

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**1923-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE'DE
BATILILAŞMA (MODERNLEŞME) SÜRECİ VE TÜRK
RESİM SANATINA ETKİSİ**

Meliha ELGÜN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU**

Konya-2010



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Meliha ELGÜN



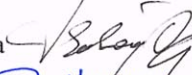


T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Meliha ELGÜN tarafından hazırlanan “1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi” başlıklı bu çalışma 25/06/2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Alaybey Karoğlu Başkan
Yrd. Doç. Dr. Zühal Arda Üye
Yrd. Doç. X.ihat SİRİN Üye

İmza 
İmza 
İmza 



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



ÖNSÖZ

“1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi” konulu bu çalışmamın oluşturulması, değerlendirilerek sonuçlandırılması sürecine yön veren Danışmanım Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU’na, araştırmamın gözden geçirilmesi ve tez yazım kurallarına uygunluğu hususunda fikirlerine başvurduğum değerli hocalarım Doç. Dr. Melek GÖKAY’a, Yrd. Doç. Dr. Zuhâl ARDA’ya ve Yrd. Doç. Nihat ŞİRİN’e;

Yaşantımın her anında olduğu gibi, bu araştırma üzerinde çalıştığım dönemimde de sevgileri ve destekleri ile yanımda olan sevgili aileme,

Teşekkür ederim.

Konya, 2010

Meliha ELGÜN



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Meliha ELGÜN	Numarası	075217021001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI		
	Danışmanı	Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU		
Tezin Adı		1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi		

ÖZET

Kültürel, toplumsal, siyasal olaylar, inkılâpların uygulanması, toplumun çağdaşlaşma anlamında yön değiştirmesi her zaman sanatı da etkilediği için sanata konu olmuştur. Sanatçı doğup büyüdüğü toprağın, yetiştiği ve benliğini bulduğu toplumun bir aynası konumundadır. Bu aşamada Türk toplumunun Cumhuriyet’in ilanı ile bağımsız bir Türk Devleti, çağdaş bir uygarlık olma yolunda katettiği aşamalar, yaşadığı kültürel değişim, toplumun her alanına olduğu gibi Türk resim sanatına da yansımıştır.

Global düzene uyum gereği sürekli bir değişim içinde bulunan toplumların buna paralel olarak yaşam koşullarında da bir değişim gerçekleşecektir. İşte bu noktada Türk toplumu Cumhuriyet rejimi ile bağımsızlığını kazanarak ulus-devleti olma yolunda birçok alanda değişim yaşamış, çağdaş uygarlık düzeyine erişmede Batı’ya ait bir takım değerleri kendi kültürüne uygulamak suretiyle hayatın bir çok alanında ve yaşam koşullarında “Batılılaşma” sürecini yaşamıştır. Türkiye Cumhuriyeti, “milli kültür” politikasını oluştururken, “Batılılaşma” politikasını da Türk toplumunu çağdaş devletler düzeyine erdirmek amaçlı olarak uygulamıştır. Batı’nın kültürel ve sanatsal değerlerinin kendi kültürümüze uygulanması hususunda,

Türk resminde Cumhuriyet döneminin ilk on yılında tam anlamıyla bir istikrar sağlanamamıştır. Özellikle, Türk resim sanatımızda Batı'ya ait sanatsal akımlar bir süreç olarak denendikten sonra, geleneklerimize dayalı bir “milli kültür”e, “milli sanat”a dönüş ancak, Batı'nın taklitçiliğinden kurtularak 1940'lı yıllarda sağlanabilmiştir. Yerel değerlerimizin resim sanatında uygulanmasıyla Türk resmi bu geçiş sürecini tamamlamış ve ulusal kimliğini kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Modern Türk Resmi, Türk Resminde Modernleşme, Türk Resim Sanatı, Milli Kültür, Türk Resminde Yerellik, Resimde Yöresellik, Resimde Ulusallık, Türk Resminde Ulusallık.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Meliha ELGÜN	Numarası	075217021001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	DEPARTMENT OF FINE ARTS EDUCATION DEPARTMENT OF PAINTING EDUCATION		
	Danışmanı	Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU		
Tezin İngilizce Adı		MODERNIZATION PERIOD OF TURKISH PAINTING BETWEEN 1923-1950 AND ITS IMPACTS ON PAINTING		

SUMMARY

Cultural, social, and political phenomenon along with the demolition effects of wars, execution of reforms and direction changes of societies have always effected the art and thus they have always been subjects of art. An artist is the mirror of the society he was born into, the soil he was grown up and the society that gave him his sense of self. At this phase, the independent Turkish Republic founded after the proclamation of the republic, steps taken in the civilization progress, cultural alterations have been reflected in the Turkish Painting Art as well.

In order to harmonize with the global structure, societies that are in motion shall also have motion in their way of living. At this point, Turkish society has earned its independency through the Republic regime and have experienced many changes in many fields in the progress of being a nation – state and thus taken its part in “westernization “ by adapting western values into its vision. While forming its “national culture” policy, Turkish Republic has executed “westernization” policy in order to carry the Turkish society to modern society level. There has not been any stability in the painting art of Turkish Republic in the first 10 years of the republican

period in regards of adapting the cultural and artistic values of the west into our culture. Art movements of western countries have been tried for a period of time, and “a return to the national art” and “a return to the national culture” have not been reached at until the 40’s. By applying our local values in our paintings, Turkish painting has completed its transition period and has earned a national identity.

Key words: Modernization, Modern Turkish Painting, Modernization in Turkish Painting, Turkish Painting Art, National Culture, Localization in National Painting, Topicality in Painting, Nationalization in Painting, Nationalization in Turkish Painting.

İÇİNDEKİLER	
BİLİMSEL ETİK SAYFASI	ii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vii
KISALTMALAR	xi
RESİMLER LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	4
1.2. Araştırmanın Sınırlılıkları	5
1.3. Tanımlar	6
1.4. Araştırmanın Yöntemi	8
2. MODERNLEŞME, KÜLTÜR, MİLLİ KÜLTÜR	9
2.1. Modernleşme	9
2.2. Kültür	15
2.3. Milli Kültür	17
3. 1923-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE’DE BATILILAŞMA (MODERNLEŞME)	19
3.1. 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Sürecine Zemin Hazırlayan Etkenler	19
3.1.1. Osmanlı İmparatorluğu Devlet ve Toplum Yapısı	19
3.1.2. Osmanlı Devleti Modernleşme Hareketlerinin Genel Özellikleri ...	20
3.1.3. Cumhuriyet Dönemi Düşünce Akımları	26
3.2. 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Siyasetinin Genel Özellikleri	28
3.2.1. Atatürkçülüğün Temelleri	30

3.2.2. Atatürk İlkeleri	30
3.2.3. 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) ...	37
3.2.4. 1923-1930 Yılları Arası Çok Partili Hayata Geçiş Süreci.....	39
3.2.5. Türk Ocakları Ve Halk Evleri	41
3.2.6. Köy Enstitüleri.....	44
3.2.7. Çok Partili Siyasal Döneme Geçiş.....	45
4. TÜRK RESMİNİN GELİŞİM SÜRECİ.....	47
4.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti.....	56
4.2. İnas Sanayi Nefise Ve Kızlara Sanat Eğitimi	57
4.3. 1914 Kuşağı Sanat Anlayışı (İzlenimci Dönem)	58
4.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1928)	66
4.5. D Grubu (1933).....	74
4.6. Akademi Reformu Üzerine	88
4.7. Yurt Gezileri ve 1939-1944 Yurt Sergileri	90
4.8. Yeniler Grubu (1940).....	98
4.9. Onlar Grubu (1946)	102
5. 1923-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE’DE BATILILAŞMA (MODERNLEŞME) SÜRECİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİSİ	105
5.1. Sanatçı-Toplum-Gelenek İlişkisi Çerçevesinde Batılılaşmanın Boyutları	105
5.2. Türk Resim Sanatında Batılılaşmanın Boyutları	108
DEĞERLENDİRME	112
SONUÇ.....	116
KAYNAKÇA.....	118
ÖZGEÇMİŞ	128



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



KISALTMALAR

ADRHM	: Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi.
DP	: Demokrat Parti.
DRHS	: Devlet Resim ve Heykel Sergisi.
DSGK	: Doku Sanat Galerisi Koleksiyonu.
DÜYB	: Duralit Üzerine Yağlı Boya.
İRHM	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
MÜYB	: Mukavva Üzerine Yağlı Boya.
RHM	: Resim Heykel Müzesi.
SÜSSM	: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi.
TİBK	: Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya.
ÜKT	: Üzerine Karışık Teknik.
ÜYB	: Üzerine Yağlı Boya.
vd.	: ve diğerleri.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Hoca Ali Rıza, “ <i>Sahilde Çardak</i> ”, 22,5x26 cm., TÜYB, İRHM.....	52
Resim 2: Halil Paşa, “ <i>Çengelköy’de Sabah</i> ”, 51,5x72 cm., TÜYB.....	52
Resim 3: Giritli Hüseyin, “ <i>Yıldız Sarayı Bahçesi</i> ”, 65x81 cm., TÜYB.....	53
Resim 4: Şeker Ahmet Paşa “ <i>Karaca</i> ”, 1886-87, 136,5x101 cm., TÜYB, Özel Koleksiyon.....	53
Resim 5: Şeker Ahmet Paşa, “ <i>Orman</i> ”, 140x180 cm., TÜYB, İRHM.....	54
Resim 6: Süleyman Seyyid, “ <i>Natürmort</i> ”, 41x33 cm., TÜYB.....	54
Resim 7: Süleyman Seyyid, “ <i>Mesire Yerinde Kadınlar</i> ”, 61,5x137,5 cm., TÜYB, İRHM.....	55
Resim 8: Osman Hamdi, “ <i>Silah Taciri</i> ”, 140x185 cm., TÜYB, ADRHM.....	55
Resim 9: Osman Hamdi, “ <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i> ”, 1906, 117x123 cm., TÜYB, Pera Müzesi.....	55
Resim 10: Osman Hamdi, “ <i>Türbedar</i> ”, 94x122 cm., TÜYB, İRHM.....	56
Resim 11: Osman Hamdi, “ <i>Mihrab</i> ”, 1901, 108x210 cm., TÜYB, Mesut Hakgüder Koleksiyonu.....	56
Resim 12: İbrahim Çallı, “ <i>Zeybekler</i> ”, 153x183 cm., TÜYB, ADRHM.....	59
Resim 13: Feyhaman Duran, “ <i>Gazi</i> ”, TİBK.....	60
Resim 14: Hikmet Onat, “ <i>Siperde Mektup Okuyan Askerler</i> ”, 1915, 120x145 cm., TÜYB, İRHM.....	61
Resim 15: Hikmet Onat, “ <i>Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın</i> ”, TÜYB, İzmir RHM.....	61
Resim 16: Namık İsmail, “ <i>Atatürk</i> ”, 1935, Moda Deniz Kulübü Koleksiyonu.....	61

Resim 17: Namık İsmail, “ <i>Harman</i> ”, 1923, 165x200 cm., TÜYB, İRHM	62
Resim 18: Avni Lifij, “ <i>Alegori/Savaş</i> ”, 1917, 160x200 cm., TÜYB, İRHM.....	63
Resim 19: Avni Lifij, “ <i>Mareşal Fevzi Çakmak</i> ”, 1923, 131x166 cm., TÜYB, İRHM.....	63
Resim 20: Nazmi Ziya Güran, “ <i>Langa Bostanı</i> ”, 65x80 cm., TÜYB	63
Resim 21: Nazmi Ziya Güran, “ <i>Atatürk</i> ”, 1925, 91x131 cm., TÜYB, İRHM.	63
Resim 22: Sami Yetik, “ <i>Ankara’dan Saman Pazarı</i> ”, 1936, 70x100 cm., TÜYB, İRHM.....	64
Resim 23: Sami Yetik, “ <i>Topçular</i> ”, 1926, 70x99 cm., DÜYB, ADRHM.....	64
Resim 24: Ömer Adil, “ <i>Kızlar Sınıfı</i> ”, 1919, 81x118 cm., TÜYB	65
Resim 25: Mehmet Ruhi Arel, “ <i>Hilal-i Ahmer’e Yardım</i> ”, 38x46 cm., TÜYB	65
Resim 26: Mehmet Ruhi Arel, “ <i>Atatürk’ü Karşılama</i> ”, 1927, 94x118 cm., TÜYB, İRHM.....	66
Resim 27: Cevat Dereli, “ <i>Harman</i> ”, 85x131 cm., TÜYB, İRHM.....	68
Resim 28: Refik Epikman, “ <i>İlk Meclis</i> ”, 41x100 cm.....	69
Resim 29: Şeref Akdik, “ <i>Atatürk Telgraf Başında</i> ”, 1934, 135x175 cm., İRHM.	69
Resim 30: Şeref Akdik, “ <i>Halk Mektepleri</i> ”, 1931, 150x180 cm., TÜYB, İRHM	69
Resim 31: Ali Avni Çelebi, “ <i>Yaralı Asker</i> ”, 1937, 100x150 cm., TÜYB, İRHM...	70
Resim 32: Ali Avni Çelebi, “ <i>Vitrin</i> ”, Özel Koleksiyon.....	70
Resim 33. Ali Avni Çelebi, “ <i>Maskeli Balo</i> ”, 1928, 139x187 cm., TÜYB, İRHM...	70
Resim 34: Zeki Kocamemi, “ <i>Mekkare Erleri</i> ”, 1935, 123,5x195,5 cm., TÜYB, İRHM.....	71
Resim 35: Zeki Kocamemi, “ <i>Atatürk’ün Cenaze Töreni</i> ”, 1939, 148x250 cm., Atatürk Müzesi Şişli (DRHS 1.lik Mükafatı).....	71
Resim 36: Hale Asaf, “ <i>Bursa’dan</i> ”, 47x64 cm., TÜYB, İRHM.	72
Resim 37: Turgut Zaim, “ <i>Orta Oyunu</i> ”, 85x100 cm., TÜYB, İRHM.....	73

Resim 38: Turgut Zaim, “ <i>Halı Dokuyanlar</i> ”, 38x50 cm., Guaj, 1936, Özel Koleksiyon	73
Resim 39: Turgut Zaim, “ <i>Yörükler Köyü</i> ”, 51x60 cm., TÜYB, ADRHM.	73
Resim 40: Nurullah Berk, “ <i>Çömlekçi</i> ”, 98x130 cm., TÜYB, İRHM.	78
Resim 41: Nurullah Berk, “ <i>Nargile İçen Adam</i> ”	78
Resim 42: Zeki Faik İzer, “ <i>Sultan Ahmet Camii’nin Camları</i> ”, 120x170 cm., İRHM	79
Resim 43: Zeki Faik İzer, “ <i>İnkılap Yolunda</i> ”, 1933, 176x237 cm., TÜYB, İRHM .	79
Resim 44: Abidin Dino, “ <i>Antibes</i> ”, 73x92 cm., TÜYB, İRHM	80
Resim 45: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Köylü Ailesi</i> ”, 1936, 72x90,5 cm., TÜYB.	83
Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler</i> ”, 1935, 100x120 cm., TÜYB, İRHM.	83
Resim 47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Tophane</i> ”, 40x47,5 cm., DÜYB, ADRHM. ...	83
Resim 48: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Korupark</i> ”, 60x60 cm., DÜYB, Özel Koleksiyon	84
Resim 49 : Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Anadolu Hisarı</i> ”, 50x65 cm., Karton ÜKT, TİBK	84
Resim 50: Cemal Tollu, “ <i>Alfabe Okuyan Köylüler</i> ”, 1933, 73x92 cm., TÜYB, İRHM.	85
Resim 51: Cemal Tollu “ <i>Ana Toprak</i> ”, 95x130 cm., TÜYB, İRHM	85
Resim 52: Sabri Berkel “ <i>Taksim Meydanı</i> ”, 70x100 cm., MÜYB, Özel Koleksiyon	86
Resim 53: Halil Dikmen, “ <i>İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar</i> ”, 1933, 143x245 cm., TÜYB, İRHM.	86
Resim 54: Halil Dikmen, “ <i>Balıkçılar</i> ”, 151x226 cm., TÜYB, İRHM.....	87
Resim 55: Malik Aksel, “ <i>Halı Dokuyanlar</i> ”, 1936, 86x95 cm., TÜYB.....	87
Resim 56: Şükriye Dikmen, “ <i>Portre</i> ”	88

Resim 57: Mahmut Cüda, “ <i>Trabzon’dan Ganita</i> ”, 1938, 50x65 cm., TÜYB, İRHM.	94
Resim 58: Mahmut Cüda, “ <i>Bitlis Kümbet Camii</i> ”, 1943, 27x35 cm.	94
Resim 59: Hamit Görele, “ <i>Erzurum Mescid Camisi</i> ”, 1938, 30,5x51,5 cm., Kontrplak ÜYB, İRHM.	95
Resim 60: Hamit Görele, “ <i>Çankırı’da Düğün</i> ”, 80x100 cm., DÜYB.	95
Resim 61: Saim Özören, “ <i>Alaaddin Camisi</i> ”, 1938, 44x80 cm., TÜYB.	95
Resim 62: Cevat Dereli, “ <i>Değirmen</i> ”, TÜYB.	96
Resim 63: Cevat Dereli, “ <i>Gümüşhane</i> ”, 1942, 34,5x46,5 cm., TÜYB, DSGK.	96
Resim 64: Arif Kaptan, “ <i>Çanakkale Denizi</i> ”, 1943, 21x27 cm., DÜYB, ADRHM.	96
Resim 65: Arif Kaptan, “ <i>Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii</i> ”, 1934, 152x200 cm., İRHM.	97
Resim 66: Eşref Üren, “ <i>Ağrı’dan</i> ”, 1943, 38x46 cm., TÜYB.	97
Resim 67: Avni Arbaş, “ <i>Elazığ</i> ”, 1942, 25x27 cm., Kağıt ÜKT.	101
Resim 68: Ferruh Başağa, “ <i>Konya Mecidiye Hanı</i> ”, 1945, 80x91 cm., TÜYB.	101
Resim 69: Nuri İyem, “ <i>Portre</i> ”, 87x119 cm., TÜYB, ADRHM.	101
Resim 70: Nuri İyem, “ <i>Köylü Kadın Portresi</i> ”, TÜYB.	101

1. GİRİŞ

Bu araştırmada, Cumhuriyetimizin ilan edildiği 1923 yılından başlayarak, 1950 yılına kadar geçen Türkiye’deki Batılılaşma (Modernleşme) Hareketlerini kültürel, siyasal, toplumsal anlamda inceleyerek bu hareketlerin Türk resim sanatına etkisini konu olarak ele alınmıştır. 1923 yılının araştırmanın başlangıcı olarak alınmasının sebebi, Cumhuriyet’in ilanının yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin temelini ve yeni kültür politikasını inşa etmiş olmasındır. Bu anlamda oluşturulan “milli kültür” politikası toplumu her anlamda ağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmayı amaç edinen “Batılılaşma” politikasıyla paralel olarak yürütülmüştür. Bu araştırma, 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Sürecini incelerken, bunun Türk resim sanatında o ana kadar gelişmiş olan sanat eğilimlerinden farklı olarak soyut resim akımlarının ve farklı kişisel uygulamaların başladığı 1950 yılı ile sınırlı tutulmuştur.

Kültürel, siyasal, toplumsal alanda ve Türk resim sanatında meydana gelmiş tüm gelişmeler bir zincirin halkası gibi birbirine bağlı olduğu için bu süreci ele alırken, elbette ki daha önceki yıllarda bu sürece etki etmiş gelişmelere değinmek araştırmanın bütünlüğü açısından gerekli görülmüştür.

Kuşkusuz ki, tarihte meydana gelmiş her olayın bir sebebi ve buna bağlı bir sonucu vardır. Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılından başlamak üzere siyasal, sosyal, hukuki, eğitim, ekonomik, tarım, ticaret ve sanayi alanda gerçekleştirilen bir çok İnkılapların, “Batılı” olmak adına gerçekleştirilen atılımların amaı “ağdaş Uygarlık” düzeyine erişmek olmuştur. Bu inkılapların yapılmasındaki sebepler ise Osmanlı Devleti’nin yıkılması sonucu Türkiye Cumhuriyeti’ne kalan ekonomik, toplumsal vb. gibi alanlardaki sorunsallardır.

Bu doğrultuda, 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Kemalist reformlar doğrultusunda Batılılaşma (Modernleşme) Süreci incelenmiştir. Bu bağlamda bu sürecin Türk Resim Sanatına etkisi ile, Batı sanat akımlarının Türk resminde yansımaları ve genel anlamda sanatçı-toplum-gelenek ilişkisi çerçevesinde ele alınarak değerlendirilmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması ve Birlik Mecmuası'nın çıkartılması. Türk kültür ve sanat ortamına yeni bir anlayış ve güçlü bir soluk getirmiştir. *“Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1908’de kurulmuştu. Bu cemiyet 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti” oldu. 1926’da isim değiştirerek “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” denildi. Sonunda 1926’da “Güzel Sanatlar Birliği”nde karar kılındı”* (Berk ve Gezer, 1973:40). Kuruluşu 1908 olan bu birlik, varlığını Cumhuriyetin ilan edildiği yıllarda da sürdürmüş olması sebebiyle araştırılan konunun bir parçası olarak ele alınmıştır.

1928’de kurulan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği” üyeleri, resim ve heykel sanatında geleneksel el sanatlarının benimsenmesini sağlamak için bir araya gelmişlerdir. *“Sanatlarının Avrupa sanat akımlarının Türkiye’deki uzantısı olduğunu övünçle öne süren yeni kuşak ressamı ilk büyük sergilemeyi (Ankara 1928) yaptıktan sonra kendi deyimleriyle Avrupa’dan elli yıl geri kalan sanatımızı çağdaş düzeye getirmek amacıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’ni kurdular”*(Aktaran: Büyükişleyen, 1987: 39).

Sanatçının, geçinmek için başka işler yapmasının Türk resim sanatının gelişmesini engelleyeceğini savunarak sanatçıların maddi kaygılarını da dile getirmeye çalışmışlar ancak; Ekspresyonizm, Realizm, Konstrüktivizm, Kübizm gibi farklı akım ve üslupların etkisinde kalan sanatçılardan oluşmaları yönüyle ortak bir yol izleyememişlerdir. Cemiyet, 1942 yılında sanatçı birliklerini sağlayabilmek amacıyla “Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği” olarak ad değiştirmiş; 1950’de aynı amaçla bir kez daha isim değiştirerek “Ressamlar Derneği” olmuştur.

1933’te kurulan “D Grubu” Kübist ve Konstrüktivist sanat akımlarını Türk resmine uygulamış; geçmişteki sanat uygulamalarını yanlış bularak Empresyonist eğilimleri reddetmişlerdir. Grup 1947’de dağılmış; 1951’deki 16. sergilerine kadar varlığını sürdürebilmiştir. D Grubu, Kübizmi, Cumhuriyet’in yenilikçi arayışlarında çözüm olarak görmüşse de 1940’lı yıllarda Ulusallık anlayışı etkisiyle resimlerinde minyatür, hat ve kilim gibi geleneksel sanatlara yer vermişlerdir.

“Cumhuriyet’le gelen devrimci heyecanın Ankara’da odaklaşması ve Atatürk’ün de özel ilgisiyle, her alanda olduğu gibi sanatsal etkinliklerin de tüm kurumlarıyla canlanarak Anadolu’ya yayılmasına neden olmuştur. Böylece,

Anadolu'da başlatılan Atatürk Devrimleri'nin kültür ve sanat heyecanı da Anadolu'da başlatılmış oldu. Sanatçılar, görevli ya da gönüllü olarak ülkenin her köşesine dağılmaya başladılar. Kurtuluş Savaşı ve devrimlerle ilgili yapıtların yanında, o zamana dek Boğaz'ın iki yakasını aşamamış ressamların doğa notlarına dayanan yumuşak biçim anlayışında; Anadolu peyzajlarını, köy-kent yaşantısını ve folkloru konu edinen yerli bir sanat havası esmeye başlar. Devrim politikasının ulusal sanat yaratma amacının resim sanatımıza yansımalarıdır bu” (Gençaydın, 1986: 57). 1938 yılında CHP'nin “Yurt içinde sanat tetkik seyahati tertiplenmesi” kararı ile yurt gezilerinin düzenlenmesi planlanır. “*Yönetim 1938'de başlattığı yurt gezileri planlaması ile bu politikayı adeta programlamış ve Türk ressamlarının Anadolu insanı ve doğası ile yakın ilişki kurmasına yardımcı olmuştur*” (Günay, 1986: 63). 1944 yılına kadar süregelen bu geziler, 1945 yılının Çok Partili Sisteme geçiş hazırlıkları sonucu zaman içerisinde son bulur.

1940'ta kurulmuş olan “Yeniler Grubu”, Türk resminin memleket yaşantısından ele alınan konularla gerçekçi kimliğine kavuşabileceği düşüncesi ile “Ulusal-yerel” sanat anlayışını benimsemiştir. Empresyonist etki altındaki D Grubuna da bu sebeple tavır almış olsalar da kendileri tamamen Batı resminin dışında da kalamamışlardır. “*Yani toplumla resim sanatını birleştirme çabasını güttük. Liman Sergileri'nde de, daha sonraki sergilerde de ortaya konulan bu görüş o zamanki deyimle, Türkiye'de resim sanatı içinde yeni bir nokta'ydı. Ve “Yeniler Grubu” adını buradan aldı...*” (Aktaran: Tanaltay, 1993: 108).

1946'da “On'lar Grubu” ulusallık sanat anlayışı çerçevesinde Türk resminin evrensel değerine ancak, geleneklere geçiş ile ulaşacağını savunmuş; resimlerde kilim motiflerine, hat, minyatür ve çini sanatına da yer vermişlerdir.

Bu süreçte meydana gelmiş tüm bu gruplaşmaya dayalı sanat hareketleri bazen birbirinin devamı niteliğinde olup, özünde Batı etkisi ile; Batı'dan bir alıntı bazen de Batı'ya bir tepki olarak gelişmiştir.

Bu gruplaşmaların dışında ayrıntısal nitelik taşıyan gelişmeler de 1923-1950 arası Türk Resminin modernleşme sürecine tesirde bulunmuştur. 1932'de Halkevleri'nin açılması, 1933'de Üniversite Reformu ile 1937'de akademide yabancı hocaların göreve başlaması, 1937'de Atatürk'ün emri ile İstanbul Dolmabahçe Sarayının Veliahd dairesinde Resim ve Heykel Müzesinin açılması, 1937 ve 1938'de

“Birleşik Resim ve Heykel Sergisi (günümüzde “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”), 1939’da ilk “Devlet Resim ve Heykel Yarışması” gibi sanatsal faaliyetlerde ele alınmıştır.

Araştırma, 1950’li yıllarda sosyal ve toplumsal değişmeler paralelinde, o ana değin uygulanmamış değişik sanatsal yönelişlerin ön plana çıkması sebebi ile 1950 yılı ile sınırlı tutulmuştur.

Problem Cümlesi

Türk resim sanatında modernleşme (Batılılaşma) hareketleri, çok çeşitli başlıklar altında, değişik tarih aralıklarıyla ya da bir bütün olarak kronolojik sırasına göre birçok kez ele alınarak incelenmiştir. Bu konuda yapılmış bilimsel çalışmalarda da Türk resim sanatındaki modernleşme sürecinin Türkiye’nin Batılılaşma siyaseti paralelinde ve belirtilen tarih aralığı içerisinde işlenmemiş olduğu görülmüştür. 1923-1950 yılları arası Türkiye’de modernleşme (Batılılaşma) hareketlerinin Türk resmine ne şekilde etki ettiğinin, sanatçı-gruplaşmalar- toplum ve gelenek ilişkileri çerçevesinde incelenmesi araştırmanın problemini oluşturmuştur.

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Toplumun “millet” olması kültürün ise “milli olması”, en önemlisi “egemenliğin millete ait olması” yönünde bağımsız, çağdaş bir ulus-devleti ideolojisi ile inşa edilmiş Türkiye Cumhuriyeti’nin bu idealde katettiği yol oldukça kapsamlı inkılapların uygulamaya geçirilmesi ile Türk toplumuna yeni bir yön vermiştir. Bu anlamda toplumun Batı’ya ait değerleri kabulü zaman alıcı olurken bu değerleri ferdi ya da grupsal olarak uygulamada “nasıl olması” gerektiği ya da “ne şekilde” uygulanabileceği konusu dönem dönem farklılıklar göstermiştir. Araştırma 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Sürecini incelerken, Batı’ya ait sanat akımlarının Türk resim sanatına uygulanmasında sanatçı, toplum ve geleneklerimiz bağlamında meydana gelmiş etkileşimlere bir açıklık getirmeyi de amaçlamaktadır.

1923’te Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla toplumun her alanında yapılan modernleşme hareketleri Türk resminde Batı kaynaklı sanat akımlarının denenmesine neden olmuştur. 1930’lu yıllardan 1950’ye kadarki süreçte ise, yerel

değerlerin Türk resmine konu edilmesi, halk sanatlarının verilerinden yararlanılmasıyla Türk resmine yeni bir yön kazandırmıştır.

Bu çalışmada Türk resim sanatının modernleşme sürecinde, yerel ve ulusal değerlere ulaştırılma çabalarına, o zamanki hükümetin uygulamalarıyla sanata destek verme planlarına ve toplumsal olayların sanata yön verme sürecine değinilerek kapsamlı bir inceleme yapılmıştır.

Çağdaş Türk resminin modernleşme sürecinin belirlenmesi ve resim sanatına etkisi dikkate alındığında bir köprü işlevi üstlenmesi yönüyle milli bir bilinç oluşturmak, süreci kapsamlı bir şekilde ele alarak farklı bir bakış açısı kazandırmak ve kendisinden sonra yapılacak araştırmalara bir örnek teşkil edebilmesi önemli görülmektedir.

1.2. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923 yılında kurulması ve ardından yaşanan yenilik hareketlerine bağlı olarak farklı sanatsal yönelişlerin ortaya çıkması ve sanat dünyamızda modernleşme hareketlerinin kendini belli ettiği 1950 yılı ile sınırlı tutulmuştur.

Tarihi olaylar her zaman, neden-sonuç ilkesine göre anlam bulur. Bu pencereden bakıldığında Türk resminin modernleşme süreci bir nedensellik taşımaktadır. Yaşanan her gelişme, bir diğer gelişmenin ya sebebi ya da sonucu olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla siyasal, toplumsal, kültürel ve sanatsal anlamda birçok modernleşme hareketlerine girilmiş olması araştırmanın başlangıcını 1923 yılı olarak belirlemiştir. Devam eden süreçte, Türk resim sanatında "Batı" kaynaklı birbirlerinden farklı bazı sanat akımları denenmiş, ancak bunların resim sanatımızı ulusal değerlere ulaştırma çabalarında yetersiz kaldığı fark edilmiştir. 1940'lı yıllarda geleneksel değerlerimize bir dönüş yaşanmıştır. Toplumsal konular, minyatür, hat ve çini sanatı verileri gibi ulusal değerlerimiz resimlerde işlenmeye başlanmış ve böylelikle Türk resmi ulusal kimliğini kazanarak evrensel değerine sahip olmuştur. Bu aşamada Türk siyasetinde 1946 yılında çok partili hayata geçiş süreci, o ana kadar Anadolu'da tarımla uğraşan köy nüfusunun endüstriyel işlerde çalışmak maksadı ile daha cazip gözüken şehirlere göçüne sebep

olmuştur. Bu göçler sonucu, 1950'lere kadar Türk resmine konu olan Anadolu insanı ve onların yaşantısı, toplumsal temalar yerini soyut resim denemelerine bırakmış ve 1950'den sonra Türk resim sanatında yeni bir dönemi getirmiştir. Bu da araştırmamanın 1950 yılı ile sınırlandırılmasını gerektirmiştir.

1.3. Tanımlar

Tanımlar, alfabetik sıraya göre düzenlenmiştir.

Ekspresyonizm: Türk resim sanatında “dışavurumculuk” kelimesi ile karşılık bulur. Doğanın olduğu gibi temsili yerine, duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yy. sanat akımıdır. 1910-1930 yılları arasında Almanya’da etkisini göstermiştir. Dışavurumcu sanatın amacı, sanatçının duyguları ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıdır. Sanatçı bunu yaparken de biçim bozma yöntemini kullanır (www.tr.wikipedia.org/wiki/dısavurumcu-26k).

Empresyonizm: Türk Resim sanatında “izlenimcilik” kelimesi ile karşılık bulur. 19. yy. da Fransa’da ortaya çıkmış ve bütün sanat dallarını etkilemiştir. Sanatta dış etkilerin içe yansımaları, içte izler bırakmasını veya bu izlere dayanarak sanat eseri meydana getirilmesini savunan bir sanat akımıdır. Empresyonistlere göre sanatçı, doğrudan doğruya, gerçeği değil de gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas alarak eserlerini üretmelidir. Işık ve renkten kaynaklanan görsel izlenimleri yansıtmayı hedeflerler (ansiklopedi.turkcebilgi.com/empresyonizm-40k).

Epistemoloji: Bilginin doğası, kapsamı ve kaynağı ile ilgilenen felsefe dalıdır. Bilgi felsefesi olarak da adlandırılmaktadır. (...) Episteme, bilgi ve gnosis, bilim ve logos, öğretimi kelimelerinden epistemoloji, bilginin bilgisi terimleri; bilgikuramı (theory of knowledge) anlamında kullanılır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Epistemoloji>).

Halkevleri: Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk’ün düşüncesiyle oluşturulan kuruluşlardır. Ulus devlet olarak kurulan Türkiye Cumhuriyetinde yeni bir toplum inşa etmek için 19 Şubat 1932’de ilk olarak 14 merkezde (Afyon, Ankara, Bolu, Bursa, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eminönü, Eskişehir, İzmir, Konya, Malatya, Samsun) Halkevi kurulmuştur. Halkevlerinin kuruluş amacı; Kemalist ideolojinin ve

CHP'nin ilkelerini yaymak ve bunların parçası olan inkılapların yerleşmesini sağlamaktır. 1951 yılında kapatılmışlar, 1961 yılında Türk Kültür Ocakları olarak yeniden açılıp, "Halkevleri Derneği" adıyla bugünkü dernek statüsüne geçmiştir (www.tr.wikipedia.org/wiki/halkevleri-21k).

Konstrüktivizm: 1917 Rus Devrimi esnasında Rusya'da ortaya çıkan ve dünyaya yayılan bir sanatsal akımdır. Endüstriyel malzemelerle ve tekniklerle, parçaları bir araya getirerek "inşa" etme sürecidir. Türk Resim sanatında "İnşacılık" kelimesi ile karşılık bulur (www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=konstruktivizm).

Kübizm: Pablo Picasso ve George Braque tarafından 1907 yılında başlatılmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda Paris'te gelişen bir resim akımıdır. Kübist çalışmalarda, nesnelere parçalanır, çözümlenir ve tekrar düzenlenir, sanatçı objeyi tek noktadan bakarak betimlemek yerine, pek çok noktadan bakarak objeyi daha geniş bir bağlamda gözler önüne serer (www.tr.wikipedia.org/wiki/kubizm).

Modernleşme: Batılılaşma ile eşdeğer tutulan durum. Bir başka ifadeyle kendi kültürünün içinde çağın gereklerine ulaşmaktır (www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=modernlesme).

Ontoloji ya da varlık bilimi: Temel sorunu varlık olan felsefi disiplin. Varlık ya da varoluş ile bunların temel kategorilerinin araştırılmasıdır. "Varlık" ve "varoluş" ayrımını; "Varlık vardır" ve "Varlık yoktur" fikirlerini tartışır.

Aristoteles'e göre ontoloji varlığın mahiyetinde varlığın bilimidir veya varlıkların incelenmesidir. Ontoloji hangi varlık kategorilerinin daha temel olduğunu belirlemekle uğraşır ve bu kategorilerdekilerden hangilerinin var olduğunun söylenebileceğini sorar. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ontoloji>).

Reform: Bir sistemi, kendini, sanatı yeniden düzenlemek (www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=reform).

Üniversite reformu: 1924 yılında Darülfünun-u Osmani'nin ismi İstanbul Darülfünunu olarak değiştirilir ve yarı özerk hale getirilir. Bu değişiklikte amaçlanan devrimlerin yerleşmesinde üniversitenin gerekli katkıyı yapmasını sağlamaktır. Buna rağmen, eski rejimin kalıntısı olan üniversite kadrosu, yeniliklerin çoğuna karşı çıkar, destek vermez. 1932 yılında İsviçreli profesör Alfred Malche, üniversitenin durumu

hakkında bir rapor hazırlaması için Türkiye'ye davet edilir. Mevcut şartlar altında üniversitenin bilim yapamayacağını bildiren raporun da etkisiyle 6 Haziran 1933'te Darülfünun kapatılarak İstanbul Üniversitesi kurulur (www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=1933+universite+reformu).

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Ele aldığımız konu tüm boyutlarıyla değerlendirildiğinde, son derece geniş ve kapsamlı bir nitelik taşıdığı anlaşılmaktadır. Konunun sağlıklı değerlendirilmesi bu sürecin sosyolojik, psikolojik, ekonomik, siyasal ve tarihsel boyutlarının ortaya konularak incelenmesiyle mümkündür. Kabul edilmelidir ki bu kapsamlı çalışma araştırmamızın boyutlarını aşmaktadır. Ancak sağlıklı bir sonuca ulaşmak için Türkiye'nin değişim ve dönüşüm sürecini tüm yönleriyle kavramak gerektiği unutulmamalıdır. Bu bağlamda araştırmayı geniş boyutlu kaynak ve verilerle destekleyerek tüm yönleriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmada, Türk sanatının tarihi geçmişi ile ilgili literatür taraması yapılmış, bu konuda daha önce hazırlanmış akademik ve bilimsel çalışmalar, tez, kitap, makale, süreli yayın ve metinler internet, kütüphaneler ve kitapçılar vasıtasıyla temin edilmiş, konuyla ilgili ressamların ve eserlerinin tespitiyle bu eserlerin fotoğraflarının da bulunduğu kaynaklar araştırılarak derlenmiştir.

