

Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştığı (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi

Aytül PAPİLA (*)

Özet: Türk toplumunun Cumhuriyet döneminde geçirdiği büyük değişim, bireysel ve toplumsal kimlikleri değiştirdiği gibi, sanatsal olarak da yeni ifade biçimlerini ortaya çıkarmıştır.

Bu değişimin dayandığı temel, Türk modernleşmesinin bir aşaması olan Cumhuriyet döneminin ideolojisidir. Cumhuriyet ideolojisinin hedeflediği Batılılaşma, Türk toplumunun tüm kademelerini etkilemiş ve dönüştürmüştür.

Bu makalede, Cumhuriyet ideolojisinin oluşum ve yaşama geçiş aşaması olan 1923-1950 yılları arasında üretilen resimler üzerinden Türk toplumunun bireysel ve toplumsal kimlikleri irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Türk modernleşmesi, Batılılaşma, Türk kimliği, Modern Türk Resim Sanatı, Cumhuriyet

A Discussion of Turkish Identity of Republic Era, on the Paintings Produced Between the Years (1923-1950), that the Formation of the Ideology of the Republic

Abstract: The radical changes occurred during the establishment of Turkish Republic, changed the individual and collective identities of Turkish society and created new artistic styles.

The foundation of this change lies under the ideology of Turkish Republic which is a part of Turkish modernity. The aim of the Republic ideology, Westernisation affected and transformed all elements of Turkish society.

The essay contains a discussion of individual and collective identities of Turkish society, on the paintings produced between the years (1923-1950), that the formation of the ideology of the Republic.

Keywords: Turkish modernity, Westernisation, Turkish identity, Modern Turkish Painting, The Republic

*) Yrd. Doç. Dr., Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
(e-posta: apapila@beykent.edu.tr, aytullpapila@yahoo.com)

Giriş

Kimlik, insanı toplumsal, psikolojik, politik olarak adlandırma sürecidir ve bireysel ve toplumsal olmak üzere iki aşamada incelenebilir. (Papila, 2007: 176). Bireysel ve toplumsal kimlikler, büyük toplumsal hareketler içerisinde, dönüşüme uğramaktadır. Bu dönüşümlerin sanatsal alandaki izlerini incelemek, bir toplumun tarihsel gelişimini sanatsal olarak ifade etmektir.

Türk modernleşmesinin en önemli aşaması olan, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş sürecinde oluşturduğu politik kimliği (ideolojisi) ve bu ideolojinin yaratmayı hedeflediği bireysel ve toplumsal kimlikler, Türkiye Cumhuriyeti'nin tüm alt ve üst yapılarına yansımış ve biçimlendirmiştir.

Bu süreç, Türk resim sanatında da büyük bir dönüşüme yol açmış, sanatçı-devlet-toplum ilişkilerini yeniden tanımlamıştır. Osmanlı Batılılaşması döneminde başlayan sanatsal değişim, Cumhuriyet döneminde büyük bir ivme kazanmış, yeni teoriler ve üsluplar geliştirilmiştir.

Bu makalede, Atatürk'ün önderliğinde gerçekleşen Cumhuriyet ideolojisinin oluşum ve yaşama geçiş aşaması olan 1923-1950 yılları arasında üretilmiş olan resimlerde betimlenen insan figürleri üzerinden Cumhuriyet döneminin bireysel ve toplumsal kimlikleri irdelenecektir. Resim sanatında insan figürü, "bireysel ve toplumsal kimliklerin görsel olarak en iyi anlatım aracıdır" (Papila, 2008: 121)

Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşu ve İdeolojisinin Temel Noktaları

Modern toplumun ortaya çıkışı, 18. yüzyıl Avrupa'sında başlayan endüstrileşme ve bilim devriminin sonuçlarından biridir. Başlangıcında, felsefi yöntem olarak akılçılığı kabul eden Modern toplumun politik yapısı ulus-devlete ve bazı koşullarda halk egemenliğine dayalıdır. Modernizm, kendi geçmişini olduğu kadar, diğer bütün kültürleri de reddetmekte ve yenilikçiliği benimsemektedir (Outhwaite-Bottomore, 1993: 392).

Osmanlı döneminde, 18. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketi, Türk modernleşmesinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Batılılaşma, 19. yüzyıla kadar, belli bir programı olmaksızın, hükümdarların kişiliğine bağlı olarak belirledikleri çizgiler üzerinden yürütülmüştür. 1839'daki Tanzimat Fermanı'yla Avrupa devletlerinin de katıldıkları bir sürece dönüşmüş, II. Meşrutiyet'e kadar, devletin iç yapısının değiştirilmesi, demokratikleştirilmesi amaçlanmıştır. Batıdan alınan bazı kurumların kök salmasına karşın, modernleşmenin kökenindeki bilim devrimi ve endüstriyel gelişme ve modern topluma dönüşüm gerçekleştirilememiştir.

Osmanlı Batılılaşması, Osmanlı'nın üst sınıfını oluşturan İstanbul merkezli devlet bürokrasisi ve devlet okullarında yetişen askeri ve sivil öğrenci grubu üzerinde etkili olmuştur. İstanbul'da konaklarında eğitim gören üst sınıf gençleri ile daha alt sınıflardan gelen, devlet okullarında yetişen başarılı öğrenciler, yurt dışında eğitime gönderilmiş, ülkeye döndüklerinde devlet kademelerinde üst görevlere getirilmişlerdir. Toplumun seçkin azınlığı sayılabilecek bu kesim, eğitimleri ve yaşam biçimleri açısından, Osmanlı

toplumunun batılılaşmış yanını temsil etmişlerdir. Toplumun geri kalanı ise, geleneksel yaşam biçimini sürdürmüştür.

