

**1960-1970 YILLARI ARASINDA TÜRKiYE'DE RESİM SANATI
VE MÜZİK ALANINDA SOSYAL REALİZM**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doktora Tezi
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Sanat Tarihi Bilim Dalı**


Makbule Selin MİLLİ

Danışman: Prof. Dr. Tahsin HANCIOĞLU


**Haziran 2014
DENİZLİ**

DOKTORA TEZİ ONAY FORMU

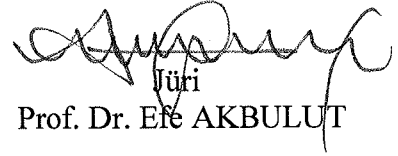
Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı doktora programı öğrencisi Makbule Selin MİLLİ tarafından Prof. Dr. Tahsin HANCIOĞLU yönetiminde hazırlanan “1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Resim Sanatı ve Müzik Alanında Sosyal Realizm “ başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 19/06/2014 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.




Jüri Başkanı
Prof. Dr. Kıymet GİRAY



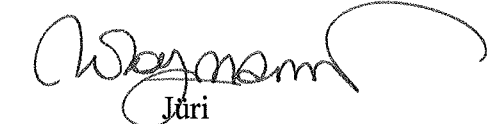
Jüri-Danışman
Prof. Dr. Tahsin HANCIOĞLU



Jüri
Prof. Dr. Efe AKBULUT

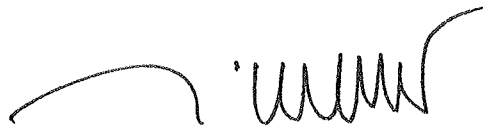


Jüri
Prof. Dr. Kasım İNCE



Jüri
Yard. Doç. Dr. Nuray MAMUR

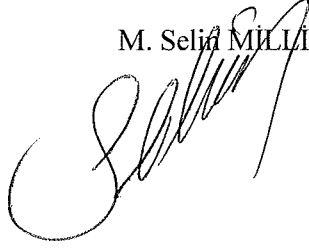
Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 08/08/2014 tarih ve ...16.113.. sayılı kararıyla onaylanmıştır.



Prof. Dr. Turhan KAÇAR
Müdür

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

M. Selin MİLLİ



ÖNSÖZ

Sanatın toplumu etkilediği kadar toplumsal olayların da sanata yön verdiği sanat tarihi boyunca gözlemlenir. Devrimlerin, savaşların, felaketlerin yaşandığı dönemlerde sanatçılar da gelişen olaylar karşısında tepkisiz kalmayarak yaşanan sorunları eserlerine yansıtmuş ve toplumsal sorunlara çözüm arayışına girmişlerdir. Türkiye tarihi sürecinde yaşanan önemli olaylar irdelendiğinde, 1960-1970 yılları önemli dönemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yaşanan toplumsal olayların sanatı etkilemesi kaçınılmaz olmuş ve yaşananlar sanatçıların eserlerinde hayat bulmuştur. Bu çalışmada 1960-1970 yılları arasında Türkiye’de resim sanatı ve müzik alanında sosyal realist bakış açısı incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın amacı, önemi, sınırlılıkları ve modeline yer verilmiştir. İkinci bölümde ‘Sosyal Realizm’ akımının tanımı, sanata yansımaları ve 1960-1970 yılları arasında sosyal realizmi yaratan siyasi, sosyal ve sanatsal ortam ele alınmıştır. Üçüncü bölüm Türkiye’de sosyal realizm, 1960-1970 yılları arasında Türkiye’de sosyal realizmi yaratan siyasi ve sosyal ortam ve aynı dönemde Türkiye’de sanat alanında sosyal realizmin ortaya çıkış süreci incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise, 1960-1970 yılları arasında Türkiye’de resim sanatında sosyal realist akım ve bu akımı takip eden ressamlar ve eserlerinin yanı sıra müzik alanında ortaya çıkan akımlar ele alınmıştır.

Bu araştırmanın yürütülmesinde öncelikle tez danışmanım Prof. Dr. Tahsin Hancıoğlu’na ve araştırmanın her aşamasında yanımda olan ve yardımlarını benden esirgemeyen Prof. Dr. Kıymet Giray’a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca çalışmam sırasında desteklerini hep hissettiğim Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Kasım İnce’ye ve Sanat Tarihi Bölümü öğretim elemanlarına, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Efe Akbulut’a ve Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı ile Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında birlikte görev yaptığım öğretim elemanı arkadaşlarıma, Doç. Dr. Hülya Çermik’e ve sevgili aileme çok teşekkür ederim.

Haziran 2014

M. Selin MİLLİ

ÖZET

1960-1970 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE RESİM SANATI VE MÜZİK ALANINDA SOSYAL REALİZM

MİLLİ, M. Selin

Doktora Tezi

Sanat Tarihi ABD

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Tahsin Hancıoğlu

Haziran 2014, 291 Sayfa

Bu araştırma, 1960- 1970 döneminde Türkiye’de kültürel ve sanatsal ortamda, özellikle resim ve müzik alanlarındaki sosyal realist yaklaşımların irdelendiği bir çalışmadır. Çalışmada sanat alanında sosyal realist eğilimlerin doğmasına neden olan, dünyada ve Türkiye’de gerçekleşen sosyo- politik, kültürel ve sanatsal yapı ele alınmıştır. Özellikle 1960 tarihinde yaşanan 27 Mayıs askeri müdahalesinin, ülkenin sosyo-politik yapısını etkilediği bilinmektedir. 1961 Anayasasının getirdiği özgürlükçü ve demokratik yapının olgunlaştırdığı siyasi ortamla birlikte öğrenci ve işçi hareketleri gibi toplumsal hareketlenmeler yaşanmıştır. Ayrıca 1950’li yıllarda başlayan ekonomik politikalarla sanayileşme, göç ve gecekondulaşma olgusu gibi toplumsal hareketler, kültür sanat alanında yansıma bulmuştur. Cumhuriyetin kuruluşunun ardından 1940’lı yıllara gelene dek sosyal realizmin temelini oluşturan yapı, 1950’lerde kesintiye uğrasa da 1960’lı yıllarda sözü geçen siyasal, sosyal ve kültürel ortamla birlikte yeniden canlanmıştır. Kırsal kesim insanların, yoksulların, işçi ve emekçilerin sıkıntılarından, göç ve göçün yarattığı toplumsal değişimlere dek oluşan sorunlar, resim ve müzik alanlarında da kendini göstermiştir. Resimde Yeni Dal Grubu, Neşet Günal, Nuri İyem, Aydın Ayan ve Cihat Burak gibi ressamların çalışmaları öne çıkarken öte yandan da müzik alanında Anadolu Pop / Rock ve Arabesk gibi müzik türleri ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada sözü edilen döneme ait ve konuya ilişkin makale, kitap ve bildirilerin yanı sıra 1960-1970’li yıllara ait süreli yayınlardaki ilgili yazılar incelenmiş ve yorumlanmıştır. Bu tez çalışması sanat alanında farklı disiplinler olan resim ve müziğin yaşanan toplumsal ve politik olaylardan nasıl etkilendiğini belirlenmesi bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Sosyal Realizm, Müzik, Resim, 1960-1970’li yıllar

ABSTRACT**SOCIAL REALISM ON THE ART OF PAINTING AND MUSIC BETWEEN
1960-1970 IN TURKEY**

MİLLİ, M. Selin

History of Art Department

Doctoral Thesis

Adviser of Thesis: Tahsin Hancıoglu, Professor

June 2014, 291 Pages

In this study, the attitudes about “Social Realism” especially on the art of painting and music were analysed between 1960 and 1970 in Turkey. At the study, socio-political, cultural and artistic structure of Turkey and World which were the dynamics resulting social realistic tendency had been researched. It is well known that the 27 May 1960 coup had effected socio-political status of our country. Social movements like worker and students actions were seen together with the political weather which was born after the 1961 Constitution. Additionally, economical politics starting at 1950’s and resulting with social movements like industrialization, migration and squatting had an effect of reflection in the field of art and culture. The structure of social realism between the starting of Republic and 1940’s, although been interrupted in 1950’s, revived with 1960’s political, cultural and social weather mentioned above. From difficulties of rural area’s people, the poor and the workers to social transformation related with migration and its results had shown itself on the art of painting and music. The work of painters like Yenidal Grubu, Neşet Günal, Nuri İyem, Aydın Ayan and Cihat Burak outshined, also the types of music like Anatolian Pop/Rock and Arabesk were came out. In this study, the articles in periodicals, books and free papers of 1960’s and 1970’s related with this subject have been analysed and commented. The Doctoral Thesis is of value to determination of how effect the political and social status on the different disciplines like music and art of painting.

Key words: Social Realism, Music, Art of Painting, 1960’s, 1970’s

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Problem Cümlesi	6
1.2. Araştırmanın Amacı	6
1.3. Araştırmanın Önemi	6
1.4. Sınırlılıklar	7
1.5. Araştırmanın Modeli	7

İKİNCİ BÖLÜM SOSYAL REALİZM

2.1. Sosyal Realizm	8
2.1.1. Sanatta Sosyal Realizm	13
2.1.1.1. 1960-1970 Yılları Arasında Sosyal Realizmi Yaratan Siyasi ve Sosyal Ortam	32
2.1.1.2. 1960-1970 Yılları Arasında Sosyal Realizm Kavramının Sanata Yansıması.	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM TÜRKİYE'DE SOSYAL REALİZM

3.1. Türkiye'de Sosyal Realizm	50
3.1.1. 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Sosyal Realizmi Yaratan Siyasi ve Sosyal Ortam	55
3.1.2. 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Alanında Sosyal Realizmin Ortaya Çıkışı	65

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
TÜRKİYE’DE RESİM SANATINDA VE MÜZİK ALANINDA SOSYAL
REALİZM

4.1. Türkiye’de Resim Sanatında Sosyal Realizm	86
4.2. 1960-1970 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Sosyal Realizm Algısı	113
4.3. 1960-1970 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Sosyal Realizm Hareketleri	116
4.3.1. Kırsal Kesim Yaşamına Yönelme	140
4.3.1.1. Neşet Günal	144
4.3.2. Kente Göç Konusuna Yönelme	162
4.3.2.1. Nuri İyem	166
4.3.3. Çalışanlar ve Hakları Konusuna Yönelme	184
4.3.3.1. Aydın Ayan	188
4.3.4. Toplumun Alt Gelirli, İşsiz Kesimine ve Engelliler Konusuna Yönelme	202
4.3.4.1. Cihat Burak	208
4.4. 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Müzik Alanında Sosyal Realizm Algısı	215
4.4.1. Anadolu Ezgilerine Yönelme	218
4.4.2. Çoksesli Müzikte Anadolu Ezgileri ile Kesişme	230
4.4.3. Popüler Türk Müziği-Anadolu Pop / Rock	250
4.4.4. Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma Kente Göç ve Arabesk Müzik	267
KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	274
SONUÇ	280
KAYNAKLAR	282
ÖZGEÇMİŞ	291

RESİMLER DİZİNİ

		Sayfa
Resim 1.	Gustave Courbet, Taş Kırıcıları, 1849, Tuval üzerine yağlı boya, 165 x 257 cm. Galerie Neue Meister, Dresden, Almanya.	14
Resim 2.	Jean Francois Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, Tuval üzerine yağlı boya, 83.5 × 110 cm, Orsay Müzesi, Paris.	15
Resim 3.	Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 325 × 260 cm. Louvre Müzesi, Paris.	15
Resim 4.	Kathe Kollwizt, Savaşlara Son, 1924.	18
Resim 5.	Kate Kollwitz, Dokumacılar dizisinden, Dokumacıların Yürüyüşü, 1897.	18
Resim 6.	Isaak Brodski, Smolniy'de Lenin, 1930, Tuval üzerine Yağlıboya, 190 x 287 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.	24
Resim 7.	Tatyana Yablonskaya, Ekin, 1949, Tuval üzerine yağlıboya 200 x 370 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.	25
Resim 8.	Nicolai Kasatkin, Kömür Toplayan Yoksul İnsanlar, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg, Rusya.	26
Resim 9.	Fernard Léger, Makine Ustası, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 16 x 88.8 cm. Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa.	37
Resim 10.	Marcel Gromaire, Savaş, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 127.6 x 97.8 cm. Modern Sanatlar Müzesi, Paris.	37
Resim 11.	Fernand Léger, İnşaat İşçileri, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 126 x 143 cm. Henie Onstad Sanat Merkezi, Norveç.	38
Resim 12.	Renato Guttuso, Kırmızı Bulut, 1972.	40
Resim 13.	Renato Guttuso, Etna'dan Kaçış, 1938-1939.	41
Resim 14.	Viktor Popkov, Bratsk Hidroelektrik Santrali İşçileri, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 183 x 302 cm. Tretyakov Galerisi Moskova.	42
Resim 15.	Leon Goulp, Vietnam II. (detay), 1973, Tuval üzerine akrilik boya, 304 x 102 cm.	43
Resim 16.	Namık İsmail, Harman, 1923, 165 x 200 cm. M.S.Ü, Resim ve Heykel Müzesi.	88
Resim 17.	Avni Lifij, Köylü Kadın ve Kağrı, Kartpostal üzerine yağlıboya, 90 x 139 cm. Özel Koleksiyon.	89
Resim 18.	İbrahim Çallı, Topçular, 1917, Tuval üzerine yağlıboya.	90
Resim 19.	Ruhi Arel, Taşçılar, Tuval üzerine yağlıboya, 229 x 168 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	90

Resim 20.	Avni Lifij, Kalkınma, 1916-1917, Tuval üzerine yağlıboya, 173,5 x 505 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	91
Resim 21.	İbrahim Çallı, Atatürk, 1934, Muşamba üzerine yağlıboya, 143 x 121 cm.	91
Resim 22.	Şeref Akdik, Millet Mektebi, Tuval üzerine yağlıboya, 150 x 180 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	93
Resim 23.	Turgut Zaim, Yörükler, 1934, Tuval üzerine yağlı boya, 117,5 x 99,5 cm.	96
Resim 24.	Mümtaz Yener, Fırın ya da Fırında Ekmek Bekleyenler, 1941, 70 x 100 cm. TÜY.	105
Resim 25.	Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kağıt üzerine guaj boya, 205 x162 cm.	107
Resim 26.	Bedri Rahmi Eyüboğlu, Otoportre, Kağıt üzerine karışık teknik, 60,5 x 23 cm.	109
Resim 27.	Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 164 x 121cm.	110
Resim 28.	İbrahim Balaban, Bahar, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 90 cm, Özel Koleksiyon.	121
Resim 29.	İbrahim Balaban, Hapishane Kapısı, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 140 cm. Özel Koleksiyon.	121
Resim 30.	İbrahim Balaban, Tarlada Karasaban, 1958, Duralit üzerine yağlıboya, 60 x 100 cm.	123
Resim 31.	İbrahim Balaban, Hastanenin Önü, 1953, Duralit üzerine yağlıboya, 80 x120 cm. Özel Koleksiyon.	123
Resim 32.	İbrahim Balaban, Tutuklanan Öğrenci, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 70 cm.	124
Resim 33.	İbrahim Balaban, Gurbetçi, 1968.	124
Resim 34.	İbrahim Balaban, Karasabana Ters Koşulu Öküzler, 1967, Duralite pres karton üzerine yağlıboya, 50 x 70 cm. Özel Koleksiyon.	125
Resim 35.	İbrahim Balaban, Ekin Biçen, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 45 cm. Özel Koleksiyon.	126
Resim 36.	İbrahim Balaban, Gurbetçiler, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm. Özel Koleksiyon.	126
Resim 37.	İbrahim Balaban, Göç, 1972, Duralite pres karton üzerine yağlıboya, 70 x 65 cm.	127
Resim 38.	İbrahim Balaban, Kaldırımında Yatan ve Ana ile Çocuğu, 1976, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	127

Resim 39.	Avni Memedoğlu, Ayrılış- Kore'ye Giden Asker, 1960, 92 x 123 cm.	129
Resim 40.	Avni Memedoğlu, Missouri Geldi- Pencere, 1962, 91x118 cm.	129
Resim 41.	Avni Memedoğlu, Kelepçe, 1960, 82 x 125 cm.	130
Resim 42.	Nedim Günsür, Cezair Savaşı, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 68 x 99 cm.	133
Resim 43.	Nedim Günsür, Savaş Canavarı, 1959-1960, Tuval üzerine yağlıboya, 19 x 24 cm. Zehra ve Recai Vural Koleksiyonu.	133
Resim 44.	Nedim Günsür, Madenci, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 67.5 x 47 cm. Cengiz Akıncı Koleksiyonu.	134
Resim 45.	Nedim Günsür, Gurbetçiler, 1965, Ayşe-Mahmut Özgener Koleksiyonu.	135
Resim 46.	Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 61 cm. Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu.	136
Resim 47.	Nedim Günsür, Balıkçı Köyü, 1984, Tuval üzerine yağlı boya, 43 x 137 cm.	137
Resim 48.	Erol Özden, Taşlı Tarla, 1989, Tuval üzerine yağlı boya, 57 x 97 cm.	141
Resim 49.	Erol Özden, Hepimiz Bir Kürek İçin, 1992, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x40 cm.	142
Resim 50.	Ramiz Aydın, Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 100 cm.	142
Resim 51.	Ramiz Aydın, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x100 cm.	143
Resim 52.	Duran Karaca, Gün Batımı, Tuval üzerine yağlı boya, 66 x 82 cm.	143
Resim 53.	Neşet Günal, Çıplak, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 74 cm. Erol Aksoy Koleksiyonu.	145
Resim 54.	Neşet Günal, Üç Güzel, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 151 x 149 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.	145
Resim 55.	Neşet Günal, Yaşantı I, 1958, Tuval üzerine yağlıboya, 185 x 140 cm. Sabancı Koleksiyonu.	146
Resim 56.	Neşet Günal, Başakçılar, 1984, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 172 cm. Özel Koleksiyon.	148
Resim 57.	Neşet Günal, Mola, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 139 x 210 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.	149

Resim 58.	Neşet Günal, Sorun, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 154 x 175 cm. Bige Kuraner Koleksiyonu.	150
Resim 59.	Neşet Günal, Sorun I, 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 142 x 195 cm.	151
Resim 60.	Neşet Günal, Kör Hasan'ın Oğlu, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 175 x 84 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.	152
Resim 61.	Neşet Günal, Bunalım, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 145 x 178 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.	153
Resim 62.	Neşet Günal, Yaşantı II, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, Besi Cecen Koleksiyonu.	154
Resim 63.	Neşet Günal, Toprak Adamı, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 185 x 96 cm. Özel Koleksiyon.	155
Resim 64.	Neşet Günal, Kapı Önü I, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 183 x 77 cm. Özel Koleksiyon.	156
Resim 65.	Neşet Günal, Kapı Önü II, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 116 cm. Özel Koleksiyon.	157
Resim 66.	Neşet Günal, Kapı Önü IV, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 164 x 97 cm. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.	157
Resim 67.	Neşet Günal, Duvar Dibi I, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 138 x 184 cm. Özel Koleksiyon.	158
Resim 68.	Neşet Günal, Duvar Dibi IV, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 139 x 210 cm. Özel Koleksiyon.	158
Resim 69.	Neşet Günal, Duvar Dibi III, 1972-1973, Tuval üzerine yağlıboya, 152 x 245 cm. Erol Aksoy Koleksiyonu.	159
Resim 70.	Neşet Günal, Çocuklar, 1963, Kağıt karışık teknik, 27 x 27 cm. Vural Solok Koleksiyonu.	160
Resim 71.	Neşet Günal, Korkuluk, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 220 x 165 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.	161
Resim 72.	Neşet Günal, Korkuluk VIII, 1988, Tuval üzerine yağlıboya, 184 x 112 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.	162
Resim 73.	Nedim Günsür, Gecekondu Yıkımı, 1970, 32 x 67 cm. Ayşe ve Mahmut Özgener Koleksiyonu.	164
Resim 74.	Nedim Günsür, Göçerler / Gurbetçiler, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, 22 x 83 cm. Ayşe ve Mahmut Özgener Koleksiyonu.	165
Resim 75.	Nedim Günsür, Yeşil Tren / İstanbul Frankfurt, 1979.	165
Resim 76.	Nuri İyem, Otoportre, 1937, Karton üzerine yağlıboya, 20 x 16 cm. Evin-Ümit İyem Koleksiyonu.	167

Resim 77.	Nuri İyem, Yolculuk Var Türküsü, 1941, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 60 cm. Kemal Bilginsoy Koleksiyonu.	170
Resim 78.	Nuri İyem, Nalbant, 1944, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm. Nuri İyem Koleksiyonu.	171
Resim 79.	Nuri İyem İşçiler, 1950, Duralit üzerine yağlıboya, 31 x 43.50 cm. Zehra Ahmet Esen Koleksiyonu.	172
Resim 80.	Nuri İyem, Varoşun Hüznü, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 33 x 41 cm. Mustafa Balcı Koleksiyonu.	173
Resim 81.	Nuri İyem, Kondu Sahibi, 1970, Duralit üzerine yağlıboya, 38 x 63 cm. Evin Sanat Galerisi Koleksiyonu.	174
Resim 82.	Nuri İyem, Avaz, 1978, Duralit üzerine yağlıboya, 31 x 52.5 cm.	175
Resim 83.	Nuri İyem, Güvercinler ve Kızlar, 1981, Duralit üzerine yağlıboya 40.50 x 55.50 cm.	176
Resim 84.	Nuri İyem, Varoşlarda Üç Güzel, 1960.	176
Resim 85.	Nuri İyem, Davul Zurna, 1960'lar, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.	177
Resim 86.	Nuri İyem, Figürlü peyzaj, 1971, 64 x 52 cm. Duralit üzerine yağlıboya.	178
Resim 87.	Nuri İyem, Tarla Dönüşü, 1960'lı yıllar, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.	178
Resim 88.	Nuri İyem, Toprağı İşleyen Kadınlar, 1969. Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 53 cm. Gübre Fabrikaları T. A. Ş. Koleksiyon.	179
Resim 89.	Nuri İyem, Gecekondu Önünde, 1970, Duralit üzerine yağlıboya, 38.5 x 58 cm. Mefra Arkın Koleksiyonu.	180
Resim 90.	Nuri İyem, Gecekondu Gülleri Kentlerin Ağusunda..., 1978, Duralit üzerine yağlıboya, 36.5 x 44 cm. Fatma-Candaş Baş Koleksiyonu.	180
Resim 91.	Nuri İyem, Göç 1960, Duralit üzerine yağlıboya, 42.50 x 82.50 cm. Lale Barlas Koleksiyonu.	181
Resim 92.	Nuri İyem, Göç, 1975, Duralit üzerine yağlıboya, 36.x 56 cm. Ülker-Afşin Germen Koleksiyonu.	181
Resim 93.	Nuri İyem, Göç, 1970, Duralit üzerine yağlıboya, 31 x 43 cm. Özel Koleksiyon.	182
Resim 94.	Nuri İyem, Köy Otobüsü, 1960'lar, Tuval üzerine yağlı boya. Özel Koleksiyon.	182
Resim 95.	Nuri İyem, Kırdan Kente Göç, 1975, Duralit üzerine yağlıboya, 43 x 53 cm. Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.	183

Resim 96.	Nuri İyem, Göç, 1978, Duralit üzerine yağlıboya, 30.50 x 30.50 cm. Cengiz Aslan Koleksiyonu.	183
Resim 97.	Nuri İyem, Göç, 1980, Duralit üzerine yağlıboya, 23 x 30 cm. Konca ve Erdal Aktulga Koleksiyonu.	184
Resim 98.	Nedim Günsür, Madenci ve Ailesi, 1956, Tuval üzerine yağlı boya, 28 x19 cm.	185
Resim 99.	Nedim Günsür, Sarı Madenciler (Maden Ocağında), 1959, Karton üzerine yağlıboya, 50 x 62 cm. Emine Günsür Koleksiyonu.	186
Resim 100.	Resim 101. Avni Memedoğlu, Güneşin Zaptı Yakın, 1963, 80 x 100 cm.	186
Resim 101.	Nedret Sekban, İki Çiçekçi Bir Falcı, 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 245 x 250 cm. Rasim Özkanca Koleksiyonu.	187
Resim 102.	Nedret Sekban, Önde Sokak Çocukları, Arkada Çiçekçiler, 2005, 120 x 240 cm. Tuval üzerine yağlıboya.	188
Resim 103.	Aydın Ayan, Bozkırda Yalnızlık, 1979, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x140 cm. Özel Koleksiyon.	189
Resim 104.	Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, 82 x 53cm. Özel Koleksiyon.	190
Resim 105.	Aydın Ayan, Yaşantımızdan II (ikili), 1976, Gravür, 22 x 50 cm.	191
Resim 106.	Aydın Ayan, Sonsuz Barış I, 1976, 110 x 50 cm. Tuval üzerine yağlıboya, B. Kuraner Koleksiyonu.	191
Resim 107.	Aydın Ayan, Sonsuz Barış II, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 70 cm.	192
Resim 108.	Aydın Ayan, Sofra Başında, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 82 cm. Özel Koleksiyon.	193
Resim 109.	Aydın Ayan, Çarıklar ve Pencere, 1977, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.	193
Resim 110.	Aydın Ayan, Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor, 1977, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 63cm. Sanatçının Koleksiyonu.	194
Resim 111.	Aydın Ayan, Patron, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 100 cm. T. Gönenç Koleksiyonu.	195
Resim 112.	Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 100 cm. T. Gönenç Koleksiyonu.	196
Resim 113.	Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcıları, 1976, 115 x 85 cm. Tuval üzerine yağlıboya, L. Medine Koleksiyonu.	196
Resim 114.	Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 50 cm. Özel Koleksiyon.	197

Resim 115.	Aydın Ayan, Büyük Ayakkabı Boyacısı, 1979, Tuval üzerine yağlıboya 195 x 115 cm. M. Taviloğlu Koleksiyonu.	197
Resim 116.	Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı ve Ölü Kuş, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm.	198
Resim 117.	Aydın Ayan, Fırıncı, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm. Özel Koleksiyon.	199
Resim 118.	Aydın Ayan, Simitçi / Vitrin, 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm.	200
Resim 119.	Aydın Ayan, Küçük Ayakkabı Boyacısı, 1985, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 40 cm. Ramko Sanat Galerisi Koleksiyonu.	200
Resim 120.	Aydın Ayan, Yakılan Kitaplar, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 35 cm. F. Çörüş Koleksiyonu.	201
Resim 121.	Cihat Aral, Çöp İnsanlar, 1998, Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 100 cm.	203
Resim 122.	Neşe Erdok, Dilenciler, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 104 x 88 cm.	205
Resim 123.	Neşe'e Erdok, Saltanat (Dilenci), 1977, Tuval üzerine yağlıboya 170 x 104 cm.	205
Resim 124.	Neşe'e Erdok, Ateş Yakanlar II, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 100 cm.	206
Resim 125.	Neşe'e Erdok, Plastik Çiçek Satıcısı, 1982, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 133 cm.	207
Resim 126.	Neşe'e Erdok, Beyoğlu'ndan Simitçi, Selpakçı, Ayakkabı Boyacısı, 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 130 cm.	207
Resim 127.	Neşe'e Erdok, Tinerci Çocuklar, 2001, Tuval üzerine yağlıboya 180 x 130 cm.	208
Resim 128.	Cihat Burak, Başkomutan, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm.	211
Resim 129.	Cihat Burak, Şairin Ölümü (triptik), 1967, Tuval üzerine yağlıboya.	212
Resim 130.	Cihat Burak, Gece Bekçisi, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm.	212
Resim 131.	Cihat Burak, Dev Yarasa, Siyah beyaz gravür üzerine suluboya guaj, 30 x 39 cm. Özel Koleksiyon.	213
Resim 132.	Cihat Burak, Fıstıkçı İbrahim, 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 81 cm.	215

GİRİŞ

Sanat tarihi incelendiğinde, iki karşıt sürecin diyalektik ilişkisi yadsınamaz. Bir yandan sanat toplumu etkileyerek toplumsal yaşantının oluşumunu şekillendirirken öte yandan toplumsal yaşantılar sanat anlayışlarında değişim ve dönüşüme yol açar. Örneğin, 18. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa’da yaşanan politik ve ekonomik sıkıntılar sonucu, sanatçıların dikkatleri, eskiye oranla daha fazla toplumsal sorunlara ve olaylara yönelir. Bu dönemde, erkin saraylardan sanayicilere geçtiği görülürken Avrupa’da kentlerin büyümesi, işçi sınıfı hareketlerinin gelişmesi ve otorite kullanımında yeni biçimlerin oluşması gibi kapsamlı toplumsal değişimlerin yaşandığı Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi (1789) gerçekleşir. 18. yüzyılda entelektüel üstünlüğün Fransa’dan, ekonomik, toplumsal ve siyasal alanlarda daha ileri durumda olan İngiltere’ye geçmesiyle birlikte yaşanan Sanayi Devrimi’nin getirdiği toplumsal dönüşüm, emekçilerin çektiği acılar, uğradıkları haksızlıklar ve eşitsizlikler bazı toplumsal eleştirmenlerin yanı sıra İngiliz ressamların da dikkatini çeker ve bu gelişmeleri sanatlarına taşırlar. Böylece 18. yüzyıl sonlarında, ekonomik sorunların yanında özgürlükçü düşüncelerin gelişip yayılmasıyla, başlayan halk ayaklanmasının toplum sınıfları üzerinde belirleyici etkisi olur (Berksoy, 1998: 27-28).

19. yüzyıl sonlarına kadar tarım kültürünün yerini endüstri kültürüne bıraktığı dönemde, siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda Avrupa’da görülen rasyonel gelişmeler demokratikleşme istekleri de beraberinde getirir. Aristokrasinin sahip olduğu yönetime, toplumun geniş tabanı katılmaya başlar. 19. yüzyılda anarşizm, komünizm, Marksizm gibi terimlerin kullanıldığı görülür. Bu yüzyılda ortaya çıkan sosyalist ideolojilerle işçi sınıfı arasında kurulan bağ, Avrupa’da toplumsal gelişmelere yol açar. 19. yüzyılda görülen toplumsal ve ekonomik yaşamdaki köklü değişiklikleri, 20. yüzyıl başlarında daha hızlı değişimler izler. Bu dönemde endüstrileşme süreci ile birlikte toplumdaki işçi sınıfı, giderek ağırlığını duyuran bir güç olarak ortaya çıkar. Tüm bu sosyal ve siyasal gelişmeler sanat alanında da yansıma bulur ve Batı’da 19. yüzyılın başlarında egemen olan Romantizm (1810-1850) akımına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan “Gerçekçilik” (Realizm) sanat hareketinin güçlendiği görülür (Berksoy, 1998: 27-29).

Fransa’da “19. yüzyıl sanatçıları dönemin haksızlıklarına duygusal ve kişisel bir başkaldırıyla karşılık vermeyi yeğlerken, onlardan sonra gelen kuşağın geçirdikleri siyasal deneyimlerin de etkisiyle, daha farklı ve nesnel bir bakış açısını benimsediği

görülecektir” (Berksoy, 1998: 33). Fransa’nın sefalet ve devrimlerle sarsıldığı yıllarda ortaya çıkan gerçekçi edebiyat, ülkedeki fakirlik, nüfus artışı, çabuk para kazanma, ticaretin artması gibi konularda sanatçıya yeni bakış açıları sunar. Edebiyatta görülen bu değişim kısa süre sonra resimde gerçekçi ressamların eserlerinde kendisini gösterir. Fransa’daki sanat ve politika arasındaki kuvvetli bağ, resimlerinin konularını köylü ve işçinin yaşantılarından seçen Courbet’in “ Gerçekçilik aslında demokratik bir sanattır.” sözünü açıklar niteliktedir (Berksoy, 1998: 34).

19. yüzyılda estetik ile sosyoloji arasında ilişki kurulur ve 20. yüzyılda bu ilişki derinleşir. Toplumsal bir nitelik taşıyan sanata sosyolojik bir gözle bakılmadığı sürece estetikte önemli bilimsel sorunlara çözüm bulunamayacağı düşünülür (Kagan, 1993: 27). 19. yüzyıl sonlarında sosyalizm gibi kavramlar sanatçıların dikkatini çeker. 19. yüzyıl sonlarında, Van Gogh ve Jean François Millet’in eserlerinde köylülere yer vermesi, Constantin Meunier’in çalışan insanları ele alması, Almanya’da gerçekçi sanatçı Adolph Menzel’in eserleriyle işçi ve işçilerin çalışma koşullarını yansıtmasıyla toplumsal gerçekçi ürünler ortaya çıkar.

20. yüzyıl ise sosyalizm mücadelesinin ve sosyalizmin kanıtlanmasının çağı olur. Sanatın toplumsal rolü, 18. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıl ortalarına kadar özellikle sol görüşlü politikacılar ve toplumda olup bitene duyarlılıkla yaklaşan sol görüşlü sanatçılar arasında sürekli tartışılan bir konu olur. Her şeyin toplumsal bir devrimle yoluna gireceğini savunan bu kişiler sanat ve politika ilişkisine dayandırdıkları teoriler üretir. Teorisyenler arasında geleceğin toplumunu yaratırken sanata önemli görevler yükleyen Karl Marks’ın görüşleri ayrı bir yer tutar. 20. yüzyıl başında anarşizm, sosyalizm ve komünizm anlayışlarını kapsayan radikal düşünce alanında en etkili devrim teorisini Karl Marks’ın fikirleri oluşturur. Marksist görüşe göre sanat, her zaman gerçeği yansıtmalıdır (Berksoy, 1998: 51; Clark, 2011: 23; Parkhomenko ve Myasnikov, 2011: 39). “Gerçekliğin doğru bir şekilde yansıtılmasına, başka hiçbir estetikte, Marksizm’de olduğu kadar önemli bir yer verilmez. Bu özellik, Marksist öğretinin öbür öğeleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü Marksistler için toplumculuğa yönelen yol, tarihin akışıyla özdeştir. Bu gelişmeyi hızlandırmada, engellemede ya da saptırmada görevi olmayan hiçbir öznel ya da nesnel olay yoktur. Öyle ki, bu durumda gerçekliğin yanlışsız herhangi bir yansıması (yazarın özne amacı ne olursa olsun), kapitalizmin Marksist eleştirisine bir katkı, toplumculuğu kurma yolunda atılmış olumlu

bir adımdır. Bu bakımdan, toplumculukla gerçekçilik arasındaki bağlaşmanın köklerinin emekçi sınıfının devrimcilik hareketine uzandığı söylenebilir ” (Lukacs, 1975: 117).

Marksizm, toplumların tarihi gelişmesini, ilkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş olan toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve nihayet komünizm olarak belirler. Marksist düşünceye göre, toplumun ekonomik yapısını oluşturan ve elinde tutan üretim güçleri, o toplumun ahlak, hukuk, din ve sanat anlayışını belirler. Sınıfsal bir toplumda üst yapıyı, ekonomik olarak egemen sınıflar oluşturur. Başka bir deyişle sanat, sanat akımları, türleri ve biçimleri toplumun ekonomik yapısı ile ilişkilidir ve sanat, ekonomik bakımdan egemen olan sınıfın görüş ve isteklerini yansıtır. Denilebilir ki bir çağın sanat anlayışı ya da sanat biçemi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, genellikle egemen sınıfın çıkarlarını temsil ve ifade eder. Marksizm sanatı tek başına ideoloji ya da egemen sınıfların, halkı baskı altında tutabilme çabalarından doğan bir üst yapı unsuru olarak değerlendirmez. Beklenti, halkın tüm sınıflarının, sanat ve ekonomi arasındaki karşılıklı dönüşümün bir parçası olarak toplumsal refaha ulaşmasıdır. Ne Marks ne de Engels, bu süreçte sanatın felsefesi üzerine bir eser yazmaz ve oynayacağı rolü detaylı olarak açıklamaz. Ancak Marksist kuramcılar, Marksist kuram içerisine, sanat ve ekonomik yapıyla ilgili Marksist estetiğin temel ilkelerini yerleştirmişlerdir (Moran, 2013: 42-47).

19. ve 20. yüzyılda gerçekleşen sosyal olayları sanata yansıtma fikrini benimseyen toplumsal gerçekçi sanat akımı, modern sanat akımına karşı bir anlayışla ortaya çıkar. Bu dönemde sanat, halk sanatı ve elit sanatı olarak ikiye bölünür. Yine bu dönemde sanatçılar köy ve köylü yaşamını, köylü ile toprak sahibi arasındaki çatışmayı, savaş sonrası açlık çeken insanları, yoksul semtlerde yaşayan insanları ve işçi sınıfını eserlerine taşır (Berksoy, 1998: 44, 51).

Realizm, Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda yaşanan felaketler ve ortaya çıkan sosyal olaylarla birlikte sanatçıların savaş sonrasında somut gerçeklerle ilgilenmeleri ve biçem arayışlarını gerçekçilik üzerinde geliştirmeleriyle yeniden önem kazanır. Ancak bu durum bölgelere göre farklılıklar gösterir (Berksoy, 1998: 66). Batı'daki gelişime paralel olarak Rusya'da da gerçekçilik akımı 20. yüzyılda ortaya çıkar. Birinci Dünya Savaşı ve sonrası dönemde, 1917'ye kadar demokratik özgürlükleri henüz tanımayan mutlakiyetçi bir devlet olan Rusya'da, 1917 Devrimi ile Çarlık rejimi devrilir. Yerine, işçi - köylü ideolojisi ile yola çıkan Marksist Bolşeviklerin iktidara geldiği görülür. O zamana kadar Rus burjuvazisi, genel olarak devrimci olmayan ılımlı reformlardan yana

bir tutum içerisinde olmasına karşın, Rusya’da büyük çaptaki fabrika ve sanayi merkezlerinde gelişmeye başlayan işçi sınıfı, Batı Avrupa’ya oranla sayıca az da olsa, Avrupa’nın en eylemci ve en devrimci sınıfı olmaya yönelir (Somel, 2006: 21; Berger, 2007: 19-20).

Rusya’da, 1917 yılında Ekim devriminin gerçekleşmesinin ardından, savaşın ve devrimin getirdiği koşullarla başa çıkabilmek ve devrimi korumak amacıyla sanatçılara önemli görevler verilir. “Bu dönemde Rus sanatçıları, Rus entelijansiyasının üyeleri olarak ülkelerinin siyasal ve manevi geleceğiyle ilgilidirler. Aralarında en ileri görüşlü olanlara göre bu gelecek de sosyalizmdir” (Berger, 2007: 20). Sanatın gerçekliğe dayanma yaklaşımı, kuşkusuz, Rus edebiyatçıları ve toplum eleştirmenleri, sosyalist Vissarion Belinski, Georgi Plehanov, Lev Troçki ve Aleksandr Voronsky gibi Marksistlerin görüşlerinde kendini gösterir.

Rusya’da 1917’de görülen Marksist estetik, 1930’lu yıllarda toplumcu gerçekçilik olarak adlandırılan kuramla yeniden biçimlenmeye başlar. Toplumcu gerçekçilik, kökleri Lenin’in 1905 yılında yazdığı ‘Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı’ başlıklı eserine dayanan ve sanatı denetim altına almak isteyen görüşüne dayanır. Bu amaçla, 1934 yılında ‘Sovyet Yazarlar Birliği’ kurulur. Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kurultayı’nda toplumcu gerçekçilik (Sosyalist Realizm) terimi kabul edilir. Kurultay sonunda kabul edilen tüzükte, toplumcu gerçekçilik tanımı şöyledir: “Sovyet edebiyatının ve eleştirisinin temel yöntemi olan toplumcu gerçekçilik, sanatçıdan, gerçekçiliğin devrimci gelişim içinde doğru, tarihsel bakımdan somut bir betimlemesini vermesini ister.” Gerçekliğin estetik betimlemesi şu görevle bir arada olmalıdır: “Kitlelerin toplumculuk ruhu içinde ideolojik olarak değiştirilmesi ve eğitilmesi” (San, 2008: 61-64).

İkinci Dünya Savaşı sonrası, uluslararası politika ve toplumsal değişim açısından önemli bir dönemdir. Bu dönemde bir yandan savaş sonrası ortaya çıkan açlık, işsizlik ve suç oranlarındaki artış, diğer yandan da soğuk savaşın başladığı 1950’lerde ABD ve Sovyetler Birliği’nin başı çektiği, Doğu ve Batı Bloku arasındaki silahlanma yarışı etkin olur. Tüm bu gelişmeler karşısında sanatçının topluma karşı olan sorumluluğu sanat ortamında tartışılan bir konu olurken, sanatçıların görüşlerini dile getirdiği ve sanatlarını bir güç olarak kullandıkları görülür (Berksoy, 1998: 92). Savaştan sonra dünyadaki güç dengelerinin değişmesiyle birlikte Avrupa Devletlerinin dünyadaki etkilerinin azaldığı görülür. Milliyetçilik akımının etkisiyle ortaya çıkan ulusal kurtuluş hareketleri, bu

devletlerin sömürgelerini yitirmesine neden olurken, savaştan önce de var olan milliyetçi hareketler daha fazla hız kazanır. Bu nedenle 20. yüzyılın ikinci yarısı, sömürge ayaklanmalarının ve sömürge devriminin gerçekleştiği zaman dilimini oluşturur. Bu zaman diliminde, sömürge halklarının ulusal benlik ve bütünlük kazanmaları, okuma yazma oranının artması, yaşam düzeylerinde az da olsa bir yükseliş göstermesi sonucunda ortaya çıkan ulusal bilinç, 19. yüzyıl emperyalizminin ürünleri olan siyasi bağımlılık, ırksal üstünlük ve ekonomik sömürünün karşısına çıkan temel güç olur (Sander, 2010: 396).

İkinci Dünya Savaşı, sanatçının sanatını kullanarak topluma karşı olan sorumluluğunu yerine getirmesi gereği konusunda tartışmaları başlatır. Hem edebiyat hem de resim alanlarında öne sürülen farklı görüşlerde, bazı sanatçılar inanç ve düşünceleri doğrultusunda tavır almaları gereğini savunurken, diğerleri herhangi bir siyasi eğilimin etkisinde kalmadan bağımsız yaratıda bulunulması gereğini öne sürer (Berksoy, 1998: 92). İkinci Dünya Savaşının getirdiği sosyal olaylar, Avrupa'daki gelişmelerin yanında Türkiye'de 'Sosyal Realizm' (Toplumsal Gerçekçilik) akımını tetikler ve bu akım 1940'lı yıllarda, edebiyat, resim, tiyatro, sinema, gibi alanlarda kendini göstermeye başlar.

1960 ve sonrası, özellikle sömürgelerin bağımsızlık savaşı verdiği, diktatörlüklerin yıkıldığı, ırkçılığa ve eşit olmayan bir gelir dağılımına karşı durulduğu, özgürlük, eşitlik ve barışın istendiği bir dönem olur. Öğrenci ve işçi hareketlerinin en yoğun yaşandığı bu yıllarda Türkiye, dünyada yaşanan tüm bu gelişmelerden etkilenir. 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin bir ürünü olan 1961 Anayasası, temel hak ve özgürlüklerin düzenlenmesinde, iktidarın kuruluş, işleyiş ve denetlenişinde önemli rol oynar. 1961 Anayasasının işlerlik kazanmasıyla oluşan ortamda, çalışanlara sendika hakkı, işçilere grev ve toplu sözleşme hakkı tanınır ve sosyal olaylar da buna paralel olarak gelişir. Sosyal realist sanat akımı, 1960 yılında Türkiye'de oluşan sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi durumdan etkilenen sanat ortamı içerisinde, resimden edebiyata, müzikten sinema ve tiyatroya kadar tüm sanat alanlarında etkili olur.

BİRİNCİ BÖLÜM

Bu bölümde, 1960-1970 yılları arasında Türkiye’de resim sanatında ve müzik alanında sosyal realizm başlıklı araştırmanın, problem cümlesine, amacına, önemine, sınırlılıklarına ve yürütülen araştırmanın modeline yer verilmiştir.

1.1. Problem Cümlesi

1960-1970 yılları arasında Türkiye’de resim sanatında ve müzik alanlarında yürütülen çalışmalara sosyal realist akımın etkisi nedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, 1960-1970 yılları arasında dünyadaki gelişmelere paralel olarak, Türkiye’de görülen sosyal, kültürel ve ekonomik yapının sanata yansımalarıyla ortaya çıkan sosyal realist akımın resim sanatı ve müzik alanlarındaki yansımalarını irdelemektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Sosyal realist akım gücünü toplumsal yaşamdan alır. Yaşanan büyük toplumsal sorunlar karşısında sanat ve toplum etkileşimi daha da artar ve bu dönemlerde sanatın tarihe tanıklık ettiği görülür. Toplumsal değişim ve gelişimin sanata ve sanatçının eserlerine yansımaları, bunların topluma sunularak toplumu etkilemesi toplumsal duyarlılığın, bilincin artması konusunda önem taşır. 1960-1970 yılları da Türkiye’de yaşanan sosyal, kültürel ve politik olaylar açısından irdelendiğinde önemlidir. Sözü edilen dönemde 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin ardından, Türkiye’de 1961 Anayasası kabul edilir ve bu anayasa temel hak ve özgürlüklere dayalı düzenlemeleri beraberinde getirir. Bu düzenlemeler çerçevesinde çalışanlara, sendika, grev ve toplu sözleşme hakkı tanınır. Buna bağlı olarak da işçi ve beraberinde öğrenci hareketlerinin en yoğun yaşandığı bir dönem ortaya çıkar. Yaşanan toplumsal olaylara duyarlılık, sanat anlayışında yansıma bulur ve sanat eserlerinde kendini gösterir. Bu araştırmanın 1960-1970 yılları arasında Türkiye’de resim sanatında ve müzik alanındaki sosyal realist akımın yansımalarını irdelemesi, aynı zamanda resim ve müzik gibi farklı disiplinlerin sanatta gösterdikleri ortak yansıma biçimlerini açığa çıkarması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Türkiye'deki 1960-1970 yılları arasında resim sanatı ve müzik alanı bağlamında sosyal realist sanat anlayışı ile sınırlıdır. Bu nedenle, resim sanatında sözü edilen döneme ait çalışmaları bulunan dört ressam (Neşet Günal, Nuri İyem, Aydın Ayan, Cihat Burak) ve bu ressamların konuya ilişkin seçilmiş eserleri ile müzik alanında ise sosyal realist anlayışa dayalı olarak Anadolu Pop - Rock ve Arabesk müzik türleri ile sınırlıdır.

1.5. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Türkiye'de 1960-1970 yılları arasında, dönemin toplumsal ve kültürel olaylarına bağlı olarak gelişen sosyal realist sanat anlayışının, resim ve müzik sanatlarında, literatür taramasına bağlı olarak var olan durumunu açığa çıkarma amacı taşıyan, betimsel temele dayalı, nitel bir çalışmadır. Betimsel çalışmalar, çalışılan olguya yönelik nitelikleri betimleme amacına dayalı olarak yürütülür (Borg, Gall ve Gall, 1993).

İKİNCİ BÖLÜM

SOSYAL REALİZM

2.1. Sosyal Realizm

“Sosyal Realizm (Toplumsal Gerçekçilik), 19. yüzyılın ortalarında Fransa’da sanata hâkim olan Gerçekçilik akımı içinde, sanatın toplumsal yönünü vurgulamasıyla farklılaşan bir sanat anlayışıdır” (Berksoy, 1998: 12). Toplumsal gerçekçilik, konularını sıradan insan yaşamından alır. Toplumsaldır, çünkü içinde yaşadığı toplumun veya dünya üzerindeki diğer toplumların sorunlarına karşı duyarlıdır. Gerçekçidir, çünkü sanatçının en özel duygularını ve düşüncelerini görselleştirmeye yarayan açık ve sade bir anlatım tekniğine sahiptir. Bu sanat akımı, ortaya çıkışı sosyalist hareketle özdeşleştirildiğinden yaşamın sol bakış açısından resmedilmesi anlamına gelir. Bir tanıma göre ‘Toplumsal Gerçekçilik’ anlayışının bir okul olarak ortaya çıkması, 1930’lu yıllarda Amerika’da ‘Eight Grubu’nun temsil ettiği anlayışın devamıdır (Berksoy, 1998: 5,12). Diğer bir tanımda ise sosyal realizmin doktrin olarak ele alınmasına ve Sovyetler Birliği ve Sovyet otoritesindeki ülkelerde ortaya çıkan resmi estetiğe vurgu yapılır (Rieser, 1957: 237).

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı gibi, Berksoy önemli bir konuya değinerek, sosyal realizm ile ilgili sanat literatüründe yaşanan kavram kargaşasından söz eder ve sosyal realizm (toplumsal gerçekçilik) ile sosyalist realizm (toplumcu gerçekçilik) anlayışlarının karıştığını bunların farklı kavramlar olduğunu belirtir,

“...bu iki gerçekçilik arasında hem üslup hem de yaklaşım açısından belirgin farklılıklar vardır. Toplumcu gerçekçilik terimi, sosyalist gerçekçilikle eşanlamlıdır. Bu anlayış, politikacıların ileri sürdüğü çözümleri çeşitli tipler (işçi, köylü) aracılığıyla somutlaştırmayı, iyi niyetli düşünce ve özlemleri yansıtmayı ilke edinmiştir. Gerçekçi betimleme değil, yüceltme, coşturma önem kazanmıştır. Bu tarz sanat genelde üslup deneylerine izin vermez, doğalcı yaklaşımı benimser. Toplumsal gerçekçilik ise, hem resimde hem edebiyatta sanatçının içinde yaşadığı toplumun gerçekçi bir betimlemesini vermesi ve birey ile toplum arasındaki ilişkileri çelişkileriyle ele almasıyla diğerinden farklılaşır. Amaç, toplum yapısındaki sorunların giderilmesi için öneriler getirmek yerine, bunların göz önüne serilmesidir. Çözüm yapının içindedir ya da izleyiciye bırakılmıştır. Diğer bir deyişle, belli bir dünya görüşünün, gerçeklerin yerini almasına izin verilmez” (Berksoy, 1998: 111).

Ancak, Berksoy Türkiye’de resim sanatındaki sosyal realizm konusuna değinirken Şu vurguyu da yapmadan geçmez: “Batı’da sanat terminolojisi, toplumsal ve sosyalist gerçekçiliği farklı sanat anlayışları olarak tanımlamaktadır. Türkiye’de ise toplumsal bildiri taşıyan tüm resimlerin, ...aynı kefeye konduğu, toplumsal (social) ya da toplumcu (socialist) gerçekçilik ayrımı yapılmadığı görülmektedir” (Berksoy, 1998: 111). Bu iki sanatsal kavramın kökeninde, gerçekçi sanat akımının yattığı ve felsefelerinde de sol görüşlere dayandığı bilinir. Sosyal realizmin (toplumsal gerçekçilik) ve sosyalist realizmin (toplumcu gerçekçilik) edebiyat ve resim sanatı yazınında ortak kavram Şeklinde kullanımlarına sıkça rastlanır. Bu nedenle bu çalışmada, her iki kavramında tarih içerisindeki geliŐimlerine yer verilerek Türkiye’nin sosyal realist sanat anlayışına etkilerinin daha net görüleceği düŐünülmüŐtür.

19. ve 20. yüzyıllarda sanatı açıklamak için yansıtma kavramını kullanan toplumcu sanat estetiğinin temeli ‘Gerçekçilik’ akımına dayanır. Romantizm akımına tepki olarak beliren ve özellikle de Fransa’da Henri Beyle Stendhal (1783-1842), Honor de Balzac (1799-1850), Charles Dickens (1812-1870), Emile Zola (1840-1902) ve Gustave Flaubert (1821-1880) gibi edebiyatçıların eserlerinde gelişen bu akım, yansıtma ilkesine dayalı olarak gelişir. İnsanı ve toplumu büyük bir sadakatle yansıtmaya çalışan bu yazarların görüşüne göre sanat eseri, bir aynaya benzetilir. Gerçekçi roman, Avrupa’nın bütün ülkelerinde toplumsal sorunlara eğilir ve toplumsal eleştiriyi temsil eder (San, 2008: 51-52).

Gerçekçiliğin zellikleri Şöyle belirtilir:

1. Konu olarak, romantik dönemde ele alınan günlük gerçeklerden uzak, idealleŐtirilmiŐ konuların aksine, toplumun günlük yaşamı ele alınmalıdır.
2. Yansıtılacak gerçek tüm yönleriyle anlatılmalı, yakıŐık almaz sayılan çirkin, iğrenç, ayıp olarak kabul edilmiş olan durumlar da sanata girmelidir.
3. Olaylar rastlantılarla, mucizelerle değil, psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanmalıdır.
4. Yazar, gerçek durumu, gözlemlerinin sonucunda olduğu gibi bütün çıplaklığı ile okuyucularına tarafsız olarak anlatmalıdır (San, 2008: 52).

19. ve 20. yüzyıllarda, sanatta gerçekçiliği açıklayan, yansıtma kavramını tanımlamak için kullanan en önemli kuram Marksist estetikdir (Berksoy, 1998: 51; Clark, 2011: 23; Parkhomenko ve Myasnikov, 2011: 39). “Karl Marks (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895), 1848 yılında yayımlanan Komünist Manifesto’da Batı

dünyasını bekleyen gelecekle ilgili öngörülerinin ana hatlarını çizmişlerdir. Kapitalist modernleşmenin kaçınılmaz sonu devrimdir. Teknolojik büyümenin, ekonomik gelişmenin ve ticaretin sürekli yükselen ivmeleri bir arada var olamayacak, kapitalist modernleşmeyle harekete geçen güçler ve çatışmalar nedeniyle, kapitalizm toplum düzenini sağlayamaz hale gelecektir. Sonuç olarak burjuva kapitalizminin çelişkileri ortaya çıkacak ve bilinçlenen işçi sınıfı tarihin bu yeni döneminde kurtarıcı olacaktır.” (Clark, 2011: 23-24). Marks ve Friedrich Engels’in eserlerinde, ideolojik mücadelenin bir alanı olan sanatın içeriğinin ve şeklinin toplumun değişmesiyle birlikte değişeceği düşüncesi her zaman mevcuttur (Tagızade, 2006: 9). Bununla birlikte, Marksist sanat tarihçileri ve eleştirmenler Marksist ilkelerden yola çıkarak tutarlı bir sanat kuramı geliştirirler. Marksist estetik olarak bilinen bu kuramlar bütünü, sanat ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi irdeleme amacı taşıyan en kapsamlı ve en bilimsel çabayı da oluşturmakla beraber (Daldal, 2005: 19) 19. yüzyıl sanatı ve edebiyatı üzerine yapılan yorumlarda temel tercih, gerçekçilik yönünde olur.

Diyalektik materyalizm veya Marksizm, 19. yüzyılın endüstriyel çağının henüz oluşan bir akımı iken, realist roman aynı dönemde altın çağını yaşamaktadır. Diyalektik materyalizmin kurucuları olan Karl Marks ve Engels, realist romanın büyük ustalarının çağdaşlarıdır. Diyalektik materyalizm, toplumun psikolojik, sosyolojik ve ekonomik kritiği, realist roman ise toplumun edebi bir kritiğidir. Marksizm, idealist bilgi kuramına karşı çıkar ve realizmi ileri sürer. Şuurluluğun, bilincin başlangıcıyla (ki tersi doğru değildir) düşüncelerin içeriği maddi dünyanın bir yansımasıdır. Bu da realist romanın kastettiği bilgi kuramıdır (Rieser, 1957: 237). Marks, Balzac ve Dickens gibi gerçekçi yazarları, sanat alanında yaptıklarının Marksizme olan katkısından dolayı över. Marks ve Engels’in, gerçekçiliği, sanatçılar için tek bir yöntem olarak şart koşmamalarına karşın, toplumcu gerçekçilerin gerçekçi yöntem üzerinde durmalarının nedeni ise gerçekçiliğin, emekçi sınıfına en uygun yöntem sayılmasıdır (Moran, 2013: 63).

Batı’da gerçekçilik, çeşitli yazarların eserlerinde gelişmiş ve özellikle de romanda sürmüştür. Gerçekçilik, bazılarınca yöntem, bazılarınca ise konu bakımından benimsenir. Edebiyatta görülen bu değişim, kısa bir süre sonra gerçekçi ressamların yapıtlarında da kendini gösterir. Toplumsallık, aslında gerçekçi sanat yapıtlarının hepsinde görülen bir özelliktir. Ancak, bir sanatçı güncel yaşantıdan seçtiği konularda bir soruna ne kadar eğiliyor ve yapıtında bunu ne kadar yansıtıyorsa o oranda sosyal realisttir (Berksoy, 1998: 12).

Bu arada batıdaki Gerçekçiliğin yanı sıra, Rusya’da başka bir yönde gelişen Gerçekçilikle karşılaşılır. Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910), Anton Çehov (1860-1904) ve Maksim Gorki (1868-1936) gibi bu görüşü pekiştiren yazarlar büyük eserler verir. Belinsky, Dobrolyubov, Çernişevski gibi yazarlar devrimci ve toplumcu tutumlarından dolayı Marksistlerin yakın oldukları kişilerdir (San, 2008: 53). Rusya’da 1917’de, Çarlık otoritesinin yıkılıp Bolşevik ihtilalinin gerçekleşmesinin ardından, yeni insan ve yeni toplumla birlikte Sovyet kültürünün oluşturulması amaçlanır. Sosyalist toplumun oluşturulmasına katkı da bulunmak ve sosyalizmin yerleşmesini sağlamak amacıyla, sosyalizme özgü düşüncenin sanat ve edebiyat yardımıyla pekiştirilmesi fikri ‘Sosyalist Realizm’ (toplumcu gerçekçilik) kavramını doğurur (Uygur, 2005: 1). Bu anlayışı Tagızade (2006: 9-10), Kagan’dan yaptığı alıntıda şöyle açıklar: “Sosyalist Realizmin esasını oluşturan Marksist-Leninist sanat anlayışıdır. Bu anlayış sanatı, toplumun, sınıfın, sosyal ve estetik grubun ihtiyacını karşılayarak toplumun her bireyinin manevi dünyasını şekillendiren ve her bireye kültür birikimi olan değer, norm ve düşünceleri aşıl原因an çok güçlü bir araç olarak görmektedir.”

1917 Ekim İhtilali ile Sovyetler Birliği’nde kültür, sanat ve edebiyatın, proleter temeller üzerinde yapılanmaya başlayacağı, ihtilalin mimarı Lenin’in düşüncelerinde açık bir şekilde görülür (Uygur, 2005: 2). Lenin, toplumun bir parçası olan yazarın, kendi sınıfının düşüncelerini yansıtmasını yani edebiyatın tarafsız olamayacağı ve proletaryanın davasının bir parçası olması gereğini vurgular. Lenin, edebiyatı politik zihniyeti yansıtmaya yarayan bir yöntem, politik zihniyeti istenilen doğrultuda şekillendiren bir araç olarak görmek ve kültürü, burjuva toplumunun ürünü olarak nitelendirmektedir. Bu durumu değiştirmek için proleter kültürün inşası kaçınılmazdır. Bunu başarmak için de kapitalizmin mirasından yararlanmak ve bünyesinde proleter kültürü oluşturmaya yönelik kıymetlere sahip çıkmak gerekir (Tagızade, 2006: 9-10).

Marksizm’in edebiyat alanındaki ilk yansıması, Bolşevik partiden bağımsız olarak hareket eden ve proleter kültür anlamına gelen proletkült hareketinden gelir. Proletkült, adından anlaşılacağı gibi devrimi gerçekleştiren sınıfa özgü yeni bir sanat yaratılmasını öngörür ve tüm geçiş sanatının yok edilmesini ister. Bu hareket, geçmişin tüm sanatını yadsıyarak proletaryanın yaşamını, ülkülerinin anlatmasını ve proletaryanın çıkarlarını ve çabalarını dile getiren sanatsal çalışmalar yapılmasını amaçlar. 1920 yılında Proletkült Kongresinde proleter kültür ve özgür yaratma sorunu

Lenin'in karar tasarısı doğrultusunda çözümlenmiş görünür. Proletkült'ün düşüncelerini Rusya Proleter Yazarlar Birliği devralır. (Oktay, 2008: 75-76).

Proleter Yazarlar Birliği'nin, 1921'de küçük bir işçi-şair grubunun temsilcileri tarafından temelleri atılır. Bu birliğin temel düşüncesi, Sovyet yazarlarının tarafsız kalamayacağı ve yeni kurulan düzeni destekleyici eserler vermesi gereği ve hatta yazar ve sanatçıların partiye üye olması gereği üzerinde durulur. Bununla birlikte edebiyatçılara ideolojik yükümlülükler getirilir. Bolşevikler için kültür devrimi, sanat ve eğitim alanlarından ibaret değildir (Uygur, 2005: 3).

Rusya'da Marksist estetik iki döneme ayrılır. Bunlar, 1934 yılına kadar olan birinci dönem ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934 sonrası ikinci dönemdir. Marx, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırdıkları birinci dönemde, henüz parti tarafından saptanmış bir görüş yoktur (Moran, 2013: 42). İkinci dönem ise, devletin resmi sanat görüşü olarak ana ilkeleri 1934 yılında toplanan 'Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde saptanmış ve resmi bir nitelik almış 'Toplumcu Gerçekçilik' adını taşıyan dönemdir (Moran, 2013: 42). Kongredeki konuşmasında, Andrei Aleksandrovich Jdanov (1896-1948), işçi sınıfının ve ezilenlerin her türlü sömürü ve ücretli kölelik boyunduruğundan kurtarılması, işçi sınıfının ve köylünün hayat mücadelesinden yola çıkarak, bütün ulusların emekçilerinin eşit haklara sahip olması ve kadınlara eşit haklar sağlanması konularını dile getirirken, Sovyet edebiyatının bunlar için de mücadele veren bir edebiyat olması gereğinden bahseder ve bununla övünür (Jdanov, 1996: 15).

20. yüzyıl başlarında doğan Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin esas metodu olarak ilan edilen sosyalist realizm, sosyalizmin halka benimsetilmesi amacıyla ortaya çıkar ve edebiyatla ideoloji arasında denge bulmak, sanatla ideolojiyi birleştirmek gayretinde olur. Her toplumda çeşitli ideolojileri sanatla birleştirme eğilimi görülür ancak Sovyetler birliğinde yapılan bu çalışmaların diğerlerinden farkı, edebiyat ve daha sonra da tüm sanat dallarının bir ideolojiye bağlanması ve kurumsallaştırılarak bir teori haline getirilmesidir (Uygur, 2005; Tagızade, 2006: 18). Yapılan tanımlardan çıkan sonuca göre, bir edebiyat ve sanat metodu olarak sosyalist realizm, dünyayı ve insanı sosyalist bakış açısından kavrayarak eserlere yansıtmayı hedefler, denilebilir.

2.1.1. Sanatta Sosyal Realizm

“Sanatsal üretimin, sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi ancak 18. yüzyılda ortaya çıkar. Fransız ressam Jacques Louis David (1748-1825), estetik ve politik ilkeleri bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan. David, Fransız Devrimi liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenleri tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlar” (Clark, 2011: 14). Resim tarihinde ilk defa saldırgan ve kışkırtıcı bir üslup benimsemiş olan Francisco Goya (1746-1828) ile 18. yüzyıl sonunda yaşanan savaşların sebep olduğu olumsuzluklar ve endüstrileşmenin getirdiği yenilikler yavaş yavaş resim sanatına girer. İşverenlerin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren Goya, aynı zamanda iktidarın suiistimalini ve savaş vahşetini eleştiren resimler yapar. Toplumun yanlışlarını ve çelişkilerini resme yansıtır ancak çözüm konusunda bir yorumda bulunmaz. Jean Jacques Durameau (1733-1796) ise 1766’da resmettiği ‘Roma’da Güherçile Fabrikası’ isimli çalışmasıyla resim tarihinde ilk defa bir fabrikanın konu edildiği esere imza atar. Bu yapıtta, insanı tehdit edencesine yükselen duman, sanayi yaşamını yansıtan ilk gerçekçi eleştiri olma özelliği taşır (Berksoy, 1998: 23-25; Clark, 2011: 14).

19. yüzyıl, sanatı ve toplumu değiştirecek önemli toplumsal olaylara sahne olur. 19. yüzyılda yaşanan iki devrim, siyaset ve ekonomi alanlarındaki modern zamanların habercisidir. Avrupa’da görülen bu rasyonel gelişmeler, halkın demokratikleşme isteklerini de beraberinde getirir. Bu döneme kadar Aristokrasinin sahip olduğu yönetime, toplumun geniş tabanı katılmaya başlar. 19. yüzyılda ortaya çıkan bu sosyalist ideolojiler, yüzyılın ilk yarısından itibaren işçi sınıfı ile buluşur ve kurulan bağ, Avrupa’da devrimle sonuçlanan toplumsal gelişmelere yol açar (Berksoy, 1998: 29-30). 19. yüzyılda görülen bu toplumsal ve ekonomik yaşamdaki köklü değişiklikleri, 20. yüzyıl başlarında daha hızlı değişimler izler. Bu dönemdeki endüstrileşme sürecinde işçi sınıfı, toplumsal açıdan giderek ağırlığını duyuran bir güç olarak ortaya çıkar.

Batı’da toplum yaşamını yansıtan sanat akımları, gerçekçiliğe dayanır. 19. yüzyılın başlarında egemen olan Romantizm (1810-1850) akımına bir tepki olarak ortaya çıkan ve doğanın idealize edilmeden aktarılması olarak tanımlanan sanatı açıklamada kullanılan Gerçekçilik (Realizm) Stendhal, Honoré de Balzac, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Emile Zola, Mihayloviç Dostoyevski (1822-1881) gibi büyük yazarlarla doruğa ulaşır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 9). Gerçekçi edebiyat, modern bilim ve kültürün bir kenarda bıraktığı kişileri, zamanı ve ortamı yazar. Hayat

koşulları, değerler ve insan yaşantıları konusunda daha özgür ve açık bir şekilde yazmayı gerekli görür. Olaylar olduğu gibi tarafsız bir şekilde eserlere aktarılır. Toplumsal roman, bazen Victor Hugo'nun eserlerindeki gibi insancıl bir sosyalizmden bazen de toplumsallıktan kaynaklanır. Özellikle de Dickens, Zola ve Dostoyevski'nin eserlerindeki gibi sanayi toplumunun yol açtığı sefaleti ve yoksulluğu irdeler. Çünkü düşüncesi ne olursa olsun 19. yüzyıl romancısı gerçeğe hesaplaşmak zorundadır. Balzac'ın gerçekçiliğin baş romanı kabul edilen ve 1834'te yayımlanan 'Goriot Baba' ile Gustave Flaubert'in 'Madame Bovary' romanı özellikle romanda gelişen bu gerçekçilik anlayışını yansıtan eserlerdendir (Kantemir,?: 140-143; Anonim (Théma Larousse), 1993: 94-97).

Edebiyatta görülen bu değişim kısa bir süre sonra gerçekçi ressamların yapıtlarında da kendini gösterir. Fransa'da gerçekçilik akımı ile doğan toplumsal sanat görüşü, 1848 devriminden sonra gerçekçi resimde, Gustave Courbet (1819-1877), Jean François Millet (1814-1875) ve Honoré Daumier (1808-1879) gibi sanatçıların eserleriyle sanat ortamında yerini alır. 19. yüzyıl politik sanatçıları işçi sınıfının yaşamını adaletsiz ve sefalet dolu olarak betimleme eğilimindedir. Örneğin, Courbet'in çalışmalarında köylü konulu resimlerin yanında, yaşamın hoş olmayan gerçeğine parmak basan konuları ele alan 'Taş Kırıcıları' gibi resimleriyle, fiziksel güçle yapılan işi yücelten ve köylüyü yeni bir destan kahramanı yaparken, aynı dönemde F. Millet 'Başak Toplayan Kadınlar' gibi köylü resimleriyle, Honoré Daumier ise, devletin destekleyicisi burjuva politikasını, adalet anlayışını ve eğlence biçimini eleştiren ve bunlarla alay eden eserleriyle, eski güzellik anlayışının karşısına toplumsal gerçeklere dayalı sanat anlayışını koyarlar (Berksoy, 1998: 38-44).



Resim 1. Gustave Courbet, Taş Kırıcıları, 1849, Tuval üzerine yağlı boya, 165 x 257 cm. Galerie Neue Meister, Dresden, Almanya.



Resim 2. Jean Francois Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, Tuval üzerine yağlı boya, 83.5 × 110 cm. Orsay Müzesi, Paris.

Fernand Léger (1881-1955) resimlerinde, sosyalist bakış açısıyla fabrikada üretilen nesnelere işçi emeği ve bilgisinin ürünü olduğunu vurgular ve sanatında rasyonel üretim biçimlerini taklit etmeye çalışır. 19. yüzyılda Avrupa’da politik şiddet hareketleri kırsal alanlarda yaygın olsa da örgütlü isyanların ana merkezi şehirler olur. Eugène Delacroix’ın 1830 Devrimi’ni anlatan ‘Halka Yol Gösteren Özgürlük’ tablosu da şehir ayaklanmalarını anlatan en ünlü tablolardan biridir (Clark, 2011: 24-25).



Resim 3. Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830. Tuval üzerine yağlıboya, 325 × 260 cm. Louvre Müzesi, Paris.

Fransa dışında, Avrupa’nın diğer ülkelerindeki ressamalardan Belçika’da, Constantin Meunier (1831-1905) çalışan insanlara sempatiyle yaklaşan resimler yapar. ‘Köylü Savaşlarından Görünümler’ isimli bir dizi tarihi resmin yanı sıra endüstri

yaşamından kesitleri de heykele aktarır. Alman Gerçekçi Adolph Menzel (1815-1905) endüstri yaşamıyla ilgili konularda çalışır ve kendini işçi hareketine adar. İşçileri ve onların zor yaşam mücadelelerini ve çalışma koşullarını resmeder. Mücadeleci bir ressam olan Théuophile Steinlen’de yine kendini işçi hareketine adanmış bu dönemin bir diğer gerçekçi sanatçısıdır (Berksoy, 1998: 45- 46).

19. yüzyılın ikinci yarısında Romantizm gelişimini yeni boyutlarda sürdürür. Toplumsal ve siyasal olayların yoğunluk kazanmasıyla düşünce ve sanattaki yeni akımlar; Avrupa’nın hemen her ülkesinde yaygınlaşan ve edebiyatta önceliği olan gerçekçilik, müzik sanatında da çok geçmeden kendini gösterir. Çünkü müziğin de biçimsel tarihinin yanı sıra toplumsal ve politik tarihi bulunur. Devrimlerin ardından gelişen Marksizm gibi kimi ideolojik zeminlerin oluşumu, 19. yüzyıl müziğinde, müzik dilinin ötesinde politik, toplumsal ve entelektüel yanları ön plana çıkarır (Kutluk, 1997: 185-186). Müzikte gerçekçilik opera dalında gelişir. İtalya’da doğan grand (büyük) opera, İtalyan kent devletlerinin çöküşü üzerine ulusal karakterini yitirir. 1796 yılında Napolyon seferleriyle İtalya’nın bağımsızlığı ve birliği uğrunda verilen mücadeleyle birlikte opera, Gioachino Antonio Rossini (1792- 1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) ve Vincenzo Bellini (1801-1835) gibi bestecilerin yapıtlarında yeniden ulusal karakter kazanmaya başlar. Opera sanatını, tarih ve toplumun sadakatle anlatılmasıyla birlikte yeni bir gerçekçilik düzeyine çıkaran köy kökenli büyük besteci Giuseppe Verdi (1813-1901) olur. Verdi, operayı İtalya’nın ulusal ve demokratik mücadelesinde bilinçli olarak bir silah gibi kullandığı için başarılı olur (Finkelstein, 1996: 87-88). Giuseppe Verdi ve Richard Wagner’in (1813-1883) tarih sahnesine çıkışıyla opera sanatı doruk noktasına ulaşır. Mozart’ın ‘Figaro’nun Düğünü’ ve ‘Don Giovanni’ operalarında asiller kaybeder ve halk kazanır. Verdi, Mozart’tan aldığı bu ilhamla ‘La Traviata’ ve ‘Rigoletto’ eserlerinde halktan bahsetmeye başlar. Verdi, sürekli halkla bağ kurmuş, iç içe yaşamış ve konularını özgürce seçmiştir. Ezgileri, halkı gözeterek yazılmıştır ve halkın anlayabileceği yalınlıktadır. Rus besteci Glinka, Verdi için operaya: “Halkın müziğini uyarlar.” der. İtalyan folk müziğinin zenginliğini operaya taşıyan Verdi’nin tarihten alınan, gerçekçi toplumsal anlamlar taşıyan eserlerinden ‘Nabucco’ zulme başkaldırı ve haykırıışların duyulduğu eseridir.

Yine aynı dönemde Paris’te ‘Drame Lyrique’ adı verilen yeni bir gerçekçi opera çeşidi doğar ve Charles Gounod (1818-1893) ve Georges Bizet (1838-1875), bu türün önemli bestecilerinden olur. Sıradan insanların yaşam içerisindeki görüntüsünü

yansıtmaya çalışan Fransız besteci Bizet'nin 'Carmen' adlı eseri operada gerçekçiliğin ilk örneklerinden kabul edilir. Operadaki gerçekçilik en çok İtalya'da kendini gösterdiği için bu akıma İtalyanca gerçekçilik anlamına gelen ve özellikle toplumsal meseleleri ortaya koyan gerçekçilik 'Verismo' adı verilir.

İtalya'daki bestecilerinden Amilcare Ponchielli (1834-1886)'nin gerçekçi akımda yazılmış 'La Gioconda' operasını, verismonun başlıca iki temsilcisi olan Ruggero Leoncavallo'nun (1858-1919) 'I Pagliacci' (Palyaçolar) ve Pietro Mascagni'nin (1863-1945) 'Cavalleria Rusticana' (Köylü Namusu) adlı operaları izler. Tek perdelik, gerçekçi bu iki yapıt, verismo akımının başyapıtları kabul edilir. Cavalleria ve Pagliacci operalarındaki realizm, duygusallığı, ideal duygu ve davranışları, kahramanlık ve fedakârlık gibi nitelikleri yücelten romantizm karşısında, yaşamın sert ve haşın yönlerini yansıtan konulara eğilir. Opera sanatında İtalyan gerçekçiliğinin en önemli temsilcilerinden olan Giacomo Puccini (1858-1924), halkın hoşuna gidecek eserlere imza atar. Puccini konularını seçerken Fransız yazarların eserlerinden aldığı ilhamla Fransız kaynaklarına yönelir. 'Madamme Butterfly', 'La Bohème', 'Turandot' Puccini'nin önemli eserleri arasındadır. Romantizmin o güne kadar ele aldığı soylu sınıf yaşamına karşın köylü sınıfını ele alan operada, gerçekçilik akımındaki eserlerde alt tabaka olarak nitelendirilen halk kesiminin günlük hayatı, olduğu gibi yansıtılır (Mimaroglu, 1987: 116-121; Say, 1994: 416-419; Finkelstein, 1996: 88-89; Kaygısız, 2009: 238).

20. yüzyılda, endüstri çağı toplumu bilinçlendirerek her alanda varlığını duyurmaya başlar. Sanatta da sadece toplum gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön verme ve toplum sorunlarını çözme isteği ortaya çıkar. 19. yüzyılın başına buyruk sanatçısı, 20. yüzyılda toplumsal sorunlara çözüm getiren ve kolektif çalışan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. 20. yüzyılın sanatı, topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdan alan yapıcı bir düşünme sistemini öğretir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 9-10). Toplumcu gerçekçilik (sosyal realizm) yani toplumcu sanat, emekçi sınıfının ve toplumcu düzenin amaçlarını temelde anlar ve eserlerini bu temel üzerine şekillendirir (Fischer, 1980: 117). Bu akımında sanat; bir toplum gerçeğidir ve bir toplumdaki çürüyen yanları anlatmalıdır. Toplumsal problemlere duyarlılıkla yaklaşmalı ve toplumsal görevinden kaçmamalı, dünyanın değişebileceğini kanıtlamanın ötesinde değişmesine yol göstermeli ve yardımcı olmalıdır.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, devrimci hareketleri yaratırken gelenek ve töreler sarsıntıya uğrar ve sınıflar arası farklılıklar derinleşir. Birinci Dünya Savaşı sonunda yaşanan felaketler, yine sanatçıların somut gerçeklerle ilgilenmelerini ve biçim arayışlarını geri plana atmalarını beraberinde getirir. Gerçekçi sanat tekrar önem kazanır ancak bölgelere göre de farklılıklar gösterir. Örneğin, Kuzey Berlin'in yoksul kesimlerinde yaşamış, Hogarth, Goya ve Daumier tarafından geliştirilen toplumsal eleştirel sanatın 20. yüzyıldaki temsilcisi olan sanatçı Kathe Kollwitz (1867-1945), Alman dışavurumculuğun duygusallığı ile toplumsal gerçekçi konuların birleştiği eserler verir. Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı olan afişleri resimler. Kollwitz'in toplumsal gerçekçiliği, duygusal temalarla telkin etme stratejisi, sol eğilimli sanatta gittikçe yaygınlaşır. Kollwitz, 'Dokumacılar' adlı bir tiyatro eserinden etkilenir ve 'Dokumacıların Ayaklanmaları' isimli çalışmasında, işsizlik, açlık, sefalet ve işverene karşı ayaklanmanın canlandırıldığı bir dizi çizim yapar (Berksoy 1998: 55-57; Clark, 2011: 28-29).



Resim 4. Kathe Kollwitz, Savaşlara Son, 1924.



Resim 5. Kate Kollwitz, Dokumacılar dizisinden, Dokumacıların Yürüyüşü, 1897.

Biçimsel tarihinin yanı sıra toplumsal ve politik tarihi olan müzik sanatında 19. yüzyılın romantik dönem bestecisi, ne denli kendi kabuğuna çekilmeyi, siyasal kavgalardan uzak durmayı tercih ederse, 20. yüzyılın ilk yarısında iki dünya savaşı geçiren besteci de o denli politik kavgaların ve toplumsal sorunların içine girer. Önceki çağın karmaşık tekniği ve yoğun duygularla yüklü müziği yerine, kolay anlaşılır, geniş kitlenin ve eğitimsiz dinleyicinin dünyasını daha kolay kavrayan müzikler bestelenir (İlyasoğlu, 2001: 238).

İlk olarak toplumsal olayları taşlama niteliğindeki operayı, 1927 yılında Ernst Krenek (1900-1991) besteler. İçinde yaşadığı güncel hayatı ve toplumsal koşulları anlatan ‘Jonny’de Oynadı’ adlı operası “Zeitoper” (günün operası) türüne öncülük eder. Paul Hindemith’in (1895-1963) ‘Daily News’, Max Brand’ın ‘Makinist Hopkins’ ve Schönberg’in ‘Von Heute auf Morgen’ operaları da bu türün diğer örnekleridir. 1930 yılında Alman oyun yazarı ve şair Bertolt Brecht (1898-1956) ile Kurt Weill (1900-1950) ile ortak çalışma sonucu ortaya çıkan ‘Mahagonny’ adlı oyun toplumsal içerikli bir başka yapıttır. Masalsı bir özgürlük kenti olan ve herkesin istediği gibi yaşadığı Mahagonny kentini anlatmaktadır. Ancak bu oyun, 1933 yılında Nazi baskısı sonucu yasaklanmıştır. Brecht ve Weill’in diğer çalışmaları, ‘Üç Kuruşluk Opera’, ‘Yedi Ölümcül Günah’ gibi toplumsal sorunlara değinen müzikli tiyatrolardır. İtalya’da ise kendini komünizme adanmış bir besteci olan Luigi Nono (1924-1990), siyasal hükümlülerin haklarını savunan eseri ‘Yarım Kalmış Şarkı’ ile toplumun dinamik sesi olmuştur (İlyasoğlu, 2001: 238-239).

19. yüzyılda Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde gelişen ulusalcı akımların başlıca ilgi alanı edebiyattır. 19. yüzyılda Batı’daki gelişiminin yanı sıra, Rusya’da da benimsenerek yaygınlaşan gerçekçilik akımı, salt toplumsal nitelik taşımaktadır. Bu dönemde siyasal ve toplumsal bilinç o kadar güçlenir ki, yazarlara düşen görev toplumsal gerçekçilikten yola çıkarak çözümlenmelere yönelmeye, hatta çözüm yolları araştırmaya kadar uzanır. Örneğin, Lev Tolstoy gibi yazarlar, eserlerinde toplumun türlü yaralarına parmak basan gerçekçi bir anlatım kullanır. Maksim Gorki’ nin ‘Ana’ isimli romanı, 1917’deki devrim öncesinde Rus işçi sınıfının fakir yaşantısını anlatırken, Tolstoy, köylülerin hayatlarını ele alır ve Nikolay Gogol (1809-1852), eserleriyle toplumdaki yozlaşan değerlere değinir. Zaten, Rusya’da okur kitlesinin siyasal ve toplumsal bilincinin gelişmiş olması nedeniyle toplumsal eleştiriye girmeyen bir roman anlayışının ülkede benimsenmesi mümkün olamaz. Rus gerçekçiliği de çarlığı sarsan toplumsallıktan vazgeçmez ve bu

dönemde Rus edebiyatının ustaları, işledikleri toplumsal eleştiri kavrayışlarıyla Rus aydınlarının düzeni yıkıcı etkilerine sanatlarıyla katılırlar. Kölelik ve sosyalizm, Gogol'ün, Gorki'nin, İvan Turgenyev'in (1818-1883), Tolstoy'un ve Çehov'un romanlarında sürekli tekrarlanan konuları oluşturur (Anonim (Théma Larousse), 1993: 94, 99; San, 2008: 53; Say, 2008: 70).

Rusya'da 1917 yılında Ekim devriminin gerçekleşmesinin ardından, devrim ile iktidara gelen Bolşevikler; yeni insan ve yeni toplumla birlikte Sovyet kültürünün oluşturulması, ulusal bilincin geliştirilmesi ve devrimi koruması için yapılan kültürleşme eyleminde özellikle sanatsal çalışmalara büyük önem verir ve yöneticiler, sanatçılara önemli görevler yükler (Uygur, 2005: 1; Budak, 2008: 28).

Sanatın gerçekliğe dayandığı yaklaşımı, kuşkusuz, Rus edebiyat ve toplum eleştirmenleri, sosyalist Vissarion Grigoryevich Belinsky (1810-1848), Georgi Valentinovich Plehanov (1857-1918), Leon Trotsky (1879-1940) ve Aleksandr Voronsky (1884-1937) gibi Marksistlerin görüşlerinde kendini gösterir.

19. yüzyıl ortalarında İvan Sergeyeviç Turgenev, Anton Çehov, Maksim Gorki, Lev Nikolayevich Tolstoy gibi yazarların yanı sıra Vissarion Belinsky (1811-1848), Nikolay Çernişevski (1828-1889), Nikolay Dobrolyubov (1836-1861) gibi kuramcılarda, toplumcu görüş ve tutumlar gösterir ve ileriki yıllarda toplumcu kuramcılar tarafından benimsenir. Onlara göre, şimdiye kadar yaşam ve sanat iki ayrı kutup gibi kabul edilirken, sanat, soylu sınıfa özgü bir zevk aracı, halkın yoksulluğuna yapılan bir aşağılama olarak görülür. Oysa Belinsky, 'Edebi Hayaller' başlıklı yazısında, yazarların içine doğdukları ve büyüdükları halkın ruhunun eksiksiz dile getirilmesi gereğini vurgularken, sanatın rolünün sadece yaşamı düzeltmek ve güzelleştirmekle sınırlı olmadığını, sanatın, yaşamı gerçekte nasılsa öyle göstermesi gereğini ileri sürer. Belinsky, güzel ile ahlaksal olanı birbirinden ayırdığı için Gogol'ü överken, 'sanat için sanat' görüşünü savunan Puşkin'e ise soyluların görüşlerini yansıttığı için karşı çıkar. Belinsky 1840'lardan sonra sanata toplumsal bir görev yükleyerek, sanatın amacının toplumsal yaratıcılık olduğu tezini ortaya koyar (San, 2008: 53-54).

Devrimden sonra, Sovyet edebiyatının gelişimindeki ana çizginin gerçekçilik olması doğaldır. Bunun nedeni, gerçekçiliğin edebi geleneğinde ve daha önemlisi gerçekçiliğin, sosyalist devrim görüşlerinde devrimin özgürlüğe kavuşturduğu emekçi sınıfların gereksinmelerini karşılama yatar. Rusya'da devrimden çok önceleri,

sosyalist fikirler gerçekçiliği zenginleştirmeye başlar. Ekim Devrimini izleyen dönemde ise emekçi halk sosyalist toplumu kurmaya başlar ve sosyalist fikirler edebiyatın estetik ülküsünde kendisine yepyeni anlatım biçimi bulur. Böylece, proletaryanın devrimci ülkülerine ve mücadelesine dayanan sosyalist gerçekçi sanat doğmaya başlar (Parkhomenko ve Myasnikov, 2011; 44-45). Sovyetler Birliği'nde yeni toplumun oluşturulması ve sosyalizmin yerleşmesi amacıyla, sosyalizme özgü düşüncenin sanat ve edebiyat yardımıyla pekiştirilmesi fikri, “Sosyalist Realizm” (toplumcu gerçekçilik) kavramını doğurur (Uygur, 2005: 1).

Toplumsal düşüncenin sanat ve edebiyatta nasıl bir yer alması gerektiğini ilk olarak Lenin ortaya koyar. Lenin'e göre, toplumun bir parçası olan yazar, yalnızca kendisinin değil ait olduğu sınıfın ve toplumun duygu, düşünce, his ve ideallerini yansıtır. Dolayısıyla edebiyatın tarafsız olamayacağını, yazarın, içinde bulunduğu sınıfın ve proletaryanın davasının bir parçası olması gereğine değinir (Tagızade, 2006: 9). Bu düşüncelerle Lenin, ülkesinin programına uygun biçimi yaratacak yeni ve büyük bir sanat oluşturma gereğini sık sık tekrarlar. Marksizm'in edebiyat alanındaki ilk yansıması, Bolşevik partiden bağımsız olarak hareket eden ve proleter kültür anlamına gelen prolektült hareketinden gelir. Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetler Birliğinde geliştirilen toplumcu gerçekçilik, 1930'larda ortaya çıkar. Devletin resmi sanat görüşü sayılır ve ana ilkeleri 1934 yılında toplanan Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde saptanır. Kongrenin açılış konuşmasını yapan Jdanov'un yanı sıra Maksim Gorki, Nikolai Bukharin (1888-1938) ve Karl Radek (1885-1939) gibi yazar ve düşünürler de toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu ve sanatçıların nasıl bir tavır benimsemeleri gerektiği konusunda konuşmalar yapar.

Stalin dönemindeki Sovyetler Birliği Bolşevik Partisinin izlediği resmi kültür politikasının en önemli temsilcisi olan Jdanov, yeni bir dünya kurulurken sosyalist gerçekliğin temel ilkelerini sanat ve edebiyata uygular. Jdanov, “Sovyet insanların yeni erdemlerini temsil etmek; halkımızın yalnızca bugün ne olduğunu değil de, yarın da ne olacağını göstermek; ileriye doğru yürürken onun yoluna ışık tutmak: İşte her namuslu Sovyet yazarına düşen görev budur. Yazar artık olayların dümen suyunda gitmemeli, halkın önünde yürümeli ve ona gelişmesinin yolunu göstermelidir.” demektedir (Plehanov, 1999: 74-75).

Jdanov, sosyalist gerçeğin, Sovyet edebiyatı ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi olduğundan söz eder ve edebiyatın gelişmesini Sosyalist rejimin yerleşmesi ve başarı kazanmasının ifadesi olarak görür. Bu amaçla Jdanov, sanat eserlerinin hayatı gerçeğe uygun ve devrimci bir biçimde anlatmasının ve emekçilerin sosyalizm ruhuyla eğitilip dönüşümlerinin sağlanmasının önemine değinir. Sovyet edebiyatının işçileri ve ezilenleri, her türlü sömürü ve ücretli köleliğe karşı verilen mücadeleye seferber eden devrimci bir edebiyat olduğunu da ifade eder. Sovyet edebiyatının taraflı olduğunu, sınıf mücadelesinin olduğu bir çağda emekçileri ve bütün insanları kapitalizmin kölelik zincirinden kurtaracağını söyler (Jdanov, 1996: 18).

Marksizm öncesi sosyalist realist görüşün kökeni, Rus yazar, filozof, eleştirmen N.G Çernişevski'nin (1828-1889) sanat anlayışına ve bu anlayışa bağlı estetik teorilerle yapılmış olan eserlere dayanır. Çernişevski'nin 1855 yılındaki 'Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri' doktora tezi ve diğer bilimsel eserleri 19. yüzyıl gerçekçi sanatının önde gelen yapıtlarıdır. Çernişevski, sanatın görevinin, hayatı öğretmen yanı sıra insanlara toplumsal olayları doğru bir şekilde değerlendirmeyi öğretmek olduğunu söyler. Çernişevski'ye göre sanat gerçeği yansıtmalıdır, ama bu bir kopyacılık olmamalı yani yazar gördüğünü olduğu gibi yansıtmamalı, öze ait olanla olmayanı ayırt etmelidir. Sanat eserinde yansıtılan gerçekçilik, gerçek hayattan alınan, insanlar için önemli olan ve toplumsal değişimi sağlayandır. Çernişevski'nin düşünceleri yazar ya da sanatçının sanat eserini sadece yansıtmakla kalmayıp, onu açıklaması ve yargılaması yönündedir. Böylece Çernişevski, yazar tarafsızlığı konusunda Batı'daki gerçekçilerden ayrılır. Çernişevski gibi edebiyatın ulusal özelliği üzerinde de duran Dobrolyubov ve Belinsky gibi yazarların, gerçekçi ve ulusalcı eğilimleri bir arada kullanmaları dikkat çeker (San, 2008: 53-55; Oktay, 2008: 54; Çernişevski, 2012: 8-9; Moran, 2013: 41).

Çernişevski, çalışmalarında idealist estetik anlayışını derin bir şekilde eleştirir ve gerçekçi sanatın temel ilkelerini ortaya koyar. Çernişevski, 1861 yılında 'Köylülerin Efendiliği' adlı bir bildiriyle köylüleri Çarlığa karşı ayaklanmaya çağırır. Çarlık yönetimi tarafından tutuklandığı zaman estetik anlayışını yansıttığı 'Nasıl Yapmalı' (1863) adlı eserini yazar. Bu romanında, edebiyatın siyasal ve eğitici işlevine olan inancını yansıtır. Bu roman, Rus politik düşünce tarihinde önemli bir yere sahiptir (Tagızade, 2006: 9). Daha sonra 'Başlangıç' (prolog) adlı eserini kaleme alır. Devrimci düşünceyi yeniden canlandırmak için yazılan bu roman, Sovyetlerde, sosyalist gerçekçilik anlayışının ilk eseri olarak anılır. Dönemin Rus edebiyatında, kahramanların

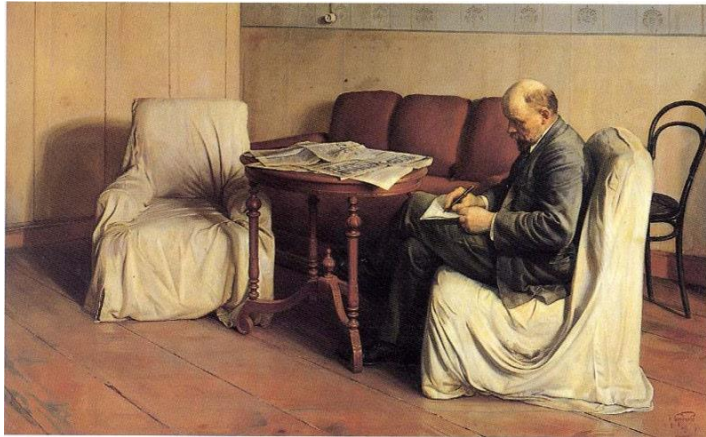
genellikle üst sınıf temsilcilerinden seçilmesine karşılık Çernişevski'nin emekçi kesimin hayatına yöneldiği görülür.

Çernişevski, Belinsky, Dobrolyubov'un edebiyat eleştirisi, her zaman toplumsal içeriğe sahip gerçekçi bir sanattan yanadır. Çernişevski'nin öğrencisi edebiyatta gerçekçiliğin savunucularından olan Dobrolyubov, Rus edebiyatının ulusal ve halkçı tavrıyla ilgilenir. Dobrolyubov yazılarında halkın eğitilip, aydınlanması ve Çarlık döneminin zincirlerinden kurtulması için mücadele edilmesini, sanatın toplumsal hayatta ve toplumsal bilincin şekillenmesinde etkili olmasını savunur. Çernişevski ve Dobrolyubov'un savundukları estetik, gerçekçiliğin ve ülkücülüğün bir karışımıdır (Jdanov, 1996: 35; Plehanov, 1999: 87-88).

G.V. Plehanov (1857-1918) ise, sosyalist realizmin estetik köklerinden birini oluşturan 'Marksizm ve Estetik' ile 'Sanat ve Toplum Hayatı' eserlerinde "edebiyat, toplum psikolojisiyle ilgilidir" fikrini geliştirir. Plehanov'a göre toplumsal olaylar, toplum psikolojisine daha sonra da sanata yansır. Bir başka deyişle sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olaylar ya da olguların yansımasıdır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle beraber insanların estetik beğenileri dolayısıyla da sanatçıların ürünleri de değişir (Plehanov, 1999: 45-51). Yine Plehanov'a göre kapitalizm, kamuyla sanatçı arasındaki bağı koparır. Çünkü kapitalist düzen sözüm ona sanatçıyı yazma, resmetme ve yaratmada özgür kıldığını söylese de gerçekte pazar için yazmaya, yaratmaya ve resmetmeye sevk eder, sanatçıların yaratılarını bir meta haline getirir ve 'sanat sanat içindir' akımı sonunda 'para için sanat' haline dönüşür (Plehanov, 1999: 66). Plehanov, sanat ve edebiyatla ilgili ölçütleri belirgin hale getirir. Ona göre "Sanatın içeriğini realite oluşturur. Her faaliyette olduğu gibi sanatta da içerik çok önemlidir; ideolojik içerikten mahrum bir çalışma sanat eseri olamaz." (Uygur, 2005: 5). Plehanov'a göre ideolojik ve politik bir içerik ve toplumsal ülkü için savaşım, biçimci estetikçilerin söylediği gibi sanatın değerini düşürmez, tersine ona olağanüstü güç ve önem kazandırır ki biçim içeriğe sıkı sıkıya bağlıdır. Toplumların yükseliş dönemlerinde biçimle öz tam bir uyum içerisindeyken, biçimin öze üstün gelmesi ise toplumun bir çözülme dönemine girdiğini gösterir. Böyle bir girişim ya yozlaşmış sanatı (Fütürizm, Kübizim vb.) ya da sanatçının toplumsal çevreyle kesin uyuşmazlığını ifade eder. Yükselme dönemlerinde ise biçim içerikten geride kalır (San, 2008: 60). Uygur'un (2005:5) Champarnaud'dan aktardığına göre; sanat ve edebiyatın izlemesi gereken yolu Plehanov; realite, ideoloji, içerik, biçim ve güzellik şeklinde sıralar.

1917 Ekim Devrimi'nin yeni çerçevesi içerisinde resim sanatının da anlamı değişir. Rusya'da, resim sanatında; halkın gündelik yaşamı, parti önderlerinin portreleri ve eylemleri, savaş, işçi-emekçi portreleri ya da üretim ve kolektif yaşam içindeki birey gibi konuların ön plana çıkarılması ve bu eserlerde işçi sınıfı ve bütün Sovyet halkının giriştiği mücadelenin anlatılması istenir. Kuşkusuz, Sovyet ressamları, natürmort, peyzaj, nü gibi alanlarda da ürünler verirler. Ancak bu çalışmalarda da aynı ilkelerin titizlikle işlendiği görülür (Çubukçu, 2008: 65).

Komünist Partisi'nin belirlediği propaganda çerçevesinde, Sovyet Rusya'nın yeni sanatsal dili olarak belirlenen toplumcu gerçekçilik, resim, roman ve filmlerde politik ideallerin kişileştirildiği erkek ve kadın kahramanlarla dolu bir dünya yaratır. Sosyalist gerçekçilikte, ulusun gözünde lideri yücelten ve ona sıra dışı bir ayrıcalık yükleyen betimlemelere önem verilir. Bununla; toplumun gözünde, lideri vazgeçilmez pozisyonuna getirmek amaçlanır. Bu nedenle Lenin ve Stalin gibi liderleri konu alan birçok resim yapılır (Budak, 2008: 27- 29).



Resim 6. Isaak Brodski, Smolny'de Lenin, 1930, Tuval üzerine Yağlıboya, 190 x 287 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

Bu dönemin resimlerinde, yorulmak nedir bilmeyen Kızıl Ordu Askerleri, çalışkan okul çocukları ve kendini partiye adanmış eylemciler, kusursuz bir vatandaşın örnek tavır ve davranışlarını sergiler (Clark, 2011: 104). Bunların dışında parti önderleri, bilim adamları, büyük edebiyatçılar, müzisyenler, bilginler hep gündelik yaşam içinde, işçilerle, köylülerle, öğrencilerle, askerlerle birlikte resmedilir (Çubukçu, 2008: 66).

Toplum hafızasını diri tutmak adına, ulusal değer ifade eden özel olayların konu aldığı çalışmalar, sosyalist gerçekçiliğin sıkça işlendiği çalışmalardır. Tatyana Yablonskaya, Sovyet köylüsünün, bir çalışma anını betimlerken bu çalışmanın zorluklarına dair hiçbir ize resimde yer vermez. Böylece Sovyet sistemi için çalışmanın eğlenceli ve ilham verici olduğu havası yaratılmaya çalışılır. Yüzleri gurur ve sosyalist bir şevkle parlayan kadın işçiler arasında sıcak bir ortam gözlenir. Resmin geneline yayılan kırmızı renk, halkın politik birliğini sembolize ederken, Toplumcu gerçekçiliğin aşırı erdemliliği, kadın işçileri arka plandaki erkek işçilerden mekânsal olarak ayırmış olsa da kompozisyonu dengeler (Budak, 2008: 31).



Resim 7. Tatyana Yablonskaya, Ekin, 1949, Tuval üzerine yağlıboya 200 x 370 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

Nicolai Kasatkin' in (1859-1930) 'Vinç Operatörü' Sovyet işçi sınıfının gücüne, yeteneklerine, kadın-erkek ayrımı olmaksızın en ağır işlerin toplumda paylaşılması özelliğine değinen bir başka resmidir (Çubukçu, 2008: 66). Sovyet Toplumcu Gerçekliğinde, Almanya'dakinden farklı olarak, kadının daha sosyal bir hayat içerisinde betimlendiği görülür. Sovyet ulusallığında özellikle bedensel güç gerektiren ağır işleri yaparken dahi kadınların tasvir edildiği çalışmalara özellikle yer verilir (Budak, 2008: 32). Ancak Nicolai Kasatkin çalışan yoksul kesim insanların ve kadınların resimlerini de yapar.



Resim 8. Nicolai Kasatkin, Kömür Toplayan Yoksul İnsanlar, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

Çok çeşitli etnik unsurlardan oluşan Sovyetler Birliği'nde, bu farklı ulusları Sovyet Ulusal Kimliği altında toplamak için Komünist Partisi'nin direktifleri doğrultusunda çeşitli tedbirler uygulanır. Rus olmayan Sovyet Cumhuriyetlerinin resimlerinde de iyimser, mutlu, çalışkan halk portreleri ve gündelik yaşam hikâyeleri anlatılır (Çubukçu, 2008: 67). Bu anlamda Sovyet ulus bilinci altında bir araya gelenebilmesi için bu farklı etnik unsurlara da propaganda edecek çalışmalara da önem verilir. Ancak, Sovyetler Birliği'ni bir arada tutmak adına Rusya Komünist Partisinin, kültürel eylemlerin yanında sansürcü ve baskıcı bir uygulamaya girdiği de bilinir (Budak, 2008: 34-35). Özellikle 1930'lu yıllardan sonra, salt sosyalist gerçekçi bir karakter kazanan Sovyet resmi, 1956'dan itibaren batılı akımları izlemeye başlayıp bu yoldan uzaklaşır. Sosyalist gerçekçilik, sosyal gerçekçi, gerçekçi akımlar haline gelirken, uzun süre önce terk edilmiş moda eğilimler ortaya çıkmaya başlar (Çubukçu, 2008: 67).

