

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ ANABİLİM DALI**

**“İNKILABI NAKŞEDECEK RESİMLER”:
MODERN TÜRKİYE’DE SANAT ALANI VE SİYASET
(1923-1945)**

DOKTORA TEZİ

BENGÜ AYDIN DİKMEN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Birol CAYMAZ

EKİM 2016

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ ANABİLİM DALI**

**“İNKILABI NAKŞEDECEK RESİMLER”:
MODERN TÜRKİYE’DE SANAT ALANI VE SİYASET
(1923-1945)**

DOKTORA TEZİ

BENGÜ AYDIN DİKMEN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Birol CAYMAZ

EKİM 2016

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
TABLO LİSTESİ.....	vii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT.....	xiii
ÖZET.....	xvii
GİRİŞ.....	1
Giriş.....	1
Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve.....	11
“Modern”, “Modernite” ve “Modernizm”.....	11
Erken Cumhuriyet’te Aydınların Nitelikleri.....	14
Aydın sosyolojisi.....	15
Türkiye’de Aydınlar ve Modernleşme.....	22
Sanat Alanının Ortaya Çıkışı.....	26
Bourdieu Sosyolojisinde Kültürel Üretim Alanı.....	35
Tezin Kullandığı Alan Bilgisi.....	39
Kaynaklar.....	46
Bölümlerin Organizasyonu ve Argümanlarının Özeti.....	48
BÖLÜM I - OSMANLI’DAN CUMHURİYET’E MODERN	
GÖRSEL KÜLTÜRÜN ORTAYA ÇIKIŞI.....	51
1.1. Cumhuriyet Öncesinde Modern Görsel Kültür: Görme Rejimi,	
Resim ve Propaganda.....	51
1.1.1. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Modern Görsel Bilinç	
Mirası.....	57
1.1.2. I. Dünya Savaşında Görsel Propaganda ve İdeoloji.....	68
1.2. Cumhuriyet’in Parmak İzi.....	79
1.2.1. “Tarık-i Terakki” ve “Türk Mevzuu”.....	79
1.2.1.1. Sanat Eğitiminde Yenilikler.....	83
1.2.1.2. Müstakiller Kuruluyor.....	89
BÖLÜM II – “İNKILÂBİ NAKŞEDECEK RESİMLER”.....	92
2.1. 1930’lar ve Tek-Parti Yönetiminin Yerleşmesi.....	94
2.1.1.1. Resimde Memnuniyetsizlik: “Vatandaş,	
Türkçe Konuş!”.....	97
2.1.2. Yeni Arayışlar: Modern Hayatın Sanatı olarak Kübizm	
ve Milli Sanat.....	101
2.1.2.1. Üniversite Reformu, Akademi ve Resim	
Alanına Etkisi.....	106
2.1.2.2. Resim Alanında Önemli Gelişmelerin	
Başlangıcı: 1933.....	109
2.2. İnkılâbı Nakşedecek Resimler.....	118

2.2.1. “İnkılâbın Sanatı”: Tarihi “Nakledecek” ve Halkı Terbiye Edecek Resim.....	118
2.2.2. Kemalist İlerleme Estetiği.....	127
2.2.2.1. Türk-Sovyet Kültürel Yakınlaşması.....	136
2.3. Modernizm ve İnkılâbın Sanatı Arasında: Meşru Sanat Arayışı.....	149
2.3.1. “d” Grubu’nun Simgesel Yükselişi.....	150
2.3.1.1. Yeni Adam’da “d” Grubu ve Modern Sanat Seçkisi.....	153
2.3.2. Meşru Sanat Arayışı ve Alan İçi Tartışmalar.....	158
2.4. Sonuç.....	166

BÖLÜM III - MEMLEKET RESİMLERİ: KÜL RENKLİ

OVALARDAN YEŞİLLİKLERE, KÜBİZMDEN KLASİSİZME.....	169
3.1. İkinci Dünya Savaşı ve Kendine Dönüş.....	171
3.1.1. Hümanist Kültür Tartışması ve Politikası.....	171
3.1.2. İkinci Dünya Savaşında Türkiye.....	179
3.1.2.1. Kültür Krizine Çözüm Arayışı: “Mektepten Yurda Dönüş” Söylemi veya Dile Gelmeyen Garbiyatçılık.....	184
3.1.3. Kübizm “Azmanlarından” Klasisizme Dönüş.....	191
3.2. Ressamların Yurt Gezilerinin Arka Planı.....	196
3.2.1. Yurdun Görselleştirilmesi: Fotoğraf ve Resim.....	197
3.2.2. Düşünsel Etkiler.....	201
3.2.2.1. Sanatın Terbiyevi Etkisi.....	204
3.2.2.2. Halkevleri ve Resim.....	207
3.3. Ressamların Yurt Gezileri Programı.....	213
3.3.1. Genel İşleyiş.....	213
3.3.2. Milli bir Vazife Olarak Yurt Resimleri.....	217
3.3.3. Ressamların İzlenimleri.....	225
3.3.3.1. Yurt Resimleri Yorumlanıyor.....	232
3.3.4. Devletin Birleştirici hamiliği.....	235
3.4. Değerlendirme ve Sonuç.....	240

BÖLÜM IV - CUMHURİYET’TE SANAT HİMAYESİ: PARTİ,

AKADEMİ, HALKEVLERİ VE “MUTEBER RESSAMLAR”.....	245
4.1. Sanat Himayesinin Cumhuriyet Öncesi Uygulamaları.....	245
4.2. Devletin Sanatsal Patronaj Mekanizmaları.....	249
4.2.1. Yurt Dışına Bursiyer Gönderilmesi.....	250
4.2.2. Kilit Bir Kurum Olarak Güzel Sanatlar Akademisi.....	254
4.2.2.1. Akademi’de Kadrolaşmak.....	256
4.3. Cumhuriyetin İktisat Politikalarının Sanat Alanına Yansımaları....	259
4.3.1. “Milli İktisat” Politikası ve Devletin İktisat Alanına Müdahalesi.....	260
4.3.2. Kurum Satın Almaları: Parti, Devlet Bankaları ve Sergiler.....	264
4.4. Sanatçılar, Patronaj ve Devlet.....	268
4.4.1. Sanatçıların ve Devletin “Vazifeleri”.....	269
4.4.2. Ar Genel Direktörlüğü’nün İşlevlerine Dair Bir Tartışma.....	271
4.4.3. Çarpıcı Bir Tartışma: Sanatçının Himayesi Sorunu.....	273
4.4.3.1. Devletin Sanat Alanında Yapabilecekleri	

Hakkında Bir Tartışma.....	276
4.4.3.2. Devletin Sanat Himayesi Nasıl Olmalı?.....	281
4.4.4. Değerlendirme.....	286
4.5. Devletin Sanat Hamiliği Uygulamaları.....	287
4.5.1. Prix Usulünün Uygulanması.....	288
4.5.2. Akademi Yetkesinin Farklı Boyutları.....	291
4.5.3. Halkevleri Yetkesi.....	298
4.5.4. Yurt Gezileri Seyyar Sergileri.....	302
4.5.5. Öğretmen-Ressamlar Programı.....	307
4.6. Ressam Dilekçeleri ve Alan içi Mücadele Dinamikleri.....	311
4.6.1. “Müteşekkik” Ressamlar.....	315
4.6.2. “Merkezin Ressamları” Zor Durumda.....	316
4.6.3. “Taşra”dan Ressamlar “Görölmek” İstiyor.....	317
4.6.4. Akademi ve Birlikler Arasında Mücadele.....	324
4.7. Sonuç.....	327
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	330
KAYNAKÇA.....	339
EK 1 – II. Mahmud’un Portresi.....	367
EK 2 – “Gazi Heykeli” (1932), Feyhaman Duran.....	368
EK 3 – Salih Usluca Hakkında Yazı.....	369
EK 4 – Eminönü Halkevinde Resim Sergisi Açılışı (24 Kasım 1944).....	371
EK 5 – Yeni Adam Kapağı: “Bir İnkılap Ressamı”.....	373
EK 6 – RESİMLERDEN ÖRNEKLER.....	374
ÖZGEÇMİŞ.....	397

KISALTMALAR

A.g.e.	: Adı geçen eser
A.g.b.	: Adı geçen belge
Bas.haz.	: Basıma hazırlayan
BCA-CHP Katalogu	: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Cumhuriyet Halk Partisi
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
CHF	: Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
Der.	: Derleyen
DRHS	: Devlet Resim ve Heykel Sergisi
GSA	: Güzel Sanatlar Akademisi
Proje yön.	: Proje Yöneticisi
Yay.haz.	: Yayına hazırlayan

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No:

Şekil 1. Tek-parti Döneminde Alanlar Arası İlişki 42

Şekil 2. Tek-parti Döneminde Resim Sanatı Alanı 45



TABLO LİSTESİ

Sayfa No:

Tablo 4.1. Parti'den Satın Alınması Rica Edilen Tabloların Listesi (Haziran, 1938)	288
Tablo 4.2. Parti'ce Alıkonulan Tablolar	290
Tablo 4.3. II. Birleşik Resim Sergisi'ne İstanbul'dan Katılan Ressamlar.....	291
Tablo 4.4. Birinci Yurt Gezisi'ne Seçilen Ressamlar ve Görev Yerleri.....	292
Tablo 4.5. 1939 yılı Yurt Gezilerinde Verilen Ödüller	293
Tablo 4.6. Halkevi Resim Sergisindeki Tabloların Fiyat Listesi	298-299
Tablo 4.7. Ankara Halkevinin III. Sergisi	300
Tablo 4.8. I. DRHS'den Parti'ce Satın Alınanlar (Ressamları GSA'dan Olanlar)	301
Tablo 4.9. Yurt Gezileri Seyyar Sergileri'nin Dolaşımı	303

RÉSUMÉ

Cette thèse examinant la relation entre le champ de la peinture et le champ politique à l'époque du parti unique en Turquie vise à discuter de l'interaction des champs dans les deux processus de modernisation et de renforcement de la nation du pays. Dans cette thèse, les questions de discours, idéologie et mécénat artistique que ces dynamiques ont enfanté sont évaluées par rapport à l'émergence d'un champ autonome de la peinture en Turquie.

Depuis l'Égypte antique l'art a été un champ que les autorités ont approché dans le but de renforcer leur pouvoir. Outre des attentes du pouvoir politique vers des arts, à quel point un art peut être politique est également une question importante. Cette thèse intitulée "*Peindre la Révolution*": *Le Champ de l'Art et la Politique (1923-1945)* est intéressée non seulement avec le processus dans lequel l'art est façonné dans le cadre des objectifs de puissance pour contrôler et discipliner, mais aussi avec le processus qu'il est transformé dans le contexte des processus sociaux, culturels et politiques que le pays a traversé.

Les gouvernements populistes ont en général des exigences en deux dimensions de la peinture. Alors que la première est que la peinture doit faire attention aux besoins et nécessités du régime en termes de son sujet/contenu, le second est qu'elle doit être classée en tant que style académique ou réaliste. Ainsi, le sujet et le style sont des deux questions d'attente. Dans le début de l'ère républicaine, à un certain moment de temps, le modernisme artistique a été soutenu comme le style préféré avant qu'il ait été considéré inacceptable et ensuite ait eu rejeté. C'est parce que l'importance accordée à ce sujet avec le souci que le modernisme ne pouvait pas être un bon moyen pour diffuser le message du régime aux masses a prévalu contre l'utilisation de styles modernistes.

Cette recherche montre que le domaine de la peinture a été affecté fortement par les processus de modernisation et construction de la nation en Turquie. Néanmoins, l'interprétation de cet effet de manière que les régimes totalitaires et autoritaires du champ politique oppriment le domaine de l'art exclusivement par des mesures énergiques pourrait nous empêcher de considérer certains points impliqués.

Le processus de modernisation de la Turquie a joué un rôle clé dans l'émergence du domaine de la peinture. Dans le cadre de la modernisation ottomane qui a été initié dans le domaine militaire, la Turquie a rencontré la peinture du style occidental grâce aux cours de dessin et de perspective mis dans les programmes des écoles militaires. Les cadres fondateurs de la République ont perçu la peinture comme un reflet de la modernisation occidentale et ils ont accordé de son importance. Cette recherche aborde également les paradoxes d'un pays de modernisation. Dans la période mentionnée, les artistes et les intellectuels se modernisant conformément au projet de construction de la nation constituaient une étape méritée qui était aussi une situation courante dans beaucoup d'États-nations émergents au début du XXe siècle.

Dans cette période, la culture qui a dû se qualifier comme “nouvelle” doit correspondre au niveau à la fois national et moderne. Mais, on ne sait pas ce que le “national” signifierait. Par exemple, lequel était plus national: les coutumes locales héritées du passé ou les cérémonies réinterprétées avec chaque gouvernement? De plus, ce qu'il faut comprendre de “moderne” était une autre question importante de la discussion. Surtout, les discours artistiques autour du modernisme dans l'art continuaient à Paris, le centre d'art à l'époque.

La situation d'être moderne dans l'art ou d'être “le plus récent” crée définitivement un certain domaine de l'énergie dans le domaine de l'art. C'est pour cette raison que les questions de la façon dont le modernisme a été construit d'une manière discursive et avec quels dynamiques locales, nationales ou universelles il a été expérimenté est une préoccupation majeure pour cette thèse. De plus, il existe la question de déterminer les acteurs (artiste, critique, bureaucrate, homme politique, journaliste, etc.) qui ont défini le type estimé du modernisme.

En raison du caractère intermédiaire de l'État à l'époque du parti unique dans le domaine de la production culturelle, il y avait si peu de régions autonomes dans les domaines intellectuels et artistiques. Cela signifie donc que les mêmes acteurs tout en travaillant dans les domaines administratifs (la bureaucratie ou les différents niveaux du Parti) ont également eu une forte voix dans d'autres domaines de la production culturelle.

Dans le cadre de cette thèse en fonction de la théorie de champ de Pierre Bourdieu, le domaine de la peinture est traité comme un espace dans lequel à la fois la reproduction sociale et les luttes ont lieu. Ces acteurs qui aspirent à obtenir la position dominante pourrait être en concurrence avec la dominante et créer un potentiel de transformation dans le domaine, ou ne rien faire pour soutenir la distribution actuelle des capitaux dans le domaine. Les principaux acteurs du domaine de la peinture que la thèse examine sont les suivants: les peintres en Turquie en général (“les peintres du centre” et “les peintres de la province”) et des groupes artistiques qui peuvent être classés sous les “peintres du centre”. Les institutions et les acteurs qui influencent directement et indirectement ce domaine sont l'Académie des Beaux-Arts, le Ministère de l'Éducation Nationale, la Maison du Peuple à Ankara, les Maisons du Peuple, les banques et les intellectuels organiques de la République qui sont également les premières interprètes du domaine du patron-Parti-État et de la peinture. Et les types de capitaux que les acteurs qui sont en compétition dans le domaine de la peinture utilisent se transforment l'un l'autre et contribuent à reproduire les relations de pouvoir dans le domaine qui sont les capitaux économiques, sociales, culturelles et symboliques.

Il doit être mentionné qu'il y a une forte concurrence entre les deux groupes artistiques de premier plan parmi ceux qui présentent une activité intense. Le premier groupe (“les frères aînés”) est composé par les membres de la Société des Beaux-Arts. Bien que ce groupe fût un héritier de la Société ottomane des Peintres, il a changé son nom avec la République en adaptant les politiques culturelles nationalistes du régime. La Société, c.-à-d. la génération de M. Çallı, qui est composé principalement des peintres impressionnistes qui sont envoyés en Europe pour l'éducation mais ensuite rappelés au pays quand la Première Guerre mondiale avait

commencé. Ils seraient plus tard critiqués par leurs élèves à l'Académie pour n'avoir pas rencontré les mouvements modernistes en Europe.

Le deuxième groupe ("les jeunes peintres") est une combinaison de deux sociétés artistiques différentes (la Société des Peintres et Sculpteurs Indépendants et le Groupe "d"). C'est le groupe qui également a été envoyé en Europe pour l'éducation avec la République et a apporté des mouvements modernistes (le cubisme, le constructivisme, etc.) à la Turquie. Bien que ces artistes viennent d'abord avec l'art de l'approche de l'art, après le milieu des années 1930 ce groupe a reçu un mécénat artistique en obtenant des relations institutionnelles avec l'État. De cette façon, tandis que leur autonomie artistique affaiblissait, leur niveau de consécration a augmenté. D'autre part, la Société des Beaux-Arts a toujours reçu un patronage étatique, mais elle n'a jamais développé un discours d'autonomie.

Quant aux "peintres de la province", après avoir été exclus du milieu artistique (et bureaucratique) à Istanbul et Ankara, ils étaient pour la plupart des professeurs d'art qui travaillaient dans les différentes provinces de l'Anatolie. Malgré le fait que ces acteurs partageaient des antécédents similaires culturels (de l'éducation, etc.) avec "les peintres du centre", ils ne pouvaient pas entrer dans le champ parce qu'ils manquaient du capital social, c'est-à-dire la reconnaissance et des liens avec le Parti.

La nouvelle république turque a introduit ces politiques culturelles du point de vue d'un programme dans les années 1930. Le but était de diffuser les réformes kémalistes du centre à la périphérie par la culture et l'éducation. On peut aussi le considérer à propos du fait que le régime aspirait à élargir le soutien populaire. De 1923 à 1931 le Parti Républicain du Peuple a consolidé son pouvoir and a établi la règle du parti unique. Les fondations comme La Société des Etudes de l'Histoire Turque (1931), La Société des Etudes de la Langue Turque (1932), Les Centres Communautaires (1932) et Le faculté du Langages, de l'Histoire et de la Géographie de l'Université d'Ankara (DTCF) avec Les Congrès de l'Histoire Turque figuraient parmi les mesures rigoureuses de la règle du parti unique qui a signalé qu'une nouvelle ère s'ouvraient dans le domaine culturel.

Dans ce cadre, les discours et les idéologies du régime Kémaliste a généré les mécanismes de créer un capital symbolique dans le champ de la peinture ayant un champ de la production culturelle. Particulièrement dans les années 1930 les acteurs actifs dans ce champ ont émergé lentement, la valeur qui leur sont assignée était, dans une large mesure, déterminée par les attentes politiques. Par conséquent les critiques ont été identifiées en terme tant du sujet et du style dans le champ de la peinture. D'une part les auteurs et les critiques "remarquables" de ce champ de l'art ont interprété l'art, d'autre part ils ont encouragé l'Etat et le Parti pour le soutien du mouvement artistique et ses membres qu'ils ont montré. Il a était donc entendu que une compréhension "légitime" avait été reconnue.

Quant aux artistes, ils n'ont pas remis en question la légitimité des interventions par la représentation de l'idéologie de l'État et ils ont ramolli ces tendances modernistes en se résolvant au discours Kémaliste. A cet égard les différences entre les groupes d'artistes ont perdu tout sens et la désintégration finale de ces groupes ont été bien accueillis comme une évolution positive par les intellectuels organiques de Kémalisme.

Un des exemples solides pour montrer la relation entre l'art et la politique était le Programme des "Visites des Patries des Peintres" (1938-1946) initié et sponsorisé par PRP. Dans le cadre des visites les peintres sont allés dans différentes régions du pays, y sont restés pour un à trois mois à la cour duquel ils devraient peindre. Le programme, les objectifs, parmi lesquels étaient la visualisation des patries par l'esthétisation et le renforcement des liens entre l'artiste et le peuple anatolien, a généré un effet de standardisation sur les artistes par implication. Par ailleurs, bien que l'idée de Visites des Patries des Peintres ait précédé les politiques culturelles adoptées par le Ministre de l'Education Nationale Hasan Âli Yücel (1938-1946), la poursuite du programme pendant son ministère a indiqué que les visites étaient idéologiquement en accord avec ces politiques. En outre comme les visites ont continué pendant la Seconde Guerre mondiale et à cause de la guerre le pays a été renfermé sur lui-même et n'a pas pu envoyer les étudiants à l'étranger, le champ de la production culturelle a causé une introversion intellectuelle.

Le soutien et l'assistance financier pour le champ de l'art qui est devenu institutionnel avec l'ère républicaine remonte à la période pré-républicaine. Les peintres-soldats qui ont signé les peintures sous le nom du "serviteur du Sultan" mettaient un exemple fort intéressant en termes des relations entre le pouvoir et le patronage artistique. De plus l'Académie des Beaux-Arts représentait une position clé entre le champ politique et le champ de l'art. L'Académie, malgré sa mission de former les étudiants en art, a établi une relation étroite avec l'Etat au lieu de se mettre en champ de l'art. Tandis qu'une privatisation d'une société qui a exigé l'art, les dynamiques d'une atmosphère de discussion que les artistes demandaient du patronage artistique de l'Etat pour être plus systématique sont remarquablement frappantes. Les idées avancées dans ce débat peuvent servir d'une opportunité importante pour évaluer les opinions des peintres qui se sont catégorisé comme intellectuels en ce qui concerne l'Etat et le régime. En plus dans le débat du patronage artistique de l'Etat qui a été congédié après l'année 1937 quand les Expositions Révolutionnaires, daté de 1933 dans le cadre du dixième anniversaire de la République, les intellectuels organiques du régime Kémaliste ont révélé leurs point de vue sur l'artiste; ces intellectuels ont critiqué ces peintres en demandant le patronage de l'Etat tout en soutenant les intérêts de l'Etat.

Pour comprendre de quelle façon les programmes des Visites des Patries des Peintres et Les Expositions de Peinture et de Sculpture (1937-) fonctionnent, les pétitions rédigées par les peintres au Secrétaire Général du Parti sont des sources précieuses. Cela est dû que, comme les pétitions le montre, les luttes pour patronage de l'Etat et la reconnaissance dans le champ ont eu lieu à la fois entre les peintres du centre et par les peintres de la province contre le centre. En outre ces pétitions renseignent à la fois sur la vue des peintres qui étaient loin du mécanisme du patronage de l'Etat et qui étaient privés des éléments essentiels dans le champ de l'art et la vue de l'Etat envers ces peintres et les Centres Communautaires locales qu'ils ont assisté.

Au cours de cette thèse il a été démontré que le patronage artistique était distribué selon certains critères. Comme on pourrait demander à une société qui n'a pas fondé un champ autonome d'art, il est déterminé que le discours national artistique qu'a formé le Parti-Etat et que les intellectuels organiques l'ont reproduit, a

entraîné un dynamique hétéronome avec les institutions officielles, le seul acheteur de la production artistique. Outre les accumulations culturelles, les éléments essentiels sociaux sont aussi importants dans ce contexte, pour les acteurs qui aspirent à entrer en ce champ de l'art. Etant donné que les programmes du patronage artistique faisant une priorité qui distribué aux peintres connus et réputés par les Centres Communautaires et le fait que cette distribution s'est produite seulement parce que l'approbation et la connaissance par le Secrétaire Général du Parti sont en question éclaire un point important en ce qui concerne le Parti-Etat et les relations sociales à cette époque. En résumé, le niveau que le Parti a atteint en termes de son souhait pour rendre de la discipline, même dans le champ de l'art, est digne de l'attention.



ABSTRACT

This thesis examining the relationship between the field of painting and the political field during the single-party era in Turkey aims to discuss the interaction of the both fields in the modernization and nation-building processes of the country. In this thesis, the issues of discourse, ideology and artistic patronage that these dynamics bring forth are evaluated in relation to the emergence of an autonomous field of painting in Turkey.

Since the Ancient Egypt art has been a field that authorities have approached with the aim of strengthening their power. In addition to the expectations political power has had from arts, how much political an art can be is also an important question. This thesis entitled *“Painting the Revolution”: The Field of Art and Politics (1923-1945)* is interested not only with the process in which art is shaped in the framework of power’s aims to control and observe, but also with the process that it is transformed in the context of social, cultural and political processes that the country went through.

Populist governments do generally have two-dimensional demands from painting. While the first is that it should pay attention to the needs and necessities of the regime in terms of its subject/ content, the second is that it should be classified into academic or realist styles. Thus, subject and style are the two matters of expectation. In early republican era, artistic modernism was supported as the preferred style at a certain moment of time before it was seen unacceptable and then rejected. That is because the importance given to the subject with the concern that modernism could not be a good medium to spread the regime’s message to the masses prevailed against the use of modernist styles.

This research shows that the field of painting was affected heavily by the processes of modernization and nation-building in Turkey. Nonetheless, interpreting this effect as in the ways in which in totalitarian and authoritarian regimes the political field oppresses the field of art exclusively through forceful measures might mean missing certain points involved.

Turkey’s modernization process has played a key role in the emergence of the field of painting. As part of Ottoman modernization that initiated in the military area, Turkey met the Western-style painting thanks to the drawing and perspective courses put in the curricula of the military schools. Founding cadres of the Republic perceived painting as a reflection of Western modernization and gave it importance. This research also touches upon the paradoxes of a modernizing country. In the mentioned period, that artists and intellectuals modernizing in accordance with the nation-building project was a deserved step which was also a common situation in a great deal of nation-states emerging in the early twentieth century.

In this period, the culture that had to qualify as the “new” must correspond both to the national and the modern. But it was unclear what the “national” would mean. For example, which one was national; the local customs inherited from the past, or the ceremonies re-interpreted with each government? Moreover, what to understand from “the modern” was another important matter of discussion. Especially, artistic discourses around modernism in art still continued in Paris, the center of art at the time.

The situation of being modern in art or being “the newest” definitely creates a certain field of power in the field of art. For that reason, the questions of how modernism was constructed discursively, and with which local, national or universal dynamics it was experienced are of primary concern for this thesis. Plus, it is another determining question which actors (artist, critic, bureaucrat, politician, journalist, etc) defined the esteemed kind of modernism.

Due to the intervening character of the state during the single-party era to the field of cultural production, there were so few autonomous areas in the intellectual and artistic fields. This then means that the same actors while working at administrative fields (bureaucracy or different levels of the Party) also had a strong say in other fields of cultural production.

In the framework of this thesis depending on the field theory of Pierre Bourdieu, the field of painting is treated as a space in which both social reproduction and struggles take place. Those actors aspiring to get the dominant position might either compete with the dominant and create a transformative potential in the field or do nothing to sustain the present distribution of capitals in the field. The chief actors of the field of painting that the thesis looks at are as follows: painters in Turkey in general (“painters of the center” and “painters from the province”) and artistic groups which can be classified under “painters of the center”. The institutions and actors that directly and indirectly influencing this field are the Academy of Fine Arts, Ministry of National Education, People’s House (PH) in Ankara, People’s Houses, banks from the bureaucratic field and the organic intellectuals of the Republic as the first critics of the field of painting. And the types of capitals that the actors competing within the field of painting use, transform into one another and contribute to reproduce the power relations within the field are economic, social, cultural and symbolic capitals.

It has to be mentioned that there is a strong competition between the two prominent artistic groups among those displaying intense activity. The first group (“elder brothers”) is composed by the members of the Fine Arts Society. Although this group was an heir to the Ottoman Society of Painters, it changed its name with the Republic by adapting to the nationalist cultural policies of the regime. The Society, i.e. The Çallı Generation, that is composed mostly of impressionist painters was sent to Europe for education but called back to country when the First World War began. They would be criticized for not meeting modernist movements in Europe by their students in the Academy.

The second group (“young painters”) is a combination of two different art societies (Society of Independent Painters and Sculptors, and Group “d”). These are the group who was also sent to Europe for education with the Republic but brought modernist movements (cubism, constructivism, etc) to Turkey. Although they first

come up with the art for art's sake approach, after the mid-1930s this group received artistic patronage by getting institutional relations with the state. That way, while their artistic autonomy weakened, their level of consecration increased. On the other hand, the Fine Arts Society always received state patronage but never developed a discourse of autonomy.

As for “painters from the province”, having been excluded from the artistic (and bureaucratic) milieu in İstanbul and Ankara, they are mostly the art teachers working in different provinces of Anatolia. Despite the fact that these actors share similar cultural background (education, etc) with the “painters of the center”, they could not enter into the field because they lack the social capital, i.e. recognition and bonds with the Party.

Young Turkish Republic put forward its cultural policies programmatically in the 1930s. It was aimed to spread the Kemalist reforms from the center to the periphery through culture and education. This should also be thought in relation to the fact that the regime aspired for enlarging its popular support. From 1923 to 1931, the Republican People's Party consolidated its power and established its single-party rule. Foundations of Society of Studies on Turkish History (1931), Society of Studies on Turkish Language (1932), People's Houses (1932) and the Faculty of Language, History, Geography in Ankara University (DTCF) along with Turkish History Congresses were among the strong steps of the single-party rule that signified a new era was to begin in the cultural field.

Within this scope, the discourses and ideologies of Kemalist regime generated the mechanisms of creating symbolic capital in the field of painting, which is a field of cultural production. Especially in the 1930s when the actors who were active in the field emerged slowly, the value ascribed to them was determined to a large extent by the political expectations. Thus, it was arisen that the judgments on the field of painting were made in terms of both subject and style. On the one hand, the “notable” authors and critics of the field of art interpreted art, they called the state and the Party to support the artistic movement and its members whom they pointed, on the other. Therefore, it was understood that a “legitimate” understanding of art was recognized.

As for the artists, they did not question the legitimacy of the interventions of those people who represented the state ideology, and softened their modernist tendencies by coming to terms with the Kemalist discourse. In this regard, the differences between the artist groups became meaningless, and the eventual disintegration of these groups was welcome as a positive development by Kemalism's organic intellectuals.

Program of “Painters' Homeland Tours” (1938-1946) initiated and sponsored by the RPP was one of the solid examples to understand the art-politics relationship. As part of the tours, painters went to different regions of the country, stayed there for one to three months during which they were expected to paint. The program, the objectives among which are the visualization of the homeland by aestheticizing, and strengthening the bonds between the artist and Anatolian people, generated a standardizing effect on the artists by implication. Moreover, even though the idea of Painters' Homeland Tours predated the cultural policies adopted by the Minister of

National Education Hasan Âli Yücel (1938-1946), the continuation of the program during his ministry indicated that the tours were ideologically in harmony with these policies. Furthermore, that the tours continued during the Second World War and because of the war, the country turned to itself politically and could not send students abroad which all reflected to the field of cultural production causing introversion intellectually.

Financial support and assistance to the field of art that became institutional with the Republican era dates back to the pre-Republican period. Soldier painters who signed their paintings as “servant of the Sultan” were quite interesting in terms of the relations between power and artistic patronage. Moreover, the Academy of Fine Arts was at a key position between the political field and the field of art. The Academy, in spite of being an institution for raising art students, established closer relations with the state than with the field of art. In the deprivation of a society that demanded art, the dynamics of an atmosphere of discussion that the artists demanded the state’s artistic patronage to be more systematic was quite striking. The ideas put forward in that debate can be an important opportunity to evaluate the opinions of painters, who are categorized sociologically as intellectuals, with regard to the state and the regime. Plus, in the state-artistic patronage debate fired after 1937 when the last one of Revolution Exhibitions which had started in 1933 as part of the Republic’s tenth anniversary ceremonies, Kemalist regime’s organic intellectuals revealed their point of view of the artist; these intellectuals criticized those painters demanding state patronage while supporting state’s interests.

In order to comprehend the ways in which the programs Painters’ Homeland Tours and State’s Painting and Sculpture Exhibitions (1937-) operate, the painters’ petitions written to the General Secretary of the Party are precious sources. This is because as these petitions indicate, the struggles for state patronage and recognition in the field took place both between the painters of the center and by the painters of the province against the center. Moreover these petitions offer insight both into the view of the painters, who were far from the state’s patronage mechanism and deprived some of the capitals in the field of art required, about the center and into the state’s view about these painters and the local PH they attended.

In this thesis, it has been shown that artistic patronage was distributed under certain criteria. In an expected way from a society that had no autonomous field of art, it is determined that the national art discourse which the party-state formed and organic intellectuals reproduced, resulted in a heteronomous dynamic with the official institutions, the sole buyer of artistic production. The accumulations of not only cultural but also social capitals are in this context important for the actors who aspire to enter into the field of art. That the programs of artistic patronage were as a priority distributed to the painters that the local PH knew and trusted and did this distribution only happen with the approval and knowledge of the General Secretary of the Party enlightens an important point as regards to the Party-state and society relations at the time. In a nutshell, the level the Party reached in terms of its desire to discipline even in the case of art is worthy of attention.

ÖZET

Tek-parti dönemi Türkiye'sinde resim alanıyla siyasal alanın ilişkisini inceleyen bu tez, ülkenin modernleşme ve ulus-devletleşme süreçleri içinde bu iki alanın etkileşimini tartışmaya açmaktadır. Bu dinamiklerin ortaya çıkardığı söylem, ideoloji ve sanatsal patronaj konuları, bu tezde Türkiye'de özerk bir resim alanının ortaya çıkma süreciyle ilişkili bir şekilde incelenmektedir.

Sanat Eski Mısır'dan beri iktidarların kendilerini güçlendirmek için başvurduğu bir alan olmuştur. Siyasi iktidarın sanata yönelttiği beklentilere ek olarak, sanatın ne derece politik olduğu da önemli bir sorudur. *“İnkılâbı Nakşedecek Resimler”*: *Modern Türkiye’de Sanat Alanı ve Siyaset (1923-1945)* başlıklı bu tez, sanatın hem iktidarın kontrol ve denetim altındaki amaçları çerçevesinde şekillendiği süreçle hem de ülkenin içinden geçtiği sosyal, kültürel ve siyasal süreçler bağlamında dönüştüğü süreçle ilgilenmektedir.

Popülist iktidarların genellikle resim sanatından talepleri iki boyutludur. Birincisi, konu/ içerik bakımından rejimin ihtiyaçları ve gereklerini gözetmesiyken, ikincisi akademik veya realist stiller içine girebilmesidir; yani konu ve stil iki ana beklenti unsurudur. Erken Cumhuriyet döneminde sanatta modernizm belirli bir tarihsel anda öncelikli stil olarak desteklenmekteyken bir zaman sonra kabul edilmez bulunarak reddediliyordu; çünkü rejimin mesajını kitlelere iletmek için modernizmin araçlarının kitlelere ulaştıramayacağı endişesi ile “konu”ya verilen önem, modernist stillerin kullanımına baskın çıkıyordu.

Bu araştırma, resim alanının Türkiye'nin modernleşme ve ulus-inşa süreçlerinden yoğun bir şekilde etkilenmiş olduğunu göstermektedir. Öte yandan, bu etkilenmeyi totaliter veya otoriter rejimlerde olduğu gibi siyasal alanın sanatı baskı ve zor yöntemiyle bütünüyle denetimi altına alması şeklinde yorumlamak, konunun inceliklerini kaçırmak anlamına gelecektir.

Türkiye'nin modernleşme süreci resim sanatı alanının ortaya çıkışı için kilit rol oynamıştır. Askeri alanda başlayan Osmanlı modernleşmesinin bir parçası olarak, Türkiye askeri okullarda müfredata konan desen ve perspektif dersleriyle Batı tarzı resimle tanışmıştır. Cumhuriyet'in kurucu kadrosu da resim sanatını Batı modernleşmesinin bir yansıması olarak algılamış ve resim sanatına özen göstermiştir. Bu çalışma modernleşen bir ülkenin çelişkilerine de değinmektedir. Söz konusu dönemde sanatçı ve aydınların ulus-inşa projesine uygun bir şekilde modernleşmesi arzu edilen bir aşamaydı ki bu özellikle 20. yüzyılın başında pek çok ülkede gözlemlenebilen bir durumdu. Bu dönemde “yeni” sıfatıyla ulaşılmak istenilen kültür hem milli hem de modern olana karşılık gelmeliydi. Fakat “milli” olandan ne anlaşılması gerektiği belirsizdi; örneğin geçmişten tevarüs edilen yöresel adetler mi “milli”ydi, yoksa her siyasi iktidarla yeniden yorumlanan törenler mi? Ayrıca “modern” olanın ne olduğu da ciddi bir tartışma konusuydu. Özellikle sanatçıların söylemselleştirdiği, sanatta modernliğe ulaşma çabası o dönem sanatın merkezi olan Paris'te bile devam etmekteydi.

Sanatta modernlik ya da “en yeni olmak” durumu sanat alanında belirli bir iktidar alanı yaratmaktadır. Bu nedenle, ele alınan dönem ve mekânın koşulları çerçevesinde modernliğin nasıl söylemselleştirildiği, hangi yerel, ulusal veya evrensel dinamiklerle bağlantı kurularak yaşandığı soruları asli bir yerdedir. Resim sanatı alanında muteber modernliğin hangi failler (sanatçı, eleştirmen, bürokrat, siyasetçi, gazeteci, vs.) tarafından tanımlandığı da belirleyici olmaktadır.

Tek-parti döneminde devletin kültürel üretim alanlarındaki müdahil karakterinden ötürü hem kültürel üretim alanlarında hem de onun içinde yer alan entelektüel alanda ve sanat alanında çok az miktarda özerk bölge bulunmaktadır. Bu da aynı faillerin bir yandan idari alanlarda (bürokraside veya Parti’nin çeşitli kademelerinde) görevliken diğer yandan kültürel üretim alanlarında söz söyleme gücüne sahip oldukları anlamına gelmektedir.

Pierre Bourdieu’nün alan kuramından hareket eden bu tez çerçevesinde; resim alanı da hem bir yeniden üretim hem de bir mücadele zemini olarak ele alınmaktadır. Alanın hâkim faillerinin konumunu elde etmek isteyen diğer failler onlarla rekabet içine girerek alanda dönüşüm potansiyeli yaratabilirler veya mevcut sermaye dağılımının sürdürülmesine etki edemezler. Tezin incelediği resim sanatı alanının temel failleri şunlardır: Türkiye’de ressamlar (“merkezin ressamları” ve “taşradan ressamlar”) ve “merkezin ressamları” içinde değerlendirilebilecek ressam grupları. Bu alana doğrudan veya dolaylı olarak etki eden kurumlar ve failler ise bürokratik alandan dahil olan Güzel Sanatlar Akademisi, Maarif Vekâleti, Ankara Halkevi, Halkevleri, bankalar gibi kurumlarla patron-Parti-devlet ve resim alanının ilk yorumcuları olarak Cumhuriyet’in organik aydınlarıdır. Resim alanı içerisinde mücadele eden faillerin kullanıma soktukları ve birbirine dönüşüp gerektiğinde alan içi iktidarlarını yeniden üretmelerine katkıda bulunan sermaye türleri ise ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel sermayelerdir.

Tek-parti döneminde yoğun etkinlik gösterenler sanatçı grupları içinde iki hâkim grup arasındaki çekişmenin belirleyici olduğundan bahsedilmelidir. Birinci grubu (“ağabeyler”) kabaca Güzel Sanatlar Birliği üyeleri oluşturmaktadır. Bu grubun, Türkiye’nin ilk resim grubu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin mirasını sürdürmekle birlikte, Cumhuriyet’le birlikte isim değiştirerek rejimin milliyetçi kültür politikalarına uyum sağlamıştır. Çallı kuşağı da denilen ve yoğunlukla izlenimci ressamlardan oluşan bu grup, Avrupa’ya gönderilmesine rağmen I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla ülkeye geri çağırılmıştır. Orada modernist akımlarla tanışmamış olduğu için, bilhassa Güzel Sanatlar Akademisi’nde kendi öğrencileri olan kuşak tarafından eleştirilecektir.

İkinci grup (“genç ressamlar”), iki farklı sanatçı birliğinin (Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ve “d” Grubu) bileşimidir. Cumhuriyet’le birlikte Avrupa’ya burslu olarak giden, oradaki modernist akımları (kübizm, konstruktivizm vs.) Türkiye’ye getiren gruptur. Başlangıçta “sanat sanat içindir” yaklaşımıyla ortaya çıkmalarına rağmen, 1930’ların ortalarından itibaren bu gruplar devletle kurumsal ilişkiler geliştirerek himaye kazanmışlardır. Böylece, sanatsal özerklikleri zayıflarken kutsanma seviyeleri artmıştır. Güzel Sanatlar Birliğinin ise resimleri her daim devlet himayesine nail olmaktadır ama özerklik söylemi geliştirmemiştir. “Taşradan ressamlar” olarak anılan ressam grubu ise İstanbul ve Ankara’daki sanat (ve

bürokrasi) çevresinden dışlanmış, genellikle Anadolu’da resim öğretmenliği yapan kişilerden oluşmaktadır. Bu failler, yarışmak arzusu duydukları “merkezin ressamı”yla benzer kültürel altyapıya (eğitim, vs.) sahip olmalarına rağmen, sosyal sermayeden, yani hem tanınmadan hem de Parti bağlarından yoksun olmaları sebebiyle alana girememişlerdir.

Genç Türkiye Cumhuriyeti kültür politikalarını programlı bir şekilde 1930’larda ele almıştır. Kemalist inkılâpların bir an önce kültür ve eğitim yoluyla merkezden çevreye taşınması amaçlanmıştır. Bu durum o tarihte rejimin siyasal tabanını genişletmek istemesiyle ilişkili olarak da ele alınmalıdır. 1923’ten 1931’e kadar geçen süre boyunca Cumhuriyet Halk Fırkası yavaş yavaş egemenliğini sağlamlaştırmış, tek-parti yönetimini kurmuştur. Bu dönemde Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (1931), Türk Dili Tetkik Cemiyeti (1932), Halkevleri (1932) ve Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (DTCF) (1935) ile Türk Tarih Kongreleri gibi örnekler, tek-parti rejiminin kültürel alanda yeni bir devrin başladığına işaret eden kuvvetli adımlarıdır.

Bu çerçevede Kemalist rejimin söylem ve ideolojileri, bir kültürel üretim alanı olan resim sanatı alanında simgesel sermaye yaratma mekanizmaları doğurmuştur. Özellikle 1930’larda resim sanatı alanında etkin olacak failler birer birer ortaya çıkarken onlara atfedilen değer büyük ölçüde siyasal beklentilerle belirlenmiştir. Böylece resim sanatı alanından beklentilerinde hem konu hem de stil bakımından bir tercih yapıldığı ortaya çıkmıştır. Sanat alanının “önemli” yazar ve eleştirmenleri bir yandan resim konusunu yorumlarken diğer yandan da devlet ve partiyi kendilerinin işaret ettiği resim akımı ve onun temsilcilerini desteklemeye çalışmaktadırlar. Böylece “meşru” bir resim anlayışının kabul gördüğü anlaşılmıştır.

Ressamlar ise devlet ideolojisini temsil eden bu kişilerin müdahalelerinin meşruiyetini sorgulamamış ve Kemalist söylemin beklentileriyle uzlaşarak resimlerdeki modernist üslubu yumuşatmışlardır. Buna paralel bir şekilde, ressam gruplarının aralarındaki farklılıklar anlamsızlaşmıştır ve bu grupların en sonunda dağılması Kemalizmin organik aydınlarınca olumlu bir gelişme olarak kaydedilmiştir.

CHP tarafından düzenlenen Ressamların Yurt Gezileri ve Sergileri (1938-1946) programı sanat-siyaset ilişkisinin gözlemlenebildiği somut örneklerden biri olmuştur. Geziler kapsamında ressamlar yurdun çeşitli illerine giderek bir aydan üç aya kadar kalmak suretiyle oranın resmini yapmakla görevlendirilirler. Amaçları arasında yurdun estetize edilerek görselleştirilmesi ve Anadolu halkı ile sanatçı arasındaki ilişkinin kuvvetlendirilmesi olan program, sonuçları itibarıyla ressamlar üzerinde tek tipleştirici bir etki yaratmıştır. Ayrıca, her ne kadar Ressamların Yurt Gezileri programı fikri Hasan Âli Yücel’in maarif vekilliğinin (1938-1946) benimsediği hümanist kültür politikalarından önce ortaya atılsa da, eş zamanlı sürdürülmesi bu politikalarla ideolojik olarak uyumlu olduğunu gösterecektir. Ayrıca gezilerin II. Dünya Savaşı boyunca devam ettirilmesi ve savaş nedeniyle ülkenin politik olarak içe kapanması sonucunda yurt dışına öğrenci gönderilmemesi kültürel üretim alanına yansyarak düşünce dünyasında içe kapanmaya sebep olmuştur.

Cumhuriyet’le kurumlaşan sanat alanındaki destek ve yardımların temeli Cumhuriyet öncesinde atılmıştır. Özellikle Saray bünyesinde ortaya çıkan “padişahın

kulları” imzasını kullanan asker ressamalar, iktidar ve sanatsal patronaj ilişkileri açısından oldukça ilginçtir. Ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi siyasal alanla sanat alanı arasında kilit bir konumda bulunmaktadır. Akademi sanat öğrencileri yetiştiren bir kurum olmasına rağmen, sanat alanından daha çok devletle yakın ilişkiler kurmuştur.

Ressamların sanata talep gösteren bir toplumun yokluğunda devletin sanat himayesini daha sistematik bir hale getirmesini talep ettikleri bir tartışma ortamının dinamikleri oldukça çarpıcıdır. Bu tartışmada öne sürülen fikirler, toplumsal olarak aydın kategorisine giren ressamaların devlete ve rejime dair düşüncelerini değerlendirmek için önemli bir fırsattır. Ayrıca, 1933’te Cumhuriyet’in 10. yıl kutlamaları kapsamında başlatılan İnkılâp Sergileri’nin sonuncusunun 1937’de yapılmasının ardından güçlenen devlet ve sanat himayesi tartışmasında, Kemalist rejimin organik aydınlarının sanatçıya bakış açısının ne olduğu da somutlaşmıştır; bu aydınlar ressamaların bu beklentilerini devletten yana olacak şekilde eleştirmişlerdir. Yurt Gezileri (1938-1946) ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri (1937-) programlarının işleyişlerine yoğunlaşacak olan kısımda, özellikle CHP Genel Sekreterliğine gönderilen ressam dilekçeleri önemli bir kaynaktır. Çünkü bu dilekçelerin gösterdiği üzere, alan içinde devletin patronajı ve kabulü için verilen mücadele, hem merkezin ressamaları arasında, hem de taşradan ressamalar tarafından merkeze karşı yürütülmüştür. Ayrıca dilekçeler, hem Parti’nin himaye mekanizmasından uzak bulunan ve sanat alanının gerektirdiği sermaye türlerinden bazılarında yoksun olan ressamaların merkeze bakışına hem de merkezin onlara ve onların bulunduğu yerlerdeki Halkevlerine dair algısına dair fikir sunmaktadır.