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuyla başlayan büyük toplumsal, ekonomik ve politik değişim, Osmanlı döneminde, 18. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketinin önemli bir aşamasıdır. Cumhuriyetin ilk kadroları, yönetici sınıfı, Osmanlı Batılılaşma projesi içerisinde yetişmişlerdir.

Cumhuriyetin gerçekleştirmeyi hedeflediği Türk modernleşmesi, bilimsel ve ekonomik gelişime paralel olarak, kırsal ve az gelişmiş olarak kabul edilen geleneksel toplum yapısından şehirleşmiş, gelişmiş, endüstrileşmiş modern topluma dönüşümü öngörmektedir.

Bu amaçlara ulaşmak için geliştirilen Cumhuriyet ideolojisi, Osmanlı'nın antitezi olarak oluşturulmuştur. Cumhuriyet'in "ötekileştirdiği", Osmanlı, tüm kurumlarıyla, eski, çağ dışı, doğulu, dinsel kavramlar üzerinde temellendirilmiş, az gelişmiş, işlevsiz, halktan uzak, anti-demokratik olarak tanımlanırken, Cumhuriyet ideolojisi, bu kavramların karşıtlarını hedeflemektedir.

Tüm aşamaları Atatürk tarafından belirlenen ve yaşama geçirilen cumhuriyet ideolojisi, hedeflediği kavramlara ulaşmanın tek yolunun "çağdaşlaşma (muassır medeniyetler seviyesine yükselmek)" olduğunu belirlemişti. Cumhuriyetin çağdaşlaşma yolunda izlediği strateji, "devlet ve toplum yapısının batılılaştırılması" olarak açıklanabilir. Devlet yapısının Batılı bir nitelik kazanması için, hukuk sisteminde büyük reformlar getiren "anayasa" hazırlanmıştır. Anayasanın temel kavramı "ulusal egemenlik" olarak belirlenmiş, çağdaşlaşmanın temel kavramlarından biri olan "laiklik", yasaların dinsel referanslara bağlı olmadan tanımlanması, ilke olarak benimsenmiştir.

Osmanlı Batılılaşmasının dinsel farklılıklar üzerine kurguladığı birey (vatandaş) kimliğinin, Cumhuriyet döneminde yerini, Türk olmak üzerine kurgulanan yerel boyutunun üzerine, "çağdaşlığın eklendiği" uluslararası bir kimliğe bıraktığı görülmektedir. Osmanlı bireyi her şeyden önce Osmanlı'dır, ancak, Cumhuriyetin hedeflediği birey, öncelikle "çağdaşlığının" altını çizen Türk'tür. Çağdaş Türk kimliğine sahip birey, Batı'da "yabancı" hissetmeyen, dış görünüşünden eğitim ve kültürüne kadar, Batılı gibi davranan ve onunla aynı hak ve özgürlüklere sahip olan bireydir. Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde yaşayan tüm vatandaşların Türk olduğu düşüncesiyle tanımlanan "Türklük" kavramı, başlangıçta, farklı etnik kökenlerden gelen Türk toplumunu aynı hedefte birleştirme amacını taşıırken, 1930'lu yıllardan sonra, daha milliyetçi bir çizgi izlemiştir.

Cumhuriyetin Türk toplumuna getirdiği en büyük kazanımlardan biri de kadın hakları konusundadır. Türk toplumunu oluşturan bireylerin cinsel kimliklerine dayalı hakları, eşitlikçi bir anlayışla yeniden tanımlanmıştır. Erkeklerle eşit yasal haklara sahip olan kadınların, toplumsal yaşamda var olmalarını engelleyen kurallar ortadan kaldırılmıştır.

Cumhuriyeti kuran ve yönetenlerin yerlerini yeni bir kuşağa bıraktıkları, politik ve ekonomik olarak yeni bir dönemin başladığı 1950 yılına kadar, devletin sanat politikaları, sanatsal üretim ve topluma ulaştırılmasının her aşamasında belirleyici olmuştur.

Cumhuriyetin Sanat Politikaları

Osmanlı döneminde başlayan ve Batılılaşmanın bir göstergesi olarak kabul edilen “sanatta Batılılaşma hareketi”, Cumhuriyet döneminde tüm sanat alanlarını kapsayacak şekilde geliştirilmiş ve sanatsal üretim ve halka sunumunun tüm aşamalarının Batılı bir yapıya dönüştürülmesi için etkin politikalar uygulanmıştır.

Batılılaşma döneminde başlayan, resme yetenekli öğrencilerin Avrupa başkentlerine eğitim için gönderilmeleri Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Öğrencilerin, eğitimleri boyunca, Batı’da yaşama deneyiminin getireceği yeni kimliklerini, ülkelerine taşıyarak, toplumsal değişimin öncüleri olmaları hedeflenmiştir.

Görsel sanatlar alanında Batılı bir dilin gelişmesi ve halka yayılabilmesi için, öncelikle sanat eğitiminin çağdaşlaşması hedeflenmiştir. Kız ve erkek öğrencilerin ayrı binalarda eğitim gördükleri, Sanayi-i Nefise Mektebi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1926’de birleştirilmiş ve 1928’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştürülmüştür. 1933 yılında başlatılan üniversite reformunun kapsamında, 1936-1937 eğitim yılında, Avrupalı öğretim elemanları Güzel Sanatlar Akademisi’nde işe alınmış, resim atölyesinin şefliğine, Fransız Leopold Levy getirilmiştir. Avrupalı öğretim elemanları, Akademi’nin eğitim anlayışını 1948’e kadar belirlemişlerdir.