2. MODERNLEŞME, KÜLTÜR, MİLLİ KÜLTÜR

2.1. Modernleşme

Orhan Türkdoğan'ın "Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme" isimli kitabında; E. Kongar'ın "Toplumsal Değişme" adlı eserinden iktibas yaptığı üzere "“Modern” yaşadığımız zamana ait yada uygun demektir. Kelime eski Latincedeki Modernus kelimesinden alınmıştır. Modernus, Modo'dan türetilmiş bir kelimedir. Modo ise Eski Latince'de “hemen şimdi” demektir. Görüldüğü gibi, modern toplum günümüzdeki toplum tipine doğru bir gelişme anlamına gelir” (Aktaran: Türkdoğan, 1988: 73).

“Modern” kelimesi, Türk toplumunda çoğu zaman “Çağdaş”, “Batılı”, “Avrupalı” gibi kelimelerle karşılığını bulmuştur. Türkiye'nin Asya ve Avrupa arasında bulunan coğrafi yapısı ve bu iki kıtaya hükmetmiş ecdadı sebebi ile bu iki kıtadaki toplumlarla sürekli etkileşim altında bulunmuştur. “...Bizde “Batılılaşma” ile “Çağdaş” ve “Modern” kavramları eşdeğer olarak alınmıştır ve Batılılaşmanın yaygınlaşmasına karşın, özellikle XIX. yüzyıl ortalarında üst tabakaların ne tümü Batılı, ne de tümü Osmanlı idi. Aydınların siyasal ve felsefi görüşleri ne olursa olsun, genelde iki uygarlık arasında bir bocalama söz konusu idi. Batı ile Doğu'yu bir arada yaşama olgusu, yalnız devlet kurumlarında değil, diğer üst yapı kurumlarında da farklı değer sistemlerini yansıtan bir ikilik yaratmıştır. Artık eski yaşam biçimi, yeni yaşam biçimi ayrımı yapılabiliyordu” (Turgut, 1993: 158). Her ne kadar 17.yy. Duraklama Devri reformlarında Avrupa etkisi görülmesi de, 18 yy. Gerileme ve 19.yy Dağılma Döneminde yapılmış reformlarda Avrupa baş etken olmuştur. Avrupa'dan bu devirlerde alınmış yenilikler oldukça kapsamlı olup zaman içinde toplumun diğer katmanlarına yayılmış, halk ile aydın kendi aralarında birbirlerine yabancılaşır duruma gelmiştir. Kuşkusuz ki her toplumun tarihsel gelişimi içinde oluşturduğu bir sosyal yapısı, kendine özgü gelenek ve görenekleri, milli bir kültürü vardır. Bir toplumun sahip olduğu bu öz değerleri ve inanç sistemi onu diğer toplumlardan ayıran en belirgin ve karakteristik özelliğidir. “Batı”ya ait değerlerin, Müslüman bir toplumda yerleştirilmek istenmesi elbette ki bir bocalama süreci yaratacaktır.

“Çağdaş kavramı, genelde bizde “Batı’lılık ya da Batı standartlarına göre düzenleme” anlamına gelir ki yanlış bir şey. Bir ulus çağdaşlaşma standartlarını kendisi koymalıdır. Bu da o ulusun kendi kültürel, tarihsel gelişmesi için de mümkündür. Aslında bizim gibi ülkelerin en büyük sorunu budur: Kendi standartları bulunmamaktadır. Başka kültürlerin standartlarına girildi mi, o zaman taklit tehlikesi başlar, bizde daha çok böyle olmuştur”(Turgut, 1993:165). Dolayısıyla her toplum, modernleşme sürecini kendi öz değerleri, gelenekleri doğrultusunda, sistemli bir şekilde kendi standartlarına uygun olarak belirlemelidir.

“Toplum bilimci Niyazi Berkes, çağdaşlaşma olgusunu Türk toplumu’nun 200 yıldır hesaplaştığı bir “sorun” olarak ele alıp, “geniş anlamda geleneğin kutsallaşmış boyunduruğundan kurtulma sorunu” olarak tanımlar, Berkes bu sorunu daha sonra “geleneksel katılaşmış kurum ve kurallar karşısında zamanın gereklerine uyan kurum ve kuralları geliştirme sonucu olarak” açmaktadır” (Aktaran: Aksel, 1986. 12).

Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti’nde gözlenen “Batı” kaynaklı alıntılar, bazı farklı karakterler taşımaktadır. Osmanlı Devleti’nin Batı’da büyük topraklar kaybettiği Karlofça Antlaşması (1699) ve Batı’nın üstünlüğü ilk kez kabul ettiği Pasarofça Antlaşması (1718) yenilgilerinden sonra devlet otoritesinin zayıflaması, sık sık çıkan iç isyanlar ve bozulan ekonomi sonucunda Batı örnek alınmaya başlanmış, bu şekilde ekonomisi ve gücü zayıflamış bir imparatorluğa hayat vermek amaçlanmıştır. Fakat, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu 1923 yılından sonra yapılmış iktibaslar ise yıkılmış bir imparatorluk üzerine kurulan bir Cumhuriyet rejimine yeni ve uygar bir yön vermek, sağlam temeller üzerine inşa etmek amaçlı olup, “tepeden inme” bir şekilde değil de bir sistem dahilinde, programlı olarak uygulanmıştır.

“19. ve 20. yüzyıl reformcularının çok kullandığı “Batılılaşma” ve “Avrupalılaşma” terimleri Batı’dan kurum, düşünce ve davranış biçimlerinin gönüllü olarak ödünç alınmasını ifade eder. Türkiye’deki modernleşme tarihi böyle bir iradi kültürel değişimin en radikal örneği sayılabilir. Birçok milletten oluşan Osmanlı İmparatorluğu laik bir ulus-devlet cumhuriyetine dönüşürken Kemalist reformcular devlet aygıtını modernleşmenin ötesine götürmüşlerdir, halkın yaşam

tarzını, davranışlarını ve günlük alışkanlıklarını etkilemeye çalışmışlardır” (Göle, 2005: 72). Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi reformları, toplumun her alanını ve tüm katmanlarını kapsayan özelliği ile daha etkin olmuş, yeni devletin temelini inşa ederken bir araç değil, amaç olmuştur.

“Modernisation” sözcüğünün Türkçede tam karşılığı olmamakla birlikte “çağdaşlaşma” ve “batılulaşma” sözcükleri ona karşılık olarak kullanılmaktadır. Her iki sözcükte anlamı tam karşılamamakla birlikte “çağdaşlaşma” kavramı daha yakın bir içerik taşımaktadır. Modernleşme kavramı, Batılulaşmayı da içine alan çok geniş ve uzun bir tarihsel süreçteki değişimleri kapsamaktadır” (Aktaran: Torun, 2002: 28).

“Alex İnkeles’e göre modernleşme ferdi seviyede ortaya çıkan bir değişimdir. Bu bakımdan ferdin zihni durumu ile yakından alakalıdır. Bazı sosyologlar ise, modernleşmeyi gelenekli hayat tarzından daha karmaşık, teknolojik yönden ilerlemiş ve hızla değişen bir hayat tarzına doğru fertlerin yönelmesi olarak tanımlar” (Aktaran: Türkdöğan, 1988: 73-74). Sosyolojik açıdan, gelenekli hayat tarzından hızla değişen bir hayat tarzına doğru “ferdi” nitelendirilebilecek bir yönelim, bulunduğu çevrede farklı sonuçlar ortaya çıkartabilir. Rol-model alınarak bireysel tercih ile yapılan yönelim, toplumda bir dejenerasyon ile sonuçlanabilirken; kapsamlı olan ve bir bilinci uyandırabilmek için yapılan, makul ve benimsenebilir yönelimler kitlesel bir harekete dönüşebilir. Böyle bir yönelim, toplumun her kesimini, devletin her alanını kapsayan ekonomik, teknik, bilimsel, kültürel, sanatsal vb. alanlarda reformlarla toplumsal bir kalkınmayı amaçlayan bir yönelim olur. Bu da Modernleşmenin toplumsal yönünü oluşturur. Featherstone’a göre; “modernleşme terimi düzenli olarak gelişme sosyolojisinde iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca modernleşme teorisi endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin boy atması, modern ulus-devlet, kapitalist dünya piyasası kentleşme ve öbür alt yapısal öğelere yaslanan toplumsal gelişme aşamalarından söz etmek amacıyla kullanılır” (Aktaran: Şahin, 2000: 3).

Kültürel açıdan; laik, ulus-devlet ideolojisine bağlılıkla belirlenmiş süreçtir. Toplumsal açıdan; okur yazarlığın ve kentleşmenin artışına mukabil, geleneksel

otoritenin zayıflaması süreci. Genel anlamda ise; sanayide, teknolojide, bilimde ilerlemenin, nüfus hareketlerinin, ulus devletleri ve kitlesel hareketlerin meydana gelmesi sonucu sosyo-ekonomik değişimlerin adıdır (Aktaran: Şahin, 2000: 1).

““Modern” kökünden türetilmiş bütün sözcükler içinde Türkiye’nin deneyimine en uygun düşeni, “modernleştirmek”tir. Fiilin ardındaki özne modernleştirici elit, bu elitin hedefi ise kendi modernlik anlayışına uygun kurum, inanç ve davranışları seçilmiş nesneye, yani Türkiye halkına kabul ettirmektir” (Keyder, 2005: 31).

Türkiye, coğrafi konumu itibariyle yüzyıllar boyunca iki kıta arasında karşılıklı kültür etkileşimleri altında kalmıştır. Türklerin Osta Asya’dan, Anadolu’ya kadar birçok medeniyet kurmaları: ardından Osmanlı İmparatorluğu gibi büyük bir devletin hem Asya’ya hem de Avrupa’ya hükmetmesi ile Anadolu birçok medeniyete beşiklik etmiş bir diyar olmuştur. Gerek geleneksel kültürümüzün etkileri, gerekse 1700’lü yıllardan itibaren kültür iktibasında bulunduğumuz Batı’nın gelişmişliği karşısında, “Türkiye ya Doğu ağırlıklı ya da Batı ağırlıklı olmuş, bu da bunalımlara yol açmıştır, bu nedenle; sık sık toplumsal ve bireysel kimlik arayışı içinde kalmıştır. “Acaba biz bir Doğu toplumu mu yoksa bir Batı toplumu muyuz?” ve Türk insanı da sık sık “ben kimim?”, “ben ne yapıyorum?”, “ben bir Doğulu mu yoksa Batılı mıyım?” sorularıyla karşılaşmıştır. Bu ve benzer soruların sorulduğu ve cevaplarının da çok doyurucu olmadığı zamanlarda ortaya çıkan bir bunalımdır ki, bu kimlik bunalımıdır” (Turgut, 1993: 158).

“Batı’yla karşılaştıktan sonra yaşamaya başladığımız kültür ve medeniyet krizi ve Batılılaşma (modernleşme) yönünde devletin hayata devamlı müdahalesi, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ifadesiyle “önce umumi hayatta başlayan, sonra cemiyetimizi zihniyet bakımından ikiye bölen, nihayet ameliyesini derinleştirerek içimize işleyen bir ikiliğin doğmasına yol açmıştır” (Ayvazoğlu, 1977: 11). Global düzen gereği gerçekleşen modernleşmede, geleneklerin toplumun tüm katlarına yayılmış olduğu bir hayat tarzına, uygarlık yönünde daha ilerlemiş bir başka toplumun sahip olduğu değerleri yerleştirmek, toplumu oluşturan bireyler üzerinde kişilik çatışması yaratacaktır.

Ayvazoğlu bu ikiliğin mahiyetine şu şekilde açıklık getirmekteydi:

“Özellikle aydın sıfatını taşıyan fertler, kişilik olarak adeta ikiye bölünmüşlerdir ve tek fertte bir arada yaşamaya çalışan doğulu ve Batılı kişilikler birbirleriyle sürekli çatışma halindedir” (Ayvazoğlu, 1977. 11).

Zaman içinde gerileme yaşayarak dağılma dönemine girmiş “Doğu” kökenli bir devletin milletine “Batı” değerlerini kabul ettirmek, toplumun sosyolojik yapısında ve bireyler arasında bir ikilem yaratarak zaman almıştır. Millet egemenliğine dayandırılan Cumhuriyet rejimi ile bu reformlar kökleştirilerek temellendirilmiştir.

“19. yüzyıldan günümüze Türk toplumunun Batı ile olan ilişkileri bütün alanlara yayılarak gelişmiş ve giderek Türkiye'nin bir Batı ülkesi olduğu kabul edilmiş olmuştur. Bu ilişkiler yanında Türk toplumu büyük tarihi olaylar yaşamış ve önemli değişimler geçirmiştir. 1839 Tanzimat Fermanı, 1876 I. Meşrutiyet, 1908 II. Meşrutiyet, 1914 I. Dünya Savaşı, 1919 Kurtuluş Savaşı, 1923 Osmanlı İmparatorluğunun son bulması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve Cumhuriyet ilkelerinin uygulamaya konması, 1946 çok partili sisteme geçiş, 1960 Harekatı ve 1961 Anayasası, 1980 Harekatı ve 1982 Anayasası başlıcaları sayılabilir” (Günay, 1986: 60).

“Hakikatte Tanzimat 1839 tarihli Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunmasıyla başlatılmakla birlikte, bizim Batılılaşmamızın kesin bir çizgi haline gelmesi ondan daha önceye, İkinci Mahmud devrine kadar gider. Tanzimatın hazırlıkları da o devirde yapılmış, hatta modernizm hareketlerine “Tanzimat-ı Hayriyye” adlı bile o zamanda verilmiştir” (Güngör, 2007:16).

1839 Tanzimat Fermanı; halkın devlet için değil, devletin halk için olduğu fikrine ağırlık veren ve Sultan Abdülmecid'in ilk kez kanun gücünün üstünlüğünü kabul etmesi yönüyle, devletin kanun ve devlet anlayışına yeni kavramlar getirdiği bir fermanıdır. Amaç, tüm vatandaşlara eşit haklar vererek, Avrupa'nın Osmanlı işlerine karışmasını önlemektir. Batı örnek alınırken, bu yolla Osmanlı Devletinin işlerine karışması önlenmek istenmiştir.

Tanzimat Fermanından sonra 1856'da yine Sultan Abdülmecid zamanında ilan edilen Islahat Fermanı, Osmanlı Devletini çöküşten kurtarmak, müslümanlarla

gayrimüslimler arasında eşitlik sağlamak amaçlıydı. Din farkı gözetmeden tüm vatandaşlara eşit haklar verilmesi ile azınlıklara tanınan bu geniş haklar, Osmanlı Devleti'nin dağılmasını hızlandırmış, müslüman toplumda bir hoşnutsuzluk yaratmıştır.

Bu iki fermanın karakteristik özelliği, azınlıklara tanınan geniş haklar olup, devleti modernleştirme amaçlanırken, Batı'nın devletin üzerine müdahalelerine engel olmak isteği gibi bir yönü de vardır.

“Cumhuriyete gelince, bu olay Tanzimattan, daha doğrusu İkinci Mahmud'dan beri gelen değişmelerin tabii bir sonucu sayılabilir. Fakat Cumhuriyet modernleşme yerine Batılı olmayı kesinlikle tercih ederek Tanzimatın geleneğini reddetmiştir. Modernleşme ile Batılı olma basit bir kelime farkından ibaret değildir, tamamen değişik dünya görüşlerini ifade eden kavramlardır” (Güngör, 2007: 22).

“Belki de Batı kültürünün özlenen taraflarıyla iktibas edilmesindeki büyük güçlükler yüzündendir ki Batılılaşma ile modernleşme kavramları birbirinden iyice ayrılmış, modernleşme ile tutulacak yol konusunda ise değişik görüşler geliştirilmiş bulunuyor. Sadece Türkiye'de değil, Batılılaşmakta olan bütün memleketlerde Batı'ya karşı mukavemet başlamış, her yerde milliyetçilik hareketleri modernleşmeyi Batılılaşmadan ayırma fikri ile büyük kuvvet kazanmıştır. Milliyetçilik başlangıçta bir siyasi istiklal hareketi olarak çıkmakla birlikte, bağımsızlığın kazanılmasıyla birlikte bir milli kültür hareketi haline gelmiş bulunuyor” (Güngör, 2007:151).

623 yıllık bir imparatorluk üzerine inşa edilen, demokrasi ve millet egemenliğine dayalı Cumhuriyet rejimi, devleti Batılı devletlerin ötesine taşımak gayesiyle yıkık ve yoksul bir toplumu gözeterek kurulduğu için, bu dönemden itibaren yapılan Batı değerlerinin iktibas, milli bir kültür oluşturmayı amaçlamıştır. Bu yönü ile, zaten varolan fakat ekonomisi ve siyasi dengesi bozulmuş Osmanlı gibi bir imparatorluğa hayat kazandırmak amaçlı modernleşme hareketlerini içermez. Aksine, halkın iradesini öne çıkartmayı ülkü edinmiş ve yine halkı uygar bir toplum haline getirmeyi hedefleyen yeni bir devlete temel olmayı amaçlar.

“Cumhuriyetçiler aynı zamanda hararetle birer milliyetçi olarak Türkiye'de milli bir kültür kurma ve bunu çağdaş Batı ülkelerinin kültürleri seviyesinden daha

yükseğe çıkarma azminde idiler. Geleneksiz bir kültür olamazdı, ama geleneği devam ettirmek kendi varlıklarını inkar etmek gibi görünüyordu. Bu yüzden Batı kültürü ile Türk kültürünün kök itibarıyla aynı olduğunu, böylelikle Batı kültürünü almakla kendi özümüze dönmüş olduğumuzu söylemeye kadar varan yorumlara başvurdular” (Güngör, 2007:153). Gelenek ve çağdaşlaşmayı birlikte harmanlamak isteyen bu zihniyet, “eski ile yeni” arasında bir düzen kurmayı amaçlarken aynı zamanda, kabul ve red ikilemi de yaşamaktaydı. “Geçmişte evrensel çapta büyük uygarlık deneyimleri yaşamış olan bir mahalli duyarlılığın, şüphesiz yeni tekniklere dayanan yeni biçim olgularıyla hesaplaşması gereklidir. Bu çerçevede içinde bir kabul ve red ikilemini içeren hesaplaşma süreci, tarihi veri birikimlerini de kendi hedefleri içine almak zorundadır. Tıpkı çağdaş ve güncel biçim örnekleri gibi, geçmiş çağların verileri de hem tasvip edilen ya da doğrulanan, hem de red ya da inkar kapsamına alınmış olan bir kaynak işlevi üstlenmişlerdir” (Tansuğ, 1977: 34).

“Bana sorarsınız, bir toplumun sağlığı, kendisine yenilik diye sunulanlara karşı gösterdiği mukavemetin derecesiyle ölçülmeli, yeniliğin gücü de, karşılaştığı direnci kırmak için verdiği mücadelenin sürekliliğinde aranmalıdır. Değişmeye karşı direnmeyen hiçbir sağlıklı yapı gösterilemez; sonunda uyum sağlayacaksa bile mutlaka bir şekilde direnecektir” (Ayvazoğlu, 1977. 9). İşte Türkiye Cumhuriyeti de, üç kıtaya hükmettikten sonra yıkılmış bir imparatorluğun ulusuna yeni bir yön vererek kurulmuş, milli kültüre sahip Batılı bir ulus devleti olma yolunda karşılaştığı tüm dirençleri zaman içinde yıkarak amacına ulaşmıştır.

2.2. Kültür

““Kültür” sözcüğü Latince kökenli olup, Türkçe’ye Fransızca’dan geçmiştir. Latince’de “cultura” sözcüğü, “toprağı ekip biçme” ve “hayvan yetiştirme” anlamına gelmekteydi. 17. yüzyılın sonuna doğru halkın “bütün bir yaşama biçimi” şeklinde Almanca ve İngilizceden Batı dillerine girmiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde ise, antropoloji bilimindeki gelişmeler sonucu “bütünsel bir yaşam şekli” anlamını kazanmıştır. Modernleşmenin anahtar kavramlarından biri olarak kabul edilen kültürün farklı anlamlarda kullanılmasının nedeni, ulusal yapılardaki değişikliklerdir” (Aktaran: Torun, 2002: 1).

“Modernleşme”, “Batılılaşma” olgusu beraberinde mevcut kültürdeki bir değişimi de getirmektedir. Osmanlı Devleti’nin 17. yy. Duraklama, 18. yy. Gerileme ve 19. yy. Dağılma Dönemlerinden itibaren yıkılmasına varan sürecine kadar birçok alanda girişmiş olduğu yenilikler, kültürel bir değişme çabasını ortaya koymuş; nihayetinde Türkiye Cumhuriyeti toplu bir kültürel değişim programıyla Batılılaşmayı Kemalist reformlarla uygulamıştır.

Turan’a göre, Kültür bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür. Sanat da, kültürü oluşturan öğelerden biridir.(Aktaran: Erbay, 2006: 137).

Ayvazoğlu bu ikiliğin mahiyetine şu şekilde açıklık getirmekteydi:

Ayvazoğlu kültür kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

“...Kültür, çok geniş bir zaman kesitinde oluşan, bir elbise gibi kolayca giyilip çıkarılamayacak bir sosyolojik vakiadır” (Ayvazoğlu, 1977: 12).

Tarihçi Şerafettin Turan ise kültürü *“... bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümü”* olarak tanımlanmıştır. Ona göre bu tanım, kültürün tarihsel hareketliliğini en iyi şekilde yansıtmaktadır” (Aktaran: Torun, 2002: 1).

“Kültür birçok öğeden oluşan bir bütündür. (...) ilk olarak sosyolog William Ogburn olmak üzere Karl Marx, L.Weber, T.Vevlen ve daha birçok araştırmacı, kültürün öğelerini maddi ve maddi olmayan (manevi) olarak ikiye ayırmışlardır. (...) Emre Kongar, bu ayrımlardan yola çıkarak maddi kültüre “teknoloji”, manevi kültüre ise “ideoloji” denilebileceğini ileri sürmüştür” (Aktaran: Torun, 2002: 8).

Maddi (özdeksel) ve maddi olmayan (manevi-tinsel) kültürün öğeleri şu şekilde belirlenmiştir: “Maddi (özdeksel) kültür, bir toplumun teknolojisi, üretim teknikleri, eşyalar ve araçlar, idari yapılar, sanat eserleri ve mimari yapılar bütünüdür; manevi (tinsel) kültür ise, toplumun yaşamını ve ilişkilerini düzenleyen değerler, gelenekler, ahlak kuralları, fikirler, dil, semboller, normlar, düşünce sistemi ve örgütlenme biçimlerinin toplamıdır” (Aktaran: Torun, 2002: 8).

Kültür öğeleri araştırmacılar tarafından da bilim, teknoloji, ekonomi, sanat, eğitim-öğretim, dil, duygu, inanç, düşünce, gelenek ve görenekler, ahlak kuralları,

örgütlenme biçimleri olarak alt başlıklara bölümlenmiştir. Bunlardan birinde meydana gelen değişim, diğerini de etkileyecek ve onda da değişimi gerektirecektir.

İki farklı kültürün karşılıklı teması geçmesinden sonra, kimi zaman gönüllü kimi zaman da gönülsüz meydana gelen değişimleri üç farklı yolda gözlenir:

“- İki kültür birbiriyle karşılaştığı zaman, biri diğerini etkiler veya karşılıklı etkileşim nedeniyle kültürün en azından bir kısmında değişmeye yol açar. Diğer bir ifadeyle, bir kültürün öğelerinin bir başka kültüre aktarılmasıdır. Buna “kültür edinme veya kültürleşme” (acculturation) denir.

- Kültürel temasta bulunan iki kültürden biri, diğer kültürün öğelerini yararlı bularak bunları bilinçli biçimde kendi kültürüne taşır. Bu olaya “kültür iktibas” (cultural borrowing) adı verilir.

- İki kültürün öğeleri temas süresi içinde çeşitli yollarla ve bilinçsiz biçimde birbirine geçiyor ve bir kültür karışması gerçekleşiyorsa buna da “kültür yayılması” (cultural diffusion) adı verilir” (Aktaran: Torun, 2002: 21).

“Sosyal yapı ait olduğu toplumun kültür öğeleriyle biçimlenir. Sosyal yapı değerler ve kurumlar bütününe meydana getirdiği, gelişme özelliği gösteren, kişileri ortak noktalarda birleştiren bir sosyal yaşama biçimidir. Kültür her toplumsal öğede yansımaları bulan bir dokudur. Toplumlar gelenek diye adlandırılan kalıp davranış, ortak düşünce ve anlayış sistemi ile oluşmuş, varlığını sürdürmüştür. Kültürleşme adı verilen evrensel süreçte kültür varlıkları yeniyi alarak değişir, gelişir. Kültür, yaşanan, yaşatan ve yaşayan varlıklar olarak geçmişten geleceğe sürekliliktir. Her kültür olgusu kültürün bütünü gibi doğar, gelişir, kaybolur veya fonksiyonlarla genişler ve gençleşir. Kültür toplumsaldır, kişi içinde yaşadığı toplumun kültüründen soyutlanamaz. Kültür tarihseldir, uzun bir zaman dilimi içinde olgunlaşır. Kültür bir yaşama biçimi bir toplumsal davranıştır. Bu olgu da bir süreç içinde bir tarih çanağında oluşur” (Artun, 2006: 1).

2.3. Milli Kültür

Kültür öğeleri, geçmişten geleceğe daimi bir süreklilik içindeyken doğma, gelişme ve kaybolma gibi beşeri bir özelliğe de sahiptir. Bir milletin toplumsal

anlamda mevcut soy ortaklığı sonucu paylaştığı tüm ortak kültür değerleri onun “milli kültürü”nü oluşturur.

Türkdoğan’ın “Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme” isimli kitabında aktardığı üzere, *Ziya Gökalp’e göre milli kültür; yalnız bir milletin dini, ahlaki, hukuki, akli, estetik, lisani, iktisadi ve fenni hayatlarının ahenkli bir bütünüdür. Yine Ziya Gökalp’in ifadesiyle: “Halkın geleneklerinden, yapabildiği şeylerden, örflerinden, sözlü ve yazılı edebiyatından, dilinden, musikisinden, dininden, ahlakından ve estetik ürünlerinden ibarettir...”* (Aktaran: Türkdoğan, 1988: 21).

“Toplumların “sosyal kimliklerini” kazanabilmeleri ancak klan, kabile (boy), aşiret, feodal kuruluş ve imparatorluk gibi tarihi ve sosyolojik girişimlerini tamamlayıp millet sevgisine ulaşabilmeleriyle mümkündür... Milli kültür, milli devlet ve millet duygusu “millet olma” sürecinin ulaştığı en son noktadır” (Türkdoğan, 1988:32).

“Modern ulus-devleti meşru kılan ideoloji olarak milliyetçiliğin, kökü modernizmde olan özellikleri vardır; dünya işlerini düzeltmek için insanın müdahale etmesi gerektiği inancından kaynaklanır bu” (Gülalp, 2005: 48).

Milli kültür, ulus devleti olma yolunda toplumu bir millet olarak birleştiren, o topluma ait tüm kültür öğelerinin bütünüdür. Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanı ile “milli kültür” oluşturulması amacıyla yapılan Batılılaşma hareketleri toplumun her alanını olduğu gibi Türk resim sanatını da kapsamıştır.

3. 1923-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE’DE BATILILAŞMA (MODERNLEŞME)

3.1. 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Sürecine Zemin Hazırlayan Etkenler

3.1.1. Osmanlı İmparatorluğu Devlet ve Toplum Yapısı

“Osmanlı İmparatorluğu’nda, Batı’daki gibi ‘medeni toplum’ (civil society) tanımına uygun ve organik bağlarla toplum katlarını bütünleyen toplum yapısı oluşmamıştı, bunun yerine, dini örgütlerle bağlantılı ve üzerinde devletin etki yaptığı cemaatçi yapı vardı. Birey bir yandan devletin, öte yandan toplumun geleneklerine göre yaşamayı öğreniyor, bunların her ikisinin de otoriter ve mutlakiyetçi olması, kültür farklılıkları arasında yumuşatıcı geçişler bulmayı güçleştiriyordu” (Duben, 2007: 11-12).

1299-1922 yılları arasında hüküm sürmüş Osmanlı İmparatorluğu, Orta Asya Türk geleneği ile Türk-İslam devletlerinin etkilerinin görüldüğü bir İslam devletiydi. Devlet, merkezîyetçi bir anlayışa sahip olduğu için, sömürgecilik politikası yoktu. Devlet, merkezden yönetilirdi. Kuruluş döneminde Söğüt, Bilecik, Bursa, İznik, Edirne; Fatih’ten itibaren devletin yıkılışına kadar da merkez İstanbul olmuştur. Yönetim sisteminin anlayışındaki temel adalet, himaye ve hoşgörüyü. Devlet, kendi sınırları içinde aynı hukuk kurallarını uygulayan (üniter) bir devlet olup; tek bir kişinin egemenliğine dayanan (padişah) bir yönetimdeydi (Monarşi). Halifeliği elinde bulunduran Memlûklü Devleti’ni 1517’de Yavuz Sultan Selim’in yıkması ile Halifelik Makamı Osmanlı padişahlarına geçerek padişaha dini bir kimlik kazandırmış, devlet işleyişinde dini yasaları kullanması yönüyle teokratik bir yapıya da sahip olmuştur. Padişah yetkilerini kanun, nizam, töre ve adalet esaslarına göre kullanırdı. Hukuk sistemini ise Şer’î hukuk (İslam dininin hukuk esasları) ve Örfî hukuk sistemi oluşturmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu, Osman Bey döneminde aşiretlikten Beyliğe, Orhan Bey zamanında Beylikten Devlete, Fatih zamanında da İmparatorluk düzeyine erişmiştir. Memleket, hanedanın ortak malı sayıldığı için uzun yıllar taht kavgaları yaşanmış; I. Murat’tan itibaren hükümdarlığın babadan oğula geçmesi benimsenmiş, Fatih “Kanunname-i Al-i Osman” düzenlemesiyle Türk

tarihinde ilk kez merkeziyetçiliği tahta çıkan şehzadeye vermiş, ayrıca kardeşlerini öldürme yetkisi vererek taht kavgalarını önlemeyi sağlamıştır. I. Ahmet'te "Ekber ve Erşed" (en yaşlı ve en olgun) düzenlemesiyle veraset sistemini değiştirerek taht kavgalarını önlemiştir. Aynı zamanda "Kafes usulü" sistemi ile şehzadelerin sarayda eğitimine karar vermiş, bu sistem şehzadelerin topluma uzak kalmasına sebep olmuştur.

3.1.2. Osmanlı Devleti Modernleşme Hareketlerinin Genel Özellikleri

Devletin savaşlarda etkinliğini kaybetmesi, otoritenin zayıflaması, sık çıkan isyanlar sonucu ekonomik durumun bozulması ile Osmanlı Devleti'nin yöneticileri, 17. yüzyılda ıslahat hareketlerine girişmişlerdir. Buradaki amaç, isyanları bastırmak olup, tepeden inme bir şekilde uygulanmış, halkın istekleri göz önüne alınmamıştır. Bu ıslahatların (17.yy.) en karakteristik özelliği de; Avrupa etkisinin henüz bu dönemde pek görülmemişidir.

18. yüzyıl Gerileme Dönemi ıslahatları, Duraklama Dönemine göre daha etkili olup, Batı'nın üstünlüğü kabul edilmiş ve Avrupa örnek alınmıştır. Askeri ve teknik alanda yapılan iktibaslar, hükümdarların iktidardaki süreleriyle sınırlı kaldığı için devlet politikası haline gelememiş, bu sebeple sistemli ve köklü kalamamıştır. Yönetim ve hukuk alanına hiç karışılmamıştır. Bu iktibaslar, uygulandığı süreç içinde başarılı olsa da devletin çöküşe doğru gitmesini engelleyememiştir.

19. yüzyıl Dağılma Dönemi ıslahatlarıysa; askeri, idari, hukuki, eğitim-kültür ve teknik alanlarda oldukça kapsamlı uygulanmıştır. Bu modernleşme hareketlerinde de Avrupa örnek alınmıştır. Öncelikle, Osmanlı uyruğundaki herkese tam bir din ve mezhep özgürlüğü tanınmış, bunun sonucu olarak da Avrupa'nın Osmanlı Devletinin iç işlerine (Tanzimat Fermanı (1839), Islahat Fermanı (1856), I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1908) ilanları ile) engel olunmak istenmiştir. Gayrimüslimlere tanınan bu ayrıcalıklar Müslüman halk arasında hoşnutsuzluk yaratmıştır.

17. Yüzyıl Duraklama Dönemi Başlıca İslahat Hareketleri

I. Ahmet zamanında; “Kafes usulü” ile şehzadelerin sancaklara vali olarak gönderimini sona erdiren, onların sarayda eğitimini sağlayan bir sistem kurulmuş, bu durum şehzadelerin devlet tecrübesi kazanmalarına engel olmuş, halktan uzaklaşmalarına sebep olmuştur.

“Ekber ve Erşed” (en yaşlı ve en olgun) sistemi ile taht kavgaları önlenmek istenmiş, en yaşlı ve en olgun şehzadenin tahta çıkması sağlanmıştır.

Kuyucu Murat Paşa; Anadolu köylüsünün kendilerinden alınan ağır vergilere karşı başlatmış olduğu Celali İsyanlarını bastırmada oldukça sert tedbirler uygulamıştır.

II. Osman; halktan bir eş seçerek halk ile saray arası ilişkinin düzelmesini amaçlamış, Hotin Seferi sonucu Yeniçeri Ocağı'nı kapatmayı planlamış, çıkan isyanda Yeniçeriler tarafından boğulmuştur.

IV. Murat; içki ve tütünü yasaklamış, Tımarlı Sipahi sayısını belirlemek için sayım yaptırmış, saray harcamalarını düzene sokmaya çalışmış, devletin duraklama nedenlerinin araştırılması için Koçi Bey Risalesi'ni hazırlatmıştır.

IV. Mehmet; Köprülü Mehmet Paşa'yı sadrazam yaparken Köprülü Mehmet Paşa'nın uygulamak istediği yenilikleri kabul etmiştir. Bu yönüyle Köprülü Mehmet Paşa, şartlı olarak sadrazamlığa geçen ilk yöneticidir. Ordu ve maliyeyi düzenlemiş, Anadolu Celali İsyanlarını bastırmıştır. Köprülü Mehmet Paşa'dan sonra oğlu Fazıl Ahmet Paşa ve Merzifonlu Kara Mustafa Paşa dönemleri “Köprülüler Devri” olarak tarihe geçmiş, bu dönemde devlet biraz da olsa eski gücüne yaklaşmıştır. Fakat Batı'daki Coğrafi Keşifler ve Rönesans atılımlarına karşın devlet öncelikle kendi ekonomisini düzeltmeye çalışmıştır.

18. Yüzyıl Gerileme Dönemi Başlıca İslahat Hareketleri

Avusturya ile yapılan Pasarofça Antlaşması (1718) ile başlayan Patrona Halil İsyanı (1730) ile son bulan 12 yıllık Lale Devri ve ıslahatları bu döneme damgasını vurmuştur. III. Ahmet ile Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'nın iktidarda olduğu bu dönemde ilk Batılılaşma hareketleri yapılmıştır.

III. Ahmet döneminde; ilk geçici elçi Paris'e gönderilmiş, Macar asıllı İbrahim Müteferrika dini kitaplar dışındaki eserlerin basılmasına izin veren fetva sonucu 1727'de ilk matbaayı açmış ve ilk olarak "Vankulu Lugat" isimli eser basılmıştır. İlk defa çiçek aşısı uygulanmış, İstanbul'da kağıt fabrikası kurulmuş, Doğu klasikleri Türkçe'ye çevrilmeye başlanmıştır. Barok ve Rokoko asıllı Batı mimarisi benimsenerek saray ve köşklerin yapılması, sivil mimariyi de geliştirmiştir.

Lale Devri, sarayın eğlenceli, sefahat dolu yaşantıya başlaması, halktan alınan vergilerin arttırılması sonucu Patrona Halil İsyanı ile 1730'da sona ermiştir.

I. Mahmut Döneminde; subay yetiştirmek amaçlı Kara Mühendishanesi kurulmuştur. Batı tarzında ilk teknik okuldur. I. Mahmut döneminde, Avrupalı askeri uzmanlardan teknik alanda Avrupa'dan iktibas yapmak maksatlı olarak yararlanılmıştır. 1740'ta I. Mahmut döneminde de kapitülasyonlar sürekli hale getirilmiştir.

III. Mustafa döneminde; Topçu ocağı düzenli hale getirilerek Sürat Topçuları ismi ile yeni bir ocak kurulmuş, ilk Deniz Mühendishanesi açılmıştır. III. Mustafa döneminde, halkın zengin zümresinden ilk kez para alınmak suretiyle ilk iç borçlanma gerçekleşmiştir.