19. yüzyılın ikinci yarısında, Rus sanatında gerçekçi akım, yalnızca edebiyatla sınırlı kalmaz bu yükseliş özellikle plastik sanatlar, tiyatro, bale ve müzik sanatlarında da kendini gösterir. 19. yüzyıl ortalarında, romantik çağın belirgin özelliklerinden olan ve yüzyılın sonuna kadar devam eden yurt sevgisiyle dolu halk melodilerine yönelme eğilimi, Avrupa'da Richard Wagner (1813-1883) ve Johannes Brahms (1833-1897) Robert Schumann (1810-1856), Franz Schubert (1797-1828), gibi Alman bestecilerde görülürken, Almanya dışında Frederic Chopin (1810-1849) Polonya, Béla Bartok (1881-1945) ve Zoltan Kodaly (1882-1967) Macar, Bedrich Smetana (1824-1884) ve Antonin Dvorak (1841-1904) ise Çekoslovakya ulusal kaynaklarına yönelir. Halk

şarkıları ve dansları gibi yerel kaynakları kullanarak bağımsız bir müzik dili arayışı özellikle İngiltere, Fransa, Amerika ve Doğu Avrupa ülkeleriyle birlikte Rusya'da da önem kazanır. Weber'den Chopin'e ve Musorgski'ye uzanan farklı ulustan bestecilerin eserlerinde görülen ulusçu çizginin biçimsel anlamda, bağdama tekniklerinde hatta işlenen gereçte temelde benzerlikler gösterdiği görülür. Rus besteci Kabalevski, gerçek sanatın halk (folk) sanatından izole edilerek gelişebileceğini reddederken, müziğin yalnızca mükemmel olmasının yeterli olmadığını ancak halkın beğenisine seslendiği ölçüde değer kazanabileceğini düşünür. Dahlhaus, ulusçuluk ve evrenselliği birbirine zıt kutuplar olarak görmez. Schumann'da müzikte yerel unsurların kullanılabilirliğini ve evrensel bir yapının üzerine oturtulması fikrini benimser. Ancak bu ülkelerdeki yerel kaynaklara yönelen her besteci, doğrudan ulusalcılıkla bağlantılı değildir (Kutluk, 1997: 192; Onay, 2006: 173; Kaygısız, 2009: 308; Boran ve Şenürkmez, 2010: 205).

Rus müzik okulunun gelişmesinde ve ulusalcı hareketin temsil edilmesinde önemli bestecilerden biri olan Mihail İvanoviç Glinka'nın (1804-1857) eserleri halk müziği gereçlerinden yararlanır ve klasik müzikte özgün bir stile yönelen ulusalcı özellikler taşır. Glinka'nın ana kahramanı köylü olan ve Rus folk deyişlerini kullandığı ilk operası 'İvan Susanin', ilk gösteriminde soylu kişiler tarafından eleştiriye uğrar. Ancak, Rus Okulu, ülkenin müziğini öylesine başarıyla kullanır ki ulus ideali müzikte son derece yaygınlaşır. Glinka'nın etkisiyle kendini müziğe adayan Mily Balakirev (1837-1910), Rus Beşlerinin ulusal müzik hareketine öncülük eder. Beşler veya Güçlü Grup diye anılan topluluğun üyeleri olan Mily Balakirev, Aleksander Borodin (1833-1887), Nikolay Rimsky Korsakof (1844-1908), Modest Musorgski (1839-1881) ve César Cui (1835-1918) gibi sanatçılar batı kaynaklarını büyük oranda reddeder. Ellerindeki halk şarkıları ve modal diziler onlar için son derece yetkin kaynaklardır. Rus Beşleri yapıtlarında halk müziğinin zenginliğini ve canlılığını işler ve ünleri ülke sınırlarını aşar. Pyotr İliç Çaykovski'de (1840-1893) Almanya'da eğitim görmüş bir Rus besteci olarak Rus kaynaklarına yönelir. Örneğin, 'Yevgeni Onegin' (1879) operasında Rus halk şarkılarından bölümler kullanır.

Rusya'da yurtseverliğin yaygınlaşmasıyla doğan ulusal okullarla birlikte 20. yüzyıl başlarında Rusya'daki müzik anlayışı Avrupa ile benzerlik gösterir. Bu durum devrimden sonra da değişmez. 1917-1927 yılları arasında Rusya tamamen Batı'yla bütünleşmiş bir müzik hayatı sürdürür. 1923 yılında, müzikte modernleşmeyi sağlayacak bir kurum olan 'Moskova Çağdaş Müzik Birliği' kurulurken, tüm Avrupa'da

süren modernist yaklaşımların hemen hemen aynısı eşzamanlı olarak Rusya’da da görülür. (Finkelstein, 1996: 92; Say, 2007: 11; Say, 2008: 70; Boran ve Şenürkmez, 2010: 205-206).

Devrimden önce Rusya’da var olan iki okuldan birincisi, Mily Balakirev (1837-1910) daha sonrada Rimski Korsakov’un önderlik ettiği akademiye reddeden, geleneksel ezgilerin işlenmesini esas alan, ulusal, folklorik ve alaylı bir çizgiyi takip eden, ‘St. Petersburg Okulu’ iken, diğeri ise Çaykovski’nin önderlik ettiği akademizmi esas alan, kuramsal çalışan ve evrensel ölçülere daha yakın duran ‘Moskova Okulu’ dur. Rus müziğini 20. yüzyıla taşıyan Igor Stravinski (1882-1971) Prokofiev ve Myaskovski geleneksel okuldan, Sergei Rachmaninov (1873-1943) ise Moskova okulundandır. Ancak, 1917 Devrimi’nden sonra Myaskovski dışındaki bestecilerin yurt dışına gitmeleriyle, bu okulların işlevi ortadan kalkar ve halk müziği ve uluslararası sanat müziğinin nasıl geliştirileceği konularında Rachmaninov, Stravinski, Sergei Prokofiev (1891-1953) gibi deneyimli sanatçıların yurt dışına gitmeleri sebebiyle yeni müzik yaşamını kurmak kolay olmaz (Say, 2008: 72; Kaygısız, 2009: 298).

Örneğin, Stravinski, sanatın özellikle de müziğin bir düzen, ölçü ve denge içerisinde geliştiği, mevcut düzeni yıkmak amaçlı olan devrimin ise toplumda düzensizlik yarattığı düşüncesiyle 1917 Ekim devrimini benimsemeyerek yurt dışına gider. 1918 yılında ülkeyi terk eden Stravinski ve Prokofiev gibi besteciler daha sonra tekrar Sovyetler Birliğine dönerler. Bu yüzden Prokofiev’in Sovyet müziğine katkısı 1930’lardan sonra olur. Ekim devriminden sonra gelişen sanat politikasını benimsemeyen ve yurt dışına giden sanatçıların yanı sıra, müzikte sosyalist realizm çizgisini benimsemiş olan besteciler de bulunur. Örneğin, Ermeni halk müziğini ve Rus romantizminin geleneğini yansıtan müzikal gereçleri kullanarak bütün dünyada ün kazanmış ‘Gayne Balesi’ni üretmiş olan Aram Haçaturyan (1903-1978) ile piyanist, besteci, orkestra şefi ve eğitimci olan Dmitri Kabalevski (1904-1987) de sosyalist realizmin önde gelen temsilcileridir. Devrimin ilk yıllarında (1920) Rusya’ya davet edilen Béla Bartok (1881-1945) gibi dönemin önde gelen ilerici akımların temsilcilerinden etkilenen Rus bestecilerinden, Dmitri Shostakovich (1906-1975), konservatuvardan mezun olduğu 1925 yılında çok başarılı olan ‘1. Senfonisi’ ile sadece Rusya’da değil Almanya ve diğer Avrupa kentlerinde de yankı uyandırır. Shostakovich 1927 yılında ise devlet siparişiyle bestelediği ‘Ekim’e Sunu’ adlı devrimi öven eseri o

yıllardaki modernist eğilimin bir ürünü olarak kabul edilir. (Bilgi, 2002: 52-55; 2002: 7-8; Say, 2008: 72-73).

Devrimin hemen ertesinde, Sovyet yönetimi, Çarlık Romantizmini temsil eden iki okul dışında yeni bir yol izlemek ister, ancak yeni müzik dilinin halk tarafından anlaşılmasında zorluk çekildiği görülünce Rus Beşleri ve Çaykovski müziğine dönülür (Kaygısız, 2009: 298). Bu dönemde Sovyetler Birliği'nde tüm sanatlar için toplumsal gerçekçilik olan parola müzik için de geçerlidir. Bu işe yine 1923 yılında kurulan 'Rus Proleter Müzikçiler Birliği' öncülük eder.

Sovyetler Birliği yöneticileri daha kuruluş aşamasında iken sosyalist toplumu ancak bilim, kültür ve sanat unsurları üzerinde kurabileceklerini düşünürler. Oluşturulacak bu kültür devrimi kapitalizmden ve feodalizmden kopuşu ifade etmektedir. Bu nedenle kapitalist ülkelerden farklı olarak müzik, toplumsal dönüşümü sağlama, kitleleri eğitime, organize edip harekete geçirme, sosyalizmi anlatma, sosyalizmi inşa etme aracı olacaktır. Bu durum, üretilecek olan müziklerde halkın beğeni seviyesini göz önünde tutmayı gerekli kılar. Bu nedenle Sovyet yöneticileri, bestecilerden, eserlerinde halk ezgilerine yönelerek, halk yaşamını, anlatan besteler yapmalarını ister ve bu bestelerin daha çok şarkı, koro eseri ve opera tarzında olmasını talep eder (Kaygısız, 2009: 306-307). Böylece, Sovyetler Birliğinde devrimden sonra, içeriğin ön planda olduğu, halk için önemli konuların ele alındığı ve halkın anlayabileceği yalınlıkta eserler verildiği bir sanat anlayışı benimsenir. Devrimden önce cahil ve kültürsüz yığınlar olarak görülen halkın eğitilmesi, sanat, sanatçı ve aydınlar arasındaki mesafenin azalması için yapılan etkinliklerde; konser salonlarında en son bestelenen klasik müzik eserleri dinletilir, sanatçılarla söyleşiler yapılır halkın eğitilmesi için sanat mekânlarının kapıları alt gelir grubundan kişilere açılır. Sanatın sadece kendine dönük değil, halkın moral değerlerini yükseltmek gibi bir hedefi olması fikri, kültür ve sanat sorunlarının tartışıldığı toplantıların başlıca konusu olur (Kaygısız, 2009: 298).

Vladimir Lenin (1870-1924)' in deyimiyle,

“...Proletarya kültürünün, ancak insanlığın tüm gelişimi boyunca yaratılmış kültürü eksiksiz öğrenerek ve ancak bu kültürü yeniden işleyerek yaratılabileceğini iyice anlamadığımız sürece bu sorunun üstesinden gelemeyiz. ...Proletarya kültürü insanlığın, kapitalist toplumun, toprak ağası toplumunun ve bürokratik toplumun boyunduruğu altında biriktirmiş olduğu bilgi hazinesinin doğal bir gelişiminin sonucu olmalıdır” (Kaygısız, 2009: 299).

Sovyet Rusya’da Bolşevik rejiminin müziği halka indirgeme isteği, halkın anlayamayacağı her türlü deneyci davranışa set çeker. Sovyet bestecilerine halkın müziğine yönelmeleri salık verilir. Stalin dönemi kültür politikasını yönlendiren Jdanov, Sovyet halklarının gelişmemiş durumda olan müzik kültürünün yükseltilmesi için bestecilere görevler düşüğünü söyleyerek, bestecilere, yaratacakları müzik eserinin nasıl olması gerektiği konusundaki telkinlerde bulunur. Jdanov’a göre bestelenecek eserlerde dikkat edilmesi gereken unsurlar şöyledir:

1. Kolay anlaşılır ve söylenebilir melodilerle yazılmalı,
2. Müzik dilinde her türlü deneyden kaçınılmalı,
3. Kakışmalı (dissonant), çoksesli ve atonal dilden kaçınılmalı,
4. Sovyet yaşayışını konu alan operalar yazılmalı,
5. Daha çok şarkı ve koro müziği yazılmalıdır (Say, 2008: 72; Kaygısız, 2009: 304).

Jdanov’ un bu ilkeleri, karmaşık ve gelişkin teknikleri müzik sanatında uygulayan bestecilere geri adım attırır. 1932 yılında kurulan ‘Sovyet Besteciler Birliği’ de sosyalist realizm teorisini destekleyince, bestecilerde müzikteki öncü akımlara özenme eğilimi duraklar. 1948 yılında başta Dmitri Şostakoviç (1906-1975), Sergei Prokofiev (1891-1953) olmak üzere, Nikolai Myaskovski (1881-1950), Şebalin, Muraddi, Popov ve Aram Haçaturyan (1903-1978) gibi önde gelen Sovyet bestecileri biçimci akıma kapılarak halktan uzaklaştıkları, halkı ve Sovyet devrimini gözetmeyen eserler yazdıkları için yönetimce eleştirilir. Şostakoviç’in Çarlık Rusya’sını yeren toplumsal içerikli olan ‘Lady Macbeth’ ve ‘Duru Irmak’ gibi eserleri bile Batı modernizminin etkisiyle yazılmasından ötürü eleştirilere maruz kalır (Say, 2008: 72; Kaygısız, 2009: 299-302). Ancak Shostakoviç, daha sonra yazdığı ‘5. Senfoni’ ile yürürlükteki kültür politikasına uygun eserler verir. Sovyetlerin en gözde yazarlarından Aleksî Tolstoy, 5. Senfoni üzerine şu yorumu yapar:

“Müzik insanın psikolojik sıkıntılarının eksiksiz bir formülünü vermelidir, insandaki enerjiyi toparlamalıdır. Toplumculuk senfonisidir bu. Toprağın altında çalışan insan yığınlarının largo’su ile başlıyor senfoni, bir accelerando metroyu çağrıştırıyor; allegro ise, fabrikanın dev örgütünü, doğa üzerindeki zaferini simgeliyor. Adagio Sovyet doğasının, biliminin ve sanatının bileşimini betimliyor. Sherzo, Sovyetler Birliğinde yaşayan mutlu insanların spor yaşamlarını yansıtıyor. Final’e gelince, yığınların minneti ile coşkusunun imgesidir bu” (Stravinski, 2000: 80).

İhtilalden sonra Şostakoviç gibi besteciler, Rus edebiyatçıların eserlerinden aldığı konulara dayanan folklorik ürünler verirken, Kabalevski, bu dönemde işlevsel bir çalgı müziği geliştirir ve eğitimci yönüyle müzik eğitimi sistemine büyük katkı sağlar. Yirmi yedi senfoni yazan Myaskovski de devrimle beraber esin kaynaklarını halkta aramaya başlar ve yaşadığı toplumun sorunlarından etkilenen eserleri romantizmin geleneklerine bağlı derin ve içten etkiler taşır. Myaskovski, gibi önceden eleştirilen besteciler, bu dönem yaptıkları çalışmalarla yeniden göze girerler (Mimaroglu, 1987: 203; Say, 2008: 73).

Ulusal Rus müziği 1917 devrimi ile büyük gelişmeler gösterir, bu müziğin halklar arasındaki yaygınlığının nedeni, Sovyetler Birliği'nde müzik eğitiminin çok planlı olarak geliştirilmesidir. Bu eğitimle, işçi ya da küçük bir memurun dahi iyi bir müzik eğitiminden geçmesi sağlanır (Asilyazıcı, 1968: 17-18). Sovyetlerin oluşan kültür politikasıyla birlikte, devrim sonrası yirmi yıllık bir dönemde yüz binlerce amatör koro, çalgı topluluğu, dans ve tiyatro toplulukları kurularak halkın kültürlenmesi amacına hizmet edilir. Kurulan müzik topluluklarının seslendirdiği şarkılar ve dans müzikleri, geleneksel ezgilerinden seçilir. Besteciler, halk ezgilerinin derlenmesi çalışmalarının yanı sıra halk müziği öğelerinden yararlanarak besteler yapar ve bu eserler repertuvara alınır. Ancak nüfusun bütününe bakıldığında kent kültürü ile kırsal kesim kültürünü kısa sürede eşitlemek mümkün görünmez. Bu gerçeği göz ardı etmeyen Sovyetlerin kültür politikası gereği, Rus Beşleri'nin ve Çaykovski'nin eserleri, görkemli opera ve bale temsilleri özümseir ve kent kültüründen geri adım atılmaması hatta daha da ileriye gidilmesi için güçlü bir kurumsallaşmaya gidilir (Say, 2008: 73-74).

Sovyetler Birliğinde, toplumsal gerçekçi müziğin hakim olduğu 1930-1950 yılları arasındaki dönem, Avrupalı eleştirmenlerce, özgürlüğün olmadığı, deneysel çalışmaların kısıtlandığı, baskının, yasakların yaşandığı ve işçi sınıfı iktidarının sanat ve sanatçı özgürlüğüne müdahale ettiği ve sanatın, sosyalizmin propagandası olmasına indirildiği bir dönem olarak görülür. Sovyet müziğini destekleyenlere göre ise, toplumsal gerçekçi müzik dönemi; halkı, sosyalizmi ve insanı esas alan bir temele dayanır. Joseph Stalin'in (1879-1953) ölümüyle birlikte Sovyetler birliğinde sosyalizmden sapmalar başlar ve bu durum müziği de yansıtır. Batı'da çağdaş akımların etkili olmasıyla birlikte Sovyet müziğinde modern müziğin etkileri tekrar görülür. Halkçı ve gerçekçi çizgilerde gelişen, halkı gözeten Sovyet müziği; niteliği, kapsamı, içeriği, işlevi, teknik ve estetik özelliği biçim ve tarzı bakımından yüzyılımızın en insani

müziğidir, denilebilir. Sovyet halkının olduğu kadar, dünya insanının da yararına çalışmaların yapıldığı bu müzik türü, hiçbir zaman insanı dışlamaz (Kaygısız, 2009: 300-301).

2.1.1.1. 1960-1970 Yılları Arasında Sosyal Realizmi Yaratan Siyasi ve Sosyal Ortam

İkinci Dünya Savaşı sonrası uluslararası politika açısından önemli bir dönemdir. Bu dönemde dünyada, güç dengesi bakımından Avrupa'nın ikinci plana düştüğü ve gücün ABD ile Sovyetler Birliği arasında paylaşıldığı görülür. Savaşın sonucunda sömürgeci devletlerin savaştan yorgun çıkmalarıyla hız kazanan, Afrika ve Asya'da başlayan bağımsızlık hareketleri bu dönemin diğer önemli bir gelişmesi olur. İkinci Dünya Savaşı bittiğinde yeryüzünde 600 milyon insan sömürge sistemi altında yaşarken, Hindistan ve Pakistan'ın bağımsızlıklarını kazanmalarıyla başlayan bu değişim, dünyada sömürge durumunda sayılı ülkelerin kalmasını sağlar (Sander, 2010: 396-397).

İkinci Dünya Savaşı sonunda dünya, ABD'nin başını çektiği 'hür dünya' cephesi ve Sovyetler Birliği'nin başını çektiği 'sosyalist blok' olarak ikiye ayrılır. Bu bölünmenin en sıcak hissedildiği Avrupa kıtasında savaş sonrası yeniden inşa politikaları bir kalkınma politikası yarışına dönüşür. Kalkınma politikası üzerinde ideolojik hâkimiyet kurulmaya çalışılan kilit yöntem planlamadır (Somel, 2006: 65).

Soğuk savaşın başladığı 1950'lerde ABD ve Sovyetler Birliği, bir yandan Doğu ve Batı Bloku arasındaki silahlanma yarışını sürdürürken, bir yandan da ekonomik ve siyasi bakımdan etkilerini genişletmeye çalışır. ABD, dünya kapitalizmi üzerinde ekonomik ve siyasi bir baskı yaratırken, uluslararası kapitalist ilişkileri de yeniden örgütleme görevini üstlenir. Marshall Planı, sosyalist blok karşısında hür Avrupa devletlerini piyasa düzenine bağlamayı amaçlayan ABD'nin siyasi bir projesidir. Buna karşın Sovyetler birliğinin yardımıyla Doğu Avrupa ülkelerinin neredeyse hepsinde komünistler iktidara gelir (Somel, 2006: 33). Örneğin, 1960'lı yıllarda Arnavutluk Sovyetlere mesafeli dururken, Bulgaristan Sovyetlere bağlı kalır, daha 1950'lerde ayaklanmaların başladığı Macaristan, reformları uygulayan ilk ülke olur.

Soğuk Savaş'ın seyri ve uluslararası sermayenin ihtiyaçlarında değişmelerin sonucu az gelişmiş ülkelerle ilişkiler yeniden düzenlenir. Hammadde ve pazar ilişkisine dayalı sömürgelede gelişen bağımsızlık mücadelelerinin artması, sömürgeci devletlere

hem askeri hem de siyasi olarak gitgide daha büyük yükler getirmeye başlar (Somel, 2006: 35-36).

1960'larda soğuk savaş yıllarında Amerika'nın kurduğu üstünlüğün azalması, iki süper devlet olarak kabul edilen Amerika ve Sovyetler Birliği arasındaki güç farkının giderek kapanması, iki bloktan kopmaların başlaması ve Çin'in üçüncü süper güç durumuna gelmesi, sadece ekonomik olarak değil, askeri olarak da dünyada çok merkezliliğe geçişi etkileyen önemli unsurlar olur (Sander, 2010: 331-334).

1960-1970 döneminde, dünyadaki güç blokları arasında meydana gelen bu yapı değişiklikleri ve blokların dışında gelişen, özellikle 1962 yılında oluşan Küba buhranı gibi nedenlerle blokların birbirlerine karşı sert tutumlarının yumuşadığı görülür. 1960'ların başında milletlerarası politikada görülen diğer önemli bir gelişme de, Doğu ve Batı bloklarının dışında 'bağlantısızlık' hareketinin ortaya çıkması olur. Bu yeni devletler grubuna, 'Bağlantısızlar Blok'u, 'Üçüncü Dünya', 'Asya-Afrika-Latin Amerika Grubu', 'Tarafsızlar' gibi isimler verilir. Grubun oluşum sürecinin başlangıç noktası, Hollanda'nın sömürgesi olan ve 1945'den sonra bağımsızlık mücadelesi veren Endonezya'nın Bandung kentinde yapılan konferanstır. Konferansın amacı, bağımsızlıklarını yeni alan Afrika ve Asya ülkelerinin Amerika ve Sovyet Rusya gibi iki büyük güç karşısında varlıklarını korumak için birlik ve dayanışma sağlamaktır. Bağlantısızların ikinci toplantısı 1964 yılında Kahire'de gerçekleşir ve toplantı sonucunda, 'Barış ve Milletlerarası İşbirliği Programı' yayınlanır. Bu programda, ülkelerin nükleer silahsızlanması, bütün ülkelerden yabancı üslerin tasfiyesi, devletlerin birbirlerinin içişlerine karışmamaları ve yeni sömürgecilik ve emperyalizm hareketlerine karşı çıkılması kararları alınır. Bağlantısızların genellikle benimsedikleri ekonomik rejim sosyalizm, siyasi rejim diktatörlük ve çoğunlukla da askeri diktatörlük şeklindedir. Bu ülkeler, disiplinli ve hızlı bir sosyalist kalkınma için demokrasiye sırtını dönüp diktatörlüğü tercih ederler. Bağlantısızların sosyalizmi, komünizmden uzak milli karakterli bir sosyalizm olma özelliği gösterir. Afrika' da oluşan sosyalizm sempatisinin ardında, tarihten gelen Avrupa aleyhtarlığının ve Sovyet Rusya'nın etkisi vardır (Armaoğlu, 2012: 749-758).

20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen sömürge devrimleri; emperyalist devletlerin yönetimi altında olan sömürgelerin uluslaşması ve bağımsızlıklarını kazanmaları, yalnızca savaşın bir sonucu olarak görülmez. Bu sürecin gelişmesinin altında yatan nedenler arasında, sömürge halklarının okuma yazma oranının artması,

yaşam standartlarının az da olsa iyileşmesi, ulusal benlik ve bilinç kavramlarının gelişmesiyle özgürlük ve eşitlik ideallerinin oluşumu gösterilir. Bu gelişmeler, 19. yüzyılın ürünleri olan siyasal bağımlılık, ırksal üstünlük ve ekonomik sömürünün karşısına çıkan temel güçtür.

Dünya üzerinde gelişen siyasi ve sosyal olayların yaşandığı bu dönem, Amerika'da 1965 yılında başlayan zencilerin sivil haklar mücadelesi, 1968 gençlik hareketi ile 1970'li yıllara kadar uzanan bir dönemdir. Kısa bir süre içerisinde Avrupa'da giderek artan hareket, özellikle Vietnam Savaşı ile birlikte dünyanın farklı bölgelerine yayılır (Bulut, 2011: 125). ABD'nin Vietnam'da yürüttüğü savaşa muhalefet etmek bütün batı ülkelerinde en yaygın ve etkili bir mesele haline gelir. Amerikan gençliği ise, haksız olduğu düşünülen bu savaşı sorgulamaya başlar. Amerikalılar savaşta ölmekten ve yakınlarını kaybetmekten korkar ve ABD hükümetinin halka yaptığı; Amerikan askerlerinin medeni dünyayı, demokrasi ve özgürlüğü savunmak amacıyla Vietnam'da bulunduğu yönündeki resmi açıklamalar inandırıcı bulunmaz. ABD hükümetinin söylemleriyle Vietnam'da yaşanan savaş arasındaki çelişkiyi gören Amerikan halkında, yetkililere ve burjuvazinin geleneksel değerlerine karşı isyancı hisler oluşmaya başlar. Bu isyan, öncelikle 'Çiçek Gücü' ve 'Savaşma Seviş' gibi pasifist ve savaş karşıtı sloganlar kullanan, yozlaşmış olduğunu düşündükleri Amerikan toplumuna karşı savaş açarak, yeni bir hayat tarzını benimseyen Hippy hareketini tetikler (Bulut, 2011: 127). Daha sonra ciddi boyuttaki ilk öğrenci hareketi ise San Francisco'daki Berkley Üniversitesinde gerçekleşir. Üniversite içerisinde, konuşma özgürlüğü edinmek, siyahların toplumsal haklarının savunmak amacıyla yapılan eylemler, siyasi ve kültürel alanda köklü değişimlerin yaşanması yönündeki istekleri içerir.

Bu öğrenci hareketi, diğer ülkelerde özellikle de 1968'de Fransa'daki gençlik hareketlerinin gerçekleşmesinde önemli bir rol oynar. Avrupa'da öğrenci ayaklanmasının temel dayanak noktası olan bu hareketin, Vietnam'daki savaşa, ırksal ayrımcılığa, cinsler arasındaki eşitsizliğe ve geleneksel Amerikan değerlerine karşı bir protesto hareketi olarak başladığı söylenebilir. 1968 yılında yurt çapında ortaya çıkan huzursuzluklarla Fransa sarsılır ve Mayıs ayından itibaren öğrencilerle polis arasında gerçekleşen küçük ölçekli çatışmalar, daha sonra tam bir sokak savaşı haline gelir. 1968 öğrenci hareketlerinin en yoğun olduğu dönemdir ve Mayıs 1968'de işçi sınıfının da hareketlendiği görülür. Grevler, başladığı tarihten itibaren çığ gibi büyür. Fransız

gençliği ve öğrencilerinin Mayıs 1968 yılında toplumun ve üniversitelerin modernleşmesi için yaptığı büyük çaplı gösteriler, Fransa genelinde çeşitli endüstri alanlarındaki yaklaşık on milyon işçinin 13 Mayıs'ta genel grev yapmasıyla birlikte büyük bir harekete dönüşür. Hükümetin aldığı karşı önlemlerle birlikte, başta Paris olmak üzere tüm ülkede bir iç savaş hali hüküm sürmeye başlar ve bu durum radikal hareketlerin artmasına neden olur. Gösteri ve grevler üniversitelerin ve fabrikaların işgaliyle birlikte Fransa'nın tamamına, özellikle taşraya kadar yayılır. Eylemlerin sonunda hükümet, reformları ve işçilerin taleplerini kabul etmek zorunda kalır. 1968'deki öğrenci hareketinin sınıfsal niteliği yoktur. Ancak İtalya ve Fransa gibi bazı ülkelerde işçi sınıfının mücadeleleriyle öğrenciler arasında bir köprü kurma çabaları bu genel durumu değiştirmese de bu hareketteki devrimci kaygılar, Marksist düşünce biçimine yakın duran bir yaklaşımı da beraberinde getirir (Turalı, 1996: 493; Tulga, 2010: 438; Clark, 2011: 161-165). 1960'larda, hiç beklenmeyen bir anda, Fransa'dan İngiltere'ye, Amerika'dan Çin'e kadar düzeni tehdit etmeye başlayan öğrenci ayaklanmalarının işçi hareketiyle birleşmesiyle başlayan ve tamamen kendiliğinden gelişen bu hareketlerde işçiler, öğrencilerle dayanışma içerisinde olur. İşçi sınıfının diğer ülkelerde de yeri geldiğinde hemen mücadeleye katıldığı görülür. Örneğin, 1969 yılında İtalya'da İkinci Dünya Savaşından beri en önemli işçi hareketi gerçekleşir ve İtalyan işçilerine, Alman işçileri de grevlerle destek verir.

Bulut (2011: 126), 1968 yılı için şöyle der:

“Meydana gelen olaylar ve olayların ortaya çıkış şekli adeta sıralanmış halkalar şeklinde devam etmekteydi. Vietnam Savaşı, aya seyahat, Martin Luther King ve Robert Kennedy'nin öldürülmeleri ve Prag da Sovyet tankları, hepsi adeta inadına tek bir yıla sığıdı. O yıl, dünyanın dört bir yanında milyonlarca genç, setlerini yıkan nehirler gibi meydanlara hep birlikte aktılar. Bu, 20. yüzyılın en kalabalık ve en coşkulu ayaklanmasıydı. Avrupa sokakları şiddetle tanıştı. Üniversiteler işgal ve boykotu gördü. Devrim ateşinin işçilere de sıçramasıyla hayat felç oldu ve 1968, insanlık tarihine 'başkaldırı yılı' olarak geçti.”

Sonuç olarak, 1968 öğrenci ve işçi hareketleri dünyanın sosyo-politik ve ekonomik yapısını etkilerken yeni bir döneme girilmesinde tarihsel önem taşır. 1960'lı yıllarda dünya tarihindeki tüm bu olaylar, aynı zaman diliminde yaşayan ve sanatlarına toplumsal duyarlılıkla yaklaşan sosyal realist sanatçıları dolayısıyla da sanatçının duygularını ve düşüncelerini yansıttığı eserlerini etkiler.

2.1.1.2. 1960-1970 Yılları Arasında Sosyal Realizm Kavramının Sanata Yansıması

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra beliren yoksulluk, işsizlik ve suç oranlarındaki artış gibi toplumsal olaylar karşısında sanatçılar da duygu ve düşüncelerini eserleri vasıtasıyla dile getirir. Böylece, sanatçının topluma karşı olan sorumluluğu, sanat ortamını meşgul eden önemli konulardan biri olur. Edebiyat ve resim alanındaki sanatçıları ikiye bölen tartışmada, sanatçıların bir bölümü herhangi bir siyasi eğilimin etkisinde kalmadan bağımsız bir yaratıda bulunulmasını öne sürerken, diğerleri toplumsal sorunlar karşısında sanatçının inançları ve düşünceleri doğrultusunda tavır alması gereğini savunur. Örneğin, Edebiyat alanında Albert Camus (1913-1960) gibi yazarlar birinci görüşü benimserken, Jean-Paul Sartre (1905-1980) gibi sol görüşlü sanatçılar ise ikinci görüşü benimser. Sadece Fransa'ya özgü olmayan bu fikir ayrılığı İtalya ve Almanya'da da kendini gösterir (Berksoy, 1998: 92).

Resimde soyut sanat, 1945'ten 1960 yıllarına kadar uzun bir yol alır. Soyutlama, yavaş yavaş büyüyerek resim diline hâkim olmaya başlar. Ancak 1960'lı yıllarda soyuta karşı başlayan sevgisizlik giderek artar (Ragon, 2009: 129-131). Savaş sonrası dönemde ressamların eserlerine evrensel ve kalıcı bir içerik kazandırma istekleri, form alanında onları zorlar. Soyut sanatın ne dereceye kadar dini, ahlaki ve toplumsal konuları işlemede başarılı olacağı konusunun sorgulandığı bu ortamda, sanatsal sorumluluğun sadece betimleme gerektirmediği anlaşılır. Böylece figüratif eğilimlerin yeniden canlandığı görülür. Konularını evrensel fikir ve inançlardan alan sanatçılar kendilerine Pablo Picasso (1881-1973) ve Fernand Léger'i (1881-1955) örnek alır. Örneğin, Edouard Pignon onların geliştirdikleri gerçekçilik doğrultusunda çalışır ve toplumsal konuları işlediği eserlerini dışavurumcu, Picasso'yu anımsatan bir tarzda ortaya koyar. Ona göre bu gerçekliktir ve sanatın gerçeklikten koparılması, hayatın reddedilmesi anlamına gelir (Berksoy, 1998: 92-93).

İki Dünya savaşı arasında çağdaş ressamlar, işçi ve köylülerin üretim çalışmalarına ve sınıfsal çatışmalara ilişkin konulara yönelir. Bu dönemde, kübist ve ekspresyonist akımların bu konuların biçimlenişinde etkili olduğu görülür. Savaş sonrası dönemin önemli sosyal realizm sanatçılarından Fernand Léger'in yapı ustalarını; Belçikalı Gromaire'in maden işçilerini konu edinen eserleri, İngiliz Hogarth'dan Fransız Daumier ve Millet'ye kadar uzanan etkiler taşırken, İtalyan sosyal realist Guttuso, Fransız ressam Gericault'dan esinlenir.



Resim 9. Fernard Léger, Makine Ustası, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 16 x 88.8, cm.
Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa.



Resim 10. Marcel Gromaire, Savaş, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 127.6 x 97.8 cm.
Modern Sanatlar Müzesi, Paris.



Resim 11. Fernand Léger, İnşaat İşçileri, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 126 x 143 cm. Henie Onstad Sanat Merkezi, Norveç.

Savaş sonrası dönemde özellikle 1960 yıllarına gelindiğinde dünyada görülen ekonomik ve estetik buhran, sanat alanında karışıklığa sebep olur. Birçok sanat akımının, özellikle de soyut sanatın bu dönemde yerini yeni figüratif eğilimlere bıraktığı görülür (Ragon, 2009: 130). İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin en önemli toplumsal gerçekçi ressamı olarak kabul edilen İtalyan ressam Renato Guttuso (1912-1987)'nin sanatı, insanı ön plana çıkaran figüratif betimleyici bir yaklaşım tarzına sahiptir. Çocukluğunda toprak sahipleri ile haklarını arayan köylüler arasında meydana gelen çatışmalara şahit olan Sicilyalı sanatçı, yaşadığı tecrübeler sonucunda kazandığı hayat felsefesini ressamlığına aktarır. Öyle ki, onun anıtsal ve gerçekçi resimleri gücünü Sicilya folklorundan ve köy sanatından alır. Yerel kaynaklar, Guttuso'nun sanatını yüceltmiş ve içi boş bir doğacılığa dönmesini engellemiştir. 1960'lı yıllara gelene kadar, İtalya'daki faşist kültür politikasının sanatçıları dış gelişmelerden uzak tutan ve resimde yerelliği savunan sanat anlayışına karşı çıkan Guttuso, yeni esin kaynakları aramak için modern sanata yönelir. Katıldığı 'La Correnta' (Akım) grubu, İtalya'da gelenekselliği reddeden ilk topluluk olur. Aynı dönem faşizmden ve yaklaşan savaş tehlikesinden rahatsız olan Guttuso, 1938'de ele aldığı 'Etna'dan Kaçış' ve 'Kurşuna Dizilme' adlı iki yapıtında da gelişmeler karşısında duyduğu tepkileri ortaya koyar. 1940 yılında ise Mussolini (1883-1945)'nin İtalya'yı savaşa sokmasına tavır alan sanatçı, Komünist Parti'ye geçer. 'Tanrı Bizimle' isimli çizimi, Alman İşgali altındaki İtalya'da yapılan katliamları dile getirilir. Renato Guttuso'nun savaşın yıkıcı etkilerini işlediği bir diğer

önemli çalışması ise 1940-41 yılında yaptığı ‘Çarmlı Gerilme’ tablosudur. Resminin biçimsel yönüyle fazlaca ilgilenmenin onu toplumsal gerçeklerden uzaklaştıracağına inanan ressam, zaman zaman biçim araştırmalarını bir kenara iterek katı ve vurgulu bir gerçekçiliğe yönelmiştir. 1947 yılında yaptığı ‘Toprağın İşgali’ isimli çalışması, bu anlayışın ürünüdür (Berksoy, 1998: 92-96). Bu dönemde, Fransa’da Gischia, Marchand ve Pignon gibi kübist sanatı gerçekliğe yaklaştırmaya çalışan sanatçılar görülür. İtalya’da kurulan ‘Fronte della Nouvo Arti’ grubu içinde de Guttuso ve Pignon gibi gerçeği soyut unsurlarla ifade etmeyi tercih eden sanatçıların olduğu görülür. Rusya’da Komünist Enternasyonal’in sosyalist gerçekçiliği, devrimin baş üslubu olarak açıklandıktan sonra İtalya’dan Guttuso ve Pizzinato, Fransa’dan ise Pignon ve Fougeron sosyalist sanattan yana tavır koyarlar. Bu görüş birliği, Guttuso’nun 1950’li yıllarda arkadaşı Vittorini ile birlikte, Stalin’in sanatçılara baskı uygulanan kültür politikasına başkaldırmasına değin sürer. Sanatçıyı böyle davranmaya iten hiç kuşkusuz özgürlük tutkusudur. Onun resim tarzının totaliter bir rejimin propaganda aracından çok, günün olayları ve sanat akımlarıyla kişisel bir hesaplaşma olduğu söylenebilir. Örneğin, dönemin Fransa hükümetine karşı Paris’teki devrimci ayaklanmaların ve bu ayaklanmaların bastırılmasını konu alan sanatçının 1968 yılında yaptığı ‘Mayıs 1968 - Duvar Gazetesi’ isimli eseri, onun günün siyasi gelişmeler karşısında duyduklarını yansıtması açısından önemlidir. Bu yapıt Guttuso’nun toplumsal sanat anlayışının tipik ürünüdür. Bu eserinde 19. yüzyıl ressamlarından Delacroix ve Géricault gibi ressamların gerçekliğini dışavurumcu ve kübist elemanlarla birleştiren Guttuso, ayrıca Sicilya sanatı ve pop sanattan da yararlanır. Canlı renk kullanımını Sicilya’ya ve Akdeniz kültürüne borçlu olan sanatçı, en çok kırmızı rengi kullanır. 1966 yılında yaptığı ‘Kırmızı Bulut’ isimli eseri bu tarz resme örnektir. Bu eserde bir masanın üstünde duran koçbaşı iskeleti, tabanca ve ekmek gibi nesnelere, İspanya’da saldırganlık ve yaşam şartlarının zorluğunu yansıtan sembollerdir. Resmin tüm elemanlarını, umudun rengi olan kırmızı bir bayrak çevrelemektedir. Böylece tablo, siyasi uyanışın metaforu olur (Berksoy, 1998: 96-97).



Resim 12. Renato Guttuso, Kırmızı Bulut, 1972.

Renato Guttuso'nun Avrupalı ressamlar üzerinde büyük etkisi olur. Benzeri kaynaklardan etkilenen ve geliştirdikleri üslupla 1960'lı yılların sonunda eleştirel gerçekçiliğin çağdaş yorumunu yaratan Berlinli bir grup sanatçı da bu tarz sanatın günümüze en yakın temsilcileri olarak gösterilebilir. 1960'lı yılların sonuna doğru, benimsedikleri eleştirel gerçekçi yaklaşımlarıyla dikkat çeken bu Berlinli grup, İkinci Dünya Savaşı sonrası Kore ve Vietnam savaşları gibi toplumsal olaylara yönelir ve 1920'lerde olduğu gibi eleştirel bir sanatın oluşmasını sağlar. Toplumdaki çarpıklıkları yansıtmayı kendilerine görev bilen Peter Sorge, Wolfgang Petrick gibi ressamlar 1960'lı yıllarda resme poster karakter taşıyan bir tarz getirirler. 1967 yılında 14 genç ressamın oluşturduğu bu grup, sanat çevrelerinin dikkatini çeker. Yine 1967 yılında dağılan bu grubun sanatçılarından olan Peter Sorge, Wolfgang Petrick, Werner Berges, Ulrich Bahr gibi Alman sanatçılar, 1968 yılında bir manifesto yayınladı. Bu manifesto ile toplumsal ilerlemenin beraberinde getirdiği vahşet ve saldırganlık gibi olguları yansıtmayı sanatsal bir sorumluluk sayan Berlinli ressamlar ele aldıkları gerçeklerden daha şok edici ve çarpıcı bir form yapısı arayışına girerler. Örneğin, Wolfgang Petrick, birçok resminde insanı, hayvani uzuvlar taşıyan bir canavar olarak göstererek toplum karşısında duyduğu hoşnutsuzluğu abartı ve deformasyonlarla vermeye çalışır. İletişim araçlarının insan üzerinde egemenlik kurduğu 1960'lı yıllarda sanatçıların buna gönderme yapması doğaldır (Berksoy, 1998: 96-97).

20. yüzyıldaki Caravaggio, Goya, Courbet ve Grosz gibi gerçekçi sanatçıların hepsinin de toplumun tabu saydığı şeylerin üstüne giderek, daha önce resmedilmeye

değer görülmeyen insanlar ve olaylar resme konu edilir. Yaşadıkları toplumda üstü kapalı olarak uygulanan baskı ve zor kullanmaları açığa çıkaran çağdaş sanatçılar, eserlerinde sadece konuya değil aynı zamanda biçim diline de önem verir. Léger, Picasso, Otto Dix, Gabriel Orozco ve Guttuso gibi toplumsal sanatçıların ortak özelliği, toplumsal çevreye duyarlı bir sanat yaratırken, günün modern sanat akımlarından yararlanarak evrensel bir resim dili oluşturmaya dikkat etmeleridir. Tabii ki bu arada her ülke kendi kültürel mirasına ve toplumsal yapısına uygun bir sanat üretmiştir. Guttuso'nun gücünü Sicilya kültüründen alan ve faşizme karşı çalışmalarından başka, Orozco'nun yerel kaynaklar üzerinde yükselen ve insanın modern yaşamda bocalamasını konu alan çalışmaları örnek olarak gösterilebilir (Berksoy, 1998: 98-101).



Resim 13. Renato Guttuso, Etna'dan Kaçış, 1938-1939.

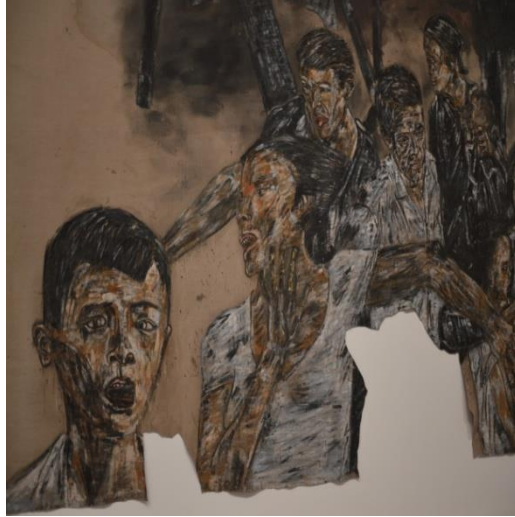
Rusya'da ise, 1953 yılında Stalin'in ölümünden sonra kültürel denetimin azalmasıyla beraber, Stalin dönemine ait ve Stalin'i tasvir esen eserler yok edilir. Stalin'in ardılarında Sovyet işçilerinin kahramanlaştırılması toplumcu gerçekçiliğin temel unsuru olmaya devam eder. Örneğin, Victor Popkov'un 'Bratsk Hidroelektrik Enerji Santrali İşçileri' (1961) resminde, yan yana durmuş işçi karakterleri, mola sırasında bile ciddi, çalışkan ve tetikte görülür.



Resim 14. Viktor Popkov, Bratsk Hidroelektrik Santrali İşçileri, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 183 x 302 cm. Tretyakov Galerisi Moskova.

1960 ve 1970 yılları, farklı sanat topluluklarının etkilerini giderek daha çok gösterdiği yıllar olmuştur. Ancak, Parti düzenlemeleri dışında resim yapan sanatçılar polis baskısıyla karşılaşır. Yeni sanat akımları birçok biçim ve konuyu içeren çeşitliktir. Örneğin, Lenina Nikita, çalışmalarının çoğunu İkinci Dünya Savaşında annesinin ve kız kardeşinin açlıktan ölümüne neden olan Leningrad Kuşatması ile ilgili anılarını anlatmaya adanırken, Grisha Bruskin'in resim ve heykelleri ise toplumcu gerçekçiliği eleştirmektedir. 'Temel Sözlük' adlı eserinde resmi Sovyet kültürünün, sembol ve klişelerini ifadesiz ve kuru bir anlatımla görsel bir katalog haline getirir (Clark, 2011: 114-119).

1960 yıllarında Amerika'da biçimciliğin egemen olduğu görülür. Ancak Amerika'nın Vietnam'a müdahalesine karşı, sanatın politik mücadele karşısında tarafsız kalamayacağı görüşünü benimseyen sanatçılar, tepkilerini, kendilerine özgü yöntemlerle ortaya koyarlar. Örneğin, 'Savaşı Yurda Getirmek' Uzakdoğu'daki militarist emperyalizmi kendi ülkelerindeki ırkçılık, cinsiyetçilik ve ekonomi sömürgeciliğinin genişlemesi olarak gören protestocuların yaygın sloganı olur. Martha Rosler, vahşi savaş imgeleri ile Amerikan ev manzaralarıyla oluşturduğu bir seri fotomontaj için de bu sloganı kullanır (Clark, 2011: 151). Resim sanatçıları, Vietnam savaşı ile sanatçı konumlarını tekrar sorguladıklarını dile getirir ve bu bakış açısından yaklaşan ressamlar eserlerinde savaşa yer verir. Ancak çok az sanatçı savaş öncesindeki sanat biçimlerini değiştirir. Sanatçıların çoğu savaş karşıtı söylemlerine rağmen soyut ve minimalist çalışmalarını sürdürmeye devam eder. Savaş karşıtı temaları işleyen Leon Golup, Vietnam savaşını tuvaline taşıyan sanatçılardan birisi olur (Clark, 2011: 150-151).



Resim 15. Leon Goulp, Vietnam II. (detay), 1973, Tuval üzerine akrilik boya, 304 x 102 cm.

İkinci Dünya Savaşının somut etkilerini doğrudan yaşayan genç kuşak besteciler, dünyayı bu denli dehşet verici bir savaşa götüren geçmişin kültürel mirasına tepki göstermişlerdir. Onlara göre yeni bir dünya ile birlikte yeni bir sanat oluşmalıydı. Oluşacak bu sanat anlayışı, geçmişin geleneksel ve kültürel mirasından tamamen arınmış olmalıydı. Alman, İtalyan, Fransız ve İsveçli besteciler, İkinci Dünya Savaş'ından sonra savaşa ve Nazi rejimine duydukları nefreti dile getiren hümanist ve demokratik içerikli çağdaş besteler yapmaya başladılar. 1920'li yıllarda kullanılan geleneksel müziğin armoni, melodi ve ritminden oluşan temel öğelerinden ayrılarak tonal armoni kurallarını reddederler ve 20. yüzyıl armonisini oluşturma yoluna giderler (Say, 2007: 73).

20. yüzyıldaki ikinci büyük savaşın ardından siyasal olarak yeniden yapılanan dünyada bilgi aktarımı, ulaşım ve ulaştırma olanakları gibi teknolojik değişim ve gelişmelerle yaşam, büyük ölçüde hızlanır ve tüm sanat akımları da bu değişimden etkilenir (Boran ve Şenürkmez, 2010: 244-245). Müzikte, 20. yüzyılda yayma ve çoğaltma gibi iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte, sınırlı bir çevreden çıkıp yeryüzünün dört bucağına yayılma olanağı bulur. Bu dönem müzik dili ve grameri yenilenir. Bu nedenle bu yüzyıl içerisinde müzik dönemleri neredeyse her on yılda bir değişir, yeni ve çeşitli müzik türleri ortaya çıkar. Kısacası 20. yüzyıl, müzik yoluyla anlatımda yeni ufukların açıldığı, anlatıma yeni ortamların ve yeni gereçlerin kazandırıldığı çağ olarak müzik tarihine geçer. Klasik müziğin 1950'den itibaren ses çoğaltma araçlarından büyük ölçüde yararlanması ve geniş kitlelere ulaşmaya

başlamasıyla yeni müzik türleri, özellikle de elektronik müzik, kısa bir süre için geçmişin modern müziğinin hiç ulaşamadığı yaygınlığa ulaşır. Ancak, klasik müzik, bu zengin kaynaklardan yine de yeterince yararlanamaz ve müzik çoğaltıcılarının popülist yaklaşımlarından kaynaklanan nedenlerden dolayı çağımızın müziğine yabancı kalıp sınırlı bir çevrenin içinden çıkamaz (Mimaroğlu, 1987: 143-144).

İkinci Dünya savaşının ardından 1945-1970 yılları arasındaki dönemde etkili olan Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Cage gibi bestecilerle biçimlenen çağdaş müzik hareketi avangard müzik olarak anılır. 1950’li yıllardan başlayan ve 1960’lı yıllarda devam eden avangard müzik akımının önemli temsilcileri, 12 ton sistemine yönelirler. Böylece, armonik yönden tonal olmayan ritmik yapı belli bir düzen oluşturmazken, 1910’lu yıllardaki Schönberg’in benimsediği serbest atonalite anlayışına dönülür. Seriyalizme göre içerdiği serbestlik ögesinin etkisiyle Serbest 12 ton müziği, ‘Rastlamsallık’ adını alan yeni bir akıma doğru yönelir. Rastlamsallık düşüncesi 1950’li yıllarda Amerika’lı besteciler tarafından uygulanır, daha sonra Avrupa’ya yayılır ve en önemli temsilcisi de John Cage (1912-1992) olur (Boran ve Şenürkmez, 2010: 246-250).

Cage müziklerinde, Fransız Edgard Varése’den (1883-1965) etkilenir. Varése müzikte değişik tınlar üzerinde durur ve bu tür değişim için var olan akustik çalgılardan farklı malzemeye ihtiyaç olduğunu, bu tür bir değişim için de bestecilerin mühendislerle işbirliği içinde çalışması ve 1950 ve 1960’lı yılların teknolojinin kullanılması gereğini savunur. Varése’nin bu düşünceleri, Amerika’da farklı tını arayışlarına girmiş besteciler tarafından da benimsenir. Bu besteciler de Batı müziğinin eşit dağılımlı 12 ses düzenini bırakarak Antik Yunan modlarından, Çin ses dizilerine, Amerikan yerlilerinin müziğinden Afrikalı müzik kültürüne kadar birçok müzik sistemiyle ilgilenir. Müziksel öğelerdeki belirsizlik, rastlantısal oluşumlar ve Uzakdoğu kültüründeki zaman ve meditasyon kavramları, Cage’in geliştirdiği kuramların temelini oluşturur. Yetersiz bulunduğu geleneksel müzik yazısı (notasyon) yerine grafik yazıyı getiren ve piyanonun telleri arasına kâğıt, lastik, mandal, vida gibi parçalar yerleştirerek farklı sesler bulmaya çalışan Cage’in en çok ses getiren, eleştirilen, tartışılan ve hayranlık uyandıran bestesi ise 4’ 33’’ adını taşır. 4 dakika 33 saniyelik sessizlikten oluşan bu eser müzikal avangardın dönüm noktası sayılır (Say, 1994: 500). John Cage, 1949 yılında Avrupa’ya gittiğinde Pierre Boulez’in yapısalcı müzik karakterinden etkilenir. Avrupa’da

rastlamsal eserler tepki toplarken Boulez ve Stockhausen aynı dönemde rastlamsal ögeler içeren eserler veren Avrupalı bestecilerin önünü açar ve 1960'lı yılların ortalarında Batılı toplumlarda birçok alanı etkilemiş olan Uzakdoğu merakı, müzikte farklı bir akımın doğmasına neden olur. 1960'lı yıllarda hızla yayılan ve avangardın yoğun ve karmaşık yapısına zıt bir tutum içerisinde sadeliğe yönelen, Uzakdoğu felsefesi ve kültürüyle yakın bir bağ kuran minimalizm kavramı gelişir. Bu bağlamda minimalizm, küçük ölçekli tematik malzemelerin birbirine eklenerek uzun zaman dilimleri içerisindeki sayısız tekrarı üzerine kurulur. Cage minimalist olmamasına rağmen birçok besteciye etkiler ve Amerika'da Cage'i tanıma olanağı bulan bestecilerden, La Monte Young gibi isimler, minimalist çalışırlar. Young, müzik dışı sesleri de müzik ögesi gibi kabul etme düşüncesinden etkilenir ve masa, sandalye, sıra gibi müzik dışı eşyaların kullanıldığı kavramlar geliştirir. Riley ise, müzikte tekrar olgusu üzerine odaklanmaya ve tekrarlı müziklerde teyp kayıtlarını kullanmaya yönelmiştir. Minimalizm, 1960'lı yıllarda geliştikten sonra etkisini Avrupa'da da göstermiştir. Elbette Avrupa'daki minimalizm özünde ortak temellere dayansa da Amerika'dakinden farklı bir çizgide gelişmiştir. 20. yüzyılın hızla ilerleyen teknolojisinin etkisiyle müzik içerisindeki değişim süreci, çalgı teknikleri ve çalgı yapılarını da etkiler. Bu durum bestecilik alanında yeni yolların açılmasını sağlar (Boran ve Şenürkmez, 2010: 250-277). Stockhausen, 1965-1966 yıllarında elektronik müziğin bir müziksel yöneme bağlanması için çalışır. 20. yüzyılda eser veren sanatçılar arasında olan İgor Stravinski, serializm, İtalyan ve Arap müziği, caz gibi müzik türlerinden etkilenir. 1953 yılında Almanya'da maruz kaldığı baskılardan ve Nazi zulmünden kaçarak İtalya'ya yerleşen ve İtalyan Komünist Parti üyesi de olan Stravinski bu dönemde Che Guevara için besteler yapar.

Klasik müzikteki bu gelişmelerin yanı sıra popüler müzik, 1950'li yıllardan sonra çok büyük bir tüketim ivmesi kazanır. Ancak temaların aynılaştığı, müzik formlarının birbirine benzediği bu müzik, kentli insanın yaşam biçimine koşut olarak sıradanlaşan bir yapı içerisinde olur. 1960'lı yıllarla beraber popüler müzikteki bu eşit olmayan rekabet kültürüne karşı duran protestocu ve bir anlamda entelektüel denilebilecek şarkıcıların da ürünler vermeye başladığı görülür. Özellikle de sözlerini halk şiirinden alan toplumcu müziklerle birlikte modern zamanlarda ve popüler kültür içerisinde bir direnç ve varoluş başlar (Kahyaoğlu, 2010: 300). 1960'ların sonuna doğru popüler müzikteki bu gelişme en üst noktaya ulaşır ve sanat müziğinin önüne geçer.

1960 ve 1970 yılları arasında özellikle popüler müzik, halk müzik ve folk müzik gruplarının dünya müziğinde önemli yerlerde olduğu görülür. Amerika’da folk müzikler politik mesajlar içerir niteliktedir. Yalnızca Amerika’da değil diğer ülkelerde de kurulan rock ve folk grupları müzikte 1960’lı yıllara damgasını vurur.

20. yüzyıl Batı müzik tarihinde, klasik müziğin tersine, çağdaş popüler müziklerin (rock, folk, caz vb.) teknolojik ilerlemeyle birlikte gelişen radyo, televizyon ve plak endüstrinin kazandırdığı ivmeyle, en ağır bastığı dönemi olur. Popüler müziğin endüstriye dönüşmesi, 1955 yılında Elvis’in rock’n roll müziğiyle başlar. Elvis Presley, Buddy Holly gibi şarkıcıların bir tür popüler müzik olan rock’n roll ile başlayan bu yükselişi, 1960 gençliğinin simgesi olan The Beatles’le en büyük başarısını yakalar. 1960’larda Beatles yaş ve sınıf ayrımlarını aşan bir gençliğin ve büyük bir pazarın habercisidir. Beatles’in 1963 tarihli ‘Please Please Me’ adlı ilk albümü İngiliz rock müziğinin ilk klasiğidir. Beatles, Amerikan çoban müziği, zenci halk müziği, İngiliz vodvil ve operet gelenekleriyle, sonradan da gitgide Barok müzik, Hint müziği, elektronik müzik, Varése ve Ives’in müziklerinden yararlanır ve bunları birleştirmeye çalışır. Beatles’in açtığı bu yolu dönemin birçok topluluğu izlemeye başlar. Yine 1960’lı yıllarda Bob Marley’in ‘The Freewheelin’ adlı protest klasiği yayımlanır (Eldem, 1994: 55; Kahyaoğlu, 2010: 303).

Rock müzik, 1960’larda kurulu düzene karşı ayaklanmaya ve düzenin değerleri yerine kendi değerlerini yerleştirme savaşına girer. Başta Beatles olmak üzere, bütün rock toplulukları bir kuşağın simgesi olarak gençlerin bayrağı olur. Kültürel bir takım etkiler nedeniyle rock müziği, özellikle 1964-1971 yılları arasında politik protestin retoriği konumuna gelir. Özellikle Amerika’da hızla gelişen kapitalizme, ırkçı davranışlara ve Vietnam savaşı gibi konulara tepkiler göstererek oldukça politik bir işlev üstlenir. Bob Dylan gibi şarkıcılar ise altmışların ortalarında geliştirdikleri kente özgü folk müzikleriyle bu politik duyarlılığı ön plana çıkarırlar (Kahyaoğlu, 2010: 303-304).

Tarih boyunca, alt kültür müziklerinin pek çoğu daha çok sosyo-ekonomik sınıflaşma sonucu baskıya maruz kalmış ezilen gruplardan çıkmıştır. Bu nedenle popüler müzik, belki de diğer tüm kültürel biçimlerle karşılaştırıldığında, yaygın ve güçlü bir protestonun en yoğun ve güçlü bir aracı olur (Lull, 2000: 17). Konuya ilişkin Erol (2005: 185-186), popüler müzik, hâkim güçler tarafından, istedikleri politikaları uygulama amacıyla kullanıldığı gibi, bağımlı toplumsal katmanlar tarafından da bu

müziğin, siyasal iktidara ve uygulamalara farklı anlamlar yükleyerek kendi kültür kimliklerini inşa etmek ya da pekiştirmek için kullanıldığını ifade eder. Böylece popüler müzikler, zamanın politik gelişimlerini yansıtır. Örneğin; Güney Afrika, Zimbabwe, El Salvador ya da Nikaragua’da olduğu gibi Güneydoğu Asya’daki özgürlük hareketlerinde de popüler şarkıların kullanıldığı görülür. Yine, Güney Vietnam’daki Ulusal Özgürlük Hareketi, tutuculuğu, gayri meşru hükümeti ve Amerikalı patronlarını saf dışı bırakmak için 1960’lı yıllarda mücadele şarkılarına başvurur. Vietnam’da 1950-1960 yılları arasındaki çalkantılı dönemde Pham Duy’un kederli ve dokunaklı şarkıları politik hizipleşmeleri anlatır. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. 19. yüzyılda işçi, köle, kadın hakları hareketleri, müziği iletişim aracı olarak kullanırken, 1940-1950’lerde sendika şarkıları, Amerikan folk müziğine olan ilgiyi artırır. 1950’li yıllarda nükleer silahsızlanmaya karşı ve 1960’lı yıllarda Vietnam Savaşı’na karşı olan hareketlerin etkisiyle, 1960 yılında asi grupların, politik hatta devrimci duygularını ve düşüncelerini dile getirmek için artan şekilde yine müziği kullandıkları görülür (Lull, 2000: 60-66). Yine Amerika’da Vietnam savaşıyla birlikte gelişen savaşımlara, köleliğe, ırk ayrımına, emek suiistimallerine hayır diyen bu tür protesto müziklerinin ortaya çıktığı görülür. İşçi-işveren anlaşmazlıkları da güçlü protesto şarkıların yaratılmasında etkin olur. Şarkılardan birinde şu sözler geçer; “Patronlar için grev kırıncılığı yapmayın, yalanlarını dinlemeyin onların, biz yoksul insanların hiç şansı yok örgütlenmediğimiz sürece.” (Lull, 2000: 18-19).

Theodor W. Adorno ve Hanns Eisler gibi popüler müziğin işlevini, yeteneklerin satılması olarak gören ve kapitalizmin bir hizmetçisi olduğunu düşünenler olduğu gibi, bu müzik türünün güzelliklerini ortaya çıkaran, haksızlıklara karşı kullanılan etkili bir yol olduğunu düşünenlerde bulunur. Müzik, 19. yüzyıl politik kuramının öncüsü olur. 20. yüzyılda da durum değişmez ve müziğin 20. yüzyıldaki bu politik işlevinin daha etkin bir biçimde popüler müziğe kaydığı görülür. Özellikle 1960’lı yıllarda özgürlükçü ve halkçı yaklaşımlar içeren popüler müziklerin, sosyal realist anlayışa damgasını vurduğu söylenebilir.

Sanatı, toplumsal bağları içerisinde incelediğimizde çoğu zaman toplumsal ilişkiler ve sorunlarla yakından ilişkili olan gerçekçi estetikle karşılaşırız. Sinema sanatında da bu kural bozulmaz. Sinemada gerçekçiliği açıklayan sinema sosyoloğu George Huaco’ ya göre gerçekçiliğin temel, dört açılımı şöyledir:

1. Soyut olmamalı,
2. Çarpıtılmamalı,
3. Sıradan ya da ezilmiş sınıflar betimlenmeli,
4. İdealleştirilmeden kaçınılmalıdır (Daldal, 2005: 31-32).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardında İtalyan ve Fransız sinemasında Victoria de Sica ve Roberto Rossellini gibi yönetmenlerin 'Yeni Gerçekçilik' akımıyla birlikte toplumsal temalı filmlere yöneldikleri görülür. Rossellini'nin anti-faşist direnişi, savaş acılarını ve insani trajedileri yansıttığı 'Savaş Üçlemesi' olarak anılan bu filmler: 'Roma Açık Şehir' (Roma citta aperta, 1945), 'Hemşehri' (Paisa, 1946), 'Almanya Sıfır Yılı' (Germania, anno zero, 1947) adlarını taşır (Daldal, 2005: 50). De Sica'nın yeni gerçekçi filmleri de İtalya'nın savaş sonrasındaki büyük şehir sorunlarına değinir. Yoksulluk, işsizlik, barınma sorunu ve çocuk istismarı filmlerinin tematik konularını oluşturur. De Sica'nın en önemli gerçekçi filmi, 'Bisiklet Hırsızları'dır. Bu film uzun süredir işsiz olan olay kahramanı Ricci'nin, binbir güçlkle bulduğu işine gitmekte kullandığı bisikletinin çalınması ve işini kaybetmemek için bisikletini umutsuzca aramasını konu edinir (Daldal, 2005: 54).

1960'larda sinema sanatında yeni gerçekçilik akımından etkilenen ikinci kuşak ortaya çıkar. Bernardo Bertolucci ve Güney İtalya'nın toplumsal sorunlarını ele alan Vittorio Taviani gibi sinemacılar çağdaş toplumu ve tarihi, çeşitli açılardan sorgulayan özgün bir üslup geliştirir. Fransız yönetmen Jean Luc Godard, 1967'deki öğrenci protestosu ve Vietnam Savaşı konularını işlediği 'Çinli Kız' ve bir belgesel drama olan 'Vietnam Uzakta' gibi filmler üzerinde çalışır. Amacının "devrimci izleyiciler için devrimci filmler yapmak" olduğunu söyleyen Godard, filmlerinde, Cezayir Savaşı ve Filistin Devrimi gibi özel konuları da işler.

1960'lı yıllarda sinemadaki en önemli gelişme Üçüncü Dünya ülkelerinin sinemasında görülür. Bu dönemde Avrupa'da kolonyalizm (sömürgeyle ilgili) ile şekillenmiş olan Üçüncü Dünya ülkelerinin aydınları her ülkenin politik ve ekonomik bağımsızlığa tam olarak ulaşabilmeleri için bağımsız kültürlerin geliştirmesi gereğini savunur. Bu konuda önemli bir figür olan Üçüncü Dünya aydınlarından Frantz Fanon Cezayir'in bağımsızlık savaşında yer alır. Fanon'un, 1961 yılında yazdığı 'Yeryüzünün Lanetleri' adlı kitabı ise sömürgecilik karşıtlarının manifestosu olur. Fanon'un bu düşünceleri sanat ve edebiyatın yanı sıra 1960'larda Latin Amerika sinemasının yeni yaklaşımlarında önemli bir yer bulur. Latin Amerika'da film yapımıcılığı konusunda

gelişen radikal düşünceler, devrimci hükümetler tarafından desteklenir. Küba'da Fidel Castro'nun iktidara geçmesiyle birlikte, komünist devrim prensiplerini yayan belgesellerin ve filmlerin yapılması amacıyla, Küba Sinema Endüstrisi ve Sanat Enstitüsü kurulur. Yeni Latin Amerika sinemasının diğer örnekleri 1960'ların başında Brezilya'daki 'Cinema Novo' ve Arjantin'de 'Santa Fe Belgesel Film Okulu' nda üretilir. Toplumsal belgeselcilik ve İtalyan yeni gerçekçilik, sinemayı, ticari sinemanın görmezden geldiği şiddetli yoksulluk ve eşitsizlik sorunlarına dikkat çekmek için kullanılır. Üçüncü Dünya sineması ilkeleri, Afrika'da da gelişir. Örneğin, Fransa'da liman işçisi ve sendika yöneticisi olmuş, Moskova'da 'Gorki Enstitüsü'nde sinema tekniği üzerine çalışmış, yapıtlarında İtalyan yeni gerçekçiliğinden, Brecht tiyatrosundan ve Sovyet Marksist estetik anlayışından etkilenmiş olan Senegalli yönetmen Osman Sembéne, bu ilkeleri uygulayanlar arasında öne çıkar. Avrupa'ya özgü bu yaklaşımları, Afrika'nın kültürel geleneklerine uyarlayarak; Afrika halk masallarını, öykülerini, anonim şarkılarını ve atasözlerini kullanarak yeni bir sinema anlayışını hayata geçirir. Halkının yaşayan belleği ve bilinci olarak görülen Sembéne, Batı Afrika topluluklarında kabilenin geçmişini, bugünün eleştirisini yaparak anlatan bir köy tarihçisidir. Sembéne, 1940'lı yıllarda Fransız güçlerine direnen Senegalli bir devrimciyi anlatan 'Emitai' ve 1944 yılında Bağımsız Fransız Ordusundaki Afrikalı askerlerin katliamla sonuçlanan isyanını anlattığı 'Camp de Thiaroyé' (Tmaroyé Kampı) gibi destansı filmlere imza atar. Sembéne, post sömürgecilik döneminde ortaya çıkan siyah seçkinler sınıfını eleştiren tarihsel ve güncel konuların yanı sıra işsizlik, dış yardım, rüşvetçilik, çok eşlilik, cinsiyetçilik ve dinsel hoşgörüsüzlük gibi birçok toplumsal sorunları filmlerinde işler (Clark, 2011: 168-172).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SOSYAL REALİZM

3.1. Türkiye'de Sosyal Realizm

Sanatın ulusal özelliği ile gerçekliği arasındaki ayrılmaz bağlantıyı Belinsky “...yaşamın canlandırılması eğer gerçek ise, aynı zamanda ulusaldır” sözleriyle vurgular (Kagan, 1993: 581). Bazı Rus sanatçılar tarafından ulusallık halktan yanalık olarak tanımlanır. Sanatta ulusal özgürlük, gerek içerikte gerek biçimde ayındır ancak içerik her zaman daha önemlidir. Ulusallığın kökleri, halkın emeğine, yaşam tarzına ve bilincine bağlıdır. Ulusal ögeyi taşıyan, halktır (Kagan, 1993: 585, 589).

Türkiye’ de ulus kavramı gerçek anlamıyla ilk kez Cumhuriyet’in ilanından sonraki süreçte gündeme gelir. Çok uluslu bir doku ile farklı dinleri bir arada tutan İmparatorluğun dağılarak yıkılışı, Batılılaşmaya çalışan Türkiye’nin Batı tarafından dışlanması, Kurtuluş Savaşı ile birlikte Türk aydınlarını zorunlu olarak bir ‘ulusal kimlik’ arayışına yöneltmiştir (Bek, 2008: 118). Osmanlıcılıktan ulusalcılığa ve Cumhuriyete geçiş dönemi, aşağı yukarı 1910-1950 arası dönemde yaşanır. İkinci Meşrutiyetten sonra geçen sürede siyasal alanda görülen canlanma, 1911’den itibaren o güne kadar düşünce yaşamına egemen olan Osmanlı-İslam ve Batıcı akımlara karşı gelişen Türkçülük ve Halkçılık akımlarıyla yazınsal alanda kendini gösterir. Cumhuriyetten önce Türkçülük ve Halkçılık bütünleşmiş bir yapı değildir (Oktay, 2008: 268-270).

Ulusal Kurtuluş Savaşı’nın gerçekleşmesinin ardından Türkçülük ve Halkçılık akımının iki kanadından biri, Ziya Gökalp’in oluşturduğu ancak Kurtuluş Savaşı’ndan sonra gerçekçi bulunmayarak vazgeçilen Turan ülküsünden hareketle devam ederken, diğer kanadı ise Kemalizm’e eklenir ve bu kanadın solcu hareket içerisinde olduğu görülür (Oktay, 2008: 270). Atatürk, Turancılık akımlarına karşı tez olarak, ‘Anadoluluk’ u ileri sürer ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ni kesin bir şekilde Anadolu toprakları ile özdeşleştirme yoluna gider. Atatürk ile başlayan ‘Anadoluluk’ kültür sentezi, bu topraklarda yaşamış olan kültürlerin tümünü ulusal tarihin bir parçası olarak algılar ki böylece, 1880 yıllarında başlayan ulusal kimlik arayışı, Cumhuriyetle birlikte, Osmanlının ümmete dayalı devlet yapısını ulusal bir yapıya kavuşturur. Bu durum, yeni kurulan devletin ulusal bir kimlikle özdeşleşmesini ve bu kimliğin de tarihe dayandırılmasını gerektirir (Bek, 2008: 118).

Osmanlı hâkimiyetinin sona ermesinin ardından yeni Türkiye'nin siyasal ve düşünsel yaşamı, Atatürk Devrimleriyle yeniden oluşturulur. Bu devrimlerin temel amacı, milli egemenlik ilkesine dayanan, tam bağımsız, güçlü, ulusal, çağdaş ve laik bir Cumhuriyetin kurulmasıdır (Mumcu vd, 1986: 33). Atatürk'ün ulusçuluk yaklaşımı yapılan devrimlerle güçlendirilir. Ulusal bütünlüğün sağlanması için Türk Dili ve Türk Tarihi çalışmaları yapılır. Ulusçuluk devriminin yöneldiği diğer bir alan ise ekonomi özellikle de tarım olur. Dış siyasette barışçıl ve bağımsız bir siyaset takip edilir ve bütün bu devrimler sonunda Atatürk dönemindeki Batılılaşma bir öykünmecilikten çok ulusal bir eyleme dönüşür (Kongar, 2000: 114-115).

Türkiye'de de toplumcu gerçekçiliğin temeli, anavatanında olduğu gibi Cumhuriyetle birlikte ortaya çıkan ve gelişen hem ulusçuluk hem de halkçılık akımından kaynaklanır. Türkiye'de solcu akımın yerleşme zamanının Kurtuluş Savaşı yıllarına ve sonrasına denk gelmesi, bu kaynaklanmanın temelidir. Savaş yıllarındaki bağımsızlık ve egemenlik, kuruluş dönemindeki cumhuriyetçilik, halkçılık, laiklik, devletçilik gibi ilkeler solculuğunda temel ilkeler belirlenir (Oktay, 2008: 35).

Kemalist felsefenin, ilkelerinden olan halkçılık anlayışında devletin siyasi rejimi halk tarafından yine halkın yararına kullanılır. Atatürk'ün halkçılık anlayışı üzerine yaptığı 1921 yılındaki konuşmasında, “Bizi mahvetmek isteyen emperyalizme karşı ve bizi yutmak isteyen kapitalizme karşı heyetimilliyeye yani millet olarak bir bütün halinde savaşı caiz gören, bir mesleği (öğreti, doktrin) takip eden insanlarız.” (Eroğlu, 1982:419-420). sözüyle halkçılık anlayışının sömürü düzenine; kapitalizm ve emperyalizme karşı olduğunu belirtir.

Oktay (2008:35), halkçılığın aslında daha çok köycülük ideolojisi olarak belirlediğini vurgular. Atatürk'ün 17 Şubat 1923'de İzmir İktisat Kongresindeki konuşmasında, milletin tabanına halkı oturtur. “Bu dakikada Samilerim (dinleyicilerim) çiftçilerdir, sanatkârlardır, tüccarlardır ve amelelerdir. Bunların hangisi yekdiğerinin muarız olabilir. Çiftçinin sanatkâra, sanatkârın çiftçiye ve çiftçinin tüccara ve bunların hepsinin yekdiğerine ve ameleye muhtaç olduğunu kim inkâr edebilir” (Eroğlu, 1982: 420) sözüyle halkı bir bütün olarak ele alır ve çıkarları birbiriyle çatışan sınıflara ayırmaz. Eroğlu'nun (1982:421) Bernard Lewis'den aktardığına göre; Mustafa Kemal'in konuşmasında adı geçen dört grubun (tüccar, çiftçi, sanatkâr, işçi) hepsi, kongrede temsil edilmiş ve ayrı gruplar halinde toplanmışlardır. Fakat sınıf savaşı ideolojilerinin Mustafa Kemal Paşa tarafından açılış konuşmasında açıkça reddi,

kongrenin ve gerçekte birçok yıllar Kemalist devletin, sosyal ve iktisadi ideolojilerinin anahtar rotasını tespit etmiştir.

Halkçılık ilkesinde, halkın tüm ihtiyaçlarının karşılanmasında devletin sorumlu olması ve ekonominin bu gereksinimlere göre çalıştırılması devletçilik ilkesini güçlendirir. Kemalist devletçilik ilkesi milli iktisat kavramına dayalıdır. Milli iktisat kavramı ise İttihat ve Terakki döneminde liberalizme bir tepki olarak ortaya çıkar. Kamu hizmet ve faaliyetlerinin yayılmasını hedefleyen devletçilik ilkesi, özel teşebbüsün yanı sıra devletin ekonomik alanda faaliyette bulunmasıdır. Devletçilik, planlı ekonomiyi ve ekonomide devlet müdahalesini gerekli görür. Böylece, Yeni Türk Devleti'nin, ekonomik bakımdan hızla kalkınarak geri kalmış sömürge devleti olmaktan süratle uzaklaşırken modern, milli kültüre sahip, demokratik bir ülke olması hedeflenir. Ekonomik kalkınma alanında benimsenen devletçilik ilkesi tarihi sürece bakıldığında sol görüşlü bir yaklaşım olarak görülür (Eroğlu, 1982: 433-437; Kongar, 2000: 119; Oktay, 2008: 35).

Kongar'ın (2000: 120), Jaeschke'den aktardığına göre Laiklik ilkesi, diğer Kemalist ilkeler gibi Osmanlı düzenine bir tepkidir. Devlet ile dinin ayrılması bakımından siyasal bir ilke olmasının ötesinde, dinin hukuksal, eğitimsel ve kültürel yaşamdan soyutlanmasını amaçlar. Böylece din, siyasal iktidar açısından, egemenlik kaynağı olarak milli irade ya da halk iradesi karşısında bir rakip olma özelliğinden arındırılır.

Cumhuriyetin Devrimcilik İlkesi, milletin en yüksek medeni icaplara göre ilerlemesini temin ederek, yeni müesseseleri korumak ve savunmak amacına dayanır. Kongar'a göre (2000: 121), gerçekçi, sonuç alıcı ve eyleme dönük bir lider olan Atatürk, son derece kısa bir süre içerisinde gerçekleştirmiş olduğu devrimlerin halk tarafından benimsenmesinin zaman alacağını bilir. Aynı zamanda yeni toplumun oluşturulmasında gerçekleştirilmiş olan devrimlere yenilerinin eklemeneceğini de bilir. Bu yüzden de devrimcilikte süreklilik esastır.

Devrimlerin ve Kemalist ilkelerin oluşumunda etkili olan Atatürk'ün düşüncelerinin, sosyolojik, kültürel, felsefi ve antropolojik değerlendirmesinin yapıldığı "Sosyoloji Açısından Atatürk" yazısında Tezcan, Atatürk'ün düşünce sisteminin nelerden ve kimlerden etkilendiğini anlatırken Atatürk'ün, Jean Jacques Rousseau'yu özellikle de onun 'Toplum Sözleşmesi' eserini okuduğundan söz eder. "Rousseau'ya göre toplumsal yaşam, halkla yönetenler arasından yapılan bir antlaşmaya dayanır.

İktidar da ulus da halkın iradesine uymak zorundadırlar. Antlaşmayı bozan iktidarlara karşı halkın direniş hakkı vardır.” (Tezcan, 1981: 29). 1789 Fransız Devrimi bu kavramdan doğar. Atatürk, Max Beer’in ‘Sosyalizm ve Sosyal Mücadelelerin Umumi Tarihi’ kitabını Türkçeye çevirtir ve okur. Yine Tezcan’ın (1981: 29), Borak’tan aktardığına göre, “Mustafa Kemal, edebiyatla, sanat toplum içindir anlamında ilgileniyor ve edebiyatı, bir düşüncenin, bir davanın duyurma, uyarma ve yayma aracı olarak benimsiyordu.” Böylece kişisel şiirleri bir yana bırakıp, toplumsal sorunları, özgürlük temalarını ve insan haklarını savunan eserleriyle hem Namık Kemal hem de Tevfik Fikret’in, ulusalcı yapısıyla da Ziya Gökalp’in görüşleri Atatürk’ü etkiler. Sonuçta, Atatürk’ün toplumsal içerikli bu geniş kültürü, devrimlerine de yansır.

29 Ekim 1923’te kurulan Cumhuriyet, Osmanlı’nın yıllardan beri yapmaya çalıştığı devrimleri bir anda gerçekleştirir. Bu başarının sırrı, Atatürk’ün, devrimleri 20. yüzyılın gelişmesinin temelinde yer alan akıl ve bilime dayandırmasındadır. Cumhuriyetin erken dönemlerinden itibaren ulusal bilinç ve kimlik oluşturma çabaları her alanda gerçekleştirilen devrimlerin yanı sıra çağdaşlaşmanın ön koşullarından biri olarak görülen kültür ve sanat politikalarını da etkiler (Giray, 2000: 239; Bek, 2008: 118). Öncelikle eğitim ve öğretim programlarının oluşturulduğu bu süreçte, sanatın toplum için önemini kavrayan Cumhuriyet hükümeti, Cumhuriyet’in kuruluşundan kısa bir süre sonra bilimin yanı sıra sanat ve sanatçının gelişimiyle de ilgilenir ve bilim adamlarının yanı sıra sanatçı ve öğrenci topluluklarını yurt dışına öğrenime göndererek gerekli çalışmaları başlatır (Giray, 2000: 239). Cumhuriyet Halk Partisi tarafından, kültür programının bir parçası olarak hem resim hem de müzik alanında yurt çapında gerçekleştirilen gezi ve derleme çalışmaları ile Anadolu’nun tanınması, yerel ve geleneksel motiflerin elde edilmesi ve sanata yansıtılması hedeflenir. Böylece ulusal bilincin oluşturulmasında önemli bir yol alınır.

1930’larda ise Türk sanatına modernizm ve çağdaş sanat kavramlarının yerleştiği görülür. Reformlar, üniversiteden sanata kadar tüm alanlarda 20. yüzyılın bilime dayalı düşünce sistemiyle desteklenir. Bu bağlamda, sanat dallarında da yeni büyük organizasyonlar hedeflenir ve uygulanır. 1930’ların söylemiyle dönemin ülküsü, bilimsel düşünce biçiminin benimsenmesi, toplumsal yaşama yerleşmesi ve bilim dallarında çağdaş medeniyetler düzeyine ulaşmasıdır. Ülkünün ana fikri hümanizmadır ve sistemli olarak çalışılan, programlar geliştirilen bu düşüncenin temelinde eğitim, öğretim ve sanat yerleştirilir. Gerçek Cumhuriyet bilinci ve toplumsal gelişme, bilim

yoluyla sağlanacak ve bu amaca bilinçli bir uygulamayla ulaşılabilecektir. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma anlayışının toplumun her kesimince benimsenmesi amaçlanır. Cumhuriyetin onuncu yılı, Türkiye’de her alanda yoğun devrim sürecinin tamamlandığı ve tüm sanat alanlarında etkinliklerin gerçekleştirildiği yıl olur (Giray, 2000: 338; 2012: 15).

Cumhuriyetle birlikte yapılan devrimlerin, halkı, Çağdaş Batı uygarlığına yaklaştırırken geleneklerinden uzaklaştıracağına dair eleştirilere Tansuğ (1993: 179), şöyle cevap verir:

“Cumhuriyetin ilk on yılı içinde sanatta geleneklere ve köklerine bağlı kalınmadığı düşüncesi doğru değildir. Ancak bu yozlaşmış ve modası geçmiş bir eskiyi yaşatmak anlamına da gelemez. İlk on yıl içerisinde büyük bir süratle gerçekleştirilen devrimler, halk tarafından büyük ölçüde benimsenmiştir. Devrimler karşısında aydınlar ve sanatçılar sorunu şüphesiz daha karmaşıktır. Bu karmaşıklığın bir cephesinde bazı aydın kesimler geleneksel değerleri inkâr eder. Oysa devrimin amacıyla aydınları ve sanatçıları kendi ülke gerçeklerine ve değerlerine karşı yabancılaştırmak yoktur, bunun tam tersi söz konusudur.”

1930-1950 yıllarını belirleyen ana siyaset, CHP’nin altı oku ile ifade edilen ilkelerde toplanır. Bu ilkeleri toplumsallaştırma ve içselleştirmeye yönelik en önemli kurumlar ise Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dil Kurumu (1932), ve Halkevleri (1932) olur. Devlet politikaları arasında yer alan ‘Halkçılık’ ilkesiyle, kaynağını Anadolu kültüründen ve halk gerçeğinden alan, toplum yapısını, gelenekleri bir değer olarak gören kültür ve sanat edimlerinin gerçekleştirilmesi amaçlanır (Bek, 2008: 119). Yapılan devrimlerin spor, sanat ve eğitim yoluyla halka benimsetilmesi aşamasında kurulan halk evlerinin işlevi de bu dönemde önemlidir. “... yeni toplumun ideolojisini pekiştirecek, araştırmalar yapacak, öte yandan bu çalışmalar Halkevleri yoluyla topluma mal edilecektir. ...Halkevlerinin birinci görevi hiç kuşkusuz “ulusal bilinci pekiştirmek ve toplumun çağdaşlaşmasına hizmet etmektir” (Kongar, 1999: 283). Halkevlerinde kültür, sanat, tiyatro ve spor alanında yapılan çalışmalar ve Halkevleri kütüphanelerinin hizmete açılması, eğitimin halka ve Batı medeniyetine yöneldiğinin göstergesidir. Halkevlerinin yayınladığı Ülkü dergisi de bu düşüncenin yürütülmesinde başlıca yayın organı olur (Berksoy, 1998: 112). “Kemalist Kültür Politikasının ana öğeleri millet ve medeniyettir. ...Aynı yıllarda Ziya Gökalp ve yandaşlarının modern Türkiye’nin kültür sentezinin, biçim Batı’dan alınıp, içerik yerli kaynaklara dayandırılarak sağlanacağını savunan görüşleri dönemin sanat politikasıyla uyum içindedir ” (Berksoy, 1998: 112-113).

Köy Enstitüleri ve Halkevleri gibi kurumlarla, köylerde okullaşmaya gidilerek köyde ve tarımda reformlara gidilir. Milli eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in zamanında, köylerde teknik eğitim, sanat eğitimi ve halk eğitimi çalışmaları başlar. Bu dönemde köy ve köycülük çalışmaları hız kesmez. Köy Enstitüleri, devletin, köy sorununu çözmeye eğitime verdiği önemin bir göstergesidir (Berksoy, 1998: 112). Atatürk zamanında, Cumhuriyetin kazanımlarının halk arasında benimsenmesi ve devrimlerin sürekliliğinin sağlanabilmesi için halkın içinde bulunduğu sosyo-ekonomik durumun iyileştirilmesinin yanı sıra, eğitim ve kültür alanında da yapılacak atılımlarla halkın aydınlanması amaçlanır. Halkın bilinçlenmesi yolunda atılan adımlardan biri de Köy Enstitülerinin kurulması olur. Köylüyü, yine köyden yetişmiş aydınlarla eğitime fikrinden çıkmış olan Köy Enstitüleri, Türkiye'yi esenliğe kavuşturmak amacıyla Batı'ya yönelik atılan sağlam ve bilinçli ilk adımdır. Türk insanını, bilim ve ekonomi zaferine götürmek için halkı tümüyle, köylüsü ve kentlisiyle, eğitip yetiştirmek ve kalkınmayı gerçekleştirmek görüşü hayata geçirilir (Kahveci, 2013: 13). Köy Enstitülerinde öğrenciler, tarım dersleri alır, keman çalar, klasik müzik eserlerini yorumlar. Ressamlar, Anadolu gezilerine gönderilir, Halkevleri beceri ve meslek kursları düzenler, resim sergileri, tiyatro oyunları ve konserler yurt çapında yaygınlaşır, özellikle de folklor araştırmaları ve türkü derlemeleri yapılır. Düşünce yapısının hedefi bellidir ki bu hedef yerel ve geleneksel kaynaklara yönelerek Batı'nın çağdaş kültür düzeyinde özgün olarak yer alabilmektir (Giray, 2003: 20-21).

Özetle, Cumhuriyet döneminin ülküsü, halkçılık ve köycülük üzerine kuruludur. 1940-1960 yıllarında yaşanan sürecin, aydınlar arasında toplumsal bilinçlenmeyi güçlendirici rol oynadığı düşünülür. Öyle ki bu dönem sanatında gerçekleri olduğu gibi yansıtma ereğinin temelinde, bu ulusal ve toplumsal bilinçlenmenin yattığı söylenebilir (Berksoy, 1998: 113).

3.1.1. 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Sosyal Realizmi Yaratın Siyasi ve Sosyal Ortam

1960'lı yıllarda dünyadaki sosyal ve politik gelişmeler, Türkiye'yi de etkisi altına alır. 27 Mayıs 1960 askeri darbesinin ardından hazırlanan 1961 Anayasasının demokratik ve özgürlükçü yapısı, Türkiye'de siyasi ve toplumsal değişikliklerin yaşandığı bir döneme girilmesinde etkili olur.

1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti'nin (1950-1960) izlediği politikalar, cumhuriyet devrimlerinden verdiği ödünler ve ekonomik durumdaki bozulmalar sert bir muhalefetle karşılaşır. 1960 yılı başlarında siyasi hareketlilik doruk noktasına ulaşır ve bu gerginlik ortamı bir grup subayın (Milli Birlik Komitesi), Türk Silahlı Kuvvetleri adına iktidara el koymasıyla sonuçlanır. Demokrat Parti'nin Türkiye'yi küçük Amerika yapmak fikrine karşılık, 27 Mayıs'ı gerçekleştiren güçlerin isteği ise Cumhuriyeti kuran kuşağın, çağdaşlaşmanın örnek ülkeleri olarak benimsediği Avrupa ülkelerinin ekonomik, toplumsal ve siyasi kurumlarının Türkiye'de oluşumunu sağlamaktır (İnsel, 2002: 2).

Başta İsmet İnönü olmak üzere, CHP yönetimi ve aydınlar, askeri darbenin askeri bir rejime dönüşmemesi için, temel hak ve özgürlükleri anayasa güvencesi altına alan, çok partili demokratik sistemi pekiştiren bir anayasa hazırlar (İnsel, 2002: 2). Kurucu meclisin hazırladığı ve 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin bir ürünü olan yeni anayasa (1961 Anayasası), 9 Temmuz'da yapılan halk oylaması sonucunda % 65 evet oyuyla kabul edilir. Ana hedef demokratik ve özgürlükçü bir hukuk devletini, başta anayasası olmak üzere hayata geçirmek ve çok partili rejime dönmektir. 15 Ekim'deki genel seçimlerle oluşan on ikinci dönem TBMM, 25 Ekim'de toplanır. Böylece askeri rejim son bulmuş olur ve yeni anayasal düzene geçilir (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 8- 9).

1961 Anayasası, bir tepki anayasası olarak kabul edilir. Ancak bu tepki, 1924 anayasasına yönelik olmaktan daha çok 1950-1960 yılları arasındaki siyasi döneme karşıdır. Bu anayasa ile birlikte çok partili dönem boyunca iktidarların ortaya çıkan anti demokratik yaklaşımlarını önlemede anayasadaki boşlukları giderme amacı güdülürken, kurulan özgürlükçü ve demokratik düzeni, anayasal kurumlar ve kurallar sistemiyle ayakta tutmak fikri üzerinde çalışılır. 1961 Anayasası, sınırsız bir meclis üstünlüğüne dayanan anlayış yerine, kuruluş ve işleyiş biçimi yeniden düzenlenerek, yetkileri sınırlandırılmış ve denetlenebilir olan bir iktidar anlayışı üzerine kurulan demokratik devlet ilkesini benimser. Anayasadaki uzun haklar ve özgürlükler listesi de bu sınırlandırmanın somut çizgilerini oluşturur (Soysal ve Sağlam, 1983: 29-30).

1961 Anayasası ile 1924 Anayasası karşılaştırıldığında, 1924 Anayasası, meclis hükümeti ile parlamenter sistem arasında yer alan karma sisteme, 1961 Anayasası ise parlamenter sisteme doğru geliştirilmiştir. 1961 Anayasası'nın genel esasları kısmında yasama ile yargıdan bir yetki olarak söz edilirken, yürütme için görev sözü

kullanılmaktadır. Böylece yürütme işi başlı başına bir yetki değil, Anayasa'nın 6. maddesine göre kanunlar çerçevesinde yani yasama organının koyduğu kural ve ilkelere uygun olarak yürütülen bir görev olmaktadır. 1961 sisteminde güçler ayrılığı gerçek anlamda yasama ve yürütme ikilisi ile yargı arasında, tüm kurum ve kurallarıyla birlikte tesis edilmiştir. Yine 1961 Anayasası ile cumhurbaşkanlığına, tarafsız ve partiler üstü bir statü kazandırmak istenmiştir (Soysal ve Sağlam, 1983: 31).

1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamında, daha önce toplumsal konularla pek az ilgilenen ya da seslerini duyuramayan ve siyasal ilişkiler sisteminden dışlanan toplumsal katmanlar, örgütlü bir biçimde ülkenin iç ve dış politikasında etkili olmaya başlar. İşçiler, öğrenciler ve aydınlar devletin iç ve dış politikalarını irdeler, eleştirir ve yeni seçenekler aramaya yönelir. Siyasal hayata, toplumun etkin katılımının artmasıyla birlikte Türkiye'deki siyasal ortamın da canlandığı görülür. Politikaya ve toplum sorunlarına duyulan bu ilgi, aynı zamanda dış politika ve dünya olaylarına da yansır.

1961 Anayasasının diğer değinilmesi gereken önemli bir özelliği ise halkçılığın sadece bir terim olarak yer almaması ve içeriğinin de oluşturulmaya çalışılmasıdır. 1961 Anayasası, demokratik bir devlet anlayışı getirirken bu anayasaya göre, genel ve eşit oy hakkı esas olacak, hiçbir kişiye, aileye, zümreye veya sınıfa imtiyaz tanınmayarak vatandaşlar arasında hiçbir ayırım yapılmayacaktır. Ancak 1961 Anayasasının halkçılık bakımından asıl önemli yanı, klasik kişisel haklara ek olarak, sosyal haklar ve sosyal adalet ilkesini getirerek, eşitlik anlayışına ekonomik bir içerik kazandırmış olmasıdır. Sosyal devlet anlayışına göre devlet, vatandaşlarının sosyal durumları ve refahıyla ilgilenmeli ve onlara asgari bir yaşama düzeyi sağlamayı ödev bilmelidir. Bu amaçla devlet; iktisadi, sosyal ve kültürel kalınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek, bu maksatla milli tasarrufu arttırmak, yatırımları toplumun yararının gerektirdiği önceliklere göre yöneltmek ve kalkınma planları yapmakla görevlidir. 1961 Anayasasının genel felsefesine göre hızla kalkınma ihtiyacında olan sosyal devlet, iktisaden zayıf olanı, güçlü olana karşı koruyarak sosyal eşitsizliği giderme ve sosyal adaleti sağlama görevini üstlenmiştir. Sosyal adaletten uzaklaşan, insanlık onuruna yakışmayacak farklılıklar doğuran bir kalkınma yöntemi, sosyal devlet ilkesiyle bağdaşmaz. Bu durum, Cumhuriyet dönemi halkçılık ilkesi için önemli bir ilerlemedir. 1961 Anayasasının, halkçılık açısından getirdiği en önemli katkı ise, Türkiye'de sol düşünce akımlarının gelişmesine kapı aralaması olur (Tekeli, 1983). 1961 Anayasasının temel ilkelerinden biri insan haklarıdır. Bu ilkenin, 'Temel Hak ve Ödevler' başlığı

altında 10. ve 62. maddeler arasında adı geçen hak ve özgürlükler sisteminden daha köklü ve felsefi bir anlamı vardır. ‘İnsan Hakları’ terimi, bütün insanların salt insan olmaları ve insanlık onuru gereği sahip oldukları hakları kapsar. Bu terim, bir ideali ve varılmak istenen bir amacı belirler. Devletle yurttaşı, kamu çıkarlarıyla özgürlüğü birbirine zıt değerler olarak göstermez. Aksine yurttaşı devletin, özgürlüğü ise kamu çıkarının kurucu unsurları olarak görür. Bu anlamda devlet, her şeyden önce insan onurunu ve kişi özgürlüğünü korumak için vardır. Bu durum, temel hak ve özgürlüklerin düzenlenmesinde, özgürlüğe öncelik tanıyan bir yaklaşımın esas olduğunun göstergesidir.

‘Demokratik Devlet’ ilkesi, 1961 Anayasası’nda çeşitli hükümlerle somutlaştırılır. ‘Hak ve Özgürlükler’ maddesinin içeriğini, düşünce, basın, toplanma, dernek ve sendika özgürlükleri gibi hükümler oluşturur. 1961 Anayasası’nın özgürlükçü ve çoğulcu bir demokrasi türünü benimsediği ve partiler demokrasisine ağırlık verdiği görülür.

‘Hukuk Devleti’ ilkesi, vatandaşlara hukuk güvenliği sağlayan devlet olarak tanımlanır. Anayasaya göre hukukun açık seçik ve belirgin olması, herkese eşit uygulanması gerekir. Hukuk devleti ilkesinin gerçekleşebilmesi için her şeyden önce iktidar, anayasal yapı içerisinde sınırlanmalıdır. Bu yapı içerisinde güçlerin bir elde toplanması önlenmeli, yetki ve sorumluluk dengesi kurulmalıdır. Bu genel koşulun yanı sıra, temel hakların güvence altına alınmasında, yasaların anayasaya uygunluğunun sağlanması, yargı kuruluşlarının bağımsızlığı ve güvenirliliği gibi koşullar, hukuk devletinin temel unsurlarını oluşturur (Soysal ve Sağlam, 1983: 34-38).

Görüldüğü üzere 1961 Anayasası, son derece gelişmiş bir temel hak ve özgürlükler sistemini beraberinde getirir. Bu anayasayla özgürlük, soyut olarak savunulması gereken bir durum olmaktan çıkar ve sürekli olarak kazanılması ve gerçekleştirilmesi gereken bir oluş haline getirilir. Buna göre, Devlet, siyasi iktidarların ya da toplumsal güçlerin baskılarını en fazla hissettirdiği yaşam alanlarını korumak, bu yaşam alanlarını sınırlayan engelleri kaldırarak insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gerekli koşulları hazırlamakla görevlidir. 1961 Anayasası’nın temel hak anlayışını en çarpıcı biçimde yansıtan kural 11. maddenin 2. fıkrasında yer alan ‘Öze Dokunma Yasağı’dır. Buna göre, kanun temel hak ve özgürlüklerin özüne dokunamaz. Böylece bireye dokunulmaz bir alan sağlanmış olur (Soysal ve Sağlam, 1983: 40-42). “Bu anayasanın onuncu maddesine göre, herkes kişiliğine bağlı, dokunulmaz,

devredilemez, vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir. Ülkede yaşayan herkes, din, dil, ırk, cinsiyet, siyasi düşünce, felsefi inanç ayrımı gözetilmeksizin kanun önünde eşittir. Herkes yaşama, maddi ve manevi varlığını geliştirme, haklarına ve kişi hürriyetine sahiptir. Bu Anayasa ile sosyal adaletin sağlanmasına yönelik mülkiyet hakkı, çalışma ve sözleşme hürriyeti, dinlenme hakkı, sendika kurma, sosyal güvenlik, toplu sözleşme ve grev hakları ile adil ücret hakkı güvenceye alınmıştır” (Kasım ve Atayeter, 2012: 22).

1960 Türk basınının durumundaki gelişmeler sosyal olayları önemli ölçüde etkiler. 27 Mayıs sonrasındaki demokratikleşme sürecinde, Türkiye’de hak ve özgürlüklerin yaygınlaştığı bir ortam yaratılır. 1950’nin sonlarında basına uygulanan kısıtlamalar, 1960 Basın Kanunu’ndaki antidemokratik hükümleri kaldırır ve bağımsız statüye sahip bir ‘Basın İlan Kurumu’ yaratılır. Büyük gazete sahiplerinin protestosuna rağmen, basında sosyal haklar güvence altına alınır ve çalışanlarla ilgili yasa çıkarılır. Anayasada, geçmişin tek taraflı kısıtlamalarını kaldıran yeni güvencelere yer verilir. Basının özgür olduğu ve sansür edilemeyeceği anayasal güvence altına alınır (Gevgilili, 1983: 224).

1961 Anayasasıyla basında, politik ve ideolojik boyutlar genişler. Sanayileşme sürecinin büyük bir ivme kazanmasıyla, kırsal ve kentsel yaşamda bir geçiş toplumuna özgü gelişme ve değişimler sol düşünceye açılışı gerçekleştirirken, tüm bu gelişmeleri takiben Türk basınında da nicel ve nitel değişiklikler bu durumu destekler. Özellikle yazılı basın, hızlı teknolojik gelişmeler sayesinde yurdun her köşesine aynı zamanda ulaşır. Böylece halkın gelişen olaylar hakkında bilgi edinmesi sağlanırken okuma alışkanlıklarının da artmasında etkili olur.

DP iktidarıyla suskunluğa giren sol yayıncılıkta adeta bir patlama yaşanır. Uzun yasaklı yıllardan sonra Marks’ın Kapital’inin Türkçe tam metin çevirisi yapılır. Sol yayınevleri tarafından Marks’ın yanı sıra sosyalist kuramın önde gelen isimleri olan Engels, Lenin ve Mao’nun kitapları Türkçeye çevrilirken, yerli ve yabancı toplumsal gerçekçi yapıtlar da peşi sıra okuyuculara ulaştırılarak edebiyat dünyasına kazandırılır. 1960’dan sonra, sosyalizm amacını açıkça belirten gazete ve dergilerin sayılarında da artış olduğu gözlenir (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 121).

1961’de Doğan Avcıoğlu, Cemal Reşit Eyüboğlu, Mümtaz Soysal’ın ve geniş bir aydın kesimin ortak bildirisiyle yayımlanmaya başlayan ‘Yön’ dergisi çıkar. Radikal soldan devletçi aydınlara kadar geniş bir yelpazeyi içinde barındıran ‘Yön Hareketi’,

Kemalizm'in Halkçılık ve Devletçilik ilkeleri doğrultusunda kalkınma sorununu ele alarak ön plana çıkarır. Dergide her hafta ekonomi, politika, toplum, çalışma, kültür ve sanat konularında eleştirel değerlendirmeler yapılır. Yön gibi Ant, Emek, Türk Solu, Devrim ve Aydınlık gibi sol görüşlerin açıklandığı bu dönemin iz bırakan dergi ve gazeteleri de yayına başlar (Gevgilili, 1983: 225; Küçük, 1983: 143; Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 27; Gürdaş, 2008: 12).