İstanbul’da mevcut olan sanatsal altyapıyı Anadolu’da da oluşturmak için, Ankara merkez seçilmiştir. 1926 yılına ait Bakanlar Kurulu Kararı ile Sanayi-i Nefise sergisinin, bu tarihten sonra Ankara’da düzenlenmesine, resmi sergilerde sanatçılara ödül olarak altın, gümüş ve bronz madalya verilmesine ve bir müze oluşturmak için sanatçılardan her yıl belli sayıda eser satın alınmasına karar verilmiştir. (Tansuğ, 1986: 166). Bu karar, aynı zamanda, devleti en büyük sanat alıcısı konumuna getirmiş, devlet kuruluşları ve bankaların resim satın alarak özel koleksiyonlar oluşturmaları teşvik edilmiştir. 1939 yılından sonra, Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin her yıl Ekim ayında Ankara’da açılmasına karar verilmiştir.

Ankara’daki güzel sanatlar eğitimi, 1930 yılında, Gazi Eğitim Enstitüsünün (Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü) resim bölümünün açılmasıyla başlamıştır. Anadolu’daki bazı illerde açılan öğretmen okullarında resim eğitimi verilmeye başlanmıştır. Plastik sanatların Batılı teknik ve yöntemlerinin Türk halkına öğretilmesi için, Akademi ve eğitim enstitüsü mezunları, Anadolu’daki liselerde resim öğretmenleri olarak görevlendirilmiştir.

Cumhuriyetin sanat politikalarının bir hedefi de, Türk halk kültürünün, çağdaş sanatsal biçimleriyle yeniden anlatımı yoluyla modernize edilmesiydi. Halkevleri, bu dönemde, Anadolu kültürü araştırmalarının yapıldığı merkezler olarak işlev görmüş, 1937-1944 yılları arasında, 58 ressam, Türkiye’nin 63 iline gönderilmiş ve 675 resimden oluşan bir koleksiyon oluşturulmuştur (Tansuğ, 1986:216). Bu geziler, devletin resim sanatına verdiği desteğin bir karşılığı olarak görülebilir.

Türkiye’deki sanat müzesi eksikliğini gidermek için, Atatürk’ün emriyle, 1937 yılında, Dolmabahçe Sarayı’nın Veliâht Dairesi, İstanbul Resim Heykel Müzesi olarak düzenlenmiştir.

Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanatçılar ve Eserleri (1923-1950)

Cumhuriyetin ilk yıllarında eser veren sanatçıları, Osmanlı'nın son döneminde yetişenler ve Cumhuriyet döneminde yetişenler olmak üzere iki gruba ayırabiliriz.

Birinci gruptaki sanatçılar, Osmanlı'ya ait toplumsal yapılar içerisinde yetişmiş, eğitimlerini, Osmanlı eğitim kurumlarında almış, büyük bir kısmı, yurt dışında sanat eğitimine devam etmişlerdir. 1914 kuşağı sanatçılarından Namık İsmail'in Güzel Sanatlar Akademisi'nin yöneticisi olması ve okulda bu kuşağın sanatçılarının öğretim elemanı olarak çalışmaları, bu sanatçıların Cumhuriyet döneminde İstanbul merkezli sanat ortamı ve eğitiminde varlıklarını ve etkilerini sürdürdüklerinin bir göstergesidir. Osmanlı Batılılaşmasının ürünü olan ve Osmanlı toplumunun, yenilikçi, ilerici sınıfını oluşturan bu sanatçılar, Cumhuriyet'in yeni yaşam biçimine uyum sağlamışlardır.

Bu sanatçılar arasındaki Ömer Adil'in "Göreve Hazır Ol" resminin (Resim 1), Osmanlı'dan Cumhuriyete geçişi simgelediği kabul edilmektedir. Resimde bir masanın etrafında oturan figürlerin arkasında bir Türkiye haritası asılıdır. Yüzü izleyiciye dönük olan yaşlı adam, Osmanlı Devletini, arkası dönük genç erkek ise, yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran kadroyu simgelemektedir. Oldukça modern giysileri ve kısa kesilmiş saçlarıyla masanın sol tarafında oturan kadın figürü, Türk kadını simgelemektedir. Ancak, kadının elindeki dikiş, sanatçının Türk kadınına "eviyle ilgili" bir görev verdiğini düşündürmektedir. Yaşlı adamın arkasındaki kız çocuğu, geleceği simgelemekte ve modern kadın imgesini tamamlamaktadır.

Bu sanatçılar, kadına bakışlarıyla da geleneksel Osmanlı toplumundan ayrılmaktaydılar. Resimlerinde betimledikleri kadın figürü, Oryantalizm etkisindeki "Doğulu kadın" imgesinin dışındadır. "Osmanlı toplumunun Batıda eğitilmiş erkek modernistleri, kadını haremden kurtararak ailenin temel bireyi halinde sunmuşlardır." (Yaman, 2006:12)

Cumhuriyet devrimleri, kadının toplumsal yaşama katılımını ve bağımsız bir kadın kimliğinin gelişimini sağlamıştır. Atatürk'ün çağdaşlaşmanın göstergesi olarak kabul ettiği, Türk kadını Batılı kadınlarla eşit, hatta daha üst düzeye çıkarma amacıyla yapılan tüm değişimler, kadınların yaşam koşullarını iyileştirmiş, eğitim, sağlık başta olmak üzere diğer tüm alanlarda standartları yükseltmiştir. Kadınların meslek sahibi olmaları özendirilmiş, daha önceden yalnızca erkeklere açık meslek alanları, kadınlara da açılmıştır.

