlerde, doğada veya eşyada fiziki bir

uygunluk oluşturmamayı mesele etmediğinden, cisimleri hacimlendirmek adına gölge ve ışık oyunlarına gerek duymadığından, anatomiye odaklanmadığından ve görünüşü stilize etme konusunda herhangi bir çekince duymadığından söz etmiştir (Eğribel, 1994: 37). Eğribel'in bahsettiği üzere minyatürde farklı mekânların ve zamanların tek planda sahnelenmesi esere yeni bir boyut kazandırmakta, kendine özgü bir anlatım tarzı oluşturmaktadır.

Eğribel, tezinde Batı resim sanatının gelişim aşamalarını tarihsel ve sosyo-ekonomik bakış açısıyla değerlendirmiştir. Resim anlayışının sosyal şartlar gereğince nasıl şekillendiğini ve bu bağlamda ortaya çıkan sanat akımlarını ele alan sosyoloğun çalışmasında en ilgi çekici aşama olarak Batı sanatının zirvesi olarak kabul edilebilecek 19. yüzyıl Empresyonizminin öne çıktığı safhayı kabul etmek yanlış olmayacaktır. Zira Eğribel'in vurguladığı üzere, bu dönemde Empresyonist ressamlar Japon Ukiyo-e ve Doğu tarzı resim tarzına meylenmişlerdir. Bu eğilimi Oryantalizm izlemiş ve Batılı perspektifin Doğu'yu konu edindiği resimler ilgi çekmeye başlamıştır (Eğribel, 1994: 141-154). Burada esas ilginç olan durum şudur ki, Osmanlı'da resim sanatında tam aksi yönde bir hareketlenme meydana gelmiş ve Batılı tarzda resim tekniği popüler hale gelmeye başlamıştır. Eğribel, Fatih Sultan Mehmet döneminden başlayarak Osmanlı'da resim sanatında kat edilen aşamaları açıklamıştır. Batı'nın Doğu sanatına öykündüğünden bahsettiği yüzyılda resim konusunda Osmanlı'da minyatür tarzı resmin geride bırakılarak, Batılı resim anlayışına ve perspektife üstünlük verildiğinden bahsetmiştir. Eğribel, Türk resim üslubunda tercih edilen bu yolun, Batılılaşma hareketi kapsamında çağdaşlık ve medenilik gibi dışında kaldığımız ve hedef olarak belirlediğimiz bir dünya görüşünü ve kültürel değişimi ihtiva eden kavramlardan müteşekkil olduğunu dile getirmiştir (Eğribel, 1994: 219). O, Batılı resim anlayışının üstün nitelikli olduğuna ilişkin evrensel tutumdan oldukça rahatsız bir isimdir. Toplumumuzda resim sanatının Batılılaşma yönünde meyil göstermesini levanten bir Batı zevkinin belirmesi olarak yorumlayan Eğribel, Batı taraftarı olmamıza rağmen onların dünya görüşünü sahip olmayışımız nedeniyle bu durumun sınırlı kalacağını belirtmiş ve olsa olsa "Batı'nın silik bir kopyası" olarak kalacağımızı söylemiştir (Eğribel, 1994: 265-267).

3.2.2. Müzik Sanatına Yaklaşımı

Eğribel, Türkiye’de sosyal bilimlerin bilhassa sosyolojinin temel konularından birinin Batılılaşma olduğunu söylemiştir. Türk toplumunun Batılılaşma sürecini tahlil etme konusunda sosyolog, tarihçi, hukukçu, siyaset bilimci ve iktisatçıların öne çıktıklarını bununla birlikte sanat tarihinden edebiyata uzanan bir alan daha vardır ki söz konusu olgu hakkında derin bir literatüre sahiptir. Eğribel, bir sosyal olguyu ele alırken diğer disiplinlerden de faydalanılması gerektiği düşüncesinde bir sosyologdur. Bu manada müzik alanına eğilen Eğribel, Batılılaşma hareketleri sonrasında Türkiye’de en çarpıcı değişimin bu alanda meydana geldiği iddiasında bulunmuştur (Eğribel, 2009: 385-386).

Yenilik hareketlerinden birçoğunun başarılı olmasına karşın müzik alanında aynı başarının tekrarlanmadığından bahseden Eğribel, Türk toplumuna Batı’dan iktibas edilen muhtelif sanat dallarından en uyumsuz olanın müzik olduğunu belirtmiştir. Geçmişten bu yana varlığını sürüden geleneksel sanatlardan toplumla ilişkisi halen devam etmekte olan tek sanat dalının müzik olduğunu dile getirmiştir. Bu durumun nedenini müzik alanının kendine has özellikleri ile açıklayan Eğribel, farklı alanlarda bir tür aktarma yapmanın mümkün olabilirken müziğin hariç tutulması gerektiğini eklemiştir. Zira müziği, toplumun öz kimliği hakkında bilinçlenme, kaynaşma ve uyum oluşturma çabası olarak tanımlayan Eğribel, müziğin soyut olması nedeniyle bu bilincin kolay bir biçimde aktarılabilirdiğinden, ancak aynı nedenden ötürü belirli fikirlerin çevresinde zorluklarla karşılaşıldığından söz etmiştir. Diğer sanat dallarında doğru çevirinin çok daha kolay olduğunu ekleyen Eğribel, müziğin yalnızca bilinçlenmeyle ilintili olmadığını, bunun yanı sıra kimlik göstergesi ve sosyal bütünleşme unsuru olduğunu ifade etmiştir. Türk toplumunun Batı ile birçok alanda yakın temas kurmuş ve bunlarda başarılı olmuş olsa da bazı unsurlar sorunları beraberinde getirmiştir. Eğribel, müzik sanatına sosyal kimliği yeniden tanımlama ve şekillendirme gibi bir rolün atfedilmesinin ve buna istinaden değişiklikler yapılmasının sosyal kimliği zorlayabileceği tespitinde bulunmuştur (Eğribel, 2009: 386-388).

Eğribel, Türkiye’de müzik adına yapılan çalışmaların ziyadesiyle yenileşme hareketindeki bunalımı tartışmak adına yürütüldüğünü dile getirmiştir. Eğribel’in bahsettiği bunalım arabesk müziğin toplumda büyük bir taban bularak popülerleşmesidir (Eğribel, 2009: 385). Arabesk müzik hakkında yazmış olduğu “*Niçin*

Arabesk Değil” adlı eserinde Eğribel, arabesk müziğin hangi sosyal şartlar çerçevesinde ortaya çıktığını incelemiştir. Kitapta arabesk müziğin kültürel anlamda Batılılaşma ile ilişkisini, ortaya çıkışında toplumsal gelişmenin normal seyrinin veya bizzat toplumun kendi problemlerinin bir etkisi olup olmadığını ve nasıl yaygınlık kazandığını ortaya koymaya çalışmıştır. 60’ların sonlarında ortaya çıkan bu müzik türünün ancak 70’lerin sonlarında tek tük yazılarla ele alınmaya başladığını, daha doğrusu ciddiye alındığını, belirten Eğribel, arabesk müziğe farklı kesimlerce getirilen tanımları sıralamış ve özelliklerinden bahsetmiştir. Arabesk müziğin yaygınlaşmasında ve popüler hale gelmesinde rol sahibi olan plak şirketleri, yapımcılar, korsan kasetçilik ve magazin piyasası gibi ekonomik elemanlardan başlayarak, şarkılarda istenilen duygu yoğunluğunu vermek için kullanılan enstrümanların türleri, sözlerin içeriği ve işlenen temaların muhteiyatı irdelenmiştir.

Eğribel’e göre, arabesk müziği ortaya çıkaran şartlar üç başlıkta incelenebilir. Bunları dış dinamik, alternatifsizlik/çözumsuzlük ve kimlik bunalımı gibi olgularla sınıflandıran sosyologa göre dış dinamik, Türk toplumunun tarihinde uzunca bir müddettir varlığını koruyan Batılılaşma olgusudur. Toplumda bir dayanağı olmamasına rağmen Batılılaşma, resmi politikalara ve sosyo-kültürel yapıya ilişkin güçlü bir etkisi bulunmaktadır. Eğribel, bu istikamette yapılanan resmi kadrolarda kendine yer edinemeyen ve marj dışı olarak nitelendirdiği grupların, resmi görüşe karşıt bir söylem oluşturmak suretiyle farklılıklarını korumaya ve öne çıkarmaya yönelik çabalara gireceğini, bunun da alternatifsizlik olarak nitelendirilebileceğini dile getirmiştir. Son etmen olarak da dışarıdan aktarılan ve toplumda altyapısı bulunmayan bir sistemin bu kesimde kimlik bunalımına yol açtığını bildirmiştir (Eğribel, 1984: 36-40). Eğribel, bu hususlardan hareketle arabesk müzik hakkında bir takım çıkarımlarda bulunmuştur. Ona göre, Batılılaşma olgusunun sonuçlarından birisi olarak birden fazla ve birbirinden farklı siyaset anlayışı ve kültür unsuru toplumda yer bulabilmektedir. Eğribel, bu durumun, resmi siyaset ve kültürün yanında arabesk gibi yeni müzik anlayışlarının ortaya çıkmasına imkân verdiğinden söz etmiştir. Nitekim resmi kültür politikaları Batılılaşma taraftarı olsa dahi bu anlayış toplumsal manada doğal bir gelişime sahip değildir. Toplumsal manada sorunların çözümü için Batılılaşmanın yetersiz kaldığına vurgu yapan Eğribel, yeni bir alternatif ideoloji ortaya çıkarmasa bile kişisel bir çözüm ifadesi olarak arabesk müziğin kök saldığını söylemiştir (Eğribel, 1984: 41). Ona göre,

arabesk müziğe gerçek kimliğini alternatifsizlik, kader, isyan vb. dış dinamikler ve kültürel düalizm yani yabancılaşma kazandırmıştır (Kızılcelik, 2015: 46).

Sonuç olarak Eğribel, arabesk müziğin ortaya çıkışını, Batılılaşma yönünde bir ideolojinin resmi düzeyde kabul görmüş olması ile ilişkilendirmiştir. Toplumda kadro değişikliğinin söz konusu olması, belli kesimleri dışarıda bırakmış, ötekileştirilen bu kesim ise 1940'ların sonunda siyasi iktidar ile ortak bir paydada buluşarak "gecekondulaşma" olgusuna dek uzanacak olan bir pay alma sürecinin aktörü olmuştur. Eğribel, marj dışı olarak nitelendirdiği bu kesimin halkçılığını ve resmi siyasete karşın öne çıkan "isyan" temalı söylemlerini samimi bulmamaktadır. Nitekim bu çıkışlarının temelinde sistemin dışına itilmelerinin ve bir şekilde pay alamamalarının yattığını düşünmektedir. Arabesk müziğin temsil ettiği anlayışın, hem resmi görüş dışında kalmak hem de düzende yerini almaya çalışmak gibi bir çelişkiyi barındırdığını, dolayısıyla müphem, alternatifsiz ve olumsuz bir kimlik olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Birçok çelişkiye sahip olan bu müzik türünün belirli bir toplumsal gelenekten güç alarak süreklilik kazandığını ve canlı kaldığını belirten Eğribel, tasavvuf ile benzer yönlerine vurgu yaparak yeni bir olgu olmadığından söz etmiştir. Son tahlilde, arabesk müziğin aşılmasının önemine değinirken, bunun da ancak bu müzik türünün dikkat çektiği sosyal sorunların siyasi olarak üstesinden gelinmesi ile vuku bulacağını dile getiren Eğribel, içinde yaşadığımız Batılılaşma olgusunun özünü anlamamızı zorlaştırdığını iddia ettiği ve sakat olarak nitelendirdiği bu müzik türünü, temsil ettiği olumsuz kimliği ve kültürü reddetmiştir (Eğribel, 1984: 70-72).

3.2.3. Çizgi Roman Sanatına Yaklaşımı

Eğribel, çizgi romanı "belli bir metinle bütünleşmiş, sürekliliği olan resimler dizisi" (Eğribel, 1987: 2) olarak tanımlamıştır. On dokuzuncu yüzyılda Batı'da iktisadi ve sosyal yaşamın büyük bir dönüşüm geçirmesinin, yeni ve farklı toplumsal ilişkileri ortaya çıkardığını anımsatan Eğribel, böyle bir dönemde toplum üyeleri arasında birliğe ve bütünlüğe dair bir bilinç oluşturmanın farklı yöntemlerle denendiğini belirtmiştir. Bu yöntemlerden birisi olarak bahsettiği çizgi romanların temel özelliklerini bu maksat üzerinden kazandığını dile getirmiştir (Eğribel, 1987: 31). Eğribel, bir anlatıcının bir konuyu resimlerin altına yerleştirdiği metinlerle anlatması geleneğinin köklerinin 18.

yüzyılda bulunduğunu belirtmiştir. Bu dönemde gezgin panayırılarda anlatıcı gezginler bulunmaktadır. Bu anlatıcı kimseler panolar aracılığıyla belirli bir konuyu yüzyüze aktaran kimselerdir. İlk örneklerinin Avrupa’da çıktığını belirten Eğribel, bugün onları tanımladığımız biçimde bir anlatım tarzına ise 20. yüzyıl başlarında Amerika’da rastlandığını söylemiştir. Bu sanat dalının diğer sanat dallarından ayrı olarak ele alınmasının ise ancak 1920’de mümkün olduğunu ve bu dönemlerde bütün dünyaya yayılarak bir piyasanın oluştuğunu ifade etmiştir. Zira bu dönemde çizgi romanın temel özellikleri olan resim sürekliliği, zincirleme anlatım ve konuşma balonları gibi unsurlar geliştirilmiştir. Ülkemizde çizgi romanlara olan ilginin 1970 ve 1980 askeri müdahaleleri sonrasında arttığını belirten Eğribel, siyasi olarak açık fikirliliğin baskı altına alındığı dönemlerde çizgi romanın önem kazandığına vurgu yapmıştır (Eğribel, 1987: 1-11). Gazete stripi olarak yayımlanan birçok çizgi roman karakteri 1930’lardan başlayarak dergi olarak basılmış ve bütün dünyaya yayılımı bu dönemden sonra mümkün olmuştur. Eğribel, Amerika Birleşik Devletleri’nin İkinci Dünya Savaşı’na girmesiyle birlikte, muhtelif süper kahramanları ve onların maceralarını içeren dergilerin piyasaya sürüldüğüne dikkat çekmiştir (Eğribel, 1987: 14). Buna karşın 1950’lerden itibaren çeşitli sebeplerden dolayı Amerika çizgi roman piyasasındaki hâkimiyetini Avrupa’da her ülkenin özgün karakterli dergilerine kaptırmıştır. Eğribel, çizgi romanların pedagoji, sanat tarihi, resim, iletişim veya edebiyat gibi alanlardan bağımsız olarak değerlendirilmesine karşı çıkmış ve tek bir alana indirgenemeyeceğini savunmuştur. Zira ona göre, bir ifade biçimini temsil eden çizgi romanlar, sosyal olaylar ve ilişkilere bağlı olarak beliren, bir tür bilinçlenme çabasıyla temellenmektedir (Eğribel, 1987: 17). Dolayısıyla buradan hareketle çizgi romanları ortaya çıkaran sürecin daha kompleks olduğunu, toplumdan beslenen sanatçının öznel bir dışavurumu olarak belirlediğini söyleyebiliriz. Eğribel, çizgi romanların sanatsal yönlerini tarif ederken, onların basit, şematik, zincirleme bir anlatıma ve sürekliliğe sahip resimler olduğunu belirtmiş, bunların yeni yapıları ve muhtelif temaları barındırdığından, çizgilerinde hareketin odak noktasında olduğundan, karakterlerin sürekliliğinden, kurgu özelliklerine, özel bir çizim tekniğine ve konuşma balonları gibi özelliklere sahip olduğundan söz etmiştir. Buna karşın çizgi romanın, fotoğraf, sinema, resim, edebiyat ve karikatür gibi sanatların teknik gelişmelerine ve hareket ve kurgu sorunlarına varlığını dayandırdığına değinmiştir. Çizgi romanın bu sanatlarla arasındaki farklılığın,

içerdiği konulara dayanmadığını sözlerine ekleyen Eğribel, bu dallara ikame bir sanatsal iddiada bulunmamaktadır. Çizgi romanın, güdümlü bir sanat olduğunun altını çizerken, ifade tarzındaki farklılığın ilişkili olduğu sanatlara nispete tanımlandığını ve buradan hareketle yeni bir sanat türü olarak piyasaya sunulduğunu öne sürmüştür. O, diğer sanat türleriyle aynı konuları ele almasına rağmen getirdiği bütünlüklü yorum sayesinde onlardan ayrıldığını söylediği çizgi romanda, temel ilişki ve değerlerin verili bir biçimde belirdiğini söylemiştir (Eğribel, 1992: 2). Eğribel, çizgi romanın belirli bir amaca yönelik icra edilen bir sanat olduğu görüşündedir. Çizgi romanın mahiyetinin, bir eser olarak ortaya çıkışından önce, yaratıcısından bağımsız bir değişken tarafından belirlenmesi, Eğribel'e göre onu diğer sanat türlerinden farklı bir yere, anlaşıldığı üzere daha aşağı bir konuma, koymaktadır.

20. yüzyılın, modernitenin sonuçlarından biri olarak, en kilit kavramlarından birisi "kitle" olgusudur. Yüzyılın başlarından itibaren teknolojinin sanayileşme ile paralel yükselişi, iletişim alanındaki olağanüstü gelişmelere imkan sağlamıştır. İletişimin imkanlarının gelişmesi kitlelerin yönlendirilmesi konusunda yeni alanların açılmasına zemin hazırlamıştır. Radyo ve sinemanın görsel ve işitsel olarak ne denli güçlü birer propaganda aracı olduklarını söylemeye gerek dahi yoktur. Çizgi romanın gelişmesinin altında da benzer saikler yer almaktadır. O, çizgi romanların gündelik ilişkileri konu edinmek suretiyle verili bir bilinci yayma görevini ifa ettiğini dile getirmiştir. Burada kitlelere belirli bir tür görüşün angaje edilmesi gibi somut bir bilinç aktarımı söz konusu olmaktadır. Bu görüş, düzenle uyumlu insanların toplumsal manada mutluluğu hak ettiği üzerinden verilen bir mesajı üzerinden kitlelere ulaştırılmaktadır. Eğribel, çizgi romanlarda, törpülenerek basitleştirilen gündelik ilişkilere, küçük şeylerle mutlu olarak fazlasına göz koymayan ve sosyal yaşamın aksilikleri karşısında alaycı bir tavır takınan bir tipolojinin mutlulukla ilgili hayallerinde güzel bir ev, tatil, aylıklık, araba tüketim odaklı unsurların yer bulduğuna dikkat çekmiştir. Burada bahsedilen tipte insanlar, belirli bir yaşam tarzı ve bu yaşam tarzının ortaya çıkardığı, düzenle kaynaşan ve ona ortaklık eden bir karakteri temsil etmektedirler. Bu temsil, asla bireysel ya da toplumsal düzeydeki çatışmaların farklı siyasi veya ideolojik düzlemde meydana gelmesine olanak vermemekte ve çizgi romanlarda uyum aşılanmaktadır. Düzene olası bir uyumsuzluğun ancak bireyin karakterindeki olumsuzluklar yüzünden yaşanabileceğinin vurgulandığına dikkat çeken

Eğribel, çizgi romanlarda anlatılan yaşam tarzına aykırı olan ilişkilerin muzır olarak nitelendirilerek, kamuoyu baskısıyla karşılaşacağını söylemiştir (Eğribel, 1987: 43).

Çizgi romanı bir propaganda aracı olarak değerlendiren Eğribel, çizgi romanlarda parlatılan değerlerin birey ve toplum arasında oluşması muhtemel çatışmayı asgari düzeye indirecek değerler olduklarını belirtmiştir. Ona göre, siyasi ve ekonomik iktidar, kendi sınıfsal aidiyetlerini ve dünya görüşlerini belirli bir şekilde kurgulanmış söylem halinde çizgi romanlar aracılığıyla kitlelere sunarak sahip oldukları otoriterliği kuvvetlendirmektedir (Eğribel, 1987: 45). Çizgi romanlar, yönetici sınıfın anlatisının yeniden üretilmesine ve iktidarın devamlılığına katkıda bulunmaktadır.

Eğribel, çizgi romanlarda şiddetin olmazsa olmaz bir unsuru olduğuna değinmiştir. Bu tür yayınlarda şiddetin temel ilişki tarzı olması nedeniyle kahramanların, toplumsal ilişkileri hariç tutulursa, iyiler ve kötüler arasındaki çarpışmalar, hesaplaşmalar ve benzeri çatışmaların yer aldığı macera odaklı bir yaşam sürdürdüklerini söyleyen Eğribel, burada yalnızca şiddet ilişkisinin var olduğunu ifade etmiştir (Eğribel, 1987: 46). O, bütün kurgunun şiddet üzerinden oluşturulduğunu söylemiş ve kadın karakterlerin bu sanatta pek fazla yer almamasını, şiddet olgusu ile kadınların bağdaştırılmaması düşüncesiyle açıklamıştır. Nitekim kadının şiddete katılmadığı fikrinden hareketle çizgi romanlarda kadınsız bir dünya tasavvurunun sunulduğundan söz eden Eğribel, anlatının herhangi bir kısmında kadınların sorunlara pasif karakterde dahi olsa dâhil edilmediğini ve sadece aksesuar görevi gördüğünü dile getirmiştir. Şiddetin temel unsur olduğu bir sosyal yapı kurgusunda kadın ve erkek arasındaki eşitlikçi ilişkinin yerine erkekler arasındaki dostluğun ve şiddet dayanışmasının öne çıkarıldığından bahsetmiştir. Hatta öyle ki, çizgi romanlarda esas kahramanın yoldaşı olan at veya köpek dahi kadından daha üstte bir statüye sahip olabilmektedir. Şiddetin temelde olduğu bir yaşam tarzının yalnızca biyolojik eksenli güç ilişkisi olan ataerkil bir hiyerarşik yapıyı kabul ettiğini sözlerine ekleyen Eğribel, gündelik yaşamda kadına yalnızca itaat etme, disiplinli olma, boyun eğme, sadık olma ve yumuşak başlı olma gibi özelliklerin yakıştırıldığını dile getirmiş, kahramanlık yapmayan kadınların ise pasif bir şekilde sessizlikleriyle şiddeti onaylamalarının beklendiğini belirtmiştir (Eğribel, 1987: 46-47).

Çizgi romanda şiddet olgusunun kültürel bağlamda eksik kalması düşünülemez. Batı ve Doğu toplumları perspektifinden bakıldığında çizgi romanlarda şiddet üzerinden

geliştirilen ilişki Batı'nın çıkarları doğrultusunda yeniden üretilmektedir. Eğribel, çizgi romanların Batı dışı toplumlara ilişkin kurguları içerdiğine değinmiştir. Yalnız bu toplumların yalnızca şiddete içerikli bir ilişkiyle temsil edildiğinden, kimliklerini muhafaza ederken şiddete boyun eğerek merkeze bağlı kaldıklarından söz etmiştir. Burada oryantalist bakış açısının yeni bir form ve anlatı tarzıyla yeniden karşılaşmaktayız. Eğribel'in bahsettiği üzere, bütün iptidailiğine ve geri kalmışlığına rağmen bir cazibe merkezi olarak görülen söz konusu Batı dışı ülkeler, tarihsel arka planından soyutlanan, mücevherat, değerli eşyalar, altınlar ve heykellerden müteşekkil zenginliğine şiddet yoluyla sahip olmak isteyen maceraperest tiplerin hücumuna uğramaktadır. Çizgi romanlarda Batı dışı halklar, sahip oldukları bu zenginliğe karşı altı boş bir kayıtsızlık ve ilgisizlik halinde cömert bir karakterde çizilerek, bu zenginliğe el konulmasını meşru gösterecek nitelikte temsil edilmektedir. Bahse konu olan kötü karakterler, Batı dışı fiziksel özelliklere sahip, iri yarı, kalın bıyıklı, zenci, Kızılderili, esmer ve çirkin görünümlü insanlar olarak çizilirken, düzenin nimetlerinden yararlanan insanları saf dışı bırakmak suretiyle zenginliğe sahip olmak isteyen bir grup çete biçiminde gruplaşmışlardır (Eğribel, 1987: 49-50).

Eğribel'e göre, çizgi roman aracılığıyla belirli bir ideoloji yayılmaya çalışılmaktadır. Türk toplumu da yüzü Batı'ya dönük bir millet olarak bu durumdan nasibine düşeni almıştır. Eğribel, Batı'lı egemen ülkelerin kendi ülkelerinde başarıyla uyguladıkları bir araç olarak çizgi roman yoluyla dünya hâkimiyetini sağlamaya amacında olduklarını belirtmiştir. Bu manada Türkiye'de Kızıl Maske, Mandrake, Tarzan, Tommiks ve benzeri çizgi romanlar yayınlandığını söylemiş, ayrıca Batı dünyasına yabancı kaldığımız sürece, çizgi romanların, dışarıdan gelerek toplumumuza birtakım şeyler öğretme misyonu yükleneceklerini ifade etmiştir. Bu açıdan kendi toplumumuzu, tarihimizi ve değerlerimizi konu edinerek eğitici öğretici konumda olacak kendi yayınlarımızın varlığına duyduğumuz ihtiyaçtan söz etmiştir. Buna karşın Türkiye'de beliren konularına tarihten alan Karaoğlan, Tarkan ve Kaan gibi çizgi romanların yabancı yayınlardan uyarılma ya da direkt taklit eserler olduğunu belirtmiştir. Eğribel, Batı serüvenine katıldığımız inancının yerleşmesiyle birlikte hem özlü sözleri ve nasihatleri içeren hem de maceralarla dolu özgün bir çizgi romanı ortaya çıkarabileceğimiz düşüncesinde olmuştur (Eğribel, 1987: 65).

Eğribel, söz konusu çizgi romanların Batı tarafından belirlenen muhteviyatının, Türk toplumunda karşılığı bulunmamasının, onları yeterince derinleşmekten alıkoyduğunu ifade etmiştir. Türk toplumunun sorunlarına değinmeden, tarihsel arka planına yer vermeden ortaya konan eserlerin yüzeysel kalması anlaşılabilir. Eğribel, bu nedenle çizgi romanlara konu olarak günlük yaşam deneyimlerinin seçildiğini, böylelikle Batı değerlerinin ve ilişkilerinin daha kolay uygulanabildiğinden söz etmiştir. Gündelik yaşantının konu edildiği öyküler yazmak nispeten kolay olmasına rağmen toplumsal ilişkiler ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan sorunlara dokunulmadan yapılan kurguların derinleşemediği, dolayısıyla tiplerin sürekliliğinin de mümkün olmadığını tespitinde bulunmuştur. Buna bağlı olarak maceraların devamlı Türkiye dışında geçtiğini söyleyen Eğribel, Batılılaşma sürecine katıldığımızı dair inancın, toplumda karşılığını bulamaması nedeniyle hikâyede tutarsızlıkların meydana geldiğini, kahramanın da gülünç duruma düşerek toplum nezdinde alay konusu olmaktan kurtulamadığını sözlerine eklemiştir (Eğribel, 1987: 66).

