

**KİMLİK VE KÖKEN BAĞLAMINDA
TÜRK RESMİNDE ANADOLU YAŞAMI
ÜZERİNE BİR İNCELEME (1950-1980)**

Baran KANAT
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Dr. Erdal ÜNSAL
Temmuz, 2022
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KİMLİK VE KÖKEN BAĞLAMINDA
TÜRK RESMİNDE ANADOLU YAŞAMI
ÜZERİNE BİR İNCELEME (1950-1980)

Hazırlayan
Baran KANAT

Danışman
Doç. Dr. Erdal ÜNSAL

AFYONKARAHİSAR 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Kimlik ve Köken Bağlamında Türk Resminde Anadolu Yaşamı Üzerine Bir İnceleme (1950-1980)**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22/07/2022

İmza

Baran KANAT

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Baran KANAT
	Numarası	190658104
	Anabilim Dalı	Sanat ve Tasarım
	Programı	Sanat ve Tasarım
	Program Düzeyi	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Kimlik ve Köken Bağlamında Türk Resminde Anadolu Yaşamı Üzerine Bir İnceleme (1950-1980)	
Tez Savunma Sınav Tarihi	22.07.2022	
Tez Savunma Sınav Saati	13.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

KİMLİK VE KÖKEN BAĞLAMINDA TÜRK RESMİNDE ANADOLU YAŞAMI ÜZERİNE BİR İNCELEME (1950-1980)

Baran KANAT

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**

Temmuz, 2022

Danışman: Doç. Dr. Erdal ÜNSAL

1950-80 yılları arasında Türkiye’de yaşanan gelişmeler, değişimler, Anadolu insanının yaşamını dönüşüme uğratmıştır. Bu nedenle 1950-1980 yılları sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda daha çok dikkat çekici hale gelmektedir. Ressamların Anadolu’yu yakından tanıdığı ve eserlerine aktardığı bu dönemde, Anadolu insanının yaşamını, doğasını, coğrafyasını anlattıkları görülmektedir. Bu dönem arasında yapılan eserlerin belge niteliği taşıdığı da hesaba katıldığında, Türk resim sanatı ve sanat tarihine önemli katkılar sağlamıştır. Anadolu’yu, hem Anadolu’da doğup büyüyen ressamlar resmetmiş hem de büyükşehirde doğup büyüyen ressamlar resmetmiştir. Kimlik, köken, coğrafya gibi niteliklerin ressam üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunun, ayrıca bu nitelikler olmadan sadece Anadolu yaşamına dışarıdan bir ressam bakışının gerçeklikle bağı ve ilişkisinin resim sanatı açısından önemi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu yaşamı, Türk resim sanatı, kimlik ve köken.

ABSTRACT

AN EXAMINATION ON ANATOLIAN LIFE IN TURKISH PAINTING IN CONTEXT OF IDENTITY AND ORIGIN (1950-1980)

Baran KANAT

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

July, 2022

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Erdal ÜNSAL

The developments and changes in Turkey between the years 1950-80 transformed the life of the Anatolian people. For this reason, the years 1950-1980 become more remarkable in social, economic and cultural terms. In this period, when the painters knew Anatolia closely and transferred it to their works, it is seen that they describe the life, nature and geography of the Anatolian people. Considering that the works made between this period have the quality of documents, they have made important contributions to Turkish painting and art history. Anatolia was painted both by painters born and raised in Anatolia and by painters from big city. The importance of how qualities such as identity, origin and geography have an effect on the painter, as well as the connection and relationship between reality and the fact that a painter's view of Anatolian life from the outside without these qualities are the basis of this research.

Keywords: Anatolian life, Turkish painting art, identity and origin.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans Tezi araştırma sürecimde, başından sonuna kadar desteği ve önerileri ile manevi olarak her zaman yanımda olan, değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Erdal ÜNSAL'a teşekkür ederim. Ayrıca yüksek lisans eğitim / öğretim dönemimde bana olan desteklerinden dolayı tüm hocalarıma ve her zaman yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Baran KANAT

2022, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	II
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖN SÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	IX
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	X
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E VE 1923-1950 YILLARI ARASI TÜRK RESİM SANATI

1. CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI.....	4
1.1. TANZİMAT İLE BATILILAŞMA.....	4
1.2. PRİMİTİF RESSAMLAR.....	6
1.3. ASKER KÖKENLİ RESSAMLAR.....	7
1.4. 1914 KUŞAĞI.....	10
2. CUMHURİYET DÖNEMİ VE SONRASI (1923-1950) TÜRK RESİM SANATI.....	13
2.1. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ.....	14
2.2. D GRUBU.....	18
2.3. YENİLER GRUBU (LİMAN RESSAMLARI).....	21
2.4. ON'LAR GRUBU.....	24

İKİNCİ BÖLÜM

1950-80 YILLARI ARASINDA ANADOLU'NUN SOSYAL, EKONOMİK VE KÜLTÜREL YAPISI

1. ANADOLU'NUN DEĞİŞEN SOSYAL VE EKONOMİK YAPISI.....	27
1.1. CUMHURİYET'İN KURULUŞ YILLARINDA ANADOLU HALKI.....	30
1.2. YENİ CUMHURİYET'TE SOSYAL YAPI VE DEĞİŞEN EKONOMİ.....	31
1.3. 1950 VE SONRASI.....	34
2. ANADOLU'NUN DEĞİŞEN KÜLTÜREL YAPISI.....	37
2.1. ANADOLU'NUN TOPLUMSAL YAPISI.....	37
2.2. ANADOLU YAŞAMINI DEĞİŞTİREN TARIMDAKİ GELİŞMELER.....	44
2.3. KÖYDEN KENTLERE GÖÇ VE GECEKONDU.....	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATÇILARIN GÖZÜNDEN ANADOLU YAŞAMI

1. KİMLİK VE KÖKEN DOĞRULTUSUNDA ANADOLU'YA BAKIŞ.....	48
--	----

1.1. ESERLERDE TOPLUMCU GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR, SOYUT ÜSLUPLAR VE DIŞAVURUMCULUK.....	48
2. TÜRK RESMİNDE ANADOLU'YA DIŞARDAN BAKIŞ.....	60
SONUÇ	73
KAYNAKÇA	77

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Hüseyin Giritli, “Yıldız Cami”, TÜYB.....	7
Şekil 2. Ferik İbrahim Paşa, “Surlar İstanbul”, TÜYB.....	9
Şekil 3. Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu”, TÜYB, 138x177 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.....	10
Şekil 4. İbrahim Çallı, “Adada Piknik Sefası”, TÜYB, 38x48cm, Özel Koleksiyon.....	11
Şekil 5. Namık İsmail, “Harman”, 1923, TÜYB, 165x200 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.....	12
Şekil 6. Zeki Kocamemi, 1946, TÜYB.....	16
Şekil 7. Mahmut Cüda, “Trabzon”, TÜYB, 65x50 cm.....	17
Şekil 8. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, 60x92cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.....	18
Şekil 9. Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, 1957, TÜYB, 117.5x99.5cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara, Türkiye.....	20
Şekil 10. Selim Turan, “Bodrum”, 1941, TÜYB, İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.....	22
Şekil 11. Avni Arbaş, “Balıkçılar”, 1973, TÜYB, 74x103 cm.....	23
Şekil 12. Turan Erol, “Milas’ta Akdağ”, 1945, Kağıt Üzerine Suluboya, 17x25cm.....	25
Şekil 13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “At Üstünde Aşıklar”, 1944.....	26
Şekil 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarı Saz”, 1966, TÜYB, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara, Türkiye.....	49
Şekil 15. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kondu”, 1964, TÜYB, Dr. Safder Tarım Koleksiyonu.....	50
Şekil 16. Cevat Dereli, “İstihsal (Hasat)”, 1954, TÜYB, 201x305cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.....	51
Şekil 17. Ergin İnan, “Mesnevi”, 1980, Litografi, British Museum Londra.....	52
Şekil 18. Kayhan Keskinok, “Şenlik”, 1973, TÜYB, 140x100cm, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İzmir, Türkiye.....	53
Şekil 19. Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, 1967, TÜYB, 44x54cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.....	54
Şekil 20. Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”, 1970, TÜYB, 24.5x48.5cm.....	54
Şekil 21. Neşet Günal, “Başakçılar”, 1961, TÜYB, 145x205cm, İzmir Resim ve Heykel Müzesi, İzmir, Türkiye.....	55
Şekil 22. Neşet Günal, “Toprak Adamı”, 1974, TÜYB, 185x96cm, Özel Koleksiyon....	56
Şekil 23. Şerif Bigalı, “Düğün”, TÜYB, 97x146cm.....	57
Şekil 24. Turan Erol, “Diyarbakır Tilalo Köyü”, 1955, TÜYB, 98x92cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	58
Şekil 25. Turan Erol, “Bozkır”, 1968, TÜYB, 100x120cm.....	59
Şekil 26. Turan Erol, “Gecekondu Tepeler”, 1968, TÜYB, 70x80 cm.....	60
Şekil 27. Malik Aksel, “Eğlence”, 1953, Kağıt Üzerine Suluboya, 25x34.5cm.....	61
Şekil 28. Turgut Zaim, “Kavun Satan Yörük Kadını”, TÜYB, 250x150cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	62
Şekil 29. Turgut Zaim, “Çocuk”, 1953, TÜYB, 50.5x40cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	63
Şekil 30. Cemal Tollu, “Toprak Ana”, 1956 Duralit Üzerine Yağlı Boya, 65x50cm.....	64
Şekil 31. Cemal Tollu, “İstihsal”, 1954, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	65
Şekil 32. Şeref Akdik, “Çini Yapanlar”, 1956, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 115x88,5cm, TCMB Koleksiyonu.....	67

Şekil 33. Şeref Akdik, “Pamuk Toplayanlar”, 1962, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	68
Şekil 34. Nuri İyem, “Nalbant”, 1944, TÜYB, 100x120cm.....	69
Şekil 35. Nuri İyem, “Kız Kardeşler”, TÜYB, 49x52cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	70
Şekil 36. Nurullah Berk, “Amasya Yemişleri”, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	71
Şekil 37. Nurullah Berk, “Gergef İşleyen Kadın”, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.....	72

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Akt: Aktaran

B.t: Bilinmeyen Tarih

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Vb: Ve Benzeri

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

GİRİŞ

Anadolu ve Anadolu yaşamı, Türk resim sanatının dönemleri içerisinde, farklı içerik ve biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet Dönemi öncesi ile Cumhuriyet Dönemi batılı anlamda değişen ve gelişen resim sanatında yer alan Anadolu konusu, Türk resminde sanatçıların gözünden nasıl bizlere aktarıldığı ve sanatçıların bu aktarımında kimlik ve kökenin etkisinin ne kadar olduğu sorusunu cevaplamak tez çalışmamızın başlıca amacı olmuştur. Türk resminde “Anadolu yaşamı”nı araştırmak için önce Anadolu yaşamı kavramımızı açıklamak gerekmektedir. Tezimizin sorunsalına ışık tutmak için oluşturduğumuz bu kavramın kapsamını, sosyal bilimler aracılığıyla açıklamak faydalı olacaktır. Anadolu’nun coğrafyası, kültürü, sosyal yapısı, köy düzeni, toplumsal yapısı, geçinim derdi, dönemin siyasi ve ekonomik politikaları gibi yaşamı etkileyen faktörler, tezin ana konusu olan “Anadolu yaşamı” kavramını anlaşılabilir kılmak için incelenmesi gerekmektedir.

Türk resim sanatında karşımıza çıkan Anadolu konusu farklı dönemlerde, sanatçıların kendi veya dönem üslupları ile oluşturduğu eserlerinde görmekteyiz. Sanatçıların bizlere aktardığı eserlerinde işledikleri Anadolu konusu, geçmişten günümüze bilgiler aktarmaktadır. Eserin konusu olan Anadolu köyleri, kırsal kesim, yöre halkı ve yaşamı resmedilirken, eserde inceleyebildiğimiz ve gözlemleyebildiğimiz özellikleri ile birlikte verilmiştir. Bu nedenle resimlerin belge niteliği taşıdığı göz önünde bulundurulunca, Türk resim sanatı birinci bölümde Cumhuriyet Dönemi öncesi ve Cumhuriyet Dönemi olmak üzere, kronolojik bir sırayla incelenmiştir.

Cumhuriyet Dönemi öncesinde minyatür resim, ardından Tanzimat dönemi ile birlikte Batı sanatının etkisiyle Türk resim sanatı, tuval resimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Minyatür resimler, sanatçının öne çıkmadığı, belirli kalıplar doğrultusunda yapılmaktadır. Tanzimat dönemi ile birlikte batılılaşma sürecinde Türk resim sanatı batılı anlayışta gelişmiştir. Başta siyasi ve askeri amaçlar için önü açılan Türk resim sanatı, daha sonra birkaç öncünün attığı ilk adımlarla, sanatsal temelini oluşturmaya başlamıştır. Çağdaşlaşma ile birlikte Türk resmi daha somut atılımlarla günümüze kadar şekillenerek gelmiştir. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte Türkiye’de değişmekte olan sosyal ve ekonomik durumlar resim sanatına da yansımaktadır. Batı sanatının örnek alındığı Türk resim sanatında, köklü ve kalıcı gelişmeler ilerleyen yıllarda, Türk resim sanatının sağlam temelli olmasına katkı sağlamıştır. Başta sanatçı yetiştirmek ve sanat eğitimini oluşturmak için Avrupa’ya giden sanatçılar Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir

yer almaktadırlar. Yurda dönen sanatçılardan sonra, Türk resim sanatında önemli etkileri olan sanat gruplarının oluştuğu görülmektedir.

Tez çalışmamızın ikinci bölümünde, 1950 ve 1980 yılları arasında Anadolu'nun sosyal, ekonomik ve kültürel yapısında oluşan değişiklikler ve buna bağlı gelişmeler temel alınmıştır. Anadolu yaşamını etkileyen bu değişimler, dönemin siyasi, ekonomik, kültür politikaları ile nasıl değiştiği araştırılmıştır. 1950-1980 yılları arasında gerçekleşen değişimlere açıklık getirmek ve saptamalar yapabilmek için, 1950 öncesi yılların ve Cumhuriyet Dönemi öncesi Osmanlı'nın sosyal, ekonomik ve kültürel yapısına odaklanılmıştır. Türkiye'de ve dünyada gelişen olaylar ele alınarak, Anadolu yaşamına bunun etkisi araştırılırken, gelişen bu olaylara yer vermek gerekmektedir. Anadolu'nun sosyal ve toplumsal yapısını anlamak için köy düzeni, köylünün geçinimi, köylü ve ağalık düzeni, aile yapısı, nüfus, dil ve din gibi faktörler ele alınarak incelenmiştir. Anadolu'nun ekonomik yapısını araştırırken, Anadolu insanının başlıca geçinimi olan tarım ve tarımdaki gelişmelere yer verilmektedir.

Anadolu gibi büyük bir coğrafyada farklı kültürleri ve gelenekleri barındıran halkın, buldukları yöreyi temsil ettikleri düşüncesiyle, farklı yörelerde çalışan sanatçılar ve buldukları yöreyi resmettikleri eserlerinin incelenmesi gerekmektedir. Ressamlar eserlerinde bu yöreleri ve içinde barındırdığı halkı resmetmişlerdir. Anadolu insanı ve doğasında, kırsal / pastoral yaşam, bulunduğu coğrafyası, günlük hayattan kesitleri ile Anadolu yaşamı kavramı, 1950-1980 yılları arasında yapılan eserlerde, tezimizin üçüncü bölümünde ele alınmaktadır.

Buldukları coğrafyada doğup büyümüş sanatçıların ya da doğmamış, dışarıdan o yöreyi resmetmiş ressamın Anadolu'yu eserlerinde nasıl anlattıkları araştırmamızın temel noktasını oluşturmaktadır. Bu araştırma ile kimlik, köken, coğrafya gibi niteliklerin ressamın üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunun, ayrıca bu nitelikler olmadan Anadolu'yu dışarıdan bir ressam bakışının gerçeklikle bağı ve ilişkisinin resim sanatı açısından önemi araştırılacaktır. Sanatçıların Anadolu'ya bakış açılarının ve eserlerinde sanatsal tavırlarının incelenmesi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Sanatçıların eserlerinde gerçekçi (realist) bir üslup ile birebir anlattıkları ve dışavurumcu bir üslupla, kendi yorumlarını kattıkları Anadolu konusunu içeren resimler, tezin problemine cevap olması için üçüncü bölümde görülmektedir. Araştırmamızda Tanzimat döneminde, Batı sanatı etkisiyle gelişen Türk resim sanatının, araştırmamızın konusu olan Anadolu yaşamı kavramını taşıyan resimler ele alınmıştır. Detaylı kaynak taraması sonucunda,

Anadolu'da doğup büyüyen ve İstanbul doğumlu, Anadolu dışında yetişmiş sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Bu doğrultuda kimlik ve köken bağlamında, sanatçıların Anadolu yaşamı konusunu nasıl betimledikleri, eserlerinde biçim ve üslup yönünden Anadolu'yu nasıl yansıttıklarını açıklamak amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E VE 1923-1950 YILLARI ARASI TÜRK RESİM SANATI

1. CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI

Türk resim sanatı 18. yüzyıla kadar minyatür alanında gelişmiştir. Batı tarzında resim sanatının ve yağlıboya resmin Türk resim sanatında yer alması ise 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa'da sanat eğitimi görmüş ressam larca gerçekleşmiştir (Renda, 1977: 15). 1839 yılında Tanzimat döneminin başlaması ile Türk resim sanatında Batılılaşma anlamında ilk somut adımlar izlenilmektedir. Batılılaşma ile resim sanatında farklı konulara ve biçime gidilmiştir. Popülerliğini kaybeden minyatür sanatı, Avrupa'dan gelen yeni üslup ile birlikte Türk resim sanatında geleneksel sanatın dışına çıkmıştır. Bu yenilikçi adımlar ilk önce askeri alanda gelişmeye yönelik atılmıştır. Daha sonralarda Avrupa'ya giden asker ressam lar ile resim sanatındaki gelişmeler askeri alanın dışına çıkmaya başlamıştır.

1.1. TANZİMAT İLE BATILILAŞMA

18. yüzyıl ile başlayan Osmanlı Devleti tarafından Batı'dan ithal edilen, devlete ve halka adapte edilmeye çalışılan yenileşme hareketleri, bu dönemde sosyal bilimler terminolojisinde "Batılılaşma" ile anılmaya başlamıştır (Başkan, 2009: 171).

Osmanlı'nın askeri, ekonomik, siyasi, sanat gibi birçok alanlarda geride kaldığını fark etmesi 16. yüzyılın sonunda büyük toprak kayıpları yaşaması ve toplum yapısında başlayan çözümleri en önemli etken olmuştur. Osmanlı'nın bilim ve sanat gibi birçok alanda Batı'ya yönelme gereği duymayan yapısı, 18. ve 19. yüzyıllarda değişmeye başlamıştır. Güçlükle ayakta duran siyasi ve ekonomik yapısı Osmanlı'yı Batı'ya yönelmeye, yenileşmeye zorlamıştır. 19. yüzyıl ile birlikte yenileşme hareketleri, Osmanlı'da değişen sosyal yaşayış ve kültür üzerindeki etkileri sonucu, bu ortamdaki sanat yapıtlarının ve içinde bulunduğu tarihsel sürecin etkisinin olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle resim sanatındaki Batılılaşmanın sosyal değişimlerin bir uzantısı olduğu anlaşılacaktır (Erol ve Renda, 1980: 7).

18. yüzyılda resimlerini yaptıran saray mensupları, Batılı sanatçıların tuval resimlerine ilgi duymaya başlamışlardır. Sarayda gelişen bu sanat ilgisi, Türk resim sanatında Batıya yönelik eğilimin başlamasına neden olmuştur.

Osmanlı'da yenileşmenin bir sonucu olarak, Batılı tekniklerden yararlanma amacı ile askeri okullar açılmış ve Batı tarzı resim bu okullarda öğretilmeye başlamıştır. Bu okullardan ilki 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dür. Fransız askeri eğitim sisteminin aktarıldığı yeni açılan bu okullarda, haritacılık ve teknik çizim ile başlayan dersler ile askeri eğitim ihtiyacını karşılamak için açılmıştır. Daha sonra ise serbest resim dersleri gibi pek çok sanat dersleri eklenmiştir.

Askeri okullarda resim dersi ihtiyacı ile ortaya çıkan öğretmen gereksinimi, gençlerin Avrupa'ya eğitim ve öğretim görmeleri için gönderilmelerine ön ayak olmuştur. Bu gelişmeler dâhilinde Türk resim sanatına yeni bilgi ve deneyim girdiği görülmektedir. Avrupa'ya giden sanatçıların çoğu Paris Güzel Sanatlar Akademisine gitmişlerdi ve burada bazı ustaların yanında akademik eğitim görüyorlardı. Ancak 19. yüzyılın sonları ile birlikte ilgisini ve etkinliğini kaybeden Romantik ve Klasik akımların üsluplarını görüp, eğitimini alıyorlardı. Yine de bazı sanatçılarımız "Barbizon Okulu" ve Realist (gerçekçi) üslupları uyarlamaya çalışmışlardır. Avrupa'da eğitim gören sanatçılarımız Batı üslubunu Türk resim sanatına aktarmışlardır (Baytar, 2010: 44).

Askeri okullardan sonra sivil okullar da ders programına resim derslerini koymuştur. Bunlar Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi sivil okullardır. 1882 yılında ise Sanayi-i Nefise Mektebi açılmış, eğitim sisteminde yerini almıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Türk resim sanatındaki önemi, Batı tarzı resim sanatının askeri okullardan sonra sivil okullara da geçtiğini göstermesidir.

Abdülaziz döneminde Osmanlı'da değişmekte olan eğitim sistemi görülmektedir. Darüşşafaka Lisesi, Galatasaray Sultanisi, Darülmualimat, Mekteb-i Mülkiye ve Askeri rüştiyeler gibi açılan okullar Osmanlı'da eğitim sisteminin değiştiğini gösterir. Türk resim sanatında başlangıcında en etkili eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi bu dönemde açılmıştır. 1860'lı yıllarda başlayan bu kurumu açma girişimleri, dönemin sultanı Abdülaziz'in İstanbul'a davet ettiği Fransız ressam Guillemet'in gelmesi ve Osman Hamdi Beyin babası olan sadrazam İbrahim Ethem Paşanın görevindeki yıllarda bir güzel sanatlar okulunun kurulacağı haberleri izlenmektedir. Ardından yeni açılacak bu okulun başına Guillemet'in atanması beklenmektedir. 1877 Osmanlı - Rus savaşı bu girişimleri sekteye uğratmıştır. Bu olaylar sonucunda 1882 yılında Ticaret Nezaret'ine bağlı olan Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Bu okulun yöneticiliğine Osman Hamdi Bey getirilmiştir. Resim, heykel ve mimar alanlarında eğitim veren kurum desende Polonya kökenli Warnia Zerzecki ile resimde İtalyan kökenli Salvatore Valeri derslere

girmiştir. Batılılaşma döneminde sanat alanındaki gelişmeler başta saray çevresi aydınlar ile bireysel ve sınırlı kalmıştır. İlerleyen yıllarda sanat alanındaki yeni adımlar toplumda da yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde Türk resim sanatındaki bir önemli gelişmede 1914 yılında kız öğrencilere güzel sanatlar eğitimi vermek üzere Kız Sanayi-i Nefise Mektebi ya da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Okulun yöneticiliğine kadın ressamlarımızdan ve bu okulun açılmasında önemli rolü olan Mihri Müşfik Hanım gelmiştir. Cumhuriyet Döneminde ise kız - erkek ayrımı kaldırılmış ve Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilmiştir (Melet, 2014: 31).

1.2. PRİMİTİF RESSAMLAR

Osmanlı'da askeri okullar ile başlayan Batı tarzı resmin Türk resim sanatına gelmesi ile eğilimler başlamıştır. Bu dönemde bazı sanatçılar fotoğrafları kullanarak figürsüz resimler çalışmışlardır. I. Kuşak Türk Ressamları, Türk Primitifleri, ya da fotoğrafı kullanarak resim yaptıkları için foto yorumcular olarak adlandırılan sanatçılar askeri ve sivil okullarda sanat eğitimi almışlardır. Bu sanatçılardan bazıları şunlardır: Ferik İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf, Ferik Tevfik Paşa, Ahmet Rıfat ve Hüseyin Giritli.

19. yüzyılda askeri okullarda resim derslerinin verilmesi, tuval resminin gelişimi açısından ilk yeniliklerin başladığı görülmektedir. Darüşşafaka'dan mezun olan sanatçılar "Darüşşafakalı Ressamlar" ya da yaptıkları eserler sonucunda "Primitifler", "Foto Yorumcular" olarak adlandırılan bu grup 19. yüzyılın sanat ortamında yerlerini almaktadırlar. Askeri okulların ardından sivil okullarda da verilen resim derslerinde, sanata eğilimli ve istekli öğrencilerde kısıtlı resim dersleri sonucunda, fotoğraftan çalışmak öğrencilere büyük kolaylık sağlamıştır. Fotoğraf çerçevesi içinde her şey iki boyutlu olduğu için fotoğraftan tuvale görseli aktarmak daha kolaydır. Bununla birlikte fotoğraftaki bütün unsurları olduğu gibi kopyalayarak aktarırlar. Tuvallerindeki ışık genellikle doğada çalıştıkları değil, fotoğraftan aktardıkları ışıktır. Yine de fotoğraftan tuvale resimleri yaparken, insan figürlerini ve bazı ayrıntıları ayıkladıkları görülmektedir. Batı'lı sanatçıları fotoğraftan destek aldıkları bilinmekle birlikte, resimlerinde hareketi sağlamak ve devinimi yakalamak için kullanılmaktadırlar. Osmanlı'da ise sanatçılar belgeleme ve kopyalama amacıyla kullanırlar. Bu nedenle foto yorumcu ressamların eserlerinde benzer üslup özellikleri görülmektedir. Fotoğraf sanatçıları için perspektif ve ışık - gölge gibi yeni öğrendikleri yenilikleri, manzara ve mimari gibi eserlerde denemelerinde yardımcı olmuştur (Şahin, 2004: 143).

Şekil 1. Hüseyin Giritli, “Yıldız Cami”, TÜYB.



Kaynak: Yaman, Z. (b.t)

Hüseyin Giritli'nin “Yıldız Cami” resminde de görüldüğü üzere, tabloda fotoğraftan yararlanılan yapay ışık, gölge, derinlik, perspektif gibi unsurlar dikkat çekmektedir (Şekil 1). Sanatçının ayırt edilebileceği üslup özellikleri bulunmamaktadır. Resimlerin yüzeyinde dikkatli ve titizlikle, özenli çalışılmış doğa görünümüleri yer almaktadır. Ancak sanatçılar fotoğrafı resimlerine aktardıkları için aralarında ayırt edici bir üslup edinmemişlerdir. Resmin biçimsel özünü kavramak amacıyla yapılan bu eserler, doğanın gerçekliğini ve inandırıcılığını yansıtamamıştır. (Ayan, 2008: 29).

“Osman Hamdi Bey fotoğraf çıkışlı oldukları için dondurulmuş bir anın saptanmasına dayalı kurgusal resimleri ile gözleme dayalı, yer yer doğacı (natüralist) özellikler gösteren, genellikle aile bireylerini konu edindiği portrelerinde, teknik ustalığına karşın, biçimsel ve biçimsel farklılıklar sergiler. Ancak, bu durum, pek çok anlamda öncü ve yol açıcı olan Osman Hamdi Bey'in çağdaş Türk resim sanatı içindeki konum ve önemini azaltmaz.” (Ayan, 2008: 29)

1.3. ASKER KÖKENLİ RESSAMLAR

Osmanlı 16. yüzyıl sonları ile başlayan askeri yenilgiler sonucu büyük toprak kayıpları yaşamaya başlayınca, askeri alan gibi birçok alanda yenileşme hareketlerine yönelmiştir. Bu yenilikçi hareketler Batı tarzında gelişen askeri eğitimi esas almıştır. 19. yüzyılın ilk yarısı ile birlikte Batılı modelde askeri eğitim uygulayan okulların kurulması zorunlu hale gelmiştir. Batı kültüründe askeri eğitimde resim derslerin zorunlu olması, Osmanlı'da yeni açılacak bu okullarda resim eğitiminin verilmesine neden olmuştur. Bu okulların bazı mezunları ise resim yapmaya devam etmişlerdir. Bu yüzden ressam olarak

devam eden askeri okul mezunlarını Asker Ressamlar kuşığı adı altında sanat tarihinde görmekteyiz.