1961 Anayasasının yanı sıra Türkiye'de sosyal ve kültürel alanı etkileyen önemli unsurlardan biri de ekonomidir. 1954-1961 yılları, savaş sonu genişleme konjonktürünün ve liberal dış ticaret politikalarının son bulduğu; ekonominin bir durgunluk içinde olduğu, önceki dönemlere göre milli gelir büyüme hızının düştüğü ve milli ekonomi içerisinde tarımın, sanayideki büyüme hızının gerisinde kaldığı bir dönem yaşanır (Boratav, 2011: 353). 1924 Anayasası ekonomik faaliyetler, açısından liberal bir yaklaşım öngörmesine karşın 1961 Anayasası ekonomide sorumlu ve görevli bir devlet anlayışını öngörür. Böylece 1924 Anayasası'nda ortaya koyulan liberal devlet anlayışının yerini sosyal refah devleti alır (Kongar, 2000: 161-162).

1961 Anayasası'nda iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek, bu maksatla milli tasarrufu arttırmak, yatırımları toplum yararının gerektirdiği önceliklere yöneltmek ve kalkınma planları yapmak, devletin ödevi (madde.41) olarak belirlenir. Bu amaçla, Devlet Planlama Teşkilatı (DTP), anayasal bir kurum niteliği kazanır. Yine anayasanın 129. maddesi ile iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınma, plana bağlanır. Kalkınma, bu plana göre gerçekleştirilir. Oluşturulan bu yasal çerçevede, özellikle demokratik planlama konusunda gösterilen özen önemlidir. Planlama kavram ve uygulama olarak 1960 Türkiye'sine yabancı değildi. Türkiye'deki planlama deneyimi 1930'lu yıllara kadar dayanır. Ancak birinci ve ikinci sanayi planları ekonomiyi bir bütün olarak hazırlanmadığı için planlama ve planlı dönem denildiğinde 1960'lı yılların başları akla gelir.

Türkiye'de 1950'li yıllarda izlenen ekonomi politikaları sonucunda başlayan kente göç, 1960'lı yıllarda da etkisini sürdüren önemli diğer sosyal olaylardan biridir. Kırsal kesimden kentlere göç olgusu, dönemin ekonomik, sosyal ve kültürel yapısını belirlemede önemli bir etkidir. Bir toplumun değişme sürecinin somut etkileri nüfus üzerinde kolaylıkla gözlenebilir. Ayrıca, bir toplumun yapısını ve değişmesini, o toplumun nüfusunu incelemeyen anlama olanağı yoktur (Kongar, 2000: 521). Bağımsızlık savaşı ile nüfusta görülen azalma nedeniyle, yeni Cumhuriyet'i

güçlendirmek için hükümetler nüfus arttırılmasını resmi görüş olarak benimser. Özellikle, 1954 yılından sonra bir yandan doğum oranlarının artması, bir yandan sağlık hizmetlerinin gelişmesiyle önlenen ölümlerle Türkiye % 2,5 nüfus artış hızıyla dünya oranlarının ilk sıralarında yer alır. Gerek nüfus patlaması, gerek ekonomik büyümenin istenen düzeye erişememesi ve tarımda makineleşme gibi etkenler genç kuşakların işsizlikle karşı karşıya kalmasına neden olur. Böylece, köyden kente göç olayı başlar. 1950'li yıllarda, büyük kentlere doğru göçün artması, hükümetin bir konut politikasının olmaması ve savaş sonrası yıllarda konut probleminin yaşanması sonucunda kırsal kesimden gelenlerin kentlerde barınma sorunu ortaya çıkar (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 126). Böylece, köyden göçle kente gelenler, mülkiyeti kendilerine ait olmayan araziler üzerinde barınma ihtiyaçlarını gidermek amacıyla derme çatma, alt yapısı olmayan konutlar inşa ederler. Bunun sonucunda Türkiye'de, adı 'Gecekondu' olarak anılan, yeni bir konut biçimi de doğmuş olur (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 149-150).

Demokrat Parti, tarım ve sanayi politikalarının kentleşmede yaratacağı etkileri iyi hesaplayamaz ve 1950 yılından sonra gerçekleşen kalkınma ile gecekondu rakamlarında görülmemiş bir artış meydana gelir. Üstelik Demokrat Parti, gecekondulaşma ile ortaya çıkan çarpıklığı önleyemediği gibi, tepkileri azaltmak için gecekondulara tapu dağıtmak gibi bir sorunu daha da derinleştiren politikalar izler (Somel, 2006: 144-145). Hükümetler, 1960'lı yıllara kadar gecekonduya neden olan yapısal sorunlar için çözüm üretmez. Öte yandan bir sorun olarak algılansa da her dönemdeki popülist yaklaşımlarla, gecekondu halkı bir oy deposu gibi gören politikalarla seçim dönemlerinde aflar çıkarılır, tapular dağıtılır ve kent hukukuna aykırı düşen oy politikaları izlenir. Gecekondu yapımını önlemeye yönelik yasalar çıkarmak ya da yıkımlar yapmak yoluyla geçici çözümler üretilir ancak yapısal sorunlara ilişkin köklü çözümler getirilemez. Sonuç olarak, iç göçün taşıdığı nüfusun sürekli artması, kentleşmeyi yönetecek kalıcı bir projenin olmaması; sosyal konut programlarının eksikliği, plansız yapılaşmanın önlenememesi, büyük kentlerin çevresinde uydu kent şeklinde gecekondu çemberlerinin oluşmasına neden olur. Kent hukuku dışında gelişen gecekondularda ortaya çıkan arabesk kültürü, 21. yüzyıla doğru tüm toplumsal ve siyasal sistemi etkileyecek sonuçlar doğmasına neden olur (Kongar, 2000: 594; İnsel, 2002:5). Barınma, çalışma, beslenme gibi konularda derin sorunların yaşandığı ve yaşam koşullarının her geçen gün daha da ağırlaştığı bu ortamda, kırsal toplum koşulları

içinde biçimlenen ve geleneksel toplum koşullarından gelen kır kökenli bu insanlar acı ve sıkıntı çeker. Bu insanlar aynı zamanda alışkın olmadıkları kent koşullarına da uyum sağlamada güçlük çeker. Farklı yaşam koşullarından gelen ve çevresine yabancılaşan insanların, çevre tarafından da yadırganması, hatta hor görülmesi uyum sorununun daha da derinleşmesine neden olur. Köyden kente gelen insanlar için göç, aynı zamanda tarım işçiliğinden, sanayi veya hizmet işçiliğine geçiş anlamı da taşır. Kente göç, ailenin de içinde bulunduğu tüm ilişkileri değiştirir. Gecekondu ailesi toplumsal çevresi ile kırsal alandan tamamen farklı bir niteliğe bürünür (Kongar, 2000: 590). Kongar konuyla ilgili olarak (2000: 591), “Bütün bu oluşum ve değişimler sırasında gecekondu ailesi, geride bıraktığı köyü ile birlikte geleneksel feodal değerlerini de önemli ölçüde terk etmiştir. Buna karşılık geldiği çevrenin, sanayiye dayalı yeni kentsel değerler sistemini de özümleyecek durumu ve zamanı olmamıştır.” saptamasını yapar. Böylece kentlerdeki, gecekondu bölgelerinde yaşayan aileler, her iki tutarlı değerler sisteminin dışında kalarak, kendilerine özgü bir değerler sistemi ve pek doğal olarak yepyeni bir kültür oluşturur. ‘Arabesk’ adı altında nitelenen bu kültür gecekondu bölgelerindeki ailelerce de benimsenen ortak bir kültür haline gelir. Zamanla da tüm Türkiye’yi etkilemeye başlar. Arabesk yaklaşım, Batı müziğinin ve Türk müziğinin kuralları dışında gelişen bir müziği tanımlamak için kullanılan bir müzik terimi olarak ortaya çıkmışsa da daha sonra, bu terim, köyde de kentte de görülmeyen, gecekonduardaki kültürel geçiş dönemini simgeleyen kendine özgü bir yaşam biçimini tanımlamak için kullanılmaya başlar (Kongar, 2000: 591-592).

Özellikle kırsal kesim insanını ve işçi sınıfını etkileyen göçün dışında gelişen işçi ve gençlik hareketleri bu döneme damgasını vuran bir diğer sosyal olgudur. 1961 demokrasinin en önemli özelliklerinden biri, direniş ve eylemleri, kimi zaman iktidarları zor durumda bırakacak bu iki yeni ve dinamik gücü ortaya çıkarması olur. Bunlardan biri olan öğrenciler, 1960 ihtilalinden önce Demokrat Parti İktidarına karşı kuvvetli bir mücadele vererek dönemin aydınları ve ordunun yanında etkin gücü oluştururken, 1961 Anayasası'nın sunduğu imkânlarla gerçekleştirdikleri yürüyüş, grev, sendikalaşma gibi haklarını kullanan işçiler ise toplum hayatının her alanında etkili baskı grubu olmaya adaydır (Özdemir, 2011: 259).

İşçi sınıfı, 1960 yılında Türkiye tarihinin en büyük eylemlerinden biri olan Saraçhane mitingiyle sendikal örgütlenme, grev ve toplu sözleşme haklarını talep eder. Antikapitalist ve antiemperyalist söylemler içerisindeki işçiler, yürüyüşler, grevler,

fabrika işgalleri şeklinde yurdun değişik kentlerine yayılan işçi eylemleri gerçekleştirirler. 1961 Anayasasıyla işçilere talep ettikleri tüm haklar tanınır (Atılğan, 2012: 292-293). Dönemin Çalışma Bakanı Bülent Ecevit, işçilere geniş örgütlenme hakları tanıyan yasaları Meclis'e sunar ve Türk işçisine tanınan bu hakların Batı demokrasilerinde ancak uzun ve kanlı mücadeleler sonucunda elde edildiğini, bu tür mücadelelere gerek kalmaksızın Türk işçisine bu hakların tanınması suretiyle toplum ve tarihe büyük bir hizmette bulunulacağını belirtir.

Yine Anayasa'daki seçim sistemine getirilen değişiklikle daha önce sosyalist adaylara kapalı olan parlamento yolu açılır ve 1965 seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi (TİP) 15 milletvekili ile mecliste ilk kez temsil edilir (Somel, 2006: 74; Özdemir, 2011: 250, 260). 1961 Anayasasının sosyalist bir anlayışla uygulanabileceği görüşünde olan TİP'in halkçılık anlayışında, halk sınıfsal olarak 'emekçi sınıf' diye tanımlanır, insan ve insan emeği en yüce değer olarak belirlenir. TİP bütün zenginlik ve değerlerin tek sahibi olarak emekçi halkı görür. Bu nedenle halkçılıkla halkçılığın devlet ve hükümet şekli olan cumhuriyeti benimser. Partinin amacı, halkçılık ilkesinin zorunlu kıldığı; toplumu ilerletmek için köklü reformların yapılması, sosyal, ekonomik ve politik alanlarda gerici tutumlarla savaşarak, bu alanlarda devrimler gerçekleştirilmesidir (Tekeli, 1983: 1934).

Türkiye İşçi Partisinin kurulması ve parlamentoya kısa zamanda girmesi ile başlayan bu süreç, 1963'de çıkarılan Sendikalar Kanununun sonucu 13 Şubat 1967'de bir grup sendikanın (Maden-İş, Lastik-İş, Basın-İş ve Gıda-İş) bir araya gelerek, Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonunun (DİSK) kurulmasıyla devam eder. DİSK'in ilk tüzüğünde amacı şöyle açıklanır: İşçi sınıfının, ekonomik, sosyal ve kültürel bakımdan kalkınması ve yücelmesi için öncelikle Türkiye'nin her bakımdan tam bağımsız olması ve hızlı bir kalkınma yoluna girmesi zorunludur. Bundan ötürü de Türk işçi hareketinin, anayasada öngörülen köklü dönüşümlerin gerçekleşmesini sağlayacak bir devrimci öze kavuşması şarttır. DİSK, aktif sendikal mücadele biçimiyle 1968-1971 yılları arasında hızlı bir gelişme gösterir (Cumhuriyet Ansk, 2002: 168-169, İnsel, 2002: 3). 1960 döneminde başlayan işçi sınıfının iki önemli örgütlenme girişimini sözü edilen TİP ve DİSK'in oluşturduğu söylenebilir (Atılğan, 2012: 295).

İşçiler, 1961 Anayasasının kendilerine tanıdığı sendikalaşma, toplu sözleşme, grev ve toplanma özgürlükleri sayesinde haksızlığa uğradıkları durumlarda grev ve gösteri yoluna giderlerken, aynı dönemde görülen gençlik hareketlerinde 'Yön' dergisinin temsil ettiği, resmi ideolojinin kalıplarını zorlayan sosyalist hareketler, özellikle gençlik kesimi içinde güçlenmeye başlar. Böylece, antiemperyalist söylemden

beslenen gençlik hareketleri, dünya konjonktürünün de etkisiyle, kapitalist düzen aleyhtarı bir çizgide kendilerini ifade etmeye başlar. Vietnam Savaşı'nın, Küba ve Afrika devrimlerinin etkisiyle sosyalist gençlik hareketlerinde mücadele yönünde eğilimler baş gösterir (İnsel, 2002: 3).

1968 yılı, dünya gençliğinin de başkaldırı yılı olur. Gençlik hareketleri, Batı Avrupa'yı, Kuzey Amerika'yı, Latin Amerika'yı, Ortadoğu'yu ve başta Hindistan olmak üzere Asya ülkelerini, Doğu Blok'u ülkesi olan Çekoslovakya'yı bile etkiler. Harekete geçen gençlerin eylemlerinde benzerlikler ya da farklılıklar olsa bile, 1968 Mayısından itibaren neredeyse bütün dünya gençliği ayaktadır. Dünya ölçeğindeki bu hareketlilik Türkiye'de de daha önceki yıllarda başlamış olan öğrenci hareketlerine bir ivme kazandırır ve 1968'de Türkiye'de özellikle üniversiteli gençliğin eylemleri hızla artar. Türkiye'deki 1968 öğrenci hareketlerinin kendiliğinden oluşan bir hareket olmasının yanında, daha önce örgütlenmiş olan 'Fikir Kulüpleri Federasyonu' (FKF) gibi grupların bu hareket içerisinde etkili olduğu bilinir. Özellikle 1969 yılında kurulan DEVGENÇ (Türkiye Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu), dünya çapındaki öğrenci hareketlerinin Türkiye'de yaygınlaşmasında büyük rol oynar (Anonim, (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 188).

Türkiye'de gençlik hareketleri 1968 yılından önce başlar. 27 Mayıs müdahalesinin öncesinde üniversite gençliği, Demokrat Parti Hükümetini boykot, toplantı ve gösteriler düzenleyerek protesto eder. Bu tarihten 1965 yılına kadar öğrenci hareketleri, 27 Mayıs'ı ve Atatürk İlkelerini savunan eylemler olarak kendini gösterir. Bu eylemlerde 'Türkiye Milli Talebe Federasyonu' (TMTF), 'Milli Türk Talebe Birliği' (MTTB), 'Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı' (TMGT) gibi resmi görüşe yakın talebe birlikleri öncü rol oynar. 1965'te TMTF'nin Türk-İş'le birlikte yürüttüğü, Milli petrol kampanyası, ekonomik içerikli ilk önemli öğrenci hareketidir. Bunun yanı sıra 1965'ten itibaren TİP'in gençlik üzerindeki etkisinin artması ve FKF'nin güçlenmesinin etkisiyle antiemperyalist sol söylem, üniversite öğrencileri arasında yankı bulur (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 189). 1967'de öğrenci olaylarında önemli bir artış yaşanır. Üniversitelerde öğrenciler akademik taleplerle dersleri boykot ederken, bazı fabrikalardaki işçilerin grevlerine destek verir. En önemli eylemlerin başında ise ABD 6. Filosunun protesto edilmesi ve özel yüksekokulların devletleştirilmesi istemiyle İstanbul'dan Ankara'ya yapılan yürüyüştür. 1968'e gelindiğinde dünyayı sarsan gençlik hareketleri Türkiye'yi de etkisi altına alır ve Mayıs-Haziran aylarında birçok üniversitede boykot ve işgal hareketleri yaşanır. Bu hareketler 'Üniversite Reformu' ve

'Demokratik Üniversite' gibi kavramların kamuoyu önünde geniş olarak tartışılmasını sağlar. Boykot ve işgal dalgalarının biraz durulduğu Temmuz 1968'de 6. Filonun yine İstanbul'a gelmesi ile gençler de yeniden harekete geçer. Kasım ayında Türkiye'ye gelen ABD'nin Türkiye Büyükelçisi İstanbul ve Ankara'da protesto edilir. 30 Ekim'de Samsun'dan başlayan 10 Kasım'da Ankara'da Anıtkabir'e çelenk konulmasıyla sonuçlanacak olan 'Tam Bağımsızlık İçin Mustafa Kemal Yürüyüşü', 9 Aralık'ta 'Demokratik Üniversite' reformu ve 44 öğrenci örgütünün Aralık ayında düzenlediği 'Ortak Pazar'a ve Montaj Sanayisine Hayır Haftası' gibi etkinliklerle 1968 yılının sonuna dek gençlik hareketleri devam eder (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 190).

1961-1980 dönemi, Türkiye'de köycülük açısından da ayrıcalıklı bir dönemdir. Bu dönemde köylüler, Cumhuriyet tarihinde hiç görülmemeyen bir şekilde radikal, modern ve demokratik yolları kullanarak harekete geçer. Yoksul ve topraksız köylüler ile küçük üreticiler devlet ve büyük toprak sahipleri karşısında adil değişim taleplerini ileri sürer. Yurdun dört bir yanında yapılan köylü mücadeleleri, toplumun diğer muhalif katmanları olan işçi ve öğrenci eylemleriyle de ilişkilendirilebilir (Atılğan, 2012: 297).

Sonuç olarak, 1961 Anayasası'nın uygulandığı bu dönemde toplumsal ve siyasal hayatta ciddi demokratikleşme rüzgârı esmeye başlar. Anayasanın her alanda vatandaşa getirmiş olduğu özgürlükçü yapı sayesinde, toplumun demokrasi çerçevesinde hareketlendiği ve sol söylemin siyaset ve toplum sahnesinde daha ağırlıklı biçimde hissedildiği bir dönem yaşanır. Dolayısıyla 1960-1970 yılları arasında gelişen tüm ekonomik, sosyal ve siyasal gelişmelerin dönemin sanatçıları ve sanat yapıtlarını etkilemesi de kaçınılmaz olur.

3.1.2. 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Alanında Sosyal Realizmin Ortaya Çıkışı

Türkiye'deki 1960-1970 yılları arasındaki dönemde resim ve müzik sanatları ayrıntılı bir şekilde ele alınacağından, bu bölümde; sosyal realizmin, adı geçen dönemdeki edebiyat (şiir, öykü, roman), sinema ve tiyatro sanatlarındaki gelişimi, sosyal realist sanatçılar ve eserleri ele alınacaktır.

Cumhuriyet döneminde öykü ve roman, gerçekçi bir çizgide gelişir. Toplumsal gerçekçi akım, şiirde olduğu gibi hikâye ve romanda da 1930'larda oluşmaya başlar. 1940'lı yıllara gelindiğinde ise Türk edebiyatının yapısında görülen değişiklik, içerikte de kendini gösterir. Artık roman, öykü ve şiirlerde duyulan gerçekler değil, yaşanan

gerçekler bütün çıplaklığıyla dile getirilmeye başlanır. Yaşanılanlarla yazılanlar örtüşür böylece edebiyat daha gerçekçi ve toplumcu bir yapıya kavuşur (Kıbrıs, 2004: 84-85).

1950 yıllarında siyasetin köye yönelimi artmış gibi görünse de bu yıllarda köycülük, Türk aydın hareketine damgasını vuramamıştır. Türk aydınının köylü gibi düşünmeye başladığı yıllar ise 1960 yıllarının ikinci yarısını ve 1970 yıllarının büyük bir bölümünü oluşturur (Küçük, 1983: 142). Özgürlüklere ve yeniliklere açılan kapı olarak nitelendirilen 1960'lı yıllara gelindiğinde Türk edebiyatı da büyük bir birikime ulaşır. Öykü ve romanda gerçekçi gözlemciliğin yanı sıra toplumsal gerçekçilik de etkili olmaya başlar. Köyü ve köylüleri konu alan romanların yanı sıra, tarımdaki makineleşme, sanayi üretim artışıyla büyük kentlerin kıyı kesimlerine göç eden köylüyle kentli arası yeni toplumu oluşturan insanların sorunları, öykü ve romanlarda dile getirilmeye başlanır (Kıbrıs, 2004: 91).

Öykü ve Roman

Türk edebiyatında 1930'lu yıllarda yaşanan canlanma aynı hızla devam eder. 1940'lı yıllara gelindiğinde öykü kuruluş ve biçimiyle dikkat çeken Sadri Ertem, Resimli Ay dergisinde (1928) ve Vakit gazetesinde yayınlanan (1930-1931) hikâyelerinde toplumsal gerçekçiliğe yönelen edebiyatın ilk örneklerini verir. Aynı dönemde Almanya'dan dönen Sabahattin Ali'nin de Resimli Ay dergisinde bu akım doğrultusundaki hikâyeleri yayınlanır. Sadri Ertem'in başlattığı toplumcu gerçekçi anlayışı, bu akımın öykü ve romandaki önemli temsilcisi kabul edilen Sabahattin Ali daha da ileriye taşıyacaktır (Özkırımlı, 1983: 588; Kıbrıs, 2004: 85).

Türk öykü ve romanında toplumsal gerçekliğin öncüsü olan Sabahattin Ali, konularını toplumsal sorunlarla köy ve kasaba yaşantısından aldığı öykülerinde, insanlar arasındaki ekonomik ayrılıkları ve eşitsizlikleri işler ve toplum sorunlarını betimleyici bir tutumla değil, eleştirel bir tutumla ele alır. Köy ve kasaba yaşamına bağlı konuların önde geldiği öykülerinde, Anadolu insanının acı ve sömürülerini dile getirir (Kıbrıs, 2004: 85). Sabahattin Ali'nin on altı öyküden oluşan 'Değirmen'(1935) adlı eserinde, kişileri toplumsal sorunlar içinde yansıtırken, insana özgü durumları abartmadan ve çarpıtmadan ele alır. Sabahattin Ali, 'Kanal' hikâyesinde Orta Anadolu köylüsünün susuzluğunu, 'Kağrı'da (1936), toprak sorunu yüzünden gerçekleşen öldürülme olayını, ağa ve devlet kapısında duyulan korkuyu, 'Gramofon Avrad' da ise, sınıflı toplumda kadının durumunu işlediği görülür. Sabahattin Ali'nin köylüleri, Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan sonra bekledikleri toplumsal kurtuluşu bulamayan insanlardır. Yazar

köylülerin durumlarıyla bizi toplumun yapısı hakkında düşünmeye, araştırmaya, sosyoekonomik ilişkiler üzerinde durmaya zorlar (Kurdakul, 1994: 33-34).

Aynı dönemde Sabahattin Ali'nin gerçekçilik anlayışından yola çıkarak toplumsal gerçekçi çizgide ürün veren sanatçılar olarak Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Cevat Şakir Kabaağaçlı ve Necati Cumalı'dan da söz edilebilir (Kıbrıs, 2004: 85). Samim Kocagöz (1916-1993), ilk öykülerinde ve bu dönemde yazdığı 'İkinci Dünya' (1938) romanında, duygusal da olsa gözleme dayalı, gerçekçi bir tutum izler. Daha sonra yazdığı romanlar ise toplumcu gerçekçi bir çizgide yer alır. İlk adımlarını, 'Ses' ve 'Yürüyüş' gibi toplumcu sanat dergilerinde çıkan öyküleriyle ortaya atan Kocagöz, bu formda devam eden eserlerinde, kırsal bölgelerde yaşayan insanların aykırı doğa ve toplum güçleri karşısındaki sorunlarını işler. Kocagöz, köy ve kasaba yaşamını daha çok da yaşadığı Ege Bölgesinin kırsal kesim insanını, bulunduğu tarihsel konumu yerel olaylar içinde yansıtan eserler verir. 'Telli Kavak', 'Sığınak', tarımda henüz kapitalist ilişkilerin yapıyı değiştirecek boyutlara ulaşmadığı zamanlarda verilmiş eserlerdir. Telli Kavak, doğanın yol açtığı olağanüstü durumları ve Sığınak ise geleneksel toprak sahibi dayıbaşı ile tarım işçisi ilişkilerini, köyde devletin yerini alan ağayı ve bu durum karşısında köylünün isyanını anlatan öykülerle memleket hikâyeciliği perspektifini genişletme çabası içindedir. 'Sam Amca' gibi öykülerindeyse, değişen ve gelişen üretim araçlarıyla birlikte on çift öküzün on günde yapamayacağı işi, bir günde yapabilen üretim araçlarının bir bölük insanın ekmeğini elinden nasıl aldığını, çok iyi tanıdığı toprak insanının, çiftçinin makineleşme karşısında düştüğü durumu anlatır. Samim Kocagöz yazdığı öyküleriyle, doğup büyüme yaşlarını köyde geçiren yazar kuşağının başat sorunlara yönelmesinde etkili olur (Kurdakul, 1994: 123-124; Erginün, 2001: 325).

Orhan Kemal, Kayseri cezaevinde hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerle edebiyata başlar. Nazım Hikmet'le arkadaşlığından sonra hece ölçüsünü bırakır. İlk kalem denemelerini 'Yedigün Dergisi'nde yayımlar (1939-1941) 'Yeni Edebiyat', 'Yeni Ses' (1942-1943) gibi dergilerde çıkan ölçüsüz şiirlerinde gerçekçi temaları işler ve adı, dönemin toplumcu gerçekçi genç şairleriyle birlikte anılmaya başlar. Orhan Kemal'in ilk kitabı 'Ekmek Kavgası (1949)'nın çıkışından önce dergilerde yayımlanan aynı dönemde başladığı öyküleri dönemin edebiyat yaşamında yeni bir ses olarak kabul edilir. 1946 yılından sonra, Orhan Kemal öyküleri, sermayenin büyümesine koşturarak emekçinin bilinçlenme süreciyle bütünleşir. Bu nedenle bir eli tarımda; bir eli

endüstride olan kapitalizmin dişli çarklarına egemen olan kişilerle (patron, patron çocukları, yandaşlar, beyaz yakalılar, tutucu, sınıf değiştirme tutkusuna kapılmış orta tabaka insanlar) tarım ve endüstri işçileri, Orhan Kemal'in öykülerinde karşımıza çıkar. Kapitalist sistem içerisindeki aç insan karnını doyurmak isterken Kapitalist, daha büyük bir kazanç peşindedir. Ekmek parası için günde on saat, iki yüz kilo balyayı sırtlayan adamın ciğerleri delik deşik olacaktır. Orhan Kemal'in öykülerinde sınıfsal çelişkilerden kaynaklanan gerçeklerin dışında kalmış öykü kişiisi gösterilmez (Kurdakul, 1994: 136). Orhan Kemal büyük hikâyelerinden 'Murtaza' (1952) ve en başarılı romanlarından sayılan 'Bereketli Topraklar' (1954) adlı eserlerinde köy ve kent emekçisinin yaşamını ele alır. Anlattığı insanlar sıradan insanlar değil, ezilmiş ve kurtuluş umutları kalmamış umutsuz kişilerdir (Erginün, 2001: 317-318).

1950'den sonra edebiyatımızda köy ve işçi konularını ele alan yazarların sayısında artış görölür. En ünlüler arasında Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal bulunur. Toplumsal gerçekçi çizgide bir çığır görünümünü alan bu köye yöneliş hareketi, Köy Enstitölü yazarlarla, köy kökenli ya da köyü yakından tanıyan yazarların birbiri ardına ürünler vermesiyle yaygınlık kazanır ve dikkatleri bütünüyle köy romanlarına çeker. Köy Enstitölü gençlerin Yücel, Varlık, Ufuklar-Yeni Ufuklar gibi edebiyat dergilerinde yayınlanan şiir, öykü ve köy notları da bu gelişmede etkili olur.

Toplumcu Gerçekliğin Köye Yönelmesi,

Cumhuriyetin oluşturmaya çalıştığı köklü yapı değişikliği, siyasal ve kültürel atılımlar Türk edebiyatında da bir doku değişikliğine yol açar. Cumhuriyetin kuruluşuna kadar hep İstanbul veya diğer büyük şehirlerden yetişen edebiyatçılar Anadolu'ya yabancı kalır dolayısıyla da edebiyat tam anlamıyla halkçı bir nitelik kazanamaz. Yazar ve ozanların Anadolulaşmasıyla birlikte, köy ve köylü üzerine yazılan eserler, Anadolu köylerini, kasabalarını dışarıdan tanıyan edebiyatçılar yerine, köyün ve köylünün içinden gelen edebiyatılarca ele alınmaya başlar (Kıbrıs, 2004: 84).

Tanzimat edebiyatından itibaren bazı yazarlar tarafından öykü ve romanda köye yer verme geleneği, toplumcu gerçekçiliği benimseyen kimi yazarlarca devam ettirilir. Köy romanı yazmak sadece gerçekçi olmanın getirdiği bir tutum olmanın dışında bir siyasal tavrın edebiyata yansımaları olarak görölür. Cumhuriyet döneminde 1930'lu yıllardan itibaren gerçekleştirilen kültürel devrimler, Halkevlerinin köycülük alışmaları, Köy Enstitüleri ve buralarda yetişen yeni kuşak, Türkiye'deki toplumsal

sorunların edebiyata taşınmasına, köy ve köylü sorunlarının baş sıraya oturmasında etkili olur. Köy ve köylü sorunlarının ortaya konduğu ilk örneklerde gözlem ve betimlemeye ağırlık verilirken, 1930’lardan sonra bu tutum önce eleştirisel gerçekçiliğe, sonra yansıtmacı yönü ağır basan toplumcu gerçekçiliğe dönüşür. Böylece bir kısmı Köy Enstitülerinde yetişmiş yazarların, köye ve köylüye romantik bakış açısı değişir ve Köy Enstitülerini bitirmiş sol düşünceli birçok yazar, Türkiye’nin toplumsal sorunlarının edebiyata taşınmasını sağladıkları gibi, iyi tanıdıkları köy ortamından hareketle yazdıkları eserlerle de köy ve köylü sorunlarının baş sıraya oturmasında etkili olur (Kıbrıs, 2004: 88).

Köy edebiyatını başlatan yazarların başında Köy Enstitülü Mahmut Makal (d.1930) gelir. Toplumcu ve halkçı yanıyla tanınan Makal’ın 1950’de köy notlarını içeren ‘Bizim Köy’ adlı kitabı bu alanda ilk örnektir. Makal’ın iyi bildiği köy gerçeğini toplumcu gerçekçi yazılarıyla aktardığı eseri ‘Köy Öğretmeninden Notlar’ kitabı için Yaşar Nabi Nayır, kitabın önsözünde şunları söyler: “Bir Orta Anadolu köyünün acı gerçeği, bana öyle geliyor ki bütün çıplaklığıyla ilk defa olarak bu kitapta dile geliyor...” (Kıbrıs, 2004: 88). Mahmut Makal ‘Bizim Köy’ (1950), (1966), ‘Köyümden’ (1952), ‘Köye Gidenler’ (1959), ‘Kalkınma Masalı’ (1960), ‘Eğitimde Yolumuz Nereye’ (1960), ‘Halktan Ayrı Düşenler’ (1965), ‘Köpeksiz Köy’ (1965), ‘Yer Altında Bir Anadolu’ (1968) gibi eserleriyle Talip Apaydın, Mehmet Başaran ve Fakir Baykurt gibi Köy Enstitülü yazarları etkilemiş bir yazardır.

Köy Edebiyatı akımının temsilcileri arasında yer alan Talip Apaydın (d.1926), edebiyata şiirle başlar ve daha sonra öykü ve romana yönelir. İlk romanı ‘Sarı Traktör’ (1958) ile tarımda makineleşme konusuna bir umut olarak yaklaşır. ‘Yarbükü’ (1959) eserinde ise köylüler arasında toprak ve su paylaşımı çekişmelerinin olduğu zorlu yaşam koşullarını anlatır. ‘Toz Duman İçinde’ (1974), ‘Vatan Dediler’ (1981), ‘Köylüler’ (1991) adlı üç ciltlik romanının önsözünde belirttiği gibi, 1918’den günümüze kadar Türk köylüsünün devlet içindeki yerini, köylünün gelişimini inceler ve sömürücü sınıflarla, aydınlarla ve yöneticilerle hesaplaşmayı amaçlar (Erginün, 2001: 326).

1948’de Gönen Köy Enstitüsü’nü bitiren köylü bir ailenin çocuğu olan Fakir Baykurt (1929-1999) ise, 1950’den sonra öykü ve romana yönelir. Baykurt öykü kitabı ‘Çilli’den (1955) başlayarak yazdığı hikâyeleriyle 1960’lı yılların köy edebiyatı hareketinin önde gelen ve köy romancılığının en uzun soluklu edebiyatçısı olur. Köy

yaşantısını halkçı bir tutumla yazdığı ilk kitabı olan ‘Yılanların Öcü’ (1959) romanı ile ünlenir ve Yunus Nadi ödülünü alır. ‘Irazca’nın Dirliği’ (1961), ‘Onuncu Köy’ (1961), ‘Emmioğlu’ (1961), ‘Ortakçılar’ (1964), ‘Tırpan’ (1970), ‘Kara Ahmet Destanı’ (1977) vb. romanlarıyla birlikte halkçı tutumla yazmayı sürdürür (Erginün, 2001: 326; Kıbrıs, 2004: 88). 1974 yılında ‘Can Parası’ adlı kitabıyla ‘Sait Faik Hikâye Ödülü’nün sahibi olan Baykurt, öykülerinde kesitleri değil geniş açılımları, bir anın olayını değil geniş dönemlerin olaylarını işler. Milliyet Sanat Dergisine verdiği bir röportajda hikâyeciliğimizin Sait Faik’ten sonra bir sıçrama yapıp yapmadığına dair bir soruyu şöyle cevaplar:

“Bütün sanat etkinliklerinde olduğu gibi hikâye alanında da sık sık sıçrama olmaz. Devletin ve çevrenin yarattığı engelleri geçelim Türkiye’de edebiyatçılar, epey den beri gidecekleri yönü bulma çabasındalar. Özellikle edebiyatçılar toplumların yasalarından ve yöneticilerinden çok önde yürürler. Bizimkiler, uzun süre geçmişimizden ve halkımızdan kopuk yaşadıkları ve çalıştıkları için geleceği açık seçik göremediler. Batı’dan gelenlere öykünme uzun sürdü. Dilimizin yabancı etkiler altında ezilmişliği de var. Geçmişle olumlu anlamda bağlantının kurulması, halkın içinden doğup gelerek ve birlikte yaşayarak bilinç ve kültür emişmesinin gerçekleşmesi, bağımsız ve ulusal kültür anlayışının canlanması, dilimizin yüzde seksen, doksana kadar arılaşması özlediğimiz tırmanmaya şimdilerde olanak veriyor” yanıtını verir. Baykurt’a göre, bir sorumluluğu ve işlevi olan edebiyat elbet köylü dertlerini de dile getirecektir. Bu tam ulusal edebiyattır.” (Anonim (Milliyet Sanat),1974: 3).

Varlık dergisinde yayımlanan, Menemencioğlu’nun (1962:8), roman üzerine yaptığı görüşmede ise Baykurt:

“İnsan şartların ve kültürün ürünüdür. İncimca Türk şartları ve Türk kültürü, arı bir özellikle köylerde mayalanmaktadır. Zaten toplum bilimsel bakımdan da Türkiye geniş bir köydür. Üç aşağı beş yukarı biz köylü bir milletiz” diyen Baykurt, yapılan görüşmede, “romanımızın etkin bir düzeye nasıl gelebilir?” sorusunu da, “İster bireyci, ister toplumcu koldan olsun bu bir hazırlanışa bağlıdır. Önce folklor sözüyle deyimleyebileceğimiz halk kaynaklarına sanatçıların dikkati çevrilmelidir. Sonra besleyici bir çeviri çalışması gereklidir. Hiç değilse eğitim tarihimizde Yücel’in başardığı klasikler kitaplığının sanatçılara sindirilmiş olması gereklidir. Ulusal tiyatro gibi ulusal roman da, bu iki kaynaktan beslenerek ulusal bilinçaltının derinliklerinden çıkıp gelecektir” şeklinde cevaplayarak düşüncelerini ve yazılarının içeriğinin neden köye dayandığını ifade eder.”

Köy edebiyatı Kemal Tahir ve Yaşar Kemal’le olgunlaşma dönemi yaşar. “Kemal Tahir, romanın Batı ürünü olduğunu, özellikle burjuva ideolojilerinin gelişmesiyle güçlenip derinleştiğini; Batılı olmayan toplumların ise, yarar sağlayabilmek için öteki ideolojiler ve doktrinler gibi romanı da yerlileştirmeleri gereğini savunur” (Geçgel, 2003: 264). Kemal Tahir (1910-1973), köy sorunlarına ilk eğilen yazarlardan biri olarak eserlerinde, İç Anadolu özellikle de Çankırı, Çorum ve Kastamonu köylüsünün yaşantılarını, tüm ayrıntılarıyla etik değerlerini, köyün ekonomik yapısını, tarih içindeki bağlarından koparmadan anlatır. İçerisinde dört öykünün bulunduğu kitabı ‘Göl İnsanları (1955)’ nın yanı sıra, Türk köyü ve köylüsünü gerçekçi bir bakış açısı ile yansıttığı ‘Sağırdere’ (1955) ve ‘Körduman’ (1957) roman ikilemesi, köydeki ağalık ve eşkıyalık olgusuna eğildiği eserleridir (Kıbrıs, 2004: 89-90).

Kurdakul (1994:86-87), Fethi Naci’nin 1960 yılında Kemal Tahir için görüşlerini şöyle ifade eder; “Kemal Tahir’de önemli olan bir köyün belirli bir zamandaki durumu ve sorunları değildir. Türk toplumunun geçirdiği değişimlerdir. Bunun için Kemal Tahir, romanlarını gözlemler, yaşanmış gerçekler üzerine değil, düşüncesi, bilgisi üzerine kuruyor.”

Kırsal kesim denince akla ilk gelen romancı Yaşar Kemal’dir, diyen Fethi Naci Yaşar Kemal ile ilgili olarak da şu yorumu yapar; “...Bir Yaşar Kemal vardır romanımızda köylüleri olduğu gibi gösteren; Yaşar Kemal, yaşantısına ve tanıklığına bağlı kalmış, gerçekçilikten sapmamıştır. Bunun içindir ki Türk köylüsünü “olduğu gibi” tanıtmak için elimizdeki en güvenilir kaynak, Yaşar Kemal’in romanlarıdır.” (Kıbrıs, 2004: 90). Yaşar Kemal (d.1923) Anadolu’yu ve Anadolu insanının yaşamını folklorik motiflerle süsleyerek anlatır. Yaşadığı ve yakından tanıdığı Adana yöresinin köylülerini, toprakla uğraşan ağaları ve geçici mevsimlik işçileri eserlerinin konusu yaparak Türk köylüsünün sorunlarını anlatır. Yaşar Kemal’in Türk köylüsünün gerçeklerini derinlemesine anlattığı ilk eseri, ‘Sarı Sıcak’ (1955) adlı öykü kitabıdır. Yine 1955 yılında dört cilt olan ‘İnce Memed’ kitabının ilk cildini yazar. Yaşar Kemal’in köyü ve köylüleri anlatan diğer romanları ‘Ortadirek’ (1960), ‘Yer Demir Gök Bakır’ (1963), ‘Ölmez Otu’ (1969) olarak sayılabilir. Yaşar Kemal eserlerinde halk kültüründen unsurlara yer verir ve köy kökenli eserlerinin yanında Anadolu’da söylenegelen ve kendisinin de iyi bildiği efsanelerden ve destanlardan yararlanır (Kıbrıs, 2004: 90).

Fakir Baykurt'un 'Yılanların Öcü' yle başlayan köy romanındaki hareketlilik Dursun Akçam, Kerim Korcan ve Erol Toy gibi romancıların katkısı ile devam eder ve daha da zenginleşir (Kıbrıs, 2004: 91). 1960'lardan itibaren Fakir Baykurt, Kemal Bilbaşar, Yaşar Kemal gibi yazarlar köy ve kasaba konularını işlemeyi sürdürürken Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin gibi yazarlar kent insanının ve büyük kentin sorunlarını da ele alan konulara yönelir.

Toplumcu şiirlerle edebiyata başlayan Türk şiir, roman ve öykü yazarı Rıfat Ilgaz (1911- 1993) özellikle Türkiye'deki eğitim sistemini eleştirmek amacıyla yazdığı 'Hababam Sınıfı' (1959), romanıyla tanınır. Hem yazılarını hem de kişisel hayatını toplumcu bir çizgide devam ettirmiş olan 1940'lardaki toplumsal gerçekçi şairler kuşağının en önemli temsilcisi Ilgaz, toplumsal sorunları yalın bir dille ortaya koyar ve insanların yaşantılarını, öykünmesiz ve gösterişsiz bir dille yansıtır. 1969 yılından başlayarak, mizah dışı öykü ve romanlar da yazmaya başlayan Ilgaz mizah türünde birçok öykü ve roman yazar (Erginün, 2004: 203).

Aziz Nesin (1915-1995), fıkra, öykü, roman ve oyun türlerindeki gülmece yazarıdır. Öykülerinde halkın günlük yaşamda görmeye alışkın olduğu berber, dolmuş şoförü, bekçi gibi kişilere bağlı olaylar sergiler ya da toplumun dikkatini çeker. 'Zübük' (1961), 'Şimdiki Çocuklar Harika' (1967), 'Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz' (1977) gibi eserlerinde toplum sorunlarını kara mizah yoluyla dile getirir (Kurdakul, 1994: 164-165). Nesin, toplumsal gerçekçiliği bu yolla eserlerine taşıyan tek yazardır, denebilir.

Edebiyat alanında 1946'dan başlayarak 1960'larda devam eden dönemde, ihmal edilen köyle ilgili ideolojik bakış açılarıyla yazılan eserleri, Anadolu'dan büyük şehirlere, özellikle İstanbul'a göç ve göçün sonucu ortaya çıkan işsizlik, fakirlik ve gecekondulaşma sorunları ve işçi ile ilgili eserlerin takip ettiği görülür. 1960 sonrası bu konulara Almanya'daki Türklerin maceralarını işleyen eserler, parçalanmış aileler, şehirleşme, sanayileşme, yabancı ülkelerde ekmeğini arama ve geride kalan çocuk ve kadınların hikâyeleri de dâhil olur (Erginün, 2001: 242). Böylece edebiyatımızda bir süre roman, hikâye, tiyatro ve şiirde tek konu olan köy teması, yerini zamanla büyük şehirlere göçenlerin iş ve evlerinde boğuştuıkları şartları dile getiren gecekondu temasına bırakmaya başlar.

1960 yıllarında demokrasi ve özgürlüklerle ilgili gelişmeler gerek toplumsal gerek toplumun sosyo-ekonomik yapısında değişikliklere yol açar ve bunun sonucunda edebiyat dünyası hareketlenir. Köyden kente göç hızlanır, sendika ve sivil toplum örgütleri kurulur, toplumda eşitliğe bağlı demokrasi istekleri daha belirgin hale gelir. 1961 Anayasasının getirdiği basın özgürlüğü ile önce yasak olan Nazım Hikmet şiirlerinin 1965 yılında ‘Yön’ dergisinde basılmasıyla yalnızca toplumcu şiir değil toplumcu sanat da gündeme gelir. 1936 yılından beri basılmayan kitaplar birbiri ardına basılır ve çağdaş düşünceleri yansıtan pek çok yapıt Türkçeye kazandırılarak okuyucuya ulaştırılır. Bu yıllar, bir bakıma sonraki yıllar için bir birikim oluşturacak tartışmaların başladığı, yeni oluşumların kapılarının aralandığı döneme işaret eder. Gerek şiirde gerekse düzyazıda geçmişe ilişkin kalıplaşmış yargılar yeniden değerlendirilip bunlarla hesaplaşmaya gidildiği görülür. 1950-1960 dönemindeki öykücülerin de kendi kendileri ile hesaplaştığı görülür. Bir zamanlar Nazım Hikmet’le ve Ahmet Arif’le başlayan toplumcu gerçekçi şiir anlayışı böylece yeniden hayat bulur (Kıbrıs, 2004: 92).

Şiir

1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kongresinde saptanan, sanatın ne olduğundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap arayan sanat ve edebiyat akımı toplumcu gerçekçilik, devletin resmi sanat görüşü olarak Rusya’da ortaya çıkar. Bu akım, Türk şiirinde Nazım Hikmet’in öncülüğünde başlar ve 1940 kuşağı şairleri ile yaygınlık kazanır (Geçgel, 2003: 52).

Nazım Hikmet (1902-1963), şiir yazmaya Milli Edebiyat akımının etkisinde ve halk edebiyatı nazım şekilleriyle başlar. Öğrenim görmek için gittiği Moskova’dan Fütürizm (gelecekçilik) ve Konstrüktivizm (kuruculuk) akımlarından etkilenecek yeni bir şiir anlayışıyla döner. Nazım Hikmet şiirlerinde, Myaskovski’den aldığı paralel ve simetrik akışlı şiir şemasıyla klasik halk şiiri şeklini kırarak serbest nazımın yaygınlaşmasına yol açar (Erginün, 2001: 52-54; Geçgel, 2003: 52-53). Nazım Hikmet’in 1921 yılında Moskova’da yazdığı geleneksel nazım biçiminin öngördüğü kurallara uymayan ilk şiiri ‘Açların Gözbebekleri’, ölçü, uyak ve tema bakımından büyük yenilikler taşır. Bu şiiri, Aydınlık ve Resimli Ay dergilerinde çıkan sosyal realist anlayışın ilk örnekleri sayılabilecek olan ‘Yeni Sanat’ (Nisan 1923), ‘Ayağa Kalkın Efendiler’ ve ‘Grev’ (1923) şiirleri izler. Böylece Nazım toplumcu şiirin ve serbest nazımın Türkiye’deki öncüsü haline gelir. Nazım Hikmet, toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimsemesinin bir sonucu olarak içeriği ön plana aldığı şiirlerinde işçilerin

ve yandaşlarının şairi olduğunu ilan eder ve şiirin özünü taşıyabilecek biçimi Rus edebiyatının yanı sıra divan ve halk edebiyatının temelleri üzerine kurar (Kurdakul, 1994: 48; Geçgel, 2003: 57-58).

AYAĞA KALKIN EFENDİLER

Behey ! kaburgalarında ateş bir yürek yerine
 idare lambası yanan adam!
 Behey armut satar gibi
 Sanatını okkayla satan sanatkâr
 Ettiğin kar
 kalmayacak yanına!(...)
 Çek elini sanatın yakasından
 Çek!
 Çekiniz !
 Bıyıkları pomadlı ahenginiz
 Süzüyor gözlerini hala
 “ Koyda çıplak yıkanan Leyla’ya” karşı!
 Fakat bugün
 Ağzımızdaki ateş borularla
 Çalınıyor yeni sanatın marşı! Yeter artık Yeni Cami tıraşı,
 Yeter!
 Ayağa kalkın efendiler...

Nazım Hikmet (Kurdakul, 1994; 49).

Geçgel’in (2003:53) Özkırmırlı’dan aktardığına göre; şiirde biçim ve özü temelden değiştiren asıl yenilik, Nazım Hikmet tarafından gerçekleştirilmiştir. Ölçüyü (vezni) atan, özü biçimin bağlamından kurtaran Nazım Hikmet’tir. Nazım, şiire giremez denilen konuları ve alışılmış kuralları alt üst eden bir serbestlikle şiirlerini yazar. Nazım Hikmet, ilk serbest nazım örneklerinden sonra yer alan ‘Güneşi İçenlerin Türküsü’ (1924), ‘Piyer Loti’ (1925), ‘Salkım Söğüt’ (1928) gibi şiirleriyle çağdaşlaşma sürecini yaşayan edebiyatımızda, toplumu ve gerçeği tarihsel maddeci dünya görüşünün yöntemleriyle değerlendiren akımın örneklerini hem biçim hem içerik yönünden ortaya koyar (Kurdakul, 1994; 56).

1929-1936 yılları Nazım Hikmet’in ikinci dönemi olarak görülür. Bu dönemde yazdığı ‘Jokont ile Si-Ya-U’ (1929), ‘Varan III’ (1930), ‘Sesini Kaybeden Şehir’ (1931), ‘Benerci Kendini Niye Öldürdü’ (1932), ‘Taranta Babu’ya Mektuplar’ (1935), ‘Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı’ (1936) gibi eserler, kendi yaşamına, doğaya, hapisliklerine, topluma, savaşıma bağlı duyarlılıklar, yergiler ve tarihsel gerçeklere yeni yorumlar getirir. Bu dönemde, şairin bireysel duyarlılıkları

toplumsallıkla bütünleşir. Toplumsal sorun, duyarlılık sürecinde coşkuya dönüşür ve sokakta, kentte, dünyada, savaş ve barışta, işçisiyle, köylüsüyle, kadını erkeği, genci yaşlısıyla tüm halk bu şiirlerde yaşar (Kurdakul, 1994: 59).

Nazım Hikmet'in uzun yıllar hapisanede kaldığı 1938-1950 yılları arasında verdiği ürünler, sanatçının üçüncü dönemi olarak görülür. Bu dönemde Türkçe'nin tüm olanaklarını kullanan şair, edebiyat geleneğimizin bütün birikimlerini özümser. Şiirlerinde bireysel duygulanmalardan toplumsal duyarlılıklara kadar uzanan geniş bir alana hitap eder. Yurt dışında bulunduğu 1950-1963 yıllarında ise yazdığı şiirlerin teması; memleket özlemi, barış, ölüm, aşk ve kentlerdir. Bu dönem ve sonrasındaki eserlerinden bazıları şunlardır:

Şiir Kitapları;

'Kurtuluş Savaşı Destanı' (1965), 'Memleketimden İnsan Manzaraları' (1966-1967), 'Saat 21-22 Şiirleri' (1965), 'Dört Hapishaneden' (1966), 'Yeni Şiirler' (1966), 'Son Şiirler' (1970).

Romanları;

'Kan Konuşmaz' (1965), 'Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim' (1967).

Mektupları;

'Kemal Tahir'e Mahpushaneden Mektuplar' (1965), 'Oğlum Canım Evladım Memedim' (1968), 'Va- Nü'lara Mektuplar' (Yurdakul, 1994). Nazım Hikmet'in Son Şiirler' kitabında işçi sınıfı için yazdığı şiirlerinden bir tanesi şöyledir;

TÜRKİYE İŞÇİ SINIFINA SELAM

Türkiye İşçi Sınıfına Selam!
 Selam yaratana!
 Tohumların tohumuna, serpilip gelişene selam!
 Bütün yemişler dallarınızdadır
 Beklenen günler güzel günlerimiz ellerinizdedir,
 Haklı günler büyük günler,
 Gündüzlerinde sömürülme, gecelerinde aç yatılmayan,
 ekmek, gül ve hürriyet günleri...

Nazım Hikmet-12 Ağustos 1962 (Turan, 2002:152).

Aya gidilecek
 daha da ötelere,
 teleskopların bile görmediği yere.
 Ama bizim dünyada ne zaman kimse aç
 kalmayacak,
 korkmayacak kimse kimseden,
 emretmeyecek kimse kimseye,
 yermeyecek kimse kimseyi,
 umudunu çalmayacak kimse kimsenin

İşte ben komünistim bu soruya karşılık
 verdiğim için

Nazım Hikmet - 26 Ağustos 1959
 (Kızılar ve Güneş, 2012: 32).

Toplumsal gerçekçi şiir, Garip akımını yeterince toplum sorunlarıyla ilgili görmeyen 1940 kuşağı şairleri arasında yaygınlık kazanır. Bu şairler, Garip akımına karşı serbest nazım akımını savunmalarından dolayı genellikle Nazım Hikmet takipçileri olarak görülürler. Bu kuşak şairlerinin ortak temalarını; savaşa karşı tepki ve barışa özlem, ülke duyarlılıkları, özlemler, umutlar ve umutsuzluklar oluşturur. Türk şiirinde ‘1940 Kuşağı’ olarak adlandırılan bu şair topluluğunun başlıca temsilcileri arasında H. İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, A. Kadir, Niyazi Akıncıoğlu, Fethi Giray, Suat Taşer, Ö. Faruk Toprak, Şükran Kurdakul, Enver Gökçe, Mehmet Kemal, Arif Damar sayılabilir.

1968 yılında dünyada ve Türkiye’deki öğrenci eylemleri, şairlerin okurlarına ve topluma karşı olan sorumluluk anlayışlarını değiştirir. Nazım’ın açtığı yoldan giderek halk ve divan edebiyatından yararlanıp senteze dayalı bir şiir estetiği kuran Ahmet Arif (1927-1991), Türkiye’nin bu dönem toplumcu şairlerindedir. Ahmet Arif, Anadolu’yu ve Anadolu halkını folklorik özelliklerini yitirmeden şiire taşır ve türkü, ağıt gibi yerel unsurlardan yararlanır. Anadolu insanının yüzlerce yıllık kederini, sevincini ve özlemini dile getirdiği şiirlerini 1968 yılında ‘Hasretinden Prangalar Eskittim’ kitabında yayımlar (Geçgel, 2003: 64; Kıbrıs, 2004: 146).

ANADOLU

Beşikler vermişim Nuh'a
 Salıncaklar hamaklar
 Havva Ana'n dünkü çocuk sayılır,
 Tanıyor musun?
 Utanırım,
 Utanırım fukaralıktan,
 Ele, güne karşı çıplak...
 Üşür fidelerim,
 Harmanım kesat...

Ahmet Arif (Geçgel, 2003: 64-65).

Bu dönemde, Attila İlhan (1925-2005), Nazım'ın toplumcu gerçekçi dünya görüşünden yola çıkarak eserler veren bir başka şairdir. Attila İlhan halk ve divan edebiyatının şiir birikimlerinden yararlanarak senteze dayalı bir şiir estetiği kurar. 'Bela Çiçeği' (1962) şiirlerinde, toplumcu eğilimi üste çıkar. Attila İlhan, son iki şiir kitabında ise, bireyselle toplumsal olanı 'Duvar' şiirindeki gibi kucaklaştırmayı başarır. 'Yasak Sevişmek', 'Yorgunlar Sendikası', 'Çalar Saat' ve 'Tutuklunun Günlüğü', 'Emekçiye Gazel' 'Grev Oylaması' ve 'İngelem Kuşları', İlhan'ın bu dönemde akla gelen eserlerindedir (Kurdakul, 1994: 294; Kıbrıs, 2004: 146).

Toplumcu şiirin bir başka temsilcisi Hasan Hüseyin Korkmazgil'in (1927-1984), ilk şiirleri Nazım Hikmet etkisini taşısa da daha ilk kitabında kendi tarzını bulur. Şiir dili türkü, masal destan gibi folklorik özelliklerle beslenen şair, toplumcu şiirimizde kendine önemli bir yer edinir. 1960'lı yıllar şiirinin kendine özgü örneklerini verdiği yıllardır. 'Kavel' (1963), 'Temmuz Bildirisi' (1965) ve 'Kızılırmak' (1966) adlı şiir kitaplarıyla ilgi uyandırır (Geçgel, 2003: 69).

KIZILIRMAK

Vatan topraksa eğer
 Ormansa nehirde madense vatan
 İşçiyse köylüyse aydınsa vatan
 Yani yapıp yaratmaksa her şeyi yenibaştan
 Sevmeyi yenibaştan
 Alkışı yenibaştan
 Bir hesabı vardır bunun sorulur
 Bir hesabı soracaklar bulunur
 Akgün karagünden öcünü alır birgün

Hasan Hüseyin Korkmazgil

Şiirimize Ceyhun Atuf Kansu'nun (1919-1978) en belirgin katkısı ülke ve doğa, insan ve toplumsal gerçek, duygu ve düşün bağlamlarını incelikle verebilmesidir. Kansu, bu dönem şiirlerinde toplumsal sorunlara ağırlık verir ve halk söylemlerinden yararlanarak yine halkın sevinçlerini, acılarını, özlemlerini ve yaşam savaşını dile getirir (Kurdakul, 1994: 251-253). 1960'tan sonra yazdığı 'Yurdumdan' (1960), 'Bağımsızlık Gülü' (1965), 'Sakarya Meydan Savaşı' (1970) 'Buğday, Kadın, Gül ve Gökyüzü' (1970) kitaplarında Anadolu insanının dünyasına yönelen sol görüşlü bir sorgulama biçimi vardır.

Bu dönem toplumsal gerçekçilik, yalnızca şiirde değil edebiyatın tüm dallarında da etkin olur. Hatta İkinci Yeni'nin saflarında şiir yazan birçok ozan bile saf değiştirerek bu yüksek sesli şiir korosuna katılmışlardır. Örneğin, Can Yücel, Özdemir İnce, Cengiz Bektaş, Süreyya Berfe, Özkan Mert, Ataul Behramoğlu ve İsmet Özel bu ozanlar arasında sayılabilir (Kıbrıs, 2004: 146).

Bu dönem şairlerinden biri olan Ataul Behramoğlu (d.1942) 'nun İlk şiiri 1960 yılında 'Varlık' dergisinde çıkar. 1965 yılından sonra 'Halkın Dostları' dergisinde çıkan şiirleriyle tanınan Behramoğlu, şiirlerinde toplumcu içeriği ön plana çıkarır ve siyasal düşüncenin şiirde yer alması, şiirle özdeşleşmesi gereğine inanır.

BEBEKLERİN ULUSU YOK

...

Babalar çıkarmayın onları akıldan
Analar koruyun bebeklerinizi
Susturun susturun söyletmeyin
Savaştan yıkımdan söz ederse biri
Bırakalım sevdayla büyüsünler
Serpilip gelişsinler fidan gibi...

Ataul Behramoğlu (Geçgel, 2003: 71-73).

1960'larla beraber Türkçeyi derinden etkileyen sol düşünceyle birlikte yüksek sesli ve kavgacı şiirin koşulları hazırlanır. Sadece şiir değil edebiyatın diğer alanlarında da bu yönde eserler verilir. 1960 sonrası toplumcu ozanları, özellikle 1970'li yıllarda kitleleri etkileme isteğiyle Türk şiirini daha üretken bir boyuta çeker (Kıbrıs, 2004: 146-147).

Sinema

1960'lı yıllarda dünyada meydana gelen sosyal ve siyasal yapı, tüm sanat dallarında etkili olduğu gibi sinemada da etkisini gösterir. Dünya sinemasında 1960'lı yıllarda yeni gerçekçilik akımından etkilenen İtalyan, Fransız ve Üçüncü Dünya ülkelerindeki ikinci kuşak sinemacılar, toplum sorunlarını ele alan, çağdaş toplumu ve tarihi çeşitli açılardan sorgulayan, özgün bir üslup geliştirir.

Fransa'da 'Yeni Dalga', İngiltere'de 'Özgür Sinema' akımlarının, Amerika'da 'Deneysel Sinema' çalışmalarının yanı sıra 'Amerikan Gerçekçi Sineması'nın doğduğu görülür. Vietnam Savaşı'na karşı çıkan gençlerin gelenekselliği benimsemeyen ve sisteme karşı çıkan, giderek tüm dünyada bir başkaldırı eylemine dönüşen tavırları bu sinema akımının temelini oluşturur. Türkiye'nin de 1960-1968 yıllarında bu sosyal hareketlilikten etkilendiği görülür (Coşkun, 2009: 48-49).

1960-1965 yılları arasında dünya tarihindeki belli başlı sinema hareketleri ile paralellik gösteren toplumsal gerçekçi hareketin başlangıcı ve bitişi, yaşanan sosyo-politik olaylarla yakından ilişkilidir (Daldal, 2005: 131). Türkiye'de 1960 yılında yaşanan 27 Mayıs askeri darbesiyle başlayan yeni dönem ve ardından 1961 Anayasasının getirmiş olduğu ortam sinemada yeni bir anlatım dili olan toplumsal gerçekçi akımının yeşermesine fırsat sağlar. Türk sinemasının Türkiye'nin sorunlarına eğilmeye başladığı bu dönemde, sanayinin gelişmesi ile ortaya çıkan köy gerçekliği, göç ve gecekondulaşma, grev ve sendikalaşma, işçi ve işveren sorunları, yabancılaşma, parçalanmış aileler, kadının toplum hayatındaki yeri ve önemi gibi Türk sinemasında yeni yeni ifade bulan konular eleştirel bir dille anlatılmaya çalışılır. Böylece Türk sinemasında o güne dek değinilemeyen toplum sorunları, gerçekçi denilebilecek bir biçimde ele alınır (Kasım ve Atayeter, 2012: 31).

Kasım ve Atayeter'in (2012:23), Daldal'dan aktardıklarına göre, Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik hem ulusal bir sinema yaratmak, hem de Batının estetik değerlerini yakalamak amacındadır. 1960 sonrasında üretilen filmler, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı problemler üzerine kurulmaya başlar. 1960-1965 yılları arasındaki ilerici orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan toplumsal gerçekçi yaklaşım, modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerine kurulur ve ulusal bir kimlik arayışı içindedir. Böylelikle toplumsal gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: İlki mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün, modern bir sinema dili oluşturmaktır.

Bu dönem filmlerine örnek veren yönetmenler arasında özellikle Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu en üretken temsilciler olarak dikkati çeker. Metin Erksan (1929-2012)'ın 'Gecelerin Ötesi' (1960) filmi, Türk sinemasında o döneme kadar üzerinde durulamamış olan konulara ışık tutması sebebiyle Türkiye'de toplumsal gerçekçi sinemanın ilk örneği olarak görülür. Bu film, Türk sinemasında ilk kez toplumsal eleştiriyi en etkin şekilde uygular, ezilmişlik ve yokluktan kaynaklanan bunalım, toplum kurallarına karşı çıkma duygularını ele alır ve Demokrat Parti döneminin ekonomi politikasını polisiye bir anlatım tarzı kullanarak eleştirir. Pietro Germi'nin 'Suçlu Gençlik' filminin etkilerini taşıdığı ileri sürülen film yanlış ekonomik söylem ve uygulamaların, gençleri suç işlemeye teşvik edebileceği teması üzerine kuruludur ve her biri farklı özlemlere sahip altı gencin yaptığı bir soygun olayı çerçevesinde gelişir (Coşkun, 2009: 38).

Yeşilçam'daki temel felsefenin kolay para kazanma ve eğlendirme olduğu dönemlerde Marksist felsefeye ilgi duyan Erksan, 1960'ların başında siyasetle ilgilenir ve Türk Sinema İşçileri Sendikası ve Yönetmenler Birliği'nin kurulmasında da öncü olur (Daldal, 2005: 96). 1962'de Fakir Baykurt'un romanından uyarılma olan ve gerçekçi bir köy filmi olarak nitelendirilen, Metin Erksan'ın 'Yılanların Öcü' filmi toprak mülkiyetinden doğan bir çatışmayı, köy ortamı içinde ele alır. Ayrıca, siyasal yaşamdaki çatışmaları yansıtan ilk film olarak değerlendirilen filmin, sansür kurulunca yurt içi ve yurt dışında gösterimi yasaklanır. Bu yasaklama kararı basında ve kamuoyunda yoğun tepkilere neden olur ve sansüre karşı toplu bir dayanışma hareketini başlatır. Dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in sansür kurulunu uyarması ve Metin Erksan'ı kutlaması ile film, gösterime girer ancak birçok yerde şiddetli protestolara maruz kalır (Coşkun, 2009: 39).

1963'te yine Metin Erksan'ın, Necati Cumalı'nın eserinden uyarladığı su ve arazi anlaşmazlıkları temasını işleyen yasaklı 'Susuz Yaz' filminde, toprağından çıkan suyu sahiplenerek köylüye vermeyen Osman'ın köylülerle çatışması konu edilir. Susuz Yaz filmi mülkiyet, sahip olma ve cinsellik gibi unsurları ele alan köy gerçekçiliği anlamında en önemli filmler arasında yer alır. Su üzerindeki mülkiyet hakkının o dönemde kendisini etkilediğini, Türkiye'deki akarsuların, göllerin, karasularının kamuya ait olduğunu ve özel mülkiyete ait olamayacağını düşünen Erksan, 1969 yılında çıkarılan su üzerindeki özel mülkiyetin kaldırılmasında bu filmin de etkili olabileceğini iddia eder (Coşkun, 2009: 43).

Dönemin bir başka yönetmeni olan Halit Refiğ (1934-2009), Kore’de savaştığı yıllarda Amerika’nın politikalarına tepki duyar ve bu yıllarda Marks’a ve sol eğilimli görüşlere ilgisi artar. 1960 sonrasında Yön Hareketi içerisinde yer alır. Milliyetçilik ve elitizmle harmanlanmış yerel bir sol söylemi benimser. 1965 yılına kadar toplumsal gerçekçi akımın en dinamik üyesi olan Refiğ, Türk sinemasının bu kimlik oluşturma sürecine pek çok önemli filmle katkıda bulunur (Daldal, 2005: 104-105). Vedat Türkali’nin öyküsünü yazdığı Halit Refiğ’in yönettiği ‘Şehirdeki Yabancı’ filmi, sansüre takılan, sinema tarihimizdeki önemli toplumcu gerçekçi ilk filmlerdendir. Filmde, İngiltere’den Zonguldak’a dönüş yapan mühendis Aydın’ın maden ocağında işçilerin haklarını savunma mücadelesi anlatılır. Maden işçilerinin hayatlarını, işçiler ile yöneticiler arasındaki çekişmeyi anlatan filmde, büyüdüğü topraklardan çok uzun süre ayrı kalmış Aydın karakterinden yola çıkılarak yabancılaşma olgusu da ele alınır (Coşkun, 2009: 44).

Sinemamızdaki ilk göç filmi olan, Halit Refiğ’in 1964 yapımı ‘Gurbet Kuşları’, Orhan Kemal’in 1962 yılında yayınlanan aynı adlı eserinden uyarlanır. Refiğ’in estetik, toplumsal ve siyasi fikirlerinin bir yansıması olan bu film Luchino Visconti’nin ünlü epik filmi ‘Rocco ve Kardeşlerinden’ esintiler taşır. Kahramanmaraş’tan İstanbul’a daha iyi bir yaşam sürebilmek için göç eden bir ailenin parçalanış öyküsü olan film, ailenin verdiği yaşam mücadelesini dramatik bir gerilimle anlatır (Daldal, 2005:106).

Erksan ve Refiğ’e göre daha mütevazı ve sessiz durmalarına karşın gerek Ertem Göreç gerekse Duygu Sağıroğlu, Türk toplumsal gerçekçi sinema akımının en önemli temsilcilerinden olur (Daldal, 2005:110). 1964 yılında Ertem Göreç (d. 1931) tarafından beyaz perdeye aktarılan ‘Karanlıkta Uyananlar’ filmi gerek sendikalaşma ve grev hakkından söz etmesi, gerekse kapitalizmin sömürüleri karşısında ezilen emekçilerin günden güne bilinçlenme sürecini anlatmasıyla toplumcu gerçekçi bir film olarak karşımıza çıkar. (Kasım ve Atayeter, 2012: 28). Film, boya fabrikası işçilerini, sendikal olaylar ve sömürücü yabancı sermaye olgusunu Vedat Türkali’nin senaryosuyla anlatır. Toplu grevin ardından iflasa sürüklenen fabrikaya, alacaklı yabancı şirket el koymaya hazırlanırken, fabrika işçilerinin birleşip yeni patronlarının karşısına dikilmesiyle biten film, yabancı sermayeye karşı olan, Batı karşıtı bir propagandayı çağırıştırır (Coşkun, 2009: 45-46). Ertem Göreç’in 1961 yılı yapımı, otobüs şoförü olan Kemal ile babasının özel arabasıyla üniversiteye gitmeyi utanç verici bulan zengin bir ailenin kızı olan

Nevin'in aşk hikâyesinin anlatan 'Otobüs Yolcuları' filmi, işçi sorunları ve sosyalist vurguları içeren gerçekçi filmler olarak Türk sinema tarihine geçer (Daldal, 2005: 110).

Türkiye'de sinemanın 'Altın Çağı' olarak tanımlanan 1960-1967 döneminin en önemli yönetmenlerinden biri olan Duygu Sağıroğlu (d. 1932), iç göç sorununu işlediği ilk filmi 'Bitmeyen Yol'u 1966'da yönetir. Duygu Sağıroğlu'nun köyden kente göç olgusunu, büyük kentteki sosyal düzensizlik ve işsizlikle birlikte ele aldığı bu film, altı taşralı gencin ekmek parası kazanma uğruna, büyük bir direnişle sürüp giden yaşam mücadelesini anlatır. Anadolu insanının dramının, toplumsal gerçekçi bakış açısıyla aktarıldığı bu film büyük ilgi toplar (Coşkun, 2009: 46). Duygu Sağıroğlu'nun göç olgusunu işlediği bu filmin yanı sıra, 1970'li yıllarda Ömer Lütfi Akad (1916-2011)'ın göç olayını büyük bir sosyal duyarlılıkla işlediği 'Diyet', 'Düğün' ve 'Gelin' filmleri dikkat çeker.

Coşkun'un (2009: 46- 47) Vardar'dan aktardığına göre; Bu dönemin en çok film yapan yönetmeni Atıf Yılmaz, köy ya da kasaba yaşamını mizah veya yergi ile ele alan filmleriyle yeni dönemin özelliğine uyarak toplumsal sorunlara ağırlık verir. 'Yarın Bizimdir', 'Murat'ın Türküsü' gibi filmleriyle daha önceki filmlerine göre toplumsal sorunlara daha fazla eğildiği görülen Vardar'ın 'Dolandırıcılar Şahı' filmi ise toplumsal gerçekçilik akımı içerisinde ele alınır.

1966 yılında Türk Sinema Derneği'nin İstanbul'da düzenlediği, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Sinema yazarı Ali Gevgilili, Sezer Tansuğ, Tunç Okan, Onat Kutlar gibi sinema ve sanat tarihi uzmanlarının katıldığı, Türkiye'nin toplumsal yapısı, Türk sineması ve geleceği konulu açık oturumda başlayan tartışma, yazılı basına da yansır ve bu dönemde halk sineması, halkçı sinema, ulusal sinema ve toplumcu gerçekçi sinema gibi kavramlar Türk sinemasında tartışmaların odağına oturur.

Tiyatro

Toplumda, tarih boyunca sürekli olarak değişen insana ilişkin içerik, her şeyi etkilediği gibi, kendine yakın sanat dallarından biri olan tiyatroyu da etkiler. Tiyatro tarih içerisindeki çelişkilere, toplum yapısındaki değişmelere ve bu değişimlerin getirdiği olasılıklara göre gelişir ve şekillenir. Kısacası tiyatro, içinde yaşadığı toplumun yapısıyla ilgilidir. Çünkü tiyatro estetiği ve tekniği ile halkın beğenisini, anlayışını ve tutumunu yansıtan bir eylemdir. Ancak tiyatro toplumsal yapıdan hareketle ortaya çıksa

da, her tiyatronun devrimci bir yapıda olması beklenemez. Ancak içerisinde devrimci niteliği sürdüren ya da toplum düzeninde devrim yapacak gelişimi sağlayacak birikimi elde eden tiyatro ancak devrimci olabilir (Nutku, 1969: 443- 445).

Toplumcu tiyatro, halkı uyandırmak, onu geliştirmek ve değiştirmek için sanatsal bir çaba içerisinde ve toplumcu tiyatro, halkın yaşadığı sorunların ortaya konduğu ve onu eyleme katarak yargı oluşturduğu bir birikim tiyatrosudur.

Toplumcu tiyatronun özellikleri şöyle sıralanır:

1. Halkın yaşaması gereken düzenin hazırlayıcısıdır.
2. Gerçekler, olduğu gibi gösterilir.
3. Doğa ve insan tarihsel gelişimle birlikte ele alınır.
4. İnsanı, yenilenmesi ve değişmesi gereken bir toplum içerisinde gösterir.
5. Oyun, kendi varlığını yaratıcı imge ve nesne olarak tanıtır.
6. En yüksek ahlak: özgürlük (sınıfsız toplum); yararlı bir yolda yaşamaktır.
7. Oyun, kişileri, nicelikleri, çelişkileri ve karşıtıklarıyla ortaya koyarak seyircide düşünme ve yargılama duygusu yaratır.
8. Oyunda anlatılmak istenen, sınırdır.
9. İdeal seyirci, sınıfsız bir geleceğin insanı olarak, insan gelişim potansiyelini anlamak istercesine eleştirel bir şekilde bakar (Nutku, 1969: 445-447).

Türkiye’de Cumhuriyetle birlikte tiyatro eğitimi verilmesi, bir devlet tiyatrosu kurulması, Halkevleri yoluyla yurt çapında kültürün ve tiyatronun yayılması çabaları olumlu sonuçlar verir (And, 1970: 249). 1960’lı yıllarda, 27 Mayıs askeri darbesi ve ardından oluşturulan anayasa, siyasi, ekonomik ve toplumsal alanda yeni bir dönemin başlangıcını belirler. Görece bir özgürlük ortamı ve dinamizm yaşamın her alanında hissedilir. Genelde sanat ve özelde tiyatro, toplumsal yaşamdaki bu hareketliliği, yeniliği ve gelişmeyi yansıtır. Tiyatro yeni bakışın aynası olur. Yeni biçimler denenir, yeni öneriler sunulur, oyun yazarları yeni oyunlar yazar. Yeni gruplar taze bir solukla oyunlar sahneler. Modern ulusal Türk tiyatrosunu kurmak yolunda yepyeni adımlar atılır. Hedef geleneksel Türk tiyatrosu ile modern dünyanın tiyatrosunu buluşturmadır (Erkoç, 2002: 1). 1960 döneminde görülen siyasi, sosyal ve ekonomik yapıdaki değişim tiyatro yazınına da etkiler. Aydın kesimin tepkisine koşut olarak bu dönemin tiyatro yazınında, toplum sorunlarına ilgi duyulduğu görülür. Toplum yaşantısında görülen kusurlar, aksaklıklar eleştirilirken siyasal, ekonomik ve kültürel hayattaki çarpıklıklar da ele alınır. Toplumsal

yaşamda gözlenen rüşvet, iltimas, partizanlık, yoksulluk, sömürü, göç, ahlaki yozlaşma en çok değinilen konuları oluşturur (Erkoç, 2002: 2-3).

1960'dan önce kurulmuş ancak 1960'lı yıllarda da etkinliklerini sürdüren toplulukların hemen hepsi önceleri operet topluluğu olarak faaliyete geçerken daha sonraki yıllarda tiyatroya yönelir. Karaca Tiyatrosu, Sen Ses Opereti, İstanbul Tiyatrosu ve Tevhit Bilge'nin toplulukları bunlar arasında yer alır. Oysa 1960'lı yılların toplulukları doğrudan tiyatro topluluğu olarak kurulur. 1960 öncesi topluluklar, geçmiş dönemin tiyatro anlayışının izlerini taşıırken, 1960'lı yılların toplulukları çoğunlukla batı tiyatrosunu model alır. Bu dönemde özel tiyatroların artması ve özel tiyatro topluluklarında gözlemlenen çeşitlilik, siyasal ve toplumsal yaşamda gözlemlenen çok sesliliğin bir yansıması gibidir. Bu dönemde özel tiyatroların artmasının yanında Devlet ve Şehir Tiyatroları'nın sahnelerinin çoğaldığı ve repertuvarda da çeşitlilik ve nicelik anlamında olumlu bir gidiş görülür. Bu dönemin başından 1966'ya kadar Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde olan İstanbul Şehir Tiyatrosu, kuruluşundan bu yana en verimli çağını yaşar ve tiyatro adamları bu süreyi İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun altın çağı olarak belirtir. Bu dönemde Şehir Tiyatrosu hem kadro olarak yeni isimlerle güçlenir, hem de semt tiyatroları uygulamasıyla yeni tiyatro binaları açarak etkinlik alanını genişletir.

Türkiye'de de konusunu köy yaşantısından alan oyunların, Cumhuriyet sonrası dönemde Faruk Nafiz Çamlıbel'in 'Canavar' (1925) adlı piyesiyle başlamış olduğu söylenebilir. 1950 sonrası köy edebiyatı, sahnede de yankı bulur. 1960-1970 yılları arasında da sahnelerde birçok köy oyunu oynanır. Bu oyunlarda toplumda kadının durumu, kan davası, sömürü düzeni, yoksulluk, ağa baskısı, gericilik, çatışan değerler, geleneklerin baskısı sorunlarına değinilir. Cahit Atay, 'Karaların Memetleri' (1962), Hidayet Sayın, 'Pembe Kadın' (1965), 'Topuzlu' (1965), Necati Cumalı, 'Susuz Yaz' (1963), 'Nalınlar' (1960), Talip Apaydın, 'Bir Yol' (1966), Ali Yürük, 'Çatallı Köy' (1968) gibi eserler vermiştir ve bu eserler bu türdeki oyunlara birkaç örnek olarak gösterilebilir (And, 1970: 309; Erginün, 2001: 142). Köylünün büyük şehre göçüyle oluşan gecekondu hayatı köy konulu oyunlar içerisinde ele alınır. Orhan Asena'nın 1968'de yazdığı 'Fadik Kızı'yla açılan yol devam eder. 1963 yılında sergilediği toplumcu gerçekçi çizgideki nitelikli oyunlarla Türk tiyatro yaşamında önemli bir yer edinen AST (Ankara Sanat Tiyatrosu) perdelerini açar. Asaf Çiyiltepe'nin kuruluşuna öncülük edip, genel sanat yönetmenliğini üstlendiği 1963-1967 yıllarında Nikolay

Gogol'un 'Ölü Canlar', Cahit Atay'ın 'Sultan Gelin', Bertol Brecht'in 'Arturo Ui'nin Önlenemez Yükselişi', Orhan Kemal'in '72. Koğuş' gibi oyunları sahneler. Ankara Sanat Tiyatrosu toplumcu ve dinamik tiyatro anlayışıyla çoğunu öğrenci gençler, emekçiler ve muhalif entelektüellerin oluşturduğu bir izleyici kitlesi üzerinde etkili olur (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 83).

Sonuç olarak, 1960-1970 döneminde tiyatro sanatında ulusallık, evrensellik, öz, biçim kavramları tartışılır ve yapılan çalışmalar değerlendirilir. Tiyatro topluluklarının artışı, yeni yazarların yetişmesi, yeni konuların ele alınması, yeni türlerin denenmesi bakımından önemli bir dönemdir. Geleneksel tiyatromuzun özelliklerinden yararlanarak çağdaş, ulusal Türk tiyatrosunu yaratma yolunda ciddi girişimlerde bulunulur, değerli eserler üretilir. Politik hayattaki canlılık tiyatroya yansır, dinamik bir tiyatro yaşamı gerçekleşir ve tiyatro seyirci sayısı da artar (Erkoç, 2002: 18).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE RESİM SANATINDA VE MÜZİK ALANINDA SOSYAL REALİZM

4.1. Türkiye’de Resim Sanatında Sosyal Realizm

Tanzimat’tan bu yana süregelen değişim ve dönüşüm sürecinde, Türk plastik sanatlarının yeni bir yol arayışına girmesi de kaçınılmaz olur. Osmanlı Türkiye’sinde Batıya dönük resim sanatının oluşum ve biçimlenişinde, saray ve çevresinde gelişen sanatsal etkinlikler, ders programlarında resim derslerine yer veren okullar ya da tümüyle resim eğitimi veren kurumların açılması gibi etkenler temel bir rol oynar. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat ve sanat eğitimi alanında Batılı anlamda yapılan bu atılımlarda, asker kökenli ressamın ve Osman Hamdi Bey gibi sanatçı devlet adamlarının öncü gücü yadsınmaz. ‘Mühendishane-i Berri-i Hümayun’ ve ‘Mekteb-i Harbiye’ gibi askeri eğitim kurumlarında yenilenen müfredat doğrultusunda yapılan resim eğitimi ve yetişen asker ressamın Avrupa’ya gönderilmesiyle, Türk sanatında Batılı anlamdaki resim sanatının kurumlaşması yolunda büyük adımlar atılmış olur (İskender, 1983: 1678).

1883’de ‘Sanayi-i Nefise Mektebi’ öğretime açılır ve müdürlüğüne Osman Hamdi Bey getirilir. Böylelikle, Osmanlı toplum yapısının gelenek ve inançlarında yer almayan resim ve heykel sanatı öğrenime açılır. Sanayi-i Nefise Mektebi kurulana kadar askeri okullarda yetişen ressamın çalışmalarından ibaret olan resim sanatı alanında, çağdaş değişimin simgesi olan bu kurumla birlikte, siviller de yer almış olur. Böylece, modern Türk resminin ikinci büyük dönemi Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasıyla başlar (Tansuğ, 1993: 161).

19. yüzyılın sonlarına doğru değişen ve gelişen kültür ortamında kendisine önemli ve kalıcı bir yer edinen resim sanatını kurumsallaştırma çabaları devam eder. 1908 yılında, İkinci Abdülhamit döneminde ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ kurulur. Türk resim sanatının canlandırılmasında ve gelişmesinde önemli olan bu birlik, 1921 yılında ‘Türk Ressamlar Birliği’ olarak anılır. 1926 yılında ‘Türk Sanayi-i Nefise Birliği’ne, 1929 yılında da ‘Güzel Sanatlar Birliği’ne dönüştürülerek etkinliklerini sürdürür. Bu dönemdeki resim etkinliklerini büyük bir ciddiyetle inceleyen ve eleştiren içeriğiyle dönemin önemli yayın organı olan ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası’ da 1910 yılında yayına girer (İskender, 1983: 1681).

1850’li yıllardan, Birinci Dünya Savaşına kadar geçen dönemde resim sanatının Türkiye’ye girişi ve bu alandaki gelişmeler, diğer Batılılaşma hareketleri gibi, tüm toplumu kapsamayan, bireysel, yukarıdan aşağıya ve sınırlı bir boyut içerir. Saray çevresi ve aydınlarca geliştirilen aynı zamanda bu çevreyle de kısıtlı kalan çalışmalar en yaygın olduğu zamanda bile İstanbul’da yaşayan halkın belli bir kesimine hitap eder.

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde, mimarlık, resim ve heykel gibi sanat dallarında Avrupa tarzında sistemli bir eğitim verilmesi hedeflenir. Böylece, Batılı anlamdaki resim anlayışı çerçevesinde yapıcılığın ve yaratıcılığın temelleri oluşturulmaya başlanır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak Fransa, Almanya ve İtalya’da resim öğrenimine gönderilen sanatçılar 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla beraber İstanbul’a döner ve sanat alanında yeni değişimlere imza atar (Giray, 2000: 110). Giray (2000:112), “Sanayi-i Nefise’nin açılışı bizim görüşümüze göre, Türk resim sanatının başlangıcını belirleyen ilk resmi olgudur. Fransa’da tamamladıkları öğretim döneminin ardından, Türk ressamlarının öğretim sistemine bırakılan okul, bu aşamadan sonra Türk resim sanatının doğrudan toplumun sanatı olarak yaygınlaşmasını sağlayacaktır.”

Cumhuriyet dönemi resim sanatının başlangıcı ve özellikle de bu başlangıcı etkileyen ‘Çallı Kuşağı’ (1914 Kuşağı) bu gibi gelişmelerin doğal sonucu olarak ortaya çıkar. Resim tarihimize ‘Türk İzlenimcileri’ olarak geçen, başını İbrahim Çallı’nın çektiği 1914 Kuşağı ressamları, yurda dönüşlerinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin öğretim kadrosunda çalışmaya başlar. Çallı kuşağı, öğretim sistemine yeni bir anlayış getirir ve “Türk sanatçılarının Batı sanatının felsefesini kavrayarak, kendi kültürüyle bütünleşebileceğini ve çağdaş bir anlayışa ulaşabileceğini de kanıtlar” (Giray, 2000: 112). İbrahim Çallı, Avni Lifij, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat ve Mehmet Ruhi’den oluşan bu ressamlar Meşrutiyet dönemi sanatında bir atılım gerçekleştirir.

“Sanayi-i Nefise’nin ilk mezunlarının resimlerinde asker kuşağının değerlerine bağlılık sürerken, Çallı ve arkadaşları bir anda gelişmiş bir resim uygulaması ile gündeme gelirler” (Giray, 2000: 118). Günlük yaşamın doğal akışını yansıtan konu seçimlerindeki çeşitlilik ve 1910-1914 yılları arasında Paris’te alınan öğrenim, bu kuşağın paletlerinin renklenmesine neden olur (Giray, 2000: 119).

Cumhuriyet dönemi öncesi ressamların yetiştirildiği Mühendishane ve Harbiye gibi okullarda figür üzerine temellendirilmiş bir resim anlayışından çok manzara ve

natürmortla sınırlı resim çalışmalarına öncelik verilir. Osman Hamdi Bey dışında bu dönem ressamı tarafından figüre ilgi gösterilmez. Bu nedenle Osman Hamdi Bey'in Türk resmine figürü getirebilmek amacıyla, bunu öğretebilecek yabancı hocalara zorunlu olarak yöneldiği düşüncesi savunulur. Resme figürün özellikle de çıplak insan figürünün girmesi ancak Cumhuriyetle birlikte sağlanabilir. 1914 dönemi ressamlarının çalışmalarında manzara, natürmort gibi başarılı çalışmaların yanında Çallı ve Namık İsmail, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Sami Yitik, H. Avni Lifij gibi ressamlar resimlerinde güncel yaşam içerisindeki insan figürlerinin çeşitli örneklerini verir. Ne tam anlamıyla Batı sanatının izleyicisi, nede bütünüyle yerel nitelikte bir sanat anlayışını temsil eden Çallı kuşağı, Batı resim sanatından etkilenmekle birlikte bu etkileri kendilerine özgü bir doğaya yaklaşım biçimi içerisinde özümser. Tam anlamıyla izlenimci sayılmayacak bir biçimcilikle hareket eden aynı zamanda yerelci taraftarlığın ilk öncüleri olarak kabul edilen bu kuşak, Türk resminde bir dönüm noktasıdır (İskender, 1983: 1680-1683).



Resim 16. Namık İsmail, Harman, 1923, 165 x 200 cm. M.S.Ü, Resim ve Heykel Müzesi.

Cumhuriyetin kurulmasına doğru gidilen süreçte, yapılan sanat etkinlikleriyle, sanat anlayışlarını topluma tanıtan Sanayi-i Nefise Mektebi üyeleri, Türk sanat yaşamını, resim ve heykel alanında canlı tutmaya çalışır ve Sanayi-i Nefise Mektebi uzun yıllar Türk resim sanatını besleyen ve yönlendiren tek kaynak olmaya devam eder.



Resim 17. Avni Lifij, Köylü Kadın ve Kağı, Kartpostal üzerine yağlıboya, 90 x 139 cm. Özel Koleksiyon.

Birinci Dünya Savaşı sonrası, Türk Ulusu, Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde kazandığı Kurtuluş Savaşı ile var olmayı başarır ve ulus yönetim biçimini Cumhuriyet olarak belirler. Savaşın hemen ardından verilen kurtuluş mücadelesi, yeni bir ulus devlet bilincinin oluşmasıyla birlikte Türk modernleşmesi, bir ideal haline gelir ve Tanzimat'la başlayan modernleşme hareketleri Cumhuriyet döneminde daha radikal hale gelerek kararlı bir şekilde devam eder.

Çallı kuşağı, özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında Galatasaray Sergileriyle Türk resim sanatı üzerinde belirleyici bir rol oynar. Çallı Kuşağı sanatçılarının, 1916 yılından itibaren her yıl Galatasaray Lisesinde düzenledikleri bu sergiler, Türk resim sanatının gelişiminde ve sanat anlayışlarının topluma yansıtılmasında önemli bir yer tutar. Aynı zamanda sergiler konusunda basına yansıyan yazılar, resim sanatının yaygınlaşmasına yardımcı olur. Bu sergiler, 1952 yılına kadar kesintisiz bir şekilde sürdürülen ve henüz cumhuriyetin ilan edilmediği 1923 yılının Ocak ayından itibaren 'Ankara Sergisi' adı altında tekrarlanır. Cumhuriyetin ilk yılında da düzenlenen sergi için katılan sanatçıların, 'Kurtuluş Savaşı' resimleri hazırladığı görülür (Giray, 2000: 114).

Türk resim sanatında, yöresel ve toplumsal içerikli çabaların bir grup hareketi halinde kendini 1940'lı yıllarda gösterdiği Yeniler Grubu'ndan önce, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk resimlerini konu alan sanatçıların "toplumsal denebilecek sanat kaygılarını yeni bir devlet ülküsüyle kaynaşmış olarak belirlediği görülmektedir. Aralarında Avni Lifij, Ruhi Arel, Namık İsmail, İbrahim Çallı, gibi ressamların bulunduğu 1914 Kuşağı, Kurtuluş Savaşı sırasında halkın ve askerlerin gösterdiği kahramanlığı işleyen yapıtların

yanında savaş yıllarının acılarını yansıtan kompozisyonlar da yaratmışlardır. Namık İsmail'in tifüs salgınını işleyen resmi ile Çallı'nın 'Topçular' çalışması buna örnektir" (Berksoy, 1998: 115).



Resim 18. İbrahim Çallı, Topçular, 1917, Tuval üzerine yağlıboya

Cumhuriyet'in ilanından sonra, 1914 kuşağı, çalışmalarına, Türkiye'nin ekonomik üretimi ve halkın sorunlarını ele alan büyük boyutlu tablolar ile Atatürk'e ve devrimlere bağlılığı ifade eden ve ulusal heyecanın oluşturulduğu resimler ekler. Ruhi Arel'in üretim azmini simgeleyen büyük boyuttaki, 'Taş İşçileri' kompozisyonunun yanı sıra Avni Lifij'in belediye hizmetinde çalışan yol işçileri konulu 'Kalkınma' ve Namık İsmail'in, buğday hasadından sonraki üretimi resmeden 'Harman' ile Mehmet Ruhi Arel'in 'Karşılama' ve Yine Çallı'nın harman yerini gösteren eseri buna örnektir (Tansuğ, 1993: 226; Berksoy, 1998: 116).



Resim 19. Ruhi Arel, Taşçılar, Tuval üzerine yağlıboya, 229 x168 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 20. Avni Lifiç, Kalkınma, 1916-1917, Tuval üzerine yağlıboya, 173,5 x 505 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1914 kuşağının verdiği bu yapıtlar (Osman Hamdi Bey'in eserleri dışında) Türk resminde figür ve kompozisyon türünün ilk önemli örnekleri arasında sayılır. Resimlerinde insan figürüne öncelik tanıyan ve onu yaşadığı çevre ile ele almayı hedefleyen Yeniler Grubu'nun, 1914 kuşağı sanatçılarından etkilenmesi doğal bir sonuçtur. Kaldı ki ressamlardan çoğu, akademide Yeniler Grubu sanatçılarının hocaları olur (Berksoy, 1998: 116).



Resim 21. İbrahim Çallı, Atatürk, 1934, Muşamba üzerine yağlıboya, 143 x 121 cm.

Cumhuriyet öncesinde yaşanan yenilenme hareketlerine yöneltilen eleştiriler, bu çabaların geniş kitleye yansıtılmayan bir üst tabaka hareketi olduğunu vurgular. Gerçekte uygulama alanı, yüksek tabaka kesimlerinden çok değişime gereksinim duyan ve ağır ekonomik baskılar altında bulunan halk olmalıdır. İşte toplumsal tabakaların yüksek ve düşük gelir düzeyi arasındaki uyumsuzluğuna cumhuriyet yönetimi son verir. Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının yönünü belirler (Tansuğ, 1993: 157).

Cumhuriyet, kurulduğu andan itibaren plastik sanatları destekler. Atatürk'ün Ziya Gökalp'in düşüncelerinden yola çıkarak ulusal bilincin ve ulusal bir kültür anlayışının oluşturulmasına dayanan görüşlerinden hareketle çıkılan bu yolda sanatçılardan ulusal konuları, Bağımsızlık Savaşından duyulan gururu, devrimlerin yaratmaya çalıştığı yeni ruhu, heyecan ve coşku dolu bir hava içinde işlemeleri istenir (İskender, 1983: 1748).

Cumhuriyet rejimin kökleşebilmesi için öncelikli olarak bir zihniyet devrimine ihtiyaç vardır. Osmanlı-İslam temeli yerine ulus egemenliğine ve bağımsızlık ilkelerine dayanan yapı oluşturulmaya çalışılır. Cumhuriyet'in kuruluş aşamasındaki akla ve bilme dayanan devrimsel değişimler, her alanda olduğu gibi kültür ve sanat alanında da ileri ve çağdaş Batı uygarlığını örnek olan bir yapı içerisinde planlanır ve uygulamaya konur (Ersoy, 1998: 18). Bu dönemin ülküsü, bilimsel düşünce biçiminin benimsenmesi, toplumsal yaşama yerleşmesi ve bilim dallarında çağdaş medeniyetler düzeyine ulaşmasıdır. Ülkünün ana fikri hümanizmadır ve sistemli olarak çalışan ve programlar geliştirilen bu düşüncenin temeline eğitim, öğretim ve sanat yerleştirilir (Giray, 2012: 15). Cumhuriyetle resim sanatında gerçekleştirilmek istenen değişimleri, Çallı Kuşağı sanatçılarının önderlik ettiği 'İnkılap Sergisi'nde gözlemlemek mümkündür. Ekim 1933 yılında gerçekleştirilen İnkılap Sergisi'nde Şeref Akdik'in 'Millet Mektebi', Zeki Faik İzer'in 'İnkılap Yolunda', Arif Kaptan'ın 'Cumhuriyetin Gençliğe Tevhidi', Turgut Zaim'in 'Doğu ve Batı Halklarının Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükranı' ve benzeri yapıtlar yer alır.



Resim 22. Şeref Akdik, Millet Mektebi, Tuval üzerine yağlıboya, 150 x 180 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Öncelikli olarak eğitim ve öğretim programlarının oluşturulduğu bu süreçte, sanatın toplum için önemini kavrayan Cumhuriyet hükümeti, Cumhuriyet'in kuruluşundan bir yıl sonra bilim adamlarının yanı sıra Türk ressamlarının bulunduğu sanatçılardan 22 kişilik bir öğrenci topluluğunu yurt dışına öğrenime gönderir. 1924 yılında Fransa'ya giden bu sanatçı topluluğu, Türkiye'ye modern resmin girmesini sağlamakla kalmaz cumhuriyetin ilk ressamlar derneğini kurar (Giray, 2000: 239).

1924 yılında Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati ve Ali Karsan, Paris'te Lucien Simon, Jean Pierre Laurens atölyelerinde çalışırken, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi gibi ressamlar da Münih'de Hans Hofmann atölyesinde eğitim görür. Bu genç kuşak sanatçılar, 1928 yılında yurda döndüklerinde, bir araya gelerek ilki Ankara Etnografya Müzesi'nde ve diğeri İstanbul'da Türk Ocağında olmak üzere iki sergi açar (Ersoy, 1998: 24).

1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mektebinde öğrenime başlayan, Avrupa'da resim öğrenimini tamamlayarak yurda dönen ve Cumhuriyet döneminde sanatsal bir yenilik arayışına giren sanatçılar tarafından Temmuz 1929 tarihinde 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' kurulur. Bu birlik, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği olup, Osmanlı Ressamlar Cemiyetinden sonra, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan derneklerin ikincisidir. Bu birliğin kurucuları arasında, Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kâmil (Akdik), Mahmut Celalettin (Cüda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi) gibi ressamlar ve Muhittin Sebati ve Ratip Aşir (Acudoğlu) gibi heykeltıraşlar bulunur.

1929-1942 yılları arasında etkinlik gösteren Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Cumhuriyetin kurulmasından sonra Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle bağlantılı olarak ülkeye yeni sanat biçimlerini getirme yolunda devrimci çabalar gösterir (Tansuğ, 1993: 167). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerini bir araya getiren, onların üslup birlikleri değildir. Ancak eserlerini ortak bir duyarlılık çevresinde toplamayı başarırlar. Değişik eğilimler gösteren hatta bazen birbirine ters düşen sanatçı üsluplarında, Batı'da öğrendikleri, realizmden, ekspresyonizme, kübizmden, konstrüktivizme kadar farklar görülür. Açtıkları ilk sergilerinde ise, kendi ülkelerinden konu ya da görüntüler yerine daha çok Avrupa'nın bazı şehirlerinden peyzajlara ve konulara yer verirler (Ersoy, 1998: 25).

Ancak “Cumhuriyet dönemi ressamalarında idealist bir şekilde de olsa, Anadolu halkına ve rengine bir yaklaşma görülür” (Tansuğ, 1993: 161). Örneğin, grup içerisinde, Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Ankara ve İstanbul'da açtıkları sergilerde yaptıkları büyük boyutlu yapıtları ile dikkatleri üzerinde toplayan, Türk resminin gelişimine önemli katkıları olan sanatçılardır. Akademideki hocaları İbrahim Çallı ve Hikmet Onat ile 1914 kuşağı sanatçılarının empresyonist (izlenimci) üslupla birlikte resimlerden deseni çıkarmalarına rağmen Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, resme deseni yeniden getirir. Onlara göre desen resmin temelidir ve onda uyum ve hareket vardır. Bu sanatçılar sağlam kompozisyonları, plastik değerlerin olgunluğu, çizgi yapısı ve renklerin çeşitliliğindeki ustalığı, figürlerin dinamizmi ile Türk resminde yeni bir dönemin açılmasında öncü olurlar. Ancak bu yenilenme hareketleri tutucu sanat çevrelerinde tepkilere neden olur (Ersoy, 1998: 25).

Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Müstakillere yön veren üslup özellikleriyle ilgili olarak Tansuğ şunları söyler:

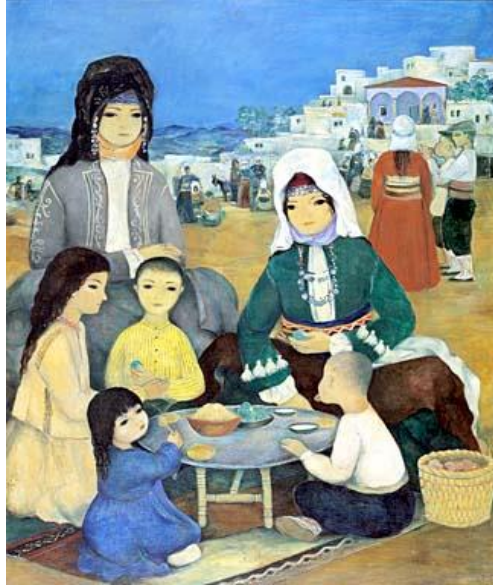
“Anadolu toprağı o zamana kadar yeterince değerlendirilmemiş bir konular yumağı olarak gözler önünde durmaktaydı. Ona uzaktan bakmak ya da öykülerde şiirlerde işlenen yönleriyle resimsel bir biçim vermek yetmiyordu. Doğrudan doğruya teknikten ve formülleşmiş anlatım biçimlerinden yola çıkarak, Anadolu'nun çevresel özelliklerini resim sanatına konu yapmak, sanatçıyı seçmeci bir bağınazlığa götürebilirdi. Oysa amaç bütünüyle özgün ve dinamik bir yolun olanaklarını araştırmak, yaşamın içinden resme yönelmekti. İzlenimci paletle oluşturulan İstanbul manzaraları, bu amaç için yeterli değildi. Avni Çelebi'nin ve Zeki Kocamemi'nin Münih'ten dönüşte getirdikleri yeni eğilim, o zamana kadar genellikle renk sorunlarının oluşturduğu bir merkez çevresinde dönen sanat ortamına yeni bir hava kazandırmış

ve bu eğilim ressamalar arasında ilgiyle karşılanmıştı...” (Tansuğ, 1993: 172).