Osmanlı'nın son yıllarında yetişen ve Cumhuriyetin ilk yıllarında eser veren sanatçılar, laikliğin getirdiği toplumsal özgürlükten yararlanmışlardır. Bu sanatçılar arasındaki Hale Asaf, bir kadın sanatçı olarak yaşamı ve yeteneğiyle dikkat çekmektedir.

İlk Türk kadın ressam Mihri Müşfik'in yeğeni Hale Asaf, Osmanlı'nın son döneminde, ayrıcalıklı üst toplumsal sınıfta yetişmiş, Paris'te başladığı resim eğitimini İstanbul'da sürdürmüş, eserlerini Cumhuriyetin ilk yıllarında üretmiştir. Hale Asaf'ın portreleri, Cumhuriyet'in hedeflediği "çağdaş (modern)" birey kimliğini yansıtmaya açısından önemlidir.

Sanatçının Kendi Portresi (Resim 2) dinsel baskılardan kurtulmuş, özgür, kendi başına ayakta duran modern Türk kadını imgesinin resimsel anlatımıdır. Resmin tekniği ve üslubunda, modern sanat akımlarından Dışavurumculuk ve Kübizm'in etkileri görülür. Mihri Müşfik'in kadın portrelerinin iç mekâna ait olmalarına karşın, Hale Asaf'ın kadın figürleri, iç ve dış mekân ayrımı taşımaksızın var olmaktadır. Bu durum, Osmanlı döneminde yalnızca iç mekânlarda özgür olabilen "üst sınıftan kadın"ın, Cumhuriyet döneminde, özel-kamusal ya da iç-dış mekân ayrımı olmaksızın varlığını kanıtlaması olarak görülebilir.

Hale Asaf'ın eşi, İ. Hakkı Oygur'ın portresi (Resim 3), Cumhuriyetin modern erkek imgesinin bir yansımasıdır. Art Deco'nun etkisinin hissedildiği bu portrede, Batılı giyim tarzıyla şık ve kendinden emin, modern bir Türk erkeği karşımızdadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Akademi'de eğitim gören kız öğrenciler arasında Hale Asaf kadar etkileyici bir sanatçının çıkmaması dikkat çekicidir. Daha önceden yalnızca erkeklere açık alanlarda meslek sahibi olan kadınların büyük başarıları yanında, sanatçıların eksikliği, "yeni Türk kadın kimliğinin toplumcu yanının öne çıkarıldığı ve sanatçılığın bireyci yapısının desteklenmediğini" düşündürmektedir.

İstanbul, Osmanlı döneminde olduğu gibi, Cumhuriyetin ilk yıllarında da, ülkenin tek sanat merkezi konumundadır. Sanatçılar yaşamak ve etkinliklerini düzenlemek için, İstanbul'u seçmekteyken, 1930'dan sonra, Ankara ikinci merkez olarak yükselişe geçer.

Cumhuriyetin ilk sanatçı kuşağı, Akademi'de Osmanlı döneminde yetişmiş hocalar tarafından eğitilmiştir. Akademinin Osmanlı döneminde belirlenen eğitim sistemi ve müfredatı 1937'den sonra değiştirilmiştir. İlk sanatçı kuşağını eski sanatçılardan farklılaştıran, daha özgür bir toplumsal ortam içerisinde yetişmeleri ve eser vermeleridir. Türk toplumunda yaşanan tüm dönüşümler, bu sanatçıların kişiliklerinin oluşumunda etkili olmuştur.

Batıdaki modern sanat eğilimleri, Türk sanatçılar tarafından yakından izlenmiştir. Cumhuriyetin modernizminin Batı'nın yeniliklerine açıklığı, yeni kuşağın modern sanat akımlarının etkisiyle yeni görme biçimleri yaratmalarını teşvik etmiştir.

Eski ve yeni sanatçılar arasındaki üslup farklılığı, 1927 yılındaki 11.Galatasaray sergisinde açığa çıkmıştır. Bu sergiye Osmanlı döneminde yetişen Halil Paşa, Ömer Adil gibi oldukça yaşlı sanatçılar ile Namık İsmail, Nazmi Ziya ve Ali Sami gibi 1914 kuşağı sanatçıların yanında Ali Avni Çelebi ve Turgut Zaim gibi genç sanatçılar bir arada katılmışlardır. Bu genç sanatçılar, Avrupa'da edindikleri, modern sanat deneyimleriyle Türk resim sanatında eski üslupların aşıldığı ilk örnekleri ortaya koymuşlar ve bu sergiyle, "Cumhuriyet dönemi resim sanatı alanında, ilk büyük ve önemli üslup hareketini yaratmışlardır." (Tansuğ, 1986:163)

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu, 1929'da kurulan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin amacı, Türk sanatını modern sanata yaklaştırarak, yeni ifade biçimleri geliştirmektir. Refik Fazıl, Cevat Dereli, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Hale

Asaf, Mahmut Cuda ve Şeref Akdik tarafından kurulan birliğin, Türk sanatı için öncülüğü, “yeni sanat biçimlerini Türkiye’ye getirmek yolundaki devrimci çabaları, Cumhuriyetin ilanından sonra, Atatürk’ün başlattığı devrimci hareketlerle de bağlantılıdır.” (Tansuğ, 1986: 167)

Müstakiller Grubu, 1914 kuşağının İzlenimcilik akımına dayalı görsel diline karşı çıkmış, Modern sanatın Kübizm ve Konstrüktivizm akımların dayalı yeni görsel dilinin geçerliliğini savunmuştur. Bu grup, sanatın topluma ulaştırılması için, Halkevleriyle bağlantılı olarak Anadolu’da sergiler düzenlemiş, etkinliklerini 1948 yılına kadar sürdürmüştür. Soyut sanata yönelen grup üyelerinin yanı sıra, Modern ifade biçimleriyle figüratif bir dil yakalayan sanatçıların eserleri, Cumhuriyet döneminde yetişen birey kimliğini yansıtması açısından önemlidir.