Batı tarzında askeri eğitim ve resim dersleri veren okullar; Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mühendishane-i Berri-i Hümayun, Mekteb-i Harbiye-i Şahane ve Mekteb-i Tıbbiye'dir. Bu askeri okullardan mezun olan ressamlar, Türk resim sanatında temel nitelikte faaliyet gösteren ressamlardır. Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde askeri okulların Batı tarzında resim dersleri vermesi ile Türk resminin çağdaşlaşma yolu açılmıştır. Batı tarzında verilen resim dersleri subaylara teknik çizim, harita ve arazi krokileri gibi çizim öğretilmekteydi. Yeni açılan bu okullarda, resim derslerinde öğretmen ihtiyacını karşılamak için ilk olarak yurtdışına (İngiltere ve Fransa'ya) öğrenci gönderildi. Avrupa'ya gönderilen öğrenciler Batı tarzında resmi öğrendiler ve Batılı üslupta Türk resminin öncüleri oldular. Mühendishane'den 3 farklı sınıf mezun olmaktadır. Bu sınıflar mühendis, topçu ve ressam olarak adlandırılmaktaydı. Ressam sınıfının oluşumunda öğretmen gereksinimi Avrupa'dan resim öğretmenleri getirtilerek karşılanıyordu. Ressam sınıfın asıl amacı ise mezun olan öğrencileri askeri okullarda resim öğretmeni olarak atamaktı (Başkan, 2009: 184).

Asker ressamlar arasında; Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Kolağası Hüsnü Bey, Servili Ahmet Emin Bey, Osman Nuri Pasa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ve Süleyman Seyit Bey gibi sanatçılar vardır. Asker ressamlar içerisinde sanat eğitimi için Avrupa'ya gitmeyen sanatçılarımızda vardır. Bunlar: Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Hüseyin Zekai Paşa ve Abdülmecit Efendi'dir (İnaç, 2016: 27).

Şekil 2. Ferik İbrahim Paşa, “Surlar, İstanbul”, TÜYB.



Kaynak: Wikipedia (11.09.2008b)

Batı tarzında resim sanatıyla tanışan asker ressamalar, ortaya çıkardıkları eserleri Batılı resimleri örnek aldıkları niteliğindedir. Eserlerini Batılı üslupla ortaya çıkaran sanatçılar, geleneksel sanatın dışına çıkmaya çalıştıkları görülmektedir. Ferik İbrahim Paşa'nın, İstanbul surlarını resmettiği (Şekil 2) eserinde, Batı sanat akımlarının etkisi görülmektedir. Empresyonizm (izlenimcilik) akımının izlerini taşıdığı bu resimde, Batı resim sanatının biçim kuralları titizlikle işlenmiştir.

“Türk resim sanatı tarihini başlangıç yıllarında, müzelerimizde bulunan eserleriyle tanınan Giritli Hüseyin, Mirliva Osman Nuri, Servili Ahmet Emin, Üsküdarlı Osman gibi çok sayıda asker kökenli sanatçı, 19. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılın ortalarına kadar süren dönemde Türk resminin ilk örneklerini yaratırlar. Sultan'a sunulan resimlerin, beğeni görenlerin ödülü ise Avrupa'da resim öğrenimi olmuştur.” (Giray, 1997b: 24).

Bazı araştırmacıların Kurucu Kuşak Ressamları olarak adlandırdığı asker ressamalar Türk resim sanatına yeni bakış açıları kazandırmış, çağdaşlaşma yolunda önünü açmışlardır. Kimi kaynaklarda bu ressamalar Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Avrupa'da resim öğrenimi görmeyen Hüseyin Zekai Paşa'dır. Eserlerinde doğa gözlemi, Batılı tarzda üslup ve biçimlendirmeleriyle Çağdaş Türk resim sanatında önemli yer almaktadırlar ve birçok alanda ilk ve öncü olmuşlardır.

Şekil 3. Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu”, TÜYB, 138x177 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Türkiye.



Kaynak: Bay, Y. (20.10.2012)

Çoğunlukla manzara ve natüremort içerikli resimler yapan asker ressamı arasında en önemlilerden birisi de Şeker Ahmet Paşa'dır. “Ormanda Oduncu” (Şekil 3) eserinde, manzara / doğanın içerisinde ustalıklı aktardığı ışık – gölge etkisi dikkat çekmektedir. Avrupa’da aldığı eğitim ve izlenimleri doğrultusunda, Asker Ressamlar kuşağı içerisinde önemli tablolar bırakmıştır. Avrupa’da eğitim gören asker kökenli ressamı, başta Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey resim atölyelerinde yabancı ressamıardan öğrenim görmüşlerdir. Bu atölyelerde klasik ve realist üsluplar ve akımların özelliklerini tanımışlardır. Ayrıca bu atölyelerde usta - çırak ilişkisi niteliğinde eğitim düzeni oluşmuştur ve günümüzde çağdaş Türk resim sanatında bu eğitim ilişkisinin etkileri görülmektedir.

1.4. 1914 KUŞAĞI

19. yüzyıl biterken Batılılaşma hareketleri sonucunda II. Meşrutiyetin ilanı toplumu her alanda etkilemiştir. Bu dönemde Avrupalı sistemde yenileşme hareketleri birçok alanda çağdaşlaşma yolunu açmıştır. Böylelikle Batı tarzında resmin Osmanlı’da öğrenilmesi ve öğretilmesi gibi gelişmeler ile sonuçlanmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olan Türk sanatçılar Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altında ilk ressam derneğini kurmuşlardır. Dernekteki genç sanatçı üyeler devlet yardımı ya da özel imkânlarla Avrupa’ya gitmişlerdir. 1914 yılında I. Dünya Savaşının çıkması ile Avrupa’ya giden, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran,

Hikmet Onat, Sami Yetik ve Namık İsmail gibi genç sanatçılar yurda dönmüşlerdir. Bu dönemde yer alan Türk sanatçılar ve çoğu Avrupa'dan gelen genç ressamlar 1916 yılında Galatasaray Sultanisi'nde düzenlenen bir sergi açmışlardır (Erol, 1984: 96).

1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti ve 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ismi ile faaliyetler göstermiştir. 1929 yılında ise Güzel Sanatlar Birliği ismine karar verilmiştir. Bu cemiyetin faaliyetlerinden birisi ise kuruluşundan beş yıl sonra aylık bir sanat gazetesi çıkarması olmuştur. Süleyman Seyyid, Ali Rıza, Halil Paşa, Şevket Dağ gibi gerçekçi üsluplar, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Hikmet Onat gibi empresyonist yaklaşımlar Güzel Sanatlar Birliği'nde Çağdaş Türk resim sanatının hazırlayıcısı ve temeli olmuştur. 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı'nın öne çıktığı dönemde, I. Dünya Savaşı nedeniyle yurda dönen ressamlar Avrupa'da ünlü sanatçıların atölyelerinde çalıştıktan sonra Batı tarzından kopyalanan Türk resminin geleneğine uymuyorlardı. Eserlerde ne Fransız hocalarından ne de Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid'in etkisi görülüyordu. Bu nedenle Avrupa'daki akımlardan özgün bir üslup kazanan çağdaş resmin ilk öncülerine izlenimci (empresyonist) denir (Berk ve Özsezgin, 1983: 42).

Şekil 4. İbrahim Çallı, "Adada Piknik Sefası", TÜYB, 38x48cm, Özel Koleksiyon.



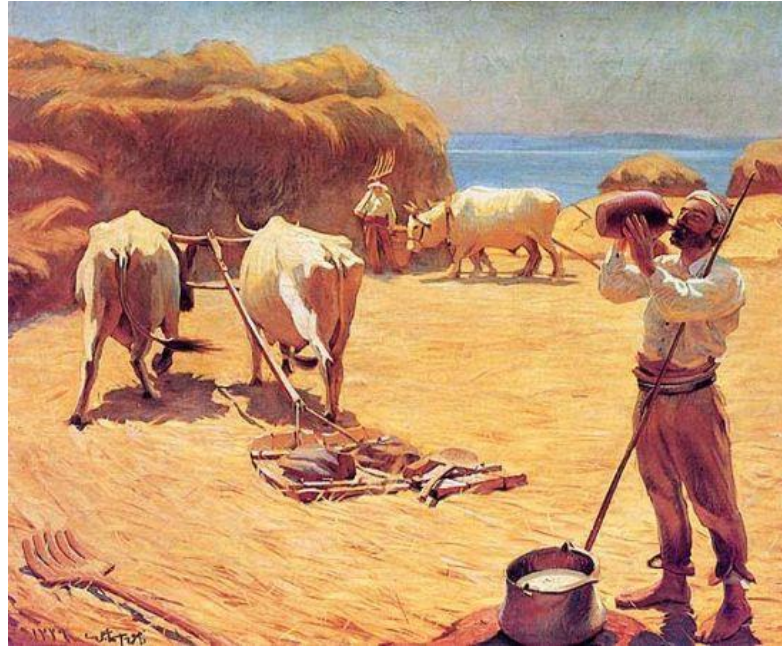
Kaynak: İstanbul Sanat Evi, b.t

İbrahim Çallı'nın "Adada Piknik Sefası" (Şekil 4) resmi izlenimcilik akımına örnektir. Dış mekânda çalışan sanatçı, doğal ışığı yakalayarak, canlı renklerle tuvale yansıtmıştır. Resim içerik olarak da açık mekânı anlattığı ve güneş ışınlarının doğa

üzerindeki etkisini göstermesi üzerine, izlenimcilikte kapalı mekânın dışına çıkıldığı anlaşılmaktadır.

19. yüzyıl ortalarından sonra Avrupa’da yeni bir sanat akımı ortaya çıkmaktadır. Empresyonizm - İzlenimcilik, açık hava ressamlığı adı altındaki yeni bir üslup Fransa’da Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir gibi sanatçıları bünyesinde toplamıştır. Sanatçıları kapalı atölye çalışmalarından kurtarıp, dış mekân çalışmalarına yönlendirmektedir. Çünkü güneşin doğadaki görünümü ve doğa üzerindeki parlaklığını tuvallerine aktarmayı amaçlamışlardır. Empresyonistler tablolarında yeni bir parlaklık ve canlılık katmışlardır. Buna geleneksel, koyu gölgeli paletten kurtularak başladılar. Kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak renkleri, mavi, yeşil, mor gibi soğuk renklerle palette karıştırarak ortaya bir renk canlılığı çıkarmışlardır (Berk ve Turani, 1981: 9).

Şekil 5. Namık İsmail, “Harman”, 1923, TÜYB, 165x200 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Wikipedia (13.05.2008a)

Namık İsmail’in “Harman” eserinde de Avrupa’daki izlenimleri doğrultusunda Batı sanatının etkileri görülmektedir (Şekil 5.). Fırça darbelerinin yanında, izlenimcilik akımının özellikleri görülmektedir. Işığın figürler, nesnelere ve doğa üzerindeki yansıması, gölgenin günün belli bir saatinde doğru bir açıyla aktarılması gibi özellikler dikkat çekmektedir. 1914 Kuşağı’nın öne çıkan sanatçıları: İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Namık İsmail, Avni Lifij ve Nazmi Ziya Güran’dı. Paris’te bulunan ressamların dönemin sanat ortamını ve kültürel olaylarını yakından görebilme imkânı bulmuşlardır. Avrupa’da ortaya çıkan sanat akımlarını takip eden ressamlar, Türk resim

sanatına izlenimci bir üslubu eserlerinde tanıtmışlardır. 1914 Kuşağı sanatçıları Paris’te aldıkları akademik eğitimle eserlerinde ustaca kompozisyonlar ve figüratif çalışmalar sunuyorlardı. Asker kökenli ressamlar dönemindeki ilkel kompozisyonlar bu kuşak sanatçılarla geliştiği görülmektedir. Figüratif çalışmalarında çıplak “nü” figürleri eserlerinde yer vermeleri Türk resim sanatı açısından önemlidir.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ VE SONRASI (1923-1950) TÜRK RESİM SANATI

1923 yılında Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle Atatürk ile birlikte yeni bir dönem başlamaktadır. Atatürk önderliğinde dil, tarih ve güzel sanatlar gibi alanlara önem verilmiştir. Bu alanlardaki gelişmelerin yanı sıra toplumsal yapıyı değiştirecek Cumhuriyet ile yeni bir kültür dönemi oluşması beklenmektedir. Son birkaç yüzyıldır sanat alanında yapılan yenilik hareketleri ve değişimler, Cumhuriyet Döneminde yeni bilinçlerin oluşması ile birlikte devam etmiştir. Batı tarzında gelişen yeni kültür ve sanat ortamı bu dönemde toplumda kalıcı yer edinmiştir.

“Doğanın inceden inceye gözden geçirilmesi, gözlem ve araştırma güdülerinin hâkim kılınması yolunda harcanan çabalar, kuşkusuz cumhuriyetin sanatçı kuşaklarına hiç de küçümsenmeyecek bir deney birikimi bırakmıştı.” (Berk ve Özsezgin, 1983: 9).

Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte yeni dönemde, eski toplumsal statünün kalkması ve Cumhuriyet’in temel ilkelerinden olan halkçılık, kültür ve sanat alanlarının şekillenmesinde etkili olmuştur. Yeni bir toplumsal yapı için çağdaş bir yol izleyen Türkiye, eğitime ağırlık vermiş ve ülkenin her yerinde modern eğitimin uygulanması için çalışmıştır (Tansuğ, 1993: 157).

Cumhuriyet’in ilanından itibaren Atatürk, Osmanlı’nın sosyal yapısını devlet, eğitim, yazı, dil ve kültür gibi alanlarda modern ve çağdaş bir Cumhuriyet’e dönüştürmek için çaba sarf etmiştir. Yeni ilkeler, kanunlar ve uygulamalarla bu uğraşlar toplumun her kesiminde etkili olmuş, Anadolu insanının yaşamında değişiklikler yaşanmıştır.

Osmanlı’dan itibaren var olan Batılılaşma hareketleri, yeni Cumhuriyet Döneminde ve Atatürk’ün ilkeleri arasında yer almamaktadır. Atatürk yine de batılı çağdaş uygarlıklar gibi bir toplum için Batılılaşmayı önemsemiştir. Getirilen kanunlar, ulaşılmaya çalışılan hedef ve ilkeler ile ülkede zorunlu ve hızlı bir değişim programına gidilmiştir. Özellikle Anadolu’da tarımsal alandan sanayiye doğru dönemin ekonomisiyle gelişme göstermiştir (Ersoy, 1998: 20).

“Atatürk’ü, Cumhuriyet’in ilk yıllarında halk arasında, köylülerle sohbet ederken gösteren fotoğraflar, yeni devlet idealinin, bütün alanlarla geniş kitleyi kucaklayacak reformlar yapılırken, halkla diyalog içinde bulunmak gereğine işaret eder. Yeni devlet biçimi, halkı eğitip bilgilendirirken, çağdaş bilimin ve bilginin ışığından herkesin eşit oranda yararlanmasını ilke edinmişti.

Bu açıdan yaklaşıldığında, Osmanlı’nın son dönemlerine kadar Galatasaray sergileri hariç tutulursa, saray ve yetenekli ressamlar arasında, dar bir çerçevenin ilişkileriyle biçimlenmiş olan sanatsal etkinliklerin, Cumhuriyet’le birlikte İstanbul’un daha geniş bir çerçevesini de kapsayacak şekilde, Anadolu’ya doğru derece derece ve aşama aşama açılıyor olması halkçılık ilkesinin bu bağlamda, sanat ve toplum ilişkilerinin sağlanması sürecinde gene bir devlet politikası olarak devreye sokulduğu anlamına gelir.” (Özsezgin, 1998: 25).

Cumhuriyetin ilanı ile Osmanlı’dan çok farklı yeni değişiklikler ve reformlar yapılmaktadır. Çağdaşlaşma yolunda giden Türkiye, yapılan devrimler ile hayatın her alanında Cumhuriyetin etkisini göstermektedir. Kurtuluş Savaşı’nın bitmesi ve Cumhuriyetin ilanı ile yeni bir dönem başlamaktadır. Yeni kurulan Cumhuriyette, sanat ortamında Çallı Kuşağı sanatçıları ve Kurtuluş Savaşı ile ortaya çıkan “Milli Mücadele” konulu eserlerin etkisi sürmektedir.

1908’de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, yıllar içinde Türk Ressamlar Birliği ve sonra Sanayi Nefise Birliği, 1929’da ise Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır. Ancak 1929 yıllarında eski, gelenekçi birlik etkisini kaybetmiştir (Başkan, 2009: 194).

Bu yeni dönemde sanatçılar yaşadıkları ve gözlemledikleri Anadolu’nun yaşamını ve gerçeklerini eserlerinde yansıtmaları konusunda bilinçlendirilmişlerdir. Bununla birlikte yeni bir milli sanat ve kültür oluşumu amaçlanmaktadır. 1914 Kuşağından sonra yurtdışı eğitimlerini tamamlayan, ardından yurda dönen sanatçıların öğretmen oldukları yılda, ressam ve heykeltıraş öğrencileri Yeni Resim Cemiyeti’ni kurmuşlardır. Bu atılımdan sonra aynı öğrenciler Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kuracaklardır (Tetikçi, 2010: 70).

2.1. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ

1928 yılında yurtdışındaki eğitimlerini bitirdikten sonra yurda dönen sanatçılar, 15 Nisan 1929’da Ankara Etnografya Müzesinde bir sergide buluşurlar. Bu sergi “1. Genç Ressamlar Sergisi” olarak duyurulup, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cüda, Şeref Akdik, Turgut Zaim, Ratip Aşir Acudoğdu, Cevat Dereli, Refik Epikman, Saim Özeren, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati gibi sanatçılar katılmıştır. Açılan bu sergi ile “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” kurulmuştur.

Cumhuriyetin ilanından sonra sanat alanında önemli bir gelişme olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulmasıdır. Birliğin amacı, Türk resim sanatı

yeni bir dönem ile başlarken düzenli ve sürekli olarak yaygınlaşmasını, sağlam ve kalıcı temellerinin olmasını sağlamasıydı. Bu amaca ulaşabilmek için, sanata ve sanatçılara bireysel özgürlük sağlanan bir ortamda özgün eğilimlerini uygulayabilmeleri, başka alanlardaki meslek sahipleri gibi sanatçıların eğitimini aldıkları alanlarda çalışma imkânı bulabilmeleriydi. Türk resim sanatında kurulan ikinci dernek olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Cumhuriyet Döneminde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Sanatçılar yaşadıkları yıllar içerisinde I. Dünya Savaşına, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasına, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kurulmasına şahit olmuşlardır. Salvatore Valeri ve Warnia Zarzecki gibi yabancı sanat eğitimcilerinin yerine atanan Türk eğitimcilerinin öğretiminde Müstakiller yer almıştır (Giray, 1997b: 38).

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ikinci dernektir. Buna karşın Cumhuriyet Türkiye'sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Birlik üyelerini 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi'nde öğrenime başlayan sanatçılar oluşturur.

1923'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref Kamil, Büyük Saim (Özeren) Refik Fazıl (Epikman), Elif Naci, Mahmut Fehmi (Cüda), Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi) “Yeni Resim Cemiyeti” adı altında birleşirler.

1924'te Maarif Vekâleti'nin açtığı Avrupa sınavını kazanan ve Pormida adlı küçük bir İtalyan teknesiyle Ocak 1925'de İstanbul'dan ayrılan genç sanatçılar, arızalı gemi ile ancak on gün süren bir yolculuktan sonra Marsilya'ya ulaşırlar ve trenle Paris'e giderler. En etkin üyelerinin Paris'e gönderilmesi Yeni Resim Cemiyeti'nin etkinliklerinin kesilmesine neden olur. Ancak üyelerinin beraberlikleri Paris'te de sürecek ve İstanbul'a dönüşlerinde bu kez de Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği adı altında bir dernek kuracaklardır.” (Giray, 1997b: 38).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları, kurdukları bu yeni birlik ile ilk sergisini Ankara'da Etnografya Müzesinde açmıştır (Berk ve Özsezgin, 1983: 45). Açılan bu sergi ile birlik sanatçıları ülkede birçok olumlu tepki toplamışlardır. Yeni bir bakış açısıyla yaklaşan ve yenilikçi modern anlayışla bu genç sanatçılar Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlamasında öncü olmuşlardır (Giray, 1997b: 38). Ressam ve heykeltraşların farklı üsluplarda çalıştıkları görülmektedir. Portre, peyzaj ve natüremort gibi eserler karşımıza çıkmaktadır. Fransa'da aldıkları eğitimin sonucunda Müstakillerin eserlerinde Batı sanat akımlarından Realizm, Ekspresyonizm, Kübizm ve Konstrüktivizm etkileri görülmektedir. Ayrıca birliğin açtığı ilk sergideki peyzaj resimlerinde, ağırlıklı olarak Paris ve Münih'i eserlerinde konu edinmişlerdir (Ersoy, 1998: 25).

Şekil 6. Zeki Kocamemi, 1946, TÜYB.



Kaynak: Abdullah (16.10.2016)

Müstakiller, 1914 Kuşağı ressamlarına kıyasla Batı'daki yeni akım düşüncesine uyum sağladıkları görülmektedir. Müstakil sanatçılar eserlerinde konuyu geri planda tutup, bağımsız bir biçim anlayışını savunmaktadırlar. Eserlerde doğa biçimleri deforme edilerek, nesne doğadan soyutlanmış biçim olarak değerlendiriliyor, iç doğayı öne çıkartmaktadır. Bu anlayışa Zeki Kocamemi'nin (Şekil 6) peyzaj resmi örnek gösterilebilir (Baytar, 2010: 27).

Germaner'e göre, Müstakiller konstrüktivist desen anlayışını öne çıkartırlar ve geometrik kurgu kompozisyonlarının oluşmasında birinci planda yer almaktadır. Eserlerde nesne ve figürlerin hacimsel değerleri ortaya çıkarılarak kompozisyonun plastik üstünlüğü sağlanır ve eserin ifade özelliği güçlenir (Germaner, 1999'dan akt. Baytar, 2010: 28).

Müstakiller buldukları dönemde Osmanlı'nın yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluşuna tanıklık etmişlerdir. Bu süreç içinde ülkede değişen toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarla çağdaşları olarak birlikte yetişmişlerdir. Cumhuriyet Türkiye'sinde Müstakiller, Batıda aldıkları sanat eğitimiyle yurda dönmeleri sonucunda bilgi ve deneyimleriyle Çağdaş Türk Resmine katkıda bulunmuşlardır (Giray, 1997a; 1319).

Şekil 7. Mahmut Cüda, "Trabzon", 65x50 cm, TÜYB.



Kaynak: Turkish Paintings, b.t b.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları Batı'daki gelişen yeni sanat akımlarını bireysel anlayışları ile farklı ve çeşitli konularla eserlerinde yansıtmışlardır. Balıkçılar, dükkânlar, köy yaşamı gibi konular anlatılmaktadır. Mahmut Cüda'nın Trabzon'u resmettiği (Şekil 7) eseri de örnek gösterilebilir. Resim sanatının yaygınlaşması ve tanıtılması için gazete ve dergilere makaleler yayınlanmaktadır. Nurullah Berk gibi sanatçılar yayımladıkları yazıları ve kitapları ile Türk resim sanatı tarihinin yazılması ve anlatılmasına örnek olmuşlardır. Müstakiller aynı zamanda diğer sanatçılarla birlikte hareket etmeyi, ortak amaç ve haklarını korumayı savunmuştur. Bununla birlikte 1940 yılında hazırlanan Devlet Resim Heykel Sergisi yönetmeliğinin tüm sanatçılar için en iyi şekilde uygulanabilmesi ile kendilerinden önceki Güzel Sanatlar Birliği ve kendilerinden sonra kurulan "d" Grubu sanatçılarıyla birlikte çalışma önerisini sunmuşlardır. Diğer sanatçı dernekleriyle ortak sergi açma fikirleri, Ankara ve İstanbul'da karma resim sergileri ile gerçekleşmiştir (Baytar, 2010: 29).

1928 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1942 yılına kadar etkilerini sürdürmüşlerdir. 1942 yılında tüm sanatçılar için ortak bir çalışma ortamı ve ortak bir birlik kurmayı amaçlayarak adlarını Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti olarak değiştirip çalışmalarına devam etmişlerdir. Birlik 1950 yılında aynı amaç için tekrar adlarını değiştirerek Ressamlar Derneği'ni kurmuşlardır.

2.2. D GRUBU

1933 yılı ile birlikte Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yılı tüm ülkede kutlanmakta ve Cumhuriyet'in getirdiği yenilikler ve değişimler halkın her kesiminde hissedilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. yılı sanat alanındaki etkinliklerin gerçekleştiği, devlet desteğinin olduğu bu dönemde sanatsal alanda yeni bir arayış ve yeni imkânları, açılımları getirmiştir. 1933 yılında bu yeni arayış içine giren, önceki kuşak sanatçılarla ve sanatçı birlikleriyle çalışmış olan, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino, Refik Epikman, Zühtü Müridoğlu ve Zeki Faik İzer gibi sanatçılar D Grubu adıyla sanatçı birliğini kurmuşlardır. Sanatçıların kuramsal eserleri genellikle Paul Cezanne - Pablo Picasso'nun analitik kübizmi paralelinde gelişmesi ile Türk resim sanatına önemli katkıda bulunmuşlardır. Yine de sanatçılar eserlerinde, kübist ressamların zamanlı ve yapısal temalarını ortaya koyma çabası yerine, basit geometrik biçimlerle, yüzeysel bir yaklaşımla çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Baytar, 2010: 30).

Şekil 8. Nurullah Berk, "Ütü Yapan Kadın", 1950, TÜYB, 60x92cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Kâzım Taşkent Sanat Galerisi (22.01.2004)

D Grubu, kendilerinden önceki Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar birliğinin benimsediği izlenimcilik akımına karşı olarak, Avrupa'daki sanat eğitimlerinde gözlemledikleri yeni akımı savunmuşlardır. Geometrik şekiller ve yapısalılık etkilerinin hissedildiği kübizm akımını savunmuşlardır. D grubunun kurucu üyesi olan Nurullah Berk, "Ütü Yapan Kadın" (Şekil 8) eserini kübist bir yorumla aktarmıştır. Geometrik

formların hâkim olduğu kompozisyonda, Nurullah Berk'in üslubunu yansıtan geleneksel işlemlerin, figürlerde kübist yorumla uygulanan deformasyonlar dikkat çekmektedir.

Türk resim sanatı tarihinde dördüncü sanatçı birliği olan D Grubu, adını yeni alfabenin dördüncü harfi olan “d” harfini esas alarak 1933 yılında kurulmuştur. Kurucu üyelerden sonra birliğe yeni katılan sanatçılar, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Sabri Berkel, Salih Urallı, Fahrünisa Zeid, Arif Kaptan, Hakkı Anlı, Zeki Kocamemi ve Nusret Suman olmuştur. D Grubu, Müstakillerin başlattığı çağdaş yorumu ve yeni yaklaşımları daha etkin bir biçimde sürdürmüştür. D Grubu, Müstakillerden daha çok kendi içlerinde bir bütün olarak hareket etmeleri buna sebep olmuştur (Tetikçi, 2010: 94).