I. Abdülhamit döneminde; yol-köprü yapmak gibi askeri amaçlı İstihkam Okulu açılmıştır. Avrupa kaynaklı askeri kitaplar, askeri ve teknik alanda yenilikler yapabilmek amaçlı olarak Türkçe'ye çevrilmiştir.

III. Selim döneminde; padişah III. Selim, yapılacak ıslahatlar hakkında raporlar hazırlatmış, Batı tarzında yapılacak tüm bu yeniliklere "Nizam-ı Cedid" ismini vermiştir. Mühendishane-i Berri Humayun (Kara Harp Okulu) açılmıştır. "Nizam-ı Cedid" ordusunu kurmuş ve bu ordunun maddi ihtiyaçlarını gidermek maksatlı "İrad-ı Cedid" hazinesini oluşturmuştur. Avrupa'da Viyana, Paris, Londra,

Berlin gibi önemli başkentlere daimi elçiler göndererek elçilikleri sürekli hale getirmiştir.

Nizam-ı Cedid ordusunun kurulması en çok Yeniçerileri rahatsız etmiş, sonucunda çıkan Kabakçı Mustafa isyanı ile III. Selim tahtan indirilmiştir.

19. Yüzyıl Dağılma Dönemi Başlıca Islahat Hareketleri

Senedi İttifak (1808) ile; Osmanlı Devleti, merkezi otoriteden bağımsız hareket eden ayanları denetim altına almayı amaçlamıştır. Padişah II. Mahmut ile Rumeli Ayanları arasında imzalanmıştır. Ayanların hukuki varlığının tanınması sonucu, padişaha ilk kez kendi otoritesi dışında bir gücün varlığını kabul ettirmiştir. Bu şekilde, padişahın yetkileri ilk kez sınırlandırılmıştır. II. Mahmut, merkezi otoriteyi yeniden sağlayınca bu ittifak uygulamadan kaldırılmıştır.

Yine II. Mahmut döneminde; Hükümete “Heyet-i Vükela” denilmiş, Bakanlıklar kurulması suretiyle Divan teşkilatı kaldırılmıştır. Ülkenin eyaletleri, liva ve kaza olarak teşkilatlandırılarak merkezden bu illere valiler atanmış, muhtarlıklar kurulmuş bu suretle mahalli idare oluşturulmaya çalışılmıştır. Askeri amaçlı erkek nüfus sayımı ilk kez Anadolu ve Rumeli’de yapılmıştır. Görevden uzaklaştırılan ya da ölen devlet memurunun mal varlığı “Müsadere uygulaması”nın kaldırılması ile miras olarak kalabilmiş, bu şekilde özel mülkiyetin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca devlet memurları maaşa bağlanarak tımar sistemi kaldırılmıştır. “Dar-ı Şurayı Askeri” isimli meclis askeri alanda yasa teklifi hazırlamak için kurulmuş; benzer bir sistemle “Meclis-i Valay-ı Ahkam-ı Adliye” isimli meclis de adli konularda teklif sunmak amaçlı kurulmuştur. Sağlık alanında, karantina teşkilatı geliştirilmiştir. Posta teşkilatında modernizasyona gidilmiştir.

Bu devirde ayrıca; Sekban-ı Cedid Ocağı ve Eşkinci Ocağı kurulmuş ancak bu ocaklar, Yeniçeri isyanları sonucu kapatılmıştır. Daha sonra ise 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın kapatılması yoluna gidilmiş yerine de Asakir-i Mansure-i Muhammediye adlı ocak kurulmuştur. Mekteb-i Hayriye denilen yüksek harp okulu bu devirde açılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu ile İngiltere arasında imzalanan Balta Limanı Ticaret Antlaşması ile (1838) Osmanlı Devleti yabancı tüccarlara karşı uyguladığı alım-

satım prosedürlerindeki sınırlamaları kaldırmış, bu durum Osmanlı Devleti’ni Avrupalı devletlerin açık pazarı haline getirmesiyle, Osmanlı ekonomisini çökertmiştir.

Yine bu devirde, Avrupa’ya ilk kez öğrenci gönderimi başlamış, bu öğrenciler yurda döndüklerinde “Jön Türkler” ve “Genç Osmanlılar” hareketlerine öncülük yapmıştır. İlköğretim zorunlu kılınmış, Rüstiye denilen ortaokullar açılmış, lise düzeyinde eğitim veren okullar kurulmuştur. Enderun Mektebi kapatılarak devlet memuru yetiştirme amaçlı “Mekteb-i Maarif-i Adli” denilen okullar açılmış, benzer şekilde bir yenilik olarak Tıp Okulu kurulmuştur.

Bu dönemde ilk dış borçlanma, Rusya ile yapılan Kırım Savaşına (1853-1856) hazırlık ve savaş masraflarını karşılamak maksadıyla, İngiltere’den 1854 yılında alınmıştır. Devlet, savaşın bitiminden sonra da dış ülkelere borçlar almaya devam etmiştir. Dış borçların çoğalması ve ödeme sorunu yüzünden 1872 yılında II. Abdülhamit döneminde Düyun-u Umumiye (Genel Borçlar İdaresi) kurulmuş, bu kurum 1939’da Cumhuriyet döneminde kapatılmıştır. 1854 yılından sonra, devletin ekonomisi bu dış borçlarla iyice çökmeye başlamış, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı’nın ardından devlet artık iç borçlarını dahi ödeyemez duruma gelmiştir.

Tanzimat Fermanı (1839) ile; Fransız ihtilalinin getirdiği milliyetçilik düşüncesinin Osmanlı Devleti üzerindeki etkilerini kırmak ayrıca, Mısır’da isyan çıkartan Mehmet Ali Paşa sorununu gidermek için Avrupa’dan yardım görmek maksadıyla hazırlanan ferman, halkın devlet için değil, devletin halk için olduğu fikrine ağırlık vermiştir. Amacı, tüm vatandaşlara eşit haklar vererek Avrupa’nın Osmanlı Devleti’nin içişlerine karışmasının önüne geçmektir. Padişaha, (Abdülmecit) ilk kez kanun gücünün üstünlüğü kabul ettirilmiştir.

Islahat Fermanı (1856) ile; Müslümanlar ile gayrimüslimler arasında tüm vatandaşlara din farkı gözetmeden eşit haklar tanınmış ve bu durum Müslüman teba’nın hoşnutsuzluğuna sebep olmuştur. Meşrutiyet, kavram olarak anayasanın ve meclisin oluşturduğu parlamentolu monarşi sistemidir.

I. Meşrutiyet (1876), aydın ve yazarlar tarafından oluşmuş ve Genç Osmanlılar olarak adlandırılmış grubun Padişah II. Abdülhamid’e ilan ettirdiği ilk anayasa

olarak uygulamaya konulmuştur. I. Meşrutiyet ile ilk kez meclis açılmış, bu suretle halka temsil hakkı verilmiştir. I. Meşrutiyetin ilanında Batıcılık ve Osmanlıcılık akımı etkili olmuş, Osmanlı halkını, dil, din, ırk ayrımı gözetmeden kaynaştırmak amaçlı ilan edilmiştir. İlk anayasa “Kanun-i Esasi”, I. Meşrutiyet ile ilan edilmiş, bu anayasa düzeni ile halk, sınırlı da olsa yönetime katılma hakkına sahip olmuştur. II. Abdülhamid 1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı’nı (93 Harbi) gerekçe göstererek I. Meşrutiyet’i yönetimden kaldırmış, 30 yıl sürecek istibdat (baskı) dönemini başlatmıştır.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, 1909 yılında yaptıkları değişikliklerle yeniden kabul ettirip yürürlüğe girdirmişlerdir. Böylelikle, II. Meşrutiyet (1908) ilan edilmiştir. Buradaki en önemli değişiklikler, Parti (cemiyet) kurma hakkının getirilmesi ile çok partili hayata geçiş sağlanmış, hükümetin padişaha değil de meclise karşı sorumlu hale getirilmiş olması ile padişahın yetkileri sınırlandırılmıştır.

1921 Anayasası (Teşkilat-ı Esasi); Türk Devletinin ilk anayasası olup, yasama ve yürütme organlarının yasamada toplandığı, Kuvvetler Birliği ilkesine dayalı bir meclis hükümetini öngörmüştür. Bu anlayış da Meclisin üstünlüğünü kabul etmektedir. Devletin rejimi belirlenmediği için, devlet başkanı henüz yoktur. Kabul ettiği en önemli yenilik de, “milli egemenlik” ilkesidir. “Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir” ilkesi, Cumhuriyetin dayanağını oluşturmuştur.

1924 Anayasası; yasama ve yürütme organlarının yasamada toplandığı Karma Hükümet sistemini benimsemiştir. 1928’de “devletin dini İslam’dır” maddesi çıkartılmış, 1930’da kadınların yerel seçimlerde seçme hakkı tanıyan madde, 1931’de seçimlerin 4 yılda bir yapılması kararı ve seçmen yaşının 18’den 22’ye çıkartılması kararı, 1934’te genel seçimlerde kadınların seçme ve seçilebilme hakkının tanındığı madde eklenmiştir. 1937’de de laiklik dahil altı ilke Anayasa’ya girmiştir.

1921 Anayasasında yer alan “Devletin yönetim şekli Cumhuriyet”tir maddesinin değiştirilmesi yasaklanmıştır.

1924 Anayasası, 1961 yılına kadar hem tek partili dönemde hem de çok partili dönemde uygulanan en uzun süre yürürlükte kalan anayasamız olmuştur.

3.1.3. Cumhuriyet Dönemi Düşünce Akımları

Osmanlı Devletinin dağılmaya doğru gidişini durdurmak amaçlı olarak yaptığı modernleşme hareketlerinin yanı sıra, aydınları tarafından geliştirilen fikir akımlarını da uygulamaya koymuş, bu düşünce akımları da döneminin şartlarına uygun olarak bir süre uygulanmış, verimin alınmadığı noktada etkilerini kaybetmişlerdir. Bu düşünce akımları; Osmanlıcılık, İslamcılık (Panislamizm ya da Ümmetçilik), Turancılık-Türkçülük, Batıcılık, Adem-i Merkeziyetçiliktir. Bazıları dönemin devlet politikası haline geldiği için devletin modernleşme hareketlerini de belirleyici bir özelliğe sahipti. Bir kısmı, Cumhuriyet rejiminin ilan edildiği tarihlere kadar etkinliğini sürdürmüştür.

“Cumhuriyet dönemi başlıca düşünce akımları: Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük idi” (Türkdoğan, 1988:40).

Osmanlıcılık; ülkenin bütünlüğünü korumak amaçlı olarak, ülke sınırları içinde Osmanlı Devletine bağımlı yaşayan bütün milletleri, ırk, din, dil farkı gözetmeden Müslüman teba ile aynı çatı altında aynı hak ve özgürlükte yaşatmak amacını savunan ve “Genç Osmanlılar” adı verilen bir cemiyetce Tanzimat döneminin sonunda yürütülen düşünce akımıydı. Bu düşünce Fransız ihtilalinin dünya üzerinde uyandırdığı milliyetçilik akımının, Osmanlı Devleti üzerindeki etkilerine karşı olarak gelişen, milli ülkü ve milli birlik akımına tezat olan bir düşünce sistemidir. Milliyetçiliğin düşünsel anlamda etkin olması sonucu Osmanlıcılık akımı gücünü kaybetmiştir.

Türkdoğan’ın “Değişme-Kültür ve Çözülme” kitabında, Bernard Lewis’in “Modern Türkiye’nin Doğuşu” adlı eserinden aktardığı üzere:

“Osmanlıcılık açıkça can çekişiyordu; ortadaki sorun, Türk halkının bağlılık ve birliğin temeli olarak, onun yerini alacağı idi. Osmanlıcılık bir imparatorluğa ve hanedana bağlılık olmuştu. Fakat imparatorluk parçalanıyor ve hanedan sürgüne gidiyordu. İslamcılığın ve Türkçülüğün her ikisinin de toprak esasına dayanmamak gibi ortak bir yönü vardı; bunların biriyle belirlenen hiçbir ilke ve hiçbir devlet mevcut değildi. Türkiye’nin Müslüman Türkleri dinen ve hukuken kendilerini Müslüman, din ile gerçek veya hayali soy bakımından da Türk olarak

sınıflandırabilirlerdi; henüz kendilerini bir ülkenin, Türkiye'nin halkı olarak tamamiyle düşünmemişlerdi. Kemalist devriminin ilk günlerinde ilk kez gözüken, bu yeni fikir Türkiye'deki Türk milletine dayanan toprağa bağlı bir millet-devlet fikri idi” (Aktaran: Türkdoğan, 1988: 40).

İslamcılık (Panislamizm veya Ümmetçilik); dünyadaki tüm Müslümanların, halifenin etrafında birleştirilmesi, gerektiğini savunan düşünce sistemidir. 19.yy.'ın ikinci yarısında devletin resmi politikası haline gelmiş, I. Dünya Savaşı'nda Arapların İngilizlerle birleşmesi üzerine, İslamcılık düşüncesinin verimli olmadığı anlaşılmıştır.

“Cumhuriyet öncesi Batılı özellik ve niteliklerin toplum katlarına yayılması, Cumhuriyetten sonra da – İslamcılığın devre dışı bırakılması – düşünce ve zihniyet kategorilerimizin Batı norm ve değerlerine göre biçimlenmesini hazırlamıştır” (Türkdoğan, 1988: 73).

“Düşünce tarihimizde, İslam düşüncesi ile Batı felsefeleri arasındaki uzlaşma arayışı pek başarılı olamadı. Bunun başlıca nedeni, örneğin Garpcılar ve İslamcılar gibi farklı cereyanların, birbirleriyle çatışmak dışında olumlu bir diyaloga girememeleriydi. Düşünürler için öncelikli sorun, düşünsel ve felsefi bir zemin üzerinden hareket etmek değil, “vatani kurtarmaktı”. Bu nedenle, İslamcı, Garpcı ve Türkçü düşünürler, siyasi rejim biçimlerine yönelik düşünceler üretmişler, felsefi bir sistem kurmak için uğraşmamışlardı” (Duben, 2007: 178).

Turancılık; bir kültür akımı olarak başlayan Türkçülüğün siyasal hareketidir. Bütün Türkleri aynı ülkede, bir devlet içinde, bir bayrak altında birleştirmeyi amaçlar. II. Meşrutiyet zamanında oldukça etkin olmuş Turancılık, İttihak ve Terakki Partisi tarafından desteklenmiş, I. Dünya Savaşı'nda yenik düşülmesi Turancılık fikrini zayıflatmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında Turancılık akımı oldukça etkili olmuştur. Dil, din, soy, kültür ve ülkü birliğini savunan Türkçülüğün en büyük savunucularından biri de Ziya Gökalp'tir.

“Türk-İslam sentezi, aslında Gökalp sosyolojisinin bir ürünüdür. Bilindiği üzere, Gökalp: “Türk milletindenim, İslam ümmetindenim ve Batı medeniyetindenim”

diyordu. Böylece, İslamla Türk olma süreci birbirinin karşıtı değil, birbirinin tamamlayıcısı olarak kabul edilir...” (Türkdoğan, 1988: 98).

Batıcılık; devletin Batılılaşma siyaseti ile çökmekten kurtulabileceğini, bu sebeple Batının örnek alınarak reformlara girişilmesini savunan düşünce akımıdır. Türklere ait Turan ideolojisine karşı Batı'nın İrfan idealini benimsemiştir. II. Meşrutiyet döneminde düşünce akımı haline gelmiştir.

“Kemalizmin kültür politikası, Ziya Gökalp düşüncesinin temelinde yatan millet, ümmet, medeniyet öğelerini, millet ve medeniyet olarak iki noktaya indirildikten sonra, Gökalp'in ‘hars millidir, medeniyet beynelmileldir’ prensibini benimseyerek uyguladı. Yani, Avrupa medeniyetinden teknoloji alınacaktı, ama Türk'ün ruhu korunacaktı. Bu ilke, sanatta içeriği ve biçimi, birbirinden ayrılması mümkün olan iki unsur gibi gördü. Örneğin, memleket Türkülerine Batı senfonik müzik yapısı uygulanıyordu” (Duben, 2007: 15).

Gökalp'in yaklaşımının temelinde: “Batı'dan teknik ve medeniyet (biçimleri) ithal edilebilir ama yerel hars (konu, ruh, duyarlılık) korunmalıdır” düşüncesi yer almaktaydı (Aktaran: Duben, 2007: 19).

Adem-i Merkeziyetçilik; Osmanlı İmparatorluğu döneminde görülen, Prens Sebahattin'in savunuculuğunu yaptığı bir akımdır. Hükümetin yetkilerinin azaltılmasını, imparatorlukta yer alan diğer unsurlarında yönetime tam olarak katılmasını öngörmekteydi.

3.2. 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Siyasetinin Genel Özellikleri

“Bağımsızlık Savaşı ve Cumhuriyet’le başlayan yeni dönemde, çağdaşlaşma konusunda verilen kesin kararlar, Türk toplumu yeni bir karakter kazanmıştır. Atatürk'ün başlattığı “Türk Devrimi'nin amacı, modern bir toplumun kurulması olmuştur.” Bu devrim, Batı'ya öykünme özentisi değil, Türk düşünce yapısını yeniden oluşturmayı amaçlayan bir eylemdir” (Gençaydın, 1986: 56).

Parçalanmış bir imparatorluğun üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyet’ini bir ulus-devlet haline getirebilmek, Batılı devletlerin standartlarından daha ileriye, çağdaş uygarlık seviyesine çıkartabilmek için Atatürk, sistemli, düzenli ve köklü

birçok atılım gerçekleştirmiştir. Bu atılımlar, akla dayalı olup, aydınlanma ve yenilenme amaçlıdır.

“Ümmet düşüncesinden sıyrılarak ‘ulus düşüncesi çevresinde biçimlenen bir yönetim ve toplum yapısına geçen Cumhuriyet Türkiye’sinin temel yapı değişikliği’ yeni kurumlarını da birlikte getirmiştir. Atatürk Devrimi’nin getirdiği en önemli değişiklik, Türk düşünce tarihinde, ‘inanç çağını’ın üzerine akıl oturtmasıdır. Doğa ve insanı incelemeye dönük bu yeni düşünce tavrı doğal olarak, kendine uygun bir plastik dili gerektirir. İnanca dayanan bir düşüncenin diliyle, akılcı düşünceye dayanan bir evrenin biçimlerini anlatmanın olanağı yoktur. Batılılaşma hareketiyle başlayan sanat anlayışımızdaki değişiklikler sanıldığı gibi, Batıyı ‘taklit’ değil; çağdaş düşünce dilini öğrenme çabası olarak değerlendirilebilir” (Gençaydın, 1986: 56).

Yeni rejim, beraberinde köklü bir kültürel değişimi getirmiştir. Yeni devlet, toplumun her kademesinde her yönden modernleşmeyi öngörmüş, toplumun yaşam seviyesini yükseltmeyi amaçlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti, parçalanmış bir imparatorluğun refah düzeyi düşmüş, yoksullaşmış milletine hayat vermiştir. Bu anlamda, toplumda bir modernleşme ve kalkınma hususunda topyekün bir birliktelik ve bu doğrultuda inanç oluşmuştur.

“Batılılaşma siyasetinin temelinde, Türk devletinin Batı karşısında yenilmesi ve devamlı gerilemesi vakası yatar. (...) Bu itibarla Cumhuriyet devrinin başlarında Batı kültürüne o zamana kadar rastlanmayan bir açılmanın görülmesi yadırganamaz. Çünkü Cumhuriyet, Batı karşısında o zamana kadar görülmemiş bir büyük yenilginin hemen arkasından kurulmuştur” (Güngör, 2007: 89-90).

“Siyasal sahnede tam hakimiyetin sağlanmasıyla Mustafa Kemal ve hükümeti yoğun bir reform programına girişti. Burada II. Meşrutiyet dönemiyle olan ilginç bir koşutluk var. II. Meşrutiyet döneminde, anayasayı geri getirme mücadelesi olarak yola çıkmış olan bu hareket (1908’de) iktidara ulaşmış, bu iktidarı başkalarıyla çoğulcu ve nispeten özgür bir ortamda (1913’e kadar) belirli bir süre paylaşmış ve sonunda kendi iktidar tekeline kurmuş ve bu iktidar tekeline (1913-1918’de) kökten bir laikleştirme ve modernizasyon programını meclisten zorla ve hızla geçirmede kullanmıştı” (Zürcher, 1996: 251).

“...Cumhuriyet’in ilanından sonra Batı kültürünü benimsemeye yönelik programların sistemleşmesi üzerinde durulmuştur” (Tansuğ, 1995: 137).

“Atatürk; kültür ve sanattaki çağdaşlık hareketini, Cumhuriyet yönetimi ve devletçilik anlayışıyla bütünleştirmiştir” (Erbay, 2006: 7).

3.2.1. Atatürkçülüğün Temelleri

Atatürk, devletin rejimi olarak belirlediği Cumhuriyeti ve milletin tam bağımsızlığını sonsuza kadar devam ettirmek, yönetimi demokratik esaslara dayandırarak ulusun egemenliğini ve yönetime katılımını sağlamak, Türkiye Cumhuriyeti’ni Batıdan daha üstün, çağdaş medeniyetler seviyesine çıkartabilmek amacıyla Türk İnkılâbını gerçekleştirmiştir. Yapılan Batılı anlamdaki modernleşme hareketleri, genel anlamda altı ana temel ilkeye göre şekillenmiştir.

“Atatürkçülüğün ana ilkeleri 19. yüzyıl sonunda, padişahın yasaklarına rağmen İstanbul, İzmir, Beyrut gibi imparatorluk merkezlerinde yayılan Batı fikir akımlarının etkisinde ortaya çıkmıştır” (Mardin,1991: 160).

Kongar’a göre; *“Atatürkçülük, Cumhuriyet Türkiye’sinde, Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalma bazı temel yapısal unsurları değiştirip, onların yerine dünya uygarlığına gidişte ilk adım sayılan Batı uygarlığından esinlenmiş bir topluluğu kurmak amacına yönelen görüştür. Bu dünya görüşünü birkaç odak noktasında toplayarak bir devlet politikası şekline dönüştüren Mustafa Kemal Atatürk olduğundan, yaklaşıma onun adı verilmiştir. Atatürk, kendi sağlığında, bu ana odak noktalarını Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık (devrimcilik) olarak vasıflandırmış, bunları “Kemalizmin yolu” olarak adlandırmıştır”* (Aktaran: Mardin, 1991. 156).

3.2.2. Atatürk İlkeleri

Cumhuriyetçilik ilkesi; millet egemenliğine dayalı, halkın kendi kendini yönetmesini öngören, yöneticilerin seçimle göreve geldiği, demokratik belirli bir sınıf veya zümrenin üstünlüğüne karşı olan bir ilkedir. 1924 Anayasası ile 1921 Anayasasının hükümleri arasında yer alan “Devletin yönetim şekli Cumhuriyettir” maddesinin değiştirilmesi yasaklanmıştır. Cumhuriyetin ilanı, 1921 ve 1924

Anayasalarının yürürlüğe girmesi, TBMM'nin açılması, saltanatın kaldırılması, halifeliğin kaldırılması kadınlara tanınan siyasi haklar ve çok partili hayata geçiş sürecinde kurulan siyasi partiler gibi Batılılaşma yolunda yapılan inkılaplar Cumhuriyetçilik ilkesi ile ilgilidir.

Milliyetçilik ilkesi; din ve ırk birliğini reddeder. Din birliğini öngörmeyen yapısı sebebi ile laiktir. Bilime dayalı, akılcılığı esas alan, insancıl, birleştirici, ulusal bağımsızlığı savunan, milli çıkarları gözetken bir yapıdadır. Ortak dil, ortak tarih, ortak kültür bağları olan toplumun yükselmesini amaçlar. Sınıf ayrımına karşıdır. Misak-ı Milli, TBMM'nin açılması, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nun açılması, yabancı işletmelerin millileştirilmesi, milli marşımız, milli sınırlarımız, merkez bankasının Türk parasını koruması, eğitimin birleştirilmesi amaçlı olarak yabancı okulların Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanması, Kabotaj Kanunu'nun kabul edilmesi gibi inkılaplar Milliyetçilik ilkesi kapsamındadır.

Laiklik; din ve devlet işlerinin ayrımına dayalı ve din hizmetinin bir kamu görevi olarak yapılmasını öngören, tüm dini inançlara karşı aynı tutumu sergileyen, inanç özgürlüğünü benimseyen bir yapıdadır. 1928 yılında, "devletin dini İslamdır" maddesinin Anayasa'dan çıkartılması ile laik devlet anlayışı yerleştirilmiştir. Saltanatın ve Halifeliğin kaldırılması, Tevhid-i Tedrisat Kanunu, Medreselerin kapatılması, Şer-iye ve Evkaf Vekaletinin kaldırılması, Kılık Kıyafet Kanunu, Medeni Kanunun kabulü, Tekke-Zaviye ve türbelerin kapatılması, Patrikhanenin yetkilerine son verilmesi gibi inkılaplar Laiklik ilkesi ile alakalıdır.

Halkçılık ilkesi; demokraside halkın da yönetime katılabilmesi, sınıf ayrımının, ayrıcalığının olmamasını öngören ilkedir. Aşar vergisinin kaldırılması, Paşa, Ağa, Bey gibi ayrıcalıklı ünvanlara son verilmesi, Soyadı Kanununun çıkartılması Halkçılık ilkesi ile ilgilidir.

Devletçilik ilkesi; üretimde özel sektörlerin yaygınlaşabilmesi, gerekli olan noktada sermaye ve kadro yönünden devletin desteğinin sağlanmasını öngören, devletin ekonomiye yön vermeyi ve önemli yatırımların yapılmasını amaçladığı bir ilkedir. Bu ilke ilk zamanlarda geçici bir düşünce tarzı olarak uygulanmış olsa da, global ekonomi ve getirebileceği sıkıntılar düşünüldüğünde bu ilkenin kalıcı olması sağlanmıştır. Bu ilke ile bireysel olarak yapılamayacak girişimleri devletin yapması

amaçlanmıştır. I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın uygulanması, Etibank, Sümerbank ve Halk Bankası'nın kurulması, yabancılara ait işletmelerin devlet tarafından alınması gibi inkılâplar Devletçilik ilkesi ile alakalıdır.

İnkılâpçılık İlkesi; devamlı gelişmeye açık, akıl ve bilime dayalı, Çağdaşlaşma ve Batılılaşma amaçlı sürekli modernleşmeyi öngören bir ilkedir. Şapka Kanunu, Miladi Takvim, saat ve ölçülerin değişimi, uluslar arası rakamların kullanılması gibi Batıya uyum amaçlı modernleşme hareketleri inkılâpçılık ile ilgilidir.

“Cumhuriyetçilik 1923'ten beri temel bir ilkeydi. (...) İlk kez Birinci Dünya Savaşı sırasında vurgulanmış olan “Halkçılık” ulusal dayanışma ve bütün ulusun çıkarlarını topluluk yada sınıf çıkarlarının üstünde tutma düşüncesi anlamına geliyordu. Devrimcilik veya -Atatürk'ün daha muhafazakar takipçilerinin Türkçe İnkılâpçılık terimini yorumladıkları üzere, reformculuk- sürekli değişime ve Kemalist reform programını desteklemeye içten bağlı olma anlamına geliyordu. Devletçilik yeni bir kavram olup, devletin ekonomik alandaki üstünlüğünün tanınmasıydı” (Zürcher, 1996: 264-265).

“Parti amblemindeki Altı Ok'la simgelenen bu altı ilke 1937'de Türk anayasasına sokulmuştu. Hepsi birlikte, Kemalizmin devlet ideolojisini ve okullarda, basında ve orduda görüş aşılamanın (indoctrination) dayanağını oluşturmaktaydılar” (Zürcher, 1996: 265).

“Kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Batı tipi Cumhuriyetçilerin resmi ideolojisi halkçılıktı. Ancak devlet, halkçı ve halktan yana görünmekle birlikte, 1950'de çok partili dönemin başlamasına kadar, aslında Batıcı idi. Yöneticiler toplumun gelişmesi ve modernleşmesi yolunda uğraş vermekten kaçınmadılar” (Duben, 2007: 14). Bu bağlamda Cumhuriyetçi Halk Partisi, tabanında Halkçı gözükmemesine rağmen yeni inkılâpları savunan Batıcı bir politika izlenmekteydi.

“Reformların kentlerdeki etkisi çok daha büyük olmuştur. Buralarda Kemalistler pozitivist, laik ve modernlikten yana olan ülkülerini destekleyen kümeyi hayli genişletmekte gerçekten başarılı idiler. Kemalist “devrimin” kentlerdeki bel

kemiğini genellikle, bürokrat, subay, öğretmen, doktor, avukat ve büyük ticari işletmelerin girişimcileri oluşturuyordu. Sanatkar ve küçük tüccarlar ise bastırılmış olan geleneksel kültürün bel kemiğini meydana getiriyorlardı” (Zürcher, 1996: 282-283).

“Topluca ele alındığında, Kemalist reformlar Türkiye’nin çehresini tam anlamıyla değiştirmiştir. Batılı olmayan Müslüman bir ülkenin geçmişini bir kenara atmayı tercih edip Batı’ya katılmak istemesi, Batı’da büyük bir etki yaptı, tamamıyla yeni, modern ve farklı bir Türkiye’nin ortaya çıkmış olması Batı’da genel kabul gördü. (Türkiye’ye dair 1930’lu, 40’lı ve 50’li yıllarda yayınlanmış ünlü kitapların başlıkları buna tanıklık eder: The Turkish Transformation / (Türkiye’nin Dönüşümü) (Henry Elisha Allen, 1935), The New Turks / (Yeni Türkler) (Eleanor Bisbee, 1951), The Old Turkey and the New / (Eski Türkiye Yeni Türkiye) (Sir Harry Luke, 1935), Die Neue Türkei / (Yeni Türkiye) (Kurt Ziemke, 1930), Modern Turkey / (Modern Türkiye) (Geoffrey Lewis, 1955), ve daha birçok kitap...” (Zürcher, 1996: 281).

Atatürk dönemi reformları, gerek ülke içinde gerekse Batı’da oldukça tesirli olmuştur. Bu ilkeler ve bunların getirisi olan Batılılaşma çabalarını halk desteklemiş, benimsemiş topyekün kalkınma zaman içinde sağlanmıştır. Parçalanan bir imparatorluğun ardından kurulan yeni devlet, her şeyi sıfırdan inşa etmiş, ülkenin çöken ekonomisini, iç ve dış ilişkilerini düzenlemiş, yeni ve milli bir kültür yaratmış, bunu halka benimsetmiştir.

Elbette ki Kemalist reformların ülkeyi çağdaş medeniyetler düzeyinin üzerine çıkarması amaçlanırken, Batılılaşma ve tüm kurumlarda modernleşme hareketini uygulayan en büyük güç Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti’nin devleti olmuş, toplumda da milli kültürü oluşturma ve tüm ulusa yayma gücü yine toplum içinde fertler tarafından üstlenilmiştir.

Batı bile, böylesi yıkık bir durumdaki ulusun bölgesi yükselen bir değer olacağını düşünemezken, Atatürk ve onun reformlarıyla oluşturduğu Türkiye Cumhuriyeti, Batı’nın ilgisini çekmiş, Türk milletinin Kurtuluş Savaşı ile başlattığı destansı azmi ve bu Batılılaşma çabalarıyla oluşturduğu kültürü dünyada bazı önderler için ilham ve örnek olmuştur.

“Bu idealin saptadığı amaçlardan 1938’e kadar gerçekleştirenler arasında şunları saymak mümkündür:

- 1- Hilafetin saltanattan ayrılarak saltanatın kaldırılması (1 Kasım 1922).*
- 2- Cumhuriyet’in ilanı (29 Ekim 1923).*
- 3- Halifeliğin, Şer’iye ve Evkaf Vekaletleri’nin kaldırılması ve eğitiminin devlet birliğini sağladığı bir alan olarak tanımlanması (3 Mart 1924).*
- 4- Tekke ve Zaviyelerin, ziyaret maksadıyla türbelerin kapatılması (2 Eylül 1925).*
- 5- Uluslar arası takvimin kabulü (26 Aralık 1925).*
- 6- İsviçre Medeni Kanunu üzerine kurulu Türk Medeni Kanunu’nun kabulü (17 Şubat 1926).*
- 7- Anayasa’dan “Türkiye Devleti’nin dini din-i İslamdır” maddesinin kaldırılması (16 Nisan 1928).*
- 8- Uluslararası rakamların kabulü (24 Mayıs 1928).*
- 9- Yeni Türk harflerinin kabulü (1 Kasım 1928).*
- 10- Ali İktisat Meclisi’nin açılışı (4 Aralık 1928).*
- 11- Milli Eğitim Bakanlığı okullarından Arapça ve Farsça öğreniminin kaldırılması (1 Eylül 1929).*
- 12- Yeni Belediye Kanunu’nda kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi (3 Nisan 1930).*
- 13- Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (Türk Tarih Kurumu)’nın kurulması (15 Nisan 1931).*
- 14- Devletçiliğin, Cumhuriyet Halk Partisi Programına girişi (10 Mayıs 1931).*
- 15- Türk Dili Tetkik Cemiyeti’nin (Türk Dil Kurumu) kurulması (12 Temmuz 1932).*
- 16- Ekonomi Bakanlığınca hazırlanan Birinci Beş Yıllık Plan’ın kabulü (1 Aralık 1933).*

17- Efendi, Paşa, Bey gibi lakapların kaldırılması (26 Kasım 1934).

18- Türk kadınlarına milletvekili seçmek ve seçilmek hakkının yasa ile tanınması (5 Aralık 1934).

19- Büyük Millet Meclisi'nin, İş Kanunu'nu kabul etmesi (5 Şubat 1937).

20- Altı ok kavramının Anayasa'ya konması (8 Haziran 1936)" (Mardin, 1991: 159-160).

"Kemalist reformlar 1913-1918 yıllarındaki reformlar gibi, toplumu laikleştirmeyi ve modernleştirmeyi amaçlıyordu. Eylül 1925'te tekke ve zaviyeler kapatıldı ve Kasım ayında, Osmanlı beyefendisinin Sultan İkinci Mahmut'tan beri geleneksel başlığı olmuş olan fes yasaklandı ve yerini Batı tarzındaki şapka ya da keşmeşme aldı. Bu girişimler halkın inatçı direnişiyle karşılaştı. Tekke ve Zaviyeler Müslümanların günlük yaşamında önemli bir rol oynamaktaydı ve şapkaya Hristiyan Avrupa'nın bir simgesi gözüyle bakılıyordu. Bu direnişi bastırmada İstiklal Mahkemeleri kendilerine düşen rolü oynadı. Tahrir-i Sükun Kanunu gereğince yaklaşık 7500 kişi tutuklandı ve 660 kişi idam edildi" (Zürcher, 1996: 252).

"Savaş sonrasında huzursuzluk dönemi, Mustafa Kemal'in 15-20 Ekim 1927 tarihleri arasında Cumhuriyet Halk Fırkası kongresi önündeki 36 saatlik nutkuyla simgesel olarak kapandı" (Zürcher, 1996: 255).

"1923-1926 yılları arasındaki dönem, otoriter karakteri ile Türkiye'deki siyasal yaşamı sonraki yirmi yıllık süre boyunca kesin şekilde etkilerken 1927 kongresi ve Mustafa Kemal'in Nutuk'u da yeni Türk devletinin doğuşuna ilişkin tarihsel görüşü kuşaklar boyunca belirledi" (Zürcher, 1996: 256).

"M. Kemal bu metni, 1919'dan 1927'ye kadarki Türk ulusal hareketinin tarihi hakkında bir bilgilendirme olarak sundu (...) Yazarının saygınlığı ve o dönemin siyasal havası, bu metnin, o döneme ilişkin hemen tüm Türk tarih yazıcılığına bugüne kadar dayanak olmasını sağlamıştır. 1928-1929 yıllarında Almanca, Fransızca ve İngilizceye çevrilmiş ve yabancı tarih yazıcılığında da son derece etkili olmuştur" (Zürcher, 1996: 255).

Atatürk, 10. yıl Nutkunda ise şöyle der:

“Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk Milletinin tarihi bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu, mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür” (Aktaran: Sakaoğlu,1990:31).

Atatürk, 1927 yılında Çankaya Köşkü’nde, Şehir Tiyatrosu sanatkarlarının da bulunduğu bir davetle şöyle demiştir:

“... HEPİNİZ MEBUS OLABİLİRSİNİZ, VEKİL OLABİLİRSİNİZ, HATTA REİSİCUMHUR OLABİLİRSİNİZ.. FAKAT SANATKAR OLAMAZSINIZ... HAYATLARINI BÜYÜK BİR SANATA VAKFEDEN BU ÇOCUKLARI SEVELİM” (Aktaran: Güvemli, 1968. 260).

Atatürk Nutuk’ta Yeni Türk Devletinin milli siyasetini şu şekilde tanımlar:

“Milletimizin, güçlü, mutlu ve istikrarlı yaşayabilmesi için, devletin bütünüyle milli bir siyaset izlemesi, bu siyasetin iç teşkilatımıza tam olarak uyması ve ona dayanması gerekir. Milli siyaset dediğim zaman kastettiğim anlam ve öz şudur: Milli sınırlarımız içinde, her şeyden önce kendi kuvvetimize dayanmakla varlığımızı koruyarak, millet ve memleketin gerçek saadet ve refahına çalışmak; gelişigüzel, ulaşılamayacak istekler peşinde milleti yorarak zarara sokmamak; medeni dünyanın medeni ve insanca davranışını ve karşılıklı dostluğunu beklemektir” (Atatürk, 2006: 242).