“Özellikle Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin oluşturduğu yeni üslup etkinliğinin ülke gerçekleri ile nasıl bağdaşacağı sorusuna en doğru yanıt, biçimde figüre özgün bir anlam kazandıran Turgut Zaim tarafından verilmiştir” (Tansuğ, 1993:174). Cumhuriyetin sanat ve kültür politikasını benimseyen ve köy teması üzerinde çalışan Turgut Zaim, belgeci, sürekli ve tutarlı şekilde Anadolu köylü ve göçer yaşamını resimlerinde uygular. Sanayi-i Nefise' den mezun olduktan sonra İbrahim Çallı atölyesindeki yedi yıllık öğrenim gören daha sonra da Paris'e giden, ancak Paris'teki kısa süren deneyiminden sonra yurda dönen Turgut Zaim, teknik yönden Batı resminden öte üslup yönüyle geleneksel biçime bağlılığı yeğler ve buna çağdaş bir anlam verir. Turgut Zaim, teknik yönden geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğiyle minyatürlerden, köylü nakışlarına kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı bir yaklaşımla araştırır ve üzerinde çalışır. Türk folklor ve geleneğinden yararlanarak Anadolu yaşamından aldığı konuları işlediği resimleriyle ün salar (Tansuğ, 1993: 174). Berk (1970: 13), Zaim'le ilgili bir yazısında şu yorumu yapar:

“1933 yılı resim ve heykelimize Batı akımlarını getirir. Tabiata bağlılık gevşer, yarı soyut anlayışa yakın teknikler sanatımızda yer alır. 1933 yılından bu yana, çağdaş Batı ekollerinin belirgin etkilerine paralel olarak, kimi ressamımızda, bu etkilerden apayrı bir üslup bulma çabası kendini gösterir. Turgut Zaim, eserinin temelini bu aralarda atar. Zaim, hiç şüphesiz, Anadolu hayatına uzanan, köylü tiplerini canlandıran, köylünün günlük yaşayışını izleyen, onu dekoru ve çerçevesiyle ele alan akımın kurucusudur. Hiçbir Türk ressamı, ondan önce, böylesine bir inanç ve canlılıkla resim dünyamızda Anadolu'yu getirmemiştir.”

Batı etkisinden kaçınarak folklorik öğelerle çevrenmiş eserleriyle yerel konulara yönelen ve ülke gerçeklerinden hareket ederek Türk'e özgü bir sanat yaratmak isteyen Turgut Zaim, Yeniler Grubu'na öncülük eden kaynaklardan birisi olur. Zaim'in çalışmaları, Yörük köylülerin mutlu yaşantısının yer yer minyatürünü çağrıştıran, saf ve düz renklerle işlenen ve yerelliği daha çok görüntü ve halk motifine dayanan bir yapıdadır. Zaim'in çalışmaları, Yenilerin halkın yaşantısının özüne inip, halkın sorunlarını yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışından farklı da olsa, Yeniler' in, ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak değerlendirilen Zaim'le başlayan bu gelişmeyi, toplumsal sorunlar ve mesajlar çerçevesinde geliştirip yeni bir aşamaya getirdiği söylenebilir (Berksoy, 1998: 116).



Resim 23. Turgut Zaim, Yörükler, 1934, Tuval üzerine yağlı boya, 117,5 x 99,5 cm.

Batı resminin etkilerini yerel duyuşla birleştiren Anadolu temalarını işleyen Turgut Zaim, döneme ait bir anlayışla, her ressam gibi aradığı üslubu dünyanın çeşitli sanat ekollerinin doğduğu ve ünlü sanatçıların yaşadığı yer olan Paris’te bulabileceği düşüncesiyle Paris’e gittiğini ancak aradığını bulamadığını belirtir. Paris’e gittiği dönemde aslında İstanbul’dan hiç uzaklaşmadığını ve hayal kırıklığı içerisinde hemen yurda dönme ihtiyacı duyduğunu söyleyen Zaim, Akademiye döndüğünde karşılaştığı ortamı ise şöyle anlatır:

“Akademi’ye döndüğüm zaman soğuk karşılandım. Fikirlerimi kuşkuyla karşılıyorlardı. Her öğrencinin kendi toplumunda yetişmesi gerektiği tezini safsata olarak nitelendirdiler. ...bocalama devresinden sonra Ankara’ya yerleştim. Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaştım. Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle Bozkır benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Paris’den dönen arkadaşlar ise yeni Avrupa ekollerinin ithalatını yapıp bunların peykleri olarak çalışmalarını sürdürüyorlardı. Bunların hiçbiri benim için inandırıcı olmuyordu. Yurt özelliği olan bir üslup sahibi olmaya çalışıyordum. Öncelikle konuların üzerinde ısrarla durdum. Bozkır’ın dilini sezmeye uğraştım. Onunla kısa zamanda içli-dışlı oldum. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerine oturttum” (Zaim, 1974: 15-16).

1930’lu yıllarda Turgut Zaim, Cemal Tollu ve Bedri Rahmi gibi kendinden sonra gelen sanatçılara da yerellik konusunda öncü olmuştur denebilir (Berk, 1961: 7). Cumhuriyetin halkçılık ve köycülük yaklaşımı nedeniyle, Türkiye’de gerek yerleşik

köylü, gerek göçer tipte toplulukların folklorik sanatlarına karşı, Türk aydınları arasında büyük bir ilgi oluşur. Yazar ve şairler, musiki alanında kompozitörler, mimar ve ressamlar bu kaynağa, özellikle 1960'lı yıllara kadar yoğun bir eğilim duyarlar (Tansuğ, 1993: 174).

Cumhuriyet'in ilk on yılını takip eden süreçte akademinin, plastik sanatlar alanı, modernizmi benimseyen ve sanatı daha dinamik, yenilikçi bir olgu şeklinde kavrayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mezunlarının kontrolü altında olduğu görülür. Bu kadronun savaş sonrası dönemin sanatını değerlendirme konularında beklentileri karşılayamaması üzerine, akademi eğitim - öğretim anlayışında ciddi bir yenilenmeye ihtiyaç duyulur. Akademi bünyesinde de görev alan Müstakil Ressamlar Birliği sanatçılarıyla yeni bir dönem başlar. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği altında toplanan sanatçılar Türk resmine yeni, daha canlı ve dinamik bir yapı kazandırır ve yeni isimlerin ortaya çıkmasını sağlasa da devlet ve özel kesimlerden birliğin çalışmalarına pek fazla ilgi gösterilmemesi sonucu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği dağılır. Bu birliği oluşturan sanatçılar, asıl kimliklerini ve sanatsal kişiliklerini gelecek yıllarda bulur (Ersoy, 1998: 25). Bu arada, ressam Namık İsmail, resim faaliyetlerinin yanı sıra 1926 yılında "Güzel Sanatlar Akademisine" yönetici olarak atanır. Cumhuriyetin onuncu yılı olan 1933 yılında ilgili bakanlığa sunduğu raporda; sanat ve kültürün ulusal bir nitelik içinde evrensel boyutlara ulaşabileceğini belirtir. Bunun için de özenle ele alınması gereken hususları içeren bir rapor hazırlar ve sunar. Bu raporun içeriğinde ise, sanatçılara iş bulunması, devletin öngördüğü sanat işlerinin yabancılar yerine Türk sanatçılara yaptırılması, sanatçılardan Türk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılması konusunda yararlanılması, büyük kentlerde yapılan sanat çalışmalarının ürünleri yurdun her köşesine götürülerek resim ve heykel zevkinin topluma aşılması gibi konular ele alınır. Ayrıca bina ve gemilere sanat eserlerinin konma zorunluluğunu içeren bir kanun çıkarılması, bir 'Devrim Müzesinde' asılları toplanmak üzere Milli Kurtuluş Savaşı'na ait resimlerin, röprodüksiyonlarının okullara, kırsalalara, köylere dağıtılmak üzere, sanatçılara yaptırılması, sanatçıların sosyal güvenlik haklarına kavuşturulması da tartışılır.

Cumhuriyetin 10. yılı, Türkiye'de her sanat alanında etkinliklerin gerçekleştirildiği ayrıcalıklı bir dönem olur. Özellikle 1933 Ekimde Ankara'da düzenlenen ve temasını çoğunlukla Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Devrimlerinin oluşturduğu 'İnkılap Sergisi' bu etkinliklerin başında yer alır. Bu sergi bir bakıma, Türk

sanatının çağdaş evrensel ortamda hangi ulusal düzey kriterlerine sahip çıktığı ve sanat, kültür eğitiminin hangi göstergesi oluşturduğunu anlatan ilk on yılın bir muhasebesi gibidir. 1933 yılı içerisinde ki diğer bir gelişme de daha önce sanatçı birliklerinin karma sergilerine katılmış olan biri heykeltıraş, beşi ressam altı sanatçının; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, 'D Grubu' adını verdikleri yeni bir sanatçı birliğini kurmasıdır. D Grubu, Türkiye'de sınırlı bir katılımı kuruluşu gibi görünen aslında kapsamı ve etkisi büyük olan grupsal harekettir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan dördüncü birliktir (Tansuğ, 1993: 179).

"D Grubu, 1930'lu yıllarda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda, kültür ve sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön vermenin istendiği süreçte, çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla Batıyı örnek alır. Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatının da yeni olması gerektiğini savunan D Grubu, Batı'daki yeni akımları tanıma ve deneme yolunu seçerek sergileriyle yeni sanatı tanıtmaya amacındadır (Türe, 2002: 17).

Resmin dışında, heykel ve mimaride de gözlenen bu üslupçu ve ağır biçimci elitist tavır, ulusal sanat ve söylemine karşılık olarak belirir, ancak zamanla etkisini kaybettiği gözlenir. D Grubu sanatçıların aşırı Batı tutkusu, yerel ve ulusal değerlerle kurdukları ilişkinin zayıflamasına neden olur. Aynı zamanda çıkış noktası kent kültürü olan bu grup, kente ilişkin resimsel sorunları çözümlenmekte de yeterli olamamıştır. D Grubu sanatçıları, Beyoğlu'nda Mimoza adlı bir şapkacı dükkânının da açtıkları ilk sergiden 1947 yılına kadar düzenli olarak on beş sergi açar. Gruba, dördüncü sergisinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim; yedinci sergide, Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı; dokuzuncu sergide Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman; son olarak on beşinci sergide Zeki Kocamemmi katılır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun gruba katılmasıyla, sanatçıların, yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve kübist denebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında bir bağ kurmaya çalıştıkları görülür. Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu daha o dönemde, yerel kökenli motiflere yönelen bu anlayışlarıyla grubun amaçlarına ters düşen eğilimler gösterir. Turgut Zaim daha sonra gruptan ayrılarak bu alanda belgeci ve kararlı bir yol izler (İskender, 1983: 1684; Tansuğ, 1993: 181).

D Grubu, olumlu ya da olumsuz yanlarıyla resim kültürünün yaygınlaştırılmasına büyük katkı sağlar. Grubun üyelerinin bir kısmı, Akademi’de hocalık yaparak pek çok öğrenci yetiştirir ve 1950’lere kadar yurt içi ve yurt dışı birçok sergi gerçekleştirerek önemli bir varlık gösterir. Akademide ise, 1914 kuşağı ressamlarından olan Namık İsmail yönetici olduğu zamanlar D Grubu sanatçılarıyla, mensubu olduğu 1914 Kuşağı ressamları arasında çekişmeler hep sürer. Namık İsmail’in 1935 yılında ölümünden sonra, Akademi, 1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığına bağlanır ve müdürlüğüne Mareşal Fevzi Çakmak’ın damadı sanat tarihçisi Burhan Ümit Toprak atanır. 1937-1948 yılları arasında akademide Türk hocalardan çok yabancı hocaların egemen olduğu bir dönem olur. Burhan Toprak, D Grubu sanatçılarını destekleyen bir tutum içerisinde olur. Toprak, akademiye Avrupa’dan hocalar getirilmesi ve Avrupa’ya talebe gönderilmesi konusunda girişimlerde bulunur. Bu dönemde, Akademi daha da gelişerek orta ve yüksek devreli bir sanat eğitimi kurumu haline gelir (Tansuğ, 1993: 190, Katoğlu, 2011: 474). Ancak Tansuğ, akademideki bu yabancı uzman ağırlıklı eğitim sistemi için;

“Yabancı eğitimciler Türkiye’deki yüksek eğitimin hemen her alanında yararlı hizmetler yapmış sayılabilirler. Fakat bunların teknik ve yöntem düzeyini aşan bir etkinlik sağlayabildikleri söylenemez. Zaten doğal olan budur. Bir ülkenin sorunlarını ancak o ülkenin insanları anlayabilir ve ancak onlar çözümlenebilirler” (Tansuğ, 1993: 191) şeklinde ulusalcı bir yorum getirir.

Akademide ilk hareket mimarlık bölümünde başlar ve göreve Alman Prof. Robert Vorhölzer getirilir. Heykel bölümüne Almanya’da yeni heykel sanatının öncülerinden heykeltıraş Rudolf Belling getirilirken, resim bölümünün yabancı uzman ve yöneticisi, 1937 yılının ikinci yarısında Fransa’dan gelen ressam Léopold Lévy olur. Lévy, 1949 yılına kadar Akademi’nin resim bölüm başkanlığını yürütür. Lévy, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Manet, Cézanne, Renoir, Rodin gibi yeni bir sanat oluşturmaya çalışan sanatçılara hayranlık duyar ancak bu sanat ortamını daha çok fikren benimser. Günlük akımlara kapılmayan bir tabiat sahibi olan Lévy, ileri sanat atılımlarını kuşkuyla izler. Lévy ’nin Akademi’ye gelişiyle beraber, önemli değişiklikler önce öğretim kadrosunda başlar. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi sanatçı ve öğretmenler akademiden ayrılırken, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu gibi sanatçılar yardımcı öğretmenliklere atanır. Bunları Sabri Berkel, Zeki Kocamemmi, Ali Çelebi, Nurullah Berk, Zeki Faik izler. Bütün bu sanatçılar, çeşitli unvanlarla akademi

öğretim kadrosuna girer. Böylece akademide, hepsi Avrupa’da resim öğrenimi gören ve ikisi dışında Fransa’da yetişmiş genç kadronun Lévy yönetimindeki eğitimi devreye girer (Tansuğ, 1993: 190-191). Akademide esas, çağdaş bir eğitimle ressam yetiştirmektir. Bunun yöntemi de; resim sanatının teknik kurallarını, evrensel değerlere dayanarak öğretmek ve öğrencinin kişisel yetenekleri ve yaratıcılığını geliştirmek olarak belirlenir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında ülke Atatürk devrimleriyle büyük bir yenilenmenin yaşandığı ve devletin ideolojisinde temel ilkelerden biri olan halkçılığın yaşama geçirilmesi için, bir yandan halkın eğitim düzeyinin yükseltilmesi ve kültürünün geliştirilmesi amaçlanırken bir yandan da sanatla milli değerleri halka benimsetmek için devlet eliyle çalışmalar yürütülür (İskender, 1983: 1685). Bu amaçla, sanat alanlarında da büyük organizasyonlar hedeflenir ve uygulanır. 29 Ekim 1933 yılında Ankara’da açılan ‘İnkılap Sergisi’yle başlayan program, ‘Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ ve ‘Yurdu Gezen Türk Ressamların Sergileri’ ile devam eder. 1930’lu yılların programı olan bu iki büyük etkinliğin kararları M. Kemal Atatürk tarafından alınır. Ancak Atatürk’ün ölümünden sonra da etkinlikler devam ettirilir ve 1940’lı yılları kapsayan en önemli sanat faaliyetleri olur (Giray, 2012: 15). Türkiye’de 1923-1945 yılları arasındaki tek parti yönetimi zamanında, Cumhuriyet Halk Partisi kültür etkinlikleri, 1932 yılında kurulan ‘Halkevleri’ vasıtasıyla gerçekleşir. Türkiye’de sanat eğitiminin kökleşmesinde Halkevlerinin yanı sıra 1940 yılında kurulan ‘Köy Enstitüleri’nin çalışmaları da önemli yer tutar.

Türk sanatını desteklemek ve sanatçısını korumak amacıyla kesintisiz sürdürülen devlet sergileri, bir dönem boyunca Türk sanatını yönlendirmek gibi önemli bir işlev de üstlenir (İskender, 1983: 1686). Bu sergilerde başlangıçta kendini kabul ettirmiş olan ünlü isimler ödüllendirilir. Bir prestij konusu kabul edilen ödüllerden, ilk sergide birincilik ödülünü Zeki Kocamemi alırken, ikincilik ödülü Turgut Zaim’e, üçüncülük ödülü ise Arif Kaptan ile Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi iki isim arasında paylaşılır. Ancak devlet sergileri 1970 yıllarına doğru önemini yitirmeye başlar.

CHP Yönetim Kurulu’nun verdiği bazı kararların içerisinde sanat hayatını ilgilendiren önemli konular bulunur. Örneğin, 27 Temmuz 1938 yılında CHP toplantısında ‘Yurt içinde sanat tetkik seyahati tertiplenmesi’ kararı alınır, amaç: “yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkârlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak” olarak açıklanır. Zengin folklorik değerlere sahip

olan Anadolu'nun bu gezilere coşku ile katıldığı düşünölen sanatçılarını etkilemesi sonucunda, bu gezilerde ortaya çıkan ve bolca gözlemlenen köylü nakışları biçimsel ögeler olarak resim üslubuna mal edilir. Bu alanda en büyük çabayı, öncü sanatçı Bedri Rahmi Eyüpoğlu gösterir. Aynı zamanda iyi bir şair olan Eyüboğlu'nun ana temaları, büyük çoğunlukla folklorik değerler ve bunlara ilişkin duyguları içerir. Yurdu gezen Türk ressamaları vatanın kentlerini, köylerini görünömlerini, yerel yaşam, yerel giysiler ve yaşayan insanlarınını konu alan resimlerini açılan 'Yurdu Gezen Türk Ressamları Sergisi' ve 'Devlet Resim ve Heykel Sergileri' vasıtasıyla halka sunar. Basın, yayın ve toplum bu sergileri gezmekte; resimleri yapılan illerin halkı kendi kentlerini kasabalarını, köylerini ve yerel giysili halk kahramanlarını, kent sokaklarından akıp giden yaşamın izlerini görmek için başkent Ankara'ya koşmakta ve sergi salonlarını doldurmaktadır. Belirlenen hedefe ulaşılır. Sanat-toplum-sanat eseri bağı, sıkı ilişkilerle perçinlenir (Giray, 2012). Bu sergiler halkın büyük ilgisini çeker. Bu konuda Giray'ın (2012:19), Ülkü dergisinden yaptığı bir alıntıda;

“Bu sergilere gösterilen büyük ilginin, halkın resimlerde kendilerini ve anılarını bulmalarından kaynaklandığı söylenir. Ressamların atölyenin ve sıcak ve rahat ortamında natürmort ve görünüm resimleri yerine; Karabük işçileriyle birlikte ateş karşısında resim yapmaları, kent ve kasabalarda gezmelerinin anlamlı olduğu savlanır. Sanatçıların çalışma gücü ve isteği içinde olduğu ve meslekleri ile ilgili olan işlere koştukları belirtilir. Resim ve özellikle karikatürlerde izlenen yabancı etkilerin terk edilmesinin bu yolla gerçekleşeceği görüşüne 'halk resmi yaratmak', 'benliğimize dönmek' gibi savlar hedef gösterilecek ve bu yolla evrenselleşme yerine yerelleşme görüşleri filizlenmeye başlayacaktır.” der.

Ancak 1945 yılından sonra çok partili sisteme geçilmesiyle birlikte bu etkinlik ilgi alanından çıkar ve yapılan bu çalışmalar, tek partili dönemde devletin sanat ve fikir hayatına müdahalesi sayılarak eleştiriye uğrar. Memleket resimleriyle amaç, yerellik ve geleneksel kaynakların yinelenmesi ve partinin yurt içinde gerçekleştirdiği gelişme programlarının vurgulanmasıydı. Bu yüzden sanatçıların çok özgür oldukları söylenemezdi. Ancak, bu konuda Giray'ın (2012: 21) tespiti önemlidir:

“Bir partinin belli komutlarla ressamalara görev vermesi elbette ki demokratik değildir; ancak bu etkinliklerin ressamaların varlıklarını kabul ettirme şanslarının çok zayıf olduğu yıllarda yakaladıkları büyük bir şans olduğu yadsınamaz. Sanatçı olarak ressamalar Türkiye çapında varlıklarını ilk kez bu etkinlikler çerçevesinde yaygınlaştırdı. İl il gezen sanatçılar devlet adına gönderilmiş olmanın ayrıcalığı ile gittikleri illerde dikkat çekerler ve kabul görürler. Bu arada kendi ülkelerinin

gerçekleri ile yüz yüze gelirler. Bu etkinlik resamlara, ressamca yaşama şansı verdiği için önemlidir. Folklor araştırmaları, yurt türküleri, yurt hikâyeleri ve gezi notları gibi yurt resimleri de ülkenin kentleri içinde sanatsal etkinliklerinin yoğun bir şekilde yaşanmasını sağlar. ...Hakkari'den Edirne'ye uzanan topraklar üzerinde ressamlar, araştırmacılar ve yazarlar, halkla iç içe, köy köy kendi ülkelerini rahatça gezip dolaşarak çalışmışlardır. Bu güzel işbirliği ve uyum, sanatı etkin kılar.”

1937-1944 yılları arasındaki süre boyunca resim sanatçıları yurt gezilerine çıkarak, bu gezilerde ülke gerçekleri ve pitoreskini yansıtan bu programa Türk resim sanatının içlerinde Sabahattin Eyüboğlu ve Turgut Zaim'inde olduğu 58 ünlü isim katılır (Tansuğ, 1993: 216). Sanatçılar, Türkiye'nin 63 vilayetine gönderilir ve gezilerinin sonundaki sekiz yıl içerisinde 675 tuvalden oluşan başarılı yapıtlar meydana getirir. 1938 yılından başlayarak ressamların yurt gezilerine çıkarması ile başlayan süreç, 1940'lı yıllarda Anadolu'nun yerel motif ve temalarına ilginin artmasını sağladığı gibi, toplumsal içerikli kaygıların oluşmasına da zemin hazırlar. Yeniler Grubu'nun doğmasının temelindeki etkilerden olan bu gelişme aynı zamanda Türkiye'de Çağdaş resim sanatında oluşan 'sosyal realizm' akımının başlamasında bir adımdır. Yerel ve ulusal kaynaklara yönelen bu geziler, toplumcu sanatçıları ve resimlerini etkiler.

1940'lı yıllarda, İkinci Dünya Savaşı'nın güç koşullarının Türkiye'de yaşamı etkilediği bilinmektedir. Türkiye savaşa katılmaz ancak savaşın getirdiği tüm yokluklardan etkilenir ve çevresini saran sıcak savaşın etkileri; bombalanan kentleri, hayatını kaybeden insanları, yokluk içinde yaşam savaşını veren kadın ve çocukların haberleri çevreyi sarar. Sonuçta, Türkiye bu savaşa girmeyerek özgürlüğünü kazanır ancak ekonomik olarak etkilenir ve savaşın acımasız yıkımından payını alır. Türk resmine imza atacak dönemin genç sanatçıları, bu ortamın güç yaşam koşulları içinde yetişir (Giray, 2000: 419-420). Türkiye'nin içinde bulunduğu bu ekonomik ve sosyal ortamda resim çalışmaları devam eder. 1940 yıllarında açılan akademinin resim, heykel ve mimarlık bölümlerinin yüksek kısmında Fransız Gerçekçilerinin esinleri üzerinde yürüyen ve bu esinleri teknik beceriler ve öznel duyarlılıkla yorumlayarak özgünleştiren Léopold Lévy'nin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde sürdürdüğu atölye dersleri önemlidir. Lévy, genç sanatçıların, konudan anlatıma kadar uzanan seçim özgürlüklerini tanır ve bireysel yeteneklerine uygun anlatımlara yönelmelerine önem verir (Giray, 1998: 46). Akademi'deki öğrenci sanatçılar, Lévy'nin özgür çalışmayı yeğleyen bu anlayışı ile yetişir. Bu yıllarda gerçekleşen üniversite reformları kapsamında, Lévy,

Güzel Sanatlar Akademisi için bir reform uygulayıcısı olarak görülür. Akademide ki öğretim sistemi içerisinde Lévy ile birlikte Akademi kadrolarına Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk gibi sanatçılar, Akademi D Grubu sanatçılarının egemenliğine girince Lévy'nin öğrencileri, 1940'lı yıllarda “Yeniler Grubu” adı altında sanat ortamına katılır (Giray, 2000: 429).

Yeniler, kendilerinden önceki D Grubu'nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığına ve biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşmişlerdi. Onlara göre sanat ve resim, toplumun sorunlarına dönük olmalı, gerçek yaşamı yansıtmalı, halkın güncel uğraşlarını betimlemenin yanı sıra, sevinç ve üzüntülerini de dile getirmeliydi (İskender, 1983: 1687). Sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan Yenilerden önceki ressam grupları, halka resim sanatını tanıtmayı amaçlarken, resimlerinde doğanın ve insanın görüntüsüyle ilgilenir ancak insan sorununa yabancı kalır. Yeniler Grubu ise bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelir ve dönemin genç yazarlarıyla aynı doğrultuda toplumsal gerçekçi bir sanat yaratır. Bu Türk resminde yeni bir aşamaya işaret eder (Berksoy, 1998: 116). Böylece, Türk resim sanatında 1940'lı yıllarda, daha önce sadece bireysel çıkışlar olarak örnekleri görülen yöresel ve toplumsal içerikli çabaların bir grup halinde kendini göstermesi Yeniler Grubu ile gerçekleşir.

Çoğu akademide Léopold Lévy atölyesinde öğrenci olan ve toplumun yoksul kesimleri ile İstanbul limanı çevresindeki balıkçıların yaşam biçimlerine yakınlık duyan genç sanatçılar; Nuri İyem, D Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Selim Turan, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Agop Arad, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş'ın oluşturduğu grubun ilk ortak eylemleri, 10 Mayıs 1941 yılında açtıkları ‘Liman Şehri İstanbul Sergisi’dir. Türk resminde belli bir toplumcu anlayış programının uygulanması bu sergi ile başlar ve limanı konu edinen sergideki resimlerinde, İstanbul kıyılarının çarpıcı pitoreski içinde balıkçılara, çalışan halktan insanların emeklerini ve ürünlerini simgeleyen biçimlere yer verilir (İskender, 1983: 1686).

Giray (2000: 422), Önger'in Soyut dergisinde 1973 yılında yayımlanan 1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu, yazısından yaptığı alıntıda, “Yeniler Grubu, resim sanatına toplumsal gerçekçi resimler katarlar. İşçiler, yoksullar ve toplumun hastalıklı yönlerini gerçekçi bir anlatımla resimlemeyi amaçlarlar” ifadesine yer verir. Bu sergi sonrasında birlikteliklerini ortak sanatsal etkinlikler çevresinde güçlendirmeyi

amaçlayan Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Nejat Melih Devrim, Faruk Morel, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Arbaş'tan oluşan gerek açtıkları Liman sergisiyle ve daha sonraki çalışmalarlarıyla Yeniler Grubu, 1940 yıllarının sonuna kadar Türk resim sanatında çok canlı bir tartışma ortamının odağına yerleşir (Giray, 2000: 421-422).

Yeniler, başlangıcından itibaren bazı çevrelerce, (sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog Şekip Tunç, edebiyatçı Ahmet Hamdi Tanpınar ve gazeteci Fikret Adil) millilik ve özüne dönme düşünceleri çerçevesinde olumlu karşılanır ve desteklenir. Ancak, eserlerinde toplumun hoş olmayan yönlerine, işçilerin, yoksulların zor yaşamına yer veren Yenilerin bu tavrı hem baştaki yönetimin, hem de grupta sanat dışı politik eğilimler sezen D Grubu ressamlarının, şair Orhan Seyfi Orhon ve Romancı Peyami Safa gibi bazı çevrelerin tepkisini çeker. Giray (2000: 422-423), bu tepkilerden biri olan Orhan Seyfi Orhon'un 'Çınaraltı' dergisinde yazdığı bir yazıyı örnek olarak gösterir:

“Türkiye’de resim Türk değildir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, kübik ve empresyonist görünerek asıl hüviyetini gizlemeye çalışır. Bizimle hiç alakası yoktur. Vatan güzelliklerine şaşı bakar. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür. Gider işçileri bulur, liman amelesiyle konuşur, balıkçılara kollarını açar.”

Resim sanatıyla amatör olarak ilgilenen Hilmi Ziya Ülken'in 'Resim ve Cemiyet' (1942) isimli kitabı ise, Yenilerin kuramsal alanda bir savunmasını içerir. Milli sanat görüşüne açıklık getirmeye çalışan Ülken, kitabında milli olmanın, ülke meselelerini içinde duyarak onları dünyaya aksettirmek olduğunu vurgulayan sözleri şöyledir:

“Milli olmak ben milliyim! diye bağırarak değil; fakat kendilerinin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektedir. İstanbul’un iç yüzünü yaşayan, kafile kafile köylere giden bu genç ressamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır. Asıl milli san’atkar odur ki, demagogların iftiralarına göğüs gererek en mevsuk ve yaşanmış tecrübelerini (hiçbir tasannu ve sahtekârlık katmaksızın) ilan etmekten çekinmez.” (Giray, 2000: 423).

Yeniler Grubu, Liman sergisi ile bazı çevrelerden ilk tepkileri alırken, 23 Mayıs 1942 yılında Beyoğlu Matbuat Müdürlüğünde açılan 'Kadın' temalı ikinci serginin açılmasından sonra da gruba karşı eleştiri ve baskılar devam eder. Yenilerin yaklaşım tarzının 1943 yılında Eminönü Halkevinde açtıkları üçüncü sergide de sürdüğü görülür. 1943 yılında Yeniler Grubu'nun üçüncü sergisinin açılışında Haşmet Akal'ın 'Natürmort' adlı eseri ve Yener'in 'Fırın' adlı eseri polis zoru ile sergiden çıkartılır ve

resimlerin konuları üzerine de ağır eleştiriler yöneltilir. Eleştirilere ve baskıya uğrayan bu resimde Yener, ekmeğin karne ile dağıtıldığı savaş yıllarında açlık çeken halkın psikolojisini ve yüzlerdeki hüznü yansıtmıştır (Berksoy, 1998: 119; Giray, 2000: 423).



Resim 24. Mümtaz Yener, Fırın ya da Fırında Ekmek Bekleyenler, 1941, 70 x 100 cm. TÜY.

Yeniler üzerine yoğunlaşan eleştiriler, dönemin toplumsal yapısını ortaya koyarken, sanatçıların yaşadıkları toplumun içinden kesitler almaya başlamasında etkili olur. Tüm baskı ve eleştirilere rağmen korkmadan direnen ve özgün bir sanat anlatımına ulaşan sanatçılar da zamanla Yeniler arasına katılır (Giray, 2000: 423). Ancak, özellikle, 1946 ve daha sonraki yıllarda Yeniler ve sergileri önemli derecede zora koşular, sanatçılar yıpratılmaya, resimleri lekelenmeye çalışılır. Bazı yazar ve ressamlar ise Yenileri ihbar etmeye başlar. Hatta Yeniler Grubu'ndan bazı sanatçıların Zeki Faik İzer tarafından akademiye girişine engel olunmaya bile çalışılır.

Yeniler, yerel konuları seçerek ve ülke gerçeklerinden hareketle Türk toplumuna özgü bir sanat yaratmak istemişlerse de, aralarında bir üslup birliği olmayan grup ulusal ve yerel nitelikleri içeren özgün bir biçim anlayışı oluşturamaz. Yeniler Grubu, 1951'de Çallı'nın başkanlığını yaptığı 'Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılır. Ancak, Yenilerin 1940'lı yıllardaki dönemin toplum sorunlarını ele aldıkları; savaş yıllarının sebep olduğu yoksulluğu, çalışan halkın ve balıkçıların emek ve ürünlerini betimleyen resimleri, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin ilk ürünleridir. Böylece Yeniler, verdikleri ürünler ve savundukları görüşlerle, 1960'lı ve

1970’li yıllarda ortaya çıkan toplumsal sanat anlayışının temelinin atılmasında önemli rol oynar (Berksoy, 1998: 118-119).

Yeniler Grubu’nu oluşturan üyelerin birçoğu, zaman içerisinde İkinci Dünya Savaşından sonra Avrupa’da yaygınlaşan soyut eğilimlere koşut biçimde arayış içine girer ve gerçekçilikten uzaklaşırlar. Nuri İyem, Ferruh Başağa, Nejat Devrim ve Selim Turan bütünüyle soyut bir üretime yönelir. Grubun sanatçılarından, Nejat Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş ve Abidin Dino Paris’e gidip çalışmalarını orada sürdürürken bir kısmı da yurttan kalır. Yalnızca Yeniler Grubu’nun önde gelen isimlerinden olan Nuri İyem sürekli ve etkin olarak çalışmalarını sürdürür. İyem, soyut resmin ardından tekrar figüratif resme döner (İskender, 1983: 1687).

Berksoy’un (1998: 122), Tansuğ’dan aktardığına göre, bu tarihten sonra figüratif doğrultuda, özellikle anıtsal köylü kadın başlarıyla, kendine özgü bir üslup geliştiren, Nuri İyem, çizgiyle biçimlendirdiği bu anıtsal başlarda, yüz ifadelerini de kullanarak, toplumsal mesajlar vermeyi amaçlar. İyem, yalın bir çizgi ve renk düzeniyle oluşturduğu büyük kadın başlarında, tek tek insan yüzlerinin karakter ve yapı çizgilerini aktarmak yerine, bir toplum tipini belirginleştirmeye çalışır. Tek kadın başlarının yanında kadın grupları, bir köy kasaba görüntüsüyle birleşenler, birleşmeyenler ve büyük kente göçü simgeleyen resimler ele aldığı konular arasındadır. İyem resimlerinde, İstanbul ve çevresine, gecekondularına ve köyden kente gelerek bu yaşamın güçlüklerine katlanan insanların yaşamına işaret eder. Nuri İyem’in sosyal realist eserlerine, çalışmanın ‘Kente Göç Konusuna Yönelme’ ve ‘Nuri İyem’ başlığı altında ayrıca değinilecektir.

Nuri İyem’in dışında 1940’lı yıllarda resimlerinde yerel motif ve toplumsal temalara yer veren diğer bir sanatçı da Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) olur. 1936-1937 yıllarında akademide Lévy’ nin asistanı olan sanatçı, Cumhuriyet Halk Partisi’nin düzenlediği yurt gezilerine katılır ve bu gezilerinde bol bol gözlemlediği köylü nakışlarını biçimsel öğeler olarak resim üslubuna katar. 1938 yılında Edirne ve 1942’de Çorum’a gider ve buralardan edindiği izlenimler, eserlerinin ana temasını oluşturur. Han kahveleri ve avluları, pazar yerlerinin kalabalığı, halay çekenler, pazardan köye döneneler...vs (Berksoy, 1998: 119).

Anadolu’nun zengin folklorik değerlerinden etkilenen ve bu konuda öncü bir sanatçı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, nakışlar, renkler, düzenler üstüne yazılar yazar ve

ana temaları büyük çoğunlukla folklorik değerler ve bunlara ilişkin duyguları içeren nazım üslubu içerisinde eserler verir. ‘Genç Ressamlar’ kitabı için yazdığı yazılarında, resim sanatımız için en önemli kaynağın, Batının şaheser resimleri düzeyinde örneklerle dolu olan geleneksel el sanatları olduğunu belirtir. Anadolu kilimlerini didik didik inceleyen Eyüboğlu, gerçek Türk resmini, halılarımızdan, kilimlerimizden, hatlarımızdan ve minyatürlerimizden esinler taşıyan yapıtların oluşturacağına dikkat çeker.



Resim 25. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kağıt üzerine guajboya, 205 x162 cm.

Eyüboğlu Rönesans üstatlarından da en çok El Greco’yu sever. Paul Gauguin Van Gogh, Raoul Dufy, Mattisse gibi ressamardan etkilenir. Batı’nın pentür tekniğine geleneksel Türk motiflerini katarak bir senteze ulaşmaya çalışan Bedri Rahmi Eyüboğlu, motifsel yorumlara öncelik veren bu uygulamalarını sadece kendi sanatında ortaya koymakla yetinmeyerek öğrencilerine de benimsetir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencilerine kendi inançları doğrultusunda telkinlerde bulunmasına rağmen, onları kendi çalışmalarında özgür bırakmaktan yana olan eğitimcilik misyonu taşıdığı da bilinir (Ersoy, 1998: 68-69; Giray, 2000: 464-466).

Turan Erol, Bedri Rahmi Atölyesi için şunları söyler:

“ ...Atölyede çok gündemde olan şeyler; Batı sanatının Rönesans’tan 17. yüzyıla kadar olan büyük ustaları ...ama bir yandan Türk Halk sanatının ve Türk kitap resmi minyatürün en güzel örnekleri ve bu alanın ustalarını tanımaya çalışıyorduk. ...Türk Halk sanatı; kilimler, kilimlerdeki nakışlar, renk güzelliği ve zenginliği, bizi çok yakından

ilgilendiriyordu. ...öyleyse biz, Batı kökenli bir eğitim alsak da kendi kaynaklarımızı, geleneğimizi de gözden uzak tutmamalıyız, onu yaşamalıyız; belki de bu yolla bir senteze varırız diye düşünüyorum. ...Yani Batı sanatı ile Türk halk sanatını, geleneksel Türk sanatlarını birleştirmek, bağdaştırmak, batı tarzına dayalı bir eğitim görsek de bizim kendi kökenlerimizi unutmadığımızı eserlerimizdeki tarz ile hissettirmeliyiz.” (Erol, 2003: 33).

Yerellik ve evrensellik üzerine tartışmaların yoğunlaştığı bu dönemde, Elif Naci (1975: 30), “Sanat Yersel mi? Evrensel mi?” yazısında yerelliğe şöyle değinir:

“Bir insan doğduğu günden beri, göbeğini kesen ebeden, memesini emdiği anasından başlayarak gördüğü, işittiği, elinin dokunduğu, uzandığı her şeyden bir şeyler alacak, bir şeyler öğrenecektir. Ve hiç kuşkusuz, sanat eğitimini kendinden önce gelmiş kuşakların bıraktıkları sanat yapıtlarından alacaktır. İstese de istemese de. Türkiye’de doğan bir kişi ise evinde, okulunda, köyünde, kentinde, gördüğü sanat ürünleri ile beslenecektir. ... Ama bütün bu güzelliklere gözlerini kapatacak bunları görmemezlikten gelecek ve mutlaka putlaştırdığı Batı’ya tapacaksa, o başka. Bunun içindir ki Türk resmi Alplerin ötesinden değil Torosların eteklerinden doğacaktır.”

Giray ise (2003: 20-21), Cumhuriyet dönemindeki geleneksel ve yerel kültüre yönelen kültür ve sanat anlayışını ve yapılan çalışmaları şöyle özetler:

“Bu yıllarda ülkenin kalkınma kaynakları arasında tarım öncelikli sırada yer almakta, kültürel araştırmalar Anadolu üzerinde yoğunlaşmakta, köy şiirleri, romanları, öyküleri yazılmakta, büyük, küçük memleket hikaye yarışmaları düzenlenmekte bir yandan da, dünya klasikleri maarif vekaletinin yayınları arasına yayınlanmakta, Köy Enstitülerinde tarım dersleri gören gençler, keman çalmakta ve klasik müzik yorumlamakta, ressamlar, Anadolu gezilerine gönderilmekte, halk evleri beceri ve meslek kursları düzenlemekte ve bunun yanı sıra, resim sergilerini ve konserleri, tiyatro oyunlarını yurda yaymakta ve özellikle de folklor araştırmaları ve türkü derlemeleri önemsenmekte ...Düşünce yapısının hedefi bellidir: Yerellik, geleneksel kaynaklara yönelerek Batı’nın çağdaş kültür düzeyinde özgün olarak yer alabilmek Çağdaş olmak uğruna Batı’nın taklitçiliğine ve tekrarına sapmadan evrensel sanat anlayışına, yerel, geleneksel ve Batı sentezinin özgünlüğünde ulaşabilmek.”

Dönemin genç sanatçılarının arayışçı ve atılımcı düşün güçlerini bu noktada yoğunlaştırdıkları görülür. Türk ressamlarının büyük çoğunluğunun bu coşkulu dalgalanmaya katılmasıyla tuvallere hatlar, kilimler, motifler yerleşir. Amaçları, esin kaynaklarını en doğru sentezde buluşturmak, özgün anlatıları yakalayarak kalıcı olmaktır (Giray, 2000: 466).

Bedri Rahmi'nin Türk resmi konusundaki görüşünü Giray (2003: 21) aktarır: “Son yılların en dikkat çekici kaygısı, bence ‘Türk Resmi’ yaratma iradesidir. Resmimiz bugüne kadar büründüğü ‘anonim’ şahsiyetsiz kisveyi atarak, kendine has karaktere varmak yolunda görünüyor” Eyüpoğlu sözlerinin devamında, Bu milli hüviyete hangi yol varır? Realizm mi? Halk sanatı mı? Folklorik araştırmalar mı? Yoksa mücerret sanatın karanlık, esrarlı metafiziği mi?” sorularını sanatın gündemine taşır. Bu düşünce yapısına karşı tepkilerin oluşmasıyla, sanat yazıları da yazan Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cemal Tollu, Elif Naci ve Bedri Rahmi gibi, dönemin sanatçıları yazılarıyla olduğu gibi, geleneksel el sanatlarımızın örneklerini soyutlayarak ya da yeniden yorumlayarak çağdaş resim sanatına öncülük edecek değerleri yaratmaya çabalayacaklar ve bu görüşe destek olacaklardır.



Resim 26. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Otoportre, Kağıt üzerine karışık teknik, 60,5 x 23 cm.



Resim 27. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 164 x121cm.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde güçlü bir atölye ruhu yaratabilen ve öğrencilerine her zaman destek olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde öğrenimlerini tamamlama aşamasına gelmiş öğrenciler, hocalarının desteğiyle 1946 yılının 13 Mayıs'ında Güzel Sanatlar Akademisinde bir sergi açar. Bu sergi, on gencin yeni bir sanat grubu oluşturmak için bir araya gelerek açtıkları ilk sergidir ve bir öğrenci sergisidir. Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Ivy Strangali, Fikret Elpe, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk ve Maryam Özcilyan'dan oluşan On'lar Grubu 1946'da sanat tarihindeki yerini alır. Kaynakları, düşünce yapıları ve biçimleri, dönemlerinin ve özellikle akademi öğretmeni olan sanatçılarından benimsedikleri değerlerle yola çıkan On'lar Grubu, halk sanatından yararlanma çabalarına girer ve halk sanatının konularını ve süsleme öğelerini, Batı teknikleriyle yorumlar. Ulusal ve yöresel bir sanat yaratma isteğiyle hareket eden sanatçılar, bireysel yetenekleri ve sanat anlayışları doğrultusundaki resimlerine yansıttıkları biçimsel özgünlüklerle Türk resmine yeni bir soluk kazandırır (Ersoy, 1998: 80; Giray, 2003: 20-21). Çok geçmeden birçok genç sanatçının grubun etkinliklerinde yer aldığı görülür.

On'lar Grubu'nun esin kaynaklarını ve düşün alanlarını ilk sergilerinin afişinde göze çarpan iki motif açıklar. Bunlardan birisi, Anadolu'nun göbeğinden devşirilmiş bir Avşar kilim nakışı, ikincisi ise büyük İspanyol ressam El Greko'nun ünlü bir tablosundan alınan bir insan vücududur. Öğrencilerin yetişmesinde etkili olan unsurları, biri şarktan biri garptan devşirilmiş olan bu iki motif çok iyi belirtir (Giray, 2003: 20).

İkinci Dünya Savaşının sona ermesinin ardından dünyada demokrasi hareketlerinin güç kazanmasıyla Türkiye’de de çok partili sisteme geçiş hazırlıklarına hız verilir. 1950 yılında yapılan seçim, Demokrat Parti hükümetinin başa geçmesi ile sonuçlanır. Türk resim sanatında 1950’li yıllar, kimlik arayışlarının iyice belirginleştiği bir dönem olur. Yeni kurulan hükümetin de programında geleneksel değerleri ön plana çıkararak Türk resmi kimliği yaratma amacında olduğu görülür. Çoğulcu sistemle birlikte, sanat politikasında yaşanan önemli değişimlerin Türk resim sanatında da milli görüşü besleyen kaynaklara yönelme ve evrensel çizgiyi koruma gayretine dönüştüğü görülür. Bu dönem, yeni sanat akımı arayışlarına yönelme açısından tartışmaların gündeme geldiği bir dönem olur (Giray, 2000: 464-466). On’lar Grubu’nun çıkış gerçeklerinden birini oluşturan Doğu-Batı sentezi, grubunun etkinlikte bulunduğu dönemlerde, çeşitli yazarlarca Türk resim sanatında 1950’li yıllardan itibaren her dönemde ortaya çıkan yerellik ve evrensellik tartışmaları içerisinde enine boyuna işlenir (Binzet, 2003: 24). Bu yıllarda büyük ilgi toplayan folklor çalışmaları, resim sanatının da folklorik konulara yönelmesine neden olur. Turgut Zaim’den sonra özellikle On’lar Grubu üyelerinden Nedim Günsür, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam’da bu olgulara bireysel olarak katılır. 1950-1960 yılları arasında soyut sanat çalışmaları hız kazanırken bazı genç sanatçıların resimlerinde yerli kaynaklara dayanan çalışmaların devam ettiği görülür.

1955-1970 yıllarında Türkiye’de plastik sanatlarda egemen anlayışın, başta Batı’daki soyut dışavurumculuk olmak üzere, çeşitli kaynakların etkilerini taşıyan soyut ya da non-figüratif anlayış olduğuna değinir. Bu yıllarda bir benzeri Türkiye’de de kurulan ‘Uluslararası Sanat Tenkitçileri Derneği’nin ileri gelenlerince, ‘üretim’ konulu yarışmada birincilik ödülünü Aliye Berger’in soyut bir resim çalışmasına vermelerinin dikkat çekici olduğunu ve Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi çeşitli ressam ve yazarların tepkisini çektiğini belirtir. Öte yandan dönemin iktidarlarının toplumsal nitelikteki en ufak bir ilgiyi ya da eleştiriyi bile mahkûm etmeye çalışan tutumları, soyut sanatın gelişmesini önemli ölçüde etkiler. Turan Erol, Türk resminin bu yıllardaki verimini evrensel ortak değerler ile ulusallık ve yöresellik karşıtlığı içinde ele almakta ve Paris özlemi içindeki soyut yanlısı ressamların Türkiye’de resim yapılamayacağı yolundaki düşüncelerini de eleştirmektedir (İskender, 1983: 1688-1689).

Batı’daki sanatsal akım ve yeniliklerin günü gününe izlendiği ve Türkiye’de resim sanatının hızla soyut akım içerisine girildiği bir dönem olan 1950’li yıllarda, 1940’lı yıllarda toplumsal içerikli resim yapan sanatçıların bile bu soyut çalışmalara

yöneldiği görülür. Türk sanatçılar soyut akıma ilgi duyar ancak bu akımların halka benimsetilmesi başlıca sorunlardan biri olur. Türk sanatçıların Batı felsefesi üzerine temellendirilmiş soyut sanat araştırmalarının, düşünce ve gelenekleri farklı olan Türkiye’de yerleşmesi oldukça zor olur. Ancak, 1955-1956 arasında gerçekleşen Vilayet Tabloları Sergisinin ressamalarda uyandırdığı bilinçlenme ve Avrupa’ya gönderilen Çağdaş Türk Sanatı Sergisine Batılıların yönelttiği alaylı eleştiriler sonucunda Türk sanatında ulusal ve yerel eğilimler daha da güçlenir (İskender, 1983: 1754-1755).

On’lar Grubu 1954 yılına kadar sürdürdükleri sergilerde kuruluş ateşini sürdüren eserler ortaya koyar. Ancak bu yıldan itibaren On’lar bu ruhtan gittikçe uzaklaşır ve 1954 yılında İstanbul Amerikan Haberler Merkezinde açılan serginin ardından gelen yıllarda bireysel etkinliklerle özgün uygulamalarını sergileyerek sanatta kalıcı olmak için savaş verirler (Giray, 2000: 479). 1955 yılında dağılan On’larla birlikte Türk resminde grup hareketlerinin önemini giderek yitirdiği bir dönem başlar. Sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönlerdeki araştırmaları ise 1950 sonrası dönemde görülür.

On’lar Grubu sanatçılarından olan ve hocalarından gördükleri eğitim doğrultusunda halk sanatından yararlanma çabasına giren Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Fikret Otyam gibi sanatçılar yöresel motiflerden yola çıkar ve halk sanatının süslemeci öğelerini kullanarak ulusal ve yöresel bir sanat yaratma istemiyle hareket eder. Grup üyeleri arasında sadece mahalli havayı yansıtmakla yetinmeyip resimle ‘toplumsal sorunları’ dile getirenler sanatçılar 1960’dan sonra soyut, non-figüratif resim çalışmalarına figüratif bir yön vererek devam eder.

Yeniler Grubu’nun öncülüğünü yaptığı sosyal realist sanatın 27 Mayıs hareketini takiben 1960’lı yıllarda Türkiye’de daha verimli bir döneme girmesiyle, öteden beri sosyal realist anlayışta resimler yapan Neşet Günel ve Nedim Günsür gibi sanatçılara ek olarak soyut resmi bırakıp figüratif resmi yeniden benimseyen Nuri İyem ve resim yapmaya 1960’lı yıllarda başlayan Cihat Burak gibi sanatçılar da bu akımda eserler vermeye başlar (İskender, 1983: 1688).

Yeniler Grubu’ndan sonra toplumsal içeriğe öncelik tanıyan diğer girişim de 1960’ların başında yaşanır. 1950’lerin soyut eğilimlerinden sonra, 1959 yılında ‘Yeni Dal’ adıyla kurulan grup, toplumsal sanatı bireysel çabaların dışında bir grup etkinliği olarak tekrar hayata geçirir. İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni

Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'dan oluşan grup üyelerinde kendi ülke kaynaklarını araştıran çağdaş resim sanatımızın toplumsal içerikli çabaları görülür.

Türk resim sanatında 1960'lı yıllarda ki sosyal realist yaklaşımların temelini hazırlayan resim anlayışı, Cumhuriyetin kuruluş felsefesiyle birlikte yaratılmak istenen çağdaş ulusal Türk resim sanatı anlayışından hareketle başlar. Batı resminin etkilerini yerel duyuşla birleştiren Anadolu temalarını başarıyla işleyen ressamlarımız, köy ve köylünün günlük yaşayışını tuvallerine başarıyla aktardıkları dönemlerden geçerek, 1940'larda halkın günlük yaşantısının yanı sıra yaşanan sorunları da tuvallerine aktaran Yeniler Grubu'yla Türk resim sanatında sosyal realist yaklaşımlarla devam ederler. Sosyal realist resim, 1950'li yıllarda kesintiye uğrasa da 1960 yılında 27 Mayıs ihtilali ve 1961 Anayasası'nın ardından gelişen sosyal ve siyasi yapı içerisinde hem bireysel sanatçıların hem de bir grup hareketi olan Yeni Dal sanatçılarının çalışmalarıyla kendini gösterir.

4.2. 1960-1970 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Sosyal Realizm Algısı

Cumhuriyetin kuruluş ve erken dönem resim çalışmalarının amacı, Batı taklitçiliğine ve tekrarına sapsadan yerel, geleneksel kaynaklardan beslenerek oluşturulacak sentezle evrensel sanat anlayışına ulaşabilmektir. Bu dönemde oluşturulmak istenen ulusal bilinç ve kimlik, oluşturulmak istenen kültür ve sanat politikalarını da etkiler. Evrensel ulaşmanın vazgeçilmez koşulu çağdaşlıktır fakat ulusal kimlik asla feda edilemez. Bu sanat anlayışı, 1936 yılından başlayarak tek partili dönemin de politikasını oluşturur (Giray, 2003: 20).

“1938–1944 yılları arasında düzenlenen, her yıl on sanatçının değişik illere gönderilmesi ile gerçekleştirilen Yurt Gezileri ve Sergilerinde, sanatçıların desteklenmesi ve yurt güzelliklerini yerinde görmeleri amaçlanır. Bu sergilerin sanata yansması ise; Anadolu'ya özgü süsleme öğelerinin ve folklorik kültürün, resimlerde yer etmesi biçiminde olmuş, öte yandan etkinlik, ulus bilincinin oluşmasında ve sanatta ulusal / evrensel değerlerin gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.” (Bek, 2008 :119).

1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı tüm dünyada etkili olduğu gibi Türkiye'de de ekonomik, siyasi ve sanatsal değişim ve gelişmelere neden olur. “Dünyanın yaşadığı ekonomik sıkıntıların yansması olarak Türkiye'de devletin, ülkede toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlaması, varlıklı kesim, kent soylu, köylü-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görülür hale getirir” (Berksoy, 1998: 112). Bu dönemde toplumsal

gelişmelere kayıtsız kalamayan ressamlar, sosyal realist anlayışla resim yapmaya başlar. Cumhuriyet dönemi resim sanatında ilk olarak yöresel ve toplumsal içerikli çabaların bir grup hareketi halinde kendini göstermesi, 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu ile gerçekleşir (Berksoy, 1998: 115). Özellikle Yeniler Grubu'yla birlikte, yerel sanat anlayışı etrafında biçimlenen resimde ulusallık ve evrensellik tartışmaları yeniden gündeme gelir. Yeniler Grubu'nun Liman sergisiyle, İstanbul limanı çevresindeki yoksul halkın yaşam mücadelesini işleyen eserleri, eleştirilerin odağı haline gelir. Bu dönemde gruba destek veren sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog M. Şekip Tunç, edebiyatçı, Ahmet Hamdi Tanpınar ve gazeteci Fikret Adil gibi yazarlar, yazılarında ulusallık ve öze dönme düşüncelerini dile getirir (Bek, 2008 : 119).

Yeniler Grubu'nun öncülerinden olan Nuri İyem ve arkadaşları ile yapılan bir görüşmedeki düşünceleri Türkiye'deki sosyal realist sanatçıların o dönemdeki sosyal realizm algısını açıklaması bakımından önem taşır.

“Bir on beş-on altı yıl kadar önceydi. Bu kuşaktan hayatta olanlarıyla yapılan söyleşilerde şöyle şeyler anlatılmıştı: Yahu bizim arayışlarımızın eksenini, sosyal realizm diye sonraları başımıza kakılmış o nesneden çok, resim dilini yakalamak yani ressamlığın özü oluşturuyordu. Ve genç ressam olarak iddialıydık. Kendimizi iyi yetiştirmek için çok gayretliydik. Bizden öncekilerin Türk Resim Sanatının gelişmesine elbette katkısı olmuştu. Ama iki öncekilerde bu katkı aşikâr ve kapsamlı iken hemen bir öncekiler bunu daha mekanik arayışa döndürmüşlerdi. Ulusallık endişesi ile resim sanatımızın gelişmesine yeni ufuklar açılması ihtimalini görüyorduk. Oraya yöneldik. Dudak bükülen sokak realisti gibi değil, ressam gibi, adam gibi yöneldik.” (Ergüven,1987: 58-59).

Yine aynı yıllarda, bundan sonra gerçekleştirilecek Devlet Resim Heykel Sergilerinde sanatçılardan, ulusa özgü görüş ve duyuşu koyabilmek için, memleketin gelenekleriyle, destanlarıyla, yaşama tarzıyla, inanışlarıyla, seviyeleriyle ilgili kompozisyonlar istenmesi gündeme gelir (Bek, 2008: 119-120).

1940-1960 yıllarında daha da gelişen toplumsal sorunlara değinen sosyal realizm akımı bir anlatım yolu olarak resimden edebiyata tüm sanat dallarını etkiler. Bu dönemde işlenen konuların başında ulusallaşma ve Batılılaşma özlemi ve yanılığarı, kent soylular, işçi-işveren ilişkileri, gecekondu olgusu, köylü-ağa ilişkileri, toprak sorunları gelir (Berksoy, 1998: 113). 1945'den sonra çok partili döneme geçişle beraber 1950 seçimlerinde yönetime Demokrat Parti gelir. Demokrat Parti iktidarıyla devlet eliyle sürdürülen sistemli ve planlı sanat programları kesintiye uğrar. Bu programların

uygulama alanları olan Halkevleri gibi kurumlar da kapatılırken, ulusallık ve evrensellik söylemleri de yerini Doğu- Batı söylemine bırakır (Bek, 2008: 120).

27 Mayıs sonrası 1961 Anayasası ile ülkede oluşan özgür ve demokratik yapı Türkiye’de solcu ve halkçı düşünce akımlarının yeniden gelişmesine kapı aralar. Konuyla ilgili olarak İskender (1984: 1341-1342):

“Türk sanat dünyasında toplumsal ve gerçekçi eğilimlerin yerleşmesi 27 Mayıs 1960 hareketinden sonra gelen özgür tartışma ortamının varlık bulması ile başladı. Bu tarihten sonra yer alan hızlı gelişimlerin sosyo-ekonomik alanda neden olduğu çalkantılar ve toplumsal planda yarattığı çelişkilerin yoğunlaşmasına koşut olarak sanatçının ve sanatın toplum sorunları karşısındaki tutumu her geçen gün biraz daha tartışılır hale geldi. Sendikalaşmaya gidilmesi ve ilk defa sosyalist bir partinin kurulması, gibi yeni olgular da düşünce ve sanat dünyasına yeni kavramların girmesi ile sonuçlandı.” yorumunu getirir.

Yine 1960’lı yılların sanat ortamına değinen Giray (1998: 518):

“1960 devrimi ve bu devrimin demokratikleşme aşamasına geçişte aldığı yol, Türk toplumu için farklı bir dönemin yaşanmasına yol açar. Özgürlükçü düşüncenin ve demokratikleşmenin savunulduğu bu dönemde toplumsal konular öncelik taşıyacaktır. Resimlerde toplumsal gerçekçi anlayış olabildiğince yaygınlık kazanacaktır. 1960’ların toplumsal gerçekçiliği, düşünce yapısında oraya çıkan farklı bir bakış açısını yakalar. Toplumun, özellikle de kırsal kesim insanının ve işçilerin yaşama ve çalışma zorluklarını yansıtan gerçekçilik düşünce alanının odağına oturur. Bu yapısıyla gerçekçilik, Fransa’da 19. yüzyılda ortaya çıkan gerçekçiliğin etkilerini taşımaktadır” der.

1960’lı yıllarda yaşanan sosyal ve politik yapıyla birlikte sanat alanında, 1950’li yıllarda Batılılaşma düşüncesiyle çıkılan yoldan tekrar özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesinin ağırlık kazandığı bir döneme girilmiş olur. Böylece, cumhuriyetin ilk yıllarında yöresel motiflerden yola çıkan ve halk sanatının süslemeci öğelerini kullanarak ulusal bir sanat yaratma istemiyle hareket eden ressamlarımız arasından, sadece mahalli havayı yansıtmakla yetinmeyip resimlerinde toplumsal sorunları da dile getiren sanatçılar, 1960’lı yıllarda soyut resim çalışmalarına figüratif bir yön verirler. Örneğin, soyut sanat anlayışını terk ederek figüratif resme yönelen bu dönem sanatçılarından Nedim Günsür, ‘Özgeçmişimden Kesitler ve Resim Üzerine’ başlıklı yazısında, resimlerinde yapmak istediklerini şu sözleriyle anlatır:

“Geleneksel ama evrime ve toplumsallığa açık bir tavırla çalışma çizgimi sürdürmek istiyorum. Sanatsal öğelerden ödün vermeden geniş bir seyirci kitlesine bir şeyler söyleyebilmeyi, kendim kalarak yaşam etkilenmelerimi resim sanatı olanaklarınca anlatabilmeyi amaçlıyorum.

Evrensellik sorunu, yöresel, ulusal ve toplumcu tavrındaki içtenlik ve tutarlılıkla bir arada düşünülüp açıklanabilecektir kanısındayım” (Günsür, 1980: 5-6).

“1960’lı yılların başında kısa bir süre etkili olan “Yeni Dal” cıları, kuşkusuz toplumsal ivmelerin odağında ve Türk resminin çağdaş gelişim aşamaları içinde düşünmek gerekir. Bizim toplumcu resmimizde, güdümlü kültür politikalarının egemen olduğu ülkelere özgü tutucu-formalist bir yaklaşım söz konusu olmamıştır. Bu resmi yönlendiren temel düşüncenin, toplumcu bir içerikle donanmış olması, doğrudan doğruya sanatçının sosyal-siyasal tutum ve davranışlarıyla uyumlu bir çizgi izlemiş, bunun baskın ideoloji karşısında oluşturduğu tepki gene sanatçının inanç ve görüşlerine paralel bir karşı tepkiyi yaratmıştır. Kendisine kabul ettirilmek istenileni değil, kendisinin gönüllü olarak benimsediği insan ve yaşam felsefesini resminin merkezine oturtmak, Türkiye’nin toplumcu sanatçı imajının göstergesi olmuştur” (Özsezgin, 1994: 53).

Türk resim sanatında sosyal realist yaklaşımlar ulusalcı ve halkçı bir çizgiden yola çıkan ressamlarımızın, sanatçı olmanın duyarlılığıyla yaklaştıkları ülke sorunlarını eserlerine taşımasıyla ortaya çıkar. 1960’lı yıllarda da sosyal realist sanatçılar, yaşanan işsizlik, göç, gecekondulaşma, yoksulluk, kötü yaşam koşulları gibi yaşanan ülke gerçeklerine ve toplumsal sorunlara duyarsız kalmaz ve bunları tuvallerine taşıyarak dile getirmeyi hedefler.

4.3. 1960-1970 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Sosyal Realizm Hareketleri

Türkiye’de 1960’lı yıllarda görülen sosyal realist eğilimler birden bire ortaya çıkmış değildir. Sanat alanındaki belli düşüncelerin filizlenebilmesi ve gelişmesi ancak bu düşünceleri beslemeye elverişli bir ortamın varlığıyla mümkündür. Sanatsal yapının ülkenin içinde bulunduğu sosyo-politik, ekonomik ve kültürel koşullarla birlikte ele alınıp değerlendirilmesi gerekir.

Konuya ilişkin olarak Giray (2000: 519):

“1950’li yıllarda Türkiye yeni bir döneme girer. Tarım yerine sanayileşmeyi seçen hükümet programları Türkiye’de kentleşme olgusunun hızlı olarak geliştiği yıllardır. Ne yazık ki kentleşme en çarpık şekilde ortaya çıkar ve gelişir. Kentlerin çevresinde uydu kentler yerine gecekonduların düzensiz yerleşimi gelişir. Köy nüfusunun kente akması kentlerde ve köylerde yeni sorunların ortaya çıkmasına neden olur. Parçalanmış aileler, kent nüfusuna katılan öğrenim ve eğitim görmemiş insan sayısının artışı, buna bağlı olarak vasıfsız iş arayan insanların sayıları her gün artış gösterir. Tarım ülkesi olan Türkiye’nin

sanayileşmeye başlamasının sonucudur bu gelişim. Fakat sanayileşmede izlenen yavaş gelişime karşın, kentlerin ve köylerin yapısal gelişimini bozan düzensiz kentleşme olgusu inanılmaz bir hız kazanacaktır. Dengelerin bozulması, kırsal kesim insanının sorunlarına yeni boyutlar katacaktır. Bu gelişim, 1960'lı yıllarda bütün sanat dallarına kaynak oluşturacak veriler verecektir" der.

1950'de yapılan seçimlerle başa gelen Demokrat Parti, ticaret burjuvazisi ve büyük toprak sahiplerinin öncülüğünde örgütlenir ve yabancı sermayenin de katkısıyla ilk üç yıl içerisinde ülkede ekonomik canlılığı sağlar. 1954 ve 1957 seçimlerinde de iktidarını koruyan DP, köklü değişikliklere yönelmesine karşın izlediği tutarsız politikalarla geri kalmışlığı yenecek bir sanayi kuramaz. Sonuçta DP' nin genel siyaseti, köyden kente göç, gecekondulaşma olgularını yaratır. Hükümetin toplumun çeşitli tabakaları üzerinde kurduğu baskıyla toplumsal ve ekonomik bunalımın ağırlaştığı bir sırada 27 Mayıs 1960 darbesi olur (Berksoy, 1998: 121).

1960'lı yıllar, Türkiye için tarihsel bir anlam taşır ve bu yıllara damgasını vuran 27 Mayıs devrimini izleyen özgürlükçü düşüncenin ve demokratikleşmenin savunulduğu, sosyal, ekonomik ve siyasal gelişmelerin pek çok alanda olduğu gibi, sanatçının ve sanatın toplum sorunları karşısındaki tutumunun tartışmaya açıldığı bir dönem olup Türk resmi üstünde de biçimleyici etki gösterir. 1960'ların toplumsal gerçekçiliği, toplumun özellikle de kırsal kesim insanının ve işçilerin yaşama ve çalışma zorluklarını yansıtan düşünce yapısında ortaya çıkan farklı bir bakış açısını yakalar (İskender, 1983: 1691; Giray, 2000: 518).

1960 yıllarında politik yapıdaki değişimle gelen demokrasi ve özgürlük alanlarındaki gelişmeler önemlidir. 1961 anayasasıyla, Batı demokrasilerinin hemen hepsinde ancak uzun ve kanlı mücadeleler sonunda elde edilmiş sendikalaşma, toplu sözleşme, grev ve toplanma özgürlükleri Türk işçisine tanınır. 1960'lı yıllardan sosyo-ekonomik ve siyasi yapının hızlı ve çalkantılı bir şekilde değişimiyle birlikte sanatçı ve onun sanatında toplum sorunları karşısındaki tutumu her geçen gün daha tartışılır bir hale gelir. Böylece, çağdaş Türk resminde, insan figürüne yönelik üslup, soyut resmin en geçerli olduğu dönemde bile gerilemediği gibi, toplumsal içerik ve yerel temalarla beslenen figüratif sanatın bazı ressamalar tarafından geliştirildiği görülür. Soyut akımın etkisinde kalan Müstakiller, D Grubu ve Yeniler Grubu'ndan sanatçıların bazıları soyut çalışmalar yapmış olsa da, bazı sanatçılar, 1960'dan sonra yeniden figüratif çalışmalara yönelir (İskender, 1984: 1342; Tansuğ, 1993: 268; Berksoy, 1998: 121).

“Soyut sanata karşı figüratif eğilimlere yeni boyutlar eklemeye çalışan sanatçıların bir bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinin son dönemlerinde yetişmiş, bir bölümü ise Neşet Günal atölyesinden çıkmıştır. Neşet Günal atölyesinin öğrencileri sosyal içerikli figür temalarına daha çok ilgi göstermişlerdir. Üslup özelliklerini 1970 yılından sonra geliştiren bu sanatçı grupları 1960-1980 yılları arasında ülkenin yaşadığı sosyal bunalımlardan yeterince etkilenmiş görünmektedirler.” (Tansuğ, 1993: 93).

Figüratif üslubun yanında soyut çalışmalarında devam ettiği bu dönemde, farklı ya da zıt eğilimlerin ülke gerçeklerine uygun bir şekilde bir biçim kazandığı gözlenir. Bu gelişim süreci içerisinde, Türk figür resmi, köy ve kent gerçekleri gibi özgün temalarla çarpıcı ifade biçimlerine kavuşur.

Yeniler Grubu’ndan sonra toplumsal içeriğe öncelik tanıyan diğer grup oluşumu ‘Yeni Dal’ ise, bir bakıma 1940’larda ortaya çıkan sosyal realist sanat anlayışının bir devamı niteliğindedir (Ersoy, 1998: 80). 1959-1963 yıllarında etkinlik gösteren “Yeni Dal Grubu’nu, kökenindeki toplumcu gerçekçi sanat anlayışı yönünden bir kilometre taşı olarak değerlendirmek” (Özsezgin, 1994: 53) gerekir. Böylece Toplumsal sanatta bireysel çabaların dışında bir grup etkinliği tekrar gerçekleşir. Avni Memedoğlu (1999: 33) Yeni Dal Grubu için, “Tanzimat döneminden bu yana kökü dışarıda, öykünmecî sanat anlayışından son derece rahatsız olan biz yedi kurucu arkadaş; Ressam Avni Memedoğlu, Seramist Nejat Tözge, Ressam Marta Tözge, Ressam Kemal İncesu, Ressam İhsan İncesu, Ressam Hikmet Aksüt ve Yontucu Vahi İncesu birlikte Yeni Dal grubunu kurduk.” der.

1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubu, yayınladığı deklarasyondan da anlaşılacağı gibi Türkiye’de ilk kez “Fantastik bir Burjuva sanatına karşı (reaksiyon olarak) kurulmuş Sosyalist Realist bir gruptur” (Memedoğlu, 1999: 33). Grup üyelerinin çalışmaları, kendi kaynaklarını araştıran çağdaş resim sanatının toplumsal içerikli çabalarını gösteren önemli çalışmalar olarak nitelendirilir.

Yeni Dal Grubu, 1959 yılı ocak ayında ilk sergilerinin açılışına çağrı olarak yaptıkları, deklarasyonlarının kısa bir özeti niteliğinde olan sanat görüşlerini altı madde ile açıklarlar:

1. Bilimsel gözlemciliğin ışığı altında,
2. Realist ve gerçek bir evren görüşü ile,
3. Her türlü kişisel ve hasta psikolojilerden irak olarak,
4. Sosyal ve halkçı bir sorumluluk duygusu altında,

5. Öteden beri ülkemizde yaygın bir moda hastalığı olan her çeşit alafrangalığın dışında,
6. Ulusal ve yöresel bir yöntemle iyimser bir dinamizme varmak (Mededoğlu, 1999: 146).

Türkiye’de Sanat ve düşünce dünyasında karşıt görüşlerin ilk kez kapsamlı bir biçimde tartışıldığı ve toplumcu sanat mücadelesinin tekrardan ortaya çıktığı dönem olan 1961 yılında, grubun İstanbul Belediyesi, Şehir Galerisi’nde düzenledikleri ikinci sergide, kurucu üyelerin dışında ressam İbrahim Balaban da eserleriyle yer alır. Ancak Yeni Dal Grubu’nu oluşturan sanatçıların sosyal realist eserleri, suç öğeleri içerdiği gerekçesiyle kovuşturmaya uğrar. Bu yüzden etkinlikleri çok kısa sürer ve Yeni Dal Grubu 1963 yılında dağılır (Berksoy, 1998: 120; Memedoğlu, 1999: 33).

Çetin Yetkin ‘Siyasal İktidar Sanata Karşı’ (1970), kitabında Yeni Dal üyelerinin tutuklanmalarına neden olan resimleri için hazırlanan bilirkişi raporunu verir. Bu raporda, Yeni Dal Grubu üyelerinin resimleri için:

“Yukarıda adları geçen ressamların vücuda getirdikleri resimler hakikaten menşei Sovyet Rusya’da olan sosyal realizm cereyanının esaslarına uygundur. Resimde sosyal realizm cereyanını Fransa’da temsil eden komünist sanatkarlar dahi aynı istikamette resim yapmaktadırlar. Teşhir edilen resimler ile Fransa’da komünistlerin yaptıkları resimler arasında dikkate şayan benzerlikler vardır” (Yetkin, 1970: 236) ifadesi geçer.

Yetkin (1970: 237), Yeni Dal Grubu üyelerinin resimlerinde tespit edilen sakıncalı durumları ve İstanbul Emniyet Müdürlüğü’nün takibat talep ettiği yazılara bu kitabında yer verir. Burada, Marta Tözge’nin tablolarının sınıf farkı ve bunların istismarını gösteren eserleri, Kemal ve İhsan İncesu’nun karakalem resim ve tabloları, köylü ve işçi sınıfının durumunu ve istismarını gösteren eserleri, Avni Memedoğlu’nun harp aleyhtarlığı ve ebedi sulhu tasvir eden tabloları, İbrahim Balaban’ın yine bu konularla işlenmiş tablolarının komünizm propagandası olarak görüldüğünü belirtir.

Ancak eserleri inceleyen bilirkişi raporlarında:

“Bununla beraber, teşhir edilen resimlerin arz edilen cereyana mutabık olması dolayısıyla komünist propagandası yapıldığını kati olarak ifade edebilmekte mümkün değildir. ...Bir sanatkarın herhangi bir propaganda gayret ve maksadı dışında işçi köylü sefaletini eserine mevzu ittihaz etmesi, sınıf tezatlarını tasvir eylemesi mümkün ve caizdir. Sefaletin sanata mevzu teşkil edemeyeceği tarzında bir neticeye sevk edecek mütalaaların verilmesi elbette mümkün olmaz Binnetice çeşitli suretlerde tefsire müsait mahiyet arz eden tetkik konumuz resimleri, sırf komünist propagandası şeklinde telakki edebilmek

mümkün gözükmez” (Yetkin, 1970: 237). denir. Ancak bu davada savcı Yeni Dal üyelerinden Marta Tözge'nin cezalandırılmasının dışında diğer sanıkların beraat edilmesini ister.

Kemal İskender, Yeni Dal Grubu'na eleştirel bir yaklaşımla, gerçekte Yeni Dal Grubu'nun toplumsallık anlayışı ile bu anlayışı görselleştirmeye çalıştıkları biçim dili arasında büyük farkların görüldüğünü ve dahası grubun sanat görüşlerini anlamlı kılacak bir biçimsel yetkinliğe sahip olmadığı yorumunu yapar (İskender, 1984: 1341).

Grup üyelerinden Nazım Hikmet'in teşvikiyle resme yönelen ve ilk sergisini 1953 yılında açan İbrahim Balaban (d. 1921), tarlada çift sürenler, çiçekler ve kuşlar çizerek resme başlamış daha sonra yerel nakışlardan da esinlenerek resmine yeni bir yön vermiştir. Balaban, 1961 yılındaki polis ve öğrenci çatışmasını konu alan ‘Tutuklanan Öğrenci’ isimli çalışmasına karşılık, Anadolu'nun doğasıyla insanı birleştiren resimleriyle de tanınır. Resimlerine, 1970 yıllarında Kente göç edenleri taşıyan Balaban, 1978 yılında ‘Atalarımızın Suretleri’, 1980’li yıllarda ‘Anadolu Erenleri’, ‘Bereket Anaları’ ve ‘Çocuklarımızın Sevinci’ dizilerini sergiler. Balaban, 1985 sonlarında ‘Anadolu Kadınları’, 1990’larda ise ‘Geçmişin Masala Duruşu’ ve ‘Halkımızın Aşk Masalları’ dizilerini hazırlar. Balaban'ın bu çalışmalarının toplumsal gerçekçi sanatın naif kolunu oluşturduğu söylenebilir (Berksoy, 1998: 120).

İbrahim Balaban, Yeni Dal Grubu'nun dağılmasından sonra da çalışmalarını sürdürür. Resim eleştirmenleri, kendisini “Anadolu insanının yaşamından ve halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi yapıtlar üreten ressam” olarak tanımlar. Balaban'ın resim hayatı, 1937 yılında Bursa cezaevine girdiği zaman başlar. O dönemde aynı cezaevinde olan Nazım Hikmet Ran ile tanışan Balaban'ın resim yeteneği Nazım'ın desteği ve ilgisi sayesinde ortaya çıkar ve gelişir. Böylece cezaevi zamanı, Nazım Hikmet'in yönlendirici etkisi altında geçer. Balaban, Türkiye koşulları içinde oto didaktik ressam türünün en güçlü örneğidir. Balaban, Nazım Hikmet'ten resmin yanı sıra diyalektik felsefe, sosyoloji, ekonomi politika gibi konularda da bilgiler edinir ve yeni bir dünya görüşüne kavuşur. Yedi yıl süren bu zaman diliminde İbrahim Ali' den bir Balaban doğar. Nazım, Balaban'a şöyle der: ‘Ben Büyük bir şairim sen de büyük bir ressam’ (Özsezgin, 1993: 16). Nazım, Balaban'ın her biri adına şiir yazdığı ‘Mapushane Kapısı’ ve ‘Bahar’ adlı iki tablosundan söz eder. Bu iki tablodan başka yine Nazım'ın adına şiir yazdığı ‘Harman’ tablosu ve hapisanede Nazım'ın yanında

yapılan ‘Doğum’, ‘Yol’, ‘Cinayet’, ‘Suda Dombaylar’ adlı tabloları için Nazım Hikmet şunları söyler:

İşte seyreyle gözüm, işte insan:

dağın, taşın, kurdun, kuşun efendisi.

işte çarıkları,

işte poturunda yamalar,

İşte kara sapan,

İşte sağrılarında kederli, korkunç oyuklarıyla öküzleri... (Yetkin, 1970: 245).



Resim 28. İbrahim Balaban, Bahar, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 90 cm. Özel Koleksiyon.



Resim 29. İbrahim Balaban, Hapishane Kapısı, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 140 cm. Özel Koleksiyon.

1950 affıyla cezaevinden dışarı çıkan Balaban'ın, 1953 yılında, İstanbul Fransız Konsoloslukunda açtığı ilk sergisi, basından, sanat çevrelerinden ve halktan oldukça ilgi görür. Kemal Sülker, 1953 yılındaki bir yazısında Balaban'ın akademi dışında yetişmiş bir ressam olarak sanat kurallarını yıka yıka resim sanatı ile halk arasındaki uzun mesafeyi son derece kısalttığından söz eder. Akademik kuralların ve akımların etkilemediği Balaban, kendi türünde resim yapan sanatçılardan biçem ve içerik olarak ayrılır.

“Konularımı bildiğim ve gördüğüm şeylerden alırım diyen Balaban'ın resimleri kendi öz yaşamının izdüşümüdür. Anadolu insanını, yaşam biçimi ve geleneklerini öylesine somut, öylesine derinliğine, doğayla iç içe kıpır kıpır kendisiyle bütünleştirerek anlatır ki, ta yüreğinizde hissedersiniz mesajını. Üretim ilişkilerindeki çarpıklığı toprakla uğraşmanın zorluğunu, emekçi kesimin ezilmişliğini, hüznünü, sevincini özgün bir üslupla anlatır. Ancak onun resimleri karamsar değildir. Ayağı yere sağlam basan, kuvvetli, dirençli, yüreği umut dolu insanları yansıtır” (Erkılıç, 1993: 21).

Balaban 1953 yılında açtığı ilk sergisinden sonraki dönemleri ve özellikleri şöyle ifade eder:

“...yaşantımdan çıkan bütün konuları resmini yaptım. ‘Her konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu yapar’ diye bir kuram geliştirdim. Bu anlayıştan giderek 1953'teki sergiye, ‘Dağmık Dönem’ demiştim. 1959'da açtığım ikinci sergiyle ‘Ağır Aksak’ döneme girdim. Üçüncü sergiye 1962'de ‘Çocuksu Dönem’ dedim. Uzaktan baktığımızda, yeni motorlu araçların dümeninden geçmişimize baktığımızda çocuklar gibi oyun oynuyorlardı işçilerimiz, köylülerimiz. Yani biz... Ardından, dördüncü beşinci sergilerime ‘Oyuncaksı’ dedim. Daha sonra ‘Nakışsı’ dönem geldi. Sonra ‘Göç’, ‘Kaldırımında Dolaşanlar’, ‘Bereket Anaları’, ‘Erenler Evliyalar’...(Kabacalı, 1993: 13).

Balaban İkinci sergisini 1959 yılında İstanbul'daki Fransız Konsoloslukunda gerçekleştirir. İstanbul'daki bu ikinci sergisinde eserlerini sanat âlemine ve halka sunar. Bu dönemde çalıştığı ‘Tarlada Karasaban’ ve ‘Hastanenin Önü’ adlı iki eseri de sergide yer alır.



Resim 30. İbrahim Balaban, 'Tarlada Karabasan', 1958, Duralit üzerine yağlıboya, 60 x100 cm.



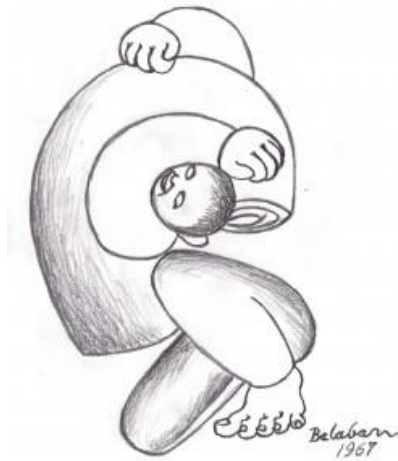
Resim 31. İbrahim Balaban, 'Hastanenin Önü', 1953, Duralit üzerine yağlıboya, 80 x120 cm. Özel Koleksiyon.

İbrahim Balaban, katıldığı Yeni Dal Grubu ile 1961 Nisan'ında İstanbul'da bir sergi açar. Ancak, sergi dönemin sıkıyönetim komutanlığınca kapatılır ve sergiye katılan sanatçılar tutuklanır. Sanatçılar, iki aylık bir tutukluluk süreci sonunda çıkarıldıkları mahkemede beraat ederler. Balaban'ın polis-öğrenci çatışmasını konu alan 'Tutuklanan Öğrenci' adlı tablosu, Yeni Dal Grubu sergisinde bulunan eserler arasındadır.



Resim 32. İbrahim Balaban, Tutuklanan Öğrenci, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 70 cm.

Ankara’da yayınlanan Gazi dergisinin Ocak 1968 sayısında Balaban’ın bir deseni çıkar. Sirtına yorganını almaya çalışan bir gurbetçiyi resmeden, soyutlanmış bir desendir bu. Balaban, bu desenden dolayı komünizm propagandası yapmaktan tutuklanır. Fakat çıkarıldığı mahkemede beraat eder. Çetin Yetkin (1970: 248) Siyasal İktidar Sanata Karşı, kitabında Balaban’ın resmi ile ilgili yaptığı şu savunmaya yer verir.



Resim 33. İbrahim Balaban, Gurbetçi, 1968.

Balaban, “Eğer bir çizgi ya da bir desen resimse, onda suçluluk yoktur. Bunu yapan ressam da suçsuzdur. ...Resimlerimi birtakım garip şekillere benzetenler insanlara suçlu gözülle bakanlardır. Çiçeğin rengi nasıl çayırın yeşilinden geliyorsa, ortaya çıkan resimde halkın yaşantısından gelir.Resimlerimde suç unsuru varsa ya

da yoksa, tümüyle vardır, ya da yoktur. Herhangi garip şekillere benzetmekle olmaz” (Yetkin, 1970: 248) demektedir.

Balaban’ın üslubunda, halı ve nakış gibi yerel motiflerin ve ulusal sanat kültürünün önemli rol oynadığı görülür. Fakat resimlerinde kültürümüze dayanan ressam, yapıtlarında ülkesinin insanlarının ağır hayatını, insanların azap ve çilelerini, her şeyden önce Türk köylüsünün problemlerini yansıtmayı hedefler.

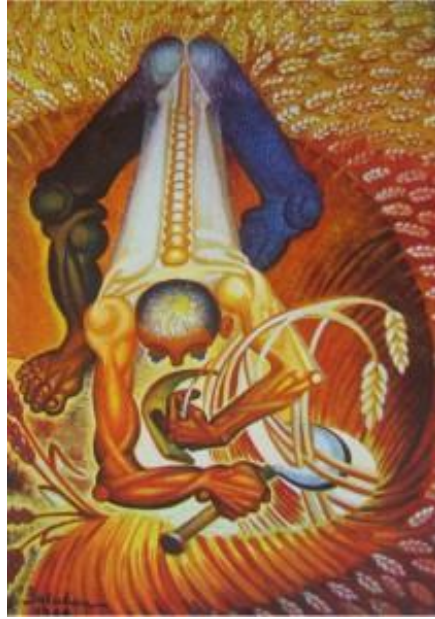


Resim 34. İbrahim Balaban, Karasabana Ters Koşulu Öküzler, 1967, Duralite pres karton üzerine yağlıboya, 50 x 70 cm. Özel Koleksiyon.

Yetkin (1970: 248-249), Balaban’ın 1969 Mayıs’ında gerçekleşen sergisinin yirmiye yakın genç tarafından basıldığını ve bu insanların, Türkleri küçük düşürücü olduklarını ileri sürdükleri Balaban tablolarının bir kısmını parçalayıp diğerlerini de götürdüğüne değinir. Bu olaya Doğu (29 Mayıs 1969 günlü “Pravda” gazetesi vb.) ve Batı gazetelerinde (02 Haziran 1969 günlü ‘London Time’ gazetesi vb.) büyük yer verildiğini ve olayın aşırı sağcıların demokrasiye yönelik tehdidi olarak nitelendirildiğini yazar.

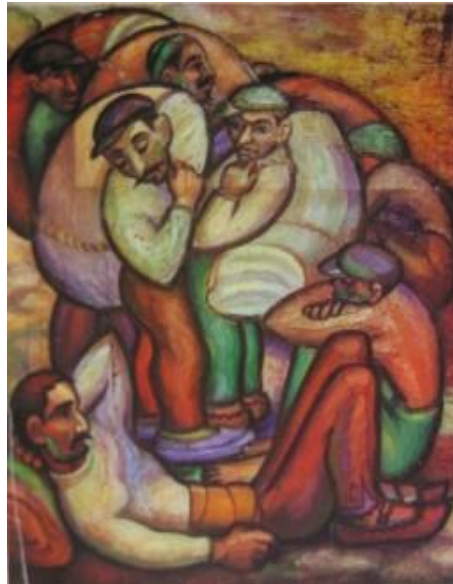
Balaban’ın köylünün yaşam savaşı verdiği resimlerinde ve köyden göç ile ilgili resimlerinde ortaya çıkan görüntüyü ve duyguyu, Zeynep Oral (1993: 19), Balaban’ın sözlerinden yaptığı alıntılarla şöyle aktarır:

“İşte Anadolu insanı... alabildiğine özgür alabildiğine büyük alabildiğine güçlü... Mademki özgür, mademki büyük ve güçlü, çalışacak iş arayacak. Ovada, bayırda, dağda, taşta, tarlada... Ancak ilkel araçlarla ilkel hayvanlarla, ilkel yaşantısıyla, işinin, çalışmasının, emeğinin çabasının tutsağı olur insanoğlu. İşte karasabanın tutsaklığı çalışanı ekinlerle örgüleyerek simgelemiş... İşte nafîle bir çaba içinde parçalanırcasına çalışan ekinciler....”



Resim 35. İbrahim Balaban, Ekin Biçen, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 45 cm. Özel Koleksiyon.

“Başka bir konu, başka bir düzen, başka bir biçim, başka bir teknik: “Göç”. Hareket noktası yine insanın büyüklüğü... Göç, tutsaklıktan kurtulma çabası. Kaya parçası gibi yürüyen insanlar, analar, bacılar... “Belki gerçekçe giysileri lime lime, pabuçları yamalı. Ama güçlüler. Büyüklüklerini belirtmek için onları değirmen taşları gibi güçlü yaptım” Korku ve endişe içinde gidenler nereye gittiklerini bilmeden gidenler...Giderek birbirine yaklaşan sığınan, yumak halinde ilerleyenler” (Oral, 1993: 19).

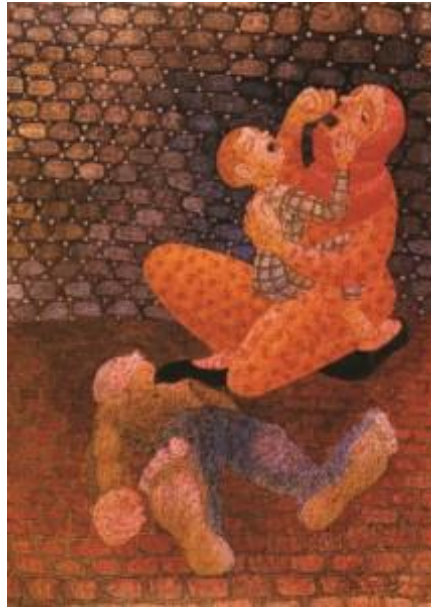


Resim 36. İbrahim Balaban, Gurbetçiler, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm. Özel Koleksiyon.



Resim 37. İbrahim Balaban, Göç, 1972, Duralite pres karton üzerine yağlıboya, 70 x 65 cm.

Kabacalı (1993:14), Balabanla yaptığı söyleşiden aktardığı görüşleri şöyle anlatır: Balaban, kendisinin naif ressam olarak tanımlanmasını kabul etmez ve diyalektik ölçülerde resim yaptığını bunun için de resimlerinin kimsenin resimlerine benzemediğini ve bundan dolayı da ulusal olduğunu söyler. “Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu yapar.” kuramını da şöyle açıklar: “konularım değiştikçe tekniğin ve getirdiğim biçimin de değişmek üzere olduğunu fark ettim.”



Resim 38. İbrahim Balaban, Kaldırımında Yatan ve Ana ile Çocuğu, 1976, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

Yeni Dal Grubu'nun bir diğerk üyesi olan Avni Memedođlu (1924-1998), kendisini Őyle tanımlıyor: "Dođumum Erzurum, AŐkale, TaŐađıl kőyü 1924. Babam topraksız bir kőylüdü. Kőydeki evimiz bile kiraydı. ...Babamdan kalan bütün servet yedi tavuk, iki keçi ve bir de inekti" (Yetkin, 1970: 251). Çocukluđu zorlu Őartlarda gečen Memedođlu, akademinin ortaokuluna girer ve őđrencilik hayatı altı yıl devam eder. Akademide Seyfi Toray ve Cemal Tollu'nun őđrencisi olur. 1944 yılında akademiye giren Memedođlu, bu dönemleri: "Akademide bizler toplumsal nitelikte sanattan yana çıktığımızdan, en baŐta hocalarımızla olmak üzere çevremizle devamlı bir tartışma içindeydik." Őeklinde özetler. Öđrenciliđinin altıncı yılında komünizm propagandası yaptığı iddiasıyla tutuklanır ancak daha sonra serbest bırakılır (Yetkin, 1970: 251).

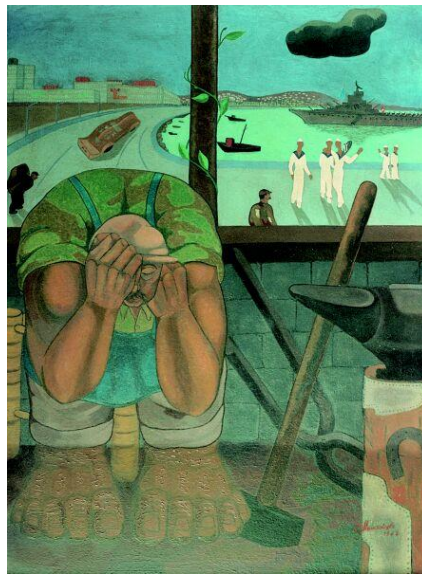
"Yeni Dal Grubu'nun bildirisine temel olan ilkeler, bugün de Avni Memedođlu'nun sanat anlayıŐının temelini oluşturur. Grup, Batı kűltür aktarmacılığına, alafranga emperyalist kűltür taşımacılığına karŐı devrimci bir sanatı savunuyor. İŐçi sınıfının ideolojisi ve bilimsel gözlemciliğin ıŐıđı altında, ulusal ve yöresel tema, biçem ve yöntemler iğerisinde, iyimser bir dinamizmle evrensel boyutlara varmayı amaçlıyordu" (Anonim (Evrensel Kűltür), 1996: 58).

1960 yılında 'Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katıldığı eserlerinden 'Tarla Dönüşü' resmi ile dikkatleri çeken Memedoğlu, 'Baba Oğul' ve 'Kıraçları Biçerken' adlı tablolarıyla derece alır. Ancak Yeni Dal Grubu'nun 1959 yılında açılan ilk sergisinde eserleri tepki görmezken 1961 yılındaki sergide tutuklanır. Memedoğlu'nun yargılanan resimlerinden birisi de 'Ayrılış-Kore'ye Giden Asker' resmidir. Memedoğlu, 1963 yılında açtığı kişisel sergisi nedeniyle yine mahkemeye verilir ancak bu sefer tutuklanmaz.



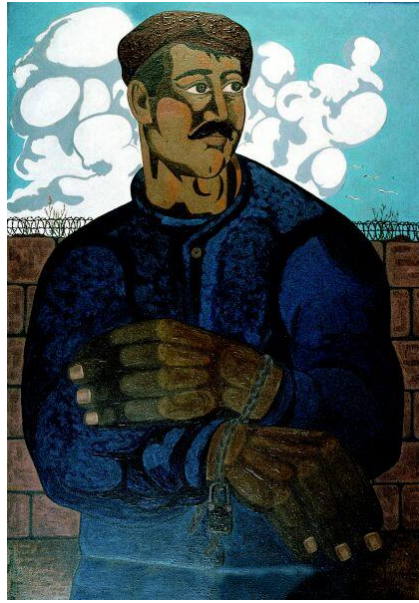
Resim 39. Avni Memedoğlu, Ayrılış- Kore'ye Giden Asker, 1960, 92 x 123 cm.

1963 sergisi, Memedoğlu'nun 1952 yılından 1963 yılına kadar yaptığı eserlerden seçerek oluşturduğu karma bir sergidir. Bu sergide, 'Kıraçları Biçerken', 'Çelişik Sokak', 'Barış Meleği', 'Kelepçe', 'Taşlıtarla'da Orak', 'Baba Oğul', 'Pencere' (Missuri Geldi) gibi eserleri sergilenir. Yetkin (1970: 252- 260), Avni Memedoğlu'nun bu sergide yer alan ve suç unsurları bulunduğu iddia edilen eserlerinin konularını şöyle açıklar. Pencere adlı tabloda, memleketimizde işletmeleri bulunan yabancı firmaların işyerleri, fabrikaları ile limanda demirli bulunan yabancı bir donanmaya ait harp gemisi, sahil yolunda büyük bir araba ve bunun yanı sıra yük taşıyan bir hamal ve yatağını sırtına vurmuş bir işçi veya rençper görülür. Bu resimde, vatandaşın çektiği sıkıntı ve meşakkate karşın yabancının ve bilhassa yabancı sermayenin ve yabancı kuvvetlerin, memleketimizdeki bolluk bereket içindeki durumlarına vurgu yapılır.



Resim 40. Avni Memedoğlu, Missuri Geldi- Pencere, 1962, 91 x 118 cm.

Kırsal kesimde yaşayan insanların hayatlarını, acılarını, yoksulluklarını anlattığı resimlerinden birisi de, bir babayı ve onunla birlikte evladının çektiği sefaleti ve sıkıntıları anlatan ‘Baba Oğul’ eseridir. ‘Çelişik Sokak’ eserinde, sokağın bir tarafında kılık kıyafetleri düzgün hali vakti yerinde insanlar, bunların yanı sıra üstü başı lime lime olmuş dilenci görülür ve toplumun yaralarından birine parmak basarak servetle sefaleti karşılaştırır. Memedoğlu ‘Kelepçe’ eserinde ise, elleri kelepçeli bir işçi figürünü arkasında dikenli telle çevrili bir duvarla resmeder (Yetkin, 1970: 254-255).



Resim 41. Avni Memedoğlu, Kelepçe, 1960, 82 x 125cm.

Avni Memedoğlu, resimlerinin suç unsuru taşıdığı görüşüne karşı yaptığı savunmasının bir bölümünde:

“Hakkımda yapılan isnat, 1940’den beri mevzuları realist bir gözle yurt ve toplum gerçeklerinden alan, eserlerinde mahalli ve milli temalar işleyen ressamlarla, Avrupa sanatını, özellikle modern Fransız ekolünü ısrarla taklit eden taklitçi, şekilci ve kozmopolit sanat erbabı arasında cereyan eden bir mücadeledir. Yılanların Öcü, romanına yapılan hücum ve itham bugün bana ve benim tarzımda resim yapan birçok meslektaşımaya yapılmaktadır...” (Yetkin, 1970: 257) yorumunu yapar.

Her tablosunun bir öyküsü olan Memedoğlu’nun bu öykülerde emek dünyasının insanlarını acılarıyla ve yeni bir dünya kurabilme umutlarıyla birlikte anlattığı görülür. Memedoğlu’nun eserlerinde yoksulluk içerisindeki işçi ve emekçiler, Memedoğlu’nun biçimsel yönden anlatımıyla büyük zenginliğin gerçek sahipleri gibi görünürler. Bedenleri güçlü, hayata iyimserlikle bakan yüzleri güzel ve temizdir. Memedoğlu,

emeğin dünyasını yansıtmakla yetinmeyip, onun mücadelesinin bir parçası olmayı ve bu yolda politik kavgayı da göze almış bir sanatçıdır (Anonim (Evrensel), 1996: 58-59).

Toplumsal içeriğin, gerek kırsal gerekse kentsel nitelikteki yerel temaların egemen olduğu anlatım biçimlerinin, grupların dışında kalan bazı bağımsız ressamlarca 1950'lerden itibaren devam ettirildiği izlenir. Öteden beri toplumsal gerçekçi anlayışta resimler yapan Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem, Cihat Burak ve Aydın Ayan, gibi sanatçılar 27 Mayıs hareketini takiben toplumsal olayları ele alan eserleriyle verimli bir döneme girer (İskender, 1983: 1688). Belirtilen bu sanatçılardan biri olan Neşet Günal, gerek hocalığı gerek sağlam bir desenle beslenen büyük boyutlu kompozisyonlarıyla genç sanatçıların figüratif ve toplumsal içerikli eğilimleri üzerinde derin izler bırakmış bir ustadır. Günal, Paris'teki uzmanlık eğitiminde Fernand Léger'in öğrencisi olur. Önceleri bu ustanın etkilerinin yansıtan alegorik kompozisyonlar meydana getiren Günal, giderek içinden geldiği Anadolu köy yaşamının izlenimlerinde karar kılar.

“Anadolu insanı ve yaşantısını toplumsal gerçekçi bir anlayışla yorumlamaktadır. Neşet Günal resmi gözlem sonucu ortaya çıkan her şeyin bilinçli bir sorgulamasıdır. Yoksulluk, bezgin insanların dramı, kurak, kıraç topraklar vs. gerçekler trajik, dramatik bir anlatımla ele alınmaktadır. ...Ağır, oturaklı ve abartılı bir deformasyonla şekillenen desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla Anadolu toprağı ve bu toprağın insanlarının tüm özelliklerini veren titiz, sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleri” dir. (Ersoy, 1998: 82).

Toplumsal gerçekçiliği ya da yerelliği ile tanınmış birçok ressamın elinde bir folklor resimlemesi açmazında tüketilen Anadolu köylüsünün yaşam biçimi, Günal'ın 'Toprak Adamları' dizisinde insancıl bir kaygı eşliğinde dingin ve anıtsal bir biçime dönüşür (İskender, 1983: 1688). Neşet Günal'ın hayatı ve çalışmaları sosyal realist resim akımı içerisinde 'Kırsal Kesim Yaşamına Yönelme' başlığı altında çalışılmıştır.

Günal resimlerinde kırsal yaşamı ele alırken, örneğin: Cihat Burak bazen gözlemci, bazen düşsel yaklaşımlar içerisinde kentsel sorunların etkili görünümünü ortaya koyan bir sanatçıdır. Cihat Burak, Günsür gibi ressamların aksine resimlerinde halktan kişiler yerine daha çok zengin ve yönetici konumunda kişileri işler. Cumhuriyet döneminin değerli resim ustalarından ve ülkemizde figüratif resmin özgün bir temsilcisi olan Cihat Burak, 1960 öncesi ve sonrasında belli bir süre Paris'te yaşar sonra, İstanbul ve Ankara sergilerinde dikkat çekici kişiliğiyle ortaya çıkar. Burak, çağdaş Türk resmine en geniş ufukları açan sanatçılardan birisidir. Eserlerinde çağdaş bir masal

dünyasını yansıtan Burak'ın eserlerindeki kahramanlar gerçek hayattan resme sıçramış gibidir (Tansuğ, 1993: 270; Berksoy. 1998: 124). Bu çalışmanın 'Toplumun Alt Gelirli, İşsiz Kesimine ve Engelliler Konusuna Yönelme' başlıklı konu içerisinde Cihat Burak ve eserlerine yer verilecektir.

Günel atölyesinde yetişmiş bir sanatçı olan Aydın Ayan, sanatın toplumsal bir bilinç biçimi olduğunu ifade eder. Yaratıcı etkinliklerine entelektüel birikimleri ile yön veren Ayan, figüratif, anlatımcı ve simgeci özelliklerini birleştiren bir yöntemle çalışır. Aydın Ayan'ın çalışmalarında güncel olayların da etkisiyle, siyasi içerikli ifade biçimini kullandığı eserleri, sosyalist düzenden yana tavır alan bir anlatım içerir (Berksoy, 1998: 130-131). Ayan'ın toplumsal gerçekleri yansıttığı eserlerinde dramatik bir anlatım özelliğinin yanı sıra, tedirginlik, yalnızlık, korku, gibi olumsuz duygularla buna karşın geliştirdiği umut duygusunu da görmek mümkündür. Ayan, çağdaş yaşamı sorgulayan ve yaşadığı döneme tarafsız olarak tanıklık eden bir sanatçıdır. 'Çalışanlar ve Hakları Konusuna Yönelme' başlıklı bölümde Aydın Ayan ve çalışmaları ele alınmıştır.