“Kalp ve Kafa” birleşimi olması, duygu ile –mizaclara göre- rasyonel düşüncenin ortamını bulması gereken sanat yapıtında akıl, normal bir dozaj içinde işlemeliydi. Doğa karşısında yorumcu mekanizma ancak akıl yoluyla olanaklıydı. Yorum ise, sanatçıda, yaşamı boyunca tek çizgide kalamazdı, geçirdiği aşamalara göre değişir, değiştikçe de yapıtları durmaksızın geliyordu. Empresyonizm” den sonra soyut akımlar, Batı Plastik sanatları içinde akademik anlayışının durgunluğuna son vermiş, yeni atılışlarla canlı, değişken, düşüncenin kâh derinlerine inen, kâh cilvelerine, fantezilerine katlanan bir alan olmuştur.” (Berk ve Turani, 1981: 92).

D Grubu sanatçıları, 1914 Çallı Kuşağı sanatçılarının izlenimci “empresyonist” tavrına karşı çıkıp, kontrüktivist “yapısalcı” ve kübist anlayışla, doğayı taklit etmek yerine basit geometrik ve yüzeysel bir düzenle eserlerine uygulamışlardır. Ayrıca D Grubu Anadolu motiflerini, yöre imgelerini ve folklorik öğelerini konstrüktivist gibi farklı bir yaklaşımla eserlerinde kullanmışlardır. Birliğin bu konstrüktivist ve kübist yaklaşımına sanatçılar ortak bir fikir birliği ve hareketi sergilemişlerdir (Tetikçi, 2010: 95).

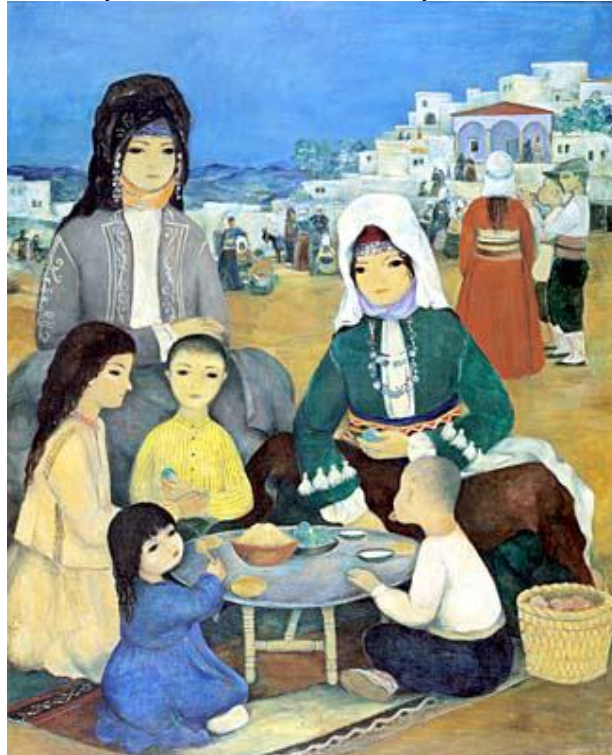
Batıda gelişen sanat akımlarını takip eden D Grubu ressamaları, kübist, çiğ renkçi (fov), dışa vurumcu (expresyonist), inşacı (konstrüktivist) gibi yaklaşımları benimsemişlerdir. D Grubu üyelerinin bazıları Avrupa’da sanat eğitimi görmüş olmaları ile birlikte bu akımlarla ilgili düşünsel donanımları bulunmaktadır. Türkiye’de sanat ortamında bu düşünsel donanımı Türk resim sanatına D Grubu taşımıştır (Baytar, 2010: 30).

Yeni birliğin kuruluş amacı, gelişen sanat ortamını ülkeye yaymak ve Batı’daki sanat akımlarını takip ederek toplumun sanat bilincini çağdaşlaştırmak, geliştirmektir. D Grubu sanatçıları yurt dışındaki sanat eğitimlerini Paris’de Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde almışlar, kübist ve yapısalcı (konstrüktivist) bir tavırla burada tanışmışlardır. Çallı Kuşağı’nın akademik izlenimciliğine karşı çıkıp, resimde deseni

temel unsur olarak savunmuşlardır. 1933 yılında grup ilk sergisini, Beyoğlu'nda Narmanlı Han Mimoza Şapka mağazasında, 160 eserle tamamı desenden oluşan sergiyi açmışlardır. Grubun kurulduğu ilk yıllarda ressamlar eserlerinde kübist eğilimli bir tavır sergileyerek eserde biçim ve düşüncenin konuyu anlatması, ön planda olması gerektiğini savunmuşlardır. 1941 yılından itibaren gruba yeni katılan üyelerle bakış açıları zamanla değişerek sanatçıların eserlerinde geleneksel sanatlar tavırları ve imgeleri görülmektedir (Pehlivan, 2009: 112).

D Grubu ressamlarının eserleri başta buldukları dönemin geniş halk kitleleri tarafından anlaşılacağı için beğeni görememiştir. Ressamlar ise yaptıkları eserlerini gazete ve dergi aracılığıyla, makalelerle ve konferanslarla eserlerin düşünsel boyutunu açıklamaya çalışmışlardır. Böylelikle eserler yavaş yavaş benimsenmeye başlamıştır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bu yeni birliğe katılması ile yerel motifler ve temalar diğer sanatçılar tarafından ilgi görmüştür. Anadolu'nun kırsal ve pastoral yaşamını kübist bir yaklaşımla, geometrik soyut nakışlar ile bir bağ kurmaya çalışmışlardır (Ersoy, 1998: 26).

Şekil 9. Turgut Zaim, "Yörükler Köyü", 1957, TÜYB, 117.5x99.5cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara, Türkiye.



Kaynak: Wikipedia (08.10.2004)

"Yörükler Köyü" adlı eseri ile Turgut Zaim'in yöresel ve yerellik konusuna çalışma yaptığı görülmektedir (Şekil 9.). Anadolu'nun Yörük köyünün, geleneksel

özelliklerinin izlendiği figürler ve mekân üzerinden anlatılmıştır. Yörük kadınlarının üstündeki işlemeli, geleneksel özelliği yansıtan kıyafetler, kadınların yanında duran çocukları, Anadolu yaşamının sadece geleneğini anlattığı eserler olmuştur.

1938 ile 1944 yılları arasında devlet isteği ve desteği ile sanatçılar Anadolu'ya gruplar halinde gönderilmiştir. Sanatçılardan gittikleri bölgelerde Anadolu'yu yerinde, gerçekleriyle, insanını ve doğasını gözlemleyerek resmetmeleri istenmiştir. Bununla birlikte 1939 yılında ilk Devlet Resim ve Heykel sergisi düzenlenmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda dönemin devlet anlayışı, sanatçıyı bünyesine katmak ve toplu kitlelere sanat aracılığıyla ulaşarak çağdaşlık bilincini yaymak olmuştur. 1939 yılında Anadolu'ya gruplar halinde gönderilen sanatçılar “Yurt Gezileri” programı adı altında gitmişlerdir. Dönemin tek parti hükümeti halkçılık ilkesi doğrultusunda, Anadolu illerine sanatçılar göndererek, halka yurt güzelliklerini resimler aracılığıyla göstermeyi hedeflemiştir. Sanatçıların Anadolu'yu resmettikleri eserlerinden oluşan birçok sergi açılmıştır. Bu sergilerde devlet kurumlarına tablo alımı olmuş, devlet sergileriyle birlik kaynak oluşmuştur (Baytar, 2010: 31).

D Grubu, kurulduğu tarihten itibaren 1947'ye kadar toplam 15 grup sergisi düzenlemiştir. Grubun içinde sanatçıların eserlerinde ortak bir üslup olduğu söylenemez. D Grubu üyeleri modern çağdaş sanatın birçok akımını ve üsluplarını savunarak eserlerinde resmetmekle birlikte, ortak bir görüş ve üslup birliği oluşturmamışlardır. D Grubu sanatçıları 1947 sergisinden sonra, 15 yıllık yoğun etkinliklerin ardından, bireysel çalışmaya yönelmeleri ile dağılmışlardır. Türk sanat tarihinde önemli bir yeri olan D Grubu, Türk resim sanatında modern sanat döneminin başlamasında öncü olmuştur (Ersoy, 1998: 26).

2.3. YENİLER GRUBU (LİMAN RESSAMLARI)

1940 yılında kurucu üyeleri olan, Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan, Avni Arbaş, Agop Arad ve Kemal Sönmezler'in oluşturduğu bu yeni topluluk “Yeniler Grubu” adı etrafında toplanmaktadır. Kuruluşunun amaçları arasında özellikle D Grubu'na karşı bir tavır ve görüşte olmalarıdır. 1941'de açtıkları ilk sergilerinde, eserlerin konusunu “Liman” teması oluşturmaktadır.

Şekil 10. Selim Turan, “Bodrum”, 1941, TÜYB, İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu.



Kaynak: Kalafat, H. (03.08.2017)

Resimlerinin çoğunda liman sahnelerini resmetmeleri ve gerçekçi bir üslupla aktardıkları için diğer bir isimleri de Liman Ressamları'dır. Selim Turan'ın ise 1941 yılında yaptığı “Bodrum” (Şekil 10) sahili örnek gösterilebilir. Liman görünümleri, liman ve sahil yaşantısı, rıhtım, balıkçılar gibi sahneler resmedilmiştir.

D Grubu'nun sadece Batı sanat akımlarını yansıtarak toplum sorunlarını anlatamadıklarını ve uzak / yabancı kaldıklarını öne süren Yeniler Grubu, Toplumcu - Gerçekçi bir eğilimi savunmuşlardır. Yeniler Grubu sanatçının toplumun gereksinimlerini ve sorunlarını bilmesi gerektiğini, sanatçının toplumun içinde olup kendi toplumuna dönmesi ve insanların yaşantısını eserlerinde dile getirmesi gerektiği görüşünü benimsemişlerdir (Pehlivan, 2009: 119).

Yeniler Grubu'nun ilk sergilerinden sonra Abidin Dino gruptan ayrılmıştır. Haşmet Akal, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa ve Mümtaz Yener'in gruba katılması ile birlikte geçen yıllarda, sanatçıların bazıları toplumcu - gerçekçi üsluplarından uzaklaşmaya başlamış, soyut tavrılara yönelmişlerdir. Kuruluşundan itibaren etkili bir şekilde çalışan ve çok sayıda sergi açan Yeniler Grubu 1952 yılında dağılmıştır (Özsezgin, 1982: 75).

Yeniler Grubu'nun oluştuğu yıllarda, II. Dünya Savaşı ardından ekonomik yıkım, toplumsal sarsıntı ve düzensizlikle, kültür ve sanat ortamı da bu durumdan etkilenmiştir. İnsanların geçtiği bu dönem içerisinde toplumcu - gerçekçi bir görüşü savunan Yeniler Grubu ortaya çıkmıştır. Üyelerinin çoğu Leopold Levy'nin öğrencileri olan Nuri İyem,

Abidin Dino, Avni Arbaş, Nejat Devrim, Turgut Atalay, Selim Turan ve Kemal Sönmezler tarafından oluşmaktadır. Batılı sanat akımları ve anlayışları üzerinde duran D Grubu'na karşı, toplumsal sorunlar üzerinde duran, halkın yaşantısını aktaran bir sanat görüşünü savunmuşlardır. Her ne kadar D Grubu'na karşı çıkıp toplumsal olayları anlatan eserler sunmuşlarsa da, Batılı sanat tekniğini kullanmaya devam etmişlerdir (Rona, 1997: 1939).

Şekil 11. Avni Arbaş, "Balıkçılar", 1973, TÜYB, 74x103 cm.



Kaynak: Tarih Notları, b.t

Avni Arbaş, resimlerinde liman, sahil, balıkçılar gibi konuları el almıştır. Kurucusu olduğu Yeniler Grubu'nun (Liman Ressamları) savunduğu, toplumun sorunlarının gerçek hali aktarılarak, halkın yaşantısını temel içerik olarak benimsemiştir. "Balıkçılar" (Şekil 11) resminde, bir grup balıkçının geçinimlerini sağladıkları balık ağaları ile uğraştıkları aktarılmıştır.

Avrupa'dan önemli sanatçılar ve sanat eğitimcileri gelmekle birlikte, Leopold Levy eski adıyla Sanayi-i Nefise Mektebi olan Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümü başkanlığına getirildi. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi eski hocaların atölyelerinde genç ressamı yanına yardımcı olarak çalışmışlardır. Bu genç ressamlar; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Sabri Berkel'di (Berk ve Özsezgin, 1983: 71).

"Yeniler, kuruluşlarından bir süre sonra dağılmaları, toplum sorunlarına eğilmek olan ilk propagandalarından dönüşleri nedeniyle, sürekli bir eyleme geçmediler. Çağın

genel eğilim ve anlayışları onları belli konulardan, temalardan uzaklaştırdı, daha özgür, daha “modern” çalışmalara götürdü.” (Berk ve Özsezgin, 1983: 75).

Levy, Güzel Sanatlar Akademisi’nde eski hocaların atölyesi yanında yanına yardımcı aldığı genç ressamlarla kurduğu atölyesinde çalışmaktadır. Öğrencileri 1940 yılında Yeniler Grubu adı altında toplanmışlardır. Yeniler Grubu üyeleri olan ressamlar, belli bir ortak görüş üzerinde birleşmişlerdir. Benimsedikleri görüşleri, sanat ve özellikle resmin toplumun sorunlarını anlatmalı, halkın günlük hayattan kesitleri içerisinde olumlu ve olumsuz yaşantısını yansıtmalarıdır.

“D Grubu’nun etkin olduğu yıllarda Grubun 1944’teki on birinci sergisine yapıtlarıyla da katılmış olan Levy’nin, gene de daha sonra "Yeniler" den yana bir tavır almayı seçmiş olması, dönemin getirdiği yeni oluşumlarla ilgilidir.” (Özsezgin, 1998: 91).

Toplumcu - gerçekçi bir görüş etrafında birleşen Yeniler Grubu, Batılı tavrıla biçimci resim anlayışının bir yere varılamayacağını savunmuşlardır. 28 Mart 1940 yılında açtıkları ilk sergide, İstanbul’un limanlarını ve orada çalışan işçilerin yaşantılarını, mücadelelerini konu alan bir sergi düzenlemişlerdir. Serginin içeriği ve konusu sebebiyle sanatçılar Liman Ressamları olarak da anılmışlardır. Özellikle D Grubu sanatçılarının biçimci tavırlarına karşın toplumsal yaşantının önemini eserlerinde vurgulamak başlıca amaçları olmuştur (Ersoy, 1998: 27).

Yeniler Grubu kuruldukları tarihten itibaren ona yakın sergi açmışlardır. Önemli üyeler arasında yer alan Avni Arbaş, Selim Turan ve Nejat Devrim’in, 1946 yılında Fransız bursu kazanarak Paris’e gitmeleri sonucunda grubun etkinliklerinde azalma yaşanmıştır. Ardından bazı üye olan ressamlar ise başlıca amaçlarından uzaklaşıp, soyut denemelere girişmişlerdir. Böylelikle kuruluş yıllarındaki benimsedikleri ortak çizgi olan toplumcu - gerçekçi görüşlerinden zamanla uzaklaşmışlardır. İlk dört yıl yoğun etkinlik gösteren Yeniler Grubu, 1952 yıllarında dağılmışlardır (Berk ve Özsezgin, 1983: 75).

1952 yılında Yeniler Grubu sanatçıları dağılmalarına rağmen, bireysel çalışmalarına 1950’li yıllarda yeni anayasal dönemin getirdiği özgürlükler çerçevesinde devam etmişlerdir (Özsezgin, 1998: 91).

2.4. ON’LAR GRUBU

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde yetişen öğrencileri: Turan Erol, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Orhan Peker, Nedim Günsür, Leyla Gamsız Sarptürk, Hulusi

Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Remzi Paşa, Nevin Çokay, Fikret Otyam, Adnan Varınca, İvy Stangali ve Osman Zeki Oral, 1947 yılında On'lar Grubu'nu kurmuşlardır. On'lar Grubu ressamaları, başta öğretmenleri Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun izinden giderek, Batı'nın çağdaş anlatım biçimleri ile Anadolu motifleri ve geleneksel nakış öğeleri gibi imgeleri eserlerinde aktarırlar. Toplum yaşamından seçtikleri konuları, yöresel dil ve soyutlayıcı bakış açısını birleştirerek ele alırlar. “Milas'ta Akdağ” eseri gibi Turan Erol'un resimleri örnek gösterilebilir (Baytar, 2010: 35).

Şekil 12. Turan Erol, “Milas'ta Akdağ”, 1945, Kâğıt Üzerine Suluboya, 17x25cm.

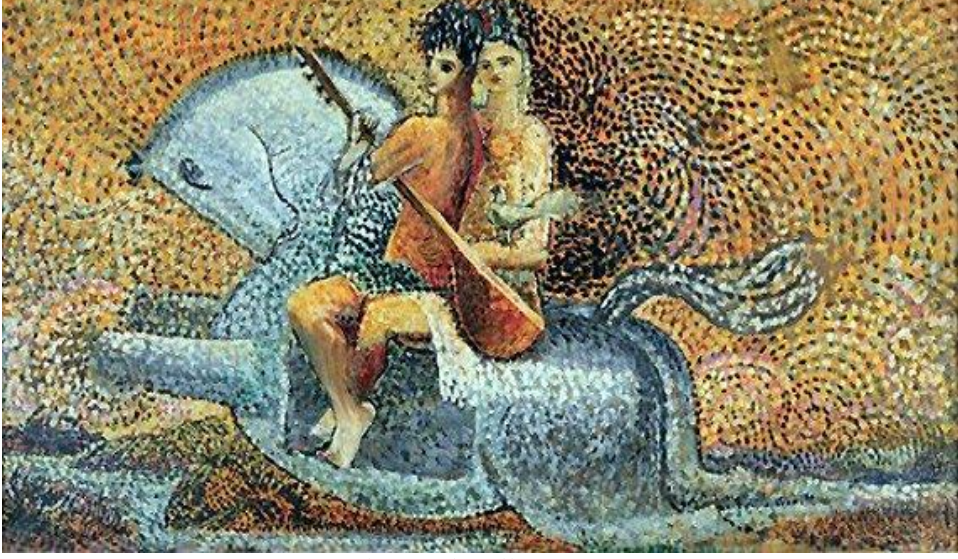


Kaynak: Turkish Paintings, b.t 1.

“10'lar grubu ilk sergisini 1947 yılının baharında açmıştı. Bir yıl içinde üye sayısı otuzu aşan kümenin çekirdeğini on genç sanatçı oluşturmaktaydı. 10'lar Grubu'nu sanatsal tutumu, yönü, serginin kapısına sağlı sollu asılan ve her biri iki metre boyunda bir kilim motifi ile Greco'nun bir düzenlemesinden alınmış bir figür simgelemektedir. Böylece Doğu ve Batı sanatlarının birleşiminin aranacağı, bu amaca yönleneceği anlatılmak mı isteniyordu? Bu sorunun yanıtını Bedri Rahmi'den dinleyelim: “Şark, tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz garplıların ‘peinture’ dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımız, düğmeciliğimiz, oymacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar öğünsek ye-rindedir...” (Erol, 1984'den akt. Baytar, 2010: 35).

Bedri Rahmi Eyüboğlu 10'lar Grubu üzerine şöyle diyordu: “Türk tezyinî sanat dehasıyla ancak garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızı âbâd eden, icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeğe başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamından öteye gideceklerine eminim. Çünkü benimsemeğe çalıştıkları vuzuh babalarının dedelerinin malıdır.” (Erol, 1984'den akt. Baytar, 2010: 35).

Şekil 13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “At Üstünde Âşıklar”, 1944.



Kaynak: Torchwell (28.05.2017)

On'lar Grubu kendilerinden önce kurulan diğer gruplarda olduğu gibi, başka bir gruba tepki göstermek amacıyla kurulmamıştır. Kuruluş amacı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun desteği ve önderliğinde, toplumsal yaşamdan izleri Doğu - Batı sentezi yaparak, geleneksel motif ve imgeleri Batı sanatının pentür (peinture) tavrını birleştirmektir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “At Üstünde Âşıklar” (Şekil 13) eseri, Batı'nın tekniği ile Doğu'nun motiflerini birleştirerek, belli bir üslup içinde ortak bir biçim oluşturmaya çalıştıklarını göstermektedir. Türk resim sanatı içinde düşünsel, figüratif, toplumcu - gerçekçi ve yarı soyut gibi farklı anlayışlardan eserler yapmış olan On'lar Grubu sanatçıları, ilerleyen yıllarda Türk resminde belirginleşmeye başladılar. Grup 1952 yılına kadar etkinliğini sürdürdükten sonra dağılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

1950-80 YILLARI ARASINDA ANADOLU’NUN SOSYAL, EKONOMİK VE KÜLTÜREL YAPISI

1. ANADOLU’NUN DEĞİŞEN SOSYAL VE EKONOMİK YAPISI

1950-1980 yılları arasında Anadolu’da, sosyal ve ekonomik yapıya açıklık getirmek için Osmanlı’nın son yıllarında ki yapının incelenmesi gerekmektedir. Osmanlı, merkeziyetçi devlet yapısı ile toprakta devlet mülkiyetinin varlığını ortaya koyar. Tımar, devlet mülkü olan topraktır. Tımar sahibi ise memur gibi topraktan ve köylüden, gelir ve giderden yani vergilerden sorumludur.

Anadolu toplumunun büyük bir bölümünü köylü oluşturmaktadır. Köylü her konuda tımar sahibinin sözüne bakmaktadır. Sahip olunan toprak üzerinde özel mülkiyet olmadığından, bağlılık esastır. Bu nedenle köylünün bilinçlenmesi ve sınıf bilincine kavuşması doğal olarak engellenmektedir. Cumhuriyet Dönemine kadar bu durum fazla değişmemiştir.

Cumhuriyet’in ilanı ile çağdaş uygulamalarda bulunan devlet, alınan yeni kararlar ve düzen sayesinde sosyal ve ekonomik yapıda değişimlere gitmiştir. Yeni Cumhuriyet’te izlenen ilkeler doğrultusunda halkın refahı için adımlar atılmış, bağımsız ekonomiyi oluşturmak için yeni düzenlemelere gidilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında toplumsal yapıyı oluşturan 3 temel sınıf vardır. İmparatorluğu yöneten idareci sınıf, merkezi bürokrasi ve askerlerden oluşmaktadır. İkinci sınıfı “ayan” ve “eşraf” ile tüccarların ve imalatçıların oluşturduğu “ara” sınıfıdır. Köylü, işçi gibi benzer grupları kapsayan, belirli bir bilinç düzeyine ulaşma olanağı olmayanlarda alt sınıfı oluşturmaktadır. Tanzimat döneminde, Anadolu’da toplum merkezi otoriteye bağlı, kendi toprağı olmayan köylüden oluşmaktadır (Kongar, 1999: 69). Bu bilgiler doğrultusunda, Osmanlı’da toplum yapısı büyük ölçüde toprak düzenine dayalı olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı toplumunun, toplumsal ve ekonomik yapısının bel kemiğini oluşturan tımar düzeni, Osmanlı’nın kuruluşundan beri uygulanmaktaydı (Kongar, 1999: 70).

Politik ve askeri yenilgiler üzerine, 1838 yılında imzalanan ticaret antlaşması ile Osmanlı, Avrupa’nın ileri düzeydeki ekonomisinde açık pazar haline gelmiştir. Anadolu bölgesi gibi başlıca tarım bölgeleri olan Osmanlı, ilerleyen yıllarda Avrupa’nın bağımlı tarım ülkesi haline gelmektedir (Avcıoğlu, 1996: 175).

19. yüzyılın sonlarına doğru Almanya ile yakın ilişkiler kurmaya başlayan Osmanlı, ekonomisinde Alman bankalarına imkânlar ve olanaklar sağlamaktadır. Bu durum göz önüne alınınca, Anadolu üzerinden geçen önemli demiryolu inşaatı pazarında Almanya önemli bir yer almaktadır.

Kapitalist yatırımcılar ihtiyaç duydukları hammaddeleri Osmanlı'dan temin etmek için, Anadolu'ya tarımda yatırım yapmaktadırlar. Alman bankaları, Alman Şark Pamukçuluk şirketini kurmuş ve pamuk ekicilerine kredi sağlamıştır. Alman bankalarının kurduğu bu şirket aynı zamanda, Amerikan tohumluk ve makineleri sağlamaktadır. Amerika ihtiyaç duyduğu pamuğu Osmanlı'dan satın almak istemektedir. Adana bölgesi civarında bataklıklar, taşkınlar ve sıtma yüzünden ovanın belli bir kısmında tarım yapılabilmektedir. Çifte kazanlar (buharlı nadas makineleri) 1881 yılında ilk kez Adana'ya getirilmiştir. 1890'da ise harman makinesi (batöz) gelmiştir. Dört veya altı öküzle çekilen nadas pullukları ve hafif orak makinelerin getirilmesi ise daha geç tarihlerde rastlanmaktadır. Bu gelişmeler doğrultusunda tarımın ve tarım metotlarının hala ilkel olduğu görülmektedir. Alman yatırımcılar aynı zamanda, Eskişehir ve Adapazarı gibi demiryollarına yakın bölgelerde arpa ve patates tarımına yatırım yapmış, üretimi geliştirmeye çalışmıştır. Karadeniz'de ise fındık ticaretinde iki yabancı firma egemen olmuştur (Avcıoğlu, 1996: 177).

Anadolu'da sanayi çok az gelişmiştir. Ekonomide kapitülasyonların denetiminde olan ülke, ticarete söz hakkı bile yoktur. Dış borçların artmasıyla, devlet halkın gelirlerini doğrudan almaya başlamıştır.

20. yüzyıl başlarında emperyalist sistem içerisinde bozulmakta olan eski düzen yerine yeni bir toplumsal yapı oluşmaktadır. Mal ve can güvenliğinden yoksun kalan köylü, toprağı bırakıp göçebe hayata yönelmiştir. Yüzyıllar boyunca devletin köylüye zorladığı vergiler, köylüyü tedbirler almaya zorlayan toprak düzeni ve politikaları ile kıtlık dönemlerinden sonra köylü, yollardan ve ovalardan uzak, dağlık ve ormanlık bölgelere çekilmiştir. Köylünün bu durumu eşkıya olmaktan çok, devlet adına ya da devlet desteğiyle karşısına çıkanlardan kaçmakta olduğu anlatılmaktadır (Avcıoğlu, 1996: 185).

Köylünün bütün mülkü, altına serdiği bir çul, kırık bir testi ve birkaç odun parçasıdır. Köylerin bütün gelirini toplayan derebeylerin altında çalışan köylü, boğaz

tokluğuna çalışmaktadır. Köylü, angarya çalışma, vergi (cizye) ödeme ve üretimden belli bir pay ayırma gibi yükümlülükler altındadır.