Sonuç olarak Eğribel'e göre, çizgi roman sanatı, bağımsız olmadığı ve belirli bir ideolojinin bayraktarlığını yapma güdüsüyle belirlendiği için eşitlik ve özgür haklar açısından olumlu bir şekilde değerlendirilemez. Ona göre, çizgi romanlarla yayılmaya çalışılan bilinç, demokratik bir anlayışın yansıması değildir. Nitekim bir ideolojinin oluşmasına geniş halk kitlelerinin ne denli katılımı mümkün olursa o kadar demokratikleşmeden söz edilebilir. Bu durumda çizgi romanlar aracılığıyla yayılan anlayışın geniş halk kitlelerinin katılımıyla teşekkül olduğunu söylemek imkânsızdır. Eğribel, bu kapsamda çizgi romanları, belirli bir ideolojinin yaygın hale gelmesinde bir araç olarak kullanılan bir tür ideolojik aygıt olarak nitelemiştir (Eğribel, 1987: 67).

3.2.3. Edebiyata Yaklaşımı

Eğribel, edebiyatı diğer sanatlardan farklı bir yaklaşımla ele almıştır. Resim, müzik ve çizgi roman sanatlarını Doğu-Batı çatışması perspektifiyle değerlendiren ve Batı kültürünün tahakküm içeren tavrı karşısında Doğu ve özelde Türk toplumunun tutumu üzerinden sanat dalları hakkında çıkarımlarda bulunmuştur. Ancak konu edebiyat olduğunda sosyoloji ile olan ortak tecrübelerine ve kuramsal yakınlıklarına odaklanmıştır. Sosyoloji, edebiyat ve tarih alanlarının aralarında bilinçlenme temelinde

bir ilişki olduğundan söz etmekle birlikte, bu alanların çoğu zaman birbirlerinin alanlarına müdahale ettikleri görülmekle birlikte aynı zamanda bağımsız oldukları da söylenebilir. Eğribel, sanat-edebiyat kuramlarına değinerek diğer sosyal bilim alanlarında nasıl değerlendirilebileceklerine dair bir tasvirde bulunmuştur. Roman söz konusu olduğunda daha çok ön planda olan yansıma kuramının Antik Yunan'dan bu yana bir değerlendirme ölçütü olarak kullanıldığından söz eden Eğribel, gerçekçiliğin en üst değer olarak kabul edildiği bu kuramın Marksist sanat-edebiyat kuramıyla farklı bir biçimde yeniden değerlendirildiğini dile getirmiştir (Eğribel ve Özcan, 2017: 7-8).

Eğribel, edebiyatın tekdüze bir yansıma işlevi gören bir dal olmadığını, bilakis toplumla birlikte değişim gösterebildiğini vurgulamıştır. Toplum ve edebiyat arasındaki karşılıklı etkin ilişkinin, toplumun tarihine, sanatçının deneyimlerine, birikimlerine, sorunlarına ve arayışlarına bağlıdır. Eğribel, öncü sanatçıların saygınlığının, onların toplumun kimliği ve sorunları karşısında duyarlı davranarak bir tartışma ortamı sağlayabilmeleri nispetinde arttığını dile getirmiştir. Dolayısıyla bu denli kişisel bir sanatın bir toplumun kimliği, dili ve yaşadıkları deneyimleri ortaya koyabilmek açısından ne kadar kitlesel bir kudrete sahip olabildiğini belirtmiştir. Eğribel'e göre, edebiyatın toplum, dil ve bilinçle kurmuş olduğu ilişki kendine has duyarlılığın ve duygusallığın ifadesidir. Bu noktada öznelliğin çok önemli olduğuna dikkat çeken Eğribel, bir birikimden, deneyimden ve duyarlılıktan bahsedilen yerde öznelliğin olmadığı bir anlayışın düşünülemediğinden söz etmiş, edebiyatçının kendi yöntemleriyle tarih ve toplumla kurduğu bağın sosyoloji ve tarihin faydalanması açısından oldukça muteber olduğunu sözlerine eklemiştir (Eğribel ve Özcan, 2017: 8-9).

Edebiyat, toplumsal yapıdan bağımsız bir biçimde ele alınamaz. Onun içeriğinde ve üslubunda toplumun tarihi, gelenekleri, değerleri, kurumsal yapısı ve tabakalaşması önemli bir rol oynamaktadır. Eğribel, geleneksel toplumlarda edebiyatın bireyden çok toplum odaklı olduğundan bahsetmiştir. Şiir ve destan gibi edebi türler, büyü, mitoloji ve dini normlarla bir arada olarak toplumsal birliğin ve bilincin devamlılığını sağlama konusunda bir misyon sahibi olmuştur. Uygarlığın gelişmesinin birtakım sonuçları olmuştur. Sanatlar, tür ve biçim ekseninde tasnif olmuş, farklılaşmıştır. Farklı sınıfsal katmanlar farklı sanat ve edebiyat dallarıyla iştilmiş, geliştirmişlerdir. Yüzyıllar süren edebi gelenekler gitgide güçlenmiştir. Kendine ait normlar sarsılmaz hale gelmiştir. Eğribel, gelenek ve birey arasındaki ilişkiye odaklanmış, sanatçının

özneğini yansıtmak suretiyle geleneğin gücünden faydalandığı ve yeni eklemelerle yeni gelenekler başlatma kudretine sahip olduğunu belirtmiştir. Zira Eğribel, gelenekleri kristalize olmuş bir cevher olarak değil, devamlı halde işlenerek yeniden üretilmeye ve yeni sosyal şartlarda denenmeye, mükemmelleştirilme çabasına açık olarak tanımlamıştır. Eğribel, Batı'da, geleneksel toplumun ve düşünce yapısının on dokuzuncu yüzyılda tasfiye edildiğini, toplumsal katmanlaşmada yükselen burjuva sınıfının kendi fikirlerinin geliştirilmesi ve yaygın hale getirilmesi konusunda edebiyatın önemli bir rol üstlendiğini dile getirmiştir (Eğribel ve Özcan, 2017: 10).

Eğribel, edebiyatın sosyoloji alanıyla kesiştiği dönem olarak, önemli sosyal dönüşümlerin yaşandığı, on dokuzuncu yüzyılı işaret etmiştir. Bunun temel sebebini roman ve kuramlarıyla açıklamıştır. Bu yüzyılda Batı'nın hâkimiyetinin temelinde, felsefi, soyut ve dini açıklamaların yerine bütüncül, sistematik ve kurallı ve bireylerin kendi yaşam deneyimleriyle edinebilecekleri bilgilerin önem kazanmasının yattığını belirtmiştir. Eğribel, sosyolojinin ortaya çıktığı bu zaman diliminde romanın bir edebiyatın türü olarak ortaya çıktığını ifade etmiş ve bu durumun tesadüfî olmadığını vurgulamıştır. Toplumsal örgütlenmenin sağlanması ve toplumun etkin bir güç haline gelmesinin ürünleri olarak gördüğü sosyoloji ve romanın, eski düzenin lağvedilip yeni bir toplumsal düzenin kurulmasıyla beliren yeni sorunlar ve sosyal çatışmaların doğurduğu arayıştan beslendiğini ifade etmiştir. O, romanın, her ne kadar yeni toplumsal koşulların ve ilişkilerin bir ürünü olsa da, geleneksel düşünceleri dışlamadan, kendini kabul ettirdiğini söylemiştir. Eğribel, eski edebiyat anlayışıyla bağlarını koruyarak kendine özgü bir gelenek yaratmayı başardığından söz ettiği romanın, geniş halk kitleleriyle ilişki kurma açısından sosyolojiye oranla daha başarılı olduğunu dile getirmiştir. Sosyolojinin, romanın bu başarısına duyduğu ilginin altında, toplum ile arasında bir bağ kurma ve kendini temellendirebilme güdülenmesi yatmaktadır (Eğribel, 2017a: 53-54).

Sosyoloji ve edebiyatın konu olarak birtakım ortaklıkları olmasına rağmen bu konuları ele alış tarzları itibarıyla farklılık belirmektedir. Eğribel, sosyolojinin, özellikle ortaya çıktığı dönem itibarıyla pozitivist bir dünya görüşüne de yakın olarak, beşeri dünyayı, dini ve normatif öğretilerden uzak bir biçimde, mistik öğelerinden arındırarak bilim düzeyinde inceleme çabası üzerinden tanımlamıştır. Eğribel, edebiyatın bilhassa romanın, sosyoloji bilimi tarafından dışarıda bırakılmış ilişkileri, yaşam tarzlarını ve

değerleri ihtiva etmek suretiyle birbirine eklemlediğini ifade etmiştir. Bu açıdan edebiyatın sosyolojiden daha fazla topluma nüfuz edebildiği çıkarımında bulunmuştur (Eğribel ve Özcan, 2017: 11). Sosyoloji, romanın toplumla ilişki kurma konusunda sahip olduğu bu gücü kendi lehine kullanmayı başarmıştır. Eğribel, sosyolojinin bir bilim olarak kabul edilmesinde romanın büyük bir rolü olduğu kanısındadır. Çünkü toplumdan elde edilen bilgileri, doğa bilimlerinde olduğu gibi deney yoluyla tekrar etme ve sınama gibi bir imkâna sahip olamayan sosyoloji, roman ile kurulan ilişki ile belli fikirlerin ve pratiklerin romanda vermiş olduğu sonuçlardan çıkarımlarda bulunma şansını yakalamıştır (Eğribel, 2017a: 55).

Sonuç olarak, Eğribel'in resim, müzik ve çizgi roman sanatlarına yaklaşımında Doğu-Batı çatışması üzerinden vücut bulmuş bir düşünceye rastlanılmaktadır. Resim ve plastik sanatlar konusunda hâkim konumda olan Batı'nın, söz konusu üstünlüğünün esasında biçimsel anlamda bir yanlılığı oluşturma tekniğine dayandığını, Doğu resim sanatının bu bakış açısı nedeniyle hakir görüldüğünü dile getirmiştir. Ona göre ortada bir ast-üst ilişkisi mevcutsa, Doğu sanatı daha üstündür. Müzik, spesifik olarak arabesk müziği ve kültürü, hakkındaki görüşleri ise Batılılaşma eleştirisine dayanmaktadır. Müzik açısından tasvip etmediği arabeskin, Türk toplumunun Batılılaşma çabalarının sosyal bağlamda ortaya çıkarmış olduğu bozukluktan kaynaklandığını belirtmiştir. Onun çizgi roman sanatına dair görüşlerinin temelinde de Batı kültürünün yirminci yüzyılda doruk noktasına çıkan hegemonyal tavrının eleştirisi yer almaktadır. Nitekim Eğribel'e göre, Batı'da çizgi romanın ortaya çıkışında olmasa bile gelişimi ve küresel çapta yayılımında, Batı'ya karşı "öteki" konumunda olan dünyaya karşı ideolojik bir propaganda olarak kullanılması amacı yatmaktadır. Çizgi roman, sinemanın günümüzdeki kadar yaygın ve etkili olmadığı, televizyonun henüz icat edilmediği, yalnızca radyonun -o da sadece işitsel bir araç olması nedeniyle çizgi romanın propaganda gücünden bir şey kaybettirmemektir- kullanılabildiği bir dönemde, hem Batı kültürünün yayılması hem de Batı'nın dünyaya muktedir olduğu algısının yaratılması konusunda önemli bir araç olmuştur. Eğribel, bu sanatlardan farklı olarak edebiyat hakkındaki görüşlerini de kaleme almış bir isimdir. Yalnız edebiyata yaklaşımında herhangi bir politik projeksiyon üzerinden hareket etmemiştir. Yöntem olarak farklı profiller çizen sosyoloji ve edebiyatın bilhassa roman türünün paralel

olarak ortaya çıkışına vurgu yaparak birbirlerinden faydalanabilme imkânlarını tartışmıştır.

3.3. ALİ AKAY

1980 sonrası sanatla ilgilenen Türk sosyologlarının içinde nicelik açısından, sanata dair en fazla eser üreten isim kuşkusuz Ali Akay'dır. Doktora tezini *Türklerde Devlet Yapısının Oluşumu* hakkında yazmış olan Akay, 1990'lı yılların başında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden almış olduğu bir teklife istinaden Türkiye'de çalışmaya başlamıştır (Çalikoğlu, 2008: 17). Siyaset hakkında olan birkaç kitap haricinde, kitaplarının büyük çoğunluğu sanat üzerinedir. Bugüne kadar *Konu-m-lar* (1991), *İstanbul'da Rock Hayatı* (1995), *Michel Foucault' da İktidar ve Direnme Odakları* (1995), *Kıvrımlar* (1996), *Postmodern Görüntü* (1997), *Kavramın Sınırlarında* (1998), *Armağan* (1999), *Sanatın Sosyolojik Gözü* (2000), *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali* (2001), *Kapitalizm ve Pop Kültür* (2002), *Sanatın Durumları* (2005), *Postmodernizm* (2005), *Bülent Şangar Gerilim İmgeleri* (2009), *Birleşmeyen Sentez* (2010), *Sanatın Gramları* (2010), *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin* (2011), *Postmodernizmin ABC'si* (2013), *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu* (2013), *Seza Paker Refleksif Akışkanlıklar* (2015), *Minör Politika* (2015), *Tekil Düşünce* (2016), *Siyaset Bir Düşünme Alanıdır* (2016), *Sanat Bizi Seviyor* (2017), *Kulakdavulunun Eğrisi* (2017), ve *Felix Guattari: Öznellik Alanları* (2018) ile birlikte 25 adet kitap kaleme almıştır. Akay, Fransız sosyoloji ekolüne yakın bir isimdir. Deleuze ve Guattari'den etkilenmiş, çalışmalarından ilham almış ve Türk sosyolojisine yeni bir perspektif kazandırmaya çalışmıştır. Bu manada kaleme aldığı *Tekil Düşünce*'nin, 1960'ların sonlarından itibaren farklı bir yapıya kavuşan postmodern Fransız toplumbilim yaklaşımını tanıtmaya güden bir eser olduğu söylenebilir. Türkiye'de sosyoloji çalışmalarında 1990'lardan başlayarak yeni ilgi alanları popülerlik kazanmıştır. Bu dönemin çeviri faaliyetleri Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida ve Tourraine gibi isimlerle birlikte post-yapısal düşüncede yoğunluk kazanmıştır. Akay, *Tekil Düşünce* ve *Minör Politika* kitaplarında ele aldığı konulara yaklaşımı ve ifade tarzıyla Türkiye'deki klasik sosyoloji anlayışından farklı bir profil ortaya koymuştur (Özcan, 2011: 232).

Akay'ın kitaplarının birçoğu farklı yerlerde yayımlanmış makalelerinin derlemesi olmakla beraber, sanat tarihçileri ile gerçekleştirmiş olduğu bir söyleşi, İstanbul'da rock müzik ile ilgilenen gençler üzerine yapılmış bir alan araştırması ve bazı sanatçıların sergilerinin konu edildiği kitaplar da öne çıkmaktadır. Kitaplarının yanı sıra bir çok çevirisi de bulunan Akay'ı sanat sosyolojisi üzerinde eserler veren diğer sosyologlardan ayıran bir özelliği de küratör olmasıdır. Bugüne kadar ulusal ve uluslararası onlarca serginin küratörlüğünü yapmış olan Akay, birçok makalesinde Türkiye'den ve dünyadan önemli sanatçıların sergilerine dair izlenimlerini paylaşmıştır. Kendi deyimiyle Akay, ne salt sosyoloji ya da sanat, ne de sanat sosyolojisi ile ilgilenmektedir. Bir yandan sanat eleştirmenliği yapan, sanat hakkında seminerler veren, toplantılara katılan, teori üzerine yazılar kaleme alan, küratörlük yapan Akay, sanata yaklaşımının, onunla incelenecek bir nesne olarak ilişki kuran herhangi birisinden daha kompleks bir yapıya sahip olduğunu belirtmiştir (Akay, 1999: 7).

Akay, söz konusu dönem sosyologları içerisinde, kendisinin de bahsettiği üzere farklı türde sanat organizasyonlarının sürekli olarak içerisinde yer alan bir isim olarak, muhtelif sanat türleri üzerine yazmış olduğu yazılarla beraber değerlendirildiğinde, sanat dünyasında gerçekleşen tartışmaları güncel olarak takip eden ve ele alan bir sosyologdur. Bu durumun bir göstergesi olarak sanat üzerine yayımlanan kitaplarına göz atmak yeterlidir. Nitekim bu kitapların geneli, herhangi bir tez üzerinden yapılmış olmamakla beraber, dönemin öne çıkan tartışmalarına getirmiş olduğu yaklaşımların ele alındığı, farklı yerlerde yayımlanmış makalelerinin derlenmesiyle oluşmaktadır.

3.3.1. Sanat Sosyal Bilimler İlişisine Yaklaşımı

Akay, sanatın doğa ve sosyal bilimlerle, devamlı göz ardı edilen, girift bir ilişki olduğu dikkat çekmiştir. Buna tarihten pek çok örnek veren Akay, Chaptal'ın kimyanın sanatlara faydası üzerine çalışmaları, Niepce'in fotoğrafın icadıyla birlikte sanat eserlerinin reproduksiyonunun mümkün olmasının üzerinde durması, Leonardo da Vinci'nin laboratuvar çalışmaları, X ışınlarının keşfiyle cisimlerin içini görme imkânının sağlanması ve pentür sahasındaki çalışmalara sağlanan katkıları ilk aklı gelen örnekler olarak sunmuştur. Günümüzde ise felsefe, sosyoloji ve sanat arasında

gelişen ilişkilerden söz eden Akay, Braudel'in kültür ve tarih içeren çalışmalarının yanında Claude Levi-Strauss'un Sibiryaya, Amerika, Çin ve yeni Zelanda yerlilerin sanatları arasında psikolojik ve yapısal benzerlikler bulmasının sanatın sosyal bir organizasyonla açıklanmasını sağladığına vurgu yapmıştır. Bunun dışında Batı'dan ve Türkiye'den sosyologların ve filozofların sanata ilgi duyduğunu belirten, sanatla meşgul olan isimleri örneklendirmiştir. Türkiye'den Hilmi Ziya Ülken'in resim sergilerinin önemine değinen Akay, diğer yandan Sabri Ülgener'in Osmanlı el sanatları ve çöküş arasındaki ilişkiyi zihniyet üzerinden ele almasını ve söz konusu farklılaşmayı sufilik ve Divan edebiyatı beyitlerinde incelemesine eğilmiştir. Akay, doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat arasındaki ilişkilerin, uzmanlaşmanın önem kazandığı, özdeşlik ve kimliğin geri çekilmeye başladığı bir dönemde, ayrımlar arasındaki geçişlilikleri ortaya koymaktadır. Ona göre, disiplinler arası terimi söz konusu yatay geçişliliği açıklamakta yetersiz kalmaktadır. O, böylesi yoğun ilişkileri ve aralarında gerçekleşen "sızmayı" disiplinler-aşırılık olarak adlandırmıştır. Nitekim bu noktada bir bilgi türünün disiplinler arasında yatay bir biçimde hareket ettiğini ve bu kat etme sırasında kendi bilgi türünü yok etmekten ziyade yatay ilişkiyi sağladığını dile getirmiştir (Akay, 1999: 15-25).

21. yüzyıl birçok açıdan büyük dönüşümlere sahne olmuş, sanat da bundan payını almıştır. Akay, bu dönemi sanatın sosyal bilimler ile yoğun bir etkileşim içinde var olduğu bir zaman olarak tanımlamıştır. Temel olarak, güzelin ne olduğuyla değil sanatın ne olduğuyla ilgilenmeye başlayan sanatın estetikle ilgili problemlerine siyasi ve sosyal meseleleri de eklediğini dile getiren Akay, bu bağlamda sanatın kullanım değerinin tartışmaya açıldığını vurgulamıştır (Akay, 2005: 7). Sanat hem ontolojik sorunları ile ilgilenmek hem de dünya olup bitenlere dair bir reaksiyon göstermek gibi bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Akay, Husserl'in Avrupa ve insanlık krizine ilişkin söyleminin bir tür çare arayışına dönüşerek sanat ve sosyoloji arasındaki birlikteliği mercek altına aldığından bahsetmiştir. Bunun Avrupa modernliğinin ve disiplinlerinin krizi olduğunu belirten Akay, Avrupa öznelliğinin ve kültürünün bilimde ve sanatta bunu uzun süredir yaşadığına dikkat çekmiştir. Sanatın içinde bulunduğu krizin kavramsal sanatta, enstalasyonda, video sanatta ve fotoğrafta belirlediğine değinen Akay, bilhassa enstalasyonun plastik sanatları soktuğu krize vurgu yapmıştır. Ayrıca fotoğrafçıların sanatçıların fotoğraf çekmesine ilişkin itirazları sürerken, video

sanatçıları sinemacılarla aynı kefeye konulma konusundan rahatsızlık duymaktadır (Akay, 2001: 7-15).

Akay, çağdaş sanat tartışmalarında öne çıkan, Baudrillard'ın çağdaş sanatın kendisinin ve nesnesinin yok olduğu bir dönemde dahi ortaya büyük yapıtların koyabildiğine dair görüşünü değerlendirmiştir. Onun, enstalasyon ve performans sanatlarına yaptığı vurguya değinen Akay, 20. yüzyılda edebiyat ve plastik sanatların minörleşme ve primitifleşme teamülünün içinde bulunduğumuz yüzyılda çağdaş sanatın temel eğilimlerinden biri olduğu fikrini ortaya atmıştır. Baudrillard'ın, genel eğilimlerden ziyade insan bedeni ve nesnelere aracılığıyla yapılan enstalasyonların materyallerine odaklandığını söyleyen Akay, malzemeler arasındaki farklılığın sanatsal problemler açısından benzerlik kurulmasına engel teşkil etmediğini belirtmiştir. Baudrillard'ın söz konusu türleri, basit olarak nitelendirmesinin iptidai toplumlardaki nesnelere uzak olmadığını, onun Batı merkezci bir perspektifle oryantalist bir tavır takındığını ifade etmiştir. Baudrillard'ın bu çalışmaları ve performansları zayıf bulduğunu dile getiren Akay, bilakis çağdaş sanatın gücünü zayıflığından ve minörlüğünden aldığını söylemiştir. Akay'ın, Baudrillard'ın çağdaş sanata ilişkin eleştirilerini değerlendirirken kendi sanatsal bakış açısını sunduğunu söyleyebiliriz. Baudrillard, sanatın bir tür yanılısma üzerine kurulu olan düzenin ortadan kalktığını, tahayyülün ürettiği her şeyi kaybettiğini, sanatın artık bitmekten öte bir pozisyona geldiğini, artık sadece eski yapılan sanat eserlerinin bir tür retrospektifinden öteye gidemediğini iddia etmiştir. Akay, onun bu eleştirilerden sonra sanat ve siyaset arasında bir tür analogi yapma gereksiniminde bulunmasını vurgulayarak, politik bir durumu sanat üzerinden yerinden üretmeye çalıştığı yargısında bulunmuştur. Onun bu tutumuyla tarihin sonunun geldiği iddiasında bulunan Fukuyama'yı andırdığını dile getiren Akay, Baudrillard'ın sanat konusundaki söylemlerinin, siyaset ve toplum üzerine ortaya koyduklarının gerisinde kaldığını belirtmiştir (Akay, 2013b: 121-124).

3.3.2. Sanat Akımları ve Sanatçı Anlayışı

Akay, Batı sanat tarihi üzerinde bir tasnif yapmıştır. Klasik dönem sanat anlayışından sonra genel isimlerle modern, çağdaş ve güncel sanat olarak üç parçaya ele almıştır. Modern sanatın, Rönesans'ın getirdiği, tek bir noktadan üç boyutlu perspektifin

kullanıldığı resim anlayışına karşı ilk karşı duruş olarak belirlediğini ifade eden Akay, Monet'nin klasik perspektif anlayışının kurallarını aykırı hareket etmesiyle öncü olduğunu dile getirmiştir. Monet'nin içinde bulunduğu empresyonistleri fovistler, kübistler, dadaistler, sürrealistler ve fütüristler gibi yenilikçiliği temel mottoları haline getirmiş birçok sanatçının takip ettiğini ve bu dönemin Modern Sanat olduğunu söylemiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında New York merkezli soyut ekspresyonist, minimalist ve kavramsal sanat olarak adlarıyla ortaya çıkan yeni akımların Çağdaş Sanat olarak değerlendirildiğini ifade eden Akay, Güncel Sanat'ın ise tam olarak şimdiye hitap ettiğini belirtmiştir. Sanat akımlarının bir önceki veya daha eski akımlardan beslendiğini belirten Akay, her akımın belirli bir tıkanma yaşaması ve bunun yeni bir bakış açısı veya yöntemle aşılması ile yeni bir akımın ortaya çıktığını sözlerine eklemiştir (Akay, 2005: 113-116).

Akay, sanatta deneyselliğin ileri dönük bir güç olarak karşımıza çıktığı görüşündedir. Bu manada güncel sanatın deneyselliğin üzerine inşa edildiği görüşündedir. Modern sanat akımlarının deneysel yönünün önemli olduğuna vurgu yapan Akay, günümüzde artık müzelerde konumlandıklarını ve deneysel özelliklerinden eser kalmadığını ifade etmiştir. Güncel sanatın deneyselliğinin devam ettiğinden söz eden Akay, bu sanatın kalıcılığında malzemenin önemine değinmiştir. Ona göre, Rönesans'tan günümüze sanatın temel belirleyeni malzemedir. Güncel sanatın duygu, algı ve kavramları ifade etmek için, teknolojinin de gelişmesiyle birlikte, daha önce hiçbir sanatçının sahip olmadığı malzeme zenginliğine hâkim olduğundan söz etmiştir. İçinde herhangi bir ereksellik taşımayan güncel sanatın, malzemenin deneyselliğini kullanarak yeni kullanımlarla hayat bulduğunu dile getirmiştir (Akay, 2005: 116-117).

Akay'ın sanata dair önemli noktaları nasıl değerlendirdiğine baktığımızda sanatçının da önemli bir yeri vardır. Onun sanatçı kavramında Gilles Deleuze ve Charles Baudelaire'in etkisi olduğu söylenebilir. Sanatçının yaratıcı yönünün önemine vurgu yapan Akay, Deleuze'den mülhem bunu bir tür direniş olarak kabul etmektedir. Deleuze'ün sanatçı için her çağda kaosun güçlerini yakalayan kişi olduğuna dair öne sürdüğü düşünceleri takip eden Akay, sanatçının, kaosun güçlerinden bir kozmos yarattığını da eklemiştir. Sanatı yaratma eylemi üzerinden tanımlarken, yaratmanın da bir tür direnme eylemi olduğundan bahsetmiştir. Sonuç olarak sanatçı, eylemiyle yeni

bir yaşam biçimi ortaya çıkarmakta ve yarattığına adını vermektedir (Akay, 1996: 100). Nitekim adı olmayanın var olduğu söylenemez.