1930-39 yılları, Türkiye’nin sanayileşme doğrultusunda ilk ciddi adımlarını attığı yıllardır. Tarım, sanayileşmenin gerisinde kalmıştır. İthalat özendirilmemekte, iç ticaret yükselişe geçmektedir. Devlet sanayileşme hamlesinde öncü rolü üstlenmekte, metalurji, demir-çelik, kimya ve kâğıt sanayinde ilk modern tesisleri kurmaktadır. Bu gelişmelere karşın, sanatçılar için üretimin karşılığı “tarımsal üretim” olmaktadır.

Namık İsmail, “Hasat” resminde (Resim 4), Orta Anadolu’yu andıran bir manzara içerisindeki dinamik figürleri ve Dışavurumcu etkiler taşıyan renk tekniğiyle güçlü bir estetik değer yaratmıştır.

Türk resmindeki modernleşme hareketlerinin önemli bir aşaması da “D Grubu”dur. Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Abidin Dino tarafından kurulan bu grup, 1933-1951 yılları arasında etkinlik göstermiştir. Sergilerine Bedri Rahmi Eyuboğlu, Arif Kaptan, Sabri Berkel ve Hakkı Anlı da katılmıştır. “D Grubu’nun sanatı, temelde, her türlü duygusal davranış reddeden, akılcı yaklaşımı benimsemiş, resimde teknik ve düşünceyi bütünleştirmek amacıyla birleşmişlerdir.” (Çoker- İskender, 197:371) Leopold Levy’nin 1937’de, D grubu üyelerinin çoğunu Akademiye öğretim elemanı olarak alması, “grubun dinamizmini yitirmesine neden olmakla birlikte, devletin sanat politikasını yönlendiren akademik konumları sayesinde, kendi sanat görüşlerini resmi çevrelere ve sanat ortamına kolayca benimsetmelerini sağlamıştır.” (Çoker-İskender, 1997: 371)

D Grubunun Kübizm ve Konstrüktivizm üzerine kurulu görsel dili, Müstakiller ile benzerlik taşır. Cemal Tollu’nun Alfabe Okuyan Köylüler resmi, (Resim 5), harf devrimini konu almaktadır. Giysileri ve duruşlarıyla milli özellikleri vurgulanmamış figürlerin heykelsi ele alınışları ve renk tekniği, Dışavurumculuğun etkilerini taşımaktadır.

Nurullah Berk’in Ütü Yapan Kadın resminde, (Resim 6), ütülenen kumaş ve arka plandaki kilim motiflerinde, Anadolu köylüsünün yaşamını oluşturan görsel elemanların Kübik bir stilizasyonu söz konusudur. Matisse’vari bir düzleştirmeyle üçüncü boyut etkisi minimuma indirgenmiştir. Resmin, “Anadolu’lu köylü kadın”ın ev yaşamını konu almasına karşın, genel olarak kadından beklenen “ev merkezli yaşamı” anlatıyor olması açısından erkek egemen bir bakışı yansıttığı da öne sürülebilir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kendi portresi (Resim 7), yakasız gömleği ve arka plan-daki yastığın üzerindeki Anadolu motifleriyle, yerel kökenlerine yönelen bir sanatçı kimliğini yansıtmaktadır.

1930'ların sonlarında, Türk sanatında toplumcu gerçekçi bir anlayış oluşmaya başlamıştır. Dünya sanatında 1920'lerde görülen Toplumcu Gerçekçiliğin, özellikle Meksika resim sanatındaki yükselişi, I. Dünya Savaşından sonra yaşanan ekonomik bunalımlara karşın Sosyalizmin yükselişiyle bağlantılıdır. Türkiye'deki Toplumcu Gerçekçilik akımının ortaya çıkışında, bu anlayışı benimseyen İstanbul ve Ankara'da yaşayan sanatçılar arasında düşünsel ve üslupsal farklılıklar görülmektedir.

İstanbul merkezli "Yeniler Grubu", "ulusal bir sanatsal dil yaratmak amacıyla", Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay ve Abidin Dino tarafından kurulmuştur. İlk sergisini 1941 yılında açan, Toplumcu Gerçekçi bir sanat anlayışını savunan bu grup, Modern sanatın "bireyci" eğilimine karşın, toplumsal konuları gerçekçi bir dille anlatmayı amaçlamıştır. Müstakiller ve D grubu üyelerini, taklitçi ve yüzeysel bulan bu grubun etkinlikleri, 1951'e kadar sürmüştür.

Nuri İyem'in Nalbant adlı resminde (Resim 8), güçlü bir ışık altında betimlenmiş çalışan insan figürlerinin yüceltilerek sunumu söz konusudur. Işığın resme kattığı teatrallık, el ve ayakların büyük ve ifadeci olarak verilmesiyle desteklenmektedir.

Farklı sanatsal görüşlere sahip olsalar bile 1930'lu yıllarda eser üreten tüm sanatçılarda, ülke politikalarının etkisiyle Anadolu köylülerini konu aldıkları görülmektedir. İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde yetişen, yurt dışında sanat eğitimi alan ve Ankara'ya yerleşen, Malik Aksel ve Turgut Zaim gibi sanatçılar, ulusal dil yaratmak için, Türk kültürünün kökenlerini aramışlardır.