“Namık Kemal, 1872 yılında yazdığı “Ziraatimiz” başlıklı bir yazıda, tefecilerin köylü arazisine el koyuşunun hikâyesini rakamlarla anlatmaktadır: Pamuk tarımı yapan Ali, orta halli bir çiftçidir. Yılda bin kıyye pamuk kozası üretmektedir. Öşrü gidince 900 kalmaktadır. Ali kozasını alınca, zaptiye ile köy muhtarı başına biner, defaten parasını ister. Ödemezse hapsedilecektir. Çaresiz, tacir namındaki muhtekirlerden birine gider. Metanını arz eder. Tacir, ne kadar tohum çıkarsa, okkası kırk paradan Ali'nin geri alması şartıyla, kozayı yetmiş paradan alır. 900 okka kozanın bedeli 1687,5 kuruştur. Kırk paradan 450 okka tohum bedeli olan 450 kuruş düşülünce, Ali'nin eline 1237.5 kuruş geçer. Bunun 237.5 kuruşu ile vergisini kapatabilirse de elde bin kuruş kalır. 80 - 100 kuruş, “imam avaidi ve muhtar mesarifi” gibi şeylere gidecektir. Böylece eldeki para, 900 kuruşa düşecektir. Ali, malı olan 450 okka tohumu, yirmi beş paradan satabilirse, 225 kuruş daha kazanacaktır. Demek ki toplam koza geliri 1125 kuruştur. Bu parayla yeni mahsule kadar çoluğunu çocuğunu geçindirmesi, çiftini çubuğunu yönetmesi olanaksızdır. Yıl orasında en azından 1200 - 1300 kuruşa daha kesinlikle ihtiyacı vardır. Çaresiz alış - veriş ettiği muhtekire gider, gelecek yılın ürününü, bu yılın fiyatıyla satmayı başarır, kendini “feleğin en ziyade müsaadesine mazhar olmuş bahtiyarlarından addeder”. Böylece iki yıllık emeğin ürününü, bir yılda yemiş almaktadır. Pamuk yetişince, muhtekir gelir, malını ister. Ya öküzü sattırır, ya da alacağını pamuğun bedeli üzerinden hesap edip, üzerine yüzde 30 faiz kor. “Aradan üç sene geçmez. Ali çiftini çubuğunu kaybeder. Ziraat Bankası kurulmasını isteyen Kamil Paşa'da, 1888 yılında Abdülhamit'e sunduğu raporda, bin lira getiren tarlanın 3 bin kuruşa satıldığını, faizin yüzde 20 ila 40 olduğunu yazmaktadır.” Bu durumda, borçlu köylü, birkaç yıl içinde tarlasını kaybedebilecektir. Ziya Paşa ise, padişaha verdiği bir raporda, “murabahacı” dan yakınmaktadır: Murahabacı borcu için, rençperin henüz tarlada yeşil duran malı, çok ucuza satılmaktadır. Bir ay sonra kilesi 40 kuruş edecek ürün, 15 - 20 kuruşa gitmektedir. Bunlar “Selam” muamelesi de yapmaktadırlar: Rençperin pamuğunu onar kuruş bedelle kendisine satması için mukavele yapar. Akçenin bir kısmını peşin verip, geri kalanını yemeklik zahire, elbise vb. ile karşılar. Verdiği üzerinden faiz yürütür ve bunu rençperin bere defterine fahiş fiyatlarla geçirir. Rençper dahi veresiyedir diyerek sesini çıkartmaz. Bu yoldan pamuğun değeri 2 - 3 kuruşa düşer. Rençperin borcu her yıl artar, 4 - 5 yıl zarfında artık verilemeyecek hale gelir ve arazi satılır. “Rençperin dahi hanesi sönüp, terk-i diyara mecbur olur”. Ziya Paşa durumun düzeltilebileceğinden ümitsizdir. Zira tefeciler kudretli kişilerdir: “Murabahacılar, ya konsoloslardan yahut vücut ve erkân-ı beldeden olur ve hiç olmazsa bunlardan birine arkasını dayamış bir herif bulunur. Hükümet memurunun onlar hakkında muamele-i nizamiye icrası mümkün olur mu?” (Avcioğlu, 1996: 187).

1914 yılı sonbaharında kapitülasyonlar kaldırılmıştır. Yeni kanunlarla yabancılara sağlanan olanaklar kaldırılmış, vergide tam eşitlik sağlanmıştır. Gümrük sisteminde ise değişikliğe gidilmiştir. Yeni sistem, tarımı ve yerli sanayii korumak, sanayileşmeyi teşvik etmek amacını taşımaktadır. Tarım alet ve ekipmanları gümrüksüz ithal edilecektir. Yabancı kumpanyalarda Türk personel kullanımı, sayısının artırılması ve bunları iş hayatına alıştırılması yükümlülüğü konulmuştur. Alınan bu kararlardan sonra sıra, işçi yetiştirmeye gelmiştir. Sanayi mektepleri ıslah edilmiş ve kadın meslek okulları açılmıştır. Almanya'ya öğrencilerden sonra, orada yetişmeleri için işçi ve usta gönderilmiştir.

Tarımda alınan yeni kararlarla, tarımı artırma ve çiftçiye tarım olanağı sunma yoluna gidilmiştir. Parasız tohum dağıtılmış ve çiftçiye tarım eğitimi verilmiştir. Gazetelerde ise tarım bilgisi sütunları yer almıştır. Bu sayede birçok bölgede ilk kez

patates ekimi gerçekleştirilmiştir. Tarım kanunu ile her çiftçi günde sekiz saat çalışma zorunluluğu getirilmiş, çiftçilik bilgisi olan kadınların ve askerlikten muaf erkeklerin tarımda mecburi çalıştırılması kabul edilmiştir. Her çift öküz, 35 dönüm arazi ekecektir. Büyük çiftlik sahipleri askerlikten muaf sayılıp, her 500 dönüm tarım arazisi için üç çiftçiyi askerlikten muaf tutup tarlada çalıştırabilecektir. Boşta duran araziler, civar köy ve kasaba halkı tarafından ekilebilecektir. Çiftçiye bankalar tarafından, alet, tohumluk ve hayvan için kredi sağlanıp, taksitle satılabilecektir (Avcıoğlu, 1996: 190).

1.1. CUMHURİYET'İN KURULUŞ YILLARINDA ANADOLU HALKI

Büyük Savaş yani I. Dünya Savaşı bittikten sonra, Anadolu köylüsü bitkin, ümitsiz ve güvensizdir. Yüzyıllar boyunca asker için canını, vergi için malını vermiştir. Köylü, Meşrutiyet döneminde nasılsa halen aynı kalmıştır. Yeni bir savaşa hazır değildir.

“Köylü, daima işittiğine inanmayarak, inanmamayı kendisince asıl sayarak, “dur bakalım, sonu ne olacak” diyerek, boynunu bükmüş, cesur, mütevekkil beklemiştir.

Yüzyılların ezikliğini, tükenmişliğini ve güvensizliğini taşıyan, Anadolu köylüsü, yeni bir mücadeleyi şüpheyle karşılamaktadır. İnönü, “Orduyu kurmak için asker alıyoruz, sabahleyin gidiyoruz, teçhiz ediyoruz, silahlandırıyoruz, akşamüzeri hepsi gidiyorlar” demektedir. Hamdullah Suphi'nin deyişiyle askerler, “Su döker gibi kumandanlarının elleri arasında kaçıp gitmektedir.” (Avcıoğlu, 1996: 281).

Savaş sonrası Anadolu'daki işgal bölgelerinde halkın bir bölümü, işgale karşı direnen milliyetçilere karşı çıkmış, işgalde yer alan devletleri desteklemiştir. Halkın belli bir kısmının milli mücadeleye karşı tutumunda birçok faktör rol almaktadır. Bunun sebeplerinden birisi, tek ticaret yaptıkları Rum ve Ermenilerle aralarının bozulmaması, ticaretlerini sürdürebilmeleri düşüncesidir. Yine de milli mücadeleyi desteklemekte olan halk vardır. Kurtuluş Savaşı liderleri, bu halkın desteği ile ihtiyacı olan para ve silahı sağlayarak mücadeleyi sürdürmüşlerdir.

Atatürk arkadaşları ile birlikte Anadolu'ya geçerek, kurtuluş faaliyetini organize etmeye başlamıştır. İstanbul'da ise aydın ve genç subay kadrosu, İzmir ve İstanbul'un işgali ile Meclis'in dağıtılması gibi olaylar sonucunda, Anadolu'ya subay ve sivil aydın akımı başlamıştır.

“Adana Kuva-yi Milliyecilerinden eşraftan Damar Arıkoğlu, Konya'da kurup Adana'ya sevk ettikleri ilk müfrezinin ihtiyacının nasıl karşılandığını şöyle açıklamaktadır: “Yapacağımız çok işler vardı. Başta silah, cephane, ikinci para. Çünkü müfrezemiz içinde ihtiyacı olan hayli kimse vardı. Bu ağır yükü üzerimize tevdi ettiler. Arkadaşları uğurladıktan sonra, Ahmet Remzi Bey'le baş başa, nasıl hareket edeceğimizi planlaştırdık. Konya'da Adanalı zenginlerimizden Bosnalı Salih Efendi'den ilk olarak yardım talep edeceğiz. İkinci defa Adana'dan gelen koyun celeplerine başvuracağız. Salih Efendi'ye önceden Müdafaa-i Hukuk namına müracaat edilmişse de, red cevabı alınmıştır. Fakat ümidimiz kesilmemişti. Bor kazasında ikamet eden Gülekli Tevfik Efendi, Salih Efendi'nin itimat ettiği bir kimse ve benim de dostum olduğundan birlikte Konya'ya gittik. Kuva-yi Milliyetimize yardım olarak

bin lira verdi. Daha da yardım edeceğini, fakat ifşa edilmemesini, çünkü duyulursa Ermeniler ve Fransızlardan zarar göreceğini, Adana'daki un ve çırçır fabrikasını yakmakta tereddüt etmeyeceklerini sıkı sıkıya tembih ve rica etti.

Bir hafta sonra Niğde'ye avdetimde, Ahmet Remzi Bey, bizim Adanalı kasaplarla konuşmuş, Adana'nın çok karışık bir hal aldığından koyunlarını götürmek imkânsızlığı karşısında, yardım etmeye paraları da olmadığından bilahare bedeli ödenmek üzere koyunlarını Müdafaa-i Hukuk'a devir ve teslim edeceklerini bildirmişler. Bu suretle satılan iki sürüden hayli para Müdafaa-i Hukuk kasasına girmiş oldu. Böylece biraz ferahladık.

Ereğli Kaymakamı Avni Doğan Bey'in himmetiyle, Adana'ya gitmekte olan Pamukçuzade Hüsnü, Keresteci Mustafa, Beylerin iki Şevrole otomobil hediye etmeleri, ayrıca bize bir sermaye olmuştu...

Birkaç gün evvel yeni tayin edilen On birinci Fırka Kumandanı Yarbay Arif Bey'e hoş geldiniz ziyareti yapmıştık. Arif Bey, kendisinin aslen Adanalı olduğunu, elinden gelen yardımları esirgemeyeceğini vaad etti, biz de bu söz karşısında, otomobillerden bir tanesini Arif Bey'e hediye ettik. İkincisini de Mustafa Kemal Paşa'ya Ankara'ya gönderdik.

Mustafa Kemal, Sivas'tan Ankara'ya yola çıkarken, Heyet-i Temsiliye'nin mevcut bütün parası ancak yol için 20 yumurta, 1 okka peynir ve 10 ekmek almaya yetmiştir. Otomobillerin benzinleri, Sivas Amerikan Okulu'ndan hediye olarak sağlanmıştı. Sivas Osmanlı Bankası müdüründen, zorla bin lira 'borç' alınmıştır. Sivas – Ankara yolculuğunda Heyet'in, Hacı Bektaş dergâhı şeyhi Cemalettin Efendi'den yardım gördüğü söylenir, Ankara'ya gelince, Müftü Rıfat Efendi, tüccardan toplayarak Mustafa Kemal'e bir mendil içinde sekiz yüz kusura lira vermiştir. Moskova'ya gidecek heyetin yolluğu, tüccardan borç olarak karşılanmıştır.” (Avcıoğlu, 1996: 307).

Başlangıçta halktan vergi almak söz konusu değildir. Milli mücadele için bütün destek halkın bağışıyla sağlanmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın ilerleyen yıllarında, halkın savaşı nasıl sürdürdüğünü anlamak bakımından, Atatürk'ün olağanüstü yetkilerine dayanarak aldığı seferberlik tedbirleri bunu en iyi açıklamaktadır. Her hane birer kat çamaşır, birer çift çorap ve çarık verecektir. Tüccar ve ahalinin elinde bulunan çamaşırlık, bez, patiska, pamuk, yün ve tiftik, kumaş, kösele, çarık, fotin, kundura çivisi, tel çivi, kundura ve saraç ipliği, nallık demir ve mamul nal, yem torbası, yular, semer, urgan vb. stoklarından yüzde 40'ına, bedeli sonra ödenmek üzere el konulacaktır. Mevcut buğday, saman, un, arpa, fasulye, bulgur, nohut, mercimek, kasaplık hayvan, şeker, gaz, pirinç sabun, yağ, tuz, zeytinyağı, çay, mum stoklarından yüzde 40'ı bedeli sonra ödenmek üzere alınacaktır. Bu tedbirler kısaca, milli mücadele için halkın neyi var nesi yoksa yüzde 40'ı devletindir, demektedir.

1.2. YENİ CUMHURİYET'TE SOSYAL YAPI VE DEĞİŞEN EKONOMİ

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra, Anadolu'nun ekonomik durumu yoksulluğu göstermektedir. Osmanlı'nın ekonomisinde uzun yıllar yer alan kapitülasyonlar, Lozan Antlaşması'nda kaldırılmıştır. Ancak Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı'nın dış borçlarını ödeyecektir. Dış borçların ödenmesinde yeni kurulan Cumhuriyet, topraklarıyla orantılı olan borcun belli bir bölümünü ödemeyi kabul etmiştir. Buna bakılarak Türkiye Cumhuriyeti, ağır bir ekonomik yük ile kurulduğu

anlaşılmaktadır. Devletin dış ticaretinde açık verdiği ilk yıllarında, tarımsal üretim düşük ve sanayi yok denilecek kadar güçsüzdür (Kongar, 1999: 349).

Bağımsızlık Savaşı, ekonomisi kötü durumda olan Anadolu halkının yardımlarıyla kazanılmıştır. Halkın içinden ayan ve eşrafın toplumsal ve ekonomik gücü ile kazanılan savaş, yeni devlette milli egemen bir ekonomik yapının kurulmasına işaret etmektedir. Bu nedenle milli, iktisadi bir ekonomik yapı hedeflenmiş, bunun üzerine çalışmalar yapılmıştır.

Savaşın bitmesi ile artık uzun soluklu devrim hareketleri başlamaktadır. 1923 yılında İzmir’de, Türk İktisat Kongresi toplanılacaktır. Bu kongre, sınıfların kuvvet dengesini göstermede dikkat çekici bir hal almıştır. Kongreye işçi, sanayici, köylü, çiftçi, esnaf, tüccar vb. katılmıştır. 17 Şubat 1923 tarihinde kongre, 1135 üye ile açılmıştır. İzmir İktisat Kongresi’nin önemi, Kurtuluş Savaşı’ndan sonra ekonomiyi düzenlemek, işçi, sanayici ve çiftçi gibi sınıfları eski sistemin zorluklarından kurtarmak, “Milli Ticaret”i oluşturmaktır. Ayrıca aşar vergisinin kaldırılması gündeme getirilmiştir. Kongre, Anadolu’nun her köşesinden gelen işçilerin, çiftçilerin ve esnafların taleplerini sunmalarına zemin olmuştur.

Türkiye’de işçi sınıfı, ekonomiyi destekleyecek ölçüde gelişmediği için, Mustafa Kemal ve arkadaşları sosyalist olmayan bir kalkınma yolu aramışlardır. Bu yol girişimci bir sınıfın oluşmasına yardımcı olmaktan geçmektedir. Aynı zamanda bu yol, Atatürk’ün genel eğilimlerine de uymaktadır. Girişimci, özel kesimin oluşması için devlet harekete geçmiştir. 1924 yılında, amacı Türk girişimcilerin borçlarını karşılayabilecek ve yeni sanayi kuruluşlarına yönetimde yardımcı olmak için ulusal bir banka olan Türkiye İş Bankası kurulmuştur. 1927 yılında ise, başta sanayiciler için hükümet yardımları, gümrük vergileri indirimleri, pazarlama kolaylıkları ve yeni sanayi işletmeleri için uygun arsa olanakları sağlayan “Sanayii Teşvik Kanunu” adı altında yasa çıkarılmıştır (Kongar, 1999: 351).

1930’lu yıllardan 1950’ye kadar olan döneme, “Devletçi” dönem denilmiştir. Devletçi görüş, 1930 yıllarından önce oluşmaya başlamıştır. Hiçbir ekonomik kaynağı olmayan Cumhuriyet’in, kalkınmak için ekonomik siyaseti bu görüş etrafında gelişmiştir. Devletçiliğin Türkiye’de oluşmasında yatan amaç, ekonominin gelişmesinde özel kesimin yardımcı olmasıdır. Dönemin başbakanı İsmet Paşa, 1930 Ağustos ayında bir

konuşmada “Devletçi” görüşü açıklamıştır. Ardından 1931 yılında Halk Partisi’nin, altı ilkesinden biri olarak yer almıştır (Kongar, 1999: 351).

Türkiye Cumhuriyeti’nin “Devletçi” görüşü, her ne kadar ekonomisini geliştirmek için en uygun yol olarak görülmüşse de, sosyalizm karşıtı bir yaklaşım olmuştur. Devletin özel girişimcileri desteklediği ve koruduğu bu dönemde, liberal ve kapitalist bir ekonomi ülkenin içinde yer edinmiştir. Liberal ve kapitalist görüşler sayesinde, 1950 yılında iktidar liberal görüşü savunan Demokrat Partiye geçmiştir.

Çağdaş uygarlık için önemli konulardan biri de toprak düzenidir. Batılı ülkeler, Sanayi İhtilali’ni gerçekleştirirken, temelinde toprak reformunu düzenlemişlerdir. Sovyet Sefiri (elçisi) Aralov, Kurtuluş Savaşı yıllarında Mustafa Kemal’le toprak sisteminde reformla ilgili tartışıkları görülmektedir. Avcıoğlu kitabında Aralov’un, Mustafa Kemal’in bu konudaki görüşleri hakkında yazılarını ele almıştır (Avcıoğlu, 1996: 351).

“Bir gün Mustafa Kemal Paşa’ya, Samsun’dan Ankara’ya gelirken yolda rastladığım köylülerden, onların ağır durumundan söz ettim. Mustafa Kemal Paşa:

- Evet evet, orası doğru, dedi. TBMM'nin ödevi, köylüyü ağır aşar vergisinden kurtarmak, ona başka kolaylıklar sağlamaktır. Ama şu onda biz bunu yapamayız. Birçok zümrelerin kinini üzerimize çekmiş oluruz. Onlar bizden uzaklaşır ve istilacıları kovmak, halkın kurtuluşunu ve ülkenin bağımsızlığını sağlamak gibi başlıca görevimizi yapmaya engel olurlar. Milli davamızı çözümledikten sonra köylü ile uğraşabiliriz.” (Avcıoğlu, 1996: 352).

Kurtuluş Savaşı zaferinden sonra, Aralov ile Mustafa Kemal’in arasında geçen konuşmalarında, Mustafa Kemal’in kendine özgü görüşü sosyal düzeni açıklayıcı niteliktedir.

“Mustafa Kemal - Türkiye’de sınıflar yok, dedi. Türkiye’de işçi sınıfı yok, çünkü gelişmiş bir sanayi yok. Bizim burjuvazimizi ise, henüz burjuva sınıfı haline getirmek gerekiyor. Ticaretimiz çok cılız, çünkü sermayemiz yok. Yabancılar bizi eziyor. Benim amacım. millî ticareti kaldırmak fabrikalar açmak, yeraltı zenginliklerini meydana çıkarmak, Anadolu tacirine yardım etmek, zenginleşmesini sağlamaktır. Bunlar devletin önünde duran işler. Biz bunları kanunlaştıracamız!..

Aralov - Ya köylüler?

Mustafa Kemal - Onlara yardım edeceğiz, aşarı kaldıracamız.

Aralov - Siz köylüye yardım edene kadar derebeyleri, tefeciler, hocalar onu büsbütün köleleştireceklerdir. Onların beklemeye hiç niyeti yok, bizim düşüncelerimize göre, sizin dayanağımız köylülerdir. Onları kalkındırınız, onlara toprak veriniz!.. Onları vergilerden, tefecilerin elinden kurtarınız!.. Sizde işçi sınıfı henüz çok zayıf, orası öyle. Ama işçileriniz az olmakla birlikte, güçlü, sağlam ve bilinçlidirler. Onlar, hem size destek olur, hem köylülerin kalkınmasına yardım ederler. Bizde, Rusya’da, işçilerle köylüler ebedi olarak Rusya’yı derebeylerinden kurtarmışlardır.

Mustafa Kemal - Rusya’da iş başkadır, diye cevap verdi. Rusya’yı Türkiye ile mukayese edemezsiniz!.. Rusya’da işçi sınıfı daha ihtilalden önce teşkilatlanmıştı. Yüksek bir bilinç düzeyine erişmişti. Sizde dinin, halkın üzerinde bizde olduğu kadar büyük bir etkisi yoktur. Bunu hesaba katmak gerek.” (Avcıoğlu, 1996: 353).

Mustafa Kemal başka bir yerde de şöyle demektedir: “Sizin Rusya'da mücadeleciler, emektar bir işçi sınıfı var. Ona dayanmak mümkündür ve dayanmalıdır. Bizde, işçi sınıfı yoktur, köylüye göre ağırlığı çok azdır. Sizde endüstri gelişmiştir; bizde ise yok gibidir. Fabrikalarımız parmakla sayılacak kadar azdır.” (Avcıoğlu, 1996: 353).

Köklü ve sağlam bir toprak reformu için, aşağıdan baskı ve güçlü bir halk hareketi gereklidir. Atatürk'ün görüşleri üzerine, Anadolu'da böyle bir baskı yoktur. Sadece işlerini ve topraklarını genişletmek isteyen eşraftan baskı hissedilmektedir. Mustafa Kemal, başka bir dayanak güç gözükmediği için, Kurtuluş Savaşı'nı eşrafa dayanarak gerçekleştirmiştir. Köylü ve eşraf arasındaki bu durum, yapılan birkaç girişime rağmen 1950'li yıllara kadar değişmemiştir.

1.3. 1950 ve SONRASI

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada yaşanan gelişmeler, Türkiye'yi de etkilemiştir. Savaş sonrası Avrupa'yı yeniden inşa edebilmek ve ülkelerin bozulan ekonomisini kurtarmak için ABD, ülkelere ekonomik yardımlarda bulunmaktadır. Türkiye'de çok partili döneme geçişten sonra iktidara yeni gelen Demokrat Parti, ekonomik kalkınmada Amerikan dış yardımlarını benimsemiştir.

Demokrat Parti 1950 yılında iktidara gelmeden önce, ülkede savaş sonrası dış yardımlar hakkında görüşmeler ve planlar yapılmaya başlanmıştır. 1947 yılında dış yardımların alınması üzerine bir kalkınma planı yapılmıştır. Planın içeriğinde özel kesimin ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmesi yer almaktadır. 1947'deki kalkınma planında başta tarım olmak üzere haberleşme, sulama, enerji, demir ve çelik, çimento, maden ve sanayi alanlarında gelişmeye gitmek üzerinde durulmaktadır. 1949 yılında dönemin başbakanı Meclis'te, Amerikan yardımlarını ekonomiyi geliştirmede kullanacaklarını resmen bildirmiştir. Ancak bu yardımlar 1950'de Demokrat Parti döneminde yürürlüğe girmiştir. Dış yardımları ekonomik alanda kullanma ilkelerini benimseyen Demokrat Parti, ilerleyen yıllarda ekonomik siyaseti bu dış yardımlarla etkilenmiştir (Kongar, 1999: 357).

Cumhuriyet Halk Partisi döneminde, ekonomik kalkınma için özel kesimin oluşturulması karar verilmiştir. Bu kararlar “Devletçi” görüş ortaya çıkmıştır. Uygulanmaya çalışılan devletçi siyaset ancak 1940'lı yıllarda ekonomide hissedilmeye başlamıştır. Bununla birlikte ülke, Demokrat Parti ile iktidara gelmeden önce liberal ve daha da kapitalist bir yapıya yöneldiği görülmektedir. Dünyada süper güç haline gelen

ABD, İkinci Dünya Savaşı sonrası yaptığı ekonomik yardımlarla, Türkiye üzerinde ekonomik baskı yapmaya başlamıştır. Bu gelişmeler sonucunda halk, daha liberal ve ekonomide devletin etkisinin az olmasını savunan Demokrat Partiyi seçimlerde seçmiştir. Devletin ekonomideki etkinliğinin az olmasını isteyen Demokrat Parti, yabancı sermaye ve dış yardım için ekonomide uygun ortamı hazırlamak istemesidir.

“Çünkü Demokrat Parti, toplumda oluşan yeni toplumsal ve ekonomik güçleri temsil ediyordu. Güçlenen Türk burjuvazisi, uluslararası gelişmelerin de yardımıyla iktidara gelmişti. Hershlag, bu durumu şöyle çözümler: “...iç memnuniyetsizlik ve dış yardım umutları, Türkiye'nin ekonomik düzenini Batı'ya, daha liberal ilkelere uydurmak isteyen bir ekonomik ve siyasal akım yaratmıştı.” (Hershlag, 1968: 135 akt. Kongar,1999: 357).

Bütün bu belirtilen amaçlara karşın, 1950'den sonra ekonomik alanda görülen uygulamalar, hiç de yapılacağı söylenenlere uygun olmadı. Ekonomik siyasetteki değişmelerin hiçbiri anlamlı ve önemli değildi. Hershlag bile, yeni bir ekonomik siyaset konusunda yargılarda bulunmuş olmasına karşın bu gerçeği kabullenmiştir (Hershlag, 1968: 135 akt. Kongar,1999: 357).

Buraya kadar açıklamaya çalıştığımız gerçekler, her iki dönemi de yaşayarak gözleme olanağı bulmuş bir Türk yazarı tarafından da belirtilmiştir: “**Menderes**'in kendinden evvelki devrin iktisadi vasfıyla, Demokrat Parti devrinin iktisadi yapısı arasında da, aslında bir fark yoktur. Her iki devir de temel yapı bakımından, *kapitalizme dönük karma ekonomi nizamı'dır*.” (Aydemir, 1969: 216 akt. Kongar, 1999: 358).

1950-1960 yılları arasında iktidarda kalan Demokrat Parti, döneminde ülkede farklı gelişmelerde yaşanmıştır. Karayolları yapımındaki artış, 1923 yılından itibaren bu dönem içerisinde gerçekleşmiştir. Köyler ve şehirler ile olan yol bağlantı sayıları, karayolları uzunlukları artış göstermiştir. Köyler ve şehirler arasında yol bağlantısı arttıkça, toplum arasındaki etkileşimde de artış yaşanmıştır. Köyden, şehirlere ve fabrikalara ulaşım kolaylığı, köylüye yeni bir pazar sunmuştur. Kapalı köy ekonomilerinin devlet aracılığıyla pazarlarla bütünleşmesi, gelecekteki yeni ekonomik imkânlarla ve ekonomik yatırımlara işaret etmektedir.

Ekonomiyi etkileyen ve doğrudan halkın sosyal yaşamını da tetikleyen bir başka gelişmede tarım alanında görülmektedir. 1950-1960 yılları arasında ülkedeki traktör sayısında hızlı bir artış yaşanmıştır. Tarımda makineleşme çabasında olan devlet, Cumhuriyet'in ilanından beri köylüye ve tarıma destek olmaya, geliştirmeye çalışmıştır. Demokrat Parti döneminde satın alınan bu traktörler, Marshall Planı ekonomik kalkınma yardımları ile satın alınmış, devlet ekonomisine ve tarıma yatırım yapmıştır (Kongar, 1999: 361).

27 Mayıs 1960 askeri eylemin gerçekleştirilmesi, ülkede yaşanan bütün ekonomik sorunlar ve sıkıntıların, devletin belli bir planı olmadan hareket etmesine bağlanmıştı. Bu nedenle, 27 Mayıs sonrasında “Milli Birlik Komitesi”nde alınan ilk kararlardan biri, ekonomik kalkınma için bir merkezi planlama örgütü kurmak olmuştur. Bunun üzerinde

1963 yılında, “Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı” yeni kurulan “Devlet Planlama Teşkilatı” tarafından hazırlanıp uygulamaya konulmuştur (Kongar, 1999: 361).

Devlet Planlama Teşkilatı, ülkenin sosyal ve ekonomik kalkınmasını, hızlı ve planlı bir şekilde gerçekleştirebilmek için, 5 Ekim 1960 yılında kurulmuştur. Devlete danışmanlık yapan kurumun görevi, sosyal, kültürel ve ekonomik alanda devletin amaçlarını belirlemesine yardımcı olmuştur. Yıllık kalkınma planlarını, belirlenen amaçlara ulaşabilmek için hazırlamıştır.