Sanatsal patronajın belirli şartlarla verildiği gösterilmiştir. Özerk bir sanat alanının olmadığı bir toplumdan beklenebilecek şekilde, parti-devletin belirlediği ve organik aydınlarının yeniden ürettiği bir “milli sanat” söyleminin, sanat üretiminin yegâne alıcısı olan resmi kurumlarıyla dışerk (heteronom) bir dinamığe yol açtığı belirlenmiştir. Sanat alanına girmeye çalışan faillerin sadece kültürel değil sosyal sermaye birikimleri bu bağlamda önemlidir. Özellikle Halkevleri üzerinden dağıtımı yapılan sanat himaye programı desteklerinin öncelikli olarak Halkevlerinin tanıdığı ve güvendiği ressamalara verilmesi ve bunun illa ki Parti Genel Sekreterliği’nin onayı ve bilgisi ile gerçekleşmesi dönemin Parti-devlet ve toplum ilişkilerine dair önemli bir noktayı aydınlatmıştır. Parti’nin sanat konusunda bile denetim arzusunun ulaştığı seviye dikkat çekicidir.

GİRİŞ

Giriş

Sanat Eski Mısır'dan beri iktidarların kendilerini güçlendirmek için başvurduğu bir alan olmuştur. Siyasi iktidarın sanata yönelttiği beklentiler bir yana, sanatın ne derece politik olduğu da önemli bir sorudur. Erken Cumhuriyet döneminde resim sanatı alanının¹ siyasi alanla ilişkisini inceleyen bu tez, sanatın hem iktidarın kontrol ve denetim altındaki amaçları çerçevesinde şekillendiği süreçle hem de ülkenin içinden geçtiği sosyal, kültürel ve siyasi süreçler bağlamında dönüştüğü süreçle ilgilenmektedir. O halde öncelikle bu ilişkinin birinci katmanını tartışmaya açmak gerekiyor.

Eric Hobsbawm otoriter rejimlerin genellikle sanattan üç temel talebi olduğunu öne sürmüştür.² Birincisi, bu siyasi iktidarların görkemini ve zaferini göstermeleridir. Geniş meydanlar, düzenli bahçeler, uzun sütunlar, göz alıcı büyüklükteki heykeller, kahramanlığı vurgulayan öğelerin vurgulanması bu iktidarların ihtişamını görselleştirmek için değerlidir. İkincisi, sanatın kamusal bir performans halinde iktidar için örgütlenmesi önemlidir. Uzun resmi kortejlerin gerçekleşeceği geniş yollar, halkın kolektif bir kendinden geçme halinde iktidara bağlılıklarını ifade edebilecekleri kutlamalar için büyük meydanlarda belirli koreografiler dahil edilerek düzenlenecek törenler, iktidarın sembollerinin yineleneyeceği mecralar değer kazanır. Son olarak, iktidarlar sanatın eğitici veya propaganda amaçlı olmasını ister. Kitleleri iktidarın değerler sistemine bağlayacak

¹ Pierre Bourdieu'nün *alan* kavramı kullanılmaktadır. Buna dair ayrıntılı kuramsal açıklamaya ilerleyen sayfalarda yer verilecektir.

² Eric Hobsbawm, "Foreword", içinde, (eds.) Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott, Iain Boyd Whyte, **Art and Power: Europe Under Dictators 1930-1945**, London: Thames and Hudson, 1995, ss. 11-15.

telkinleri üretmesi için sanatın kıymetli olduğuna inanılır.³ 19. ve 20. yüzyılda kamusal eğitim sistemi yaygınlaşmadan önce bu görevi kilise gibi dini kurumlar bütünüyle üstlenmişti. Sanatın sayılan bu işlevlerinin genç Cumhuriyet rejimince ihtiyaç duyup duyulmadığı sorusunu cevaplırsak, hepsinin farklı dönemlerde de olsa mutlaka bir gereklilik olarak gündeme getirildiği vakidir.

Hobsbawm yazısının devamında, bu rejimlerin ihtiyaç duyduğu sanatın hangi türe karşılık geldiğini sormuştur.⁴ 20. yüzyılın başında sanatta artık iyice yadsınamayacak bir kıvama gelen ve sanat zevki 19. yüzyılda kalan çoğunluğun kabul edemeyeceği tarzda eserler üreten ‘Modernist’ devrimin bu devrin iktidarları üzerinde ve onların sanat alanına yönelttikleri taleplerden ayrı tutulamayacağı bir gerçektir. Bu akılda tutulduğunda, söz konusu modernist etkinin iktidarın sanat alanından beklentisi bakımından iki aşılmaz zorluk ürettiği vurgulanmalıdır.⁵ Bunlardan birincisi, avangardın her ülkedeki alımlanması o ülkedeki iktidara yakın olmak durumunu doğurmuyordu; yani, örneğin İtalya’da faşistleri destekleyen fütürist avangardlar görülebiliyorken, Nazi Almanyasında modernizm, ‘kültürel Bolşevizm’ olarak yaftalanabiliyordu. İkinci zorluk ise devletlerin popülist politikalar takip etmesine rağmen, modernizmin ancak küçük bir azınlık tarafından anlaşılabilir olmasından kaynaklanmaktaydı.⁶ İktidarlar kitlelerin anlayacağı ve böylece söz konusu rejimin başarılarını sahiplenmesine, görkemini teslim etmesine, değerlerini benimsemesine aracı olan sanatsal üretim beklemekteydi. Bu türlü bir üretimin daha çok akademik veya realist stillere karşılık gelmesine rağmen – çünkü resmin konusunun kolaylıkla anlaşılabilir olması önemliydi – yenilikçi sanatçıların sahiplendiği modernizmin söz konusu hedef kitle tarafından alımlanamaması iktidarlara modernizm arasında, özellikle resim sanatı alanında⁷, çoğunlukla belirli bir mesafenin doğmasına sebep olmuştur.

O halde, popülist iktidarların genellikle resim sanatından taleplerinin iki boyutlu olduğu sonucu çıkarılabilir. Birincisi, konu/ içerik bakımından rejimin

³ A.g.e., s. 12.

⁴ A.g.e., s. 13.

⁵ A.g.y.

⁶ A.g.e., s. 14.

⁷ Eric Hobsbawm’ın doğru bir şekilde tespit ettiği gibi, siyasi iktidarlara modernist sanat arasındaki gerilimli ilişki en çok resim alanında görülürken örneğin mimari alanında bu denli bir gerilim söz konusu olmamıştır. A.g.e., s. 14.

ihtiyaçları ve gereklerini gözetmesiyle, ikincisi akademik veya realist stiller içine girebilmesiydi; yani konu ve stil iki ana beklenti unsuruydu. Ancak hikaye her zaman bu kadar öngörülebilir şekilde tezahür etmemiştir. Erken Cumhuriyet döneminde sanat alanına yöneltilen taleplerin de genellikle bu yönde olduğu tahmin edilebilirse de farklı dönemlerde alternatif sesler duymak da mümkün olabiliyordu. Modernizm belirli bir tarihsel anda öncelikli stil olarak desteklenmekteyken bir zaman sonra kabul edilmez bulunarak reddediliyordu; çünkü rejimin mesajını kitlelere iletmek için modernizmin araçlarının kitlelere ulaştırılamayacağı endişesi ile “konu”ya verilen önem, modernist stillerin kullanımına baskın çıkıyordu.

Türkiye’nin modernleşme süreci resim sanatı alanının ortaya çıkışında kilit rol oynamıştır. Osmanlı Devleti’nin modernleşme ihtiyacı “her yerden önce savaş meydanında” ortaya çıkmıştır.⁸ Bu nedenle, “var olma mücadelesinin bir sonucu olarak”, Osmanlı modernleşmesinin askeri alanda başladığı bilinmektedir.⁹ Bu modernleşmenin bir parçası olan askeri okullarda müfredata konan desen ve perspektif dersleriyle Türkiye Batı tarzı resimle tanışmıştır. Cumhuriyet’in kurucu kadrosu da resim sanatını Batı modernleşmesinin bir yansıması olarak algılamış ve resim sanatına özen göstermiştir. Bu sebeple erken Cumhuriyet döneminde resim alanını inceleyen bu çalışmanın modernleşen bir ülkenin çelişkilerini görmezden gelmesi mümkün değildir. Bilindiği gibi erken Cumhuriyet döneminde sanatçı ve aydınların ulus-inşa projesine uygun bir şekilde modernleşmesi arzu edilen bir aşamaydı ve bu özellikle 20. yüzyılın başında pek çok ülkede gözlemlenebilen bir durumdu. Tez, ilgili dönemde resim sanatı alanının siyasal alanla ilişkisini ele alırken Türkiye’nin kendine özgü modernleşme tecrübesinin etkilerinin bu ilişkide hayati bir önem taşıdığını teslim etmektedir.

Bu dönemde “yeni” sıfatıyla ulaşılmak istenilen kültür hem milli hem de modern olana karşılık gelmeliydi. Fakat “milli” olandan ne anlaşılması gerektiği belirsizdi; örneğin geçmişten tevarüs edilen yöresel adetler mi “milli”ydi, yoksa her siyasi iktidarla yeniden yorumlanan törenler mi daha “milli” kabul ediliyordu? Kaldı

⁸ Murat Belge, **Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 661.

⁹ Mehmet Ö. Alkan, “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim”, içinde (der.) Kemal Karpat, **Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye’si**, Çev. Sönmez Taner, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 75.

ki “modern” olanın ne olduğu da ciddi bir tartışma konusuydu. Özellikle sanatçıların söylemselleştirdiği, sanatta modernliğe ulaşma çabası o dönem sanatın merkezi olan Paris’te bile devam etmekteydi.

1930’larda Türkiye’de üretilen sanatın “modern” olmadığı veya “modası geçmiş olduğu”¹⁰ o günden bugüne Türk resmine dair kalem oynatan entelektüellerin paylaştığı yaygın bir görüştür. Bu görüşün ima ettiği, Türkiye’deki sanat akımlarının Batı’dakilerle eş zamanlı olmadığı ve “geç kalmış” olduğudur. Fakat bilindiği gibi “geç kalmışlık” eleştirisinin kendisi yeterince eleştirilmiştir. Dipesh Chakrabarty, Avrupa merkezci düşüncenin en önemli söylemlerinden birinin tarihin aşamacı kuramı olduğunu belirttiği tarihsicilik (*historicism*) olduğunu iddia eder.¹¹ Tarihsicilik, olayların ancak belirli bir olgunluğa eriştikten sonra başka şeylerin gerçekleşebildiğini varsayar. Avrupa merkezci düşünce kapitalizm, modernite ve Aydınlanma’nın ilk önce Batı’da ve sonra Batı-dışı toplumlarda yaşandığını vurgularken Batı-dışı toplumları “tarihin bekleme odasına” alır.¹² Bu şekilde modernliğin kendisinin küresel olmadığı ancak zamanla (ilkin Batı’da gerçekleşip sonra oradan Batı-dışı toplumlara aktarılmasıyla) küreselleşen bir olgu olduğunun iddia edilmesi tarihsicilik sayesinde mümkün olur.¹³ Böyle bir kurgu pek doğal olarak modernliğin merkezine Batı’yı yerleştirirken Batı-dışı modernlikleri ötekileştirmese bile ikincilleştirir. En basit haliyle Atatürk’ün 10. Yıl Nutkunda bulunabilecek “muasır medeniyete” ulaşma arzusunun böyle bir tarihsicilikle hareket ederek Avrupa merkezci düşünceye paralel olduğu su götürmez bir gerçektir. Batı’yı model alan bir modernleşme projesinin aktörleri olarak o dönem entelektüellerinde de görülen bu durumdan daha ilginç olanı bugünden o günün sanatını yorumlayan sanat tarihçilerinin de aynı yaklaşımı sürdürmeleridir.

Osmanlı İmparatorluğu dönemi boyunca resmin Batıda ortaya çıkan modern geleneklerin gerisinde kaldığı, akademik doğa taklitçiliğinden öteye gidilmediği

¹⁰ Zeynep Yasa Yaman, “Adnan Çoker’le Söyleşi”, **d Grubu (1933-1951)**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 72.

¹¹ Dipesh Chakrabarty, **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**, Princeton: Princeton University Press, 2000.

¹² **A.g.e.**, s. 7-8.

¹³ **A.g.e.**, s. 7.

sıklıkla iddia edilir.¹⁴ İpek Duben Türk sanatçılarının taklide başvurduklarını savunmaktadır: “sanatçılar biçim ve kurguyu Batı’dan taklit ettikleri gibi, seçtikleri tiplerin dış görünümünün de Batılı tiplere benzemesine özen gösteriyorlardı. Bu tiplerin şapkası, tayyörü, saç biçimi, tuvaleti, makyajı ve bohem havasıyla, Avrupalı yaşam görüntüsü yaratıyorlardı.”¹⁵

Kıymet Giray’a göre, resim geleneğimizde düşünce tarihi ile beslenemeyen biçimsel yenilikleri sahiplenmek zorunda kalan ressamalar çoktur.¹⁶ Hasan Bülent Kahraman da Türk ressamının, resmin ötesine geçen bir düşünceyle etkileşiminin olmadığını vurgulamıştır.¹⁷ Bunun da ressamların yaptıkları veya yapmadıkları resmin arkasındaki düşünsel birikime hâkim olmamalarından ve hatta o birikimi yeterince dikkate almamalarından kaynaklandığını iddia eder.¹⁸ Kahraman, bu nedenle Türk resmindeki soyut çalışmalara karşı figür ağırlığının bir tür kolaycılıktan kaynaklandığının altını çizer.

Wendy M. K. Shaw *Ottoman Painting* adlı eserinde 19. yüzyıldan Cumhuriyetin ilk dönemine kadarki süreyi alarak resmin Batılı formlarla nasıl tanıştığını ve geliştiğini anlatır.¹⁹ Türk resmini konu edinen sanat tarihçilerimizin aksine modernleşme söylemine karşı eleştirel bir okuma geliştirir. Batılı resim teknikleriyle 19. yüzyılda tanışan Türk resminin birebir taklit uygulamadığını; söz konusu olanın, Batılı form ve teknikleri alım sürecinde kendi yorumunu katarak “sanatın tercüme edilmesi” (*translation of art*) olduğunun altını çizer. Shaw, ayrıca Türk sanatının resme yaklaşımının Batılı muadilleriyle aynı şekilde gerçekleşmediğini savunur. Seyirciden, müzeden, galeriden ve eleştirmenden yoksun bir yerde, sanatın Avrupa’dakine koşut bir kamusal alan düşünselliğinden çıkmasının mümkün olmadığını öne sürer. Bu nedenle, bazılarının iddia ettiğinin aksine, sorun, “gecikmişlik değil, sanata atfedilen farklı toplumsal, kültürel ve siyasal işlevler”dir.²⁰

¹⁴ Adem Genç, “Bir Kalkınma Siyaseti ve Devrim İdeolojisi Açısından Türk Resminde Psikolojik Uyuşum/ Anlamca Yoksullaşma ve Gelenek Sorunsalı”, içinde, **Yetmiş Beşinci Yıla Armağan: Yaşayan Türk Plastik Sanatları Sergisi Kataloğu**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998, s. 78.

¹⁵ İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 83.

¹⁶ Kıymet Giray, “Türk Resim Sanatının Sorunları”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 22, 1996, s. 46.

¹⁷ Hasan Bülent Kahraman, “Türk Resminde İki Çıkamaz”, **Gösteri**, Sayı 129, 1991, s. 32.

¹⁸ **A.g.e.**, s. 33.

¹⁹ Wendy M. K. Shaw, **Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic**, New York: I.B. Tauris, 2011.

²⁰ **A.g.e.**, s. 10.

Shaw, Chakrabarty'nin eleştirisini takip ederek, Atatürk'ün muasır medeniyet söylemindeki “muasır”ın belirli bir zamana referans vermenin ötesine geçtiğini ve teolojik bir ilerleme fikri barındırdığını doğru bir şekilde tespit eder. Öte yandan, İnkılâp Sergileri gibi devletin kültürel projeleri kapsamında üretilen Arif Bedii Kaptan'ın *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* (1934) ve Zeki Faik İzer'in *İnkılâp Yolunda* (1933) gibi eserlerini ele alırken bu eserlerin zamanın sanat anlayışından uzak ve hatta önceki yüzyılın alegorik resim geleneğini hatırlattığını iddia etmiştir.²¹ Bu resimlerin nasıl bir “muasır” a denk geldiğine açıklama getirirken bağlamıyla beraber düşünmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Burada belki tek bir “muasır”/“modern”den ziyade aynı anda var olan hallerden bahsetmek daha doğru olabilir. Ayrıca Batılılaşma küreselleşmenin bir tezahürü olarak değerlendirildiğinde, kültürel olarak homojenleşme sonucunun ortaya çıkmasının yanı sıra Batı modernliğinin alımlandığı her toplumda farklı şekillerde yerleştiği görülebilir.²² Böylece yerleşen pratiklerden herhangi biri diğerinden daha az modern olmak zorunda değildir.

Kağan Güner *Modern Türk Sanatının Doğuşu* adlı çalışmasında modern Türk sanatına dair üç yaygın görüş olduğunu tespit eder. İlki, modern Türk resmi ve sanatı diye bir şeyin olmadığını ancak Türk sanatının “Batının etkisinde gecikmiş taklitler yaptığını” iddia etmektedir. İkinci görüş, Türkiye’de sanatçının “otoriter modernleşme”nin etkisiyle 1980’lere kadar özerk kimliğinin oluşmadığını savunmaktadır. Üçüncü görüş ise 1950’lerden sonra gerçekleşen bir kırılma ile Paris’teki sanatçılarla Türk sanatına soyut sanatın girmesiyle birlikte Türk resim ve heykelinin 1950 sonrasında kimlik kazandığıdır.²³ Güner ise modern Türk sanatının adresinin başta “d” Grubu olmak üzere, 1930’larda bulunduğunu ileri sürmektedir. Ancak bunun “Türk modernizm tarihiyle birlikte okunduğunda somutlaşacak bir kavram” olduğunu vurgular.²⁴

²¹ A.g.e., s. 172-173.

²² Arjun Appadurai, **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**, Minnesota and London: University of Minnesota Press, 1996, s. 17.

²³ Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014, s. 24.

²⁴ Kağan Güner, a.g.e., s. 25.

“d” Grubunun kendisinin bir üst kuşağı olan Çallı kuşağına yönelttiği eleştirilerden²⁵ biri, Paris’e gidip oradan modern akımlarla değil de izlenimcilikle 1914’te ülkeye geri dönmesiydi. Benzer bir şekilde, bugünden o dönemi tarihsel bağlamıyla yorumlayan sosyal bilimcilerde de aynı tarihsicilik yüklü tenkitler gözlemlenmeye devam etmektedir. Sanat tarihinde sürekli geliş-gidişler olduğunu hatırlamak sanatta modernlik gibi estetik düzlemdeki bir nitelemenin ideolojik olandan ayrı düşünölemeyeceğini anlamaya yarayabilir. Çallı kuşağının en az “d” Grubu kadar modern olduğunu iddia etmek; Paris’e referans noktası olarak bakan bir gözle bile 1910’lardan 30’lara izlenimciliğin, Akademizmin, kübizmin ve diğer avangard akımların aynı anda var olduğunun ortaya konmasıyla kolaylaşabilir. Hele ki 1910’larda sesini henüz duyuran avangardların “en yeni” olmakla birlikte baskın olmadığını bilmek gerekir. Bununla birlikte, sanatta modernlik ya da “en yeni olmak” durumunun sanat alanında belirli bir iktidar alanı yarattığını göz ardı edemeyiz. Yine de bu çalışmanın odağı çerçevesinde, modern Türk resminde Batı etkisini düşünürken cevap aranması gereken soru, yurtdışına giden ressamlarımızı seçtikleri, aldıkları ve Türkiye’de uyguladıkları resim anlayışına kendilerini hangi etkenlerin yönlendirdiğidir.²⁶

O halde bu tez, hangi ressamın veya ressam gruplarının sanatsal üretim(ler)inin ne derece “modern” olduğunu tayin etmekle ilgilenmemektedir. Bu tezde önemli olan konu, bu aktörlerin söylem ve eylemleriyle ne türlü bir modernlik anlayışı içinde kendini konumlandırmayı arzuladığıdır. Ele alınan dönem ve mekânın koşulları çerçevesinde modernliğin nasıl söylemselleştirildiği, hangi yerel, ulusal veya evrensel dinamiklerle bağlantı kurularak yaşandığı sorusu asli bir yerdedir.²⁷ Ayrıca bu failerin sanat alanı ile siyasal alanının kesişim ilişkisi içerisinde nerede konumlandıkları da önem taşımaktadır. Resim sanatı alanında muteber modernliğin

²⁵ 1914 kuşağı da Şeker Ahmed Paşaların kuşağı ile foto-yorumcular olarak anılan ressam kuşağını “araba ressamları” diyerek küçümsemişti. Buradaki araba ressamaları nitelemesi at arabalarının üstüne yapılan desen, çiçek süslemelerini yapanları kastederek yapılanın sanat değil zanaat olduğu imlemektedirler. Bkz. Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008, s. 119.

²⁶ Kaldı ki modern olanın her zaman ilerici olması gerekmediği farklı çalışmalarda gösterilmiştir. Jeffrey Herf, **Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich**, Cambridge: Cambridge University Press, 1984; Mark Antliff, “Fascism, Modernism, and Modernity”, **The Art Bulletin**, Vol. 84, No.1, 2002, s.148-169.

²⁷ Benzer bir kuramsal derdi Duygu Köksal şu makalesinde dile getirmiştir: “Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus”, içinde (der.) Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 241-259.

hangi aktörler (politikacı, sanatçı, gazeteci, vs.) tarafından tanımlandığı da belirleyici olmaktadır.

Öte yandan, tezin konusu Türk modernleşmesinin resim alanına nasıl sirayet ettiği sorusuyla sınırlı değildir çünkü modernleşme siyasal alanının resim alanıyla kurduğu ilişkinin ancak bir ayağına tekabül etmektedir. Yukarıdaki tartışmaların anıştırdığı gibi, bu ilişkinin diğer bir ayağını milliyetçilik oluşturmaktadır. Ulus-devletleşme sürecinden geçen ve Batı modernleşmesini model alan her ülkede olduğu gibi Türkiye’de de ulusal kültürün pekiştirilmesi ve değerli kılınması amaçlanmıştır. Bu noktada Partha Chatterjee’ye başvurularak, onun John Plamenatz’ın makalesindeki Batılı ve Doğulu milliyetçilik ayrımlarını kullandığı Batılı olmayan milliyetçilikler üzerine sunduğu önemli görüşleri hatırlanabilir. Chatterjee’ye göre, bu milliyetçiliklerin en çarpıcı özelliği model aldığı Batı’yı belirli standartlar üzerinden taklit ederken eskiden beri kendinin olduğunu iddia ettiği bazı değerleri kendi özgün kimliğinin bir parçası sayarak korumaya çalışmasıdır.²⁸ Batı modeli, kendisinin özgün kimliğini sürdürebilmesi için tedbirle yaklaşılması gereken bir konumda tahayyül edilir. Pek çok çalışmanın gösterdiği üzere, Türkiye örneğinde yaşanan paradoks da bu şekilde tarif edilebilir.²⁹ Mary Matossian ise Batılı ve Batılı olmayan milliyetçilikler ayrımına direkt olarak başvurmasa da kullandığı “geç kalkınma ideolojileri” kendini “kalkınmış” ve “sanayileşmiş” Batı karşısında konumlandırmaya çalışan ülkelerdeki ideolojilerin ortak özelliklerine değinmiştir.³⁰ Matossian, Stalin Rusyasından, Gandhi Hindistanına kadar uzanan bir yelpazede sanayileşmiş ve kalkınmış Batı’ya karşı üretilen ideolojilerin gerilimlerine ve çelişkilerine değinmiştir.

Bu tez siyasal alanla sanat alanının kesişme anları ve mecralarını bir mücadele konusu olarak yorumlamakta; dolayısıyla hem ideolojiyle hem sanatın kendisiyle ilgilenmektedir. Bu çalışma, bu iki alanın birbiriyle ilişki kurduğu, birbiri içine

²⁸ Partha Chatterjee, **Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, s.2.

²⁹ Ayşe Kadioğlu, “The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity”, **Middle Eastern Studies**, Vol. 32, No. 2, 1996, s. 177-193; Cemren Altan, “Visual Narration of a Nation: Painting and National Identity in Turkey”, **Studies in Ethnicity and Nationalism**, Vol.4, No.2, 2004, s. 2-17.

³⁰ Mary Matossian, “Ideologies of Delayed Development”, içinde (der.) J. Hutchinson ve A. D. Smith, **Nationalism**, Oxford: Oxford University Press, 1994, ss. 218-225.

geçtiği bağlamlara bakarken, sanat alanının siyasal alanla ilişkisiz görüldüğü hallerde bile siyasal alan için ürettiği anlamları göz ardı etmemek çabasıdır.

Kemal İskender, Türk resminin siyasetle ilişkisinin kurulmasını Cumhuriyet döneminden başlatır.³¹ Ona göre, Cumhuriyet öncesinde yurtdışına gönderilen asker ve sivil kökenli ressamalardan sanatlarına yönelik herhangi bir beklenti içinde girilmemişti. Bu ressamaların siyasi bir amaca hizmet etmeyi planlamadıklarını iddia eden İskender, 1917’de kurulan Şişli atölyesinde Çallı ve arkadaşlarının yaptığı, askerlerin kahramanlık hikâyelerine yer verdikleri resimlerin de herhangi siyasal bir boyut içermediğini savunur.

Aylin Tekiner’e göre, devletin heykel ile resim sanatları üzerindeki nüfuzu kıyaslandığında, heykele resimden daha çok baskı uygulanmıştır. Bu yargıya katılmakla birlikte, Nilüfer Öndin’den aktararak savunduğu “Tek parti dönemi resmine bakıldığında ve dünyadaki örneklerle karşılaştırıldığında, sanatçıların üslup ve konu bakımından devletin doğrudan bir yönlendirmesine ya da direktifine tabi olduğu söylenemez. Devletin sanatçılara koyduğu sınır, eserlerin devrim ideolojisine herhangi bir eleştiri getirmemesidir”³² şeklindeki görüşünde yanıldığı tez boyunca gösterilecektir. Benzer bir şekilde, Doğan Gürpınar, *Türkiye’de Aydınlanın Kısa Tarihi* adlı kitabında, “mimarlıktan farklı olarak patronaj ve yüksek maliyet gerektirmediğinden,” resim sanatı üzerinde Cumhuriyet ideolojisinin görece az etkili olduğu ve kimi ressamaların modernist resim ve anlatım tekniklerini rahatlıkla geliştirebildiklerini iddia etmiştir.³³ Her ne kadar Nazi Almanyası gibi totaliter bir rejimin modernizm düşmanlığının doğurduğu sansür politikaları derecesinde görülme de, Türkiye’de de iktidar tarafından modernizmin sadece belirli bir versiyonunun teşvik edildiği görülecektir.

Şimdiye kadar yoğunlukla sanat tarihçileri tarafından ele alınan bu konu siyaset bilimi disiplini içinden ilk defa yorumlanacaktır. Türk resim sanatının ilk tarihleri

³¹ Kemal İskender, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 22, 1996, s. 42.

³² Aylin Tekiner, **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 85.

³³ Doğan Gürpınar, **Türkiye’de Aydınlanın Kısa Tarihi**, İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2013, s. 149.

Elif Naci ve Nurullah Berk gibi ressamırlar tarafından kaleme alınmıştır.³⁴ Bu ressam-yazarların en önemli savı, modern sanatın Cumhuriyet'in ülkeye kazandırdıklarından biri olduğudur. Bu görüşe göre, Cumhuriyet'in eğitim bursuyla yurt dışına giden ve oradan dönen genç kuşakla birlikte ülkede modern sanattan bahsedilmeye başlanmıştır. Bizzat o kuşağın içinde (veya yanında) yer aldıkları için kendilerinin sanat tarihi içindeki konumlarına karşı tarafsız olamamışlardır; örneğin, bir önceki kuşağı sanatlarını Osmanlı döneminin bağnaz ortamında icra ettikleri, fotoğraf tekniğiyle resim yaptıkları ve kendileri gibi entelektüel ve felsefi kaygılar taşımadıkları gerekçeleriyle küçümsemişlerdir.³⁵ Bu anlatının bir diğer boyutu, sanat tarihini sanatçı oluşumları üzerinden ele alarak belirli bir şema ortaya koymalarıdır.³⁶ Onlardan sonra gelenler bu anlatı yapısını uzun yıllar korumuşlardır. Dahası, bu çalışmalar incelemelerinde hem analitik olmaktan hem de eleştirel olmaktan oldukça uzaktır. Söz konusu yapının dışına çıkabilen az sayıda yenilikçi çalışma olmuştur.³⁷

Sibel Bozdoğan'a göre Türkiye'de sanatta modernleşme iki döneme ayrılarak incelenebilir. " lk modernler" olarak tarif ettiği 1908-1930 arası dönemde Bozdoğan'a göre modern anlamda bir sanat ve mimari kültürünün ortaya çıkması söz konusudur. 1931-1950 arasını ise sanat ve mimarinin daha geniş ulus inşası projesi ve devlet ideolojisine tabi kılındığı dönem olarak görür.³⁸ Bozdoğan'ın d nemselleştirmesine genel anlamda katılmakla birlikte ikinci dönemin kendi içinde iki farklı döneme ayrılarak incelenmesi daha doğru olacaktır. 1939'da Hasan-Ali Yücel'in Maarif Vekilliği ile uygulanan hümanizmacı kültür politikasını hesaba

³⁴ Elif Naci, **On Yılda Resim**, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.ř, 1933; Elif Naci, "Türkiyede Resim Hareketleri", **Yeni Türk**, Cilt 4, sayı 27 (Teşrinisani), 1934, s. 1726-1736; Nurullah Berk, **Türkiye'de Resim**, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1943.

³⁵ Shaw, **a.g.e.**, s. 170.

³⁶ Ali Artun, " ağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın  ağdaşlaşması", **Toplum ve Bilim**, Sayı 79, Kış, 1998, s. 49.

³⁷ Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: Artun, " ağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın  ağdaşlaşması", ss. 24-65; Sibel Bozdoğan, **Modernism and the Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic**, Seattle and London: University of Washington Press, 2001; Tansuğ, **a.g.e.**; Duben, **a.g.e.**; Zeynep Yasa Yaman, **d Grubu (1933-1951)**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002; Nilüfer  ndin, **Cumhuriyetin Kültür Politikaları ve Sanat (1923-1950)**, İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003; Duygu Köksal, "The Role of Art in Early Republican Modernization", içinde (der.) Bernard Heybenger ve Sylvia Naef, **La Multiplication des images en pays d' slam: de l'estampe   la T l vision (XVIIe-XXIe si cle)**, Würzburg: Ergon Verlag, 2003, ss. 209-227; Shaw, **a.g.e.**, Güner, **a.g.e.**; Duygu Köksal, "Domesticating the Avant-Garde in a Nationalist Era: Aesthetic Modernism in 1930s Turkey", **New Perspectives on Turkey**, Sayı 52, 2015, ss. 29-53.

³⁸ Sibel Bozdoğan, "Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period", içinde (der.) Reşat Kasaba, **The Cambridge History of Turkey: Vol. 4: Turkey in the Modern World**, New York: Cambridge University Press, 2008, ss. 419-471.

katmak lazımdır ki Hasan Bülent Kahraman mevzubahis politikaların uygulandığı bu dönemi “Batı modernitesinin tabir-i caizse ruhuna nüfuz edilme” çabası olarak yorumlamıştır.³⁹ II. Dünya Savaşı’nın etkisiyle içe kapanan kültürel ve siyasi ortam, bu dönemin ayrıştırılarak ele alınmasını gerektirmektedir.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

“Modern”, “Modernite” ve “Modernizm”

Metin boyunca kullanılacak “modern”, “modernite”, “modernizm” kavramlarıyla ne anlatılmak istendiğini açıklığa kavuşturmak gerekiyor. Çünkü bu kavramlar bazen belirli bir zamana, bazen aynı anda olma durumuna, bazense bir sanat akımına karşılık gelmektedir ve sıklıkla birbiri yerine kullanılır.

Modern, modernite, modernizm kavramları arasındaki kayganlık⁴⁰ nedeniyle onları tanımlamanın getirdiği zorluğa rağmen, Christopher Wilk modernizmin ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerine bir anlaşılmaya varıldığını belirtir.⁴¹ Bunlar tarihsicilik, akademizm, yeniyi değil de geleneği tercih eden her şeydir. Modernistler “formel yenilik, yeni şeyler yaratmaya yönelik bilinçli bir istek, soyutlama eğilimi” şeklinde sıralanabilecek ortak özellikler taşısalar da sanatsal etkinliklerinin siyasi sonuçları açısından benzerlik bulmak pek mümkün değildir.⁴² Wilk’in vurguladığı başka bir nokta, modernizmin ne ifade ettiğinin her sanat kolu için farklılık arz edebilmesidir. Tasarım alanında modernizm ütopyacı bir arzu ile dünyayı baştan yaratmak düşüncesiyle beraber tasarım ve sanatın toplumu değiştirebileceğini yönelik bir inanç taşımakta ve makine ve sanayi teknolojisinin kurtarıcı gücü ima edilmekteydi. Fakat 1930’lara gelindiğinde soyut, doğrusal geometri ve endüstriyel formların kullanıldığı bir stilin adı haline gelen modernizm baştaki sosyal ve politik amaçlarını özellikle Amerikan pazarına girmesiyle yavaş yavaş terk etti.⁴³

³⁹ Hasan Bülent Kahraman, **Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu: Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu-1**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2013, ss. 151-152.

⁴⁰ Matei Calinescu, **Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism**, Durham: Duke University Press, 1987.

⁴¹ Christopher Wilk, **Modernism 1914-1939: Designing a New World**, London: V & A, 2006, s. 12.

⁴² A.g.e., s. 13.

⁴³ A.g.e., s. 14.

Edebiyatta modernizme göre mekân, hareket ve zamanın nesnel bir gerçekliği yoktur.⁴⁴ Gerçekliğin daha ziyade türlü şekillerde edinilebileceğini, insan deneyimiyle farklılaşabileceğini, yani imgelem yoluyla gerçekliğin her deneyimleyen için başka şeyler ifade ettiğini savunulur. Bu arada modernizmin Romantik Hareketin bir anlamda yeniden ortaya konusu ve genişletilmesi olarak değerlendirildiği eklenmelidir.⁴⁵ İki savaş arası dönemde daha yaygın olarak edebiyat çalışmalarında kullanılan modernizm ile görsel sanatlardaki modernizm birbirinden ayrıştırılmalıdır. Birincisinde modernizm, yeni olanın savunucusu olarak “modernist”, “modern” ise güncel olan, ilerici bir şimdi’yi içeren anlamıyla kullanılmıştır. Resimde modernizm 1939’dan itibaren sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in yazılarıyla kavramsallaştırılmıştır. İlk olarak “avangard resim”, daha sonra ise “modernist resim” tanımlarını tercih eden Greenberg’e göre modernist eser sadece kendine referans verir ve tamamen estetik endişelerden hareket eder. Diğer bir deyişle, sanatçı sanatından başka bir şeyle ilgilenmek ihtiyacı hissetmez. Roland Barthes da modern sanatın toplumsal hayatla bir ilişki kurmak gerekliliği duymamasını olumlar.⁴⁶ Marshall Berman’a göre, pek çok sanatçı ve hatta sanat eleştirmeni sanatın özerkliğinin böylece kabul edilmesinden memnun olsalar da sanatçıların pek azı bu türden bir modernizm içinde uzun süre yer alabilmiştir.⁴⁷

Greenberg resimde modernizmin 1860’larda Édouard Manet’nin (1832-1883) çalışmalarıyla başladığını, Paul Cézanne (1839-1906) ile ilerleme kaydettiğini, Picasso’nun kübizmiyle belirleyici noktasına ulaştığını, Wassily Kandinsky (1866-1944) ve son olarak soyut sanat ile devam ettiğini savunur.⁴⁸ Benzer bir şekilde Perry modern resmin izlenimcilikle başladığını iddia eder. Işığın nesneler üstündeki etkisine yoğunlaşan izlenimciler doğayı gökyüzünün altında resmedebilmek için stüdyolarından çıkarak tuvallerini taşraya, açık havaya çıkarmışlardır. Manzara resimlerinin⁴⁹ yanı sıra şehir hayatını, köprüleri, bulvarları ve dans salonlarında,

⁴⁴ Perry, **a.g.e.**, s. 334.

⁴⁵ **A.g.e.**, s. 333.

⁴⁶ Marshall Berman, **All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity**, New York: Penguin Books, 1988, s. 30.

⁴⁷ **A.g.y.**

⁴⁸ Wilk, **a.g.e.**, s. 13.

⁴⁹ Manzara resimciliği, bir resim türü olarak 16. yüzyılda Hollanda ve Almanya’da ortaya çıkmıştır. Bkz. Ernst Gombrich, “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”, **Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance**, Chicago: Phaidon Press, 1966.

kafelerde, tiyatrolarda ve bahçelerdeki insanları resimlerine konu edinerek hızlı bir şekilde sanayileşen dünyada modern hayatın yaşandığı şekilleriyle olay veya figürün anlık izlenimlerini aktarmaya çalışmışlardır. İzlenimcilerden sonra post-izlenimciler, dışavurumcular, fovistler ve sonra kübistler modern resmi devam ettirmişlerdir.⁵⁰

Marshall Berman'a göre modern olmak Marx'ın "katı olan her şey buharlaşıyor" tanımındaki gibi her şeyin hızla değiştiği ve değişim fikrinin yaşamın her deneyimine sirayet ettiği bir zaman ve mekâna karşılık gelir.⁵¹ Tarihsel zaman fikrinin modernliği kuran bir unsur olduğunu Calinescu da belirtir.⁵² Estetik modernliği bir kriz kavramı olarak ele alan Calinescu geleneğe, burjuva uygarlığına ve son olarak otoritenin bir türü haline gelen kendisine karşı diyalektik bir şekilde gelişen bir kavram olduğunu anlatır.⁵³ Örneğin Charles Baudelaire estetik anlamda modernliğin hem geleneğin kendisine hem de burjuva medeniyetinin tüm pratiklerine karşı olduğunu iddia etmiştir. Calinescu'ya göre modernite birbiriyle uyuşmayan iki değer setinde kendini bulur; birincisinde, kapitalist medeniyetin ölçülebilir, nesneleştirilmiş zamanına karşılık gelirken ikincisi benliğin ortaya çıktığı öznel bir özel zamana tekabül eder.⁵⁴ Bu şekilde ilerleme, teknoloji, burjuva modernliği ile beraber gelen modernitenin bütün bunları kapsadığını ama bunun içerisinden ona karşıt bir konum geliştirerek ilerlediğini kaydeder. Bunun bir sonucu olarak, tam olarak ne zaman başladığı bilinmemekle birlikte, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında bu iki modernite arasında ciddi bir ayrışma gözlemlenmeye başlamıştır.⁵⁵ Başka bir deyişle ilerleme, sanayileşme, teknoloji, zamanın ölçülebilirliği ve meta haline gelmesi, özgürlük ideali, akılcılık gibi öğreti ve durumların hepsini içine alan, Batı medeniyetinin bir aşaması olarak tarif edilebilecek bir modernitenin karşısına estetik bir kavram olarak ortaya çıkan bir modernite dikilmiştir. Bu ikinci modernite, birincisinin burjuva pratiklerine tiksintiyle yaklaşmış ve o noktadan sonra özerkleştğini ilan ederek "sanat için sanat" şiarını yaygınlaştırmaya başlamıştır.⁵⁶ Bu modernite anlayışı daha sonra avangardların ortaya çıkmasında etkili olacaktır.

⁵⁰ Perry, **a.g.e.**, s. 338.

⁵¹ Berman, **a.g.e.**, s. 15.

⁵² Calinescu, **a.g.e.**, s. 13.

⁵³ **A.g.e.**, s. 10.

⁵⁴ **A.g.e.**, s. 5.

⁵⁵ **A.g.e.**, s. 41.

⁵⁶ **A.g.e.**, s. 41-45.

T. J. Clark için modernite, olumsuzluk (*contingency*) fikrini içinde barındırır.⁵⁷ Weber'in moderniteyi "büyüsü bozulan dünya" ile en güzel şekilde ifade ettiğine inanan Clark, modernitenin değerini teslim etmekle birlikte dünyayı "dayanılmaz" bir hale getirdiğine kanidir. Bu bakımdan modernizmin "modernitenin körlüğüne verilmiş bir cevap" olduğunu iddia eder.⁵⁸ *Farewell to an Idea* adlı çalışmasında genel olarak Clark, Jacques-Louis David'in (1748-1825) 1793 tarihli *Marat*'sından Jackson Pollock'ın (1912-1956) 1947'den 1950'ye değin ürettiği soyut resimlerine uzanan bir yelpazede, ona göre "mutlak suskunluğu bıçaklayan", "temsile (*representation*) bir son veren hatta temsilden failliğe (*agency*) geçen"⁵⁹, modernist olduğunu düşündüğü eserler aracılığıyla modernizmin siyasetle kurduğu ilişkiyi sorgulamaktadır. Ayrıca Clark, modernizmin siyasetle her daim ilişkilene mecburiyetinin olmadığını fakat siyasetle ilişki kurduğu dönemlerin dünyanın büyüünün bozulması durumuna (modernite) verilen cevap hallerine karşılık geldiğini iddia eder.⁶⁰

Erken Cumhuriyet'te Aydının Nitelikleri

Tek-parti döneminde ressamlar da vazifeli memurlar olarak düşünülmekteydi. Ziya Gökalp'in halk ve eğitimli aydın⁶¹ kesimler arasında yaptığı ayrıma dayanarak, sanatçıların da söz konusu aydın tabakasının içinde değerlendirildiği ve rejim (ve onun organik aydınları) tarafından sanatçılara halkı güzel sanatlar hakkında eğitmek vazifesi yüklendiği görülmektedir. Peki ya ressamların hem kültürel üretimleri hem de söylemleri bakımından bu beklentiye cevapları ne olmuştu? Tek-parti döneminde yürütülen kültür politikaları, ressamların dünyasında nasıl bir etki bırakmıştı? Bu ressamlar rejime bağlı "makbul vatandaşlar" mıydı? Devlet okullarında (Akademi, Gazi Eğitim Enstitüsü, vb.) sanat eğitimi alan ve genellikle devlet bursuyla yurtdışında eğitime gönderilen ressamlar, yurda döndüklerinde devletin önyak olduğu sergilerde eserlerini teşhir etmekte ve eğitim-öğretim kurumlarında devlet

⁵⁷ T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism*, Yale New Haven and London: University Press, 1999, s. 7.

⁵⁸ A.g.e., s. 8.

⁵⁹ A.g.e., s. 7.

⁶⁰ A.g.e., s. 22.

⁶¹ "Aydın" teriminin Türk düşünce tarihinde ve zihinsel dünyasında aldığı "müstağrib", "münevver," "entelektüel," "entelijansiya" gibi ayrımların farkında olarak, analizi kolaylaştırması açısından bu tez çerçevesinde bir şemsiye kavram olarak "aydın"ı kullanmak tercih edilecektir.

tarafından istihdam edilmekteydiler. Bu ressamalar devletle aralarında kurulan söz konusu maddi ve kurumsal ilişkilere rağmen kendilerine özerk bir alan açabilmişler miydi? Yoksa devletin kısıtlı imkânlarından yararlanma fırsatı edinmiş olmalarından ötürü kendilerini devlete karşı minnettar veya borçlu mu hissediyorlardı? Devlete ve Cumhuriyet'e olan bağlılıkları onların sanat anlayışları ve arayışlarını nasıl şekillendirmekteydi? Peki ya onları Cumhuriyet rejiminin “organik aydınları” olarak değerlendirmek isabetli olur muydu? Resim alanının failleri olan ressamaların nasıl bir aydın kimliği benimsediği sorusunun yanı sıra, resim alanını etkileyen ve/veya ona müdahil olan diğer alanlardaki (siyasal, bürokratik, entelektüel, vs.) aydınların özelliklerini tespit etmek de söz konusu ilişkinin niteliğine dair bir fikir verecektir. Aydın sosyolojisini ve Türk modernleşmesinin doğurduğu aydın tipini tartışmaya bu açıdan ihtiyaç duyulmaktadır.

Aydın sosyolojisi

Modern anlamda sanatın on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmasından sonra, 19. yüzyılda imgenin yükselişe geçmesiyle birlikte resim/heykel edebiyata baskın çıkar ve resim ayrı bir sanat dalı olarak kabul görmeye başlar.⁶² Aynı yüzyıl, Endüstri Devrimi ile birlikte, aklın, Aydınlanma Çağı'ndaki “spekülatif karakterinden sıyrılmaya ve ‘uygulama’ya yönelik, daha pratik bir karakter kazanmaya” başlamasına sahne olmuştur.⁶³ Buna paralel olarak, gelişen kapitalizm koşulları içerisinde “bilgi”nin değeri artmış, ayrıca uzmanlaşma ve sektörleşme adım adım gerçekleşmiştir. Sonuç olarak, bilgiye sahip bir toplumsal grup olan aydınlara verilen önem artmıştır.⁶⁴ Yine de, “aydın”, hak ve adaletin savunucusu ve eleştirelliğin sembolü olma anlamını ancak Dreyfus Olayı'ndan sonra kazanmıştır. Dreyfus Olayı⁶⁵ hem aydın'ın (*intellectual*) bir sıfattan bir isme dönüşmesini sağlamıştır,⁶⁶

⁶² Ali Artun, “Sunuş: Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, içinde, Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 41-42.

⁶³ Murat Belge, “Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 123.

⁶⁴ A.g.y.