Sanatçının zapt edilemez ruhu Akay'ın olmazsa olmazlarından. Baudelaire'in 'Flaneur'ü, Akay'ın sanatçıda aradığı özelliklerin cismanileşmiş halidir. Baudelaire'in bir yazısında "her yerde evinin dışında, ama her yerde kendi evinin içinde hisseden" kişi olarak bahsettiği sanatçıyı ayrıca bağımsız ve ihtiraslı şeklinde tanımlayan Akay, Baudelaire'in Flaneur (Aylak) tipine atıfta bulunarak, sanatçının gözlemci ve gözlemlerini ifade eden yönüne vurgu yapmıştır. Ona göre sanatçı, iki ayrıksı karakteri içinde barındırabilen birisidir. Sanatın uçucu ve geçici yönünü ihtiva ederken diğer yandan sonsuzluğu ve kıvılcımlılığı temsil etmektedir (Akay, 1996: 101). Bununla birlikte ona göre sanatçı, hayatın içinde olmalı, toplumdan kopuk olmamalı ve en önemlisi eylem insanı olmalıdır. Akay, sanatçıyı çevresiyle ilgilenen ama bununla sınırlı kalmayıp, Baudelaire'den mülhem, "dünya insanı" olmaya çaba gösteren kişi olarak tarif etmiştir. Yalnızca sanatıyla ilgilenmemeli, gündelik yaşama, sosyal ilişkilere ve politikaya vakıf olmalıdır. Bu manada sanatçının yalnızca gözlem insanı olmadığını, tesir eden, hayatı ifade etmesini bilen kişi olduğunu dile getirmiştir. Sanatçı örneklerden hareketle bir taklit üretmesi onun için yeterli değildir, zihninden yola çıkarak hareket etmelidir, zira örneklerin sanatçının işini daha da zorlaştıracığını ifade etmiştir. Sanatçının temsil eden değil, çizgileri eyleme geçiren ve başkaldıran bir kişi olduğunu söylemiştir. Sanatçının temsil etmekten ziyade olguların ardındaki aktif oluşumları ve akımları sunduğunu belirten Akay, yeniliği ortaya çıkararak ve temsil etmek yerine mevcudiyet yaratan kişi olduğunu dile getirmiştir (Akay, 1996: 102).

80' sonrası bütün dünyada en çok tartışılan konulardan birisi küreselleşmedir. Siyasi ve iktisadi dinamikler sonucu bütün sosyal alanları etkilemeye başlayan küreselleşmeyen olgusu sanatı da etkilemiştir. Küresel sermayenin sanatı desteklediğine değinen Akay, maddi ilişkilerin sanatın öz değerlerini arka plana ittiğinden bahsetmiştir. Sanatçıların veya küratörlerin çalışmalarını yaparken belirli bir sermaye grubunun çıkarlarına göre hareket etmelerinin olayı sanatsal bağlamdan kopardığı yorumunda bulunmuştur. Bu açıdan sermayedar ile sanatçı ayrımının altını çizmiş ve sanata yalnızca maddiyat odaklı yaklaşan sermayedara karşı sanatçının önceliğinin insanlık olduğunu belirtmiştir. Kapitalist üretim ve ilişkileri sonucunda estetik kavramının gündelik yaşamın sıradanlığında erimesinin ve güzellik kavramının sanattan

dışlanmasının, sanatı insanlığa dair taşıdığı sorumluluktan azat etmediğini ifade eden Akay, benzeri bir durumun bilim insanları için de geçerli olduğunu söylemiştir. Maddi kazancını ve egolarını düşünen bu insanların aynı oranda sanattan ve bilimden uzaklaştığı kanaatindedir (Akay, 2005: 20-22).

3.3.3. Türkiye’de Sanat Ortamına Yaklaşımı

Akay, Türkiye’de 1990’lardan itibaren sanat ortamının iki farklı koldan ilerlediğini söylemiştir. Gelişen bu iki çizginin analitik ve yapısal olarak ayrıldığından bahseden Akay, analitik kısmın sergiler, farklılaşan malzemeler ve kavramsal eserlerden oluştuğunu, yapısal kısmın ise piyasada meydana geldiğini belirtmiştir. Bu bakımdan 90’lı yıllardan itibaren yaşanan büyük değişimin yaşandığını söylediği Türkiye’de, değişim değerinin piyasalarda olduğuna paralel bir şekilde bir miktar büyüdüğünü, ancak olduğu yerde kaldığını dile getirmiştir. Bu süreçte sergilerin, sanatçıların çalışmalarının karşılıksız kaldığını, sanatçıların yalnızlaşarak ellerindeki büyük enstalasyonları yok etmek suretiyle sahayı terk ettiklerini belirtmiştir. Bu durumu yapısal piyasanın değişmemesiyle açıklayan Akay, kamusal alanların azlığını Türkiye adına büyük bir eksiklik olarak değerlendirmiş, galerilerin yetersizliğinden yakınmıştır. 1995’ten sonra İstanbul Bienali ile sanatçıların uluslar arası görünürlüğünün arttığını belirten Akay, kısa bir süre içinde dünyanın dört bir yanında sergiler yapmaya ve alıcılar bulmaya başladıklarını söylemiştir (Çalikoğlu, 2008: 23-24).

Akay, Batı’da Türk sanatının sahip olduğu yere ilişkin birtakım değerlendirmelerde bulunmuştur. Modern sanatın yükseldiği zamanlarda, Avrupalıların Türk sanatını oryantalizm ve hat sanatı ile algılamış olduğunu buna karşın 1990’lı yıllarda İstanbul Bienallerinin Avrupalı küratörlere açılması ile Türk sanatçılarının uluslararası sanat camiasına kendilerini göstermek için bir fırsat yakaladıklarını bildirmiştir. Söz konusu dönemde Türk sanatçılarının ünlenmesinde küreselleşme, postmodernizm, alçak ve yüksek sanat arasındaki alt-üst ilişkisinin sorgulanmaya başlanması, Üçüncü Dünya sanatına olan ilgideki artış, dünyada büyük bienallerin artması ve merkez-çevre ilişkisinin ülkeler arası bir ilişki olmaktan çıkıp şehirlere indirgenmesi sonucu küresel kentlerin mühim hale gelmesi gibi unsurların rol oynadığı çıkarımında bulunmuştur. Bu dönemde öne çıkan sanatçıların, Batı’da eğitim görerek

kendi kültürlerine ve Batılı değerlere eleştirel baktıklarını, geleneksel sanatları ile iştiğal etmediklerini, kendi ülkelerine ait kültürel öğeleri temsillerinde kullanmaktan imtina ettiklerini, Batı'ya karşıt olma ve Üçüncü Dünya milliyetçiliğini geride bırakarak, iki farklı ülkede ve ayrı lisanlarda sanat eserleri ürettiklerini belirtmiş ve bu durumun onların Batılı çağdaş sanat sergilerinde daha görünür hale gelmelerine olanak sağladığını dile getirmiştir (Akay, 2005: 47-49).

Akay'ın bahsettiği iki kültüre birden sahip ve bunlara eleştirel bakabilen sanatçıların durumuna benzer bir duruma arabesk kültürde de rastlamak mümkündür. Her iki durumda da Batılı kültür ortamı ile yerel kültürün karşılaşması söz konusudur. Türkiye'de bu karşılaşma kırsal kesimden büyük şehirlere göç edilmesi ile vuku bulmuştur. Akay, şehrin kültürel bir değişimi içerdiğini, taşra kültürü ile kent kültürünün, yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki ayrımın çatışma alanı olduğunu söylemiştir (Akay, 2002: 17). Ona göre, arabesk olgusunun ortaya çıkışını hazırlayan bu çatışman, Türk toplumunun köklerinden mülhem efsane, din, örf ve adetlerinden mürekkep sembollerin, Batılılaşma sürecinde değişim geçirmesi sonucu meydana gelmiştir. Batıda benzer süreçlerin yaşanmasına rağmen Türkiye'de ortaya bir kavram kargaşasının çıktığını belirten Akay, bunun sonucunda da bir tür sentezin vuku bulduğunu dile getirmiştir. İlerlemeci tarih anlayışını eleştiren Akay, arabesk olgusunun var olmasının bile bu anlayışın ne denli yanlış olduğunu açıklayabildiğini ifade etmiştir. O, toplumda yer alan farklı kesimlerin aynı zamanda yaşamadıklarından, kendilerine özgü bir zamanda ve sembol sistemi içinde hayatlarına devam ettiklerinden söz etmiştir. Söz konusu farklılıkların düzenliden ziyade ani ve hazırlıksız şartlarda veya zorlamalarla gerçekleşmesi sonucu meydana gelen çatışmanın arabesk bir türe neden olduğunu ifade etmiştir (Akay, 1991: 10). Yalnız dikkat edilmesi gereken nokta, arabesk kültürün ortaya çıkmasına sebep olan durumun derin bir çatışma içermesidir. Arabesk kültürün çıkışında yerel kültüre özlem başat bir konumdayken, iki kültüre sahip olan sanatçılar daha çok Batılı tarzda sanat eseri ortaya koymayı tercih etmektedirler.

Akay, çağdaş sanatın Türkiye'deki konumunu Fransa'yla bir mukayese yaparak ortaya koymuştur. Fransa'da çağdaş sanata dair yeni merkezlerin kurulmasının, uluslar arası sanat eleştirmenlerinin eserler vermesinin ve devlet kurumlarının piyasa yerine çağdaş sanatı desteklemesinin oldukça önemli gelişmeler olduğunu ifade eden Akay,

Türkiye'nin böylesi gelişmelere oldukça uzak olduğundan, özverili belirli bir kesimin bireysel çabalarına karşılık yeni nesilde ortalama bir ilginin var olduğundan ve Kültür Bakanlığı'nın duyarsızlığından söz etmiştir. Toplumdaki ve devlet kurumlarındaki böylesi bir ilgisizliğe rağmen Türkiye'de sanatçıların çağdaş sanata dokunduğunu ve evrensel koşullara ayak uydurduğunu dile getirmiştir. Bu konuda devletin ve koleksiyoncuların destek vermesinin şart olduğunun da altını çizmiştir (Akay, 2005: 160).

3.3.4. Enstalasyon ve Resim Sanatına Yaklaşımı

Akay'ın en yoğun ilgi duyduğu sanatın enstalasyon olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1970'lerden itibaren dünyada, 90'larla birlikte ise Türkiye'de geniş yankı uyandıran tartışmalardan birisi resim sanatının son bulup yerine enstalasyonun geçtiğine ilişkin ortaya atılan fikirlerdi. Akay, herhangi bir sanatın bittiği yerine başka bir sanatın geldiği tartışmalarına mesafeli yaklaşmıştır. Ona göre, sanatta hiyerarşi yoktur ve sanatın herhangi bir malzemesi ile başka bir malzemesi arasında bu tür bir geçişin olamayacağı görüşünü savunmuştur. Dolayısıyla resim sanatının sonlanıp enstalasyonun yerine gelmesi gibi bir durumu kabullenmemiştir. Değişim olmasının mümkün olabileceğini, bunun reddedilemeyeceğini belirten Akay, bunun yalnızca bir tür akım olduğunu, piyasa şartları elverdiğince resme doğru tekrar bir ilginin de görünür olabileceğini dile getirmiştir (Çalıköğlü, 2008: 26-27).

Sonuç olarak Akay, Türkiye'de sosyoloji çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda sanat konusuyla en yoğun biçimde ilgilenen ve bu alanda en çok eser veren isimdir. Kitaplarında çok farklı konulara değinen yazar, güncel sanat sorunları, sosyo-politik olayların sanatla ilişkileri, sergi, bienal ve müze izlenimleri, postmodernizm tartışmaları ve sanat tarihi gibi alanlar üzerinde fikirlerini ortaya koymuştur. Gerçekleştirmiş olduğu çeviriler Türkiye'de 90'lar sonrası postmodernite, sanat ve kültür alanlarında yapılan tartışmaların sahasının genişlemesine ve toplumsallaşmasına olanak sağlamıştır. Akay, çağdaş sanatı ülkemizde en yakından takip eden sosyologların başında gelmektedir. Kitaplarında ve makalelerinde sanat akımları ve sanatçıların eserleri hakkında kaleme aldığı değerlendirmelere sıklıkla rastlanmaktadır.

3.4. BESİM DELLALOĞLU

Besim Dellaloğlu, 1980 sonrası dönemde ele alacağımız isimler içinde tıpkı Ali Akay gibi çalışmalarının çoğu sanat veya sanatla bağlantılı konular hakkında olan bir yazardır. İlgilendiği konular arasında Frankfurt Okulu, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Erken Alman Romantizm akımı ve Ahmet Hamdi Tanpınar yer almaktadır. Bunun dışında modernizm, modernite, postmodernite, kent vs gibi konularda makale, söyleşi ve konferansları bulunmaktadır.

Dellaloğlu, sanat hakkındaki fikirlerinin Kant, Alman Romantikleri, Nietzsche, Heidegger, Adorno ve Benjamin'in üzerinde şekillendiğini belirtmiştir (Dellaloğlu, 2017: 39). Ve tarihsel bir sınıflandırma yapmak durumuyla karşı karşıya kalması durumunda, sanatı modern öncesi, modern ve postmodern sanat olarak üç farklı zaman ve değer skalasında ele alabileceğini belirten Dellaloğlu, sanat bahsine onun statüsünden başlayarak giriş yapmıştır. Sanatın statüsünü, diğer bir deyişle konumunu, hem bir nesnenin üzerinde durduğu ayaklık hem de kural anlamına gelen kaide kelimesi ile ilişkilendiren Dellaloğlu, sanatın statüsünü de bu bağlamda kurallar ile açıklamıştır. Yalnız bu anlayışın ise modern öncesi döneme ait olduğunun altını çizmiş ve günümüzde sanata dair kuralların ve dolayısıyla üzerinde durduğu kabul edilen bir kaidenin var olmadığını dile getirmiştir. Modern sanat ile çağdaş sanat arasında eserin mahiyeti bakımından bir ayırım olduğuna dikkati çekmiştir. Dellaloğlu, modern sanatı çağdaş sanattan ayıran nüansın, sanat eserinin “yapıt” olarak değil “iş” olarak nitelendirilmesi olduğunu dile getirmiştir. Nitekim yapıt, alternatif bir dünya tasarımını ifade ederken bu dünyaya ait olmayan bir şeyi vurgulamaktadır. Dellaloğlu, modern anlamda sanattan ziyade yapıtın var olduğunu, çağdaş sanatçının ise “iş” yaptığını belirtmiştir (Dellaloğlu, 2017: 37-39).

Dellaloğlu, Erken Alman Romantiklerinin sanata dair yaklaşımlarına ilgi duymuştur. Bu dönem düşünürleri moderniteden duydukları rahatsızlıkta birleşmiştir. Bu bağlamda estetik modernizme temel oluşturdukları ifade edilebilir. Dellaloğlu, avangartların estetiği üzerlerinde bir zırh gibi taşıdığına değinerek bu sayede toplumsal modernlikten korunduklarını ve nüfuz edilemez hale geldiklerini dile getirmiştir. Avangartlar toplumsal eleştiriye en uç noktada konumlandırılan kesimi temsil etmektedirler. Dellaloğlu, avangartların, sanatın hiçbir şeye hizmet etmediği zaman değerli olduğuna dair bir anlayışı ortaya koyduklarını belirtmiş ve sanatın saf halinin

mevcut değerlere başkaldırıdan beslendiği fikrinin temel mottoları olduğunu söylemiştir (Dellaloğlu, 2017: 59). Avangart kelimesinin Fransızca, düşman cephesine girerek ordunun geri kalanına yol açan öncü birlikler manasındaki, askeri bir terim olduğunu hatırlatan Dellaloğlu, sanatçılar açısından kullanılmasının altında yatan sebebin de bu olduğunun altını çizmiş ve avangart sanatçının statüko karşıtı olduğunu söylemiştir. Onun merkezde yer almak veya gücü eline almak gibi bir niyeti olmadığını, bilakis kendisi zayi olacak olsa dahi, iktidara ve egemen anlayışa saldırarak kriz yarattığını ve değişimin öncüsü olduğunu dile getirmiştir. Dellaloğlu, avangartların, iyi, güzel veya doğru olarak kabul edilen kalıpları değiştirmeye zorlayan güç olarak tarif etmiştir. Bu durumun faydasını göremeseler dahi dünyayı değiştirme misyonlarını yerine getirdiklerini belirtmiştir. Dellaloğlu, sanatın bizzat kendisinin bir manifesto olduğunu, yıkmak ve inşa etmek eylemlerini aynı anda ihtiva ettiğini söylemiştir. Nitekim standartları önceden belirlenmiş bir sanatın insanlığa bir faydası olmayacağını vurgulamıştır (Dellaloğlu, 2017: 60). Dellaloğlu'nun düşüncesindeki sanatçı tanımı avangart olmaktan geçmektedir. Direnmenin yaratmak olduğunu söyleyen Deleuze'den mülhem direnmenin isyan olduğunu, yaratmanın ise bir üsluptan geçtiğini belirten Dellaloğlu, avangartı, üsluplu bir isyan, isyankâr bir üslup olarak tanımlamıştır. (Dellaloğlu, 2010a: 71) Ona göre Avangart, her daim azınlık olanın başkaldırısıdır. Bir yolda olma halidir, sonuna gelmiş olma değil, yerleşik değildir, aksi halde klişe olur. Sürekli halde aşkınlık iştiafında, tatminsizdir. Avangart, normal olmayan, normları ihlal ederek kendi normunu koyan kişidir (Dellaloğlu, 2010a: 71-72).

Avangart sanatın, topluma karşı pozisyonu ikili bir statüyü barındırmaktadır. Dellaloğlu'nun deyimiyle “sanat bir anlamda, toplumun gettosudur” (Dellaloğlu, 2017: 40). Dellaloğlu bu analogiyi, gettonun kentle ilişkisini aynı anda hem içkin hem de aşkın olması üzerinden kurmuştur. Sosyal gerçekliklerle uyuşmayan kimseler için sanatın bir surlarla çevrili bir kale gibi olduğuna vurgu yapan düşünür, sanatın sosyal gerçeklikle bir arada olduğunu ancak ona katılmadığını belirtmiştir. Zira sanatın hayatı yansıtan bir aynadan öte, hayata dair bir model olması gerektiği düşüncesine sahiptir (Dellaloğlu, 2017: 40).

Dellaloğlu, toplumla uyuşmayan kişiler olarak nitelendirdiği avangartların yanı sıra yaşadıkları toplumdan dışlanmış düşünürlere de ilgi göstermiştir. Yüksek lisans tezi ile aynı isme sahip olan kitabı *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* adlı eserinde,

birbirinden farklı alanlarda getirmiş oldukları eleştirilerle çığır açan bir ekolün sanat üzerine vermiş oldukları eserleri değerlendirmiştir. Ona göre, Frankfurt Ekolü'nün kendisini en açık ve detaylarıyla beraber gösterdiği alan sanattır (Dellaloğlu, 2007: 11).

Dellaloğlu, Frankfurt Okulu'nun, sanat ve toplumu herhangi bir sentez ya da özdeşlik amacıyla olmayan türden bir diyalektiğin, ekolün ortaya koyduğu terimle negatif diyalektiğin birbirine karşıt noktalarında, birbirlerine düşman statüsünde, konumlandığını belirtmiştir. Nitekim sanatı, verili olanla yetinmeyen ve her daim “öteki”yi arzulayan biçimde tarif etmektedirler. Dellaloğlu, sanat ve toplum arasında bahsedilen bu diyalektiğin, temelinde insanın yer aldığı genel-tikel diyalektiği olduğunun altını çizmiştir. Frankfurt Okulu'nun sanat hakkındaki, tikele, genel içinde belli bir özerklik sağlayacağı savının, sanatı, insanın hayallerini, umudunu ve ütopyasını yeşertebileceği bir alan olarak ifade etmelerine yol açtığını belirtmiştir (Dellaloğlu, 2007: 134). Dellaloğlu'nun, Frankfurt Okulu'nda en çok ilgilendiği isim Walter Benjamin'dir. Yazar, yalnızca Benjamin'e dair ortaya koymuş olduğu *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya* ve *Benjamin* adlı eserlerinde onun yaşam öyküsünü, sanata dair ve yaşadığı dünyaya ilişkin görüşlerini değerlendirmiştir.

Dellaloğlu, erken dönem Romantizm temsilcilerini ele aldığı çalışması olan *Romantik Muamma* adlı eserinde Dellaloğlu, Romantizm akımını felsefi, siyasal, teolojik ve hermeneutik yönleriyle incelemiş ve sanat anlayışlarını ortaya koymuştur. Onun bu eseri yazmasındaki maksat, günümüzde doğru değerlendirilmeyen ve esasen haksız bir biçimde göz ardı edilmiş olan Romantizm akımının hakkını teslim etmektir. Modernite karşı ilk eleştirinin Alman Romantikleri'nden geldiğini belirten Dellaloğlu, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Adorno, Marcuse, Foucault, Derrida gibi önemli isimlerin söylemlerinde bu akımdan izlerin takip edilebileceğini dile getirmiştir. Bunun yanı sıra Antik Yunan'da Aristoteles ve Platon'dan sonra estetik tartışmalarında temel argüman olarak kabul edilen, bugün dahi genel geçer bir söylem olarak yer yer önemini koruyan, mimesis estetiğinin, yani sanatın yaşamı taklidi esas alması gerektiğini savunan estetik anlayışının parçalanmasını sağlayanların da Alman Romantikleri olduğunu savunmuştur Dellaloğlu. Ona göre, Romantikler sayesinde sanatın hayata tutulan bir ayna olmaktan öte, ona karşı bir isyan olduğu fikri tartışılır olmuştur. Erken modernizm olarak nitelendirdiği Romantizm'in modernliğin “Enfant Terrible”ı yani *yaramaz çocuğu* olduğunu belirten Dellaloğlu, onu toplumun baş belası

olarak görmüştür. Modernliğin henüz ilk yıllarında içerdği sorunları hissederek bunları üzerine giden ve tartışmaya açan öncülerin romantikler olduğunu dile getirmiştir. Buradan hareketle romantizmi, modernliğe karşı ilk başkaldırı olarak nitelendirmiştir (Dellaloğlu, 2010b: 10).

Modern sanat yaklaşımı ortaya çıkıncaya kadar sanata dair en temel kabul mimetik anlayış olmuştur. Dellaloğlu, romantik sanatın mimetik sanat anlayışına karşı bir biçimde geliştiğinden söz etmiştir. Antik Yunan'a uzanan mimetik sanat anlayışı, sanatı hayatın taklidi olmak fikri üzerine oturmaktadır. Bu bağlamda taklidin niteliği, yani esas olanı yansıtmadaki başarısı, sanat eserinin estetik değerini belirleyen bir kriter olmaktadır. Dellaloğlu, romantiklerin, sanat türler arası geçişliliğe izin vermeyecek nitelikte tanımlayan klasik estetik anlayışının bu yönüne getirmiş olduğu eleştiriyiyle bunu mümkün kıldığını belirtmiştir. Nitekim ona göre, romantiklerin estetiğe yaklaşımı, sanatın bir tür kurallar sistemi olarak tanımlanmasından ziyade, türler arasında sınırsız hareketliliği meşru gören ve edebi kalıpları stabil yapılarından kurtaran bir anlayıştır. Dellaloğlu, bir nevi anarşist olarak nitelendiği romantizmin, klasik estetiğin kurallarının yerine yaratıcı imgelem ve dehayı yerleştirdiğini ifade etmiştir (Dellaloğlu, 2010b: 81).

3.4.1. Edebiyata Yaklaşımı

Dellaloğlu, sosyologların topluma ilişkin meseleleri kavrayamayışının altında yatan temel nedenin, sosyoloji dışında kalan alanlara algılarını kapatmaları olduğunun altını çizmiştir. Sosyolojik mahiyeti aşan çalışma yapmaktan kaçınılması, yalnızca sosyoloji adına konuşulması bu durumu körükleyen etmenlerdir. Dellaloğlu, sosyolojinin gittikçe teknisyenlikten farkının kalmamaya başladığını dile getirmiş ve zihniyetin değişmekte olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Türkiye'nin gerçekliğinde Batı'nın, modernliğin, romanın sosyolojiyle zamansal, uzamsal ve insani olarak temas halinde olduğunu ekleyen Dellaloğlu, siyasetle, edebiyatla, felsefe ve sosyolojiyle ilgilenmenin bu ülkenin birçok aydınının ortak özelliği olduğunu dile getirmiştir. Dellaloğlu, Sabri Ülgener'e yaptığı atıfla, edebiyatın, sosyo-kültürel karakterimizin yazı formunda bir dışavurumu olduğunu, zaman zaman toplumu belirlediğini, bazense toplumla biçimlendiğini ifade etmiştir. Türkiye'de, toplumsal olandan ziyade siyasi

olanın güçlü olduğu tespitinde bulunan Dellaloğlu, toplumsal olanın kurguyu ve ütopyaı ihtiva ettiğini böylelikle olgu ve değer arasındaki ayrım çizgisinin silikleştiğini belirtmiştir. Ona göre, sosyal manzara böyle iken herhangi bir sosyolojik çözümlemeyle edebi metin arasındaki farkın tahmin edilenden çok daha az olmaktadır. Dellaloğlu, sözünü ettiği toplumsal yapının incelenmesinde, Batı'da uygulanmaya daha elverişli olan açıklayıcı paradigmadan ziyade anlamacı paradigmayı, eylem ve kurum gibi olguları açıklamak yerine zihniyeti anlamaya çalışmayı önermiştir (Dellaloğlu, 2016: 10-12).

Dellaloğlu, bir topluluğun içselleştirmiş olduğu kültürü üzerinde durmadan, onu incelemeyen ve çıkarımlarda bulunmadan zihniyetinin anlaşılamayacağını dile getirmiştir. Sosyoloji ile edebiyatın kesişimi bu noktada vuku bulmaktadır. Nitekim edebiyatın sosyolojiye kazandırdığı yeni bir bakış imkânı söz konusudur. Topluma dair olanı yalnızca olgusal ve nesnel olarak değerlendirmenin dışında farklı bir perspektif sunar edebiyat. Sosyolojinin özneliği bir engel olarak görmesine karşın Weber, zihniyete yönelen bakışı sosyolojinin esas ilgi odağı olarak bildirmiş ve özneliği engel olmaktan çıkartıp bir olanaklılığa çevirmiştir (Dellaloğlu, 2016: 18-21).