“O dönemde yine Başbakan olan İsmet İnönü’nün şu sözleri Türkiye’deki planlama anlayışını oldukça güzel yansıtır:

“İnsan hak ve hürriyetlerini, milli dayanışmayı, sosyal adaleti, ferdin ve toplumun huzur ve refahını gerçekleştirmeyi ve teminat altına almayı mümkün kılacak bir demokratik düzeni kesin olarak seçmiş olan Türk Milletinin, Anayasamızda açık ifadesini bulan iktisadi ve sosyal hayatı, keyfi ve plansız davranış tecrübelerine son verip adalete, tam çalışma esasına ve herkesi için insanlık haysiyetine yaraşır bir yaşayış seviyesi sağlaması amacına göre düzenleme arzu ve azmine uygun olarak:

“Milli tasarrufu arttırmak, yatırımları toplum yararına, gerektirdiği önceliklerle yöneltmek ve iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek üzere,

“Birinci Beş Yıllık (1963-1967) Kalkınma Planı hazırlanmıştır.” (Devlet Planlama Teşkilatı, 1964: 3 akt. Kongar, 1999: 361).

Bu yazıdan, devletin 1960 sonrası yaklaşımı ve tutumu anlaşılmaktadır. Demokrasiye inanç vurgulanmıştır. Plansız ekonomik etkinlerinin sona erdiği açıklanmıştır. Amaç olarak “tam istihdam” sağlamak olduğu gösterilmiştir. Ayrıca, “insan haysiyetinin” ve “sosyal adaletin” hızlı kalkınma uğruna ödün verilmeyeceği belirtiliyordu (Kongar, 1999: 362).

Sonuç olarak, Osmanlı’dan kalan bozuk ve gelişmemiş, yabancıların yönetimi altında olan, dış borçlarla dolu ekonomiyi Türkiye Cumhuriyet’i devralmıştır. Kurulduğu yıldan itibaren, ülke uzun bir süre boyunca ekonomisini düzeltmeye çalışmış ve devlet etkinlikleriyle sosyal yapısında değişime gitmiştir.

Anadolu’da fazla gelişmemiş tarım ve güçsüz sanayi Osmanlı’dan beri süregelmiş, Cumhuriyet’in ilk yıllarında devam etmiştir. Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında, toplumsal yapısına uygun bir biçimde, Batı tarzında bir karma ekonomik siyaseti izlemiştir. Devletçi görüşü benimseyen hükümet, ekonomik kalkınma için özel kesimi desteklemiş, savunmuştur. Devlet, özel kesimin yetersiz kaldığı alanlarda yatırım yaparak, özel kesimin açıklarını kapatmayı ve tedarikinin kesilmemesini için adımlar atmıştır. Yine de özel kesimin Türkiye’deki varlığı 1940’lı yıllarda hissedilmeye başlanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleşmesi ile devletçi görüşle yaratılan özel kesim, savaş yıllarında sekteye uğramıştır. Batı liberal ve kapitalist görüşlere, yıllar içinde daha da yakın bir ekonomik siyaset izleyen ülke, 1950 yılında ekonomik ve sosyal alanlarda değişime uğramıştır. Ekonomik dış yardımlar, 1950-1960 döneminin ekonomik siyasetini tümüyle etkilemiştir. "Liberal" görüşün bütün ilkelerini benimseyen dönemin hükümeti Demokrat Parti, yıllar içerisinde kamuya yoğun bir şekilde yaptığı yatırımları yer almıştır.

1960-1980 arası "Planlı Dönem", uygulanan yıllık planların toplumdaki ekonomik gelişmelerde pek de önemli bir etkisi olmamıştır. Bir önceki liberal dönemin etkileri, ekonomi ve sosyal yapıda hissedilmeye devam edilmiştir. Planlı dönem içerisinde kamunun yeri yine özel kesimi destekleyici konumda kalmıştır.

2. ANADOLU'NUN DEĞİŞEN KÜLTÜREL YAPISI

2.1. ANADOLU'NUN TOPLUMSAL YAPISI

Bir halkın toplumsal yapısı, kültürünü yansıtan, anlatan temel bir ögedir. Değişen kültür, toplumsal yapıda görülen değişikliklerle görülmektedir. Toplumsal yapıda görülen değişiklikleri anlayabilmek için tezin bu bölümünde, toplumun nüfusunu, çalışan nüfusunu, eğitim düzeyini ve aile yapısı incelenecektir.

Osmanlı'da çok uluslu bir yapı içinde olması, halk arasında farklı bir kültürel yapı olduğunu göstermektedir. Dilde Osmanlıca, Türk, Arap ve Fars sözcüklerinin karışımından oluşmaktadır. Yönetici sınıfın kullandığı Osmanlıca, halkın her kesiminde kullanılmıyordu. Çok uluslu bir halkı olan Osmanlı'da, bütün kitleler kendi ayrı dillerine ve kültürlerine sahiptirler. Halkın ve yönetici sınıfın arasında bir etkileşimin olmaması, iki ayrı kültürü göstermektedir. Bunlar seçkin kültürü ve halk kültürüdür. Böylelikle Osmanlı'daki kültürel yapı, halkın ve yönetici sınıfın arasındaki farklılıklarla oluşmuştur. Osmanlı'da İslam kültürü toplumun her kesiminde her zaman yer almış ve şekillendirmiştir. Yüzyıllar önce İslam'ın başı ve koruyucusu olan halifelik Osmanlı'ya yani devletin başı padişaha geçmiştir. Toplumda yeri olan İslam dininin ve kültürün etkisi tartışılmazdır. Ancak bu etki Osmanlı'nın son döneminde, halkın arasından çıkan aydınlar tarafından ve siyasal alanda azalmıştır. Bunun nedeni, Batılılaşma hareketlerine karşı çıkan tepkilerin odağında dinsel bir örgütlenme olmasıdır. Yenileşmeye karşı olan bu dinsel tavır, devrimci aydınlar ve içlerinde önemli bir bölümü oluşturan askeri bürokrasiyi, dinin toplum içindeki etkilerine karşı olumsuz bir tutuma yöneltmiştir (Kongar, 1999: 517).

Yapılan ilk resmi, güvenilir ve nüfusun her kesiminden bütün bilgileri içeren nüfus sayımı, 1927 yılında Cumhuriyet döneminde yapılmıştır. Osmanlı döneminde de yapılmış olan nüfus sayımları bulunmaktadır. Ancak bu nüfus sayımları toplumun her kesiminden; kadın, çocuk, yaşlılara yer vermediği görülmektedir.

Osmanlı'da nüfus sayımı, 1520-1530 tarihlerinde görülmeye başlamıştır. Dönemin padişahı, Kanuni Sultan Süleyman zamanında yapılan nüfus sayımlarında, Osmanlı'nın 16. yüzyıldaki nüfusu 11.5 milyona yakındır. Bu sayım Mısır, Irak ve Tuna nehrinin ötesinde kalan Rumeli topraklarındaki nüfusu içermemektedir. Batılılaşma dönemi Osmanlı, 1831 yılında II. Mahmud resmi bir nüfus sayımı yaptırmıştır. Ancak bu sayım sadece askeri alan için yapıldığından, erkek nüfusun kaydı yapılmış ve bütün topraklar dâhil edilmemiştir. 1831 yılı sayımında, Asya topraklarında 3.753.643 erkeğin yaşadığı, Anadolu'da ise nüfusun on milyon civarında olduğu saptanmıştır. 1844, 1874 ve 1884 yıllarında da nüfus sayımı yapılmış, yine de sayımların sonuçları güvenilir olmamıştır. 1884 sayımında, Osmanlı'nın nüfusu 28.9 milyon olarak hesaplanmıştır. Bu sayımda Anadolu'nun nüfusu, yaklaşık 11.8 milyon civarında olduğu görülmektedir. Anadolu'nun nüfusu, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, 1923 yılında 12.582.000 olarak belirtilmiştir (Kongar, 1999: 522).

Ülkede yaşanan savaşların etkisiyle erkek nüfusu, kadın nüfusa göre azalmıştır. 1950'li yıllarda bu durum tersine dönmüş, kadın nüfusun sayısı erkek nüfusun sayısının altına inmiştir.

Türkiye'de doğum oranlarında, her bir doğan kız çocuğundan daha fazla erkek çocuk dünyaya gelmiştir. Kentlerde erkek nüfusun yoğun olduğu görülürken, kırsal alanlarda ise kadın nüfusu yoğundur. Bu durumun nedenlerinden birisi, kentlere göçün başlamasıdır. Ayrıca 1950'den sonra, ilerleyen yıllarda Avrupa'ya işçi göçüde başlamıştır. Zamanla hızlanan bu göç olgusu, Anadolu'da nüfusun seyrini etkilemiştir.

Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilk yıllarında 15-65 yaş grubunu oluşturan nüfusun sayısının az olduğu görülmektedir. Ülkelerin iş gücünü oluşturan 15-65 yaş grubu, kalkınmakta olan Cumhuriyet'in başlıca ihtiyaçlarından birisi olmuştur. İlerleyen yıllarda ise, iş gücünü oluşturan nüfusun sayısının artmakta olduğu görülmektedir. Ancak nüfusun artış hızı, ülkedeki iş olanaklarını aşmıştır.

“1962 yılında 15-65 yaş grubunun yüzde 78'i çalışırken, bu oran 1972'de yüzde 69'a düşmüştür (Devlet, Planlama Teşkilatı, 1973 akt. Kongar, 1999: 525). 1995 yılı

itibariyle 12-65 yaş arası nüfusun iş gücüne katılma oranı yüzde 50.8, işsizlik oranı ise 6.6 olarak gözükmetedir.” (Devlet İstatistik Enstitüsü, 1977: 258 akt. Kongar, 1999: 525).

Bir tarım ülkesi olan Türkiye’de, 1950’li yıllardan itibaren tarımda çalışan nüfusunda azalma başlamıştır. Yine de bu azalmaya rağmen, Türkiye’de iş gücünün büyük bir bölümünü tarım sektörü oluşturmaktadır. Bununla birlikte 1950-1980 yılları arasında Türkiye’nin değişen ekonomisi ile birlikte, çalışan nüfusta sanayi ve hizmet sektöründe, ilerleyen yıllarda sürekli artış yaşanmaktadır.

1950-1980 yılları arasında, Türkiye’de iş gücünde hizmet sektörü hızla büyümektedir. Bunun başlıca nedeni, 1950 öncesinde düşünülen ve 1960 sonrası kalkınma planlarında hedeflenen, hizmet kesimine dayalı büyüme ve gelişmedir. Uygulanan kalkınma planlarının içinde, hizmet sektörüne devlet tarafından büyüme olanağı sağlanmıştır.

Hizmet sektörünün artışında başka bir nedende aranmaktadır. Kamuda yer alan devlet memurlarının sayısında, hesaplanan sayılardan daha fazla artış olduğu görülmektedir. Ülkede özellikle 1950-1980 yılları arasında, toplumsal ve siyasal koşullar devlette, verimliliği düşük olan kişilerin zorla işe alınmasına neden olur. Siyasal ya da kişisel nedenler sonucu “adam kayırma” gibi işlemlerle, devlet bürokrasisinde gereğinden fazla büyüme gerçekleşmiştir (Kongar, 1999: 528).

1950 yılında Türkiye’de iş gücünün en büyük kesimini oluşturan, tarım sektöründe azalma başlamaktadır. Dönemin ekonomisinde, tarımdaki gelirin düşmesi ile tarım alanlarının eşit ve adil dağıtılmaması sonucu köylüler, köyden dışarı göç etmiştir. Tarımda makineleşmeye gidilmesi de temel sebeplerinden birisidir. Birkaç tarım işçisinin ya da hayvanın yaptığı, tek bir makinanın yapması, tarımda duyulan iş gücünün azalmasına neden olmuştur. Eskisi gibi ihtiyaç duyulmayan tarım işçisi, kırsal kesime göre kentlerde daha fazla para kazanabilmek ve daha iyi bir yaşam koşullarına sahip olmak için, kentlere göç etmiştir. Göç eden bu nüfus, kentlerde sanayi ve hizmet sektöründe çalışmıştır.

Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte, ülkede birçok toplumsal sorun gün yüzüne çıkmıştır. Bu sorunların, en önemlisi sayılabilecek olan nüfusun, eğitim düzeyinin ve okur-yazarlık oranının düşük olmasıdır. Bunun için atılan adımlardan ilki “Harf Devrimi” olmuştur. Harf devrimine kadar, temelde Arap harflerini esas alan, Türk ve Fars

sözcüklerinin karışımı olan Osmanlıca kullanılmaktadır. 1928 yılında Latin harflerini içeren, Türk alfabesi yürürlüğe girmiştir.

Osmanlı toplumundan kalan eğitim düzeyi, din ağırlıklı olmakla birlikte, toplumun her kesimine eşit şekilde ulaşmamaktadır. Nüfusunun çok az bir kesimi okuma-yazma bilmekte, kadın nüfusun ise neredeyse yüzde 1'lik bir kısmı okuma-yazma bilmektedir. Öğretmenlerinin sadece belli bir kısmı, öğretmenlik için gerekli eğitimi alabilmiştir.

Cumhuriyet kurulması ile birlikte eğitimde yapılan yeni devrimler ve kanunlarla din ağırlıklı eğitimden, laik, modern ve çağdaş bir eğitim sistemine geçilmesi hedeflenmiştir. Harf devriminden sonra, ülkede yeni alfabe ile okur-yazar sayısının artması ve halk içinde hızla yayılmasını sağlamak için eğitim seferberliği sağlanmıştır.

Eğitim seferberliği için devlet, harf devriminden önce halkın okur-yazar oranını arttırmada girişimlerde bulunmuştur. Halk Dershaneleri adı altında 3304 kurum açılmış ve 64.302 kişi öğrenim belgesi almıştır. Ancak bu sayının nüfusa oranla düşük olması, Arap harflerinin yaygın ve örgün bir eğitimde başarısız olduğunu göstermiştir. 1928 yılında, Maarif Vekâletince (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı), yeni alfabenin kabulünden sonra yeni Türk harflerini halka en kısa zamanda öğretmek ve toplumun yeni alfabeyle hızla benimsemesi kararlaştırılmıştır. Bunun için önceden eğitim için açılan kurumlar, Millet Mektepleri adı ile yeniden düzenlendi (Bozkurt ve Bozkurt, 2009: 123).

Milli Eğitim Bakanlığının hazırlamış olduğu, Millet Mektepleri Yönetmeliğinde, kadın erkek her vatandaşa eşit eğitim imkânları sunulması ve belli yaş gruplarının Millet Mektepleri'nde zorunlu eğitim almalarını içeren başlıklar bulunmaktadır. 24 Kasım 1928 tarihinde, Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk, Millet Mektepleri'nin başkanlığını üstlenmiştir. Bunun üzerine Bakanlar Kurulu tarafından Atatürk'e, Başöğretmen unvanı verilmiştir.

Yeni kurulan Cumhuriyet'te, ülkenin sosyal, ekonomik ve kültürel yapısının, çağdaş ve modern bir şekilde Batı tarzında gelişmesi için her yol eğitimin geliştirilmesine çıkmaktadır. Bunun üzerine, Milli Eğitim Bakanlığı ve Tarım Bakanlığı iş birliği ile Anadolu köylerinde, öğretmenlerin önderliğinde tarım öğretildi ve uygulandı. Bu başarılı uygulama ile ilerleyen yıllarda, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel ile İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç, Köy Enstitüleri projesini uygulamaya başladılar (Kongar, 1999: 532).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, okul ve öğretmenden yoksun Anadolu'da, ülkenin nüfusunun büyük bir bölümünü, çoğunluğu okuma-yazma bilmeyen köylü oluşturmaktadır. Bunun için köylere öğretmen göndermek için, Köy Enstitüleri adı altında eğitim kurumlarında eğitmen yetiştirilmeye başlanmıştır. Köylerden ilkokul mezunu, başarılı ve zeki çocuklar bu enstitülere gönderilmek üzere seçilmiştir. 1940 yıllarında, Anadolu'da tarıma uygun arazilerin bulunduğu bölgelerde, 21 tane Enstitü açılmıştır. Genel amacı, köy ilkokullarına öğretmen yetiştirmek olan Köy Enstitüleri, Anadolu'da köylülere okuma-yazma ve örgün eğitimi vermiştir. Bu eğitimlerin yanı sıra, modern tarım ve temel bilgiler öğretilerek, dersten öte uygulamayı da içermektedir. Köy Enstitüleri'nin, kendi ait arazilerinde yapmış oldukları uygulamaları ülke ekonomisine, tarıma ve üretime destek ve örnek olmuştur. Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1954 yılında Köy Enstitüleri kapatılmıştır.

Kentleşme ile birlikte, aileler çocuklarını daha ileri bir eğitim görebilmeleri için üniversitelere göndermişlerdir. Bunun başta yatan temel sebebi, lise öğrenimi genel bir ilke yapısıyla eğitim vermektedir. Sanayileşen ve kentlerin hızla büyüdüğü bir toplumda, liseden mezun olduktan sonra iş bulmak zorlaşmıştır. Böylelikle, özellikle kentlerde, bazı ailelerin çocukları gerekli teknik eğitimi alabilmeleri için üniversiteyi kazanmaya çalışmışlardır.

Ortaöğretim mezunlarının ancak yarısı, yükseköğrenim sınavını kazanabilmekteler. Bu durum ortaöğretimin eksik düzeyde olması ve halkın çoğunluğunun yükseköğrenime verdiği değerin düşük olmasını göstermektedir (Kongar,1999: 535).

Osmanlı'nın toplum yapısına bakınca, geleneksel yaklaşımı ve şeriata dayalı bir aile yapısı ortaya çıkmaktadır. Mecelle "İslami medeni hukukları kodeksi" tarafından, erkeğin birden fazla eşle evlenmesine izin verilmektedir. Erkek ailenin başıdır ve buyrultuları tartışılmazdır. Bu bilgiler göz önüne alınca, Osmanlı'nın sosyal hayatında ve aile yapısında ataerkil bir toplumu içermektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nde, Osmanlı'dan kalan bu yapının değişmesi öngörülmüştür. Sosyal ve kültürel yapıda çağdaşlaşma yolu izlenmiştir. Cumhuriyet bunun için hukuksal ve yasa yoluyla, toplumun ve aile yapısının, çağdaş ve eşit bir şekilde değiştirmeye gitmiştir.

Yeni bir toplumsal ve aile yapısı için, yeni bir medeni kanun gereklidir. 1926 yılında Meclis'te, İsviçre Medeni Yasası'nın örnek alınması kararlaştırılarak, Türk Kanunu Medenisi yürürlüğe girmiştir. Kanunun içeriğinde temel olarak, ailede kadın ve erkek eşitliği sağlanmıştır. Tek eşli evlilik savunan Cumhuriyet, erkeğin çok eşli evliliğini yasaklamış ve evlilikte devlet güvencesiyle resmi nikâh zorunlu hale getirilmiştir. Bir başka önemli gelişme ise aile içindeki malların yönetiminde ve miras paylaşımında kadın-erkek eşitliğinin getirilmesidir.

Türkiye'de kadınların toplumda eşitliğinin sağlanması için bir sonraki adım, kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınmış olmasıdır. 1930 yılında kadınlara, belediye seçimlerinde oy verebilme ve aday olabilme hakkı tanınmıştır. Bunu 1933 yılında, kadınların köy muhtarı ve heyetlerine seçilmesi hakkı izlemektedir.

Milletvekilliğinde, kadınların seçilebilmesi 1923 yılından beri görüşülmektedir. Yapılan siyasi devrimler ile birlikte, 1934 yılında, Meclis'te yapılan oylama sonucu Anayasanın 10. ve 11. Maddeleri değiştirilerek, kadınlara 22 yaşında oy verme, 30 yaşında seçilme hakkı verilmiştir. Kadınların katıldığı ilk milletvekilliği seçimlerinde, 1935 yılında 17 kadın milletvekili TBMM'de yer almıştır (Kongar, 1999: 583).

“Bütün bu değişimler sonunda, kadınlar, eğitimde ve ekonomik etkinliklerde de erkeklerle eşit haklardan yararlanmaya başladılar. Ülkenin sanayileşme ve kentleşme süreçleriyle birlikte bu yasal ve toplumsal-ekonomik değişiklikler, aile yapısını ve aile içindeki bireylerin durumlarını etkiledi. Sonuçta bugünkü toplum yapımızın bir ögesi olarak çağdaş çekirdek aile ortaya çıktı. Bu tip aile, anne, baba ve küçük çocuklardan oluşmaktadır.” (Kongar, 1999: 584).

Anadolu yaşamını etkileyen, sosyal, ekonomik kültürel olarak önemli ögeler meydana gelmiştir. Bunlar Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren çağdaşlaşmaya gidilmesi, tarımda makineleşme, sanayileşme, kitle iletişimin yaygınlaşması, köyden kentlere göç ve şehirler ile köyler arasında bağlantı kurulmasıyla kırsal kesimin pazar ekonomisine ulaşabilmesidir. Bütün bu etkenler aile yapısında, farklı kesimlerde, farklı toplum yapıları oluşturmaktadır.

Anadolu'da, kırsal kesimdeki aile yapısı incelendiğinde, karı-koca ve çocuklardan oluşan bir aile görülmektedir. Kırsal kesimdeki aile yapısı, kentlerde bulunan ortalama aile yapısından farklı olarak, çocuk sayısının fazla olmasıdır. Ailede çocuklar, ailenin geçim kaynağı olan tarımı devam ettirme ve ailenin bütünlüğünü koruma bilincini taşımaktadırlar.

Kırsaldaki çekirdek ailenin diğer göze çarpan özelliği ise, geleneksel geniş aile yapısı izlenmektedir. Tek bir evin çatısı altında, birden çok aile yaşamaktadır. Bu aile

yapısında, ailede babanın egemen olduğu ve babanın soy çizgisi genişlemektedir (Kongar, 1999: 585).

Ayrı çatı altında yaşayan ailelerde, evlerin birbirine yakınlığı görülmektedir. Genelde yeni evlenen çiftler, erkeğin anne ve babasına yakın olan evlerde oturmaktadırlar. Akrabalık ilişkileri ve komşuluk bu durumla açıklanabilir. Özellikle köyler gibi küçük yerleşimlerde bu aileler, ekonomik açıdan ve toplumsal bir birlik olmaktadır. Yeni evlenen çiftin ailenin yardım etmesi ve zor durumda olan komşuya yardım edilmesi, Anadolu'da aile yapısını anlatmaktadır.

Tarımda makineleşme, sanayileşme, kırsal kesimin pazar ekonomisine ve şehirlere ulaşabilmesi sonucunda köyden kentlere göç başlamıştır. Ülkede değişen ekonomik yapı ile birlikte, daha fazla kazanç için kimi zaman ailede sadece erkek kente gitmiştir, kimi zamanda bütün aile göç etmiştir. Kentlere göç eden aile yapısı, genelde kırsal kesimden göç ettiği için bazı özellikleri benzetmektedir. Gecekondu bölgeleri, bulunduğu kentlerin sanayileşme seviyesine göre oluşmuştur. Göç eden ailelerin, kırsalda temel niteliğini oluşturan birlik ve bütünlüğünden kopmuş oldukları, geniş aile yapısı dışında yalnız olduğu görülmektedir. Akrabalık ve komşuluk ilişkilerinden uzakta kalan gecekondu yapılarında, aile yapısını etkileyecek uyum sağlama çabaları görülmektedir. Kırsalda toprağıyla çalışan işçi, kente göç etmesiyle sanayide ya da hizmet alanında çalışmaya başlamaktadır.

Türkiye'de aile yapısını belirleyici en önemli etkenlerden birisi çevredir. Kırsal aile yapısında, geniş aileler görülmekle birlikte, ailenin fertleri geçinme kaynağı olan tarımı sürdürmektedir. Anadolu'nun neredeyse her bölgesinde görülmekte olan, o bölgenin ya da köyün, belli başlı, köklü ve varlıklı aileleri görülmektedir. Bu büyük aileler, bazı bölgelerde tek bir köklü aile varken, bazı bölgelerde birden çoktur. Osmanlı'dan kalma, derebeyliği, aşiret reisliği ve toprak ağalığını yansıtan bu yapı, bölgedeki ekonomiyi ve toprakları elinde tutmaktadır. Toprak ağalığını yansıtan bu varlıklı aileler, köylüyü (maraba / azap) ve diğer küçük aileleri, kendi himayesinde sahip olduğu topraklarda ve işletmelerde ücret karşılığında çalıştırmaktadır.

“Fatma İrfan Serhan'ın verdiği bilgilere göre, Ege'nin büyük ailelerinden Evliyazadeler'in Göllüce köyünü kapsayan 26 bin dekarlık çiftliklerinin hikâyesi şöyledir: “Göllüce köyü, İzmir'e yakındır. 400 nüfuslu 90 haneli bir köydür Göllüce. Ve yıllardan beri bu köyün insanları bir tek aileye, Hacı Ali Paşagiller'e toprak köleliği etmektedir. Kendilerinin bir karış ekip işleyecek toprakları yoktur. 400 nüfuslu köy okuldan, mescitten, sudan, yoldan, hatta mezarlıktan yoksundur. Çalı çırpıdan yapılmış evlerde oturur Göllüceliler. Köyü çevreleyen topraklar üzerinde Hacı Ali Paşa torunlarından bir hanım, kayıtsız şartsız hüküm sürer. On

üç traktör, bu topraklar üzerinde geceli-gündüzlü bir dul hanım için işlerken, köyün içinde insanlar açtırlar.

Bugün Göllüce köyünün de içinde bulunduğu Torbalı ve Aydın dolaylarında en büyük topraklara ve çiftliklere sahip olan Hacı Ali Paşa torunlarıdır... Hacı Ali Paşa denilen bu zat, Sultan Hamit zamanında Konya'dan gelmiş bir jandarma onbaşıdır. Bu onbaşı Adnan Menderes'in de dedesidir.” (Avcıoğlu, 1996: 183).

2.2. ANADOLU YAŞAMINI DEĞİŞTİREN TARIMDAKİ GELİŞMELER

Cumhuriyet'in kurulması ile tarımda eski usul, gelenekçi, ilkel üretim biçiminin geliştirilmesi ve tarımın modernleşmesine yönelik çalışmalar yapılmıştır. İlk olarak Cumhuriyet ile birlikte gelişen önemli olaylar arasında, 1925'de İzmir İktisat Kongresi'nde oy birliği ile aşar vergisi ve tarımdaki olumsuz etkilerini kaldırmak yer almaktadır. Bunu tarımda özel mülkiyet haklarının tanınması izlemektedir. Topraksız köylülere boş arazi dağıtılması gibi çiftçiyi ekonomik piyasadan ve düşük fiyatlardan koruma amaçlı destekleme alımları yapılmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda tarımı ve çiftçiyi destekleyen uzman kooperatifler kurulmuştur.

Çok partili dönemde, Demokrat Partinin iktidar olduğu yıllarda, ekonomide dış yardımlar alan Türkiye, Marshall Planı ile tarımı geliştirmeye çalışmıştır. Devlet boş arazileri, tarım arazilerine dönüştürmek için toprağı olmayan köylülere, arazileri dağıtarak tarımda üretim artışı hedeflemiştir. Tarımda makineleşmeye gidilmesi ile traktör sayısını artması ve diğer modern ekipmanların getirilmesiyle ürün üretimini yükseltilmesi ve iyileştirilmesi planlanmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'yi de içine alan Marshall Planı, 1948 - 1952 yılları arasında savaşta ülkelerin bozulan ekonomilerini düzeltme ve kalkındırma amacıyla ekonomik yardımlar sağlar. Bu plan Amerika Birleşik Devletleri'nin, Doğu Bloğuna yakın olan ülkelerde komünizmin yayılmasını engellemeyi amaçlamaktadır. Bu ekonomik yardımlar ile Türkiye ile ABD arasında yakınlaşma dönemi başlamıştır.

1949 yılında Türkiye, Marshall Planı'nda bir tarım ülkesi olarak öne çıkmaktadır. Tarımda toplanan gıdalar, Avrupa'nın gıda ihtiyacını karşılamayı hedeflenmektedir. Böylelikle 1949 yılında Türkiye'ye traktörlerin gelmesi ile tarımda makineleşme somut olarak başlamıştır.