⁶⁵ Kısaca özetlemek gerekirse, olay şöyle gerçekleşmiştir: Alfred Dreyfus (1859-1935) adındaki Yahudi bir subayın el yazısının, bir casus mektubundaki el yazısına benzemesine dayanarak, Dreyfus yeterli kanıt olmamasına rağmen casusluktan mahkûm olur. 1896'da, tesadüfen bulunan, Easterhazy adındaki bir binbaşının yazılmış bir mektubun müsveddeleri davayı yeniden gündeme getirir. Kamuoyu Dreyfus'un yeniden yargılanmasını isterken Fransız ordusu durumu örtbas etmek ister ve Easterhazy'yi beraat ettirir. Hemen ertesinde Fransız romancı Emile Zola (1840-1902) 13 Ocak 1898'de *L'Aurore* gazetesinde Fransız cumhurbaşkanına hitaben “Suçluyorum!” başlıklı açık bir mektup kaleme alır ve

hem de sanat alanının toplumsal hakikatten yalıtılmış bir özerklik içinde tahayyül edilmesinin sonunu getirmiştir. Dreyfus Olayı, adalet ve hakikat yerine ordu, yargı gibi kurumları koruyan kurulu düzene karşı bir isyan olması nedeniyle sanat için sanat anlayışındaki sanatçılar için politik bir bilinçlenme eşiğini ifade eder. Pierre Bourdieu, Dreyfus Olayı'nda, Emile Zola ve diğer aydınların siyasal alana siyasetin araçları üzerinden müdahale etmediğini ve bu müdahalenin entelektüel alanın özerk olabilmesi sayesinde gerçekleştiğini vurgular.⁶⁷ Bununla birlikte, Avrupa'da iki dünya savaşı arası dönemde aydınlar, Batı medeniyetine, ilerleme fikrine ve liberal demokrasiye karşı kötümser bir tutum geliştirmişlerdir.⁶⁸ Aydınlar bu dönemde kendilerini de yoğun bir özeleştiriden geçirmiş ve aydın kimliklerine karşı bir hayal kırıklığı ve yabancılaşma duygusuna girmişlerdir.⁶⁹

Zola'da somutlaşan aydın figürü, kavrama getirilen anlamlarla desteklenmiş veya eleştirilmiştir. Jerome Karabel'e göre aydın sosyolojisi içerisinde iki temel gelenek oluşmuştur. Birincisi, Julien Benda, Edward Said gibi entelektüellerin içinde bulunduğu "moralist" gelenektir. Bu görüşe göre, aydınlar sahip olmaları beklenen değerler üzerinden tanımlanır.⁷⁰ Örneğin, Julien Benda, aydın terimiyle, "faaliyetleri temelde pratik amaçların yerine getirilmesine *dayanmayan* herkesi, sanat, bilim veya metafizik düşünceden zevk alan herkesi, kısacası maddi-olmayan avantajlar sağlama peşinde olan ve dolayısıyla belli bir anlamda "Benim yurdum bu dünya değildir!" diyen herkesi" kastettiğini belirtir.⁷¹ Benda'ya göre, aydınların kaçmakla yükümlü olduğu üç tip çıkar alanı vardır; bunlar, ulus, sınıf ve ırktır.⁷² Fakat Benda, 19.

hükümeti Yahudi düşmanlığıyla suçlar. Zola'ya hükümete hakareten açılan davada bir sene mahkûmiyet verilir. Fransız devleti ve ordusunun kamuoyu baskısına direndiği, on sene sürecek bir kamuoyu tartışmasından sonra, Dreyfus'un masumiyeti kabul edilir.

⁶⁶ Cemil Meriç, "Batı'da ve Bizde Aydının Serüveni", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 131.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, **The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field**, Çev. Susan Emanuel, Stanford, California: Stanford University Press, 1996, ss. 129-131.

⁶⁸ Michela Nacci, "The Present as Nightmare: Cultural Pessimism among European Intellectuals in the Period Between the Two World Wars," içinde Zeev Sternhell (der.), **The Intellectual Revolt Against Liberal Democracy 1870-1945**, Jerusalem: The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1996, ss. 105-128.

⁶⁹ Charles Kurzman and Lynn Owens, "The Sociology of Intellectuals," **Annual Review of Sociology**, 28, 2002, s. 64.

⁷⁰ Jerome Karabel, "Towards a theory of intellectuals," **Theory and Society**, 25, 1996, ss. 205-206.

⁷¹ Julien Benda, **Aydınların İhaneti**, Çev. Cem Soydemir, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2011, ss. 37-38.

⁷² Kurzman and Owens, **a.g.e.**, s. 65.

yüzyılın sonunda, aydınların siyasi ihtiraslar benimsediklerini ve böylelikle aydın olma sorumluluğuna ihanet ettiklerini savunmuştur.⁷³

Aydın sosyolojisi içinde üretilen çok farklı görüş içerisinde aydının kendi başına bir sınıf oluşturup oluşturmadığı sorusunun da üzerinde durulmuştur. Charles Kurzman ve Lynn Owens, aydının bir sınıfa tekabül etme veya sınıfla ilişkisi üzerinden üç temel kategori üretmiştir.⁷⁴ Bu üç gruptan ilki Fransız filozof Julien Benda'nın temsil ettiği, aydınları “kendi içinde sınıf” (*class-in-itself*) olarak değerlendiren görüştür. Fakat buradaki sınıfı, Marksist anlamda üretim araçlarına yakınlığı üzerinden değil, kendi çıkarlarını toplumun çıkarlarıyla bir tuttuğu için ekonomik olarak belirlenmiş bir çıkar kavramından uzak tutan grup olarak değerlendirmek daha isabetli olur.⁷⁵ İkinci kategori, İtalyan komünist Antonio Gramsci'nin ortaya koyduğu, aydınların “sınıf-bağımlı” (*class-bound*) oldukları şeklindeki Marksist yaklaşımdır. Gramsci, aydınları içinde yetiştiği sınıfın çıkarlarına hizmet eden bir grup olarak değerlendirmiştir. Sonuncu ise Macar sosyal demokrat Karl Mannheim'ın yazılarında örneklendirilebilecek, aydınların “sınıf-sız” (*class-less*) olduğu düşüncesidir.⁷⁶

Benda'nın ortaya koyduğu aydın imgesini oldukça önemli bulan Edward W. Said için, aydın “iktidara hakikati söylemek” sorumluluğunu taşımaktadır.⁷⁷ Said, entelektüelin bir amatör olması gerektiğini savunur:

Her entelektüelin bir dinleyicisi ve bir muhatabı vardır. Mesele o dinleyicinin orada memnun edilmesi gereken müşteri konumunda mı durduğu yoksa entelektüelin meydan okuyup muhalefete ve topluma daha demokratik bir biçimde daha fazla katılmaya teşvik edebileceği biri mi olduğudur. [...] Entelektüel otoriteye nasıl hitap eder: Profesyonel bir ricacı olarak mı yoksa onun itibar görmeyen amatör vicdanı olarak mı?⁷⁸

Görülüyor ki tıpkı Benda gibi Said de aydınlara belirli bir sorumluluk yüklemektedir. Oysa Karabel'in vurguladığı gibi, aydınların hangi tarihsel ve toplumsal koşullar altında, düzene ve otoriteye karşı hangi pozisyonu aldığını

⁷³ A.g.e., s. 38-39.

⁷⁴ A.g.e., ss. 63-90.

⁷⁵ A.g.e., s. 65.

⁷⁶ A.g.e., s. 64.

⁷⁷ Edward W. Said, *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

⁷⁸ A.g.e., s. 91.

anlamak ve analiz etmek, bu tezin de takip ettiği, “realist” yaklaşımdır.⁷⁹ Bu “realist gelenek” içinde, Robert Michels, Karl Mannheim, C. Wright Mills, Seymour Martin Lipset, Alvin W. Gouldner, Robert J. Brym, Ivan Szelenyi, Pierre Bourdieu ve Zygmunt Bauman yer almaktadır. Ayrıca Michels’e göre, aydınların içinde hem gerici, hem düzen yanlısı hem de devrimciler bulunabilir.⁸⁰ Bu nedenle, “işgal ettikleri toplumsal konum ve savundukları çıkarlar” üzerinden ve ideolojik konumları veya kişisel özellikleri üzerinden değil toplumsal yapı içindeki yerleriyle aydınları tanımlamak daha sosyolojik bir yaklaşımdır.⁸¹ Lipset içinse aydınlar, “insanın, sanat, bilim ve dini içeren simgesel dünyasını - *kültürü* yaratan, yayan ve uygulayan” toplumsal gruptur.⁸² Kültürü yaratan veya üreten gruplar; akademisyenler, yazarlar, sanatçılar, editörler ve gazeteciler olarak düşünülebilirken, öğretmenler, rahipler ve gazeteciler toplumun kültürü yayan kesiti olabilir. Son olarak, kültürü uygulayan grup için mühendisler, doktorlar ve avukatlar örnek verilebilir.⁸³ Bu sınıflandırmaya dayanarak, ressamalar da kültürü yaratan aydınlar sınıfına dahil edilebilir.

Aydınların aynı zamanda ayrıcalıklı bir grup olduğu üstünde durulmuştur. Ekonomik ve siyasal alanların iktidarıyla kıyaslandığında kültürel alandaki aydınların etkinliği görece azdır. Yine de Bourdieu’nün belirttiği gibi, bu aydınlar biriktirdikleri kültürel sermaye (örn. eğitim durumu) ile toplumun çoğunluğuna göre avantajlı bir konumda yer alırlar. Bu nedenle, Bourdieu, entelektüeller, sanatçılar veya öğretmenler ve üniversite hocalarını “egemen sınıfın tabi fraksiyonları” arasında saymıştır.⁸⁴ Bourdieu’nün aydın teorisini, sınıf-sız veya sınıf-bağımlı kuramlara indirgemek zordur.⁸⁵ Her ne kadar, toplumdaki hiyerarşilerin dönüştürülmesini dert edinen bir sosyoloji benimsese de, Bourdieu, aydınları, tıpkı diğer *alanlardaki* faillere yaptığı gibi, zaman ve mekândan bağımsız sıfat ve özelliklerle tanımlamaz. Başka bir deyişle, ona göre aydınlar ne her zaman bir sınıfa hizmet eder, ne de genellikle bir sınıftan yoksun sayılabilir. Bourdieu’ye göre, aydınlar/entelektüeller “toplumsal dünya görüşlerinin profesyonel üreticileri olarak

⁷⁹ Karabel, **a.g.e.**, s. 206.

⁸⁰ Akt. Karabel, **a.g.e.**, s. 206.

⁸¹ **A.g.e.**, s. 207.

⁸² **A.g.e.**, s. 208.

⁸³ **A.g.y.**

⁸⁴ Pierre Bourdieu, **Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, Çev. Derya Fırat ve Günce Berkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015, s. 636. “Alan”, “sermaye”, “doxa” gibi Bourdieu sosyolojisinin anahtar kavramları takip eden kısımda incelenecektir.

⁸⁵ Kurzman and Owens, **a.g.e.**, s. 78.

sembolik güç oyunlarının” merkezinde yer almaktadır.⁸⁶ Hatta alan’ın söze dökülmemiş, verili kabul edilen kuralı anlamına gelen *doxa* kavramını kullanarak, bunların “düzen ile girdiği suç ortaklığında entelektüel, aydın ve kanaat önderinin temel aygıtları” olduğunu iddia etmiştir.⁸⁷ Öte yandan, Bourdieu aydınların “tarihsel bir görevi olduğuna” inanır.⁸⁸ Bourdieu’nün aydınları toplumsal değişim için sorumlu aktörler olarak gördüğü, örneğin 1968 hareketi sırasında akademinin siyasal eğilimleri üzerine yaptığı çalışmalar bilinmesine rağmen, kuramsal olarak aydınlara belirli bir sınıfın çıkarlarını savunma sorumluluğu atfedilen çerçeveden uzak durur.⁸⁹ Ayrıca, Bourdieu, ortaya koyduğu alan kuramı çerçevesinde özellikle kültürel üretim alanı içinde örneğin aydınların ekonomik çıkarlar dışında itibar, tanınırlık, kabul edilme gibi sosyal çıkarlar peşinde koşarak birbiriyle rekabet içine girebildiklerini iddia etmektedir.

Stalin-sonrası dönemde Sovyet aydınlarının siyasal iktidarla olan ilişkilerini inceleyen Vladimir Shlapentokh, aydınların ortak noktasının kamusal olarak tanınma veya prestij olduğunu vurgular.⁹⁰ Bu aydınlar için iki tür prestij önemlidir: profesyonel prestij ve vatandaşlık prestiji (*civic prestige*). Bunlardan birincisi, aydının mesleki başarılarından kaynaklı olarak tanındığı bir hale karşılık gelirken, ikincisi, siyaseten cesur tutumlar takınarak otoriteye boyun eğmediği hallerde aydına kamusal olarak verilen bir payedir.⁹¹ Profesyonel prestij, tüm aydınların kendi yaratıcı etkinliklerinin bir parçası olarak gereklidir ve payeyi kimin verdiğine bağlı olarak ikiye ayrılır: Sovyetler’de ya devlet tarafından ya da meslektaşları, yani diğer aydınlar tarafından verilmiştir. Fakat tahmin edilebileceği gibi, Sovyet toplumu gibi siyasetin insanlar arasında kalın çizgiler yarattığı toplumlarda, profesyonel prestij bu sayılan iki türü birbiriyle çatışabilir. Çünkü mesleki başarının değerlendirme ölçütü, resmi prestijde, siyasal ideolojiye göre belirlenir ve resmi otoriteler meslek

⁸⁶ Loïc Wacquant, “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi”, (der.) Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 68.

⁸⁷ Doruk Çamlıbel, “Pierre Bourdieu: Düşünümsellik/Habitus/Entelektüeller”, içinde (der.) Hilal Onur İnce, **Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar: Eleştiriler – Farklılıklar – Çözüm Arayışları**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010, s. 417.

⁸⁸ Wacquant, “Pierre Bourdieu”, s. 72.

⁸⁹ Kurzman and Owens, **a.g.e.**, s. 78.

⁹⁰ Vladimir Shlapentokh, **Soviet Intellectuals and Political Power: The Post-Stalin Era**, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, s. 34.

⁹¹ **A.g.e.**, s. 35.

gruplarının kanaatine şüpheyle yaklaşır.⁹² Vatandaşlık prestiji ise bir aydının kamusal olarak siyasi iktidara kafa tutmasıyla sahip olduğu bir itibar şeklidir. Hem mesleki başarıyla tanınarak belli bir yere gelmiş (profsyonel prestij), hem de siyaseten cesur çıkışlarıyla vatandaşlık prestiji elde etmiş aydınların sayısı fazla değildir.⁹³ Ancak, şunu da belirtmek gerekir ki profesyonel prestijin yüksekliği, aydının vatandaşlık prestijinin artmasına sebep olur ve bu siyasi otoritenin bu tür bir aydına baskı uygulamasında aydını görece koruma altına alır. Başka bir deyişle, mesleki açıdan itibar sahibi, tanınmış bir aydının siyasi görüşlerini duyurarak geniş bir etki alanı elde etmesi, hiç tanınmayan aydınlara göre daha kolaydır.⁹⁴

Shlapentokh'un tarihsel aktörler üzerinden yaptığı analiz, Bourdieu'nün aydınlar hakkında söyledikleriyle paraleldir. Loïc Wacquant'a göre, Bourdieu entelektüelin şu şekilde kamusal alanda siyasi varlık gösterdiğini savunmuştur:

Entelektüel, düşünce alanının ekonomik ve siyasal güçlerden özerkleşmesini kesin olarak onaylayan özel bir otoriteye yatırım yapar; kendi özel otoritesini siyasal tartışmalara yatırarak toplumun hizmetine sunar. [...] Entelektüel, bilimsel ve sanatsal alanlardaki mücadeleleri kabul gördüğü için, yetkin olduğu konularda kamusal alana müdahale hakkı talep edebilir ve bu hakkı kullanabilir.⁹⁵

Bourdieu sosyolojisinde kültür insanın hem yatırım yaptığı hem de kazanç elde ettiği bir şeydir.⁹⁶ Bourdieu'nün getirdiği “kültürel sermaye” kavramı, aydınların özerklik mücadelesi için önemlidir. Çünkü iktidar alanının başat alanları olan politika ve ekonomi alanlarının dışında yeni bir sermaye türü olarak ortaya çıkması, kendine ait bir simgesel sermaye edinimini de mümkün kılmıştır.

Bourdieu'nün aydın kuramının yanı sıra, bu tez bağlamında Antonio Gramsci'nin “organik aydınlar” kavramı da kullanılacaktır. Gramsci'nin aydınlar hakkında yaptığı “geleneksel” ve “organik aydın” ayrımından söz edilmelidir. Gramsci, bir ülkenin ‘geleneksel aydınlar’ı ile her toplumsal grubun (köylüler dışında) kendi sınıf çıkarlarını gözетerek ‘organik olarak’ yetiştirdiği aydınları

⁹² A.g.e., ss. 35-36.

⁹³ A.g.e., s. 38.

⁹⁴ A.g.e., s. 39.

⁹⁵ Wacquant, “Pierre Bourdieu”, s. 72.

⁹⁶ Kurzman and Owens, a.g.e., s. 79.

birbirinden ayırıştırarak ele almaktadır.⁹⁷ Gramsci, aydınlar hakkında yaptığı çözümlemeyle hem aydın sosyolojisine hem de Marksist kurama yenilik getirmiştir. Gramsci, “düşünsel-akılsal” yeteneklerin bütün insanlarda var olmasına rağmen, ancak bazılarının “toplumda entelektüel bir işlevi olduğunu” iddia etmiştir.⁹⁸ Aydınları zihinsel alandaki yeti ve kapasitesine indirgeyerek ele alan yaygın tutumun aksine, Gramsci aydınları toplumsal yapıdaki işlevlerini yerine getirme özelliği üzerinden değerlendirdiği için literatürde yeni bir açılım sağlamıştır.⁹⁹

Buna göre, tüm aydınların sınıfla “organik” bir bağı vardır. Ancak Gramsci, yeni bir hâkim sınıfın ideolojisini pekiştiren ve yayan aydınları “organik aydınlar”, bir önceki toplumsal düzenin aydınlarını ise “geleneksel aydınlar” olarak kavramsallaştırmıştır.¹⁰⁰ Gramsci’nin organik aydın kavramını daha iyi anlamak için onun *hegemonya* kavramından hareket etmek faydalıdır. Gramsci’ye göre, sivil toplum alanında hareket eden aydınlar, politik toplumun baskı/zor yöntemleriyle sağlayamadığı toplumsal rızanın üretilmesini “hegemonya” üzerinden sağlar.¹⁰¹ Böylece politik toplum (devlet) baskıyı/zoru düzenlerken, sivil toplum rıza mekanizmasını üretir. Organik aydınlar da işte tam burada devreye girerek, hegemonyanın oluşmasını ve yeniden üretilmesini sağlayan en önemli toplumsal grup olurlar.

Hegemonya oluşumuna katkı sağlayan aydınların ulus devletleşme sürecinde de etkili bir toplumsal grup olduğu kabul edilmektedir. Milliyetçilik kuramlarında bu etki yaygın bir şekilde kabul edilse de, aydınların hâlihazırda var olan bir etnisitenin ulus-devlet ideolojisinde ilkçi (*primordialist*) bir yaklaşımla bir şekilde mi etkili olduğu, yoksa inşacı yaklaşımın öne sürdüğü gibi aydınların ulus-devletin varoluş ideolojisini inşa ederek mi katkı sağladığı üzerinde anlaşılammış bir konudur.¹⁰² Erken Cumhuriyet döneminin aydınlarının ulus-devlet inşa sürecinde etkin bir role sahip olduğu bilinmektedir. Fakat devletle kurdukları ilişkinin niteliğini anlamak için biraz yakından bakmak gerekmektedir.

⁹⁷ Antonio Gramsci, **Selections from the Prison Notebooks**, New York: International Publishers, 1971.

⁹⁸ Gramsci, **a.g.e.**, ss. 8-9.

⁹⁹ Mehmet Yetiş, “Aydınlar ve Sınıflar: Üç Kuramsal Model,” **Praksis**, 8, 2002, s. 79.

¹⁰⁰ Gramsci, **a.g.e.**, s. 10.

¹⁰¹ Gramsci, **a.g.e.**, s. 12.

¹⁰² Kurzman and Owens, **a.g.e.**, s. 76.

Türkiye’de Aydınlar ve Modernleşme

Türkiye’de modern anlamda aydınlar 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Kendini Batılı devletlerden geri kalmış olarak gören Osmanlı Devleti, öncelikle askeri alanda olmak üzere bir dizi eğitim reformuyla modernleşme hareketini başlatmıştır. Bu amaçla Batı’nın pek çok kurumları örnek alınmıştır. Bu kimi zaman, oradan uzman getirterek burada bir temel atma, kimi zaman ise oraya öğrenci gönderip yenilikleri yerinde görme, izleme ve öğrenme ve daha sonra burada bir kadro oluşturma şeklinde gerçekleşmiştir.¹⁰³ Murat Belge’ye göre, aydınların bu şekilde ortaya çıkması, onların genel karakteri üzerinde birkaç boyutuyla belirleyici olmuştur ve bu karakter Cumhuriyet aydınına da tevarüs etmiştir. Öncelikle, bu aydınların “kurumsal niteliği”nden bahsedilmelidir; bu aydınlar “otoritenin emriyle aydınlaş”mış oldukları için, bir yandan bürokrasinin içinde istihdam edilirken, diğer yandan “aydın” kimliklerini korumuşlardır. Yine de bu aydınların, devletin kendilerine öğrenim ve iş vermesine rağmen, “edindikleri bilgilerin sonucunda kendileriyle devlet arasında belirli mesafeler açılması kaçınılmaz olmuştur”.¹⁰⁴

Batı’daki *intellectual* kelimesi Osmanlı döneminde “münevver” olarak karşılık bulmuş; Cumhuriyet dönemine gelindiğindeyse dil devrimiyle birlikte “aydın” terimi benimsenmiştir.¹⁰⁵ Osmanlı Döneminde “daha fazla idare etme kabiliyeti olan sosyal bir gruba” karşılık gelen *havas* ile “onun idaresinde hareket eden ve “güruh” (kalabalık), “madun”, “akılsız”, “ne istediğini bilmeyen” ve diğer birçok isimle tanınan kimseler” anlamına gelen *avam* iki ayrı toplumsal gruptu.¹⁰⁶ Eski ilmiye sınıfının yerini alarak ortaya çıkan Osmanlı aydınının ana özelliği, sıklıkla diğer aydınlar tarafından da eleştirileceği gibi, “halktan kopuk olması”ydı. Geniş çapta modernleşen devletin Batı kültüründen beslenen bu aydına dayanmasına rağmen söz konusu kopukluğun nedeni, Karpat’a göre, “...bir yerde “havas”lılığın, yani elit olma özelliğinin sınıfsal bir şekil almasıdır. Gerçekleri, dünyayı ve böyle bir inancı kendi

¹⁰³ Belge, “Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar”, s. 124.

¹⁰⁴ A.g.y.

¹⁰⁵ Meriç, a.g.e., s. 133.

¹⁰⁶ Karpat, a.g.e., s. 51.

grup kültürünün bir temeli yapan kimse, hiçbir zaman halk arasından çıkacak kimselerin devleti idare edecek kabiliyetlere sahip olabileceğini kabul etmez.”¹⁰⁷

II. Abdülhamit’in anayasayı askıya alması sonrasında, güçlenen özgürlük arayışı ile gelişmekte olan bir aydın grubunun küçük bir kısmının siyasi amaçlar edinmelerine ve “[t]oplum sorunlarını ancak devlet iktidarına sahip olarak kendilerinin çözümleyebileceğini iddia etmelerine yol açmıştır”.¹⁰⁸ Siyasi iktidarı ele geçirmek bu kişilerin düşüncelerini hayata geçirmek için bir araçtı: “Okullarda, orduda ve bürokraside önemli yerlere sahip olmaları onların etkisini çok arttırabilirdi”.¹⁰⁹ Karpat’ın savına Doğan Özlem de büyük ölçüde katılacaktır. “Münevver”in bizde bir “ara tip” olarak kaldığını savunan Özlem, aydının “Batı’lı entelektüelin tavrıyla yöneticinin, bürokratin, meslek sahibinin tavrı arasında” sıkışıp kaldığını öne sürer.¹¹⁰ Bu sıkışma aslında aldatıcıdır çünkü Türk aydını hem Osmanlı’da hem de Cumhuriyet’in ilk döneminde, muhalefette olduğu süre içerisinde, Aydınlanmacı bir tavrıla “değişimci ve hatta devrimci” bir yaklaşım sahibi olmasına rağmen, “iktidara geldiğinde yönetimin ve bürokrasinin çarkları arasında çok kez farkına varamadığı bir muhafazakâr politikacı ve devlet memuru”na dönüşmüştür. Özlem, bunun temel sebebinin, muhalefetin devlete karşı değil, sadece hükümet kadrolarına karşı yapılması olduğunu belirtmiştir.

Çağlar Keyder, Türk modernleşmesi örneğini tartışmak için “modern” kökünden türetilen kelimeler içinde Türkiye’ye en uygun düşenin “modernleştirmek” olduğunu vurgulamıştır. Modernleştirici elit, modernliğin kendi seçtiği ilke, kurum ve uygulamalarının halk tarafından benimsenmesine uğraşır. Böyle bir “tepeden inme modernleşme” anlayışının en problemli tarafı, toplumsal olarak talep edilen ve deneyimlenen bir modernleşme anlayışından farklı oluşu nedeniyle ikisi arasında belirginleşen bir çatışmanın varlığıdır.¹¹¹ Baskın Oran da Türk aydınlarının modernleştirmeci misyonunu şöyle açıklamaktadır: Aydınlar, eğer toplumu dönüştüremezlerse yani onları modern dünyaya adapte edemezlerse, egemen sınıf

¹⁰⁷ A.g.e., s. 53.

¹⁰⁸ A.g.e., s. 54.

¹⁰⁹ A.g.y.

¹¹⁰ Doğan Özlem, “Felsefe Geleneği ve Aydınımız,” içinde (der.) Sabahattin Şen, **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1995, s. 209.

¹¹¹ Çağlar Keyder, “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu,” içinde (der.) Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005, s. 31.

geleneksel seçkinler konumunu koruyacağı için kendilerinin ikincil konumda kalmaları ihtimali ortaya çıkacaktır.¹¹²

Aslına bakılırsa, 20. yüzyılda aydınların, ya da Partha Chatterjee'nin deyişiyle söylersek “filozof-kralların” halkı eğitmek ve onu ‘Batılılaştırmak’ yolundaki çabaları tüm ‘azgelişmiş’ toplumlarda görülmüştür.¹¹³ Oran’a göre, Türkiye gibi azgelişmiş ülkelerdeki aydınlar, eğitimlerini Batı’da aldıkları için, Kautsky’nin deyişiyle “modenleşme kendi ülkesine ulaşmadan modernleşmenin ürünü” olan aydın olurlar.¹¹⁴ Bu nedenle kendi ülkelerinde henüz ihtiyaç duyulmayan mesleki ayrışmalara sahiptirler. Aldıkları eğitim, aydınları kendi toplumlarına yabancılaştırmıştır; bu nedenle önlerinde tek bir yol vardır, o da “toplumu kendilerine uydurmak, yani Batı modeline uyarlamaktır”.¹¹⁵

Belge’ye göre, aydınlar tıpkı Osmanlı’da (19. yüzyıldan itibaren) olduğu gibi, Cumhuriyet’te de ülkenin “toplumsal kaderi” üzerinde çok büyük bir role sahiptir.¹¹⁶ Okumuş yazmış bir kesim olan aydınlar yoğunlukla devletin muhtelif bürolarında istihdam edilmekteydi. Bu nedenle aydınların “entelektüel niteliklerini bürokratik kaygıların önceliği altında” devam ettirmeleri söz konusu oluyordu.¹¹⁷ Öte yandan, ekonomik olarak devlete karşı bir bağımsızlık elde eden aydınların düşünce dünyaları da zaman içinde değişmekteydi. Belge’ye göre, Türkiye’de aydınların düşünsel açıdan “bürokratik kalıplardan sıyrılarak daha özgün ve yaratıcı olma”ya başlaması, ancak geçimlerini bürokrasi dışında bir alanda sağlayabildikleri zaman mümkün olabilecektir ve bu eğilim 1970’lerden sonra yakalanacaktır.¹¹⁸ Özlem de benzer bir tespitte bulunarak, “geçimini devlet kapısında aramayan” bir aydın tipinin -ki bu ona göre, ancak 1950’lerden sonra, kültürel ve politik hayatta daha fazla görünür olacaktır- resmi ideolojiden göreceli olarak daha özerk olacağını kaydeder.¹¹⁹

¹¹² Baskın Oran, “Azgelişmiş Ülkelerde Aydın ve Milliyetçilik,” içinde (der.) Sabahattin Şen, **Türk Aydın ve Kimlik Sorunu**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1995, s. 388.

¹¹³ Partha Chatterjee, **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, ss. 19-20.

¹¹⁴ Oran, **a.g.e.**, s. 387.

¹¹⁵ **A.g.e.**

¹¹⁶ Belge, “Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar”, s. 126.

¹¹⁷ **A.g.e.**, s. 127.

¹¹⁸ Belge, **a.g.e.**, s. 127, 129.

¹¹⁹ Özlem, **a.g.e.**, s. 209.

Cumhuriyet döneminde süre giden aydınların devlete bağlılığı Türkiye'deki vatandaşlık anlayışıyla da yakından ilişkilidir. Ayşe Kadioğlu'na göre, Türk milliyetçilik söylemlerinin yaslandığı iki amaçtan biri devletin korunmasıdır.¹²⁰ Yusuf Akçura'nın temsil ettiğini öne sürdüğü bu yaklaşımda, Türk milli kimliği temel olarak "devletçi"dir.¹²¹ Türkiye'de vatandaş olma süreci, -kadın hareketi müstesna- kolektif bir hak arayışıyla veya direnişle değil, "yukarıdan verilen" haklarla gerçekleştiği için, vatandaşlık anlayışı da haklar üzerinden değil vazifelerle tanımlanmıştır. Vatandaşlar, devlet nezdinde vazife sahipleri olarak değerlendirilmiştir.¹²² Söz konusu vazifeler, Türklüğü ve devleti koruyan ve yücelten gerekliliklerdir. Fakat bu tespit, devlet ile vatandaş arasında, her ikisinin çıkarları bağlamında, bir farklılaşma varsayımına dayanmaktadır ki bu demokrasinin en temel kabullerinden biridir. Oysa Kemalist tek parti yönetimi, millet ile devletin çıkarlarının birbiriyle çelişmediğini düşünmez; hatta Atatürk'ün bu minvaldeki sözlerinde de görüleceği üzere, devlet veya Parti ile milleti bir ve bütün olarak ele alır. Öte yandan, vatandaş birey oluşuyla değil, ulusa, vatana ve devlete bağlılığıyla tanımlanır. O halde, Kemalist rejimin vatandaşlara vazife yüklemesiyle ortaya konan bu milliyetçilik modelinde, vatandaşlık, hakları temel alan bir söylemle değil, devletin korunmasını hedefleyen vazifeler söylemiyle tanımlanır.¹²³

II. Meşrutiyet'te olduğu gibi, Cumhuriyet döneminde de okul, iyi yurttaşın yetiştirileceği yegâne mekândı. Okutulan yurttaşlık kitaplarında bu yurttaşlık anlayışının ipuçları yakalanabilir.¹²⁴ Vatan-millet-devlet, bir sadakat üçgeni olarak, vatandaşlara benimsetilmek istenmiştir.¹²⁵ Cumhuriyet için "iyi vatandaş" yaratmaya

¹²⁰ Diğeriyse Ahmet Ağaoğlu'nda yakalanabilecek bir Batıcılık düsturudur. Bkz. Ayşe Kadioğlu, "The Twin Motives of Turkish Nationalism," içinde, (der.) Ayşe Kadioğlu ve E. Fuat Keyman, **Symbiotic Antagonisms: Competing Nationalisms in Turkey**, Utah: University of Utah Press, 2011.

¹²¹ **A.g.e.**, s. 41. Burada yazarın kavramı ekonomik niteliğinden soyutlayarak ele aldığını vurgulamak gerekir.

¹²² 1928'de açılan Millet Mektepleri'nde Yurt Bilgisi adlı temel bir ders verilmiştir. Bu dersin talimatnamesinden anlaşıldığı kadarıyla, "kişinin ideal bir Türk vatandaşı olması için dilekçeyle hükümete başvuru hakkı hariç, daha ziyade vazifelerini bilmesi, yani devletin kendisine yüklediği ödevleri yerine getirmesi gerekmektedir". Bkz. Birol Caymaz, **Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 16. Bu dönemde vatandaşlık eğitiminin "ağırlıklı olarak vazifelere vurgu yapan" bir niteliği olduğu tespit edilmiştir. Caymaz, **a.g.e.**, s. 24.

¹²³ Kadioğlu, "The Twin Motives of Turkish Nationalism", s. 42.

¹²⁴ Bkz. Caymaz, **Türkiye'de Vatandaşlık**; Füsun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

¹²⁵ Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde**.

yönelik tasarlanan milli eğitim ideolojisinin çerçevesi de aşağı yukarı bellidir. 1920’den itibaren Türk eğitim sisteminde milliyetçi-devletçi bir ideoloji baskın gelmiştir.¹²⁶

Doğan Gürpınar’a göre Kemalist rejim, organik aydınlarıyla beraber akademiden sanata pek çok alanı biçimlendirmiştir; hatta “sadece kendi normatif değil, aynı zamanda ‘pozitif’ değerlerini de imal etmiş ve ‘hakikat rejimini’ ve zihinsel kodlarını ‘devlet alanı’ndan entelektüel alana taşımış; bu entelektüel ve kültürel sermayenin üretimini kendi ideolojik, kültürel ön kabulleri/öncelikleri doğrultusunda şekillendirmiştir”.¹²⁷

Sanat Alanının Ortaya Çıkışı

Bu kısımda modernliğin getirdiği kültür ve sanat kurumlarının ve dolayısıyla sanat alanının ortaya çıkışına eğilirken, sanat tarihi ve sanat sosyolojisi disiplinlerinin gelişimine de değinilecek ve daha sonra tezin bu bağlamda yararlandığı kuramsal altyapı verilecektir. Bağımsız bir alan olarak sanatın ve dolayısıyla da sanat tarihinin doğuşu ele alındığında, modern anlamıyla güzel sanatların on sekizinci yüzyılda ortaya çıktığı söylenebilir.¹²⁸ Ondan önce Orta Çağın estetik düşüncesi, toplumsal düşünce alanında olduğu gibi teolojiyle bütünleşmişti. Ayrıca *artista* her türlü zanaatkâra verilen isimdi; sanatçı kavramı oluşmadığı için ressamlar eczacılarla, heykeltıraşlar taş ustalarıyla aynı meslek grubunun içinde değerlendiriliyordu.¹²⁹ Rönesans döneminde Alberti ve Leonardo da Vinci gibi sanatçıların yazılarında sanatta daha seküler ve kuramsal bir düşünceler dizgesiyle karşılaşmamız söz konusudur. Çünkü hümanist düşünceden etkilenen bu sanatçılar sanatın kuramsal ve bilimsel yönü hakkında çalışmalar yapmışlardır.

Resimde akademik ortodoksi, sanatsal üretimin, örneğin yüzle, jestlerle ilgili ifadeleri, çizgi ve renk kullanımlarını hesaplanabilir bir kontrole tabi ederek

¹²⁶ İsmail Kaplan, **Türkiye’de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. Türk milli eğitim ideolojisi, “muasır medeniyet” söylemini yaygın bir şekilde kullanırken, “hümanist” söyleme bazen başvurmuştur, bkz. **a.g.e.**, s. 390.

¹²⁷ Doğan Gürpınar, **Türkiye’de Aydınlanma Kısası Tarihi**, İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2013, s. 187.

¹²⁸ Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 152; Jeremy Tanner, “Introduction”, Jeremy Tanner (der.), **The Sociology of Art: A Reader**, London and New York: Routledge, 2003, s.3.

¹²⁹ Jusdanis, **a.g.e.**, s. 153.

rasyonelleşmesini amaçlamıştır.¹³⁰ O dönemde resimlere bakmak ve onlar hakkında bilgi sahibi olmak bir uzman bilgisini gerektirecek özel etkinlikler değildi çünkü bu her eğitimli saray mensubunun gündelik hayatının bir parçasıydı.¹³¹ Kilise ve devlet gibi sanat alanı dışındaki aktörlerin sanat alanı üzerinde denetim sağlamasından tamamen kurtulunamasa da sanatın kuralları üzerine yapılan açık tartışmalar veya belirli bir resmi analiz etmek gibi şeyler sanatın özerkliği bakımından gerçek birer kazanımdı.¹³²

Bu bağlamda sanatı geleneksel kurumsal bağlamından söküp çıkarmanın ilk adımları İngiltere ve Almanya'nın bazı bölgelerinde atıldı. 1688 Devrimi'nden sonra İngiliz monarşisi güç kaybedince, Saray da sanat hamiliği rolünü devam ettirmedi. Püritanizm de Katolik Avrupa'da epey karşılık bulan dini sanata duyulan talebi azalttı. Böylece sanat üretimi gittikçe daha fazla piyasaya yönelerek koleksiyoncu aristokratlara ve ticari elitlerin zengin üyelerine satılmaya başlandı. Tabii ki bu koleksiyonlar akademik sanat yazımının belirlediği stilistik ve tarihsel kriterlere göre şekillendi. Bunun sonucu olarak koleksiyonlarda ve müzayedelerde dini ve siyasal bağlamın dışında sanat yapıtlarıyla karşılaşır hale gelindi.¹³³

Bu gelişmelere koşut olarak, 18. yüzyılda estetik özerkleşmeye başladı. Fransız estetikçi Charles Batteux, 1746'da beğenin güzel sanatlar bağlamında iyi, kötü ve vasat olanı ayırt etme yeteneği olduğunu ve doğanın taklit edilmesini şart koştuğunu yazmıştır.¹³⁴ Sanatın kavramsal olarak tanımlanması ve kurumlaşması ise Almanya'da vuku bulmuştur. Alexander Baumgarten'e göre, "estetik duyumsal bilginin bilimiydi". Aynı yüzyılda Alman yazarlar arasında istemli bir şekilde güzel sanatlar kuramını geliştiren ilk kişi ise Moses Mendelssohn'dur. Ona göre, sanatların ortak özelliği "kusursuzluğun, bir başka deyişle güzelliğin duyumsal temsili yoluyla bizim hoşumuza gitme ve bizi heyecanlandırma eğilimleri"dir.¹³⁵ Karl P. Moritz ise 1785'te bu sanatların ortak ilkesinin ne olduğu sorusunu yadsımadan, sanatı "araçsalçı çerçevesinden sıyırmış" ve sanat eserlerinin "kusursuzlukları gözlemci tarafından çıkar gözetmeden, yani sırf kendileri için seyredilen, kendine-yeterli

¹³⁰ Tanner, **a.g.e.**, s. 4.

¹³¹ **A.g.e.**, s.5.

¹³² **A.g.y.**

¹³³ **A.g.y.**

¹³⁴ Jusdanis, **a.g.e.**, s. 154.

¹³⁵ **A.g.e.**, s. 155.

varlıklar olduğunu öne sürmüştür”.¹³⁶ Kant ise 1790 tarihli *Yargıgücünün Eleştirisi* (*Kritik der Urteilkraft*) adlı eserinde estetik hakkındaki bu birikime bir boyut daha kazandırmıştır. Ona göre, “beğeni bir nesne ya da temsil tarzını herhangi bir çıkar gözetmeden keyif alma yoluyla takdir etme yetisidir. Böyle keyif veren nesneye güzel denir”.¹³⁷ O halde Kant’ın estetik anlayışında, beğeni yargısı diğer yargılardan farklı çalışmaktadır ve evrensel olarak tüm insanlarda ortaktır. Gregory Jusdanis, Kant’ın güzellik felsefesinin temel noktalarını şöyle yorumlar:

Kant estetik bir yargıda bulunan bir öznenin bu faaliyeti ne önemli bulduğunu ne de ona bir değer atfettiğini ileri sürer. Kişi bir nesneye güzel demekle, bu dünyadan çıkıp soylu amaçları olan insanların bulunduğu bir saf biçimler boyutuna geçmiş gibidir adeta. Estetik ideoloji sanata kültürün sıradan normlarının geçerli olmadığı kutsal bir alan gibi yaklaşır.¹³⁸

Ayrıca, güzel olana duyulan beğeniyi ifade etmek veya bu beğenin onayını beklemek de gayet olağan bir durumdur Kant’a göre. Bilakis, güzellik karşısında verilen tepkiler kamusal alanın öznelere birbirine bağlayan tecrübelerdendir.¹³⁹ Böylece Kant, estetik olanın ve estetik yargısının çıkar, beklenti veya diğer yargılardan özerk olabileceğine ilk kez işaret eden kişi oldu. Böylece, “sanatın farklılığı, bağımsızlığı ve bütünlüğü bir dayanak bulmuştu”.¹⁴⁰ Moritz ve Kant’ın “kendinde şey” (*Ding an sich*) kavramıyla vurguladığı, sanat eserinin “içsel değerinin” toplumsal olarak belirlenmiş faydalar ve ihtiyaçlardan bağımsız tutulması gerektiğidir; bu anlayışa göre, sanat kendi içinde değerlidir.¹⁴¹ Özetle, adı geçen Alman filozoflar 18. yüzyıl estetik felsefesinde bu yeni deneyimi “sanat olarak sanat” (*art as such*) olarak yorumlamışlar ve 19. yüzyılda ortaya çıkacak olan “sanatın özerkliği” anlayışının temelini oluşturmuşlardır. Bu bağlamda Bourdieucü bir bakışla bir “alan” olarak sanat alanının dini ve siyasi alanlardan özerkleşmeye başlamasından bahsedilebilir.¹⁴²

¹³⁶ A.g.e., s. 156.

¹³⁷ A.g.y.

¹³⁸ A.g.e., s. 158.

¹³⁹ A.g.e., s. 159.

¹⁴⁰ A.g.e., s. 160.

¹⁴¹ A.g.e., s. 170-171.

¹⁴² Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Çev. Susan Emanuel, Stanford, California: Stanford University Press, 1992.

Örneğin edebiyat, “Aydınlanma’nın toplum mühendisliği projesinde” en etkili araç olarak görülerek burjuva kültürünü aşılması yönünde bir beklentiye maruz kalmıştır.¹⁴³ Jürgen Habermas’ın *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı eserinde anlattığı gibi, burjuva kamusal alanı İngiltere’de on yedinci yüzyılın sonlarında, Fransa ve Almanya’da ise on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kafeler, salonlar, gazeteler, edebiyat kulüpleri, okuma grupları, dergiler gibi kurumlarda eleştirel düşünceye dayanan bir tartışma zemininin oluştuğu görülmüştür.¹⁴⁴ Bu gelişmeye koşut olarak, resim alanında da kamuya açılım sağlanmıştır. On sekizinci yüzyıldan önce sanat eserleri aristokrasinin, kraliyet ailelerinin ve kilisenin mekânlarında sergilenmekteyken, artık kamuya açık sergiler (*Salon*) düzenleniyordu.

Her ne kadar sanatçılar bu dönemde lonca, saray, kilise gibi güç odaklarının koleksiyonerlerinden kaçıp piyasa için iş yaparak kendilerini zanaatkârlıktan kurtarabilmişlerse de bu ancak “devlet dolayımıyla” söz konusu olmuştur. Fransız Güzel Sanatlar Akademisi 1648’de kurulmuştu fakat Akademi’nin kamuya açık ilk *salon* sergisi 1677’de açıldı. XIV. Louis döneminde en fazla on sergi açılmıştı ve bu sergilerin düzenli hale gelmesi 1737’yi bulacaktı. Eleştirmen Étienne La Font de Saint-Yenne, on sene sonra şöyle yazmıştı: “sergilenen bir resim, gün ışığına çıkan bir kitap, sahnelenen bir oyun gibidir – herkes ona dair yargıda bulunma hakkına sahiptir”.¹⁴⁵ Kamusal sergilerin daha fazla seyirci çekmesiyle birlikte, *connoisseur* denilen sanat erbaplarının etki alanı azalmıştır. Müzelerin ortaya çıkması da sıradan bilgisiz insanın tartışma kanalıyla sanata dair yargıda bulunmasının kurumlaşmasını sağlamıştır. Tartışmanın mümkün olmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan, kamusal alanın yeni mesleklerinden biri olan sanat eleştirmenliği, on sekizinci yüzyılda bu konuda özelleşmiş dergilerde kurumsal olarak yer edinmiştir.¹⁴⁶ Bütün bu gelişmelerin sonunda, sanatlar sarayın hâkimiyetinden çıkmaya başlamış; burjuvazinin denetimi altına girmeye başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılda aristokrasi ve hükümet hala sanat eseri sipariş verebiliyor olsa da, özel galerilerin ve sanat simsarlarının ortaya çıkmasıyla, seçkinlerin beğenisinin yerini sıradan beğeni

¹⁴³ Jusdanis, *a.g.e.*, s. 162.

¹⁴⁴ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, İng. Çev. Thomas Burger, Cambridge, Massachussettes: MIT Press, 1989.

¹⁴⁵ *A.g.e.*, s. 40.

¹⁴⁶ *A.g.e.*, s. 41.

alacaktır.¹⁴⁷ 1855 itibarıyla resim alımı estetik kaygıların yanı sıra, yatırım nedeniyle de gerçekleşecektir. Bu da sanatın metaya dönüşmesine yol açmıştır. Bu nedenle söz konusu dönemde, sanat varoluşsal krize girerek, ekonomik değer ile Kantçı kendinde değer (estetik) arasındaki uzlaşmazlıkla boğuşmuştur. Sonuç olarak, ikincisini tercih ederek özerkleşme yoluna gitmiştir.¹⁴⁸ Jusdanis'in de belirttiği gibi, sanata bu türlü bir bakış açısı sanat eserinin içine girdiği piyasa ortamını ve sanat beğenisinin yüksek sanata tutunmayı meşrulaştırarak sınıf ayrımcılığının üretilmesinde önemli bir araç olduğunu göz ardı etmemektedir.¹⁴⁹

Bununla birlikte, sanatlar özerklik talep ederken toplumsal olarak etki yaratmak tutkusundan vazgeçmiyorlardı. Modernliğin bir getirisi olan alanların ayrışması ile uzmanlaşmanın başlaması fenomeni karşısında, sanatın kendine ait özerk bir alan olarak ortaya çıkması söz konusu olmuştu. Bu süreçte “sanatlar tek bir kavram (estetik özerklik) altında birleşti ve onlara telafi edici bir işlev atfedildi: Toplumsal parçalanmanın sonuçlarından uzaklaşılacak bir alan sunmak”. Ayrıcalıklı bir kültürel alan olarak görülen sanat alanının uzlaştırıcı bir zemin yaratması beklenmişti.¹⁵⁰

Önemli bir sanat tarihi yazarı olarak kabul edilen Johann Joachim Winkelmann *Antik Çağ Sanat Tarihi* (1764) adlı eserinde, hem estetik hem de toplumsal düşüncenin farklı yönlerini bir araya getirmiştir. Çalışması, Antik Yunan devletinin siyasal yapısı ve coğrafi ve iklimsel çevre bağlamında Yunan sanatının yükselişi, zirvesi ve düşüşü hakkında kronolojik bir çerçeveye dayanmaktadır.¹⁵¹ Böylece 18. yüzyıl sanat tarihi yazımıyla sosyolojik bakış açısının kol kola geçtiğine tanık oluruz. Saraylı-aristokratik sanatlardan burjuva sanat kurumuna geçilirken mutlak monarşinin otoritesi de sarsılır ve burjuvazi ulus-devletin varlığının gerekliliğine inanmaya başlamıştır.