Dellaloğlu, romanın, tıpkı sosyoloji biliminin olduğu gibi, birey üzerine kurulduğunu belirtmiştir. Hatta romanın birey üzerine çalışmasının sosyolojiden de önce olduğunun altını çizen Dellaloğlu, ortaya çıkışıyla birlikte uzun yıllar boyunca sosyoloji, psikoloji ve diğer sosyal bilimlerin fonksiyonunu yerine getirdiğini eklemiştir. Dellaloğlu, bu bilimlere ortaya çıktıktan ve geliştikten sonra dahi edebiyat özelinde ise roman kadar topluma nüfuz edememiş olduğuna dikkat çekmiştir. Bu konuda Eğribel ile aynı fikirde olan Dellaloğlu, sosyolojinin Türkiye'de toplumsallaşmamış olduğunu, toplumsallaşanın roman olduğunu belirtmiştir. Kemal Tahir örneğini veren Dellaloğlu, onun roman yazmasının nedeninin belki de edebiyatçı olmasından değil, ülke sorunlarını tartışmak, kavramlarla ifade etmek ve çözmek iştiyakından gelebileceğini ifade etmiştir (Dellaloğlu, 2016: 23-24).

Dellaloğlu, romanın, bir bilim olarak sosyolojinin nüfuz edemediği alanlara dâhil olabildiğinden söz etmiştir. Bunun yanı sıra toplum olarak geçmişimizle olan bağımızı bir türlü kuramadığımızdan yakınmış ve bu durumun modernleşme yaklaşımımız nedeniyle ortaya çıktığını eklemiştir. Nitekim Tanzimat'tan başlayarak Cumhuriyet'in ilanıyla devam eden modernleşme serüvenimizin, maziyle olan farkın

netleşmesi adına mümkün merteye eskiye dair kurum, kuruluş, alışkanlık, dil ve kültür unsurlarından kurtulmasına eleştiride bulunmuştur. Hâlbuki Dellaloğlu, geçmişe dair olana, ne denli farklı olsa dahi bir geleneğin başlangıcını temsil etmesi bağlamında sırt çevirmemek gerektiğini vurgulamıştır. Bu konuda Tanpınar'a değinen Dellaloğlu, onun yazılarında her daim "Eski Edebiyat", "Eski Türkçe" gibi bir kullanımda bulunduğunu, bunun da geçmişle arasındaki bağı koparmamak amacıyla hâsıl olduğunu dile getirmiştir. Çünkü Divan edebiyatı ya da Osmanlıca diye adlarınca arada bir kopukluğun oluştuğundan söz etmiştir. Kültürel kopukluğun başka bir sebebi olarak edebiyat konusuna eğilen Dellaloğlu, Tanpınar'ın "üç kuşak üst üste okuduğumuz beş kitap yoktur" sözünü bu kopukluğu ifade etmek için değerli bulmuştur. Çünkü o, edebiyatımızda, ideolojik perspektif fark etmeksizin herkesin okuyacağı belli birtakım eserlerin olması gerektiğini dile getirmiştir. Klasik eserler olarak adlandırılan bu kuşaklararası bağlantıları kuran ve bir toplumun tamamına hitap edebilen eserleri "kanon" olarak değerlendirmiştir. Dellaloğlu, klasik eserlerimizin yoksunluğunun toplumun bir ortak dilin kurulamayışına neden olduğu görüşündedir. Klasik kelimesi eski olanı çağrışırsa da şu anda rehberlik edebilen ve değerini koruyan eskiyi nitilemektedir. Batı modernliğinin bunun üzerine kurulduğundan söz eden Dellaloğlu, bizim eski edebiyat eserlerimiz olduğunu ancak bunların klasik olmadığını dile getirmiştir. Onların klasik olması için toplumsal olarak değerlerini keşfetmemiz gerektiğini vurgulamıştır. Onların klasik olması o gelenekle bağ kurduğumuz anlamına gelecek ve hem geleneği devam ettirmiş hem de üzerine bir şeyler koymuş olan yeni edebi eserler modern olabilecektir. Birçok alana yayılabilecek bir tespitte bulunan Dellaloğlu, esasen klasikler olmadan modern olunmayacağını anlatmaya çalışmıştır (Dellaloğlu, 2017: 51-55).

Tanpınar'ın bir muhafazakâr olarak değerlendirilmesine rağmen gerçek manada bir modernist olduğunu ifade eden Dellaloğlu, bu durumun modernleşme meselesinin bizde Batı'da olduğundan çok daha farklı olmasından kaynaklandığını dile getirmiştir. Dellaloğlu, yirmili yaşlarında okuduğunda muhafazakâr bulduğu ancak otuz beş yaşında okuduğunda hayran kaldığı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, kendisinin Türkiye'ye ve kendisine bakış tarzını ve kendi oluş tarzını değiştirdiğini ifade etmiştir (Dellaloğlu, 2016: 2-3). Türkiye'nin toplumsal yapısıyla ilgili bir şeyler anlamak için roman okumak gerektiğini belirten Dellaloğlu, sosyolojinin rolünü romanın yerine getirmesinin

benzerine hem Batı'da, hem de bizimle yakın bir dönemde modernleşme serüvenine girişen Rusya'da rastlayabileceğimizi dile getirmiştir. Ancak Rus edebiyatının Türk edebiyatından çok daha güçlü olduğunun altını çizmiştir. Dellaloğlu, Kemal Tahir'in Türkiye'nin en büyük sosyologlarından biri olduğunu ancak büyük bir edebiyatçı olmadığını söylerken, Tolstoy'un Rusya'nın en önemli tarihçi ve sosyologlarından birisi sayılabilecek yetkinlikte olduğunu, bunun yanı sıra romancı olarak da çok büyük bir isim olduğunu vurgulamıştır. Türkiye'de hem edebiyatçı hem de tahlilci olmanın zor olduğuna dikkat çeken Dellaloğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk'un büyük romancılar olduklarını, ancak büyüklüklerinin bir konudan bahsederken içeriğin edebi değerini geçiştirmemelerinden kaynaklandığını belirtmiştir (Dellaloğlu, 2017: 261).

Dellaloğlu, edebiyat ve sosyoloji bağlantısının hem Türkiye hem de Batı sosyal bilimler anlayışı açısından ne denli önemli olduğunun üzerinde durmuştur. Edebiyatın ve bilhassa romanın topluma nüfuz etmesi, ideallerini somutlaştırması, çözümsüzlüklerini tartışmaya sunması ve var olan düzene karşı alternatif bir ifade gücünü her daim barındırması onu diğer sanatlardan bir adım öne çıkaran özellikleridir. Dellaloğlu, bu manada avangart romancıları ayrı bir değerle ele almıştır. Onun bahsettiği üzere avangartlar, içinden çıktıkları modernliğe ilk kurşunu sıkan modernist sanatçılardır. Modernliğin kalıplar oluşturmaya başladığı andan itibaren düzene muhalif olarak sanatlarını icra ederler. Nitekim avangartlığı, bir tür tamamlanmamışlık, yolda olma durumu, evsizlik, alışkanlığın bozulması, rutinin devamsızlığı, uykusuzluk, huzursuzluk, anormalliğin normalleşmesi gibi ifadelerle tarif eden Dellaloğlu, avangartların merkezde olmaya çalışmadığını, bilakis merkezi kaydırarak düzeni bozduğunu, huzuru kaçırdığını ve normal ile anormalliğin tanımlarını değiştirdiğini dile getirmiştir (Dellaloğlu, 2010a: 72).

Dellaloğlu'nun önem verdiği iki büyük edebiyatçı vardır. Avangartların, normların dışında olduğun, anormal olduklarını ve kendi normlarını koyduklarını söyleyen Dellaloğlu, tıbbi bir gönderme kastından uzak olarak, Franz Kafka'nın anormalliğini melankolik olarak nitelendirmiş, Fernando Pessoa'nın anormalliğini ise şizofrenik olarak adlandırmıştır. Kafka'nın minör bir dil kullandığını ve minörlüğü bir doğa gibi yaşadığını belirten Dellaloğlu, sözünü ettiği dili doğa gibi yaşamak tümcesinin avangart olmanın gereklerinden biri olduğunu eklemiştir. Avangartların her

türlü sanatta minör dil kullanmayı en büyük tutkularından biri olarak belirtmiştir. Kafka'nın minörlüğünün tarihsel uzantısının Yahudi olmasından kaynaklandığını söyleyen Dellaloğlu'na göre, eserlerini Almanca yazan Kafka, bu dilde kiracı gibidir. Doğu Avrupalı Yahudilerin dili olan Yidişçe yerine Almanca yazmasının onu avangart yaptığını, başka türlü yazamayacağı için öyle yazdığını dile getirmiştir (Dellaloğlu, 2010a: 72).

Dellaloğlu, Kafka'nın birçok eserinin sinemaya aktarıldığına ve bunların siyah beyaz olduklarına dikkat çekmiştir. Filmlerin atmosferine çöken pus ve karanlığı, Orta Avrupa'nın veya o dönem Avrupa'nın genel rengi olarak nitelemiştir. Bu dünya Kafkaesk'tir. Her zaman puslu, karanlık, belirsiz, her an her şeye gebe veya bir hiçliğin merkezi gibi ama yaşadığımız dünyaya benzemez. Dellaloğlu, onun sanatının mimetik olmadığını, dünyasının yaşadığımız dünyayı taklit etmeden anlattığını ve bu nedenle avangart olduğunu ifade etmiştir (Dellaloğlu, 2010a: 73).

Dellaloğlu'nun şizofrenik avangart olarak nitelediği Pessoa'nın ise edebiyat tarihinde başka bir örneği yoktur. Pessoa, sade hayatını kiralık odalarda ve pansiyonlarda geçiren yalnız bir yazardır. Pessoa, Dellaloğlu'nun "kendiliğin içinden çıkan ötekiler" olarak tanımladığı heteronymleri yaratmıştır. Bunlar, Pessoa'nın iç dünyasında bağımsız bir yaşamları ve biyografileri olan şairlerdir. Bu şairler farklı yaşamlar sürmüşler, birbirleriyle ilgisi olan üsluplarda yazmışlar, değişik nedenlerle farklı yerlerde ölmüşlerdir. Dellaloğlu, Pessoa'nın bütün Portekiz avangardını tek başına oluşturduğu tespitinde bulunmuştur. Bireyin toplumdaki daha derin olduğunu düşünen Dellaloğlu, Pessoa'nın tekil olandan çoğul olana açılmasını söz konusu derinliğe dalma eylemi olarak nitelendirmiştir. Ona göre bu avangart bir harekettir. Tam bu noktanın sanatın bilime üstün geldiği nokta olduğunu iddia eden Dellaloğlu, sanatçının derine dalmaya cüret edeceğini ancak bilim insanının temkinli davranarak derinliklere ancak bir aygıt yollayacağını söylemiştir. Bir edebiyatçı olarak Pessoa'nın gerçek eserinin ve onu avangart yapan unsurun şiirden ziyade şair yaratması olduğunu söyleyen Dellaloğlu, şizofrenisini psişik saha ile estetik sahanın arasındaki ayrımın manasızlaştığı boşluğa inşa etmesinin Pessoa'yı avangart yaptığını ifade etmiştir. Kahramanlarını yapıtının içinde değil kendi içinde yaratması onu bizzat yapıt kılmaktadır. Ona göre, Tanrı ile avangart arasındaki çizginin silikleştiği nokta burasıdır (Dellaloğlu, 2010a: 73-74).

Dellaloğlu, sanata her zaman aykırılık çizgisinden yaklaşmıştır. İlgilendiği her konuda, takip ettiği isimlerde sürekli sıra dışılık söz konusudur. Tek bir kelimeye indirgediğimizde Dellaloğlu, modernist düşünür ve sanatçıların duruşlarını ve eserlerini, sanatı ve sanatçıyı tanımlarken kullanmıştır. İçinde bulunduğu çemberi her daim zorlayan avangarttır onun sanatçı tarifine uyan. Modernliğin merkezindeyken, moderniteye ilk karşı çıkış, ilk modernistler Erken Alman Romantikleri. Frankfurt Okulu, Walter Benjamin, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Ahmet Hamdi Tanpınar. Modernliğe ayak uydurmakta zorlanan bu isimlerin ortak özellikleri, dışlanmışlıkları ve yalnızlıklarıdır. İçinde yaşadıkları toplumun bunalımlarına hem yaşantılarıyla hem de eserleriyle eşlik eden ve baskıların karşısında söylenilmeyeni söyleyen, öznellikleriyle daha önce çizilmemiş bir çizgi yaratan isimlerdir. Dellaloğlu, sosyoloji anlayışında olduğu gibi sanat hakkındaki görüşlerini de sanatın öznesi üzerinden inşa etmiştir.

3.5. ULUS BAKER

Psikiyatr olan Sedat Baker ve şair Pembe Marmara'nın oğlu olan Ulus Sedat Baker, 1960 Leningrad doğumludur. ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde çalışmış, yüksek lisans ve doktora yapmış olan Baker, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi'ni hazırlayan kadroda yer almıştır. Çeşitli dergilerin yanı sıra Birikim'de yazıları yayımlanmış, farklı platformlarda dersleri, konferansları, "serbest" konuşmaları, sanal ortam yazışmaları ile birlikte her daim insanlarla iletişim halinde olmuştur. 2007 yılında hayatını kaybeden Baker'e ait yayımlanmış *Aşındırma Denemeleri (2000)*, *Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme (2005)*, *Yüzeybilim Fragmanlar (2009)*, *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru (2010)*, *Beyin Ekran (2011)*, *Dolaylı Eylem (2012)* ve kitapla aynı isimle gerçekleştirmiş olduğu seminerlerin derlenip yazıya aktarılması ile oluşan *Sanat ve Arzu (2014)* adlı eserlerinin yanı sıra onlarca makale, deneme ve yazıları da bulunmaktadır.

Baker'in yazılarında, seminerlerinde ve sohbetlerinde üzerinde durduğu konular muhtelif alanlara ilişkindir. Sosyoloji, felsefe, politika, sanat, sinema, videoart, edebiyat ve psikanaliz onun hakkında fikirler öne sürdüğü alanların başında gelmektedir. Baker'in sanat hakkındaki düşüncelerini anlayabilmemiz için onun genel sosyoloji metodolojisine ve sorunlarına odaklanarak yapmış getirmiş olduğu eleştirilere göz

atmamız gerekmektedir. Baker, günümüz sosyoloji anlayışının, kanaatlerin evrensel bir değişken olarak ele alınmak suretiyle toplanması, tasnif edilmesi, incelenmesi, yorumlanması ve arşivinin oluşturulmasından başka bir şey olmadığı, artık bir tür kanaatler sosyolojisi haline geldiği tespitinde bulunmuştur (Baker, 2018: 23-24). Ona göre, sosyolojinin bugün içinde bulunduğu duruma gelmek adına atılmış olan ilk adım, sosyolojinin ilk düşünürlerinin sosyal yaşamı kavramak adına eserlerinde sıklıkla bahsettikleri ‘toplumsal tipler’in sosyoloji camiasında geçerliliğini kaybetmeye başlamış olmasıdır (Baker, 2018: 24). Baker, bugün bu tipleri oluşturmanın mümkün olmadığını bilmekle beraber günümüzde bahsi geçen tipleri yaratma işinin artık sosyal bilimcilerin ellerinden çıktığına dikkati çekmiştir. O, edebiyattaki ana akımların toplumsal tipler üretme konusunda sosyal bilimlerden önce davrandıklarını söylemiştir. Nitekim Gerçekçi ve Natüralist romanın türlerinin yarattığı sosyo-psikolojik tiplere değinen Baker, Zola’nın ‘Nana’sının, Dostoyevski’nin Budala’sının, Gogol’ün romanlarındaki memurların ya da Turgenyev’in Nihilistlerinin birer toplumsal tip olduklarını dile getirmiştir (Baker, 2018: 49). Ayrıca yirminci yüzyıl sinemasının da toplumsal tipleri yaratma konusunda önemli bir yeri olduğunu ifade eden Baker, eleştirilerinin odağında yer alan kanaatler sosyolojisi olgusunun duygular sosyolojisi ile ikamesini sağlama düşüncesinde olmuştur. Bu manada sosyolojide yenilikçi bir çaba adına duygular sosyolojisinin, toplumsal tipler ve manzaralar üretimini zaruri olarak kabul etmiştir. Nitekim duyguların, somut yaşam ortamında görselleştirilmesinin olumlu bir deneyim sunacağı fikrinden hareketle, görsel sosyolojiyi aşarak belgesel oluşturma düşüncesine varmıştır. Kanaatler sosyolojisinin görsel olana itimat etmediğini ve onu metne ve yoruma bağlı kılmaya zorladığını ifade eden Baker, fotoğrafın icadından bu yana geçen yaklaşık iki asır süresince oluşan imajlar dünyasının yalnızca bu yöntemle çözümlenebileceği konusunda otoriter bir tavır takındığını dile getirmiştir (Baker, 2018: 25-26). Baker, kanaatler sosyolojisine meyledilmesini sosyolojik eserler ve onlara yöneltilen eleştirilerin “metinselleşmesi”ne bağlamaktadır.

Baker, eleştirel yönleri, zayıf bulduğu fenomenolojik gözlemleri ve iddialarını hariç tuttuğunda, sosyolojik eserlerin herhangi bir hayat deneyimine dayanmadığını, bilakis metinler ve bağlamlar arası etkileşimlerle temellendirilerek, göstergibilim, kültürel incelemeler, post-kolonyal toplum incelemeleri, kültürel eleştiri, yapısöküm ve yorumsamacılık gibi yaklaşımlara zemin hazırladığını ifade etmiştir. Ayrıca Baker,

yorumsamacı yaklaşımı, anlatmak istediği şeyi, gerçek eylemlerden ziyade, metinlerin ve sözlerin arkasında yer alan niyetlerden çıkarmaya çalışan bir kanaatler sosyolojisi olarak tanımlamıştır (Baker, 2018: 338). Kanaatlerin bilimsel bilgi ile aralarında bulunan zıtlıktan yola çıkarak bugün sosyolojiye atfettiği “kanaatleri toplama, filtreleme ve özetleme” işlevinin gazetecilik veya video arşivleri ile daha kolay ve başarılı bir şekilde gerçekleştirildiğini ifade eden Baker, Simmel ve Tarde’ın eserlerini inceleyerek toplumsal fenomenler üzerine toplumsal sezgi geliştirilebileceğini kaydeder (Baker, 2018: 28).

Baker’in sanat anlayışı, doğrudan sanatın pratik değerine yöneliktir. O, sanatın sanatsallık kaygılarını göz önünde bulundurmaz. Sanat eserinin formuna yönelik bir sabit fikirlilik de onun anlayışının esas noktalarından biri değildir. Sanatta asli olan unsurun ne olduğu üzerine bir soru ortaya atan Baker, sorusunu sanatın maddi yönüne, malzemesine yönelik açmaya çalışmıştır ve yeni bir soru ortaya çıkmıştır. Sanatın üretildiği malzemeye, tekniğe, plastik sanatlar için materyale, edebiyat için sözcüklere, resim için tuval ve boyalara indirgenemeyeceğini belirten Baker, bu çabanın sanat hakkındaki düşünceleri sınırlayıp kristalize hale getirebildiğini bildirmiştir (Baker, 2009). Nitekim ona göre, bu tartışmanın çıkış noktası sorunludur ve bu soruların sonu gelmeyeceği gibi sanat dalları farklılaştıkça aslî unsur da farklılaşacaktır. Baker, tartışmayı başka bir yere taşımıştır, zira eserin malzemesini konu edinen bir tartışmanın estetiğe bir şey katmayacağını, bilakis bir çıkmaza sokacağını beyan etmiştir. Ona göre, sanatta eserin biricikliğini veya soyutlamada bulunarak form ve içeriğini tartışmak daha makuldür (Baker, 2009: 158). Baker, sanat eserinde biçimden çok içeriğe önem vermiştir. Ama sanat eserinde aradığı en önemli niteliğin daha başka bir nokta olduğu söylenebilir. İnternet ve sanat hakkında gerçekleştirdiği bir tartışmadan çıkarıldığı üzere, sanat eserinden beklentisi, dönüşen dünyanın hengâmesine karşı bir direnç noktası oluşturabilme niteliğine sahip olması üzerine yapılanmıştır. Baker, enformasyon toplumunun bireyi yabancılaştıran düzenine ve tek taraflı kabullere karşı direnç odaklarını mümkün mertebe genişletmek gerektiğini belirtmiştir. Sanatın da bu direnci örgütlemenin nadir yollarından biri olduğunu dile getirmiştir. Baker, sanata ve sanatçıya yeni bir siyasi görev ve sorumluluk vermediğini, akıl veya etik öğretmeye kalkışmadığını vurgulamış ve sanatsal faaliyetin bizzat insanların direncinden başka bir şey olmadığını ifade etmiştir (Baker, 2015: 308). Başka bir deyişle sanatın varlık

nedenini teknolojinin karşı konulamaz ilerleyişi karşısında insanın mukavemet göstermesini sağlamak olarak tanımlamıştır.

Günümüzde sanat, sosyal hayatın her noktasına parçalar halinde sızmış durumda. Gördüğümüz veya dinlediğimiz her şeyde, günlük yaşam deneyimimizin herhangi bir anında rastlayabileceğimiz bütün unsurlarda sanata dair bir doku bulunmakta. Baker, bu durumun Nazizm ile ilgili olduğu görüşündedir. O, Kapitalizmin, estetikle olan ilişkisinin fayda mekanizmasına dayandığını belirtmiş ve Nazizmi, Batı kapitalizminin işleyişine ters düşmeyecek bir biçimde hayatın estetikleştirilmesi olgusunu gerçekleştiren ideoloji olarak tanımlamıştır (Baker, 2009: 250). Yaşam estetikleştirilirken esas amaç onun insanda yarattığı hislerin –ki estetik kelimesi Yunanca duyumsama, bir tür hissetme anlamına gelir (Baker, 2014: 78)- manipüle edilerek pratik faydalar sağlamaktır. Politik, ekonomik ve kültürel manada kullanılmaktadır. Walter Benjamin'in Nazizm'in kültür karşıtı olup, devleti bir sanat eseri gibi örgütlemek suretiyle sanatı değersiz kılarak yok ettiğini dile getirdiği görüşlerini ve Adorno'nun "Auschwitz'ten sonra artık şiir, mümkün değil" sözünü alıntılamanın Baker, Naziler'in sanatı propaganda ile eşleştirdiklerini ve sanat eserlerini insanları düşünmekten alıkoymak için kullandıklarını bildirmiştir. Sanat ile propaganda arasında kurulan bu ilişkinin bugünkü medyanın temellerini oluşturduğunu söyleyen Baker, günümüz modern dünyasının, hayatın muhtelif parçalarını estetize etmekten vazgeçmediğini söylemiştir. O, televizyonda sıklıkla güzel bir bedene sahip olmakla ilgili imajların dayatıldığını, Platon'un ideaları olan iyi, güzel ve doğru gibi kavramların, kitle iletişimiyle birlikte bir tür reçeteye dönüştüğünü, propagandanın ise reklam olduğunu ifade etmiştir (Baker, 2009: 250-253). Kapitalist üretim sürecinin tıkanması, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı, tüketimin artırılmasına yönelik planlamalar, Nazizmin yükselişi, televizyonun yayıncılığının başlaması ve reklam endüstrisinin parlaması aynı döneme denk düşmektedir. Medya ve sanat arasındaki ilişki sıfır toplamlı oyuna benzer niteliktedir. Günümüz medyasının yalnızca tüketim odaklı organizasyonu sanatın belki de ortadan kalkacağı bir ortamı hazırlamaktadır. Baker'in uyarısı bu kaygıdan kaynaklanmaktadır. İmgelerin özellikle televizyon ve medyanın elinden kurtarmadan sanat yapılamayacağını iddia eden Baker, bu durumun sanatı öznel kavramları dayatmaktan veya konuşmaktan alıkoyacağını bildirmiştir. Günümüz toplumunda iktidarın, medya aracılığıyla şeylerin imgelerini kullanmak

üzerine yapılandığını dile getiren Baker, sanatın medya ile zorunlu bir karşıtlık içerisinde bulunduğunu, ancak çatışmaları sonucunda medyanın sanatı ortadan kaldıracı gücü varken, sanatın medyaya karşı böyle bir imkânının olmadığını vurgulamıştır (Baker, 2009: 254).

Baker, sanatın bugüne kadar farklı malzemeler, konular ve formlarla dönüşümlere uğradığını; ancak bunun ulaştığı kitlenin gittikçe genişlemesine engel olmadığını vurgulamış, buna karşın günümüzde temel fonksiyonlarının ve evrensel karakterinin daha önce olmadığı kadar tartışıldığını belirtmiştir. Onun sanat adına çizdiği bu karamsar tablodan ona belki de bir çıkış yolu olarak görünen tek yol bulunmaktadır. O da imajların bir pazarlama yöntemi olmaktan çıkabildiği miktarda sanatın eski evrensel niteliğine yaklaşabilmesidir (Baker, 2009: 258).

Baker, kanaat, duygu ve imaj olarak üç noktada birleştirdiği düşüncenin özgürleşmesi için, günümüzde Tarde'ın kanaatler sosyolojisinden farklı bir forma giren sosyolojik anlayışta duygu ve imajlara eğilmiştir.

Spinoza'nın sevgi ve nefret üzerine geliştirdiği felsefi görüşlerin çekim alanında olan Baker, sevgi veya nefretin itici gücünün saf halinin tutku olduğunu belirtir. Modernite süresince, klasik ya da popüler her sanat dalının veya edebi geleneğin temelinde güçlü tutkular yer almaktadır. Baker, Antik Yunan'a atıfla "trajik" sıfatından sıyrılan tutku teriminin, modernite ile birlikte yeniden üretilmiş bir kavram olarak tanımlamıştır. (Baker, 2018: 211-212). Baker, bu noktada Sevgi ve Nefret öğretisi ile sanatların bağlantısını ortaya koyarken modern dönemde yerini imajlara nasıl bıraktığını da ifade etmiştir.

Tahayyül Antik dönemde Platon'dan başlayarak Klasik Çağ'da dahi önemsenmemiş ve hatta insanı gerçeklikten uzaklaştırarak yanılgıya kaynaklık ettiği gerekçesiyle bir zaaf olarak nitelenmiştir. Buna karşın Aydınlanma ile başlayan ilerleme fikrine olan inanç tahayyülün konumunu önemli ölçüde değiştirmiştir. Kant'tan başlayarak Romantizme, Sürrealizme, Marx'a ve Freud'a kadar uzanan bir yelpazede tahayyül değişimi başlatan temel bir nevi temel itici güç olarak ele alınmıştır. Baker, çağdaş düşüncenin, tahayyülün olumlu rolünü kavramak suretiyle onu bir keşif gücü ya da yeniye ulaşmanın yolu olarak nitelendirdiğini dile getirmiştir. Tahayyülün ortaya konan her amaç için bir yola dönüşmüş olduğunu, hatta Ruyer'e atıfla, tahayyül

olmadan ne bilimsel bir araştırmaya girişilebileceğini ne de bir sanat eseri yaratılabileceğini belirtmiştir (Baker, 2018: 219).