“Verilere göre 1945'de yaklaşık bin olan traktör sayısı, 1950'de 17 bin, 1955'de 40 bin, 1960'da 42 bin ve 1965'de 53 bine çıkmıştır.” (Sencer, 1971: 117).

Tarımda makineleşme 1948 - 1956 yılları arasında başlamaktadır. Artan makine miktarı ile tarım için kullanılan arazi miktarında da artış yaşanmıştır. 1956-1962 yıllarında iki katı artan traktör sayısı, kırsal dönüşümü büyük ölçüde etkilemiştir. Ancak artan traktör sayısına rağmen tarım alanlarındaki artış yavaşlamaya başlamıştır.

“Toprak genişlemesi sürecinin yoğun bir şekilde gerçekleştiği 1948-1956 dönemi Türkiye’de kırsal alanlardan şehirlere göçün büyük boyutlara ulaştığı bir süreçtir (Tekeli ve Erder, 1978: 305).

1962 yılında ekili alanlar 25.416 hektara ulaşmıştır. Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nın uygulandığı 1963’ten sonra da üçüncü dönemde tarımda kullanılan arazi miktarı daha yavaş bir artışla 27.337 hektara ulaşmıştır.” (Tekeli ve Erder, 1978: 304)

Ülke genelinde azalan tarım sektörü, bazı bölgelerde tersine tarım alanlarında genişleme yaşanmıştır. Bunun sebebi ise, tarımda makineleşmeyle traktörlerin bölgeye gelmesi ile açıklanır. Yıllar içinde artan traktör sayısı ile birlikte, traktörle işlenen arazilerde, diğer tarım arazilerine kıyasla artış yaşanmıştır. Tarımda genişleyen bu bölgelerde, yapay gübre kullanımı artmıştır.

1950 yıllarında Türkiye’de tarım sektörü, dünya ticaretinde artış göstermiştir. II. Dünya Savaşı’nın ardından, 1950 yılında başlayan Kore Savaşı hammadde fiyatlarının yükselmesine sebep olmuştur. Bu gelişme ile yükselen hammadde fiyatları, dönemin tarım ülkelerinden biri olan Türkiye’de tarım sektörünün yararına olmuştur. Dönemin yeni hükümeti olan Demokrat Parti ise tarım ürünlerini yüksek fiyattan satın alarak köylüye sübvansiyon politikası uygulamaktaydı. 1930’lu yıllarda devlet tarım sektöründe desteklediği, tarımda uzmanlaşmış kurumların açılmasıyla köylüye sübvansiyon politikası uygulanmaya devam etmiştir. Bu kurumlar: Tarım Kredi Kooperatifleri, Ziraat Bankası, TARİŞ, Fiskobirlik ve Toprak Mahsulleri Ofisi’dir. Bu politika gereğince köylünün ürünlerini devlet piyasanın üstünde bir fiyatla satın almaktadır. 1950’li yıllarda, Türkiye’de tarımın gelişmesini sağlayan iki faktör öne çıkmaktadır. Birincisi artan tarım kredileri, ikincisi ise ulusal iktisadi bütünleşmenin sağlanmasına yönelik maddi koşulların inşasıdır. Bu bütünleşmeyi gerçek kılan iki sebep vardır. İlki kırsal nüfusun şehirlere, kasabalara göç ederek daha fazla kazanç için köy dışında büyük çapta iş piyasasına girişidir. İkincisi ise bu hareketin fiziki koşullarının oluşturulmasıdır. Devlet karayolu yatırımları ile malların ulaşımını kolaylaştırmaktadır. Yatırımlar sonucu yapılan yollar sayesinde üretici, traktörü ile ürünlerini kasaba pazarlarında satmaya başlamıştır. Köy dışında bir istihdam olanağı bulan köylü, ulusal ekonomiyle bütünleşme sürecine girmiştir (Kangal, 2015: 16).

2.3. KÖYDEN KENTLERE GÖÇ VE GECEKONDU

Türkiye’de 1950’li yıllarda yeni bir sosyal, kültürel ve ekonomik yapı görülmektedir. Bu yeni yapının oluşum sebeplerinin başında, ilk olarak siyasi yapının değişmesi olmuştur.

Türkiye’de de etkisi görülen II. Dünya Savaşı’nın bitmesi ile ilk değişim siyasal alanda, tek partili dönemden çok partili döneme geçiş olmuştur. Ekonomik yapıda ise sanayileşmede artış yaşanmaktadır. Marshall Planı ile birlikte yapılan ekonomik yardımlarla tarımda makineleşmeye geçilmiştir. Tarımda traktörün gelmesi ile gereken iş gücü, makineleşme sayesinde azalmıştır. Sanayileşmenin getirdiği yeni fabrikaların kurulmasıyla iş gücü ihtiyacı da artmıştır. Kırsal kesimlerde yaşayan topluluklar, tarımda azalan iş gücünü, kentlerde artan fabrikalarda çalışmayı tercih ederek daha fazla kazanç için kentlere göç etmişlerdir.

Göçün temel sebeplerinden birisi olarak gösterilen köylerde ve küçük yerleşim yerlerinde, yaşam koşullarının kötüleştiği ve zorlaştığı söylenilmektedir. Ancak bu sebeplerle göç eden aileler, gittikleri kentlerde ve özellikle büyük kentlerde gün geçtikçe kötüleşmektedir. Kentlerdeki iş olanağının yeterli düzeyde artamamasına rağmen, sanayideki yüksek ücretlerin varlığı, kentlere göçü kırsal kesimlerde çekici hale getirmiştir. Kentte çalışan bir kişinin ortalama elde ettiği kazancı, kırsalda ortalama kazandığının iki katından fazlasını kazanmaktadır (Kongar, 1999: 562).

Kırsaldan kentlere göç eden aileler, büyük gelişmiş kentlerde daha iyi bir eğitim ve sağlık ortamı olduğu için göç etmektedir. Devam eden göç dalgası ile birlikte kentlerde artan nüfus, bu kentlerin, Anadolu’daki diğer şehirlere göre daha fazla gelişmesine sebep olmuştur. Yine de düzensiz bir şekilde artan nüfus yüzünden, kentlerdeki eğitim ve sağlık imkânları yetersiz kalmıştır.

Köyden kentlere göç hareketleri sonucunda, göç eden topluluklar kentlerde kendi yaşam alanlarını oluşturmak zorunda kalmışlardır. Göç alan şehirlerin, artan nüfusun gereksinimlerini karşılayamaması ve konut yetersizliği ortaya çıkmaktadır. Bu alanlarda yaşayan topluluklarda gecekondulaşma yapısı görülmeye başlanmıştır. 1950-1960 yıllarına kadar, konut yetersizliği gündeme gelmemekle birlikte, bu yıllardan itibaren bu alana yatırımlar yapılmaya başlanmıştır.

“İşte kırsal alanlardan ve kasabalardan büyük kentlere gelen kişiler, belediyenin, devletin ve başka kişilerin arsaları üzerinde kendine konutlar yaparak bu sorunu çözmeye çalışmışlardır. Gecekondulaşma olayının ilk zamanlarında, bir konut bitmiş ise, izinsiz de yapılmış olsa,

yıkılması için mahkemeden karar almak zorunluymdu. Mahkemeden karar almak ise oldukça uzun bir süre gerektiriyordu. Bu yüzden, kendisinin olmayan arsa üzerinde konut yapan kişiler, polis işe karışmadan bunu bitirebilmek amacıyla, genellikle geceleri son derece hızlı bir biçimde çalışıyorlardı. Bir gecede bile çatısı kapatılan konutlar vardı. Sabah olduğu zaman, polis için, konutu hemen yıkmak artık olanaksızlaşıyordu. İşte bu süreç, ortaya çıkan yeni konut biçimine de adını verdi: Gecekondu.” (Kongar, 1999: 562).

Türkiye’de yaşanan iç göç sorunları sosyal, kültürel ve ekonomik hayatları da beraberinde etkilemiştir. 1950’li yıllarda başlayan göç hareketleri, gecekondu yaşamları sanat ortamında da görülmektedir. Toplumcu - gerçekçi sanatçıların 1950 ve 1980 yılları arasında başlıca konularından biri olmuştur. Toplumsal gerçekçi tavırlarıyla sanatçılar, göç ve beraberinde değişen sosyal kültürel ve ekonomik yapılarını tuvallerine yansıtmışlardır. Dönemin önemli Türk ressamlarından Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turan Erol, Nuri İyem gibi sanatçılar göç, göçmen ve gecekondu konularını eserlerinde ele almışlardır (Coşan, 2015: 40).

Gecekondu yapıları Türkiye’nin modernleşme ve kalkınma sürecinde, kentlerin sosyal ve kültürel yapısında değişikliklere neden olmuştur. Kırsal yaşamın geleneksel değerlerini ve kültürlerini taşıyan topluluk, kentlere göç ettiklerinde tamamen farklı değerlerle karşılaşmışlardır. Büyük kentlerde yaşanan bu gelişmeler sonucunda, alt kültür grupları ile yüksek kültür gibi bir ayırım meydana gelmiştir (Coşan, 2015: 41).

Kentlere doğru yaşanan bu iç göç hareketleri, gecekondulaşma ile kentlerde artan nüfus sayısı elektrik, su, havagazı, kanalizasyon gibi alt yapıların yetersiz kaldıkları görülmektedir. Dönemin hükümeti Demokrat Parti, bu göç dalgasını kırsal nüfusa boş arazi dağıtarak, tarıma teşvik etmeye çalışmış ama yetersiz kalmıştır. Köylerden kentlere göç günümüzde de devam etmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATÇILARIN GÖZÜNDEN ANADOLU YAŞAMI

1. KİMLİK VE KÖKEN DOĞRULTUSUNDA ANADOLU'YA BAKIŞ

1.1. ESERLERDE TOPLUMCU GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR, SOYUT ÜSLUPLAR VE DIŞAVURUMCULUK

Bedri Rahmi Eyüboğlu 1911 yılı Giresun'da doğmuş, ressam, şair ve yazardır. Trabzon Lisesi'nde öğrenimini gördüğü yıllarda, buraya resim öğretmeni olarak atanan ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucularından Zeki Kocamemi ile tanışmıştır. Sanat eğitimi için İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmiştir. Burada İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran'ın atölyelerinde çalışmıştır. Ardından Güzel Sanatlar Akademisi'nden daha mezun olmadan, Avrupa'ya gitmiştir. Sanatçıların atölyesinde çalıştıktan sonra yurda dönmüştür. Ülkeye döndüğünde Bedri Rahmi Eyüboğlu İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş ve akademiye resim atölyesi öğretmeni olarak atanmıştır. Yaşamının sonuna kadar resim atölyesinde dersler vermiştir.

Türk resim sanatında eserleri ile iz bırakan Bedri Rahmi Eyüboğlu, edebiyatta da eserler bırakmıştır. Anadolu insanını ve yaşamını anlattığı eserlerinde, kültürel temaları gündelik yaşamdan aldığı kesitlerle işlemektedir. Günlük yaşamdan öyküler, olaylar, kırsal kesim yaşamını anlatan kültürel imgeler sanatçının eserlerinde görülmektedir.

Anadolu kahvehane kültüründe insanlar sadece içecek ve sohbet için toplanmazlar. Anadolu'da köy köy gezen âşıklar ve ozanlar kahvehanelerde bestelediği türküsünü çalıp söylerler. Köy köy dolaşan bu âşıklar ve ozanlar, sazlarıyla buldukları her köyden bir hikâye, bir efsane anlatıp halktan yiyecek, giyecek ve barınma gibi karşılıklarını alırlar. Bulduğu yörenin insanı olan âşıklar ve ozanlar, besteledikleri türküyü ve anlattığı hikâyeleri, yine o yörenin insanının geleneğini ve kültürünü yansıtacak şekilde aktarırlar.

Şekil 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarı Saz”, 1966, TÜYB, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara, Türkiye.



Kaynak: Başbuğ, Z. (2019b: 208)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Sarı Saz” eserinin konusu, Anadolu'da çok yaygın olan kahvehane kültürünü anlatmaktadır (Şekil 14.). Resimde seçilen kahvehane mekânının, kırsal kesim insanı için boş zamanı değerlendirme, sohbet etme, gündelik olayları konuşma ve tartışma gibi sohbet mekânı olarak kullandığı bir toplanma yeridir. Osmanlıdan günümüze kadar bu kahvehane kültürü devam etmektedir (Başbuğ, 2019a: 205).

Sarı Saz gibi diğer eserlerinde Eyüboğlu, Anadolu insanının olanaksızlıklarına rağmen isyan içermediğini, kabullenme, kaderci bir tavırla anlatır. Anadolu kahvehanesi mekânı içinde, resmin sol köşesinde iki eli ile kafasına destek olan ve büyük bir ilgi ile resmin merkezindeki sazını çalan adamı dinleyen bir figür yer almaktadır. Bu figürün hemen sağında, sıcak renk lekeleri ile aktarılmış semaver üzerinde çaydanlık bulunmaktadır. Resmin genelinde sıcak renklerle boyanmış kahvehane mekânında duygu yoğunluğu hissedilmekte ve görülmektedir. Hüzünlü bir duygunun aktarıcısı olan resmin sağındaki figürdür. Mekânda çalan sazın ezgisine kendini kaptırmış, boynu eğik ve eliyle destekleyen figür, boşluğa bakan gözleri ile uzaklara dalmıştır.

Şekil 15. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kondu”, 1964, TÜYB, Dr. Safder Tarim Koleksiyonu.



Kaynak: Araf: Gecekondu Hayat (12.11.2013)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Kondu” (Şekil 15) resminde, birçok renkli yüzeyin, birleşik ve sıkışık bir düzensizlikle, kompozisyonda buldukları alanı doldurdukları görülmektedir.

Cevat Hamit Dereli, 1900 yılında Rize’de doğdu. 1915 yılında Nazmi Ziya Güran’ın tavsiyesi ile birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girdi. Burada İbrahim Çallı’nın ve Hikmet Onat’ın öğrencisi oldu, atölyelerinde çalışmıştır. 1923 yılında mezun olduktan hemen sonra, Avrupa’da sanat eğitimi görmek için girdiği sınavda başarılı olmuştur. Paris’e giden Cevat Dereli, 1924 – 28 yıllarında Paul-Albert Laurens’in atölyesinde çalışmıştır. 1928 yılında yurda dönen sanatçı burada, Güzel Sanatlar Akademisi’ne öğretim üyesi olarak atanmıştır. 1928 yılından itibaren kurucu üyesi olduğu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nde aktif bir şekilde yer almıştır (Baytar, 2010: 151).

İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyesinde ışık ve renge verdiği önemle aldığı eğitimleri yanı sıra, yurt dışında almış olduğu akademik eğitimle biçim ve mekân uygulamalarını benimseyen eserler üretmiştir. Benimsediği bu üslupla yeni Cumhuriyet Dönemi’nde çağdaş uygulamalarla resim yapar. Müstakiller’de bu anlayışla hareket etmişlerdir. Köy hayatı, boğaz manzaraları ve peyzaj gibi konular seçmiştir. 1940’larda resimlerinde, kübizmin özellikleri görülmektedir. Ancak bu keskin çizgi ifadelerini, yöresel bir dille yumuşatma eğilimini göstermektedir. Anadolu ve İstanbul manzaralarını

ağırlıklı olarak çalışan sanatçı, kübizm etkisinden yavaş yavaş uzaklaşmıştır (Baytar, 2010: 152).

Şekil 16. Cevat Dereli, “İstihsal (Hasat)”, 1954, TÜYB, 201x305cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.



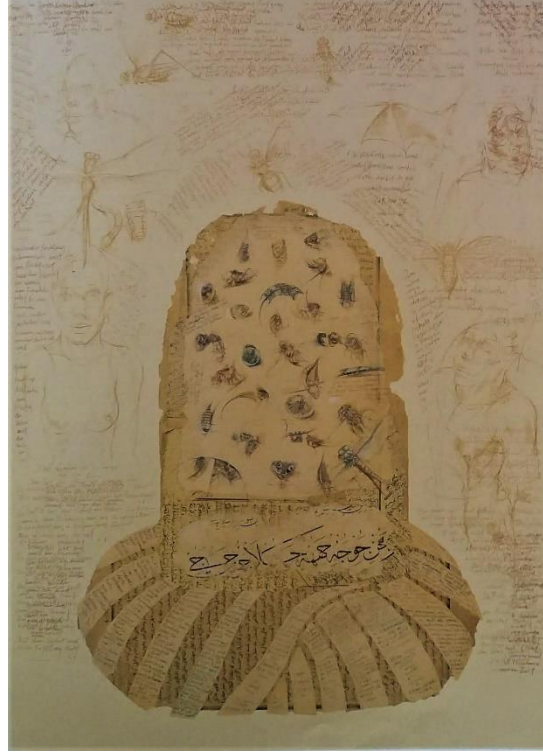
Kaynak: Okkalı, İ. C. ve Baytar, İ. (2020a: 83)

1954 yılında düzenlenen, “İstihsal” (üretim) konulu bir yarışma düzenlenmiştir. Bu yarışmaya dönemin birçok sanatçısı katılım göstermiştir. Cevat Dereli, Aliye Berger, Cemal Tollu gibi isimlerin bulunduğu yarışmada, Cevat Dereli “Hasat” (Şekil 16.) eseri ile katılmıştır. Köy halkının ön planda olduğu açık bir mekânda, tarlada çalışan köylüler görülmektedir. Köylülerin imece usulü çalıştığı bu kompozisyonda her figür bir işle uğraş içindedir. Resmin ortasında hasatı toplayan köylüler, sağ tarafta toplanan hasatın binek atlarla taşınmak üzere yüklenildiği, solda ise yerde oturan dinlenen köylüler ve ellerinde sazı görülmektedir.

Ergin İnan 1943 yılında Malatya’da doğmuştur. Birbirleriyle birleşen, büyük geniş bahçelerin oluşturduğu yeşil alan Malatya’da dünyaya gelmiştir. Çiçekler, böcekler, doğa sevgisi ile çocukluk yıllarında tanışmıştır. Malatya bahçelerinde başlayan resim sevgisi, eğitim-öğretim hayatına başladığında artarak devam etmiştir. Akademik sanat eğitimine İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü’nde (şimdiki Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) başlamıştır. Öğrencilik yıllarında Mehmet Siyahkalem’i yakından araştırmış ve deforme edilmiş, siyah beyaz figürlerinden ilham alarak kendi üslubunu bu yıllarda oluşturmaya başlamıştır. 1969 yılında Salzburg Yaz Akademisi’ne gitmiş ve burada Emilio Vedova’nın öğrencisi

olmuştur. Ergin İnan'ın psikolojik ve duygu ağırlıklı portreleri bu dönemde oluşmaya başlamıştır. 1971 ve 1973 yılları arasında burslu olarak gittiği Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Max Zimmermann ile birlikte çalışmış, Münih ve Berlin Güzel Sanatlar akademilerinde çalışmalar yapmıştır (Baytar, 2010: 309).

Şekil 17. Ergin İnan, “Mesnevi”, 1980, Litografi, British Museum Londra.

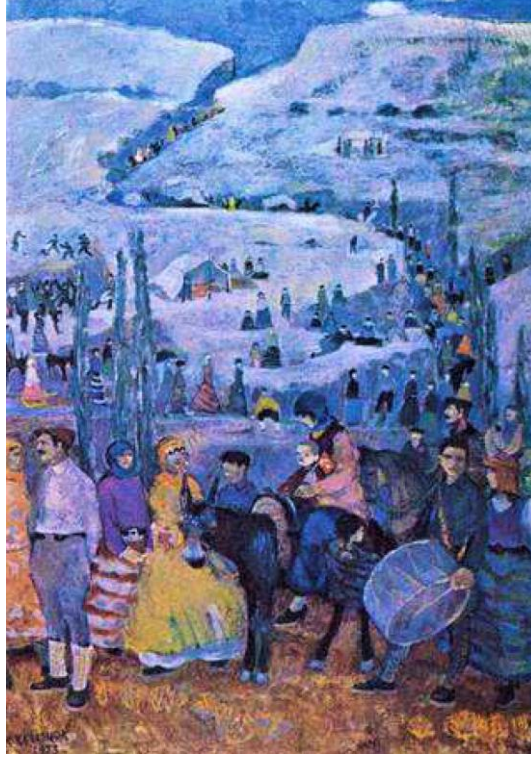


Kaynak: Giray, K. (2001a: 191)

Ergin İnan, “Mesnevi” (Şekil 17.) çalışmasında, tasavvufi konu ile karşımıza çıkmaktadır. Sarığın üstünde İnan'ın böcek ve taş süslemeleri yanında, geleneksel sanatlardan “hat” çalışması görülmektedir. Görsel algıyı uğraştıran, sarığın etrafında figürler ve böcek simgeleri yer almaktadır. Ergin İnan'ın imzası yerine geçen sembolleri (böcekler ve renkli taşlar) görülmektedir.

Kayihan Keskinok 1923 yılında İzmir'de dünyaya geldi. Çocukluk yılları, Kurtuluş Savaşı'nda Yunan askerinin İzmir'den çekilirken arkasında bıraktığı yıkım ve harabeyle birlikte günler süren İzmir yangınından kalan kararmış, yanık topraklarla sokaklar arasında geçmiştir. Eğitim-öğretim hayatına Anadolu'da farklı illerde bulunarak başlayan Keskinok, Iğdır'da öğretmenlik yapmıştır. 1942 yılında girdiği Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde, Malik Aksel, Refik Epikman ve Hakkı İzzet'in öğrencisi oldu. Akademiden mezun olduktan sonraki yıllarda, Anadolu'nun farklı bölgelerinde resim öğretmenliği görevlerinde bulundu.

Şekil 18. Kayıhan Keskinok, “Şenlik”, 1973, TÜYB, 140x100cm, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İzmir, Türkiye.



Kaynak: Keskinok Sanat Vakfı (b.t)

Keskinok’un çoğu resminde bir hareketlilik söz konusudur. Ele aldığı içerik de bu hareketi karşılayacak konulardır. “Şenlik” resminde bol figürlü bir konuyu resmeden sanatçı, köydeki düğün olayını anlatmaktadır (Şekil 18.). Resmin tepesine doğru uzanan perspektifi, tepelerin ardından köyünde gelen insanları resmetmiştir. Resmin ön planında davul çalan figür, arkasından gelen insanların başında giderek köylük yerdeki şenlik alana gitmekte oldukları anlaşılmaktadır.

Nedim Günsür 1924’de Ayvalık’da doğmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi’ni 1942’de kazanarak, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olmuştur. Bir grup arkadaşı ile birlikte, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun izinden giderek Onlar Grubu’nu kurmuşlardır. 1948 yılında mezun olurken, Fransız bursu ile Paris’e gitmiştir. Burada Leger ve Lhote’nin atölyelerine izleyici olarak katılmıştır. Paris’te kaldığı dönemde sanatçı, soyut anlayışla birlikte dışavurumcu resmi benimsemeye başlamıştır (Baytar, 2010: 237).

1952’de yurda dönen ressam Anadolu’yu gezmiş ve sonra 1954 yılında Zonguldak’a resim öğretmeni olarak atanmıştır. Bu dönemde madencileri ve maden işçilerinin yaşamını konu alan dışavurumcu çalışmalar yapmıştır. İstanbul’a yerleştiği dönemde ise fabrika işçilerini, gurbetçileri, göçü, gecekondu semtlerini resimlerinde konu seçmiştir.

Şekil 19. Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, 1967, TÜYB, 44x54cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.



Kaynak: Günsür, N. (2006a: 149)

İlk dönem resimlerinde kesin, net çizgilerin taşıdığı figürler görülmektedir. Açık koyu etkisini, boyanın dokusal etkisinden daha öncelikli tutar. İlerleyen yıllarda Nedim Günsür’ün bu eserlerinden yola çıkarak, yer yer naif özellikler taşıyan figürleri, eserlerinde görülmektedir (Şekil 19.) (Arslan, 1997: 730).

Şekil 20. Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”, 1970, TÜYB, 24.5x48.5cm.



Kaynak: Günsür, N. (2006b: 25)

Nedim Günsür’ün “Gecekondu Yıkımı” eserinde, göç eden ailelerin barındığı, derme, çatma bir yapıyla, boş bulunan herhangi bir araziye yapılan gecekondu yapıtı

bulunmaktadır (Şekil 20.). Günsür'ün eserlerinde minyatür etkisi görülen göç, düğün, sahil içerikli resimlerinde, perspektif genellikle yoktur.

Neşet Günel, 1923 yılı Nevşehir doğumludur. Bağcılıkla geçimini sağlayan bir ailenin oğlu olan Günel, aile geçimine yardımcı olmak amacıyla fotoğraflardan çalıştığı portre resimleri yapmaktadır. Nevşehir Belediyesi bursu ile 1939 yılında girdiği sınavları geçerek, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmeye hak kazanır. Sanat eğitiminde, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk hocaları olan Sabri Berkel ve Nurullah Berk'ten desen eğitimi alır. Daha sonra Leopold Levy'nin atölyesinde çalışıp, kendinden yaşça daha büyük olan Turgut Zaim, Selim Turan, Nuri İyem ve Avni Arbaş gibi ressamlarla arkadaş olur. Bu yıllarda babasını kaybeden Neşet Günel, aile sorumluluğunu da üstlenmiştir. Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Leopold Levy'nin öğrencisi olarak, Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1946 yılında birincilikle mezun olur. Mezun olduktan sonra, Ankara Devlet Tiyatroları'nda dekoratör olarak çalışmıştır (Günay, 2011: 42).

Şekil 21. Neşet Günel, "Başakçılar", 1961, TÜYB, 145x205cm, İzmir Resim ve Heykel Müzesi, İzmir, Türkiye.



Kaynak: Ergüven, M. (1996b: 72).

Leopold Levy'nin öğrencileri arasından, yurtdışında sanat eğitimi almak için devlet bursu kazanarak 1948'de Paris'e gider. Paris'te, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts'da öğrenim görürken, André Lhote atölyesine girer. Lhote'nin atölyesinden uyum sağlayamadığı için ayrılan Günel, diğer Türk ressamların yoğunlukla gittiği Fernand Léger'in atölyesine gider. Yurtdışında atölyede aldığı sanat eğitiminde, Léger'in figürel yorumlarından ve plastik değerlerinden etkilenen Günel, aynı zamanda fresk uzmanlık eğitimi de alır. Neşet Günel, arayışlarda olduğu bu dönemde bireysel üslubu için yerel konusuna geri dönmüştür (Giray, 2000a: 524).

1969 yılında Neşet Günel, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olmuştur. Bunu takiben aynı yıl doçent olmuştur. 1970'de ise profesör unvanını almıştır. 1975 yılında, beş yıllık bölüm başkanlığı yapmış, ardından akademide iki yıl dekan olarak görev yapmıştır. 1983 yılında da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden emekli olmuştur (Ergüven, 1996'dan akt. Giray, 2000a: 525).

Neşet Günel'in eserlerinde, rengin ikinci planda olduğu ve biçimin öne çıktığı görülmektedir. Doğup büyüdüğü, insanını ve yöresini resimlerinde konu edindiği Anadolu'nun kırsal kesimlerini ve Anadolu yaşamını ele almıştır. Günel'in oluşturduğu bireysel üslubu ile seçtiği yerel konusunu, Doğu sanatının geleneksel özellikleriyle birleştirerek figür üzerinde yoğunlaşmasıyla sonuç bulmuştur. Sanatçı özgün üslubunu, Anadolu insanını resimlerinde merkeze yerleştirerek kurmuştur. Eserlerinde anıtsal bir figür anlatımı ile toplumsal gerçekleri birleştirmiştir. Bu toplumsal gerçekler, sanatçının doğup büyüdüğü Orta Anadolu kırsalının gerçek sorunlarını yansıtmaktadır. Anadolu insanının özelliklerini eserlerinde, köylünün yiyeceği, giyeceği, barındığı yeri ve geçimini nasıl sağladığını bizlere göstererek anlatmaktadır. Anadolu yaşamını, bazen insanların barındıkları evin yapısını, bazen de o evin içinde nasıl bir yaşam sürdürdüklerini, günlük yaşamlarını eserlerinde figürü ön planda tutarak aktarmıştır. Anadolu insanını anlatacak, betimleyebilecek nesnelere hemen figürün arkasına yerleştirerek, bu nesnelere Anadolu yaşamını yansıtmaktadır (Ergüven, 1996a: 80).