Nedim Günsür (1924-1994) ise, Bedri Rahmi atölyesinin en verimli yıllarında öğrenim gören bir sanatçıdır. Yeteneklerini geliştirip güçlenir ve sağlam bir eğitimle, Akademi atölyesinde işin tekniğini ve kurallarını öğrenir. Mezun olduktan sonra On'lar Grubu'nun kurucuları arasına girer ve her çağdaş Türk ressamı gibi Paris'e gider. Nedim Günsür'ün Paris'te yakaladığı sanat dili öncelikle soyut olur. Çünkü bu yıllarda tüm dünyada yeniden güçlenen soyut sanatın Günsür'ü etkilemesi kaçınılmazdır (Tansuğ, 2001: 18; Altunok, 2003: 28).

Atunok (2003: 28), "1948 yılında Paris'e giden Nedim Günsür'ün orada bulunduğu süre içinde; her genç sanatçı gibi kafası karışık, arayış içinde, sezgilerine güvenen, orayı yaşarken burayı düşünen..." sözleriyle Günsür'ün yurduna duyduğu özlem ve bağlılığını vurgular. Günsür'ün akademi eğitimi aldığı yıllarda yaptığı resimlerinde, Kurtuluş Savaşı sonrası yaşanan sürecin etkileri görülür. Ülkenin ve dolayısıyla toplumun yaşadığı sıkıntılar ve yoksulluk sonucunda Günsür'ün önemini kavradığı bağımsızlık olgusu, sanatçının Paris yıllarında kendini gösterir.

Günsür, Paris'te bulunduğu süre içerisinde Fransa'nın Cezayir Sorunu, Cezayir'in ise Bağımsızlık Savaşını şeklinde ele aldıkları siyasal konuya tepkisiz kalmaz ve bu konu üzerine taslak ve desenler yapar. Günsür, Paris'te bulunduğu süre içerisinde (1948-1952) soyut sanat tarzından, yurda dönüşünde ise izleyici olarak atölye derslerine katıldığı Fernand Léger'in sanatçılara içinde yaşadıkları toplum

gerçeklerinden hareketle bir resim dili oluşturmalarını salık veren görüşlerinden, etkilenecek farklı arayışlara yönelir.

Günsür, Türkiye'ye döndükten sonra (1954-1962), Cezayir bağımsızlığını kazanır. Bu sonuç, bağımsızlıktan yana olan Günsür'ü savaş resimleri dizisi yapmaya yöneltir. Özellikle 1960'lı yıllarda, oluşturduğu resim zincirlerinde savaşa ve savaşın yarattığı dehşetlere dair eserlerinde; bir dizi asılmış adamlar, akbabalar, korku içinde darmadağın ama resimde bütünleşen insanlar yer alır. Günsür, tüm bu olayları görmüş değildir ancak, onun tasarım gücü, olayları görmüşçesine somutlaştırır (Tansuğ, 2001: 18; Anbarpınar, 2012: 102).



Resim 42. Nedim Günsür, Cezair Savaşı, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 68 x 99 cm.



Resim 43. Nedim Günsür, Savaş Canavarı, 1959-1960, Tuval üzerine yağlıboya, 19 x 24 cm. Zehra ve Recai Vural Koleksiyonu.

Nedim Günsür, 1952 yılında Paris dönüşü, Zonguldak'ta öğretmen olarak çalışır. Bu dönemde savaşı ve maden işçilerini anlatan temalara ağırlık verir. Günsür'ün duyarlılıkları; okuduğu yazarların ve önceki deneyimlerinin de getirdikleriyle beraber; ülke gerçeklerine kayar ve Zonguldak'taki özgün atmosferi derinden duyup yaşayarak eserlerine yansıtır. Böylece bu şehir, onun Paris'te olgunlaşmaya başlayan resim anlayışının gideceği yönü belirleme de etkili olur (Tansuğ,1993: 57; Altunok, 2003: 31).

Nedim, maden işçilerini konu aldığı resimlerini, çetin iş koşullarının çehrelerde yarattığı bezgin, ama umursamaz, taşlaşmış, donmuş, ürkütücü bir biçimsel dışavuruma uğratmıştır (Tansuğ,1976:174). Günsür, Zonguldak'ın ağır maden işçilerini teması üzerine yaptığı bu çalışmalarında figüratif ekspresyonizm olarak nitelendirdiği bir üslup kullanır. İşçileri yüzeye bağlı üçüncü boyuttan yoksun soyut biçimler halinde ele alır. Günsür'ün resimlerinde güçlü ve etkili şekilde yer alan tek ya da grup halindeki kömür madeni işçileri, büyük ağır elleri ve yorgun ama keskin bakışlarıyla madenciler, kendilerinin dışında işçi sınıfının da temsilcileridirler (Berksoy, 1998: 123; Altunok, 2003: 31).



Resim 44. Nedim Günsür, Madenci, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 67,5 x 47 cm.
Cengiz Akıncı Koleksiyonu.

Zonguldak dönemi uzun sürmeyen Günsür, 1959 yılında İstanbul'a yerleşir. İstanbul'a yerleşmesinin ardından büyük kentin yaşantısı ve türlü görünüşlerinden edindiği izlenimlerle yeni konulara ve farklı bir tekniğe yöneldiği görülür. Günsür,

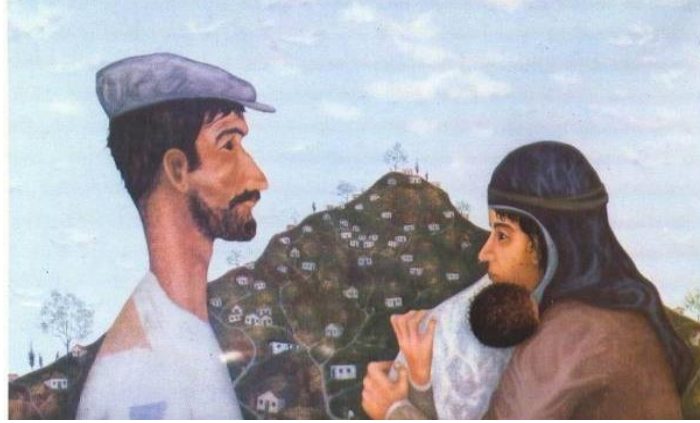
İstanbul'da bambaşka bir gerçekçilikle karşılaşır. Göç. Türkiye'nin en büyük sorununa dönüşen göçü ve güçlüklerini daha o zaman eserlerinde dile getirir. Yaşam kavgası uğruna sürekli bir yerden bir yere savrulan insanları resmetmeye başlar. Günsür'ün tablolarında bu kez sırtında yüklediği birkaç eşyasıyla köyden kente göç edenler ve yeni umutlarla Türkiye'den Almanya'ya gidenler anlatılır (Berksoy, 1998: 123, Altunok, 2003: 31).



Resim 45. Nedim Günsür, Gurbetçiler, 1965, Ayşe-Mahmut Özgener Koleksiyonu.

Özgür, yaratıcı yaklaşımını, geleneksel tavra ekleyerek kendi yolunda yürümeye çalışan Günsür'ün iç ve dış göçün yaşandığı, kentin gecekondulaştığı zamanlarda, çevre gözlemlerinin toplumsal içerikli ürünlere dönüşmesi kaçınılmaz olur. Yaşam kaynaklı tarzıyla; yaşanmış olanı sanatsal düzeyde resimlerine taşıyabildiği için, yapıtları güçlüdür (Altunok, 2003: 30).

Günsür'ün figüre çok değer verdiği, resimlerinde açıkça görülür ancak Günsür'ün figürden daha çok evlerin, gecekonduların, düzene egemen olduğu resimleri bulunur. Toplumsal koşulların bir getirisi olan ve kıraç tepelerde yer alan gecekonduların temaları, bunların yıkımı, uğruna girilen arbedeler Günsür'ün resmini etkiler. Acı bir yuvalar istifi olan bu gecekonduların düzenlenişlerindeki eşsiz dağılım, modern kent yapılarının erişemediği insancıl güzellikleri ve duyguları katar onlara (Tansuğ, 1976: 188).



Resim 46. Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 61 cm. Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu.

Böylece Günsür'ün Zonguldak dönemi resimleriyle belirginleşen toplumsal eğilimleri, Türkiye'de 1960'lı yıllardan sonra yoğun olarak yaşanan kentleşme ve sanayileşme sorunlarını yansıtan ve birer belge olma niteliği taşıyan çalışmalarla yeni bir boyut kazanır. Fakat üslup bakımında iki dönem arasında önemli farklılıklar vardır. Zonguldak resimlerinde şematik ve soyutlayıcı bir anlatım varken, 1960 sonrası resimlerinde Türk halk sanatı geleneğiyle bağlantı kuran yeni bir anlatıma yönelir. Günsür'ün halk sanatı geleneğinden aldığı etkileri, özgün bir sanat yaratma yolunda kullandığı söylenebilir. 1976 yılında yaptığı 'Köylü Ailesi' eseri de aynı anlayışın ürünüdür (Berksoy, 1998: 124).

Günsür'ün, yalın, dramatik atmosfer ve güçlü mekân duygusu, insan figürlerini destekleyen en önemli unsurlardır. Nedim Günsür, resimlerinde “köylülerin içlerindeki ıssızlığını ve uçsuz bucaksız bir tarlanın ortasında kalmışlığını, gecekondu semtinde eşya yığınları arasında bekleşen sabırlı insanların çığlıklarını birlikte hem şekle hem de içeriğe yükleyerek verir” (Altunok, 2003: 28).

Çeşitli dönemlerde, soyut, yarı soyut, figüratif gibi farklı yaklaşımlarla resim yapan Günsür daha sonraları resimlerinde İstanbul'un başka bir yüzünü yansıtır. Toplumsal içerikli bir yaklaşımla işlediği Anadolu insanının dramını, savaşı, işçileri, göçleri anlatan Günsür, bu diziyi aynı yaklaşımla ele aldığı kent insanının yaşamından yola çıkarak; 1950'lerden sonra kenti dolduran yoksul halkı, yoksul evleri, yoksul direnişini, yoksul eğlenceleri olan uçurtmaları, lunaparkları, kahvehaneleri, pazar yerlerini, bayram yerlerini gösteren eserlerle devam ettirir. Tansuğ (1976: 178), Günsür, bu resimlerinde ortaya koyduğu kentlerin durumu konusunda ironi yaparak şöyle der:

“...buna kentin değil çağdaş kentleşmenin resmi diyeceğiz.” Günsür, resimlerindeki, gecekondular, satıcılar, inşaat işçileri, sokaklar, istasyonlar gibi; birbirini dolaylı olarak tamamlayan unsurlar, sözde çağdaş kentleşme vizyonunu oluşturur. Günsür’ün son resimlerinde ise, deniz kenarları ve balıkçılar çıkar karşımıza. Günsür, gittiği yerlerde hayatını, topraktan, denizden kazanan insanlara karşı duyarsız kalamaz ve onları görmezden gelemmez (Tansuğ, 1976: 178; Altunok, 2003: 31).



Resim 47. Nedim Günsür, Balıkçı Köyü, 1984, Tuval üzerine yağlı boya, 43 x137 cm.

Nedim Günsür’ün sanatında dikkat çeken bir diğer nokta da sanatçının eserlerini yaratırken bazı edebi yapıtlardan esinlenmesidir. Fakir Baykurt’un ‘Onuncu Köy’ adlı romanından esinle ürettiği aynı adı taşıyan eseri, Yaşar Kemal’in romanlarının etkisinde oluşan ‘Kuşlu Adam’ ve François Villon’un ‘Asılmışlar Baladı’ şiirindeki anti militarist yaklaşımı aktardığı değişik yıllarda ürettiği savaş resimleri örnek gösterilebilir. Yaşar Kemal’in ‘Orta Direk’ romanında işlediği çileli göçlerin etkisinde oluşan göçler dizisi bunlardan bazılarıdır. Bu eserler, dönemin edebiyat ve resim sanatındaki konu birliğine de işaret etmesi açısından dikkat çekicidir. Bir diğer ilişki de tiyatro ile kurulabilir. Günsür, 1976 yılında Dostlar Tiyatrosu’nda ‘Alpagut Olaylar’ isimli oyunun sahnelenmesi sırasında konusunu madencilerin oluşturduğu 9. kişisel sergisini açar. Günsür’ün bu çalışmaları farklı sanat kolları arasındaki uyumu yansıtması açısından da önemlidir (Berksoy, 1998: 124).

Altunok (2003: 30), Günsür’ün resmini tanımladığı yazısını şöyle tamamlar: “Kanımca onun için önemli olan resimleriyle yarattığı dünyanın ulaşılabilir, anlaşılabilir olmasıydı en başta. Bunun en büyük sağlaması da dilinin zenginliği ve geniş açılımıdır. Günsür’ün, yalınlaşarak derinleşmesi.”

“1960’lı yıllar bütün alanlarda olduğu gibi kültür alanında da o güne değin toplumda görülen filizlerin bir anda serpilmesine yol açmıştır. Bir yanda İslamcı-Osmanlıcı görüş yeniden etkinleşirken, diğer yandan Türk kültürü sosyalist düşünce ile beslenmeye başlamıştır.” (Ersoy, 1998: 30). 1960’lı yıllarda kendini gösteren sol eğilimli toplumsal olayların sonucu Türk resim sanatında sosyal realist eğilim, soyut resmin egemen olduğu 1955-1970 yılları arasında sürekli olarak küçümsenir. Kendi kişiliklerini Batı’daki sanat akımlarına ve özellikle de Paris okulunun biçimsel eğilimlerine göre sürekli olarak değiştirmek zorunda hisseden sanatçı ve eleştirmenler için toplumsal ve gerçekçi anlayışlar çağın gerisinde kalmış bir nitelik taşır. Nitekim, 1963-1964 yılları arasında Paris, Brüksel, Berlin, Viyana ve Roma gibi Avrupa başkentlerinde dolaştırılan ‘Çağdaş Türk Sanatı Sergisi’nde yer alan yapıtların büyük bir çoğunluğu bu düşünceden hareketle seçilir. Dahası sergi seçiciler kurulunun tek adamı da Paris okulunu temsil eden Jacques Lassaigne olur. Oysa bu serginin Avrupa’da yarattığı izlenim ve tepkiler bir yandan Paris okulunu temsil eden anlayışları hayal kırıklığına uğrattırırken öte yandan da gerçekçi, figüratif ve toplumsal eğilimlerin soyut resme karşı bir dayanak edinmesine katkıda bulunur (İskender, 1984: 1342). Sergiyi izleyen Nurullah Berk, yazdığı yazılarda “Türk sanatının ancak ulusal ve yerel değerlerle anlamlı bir boyut kazanabileceğini” (İskender, 1984: 1342) söyler ve “bizim olan” bir sanat anlayışının geliştirilmesi üzerinde durur (İskender, 1983: 1691).

Tansuğ, 1959 yılındaki sergileri değerlendirdiği yazısında bu dönemde sanattaki tartışmalara bakışını şöyle dile getirir:

“ ...Birçok sanatçı figürden kaçmakla gerçek bir bireysel varlık sorununa girdiklerini, figüre yönelmekle de eserleriyle toplum arasında ilişkiler kurabildiklerini sanıyorlar. Sanatçının çıkış noktası ister bireyci ister toplumcu olsun beylik düşüncelerse kendi zorluklarını çevresiyle, kültürüyle içten bağıntıları değilse bu yapma ayrımla her yerde karşılaşmak mümkündür. Sanatçı kişinin bireyci ya da toplumcu olmak gibi iki yolu yoktur. İnsan olmak, bir can taşıdığını bilmek ve içinde yaşadığı çevreyle kaynaşmak gibi tek bir yol vardır. Sanatçının kendi varlığına yönelmesi toplumdaki kopmak demek olmadığı gibi, topluma yönelmesi kendi varlığından ayrılması demek de değildir” (Tansuğ, 1960: 49).

Sanatı geniş halk kitlelerine ulaştırmanın yollarının arandığı 1960’lı yıllar ve devamında sanatın toplum içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu, ressamların başlıca konularını oluşturur. 1968 yılında İstanbul Yapı Endüstri Merkez Galerisinde 1968 yılında açılan ‘Resim Sanatı ve

Toplum' adlı toplumsal içerikli figüratif sergiye, Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal, Nuri İyem ve Gürol Sözen gibi ressamlar katılırlar. 1977 yılında bu serginin tekrarında ise Gürol Sözen'in yerini Turgut Zaim alır ve sergi 'Beş Gerçekçi Türk Ressamı' adı altında düzenlenir ve aynı adı taşıyan bir kitapla beslenir. Bu tür sergiler, Türk resminde yeni ve kökleri bu ülkede olan bir sanat anlayışının yaygınlık kazanması ile sonuçlanan sürecin aşamalarını oluşturur (İskender, 1984: 1342).

1970'li yıllar, Marksist-Leninist sanat estetiğinin eleştirel ve toplumsal gerçekçi sanatın iyiden iyiye tartışıldığı, teorik boyutlarının incelendiği bir dönem olur (Berksoy, 1998: 130). Türk resminde insanın iç dünyasını, kişisel düzeydeki sorunlarını ve tutkularını ifade etmeye ya da yorumlamaya dönük bir figüratif anlatımın ortaya çıkışı da 1970'lerin başına rastlar. Alaettin Aksoy, Gürkan Coşkun (Komet), Neş'e Erdok, Mehmet Güler, Utku Varlık, Burhan Uygur gibi bu türde ilk ürünleri veren sanatçıların yetişmelerinde ve yüreklendirilmelerinde, her türlü serbest yönlenişe açık tutumuyla Bedri Rahmi Eyüboğlu ve insana özgü değerleri özellikle vurgulayan Neşet Günal gibi akademi hocalarının büyük bir payı vardır.

Türe'nin (2002: 47), 1970'lerde ki toplumsal sanat için Özdemir'den aktardığı görüş şöyledir; "1970'li yıllarda toplumsal temalar içeren gerçekçiliğin iki farklı boyutta geliştiği görülür. Bunlardan birincisi: toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısından ele alan sanat, diğeri ise ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik diye tanımlanabilir. Birinci kategoriye koyabileceğimiz yerelci ve toplumcu sanatçılar şunlardır; Osman Oral, İsmail Altınok, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Kayıhan Keskinok, Mehmet Güler, Yalçın Gökçebağ, Veysel Günay, Mehmet Başbuğ. Bu sanatçıların yanı sıra, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Özer Kabaş, Neş'e Erdok ve Kemal İskender gibi 1970'lerden sonra kendilerini sanat dünyasında kabul ettiren sanatçılar için Berksoy (1998:133): "Figüratif anlatımı benimsemiş, çok geniş bir konu çeşitlemesi içerisinde çalışan, ne yerel ne de Batı biçimleriyle sınırlı kalan anlatımıyla evrensel gerçekleri ele alan bu sanatçıların çabası, soyut sanat çevrelerinde tepkiyle karşılanmıştır. ... Toplumsal gerçekçi olarak uğraş veren sanatçılardan Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş, hocaları Neşet Günal'ın etkisiyle çevrelerinde gözlemledikleri çalışan, sıradan insanların (temizlik işçisi, motorcu, usta, çırak, kanal işçileri) anıtsal bir düzenlemeyle tuvale aktarma yolunu seçmişlerdir." yorumunu yapar. Ayrıca Seyyit Bozdoğan, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Kasım Koçak ve Hüsnü Koldaş gibi daha genç bir kuşağın sanatçıları kent insanlarının güncel yaşam ve çalışma biçimlerinden,

Kurtuluş Savaşı'na kadar geniş bir konu çerçevesinde toplumsal konulara ilgilerini sürdürür.

Resim sanatında, toplumsal (gerçekçi) eğilimler, 1960 ve 1970'lerde yoğun olarak yaşanan toplumsal olaylar ortamında gördüğü ilgiyi, daha sonraki yıllarda belli bir ölçüde yitirir. Buna bağlı, olarak da, gerek bu türde çalışan sanatçıların sayısında gerekse bu tür eserlerde sayısal olarak düşüş gösterir.

1960 yıllarından itibaren gerek ressam gruplarının, gerek kişisel çalışmaların Türkiye'de sosyal realist akımın oluşturulmasında ki katkıları devam ederken sanatçılar resimlerinde sanatçı duyarlılığıyla toplumsal sorunları yansıtmaya çalışır. Ressamlarımız, Anadolu kırsal kesim insanının zorlu yaşam koşullarından toprakla mücadelesine, kırsal kesimden kente göçle gelen gurbetçilerin yokluk, yoksulluk içindeki durumlarından, işsizlik ve gecekondü mahallelerdeki sorunlara, işçi ve emekçinin sömürü düzenine karşı direnişinden kent insanlarının güncel yaşamı ve çalışma hayatının zorlukları gibi sosyal içeriğe ağırlık veren simgesel figüratif çalışmalar yapar. Ayrıca sanatı geniş halk kitlelerine ulaştırmanın yollarının arandığı bu dönemde sanatın toplum içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu ressamları meşgul eden konuların başında gelmektedir. 1960-1970 dönemi, Türkiye'de resim sanatında görülen sosyal realist sanat anlayışı kendinden sonra gelen toplumcu ve yerel çalışmalara giren sanatçıların, çağdaş Türk resim tarihine baktıklarında etkilendikleri, kendilerine bir yol çizmede danışacakları bir dönem olur.

4.3.1. Kırsal Kesim Yaşamına Yönelme

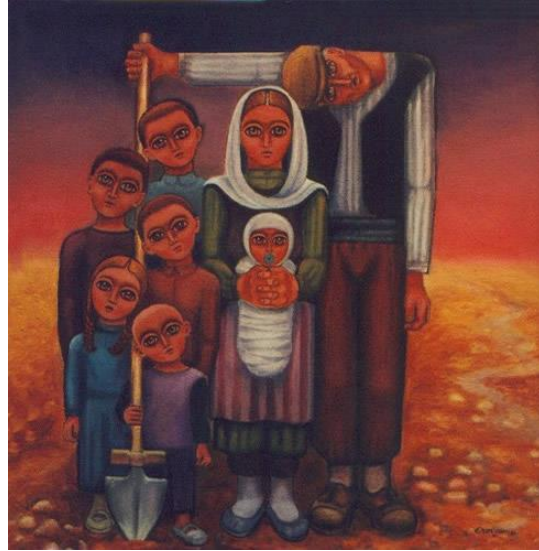
Çağdaş Türk resim sanatında Anadolu'ya ve kırsal kesim yaşamına yönelen ressamlar her dönemde görülür. Ancak Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran kadronun kalkınmış köy profilini benimsemesi ile 1938 yılından başlayarak Halkevlerinin, Köy Enstitülerinin kurulması, aynı yıllarda, ressamların yurt gezilerine çıkması ile başlayan süreç, 1940'lı yıllarda Anadolu'nun yerel motif ve temalarına ilginin daha da artmasını sağlar ve toplumsal içerikli kaygıların oluşmasına zemin hazırlar. Daha önce Turgut Zaim gibi bireysel çıkışlar olarak örnekleri görülen yöresel çabalara toplumsal içerikli kaygılarında eklenerek bir grup halinde kendini göstermesi Yeniler Grubu'nda gerçekleşir. Yeniler Grubu'nun doğmasının temelinde etkili olan bu gelişme aynı

zamanda Türkiye’de çağdaş resim alanında oluşan ‘Sosyal Realizm’ akımına da zemin hazırlar ve ardından bireysel çabalar Yeni Dal Grubu’nun üyeleri tarafından devam ettirilir. Sosyal realist sanatçılar için sanat ve resim, toplumun sorunlarına ele alan, gerçek yaşamı yansıtan, halkın güncel uğraşlarını konu alırken halkın sevinç ve hüznelerini de belirten bir anlayışta olmalıdır. Sosyal realist sanatçılar kendilerine konu olarak seçtikleri, Anadolu’daki köylülerinin ve kırsal kesim insanının yaşam koşullarını, gerek toprakla, gerek denizle girdikleri hayat mücadelelerini, acılarını ve hüznelerini anlatan eserler verirler.

Sosyal realist bir anlatımla, çalışan ve üreten kesimi konu olarak ele alan Erol Özen (d.1943), resimlerinde Anadolu Bozkırını, köyünü ve köylüsünü işler. Kavram olarak ele aldığı Anadolu insanını tüm sıcaklığı, saflığı, temizliği içinde işlerken onun bekleyişini, umudunu, uyanışını ve mücadelesini de ele alır. Katı simetrik duruşlar içinde ezik, suskun ve sanki donmuş gibi duran bu insanlar, hiç konuşmadan her şeyi sadece iri gözleriyle anlatabilecek gibi durur ve iri gözleriyle ileri doğru bakan bu insanların çoğunluğunu kadınlar ve çocuklar oluşturur (Ersoy, 1998: 90).



Resim 48. Erol Özden, Taşlı Tarla, 1989, Tuval üzerine yağlı boya, 57 x 97 cm.



Resim 49. Erol Özden, Hepimiz Bir Kürek İçin, 1992, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 40 cm.

“Toplumsal içerikli resimler yapan Ramiz Aydın (d.1937), yaşadığı toplumun sorunlarını ve çelişkilerini irdeleyen yapıtlarında kırsal kesimin yük taşıyan, güçlü, sağlam ve dürüst insanlarını idealize ederek anıtsallaştırmaktadır. Anadolu bozkırının sessizliğini, yalın, sade bir anlatım dili ile biçimlendirmektedir. ...Yakın plan Anadolu kadını portreler, at arabaları, ana ve çocuk konuların da çeşitlenen yapıtları, ön planda geniş bir düzlük içinde kümelenmiş frontal duruşlu insan grupları, arka planda geniş bir ufuk resimlere dramatik bir şiirsellik, hatta bir türkü tadı vermektedir. Ramiz Aydın ulusal bir gerçekçiliği ve dünya görüşünü sanatçı duyarlılığı ile aktarmaktadır” (Ersoy, 1998: 87).

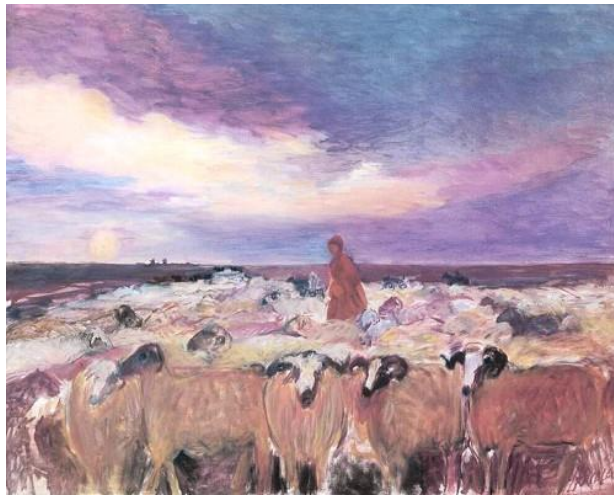


Resim 50. Ramiz Aydın, Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 100 cm.



Resim 51. Ramiz Aydın, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x100 cm.

Sanatçı Duran Karaca (d.1934) ise Anadolu yaşamını, çağdaş bir dille anlatmaya çalışan toplumcu gerçekçi temaları işleyen ressamlarımız arasındadır. Karaca bir Çukurova insanıdır. Yaşamının büyük bölümünü geçirdiği, doğası ve insanıyla özdeşleştiği bu yörenin yakıcı sığağı verimli toprakları ve tükenen insanları Karaca'nın resimlerinde hayat bulur. Toprak insanlarının öncelikle de kadınların tarla, çocuk ve ev arasında sıkışıp kalan güç ancak onurlu yaşamlarını resimler. Karaca resimlerinde, Yörük kadınları, çocukları ve koyunları, köylü kızları, develeri, eşekleri, karakeçileri güçlü bir üslupla, özgün bir anlatımla ve tüm gerçekliğiyle aktarır. Duran Karaca'nın toplumsal gerçekçi resimleri, doğanın ve insanın gizemini şiirsel bir duyarlılıkla yansıtır (Ersoy, 1998: 86; Giray, 2000: 526).



Resim 52. Duran Karaca, Gün Batımı, Tuval üzerine yağlı boya, 66 x 82 cm.

4.3.1.1. Neşet Günel (1923-2002)

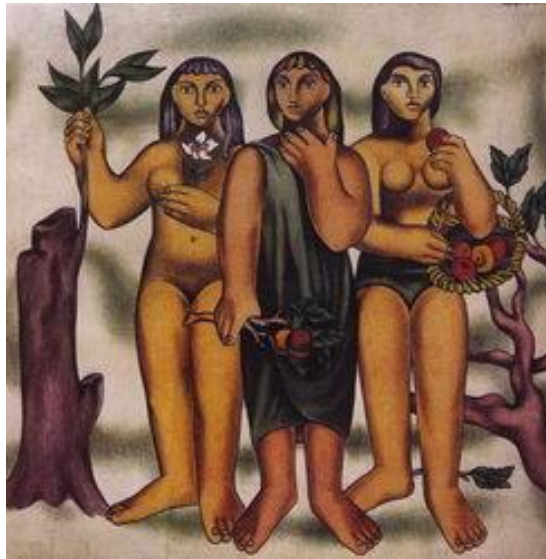
Neşet Günel, modern Türk resim sanatının figür ustalarından biridir. 1923 yılında Nevşehir’de doğmuş, bağıcılıkla yaşamını sağlayan bir ailenin çocuğudur. İstanbul’a burslu okumaya gittiği yıllar, savaş zamanıdır ve dolayısıyla yaşam şartlarının zor olduğu hatta ekmeğin karne ile dağıtıldığı bir dönemdir. İstanbul’da ilk olarak Nurullah Berk ve Sabri Berkel ile çalışır ancak üç ay sonra, Güzel Sanatlar Akademisinde kendisine çok destek olan Leopol Lévy’ nin öğrencisi olur ve Avrupa sınavını kazanarak yurt dışına gider. 1946-1954 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris’te ‘Fresk’ ve ‘Duvar Resmi’ üzerine eğitim görür. 1954 yılında Türkiye’ye dönerek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde asistan olur ve 19 Şubat 1955 yılında Ankara’da ilk kişisel sergisini açar. Günel, yurda döndüğünde kendi bireysel stilini geliştirme yoluna girer ve bu yıllarda gündemde olan ‘yerel’ kavramını benimseyerek eserlerini bu tema üzerine verir (Büyükgünel, 1992: 46; Yazıcı, 1997: 36; Giray, 2000: 524).

Leopold Lévy ve André Lhote’un atölyelerinde eğitim gören Günel, Leopold Lévy’nin ‘doğayı taklit et yeter’ ilkesinden yola çıkar. Resme başladığını ancak doğayla bilinçli bir ilişki kurmasından sonra, doğanın gerçeğiyle resmin gerçeği arasındaki ayrımı anladığını ve doğanın sanatçıya ancak nesne öğrettiğinin, sanat yapıtı öğretmediğinin bilincine vardığını belirtir (Yazıcı, 1997: 36-37). Ancak Günel’in ilk dönem resimlerini en fazla etkileyen sanatçı, Fernand Léger olur. Günel’in resimlerinde, Léger’in figürsel yorumlarından ve plastik değerlerinden etkilendiği görülür. Hocasından aldığı dersler, daha sonra köy ve köylü konulu resimlerinde, Anadolu insanının acı, yoksul yaşantısını dile getirirken hayli işine yarar. Neşet Günel, 1960’larda tipik stili siyah, gri, toprak renklerinin egemen olduğu, köylünün dertlerini hüznü dolu bir üslupla işlediği ‘Toprak İnsanları’ resimleriyle toplum gerçeklerini yansıtan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar (Berk ve Özsezgin, 1983: 85; Giray, 2000: 524). Ancak Günel’in ilk dönem yapıtlarından olan ‘Çıplak’ (1949) adlı eserinde Kübizm, ‘Üç Güzel’ ve ‘Dörtlü Güzellik’ (1951) gibi eserlerinde ise Paul Gauguin etkileşimi görülür (Yazıcı, 1997: 36).



Resim 53. Neşet Günal, Çıplak, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 92 x74 cm. Erol Aksoy Koleksiyonu.

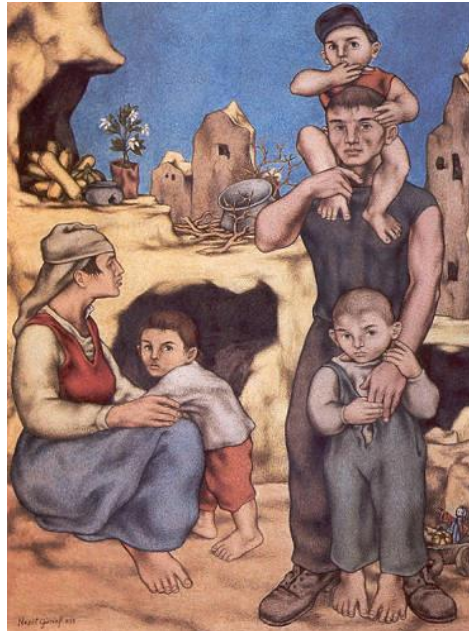
Ergüven (1996:198), “Üç Güzel” resmi için, “Her şeyden önce Günal’ın o güne kadar atölyelerinde öğrenim gördüğü hocalar arasında Léger’le ne denli canlı (etkilenmeye dayalı) bir diyaloga girmiş olduğunu gösterir bize. Nitekim biraz dikkatli bakınca, ileride anıtsal kimliğiyle ‘Toprak Adamları’ nı hazırlayacak alt yapının bu kunt figürlerde nasıl nüve halinde gizlendiğini görmek güç değildir.” der.



Resim 54. Neşet Günal, Üç Güzel, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 151 x 149 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.

Neşet Günal, 1940'lı yıllardan itibaren imzaladığı bir dizi yapıtında zamana rağmen değişmeyen bir kararlılığın ürünü olan resim ve desenler üretir. Günal'ın sanat ortamına katıldığı, soyut resmin dünyayı ve Türkiye'yi derinden etkilediği 1950'li yıllarda, figürle uğraşan ressam, marjinal kabul edilir ve eleştirilir. Bu dönemde, Türk resim sanatında daha önce figüratif çalışan ressam bile soyut resme yönelir. Ancak, hayata ve politikaya baktığı gibi sanata da eleştirel bir yaklaşımla bakan Günal, yapay sürekliliği kırarak, resmin varoluşunu tartışmaya açar ve ilk çalışmalarından itibaren aynı çizgideki tavrı ile bu gelgeç yaklaşımlardan uzak durur. Günal'ın resimleri, değişen sanat akımlarından ve yüzyılın ikinci yarısındaki siyasal ve toplumsal çalkantıların etkisinden uzak kalmayı başarır (Yazıcı, 1997: 36; Sancar, 2001: 59).

Yapılan soyut çalışmaların, zorlama ve yapmacık olduğunu, kendisinden, bağlı olduğu çevreden daha doğrusu yaşayan insan gerçeğinden yoksun olduğunu belirtir. Günal, topluma karşı üstlendiği sorumluluk duygusu ile resmin işlevine gerçekçi bir boyut katar ve gerçekçilik, Günal'ın kişiliğine sinmiş bir üslup olur. Günal, 1954 yılında İstanbul'a dönüşünde bireysel bir stil oluşturarak bu yolda ilerler (Yazıcı, 1997: 36; Berksoy, 1998: 126).



Resim 55. Neşet Günal, Yaşantı I, 1958, Tuval üzerine yağlıboya, 185 x 140 cm. Sabancı Koleksiyonu.

Günel, 1960 yılına kadar Doğu-Batı sentezini oluşturmak ve kendi insanıyla ilgili gerçekleri evrensel ölçekte sorgulayan bir dil arayışı için uğraşır. Bazen yoğun tepkilere maruz kalsa da bu durum onu etkilemez. Bu nedenle, akademideki hocaların kendisini ve resmini dışladığını dile getiren Günel, bu duruma aldırmadığını ve figür resminin gücüne, soyutun yetersizliğine inandığını ve yolunda yürümeye devam ettiğini şu sözlerle aktarır:

“1960’lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak anlatımı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım ‘Toprak Adamları’nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum. Çağdışı dediler, sefalet edebiyatı dediler, aldırmadım; doğru değildi. İddiam yoktu; yaptığım resmi yaşamının rahatlığı içindeydim.” (Tansuğ, 1976: 146-147).

1960 yılından sonra toprak rengi yoksulluk öykülerinin anlatıldığı, Orta Anadolu insanı, Günel’in tipik stilinden doğan toprak insanları resimlerinin ana teması olur. Anadolu insanının ezilmişliğine karşı onurlu bir şekilde direnişini, ruhunu, karakterini belirleyen yaşam gerçeğini ve hepsinin ötesinde dramını yaşayan köylü figürünü tek tek bireylerle değil genel olarak anlamda işler. Günel, düşselleştirilmiş bir yöreye karşı bir ressam olarak, Anadolu insanını gerçekçi bir gözle yansıtır. Çağdaş Türk resmi içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Günel her fırsatta o koşulların içinden gelmiş olduğunu vurgular. “...İçinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşmezdim. ...Ve gene içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak, toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim” (Anonim (Théma Larousse), 1993: 372).

Günel, 1950’lerde oluşturduğu ve köy yaşantısını ele aldığı rengârenk resimlerin yerini, 1960’lı yıllarda kırsal kesimin geri kalmış ve durağan yaşam temposunu anlattığı toprak rengi yoksulluk öyküleri alır. Neşet Günel, bir ev yıkıntısı önünde, duvar dibinde, kapı eşliğinde, korkuluk gölgesinde ya da kırsal bir doğa parçası ortasında bekleyen kadınlı erkekli kalabalığı ya da çocuk gruplarını, Orta Anadolu yaylasının trajik yaşamı içerisinde büyük boyutlu tablolarla anlatır (Berksoy, 1998: 126).



Resim 56. Neşet Günal, Başakçılar, 1984, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 172 cm. Özel Koleksiyon.

Çocukluğu ve gençliği sırasında yakından tanıdığı toprak insanlarını resimlerine ana konu yapmış olan Günal, 1960'lardan bu yana tarım işçilerinin yaşadığı güçlükleri, yoksulluğu, sade fakat abartılı bir biçimde işler. Resminde insanı temel öge olarak alan Günal, yoksul köylünün sefaletini ve acılarını resmeder (Yazıcı, 1997: 37).

Neşet Günal, "Bu resimler evrensel ölçekte insan gerçeğiyle hesaplaşmanın görüldüğü, doğaya ve çorak toprağa karşı verilen savaşın resimleridir. Bu resimlerde, başta mekân ve renk olmak üzere, resim dilini yönlendiren hemen her şey sadece insani ilişkilerin belirleyici olduğu bir boşluğun temsilini üstlenmiştir..." der.

Günal, 'Baba Oğul', 'Kör Hasan'ın Oğlu' ve 'Mola' gibi 1960'ların ilk yıllarının ürünü olan yapıtlarında desen ağırlıklı bir boyut içinde en figüratif tipleri yaratır. (İskender, 1984: 1343). 'Mola' (1962) adlı eseri, sanatçı kimliğiyle bütünleşen en yetkin ve çarpıcı örneklerdendir; bu eserde öngördüğü dil doruk noktasına ulaşır. Mola'daki desenin sağlamlığı, söz konusu sahneyi, içinin renkle dolmasını beklemeyen kendi kendine yeter bir duruma getirir. Bundan sonra renk, tamamlayıcı değil vurgulayıcı bir öge durumundadır. Mola'da ten ve toprak rengi birbiriyle örtüşür. Figürlerin tuvale sığmakta zorlandığı bu eserde, herhangi bir öyküden kesit değil, insanla onun belli bir yöreyle özdeşleşen yazgısı alabildiğine kuvvetlice vurgulanmaktadır (Ergüven, 1996: 70-80).



Resim 57. Neşet Günel, Mola, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 139 x 210 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.

Ergüven (1996: 70), Günel'in, büyük boy ve çok figürlü düzenlemeler kullanmasının nedenini kendi ağzından aktarır: "Hep büyük boy ve çok figürlü düzenlemelere yöneldim. Figürlerimin iç dinamiğini oluşturan plastik öğeler büyük boylarda daha etkili oldular. Daha da büyük boy resim yapabilmeyi çok düşledim." Günel'a göre tuvalin sınırlarını zorlayan bu iç dinamik, figürün, varoluşu anlamlı kılmaya yönelik onurlu direncidir.

Günel'in Yaşar Kemal'in 'Bebek' adlı öyküsünden yola çıkarak yaptığı belli bir dizi oluşturan resimleri arasından 'Sorun' (1964) kendi geçmişiyle hesaplaştığı bir eserdir. Öyle ki neredeyse öyküden geriye bir şey kalmaz. Kemal'in öyküsünde her şey yalınken ve çorak toprağa renk katan bir hayatilik varken, yalnızca insanı odak noktası alan Günel'da ise bu ve benzeri sahneler kendiliğinden kaybolur. Örneğin bitki örtüsü aynı soyutlamadan payına düşeni alır; Günel çok özel bir neden olmadığı sürece bitkiden uzak durur. Zira yeşil yaprak ya da çiçek gibi unsurlar öngördüğü atmosfer için tehdit unsurudur. Günel'in resimlerinde figür (insan), kendisini geride bırakan mekana girmediği gibi, dolaylı biçimde sonradan oluşan boşluğa da eklenmez; çevre insanın uzantısıdır, daha doğrusu insandan arta kalan boşluktur (Ergüven, 1996: 44-46).



Resim 58. Neşet Günal, Sorun, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 154 x 175 cm. Bige Kuraner Koleksiyonu.

Ergüven (1996: 44), Sorun adlı eseri şöyle yorumlar,

Günal “...Sorun’ da öyküden hangi sahnenin seçilip canlandırıldığı sorusunu yanıtızsız bırakır. İsmail, bir öykü kahramanı değil, Anadolu’da doğa ve toplum koşullarına karşı direnen insanın prototipidir ya da bu insanlara özgü ortak yazgının metaforu. Öte yandan, çoğu bir şeyin önünde duran bu emekçiler için açık hava, yaşam boyu sahip olamadıkları iç mekânın zorunlu yedeğini imler. Günal’ın yuva atmosferinden yoksun insanı hep açıkta, dışarıdadır. ...doğa, çaresizliği büyüten bir mapushanedir sanki, İsmail, dört duvar dışına sıkışmanın sembolüdür ilkönce; çaresiz, ama sonuna dek direnmeye kararlı çünkü İnsan’dır.”

Tansuğ (1976: 146), Günal’ın resimlerinin temelini insanı koyduğunu yine Günal’ın sözleriyle bize aktarır: “Resimde insanı temel unsur alma gereğine iyice inandım, tek çıkış yolu bu idi. Fakat inanarak, içtenlikle, insanı, insan olarak yaşayarak (bu duygu benim bütün öğrenim dönemimde ağır bastı)”



Resim 59. Neşet Günel, Sorun I, 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 142 x 195 cm.

Sorun'da tasarlanan figürler çevre ile birlikte ele alınır, öte yandan çevresiyle bütünleşen her figür, tek başına tasarlanmış olmasından ötürü, yoğun ve sarsıcı bir yalnızlık görüntüsü verir. Herkes kendisiyle baş başadır. Bu durum, kader birliğini daha inandırıcı hale getirir. Günel'in bu resminde, ekin biçen orak makineleri, biçerdöverler, ıslak toprak, kadın ve erkeklerin ortaklaşa çalıştıkları bir grup gibi görüntüleri bir çırpıda atar ve resimde olması uygun görüneni alır. Doğa ile insan arasındaki dolaysız ilişkiyi gölgelediği gerekçesiyle, teknolojinin çorak toprağa girmesine izin vermez; biçerdöverin parlak demiri, yerini tırpan ve kazma gibi ilkel araçlara bırakır. Kadını ve erkeğiyle, cinselliği çağrıştıran her şey soyutlanmıştır bu resimde, Günel bu konudaki en küçük bir imanın bile resimlerinde aktarmaya çalıştığı sorunsala engel olacağını düşünür. Bu öyküden hangi sahnelerin tuvale aktarıldığı belli olmasa da zaten Günel için önemli olan öykünün herhangi bir bölümün resmedilmesi değil, kendi hayat deneyimleriyle örtüşen insan gerçeğinin tartışmaya açılması ve sorgulanmasıdır (Ergüven, 1996: 45-46).



Resim 60. Neşet Günal, Kör Hasan'ın Oğlu, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 175 x 84 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.

Neşet Günal figür ve figürü çevreleyen etmenler için; “Figür, içeriği duyarlı kılan temel anlatım ögesidir. ...konunun gerektirdiği figür dışı katkıları sonra düşünür, araştırırım...” der. Günal’ın, figür ile işaret ettiği şey düpedüz insandır ve insanın dışında ne varsa onun için tümü sadece bir aksesuardır (Ergüven, 1996: 54).

Bu resimlerdeki figürlerde bulunan ifade, eylemi ikinci plana hapseder ve son derece baskındır. Sancar (2001: 60-61), ‘Neşet Günal’ın Desenlerinde Çözülmeyen Gerilim’ başlıklı yazısında Günal’ın resimlerindeki figürlerin arasında bir ilişki yokmuş gibi durduklarını ve birbirlerine en yakın temas anında bile birbirlerine uzakta olduklarını belirtir. Aynı zamanda figürlerin onlara doğru bakana çevrilmiş olan ve bakını soğurup çekebilecek birer kara delik gibi açılmış gözlerinden ve figürlerin bir şeyler söyleyeceklermiş gibi duran ama ketumluklarını sonsuza kadar koruyan tavırlarından, toprakla temasın sonucunda büyüttüğü el ve ayaklarından, çehrelerindeki büyümlü masumiyet ve acıdan söz eder.

“Günal’ın ‘Toprak Adamlar’ı çeşitlemesine giren bu ve benzeri resimlerde, Toprakla haşır neşir olan insanın el ve ayakları, aralarındaki farkın silindiği ilkel bir aygıttır adeta; Günal’da, insanoğlunun sahip olduğu yegane nesne bu organlardır. Dolayısıyla el emeğin sembolü olmaktan öte, sahnelenmiş parmakların katkısıyla, vücudun çevreyle ilişkisini düzenleyen başroldür daima, küt ve hayatiyetini yitirmiş

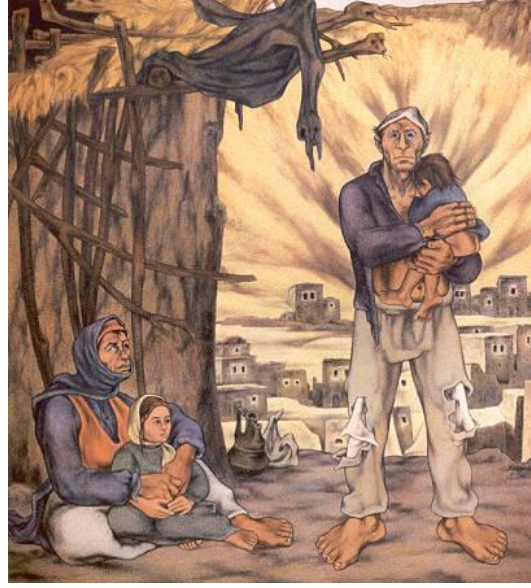
tırnaklar ile cinsiyet ayrımının silindiği kaba eller, toprağın insanda filiz veren ucunu anımsatır bize. Günal, beden dilini büyük ölçüde parmakların konumuyla belirlenmesine rağmen, hiçbir zaman yumruğa rağbet etmez; çünkü bu dondurulmuş (sabit) gösterge teslimiyetle eş anlama gelir, ayrıca el, öfke ya da intikam duygusuna değil yaşanmış bir tecrübeye tanıklık ettiği sürece temsil edilmeye layıktır; her el sahibinin diğer yüzüdür” (Ergüven, 1996: 94).



Resim 61. Neşet Günal, Bunalım, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 145 x 178 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.

Günal, tablolarında desenlerinde bir hikâyeyi doğrudan anlatmasının yanı sıra, “Anadolu yaşantısını bir öz olarak yansıtmayı amaç edinmiştir. Figürlerin el, ayak ve yüzlerindeki biçim bozma ve abartmalar ile doğa ve çevresindeki irkiltici yalnızlık içeren görüntüler, anlatımı güçlendirmek için başvurduğu yöntemler arasındadır” (Berksoy, 1998: 127).

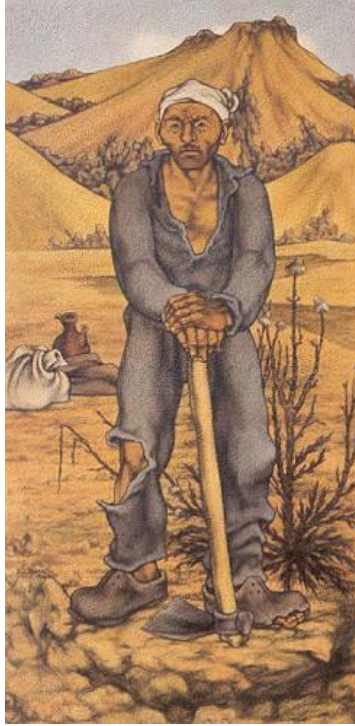
Günal’ın toprak adamları, bozkır ortamında anıtsal kimliğiyle ortaya çıkan figürün, bir metanet örneğidir. “Günal tuvaleri, kıraç toprakların, dam evlerin, kuru ağaç gövdelerinin, toprak altı mağara evlerinin önünde kadınları ve bebekleriyle toprak adamlarını resimler” (Giray, 2000: 524).



Resim 62. Neşet Günel, Yaşantı II, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, Besi Cecen Koleksiyonu.

Yoksulluğun dramını yansıtan güçlü gövdeleriyle erkek figürler resmin odağındadır. Figürlerin kolları, bacakları ve vücutları, yırtık, pırtık elbiselerden fırlar; geniş elleri, ölü ağaçların çarpık, çurpuk dalları gibi sarkar biçimde betimlenir. Bazen ayağında pabucu olan, ancak çoğunlukla çıplak ayaklı figürler, sanki ağaçlar, bitkiler gibi besini topraktan alır ve sert, acımasız bozkıra yalın ayakla basarak meydan okur. Ancak hep yenik düşen çilekeş, merhamet yoksunu ve yorgun bedenlerdir, Günel'in figürleri. Ayrıca sarı yanık toprakla bütünleşen sarı, yanık deriye ve yüze sahiptirler. Anadolu'nun güneşten kavrulmuş bozkırları gibi, Günel'in resimlerinde sert topraktan ve kuru ağaçtan başka bir şey görmek zordur. Sanatçının eserlerinde kızgınlık ve yardıma muhtaçlık vardır. Eserlerde, sanki onu izleyene bir şey anlatmak isteyen figürlerin gözleri, objektife bakar gibi bir merkeze bakar (Tansuğ, 1976: 136; Yazıcı, 1997: 37; Giray, 2000: 524).

“Herhangi bir görüntü ne denli çarpıcı olursa olsun, tek başına Günel'i etkilemez; görüntü (biçim), belli bir bilinç niteliğinin öncülüğünde varılan bir şeydir burada, çıkış noktası değil. Bu nedenle gün batımından portreye, vazodaki çiçekten doğaya kadar çok sayıda konuyu ilgi alanı dışında kaldığımızı görürüz. Gerçek sanatçı biçime hayran olmaz, seçtiği yaşama tarzına uygun ve onu bulmakla yükümlü olduğu biçim arayışına girer ancak; çünkü biçimden yola çıkan eninde sonunda onun tutsağı olup, gizli kopyalarını üretmek zorundadır. Günel'da var olan yaşam/a üslubu homo socialis'in üstlendiği bir dizi sorumlulukla çerçevelenmiştir; mazbut aile reisliğinden başlayıp, işyerinden ülke sorunlara kadar varan kapsamlı bir ahlak sorunudur bu” (Ergüven, 1996: 18).



Resim 63. Neşet Günal, Toprak Adamı, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 185 x 96 cm. Özel Koleksiyon.

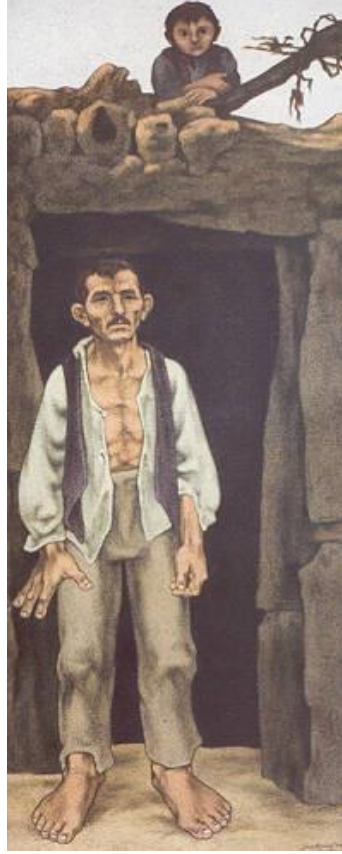
Günal, “Toprak adamının gerçeğini inanarak, yaşayarak, duyarak vermek istedim. Eğer bu gerçeğe resimsel bir nitelik kazandırabilmişsem, ...inandırıcı olabilmişsem, öz-biçim uyumuna yaklaşmışım demektir. ...sanattaki gerçeğin ‘insan ve toplum’ gerçeği olduğunu inanıyorum. Başından beri sanatın toplumsal bir işlevi olduğuna inandım” (Tansuğ, 1976 : 147) der.

Onun için desen resmin özüdür, anayurttur, ayaklarının toprağa bastığı tek yer. Belli bir metinden yola çıkarak yapılmış resimler sanatçının imgelem gücü ile bilinçaltına dair çok sayıda ipucu verir. Günal’ın desenleri, son derece somutturlar. Ancak Günal, soyutlamaya izin vermez gibi görünse de figürü yücelterek ona anıtsal bir kimlik kazandırır, zorlu bir soyutlamaya varır ve zamana karşı direnerek, soyutlamanın son evresine ulaşır (Sancar, 2001: 59-60).



Resim 64. Neşet Günal, Kapı Önü I, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 183 x 77 cm. Özel Koleksiyon.

Günal'ın duvar dibi ve kapı önünde duran figürlerinde gözlemlenen en önemli özellik göçebeliğin eşiğinde olmalarıdır. Zar zor başlarını sokacak bir yer bulan bu kişiler iç mekânla bir türlü barışçıl, uyumlu bir bağ kuramaz. Günal'ın yoksulluğu anlatan resimlerinde, yoksulluğun yüzü eşyadan mahrumiyet olarak görülür. İnsanın en temel ihtiyaçlardan bile yoksun olması, güçlükle üzerine geçirecek bir çaput bulan bu insanların mülkiyet duygusuna yabancı olmaları en çarpıcı biçimde verilir.

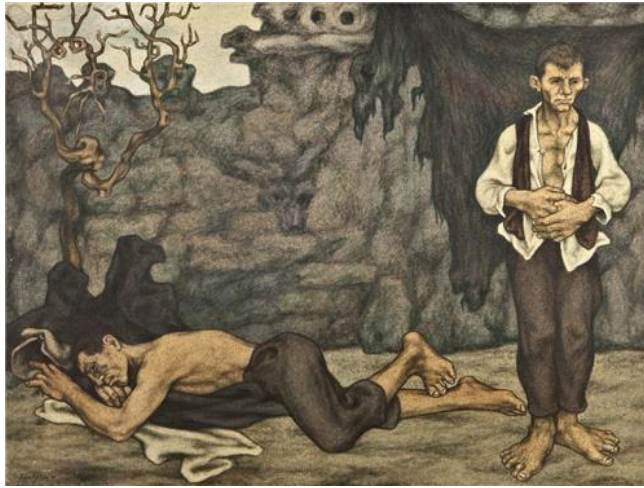


Resim 65. Neşet Günal, Kapı Önü II, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 116 cm. Özel Koleksiyon.



Resim 66. Neşet Günal, Kapı Önü IV, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 164 x 97 cm. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.

Duvar dibini konu alan çalışmalarından ‘Duvar Dibi-I’ (1963) çalışmasında, birbirinden iki bağımsız figür üzerinde çalıştığı görülür. Günal’ın resimlerinde yardımcı öge olan rengin burada farklı bir yol izleyerek, belirleyici niteliğiyle üç renk yaygın olarak kullanılmasına öncelik verilir. Renk figürü soğuracak kadar resme hâkimdir. Bu resimde, Mavi, bağlılığı; yeşil, umut ve dinginliği; mor, haysiyet ve kederi temsil etmektedir (Ergüven, 1996: 126).



Resim 67. Neşet Günal, Duvar Dibi I, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 138 x 184 cm. Özel Koleksiyon.

‘Duvar Dibi’ serisinde yer alan 1975 tarihli ‘Duvar Dibi IV’ adlı kompozisyonu 1960’lı yıllardaki biçimsel ve içeriksel yetkinliğinin doruk noktasına ulaştığını gösterir. “Tek sıra halinde beş erkek figürünü sırttan gösteren bu resim toplumsal içerikle, düzen tasasının bütünleştirilmesi açısından Türk resim tarihinin en çarpıcı kompozisyonlarından birini örnekler” (İskender, 1984: 1343).



Resim 68. Neşet Günal, Duvar Dibi IV, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 139 x 210 cm. Özel Koleksiyon.

‘Duvar Dibi III’ resminde ise Günal’ın deseni, yapıcı bir öge olarak kullandığı görülür. Çoğu erkeklerden oluşan farklı kuşaktan insanların yer aldığı grup portresi olan bu resimde Günal, her yüzü diğerinden ayrı tasarlamakla birlikte, cinsiyet ve kişilik ayrımının kalktığı prototip bir yüz ifadesi sergiler.

“Resme bakıldığında kalabalık yüzler bütünüyle karşılarız. ...fonda sınırlı bir gökyüzü, ölgün bitkilerin çarpık, çurpuk dalları ve kıraç toprağın üzerinde resmin yarısını yatay bir şekilde kaplayan insanlar görülür. Eserde sanatçı, yaşlılardan çocuklara farklı yaş gruplarını bir araya getirmiştir. Resimdeki insanlar sanki gözleriyle, yüz ifadeleriyle izleyiciye bir şeyler anlatmaya çalışıyor gibidir. Resmin solunda yer alan yaşlı adam sanki aydınlardan sefaletin, çektikleri acının ve imkânsızlıkların hesabını sorar gibidir. Ortada yer alan kırmızı kasketli adam ise acıyla gücünün, umarsızlıkla başkaldırının görkemli bir görüntüsüdür.” (Yazıcı, 1997: 37-38). Duvar Dibi III resminde ön sıralarda görülen çocuklar yarının güvencesi ve Duvar dibinde yeşeren umuttur.



Resim 69. Neşet Günal, Duvar Dibi III, 1972-1973, Tuval üzerine yağlıboya, 152 x 245 cm. Erol Aksoy Koleksiyonu.

Günal’ın resimlerinde çocuk bunca sık karşımıza çıkmasına rağmen, duvar dibi veya kapı önü ayrı bir dizi oluşturmaz; çocuğun içinde bulunduğu somut koşullar ile yetişkin insanın ona karşı üstlendiği sorumluluk çocuğun dünyasına girmekten çok daha önemlidir. Çocuk sevgisi, her türlü duygusallığın ötesinde, öncelikle büyüklerle ilgili bir mesuliyet sorunudur. Günal, bulunduğu ortamın tanıdığı olan çocuğa yöneldiği resimde figürden yola çıksa bile, her şeyi çocuğa varmak üzere düzenler; kurşuni atmosfer soğurduğu çocuğun ürünü olamaz. ‘Çocuklar’ (1963) resminde bu durumun somut bir örneğiyle karşılarız. Tüm resim, çocukların dâhil olması adına ustaca düzenlenir.

Kıraç toprağın sıkıcı atmosferine terkedilmiş bu üç çocuk, birlikte olmalarına rağmen, henüz kendilerine ait olmayan bir dünyanın figüranları olarak oyuna yabancıdırlar (Ergüven, 1996: 144).



Resim 70. Neşet Günal, Çocuklar, 1963, Kâğıt karışık teknik, 27 x 27 cm. Vural Solok Koleksiyonu.

Günal'ın, 'Korkuluk' resimleri, yaşamı boyunca bilinçaltında gizlediği korkuların deneyimi olarak, o güne kadar izlediği yolda sapmadan, bir dizi olarak gerçekleştirdiği eserleridir. Korkulukların ilkini 1968 yılında resmeder.

“Korkulukların Anadolu insanının ve benim çocukluk anılarımda başka bir yeri var.” diyen Günal, korkulukların etkili ve olağanüstü görüntülerinden etkilendiğini belirtir. Günal, Onları resimlerinin belirleyici ögesi yapıp bir başka ortamda korkunun ve baskının simgesi olarak kullanır ve “Bu simgesel yaratıklar resmimim gerçekçi içeriğinde daha gerilimli bir ortam yaratırken, Anadolu toprağının kıraç görüntüleri de bunların egemenliği altında daha dramatik bir görünüm alır” (Ergüven, 1996: 166). der.



Resim 71. Neşet Günal, Korkuluk, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 220 x 165 cm.
M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.

Günal'ın Korkuluk resimlerinde öteki canlı figürler kadar başat olan 'Korkuluklar' toprak insanlarının yetersizliklerinin, korkularının ve başından def etmek istedikleri mistik duygularının bir dışavurumudur. "Altına sığınılan korkuluklar dile gelmeyen bütün acıların anıtsal ifadesi olarak orada dururken, ressam o kara delikli bakışların ne denli ağır tarihsel bir yükten soyutlandıklarını bize hissettirir. Yoksulluktan ve yalnızlıktan çok daha fazlasıdır bu" (Sancar, 2001: 61) . Günal, tüm bu desenlerdeki gerilimin, hayatta bir karşılığı olduğunu vurgular.

Günal sanatçı sorumluluğuyla, yaşadığı süreçteki olumsuzlukları resmeder. Buna göre, özellikle 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren Anadolu'da giderek güçlenmeye başlayan gerici hareketler ilk korkuluk resmi için somut bir gerekçe teşkil eder. Ergüven (1996: 168), korkulukla ilgili bilgileri Günal'ın ağzından şöyle aktarır. "1968' de yaptığım 'Korkuluk' etkileyici büyük boy bir resimdir. İlk korkuluk tasarımlarım o yıllarda başlar; konu eleştireldir. 1960'larda dinsel bağnazlığın iyiden iyiye Anadolu yaşamına uzandığı tarihlerdir"



Resim 72. Neşet Günal, Korkuluk VIII, 1988, Tuval üzerine yağlıboya, 184 x 112 cm. M.S.Ü Resim ve Heykel Müzesi.

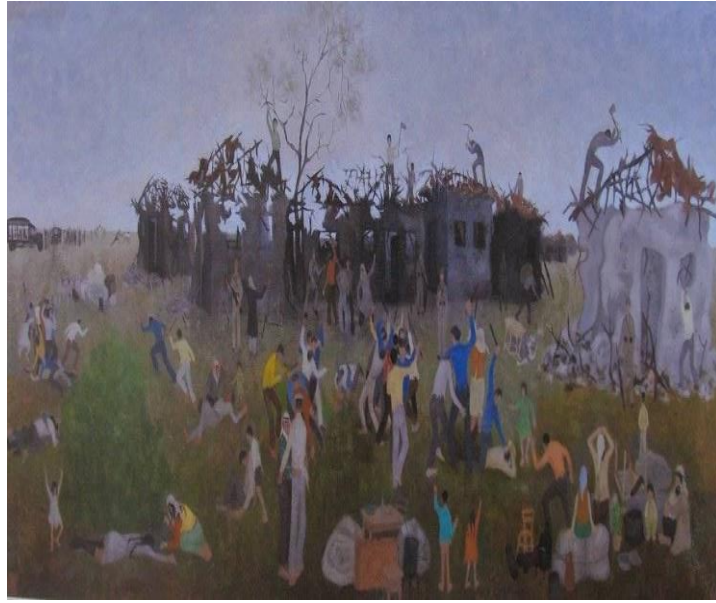
“Güenal’ın Mola resminden, yaşamının sonuna kadar devam eden resim serüveni, hep aynı gerçeğin altını çiziyor: ifade özgürlüğündeki savurganlığa karşı açtığı savaşta, ‘kendi ben’inden hareketle çevresiyle barışçıl işbirliğine girmek üzere tüm gücünü seferber eden bir ustanın bilinç niteliğinde diktiği anıt. Güenal, yarın daha fazla çağdaştır: çünkü o sadece kendi öznel yaşantı deneyimlerinin rehberliğinde, yaşadığı zamanın çocuğudur o” (Ergüven, 1996: 200). Topluma karşı üstlendiği sorumluluk duygusuyla Anadolu insanını gerçekçi bir gözle tuvale aktaran Güenal, 1960’lı yıllara damgasını vuran önemli sosyal realist resim ustalarındandır.

4.3.2. Kente Göç Konusuna Yönelme

Türkiye’de 1950’li yılların ülke genelinde yarattığı yapısal dönüşüm, kırsal kesim insanının işsizlik sorunuyla karşı karşıya gelmesine yol açar. 1954 yılından sonra ise bir yandan yaşanan nüfus patlaması buna paralel olarak ekonomik büyümenin istenen düzeye erişememesi, işsizlikle karşı karşıya kalan bu insanların büyük kentlere doğru göç etmesine neden olur. Göç, ister keyfi ister zorunlu olsun beraberinde fiziksel ve ruhsal sorunlar getirir. Coğrafi konuma uyumsuzluk başta fiziksel sağlık sorunları yaratırken, kültürel uyumsuzlukta; kimlik karmaşasından, kültürel şoka kadar uzanan ruhsal sorunlara yol açar.

Sosyal konut programlarının eksikliği ve kentleşmeyi yönlendirecek projelerin sürekli değişmesi nedeniyle iç göçün taşıdığı nüfus, plansız bir yapılaşma sonucunda, büyük kentlerin çevresinde gece kondu çemberlerinin oluşmasına yol açar (İnsel, 2002: 5). Dolayısıyla göçle birlikte gelen gecekondulaşma, işsizlik, hayat şartlarının zorluğu, sosyal ve kültürel kimlik arayışları bu dönem ülke sanatçılarının dikkatini çeker. Özellikle toplumsal gerçekçi ressamlar 1950 yılından sonra ülkede gerçekleşmeye başlayan ve zaman içerisinde sosyal, ekonomik bir problem halini alan ‘göç’ olayını ve ‘gecekondu’ yaşantısını resimlerine yansıtır. Böylece, göç ve gecekondu olgusu, 1960’lı yılların sosyal realist resim sanatında öne çıkan konular arasına girer.

Nedim Günsür, Paris dönüşü çalıştığı Zonguldak’tan sonra 1959 yılında İstanbul’a yerleşir. İstanbul’da bambaşka bir gerçekçilikle karşılaşır; ‘Göç’. Türkiye’nin en büyük sorununa dönüşen göç olgusunun güçlüklerini, daha o zaman eserlerinde dile getirir ve yaşam kavgası uğruna sürekli bir yerden bir yere savrulan insanları resmetmeye başlar. Günsür’ün iç göçün yaşandığı, kentin gecekondulaştığı zamanlarda, çevre gözlemlerinin toplumsal içerikli ürünlere dönüşmesi kaçınılmazdır. Böylece 1950’den sonra kentleşme ve sanayileşmeyle birlikte başlayan 1960’lardan sonra da devam eden göç kavramı, birçok sanatçı gibi Nedim Günsür’ü de etkiler. Nedim Günsür, 1950’lerden bu yana kenti dolduran yoksul halkı ve onun yaşamını resimlerine konu eder. Umudun ve mutluluğun yerini acı ve yoksulluğun aldığı Günsür’ün bu resimlerinde, toplumsal bir dram söz konusudur. 1970’lerde yaptığı çalışmalarında da kent yaşamını ve sorunlarını ele alan Günsür, göç konusunda halkın çekmiş olduğu sıkıntıları, karşı karşıya kaldığı zorlukları, figüratif bir anlayışla gerçekleştirdiği toplumsal içerikli resimleriyle anlatır. Günsür tuvallerinde, köyden kente göçenleri ve gecekondu yıkımlarında hazin bir sükûnetle bekleyen gecekondu sakinlerini yaşantı içerisinde resmeder (Tansuğ, 1976: 178-179; Anbarpınar, 2012: 152). Günsür’ün resimlerinde yansıttığı bir Türkiye gerçeği olan kentlerin çevresini saran gecekondulaşma için Tansuğ, (1976:178), “kentnin resmi değil, çağdaş kentleşmenin resmi” diyerek ironi yapar ve çarpıklığı vurgular.



Resim 73. Nedim Günsür, Gecekodu Yıkımı, 1970, 32 x 67 cm. Ayşe ve Mahmut Özgener Koleksiyonu

Nedim Günsür'ün resimlerindeki köyden kente gelen gurbetçiler, dağ, taş, kent çevresi, yani buldukları her boşluğa sığınacak barınaklar oluşturmaya başlar. Gecekondularda yaşayan köylülerin içlerindeki ıssızlığı, uçsuz bucaksız bir tarlanın ortasında kalmışlıklarını, gecekondu semtinde eşya yığınları arasında bekleyen sabırlı insanların çılgınlıklarını hem şekle hem de içeriğe yükleyerek verir (Altunok, 2003: 28).

Nedim Günsür'ün sanatında dikkat çeken bir diğer nokta da sanatçının eserlerini yaratırken bazı edebi yapıtlardan esinlenmesidir. Yaşar Kemal'in "Orta Direk", romanında işlediği çileli göçlerin etkisinde oluşturduğu 'göçler' dizisi buna örnektir. Günsür, göçler dizisiyle, göçer tarım emekçilerinin dramına vurgu yapar (Berksoy, 1998: 124).



Resim 74. Nedim Günsür, Göçerler / Gurbetçiler, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, 22 x 83 cm. Ayşe ve Mahmut Özgener Koleksiyonu.

Günsür'ün tablolarında, sırtında yüklediği birkaç eşyasıyla köyden kente göç eden insanlar, görüldüğü gibi iş bulmak için yeni umutlarla, kendi ülkelerini bırakarak dilini ya da kültürünü hiç bilmedikleri bir ülkeye; örneğin, Türkiye'den Almanya'ya göç eden gurbetçiler de yer alır.



Resim 75. Nedim Günsür, Yeşil Tren / İstanbul Frankfurt, 1979.

4.3.2.1. Nuri İyem (1915-2005)

Sanatı, Akademi merkezli sanat görüşlerine karşıt bir düşünce tarzına sahip olan Nuri İyem, İkinci Dünya Savaşının bunalımlı ortamında sanatına toplumsal gerçekçi bir yön vermiş ‘Yeniler Grubu’ sanatçılarından biridir. Resmimizde oluşan değişim grafiğiyle birlikte Nuri İyem olgusu, sanat çevresinin üzerinde tartıştığı ilgi odağı haline gelir. İyem’in resminde bir yöntemi bırakarak, yeni anlatım olanaklarına yönelen kesin dönüşler yapması sanat ortamında tartışıla gelir. Bu tartışmanın temel nedenlerinden biri de İyem’deki dönemleri birbirinden ayıran çizgilerin, Türkiye’deki toplumsal dönüşümle ilgili olmasıdır. Nuri İyem, daha akademideki ilk öğrencilik yıllarında arkadaşlarıyla resimde toplumsal nitelikli ilk grup hareketi olarak beliren ‘Yeniler’ ya da ‘Liman Ressamları’ grubunu oluşturur. 1940-1952 yılları arasında etkinliğini duyuran bu topluluk sanat anlayışında, 1930 kuşağının salt yenilikçi resim anlayışına, toplumsal ya da toplumcu içerikli bir sanat anlayışıyla karşı çıkar (Köksal, 1978: 27).

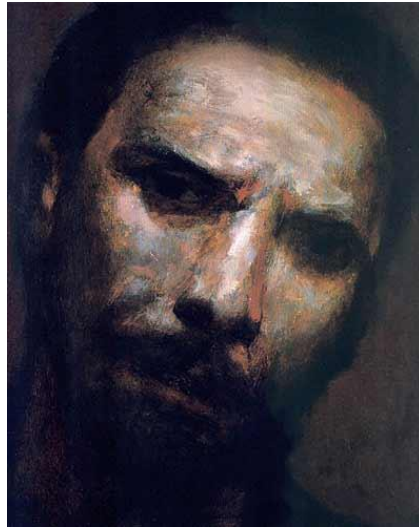
1915 yılında İstanbul’da doğan, çocukluğunu ve okul yılları Diyarbakır, Urfa, Mardin’de geçiren İyem, Diyarbakır’dan ayrılp, ilköğrenimine İşkodra’da başlarsa da 1925 yılında Mardin’e giderek ilköğrenimini burada tamamlar. Çevreye ve koşullara uyum sağlamakla geçirdiği bu yıllar İyem’in belleğinde derin bir yere sahip olur. Mardin’de yapmaya başladığı resim tutkusu tüm benliğini sarar. Ancak İstanbul’a dönen İyem için ortaokuldan sonra gittiği Vefa Lisesinde resim dersi yoktur. Resimle ilgili beklentilerine cevap alamadığı bu okuldan sonra, 1933 yılında Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi olur ve bu yılı Nazmi Ziya Güran’ın atölyesinde geçirir. Güran, İyem’in resim yeteneğine kalıcı değerler katarken, Ahmet Hamdi Tanpınar’dan aldığı nazari dersler de bilgi dağarcığını geliştirerek düşünce alanlarına etki eder. İyem, Tanpınar’dan özgün bir Türk resim sanatının yaratılmasının gerekliliğini, bu yaratıyı besleyecek değerler için de resim sanatımızın yeniden ele alınarak, kendi gelişimi içerisinde incelenmesinin gerekliliğini öğrenir. İyem, Batı’ya ve Batı sanatına, Tanpınar’ın öğretileri ışığında bakar (Giray, 1998: 15-24).

“Nuri İyem, Türkiye’de modern sanatın köksüzlüğü ve izlenmesi gereken yol konusunda Ahmet Hamdi Tanpınar’ın düşüncelerini paylaştığını söylüyor. Eskiden yeniye geçiş ve kültürel kimliğin değişmesi düşüncesini merkeze alan Tanpınar’a göre karşıtlık, Doğu-Batı değerleri arasında değil, kendimize has olanla sahte olan arasındadır. ...Tanpınar yenileşmenin biçimlerini Türk toplumunun oluşturmasını isterken, bunun yolunun da ‘kendimize has’ ve ‘sahici’

olmak olduğunu söylemektedir. Onun böyle bir yenileşme için önerdiği yol ‘Ne mazidedir, ne Garptadır. Batı’da Doğu’da gerçekliğimizin içindedir ve biz bunlardan ikisinin ülkemizin gerçeğine uygun, kendimize özgü bileşimi yapmak zorundayız.’ Böyle bir düşünce Nuri İyem’ in modernliğinin ve gerçekçiliğinin birleştiği yerlerden biridir.” (Özdemir, 2005: 23).

İyem, 1935-1936 yıllarında Hikmet Onat atölyesinde, 1936 yılında ise Çallı atölyesinde çalışır. Bu dönemde Léopold Levy’nin derslerini de izler ve 1937 yılında akademiye bitirir. Askerlik ve Samsun’da yaptığı öğretmenlikten sonra 1940 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde yüksek resim bölümüne başlayan İyem, Léopold Lévy atölyesine katılır (Giray, 1998: 34). Bu dönemde, akademide verilmek istenilen “modern sanat akımlarını tanıtıcı ve gençleri çağcıl arayışlara katılmaya yönlendirici” yeni program uygulamalarına karşılık, akademi öğrencilerinin bu dönem içerisinde açtıkları sergide, Ferruh Başağa’nın manzara, Avni Arbaş ve Turgut Atalay’ın atölyede çıplak model, Mümtaz Yener’in Kadın Portresi, İyem’ in portre gibi resimleri için Zeki Faik İzer: “Bu sergide, modelin, intibalarını klasik ve an’anevi süzgeçlerden geçirdikten sonra yaratılışına göre hissedilen, şahsiyetini bulmaya uğraşan bir sanatkâr talebe karşısındayız.” ifadesini kullanır (Giray, 1998: 36).

İyem’in 1937 yılında yaptığı otoportre, onun biçimci gerçekçiliğe yöneldiğinin bir göstergesidir. Bu çalışmada yaşamın trajedisini ağırlıklı olarak duyumsatan ifadesini yüz, özellikle de gözler ve gerilimli bakışlarla anlatan bu portre İyem’ in resimsel anlatımının odağında yer alır (Giray, 1998: 91).



Resim 76. Nuri İyem, Otoportre, 1937, Karton üzerine yağlıboya, 20 x 16 cm. Evin-Ümit İyem Koleksiyonu.

Nuri İyem'in atölyesinde yetiştiği Lévy, derslerinde, doğa-insan ilişkilerini, öz-biçim ilişkisini ve sanatta düşün katmanlarının önemini vurgular ve derslerinde genç sanatçıların konudan anlatıma kadar seçim özgürlüklerine ve bireysel yeteneklerine uygun anlatımlara yönelmelerine önem verir. Böylece Lévy'nin bu dersleriyle, genç sanatçıların ufukları açılır, çevrelerinde yaşanan olaylara duyarlılık kazanması sağlanır, insan ve insan sevgisi üzerinde yoğunlaşılır ve en önemlisi öğrencilerin özgün anlatım dilleri oluşur. Léopold Lévy öğrencilerine “Sanat adamı için değişmeyen çabanın amacı, gerçeğin membalarını bulmak, doğayı sanatkârın özünden geçen bir kontrol sistemi içine almak ve kendi ifadesiyle onu eser haline getirmek olmalıdır.” der. Bu görüş aralarında İyem'in de bulunduğu genç nesil için etkili olur (Giray, 1998: 46-48).

Konuyla ilgili olarak Giray (1998: 47), İyem'in şu sözlerine yer verir:

“...Lévy'nin yenilik adına yapmak istediğiye, öğrencilerin Batı resmi peşinde koşmak yerine kendilerini güvenli ve özgür hissetmelerini sağlamak ve kendi resimlerini yapmalarını kolaylaştırmaktır. Léopold Lévy'nin ressamlığından değil, ufkumuzu açan düşünür yönünden yararlandık. Yararlandığımız görüşler bizi ondan ayırdı. Dolayısıyla “Yeniler” adını almaya karar verdik.”

Bu dönemde sanatta yenilik ve modernlik iddiasındaki Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Cemal Tollu gibi grup üyelerinin benimsediği tek bir modern sanat anlayışı vardır ve herkes bu anlayışa uymak zorundadır (İskender, 1993: 44). Bu sistem içerisinde yetişen İyem, bu dönemde Akademinin öğretim kadrolarına egemen olan D Grubu'nun eğitiminin ‘kişiliği ve özgür yaratıyı körelten bir akademik eğitim’ olduğundan ve genç ressamların sergilerindeki eserler için de, tüm eserlerin Paris’te yaşayan André Lhote gibi olduğunu söyler. İskender’in, Büyüknal’ın ‘Sordum’ adlı kitabından yaptığı alıntıda, Büyüknal’ın bir sorusu üzerine: İyem, “D Grubu yakamızı bırakmadı” sözleriyle akademinin kendilerini (Yeniler Grubu’nu) her fırsatta eleştirip politik olarak suçladıklarını ifade eder. İskender yazısında şu yorumu getirir, “ Gerçekte solculuk bahane. Nuri İyem'in bütün suçu (elbette diğer Yeniler Grubu üyelerinin de) Andre Lhote'un akademikleştirdiği sentetik kübizm D Grubu versiyonunu benimsememiş olmaktır. Başka bir görüşe sahip olmak da, otomatikman yürürlükteki görüşe karşı çıkmakla eş anlamlı sayılmaktır” (İskender, 1993: 44).

1940’lar Türkiye’de toplumcu sanat mücadelesinin yoğunluk kazandığı, edebiyattan görsel sanatlara doğru yeni kültür sentezlerinin söz konusu edildiği yıllardır

(Köksal, 1978: 27). 1940’larda edebiyat alanında da etkisini göstermiş olan toplumcu ya da toplumsal gerçekçi eğilimler, D Grubu’nun Türk resim sanatını Batılı akımların izinden gitmeye zorlayan anlayışın bir grup sanatçı çevresinde yarattığı tartışmalar, kendi insanımıza, toprağımıza ve yaşantımıza dönülmesi gereğini savunan genç sanatçı hareketinin başlamasına neden olur. Nuri İyem’in sözleriyle “resim toplumla bağ kurmalı, hayatı kuşatmalıydı.” İyem, sanatla aydınlanabilecek bir kitleyi görmezden gelerek resmin akademiye kapanmasına karşı çıkar. Toplumsal yaşamın sorunlarını konu alan resimleri halka götürmeyi amaçlar. İyem’in bu isteği, toplumsal gerçekçiliğin kuramcılarında Lukács’ın toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri içerden betimlemek ve sanatın ideolojik ödevinin her şeyden önce seyircisini yaratmak ve dönüştürmek olarak tanımlaması bağlamında değerlendirilebilir. Çağdaş Türk resim sanatının 1940’lı yıllardan bu yana oluşan gelişim süreci içinde kendine özgü bir üslup savaşı veren Nuri İyem, giderek kişisel bir varoluş sürecinde özgür yaratış ürünleri için bir temel meydana getirir. “İyem’in aradığı kendi toplumsal gerçeklerinden beslenen realist pentürdür. Ona göre çağdaş, aynı zamanda evrensel sanat yaratabilenin temelinde gerçekliğimize ait özellikler bulunması gerekir” (Özdemir, 2005: 23). Müstakiller’den ve D Grubu’ndan farklı bir düşünce ile resim yapmaya başlayan Nuri İyem, toplumcu gerçekçi sanat anlayışını paylaştığı sanatçılarla Liman Sergisinde bir araya gelir. Levy’nin, doğa karşısında özgür çalışmayı yeğleyen bir anlayış ile yetiştirdiği öğrencileri ‘Liman Sergisi’ ile sanat anlayışlarının ilk örneklerini topluma tanıtır. Yeniler Grubu düşüncesi de 1940 yılının Ocak ayında akademide açılan bu öğrenci sergisinde doğar. Daha sonra toplanan gençler sanatın biçimsel benzerlikler olmadığını ve özün düşünsel değerlerle zenginleşeceğini ve sanatın bir düşünce ürünü olduğundan hareketle D Grubu’ndan ayrılarak ‘Yeniler Grubu’ adı altında birleşir ve 1941 yılında ‘Yeniler Grubu’ kurulur (Giray, 1998: 48). Türkiye’de Mehmet Ruhi, Malik Aksel, Namık İsmail gibi kimi ressamların, Batı’dan edinilen tekniklerle yöresel ve topluma dönük konuları işlediği görülse de bu ve benzeri yaklaşımlar doğrudan doğruya toplumsal içerikli bir resim anlayışına ait görülmez. Böylece, İyem ve arkadaşları o dönemde böyle bir dönüşümün temsilcileri olarak sanat yaşamına atılırlar (Köksal, 1978: 27).

Önger’ in 1973 yılında ‘Soyut’ dergisinde yayınlanan ‘1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu’ yazısında “Yeniler Grubu resim sanatına toplumsal gerçekçi resimler katarlar. İşçiler, yoksullar ve toplumun hastalıklı yönlerini gerçekçi bir anlatımla

resimlemeyi amaçlarlar” der (Giray, 1998: 53). Liman Şehri İstanbul sergisinde balıkçı resimleriyle dikkat çeken İyem, bu yıllardan başlayarak, düşünsel temele dayalı toplumsal içerikli resim anlayışı üzerinde yoğunlaşan uygulamalara yönelir. Keskin ressam kişiliğini de ortaya koyan Nuri İyem ‘Yolculuk Var Türküsü’ adlı eserindeki içerik ve anlatımındaki yenilikleriyle de dikkat çeker (Giray, 1998: 92).



Resim 77. Nuri İyem, Yolculuk Var Türküsü, 1941, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 60 cm. Kemal Bilginsoy Koleksiyonu.

Yenilerin 1942 yılındaki ‘Kadın’ konulu ikinci sergisinde, Yeniler sanatçılarının eserlerinde toplum yaşantısından kesitler yansıtmaya başlamasıyla, Yeniler üzerinde eleştiriler ve baskılarda daha da yoğunlaşır. Akademide aldıkları öğretiyle birlikte özgür düşünceyi, toplumun içine açılmayı ve gördükleri değerleri resimlemeyi öğrenen gençlere karşı, modern eğitim sisteminin beraberinde getirdiği yenilikleri yalnızca biçimsel değer olarak düşünen yazarlar tarafından tepki vermeye başlanır (Giray, 1998: 56).

Nuri İyem, yapmış olduğu resimleriyle Yeniler Grubu sergilerinde önemli başarılar elde eder. 1944 yılında yaptığı, Giray’a göre İyem’ in öznel bir yorum gücüne ulaştığı ‘Nalbant’ konulu eseriyle birincilik kazanarak akademiden de birincilikle mezun olur.



Resim 78. Nuri İyem, Nalbant, 1944, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm. Nuri İyem Koleksiyonu.

1944-1945 yıllarında İyem, öğrenci olaylarına karıştığı gerekçesiyle gözaltına alınır ve yargılanır. Bu dönemden sonra İyem hayatını bir sanatçı olarak kazanacak resim yapıp sergi açacaktır. Hiçbir kurum ve kuruluşu bağlı olmadan yaşamını sürdüren Türk ressamlardan biri olacak, hatta bu konuda öncü olacaktır. İyem, ilk bireysel sergisini 1946 yılında açar. Nuri İyem, 1946 yılından 1952 yılına kadar Yeniler Grubu'nun düzenlediği bütün sergilere katılır. Bu sergiler sırasında birçok sanatçı biçem değiştirecek ve özellikle dönemin gözde akımı olan non-figüratif anlayışa yönelecektir, İyem de çağının bu atılımlarına uygun yöntemler içerisinde yer alır ve 1947 yılında başlayan incelemeleri, 1949 yılında tümüyle soyut anlatımlara yönelmesine neden olur (Giray, 1998: 77).

“1950’ler Türk toplumsal ve siyasal yaşamında özgür düşüncelerin kısıtlandığı bir dönemin başlangıcıdır. Edebiyat gibi resimde de, soyut biçimleme kaygılarının bu dönemde geçerli olması bir rastlantı değildi elbet. Nuri İyem’in ‘Yeniler Grubu’nun dağılmasını izleyen yıllarda figürü kesin bir dönüşle bir kenara bırakarak soyut doku ilişkilerine öncelik veren anlayışa yönelmiş olması, salt o dönemin siyasal bir baskısı sonucu muydu? Yoksa her sanatçının değişme yenileşme kaygılarını yansıtan bir davranış mıydı ? ...Nuri İyem’in yeniden figüre ve toplumsal içerikli resimlere döneceği 1960’lara kadar sürdürdüğü çalışmalar, salt yaşanan bir dönemin gerektirdiği eğilim ürünleri değildir. En azından yaşanmış özümsemiş bir resim beğenisinin soyut şemalara dökülmüş bir uygulamalarıydı” (Köksal, 1978: 27).

İyem, ulusallık ve yerellik konusunda önce yerel olmakla ulusala varılabileceğini, soyut ve somut sanat için ise, halktan kopmamak şartıyla sanatın her çeşidinin güzel olduğunu ve bir yerde soyut-somut ayrımının gereksiz olduğunu düşünür (Erkman, 1970: 160).

Nuri İyem 1948-1950 yıllarında ürettiği, geometrik biçimsel yorumlar üzerinde gelişen, zengin bir leke dağılımıyla betimlenen bir portre çalışır. 1952 tarihli ‘Adalet Cimcoz Portresi’, 1959 tarihli ‘Nasip İyem Portresi’ İyem’in yeni bir yorum ve yeni bir döneme doğru olan gelişmelerine ilişkin önemli ipuçları taşır. Bu portre ile yapılan natürmortlar, İyem’in sanat anlayışının kendi içerisinde geçirdiği değişimi yansıtan resimlerdir (Giray, 1998: 92-94).



Resim 79. Nuri İyem, İşçiler, 1950, Duralit üzerine yağlıboya, 31 x 43.50 cm.
Zehra Ahmet Esen Koleksiyonu.

Soyut sanat anlayışındaki denemelerinden sonra farklı bir eğilime yönelen Nuri İyem, Neşet Günal ve Duran Karaca, Anadolu insanının acılarını, zorlu yaşam mücadelelerini deformasyona yer vererek resmeden ilk ressamlar olur. Bu dönemde, sanatın toplumsal yaşam içindeki yeri, ayrıca kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçının topluma karşı sorumluluğu, ressamı meşgul eden konuların başında gelir. Nuri İyem biçimlerinde, tekrarın güzelliği de dikkat çeker. Resimlerinde insan ve tabiata ilişkin temalar, onda yaşanmış, sevilmiş ve hissedilmiş bir nesnedir. Temalarını Anadolu’dan ve büyük kentlerden alan İyem’in resimlerinde biçim ahlakı ve biçim disiplini görülür. Nuri İyem’de resim dilini yenileme çalışmaları, onu bir süre figürsüz soyut çalışmalara götürse de, İyem’in soyut deneyimlere giriştiği bu dönemde çağdaş

resimle bağlantı kurduğu ve bu deneylerde yeni bir figür geleceğini hazırlamak amacını güttüğü görülür.

Nuri İyem, soyut çalışmalardan figüre birdenbire geçiş yapmaz. Soyut dönemin resimsel, alışılmadık doyumlarını eski figür aşinalıklarıyla buluşturarak yapar bu geçişi. İyem için belki de resme bir kez daha başlamak gibi bir şeydi bu. Yeni bir hayata başlamak üzere, Anadolu'yu insanı ve tabiatıyla kente getiren bir resim göçü gibidir (Tansuğ, 1976: 65-66). Nuri İyem' in sanatında somutla soyutun birleştiği ince çizgide portreler önemli örnekler olarak karşımıza çıkar. Liman Sergisi'nden itibaren başlayan portre çalışmaları 1962 yılından itibaren kadın yüzleri üzerinde yoğunlaşır. İyem'in tuvallerinde Anadolu kadınının trajedisi görülür. Çoğu kırsal kesim kadınının çileli yaşamını ya da kentlerin varoşlarında yaşama mücadelesi içinde var olmaya çalışan gecekondü kadınlarının ve kentli kadınların yaşamlarını kendine özgü üslubuyla yorumlar.



Resim 80. Nuri İyem, Varoşun Hüzünü, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 33 x 41 cm.

Mustafa Balcı Koleksiyonu.

Türk insanının portre resminden kaçışını kıran, özgür düşünce gücüyle ve bağımsız kimliğiyle yarattığı bu eserler için Demirtaş Ceyhun'un düşüncelerine Giray (1998: 150-152) şöyle yer verir:

“Gerçekten, Nuri İyem, 1960'ların ilk yıllarında yapmaya başladığı bu yüz resimlerini tam 30 yıldır ısrarla niçin sürdürmektedir acaba? ...Kuşkusuz Nuri İyem'in 30 yıldır yapmayı sürdürdüğü bu resimler salt yüz resimleri olmalarından başka, bir de

konu bütünlüğü içindedirler. Yani hepsi de Anadolu ya da Trakya’lı kır insanların yüz resimleridir...”

“Bir şeyin resmini yapmak resim yapmak değildir” der. Nuri İyem. Portrelerine baktığımızda, gerçekten de resmi yapılan şeyin, sanatçının temayla ilgili olarak şuur altındaki değerlerinin ortaya çıktığını görebiliriz. Karanlık, kasvetli renkler, ...toprağın tüm renklerini dışı vuran, her an toprakla bütünleşen kurak yüzler. Soğuk ve sert tabiatlı, neşeden uzak bu portrelerde köylü kadını, basit ve sade hayatıyla değil acıları ve yaşamının olumsuzluklarıyla çepeçevre sarılmış bir tablo sergiliyor. Bu bakıştır işte, Nuri İyem’in gözünde Anadolu kadını ve çilekeş bir kadın gibi Anadolu.” (Dore, 2009: 88). Keder ve umut bu kadınların yüzlerinden okunan gücün yapıtaşlarıdır



Resim 81. Nuri İyem, Kondu Sahibi, 1970, Duralit üzerine yağlıboya, 38 x 63 cm. Evin Sanat Galerisi Koleksiyonu.

“İyem, Anadolu kadınının çok eleştirdiği bu geleneksel aile-töre kuralları arasına sıkıştırılmış, ikincil konumda ve susturulmuş olma hali ve geleneğin baskınlığını, çizdiği figürlerin bedenlerini heykelimsi bir devinimsizlikte bırakıp sadece gözlerini konuşurmak suretiyle tablolarına taşımış: kızgınlık, öfke, istek, umut, arzu, yorgunluk ve hatta bıkkınlık taşıyor bu gözlerden...” (Dore, 2009: 89).



Resim 82. Nuri İyem, Avaz, 1978, Duralit üzerine yağlıboya, 31 x 52.5 cm.

Anadolu'dan kopuk resim anlayışına karşı çıkan toplumsal içerikli resimleriyle halkla bütünleşen sanatçı, Anadolu insanını, onların yaşamını, iç dünyasını, ürettiği kadın portrelerinde tüm gerçekçiliğiyle yansıtır. Kadın portrelerinin farklı uzantıları arasında, arka planda yaşamın coğrafyasını ve konumunu açıklayan ipuçları yer yer soyut anlatımlarla aktarıldığı örneklerde gelişir. Kadının ön planda yer aldığı resimlerde, kadının yaşamının, tüm olgularını arka planda sembolik nesnelere özdeşirir. Giray'ın (1998,152), Özdoğru'dan aktardığına göre; "Kadın, Nuri İyem' de başlıca konu, sömürüldüğünden ötürü. Necati Cumalı'nın, Cahit Atay'ın, Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrodaki yaptığını Nuri İyem resimde yapmış: resim diliyle" diye açıklar.

İyem'in resimlerinde tek kadın başlarını, kadın grupları, bir köy kasaba yerleşme düzeniyle birleşenler birleşmeyenler sonsuz bir çeşitleme dizisini oluşturur. İyem'in büyük kadın başları nazlı gülümseyişten yoksun, çoğunlukla sitem, acı, öfke, dehşet benzeri ifadeleri yansıtan bir biçimdedir. Sanatçı büyük kadın başlarında daima iri gözler ve isteği kavrulmuş ağızlar, düzgün burunları, güçlü çeneleri ve gergin çökük yanakları ile güzel kadınlar olarak görülür (Tansuğ, 1976: 68-69).

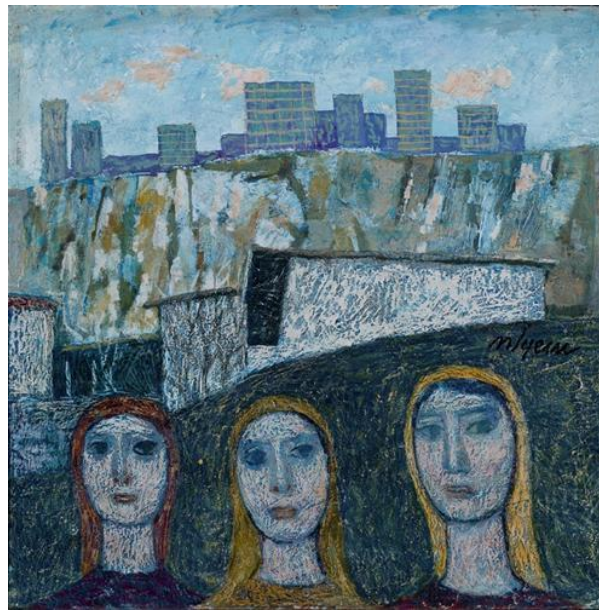
Bu kadın portrelerinde çocukluğunu geçirdiği Mardin ilindeki evlerin, coğrafyanın ön plana çıktığı görülür. Özellikle Mardin, Urfa, Diyarbakır kadınlarının besledikleri ve yarışa hazırladıkları güvercinler, özgürlükle kuşatılmışlık arasında gelip giden karşıtlıkları anlatır. Nuri İyem'in kadın portreleri Türkiye'nin farklı coğrafyasının geleneklerini, kültürlerini ve tiplerini tanıtır. Bazen gecekondu güzelleri bir kenti

arkasına alan mahallesinin yazılı duvarları önünde heykelsi görünümüyle karşımıza çıkar (Giray, 1998: 155-156).



Resim 83. Nuri İyem, Güvercinler ve Kızlar, 1981, Duralit üzerine yağlıboya 40.50 x 55.50 cm.

“Kadın portrelerinde hüznün, bu kadınların kimliği haline gelmiş. İyem’in kadın portrelerinde izlenebilen duygusal yönlerden biri de ‘öğrenilmiş çaresizlik’ tir. Boynu bükük, solmaya yüz tutmaktan korkarcasına devinip duran gözler ve susmayı tercih eden ağzı ile bu genç kadın sırtını dayadığı çorak ve kendi gibi dilsiz dağlardan başka bir dayanak bilmiyor gibi” (Dore, 2009: 88). İyem’in ikili, üçlü ve kalabalık kadın kompozisyonları da önemli ve dikkat çekicidir.



Resim 84. Nuri İyem, Varoşlarda Üç Güzel, 1960.

27 Mayıs ve sonrası akademi öğrencilerinin isteklerini Nuri İyem şöyle dile getirir:

“Devrimci genç akademilinin istediği ‘halka dönük eğitim ve de sanat...’ Çağdaş uygarlık katına ermek dileğini Paris okulunun Türkiye temsilcisi olmakla yerine getirebileceğini sanan bilinçsiz kuşağın, plastik sanatlar alanında emperyalist boyunduruğuna elverişli ortamı yaratmakta rolü, görevi olduğu apaydın çıkmıştır ortaya. Buna karşılık şimdiki genç kuşaklar daha doğrusu günümüzün devrimci, bilinçli sanatçıları yabanın boyunduruğunu kırabilecek ortamı yaratmak üzere görevleniyorlar. Ve inanıyorum tam bağımsız, özgür Türkiye’nin plastik sanatları, bağımsız özgür içeriğiyle, Türkiye’nin devrimci sanatçıları tarafından yaratılacaktır” (Erkman, 1970: 159).

İyem için sanayileşmenin getirdiği sorunlardan birisi de işçi sömürsü ve grevlerdir. Bu nedenle Türk insanının 1960’lı yıllarda tanıyıp anlamaya çalıştığı ‘Grev’ resimleri üretir. Bu konuda Giray (1998: 232), “Bu bağlamda ürettiği resimler arasında seçkin bir örnek olarak ‘Davul-Zurna’ adlı resminden söz edilebilir. Sanayileşen Türkiye’nin çarklarıyla özdeşleşen davulun biçimsel görünümü ve anlatımın geometrik soyut strüktürü ayrıcalıklı bir Nuri İyem resmine dönüşmüştür” der.



Resim 85. Nuri İyem, Davul Zurna, 1960’lar, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Nuri İyem, aile, ev içi ve günlük yaşamdaki görümlerde, kırsal yaşamın ağır yaşam koşulları altında ezilen ya da kentin gecekondu semtlerinde aradıklarını bulmaya çalışarak yorulan kadınları, erkekleri ve çocukları da resimler (Giray, 1998: 204).

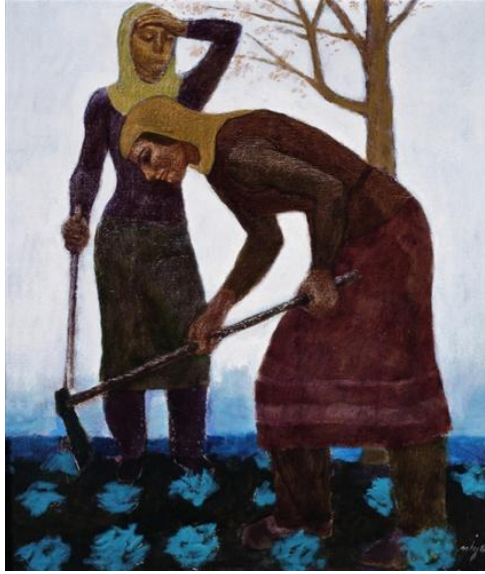


Resim 86. Nuri İyem, Figürlü peyzaj, 1971, 64 x 52 cm. Duralit üzerine yağlıboya,

Nuri İyem'in tarlaya işe gidenleri, işçileri ve işsizleri de anlattığı seri halindeki resimler konusunda Giray (1998: 232), şunları söyler: "Sabahın alacakaranlığında dar toprak yollarda çoluk, çocuk ve hayvanların oluşturduğu, konvoylar gözlemlenir doğa kesitleri arasında. Kararlı adımlar yorgunluk ve yük dinlemeden çiğner toprakları. Yürüyüşün sonu 'Tarlada Çalışan Kadınlar' serisine ulaşır; sıcak altında toprağı çapalayan, ürünü toplayan kadınlara..." İyem, tarlada çalışan kadınlar düzeninde de sosyal realist sanat anlayışının örneklerini ortaya koyar.