Friedrich Schiller 1794-1795'te sanatın öncelikli görevinin “eğlendirmek değil terbiye etmek, uygarlaştırmak ve soylulaştırmak” olduğunu belirtirken estetiğin

¹⁴⁷ Örneğin, “Akademi'nin büyük tarihsel resimlerini değil daha küçük, gerçek hayattan esinlenen resimler” talep görüyordu”. Jusdanis, **a.g.e.**, s. 166.

¹⁴⁸ Jusdanis, **a.g.e.**, ss. 166-171.

¹⁴⁹ **A.g.e.**, s. 171.

¹⁵⁰ **A.g.e.**, s. 172-173.

¹⁵¹ Tanner, **a.g.e.**, s. 5.

“evrensel olarak geçerli ve demokratik olarak ulaşılabilen bir şey” olduğunu iddia etmiş; böylece eşitlikçi yönünü vurgulamıştı.¹⁵² Caylus Kontu daha 1752’de henüz sistematik bir kuram haline getirmese de sanat hakkında şu önermede bulunmuştur: “sanat, bize bir yüzyılın ve bir ulusun ahlakının ve ruhunun resmini sunar”. Voltaire de sanatı ruhani niteliğin bir göstergesi veya farklı dönemlerin değeri olarak kullanmıştır. Herder’in historisist görüşünü determinist bir tarih felsefesiyle birleştiren Hegel felsefesinde her bir ayrı dönem ve kültürel gelenek kendi içsel bağlamıyla tanımlanmış ve Tin’in evriminde gerekli bir adım olarak tanımlanmıştır.¹⁵³ Hegelci görüşe göre sanat, ulusun dünya tarihinde kendini ortaya koyduğu ayrıcalıklı bir araçtır. Aydınlanma filozoflarının ulusu devletin üstünde gören anlayışları ortaya çıktıkça ve giderek devletler ulusal sanat geleneklerini korumak ve teşvik etmek noktasında harekete geçtikçe Hegel’in haklılığı ortaya çıkmıştır.¹⁵⁴ Bu bağlamda Fransız Devrimi’nden sonra ulusal bir müze haline getirilen Louvre gibi büyük müzeler artık modern devletin kültürel bir aygıtı ve devletin kutsallaştırdığı “ritüel anıtlar” olarak görülmeye başlamışlardır.¹⁵⁵

Hegelci kültürel tarih yazımı 19. yüzyılın ikinci yarısında Jacob Burckhardt ve Hippolyte Taine’in yazılarıyla doruğa ulaştı. İkisi de dönemi ve ulusal kültürleri bütünsel totaliteler olarak ele alıyordu.¹⁵⁶ Burchkhardt, İtalyan Rönesans sanat ve kültüründe sanatçının bir dönem tarzı ve ruhunun aracı olduğundan bahsederken Taine de tekil sanat eserlerini veya sanat stillerini ortaya çıktıkları ortam (*milieu*) içinde değerlendirmeyi tercih etmiştir. Belirli bir dönemin sanatçıları; aileleri, içinde yetiştiği toplumun zevkleri, düşünsel ve siyasi birikimleri göz önüne alarak tarihselleştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında, sanat tarihinin sanatı toplumsal düzlem içerisinden değerlendirme eğiliminin yüzyıl sonunda ortaya çıkacak Durkheim sosyolojisini öncelediği söylenebilir.¹⁵⁷

19. yüzyılın ikinci yarısında hızlı şehirleşme ve modern eğitim gibi faktörlerin etkisi sonucunda disiplinlerin sınırlarının belirginleşmesi, sanat tarihiyle sosyoloji

¹⁵² A.g.e., s. 173-174.

¹⁵³ Tanner, a.g.e., s. 7.

¹⁵⁴ A.g.y.

¹⁵⁵ Müze sözcüğünün kökeni olarak *muse* (peri, melek, tanrı) sözcüğünden gelmesi bu açıdan ilgi çekicidir.

¹⁵⁶ A.g.e., s. 7-8.

¹⁵⁷ A.g.e., s. 8.

arasındaki bağın kopmasını da getirecektir. Bu dönemde sanat tarihinin Alois Riegl, Heinrich Wölfflin ve Erwin Panofsky gibi öncüleri estetik değerleri ön plana çekerek sanat tarihi disiplininin kendi nesnel değerlendirme standartları olması gerektiğini çeşitli kavramsallaştırmalara ve tipolojilere başvurarak savunacaklardır.¹⁵⁸ Örneğin Panofsky, sanatı dışsal etkenler sonucuna indirgemememiz ve sanatsal etkinliği genel tarihsel etkinlikten ayırmamız gerektiğini iddia etmiştir. Bu sayede sanat tarihini eylemler ve nesnelerin ürünü olarak ele almak yerine, sanat ürünlerinin estetik olarak verili anlamlarını açıklamak istemiştir ki bu görüş de 1980'lere kadar hâkim olacak ortodoks sanat tarihi kuramını etkilemiştir.

Bununla beraber, Panofsky'nin 1939 tarihli ünlü "Iconography and Iconology" adlı makalesi, sanat tarihini yorumlayıcı bilgiyle değerlendiren ve Karl Mannheim'ın 1922 tarihli "On the Interpretation of Weltanschauung" adlı makalesindeki üçlü modelinden esinlenerek ondan farklı bir yol öneren bir çalışmadır.¹⁵⁹ Mannheim'ın katkısı kültürel formları statik nesneler olarak değil, devam eden toplumsal ve kültürel süreçlerin dinamizmi içerisinde değerlendirmek olmuştur. Mannheim, diğer düşünce sistemleri gibi, sanat tarihi ve sosyolojinin de "perspektifsel" olduğunu iddia eder; başka bir deyişle, hepsinin "hakikat iddiaları göreceleştirilmelidir".¹⁶⁰

Böylelikle sanat eserini estetik değerler aracılığıyla tekil olarak kendi içinde değerlendirmek isteyen ortodoks sanat tarihiyle, tekilliklerle ilgilenme eğiliminde olan ama analiz seviyesinde toplumsal yapı ve süreçlere bakan sosyoloji karşı karşıya konumlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bütün disiplinlerde ortaya çıkan ayrışma bu şekilde sanata dair yazının da kuramsal tartışma konusu haline gelir. Ana akım sanat tarihine yapılan yapısalcı, feminist ve Marksist eleştirilerin etkisiyle ancak 80'lerle beraber literatürde bir kırılma gerçekleşecektir.¹⁶¹ Örneğin, Pierre Bourdieu¹⁶² ve Robert Witkin'in¹⁶³ çalışmaları sanat tarihiyle sosyolojiyi birleştirme

¹⁵⁸ A.g.e., s. 10.

¹⁵⁹ A.g.e., s. 11.

¹⁶⁰ A.g.e., s. 12.

¹⁶¹ A.g.e., s. 17.

¹⁶² Bkz. Pierre Bourdieu, **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, çev. Richard Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

¹⁶³ Bkz. Robert Witkin, **Art and Social Structure**, Cambridge: Polity Press, 1995; "Constructing a Sociology for an Icon of Aesthetic Modernity: Olympia Revisited", **Social Theory**, 15, 1987, ss. 101-125.

amacı güderek sanata yönelik içsel ve dışsal yaklaşımlar arasındaki katı ayrılığı aşma yoluna gitmiştir.

Tam da bu noktada, tezin temel aldığı kuramsal yaklaşımın dayanak noktalarını incelemek gerekmektedir. Bu çalışmanın konusunun bugüne kadar hep sanat tarihçileri tarafından ele alındığı ve özellikle sanat akımları ve gruplaşmalar üzerinden şekillenen bir sanat tarihi yazımının varlığı göz önünde tutulduğunda, yukarıdaki tartışmalar ışığında tezdeki ana yaklaşımın Bourdieücü bir temelden hareket ettiğini belirtmek faydalı olacaktır. Fakat Bourdieu'nün kültür sosyolojisinden nasıl yararlandığımıza gelmeden önce, kültürel üretimi toplumsal yapı ve süreçlerle beraber ele alan bir yaklaşımı benimseyen bu tezde yararlanılan diğer sosyal bilimcilerin (Howard S. Becker, Janet Wolff, Nicos Hadjinicolaou) kuramsal araçlarından bahsetmek gerekmektedir.

Sosyolog Howard S. Becker, “sanat dünyaları” kavramını ortaya atarak sanat eserinin tek başına sanatçının etkinliğiyle değil, üretim sürecine katkıda bulunan tüm toplumsal aktörlerin katkısıyla oluştuğunu iddia etmiştir.¹⁶⁴ Söz konusu sanat dünyasında gelenekler/konvansiyonlar (*conventions*) aracılığıyla, aktörler özellikle de sanatçılar yaptıkları işin yapmaya değer olduğuna birbirlerini inandırırılar. Bu sanat dünyası içinde yer alma(ma) durumuna bağlı olarak Becker, sanatçıları dört toplumsal tip olarak sınıflandırır: entegre profesyoneller (*integrated professionals*), uyumsuzlar (*Mavericks*), naif sanatçılar, halk sanatçıları (*folk art*). Birinci grup kanonik, yani o anda sanat dünyasında geçerli konvansiyonlara göre, sanat eseri üreten entegre profesyonellerdir. Bu gruba girenlerin hepsi o sanat dünyasının iş yapma biçimlerine hâkimdir; yaptıkları iyi bildikleri, yetiştirildikleri şeylerdir. Bunların eserlerinde sürprize nadiren yer vardır.¹⁶⁵ Dolayısıyla, alıcı kitlenin ve devletin muteber gördüğü eserleri üretmekte sıkıntı yaşamazlar. Becker'in kavramsallaştırması, bu tezin konusu bakımından iki şekilde önemlidir. Birincisi, sanatın sanatçının bireysel üretiminin bir sonucu olduğunu reddettiği ve sanat arz ve talebi sürecine dahil olan aktörleri kapsadığı için anlamlıdır. Hele ki incelenecek

¹⁶⁴ Howard S. Becker, “Art Worlds and Social Types”, *American Behavioral Scientist*, vol. 19, no. 6, July/August 1976, ss. 703-718. Howard S. Becker'in söz konusu ayrımları genişlettiği **Art Worlds** (California: University of California Press, 1983, 2008) adlı eseri Türkçede okumak için bkz. **Sanat Dünyaları**, Çev. Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

¹⁶⁵ Becker, “Art Worlds and Social Types”, s. 706.

dönemdeki Türkiye gibi ulus-inşa sürecinde olan bir devlette sanatsal üretimin bir misyon olarak ele alınmasıyla Becker'in kuramının geçerliliği onanmış olacaktır. İkincisi, sanatçı tiplerini, “sanat dünyaları”na olan mesafeleri ve onunla olan ilişkileri/ilişkisizlikleri üzerinden tanımlanarak; “sanat dünyaları” olarak anılan kanonik eserlerin üretildiği ve alımlandığı bir toplumsal zeminin belirleyici olduğunun altını çizer. Böylelikle, aşağıda gösterileceği gibi, Bourdieu'nün eylem teorisine benzer şekilde, hem yapının hem de failin etkinliğini ortaya çıkaran bir teori sunmaktadır. O halde, ele alınan dönemde devletin sanatsal patronajı içinde bir şekilde yer almış veya yer almayı arzu eden failer (ressamlar) içinde hangilerinin “entegre profesyoneller” olarak kaydedilebileceği sorusu önem arz etmektedir.

Sanat sosyolojisi içerisindeki yaygın yönelimler, yapılar ve sanatçı/yazar arasındaki ilişkiyi çekişme veya çatışma üzerinden açıklama eğilimindeyken, Janet Wolff *Sanatın Toplumsal Üretimi* adlı kitabında sanatsal üretime yaratıcılık ve yapıların birlikteliği üzerinden temellenen bir bakış açısı ile yaklaşır. Sanatsal üretimi diğer üretim süreçlerinden ayırmayan Wolff için önemli olan yaratıcılığın yapılarla nasıl etkileşime girdiğini anlamaktır.¹⁶⁶ Bu hemhal olma halini dile dökebilmenin yolu, Wolff için yaratıcılık kavramına yeni açılımlar getirmekle başlamaktadır. Yazar yaratıcılığın romantik ve mistik bir deha fikrinin ötesinde ele alınması gerektiği fikrini öne sürerek sanatsal üretimin toplumdan ve içinde var olunan zamandan bağımsız ele alınamayacağını belirtir.¹⁶⁷

Nicos Hadjinicolau ise 1973'te yayımlanan *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* adlı eserinde resmin ideolojik olduğunu savunur.¹⁶⁸ Ona göre, bir resim gerçekçi bile olsa, gerçekçilik bir sürü görsel ideolojiden bir tanesine tekabül ettiği için belirli bir ideolojinin ürünüdür.¹⁶⁹ Hâkim sanat tarihinde üç temel kavrayış vardır ki bunlar aynı zamanda orta sınıf sanat ideolojisinin türlerine denk gelir. Birincisi, sanat tarihini “sanatçıların tarihi olarak”; ikincisi, “uygarlık tarihinin bir parçası olarak”; üçüncüsü de “sanat yapıtlarının tarihi olarak” ele almaktadır. Burjuva sanat ideolojisi ise sadece başyapıt olarak görülenleri sanat başlığı altında incelemekte ve sanat

¹⁶⁶ Janet Wolff, *The Social Production of Art*, Hong Kong: The Macmillan Press, 1981, s. 2.

¹⁶⁷ A.g.e., s. 1.

¹⁶⁸ Nicos Hadjinicolau, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Çev. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.

¹⁶⁹ A.g.e., s. 22.

eserleri yaratıcı dehaların ürünleri olarak sunulurken sınıf ideolojileri gözden kaçırılmaktadır.¹⁷⁰

Bourdieu Sosyolojisinde Kültürel Üretim Alanı

Bourdieu'nün çalışmaları sosyal yapılar arasındaki iktidar ilişkilerinin gündelik düzeyde nasıl kurulduğu ve sürdürüldüğünü anlatır. Onun sosyal bilimlere katkılarında biri epistemolojik tartışmaların en önemlilerinden olan yapı-fail (*structure-agency*) karşıtlığı arasındaki ilişkiyi yakalayarak aralarında bir köprü kurmasıdır. Bourdieu, eylemi yapının bir sonucu olarak gören ve dolayısıyla eyleyicinin rolünü yok sayan Levi-Strauss gibi yapısalcıların çalışmalarındaki kültür kuralları fikrini katı bulur. O nedenle çabası, faili de bağıntıya dâhil eden ve onun öznelliğine önem atfeden yeni bir kültür teorisini hayata geçirmek yönündedir. Ayrıca, Bourdieu, tıpkı Foucault gibi, Kartezyen geleneğin beden-ruh ikiliğini aşmak ve sosyal yapıların beden ve gündelik pratikler üzerindeki yansımalarını göstermek amaçındadır. Buna göre, “kültürün hem zihne hem bedene aşıldığı şemalar (...) çerçevesinde sürekli kılınan doğaçlamanın (*improvisation*) terimleriyle gündelik pratikleri inceler”.¹⁷¹ Bourdieu'nün eylem sosyolojisi, Rasyonel Eylem Kuramı'na karşıdır; çünkü onun toplumsal faileri çıkarlarını hesaplayan, “mekanik güçlere tabi olan birer zerrecik” olmamakla birlikte, “doğrudan doğruya *taammüden* eyleyen bilinçli ve bilen öznelere” de değildirler.¹⁷² Bourdieu, eylemlerini çıkar ilişkisine göre hesaplayan rasyonel aktör kuramına katılmadığı için aktör terimi yerine fail (*agent*)¹⁷³ terimini kullanır. Anne Jourdain ve Sidone Naulin'e göre, “fail kavramı, iki boyutu bağdaştırmayı mümkün kılmaktadır: Fail, hem (dışa doğru) eylemde bulunan hem de (içeriden, habitusu tarafından) eyleme maruz bırakıldır”.¹⁷⁴ Yani, her ikisi de tarihsel olarak edinilmiş olmakla birlikte, habitus içselleştirilmiştir, alan ise nesnel yapılarla tanımlanabilir.¹⁷⁵

¹⁷⁰ A.g.e., s. 24.

¹⁷¹ Peter Burke, **Kültür Tarihi**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 82.

¹⁷² Pierre Bourdieu, **Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine**, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995, s. 45. Vurgu Bourdieu'ye aittir.

¹⁷³ Bourdieu'nün *agent* olarak kullandığı bu kavram, Türkçede çeşitli kaynaklarda “fail” veya “eyleyici” olarak kullanılmıştır. Bu tez kapsamında “fail” olarak anılacaktır.

¹⁷⁴ Anne Jourdain ve Sidone Naulin, **Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları**, Çev. Öykü Elitez, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 46.

¹⁷⁵ Pierre Bourdieu, **The Logic of Practice**, Stanford, CA: Stanford University Press, 1990, s. 66.

Burada Bourdieu'nün ünlü *habitus* kavramını açıklamak gerekmektedir. Bourdieu habitusu şöyle tanımlamıştır: “*Habitus*, belli bir durumda yapılması gerekli olan şeye ilişkin bir tür pratiklik duyusudur –sporda buna “oyunu okumak” (duyumsamak) denir, bu da, aslında, oyunun o anki durumunda belirsiz olmakla birlikte mevcut olan, oyununu geleceğini *önceleme* sanatıdır”.¹⁷⁶ Burada “oyun”, Bourdieu'nün bir diğer değerli kavramı olan “alan”ı (*champ*) anlatmak için kullandığı bir metafordur. Bourdieu'ye göre sanat, bilim, siyaset, hukuk ya da ekonomi alanlarının her biri, belirli bir kültürde bağımsızlığını kazanmış, kendi içinde meşruiyetini ve üstünlük ilişkilerini kurarak kendi kurallarını oluşturmuş birer toplumsal zemindir. Bourdieu, *habitus* kavramını toplumsal süreçlerin dinamik eylemselliğiyle yapısallığın nesnelliğini aşmak için ortaya atmıştır. *Habitus* pratiği içeriden biçimlendirirken, alan da eylem ve yapıyı dışarıda yapılandırır.¹⁷⁷ O halde, “pratikleri ve pratiklerin algısını örgütleyen, yapılandıran bir yapı olarak *habitus*, aynı zamanda yapılandırılmış bir yapıdır.”¹⁷⁸

Habitus ve alan kavramları “sermaye” kavramı olmadan anlaşılamaz çünkü belirli bir alana girmek ve onun içinde konum alabilmek için, kişilerin o alanın gerektirdiği belirli sermayeleri edinmiş olmaları gerekmektedir. Bourdieu sermayeyi “belirli bir alanda hem mücadele silahı hem uğruna mücadele edilen, sahibine belli bir iktidar, bir nüfuz kurma olanağı veren (...) alanda var olmayı sağlayan şey” olarak tanımlar.¹⁷⁹ Bu tanım da alan ve sermaye ilişkisini bir kez daha vurgular. Bourdieu dört temel sermaye türü kavramsallaştırmıştır: klasik ekonomideki anlamıyla “ekonomik sermaye”; kişiler arasındaki yakınlık, bağ, güven gibi ilişkileri düzenleyen “sosyal sermaye”; yetenekler, diploma, sertifika, bilgi gibi unsurları olan “kültürel sermaye” ve son olarak diğer sermaye türlerinden işlevsel açıdan ayrışan “simgesel sermaye”.¹⁸⁰ Herhangi bir sermaye türünün simgesel sermayeye dönüşmesi için algılama, tanıma ve değer verme süreçlerinden geçmesi

¹⁷⁶ Bourdieu, **Pratik Nedenler**, s.45. Vurgu Bourdieu'ye aittir.

¹⁷⁷ Loïc Wacquant, “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi”, içinde (der.) Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 64.

¹⁷⁸ Pierre Bourdieu, **Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, Çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Güne Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015, s. 255.

¹⁷⁹ Pierre Bourdieu ve Loïc Wacquant, **Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 82.

¹⁸⁰ Orijinali *capital symbolique* olan bu kavram, Türkçede “sembolik” veya “simgesel sermaye” olarak kullanılmıştır. Bu tez kapsamında “simgesel sermaye” olarak anılacaktır.

gerekmektedir.¹⁸¹ Bourdieu, özellikle simgesel sermaye nosyonu ile sermaye kavramını klasik ekonominin dar ekonomik tanımından çıkararak toplumsal ilişkilerle yapılanmış algılarla açıklamıştır denilebilir.

Bourdieu'nün sermaye türleri, faillerin içinde bulundukları alanların her birinde farklı bir değer kazanır. Örneğin, kültürel üretim alanlarında kültürel sermaye ekonomik sermayeden daha değerli kabul edilebilir. Son olarak, bu sermaye türlerinin birbirine dönüşebileceğini vurgulamak gerekiyor; söz gelimi ekonomik sermaye kültürel sermayeye (iyi bir eğitim) dönüştürülebilir ve bu dönüştürülme işlevi sayesinde, alandaki hâkim sınıfların toplumsal konumlarının yeniden üretimi nesilden nesile aktararak mümkün olur.¹⁸² Doruk Çamlıbel'in söyleyişiyle, "tahakküm, faillerin algısal evreninde meşru, uysal ve hatta masum bir niteliğe bürünür."¹⁸³

Kültürel sermaye üç şekilde görülebilir: bedenselleşerek, nesneleşerek veya kurumsallaşarak.¹⁸⁴ Bedene yansımış, bilinçli olmayan yatkınlıklar düzlemi olarak habitus, kültürel sermayenin bedenselleştiği hale (konuşma tarzı, bedenini ortaya koyuş ve kullanım tarzı, vs.) işaret etmektedir. Kültürel sermayenin nesneleşmesi ve kurumsallaşması ise daha kolay anlaşılabilir: "Kültürel sermayenin nesneleşmesi, sinema, kitap veya bilimsel eserler gibi nesne haline gelmiş kültürel ürünleri ifade eder. Kurumsallaşma, eğitim kurumları ve bürokratik yapılanmanın ortaya çıkardığı sınıfsal farklılıkların toplumsal hiyerarşi üzerindeki yaşamsal etkisini oluşturur".¹⁸⁵

Bourdieu ayrıca kültürel ayrımların toplumdaki egemen ve alt sınıflar arasındaki mücadelede etkin olduğu, keyfi beğenilerin ve yaşam tarzlarının nasıl *meşru* beğeni ve yaşam tarzlarına dönüştürüldüğünü anlatmıştır. "Beğeni sınıflandırır ve sınıflandırana da sınıflandırır", der Bourdieu.¹⁸⁶ Bu sınıflandırma stratejilerinin

¹⁸¹ Bourdieu, "Rethinking the State: Genesis and Structure of the Bureaucratic Field", Trans. Loïc J.D. Wacquant and Samar Farage, **Sociological Theory**, Vol. 12, No. 1, Mar. 1994, s. 8.

¹⁸² Craig Calhoun, "Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları", içinde (der.) Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 106.

¹⁸³ Çamlıbel, **a.g.e.**, s. 401.

¹⁸⁴ **A.g.e.**, s. 404.

¹⁸⁵ **A.g.y.**

¹⁸⁶ Bourdieu, **Distinction**, s. 6. Eserin Türkçe çevirisi *Ayırım*'da bu kısım bulunmadığı için orijinaline referans verilmiştir.

kendileri toplumsal eşitsizlik üretmez, ama onların inşası, işaretlenmesi ve korunması bu eşitsizliklerin meşrulaştırılmasına yarar. Beğeni, tümüyle ideolojik bir söylemdir, “sınıf” işareti olarak işlev gösterir. Burjuvazi kültür sermayesini en kârlı bir biçimde yatırıma koymadığı zaman, kendisini “aşağı” gördüğü gruplardan ayırmak için ayırım (*distinction*) stratejisine başvurur. Bourdieu beğenileri meşru beğeni, ortalama beğeni, popüler beğeni şeklinde sınıflandırmıştır ve bunlardan meşru beğeni, kişinin eğitim düzeyiyle doğru orantılıdır ve "en üst noktasına, egemen sınıfın eğitim sermayesi açısından en zengin olan fonksiyonlarında ulaşır".¹⁸⁷

Bourdieu, sadece farklı sınıfların farklı yaşam tarzlarına, farklı kültürel beğenilere sahip olduklarını ispatlamayı değil, kültürel ayrımlar yapmanın kendisinin nihayetinde köklerini ekonomik eşitsizliklerde bulan iktidar ve kontrol biçimlerini güvence altına aldığı ve meşrulaştırdığı süreçleri tanımlayıp sorgulamayı amaçlamıştır. Fiili farklılıklardan çok bu farklılıkların egemen sınıflarca toplumsal yeniden-üretim aracı olarak nasıl kullanıldığıyla ilgilenen Bourdieu’ye göre, değer biçmeler, hiçbir zaman basit bir bireysel beğeni meselesi değildir. Çünkü kültürel değer hem toplumsal farkı tanımlamak ve korumak hem de toplumsal itaati desteklemek gibi bir işlevi yerine getirir.

Bourdieu kültürel üretim alanını –ki bu sanatsal, entelektüel, edebi ve bilimsel alanları kapsamaktadır– “simgesel malların piyasası” olarak ele almıştır.¹⁸⁸ Bunun sebebi, paradoksal olarak, sanatın sadece bir sanat eseri olarak değerlendirilerek piyasa koşullarında işlem gördüğü bir süreçle, “sanat için sanat” şeklinde adlandırılan “saf” kuramının paralel bir şekilde ortaya çıkmasıdır.¹⁸⁹ Ekonomik endişelerden bağımsız bir alanın (kültürel üretim alanı) var olmasında ve sürdürülmesinde, söz konusu kültürel alanlardaki “malların” değerli addedilmesi önem taşımaktadır. Bu nedenle kültürel alanlar içinde mücadele “kabul etme” (*recognition*), “kutsama” (*consecration*) ve “prestij” gibi unsurlar barındıran otoriteye sahip olmak için verilir.¹⁹⁰ Buna paralel olarak, sanat eserinin değerinin üretimiyle ilgilenen Bourdieu, bu türlü bir değer yaratma sürecinin *consecration* ile

¹⁸⁷ Bourdieu, **Ayrım**, s. 32.

¹⁸⁸ Pierre Bourdieu, “The Market of Symbolic Goods”, **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature**, Cambridge: Polity Press, 2004, ss. 112-141.

¹⁸⁹ **A.g.e.**, s. 113-114.

¹⁹⁰ Randal Johnson, “Editor’s Introduction”, içinde, Pierre Bourdieu, **The Field of Cultural Production**, s. 7.

yani kutsama/adama fiiliyle yakından ilişkili olduğunu savunur.¹⁹¹ Bourdieu, “karizma ideolojisi” olarak tanımladığı, bir sanat eserinin deha, veya yaratıcılık vb. özelliklerle öne çıkabildiğini savunan görüşe karşı çıkarak, kültürel üretim alanlarında herhangi bir eserin değer kazandırılması için onun düz anlamıyla ekonomik/ticari olmayan bir süreçten geçirilerek alandaki faillerin, eserin simgesel önemi hakkında ikna edilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Tezin Kullandığı Alan Bilgisi

Bourdieu sosyolojisinde, herhangi bir alanın üç temel niteliği olduğundan söz edilmiştir. Birincisi, alanın, kendine özgü kurallarını dayatması nedeniyle bir “güç alanı” olmasıdır. Daha sonra, alanın bir “mücadele arenası” olarak, alanda farklı sermaye türleri ve birikimleriyle alanın egemen ve tabi failleri arasında bir rekabet zeminine karşılık gelmesidir.¹⁹² O halde, alanın bu özelliği ya bir yeniden-üretim, ya da bir dönüşüme imkân tanıyabilmektedir çünkü egemen konumdakiler alanın mevcut sermaye dağılımını ve yapısını muhafaza etmek arzusundayken, tabi konumda bulunanlar “yıkma stratejileri geliştirmeye yatkındırlar”.¹⁹³ Son olarak, alanın “özerklik derecesine” değinmek gerekir. Wacquant’a göre, bu nitelik, “gelişimi sırasında kendini dış etkilerden yalıtma ve komşu veya davetsiz alanlar üzerinde ve onlara karşı kendi kriterlerini geliştirme kapasitesi”dir.¹⁹⁴

Tek parti döneminde resim sanatı alanının siyasal alanla etkileşimine bakan bu tezin kapsamı yukarıda bahsedilen, alan’ın özellikleri konusu değerlendirilmeden anlaşılamayacaktır. Her alanın belirli bir “özerklik derecesi”ne sahip olduğunu ve bir alanın bu nitelikten bağımsız düşünölemeyeceğinden yukarıda bahsedilmişti. Ancak Bourdieu’nün kültürel üretim alanları kuramında, hiçbir alanın dış etkilerden tamamen bağımsız olamayacağı vurgulanmıştır. Bourdieu, kültürel üretim alanının faillerinin yatay olarak iki farklı uç (özerklik [*autonomy*] - dışerklik [*heteronomy*])¹⁹⁵

¹⁹¹ Pierre Bourdieu, “The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods”, Trans. Richard Nice, **Media, Culture and Society**, Sayı 2, 1980, ss. 261-293.

¹⁹² Wacquant, “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi”, s. 63-64.

¹⁹³ **A.g.e.**, s. 64.

¹⁹⁴ **A.g.e.**, s. 63.

¹⁹⁵ Kaynaklarda heteronomi olarak da kullanıldığı görölmekle birlikte, karşıtı olan “özerklik”le daha uygun bir ikili olacağı düşünölmekle “dışerklik” tercih edilmiştir.

arasında konumlandığını göstermiştir.¹⁹⁶ Özerklik alan içi değerlere bağlılığa işaret ederken, dışerklik alanın dışından gelen etkilere (ekonomik veya politik) göndermede bulunur. Bourdieu'nün “göreceli özerklik” kavramı ise bir alanın, ne tamamen özerk, ne de tamamen dışerk halinde bulunduğunu anlatmak işlevini görmektedir. Örneğin sanat alanı, “sanat pazarından daha geniş bir pazarın baskılarına, hukuk “alanı” çerçevesinde hazırlanmış yasaların, siyaset “alanı”na giren karar süreçlerinin baskılarına açıktır. Ancak, aynı zamanda hiçbir alan bütünüyle bağımsız ve dış belirlenmelere bütünüyle açık da değildir”.¹⁹⁷

Yukarıda gösterildiği gibi, 19. yüzyılın sonunda sanat, “sanat sanat içindir” söylemi geliştirerek bir estetik idealizmi savunmuş; böylelikle daha önce himayeleri altında bulunduğu Kilise, Saray ve aristokrasinin sosyal ve/veya politik beklentilerinden özerkleşerek sanat piyasasının dengelerine göre değer görmeye başlamıştı. Hatırlanacak olursa, “sanat sanat içindir” anlayışını savunanlar kendilerini sanat tüccarlarının elinde bulmuş ve sanat alanının büyük ölçekli ticari üretimlere de sahne olduğunu görmekten kaçamamışlardır. Bourdieu'nün kültürel üretim kuramına göre, bu “özerk” bölgede kalan failler, her ne kadar kendilerini ekonomik beklentilerden (özerklik-dışerklik ekseninin dışerk ucundan) bağımsız değerlendirseler de Bourdieu'nün “tersine dönen ekonomik dünya” (*economic world reversed*) olarak tarif ettiği, özerk uçta bulunan faillerin kültürel sermayeleri onlara simgesel bir değer kazandırarak alan içi hiyerarşi içerisinde onların daha üstün olarak konumlanmalarına imkân sağlayan durum ortaya çıkabilmektedir. Yani kültürel sermaye sahipliği de pekâlâ toplumsal hiyerarşi üretebilmektedir.

Bu tezin incelediği mekân ve zamanda ise işleyen bir sanat piyasasının varlığından söz etmek güç olduğu için, özerklik-dışerklik ekseninin dışerklik ucuna devletin temel hamisi olduğu bir sanat piyasasını koymak daha doğru olacaktır. O halde, böyle bir dışerklik durumunun siyasal alanın karar ve baskılarından bağımsız olamayacağı da tahmin edilebilir. Bu noktada, Bourdieu'nün devlet hakkında yaptığı analiz de değerlendirmeye dahil edilmelidir. Max Weber'in devletin meşru fiziksel şiddet kullanım tekeli olduğu şeklindeki savına Bourdieu, devletin “meşru simgesel

¹⁹⁶ Bu bağlamda Bourdieu'nün çizdiği şema için bkz. **The Field of Cultural Production**, s. 49.

¹⁹⁷ Natalie Heinrich, **Sanat Sosyolojisi**, Çev. Turgut Arnas, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013, s. 89.

şiddet tekeli” olmasını eklemiştir.¹⁹⁸ Devlet, aynı zamanda birçok sermaye türünü bünyesinde barındırarak adeta bir üst-sermaye sahibidir: “fiziksel güç veya baskı araçları sermayesi (ordu, asker), ekonomik sermaye, kültürel veya daha iyisi bilgi sermayesi (*informational capital*),¹⁹⁹ ve simgesel sermaye”.²⁰⁰ Bu tezin konusu özelinde ise, devlet alanının, düzenlediği kültürel programlar aracılığıyla meşru ve kabul edilebilir sanatçı, sanat eseri ve sanat anlayışının nasıl olması gerektiğini belirleyen bir yetke halinde bulunduğu gösterilecektir. Ancak parti-devlet bütünleşmesinden sonra siyasal alanla devlet alanının iç içe girmesinden dolayı iki alanın beraber değerlendirilmesi gerekmektedir.

Resim alanının yapısal özelliklerine girmeden önce Bourdieu’nün “iktidar alanı” olarak kavramsallaştırdığı alandan bahsedilmesi gerekir çünkü herhangi bir alanın iktidar alanı içindeki konumunu değerlendirdikten sonra o alan incelenebilir.²⁰¹ Nitelik olarak diğer alanlardan farklılaşan iktidar alanı, siyasal alandan veya devlet alanından da ayrı bir toplumsal uzamdır, bir üst-alandır.²⁰² Bourdieu iktidar alanını şöyle tanımlamıştır: "ortak özelliği, farklı alanlarda (bilhassa iktisadi veya kültürel) hükmeden konuma gelebilmek için gerekli olan sermayeyi elinde tutmak olan bireyler veya kurumlar arasındaki güç ilişkileri uzamıdır."²⁰³ Alanların kendine özgü değer ve kurallar sisteminin ve gerektirdiği sermaye birikiminin farklı olmasına rağmen, iktidar alanı kavramı, analitik olarak, birbiriyle ortak özellikler barındıran (*homology*) alanların bir üst-alan olan iktidar alanıyla ilişkili olduğu yönünde, yani alanların daha geniş toplumsal ve ekonomik düzenle ilişkili bir şekilde değerlendirilmesine olanak verir.²⁰⁴ Bourdieu’nün incelediği Fransa toplumunda tepede iktisadi alan, sonra idari alanlar ve üniversite alanı ve en sonda sanat alanı bulunmaktadır.²⁰⁵ Bu tez kapsamında ele alınan dönem bağlamında, devletin temel düzenleyici ve yönlendirici aktör olmasından hareketle, Türkiye’deki iktidar alanının tepesinde idari alanlar (bürokrasi ve hükümet/Parti), sonra iktisadi alan ve en sonda

¹⁹⁸ Pierre Bourdieu, “Rethinking the State”, s. 3.

¹⁹⁹ Kültürün de içinde bulunduğu bu sermaye türüyle, devlet ulusal kimliği yaratır; okullarda, tarih öğretiminde, meşru ve dominant bir kültürün benimsenmesini sağlar. Fransa özelinde, ulusal kültür, evrenselmiş gibi sunulur. Bkz. **A.g.e.**, ss. 7-8.

²⁰⁰ **A.g.e.**, s. 4.

²⁰¹ Pierre Bourdieu ve Loïc J. Wacquant, **An Invitation to Reflexive Sociology**, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, s. 104.

²⁰² Bourdieu, **Pratik Nedenler**, s. 56.

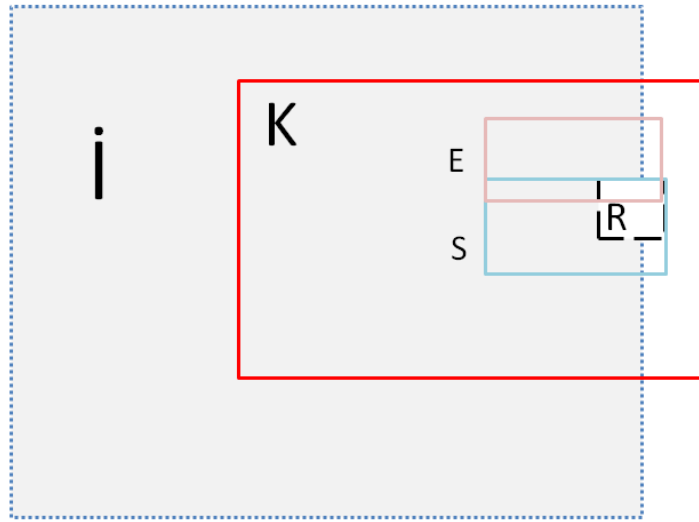
²⁰³ Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire”den akt. Jourdain ve Naulin, **a.g.e.**, s. 130.

²⁰⁴ Bourdieu ve Wacquant, **An Invitation to Reflexive Sociology**, s. 105-106.

²⁰⁵ Jourdain ve Naulin, **a.g.e.**, s. 131.

kültürel alanlar yer almaktadır. Sonuç olarak, tezin incelediği resim sanatı alanının tabi bir konumda olduğu tespit edilebilir.

Aşağıdaki şekilde, tek-parti Türkiye'sinde devletin kültürel üretim alanlarındaki müdahil karakterinden ötürü hem kültürel üretim alanlarında hem de onun içinde yer alan entelektüel alanda ve sanat alanında çok az miktarda özerk bölge bulunduğu gösterilmektedir. Bu şekilde işaret edilmek istenen bir diğer özellik, yine söz konusu dönemin siyasal ve kültürel bağlamından ötürü, kesişen alanların çokluğudur. Bu da aynı faillerin bir yandan idari alanlarda (bürokraside veya Parti'nin çeşitli kademelerinde) görevliyken diğer yandan kültürel üretim alanlarında söz söyleme gücüne sahip oldukları anlamına gelmektedir.



İ= İdari alan (Bürokrasi ve hükümet/Parti)

K= Kültürel üretim alanı

E= Entelektüel alan

S= Sanat alanı

R= Resim sanatı alanı

Şekil 1. Tek-parti Döneminde Alanlar Arası İlişki

Tüm alanlarda görülebileceği gibi, resim alanı da hem bir yeniden üretim hem de bir mücadele zemini olarak ele alındığında, alanın hâkim faillerinin konumunu elde etmek isteyen diğer failler onlarla rekabet içine girerek alanda dönüşüm potansiyeli yaratabilirler veya mevcut sermaye dağılımının sürdürülmesine etki

edemezler. Tezin inceleyeceği resim sanatı alanının temel failleri şunlardır: Türkiye’de ressamlar (“merkezin ressamı” ve “taşradan ressamlar”²⁰⁶) ve “merkezin ressamı” içinde değerlendirilebilecek ressam grupları (Güzel Sanatlar Birliği, Müstakiller, “d” Grubu, Yeniler Grubu vb.). Bu alana doğrudan veya dolaylı olarak etki eden kurumlar ve failer ise bürokratik alandan dahil olan Güzel Sanatlar Akademisi,²⁰⁷ Maarif Vekâleti, Ankara Halkevi, Halkevleri, bankalar gibi kurumlarla patron-Parti-devlet ve resim alanının ilk yorumcuları²⁰⁸ olarak Cumhuriyet’in organik aydınlarıdır. Resim alanı içerisinde mücadele eden failerin kullanıma soktukları ve birbirine dönüşüp gerektiğinde alan içi iktidarlarını yeniden üretmelerine katkıda bulunan sermaye türleri ise ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel sermayelerdir.

Bu aşamada *habitus* kavramının tezin konusu bağlamında nasıl kullanıldığına gelinirse, habitusun Bourdieu sosyolojisindeki birey-yapı ikiliği arasında köprü olarak işlediğini ve hem bireysel hem kolektif pratikler doğuran geçmişin bir ürünü olduğunu hatırladıktan sonra, Güzel Sanatlar Akademisi’nin merkezin ressamlarının habitusunu oluşturma yönünde kilit bir noktada bulunduğunu tespit etmek gerekiyor. Yolu Akademi’den geçmiş veya Akademi’ye kurumsal olarak bağlı olan failerin belirli bir habitusu taşıdıkları söylenebilir. Ne de olsa, habitus, bireylerin oyun duygusuna tekabül ettiği kadar, geçmişten devralınan bir yatkinliklar silsilesinin alandaki toplumsal konumlarıyla da belirlenmektedir.²⁰⁹

Alanın söze dökülmeyen, verili kabul edilmiş kuralı olarak tanımlanan *doxa* kavramından da bahsetmek gerekiyor.²¹⁰ Alanın egemenleri belirli bir bakışı ortaya koyar ve bu öylesine yerleşmiştir ki *doxa* haline gelerek, alanın diğer faileri tarafından sorgulanmayarak “evrensel, kaçınılmaz bir gerçeklik olarak” kabul edilir.²¹¹ Bununla birlikte, Bourdieu’nün *doxa* kavramı, Marksist ideoloji ve yanlış

²⁰⁶ Bu grubun incelemesi için bkz. **Dördüncü Bölüm.**

²⁰⁷ Güzel Sanatlar Akademisi bir kültür kurumu olduğu için kültürel alan içinde değerlendirilebilirdi; ancak devlete bağlı bir kurum olduğu için bürokratik alanda sınıflandırılması daha doğru olur, öte yandan üyeleri ve mezunları sanat alanına girdiği için iki alanla da etkileşimi vardır.

²⁰⁸ Bourdieu, bu yorumcuların, bir sanat eserinin meşruiyet söylemini üretmede katkı sağladığını ve bu bakımdan söz konusu eserin değerinin üretiminde etkili olduğunu vurgulamıştır. Bkz. **The Field of Cultural Production**, s.36.

²⁰⁹ Pierre Bourdieu, **The Logic of Practice**, Stanford, CA: Stanford University Press, 1990, s. 54, 60.

²¹⁰ **A.g.e.**, s. 68.

²¹¹ Çamlıbel, **a.g.e.**, s. 417.

bilinç nosyonlarından farklılaşmaktadır. Bu doğrultuda Çamlıbel'e göre, "insan bedeninin içselleştirdiği ideolojik etkiler, bilinç nosyonunun merkezde olduğu bir çerçevede görünmez" olur.²¹² Türk siyasi tarihinin belirleyici doxasının milliyetçilik olduğu farklı çalışmalarca tespit edilmiştir.²¹³ Buna paralel olarak, ele alınan dönemde resim alanının doxasının "milli sanat" olduğu tezin birinci ve ikinci bölümünde ortaya konulacaktır; çünkü ilgili dönemde sanata dair tartışmalar yapılırken bile bu sanatın "yerli" özellikler taşıması gerektiğine yönelik bir kabulün her daim var olduğu gösterilecektir.

Türk resim tarih yazımının şimdiye kadar süregelen örneklerinin çoğunun 1950'ye kadarki tarihinin, ağırlıkla "meslek birlikleri" (Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, "d" Grubu, vb.) üzerinden ele alması eleştirilmiştir.²¹⁴ Bu tez, tarihi anlatıyı resim gruplarına değinerek vermesine rağmen, analiz düzeyini bu gruplar üzerinden kurmayacaktır. Resim alanı içinde kuşaklararası bir rekabetten bahsetmenin anılan meslek birlikleri bağlamında daha uygun olacağı görüşünden hareket edilecektir. Buna göre, alan içinde mücadele eden sanatçı gruplarına daha yakından bakılırsa, tek-parti döneminde yoğun etkinlik gösterenler içinde iki hâkim grup arasındaki çekişmenin belirleyici olduğundan bahsedilmelidir. 1930'lar boyunca sıklıkla dağınık bir şekilde referans verilse de, "ağabeyler" ve "genç ressamlar" ayrımı ilk defa ressam Nurullah Berk tarafından kavramsallaştırılmıştır.²¹⁵ Birinci grubu ("ağabeyler") kabaca Güzel Sanatlar Birliği üyeleri oluşturmaktadır. Bu grubun, Türkiye'nin ilk resim grubu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin mirasını sürdürmekle birlikte, Cumhuriyet'le birlikte isim değiştirerek rejimin milliyetçi kültür politikalarına uyum sağladığı görülecektir.²¹⁶ Çallı kuşağı da denilen ve yoğunlukla izlenimci resamlardan oluşan bu grup, Avrupa'ya gönderilmesine rağmen I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkeye geri

²¹² A.g.y.

²¹³ Eylem Akdeniz ve Emrah Göker, "The Historical "Stickiness" of Nationalism Inside Turkey's Political Field, *Turkish Studies*, 12, 3, 2011, ss. 309-340; Güney Çeğin, "Yerel Siyasal Alan" ve Siyasal Yatkinlıkların Yapısal-İnşacı Analizi: Denizli Kenti Örneği, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2012; H. Bahadır Türk, "Türkiye'de Ulus-Devlet Formasyonunun Ortaya Çıkış Sürecini Habitus Kavramı Üzerinden Okumak. *Bilgi*, 57, 2011, ss. 201-225.