Turgut Zaim, yaşadığı dönemin sanat eğitimi ve ortamının Batı hayranlığına karşı çıkmıştır. Sanat eğitimi aldığı Akademi'nin Paris Güzel Sanatlar Akademisi merkezli eğitiminin kişisel gelişimi ve üslup oluşumunu engellediğini düşünen sanatçı, Paris'e gitmiş, ancak burada da aradığını bulamamıştır. Avrupa'da eğitim gören diğer sanatçıların Modern akımlardan etkilenmesine karşın, o, kendi ifadesiyle "bu toprağın ressamı, yurt özelliği olan bir üslup sahibi" olmak istemiştir. (Tepecik, 1993:56). Sanatçının, Yörükler (Resim 9) resminde Orta Anadolu'ya ait bir coğrafyada, koyu renk saçları, giysileri, yüz ve gözlerin biçimleri gibi Anadolu'lu fiziksel özelliklerinin vurgulandığı figürleriyle kendi üslubunu geliştirmiştir. Sanatçının naif görsel dili, Anadolu kültürünün masalsi niteliklerine işaret etmekte ve eserlerine bir "zamansızlık" kazandırmaktadır.

Türk köylüsü, ya da daha genel anlamda, "köylülük", Osmanlı dönemi resim sanatında az betimlenen bir temaydı. Resim sanatının üst toplumsal sınıfa yönelik olmasının yanı sıra, alt toplumsal sınıfların yaşamlarının betimlenmesi, Avrupa'da olduğu gibi, yönetime bir başkaldırı niteliği taşımasından çekinilmekteydi.

Türkiye Cumhuriyeti, ard arda yaşanan Balkan ve I. Dünya savaşlarının getirdiği büyük yıkımlardan çıkmaya çalışan, nüfusun çoğunluğunun kırsal kesimde yaşadığı bir tarım ülkesi özelliğini taşıyordu. Anadolu'da 1928'de yaşanan kuraklık ve 1929'daki

dünya ekonomisinin büyük krizi, tarımsal yaşamı zorlaştırmasına karşın, köyden kente göç, 1950'ye kadar çok sınırlıydı. "1927'de kentsel nüfus, toplam nüfusun, %24,2'si iken, 1950'de ancak %25'e ulaşmıştı". (Buğra,2008: 39)

Cumhuriyet ideolojisinin "köylülüğü" idealize etmesi, Türk sanatçıların bu konuları resimlemeye teşvik etmiştir. Bu konunun öne çıkmasının nedenleri arasında, Cumhuriyetin, tüm vatandaşlarının eşitliğini sağlayacak demokratik bir sistem olma hedefinin yanında, Türk ulusal kimliğinin Anadolu köy kültürüne dayandırılması da sayılabilir. Atatürk'ün "köylü milletin efendisidir" sözüyle ifade ettiği politika, kırsal alanların kalkındırılması ve tarımsal üretimin artırılmasını hedeflemekteydi. Osmanlı'dan kalma aşar vergisini kaldırarak ve "tarımı uygulamada vergi sistemi dışında bırakan ve küçük çiftçilerden yana politikalar uygulayarak, Türk politikacıları, kapitalist gelişimin kırsal yapıları değiştiren ve fakirliği artıran politikalarına direndiler." (Buğra, 2008:35)

Devletin öncülük ettiği endüstriyel üretimin büyük çoğunluğu tarımsal ürünlerin işlenmesi üzerine kuruluydu. Madencilik ve endüstriyel alanlardaki istihdam, tarımsal işgücü ihtiyacının düşük olduğu kış aylarında yükselmekteydi. "1930 ve 40'larda "köylü-işçi" olgusu, endüstriyel üretim ve ekonomik gelişimi sınırlamıştı." (Buğra, 2008: 40)

Türkiye II. Dünya savaşına katılmamakla birlikte, savaş ekonomisinin koşullarını tüm ağırlığıyla yaşadı. Yetişkin nüfusunun büyük bir bölümünün askere alınması, üretimde büyük düşmelere yol açtı. Yatırım planları, savunma harcamaları nedeniyle ertelendi (Boratav, 2006: 82). Dünya çapındaki ekonomik daralma ve savaş önlemleri nedeniyle tüm ülke aşırı yoksullaştı.

Bütün bu ekonomik veriler, Türkiye'de endüstriyel ürünlerin üretimi ve ticaretini yapan, Batılı anlamda bir burjuva sınıfının eksikliğine işaret etmektedir. Türkiye'deki tüccar sınıfı, yerli malı tüketmeyi teşvik eden politikalar sonucunda, ithal ürünlerden çok, ülkede üretilen tarımsal ürünlerin ticaretini yapmaktaydı. Burjuva sınıfının Batı sanatındaki öncü rolü, Türkiye'de devlet tarafından üstlenilmişti.

Şeref Akdik'in "Ayna Önünde Köpekli Kadın" resmi, (Resim 10), üst sınıftan, kentli bir kadını betimlemektedir. Orta yaşlı kadının eldivenini çıkarırken yüzünü aynada incelemesi, "ayna" imgesi, bireyin kendi kimliğiyle yüzleşmesi olarak görülebilir. Kadının yüzündeki hoşnutsuz ifade, nedenleri belli olmasa bile, kimliğinden mutlu olmadığını düşündürmektedir.

Ali Avni Çelebi'nin "Maskeli Balo" resmi (Resim 11), kentli imgelere sahip olmasıyla dikkat çekmekle birlikte, "kent yaşamının çürümüşlüğü ve bireyin ruhunu ezen ağırlığı"nı ifade etmesi açısından, sanatçının Münih'te aldığı sanat eğitimi sırasında etkilendiği Alman Dışavurumculuk akımının tematik ve üslupsal izlerini taşımaktadır. Sanatçı, kentli insanların eğlencelerinde, maskeler arkasında saklanmış kimlikler olduğunu ifade etmek istemiştir.