Atatürk, söylev ve demeçlerinde ilerlemenin hızına değinirken, standartlarımızı *“geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünölmelidir.”* cümlesiyle belirlemiştir (Aktaran: Kasaba, 2005: 22).

“...Milli bir terbiye programından bahsederken... yabancı fikirlerden, Şark’tan ve Garp’tan gelen bilcümle tesirlerden uzak, seciye-i milliye ve tarihimizle mütenasip bir kültür kastediyorum... Çünkü deha-yı millimizin inkişafı, ancak böyle bir kültür ile temin olunabilir. Lalettayin bir ecnebi kültürü, şimdiye kadar takip

olunan yabancı kültürlerin tahrip edici neticelerini tekrar ettirebilir” (Aktaran: Türkdoğan, 1988: 187).

Atatürk bu vecizesi ile; “Doğu’dan ve Batı’dan gelebilecek tesirlerden uzak olarak, tarihimize uygun, milli karakterli bir kültür politikasını kastetmektedir (Türkdoğan, 1988: 187).

“Efendiler, bu nutkumla, milli varlığı sona ermiş sayılan büyük bir milletin, istiklalini nasıl kazandığını, ilim ve tekniğin en son esaslarına dayanan milli ve çağdaş bir devleti nasıl kurduğunu anlatmaya çalıştım” (Atatürk, 2006: 462).

3.2.3. 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme)

İnkılapları; Siyasi, Sosyal, Hukuk, Eğitim, Ekonomik, Tarım, Ticaret ve Sanayi alanları olarak yapılmış olduğu alanlara doğru sınıflandırmak mümkündür.

Siyasi alanda yapılan inkılaplar; Saltanatın Kaldırılması (1 Kasım 1922), Cumhuriyet’in İlanı (29 Ekim 1923), Halifeliğin Kaldırılması (3 Mart 1924), 1924 Anayasasının Kabulü (20 Nisan 1924).

1923-1930 yılları arası Çok Partili Hayata Geçiş denemeleri sonucunda ise; Cumhuriyet Halk Partisi (9 Eylül 1923), Terakkiperver Cumhuriyet Partisi (17 Kasım 1924), Serbest Cumhuriyet Partisi (12 Ağustos 1930) kurulmuştur.

Sosyal alanda yapılan inkılaplar; Kılık-Kıyafet Kanunu (25 Kasım 1925), Tekke-Zaviye ve Türbelerin Kapatılması (30 Kasım 1925), Miladi Takvimin Kabulü (26 Aralık 1925), Ölçü Birimlerinin Değişikliği (1 Nisan 1931), Soyadı Kanunu (21 Haziran 1934).

Hukuk alanında; Medeni kanun kabul edilmiştir (17 Şubat 1926).

Eğitim alanında yapılan inkılaplar; Tevhid-i Tedrisat Kanunu (3 Mart 1924), Medreselerin Kapatılması (3 Mart 1924), Maarif Teşkilatı Kanunu’nun Çıkartılması (2 Mart 1926), Harf İnkılabı (1 Kasım 1928), Millet Mekteplerinin Açılması (24 Kasım 1928), Türk Tarih Kurumunun Kurulması (15 Nisan 1931), Halkevlerinin Açılması (19 Şubat 1932), Türk Dil Kurumunun Kurulması (12 Temmuz 1932), Üniversitesi Reformu.

Ekonomik alanda yapılan inkılaplar kapsamında ise; İzmir İktisat Kongresi (18 Şubat 1923) toplanmıştır.

Tarım alanında yapılan inkılaplar; Aşar Vergisinin Kaldırılması (17 Şubat 1925), Tarım Kredi Kooperatiflerinin Kurulması (1928), Toprak Reformu Yasası (2 Haziran 1929), Yüksek Ziraat Enstitüsünün Kurulması (1933).

Ticaret alanında yapılan inkılaplar; İş Bankası'nın Kurulması (1924), Kabotaj Kanunu'nun Çıkarılması (1 Temmuz 1926), Merkez Bankası'nın Açılması (1930).

Sanayi alanında yapılan inkılaplar; Teşvik-i Sanayi Kanunu'nun Kabulü (1927), I. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1933), Sümerbank'ın Kuruluşu (1933), Etibank ve Maden Tetkik Arama Enstitüsü'nün Kurulması (1935), Emlakbank'ın Kuruluşu (1936), Denizbank'ın Kuruluşu (1937), II. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1938), Karabük Demir-Çelik Fabrikası'nın Kuruluşu (1939).

Osmanlı Devleti'nde 18. ve 19. yüzyıl boyunca devam eden Batı temelli modernleşme çabaları zamanla sonuçsuz kalmış, devlet parçalanmaya gitmekten kendini kurtaramamıştır. Yabancı devletlerin ulusal çıkarları doğrultusunda hammadde ve pazar arayışları çerçevesinde başlatılan I. Dünya Savaşı'nda başlarda tarafsız kalan Osmanlı Devleti, Afrika ve Balkanlarda kaybettiği topraklarını geri almak ve Orta Asya Türkleriyle birleşme emelleri sebebi ile İtilaf Devletleri'ne karşı (Rusya, İngiltere, Fransa), İttifak Devletleri'nin yanında (Almanya, Avusturya-Macaristan, İtalya) savaşa girmesiyle parçalanmaya doğru gidişini hızlandırmıştır. 1914-1918 yılları arasında gerçekleşen I. Dünya Savaşı'ndan çöküntüyle çıkan Osmanlı Devleti artık yıkılmıştır. 1918'de imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması ülkenin işgal altına alınmasına sebep olmuştur. Bu noktada, Türk milletinin bağımsızlık mücadelesi Atatürk önderliğinde başlamış, 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanına kadar ki süreçte oldukça zorlu bir dönem aşılmıştır.

Türk milleti, ulus olarak oldukça zor günler geçirmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin inkılapları bağımsızlık, egemenlik ve Batılılaşma çabalarını içermektedir. Bu anlamda, modernleşme hareketleri, Türk milletinin ihtiyaçlarından doğmuştur.

Cumhuriyet'in Batılılaşma hareketleri, akla uygun temelde, sürekli anlamda yenilenme hareketleridir. Bir bütün olarak, birbirlerini tamamlar özellikte tasarlanmıştır. 17. yüzyıl Osmanlı modernleşme hareketleri gibi baskı ve şiddet içermez ya da 18. yüzyıl Osmanlı modernleşme hareketleri gibi sadece iktidarda olan padişahın yönetim süresiyle kısıtlı kalmamış aksine sürekli ve yeni aşamalarla devam etmiş, belirli alanlarda değil, birçok alanda oldukça kapsamlı uygulanmıştır.

Saltanatın 1 Kasım 1922'de kaldırılması sonucu; Mondros Ateşkes Anlaşması ile fiilen sona ermiş Osmanlı İmparatorluğu, 1922 'de resmen sona ermiş ve yönetim boyutunda iki başlılık son bulmuştur. Cumhuriyet'in ilanından evvel 23 Nisan 1920'de açılmış olan I. TBMM'nin uyguladığı bir gelişme Saltanatın Kaldırılması olmuştur.

Cumhuriyet'in 29 Ekim 1923'te ilanı ile; Saltanat'ın kaldırılması üzerine ortaya çıkan devlet başkanı boşluğu sorunu çözümlenmiş, yeni Türk devletinin rejimi belirlenmiştir. Millet egemenliği sağlanmıştır.

1517'de Yavuz Sultan Selim ile Osmanlı Devleti'ne geçen Halifelik makamı devlete totaliter bir özellik kazandırmıştı ve bu totaliter özellik ülkede halife ve cumhurbaşkanının birlikte yönetimde etkin gözükmeleri sebebi ile iki başlı bir görünüm vermektedir. Cumhuriyet rejimine ters olan Halifelik 3 Mart 1924'te kaldırıldı. Bu şekilde eski yönetime tekrar dönüş engellenmiş oldu.

3.2.4. 1923-1930 Yılları Arası Çok Partili Hayata Geçiş Süreci

- Cumhuriyet Halk Partisi; 9 Eylül 1923'te kurulmuş ve Devletçiliği ekonomi modeli olarak benimsemiştir. Genel başkanı Mustafa Kemal Atatürk 'tür. Türkiye Devleti'nin ilk siyasi partisidir. Bünyesinde Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyetlerini barındırmak suretiyle yurt genelinde etkin olmuştur.

- Terakkiperver Cumhuriyet Partisi; 17 Kasım 1924'te Kazım Karabekir Paşa tarafından kurulmuş ve Liberal ekonomi modelini benimsemiştir. Meclisin ilk muhalefet partisidir. 13 Şubat 1925'te çıkan Şeyh Said isyanında parti desteği olduğu iddiası ile kapatılmıştır. Şeyh Said isyanı sonucu ayaklananlara, düzeni bozanlara karşı tedbir amaçlı "Takriri Sükûn" yasası 1925 yılında çıkartılmıştır.

- Serbest Cumhuriyet Partisi; 12 Ağustos 1930'da Ali Fethi Okyar tarafından Liberal ekonomi modelini benimseyerek kurulmuştur. Meclisin ikinci muhalefet partisidir. Cumhuriyet rejimi karşıtlarının da partiye girmiş olması sebebi ile kapatılmıştır.

Kılık Kıyafet Kanunu; çağdaş bir toplum oluşturmak, kıyafet konusunda birlik sağlamak, Batılı medeniyetler seviyesine ulaşmak amaçlı gerçekleştirilmiştir. Fes ve benzeri başlıkların kullanımı 25 Kasım 1925 Şapka Kanunu ile son bulmuştur.

Laik düzen ve çağdaş toplum sağlamak amaçlı olarak Tekke-Zaviye ve Türbeler kapatılmış, "türbedarlık, dervişlik, dedelik, şeyhlik" gibi dini unvanlar yasaklanmıştır.

Miladi Takvim, Ölçü Birimleri Değişikliği, Saat Değişikliği ve Rakam Değişikliği gibi inkılâplar; milletlerarası uyumu sağlamak amaçlı olup Batılılaşma politikası gereği uygulanmıştır.

Medeni Kanunun Kabulü ile; Osmanlı Devleti'nde İslami kuralları içeren "Mecelle" kanunun yerine, toplumun miras, evlilik, vb. gibi konularını düzenleme maksatlı olarak, İsviçre Medeni Kanunu'nu alarak uygulamaya geçilmiştir. Başka bir ülkenin kanununun seçilme sebebi, dar zamanda kanun hazırlamanın güçlüğü ve İsviçre Medeni Kanununun toplumda eşitliği, laikliği öngörmesi, Türk toplum yapısına yakın bir yapıda olmasıdır.

Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile; eğitimde birliği sağlamak, laik eğitim sistemini oluşturabilmek amacıyla ülke genelindeki tüm okulları Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmıştır.

Maarif Teşkilatı Kanunu ile; eğitimde fırsat eşitliğini öngören, milli eğitim sistemini oluşturmayı amaçlayan, izinsiz okul açılmasını yasaklayan uygulamaya geçilmiştir.

Harf inkılâbı ile; Batılılaşma gereği, Batı ile uyum sağlamak amaçlı, Arap harflerinin yerine Latin harflerinin kullanımına geçilmiştir.

Millet Mektepleri; harf inkılâbı sonucu yeni kabul edilmiş Latin harflerinin, halka öğretilmesi amacıyla açılmıştır. 14 ve 45 yaş arası tüm Türk vatandaşlarının bu

okullara devam etmesi zorunluluğu getirilmiş, halkın millet mekteplerinde yeni harfleri öğrenmesi sağlanmıştır.

Türk Tarihi Kurumu; milli tarih anlayışını oluşturmak, Anadolu'da yaşamış Türk topluluklarının tarihini araştırmak, Osmanlı Devleti'nin hanedanlık tarihi ile İslam tarihi dışındaki Türk tarihini ve dünya devletlerine yapmış olduğu etkileri ortaya çıkarmak amacıyla 15 Nisan 1931'de kurulmuştur.

3.2.5. Türk Ocakları ve Halk Evleri

“Cumhuriyetçiler İnkılapçı partinin dışında herhangi bir kuvvet temerküzüne engel olmak üzere diğer bazı kuruluşlar yanında Türk Ocaklarını da feshettiler ve yeni bir Halkçı kültür politikası uygulamaya giriştiler. Halkevleri buradan doğmuştur” (Güngör, 2007:97).

“Toplumsal ve kültürel kuruluşlar içerisinde ilk ve öncelikle kapatılan Türk Ocakları idi. Maarif Vekili Hamdullah Suphi (Tanrıöver) önderliğinde yeniden canlandırılmış olan Türk Ocakları, ülkede milliyetçi, pozitivist ve laik düşünceleri konferanslar, kurslar ve sergiler yoluyla yaymaya çalışıyordu. 1931'de kapatıldığında 30.000'in üstünde üyesi ve 267 şubesi bulunuyordu. 1932'de yerine kentlerde Halkevleri ve büyük köylerde Halkodaları kuruldu; bunlar esasen aynı işlevi görüyor ancak partinin taşra şubeleri tarafından sıkı şekilde denetleniyorlardı. İkinci Dünya Savaşı sonlarında ülkenin her tarafında hemen hemen 500 Halkevi vardı” (Zürcher, 1996: 262).

“Devrimlerin halka mal edilmesi, kökleştirilmesi, halkın her yönden yetiştirilmesi, eğitilmesi, Kemalizm'in yerleştirilmesi, kültür ulusalcılığının kitleler içinde yayılması için 19 Şubat 1932'de Halkevleri örgütünün temeli atıldı. (...) Dönemin Başbakanı İsmet İnönü Halkevlerinin yıldönümü söylevinde şunları dile getiriyordu; “İlim ve fen kadar güzel sanatları cemiyet içinde birinci itibar derecesinde göstermek, tatbik etmek Halkevlerinin başlıca vazifelerinden biridir...” (Aktaran: Atan, 2007:69-70).

““Büyük kültür” artık yönetici sınıfın kültürü olan Laik, Cumhuriyetçi, Milliyetçi, Halkçılık ideolojisiydi. 1930'larda memleketin her tarafında açılan

halkevleri ve halkodalarının amacı, resmi ideolojiyi halka benimsetmekti” (Duben, 2007: 15).

“Halkevleri, sanatsal ve kültürel alandaki eksiklerimizi, yokluklarımızı gidermek, sanat okullarına ilgi uyandırmak, yaratıcılığı geliştirmek, geleneksel kültür değerlerimizi yeni yapıtlara yansıtabilmek için çaba göstermeyi amaç edinmişti” (Taş, 2001: 20).

“Halkevleri okullar dışında kalan halka inkılabı anlatmak ve benimsetmek, aynı zamanda, inkılap hükümetinin Batılı kültür politikasını halka yaymak maksadıyla kurulmuştu. (...) Halkevlerinde bir taraftan Türk Ocaklarından devralınan Halkçılık ve Milliyetçilik temaları işlenirken, bir taraftan da inkılabın siyasi ve kültürel ideolojisini propaganda etmek gibi iki fonksiyon görülür” (Güngör, 2007:98).

Halkevleri, çok partili siyasi hayata geçtikten sonra zaman içinde iktidardan düşmüş bir partinin yan kuruluşu olmak suretiyle önemini kaybederek kapatılmıştır.

Türk Dil Kurumu; kullanım için ihtiyaç duyulan her kelime ve tanımlayıcı kavram için Türkçeyi zengin kılmak, halkın kullandığı Türkçe ile aydın kesimin kullandığı Türkçe'nin farklarını ortadan kaldırmak için, 12 Temmuz 1932'de kurulmuştur.

Atatürk, Türk toplumunun çağdaş ve Batı medeniyetleriyle eşdeğer bir ulus olmasının en önemli yolunun eğitimden geçtiğine inanmaktaydı. Bu amaçlarla bir dizi üniversite reformları gerçekleştirildi. Bunlar:

Ankara Hukuk Mektebi'nin kurulması (5 Kasım 1925).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesi.

İstanbul Üniversitesi (Darülfünun) (1933), Ankara Yüksek Ziraat Enstitüsü (1933), İstanbul Siyasal Bilimler Fakültesi (1936), Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi (1936), Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (1948) (Ankara Gazi Eğitim Enstitüsünün kuruluşu ise “Orta Muallim Mektebi” ismi ile 1926 yılına tekabül etmektedir).

17 Şubat 1923'te toplanan İzmir İktisat Kongresi'nde, alınan kararlara "Misak-ı İktisadi" denilmiş, özel sektörün desteklenmesi, milli bankaların kurulması, sendikaların oluşturulması, kapitülasyonların kaldırılması gibi kararlar alınmıştır.

Köylüden 1/10 oranında alınan Aşar Vergisi'nin kaldırılması ile köylünün rahatlatılması amaçlanmıştır.

Tarım Kredi Kooperatifleri 1928 yılında kurulmuş, çiftçiye gerekli zirai donanımı ve tarım aletlerini ucuz kredi yolu ile temin etmek amaçlanmıştır.

Toprak Reformu Yasası, 2 Haziran 1929 yılında kabul edilmiş ve köylünün toprak sahibi yapılması amaçlanmıştır. Ancak bu reform, devletin yeteri kadar tarımsal arazisi olmadığı için uygulanamamıştır.

Yüksek Ziraat Enstitüsü (1933) ile, yılında kurularak tarımı modernize etmek ve uzman personel yetiştirmek amaçlanmıştır.

İş Bankası'nın 1924 yılında kurulması ile, Türkiye'de ilk özel banka açılmış oldu.

Kabotaj Kanununun 1 Temmuz 1926'da kabulü ile, Türk denizlerinde ticari hakimiyetin Türklere geçmesi sağlanmıştır. Yabancıların tekelinde bulunan işletmelere Türk denizcileri sahip olmuştur.

Merkez Bankası'nın 1930'da kurulması ile, Türk parasının ekonomide korunması ve düzenlenmesi amaçlanarak milli para politikası oluşturulmuştur.

Teşvik-i Sanayi Kanunu, 1927 yılında yürürlüğe konulduğunda ekonomide Devletçilik anlayışı uygulanmıyordu. Bu kanun ile, sanayide iş sahibi olanlara, teşvik maksatlı olarak bazı vergilerde muafiyet getirilmiş, devletin sermaye yetersizliği gibi konular ortaya çıkınca uygulanamamıştır. Bu sebep ile bu kanun yerine, ekonomide Devletçilik modeli uygulamaya girmiştir.

I. Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1933'te hazırlanmış, devletin sanayileşmeye destek sağlaması amaçlanmıştır

Sümerbank; "Sanayi ve Maadin Bankası"nın yerine 1925 yılında sanayi alanına kredi temin etmek maksadı ile kurulmuştur.

Maden Tetkik Arama Enstitüsü, yurdun sahip olduğu maden rezervlerinin tespiti amacıyla 1935'te kurulmuş, bulunan bu maden kaynaklarının işletilmesi amacıyla aynı yıl Etibank kurulmuştur.

Denizbank; 1937 yılında denizlerimizdeki ticaret gemilerini ve denizyollarımızı güçlendirmek maksatlı olarak kurulmuştur.

II. Beş Yıllık Kalkınma Planı ise 1938'de hazırlanmış ancak II. Dünya Savaşı'nın çıkması sebebi ile tam olarak uygulamaya geçilememiştir.

3.2.6. Köy Enstitüleri

“1935'te, kırsal kesimdeki cehalet sorunuyla mücadele etmek için bir okuma yazma seferberliği başlatıldı. O tarihlerde, 40.000 Türk köyünden yalnızca 5000 civarındakinde okul bulunuyordu. (...) Bu okulların çoğu çok ilkel ve sadece tek öğretmeni vardı. Bu seferberliğin başına getirilen kişi, Almanya'da Kerschensteiner'in eğitime ilişkin fikirlerini tahsil etmiş olan Türkiye'nin önde gelen pedagogu İsmail Hakkı Tonguç idi” (Zürcher, 1996: 282).

“Okuryazarlık sorununu çözmeye ilk girişim, orduda okuma ve yazmayı öğrenmiş olan genç köylüleri alıp bunlara altı aylık bir kurs gördürmek ve sonra onları köylere öğretmen olarak göndermek idi. Bu çözümün yetersiz olduğu anlaşılınca, Tonguç'a kendi düşüncelerini uygulama ve enstitülerde tecrübe etme fırsatı tanındı; bu enstitülerde köy gençleri ilköğretim öğretmenleri olarak eğitilecek, aynı zamanda da modern teknik ve tarımsal becerileri kazanacaklardı. Amaç sadece çocuklarına okuma yazma öğretemeyen köy ahalisine yardım etmek değil, onları 20. yüzyılın bilim ve teknolojisine uygulama düzeyinde dahil etmektir. Köy enstitüleri devam ettikleri süre boyunca çok başarılı oldular, ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında siyasal çoğulculuğun gelişmesiyle birlikte hükümet için hassas bir konu haline geldiler. Muhalefet, enstitüleri komünizm propagandasını yaymakla suçluyordu. 1948'de hükümet, enstitüleri öğretmen yetiştiren sıradan kurumlara dönüştürdü. Demokrat Parti 1950'de iktidara geldiğinde hepsini birden kaldırdı” (Zürcher, 1996: 282).

3.2.7. Çok Partili Siyasal Döneme Geçiş

“II. Dünya Savaşı’nda İtalya, Almanya ve Japonya’nın yenilenmesiyle totaliter rejimler sona ermiştir. Demokratikleşme ve ekonomide liberalleşme tutulan bir olgu haline gelmiş, totaliter rejimler Batı’ya güven vermemeye başlamıştır. Bununla birlikte Türkiye üzerinde, özellikle Boğazlar ve Doğu Anadolu ile ilgili talepleri nedeniyle Sovyet Rusya bir tehdit halinde iken, Batı ile ilişkileri geliştirmek için çok partili hayata geçilmek zorunda kalınmıştır. Bu bir anlamda, savaş sonrasında günümüze dek süren “demokrasi patlaması”ydı. CHP’nin istediği Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın kuruluşunda olduğu gibi güdümlü, iktidara alternatif olmayan göstermelik bir partinin kurulması olmuştur. Adnan Menderes, Celal Bayar, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan tarafından demokratikleşme taleplerini içeren bir önerenin CHP meclis grubunca reddedilmesi üzerine, 7 Ocak 1946 tarihinde önerge sahiplerince Demokratik Parti kurulmuştur. İdeolojik olarak CHP’den farklı olmayan yeni parti, daha az merkezîyetçi ve daha az bürokratik bir devlet öngörüyordu. 1940 tarihli Milli Koruma Kanunu (iktidara fiyat ve arazi belirleme, halkı zorunlu çalıştırma yetkisi veriyordu), 1942 tarihli Varlık Vergisi ve Milli Mücadele için konulmuş ve 1925’te kaldırılmış olan Ayniyat Vergisinin 1943’te tarım ürünlerine yeniden getirilmesi şeklinde alınan ekonomik tedbirler halkı zor durumda bırakmıştır. CHP bürokrasisinin halkı baskı altına alan uygulamaları nedeniyle de halk DP’ye yönelmiştir. Ayrıca, tarihe “usulsüz seçim” olarak geçecek 1946 genel seçimlerinde DP, CHP’yi ve yönetimi seçimlere hile ve baskı karıştırdığı gerekçesiyle suçlamıştır. CHP dört yıl daha iktidarda kalmayı başarmış ama DP’nin ileriki yıllarda üye sayısını yükseltmesine olanak vererek, seçimlerde kazançlı çıkmasını sağlamıştır” (Aktaran: Kıyar, 2007: 20-21).

“II. Dünya Savaşı’ndan sonra, çok partili döneme geçiş ve Batı ile ilişkilerin yoğunlaşması sonucunda liberal ekonomi görüşünün egemen olması, Türk toplumunun yapısında da değişikliklere yol açmıştır. Toplumumuzun ekonomik yaşamındaki bu yeni anlayış, genelde kapalı ekonominin ilkel tarım yaşamını sürdüren köy nüfusunu, endüstri kesiminin oluşmaya başladığı kente göçe zorlamış; tarım sektörünün sanayi ve hizmet sektörüne kaymasına neden olmuştur” (Gençaydın, 1986: 57-58).

“Tanzimat, Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı ve Cumhuriyet Türk toplumunu ve günlük yaşamını hızlı değişim ve dönüşümlere uğratmıştır. Toplumsal yaşamda geleneksel yapı, yer yer çatlatmaya, kırılmaya ve yerleşmiş değerler değişmeye başlamış, geçiş dönemlerine özgü ikilemler ortaya çıkmıştır. Cumhuriyetten sonra yurdumuz tarım, sanayi ve teknoloji alanlarında büyük değişiklik yaşamıştır. 1950’li yıllarda köylerden kentlere göçlerin yoğunlaşması kültür çatışmalarını beraberinde getirmiştir. Köy ve şehir kültürü hızlı etkileşim yaşamıştır” (Artun, 2006: 2).

4. TÜRK RESMİNİN GELİŞİM SÜRECİ

“Türk resim sanatındaki gelişim, milletimizin yaşantularına, yaşadığı yerlere, bağlı bulunduğu dinle ilgili hayat anlayışına ve kurmuş oldukları siyasi birliklere göre şekil almıştır” (www.msxlabs.org/forum/satirlarla-turkiye/1278-turk-resim-sanati-tarihi.html).

Türk resim sanatını bilimsel açıdan derlemek ve somut verilere bağlı değerlendirmek için, bu sürecin kronolojik düzen içerisindeki tarihsel boyutunu saptamak gerekmektedir. Türk kültür ve sanatı, bütünsel bir yapı ortaya koyarak, başlangıcından günümüze dek kendini yenileyen ve gelişen bir özellik gösterir. Zaman içinde değişik coğrafyalarda, farklı dinsel ve kültürel özellik taşıyan toplumlarla, kültürel ve sanatsal açıdan alışverişte bulunulması sonucunda yeni yorum ve ifadelere ulaşmıştır.

Türk resim sanatı, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bir zaman ve yol bağlantısı üzerinden ilerlemiştir. Türk sanatının, temel belirleyici değişim özelliğini ortaya koyan İslâm öncesi Türk sanatıdır.

Asya içlerinde yer alan Türk kültür ve sanatının ana özellikleri, siyasal ve toplumsal yapılarına uyum sağlama sürecinde yaşanan değişiklikler, bu dönem içerisinde izlenebilmektedir.

Bu dönemde, göçebe toplum özellikleri ve dinsel ritüellere bağlı olarak ilk sanatsal veriler mezar yapılarında görülmektedir. Mumyalar, at koşum takımları, halı, kilim, ok, yay, ayna, giyim eşyaları, çanak-çömlek gibi eşyalardan dönemin sanatı hususunda bilgi edinilebilmektedir. Bezeme alanında yoğunlaşan sanatsal ifadelerde, mitolojik tasvirler ve şaman inancı ile ilgili desenler, hayvanlar ile mücadele sahneleri göze çarpar. Hun ve Göktürk Devletlerinde ana tema; dinsel ve toplumsal değerlerin, doğadaki hayvan figürünün yorumu ve stilizasyonuna dayandırılan bir repertuardır. Karakteristik çizgilerle, hayvan mücadele sahnelerinin ve hareketlerinin yansıtıldığı bu örnekler, biçimsel olarak çizgisel anlatımlı, içerik olarak da mitolojiktir.

“Eski Türklerde resim sanatının doğuşu, bozkır kültürünün başlangıcına kadar gider. Proto-Türk devri ve Hun devrinde, Türkler için kendine özgülik yanı olan

resimden, daha doğrusu tasvir sanatından söz edebiliriz. En erken devirlerden itibaren görülen kaya resimleri (petroglif), kaya ve mağara üzerine yapılmışlardır. Bunlardan bazıları boya ile yapılmış, bazıları da kazıma ve çizme yoluyla gerçekleştirilmiştir. Kaya resimleri, Orta ve İç Asya'da milattan önceki bin yıllardan, M.S. 14. ve 15. yüzyıllara kadar çok çeşitli konuları kapsar. (...) Erken tarihli örneklerde, av kültürü ve sembolizmini yansıtan resimler egemendir. Zıt kavramların mücadelesini (iyi, kötü, aydınlık, karanlık vb.) sembolize eden bu mücadele sahneleri, insan hayvan mücadele sahneleriyle beraber, tarih öncesi devirlerdeki “hayvan-ata” inancı ve “hayvan biçimine girme” teması ile ilgilidir” (www.sanatsdersi.com/asya-turk-sanati/islamiyet-oncesi-turk-resim-sanati.html).

“Eski Türk resminin gerçek temsilcileri ise sanata çok yakın olan Uygur Türkleridir. Eski Uygur şehir harabelerinde bulunan 8. ve 9. yy.lardan kalma Budizm ve Maniheizm ağırlıklı duvar resimleri ile çeşitli minyatürler, Türk resim sanatının bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir” (www.msxllabs.org/forum/soru-cevap/303976-uygurlarda-resim-ozellikleri.html).

İslamiyetten önceki devirlerde, Türklerin göçebe bir yaşantı sürmüştü olmalarından dolayı, kaya resimleri ve taş abideler dışında bu toplulukların sanatları hakkında bilgi verebilecek pek fazla eserleri yoktur. Yerleşik hayata geçen ilk Türk topluluğu olan Uygurlardan günümüze kalan sanat eserleri bu bağlamda önem arz etmektedir. Uygur sanatında, Budizm ve Maniheizm gibi dini inanışların etkisi ile zarif ve zengin içerikli figür bezemeleri gözlemlenmiştir. Duvar freskleri başta olmak üzere, kitaplar ve gündelik eşya üzerinde, bu estetik zenginliğin plastik anlatımı dikkati çeker. Rahipler, müzisyenler vb. gibi çeşitli figürler ayakta veya oturur vaziyette, güçlü çizgi ve kontür hakimiyeti ile betimlenir. Portreler ve bezemeler zengin bir repertuar oluşturur.

İslamiyetin kabulü'nden sonraki devirlerde, Uygurlardan temel alınmış olan minyatür sanatı, Büyük Selçuklu Devleti ve Anadolu Selçuklu Devleti zamanında da gelişimine devam etmiş, Osmanlı İmparatorluğu zamanında gelenekselleşmiştir.

“Geleneksel minyatür sanatı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı ile girişilen, askeri, siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkiler sonucunda geleneksel

kalıplarını yitirmiş ve bugün “Çağdaş Türk Resmi” adıyla anılan Batılı anlayışta bir resme dönüşmüştür” (Elmas, 1998:1).

Fatih’in 1453’te İstanbul’u fethiyle başta Venedik olmak üzere Batı ile kültürel etkileşimlerimiz başlar. *“II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmed) (1446-1481) Ünlü İtalyan sanatçı Gentile Bellini’ye kendi portresini yaptırtmıştır” (Erbay, F. ve Erbay M., 2006:18).*

II. Mustafa (1695-1703) zamanında *“Hollandalı ressam Van Mour, Fransa elçiliği adına Osmanlı sarayı ve mensuplarının resimlerini yapmıştır” (Erbay, F. ve Erbay M., 2006:18).*

1699’da Karlofça ve 1718 Pasarofça Antlaşmalarının sebep olduğu yenilgiler, dolayısıyla da Batının üstünlüğünü kabul edip örnek alınması sürecine girilir.

Padişah III. Ahmet ve Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa döneminde Lale Devrine girilir (1718-1730). Bu dönem Batılılaşma hareketlerinin en etkili olduğu ilk dönemdir.

III. Selim (1789-1807) zamanında *“Ressam Antoine Ignace Melling saraya davet edildi ve ailesiyle sarayda yaşamaya başladı. Sanatçı ressam Melling ve Balyan ailesi sarayda çalışmaya başladı. 1795 Mühendishane-i Berri-Hümayun (Askeri okul) kuruldu” (Erbay, F. ve Erbay M., 2006:18).*

II. Mahmut ve I. Abdülmecit döneminde, Avrupa’ya eğitim için gönderilenler arasında resim eğitimi alanlar da vardır. Abdülmecid gibi, Abdülaziz de sanata ilgi duymuş; Abdülmecid zamanında perspektifli yağlıboya eserler yapılmıştır.

“II. Mahmud (1808-1839) Ferit İbrahim Paşa ve Teyfik Paşa askeri alanda resim eğitimi için yurt dışına gönderildi. 1835 yılında Vehib Abdullah ve Hüsnü Yusuf resim eğitimi için yurt dışına gönderildi. (...) Abdülmecid (1839-1861) Tanzimat Fermanı (Gülhane Hattı Hümayun). Sarayda Batı müziği çalınmaya ve söylenmeye başlandı. Dış ülkelere öğrenci gönderildi. 1845 Aya İrini’de müze kuruldu. 1847 Ahmet Emin Bey Viyana’ya gönderildi. Ressam Ivan Ayzavovski ve mimar Fossati kardeşler saray hizmetinde çalışmaya başladı. (...) Abdülaziz (1861-76) Jean Auguste D.Ingres oriyantalist üslupta resim çalışmak için saraya davet etti. Stanilaw, Guilliment, Chelebowski, Breton saraya davet edildi. (...) II. Abdülhamid

(1876-1909) 1882- 1883 Mektebi Sanayi Şahane kuruldu. 1882 Osman Hamdi Bey tarafından Müze-i Hümayun kuruldu. Arkeolojik kazılara devam edildi. Ressam Salvatore Valury ve Fausto Zonaro sarayda çalışmaya başladı” (Erbay, F. ve Erbay M., 2006:19).

““Primitif”, anlam olarak, “zamanda en eski olan ilkel” anlamına gelmektedir. (...) 19. yüzyılda Türk resmimiz yağlıboya ve tuvalle buluşmuş, geçmiş 500 yıllık minyatür geleneğinden çağdaş resme geçmiştir. Osmanlıda resim öğretimi askeri okullarda başlamış, yurt dışına (Batıya) öğrenciler gönderilmiştir. (...) Batı perspektifi ve izlenimciliğinden yararlanarak uygulama yapmışlar, bununla birlikte minyatürdeki estetik anlatışı duru, sakin, şematik anlatıma da bağlı kalarak eserler meydana getirmişlerdir” (www.turkresmi.com/klasörler/darussafaka/index.htm).

“Mühendishane-i Berri Hümayun (1795), daha sonra da Harbiye Mektebi’ne (1834) perspektifli resim derslerinin konması, minyatür geleneğinden gittikçe uzaklaşan yeni bir resimsel anlatımın başlangıcı olmuştur. Bu noktada, Batı görüş ve tekniğinde çalışan ilk Türk sanatçıları da ortaya çıkmaya başlamıştır. “Türk primitifleri” olarak adlandırılan sanatçılar çoğunlukla saray ve köşkların mimari ağırlıklı figürsüz manzaralarını yapmışlar ancak, eski minyatür sanatçılarının belli başlı kaygısı olan “ince işleniş” ve resim alanının her yanının motiflerle örtülmesi anlayışından vazgeçmemişlerdir” (Elmas, 1998:1).

“Primitifler, minyatürde, halk resimlerinde ve dini resimlerde görülen fantastik üsluptan, daha gerçekçi bir üsluba geçişin ilk aşamalarıdır. Bu sanatçılara göre, Batı’dan yağlı boya tekniği alınabilir ve fotoğraftan yararlanarak doğa taklit edilebilirdi, oysa resimde ifade edilen kozmos tümüyle geleneksel ahlak anlayışını yansıtmaktaydı” (Duben, 2007: 13).

Primitif Ressamlar, saray fotoğrafçısı Abdullah Fereres’in çekmiş olduğu İstanbul fotoğraflarını resimlerine konu edinmiştir. Resimlerinde Batı’nın ışık, gölge, hacim gibi biçim ve tekniklerinden faydalanmışlardır.

“Subay ya da askeri okul öğrencileri 1835’ten itibaren Viyana, Berlin, Paris ve Londra’ya resim eğitimi almak için gönderilmişlerdir. Buralarda aldıkları eğitimleri, geri döndüklerinde çeşitli etkinliklerle sürdürmüşlerdir. 19. yüzyılda asker

ressamların Türk resim tarihimiz açısından önemli rolleri olmuştur. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Batıda eğitim görmemiş olan Hüseyin Zekai Paşa bu dönemde üç büyük ressam olarak karşımıza çıkar” (www.turkresmi.com/klasorler/darussafaka/index.htm).

“Türk toplumunda sanatın devlet tarafından desteklenmesi, Osmanlı yönetiminin ilk kuruluşundan itibaren yerleşmiş köklü bir gelenektir. “Batı anlamında” plastik sanatların ülkeye ilk girişi de devlet desteği ile gerçekleşmiştir. 18. yüzyılda işlevsel amaçlarla mühendislik ve askeri okullarda başlatılan resim eğitimi, 19. yüzyıl sonlarına doğru devlet tarafından kurulan “Sanayi-i Nefise Mektebi” ile sürdürülmüştür. İlk resim sergisi Osmanlı Sarayında açılmış olup, devlet tarafından Paris’e sanat eğitimi yapmak üzere gönderilen ressamlardan Şeker Ahmet Paşa’nın İstanbul’a dönüşünde düzenlediği, halka açık ilk resim sergileri de, yine saray yönetiminin desteğiyle desteklenmiştir” (Aksel, 1986: 15).

1883-1900 yıllarında Sanayi-i Nefise sergileri düzenlenirken Şeker Ahmet Paşa’nın önderliğinde “Passage Oryantal” de sergiler açılır. Bu yıllarda Türk resminde büyük bir gelişim gözlenir.