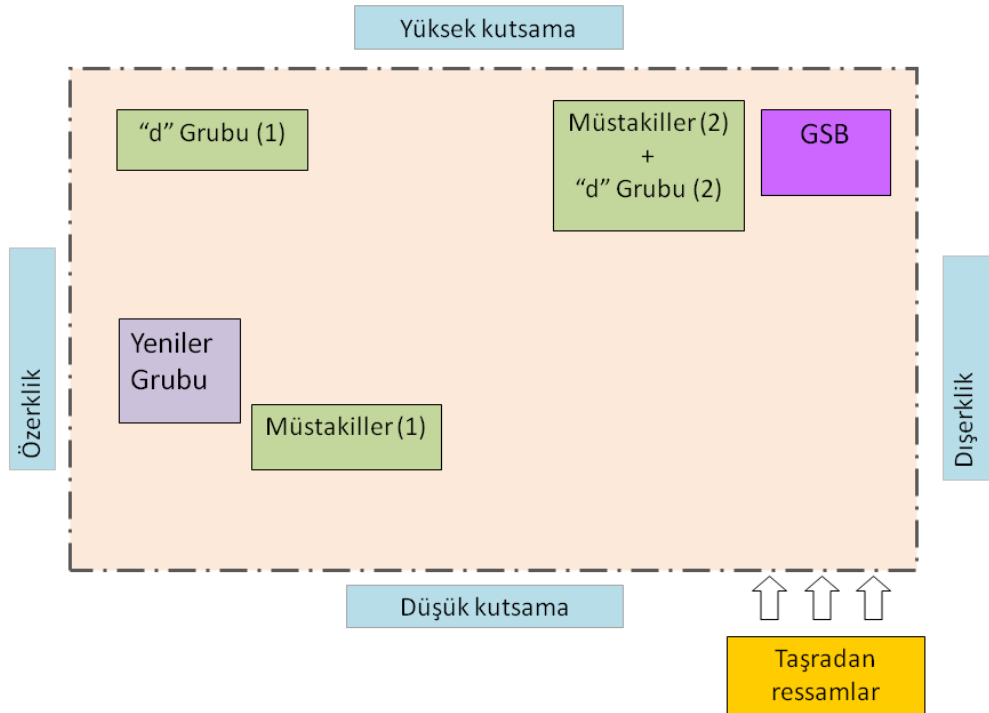
²¹⁴ Ali Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", s. 49.

²¹⁵ Nurullah Berk, "Bir resim sergisi münasebetiyle I", *Varlık*, Cilt 5, Sayı 97, 1937, s. 389.

²¹⁶ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926 yılında "Türk Sanayi-i Nefise Derneği", 1927'de "Türk Sanayi-i Nefise Birliği", 1929 yılında ise "Güzel Sanatlar Birliği" adlarıyla etkinliğini sürdürmüştür. Bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003, s. 21.

çağrılacak ve bu nedenle modernist akımlarla tanışmamış olduğu için, bilhassa Güzel Sanatlar Akademisi'nde kendi öğrencileri olan kuşak tarafından eleştirilecektir.

İkinci grup (“genç ressamlar”), iki farklı sanatçı birliğinin (Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ve “d” Grubu) bileşimidir. Cumhuriyet’le birlikte Avrupa’ya giden/gönderilen, oradaki modernist akımları (kübizm, konstruktivizm vs.) Türkiye’ye getiren gruptur. Başlangıçta “sanat sanat içindir” yaklaşımıyla ortaya çıkmalarına rağmen, ikinci bölümde gösterilecek nedenlerle 1930’ların ortalarından itibaren Cumhuriyet’in kültür politikalarını büyük ölçüde benimseyeceklerdir.²¹⁷ Tek-parti döneminde aktif bir şekilde mücadele içinde olan failleriyle resim sanatı alanının görüntüsü şu şekildedir:



Şekil 2. Tek-parti Döneminde Resim Sanatı Alanı

Bourdieu’nün Fransız edebiyat alanını yansıttığı şekilden²¹⁸ ilham alınarak tasarlanmış bu şekil, öncelikle, bahsedildiği gibi Müstakiller ve “d” Grubu’nun

²¹⁷ Bu üç oluşumun dışında, devletin sanatsal patronaj ve alan içinde simgesel sermaye peşinde koşan başka gruplar da mevcuttur fakat onlar ancak tezin dördüncü bölümünde ele alınacaktır.

²¹⁸ Bourdieu, **The Field of Cultural Production**, s. 49.

zaman içinde geçirdiği dönüşümü yansıtmaktadır. Buna göre, (1) ile gösterilen başlangıç durumu, bu grupların ilk ortaya çıktıkları dönemdeki söylemlerinde bulunan, görece “milli sanat” söylemlerinden özerk bir tutumu ifade etmektedir. Ancak “d” Grubu’nun birinci durumunun Müstakiller’in birinci durumundan daha yukarıda olmasının sebebi, “d” Grubu’nun ilk zamanlarında simgesel bir yükseliş durumunda kutsanma seviyesinin fazla olmasıdır. (2) ile gösterilen ve yaklaşık 1937’den sonrasına tekabül eden durum ise bu grupların sanatsal özerkliklerinin zayıflamasına, devletle kurumsal ilişkiler geliştirerek himaye kazanmalarına ve dolayısıyla kutsanma seviyelerinin artmasına işaret etmektedir. Güzel Sanatlar Birliği ise başlangıçtaki konumunu sürdürüyor denilebilir; resimleri her daim devlet himayesine nail olmaktadır ama özerklik söylemi geliştirmemiştir. “Taşradan ressamlar” olarak anılan ressam grubu ise İstanbul ve Ankara’daki sanat (ve bürokrasi) çevresinden dışlanmış, genellikle Anadolu’da resim öğretmenliği yapan kişilerden oluşmaktadır. Bu failler, yarışmak arzusu duydukları “merkezin ressamları”yla benzer kültürel altyapıya (eğitim, vs.) sahip olmalarına rağmen, sosyal sermayeden, yani hem tanınmadan hem de Parti bağlarından yoksun olmaları sebebiyle alana girememişlerdir. Şekilde yer alan ok işaretleri onların girmeye çalıştığı, alan içindeki konumu göstermektedir. Dışerlik ucuna yakın olmaları, onların söylemlerinde, Parti tarafından himaye ve kabul görmek için başvurdukları stratejilerin özerklik iddiasından oldukça uzakta bulunduğu işaret etmektedir.

Kaynaklar

Siyaset bilimi, tarih ve sosyoloji disiplinlerinin kavramsal ve kuramsal araçlarından faydalanan bu tez, temel olarak niteliksel araştırma yöntemlerini kullanmıştır. Birincil ve ikincil kaynaklarla hazırlanan tezde, öncelikle ciddi bir süreli yayın taraması yapıldığını söylemek gerekmektedir. *Ar, Arkitekt (Mimar), Ayın Tarihi, Fikir Hareketleri, Güzel Sanatlar, Hep Bu Topraktan, İnsan, Kadro, La Turquie Kémaliste, Muhit, Ulus, Ülkü, Varlık, Yeni Adam, Yurt ve Dünya* gibi tek-parti dönemi içinde yayımlanmış süreli yayınlar sistematik olarak taranarak incelenmiştir. Bunun yanı sıra sanatçı biyografileri, ressamlarla röportajlar ve sergi kataloglarından yararlanılmıştır. Tüm bu kaynaklar söylem analizi ve yorumlayıcı yönetime başvurularak değerlendirilmiştir.

Sürelî yayın taramasının yanı sıra, özellikle siyasal alanın müdahalelerinin somut bir resmini çekebilmek için resmi belge taramasının gerekli olduğu sonucuna varılarak bu yönde bir arşiv araştırması yapılmıştır. Tezin en özgün kaynaklarının önemli bir bölümünü Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'ndeki belgeler oluşturmaktadır. Tarih çıkışlı olunmamasına rağmen, arşive girildikçe daha da ilginçleşen konunun derinliklerine inilmeye çalışılmıştır. 2015 yaz döneminde yapılan söz konusu arşiv çalışmasında yararlanılan belgelerin önemli bir kısmının ilk defa bu çalışmada kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneğin, Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1938-1946 arasında düzenlediği Ressamların Yurt Gezileri Programı'na dair pek çok yeni bilgi edinilmiştir. Şimdiye kadar, muhtemelen 1944 tarihli CHP kataloğuna²¹⁹ dayanarak, kaynaklarda²²⁰ 1943'e kadar yapıldığı yazılan gezilerin son kez 1946'da yapıldığının anlaşılması en önemli bulgulardan biridir. Daha sonra, gezilerin yanı sıra, bu gezilerde üretilen resimlerin "Yurt Gezileri Seyyar Sergileri" adı verilen sergi dizisiyle Türkiye'nin muhtelif bölgelerindeki Halkevlerinde parça parça gösterildiği ortaya çıkmıştır. Ayrıca, Öğretmen-Ressamlar Programı adıyla düzenlenen bir program olduğu ve resme yeteneği olan gençleri yetiştirmek için merkezden Anadolu'ya öğretmenler gönderildiği öğrenilmiştir. Son olarak, Anadolu'da çalışan öğretmenlerin –çoğu zaman Halkevleri üzerinden– Parti'nin ressamı himaye programlarından yararlanmak için Parti Genel Sekreterliği'ne yazdıkları dilekçeler, tezin çok değerli bir kaynağını teşkil etmiştir. Çünkü bu dilekçeler ile hem Parti'nin himaye mekanizmasından uzak bulunan ve sanat alanının gerektirdiği sermaye türlerinden bazılarının yoksun olan ressamların merkeze bakışını hem de merkezin onlara ve onların bulunduğu yerlerdeki Halkevlerine dair algısını değerlendirme şansı elde edilmiştir.

Dahası, bu dilekçelerin teze bir başka incelik kazandırdığı düşünülmektedir: "aşağıdan tarih" olarak adlandırılan görece yeni bir tarih yazımına katkıda

²¹⁹ **Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi 1944**, Ankara: C.H.P, 1944. Bu katalogda 1938-1943 arasında düzenlenen gezilerde üretilen resimlerin künyelerinin bir dökümü mevcuttur. Sonraki araştırmalar bu katalogdan hareket ederek toplam 675 resim üretildiği bilgisini tekrar etmişlerdir.

²²⁰ Bu yöndeki kaynaklardan bazıları şunlardır: Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-I", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 17, Ocak-Şubat 1995, ss.34-37; Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-II", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 19, Mayıs/Ağustos 1995, ss. 38-45; Zeynep Yasa Yaman, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da "Mektepten Memlekete Dönüş", **Toplumbilim**, Sayı 4, Haziran 1996, s.35-52; Amélie Edgü (der.), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul Milli Reasürans T.A.Ş. Yayını, 1998; Öndin, a.g.e..

bulunmaktadır. Bu alanda yakın dönemde yapılmış iyi örneklerde ²²¹ de görülebileceği gibi, söz konusu perspektif makro düzlemde bakışın araçları (anlaşmalar, istatistikler, bildirgeler, vs.) yerine başka araçlara (mektuplar, dilekçeler, popüler yorum köşeleri, günlükler, vs.) başvurarak mikro çerçeveden bakmayı amaçlamakta, böylece sesi duyulmayan grupların (kadınlar, işçiler, azınlıklar, LGBTİ, mülteciler, engelliler, vb.) sesi olmayı amaçlarken, devlet ve toplum ilişkilerini yeniden düşünmeye imkân sağlamaktadır.

Bölümlerin Organizasyonu ve Argümanlarının Özeti

Bu tezde konular hem kronolojik hem de tematik bir sıralama takip edilerek ele alınmıştır. Bölümlerin birbiriyle konuşması amaçlanarak tezin bir bütünsellik arz etmesi gibi temel bir özelliğe dikkat edilmesinin yanı sıra, her bölümün kendi içinde ayrı bir metin olarak da okunabilmesine özen gösterilmiştir.

Osmanlı-Cumhuriyet arasında radikal bir kopuş yerine bir süreklilik olduğu savından yola çıkılarak, birinci bölümde modern görsel kültürün ortaya çıkışı bağlamında Cumhuriyet öncesi dönemin dahil edilmesinin önemli olduğu fikri hakim olacaktır. Bu bağlamda ilk olarak, modernliğin görme rejimi tanıtılacak ve entelektüel ve siyasal alanların bununla kurdukları ilişki gösterilecektir. Daha sonra, Osmanlı Devleti'nde modern görsel kültürün muhtelif unsurlarının siyasal iktidar tarafından kullanım alanları incelenecektir. Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin görsel alanla kurduğu ilişkideki benzerliklere değinilecektir. Görsel kültür alanında Cumhuriyet'te ortaya konacak resmi söylem ve politikalar 1930'ların başına kadar irdelenecektir.

İkinci bölümde, 1930'larda tek-parti yönetiminin kültürel alana yoğun bir şekilde müdahil olmasına paralel olarak siyasal alanın sanat alanıyla ilişkilene biçimleri incelenecektir. Bu bölüm temel olarak söylem ve ideolojinin, bir kültürel

²²¹ Yiğit Akın, "Reconsidering State, Party, and Society in Early Republican Turkey: Politics of Petitioning", *International Journal of Middle East Studies*, Sayı 39, 2007, ss. 435-457; Murat Metinsoy, *İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye: Gündelik Yaşamda Devlet ve Toplum*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016; Alexandros Lamprou, "CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına": 30'lu ve 40'lı Yıllarda Halkevleri'yle İlgili CHP'ye Gönderilen Şikâyet ve Dilek Mektupları Üzerine Kısa Bir Söz", *Kebikeç: İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23, 2007, ss. 381-392; Alexandros Lamprou, *Nation-Building in Modern Turkey: The 'People's Houses', the State and the Citizen*, London: I.B. Tauris, 2015.

Üretim alanı olan resim sanatı alanında simgesel sermaye yaratma mekanizmalarını işleyecektir. Bu bölümde öncelikle siyasal alanın güzel sanatlar alanından beklentisine yer verilirken, resim sanatı alanında etkin olacak failler tanıtılacaktır. Bu failler birer birer ortaya çıkarken onlara atfedilen değerin ne ölçüde siyasal beklentilerle belirlendiği tartışılacaktır. Ayrıca resim sanatına rejimin ilerleme estetiğini yansıtmak arzusu örneklerle gösterilecektir. Böylece resim sanatı alanından beklentilerinde hem konu hem de stil bakımından bir tercih yapıldığı anlaşılacaktır. Sanat alanının “nemli” yazar ve eleştirmenleri bir yandan resim konusunu yorumlarken diğer yandan da devlet ve partiyi kendilerinin işaret ettiği resim akımı ve onun temsilcilerini desteklemeye ağırmaktadırlar. Böylece “meşru” bir resim anlayışının kabul gördüğü anlaşılacaktır.

nc bölümde Yurt Gezileri ve Sergileri (1938-1946) programının ortaya çıkış, işleyiş ve sonuçları değerlendirilecektir. Bu kısım aynı zamanda önceki bölümde anlatılan etkilerin sanat alanındaki sonuçlarını göstermesi bakımından bir vaka incelemesi olarak tasarlanmıştır. Cumhuriyet öncesinde kullanıma sokulan halkçı ve kyc söylemlerin güçlü bir şekilde vurgulandığı bir ortamda Yurt Gezileri’nin daha milliyetı ve yerelci ifade şekillerini ortaya çıkarmasının beklendiği gösterilecektir. Amaçları arasında yurdun estetize edilerek görselleştirilmesi ve Anadolu halkı ile sanatçı arasındaki ilişkinin kuvvetlendirilmesi olan programın, sonuçları itibarıyla ressamların kendi aralarındaki stil farklılıklarının yıllar içinde sönümlenerek tek tipleştirici bir etki yarattığına değinilecektir. O bakımdan devletin resim kültürü üzerindeki etkisinin en fazla görünür olduğu hale işaret edebilecektir. Her ne kadar Ressamların Yurt Gezileri programı tarihsel olarak Hasan Âli Yücel’in maarif vekâletinin (1938-1946) benimsediği hümanist kültür politikalarını ncelese de, eş zamanlı sürdürülmesi bu politikalarla ideolojik olarak uyumlu olduğunu gösterecektir. Ayrıca gezilerin II. Dünya Savaşı boyunca devam ettirilmesi ve savaş nedeniyle ülkenin politik olarak ie kapanması sonucunda yurt dışına ğrenci gönderilmemesi kültürel üretim alanına yansıyarak düşünce dünyasında bir ie kapanıklığın gözlemlenmesine neden olacaktır.

Dördüncü bölümde esasen iktisadi alan (ekonomi-sanat piyasası), siyasal alan (Parti, hükümet, ideoloji, vs) ve sanat alanı arasındaki ilişkilenmelerin somut halleri gösterilecektir. Bilindiği gibi tek-parti döneminde pek fazla geliştiği söylenemeyecek

sanat piyasasında devlet en büyük hami olarak sanat alanına desteğini sunmaktaydı. Cumhuriyet’le kurumlaşan sanat alanındaki destek ve yardımların Cumhuriyet öncesinde temeli olduğuna işaret edilecek ve özellikle Saray bünyesinde ortaya çıkan “padişahın kulları” imzasını kullanan asker ressamılarına değinilecektir. Burada ayrıca sabit bir kurum olarak Güzel Sanatlar Akademisinin siyasal alanla sanat alanı arasında kilit bir konumda bulunduğu vurgulanacaktır. Cumhuriyet’le devam edecek devletin sanat himayesinin aynı zamanda dönemin devletçi ekonomik politikalarıyla uyumlu ilişkisinin altı çizilecektir. Daha sonra, ressamların sanata talep gösteren bir toplumun yokluğunda devletin sanat himayesini daha sistematik bir hale getirmesini talep ettikleri bir tartışma ortamının dinamiklerine yer verilecektir. Bu tartışmada öne sürülen fikirler, toplumsal olarak aydın kategorisine giren ressamların devlete ve rejime dair düşüncelerini değerlendirmek için önemli bir fırsat olacaktır. Ayrıca, 1933’te Cumhuriyet’in 10. yıl kutlamaları kapsamında başlatılan İnkılâp Sergileri’nin dördüncüsü ve sonuncusunun 1937’de yapılmasının ardından güçlenecek devlet ve sanat himayesi tartışmasında, Kemalist rejimin organik aydınlarının sanatçıya bakış açısının ne olduğu da somutlaşacaktır. Yurt Gezileri (1938-1946) ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri (1937-) programlarının işleyişlerine yoğunlaşacak olan kısımda, ressamların hangi özelliklerle ve hangi kurumların otoriteleri aracılığıyla himaye edildiği gösterilecektir. Son olarak, alan içinde devletin patronajı ve kabulü için verilen mücadelenin hem merkezin ressamı arasında, hem de taşradan ressamların merkeze karşı yürütüldüğü açığa çıkacaktır.

BÖLÜM I

OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E

MODERN GÖRSEL KÜLTÜRÜN ORTAYA ÇIKIŞI

1.1. Cumhuriyet Öncesinde Modern Görsel Kültür: Görme Rejimi, Resim ve Propaganda

Görsel kültür; propaganda, ideoloji ve sanatları kapsamaktadır. Bunlar ise törenler, simgeler, armalar, üniformalar, meydanlar, posta pulları, kartpostallar, yayıncılık, sinema, fotoğraf, resim, grafik, süsleme sanatları ve mimarlık gibi her biri üstüne ayrı tez yazılabilecek unsurlar içermektedir. Takip eden kısımda bu mevzular arasında iktidarın görme rejimini oluşturmakla işlev kazananlar arasından öne çıkanlara değinilecektir.

Martin Jay, Christian Metz'ten “görme rejimi” (*scopic regime*) kavramını ödünç alarak, modernliğin belirli bir görme biçimine karşılık geldiğini yazmıştır.²²² Jay'e göre, Kartezyen perspektifçilik (*Cartesian perspectivalism*) olarak adlandırdığı bu görme biçimi modern zamanların hâkim görme algısını ortaya koymaktadır. Batı tarzı resim geleneksel resim türlerinden temel olarak perspektife dayanmasıyla farklılaşmaktadır. Perspektif kuramının kökeninin Rönesans'tan önce Ortaçağ'da Bağdatlı bir matematikçinin kuramında saptanmasıyla²²³ birlikte Batı Avrupa'nın olduğu bilgisi son zamanlarda sarsılsa da bu görme biçiminin Batı sanatının en ayırıcı özelliklerinden biri olduğu su götürmez bir gerçektir.

²²² “Scopic Regimes of Modernity”, içinde (der.) Hal Foster, **Vision and Visuality**, Bay Press, Seattle, 1988, ss. 3-23; **Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Nineteenth Century French Thought**, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

²²³ Hans Belting, **Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.

Kartezyen perspektifçilik yaklaşımının kendine dayanak aldığı görme duyusunun birincil duyu olması görece yeni bir olgudur. Ortaçağ'da görme duyusu, ancak duymak ve dokunmak duyularından sonra gelmekteydi.²²⁴ Öte yandan, görmeye atfedilen önem Antik Yunan'dan gelmektedir. Antik Yunanca'da pek çok kelimenin²²⁵ görme fiilinden türemesinden, Yunan tanrılarının heykel formlarında sıklıkla temsil edilmesine kadar pek çok örnek bu dönemde görme duyusunun merkeziliğine işaret etmektedir. Hatta görmenin kötücül gücü, Narcissus, Orpheus, Medusa gibi Yunan mitlerinde hikâye edilse de Antik Yunan kültürünün genel olarak görme-merkezli (*okülersantrik*) olduğu kabul edilmiştir.²²⁶

Ortaçağ'da görme duyusunun aldatıcı olduğunun dile getirilmesine karşın, ışık metafiziğinin yoğun bir şekilde kullanımda olması (bu basitçe karanlık katedrallerden süzülen ışığın hesaplanışında görülebilir), bu dönemin sonu itibarıyla görme duyusunun birincilliğinin artık kabullenildiğine işaret eder.²²⁷ Ünlü Hristiyan filozof Thomas Aquinas örneğin, imgelerin kullanılmasında bir sorun görmediği gibi, *iconolatry* ile *idolatry* arasında bir ayrım yapıyordu. Bunlardan birincisi iyi, diğeryse kötüydü; biri sadece söz konusu görsel öğelere saygı duyarken, öteki onları tapınma derecesinde kutsuyordu.²²⁸ Aquinas böylelikle görsel olanın din dışı bir alanda var olabilmesinin önünü açmıştır.²²⁹ Öte yandan, Martin Luther'in öncülüğündeki Reform hareketi bu ikisini dolayısıyla görsel olanın gücünü de reddediyordu.²³⁰

Ortaçağ'dan sonra gelen Rönesans, her ne kadar Ortaçağ'ın görsel kültürüne reddiyeler barındırsa da, görsel olanın gücünü reddetmediği gibi, görsel sanatlarda tabiatın artık iki boyutlu değil, üç boyutlu resmedilmesine olanak tanıyan perspektifin²³¹ 15. yüzyılda doğmasına sahne olmuştur. Hümanizmanın güç

²²⁴ Jay, *Downcast Eyes*, s. 35.

²²⁵ Örneğin, Yunanca bilgi (eidenai) sözcüğü "görmüş olma durumu"na karşılık gelmekteyken, teori ve tiyatro kelimeleri "dikkatlice bakmak anlamına gelen" bir kökten türemişlerdir. Jay, *a.g.e.*, s. 23-24.

²²⁶ Jay, *a.g.e.*, s. 27-33.

²²⁷ *A.g.e.*, s. 44.

²²⁸ *A.g.e.*, s. 41.

²²⁹ *A.g.e.*, s. 44.

²³⁰ *A.g.e.*, s. 42.

²³¹ Basra doğumlu Arap bilim adamı İbnü'l-Heysem'in (Batı'da bilinen adıyla Alhazen, d.965-ö.1040) 1028'de yazmaya başladığı yedi ciltlik Optik Kitabı'nın (Kitâbü'l-Menâzır) 1200'de İspanya'da De

kazanmasıyla birlikte, ışık artık metafizik anlamından sıyrılıyor; perspektif sayesinde, resme her bakan göz birbiriyle eşitleniyordu. Bakışın merkezinin Tanrı'dan doğru olduğu zamanlardan, perspektifin keşfinden sonra resme bakanın merkeze alındığı bir döneme geçilmişti.²³² Portrenin perspektifle aynı dönemde ortaya çıkması bu nedenle tesadüf değildir.²³³ Öznenin varlığı artık her açıdan vurgulanmaktadır.

Leonardo da Vinci (1452-1519) de “görmeyi zihinsel aktiviteden” saymıştır.²³⁴ Modern anlamda görselci paradigmayı yaygınlaştıran en önemli düşünürün René Descartes (1596-1650) olduğuna inanılır²³⁵ ki zaten Kartezyen perspektifçiliğe de ismini vermiştir. Descartes, göz ve zihnin birlikte çalışarak bilginin üretilmesini sağladıklarını savunmuştur.²³⁶ Kartezyen perspektifçiliğin düşünsel temellerinin atıldığı Aydınlanma Çağı'nda görme duyusu rasyonellikle birleştirilir. Descartes'ın yanı sıra, John Locke (1632-1734) ve Denis Diderot (1713-1784) da eserlerinde görme duyusuna büyük önem atfetmiştir.²³⁷ Kartezyen perspektifçilik bilimsel bir dünya görüşüyle işbirliği halindeydi; dünya artık yorumlanarak okunabilecek bir metne dayanan bir görsellik arz etmiyor, artık tarafsız bir göze sahip bir araştırmacının gözlemleyebileceği, matematiksel olarak düzenlenmiş bir sistem olarak değerlendiriliyordu.²³⁸

Ortaçağ'da yaygın bir şekilde kullanılan vitraylar, kabartmalar, freskler ve en önemlisi el yazmalarındaki tezhip ve süslemeler, okuryazar olmayan kitlelere kutsal kitaplardaki hikâyelerin görsel öğeler aracılığıyla verilmesinde yarar görüldüğünün

Aspectibus ve Perspectiva başlıklarıyla Latince'ye çevrilmesi sonunda, onun perspektif ve camera obscura kavramlarını geliştirdiği görme teorisinin Avrupa'da bilinmesi mümkün olmuştur. Fakat resimde perspektif, Floransalı mimar Filippo Brunellechi (1377-1446) tarafından icat edilse de Leon Battista Alberti (1404-1472) tarafından resim teorisi çerçevesinde tanımlanmıştır. Bkz. Belting, **Floransa ve Bağdat**, s. 10-11; 97-99.

²³² Jay, **a.g.e.**, s. 54.

²³³ Belting, **a.g.e.**, s. 215.

²³⁴ **A.g.e.**, s. 220.

²³⁵ Jay, **Downcast Eyes**, s. 70.

²³⁶ **A.g.e.**, s. 73.

²³⁷ Aydınlanmacı düşünürler içinden Jean Jacques Rousseau (1712-1778), tıpkı Platon gibi görme duyusunun yanıltmaya yatkın ve dolayısıyla kötücül olduğunu düşündüğü için görsel alana mesafeli yaklaşmaktaydı. Ancak tiyatro ve festival arasında bir karşılaştırma yapan Rousseau, ikincisini birincisine tercih etmiştir; çünkü ona göre, festival açık havada gerçekleşen sağlıklı ve etik bir faaliyetti, araya bir şey girmek zorunda olmadan insanların birlikteliği söz konusuydu. Bkz. Jay, **a.g.e.**, s. 92-93.

²³⁸ Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, s. 9.

işaretleriydi.²³⁹ Yahudilik ve Hristiyanlık ise bu konuda farklı eğilimler içindeydi. Yahudilik tamamen duyma odaklıyken, Hristiyanların İncil’inde görmeye referans veren dini hikâyelere bolca rastlanmaktaydı. Reform hareketi döneminde Katolikliğe yöneltlen ciddi eleştiriye paralel olarak, teknolojik icatların birer ikişer ortaya çıktığı bir ortamda seküler düşüncenin güç kazanmasıyla birlikte Katoliklik iyiden iyiye zayıflamıştı. Kitleler hızlı bir şekilde Protestanlığa doğru kaymaktaydı. Bu durum karşısında Katolik Kilisesi, kitleleri yeniden kazanmak için güçlü bir atılım yapmak adına duyuları, bilhassa da görme duyusunu olabildiğince fazla kullanmaya başladı. Devasa boyuttaki haşmetli kiliseler, süsleme sanatlarının etkinleştirildiği söz konusu Barok dönemde Tanrının gücünü simgelemek arzusundaydı. Aynı dönem, mutlakiyetçi devletin yükselişine de tekabül ediyordu. Bu nedenle görme duyusuna hem kilise hem de mutlakiyetçi devletler canhıraş sarılmaktaydı.²⁴⁰

Aydınlanma Çağı’nın en önemli politik figürlerinden Fransa Kralı XIV. Louis’nin (1643-1715) yetmiş seneyi aşan hükümdarlığı Osmanlı Devleti de olmak üzere dünyadaki pek çok ülkeyi iktidarın görsel kullanımlarının yetkinliği açısından etkilemiştir. Törenlerin siyasal işlevi XIV. Louis’nin Versailles Sarayı’nda doruk noktasına çıkmıştır.²⁴¹ Dışarıdan bakanlar için hayret uyandırıcı görünse de saraydaki bu temaşanın belirli kuralları vardır ve bunlar sosyal hiyerarşiyi düzenlerler. Saraylılar için, bedensel hareketler, kıyafetlerin abartısı, pudralı perukaların büyüklüğü gibi detaylar sosyal ayrımı gösteren işaretlerdir.²⁴² Saraydaki temaşanın dışında, XIV. Louis’nin görsel duyunun uyarılmasına başvurmasında gözetleme amacı da etkiliydi. Paris sokaklarının tam ortasına denk gelecek şekilde astırdığı binlerce fener Paris halkında Güneş Kral lakaplı XIV. Louis’yi çağrıştıracaktı.²⁴³ Dolayısıyla kralın varlığı, bedenlen orada olmadığına bile *görünecekti*.

Aydınlanma’nın etkilediği Fransız Devrimi de görsel rejimin kullanılmaya devam ettiği bir dönemdir. Bu dönemde özellikle Fransız siyasetçi ve ressam Jacques

²³⁹ Jay, **Downcast Eyes**, s. 41. Fakat bunlar ancak referans verilen dini metinlerin izin verdiği ölçüde şekillenmekteydi, daha fazlasını temsil etmeleri mümkün değildi. Yani, metin, hiyerarşik olarak biçimin üstündeydi. Bkz. **a.g.e.**, s. 50.

²⁴⁰ **A.g.e.**, s. 45-46.

²⁴¹ **A.g.e.**, s. 46.

²⁴² **A.g.e.**, s. 87.

²⁴³ **A.g.e.**, s. 88-89.

Louis David'in eserleri (en ikonografik eseri olarak *Marat*, örnek verilebilir) devrimin kitlelere vereceği mesaj bağlamında yaygın bir şekilde dolaşıma sokulmuştur.²⁴⁴ Görme-merkezciliğin hegemonyası 19.yüzyılda sallanmaya başlamış, 20.yüzyılda ise iyiden iyiye eleştiri odağı olmuştur. 19. yüzyılda Fransız Devrimi'nin seyrinin değişmesi, Karşı-Aydınlanmacıların görüşleri ve Romantiklerin ortaya çıkışıyla birlikte, görünenin güzelliği değer kaybederken, görünmeyen de güzel ve yüce olabildiği yönündeki kanaat güçlendi. Bu da beraberinde görme duyusunun önemsiz görülmesine, işitmeye, dokunmaya veya dile daha çok önem verilmesini getirdi.²⁴⁵ Bunda ayrıca ışık gözden düşerken, karanlığın değer kazanması da özellikle Alman Romantiklerinde, etkili oldu. Görselliğin değer kaybetmesinde, ilginç bir şekilde, 19. yüzyılda Paris'in hızlı bir şekilde şehirleşmesinin Parislilerin hoşuna gitmemesinin yanı sıra, Paris'in entelektüel atmosferinin sönmeye başladığı ve artık mağazalar şehrine döndüğü yönünde eleştirilerin yükselmesi de küçümsenmeyecek denli etkili oldu.

19. yüzyıl boyunca gerçekleşen, dünya fuarları gibi sosyal etkinlikler ve gaz lambası, elektrik, fotoğraf, balon yolculuğu, sinemanın icadı gibi teknolojik gelişmeler her ne kadar görsel alanı güçlendirse de Kartezyen perspektifçiliğin yavaş yavaş sarsılmasına katkıda bulunmuştu.²⁴⁶ Marcel Duchamp'ın (1887-1968) çılgır açan işleri, Henri Bergson'un (1859-1941) felsefesi I. Dünya Savaşı'na giren dünyada görselciliğin tahtının sallanmasında etkili olmuştur. Çünkü bütün bu gelişmeler, görme duyusunun tek başına aynı anlamı üretmediği ve bakan her gözün başka bir şey görebildiğine dair olumsuzluğu ortaya atmıştır. Görmeye dair şüphelerin artmasıyla birlikte, modernizm de yavaş yavaş görünür hale gelecektir.²⁴⁷ Çünkü her bakanın aynı şeyi görmediği eleştirisiyle birlikte realist bakış açısının varsayımları devre dışı kalmaya başlamıştır ki bunu ilk kez kamusal olarak ortaya atan, T.J. Clark'a göre, ressam Paul Cézanne'dır.²⁴⁸ İronik bir şekilde, modernliğin hâkim görme paradigması olan Kartezyen perspektifçilik, modernizm tarafından eleştiriye tutulacaktır.²⁴⁹

²⁴⁴ A.g.e., s. 95-96.

²⁴⁵ A.g.e., s. 106-107.

²⁴⁶ A.g.e., s. 113-147.

²⁴⁷ A.g.e., s. 150-207.

²⁴⁸ A.g.e., s. 159.

²⁴⁹ Marvin Perry'e göre modernist hareket 19.yüzyılın sonuna doğru başlamış, Birinci Dünya Savaşı öncesinde doruğa ulaşmış ve savaş sonrası dönemde meyvelerini vermeye devam etmiştir. Marvin

Martin Jay'e göre, onun Kartezyen perspektifçilik diye adlandırdığı bu görme rejimi farklı yönleriyle eleştiriye tabi olmuştur.²⁵⁰ Bu türlü bir algılama şeklinde, bir kere ressamın duygusal durumu görmezden gelinir; çünkü resmi yapanın bakışıyla resme bakanın bakışı eşitlenmiştir. Daha sonra, resimdeki mekân bağlamından soyutlanır. Ayrıca, bu görme biçiminin bakana dair belli varsayımları vardır; her bakış aynıdır, evrenseldir ve aşkındır.²⁵¹ Dahası belirtilmesi gerekir ki Avrupa'da perspektifçi paradigma o kadar kabul görmüştü ki sömürgeci Avrupalılara göre perspektif, “normal görme biçiminin normuydu ve gerçekçiliği, modernliğin nimetlerini sömürgelere getirecek olan ilerlemeyi temsil ediyordu”.²⁵² Yani perspektif belirli bir görme rejimini öngörmekte, bu görme rejimi de realist bir dünya tasavvurundan beslenmekteydi. Bu görme biçiminin kapitalist modernlikle doğru orantılı bir ilişkisi olduğunu savunan çalışmalar, gerek doğanın nesneleştirilerek sömürülmesinin önünün açılması, mekânın tarihsel bağlamından koparılması veya gözlem ve denetim gibi işlevler için kullanıldığı yönünde eleştiriler getirmiştir.²⁵³ Terry Eagleton'a göre de, realizmle “ulus-devlet projeleri ve yayılmacı ve merkeziyetçi bürokrasiler” arasında sıkı bir ilişki vardır; çünkü “mekânsal/algısal olarak birleştirilmiş bir alan ve bu alan üzerindeki hâkimiyet realist görme rejimini harekete geçirir”. Başka bir deyişle, ulus-inşa projeleri alanları mekânsal, kültürel veya etnik olarak homojen varsaydıkları için onlar üstünde söz sahibi olmaları realist tasavvurla kolaylaşır.²⁵⁴ Burada realizmin modern epistemolojiyle ilişkisine dair bir parantez açmak gerekirse, Allen Feldman'ın ortaya attığı benzer bir “görme rejimi” tanımının bu ilişkinin niteliğine dair aydınlatıcı olabileceğini düşünüyoruz. Ona göre, bir görme rejimi “siyasal görselleştirme gündemleri ve teknikleridir”. Bu rejimler belirli bir görme halini reçetelendirir ve diğer görme hallerini ve nesnelerini kabul edilemez ilan eder. Ayrıca bu rejimler, hakikat iddialarına işaret ederek, politik

Perry, **An Intellectual History of Modern Europe**, Boston: Houghton Mifflin Company, 1992, s. 337. Modernlik ve modernizm kavramlarına dair ayrıntılı açıklama takip eden sayfalarda yapılacaktır.

²⁵⁰ Jay, “Scopic Regimes of Modernity”; **Downcast Eyes**.

²⁵¹ Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, s. 8-11.

²⁵² Belting, **a.g.e.**, s. 52.

²⁵³ Arturo Escobar, “After Nature Steps to an Antiessentialist Political Ecology,” **Current Anthropology**, Vol. 40, No. 1, 1999, s. 6.

²⁵⁴ Terry Eagleton, **Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture**, 1995'ten akt. Allen Feldman, “Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror,” içinde (der.) Fernando Coronil ve Julie Skurski, **States of Violence**, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, s. 442.

olarak doğrucu görme biçimleri ve görsel etkinliklerin inanırlıkları hakkında pratikler ve söylemler üretir.²⁵⁵

1.1.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Modern Görsel Bilinç Mirası

Bu kısımda Osmanlı modernleşmesinin görsel kültüre ve görme rejimine önem verdiği gösterilecektir. Daha sonra Batı tarzı resmin Cumhuriyet öncesinde siyasi iktidar için kullanım alanları incelenecektir.

Türkiye'de modern resmin temellerinin atılması; modern resmin, Batılılaşma hikâyesinin bir parçası olmasına karşılık gelmektedir. Örneğin, Mete Tunçay, dinin toplumun kültürel alışkanlıkları üzerindeki etkisinden ötürü, “müzikte, heykelde ve öteki plastik sanatlarda çağdaş Batı örneklerinin benimsenmesini” tek-parti döneminin yasal düzenlemelere konu olan laikleşme adımları arasında değerlendirmiştir.²⁵⁶ Hasan Bülent Kahraman Türkiye'de modernleşmenin görsellik üzerinden inşa edilmek istendiğini ve hatta bunun Tanzimat, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in modernleşme atılımlarının tümü için geçerli olduğunu iddia etmektedir.²⁵⁷ Bu nedenle 1923-1945 arasında yaşanan modernleşmenin büyük oranda görsel bir modernleşme olarak düşünülmesi gerektiğini savunur. Kahraman, kılık kıyafette yapılan düzenlemeler önde gelmek üzere mimari ve kentleşmedeki dönüşümü içine katan “görüntü öncelikli bir modernleşme”den söz edilebileceğini belirtir.²⁵⁸ Şimdilik modernleşme tartışmalarına girmeden, Osmanlı'da siyasi iktidarın görsel kültürü kullanım alanlarının Cumhuriyet'e miras kalan örüntüleri olduğu gösterilecektir.

II. Mahmud'tan beri Osmanlı Devleti'nde törenlere, simgelere ve görülmeye özellikle önem verilmiştir. II. Mahmud'un 1830-1837 yılları arasında en az beş kez memleket gezilerine çıktığı bilinmektedir.²⁵⁹ Bu gezilerde sultan, özellikle Balkan

²⁵⁵ Feldman, **a.g.e.**, s. 429.

²⁵⁶ Mete Tunçay, **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Rejiminin Kurulması (1923-1931)**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012, s. 230.

²⁵⁷ Kahraman, **Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu**, s. 165.

²⁵⁸ Kahraman, **a.g.e.**, s. 151.

²⁵⁹ Cengiz Kırılı, “Surveillance and Constituting the Public in the Ottoman Empire”, içinde (ed.) Seteney Shami, **Publics, Politics and Participation: Locating the Public Sphere in the Middle East and North Africa**, New York: Social Science Research Council, 2009, s. 187.

bölgelerini ziyaret etmiş; orada milliyetçi hareketlere katılmakta olan ağırlıkla Hristiyan tebaa tarafından “görölmek” istemiştir. Memleket gezilerinde onlara çeşitli hizmetler sunarak onlarla ilgilendiğini göstermeyi amaçlamıştır. Hukukun sadece başkentte değil, imparatorluk genelinde uygulandığını ve kazanılmış haklarının garanti altında olduğunu vurgulamıştır.²⁶⁰

Selim Deringil, simgelerin özellikle 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyıl başında Osmanlı Devleti’nin geleneklerini modernleştirmek ve icat etmek için hayati bir yerde durduğunu anlatır.²⁶¹ Örneğin, armalar, bu dönemdeki değişiklikleri anlamak için dolaysız göstergelerden biridir. Eski ile yeni’nin, yani İslam’ı temsil eden simgelerle modernliği ifade eden simgelerin bir arada kullanılması Osmanlı modernleşmesinin karakterine dair bir fikir vermektedir.²⁶² Edhem Eldem de Abdülhamid döneminde, 1882-1883’te ihdas edilen Arma-i Osmanî’nin, barındırdığı simgelerin kullanımı bakımından bir geleneğe yaslanmadığını fakat Avrupa kraliyet armalarında sıklıkla görölen simgelerin taklit edilmesiyle icat edildiğini anlatır.²⁶³ Öte yandan, Osmanlı padişahları modernleşme alanında birbirinden farklı uygulamalara da imza atmıştır.

Osmanlı padişahları Fatih Sultan Mehmet’ten (s.1444-1446; 1451-1481) beri yağlıboya portrelerini yaptırmaktalardı. III. Selim (s.1789-1807) Avrupa’daki padişahların portrelerini propaganda amaçlı yaptırdıklarını gören ve poz vererek portresini yaptırıp dağıtılması için bastıran ilk Osmanlı padişahıdır.²⁶⁴ Fakat bu portrelerin hiçbirisi saray dışına çıkmamıştır. İslam dininde insan figürünün tasvir edilmesi yasağına rağmen, Sultan II. Mahmud (s.1807-1839) kendi portrelerini saray dışında kamusal bir alanda törenlerle astıran ilk padişahıdır.²⁶⁵ 1835 itibarıyla II. Mahmud’un portrelerini okullar, resmi kurumlar ve askeri kışlalarda görmek mümkün hale gelmiştir. Böylece ilk defa Osmanlı tebaası padişahını görebilmiştir. Cengiz Kırılı’ya göre II. Mahmud’un bu tarihte astırdığı portresi, daha önce yaptırdığı portresinden farklılık arz etmektedir. Söz konusu portre, özellikle bakmak ve

²⁶⁰ A.g.e., s. 188.

²⁶¹ Selim Deringil, “The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908,” *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 35, No. 1, 1993, ss. 3-29

²⁶² A.g.e., s. 6-7.

²⁶³ Edhem Eldem, “Geç Osmanlı Döneminden Günümüze İntikal Eden Bir Kitsch Numunesi: Arma-i Osmanî”, *Toplumsal Tarih*, sayı 192, Aralık, 2009, ss. 2-11.

²⁶⁴ Günsel Renda’dan akt. Tekiner, a.g.e., s. 33.

²⁶⁵ Kırılı, a.g.e., ss. 190-193.

bakılmak için yapıldığı izlenimini vermektedir (EK 1). Sembollerle yüklü bu resimde, II. Mahmud, Batı tarzı bir koltuk üzerinde Batılı kıyafetler içindedir. Ayrıca 1829'da memurlar için zorunlu hale getirdiği fesle poz vermektedir. Sultan, getirdiği kıyafet yasasını bizzat kendi üzerinde göstererek, tebaasına model olmak istemiştir.²⁶⁶ Ayrıca, II. Mahmud'un nakkaşlığın Müslümanlara özel bir uğraş olmasını sağlayan yasağı kaldırması, yabancı ressamların ülkeye akın etmesiyle sonuçlanmıştır. Bu da ülkede bir sanat ortamı doğmasının önünü açmıştır denilebilir.

Heykelin Türkiye'ye gelişi ise sıklıkla bahsedildiği gibi kolay olmamıştır. İslam'ın hem tasvir yasağı, hem de heykelin yere gölge düşürdüğü için canlıyı çağrıştırarak Allah'a şirk koştugu şeklindeki iddiası nedeniyle, heykel Türkiye'ye resim sanatına göre daha geç gelebilecektir. 18. yüzyıldan itibaren yapılmaya başlanan meydan çeşmeleri veya özellikle II. Abdülhamid'in çok tercih ettiği saat kuleleri modern anlamda anıt-heykellerin işlevini gören örneklerdir.²⁶⁷ Fakat 1871'de Sultan Abdülaziz (1861-1876) kendi büstünü ve küçük boyutta bir heykelini yaptırarak Osmanlı padişahları arasında bir ilke imza atmıştır. Sultanın söz konusu heykeli saray dışına çıkarılamasa da yine onun döneminde İstanbul'daki konak ve saray bahçelerine konulmak üzere hayvan (boğa, geyik, aslan, at) heykelleri yaygınlaşmıştır.²⁶⁸ 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin gerekçe yazısında heykel bölümünün adının "Oymacılık" olarak kaydedilmesi heykel hakkındaki toplumsal önyargıdan çekinildiğine işarettir.²⁶⁹

Simgeler, modernleşmenin kültürel alanda görselleşmesinin aracı olmuştur. Atatürk heykelleri bu açıdan önemli bir örnek olarak verilebilir. Atatürk, tek parti döneminde yapılmış olan toplam otuz dokuz Atatürk anıtın yedisinde sivil kıyafetle, ikisinde çıplak ve dolayısıyla kalan otuzunda asker üniformasıyla betimlenmiştir.²⁷⁰ Atatürk'ün fotoğraflarda genellikle Batılı kıyafetler içinde görünmeyi tercih etmesine ve siyasetçi kimliğini asker kimliğinin önüne çıkarmasına rağmen, ilk Atatürk

²⁶⁶ A.g.e., s. 190.

²⁶⁷ Tekiner, a.g.e., s. 31-33.

²⁶⁸ A.g.e., s. 35-38.

²⁶⁹ A.g.e., s. 39.