Resim 87. Nuri İyem, Tarla Dönüşü, 1960'lı yıllar, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.

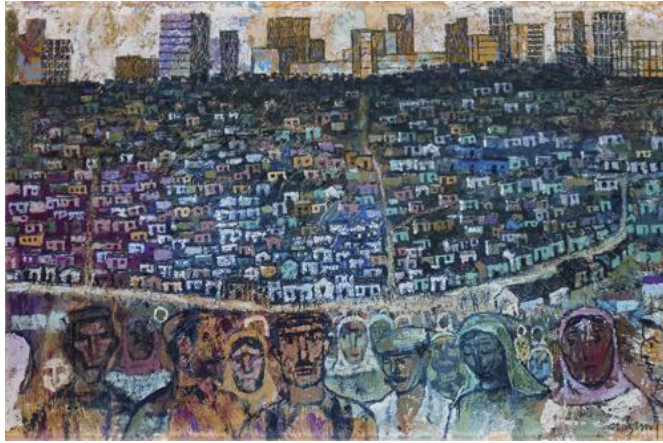


Resim 88. Nuri İyem, Toprağı İşleyen Kadınlar, 1969. Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 53 cm. Gübre Fabrikaları T. A. Ş. Koleksiyonu.

Bireysel ve toplumsal sorumlulukları konusunda İyem'in görüşlerini aktaran Erkman (1970:160) bunu şu şekilde açıklar:

“Bizim sanatçıdan istediklerimiz, beklediklerimiz arasında bireysel ve toplumsal sorumluluklar ayırımı var. Örneğin onun işi, yapıtı tümü kendine özgü olsun isteriz. Sanatçının işi, bizlere “bu falan sanatçının malıdır” dedirtsin. Bu kadar onun kişiliğinin damgasını taşımasını istediğimize göre, biz onu bireysel birtakım sorumluluklarla yükümlü kılıyoruz. Ne var ki, öte yandan da sanatçıdan toplumsal sorumluluklar taşımasını ve yapıtında bunları yankılamasını bekleriz” Bana öyle geliyor ki, Türk ressam ve heykeltisi artistik fantezisini tüm memleket gerçeğine döndürerek, halka varmaya çabalamak zorundadır. İşçisiyle, köylüsüyle bu yoksul, bu geri kalmış yurdumuz insanının yaşam ve kalem kavgasının, devrimci eyleminin kendi kurtuluşunun da yolu olduğunu bilmelidir artık, ressamlar ve heykelticiler.”

İyem, köyden kente göçle birlikte oluşan, sosyal ve ekonomik şartların beraberinde getirdiği gecekondulaşmayı da eserlerine taşır. Yaptığı kırsal kesim görünümünün yanı sıra büyük kentleri özellikle de İstanbul'u çevreleyen gecekondu dünyasını anlatan eserler verir.



Resim 89. Nuri İyem, Gecekondu Ölümlerinde, 1970, Duralit üzerine yağlıboya, 38.5 x 58 cm. Mefra Arkın Koleksiyonu.

Nasıl İyem'in kadın yüzleri, köyden kente göçün yoğunlaştığı, bireye ait sosyal hakların kadınlar aleyhine işlediği bir dönemin ürünüyse, sanatçının, Anadolu gerçeğine ulusalcı bir bakışla yaklaştığı 'göç' resimleri de çalışan, emeğini topraktan çıkaran kadınların sembolize edildiği eserlerdir (Dore, 2009: 89).



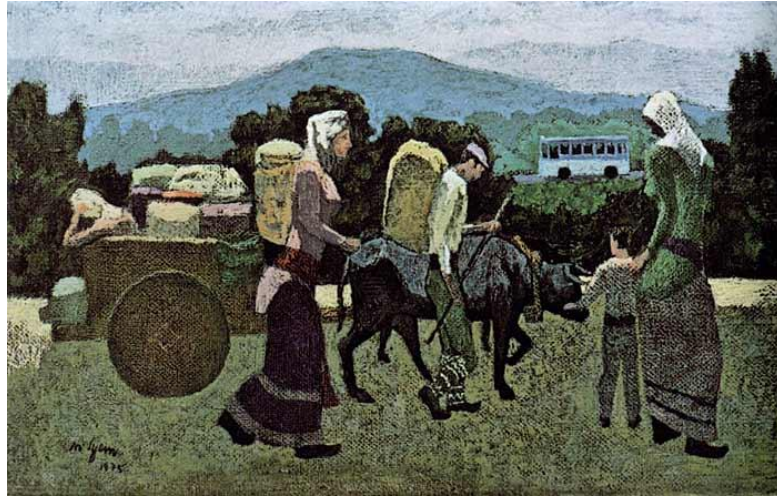
Resim 90. Nuri İyem, Gecekondu Gülleri Kentlerin Ağusunda Görmeye Dayanacak Yürek İster, 1978, Duralit üzerine yağlıboya, 36.5 x 44 cm. Fatma-Candaş Baş Koleksiyonu.

Nuri İyem, göç serilerinde, köyden kente, iş, aş bulma umuduyla yola çıkan insanlarımızı ele alır. Giray (1998: 249), İyem'in göç konulu resimleri için şunları belirtir: "Göç, toprağın, ürünün yetersiz kaldığı yerde başlayan büyük umut, büyük korku, büyük ayrılık olarak çıkar kırsal kesim insanının karşısına, ...sırtlarında çocuklarıyla kadınlar. Öne eğilmiş başlarında kasketleriyle erkekler. Sopalarının yardımlarıyla yaşlılar yeni bir umudun belirlenemeyen geleceğine adım adım ilerlemektedirler."



Resim 91. Nuri İyem, Göç 1960, Duralit üzerine yağlıboya, 42.50 x 82.50 cm. Lale Barlas Koleksiyonu.

Giray'ın (1998:252) göç konusunda Özdoğru'nun konuyla ilgili görüşlerini aktardığı sözleri şöyledir; “ Göç...Anadolu'dan İstanbul'a göç. Yüzlere bakınız, tiyatro kişileri sanki... Bazısının gözleri yerde, bazısınınki ufukta... Büyüklü, küçüklü... Gökler altın... İstanbul'un taşı toprağı altın ya!... ”



Resim 92. Nuri İyem, Göç, 1975, Duralit üzerine yağlıboya, 36 x 56 cm. Ülker-Afşin Germen Koleksiyonu.



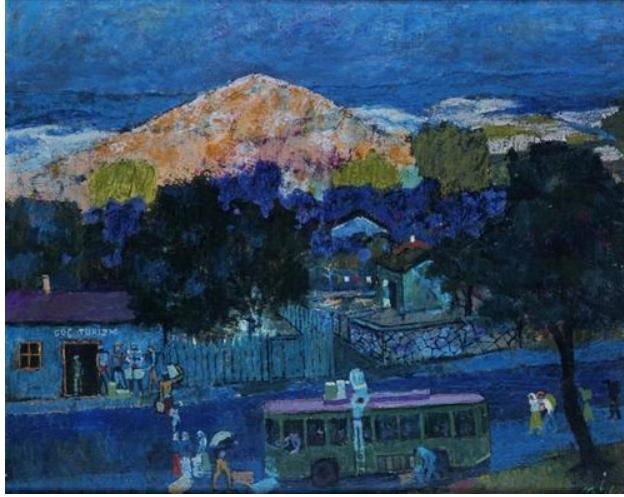
Resim 93. Nuri İyem, Göç, 1970, Duralit üzerine yağlıboya, 31 x 43 cm. Özel Koleksiyon.

Yine İyem'in göçü anlatan resimlerinde otobüsler, dağların arasından sıyrılan yollarda ağaçlı arazilerin içinden kıvrılarak akan yolların üzerinden kayıp giden otobüsler, göçerleri kentlere taşır (Giray, 1998: 249).

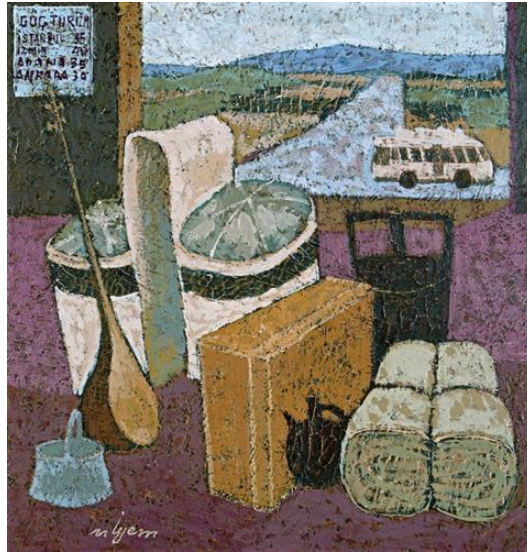


Resim 94. Nuri İyem, Köy Otobüsü, 1960'lar, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.

“Arkalarında yer alan büyük açıklıkta dağlara doğru uzayıp giden ince yolun başında şehre doğru hareket etmiş bir otobüs ve geride bıraktığı insanlar göç dalgasının büyüklüğünü vurgulamakta. Umut dağların ardında saklıdır, İyem'in göç resimlerinde” (Giray, 1998: 252).



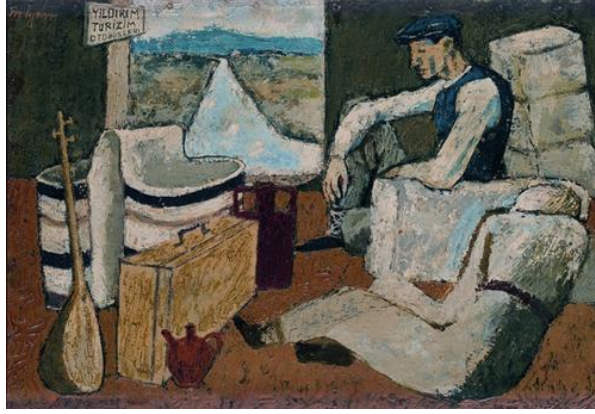
Resim 95. Nuri İyem, Kırdan Kente Göç, 1975, Duralit üzerine yağlıboya, 43 x 53 cm. Dr.Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.



Resim 96. Nuri İyem, Göç, 1978, Duralit üzerine yağlıboya, 30.50 x 30.50 cm. Cengiz Aslan Koleksiyonu.

İyem'in kente göçen köylülerin beraberinde götürdükleri umutları, hüznüleri, düşünceleriyle birlikte, köylüleri kültürlerinden bir parça olan eşyalarıyla birlikte yansıttığı göç temalı bir eseri için Giray (1998: 252), şu yorumu yapar:

“Portakal kasaları üzerinde oturan iki köylü, birisi yere oturmuş diğeri erkeğinin omuzlarına dayanmış iki kadın. Azıklarını paylaşan bu insanlar, bir otobüs garajının iç mekanında kendilerini kente, umuda taşıyacak tarifersiz otobüsü beklemekteler. Bir kenara bırakılmış iki tahta bavul, bir saz ve bir testi. Bir tabelanın altında suskun beklemekteler.”



Resim 97. Nuri İyem, Göç, 1980, Duralit üzerine yağlıboya, 23 x 30 cm. Konca ve Erdal Aktulga Koleksiyonu.

Nuri İyem'e göre yüzünü sadece Batılı biçimlere dönen sanat köksüz ve taklit olarak kalmaya mahkûmdur. Ancak bize özgü resmi oluşturmanın yolu folklorda, nakışta ve yerli motiflerde ya da geçmişte kalmış minyatür ve benzeri görsel biçimlerde aranmalıdır. Bunun yolu ise, seyircisi ve ortamı olan bağımsız bir resim yaratmaktır (Özdemir, 2005: 23).

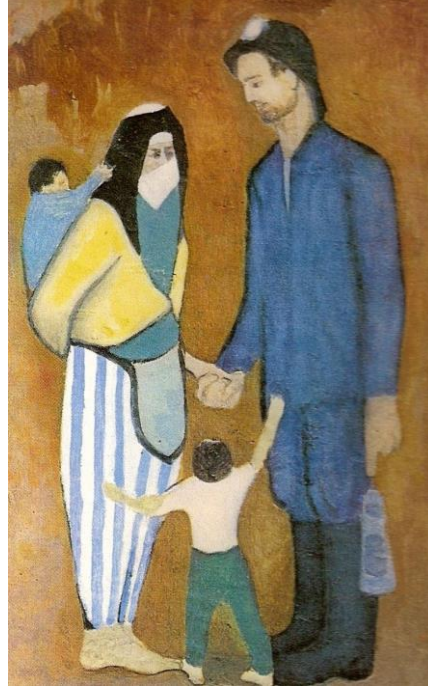
İyem'in resimleri için Giray'ın (1998: 317), Özdoğru'dan aktardığı sözleri şöyledir; “Resimlerinde baştanbaşa Anadolu var. Anadolu'nun insanları... Âşık Veysel'i dinliyorsunuz. Dertleriyle, umutlarıyla, içtenliğiyle, çelişkileriyle...”

4.3.3. Çalışanlar ve Hakları Konusuna Yönelme

Dünya'da özgürlük söylemlerinin ve işçi hareketlerinin yoğun olduğu 1960'lı yıllarda Türkiye'de benzer gelişmeler yaşanır. Temel hak ve özgürlükler konusunda demokratik ve özgürlükçü eğilimli olan 1961 Anayasası ile toplumsal ve siyasal hayatta ciddi demokratikleşme rüzgârı eser. Anayasanın sağladığı demokratik haklar çerçevesinde toplumun hareketlendiği ve sol söylemin siyaset ve toplum sahnesinde daha ağırlıklı bir biçimde hissedildiği gözlenir. Bu siyasi ve sosyal ortamın sanat alanını etkilemesiyle birlikte sosyal realist sanatçıların çalışanlar ve onların haklarına yönelik eserler ürettikleri görülür.

Sanatçı Nedim Günsür, 1952 yılında Paris dönüşünde resim öğretmeni olarak görev yaptığı Zonguldak'ta maden işçileri ve onların hayatlarıyla tanışır ve “Zonguldak döneminde önemli bir değişme zorunluluğunun arifesine geldiğimi anladım” diyen Günsür, bu dönemi şöyle anlatır:

“Burası bir maden şehri. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış; deniz bile kara. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler... Yine de bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanıyla, yaşamıyla resimselleştirmek istedim” (Berksoy, 1998: 123).



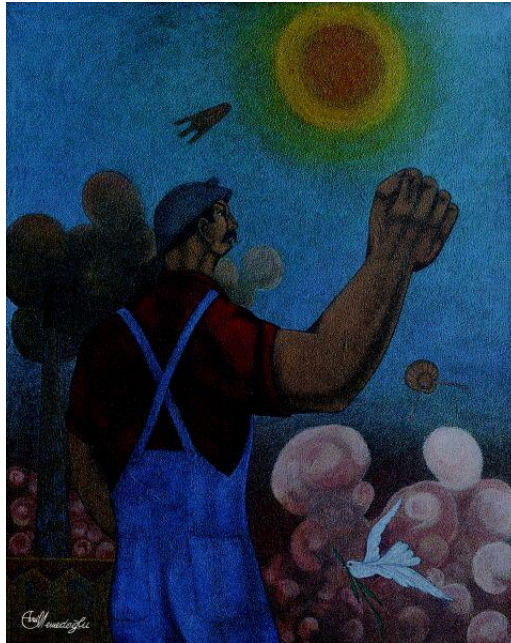
Resim 98. Nedim Günsür, Madenci ve Ailesi, 1956,
Tuval üzerine yağlı boya, 28 x19 cm.

Zonguldak’ın özgün atmosferini derinden duyup yaşayan Günsür, çehreleri birer kömür cevherini andıran karanlık ocaklardaki maden işçilerini yansıttığı eserleriyle üslup arayışını sürdürür. Günsür, Zonguldak’ın ağır maden işçileri teması üzerinde dışavurumcu bir yaklaşımla yaptığı tek ya da grup halindeki kömür madeni işçilerini güçlü ve etkili şekilde ele alan resimlerini tam da bu dönemde oluşturur (Tansuğ, 2001: 18). Büyük ağır elleri, yorgun ama keskin bakışlarıyla, tabloları yer alan madenciler kendilerinin dışında işçi sınıfının da temsilcileridir. Maden kömürünün karası sanatçının uzun süre gökyüzünde bile mavi renge geçmesini engeller. Ağır gri ton bu dönemin belirleyici özelliklerinden olur. Günsür, 1954’te gittiği Zonguldak’ta başladığı ‘Madenciler’ dizisi resimlerini, İstanbul’a döndükten sonra da, 1960’lı yıllara kadar devam ettirir (Berksoy, 1998: 123; Altunok, 2003: 31; Anonim (rh+ Sanat), 2005: 71).



Resim 99. Nedim Günsür, Sarı Madenciler (Maden Ocağında), 1959, Karton üzerine yağlıboya, 50 x 62 cm. Emine Günsür Koleksiyonu.

Yeni Dal Grubu'nun üyelerinden Avni Memedoğlu'da işçi sınıfının sıkıntılarını dile getiren resimler yapar. Memedoğlu emeğin dünyasını yansıtmakla yetinmeyip, onun mücadelesinin bir parçası olmayı ve bu yolda politik kavgayı da göze alan bir sanatçıdır (Anonim (Evrensel Kültür), 1996: 58-59).



Resim 100. Avni Memedoğlu, Güneşin Zaptı Yakın, 1963, 80 x 100 cm.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisindeki resim eğitimine Neşet Günel'in atölyesinde başlayan Nedret Sekban, resimlerinde, 'Fındıklı Parkı', 'Kurtuluş Savaşı Destanı', 'Çingenerler', 'Balıkçılar' ve 'Demiryolu İşçilerini' yansıtır. 1977 tarihinde gerçekleşen 'Yeni Eğilimler Sergisi'nde yapıtları yer alan bazı öğrenci ressamın siyasi mesaj taşıyan çalışmalarınıyla dikkat çekerler. 'Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır', 'Yeni Bir Dünya Doğuyor' resimleriyle Aydın Ayan, 'Dişliler' yapıtıyla Gökhan Anlayan, 'Büyük Burjuva Banyoda' ile Seyyit Bozdoğan, 'Enflasyon I' ile İbrahim Örs gibi sanatçıların yanı sıra '1 Mayıs 1977' ile Nedret Sekban sergiye katılan ressamdır. Sekban'ın çalışmaları, sosyalist düzenden yana bir anlatım içerir (Berksoy, 1998: 129-130).

Nedret Sekban, temizlik işçilerini konu yaptığı dokunaklı gerçekçilik etkisinin bulunduğu büyük boyutlu figüratif resimlerine 'Çağımızın Azizleri' ismini verir. Nedret Sekban'ın resimlerinde sık sık yinelenen temalardan bazıları balıkçılar, yoksul insanlar ve çingenerlerdir. Sekban, natüralizm ve gerçekçilik çelişkisinde kendini toplumsal gerçekçi olarak tanımlar. Resimlerinde maden ve kanal işçilerinin yaşamlarından kesitler veren Sekban, insanları tüm gerçekleri ile ele alan eserlerindeki mesajın özünü insan olgusu üzerine kurar (Berksoy, 1998: 133; Ersoy, 1998: 92).



Resim 101. Nedret Sekban, İki Çiçekçi Bir Falcı, 2004, Tuval üzerine yağlı boya, 245 x 250 cm. Rasim Özkanca Koleksiyonu.



Resim 102. Nedret Sekban, Önde Sokak Çocukları, Arkada Çiçekçiler, 2005, 120 x 240 cm. Tuval üzerine yağlıboya.

Ressam Kasım Koçak, “toplumsal eleştirel gerçekçi sanatın en önde gelen temsilcilerinden birisi olarak dikkat çeker. 1970 yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisine devam eden Neşet Günal’ın öğrencisi olan Kasım Koçak, ... Akademi’de diploma ödevi olarak madenciligi ve maden işçilerinin yaşantısını konu alır. Sanatçı, Kozlu’da işçilerle ocağa inmiş ve buradan edindiği izlenimleri bir dizi yapıtla ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, gerçekçi sanatçıların resmettiği olguyu gözleriyle görüp yaşama prensibine uygundur” (Berksoy, 1998: 136).

4.3.3.1. Aydın Ayan (1959-)

Aydın Ayan 1972 yılında girdiği İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünde sırasıyla Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal atölyelerinde öğrenim görür. 1972-1973 öğrenim yılında girdiği İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünde ilk olarak disiplinin, kuralların, ayrıntıyı görmenin, araştırmanın, somut değerlerin dikkatle algılanması ve bunun sonucunda elde edilen imgelerin yorumlanmasına dayalı sanat anlayışının yaşandığı Prof. Sabri Berkel atölyesinde eğitim alır. Akademinin ikinci ve üçüncü yılında Ayan, sanata vurgun bir ressam, düz yazıdan şiire, resimden mozağiye kadar geniş alanlarda eserler veren eğitmenlikte bir fenomen olmuş Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Anadolu el sanatlarının araştırıldığı ve özellikle de uygulandığı atölyesinde çalışır. Burada resim öğrencileri, resimde motifin özellikle de Türk motiflerinin yerini araştırmaktadır. Eyüboğlu atölyesi

için Giray (1999: 14), “Sanırım bu atölyenin sanatçı kimliklere en büyük katkısı, sanat tutkusu, korkusuz atılımlar ve en önemlisi özgür düşünmek ve üretmek olmuştur” der.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun ölümünden sonra Ayan, toprak adamları eserleriyle Türk sanatına yeni bir anlayışı getiren Neşet Günel’in atölyesini tercih eder. Neşet Günel ise, “1970’lerin Türkiye’sinin sosyal, politik ve toplumsal yapısı ile örtüşen en önemli ressamıdır. Toplumsal gerçekçilik üzerine eğilmekte, kırsal kesim insanının dramını, sanatsal değerlerle resimlemektedir” (Giray, 1999: 15).

Aydın Ayan, sanat anlayışını ve biçimini belirlediği Neşet Günel atölyesinde çalışmalarını sürdürmeye devam ederken 1970’li yıllarda Türkiye’deki gençler de dünyadaki gençler gibi özgürlükçü akımlardan etkilenir. Bu gençler, toplumsal sorunların içinde yaşamış ve etkin uğraşlar vermiş gençlerdir. Bu dönemde yaşayan Aydın Ayan da politik sorunlardan, gerilim ve baskı ortamından etkilenir ve bir sanatçı duyarlılığıyla toplumun diğer bireylerinden daha yoğun olarak algıladığı bu dönemi resimlerine yansıtır.

Resimlerindeki, toplumsal gerçekçi yaklaşımıyla Türk resim sanatında öne çıkan Aydın Ayan’ın 1970’li yıllardan günümüze çalışmaları üç temel grup altında incelenebilir. İlki, geldiği coğrafyanın izlerini taşıyan sert, yalın bir gerçekçi anlayışla yapılmış resimleridir. Ayan, yaşamından ve yaşam koşullarından hareketle ifadelendirdiği çocukluk ve gençlik yıllarını, yaşadığı köy ve kasaba koşullarını, içinde bulunduğu toplumun sosyal, politik ve kültürel oluşumlarının etkisini yaşam boyu resimlerine yansıtır.



Resim 103. Aydın Ayan, Bozkırda Yalnızlık, 1979, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x140 cm. Özel Koleksiyon.

İkinci grup çalışmalarını, yine gençlik döneminin ülke sorunlarının ve yaşanan toplumsal olumsuzluklar sonucu ortaya çıkan yaraların etkisiyle özellikle düşüncenin ağır bastığı resim dizileri oluşturur. Sosyal içerikli anlatımlarında, köylü, işçi, ırgat gibi türlü figürlerinde, sosyal kırılmalar içinde, kimi kez güçsüz, çoğu kez de harekete geçmeye hazır, gücünün farkında olarak insanı betimlerken, hocası Neşet Günal'dan etkilendiği görülür. Üçüncü grup çalışmalarında ise, yine düşünce temelli ancak mistik atmosferler yaratılarak oluşturulmuş resim yüzeylerinde ironinin de sezildiği anakronist yaklaşım öne çıkar. Özetlersek Aydın Ayan'ın yetiştiği coğrafyadan yola çıktığı andan itibaren sanat serüveninde, yaşadığı toplumun sosyal, politik ve kültürel oluşumların etkisinde kalan ve bir düşünce temeline oturan temaların tüm çalışmalarında öne çıktığı görülür (Doyran, 2007: 48; Günyaz, 2007: 53).

Güenal atölyesinde öğrenim gören Ayan'ın 1975 yılında 'Kuşyemi Satıcısı' ve 'Yolun Sonu' eserlerinde, toprak insanının tasalarını ve acılarını onurlu bir duyarlılıkla aktaran, Neşet Güenal etkisi görmek mümkündür (Giray, 1997: 49). 1976 yılında sıkı bir çalışma dönemine giren Ayan, 'Kuşyemi Satıcıları', 'Sonsuz Barış' serileri ve 'Kubbeler ve Güvercinler' inde içinde bulunduğu on sekiz resme imza atar. Bu resimler Onun yaşam boyu belirlediği konular çerçevesinde yaptığı incelemeleri yansıtan resim serileri olur. (Giray, 1999: 15).



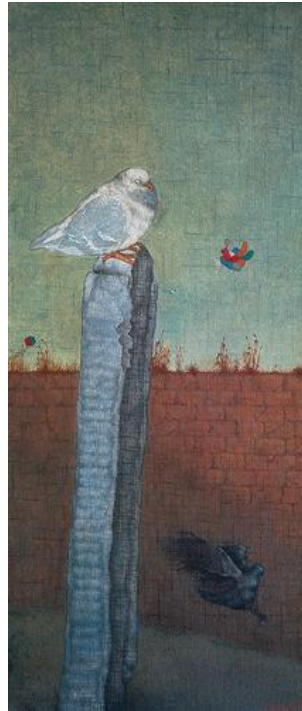
Resim 104. Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, 82 x 53cm. Özel Koleksiyon.

‘Yaşantımızdan / Çatışma’, Goya, Delacroix’den ve hatta onlardan Manet’ye yansıyan özgürlük ve demokrasi konularını irdeleyen resimlerin temasal ve kurgusal özelliklerini yansıtan bir resimdir.



Resim 105. Aydın Ayan, Yaşantımızdan II (ikili), 1976, Gravür, 22 x 50 cm.

“Toplumsal gerçekçilik anlayışı içerisinde yer almaya başlayan Ayan, özellikle yaşamlarını zor kazanan insanları resimleyen bir yaklaşımla birlikte, özgürlüğün yaşama koşut olduğunu vurgulayan ‘Sonsuz Barış’ resimleriyle politik gerçekliğin örneklerini de vermeye başlayacaktır” (Giray, 1999: 15).



Resim 106. Aydın Ayan, Sonsuz Barış I, 1976, 110 x 50 cm. Tuval üzerine yağlıboya, B. Kuraner Koleksiyonu.

Ayan'ın Politik simgesel gerçekçi bu eserleriyle ilgili düşüncelerini Giray (1999: 19) şöyle aktarır:

“Ayan'ın ilk yapıtları arasında mezar taşlarının ısrarla ve önemle yer alması rastlantının ötesinde anlamlar taşır. Yirmili yaşlarını süren gençlerin mezar ve mezar taşlarıyla kurdukları sıkı bağların anlamı ne olabilir? Yaşamlarının baharında onlara ölümün simgesi olan mezar taşlarını düşündüren nedir? ...Bu resimler, 1970 gençlerinin yaşama ölüm arasındaki ince çizgide yürüdüklerini, insanlar için özgürlüğün vazgeçilmez olduğunu, ölümün bile tutsaklığa yeğleneceği görüşünü benimsediklerini kanıtlamaktadır.”



Resim 107. Aydın Ayan, Sonsuz Barış II, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 70 cm.

1977 yılı, Ayan'ın Boch ve Pieter Bruegel üzerine yaptığı araştırmalar doğrultusunda, bu sanatçıların resimlerinin altyapılarını incelediği, sanat görüşlerini, düşünceleri değerlendirdiği bir dönem olur. Ayan, Boch'un ve Bruegel'in fantastik gerçekçi resimlerinin dışında, Jean-François Millet'den Van Gogh'a kadar uzanan toplumsal gerçekçi uygulamaları inceleyip, irdeleyerek edindiği birikimleri ve tecrübeleri sanat yaşamında değerlendirir (Giray, 1999: 17). Ayan, sanat anlayışına kalıcı nitelikte değerler kattığı bu yıllarda toplumsal gerçekçiliği yoksulluk kavramıyla bütünleştirir ve dönemin en gözde konuları arasında yer alan 'Sofra Başı' resimleri üretir. 'Sofra Başı' resimlerinde olduğu gibi, 1977 yılında ürettiği on bir yağlı boya resmi arasında ki 'Çarıklar ve Pencere', 'Pazar Yeri', 'Şimdi Gözaydın Etme

Zamanıdır', 'Çatışma' ve 'Fırıncı' gibi resimler toplumsal ve politik içerikli eğilimlerin bileşkelerini sunan diğer Ayan örneklerini oluşturur.



Resim 108. Aydın Ayan, Sofra Başında, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 82 cm. Özel Koleksiyon

Ayan, bu dönem çalışmalarında, on yedinci yüzyıl toplumsal gerçekçi resim sanatının öncüsü olan Louis Le Nain'in ellerinde boş kaplarla bir masa çevresinde oturan ailenin açlığın, yoksulluğun, çaresizliğin, onurlu ancak gerilimli bir sabrın yansıtıldığı 'Köylü Ailesi' (1940) gibi resimlerinden etkilenir. Ayrıca Fransız realizminin köy ve köylü yaşamına yönelen 20. yüzyıl sanatçılarna esin kaynağı olan ünlü ustası Millet'in toprak adamları ile, David'in politik gerçekçiliğin en çarpıcı resmi 'Marat'ın Ölümü' (1793) ve Goya'nın gerçekçi bakış açısıyla yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarını, acılarını yansıtan resimlerinden de etkilenir (Giray, 1999: 17-18).



Resim 109. Aydın Ayan, Çarıklar ve Pencere, 1977, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.

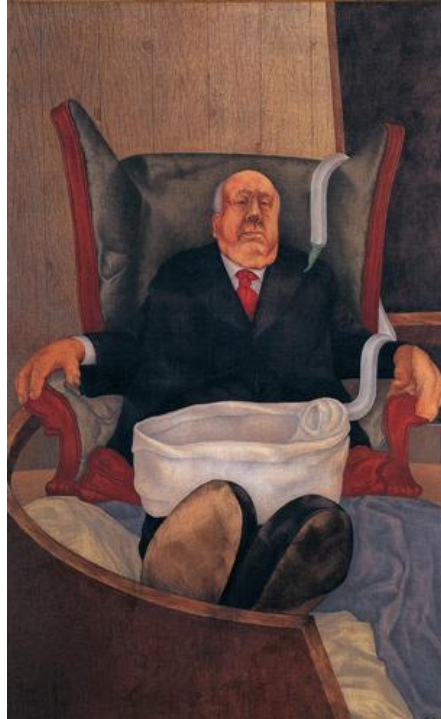
1977 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü mezuniyet resmi olarak yaptığı ‘Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor’ adlı çalışması, Ayan’ın yöneldiği politik gerçekçi yaklaşımın örneklerinden biridir. Bu eserinde, sanat anlayışını belirlediği toplumsal gerçekçiliğin kökenine ilişkin kaynaklar üzerinde araştırmalarını yoğunlaştırır ve özellikle Brugel’in resimlerini inceler. Ayan, kafasında öğreniminin sonunda yapacağı doğru bitirme resmini planlarken bu resmin, hem sanatçı kimliğini belgeleyecek protest bir nitelik taşımasına hem de dönemin devrimci hareketlerine gönderme yapmasına dikkat eder. Brugel’in ‘Darağacındaki Saksagan’ tablosundaki darağacı, seçkin bir imge olarak dikkatini çeker. Goya’nın resimlerindeki başkaldırı da resmine esin kaynağı olur. Resminin ismini de bir şiirin iki dizesinden seçer. Giray, resimle ilgili olarak Oktay’ın ifadelerine yer verir:

“...bu resimde ön planda ölümün simgesi olarak vurgulanan darağacının varlığına rağmen arka planda geniş bir figürasyon dikkati çekmektedir: Kızıl bayraklarını açmış bir insan topluluğu. Bireyle ya da iki üç kişilik bir grupla değil kitleyle karşı karşıyayız. Yürüyen, gücünü sezdiren bir kitle. Yeni bir dünyanın kurucu özneleri... Beyaz önlükleriyle gelmektedir işçiler.” (Giray, 1999: 70).

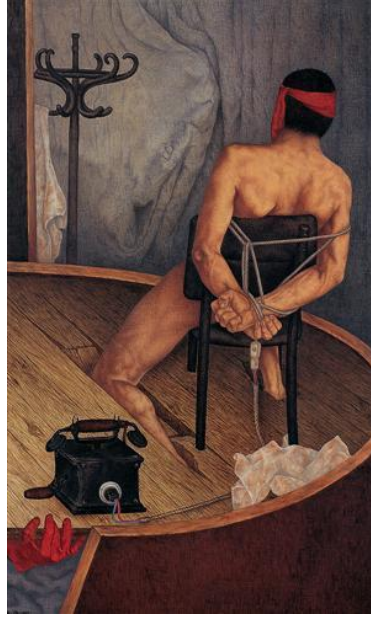


Resim 110. Aydın Ayan, Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor, 1977, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 63 cm. Sanatçının Koleksiyonu.

Toplumsal gerçekçi yorumların olduğu başarılı resimlerin yanı sıra, 1978 yılı Ayan'ın özellikle politik / simgesel gerçekçilik bağlamında en çarpıcı resimleri ürettiği bir dönem olur. 'Elektrik İşkencesi' ve 'Patron' u takip eden 1978 tarihli 'Piyonların Piyonları', 1983 tarihli 'İnsanın İnsana Ettiğidir' adı ile sergilenen resimlerinde politik çıkarlara heba edilen genç insanları ve genel politik ve ekonomik çıkarlara heba edilen savaş insanlarını yansıtır. Ayan'ın söylemek istediği duygularını yansıttığı sosyal realist yapıtlarında, kişiliğinin gelişimi ve değişimi kadar politik ortam değişimlerinin de etkisi görülür. Çünkü Aydın Ayan, okuldan mezun olduğu ve sanatçı olarak yaşama başladığı yıllarda 1968 kuşağının özgürlükçü ve toplumsal içerikli hareketlerinin içerisinde gelir. 1970'li ve 1980'li yıllarda ise politik ve siyasi baskıların, yasaklanan kitapların hatta sözcüklerin, boykotlarla durdurulan öğrenim dönemlerinin içerisinde yaşayan ve yetişen bir sanatçı olarak Ayan toplumsal, siyasi, gerçekçilik anlayışına yönelir (Giray, 1997: 48).



Resim 111. Aydın Ayan, Patron, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x100 cm.
T. Gönenç Koleksiyonu.



Resim 112. Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 100 cm. T. Gönenç Koleksiyonu.

“Sanatın toplumsal bir bilinç biçimi olduğu inancındaki Aydın Ayan, öncelikle insanı anlatır ve gerçeği yakaladığı oranda çağın ve insanın tanıklığını yapmaktan tat alır. Bu tanıklık aynı zamanda eleştirel ve yanı sıra ironik tavrını da ortaya koyar” (Günyaz, 2007: 52-53). İnsan merkezli bir ressam olan Ayan, sosyal realist eserlerinde sokak satıcılarına ve çalışanlara yer verir. Ayan’ın ‘Kuşyemi Satıcıları’, ‘Ayakkabı Boyacıları’, ‘Fırıncılar’, ‘Simitçiler’ gibi resimleri sosyal realist yaklaşımın güçlü örnekleri olarak sanat tarihimize katılır.



Resim 113. Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcıları, 1976, 115 x 85 cm. Tuval üzerine yağlıboya, L. Medine Koleksiyonu.



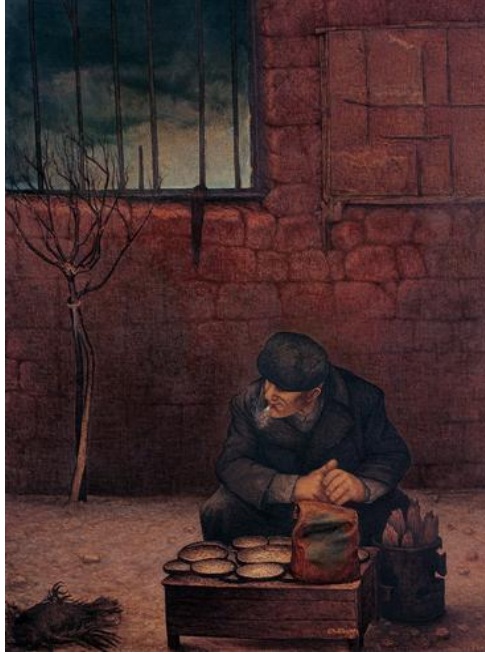
Resim 114. Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 50 cm. Özel Koleksiyon.

1979 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne asistan olarak atanan Ayan 'Sokak Satıcıları' ve 'Çalışanlar' dizileri içerisinde yer alan boyacı çocukların ilk örneği olan 'Büyük Ayakkabı Boyacısı' resmini üretir.



Resim 115. Aydın Ayan, Büyük Ayakkabı Boyacısı, 1979, Tuval üzerine yağlıboya 195 x 115 cm. M. Taviloğlu Koleksiyonu.

'Kuşyemi Satıcısı ve Ölü Kuş', Ayan'ın sanat yaşamının ilk yapıtları arasında yer alan Kuşyemi Satıcıları Serisi'nin 1981 yılı içerisinde üretilen yeni bir versiyonudur. Böylece Ayan'ın sosyal realist söyleminin konuları arasına sokakta yaşayan insanların dramları girmeye başlar (Giray, 1999: 25-27).



Resim 116. Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı ve Ölü Kuş, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm.

Emekçi yaşamı, 1970'li yılların öncelikli söylemleri arasında yer alır. Bu yıllardaki sanat yapıtlarında özellikle üzerinde durulan konu, işçinin ve çalışma anının betimlenmesidir. Toprak insanları, köy yaşamı, gecekondu ve bunların yaşantıları arasında bile emekçi yaşamı ayrıcalık taşır. Sanayileşme çabalarının gündeme geldiği bu yıllarda; köyden kente göç, çarpık kentleşme ve gecekondulaşmanın sonucunda kent yaşamına katılan vasıfsız işçilerin yaşam mücadelesi sanata yansımaya başlar. Ağır çalışma koşulları içinde ezilen, kazançları ile zar zor geçinen ve yaşamlarını sürdürebilen emekçileri betimleyen resimler üretilir. Bu yıllarda Aydın Ayan'ın da sanata bakış açısı içinde, emekçilerin ayrı bir yer tuttuğu görülür (Giray, 1999: 74).



Resim 117. Aydın Ayan, Fırıncı, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm. Özel Koleksiyon.

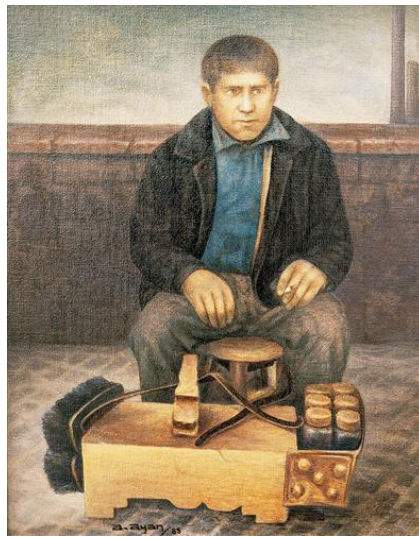
“Fırıncı... Tüm yaşamını kara fırın karşısında geçen bir adam... Salt ekmek parası karşılığında çalışan bir ekmek üreticisi. Açılacak kara fırın kapağının içindeki kurlara göndereceği hamurları, alıştığı seri hareketlerle, küreğe sıralamakta... Hızlı el hareketlerine kitlenen bakışları basit yaşamının zorluklarında kaybolup gitmekte... Yüzü yaşam kavgasının tasası çökmüş gerilimli ve sabırlı beklentilere alışkın tavrına ayna tutmaktadır. ...Fırıncının işiyle sınırlı yaşamını vurgulayan en çarpıcı anlatım, arkasında açılan pencerenin ardında akıp giden yaşamdır. İçinde bulunduğu, bir başka söylemle kendisi gibi emekçilerin özde aynı ayrıntıda farklı yaşamlarının bile farkında olmadığını kanıtlayan bir görümün yansır bu pencereden... Emek ve ekmek ikilemini simgeleyen çarpıcı bir yorumdur Ayan’ın aktarımı.” (Giray, 1999: 74).

‘Simitçi / Vitrin’ (1978), Bu resme konu olan çocuk emekçiler, çarpık kentleşmenin beraberinde getirdiği en büyük sorunlardan biridir. Köyde toprak ve hayvan işlerine koşulan çocuklar, kent yaşamında emekçiler içinde yer almaya başlar. Çok çocuğun, çok iş gücü, çok kazanç olarak benimsendiği aileleri tarafından sıkıntı içerisinde geçen yaşamlarında işten işe koşulan okul ve oyun çağının ağır işçileridir çocuklar. Bu çocuk emekçiler, 1970’li yılların toplumsal gerçekliğine eğilim duyan sanatçıların gözlem ve uygulama alanlarında önemli yer tutar. Bunlar içinde simitçiler, Neşet Günel’in atölyesinde yetişen ressamın simgeleşen konuları arasında, en çok gözlemlenen ve resimlerine konu olan figürdür. Bu atölyede yetişen Aydın Ayan da çocuk emekçilere, bunlar arasında da simitçilere özgün anlatım içerisinde ayrıcalıklı bir yer verir. Yine bu atölyede yetişen Neş’e Erdok gibi (Giray, 1999: 78).



Resim 118. Aydın Ayan, Simitçi / Vitrin, 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm.

“Simit vitrini ve çocuk satıcı... Tüm tuval yüzeyine başat bir konumda, resmin merkezinde yer alan çocuk satıcı anlatımın özünü vurgulayan değerlerle aktarımdaki yerini almaktadır. Yaşam kavgası içinde, zamanından önce olgunlaşmış yüzü, derinlere dalan gözlerinin boşluk, kaygı ve sabır yüklü suskunluğu başattır resme. Bilinçsiz bir eylemle yavaşça çenesine kitlenen eli gerilim ve endişe dolu beklentiyi pekiştirir. Diğer eliyle sıkıca kavradığı şemsiye, koruyucu simgesi olmanın yanı sıra, siyah beyaz karşıtlığının armonisine katılan kırmızının uyumunu resme kazandırdığı değerleri vurgular. Dirseğini dayadığı simit vitrini, yaşamını sağladığı en önemli dayanağıdır.” (Giray, 1999: 78). Ayan’ın Çocuk emekçiler serisinde yer alan ‘Ayakkabı Boyacıları’ resimleri de yer alır.



Resim 119. Aydın Ayan, Küçük Ayakkabı Boyacısı, 1985, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 40 cm. Ramko Sanat Galerisi Koleksiyonu.

Aydın Ayan, 1980’li yılların sonunda Türkiye’nin ve dünyanın değişen politik gündeminin etkili olduğu yeni arayışlara yönelir. Edebiyattan resme ve müziğe kadar her alanda toplumsal içerikli eserlerin verildiği dönemde Ayan, özgün yapıtlara imza atar. Aydın Ayan’ın resimleri gene toplumsal içerikli, gene öyküsel ve hatta simgeseldir. ‘Yakılan Kitaplar’ resmi Ayan’ın ürettiği özellikle politik gerçekçiliğin ölü doğa resimlerine örnek olarak gösterilir (Giray, 1999: 206-207).



Resim 120. Aydın Ayan, Yakılan Kitaplar, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 35 cm. F. Çörüş Koleksiyonu.

1981 yılında Atatürk’ün doğumunun 100. yılında yapmış olduğu ‘Bağımsızlık Üzerine’ adlı resmi Cumhuriyet Senatosu Vakfı tarafından birincilik ödülü kazanır. Aynı yıl içerisinde ürettiği ‘Bir Memleketin Simgesel Portresi’ eseri çok konuşulur. Bu yıl yapılan büyük çoğunluğunu kadın ve kadın dramı içeren eserler de yer alır. Ayan 1982 yılındaki ‘Sonsuz Barış ve Dostluk’ resmi ise, ‘Dostluk ve Barış’ konulu Abdi İpekçi yarışmasında birincilik ödülünü alır. Ayan’ın bu resmi 1976 yılından başlayarak sanatına kazandırdığı düşünsel ve görsel boyutu öne çıkaran nitelikleri gösterir.

“Ayan’ın eserleri, sanat eserinde biçim / içerik birlikteliğine tamda karşılık gelen çalışmalardır. Tüm oluşumlara karşın kendini kavramsal sanatın uygulama alanları dışında tutmuş ancak biçim-içerik sorunsalını bırakmaksızın kuramsal çalışmalarında mantık ve felsefeyle sanatı ilişkilendirme yolunu seçmiştir. ...Yaşadığı dönemin estetik açılımlarını, yönelimlerini kuramsal çalışmalarıyla izlediği görülen sanatçı, figür resimlerinden kopmadan, gerçek dünyaya bağlılığını ve toplumcu gerçekçi yaklaşımını sürdürmektedir. ...Marksist ideolojiyle

bir anlamda emeği öne çıkararak sanatçı tüm çalışmalarında gerçek dünyadan etkilendiği biçim kaynaklarını zorlayarak, somut olanı içerik değerlerine ulaştırmaya çalışmaktadır” (Doyran, 2007: 48-49).

“...Türk resminde de Aydın Ayan’ı değişen ve değişmeyen olguları sorgulayan inançlı ve yürekli bir bilge olarak tanımlamak gerekmektedir. ...Çünkü yaşamı, yaşadığı coğrafyayı, sosyal toplumun karmaşasını, geçiş süreçlerinin bireyde bıraktığı izleri doğanın neden-sonuç ilişkisiyle yüzeyle taşıyarak uzun bir zaman ve bıkım gerektirir.” (Doyran, 2007: 51).

Sanatın toplumsal bir bilinç biçimi olduğunu belirten Ayan, resim anlayışının özünü şu sözlerle aktarır: “ Hemen her resimde konu olarak insanı ele alırım. Bu ele alış her zaman insanı resmetme biçiminde olmasa bile anlatılan gene insandır” (Oktay, 1997: 2).

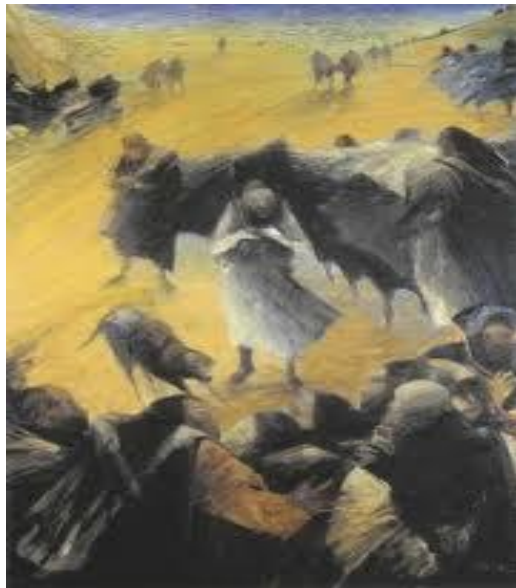
4.3.4. Toplumun Alt Gelirli, İşsiz Kesimine ve Engelliler Konusuna Yönelme

Kapitalizmin ortaya çıkışı ve egemen olduğu dönemlerde, işçi ve emekçi hakları gibi konuların yanı sıra, ortaya çıkan gelir dağılımındaki eşitsizlikler yüzünden işsiz ve yoksul kalan insanların yaşam koşulları, sosyal realist ressamların tuvallerinde yer bulur.

Ressam Cihat Aral (d.1943), 1969 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Neşet Günel Atölyesi’nden mezun olur. 1970’te burslu olarak Fransa’ya gönderilir. 1970-1974 yılları arasında Paris’te gördüğü uzmanlık öğrenimindeki düşsel ve biçimsel renkli görünüm kazanan resimleri, daha sonra giderek buruklaşmaya başlar. İnsan figürünün gittikçe daha fazla yer aldığı ve acı çeken insan yüzlerinin yansıtıldığı dramatik unsurlar taşıyan eserleriyle 1970’lerin çalkantılı toplumsal hareketliliği yansıtmayı hedefler (İskender, 1993: 65). Cihat Aral, Türk resminde özellikle 1980’li yıllardan sonra varlığını ve etkisini sürdüren toplumsal ve siyasal eleştiriye ilişkin içerik yapılanmasıyla dikkati çeken bir sanatçıdır. Yapıtlarında, psikolojik derinlik taşıyan insan trajedisini; açlık, zulüm, savaş ve ideolojik farklılıkları, dramatik ve devingen bir kontrast içerisinde ele alan Cihat Aral, figüratif ve sade bir resim dili kullanır. Cihat Aral son dönem yaptığı eserlerinde, hapisane tecrübelerinden yola çıkarak toplumdaki önemli olan işkence konusunu ele alırken insanın insana zulmünü anlatır. Bu dönem eserleri, insan onuruna yaraşır bir dünya düzenine olan özlemdir. Aral, ‘Yıkım’ (1988),

‘Hücrede’ (1989), ‘Ağıt Yakanlar’ (1990), ‘Maden İşçilerinin Yürüyüşü’ (1991) eserleriyle çağımızın toplumsal olaylarına ışık tutar (Tansuğ, 1993: 46; Berksoy, 1998: 131; Ersoy, 1998: 117).

Aral, ‘Çöp İnsanları’ veya ‘Göç Resimleri’ ile mutsuz ve sağlıksız insanları betimler. Üslup olarak figüratif bir dil ile sunulan görsellik, konu ve içerik itibarıyla dikkat çekici derecede günceldir. Aral’ın bu paradoksal kurgu üzerinde gelişen resmi, oldukça eleştirel ve muhaliftir. Cihat Aral’ın son resim sergisinin konusunu oluşturan ‘Çöp İnsanlar’ resimleri, sanatçının geçmiş senelerde sergilediği ‘Göç İnsanları’ dizisinde izini sürdüğü insanları şimdi ulaştıkları yerde gündeme getirir. Göç sonucunda topraklarından kopmuş insanlar, geldikleri yerlerde iş ortamı bulamaz ve işsiz kalırlar. Üretimin olmadığı, tüketime dayalı bu durum, çöp toplamanın, aileleriyle birlikte milyonlarca insan için bir geçim kapısı halini almasına yol açar ve temel bir toplumsal sorun olarak karşımıza çıkar. Çöplüğün, kendisine özgü doğası içinde ortaya çıkan, ancak çöpten ibaret olmayan bu insanları anlamak için duyarlı bir bakış açısına ihtiyaç vardır. Cihat Aral da çöp insanlarında, son derece farklı ve önemli bir doğa-insan çözümlemesine girer. Resimlerinde çöplüğün kuşları, çöplüğün köpekleri, çöplüğün toprağı, çöplüğün gökyüzü kendine özgü bir coğrafya oluşturur. Çöp insanları, adlarına uygun renklere boyanmış, yüzleri ve gözleri seçilmeyen birer karaltıya dönüşmüşlerdir. Çöp insanların yoldaşları ise elbette bir deri bir kemik köpeklerdir (Anonim (Evrensel Kültür), 2001: 60-61).



Resim 121. Cihat Aral, Çöp İnsanlar, 1998, Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 100 cm.

Bunun adı: “Yoksulluk bile değil bu yokluk!” Atılmışlardan, tüketilmişlerden bitirilmişlerden oluşan bu ‘doğa’da güneş yok, ağaç yok, rüzgâr yok, toprak yok, kaynağı nerede olduğu belli olmayan zayıf bir ışık, kurumuş, kirlenmiş, kokmuş sular, çürümüş paçavralarla, erimiş kağıtlarla, kokuşmuş yiyecek artıklarıyla örtülmüş bir zemin ve boğucu gazların zehirli nefesi. ‘Çöp Dünyası’ nın doğası bundan ibaret ve bu dünyanın insanları ‘Çöp İnsanlar’. Cihat Aral’ın resimlerindeki çöp insanların, çöp olmadıklarının kanıtı, olanca derinliği ve gücüyle tuvalinden taşan insana has duygulardır; birbirine dokunan ellerde, birbirinin omuzundan kayan çöp torbasını düzeltip destekleyen motiflerde sevgi, dayanışma ve özlem vardır (Anonim (Evrensel Kültür), 2001: 60-61).

Neş’e Erdok (d.1940), akademide toplumsal gerçekçilerin yoğun olarak yetiştiği Neşet Günal atölyesi öğretilerinden mezun olduktan sonra 1965 yılında İspanya’ya 1967 yılında ise, burslu olarak 1972 yılına kadar sürecek bir çalışma için Paris’e gider. Ülkeye dönüşünde tekrar Neşet Günal atölyesinde asistan olarak çalışmaya başlar ve Günal emekli olunca aynı atölyede öğretim üyesi olarak çalışmalarını devam ettirir. Eroğlu’nun, sanatçı ile yaptığı görüşmede Erdok, Neşet Günal atölyesinde öğrenim gördüğü sırada sanat görüşünün oluştuğundan ve yurt dışında da burada öğrendiklerinin doğruluğunu görme fırsatı bulduğundan söz eder. Erdok, figüratif resme yönelme nedenini ve hocası Neşet Günal ile arasındaki farkları şöyle dile getirir:

“Figüratif resme yönelmemin nedeni insanlara söylemek istediklerimi ancak figürasyon yoluyla söyleyebileceğime inanmamdır. Bütün figüratif resim yapanlar gibi bende insanı, çevresi, toplumsal koşulları ve kendi kişisel inanışları içinde gözlemledim. Konu insan olduğuna göre ressamlar arasında benzerlikler olacaktır. Ancak Neşet Günal’ın resimlerindeki insanlar kırsal kesim insanlarıdır. Ben daha çok kent insanının belli bir kesimini resmediyorum” (Eroğlu, 1995: 16).

Gerek Günal’ın köy ve köylüyü anlattığı, gerek Erdok’un kent ve kent yaşamını dile getirdiği ve insan temasının ön planda olduğu bu resimler, özünde farklı ifadeler içermez. Tansuğ (1993: 270), konuya ilişkin görüşlerini şöyle ifade eder: “Türk figür resminin gelişim süreci içerisinde, köy ve kent gerçekleri özgün temalarla, çarpıcı ifade biçimlerine kavuşmuştur. Çağdaş Türk figüratif ressamlığında köy ve kent temalarının birbirine karşıt eğilimler oluşturduğu söylenemez.”

Erdok, söyleşinin devamında, “Dikkat ederseniz, figüratif resme karşı olanlar resim eleştirisi yaparken hikâye anlatıyor, konu ile uğraşıyor derler. Oysa konu çok

önemlidir figüratif resimde ve dönemlere göre değişiklik gösterir. Konu değişikliği, ardından tarz değişikliğini de getirmiştir. Örneğin önceleri kralların, papa ve kardinallerin resimleri yapılırken daha sonra halktan insanlar resme konu olmuştur.” (Eroğlu, 1995: 18). yorumunu yapar. Erdok, figüratif anlatımı benimsemiş, çok geniş bir konu çeşitlemesi içinde çalışan ve ne yerel ne de Batı biçimleriyle sınırlı kalan anlatımıyla evrensel gerçekleri yakalayan sanatçılar arasındadır. Neş’e Erdok’un, resimlerinin tümünde toplumun günlük yaşamın içinden insan manzaralarının dramatik anlatımı yaşanır. Onun resimlerinde; sokaklardaki, satıcılar, çocuklar, serseriler, hastalar, sakatlar ve dilenciler vardır.



Resim 122. Neş’e Erdok, Dilenciler, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 104 x 88 cm.



Resim 123. Neş’e Erdok, Saltanat (Dilenci), 1977, Tuval üzerine yağlıboya,
170 x 104 cm.

Berksoy (1998:132), “Erdok’un küçük insanları konu alan figürlü kompozisyonlarının kent yaşamını irdeleyen, ona tanıklık eden bu yönüyle de toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın ürünü olduğu söylenebilir.” der ve Erdok’un Baykal’ın (1992) ‘Anons’ dergisindeki yazısından yaptığı alıntıda bu görüşü doğrular nitelikteki sözlerini şöyle belirtir:

“Sanatta evrensellik önce yerellikten geçer. Yerellik derken taşralılığı kastetmiyorum. Sanatçı yaşadığı yerin insanını, doğasını, sorunlarını, kültürünü ve sanatını iyi tanımlar. İster içerik ister biçim açısından bunlardan kaynaklanan sanatçı, yaptığı sanatın önce içeriğinde ve bu içeriğin gerektirdiği sanatsal biçimde bütün insanlığı ilgilendirebilecek, bugün insanlıkça gerçeklik kabul edebilecek sanatsal ve insancıl değerlere ulaşabilir.”



Resim 124. Neş'e Erdok, Ateş Yakanlar II, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x100 cm.

Köksal (1984: 48), Milliyet Sanat dergisinde Neş'e Erdok bir sergisini konu alan yazında şunlar yazar:

“Neş'e Erdok’ u son yıllarda bilinçli, tutarlı ve ödün vermez bir yaklaşımla klasik figür anlatımını çağdaş insan gerçeğine bağlamayı öngören resimleriyle tanımaktayız. ...1960 kuşağının benimsediği toplumsal bilince titiz bir toplum gözlemcisi, tavrıyla bağlanan Erdok’un portre saydığı büyük boy figür ve figür düzenlemelerinde ağırlık verdiği çizgi ve biçim tasarımını anlamlı bir deformasyon, yalınlaştırılmış bir mekân anlayışıyla ortaya çıkıyor.”



Resim 125. Neş'e Erdok, Plastik Çiçek Satıcısı, 1982, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 133 cm.

Tansuğ (1993), Erdok'un bir resmine yaptığı yorumda, grup düzenlemelerine anıtsal bir boyut getirdiğini ve kentin en alt tabakasından insanları, kendi duyarlı ve ince ruh yapısının düzeyine çıkarmayı başardığını belirtir.



Resim 126. Neş'e Erdok, Beyoğlu'ndan Simitçi, Selpakçı, Ayakkabı Boyacısı, 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 130 cm.



Resim 127. Neş'e Erdok, Tinerci Çocuklar, 2001, Tuval üzerine yağlıboya
180 x130 cm.

Erdok, halktan insanları resmeden ve hızlı şehir hayatının içinde satıcılar, çocuklar, dilenciler, sakatlar gibi her gün karşılaştığımız insanların yaşamlarından enstantaneleri güçlü figür anlayışı ve dramatizeyle tuvaline yansıtan toplumsal gerçekçi ressamlarımızdan biridir.

4.3.4.1. Cihat Burak (1915-1994)

Mimar ve ressam ve öykü yazarı olan Cihat Burak, 1915'te İstanbul'da doğar. 1937 yılında Galatasaray Lisesinde tamamladığı ortaöğreniminin ardından 1943'te Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık bölümünü bitirir. Türk resminin sıra dışı ustası, toplumsal ve kültürel tarihimizin eşsiz yorumcusu Cihat Burak'ın sanatla tanışmasına Sanayi-i Nefise mektebinde öğrenci olan halası vesile olur. 1923-1937 yıllarında Galatasaray Lisesinde öğrenci olan Cihat Burak'ın resim hocası, Mehmet Ali Bey'in yanı sıra Cemal Nadir, Şevket Dağ ve Hamit Görele'de bulunur. Burak'la birlikte resim atölyesinde çalışanlar arasında, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejat Devrim'de bulunur. Bir ressam olarak Galatasaray Sergilerine katılan Burak, 1937-1943 yılların arası mimarlık eğitimi alır. 1951'de Bayındırlık Bakanlığında mimar olarak göreve başlar ve 1952'de bakanlıkça aday gösterildiği Birleşmiş Milletler Bursuyla Fransa'ya gönderilir. 1955'e değin Paris'te kalır. 1953-1955 yılları ise Burak için Paris dönemidir.

1953 yılında gittiği Paris’te, atölyesini gezen galericinin resimlerindeki renkleri koyu bulup daha açık renkler kullanırsa satış yapabileceğini söyler ve konuşmalar sonunda Burak’a, ne iş yapıp, nasıl para kazandığını sorar. Bunun üzerine Cihat Burak’ın koyduğu tavır ve “Mesleğim mimarlıktır, icabettiği zaman bir mimarın yanında ‘negre’ (zenci) olarak çalışıyorum” şeklindeki yanıtı, Burak’ın tüm yaşamı boyunca hayata karşı aldığı tavrın özeti gibidir. Zenci kalmak, sıra dışı kişiliğini yansıttığı gibi sıra dışı bir sanatı da tanımlar (Pelvanoğlu, 2007-2008: 34-35).

Tansuğ (1976: 93), Burak’ın resimlerinde mimarlığın etkisi hakkında şöyle der.

“...Onun resim düzenlemelerinde, düzenlemenin mimarisinden, mimari motiflerin fantastik örneklerine değin pek çok izler görmek olanağı da vardır. Her resim sanatçısı mimari kuruluşa ya da görünüme ilişkin örnekler verir, ama Cihat Burak’ta bu iş kendine özgü bir anlam taşır ve mimar yaratıcılığını resme aktaran bilinçli bir öze bürünür” Mimarlığı geçinmek için, resmi ise sevdiği için yaptığını belirten sanatçının; metal baskı çalışmaları, porselen ve cam işleri ile pişmiş toprak heykelleri ve büstlerinde, yağlıboya tablolarında gibi dışavurumcu ve gerçeküstü bir yaklaşımla ele aldığı gözlenir ve bu tabloların çoğunda koyu ve kirli renkler kullanır. Bu renkleri tercih etmesine neden olarak şu sözleri söylemiştir: “İçime kurum yağarken, ben pembelerin, sarıların, açık mavilerin peşinde koşmam.”

Disiplinlerarası bir kaynaktan beslenen Burak’ın sanatı, naif, sembolist ya da dışavurumcu olarak nitelense de Burak, “İnsanın ayağı yere basmalı, bunun için de resminin temellerini kendi kültüründen almalı. Batı’nın yaptığını kopya etmek yerine, geçmişin mirasından yararlanarak orijinal olacak bazı şeyler ortaya çıkartmak galiba yarıyor.” diyerek sanatındaki bireyselliğin, kendine özgünlüğün ilkelerini kendine ve başkalarına oyun oynamamak olarak belirler ve bunun dışında herhangi bir ilkeye bağlı olmadığını belirtir.

“Cihat Burak, bizim çağdaş resmimizde kendi türünün ilginç prototipidir; onun resmini ...geleneksel halk resmi kavramıyla, evrensel saf yürek resim kavramından esinlenen ama ne birine ne de ötekine taviz veren bir resim türü olarak tanımlayabiliriz belki. ...olayları ve oluşları içeren içgüdüsel resimleri, bizi sosyal eleştiri kökenli eğilimlere de götürecektir. ...Burak, eleştirel yöntemli resimlerinde yalnızca gözlemlerinden hareket eder. Gerekli gördüğü yerde tarih bilgisini bile halk düşünürlerine özgü biçimde ham bir malzeme olarak kullanır.” (Özsezgin, 1983: 35).

Burak, 1961 yılında tekrar Paris'e gider. Paris'te kalır ve resim çalışmalarına ağırlık verir. 1965 yılında yurda döndüğünde Özel Işık Mimarlık Okulunda ve İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) resim dersleri verir. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli sergiler açar ve karma sergilere katılır. Burak, İlk kişisel sergisini 1957 yılında İstanbul Beyoğlu Şehir Galerisinde Fransa'da yaptığı çalışmalarla açar. Sanatçı, "Toplumsal Gerçekçilik" anlayışından hareketle çalıştığı yapıtlarının yanı sıra, 'Dolmabahçe Saray Kapısı', 'Mezar Taşları' ve 'İncili Kız' gibi fantastik kurgunun söz konusu olduğu yapıtlar da verir.

Paris'te gerçekleştirdiği 'Yayın Balığı' (1961), 'Notre Dame' (1962) gibi yapıtlarında oymabaskı tekniğinin görüldüğü sanatçı, ölüm temasını işlediği mezar taşlarında bezeme öğelerinden de yararlanır. 'Kanaryam Güzel Kuşum Ben Sana Vurulmuşum' (1971) ölüm temasını işlediği en önemli yapıtlarındandır. Bunu dışında Atatürk, Fatih Sultan Mehmet gibi tarihsel kişiliklerin yanı sıra Yahya Kemal Beyatlı, Nazım Hikmet, Neyzen Tevfik, Eren Eyüboğlu ve Aliye Berger gibi ünlüleri resimler. Son dönemde ise 'Kedi' resimleri dikkat çeker (Anonim (Eczacıbaşı Sanat Ansk.), 1997: 300). Cihat Burak için Gürel (1991: 20), "Bir anılar ressamı, kendi özel ve gizli tarihinin olduğu kadar toplumumuzun sosyal, politik ve kültürel tarihinin de eşsiz bir yorumcusu mizah ve hiciv ustasıdır" der.

"Cihat Burak'ın, doğduğu, öğrenim görüp eserlerini verdiği dönem, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş, Tek partili dönem, İkinci Dünya Savaşı dönemi ve Türk toplumundaki deyim yerindeyse yırtılma, yozlaşma dönemlerini kuşatır. Resim sanatındaki başyapıtlarını da toplumdaki yozlaşmanın giderek artmaya başladığı 1960 yıllarında vermeye başlar Cihat Burak. Başka bir deyişle, soyut resim dilinin bir ölçüde akademikleşmeye ve geri çekilmeye başladığı, buna karşın geleneksel figürün yerini ironi ve hiciv taşıyan yeni figüratif resmin gündeme gelemeye başladığı bir sanat ortamında Cihat Burak'ın baş yapıtları ile tanışırız" (Pelvanoğlu, 2007-2008: 36).

Burak, 1969 yılında Taksim sanat galerisinde yaptığı sergisinde, 28-29 Nisan olaylarında can veren Turan Emeksiz'i anan '19 Mayıs 1960', 1969 seçimlerinde iktidara gelen Demirel'i canlandırdığı 'Başkomutan ve Meydan Muharebesi', Nazım Hikmet ve bu ülkede düşüncenin ölümlülüğüne işaret eden, göğsüne bir demet çiçek saplanmış olarak resmettiği 'Şair'in Ölümü' gibi resimleri sergilenir (Pelvanoğlu, 2007-2008: 36).



Resim 128. Cihat Burak, Başkomutan, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm.

Sağ-sol kutuplaşmasının tırmandığı dönemde, başbakan Süleyman Demirel'in bir askeri tatbikatta, başındaki general şapkası ve askeri kıyafetiyle fotoğrafından yola çıkan Burak, 'Başkomutan' resminde, Demirel'i sol omzunda at nalı nazarlık, göğsünde Amerikan dolarlı 2,5 ve 1 liradan oluşan madalyalar ile resmeder. Resimde Amerikan Bayrağı motifli kravatı ile arka fonda asma köprü yer alır. Burak, bu resmin eksik kaldığını ve bunun yanına meydan muharebesi resminin de yapılması gerektiğini belirtir. Burak, ziyafet sofrasını konu aldığı resimde ise gelir dağılımının giderek bozulduğu, 1970 devalüasyonunun ve 12 Mart 1971 askeri muhtırasının gerçekleştiği süreci vurgular (Gürel, 1991: 21; 1994: 4-5).

Burak, Nazım Hikmet'in ölümünü konu alan üç bölümlü yağlı boya tablosunda ise, şairin göğsünden çıkan çiçekler ve elinde tuttuğu kâğıt parçasıyla, şairin sanatının evrenselliğine ve ölümsüzlüğüne işaret ederken, sağ ve sol kanatlarda Nazım'ın hayatından çeşitli kesitlere ve dizelerinden bazılarını yer verir. Her üç bölümde yer alan güvercinler ise şairin şiirlerinde dile getirdiği özgürlük ve barış temalarını ifade eder (Berksoy, 1998: 125).



Resim 129. Cihat Burak, Şairin Ölümü (triptik), 1967, Tuval üzerine yağlıboya.

Burak'ın 'Şairin Ölümü' resmi için Gürel (1991: 20), "Nazım Hikmet Ran'ın yaşamını olduğu kadar Türkiye Cumhuriyeti'nin tek parti dönemini de anlatan ve o dönem aydınlarının olduğu kadar 1969 yılının aydınlarının çektiklerini de olağanüstü bir duyarlılıkla ve yaratıcılıkla kendince kutsayan bu resim o günkü tazeliği ile gözümün önünde" yorumunu yapar.

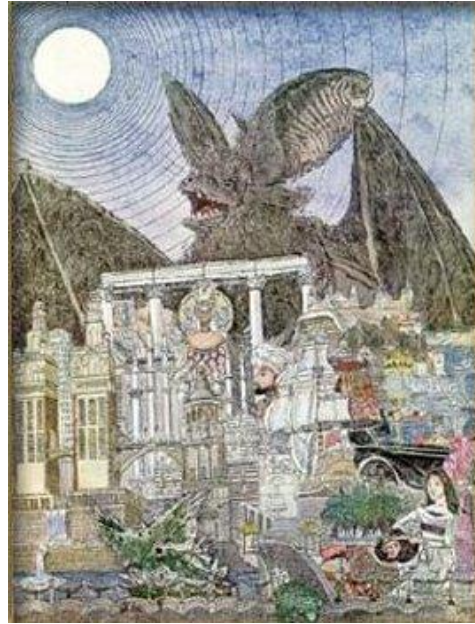
'Başkomutan', 'Meydan Muharebesi', 'Şairin Ölümü' gibi eserleriyle birlikte Türk resminin tartışılmaz başyapıtları arasında olduğunu söylediği resimleri 'Kültür Bekçisi' ve 'Gece Bekçisi' ile 1970 yıllarında, devletin kültür ve sanata bakışını eleştirel ifadeyle yansıtmayı hedeflediğini belirtir (Pelvanoğlu, 2007-2008: 38).



Resim 130. Cihat Burak, Gece Bekçisi, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm.

Cihat Burak, her resminde içtenlik, arınmışlık, yapmacıksız ve çocuksu bir üslupla bir öykü anlatır. Tarihsel Anadolu ve halk kültürü ile Batı kültürünü birleştiren bir taban üzerinde hem güldüren hem de düşündüren resimlerle yaşadığı dönem içinde sosyal, politik ve kültürel tarihin bir yorumunu yapar (Ersoy, 1998: 162).

Burak'ın 'Dev Yarasa' çalışması Anadolu topraklarında yerleşmiş çeşitli kültürleri, aynı zamanda Türk tarihinden çeşitli görüntüleri içerir. Resmin tepesinde kanatlarını açmış dev yarasa ise ışık saçan güneşe doğru çılglık atmaktadır. Eserdeki tüm bu görünüm köklü ve zengin bir geçmişe sahip bu toprakların üzerine bir karanlığın çöktüğünü ve bu karanlığın bütün değerleri tehdit ettiğini vurgular. Yarasa figüründe ise, toplumsal çöküntü bir kimlik bulur. Burak, Türkiye'nin 1970'li yıllarında yaşanan olaylardan duyduğu hoşnutsuzluğu ifade ederken, toplumda yolunda gitmeyen durumlara dikkat çekmek ister. Bu karanlık bütün değerleri tehdit etmekte ve toplumsal çöküntü dev yarasa figürüyle verilmektedir (Berksoy, 1998: 125-126).



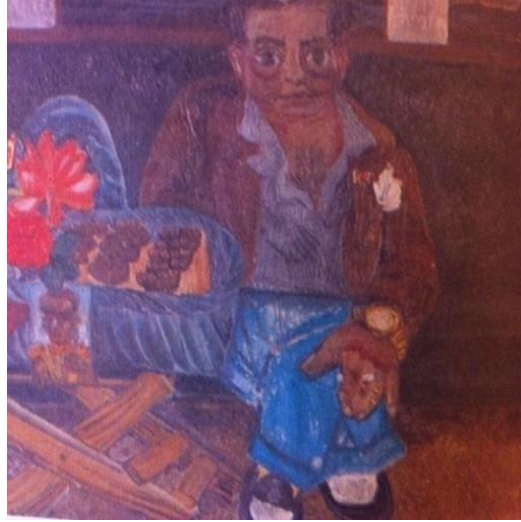
Resim 131. Cihat Burak, Dev Yarasa, Siyah beyaz gravür üzerine suluboya guaj, 30 x 39 cm. Özel Koleksiyon.

Cihat Burak, çok yönlü bir kişiliktir. Resimlerinde hem gündelik hayatı ustaca betimler hem de salt düşlerden kaynaklanan konuları güncel bir düşünceyle ve duyuşla ortaya koyar. Cihat Burak, her dönemi tarihsel özellikleri ve dönemsel duyarlılıkları veya duyarsızlıkları ile hicveden ve mizahla ele alan bir sanatçıdır. Böylece toplumsal

yaşamın oluşumlarını da belgelemiş olur. Kentleşme olgusunun hızlı ve düzensiz değişimi, mimari yozlaşma ve tüm kültürel değerlerin bozguna uğraması onda öfke yaratır. Kent yaşantısına sıkı sıkıya bağlanmak zorunda olan resim sanatının oluşumunda en dramatik vurguyu bu noktaya yapar. “Cihat Burak’ın resmi, kent kültüründeki bozguna, yıkıma karşı açılmış bir savaş ya da bu yozlaşmanın onarımıdır” (Tansuğ, 1993: 30-31).

Bezeyici ve simgesel bir üslubu olan Burak’ın resimlerinde yer yer masalsi bir anlatıma da rastlanır. “Toplumsal gerçekçi ressamlar arasında kent yaşantısını konu alan resimleriyle dikkat çeken Cihat Burak (1915-1994) ise Nedim Günsür’un aksine halktan insanlar işlemek yerine daha çok yönetici ve zengin sınıfın eğlence alemlerini konu alan mizahi resimler yapmıştır” (Berksoy, 1998: 124). Burak, “günlük yaşamdan alınan sahneleri tuvale aktarmak yerine, görünmeyeni görünür kılmak için gerçeküstü fantezilere başvurur. Bu fantezilerde yan yana getirdiği karşıt unsurlar sayesinde çarpıcı bir etki elde eder. Sanatçı görüntünün ardındaki gerçekleri, eleştirel bir yaklaşımla gözler önüne serme yoluna gitmiştir” (Berksoy, 1998: 125). Cihat Burak, toplum yaşantısının çelişki ve açmazlarını alaycı bir bakış açısından dile getiren bir sanatçıdır.

Hiç bir ideolojiye bağlı olmayan Burak, siyasetin özünü temsil eder. Büyük bir hiciv ustası olan sanatçı başbakanları, bakanları ve karılarını, kızdığı kişileri, azgın ziyafet sofralarını, ayarı bozuk ilişkileri alaya alan resimler yapar. “Cihat Burak, 1969 yılında Demirel’i ve dönemi nasıl hicvettiyse 1980 sonrasında da Turgut Özal’ı ve Özal dönemi tüketim toplumunu hicvetmeyi sürdürmüştür. ...Arap şeyhli, Özal’lı bir ziyaret sofrası resmi Vizon dergisine kapak olan Semra Özal’ı kaynak aldığı ‘Our First Lady’ adlı resmi yapar” (Pelvanoğlu, 2007-2008: 38). Cihat Burak’ın ‘Gece Bekçisi’ ve ‘Fıstıkçı İbrahim’ gibi örnekleri ise, tek figürün olduğu eserlerdir (Ergüven, 2000: 54-59).



Resim 132. Cihat Burak, Fıstıkçı İbrahim, 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 81 cm.

Gerek sanat tarihi yazımındaki eksiklikler, kopukluklar ve hatalar gerekse müzelerimizin eksikliğinden kaynaklı Cihat Burak resimleri dendiğinde akla kedi, çiçek resimlerinin gelmesine neden olabilir. “Cihat Burak’ı Cihat Burak yapan, onu gruplardan ayıran, tekilliğini ortaya koyan, hiciv dozu yüksek, büyük boyutlu başyapıtlardır (Pelvanoğlu, 2007-2008: 38). Burak, belirli sayıdaki eserleriyle “Türkiye Cumhuriyetinin tarihi özellikler sosyal, politik, kültürel özellikleri ve dönemsel duyarlılık ve duyarsızlık ile ortaya” koyabilen sıra dışı ve özel bir sanatçıdır (Gürel, 1991: 21).

Resim ile yaşam arasındaki bağlantıya tipik bir örnektir Cihat Burak. O nedenle bir otoportredir Cihat Burak’ın resmi. Onun üzerinden, sanatçının yaşamını izleyebilir, duygularının ve düşüncelerinin yankısını bulabilir, bir filozofun fısıltılarını işitebilirsiniz. İlhan Berk’in deyişiyle “Resmimizin Korkunç Çocuğudur Cihat Burak” (Özsezgin, 1994: 27).

4.4. 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Müzik Alanında Sosyal Realizm Algısı

Yeni Cumhuriyetin yapmayı hedeflediği kültür devrimin içeriği, ulusalcı, halkçı, devrimci ve laik bir yapıdadır. Aynı zamanda gerçekleştirilmek istenilen bu yapının demokrasiye, bilim ve teknolojiye dayanan çağdaş uygarlık seviyesinde olması gözetilir (Kaygısız, 2000: 236-237). Yaratılmak istenilen ulusal kültürün ve sanatın yerel unsurları taşımasının yanı sıra, çağın evrensel niteliklerini taşıması da istenir. Bu

anlamda bir evrensel dili olan ve devrimin çağdaş estetik değerlere ulaşıp ulaşılmadığının en kolay gözlemlenebileceği müzik sanatı, ayrı bir önem taşır (Ersel, 2000: 7). Atatürk'ün Ulusal-Çağdaş Türk Sanat Müziği ile ilgili olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1934 yılındaki açılış konuşmasında “Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerlemesini istediğinizi biliyorum. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda da en ileri götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir” ve “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği alabilmesi ve kavrayabilmesidir” sözleri kültür ve sanat devriminin içerisinde müziğe verilecek önemin göstergesidir (Altar, 2000: 12). Bu anlayıştan hareketle çıkılan yolda, Cumhuriyetin kuruluş döneminde ele alınan ulusal müzik politikasının hedefi, kendi öz kaynaklarına yönelen, evrensel değerlere sahip, çağdaş ulusal bir müzik yaratmak olarak belirlenir.

Kurulan yeni devletin kadrolarının yeni bir toplum yaratmadaki temel dayanağı halk kültürü olur. Bu nedenle halk müziğinin de oluşturulacak çoksesli çağdaş Türk müziğinin kaynağı olacağına inanılır. Yine Atatürk'ün 1934 yılında TBMM açılış konuşmasındaki sözlerinin devamında halk müziği ve yapılacak çalışmaların ipuçları verilir. “Bizim gerçek müziğimiz Anadolu halkında işitilebilir. “....Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir.” Ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Bu bir İnkılap hareketidir!” (Altar, 2000:13). Halk kültürüne ve folklorla olan bu yaklaşım tarzı yalnızca yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne özgü bir yaklaşım değildir. 19. yüzyıl ortalarında ulusal akımın ve buna bağlı olarak ulusal müziğin Avrupa'da da yaygın bir şekilde görüldüğüne önceki bölümlerde değinilmiştir.

Bu amaçla yerel ezgilerin toplanması ve sınıflandırılması çalışmaları bir yandan sürerken diğer yandan 1930'lu yıllardan itibaren derlenen bu yerel müziğin batı müziğinin temel unsurlarıyla işlenmesi ve çağdaş çoksesli müziğe ulaşılması amaçlanır (Erol, 2009: 77). 1950 yılına gelindiğinde, musiki devriminin bir devlet politikası olarak yürütülme çalışmaları sona erer. Sağlıklı bir müzik yaşamı için gereken önlemlerin ve oluşturulan alt yapıyı tamamlama çalışmalarının aksamıyla birlikte müzik çalışmalarının ilerlemesi, çoksesliliğin halka benimsetilmesi ve yaygınlaştırılmasına yönelik uygulamalar sürdürülemez (Oransay, 1983: 1523). Tüm bu nedenlerle cumhuriyetin müzik devriminde, istenilen hedefe ulaşılamaz.

1950’li yıllardan itibaren dünyada, toplumsal ve politik olaylara bağılı olarak gelişen popüler kültür ve popüler müzikler, iktidarlarca Amerikan merkezli kapitalist politikalara kapıların sonuna kadar açılması ve teknolojinin, buna bağılı olarak da müzik endüstrisinin gelişmesiyle birlikte Türkiye’ye girmeye başlar. Başta rock’n roll olmak üzere Avrupalı ve ABD’li popüler müzikler ülkemizde benimsenen müzik türleri haline gelir (Kahyaoğlu, 2010: 227). 1960’lara gelindiğinde ise, özellikle dünya gençliğinin savaş, emperyalizm, ırkçılık ve sömürüye karşı geliştirdiği söylemlerin sözcülüğünü dönemin gelişen pop ve rock müzik şarkıcıları yapar.

1960’lı yıllar Türkiye gibi dönemin üçüncü dünya ülkeleri için özel bir öneme sahiptir. Bağımsızlık mücadelelerinin tüm dünyada yükseldiği buna bağılı olarak da halkların taleplerinin aynı oranda devinim yaşadığı bu yıllarda, tüm az gelişmiş ülkelerde halk müzikleri temel kaynak alınarak ulusal müzik sentezine doğru bir yönelim baş gösterir. Türkiye’de de 1960 darbesinin ardından yaşanan halkçılık ve özgürlük ideolojisiyle birlikte kentli aydın kesimin ilgisi halk kültürüne yönelir. Türkiye’de halk müziği üzerinden geliştirilmek istenen müzik politikaları bu dönemde dünyada etkili olan müzikal gelişmelere bağılı olarak değişir ve gelişir (Kahyaoğlu, 2010: 228). Dünyada da folk- rock adıyla öne çıkan müzik türü, Türkiye’de, Türk halk müziği ezgilerinin rock müzikle sentezlemesinden oluşan ‘Anadolu Pop – Rock’ olarak doğar. Bu müzik türünün temsilcileri, Türkiye’deki siyasal yaşama ve toplumsal gelişmelere duyarlıdır. Savaş karşıtı, barışçıl, işçinin yanında, sömürü düzeninin ise karşısındaki şarkıları içerikleriyle müzikte sol görüşün ve protestonun temsilcisi olurlar.

Türkiye’de 1950’li yıllarda izlenen ekonomi politikalarının sonucu, gelişen sanayi ve kentleşme beraberinde toplumsal bir olgu olan göçü tetikler. Göçün getirdiği sorunlar sadece ekonomik değil sosyal ve kültürel alanda da kendini gösterir. Göçle kentlere gelen ve gecekondular yaşam biçimi içerisinde yabancılaşan, yalnızlaşan insanların toplumsal taleplerinin ve mücadelelerinin yükseldiği bu zaman diliminde, kendilerini ifade etmek için kullandıkları, bünyesinde halk müziğini de barındıran Arabesk müzik doğar. 1960-1970 dönemi Anadolu pop müziğinin yıllarıken, 1970 yıllarıyla birlikte halk müziği araştırmalarının tekrar başlaması bu çalışmalarda Türk Müziği’nin daha güncel ifadeler aranarak Batı müziği armonizesi içerisinde işlenmesiyle doğan Arabesk müziğin ön plana çıktığı görülür (Ok, 1994: 268). Doğu ve Batı müzik türlerinin üslup özelliklerinin birleşmesinden oluşan bir müzik sistemine

sahip güftelerinde ise karamsarlık, umutsuzlukla birlikte eleştiri, başkaldırı ve protestoya yer veren arabesk müziğin bu döneme damgasını vurduğu görülür.

4.4.1. Anadolu Ezgilerine Yönelme

Halk (folk) terimi; halk kültürü, halk şarkısı ya da halk müziği terimi ile birlikte ilk kez 18. yüzyılın sonlarına doğru, dönemin aydınları tarafından, esas olarak köylü topluluklarını, onların kültürlerini ve müziklerini ifade etmede kullanılır. Bu köylü toplumları ve onların kültürleri, aydınlar tarafından bir ulusun ruhunu içinde taşıyan unsurlar olarak görülür. Ancak halk ve halk kültürü ağırlıklı 19. yüzyılda Avrupa’da feodalizmin yıkılışı ile sonuçlanan, yeni siyasal, ekonomik ve sosyal ilişkiler ortamında gerçekleşen ulusal devlet projesinin hayata geçirilmesi aşamasında insanların ortak aidiyetlerde birleşmesiyle yerleşiklik bir yapı kazanır. Halk müziği ise, kendileri farklı kültür topluluklarının, birbirinden farklı işlevlere sahip müziklerinin, yapılan müdahale ile birleştirici bir yapı halini alması sonucu oluşur. Türk halk müziği içinde aynı gelişim söz konusudur (Erol, 2009: 71-72).

Bir ulus kavramı olmayan Osmanlı’da, Anadolu’da saf haliyle bulunan ve halkın yaşam ve üretiminin ürünü olan halk müziği, Osmanlı’nın gerek sivil müzik eğitimi kurumları olan Sübyan Okulları olan Medreseler ve Enderunlarda gerek askeri eğitim kurumları olan Tabihane, Mehterhane ve Mızıka-i Hümayunda ne eğitim ne de icra basamağında kendine yer bulamaz. Ancak, 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ulus-devlet modeline geçiş yapılmasıyla birlikte devlet kadroları tarafından ülkede müzik alanında da bütünlük sağlanması amaçlanır ve yeni bir toplum yaratmadaki temel dayanağı halk kültürü olarak belirlenir. Anadolu’da birbirinden farklı işlevlere ve birbirinden farklı müziksel özelliklere sahip devasa müzikal çeşitlilik Türk halk müziği olarak adlandırılır. Bu amaçla, müzikte de köklü değişimler planlanır ve yürürlüğe konur.

TBMM 01 Kasım 1932’de Atatürk’ün “...Ulusal kültürün her yolda çalışıp yükselmesini, Türkiye Cumhuriyeti’nin temel direği olarak temin edeceğiz” (Kaygısız, 2000: 278) sözünden anlaşılacağı üzere, cumhuriyetle birlikte yeni bir ulus yaratmanın temelinde şart olarak görülen kültür ve sanat alanında, köklü değişikliklere gidilme kararı alınır. Atatürk’ün kültür ve sanat devrimi ile gerçekleştirmek istediği hedefler, diğer devrimlerle bir bütünlük oluşturur niteliktedir. Burada amaç, bağımsız ve özgür

bireylerin tam bağımsız ve egemen bir toplumun ve devletin temelini oluşturmasıdır (Kaygısız, 2000: 274).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında gerçekleştirilen kültür ve sanat devrimi içerisinde, 1920-1930'lu yıllarda 'Milli Musiki' (Ulusal Müzik) oluşturma politikasının yavaş yavaş biçimlendiği görülür. Türkiye'de ulusal müziğin oluşturulmasının hedeflendiği Cumhuriyet'in kuruluş döneminde, milli şarkılarımız olan halk müziğinin, medeni-evrensel müzik olan Batı müziği formuna göre işlenmesi gereğini savunan ve Ziya Gökalp'çi bir çizgiye dayanan görüş benimsenir. Gökalp'in milli musiki oluşturulmasındaki bu anlayışı; (Halk Türküleri + Armonizasyon) formülüne dayanır. Ziya Gökalp'in bu konudaki görüşlerini Behar (1983: 1225) şöyle aktarır:

“Bugün işte şu üç musiki karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi ve halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikisi bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikisi usulünce armonize edersek, hem milli, hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz...”

Ziya Gökalp'ten önce bu konuya değinen Rauf Yekta Bey, Musa Süreyya Bey, Ahmet Cevdet ve Necip Asım makaleleri ile Anadolu'daki köylü müziğini toplamak gereğine değinir (Stokes, 1998: 62). Bu anlayış Türk ocakları daha sonra, Halkevleri aracılığıyla Cumhuriyet döneminin egemen müzik anlayışı haline gelir (Behar, 1983: 1225). Çünkü “yüzyıllardır türküler, halkın kendini, sorunlarını doğrudan ya da metaforik yollarla yansıtabildiği nadir araçlardan biridir.” (Canbazoglu, 2009: 41).

“Müzik devriminin ana hedefi Cumhuriyet Türkiye'sine çoksesli bir sanat müziği ve ona dayalı yeni bir ulusal müzik kültürü kazandırmaktı. Bu çağdaş sanat müziğinin temelinde ulusal bir öz olacak, bu öz, batı sanat müziğinin çokseslilik teknikleriyle yoğrularak biçimlenecekti. Ulusal özü, ...Anadolu'nun köylü ve göçer halkı içinde doğmuş, süzülerek arıtılmış ve beşikten mezara tüm yaşamı işlevsel bir örgü ile kuşatılmış olan geleneksel yerel müziklerimizin, yani Türk halk müziklerimizin, yani Türk halk müziğinin oluşturması benimsenmişti.” (Okyay, 2002: 15).

'Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz' (1928) kitabının yazarı müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal de Türklerin gerçek müziğinin, hiçbir toplumsal gruba ya da

organizasyona ait olmayan, tam tersine tüm ulusa ait olan halk müziği olduğunu belirten görüşleriyle Mustafa Kemal'i destekler (Balkılıç, 2009: 105).

Mustafa Kemal Atatürk, Batı'yı taklit etmeden, kendi öz kaynaklarını kullanarak yapılan çalışmalarla birlikte köylere ve halk müziğine yönelme anlayışına dayalı olan Ziya Gökalp'in bu konudaki düşüncesini benimser. Ancak, Atatürk'ün görüşü, Ziya Gökalp'in görüşleriyle pek çok açıdan paralellik taşısa da Orhan'ın (2011: 178-179), Sun'dan aktardığına göre; sentezi gerçekleştirmek yolunda önerdikleri yöntemin ayrımı dikkati çeker. Bu konuda Gökalp, daha önce de belirtildiği gibi 'armonizasyonu' önermekteyken, Atatürk; toplanan materyallerin 'işlenmesi' yolunu önerir. Geleneksel materyallerin işlenmesi, armonizasyonu içeren ama aynı zamanda aşan bir yöntem olması dolayısıyla önem taşır.

Alınan kararlar doğrultusunda ulusal müziğin kaynağı olarak belirlenen halk müziğini geliştirmek için, konservatuvarların, Halkevlerinin ve radyonun görevi türkülerini derlemek, evrensel tekniğe göre işlemek ve halka geri sunmak olarak belirlenir (Balkılıç, 2009: 109). Halk müziğini işleme (derleme, çokseslendirme, besteleme) çalışmalarına, ilk basamak olan Anadolu'daki türkülerin derlenmesiyle başlanır.

1917'de Osmanlı devletinin ilk resmi müzik okulu olarak açılan Darüelhan heyeti tarafından başlatılan halk müziğinin derleme çalışmaları cumhuriyetin ilk yılları olan 1926 yılındaki derleme gezileri ile devam eder. Derlenen türkülerin 1., 2. ve 5. defterleri daha sonra da yayınlanması amacıyla 'Anadolu Halk Şarkıları' adı altında toplanır. Darüelhan adı İstanbul Konservatuvarı (1927) olarak değiştikten sonra derleme gezilerine devam edilir. İkinci gezi 1927 yılında gerçekleşir ve derlenen türkülerin 3., 4., 6. ve 7. si oluşturulur. 1928 yılında defterin 8., 9., 10. ve 11. serisi de basılır. 1929 yılındaki gezi ile birlikte toplamda yapılan dört derleme gezisi sonucu, 670 türküler, 12 defter halinde yayımlanır. Ancak bu derlemeler ilerleyen yıllarda metotlu olarak devam ettirilemez (Kaplan, 2008: 73-74; Balkılıç, 2009: 158-159).

1 Kasım 1934 yılında, Atatürk'ün ulusal müzikle ilgili hedeflere değindiği TBMM açılış konuşmasıyla, müzik çalışmalarında topyekûn bir seferberlik başlar. Müzikte okullaşma sürecinde, 1924 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi ve 1927 yılında Darüelhan İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülmesinin yanı sıra sanatçı yetiştirmek üzere Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması ve derleme çalışmalarının başlatılması için yabancı uzmanlara ihtiyaç duyulur. Bunun üzerine

dönemin tipik yaklaşım tarzı olan alanında uzman yabancı sanatçılar Türkiye'ye davet edilir.

1935 yılında Almanya'da öğrenci müfettişi olarak bulunan Cevat Dursunoğlu tarafından, müzik kültürü üzerine araştırmalarda bulunmak ve konservatuvarın kurulması amacıyla Alman besteci Paul Hindemith'in (1895-1963) Türkiye'ye gelmesi sağlanır. Türkiye'deki çalışmalarının odak noktası Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması olan Hindemith, çoksesli Türk müziğinin oluşturulması aşamasındaki Türk müziğinin yapısını tanımak için gerek geleneksel Türk müziğinin gerek halk müziğinin örneklerinin en önde gelen yapıtlarını inceler ve dinler. Hindemith, yaptığı çalışmalardan sonra, dinlediği müzik türlerinden gelişmeye en uygun ve zengin müzik türünün 'Halk Müziği' olduğunu belirtir ve bu müziği bir hazine olarak adlandırır. Aralarında polifonik eserlerin de olduğu Halk müziğini pek az millete sahip olacak kadar zengin bir müzik türü olarak değerlendiren Hindemith, ileride bestecilerimizin en çok halk türkülerinden ve halk musikisinin motiflerinden faydalanacağını, Avrupalı birçok büyük bestecilerin de bu yoldan geçtiğini vurgular (Zuckmayer, 1964: 2; Birkan, 2002: 375-376; Katoğlu, 2011:452).

Hindemith, Türk halk müziği ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

“Yükselme yolundaki bir küğ ekincinin doğal yolu halkta kökensel olarak var olan küğden işlenip, inceltilmiş sanat küğüne gider. ...Türkiye, küğsel kalkınmasının temel taşı olarak hiç yıpranmamış halk güçlerini kullanabilmek gibi mutlu bir durumda bulunmaktadır. Uygarlığın artmasıyla gerçi halk her yerde olduğu gibi geleneksel küğünden giderek artan ölçüde uzaklaşmaktaysa da yozlaşmamış küğ ülkenin sapa uc-bucaklarında hala bol bol vardır” (Hindemith, 1983: 98).

Paul Hindemith'in sunduğu raporlarda, Türk halk müziğinden yararlanarak, çağdaş çoksesli Türk müziğinin ve Türk operasının bestelenme sürecinde yapılması gereken çalışmalar konusunda Türk bestecilerine şöyle seslenir:

“...Türk bestecisi, aradığını ülkesinin eski köy müziğinde bulacaktır. Tonal, ritmik ve biçimsel yapısıyla bu müzik, pek çok amaçla kullanılacak ölçüde yalındır. Duygusal içeriği çok çeşitli esinler sunabilecek güçtedir. Taze ve tükenmemiş olup, ezgileri henüz aşırı işlenmiş değildir ve çoksesli işlemeye son derece elverişlidir.” (Birkan, 2002: 381).

Halkın gündelik yaşantısını sanatsal bir form içerisinde aktaran halk müziğinin modern ulusun yüksek sanatının kaynağı olacağını belirten Hindemith, 1936 ve 1937 yıllarında Türkiye'ye birkaç defa daha gelerek, konservatuvarın kurulması, filarmonik orkestra çalışmaları ve Türkiye'de musiki kültürünün yayılması konularında danışmalık yaparak sürece destek verir. Paul Hindemith, çoksesli müzik eğitiminde kullanılacak olan 'Halk Müziği Kitapları'nın oluşturulma sürecinde, Türk bestecilerinin, halk müziğini kaynağında tanımaya çalışmalarını ve bu amaçla kırsala gidip uzunca bir süre halkla iç içe yaşamalarını tavsiye eder. Hindemith, yapılacak bu çalışmaların başarı kazanmasında önemli bir etkenin de, halkın çoksesli müzikle kaynaşması için çalışmaların en küçük yerleşim yerlerine varana kadar yaygınlaşması gereğine vurgu yapar (Oransay, 1983: 1528).

Hindemith'in sunduğu rapor, ulusal müziğin kaynağının halk müziğinde aranması gereği tezini destekler niteliktedir. Paul Hindemith'e göre yıpranmamış, çok sesliliğe ve gelişmeye uygun türküler köylerde saf halleriyle mevcuttur. Besteciler Anadolu köylerine gidip halk müziği örneklerini toplamalıdır. Toplanan (derlenen) halk müzikleri Batı müziğinin armonik yapısı ile sentezlenmeli ve oluşturulacak çoksesli müziğin Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar ulaşması sağlanmalıdır. Paul Hindemith, raporları doğrultusunda çoksesli müziğin gelişmesi amacıyla önemli bir adım olan 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarına dönüştürülür.

Darülelhan'la başlayan halk müzikleri derleme çalışmalarının devamı amacıyla L. Rasonyi, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Ahmet Adan Saygun'un girişimleriyle Ankara Halkevlerinin davetlisi olarak bu defa Macaristan'ın ünlü bestecisi Béla Bartok (1881-1945) Türkiye'ye davet edilir. Toplumcu gerçekçi müzikte işçi sınıfından olmayan bir temel üzerinde, esin kaynağı olarak köye ve köylülüğe yönelen, anlamlı ve ilerici müzik uğrunda mücadeleyi temsil eden besteci Béla Bartok, uzman halk müziği derleyicisi kimliğiyle halk müziğimiz üzerinde araştırmalarda bulunur. Bartok, danışmanlık yapmak üzere, 1936 yılında Türkiye'ye gelir ve o tarihten itibaren de uzunca bir dönem halk türkülerinin derlenmesi amacıyla her yıl düzenli geziler yapar. Bartok'un yaptığı çalışmalar, Hindemith'in aynı doğrultudaki raporunda belirttiği şekilde; Türkiye Cumhuriyeti'nin benimsediği müzik politikası gereği, yaratılacak çağdaş çoksesli Türk müziğinin ana kaynağının halk müziği olması yönündeki bu görüşü onaylar. Ancak Bartok, Hindemith'in aksine kurumlaşmadan çok 'Çağdaş Türk Müziği'nin nasıl

yaratılabileceğinin üzerinde çalışır. Bu amaçla, Bartok, Adana ve civarında derleme çalışmalarına katılmadan önce İstanbul Konservatuarı tarafından yapılan derleme çalışmalarında toplanmış halk ezgilerinden oluşan plakları dinleyerek geziye hazırlanır ve bu arada İstanbul'dayken Adnan Saygun'un eşliğinde halk ezgilerinin taranması, toplanması ve biriktirilmesi konusunda konferanslar verir. Adana yöresinde yapılan derleme gezilerine Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun eşliğinde çıkan Bartok, sonra yaptığı tüm inceleme sonuçlarını ve bir halk müziği enstitüsünün kurulması ile ilgili önerilerini bir rapor halinde Kültür Bakanlığına sunar (Güngör, 1990: 62; Reinhard, 1991: 218; Finkelstein, 1996: 111; Şener, 2001: 83).

Bu arada, 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarının asıl çalışmalarının yanı sıra Anadolu halk müziğinin derlenmesi, notalarının tespit edilip arşivlenmesi, müzikologların, halk bilimcilerin ve bestecilerin incelemesine sunulması amacıyla, Ankara Devlet Konservatuarı içinde 'Folklor Arşivi' kurulur. 1937 yılında ilki düzenlenen derleme gezileri çalışmalarına Halil Bedii Yönetken, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Muzaffer Sarısözen katılır. 1937-1952 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığının finansmanını üstlendiği derleme gezilerine çıkılır. Türkiye'nin birçok yöresinde, birçok bestecinin katıldığı bu derleme çalışmalarının çoğuna katılan Muzaffer Sarısözen, 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuarı (Ankara Musiki Muallim Mektebi) folklor arşivine atanır. Sarısözen, derleme çalışmaları sonucu elde edilen yaklaşık on bin halk ezgisinin bu arşivde bir düzen içinde korunması ve değerlendirilmesini sağlar.