Şekil 22. Neşet Günel, "Toprak Adamı", 1974, TÜYB, 185x96cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Ergüven, M. (1996c: 82)

Neşet Günal'ın "Toprak Adamları" sanatçının oluşturduğu resim dizelerinden birisidir. Toprak Adamı eserinde (Şekil 22.), yoksulluğu ve zorlukları anlatan güçlü gövdeli, kocaman el ve ayaklarıyla erkek köylü figürler resimlerin merkezinde yer alırlar. Üstündeki eski, yırtık, kopuk elbiseleri ve ayakkabılarından ortaya çıkan gövde, kollar, bacaklar ve ayakları görünen figürler bulunmaktadır. Kocaman ayakların eski yırtık ayakkabıdan fırlaması, iri yarı ellerin abartılı bir üslup ile resmedilmesi, Neşet Günal'ı sembolleştiren betimlemeler olmuştur. Zorlu, çorak Anadolu toprağının kavrulmuş sarı rengi ile Günal'ın "Toprak Adamları"nın sarı, yanık tenli kavrulmuş rengi özdeşleşmektedir. Susuz kalmış sert toprakla beraber bir kuru dal parçası ve yine figürün arkasında yer alan testide su ile bir miktar azığın olduğu nesnelere başka yaşamsal hiçbir değer görülmemektedir (Giray, 2000a: 525).

Şeref Bigalı 1925 yılında İzmir'de Bergama'nın Göçbeyli bucağında doğmuştur. Çocukluğu sokak aralarında, bahçelerde, çeşme başlarında, doğanın içinde geçer. Hafızasına kazındığı, küçük yerleşkelerde yaşamakta olan köy halkını ve yaşam değerlerini aralarında büyüyerek tanıdı. İzmir'de aldığı ilk ve orta öğrenimi sırasında kurmuş olduğu sanatla olan bağını, 1944 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girerek sürdürmüştür. Cemal Tollu atölyesinde, hocasının biçim ve üslup değerlerinden etkilenerek, burada geçirdiği altı yılda biçem teknikleri şekillenmiştir.

Şekil 23. Şerif Bigalı, "Düğün", TÜYB, 97x146cm.



Kaynak: Turkish Paintings, b.t e.

Bigalı, köy yaşamını ekspresyonizme dayalı renk ve kompozisyonla çözümler. "Düğün" adlı eserinde çoklu figürü ekspresyonist bir üslupla birden fazla renk lekelerini

kullanır (Şekil 23.). Çocukluk yıllarında arasında bulunduğu köy düğünleri gibi sokak araları, kahvehaneler, çeşme başları ve aile sofraları Bigalı'nın köylünün günlük hayatından karelerini resimlerinde içerik olarak ele almasıyla karşımıza çıkar.

1927 yılında, Milas doğumlu Turan Erol sanat eğitimine İstanbul'da başlamıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden 1951 yılında mezun olduktan sonra, Anadolu'nun bazı illerinde resim öğretmenliği yapmıştır. Avrupa'da sanat öğrenimi görmek için gidenler arasında da yer almış, Paris'e gitmiştir.

Şekil 24. *Turan Erol, "Diyarbakır Tilalo Köyü", 1955, TÜYB, 98x92cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.*



Kaynak: Turkish Paintings, b.t f

Turan Erol 1955 yılında yaptığı (Şekil 24.) Diyarbakır Tilalo Köyü resmi, Türkiye Büyük Millet Meclisi resimleri kapsamında üretilmiş bir eserdir. Diyarbakır'da görevlendirildiği yılda yaptığı Diyarbakır çalışmaları arasında Tilalo Köyü, soyut lekesele bir üslup ile öne çıkmaktadır. Tilalo Köyü eserinde, köyün tepelerinde yer alan "Boran Haneleri" resmedilmiştir. "Boran" yörede güvercin anlamında kullanılan bir terimdir. Bu haneler yörenin en önemli ve meşhur ürünü karpuz için önemlidir. Karpuz yetiştiriciliğinin önemli gübresi olan güvercin gübresinin toplanılması için, "Boran Evleri" adı verilen, kerpiçten evler inşa edilir. Bu dikdörtgen evler, tepelere kurulur ve çatının altında yer alan güvercinlerin rahatlıkla içeri girebilmesi için yapılan dikdörtgen boşluklar vardır. Çiftçinin, üretimini arttırmak için kurduğu güvercin evleri, bu nedenle yörede önem taşımaktadır (Giray, 2000a: 496).

Diyarbakır Tilalo Köyü (Şekil 24.) eserinde, geometrik şekillerin ön planda olduğu, soyut lekesel bir çalışma görülmektedir. Resimde, tepelerdeki düzlüklerde bulunan evlerin her birinin ayrı bir lekesel renk değeri bulunmaktadır. Bu da izleyiciyi geometrik şekillerde ayrı bir dokusal çalışma olduğunu hissettirmektedir. Kahverengi toprak tepelerde, mor lekeli kerpiç evler, geometrik soyut bir yorumla ustalıkla resme aktarılmıştır.

Şekil 25. Turan Erol, “Bozkır”, 1968, TÜYB, 100x120cm.



Kaynak: Turkish Paintings, b.t h.

“Turan Erol’da eski tarihlerin çalışmalarıyla temellenmiş olan yöresellik kaygısında, konu ya da tema ilişkilerini yorum özgürlüğüne feda etmenin önemli bir payı vardır. Onun resimleri yaşamın sıcaklığı ve olağan akışı içinden ayıklanmış sahnelerdir. Bu sahnelerin doğadaki karşılıkları, lekeci duyarlığın da kanıtlarıdır aynı zamanda. Düşsel bir alımlılıkla görüntünün gerçekliği arasında gidip gelen bir gösterge, bizi uyumlu bir dünyanın özgür ortamına götürür. Turan Erol, bu özgür ortamın rahatlatıcı etkilerini, büyük ve iddialı kavramlarla konuşmaya tercih etmiştir. Pek az görsel öğenin yardımıyla, doğanın özündeki şiiri kurcalamak, ona bu kavramların gösterişli yapısından daha uygun görünmüş olmalıdır.” (Özsezgin, 1980: 7 akt. Giray, 2000a: 496).

Şekil 26. Turan Erol, “Gecekondulu Tepeler”, 1968, TÜYB, 70x80cm.



Kaynak: Turkish Paintings, b.t.g.

Turan Erol “Gecekondulu Tepeler” resmi ile artan iç göç sorunsalını anlatmaktadır (Şekil 26.). Düzensiz, çarpık yerleşim sonucunda üst üste biriken gecekondu tepeleri oluşmakta. Tepelerin etrafı çorak arazi, boş ve ıssız olması dikkat çekmektedir. İç göçün aldığı şehirlerde alt yapı yetersizliği ve yaşam imkânlarından uzak olduğu anlatılmaktadır.

2. TÜRK RESMİNDE ANADOLU’YA DIŞARDAN BAKIŞ

Malik Aksel 1903 yılında Selanik’de doğmuştur. Ailesi ile birlikte Balkan Savaşı’nın çıkması üzerine 6-7 yaşında İstanbul’a gelmiştir. 1918 yılında İstanbul Öğretmen Okulu’na girmiştir. Burada resim öğretmenliği yapan Şevket Dağ ile karşılaşması sonucu, okula girmeden önce başlayan resim ilgisi daha da yoğunlaşmıştır. 1921’de mezun olduktan sonra, 1928 yılında Avrupa sanat eğitimi sınavını kazanmıştır. Berlin’e giderek Resim Öğretmenliği Yüksek Okulu’nda Profesör Grossman’ın atölyesinde çalışmıştır. Malik Aksel burada sadece sanat eğitimi almanın dışında, resim pedagojisine de önem vermiştir. Türkiye’ye 1931 yılında döndükten sonra, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü’nde Resim-İş bölümünde öğretim üyeliğine atanmıştır (Baytar, 2010: 175).

Malik Aksel Berlin’de bulunduğu yıllarda, izlenimci alman ressamlardan Liebermann ve Corinth’in üsluplarından etkilenerek, onların yansımaları olan çalışmalar yapmıştır. Zamanla kendi belirlediği sorunsal ve edindiği konular ile kendi üslubunu

oluşturup, kendi gerçekliğini yansıtmıştır. Resimlerinde, çağdaş Türk yaşamından sahneler ve geleneksel izlerin kaybolmadığı köylerde, günlük yaşamdan kesitleri tuvallerinde anlatmıştır. Bu anlatımı özellikle suluboya tekniği kullanarak aktaran sanatçı, Türkiye’de dönemin nadir suluboya çalışan ressamlarından olup, bu tür teknik resimler için öncü olmuştur (Özsezgin, 1994’den akt. Baytar, 2010: 175).

Şekil 27. Malik Aksel, “Eğlence”, 1953, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x34.5cm



Kaynak: Turkish Paintings, b.t a.

Sanatçı bağımsız tavır geliştiren ilk Türk ressamlardan biridir. 1939 yılında Yurt Gezileri programı içerisinde, Anadolu köylerine gitmiştir. Bu gezilerde, izlenimleri sonucunda geleneksel halk sanatına ilgi duymaya başlamıştır. Eserlerinde geleneksel, yöresel konuları işlemiş, Anadolu yaşamının günlük hayattan kesitlerini tablolarına aktarmıştır. 1953 yılında yaptığı “Eğlence” (Şekil 27.) adlı suluboya resminde, gerçekçi (realist) bir anlayışla yaptığı çalışmasında, dışavurumcu ve izlenimci bir tavırla yumuşattığı renk uygulamaları görülmektedir. Özellikle mor, mavi, yeşil, sarı ve turuncu renkleri ağırlıklı olarak kullanmıştır. Anadolu kültürünü gerçekçi ve yalın anlattığı resimlerinde, kullandığı bu renkler arasındaki saydam ilişki dikkat çekmektedir (Baytar 2010: 177).

Şekil 28. Turgut Zaim, “Kavun Satan Yörük Kadını”, TÜYB, 250x150cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.



Kaynak: Giray, K. (2000e: 414)

1906 İstanbul doğumlu Turgut Zaim, Sanayi-i Nefise Mektebine girmiş ve İbrahim Çallı atölyesinde öğrenci olarak burada sanat öğrenimine başlamıştır. 1930’da Güzel Sanatlar Akademisi’nden ayrılıp Paris’e sanat öğrenimi için gitmiştir. Türkiye’ye döndüğünde ise öğretmenlik yapmıştır.

1932 yılında Ankara’ya gelen Zaim, eserlerindeki minyatür üslubu ve folklorik konuları seçmesinde, çevresindeki gelişen olaylar etkili olmuştur. Halkevleri 1930’lu yıllarda, halk sanatı ve kültürü araştırmaktadır. Turgut Zaim folklor ve kültürün araştırıldığı bu dönemde, Devlet Tiyatroları’nda dekoratör olarak çalışmaya başlamıştır. Oynanan oyunlarda orta oyun gibi geleneksel tiyatro sahnelerini yakından takip ettiği bu dönemde, eserlerinde köy yaşamı ve folklor gibi konu arayışlarına gitmiştir (Giray, 2000a: 414).

Şekil 29. Turgut Zaim, “Çocuk”, 1953, TÜYB, 50.5x40cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.



Kaynak: Turkish Paintings, b.t.j.

Turgut Zaim, Anadolu yaşamından, köy sahnelerini resmettiği eserlerinde, geleneksel ve halk sanatından izleri yansıtmaktadır. Resimlerinde esinlenerek uyguladığı bu doku ve üslup, onun minyatüre ve halk sanatına olan ilgisini göstermektedir. Sanatçının seçtiği bu üslubu, ilerleyen yıllarda yaptığı diğer eserlerinde de görülmektedir. Minyatür resimlere yakınlık gösteren Turgut Zaim’in eserlerinde, minyatür resim sanatının kompozisyon, perspektif ve ayrıntıdan arındırılmış figür yorumlamaları gibi belirgin özellikleri yansımaktadır.

Çocuk (Şekil 29.) eserinde üçlü bir kompozisyon yer almaktadır. Yörük kadını, annesinin yanında duran çocuk ve keçisi. Turgut Zaim’in “Çocuk” ve diğer köy yaşamını resimlediği eserlerinde de görüldüğü üzere, ön planda figürler sade ve ayrıntısız bir biçimde lekesele bir üslupla aktarılmıştır. Arka planda yöreye ait köy evleri resmin gerisinde bulunurken, figürler toprak zemin üzerinde oturtularak ele alınmıştır. Bulunduğu yörenin folklorik özelliklerini ve Anadolu yaşamının mutlu köy hayatı sahnelerini eserlerinde anlatan Zaim, Anadolu insanının yaşamına dışardan bir bakış açısı ile sadece olumlu ve geleneksel bir yorumla bizlere anlatmıştır.

Şekil 30. Cemal Tollu, "Toprak Ana", 1956 Duralit Üzerine Yağlı Boya, 65x50cm.



Kaynak: Çoker, A. (1996b: 157)

1899 yılında, İstanbul'da dünyaya gelen Cemal Tollu, çocukluk yıllarını babasının mesleği sebebiyle Diyarbakır ve Şam'da geçirmiştir. Burada manzara resimleri yapmakta olan, emekli bir kolağasından ilk resim derslerini almıştır. 1919'da İstanbul'a döndüğünde Sanayi-i Nefise Mektebine girmiştir. Ancak I. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından, İstanbul'un işgale uğraması sonucu öğrenciliği bırakmıştır ve Kurtuluş Savaşı'nda yer almıştır. Savaşın bitmesinden sonra, İstanbul'a yarım kalan Sanayi-i Nefise'deki öğrenimini tamamlamak için geri dönmüştür. Eğitimini tamamlayıp mezun olan Tollu, Elazığ'a resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1 yıl öğretmenlik görevinin ardından, Avrupa'ya sanat eğitimi için birçok ressamın atölyesine gitmiştir. Avrupa'da başlayan ve Türkiye'ye döndüğünde de arkadaşlığını sürdürdüğü diğer sanatçılarla birlikte çalışmış, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin dördüncü sergisine eseriyle katılmıştır (Çoker, 1996a: 158).

Avrupa tanıştığı arkadaşları ile birlikte, İstanbul'da sık sık bir araya gelip sanatla ilgili konuşmalar ve yapıcı tartışmalar yapıyorlardı. Daha sonra Cemal Tollu'nun da arasında bulunduğu bu grup D Grubunu kurmuşlardır. Grubun kurucuları, Avrupa'da eğitim gördükleri yıllarda kübizm sanat akımından etkilenmiş ve ortak hocaları arasında Andre Lhote'nin resimdeki yaklaşımından aldıkları fikirler ile sanat ortamına girmişlerdir. Bu dönemde Erzincan'da öğretmenlik, İstanbul'da Güzel Sanatlar

Akademisi'nde Leopold Levy'nin asistanlığını yapmıştır. İlerleyen yıllarda Yurt Gezileri programına katılıp Antalya ve Burdur'a gitmiştir. Anadolu'yu burada gezmeyi bırakan Tollu, İstanbul'a Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönmüştür (Çoker, 1996a: 158).

Şekil 31. Cemal Tollu, "İstihsal", 1954, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.



Kaynak: Maksivizyon, (20.05.2015)

Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi'nin (AICA), 1954 yılında İstanbul'da toplanılması üzerine, Yapı Kredi Bankası'nın 10. kuruluş yıldönümü için bir resim yarışması düzenlenmiştir. "Türkiye'de İş ve İstihsal" konulu bu yarışmaya katılan Cemal Tollu, Şekil 31'deki eseriyle katılmıştır. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri'nin jüriliğini yaptığı bu yarışmada 1. Aliye Berger, Cemal Tollu ise eseriyle 6. olmuştur (Çoker, 1996a: 160).

Tollu, 1950'li yıllardan önce katıldığı resim ve heykel yarışmalarında ödüller almıştır. Katıldığı 2. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde, eseriyle ikincilik ödülünü kazanmıştır. İkincilik ödülünü aldığı eserinde Edouard Manet'in 1863 tarihli "Kırda Öğle Yemeği" adlı eserinin yeni bir yorumu olarak görülmektedir. Yeni bir üslup üzerinde arayışta olan Cemal Tollu, 1935-1937 yılları arasında çalıştığı Ankara'da Anadolu Medeniyetler Müzesi'nde, Hitit kabartmalarını yakından incelemiş ve çizgisel özelliklerinden, kompozisyon düzenlemelerinden esinlenmiştir. Profilden (yan açı) çalışılan başlar ve bacakları, cepheden (karşı açı) çalışılan gövdenin yer aldığı figür benzetimleri, Tollu'nun resimlerinde yer almaya başlayacaktır. Sembol olarak kullanılan kutsal hayvanların üstünde resmedilen Hitit tanrıları, resimlerinde gözlemlenmektedir (Giray, 2000a: 364).

Yöresellik kavramını ele alması ve kübist bir geometrik biçimlerle yorumladığı figürlerini eserlerinde yansıtması 1950’li yıllardan sonra başlayacaktır. Anadolu yaşamından alınan kesitlerde, bu figürsel üslubu resimlerinde yansıtmaktadır. Konturlu geometrik biçimleri ve lekeli renk yüzeyleri ile resimlerinde oluşturduğu üslubunu, 1950’lili yıllardan sonrada devam ettirmiştir. Kesik, eğik, kırık çizgiler ve sert çizgilerin kesiştiği renk lekeleri eserlerinde görülmektedir.

Cemal Tollu İstihsal (Şekil 31.) eserinde Anadolu yaşamından bir sahneyi ele almıştır. Çalışan köylüyü, kübist anlayışıyla ve figürsel anlatımıyla, bir manzara resmiyle bizlere aktarmıştır. Köylü figürlerin elinde, hasattan topladıkları ürünü, otlatıkları keçi sürüsü ve çobanı, köşedeki âşığın elinde sazı ve ayağının altında dolaşan kedisi, arka planda uzanan dağların tepesinde köydeki evler resmedilmiştir. İstihsal yani üretimi konu alan bu eserde köylülerin birlikte çalışarak, topraktan elde ettikleri ürünü yine birlikte topladıkları görülmektedir. Cemal Tollu, birçok eserinde üretimi konu edinmiş, Anadolu yaşamının sorunlarını değil, köylünün birliğini, beraberliğini eserlerinde yansıtmıştır.

1899, İstanbul doğumlu Şeref Akdik sanat hayatına, 1915 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi’nde başlamıştır. Akademide, İbrahim Çallı’nın atölyesinde öğrenimini sürdürürken, Galatasaray Sergileri’ne katılmıştır. Sonraki yıllar mezun olduktan sonra, Paris’e yurtdışı sanat öğrenimi için gitmiştir. Yurda döndükten sonra Akdik, Anadolu’da okullarda öğretmenlik yapmıştır. Bu sırada yeni kurulmakta olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin kurucuları arasında yer almıştır.

Şekil 32. Şeref Akdik, “Çini Yapanlar”, 1956, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 115x88,5cm, TCMB Koleksiyonu.



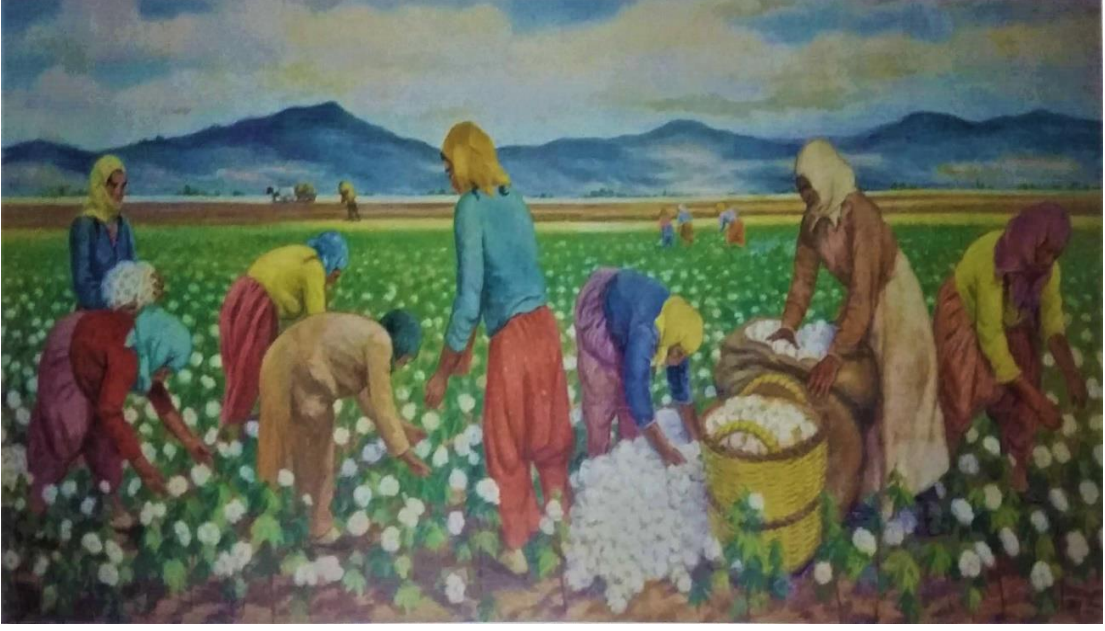
Kaynak: Turkish Paintings, (b.t.d.)

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin başlattığı “Yurt Gezileri” projesi amaç olarak, ressamalara verilen görev ile Anadolu şehirleri ve köyleri resmedilecektir. Yapılacak olan eserler, yeni meclis binasında sergilenmek üzere toplanılacaktır. Anadolu'dan gelen bu resimler Ankara'da, Türkiye'nin kültür ve sanat yönünden tanıtılmasını hedeflemiştir. Yurt Gezileri başlarken, o sırada Anadolu'da olan Şeref Akdik, İstanbul'da peyzaj ve manzara çizimlerinden sonra, Anadolu'yu resimlerinde konu edinmek için bu gezilere sevinerek katılmıştır.

“Bir yürek hasreti! Ama, yüce bir özleyiş! Bu özlem duygusudur ki artık Şeref Akdik'i vatan renkleri karşısında bir konuk olmaktan çıkarır. –vatan renkleri dostu!- gene aynı özlem duygusuyla, memleketinin renkleri ve ışıkları Şeref Akdik için konuk olmaktan ileri giderler: Bütün göçleriyle gelir; Şeref Akdik'e, yerleşirler. Konup göçücü değil, gerçek bir dostluk, bir bağlılık kurulur ve tılsım işte buradadır. Artık, karlı tepeleriyle, otlaklarıyla, kavaklıkların ve söğütlerin yeşilliği arasına gömülmüş evleriyle, ormanlarıyla, dereleri, köprüleriyle, gölgeli ışıklı dağlarıyla, harmanları, kaleleri, çarşılarıyla, bütün bir vatan, bir yerli rengin, böyle bir özlenmiş memleket ışığının yeni açılmış izinde kalbimize doğru yürür.” (Elibal, 1974: 47 akt. Giray, 2000a: 260).

Anadolu'yu resmettiği eserlerinde Akdik, ürün toplayan köylüler gibi konular üzerinde durmuştur. Tütün Dizenler, Bağbozumu, İncir Toplayanlar gibi eserlerinde elde ettikleri ürünlerinin bolluğu ve ürün toplama sevinci, çalışkan ve üretken köylüyü resimlerinde yansıtmaktadır (Giray, 2000a: 262).

Şekil 33. Şeref Akdik, “Pamuk Toplayanlar”, 1962, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.

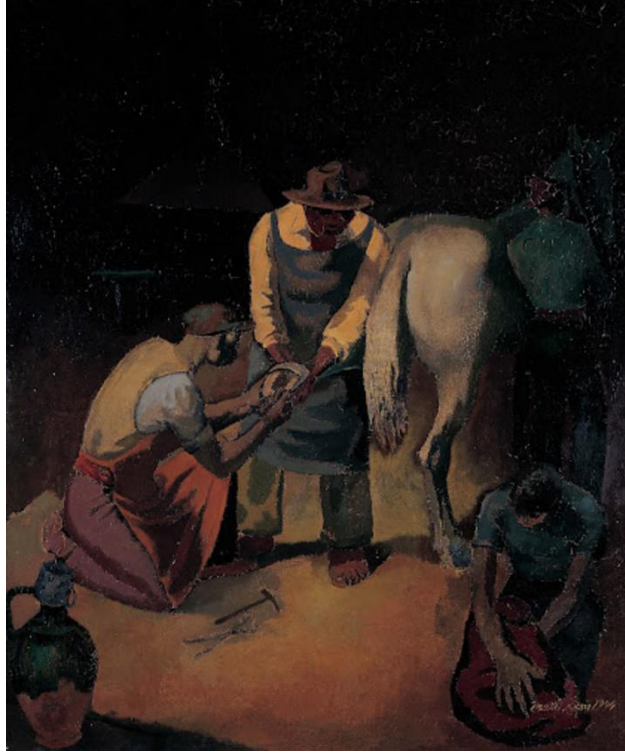


Kaynak: Giray, K. (2000d: 263)

Kırsal kesim yaşamlarını resmeden Şeref Akdik, köy hayatının mutlu, sıcak, üretken karelerini resimlerinde anlatmaktadır. Şekil 33’de ki “Pamuk Toplayanlar” eserinde de görüldüğü üzere, Anadolu yaşamından güzel bir tablo görülmektedir. Ürünlerin bolluğu ve birlikte yardımlaşarak çalışan üretken kadınlar, köy yaşamından mutlu kareler aktarılmak istendiğini bize göstermektedir. Çukurova’nın dağlarla çevrili geniş ovası, açık bir alanda pamuk tarlası ile görülmektedir. Ön planda giysilerinde canlı renklerle aktarılan tarlada çalışan kadınlar, beyaz pamuklar, mor dağlar ve beyaz bulutsu mavi gökyüzü arasında, izleyiciye zengin bir renk armonisi oluşturur.

1915 yılında İstanbul’da doğan Nuri İyem, çocukluğunu Anadolu’da şehir şehir dolaşarak geçirmiştir. Küçük yaşlarda resme duyduğu ilgisi ve Nazmi Ziya Güran’ın desteğiyle onu Güzel Sanatlar Akademisi’ne yönelmesini sağlamıştır. Nuri İyem, Güzel Sanatlar Akademisi’nde Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Leopold Levy’nin resim atölyelerinde çalışmıştır. Akademiden mezun olduktan sonra 1939 yılında Giresun’da ortaokul Resim Öğretmenliği’ne başlamıştır. 1940 yılında ise Güzel Sanatlar Akademisi’ne tekrar dönerek Yüksek Resim Bölümünde eğitim almıştır (Günay, 2011: 19).

Şekil 34. Nuri İyem, “Nalbant”, 1944, TÜYB, 100x120cm.



Kaynak: Kızılkaya, M. (10.10.2021)

Sanat hayatında yaptığı resimlerden anlaşılacak ve literatür taramasından varılan sonuçlarla, Akademideki ilk yıllarında figüratif resimler yapmış olduğu görülmektedir. Özellikle 1944 yılında yaptığı “Nalbant” (Şekil 34.) adlı eseri ile Yüksek Resim Bölümünden birincilik ile mezun olmuştur. İlerleyen yıllarda non-figüratif çalışmalar yapmış olsa da figüratif ve özellikle kadın portrelerine dönmüştür (Günay, 2011: 21).