İmajların üretimi modern kültürün en önemli farklarından birini teşkil etmektedir. Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf, zamanın herhangi bir anının temsil olmaksızın nesnel bir şekilde yakalanmasını sağlamıştır. Baker, bu dönüşümün iki icatla başladığı fikrindedir. Bunlar, zamanı işleyen fotoğraf ve romantik dönem sonrası ressamların taslak çizerek ortaya çıkardıkları gelenek. Baker, bu taslakları, zaman sürekli akmakta olduğundan bütün özellikleriyle tuvale yansıtılamamış enstantanen kesitleri olarak tarif etmiştir. Fotoğrafçılık ve izlenimciliğin birlikte modern hayatı gözler önüne serebileceğini ve toplumsal tiplerin de bu manzaranın bir parçası olabileceğini dile getirmiştir (Baker, 2018: 98). İzlenimci ressamların sanat tarihinde öneme sahip olmalarının temel nedenlerinden birisi de “sıradan” olanın resmedilmesi, yakalanan enstantanenin özel bir ân olmamasıdır. Bu ilk anda basit gibi görünen buna karşın devrimci bir nüanstır. Lakin Baker, buradaki devrimci karakterin Ondokuzuncu yüzyıl sonu ressamlarından önce esasen Kepler’e ait olduğunu düşünmektedir (Baker, 2014: 25). İzlenimcilerin imaj konusunda başlattıkları hareketin devamı teknolojik bir buluşla gelmiştir: Fotoğraf. “Fotoğraf herhangi ânın çekilmesidir, herhangi bir ânı ayrıcalıklı kılmanın biçimidir” (Baker, 2014: 25).

3.5.1. Sinema ve Video Sanatına Yaklaşımı

Modern dönemde gerçeğin imajını oluşturma konusunda neredeyse tekel haline gelecek olan fotoğraf, iktidarını harekete bırakmıştır. Hareket sinemadır. Baker, söz konusu gerçeklik olduğunda, onu diğer hiçbir aracın veya sanatın sinema kadar doğrudan temsil edemeyeceğini belirtmiş, ancak avangart veya kurgusal olsun, her daim gerçeklik ve gerçekdışılık sorununun mevcut olduğunu ifade etmiştir. Baker, gerçeğin ne olduğuna dair tarihin başından beri yapılmış bütün felsefi tartışmaların, bir biçimde gerçeğe temas etme, onu temsil etme ve açıklama noktasında hareketin imajına dayandırıldığını ifade etmiştir (Baker, 2018: 237). Her ne kadar gerçeği temsil etme konusunda süren tartışmaların sonu gelmeyecek gibi görünse de Baker, sinemaya ayrı bir önem atfetmiştir. Çünkü ortaya çıkışı sosyolojiyle zamansal olarak yakındır. Bu yakınlık basit bir tesadüften öte sosyolojinin başlangıcında sıkça

başvurulan tiplerin, edebiyat uyarlamalarını sahneleyen sinema adına da önemli olmasından kaynaklanmaktadır. Baker'in sosyal tip yaratmadaki maharetine ve özgün bakış açısında sürekli vurgu yaptığı Simmel'in öğrencisi Gyorg Lukacs hocasını -empresyonist ressamlarla paralel düşünülebilecek bir biçimde- izlenimci sosyolojiyi kuran kişi olarak nitelemiştir. Baker, Simmel'in sinematografik bir öngörü yeteneğine sahip olmasını, toplumsal tiplerinin popüler ve yüzeysel sinema filmlerinde dahi yeterince yansıtılmış olmasıyla açıklamıştır (Baker, 2018: 244). Onun sinemaya verdiği önemin bir diğer nedeni ise sinemanın, modern manzara olarak nitelendirdiği metropollerin kuruluşuna denk gelmiş olması dolayısıyla modern hayatın manzarasına sabitlenmesinden ileri gelmektedir (Baker, 2018: 235). Hatta bu nedenlerden daha fazla pratik bir değer atfeden Baker, sinemanın her şeyi çözümlenme konusunda bir meyil taşıdığını düşünmektedir. Nitekim sinematografiyi bir metin olarak değil, toplumsal fenomenleri çözümlenme ve belirsiz olanı belirgin hale getirme yöntemi olarak ele almıştır (Baker, 2018: 28). Günümüzde sosyal bilimlerin –ki bunun içinde sosyoloji de mevcuttur- metni manipüle etme eğilimine sahip olduğunun altını çizen Baker, bunun yerine montaj-düşünce'yi sosyoloji ve belgesel filmin iç içeliğiyle geliştirmeyi önerir.

Sinematografinin konumu bu noktada önemlidir. Çünkü imajın manipülasyonu söz konusudur. Baker, sinematografinin, insanın imajlar, resimler, fotoğraflar, gerçekçi teatral ve doğal hareket gibi algılarının yalnızca teknolojik araçlarla yeniden üretilebildiğini gösterdiğinden söz etmiştir. Bu arada Deleuze'un, sinemayı bir yanılsama başarısı olarak değerlendirip, kanaatin kendine özgü bir bilinçdışı işleyişi olarak addetmesine rağmen, Baker, sinemanın rüyaya benzeyen yanılsamalı evreninin kanaatler toplumu ile karşılıklı bir etkileşimle beraber, toplumdaki biçimsiz izleyici kitlesine dayanmak suretiyle inşa ettiğini görüşünü öne sürmüştür (Baker, 2018: 235). Sinemanın toplumla iç içeliği söz konusu olduğunda onun diğer görsel sanatlardan çok daha ileride olduğu aşikardır. Bunun nedeni gerçekliğin imajını oluşturmasındaki başarısında yatmaktadır. Baker, sinematografik imajın, gündelik yaşamdaki toplumsal tiplerin oluşturulmasında etkin olduğundan söz etmiş ve sinemanın, fotoğrafçılık gibi, "kendinde belge" olma işlevini üstlendiğini eklemiştir. Tabii fotoğrafın sabit bir düzenden yakalamaya çalıştığı gerçeklik "iz"lerini sinema çoğaltarak hareket yanılsaması kazandırmaktadır (Baker, 2018: 99).

Sinema'nın günümüzde bir endüstri –Hollywood'un kullanımıyla 'entertainment (eğlence) sektörü'- haline gelmesi onun farklı bir tür kullanımını dışlamayacaktır. Baker, iki asırdan beridir sırasıyla fotoğraf, sinema, televizyon ve son olarak da dijital imajlarla birlikte yaşadığımızı, bunların William Flusser'den mülhem kullanmış olduğu kavram olan "teknik imaj"lar ürettiğini ifade etmiştir. Flusser, imajları, temsili ve teknik imajlar olarak ayırmakta, plastik sanatların görsel misalleri olan resim, heykel ve grafikler temsili imajlar, fotoğraf ise teknik imajlar olarak tasnif edilmiştir (Baker, 2015; 255). Yalnız bir ayrıntıya vurgu yapan Baker, diğer görsel sanat unsurlarından farklı olarak teknik imajların üretiminin orijinal olmadığını, orijinal olanın üzerinden oluşturulan imajların üretimini yaptığını belirtmiştir. Yine Flusser'den alıntı yaparak, imajların görüldüğü buna karşılık yazılarsa okunduğu, o geleneksel imaj anlayışının artık değiştiğini, imajların teknik olarak kaydedilmesinin yazı ile imaj arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığını ve fotoğraf ile kurulan ilişkinin "görme" biçiminde değil "okuma" biçiminde dönüştüğünü dile getirmiştir (Baker, 2018: 249).

İmajların bir aygıt aracılığıyla sosyal bilimler adına kullanılabilir hale getirilmesi Baker'in bu noktadaki esas amacıdır. Onun, sosyolojinin kuruluş dönemlerindeki toplumsal tiplerin ne denli kullanışlı olduğuna ilişkin düşüncelerine yer vermiştik. Bununla birlikte dönüşen sosyal yapı nedeniyle aynı yönetime geri dönülemediğini de savunan Baker'e göre, toplumsal tipler toplumsal-estetik bir özelliğe sahip bir deneyimin parçalarıdır. Jestler ve suretleriyle görünür olmanın yanı sıra "duygusal"lardır (Baker, 2018: 289). Toplumsal tiplerin var oldukları döneme ait olduklarını dile getiren Baker, günümüz toplumlarında görselliğin ne denli önemli olduğunu savunmuş ve bu nedenle görsel bir sosyolojik yöntemin kurulması için çaba sarf etmiştir. O, toplumsal tiplerin bugün ortadan kalkıp kalkmadığının nesnel bir gerçekliği olup olmadığını sorgulamıştır. Kanaat toplumunda herhangi bir şeyin sorgulanmaksızın, temsil edilmeksizin ve suretini oluşturmaksızın mevcudiyeti hakkında yorum yapılamayacağını ifade etmiştir (Baker, 2018: 290). Buradan hareketle onu görsel sosyolojik bir yöntemin peşinde koşturana temel neden de ortaya çıkmış görünmektedir.

Baker, sinemanın, göstergebilimsel, sosyolojik veya psikanalitik yolla çözümlenemeyeceğini, buna karşılık doğuşundan itibaren sosyal olguların görünmeyen birleşimlerini, eklemlemelerini ve olayları çözümlenmenin onun görevi olduğunu

bildirmiştir. Sinema ve videonun, görünmeyeni görünür kılmaya, fikirler meydana getirmek adına seçilmiş ve birbirine monte edilmiş ilişkiler aranjmanı yaratmaya yöneltildiğini söylemiştir. Baker, bu durumda imajlar dünyasının yaşam üzerindeki iktidarından ziyade, gerçek imajların, zaman yönetiminin bir parçası olarak onları klişelere çeviren televizyonun esas tehlike olduğundan söz etmiştir. Televizyonun, dil, imaj, müzik ve görüntüler içerdiğini, böylelikle gerçek gösteri toplumu olmasının yanı sıra video-uzamı da oluşturduklarını ifade etmiştir. Fotoğraf, resim, konuşma, film ve her türlü dokümanı ihtiva ettiği için televizyonun imajların bir sureti haline geldiğini ve başlı başına kanaatler toplumu olduğunu belirtmiştir. Baker, bu noktada esas yapılması gereken şeyin imajları, onları klişelere çeviren televizüel formundan kurtarmak olduğunu dile getirmiştir (Baker, 2018: 345).

Baker'in geliştirmek istediği yöntem video-belgeseldir. Çünkü video aracılığıyla elde edilmiş olan imajla düşünmenin sosyal bilimlerde yaratacağı yenilikleri merak etmekteydi. Baker, sosyal bilimlerde, filmik yaşam deneyimlerinin toplamına yayılan bir uğraşı olarak belgeselin eksik olduğunu düşünmektedir. Örneğin, yoksullukla alakalı bir araştırma yapılırken, evin içinde gezdirilen bir kameranın anketin metinsel kayıtlarına nispeten çok daha fazla bilgi verebileceğini, uygulandırabileceği söylemiştir. Üstelik belgesel sinemacıların, ellerindeki imkânın insanlar üzerinde ne denli önemli bir tesir gücü olduğunun farkında olduklarından, etik kaygılarının sosyal bilimcilerden güçlü olduğunu ifade etmiştir. Baker, anketin yapıp geçen bir sosyal bilimciye benzer bir kaygıya rastlamadığını, araştırmasına rağmen yoksulluğu görmediğini dile getirmiştir. Ona göre, yoksulluğun sınırsız sayıda imajının var olmasına rağmen, sosyal bilimci bunları anlayabilir, söyleyebilir veya etrafına iletebilir ancak görmüş sayılmaz (Baker, 2015: 25).

Baker, sinemanın modern dünyayı en iyi şekilde temsil edecek araç olduğunu düşünüyordu. Çünkü sinemadan önce hareketsiz fotoğraflar vardı, bunların seri halde birbirlerini tekrarlamaları ile filmler elde edilmişti. Ancak halen sinematografinin gelişmesi konusunda bir noksanlık bulunmaktaydı. Fransız yapımcı ve yönetmen Georges Melies montajı işin içine yerleştirdiğinde sinema asıl atılımını yapmış oldu. Nitekim montaj, Baker'e göre, modern toplumun anahtar kelimesidir. Endüstri, mimari, edebiyat, sanat ve devlet ekonomisi tamamen montaj ürünüdür. Ve bu nedenle, her şeyi kayıt edebilen bir cihaz olan sinema, modern toplumun özünü, olan biteni, diğer her

şeyden daha iyi kavrayacak ve ifade edebilecek bir araç olarak belirmiştir. Zira kendisi de montajdır (Baker, 2015: 18). Sinemanın bir alt dalı olan belgesel, Baker'in sosyal bilimlerin kullanım alanında pratik amaçlar adına kullanılabilir en uygun tür olarak öne çıkmıştır. Baker, sosyal bilimlerin metinsel ve akademikleşmiş evreninde, imajların, görsel-işitsel tekniklerin ve belge-imajın imkân verdiği olanaklar arasındaki birleşmeyi (Baker, 2018: 345) önerirken kanaatlerin dışarıda tutulacağı görsel ve işitsel unsurların var olacağı bir arşiv oluşturmanın düşüncesindedir. Bu şekilde imajların ve duyguların bir araya getirilmesi ve tasnif edilmesini amaçlamaktadır.

Sinema ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren yoğun eleştirilere tabi tutulmuştur. Sinemanın, tiyatro, edebiyat ve resim gibi önde gelen sanat dallarını sömürmek (Baker, 2015: 87) suretiyle hayatiyet kazandığı üzerine yapılan eleştiriler bir yana, onun gerçekliği temsili üzerine gerçekleşen tartışmalar onun sanatsal niteliğini sorgular nitelikteydi. Sinemanın, mekanik araçlar vasıtasıyla gerçekliği yeniden üretmesinin onu sanat yapmayacağına dair görüşlerin entelektüeller arasında yaygın olduğuna dikkat çeken Baker, sinematografik imajın belgesel karakterine atıfta bulunulması nedeniyle, sinemanın savunulacak cephesinin tam da burası olduğunu belirtmiştir. Sinema dönüştükçe belirli bir sinematografik dil oluşmuş, çerçeveleme ve montaj tarzları ile birlikte saf mekanik bir üretim olduğuna dair eleştirilere boşa düşmüştür. Baker, bu eleştirilerin, kameramanın, halkın gözünden tek bir bakış açısıyla gerçekliğin perdede yeniden üretildiği bir sinema evreninde kaldığını eklemiştir (Baker, 2018: 257). Baker, sinemanın gerçekliğini farklı bir boyutta ele almaktaydı. O, sinemanın, göstergebilimsel, dilbilimsel, psikanalitik, metinsel ya da sosyal bilimsel bütün yaklaşımlardan yalıtılmış bir görsel-işitsel gerçekliği temsil ettiği görüşünü savunmuştur (Baker, 2015: 86).

Sinemanın parlak başlangıç yılları, bir müddet sonra montajın geri planda kaldığı bir döneme bırakmıştır yerini. Bu dönem sonrasında televizyonun icadıyla birlikte görsel olanın yer alabileceği yeni bir sahne meydana gelmiştir. Montajın televizyonda kullanılmaya başlandığını bildiren Baker, burada kullanılmaya başlanan farklı bir teknikten de bahsetmiştir. Videonun, televizyona hareket imkânı veren ve anında yayından kurtulmasına olanak sağlayan televizüel bir teknoloji olduğunu belirtmiştir (Baker, 2015: 19). Video teknolojisi görsel sanatlara yeni bir boyut kazandırmıştır. Öncelikle sinemayı sinema yapan ve bir endüstri halinde bu denli

büyümesine neden olan unsur projeksiyon ile gösterilebilmesidir. Sinema gösteri dünyasının en genç ve popüler elemanıdır. Video gösteri için oluşturulmaz. Sinemanın özünde montaj vardır. Video ise montajı dışlamaktadır. Sinema imajların hareketlendirilmesi üzerine kurulmuştur. İzleyiciyi bu hareketli imajların ötekileşmiş seyircisi kılar. Video ise bizzat izleyici deneyimin bir parçası olacağı biçimde oluşturulmuştur. Baker, videonun, en saf ve basit halinde “görmek” fiilinin öznelleşmesi olduğunu belirtmiştir. Görmek ve gördüğünü kayda almak. Sinemadaki en önemli tartışmalardan birisi olan “görüyorum” enstantanesini kayda almak olduğunu hatırlatan Baker, videonun bu iş için sinemadan daha yetkin bir aday olduğunu ifade etmiştir (Baker, 2015: 35). Videonun bu özelliği izleyiciyi imajların kaydedildiği âna götürebilmektedir. Video imajlarla birlikte düşünmeyi sağlayabilmektedir. İmajlardan duygulara ve oradan da fikirlere doğru olan bir düzlem mevcuttur videonun yapısında. Video bu sayede Baker’in görsel-işitsel arşivinden imajları kullanarak sosyal bilimler açısından kullanışlı bir araç haline gelmektedir.

Baker, videoyu bir “belge cihaz” olarak kavramıştır. Sinema ve fotoğraf hakkında yapılan tartışmaların aralarındaki temel ayrımın ne olduğu fikri üzerinde gerçekleştiğini dile getiren Baker, fotoğrafın, gerçekliğin bir temsili olmadığını, gerçeklik ile karşısında durulan imaj arasında bir ressam olmadığı için etki eden herhangi bir fırça darbesinin veyahut da düşüncenin olmadığını, bunun gerçekliğin izi olduğunun altını çizmiştir. Sinema da bu imajların hareketlendirilmesi ile mümkün olmuştur. Bununla birlikte videonun bunların hepsini üst üste kaydedebilen, alıntılatabilen en gelişmiş aygıt olduğunu belirtmiştir (Baker, 2015: 49).

Baker’in imajların kullanımı açısından en tehlikeli olarak nitelendirdiği araç ise televizyondur. Zira kendi imajlarımızın yanı sıra dışarının imajlarının bizim algımız üzerinde manipülasyon yapabileceğini düşünmekte ve buna “televizüel imaj” demektedir. Var olan imajın tek taraflı bir biçimde manipüle edilmesini niteleyen bir kavramdır. Televizyondaki açık oturum programlarının, gösteri programlarının ve haberlerin, kanaat olgularının her türlüşününün bunun tarafından oluşturulduğunu ifade etmiştir (Baker, 2018: 240). Sosyal bilimlerin günümüzdeki durumu mevzu bahis olduğunda sorun olarak değerlendirdiği kanaatlerin sosyolojisini yapma işinin bizzat televizyonun öncülüğünde gerçekleştiğini savunmaktadır. Televizyonun yalnızca bir mercekten olan biteni gösteren veya bir ayna gibi görevi yansıtmaktan başka bir şey

olmayan bir aygıt gibi algılanmasının hatalı olduğunu vurgulamıştır. Çünkü ona göre, televizyonun yegâne işlevi yansıtmak ve bilgi iletmek değil, gerçekliği biçimlendirmek ve üretmektir. Aslında bunun yeniden üretim bile sayılamayacağını altını çizen Baker, bilakis bir bakıma gerçekliğin bir kısmını tükettiğini söylemiştir. Televizyonun kendi gerçekliğini yaratması ile tanımlanmasının yetersiz olacağını, kanaatleri işleyip yorumlayarak esasında yalnızca kanaat üretmekten başka bir şey yapmadığını ifade etmiştir (Baker, 2015: 58). Ve tam da bu yüzden “düşüncenin kurtarılması gereken bir şey” (Baker, 2014: 37) olduğuna inanmıştır.

Baker, sinema ve gerçekçilik tartışmasında, sinemanın gerçekçiliği aşmasının zaruri olduğu görüşüne daha yakın görünmektedir. Sinema teorisi ve pratikleri konusunda örnek aldığı önemli yönetmenlerden olan Dziga Vertov’un gerçekçi sinema yaklaşımının döneminde oldukça eleştiri aldığını hatırlatan Baker, bu eleştirilerin onun yöntemine yönelik olduğunu, Vertov’un gerçekçi sinemasında imajların kurgulanmasının veya poetik dizgelerin yer almasının gerçekçilikle çeliştiği üzerine yoğunlaştığını bildirmiştir. Bununla birlikte Baker, edebiyattaki gerçekçilikten farklı olarak sinemada daha öte bir beklentinin oluştuğu yargısına varmıştır. Bu beklentiye sinemanın imajlarla işgal etmesinin, daha şiirsel olmasının, ritimlerle, aralıklarla, ölçülerle veya ölçsüzlüklerle ilintili olmasının ve bu yüzden romandan çok şiire yakın olmasının neden olduğunu dile getirmiştir. Hatta bu sınırları olmayan sanatın ilk icracılarının şiirin sembolleri kullanması gibi “evrensel görsel bir hiyeroglif” oluşturmaya çalıştıklarına vurgu yapmıştır. O buna “görüntülerin dili” demiştir (Baker, 2015: 57). Baker’in, sinemanın imajlar üzerinden kurulması gerektiği konusundaki düşüncelerinin bir örneğine Türk ve İran sineması hakkındaki eleştirilerinde rastlamak mümkündür. Onun eleştirdiği nokta sinema ve edebiyat arasındaki benzerliğin veyahut ortak kanalların irdelenmesi bakımından da oldukça niteliklidir. Bahsettiği üzere, Namık Kemal, “gerçekçilik” adına Batı edebiyatını öne çıkarma amacıyla Divan edebiyatını yok sayarak ona ait bütün bir sembolik evreni, hayal gücünü ve Farsça’yı reddettiğini bildirmiştir (Baker, 2017: 161) ve sonrasında Farsça öğelerin ve gramer yapılarının dilden çıkarılmasına ilişkin yazılar yazar. Baker, Acemce karşısındaki bu tutumun sinemaya etkisinin ne türde gerçekleşeceğini vurgulamıştır. Ona göre, bizim tasfiye ettiğimiz ancak İran edebiyatında varlığını sürdüren Divan şiirinin ve ona ait imajların, realizmi aşarak İran sinemasını ayakta tutmaktadır. Buna bir örnek veren

Baker, düşman tarafından yollanan okların “tir-i müjen, yani ‘sevgilinin kirpikleri” gibi olmasının son derece sinematografik bir imaj olarak değerlendirmiştir (Baker, 2015: 109). Baker, Türk sinemasının temelindeki teatral unsurların ona zarar verdiğini; komedi, melodram ve müzikal türleriyle birlikte sinemamızın sıradanlaştığını dile getirmiştir (Baker, 2018: 267). Bunun yanı sıra sinemamızın, imajların yönetilmesi hususunda sorun yaşadığını ve bunun kaynağında da Muhsin Ertuğrul’un yer aldığını belirtmiştir. Baker, onun tiyatro kökeninden rengini alan Türk sinemasının curcuna, cümbüş ve dram dolu anlamsızlığının, kamera, montaj ve kadraj gibi temel öğeler üzerinde gelişim sağlanması için engel teşkil ettiğini öne sürmüştür (Baker, 2015: 159). Türk sinemasının, edebiyattan başlayarak gerçekçilik uğruna Divan edebiyatı ile ilişkisini kesmesinin, şiirdeki sembollerin sinemadaki karşılığının imajlar olduğunun farkına varılamamasına neden olduğunu düşünen Baker, son tahlilde sinemanın gerçekliğin olduğu gibi vermediğini, onu bir hiyeroglif misali gösterge düzeninde ve imajlar zihniyetiyle ortaya koyduğunu belirtmiştir. Doğayı ve insanı çevreleyen bu zihniyetin, sinemayı tiyatrodan ziyade divan edebiyatının sembolizmine yakınlaştırdığını söylemiştir. Tam da bu nedenle Türk sinemasının olmadığını, İran sinemasının bir karaktere sahip olduğunu ifade etmiştir (Baker, 2015: 110).

3.5.2. Edebiyata Yaklaşımı

Baker’in, uzaklaşılması nedeniyle sinemamızın dahi olumsuz etkilendiğini ileri sürdüğü Divan edebiyatı ve Halk edebiyatı ilişkisini incelediği yazıları da mevcuttur. Öncelikle bu ikilem arasında tam olarak bir zıtlığın olmadığı düşüncesindedir. Divan şiiri ile Halk şiiri arasındaki farklılıkların her zaman halkçı ile resmi veya havas veya avam ikiliği üzerinden okunmayabileceğini vurgulamıştır. Aralarında etkileşimler de mevcuttur. Baker, Halk şiiri ve Divan şiiri arasında kaside formu gibi ortaklıkların yer aldığını belirtmiştir Ancak İslam gizemciliğinin bir örneği olarak, halk Türkçesiyle sunulan şiirden farklı bir biçimde Divan şiirinin farklı ve saf bir imgelem boyutunu şiire dâhil ettiğini belirtmiştir. Baker, haz üzerine kurulan bu edebiyatın, aşağı tabaka biçimlerinden arıtılması işinin, söz konusu bu imgelem alanına yüklendiğini dile getirmiştir. Amacın, halkın anlamayacağı ahenge ve anlama sahip evrensel bir zevke hitap eden şiir oluşturmak olduğunu vurgulayan Baker, Divan şiirinin bu seçkinci

karakterinin bir ahlaki tavır ya da toplumun diğer kesimleri üzerinde baskı unsuru olarak değerlendirmenin yanlış olacağını ifade etmiştir. Nitekim resmi kültür ile halk kültürü arasında bir karşılaştırma yapılacak ise bunun yalnızca kuramsal bir düzlemde olmaması gerektiğini, bu iki kültürün birbirleri arasındaki mücadeleyi, çatışmayı ve karşılıklı olarak ötekileştirme gibi yöntemlerinin ele alındığı tarihsel bir ekseninde, halkın nazarında karşıtlığın sahip olduğu anlam yüküne dikkat edilerek ancak bir değerlendirme yapılabileceğini bildirmiştir (Baker, 2009: 418-419). Baker, bu iki edebi anlayışın aralarında sınıfsal bir farklılık olduğunu kabul etmekle beraber bunun bir baskı unsuru olarak ele alınamayacağını dile getirmiştir. Nitekim ona göre, Divan edebiyatı ve Halk edebiyatı arasında bir tahakküm ilişkisi yoktur. Modern burjuva kültüründe, hâkim sınıfın kendi ideolojisini, sanat anlayışını ve dini düşüncelerini bütün topluma yaymak gibi teamül olmasına rağmen Aristokratik kültür alanlarının hegemonyacı bir tutumdan ziyade kendi içine kapanma eğiliminde olduğundan söz etmiştir. Baker, seçkin kesimin, Divan edebiyatını kendi edebiyatı olarak benimsediği gibi toplumun diğer katmanlarına açmamak adına gerekli önlemleri aldıklarını dile getirmiştir. Zira Divan edebiyatı halk tarafından anlaşılammamaktadır. Anlaşılması klasik İslam eğitiminin yanı sıra Arapça ve bilhassa Farsça bilgisine sahip olmaktan geçmektedir (Baker, 2009: 419). Batı'daki modern sınıfsal farklılık ve iktidar beraberinde hegemonyayı getirmekte, hâkim sınıf kendi zevklerini ve dünya tasavvurunu öteki olarak tanımladığı kesimlere dayatmaktadır. Osmanlı'da ise bu hâkim zümre, kendi zevklerini ulaşılmaz kılmayı ve öteki'nin vakıf olamayacağı bir ortam yaratmayı amaçlamışlardır. Baker, böylesi bir içine kapanmasının, seçkin sınıfın bu sanatı özel mülkiyeti ve tüketimi olarak elinde bulundurmasının, hâkim bir sınıfın ideolojisini barındırdığı gerçeğini yansıtmadığının altını çizmiştir. Ona göre, bu durum partikülerizmlerin geleneksel toplumlarda kısmen bağımsız ve yerel kültür ortamları yaratma imkânına sahip olması sayesinde meydana gelen çoğulcu kültürlerin, seçkin kültürü had safhada yer veren bir örneğinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla devlet ideolojisinin Divan edebiyatını şekillendirdiği yargısının yanlış olduğunu savunmuştur (Baker, 2009: 419).