Hamit Görele'nin Konser resmi (Resim 12), Cumhuriyetin hedeflediği Batılılaşmış Türk toplumun görsel ifadesidir. Resimde, Batılı giysiler içerisindeki aile bireyleri, bir

Batı müziği enstrümanı olan piyano çalan kız çocuğunu mutluluk içinde dinlemektedirler. Eserin, Dışavurumculuğa yakın görsel dili, sanatçının, çağdaşı diğer sanatçılar gibi, Batı bir sanat diline sahip olmayı mutlak bir hedef olarak içselleştirdiğini göstermektedir.

Sonuç

Cumhuriyet dönemi Türk resmi, Cumhuriyet ideolojisinin etkisi altında biçimlenmiştir. Sanatsal üretim ve topluma sunumunun her aşamasının en önemli destekleyicisi ve alıcısının, devlet kurumları olması, sanatçıları devlet politikalarını eleştirmekten çok, bu politikaları topluma açıklama görevine yönlendirdiği görülmektedir.

Bu dönemde iki toplumsal kimliğin eserlerde betimlendiği görülmektedir. Türk kimliğinin kökeni olarak görülen Anadolu köylüsü, üretici, çalışan sınıf kimliğiyle öne çıkarken, kentli üst sınıf, Modernleşmenin göstergesi olarak betimlenmiştir. Bu toplumsal sınıfları simgeleyen kadın ve erkek figürleri, yerel ve evrensel Türk kimliğinin sembelleri olmuşlardır.

Cumhuriyetin laiklik anlayışının bir parçası olarak, kadınlara sağlanan haklar ve özgürlükler, kadın kimliğini tek boyutluluktan kurtarmıştır. Geleneksel giysiler içerisinde betimlenen köylü kadını, toprakla, üretkenlikle özdeşleştirilmiş, Anadoluya atfedilen dişil özelliklerin simgesine dönüşmüştür. “Şehirli modern kadın imgesi” ise, Osmanlı döneminin Oryantalist etkiler taşıyan kadın imgesine karşı geliştirilmiştir. Ancak modern kadın imgesinin, özellikle erkek sanatçılar tarafından “erkek egemen bir bakışla” aile merkezli olarak betimlendiği dikakt çekmektedir.

Osmanlı'nın son döneminde yetişen Hale Asaf'tan sonra, Cumhuriyetin ilk döneminde onun kadar etkileyici bir kadın sanatçının ortaya çıkmaması, Osmanlı ve Cumhuriyetin kadın kimliklerinin farklılığıyla açıklanabilir. Osmanlı döneminin üst toplumsal sınıfına ait bir ayrıcalık olan sanat eğitimi almak ve kendini sanatsal olarak ifade etmek, “Romantik bir bireyci kimlikle iç içeyken”, Cumhuriyet döneminin toplumcu politikalarının yarattığı ideal kadın kimliğinin, “bilgisiyle toplumu aydınlatan, eğiten öğretmen” olması, kadınlara toplumcu bir görev vermiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında sanatçılar, Türkiye'nin entelektüel ortamını belirleyici olmuşlar, düşünceleriyle ve yaşam biçimleriyle toplumu etkilemişlerdir. Modernleşmede öncü görevi verilen bu sanatçılar, oluşturdukları gruplarla sanat dünyası üzerinde egemenlik kurmuş, kendi sanat anlayışlarını, eserlerinin yanı sıra, eğitim ve kültürel araçlarla da yaygınlaştırmışlardır. Cumhuriyetin getirdiği toplumsal özgürlük, sanatçıların bireysel kimliklerini ve ifade biçimlerini geliştirici olmuştur.

Sanatçıları bireysel kimlikleri, eserlerinin üslup ve temalarını etkilemiştir. Osmanlı'nın son döneminde yetişen sanatçıların çoğunluğunun İstanbul kökenli olmalarına karşın, Cumhuriyetin ilk döneminde Anadolu'lu sanatçılar yükselişe geçmiştir. Bu durum Cumhuriyetin getirdiği demokratik yapıyla açıklanabilir. Sanatçıların yaşadıkları ve eser verdikleri şehirler arasında İstanbul, Batılılaşmanın ve daha uluslararası bir kimliğin simgesi iken, Ankara, Türk kültürünün ve yerelliğin başkentine dönüşmüştür.

Sanatçıların bireysel kimliklerinin oluşumunda, Avrupa’da eğitim görmeleri de etkili olmuştur. Devlet bursuyla Avrupa’da eğitim gören sanatçılar, yaşadıkları ülkenin kültürel ve sanatsal ortamının etkisiyle sanatsal üslupları ve yaşam biçimleri değişmiştir. Sanatçıların Avrupa’daki Modern akımlardan etkilendikleri ve bu akımları Türkiye’ye getirdikleri görülmektedir. Paris’e giden Cevat Dereli, Cemal Tollu gibi sanatçılar, Kübizm’den, Münih ve Berlin’e giden, Malik Aksel ve Ali Avni Çelebi gibi sanatçılarsa, Alman Dışavurumculuğundan etkilenmişlerdir.

Avrupa’da eğitim gören sanatçılar, ülkeye dönüşlerinden sonra, görevlendirildikleri Anadolu şehirlerinin durağan atmosferi ve tutuculuğundan hayal kırıklığına uğrayarak, kendilerini İstanbul ya da Ankara’ya götürecek olanakları aramışlardır. Sanatçıların bu davranışları, Avrupa’nın özgürlükçü ortamında yaşamının getirdiği kendi toplumuna yabancılaşma ile açıklanabilir.