1940 yılında aynı sanat görüşünü kabul eden sanatçı arkadaşları ile bir araya gelmiştir. Resimlerde toplumun sorunları ve Türkiye’deki gerçek hayatı anlatılmasını savunan bu grup, D Grubu’nun üslubunu ve eserlerde ele aldıkları konuları eleştirmeye başlamışlardır. Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan, Avni Arbaş, Agop Arad ve Kemal Sönmezler aynı düşünceyi paylaşarak yeni bir sanat grubu kurmaya karar vermişlerdir. Yeniler Grubu ya da grubun ilk sergisinde bıraktığı izlenimi sayesinde “Liman Ressamları” olarak anılmışlardır. Nuri İyem’in kurucusu olduğu bu yeni sanat grubunda önemli bir yeri bulunmaktadır.

“Nuri İyem’in yıllarca, her biçim altında nasıl yine İyem kaldığını gördüm. O umumiyetle rölyef unsurları çok kullanıyor. Objeler bir Rönesans ustaları tavrıyla peyzaj önünde kabartma olarak bulunuyor. Son sergisinde bir evvelki gibi, köylü hayatı önem kazanmış, göç eden kamyonlara, otobüslere binenlerin haşır neşir olduğu günlük olayların yanı sıra yüzleri yakar ve hüznü dolu köylü kadın portreleri, güç ve azim dolu grekoromen gövdeler, çalışma gücü ile dolu ayakta veya yeni bunalımlara çökmüş insanlar. Hepsisi bize Anadolumuzun günlük hayatını yücelterek aksettiriyor. İşte her şeyini kaybetmiş köylü analar, gözleri yorgun fakat inatçı veya süzgün bakışlı köylü kızlar. Bir sürü Anadolu gerçekleri.” (Oktay, 1972: 8-9 akt. Giray, 2000a: 438).

Şekil 35. Nuri İyem, “Kız Kardeşler”, TÜYB, 49x52cm, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.



Kaynak: Turkish Paintings, b.t c.

Nuri İyem 1949 yılında soyut eğilimler gösterdiği eserler yapmaya başlamıştır. Yerel ve geleneksel objeleri, özellikle köylü hayatını anlatan ve sembolleştiren objelerden testiyi, geometrik planlı kompozisyonlarında resmeder. 1950’li yıllarda soyut fakat dışavurumcu eserler yapmıştır. Bu dönemden de sonra, tuval yüzeyini kaplayan soyut yüzlerden oluşturduğu yeni üslupla resimler yapmaktadır. Genellikle portrelerinde köylü kadınların bulunduğu eserleri tekli ve ya üçlü portrelerden (Şekil 35.) oluşmaktadır (Giray, 2000a: 438).

Sanatçının yaptığı her bir portre resmi, Nuri İyem’in imzasını taşımaktadır. Nuri İyem gibi portredeki ifadeyle anlatılan duyguyu başkası anlatamazdı. Resimlerinde Anadolu insanının yüzünde, kırsal kesim yaşamını o yörenin insanların yüzlerinden aktarmaktadır. Genelde portrelerindeki kadının yüzünde açık, içtenlikle duyguları saklamadan yalın, katışıksız bir şekilde anlatılır. Anlatılmak istenen bu yoğun duygular, köylünün özellikle kadının çektiği zorluklar Nuri İyem’in portrelerinde güçlü bir vurgu ile canlanır. Eserlerindeki bu yaklaşımıyla Nuri İyem, toplumcu gerçekçi bu anlatımı, Anadolu yaşamının içindeki köylünün yüzlerinden anlatır.

İstanbul doğumlu Nurullah Berk, Sanayi-i Nefise mektebinde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat’ın öğrencisi olarak sanat eğitimine İstanbul’da başlamıştır. Yurtdışına giden ressamlar arasında yer alarak Fransa’ya gitmiştir. Yurda döndüğünde arkadaşları ile

birlikte yeni bir sanat grubunun kurucuları arasında yer almıştır. Yeni kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türkiye’deki sanat ortamında faaliyet gösterirken, Nurullah Berk bu dönemde tekrar Fransa’ya gitmiştir. Türkiye’ye dönünce Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Refik Epikman, Zühtü Müridoğlu ve Zeki Faik İzer, Avrupa’da edindikleri sanat bilgisi ve etkilendikleri sanat akımlarından yola çıkarak yeni bir sanat grubu kurma yoluna girmişlerdir. Bir önceki sanat grupların savunduğu izlenimci yaklaşımı bırakıp, kübist ve konstrüktivist bir sanat anlayışını benimsemişlerdir.

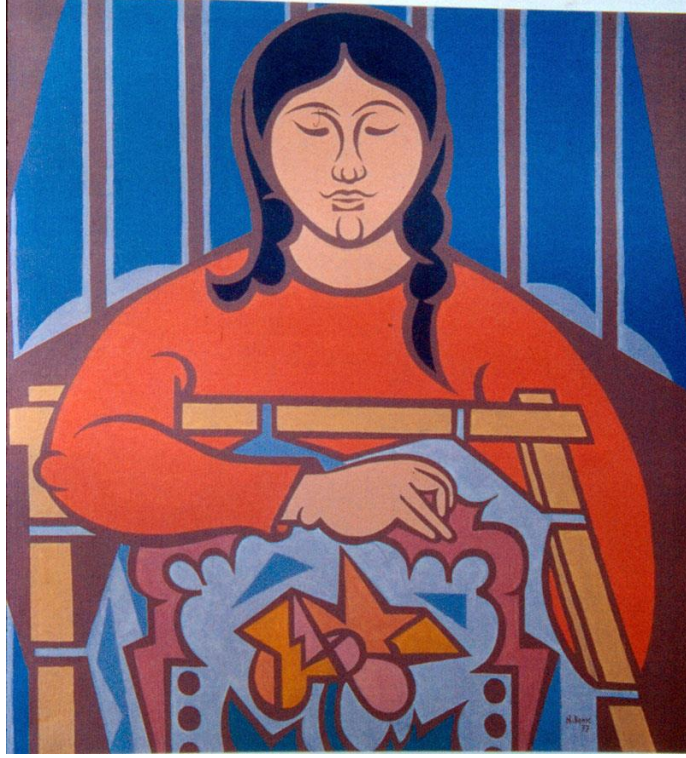
Şekil 36. Nurullah Berk, “Amasya Yemişleri”, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.



Kaynak: Giray, K. (2000c: 369)

III. Yurt Sergisi programına katılan Berk, 1940 yılında Amasya’ya gitmiştir. Yöreden aktardığı resimleri; Yeşilirmak, Amasya’dan Su Değirmeni, Amasya’da Köy Evleri, Amasya’da Manzara Amasya Bağları ve (Şekil 36.) Amasya Yemişleri gibi manzara ve natürmort çalışmaları yapmıştır. Nurullah Berk’in yaptığı resimleri kadar, yazdığı kitapları ve sanat yazıları da Türk resim sanatı açısından önem taşımaktadır (Giray, 2000a: 368).

Şekil 37. Nurullah Berk, “Gergef İşleyen Kadın”, TÜYB, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.



Kaynak: Giray, K. (2000b: 367)

Nurullah Berk'in (Şekil 37.) Gergef İşleyen Kadın eseri 1977 yılına ait olup, resimde motifsel bir anlatım arayışı içinde olduğu döneme aittir. Geleneksel sanatlardan nakış sanatını eserlerinde geometrik yüzeylerde kübist bir üslupla işlemiştir. Resimlerde oluşan bu motiflerde, sert çizgiler ve kalın konturlar ile geniş yüzeylerde lekesele renk çalışmıştır (Giray, 2000a: 367).

SONUÇ

Tezimizin konusu gereği, Türk resminde 1950-1980 yılları arasında yapılan eserlere açıklık getirmek için araştırmanın birinci bölümünde, 1950 öncesi Türk resim sanatı incelendiğinde, Türk resim sanatının Tanzimat dönemi ile Batı sanatı etkisinde geliştiği ortaya çıkmıştır. Avrupa'ya sanat eğitimi almak için gönderilen sanatçıların yapmış oldukları eserler incelenirken, Batı sanat akımları etkisinde kaldıkları, görülmektedir. Avrupa'da ünlü ressamların atölyesinde çalışan Türk ressamlar, atölye hocaları ve burada edindikleri sanatçı arkadaşlarıyla, dönemin etkili olduğu sanat akımlarını benimsemişlerdir. Bu gelişmeler doğrultusunda, araştırmamızın kapsamı olan 1950-1980 yılları arasında Türk resim sanatında Anadolu yaşamı incelenirken, Batı tarzında biçim teknikleri ve Batı sanat akımlarının özellikleri, Türk ressamların eserlerinde görülmektedir.

Cumhuriyet Döneminde Avrupa'ya gönderilen ressamlar, yurda döndüklerinde sanat grupları oluşturdukları ve bu sanat gruplarının kronolojik bir sırada incelenmesiyle sanat gruplarının ortak bir üslupla hareket ettiği görülmektedir. Bazı gruplar toplumun gerçek sorunlarını yansıtmayı hedeflemişlerdir. Toplumcu gerçekçi sanatçılar bu aktarımı 1950'li yıllara geldiğinde, bağımsız oluşturdukları üslup ve biçimleriyle anlatmışlardır. Soyut bir tavırla dışavurumcu eserlerin yanında, gerçekçi (realist) yaklaşımla tablolar ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde elde edilen bulgular sonucu, Anadolu yaşamını etkileyen sadece coğrafya olmamıştır. Yaşamı en derinden etkileyen sosyal, ekonomik ve kültürel faktörler, Cumhuriyet Dönemi öncesi ve Cumhuriyet Döneminde Anadolu insanını etkilemiştir. Cumhuriyet ilanı ile birlikte, sosyal ve ekonomik yapılarda değişikliklere gidilmiştir. Atatürk önderliğinde, halkın refahı için yenilikçi adımlar atılmıştır. Avrupa'da dahi olmayan çağdaş kanunlar ve çağdaşlaşmayı kalıcı hale getirmek için yeni düzenlemelerde bulunulmuştur. Toplum yapısını etkileyen soyadı kanunu ve kıyafet inkılabı kararlarında, Atatürk'ün hedefinde modern bir Türkiye Cumhuriyeti olma çabasını göstermektedir. Atatürk önderliğinde, harf devrimi ve uluslararası ölçülerin kullanılması, Türk halkının eğitime verilen önemini göstermekte ve Batıyla olan iletişim yollarının açılması, kolaylıkla sürdürülebilmesini amaçlamaktadır. Bu gelişmelerin hedefinde, Batıya açılacak çağdaş ve modern bir Türkiye'nin ve Anadolu halkının kendini göstermesi yer almaktadır.

1923 yılında İzmir İktisat Kongresi ve ardından alınan Aşar vergisinin kaldırılması, çiftçiye sahip çıkılan toprak reformu, Sanayi Teşvik Kanunu ve Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı yeni bir ekonomik yapıya gidildiğine işaret etmektedir. Alınan bu kanunlar ve kararların amacı bağımsız bir ekonomiyi oluşturmaktır. Sağ ve sol görüşten ayrı devletin kendi kurduğu kuruluşlar ile kendi hammaddelerini kullanabilen, ticari pazarda kendini gösterebilen bir ekonomik yapı hedeflenmiştir.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda görülmekte olan Anadolu yapısı, 1950'li yıllarda dönemin siyasi gelişmeleri sonucu değişmeye başladığı görülmektedir. Dünya'nın her yerinde uzun yıllar etkisi hissedilen II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Cumhuriyet'in ilanından itibaren tek partili dönemde iktidarda uzun yıllar kalan CHP'nin çok partili hayata geçmesi sonucunda muhalefet partiler oluşmuştur. 1950 seçimlerinde halk, muhalefet parti olan Demokrat Parti'yi seçmiştir. Farklı bir ekonomi modeli izleyen ve uygulayan Demokrat Parti'nin seçilmesinde, halkın farklı bir yönetimle refaha ve daha rahat bir ekonomiye ulaşma isteği görülmektedir. Marshall Planı gibi alınan maddi dış yardımlar ve borçların görüldüğü bu dönemde, ekonomiye aktarılan ödeneklerin köylüye, toprağa ve ekipmanlara gitmesi buna karşılık göstermektedir. Devletçi bir politika izleyen Türkiye, özel sektöre imkânlar sağlayarak, elindeki sanayi ve üretim gücünü arttırmak isteği içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Hazırlanan kalkınma planları doğrultusunda devlet, Anadolu insanının var olan geçimini tarımdan başka alternatiflere yönelttiği görülmektedir. 1960 ve 1980 askeri darbeler sonucu hedeflenen gelişme programlarının değiştirildiği görüşüyle, bu gelişmelerin Anadolu'da her hanede hissedildiği sonucuna varılmıştır.

Tez çalışmamız, literatür taraması üzerine temellenmektedir. Tezimizin problemi gereğince, çözüme ulaşmak için Anadolu'nun sosyal, ekonomik ve kültürel durumu, araştırmamızın ikinci bölümünde açıklanmıştır. Anadolu coğrafyasında, Anadolu yaşamını etkilediğini belirlediğimiz faktörler kendi aralarında da birbirlerini etkilemektedir. Araştırmada elde edilen bulgulara göre, Anadolu'da sosyal ve ekonomik yapılarında değişme ya da gelişme yaşandığında, diğer yapıları da etkilediği görülmektedir. Bu bilgi araştırmaya, Anadolu'da ki ekonomik yapının değişmesi ile sosyal yapıda da değişimler olduğunu söylemektedir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde ele alınan, sanatçıların kimlik ve köken bağlamında Anadolu yaşamını resmettikleri eserleri incelendiğinde Anadolu'ya farklı bakış açılarıyla yaklaştıkları görülmektedir. Anadolu'yu resmeden sanatçılardan,

Anadolu'da doğmuş ve çocukluk yaşamını yine Anadolu'da geçiren sanatçılar, büyüdükleri sokakları, köyleri, coğrafyayı belleklerine kazıdıkları ve unutmadıkları düşünüldüğünde, yapmış oldukları Anadolu resimlerinde bu yaşantıları yansıttıkları görülmektedir. Benimsedikleri Anadolu yaşamını, toplum gerçekleriyle yaşayarak öğrenen sanatçılar, eserlerinde diğer sanatçılardan farklı bir yaklaşım sergiledikleri ortaya çıkmaktadır.

Anadolu dışında (büyükşehirde) doğup büyüyen sanatçılar incelendiğinde, Anadolu'ya kırsal / pastoral bir yaklaşımla ele aldıkları görülmektedir. Anadolu'yu anlattıkları resimlerini yapmadan önce çoğu ressam Anadolu'da daha önce bulunmadığı ortaya çıkarılmıştır. Sanatçılar, bir seyahat üzerinde yapmış oldukları eserlerinde toplumun gerçeklerini anlatmadıkları, buldukları yörenin geleneğini ve kültürünü yansıttıkları eserler karşımıza çıkmaktadır. Büyükşehirden gelen sanatçılar, köy hayatının geçinim şartlarının büyük kentlerden daha kolay olduğu gibi varsayımlarla yola çıktıkları Anadolu eserlerinde, bu düşüncelerin eserlerin içeriğinde yer aldıkları düşünülmektedir.

Dönemin belli yörelerinde ulaşımın gelişmediği coğrafyalar bulunduğu için, yöre dışından gelmek isteyen sanatçılar, hayallerinden canlandırdıkları Anadolu görüntüleri, manzaraları ve köylüleri resmetmişlerdir. Sanatçıların hayal gücüne okudukları yazılar, seyahat notları, hikâyeler, destanlar vb. gibi kaynaklar yardımcı olmuştur. Büyükşehirden gelen sanatçılar, Anadolu konusunun işlendiği resimleri incelendiğinde, şiirsel (lirik) bir yaklaşımla ele aldıkları görülmektedir.

Türk resim sanatında önemli yerleri olan sanatçılardan; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cevat Dereli, Ergin İnan, Kayıhan Keskinok, Nedim Günsür, Neşet Günal, Turan Erol, Malik Aksel, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Şerif Akdik, Nuri İyem, Nurullah Berk ve daha birçok sanatçı eserleri ile birlikte incelenmiştir. Anadolu'da doğup büyüyen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cevat Dereli, Ergin İnan, Kayıhan Keskinok, Nedim Günsür, Neşet Günal, Şeref Bigalı Turan Erol ve daha birçok sanatçı, Anadolu yaşamının gündelik hayattan sorunlarını anlatmışlardır. Köylünün sosyal ve ekonomik yapısını içerik olarak ele aldıkları eserlerinde bu durumu gözler önüne sermişlerdir. Kimlik ve köken dışında incelenen sanatçılar; Malik Aksel, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Şerif Akdik, Nuri İyem, Nurullah Berk gibi birçok sanatçı ise Anadolu yaşamını yöre halkı, gelenekler, kültürleri anlatma çabası, üretim (istihsal) ve manzara gibi konularla anlatmışlardır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar eserleriyle incelendiğinde, Anadolu'nun sosyal, ekonomik ve kültürel yapısının anlatıldığı ve bu yapılardaki eksikliklerin bir kabullenme niteliğinde anlatıldığı düşünölmektedir. Neşet Günal gibi sanatçıların içerik olarak Anadolu insanının günlük hayatından aldığı kesitlerinde, toplumsal gerçekleri anlatırken köylüyü yücelterek aktardığı görölmektedir. Yaşanılan zorlukların karşısında dimdik duran köylüyü anlatan Neşet Günal ile Anadolu motiflerini, folklorik, tasavvufi değeri, geleneksel halk sanatlarıyla birleştirek anlatan Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi Anadolu'da doğup büyüyen sanatçıların, Anadolu'yu farklı bakış açılarıyla resmettikleri düşünölmektedir. Turan Erol gibi sanatçılar, Anadolu'yu figürsüz, manzara içerikleri ile ele aldıkları resimleriyle incelendiğinde, Anadolu'yu pastoral bir anlatımla ele aldıkları görölmektedir. Bu sebeple kimlik ve köken bağlamında, Anadolu'da doğup, büyüyen sanatçıların, Anadolu yaşamını anlatırken tek bir inançla yola çıkmadıkları düşünölmürken, sanatçılar tek ortak bir anlatımla incelenmemelidir. Sanatçıların oluşturdukları farklı üslupları ile Anadolu'yu kendi gözlerinden farklı bakış açılarıyla anlatmaları buna neden gösterilebilir.

Kimlik ve köken bağlamında, sanatçıların yapmış oldukları Anadolu resimlerinin belge niteliği taşıdığı düşünöldüğünde, 1950-1980 yılları arasında Anadolu yaşamına dair sosyal, ekonomik ve kültürel bilgiler, farklı kimlik ve kökenli sanatçılar tarafından, farklı bakış açılarıyla anlatılmıştır. Sanatçıların Anadolu'ya bakış açılarında kimlik ve köken doğrultusunda oluşan ayrımları, Anadolu konulu resimlerin Türk resim sanatında incelenirken, sanatçılar üzerinden de değeriendirilmesi gerekliliği görölmüşür.

KAYNAKÇA

- Abdullah (2016). *Zeki Kocamemi*. (1946, Tuval Üzerine Yağlı Boya). <https://circlelove.co/cumhuriyet-donemi-ilk-ressam-gruplari/> (Erişim Tarihi: 09.04.2021).
- Araf: Gecekondu Hayat (2013). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kondu*. (1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya), Dr. Safder Tarım Koleksiyonu. <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/araf/> (Erişim Tarihi: 14.04.2021).
- Arslan, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2)*. İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları.
- Avcıoğlu, D. (1996). *Türkiye'nin Düzeni*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Ayan, A. (2008). *1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi*. İstanbul: Muka Matbaası.
- Başbuğ, Z. (2019a). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İki Eserinde Bulunan Türk Kültürü İmgeleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 201-208, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mjss/issue/42874/485467> (Erişim Tarihi: 19.03.2021).
- Başbuğ, Z. (2019b). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sarı Saz. (1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya), Türkiye: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mjss/issue/42874/485467> (Erişim Tarihi: 19.03.2021).
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Bay, Y. (2012). *Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 138x177 cm), Türkiye: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-ormanda-oduncu----seker-ahmet-pasa/386> (Erişim Tarihi: 28.01.2021).
- Baytar, M. (2010). *Batı'da Eğitim Görmüş Türk Ressamları Ve Aldıkları Eğitimin Sanatlarına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı (2)*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bozkurt, İ. ve Bozkurt, B. (2009). Yeni Alfabenin Kabulü Sonrası Mersin'de Açılan Millet Mektepleri ve Çalışmaları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8(18), 117-135.
- Coşan, E. (2015). *1950'den Günümüze Türkiye'de Göç Olgusunun Görsel Sanatlara Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Çoker, A. (1996a). *Cemal Tollu*. İstanbul: Galeri B.
- Çoker, A. (1996b). *Cemal Tollu, Toprak Ana*. (1956, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 65x50cm). <https://artam.com/muzayede/337-degerli-tablolar-muzayedesesi/cemal-tollu-1899-1968-toprak-ana> (Erişim Tarihi: 26.03.2022).
- Ergüven, M. (1996a). *Neşet Günal*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ergüven, M. (1996b). *Neşet Günal, Başakçılar*. (1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145x205cm), İzmir Resim ve Heykel Müzesi, İzmir, Türkiye.
- Ergüven, M. (1996c). *Neşet Günal, Toprak Adamı*. (1974, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185x96cm), Özel Koleksiyon.
- Erol, T. ve Renda, G. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (1)*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul; Bilim Sanat Galerisi.
- Giray, K. (1997a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2)*. İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları.
- Giray, K. (1997b). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Giray, K. (2000a). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2000b). *Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın*. (1977, Tuval Üzerine Yağlı Boya), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.
- Giray, K. (2000c). *Nurullah Berk, Amasya Yemişleri*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.
- Giray, K. (2000d). *Şeref Akdik, Pamuk Toplayanlar*. (1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.
- Giray, K. (2000e). *Turgut Zaim, Kavun Satan Yörük Kadını*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 250x150cm), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. <http://maksivizyon.blogspot.com/2015/05/turgut-zaim-eser-biyografi.html> (Erişim Tarihi: 30.03.2022).
- Giray, K. (2001a). *Ergin İnan, Mesnevi*. (1980, Litografi), British Museum Londra
- Günay, E. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Günsür, N. (2006a). *Nedim Günsür, Balıkçı Pazarı*. (1967, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 44x54cm), Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.
- Günsür, N. (2006b). *Nedim Günsür, Gecekondu Yıkımı*. (1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24.5x48.5cm).
- İnaç, C. (2016). *Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Asker Ressamların Sanat Eğitimine Katkıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- İstanbul Sanat Evi, (Bilinmeyen Tarih). *İbrahim Çallı, Adada Piknik Sefası*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38x48cm), Özel Koleksiyon. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadic2/calliibrahim/ibrahim-calli-adada-piknik-sefasi-6239/> (Erişim Tarihi: 05.04.2021).
- Kangal, G. (2015). *Türkiye'de Mevsimlik Tarım İşçilerinin Durumu: Patates Ve Narenciye Toplama İşçileri Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Kalafat, H. (2017). *Selim Turan, Bodrum*. (1941, Tuval Üzerine Yağlı Boya), İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye. <https://m.bianet.org/biamag/yasam/188844-sanatci-selim-turan-in-yolu-liman-dan-sari-kiz-a> (Erişim Tarihi: 09.04.2021).
- Kâzım Taşkent Sanat Galerisi (2004). *Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın*. (1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x92cm), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Türkiye. <https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/d-grubu-1933-1951#> (Erişim Tarihi: 09.04.2021).
- Keskinok Sanat Vakfı, (b.t). *Kayıhan Keskinok, Şenlik*. (1973, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x100cm), İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İzmir, Türkiye. <https://www.keskinoksanatvakfi.org.tr/yapitlari/resim-arsivi-secilmis-arsiv/> (Erişim Tarihi: 19.07.2022).
- Kızılkaya, M. (2021). *Nuri İyem, Nalbant*. (1944, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x120cm). <https://www.haberturk.com/yazarlar/muhsin-kizilkaya-2291/3216832-sanata-lupla-bakan-devlet-ve-nuri-iyem> (Erişim Tarihi: 24.03.2022).
- Kongar, E. (1999). *21.yüzyılda Türkiye. (21.basım)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Maksivizyon (2015). *Cemal Tollu, İstihsal*. (1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. <http://maksivizyon.blogspot.com/2015/05/cemal-tollu-eser-biyografi.html> (Erişim Tarihi: 26.03.2022).
- Melet, E. (2014). *Çağdaş Türk Resminde On'lar Grubu Ve Toplumsal Gerçekçi Yanları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Okkalı, İ. C. ve Baytar, İ. (2020a). *Cevat Dereli, İstihsal (Hasat)*. (1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 201x305cm), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://docplayer.biz.tr/194878926-Turk-resminde-yemek-ve-sofra-betimleri-ile-osmanli-mutfaginin-donusum-oykusu.html> (Erişim Tarihi: 27.06.2022).
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (3)*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pehlivan, B. (2009). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Desen*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (3)*. İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sencer, M. (1971). *Türkiye'de Köylülüğün Maddi Temelleri*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Şahin, T. P. (2004). Tuvallerde Yıldız Sarayı. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 21(2), 143 – 158, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41167/497843> (Erişim Tarihi: 26.03.2021).
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tarih Notları (Bilinmeyen Tarih). *Avni Arbaş, Balıkçılar*. (1973, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 74x103cm). <https://www.tarihnotlari.com/avni-arbas/> (Erişim Tarihi: 09.04.2021).
- Tekeli, İ. ve Erder, L. (1978). *Yerleşme Yapısının Uyum Süreci Olarak İç Göçler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Tetikçi, İ. (2010). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa - İnsan İlişkisi*. (Sanatta Yeterlik). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Torchwell (2017). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, At Üstünde Aşıklar*. (1944). <https://torchwell.wordpress.com/2017/05/28/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> (Erişim Tarihi: 16.04.2021).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih a). *Malik Aksel, Eğlence*. (1953, Kâğıt Üzerine Suluboya, 25x34.5cm). https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=556 (Erişim Tarihi: 28.06.2022)
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih b). *Mahmut Cüda, Trabzon*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x50cm). http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=38 (Erişim Tarihi: 09.04.2021).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih c). *Nuri İyem, Kız Kardeşler*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 49x52cm), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=846 (Erişim Tarihi: 10.04.2022).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih d). *Şeref Akdik, Çini Yapanlar*. (1956, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 115x88,5cm), TCMB Koleksiyonu. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=326 (Erişim Tarihi: 26.03.2022).

- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih e). *Şerif Bigalı, Düğün*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x146cm).
http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=574
(Erişim Tarihi: 20.07.2022).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih f). *Turan Erol, Diyarbakır Tilalo Köyü*. (1955, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 98x92cm), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.
https://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_2761.jpg
(Erişim Tarihi: 27.03.2022).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih g). *Turan Erol, Gecekondu Tepeler*. (1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x80cm).
https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=80
(Erişim Tarihi: 16.04.2021).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih h). *Turan Erol, Bozkır*. (1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x120cm).
https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=80
(Erişim Tarihi: 27.03.2022).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih ı). *Turan Erol, Milas'ta Akdağ*. (1945, Kağıt Üzerine Suluboya, 17x25cm).
https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=80
(Erişim Tarihi: 16.04.2021).
- Turkish Paintings, (Bilinmeyen Tarih j). *Turgut Zaim, Çocuk*. (1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50.5x40cm),
https://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_2650.jpg
(Erişim Tarihi: 27.03.2022).
- Wikipedia (2004). *Turgut Zaim, Yörükler Köyü*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 117.5x99.5cm), Türkiye: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Turgut_Zaim_yorukler_koyu.jpg&filetimestamp=20041008184117&
(Erişim Tarihi: 09.04.2021).
- Wikipedia (2008a). *Namık İsmail, Harman*. (1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165x200 cm), Türkiye: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ismail-threshing.JPG> (Erişim Tarihi: 09.04.2021).
- Wikipedia (2008b). *Ferik İbrahim Paşa, Surlar İstanbul*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferik_ibrahim_pa%C5%9Fa_hisar.jpg
(Erişim Tarihi: 28.01.2021).
- Yaman, Z. (Bilinmeyen Tarih). *Hüseyin Giritli, Yıldız Camii*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya).
<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/giritli-huseyin> (Erişim Tarihi: 26.03.2021).