İki edebiyat anlayışının türlerini ve özelliklerini göz önünde bulundurunca, Divan edebiyatının sürreal bir yanı olduğunu buna karşın formel yapısının bu anlayışta önemli bir yer tuttuğunu ifade eden Baker, Halk edebiyatının ise hem birçok coğrafyadan

faydalanması hem de farklı türleri ihtiva etmesi nedeniyle daha esnek bir yaklaşıma sahip olduğunu vurgulamıştır. Divan edebiyatının var olan âlemin farklı bir sunumunu verirken dil bakımından sert sınırlamalar getirmiş ve biçimselci bir sanat muhiti oluşturmuştur. Oysa Halk edebiyatı hem yüzyıllardır kalıplaşmış geleneksel biçimler kullanırken hem de yerel ve bölgesel kültürlere bağlı olarak muhtelif formlar kullanabilmiştir. Destanlar, hikâyeler, atasözleri, masallar, tekerlemeler, türkü ve maniler, ağıtlar ve ilahiler Halk edebiyatının zenginliğini oluşturmaktadır. Baker, klasik İslam kültüründe yer almayan sembolizm ve mistik kökenli Karagöz ve Orta Oyunu'nun halk edebiyatı temsil geleneklerine dâhil edilmesi gerektiği kanaatindedir (Baker, 2009: 421).

Son tahlilde aralarındaki en önemli farklılık olan dil, modern siyasal yönelim olan ulus-devletleşme sürecinde birinin diğeri karşısında dayanaksız kalmasına ortam hazırlamıştır. Baker, Divan edebiyatı ile Halk edebiyatı arasında öncelikle dil konusunda bir karşıtlık olduğundan söz etmiş, bunun yalnızca Divan edebiyatının Arapça ve Farsça olmasından ve Halk edebiyatının halk Türkçesiyle yazılmasından kaynaklanmadığını, şiirin ölçülendirilmesi, telaffuzu ve ideolojik referans çevrelerinin zamana göre değişmesiyle alakalı olduğunu ifade etmiştir. Bu durumun Ziya Gökalp'in sentezci Türkçeciliğini ideolojik olarak zemin hazırladığını söylemiştir (Baker, 2009: 420).

Batı'da birçok sosyal değişim ve dönüşümün gerçekleştiği bir dönemde Batı'yı temel hedef olarak gören bir toplumda bunun yansımalarını görmek şaşırtıcı olmamıştır. Var olan iktidar kültürü benzer bir yapıyı farklı alanlarda da göstermektedir. Bunun sanattaki formu da bu dönüşüm hareketinden nasibini almıştır. Baker, 19. yüzyılın toplumsal baskının arttığı ve devamında çözülme sürecinin, yalnızca haz arayışı üzerine şekillenen Divan edebiyatının gittikçe dejenere olarak yok olmasına sebebiyet verdiğini, bununla birlikte halk bilgeliği ve isyan geleneklerinin de unutulmasının söz konusu olduğunu belirtmiştir. Baker, modernleşme ve Türkçülük yaklaşımları kapsamında bu geleneklerin yeniden canlandırılmasının, salt bir halkbilimi araştırması görünümü verilerek partikülerizmin ve heterojenliğin ortadan kaldırıldığı fikrini dile getirmiştir. Halk sanatlarının devlet hamiliğinde belli bir ideoloji çerçevesinde korunarak ve denetlendiğini, merkezin etki alanının nispeten az olduğu yerlerde ise kültürel muhit uyarınca ehlileştirildiğini bildiren Baker, bu durumun günümüzde bitmeyen sanat

politikası tartışmalarının ortaya çıkma nedenini teşkil ettiğini ifade etmiştir (Baker, 2009: 427).

Modernitenin Türkiye’de kurumsal yapısının yerleştirilmesi sürecinin doruk noktası olan 20. Yüzyılda edebiyat da payına düşeni almıştır. Bu bağlamda ideolojik olarak başlatılan edebi dönüşüme ilişkin yaklaşımlar, siyasi iktidarın desteğiyle sanat politikalarına da yön veren damarı teşkil etmiştir. Baker, bu yaklaşımın edebiyattaki sonuçları konusunda iyimser görüşlere sahip değildir. Ulusal bir edebiyat yaratma meselesini ele alırken Genç Kalemler döneminin yanı sıra Harf Devrimi’nin bir travma yarattığını dile getiren Baker, bunlardan evvel Namık Kemal’in tesirinin ayrıca bahsedilmesi gerektiği fikrindedir. Onun Osmanlı-Türk modernleşmesi anlayışının kökeninde, Batı medeniyetinin birtakım değerlerinin faydalı olacağı inancı yer almaktadır. Bu değerler edebi eserlerin iletişim yönünden güçlü unsurlar olmaları, natüralizm ve pozitivizm gibi düşün akımlarıdır. Bu bağlamda Namık Kemal’in Doğu kültürüne ait olan unsurlardan kurtulmak konusunda bir hayli tez canlı davrandığını belirtmiştir. Divan edebiyatı bu duruma iyi bir örnektir. Bununla birlikte Namık Kemal’in, edebiyat eleştirisine ayrıca bir önem verdiğini ve en tepesine modern tiyatroyu layık gördüğü edebi türler hiyerarşisinde edebiyat eleştirisine kurucu bir rol atfettiğini bildirmiştir. Baker’in edebiyatımızda ilginç bulduğu bir başka konu ise ‘deneycilik’tir. Namık Kemal’in İntibah için, Abdülhak Hamit Tarhan’ın da Makber için deney nitelimesinde bulunmalarını buna örnek göstermiştir. Söz konusu edebiyattaki bu deneyci tavrının Batı’da avangart bir niteliği desteklediğini ancak Türkiye’nin uluslaşma sürecinde Harf Devrimi, güneş dil teorisi ve öztürkçecilik tartışmalarında yer edindiğini ifade etmiştir. Ulusal edebiyatın oluşturulması sürecini değerlendiren Baker, Batı’yı doğallık, iletişimsel değerler, ahlakçılık ve pedagoji konusunda bir ideal olarak gören Tanzimat dönemi aydınlarının edebiyattaki natüralizm ve realizm akımlarından beklentileri ve verdikleri anlam bağlamında hayal kırıklığı yaşadıklarını belirtmiştir. Onu bu fikre götüren ise farklı edebi anlayışların hâkim oldukları dönemlerde Emile Zola’nın edebi karakteri ve romanları üzerine getirilen belirsiz çıkarımlardır (Baker, 2017: 159-166).

Ulusal edebiyat oluşturma sürecinde yaşanan zorluklarından bahsederken, eleştirel yaklaşımların, kullanılan dile hakim olmak türünden bir çizgiyi tutturduğunu dile getiren Baker, bu eleştirinin edebiyata herhangi bir katkısının olmayacağını

vurgulamıştır. Bu düşüncesin temellendiren Baker, bir azınlık tanımı yapmıştır. Onun tanımında azınlık kelimesi yalnızca ulusal veya etnik kimliklerin hukuki statülerine referans vermekte olan bir kavram değildir. Latince kökenindeki "minoritas" kelimesine –ikinci anlamı yetişkin olmayan- inerek, erkeklere karşılık kadınların, zenginlere karşılık yoksulların, rüştünü ispat edememişlerin azınlık olduğunu belirtmiştir. Burada nicelikten farklı olarak niteliğe vurgu yapmaktadır. Baker, çoğunluğun bir uydurma olduğunu, somut bir karşılığının bulunmadığını belirtmiş ve tarifin Batılı, beyaz, yetişkin, çalışan erkeği ifade ettiğini, ancak buna nicelik olarak çok az insanın yaklaşabildiğini söylemiştir (Baker, 2009: 394). Sonrasında dil konusuna gelindiğinde Baker, dili akademinin, eğitimcilerin kabul ettikleri standartlar ve kurallar çerçevesinde çocuklara –bir önceki tanıma göre azınlıklara- öğretilen "anadil" ve sokakta hayat bulan, argoların, lehçelerin, farklı üslupların kullanıldığı canlı bir varlık olarak yaşayan dil olarak ikiye ayırmıştır. Baker, edebiyatın sokakta yaşayan dilde güçlü olduğunu belirtmiştir. Ona göre, bir edebi metin, gramere uygunluğundan çok, yaşayan dili, jargonu, lehçeleri, çocuk kekemelerini ve ses tonlarını aşarak güçlenmesiyle değer kazanır. Buna Shakespeare'in İngilizcesini örnek olarak gösteren Baker, bugün standart olan bu İngilizcenin zamanında dil bozukluklarını, soytarı tiradlarını ve mezarcı söylevlerini ihtiva ettiği tespitinde bulunmuştur. Genel olarak edebiyatın, standart olan anadili kullanmak ve kurallara uymak gibi bir sorunluluğunun olmadığını ifade etmiştir (Baker, 2009: 394).

Azınlık ve edebiyat tanımlarından sonra Baker, bir edebiyatçı tipini tanımlar ve onun yaptığı işi adlandırır. O, edebiyatçıyı kendi dilinde azınlık olan kişi olarak tanımlamıştır. Burada etnik dili kast etmemiş, kelimenin etimolojisine inerek "minoritas"ın diğer anlamına atıfta bulunmuş, çocukluğun, kadınlığın, geri kalmışlığın ve sömürülenlerin edebiyatlarını azınlık olarak ifade etmiştir (Baker, 2009: 395).

Baker, azınlık edebiyatının anadil edebiyatıyla bir karşıtlık ilişkisine girdiğini, bu süreçte anadilin baskın anlamlarını zorlayarak dönüşüme uğrattığını belirtmiştir. Baker, anadilinin dışında Almanca yazan Kafka ve Fransızca yazan Beckett'in edebiyata etkilerini örnek olarak ele almıştır. Onların modern edebiyat tarzıyla beraber, kullandıkları dilin alışılmış vurgu ve ritimlerini değiştirdiklerini ve hem formel anlamda hem de düzen anlamında yeni bir anlatı türü ortaya çıkardıklarını ifade etmiştir. Bununla birlikte Baker, postmodern anlayışa özgü bulmadığı bir biçimde, azınlık

yazarının, anadilin klasik standartlarını ve temsil biçimlerini sarsarak ortadan kaldırdığını ifade etmiştir (Baker, 2009: 396). Baker'in edebiyat, özellikle azınlık edebiyatı, hakkındaki görüşlerinin kalıplaşmış anlatım biçimlerinin ve dil örüntülerinin dayatmalarından kaçınarak dilde farklılığı ortaya çıkartan unsurların ön plana çıkarılması üzerine odaklanmıştır. Ayrıca edebiyattaki alışıldık biçimleri sarsma ve kalıpları yıkma gibi yaklaşımların postmodern olmadığını, modern edebiyatın öncülerinden verdiği örneklerle dile getirmiştir.

Baker, azınlık edebiyatı olarak bahsettiği konuya bir örnek de Türk edebiyatından vermiştir. Cumhuriyet dönemine ilişkin eserlerin, rejimin bayraktarlığını yapan kişiler tarafından, belirli konular çerçevesinde yazıldıklarını buna mukabil belli kesimlerin ötekileştirilip odak dışı bırakıldıklarını vurgulamak suretiyle eleştirmiştir. Baker, Cumhuriyet'in doğuşunun anlatıldığı romanların neden yalnızca partizan kişilerce yazılmasına olanak sağlandığını sorgulamış ve her şeyi kapsayabilecek bir eserin yazılmadığını söylemiştir. Tarık Buğra'nın bu eserlerinden farklı çevrelere yüzeysel biçimde değinen bir edebiyatın çıkarıldığını, köylülerin, Kürt aşiretlerinin, kentli kesimin veya esnafın Kurtuluş Savaşı süresince dağlarda ikamet eden İttihat ve Terakki subaylarının rejimine nasıl razı geldiklerini anlatan bir romana ya da filme rastlanmadığından yakınmıştır. Henüz devrim sürerken Rusların hesap verdiğini, ancak kimse hesap vermeyeceği için bizde bunun asla gerçekleşmeyeceğini ifade etmiştir (Baker, 2009: 212). Baker, belirsiz kalmış noktaların edebiyatla anlaşılır kılınacağı görüşündedir. Ortada bir hesabın olduğunu düşünmektedir. Kendisinin deyişiyle "tarihin ilk suni millet inşası" (Baker, 2009: 212), yoksunluk içindeki bir kasabanın üzerinde şekillenen bir başkent, Varlık Vergisi sonucu iktisadi gücün el değiştirmesi ve kanunlar aracılığıyla ataerkil otoritenin sarsılması gibi durumlar içlerinde birçok hikâyeyi barındırmaktadır. Gerçekliğin ortaya konmasa bile hiç olmazsa sezilebileceği yegâne yer edebiyattır. O, edebiyatın neden bunları konu edinmediğini veyahut derinlemesine eğilmediğini sorgulamıştır. Mesela bir köylü ağasının şapka devriminden sonra toplumsal yaşamda karşılaştığı komik ya da trajik durumu dahi anlatan bir romanın Türk edebiyatında yer almadığını (Baker, 2009: 215) söyleyerek gerçek edebiyattan asgari beklentisini ifade etmiştir.

Baker, sanata sosyal bilimci kimliği ile yaklaşmıştır. Onun sanata, estetiğe, sinemaya, videoya, resme, müziğe ve diğer sanatsal faaliyetlere olan ilgisinin altında bir

sosyal bilimcinin orada olan ve istatistiklerin ve rakamların ardında kendini göstermeyen gerçekliği keşfetmektir. Bunun için sanatı seçmesinin nedeni, estetiğin insanlarda his uyandırma gücünden faydalanabilmektir. Baker, sanatın, düşünmeye aracı olması konusunda felsefe ve bilime bir alternatif olabilecek kadar başarılı olabildiğini, ayrıca toplumsal tiplerin oluşturulması ve tekrar üretilmesi hususunda sosyal bilimlere kıyasla üstün olduğunu dile getirmiştir. O, sanatın bu gücünü, direkt olarak, metne dayalı olmadan sunabilmesinden aldığı ileri sürmüştür. Baker bu durumu, Hegel'e atıfla, sanatın, tikelden hareket ederek evrensele ulaşma kabiliyetine sahip olmasına dayandırmıştır (Baker, 2018: 104). Sanatın tahayyül gücü başka hiçbir şeyde olmadığı kadar yüksektir. Onun gerçekliği yakalayıp üzerinde düşünülmesini sağlaması için bunun görselleştirilmesi gerekmektedir. Baker'i harekete geçiren bir sosyal bilimci güdülenmesidir. O, bir belgeselci ya da video sanatçısı olmadığını ifade etmiş, film-deney ve film-fikir olarak addettiği uğraşlara kendisini vermiş birisi olarak, şahsını görsel-işitsel bir arşivin yoksunluğunu hisseden bir sosyal bilimci olarak tanımlamıştır (Baker, 2002). Baker'in, sanatı tam anlamıyla bir gereç olarak ele aldığı söyleyemeyiz. Ancak, içinde yaşadığımız görünenler dünyasını incelerken, nüfuz edilemeyen gerçekliği algılamak için sosyal bilimlerin "göz"ü olma işlevini yerine getirme görevini yeterince iyi bir şekilde yerine getirebileceği kanaatindedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çalışmamızda, Türkiye’de sosyologların, öncelikle birincil derecede kaynakları incelenerek, sanatı hangi yönleri ve hangi türleri üzerinden nasıl ele aldıklarının ortaya konması amaçlandı. Türk sosyologlarının yüz yıllık sosyoloji tarihi içerisinde sanat sosyolojisi konusundaki eserleri örneklem üzerinden değerlendirildi. Bu süreçte, Batılı sanat sosyolojisi çalışmalarından ayrı olarak bağımsız ve yerli bir sanat sosyolojisi kuramına ulaşım ulaşılmadıkları sorusu yanıtlanmaya çalışıldı.

Bu çalışma, ortaya konulanlar ışığında, bizi Türkiye’de sosyoloji çevresinde bir sanat sosyolojisi geleneğinin izinin sürülüp sürülemeyeceği konusunda aydınlatacağı ve farklı alanlarda çalışmaları olan söz konusu sosyologların sanat hakkındaki görüşlerinin toplu olarak değerlendirilmesi sayesinde ileriki zamanlarda bu alanda gerçekleştirilmesi muhtemel çalışmalara kaynaklık edeceği saikiyle hazırlanmıştır. İncelediğimiz sosyologların sanata karşı yaklaşımları döneme, siyasi konjonktüre, çağdaş sanatsal ve sosyolojik fikir akımlarına, toplumu ele alış yöntemlerine, kültüre ve sosyolojiye yapabileceği katkılara göre değişiklik göstermektedir. Üç bölümden müteşekkil çalışmamızın ilk dönemi sanata dair eserlerin ve ilgili isimlerin nicelik olarak az olması nedeniyle iki isimle sınırlı kalmıştır. 1923-1980 ve 1980 ile sonrasını incelediğimiz sonraki iki bölümde ise sanatla ilgilenen sosyologların sayısı bir hayli artmış olmasına karşın her iki dönemden eşit sayıda ismi ele almak maksadıyla beş sosyoloğa yer verilmiştir. Söz konusu beş ismi seçerken, sanata dair kitabı ve birçok farklı türde çalışması olan sosyologların hem genel olarak sanata dair değerlendirmelerinin bulunmasına hem de farklı sanat dallarına değinmiş olmalarına dikkat edilmiştir.

Diğer sosyal bilimlere nispeten genç bir disiplin olarak 19. yüzyıl düşüncesinin bir ürünü olan sosyoloji modernitenin bilimidir. Ortaya çıkışında fen bilimlerine benzer bir yöntemin sosyal alan içinde kullanılmasının planlandığını ve bu açıdan sosyal fizik olarak değerlendirildiğini ekleyebiliriz. Sosyolojik yöntemin objesine yaklaşması ve fen bilimlerine meyletme çabasının son bulması ancak yirminci yüzyılda mümkün olabilmıştır. Sanatın sosyolojinin ilgi alanına girmesi de aynı zamanlara denk gelmektedir. Aydınlanma sonrasında birçok düşünür, sanatı kendinde bir faaliyet olarak

ele almıştır. Ayrıca sanatın sosyal alandan bağımsız bir biçimde değerlendirilemeyeceğine dair önemli görüşler de ortaya atılmıştır. Sosyoloji, sosyal bir olgu olarak sanatı toplumdan ayrı kabul etmeyen disiplinlerin başında gelmektedir. Sanatın, özerk bir alt disiplin olarak sosyolojinin ilgi alanına girmesi içinse uzun zaman gerekmiştir. Sosyal bilim alanlarından sanat tarihi, estetik, antropoloji gibi disiplinler, kendilerine ilişkin farklı perspektiflerden sanata yaklaşmışlardır. Kimi sosyal bilimcilerin sanata yaklaşımı onu, doğaüstü bir konuma yerleştirerek, tıpkı kelebek kanatları gibi dokununca ya da sahip olduğu gizemin üzerine eğilince gerçek etkisini kaybedeceği üzerinde odaklanırken, kimilerine göre ise bir araştırma nesnesi olarak sanat, sahip olduğu bütün gizemlerin açığa çıkarılması gereken bir alandır. Sosyoloji daha çok ikinci görüşe yakın bir biçimde sanata yaklaşmaktadır. Sosyoloji, sanatın ne olduğuyla, nelerin sanat olarak kabul edilebileceğiyle, söz konusu kabulün hangi otoritelerce yapılabileceği ve onların otoritelerinin nelere dayandığıyla, sanat öznesi olarak kime sanatçı denilebileceği, sanatçı ve eseri arasındaki ilişkinin ve üretim sürecinin nasıl değerlendirilebileceğiyle, eserin hitap ettiği kimseyle olan ilişkisi ve bu ilişkinin hangi yollarla gerçekleştiğiyle, eseri alımlayan kitlede ortaya çıkan mananın sanata ve toplumlara göre neden değişim gösterdiğiyle, sanatın iktisat, siyaset ve din gibi farklı kurumlar ve iktidar odaklarıyla olan ilişkilerinin çözümlenmesiyle ilgilenen bir bilim dalıdır. Batı sosyolojisi açısından sanat ve toplum ilişkisine dair ilk incelemeler sosyolojinin ilk dönemlerine tekabül etmektedir. Bir bilim dalı olarak sosyolojinin kurucuları arasında sayılabilecek önemli isimler sanata hak ettiği kadar ağırlık vermemiştir. Ancak bu durum sanat sosyolojisi çalışmalarının zaman geçtikçe farklı konular ve yeni perspektiflerle zenginleşerek günümüzde önemli bir disiplin olmasını engellememiştir.

Ülkemizdeki sanat sosyolojisi çalışmaları, Batı'da olduğu kadar revaçta olmamakla birlikte, 1990'lardan itibaren kazandığı ivmeyle akademide önemli bir yer edinmiştir. Yalnızca sosyoloji bölümlerinde değil güzel sanatlar eğitimi veren fakültelerde de ders olarak verilen bir alandır sanat sosyolojisi. Sanat günümüzün en dinamik ve değişken sahalarından birisidir. Sanata dair tanımlar, türler ve yorumlamalar bu alanı her daim canlı tutmaktadır. Sanatın insanla arasındaki varoluşsal ilişki onu tarihin sonuna dek insan emeğinin en üst noktası haline getirmektedir. Herhangi bir alanda gerçekleştirilen bir üretim sonucu ortaya çıkan sonuç görsel, işitsel veya duyuşsal

bir haz vermesiyle birlikte sanat olarak tanımlanabilmektedir. Geçmişte henüz var olmamış veya başka bir işleve sahip birçok eylem günümüzde sanat olarak ele alınabilmektedir. Buna karşın bundan belki de birkaç nesil önce sanat dalları arasında gösterilen faaliyetlerin bazıları bugün eğer halen varlığını sürdürüyorlarsa zanaat olarak değerlendirilmektedirler. Dolayısıyla şimdiden sanatın geleceğine ilişkin kati yorumlarda bulunmak yanıltıcı olabilir. Ancak sanatın insan ve toplumla olan ilişkisinin ortadan kaybolmayacağı yalnızca biçim değiştireceği yargısında bulunulabilir.

Türkiye’de sosyoloji çalışmalarının geçmişi Cumhuriyet’in ilanından da eskiye dayanır. Fransız sosyolog Emile Durkheim’in takipçisi olan Ziya Gökalp, onun dünyada ilk sosyoloji kürsüsünü kurmasının üzerinden yirmi yıl dahi geçmeden, bugünkü İstanbul Üniversitesi olan İstanbul Darülfünun’da sosyoloji kürsüsünü kurmuştur. Batı sosyoloji geleneğinde Fransız ve Durkheim sosyolojisi açıklamayı önceleyen bir yöntemi kabul etmiştir. Durkheim’in sosyoloji anlayışında sanatın yeri çok azdır. Türkiye’ye sosyolojiyi tanıtan Gökalp’in bir Durkheim temsilcisi olduğunu düşünürsek kabul gören anlayışın da ondan farklı olmasını beklemek iyimserlik olacaktır. Buna karşın Gökalp, yeni bir siyasi rejimin ideologu olarak toplumun arzu edilen seviyeye ulaşması adına komple bir değişimin gerektiği düşüncesiyle sanat, kültür ve dile ayrı bir önem vermiştir. Gökalp’in, sanatın temel problemlerine ilgisi ve ayıracak zamanı olmamıştır. Doğrudan pratik bir değere ulaşmak ve toplumsal dayanışmayı sağlarken ileri kabul edilen medeniyetin bulunduğu seviyeyi yakalamak onun yegâne amacı - olmuştur. Bu noktada Gökalp’in, sanatı bir kurum olarak ele almak suretiyle toplumsal bir sorunu anlamaya veya açıklamaya yönelik bir çaba içinde bulunduğunu söylemektense onun, sanata esas amacı doğrultusunda belirli bir rol biçerek, çerçevesini ve muhteviyatını tasarlamayı hedeflediğinden bahsetmek daha doğru olacaktır. Ülkenin içinde bulunduğu durum, Gökalp’in sanat ve kültür alanlarını boş bırakmaması adına tetikleyici bir unsur görevi görmüştür. Nitekim Gökalp, kültür alanının kilit noktasında dil olgusunun yer aldığı görüşünü savunmuştur. Değişim adına önceliği dile vermesinin nedeni budur. Halkın konuşma dilini temel alan anlayışıyla dildeki ikiliği ortadan kaldıran Gökalp, benzer bir biçimde edebiyattaki ikiliği de aynı fikre dayandırarak sonlandırma gayretinde olmuştur. Müzik ve mimarlık alanlarında Türk toplumunun ve kültürünün zenginliğine vurgu yapan Gökalp, bu sahalarda Batılı tekniklerle birlikte önemli bir gelişim gösterileceği fikrini savunmuştur. Onun sosyolog olarak sanat

sosyolojisi alanına yapmış olduğu katkılar düşünüldüğünde, toplumsal yapı, dil ve edebiyat bağıntısını ortaya koyması ve değişim hareketinde bunlara bilhassa önem vermesi sayılabilir. Gökalp, toplumsal bir değişimin kültür ayağının aksamasının, hareketi başarısız kılacağı düşüncesinde olmuştur. Gökalp ile yakın dönemlerde öne çıkan bir başka isim ise Ahmed Şuayb'dır. Onun bir sosyolog olarak sanat konusundaki katkısı edebiyat özelinde hâsıl olmuştur. Nitekim Türk edebiyatına Batılı manada eleştiri türünü hem tanıtan hem de örneklerini veren Şuayb'ın edebiyat sosyolojisine olduğu kadar edebiyata sahasının kendisine de önemli katkıları olduğunu söyleyebiliriz.