Kaynakça

- Arat, Y. (2005). “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar”, Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba (Ed.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, (s. 82-98). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Alpkaya, F. (1998). *Türkiye Cumhuriyeti’nin Kuruluşu, (1923-1924)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atatürk, M.K. (2006). *Nutuk (1919-1927)*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Berk, N. (1976). *Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri: 1, Cemal Tollu, Sanat Dünyamız*, 3(7), 40-43.
- Berk, N. (1976). *Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri: 2, Cevat Dereli, Sanat Dünyamız*, 3, (7), 36-37.
- Bilgin, E. (2004). “An Analysis of Turkish Modernity Through Discourses of Masculinities” (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Yüksekokulu.
- Boratav, K. (2006). *Türkiye İktisat Tarihi (1908-2005)*. Ankara: İmge Yayınları.
- Buğra, A. (2007). “Poverty and Citizenship: An Overview of the Social-Policy Environment in Republican Turkey”. *IJMS*, 29, 33-52.
- Buğra, A. (2008). *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çoker, A.-İskender, K. (1997). “Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (1. Baskı- Cilt: 1 s. 370-375). İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Yayınları.
- Giray, K. (1992). Cevat Dereli ve Cemal Tollu’nun Sanatında Kesişen ve Ayrılan Özellikler, *Kültür ve Sanat*, 4(13), 59-64.

Kasaba, R.(1998). “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba (Ed.), Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde (s. 12-18), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Outhwaite, W.– Bottomore, T. (1993). The Blackwell Dictionary of Social Thought (1. Baskı). Oxford: The Blackwell.

Öndin, N. (2005). Cumhuriyetin Kültür Politikaları. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Papila, A. (2007). “Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat”. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1, 176-190.

Papila, A.(2008). “Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”. Sanat ve Tasarım 1,117-134.

Pelvanoglu, B. (2007). Hale Asaf. İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.

Sağlam, M. (2004). “Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1”. Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler. Ankara.

Sağlam, M. (1996). “Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi”. Sanat Dünyamız, 21(63), 159-168.

Tansuğ, S. (1986). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tepecik, A. (1993). “Turgut Zaim”. Kültür ve Sanat, (54-56).

Toros, T. (1982). “İlk Kadın Ressamlarımız”. Sanat Dünyamız , 9 (24).

Turan, Ş. (1995). Türk Devrim Tarihi III, Yeni Türkiye’nin Oluşumu, 1923-1938. İstanbul: Bilgi Yayınları.

Yaman, Z. Y. (2006). Kadınlar, Resimler, Öyküler, Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü. İstanbul: Suna-İnan Kıraç Vakfı Yayınları.

<http://www.sanalmuze.org>

RESİMLER



Resim 1: Ömer Adil, “*Göreve Hazır Ol*”, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 91,5 x 125 cm, MSGSÜ Resim-Heykel Müzesi, İstanbul



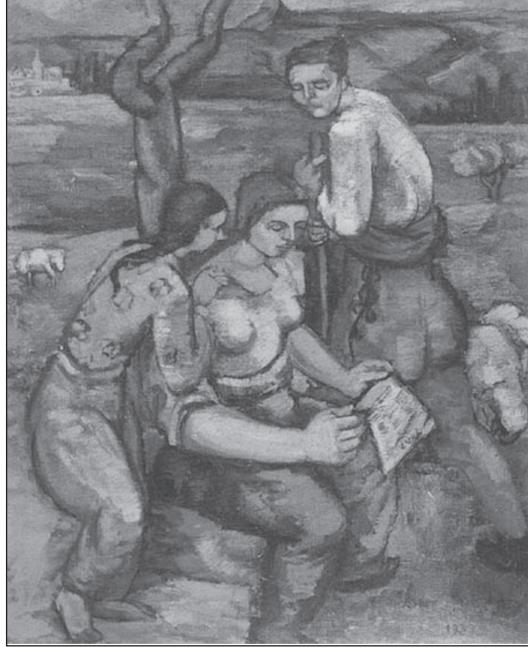
Resim 2: Hale Asaf, “*Otoportre*”, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 64 x 58 cm, özel koleksiyon



Resim 3: Hale Asaf, “İsmail Hakkı Oygur Portresi”, 1928-29, tuval üzerine yağlıboya, 91 x 72 cm, özel koleksiyon



Resim 4: Namık İsmail, “Hasat”, tuval üzerine yağlıboya, 165 x 201 cm, MSGSÜ, Resim Heykel Müzesi, İstanbul



Resim 5: Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73 cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul



Resim 6: Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm, MSGSÜ, Resim Heykel Müzesi, İstanbul



Resim 7: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “*Otoportre*”, 1938, kağıt üzerine kurşunkalem, 25 x 19,5 cm, Mehmet Eyüboğlu Koleksiyonu



Resim 8: Nuri İyem, “*Nalbant*”, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm, özel koleksiyon



Resim 9: Turgut Zaim, *Yörükler*, 137 x173 cm. Tuval üzerine tağlıboya, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul



Resim 10: Şeref Akdik, *“Ayna Önünde Köpekli Kadın”* (ayrıntı), tuval üzerine yağlıboya, MSGSÜ, İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 11: Ali Avni Çelebi, “*Maskeli Balo*”, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 187 cm, MSGSÜ, Resim Heykel Müzesi, İstanbul



Resim 12: Hamit Görele, “*Konser*”, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm. MSGSÜ, Resim Heykel Müzesi, İstanbul