²⁷⁰ Sivil ve çıplak olarak betimlendiği anıtlar yapılış sırasına göre şöyledir: Sarayburnu Atatürk Anıtı/Sivil (1926), Taksim Cumhuriyet Anıtı/Sivil (1928), Tekirdağ Atatürk Anıtı/Sivil (1929), Isparta Atatürk Anıtı/Sivil (1931), Ankara Güven Anıtı/Sivil (1935), Kayseri Bez Fabrikası Atatürk Anıtı/Çıplak (1935), Afyon Utku Anıtı/Çıplak (1936), Ankara Sümerbank Atatürk Anıtı/Sivil (1938), Çankırı Atatürk Anıtı /Sivil (1945). Bkz., a.g.e., s. 75.

anıtlarında asker üniformalarıyla tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Bunun temel nedeni şudur: asker üniformasının -dolayısıyla asker Atatürk'ün- İslamın tasvir yasağı nedeniyle halkın heykele önyargıyla yaklaşmasını engelleyerek, Milli Mücadele döneminin kahramanı olan Atatürk'le aidiyet kurmasını kolaylaştıracağı, bu sayede de heykel konusunda toplumsal rızanın sağlanmasına yol açabileceği düşünülmüştür.²⁷¹

Osmanlı'ya gecikmeden gelen görsel sanatlar arasında fotoğraf sanatı sayılabilir. Osmanlı Devleti'nin resmi gazetesi *Takvim-i Vekayi*, Fransız İlimler Akademisi'nin Louis Daguerre'in fotoğrafın icadını 19 Ağustos 1839 tarihinde duyurmasından iki ay sonra haber vermiştir.²⁷² Tanzimat dönemi hükümdarları, bu gelişmeyi tartışma konusu yapmaktan kaçınmış ve hatta her biri kendi şahsına en az bir fotoğrafçı tayin ederek fotoğrafın yaygınlaşmasına olumlu katkılarda bulunmuşlardır. Padişah resimlerinin, figüratif resim yapılabilmesi açısından toplum üzerinde olumlu bir zemin yaratmış olduğu dönem yayınlarından anlaşılmaktadır.²⁷³

1870'li yıllarda fotoğrafçılık İstanbul'da seçkin çevrelere yönelik ticari bir meslekti. Basılı resim ve fotoğraf merakıysa zamanla yaygınlaşacaktı. Basında resim ve fotoğraf kullanılmasının yaygınlaşması 19. yüzyılın sonunu bulacaktır. Basın tarihinde ilk resimli (musavver) yayın olarak anılan, 1863'te (Şubat-Nisan arasında) üç sayı çıkabilmiş olan *Mir'at* adlı dergidir. Daha sonra 1867'de *Âyine-i Vatan* çıkmış, 1874'te ise kalite olarak ondan daha iyi olan *Musavver Medeniyet* yayınlanmıştır.²⁷⁴ 1891'de yayın hayatına başlayan *Servet-i Fünun* ise basın fotoğrafçılığında önemli aşamalar kaydedilmesini sağlamıştır.²⁷⁵

Öte yandan, Abdülhamid döneminde (s.1876-1909), özel fotoğrafçı atölyeleri haricinde, fotoğrafçılık özel bir izin gerektiriyordu. Basında resmin kullanılması için

²⁷¹ A.g.e., s. 94. Ancak anıt-heykellerde asker kıyafetli Atatürk tasvirleri, tek-parti dönemiyle sınırlanmamıştır. Sonraki yıllarda siyasi atmosfere bağlı olarak yeniden tercih edilmiştir. Ayrıca, Atatürk anıtları sayısının 1926-1930 yılları arasında sekizken, 1930-1935 yılları arasında neredeyse iki misline çıkması ve bu ikinci dönemdeki anıtlardan yalnızca ikisinin mareşal kıyafetli olmamasının, heykeltraşlığın Türkiye'de görece gelişmiş olmasından başka 1930'ların başında Kemalist tek-parti rejiminin konsolide olmasıyla yakın bir ilişkisi olduğu vurgulanmalıdır. Bkz. a.g.e., s. 112-113.

²⁷² Orhan Koloğlu, **Basınıımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması**, İstanbul: Engin Yayınlar, 1992, s. 6.

²⁷³ A.g.e., s. 13.

²⁷⁴ A.g.e., s. 18-19.

²⁷⁵ A.g.e., s. 28.

şartlar vardı ve bunlar işi zorlaştırıyordu. Ülkede dolaşarak fotoğraf çekmek, halkın içine girerek resim yapmak (karakalem, yağlı ya da sulu boya) için resmi izin almak gerekmektedir. Abdülhamid'in bizzat fotoğrafçılık yapması ve bu özel ilgisinin fotoğrafçılığın gelişimine hizmet etmesine karşılık, düşkün olduğu resimler yalnızca iyi konuları olan, kendisini iyi hissetmesini sağlayan resimlerdi.²⁷⁶ II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında basında resim ve fotoğrafın daha etkin bir şekilde kullanılması mümkün olmuştu. Orhan Koloğlu'na göre, bu gelişme "sadece bol ve sansürsüz resim yayınlanması değil, resimlerin iç politika çekişmelerinde bir araç olarak kullanılması" anlamına da gelmişti.²⁷⁷ Örneğin Abdülhamid yanlılarıyla İttihatçılar yayınlara koydukları resimler sayesinde kolaylıkla ayırt edilebiliyorlardı. II. Meşrutiyet'le birlikte yayıncılığın artmasına paralel olarak, 1910'larda hemen bütün dergilerin başında "musavver" (resimli) adının geçmesi (bir kalite işareti olarak) basında resmin artık vazgeçilmez olarak kabul edildiğini göstermektedir.²⁷⁸

1895'te ilk kez yerli kartpostallar üretilmeye başlayacaktır. Avusturyalı Max Fruchtermann'ın İstanbul'da açtığı dükkânında hem Boğaz'ın ve diğer önemli mekânların manzara resimleri, tarihi olayların, örneğin Alman İmparatoru II. Wilhelm'in 1898'de Sultan Abdülhamid'i ziyareti ve şehirde çıkan yangınlar gibi sosyal olayların yanı sıra ticari amaçlı da kullanılmıştır. Olası bir suikast girişiminden korkması nedeniyle kamusal alanda görünmeyi tercih etmeyen Abdülhamid için özellikle fotoğraf, yönetme pratiklerinin mühim bir aracıydı. Ayrıca, Abdülhamid ülkedeki yeni yapıların ve işlerin (okul açılışı, modern ordu, tren istasyonu yapımı vs.) fotoğraflarının çekilip kartpostallara basılmasını kendi icraatını gösterdiği için önemsemiştir. Her Cuma çıktığı *selamlıklarında* hem yerli hem yabancı filmcilerin görüntü almasına izin vermiş ve böylece bu *selamlık* görüntüleri hem İstanbul'da hem Almanya'da gösterilmiştir.²⁷⁹

²⁷⁶ A.g.e., s. 28-29.

²⁷⁷ A.g.e., s. 49.

²⁷⁸ Kaya Özsezgin, "Yeni Adam, Baltacıoğlu ve Sanat", içinde (der.) Artun, Ali ve Aliçavuşoğlu, Esra, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 261-276. Öte yandan, bu yayınlardan çok azı gerçek anlamda musavver yayındı. Bunlar arasından basın fotoğrafçılığına gerçek bir katkı sunan, Servet-i Fünun, Şehbal ve Resimli Kitap adlı yayınlardır. Bkz. Koloğlu, a.g.e., s. 52.

²⁷⁹ Mustafa Özen, "Visual Representation and Propaganda: Early Films and Postcards in the Ottoman Empire, 1895–1914," **Early Popular Visual Culture**, 6, 2, 2008, 147-148.

II. Abdülhamid, saltanatı döneminde simgeleri kullanma yöntemi açısından II. Mahmud, Abdülmecid, Abdülaziz gibi seleflerinden farklıydı. Abdülhamid'in güvenliğe aşırı saplantısı onun hem kendini tebaasından tecrit etmesine hem de belirli yollara başvurarak kendi imgesinin görünür kılınmasına çabalamasına yol açmıştı. Selim Deringil'e göre, sultanın hedefi, "adeta görülmeksizin, iktidarın titreşimlerini yaymaktır".²⁸⁰ Başka bir deyişle, Abdülhamid'in tebaası ve dış dünyayla olan ilişkisi belirli simgeler üzerinden yürütülmüştü; bu simgeler genellikle İslami öğelerden oluşmaktaydı. Öte yandan, Deringil, onun döneminde İslamın ortodoks mezhebi Hanefilik yanlısı politikalarıyla, dinin kullanılmasının, "devlet ideolojisinin seküler temelini, İslami kelime dağarcığı ve ideolojik araçların kullanımı aracılığıyla kurulmasından başka bir şey olmadığı"nı vurgulamıştır.²⁸¹ 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin diğer modernleşen çok uluslu devlet/imparatorluklarda görüldüğü gibi, ihtişama ve gösterişe önem verildiği görülmektedir. Ritüellerin ihtişamı ve kapsamının genişliği benzerlik gösterse de kullanılan simgelerin anlam dünyası farklılaşmaktadır. II. Abdülhamid döneminde hilafete ve Osmanlı hanedanına gönderme yapan simgeler ayırt edicidir. Örneğin, onun zamanında bitirilen kamusal eserlerin hepsinin üzerinde kendi tuğrası bulunmaktaydı. Ayrıca, imparatorluk arması ve diğer saltanat simgeleriyle birlikte saat kuleleri Anadolu'nun pek çok yerinde inşa edildi. Sekülerliğin simgesi saat kulelerinden başka, taşranın küçük köylerindeki camiler de Abdülhamid'in *hafıza mekânlarına* (lieux de mémoire) dönüşmüş haldeydi.²⁸² Abdülhamid'in, II. Mahmud'un başlattığı ve Abdülmecid ile Abdülaziz'in sürdürdüğü portre astırma geleneğine rağmen, kamusal alanda suretinin sergilenmesini yasaklaması çarpıcıdır.²⁸³ Bununla birlikte, kendi varlığının her yerde hazır ve nazır olabilmesi yönündeki ihtiyacını, portreleriyle değil, "aynı amaca hizmet eden 'Padişahım çok yaşa!' ibaresinin tek tip işlendiği sancaklarla" karşılamayı seçmiştir.²⁸⁴ Bu ifade Abdülhamid'in hükümdarlık imgesiyle o kadar bütünleşmiştir ki Jön Türklerin etkin muhalefet yaptığı Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-

²⁸⁰ Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, İstanbul: Doğan Kitap, 2014, s. 31.

²⁸¹ **A.g.e.**, s. 26.

²⁸² **A.g.e.**, s. 43.

²⁸³ Abdülhamid bunu ya ortodoks İslam'da insan suretinin temsilinin yasak olmasından veya güvenlik endişesinden dolayı yasaklamıştır. **A.g.e.**, s. 35, 201.

²⁸⁴ **A.g.e.**, s. 35.

i Tıbbiye öğrencileri, resmi törenlerde bu sözleri bağırmamak yönünde eğilim göstermiştir.²⁸⁵

III. Selim zamanında 1793 yılında ilk defa Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da müfredata desen derslerinin konulmasıyla Batı resim tekniği eğitime girmiştir. Daha sonra 1835'te Mektebi Fünunu Harbiye'deki askeri rüştiyeler ve idadiler de resim dersleri vermeye başladılar. 1835 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan mezun olan bir grup harita subayı, eğitim için Paris'e yollanmıştır. Fakat muhtemelen en çarpıcı gelişme bir sanat akademisinin kurulmasıdır. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi arkeolog, müzeci, ressam Osman Hamdi Bey'in müdürlüğüyle 1 Ocak 1882'de kurulur, 2 Mart 1883'te sekiz kişilik öğretim kadrosu ve yirmi öğrenci ile resim, heykel ve mimarlık dallarında öğretime başlar. Sanayi-i Nefise, Ticaret Nezaretine bağlı olarak kurulur. Ancak bu bakanlıkla alakası olmadığı yönündeki tartışmalar neticesinde 30 Aralık 1886'da Ticaret Nezaretinden ayrılarak Maarif Nezaretine bağlanır. Sanayi-i Nefise'nin kurulması, yeni bir sınıfın da doğmasına katkıda bulunmuştur: sanat öğretmenleri. Bu insanlar artık öğretmenlikleriyle para kazanmaya başladılar. O bakımdan yeni bir ressam neslinin de doğmasına eşlik eder.²⁸⁶

Türkiye'de kamuya açık ilk sergi Şeker Ahmed Paşa tarafından Sultanahmet'te 1873'te düzenlenmiştir. 1883'de açılan Akademi'de üretilen eserler bazen ödüllü bazen ödüksüz olarak 1883-1890 yılları arasında sergilenmiştir.²⁸⁷ Bundan başka, 1875, 1876'ta diğer sergiler ve 1880 ve 1881'de ABC Kulübü'nün (Boğaziçi ve İstanbul Sanatçıları Kulübü) sergileri; 1901, 1902 ve 1903'te "İstanbul Salonları"²⁸⁸ adı verilen sergiler gerçekleşmiştir. Bu sergiler "İstanbul'da yaşayan yabancı ve aydınlar" tarafından düzenlenen "resim, heykel, mimari proje ve diğer öğelerden" oluşmaktadır ve "öncekilere oranla daha kapsamlı, yazısal ve görsel belgelere dayanan daha uzun süreli ve kozmopolit sergilerdir".²⁸⁹

²⁸⁵ A.g.e., s. 36.

²⁸⁶ Zeki Sönmez (bas.haz.), **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983, s. 13.

²⁸⁷ Tansuğ, a.g.e., s. 110.

²⁸⁸ Bu sergilerde çıplak kadın resimleri sergilenmemesi hükümet yetkililerince emredilmiştir. Tansuğ, a.g.e., s. 111.

²⁸⁹ Adnan Çoker, "Galatasaray Sergileri", içinde, Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 6.

Osmanlı Devleti'nde sanat eleştirisinin, İstanbul'daki sergi sayılarının artmasının etkisiyle, dergi ve gazetelerde bu sergiler hakkında Adolphe Thalasso gibi eleştirmenlerin çoğunlukla yabancı dillerdeki yazılarının katkısıyla doğduğu söylenebilir. Thalasso, 1907 tarihindeki, II. Abdülhamid'in tahta çıkmasının 31.yıldönümü için açılan sergi hakkındaki yazısında bu serginin ilk Osmanlı sanat sergisi olduğunu öne sürmüştü. Daha önceki sergiler Levanten sanatçılar tarafından düzenlenmekteyken bunun bir Türk (Bahri Bey) tarafından ve Türklerden oluşan bir çevreye yönelik ve Bab-ı Ali'de düzenleniyor olmasından hareketle bu sonuca varır.²⁹⁰ Thalasso'nun Osmanlı ve Türk kelimelerini birbirinin yerine kullanması dikkat çekicidir. Sonuç olarak, dergi ve gazetelerdeki bu tartışmalar Osmanlı'nın ilk sanat dergisinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.²⁹¹

Bütün bu gelişmelere rağmen, Osmanlı ile Cumhuriyet dönemleri arasında bir kırılma-süreklilik tartışması bağlamında Türkiye'de resmin modernleşmenin dönemselleştirmesini yapmak gerekirse, 1909'da II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'yle başlamak yerinde olacaktır. Bunun en önemli sebebi, ressamların modern aktörler olarak kamusal alanda görünürlüklerinin artması ve daha önemlisi Cemiyet aracılığıyla bir araya geldikleri sanatçılarla *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'ni çıkaracak olmalarıdır. Ayrıca resmin tekniği ve konusu modernleşecek ve bu gazetede ressamlar resim uğraşısı ve sanat gibi konular hakkında tartışma içine gireceklerdir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Cumhuriyet öncesi dönemin en önemli sanatçı oluşumudur. Türk resminde gruplaşmayı etkileyen en önemli şey, Özsezgin'e göre, "ortak bir sanat anlayışının çevresinde kümelenmekten çok, 'birlikten güç doğar' ilkesinin egemen olması"dır.²⁹² Örneğin, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde belirtildiğine göre, cemiyetin temel ilkesi "Osmanlı ülkelerinde ressamlığın ilerlemesi ve Osmanlı ressamlarının geleceklerini sağlama koşullarının tamamlanması, sanatta yükselmesi"dir. Özsezgin'in belirttiğine göre, sanata toplumda saygın bir düzey kazandırmak ve aynı kuşağa ait olmanın verdiği

²⁹⁰ Gizem Tongo, **Painting, Artistic Patronage and Criticism in the Public Sphere: A Study of the Ottoman Society of Painters, 1908-1918**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, İstanbul, 2012, s. 60-65.

²⁹¹ Tongo, **a.g.e.**, s. 66.

²⁹² Kaya Özsezgin, "Resmimizde Gruplaşmayı Yönlendiren Etkenler Üzerine", **Türkiye'de Sanat**, 25, 1996, s. 44.

sorumluluk duygusuyla bazen birlik oluşturarak, bazen de ortak sergilere katılarak dayanışmaya önem vermişlerdir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyeleri ve Akademi'den mezun olanlar *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* adlı bir dergi çıkarırlar. 7 Kânunusani 1326 – 1 Temmuz 1330 [20 Ocak 1911 – 14 Temmuz 1914] arasında 18 sayı yayınlanan dergi, “Türk resim sanatındaki yönelişlerin açıkça izlenebileceği bir kapsam” sunar.²⁹³ Derginin konumuz açısından önemli bir özelliği, “Osmanlıların ilerlemesine” katkı sunacak önemli bir toplumsal kuvvet olduğunu savunmasıdır.²⁹⁴ Dergi ayrıca sanatın bir medeniyet göstergesi olduğuna inanmıştır. Bununla birlikte, sanat alanında diğer gelişmiş ülkelerin gerisinde kaldıklarının farkındadırlar ve bu durumu iyileştirmek için çaba sarf etmek gerektiğini sıklıkla vurgularlar.²⁹⁵ Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görevli olan hocaların da yer aldığı bu grup milli sanatın ne olduğuyula ilgili ilk kamusal tartışmayı açan grup olmuştur ki bu durum tabi ki II. Meşrutiyet döneminin özgül koşullarıyla yakından alakalıdır. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin 1912'de vereceği iki senelik aranın ardından, özellikle Akademi'nin gayri-Müslim hocalarına yönelik olarak “milli sanat”ı üretmedikleri eleştirisini daha çok dile getirmeleri, Balkan Savaşlarının hezimetinden sonra yükselen milliyetçiliğin bir yansıması olarak görülebilir.²⁹⁶

II. Meşrutiyet (1908-1918) kültürel alandaki politik etkinin milliyetçilik tonunun artacağı bir dönemin başlangıcıdır. II. Meşrutiyet'in düşünce özgürlüğünün önünü açan ortamında, pek çok ideoloji kendini ifade etme fırsatı bulmuştu ve hepsinin ortak noktası toprak bütünlüğü sarsılmakta olan devletin nasıl kurtulacağını kendilerine dert edinmeleriydi. Bunlardan önde gelenleri, Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve görece daha az etki alanı olan Batıcılıktı. 1909'daki 31 Mart Ayaklanması'ndan sonra İttihatçılar, gerici unsurlarla bir arada kullanıldığını düşündükleri için İslamcılıktan vazgeçmişler; sadece Arap sömürgelerindeki halklara karşı bir söylem olarak stratejik olarak öne sürmüşlerdir. 1908'de İttihat ve Terakki'nin resmi ideolojisi Osmanlıcılık olmasına rağmen, bu durum 1913'teki

²⁹³ Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 11.

²⁹⁴ Tongo, **a.g.e.**, s. 57.

²⁹⁵ Tongo, **a.g.e.**, s. 73.

²⁹⁶ Tongo, **a.g.e.**, üçüncü bölüm.

Balkan Savaşı sonrasında değişmiştir. Bu tarihten sonra, İttihatçıları daha önceden de etkisi altına girdikleri Türkçülük akımı tamamen teslim almıştır.²⁹⁷

Türkçülüğün kültürel alanda etkinlik göstermesini öncelik olarak benimseyen Türkçülerin kurduğu Türk Derneği²⁹⁸ (1908) ve Türk Yurdu Cemiyeti (1911) gibi faaliyetleri kısa süren oluşumlardan sonra 1912’de Türk Ocakları kurulmuştur. Türk Yurdu Cemiyeti’nin yayın organı olarak 1911’de yayımlanmaya başlayan *Türk Yurdu* dergisi Türk Ocakları’nın yayını olmuştur. *Türk Yurdu* dergisinin Türkçülük ve Türkçenin etkin kullanılması üzerine yaptığı çalışmalar o kadar ilgi görmüştür ki dönemin en çok ilgi gören kültür yayınlarından biri olarak sayılabilir. Adı geçen kuruluşlarda Türkçülüğün kültür (*hars*) vurgusunun öne çıkmasına rağmen, Balkan Savaşı ve bilhassa I. Dünya Savaşı, Türkçülüğün açıkça siyasal bir nitelik kazanmasına neden olmuştur.²⁹⁹ 1913’te İttihat ve Terakki’nin ülkedeki kitle örgütlerinin tamamını denetimi altına almaya başlamasının ve Türk Ocakları’nın maddi destek alma ihtiyacı duymasının sonucu olarak, Türk Ocakları İstişare Heyetine bir kısım Fırka üyesi kabul edilmiştir.³⁰⁰ Yine de Ocağın kuruluşunda etkin olan ve *Türk Yurdu* dergisinin müdürlüğünü yapan Yusuf Akçura’nın, derginin siyasal alandan bağımsız olmasına önem verdiği için Fırka’ya üye olmayı reddettiği bilinmektedir.³⁰¹

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurulduğu 1909’dan, 1950’lerde ortaya çıkacak görece özgür sanat ortamına değin, sanat etrafında dönen kamusal tartışmaların neredeyse hepsinin kafa yorduğu ortak bir mesele vardır: “milli sanat”.³⁰² *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*’nde yazan Muallim Ruhi, Muallim Vecihi, Fevzi (Uluğ), Ruhi (Arel) ve Galip Bahtiyar gibi ressam ve/veya yazarlar

²⁹⁷ Eric Zürcher, **Turkey: A Modern History**, London, New York: I.B. Tauris, 2004, s. 127-131.

²⁹⁸ Füsün Üstel, Türk Derneği’nin kapanış tarihine dair resmi bir bilgi olmamasına rağmen, 1911’de Türk Yurdu Cemiyeti’nin, 1912’de ise Türk Ocakları’nın kurulmasının ardından, üyelerini kaybetmesi nedeniyle fiilen çalışamaz halde olduğunu belirtmiştir. Bkz. **İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 34.

²⁹⁹ Üstel, **a.g.e.**, s. 72.

³⁰⁰ **A.g.e.**, s. 71. Bununla birlikte, 1925’te Türk Ocakları’nın “hükümet politikası ve buna bağlı olarak CHF ile bütünleşmesi sürecinin” başlaması söz konusu olacaktı. Bkz. Füsün Üstel, **a.g.e.**, s. 166.

³⁰¹ François Georgeon’dan akt. Füsün Üstel, **a.g.e.**, s. 71.

³⁰² Kemal İskender, “Cumhuriyet Türkiye’sinde Sanat ve Estetik”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul: İletişim, 1983, s. 1746-1758; Artun, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması”; Zeynep Yasa Yaman ise söz konusu estetik tartışmalarının Batı ve Doğu üzerinden şekillendiğini göstermiştir, bkz. “Cumhuriyetin Resim Eleştirisinin Kaynakları”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 24, Mayıs-Ağustos 1996, s. 32-38.

Avrupa’da ulusal karakterlerin sanatı nasıl etkilediği üzerinde durarak Türkiye’de de ulusal ve yerel karaktere sahip bir sanat yaklaşımını savunmuşlardı.³⁰³ Bu yazarlardan Galip Bahtiyar bu ulusal karakteri resme iliştilirilmiş “Şarklı” bir tipler yansıtanın mümkün olmayacağını, söz konusu karakterin eserin genel havasında hissedilmesi gerektiğini vurgulamıştır.³⁰⁴

Osmanlı’da padişahlar sanat hamiliğini kişisel zevkleri doğrultusunda desteklemişlerdir. Kendisinin de bir ressam olmasının da etkisiyle sanata geniş bir destek sunan şehzade Abdülmecid, 1900’lerden itibaren hem resamlara himaye sunmuş hem de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nin yayınlanmasına katkı sağlamıştır.³⁰⁵ Ayrıca Galatasaray Sergileri’ne resimleriyle katılarak ve sanatçılara yardım ederek resim sanatının gelişiminde ciddi rol oynamıştır. 1913’te *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*’nde yayımlanan “Sultanların Resme İlgisi” adlı yazıda Sultan Abdülaziz’in sanatla olan ilişkisi ve sanat koruyuculuğuna övgüyle yer verilmiştir. Yasa Yaman’a göre, bu yazı imparatorluk döneminde sanatın iktidar nezdinde henüz bireysel bir ilgi ve sevgi nesnesi olarak kurumlaşmamış olduğuna işaret etmektedir çünkü sultanın kimliği “devlet adına değil, kendi adına yüceltilmektedir”.³⁰⁶ Ne de olsa Cumhuriyet’e gelindiğinde yeni rejim, sanatı yeni ulus-devlette arzulanan kültürün yaratılmasının araçlarından biri olarak görüyordu.

Öte yandan, İttihatçı iktidar resim sanatına destek vermiştir. 6 Şubat 1331 [19 Şubat 1916]’da alınan merkezi bir kararla, devletin güzel sanatları destekleyeceği ve düzenlenecek sergilerde beğenilen resimlerin ödüllendirileceği duyurulmuştur.³⁰⁷ Sergilerin Osmanlı ve yabancı resamlara açık olacağı, altın, gümüş ve bronz ödüller dağıtılacağı belirtilmiştir. Bu karardan sonra düzenlenen ilk iki sergi eski Societa Operaia binası olan Galatasaraylılar Yurdu’nda açılmıştır.³⁰⁸

³⁰³ İskender, **a.g.e.**, s. 1748.

³⁰⁴ **A.g.y.**

³⁰⁵ Çoker, **a.g.e.**, s. 6.

³⁰⁶ Yasa Yaman, “Cumhuriyetin Resim Eleştirisinin Kaynakları”, s. 35.

³⁰⁷ Tongo, **a.g.e.**, s. 102.

³⁰⁸ 1916’nın ilkbaharında açılan sergiye 49 sanatçı 190 eserle katılmıştır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Ruhi Bey, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya ve Arslanyan’ın tabloları Maarif Vekâleti’nce ödüllendirilerek Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’na alınmıştır. Galatasaraylılar Yurdu’nun 1917 Haziran’ındaki ikinci sergisine, 37 sanatçı 159 eserle katılmıştır. Bu sergi sonunda Namık İsmail’in “Tefekkür” isimli eseri Maarif Vekaleti tarafından ödüllendirilerek Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’na dahil edilmiştir. Bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 20-26.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte, yurtdışına eğitime giden Çallı kuşağı ülkeye geri çağırılmıştır. Daha sonra, savaş sırasında cephede savaşmış veya savaşmamış ressamalar, figürün de resme girmesinin yaygınlaşmasıyla askerlik temalı resim üretmeye başlamışlardır. Öte yandan ressamaların bir kısmınınsa savaş ortamında çiçek, portre, vs içeren burjuva resimleri üretmesi eleştirilmelerine neden olmuştur. Ressamlara ileride daha sıklıkla yöneltilecek eleştirilerin kökleri bu dönemde atılmıştır.

1.1.2. I. Dünya Savaşında Görsel Propaganda ve İdeoloji

Bu kısımda, propagandanın Cumhuriyet öncesi kaynaklarına eğilirken, görsel propaganda unsurlarından resmin kullanım şekillerini araştırılacaktır. Propaganda sözcüğü ilk defa 1622'de Papa XV. Gregorius tarafından, Katolik inancını yaymak amacıyla kurulan misyoner cemiyete verilen adda (Congregio de Propaganda Fide) yer almıştır.³⁰⁹ Onun üzerine propaganda sözcüğü genellikle bir fikri veya inancı yayma, kitlelere benimsetme anlamıyla 20. yüzyıla kadar “tarafsız bir kavram” olarak kullanılmıştır.³¹⁰ Fakat I. Dünya Savaşı'nda geleneksel yöntemle makineli silahların karşı karşıya gelmesi sonucunda cephelerde kitlesel ölümlerin artması devletlerin halka daha çok çağrı yaparak savaşa katılımın gerekliliği üzerine etki alanını genişletmesini gerektirmekteydi. Bu nedenle I. Dünya Savaşı'nda halk hiç olmadığı kadar propaganda araçlarına maruz kalmıştır.³¹¹ 20. yüzyılda ortaya çıkan ve/veya etki alanını genişleten resim, afiş, fotoğraf, radyo, sinema gibi iletişim araçları sayesinde kitleleri ikna amacıyla yapılan propaganda üst düzeydeydi.³¹²

Öte yandan, bu durum propagandanın yanlış, yalan bilgi yayma gibi olumsuz anlamlar edinmesine yol açtı. 1917'de Sovyet Rusya'nın, 1933'te de Nazi Almanyası'nın propaganda sözcüğünü aktif bir şekilde resmi birimleri ve söylemlerinde kullanması, kavramın bu devletlerle doğrudan ilişkilendirilmesine neden oldu.³¹³ Ayrıca demokratik devletlerin savaş sonrasında istihbarat servisleri,

³⁰⁹ Sheryl Tuttle Ross, “Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 36, No. 1, 2002, s. 16.

³¹⁰ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 12.

³¹¹ A.g.y.

³¹² Sheryl Tuttle Ross, *a.g.e.*, s. 17.

³¹³ Toby Clark, *a.g.e.*, s. 12.

kamu diplomasisi gibi alanlarda kitleleri etkilemeye çalışmasına devam etmesine rağmen, özellikle II. Dünya Savaşı sonunda propaganda demokrasiyle çelişen bir yöntem olarak söylemselleştirildi ve Soğuk Savaş'ta propaganda sözcüğü günümüzdeki olumsuz anlamını edindi.³¹⁴

Bilindiği gibi, bahsi geçen dönemde ABD sıklıkla Sovyetler Birliği'nin yaptığı komünist propagandanın kötücül olduğuna yönelik bir söylem geliştirmiş ve bunun ancak komünistlerin yapacağı bir fikir aldatmacası olduğu fikrini yaygınlaştırmıştır. Dolayısıyla propaganda o zamandan beri liberalizme ve özgür düşünceye aykırı bir uygulama gibi tanıtılmıştır. Öte yandan, bizzat ABD'nin CIA (Merkezi İstihbarat Teşkilatı) tarafından II. Dünya Savaşı ertesinde kültürel alanda ressamaları, müzisyenleri ve hatta düşünürleri kapsayan bir sanatçı ağını kendi ideolojisi çerçevesinde örtük bir şekilde finanse ettiği bilinmektedir.³¹⁵ Böylece, bu aydınlar ABD'nin propaganda faaliyeti içinde rol aldıklarının farkında olmadan, özgürlük ve demokrasi söylemiyle Amerikan ulusal kimliğini beslemeye hizmet etmişlerdir.³¹⁶ II. Dünya Savaşı'nda İngiltere'de Siyasal Savaş Müdürlüğü'nün (Political Warfare Executive) Almanya'ya karşı propaganda ve psikolojik savaş biriminin yöneticisi Richard Crossman'ın sözleriyle ifade edersek, “iyi propaganda yapmanın yolu asla propaganda yapıyor gibi görünmemektir.”³¹⁷ Hâlbuki propagandanın işlevi itibarıyla, devletlerin Kamu Diplomasisi, Halkla İlişkiler, Basın veya Kültür bakanlıkları gibi birimlerinde üretilen fikir ve etkinliklerine ters düşmediği kolaylıkla iddia edilebilir. Ancak bu mevzubahis paradigma nedeniyle kabul edilmeyebilir.

Oysa yukarıda kısaca değindiğimiz gibi, propaganda özellikle I. Dünya Savaşı'nda savaştan ülkelerin iç ve dış kamuoyunu etkilemek amacıyla kullandığı

³¹⁴ Toby Clark, **a.g.y.**

³¹⁵ Frances Stonor Saunders, **The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters**, New York: The New Press, 2000.

³¹⁶ Ayrıca New York'taki Modern Sanat Müzesi (MoMA), modern sanatın özgürleştirici yönünü vurgulayarak bu dönemde ABD'nin Soğuk Savaş stratejilerini kültürel alanda etkin bir şekilde yeniden üreten önemli bir mecra olmuştur. Örneğin, *Brazil Builds* adlı 1943'te MoMA'da modern Brezilya mimarisini konu alan sergi, Amerikan dış politikasının bir parçası olarak gerçekleşmiştir. ABD'nin, “America for the Americans” sloganıyla duyurduğu dış politikası, başkan Roosevelt'in II. Dünya Savaşı sırasında Latin Amerika ülkelerine karşı Avrupa siyasi ve ekonomik çıkarları yerine ABD'ninkileri koymak amacıyla yapılmıştır. Zaten MoMA sanat alanındaki politikalarıyla New Deal programı ve Pan-Amerikanizmle oldukça bağlantılı bulunuyor. Bkz. Zilah Quezado Deckker, **Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil**, London and New York: Spon Press, 2001, s.2

³¹⁷ **A.g.e.**, s. 1.

önemli bir silahtı. Propaganda askeri ve siyasi alanların aracı olmasına rağmen, kültürel alanın araçlarından yararlanır. Bu nedenle bu alanlar arasında kolaylıkla işbirliğine uygun bir zemin yaratılır. Propaganda bir ülkede öncelikle milliyetçilik ve eğitim alanlarında gelişmişlik gerektirmektedir. İdeolojik olarak belirli bir zeminin hazır olması ve okuryazarlık oranı propagandanın başarısını artıran etmenler arasındadır. Ancak I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin altyapısının (nüfus, ekonomi, yiyecek, ulaşım, iletişim teknolojileri vd.) savaşa hazırlıksız olması nedeniyle propaganda ihtiyacı aciliyet taşımaya rağmen devletin buna harcayacak enerjisi olmamıştır.³¹⁸

Tanzimat döneminde Fransa'nın Osmanlı üzerinde kültürel olarak etkili olmasına karşın, II. Meşrutiyet döneminde Almanya etkisi belirgindir. I. Dünya Savaşı'nda Müttefiklerin yanında yer alması nedeniyle Fransa'dan kültürel açıdan dışlanma etkisinin sonucunda Osmanlı'nın kendine yeni bir kültürel şehir araması gerekmiştir. Bu dönemde Fransa'yla kültürel ilişkiler dondurulurken özellikle Almanya ile artmıştır. Savaşta Almanlarla ittifak kurulması, propaganda ve semboller konusunda oldukça gelişmiş olan Almanya'nın nişan ve madalyalarda örnek alınması sonucunu doğurmuştur.³¹⁹

İstanbul'da kamusal olarak ilk kez film gösteriminin 1896'nın Aralık ayında yapılmasına rağmen, filmler ve 1895'te yerli üretimine başlanmış olan kartpostallar I. Dünya Savaşı'ndan önce propaganda amaçlı olarak yaygın bir biçimde kullanılmamıştır.³²⁰ Filmler propaganda filmi sıfatını savaşta edinecektir. Osmanlı'nın Dünya Savaşı'nda propaganda filmleri açısından yok denecek kadar az çabası vardır. İlk "Türk" filminin 14 Kasım 1914'te "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı"³²¹ adıyla Fuat (Uzkınay) tarafından çekildiği iddia edilmiştir fakat bu filmin varlığını gösteren somut bir kanıt ulaşılamamıştır.³²² Diğer yandan,

³¹⁸ Erol Köroğlu, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Milli Kimlik İnşasına**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 71-103.

³¹⁹ Edhem Eldem, "War and Symbols, 1914-18/ Savaş ve Simgeler 1914-18," (ed.) Bahattin Öztuncay, **I. Dünya Savaşı'nda İttifak Cephesinde Savaş ve Propaganda/ Propaganda and War: The Allied Front During the First World War**, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2014, ss. 68-105.

³²⁰ Mustafa Özen, **a.g.e.**, s. 148.

³²¹ İlk Türk filmi olarak anılan yapının bir anıtın yıkımının belgesi olması, dönemin hafıza savaşlarıyla malul milliyetçilik politikalarına dair bir fikir verebilir. Bkz. Dilek Kaya Mutlu, "The Russian monument at Ayastefanos (San Stefano): Between defeat and revenge, remembering and forgetting", **Middle Eastern Studies**, 43, 1, 2007, ss. 75-86.

³²² **A.g.e.**, ss. 75-76.

Osmanlı tabiiyetinde iki kardeş olan Yanaki (1878-1954) ve Milton (1882-1964) Manaki Kardeşler'in, 1905'te "Yün Eğiren Kadınlar"ı ve 1911'de V. Mehmed Reşad'ın Manastır ve Selanik ziyaretlerini çektiği bilinmektedir.³²³ 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin (MOSD) kurulmasıyla birlikte, Türk yönetmenler Alman ve Avusturyalı yönetmenlerin yardımıyla kısa belgesel filmler çekmeye başladılar.³²⁴ 1917'de MOSD'un genişletilmesine karar verilmiş, müdürü Fuat Uzkınay ise eğitim alması için Almanya'ya gönderilmiştir. Enver Paşa her ne kadar sinemanın propaganda yönünden faydalanmak arzusuyla "her kolordudan gelecek yedek subayların temel sinemacılık eğitimi aldıktan sonra, gerekli malzemeyle birlikte cepheye dönmesini" hedeflemişse de bu girişimlerden savaş boyunca bir sonuç alınamamıştır. Ancak sinemacı Cemil Filmer Enver Paşa'nın emriyle çektiği kısa filmler olduğunu anılarında belirtmiştir.³²⁵

Yine de propaganda adına yapılan az da olsa başka çalışmalar da vardır. Bir kere, ideolojik temel açısından, Balkan Savaşları'ndan sonra özellikle yükselişe geçen Türkçülüğün *Türk Yurdu* ve *Yeni Mecmua* gibi yayınlar aracılığıyla ciddi ölçüde kitleleri etkilediği vakıadır. Fakat görsel propandaya yeni yeni önem verilmekteydi. Geniş bir etki alanına hızlı bir şekilde yayılabildiği için görsel propandaya I. Dünya Savaşı'na katılan ülkeler oldukça önem vermişlerdi. Tahmin edilebileceği gibi, propaganda ulusal kamuoyuna hitap ettiği gibi dost ve düşman ülkelerin kamuoylarına ulaşmayı da hedeflemekteydi.³²⁶ Bu döneme ait savaş afişleri, resimleri, kartpostalları, fotoğraf ve filmlere bakıldığında bunların kimi zaman ordunun büyüklüğüne veya askerin kahramanlığına halkı inandırmaya veya cepheye askerin gelmesi için ikna etmeye çalıştıkları, bazen de cephe gerisindeki halkın askerlere moral destek olması için çağrıda bulundukları görülebilir.

³²³ Manaki Kardeşler'in böylece sinemamızın öncüleri olmalarına rağmen, milliyetçi kaygılar nedeniyle gayri-Müslim olan Manakiler Türk sinemasının tarih yazımı içerisinde "ilk" olarak değerlendirilmemiştir. Bu durum ancak bazı araştırmacılar tarafından yeni yeni telafi edilmektedir. Bkz. Burçak Evren, "Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden: Manaki Kardeşler", (22 Mayıs 2014, Erişim tarihi: 22.08.2016) <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/17/balkanların-ve-türk-sinemasının-ilk-yönetmenlerinden--manaki-kardeşler> ; ayrıca bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, *The Curtain of Dreams: Early Cinema in Istanbul (1896-1923)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Budapeşte: Central European University, Tarih Anabilim Dalı, 2009, s. 53.

³²⁴ Köroğlu, *a.g.e.*, s. 192-193.

³²⁵ *A.g.e.*, s. 193.

³²⁶ *A.g.e.*, s. 44.

1915'te Çanakkale cephesine aydınların götürülmesi, savaş sürecinde Osmanlı'nın başvurduğu propaganda araçlarından resim alanının da dahil olduğu ilk girişimdir. Genel Karargâh İstihbarat Şubesi Müdürlüğü “kültürel alanda isim yapmış on yedi isim”in katıldığı bir cephe gezisi düzenlemiştir. Bundan önce Hüseyin Cahit ve Ahmet Rasim gibi ünlü gazeteciler mesleki bir merakla Dünya Savaşı'nın cephelerini ziyaret etmişlerdir³²⁷; fakat yazar, ressam ve müzisyenlerden oluşan bir ekibin “savaşla ilgili yayın yapmalarını teşvik etmek için” organize edilen Çanakkale gezisi savaş yıllarındaki tek örnektir. Enver Paşa 1915 yılının Haziran'ında yirmi otuz kadar kişiye geziye katılmaları için yazılı bir davet gönderir. Davet metninde, cepheyi gezerek izlenimler elde edecek bu aydınlardan “kişilere ya da makamlara yönelik övgüler istenmediği özellikle” bildirilirken “askerin cevherine ve milletin kabiliyetine dair hakiki tasvirler” beklendiği ifade edilir. Davet edilenlerin çoğunun geleceğini bildirmesine rağmen, yola çıkış gününde (11 Temmuz 1915'te) Sirkeci Garı'nda sadece 18 kişi hazır bulunacaktır: Edebiyatçı ve gazeteciler arasından Ağaoğlu Ahmet, Ali Canip, Celal Sahir, Enis Behiç, Hakkı Süha, Hamdullah Suphi, Hıfzı Tevfik, Muhittin, Orhan Seyfi, Selahattin, Yusuf Razi, Mehmet Emin, Ömer Seyfettin, İbrahim Alaeddin, Müfit Ratip; ressamlardan Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya ve müzisyen Ahmet Yekta.³²⁸ Aydınların Çanakkale gezisi “ayrılma ve dönme günleri hariç” on gün sürmüştür.

Geziye katılanların izlenimlerini birer propaganda ürününe dönüştürmeleri çok fazla mümkün olmamıştır. Bu ürünler “geç tarihlerde ve az sayıda” olacaktır; çünkü hem katılan sayısı azdır, hem de devlet gezilerin ertesinde bu aydınları yazmaya yöneltecek mekanizmaya sahip değildir. Hamdullah Suphi'nin *İkdam*'da yayınlanacak “Çanakkale” başlıklı yazı dizisi iyi propaganda örneği olması açısından bu konuda bir istisna sayılabilir. Bu yazılarında; cephede düşmanın insanlık dışı savaş yöntemlerine rağmen savaştan askerlerin yiğitliğini, gözü pekliğini anlatan anekdotlara yer verirken, “Balkan lekesinin Çanakkale'den dökülen kanla temizlenmiş olması” gibi izleklere sıklıkla başvurur.³²⁹

³²⁷ A.g.e., s. 198.

³²⁸ Bu isimlerden Müfit Ratip hastalandığı için bir süre sonra geri döner, dolayısıyla gezi on yedi aydınlı tamamlanır. Gezi ekibine Kurmay Binbaşı Edip Servet ve Yüzbaşı Hulusi rehberlik etmiş, sağlık sorunlarına karşı Dr. Fikri Servet ile yolculuklarını görüntülemek için bir fotoğrafçı ve bir sinemacı onlara eşlik etmiştir. Bkz. A.g.e., s. 199.

³²⁹ A.g.e., s. 200-204.

Fakat Harbiye Nezareti'nin propaganda arayışı bunlarla sınırlı değildir. Özellikle edebiyatın milli duyguları harekete geçirme işlevine başvuran bakanlık, “zâbitan ve asâkiri teşvik ve teşci” edecek eserlerin yazılmasını desteklemek için bir kampanya düzenler. Buna göre, teklif götürülen yazarlara kitap siparişi verilir, yazar kitabı bitirip getirdiğinde oldukça yüksek bir telif ücreti ödenir ve kitabı iyi kalitede basılır ve normal şartlarda piyasada basılması ekonomik koşullar nedeniyle okuyucu bulması zor olan kitap bakanlıkça satın alınarak orduya dağıtılır. Fakat bu uygulamadan verim alınamadığı anlaşıncı yazarlara daha yüksek paralar ödenir.³³⁰ Sipariş eser yazma teklifi aralarında Cenap Şahabettin, Rıza Tevfik gibi ne İttihatçılara ne de Türkçülere yakın olanların da bulunduğu edebiyatçılara götürülür; Köroğlu'na göre, Enver Paşa hem kalemi iyi olan hem de yönetime mesafeli duran yazarları kazanarak birkaç fayda elde etmenin peşine düşmüştür.³³¹

Öte yandan, Aydınların Çanakkale gezisine katılan ressamların ürettiği resimlerden bazıları sergilenme fırsatı bulacaktır. Gezilere katılan ve cepheden resimlerle dönen Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya'yla beraber; Halil Paşa, İsmail Hakkı, Şevket Bey, İzzet Bey, Mahmut Bey, İbrahim Feyhaman, Ruhi ve Hüseyin Avni Bey'in eserleri Türk Ocağında düzenlenen bir sergide gösterilir. Türk Ocağı başkanı Hamdullah Suphi 23 Temmuz 1915'te açılan bu sergiyi *Türk Yurdu* dergisindeki yazısına konu eder ve bu ressamlarla gurur duyduğunu belirtir.³³² Fakat dergi tarafından yazının sonuna eklenen bir not dikkat çekicidir. Bu not, sergideki resimlerin savaş devam ederken yapılmasına rağmen, aralarında “askerlik sahnelerinin bir istisna gibi kaldığını belirterek serzenişte bulunur”.³³³ *Türk Yurdu*'nun Türkçülüğü hatırlandığında böyle bir yorumun epeyce normal olduğu anlaşılabilir. Bununla birlikte, artık siyasi özellikler taşıyan bir örgüt olan Türk Ocağı'ndaki bu sergiye katılan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinin cemiyetin

³³⁰ **A.g.e.**, s. 210-212. Bunlardan en bilinen eser, Yusuf Ziya [Ortaç]'ın **Akından Akına** başlıklı kitabıdır.

³³¹ **A.g.e.**, s. 211-212. Bu kampanyadan Köroğlu'nun çıkardığı birkaç çarpıcı sonucu paylaşmak gerekiyor. Propaganda sorunu o kadar büyüktür ki “asker ve subaylara yönelik ideolojik endoktrinizasyonda kullanılacak eser” aranıp bulunamamaktadır. Edebiyatçılar, savaş nedeniyle korkunç olan ekonomi nedeniyle geçinmiyor olmalarına rağmen, ancak yüksek ücret teklifleriyle ikna edilebiliyorlardır. Daha sonra, teklifin Enver Paşa'dan geliyor olması önemli bir etkidir; maddi kazanç beklentisi bir kenara, sanatçıların da kendisinden çekindiğini göstermektedir. Son olarak, İttihatçıların kültürel alanda bolca yararlandığı Ziya Gökalp ve diğer Türkçü aydınların ihtiyaç duyulan propaganda için yeterli gelmemesi dikkat çekicidir. Bkz. **a.g.e.**, s. 212.

³³² Hamdullah Suphi, “Türklükte Nefis Sanatlar: Son Resim Sergisi”, **Türk Yurdu**, 1915'ten akt. Tongo, **a.g.e.**, s. 97.

³³³ Köroğlu, **a.g.e.**, s. 192.