Cumhuriyet sonrası Türkiye'de kültür politikaları bağlamında oldukça kararlı adımlar atılmıştır. Gökalp'in teorik anlamda altyapısını oluşturduğu değişimi en az onun kadar destekleyen başka bir sosyolog da İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'dur. 1923-1980 döneminde Baltacıoğlu, Gökalp'in dil, edebiyat, müzik ve mimari konularında savunduğu değişim savını detaylandırmak ve tiyatro, heykel, resim, yazı ve tezyinat dallarıyla zenginleştirmek suretiyle pratik alanda ne gibi yollarla hayata geçirilebileceği üzerine fikirler geliştirmiş bir sosyologdur. Baltacıoğlu, alana katkısı göz önünde bulundurulduğunda, Türk sosyologları içinde tiyatroya en çok değeri vermiş isimdir. Tiyatro konusunda özgün bir yöntem kullanan Baltacıoğlu, Öz Tiyatro olarak adlandırdığı bir anlayışı geliştirmeye çalışmıştır. Ona göre, Türk tiyatro geleneği oyuncu merkezli olan bu tiyatro türünün birçok örneğini barındırmaktadır. Türk toplumunun geleneksel temaşa örneklerinden hareket eden Baltacıoğlu, bu yolla Batılı tiyatro geleneğine karşı yerel bir tiyatro yaklaşımını savunmuştur. Heykel konusunda Türk insanının ve kültürünün örnek alınması gerektiğini hatırlatan Baltacıoğlu, resim konusunda Batılı örneklerden ziyade minyatürü ön plana çıkarmış, tıpkı mimaride olduğu gibi Batı taklitçiliğinden sakınılması gerektiğine vurgu yapmıştır. Buna mukabil hat sanatı olarak da bilinen yazı sanatının tamamen bize ait bir sanat olduğunu, Arap yazımına estetik katan bir kültüre sahip olduğumuza değinmiştir. Ayrıca Baltacıoğlu, diğer sosyologların üzerine eğilmediği dokumacılık, çinicilik, oymacılık, mobilyacılık ve mimari süsleme gibi türlerin genel adı olan tezyinat dalına bir sanat dalı olarak değer veren bir isimdir. Günümüzde bu dallar daha çok zanaat olarak ele alınırken Baltacıoğlu'nun kaleminde birer sanat dalı olarak değerlendirilmişlerdir.

Aynı dönemde sanatla ilgilenmiş bir başka isim ise Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'dur. Fındıkoğlu'nun Türk sosyolojisinde sanat alanına katkıda bulunduğu

öncelikli alan edebiyattır. Gökalp, yazılı ve sözlü halk edebiyatına ilgi duymuş ve çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ancak halk edebiyatına hak ettiği gerçek değeri veren sosyolog, Gökalp gibi başka bir romantik Fındıkoğlu olmuştur. Zira Fındıkoğlu, milli bir düşüncenin ortaya çıkmasını halk edebiyatının ve folklorun gelişmesiyle paralel olarak değerlendirmiştir. Onun, *Bayburtlu Zihni Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi* adlı eseri, hem adında yer alan edebiyat sosyolojisi vurgusu hem de sanatçının hayatını, sosyal çevre ve şartlar çerçevesinde ele almasıyla birlikte Türk sosyolojisinde ilk edebiyat sosyolojisi çalışması olarak değerlendirilmiştir.

1923-1980 döneminin önemli sosyologlarından Nurettin Şazi Kösemihal, sanat konusunda müzik, tiyatro ve edebiyat dallarına ilişkin çalışmalarda bulunmuş bir isimdir. Tiyatroya dair görüşleri, onun hem psikolojik hem de sosyolojik bir araştırma veya tedavi yöntemi olarak kullanılması yönünde şekillenmiştir. Kösemihal'in alana katkısına göz attığımızda, nicelik olarak az olsa dahi edebiyat sosyolojisi üzerine kaleme aldığı metinlere rastlanmaktadır. Türkiye'de edebiyatın sosyoloji disiplini içerisinde hangi yöntemlerle ele alınacağı üzerine altyapı oluşturduğu söz konusu makalelerinin yanı sıra üniversitede aynı isimle ders verdiğini ve bitirme tezleri yönettiğini söyleyebiliriz. Henüz başlangıç seviyesinde olan bu çalışmalarının edebiyat sosyolojisinin gelişmesi bakımından önemi büyüktür. Tiyatro ve edebiyat konusunda göz ardı edilemeyecek katkıları bulunan Kösemihal'in Türk sosyoloji geleneğinde öne çıktığı alan, özellikle bir kemancı olarak bizzat icra etmek vesilesiyle, müziktir. Müzik konusunda tam bir Batılılaşma taraftarı olan Kösemihal, modern kültürün yerleşmesi için klasik Batı müziğinin gelişmesi ve alaturka müziğin tamamen kültürümüzden ve sosyal yaşantımızdan dışlanması gerektiği fikrini savunmuştur. Kösemihal'in müzik konusundaki tutumunun sert olması Cumhuriyet'in modernite ve Batılılaşmaya bakışı düşünüldüğünde makul karşılanabilir. Nitekim kültürel manada en başarısız olunan sahanın müzik olduğu söylenebilir. O günlerden başlayarak önemli bir mesafe kat edilmiş dahi olsa klasik müzik aşısının beklenildiği oranda tutmadığı aşikârdır. Müziğin toplumsal değişim konusundaki rolünün ne denli kıymetli olduğunun farkında olan Kösemihal'in bu maksatla müziğe yoğun bir biçimde eğilmiş olduğu yorumunda bulunabiliriz.

1923-1980 döneminin önemli sosyolog ve felsefecilerinden birisi olan Hilmi Ziya Ülken, sanatın farklı türleriyle ilgilenmiş önemli bir isimdir. Cumhuriyet'in

ideologu ve Türkiye’de sosyoloji geleneğinin en önemli ve etkin isimlerinden Ziya Gökalp’in pozitivist felsefi anlayışına karşıt bir biçimde Bergson’un sezgici yaklaşımını takip etmiştir. Sanata yoğun bir ilgisi olan Ülken, resim hakkında yazmış olduğu kitabı ve makaleleriyle Türk sosyoloji tarihinde bu dalda öne çıkmıştır. Resmin farklı ekollerini, tarihsel olarak ortaya çıkışını ve gelişimini, sosyal, siyasal ve iktisadi belirleyenler ekseninde tahlil etmiştir. Ayrıca resimle bizzat ilgilenmiş bir sosyologdur. Bunun dışında edebiyatla da yakından ilgilenen, roman yazan Ülken’in manzum eserler, şiirler ve bu alanda yazmış olduğu yazılar bulunmaktadır. Ayrıca nadir de olsa müzik ve mimari üzerine kaleme almış olduğu makaleler bulunmaktadır.

Cumhuriyet’in ilanı ile 1980 tarihleri arasında sanat hakkındaki görüşlerini incelediğimiz son isim ise Cahit Tanyol’dur. Tanyol, edebiyat, tiyatro ve müzik hakkında kitaplar, makaleler ve inceleme yazıları kaleme almıştır. Bunlardan en öne çıktığı alan edebiyattır. Edebiyat üzerine yazılarının derlendiği bir kitap ve Yahya Kemal’in edebiyatımızdaki yeri üzerine yazdığı kitabının yanı sıra Tanyol’un edebi eserleri de bulunmaktadır. Tanyol, edebiyatın hem sosyolojik hem de ideolojik bağlamda fikirlerin yayılmasını sağlamadaki başarısının Türkiye tarihinde de deneyimlendiğini belirtmiştir. Müzik konusunda Kösemihal gibi Batılılaşma taraftarı olan Tanyol, alaturka müziğe onun kadar uzak kalmamış, kendi müziğimizin Batılı bir tarzda yorumlanması gerektiği hususunda öneriler getirmiştir.

Türkiye’de sosyologların sanata olan ilgilerinin 1980 öncesi dönemde oldukça yoğun olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmamızda incelediğimiz veya yer ayıramadığımız önemli isimlerin neredeyse tamamının öncelikli ilgi alanları sanat olmamakla birlikte bu alana ayrı bir hassasiyetle yaklaşmışlardır. Sanata olan ilginin altında birden çok neden yattığını söyleyebiliriz. Cumhuriyetin vaat ettiği modern yaşamın bir ayağı teknik ve fendeki ilerleme ise diğer ayağı da kültür ve sanattadır. Sanata tamamlayıcı bir rol biçen aydınlar görevini eksiksiz yerine getirmesi adına çalışmalarında bulunmuşlardır. Türkiye’de var olan sanat dallarının nasıl modernize edileceği, Batı’dan yeni sanat dallarının nasıl getirilip uygulamaya koyulacağı gibi konularla en çok ilgilenenler yine sosyologlar olmuştur. Gökalp’in çizgisine yakın olan bu duruşun temelinde sanata yüklenen bir misyon yatmaktadır. Bu misyon, sanatın neliği üzerine yürütülen tartışmalara derinlemesine bir yaklaşımdan öte sanatın toplum adına ne gibi işlevleri yerine getirebileceği sorularına bir yanıt bulma çabalarının

teşekkülüdür. Bu bağlamda Baltacıoğlu ve Kösemihal öne çıkan sosyologlardandır. Onların sanata olan ilgilerinin altında modernliğe dair bir motivasyonun varlığından söz edebiliriz. Batı medeniyetinin teknik yönden tartışmasız bir üstünlüğe sahip olmasının kültürel manada bir izdüşümü olması kaçınılmaz olmuştur. Sanatın kültürden bağımsız düşünülmesi mümkün olmadığı gibi Batı sanatının örnek alınması ile taklit edilmesi arasındaki çizgi oldukça incedir. Bu isimler Batılı sanat anlayışının taklidinden ziyade model olarak alınmasına yönelik fikirler üzerinde durmuş, bilim ve teknolojiye örnek aldığımız medeniyetin kültürel unsurlarına uyum sağlamanın tamamlayıcı bir nitelik taşıyacağı görüşünü yansıtmışlardır.

1980 sonrasında Türkiye’de sosyoloji ortamına baktığımızda iki yönlü değerlendirilmesi gereken bir durum göze çarpmaktadır. Öncelikle postmodern anlayışın popülerleşmesi Türkiye’yi de etkilemiş, siyaset, toplum, din, ideoloji ve birçok farklı konuda geniş perspektifli yaklaşımlar arka plana itilerek mikro düzeyde incelemeler, tasarımlar ve teoriler yaygın bir hale gelmiştir. Çalışma konuları açısından yaklaştığımızda ise birbirinden farklı ve daha önce üzerinde pek durulmamış sahaların sosyolojinin odak noktası haline geldiğini söyleyebiliriz. Sanat da hem postmodernizmin filizlendiği hem de ana akım sosyoloji konularının uzun yıllar dışarıda bıraktığı bir alan olarak hem Batı’da hem de bir nebze gecikmeli olarak Türk sosyoloji camiasında ilgi görmeye başlamıştır.

1980 sonrası dönemin öne çıkan isimlerinden ilki, Ömer Naci Soykan’dır. Soykan felsefeci yönü ağır basan bir sosyolog olarak sanat konusuna eğilmiştir. Sanatın popüler olan neredeyse bütün dallarına değinen Soykan, müzik, resim, heykel, mimari, edebiyat, sahne sanatları, karikatür ve sinema hakkında yazılar kaleme almıştır. Bunların içinde en fazla önem verdiği alan müzik olmuştur. Müziğin sosyal olarak kitleler üzerindeki etkisinin ne denli önemli olduğunu altını çizen Soykan, bireysel olarak incelenmiş bir zevkin yansıması olarak ele aldığı çok sesli müziği, yüksek müzik olarak tanımlamış ve ruha en çok tesir eden sanat türü olduğunu vurgulamıştır.

1980 sonrası dönemin sanat konusunda en önemli isimlerinden biri de Ali Akay’dır. Akay, çalışmalarının büyük kısmını sanata ayırmıştır. Türkiye’de 80’ sonrası postmodern fikir akımlarının yoğun bir ilgi görmesinde çeviri çalışmaları önemli bir rol oynamıştır. Söz konusu postmodern filozofların ve sosyologların eserlerinin çevirilerinde ilk akla gelen isimlerden olan Akay, bu sayede Türkiye’de sosyoloji

çevrelerinde sanatın daha fazla ilgi görmesini sağlamıştır. Çağdaş sanat hareketlerini, sergileri, bienalleri ve güncel sanat tartışmalarını yakından takip eden Akay, birçok serginin küratörlüğünü yapmıştır. Sanatın Türkiye’de sosyoloji alanına yerleşmesinde yapmış olduğu katkısının dışında Akay, enstalasyon sanatı hakkında kaleme aldığı değerlendirmeler, incelemeler ve ortaya koyduğu tartışmalar ile öne çıkmıştır.

Dönemin bir diğer önemli ismi Ertan Eğribel ise 1980 sonrası incelediğimiz sosyologlar içerisinde farklı bir yerde konumlanmıştır. Resim, müzik, edebiyat ve çizgi roman dallarında kitaplar ve makaleler yazmış olan Eğribel’in öne çıktığı alan resimdir. Sosyoloji anlayışında Türkiye’deki tarihsel ve toplumsal olayları Doğu-Batı perspektifiyle teşekkül olmuş bir paradigmadan değerlendiren Eğribel, resim, müzik ve çizgi roman konularında bu noktadan hareketle görüşlerini öne sürmüştür. Resim sanatında Batı’nın hegemonyasına karşı çıkan Eğribel, Batılı sanatçıların resimlerine dair atfedilen olumlu yanların kültürel arka planının ortaya koyarak Doğulu ve özellikle Türk resim anlayışında bu özelliklerin olmayışını ilkelikle değil bir tür tercih ile açıklama girişiminde bulunmuştur. Eğribel, herhangi bir ideolojik perspektifle yaklaşmadığı edebiyatın, toplumla ilişki kurmak açısından sosyolojiden daha yetkin ve samimi olduğu savını ortaya atmıştır. Eğribel’in edebiyat üzerine yapmış olduğu tespitte Besim Dellaloğlu da katılmış ve detaylandırmıştır. O, bir bakıma bu çalışmanın da ana hatlarını ve Türk sosyoloji geleneğinin iskeletini oluşturan kesimin sosyolojiyle ilgili olduğu kadar felsefe, edebiyat ve siyasetle de haşır neşir olduğuna vurgu yapmıştır. Bireye öncelik veren edebiyatın, bir tür olarak özellikle romanın, Türkiye’de sosyolojiden daha fazla toplumsallaştığını, dolayısıyla toplumla bağ kurmada bir adım önde olduğunu söylemiştir. Bu manada Gökalp’in takip ettiği Durkheim’ın açıklamacı sosyoloji çizgisinden ziyade Weber’in birey odaklı anlamacı sosyoloji yaklaşımının bizim toplumumuza bakışımızda daha işlevsel olabileceği yargısında bulunmuştur. Eğribel ve Dellaloğlu’nun edebiyata ve sosyoloji ilişkisine ve roman türünün bireyin dünyasını anlamlandırma açısından yetkinliğine ilişkin çıkarımları sanat sosyolojisi ve spesifik olarak edebiyat sosyolojisi çalışmalarının önemine işaret etmektedir. Bu sayede sanat sosyolojisi bir kurumlar sosyolojisi unsuru olmaktan çok sosyolojik bir yöntem olarak değerlendirilme imkânına kavuşmaktadır.

Sanat ve sosyoloji arasındaki ilişkiden yeni bir sosyal araştırma yöntemine ulaşan başka bir isim ise dönemin sosyologları arasında incelediğimiz son kişi olan Ulus

Baker'dir. Baker, sosyolojinin yirminci yüzyılın ikinci yarısında kazandığı ivmenin onu ortaya çıktığı dönemlerde olduğundan bambaşka bir biçime soktuğu düşüncesindedir. Bu yeni karakteriyle sosyolojinin, yalnızca insanların belirli konular hakkındaki kanaatleri üzerinden çıkarımlarda bulunmaktan başka bir işlevi olmadığını, dolayısıyla esas ilgilenmesi gereken gerçekliğin arka planda kaldığını savunan Baker, çözüm için sosyolojinin ilk ortaya çıktığı dönemde sahip olduğu karakterine atıfta bulunmuştur. Romanın da temel özelliklerinden biri olan tip yaratma gücünün sosyolojinin ilk dönem çalışmalarında, özellikle Simmel ve Weber'in eserlerinde kullanıldığını ve oldukça işlevsel olduğunu söyleyen Baker, günümüzde bu imkânı en verimli şekilde sunacak alanın sinema olduğunu dile getirmiştir. Baker, edebiyat, tiyatro ve sinema hakkındaki fikirleri ile sosyal bilimlere katkıda bulunmuş olmasına rağmen öne çıktığı alanın video sanatı olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim sinemanın eğlence sektörüne meyletmesi nedeniyle sosyal bilimlere ilişkin sunabileceklerinin kısıtlanması Baker'in sosyal gerçekliği sergileme amacıyla video belgesele yönelmesine ve video sanatı üzerine odaklanmasına neden olmuştur. Video sanatının felsefesini yapan Baker ayrıca sosyolojik bağlamda ne denli pratik bir değeri olabileceği üzerine fikirler geliştirmiştir.

Çalışmamızda incelediğimiz isimler, genel olarak, Batılı sosyoloji ekollerinin temel fikirlerinin temsilciliğini yapmışlardır. Türkiye'de sosyolojinin kurumsallaşmasında öncü bir rol üstlenen Ziya Gökalp, Comte ve Durkheim'dan mülhem pozitivist sosyoloji anlayışını savunmuştur. Gökalp'in kendi döneminde ve sonrasındaki Türk sosyologları üzerinde de etkili olmuştur. Bir dönem Bergson'un da etkisinde kalmasına rağmen ülkenin içinde bulunduğu mevcut hali göz önünde bulundurarak Durkheim'ın dayanışmaya ve birey-toplum ilişkisine dair yaklaşımını temel almıştır. Durkheim'ın bireyi geri planda bırakarak topluma odaklanan sosyolojisine karşın Bergson'un felsefesi bireyi önceleyen bir karaktere sahiptir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz önemli isimlerden Baltacıoğlu, dönemin Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mustafa Şekip Tunç, Hasan Ali Yücel, Nurullah Ataç ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi önde gelen aydınlarıyla birlikte *Dergah* adlı dergiyi çıkarırlar. Dergi, Bergson felsefesinden etkilenmiş isimlerden mürekkeptir. Baltacıoğlu, takipçisi olduğu Gökalp gibi Bergson ve Durkheim arasında bir seçimde bulunmaktan ziyade her iki ismi farklı yönlerden tutmuştur. Durkheim'ın sosyolojik yöntemini ve

bilim anlayışını kabul ederken aynı zamanda Bergson'un manevi alana dair olanların bilgisinin ancak sezgi ile anlaşılacağına yönelik felsefesini takip etmiştir.

Gökalp'in üzerinde etki bıraktığı bir diğer isim ise Fındıkoğlu'dur. Gökalp, Durkheim ve onların karşıtı görüşlere sahip olan Le Play ekolünden etkilenen Fındıkoğlu, kendisini romantizm akımının bir temsilcisi olarak nitelendirmiş ve milli edebiyata katkıda bulunmak adına halk ozanları üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir.

İstanbul Ekolü'nün sosyologlarından Kösemihal de Fransız sosyolojisinden etkilenmiş, Le Play ve Gurvitch sosyolojisini takip etmiştir. Ayrıca Kösemihal Amerika'da birlikte çalışma imkânı bulduğu Moreno'nun sosyometri yönteminin etkisi altında kalmış, sosyolojinin geleceğini küçük gruplar üzerine yoğunlaşan bu deneysel sosyoloji yönteminde görmüştür. Söz konusu yöntem onun tiyatro hakkındaki görüşlerini de etkilemiştir.

Doğrudan bir ekolün temsilcisi olarak niteleyemeyeceğimiz bir isim varsa o da Ülken'dir. Zira düşün serüveninde pek çok felsefi akımdan ve düşünürden etkilenmiş olan Ülken, bu süreçte spritüalizme, idealizme, materyalizme ve realizme zaman zaman yakın durmuştur. Tıpkı Ülken gibi düşün hayatında değişim yaşayan bir başka isim ise Tanyol'dur. Tanyol, belirli bir döneme kadar Gökalp, Prens Sabahaddin ve Amerikan sosyolojisi bağlamında sosyal olay ve olguları değerlendirirken sonrasında Marksist teoriyi kabul etmiştir. Tanyol, sanat ve edebiyat açısından toplumcu bir bakış açısına sahip bir sosyologdur. 1980 sonrası dönemin önemli sosyologlarından Eğribel, Türkiye'de sosyoloji camiasında İstanbul Ekolü olarak bilinen ekibin, Baykan Sezer'in öncülüğünü yaptığı Türk sosyolojisi görüşünün bir temsilcisidir. Sosyolojik ve siyasi fikirlerinde olduğu gibi Eğribel sanat hakkındaki yorumlarında da Doğu-Batı çatışması üzerinden değerlendirmelerde bulunmuştur.

Bu dönemin sanatla en yakından ilgilenen sosyoloğu kuşkusuz Akay'dır. Postmodern Fransız sosyolojisine yakın olan Akay, Foucault, Deleuze ve Guattari gibi düşünürleri Türkiye'ye tanıtan isimlerden biridir.

1980 sonrası ele aldığımız Soykan, Dellaloğlu ve Baker'i direkt olarak bir sosyoloji okuluna yakın bir biçimde tanımlamak güçtür. Soykan ve Dellaloğlu hem Alman Romantizmi ile ilgilenmiş hem de Frankfurt Okulu'na ağırlık vermiş düşünürlerdir. Dellaloğlu'nun Türkiye'deki sosyoloji biliminin oluşumuna ve geleceğine yönelik tespit ve tavsiyeleri bulunmaktadır. Hermeneutik yöneme yakın

olan Dellaloğlu, Batı'da sosyolojinin köklerinin fiziğe dayanmasına karşın bizde başlangıçta sanat ve edebiyatla bir ortaklığın mevcut olduğunu, bu durumun devamının getirilmesinin toplumsal çözümlerimizde daha anlamlı sonuçlar vereceğini ifade etmiştir. Baker ise Tarde, Simmel ve Wright Mills'den etkilenmiş ve bir tür görsel sosyoloji yöntemini inşa etmeye çalışmıştır.

İncelediğimiz sosyologların ilgilendikleri sanat dalları habituslarına göre farklılık arz etmektedir. Yaklaşık olarak aynı nesilden olan Fındıkoğlu, Baltacıoğlu, Ülken, Tanyol ve Kösemihal'de bu duruma ilişkin bir çıkarımda bulunabiliriz. Nitekim memur çocuğu olan ve bu nedenle çocukluğu ile ilk gençliği Doğu Anadolu'da geçen Fındıkoğlu, Osmanlı Kadısı olan babasının etkisiyle Türk İslam anlayışının hâkim olduğu bir ortamda yetişmiştir. Tanyol da varlıklı bir ailenin çocuğu olmasına karşın gençliği ve ilk çalışma yılları Anadolu'da geçmiş bir düşünürdür. Bu durum ilgilendikleri sanat dallarını, sanata bakışlarını etkilemiştir. Yoğunlukla edebiyatla iştigal eden her iki sosyoloğun halk ozanlarına ve yerel edebi türlere ilgi göstermesinin yanında şiir türünde eserler verdikleri de bilinmektedir. Buna mukabil İstanbul doğumlu olan Baltacıoğlu, Ülken ve Kösemihal'e baktığımızda, edebiyatın yanı sıra resim, müzik, heykel ve mimari gibi sanat dallarına ilgi gösterdiklerini görebiliriz. Ülken, romanlar kaleme almışken Baltacıoğlu hikâye ve tiyatro oyunları yazmış ayrıca yazı sanatı ile ilgilenmiştir. Kösemihal ise ileri derecede keman enstrümanını çalabilmektedir. Klasik müzik konusunda üst düzey bir uzmanlığa sahiptir. Benzeri bir durum 1980 sonrasında incelediğimiz sosyologlarda da mevcuttur. Bu dönemin sanatla birincil türden icra etmek bağlamında ilişkisi olan sosyolog, resim eğitimi almak için Fransa'ya gitmesine rağmen sosyal bilimci olarak dönen Akay'dır. Akay'ın belki ressamlığını devam ettirememiştir ancak bilim insanı olmasının yanı sıra küratör olarak sanatla ilişkisini koparmamıştır.

Çalışmamızda ele aldığımız isimlere genel olarak bakıldığında Akay dışında edebiyata değinmemiş olan bir sosyoloğun olmadığı göze çarpacaktır. Edebiyat tarihi olarak hem müzikten hem de görsel sanatlardan daha önce gelmektedir. Türkiye'de hem modern düşüncenin hem de sosyoloji biliminin yerleşmesini sağlayan sosyolog olsun olmasın toplumsal olanı çözümlmek adına çalışmalar ortaya koyan isimlerin genel olarak edebiyat kökenli oldukları aşikârdır. Ayrıca çalışmamızda sanat hakkında düşüncelerini beyan etmiş isimleri konu edinmeyi seçtiğimiz için sanatla iştigal olmuş

ama sanat üzerine yazmakla yeteri kadar ilgilenmemiş sosyologları dışarıda bıraktık. Bu bağlamda birçok sosyal bilimcinin bilim adamı taraflarının yanında sanatla özelde ise edebiyatla ilgilendiğini söyleyebiliriz. Batı'da modernite fizik bilimindeki gelişmelerin üzerine inşa olmuştur. Fizikteki bütün gelişmeler bütün sosyal sahaları etkilemiştir. Sosyoloji biliminin isim babasının ve birçok sosyal bilim dalını geliştiren ismin fen bilimiyle ilgilenen isimler olmaları Türkiye'deki sosyoloji anlayışı ile arasındaki farka örnek teşkil etmektedir. Türkiye'ye farklı felsefi ve sosyolojik düşünce akımlarını tanıtanlar genelde edebiyatçılar olmuşlardır. Genel olarak Batı'lı bir eğitim görmüş, yabancı dili olan, Batılı metinlere ulaşabilen edebiyatçılarımızın yer yer doğrudan eleştiri metinleri ya da edebi eserleri aracılığıyla modern yaşamın, kurumların ve kültürün detaylarına dair bilgi sahibi olunabilmiştir.

Batı'daki sanat sosyolojisi çalışmaları ile çalışmamızda ele aldığımız sosyologların sanata yaklaşımları arasında genelde ortak tartışmalara rastlanmamaktadır. Gerek Cumhuriyet dönemi gerekse 1980'e kadar olan aralıkta incelediğimiz sosyologlarımızın sanatı kavrayışları Batı'daki muadillerinden farklıdır. Bu dönemde ele aldığımız sosyologlar Batılı sanat akımlarını, türlerini ve tarihini gerçek manada kavramış isimlerdir. Buna karşın Batı'daki tartışmaları geriden takip etmeleri doğaldır. Nitekim bizde bu sanat dalları tarihsel olarak tanıtılıp analiz edilirken Batılı sosyologlar ve düşünürler sanatın toplumsal alandaki analizini yapmakla meşgul olmuşlardır. Sanat, sanatçı, sanat eseri, toplum ve bunların birbirleri ile olan girift ilişkilerini farklı akımların açıklamaları ile irdelemişlerdir. Bizim sosyolojimizde 1980 sonrasında Batı'daki tartışmaların daha yakından takip edilmesiyle birlikte paralellik görülebilmektedir. 1980 sonrası iletişim imkânlarının artması ve toplumların kültürel farklılıklarının törpülenerek benzer bir estetik anlayışının teşvik edilmesi ile toplumsal manada zevkler de dönüşüme uğramıştır. Dolayısıyla Batı'da sanatın geçirdiği toplumsal dönüşümün benzerine ülkemizde de rastlanması, üzerinde düşünülmesi gereken konuyu ortak hale getirmiştir.