“Batı eğitimi yapan kurumlar geliştikçe, bu durum da değişmeye başladı. Önceleri, askeri okullarda perspektif ve gölge bilgisi Müslüman hocalar tarafından öğretilirken, sanat eğitimi, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulduğu 1873’ten 1914’lere kadar, Valeri ve Oskan Efendi gibi Batı kültüründen gelen kişilerin elinde kalmıştı. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin iyi öğrencileri Avrupa’ya eğitime gönderilirken, Batı etkisi giderek artan bir hızla resim sanatına girdi. 1941’de Yeniler Grubu, Avrupa eğitimi görmemiş ilk kuşaktı” (Duben, 2007: 13).

* Mühendishane-i Berri Hümayun çıkışlı ressamlarımız; Ferik İbrahim Paşa (1815-1891), Üsküdarlı Cevat, Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861), Ferik Tefvik Paşa (1819-1866), Üsküdarlı Hoca Ali Rıza (1864-1930), Halil Paşa (1857-1939).

Üsküdarlı Hoca Ali Rıza (1864-1930) “En önemsiz çizgisini, en yüzeysel rengini bile doğa karşısında kağıda ya da tuvale geçiren bir “izlenimci” idi” (Berk ve Turani, 1981:24).



Resim 1: Hoca Ali Rıza, “Sahilde Çardak”, 22,5x26 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Duben, 2007:137.

Halil Paşa (1857-1939) “...Görünümlerinde, Çengelköy kıyularından meydana getirdiği kimi Boğaz peyzajlarında 1914 Empresyonizmi'nin öncüsü sayılabilirdi” (Berk ve Turani, 1981:24).

Mühendishane çıkışlı Halil Paşa, peyzajlarında izlenimci anlayışı ilk kez kullanmış olan ressamlarımızdandır.



Resim 2: Halil Paşa, “Çengelköy'de Sabah”, 51,5x72 cm., TÜYB. Kaynak: Duben, 2007:140.

* Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den eğitim alan ressamlarımız; Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Hüseyin Zekai Paşa (1859-1919)'dır.

* Darüşşafaka çıkışlı ressamlarımız; Fahri Kaptan, Salih Molla Aşkı, Osman Nuri, Ahmet Ragıp, Ahmet Ziya, Hüseyin Giritli'dir.



Resim 3: Giritli Hüseyin, “Yıldız Sarayı Bahçesi”, 65x81 cm., TÜYB. Kaynak: Başkan, 1991:14.

“Şeker Ahmet Paşa kuşağının da dahil olduğu Türk foto yorumcuları, 1914 Çallı kuşağınca “araba ressamı” olarak nitelendirilmiştir. (Anadolu ve Rumeli’de at arabalarının üzerine manzara, çiçek, meyve ve benzeri resimler öteden beri yapılagelir, fakat haliyle bu resimler, resimden çok halk süslemecilik alanına girerler)” (Tansuğ, 1986:119). *“Asker ressam geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Şeker Ahmet Paşa’nın resimlerinde insanlara ve olaylara odaklı bir yaklaşım yerine; ormanlar, meyveler, çiçekler, karacalar, geyikler, koyun sürüleri ve çoban köpekleri sevgi ile işlenmiş motiflerdir. Batı tarzında resim yapan ilk ressamımız olmasına karşın kendisinin bugün de yadsınamayacak özgünlükte başarılı yapıtlar gerçekleştirmesi, Osmanlı görsel sanatlar geleneğinin alt yapısının “Batı tarzı resim sanatı” için de bir temel görgü kaynağı ve temel oluşturabilmesine bağlanabilir”* (www.turkforum.net/469843-seker-ahmet-pasa-kimdir-hayati-biyografisi-yasami-hakkindaki-yazilar-1841-1907-a.html).



Resim 4: Şeker Ahmet Paşa “Karaca”, 1886-87, 136,5x101 cm., TÜYB, Özel Koleksiyon. Kaynak: Duben, 2007:133.



**Resim 5: Şeker Ahmet Paşa, “Orman”, 140x180 cm., TÜYB, İRHM.
Kaynak: Duben, 2007:131.**

Süleyman Seyyid, natürmort ressamlarımızdandır. Peyzajları, fotoğraftan çalışılmış hissinde olup, tuvalde yer alan figürleri resme oranla küçük kalmıştır.



**Resim 6: Süleyman Seyyid, “Natürmort”, 41x33 cm., TÜYB. Kaynak:
Duben, 2007:54.**

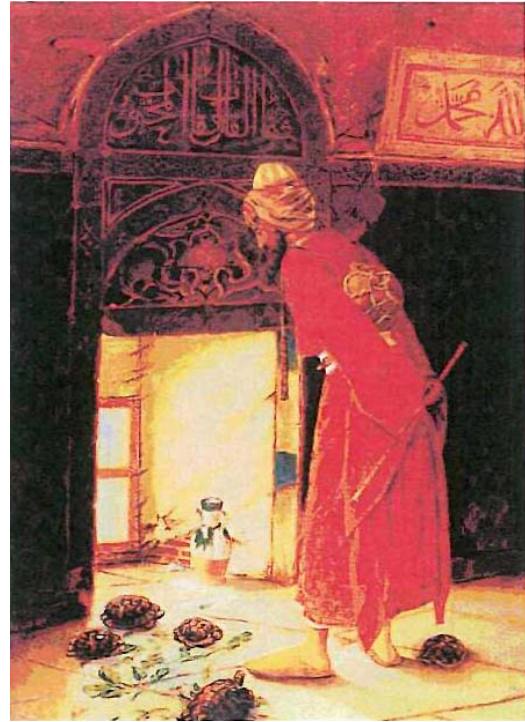


Resim 7: Süleyman Seyyid, “Mesire Yerinde Kadınlar”, 61,5x137,5 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Duben, 2007:72.

Osman Hamdi (1842-1910): “1881 tarihinde Müze-i Hümayun’da müdürlük görevine atandı. Burada bir çok reformlar yaparak Batılı anlamda müzeciliği Osmanlıya getirdi. 1883 yılında kuruculuğunu üstlendiği Sanayi-i Nefise Mekteb-i Aliye’nin müdürlüğünü yaptı. Yaptığı arkeolojik kazılar ve ülkenin topraklarına ait kültürel değerleri sahiplenme bilinciyle çıkarttığı Asar-ı Antika Nizamnamesi ile Türk Tarih ve Arkeolojisi’ne büyük katkılarda bulundu” (www.biyografi.info/kisi/osman-hamdi-bey).



Resim 8: Osman Hamdi, “Silah Taciri”, 185x140 cm., TÜYB, ADRHM. Kaynak: Eczacıbaşı, 2005: 123.



Resim 9: Osman Hamdi, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, 117x123 cm., TÜYB, Pera Müzesi. Kaynak: Duben, 2007:51.



Resim 10: Osman Hamdi, “Türbedar”, 94x122 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:10.



Resim 11: Osman Hamdi, “Mihrab”, 1901, 108x210 cm., TÜYB, Mesut Hakgüder Koleksiyonu. Kaynak: Gürel, 1998:21.

Servili Ahmet Emin, Batı’da gördüğü eğitimin ardından yurda döndüğünde Bursa, Eskişehir ve İzmit’i eserlerine konu edinmiştir. Servili Ahmet Emin’in Anadolu’yu Batı’dan aktardığı biçim ve teknik ile resmetmiş olması, kendine has olan özelliğidir.

4.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

“Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1908’de kurulmuştu. Bu cemiyet 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti” oldu. 1926’da isim değiştirerek “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” denildi. Sonunda 1926’da “Güzel Sanatlar Birliği”nde karar kılındı” (Berk ve Gezer, 1973:40).

“Osman Asaf’ın sorumluluğunda çıkartılan birliğin mecmuası ise, Mart 1911 ile Temmuz 1914 yılları arasında 18 sayı yayınlanmıştır. İlk kez plastik sanatlar alanında halkı aydınlatmaya yönelik bilgi veren mecmuada, güzel sanatlara ilişkin sorunlar ele alınmış, Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut gibi

sanatçıların, dönemin sanat etkinliklerine ilişkin makalelerine yer verilmiştir” (Elmas, 2000:50).

Dönemin sanat sorunlarına değinen ilk cemiyet olması sebebi ile önem taşımaktadır. Türk resim sanatı tarihinde bu yapılanmanın ardından Batı kaynaklı birbirlerinden farklı sanat akımları yoğun olarak uygulanmaya başlanmıştır.

“İkinci Meşrutiyet’in ilanıyla Teşkilat-ı Esasiye Kanunu’nda yapılan değişikliklerle birlikte, toplumun tüm kesimlerine hemen hemen her alanda siyasal, sanatsal ve düşünsel yönden haklar verilince; Ressam Ruhi’nin önerisiyle çoğunluğu Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Agah Bey, Mehmet Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga ve Müfide Kadri gibi genç ressamlardan oluşan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1908 yılında, dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak üzere kurulan Türk ressamlarının ilk örgütüdür” (http://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanli_Ressamlar_Cemiyeti).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ne ilk aşamada; Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez katılmış; daha sonra ise; Osman Asaf, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güran, M. Ali Laga, Feyhaman Duran, Mihri Müşfik Hanım, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mithat Rebi, Müfide Kadri katılmışlardır.

4.2. İnas Sanayi Nefise Ve Kızlara Sanat Eğitimi

Sanayi Nefise Mektebi Alisi’ne kızların alınması konusunda gerekli başvuruları yapıp “İnas Sanayi Nefise” mektebinin kuruluşunu sağlayarak 20. yy. Türk resim sanatında önemli bir gelişme sağlayan Mihri Müşfik Hanım, kuruluşunu sağladığı İnas Sanayi Nefise Mektebi’ne müdire olarak atanmıştır. Mihri Müşfik, sağlam bir desene sahip bir portre ustası olup günümüze çok az resmi kalmıştır.

1914’te kurulan İnas Sanayi Nefise Mektebi’nde çıplak bayan model çalışılması dindar çevrelerde tepki uyandırmıştır.

Mihri Hanım'ın İtalya'ya gidişi ile Ömer Adil'in müdürlüğe getirildiği İnas Sanayi Nefise Mektebi 1926 yılında kapatılarak kız öğrenciler Sanayi Nefise Mektebi Alisi'ne alınmışlardır.

4.3. 1914 Kuşağı Sanat Anlayışı (İzlenimci Dönem)

“Sanayi Nefise’de açılan “Avrupa Sınavı”nı kazanan gençler, 1910’da Paris’e gönderilmişler, I. Dünya Savaşı’nın çıkması üzerine yurda geri çağırılmışlar ya da Fransa, Almanya ve İtalya’dan kendi istekleriyle ülkeye geri dönmüşlerdir” (Tansuğ, 1986:118).

İbrahim Çallı, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail gibi sanatçılar 1910’da Paris’e gönderilmiş ve orada Güzel Sanatlar Akademi’sinde Lucien Simon ve Jean Pierre Laurens’la çalışmışlardır. I. Dünya savaşı ile yurda döndüklerinde, Avrupa’da benimsemiş oldukları Kübist-Konstruktivist anlayışın yerine resimlerini izlenimci bir anlayış ile çalışmışlardır.

“Empresyonizm, klasik dönemlerin başlıca tasası olan desen ve biçim olgunluğu yerine, renk faktörünün sistemli şekilde uygulanmasını getirmişti. Açık hava çalışmalarında çeşitli plan ve nesnelere vuran güneş ışığı saat başı değişen renk oyunlarına bürünüyordu ve ressamın bunları tuval üstüne aktarması devamlı bir dikkat ve titizliği zorunlu kılacaktı” (Berk ve Turani, 1981:41).

1914 kuşağı sanatçıları, 1916 yılından itibaren her yıl Ağustos ayında “Galatasaray Sergileri”ni düzenlemişlerdir. Bu sergilere Şevket Dağ, Sami Yetik, M. Ali Laga, Vecih Bereketoğlu, Mihri Müşfik Hanım, Ömer Adil, İsmail Hakkı ve Diyarbakırlı Tahsin gibi sanatçılar genel olarak peyzajlarıyla; İbrahim Çallı, M. Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Avni Lifij gibi sanatçılar da figür kompozisyonları ve portre çalışmalarıyla katılmışlardır.

“Galatasaraylılar Yurdu’nda 1916 ve sonraki yıllarda açılan sergilerde gösterilen tablolar, resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak değil, aynı zamanda ve özellikle o doğaya kişisel bir yorum, bir anlam katmak olduğunu halka öğretiyorlardı. Çallı İbrahim’in lirizması, coşkunluğu, Nazmi Ziya’nun güneş oyun ve akislerine tutkunluğu, Avni Lifij’in şiirsel biraz da “edebi” doyunluğu, Feyhaman

Duran'ın insan yüzüne eğilişi, portreciliği, Namık İsmail'in çok yönlü bakışları yeni ressamları birbirinden ayıran özelliklerdi” (Berk ve Turani, 1981:15).

1914 Kuşağı Ressamlarımız; İbrahim Çallı (1882-1960), Feyhaman Duran (1886-1970), Hikmet Onat (1882-1977), Namık İsmail (1890-1935), Ruhi Arel (1880-1931), Şevket Dağ (1878-1944), Avni Lifij (1889-1927), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Sami Yetik (1878-1945), Ali Sami Boyar (1880-1967), Vecih Bereketoğlu (1895-1975), Ömer Adil (1868-1928), Viçen Aslanyan (1865-1935), Tahsin (1875-1937), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938).

İbrahim Çallı (1882-1960); *“1917 yılında yurda döndükten sonra Enver Paşa'nın talebiyle, savaş resimleri yapmak için Şişli'de açılan Harbiye Nezareti atölyesinde çalıştı. Müttefik ülkelere Türk toplumunun değişen yüzünü sanat yoluyla aktarmak amacıyla gerçekleştirilen bu etkinlik sırasında bir çok sanatçı, Şişli'deki ahşap bir atölyede gece gündüz savaş konulu resimler üretmişler ve bunlar daha sonra Viyana ve İstanbul'da sergilenmişlerdir. 1923'ten sonra manzara ve natürmortların yanı sıra Atatürk devrimlerini ve özellikle Kurtuluş Savaşı'nı konu alan resimler yaptı. Cumhuriyet Döneminde yaşanan Beyaz Rus akınıyla İstanbul'a gelip bir süre kalan ressam Alexis Gritchenko'nun etkisinde kalan Çallı, 1927 yılında da “Mevleviler” isimli resim serisine imza attı”* (www.grafiksaati.com/Ressamlar/ibrahim_calli/ibrahim_calli.htm).

Çallı, Gritchenko'nun etkisine girdiği dönemde, resimlerini Empresyonist etkiden uzaklaştırmış, şematik, grafiksel bir üslup ile fazla karışık olmayan bir renk stili ile çalışmıştır.



Resim 12: İbrahim Çallı, “Zeybekler”, 153x183 cm., TÜYB, ADRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:31.

Feyhaman Duran (1886-1970); *“Tüm dikkat ve titizliğini insan yüzünde göstererek portre türünün Türkiye’de öncüsü oldu”* (Berk ve Turani, 1981:29).



Resim 13: Feyhaman Duran, “Gazi”, TİBK.

Enver Paşa'nın talebi ile kurulan Şişli Atölyesi'nde çoğu 1914 kuşağını oluşturan ressamlar, Kurtuluş Savaşı ve Çanakkale Savaşı konulu eserler üretmişlerdir. *“Bu konuda Üsküdarlı Cevat, Ali Cemal, Nejat Çelik, A. Sami Boyar, Arif Kaptan, Ercüment Kalmık, Diyarbakırlı Tahsin, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Abidin Elderoğlu, Hayri Çizel gibi sanatçılar belli bir tarzda olmasa da, aynı duygularla hareket etmiş ressamlardır. (...) Bu konuda Şişli Atölyesi Türk resim tarihi içinde anılması gereken önemli bir etkinlik olarak gündeme gelir”* (www.msxlab.org/forum/satirlarla-turkiye/267408-turk-resim-sanatinda-kurtulus-savasi-temasi.html).

Hikmet Onat (1882-1977); açık hava ressamı olup, İstanbul görünümüleri, denizi ve boğaz manzaralarını, resmine konu edinmiştir.



Resim 14: Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”, 1915, 120x145 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:55.



Resim 15: Hikmet Onat, “Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın”, TÜYB, İzmir RHM. Kaynak: Duben, 2007:85.

Namık İsmail (1890-1935); “*Koyu ve az ışıklı renkler kullanan, gerçeklere uyan, modelinin yüz kırışıklıklarını ve yorgunluğunu yansıtmaktan kaçınmayan bir portreci*” olarak tanımlanmaktadır” (http://tr.wikipedia.org/wiki/Namık_İsmail).



Resim 16: Namık İsmail, “Atatürk”, 1935, 90x120 cm., TÜYB, Moda Deniz Kulübü Koleksiyonu. Kaynak: <http://www.meleklermekani.com/turk-ressamlar/107436-namik-ismail-hakkinda-eserleri.html>



**Resim 17: Namık İsmail, “Harman”, 1923, 165x200 cm., TÜYB, İRHM.
Kaynak: Berk ve Turani, 1981:56.**

Eserlerini koyu renkler ile çalışması yönüyle Empresyonist etkiden uzaklaşan Ruhi Arel (1880-1931), esere yoğun boya katmanları sürerek resim yüzeylerinde doku görünümü oluşturmuştur. Figüratif çalışmış, loş iç mekanları, halı dokuyan ve gergef işleyen kadınları betimlemiştir.

Şevket Dağ (1878-1944); 1914 kuşağı dahilinde bulunmasına rağmen Empresyonizm gibi Batı sanat akımlarından ve Batı'nın ışık, gölge, biçim gibi formlarından yararlanmamış; cami, türbe gibi mekanları ve buraların çinilerini renkli camdan sızan ışıkları ile betimlemiştir.

Avni Lifij (1889-1927); resime, edebiyata ve şiire ilgi duymuştur. “Mareşal Fevzi Çakmak” tablosunda olduğu gibi, büyük boyda figür çalışmıştır. Mimari çizimleri, İstanbul'un gün doğumu, gün Batımı, sonbaharı gibi eserleri vardır.



Resim 18: Avni Lifij, “Alegori/Savaş”, 1917, 160x200 cm., TÜYB. İRHM. Kaynak: Duben, 2007:62.



Resim 19: Avni Lifij, “Mareşal Fevzi Çakmak”, 1923, 131x166 cm., TÜYB. İRHM. Kaynak: Duben, 2007:64.

Nazmi Ziya Güran’ın (1881-1937) eserlerinde dönemin Empresyonist etkisi oldukça belirgindir. İstanbul tasvirlerinde, Signac’ın benekleme tekniğini andırarak, renkleri karıştırmadan yanyana nokta vuruşlarıyla çalışmıştır. “*Neo-Empresyonizm, ki başka bir adı da Pointillisme’dir. (...) mavi ile kırmızıyı birbirine karıştırarak elde edilen mor yerine, mavi noktalarla kırmızı noktalar tuval üstüne birbirine çok yakın dizilerek, uzaktan bakan göze mor etkisi veriliyordu. Nazmi Ziya Güran, kimi resimlerinde bu tekniği uygulayacaktı*” (Berk ve Turani, 1981:37).



Resim 20: Nazmi Ziya Güran “Langa Bostanı”, 65x80 cm., TÜYB. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:42.



Resim 21: Nazmi Ziya Güran, “Atatürk”, 1925, 91x131 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:4.

Elif Naci, “Anılardan Damlalar” isimli kitabında, Nazmi Ziya’yı anlatırken; Nazmi Ziya’nın şu cümlesini aktarır:

“36 senelik didinmeden sonra insanlık için lazım olan resmin henüz doğmamış olduğu kanaatindeyim. Eğer bu resim doğacaksa, herhalde şimdiye kadar yapılmış olan resimden büsbütün başka bir şey olacağına inanıyorum” (Aktaran: Naci, 1981: 32).

Sami Yetik (1878-1945); askeri kökenli olmasının da etkisi ile savaş ve kahramanlık konulu eserler yapmıştır. 1914 dönemindeki Empresyonist akımın dışında kalmış bir ressamımızdır.



Resim 22: Sami Yetik, “Ankara’dan Saman Pazarı”, 1936, 70x100 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:64.



Resim 23: Sami Yetik, “Topçular”, 1926, 70x99 cm., DÜYB, ADRHM. Kaynak: www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&I=1&modpainters-artist-DetailID=38.

1914 döneminde görülen diğer ressamlarımız arasında; “*Vecih Bereketoğlu* (1895-1775), *Halil Paşa*’dan resim dersi almış, *Hikmet Onat*’la yakın ilişki kurmuş, (...) *Hikmet Onat*’inkini hatırlatan bir işçilikle renk bakımından başarılı görünüm ve natürmortlar meydana getirmişti. *Ali Sami Boyar*’ın (1880-1967) ince işlenmiş görünümleri; *Ömer Adil*’in (1868-1928) İtalyan Akademizminin etkisi altındaki düzenlemeleri; *Viçen Arslanyan*’ın (1865-1935) *Şevket Dağ*’inkilere benzeyen cami içleri; deniz ressamı *Tahsin*’in (1875-1937) dalgalı denizlerde seyreden savaş gemileri; *Ahmet Ziya Akbulut*’un (1869-1938) perspektifli kurallarını titizlikle uygulayan *İstanbul* görünümleri” yer alır (Berk ve Turani, 1981:62).



Resim 24: Ömer Adil, “Kızlar Sınıfı”, 1919, 81x118 cm., TÜYB. Kaynak: <http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati/20-yuzyila-dogru-sanat-alanindaki-gelismeler/>



Resim 25: Mehmet Ruhi Arel, “Hilal-i Ahmer’e Yardım”, 38x46 cm., TÜYB. Kaynak: Ersoy, 1998:17.



Resim 26: Mehmet Ruhi Arel, “Atatürk’ü Karşılama”, 1927, 94x118 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:65.

4.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1928)

“Modernizm” belirgin bir fenomen olarak Türkiye’ye önce “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin” çabalarıyla (1928 Ankara sergisi ve sonrası) ve de “D Grubu” nun 1933’te Beyoğlu, Mimoza şapka mağazasında açtığı sergiyle girer. Bu hareketin sorumluları Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Abidin Dino, Cemal Tollu, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılardır. Bunlara sonradan başkaları da katılmışlardır. Hiç şüphesiz böyle bir hareketin temelinde yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyetinin yenilikçi tavrının etkisi büyüktür” (Kabaş, 1986: 72).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin oluşumunu sağlayan ve yurt dışından gelen sanatçıların oluşturduğu “Yeni Resim Cemiyeti”, 1923’de kurulmuştur. Ortak bir yol çizemediklerinden dolayı dağılmışlar, içlerinden bir kısmı Bakanlığın açtığı resim yarışması sınavını kazanarak Paris’e ve Münih’e gitmişlerdir.

1924’te Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Muhittin Sebati ve Ali Karsan, Paris’te Lucien Simon ve Jean Pierre Laurens Atölyeleri’nde çalışmışlardır.

Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi gibi ressamlarımız da Münih’te Hans Hofmann Atölyesi’nde çalışmıştır.

“...Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği adı altında toplanıp, dinamik bir varlık gösterecek olan gençlerin avantajı, 1914'ten bu yana tek sergiyle süre gelen ve sekiz on isim çevresinde toplanan Türk resim sanatına yeni temsilciler kazandırmak daha canlı bir varlıkla hocalarının attığı temeli bir kat yükselterek 1933'lerden sonra daha da kesinleşecek çağdaş akımları hazırlamak olacaktı” (Berk ve Turani, 1981:71).

*** Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin Genel Özellikleri:**

“Sanatlarının Avrupa sanat akımlarının Türkiye'deki uzantısı olduğunu övünçle öne süren yeni kuşak ressamı, ilk büyük sergilemeyi (Ankara 1928) yaptıktan sonra, kendi deyimleriyle Avrupa'dan elli yıl geri kalan sanatımızı çağdaş düzeye getirmek amacıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni kurdular”(Aktaran: Büyükişleyen, 1987: 39).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (1928) ilk heykel sanatçılarının bulunduğu bir gruptur. Sergi salonlarının ücretli olmasına karşı çıkmışlardır.

Amaçları; resim ve heykel sanatının da geleneksel el sanatları gibi benimsenmesini kolaylaştırmaktır. İzlenimci kuşağın renkçi anlayışı sonucunda yok olan desen ve hacim öğelerini resme yeniden kazandırmaktır.

Birliği oluşturan sanatçıların ortak yönleri azdır. Birçoğu Empresyonizm, Realizm, Konstrüktivizm, Kübizm gibi farklı akım ve üslupların etkisinde kalmış olan sanatçılardan oluşmuştur. Bu etkiler ile eserlerinde renkten ziyade desen ve çizgiye önem vermişlerdir.

1929 Nisan ayında Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde ilk sergilerini açmışlardır. İkinci sergilerini ise İstanbul Türk Ocağı'nda açmışlardır.

Peyami Safa, 1936 yılında yazmış olduğu makalesinde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin aynı yıl açtığı sergileri hakkında görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, 1936 Plastik Sanatlar Sergisi'ni bundan yirmi gün kadar evvel Beyoğlu barlarından birinde açtı. Eserlerini teşhir edecek yer bulamamasından tutunuz da, her gün eserlerini gösterecek on kişiden fazla seyirci bulamamasına varıncaya kadar, Türk resminin Türkiye'de gördüğü

istiskal, bütün münevverler arasında müsavi kismetlerle paylaşılması icap eden büyük bir ayıptır. (...) Müstakil resamlara salonunu müsait şartlarla kiralamak nezaketinde bulunan o bara, sergiyi görmek için gündüz on kuruş vermekten çekinen hovarda zenginin gece giderek belki yüz lira sarf ettiğini de bir düşünürseniz, kadın yüzündeki makyaj boya ile muşamba üstündeki sanat boyası arasındaki kıymet farkının İstanbul'da nasıl telakki edildiğini anlarsınız” (Safa, 1992:408).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği; 1942'ye kadar etkinlik gösterip 1942'de sanatçı birliğini sağlamak amacıyla “Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, 1950 yılında ise “Ressamlar Derneği” adını almışlardır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1928) ilk aşamada; Mahmut Cüda, Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi'den oluşur. Daha sonra ise; Hale Asaf, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Hadi Bara katılır.

Cevat Dereli; 1924'te Paris'te Lucien Simon ve Jean Pierre Laurens Atölyeleri'nde resim çalışmalarında bulunmuştur. “Eğitim süresini bitirip yurda döndüğü 1928'den bu yana, ilkin biraz kararsız, doğaya bağlı, ama her zaman doymun bir mizacın izlerini belirten yapıtlardan sonra, “yerel eğilimli” diye adlandırılan bir türün dikkate değer bir temsilcisi olmuştur” (Berk ve Turani, 1981:72). Anadolu görünümünde, tarlada çalışan köylü erkek ve kadın figürlerini betimlemiştir. Eserlerinde Konstrüktivist etki belirgin olarak görülür.



**Resim 27: Cevat Dereli, “Harman”, 85x131 cm., TÜYB, İRHM.
Kaynak: Berk ve Turani, 1981:72.**

Refik Epikman; Akademi’de İbrahim Çallı ile çalışırken Empresyonist eğilimin etkisinde kalmıştır. Fransa’daki eğitiminin ardından yurda döndüğünde ise, Kübist ve Konstrüktivist etkide eserler üretmiştir.

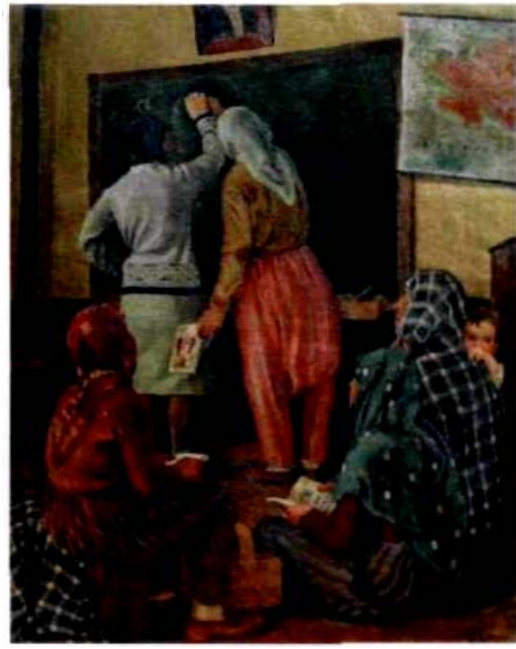


Resim 28: Refik Epikman, “İlk Meclis”, 41x100 cm. Kaynak: <http://kahvemolasi.com/savilar/images/vazi/kahverengi131.jpg>

Şeref Akdik; çoğunlukla manzara resimleri yapmıştır. Tek figür ve portrelerde oldukça başarılıdır. Doğa görünümünü resmederken, oldukça realist davranmaya çalışmış olsa da, eserde renk ve ışık değerlerini araması yönü ile kendince bir üslup geliştirmiştir.



Resim 29: Şeref Akdik, “Atatürk Telgraf Başında”, 1934, 135x175 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Özsezgin, 1982:25.



Resim 30: Şeref Akdik, “Halk Mektepleri”, 1931, 150x180 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Özsezgin, 1982:23.

Ali Avni Çelebi; Almanya Münih'te Hans Hofmann Atölyesi'nde eğitim görmüştür. Kübist ve Konstrüktivist etkide olan eserler yapmıştır. “Yaralı Asker” isim çalışması Ekspresyonist etkide olup, “Maskeli Balo” isimli çalışması ise daha çok Kübist etki uyandırmaktadır. Rahat fırça vuruşları Çelebi'nin eserlerinde Ekspresyonist bir izlenim uyandırmaktadır.



Resim 31: Ali Avni Çelebi, “*Yaralı Asker*”100x150 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:75.



Resim 32: Ali Avni Çelebi, “*Vitrin*”, Özel Koleksiyon. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:77.



Resim 33. Ali Avni Çelebi, “*Maskeli Balo*”, 1928, 139x187 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:76.

Zeki Kocamemi; Münih'te Hofmann Atölyesi'nde çalışmıştır. Kocamemi de Kübist ve Konstrüktivist etkilerle resim yapmıştır. “*Ali Çelebi gibi bir bakıma ondan daha da kesinlikle biçimlerin çizgisel yapısına önem vermiş, tablonun tümünün geometrik düzenini öngörmüştü*” (Berk ve Turani, 1981:76).



Resim 34: Zeki Kocamemi, "Mekkare Erleri", 1935, 123,5x195,5 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Duben, 2007:89.



Resim 35: Zeki Kocamemi, "Atatürk'ün Cenaze Töreni", 1939, 148x250 cm., Atatürk Müzesi, Şişli (DRHS 1.lik Mükafatı). Kaynak: Giray, 1995:35.

Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ile Münih'te Hoffmann'ın atölyesinde ve Akademi'de birlikte çalışmışlardır.

Ali Çelebi, Dr. Erdoğan Tanaltay'ın "Sanat Ustalarıyla... Bir Gün" isimli kitabında yer alan söyleşisinde Zeki Kocamemi için şöyle demiştir:

"Benden bir buçuk yıl sonra Zeki Kocamemi de bizim atölyeye geldi. Zeki Kocamemi hakikaten değerli, dürüst, her şeyi ile mükemmel bir kimseydi. Sanatında hiçbir kaypak hali yoktu. Ve maalesef hayat mücadelesi bu değerli arkadaşımızı marangozluğa itti. Almanya'ya gitmeden önce de kuş kafesi yapar, bu gibi şeylerle hayatını temin ederdi. Döndükten sonra da baktı ki resimle yaşamak kabil değil, tekrar marangozluğa başladı... Masa yapardı, sandalye yapardı, şunu bunu yapardı. Fakat resimle çok az meşgul olabildi. Akademide hocalık yapıyor ama resmi para etmiyor. Çünkü ilgilenen yok, rağbet yok..." (Aktaran: Tanaltay, 1993: 33).

Hale Asaf; birliğin tek kadın ressamıdır. İlk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik Hanım'ın yeğenidir. Üslubu şematiktir. Desenleri krokiseldir. Bursa evleri resimlerine konu olmuştur.

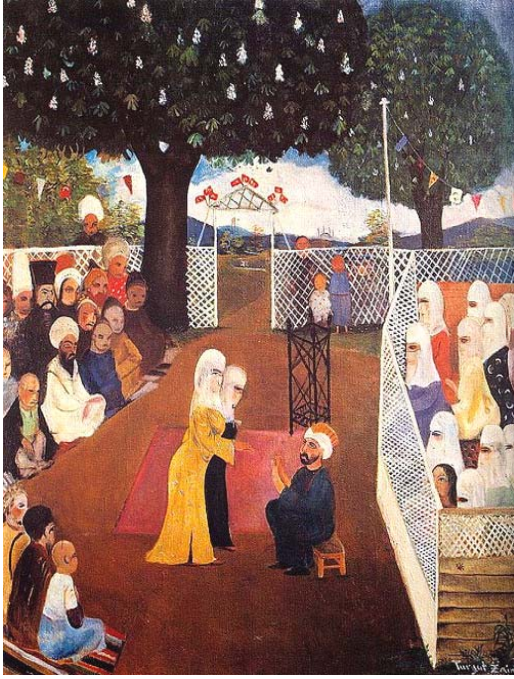


**Resim 36: Hale Asaf, “Bursa’dan”, 47x64 cm., TÜYB, İRHM.
Kaynak: Duben, 2007:166.**

Edip Hakkı Köseoğlu; resmin sadece görünümü ile değil, hikayesiyle de ilgilenmiştir. *“Yağlı boyalarında, yanılmıyorsak, daha çok “ilüstrasyon” ressamı niteliğinde görünür. İlüstrasyon teriminden işlenmiş konunun salt plastik yönünden çalışılmayarak, o konunun bir çeşit hikayeciliğini, anlatımcılığını üstlemek anlamı da seçiyoruz”* (Berk ve Turani, 1981:85).

Mahmut Cüda; natürmortları ile tanınır.

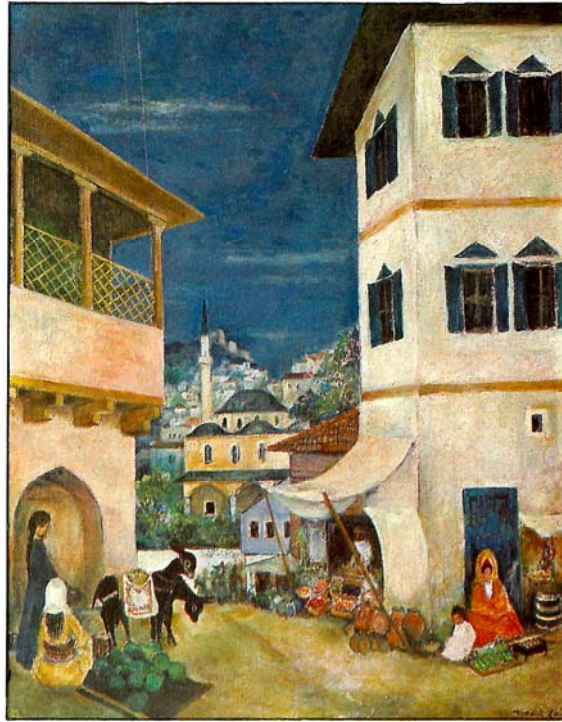
Turgut Zaim; Batı kaynaklı sanat akımlarına ilgi duymamıştır. Yerel, bölgesel konuları resmine yansıtmıştır. Eserlerinde Anadolu insanı, köy yaşamı, Yörük hayatı göze çarpar.



Resim 37: Turgut Zaim, "Orta Oyunu", 85x100 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: www.tuvalim.net/forum/cagdas-turk-sanati/11052-turgut-zaim-eserleri.html



Resim 38: Turgut Zaim "Halı Dokuyanlar", 38x50 cm., Guaj, 1936, Özel Koleksiyon. Kaynak: Berk ve Turani, 1981: 90.



Resim 39: Turgut Zaim, "Yörükler Köyü", 51x60 cm., TÜYB, ADRHM. Kaynak: Başkan, 1991:57.

4.5. D Grubu (1933)

“*D*” Grubu Batı’da Empresyonizm karşısına çıkarılan inşai eğilimli akımları yurttan tanıtmıştı. O sıralarda sanat çalışmalarımız, Batı’daki görüşlere genellikle bugünkü gibi bağımlı idi. Ancak “*D*” Grubu, Batı’nın öğrenilip bitirilmesinde hırslı idi. Bu nedenle birçok sanat sorununu ilk ortaya atan birlik olmuştu” (Turani, 2000. 671).

“*Gruba isim olarak de, uluslar arası alfabenin dördüncü harfini, Nurullah Berk’in önerisiyle seçerler. 1908’de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği’nden sonra, yeni grup Türkiye’deki dördüncü sanat kuruluşudur*” (Aktaran: Atan, 2007: 65).

Berk, 1933’te D Grubunun Türk Resim Sanatına getirdikleri anlayışa “ihtilalci” bir karakter vermektedir. Lakin bu ihtilalcilik, Türk resim sanatının 1933’e kadar ki Empresyonist etkileriyle sıradanlaşmış havasına; Kübizm’in biçimlerinin ve Konstrüktivizm’in kurgusallığının uygulanması sonucu Türk resmini plastik mükemmelliğe doğru adım taşıyacak olmasındı (Berk, 1943: 79).