1911 tarihli kuruluş nizamnamesinde yer alan, hiçbir koşulda siyasal meselelerle uğraşmamak şeklindeki maddesinin ihlal ettiği vurgulanmalıdır.³³⁴

Bilindiği gibi ilk Türk ressamlarının asker olmasından başka, 20. yüzyılın ilk kuşak ressamı da asker kökenlidir. 1914 kuşağının içinde yer alan Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ali Lâga, Cevat Üsküdarlı gibi ressamlar askeri okul çıkışlıdır. Bununla birlikte, bunlardan bazıları (Mehmet Ruhi [Arel], Hikmet Onat, Ali Sami Boyar) Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra daha teğmen rütbesindeyken ordudan ayrılarak, Sanayi-i Nefise ve Avrupa'da resim eğitimini tercih etmişlerdir. Yine de, Sami Yetik ve diğer bazıları emekli olana kadar orduda kalmışlar, savaş sonrasında askeri okullarda resim hocalığı da yapmışlardır.³³⁵ Öte yandan, Cumhuriyet'e taşınacak Türk ressamı arasında ilk kadronun asker kökenli olması, hem milli duyarlıklarının fazla olması hem de devlete yakın durma ihtimallerini ortaya çıkarmıştır. Bu ressam grubunun II. Dünya Savaşı bitene kadar etkin olacak gruplardan biri olması ve genellikle realist tarzda resim üretecek olmaları Türk resim kanonunu önemli ölçüde etkileyecektir.

1914 kuşağı ressamı arasında savaşa bizzat deneyimleyenler olmuştur. Sami Yetik ve Mehmet Ali Lâga, bu kişilere örnek verilebilir. Balkan savaşında Kara Harp Okulu'ndan mezun bir subay olan Sami Yetik'in, Edirne cephesinden başlayarak, Kurtuluş Savaşı sonuna kadar bulunduğu cephelerde bir yandan eskizler ve desenler çizdiği bilinmektedir.³³⁶ Sami Yetik arkadaşı Yüzbaşı Mehmet Ali Lâga'yla birlikte yer aldığı, Bulgarlara karşı savaşılan Edirne cephesinde Bahriyeli ressam Hasan Rıza'nın hayatını kaybetmesine tanık olmuştur. Onların yanı sıra, 1915'teki Çanakkale gezisine katılan Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya da savaşın korkunçluğunu birinci elden tecrübe etmişlerdir. Nazmi Ziya, Dünya Savaşı'nın kendisinin sanat için sanat anlayışını terk etmesinde etkili olduğunu vurgulamıştır.³³⁷

Harp Mecmuası adlı askeri propaganda yayını savaş sırasındaki görsel propaganda alanında ortaya konan önemli bir çaba olarak değerlendirilebilir. İlk kez Teşrinisani 1331'de (14 Kasım-13 Aralık 1915 arası bir tarih), Karargâh-ı Umumî

³³⁴ Tongo, **a.g.e.**, s. 17-18.

³³⁵ Tansuğ, **a.g.e.**, s. 119, 149.

³³⁶ Tansuğ, **a.g.e.**, s. 120, 151.

³³⁷ Bedri Rahmi'den akt. Tongo, **a.g.e.**, s. 96-97.

İstihbarat Şubesi tarafından, dönem koşulları (kâğıt yokluğu, yoksulluk, sansür) içinde sıradan yayınlarda görülemeyecek özelliklerle oldukça kaliteli bir kâğıda ve 16 sayfa olarak basılan dergi, “temelde bir fotoğraf dergisi” gibidir çünkü yazılar süs niteliğinde kalmıştır.³³⁸ Haziran 1334 (1918)’e kadar toplam 27 sayı yayınlanmıştır. Erol Köroğlu’na göre derginin ilgi çekici taraflarından biri, “Yaşayan Ölüler” (11. sayıdan sonra “Mübarek Şehitlerimiz”) başlıklı sayfada şehit subayların fotoğraf ve isimlerine yer vermesidir.³³⁹ İlk sayısındaki “Niçin Çıkıyor?” başlıklı yazının son paragrafında derginin “muazzam ordumuzun altın destanını yazılar ve resimlerle ebedileştirmek, onu bütün dünyanın gözleri önüne yaymak için” çıktığı belirtilirken bununla dış ülkelerin hedeflendiği vurgulanır; iç kamuoyuna ise “cephe gerisinde yer alanları ordunun şanına ortak etmek” beklentisi yöneltmiştir.³⁴⁰

I. Dünya Savaşı sırasında görsel propaganda alanında muhtemelen en önemli etkinlik 1917 yılında oluşturulan Şişli Atölyesi’dir. Bu dönemde Şişli Atölyesi resim sanatının propaganda amaçlı kullanılmasının en çarpıcı örneğidir. Harbiye Nezareti İstihbarat Dairesi Reisi Miralay Seyfi Paşa’nın önerisiyle, Kadıköy Belediye Müdürü Celal Esad [Arseven]’in³⁴¹ önderliğinde harekete geçen bu atölye için devlet özel olarak bir mekân hazırlamıştır. Celal Esad Arseven anılarında, Şişli Atölyesi’ni hangi amaçlarla tasarladığını yazmıştır: “Avrupaca yalnız muharebedeki cesaret ve kuvvetiyle tanınan ve fakat medeniyette ve sanatta geri kalmış bir medeniyet gibi telakki edilen Türklerin kültür ve sanat sahasındaki kabiliyetlerini göstererek müttefik devletlerde bir sempati uyandırmaktı.”³⁴² Amaç sergilenecek modern resimlerle Türk modernliğinin geldiği noktayı Batılı müttefiklere başkentlerinde düzenlenecek sergilerle gösterebilmektir. Öte yandan, Arseven’in anlatımına göre, kendisi Türk ressamlarının eserlerinin sergilenmesini teklif etmişti; fakat Seyfi Paşa gösterilecek tablolar arasında “mevzu itibariyle askeri mahiyet taşıyacak bazı eserlerin” bulunmasının da faydalı olacağını söylemiştir. Seyfi Paşa’nın direktifi uygulanır ve böylece bir savaş atmosferi yaratmak için uygun malzeme ve ekipman

³³⁸ Köroğlu, **a.g.e.**, s. 194-195.

³³⁹ Köroğlu, **a.g.e.**, s. 195.

³⁴⁰ Köroğlu, **a.g.e.**, s. 197.

³⁴¹ Celal Esad (Arseven, 1876-1971) ressam, yazar, siyasetçi. Yayınladığı Resim Kitaplığı başlığı altındaki bir kitap serisi çerçevesinde **Resim Dersleri** (1895), **Ressam ve Mimarlara Mahsus Menazır** (1899), **Fotoğrafya** (1899), **Ressamlara Rehber** (1901), **Renkler, Renkli Resimler ve Yağlıboya** (1903) gibi kitaplar vardı. Bu yayınların toplumda sanat bilgisi ve bilincinin arttırmasını arzulamıştı. Bkz. Wendy Shaw, **a.g.e.**, s. 121.

³⁴² Celal Esad Arseven, **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, s. 62.

getirilir. Bu proje aracılığıyla devlet tarafından kendilerine tahsis edilen atölyede devletin sağladığı boya malzemeleri ve gerçek askeri mühimmatla çalışan ressamlar hallerinden pek memnun resim yapmışlardır. Sonuç olarak sergi, Şişli Atölyesi dışında kalan sanatçıların da katılımıyla, “Savaş Resimleri ve Diğerleri” başlığıyla 1917’nin son, 1918’in ilk günlerinde ilk önce Galatasaraylılar Yurdu’nda sergilenmiştir.

Sergi komiseri Arseven yanına ressam Namık İsmail’i alarak sergiyi Viyana’ya ve oradan da Berlin’e götürmeyi planlıyordu. Viyana, 1916-17 yıllarında oldukça hareketli bir kültürel ortama ev sahipliği yapmaktaydı. Bu dönemde Viyana’da ardı ardına açılan sergilerden, 28 Aralık 1916-14 Ocak 1917 tarihleri arasında düzenlenen sergide Müttefikler’in askeri kumandanlarının portrelerine yer verildiği görülmektedir. Osmanlı Devleti de Veziri Azam Halim Paşa, Harbiye Nazırı Enver Paşa, Dâhiliye Nazırı Talat Paşa’nın portreleriyle temsil edilmişti. Gizem Tongo’nun dikkat çektiği gibi, bu portrelerin yer aldığı serginin siyasi bir özelliği şuydu: Viyana hükümeti Sultan V. Reşad’ın portresine yer vermeyerek Jön Türklere desteğini somutlaştırmıştı.³⁴³

Galatasaray’da 128 eser sergilenirken, Viyana sergisine 142 eser götürülmüştü. Bu eserler savaş nedeniyle Türkiye’ye geri getirilememiş; savaştan sonra Hikmet Onat ve Celal Esad Arseven’in gayretleriyle getirilmişti.³⁴⁴ Fakat Viyana’dan sonra Berlin için hazırlanan tablolar savaş şartlarının kötüleşmesi nedeniyle Berlin’e ulaşamamıştır. 1918’de *Wochen Ausgabe des Berliner Tageblatts*’ta çıkan bir yazı, Viyana’da açılan sergide propaganda ve askerlik konulu resimlerin fazla sayıda olmasını eleştirse de imparatorluğun geldiği modernlik seviyesini takdir etmiştir.³⁴⁵ Yazı, resimler arasında hem kadın resimlerinin, hem de kadın ressamların eserlerinin bulunmasını Osmanlı modernliğine işaret eden unsurlar olarak değerlendirmişti. Sonuç olarak, söz konusu yazının savaşçı-Türk ve harem kadınları imgesi üzerinden ürettiği Osmanlı kimliği, Türk yöneticilerin yansıtmayı planladığı kimlik imgesiyle

³⁴³ Tongo, **a.g.e.**, s. 100.

³⁴⁴ Bu eserlerden 56’sı, “Maarif Vekâlet’iyle önceden yapılmış sözleşme gereği olarak “milli müze” oluşturmak amacıyla Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’na ayrılarak bugünkü İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunun temelini oluşturmuştur”. Bkz. Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 28.

³⁴⁵ Wendy Shaw, **a.g.e.**, s. 148.

paralel bir görüntü arz etmiştir.³⁴⁶ Bu proje etrafında üretilen resimler o yıllarda yapılan resimlerin ciddi bir bölümünü oluşturmakta ve savaş resimlerinde askerlerin figür olarak Türk resmine girmesi resimde figür konusunun yaygınlaşmasında etkili olmuştur.³⁴⁷

Şişli Atölyesi'nin bir başka ilginç özelliği, “tamamen Müslüman bir oluşum” olmasıydı.³⁴⁸ 1916 ve 1917’de Galatasaraylılar Yurdu’nda düzenlenen sergilerde gayri-Müslim sanatçıların da yer almış olmasına rağmen, Şişli Atölyesi’nin ardından Galatasaray Yurdu’nda açılan sergide sadece ikisi kadın olmak üzere on dokuz Müslüman ressamın eserleri sergilenmiştir.³⁴⁹ Ayrıca, bu iki sergiden ikisine birden katılım gösteren sadece birkaç sanatçı vardır. Çallı İbrahim, İbrahim Feyhaman, Namık İsmail, Cevad Bey, Harika Hanım ve Hikmet Bey hem Galatasaray’daki hem de Viyana’daki eserleriyle katılmışlardır. Tongo’ya göre, bu durum adı geçen sanatçıların dönemin sanat çevresinde en popüler sanatçılar olduğuna işaret etmektedir.³⁵⁰

Şişli Atölyesi, Osmanlı İmparatorluğu ile Cumhuriyet arasında sürekliliğin izlenebildiği deneyimlerden biri olmuştur. Modern Batılı tekniklerle yapılan resimler aracılığıyla modernleştiğini Batılı gözlere kanıtlama çabası, müttefik ülkelerde bir sergi yapılmasının başlıca amacıdır. Bu şüphesiz ki Meltem Ahıska’nın öne sürdüğü gibi Garbiyatçı bir eğilime işaret eder: “Garbiyatçılık, Batı-dışı sayılan bir alanda (ve Batı’nın tüm üstünlük iddialarına maruz kalarak) modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine sunma tarzıdır.”³⁵¹ Şişli Atölyesini ortaya çıkaran Garbiyatçı düşünce tarzı Cumhuriyet dönemine geçildiğinde modernleşmenin yaşandığı pek çok alana sirayet edecek ve Türkiye’de “modernliğin gramerini” oluşturacaktır. 1935’te Almanca, Fransızca ve İngilizce dillerinde yayımlanmaya başlayan *La Turquie Kémaliste* dergisi ile 1931, 1934, 1935 ve 1939

³⁴⁶ Shaw, **a.g.e.**, s. 150.

³⁴⁷ Zeynep Yasa Yaman, “Adnan Çoker’le Söyleşi”, **d Grubu (1933-1951)**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 52.

³⁴⁸ Tongo, **a.g.e.**, 112.

³⁴⁹ Bu ressamlar, isim sırasına göre şöyledir: Adil Bey, Ali Cemal Bey, Ali Sami Bey, Cevad Bey, Çallı İbrahim Bey, Halil Paşa, Harika Hanım, Hikmet Bey, Hüseyin Avni Bey, İbrahim Feyhaman Bey, İsmail Hakkı Bey, Namık İsmail Bey, Ruhi Bey, Ruşen Zamir Hanım, Sami Bey, Seyid Bey, Şevket Bey, Tahsin Bey, Zekai Paşa. Bkz. Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 29.

³⁵⁰ **A.g.e.**, s. 113-114.

³⁵¹ Meltem Ahıska, “Garbiyatçılık: Türkiye’de Modernliğin Grameri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 9, Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 1052.

yıllarında sırasıyla Peşte, Selanik, Brüksel ve New York'taki sergilerde³⁵² oluşturulan Türkiye pavyonları bu Garbiyatçılığın izlerini taşımaları bakımından örnek verilebilir.

1915 gezisi ve Şişli Atölyesi dışında ressamların devam eden savaşı eserlerinde çok fazla konu edinmedikleri anlaşıyor.³⁵³ Kurtuluş Savaşı yıllarına denk gelen 1919, 1920, 1921 ve 1922 yıllarında Galatasaray sergilerinin aksatılmaması dikkat çekicidir. 24 Temmuz 1919'da Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde Şehzade Abdülmecid Efendi'nin himayesinde açılan sergi hakkında çıkan bir yazıda sanatçıların ülkenin maruz kaldığı işgale rağmen sanatlarını sürdürmeleri takdir edilmişti:

Uğradığımız felaket-i milliyeye ve hiçbir taraftan maddi, manevi en küçük bir teşvik ve muavenet bile görmemekte olmalarına rağmen yürekleri endişe-i sanat ve arzu-i terakki ile çırpınan sanatkârlarımız sene-i sabıkaya nisbetle daha müterakki bir sergi vücuda getirmelerinden dolayı her türlü takdirata bilhakkın layıktırlar.³⁵⁴

Mehmet Ruhi (Arel)'in (1880, 1931) “Sabah Namazında Dua” (1919) adlı çalışması doğrudan savaş konulu olmasa da savaş döneminde inanca tutunmaya çağrı yapan bir resim olarak yorumlanabilir. Onun dışında “Gurupta Köprü Üstü” adlı suluboya çalışması Galatasaray Sergileri'nin işgali doğrudan konu alan tek resimdir.³⁵⁵ Gerçekten İstanbul'un neredeyse beş sene boyunca işgal olduğu dönemde işgal hakkında hiç resim yapılmaması, hatta ağırlıkla manzara resimleri yapmaları dikkat çekicidir. Hüseyin Zekai natüremortlarına devam ederken Mehmed Sami, Hikmet, Namık İsmail, Nazmi Ziya ve İbrahim manzara resimleri yapmışlardır.³⁵⁶ Bu durumun birkaç sebebi olabilir. Öncelikle, sanata ve özellikle resim sanatına ilgi olmaması ki bu dönem gazetelerine de yansıyan bir eleştiridir, önemli bir sebep olarak anılabilir. Ayrıca, I. Dünya Savaşı'ndaki sansür ortamını takiben işgal yıllarının kültürel hayatı ve dolayısıyla sanatçıların ifade biçimlerini etkilemiş olduğu düşünülebilir. Yani, normal şartlarda manzara resimleri yapma

³⁵² Bu sergiler için bkz. M. Haluk Zelef, **A Research on the Representation of Turkish National Identity: Buildings Abroad**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, 2003.

³⁵³ Shaw, **a.g.e.**, s. 153.

³⁵⁴ 25 Temmuz 1919 tarihli **Tasvir-i Efkâr**'dan akt. Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 30.

³⁵⁵ Shaw, **a.g.e.**, s. 153.

³⁵⁶ Shaw, **a.g.e.**, s. 154.

eğiliminde olan sanatçıların siyasi ortamın da etkisiyle görece nötralize sayılabilecek manzaralara başvurmalarıdır söz konusu olan. Öte yandan, savaşın sonuna gelindikten sonra ressamlardan milli konuları resimlerine taşımaları beklenmeye başlanır. Örneğin, *İkdam* gazetesinde Ahmet Cevdet, “Ressamlarımıza” başlığıyla yayımlanan yazısında ressamlardan “milli konulara ağırlık vermelerini, vatanın an’anelerini yaşatmaya çalışmalarını, yetiştikleri zamanın vekayiini tasvire hizmet etmelerini ister”.³⁵⁷

Cumhuriyet öncesi dönemde görsel bilinç ve resim sanatında modernleşmeye dair gelişmeleri toplamak gerekirse, Osmanlı döneminde siyasi iktidarın görsel alana tarafsız kalmadığı, Kartezyen perspektifçiliğin hâkim olduğu görme rejimlerini benimseyen Batılı devletlerden ilham alarak, iktidarın haşmetini ve devletin kimliğini belirli semboller üzerinden kurgulayan bir yaklaşıma yakın durduğu iddia edilebilir. Sanat alanında “ilk modern”lerimizin bu dönemde ortaya çıktığı söylenebilir. Ayrıca Türkçülüğün hâkim ideoloji olması neticesinde, “milli sanat”a dair ilk arayışlar II. Meşrutiyet döneminde görülmeye başlamıştır. Daha sonra, her ne kadar kurumlaşmasa da, politik imgelerin kullanımı ile görsel propagandanın resmi düzeyde organize olması I. Dünya Savaşı’na tekabül etmektedir.

Cumhuriyet sonrası ilk sanat hareketi olan ve 1929’da kurulan Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği’nin eserleri ise memleket görüntülerine yer vermediği iddiasıyla dönemin “millilik” beklentisini karşılamadığı için eleştirilecektir. 1933’te büyük bir heyecanla kurulacak olan “d” Grubu ise Müstakiller’le karşılaştırıldığında daha biçimci ve Batıcı bir tutumla ortaya çıkacaktır. Bu yazarlara göre resmin tabiatla ilişkisi bir gereklilik olmayacaktır. Fikret Adil, Ahmet Muhip Dıranas, Sabahattin Eyüboğlu, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Suut Kemal Yetkin, Burhan Toprak gibi önde gelen sanat yazarları grubu teknikte evrenselleşebilecek kadar Avrupa resmini yakından takip ettiklerini gösterdikleri için olumlu bir gelişme olarak değerlendirirken, konularında ulusallığı gündeme almaları gerektiğini vurguluyordu.

³⁵⁷ 17 Ağustos 1923 tarihli *İkdam*’dan akt. Şerifoğlu, a.g.e., s. 38.

1.2. Cumhuriyet'in Parmak İzi

1.2.1. “Tarik-i Terakki” ve “Türk Mevzuu”

1 Kasım 1922’de saltanatın kaldırılmasından sonra yeni rejimin seçkinleri, milliyetçi söylemi ve yeni rejimi çağrıştıran ifadeleri daha rahatlıkla kullanmaya başlamıştır. Mustafa Kemal 22 Ocak 1923’te Bursa Şark Sineması’nda yaptığı konuşmada resim, heykel ve bilimin ilerleme için şart olduğunu vurgulayacaktır: “Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icab ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur.”³⁵⁸ Bu şekilde güzel sanatların siyasi iktidar için neye karşılık geldiğine dair ilk ipucu ortaya konmuştu. Mustafa Kemal “tarik-i terakki” ile milletin gideceği yolun adresini belirlerken uğrak noktaları olarak bu üç unsuru işaret ediyordu ki bunlar onun laikleşme anlayışının göstergeleri olarak değerlendirilmelidir. 1927’de dönemin Maarif Vekili Mustafa Necati ise sanat eserlerinde inkılâp fikirlerinin yansıtılması gerektiğini, bu eserler aracılığıyla ulusal tarihin kolektif hafızadaki yerinin uzun süre korunabileceğini iddia ediyordu: “Bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır.”³⁵⁹ Ayrıca Mustafa Necati’nin “bizim gibi devrim yapan uluslar” tanımlaması, devrimin şeklini ve amacını da imlemiş oluyordu.

II. Meşrutiyet’ten itibaren ve fakat Cumhuriyet rejiminin gelmesiyle daha sistematik şekilde, ülkenin kültür ve sanat hayatına yön veren kurumları çarpıcı biçimde yenilenecek, kaldırılacak veya yenisiyle değiştirilecektir. 1909’da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin 1921’de isim değiştirerek Türk Ressamlar Cemiyeti olarak faaliyetlerine devam etmesi ulus-inşa süreci bağlamında açıklanmalıdır. Lozan Konferansında Türkiye’nin yeni bir cumhuriyet olarak kabul edilmesinin konuşulduğu bir ortamda, bu ressam grubunun Galatasaraylılar Yurdu’nda düzenlenen sergisinin 1923 Temmuz’undaki yedincisinin açılış törenine Halife Abdülmecid Efendi’yi temsilen yaveri Ekrem Bey, Gazi Mustafa Kemal Paşa’yı temsilen milletvekili ve Türk Ocakları genel başkanı Hamdullah Suphi

³⁵⁸ “Bursa’da Şark Sinemasında Halka Konuşma”, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri**, Cilt II’den akt. Seda Bayındır Uluşkan, **Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010, s. 515.

³⁵⁹ M. Rauf İnan, **Mustafa Necati: Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980, s. 137.

(Tanrıöver; 1885-1966) katılır. Hamdullah Suphi, “Belliniden başlayarak kendi Sanayi Nefise mektebimize hoca olarak getirilen Valeri’ye [kadar] Türk mevzuunun Türk olmayanların fırçasından çıktığını” vurguladıktan sonra sergiyi düzenleyen ve savaşların etkisiyle demografik anlamda artık iyice Türkleşmiş olan ressamların bu alanı “bizzat kendi ellerine” almış olmalarını kutlar.³⁶⁰ Milliyetçi düşüncenin açık bir şekilde etkilendiği bu ifadelerde ilginç olan, bilinçli bir şekilde Gentile Bellini ve Salvatore Valeri’nin bir dönemin sırasıyla başlangıç ve sonunu sembolize etmesidir. Osmanlı sarayına II. Mehmet döneminde davet edilen ilk Avrupalı sanatçı İtalyan Gentile Bellini’dir (1429-1527). 1883’te Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşundan 1915’e kadar yine bir İtalyan olan Salvatore Valeri (1856-1946) ve Polonyalı Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?) sırasıyla yağlıboya ve desen branşlarında akademinin önemli hocalarından olacaklardır. Ancak I. Dünya Savaşının başlamasıyla beraber yurt dışındaki eğitimlerinden geri çağrılan Çallı kuşağı akademi kadrolarına alınarak Valeri gibi Türk olmayan hocalar kadro dışı bırakılacaktır. Türkiye’de resim tarihi üzerine ilk değerlendirmeleri yapan ve Akademi’de İbrahim Çallı’nın öğrencisi olan ressam Elif Naci,³⁶¹ Akademi’nin “ecnebi eller”den “kurtuluşunu” yıllar sonra kutlayacaktır:

Sanayi-Nefise mektebi [...] 1883’te tesis edilmiştir. Bu tarihten harbi-umuminin zuhuruna kadar geçen zaman içinde ecnebi ellerin tedrisi ehliyetine terk olunan Sanayii-Nefise mektebi, Çallı İbrahim’in Avrupadan avdet edip mektebe hoca olduğu tarihten itibaren büyük bir inkılap ve tekamüle mazhar olmuştur [...] O zamana kadar Sanayii-nefise mektebi resim atelyelerindeki ekseriyeti gayrimüslimler teşkil eden talebe, iki ecnebi ressamın rehberliği altında çalışıyordu: Valery ile Varnia. Çallı İbrahim ve bir sene sonra da Hikmet Bey yanlış yola doğru gitmekte olan telebeyi bu iki ecnebinin elinden kurtardılar.³⁶²

³⁶⁰ Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933, s. 6.

³⁶¹ Ressam ve yazar Elif Naci (1898-1987), Sanayi-i Nefise Mektebi’ne 1914’te girmiş, İbrahim Çallı’nın öğrencisi olmuştur. Bu süreçte Yeni Resim Cemiyeti’ni kuranlar arasında yer almıştır; ancak savaşa katılması nedeniyle resim eğitimine ara vermiştir. 1916 yılında **İfham** gazetesinde başladığı gazeteciliği **Son Posta**, **Son Telgraf**, **Tan**, **Milliyet**, **Cumhuriyet** gibi yayınlarda sürdürmüştür. Resim eğitimini ancak 1928 yılında tamamlayabilmiştir. 1929’da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’ne katılmıştır. 1933 yılında kurulan “d” Grubu’nun kurucuları arasındadır. İlk resim sergisini 1930’da açmıştır. 1937’de Türk ve İslam Eserleri Müzesi müdür yardımcılığına, 1939’da ise aynı müzenin müdürlüğüne getirilmiştir ve bu görevine 1956’ya değin devam etmiştir. 1940’ta Ressamların Yurt Gezileri programı çerçevesinde Samsun’a gönderilmiştir. Naci’nin **On Yılda Resim 1923-1933** (1933), **Şark’ta Resim** (1945), **Elif’in 60.Yılı, Resimde ve Basında** (1976), **Anılardan Damlalar** (1981) adlı kitapları mevcuttur. Gazete yazılarında sıklıkla “d” Grubu’nun çalışmalarına yer vermesi, grubun kamuoyunda görünürlüğüne etkin bir şekilde katkıda bulunmuştur. Bkz. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, 1997.

³⁶² Elif Naci, “Türkiyede Resim Cereyanları: Harpten Sonraki Ressamlar”, **Muhit**, Sene 4, Sayı 46, Ağustos 1932, s. 30.

O halde Elif Naci gibi Hamdullah Suphi'nin gururuna sebep olan durum, Akademi'deki kadrolarda gayrimüslim hocalar yerine Türk hocaların yerleştirilmesidir. Hamdullah Suphi "Türk mevzuu" diye tanımladığı mefhumun ressamlarca ele alınmasını olumlu kaydetmiş ve böylelikle ulusal konulu resimler yapmalarını beklediklerini söylemiştir.³⁶³ Zaten hatırlanacak olursa Hamdullah Suphi; 1915'te Enver Paşa'nın emriyle Çanakkale cephesine savaş izlenimleri edinerek resim yapmaları için davet edilen ve cepheden resimlerle dönen Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya'yla beraber, sekiz başka ressamın eserlerinin yer aldığı Türk Ocağındaki sergiyi *Türk Yurdu* dergisindeki bir yazısına konu etmiş ve bu ressamlarla gurur duyduğunu belirtmişti.

Bununla beraber, Galatasaray Sergileri kimi seçkinler arasında tatminsizliğe yol açmıştı. Örneğin, 1920'de Ağustos başında Şehzade Abcûlmecid Efendi'nin himayesinde açılan sergi³⁶⁴ ertesinde, şair-gazeteci Ahmet Haşim, *İleri* gazetesinde ressamları kendi dar ufuklarında kaldıkları ve hayatın konularını yakalayamadıklarını iddia ederek özgün olmadıkları yönünde eleştirmişti:

...şüphesiz ki ressamlarımız âmâ değildir. Nasıl olsunlar ki onlar ne kulaktır, ne burundur, ne ayaktır; fakat yalnız, hayata, ziyaya ve esrar-ı hevâya doğru açılmış birer çift gözdür. Fakat bu gözün şu şayan-ı hayret noksanı vardır ki ressamlarımız onunla, mümkün değil, kendilerini görmeye muvaffak olamıyorlar.³⁶⁵

Haşim, sanatçılara kendi seslerini bulmaları gerektiğini söylemekteydi.

Galatasaray Sergileri'nde kendilerine karşı geliştirilen tavır nedeniyle yeni bir resim grubu kurmak isteyen, akademiden henüz mezun olmuş birkaç genç ressam "Yeni Resim Cemiyeti" adıyla 1924'te bir araya gelecekti. Grubun kurucu üyelerinden olan Elif Naci, bu sergilerde "üstatlar"ın hükümetten aldıkları teşvik parasını kendi arzularına göre dağıttıklarını ve genç sanatçıların resim malzemelerini nasıl alacaklarını düşünmediklerini iddia etmişti.³⁶⁶ 15 Mayıs 1924'te Yeni Resim

³⁶³ Mehmet Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*, İstanbul: Artes Yayınları, 2007, s. 44.

³⁶⁴ Ömer Faruk Şerifoğlu, *Resim Tarihimizden Galatasaray Sergileri, 1916-1951*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 32.

³⁶⁵ A.g.y.

³⁶⁶ Naci, *On Yılda Resim*, s. 9.

Cemiyeti'nin Matbuat Cemiyeti'nin alt katındaki salonda açtığı ilk sergisi Elif Naci'nin anlatımına göre “binlerce ziyaretçi tarafından” ziyaret edilerek yoğun ilgi görmüş ve Maarif Vekâleti birkaç resim satın almıştır.³⁶⁷ Cumhuriyet'in 1924'te düzenlenen ilk *konkuru*³⁶⁸ kazananlar arasında Yeni Resim Cemiyeti'nin üyeleri de vardır. Bu kişilerin kısa süre sonra yurt dışına gitmeleri gerektiği için grubun etkinliği sona erer.³⁶⁹

Yeni Resim Cemiyeti sergisinden bir ay sonra düzenlenen sekizinci Galatasaray sergisindeki eserlerde, bir iddiaya göre³⁷⁰ bu gençlerin etkisiyle, başka bir iddiaya göre Hamdullah Suphi'nin bir önceki sergide söylediği sözler nedeniyle, milli konulara önem verilmiştir.³⁷¹ Serginin açılışına Mustafa Kemal adına İstanbul Valisi Raşid Bey katılmış ve sergiden Maarif Vekâleti ve belediye eserler almıştır. 13 Ekim 1923'te Ankara'nın başkent ilan edilmesini takiben, Cumhuriyetle beraber açılan ilk Galatasaray sergisinin (Sekizinci sergi) bir ayağı da Ankara'da düzenlenmeye başlanır.³⁷² Bu adım Ankara'da açılacak sergilerin resmi sergi kabul edilmesi yönünde 1926'da alınacak kararın³⁷³ öncülü sayılmalıdır. Aynı karar çerçevesinde ödüllerle sanatçıların teşvik edilmesi ve üretilen belli sayıdaki eserin bir müze kuracak şekilde satın alınması planlandıysa da hayata geçirilemeyecektir.

1.2.1.1. Sanat Eğitiminde Yenilikler

Batılılaşma sürecine girilmesinden sonra, eğitime dair tartışmalar ve politikaları yenileme ihtiyaçları sıklıkla gündemde olmuştu.³⁷⁴ Bu minvalde Cumhuriyet'in ilanını takip eden ilk yıllarda eğitim alanında büyük değişimler

³⁶⁷ Naci, **a.g.e.**, s. 10.

³⁶⁸ Fransızca *concours* kelimesinden gelmekte olup konumuz bağlamında Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti'nin yurt dışına gönderilecek öğrencileri seçmek için düzenlediği, Avrupa Konkuru adı verilen sınavı belirtmektedir. Bkz. Kansu Şarman, **Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, s. 9.

³⁶⁹ Ressamlar arasında konkuru kazananlar Şeref Kamil (Akdik) (1899-1987), Mahmut Cemalettin (Cûda) (1904-1987), Cevat Hamid (Dereli) (1900-1989), Refik Fazıl (Epikman) (1902-1974) ve Muhittin Sebati (1902-1933) olacaktır.

³⁷⁰ Naci, **a.g.e.**, s. 10.

³⁷¹ Üstünipek, **a.g.e.**, s. 44.

³⁷² **A.g.e.**, s. 98.

³⁷³ **A.g.e.**, s. 44. İcra Vekilleri Heyetinin kararnamesi 12 Eylül 1926'da çıkmıştır, bkz. Naci, **a.g.e.**, s. 18.

³⁷⁴ Osman Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 351.

yaşanmıştı. Söz konusu değişimler aynı şiddette olmasa da güzel sanatlar alanını da etkileyecektir. 3 Mart 1924'te Şer'iye ve Evkaf Vekâletlerinin kaldırılması ve Tevhid-i Tedrisat Kanununun kabul edilmesiyle beraber eğitimin dini dogmalardan uzaklaştırılması ve eğitim kurumlarının tek bir kurum (Maarif Vekâleti) altında toplanması hedeflenmiştir. 1914'te eğitime başlayan İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencileri 1926'da, henüz birkaç sene önce uygulanmaya başlayan Tevhid-i Tedrisat Kanununun da etkisiyle, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kız ve erkek öğrencileri ile bir arada öğrenim görmeye başlarlar. 1926, aynı zamanda Atatürk tarafından Fındıklı'daki eski Meclis-i Mebusan binasının (Cemile Sultan Sarayı) Sanayi-i Nefise Mektebine tahsis edildiği ve böylece 1916'dan beri sürekli yer değiştirmek zorunda kalan Akademi'nin nihayet kalıcı bir mekâna kavuştuğu tarihtir. Bütün bunlar rejimin güzel sanatlara verdiği önemini gösteren ilk işaretlerdir. Keza 1927'de "1914 Kuşağı"nın öncü ressamlarından Namık İsmail'in müdürlüğe getirilmesini takiben 1928'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Güzel Sanatlar Akademisi ismini alması ve Namık İsmail yönetimindeki Akademi bünyesinde sanat ve mimarlık alanında gerçekleşecek pek çok yeniliğin önü açılması mümkün olabilmıştır. Örneğin, Akademi binası onarılmış, fovizm ve kübizm üzerine yayınların da getirildiği kütüphane zenginleştirilmiştir.³⁷⁵ Ayrıca Akademi'nin Osmanlıca isimleri terk edilmiş ve Batılı ülkelerdeki muadillerinin isimleri örnek alınarak Cumhuriyet'in Osmanlı döneminden farklılığı ortaya konulmak istenmiştir.

Öte yandan, devlet güzel sanatlar alanını henüz sistematik olarak ele almamıştır ve savaş yıllarının sebep olduğu kimi yoksunluklar Akademi'yi de etkilemiştir. Cumhuriyet ilan edildiğinde ülke genelinde ortaokul ve lise sayısının az olması nedeniyle Akademi'nin öğrenci bulmakta zorlanabileceğine işaret etmesi Akademi'nin lise mezunu olma şartını kaldırarak ortaokul mezunlarını kabul etmeye başlamasına yol açmıştır. 1924'te çıkarılan yönetmelik gereğince Resim, Heykel ve Tezyinat bölümlerine bu şekilde öğrenci alınmıştır. Ancak Mustafa Cezar'a göre bu uygulama birkaç sene içinde değiştirilerek eski sisteme geri dönülmeliydi.³⁷⁶ Çünkü bu uygulama neticesinde Akademi'deki bu bölümlerin derecesi indirilerek orta dereceli olarak kabul edilmiştir. 1940'a kadar değiştirilmeyecek bu durum sebebiyle

³⁷⁵ Zeynep Yasa Yaman, **d Grubu (1933-1951)**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 12.

³⁷⁶ Mustafa Cezar, "II. Dönem: 1928-1982 Güzel Sanatlar Akademisi", içinde (yay.haz.) Aydın Ayan vd. **Güzel Sanatlar Akademisi Öğretim Elemanları Resim ve Heykel Sergisi 1928-1982**, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005, s. 16.

1924-1940 arasında Akademi'yi bitirenler orta derece mezunu olarak değerlendirilecek ve bu durum ileride Akademi'nin farklı dönem mezunları arasında gerginliğe sebep verecek etkenlerden biri olacaktır.

Yurt dışında öğrenim gören ressamın ülkeye döndüklerinde sanat alanını ciddi şekilde etkileyeceklerdir. 1922'de kendi olanaklarıyla Münih'e giden Ali Avni (Çelebi) şehirdeki birkaç atölyede eğitim gördükten sonra seçimini Hans Hoffmann atölyesinden yana yapar. Bunda hem 1923'te devlet bursu alabilmiş olması hem de arkadaşı Ahmet Zeki'nin (Kocamemi) 1923'te Türk Ocakları bursuyla Hoffmann'ın atölyesine gelmesi etkili olmuştur. Genç ressamın Münih'in zengin sanat ortamını solumuş ve sanatlarına yeni perspektifler katarak 1927'de Türkiye'ye geri dönmüştür. Aynı yaz açılan Galatasaray sergisinde kübist tarzda yaptıkları resimlerini sergileyen sanatçılar basında yankı uyandıracaktır. Sonraki sene Cumhuriyet bursuyla Paris'e giden arkadaşlarının ülkeye dönmesiyle birlikte Türkiye yeni sanat stillerine sahne olmaya başlayacaktı. Açıklanacak olursa; Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cûda, Muhittin Sebati, Nurullah Berk ve Ali Karsan Paris Güzel Sanatlar Okulu'ndan, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi ise Hoffmann atölyesinden dönüyordu. Hiç yurt dışına çıkmayan Elif Naci ise dönenleri 17 Temmuz 1928 tarihli *Milliyet* gazetesindeki yazısıyla karşılıyordu.³⁷⁷

Bu ressamın ilk olarak “Genç Ressamlar Sergisi” adıyla 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesinde bir sergi altında bir araya gelerek eserlerini kamuoyuyla paylaşır.³⁷⁸ Sergi, hem açılışını Maarif Vekili Cemal Hüsnü Bey'in yapması hem de Etnografya Müzesi gibi yeni rejimin sembol mekânlarından birinde düzenlenmesi bakımından devletin önem verdiği sanat olaylarından biri olacaktır. Yasa Yaman, bu “gençlerle” beraber izlenimcileri hedef alan bir eski-yeni tartışmasının başladığını belirtir.³⁷⁹ Örneğin, Cumhuriyet'in önde gelen

³⁷⁷ Yasa Yaman, *d Grubu*, s. 12.

³⁷⁸ Sergiye Çelebi ve Kocamemi'nin yanı sıra Paris Güzel Sanatlar Okulu'ndan dönen Hale Asaf , Muhittin Sebati, Cevat (Dereli), Ali Münip (Karsan), Nurullah Cemal (Berk), Şeref Kamil (Akdik), Refik Fazıl (Epikman)'a ek olarak Yvonne Karsan ve Sabiha (Rüştü) katılacaktır. Sergiyle ilgili olarak, bkz. Mustafa Şekip, ““Genç Ressamlar Sergisi” Arefesinde”, *Hayat*, Cilt 5, Sayı 125, 18 Nisan 1929, s. 403; ve Gabriyel, “Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi”, *Hayat*, Cilt 5, Sayı 129, 16 Mayıs 1929, s. 487-488.

³⁷⁹ Yasa Yaman, *d Grubu*, s. 11.

entelektüellerinden Mustafa Şekip,³⁸⁰ Ankara’da haftalık olarak yayımlanan *Hayat* mecmuasındaki yazısında Batı türü resmin bizde en çok üç nesillik bir tarihe sahip olduğunu ifade eder. Şekip, “bu kısacık tarihin yeni bir meyvası” olarak değerlendirdiği ve henüz ziyaret etmediği Genç Ressamlar Sergisi’ni ümitle beklediğini kaydetmiştir. Batı resminin Türkiye’de iki neslin çabalarıyla tanıtılması yönünde başarı gösterdiklerini teslim etmekle birlikte onların artık yetersiz kaldığını öne sürer. Şekip’e göre ressamların üstlenmesi gereken bir sorumluluk vardır: “Büyük İstiklal mücadelesi bütün müesseselerimizde tamamlanmak lazımdır. Bugünkü genç ressamlardan beklediğimiz hamle işte bu istiklal hamlesidir. Bunun bir hızda olması çok zor, belki de imkânsızdır. Fakat başka bir mefkûrenin de artık yeri yoktur. Mefkûreci ressamlık yeni nesillerin başlıca şiarı olacaktır.”³⁸¹ Böylece Mustafa Şekip genç ressamların idealist olmaları ve sanatın yeni rejimin ülküsüne hizmet etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda menfaat kaygısının sanatın hiç sevmediği bir konu olduğunu öne sürer. Ayrıca özellikle mimarlık ve heykel gibi alanlarda eserlerin yabancılara yaptırılmasına yönelik uygulamaların tatmin edici olmadığına işaret ederek rejimin pek çok alanda kendini sağlamlaştırmasına rağmen sanat alanında atılım gösterememesini eleştirir.

Aynı sergiyi inceleyen Gabriyel yazısında, genç sanatçıları “eski prensiplerden ve kolay maharetten kaçındıkları için” tebrik ederken, “moda olan” bir takım sanat akımlarına kendilerini tamamen kaptırmamaları tavsiyesinde bulunur.³⁸² Gabriyel Paris’te sanat eğitiminin bir şart olduğunu teslim etmekle birlikte o eğitimin “taklit” eserler ortaya çıkarmasının önüne geçilerek sanatçıların “eserlerinde samimi olarak

³⁸⁰ Dr. Mustafa Şekip Tunç (1883-1958), Osmanlı-Türk modernlik tarihi içerisinde Ziya Gökalp’i takip eden pozitivist-ilerlemeci-akılcı yaklaşıma karşı olarak, Bergsonculuğun tesiri altına girip Diğer Batı anlayışını savunarak düşünsel anlamda bir kırılma yaşatan fikir adamı. Gökalpçi çizginin savunduğu Batı düşüncesini sorunsallaştıran ilk fikir adamlarından birisidir. İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) ve Ziya Gökalp aracılığıyla Darülfünuna hoca olmuştur. **Dergâh** dergisinin (1921-1924) etrafındaki çevre içinde yer alarak, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında yeni Cumhuriyet’in kurulma sürecinde romantik-ruhçu bir yaklaşımın etkili olacağını savunmuştur. Nazım İrem’e göre, düşün tarihimiz içerisinde Tunç, “cumhuriyetçi muhafazakâr” olarak değerlendirilebilir. Bkz. Nazım İrem, “Mustafa Şekip Tunç”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 256-259.

³⁸¹ Mustafa Şekip, ““Genç Ressamlar Sergisi” Arefesinde”, **Hayat**, Cilt 5, Sayı 125, 18 Nisan 1929, s. 403.

³⁸² Aynı yıllarda Türkiye’de görev yapan mimar ve arkeolog Albert Gabriel ile aynı kişi olması yüksek ihtimal olan Gabriyel, “atelye ve sergilerdeki pratiğim, genç Türk arkadaşlarıma olan muhabbetim ve hiç şüphesiz bir sanatkâr hissinin ıstıraplarını çok samimi olarak anladığımdan ve neden itiraf etmemeli, aynı zamanda bu memlekete beni rapteden bir çok sıkı ve manevi rabitalardan dolayı” bu konuda bir yazı yazdığını ifade etmiştir.

kendi anlayışlarına tercüman olmaları” gerektiğini öne sürmüştür. Gabriyel’e göre Türkiye sanatçılarına ilham kaynağı olabilecek özelliklerle donanmıştır:

Türkiye faal hayatının bütün tezahüratı, manzaralarının güzelliği, sahillerinin değişiklikleri, çiçekleri ve renkleriyle genç sanatkâr için birer ilham membaıdır. Kafkasta İzmir körfezine, Kara denizden Toroslara kadar çiftçiler ve çobanlar arasında muhteşem sanat abidelerini havi şehirlerden en basit köyceğizlere kadar her yerde bu memleketin çocukları mevsular, yeni fikirler kuvvetler ve ihtisaslar bularak istidatlarını çalıştırabilirler.³⁸³

Böylelikle, Türk sanatçılarına çalışabilecekleri konular hakkında bir öneri listesi sunulmuştur. O halde sanatçı yerli konuları eserlerine yansıtabilme becerisini gösterebilmelidir.

1920’lerin sonunda resim alanına dair üretilen söylem böylece berraklaşmaya başlamıştır. Ressamların Kemalist rejimin ihtiyaçları ve beklentileri doğrultusunda harekete geçme zamanı gelmeye başlamıştır. Bir yandan “gençler” kucaklanır ve bu konulara doğru yönlendirilirken alanın eski kadrolularından Güzel Sanatlar Birliği üyeleri de değişim geçirmelerinin şart olduğu yönünde uyarılmaktadır. Bu bağlamda, “Genç Ressamlar Sergisi’nden” iki ay sonra, İstanbul’daki Galatasaray sergilerini düzenleyen Güzel Sanatlar Birliği’nin 1924’ten itibaren Ankara’da açtığı sergilerden biri hakkında yapılan yorumlar iyi bir göstergedir. Dönemin Maarif Vekili Cemal Hüsnü Taray’ın “şevk verici ve alkışlayıcı” sözleriyle açılan sergiyi Zonguldak Milletvekili Celal Sahir³⁸⁴ *Hayat* dergisinde değerlendirecektir.³⁸⁵ Grubun bu sergisinin önceki yılın sergisindeki sorunlu yanları çözmediği gibi daha kötüye gitmekte olduğunu iddia eder. Sergideki resimlerin kötü yerleştirilmesi, sayıca fazla oluşu ve özenle seçilmeden neredeyse bütün üretilen resimlerin sergiye konulması

³⁸³ Gabriyel, “Ankara’da Resim ve Heykel Sergisi”, *Hayat*, Cilt 5, Sayı 129, 16 Mayıs 1929, s. 488.

³⁸⁴ Şair Celal Sahir (Erozan, 1883-1935) Servet-i Fünun’un en genç üyelerinden biri olmuştur. Hariciye Nezaretinde memurluktan sonra öğretmenlik yapmıştır. 1908’de İstanbul’da yayınlanan kadın dergisi *Demet*’e başmuharrir olarak katkı sunmuştur. 1911’de Selanik’e giderek oradaki Türkçü aydınlarla *Türk Derneği*, *Türk Yurdu* ve *Genç Kalemler* gibi yayınların çıkarılmasına katkıda bulunmuştur. ‘Yeni Lisan’ hareketine ve Milli Edebiyat akımına katılmıştır. Bütün bu çalışmalarında Türkçenin sadeleşmesini savunmuştur. Harf İnkılabı Komisyonunda görev almıştır. 1928’de Zonguldak milletvekili olmuştur. Ayrıca 1932’de Mustafa Kemal Atatürk’ün direktifiyle kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti’nin dört kurucu üyesinden birisidir. Birinci ve İkinci Türk Dili Kurultaylarında Terim ve İstilah Kolu Başkanlığı görevlerini yürütmüştür. Bkz. Nesrin Tağızade Karaca, “II. Meşrutiyet Dönemi Türkçenin Sadeleşme Tartışmalarında Celal Sahir Erozan”, *İlmî Araştırmalar*, 16, 2003, ss. 55-64.