Radyolar, yine dönemin halk müziği reformu açısından önemli bir araç olarak görülür. 1927 yılında kurulan Ankara radyosunda yapılan halk müziği yayınlarına Sarısözen'in 1938'de Ankara'ya gelmesiyle halk müziğinde solo ve koro programlarla devam edilir. Vedat Nedim Tör Ankara radyosu müdürlüğü sırasında (1938-1943) halk türkülerinin öğrenilmesi amacıyla Muzaffer Sarısözen'den 'Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz' adında bir program yapmasını ister. Hazırlanan bu program zaman içerisinde Türkiye radyolarında 1948'de kurulan 'Yurttan Sesler Korosu' nun temelini oluşturur. Muzaffer Sarısözen'in Ankara radyosunun başına geçmesini sağlayan, Vedat Nedim Tör, halk türkülerinin daha iyi icra edilmesi ve halka öğretilmesi gereğinden söz eder ve oluşturulacak koronun en önemli amacının ulusal duygu birliği yaratmak olduğunu vurgular. Tör'e göre bu amacı gerçekleştirecek kişi de Muzaffer Sarısözen'dir. İlk Yurttan Sesler Korosu'nu, 1953 yılında İzmir radyosu, 1954 yılında

İstanbul ve daha sonraki yıllarda da Erzurum radyosu Yurttan Sesler Korosu takip eder. Tör'ün deyimiyle bu çalışmalarla halk türkülerimiz üvey evlat durumundan kurtulur (Balkılıç, 2009: 31-132; Tör, 2010: 54-55).

Muzaffer Sarısözen'in başlattığı bu çalışma için Öztürk şu yorumu yapar:

“1940'lı yıllarda Mesut Cemil (Tel)'in ünlü 'Klasik Korosu'nun Muzaffer Sarısözen yönetiminde 'Bir Türkü Öğreniyoruz' adıyla Anadolu yerel müziklerinden örnekler söylenmeye başlaması, Anadolu müziği adına bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir. Uygulama ilk kez 'yerel' olanın, 'yerel musikici' eliyle değil, meslek erbabı bir müzisyen topluluğu tarafından icra edilmesi ve bir kitle iletişim aracı olan radyo aracılığıyla 'milli' sınırlar içerisinde dolaşıma açılması bakımından son derece önemlidir” (Öztürk, 2002: 199-200).

Anadolu'nun dört bir yanından toplanan türküler, derleme işlemlerinde her türküyü aynı potada eriterek etnik tatları zedelemekle eleştirilse de Yurttan Sesler Korosu'nun bu türkülerini seslendirme çalışmaları, türkülerin yeniden itibar kazanması bakımından önemli olarak görülür (Canbazoglu, 2009: 20-21). Ancak, halk müziğini çoksesli hale getirmek amacıyla Sarısözen'in başlattığı Yurttan Sesler Korosu'nun çalışmalarını olumsuz bulan ve yanlış uygulamalardan biri olarak nitelendiren görüşlerde bulunur. Güngör'ün (1990: 65), Berker'den aktardığı görüş şöyledir; “Öyleki Sarısözen'le birlikte, hareketli, coşku verici halk ezgileri birdenbire bütün coşkusunu yitirmiş, otantikliklerinden sıyrılmış ne olduğu belirsiz birer parça haline gelmişlerdir”

Orhan (2011: 174) ise, Muzaffer Sarısözen'in Yurttan Sesler Korosu için, Türk Halk Müziği'nin çağdaş yüzünü oluşturma iddiası taşıyan bu iyi niyetli çalışma için “Türkülerin geleneksel üsluplar gözetilmeksizin hatta yok sayılarak sistematize edilmesi ve icra biçimlerine yapılan müdahaleler, ...gelenegin yozlaştırılmasına hizmet etmesi gibi bir sonuç doğurur.” yorumunu yapar.

TRT'nin etkin bir araştırma kurumu olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, 1967 yılında Sarısözen'in yerine Gültekin Oransay, konservatuvarın başına geçer. Bu dönemde Ankara Devlet Konservatuvarında bulunan bütün arşiv TRT kurumuna aktarılır (Stokes, 1998: 70-71). TRT tarafından 1967 yılında yapılan derleme çalışması, ön hazırlık ve derleme metodu ile çalışılmış olması bakımından önemlidir. Bu derleme çalışmalarında Halil Bedii Yönetken ve Muammer Sun sahaya çıkmadan önce çeşitli

metotlar önerirler. Bunlardan Muammer Sun'un sunmuş olduğu detaylı bir metot çalışması geçerli görülür ve uygulanır.

Cumhuriyet Döneminde, halk müziği ile ilgili başka önemli bir kurum da 1927 yılında kurulan, 'Türk Halk Bilgisi Derneği'dir. İstanbul'da kurulan dernek, halk şarkılarını içeren broşürler ve kitaplar yayımlar. 1928 yılında 'Halk Bilgisi Haberleri' adlı süreli bir yayını çıkarır. Resmi kurumlarca desteklenen özel bir statüye sahip bu kurum tarafından da gerçekleştirilen derleme gezileri bir süre sonra maddi imkânsızlıklar nedeniyle sona erdirilir ve kurum 1932 Şubat'ında Halkevlerine devredilir (Balkılıç, 2009: 85-86). Cumhuriyet Döneminde müzik reformunun temel unsuru olan halk müziğinin işlenmesi ve halka sunulması çalışmalarında radyonun yanı sıra önemli kurumlardan birisi de Halkevleri olur (Balkılıç, 2009: 129).

Gazimihal'in kültür ve sanat açısından önemini belirtmek için 'Yerel Konservatuvar' olarak değerlendirdiği Halkevleri, Atatürk'ün emriyle 19 Şubat 1932 yılında, Türk Ocakları (1912) yerine kurulur. Halkevleri, cumhuriyetin, cumhuriyet ideolojisinin ve özellikle 1930'lu yıllardaki ekonomik ve toplumsal koşulların bir ürünüdür. Halkevlerinin Ankara'daki açılış töreni konuşmasında Atatürk, kurumun kuruluş amacını şöyle dile getirir:

"Gençlik gelişen ve yetiştiren bir çalışmanın içinde yaratılmalıdır. Millet, şuurlu, birbirini anlayan, seven, ideale bağlı bir halk kitlesi halinde teşkilatlandırılmalıdır. En kuvvetli ders vasıtalarına, muallim ordularına malik olmak kâfi değildir. Halkı yetiştirmek, halkı bir kitle haline getirmek için, ayrıca bir milli halk mesaisinin tanzimini ihmal etmemeliyiz" (Katoğlu, 2011: 433-434).

Halkevlerinin kuruluş amacı, halkın politik ve ideolojik eğitimini sağlamaktır. Halkevlerinin kurulması aşamasında, ulusal kimliğin halka benimsetilmesi amacıyla yapılan Sovyetler Birliği'ndeki benzer modellerden esinlendiği sık sık ileri sürülen bir görüştür (Çavdar, 1983: 879).

Prof. Macit Gökberk, Halkevlerinin Aydınlanma hareketi içindeki yerini şöyle özetler:

"...Atatürk'ün kurduğu Halkevleri, Cumhuriyet'in dünya görüşünü aydınlar aracılığıyla halka kadar indirme girişimi ve denemesidir. Halkevleri pratik becerilerin kazanıldığı yerler olmaktan çok, türlü sanat dallarındaki çalışma ve gösterileriyle, yöre tarihi ve kültürü üstündeki araştırmalarıyla, çeşitli konulardaki konuşmalarıyla bilinçlenme yerleriydi; yeni çağdaş yurttışı yetiştirmeye yardımcı olan odaklardı" (Arıkan, ?: 271).

Halkevlerinde dokuz dalda kol faaliyetleri adı altında yürütülen dil ve edebiyattan, spora, köycülük ve halk eğitiminden güzel sanatlara kadar geniş bir alanda halka verilen eğitimler aracılığıyla, toplumsal yapıda değişim ve gelişme meydana getirilmek istenir (Çavdar, 1983: 878-884; Katoğlu, 2011: 433-434). Halkevlerinin Güzel Sanatlar şubeleri; müzik, resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve süsleme sanatları gibi alanlarda sanatçı ve amatörleri bir araya toplamak ve genç yeteneklerin gelişmesine yardım etmek amacı güder. İsmet İnönü, Halkevlerinin bu konuda üzerine düşen görevi şöyle dile getirir,

“Halkevi, vatanda güzel sanatlara muhabbeti ve güzel sanatlardan vatandaşların terbiyesi için, vatandaşın azminin kuvvetlendirilmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır... Bütün Halkevlerini, güzel sanatları sevmeleri ve sevdirep yaymaları için bir heyecan duymağa teşvik ediyorum.” (Arıkan, ? : 277).

Güzel sanatların eğitici ve yaratıcı işlevini çok iyi kavramış bulunan Halkevlerinin gösterdiği büyük çabalarla halkımızın beğenisi oldukça ileri bir düzeye ulaştırılmaya çalışılırken, Halkevlerinde yapılan güzel sanatlar kol faaliyetlerinden biri olan müzik çalışmalarında, halka mal olmuş anonim türkülerin, manileri toplanır, düzenlenir, armonize edilir ve toplu olarak seslendirilir. Yapılan tüm bu çalışmalar, dönemin halk müziği reformu açısından önemli bir yere sahiptir (Balkılıç, 2009: 96). Halk müziğinin verilerinin derlenmesi bunların Halkevlerinde seslendirilmesi, insanlarımızı birbirine kaynaştıran temel etkenler olarak görülür ve değerlendirilir. İl ve ilçe merkezlerinin birçoğunda Halkevlerinin müzik şubeleri kurulur, kurulan koro, bando ve orkestra çalışılmasıyla canlı bir müzik hareketi başlar (Arıkan, ? : 277). Türk Beşleri üyesi A. Adnan Saygun, Türklerde toplu şarkı söyleme geleneğinin zayıf olduğuna değinir ve Halkevlerinde çoksesli müziğe ulaşabilmek için halk korolarının oluşmasına büyük önem verir (Balkılıç, 2009: 130-131). Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Halkevleri, halkın müzik zevkini geliştirmek adına da önemli çalışmalar yapıldığı kurumlar olur. Ancak, 1950’de çıkarılan yasayla yurt çapındaki 478 Halkevi kapatılır. Halkevleri 27 Mayıs 1960 hareketinden sonra yeniden örgütlense de bu ikinci örgütlenişi kamu yararına çalışan örgüt statüsünde gerçekleşir (Çavdar, 1983: 883-884). 1960 yıllarında Halkevlerinde yapılan müzik çalışmalarında Ankara Halkevi Orkestrası halka dinleti verecek düzeye ulaşır. Güzel sanatlar kolu ile yürütülen çalışmalarda ise,

halka güzel sanatları sevdirmek ve ilgisini arttırmanın yanında, genç yeteneklerin yetiştirilmesi ve hem Batı müziğinin hem de Türk müziğinin geliştirilmesi hedeflenir.

Halkevleri merkezde çıkan Ülkü dergisinin dışında yayınlanan Halkevleri dergilerinde İnanç (Denizli), Bursa (Uludağ), Fikirler (İzmir) vb. az sayıda türkü notaya alınır (Elçi, ? : 44-45). Dergilerde notaları verilen türküler, Ankara radyosunda on beş günde bir kez bir saat olarak yayınlanan ‘Halkevleri, Sanat ve Folklor’ adlı programda değerlendirilerek dinleyiciye ulaştırılır. Teorik olarak yapılan çalışmalarda ise, müziğin tarihçesi ve kuramsal yaklaşımları konu edinen önemli bilimsel makaleler bu dergilerde yayınlanır. Halkevleri dergilerinin öncelikli işlevleri yerel değerlerin açığa çıkmasını sağlamak ve devrimin getirdiği coşkuyu ve Halkevlerinin yarattığı ruhu halka yansıtılabilmektir.

Sonuç olarak Halkevleri, Cumhuriyet Dönemi politikaları kapsamında, ülkenin sosyal ve kültürel kalkınmasında ulusal ve çağdaş değerlerin toplumun tüm katmanlarına yayılmasında ve cumhuriyetin getirdiği değerlerin geniş halk kitlelerine ulaşmasında son derece önemli bir işlevi yerine getirir. Halkevleri, hem tarih, edebiyat, güzel sanatlar, folklor gibi alanlarda yürüttüğü çalışmalarla hem de çıkarttığı dergilerle Anadolu'nun kent, kasaba hatta köylerine kadar çağdaş bilimin yayılması ve yaşanır kılınmasında büyük ve tarihsel bir görev üstlenir (Katoğlu, 2011: 433-435).

Cumhuriyetin kurucuları, Anadolu nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan köylü halkın yeni rejimi ve devrimlerle birlikte gerçekleştirilmek istenen modernleşme hareketlerinin benimsemesi için eğitim faaliyetlerine önem verir. Ancak bu dönemde kırsal alana erişecek bir örgütlenme yoktur. Bu konuda çözüm getirecek bütün boyutlarıyla düşünülmüş özel bir proje gerekir. Böylece kırsal alanın eğitimini sağlayacak öğretmen yetiştirmek amacıyla ‘Köy Enstitüleri’ modeli ortaya atılır (Katoğlu, 2011: 428).

1933 yılında cumhuriyetin kuruluş felsefesinden yola çıkmış olan, Bakan Dr. Reşit Galip’le birlikte örgün eğitim işi hızlanır. Türkiye’de aklın ve bilimin öne çıkarıldığı bu yıllar, eğitimde önemli atılım yılları olur. 1938 yıllarında dönemin Milli Eğitim bakanı Hasan Ali Yücel, Milli Eğitim Müdürü İsmail Hakkı Tonguç tarafından, Başbakan İsmet İnönü himayesinde 17 Nisan 1940’ta çıkarılan 3803 sayılı yasa ile köylüyü yine köyden yetiştirmiş aydınlarla eğitime fikrinden çıkmış olan Köy Enstitüleri kurulur (Kahveci, 2013: 13).

Köy Enstitüleri, kırsal alanı kalkındırmak, insanına bilinç kazandırmak, ulusal hedeflerin dayanağı haline getirecek bilgi ve beceri sahibi kılabilmek amacı güder. Bu amaçla köylerdeki zeki çocukları enstitülerde yetiştirerek yine kendi köylerine öğretmen yapma fikri gelişir. İ.Hakkı Tonguç gibi zamanın aydınlarının desteklediği bu görüş, halkı tümüyle köylüsü, kentlisiyle, kadınıyla, erkeğiyle eğitip yetiştirmek ve bu toplumun içinden çıkacak üstün aydınlarla beraber topyekûn kalkınmayı gerçekleştirmektir (Aysal, 2005: 270-73; Katoğlu, 2011: 428).

Enstitülerde yapılan müzik derslerinde ve çalışmalarda, köylerde büyümüş öğrencilere klasik müzik enstrümanlarının yanı sıra geleneksel sazların çalınması da öğretilir. Köy kökenli öğrencilerden kurulu korolar törenlerde ve sanatsal etkinliklerde, türküler ve marşlar seslendirir. Orkestralar ise eser seslendirecek seviyeye gelir. Dönemin halk ozanı Âşık Veysel, enstitüleri gezip öğrencilere bağlama dersleri verirken, 1941 yılında temelleri atılan Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsünde müzik dersleri Devlet opera sanatçısı Ruhi Su tarafından verilir.

Apaydın (1990: 71-72), ‘Köy Enstitüsü Yılları’ kitabında sanat ve müzikle ilgili çalışmaları şöyle anlatır:

“Enstitüde Cumartesi akşamları eğlenceler yapardık. Milli oyunlar, şiirler, türküler, küçük temsiller... Ben çoğu zaman oyunların müziğini çalardım ya da koroyu yönetirdim. Bu çeşit sanat çalışmalarının ana rengi hep halk işi olurdu... Şarkılarımızın çoğu köy üstüne idi. “Sürer eker biçeriz, güvenip ötesine” diye başlayan Ziraat Marşı, Köy Enstitüleri Marşı haline gelmişti... Hele o halk türküleri... Denilebilir ki halk türküleri Türkiye’de Köy Enstitüleriyle yeni bir anlam kazandı. Yeniden havalandırılmış oldu. Günlük radyo izlencelerine girdi. Genel beğeni haline geldi.”

Ancak 1950 seçimlerinden sonra devlet yönetimine gelen Demokrat Parti tarafından 27 Ocak 1954 yılında Köy Enstitüleri tamamen kapatılır. Çevrelerine ve topluma etkisi olmuş enstitüler, yetenekli gençlerin yetiştirilmesini sağlarken, buradan yetişen öğretmenler de uzun süre kurumun meşalesini taşımış ve sosyal hareketlerde yerlerini almışlardır. Çok sayıda sanatçı, yazar, eğitimci politikacı yetiştirilmesinin yanı sıra, birçok kavramla birlikte kırsal kesim sorunlarının ülke gündemine yerleşmesinde enstitülerin ve buradan yetişenlerin payı büyük olmuştur (Katoğlu, 2011: 430).

Kısaca özetlemek gerekirse, Cumhuriyet Döneminde gerçekleştirilen devrimlerin bir ayağı olan kültür ve sanat devriminde temel alınan müzik; Anadolu’da

bozulmamış saf haliyle duran ve Anadolu halkının yaşamının bir parçası olan halk müziği olarak belirlenir. Halk müziği, çağdaş Türkiye'nin ulaşmak istediği Avrupa müziğinin sistemiyle işlenerek yeni bir çağdaş çoksesli Türk müziğinin temelleri atılacaktır. Bu hedefe ulaşmak için yapılan tüm çalışmalar Cumhuriyet Dönemi'nin halkçı, ulusalcı, devrimci ve laik anlayışına dayandırılarak gerçekleştirilmek istenir. Çağdaş çoksesli Türk müziğinin temel unsuru olması düşünülen, türkü, oyun havası, mani, koşma, tekerleme, oyun ve tören müzikleri gibi halkın günlük yaşantısının ürünleri olan Halk müziği, basit, anlaşılır, özgün yapısıyla, güncel ve geleneğe bağlılığıyla, sisteme uyum sağlayan yapısıyla, kültürel açıdan birlik oluşturması ve uyumlu bir ulusal devlet kurmasında özel bir rol üstlenir. Bu müzik, laik bir Türkiye inşasını amaçlayan Atatürkçü felsefenin özünde yatan, mantıklı, sistemli, rasyonel düşünme için bir model oluşturur (Stokes, 1998: 43, Kaygısız, 2000: 176-177). Ulusal müziğimizin yaratılması sürecinde yabancı müzik adamlarının önerileri doğrultusunda yapılan çalışmalar, köyün geliştirilmesi ve müziklerinin derlenmesi ve arşivlenmesi elde edilen halk müziklerinin çoksesli olarak işlenmesi ve bunun halka benimsetilmesi ve yayılması amacıyla hizmet edecek Halkevleri, Köy Enstitüleri, radyo ve TRT gibi kurumların oluşturulmasıyla hayata geçirilmesine çalışılır. Ancak 1950'li yıllarda bu çalışmaların sorgulanması, tekrar değerlendirilmesi ve yavaşlatılması sonucunda ulusal müzik yaratma politikasının sona ermesine yol açar. Yapılan çalışmaların değerlendirilmesi ve ne kadar başarıya ulaştığı konusundaki tartışmalar devam etmektedir.

Örneğin Kaygısız (2000: 373), Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte çağdaş Türk müziğinin önemli bir ögesi olan halk müziği derlemelerinde, türkülerin yerel özelliklerinin dikkate alınmamasını eleştirirken, türkülerin tek tip bir üslup özelliği gösterdiğini belirtir. Kaygısız, bir kuramsal temele oturtulmada kurulan Yurttan Sesler Koroları'nın ve bu koroların programlarının da tek tip müzik programı olduğuna ve tüm bunların halk müziğimizde bozulmaların yaşanmasına neden olduğunu da ekler.

Timur Selçuk bu konudaki fikirlerini aşağıdaki gibi sorularla belirtmeye çalışır:

“ ...Anadolu'nun kendine özgü türküsünü derlediğimizde, halkın o ezgiyi üretmesindeki toplumsal, siyasal, ekonomik gerçekleri de derleyebildik mi? Bu malzemelerden çok-sesli çağdaş yapıtları üretirken, halkın acılarını, neşesini, umut ve çıkmazlarını onun diliyle işleyebildik mi? Bu sorunun yanıtını da içtenlikle düşünmemiz gerekir. Büyük yokluklar içerisinde Türk Beşleri'nin başlattıkları, çoksesli çağdaş müzik akımı, bugün ülkemizde

neden kısıtlı çevrelerde kalmaktadır. Halkımızın kültürü bu eserleri anlamaya yeterli değil mi? Yoksa bu eserler gerektiği gibi, yaygın bir biçimde tanıtılmıyor mu? Yeterince dinletilmiyor mu? Halkımız klasik Türk müziği ve halk müziğinde bulduğu kendi dilini ve lezzetini bu eserlerde bulamıyor mu? Genelde sorulan bütün bu soruların tümünde haklılık payı vardır” (Selçuk, 1983: 1478).

Çağdaş Türk müziğini yaratma çalışmalarında halk müziği ile çoksesli Batı müziğinin sentezinde, istenilen sonuca ulaşamadığını Orhan (2011: 173-174), Üstel’den yaptığı alıntıda şöyle belirtir; oluşturulmak istenilen çağdaş çoksesli Türk müziğinin oluşum aşamasında tarımsal bir yapıya ve kırsal ağırlıklı bir nüfusa sahip Türkiye’de, Anadolu’yu daha önce tanımayan Türk aydını gördüğü çok kültürlü, yapı karşısında popüler kültürü kontrol edemeyeceği kaygısıyla hareket eder ve bu endişeyle Anadolu’nun kimi parçalarından oluşturulan yeni bir bütün, yeni bir popüler kültür yaratılarak devletleştirme yoluna gidilir. Böylece bu müzik bir süre sonra, kentli, eğitilmiş sınıfların gözünde iktidar tarafından kodlanarak yayınlanan bir müzik olarak görülür.

4.4.2. Çoksesli Müzikte Anadolu Ezgileri ile Kesişme

Cumhuriyetle birlikte, halk müziğinin yükseltilmesi yönündeki görüş dönemin halkçılık ve köycülük yaklaşımıyla örtüşür. Bir yandan kırsal yaşam kalkındırılmaya çalışılırken, bir yandan da çağdaş uygarlığa erişilmesi gereği daima vurgulanan bir olgudur (Orhan, 2011: 179).

Bu amaçla, 1820’de II. Mahmut’la birlikte başlayan Batılılaşma sürecinde müzik alanında yapılan çalışmalar, cumhuriyetle birlikte ulusallık, çağdaşlık ve evrensellik ilkeleri çerçevesinde akademik bir temele oturtulmaya çalışılır. Osmanlı’dan devralınan müzik kültürü birikimi, oluşan yeni koşullar ve ortaya çıkan gereksinimler doğrultusunda yeniden değerlendirilir. Cumhuriyetle birlikte oluşturulmak istenen ulusal müzik, 1923 yılında yayınlanan Ziya Gökalp’in ‘Türkçülüğün Esasları’ kitabında ‘Milli Musiki’ başlığında değinilen görüş doğrultusunda, halk müziğinin, medeni-evrensel müzik olan Batı müziği usullerine göre işlenmesi fikrine dayanır. “Gökalp’in düşünceleri dönemin egemen sentez düşüncesinin ana eksenini oluşturan Türk kültür materyallerini Batı’nın tekniğiyle birleştirmek üzerine temellenir” (Orhan, 2011: 175).

Gökalp’e göre “Yurt ulusal kültürdür. Ulusal kültür ulusal dayanışmayı güçlendirir. ...Böylesine önemli işlevleri olan ulusal kültür çeşitli dallardan oluşur. Bunlardan biri de ulusal müziktir” (Uçan, 1997: 44).

Mustafa Kemal Atatürk de çoksesli çağdaş Türk Müziği'nin kaynağının halk müziği olması fikri üzerinde durur. Ancak Atatürk'ün görüşü Ziya Gökalp'in görüşleriyle pek çok açıdan paralellik taşır. Atatürk'ün 01 Kasım 1934 tarihinde yapmış olduğu TBMM açılış konuşmasında “ müzikle ilgili sözlerinde Ziya Gökalp'ten ayrıldığı noktayı gösteren Orhan'ın (2011:178-179), Sun'dan aktardığı görüş şöyledir: “Atatürk'ün ulusal bir Türk müziği yaratma konusunda yol gösterici olan bu sözleri geleneksel Türk müziği kaynaklarının işlenmesi konusunda telkinde bulunur. İşte bu noktada Gökalp'le Atatürk'ün sentezi gerçekleştirmek yolunda önerdikleri yöntemin ayrımı dikkati çeker. Gökalp daha önce de değinildiği gibi ‘armonizasyonu’ önermekteyken Atatürk; toplanan materyallerin ‘işlenmesi’ yolunu önerir. Geleneksel materyallerin işlenmesi, armonizasyonu içeren ama aynı zamanda aşan bir yöntem olması dolayısıyla önem taşır.”

Bu hedefle çıkılan yolda, cumhuriyetin 1924-1934 arasındaki ilk dönem müzik politikaları doğrultusunda müzikle ilgili yasal düzenlemelerin ve ulusal operanın yaratılması çalışmaları başlatılır. Osmanlı müzik kurumlarının bir kısmı kapatılır, bir kısmı da yeniden düzenlenerek çağdaş sanat anlayışının gereklerine göre yeniden yapılandırılır ve Cumhuriyet Türkiye'sinde kökleşen birçok kurum temeli bu dönem de atılır. Çalışmalar öncelikle Osmanlı'nın kurduğu Mızıkai Hümayun ve Darüelhan üzerinde gerçekleştirilir. II. Mahmut zamanında 1826'da mehter takımı yerine kurulan Mızıkai Hümayun Avrupa'daki askeri bandolara benzer bir kurum olarak kurulur ve 1828 yılında başına Giuseppe Donizetti (1788-1856) getirilir. Bu kurumda hem geleneksel hem de Batı tarzı çoksesli müzik çalışmaları beraber yürütülür. İlk kez geleneksel müziğin kuramsal temelleri oluşturulmaya çalışılırken, Türk Müziği çok seslendirme çalışmalarına da başlanır. Böylece çoksesli evrensel müziğe doğru adım atılmış olur. Bando ve fasıl heyetinden oluşan Mızıkai Hümayun Orkestrası, Cumhuriyet döneminde Mızıkai Hümayun şefi Osman Zeki Bey'den istendiği üzere 1924 yılında Ankara'ya taşınarak Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti adını alır. Kuruluşun bando bölümüne Riyaset-i Cumhuriyet Bandosu, Orkestraya Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası adı verilir ve Ankara'da faaliyetlerine devam eder. Riyaset-i Cumhuriyet Filarmonik Orkestrası 1932 yılında Milli Eğitim Bakanlığına bağlanır ve günümüz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının temelini oluşturur. Riyaset-i Cumhuriyet Bandosu, Milli Eğitim Bakanlığına bağlanınca bağımsız bir statü kazanır ve 1963 yılında Kara Kuvvetleri Armoni Müzikasına dönüşür. Köşkte Mustafa Kemal'in özel meclislerinde

etkinlik gösteren Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ise M. Kemal'in 1938 yılında ölümü ile işlevini tamamlar (Behar, 1983: 1234; Oransay, 1983: 1520; Kaygısız, 2000: 163-166; Uçan, 2003: 323-324; Balkılıç, 2009: 79).

1908 yılında hem ulusal bir tiyatro yaratmak amacıyla kurulan Darülbedayi (Güzellikler Evi), tiyatrodaki sahne müziği için Türk ve Batı müziğini bir bütün olarak ele alan bir müzik eğitimi vermeyi amaçlar. Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuz koşullardan etkilenen bu kurum uzun ömürlü olmaz ve 1916'da kapanır. Ancak bu kurum bünyesinde Paris'ten gelen Andre Antoine tarafından, müzik öğretiminde doğan boşluğu doldurmak üzere bir müzik bölümü kurulur. Bu müzik kurumu, Darülelhan'ın (1917) hazırlayıcısı olur. Cumhuriyetle birlikte, işgal döneminde kapanan Darülelhan'ın Batı Müziği Bölümü kurulur. Böylece, konservatuvar niteliğinde ve herkese açık bir devlet okulu statüsünde olan Darülelhan'da, ulusal müzik çalışmalarının temelini oluşturacak öğretime başlanır. 1923 yılından itibaren oldukça gelişmiş bir programın uygulandığı Darülelhan'da, hem doğu hem batı müziği bölümlerinde seçkin öğretim elemanları görev yapar. Batı müziği bölümünde çalgı eğitimi ve şan eğitimi, müzik tarihi, müzik teorisi, armoni konturpuan, orkestrasyon ve kompozisyon derslerinin yanında koro ve çalgı toplulukları oluşturulur. 60 kişiyle meydana getirilen öğrenci orkestrasıyla konserler veren kurumda 80 kişilik bir de koro kurulur. Klasik eserlerin notaya alınmasıyla Anadolu'da halk türküleri derleme çalışmaları da ilk kez bu kurumda başlar ve 22 Ocak 1927 yılında Darülelhan, İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüşür (Behar, 1983: 1235; Kaygısız, 2000; Katoğlu, 2011: 446-447).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Darülelhan heyeti tarafından başlatılan milli musikiye kaynak oluşturacak olan halk müziği derleme çalışmaları 1926-1929 yılları arasında her yıl düzenli olarak yapılır. Yapılan dört derleme sonucunda ve 670 türkü, 12 defter halinde yayımlanır. Ancak bu derlemeler sistematik olarak devam ettirilemez (Kaplan, 2008: 73-74).

“Musikide ilerlemek ve yeni Türkiye'nin felsefesine uygun bir musiki yaratmak için, Batı uygarlığının ‘en yüksek kültür varlığı değeri taşıyan musikin bilimsel yoldan ele alınması gerekiyordu. Bunun ilk fideliği de musiki öğretmeni yetiştiren okul olacaktı.’ O zaman bu okulun hem öğretmen yetiştirmesi, hem de musiki sorunlarımızla ilgili araştırmaları yürütmesi düşünülüyordu” (Katoğlu, 2011: 448). Hem müzik

öğretmeni hem de müzikçi (sanatçı) yetiştirmeye yönelik çalışmalar yapma amacıyla Eylül 1924'te Musiki Muallim Mektebi kurulur.

Cumhuriyet döneminde müzik alanında ilk adımlardan birisi, ulusal müziğimizin bestelenmesinde önemli rol alacaklarına inanılan yetenekli öğrencilerin eğitim için yurt dışına gönderilmeleri olur. 1924 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından çıkarılan bir kanunla, Bakanlığın açmış olduğu sınavı kazanan öğrenciler, eğitim kadrosunun güçlendirilmesi için Avrupa'ya müzik eğitimi almaya gönderilir. Bunlar arasında Halil Bedii Yönetken, Fuat Koray, Cezmi Erinç, Nurullah Şevket Taşkıran, Ulvi Cemal Erkin, Ferhunde Erkin, Necdet Remzi Atak, Ekrem Zeki Ün, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun gibi isimler yer alır. Avrupa'da kendi hesaplarına okuyan, Necil Kazım Akses ve Cevat Memduh Altar daha sonra devlet hesabına geçirilerek eğitimlerine devam eder. 1929 yılında ve 1943 yıllarında yürürlüğe giren yasalarla, yurt dışına öğrenci gönderilmesi daha kesin kurallara bağlanır ve olanaklar daha genişletilir. 1948 yılında yürürlüğe giren 'Harika Çocuklar' yasası ile müzik alanında olağanüstü yetenekli çocukların yurt dışında devlet tarafından eğitim görmeleri sağlanır (Uçan, 1997: 49; Katoğlu, 2011: 448). "Tüm bu uygulamalar sonucunda "ulusal ve uluslararası" düzeylerde başarılı müzik sanatçıları (besteciler, seslendiriciler / yorumcular), müzik eğitimcileri, müzik araştırmacıları yetişmiştir." (Uçan, 1997: 49). 1930'lardan itibaren Avrupa'da eğitim alan Cumhuriyetin genç müzik kadrosunu oluşturan sanatçılar yurda döndüklerinde milli çoksesli müziğimizin oluşturulması için hem kurulan müzik okullarının öğretim kadrosunda görevler alarak hem de verdikleri bestelerle hizmetlerini sürdürür.

Bu dönem Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar gibi beş sanatçıdan oluşan "Türk Beşleri" Türk halk müziği ve klasik Türk müziğini çağdaş tekniklerle işleyerek uluslararası düzeyde kabul görebilecek çoksesli ulusal müzik yaratma çabası içerisinde olurlar. Bu konuda bu uygulamayı daha önce gerçekleştiren Rusya, Macaristan ve İspanya örnek alınır. Bu süreç içerisinde konservatuvar merkezli hemen her Türk bestecisinin armonize edilmiş halk türküleri ürettikleri görülür. Saygun'dan Erkin'e Rey'den Akses'e tüm Türk besteciler piyano, orkestra ve koro için halk türküleri armonizesi yapar. Çağdaş Türk müziğinin ilk repertuvarını, bu bestecilerin eserleri meydana getirir. (Öztürk, 2002: 198; Katoğlu, 2011: 504).

Ulusal opera bestelenmesine yönelik çalışmalara ağırlık verilmesi ise 1931 yılında Opera Cemiyeti'nin kurulmasıyla başlar. Balkılıç'ın (2009: 83). Üstel'den aktardığına göre, cemiyetin temel amaçları arasında “bir koro heyeti oluşturmak, solist, düo ve kuartetleri hazırlamak, Operaların İtalyanca ve Türkçe çevirileri üzerinde çalışmak ve özellikle İstanbul'un tüm amatörlerini bir araya toplayacak bir okula haline gelmek” vardır. Cumhuriyetin İkinci dönem gerçekleştirilen müzik reformu çalışmalarında ulusal opera yaratma çabaları devam eder.

Haziran 1934 tarihinde Ankara halkevinde ulusal operanın ilk örneği olarak Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği 'Özsoy Operası' icra edilir. Özsoy Operası temsili sonrasında Oransay'ın yorumu, “ ilk oluşu, birkaç haftalık pek kısa sürede hazırlanışı ve bir takım engellemeler yüzünden derleme bir koro ve orkestrayla seslendirilmek zorunda kalınışı göz önünde bulundurularak kusurları hoşgörüle karşılandı” şeklinde olur (Oransay, 1983: 1520).

Bu operayı yine Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği 'Taşbebek' ve Necil Kazım Akses'in bestelediği 'Bayönder' operaları takip eder. Bu operalar, 1934 yılında Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin yıldönümü kutlamalarında seslendirilir. Ancak istenilen başarının elde edilememesi üzerine sonucunda özlenen çoksesli ulusal müziğe çok kısa bir sürede ulaşılmasının mümkün görünmediği düşüncesiyle opera çalışmalarına ara verilir. Müzik devriminin gerçekleşmesi için daha uzun yıllar özveri, sabır bilgi ve bilinçle çalışılması gereği anlaşılır (Oransay, 1983: 1521).

Atatürk'ün 01 Kasım 1934 yılındaki TBMM açılış konuşmasıyla başlayan 1934-1952 yılları arasındaki müzik politikalarının ikinci döneminde, sanatla ilgili kurumsal projeler açıklanır. 1935 yılından itibaren de yeni modern esaslara göre kurumlaşmaya gidilir. Böylece, Cumhurbaşkanlığı Orkestrası ve Devlet Konservatuvarı'nın kurulma aşamaları başlar. Atatürk, 1936 yılındaki TBMM açılış konuşmasında ise 'Temsil Akademisi' ile 'Konservatuvar'ın kurulmakta olduğunu müjdeleyecektir (Katoğlu, 2011: 448-449).

Atatürk'ün 1934 yılındaki Meclis'in açılış konuşmasıyla birlikte iki önemli gelişme yaşanır. Atatürk'ün konuşmasında mevcut müziğin “yüz ağartacak değerde olmaktan uzak olduğunu” (Balkılıç, 2009:87) sözü üzerine İçişleri Bakanlığının Basın Müdürü Vedat Nedim Tör' ün önerisi İçişleri Bakanı Şükrü Kaya tarafından onaylanarak 02 Kasım 1934 günü, Türkiye'deki radyo yayınlarından geleneksel musiki kaldırılır. Yeni ulusal müziğin oluşum sürecinin zaman alacağını anlaşılması üzerine

halkın gündelik gereksinimini karşılamak için 06 Eylül 1936 yılında geleneksel müziklere karşı tutum değişir ve radyolarda ilk aşamada halk ezgileri geleneksel biçimleriyle yayınlanmaya başlar. İkinci aşamada ise geleneksel müziğe de yer verilmeye başlanır. Atatürk'ün “yüz ağartıcı değerde olmaktan uzak” olarak nitelendirdiği geleneksel müziği hor görmediğini belirtmek için halka açık bir konserde sahneye çiçek göndererek sanatçıyı tebrik eder. Yine Ocak 1938 tarihli Ulus gazetesinde yayınlattığı bir yazıda; ‘Klasik Osmanlı Musikimiz’ gibi ifadelerle adlandırdığı bu tür müziğin çoksesli çalışmalarla geliştirilmesi fikrine karşı olmadığını duyurur. Radyolardaki bu yasak ve sonuçları her dönemde tartışılan bir konudur (Oransay, 1983: 1522).

Atatürk'ün konuşmasının sonucunda ikinci bir önemli gelişmede 26 Kasım 1934 tarihinde Kültür Bakanı Abidin Özmen tarafından Ankara’da ‘Musiki İnkılâbı Komisyonu’nun kurulmasıdır (Orhan, 2011; 180). Amaç, müziğimizin, Osmanlı geleneksel müziğinden kopup kaynağını halk türkülerinden alan, çağdaş Türk çok sesli müziğinin oluşturulması için politikaların belirlenmesi ve reformların alt yapısının hazırlanmasıdır. Kurulan komisyon Ankara’da Kültür Bakanı Abidin Bey’in başkanlığında toplanır. Toplantıda, Veli Bey, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ferhunde Ulvi Erkin, Mahmut Ragıp Gazimihal, Necdet Bey, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Bey, Cevat Memduh Altar ve Talim ve Terbiye Kurulu üyeleri bulunur (Balkılıç, 2009: 87-88).

Toplantıdan çıkan en önemli pratik sonuç, Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi Komisyonunun bir rapor hazırlanmasıdır. Milli Eğitim Bakanlığı’na sunulan raporun Musiki Muallim Mektebinin ‘Devlet Musiki Konservatuarı’ veya ‘Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi’ içine alınması ve ‘Musiki Pedagoji Şubesi’ne dönüştürülmesi kararı çıkar. M. Kemal’in de onayını alan ‘Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu’ aynı yıl TBMM’den geçirilir (Balkılıç, 2009: 88).

“1934 yılında kabul edilen 2541 sayılı yasa ile Ankara’da bir “Milli Musiki ve Temsil Akademisi” kanunu hazırlanır akademinin amaçları;

- a- Memlekette ilmi esaslar dâhilinde milli musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak,
- b- Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek,
- c- Musiki muallimi yetiştirmek idi ve şu kurumlardan ibaretti:

1. Musiki Muallim Mektebi,
2. Riyaset-i Cümhur Filarmonik Orkestrası,
3. Temsil Şubesi” (Şentürk, 2001: 137).

Başta müzik olmak üzere, sahne sanatlarının modernleşmesi ve Batı zevkinin benimsenmesi anlayışının başarılı kılınmasında Mustafa Kemal ve arkadaşları doğru yöntemi biliyordur. Okul, yenileşmenin tek ve doğru kaynağıdır. Dolayısıyla çağdaş sanat eğitiminin temellerinin atılacağı yer de Ankara Devlet Konservatuarı olur. Ulusal ve modern müziğin yaratılması konusunda konservatuarın kurulması ve kurulan okullarda verilecek eğitim için dönemin tipik yaklaşım tarzı olan alanında uzman yabancı sanatçılar Türkiye’ye davet edilir. Bu uzman kişiler Türkiye’de müzik inkılabı üzerinde rapor verir. Modern müziğin öğretilmesi için radyo ve konservatuarın öneminden söz eden Lico Amar, uluslararası operanın Türkçe olarak sahnelenmesinde önemli rol onayan, Carl Ebert, bir halk müziği arşivinin kurulması amacıyla gelen Macar besteci ve müzik bilimci Béla Bartok ve Konservatuar kurulması aşamasında ise Paul Hindemith önemli isimlerdir. Tez çalışmasının ‘Anadolu Ezgilerine Yönelme’ başlığında değinilen çalışmaları sonucu Paul Hindemith hazırladığı raporda Atatürk’ün çağdaş çoksesli Türk müziğinin kaynağının halk müziği olması gereği tezini destekler. Halkın gündelik yaşantısını sanatsal bir form içerisinde aktaran halk müziği modern ulusun yüksek sanatının kaynağı olacaktır. Halkın çoksesli müzik eğitimde kullanılmak üzere, derleme çalışmalarından elde edilecek türkülerin tek sesten başlayıp dört sese kadar işlenmesi ve güçlük sırasına göre dizilerek bir ‘Halk Musikisi Kitabı’ hazırlanması konusuna da değinir. Ancak, kitabın halkın beğenisine uygun olması için işlenen türkülerin halktan kişilerce seçilmesinin uygun olduğunu, kitap hazırlığına katılacak olan sanatçıların hazırlık süreci için taşraya gönderilmesini öngörür ve şöyle der:

“Sanatçıların ülkenin kırsal musikisini dinlemeleri ve köylülerle aylarca birlikte yaşamaları sağlanmalıdır. Şimdiki durumda uluslarının büyük kesiminin musiki yetenekleri konusunda da bir şey bilmiyorlar. Ancak bu konuda deneyimler edindikten sonra çalışmalarını doğru yönde sürdürebileceklerdir” Halkın çoksesli musikiyle kaynaşması için, önlemlerin en küçük yerleşim yerlerine değin yaygınlaşması gerektiğini İzmir’i örnek alarak “çalışmaların ereği, tüm ili yüksek bir musiki kültürü düzeyine çıkarmak olacaktır. Birkaç yıl sonra İzmir’de denenmiş örneğe uygun bir korosu bulunmayan tek bir köy kalmamalıdır” (Oransay, 1983: 1528).

Ancak Hindemith'in bu alandaki önerileri uygulamaya konulamaz. Hindemith, Türkiye'deki müzik kalkınmasına ilişkin önerilerinde senfoni orkestrası ve opera gibi kurumların geliştirilmesi gereği üzerinde de durur. Bu kurumların halkın çoksesli müzik alanındaki eğitim ve beğenilerine dayalı olmasını savunur. Örneğin, İstanbul Belediyesi Konservatuvarının halkın müzik eğitimi için bir çaba göstermediğinden, varlıklı, kentsoylu ve seçkin bir kültür aracı olarak hareket eden bir kurum olduğundan söz eder. Halkın çoksesli müziği sevmesi ve benimsemesi için herkesin ders alabileceği okulların açılmasını, koro, bando ve orkestraların kurulmasını zorunlu görür (Oransay, 1983: 1528).

1936 ve 1937 yıllarında Türkiye'ye birkaç defa daha gelen Hindemith, konservatuvarın kurulması, filarmonik orkestra çalışmaları ve Türkiye'de musiki kültürünün yayılması konularında da danışmanlık yapar. Ancak Hindemith'in Türkiye'deki çalışmalarının zirvesini 'Konservatuvar'ın kuruluşu teşkil eder (Zuckmayer, 1964: 2). Oluşturulacak kamu yapıları ile ilgili raporunda; Ankara opera evi, konser salonu, müzik yayın evi ve konser düzenleme örgütü, okullardaki müzik eğitimi, askeri bando, radyo müzik programları ve halk müziğinin derlenmesi konularına değinir. Hindemith, raporun büyük kısmı o günkü Musiki Muallim Mektebinin Batı modeline uygun bir konservatuvara dönüştürülmesi üzerine görüşlerini belirttiği bölüme ayrılır. Hindemith'in bu rapora göre düşünülen konservatuvar üç şubeden oluşacaktır. Birincisi; serbest musiki mektebi, ikincisi; öğretmen semineri (öğretmen okulu) üçüncüsü ise tiyatro okuludur. Paul Hindemith'in raporları doğrultusunda Müzik Öğretmen Okulunun, Gazi Orta Öğretmen Okulunun Eğitim Enstitüsüne bir yabancı uzman gözetiminde bağlanmasına karar verilir. Böylece öğretmen yetiştirme görevi 1940'da Gazi Eğitim Enstitüsüne devredilir. Bölümün ilk Başkanlığına da Prof. Eduard Zuckmayer getirilir. Böylece müzik öğretmeni yetiştirme işi, eski okulun küçük yaşta başlayan ve icracılık yönü ağır basan, genel kültür açısından ise eksiklikleri bulunan yoğun müzik öğrenimi, yerini sanatçı ve eğitimci yönleri arasında iyi bir denge kurulmuş üç yıllık bir yükseköğrenim olan Eğitim Enstitülerine bırakılır (Şentürk, 2001: 137-138).

Konservatuvar kurulmadan Hindemith, Zuckmayer, E. Praetorius ve Necil Kazım Akses' ten oluşan bir kurul tarafından yapılan sınavlarla öğrenci alımları yapılır

ve 6 Mayıs 1936 günü başlayan bu sınavlar konservatuvarın kuruluş yıldönümü kabul edilir. Eduard Zuckmayer'ın 1964 yılında Hindemith'i anma toplantısında yaptığı konuşmada, Türkiye için Paul Hindemith'in seçilmesinin büyük bir talih olduğunu belirtir. Çağdaş bir müzik temsilcisi olan Paul Hindemith'in ne eskimiş öğretim geleneklerini, ne de muayyen bir müziği Anadolu topraklarında devşirmek istediğini, düşüncesinin sadece kusursuz ve hareketli bir öğretim mekanizmasını kurmak ve Türk müziği için sağlam temeller atmak olduğunu belirtir (Zuckmayer, 1964: 2).

Ancak, Paul Hindemith raporlarında sunulan önerilerinin hangilerinin hayata geçirilebildiği ya da amacına ulaşip ulaşamadığı sorularına, Birkan (2002: 382), Profesör Eduard Zuckmayer'den yaptığı bir alıntıyla şöyle aktarır;

“... Nispeten kısa zamana sığan ve yalnız Ankara'yı hedef tutan bu çalışmaların memleket çapında bir musiki inkılâbını gerçekleştiremediğini veya köklü bir devrim için yeterli olmadığını bu vesileyle belirtmek yerinde olur. ...Türkiye'nin müzik problemi bugünde aynı önemde karşımızda duruyor...”

1934'de alınan kararlar temsil akademisinin artık konservatuvarın 'Tiyatro Bölümü' olarak yapılandırılması gerekiyordu. Yine Almanya'dan tiyatro ve operaların kuruluş ve işleyişinde çalışmış olan bir sanat adamı Carl Ebert Türkiye'ye gelir. Ebert ilk inceleme sonucunda Türk tiyatrosunda klasik bir sahne edebiyatının doğmayışı ve ayakları ciddi ve sabit bir geleneğe basan aktör neslinin olmayışından söz eder. Türkiye'de devletin yerleşik ve ciddi bir repertuar tiyatrosu kurması gereğine değinen Ebert'e göre bu tiyatro şöyle olmalıdır:

“...Bir milletin hakiki kültür mirası, ahlaki görüşlerin ve kudretlerin saiki ve teşekkülü manasında bir müessese; günlük meselelerin manevi platformu; dil tasfiyesinin ve incelenmesinin bakım yeri; dramatik ve müzikal milli mahsullerin teşvikçisi; en istenen ve en müessir milli müzik terbiyesinin zemini olmak şartıyla, nihayet asırlardan beri hakiki bir milli tiyatrodan istenen vazifeleri yerine getirebilir” (Katoğlu,2011:454).

Gelişmeler ve uygulamalara rağmen Devlet Konservatuvarı Kanunu hala çıkmamıştır. Çalışmalar 1934'te çıkan Müzik ve Temsil Akademisi kanununa göre yapılır. 20 Mayıs 1940'ta yeni kanun çıkartılır ve 3829 sayılı Devlet Konservatuvarı Kanunu'na göre konservatuvar Müzik ve Temsil bölümlerinden oluşur. Müzik Bölümü; (1) Kompozisyon, (2) Orkestra idaresi, (3) Piyano, Org, Arp, (4) Yaylı Sazlar, (5)

Nefesli ve Vurmalı Sazlar ile (6) Teganniden oluşur. Temsil bölümü ise (1) Opera, (2) Tiyatro ve (3) Baledir.

Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını 1941 yılında verir. Konservatuvar mezunlarının çoğu sanat icra kurumlarında görevler alır. Müzik bölümü mezunları Cumhurbaşkanlığı Orkestrasında görev alırken, Temsil bölümü mezunları ise Devlet Tiyatroları ve Operasının çekirdeği olan Tatbikat Sahnesi temsil bölümünde görev alır. Amacı memlekette müzik, tiyatro, opera ve bale kültürünü işletmek ve yetkili sanatçı yetiştirmek olan bu kurum görevini yerine getirmiş ve hala getirmektedir. Ankara Devlet Konservatuvarı, Türkiye’de devlet eliyle kurulan büyük sanat icra kurumlarının kaynağı olmuştur. ‘Senfoni Orkestraları’, ‘Devlet Tiyatroları ve Operaları’ bunun yanı sıra birçok özel tiyatrodan bu kaynaktan yetişen sanatçılardan beslenmişlerdir (Katoğlu, 2011: 455-459). Bestelenen eserleri seslendirecek çekirdeği Mızıka-i Hümayun olan ‘Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’ tek profesyonel sayılabilecek orkestradır. Orkestranın başına Almanya’dan gelen yabancı şef Dr. Ernst Praetorius (1880-1946) getirilir. Yabancı şefler tarafından yönetilen orkestra sürekli halka açık konserler verir. Praetorius’dan sonra orkestranın başına ilk kuşak bestecilerinden Ferit Alnar geçer. Kaynağını Devlet Konservatuvarının oluşturduğu bu orkestra 1961’den sonra kendine ait bir konser salonuna kavuşur. Ancak zaman zaman turnelere çıkmaya devam eder (Katoğlu, 2011: 461). İstanbul’da Belediye Şehir Orkestrası ise 1960’ların sonlarından itibaren ise şehir orkestrası Devlet Senfoni Orkestrasına dönüşür. Daha sonra Ankara, İstanbul ve İzmir, Antalya ve Çukurova Devlet Senfoni Orkestraları ve yine bu şehirlerin opera orkestraları kurulur (Oransay, 1983: 1528).

Cumhuriyetle birlikte müzik alanında oluşturulmak istenen kökleri halk müziğine dayanan çağdaş çoksesli müzik anlayışının geliştirilmesi aşamasında Ankara Devlet Konservatuvarına ek olarak Halkevlerinde yapılan çalışmalar da önemli yer tutar. Halkevleri tarafından yapılan Anadolu’da halk müziği derleme çalışmalarının yanı sıra halkın eğitimi amacıyla gerçekleştirilen koro ve orkestra topluluklarının çalışmaları müzikal gelişim için önemli adımlar olmuştur. Dönemin en önemli bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun, Halkevlerindeki görevinin yanı sıra 1940 yılında ‘Türk Müzik Birliği’ adlı bir koro kurar ve bu koro ile düzenli oda müziği konserleri verir. Saygun’un ‘Halkevlerinde Musiki’ adlı bir kitabı da bulunur.

Halkevleri ve konservatuvar çalışmalarına ek olarak, halk şarkılarının armonize etme, çalışmaları devam ettirilir. Bu kurumların en önemlisi radyodur. Radyo hem

yapılan derleme çalışmaları hem de Halkevlerinde oluşturulan halk müziği koroları gibi çalışmalar Cumhuriyet dönemi müzik reformunun önemli parçalarından görülür (Balkılıç, 2009: 96).

Türkiye’de 1950 yıllarıyla birlikte siyasal ve toplumsal alanlarda yaşamda önemli değişimlerle birlikte kültürel değişim süreci de daha yoğun yaşanmaya başlanır. İktidar-muhalefet, ekonomi-ticaret, üretim- tüketim, emek- sömürü, gibi kavramlar bu dönemde kitlelere egemen olmuş kentleşme olgusu büyük bir hızla gelişme kaydeder, dolayısıyla kültürel süreçler iç içe geçmiştir ve birbiriyle çatışmaya başlar. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte bir devlet politikası olarak ele alınan müzik çalışmalardan ödün verilmeden devam ettirilirken 1950’li yıllardan sonra devlet eliyle oluşturulmak istenen ulusal müzik yaratma süreci de biter (Öztürk, 2002: 201).

1960’lı yıllardan sonra çoksesli musikin gelişmesi için atılan adımlarda; Yedinci Milli Eğitim Şurası (1962), Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu (1964) ve Devlet Planlama Teşkilatının plan ve programlarındaki öneriler yürütmenin tutumunda bir değişiklik sağlamaz. Üstelik musiki yaşamının çeşitli kesimlerine ilişkin yetkiler giderek dağılır ve kurumlar arası eşgüdümüne gidilemez ülke çapında bir genel politika verimli biçimde uygulanamaz. TRT’nin kurulmasıyla birlikte radyo ve 1968 yılında kurulan televizyon yayınları hükümet denetiminden çıkar. İlk ve orta öğretimdeki müzik eğitimi, halk eğitimi çerçevesindeki müzik çalışmaları ve meslek eğitiminin bir bölümüyle öğretmen yetiştirilmesi ile ilgili olan bölümü Milli Eğitim Bakanlığında kalırken, meslek eğitiminin sanatçı yetiştirilen bölümü ile seslendirme kurumları Kültür Bakanlığına bağlanır (1971). Daha sonra da her iki eğitim kurumu bakanlıktan alınıp üniversitelere devredilir (1982). Konservatuvarlar, Güzel sanatlar Fakültelerine, öğretmen yetiştiren kurumlar eğitim fakültelerine dönüşür (Oransay, 1983: 1523-1524; Uçan, 1996: 109; Kaygısız 2000: 319-320).

1963 yılında Türk Küğ belgeliği kurulmuş ve 1977 yılında ise Ankara’dan İzmir’e aktarılmış olan bu belgelikte 20 yıl içerisinde yapılan çalışmaların zayıf kaldığı dikkati çeker. Bilgi birikimine ve akışına katkı sağlayan aylık süreli musiki dergilerinden Opus (1962-1965), Ankara Flarmoni (1964-1977) ve Flarmoni (1962’den beri) gibi dergiler kişisel çaba ve özverilerle çıkartılır (Oransay,1983:1525-1526).

Ulusal çoksesli müzik için çalışmaları için yapılan Türk Ulusal Okulu, Türk Beşleri’yle başlar. Benzerleri 19. yüzyılda ulusal bilincin gelişmesiyle kurulmuş olan

Macar Okulu, İsveç Okulu, İspanyol Okulu ve Rus Okulu gibi okullardır. Bu okulların bestecilerinin, eserlerini, kendi ülkesinin kültürel varlıklarına dayandırma çabaları, Rus Beşlerinden esinlenilerek oluşturulan Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses'in oluşturduğu Cumhuriyetin ilk çağdaş besteci kuşağı Türk Beşleri'nde de görülür (Aydın, 2003: 23). Bir kısmı yurt dışında eğitim almış olan sanatçıların yaptıkları görevler ve verdikleri besteler, çağdaş çoksesli Türk müziğinin yaratılmasında, önemli katkılar sağlar. Bu süreç içerisinde konservatuvar merkezli hemen her Türk bestecisinin hem halk türkülerini hem de klasik Türk müziğini armonize ederek yeni eserler ürettikleri görülür. Saygun'dan Erkin'e, Rey'den Akses'e tüm Türk besteciler piyano, orkestra ve koro için halk türkeleri armonizesini yapar ya da ulusal çoksesli müzikte yeni eserler verirler (Öztürk, 2002:195)

Cemal Reşit Rey (1904-1985)

Türkiye'de çoksesli müziğin öncüsü ve Türk Beşleri'nin üyesi olan Rey, 1926'dan 1931'e kadar olan dönemde bestelerinde Türk halk müziği öğelerini çok seslendirir. Rey'in 1926 yılında bestelediği '2 Anadolu Türküsü' eseri çoksesli Türk müziğinin ilk yapıtı olarak kabul edilir. Rey'in halk müziği motiflerini kullandığı eserlerinden biri de 1928 yılından bestelediği 'Bebek Efsanesi'dir. Aksak ritimlerin kullanıldığı halk müziği esintileri taşıyan 'Zeybek Operası' da bu döneme ait eserlerdendir. 1934 yılındaki komisyonda da görev alan Rey, Atatürk ve Musiki İnkılâbı konusundaki olumlu ve hayranlık içeren düşüncelerini her zaman belirtir ve bu konuda çalışmalarını sürdürür. Rey'in, 1940'lı yıllarda eserlerinde klasik Türk müziği kullandığı da görülür. Saba, bestenigâr ve dügâh gibi mistik makamlar kullanarak 1936 yılında bestelediği piyano sonatı gibi eserler verir. Buna karşın halk müziğinin çok seslendirilmesi konusunda farklı çalışmalar içinde olur. Öyle ki Mahmut Ragıp Gazimihal, Anadolu ezgisini asrın musiki fenni ile ilk özleştiren kişi olarak Cemal Reşit Rey'i gösterir. Cemal Reşit Rey'in halk müziği yapıtlarını kullanırken bir yandan da sanatçılık sorumluluğuyla izlenimcilik gibi Batı akımlarını da izlediği de görülür. Rey'in 1960'lı yıllarda kaynağı geleneksel müzik ve halk müziği olan çeşitli eserler vermeye devam eder. Bu eserlere ait örnekler sıralanmıştır:

Konçerto, Kâtibim Türküsü Üzerine Çeşitlemeler, orkestra ve piyano için, (1961- 1962),

On Halk Türküsü, karma koro ve piyano için, 1963,

İkinci Senfoni, (1963) (Kaygısız, 2000: 332-335; Aydın, 2003: 30-56; Aksoy, 2008: 216; Orhan, 2011: 217-229).

Necil Kazım Akses (1908-1999)

Akses, Batılı akımları izleyen ve kendi stili içinde yenilikleri kullanan bir bestecidir. Çağının yenilikleri ile makamları bir arada kullanımındaki başarısı temel üslup özelliklerini oluşturur. Akses, halk ezgilerini doğrudan armonize etmek yerine geleneksel kaynakları stilize ederek kullanır. Eserlerinde yerel daha çokta divan müziğinin makamsal öğelerine rastlanır.

Sanatçının verdiği eserler arasında, On piyano parçası, (1964) Akses, armonik yapının en güzel senteze ulaşılan tonalite ve modalite kavramlarını bu on parçada örnekler. Bu eserdeki 5. parça Türk müziğinde bulunan aksak ölçülerde bir çalışma olması, bakımından da önem taşır.

Ses ve piyano için 6 şiirden oluşan, ‘Portreler’ (1965) eserinde, Türk şairlerinin şiirlerini konularına uygun bir şekilde besteler. Eserlerine ait örnekler şunlardır:

Eşliksiz karma koro için, On Türkü, (1964),

Itri'nin Nevakarı üzerine Scherzo (1969) (Başegmezler, 1993: 51-62; Kaygısız, 2000: 341-342; Orhan, 2011: 256-260).

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

Geleneksel kaynaklardan yararlanarak ulusal müziğin yaratılmasında önemli rol oynayan bestecilerimizdendir. Orhan'ın (2011:233) aktardığına göre, Veysel Arseven, Türk bestecileri içerisinde en ‘ulusal’ sanatçı olarak Erkin'i gösterir. Yine Orhan'ın (2011: 234), aktardığına göre Fehamettin Özgüç, Erkin için: “Müziğinde, geleneksel ‘Türk’ ve ‘Halk’ müziğinin ezgi, tartı ve armoni yönünden en güzel biçimde bir araya getirmiştir” der. Hem Türk halk müziğini, hem de klasik Türk müziğini çok iyi bilen ve kendisi için sonsuz bir ilham kaynağı olarak belirten Erkin, bir klasik Türk müziği formu olan köçekçeyi öyle işlemiştir ki, çoksesli Türk müziğindeki köçekçe türü Erkin'le özdeşleşir (Orhan, 2011: 232-235).

Türk Beşlerinin üyesi olan Erkin'in bestelediği 1960'lı yıllardaki eserlerden,

Şan ve orkestra için ‘Yedi Halk Türküsü’ (1965),

Karma koro için adları 1.Madımak (Sivas kadın halayı) 2. Deli Kız (Erzurum halk oyunu havası) 3. Divane (Trabzon Türküsü) 4. Dondurmacı 5. Salına Salına 6. Nasihat 7. Biz Canları Güle Vermişiz 8. Yandım Çavuş 9. Dumanlı Dağlar 10. Sarı Gelin isimli ‘On Türkü’ (1963) gibi eserleri bulunur (Çalgan, 2001: 155-157).

Piyano ve orkestra için ‘Konçertant Senfoni’ (1966) TRT tarafından verilen sipariş üzerine bestelenir. Birinci Çağdaş Türk Müziği Haftası çerçevesinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından da seslendirilir. Andante con moto, Adagio ve Allegro Moderato olarak üç bölümden oluşan sonat formundaki eserin, ilk ve üçüncü bölümü halk müziği karakterindeki ezgilerden kuruludur.

Büyük orkestra için ‘Senfonik Bölüm’ (1968-1969) eseri Erkin’in TRT siparişi üzerine üzerinde iki yıl boyunca üzerinde çalıştığı eseridir. İlk seslendirilişi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından 1976 yılında olur. Bu eserde halk müziğine ait aksak ritimlerinin etkisinin duyulduğu ezgilerin ikinci bölümde kullanıldığı görülür (Çalgan, 2001: 138).

Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)

Türk folkloru üzerine araştırmalar ve derlemeler yapan Türk müzik yaşamına çok büyük hizmetleri olan besteci ve etnomüzikolog Ahmet Adnan Saygun, Türk Beşleri'nin bir diğer üyesidir. Türk Beşleri'nin en modern ve yaratıcı bestecisi olarak kabul edilen Ahmet Adnan Saygun'un yaratıcılığının çıkış noktasını Türk halk ve geleneksel sanat müziği oluşturur. Halk müziğinin yanı sıra geleneksel Türk müziğinin makamsal yapısını kullandığı eserleriyle çoksesli Türk müziğine katkı veren bestecilerdendir. Ulusal müzik değerlerinin uluslararası müziğe dönüşebileceğine inanan Saygun, izlenimciliği ulusalcı bir tutuma dönüştürür ve yurt dışında verdiği konferans ve konserlerle Türk müziğinin tanıtılmasında büyük rol oynar (Aydın, 2003: 123).

Saygun, halkla ve halkın müziğiyle kurulacak ilişkinin biçimsellikten çıkması gereğine ve bestecinin halkın ve müziğin ruhuna ulaşmasının önemine değinir. Orhan'ın (2011: 240) Saydam'dan aktardığına göre; Saydam, Ahmet Adnan Saygun'un bu konudaki “Bir insan sanatçı olarak kendini iyi anlatabilmesi için, öncelikle içinde

yaşadığı toplumun bir üyesi olarak kendini tanımlamak, toplumu doğru anlayabilmek, doğru irdeleyebilmek gerektiğini” sözlerine vurgu yapar.

Saygun’un ‘Ulusal Çoksesli Türk Müziği’ yaratma konusundaki görüşleri Atatürk ve Cumhuriyet’in ilk dönem görüşleri ile örtüşür. Bu nedenle, 1930 yılında Türk halk müziği ile ilgili araştırma yapan Saygun, bunu kaleme alarak ilk bölümünü Türk halk müziğine ikinci bölümünü klasik Türk müziğine ayrılmış olan çalışmasını “Türk Musikisi Hakkında Rapor” başlığı altında toplarlar. Saygun, ulusal kaynakları sanatsal olduğu kadar bilimsel olarak da incelemeyi sever. Saygun’un raporunu inceleyen Béla Bartok Türkiye’ye geldiğinde Saygun’la birlikte derleme çalışmaları yapar. Çağdaş müzik tarihimizin ilk operası olan ‘Özsoy Operası’nın yanı sıra ‘Taşbebek Operası’ da Atatürk’ün müzik alanında neleri amaçladığını gösteren fikirlerin somut örnekleri olarak görülür. Saygun, 1946 yılından sonraki döneminde birinci dönemde kullandığı halk ezgileri yerine makamsal öğeleri ustaca kullanmayı tercih eder. Saygun’un ‘Yunus Emre Oratoryosu’ ile makam temeline dayalı ilahiler kullandığı ve bunu başarıyla gerçekleştirdiği görülür. 1950’li yıllarda bestelediği Gazimihal’e göre büyük çapta bir ilk milli Türk operası olan ‘Kerem Operası’ ve geleneksel dokunun kullanıldığı I. Piyano konçertosu önemli eserleri arasında yer alır. Saygun’un üçüncü evresi ‘İkinci Yaylı Dörtlüsü’nün (1958) bestelenmesiyle başlar ve dilde yerelliğin aşıldığı evrensel ve özgün bu eserle besteci, uluslararası boyuta ulaşır. Önder Kütahyalı’ya göre, “Saygun’un çağdaşlık anlayışı Anadolu’nun evrenselleşmesiyle ilintilidir. Bu kavrayış, Anadolu’nun geçmişiyle, günümüzdeki birikimiyle, folkloruyla ve makamlarıyla ele alınarak gerçekleştirilecektir” (Aydın 2003: 121-123; Aksoy, 2008: 216; Orhan, 2011: 237-255).

Eserlerinden bazıları şunlardır:

Şan ve Orkestra için ‘On Türkü’ (1968),

Orkestra için ‘Değiş’ (1970),

Piyano için ‘Aksak Tartılar Üzerine On Etüd’ (1964),

Piyano için ‘Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd’ (1967),

Piyano için ‘Aksak Tartılar Üzerine On Beş Parça’ (1967) (Aydın, 2003: 144-147).

Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

Ailesinin klasik Türk müziğiyle ilgili olması nedeniyle küçük yaştan itibaren bu müzik türüne yönelmiş olan besteci ve orkestra şefi Hasan Ferit Alnar, geleneksel kaynaklara en çok yönelen sanatçılardan birisidir. Alnar'ın yapıtlarında klasik Türk müziği makamları dikkati çeker. Kendisi de bir kanun virtüözü olan bir Kanun Konçertosu besteler. Geleneksel Türk müziği çalgısı için bestelenen rast, nihavent, hicazkâr, hüseyini, saba gibi makamlar kullanılarak yazılmış bu çoksesli yapıtta çok sesli Batı müziği çalgıları kanuna eşlik eder. Geleneksel Türk müziğinin yanında Türk halk müziğine de ilgi duyan Alnar'ın halk müziğinin karakteristik ritmik ve melodik yapısını eserlerinde kullandığı görülür (Aydın, 2003: 57-61).

Eserlerinden bazıları şunlardır:

Türk Süiti, (1936),

Şan ve Orkestra için, Üç Türkü, (1948),

Orkestra için, Üç Oyun Havası, 1. Zeybek, 2. Çiftetelli, 3. Sırto (1932) (Aydın, 2003: 86-88).

Cumhuriyetimizin birinci kuşak bestecilerinin amacı batı müziği yapısı içerisinde Türk halk müziği ve klasik Türk müziğinin renklerini kullanmaktır. Türk beşlerinden sonra gelen besteci kuşağı ise, bir yandan Türk halk müziğine dayanan, öte yandan batılı akımlardan esinlenen Türk beste ekolünü yaratırlar. Aralarında önemli üslup ve anlayış farkı bulunmasına rağmen ilk kuşak bestecileriyle ortak özelliği halk müziğinden yararlanmaları, yapıtlarında yerel motifler ve folklorik ezgilere yer vermeleridir. Müzik öğrenimlerini bestecilik alanında genellikle Fransa'da eğitim alan bu kuşak sanatçılar çoğunlukla empresyonizmin etkisi altındadır. Ancak nasıl ki geleneksel müziklerden yararlanan bestecilerimiz batının yeni müzik akımlarına ve tekniklerine tamamen sırtlarını dönmezlerse, Batı'nın yenilikçi akımlarına eğilim gösterenler de ulusal kimliklerini korumayı başarır. Türk halk ezgilerini empresyonist bir anlayışla armonize ederler ve daha çok, dörtlüsel armoni üzerinde dururlar.

Ancak Nevit Kodallı, İlhan Kemal Mimaroglu, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Bülent Tarcan, gibi ikinci kuşak bestecilerimiz dünyada gelişen müzik türlerine entegre olur ve ulusal gereği hemen hemen tümüyle terk ederek on iki ton, dizgesel, rastlamsal ve elektronik müzikle çağdaş kompozisyon ve tekniğe yönelir. Ferit Tüzün, Muammer Sun, Cengiz Tanç, Necdet Levent, Sarper Özhan, Ertuğrul Bayraktar ve İlhan Baran gibi

üçüncü kuşak bestecilerimiz ise empresyonist etkileri de bırakarak tonalite ve modalite sınırlarında kalmaya özen gösterir ve tekrar birinci kuşağın yöntemine dönerek, müziklerinde sadece ulusal gereçleri kullanmaya ağırlık verir. H. Sadettin Arel, Ekrem Zeki Ün, Yalçın Tura gibi bazı besteciler de geleneksel sanat müziğinin araçlarını kullanarak geleneksel ağırlıklı kompozisyonlar besteler (Say, 1994: 525; İlyasoğlu, 2001: 280,286).

Bülent Tarcan (1914-1991)

Cumhuriyetin ikinci kuşak bestecilerinden olan Tarcan, halk müziği kaynaklarını kullanmayı tercih eder. Tarcan, çağdaş akımları izlerken de verilen eserlerin bu toprağın ürünü olma niteliğinin korunması gerekliliğini savunur. Tarcan, 1961 yılında yazdığı ‘Folklor Üstüne’ başlıklı yazısında bir hazine olarak gördüğü folklorun önemine ve ilham alınacak bir kaynak olduğuna değinir, yazısının devamında bu gün gelinen noktada yabancı otoriteler tarafından ‘Ulusal Çoksesli Türk Müziği’ ekolünün var sayılmadığı ve biran önce bu konuda çalışmaların arttırılması gereğine değinir. Bülent Tarcan, 1.Orkestra Süiti, 1950’li yıllarda yazdığı Op.11 Piyano Süiti ve Keman Konçertosu eserlerinde geleneksel kaynaklardan yararlanır (Orhan, 2011: 261-266).

Ferit Tüzün (1929-1977)

1954 yılında devlet bursuyla Almanya’ya gider. Almanya’da kaldığı süre içerisinde ‘Türk Kapriçyosu’ (1956), ‘Humoresque’ (1957) ve ‘Anadolu Süiti’ (1954) eserlerini verir. Üç bölümlü şarkı formunda olan Türk Kapriçyosu, özünü Türk folklorundan alır. Tüzün folklorla yaklaşımında, Bartok’ un etkisindedir. Özellikle dış basından aldığı olumlu tepkiler Orhan (2011: 285) tarafından şöyle aktarılır; 9-10 Ağustos 1950 tarihli La Laterne gazetesinde Jacques Stehman’ın yorumu şöyledir: “...Bu eserde bir ulusal müzik ruhu yaşıyor, dolaşıyor ve fişkiriyor...” yapılan diğer yorumlarda da ritmik ve ezgisel yapının ulusal kimliği yansıttığına vurgu yapılır. Tüzün, 1959 yılında Türkiye’ye döner. Türk Beşlerinden Ulvi Cemal Erkin, Bartok ve Stravinsky’nin etkisinde kalan Tüzün, 1960 yıllarından itibaren türkülere yönelir ve ulusal nitelik taşıyan önemli yapıtlar verir. Ancak Tüzün, halk ezgi ve ritimlerini olduğu gibi almak yerine daha çok benzer motifler yaratmayı tercih eder. Bir orkestrasyon ustası olan Tüzün, ilk Türk balesi olan ‘Çeşmebaşı’ (1963-1964) balesinin müziklerini

daha önce bestelediği beş bölümden oluşan Anadolu Süiti'nden (halay hoplatması, horon, zeybek, ezgiler ve oyun havası, bar ve son oyun) yola çıkarak hazırlar. İlk gösterimini 1965 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından yapılan bale, hem Türkiye'de hem de yurt dışında defalarca oynanır ve Türk kültürünün simgesi olur. TRT tarafından sipariş üzerine 1969 yılında tamamladığı 'Midas'ın Kulakları' operası da ulusal nitelik taşıyan eserlerindedir.

Solo, koro ve oda müziği orkestrası için 'Beş Müzikli Çocuk Oyunu' (1966-1967).

Dört sesli koro için 'Altı Halk Türküsü' (1964), eserleri Tüzün'ün bu dönemde yaptığı Türk Halk müziğinden yararlanarak çok sesli eserler içerisindedir (İlyasoğlu, 1998: 115-118; Kahramankaptan, 2001; Orhan, 2011: 284-286).

Nevit Kodallı (1924- 2009)

İkinci dönem bestecilerinin en verimli olanlarından biridir Kodallı, geleneksel motiflerden yararlanarak çok sayıda eser üretir. Atatürk'ün evrensel ve çağdaş olabileceği en elverişli müzik olarak işaret ettiği halk müziğini gerçek anlamda ulusal müziğimiz olarak gören Kodallı, 1950 yılında Atatürk için bestelediği, 'Atatürk Oratoryosu' su eserinde de halk müziği kaynağına başvurur.

Bestecinin çalışmaları üç tarz içerisinde gruplandırılabilir. İlk grupta Türk folklorunun özelliğini yansıtan, halk ezgilerinin ritmik özelliklerinden kaynaklanan yapıtlar yer alır (Atatürk Oratoryosu vb.). İkinci grup yapıtlarda yine halk türkeleri renklerini taşıyan, ancak çoksesli olarak doğan yapıtlar olan 'Telli Turna', 'Güzelleme', 'Ebru' vb. eserler bulunur. Üçüncü grup çalışmaları ise bunları özümseyen bestecinin kendine özgü anlatım dilini ortaya koyduğu yapıtlar olan 'Birinci Süit' ve Operalarıdır.

1960 döneminde verdiği eserlerden bazıları şunlardır:

Opera 'Gılgamış' (1962-1964), Küçük orkestra için süit 'Telli Turna' (1967), Küçük orkestra için süit 'Güzelleme' (1969), Koro için 'Beş Halk Türküsü' (1962) (İlyasoğlu, 1998: 104-105; Kaygısız, 2000: 343; Orhan, 2011: 266-275).

Muammer Sun (1932)

Cumhuriyetin üçüncü kuşak bestecilerinden olan Muammer Sun, ulusal birçok sesli Türk müziği ekolü yaratılmasında hayatı boyunca çalışmalarını sürdürür. Evrenselliğe giden yolun ulusallıktan ve yerellikten geçtiğine inanan besteci müzik

yaratılarında ve düşünsel boyuttaki çalışmalarında bu ilkeyi temel alır. Sun Askeri Mızıka Okulu öğrencisiyken başladığı çoksesli Türk müziği yaratma çalışmalarını Kemal İlerici ile devam ettirir. Dolayısıyla yapıtları büyük oranda dörtlü armoni sistemine dayanır (Orhan, 2011: 286- 287).

1953 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda okuduğu yıllarda A. Adnan Saygun'un öğrencisi olan Sun, aynı zamanda Kemal İlerici, Ruşen Ferit Kam ve Muzaffer Sarısözen'den halk ve geleneksel müziklerimizi öğrenir. Dörtlü armoni sistemiyle çokseslendirilecek olan türkülerin öncelikle çok iyi tanınması ve benimsenmesi gereğine değinen Sun, ancak ezgi özümstedikten sonra çokseslendirme çalışmasının yapılmasını uygun olacağı düşünür. Sun çalışmaları sonucunda, birinci kuşak bestecilerinin sentez düşüncesinden yola çıkarak yaptıkları çokseslendirme yöntemlerinde kullanılan, geleneksel müziğimizin Batı müziği ile armonizasyon yöntemi yerine, türkülerin bünyesinde zaten var olan türkünün bozulmadan yapıldığı çokseslilik anlayışını benimser. Böylece Sun, 'İlerici' sistemiyle geleneksel müziğimizde farklı bir bakış açısı yakalar. Sun'un bu yaklaşımını Orhan (2011; 288) Özgüç'ten şöyle aktarır; "Türkü aslında çoksesliymiş de zamanla öteki sesleri kaybolmuş, kaybolan sesleri ben bulmuşum ve parça böylece ilk şeklini almış olsun isterim. Yani bir türkü çokseslendirmesi içinde ne türkü, ne de öteki partilerden biri yama gibi kalmalıdır. ...Benim türkülerim hiçbir zaman armonizasyon değildir, bir yeniden yaratmadır."

Muammer Sun'un 1950'li yıllarda halk müziklerini doğrudan çokseslendiren ürünler vermesi halkçılık anlayışıyla bütünleşen görüşü, eserleri halkın anlayabileceği bir seviyede ve halkın değerlerini daha iyi bir düzeyde tekrar halka sunarak, onların ilgisini ve beğenisini toplayabileceği fikrinden doğar. Ancak Sun, türkülerini alıp çok seslendirmek yerine, halk müziği tarzında ezgiler yazıp bunları işlemiştir. Sun'un ulusal bir ekol yaratmadaki derinliği, Onun türkülerini bağlamından koparmadan, ait oldukları toplumun değerlerinden uzaklaştırmadan onunla birlikte ele almasından kaynaklanır. Orkestra eserlerinde, oda müziğinde ve koral partiyonlarda halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısına uygun, onlarla benzer ezgiler yaratır. Muammer Sun, geleneksel kaynaklar arasında geleneksel Türk müziğini de görür. 1953-1983 yılları arasında yazdığı 4 defter 29 küçük parçadan oluşan 'Yurt Renkleri' yapıtında halk müziği tarzında sadece 2 parça bulunur diğerleri, geleneksel Türk müziği kaynaklı eserlerdir.

1960 yıllarından itibaren çeşitli kurumlarda aldığı görevlerle birlikte başta müzik eğitimi konusunda yaptığı çalışmalar önem taşır. Muammer Sun, çağdaş uygarlık yolunda atılacak adımda ulusal çoksesli müziğin toplumda yerleşebilmesinin ancak eğitimle sağlanacağı fikrinden hareketle marş, eğitim müziği, çocuk şarkılarından oluşan zengin bir repertuvar oluşturur. 1967-1970 yıllarında Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Müsteşarlığı Müşavirliği yapar ve TRT adına folklor araştırmalarına katılır ve 1969-1972 yıllarında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapar. Sun, TRT Çoksesli Korosunun ve TRT Çocuk ve Gençlik Koroları talimatını hazırlamış ve 166 çocuk ve gençlik korosunun kurulmasında önemli rol oynar. Orkestra için ‘Yurt Renkleri’ (1953-1965), (1966 TRT Ödülü), Yaylı çalgılar için ‘Demet’ (1959-1961), ‘Sultan Gelin’ (1964), Piyano için ‘Yurt Renkleri’ (1959-1977) eserlerinden bazılarıdır (Orhan, 2011: 286-296).

Cengiz Tanç (1933-1997)

Bestecinin ilk dönemlerinde halk müziği izleri taşıyan eserleri, aynı zamanda Bartok ve Stravinski etkileri de taşır. Ancak daha sonraki eserleri geleneksel kavramlardan soyutlanır. Tanç’ın eserlerinde ve müzik görüşünde değindiği noktalar, ulusal kaynakların evrensel çizgiye ulaşması ve sanat eserinde biçimin öze bağlı olması gereği yönündedir. Deli Dumrul (opera 1974-1975), Halk Türküleri Süiti (1974), Sekiz Halk Türküsü (eşliksiz-acapella) (1958) eserlerinden bazılarıdır. (Say, 1994: 531; İlyasoğlu, 2007 :143-144).

İlhan Baran (d.1934)

Ankara Devlet Konservatuvarının yaylı sazlar bölümünde okuyan Baran, daha sonra kompozisyon bölümüne geçerek Ahmet Adnan Saygun’un öğrencisi olur. Muzaffer Sarısözen’den halk müziği, Kemal İlerici’ den de Türk müziği armonisi dersleri alır. 1960 yılında konservatuvarı bitirince Paris’e gider ve yurda dönünce 1965 yılından itibaren Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarında görev yapar. İlhan Baran’ın yaptıklarında Türk halk müziğinin ve divan müziğinin makamlarından esinlenen, dirençli bir ritmik yapı göze çarpar. ‘Demet’ adlı eserinde olduğu gibi, yer yer İlerici’nin dörtlü sistemine dayalı, ‘Dönüşümler’ eserinde olduğu gibi yer yer pentatonik dizi içerisinde veya ‘Töresel Çeşitlemeler’ eserindeki gibi atonal ve modal

bir teknikle çalışır. “Baran, divan müziği ile halk müziği tekniklerinin geliştirilerek evrensel çoksesli dizgeler içerisinde eritilmesi gereğine ve yeni Türk müziğinin ancak böyle bir bileşimden doğabileceğine inanır” (İlyasoğlu, 2007: 163-164).

Cumhuriyetle birlikte Türk toplumunun her alanda geliştirilmesi ve çağdaş bir kimlik kazandırılması için Türk Müzik Devriminin gerçekleştirilmesi hedeflenir. Genç Cumhuriyetin tüm kadrolarının iyi niyetli çalışmalarına rağmen çağdaş çoksesli Türk müziğinin yaratılma sürecinde aksaklıkların yaşanması ve fırsatların iyi değerlendirilememesi sonucu ne yazık ki istenilen başarı elde edilemez. Bu konuda yaşanan aksaklıkları Gültekin Oransay şöyle dile getirilir:

“Müzik devriminin bir devlet politikası olarak yürütülmesi, 1950 Mayıs’ındaki iktidar değişikliğiyle sona erdi; çokseslilik artık toplumun maddi, fikri ve hissi uyanıklık ve çevikliğini sağlamada bir araç, devletin toplumu ulaştırmak istediği bir amaç olarak değil, tıpkı 19. yüzyıldaki gibi Batılı ve uygar bir ülke görünümü vermek için başvurulan öğelerden biri olarak değerlendirilmeye başlandı. Devlet, çoksesli musikiye ancak Türkiye’nin uygarlık yolunda aştığı büyük yolun bir kanıtı olarak kullanabildiği ölçüde bir ilgi gösterdiğinden, bir yandan opera, bale ve orkestra gibi seslendirme kurumlarını Ankara’dan sonra İstanbul ve İzmir’de de kurup bunlara cömertçe ödenek ayırdı. ...öte yandan sağlıklı bir müzik yaşamı için zorunlu önlemlerin hiçbirini almadı. Özellikle de alt yapıyı tamamlamaya yönelik hiçbir yatırım yapmadığı gibi, gerek örgün gerek yaygın eğitimde, gerek tekeline elinde bulundurduğu iletişim araçlarında çoksesliliğin topluma benimsetilmesi ve yaygınlaştırılmasına yönelik hiçbir uygulama sürdürmedi” (Oransay, 1983: 1523).

Cumhuriyet’in ilk döneminde halkçılık anlayışıyla bütünleşen, halk müziklerinin çokseslendirilmesiyle gerçekleştirilmek istenen ulusal müzik yaratma programı, 1960’lı yıllarda dünyada aynı anlayışla ortaya çıkan sosyal realist müzik anlayışının Türkiye’deki temelini oluşturması bakımından önem taşır.

4.4.3. Popüler Türk Müziği - Anadolu Pop / Rock

Popüler müziğin ne olduğu konusu, üzerinde çalışırken sözlerin anlamı ya da müziğin ne olduğundan öte popüler türlerin nasıl sosyo- kültürel yapısal ilişkiler bütünü olduğu araştırılıp ortaya konulduğunda anlam kazanır. Sosyo- kültürel bir yapı olan popüler müzik gündelik hayatta bir eğlence aracı olarak kullanılmasına rağmen önemli

fonksiyonlar içerir. Bu fonksiyonların incelenmesi, kapitalist üretim şekillerinden müzik beğenisine kadar geniş bir alanda çalışma gerektirir. Popüler müzik, popüler kültürün en önemli görünüşlerinden biri olduğu için öncelikle popüler kültürün ne olduğu konusuna kısaca değinmek yerinde olacaktır (Yıldırım ve Koç, 2011: 89-90).

Popüler kültür ya da kitle kültürü 19. yüzyıl sonundan itibaren gelişmiş kapitalist ülkelerde kitlesel üretim koşullarının ortaya çıkmasıyla birlikte oluşan kitle toplumuna ait kültürdür. Popüler kültür, halka ait diye bilirse de, yönlendiricileri ve denetleyicileri egemenlerdir (Yıldırım ve Koç, 2011: 89-90). Kuramcılara göre, kapitalizm, halkı oluşturan insanları, aralarındaki iletişim ve etkileşimin zayıflayıp çözülmeye başladığı zamanlarda kitleye dönüştürür. Burada vurgu dönüşmedir. Dönüştüren ise kapitalizmdir (Erol, 2005: 28).

Kitle kültürü ya da popüler kültür, genel olarak kültürel şeylerin mekanik üretimi ve geniş işbölümü etrafında kurulan kapitalist üretim, pazarlama, dağıtım ve tüketim biçimlerine dayanır. Endüstrileşmenin, teknoloji ve kitle iletişim araçlarının insanı güdüp yönetmekte olduğunu savunan düşüncenin öncülleri ile birlikte Frankfurt Okulu'ndan Max Horkheimer (1895-1973), Theodor W. Adorno (1903-1969) ve Herbert Marcuse'un (1898-1979) yaptığı çalışmalarla 1970'lere kadar hakim olan görüşü oluşturur (Erol, 2005: 44-45).

Bu görüş doğrultusunda, kitle kültürü ürünleri, mümkün olan en geniş izleyici kitlesine satılan maldır. Kitleler, kültürel malları sadece eğlence ve vakit geçirme aracı olarak tüketirler. Bu nedenle kitlesel üretimde estetik ölçü ortadan kalkar. Başarı, ürünün muhtemel alıcılarının pazarlama ile ilgili profesyoneller tarafından hesaplanmasıyla ölçülür. Amaç tamamen ekonomiktir. "Ekonomik talep tarafından empoze edilen standartların zorla düşürülmesinin sonucu olan kitle kültürü bayağı ve alçak bir kültürdür. ...yüksek" kültürle özdeşleştirilen 'ilerleme' fikrine dayanan bu kuramların temelinde yatan 'yüksek' ve 'aşağı' kültür ayrımıdır" (Erol, 2005: 41).

Frankfurt Okulu'nun (Adorno ve Horkheimer) Marksist çizgi ile ortak noktası yüksek sanata verilen önemdir. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmaya başlamasıyla kültürün bir endüstri haline geldiğini öne süren Frankfurt Okulu'na göre kitle kültürü kapitalizmin çıkarlarına hizmet eder ve bireyin toplumsal konum ve çıkarlarını doğru olarak algılamasını engelleyerek, yanlış ihtiyaçlar ve yanlış bilinç yaratarak tüketicileri güdüp yönetir. Böylece kültür endüstrisinin yarattığı kültürel ürünler, toplumsal kontrol için birer ideolojik araçtır (Özbek, 1994: 66-67).

Frankfurt Okulu'nun ünlü düşünürleri Adorno ve Horkheimer'in 1940'lı yıllarda kitle kültürü üzerine yaptıkları çalışmaların ikinci halkası Leo Lowenthal (1900-1993) ve Herbert Marcuse tarafından sürdürülür. Benzer görüşlere sahip olan Arnold Hauser, 1963 yılında kitle kültürünü “genellikle şehirli olan ve kitle davranışına eğilimli yarı-eğitilmiş halkın talebini karşılayan, sanatsal ya da yarı sanatsal ürün” olarak tanımlamıştır (Erol, 2005: 37-38).

Tüm bu düşüncelerin yanı sıra kitle kültürünün olumsuz çağrışımlardan kurtarılması gerektiğini düşünen ve kitle kültürü kavramından uzaklaşıp insanları edilgen tüketici olarak kabul etmeyen, tüketilen kültürel ürünleri, bu insanların dahil oldukları topluluk, sınıf, etnik grup ya da yöresel niteliği ile ilişkilendiren yaklaşımlar da vardır.

Popüler kültüre olumlu anlamlar yükleyen bu çalışmalar, İngiltere'de Batı Marksizmi ya da 'Yeni Sol' hareketle bağlantı içinde kültür ve toplum ilişkisini araştıran ve popüler kültürün özgürleşme için taşıdığı potansiyeli vurgulayan 'Birmingham Kültür Kuramı' ya da 'İngiliz Kültürel Çalışmaları' adı ile bilinen ekolden gelir. 1964 yılında ilk kez Richard Hoggart (1918-2014) tarafından oluşturulan ve daha da sonrasında bünyesine Stuart Hall' u (1932-2014) da ekleyen Birmingham Okulu geleneğinin öncüleri, R. Hoggart ve R. Williams'tır.

Bu ekol, kültürel çalışmalar odaklı merkezi, disiplinler arası etkileşimi inceleyen ve özellikle etnik kimlikler, alt-üst kimlik, popüler kültür, medya çalışmaları ve kadın çalışmaları üzerine araştırmalar yapar. İngiliz Kültürel İncelemeler geleneği, 1960'lı yıllardan itibaren önce edebiyat alanında başlar, daha sonra disiplinler arası bir yaklaşımla sınıf mücadelelerinin, tahakkümün ve toplumsal eşitsizliklerin, ideolojinin ve direnişin yeniden üretildiği bir alan olarak başta İngiltere olmak üzere çağdaş kapitalist toplumlarda kültürün incelenmesi ile uğraşır. Birmingham Okulu'nun savunduğu en önemli şey kültürün sadece toplumun üst kesimine değil, toplumun her kesimine ait olduğudur.

Richard Hoggart ve Raymond Williams gibi, İngiliz Kültürel İncelemelerinin öncüsü olan düşünürler, işçi sınıfının kültürünü anlamak için popüler kültür ürünlerinin incelenmesi gerektiğini düşünür. Hoggart'ın en önemli özelliği kültür ve ideoloji konusunda popüler kültür ürünlerinin incelenmesine öncülük etmesidir. Williams ise çalışmalarının bir bölümünü kültürü incelemeye ayırır. Burada kültür olgusunu

toplumbilimsel olarak inceler. Kültürü en geniş anlamda ‘bütün bir yaşam biçimi’ olarak ele alır ve edebiyat ve sanat gibi olguları bu genel yaşam biçimi ile ilişkisi içerisinde inceler.

Burada kültürün hem üretim ve dağıtımını hem de içeriğini dikkate alır. Toplumun düşünce ya da his yapısının oluşumunda yaşanan tarihsel gelişmelerin etkilerini anlamaya çalışan Williams, kültürü kolektif bir olgu olarak değerlendirir ve sosyalleşme süreciyle edinildiğini vurgular. Sınıf farklılıklarına dayalı olarak farklı düşünce ve his yapılarını açıklamada kültürün, ideolojinin ve sınıfsal tahakküm ve hegemonyanın önemine dikkat çeker. Williams, popüler kültürün halk tarafından, kitle kültürünün ise belli bir toplumsal grup tarafından halk için geliştirilen kültürler olduğunu söyler. Popülerin halka ait anlamına dayanan bu yaklaşım halk ile popüler dolayısıyla da halk kültürü ile popüler kültür arasında fark olmadığını belirtir. Williams’a göre kültür seçkin değil sıradandır (Erol, 2005: 52-55).

Popüler kültüre özgürleşme ve demokratikleşme perspektifinden bakıldığında (Erol, 2005: 44), popüler kültür ya da kitle kültürünün demokratikleştirme potansiyeli olan, özgürleştirici yanlar taşıyan ve insanların yararına bir kültür olduğu görüşüne sahip Walter Benjamin (1892-1940) gibi araştırmacılar görülür. Bu konuda Erol’un (2005: 45), Swingewood’dan yaptığı alıntı Benjamin’in düşüncesini ortaya koyar; “Artık 19. yüzyılda olduğu gibi saygın bir orta sınıf kamu yaratmak mümkün değildir. Kültürel etkinliğin kolektivist tarzları (kitlesele olarak üretilen gazeteler, dergiler, filmler, plaklar vb.) sanatçı ve kamu arasındaki geleneksel ayrımı ortadan kaldırmakta ve böylelikle herkes potansiyel bir üretici ve aydın haline gelebilmektedir. Bu nedenle Benjamin’e göre kapitalist kültür demokratik, kolektivist bir kültürün gelişimi için muazzam bir potansiyel içermektedir” der.

Kapitalizmi totaliter bir sistem, yukarıdan yürütülen bir tahakküm biçimi olarak değerlendirmeyen, demokratik bir kültürün potansiyel unsuru olarak gören görüşler 1940, 1950’li yıllarda da devam etti. Demokratik bir topluma seçkinci bir yaklaşımın yakışmayacağı savından hareketle Edward Shils (1910-1995) ve Daniel Bell (1919-2011) gibi kuramcılar, 1960’larda Frankfurt Okulu’nun güdüp yönetme kuramına, sanayi sonrası toplum kuramı ile eleştiri getirdiler. Sanayi sonrası toplumu üzerine çalışan Edward Shils’e göre halk arzu ettiğini alır ve seçkinci yaklaşımlar demokratik topluma yakışmaz, bu düşüncelerle güdüp yönetme kuramına karşı çıkılır. Shils ve Bell

birlikte sanayi sonrası toplum kuramında, sanayileşme ve teknolojik gelişmeyle ortaya çıkan büyük çaplı teşebbüsün, gelişme ve özgürlük fırsatı olduğunu ve coşku ile karşılandığını belirtirler. Özellikle de kültürün dar edebi sanatsal tanımını üzerinde değil, pratik, toplumsal ve siyasi boyutları üzerine odaklanır. Bu yüzden Bell, kitle kültürü yerine popüler kültür terimini tercih eder ve kullanımını dar ve negatif anlamdan çıkarıp terime sanat, dil, müzik gibi etkinlikleri ekler (Erol, 2005: 48-49).

Popüler kültür kavramı 1960'lı yıllara gelindiğinde bu görüşler arasında gidip gelen tanımlarla açıklanmaya çalışılıyordu. Popüler müzik de bu doğrultudaki görüşler arasında tanımlanır. Popüler müzik; gelenekler içinde ortaya çıkar, alt kültürel etkileri yansıtır ve bireylerin ve sosyal hareketlerin yaratıcılığını dışa vurur. Ürettiği ses ve içeriği ne olursa olsun, müzik insanların sosyal ve kültürel dünyasından çıkar ve popüler müzik eserlerinde de tarz eğilimler, bunları üreten sosyal örgütlenişlerden ayrı tutulamazlar (Lull, 2000: 107).

Alt kültürler, genellikle müzik ve müzik kaynaklı toplumsallaşma etrafında örgütlenme gösterir. Müzik kaynaklı alt kültürler iki temel türe ayrılırlar. Birincisi açık politik kaygı gözetmeyen caz, klasik, polka, salsa ve flamenko gibi pek çok etnik müzik türünün girdiği estetik alt kültür tipi, ikincisi alt kültür kategorisi sosyal, kurumlara, değerlere ve uygulamalara karşı bir direnci temsil eden punk, metal, rap ve folk gibi oldukça muhalif yapıdaki müziklerdir. Bu müziklerin yaratıcıları ile tüketicileri arasında ideolojik bir yakınlık oluşur ve alternatif ideolojilere ve eylemlere sahip çıkılır. Toplumdaki sosyo-ekonomik açıdan seçkinlerin oluşturdukları baskı yapısını yeniden kurmaya yönelik niyetlerine karşı gösterilen direncin bir boyutunu oluşturan bu muhalif yapıdaki alt kültür müziği, hedeflerine ulaşmada yalnızca sözlerle etkili olmakla kalmaz aynı zamanda müzikal dokusu ve atmosferi ile de etkilidir (Lull, 2000: 45-46).

Tarih boyunca, alt kültür müziklerinin pek çoğu daha çok sosyal ve ekonomik sınıflaşma sonucu baskıya maruz kalan ve ezilen gruplardan çıkar. Halk dünyanın hiçbir yerinde yüksek sanata alışkın olmamıştır. Örneğin, ABD pek çok baskı uygulamasına karşı gösterilen örgütlü direnişlerde müzik kullanımını açısından zengindir. Amerikalı işçilerin maruz kaldıkları kötü koşulları, yoksul ve ezilen insanların ve baskı altında yaşayanların durumları alt kültür protest müziğinde dile getirilir. ABD'nde siyahların yaşadıkları kötü koşullar ve uğradıkları haksızlıklar blues, caz, soul, funk, gospel ve rap dâhil olmak üzere müzikte yansımaları bulur. Bunları dile getiren şarkıcıların anayolu

temsil eden kitle iletişim araçları tarafından yasaklandığı dönemler de yaşanır. (Lull, 2000: 19).

Pop, bir tüketim kültürünün ürünü ve eğlence sektörünün en önemli unsurlarından birisidir. İyi pop müzikler için gelişmiş bir kapitalist düzene ve gelişmiş bir sektöre ihtiyaç vardır. Bu yüzden de pop müziğin merkezi ABD olmuştur. Pop müzik, pazarlanabilir unsurlarla uğraşan bir popüler tüketim kültürüdür. Ancak Simon Frith' in de dediği gibi 'tüketim ideolojik bir eylemdir' ve pop müzikte tüketici sanıldığı aksine edilgen değildir. Çünkü herkesin bir estetik kaygısı vardır ve tükettiği üründe bir tercih söz konusudur. Müzikal beğenisi gelişmiş birçok insan pop müziğine pek sıcak bakmamaktadır ve 'herkes dinliyorsa kötüdür' kanısı yaygındır. Ancak çok sofistike eserler bile pop olabilmektedir. Örneğin, Bob Marley ve Bob Dylan gibi sanatçılar dünyanın en iyi şarkı yazarları değişik dönemlerde ve uzun sürelerle pop olmuşlardır (Solmaz, 1996: 11-13).

Başlangıçta popüler müzik, gençlere uygun, kolay anlaşılır ve basit olan, gelip geçici bir alt kültür hareketi olarak tanımlansa da daha sonra işler değişir ve popüler müzik blues, caz, rock, balad opera, country, dans müziği, folk, gibi halka mal olmuş her şeyi içerir olur (Solmaz, 1996: 10). Amerikan solu, müzik tercihini kolay, anlaşılabilir ve sözlerdeki içerikle politik söyleme daha yatkın görüldüğü için folk (yerel) müzikten yana olur. Kutluk'un (1997: 58), Davis'ten aktardığına göre; Amerikan soluna yerel müziği Charles Seeger kazandırır. Seeger diğer karmaşık yapılı müzikleri değil bu müziği seçer ve müziğini halkın anlayabileceği düzeye indirger.

Amerikan pop müziğindeki protest eğilim, yerel şarkılarla belirginleşir. 'Zafer', 'Grev' ya da 'Birleşin' gibi sözcükler bu tip şarkılarda sıkça rastlanır. Yerel şarkıların düzenlenip söylenmesi 1930-1940'ların Amerika'sında bir grup sanatçı ile başlar. Daha sonra bu yapı kullanılarak politik bir hareket başlatılır. Amerikan toplumunun liberal kesimi ve üniversite öğrencilerine seslenen sanatçılar toplumdaki aksaklıkları ve kötü koşulları dile getirir. Ardından Bob Dylan gelir ve popüler folk müziğin en belirgin ismi olur. Bob Dylan 1960'ların Amerikan yaşamında etkin rol oynayan genç kuşak politik şarkıcıları etkiler (Kutluk, 1997: 52-53). Amerikan popundaki protest öğeler içeren şarkıları söyleyen sanatçılar bu alandaki etkinliklere katılır. Katıldıkları grevler, diğer sendikal hareketler, halk dinletileri birer politik gösteriye dönüşür. 1960'lı yıllarda Amerikan pop müziğinde görülen bu protest akım, 1970 özellikle de 1980 yıllarında nitelikli konumunu kaybeder.

Popüler müziğin en önemli gelişme dönemi olan 1960'lı yıllarda, ABD kökenli rock'n roll müziğinin özellikle İngiltere'de değişime uğramasıyla klasik rock müzik örnekleri oluşur. Ayrıca ABD'de folk müzikler politik mesajlar içeren protest bir anlayışa yönelir (Ok, 1994: 55).

Rock müziğin yükselişi dönemin sosyo-politik olaylarından ayrı düşünülemez. Dönem, birçok ülkenin bağımsızlık savaşını verdiği, etnik grupların arttığı ve daha da önemlisi dünyanın birçok yerinde sosyal, kültürel ve politik açıdan kişisel özgürlüklerin kazanıldığı ve her yerde öğrenci hareketlerinin alevlendiği bir dönemdir (Kutluk, 1997: 53). 1960'larda ve 1970'lerin başında ABD ve diğer ülkelerdeki savaş karşıtı hareketlerin, insan hakları ve çevre sorunlarının gündeme geldiği sosyal ve siyasal ortam içerisinde, müzik de hemen devreye girer ve alternatif şarkı sözlerine ve melodilerine ve uzun süreli şarkılara yer veren farklı rock müzik tarzları geliştirir. Jimi Hendrix, Eric Clapton ve Alvin Lee gibi sanatçılarla birlikte 'Folk Rock' adı verilen ayrı bir tarz olarak ortaya çıkar.