Berk, cümlesine şu şekilde devam eder: “*Hoşa, sevimliliğe, hikayeye, tabiata, fotoğraflık sadakate adeta düşman, doğrudan doğruya spekülâtif bir görüşün mahsülleri olan bu desenler, son otuz senelik Garp resmini birdenbire Beyoğlu Caddesinin ortasına sermiş, hayret, adeta dehşet uyandırmıştı. (...) Bu araştırmaların otuz yıl evvel Avrupa’da uyandırdıkları aksülâmeler 1933’te İstanbul’da, ilk “D” grubu sergisi ile tekrarlamış ve Türk sanatında beliren bu inkılap, bir isyan ve ihtilal şeklini almıştı* (Berk, 1943: 77-79). Aslında günümüz koşulları altında değerlendirildiğinde, Berk’in cümlesinde de belirttiği gibi Avrupa’da bile zamanını otuz yıl gibi bir süreyle doldurmuş sanat anlayışlarının Türkiye’de daha sonra uygulanması kanaatimce, sanatın gelişmesi yerine yerinde saymış olması gibi bir anlam çıkartırken; o dönem için o yıllarda değerlendirildiğinde bir “inkılap” – “ihtilal” gibi taçlandırılmıştır.

D Grubu sanatçıları geçmişteki uygulamaları yanlış bularak izlenimci kuşağa savaş açmışlardır. Bunun nedeni olarak da Çallı ve kuşağının Avrupa’da eğitim

gördüğü dönemde çağın büyük sanat hareketleri olan Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm yerine, sadece çağını tüketmiş izlenimciliği getirmiş olmalarıdır.

Nurullah Berk, D Grubu'nun 1939'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtığı 7. sergileri sebebi ile bastırdıkları kataloglarında o dönemin sanat anlayışı içerisinde D Grubunun sanat tarzını şu şekilde betimler: *“İdeolojik sahada, hakiki bir “yaşayan san’atı” memlekete yaymak cehti vardı. Yaşayan san’at, yani formüle dökülen akademizmin, iktidarsızlığı gizleyen sözde modernizmin tam zıddı: Tekniğin bilgisini klasik membalardan aramakla beraber, tabiata olan temasta duyulan lirizmi, hiçbir cesareten korkmayarak, hatta aşırı görünmekten bile ürkmeyerek, tercüme etmek. (...) “D” Grubu anlamıştı ki bugünkü san’atı iki dert kemiriyor: Biri, klasik mantosuna bürünerek burjuvaya hizmet eden akademizm, öteki zaafını gizlemek için sahte bir cesarete yeltenen sözde modernizm. İkisinin ortasını, yani “ yaşayan san’atı” bulmak gerekti”* (Berk, 1939).

D grubu, Türkiye'deki resim ve heykel anlayışının en azından elli yıllık bir gecikme gösterdiğini iddia ediyordu. Empresyonist eğilimleri reddeden bu grup, Batı'daki Konstrüktivizm ve Kübizm gibi sanat akımlarının Türk resmine uygulanmasını ve böylelikle sağlam bir desen ve inşa temeline oturtulmuş bir sanatsal anlayışa ulaşmayı amaçlıyordu.

Yurt dışında Kübist ve Konstrüktivist bir anlayışla eğitim almış sanatçıların içinde bulunduğu D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne göre daha uzun bir dayanışma içinde bulunmuş, içlerinden bir kısmı gruptan ayrılrsa da 1951 yılındaki 16. sergilerine kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Nurullah Berk, 1943 yılında yayınladığı “Sanat Konuşmaları” adlı kitabında, D Grubunun, Beyoğlu Tünel'e yakın bir şapkacı dükkanında açtıkları ilk sergilerine ve grubun sanat anlayışına dair şu şekilde görüş bildirir: *“... “D” grubu, sanat tarihimizin inkılapçı sahifelerinden birini teşkil etmektedir. Garp tesirleri o kadar barizdir ki, insan kendisini Paris'te Moutparnasse'nin küçük bir meşherinde sanabilirdi. Garp modern sanatının bugünkü piştarları Andre Lhote, Fernand Leger, Gromaire veya Matisse, genç Türk ressamlarını o tarihte peşlerinden sürüklemiş bulunuyordu. (...) Empresyonizm'in kaybettiği inşa kaygıları, “Konstrüktivist” cereyan Türk sanatlarını da alakadar etmiş ve bu merhaleye varmak için o yolda*

çalışan garp üstadlarının icra tarzını kısa bir müddet için benimsetmişti” (Berk, 1943: 67-68).

D Grubu, yenilikçi anlayışlarıyla Türk resminde varlıklarını pekiştirmiş, Nurullah Berk’in sözcülüğünde “yaşayan sanat” sloganlarıyla sanat fikirlerini yansıtmışlardır.

D Grubunun Kuruluşunun 15. yıl dönümü sebebi ile, ekim 1947’de bastırdıkları “*D Grubu ve Türkiye’de Resim*” isimli derleme kataloglarında, 1933’te düzenledikleri ilk sergilerinin 160 adet resimden oluştuğunu ve Türkiye’de resim sergilerinin artık parasız gezilebilmesinin ilk kez bu sergi ile gerçekleştiği belirtilmektedir. (D Grubu ve Türkiye’de Resim, 22 Ekim 1947).

D grubu sanatçıları Kübizm’i Cumhuriyet’in Batılılaşma siyasetinde bir ilerleme olarak görmüşlerdir. 1940’larda ulusallık arayışı çerçevesinde minyatür, hat, kilim gibi geleneksel sanatlara yönelmişlerdir. Batı tekniğiyle yerli geleneği birleştirmeye çalışmışlardır.

Bir dönem İbrahim Çallı ile de çalışan Turgut Zaim, Fransa’ya gitmiş; Batı’dan öğrenilecek bir şey olmadığını savunarak yurda geri dönmüştür.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim, Türk resminde, milli ve yerel değerleri ön plana çıkartmışlardır.

1947’de grubun dağılmasıyla Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu 1949 yılında bir dergi çevresinde birleşmişlerdir.

D Grubunu oluşturan sanatçılarımız; Nurullah Berk (Grubun sözcüsü), Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu’dur. 1934’te 4. sergide; Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim, 1935’te 7. sergide; Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, 1934’te 9. sergide; Hakkı Anlı, Fahrünisa Zeid, Heykeltraş Nusret Suman, 15. sergide de; Zeki Kocamemi gruba katılmışlardır.

Elif Naci, Tanaltay ile yaptığı söyleşide D gurubu ve Batı anlamındaki Türk resim sanatı ile ilgili görüşlerini şöyle ifade eder:

-“Taklitçiliğin vebali biraz da D Grubuna uzanır. D Grubunun ellinci yılı münasebetiyle bir kutlama yapıldı. Bana da “yaz” dediler, yazdım. Yazının başlığı şöyledir: “Ben D Grubu çağırkanı Elif Naci.” Hakikaten D Grubu için o kadar bağırmış çağırılmış, sözcülüğünü yapmış bir adamım. Şimdi... Şimdi iş değişti... Aradan 50 yıl geçti... Biz D Grubu’nda ne yapmak istedik? Resim sanatının “R”’sinin telaffuz edilmediği bir memlekette resim sanatını anlatmaya çalıştık. Ama sür-git Batı anlamındaki resmi yerleştirmek değildi maksadımız. Biz orada eksik kaldık. Şimdi 50 yıl geçmiş aradan, D Grubunun kurucularından biri olmak sıfatıyla gene şakşakçılık yapamazdım. Onun için D Grubu aleyhinde ilk konuşan ben oldum. Çünkü biz Batı anlamındaki resim sanatını anlatmak görevini üzerimize aldık ve bunu yapabildiğimiz kadar yaptık. Ama bu D Grubu’nda önce yok muydu? ... Çallı’lar gelmedi mi?... Mahmut Cüda’lar, Ali Çelebi’ler yok muydu? Onların yıl dönümleri geçti...D Grubu’na gelince onun 50.yıl dönümü...” (Aktaran: Tanaltay, 1993: 27-28).

Nurullah Berk (1906-1982); Paris’ten 1923’te yurda dönüşünde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kuruluşunda yer almış daha sonra gruptan ayrılmıştır. 1932’de yeniden Paris’e gitmiştir. Orada Lhote ve Leger Atölyelerinde Konstrüktivist ve Kübist tarzda çalışmalar yapmıştır. Kübizm etkisinde olup kesin hatlı çizgileri vardır. Gerçekçi bir üslupla kadın figürleri çalışmış, grubun dağılmasına yakın süreçte minyatür ve hat sanatları etkilerinin olduğu resimler yapmıştır. Ele aldığı konular genel olarak; ev içi yaşamı, kadın figürleri, kuşlar gibi seri çalışmalar olmuştur. Resimlerinde dekoratifliği de önemsemiş ve ön-arka planı uyum içinde çalışmıştır.

“Resim sanatını sürdüren sanatçılar, öteki sanat dallarında olduğu gibi değişme ve yenileşme eylemini tarihsel kültür ve çağdaş uygarlık düzeyinde yürütmekle yükümlüydüler. (...) Çağdaşlık bir ülkenin ortaya koyduğu sanat ürünlerini “ Tıpkı- Basım” yöntemiyle sırtlayıp ülkeye sokma anlamına da gelmez” (Aksoy, 1983:3).



Resim 40: Nurullah Berk, "Çömlekçi", 98x130 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:105.



Resim 41: Nurullah Berk, "Nargile İçen Adam". Kaynak: Köksal, 1977:40.

Nurullah Berk ise Türk resim sanatında etki eden Batı kültürü hakkında 1943 yılında yayınladığı "Türkiye'de Resim" adlı kitabında şöyle der: "*XIX'uncu asrın Garplılaşma tesiri ile Türk ressamaları yavaş yavaş minyatür tekniğini bırakarak ışık ve gölge aramaya başlamış ve az zaman içinde yağlı boya öğrenerek daha beşeri ifadelerle doğru yol almışlardı. (...) Türkiye'nin 1914 harbi ve bilhassa İstiklal Mücadelesinden sonra Garp kültürü ile tesis ettiği sıkı bağlar, bu kültürü tanımak hususunda gitgide artan gayret, Türk sanatkarlarını Avrupa sanatının muhtelif cereyanları ile alakadar ettirmiştir. 1928'den beri memleketimizde tezahür eden türlü temayülleri "taklitçilik" sayanlar ve bunların özsüz olduğunu iddia edenler oldu. Ancak tesiri taklitten ayırmak ve kendine has görüşü olan sanatın doğması için bazı geçitlerin zorlanması gerektiğini kavramak lazımdı"* (Berk, 1943: 36-37). Berk burada, "taklitçilik" ile nitelenen mefumun aslında Türk sanatının oluşması için bir geçiş süreci olduğunu kastetmiştir.

Zeki Faik İzer (1905-1989); 1923'te Sanayi Nefise Mektebi'nde Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Fransa'da öğreniminde Lhote Atölyesi'nde Kübist eserler üretmiş, sonra Othon Friezs'in yanında da çalışmalarda bulunmuştur. Ardından rahat fırça vuruşlu, lekesele üsluplu çalışmalara yönelmiştir. "...*dış görünüşlerin hiçbirini izlemeyen, doğanın hiçbir biçim ve görünümünü hatırlatmayan renk lekelerini peşin tasarlanmamış, hesaplanmamış etkisi uyandıran fırça oyunları ile tuval alanına*

serpiştiren bu “icra” türü, Taşizm-Lekecilik adıyla modern sanatın belli başlılarından” (Berk ve Turani, 1981:102). İzer, 1945 yılından sonra hat sanatından etkilenecek resimlerine kaligrafik unsurları yansıtmıştır.



Resim 42: Zeki Faik İzer, “Sultan Ahmet Camii'nin Camları”, 120x170 cm., İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:102.



Resim 43: Zeki Faik İzer, “İnkılap Yolunda”, 1933, 176x237 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Özsezgin, 1982:22.

Zeki Faik İzer sanat tarzının, dönemsel olarak değişmesine dair düşüncelerini şu şekilde aktarır:

“...Ancak 1955'den sonra resmime, renklerime istediğim gibi yeniden çalışmaya başladım... O zaman kendimi buldum. Şimdi kendimi bulduğum, o zamanki de değil... Zannederim son nefesime kadar, aklım yerinde kaldıkça, kendimi bulmaya uğraşacağım... Zaten yerinde saymak hata olur. Mümkün olduğu kadar

ileriye gitmeli... Ve sanatkar ilk reaksiyonu başkasına karşı değil de, kendisine karşı vermeli ki resminde esaslı bir ilerleme olabilsin” (Aktaran: Tanaltay, 1993: 64-65).

Abidin Dino (1913-1993); D Grubu kurucularındandır. Daha sonra da Yeniler Grubu'na katılmıştır. İlk dönem çalışmaları çizgisel ağırlıklı desenler olup ileriki dönemlerde toplumsal gerçekçi konulara değinmiştir.



Resim 44: Abidin Dino, “Antibes”, 73x92 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:103.

Elif Naci (1908-1987); ressam ve yazardır. D Grubu'nun kurucuları arasında yer almış, Yeni Resim Cemiyeti'nde de çalışmıştır. “*Öğrencilik zamanlarında izlenimciliğin etkisi altında kalan Naci, daha sonraları D Grubu ile birlikte soyuta yöneldi. Aynı dönemde Paul Klee, George Braque gibi çağdaş ressamlardan ve Hafız Osman, Mehmet Esat gibi hat sanatçılarından etkilendiği söylenebilir. 1940'lardan sonra Batı sanatının etkisinden sıyrılıp Doğu'ya yönelerek hat sanatı soyutlamalarıyla ilgilendi*” (http://tr.wikipedia.org/wiki/Elif_Naci).

Elif Naci, 1934'te “Türkiye’de Resim Hareketleri” isimli yazısında, o yıllardaki Türk Resminin niteliğini şu sözlerle eleştirmektedir:

“Türk resminin, eski minyatürlerin mükemmel bir devamı olabileceğine inanmış olduğum için diyorum ki, bugün, Türk karakterini taşıyan bir resmimiz yoktur... Bizim resim dünyamız, Garp sanatkarlarının tesiri altında kalmıştır. Mona Lisa'nın tebessümünü görmek için Louvre'a kadar uzanmak külfetinde bulunanların bir şaheser görmek için Topkapı Sarayı'na kadar zahmet edip Hünername'nin

tezyinatını yapan Üstad Osman'ın minyatürlerini görmeye itibar etmelerini temenni ederim” (Aktaran: Berk, 1992:417).

“ Eğer Türk resmi, XVIII. Yüzyıldan yani Levni'den beri kaldığı yerden devam etseydi, bugün çok başka bir görünümde olacaktı ve milli resmimiz, şahsi ve kişisel resmimiz çoktan kendini bulmuş olarak evrimine devam edecek, belki de bu yüzden evrensel bir resim sanatı yaratmış olacaktık” (Güvemli, 1987: 56).

Elif Naci, “On Yılda Resim” isimli 1923-1933 arasındaki dönemi anlattığı eserinde, bu on yılı şu şekilde özetlemektedir: “ Bu on sene içinde neler oldu? Bu soruların cevabını işte bu gündelik hayatın hummalı faaliyeti arasına sıkışmış sergilerin gelici, geçici hatıralarında bulacağız. Ne bir resim galerimiz, ne de bu on senenin muhasebesini yapmamıza yarayabilecek vesikalarımız yok. Ressamların çoğu teşhir ettikleri tabloların tuvallerini bir sene sonra başka bir resimle boyayarak tekrar sergilerine getirirler. Yeni tuval masrafına tekabül edemeyecek kadar kıt kazançları böyle Türk resim sanatının tarihini yapabilecek vesikaların çoğu ortadan kaldırılmış bulunuyor. Burada dosyalar mı ve oldukça tozlanmış hafızamı karıştırarak çizeceğim bu on senenin bilançosunda size bildireceğim eserlerin bir çoğu bugün yok olmuştur” (Naci, 1933:3-4).

Elif Naci, Türk Resminin gelişimini de şu şekilde dile getirmiştir: “ Fransa'da ilk resim sergisi 1663'te, Türkiye'de 1878'te açılmıştır. Bu fark bize resim dünyasında ne kadar gecikmiş olduğumuzu göstermeye kafidir” (Naci, 1933:5). Kanaatimce Elif Naci burada, geçmiş Uygurlara kadar indirgenebilen gelenekselleşmiş minyatür sanatımızı değil de, Batılı anlamda gelişen plastik sanatlarımızı kastetmektedir. Bu bağlamda, Türk resminde bir gecikmişlik hissi ile, Batı'yı örnek alma düşüncesi yaşanmış ve bu durum yaklaşık olarak 1940'lı yıllara kadar süregelmiştir.

Elif Naci, İslam eserleri Müzesi'nde çalışmaya başladıktan sonra hat ve minyatür sanatlarından etkilenerek eserlerinde Arap harflerine, halı, kilim, çini motiflerine ve minyatür ile hat sanatının verilerine yer vermiştir.

Elif Naci, Tanaltay ile söyleşisinde şöyle demiştir: “... Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde müdürlük sandalyesinde oturduğum yirmi yıl içerisinde... Bir tarafa

baktım Türk halısı, bir tarafa baktım hat sanatı, bir tarafta çini sanatı, tezhip sanatı, ebru, tahta oymacılığı, çanak çömlek, seramik sanatı... Şaheserlerle dolup taşan bir müze. Elbette bu ortamdan etkilendim. Onlardan bazı motifler alarak onlardan esinlenerek bazı kompozisyonlar yaptım. Burada yanılmış olduğumu bana bir dostum, namuslu bir dostum hatırlattı: Cemal Tollu, dedi ki: “Bre Elif Naci, Sen bütün bu eski Türk sanatlarının içinde bulunuyorsun. Elbette bunların senin üzerinde etkisi olacak. Bize çok güzel eserler verdin. Ama şurada benim anlayamadığım bir nokta var: Bir “vav”, bir “ayın” yapmışsın: Bu “ayın”, bu “vav” senin değil: Hafız Osman’ın yahut Yahya es-Sovfi’nin...Bir selvi görüyorum; bu İslam sanatından aktarılmış. Bir lale, bir karanfil görüyorum; çinilerin üzerindeki almışsın. Oradan, buradan topladığın şeyleri bir araya getirmişsin ve de altına imzanı koymakta sakınca görmemişsin. İşte burasını anlayamıyorum.” dedi. O zaman aklım başıma geldi. Doğru, fevkalade doğru. Benim yapmak istediğim şey, eski Türk sanatını diriltmeye çalışmaktı. Halbuki ölü dirilir mi? Bunlardan motifler alıp bir araya getirerek kompozisyonlar yapmayı düşünmüştüm. Hata. Bir defa daha bu hataya düşmedim. Ama saydığımız bu sanatları eşeliyecek olursak, inceleyecek olursak... Türk resim sanatı uğrunda çalışanlar bu konuda bir araya gelebilirsek yepyeni özgün bir Türk sanatı meydana getirmemiz sanıyorum ki mümkündür. Kökü bizde olan demek istemiyorum: çünkü kökü dışarıda olup da getirip bizim toprağımıza ektiğimiz zaman yeşermiyor. Gördük; senelerden beri Batı anlamındaki resim sanatı taklitten ileri geçemedi. Bir bakıma hepimiz taklitçiyiz.” (Aktaran: Tanaltay, 1993: 25-26).

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975); ressam, yazar ve şair’dir. Paris’te Andre Lhote Akademisi’nde çalışmıştır. Halk sanatlarına önem vermiş, yerel değerlerimiz ile Batı estetiğini eserlerinde harmanlamıştır.

“Sanat yaşamlarının belli dönemlerinde geleneğe ve halk kaynaklarına bakarak, resimlerine düşünsel bir anlam bizden bir içerik ve biçim katmak isteyen Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk de aynı çizginin içinde görünürler. Birincisi, eski ve zengin bir geleneğe sahip halk sanatı ürünlerine coşkulu bir resim diliyle ve çağdaş sanatçı tavrıyla sahip çıkarken, ikincisi Doğu kökenli süslemenin arabesk düzeninden, eski “hat” sanatımızın çizgilerinden ve iki boyutlu

minyatürlerin tasvir kalıplarından yola çıkarak çağdaş süslemenin görsel şemalarına yönelir. Gene sanatının belli bir döneminde eski Türk kaligrafisinin olanaklarını araştırmış olan Elif Naci ile aynı doğrultuda çalışmalara girişmiş olan Abidin Elderoğlu'nu da bu gruba katmak gerekir” (Özsezgin, 1982: 41).



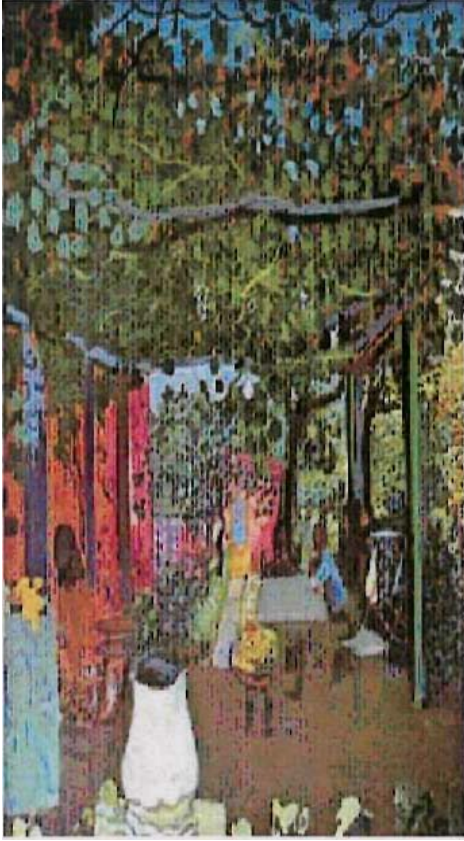
Resim 45: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Köylü Ailesi”, 1936, 72x90,5 cm., TÜYB. Kaynak: Yamansavaşçılar, 2003:49.



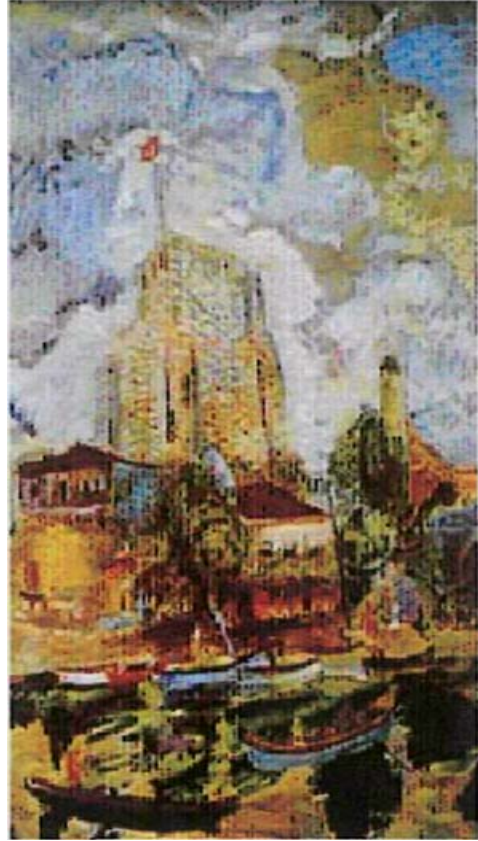
Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”, 1935, 100x120 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Yamansavaşçılar, 2003:48.



Resim 47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Tophane”, 40x47,5 cm., DÜYB, ADRHM. Kaynak: Başkan, 1991:66.



Resim 48: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Korupark", 60x60 cm., DÜYB, Özel Koleksiyon. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:108.



Resim 49: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Anadolu Hisarı", 50x65 cm., Karton ÜKT, TİBK. Kaynak: Eczacıbaşı, 2005:45.

Dr. Erdoğan Tanaltay'ın "Sanat Ustalarıyla... Bir Gün" isimli söyleşi kitabında Nuri İyem ile yapılan söyleşide Nuri İyem o dönemin modern resmini ayrıca Bedri Rahmi'nin sanatını şu şekilde değerlendirmektedir:

- "... Müstakillerle başlayıp D Grubu ile devam eden sanatçılar "Çağın resmi budur" diye modern resmi Türkiye'ye getirdiler. Almanya'da ya da Fransa'da kalacak olsalardı çok haklı olabilirdi. Ama yurdumuzun gerçeği çok başka. Türkiye'ye tepeden inme bir resim zevkini koyamazsınız. Seyircisi olmazsa, seveni, amatörü olmazsa ilgisiz kalır. Çallılarla devam eden resmi sevme ve alma olayı, onların modernist çıkışlarıyla bir kesintiye uğradı. Halkı resimden uzaklaştırdı. Aydın da bunu sevmedi, tutmadı. Yapılacak şey herhalde aynen Hoffmann, Andre Lhote, Grommaire örneği resim yapmak değildi. Belki onlardan bazı şeyler alarak yeni bir şey ortaya koymaktı. Mesela Bedri Rahmi sonradan kendine çok güzel bir yol buldu; nakış ekledi, folkloru kattı, halk hayatına girmeye çalıştı, kahveleri çizdi ve

çok sevilen bir ressam oldu. Böylece Türk seyircisine yaklaştı ve kendisine mahsus bir amatörler yaratabildi. Sağlığında iyi de resim sattı. Yani Avrupa’da gördüğü, öğrendiği resmi halkına sevdirmenin yolunu yöntemini buldu” (Aktaran: Tanaltay, 1993:69-70).

Cemal Tollu (1899-1965); 2. Dünya Savaşı esnasında Münih’te Hofmann Atölyesi’nde daha sonra da Paris’te Lhote ve Leger Atölyelerinde çalışmıştır. “Önceleri, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi Konstrüktivist bir anlayışla resimlerini yapan Tollu, (...) 1935-1937 yılları arasında Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde görev aldıktan sonra Hitit kabartmalarından çok etkilenmiş ve bu kabartmalarda yer alan figürlerin desen çalışmalarına yönelmiştir” (Elmas, 2000: 62).

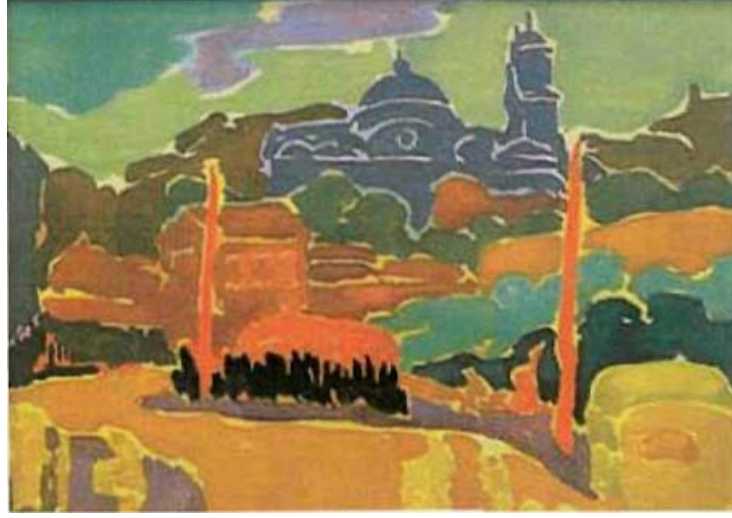


Resim 50: Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, 73x92 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: <http://www.tuvalim.net/forum/turk-ressamlarin-eserleri/1285-cemal-tollu-eserleri.html>



Resim 51: Cemal Tollu “Ana Toprak”, 95x130 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:98.

Sabri Berkel, yurt dışında doğmuş ve Türkiye’ye dönene kadar İtalya’da Floransa Akademisi’nde çalışmıştır. Bu sebeple, Batı’nın Rönesans dönemi izlerini taşıyan klasik kültürünü resimlerine yansıtmıştır. Daha sonraki dönemlerinde, soyut resme yönelmiştir. Bunun en güzel göstergesi “Taksim Meydanı” isimli çalışmasıdır.



Resim 52: Sabri Berkel “Taksim Meydanı”, 70x100 cm., MÜYB, Özel Koleksiyon. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:110.

Salih Urallı eserlerinde Picasso etkisi vardır. Figüratif çalışmıştır. Grubun ilk dönem sergilerinde yer almıştır.

Halil Dikmen’in eserlerinde ışık, gölge oyunları ve büyük çaplı figürleri göze çarpar.



Resim 53: Halil Dikmen, “İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar”, 1933, 143x245 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Özsezgin, 1982:19.



Resim 54: Halil Dikmen, “Balıkçılar”, 151x226 cm., Tüyb, İRHM. Kaynak: Berk ve Turani, 1981:114.

Eşref Üren, yaşamının çoğunu Ankara’da geçirmiş, bu sebep ile eserlerinde Ankara’yı konu edinmiştir. Dönemin ve grubun Kübist, Konstrüktivist anlayışının aksine, Üren’in eserlerinde Empresyonist bir etki göze çarpmaktadır.

Malik Aksel, köylü figürleri ve İstanbul peyzajlarını Ekspresyonist (dışavurumcu) bir tarzda resmetmiştir.



Resim 55: Malik Aksel, “Halı Dokuyanlar”, 1936, 86x95 cm., Tüyb. Kaynak: Başkan, 1991:40.



Resim 56: Şükriye Dikmen, "Portre".
Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/etkinlikler/image/YK0413.htm>.

Şükriye Dikmen'in çalışmaları oldukça karakteristiktir. Genellikle kadın figürleri çalışmıştır. Figürlerin ince boyunları, iri gözleri ve oval yüzleri Dikmen'e özgüdür.

4.6. Akademi Reformu Üzerine

"..1933'te İstanbul'daki eski Darülfununa yeni bir imtiyaz verildi ve İstanbul Üniversitesi olarak yeniden kuruldu. Yeniden kuruluş sırasında öğretim kadrosunun üçte ikisi, -ki 100'ün üstündeydi- kürsülerini kaybetti ve sadece Kemalist çizginin en güvenilir yandaşları görevlerine devam edebildi. Bu, sonraki 50 yıl içerisinde Türk üniversitelerinin yaşadığı birçok temizlik hareketinin ilki idi" (Zürcher, 1996: 263).

"“D Grubu” etkinlik gösterdiği dönem, sanat eğitiminde reform hareketlerinin ele alındığı, uygulandığı, sanatın topluma yaygınlaştırılması yolunda ciddi girişimlerin de söz konusu olduğu kapsamlı olayları içermektedir. Eski adı Sanayi-i Nefise olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulduğu yıllarda, yabancı hocaların egemenliği altında bir eğitim programı uygulanmaktaydı. Yurt dışındaki öğrenimlerini tamamlayarak 1914'te yurda dönen ressamlar, o tarihlerden

başlayarak bu kurumda öğreticilik ve eğiticilik işlevini devralmak suretiyle yeni bir dönem başlatmışlardı. Ancak, akademideki sanat eğitiminin çağdaş ölçülere ve standartlara göre biçimlendiği anlamına gelmiyordu bu değişim. Akademide, kuşak değişimi sonucunda eski hocalarla yeniler, yani “D Grubu” ressamaları arasında sürtüşmeler su yüzüne çıkıp, sanat eğitimi ve öğretiminin tartışmaya açılmasıyla, akademide reform sorunu da ön plana çıktı. 1936-1937 yıllarında gerçekleştirilen reform hareketi sonucunda, akademinin resim ve heykel bölümleri yeniden organize edilerek, bu bölümlerin başına, dışarıdan uzmanlar getirildi. Eğitim kadrosuna yeni alınan elemanlarla 1930 kuşağı sanatçıları, akademi çatısı altında aktif hocalık görevi aldılar. 1937’den başlayarak, akademide resim bölümü şefliğine, Fransız sanatçı ve eğitimci Leopold Levy, heykel bölümü şefliğine Almanya’daki Nazi baskısından kaçan Rudolf Belling getirildi. Levy’nin bu göreve başlamasıyla ele aldığı ilk sorun, çeşitli nedenlerle akademiden uzaklaşmış olan 1930 kuşağının sanatçılarını, tekrar akademi kadrosuna kazandırmak oldu. Böylece Ali Çelebi, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi gibi ressamaların akademi bünyesine alınmasıyla, Türk resminde yenilikçi hamlelere açık bir eğitim politikası “resmiyet” kazanmış oldu” (Aktaran: Atan, 2007:68-69).

“Müstakiller Grubundan bazı ressamaların, 1937’deki Akademi reformu sırasında öğretici kadroya alınmalarıyla, Türkiye’deki sanat eğitiminin daha serbest bir yola doğru kanalize edildiği söylenebilir. Bu ressamalar öğrenciye desen ve renk konularında, temel disiplinin gerekli kıldığı bilgileri verirken, onları kendi kişiliklerini geliştirme yolunda serbest bırakıyorlar, gerçek sanatçılığın da ancak bu noktadan başlayabileceği yolunda olumlu telkinlerde bulunuyorlardı” (Özsezgin, 1986: 95-96).

“Gerçekte Akademik çöküşün ilginç bir simgesi 1948 yılında Akademi binasının yanması ve bu arada bazı özenli Batı resim sanatı kopyalarının da tahrip olmasıdır. 1948 yılı aynı zamanda ecnebi hocalarla Sanayi-i Nefise’de başlatılan katı kuralcı akademik eğitimin bir başka ecnebi temsilcisinin, Fransız Leopold Levy’nin Türkiye’den ayrılmak zorunda kaldığı tarihtir” (Tansuğ, 1995:88).

Leopold Levy’nin ayrılışı üzerine; Fikret Adil, 1950 tarihli “Sanat Yıllığı” isimli dergide yazdığı “Resim ve Heykel” isimli yazısında Leopold Levy’nin

1949'da Fransa'ya dönmesi ve onun Türk Resmine yapmış olduğu katkılarını şu şekilde ifade etmektedir:

“Geçen yılın resim vadisinde en büyük hadisesi 1937'den beri memleketimize temiz, halis, klasik, resim anlayışının kökleşmesine, güzel sanatlar akademisinde yepyeni nesil yetişmesine sebep olan kıymetli ressam, mahviyetli artist Leopold Levy'nin artık Fransa'ya dönmüş olmasıdır. Leopold Levy bize sadece yeni bir ressam nesli yetiştirmekle kalmadı. O daha İstanbul'a gelir gelmez, akademi dışında kalmış bir sanatkar grubunu da “Keşf” ederek kadroya aldırdı ve Akademi'nin istikbalini temin etti. “Keşf etti” diyorum. Zira; bir tesadüf eseri Levy, İstanbul'a ve Akademiye geldiği gün orada idim ve Akademi'de bir sergi açılmıştı. Levy kimseyi tanımadığı bu memlekette, resimleri tetkike başladı ve üzerinde durduğu eserlerin sahiplerinin isimlerini not etti. Bunların Avrupa'da tahsillerini bitirmiş, fakat Akademi dışında kalmış sanatkarlar olduğunu öğrenince onları asistan olarak seçti. Bu ressamlar arasında şunlar vardı: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi ve daha başkaları...” (Adil, 1950: 20).

4.7. Yurt Gezileri ve 1939-1944 Yurt Sergileri

“Uluslaşma sürecini yaşayan Türk toplumu, uzun yıllar ulusal kültür yaratma uğraşısı vermiştir. Bunun için, resimde, öncelikle Türk insanını ve doğasını konu seçme gereğine inanılmıştır. Bu inanç Halkçılık politikası ile birleşince, Anadolu insanı ve doğası belli başlı konu durumuna gelmiştir. Yönetim 1938'de başlattığı yurt gezileri planlaması ile bu politikayı adeta programlamış ve Türk ressamlarının Anadolu insanı ve doğası ile yakın ilişki kurmasına yardımcı olmuştur” (Günay, 1986: 63).

“Halkçı kültür politikası, sanatçının Batı'da öğrendiği resim teknikleri doğrultusunda Anadolu'ya açılmasını öngörmekteydi. 1938'den başlayarak parti tarafından ayrı gruplar halinde Anadolu'ya sanatçı gönderilmesinde amaç, Anadolu peyzajını Anadolu insanıyla birlikte tanımaktı. Devletin bu yöndeki politikası bir yandan yurt görünümelerini resim sanatına aktaracak ortamı hazırlamak, bir yandan da “İnkılap” düşüncesini kökleştirecek sanat ürünlerinin özgürce yaratılmasını özendirilmektir. 1933'ten başlayarak her yıl Ankara'da tekrarlanacak olan geleneksel

“İnkılap Sergileri”nde yer alan resimler, sanatçılarımızın bu özendirici çabaya yürekten katıldıklarını göstermektedir. Aslında bu da yöresel amaçlı resmin, ülküsel plandaki bütünleyici bir parçasıydı. Halkevleri tarafından düzenlenen sergiler ise, yöresel çabaların gözetildiğine işaret sayılabilecek tablolarla dolup taşmaktaydı. Türk ressamı, bir bakıma Anadolu’nun resimsel topoğrafyasını çizmekteydi” (Özsezgin, 1985: 34).

“Bu dönemde Türk Sanatı, ulusal özelliklerini bulmaya başlamış ve Doğu tekniğiyle, milli ve ruhu etkileyen eserler modern Türk toplumu sanatı’nın temel taşı olmuştur. Onun açtığı bu yolda Türk sanatçıları da özellikle ressamlar güçlerini birleştirerek oluşturdukları birlikler ile Türk sanatını olgunlaştırma arayışlarına girmişlerdir” (Erbay, 2000: 144).

Dönemin sanat tartışmaları incelendiğinde, Batı etkileriyle gelişen Türk resminde, 1938 sonrası düzenlenmiş yurt gezileri ile Halkçı kültür politikasının da bir sonucu olarak yöresel içerikli resimlerin daha rağbet gördüğü fark edilmektedir.