Çalışmamızda, Türk sosyologlarının sanatı nasıl ele aldıkları, hangi sanat türlerine ağırlık verdikleri, sanata biçtikleri rollerin ve sanatçıya yükledikleri misyonların neler oldukları, tarihsel, kültürel ve siyasal oluşumlardan ne denli etkilendikleri gibi konular aydınlatılmaya çalışılmıştır. Genel bir bakışla değerlendirdiğimizde sanatın gün geçtikçe sosyolojide daha fazla yer bulduğunu ve

muhtelif konular ve sanat dallarıyla kapsamının genişlediği söylenebilir. Türk sosyologlarının sanata olan ilgilerine göz attığımızda, Tanzimat'tan başlayarak ilk dönemlerde sanat dallarına olan alakanın, sanatı bir modernleşme aygıtı olarak inceleme güdüsünden kaynaklandığı söylenebilir. Zaman ilerledikçe sanat, sosyal dayanışmada oynayacağı role odaklanılmaktan ziyade kendiliğinde bir varlık olarak ele alınmaya başlanmıştır. 1980 sonrasında ise sanat dallarının, sosyolojiye bir yöntem ve bakış açısı kazandırma işlevleri üzerinden incelendiği söylenebilir. Sosyal bilimlerde uzmanlaşma olgusu sanat sosyolojisini de etkilemiştir. Günümüzde tıpkı dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yalnızca belirli sanat dallarının sosyolojisiyle ilgilenen sosyologlar mevcuttur. Özellikle edebiyat, müzik ve sinema sosyolojisi üzerinde çalışan ve önemli eserler veren birçok sosyologdan bahsedilebilir. Söz konusu spesifik alanlarda öne çıkmış sosyologların çalışmaları ile bu araştırma ileride daha da genişletilebilir. Ayrıca Batılı sanat sosyolojisi çalışmaları ile eşzamanlı bir biçimde incelenerek Türkiye'deki çalışmalar ile Batılı tartışmaların arasındaki mesafe daha net bir biçimde ortaya konabilir. Bu sayede sosyolojimizin sahaya yaklaşımındaki özgünlük net bir biçimde ortaya konabilir. Bu manada tezimizin böylesi bir araştırmada başvuru niteliği taşıyacağını da söyleyebiliriz.

Türkiye'de sosyoloji camiasında sanata dair görüşleri incelediğimiz çalışmamız ile sanat gibi önemi gittikçe artan bir alanın yerli sosyoloji açısından tarihini ortaya koymaya çalıştık. Genel olarak sanata dair yaklaşımlar ve tartışmaların yanı sıra disiplinin geleceğine dair bir vizyonun belirlediğini söylemek mümkündür. Üçüncü bölümde sanatsal faaliyetlere eleştirel bir perspektifle yaklaşan Eğribel gibi bir ismin çalışmaları, sosyolojiyi metodolojik olarak sanata yaklaştırma gayesindeki Dellaloğlu'nun eserleri ve yeni bir sosyolojik yöntem olarak görsellikle beraber videoyu sosyal bilimlerin kullanımı için tasarlayan Baker'in fikirleri, sanat sosyolojisinin tartışma zemininin genişlemesini sağlayacaktır. Gerek bahsettiğimiz isimler, gerekse çalışmamızda yer veremediğimiz spesifik sanat dallarının sosyolojisi ile ilgilenen isimler sanat sosyolojisinin daha da ilerlemesini mümkün kılacaklardır. Çalışmamız, ileriki zamanlarda sanat sosyolojisi alanında gerçekleştirilmesi muhtemel araştırmalarla genişletilebilme veya ilgili metinlere temel olabilme ümidini taşımaktadır.

Kısaca özetlersek, Türkiye, yirminci yüzyılda yoğun modernleşme çalışmalarının ortaya konduğu bir ülkedir. Modernlik teknolojideki yeniliklerin yanı sıra

kültürel değişimleri de beraberinde getirmiştir. Türkiye’de devlet, birçok sosyal fenomen üzerinde belirleyici olma iktidarına sahiptir. Bir devlet politikası olarak Batılı sanatlara önem verilmiştir. Görsel sanatlar, müzik ve edebiyat bu sanat türlerine örnektir. Sanat konusundaki yenilikler Batı eksenli olmuştur. Batılı sanat anlayışının Türkiye’deki sanat anlayışını etkilediği ölçüde olmasa da sosyologlarımızın görüşlerinde de Batılı anlayışın etkisi bulunmaktadır. Sosyologlarımız Batılı düşünürlerden ve fikir akımlarından oldukça etkilenmişlerdir. Modernleşme yolunda teknolojik yeniliklerin yanında kültürel açıdan değerlerimizi muhafaza etme ve geliştirme temayülünde olan Gökalp’in yaklaşımı da Batı’da ortaya çıkan romantizmden mülhem milliyetçilikten beslenmektedir. Ahmed Şuayb, tamamen Batılı edebiyat eleştiri tekniğini edebiyatımıza kazandırmaya çalışmıştır. Baltacıoğlu, Batılı sanat türlerine ve anlayışına karşı olmak bir kenara, yakın durmuş ve yerli sanatsal faaliyetlerimizi onlarla buluşturma ve geliştirme konusunda fikirler öne sürmüştür. Sanatın toplumsal hayattaki öneminin ve milli bir duruş konusundaki değerinin, tıpkı Gökalp gibi, farkında olan bir başka isim de Fındıkoğlu’dur. Onun da milli edebiyata ve halk ozanlarına verdiği değerın romantik anlayıştan bağımsız olduğu söylenemez. Ülken, resim ve toplum arasındaki ilişkiyi konu edindiği eserinde, sosyal dönüşümleri üretim ve iş sahalarının örgütlenmesi bağlamında değerlendirmiş ve sanat tarihini tarihsel materyalist bir perspektifle ele almıştır. Müzik konusunda Kösemihal ve Tanyol’un Batılı sanat anlayışına sıkı sıkıya bağlı oldukları söylenebilir. Soykan’ın natüralizme meyleden sanat anlayışının Alman romantizminin etkisinde kaldığı aşikârdır. Müziği sanatın merkezine koymasında da bu akımın tesirini görmek mümkündür. Akay’ın başta Deleuze olmak üzere Fransız postmodern sosyolojisine olan ilgisinden ve sanata dair fikirlerinin bu cenahın tesiriyle teşekkül olduğundan söz edebiliriz. Dellaloğlu’nun sanata yaklaşımında, modernitenin toplumsal manada ortaya çıkardığı sıkıntılara eleştiri getiren; erken dönem Alman romantiklerinin, Benjamin’in, Tanpınar’ın etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Bu isimler onun hem sosyolojiye hem de sanata ilişkin fikirlerini etkilemişlerdir. Baker’in sosyoloji anlayışında Spinoza, Tarde ve Simmel önemli isimlerdir. Onun sanata yaklaşımı sosyolojik bir yöneme temel olma yönüyle bütünleşmiştir. Bu isimlerden farklı olarak Eğribel, resim, müzik ve çizgi roman dallarına ilişkin getirmiş olduğu eleştirilerde Batılı perspektiften kaçınmanın mümkün olabileceğini göstermeye çalışmıştır. Buna karşın yerli bir sanat sosyolojisi

kuramına yönelmekten ziyade, kendi sanatımızı Batılı ölçütlerle değerlendirmemek gerektiği üzerine vurgu yapmıştır. Özetlersek sosyologların hem Batılı fikir akımlarından hem de sanata yaklaşımlarından etkilendiğini belirtebiliriz. Toplumsal olgulara farklı sosyolojik paradigmalardan yaklaşan sosyologların, sanat konusundaki düşünceleri de aynı paradigmanın sanata ilişkin yorumuna yakın olmuştur. Gökalp, Fındıkoğlu, Ülken ve Eğribel gibi Batı kültürünün tahakkümüne yönelik eleştirilerde bulunan buna karşılık yerel / milli kültürü öne çıkartan isimlerin söylemlerinde yerli bir sanat sosyolojisi kuramından hareket etmediklerini söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, Türkiye’de sanat sosyolojisine dair ortaya konmuş bağımsız, özgün ve yerli bir kuram yoktur. Eğribel dışında, incelediğimiz bütün isimlerin Batılı düşünce ekollerinden hem genel manada hem de özel olarak sanat konusunda etkilendiklerini söyleyebiliriz. Bu sosyologlar arasında yerli bir sanat anlayışının geliştirilmesi ve sanatta Batı taklitçiliğinden kaçınılması gerektiğine dair fikirler öne süren isimler yer almaktadır. Ancak bu isimlerin sanat olgusuna bu minvaldeki yaklaşımları da Batı eğilimli fikirlerden beslenmektedir. Bu konuda öne sürdükleri fikirler, yerli bir sanat anlayışının ya da sistematik bir sanat sosyolojisi kuramının oluşmasına katkıda bulunmaktan ziyade yalnızca nelerin yapılmaması gerektiğine dair ortaya konmuş eleştirilerden ibarettir.

Türkiye’de sosyoloji alanında sanata ilişkin ilginin oldukça arttığı söylenebilir. Sanatı sosyolojinin nesnesi olarak ele alan, onu diğer sosyal kurumlarla olan ilişkileri ya da birey ve toplum arasında yer alan bir fenomen olarak inceleyen sosyolojik çalışmalar mevcuttur. Ayrıca sanatın, toplumsal olana dair, sosyolojik perspektifin çerçevesinin dışında kalan bir görüşe sahip olması nedeniyle onu sosyolojik yöntemin bir parçası olarak yeniden tesis etme amacıyla olan çalışmalar da bulunmaktadır. Her iki türde de sanat ve sosyoloji arasındaki mesafe gittikçe kapanmaktadır. Bu iki saha arasındaki bağ her daim yeni fikirlere ve araştırmalara ilham verecektir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (1991). *Konu-m-lar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (1996). *Kıvrımlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (2005). *Sanatın Durumları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (2013a). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akay, A. (2013b). *Postmodernizmin ABC'si* (2. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Akbulut, D. (2016). *Sanatta Siyasal Söylem*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Akkaya, M. (2003). Ömer Naci Soykan ile Felsefe-Sanat ilişkisi Üzerine Söyleşi. *Evrensel Kültür Dergisi*, (139), 12-15.
- Akşin, S. (1997). *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi* (C. 1-2, C. 1). İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Akyüz, K. (1982). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (4. bs.). Ankara: Mas Matbaacılık.
- Alver, K. (2015). Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme. *Sosyoloji Konferansları*, 2(52), 343-354.
- Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi*. İzmir: İleri Kitabevi.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Baker, U. (2002). Video Üstüne. 24 Ekim 2018 tarihinde <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,147,0,0,1,0> adresinden erişildi.
- Baker, U. (2009). *Yüzeybilim Fragmanlar*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baker, U. (2015). *Beyin Ekran* (3. bs.). İstanbul: Birikim Yayınları.

- Baker, U. (2017). *Aşındırma Denemeleri* (5. bs.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U. (2018). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru* (5. bs.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1931). *Resim ve Terbiye*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1934). *Sanat*. İstanbul: Semih Lütfi Sühulet Kütüphanesi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro*. İstanbul: Sedat Basımevi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1958). *Türklerde Yazı Sanatı*. Ankara: Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1971). *Türk Plastik Sanatları*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1994). *Türke Doğru* (3. bs.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (2006). *Tiyatro Nedir*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Barlas, U. (1963). *Nurettin Şazi Kösemihal: Bibliyografya, Biyografya*. İstanbul Matbaası.
- Bayraktar, L. (2008). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu. M. Ç. Özdemir (Ed.), *Türkiye'de Sosyoloji (İsimler-Eserler)* içinde (C. 1-2, C. 1, ss. 405-438). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Beşirli, H. (2008). Nurettin Şazi Kösemihal. M. Ç. Özdemir (Ed.), *Türkiye'de Sosyoloji (İsimler-Eserler)* içinde (C. 1-2, C. 1, ss. 753-782). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bilgiseven, A. K. (1987). *Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bingöl, B. (2011). "Sanat Özgürlüğü". *Hacette Hukuk Fakültesi Dergisi*, (1(2)), 92-139.
- Bora, T. (1998). *Türk Sağının Üç Hali Milliyetçilik, Muhafazakârlık ve İslamcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bostan, M. (2011). Şiirleri ve Mektupları Işığında Ziya Gökalp Düşüncesi. İ. Tuna ve İ. Coşkun (Ed.), *Ziya Gökalp* içinde (ss. 168-188). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bozarslan, H. (2011). M. Ziya Gökalp. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde (9. bs., C. 1-9, C. 1, ss. 314-319). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, S. (2006). "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 405-414.

- Çağan, K. (2006). "Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair". *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2006/2(13), 11-31.
- Çalıkoğlu, L. (Ed.). (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları - III, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Daşcıoğlu, Y. (2011). Edebiyat Üzerinden Ulus İnşası: Ziya Gökalp'in Şairliği. İ. Tuna ve İ. Coşkun (Ed.), *Ziya Gökalp içinde* (ss. 57-65). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Değirmenci, K. (2017). "Sanat Sosyolojisi Üzerine: Belirli Kavramsal Gerilimler ve İkilikler". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (17), 1-9.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (4. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2010a). "Avangard, İsyan ve Üslup". *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (1), 70-75.
- Dellaloğlu, B. F. (2010b). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2016). *Bir Tanpınar Fetişizmi* (4. bs.). Ankara: Kadim Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2017). *Zamanın İçinden Zamanın Dışından Gelenek ve Modernlik Arasında*. Ankara: Heretik Yayınevi.
- Dikici, A. ve Tezci, E. (2002). "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Sanat, Sanat Eğitimi ve Milli Sanat Hakkındaki Düşünceleri". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 235-244.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Düzgün, D. (1997). *Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'nun Folklor ve Halk Edebiyatı İle İlgili Çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eğribel, E. (1984). *Niçin Arabesk Değil*. İstanbul: Süreç.
- Eğribel, E. (1987). *Çizgi Romanın Toplumsal Temelleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eğribel, E. (1992). Çizgi Roman Olayı ve Toplum. *Sosyoloji Dergisi*, 3(3), 1-43.
- Eğribel, E. (1994). *Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

- Eğribel, E. (2009). Yeni Türkiye Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması. *Sosyoloji Yıllığı, Nilgün Çelebi'ye Armağan: Türkiye'de Toplum Bilimlerinin Gelişimi I*, (18), 385-399.
- Eğribel, E. (2017a). "Sosyoloji ve Sanat-Edebiyat İlişkisi Üzerine". *Sosyologca, Ekim 2017*(13-14), 51-58.
- Eğribel, E. (2017b). "Kurumlar Sosyolojisi: Batı Dünya Egemenliğinin İşleyişi, Marjinalleşmesi ve Otoriterleşmesi Açısından Bir Giriş". *Sosyologca, Ekim 2017*(13-14), 243-277.
- Eğribel, E. ve Özcan, U. (2017). "Edebiyat-Tarih-Sosyoloji İlişkisi ve Yöntemi Üzerine". *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi*, (10), 7-17.
- Eralp, H. V., Tanyol, C., Tütengil, C. O., Yetkin, S. K. ve Anıl, B. (1977). Hilmi Ziya Ülken'in Anısına. *Sosyoloji Konferansları*, 0(15), 111-120. doi:10.18368/sk.65150
- Erkal, M. (1975). Fındıkoğlu'nun Bibliyografyasına Ek. *Sosyoloji Konferansları*, 0(13), 84-104. doi:10.18368/sk.23664
- Fındıkoğlu, Z. F. (1941). "Halk Edebiyatının Milli Edebiyat Ve San'atın İnkişafına Tesiri". *İş: Felsefe, Ahlak ve İçtimaiyat Mecmuası*, (28), 174-190.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1950). *Bayburtlu Zihni Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*. İstanbul: Bayburt Kültür ve Yardım Cemiyeti.
- Fındıkoğlu, Z. F. (2009). *Estetik*. Ankara: Yazar Yayınları.
- Fındıkoğlu, Z. F. (2010). *Erzurum Şâirleri*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı.
- Filizok, R. (2005). *Ziya Gökalp*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) (8. bs.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gelekçi, C. (2008). Cahit Tanyol. M. Ç. Özdemir (Ed.), *Türkiye'de Sosyoloji (İsimler-Eserler)* içinde (C. 1-2, C. 1, ss. 985-1027). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Gezgin, İ. (2014). *Sanatın Mitolojisi* (3. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları* (7. bs.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökalp, Z. (1974). *Türk Ahlâkı*. İstanbul: Türk Kültür Yayınevi.
- Gökalp, Z. (1977). *Makaleler IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1981). *Makaleler V*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1982). *Makaleler VII*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Göksel, A. N. (1952). *Ziya Gökalp Hayatı Sanatı Eseri*. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Güllülü, S. (1994). *Sanat ve Toplum*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi.
- Güngör Ergan, N. (2008). Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu. M. Ç. Özdemir (Ed.), *Türkiye’de Sosyoloji (İsimler-Eserler)* içinde (ss. 629-681). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak* (3. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, O. (2008). "Politik İdeolojinin İcat Ettiği Gelenek: Karagöz". *Millî Folklor Dergisi*, 10(79), 78-83.
- Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Hızal, M. (1983). Cumhuriyet Döneminde Heykeltçilik. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaçmazoğlu, H. B. (1991). "1940-50 Tarihleri Arasında Türk Sosyolojisi". *Sosyoloji Dergisi*, 3(2), 1-48.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2001). "Bir Halk Adamı Olarak Aydının Portresi: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu". *Doğu Batı*, (16), 195-214.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2002). *Türk Sosyoloji Tarihi Üzerine Araştırmalar* (2. bs.). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2012). *Türk Sosyolojisinde Temalar I Türkçülük İslamcılık Muhafazakarlık*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2013). *Türk Sosyoloji Tarihi - I Ön Koşullar* (3. bs.). İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2015). Türkiye’de Sosyolojinin 100 Yıllık Birikimi Üzerine Bazı Tespitler. *Sosyoloji Konferansları*, (52), 29-55.
- Karaboğa, K. (2012). "Medeniyet, Milliyet ve Baltacıoğlu’nun 'Öz Tiyatro'su". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (10), 10-27.
- Karagöz, B. (2009). "Devrimci Cumhuriyet’in Muhafazakâr Yeni Adam’ı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu". *Düşünen Siyaset Dergisi*, (25), 71-112.
- Kaynardağ, A. (1979). Sanatçı ve Estetikçi Olarak Hilmi Ziya. *Sosyoloji Konferansları*, 0(17), 50-55. doi:10.18368/sk.22350
- Kızıılçelik, S. (2015). *Yerli Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kozlu, D. (2011). "Türkiye’nin 1990 ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış". *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 147-160.
- Kösemihal, N. Ş. (1944, 20 Ekim). "Musikimizde Tanzimat İkiciliği". *Ulus Gazetesi*.

- Kösemihal, N. Ş. (1948, 30 Eylül). "Viyolonist Karl Berger". *Akşam Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1949, 25 Ağustos). "Nurullah Ataç ve Edebiyatımız". *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1951, 7 Mart). "Hasan Kaptan'ın Paris Sergisi". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1953a, 27 Haziran). "Cemal Reşit Rey'in Madrid Konserleri". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1953b, 24 Ekim). "Gerard Kantargian'ın Keman Konseri". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1953c, 26 Aralık). "Şehir Orkestrası Solist Yetvart Margosyan". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1954a, 30 Ocak). "Sanat Halk İçindir Tekerlemesi Üzerine". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1954b, 1 Şubat). "İstanbul Tiyatroları ve Tiyatro Yazarlarımız". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1954c, 13 Mart). "Sanatta Konu". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1954d, 27 Mart). "Sanat Toplum İçindir Sözü Üzerine". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1954e, 6 Temmuz). "Musikimizde Tutulacak Yol Üzerine". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1954f, 4 Ekim). "Wilhelm Kempff'in Birinci Resitali". *Yeni İstanbul Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1957a). *Sanat ve Düşünce*. İstanbul: Anıl Yayınevi.
- Kösemihal, N. Ş. (1957b, 1 Kasım). "Devrimiz ve Musikimiz". *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1958a, 23 Mayıs). "Akıl Hastalarının Tiyatro İle Tedavi Yolu". *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1958b, 6 Eylül). "Tedavi ve Bilim Metodu Olarak Tiyatro (Psikodrama - Sosyodrama)". *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Kösemihal, N. Ş. (1961). "Sanat ve Fikir İşçileri". *Sosyoloji Dergisi*, 2(16), 1-16.
- Kösemihal, N. Ş. (1964). "Edebiyat Sosyolojisine Giriş". *Sosyoloji Dergisi*, (19-20), 1-36.
- Kösemihal, N. Ş. (1967). "Yurdumuzda Edebiyat Sosyolojisiyle İlgili Araştırmalar". *Sosyoloji Dergisi*, (21-22), 185-192.

- Kösemihal, N. Ş. (1968). *Batı Uygarlığı ve Biz*. İstanbul: Ak Kitabevi.
- Kurt, Ç. (2008). *Edebiyatı Yeniden Şekillendirmek: Ahmed Şuayb'in Edebiyat Eleştirisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kutlu, S. (2008). İkinci Meşrutiyet Dönemi'nin Düşünce Akımları (ss. 1-13). Çağdaş Türkiye Seminerleri, sunulmuş bildiri, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut-Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.
- Odabaş, O. (2012). "1990'lı Yıllarda Türkiye'de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları". *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (5), 427-443.
- Ongurlar, S. (1985). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Tiyatro Görüşleri. *Devlet Tiyatroları Yayınları*.
- Ortaylı, İ. (1987). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayın.
- Ortaylı, İ. (2008). *Tarihimiz ve Biz*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özcan, U. (2009). Türkiye'de Sosyal Bilimlerde Yeni Ana Akımlar. *Sosyoloji Yıllığı, Nilgün Çelebi'ye Armağan: Türkiye'de Toplum Bilimlerinin Gelişimi I*, (18), 161-170.
- Özcan, U. (2011). "1980 Sonrasında Türk Sosyolojisinde Değişen Temalar Üzerine Bazı Gözlemler". *Sosyoloji Dergisi*, 3(19), 227-236.
- Özcan, U. (2013). "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Eklektik Reformizmi: Geleneğin Modernleştirilmesi ve İnkılabın Konserve Edilmesi". *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, (37), 155-178.
- Parla, J. (2011). Tanzimat Edebiyatı'nda Siyasi Fikirler. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde (9. bs., C. 1-9, C. 1). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağ, V. (1982). Nurettin Şazi Kösemihal. E. Kongar (Ed.), *Türk Toplum Bilimcileri I* içinde (ss. 291-350). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sakallı, F. (2012). "Ahmet Şuayb'in "Musahabe-i Edebiyye" ve Diğer Yazıları". *Türkbilgi / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 13(24), 171-186.
- Sezer, B. (1989). "Türk Sosyologları ve Eserleri I". *Sosyoloji Dergisi*, 3(1), 1-96.
- Soykan, Ö. N. (2000). *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

- Soykan, Ö. N. (2003). *Gönülden Dile Öz Sözler*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2012). "Ölümü Mimarlıkla Sınamak". *Dört Öge*, (1), 153-158.
- Soykan, Ö. N. (2013). "Sanat ve Hakikat". *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 3(1), 139-150.
- Soykan, Ö. N. (2014). Sanat ve Yaşam. DEÜ Felsefe Sempozyumları Sanatın Halleri, sunulmuş bildiri.
- Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Soykan, Ö. N. (2016). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sönmez, N. (2009). Türkiye’de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Dönemler ve Zihniyetler* içinde (C. 1-9, C. 9, ss. 870-878). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şehsuvaroğlu, L. (2003). *Namık Kemal*. Ankara: Alternatif Yayınları.
- Şuayb, A. (2005). *Hayat ve Kitaplar*. (E. Erbay, Ed.). Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Tanyol, C. (1954). *Örf ve Âdetler Sosyolojisi Bakımından Sanat ve Ahlâk*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanyol, C. (1960, 4 Aralık). "Yahya Kemal’e Dair Düşünceler". *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.
- Tanyol, C. (2008). *Türk Edebiyatında Yahya Kemal*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Tanyol, C. (2016). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Piya Art Yayınları.
- Tezcan, M. (2011). *Sanat Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tunçay, M. (1990). Siyasal Tarih (1908-1923). *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye (1908-1980)* içinde (ss. 27-85). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uçman, A. (1989). Ahmed Şuayb. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları.
- Ulusoy, M. D. (1993). "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 247-259.
- Ulusoy, M. D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Uyguner, M. (Ed.). (1992). *Ziya Gökalp Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ülken, H. Z. (1942a). *Resim ve Cemiyet*. İstanbul: Üniversite Kitabevi.

- Ülken, H. Z. (1942b). *Şeytanla Konuşmalar*. İstanbul: Ülkü Matbaası.
- Ülken, H. Z. (1948). *İslam Sanatı*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1956). "Bedii Değerin İctimai Rolü". *Ankara Üniversitesi Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi*, I(5), 29-36.
- Ülken, H. Z. (1958a). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1958b). "Sanat, Düşünce ve İctimai Bünye". *Sosyoloji Dergisi*, 2(13-14), 1-35.
- Ülken, H. Z. (1964). "Felsefenin Işığında Modern Resim - Impressionizm". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XII, 155-156.
- Ülken, H. Z. (1968). "Estetik Değer". *Hisar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, 8(56), 4-7.
- Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* (3. bs.). İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2001). *Bilgi ve Değer* (2. bs.). İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2007). *Ziya Gökalp*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2010). *Aşk Ahlâkı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünlü, H., Arslanhan, İ., Eken, H., Ersevîç Akkuş, M., Akkuş, T., Korkmaz, G. ve Karabağ, H. (2012). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. Bursa: Ekin Basın Yayın Dağıtım.
- Vergili, A. (2006). *Hilmi Ziya Ülken Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Vergili, A. (2008). Hilmi Ziya Ülken. M. Ç. Özdemir (Ed.), *Türkiye'de Sosyoloji (İsimler-Eserler)* içinde (C. 1-2, C. 1, ss. 597-627). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Yetiş, K. (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yılmaz, A. N. (2014). "Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü". *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, (14), 285-315.
- Yılmaz, A. N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zolberg, V. L. (2011). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. (B. Okucu Özbay, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.