Rock müzik, 1950'lerde savaş sonrası ABD' de asi olmayan bir gençlik varken gelir. Hem siyah kökenli bir müzik, hem de rock'n roll, hiçbir biçimde devrimci ve yıkıcı bir kimliği olmamasına karşın gençler için günlük yaşamı değiştirir. Gençlerin, egemen toplum kurallarının dışında özel bir davranış biçimi geliştirmesine yol açar. Daha sonra çok çeşitli alt kültürlere evrilir. Birtakım kültürel etkenler rock müziği özellikle 1964-1971 yılları arasında politik protestin retoriği konumuna getirir. "Etkorn, rock'ı şöyle tanımlar: Milyonların dinlediği ve inandığı rock, yalnızca bir müzik olarak algılanmamalı. Bu bir yaşama bakıştır. Tüm güzellikleri ve olanakları (içerdiği şiddet ve pejmürdeliğe karşın) görmek, içinde barındırmak, yeni ve daha iyi bir şeyler yaratabilmektir" (Kutluk, 1997: 64). 1967 yılında ise rock müziğin oldukça etkin bir politik işlev üstlendiği görülür. Amerikan ideolojisine tamamen karşıdır. Vietnam'a, ırkçılığa, neredeyse Amerikan toplumunun olumlu baktığı her şeye karşıdır. Böylece, 19. yüzyılda politik kuramın öncüsü olan müzik, 20. yüzyılda bu etkin halini sürdürür. Ancak bu tarzını popüler müziklerle devam ettirir. Seeger, Dylan, Baez, Victor Jara, Marley, Pink Floyd gibi sanatçılar mesajlarını kitlelere müzikleriyle verirler (Kutluk, 1997: 64-65).

Bu dönemde müzik, sivil protestoyu meşrulaştırır, hatta cazip hale getirir. Müzik ideolojik açıdan devrimci politikaya bağlanır. Sanatçılar yarattıkları eserlerini plak, yeni underground ve yenilikçi rock FM radyo istasyonları gibi kitle iletişim araçlarıyla alt

kültürel hareketin etkisini topluma yayar (Lull, 2000: 21). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle gelişen teknoloji ile sinema ve radyo, Batı kültürünün de Türkiye'de yaygınlaşmasına neden olur. Bu dönemde özellikle büyük şehirlerde yaşayan gençler kendilerine göre bir müziğe ihtiyaç duyar (Solmaz, 1996: 26).

1950 yılında gerek toplumsal ve ekonomik yapıdaki gelişmelerle, gerekse teknolojideki gelişmeler müzik alanında da değişime sebep olmuştur. Yeni iktidar, uygulamaya çalıştığı liberal politikalarına paralel olarak devlet eliyle milli müzik oluşturma gayretlerini terk etmiş, ticari mallar için ithalat kapısını ardına kadar açınca da bu kapıdan, Batı'dan gelen ticari mallarla birlikte yeni müzik türleri de hızla yurda girer. Bu dönemde ticari mal ithalatı mantığına uygun olarak yabancı müzikler de orijinal haliyle alınıp değişiklik yapılmadan yabancı dilde söylenir.

Türkiye'de daha çok 1950'lerde gelişmeye başlayan 'kentleşme' olgusuyla birlikte toplumsal değişme süreci çok daha yoğun yaşanmaya başlanır. Bu dönemde Türkiye siyasi ve kültürel yaşamının yanı sıra müzikte de görülen değişimler sonucu devlet eliyle yaratma planı bir daha açılmamak üzere kapanır. Bu dönemden sonra müzikteki yeni türler Batıdan hızla ülkeye girmeye ve yayılmaya başlar.

Türkiye'de, 1950'li yıllar Batı müziği türlerinin de iyice tanındığı ve yerleştiği yıllar olur, Amerika'nın Sesi radyo yayınının da etkisiyle, Caz'a olan ilgi yaygınlaşırken, caz dışındaki örneğin, 1955'te İstanbul'da Deniz Harp Okulu öğrencileri tarafından bir rock'n roll orkestrası kurulur ve bu orkestra yeni bir dönemin başlangıcı olur. Yine 1950'lerde Batı yanlıları tarafından halk müziğine yöneliş atar ve caz orkestraları repertuvarlarına halk müziğinden örnekler alarak türkülerini armonize etmeye çalışırlar (Canbazoglu, 2009: 21). 1960'lara gelindiğinde ise taş plakların yerini 45'likler alır ve taşınır pikaplar ve long play'ler çıkar. Türk toplumu Elvis Presley ve Beatles'ı bu dönemde tanır. Nostaljik tangolar yerini twist ve rock salgınına bırakır.

1960-1970'li yıllar Türk rock müziğinde yeni yönelimlere tanık olmuştur. Bu yıllarda adlarından çok söz ettirecek olan Barış Manço, Cem Karaca, Uğur Dikmen, Cahit Berkay gibi müzisyenler kendi gruplarını kurarak ilk orijinal rock'n roll bestelerini bu zamanda yapmaya başlar. Ancak Türkiye'de rock'n roll'un asıl çıkışı Erol Büyükburç'la ve 1961 yılında kaydettiği 'Little Lucy' şarkısıyla olur. Bu şarkı ile aranjman alışkanlığının ilk örnekleri verilir. 1960'lı yılların diğer iki olayı ise, Metin Erksan'ın askerliğini yaptığı Kore'de duyduğu kalipso türünü İstanbul'a getirmesi ve Fecri Ebcioğlu'nun bir Fransız şarkısına Türkçe söz yazarak 'Bak Bir Varmış Bir

Yokmuş' şarkısı haline getirmesiyle aranjman alışkanlığının başlamasıdır. Bu şarkı aranjmanın hit şarkısı olur. Bu dönemde aranjman kısa sürede hummalı bir hal alır (Solmaz, 1996: 27).

Türkiye'deki müzikal gelişmeler 1960'lı yılların dünyadaki özgürlük arayışlarından etkilenir. Bu dönem 27 Mayıs 1960'ı takip eden Türkiye'deki görece demokratikleşme arayışları sonuncu kuvvetlenen halkçılık arayışı müzikte de etkisini gösterir. Sadece halkçılık değil, 1960'lı yıllarda, Türkiye'de cumhuriyet müzik politikalarının bir sonucu olarak kültürel tartışmalarda doğu-batı, teksesli-çoksesli, alaturka-alafranga çekişmesiyle birlikte yerel müzikler, dönemin popüler müzik türleri olan iki farklı ve yeni müzik tarzı içinde değerlendirilmeye başlanır. Bunlar, Batı etkili ya da taklidi olan caz, tango, rock'n roll, Anadolu pop - rock, aranjman ve hafif Türk müziği gibi türler, diğeri de Doğu etkisindeki Türk müziği, ya da doğrudan Arap müzikleri 1950'li yıllarda serbest icra, 1960'lı yıllardan sonra da 'Arabesk'tir (Ok 1994: 59; Solmaz, 1996: 25; Canbazoglu, 2009: 25).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Anadolu pop-rock, daha çok Avrupa'daki gençlik hareket ve eğilimlerinden etkilenmiş bir grup genç müzisyenin Anadolu'nun yerel müzikleriyle, Batılı popüler müzik türleri arasında bağ kurma çalışmalarıyla başlar. Bu yönüyle Anadolu pop - rock milli musiki hedefinin dışında var olmuş, kendiliğinden gelişmiş, Türkiye'de oluşmuş müzik türleri içerisinde en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkar (Öztürk, 2002: 202). Bu akım, devletin gerçekleştirmeyi istediği ancak halka ulaşamadığı çoksesli Türk halk müziği yaratma politikasından sonra ortaya çıkan Doğu- Batı sentezini halktan kopmadan popüler müzik türünde gerçekleştirmiş önemli bir ilerlemedir (Canbazoglu, 2009: 18).

Bu dönemde kendini yoğun olarak gösteren yabancı şarkılara yazılan Türkçe sözlerle yapılan aranjman arayışlarına yerli müziğin katledildiği savıyla karşı çıkan sanatçılar, bu alandaki çalışmalarını kendi kimliklerinin belirlenmesini de sağlayan Anadolu pop - rock tarzında sürdürdüler (Canbazoglu, 2009: 27).

Bu arada, dönemin sosyal eğilimleriyle de örtüşen 'türkü' akımının bu dönemde devam ettiği görülür. Bu dönemlerin yerel müzikleri adına başka önemli bir yönü, halk ozanlığı geleneğine dayanan ve daha çok protesto niteliğinde olan üsluptur. Bu dönemde, Türk halk edebiyatındaki protesto geleneği, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra göçle kent kültürüyle birlikte âşıkların, 1960'lı yıllarda sazı ve sözü ile kentlere gelmesi ve geleneksel zengin ve fakir ayrımı yerine sınıfsal nitelikli kavramlar kullanarak

düzeni eleştiren ve kendilerine halk ozanı demeleri ile üslup tarzı geliştirmişlerdir. Bu üslup dönemin politik ortamında, sosyalist dünya görüşünü benimsemiş bir anlayışla sol kesimin sözcülüğünü üstlenmiş durumdadır. Bu anlamdaki protesto geleneği, önceleri Ruhi Su ile 70'lerden sonra Sadık Gürbüz, Zülfü Livaneli ve Rahmi Saltuk gibi isimlerle sürdürülmüştür (Özbek, 1994: 177; Öztürk, 2000: 202).

1964 yılında Tülay German'ın 'Balkan Melodileri Festivali'nde Doruk Onatkut'un yeni düzenlemesiyle ezginin olduğu gibi kullanıldığı ilk 'Anadolu Pop' örneği olan 'Burçak Tarlası' adlı türküyü seslendirir. Burçak Tarlası şarkısının festivalde birincilik alması epey ses getirir ve çoğu sanatçının aynı yolu izlemesine yol açar. Türkiye'den bir şarkıcının seslendirdiği bir türkü düzenlemesinin büyük başarı kazanması önemli bir olay olur ve plağın satışı da bir hayli artarak popülerleşir. Aslında caz sanatçısı olan Tülay German bu tarz çalışmalara yöneldiğinde Ruhi Su ve Âşık Ali İzzet gibi halk müziği alanında yetkin kişilerle çalışmıştır. Ruhi Su, Anadolu pop müziğın önemli isimleri olan Cem Karaca ve Moğollar gibi isimleri de yerel kültüre yönelme konusunda etkilemiş bir isimdir (Orhan, 2002: 190).

1968 yılı Anadolu pop akımının doğduğu yıldır. Bu yıla kadar sürdürülen halk müziğini modernize etme çalışmaları ilk kez bir akım olarak kendini gösterir. 68 kuşağı diye adlandırılabilir olan bestecilerinde bu dönem Batı'daki folk akımlardan Bob Dylan, Joan Baez, sitar kullanan Beatles'dan etkilendiği ancak taklit ettikleri Batı müziğinin yanı sıra halk müziğinin de önemini kavrayarak yerel değerlere sahip çıktıkları görülür (Canbazoğlu, 2009: 24-25). Anadolu pop ekolünün akla ilk gelen örnekleri Moğollar ve Cem Karaca'ya ek olarak Üç Hürel, Edip Akbayram ve Dostlar önemli eserlere imza atarlar. 1970'lerde aynı çizgi biraz daha politize olur. Cem Karaca'nın 'Maden Ocağı', 'Şeyh Bedrettin Destanı' gibi bestelerini içeren ve 'Yoksulluk Kader Olamaz' ve bir rock opera denemesi olan 'Safnaz' bu dönemin önemli albümleridir (Eldem, 1994: 58).

Aslında Anadolu popun başlangıcı daha eski tarihlere de dayandırılabilir. Anadolu pop - rock müziğinin örnekleri ise 1960'ların başında karşımıza çıkar. Erol Büyükburç çıktığı Anadolu turnelerindeki konserlerinde İngilizce söylediği parçaların dışında gittiği yörenin türkülerinden yaptığı düzenlemelere de yer verir. 'Köylü Kızı', 'Zeynebim', 'Kızılıklar Oldu mu?' gibi türkülerini. Konserlerinde değişik düzenlemeyle seslendirmesi ve onları plak yapmasıyla kendinden sonra gelen birçok kişiye bu konuda öncü olur. Şevket Uğurluer, Şanar Yurdatapan, Müfit Kiper, Doruk Onatkut gibi

sanatçıların düzenlemeleri 1961 ve 1962 yıllarında konserlerde seslendirilir ama yayınlanmaz. Ancak bu düzenlemeler Batı sound'una yakındır. Hatta türkülerin melodilerini kaybetmiş olduğu bile söylenebilir. Ancak Burçak Tarlası melodiye sadık kalınarak yapılmış düzenlemesiyle, bu türde yapılan ilk plaktır. Şanar Yurdatapan ve Doruk Onatkut'un ça-ça ritmiyle düzenledikleri 'Kara Tren' adlı çalışmaları Anadolu pop - rock müziğinin ilk örneği olarak görülür (Solmaz, 1996: 28; Orhan, 2002: 189).

'Türkü' düşüncesini ilk ortaya koyan kişi olan Erdem Buri, Tülay German'a yol gösteren ve türkülerini ezgi ve ritmik yapılarını bozmadan çoksesli olarak düzenleyerek, batı çalgıları eşliğinde icra etmek ve aynı tarz eserler bestelemek düşüncelerinin de sahibidir (Orhan, 2002: 189). Böylece ülkemizde halk türkülerini Batı sazlarıyla yorumlama yaygınlaşır. Bu dönemde ki birçok müzik grubunun da bu tarzda müzik yapmaya başlamasıyla 'Anadolu Pop - Rock' adı verilen akım doğmaya başlar. Hatta bu dönemde Erol Büyükburç'un 'Altın Tasta Üzüm Var', 'Gül Budanmış Dal Dal Olmuş', 'Gel Kaçma' gibi besteleri bu tarzda yapılır. Bu durum da Anadolu pop - rock müziğinin sadece düzenlemelere sıkışıp kalmaması açısından önemli bir gelişmedir.

Popüler müziğin hızla gelişmesi ve Anadolu'da yaygınlaşması, çeşitli grup ve sanatçıların ortaya çıkması yine bu döneme rastlar. 1965 yılı Türkiye'de halk müziğinin ve geleneksel Türk sanat müziğinin çoksesli hale getirilmesi çabalarının başladığı dönemdir (Canbazoglu, 2009: 64). Bu dönemin en önemli özelliklerinden birisi de grup müziğinin doğmuş olmasıdır. Kardeşlar, Moğollar, Dervişan, Apaşlar, Üç Hürel gibi birçok grup çalışmalarını bu dönemde yapmıştır.

Cem Karaca, Haramiler, Siluetler, Mavi Işıklar, Selçuk Alagöz, Moğollar, Edip Akbayram gibi sanatçılar bu dönemde açılan altın mikrofon yarışmalarıyla adlarını duyurdular. 1965 yılında, Hürriyet gazetesi tarafından düzenlenen Altın Mikrofon yarışması başlar. Ülke çapında büyük ilgi gören bu yarışma, taşranın Batı müziği yapan gruplarla tanışmasını sağlar. Yarışmanın en önemli yanı ise birincinin halk tarafından belirlenmesidir. Üstelik yarışmaya katılan sanatçılar, Hürriyet tarafından düzenlenen bir turneyle Türkiye'yi dolaşır ve şarkılarını binlerce insan karşısında canlı olarak seslendirir. Yarışma, 1965 yılında adeta Anadolu Pop'un tarifi gibi bir sunuşla "Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanarak, yine Batı müziğinin aletleriyle çalınmak suretiyle, Türk musikisine yeni bir yön vermek için" diye başlar (Solmaz,1996: 29).

Mozaik üyelerinden Bülent Somay konuyla ilgili görüşlerini şöyle dile getirir: Apaşlar ve Kardaşlar ekolünün Batı'dan gelen esintilerle birlikte elektro gitarları ellerine alıp sahneye çıktıklarını, konserlerinde büyük kalabalıkların toplandığını ve 1970'lere doğru solcu müzik yapmaya başladıklarını, dünyadaki solcuların halkların müziğine eğildiklerini gören bu müzisyenlerin onlardan etkilenerek, Anadolu kaynaklı bir müzik geliştirerek, bu müziğin geleneksel sazlarına sarıldıklarından söz eder (Kutluk, 1997: 71).

1968 yılındaki Altın Mikrofon yarışmasında 'İlgaz' adlı düzenlemeleriyle 3. olan Moğollar bu tarz eser veren ünlü gruplardandır. Moğollar, İlgaz'la Anadolu'ya adım atsalar da Batı kalıplarında besteler yaparlar. Ancak, Altın Mikrofon'da gördükleri ilgi karşısında söz ve müziği yabancı şarkılarla ilerleme kaydedemeyeceklerini anlar ve Anadolu kaynaklı halk müziğinin doğru yol olduğuna kanaat getirirler. Çıktıkları Anadolu turnelerinde Anadolu'yu ve müziklerini tanıma imkânı bulan grup türkü düzenlemelerinin yanı sıra aynı tarz besteler de yazmaya karar verir (Canbazoglu, 2009: 155). Aynı zamanda bu müzik için ilk defa 'Anadolu Pop' adını ilk kez kullanan yine bu gruptur. Cahit Berkay'ın açıklamalarında: "Temel düşüncemiz şuydu: Yapacağımız müziğin ayaklarının Anadolu'ya basması, Anadolu havası yaratması lazım. Bu doğrultuda; Anadolu kökenli pop müzik derken Murat Ses 'Anadolu Pop' ismini önerdi. ...ve yaptığımız müzik tarzına 'Anadolu Pop' dedik" (Solmaz, 1996: 28).

Anadolu pop müziğinin isim babasının Taner Öngör olduğunu belirten Canbazoglu ise (2009: 155-156), Öngör'ün görüşlerini şöyle aktarır; "Geri kalmış popüler müziğimiz ileri teknik ve zengin folklorumuzla birleşmesiyle bir kişilik kazanabilir. Anadolu popta amaç da, ileri teknik ile zengin folk öğelerini birleştirmektir. Bizim yapmamız gereken zengin ve işlenmemiş öz müziğimizi Batı usulü ile birleştirip modern ve milli bir sanat yaratarak Batı'ya bir an önce yetişmektir"

Moğollar, yine bu dönemde öne çıkmış Aziz Ahmet, Cem Karaca, Selda, Barış Manço, Ersen gibi solistlerle çalışır ve Anadolu popun yalnızca düzenlemeden ibaret olmadığını kanıtlamak amacıyla 1970 yılında "Dağ ve Çocuk / İmece" 45'liğini çıkarırlar. Bu eser, ilk Anadolu hiti olur. Cahit Berkay'ın kullandığı kabak kemane, bağlama gibi halk müziği çalgılarını kullanması önemlidir. Grubun 'Alageyik', 'Lorke', 7/8, 9/8, 'Moğol Halayı', 'Namus Belası', 'Üzüm Kaldı' gibi birçok parçası Anadolu pop - rock tarzına örnek verilebilir (Orhan, 2002: 190).

Anadolu pop - rock müziği politik unsurlar barındırır. Anadolu rock müziğinin önemli ismi Cem Karaca, Moğollar'la Anadolu pop, Dervişan'la birlikte ise Anadolu protest olarak adlandırılabilir, özgün, tepkili, öfkeli müziğin sesi olur.

Cem Karaca'nın 1967 Apaşlar döneminde, müziğimizin daha çok Batı'ya entegre olduğu, özellikle Akdeniz'den Amerikan Blues'inden ve Yunan Folk'undan aranjeler adapte edildiği görülür. Ancak Karaca'nın halk türküleriyle tanışması sonucu Ahmet Yesevi'den, Emrah'tan, Karacaoğlan'dan öğrendiği çok şey olur. Bunun sonucunda da Karaca'nın Apaşlar'la birlikte seslendirdiği Emrah adlı şarkı, Erzurumlu Emrah'tan alınmış ve aranjman anlayışına karşı ulusal bir yaklaşımı benimseyen Anadolu pop - rock akımının öncü girişimlerinden biri olarak kabul edilir ve bu parçasıyla 1967 Altın Mikrofon ödülünü alır. Karaca, Kardeşler ile 'Tatlı Dillim', 'Demedim mi', 'Dadaloğlu', 'Oy Gülüm Oy', 'Lümüne', Moğollar ile 'Namus Belası', Apaşlar ile 'Karacaoğlan', 'Hüdey', Dervişan ile 'Tamirci Çırağı', 'Parka' gibi çalışmalarla rock müziğinin yetkin örneklerini vermiş ve giderek şarkılarında ideolojik bir söylem geliştirmiştir. Apaşlar dönemi Anadolu pop çizgisi olarak nitelendirilebilir. Apaşlar'dan ayrılan Cem Karaca 1969 yılı başında Kardeşler grubu ile çalışmaya başlar. Dünya müziğinin, müziğimizi etkilediği bu dönemde, Kardeşler'in müziğinde de folklorik özelliklerin ön plana çıktığı görülür. Türküleri ele alarak, Batı çalgılarıyla rock tarzı düzenlemeler yapan Kardeşler ve Karaca ilk kez Dadaloğlu ile kabak kemane (ıklığ), bağlama ve meydan davulu gibi çalgıları kullanılır ve Anadolu folk süreci başlamış olur. 1970 yıllarda toplumun içine düştüğü zor durumları müzikle anlatmayı seçen Karaca bir arayışa girer. Bu arayışında ağırlığı türkülere veren Karaca 1972 yılı sonunda Moğollarla buluşur. Birlikte, Anadolu pop sentezini yakalayan bu grup ve kavgasını veren Cem Karaca Türkiye Müzik tarihine geçer. Moğollar kendi müzikal yapılarını aramak için yurt dışına gidince, Dervişan adlı bir grup kurulur. Türkiye'nin her yerinde esen Dervişan rüzgarıyla birlikte 'Namus Belası', 'Tamirci Çırağı', 'Parka' ve '1 Mayıs' şarkıları seslendirilir ve Cem Karaca'nın müziğinde politik ve protest mesajlar verdiği sert bir dönem olur (Ok, 1994: 60-62; Orhan, 2002: 190-191; Canbazoglu, 2009: 128-136).

EMRAH

Sabahtan uğradım ben bir fidana
 Dedim mahmur musun söyledi yok yok
 Ah elleri boğum boğum kınalı
 Dedim bayram mıdır söyledi yok yok...
 Söz: Emrah –Beste: Cem Karaca (Ok, 1994: 81).

PARKA

Paltoya para yok ki ondan alındı parka
 Bir sabah onun sırtında çıktı gitti o parka
 Dedenin üç aylıktan alınmıştı o parka
 Kirli yeşil bir renkti eskiceneydi parka
 Üst cebi sökülmüştü kullanılmıştı parka
 Bir sabah onun sırtında çıktı gitti o parka
 Parkasıyla vurulmuş yatar iken buldular
 Dört hain kurşun değmiş delik deşikti parka...
 Söz- Müzik Cem Karaca (Ok, 1994: 127).

Televizyonun TRT' ye bağımlı olduğu yıllarda yapılan sıkı denetim, Türk popu üzerinde de etkisini gösterir. Bu katı denetim Anadolu popun gelişmesini sekteye uğratan en önemli etken olarak karşımıza çıkar. Denetime gönderilen parçaların çoğu yayınlanamaz raporu alır. 1968-1972 yılları arasında denetime gönderilen parçaların dökümü incelendiğinde, 2394 parçadan, 950 parça izin alabilmiş diğer 1444 parça ise yayın yasağına takılmıştır. Üç Hürel grubuna TRT çekimleri için saç-sakal kesme zorunluluğu getirilmesi, derlenen türkülerini incelemek isteyen Cahit Berkay'ın kuruma sokulmaması bu tür müziğe karşı olan tavrın yansıması olarak görülebilir. TRT tarafından bu müzik türü aynı gecekondularda yaşayan göçmen insanlar tarafından benimsenen arabesk müzik gibi dışlanır. Ancak tüm denetimlere rağmen halkın Anadolu pop müziğine olan ilgisi azalmaz (Kutluk, 1997: 73; Canbazoglu, 2009: 38).

Bu müzik türünde başka bir sanatçı da Erkin Koray'dır. Koray 1965 yılında gittiği Almanya'dan döndüğünde bir hard rock grubu kurar. Dünyadaki müzikal gelişmeleri takip ettiğini söyleyen Koray, Türkiye'de 1969 yılında "Kızları da Alın Askere" adlı bestesiyle ilk çıkışını yapan rock müziğin öncülerinden birisi olur. Koray,

popüler müziğe batı çizgisinde bir rock çizgisi getirir. Müziğinde doğu tınılarından da yararlanan Koray, rock müziğinin uzun yıllar idolü olur (Ok, 1994: 156; Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 223). Koray'ın tarzına 'rock-arabesk' denilse de 'Köprüden Geçti Gelin', 'Çiçek Dağı', 'Karlı Dağlar', 'Hele Yar', 'Cemalim' gibi düzenlemeler, 'Türkü' gibi özgün çalışmalar son derece önemli yer tutar. Bağlama, tef gibi halk müziği çalgılarını ve halk müziği ritimlerini müziğinde kullanan Koray, ayrıca 'Nihansın Dideden', 'İstemem', 'Kıskanırım' gibi klasik Türk müziği parçalarını da kendine özgü düzenlemiştir. Hint çalgılarını ve Hint dizilerini kullanması ile de dikkat çeken Koray, yaptığı müziklerde elektro bağlamayı da kullanan ilk kişi olur. Rock, müzikal kimliği içerisinde Doğu-Batı senteziyle arabesk motifler kullanan Koray, Doğu-Batı sentezinde Batı'nın teknolojisinden yararlanarak, Doğulu karakterimizi kaybetmeden müzik yapılması doğru bulduğunu ifade ederken, Rock müzik içerisinde kullandığı arabesk motiflerin de rock müzikte olduğu gibi protesto içerdiğini düşünür. Bu konuda, "Ben ikisini de aynı yerde görüyorum. Aynı isyanı Doğu melodilerinde ikisini bütünleştirerek dile getiriyorum" (Ok, 1994: 158). ifadesini kullanır.

Barış Manço, Fikret Kızılok, Selda Bağcan, Erkin Koray, Hümeysra, Edip Akbayram, Moğollar, Esin Afşar, Cem Karaca gibi isimler geleneksel türkülerini söyleyerek, yerel enstrümanların ve deyişlerin kullanıldığı besteler yaparak bu akımı uzun süre ayakta tutarlar. 1960'lı yıllarda gelişim sürecine giren popüler müzikte 1970'lerde bir kalite ve özgünlük anlayışı egemen olur. Ancak bu anlayış 1980'lerde yerini ekonomik, sosyal ve politik kaygılara bırakır (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 124-125).

Anadolu pop akımının piyasayı ele geçirmesiyle birlikte klasik pop ve halk müzikçiler tarafından eleştirilirler. Pop müzikçiler kentli folk müzikçilerin müzikal açıdan zayıf olduklarını iddia ederken, halk müziği sanatçıları ise, Anadolu kelimesini kullanan bu türün müzikçilerinin, türkülerini ve folklorik özelliklerini iyi kullanmadığı eleştirilerini getirir. Örneğin halk müziğinin modern kalıplarda yorumlanması konusundan çalışan Yalçın Tura bu konuda şu yorumu yapar, "İşgüzarlar güzelim halk ezgilerimizi onlara hiç yakışmayan armonilerle, eşliklerle ucubeye çeviriyorlar. Bir alay şarkıcı özentisi, bir sürü besteci taslağı bir yığın zevksizlik şaheseri getirdi folk akımı..." (Canbazoğlu, 2009: 35).

Neriman Altındağ Tüfekçi’de bu müzik türünde yapılan çalışmalara eleştiriler getirirken şunları söyler:

“Biz halk verilerinin aynen alınarak, üzerinde oynanmasına, köklerinden koparılmasına razı değiliz. Hele bunun yabancı sazlarla icra edilmesi, Batı seslerine ve dizilerine uygulanması, ticari amaçlarla asıllarının bozulması gibi tatbikatın, eğer uzun sürerse, zararı çok büyük ve acı olur...” (Canbazoğlu, 2009: 35).

Solmaz (1996: 30), Okay Temiz’in Anadolu pop ile ilgili görüşlerine yer verdiği bölümde, özetle Temiz’i Anadolu pop müzisyenlerini araştırma yapmamakla, yerel müzikleri çalmasını bilmemekle suçlarken bunu nedeni olarak da Anadolu’ya gitmemek ve yerel müzik sanatçıları gibi parçayı defalarca çalmamak olduğunu vurgular. Bir pop, caz ya da rock müzisyeninin yerel bir parçayı yerel sanatçılarından daha iyi çalması gereğinden bahseder. Okay Temiz’in bir de Moğollar grubuna bir önerisi olur. “... En büyük hataları mahalli bir sanatçıyı, yerel bir müzisyeni gruplarına almamalarıydı. Artık hangi yöreye ağırlık veriyorsan ya da mesela bir Karadeniz turnesi yapacaksan al bir kemençeyi yanına... Hepsini biz çalacağız sevdasına kapıldılar.”

Solmaz (1996: 30-31), Temiz’in bu görüşüne karşı “Okay Temiz’e müzikalite açısından hak vermemek olanaksız. Ancak bence Anadolu, müzikal açıdan yetersiz olsa da deneysellik ve ruh açısından Türkiye’de ortaya çıkmış en önemli müzik türlerinden birisidir. ...Anadolu pop Türkiye’de devletin ya da TRT’nin sıkça yaptığı operasyonlarla değil, kendiliğinden oluşmuş birkaç türden birisidir.” der. Ancak olumlu görüşler bununla sınırlı değildir. Sadi Yaver Ataman, Muhittin Sadak, Faruk Yener, İhsan Hınçer gibi kişiler yapılan çalışmaları destekler. Örneğin Cumhuriyetin ilk yıllarında müziğini Batılılaştırma yolunda önemli işler gerçekleştirmiş olan Muhittin Sadak şu yorumları getirir:

“Ortada geniş bir armoni ilmi vardır. Bu bilgiyi Türk folklorundan alınan melodiye en iyi şekilde monte edip, tek sesli müziğimizi bütün dünyanın dinleyebileceği akademik bir takım özelliklerle “gerçek sanat” haline sokmamız gereklidir...” (Canbazoğlu, 2009: 36).

Faruk Yener ise, “Yurdumuzda son on yıldır yaygınlaşan, folkloru çağın zevk anlayışına uydurmanın zararlı değil, tersine yararlı olduğu kanısındayım...” (Canbazoğlu, 2009: 37-38) yorumunu yapar.

Anadolu pop - rock müzik türünü oluşturan öğeleri Orhan (2002:193), şöyle ifade etmiştir:

1. Türk halk müziği kültürüne ait ezgi, ritim, söz ve çalgılar,
2. Batı popüler müziği çalgıları,
3. Batı pop-rock müziği hâkimiyetinin hissedildiği sound / armoni.

Orhan (2011:193-194), yine örneklerden yola çıkarak bu müziği oluşmasında izlenen yöntemleri de şöyle ifade etmiştir:

1. Bir türkünün söz, ezgi gibi unsurlarıyla olduğu gibi alınıp, tamamen batı çalgıları ve sounduyla yeniden düzenlendiği parçalar (Örn. Burçak Tarlası).
2. Bir türkünün yalnızca sözlerinin kullanıldığı, ezginin değiştirildiği ancak pop-rock sound'unun oluşturduğu parçalar (Örn. Emrah).
3. Hem sözlerin hem ezginin, çalışmayı yapan müzisyene ait olduğu, Batı pop sound'unda ama Türk halk müziği kültürüne ait bir takım unsurları da içeren özgün besteler (Örn. Dağ ve Çocuk).

1970'li yıllarda yaşanan ağır sorunlar ve krizler içerisinde halkın hızla politize olup ve halk müziklerinin izini sürdüğü dönemde Anadolu pop - rock bu duruma kayıtsız kalamaz. 12 Mart 1971 muhtırası ile bu tür müzik ve müzisyenler daha hızlı olarak politikleşirken söylemleri iyice sol görüşe doğru kayar. Toplumsal konularda halkı uyanık tutmayı amaçlayan ürünler ozan geleneğine yakındır. Ulusalçı müzisyenler toplumsal sorunların çözümlerinin solcu politikalarda olduğu görüşünü paylaşır (Canbazoglu, 2009: 41-42).

Cem Karaca, Edip Akbayram, Fikret Kızılok, Selda Bağcan, Timur Selçuk gibi isimler, Nazım Hikmet, Ahmet Arif, Âşık Mahsuni Şerif gibi ozanların sözlerini bağdamaya başlar. Pop müzikte toplumsal hareketlerin ve olayların yansımaları görülmeye başlanır. Örneğin 1972 Altın Mikrofon birincisi olan Edip Akbayram'ın 'Müzik Toplum İçindir' görüşü çerçevesinde Âşık Mahsuni Şerif etkisiyle çalışmalarını sürdürdüğü görülür. 'Garip', 'İnce İnce Bir Kar Yağar' ve 'Eşkuya Dünyaya Hükümdar Olmaz' gibi şarkılarla politik düşünceler Akbayram'ın müziğinde yer bulur (Orhan, 2002: 192). 1980 başlarında yavaş yavaş etkinliğini yitiren Anadolu pop - rock müzik tarzı hem yerel müziklerin hem de Batı tarzı müziklerin bir sentezi sonucunda oluşur ve Türkiye coğrafyasına özgü bir müzik tarzı olarak bir döneme damgasını vurur.

4.4.4. Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma Kente Göç ve Arabesk Müzik

Arabeskin sözlük tanımı ‘Arap tarzında süsleme’ olarak geçer. Bu sözcük batıda özgün sanat biçimine verilen bir isimken, bizim toplumumuzda bütünlükten uzak, yığma ve karmaşıklık anlamında kullanılır (Güngör, 1990: 13-14). Güngör (1990: 14), Karamustafa’nın arabesk kavramının bizim ülkemizdeki anlamı belirttiği şu sözlerine değinir, “...bizdeki arabesk kavramı batıdaki ‘Arabesque’ terimi yerine uyumsuzluğu, kokuşmuşluğu anlatan ‘kitsch’ sözcüğü karşılığı olarak kullanılır olmuştur.” Yani, arabesk kavramı toplumdaki her türlü bozulma, yozlaşma ve karmaşaya verilen ad haline gelir (Güngör, 1990: 15). Yozlaşma, hem kendi kültüründen kopan hem de Batılılaşma ve modernleşme ile gelen kültüre ayak uydurulamaması sonucu doğar. Batılılaşmaya doğru gidilen tarih sürecine baktığımızda, cumhuriyetten önce, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki batılılaşma çalışmalarıyla toplumda kültürel çözümlerin yaşandığı görülür. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden itibaren batı uygarlığına yaklaşma süreci, aşamalardan geçerek cumhuriyet döneminde de devam eder. Aslında Osmanlı aydınları ve devlet adamlarının batılılaşmayı, ekonomik ve teknik olarak, özellikle de askeri üstünlüğü yeniden oluşturmak ve ilerletmek adına isterler. Ancak, Avrupa ile girilen ilişkilerde, üstünlüğün sadece askeri alanda olmadığını görülmesi üzerine kültürel alanda da değişiklik gündeme gelir (Belge, 1983: 260-264). Ancak, kültürel alanda geleneksel ve ahlaki değerlerini korumayı tercih eden Osmanlı’nın 18. yüzyıldan başlayarak geçirdiği reformlara rağmen uygulamada Batılı denebilecek bir toplum oluşturulamamakla birlikte Batılılaşma ve çağdaşlaşma çabaları toplumu işin içinden çıkılmaz bir kaosa sürükler. Oluşan bu kaos ortamı müzikte de belirgin bir biçimde kendini gösterir.

Osmanlı müziğinde 17. yüzyılda başlayan klasik dönem, 19. yüzyılda gerileme dönemine girer. Klasik Türk müziği bu yeni konumdaki insanların beğeni düzeyine hitap etmez olur ve kültürel değişimle birlikte batılı müzik formları saraya girer. 1826’da İkinci Mahmut zamanında mehter takımı yerine kurulan Avrupa’daki askeri bandoların benzeri bir kurum olan Mızıkacı Hümayunun açılması ve müzik eğitimi için Avrupa’dan çok sayıda müzisyen ve öğretim görevlisinin getirilmesiyle birlikte ilk kez batılı ölçülerde bir eğitim başlar. Saray ve çevresinde geleneksel müziğe olan ilginin azalmasıyla, Dede Efendi ile başlayan saray müziğinden kopmalar zamanla diğer bestecilerde de görülür. Bu besteciler, Avrupa şarkı formunda, halkın kolay anlayabileceği, eserler vermeye başlar. Klasik Türk müziği geleneğinin yavaş yavaş

sona ermesi beğeni düzeyine hitap edecek yeni arayışlara girilmesine neden olur (Güngör, 1990: 37-46).

Bu dönem kadar, Anadolu var olan yerleşik halk müziği geleneği devam ederken, İstanbul halkı ya klasik Türk müziği ya da halk müziğinin çeşitli biçimlerini dinler, ancak Batının nitelikli müzik formları saraya girerken, basit beğeni düzeyine hitap eden kanto gibi aktarma formlarda kent halkı içerisinde yaygınlaşır (Güngör, 1990: 47).

Müzikte gerçekleşen önemli değişimler sonucu Cumhuriyet öncesi dönemde müzikal yapıda gerçekleştirilmek istenilen yenilikler saray çevresinden başlayarak bir takım çözümlere neden olur.

Sun (1988: 175-176), Osmanlıda batılılaşma ile başlayan müzik değişimi sürecini şöyle yorumlar:

“Osmanlı İmparatorluğunun batıya açılmasıyla başladığı kabul edilen ve kimi zaman hızlanarak kimi zaman yavaşlayarak 200 yıldan beri süregelen bu geçiş süreci, toplumsal değişme olgusunu da birlikte getirmiştir. Bu süreç içinde, toplumsal yapı ve yaşayışla birlikte müzik yapısı - yaşayışı ve duyarlılıklar da sürekli olarak değişmektedir. Bu değişme olgusu, toplum yapısındaki içsel etkinliklerin gelişmesi ya da geliştirilmesi sonucu gerçekleştirilen örgensel bir değişme değildir; tersine, başka toplumsal yapıların doğal değişme sürecinde yarattıkları doğal birer sonuç olan kurumların, değerlerin, düşünüş ve yaşayış biçimlerinin ve hatta duyarlılıkların (aktarmacı-öykünmeci- yamacı) yöntemlerle eski toplum yapısına ve yaşayışına yamanması ile sağlanmış görünen yüzeysel bir değişmedir.”

Ancak Cumhuriyet devrimleriyle yeniden başlayan Batılılaşma hareketi oldukça yaygın bir tabana yayılarak benzer ülkelerde görülen benzer hareketlerden çok daha fazla yol alır. Türkiye’yi çağdaş bir yapıya kavuşturmak amacıyla her alanda Batı’ya yönelik sağlam ve bilinçli adımlar Atatürk zamanında atılır. Türk insanını yeni bilim ve ekonomi zaferine götürmek amacıyla toplumsal, siyasi ve ekonomik alanlarda gerçekleştirilmek istenilen yeni düzenin kültürel alanlarda da uygulanması için çalışılır. Cumhuriyetle, Batı müziğinin aynen alınmasına karşı olan, ancak geleneksel değerleri çağdaş yapıyla bir araya getirerek sentezlemek suretiyle, uygar toplumlar düzeyinde kabul gören ulusal çoksesli çağdaş bir müzik elde etme çalışmaları için yola çıkılır. Ancak bu çalışmalar, belli dönemlerde sekteye uğrar ve istenilen boyutta halkla kucaklaşamadığı ve benimsetilemediği için çağdaş Türk müziği yaratma çabaları istenilen düzeyde başarı elde edemez. Cumhuriyet dönemi müzik alanında

gerçekleştirilen bu adımlar tezin, ‘Anadolu Ezgilerine Yönelme’ ve ‘Çoksesli Müzikte Anadolu Ezgileri ile Kesişme’ başlıklı bölümlerinde ele alınmıştır.

1934 yılından itibaren radyolardan halk müziğinin yasaklanması sonucu halk kendi müziğini dinleyemez hale gelir, bu nedenle de radyo alıcılarını kendilerine yakın gelen bir müzik türü olan Arap müziğini dinlemek üzere Arap radyolarına yöneltir. 1930’lu yıllarda Mısır yapımı filmlerin, Arap müziklerinin Anadolu’nun en küçük kasabalarına kadar girmesiyle halkın bu müziklere ilgisi artar. 1938’de Arap film şarkılarının Arapça yayınlanması yasak olduğundan film müziklerine Türkçe sözler yazılarak Müzeyyen Senar, Safiye Ayla gibi sanatçılar tarafından seslendirmeleriyle ya da Zeki Müren gibi ünlü şarkıcıların oynadığı şarkılı filmlerin çekilmesiyle bu tür müzikler halk arasında yaygınlaşır ve benimsenir. Dönemin bestecilerinin birçoğu da bu gelişen furyaya katılarak Arap müziklerine benzer ürünler vermeye başlar. Tüm bu gelişmeler müzik adamları ve sosyologlar tarafından 1950’ye kadar arabesk müzik kavramının ortaya çıkışında etkili olan gelişmeler olarak gösterilir (Güngör, 1990: 52-57; Özbek, 1994: 149-153; Solmaz, 1996: 25).

Toplumun sosyal-kültürel ve ekonomik ilişkilerinin sonucu ortaya çıkan Arabesk kültür ve Arabesk müziğin ivme kazanmasının nedenini yalnızca 1930’lardaki radyo yasağı ve Mısır film furçasına bağlamak doğru olmaz. 1950’ler sonrası hızlanan modernleşme sürecinin ve 1960’larda ortaya çıkan siyasal ve sosyal gelişmelere bağlı kültürel arayış ve buluşları göz ardı etmemek gerekir (Işık ve Erol, 2002: 69).

1950’li yıllardan sonra Batılılaşma, bir tür modernleşme olarak hızlanır. Batının üretim biçimleriyle birlikte yaşama biçimleri de topluma yerleşmeye başlar. Ancak yaşayabilen geleneksel değerlerle yeni öğeler karmaşık bir şekilde iç içe geçer. Türkiye’deki modernleşme süreci; geleneksel toplumdaki geçiş toplumuna ve en son aşamada modern topluma ulaşması, gerek modernleşme sürecinden farklı olarak geleneksel değer, kurum ve ilişkilerin henüz ortadan kalkmadığı ve kısmi modernleşme ya da çarpık modernleşme olarak görülür (Özbek, 1994: 32-34).

1950 yıllarında izlenen ekonomik ve toplumsal politikaların sonucunda, kentleşmenin artması ve kentlerdeki ekonomik gelişmenin kentleri cazip hale getirmesi, kırsal alanda görülen işsizlik ve yaşam koşullarının zorluğu, daha önceki yıllarda da görülen ancak 1950’li yıllarda üst seviyede yaşanan kırdan kente göç olayını başlatan etkenlerdir. Göç, yalnızca ekonomik boyutuyla değil toplumsal boyutu da önemli sorundur. Göçle, kırsal özgü geleneksel değerlerini birlikte getiren, ancak kente özgü

değerlere ve yaşam biçimine de tamamen uyum gösteremeyen bu insanlar, ne kentli olabilmiş ne de köylü kalabilmiş dolayısıyla tam bir kültürel ikilemin ortasındadırlar. Geleneksel üretim biçiminden, kapitalist üretim biçimine geçen tüm toplumlarda yaşanan ekonomik sosyal ve kültürel boyuttaki bunalımlar, toplumumuzda geçiş sürecinin ürünü göç ve gecekondulaşma ile belirgin bir şekilde kendini gösterir (Güngör, 1990: 69-73; Aksu, 2001: 55).

Batılılaşmanın sindirilememesi, batı kültürünün yeniden yaratılamaması, geleneksel kültürün de gelişmemesi ve yeniden üretilmemesi sonucunda oluşan erozyonu ‘Arabesk’ denilen yaşam biçiminin ortaya çıkmasına neden olur ki bu eklektik yaşam biçimi her alanda olduğu gibi sanat anlayışında özellikle de müzik alanında kendini gösterir. Müzik alanında görülen; Batılı müzik formlarının hızlı şekilde ülkeye girmesi, klasik Türk müziğinin özünden gittikçe uzaklaşılması, halk müziğinin ise tümüyle kendisini üreten koşullardan farklı bir ortama uyarlanmaya çalışılması ve çalışmaların istenilen düzeyde gerçekleştirilemeyerek halktan kopması gibi nedenler bir dejenerasyona yol açar (Belge, 1983: 263-264; Güngör, 1990: 66-68).

Batılılaşma süreci içerisinde arabesk müzik aydın kesimlerce, Türk halk müziği, klasik Türk müziği ve Arap müziğinin usul, makam ve ritimlerinin kullanıldığı Batı müziği enstrümanlarıyla seslendirilen nitelsiz, yoz bir müzik türü olduğu ve bu müziğin tüketici kesiminin de kentlerin kıyısında yaşayan, kırsaldan gelmiş, yoksul, işsiz kente uyum sağlayamamış ve yabancılaşmış insanlar olduğu görüşü yaygındır. Uygarlığın gerekliliğini Batılı olmakta gören aydınlar, arabeski değerlendirirken, belki de arabeskin olumsuz olarak çağrışım yaptığı semboller nedeniyle (kır, kasaba, gecekondü, geri kalmış vb.) bilimsel bir tanımlamanın yerine değer yargıları ile yüklü ve arabeski görmezden gelici bir davranış içine girmişlerdir (Işık ve Erol, 2002: 25-27).

Işık ve Erol (2002: 24), Arabeske yönelik tutumlara bakıldığında, kültürü gelişmişlik düzeyi olarak tanımlayanların, arabeski yoz ve bilinçsiz bir alt kültür, kitle ürünü olarak değerlendirdiği, diğer bir görüşün arabeski müzik üreticilerinin ve dinleyicilerinin ortaya koyduğu somut bir kültürel durum olarak kabul ettiği, üçüncü görüşün ise, arabeskin ülkemize özgü bir kent kültürü ürünü, yani sosyal ve tarihsel şartlar sonucunda oluşmuş yeni kentlilerin hayatlarının bir yorumu olarak ele aldığı görülür.

Arabesk müziği, gelenekseli bozulmuş, modern de olamamış, arada kalan bir geçiş toplumu ürünü olarak tanımlayan değerlendirmelerin, bir müzik ürününün önem

ve anlamını saptayabilmek için yeterli olmadığı görüşünden yola çıkan Özbek (1994: 21), bu tanımlamalara farklı bir bakış açısından yaklaşarak eleştiri getirir. Herhangi bir toplumsal olguya yabancılaşmış veya yozlaşmış demek, onun hakkında belli geleneklerin kurallarına uymadığı için beğenmediğini belirtmekten öte bir şey söylememek anlamına gelir. Bir olguyu, kendi bağlamı içinde anlamaya çalışmak yerine ideal bir bütünün içine girmedeği için anlamamayı seçmek ve yoz müzik ya da Arap müziği diyerek yapılan bir geçiştirme-inceleme, arabesk müziğin özgüllüğü hakkında hiçbir şey söylememek demektir.

Arabesk müziğini tam analiz edebilmek için, Özbek'in, Laclau'dan aktardığı Arabesk tanımı yol gösterici olabilir. "Arabesk, yukarıdan aşağıya empoze edilen bir kitle kültürü değil, halka ait direnme ve kabullenmelerin, isyan ve boyun eğmelerin ideolojik ifadesini bulduğu; hâkim sınıfların hegemonik projesine eklenilebileceği gibi, alternatif bir hegemonik projeye de eklenilebilecek, çelişkili popüler çağrışımlar taşıyan bir popüler kültürdür" (Özbek, 1994: 92). Arabeskin farklı dönemlerdeki farklı toplumsal anlamı ancak böyle bir perspektif içinde açıklanabilir.

Arabesk, popüler kültürün bir ürünü ise, onun, aşağıdan yukarı doğru gelen, zaman içinde konumu değişen, değiştirilen 'hem direnme hem de bir boyun eğme alanı' olduğu bilinmelidir. "Lowenthal'in dediği gibi popüler kültür, yığınların belli bir zaman ve yerdeki sosyo-psikolojik özelliklerinin göstergesidir. Gerçekten de 1950'ler sonrası gelişen müzik teknolojisine ve kırsal nüfusun mobilizasyonuna bağlı olarak yaygınlaşan arabesk müziğin, Türkiye'nin seçkinci değil, aşağıdan yukarıya doğru çıkan ilk büyük kitlesel kültür biçimlenmesi olduğunu söyleyebiliriz" (Özbek, 1994: 25-26).

Tez çalışmasının 'Popüler Türk Müziği - Anadolu Pop / Rock' bölümünde de değindiğimiz gibi, 18. ve 19. yüzyılda popüler kültürü yüksek kültüre karşı savunan ve popüler kültürün özgürleşmeci yanını ortaya koyan çalışmalar, popüler kültürü kitle kültürü olarak değil, halk için sanat, yani gerçeği söyleyen sanat olarak ele alır. 1960'larda ise popüler kültürü tamamıyla olumlayan çalışmalar ortaya çıkar. "Bu anlamda arabesk müzik, 1960'larda kentlere göç eden kırsal nüfusun çevreye uyumsuzluğun değil, tam tersine, çevreye uymasının, varkalmanın yolunu bulabilmesinin başarılı bir göstergesidir" (Özbek, 1994: 27).

Türkiye'de de 1960-1970 yılları arasındaki on yıl demokratikleşme sürecinin ilerlediği, dolayısıyla toplumsal muhalefetin kendini dışa vurabileceği iletişim kanallarını aradığı ve kentleşme olgusu çerçevesinde sömürülen, yönetilen, bağımlı sınıf

ve kesimlerin gündelik yaşamlarının zorluklarını ifade edebileceği kültürel biçimleri üretmeye başladığı dönem olur. 1960'lı yıllarda Türkiye'de yerel müzikler, dönemin popüler müzik türleri olan iki farklı ve yeni müzik tarzı içerisinde değerlendirilmeye başlanır. Bunlardan birincisi Anadolu pop - rock olarak adlandırılan müzik türü, diğeri ise arabesktir (Öztürk, 2002: 202).

Arabesk, popüler kültür alanına ait bir tür olarak her şeyden önce insana seslenir. Laclau'nun deyişiyle "eşitlikçi, mülkiyet karşıtı ve devlet karşıtı formüller" çevresinde birleşmeye çağırır. Popüler kültür ürünü arabeskin, köylülüğün ideolojik ve psikolojik değerlerine, törel değerlerine de sahip çıktığı (yiğitlik, kadercilik, katlanmış, başkaldırma vb.) görülür (Oktay, 1994: 257). Arabesk müzik, 1960'lardan 1970'lerde özellikle, kentlerin marjinalinde ve taşrada yaşayan alt-gelir gruplarının hicranını dile getiren ve bütün teslimiyetçi söylemine rağmen bir isyanı açığa vuran, toplumsal ve bireysel düzlemde başka bir kimlik ve statü edinme isteği feryadıdır (Oktay, 1994: 256-257).

Arabesk müzik ve protest yaklaşım konusunda, arabeski eleştirenler bunu edilgenlikle bağlantılı olarak yapar. Onlara göre arabesk, eleştirel yetenekleri uyuşturur, kaderci yaklaşımı ise kişinin sorumluluk ve politik bilincini köreltir. Bunun aksini söyleyenler ise, arabeskin içerisinde politik mesajların bulunduğunu ancak bunun metaforik bir yolla ortaya koyulduğunu belirtir (Stokes, 1998: 215). Stokes şöyle devam eder: "Göç sorununa ve bağlantılı toplumsal konulara ulusal düzeyde bir duyarlılık sağlayarak sınıf olgusuna dolaylı olarak değinmesi, Türk hükümetlerine yönelttiği tehditlerden biridir. ...Arabesk, açıkça politik eleştiri için kullanılacak bir metafor repertuarına sahip değilse bile bu repertuar içten içe varlığını sürdürür" (Stokes, 1998: 215). Toplumsal bir olgu olan arabesk müzikte, toplumun özellikle de kırsal kesimden kente gelen ve gecekondularda yaşayan kesimin duygularını dile getiren sözlerinde yalnızca karamsarlık, umutsuzluk, kadercilik, ölüm gibi insanı toplumdan soyutlayan ve yabancılaştıran temalar işlenmez. Bunun yanı sıra düzeni eleştirmeye, protestoya, insanlara umut vermeye, iyimserlik aşılama dönük temalar da yer alır (Güngör, 1990: 141). Özbek, arabesk müziği iki döneme ayırır ve 1968-1979 ve 1979-1983 olarak belirttiği bu iki dönemdeki yapıtlar arasında anlamlandırma bakımından farklılık olduğundan söz eder. 1968'den 1980'e kadar yılların sonuna kadar ki arabesk müziğin, aşağıdan gelen kültürel nitelikli bir hareket olma özelliği, yukarıdan aşağıya dayatılan bir kitle kültüründen farklı olduğunu gösterir. Ancak arabeskin toplumsal ve siyasal anlamının özellikle 1980'li yıllarda gösterdiği değişikliğin, yani yeni muhafazakâr

hâkim ideolojiye kısmen eklemeli olduğu görülür. İkinci dönemde aşk ve acı, arabeskin söyleme hâkim olan zulüm, hayat kavgası, yoksulluk, haksızlık, kula kulluk öğelerinin 1980’li yıllarda azaldığı bazen de hiç kullanılmadığı görülür (Oktay, 1994: 258).

Özellikle 1968’lerden itibaren dünyayla birlikte gelişen siyasi ve toplumsal olaylara bağlı olarak Türkiye’de öğrenci olaylarının başlaması, ekonomik yönden bir takım sarsıntılar, siyasal yaşamdaki gerginlikler ve toplumsal ve kültürel çıkmazların yaşandığı bu dönemde arabesk şarkı sözlerinin de buna paralel olarak eleştiri, başkaldırı ve protesto hareketinin ağırlıklı olması da kaçınılmazdır.

Örneğin, Kerem Güney’in dediği gibi,

Başın öne eğilmesin, aldırma gönül aldırma,
Ağladığın duyulmasın, aldırma gönül aldırma,
Dertlerin kalkarsa şaha, bir sitem yolla Allaha,
Göreceğ günler var daha aldırma gönül aldırma,
(Güngör, 1990: 141-142).

Ya da, Orhan Gencebay’ın ‘Yaşamak Bu Değil’ veya ‘Kader Diye Diye’ gibi birçok şarkısında bir başkaldırı, bir eleştiri havası vardır:

Ben mi yarattım, ben mi yarattım
Derdi ıstırapı ben mi yarattım
Günah zevk olmuşsa,
Vefa yorulmuşsa,
Düzen bozulmuşsa,
Ben mi yarattım,
Yazıklar olsun, kaderin böylesine,
Her şey karanlık, nerde insanlık,
Kula kulluk edene yazıklar olsun,
Batsın bu dünya, bitsin bu rüya,
Ağlatıp da gülene yazıklar olsun (Orhan Gencebay) (Güngör, 1990: 142).

Belki bu içe dönük, belki somut dayanaklardan yoksun bir başkaldırıdır ama yine de önemli olan topluma karşı duyarlılık göstermesidir. Kırdan kente göçen yığınların işsiz ve yoksulluk içerisinde yaşamlarını sürdürürken, Gencebay’ın tam da bu sıralarda ‘Bir Teselli Ver’ ‘Başa Gelen Çekilirmiş’ gibi plaklarının satış rekorları kırması bir rastlantı değildir. Gencebay’ın siyasal şiddet olaylarının hız kazanmasıyla birlikte daha dışadönük ve daha ilerici içerikli parçalar yaptığı görülür (Güngör, 1990: 90).

Müzik adamlarının ve sosyologların tartışma odağında olan Arabesk müzik, bir ifadelendirme sürecidir. İster bir kitle kültürü, ister yeni kentli olarak tanımlanmış bir toplumun kültür ürünü (popüler) olarak tanımlansın, gelişen ekonomik düzenin

sonucunda bir toplumsal olgu olarak karşımıza çıkan, köyden kente göçün ve bu göç sonucunda kentlerin dışında gelişen çarpık konutlaşmanın sonucu oluşan gecekondulaşmanın müziğe yansımalarıdır. Müzikte ‘Arabesk’ kelime anlamından da anlaşılacağı üzere, karma bir kavramı ifade eder. Toplumsal trajediyi yansıtan güfteleriyle ön plana çıkan teması, drama dayalı sözleri, umutsuzluk, beklentilerin karşılanmamasından kaynaklanan hayal kırıklığı ve karşılıksız aşklardan söz eden bu müzik türünde güftenin gerisinde kalan besteler ise, eklektik bir yapıda; bilinen müzik sistemlerinin bir bileşkesi olarak, müzik kurallarının göz ardı edildiği bir yapıda karşımıza çıkar. Kentle kırsal arasında kalan, güç yaşam koşullarını göğüsleyen, bunlarla başa çıkmak zorunda kalan toplumun yarattığı yeni bir kültürel olgunun müzikal görüntüsüdür. Başka bir deyişle toplumsal bir çılgınlığın müziğe yansımalarıdır.

1960’lı yıllarda resim sanatında ressamların da ele aldığı göç ve gecekondulaşmayla birlikte gelen tüm sıkıntılar, müzik alanında kırsaldan kente göç eden insanların kendilerini ifade etme tarzı olarak seçtikleri müzik türünden biri, belki de en popüler olan arabesk müzikte yansıma bulur. Arabesk müzik günümüzde de toplum sorunlarına eğilen bir müzik türü olmanın dışında, daha çok aşk teması üzerinde yoğunlaşan yapısıyla toplumda kendini gösteren ve dinlenen bir müzik türü olmaya devam etmektedir.

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Sanatçı ve toplum arasında süregelen karşılıklı etkileşim, sanat tarihi boyunca görülen bir gerçeklik olup bu süreçte sanatçı toplumu etkilemeyi amaçlarken, kendisi de eserlerinde toplumdan ve çevresindeki olaylardan etkilenir.

Sosyal realizm sanat akımında, sanat toplumsal, gerçekçi ve biçimsellikten çok içeriğin ön planda olduğu bir yapıdadır. Sosyal realist sanatçıya göre ise, sanat bir toplum gerçeğidir ve sanatçı toplumda oluşan çürümeyi anlatmalı, toplum sorunlarına duyarlılıkla yaklaşmalı ve toplumsal görevinden kaçmamalıdır. Sanat, dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine de yardımcı olmalıdır.

Fransa’da ortaya çıkan realist akımla birlikte toplumsal olayların sanattaki rolü, 18. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıl ortalarına kadar özellikle sol görüşlü politikacılar ve toplumda olup bitene duyarlılıkla yaklaşan sol görüşlü sanatçılar tarafından savunulur. Sanat ve politika ilişkisine dayandırılan teorilerin üretildiği bu dönemde teorisyenler,

geleceğin toplumunun yaratılmasında sanata önemli görevler yükler ve her zaman sanatın gerçeği yansıtması gereğini savunan görüşü benimserler.

Sovyetler Birliği'nde 1917 devriminin ardından realist sanat, Sovyet edebiyat ve toplum eleştirmenleri tarafından benimsenir. Sovyetler birliğinde, sanatın burjuva ve elitlerin değil, işçi ve köylünün sanatı olması gereğine inanılır. Sanatın halkın anlayabileceği yalınlıkta ve beğenisinin geliştirilmesi yönünde yapılması üzerinde de önemle durulur. Sovyetler birliğinde realist akım 1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği Kongresinin temel anlayışı olan Marksizm'e dayanan toplumcu gerçekçilik kuramına ve öğretisine dayandırılır (Oktay, 2008: 112-115).

Lukacs'a göre toplumsal sanat özü gereği ulusaldır. "Ulusal sanat deyiminin ne gizemci bir halk duyarlılığı, ne de ırkçı nitelikte bir bağnazlıkla ilgisi vardır. Üzerinde durulması gereken nokta, her ulusun geçirdiği evrim içinde kendisini belirleyen tarihsel koşulları yansıttığı gerçeğidir." (Lukacs, 1975: 119). Kagan'da ulusal karakter ile gerçekçilik arasındaki ayrılmaz bağlantıyı işaret eder. Kagan'ın çözümlemesinde de, halk ulusal ögeyi öncelikle taşıyan temel unsur olarak tanımlanır (Oktay, 2008).

Avrupa ve Sovyetler Birliğinde sanat alanında izlenen ulusalcı politikalar Kurtuluş Savaşı sonrası, Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal sanat felsefesinin oluşmasında etkili olur. Cumhuriyetle birlikte yeni bir devlet, yeni bir toplum oluşturulması amacıyla köklü değişimlere gidilir ve planlanan devrimler yürürlüğe koyulur. Her alanda olduğu gibi Cumhuriyetin kuruluş dönemi, ulus inşasının önemli adımlarından biri olarak kabul edilen kültür alanında da önemli çalışmalar başlatılır.

Atatürk'ün de Türk inkılâbının temeli olarak gördüğü kültür devrimi ile tam bağımsız ve egemen bir toplumun temellerinin atılması hedeflenir. Cumhuriyetten önce ekonomik, sosyal ve eğitimsel açıdan geri kalmış olan halkın devletin sanat ve kültür politikaları ile aydınlanma sürecine katılması sağlanacaktır. Yeni bir ulus yaratmanın temelini kültürel devrimlerden geçtiği düşüncesinden çıkılan bu yolda, kültür ve sanat alanında da köklü değişikliklere gidilir. Oluşturulacak ulusal sanatta, kültürel öze bağlı kalınırken, uluslararası çağdaş sanat platformunda yer alabilecek nitelikte olması temel amaçtır. Ulusal sanat anlayışı Ziya Gökalp'in 'Türkçülüğün Esasları' adlı kitabında belirttiği görüşleri doğrultusunda geliştirilen, köy kültürü ile Batı tekniğinin sentezlenmesi fikrine dayandırılır (Berksoy, 1998: 113). Böylece, Cumhuriyet'in kuruluş ve erken döneminde izlenen sanat politikalarının temel dayanağının halk kültürü olması benimsenir.

Bu amaçla, ulusal resim sanatının oluşturulmasında Anadolu'nun tanınması, Anadolu'daki yerel motiflerden yararlanılması amacıyla ressamlarımız, 1938 yılında başlayan 'Yurt Gezileri' projesiyle, Anadolu'nun birçok ilini kapsayan gezilere çıkar. Geziler boyunca, köyü ve köy yaşamını konu edinen resimler yapma imkânı bulan ressamlar açtıkları sergilerle de Türk halkına resim sanatını tanıtmaya ve sevdirmeye imkân bulurlar.

Çağdaş çoksesli Türk müziğinin oluşturulması politikasında da bu yaklaşım tarzı değişmez. Batı'yı taklit etmeden, kendi öz kaynaklarını kullanarak yapılacak halk müziğinin Ulusal müziğin temeli olması kararı alınır. Türk halk müziğinin devlet eliyle yapılması ve kurumlaştırılması amacıyla, 1920-1950 yılları arasında yapılan çalışmalar iki grup altında toplanır. Bunlardan ilki, Anadolu'daki yerel müziğin, derlenip, sınıflandırılması ve devletin denetlediği medya yoluyla halka ulaştırılması, ikincisi ise, 1930'lu yıllardan sonra, derlenen yerel müziklerin batı müziği tekniğiyle işlenmesidir (Erol, 2009: 77). Bu amaçla oluşturulacak çoksesli müziğin kaynağını teşkil edecek halk türkülerinin Darülelhan'la başlayan ve kurumun İstanbul Konservatuvarı olmasından sonrada devam eden derleme çalışmaları, Ankara Devlet Konservatuvarının kurulmasıyla birlikte 1937 yılından itibaren devam eder. Türkiye'nin birçok yöresinde yapılan derleme gezileriyle halk müziği arşivi ve repertuarı oluşturulur.

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmek istenilen çağdaş uygarlık seviyesinde yaratılacak ulusal sanatın, Anadolu motifleri ve Anadolu müziği üzerinde yükseltilmesi görüşü dönemin halkçılık ve köycülük yaklaşımıyla örtüşür. Ancak bir yandan kırsal yaşam desteklenip büyütülürken, bir yandan da çağdaş uygarlığa erişilmesi gereği bu dönem politikalarında daima vurgulanan bir yön olur. Ressamlar ve müzik adamları eğitim almaları için yurt dışına gönderilir. Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Konservatuvarı ve Musiki Muallim Mektebi gibi sanat kurumları kurulur. Atılacak sanatsal adımlarda fikir alınması ve eğitimin kalitesinin çağdaş ülke standartlarına çıkarılması amacıyla yurt dışından alanında uzman yabancı sanatçıları davet edilir ve oluşturulacak ulusal çağdaş sanatın temellerinin atılması için çalışmalar yürütülür.

Türkiye'de Halkevlerinin ve Köy Enstitülerinin kurulması da sanat eğitiminin kökleşmesinde önemli bir rol oynar. Halkın eğitimini üstlenen bu kurumlarda, içinde resim ve müzik çalışmalarının da bulunduğu çağdaş eğitimin verilmesi hedeflenir. Bu

kurumlarda yapılan sergiler, verilen konserler ve Halkevlerinin çıkarttığı ‘Ülkü’ ve benzeri dergilerle sanatın halkla buluşması ve yaygınlaşması sağlanır.

Cumhuriyet döneminde, Çallı Kuşağı ressamlarıyla başlayan Kurtuluş Savaşı ve Atatürk eserlerinde toplumsal denebilecek sanat kaygılarının yeni bir devlet ülküsüyle kaynaşmış olarak ortaya çıktığı görülür. Çağdaş Türk resim sanatında Anadolu’ya ve kırsal kesim yaşamına dair resimler dönem dönem yapılmaya devam ederken, aralarında Türk Beşleri olarak bilinen sanatçıların da bulunduğu Cumhuriyetin birinci kuşak bestecileri kaynağı halk motiflerine dayanan çoksesli çağdaş eserlerle ve ulusal operanın ilk örneklerini besteleme çalışmalarına başlar. Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran kadronun kalkınmış köy profilini benimsemesi ve Anadolu’nun yerel motif ve temalarına ilginin artmasıyla başlayan süreçte, gerçekleştirilen çalışmalar sanatçıların ülke meselelerine yönelmelerinde etkin rol oynar.

İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği güç koşulları yaşayan Türkiye, savaşa katılmadığı halde ekonomik sıkıntılar ve yokluklardan ve savaşın acımasız yıkımından etkilenir. Bu güç koşullar, 1940’lı yıllarda görülen toplumsal içerikli kaygıların oluşmasına ve sanat alanında sosyal realist çalışmaların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Türkiye’de sosyal realist akım, Nazım Hikmet’in 1925 yıllarında edebiyat (şiir) alanındaki eserlerinde kendini gösterir. Sosyal realist çalışmalar daha sonra, 1940 kuşağı şairleri arasında yaygınlık kazanırken, resim sanatında 1941 yılında figür ve sınıfsallığı gündeme getiren ‘Yeniler Grubu’ ile başlar (Akay, 1999: 73).

Yeniler Grubu sanatçıları, özellikle çalışan halkın resmini çizmeye yönelir. Sanatın toplum sorunlarına dönük olması gerektiğine inanan Yeniler Grubu dönemin genç yazarlarıyla aynı doğrultuda sosyal realist bir sanat anlayışı yaratmaya çalışır. Bu durum Türk resminde yeni bir dönemin başlangıcı olacağına işaret eder. Bu dönemde ulusal müzik alanında ise, folklorik ve ulusal öğelerin yer aldığı türküler, ağıtlar, ninniler gibi eserlerde kırsal yaşantının anlatıldığı görülür.

Soğuk savaşın başladığı 1950’ler dünya güç dengesi açısından Avrupa’nın ikinci plana düştüğü ve gücün ABD ile Sovyetler Birliği arasında paylaşılmaya başlandığı bir dönemdir. Bu yıllarda Türkiye’de çok partili sisteme geçişle birlikte iktidara gelen Demokrat Parti, Amerikan politikalarını benimser. İzlenen ekonomi politikaları sonucunda sanayileşme artar ve kentler büyür. Ancak ekonomik büyümenin istenen düzede gerçekleşmemesi ülkedeki tarım ve sanayi kesiminde yaşanan çalkantılarla

birlikte özellikle Anadolu'nun kırsal bölgelerinde işsizlikle karşı karşıya gelen genç kuşaklar için kentler bir çekim alanı haline gelir ve kırsaldan kentlere göç başlar.

1950'li yıllar toplumumuzun giderek kendi kültüründen soyutlanıp yeni bir Batılılaşma serüvenine doğru sürüklenmeye başladığı yıllar olur. Sanat alanında kimlik arayışlarının iyice belirginleştiği bu yıllarda devlet himayesinden çıkılıp serbestleşmeye doğru bir gidiş görülür (Akay, 1999: 74). Bu dönemde plastik sanatlarda egemen olan anlayış, soyut ya da non-figüratifdir. Ancak bazı genç sanatçıların yerel kaynaklara dayanan resim çalışmalarına devam ettiği görülür. Türkiye'de 1950'li yıllarda oluşan sosyo-kültürel değişimle, Cumhuriyetin kuruluş felsefesi kapsamında oluşturulmak istenilen çoksesli Türk müziği çalışmalarının yavaşlatılması, sorgulanması ve tekrar değerlendirilmesi sonucu devlet eliyle ulusal müzik yaratma girişimi sekteye uğrar. Ulusal müzik yaratma politikasında istenilen hedeflere ulaşılamamasıyla birlikte halkın taleplerinin değiştiği, daha basit dizi ve usullerin işlenmesinden oluşan küçük şarkı formunda yazılan besteler üretilmeye başlandığı bir döneme girilir. Bu dönemde halk, günlük müzik ihtiyacını bu tür müziklerle karşılamaya başlar ve müzikte bir dejenerasyonun meydana gelmesi kaçınılmaz olur. 1950'lerle belirginleşen bu özelliklerin zaman içerisinde devam ettiği görülür.

1960'lara gelindiğinde ise, dünyada gelişen ulus bilinciyle birlikte diktatörlüklerin yıkıldığı, bağımsızlık savaşlarının verildiği, özgürlük, eşitlik ve barış isteklerinin dillendirildiği sosyal ve siyasal bir döneme girilir. Bu dönemde Amerika'nın sürdürdüğü Vietnam savaşı karşıtı eylemler dünya öğrenci hareketlerini tetikler. Avrupa'daki öğrenci hareketleri, Vietnam'daki savaşa, ırkçı ayrımcılığa, cinsler arasındaki eşitsizliğe ve geleneksel Amerikan değerlerine karşı bir protesto hareketi olarak başlar. Ancak Avrupa'daki öğrenci hareketleri 1967'de kurulan Uluslararası Gençlik Partisi ile kapitalizm karşıtı devrimci bir isyan görünümünü alır. Fransız gençliğinin 1968 yılında toplumun ve üniversitelerin modernleşmesi için yaptıkları büyük çaplı gösteriler, Fransa genelindeki yaklaşık dokuz milyon fabrikanın genel greviyle desteklenir. Yaşanan bu olaylar dünyada büyük bir öğrenci ve işçi hareketine dönüşür. Böylece daha önceden sessizliğe itilen ya da yok farz edilen işçi sınıfı gücünü yeniden keşfetmeye başlar.

Dünyada bu gelişmeler yaşanırken, Türkiye'de Demokrat parti iktidarının (1950-1960) izlediği politikalara karşı ve ekonominin kötüye gitmesi sonucu yaşanan olumsuz koşullar sert bir toplumsal muhalefetle karşılaşır. 1960'lı yılların başlarında doruk

noktasına ulaşan siyasi hareketlilik 27 Mayıs askeri darbesiyle sona erer (Anonim (Cumhuriyet Ansk.), 2002: 8). 1961 Anayasası özgürlükçü ve demokratik bir yapıdadır. Bu anayasayla birlikte, ilk defa Türkiye İşçi Partisi gibi sosyalist bir partinin temsilcileri TBMM'ne girer, işçilere toplu sözleşme, grev gibi sendikal haklar tanınır, getirilen basın özgürlüğünden yararlanılarak sosyalist temel metinlerinin Türkçeye çevrilmesine izin verilir. Yön, Emek, Devrim gibi sol eğilimli dergiler çıkar. Tüm bu gelişmeler, Türk toplumunda sosyal ve politik açıdan önemli değişikliklerin yaşanmasına neden olur. Bu dönemde, Avrupa ve Amerika'da yaygınlaşan gençlik hareketlerinin Türkiye'deki gençlik ve işçi hareketlerini tetiklediği görülür. 1960'da yaşanan siyasal ve sosyal gelişmeler sanatçıların işçi ve emekçi yaşamı ve hakları konularına yönelik çalışmalar yapmasında etkili olur. Bu tavır resimden edebiyata ve müziğe kadar tüm sanat alanlarında yansıma bulur.

1940'ların başından itibaren baskı altında tutulan toplumcu ya da sosyal realist eğilimler Türk sanat tarihinde belki de ilk kez 1960'larda daha özgür bir ifade olanağına kavuşur. Çağdaş Türk resminde Yeniler Grubu'ndan sonra toplumsal içeriği eserlerine taşıyan resim grubu 'Yeni Dal' olarak adlandırılır. Ancak, 1959-1963 yıllarında etkinlik gösteren bu oluşumun da ömrü uzun olmaz. Çalışmalarını bireysel olarak sürdüren sosyal realist ressamlar, kırsal kesim yaşamı, kente göç, çalışanlar ve hakları, toplumun alt gelirli, işsiz kesimi ve engelliler konuları üzerine yoğunlaşırlar.

1960'lı yıllarda dünya sanat merkezi Amerika'ya taşınır. Ancak 1960-1970'lerde Avrupa süzgecinden geçmiş olan ressamlarımızın eserlerinde Amerikan tipi resim olarak tanınan dev boyutlu eserlere çokça rastlanmaz. Denebilir ki, 1960'lı yılların Batı sanatında en yaygın eğilim olarak baş gösteren pop sanatın Türk resmi üzerinde bir etkisi olmamıştır. Ancak müzik için durum farklıdır. 1960'lı yıllarda özgürlük ve halkçılık ideolojisinin yeniden belirmesiyle tüm az gelişmiş ülkelerde halk müziklerini temel kaynak alan ulusal müzik sentezlerine gidilirken, Amerika ve Avrupa'daki birçok ülkede pop müziğinin protest akımı da yerel unsurlar taşır. Yerel karakter, yerel ezgi, yerel dil, yerel çalgı bu müziklerin en belirgin özelliklerini oluşturur. Türkiye'deki müziğin ise dünyada yeni gelişen pop akımından etkilendiği görülür.

Popüler müzik; geleneksel ve alt kültürel etkiler taşır. Bireylerin ve sosyal hareketlerin yaratıcılığını dışa vurur. Ürettiği ses ve içeriği ne olursa olsun, müzikler insanın sosyal ve kültürel dünyasından çıkar. Öte yandan popüler müzik eserlerindeki politik eğilimler, bunları üreten sosyal yapıdan ayrı tutulamaz. Türkiye'de birer

toplumsal dönüşüm sonucu ortaya çıkan Anadolu folk- rock ve arabesk müzikler de bu bağlamda ele alınır.

1960 ve 1970'li yıllarda İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan, Folk Rock müzik türünün Türkiye'deki yansıması Anadolu halk müziği ile rock müziğinin sentezinden doğan Anadolu pop - rock ile olur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında dünyaya gelmiş 68 kuşağı müzisyenleri, Türkiye'de Anadolu pop - rock ile ülkenin halk müziği motiflerini kullanarak, protest bir tavırla toplumsal sorunlara, işçi ve emekçi haklarına vurgu yapan eserler üretirler. Aynı zamanda 1960'lı yıllarda da devam eden göç ve gecekondulugusu sosyal realist ressamların eserlerinde görülür. Müzikte ise göç olgusu bir kültür değişikliğinin göstergesi ve dışavurumu olarak arabesk müzikte kendini gösterir.

SONUÇ

Sanat, gelişen toplumsal olaylardan etkilendiği gibi sanatçının yarattığı eserler de toplumu etkiler. Bu durum Türkiye'de 1960-1970 yıllarda yaşanan siyasi, ekonomik ve kültürel boyuttaki toplumsal gelişmelerin ülke sanatında sosyal realist çizgide yansıma bulmasıyla bir kez daha ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada sözü edilen dönemde birçok sanat dalında görülen sosyal realizm akımı resim ve müzik sanat alanlarında ele alınarak incelenmiştir. 1960-1970 yılları arasındaki dönemde sosyal realizm akımının Türkiye'de resim sanatı ve müzik alanındaki etkisinin araştırılması sonucundaki tespitler;

1. Bu dönemde yaşanan sosyal, politik ve kültürel olaylar sanat ve sanatçının gelişimi üzerinde belirleyici bir rol oynar. 1960'lı yıllarda Türkiye'de ve dünyada gelişen özgürlükçü ve halkçı yaklaşımlar, Anadolu insanının yaşantısını, sosyal realist sanatçılarının ana teması haline getirir. Tez çalışmasında irdelenen ressam Neşet Günal ve dönem sanatçılarının eserleri bu konuda başlıca örneklerdir. Aynı husus cumhuriyet birinci kuşak bestecileri ve üçüncü kuşak bestecilerini de içine alan büyük bölümü de ilham kaynağı olmuştur.
2. Türkiye'de 1950'li yıllarda başlayan ekonomik sorunların ardından yaşanan büyük kentlere göç olgusu, 1960'lı yıllarda da bir toplumsal sorun olarak karşımıza çıkar. Göçle birlikte oluşan gecekonduluguşantısı ve kentsel yaşamın sorunları 1960 yıllarında ressam Nuri İyem gibi sanatçıların eserlerinde ön plana

çıkır. Müzik alanında ise, bu husus isyan ve protest söylemleri içeren arabesk müzikte yansıma bulur.

3. 1961 Anayasası'yla özgürlükler siyaset ve toplum sahnesinde daha ağırlıklı bir biçimde kendini gösterir. Bu dönemde çalışma yaşamı ve emek teması ressam Aydın Ayan gibi sosyal realist sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Bu tema Müzik alanında ise halk müziği ile rock müziğın sentezinden oluşan Anadolu pop - rock müzik türünde kendini göstermiştir.

KAYNAKLAR

- Akay A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Aksoy B. (2008). *Geçmişin Müzik Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksu C. (2001, Şubat). “Batı’da ve Yurdumuzda Toplumsal Oluşumların Müzik Üzerine Etkisi”, *Orkestra*, 318, 45-57.
- Altar C. M. (2000, Ocak). “Atatürk ve Müzik Reformları”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, 36, 10-16.
- Altunok Ö. (2003). “Yalınlaşarak Derinleşen Ressam Nedim Günsür”, *Rh+ Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 7, 28-30.
- Anbarpınar E. (2012). *Türk Resminde Melankoli 1960-1980*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Sivas, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/userfiles/file/EgitimBilimleriEnstitusu/EGITIM%20BILIMLERI%20ENSTITUSU%20HAZIR%20FORMLAR/EGITIM%20BILIMLERI%20ENSTITUSU%20HAZIR%20FORMLAR/MEZUNLARIMIZ/446571.pdf> (30.05.2014).
- And M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Apaydın T. (1990). *Köy Enstitüsü Yılları*, 4. Baskı, Çağdaş Yayın, İstanbul.
- Armaoğlu F. (2012). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi: 1914-1995*, 18. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Arıkan Z. (?). “Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi”, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/799/10206.pdf> (10.03.2014).
- Asilyazıcı H. (1968, Nisan). “Sovyetler Birliği’nde Müzik”, *Orkestra*, 61, 17-20.
- Atılğan G. (2012, Şubat). Türkiye’de Toplumsal Sınıflar: 1923-2010, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Aydın Y. (2003). *Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Aysal N. (2005, Mayıs-Kasım). “Anadolu’da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri”, *Atatürk Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 35-36, 267-282. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/788/10118.pdf> (10.03.2014).
- Balkılıç Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Başegmezler N. (1993). *Necil Kazım Akses’e Armağan*, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Baykal E. (1992, Aralık). “Neş’e Erdok Başarının Dinazorlaştıramadığı Ressam”, *Anons*, 21, 22-24.
- Behar C. (1986). “Ziya Gökalp ve Türk Musikisi”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bek G. (Mayıs, 2008). *Çağdaş Türk Sanatında Ulusalılık / Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar*, SDÜ, *Fen Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 117-130, http://sablون.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/17_8.pdf (30.05.2014).

- Belge M. (1983). “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berger J. (2007). *Sanat ve Devrim*, 3. Baskı, (çev: Bige Berker), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Berk N. ve Özsezgin K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Berk, N (1961, Şubat). “Resimde Anadolu”, *Varlık Dergisi*, 544,7.
- Berk, N. (1970, Temmuz). “Turgut Zaim’in Sanatı”, *Varlık Dergisi*, 754, 13.
- Berksoy F. (1998). *20. Yüzyıl Batı Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.
- Bilgi A. (2002,Ocak). “Devrimde Müzik, Müzikte Devrim 1 Stravinski” *Evrensel Kültür*, 121, 8-9.
- Bilgi A. (2002,Şubat). “Devrimde Müzik, Müzikte Devrim 2 Prokofiev”, *Evrensel Kültür*, 122, 52-55.
- Binzet C. (2003, Kasım- Aralık). “Zaman İçinde On’ların Serüveni: Kaç Kişi Kaldınız Resme Canla Başla Sarılan? Kaç Kişi Kaldık Sevinci Belayı Resimde Bulan?” *Rh + Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 7, 22-24.
- Birkan Ü. (2002). “Müzikteki Gelişmemiz Açısından Tarihsel Bir Saptama: Hindemith Raporları”, *21. yy Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu*, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara.
- Boran İ.ve Şenürkmez K.Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Boratav K. (2011). “İktisat Tarihi (1908-1980)”, *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*, 11. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Borg, W. R. Gall, J. P., & Gall, M. D. (1993). *Applying educational research: A practical guide*. White Plains, NY: Longman.
- Budak K. (2008). *20. Y.Y Resim Sanatında Ulusal Eğilimler* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Bulut F. (2011). *68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı*, *ÇTTAD*, XI/23 s. 123-149, http://web.deu.edu.tr/ataturkilkeleri/ai/uploaded_files/file/dergi_23_en_son/06_pdf (23.05.2014).
- Büyükunal F. (1992, Temmuz). “Neşet Günel İle Söyleşi”, *Türkiye’de Sanat*, 4, 45-49.
- Canbazoğlu C. (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Clark T. (2011). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, 2. Baskı, (çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Coşkun E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Çalgan K. (2001). *Duyuşlar: Ulvi Cemal Erkin*, 2. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Çavdar T. (1983). “Halkevleri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Çernişevskiy N.G. (2012). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*, (çev: Arif Berberoğlu), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Çubukçu A. (2008, Kasım). “Sovyet Resim Sanatının Temel Özellikleri”, *Evrensel Kültür*, 203, 65- 68.
- Daldal A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Yayıncılık, İstanbul.
- Dore F. (2009, Eylül-Ekim). “Nuri İyem ve Fikret Otyam’ın Fırçalarından Anadolu Kadını”, *Tarım ve Sanat*, 189, 88-91.
- Doyran E. Y. (2007). “Sanatta Yürekli Bir Bilge: Aydın Ayan”, *Rh + Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 36, 48-51.
- Elçi C. (?) “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/78/05_.pdf (15.04.2014).
- Eldem B. (1994). Pop Müzikte Kırk Yıllık Koleksiyon, *68 Çılgınlıkları: Anadolu Rock, Anadolu Protest, Anadolu Pop*, 2. Baskı, Broy Yayınları, İstanbul, s.54-58.
- Erginün İ.(2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ergüven M. (1987, Ocak). “Kocaman Bir Sanatçı: Nuri İyem”, *Hürriyet Gösteri*, 74, 58-59.
- Ergüven M. (1996). *Neşet Günal*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Ergüven M. (2000, Ekim). “Cihat Burak”, *Adam Sanat*, 177, 54-59.
- Erkılıç Ö. (1993, Şubat).”Geçmişin Masala Duruşu ve 40. Yılında Balaban”, *Sanat Çevresi*, 172, 20-21.
- Erkman F. (1970, Şubat). “Nuri İyem’le Bir Konuşma”, *Yeni Dergi*, 65, 158-160.
- Erkoç G. (1993). *Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/178/1366.pdf> (17.04.2014).
- Eroğlu H. (1982). *Türk İnkılâp Tarihi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Eroğlu Ö. (1995, Mayıs). “Neş’e Erdok İle Bir Buluşma”, *Türkiye’de Sanat*, 19, 14-19.
- Erol A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak*, 2. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Erol A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Erol T. (2003, Kasım-Aralık). “Turan Erol İle On’lar Grubu Üzerine”, *Rh+ Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 7, 33.
- Ersel H. (2000, Ocak). “Atatürk ve Ulusal Müzik”, *Toplumsal Tarih*, 74, 4-11.
- Ersoy A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Finkelstein S. (1996) *Müzik Neyi Anlatır?*, 2. Baskı, (çev: M. Halim Spatar), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Fischer E. (1980). *Sanatın Gerekliliği*, (çev: Cevat Çapan), 4. Baskı, E Yayınları, İstanbul.
- Geçgel H. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Gevgilili A.(1983) “Türkiye Basını”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Giray K. (1999). *Aydın Ayan*, Türkiye İş Bankası Yayınları. İstanbul.
- Giray K. (1997). “Aydın Ayan’da Gerçekliğin Özgün Anlatısı”, *Hürriyet Gösteri*, 197-198, 48-49.
- Giray K. (1998). *Nuri İyem*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Giray K. (2000), *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, 2. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Giray K.(2003). “Resim Sanatımızda On’lar Grubu”, *Rh+ Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 7, 20-21.
- Giray K. (2012, Ekim). “Yurdun Ressamları Yurdun Resimleri”, *B+ Dergisi*, Sonbahar 12/18, 14-21.
- Güngör N. (1990). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Günsür N. (1980, Kasım). “Özgeçmişimden Kesitler ve Resim Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 25, 5-6.
- Günyaz A. (2007). “Aydın Ayan Üzerine”, *Rh + Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 36, 52-53.
- Gürdaş B. (2008). *1960-70 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürel H.N (1991, Ekim). “Cihat Burak Efsanesinin Köşetaşları”, *Sanat Çevresi*, 156, 20-21.
- Gürel H.N. (1994, Haziran). “Cihat Burak 1969-1994 Döneminin Özeti: Başkomutan ve Meydan Muharebesi Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 188, 4-5.
- Hindemith P. (1983). *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*, (çev: Gültekin Oransay), Küğ Yayını, İzmir.
- İşık C. ve Erol N.(2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- İlyasoğlu E. (2001). *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İlyasoğlu E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İlyasoğlu E. (2007). *71 Türk Bestecisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İnel A. (2002). Demokrasinin Sancılı Yılları, *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, Cilt 3, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu N, İpşiroğlu M. (2011). *Sanatta Devrim*, 5. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- İskender K. (1983). “Cumhuriyet Dönemi Türkiye’nde Resim”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İletişim Yayınları, İstanbul.
- İskender K. (1983). “Cumhuriyet Türkiye’nde Sanat ve Estetik”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 7, İletişim Yayınları, İstanbul.
- İskender K. (1984). “Türk Resminde Toplumcu Eğilimler”, *Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul.

- İskender K. (1993, Mart-Nisan). “Bir Kuşağın Açmazından, Kaplanın Beneklerine Kadar Hiçbir Şey Değişmedi”, *Türkiye’de Sanat*, 8, 40-45.
- İskender K. (1993, Şubat). “Zamanın Tanığı Bir Sanatçı: Cihat Aral”, *Sanat Çevresi*, 172, 64-66.
- Jdanov A. A. (1996). *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, 2. Baskı, (çev: Fatmagül Berktaş Baltalı), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Kabacalı A. (1993, Şubat). “Sanat Yaşantının İzdüşümüdür”, *Sanat Çevresi*, 172, 12-13.
- Kagan M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, (çev: Aziz Çalışlar), İmge Kitabevi, Ankara.
- Kahramankaptan Ş. (2001). *Ferit Tüzün, Çeşmebaşı’ndan Esintilerle*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Kahveci A. (17 Nisan, 2013). “Cumhuriyet Devrimi’nin Sönmeyen Meşalesi: Köy Enstitüleri 73 Yaşında”, *Aydınlık*.
- Kahyaoğlu O. (2010). *Caz’dan Pop’a Müzikli Yolculuk*, Everest Yayınları, İstanbul.
- KantemirE.(?),Gerçekçilik,s.139-155,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/493/5800.pdf> (16.04.2014).
- Kaplan A. (2008). *Kültürel Müzikoloj*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Kasım M. ve Atayeter H. D (2012, Eylül). *1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi,Sayı4,s.19-33,
http://www.gumushane.edu.tr/media/uploads/egifder/articles/4.2_makale.pdf
 (06.05.2013).
- Katoğlu M. (2011). “Cumhuriyet Türkiye’sinde Eğitim, Kültür, Sanat”, *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*, 11. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kaygısız M. (2009). *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, 3. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Kaygısız M. (2000). *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Kıbrıs İ. (2004). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 2. Baskı, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Kızılar R. ve Güneş M. (2012). *Nazım Hikmet: Büyük İnsanlık*, 7. Baskı, Yapı Kredi ve Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Kongar E. (1999). *Devrim Tarihi ve Toplum Bilim Açısından Atatürk*, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kongar E. (2000). *21. Yüzyılda Türkiye:2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, 26.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Köksal A. (1978, Mayıs). “Görsel Sanatçıların Mayıs Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 275, 27.
- Köksal A. (1984, Mart). “Burak, Erbil, Erdok Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 91, 48.
- Kurdakul Ş. (1994). *Çağdaş Türk Edebiyatı 3, Cumhuriyet Dönemi / 1: Şiir*, 3. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Kurdakul Ş. (1994). *Çağdaş Türk Edebiyatı 4, Cumhuriyet Dönemi / 2: Öykü / Roman-Deneme / Eleştiri-Edebiyat Tarihi-Düşün-Tiyatro*, 3. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara.

- Kutluk F. (1997). *Müzik ve Politika*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Kutluk F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, Çivi Yazıları, İstanbul.
- Küçük Y. (1983). “Cumhuriyet Döneminde Aydınlar ve Dergileri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Lukacs G. (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (çev: Cevat Çapan), 2. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Lull J. (2000). *Popüler Müzik ve İletişim*, (çev: Turgut İblağ), Çiviyazıları, İstanbul.
- Memedoğlu A. (1999). *Politika-Sanat-Estetik Yolunda Emeğin Ressamı Avni Memedoğlu*, Sorun Yayınları, İstanbul.
- Menemencioğlu M. (1962, Şubat). “Fakir Baykurt’la Konuştuk”, *Varlık Dergisi*, 567, 8.
- Mimaroğlu İ. (1987). *Müzik Tarihi*, 3. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Moran B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 23. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mumcu A. vd, (1986). *Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi II: Atatürkçülük*, Yüksek Öğretim Kurulu Yayınları, Ankara.
- Naci E. (1975, Mayıs). “Sanat Yerel mi? Evrensel mi?” *Milliyet Sanat*, 134, 30.
- Nutku Ö. (1969, Kasım). “Halk Tiyatrosu Üzerine Ast-İstanbul Tiyatroları”, *Yeni Dergi*, 62, 443-447.
- Ok A. (1994). *68 Çılgınlıkları: Anadolu Rock, Anadolu Protest, Anadolu Pop*, 2. Baskı, Broy Yayınları, İstanbul.
- Oktay A. (2008). *Toplumcu Gerçeğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirisel Bir Çalışma*, 4. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Oktay A. (1997). *Aydın Ayan*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Oktay A. (1994). *Türkiye’de Popüler Kültür*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Okyay E. (2002). 21. Yüzyıl Başında Türkiye’de Müzik, *21.yy Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu*, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Onay Y. vd., (der.) (2006). *Müzik Üzerine Tartışmalar*, Evrensel Basım, İstanbul.
- Oral Z. (1993, Şubat). “Akademi Nire... Ben Nire...”, *Sanat Çevresi*, 172, 18-19.
- Oransay G. (1983). “Çoksesli Musiki”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Orhan H. (2002). *Anadolu Pop / Rock Müziği, 21.yy Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu*, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Orhan H. (2011). *1950-1960 Yılları Arasında Türkiye’de Resim Ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler*, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özbek M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özdemir H. (2011). “Siyasal Tarih (1960-1980)”, *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*, 11. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.

- Özdemir S. (2005). “Nuri İyem: Bağımsız, Gerçekçi, Türkiye’ye Özgü Resim”, *Rh+ Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 20, 21-24.
- Özkırımlı A. (1983). “Anahatlarıyla Edebiyat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, Cilt 3, İstanbul.
- Özsezgin K. (1983, Ocak). “Cihat Burak’ın Resmi Üzerine Düşünceler”, *Milliyet Sanat*, 63, 32-35.
- Özsezgin K. (1993, Şubat). “Resmimizde Balaban Söylemi”, *Sanat Çevresi*, 172, 16-17.
- Özsezgin K. (1994, Mart). “Cihat Burak: Bir Yaşam Felsefesinin Panoraması”, *Milliyet Sanat*, 332, 26-27.
- Özsezgin K. (1994, Ağustos). “Otuz Yıl Aradan Sonra Yeni Dal”, *Milliyet Sanat*, 342, 53.
- Öztürk O. M. (2002, Mart). “Türkiye’de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri”, *21. yy Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara.
- Parkhomenko M. ve Myasnikov A. (2011). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*, (çev: Feyyaz Şahin), Parşömen Yayınları, İstanbul, s.37-59.
- Pelvanoğlu B. (2007-2008, Aralık-Ocak-Şubat). “Cihat Burak: Öyleyse Zenci Kalımız”, *Hürriyet Gösteri*, 292, 34-39.
- Plehanov G.V. (1999). *Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri*, (çev: Asım Bezirci), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Ragon M. (2009). *Modern Sanat*, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Reinhard K. (1991). “Sonsöz”, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi*, (çev: Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul, 217-228.
- Rieser, M. (1957, Dec.). The Aesthetic Theory Of Social Realism, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.16, no: 2, 237-248.
- San İ. (2008). *Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık Temel Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*, 4. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Sancar N. (2001, Mayıs). “Neşet Günel’in Desenlerinde Çözülme Gerilimi”, *Evrensel Kültür*, 113, 59-61.
- Sander O. (2010). *Siyasi Tarih 1918-1994*, 19. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- Say A. (1994). *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say A. (2007, Nisan). “Müzik Tarihine Nasıl Bakmalı?”, *Evrensel Kültür*, 184, 11-13.
- Say A. (2007, Temmuz). Müzik ve Politika, *Müzik Yazıları*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s.65-73.
- Say A. (2008, Kasım). “Sovyetler Birliğinde Müzik”, *Evrensel Kültür*, 203, 69-75.
- Selçuk T. (1983). “Müzik Dünyamız”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Solmaz M. (1996). *Türkiye’de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü İle Bir İnfilak Masalı*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

- Somel A. (2006). *1930'lardan 1960'lara Geçişte Devletçilik Ve Planlamanın Dönüşümü: Forum Dergisindeki Tartışmalar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Soysal M. ve Sağlam F. (1983). "Türkiye'de Anayasalar", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Stokes M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*, (çev: Hale Eryılmaz), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Stravinski İ. (2000). *Müzik Sanatı*, (çev: İhsan Akay), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Sun M. (1988, Haziran). "Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalıdır?", *Birinci Müzik Kongresi Bildiriler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Şener G. (2001). "Cumhuriyet Döneminde Müzikte Kurumsal Yapılanma", *Müzikte 2000 Sempozyumu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Şentürk N. (2001). "Musiki Muallim'den Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar", *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 21, 135-142, <http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2001/2/2001-2-135-142-11nezihecenterk.pdf>. (06.05.2014).
- Tagızade, L. (2006). "Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşumu, Süreci ve Kavramı", *Modern Türklük Araştırma Dergisi*, Sayı: 3, Ankara Üniversitesi, Ankara, http://mtad.humanity.ankara.edu.tr/III-4_Aralik2006/53_MTAD_4-3_LTagizade.pdf (24.04.2013).
- Tansuğ S. (1960, Ocak). "1959'da Resim," *Dost Dergisi*, 28, 43-50.
- Tansuğ S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ S. (1993). *Türk Resminde Yeni Dönem*, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ S. (1993). *Resim Sanatının Tarihi*, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ S. (1993, Şubat). "Eleştirel İşlevlerin Sürecinde", *Sanat Çevresi*, 172, 46-47.
- Tansuğ S. (2001, Temmuz). "Nedim Günsür'ün Sanatçı Gücüne Dair", *Hürriyet Gösteri*, 229, 18-19.
- Tekeli İ. (1983). "Türkiye'de Halkçılık", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, Cilt 7, İstanbul.
- Tezcan M. (1981, Nisan). "Sosyoloji Açısından Atatürk", *Atatürk Devrimleri ve Eğitim Sempozyumu*, Ankara.
- Tör V. N. (2010). *Yıllar Böyle Geçti*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tulga D.(ed.), (2010). *Dünya Tarihi*, NTV Yayınları, İstanbul.
- Turalı İ. vd. (1996 ?). *Demokrasinin 50 Yılı: 1945-1995*, Cilt 1, Radikal, İstanbul.
- Turan G. (2002). *Nazım Hikmet Son Şiirleri (1959-1963) Şiirler 7*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Turan E. (2003, Kasım-Aralık). "Turan Erol ile On'lar Grubu Üzerine", *Rh+ Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 7, 33.

- Türe, A. (2002). *1940'dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Uçan A. (1996). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uçan A. (1997). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, 2. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uçan A. (2003, Ekim). "Türkiye'de Çoksesli Müzik Kültürünün Oluşum ve Gelişimine Genel Bir Bakış", *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu*, Kara Kuvvetleri Basımevi, Ankara.
- Uygur, E. (2005). Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/erdogan_uygur_realizm.pdf (17.04.2013).
- Yazıcı E. (1997, Temmuz-Eylül). "Anadolulu Bir Ressam Neşet Günal", *Argos Gemicileri*, 3-4, 36-38.
- Yetkin Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Yıldırım K. ve Koç T. (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*, 5. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Zaim T. (1974, Mayıs). "Geçen Hafta Yitirdiğimiz Turgut Zaim, Resmimizin Doruklarından Biriydi", *Milliyet Sanat*, 80, 14-17.
- Zuckmayer E. (1964, Nisan). "Hindemith", *Opus*, 18, 2-4.
- Anonim (Mayıs, 1974). "Fakir Baykurt", *Milliyet Sanat*, 80, 3.
- Anonim (1993). "Gerçekçilik", *Théma Larousse*, Cilt 5. Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Anonim (1993). "Toplumsal Gerçekçilik", *Théma Larousse*, Cilt 6, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Anonim (1996, Haziran). "Avni Memedoğlu'nun Fırçasından Emeğin Dünyası", *Evrensel Kültür*, 54, 58-61,
- Anonim (1997). "Cihat Burak", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt 1, İstanbul.
- Anonim (2001, Kasım). "Göçün Son Ucu: Çöp İnsanları", *Evrensel Kültür*, 119, 60-61.
- Anonim (2002). *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1961-1980*, Cilt 3, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Anonim (2005, Ocak). "Nedim Günsür İle Yeniden", *Rh+ Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*, 14, 70-71.
- <http://lebriz.com/default.aspx?bhcp=1> (14.05.2013).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: M. Selin MİLLİ

Doğum Tarihi: 24.05.1969

Öğrenim Durumu:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Müzik Eğitimi Bölümü	Dokuz Eylül Üniversitesi	1990
Y. Lisans	Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı	Pamukkale Üniversitesi	1999

Yüksek Lisans Tez Başlığı ve Tez Danışmanı:

Milli, M. S. (1999). *İlköğretim okullarında piyano ve klavyeli çalgıların müzik öğretmenleri tarafından kullanımı ve eğitime katkıları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Tez Danışmanı: Prof. Raif Gülcan

Görevler:

Görev Unvanı	Görev Yeri	Yıl
Müzik Öğretmeni	Ardahan İli ve Denizli İli Acıpayam İlçesi	1990-1993
Okutman	Pamukkale Üniversitesi Ortak Zorunlu Dersler Birimi	1993-2001
Öğr. Gör.	Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı	2001-...