Bu bağlamda çeşitli sanat görüşleri yer almaktadır: Hilmi Ziya Ülken; soyut biçimlere sonradan “mahalli renk” katarak “milli” bir sanatın yapılamayacağını, ülke gerçeklerini yaşamadan sanatta olumlu bir sonuç alınmayacağını savunurken Burhan Belge; memleketin toprağını, havasını, renklerini, maddesini, duygularını, örf ve adetlerini, yani insanını tanımlayacak bir sanatın mutlaka sevilip anlaşılacağını savunmuştur. Suut Kemal Yetkin de, Batı’ya çevrilmiş gözlerin tekrar yurda çevrilmesi gerektiğini öne sürmüştür (Aktaran: Özsezgin, 1985: 35).

1938 yılının Temmuz ayında, iktidarda bulunan Cumhuriyetçi Halk Partisi, “Yurt içinde sanat tetkik seyahati tertiplenmesi” kararı alır. Amaç olarak da “Partinin yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmesi ve sanatkarların memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak” açıklaması yapılır. Bu gezilerin Eylül ayının 1’inde başlanmasına ve bir ay sürmesine karar verilir. Bu geziye katılacak sanatçıları da Güzel Sanatlar Akademisi seçecektir. Süreç sonucunda üretilmiş yapıtlar, bu jüri incelemesine toplu olarak katılacaklardır. Sanatçıların yol masrafları ve zorunlu giderleri de parti tarafından ödenecektir. Sanatçılara yol harcırahları dışında 300’er lira ödenecek ve Jüri’nin seçtiği resimlerin Parti tarafından alınacağı bildirilir.

“Ressamlar mesleklerinin ilk hükümet tarafından kabul görmesi ve kendilerine sanat üretimi için olanaklar sağlanması olarak değerlendirdikleri bu etkinliği benimserler ve hatta övgüyle karşılarlar” (Aktaran: Giray, 1995:35).

Partinin Eylül sonunda bitirilmesini hedeflediği yurt resimleri ancak 1939 yılının Şubat ayında son bulur. Eylül ayından Şubat’a kadar geçen süreç böyle her sanatçıdan istenilen en az 6 resim için bile oldukça kısa bir müddet olur.

Bu etkinliğin temel amacı; milli sanat duyarlılığını uyandırmak ve körüklemektir. Bu doğrultuda da edebiyat dallarında yarışmalar düzenlenir, ödüller dağıtılır, kitaplar basılır.

Yurt resimlerinin ilk serisi on ressamın on ilden yaptığı 116 resimle sonuçlanır.

İkinci Yurt Gezileri’nin konuları; kent görünümleri, yerel yaşam, yerel giysiler, hükümetin düzenlediği programlar çerçevesinde gelişmeye başlayan sanayileşmedir.

1940 yılında Ankara Sergievi Salonlarında III. Yurt Gezileri Sergisi ile birlikte, İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisinin aynı anlarda sürmesi sonucu Devlet Sergileri, Yurt sergilerini gölgede bırakmaya başlar. Yazılı ve sözlü basında da devlet sergilerinin haberleri yurt sergilerini gölgede bırakmaya başlamıştır. Devam eden süreçte bu sebepten dolayı Yurt Gezileri sergileri, Devlet sergileri ile aynı anlarda açılmayacak, Halk Evlerinin kuruluşunun onuncu yıldönümünün kutlandığı Ankara Halkevi Salonlarında 1942 yılında son dört yılı kapsayan gezilerden üretilmiş resimler ile toplu halde sergilenecektir. Sonuçta kaybedilen ilgi yeniden kazanılacaktır.

• Yurt Gezileri Kapsamında Gönderilen Ressamlarımız ve İller

1938 yılından itibaren yeni bir program kapsamında ve devletin önderliğinde sanatçıların Anadolu’ya gönderilmeleri büyük önem taşıyordu. Seçilerek Anadolu’nun farklı yönlerine gönderilen sanatçılar ve gittikleri iller şu şekilde olmuştur:

I. YURT GEZİSİ İLE;

Feyhaman Duran (Gaziantep), Hikmet Onat (Bursa), Sami Yetik (İzmir), Zeki Kocamemi (Rize), Ali Avni Çelebi (Malatya), Cemal Tollu (Antalya), Mahmut Cüda (Trabzon), Hamit Görele (Erzurum), Saim Özören (Konya).

Anlaşılacağı gibi, yeni devlet kurumlarıyla giderek kendini belli eden Cumhuriyet ve yenilik hareketleri sanat dünyamızda da yankısını bulmuştur. 1. Yurt Gezisi sanatçıları, üslup ve tematik yaklaşım açısından klasik ya da geleneksel anlayışı resim alanında zorlayan ve bunun dışına taşan reformist ve modern anlayışın ilk izlerini veren sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar doğayı ve dış dünyayı Batılı bir kavrama anlayışı ile ele alarak, biçimin optik görüntüsünü bozarak yer yer Konstrüktivist (inşacı) ve form ağırlıklı bir anlayış ile çalışmışlardır. Bu genel eğilimde, zaman zaman doğanın ışık altındaki izlenimlerinin yansıtıldığı da göze çarpar.

II. YURT GEZİSİ İLE;

Abidin Dino (Balıkesir), Ali Karsan (Bolu), Ayetullah Sümer (Afyon), Cevat Dereli (Sinop), Malik Aksel (Sivas), Refik Ekipman (Hatay), Sabiha Bozcalı (Zonguldak), Seyfi Toray (Diyarbakır), Turgut Zaim (Kayseri), Zeki Faik İzer (Eskişehir).

III. YURT GEZİSİ;

Arif Kaptan (Kastamonu), Eşref Üren (Yozgat), Elif Naci (Samsun), Halil Dikmen (Giresun), Melahat Ekinci (Aydın), Nurettin Ergüven (Aydın), Nurettin Ergüven (Isparta), Nurullah Berk (Amasya), Saip Tuna (Maraş), Şeref Akdik (İçel).

IV. YURT GEZİLERİ:

Ahmet Hakkı Anlı (Kütahya), Ali R. Beyazıt (Elazığ), Refia Erden (Ordu), Fahri Arkunlar (Çoruh), Kemal Zeren (Van), M. Selim Turan (Muğla), Nusret Karaca (Urfa), Sadık Göktuna (Tokat), Sami Lim (Kars), Salih Urallı (Manisa).

1942 YURT RESİMLERİ GEZİSİ:

Abit Elder (Muş), Ali Avni Çelebi (Bilecik), Avni Arbaş (Siirt), Bedri Rahmi Eyüboğlu (Çorum), Cemal Tollu (Burdur), Cevat Dereli (Gümüşhane), Celal Uzal (Niğde), Hamit Görele (Çankırı), İbrahim Çallı (İstanbul), İlhami Demirci (Mardin), Malik Aksel (Denizli), Refik Epikman (Ankara), Şefik Bursak (Kocaeli), Turgut Zaim (Kırşehir).

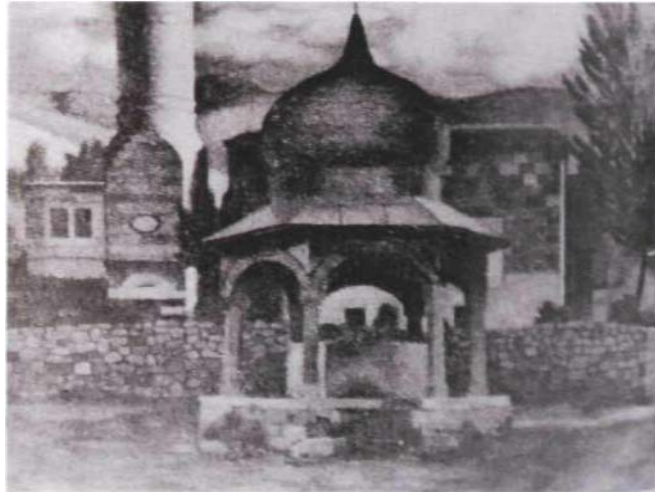
1943 YILINDA 6. YURT RESİMLERİ GEZİSİ İLE;

Arif Kaptan (Çanakkale), Cemal Bingöl (Bingöl), Eşref Üren (Ağrı), Halil Dikmen (Erzurum), Hulusi Mercan (Tunceli), Mahmut Cüda (Bitlis), Melahat Ekinci (Bilecik), Nurullah Berk (Tekirdağ), Saim Özören (Hakkari), Saip Tuna (Kırklareli), Şeref Akdik (Erzincan)

Her eğilimden olan bu sanatçılar, kendi üslup anlayışları ve teknik hakimiyetleri doğrultusunda eser üretmişlerdir. İçlerinde en gerçekçi çalışan Mahmut Cüda yanında geometrik soyut resmin başat ismi Cemal Bingöl'de yer almaktadır.



Resim 57: Mahmut Cüda, “Trabzon’dan Ganita”, 1938, 50x65 cm., TÜYB, İRHM. Kaynak: Duben, 2007:156.



Resim 58: Mahmut Cüda, “Bitlis Kümbet Camii”, 1943, 27x35 cm. Kaynak: Berk vd., 1998:108.



Resim 59: Hamit Görele, "Erzurum Mescid Camisi", 1938, 30,5x51,5 cm., Kontrplak ÜYB, İRHM. Kaynak: Berk vd., 1998:152.



Resim 60: Hamit Görele, "Çankırı'da Düğün", 80x100 cm., DÜYB. Kaynak: Berk vd., 1998:152.



Resim 61: Saim Özören, "Alaaddin Camisi", 1938, 44x80 cm., TÜYB. Kaynak: Berk vd., 1998:174.



Resim 62: Cevat Dereli, "Değirmen", TÜYB. Kaynak: Berk vd., 1998:78.

Resim 63: Cevat Dereli, "Gümüşhane", 1942, 34,5x46,5 cm., TÜYB, DSGK. Kaynak: Berk vd., 1998:118.



Resim 64: Arif Kaptan, "Çanakkale Denizi", 1943, 21x27 cm., DÜYB, ADRHM. Kaynak: Berk vd., 1998:156.



Resim 65: Arif Kaptan, “*Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdi*”, 1934, 152x200 cm., ayrıntı, İRHM.
Kaynak: Özsezgin, 1982:20.



Resim 66: Eşref Üren, “*Ağrı'dan*”, 1943, 38x46 cm., TÜYB.
Kaynak: Berk vd., 1998:196.

1945 yılında Çok Partili Sisteme geçiş hazırlıkları ve uygulamalarıyla politik yarışlar gündeme gelir. Bunun gibi ve çeşitli sebeplerden dolayı yedi yıl süren ve büyük umutlarla başlanılan bu etkinlik süreç içinde biraz da ihmal edilerek sessizce son bulur.

Yurt Gezileri ile birçok ressamımız Anadolu'yu yakından gözlemleme imkanı bulmuş, Yerel sanatlarımızı, halı, kilim motiflerimizi, Anadolu'nun doğasını, insanını, köylüsünü, Yörüklerini tanıyarak gerek resimlerine yansıtmış gerekse de bunları resimlerine olduğu gibi konu edinmiştir.

4.8. Yeniler Grubu (1940)

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi; 1928'de Namık İsmail'in müdürlüğü zamanında Sanayii Nefise Mektebi Alisi'ne lise seviyesinin açılması ile ayrıca da, 1937'de Burhan Toprak müdürlüğünde orta kısım ve yüksek kısım şeklinde kurumsallaşması ile 19. yy sonlarında büyük değişimler yaşamıştır. Akademi'nin eğitim kadrosunun genişletilmesi çalışmaları sonucu resim bölümüne Levy getirilmiştir. O sıralarda Levy'nin Atölyesi'nin yanı sıra Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi eski hocaların da Atölyeleri çalışmalara devam etmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel Akademinin öğretim kadrosunda Levy'nin asistanı olarak çalışmışlardır. Levy ve asistanlarının Akademi'deki öğrencileri 1940 yılında "Yeniler" grubunu kurdular.

Ferruh Başağa, Dr. Erdoğan Tanaltay'ın "Sanat Ustalarıyla ...Bir Gün" isimli kitabında yapmış olduğu Söyleşisinde Yeniler Grubu' nun adını alış hikayesini şu şekilde dile getirmiştir:

- "1939'larda, 40'larda Akademi'de Levy'nin Atelyesinde çalışıyorduk ve aşağı yukarı bir grup oluşmuştu. Nuri İyem, Fuat İzer, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş, Turgut Atalay, Agop, Kemal Sönmezler. 1940 yılında Liman Sergisi'nden önce Akademi'de açılan ilk büyük öğrenci sergisi büyük olaylar yaratmıştı. Bu bizi birbirimize daha çok bağladı. Çalışma düşüncemiz aynıydı. Ben mezun oldum ve askere gittim. Grup henüz ad almamıştı. Fakat o kişiler vardı. Beyoğlu'nda Gazeteciler Cemiyeti'nde I. Liman Sergisi açıldı. Ben o sırada akerdeydim. İkinci Liman Sergisi Cağaloğlu'nda Halkevi'nde açıldı. Gene bir takım olaylar oldu.

Burhan Toprak sergiyi kapatmak istedi. Bazı resimlerin çıkartılmasıyla sonuçlandı. Sebebi şuydu: Toplumcu bir çalışma tarzımız vardı. Çalışmaları şöyle yürütmüştük: Akademi'den bugünkü Atatürk Köprüsü'ne kadar olan bütün sahilde gündelik iş hayatında çalışanların resimlerini yapmıştık. Balıkçılar, işçiler, ayakkabı boyacıları, o semtte gündelik hayattaki işleri yapan kişiler... Yani toplumla resim sanatını birleştirme çabasını güttük. Liman Sergileri'nde de, daha sonraki sergilerde de ortaya konulan bu görüş o zamanki deyimle, Türkiye'de resim sanatı içinde yeni bir nokta'ydı ve "Yeniler Grubu" adını buradan aldı..." (Aktaran: Tanaltay, 1993: 108).

Yeniler Grubu'nun sanat anlayışı; Türk resminin memleket yaşantısından ele alınan konularla gerçekçi kimliğine kavuşabileceğidir. Ulusal-yerel sanat anlayışını benimsemişlerdir. Bu görüşü daha önce Bedri Rahmi ve Turgut Zaim'de ele almıştı. 1940'larda faaliyet gösteren Yeniler Grubu, bu görüş dahilinde 1933-1947 tarihleri arasında etkinlikler yapmış olan "D Grubu"na karşı tavır ortaya koymuşlardır.

"Türk resminin bir türlü arzu edilen düzeyde ve kimlikte kendini gösterememesinin gerekçesi olarak gelenekten yararlanamadığı, kendi kültür, mitoloji ve ulusal birikimlerini resme aktaramadığı gösterilmektedir. Gerçekten de yerel olan ile ulusal olanın ne olduğu henüz kavram olarak bile herkesin hemfikir olduğu bir tanıma kavuşamamıştır. Bu durumda sanatçının yapıt üretirken besleneceği kaynaklar doğal olarak Batıda denenmiş örnekler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu durum her ne kadar eleştiri konusu olsa da Batı kaynaklarının tıpkısı biçiminde bir adaptasyon olarak algılanması da haksızlıktır. Kabul edilmelidir ki Türk resmi Batı sanatının yaşadığı çok yönlü akımlar karmaşasına benzer bir macerayı hiçbir zaman için yaşamamıştır. Zira bir taraftan kendi kültürel ve sanatsal referanslarının niteliği, öte yandan bu durumun belirlediği bakış ve değerlendirme açıları böyle bir benzerliğe izin vermemiştir. Ancak Türkiye'de hemen her alanda ısrarla gerçekleştirilmek istenen çağdaş gelişmelerin çözümü, belli olmayan sorunlarla dolu bulunması ve bunlara çözüm arayışı Batı ile olan ilişkilerin hız kazanmasına ve kimilerine göre de Türk resminde itiraf etmek gerekir ki belirleyici olmasına neden olmuştur" (Karoğlu, 2005:194).

"Yerellik bir toplumun kendi bünyesinden kaynaklanan değerlerle vücut bulur. Ancak üstün veya zengin kültürlerin diğer kültürleri etkilemesi düşünüldüğünde,

yerel özelliklerin bir toplumdaki diğer toplumlara doğru yayılma temayülü de gözükmemektedir. Haçlı seferleri sonucu, Doğu ile Batı'nın tanışması, karşılıklı bir kültürel alış veriş de beraberinde getirmiştir. Fatih'in İstanbul'u almasıyla yoğunlaşan Batı ile ilişkiler 18. ve 19. yüzyıllarda doruğa ulaşmıştır. Cumhuriyet dönemi ile farklı bir boyut kazanarak günümüzde de devam etmektedir. Karşılıklı ilişkiler, başta resim olmak üzere sanat alanında da etkili olmuş, Türk kültür ve sanatının izleri Avrupa'da görülürken, Batı'nın kimi etkileri de Türk sanatında yankılarını bulmuştur” (Karoğlu, 1995:5).

“Sanatta millilik meselesi, her şeyden önce sanatçının da içinde bulunduğu cemiyet ve cemiyetin hayat bulduğu tabii çevre ile alakalıdır. Bu da, “Dil, din, tarih, soy, gelenek birliği, hayat tarzı” kısacası toplumun ürettiği maddi ve manevi değerler bütünüdür ifade eder” (Karoğlu, 1995:12).

Yeniler Grubu, 2. Dünya Savaşı sonrası kurulduğu için, milli bir sanat anlayışı oluşturmaya çalışmış, toplumsal sorunları resimlerine konu edinmişlerdir.

1952 yılına kadar gruptan ayrılanlar ve katılanlar olur. Neticesinde 1952 yılında grup dağılma kararı alarak üyeleri “Türkiye Ressamlar Cemiyeti” ne katılırlar. Ortak amaçlardan uzaklaşma, kişisel eğilimlerin oluşması ve grup üyelerinden bazılarının, 1950'den sonra soyut resme yönelmeleri grubun dağılmasını hızlandırmıştır. İçeriğin yerel, biçimin ise Batı kaynaklı olması Yeniler Grubu'nun tamamen Batı resminin dışına çıkamadıklarının bir göstergesidir.

Grup, 2. Dünya Savaşı sonrası kurulduğu için milli sanat anlayışı hakim olmuş, Toplumcu-gerçekçi düşünce etrafında toplum sorunlarıyla ilgilenmişler, sevinç ve dertlerini yansıtmaya çalışmışlardır.

Liman şehri İstanbul sergileri ilk sergileridir. 1940'da Beyoğlu'nda açılır. Açılış kurdelları balıkçı ağı'dır.

* Yeniler Grubu Sanatçıları; Ferruh Başağa, Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Selim Turan, Agop Arad, Mümtaz Yener.



Resim 67: Avni Arbaş, "Elazığ", 1942, 25x27 cm., Kağıt
ÜKT. Kaynak: Berk vd., 1998:90.



Resim 68: Ferruh Başağa, "Konya Mecidiye Hanı", 1945,
80x91 cm., TüYB, SÜSSM. Kaynak:
www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=7161&ic=30&sergi=14&pg=0&order=6&act.



Resim 69: Nuri İyem, "Portre", 87x119
cm., TüYB, ADRHM. Kaynak: Başkan,
1991:73.



Resim 70: Nuri İyem, "Köylü Kadın Portresi",
TüYB, Özel Koleksiyon. Kaynak: Özsezgin,
1982:55.

“Ulus olarak yakın geçmişi, Osmanlılığı yadsıyıp Batı’ya yönelişimiz biraz da bunu gerektiriyordu. Batı metotlarını ülkemizde uygulama çarpınışları olumlu bir sonuç vermedikçe, bu yöntemlerle uzlaşabilecek öğeleri çevremizde aramaya başladık. Sanatımızda köylü motiflerinin kullanılışı da Batılı düşünüşüyle çevremize sığınmak ilkesine dayanıyor” (Tansuğ, 1976: 16).

“Türk resmi, Batı, ile ilgi içinde doğarken, ona göre biçim kazandı, bu arada Türk resminin ulusal değerlere tümenden uzak kaldığını söyleyemeyiz. Ama belki ulusal değerlerle yöresel değerler karıştırılmış, ulusallık üzerinde yeteri kadar durulmamıştır. (...)Yöresellik, sanatın içeriğiyle ilgilidir. Ulusallık ise anlatımla ilgilidir. Nitekim Osman Hamdi Bey (1842-1910) Doğu’ya ait konuları, figürleri resmetmekle, Şevket Dağ (1876-1944) konularını cami, mescitlerden alıp işlemekle ulusal sanat yaptıklarını sanmışlardı. Aynı şekilde, belki de daha modern bir kurguda, Turgut Zaim’in (1906), Nurullah Berk’in, ya da Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun (1911-1975) köy nakış resimlerinin ulusallıkla karıştırılması gibi ... (...) Belki de yöreselliği, ulusallığa ve ulusallığı da evrensele giden bir yolda görmemiz gerekmektedir. (...) Belki de Türk resmi, belki de genelde Türk sanatı yöresellik ve ulusallık kavramlarının ayrılmasından gelişecek, evrensel bir nitelik kazanacaktır” (Turgut, 1993:164-165).

4.9. Onlar Grubu (1946)

Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi öğrencileri tarafından 1946’da kurulmuştur.

Türk resminin evrensel bir nitelik kazanabilmesinin ancak, geleneksel değerlerin gündeme getirilerek, eserlerde yer verilmesi ile sağlanacağını savunmuşlardır.

Hattat ve pedagoji uzmanı olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu geleneği şu şekilde tanımlamaktadır:

“Baltacıoğlu’na göre bitkiler için gövde biçimi, hayvanlar için bel kemiği ve insanlar için mizaç neyse, toplumlar için de gelenek odur. Çok eski zamanlarda oluşup, “kamunun şuursuzluğuna bir kere yerleştikten sonra, nesilden nesile geçerek “milliyetleri meydana getiren gelenekler” milletlerin ana karakterleridir. Sosyal anlamda soy ortaklığı, gelenek ortaklığı demektir. Din ve dil gibi toplumun ana

kurumlarından biri olan sanat ise, “güzellik” dediğimiz estetik değerlerden başka, toplumun “içben”’ini taşır. (...) İşte bu sebepten dolaydır ki, bir ulusun sanat geleneklerinin incelenmesi, onu tanımanın, tanıtmanın en kestirme yoludur” (Aktaran: Ayvazoğlu, 1977: 301-302).

Grup sanatçıları resimlerinde kilim ve çini desenleri, hat ve minyatür motiflerini yansıtmışlardır. Halk sanatlarına yönelmişlerdir.

1946 yılında Akademi’de ilk sergilerinin kapısında; Avşar kilim nakışı ve İspanyol El Greco’nun figürü yer alıyordu.

* On’lar Grubu’nun Üyeleri; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız (Sarıtürk), Nedim Günsur, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarıtürk, Ivy Stangali, Fahrünisa Sönmez, Meryem Özacul, Orhan Peker, Turan Erol, Osman Zeki Oral, Fikret Otyam, Adnan Varınca, Remzi Paşa.

“...Toplumumuz 200 yılı aşan bir süreden beri helezonlu diyebileceğimiz bir değişim süreci içine girmiştir. Bazen bu değişimler durulup arınma imkanı bulmadan yeniden değişimin labirentleri içine itilmiştir. Bazen de değişimin sürekliliği ve şiddetinden ötürü bir yelpaze gibi olaylar üst üste kapanmıştır. Bu durum, isabet ettiği değişim dilimlerine göre dünya görüşü, hayat tarzı ve inanç sistemleri birbirinden farklı nesillerin yetişmesine sebep olmuştur... Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet ve “kültürde hümanizma” diye belirleyeceğimiz bu dönemler kendine özgü kişilik ve karakter yapısı oluşturmuşlardır. Bunların en trajikliği, 1923-1950’liler arasına tekabül eden çok kısa süre içinde birbirleriyle çelişkili durumda olan ikili (dupleks) kişiliğe sahip nesilleri yetiştirmiş olmamızdır...” (Türkdoğan, 1988: 19-20).

Prof. Dr. Orhan Tandoğan, “kültürde hümanizma”yı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Kültürde hümanizma taraftarları, Batılılaşma tarihimizce bilinen İslamcı, Türkçü ve Batıcı bakış açılarından farklı bir tezi savunuyorlardı. Bu üç akım taraftarları umumiyetle hazır bir medeniyetin fen ve tekniklerine, kılık-kıyafetlerine, düşünüş tarzlarına sahip çıkmalarına rağmen Kültür Hümanistleri, bu Batı medeniyetinin de temelinde bulunan Latin-Yunan köklere inilmesini öneriyorlardı.

Böylece, Türklüğümüze, tarihimize, “bizi biz yapan” değerlere yönelmemizi devlet felsefesi haline getiren Kemalist ideoloji, Batı’yı köklere inmediği için, zımnen yanlış anlamakla suçlanıyor, yerine Latin ve Yunan kaynakları ikame edilmek suretiyle resmi görevi sona erdiriliyordu” (Türkdoğan, 1988: 14).

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan itibaren Çağdaşlaşma programları çerçevesinde, Kemalist ideoloji’nin paralelinde yapılan inkılaplar düzenli olarak uygulanmıştır. Türkiye’nin siyasal, kültürel ve sosyo-ekonomik yapısındaki bu dinamizm, sanat yapıtlarına da yansımıştır. Türk resim sanatında Batı sanatı, modernleşme anlamında belirleyici bir karakter olmuştur. Bu bağlamda 1940’lara kadarki süreçte, Batı’nın sanat akımları, tarzı ve üslubu Türk resim sanatında genel kabul görmüş, 1940’lardan sonra ise, biçim ve tekniğin Batı’ya dayalı, içeriğin ise yerel olması gerektiği düşüncesi ile çalışmalar üretilmiştir. Bu dönemde bazı ressamlar, İslâm öncesi devirlerin Antik Anadolu mirasına ait değerleri, Anadolu’yu ve Anadolu insanını, minyatür ve hat sanatının verilerini, halı, kilim ve çini motiflerini eserlerine yansıtarak Doğu-Batı sentezine ulaşmaya çalışmış, böylelikle hem “modern” hem de “milli” bir sanat yaratma sürecine girmişlerdir.

5. 1923-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE'DE BATILILAŞMA (MODERNLEŞME) SÜRECİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİSİ

“Osmanlı devrinde ve Cumhuriyet’in 1950’ye kadar ki yıllarında, toplum katlarını yakınlaştıran ortak bir kültür dilinden ya da beğeni ölçütlerinden söz etmek karmaşık bir meseledir” (Duben, 2007: 10). Osmanlı İmparatorluğu’nun gerileme ve dağılma dönemlerinde, sürekli bir modernleşme hareketlerinin olması ve özellikle 18.ve 19. yüzyıllarda Batı’yı örnek almış olan reformları, kültür iktibasları halkta eski ile yeni arasında; geleneksel ile modern bağlamında bir geçiş süreci yaşatmıştır. “Kültür iktibasları sadece zihniyette değişme yapmakla kalmıyor, aynı zamanda dışardan alınan her unsur, bir dizi sonucu da birlikte getirmektedir” (Türkdoğan,1988: 63-64). Yeni değerleri geleneksel olana uyarlamak ya da geleneksel olanda yenileşme çabalarına girmek gibi deneyler kültürün birçok alanını olduğu gibi Türk resim sanatını da etkilemiştir. “Batıya yönelirken, medeniyet ve kültür değerlerimizi oluşturan İslami ve Doğulu bir bakış açısıyla olayları açıklamaya çalışacağımız yerde, kendi kültür ve değerler sistemimizin oluşturduğu zihni kategori ve düşünce kalıplarımızı, Batı standart ve değerlerine indirgemek (irca etmek) suretiyle kendimizden soyutlanarak bir başka medeniyetin zihni kategori ve düşünce kalıplarını monte etme yoluna gitmişizdir.” (Türkdoğan, 1988: 81). Kanaatimce, geçmişten gelen değerlerimizden birdenbire soyutlanmak, büyük bir atılım gerçekleştirmek amacıyla yüzümüzü tam olarak Batı’ya dönmek, öz değerlerimize bir süre için sırt dönmek ile eşdeğer olmuştur.

5.1. Sanatçı-Toplum-Gelenek İlişkisi Çerçevesinde Batılılaşmanın Boyutları

Türk resim sanatının gelişimine etki eden bir diğer sebep de şüphesiz ki ressamların yurt dışına teknik öğrenmek maksadıyla gönderildiğinde, oradaki sanat anlayışını bir çağdaşlaşma olgusu olarak görüp, bu etkileri yurda döndüklerinde “tepeden indirme” suretiyle uygulamaya geçirmiş olmalarıdır. “Türkiye’de İslam estetiği dışında Batılılaşma sürecindeki sanat düşüncesinin zayıf kalması iki temel nedene bağlanabilir. Birincisi, İslam kültüründe sanata tezyinat değeri dışında bir

varoluş ve dünya görüşünü temsil eden bir işlev verilmemiş olmasıdır. İkinci nedense, Batılılaşma çerçevesinde ithal edilen biçimlerin, toplum yapısında temellendirilmemesi, yerli kültüre mekanik ve tepeden inme uygulanmasıdır” (Duben, 2007:177).

“Türkiye’de sanatçı, toplum ve kültür vardı. Problem, kültür devriminin yarattığı çelişkilerle dolu, devingen ve değişken olan toplumun yaşadığı parçalanmaydı. Sanatçılar gerçeğin parçasıydılar. Bir yanda kopamadıkları geleneksel zihniyet, öbür yanda öğrendikleri Batı kültürününün biçimleri ve kavramları arasında, biçimle anlamı bütünleme savaşı veriyorlardı” (Duben, 2007: 175). Batı ile yapılan kültür iktibaslarının doğal bir sonucu olarak, halk ile aydın kesimin arasında olduğu gibi sanatçının ürettiği sanat eseri ile eserin izleyicisi arasında da bir kopma başlamıştı. Biçim ve anlam olarak Batı’nın etkisi altında kalmış bir eseri, doğal olarak ki o dönem için Batı’yı görmemiş halk yorumlayamazdı. Duben Türkiye’de ve Türk sanatında mevcut politika olan “Batılılaşma” üzerine vuku bulan sorunsallara şu şekilde değinir: “... Batı’da eğitim gören bir Türk sanatçı, kübizmi biçimsel yönüyle kavrayabilir ama ontolojik ve epistemolojik boyutlarıyla ne kadar anlar? Kübik tarzda bir resmi, bu konuda bilgilenmemiş bir seyircisi derinine anlayabilir mi? Bu ikili çıkmaz Türkiye’nin özelliğidir, çünkü Türk sanatçısı, Batılı karşısı ile eşdeğer bir ortamda bilgilenmediği gibi, kendi seyircisi de onunla ortak bilgilenme olanağına sahip değildir. Eseri tam olarak anlamak isteyen seyircisi, Batı kültürünü en az o sanatçı kadar anlamak zorundadır ki, Türkiye’de bunu sağlamak neredeyse imkânsızdır” (Duben, 2007: 19). Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in ilanı ile devam eden süreçte Türkiye’de sanat, hala biçim ve kurgu itibarıyla Batı’yı taklit eden bir gelişme içindeydi. Eserlerde tasvirler itibarıyla, figürlerin saç biçimleri, makyajları ve eserin mevcudiyetindeki Bohem hava Anadolu’yu değil de Avrupa’yı yansıtıyordu.

“Sanat oluşlarının varlıkları da, toplumun yaşayışına, toplumun geçmişteki oluşlarına, kazandığı duygulara, şuur altına yerleştirdiği değerlere bağlıdır” (Baltacıoğlu, 1971: 36). Batı’nın tekniği ile yapılmış, Batı değerlerinin temalarına sahip resimler elbette ki Anadolu’nun insanına ve kültürüne ters düşmekteydi. E. Fischer’e göre: “Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde

görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşüncelerini incelememiz gerekir” (Aktaran: Tunalı, t.y.: 83). Halk, dağılmış Osmanlı İmparatorluğu’nun, çökmüş ekonomisi sebebiyle, topyekün bir kurtuluş mücadelesine girmiş, bağımsızlığını ilan etme sürecinde, Atatürk önderliğinde kurulmuş Cumhuriyet rejiminin getirdiği Batılılaşma hareketlerini, kültür iktibaslarını başlarda tam olarak benimseyememiştir. “Cumhuriyetçi reformların Batı, yani yabancı kaynaklı olması -yani taklit olması- cumhuriyet için daha derin kültürel bağlantılar, geçmişte bir tasavvur olarak İslamiyetin sağladığı bir temel gerektiriyordu. Reform hareketinin belirlenebilir bir felsefi temeli yoktu. Cumhuriyet, Batı’dan eğitim kurumlarını ve kültürel alışkanlıkları (müzeler, resim/heykel, laiklik) alırken, bunların aslında anlamların, kavrayışların ve ontolojik tutumların oluşturduğu bir buzdağının suyun üstüne çıkan ucundan başka bir şey olmadığını kavrayamamıştı” (Mardin, 2005: 55-56).

Türkiye’nin atılımcı Batılılaşma politikası gereği, birçok alanda gerçekleştirilen inkılaplar, Türk resim sanatında da Batılı bir anlamda yenilik düşüncesini oluşturmuştur; fakat bunun “nasıl olması” ya da “nasıl aktarılması” konusundaki belirsizlik ressamlarımızda bir arayış oluşturmuştur. ““Sanat değerleri boş kalıplar değil, değişen toplum değerlerinin kılıkları” olduğunu hatırlatan Melih Cevdet, “... Bütün insanlar gibi sanatkarlar da kendi güçlerinin içinde, yaşadıkları toplumun sınırlarıyla çevrilidir...” derken, toplumun sanatçı üzerindeki etkisine dikkat çekmektedir” (Aktaran: Karoğlu, 1986: 31).

“.. sanat bir toplum ya da bir bireyin olayların, kısacası yaşanılmış bir zamanın aynası, belgesi durumundadır” (Altıntaş, 2007: 99). Sanatçı; yetiştiği toplumun kültürüyle beslenen, geleneğiyle yoğrulan, düşünceleriyle eserini harmanlayan “güzel”i bulma yolunda uğraş edinen kimseyken, aynı zamanda yaşadığı topluma ayna tutmak görevini de üstlenmiştir.

“Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte İslam kültürünün kendine özgü niteliklerinden dolayı geç gelişen güzel sanatların; her alanda özgür düşünce ile birlikte hızlı bir gelişme süreci içine girdiği görülür” (Erbay, 2006: 7). Türkiye Cumhuriyet’i, ekonomisi enkaz haline gelmiş ve parçalanmış bir İmparatorluğun ardından, refah

düzeyi oldukça düşmüş bir toplumun egemenliğini yeniden ulusuna tanımış, akla ve bilime dayalı olarak uyguladığı inkılaplarıyla topluma hayat vermiştir. Bu inkılapları uygularken, geleneklerine bağlı bir toplumda yeni kültürel değerleri tanımlamak, yerleştirmek ve uygulatabilmek ilk zamanlarda, “tıpkı basım” ya da “taklit” gibi yöntemlerle gerçekleşmiş olsa da toplum zaman içinde Batı’yı tanıyarak ulusal bilincini oluşturmuş ve geliştirmiştir.

5.2. Türk Resim Sanatında Batılılaşmanın Boyutları

“ Büyük kültür değişimi içinde ayrıcalıklı bir yeri olan resim sanatımız, Batı’nın teknik uygulama ve yöntemlerine sıkı sıkıya bağlanmış, ancak yoğunlaşarak artan bu ilgiler, ulusal bilincin güçlenmesini sağlamıştır” (Tansuğ, 1983:211).

“Bir vatan oluşturulması, birçok koşulun birlikteliğiyle olasıdır. Sanat yapıtları da bu koşullardan önemli biri olup, o vatanın kültürünün somutlaşmış biçimleridir.(...) Türkiye’de de plastik sanatlar alanında Cumhuriyetle başlayan Batı anlayışına dönük plastik sanatların kurumlaşması, bu konuda somut bir örnek olarak ele alınabilir. Gelişen, yerleşen, aksayan yönleriyle irdenelebilir” (Büyükişleyen, 1987: 35). Çallı ve kuşağının resim sanatında, 1914’lerden beri süregelen Empresyonist sanat anlayışı yerini, 1926 kuşağı sanatçılarının yurt dışı eğitimlerini bitirip Türkiye’ye dönmeleri ile Avrupa’da çok daha önceleri uygulanmış ve zamanını aşmış olan Ekspresyonist, Kübist ve Konstrüktivist sanat anlayışlarına bırakır. *“İşte Cumhuriyetin ilanından sonra, bizde çağdaş sorunları ülke sorunları olarak kabullenilen bir ortam belirlemeye başladı. Bu düşünce, ülkemizi çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için kabullenilmiş bir gerçekten geliyordu. Bu düşünce ile 1926’dan itibaren Batı’ya yeniden sanatçılar gönderilmişti. Bu sanatçılar döndükleri zaman, ilk kez yıllardır tekrarlanan Empresyonizm dışına çıkmış bir sanat anlayışı ile yurda döndüler. Bunlar 1905 yıllarında Fransa’da ortaya çıkan bir Fovizmi, 1908’de doğmuş bir Kübizmi, 1906’da Almanya’da ortaya atılmış bir Ekspresyonizmi yurda getirdiler ve bu kuşaktan bir grup “D” Grubu adı altında toplandı. Bu sanatçılar grubu, İstanbul’da akademikleşmiş olan ve yıllardır alışılmış olan sanat anlayışının karşısına yeni görüşlerle çıktı. Bu yeni gelenler, kısa bir müddet sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne öğretmen olarak atandılar.*

Böylece resim sanatı, doğanın renkli bir yansımasından ibaret olan bundan önceki kuşağın anlayışını aşmış ve sanat sorunları bakımından yeni bir hava belirmeye başlamıştı. (...) İşte Türkiye’imizde resim sanatı böylece yeni bir anlayışla gelişmeye başlıyordu” (Turani, 2000: 670).

Türk resim sanatında vuku bulan bu gelişmeler, devletin çağdaş bir uygarlık olma yolunda uyguladığı inkılaplar ile değişik bir çehre kazanmıştır. Çağdaşlaşma anlamında sosyal ve siyasal alanda meydana gelen bu gelişmeler, devletin uyguladığı Halkçı kültür politikasının bir sonucu olarak o dönem sanatının da konusu olmuştur.

“Ankara’nın Başkent olmasıyla, yeni bir Türk Devleti’nin başkenti olmaya layık görüntü ve ortamı hazırlamak için, bir yandan imar ve şehircilik çalışmaları sürerken, gerekli kültür ve sanat aktivitesi o zamanki devlet politikasının ve Atatürk’ün istekleri doğrultusunda geliştirilmiştir” (Büyükişleyen, 1987: 38).

Yeni Türk devletinin uygulamaya geçirdiği devrimlerin Anadolu halkına tanıtılması, benimsetilmesi ve mal edilmesi hususunda, devletin desteği ile sanatçılar Anadolu’ya yönlendirilmiştir.

“Cumhuriyet’le gelen devrimci heyecanın, Ankara’da odaklaşması ve Atatürk’ün de özel ilgisiyle, her alanda olduğu gibi sanatsal etkinliklerin de tüm kurumlarıyla canlanarak Anadolu’ya yayılmasına neden olmuştur. Böylece, Anadolu’da başlatılan Atatürk Devrimleri’nin kültür ve sanat heyecanı da Anadolu’da başlatılmış oldu. Sanatçılar, görevli ya da gönüllü olarak ülkenin her köşesine dağılmaya başladılar. Kurtuluş Savaşı ve devrimlerle ilgili yapıtların yanında, o zamana dek Boğaz’ın iki yakasını aşamamış ressamların doğa notlarına dayanan yumuşak biçim anlayışında; Anadolu peyzajlarını, köy-kent yaşantısını ve folkloru konu edinen yerli bir sanat havası esmeye başladılar. Devrim politikasının ulusal sanat yaratma amacının resim sanatımıza yansımalarıdır bu” (Gençaydın, 1986: 57).

Atatürk devrimlerinin, Batılılaşma siyasetinin halka mal edilebilmesinde devletin kullandığı yollar eğitim, kültür, sanat ve bilim olmuştur. Bu yolla halk bilinçlendirilmeye, uygar toplum düzeyine çıkartılmaya çalışılmıştır. 1933 yılında Atatürk Devrimlerini konu alan “İnkılap Sergisi” ile bu amacın gerçekleştirilmesi

yoluna gidilmiştir. “Türkiye’de dördüncü grup hareketi olarak “d” grubunun kurulduğu 1933 yılı, Cumhuriyetin on yıllık bir olgunlaşma sürecini doldurduğu, çağdaş bir devlet olma yolunda atılmış ve atılmakta olan adımların, toplumsal ve kültürel alandaki yenileşme ve modernleşme girişimlerinin giderek kurumlaşma aşamasına vardığı bir dönemde başlangıcıdır. O yılın ekim ayında Ankara’da düzenlenen “İnkılap Sergisi”, çoğunluğunu Kurtuluş Savaşı ve Atatürk devrimlerini konu alan resimlerle, Türkiye Cumhuriyeti’nin başka alanlarda olduğu gibi, sanat ve kültür alanında da daha ileriye gitmeyi, çağdaş Batılı devletler düzeyine ulaşmayı amaçlayan köklü bir “ideal”i işaret etmekteydi” (Atan, 2007: 63). Bu karar ile, her yıl Cumhuriyet Bayramı olarak kutlanan 29 Ekim tarihinde İnkılap sergileri düzenlenmiştir. Okuma-yazma oranı o zamanlarda bir hayli düşük olan ulusa Atatürk devrimleri ve yeni devletin çağdaşlaşma yolunda katettiği adımları sanatçıların yapıtlarıyla anlatılacaktır.

“İlki 1933 yılında Cumhuriyetin 10. yıldönümünde açılan İnkılap Resimleri Sergisi 1936 yılına kadar sadece dört defa düzenlenir. Bu sergilerin hiç birinde seçici kurul yoktur, isteyen herkese sergiye katılma olanağı tanıdığı için değerliyle değersiz, başarılıyla başarısız yanyana getiren bir pazar görünümündedir. Resimlere büyük boyutlu, ancak kof olduğu yönünde eleştiriler gelir ve bu eleştiriler, 1938 yılına değin yoğun olarak sürer. Beklenen sonucu vermediği için devamı getirilmez. Bu tarihten itibaren, CHP’nin düzenlediği Ressamların Yurt Gezileri ile farklı bir yöne gider” (Aktaran: Işık, 2007:38).

Cumhuriyetçi Halk Partisi’nin yurt içinde sanatı tetkik ve yurdun güzelliklerinin yerinde tespiti amacı ile düzenlemiş olduğu Yurt Gezileri’nin amacı, Atatürk devrimlerinin yurdun her köşesine yayılmasını sağlamaktır. Devrim politikası gereği, ulusal kültürün yaratılması sürecinin resim sanatımıza etkisi bu şekilde gerçekleştirilmiştir.

Görüldüğü üzere, Cumhuriyet’in ilanı ile gelişen, Atatürk inkılapları ile modernleşen Türkiye Cumhuriyeti’nde sanatçıya düşen görev, yaşadığı toplumun değişim sürecini resimlerinde konu etmektir. Devlet desteği ile yurt dışına eğitim almaya gönderilen sanatçı, ülkeye döndüğünde mevcut sanat ortamında belirgin bir üslubun ortada olmayışı sebebi ile, yurtdışında gördüğü sanat akımlarının paralelinde

eser üretmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra, zaman içinde Akademi'nin öğretici kadrosunda da yer alan bu ressam, yeni yetişen sanatçıların bir kısmının da aynı tesir altında kalmalarına sebep olmuş ve bu döngüsel durum, Türk resminde öteden beri süregelen belirgin bir Batı tesirinin görülmesi sonucunu doğurmuştur. İçinde bulunulan sosyal yapı, sanatçıya da sınırlı bir özgürlük alanı sunmuştur. Batı kaynaklı sanat akımlarının ard arda, bireysel ya da gruplar bazında denenmesi süreci ile gelişen Türk resmi, 2. Dünya Savaşı'nın ardından Dünya'da meydana gelen kaos'un etkisi paralelinde yerel değerlerimizin resimde konu edilmeye başlanması sonucunda farklı bir boyut kazanmıştır. Halkçı kültür politikası ve devlet desteği ile düzenlenmeye başlanan Yurt Gezilerinde üretilen eserlerde ve Yeniler Grubu sanatçılarının resimlerinde Anadolu insanı ve yerel yaşantı konu edilmeye başlanmıştır. Fakat eserlerin bir kısmında konunun yerel, biçiminin ise hala Batı tesirinde olması yönüyle resimlerde Batı etkisinin dışına hala çıkılamadığı gözlemlenmiştir. 1946 yılına gelindiğinde, minyatür, kilim motifleri, çini, hat ve minyatür desenleri gibi Türk Halk sanatlarının verileri resimlerde kullanılmaya başlanmış, Batılılaşmanın boyutları, yerel değerlerimize dönüş ile farklı bir yön kazanmıştır.

DEĞERLENDİRME

Biz de “Batılılaşma”, “Çağdaşlaşma”, “Avrupalılaşma” kavramları çoğu kez aynı anlamda kullanılmıştır. Fakat “Modernleşme” ve “Batılılaşma” kavramları ise bir çok sosyologça farklı kavramlar olarak nitelendirilse de, bazı sosyologlarca aynı tanımda birbirlerinin yerine de kullanılmıştır. Türkiye tarihi incelendiğinde genel olarak Osmanlı tarihinde yapılmış reform hareketleri “Modernleşme” ismi altında nitelendirilmiş, Türkiye Cumhuriyeti’ne ait inkılaplar ise “Batılılaşma” olarak kabul edilmiştir. Bunun sebebi, Atatürkçülüğün temellerinde yer alan, Türk Milletini “Çağdaş uygarlık” düzeyine eriştirme hedeflerinden kaynaklanmaktadır. Yaşanan bir çok savaşın, Osmanlı Devleti’nin yıkılmasının ve Dünya Savaşlarının getirdisi Batıdaki devletlerin bir çok alanda daha öne çıkması olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı Devleti’nin yıkılmasının ardından kalan devletlerarası birçok borcun, işgallerin, çökmüş bir ekonominin üzerine kurulmuştur. Burada zorunlu olarak uygulanacak tek yol, daha ileri olan devletler düzeyinde yeni inkılaplara gitmek, topluma yeni bir hayat vermek, milletin kendisine egemen olduğu, bağımsız bir ulus devletini kurmaktır. Bu aşamada Atatürk, sistemli ve programlı olarak bir çok inkılap yapmış, Türkiye Cumhuriyeti Devleti de halkını Batılı, bağımsız bir ulus devleti yapmak yolunda bir politika izlemiştir. Bu aşamada elbette ki İslami kökenli ve Doğulu özellikler taşıyan bir topluma Batı değerlerinin kazandırılması zaman almıştır.

Cumhuriyet dönemi modern Türk resminin oluşumuna etki etmiş, daha ziyade 19. yy sonlu 20. yy başlı sanatsal oluşumlar da incelenerek konunun ana teması olan 1923-1950 yılları arasındaki Türk resminin modernleşme süreci ile bağlantı kurulmuştur.

1908 yılında “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” ve “Birlik Mecmuası” grubu kurulmuştur. Bu grup, 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926’da ise “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” olarak değişmiş ve aynı yıl “Güzel Sanatlar Birliği” adı altında birleşmişlerdir. Kuruluşu II. Meşrutiyet’in ilan edildiği 1908 yılı olan bu birlik, varlığını Cumhuriyetin ilanından sonra da sürdürmüştür.

1914'te İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kurulması ile kızlara sanat eğitimi o yıllarda başlamış ancak, 1926'da İnas Sanayi Nefise Mektebi kapatılarak buradaki kız öğrenciler Sanayi Nefise Mektebi Ali'sine kabul edilmişlerdir.

1914 Çallı Kuşağı ile 1910'da Sanayi Nefise Mektebi'nde açılan "Avrupa Sınavı"nı kazanan genç ressamlarımız yurt dışına gönderilerek, Avrupa'da Kübist-Konstrüktivist akımlar çerçevesinde eğitim almış olsalar da, Türkiye'ye döndüklerinde eserlerini Empresyonist etkilerle renkçi bir anlayışla resmetmişlerdir. Özü yine Cumhuriyetin ilanından öncesine varan bu gelişmeler de Cumhuriyetin ilk yıllarındaki sanatsal atılımları etkilemiştir.

1923 yılında yurt dışında eğitim alarak yurda dönen ressamların oluşturduğu "Yeni Resim Cemiyeti" ortak bir yol izleyemediği için dağılmış, içlerinden bir kısmı Bakanlığın açtığı resim yarışması sınavını kazanarak Paris'e ve Münih'e gitmiştir. Bu cemiyet, daha sonra 1928 yılında "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" adı altında yeniden oluşuma geçmiştir.

1928'de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, 1914 Çallı Kuşağı'nın izlenimci anlayışına karşıt olarak, Türk resim ve heykel sanatında geleneksele dönüşün olması gerektiğini savunmuştur. Ekspresyonizm, Realizm, Konstrüktivizm, Kübizm gibi farklı akım ve üslupların etkisinde kalan sanatçılardan oluşmaları yönüyle ortak bir yol izleyememişlerdir. Cemiyet, 1942 yılında sanatçı birliklerini sağlayabilmek amacıyla "Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" olarak ad değiştirmiş; 1950'de aynı amaçla bir kez daha isim değiştirerek "Ressamlar Derneği" olmuştur.

1933'te kurulan "D Grubu", Kübist ve Konstrüktivist sanat akımlarını Türk resmine uygulamış; kendilerinden önce denenmiş olan Empresyonist eğilimleri reddetmişlerdir. Grup 1947'de dağılmaya başlamış; 1951'deki 16. sergilerine kadar varlığını sürdürebilmiştir. D Grubu, Kübizmi, Cumhuriyet'in Batılılaşma siyasetinin paralelinde, Türk resmi için bir ilerleme olarak görmüşlerse de 1940'lı yıllarda Ulusallık anlayışı etkisiyle resimlerinde minyatür, hat ve kilim gibi geleneksel sanatların verilerine yer vermişlerdir.

1938 yılında CHP'nin "Yurt içinde sanat tetkik seyahati tertiplenmesi" kararı ile yurt gezilerinin düzenlenmesi planlanır. "Partinin yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmesi ve sanatkarların memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını

kolaylaştırmak” amacıyla 1939 yılında ilk yurt gezisi tertiplenir. 1944 yılına kadar süregelen bu geziler, 1945 yılının Çok Partili Sisteme geçiş hazırlıkları sonucu zaman içerisinde son bulur.

1940’ta kurulmuş olan “Yeniler Grubu”, Türk resminin memleket yaşantısından ele alınan konularla gerçekçi kimliğine kavuşabileceği düşüncesi ile “ulusal-yerel” sanat anlayışını benimsemiştir. Kübist, Konstrüktivist ayrıca da Ekspresyonist etki altındaki D Grubuna da bu sebep ile tavrı almış olsalar da kendileri tamamen Batı resminin dışında da kalamamışlardır. Toplum sorunlarını resimlerine konu edinmişlerdir.

1946’da “On’lar Grubu” sanatçıları, ulusallık sanat anlayışı çerçevesinde birleşmişlerdir. Türk resminin evrensel değerine ancak eserlerde yerel konulara, geleneklerimize ait temalara yer verilmesi ile ulaşılabileceğini savunmuşlardır. Hat sanatı, kilim motifleri, minyatür ve çini gibi halk sanatlarına yönelmişlerdir.

Bu süreçte meydana gelmiş tüm bu gruplaşmaya dayalı sanat hareketleri bazen birbirinin devamı niteliğinde, bazen de birbirlerine tepki olarak gelişmiş olsalar da öz olarak Batı etkisi ile; bazen Batı’dan bir alıntı, bazen de Batı’ya bir tepki niteliğindedir.

Bu gruplaşmaların dışında ayrıntısal nitelik taşıyan gelişmeler de 1923-1950 arası Türk resminin modernleşme sürecine tesirde bulunmuştur. 1932’de Halkevleri’nin açılması, 1933’de Üniversite Reformu ile 1937’de akademiye yabancı hocaların göreve başlaması, 1937’de Atatürk’ün emri ile İstanbul Dolmabahçe Sarayının Veliahd dairesinde Resim ve Heykel Müzesinin açılması, 1937 ve 1938’de “Birleşik Resim ve Heykel Sergisi (günümüzde “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”), 1939’da ilk “Devlet Resim ve Heykel Yarışması” gibi sanatsal faaliyetler de ele alınmıştır.

Cumhuriyet’in ilanı ile, yeni rejim köklü bir kültürel değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde uygulanmaya başlanan Kemalist reformların dayanağı “Halkçılık” ilkesi olsa da, ülkeyi çağdaş devletler boyutuna getirme amaçlı “Baticı” bir siyaset de uygulanmıştır. Yeni devlet, toplumun her kademesinde her yönden modernleşmeyi öngörmüş, böylelikle toplumun yaşam seviyesini yükseltmeyi amaçlamıştır.

Cumhuriyet'in ilan edildiği ilk on yıl içerisinde Kemalist Reformlar devletin birçok alanında uygulanırken, Türk resim sanatında ise gelenekselleşmiş değerlerin yadsınarak Batılı sanatsal akımların 1940'lı yıllara kadar tercihi söz konusu olmuştur. Devam eden süreçte geleneksel değerler çalışmalarda yer verilmesi ile Türk resim sanatında “milli”lik, “ulusal”lık oluşturulmuştur.

1923-1950 yılları arası Türk resminin modernleşme sürecini incelerken, etkilendikleri sanatsal akımlarla döneme damgasını vurmuş gruplaşmaların ve bu gruplarda yer almış sanatçıların buldukları toplumun koşullarını da göz önünde bulundurmak gereklidir. Türk resim sanatında 1835 yılından itibaren Batı'ya eğitim amaçlı sanatçı gönderilmesi, Cumhuriyetin ilanını takip eden yıllarda da devam etmiştir. Bu sanatçılar her ne kadar Batı'nın sanatını, akımlarını, üsluplarını özümse de refah seviyesini henüz düzeltememiş, yeni bir devlet olan ve çağdaşlaşma yolunda ilerlemeye henüz başlamış Türkiye Cumhuriyeti'nde bunları uygulamanın ne kadar verimli olacağı hususunu düşünmemişlerdir. Sanatçı burada, oluşturduğu sanat yapıtlarının izleyicisinin, Batı'nın yaşam tarzından bihaber Türk halkı olduğunu fark edememiş, henüz kalkınmakta olan bir ülkenin milletine Batılı değerleri elbette ki farkında olmadan, tepeden inme bir şekilde yerleştirmeye çalışmıştır. 1938 Yurt Gezileri ile Anadolu halkı resme konu edilmeye başlanmış, 1940'larda resim sanatımızda “ulusallık” anlayışı ile hat, kilim, minyatür gibi geleneksel değerlerimiz eserlere yansıtılmıştır.

1950'lere gelindiğinde sanatın konusu, resmin içeriği “milli kültür” olarak Türk resim sanatında yerleşmiştir.

SONUÇ

Türk resminde Batı etkili modernleşme hareketleri yaklaşık olarak 1839 Tanzimat Fermanına kadar indirgenebilmektedir.

1923-1950 yılları arası Türk resminde Batı etkilerini değerlendirdiğimizde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla, yeni devleti çağdaş uygarlık düzeyine çıkartma amaçlı uygulanmış inkılaplar ile Türk resim sanatındaki Batılılaşma eğilimleri paralellik göstermektedir. Siyasal ve hukuki alanda yapılan reformlara Batı kültürünün değerleri temel teşkil etmiştir. Aynı şekilde Türk resim sanatında da Batı kaynaklı sanatsal akımlar bir ilerleme unsuru olarak dönemin sanatçılarınca resimlerde uygulanmıştır. Dönemin sanat gruplaşmaları toplumun sanata olan ilgisini ve duyarlılığını artırmıştır. Ancak bu grupların sanatçılarında zaman içinde farklı sanatsal çıkışlar, diğer akımlara ilgiler görülmüştür. Bu da bazı sanatçıların üyesi olduğu sanat gruplarının dağılmasından sonra, başka gruplaşmalara dahil olmalarından gözlemlenmiştir. Bu dönemde, yenileşme, modernleşme hareketleri gruplaşmalar bazında uygulanmıştır. Eylemsel anlamda birliktelik, sanatçının üyesi olduğu grubun dağılmasına kadar ya da sanatçının kendi tarzını, tekniğini kişisel olarak değiştirmesine kadar sürebilmiştir.

Ayrıca, yurt dışında sürecini tamamlamış sanatsal akımların Türk resim sanatında daha geç uygulanmış olması da, resim sanatımızda Batılı kültürle eşdeğer seviyede olabilmek anlamında sürekli bir yenilik anlayışını ortaya çıkartmıştır. Bu akımların sanatımızı bir yere götüremeyeceği, ancak uygulanmaları yolu ile fark edilebilmiştir.

1914'te yurt dışından dönmüş Çallı kuşağının sanatçıları ile, D grubu ressamlarının akademide kullanılan sanat akımlarıyla ilgili fikir ayrılıklarına düşmeleri akademide bir reform yapılmasını zorunlu kılmıştır. 1937'de yapılan Akademi Reformuyla beraber Türk resminde yenileşme hareketleri, sanat eğitiminin nispeten serbestleşmesinin sağlanmasıyla daha rahat temellere oturmaya başlamıştır.

1940'lardan sonra geleneksel değerlerimize Türk resim sanatında yer vermeye başlanması ile sanatımız modernleşme sürecinde evrensel değerine kavuşabilmiştir.

1950'den sonra köyden kente göçler, sanayileşme gibi toplumsal yapıyı değiştiren gelişmeler sonucu, Anadolu insanını ve toplumsal temaları resme konu edinen sanatçılarımızın bir çoğu, soyut çalışmalara yönelmiştir. Bu aşamadan sonra da, 1923-1950 yılları arası görülen sanatsal gruplaşmaların, toplumun sanat anlayışına yön verme işlevi de önemini kaybetmiştir.

KAYNAKÇA

ADİL, Fikret (1950). Resim ve Heykel. *1950 Sanat Yıllığı* İstanbul: Osman Bey Matbaası, 20-25.

AKSEL, Erdağ (1986). Türkiye’de Çağdaş Sanatın Desteklenmesi Sorunu. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatlar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, 11-19.

AKSOY, Tahir (1983). *Türk Resminde Değişme ve Yenileşme*. İzmir: Köken Görsel Sanatlar ve Düşün Yayınları.

ARTUN, Erman (2006). *Adana Halk Kültürü*. Adana: Altın Koza Yayınları No:30.

ATAN, Ahmet (2007). Türk Resim Sanatında “d” Grubu Hareketi (Editör: Mezhahir Avşar). *Türk Kültür ve Sanatından Kesitler 1* (1.Baskı),57-76.

ATATÜRK, Mustafa Kemal (2006). Türk Gençliğine Bıraktığım Emanet. (Sadeleştiren ve Yayına Hazırlayan Prof. Dr. E. Semih Yalçın). *Nutuk*. Kütahya: Kütahya Üniversitesi Yayınları, 462.

ATATÜRK, Mustafa Kemal (2006). Türk Milletinin Takip Etmesi Gereken Siyasi Prensip: Milli Siyaset. (Sadeleştiren ve Yayına Hazırlayan Prof. Dr. E. Semih Yalçın). *Nutuk*. Kütahya: Kütahya Üniversitesi Yayınları, 241-242.

AYVAZOĞLU, Beşir (1977). *Geleneğin Direnişi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1971). *Türk Plastik Sanatları*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

BAŞKAN, Seyfi (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BERK Nurullah,ve KOLOĞLU, Orhan (1971). *Fikret Mualla'nın Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Milliyet Yayınları.

BERK, İlhan, ÇALIKOĞLU, Levent, EDGÜ, Ferit, TURAN Erol ve URAL, Murat (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Milli Reasürans Yayınları.

BERK, Nurullah (1939). D Grubunu Takdim. *D Grubu 1939 Grubun Güzel Sanatlar Akademisinde Açtığı 7.Sergi Münasebeti ile*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

BERK, Nurullah (1939). *Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Ülkü Basımevi A.B.Neşriyatı.

BERK, Nurullah (1943). *Türkiye'de Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.

BERK, Nurullah (1992). Bir Resim Sergisi Münasebetiyle. (Editörler: Mehmet Kaplan- İnci Enginün- Zeynep Kerman- Necat Birinci-Abdullah Uçman).*Atatürk Devri Fikir Hayatı II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 415-431.

BERK, Nurullah ve GEZER, Hüseyin (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BERK, Nurullah ve ÖZSEZGİN, Kaya (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* (3. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BERK, Nurullah ve TURANİ, Adnan (1981). *ağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Tiglat Basımevi.

BOZDOğAN, Sibel (2005). Türk Mimari Kültüründe Modernizm. (Editörler: Sibel Bozdoğan- Reşat Kasaba). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (3.Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 118-135.

BüYüKİşLEYEN, Zahit (1987). Plastik Sanatlarda Kimlik Arama ve zgnlk. *Sanat Yazıları II*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:7, 35-46.

D Grubu ve Türkiye'de Resim.(22 Ekim 1947). İstanbul: Halk Matbaası.

DEMİRBAş, O.Mete (1986). Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli. *Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ağdaş Plastik Sanatlar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, 45-49.

DUBEN, İpek (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)* (1.Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 160.

ECZACIBAŞI, Oya (2005). *2006 Sürekli Sergi Kesişen Zamanlar*. (Küratörler: Haşim Nur Gürel-Ali Akay-Levent Çalıkoğlu). (Editör: Cem İleri). İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı-İstanbul Modern Sanat Müzesi İktisadi İşletmesi.

ELİBAL, Gültekin (1973). *Atatürk ve Resim Heykel* (Birinci Baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları:121.

ELMAS, Hüseyin (1998). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ELMAS, Hüseyin (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: İl Kültür Müdürlüğü, Konya Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Derneği.

ERBAY, Fethiye ve ERBAY, Mutlu (2006). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası* (1.Basım). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

ERBAY, Mutlu (2000). *Plastik Sanatlar Eğitimi'nin Gelişimi* (2.Basım). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

ERSOY, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

ERSOY, Ayla, “Ressam Mehmet Ruhi Bey”, *Türkiye’de Sanat*, Mayıs/Ağustos 1998 Sayı: 34, s. 14-17.

GENÇAYDIN, Zafer (1986). Düşünsel ve Toplumsal Değişim Sürecinde Türk Resim Sanatı. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatlar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, 51-58.

GİRAY, Kıymet (2005). *Çallı ve Atölyesi* (İkinci Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GİRAY, Kıymet, “Yurdu Gezen Türk Ressamları-1 1939-1944 Yurt Gezileri”, *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Mart/Nisan 1995 Sayı 18, s. 34-37.

GİRAY, Kıymet, “Yurdu Gezen Türk Ressamları-2 1939-1944 Yurt Gezileri”, *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Mayıs/Ağustos 1995 Sayı 19, s. 38-45.

GÖLE, Nilüfer (2005). Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. (Editörler: Sibel Bozdoğan- Reşat Kasaba). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*(3.Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 70-81.

GÜLALP, Haldun (2005). Türkiye’de Modernleşme Politikaları ve İslamcı Siyaset. (Editörler: Sibel Bozdoğan- Reşat Kasaba). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*(3.Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 43-53.

GÜNAY, Veysel (1986). Çağdaş Türk Resminde Konu. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatlar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, 59-65.

GÜNGÖR, Erol (2007). *Dünden Bugünden Tarih-Kültür-Milliyetçilik* (11.Basım). İstanbul Ötüken Neşriyat A.Ş.

GÜREL, Haşim Nur, “Türk Resminin Baş Yapıtları...”, *Türkiye’de Sanat*, Eylül/Ekim 1998 Sayı: 35, s. 20-29.

GÜVEMLİ, Zahir (1968). *Başlangıçtan Bugüne-Türk ve Dünya Sanat Tarihi* (2.Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.

GÜVEMLİ, Zahir (1987). *Resim Sanatı ve Türk Resmi*. Akbank Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 11.

IŞIK, Vildan (2007). *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

KABAŞ, Özer (1986). Avant - Garde ve Post - Modernizmin Işığında Çağdaş Türk ve Amerikan Resminin Karşılaştırılması. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatlar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, 67-77.

KAROĞLU, Alaybey (1986). *1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

KAROĞLU, Alaybey (1995). *Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik*. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

KAROĞLU, Alaybey (2005). Türk Resminin Sorunları Üzerine Bir Deneme. *Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* Sayı 19, 189-200.

KASABA, Reşat (2005). Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm. (Editörler: Sibel Bozdoğan- Reşat Kasaba). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*(3.Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 12-28.

KEYDER, Çağlar (2005). 1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu. (Editörler: Sibel Bozdoğan- Reşat Kasaba). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*(3.Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 29-42.

KIYAR, Neslihan (2007). *Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim ile İlintisi*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

KÖKSAL, Ahmet, “Yakın Geçmişten Günümüze”, *Milliyet Sanat*, 1 Şubat 1977 Sayı: 401, s. 40-43.

MARDİN, Şerif (1991). Atatürkçülüğün Kökenleri. (Derleyenler: Mümtaz’er Türköne- Tuncay Önder). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset Makaleler 1* (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 156-162.

MARDİN, Şerif (2005). Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler. (Editörler: Sibel Bozdoğan- Reşat Kasaba). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (3.Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 54-69.

NACİ, Elif (1933). *On Yılda Resim 1923-1933*. Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş.

NACİ, Elif (1981). Nazmi Ziya. *Anılardan Damlalar*. Karacan Yayınları, 30-33.

ÖZSEZGİN, Kaya (1977). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

ÖZSEZGİN, Kaya (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Resim Sanatı Tarihi Cilt 3*. İstanbul: Tıglat Basımevi.

ÖZSEZGİN, Kaya (1985). Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri *Sanat Üzerine*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:3, 33-37.

ÖZSEZGİN, Kaya (1986). Türkiye’de Genç Sanatçı Kuşaklarının İşlevi. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatlar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, 93-98.

SAFA, Peyami (1992). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisinde. (Editörler: Mehmet Kaplan- İnci Enginün- Zeynep Kerman- Necat Birinci-Abdullah Uçman). *Atatürk Devri Fikir Hayatı II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 408-410.

SAKAOĞLU, Saim (1990). *Atatürk, Gençlik ve Kültür*. Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.

ŞAHİN, Hikmet (2000). *Modernizm’den Postmodernizm’e Sanat*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TANALTAY, Erdoğan (1993). Ali Çelebi. *Sanat Ustalarıyla... Bir Gün (Söyleşiler)* (2.Basım). İstanbul: Tekin Yayınevi, 29-36.

TANALTAY, Erdoğan (1993). Elif Naci. *Sanat Ustalarıyla... Bir Gün (Söyleşiler)* (2.Basım). İstanbul: Tekin Yayınevi, 23-28.

TANALTAY, Erdoğan (1993). Nuri İyem. *Sanat Ustalarıyla... Bir Gün (Söyleşiler)* (2.Basım). İstanbul: Tekin Yayınevi, 66-71.

TANALTAY, Erdoğan (1993). Ferruh Başağa. *Sanat Ustalarıyla... Bir Gün (Söyleşiler)* (2.Basım). İstanbul: Tekin Yayınevi, 103-110.

TANALTAY, Erdoğan (1993). Zeki Faik İzer. *Sanat Ustalarıyla... Bir Gün (Söyleşiler)* (2.Basım). İstanbul: Tekin Yayınevi, 57-65.

TANSUĞ Sezer (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer (1976). *Sanatta Yaklaşım Eleştiride Duyarlılık Çağı* (1.Baskı). İstanbul: Künmat Yayınları.

TANSUĞ, Sezer (1977). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*. İstanbul: İz Yayıncılık: 189.

TANSUĞ, Sezer (1983).*Karşıtı Aramak Sanat Tarihi Yazıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

TANSUĞ, Sezer (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem* (4.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TAŞ, Mutluhan (2001). *Cumhuriyetten Günümüze Çağdaş Türk Resminde Sanat- Siyaset İlişkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TORUN, Esmâ (2002). *2.Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Kültürel Değişimlere Yol Açan İç ve Dış Etkiler (1945-1960)*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara.

TUNALI, İsmail (t.y.). *Estetik* (6.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan (2000). *Dünya Sanat Tarihi* (8.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURGUT, İhsan (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.

TÜRKDOĞAN, Orhan (1988). *Değişme-Kültür ve Sosyal Çözüm*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını:44.

YAMANSAVAŞÇILAR, Burcu, “Cumhuriyet’i Boyayan Adam: Bedri Rahmi Eyüboğlu”, *Türkiye’de Sanat*, Kasım/Aralık 2003 Sayı: 61, s. 46-49.

ZÜRCHER, Erik Jan (1996). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*(2.Baskı). İstanbul:İletişim Yayınları.

<http://kahvemolasi.com/sayilar/images/yazi/kahverengi131.jpg>. Erişim Tarihi: 05.05.2010.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Elif_Naci. Erişim Tarihi: 04.05.2010.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Epistemoloji>. Erişim Tarihi: 05.05.2010.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Namik_Ismail. Erişim Tarihi: 05.05.2010.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ontoloji>. Erişim Tarihi: 05.05.2010.

[http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati/20-yuzyila-dogru-sanat-
alanindaki-gelismeler](http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati/20-yuzyila-dogru-sanat-
alanindaki-gelismeler). Erişim Tarihi: 05.05.2010.

[http://www.meleklermekani.com/turk-ressamlar/107436-namik-ismail-
hakkinda-eserleri.html](http://www.meleklermekani.com/turk-ressamlar/107436-namik-ismail-
hakkinda-eserleri.html). Erişim Tarihi: 04.05.2010.

<http://www.sanalmuze.org/etkinlikler/image/YK0413.htm>. Erişim Tarihi:
09.05.2010.

[http://www.tuvalim.net/forum/turk-ressamlarin-eserleri/1285-cemal-tollu-
eserleri.html](http://www.tuvalim.net/forum/turk-ressamlarin-eserleri/1285-cemal-tollu-
eserleri.html). Erişim Tarihi: 03.05.2010.

www.ansiklopedi.turkcebilgi.com/empresyonizm-40k. Erişim Tarihi:
28.05.2009.

www.biyografi.info/kisi/osman-hamdi-bey. Erişim Tarihi: 06.05.2010.

www.grafiksaati.com/Ressamlar/ibrahim_calli/ibrahim_calli.htm. Erişim
Tarihi: 06.05.2010.

www.msxlabs.org/forum/satirlarla-turkiye/1278-turk-resim-sanati-tarihi.html.
Erişim Tarihi: 06.05.2010.

[www.msxlabs.org/forum/satirlarla-turkiye/267408-turk-resim-sanatinda-
kurtulus-savasi-temasi.html](http://www.msxlabs.org/forum/satirlarla-turkiye/267408-turk-resim-sanatinda-
kurtulus-savasi-temasi.html). Erişim Tarihi: 05.05.2010.

www.msxlabs.org/forum/soru-cevap/303976-uygurlarda-resim-ozellikleri.html.
Erişim Tarihi: 06.05.2010.

[www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=7161&ic=30&sergi=14&pg
=0&order=6&act](http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=7161&ic=30&sergi=14&pg
=0&order=6&act). Erişim Tarihi: 07.03.2010.

www.sanatdersi.com/asya-turk-sanati/islamiyet-oncesi-turk-resim-sanati.html.
Erişim Tarihi: 06.05.2010.

www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=1933+universite+reformu. Erişim
Tarihi: 27.05.2009.

www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=konstruktivizm. Erişim Tarihi:
27.05.2009.

- www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=modernlesme. Erişim Tarihi: 27.05.2009.
- www.sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=reform. Erişim Tarihi: 27.05.2009.
- www.tr.wikipedia.org/wiki/dısavurumcu-26k. Erişim Tarihi: 28.05.2009.
- www.tr.wikipedia.org/wiki/halkevleri-21k. Erişim Tarihi: 28.05.2009.
- www.tr.wikipedia.org/wiki/kübizm. Erişim Tarihi: 27.05.2009.
- www.turkforum.net/469843-seker-ahmet-pasa-kimdir-hayati-biyografisi-yasami-hakkındaki-yazilar-1841-1907-a.html. Erişim Tarihi: 06.05.2010.
- www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&I=1&modpainters_artist_detailID=38. Erişim Tarihi: 07.03.2010.
- www.turkresmi.com/klasörler/darussafaka/index.htm. Erişim Tarihi: 02.05.2010.
- www.tuvalim.net/forum/cagdas-turk-sanati/11052-turgut-zaim-eserleri.html. Erişim Tarihi: 25.05.2010.
- www.wikipedia.org/wiki/Osmanlı_Ressamlar_Cemiyeti. Erişim Tarihi: 05.05.2010.

**TÜRK DÜNYASI ARAŞTIRMALARI VAKFI YAYININDAN ALINTI
YAPABİLMEK İÇİN İZİN BELGESİ**

http://www.turan.org.tr iletişim forumundan gönderilen mesaj metni aşağıdadır

Tarih: 18.04.2010 22:08:57

Gönderen: Meliha ELGÜN

Konu: Diğer

Email: melihaelgun@hotmail.com

Telefon: 05332932482

İp: 78.161.115.51

Mesajı: Merhaba: Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Yüksek Lisans öğrencisiyim. 1923-1950 arası Türkiye’de Modernleşme Süreci ve Türk Resim Sanatı açısından incelenmesi konulu master tezi hazırlamaktayım. Tezimi yazarken Vakfınız eserlerinden Prf.Dr.Orhan Türkdoğan’ın Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme isimli kitabının bazı kısımlarından alıntılar yapmak istiyorum.Bunu yaparken akademik etiğe bağlı olarak adı geçen eseri dip notlarda ve kaynakçada belirteceğim. Bu konuda Vakfınızdan izin rica ediyorum. Durumu bilgilerinize sunar, iyi çalışmalar dilerim.

Yönlendirilmiş ileti -----

Kimden: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı <tdav@turand.org>

Tarih: 19 Nisan 2010 15:36

Konu: Re: Gönderen: Meliha ELGÜN

Kime: Eğitim Tdav <egitim@turand.org>

Kıymetli Gencimiz,

Bu yetki yazarın kendisine aittir.

Ancak biz kendisinden size bu izni alırız.

Faydalanın ve sonra eserinizden bir kopya kendisine ulaştırırız.

Başarılar, sağlık ve esenlik dileklerimizle.

TDV

19 Nisan 2010 10:36 tarihinde Eğitim Tdav <egitim@turand.org> yazdı:

Saadet Hanım,

Bilgilerinize.

Metin Köse

-----Yönlendirilmiş ileti -----

Kimden: Bilgi Tdav <bilgi@turand.org>

Tarih: 19 Nisan 2010 10:00

Konu: Gönderen: Meliha ELGÜN

Kime: Eğitim egitim@turand.org



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:				
Doğum Yeri:				
Doğum Tarihi:				
Medeni Durumu:				
Öğrenim Durumu				
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim				
Ortaöğretim				
Lise				
Lisans				
Yüksek Lisans				
Becerileri:				
İlgi Alanları:				
İş Deneyimi:				
Aldığı Ödüller:				
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:				
Tel:				
E-Posta:				
Adres				