³⁸⁵ Celal Sahir, “Altıncı Resim Sergisi”, *Hayat*, Cilt 6, Sayı 135, 15 Temmuz 1929, s. 11-15.

gibi sorunlara dikkat çeker. Devletin teşvik amacıyla iyi kötü ayırt etmeden resim satın aldığını öne sürerken bu konuda daha seçici olunmasını tavsiye eder.

Celal Sahir'in sergideki resimlerden ikisi hakkında yaptığı değerlendirme, bir milletvekili olarak bile sanat alanı üzerinde söz söylemenin ne kadar belirleyici olduğu hakkında tartışmamıza izin verir. Sahir, Feyhaman Duran'ın "Gazi Heykeli" (1929) adlı eserini (EK 2) şu şekilde yorumlar:

Bu belki serginin en yüksek eserlerinden biridir. Güzel bir gök üstünde Gazi'nin heykeli, evlerin renkleri, fabrika dumanları... Bu levhada her şey resim güzelliğinin yanında büyük inkılâbı yaratanla beraber yaratılan şeylerden bir kısmının da göz önünde hayalini çizerek ruhun derinlerine hitap ediyor.³⁸⁶

Gerçekten Feyhaman Duran'ın bu eseri birkaç bakımdan dikkat çekicidir. Maarif Vekâleti'nin açtığı yarışma sonucu Pietro Canonica'ya (1869-1959) yaptırılan Atatürk'ü atının üstünde vakur bir duruşla gösteren "Atlı Atatürk Heykeli" (1927)³⁸⁷, Ankara'da Etnografya Müzesinin önünde, görkemli kaidesi ve kentin panoramik görüntüsüyle beraber resmedilmiştir. Resim, Ankara kentine hâkim bir noktaya dikilmesinden ötürü Kemalist estetiğin önde gelen imgelerinden birini merkezine alır. Böylesine sembolik bir anıtın resmini yapmak ise heykelin ürettiği anlatının ikinci defa üretilmesine yardımcı olur. Anıt fiziki haliyle hem müze önündedir hem de Duran'ın tablosundaki temsiliyle, resmin asılacağı her mekânda olabilecektir. Duran'ın kompozisyonunda anıtın arka çaprazdan görüntüsünün verilmesi, kente yukarıdan bakan heykelin görkemliliği ile beraber kentin inşa edilmekte olan yeni halini gösterir. Ayrıca, arka görüntüde bacası tüten ev vardır. Aylin Tekiner'e göre, "Atatürk anıtı devletin bekasını simgelerken bacası tüten ev imgesi sosyal refaha göndermede bulunur".³⁸⁸ Bu durumda Celal Sahir'in "büyük inkılâbı yaratanla beraber yaratılan şeyler" şeklindeki yorumu da ressamın amacına ulaştığının bir göstergesidir. Buna karşılık, Celal Sahir, sergide yer alan, Sami Bey'in "Anadolu

³⁸⁶ A.g.e., s. 13-14.

³⁸⁷ Bu anıt, başkent Ankara'nın ilk anıtı olduğu gibi, ilk atlı kompozisyon olmasıyla bilinir. Anıt, 29 Ekim 1927'de Başbakan İsmet İnönü, Meclis Başkanı Kazım Paşa, Belediye Başkanı Asaf Bey ve hükümet ileri gelenlerinin bulunduğu törenle açılmıştır. Yeni rejimin başkenti Ankara'nın simgeselliği en yüksek caddelerinden biri olan Ulus'a ve Nalbantoğlu'nun "kentin simgesel giriş kapısı" olarak nitelediği Gar binasına tepeden bakmakta olan anıtın, Etnografya Müzesi'nin inşaatı bitmeden açılması da çarpıcıdır. Aylin Tekiner, **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 79-87.

³⁸⁸ A.g.e., s. 86.

Yollarında” isimli eserini eleştirmiştir. Kağı ve öküzlerin bulunduğu bu resim, ona göre, sanatçının kendini tekrarladığına işarettir. Ayrıca, inkılâplarla her geçen gün yenilendiğini düşündüğü ülkede yavaşlık ve geri kalmışlık imgesi olan kağının kullanılması isabetsiz bulur: “Bize öyle geliyor ki memleketimizde yollar, nakil vasıtaları tamamıyla değişip asrileşecek; fakat atsız yollarda hiç durmadan yol alan bu kağı menziline varamayacak”.³⁸⁹ Sonuç olarak, Zonguldak milletvekili Celal Sahir, resimde inkılâbın konularını ve yansımalarını görmeyi beklediğini açıkça gösteriyordu.

1.2.1.2. Müstakiller Kuruluyor

Aynı tarihlerde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği³⁹⁰ resmi olarak kuruluşunu gerçekleştirecekti. Fakat Müstakiller aslında bir mağduriyet yaşadıkları iddiasıyla dayanışmak isteyen bir grup genç ressamın bir araya gelmesiyle oluşmuştu. Cumhuriyetin ilk konkuruyla Ocak 1925’te ülkeden ayrılan resamlara sonraki sene açılan konkuru kazanan Hale Asaf katılmıştır. İlk giden gençlerin Sanayi-i Nefise Akademisi tarafından gönderilen resmi bir yazıyla³⁹¹ üç senelik öğrenim süreleri bittiği için ülkeye dönmeleri istenir. Kıymet Giray’a göre, “bu çağrı, giderek artan sanatçı sayısının rekabet ortamı yaratmasının göstergesi olacaktır”.³⁹² Sanatçıların Maarif Vekâleti ve Sanayi-i Nefise Akademisi müdürlüğüne gönderdikleri itiraz mektupları cevapsız kalınca öğrenciler Türkiye’ye dönmek zorunda kalırlar. Fakat haksızlığa uğradıkları düşüncesiyle bu durumu bir hak mücadelesine dönüştürmek isterler. Giray’a göre bu sanatçıların bir sanatçı birliği kurmasının temel sebebi “sanatçı olarak özlük haklarını aramak yönünde gösterdikleri direnç olacaktır”.³⁹³ Böylece Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 15 Temmuz 1929’da ressam Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Fehmi (Cûda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), Muhittin Sebati; heykeltıraş Ratıp Aşır (Acudoğlu), dekoratör Fahrettin (Arkunlar) tarafından kurulur. Grup adını Paris’te etkinliğini sürdüren *La Société des*

³⁸⁹ Celal Sahir, “Altıncı Resim Sergisi”, **a.g.e.**, s. 14.

³⁹⁰ Sanat tarihinde Müstakiller olarak da anılmıştır; o nedenle tez boyunca her iki kullanıma da yer verilecektir.

³⁹¹ T.C. Maarif Vekaleti Sanayi-i Nefise Akademisi antetli, 29.01.1928 tarihli ve Sanayi-i Nefise Akademisi Müdür Vekili Müfettiş-i Umumi Namık İsmail imzalı bir yazıdır.

³⁹² Kıymet Giray, **Cumhuriyetin İlk Ressamları**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 22.

³⁹³ Giray, **a.g.e.**, s. 22.

Artistes Indépendants'dan alır. Birliğin amaçlarını Mahmut Cûda şöyle açıklayacaktır: “Sanatçıları kendi sanat anlayışları doğrultusunda yapacakları çalışmalarda serbest bırakmak hatta desteklemek fakat sanatçı olarak ortak hak ve yararlarımızı birlikte korumaktır.”³⁹⁴ Grubu bir araya getiren şeyin ortak bir stil veya bir akım değil, mesleki konularda dayanışma ihtiyacı olduğu vurgulanmıştır.³⁹⁵ Ancak bu birliğin ortaya çıkmasında siyasal alandan özerkleşme eğilimi olduğunun da gözden kaçırılmaması gerekmektedir.

Bununla birlikte, bu genç ressamaların eserleri önceki kuşağın resimlerinden farklıydı. Bu farklılığın ne olduğunu ise yine grup temsilcilerinden biri ortaya koyacaktı. Bu genç ressamalar, resim yapmalarının yanı sıra basında kendi akımlarının sözcüsü hatta savunucusu olacak ve öne çıkacaklardır. Müstakiller ilk sergisini kuruluşundan üç ay sonra İstanbul'da Türk Ocağı'nda açacaktır. Grup üyesi Nurullah Berk resimli aylık aile mecmuası *Muhit*'te bu sergiye dair izlenimlerini paylaşır.³⁹⁶ Berk, halkın ve eleştirmenlerin, “ilk mühim sanat hadisesi” olan serginin önemini ve getirdiği “yeni ve sağlam unsurları” takdir etmediğini iddia eder. Ona göre, sergideki eserler sergi ziyaretçilerinin alışık olmadığı yeni bir sanat anlayışından kaynaklanmıştır ve “kuvvetli bir aykırılık hissinin” doğurduğu ilgisizlik doğal bir durumdur.³⁹⁷ Alana henüz girenlerin sanatlarını “yeni” sıfatıyla değerlendirmeye çabası göze çarpmaktadır. Öte yandan, Berk bu eserleri neo-klasik olarak değerlendirir. Öte yandan, neo-klasiğin “esas kanunları red ve inkar” etmediğini, sergide yer alan sanatçıların, bu akımın temsilcilerinden André Lhote (1885-1962) ve Antoine Bourdelle (1861-1929) gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmış olduğunu ve eserlerinde “ne renk ahengi, ne desen, ne de konstrüksiyon itibarıyla bir *taşkınlık*” bulunduğunu özellikle vurgular.³⁹⁸ Kısacası, yazar, sergilenen eserlerin ziyaretçilerde genel bir aykırılık hissi uyandırmasına rağmen, resim alanında bu akımın görece klasik form ve çizgiler içinde yer aldığını anlatmak istemiştir.

³⁹⁴ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1988, s. 38.

³⁹⁵ Kıymet Giray, **a.g.e.**; Yasa Yaman, **d Grubu**; Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

³⁹⁶ Nurullah Cemal, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında ne Diyorlar?”, **Yeni Muhit**, Sene 2, Sayı 13, 13 Teşrinisani 1929, s. 980-981.

³⁹⁷ **A.g.e.**, s. 980.

³⁹⁸ **A.g.e.**, s. 981.

Kemalist aydınlar tarafından birkaç yıl içerisinde sahiplenilecek, kübizmde en “aykırı” formlarıyla gözlemlenen modernist resim türü henüz o tarihte “taşkınlık”, abartma, azgınlık gibi sıfatlarla ele alınıyordu. Örneğin, dünyada resim sanatının içinden geçmekte olduğu krizleri konu ettiği bir yazısından³⁹⁹ dünyadaki sanat gelişmelerini takip etmekte olduğu anlaşılabilen Mustafa Şekip, kübizm, fütürizm gibi sanat anlayışlarının ilk çıktıkları dönemlerde yenilik getirmelerine rağmen uzun soluklu kabul edilemeyeceklerini ve ömürlerini tamamladıklarını iddia eder. Şekip’e göre bunun sebepleri bellidir:

19 sene evvel başlayan bu cereyanın resimdeki bereketi tükenmiştir. Çünkü ancak tezyin sanatına, mimariye yarayacak bir çığır resmin teknik ve gayesi olamazdı. Koca tabiatı sadece tezyinatçılığa alet etmek ve sonra da “resim işte budur” demek tabiat ve zekânın mahiyetini unutarak *çılgnılığa gitmektir*.⁴⁰⁰

Görülüyor ki Berk’in sergideki eserlerin tarzına dair aldığı savunmacı tutum sergideki modernist eserler hakkında üretilen söylemlere karşı ortaya konmuştur.

Bununla birlikte Nurullah Berk, bu türlü eserlerin daha geniş kitlelerce anlaşılıp sevilmesinde devlete ve eleştirmenlere büyük görev düştüğünü belirtir. Berk’e göre, devlet himaye ve yardım etmeli; entelektüeller ise ilgi göstererek konunun konuşulmasını sağlamalıdır. Sanatçının desteklenmesi, ona göre, sanatçının “memleketin medeniyetini hudutlarının haricine çıkarabilecek yegâne unsur” olmasından kaynaklanmaktadır.⁴⁰¹ Nurullah Berk “medeniyet” söylemine yer verdiği bu çağrısıyla aslında hâkim siyasi dilin içerisinde konuşmaktadır. Hatırlanacak olursa Mustafa Kemal 1923’te sanatların “tarik-i terakki” olduğunu vurgulamıştı. Devletin Batıya iyi bir eğitimin temellerini almak için öğrenci göndermesi ve yurttaki bu eğitimin var olmasına öncelik vermesiyle birlikte düşünülecek olursa, Berk’in sözleri siyasi iktidarın ilgisini çekebilecek ve himayesini yönlendirecek bir amaca vurgu yapmaktaydı.

³⁹⁹ M. Şekip, “Ressamlarımız”, **Hayat**, Cilt 6, Sayı 143, 15 Teşrinisani 1929, s. 1-2.

⁴⁰⁰ **A.g.e.**, s. 2.

⁴⁰¹ Berk, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi”, s. 981.

BÖLÜM II

“İNKİLÂBÎ NAKŞEDECEK RESİMLER”

Zygmunt Bauman modern görüşün dünyaya düzenli bir bütünlük vasfı atfettiğini savunur.⁴⁰² Bu düzen niteliği sayesinde dünya artık açıklanabilir bir yerdir. Böylece toplumun başına neler geleceği tahmin edilebilir ki bu da denetlenebilmesine olanak tanır. Bunun bir neticesi olarak da modern dönemdeki entelektüeller “yasa koyucu” niteliklerini kazanmışlardır.⁴⁰³ Söz konusu entelektüeller normu belirleyerek iyi/kötü, doğru/yanlış, güzel/çirkin dizgelerini ortaya koyarlar. Bu şekilde toplumun üzerinde gideceği yolu döşemiş olurlar. Bauman, “entelektüel olma”nın ne anlama geldiğini “kişinin kendi mesleği ya da sanat türü ile ilgili kısmi uğraşının üzerine çıkması ve içinde yaşadığı zamanın – hakikat, yargı ve beğeni gibi– küresel konularıyla ilgilenmesi” şeklinde açıklamaktadır.⁴⁰⁴ O halde entelektüeller “bilginin kolektif sahipleri”⁴⁰⁵ olarak ahlak, sanat, kültür üstüne *geçerli* ve *uygun* yargıya ulaşma yetkisine sahip aktörler olarak belirir. Buradan hareketle Türkiye’nin erken döneminde kamusal alanda sanat ve kültür hakkında söz söyleyen aktörlerin hepsi “yasa koyucu” olarak değerlendirilebilir. Fakat tek-parti döneminde Kemalist hegemonyanın varlığı nedeniyle sadece sanatçılar ve eleştirmenler değil, bürokratlar ve siyasal iktidarın organik aydınları da bu zümre içinde kendine yer bulacaktır.

Pierre Bourdieu’ye göre, özerk bir sanat alanının ortaya çıkması, alanın alana özgü değerleri ve kuralları benimsemesine engel olan tüm harici beklentilere

Metin boyunca yapılacak alıntılardaki imla hataları ve anlatım bozuklukları özgün haline sadık kalınarak bırakılmıştır. Aksi belirtilmediği takdirde, italik vurgular tez yazarına aittir.

⁴⁰² Zygmunt Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 10.

⁴⁰³ A.g.e.

⁴⁰⁴ A.g.e., s. 8.

⁴⁰⁵ A.g.e., s. 11.

direnmesinden sonra mümkün olur.⁴⁰⁶ Örneğin, Fransa’da on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında akademik resmin çöküşü Eduoard Manet ve izlenimciler sayesinde vuku bulur. Bourdieu’ye göre, özerk olarak resim alanı, işlevin terk edilip sadece forma odaklanılmasından sonra ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, ne zaman ki resim, kendisinden başka hiçbir şeyi referans noktası olarak kabul etmez, o zaman özerk bir resim alanının varlığından bahsedilebilir.⁴⁰⁷ Türkiye örneğindeyse, incelenen dönem içerisinde görülen manzara, özerk bir resim alanının ortaya çıkma mücadelesidir. Sanat alanının bir alt alanı olarak resim alanı içerisindeki gelişmeler ve alan içi konumlanmaların, hem siyaset alanı hem de ondan stratejik olarak bağımsız olamayan entelektüel alan içerisindeki aktörlerin söylemsel ve ideolojik düzeyde ilişkilenecekleri ile bağlantısı, tezin bu bölümünün konusunu oluşturmaktadır. Mevzubahis sanat alanı içindeki mücadeleler; sadece alanın temel faileri olan sanatçılar, ressamlar ve belirli bir konuda/alanda görece uzmanlaşmış sanat eleştirmenleri arasında ve/veya içinde üretilen özgül değerler üzerinden değil, siyasal alanın failerinden olan bürokratlar ve onun organik aydınları tarafından üretilen bir değerler dizgesi üzerinden gerçekleşmiştir. Böylelikle bir ulus-inşa süreci içinden geçmekte olan Türkiye’de resim sanatının değer dizgesinin; resim sanatı alanıyla iç içe geçen siyasal ve entelektüel alanlar tarafından, söylemsel düzeyde en çok dayanak noktası kabul edilen “milli”/”Türk”, “modern” gibi sıfatlarla nasıl oluşturulduğu, bu bölümün temel izleğini oluşturmaktadır.

Bu bölümde tez boyunca tartışılacak olan devlet-sanat ilişkisinin temel yapısal faktörleri incelenecek, alanın öne çıkan faileri tanıtılacak ve son olarak devlet yararını merkeze alan yapılar etrafında resim sanatına dair üretilen söylemle başat ideolojiler arasındaki etkileşime dikkat çekilecektir. Böylece bir geç modernleşme krizi içinde ulus-devlet inşasını gerçekleştirmeye çalışan Türkiye Cumhuriyeti’nin erken döneminde resim sanatı alanının siyasal ve ideolojik kaygılardan özerk olmadığını göstermek amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda ilk kısımda, entelektüellerin ve bürokrat seçkinlerin Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren güzel sanatlar alanına yaklaşımından bahsedilecek, ilgili dönemde sanat alanına getirilen yenilikler anlatılacak ve Cumhuriyet sonrasında kurulan ressam gruplarının ortaya çıkış

⁴⁰⁶ Pierre Bourdieu, “The Pure Gaze: Essays on Art”, **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature (Vol III)**, Cambridge: Polity Press, 2004, s. 21.

⁴⁰⁷ A.g.e., s. 22.

dinamikleri tartışılacaktır. Daha sonra 1930'ların başında tek-parti yönetiminin konsolide olmasıyla kültürel alana siyasal alanın yoğun bir şekilde sirayet etmesi sonucunda, resim ve ressamdan beklentilerin arttığı ve resim sanatı alanının yeterince “milli” olamadığı veya inkılaplarla ilgilenmediği yönünde eleştirildiği gösterilecektir. Ulusal olanın tanımlanması ve ortaya konmasıyla modern olan da yeni rejim için araçsallaştırılarak gündeme alınacaktır. Örneğin, kübizmin modern devirlerin sanatı olduğu bu bahisle savunulur. Aynı yıllarda, ulusal kültürel atılımın bir parçası olarak görülen Üniversite Reformu ve Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsü’nün kurulması da birkaç sene içinde güzel sanatlar alanında yeni gelişmelere sahne olacaktır. İkinci kısımda, siyasi iktidarın ve onun organik aydınlarının ressamlardan beklentileri tartışılacaktır. Bu aktörler tarafından, kitleleri eğitmek ve rejimin mesajının tabana daha fazla ulaşması için görselliğin önemi vurgulanmaktadır. Ayrıca bu mesajın, ilerleme estetiğinin ve Batı modernliğinin imgeleriyle görselleştirilmesi gerekliliği üzerinde durulur. Son kısımda, modern sanata dair entelektüel ve siyasal alan çevresindeki söylemlerden bahsedilecektir. Modernizmin ve bu çerçevede “d” Grubu’nun sahiplenilmesine rağmen, realist/natüralist temsilin dışında kalan form ve stillerin aşırı, “taşkın” gibi sıfatlarla yaftalandığı gösterilecektir. Bu kısımda ayrıca ressam grupları arasında, modernlik üzerine yürütülen alan içi tartışmaların bir hegemonya mücadelesi olarak görülmesi gerektiğinin altı çizilecektir. Tüm bunların sonunda, devlet alanının resim sanatı alanına yaklaşımının ve resim sanatı alanının bu doğrultuda şekillenmesinin siyasi, sosyal, kültürel, ideolojik ve sanatsal sonuçları olduğunu göstermiş olmak umulmaktadır.

2.1. 1930’lar ve Tek-Parti Yönetiminin Yerleşmesi

Genç Türkiye Cumhuriyeti devletinin kültür politikalarını programlı bir şekilde ele alması 1930'lara tekabül edecektir.⁴⁰⁸ Rejim kültür kurumlarını son hızla kurmaktadır. Böylece Kemalist inkılâplar bir an önce kültür ve eğitim yoluyla merkezden çevreye taşınmalıdır. Bu durum o tarihte rejimin siyasal tabanını genişletmek istemesiyle ilişkili olarak da ele alınmalıdır. 1923'ten 1931'e kadar geçen süre boyunca Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) yavaş yavaş egemenliğini

⁴⁰⁸ Zeynep Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da “Mektepten Memlekete Dönüş”” s. 35.

sağlamlaştırmış, tek-parti yönetimini kurmuştur.⁴⁰⁹ 1924'te ilk muhalefet denemesi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkasının (TCF) kurulması, Şeyh Said İsyanı'nın çıkmasını takiben 1925 Mart'ında kabul edilen Takrir-i Sükûn Kanunu ve TCF'nin kapatılması gibi gelişmeler, rejimin tüm denetim mekanizmalarını sert ve sıkı bir şekilde örmesine imkân tanıyarak kendini mutlaklaştırmasına sebep olmuştur. 1925'te artık otoriter bir tek parti rejiminin ortaya çıkmasından söz etmek mümkündür.⁴¹⁰ 1930'da Fethi Okyar başkanlığında "itaatkâr bir muhalefet denemesi"⁴¹¹ olarak kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkasını destekleyen siyasi grupların çeşitliliği, Mustafa Kemal Atatürk ve çevresinin büyük bir muhalefetle karşı karşıya olduklarını anlamalarına sebep olmuştur. 17 Kasım 1930'da Fethi Okyar'ın partisini zorunlu olarak feshetmesinden itibaren, CHF yönetiminin "ülkenin tüm kültürel ve düşünsel yaşamını kendi denetimleri altına"⁴¹² almaları 1930'ların yeni bir kültür devresi olarak dönemselleştirilmesini kolaylaştırmaktadır. 15 Nisan 1931'de Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kurulması, Türk Ocakları'nın CHF'ye devredilmesi sonrasında 19 Şubat 1932'de Halkevlerinin açılması, 12 Temmuz 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kurulması ve 1 Ağustos 1933'te İstanbul Darülfünunu'nun kaldırılarak İstanbul Üniversitesi'nin kurulması gibi gelişmeler, tek parti rejiminde kültürel alanda yeni bir devrin başladığına işaret eden kuvvetli adımlardı.

1930'ların kültürel atmosferini etkileyen ilkelerden biri olan halkçılıktan bahsetmek gereklidir. Halkçılık resmi olarak 1931 CHF Kurultayında kabul edilmesine rağmen, Cumhuriyet'in kuruluş ideolojisini etkileyen önemli bir düşünsel dayanaktır. Kemalist ideolojinin⁴¹³ fikri kaynaklarının Cumhuriyet öncesine dayandığını sıklıkla görüyoruz. Halkçılık düşüncesinde de durum çok farklı değil. II. Meşrutiyet döneminde halkçı düşüncenin gelişimi *Halka Doğru* dergisi içinde oluşmuş ve o dönemden beri iki isimle anılagelmiştir: Yusuf Akçura (1876-1935) ve Ziya Gökalp (1876-1924). Akçura'ya göre halk, "kırların yoksul üreticileriyle

⁴⁰⁹ Mete Tunçay, **Türkiye'de Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012.

⁴¹⁰ Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, 21. Baskı, s. 257.

⁴¹¹ **A.g.y.**

⁴¹² **A.g.e.**, s. 262.

⁴¹³ Taha Parla ve Andrew Davison, **Corporate Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?**, Syracuse: Syracuse University Presss, 2004, s. 58-59.

şehirlerin küçük esnaf ve işçileriydi”.⁴¹⁴ Öte yandan, Ziya Gökalp için halk, toplumun “eğitilmiş seçkinler” dışında kalan tüm katmanlarıydı.⁴¹⁵ Diğer bir deyişle, halk, aralarında çıkar çatışması olmayan, sınıfsız, kaynaşmış değişik grupların tamamını kapsamaktaydı. Böylelikle Milli Mücadele döneminde halkçılık düşüncesi değişik grupları seferber etmek için kullanılmıştı.⁴¹⁶ Gökalp’in kavramsallaştırması söylemsel düzeyde, savaşın yarattığı aşırılıkları ve sınıfsal uçurumun üzerini kolayca örtmeye yaramıştı.

Halkçılığın Ziya Gökalp versiyonu Cumhuriyet döneminde parti tarafından açıkça dile getirilmese de en başından beri vardı. Yeni rejimde siyasal meşruiyetin kaynağı halktan geldiği için, halkçılık cumhuriyetçilik ilkesiyle beraber düşünülmelidir. Cumhuriyet rejiminin, halkın ulusal egemenliğin kaynağını oluşturduğu fikrinden yola çıkması, saltanatla yönetilen Osmanlı İmparatorluğundan sonra kendini meşrulaştırmasının önemli bir boyutuydu. Dolayısıyla milliyetçilik ilkesiyle de dirsek teması vardı. Fakat *millet* düşüncesi Ziya Gökalp’in tanımlamasına daha yakın olduğu halde Osmanlı’da kullanılan dini çağrışımları bulunduğu için 1920’lerin ilk yıllarında halk terimini kullanmak daha işlevsel görünmüştü. Rejimin tercih ettiği “milliyetçilik anlayışı tarihsel, etnik ve kültürel bir tekdüzeliğe vurgu yaparken, halkçılık bu tekdüzeliği toplumsal dokuda temellendiriyordu”.⁴¹⁷

Yeni rejimin “sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” şiarında karşılık bulan, solidarizmden (dayanışmacılık) etkilenen halkçılığı;⁴¹⁸ Osmanlı döneminde görülen toplumsal ve siyasal yapıya karşı öne çıkarılmıştı. Hanedan veya dinsel temelli olmayan yeni rejim, “tek ve bölünmez, içerisinde tezatların, sınıfların, farklılıkların asgariye indirgendiği bir halk ve millet tanımına” ihtiyaç duymuştu.⁴¹⁹ Kemalizmin benimsediği dayanışmacı korporatizm modeli, liberalizm ve sosyalizm gibi alternatif ideolojilerin önermelerine zıttı. Nitekim halkçılık ilkesinin somutlaştırdığı bu korporatist modele göre öncelikli unsur birey ya da sınıf değildi. Kemalizmin

⁴¹⁴ Asım Karaömerlioğlu, **Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 30.

⁴¹⁵ Karaömerlioğlu, **a.g.e.**, s. 37.

⁴¹⁶ Karaömerlioğlu, **a.g.e.**, s. 39.

⁴¹⁷ Karaömerlioğlu, **a.g.e.**, s. 44.

⁴¹⁸ Zafer Toprak, “Osmanlı Devletinde Uluslaşmanın Toplumsal Boyutu: Solidarizm”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi** (Cilt 2), İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s.381.

⁴¹⁹ Karaömerlioğlu, **a.g.e.**, s. 44.

“dayanışmacı özü” halkı farklı sosyal gruplardan bir araya gelmiş olarak görmesine rağmen her birinin inkılâpçılık ülküsüne bağlı kalarak Cumhuriyet’e hizmet ettikleri fikrini yansıtmaktaydı. Buna göre bu grupların hiçbirisi birbiriyle çelişmemektedir.⁴²⁰ Kemalizmin milliyetçilik ilkesiyle uyumlu bir şekilde uygulanan halkçılık ilkesi halkın/ulusun “kaynaşmış bir kitle” olarak genel ve tek bir iyi/doğru için mücadele edilmesini öngörüyordu.⁴²¹

Halkçılığın bir vechesi ise terbiye misyonuyla ilgiliydi. Halkın seçkinlerin dışında olarak kurgulanması, seçkinlere de bir görev yüklemektedir. Gökalp *Türkçülüğün Esasları*’nda (1923) *hars* ve *medeniyet* ayrımı yapmaktaydı ve seçkinlerin ve halkın rollerini ayırtırmıştı.⁴²² Buna göre, seçkinler, yani Batı bilgisi almış, okumuş kişiler, “halka doğru” giderek onları medeniyet yolunda eğitecek, onlardan da yerelin bilgisini, harsını alacak ve bu sayede ulusal olanla (hars) evrensel olanın (medeniyet) uyumu yakalanacaktı. Bu da elbette usul ile öz arasında bir ikilik kurgulamaktaydı; usul Batı tekniği olacaksa, öz harstan gelecekti.⁴²³ Cumhuriyet’in seçkinlerinin haiz olduğu “medeniyet” halka “götürülmeli” idi ve bu *vazife* sürekli olarak ifade edilmekteydi. Yüzünü Batıya dönmüş bir modernleşme projesinde Kemalist elitlerin merkezde ürettikleri bilgi ve fikirlerinin çevreye, yani taşraya ve köye aktarılması gerekiyordu. Bu sayede rejimin meşruiyeti ve devamlılığı sağlanabilecekti. Bu aktarım süreci de “kültür” yoluyla gerçekleşecekti. Fakat ulus-inşa sürecinde rejimi bekleyen en çetrefilli alanlardan birisi “kültür”den ve dolayısıyla “milli kültür”den ne kastedildiği idi. Çünkü bir yandan Batılılaşma Osmanlı döneminde Tanzimat’tan itibaren başlamıştı, diğer yandan yeni rejim meşruiyetini sağlamak için kendinden öncekine, Osmanlı mirasına “seçmeci bir tasfiyecilikle” yaklaşıyordu. Bu da rejimin kendi içinde neyin “milli” olduğuna dair ikircikli yönelimleri taşımasına sebep oluyordu.⁴²⁴

2.1.1.1. Resimde Memnuniyetsizlik: “Vatandaş, Türkçe Konuş!”

⁴²⁰ Parla ve Davison, *a.g.e.*, s. 80-81.

⁴²¹ *A.g.e.*, s.80-86.

⁴²² Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll. Şti, 1978.

⁴²³ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, içinde (der.) Ahmet İnsel, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

⁴²⁴ Murat Belge, “Kültür”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1299.

1930'ların başında rejimin hegemonyasını sağlamlaştırmasına paralel olarak siyasi iktidarın ve onun organik aydınlarının sanattan beklentilerinin neleri içerdiğinin açıkça ve dolaysız bir şekilde dillendirildiği bir döneme girilmekteydi. *Son Posta* gazetesindeki yazısında 1931'deki Galatasaray sergisini “bir cinayet” olarak nitelendiren Peyami Safa⁴²⁵ gibi dönemin önde gelen kalem erbapları Cumhuriyet döneminde sanat dünyasında gözlemledikleri tıkanmışlığa karşı eleştirilerini dile getiriyordu.⁴²⁶ Mesela Elif Naci Müstakillerin sanat anlayışını beğenmiyor, dönem politikasının yaygın milliyetçi söylemi olan “vatandaş Türkçe konuş”⁴²⁷ çağrısını sanat alanında dolaşıma sokuyordu. Naci, grubun resimlerini yoğun bir yabancı etkisi taşımakla eleştiriyordu: “Elverir ki mahalli olsun, elverir ki samimi olsun. Bizim müstakil arkadaşların teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. *Vatandaş Türkçe konuşalım!*”⁴²⁸ 1930'larla birlikte, o halde, sanat alanına artık yoğun bir şekilde müdahale etmeye başlanıyordu.

Cumhuriyet gazetesinde Ressam Ali Sami ile Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail arasında geçen tartışma sanat alanındaki gerilimin basına yansıdığı en görünür örneklerden birini oluşturuyordu.⁴²⁹ Ali Sami Akademi'nin iyi sanatçı yetiştirmedeğini ve mezunlara iş bulma konusunda yardımcı olmadığını öne sürüyordu. Bu iddialara cevabi mektubunda Namık İsmail Akademi'nin bir ticaret merkezi olmadığını ancak sanatçıların pedagojik gelişimi için uygun ortamı sağlamasının gerekli olduğunu ifade ediyordu. Fakat Ali Sami'nin Akademi'den

⁴²⁵ Peyami Safa (1899-1961), Türk yazar. Abdülhamid döneminde muhalif İsmail Safa'nın oğludur. Kardeşiyle birlikte genç yaşta ufak işlerle gazeteciliğe adım atmış, zamanla kendi kendini yetiştirmiştir. Romancılığı ve yazarlığının yanı sıra denemeci olarak da anılabilir. **Dokuzuncu Hariciye Koşuşu** ve **Fatih-Harbiye** romanları oldukça ilgi gördü. “Server Bedi” takma adıyla **İctihad**’taki bazı yazılarından başka çocuk ve polisiye romanları yazdı. 1932’de Ahmed Ağaoğlu’nun merkezinde olduğu bir fikir çevresine (aralarında Şekip Tunç, Hamdi Başar, Prof. Münir Serim, Hilmi Ziya, Namık İsmail bulunmaktaydı) girdi. Bu çevrede oluşan fikir tartışmalarını dönüştürerek **Kültür Haftası** (1933-1937) adlı dergiyi yayınlamak ilerletmiştir. **Türk İnkılâbına Bakışlar** adıyla kitaplaştırmıştır. **Telgraf**, **Tasvir-i Efkâr**, **Cumhuriyet**, **Tasvir**, **Milliyet** gibi gazetelerde yazılar yazmıştır. 1951’de **Türk Düşüncesi** adlı dergiyi yayınlamıştır. Tek-parti döneminde “hararetli” bir CHP’liken, çok partili hayata geçtikten sonra Demokrat Parti’li olmuştur. Ölümünden sonra yazıları İsmail Dayı tarafından derlenerek Doğu-Batı adıyla yayınlanmıştır. Bkz. Hilmi Ziya Ülken, “Peyami Safa (1899-1961)”, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul: Ülken Yayınları, 1979, ss. 440-442.

⁴²⁶ Elif Naci, “Türkiye’de Resim Hareketleri”, **Yeni Türk**, Cilt 4, Sayı 27, Teşrinisani 1934, s. 1731.

⁴²⁷ Senem Aslan, ““Citizen, Speak Turkish!”: A Nation in the Making”, **Nationalism and Ethnic Politics**, Vol.13, No.2, 2007, s. 245-272.

⁴²⁸ Elif Naci, “Müstakillerin Sergisi”, **Milliyet**, 27 Şubat 1931, s. 4.

⁴²⁹ Ali Sami ve Namık İsmail’in Kasım 1931-Şubat 1932 arasında, **Cumhuriyet** gazetesinde yayımlanan mektuplarına dayanmaktadır. Bkz. Martina Becker, “Institutionalisation of Art Education and Its Implications for the Conceptualisation of “Art” and the Artistic Profession in the Early Turkish Republic”, **Quaderns de la Mediterrània**, Sayı 15, 2012, s. 40.

beklentileri bunlarla sınırlı değildi. Ressam, Akademi'nin modern ve yeni bir sanat ürettiğini teslim etmekle beraber, bunun henüz başlangıç dönemindeki bir ulus-inşa süreci için zararlı olduğunu, bu tür bir sanat anlayışı yerine ulusal tarihi ve nitelikleri yansıtan bir sanata ihtiyaç olduğunu vurguluyordu. Namık İsmail ise, “Endüstriyel makineler gibi sanatçı üreten bir sanat okulu henüz insanoğlunun görmediği bir şeydir”⁴³⁰ şeklindeki ifadesiyle bu mekanik anlayışa karşı çıkıyordu.

Güzel sanatları “millete bedii heyecan ve yüksek kültür terbiyesi vermek hususunda en büyük amil” olarak gören Muhittin Doğan,⁴³¹ Güzel Sanatlar Birliği'nin Ankara Fırka Ocağında düzenlenen resim sergisini konu ettiği yazısında⁴³² resim sanatının halkın ilgisini çekmekten uzak olduğunu belirtirken bu ilgisizliğin nedenini sanatçıların inkılâbı yansıtmamalarında görür:

Resim salonları ve sergileri devrin ifadesi ve gelecek devirleri aydınlatan bir sanat ışığı olmalıdır. İnkılabımızı sanatkârlarımız ifade edemiyorlar, ve belki de *populer* olmamalarının bir sebebi, en mühim sebebi budur. Kripel'in tunçla canlandırdığı yağız çehreli, bağı açık ateşe koşan kahramanlar gibi ilhamlar arıyoruz, sanatkârlarımızdan tarihe ve gelecek nesle nefis hediyeler bekliyoruz.⁴³³

Bütün bu örnekler gösteriyor ki resim alanındaki etkinliklere karşı bir memnuniyetsizlik vardı. Ne Akademi'nin eğitim anlayışının “modernliği”, ne de Güzel Sanatlar Birliği'nin ve Müstakiller'in sergileri yeni rejimin ihtiyaçları için uygun bulunmaktaydı.

Bununla birlikte, Ressam Elif Naci'nin birkaç ay içerisinde “vatandaş Türkçe konuş!” söylemini terk ederek farklı bir argümanla ortaya çıktığını görüyoruz. Kendisinin de henüz bir ay önce üye olduğu Müstakiller hakkında grubun Eski Türk Ocağı binasında⁴³⁴ açılan sergisi üzerine bir yazı yazan Naci, sergiyi ziyaret edenlerin, sergideki resimlerin “tabiatta görmeye alıştığımız resimlerdeki ağaçlara,

⁴³⁰ A.g.e., s. 45.

⁴³¹ Resimli **Muhit** dergisine birkaç eleştiri yazısıyla katkıda bulunduğu bilinen Muhittin Doğan hakkında başka bilgiye ulaşılamamıştır.

⁴³² Muhittin Doğan, “Sekizinci Resim Sergisi Ankara, Fırka Ocağı Salonunda”, **Muhit**, Sene 3, Sayı 33, Temmuz 1931, s. 11-13.

⁴³³ A.g.e., s. 13.

⁴³⁴ 24 Mart 1931 tarihinde Atatürk'ün Türk Ocaklarının kapatıldığı anlamına gelecek olan CHF ile birleştirme kararını almasını takiben son olağan kongresini 10 Nisan 1931'de toplamıştır.

kadınlara, yollara” benzememesini sorguladıklarını aktarırken⁴³⁵ bu duruma bir açıklık getirmek ister:

Sanat, atlıyor. Dünün sanat anlayışının üstünden, müzelerin damlarından dev adımlarıyla atlayarak ilerliyor. Ve bu seyahatte kendisine refakat eden münevver bir kitleden başka artık onun dilinden anlayan kalmamıştır. İşte müstakiller, yarının ufkuna muntahi olan bu yolun yolcularıdır. Kimi bir Garp üstadının irşadı aydınlığında, kimi Şark havasının samimi ve berrak temizliğinde işliyorlar, boyuyorlar. Bu eserler, elbette ki olduğu yerden bir karış bile kıpırdamayanlar için bir şey söylemezler. Genç sanatkârlar, o kadar çok yürümüşler, o kadar çok ilerlemişlerdir ki yerinde sayanlar için uzaktan birer nokta halinde görünürler. Yıldızlar gibi...⁴³⁶

Elif Naci bu tasvirinde Müstakiller’e destek olduğunu göstermiştir. Naci, dönemin ruhuna hâkim olan Batı-Doğu ikili karşıtlığına başvurarak Müstakillerin iki unsuru da sanatlarına yansıttığını öne sürer. Naci, Müstakiller’e bu ikiliğin olumlu yönlerini atfederek grubun sembolik değerinin artmasına katkıda bulunur. Ayrıca “dev adımlarıyla” ilerleyen sanatın Türkiye’deki temsilcisi olduğunu ve onları anlayabilmek için ancak onlar kadar ilerlemiş olmak gerektiğini ima etmiştir. Görülüyor ki, eserleri ziyaretçi kitlesince, gerçekçi formları kırması nedeniyle aykırı bulunan Müstakiller dönemin “ilerleme” söylemine paralel oluşturacak şekilde övülmekteydi.

Burada bir parantez açarak grubun özelliklerinden kısaca bahsetmek gerekiyor. Müstakiller farklı sanat anlayışlarını benimseyen sanatçılardan oluşmuştu ve ortak bir sanat programını savunmamaktaydı. Örneğin; Hans Hoffman atölyesini izlemiş Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, ve André Lhote atölyesine katılmış Hale Asaf grubun diğer üyelerinden sıyrılarak resimde analitik yapı üzerinde daha fazla durmuşlardı. Bunun en büyük sebebi, diğer sanatçıların Paris’teki ilk eğitim deneyimlerini dönemin görece akademik resim anlayışının sürdürüldüğü Julian Akademisi atölyelerinde almalarıydı. Zaten bu durum kısa sürede Türk yönetimi tarafından fark edilecek ve talebe müfettişleri aracılığıyla 1930’lardan itibaren tercih kübizmden yana olacaktır. 1930’larda Cumhuriyet bursuyla Paris’e giden Nurullah

⁴³⁵ Elif Naci, “Müstakillerin Sergisi”, **Muhit**, Sene 4, Sayı 38, Kanunievvel 1931, s. 29.

⁴³⁶ A **A.g.e.**, s. 75.

Berk gibi sanatçılar artık Julian Akademisi atölyeleri yerine André Lhote ve Fernand Léger gibi kübist sanatçıların atölyelerini izlemeye başlayacaklardır.⁴³⁷

Yukarıda bahsedildiği gibi, Müstakiller sanatçıların daha uygun koşullarda sergi düzenlemeleri ve bir birlik oluşturmaları düşüncesiyle bir araya gelmiştir. Ancak grup 1932’de çeşitli sebeplerden ötürü etkinliğine ara vermek durumunda kalmıştır. Müstakiller’in genel kurulunda farklı düşüncelerin ortaya çıkması ile birlikte grubun beraberliğini koruyamaması söz konusu olmuştur. Müstakiller’in 1932’de toplanan genel kurulunda, birliğe mensup sanatçıların yalnızca sanat yapması ve sergiler açması gerektiği görüşünde olan Nurullah Berk ve Elif Naci ile sanatçıların devletten beklentileri dile getirmek konusunda da birliğin çalışabileceğini savunan Mahmut Cûda ve arkadaşları arasında anlaşmazlık iyice belirginleşmiştir. Bunun üzerine Nurullah Berk ile Elif Naci “genel kurul kararı ile birlikten uzaklaştırılırlar”.⁴³⁸ Bu gelişmenin akabinde Hale Asaf’ın evlenerek Paris’e yerleşmesi ve 1933’te Muhiddin Sebati’nin veremden ölmesinin ertesinde Müstakiller pratikte dağılmışlardır. Grup üyeleri resim alanına egemen olan tartışmaları etkilemeye devam edecekse de 1936’daki İstanbul Turan Barı sergisine kadar ancak bireysel olarak toplu sergilere katılacaktır. Fakat Müstakillerden ayrılan sanatçılar, başka sanatçıların da katılımıyla 1933’te Türkiye’nin avangard olarak tanımlanabilececek ilk grubu olan “d” Grubu’nu kuracaktır. “d” Grubu’nun, Türk mimarisinde modern akımın öne çıktığı, kübizmde somutlaşan bir modernizm tartışmasının iyiden iyiye görünür olmaya başladığı bir kültürel atmosferin ortasına doğması, 1930’larda resim alanında kübizm, modern sanat, milli sanat, inkılâbın sanatı üzerine yürütülen söylemlerin bir arada gözlemlenmesine neden olacaktır.

2.1.2. Yeni Arayışlar: Modern Hayatın Sanatı olarak Kübizm ve Milli Sanat

Türkiye’de estetik modernizme duyulan ihtiyaç 1930’ların başından itibaren kültürel alana ve hatta resim alanına yayılmıştır. Modernist akımlardan bilhassa

⁴³⁷ Deniz Artun, **Paris’ten Modernlik Tercümeleeri: Académie Julian’da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

⁴³⁸ Zeynep Yasa Yaman, **d Grubu**, s. 13.

kübizm, mimari alandaki tartışmaların⁴³⁹ da tesiriyle, hem bir inceleme hem de bir referans noktası olarak kendine bir alan oluşturmaya başlamıştır. Bahsedilen dönemde yukarıda saydığımız nedenlere bağlı olarak tek-parti rejiminin yerleşmesiyle devlet, sanat alanını hegemonyasını somutlaştırabileceği bir alan olarak tahayyül etmeye girişti. Rejimin modernleşme projesine inanan entelektüellerin Kemalist inkılâpların hangi kültürel araçlarla yayılabileceği konusunda farklı kanaatleri ve önerileri olmuştur. Resim alanı özelinde bu seferberlik kübizm üzerinden yürütülmüştür. Bu kapsamda öne çıkan incelemelerden ilki İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978) tarafından yapılmıştır.

Mimarlıkta ve resimde kübizme dair fikirlerini *İstanbul Darül-funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası* sayfalarında⁴⁴⁰ dile getirmeye başlayan İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu düşüncelerini geliştirerek *Demokrasi ve Sanat* adıyla yayınlamıştır.⁴⁴¹ Sanatın toplumun ihtiyaçlarından doğmasından hareketle, her çağda toplumların farklı sanat akımlarını benimsemesinin normal olduğunu öne süren Baltacıoğlu, içinde bulunduğu hız, rahatlık, sadelik ve rasyonalite çağında kübizmi toplumların sanatı olarak görmektedir. Kübizm, ona göre, hem modern/muasır hem de beynelmileldir. Baltacıoğlu'na göre kübizm o dönemde dünyada ve Türkiye'de kimilerinin –hatırlayacak olursak, örneğin Mustafa Şekip'in – iddia ettiği gibi “hasta bir sanat cereyanı” değil “bilakis sağ ve salim”dir.⁴⁴² Kübizmin gücü tükenmek bir yana, modern toplumun bir takım gereklerine cevap verebilme potansiyeli taşıdığından topluma vaat ettiklerinin bilfiil süreklilik arz ettiğini savunmuştur.

Baltacıoğlu'nun kitabının adında demokrasi olması başlı başına ilgi çekicidir. Baltacıoğlu, kübizmin çağın sanatı olmasının nedenlerini demokrasi fikriyle ortaklaştığı yanlara sahip olmasıyla açıklayacaktır. İlk olarak, demokrasi toplumun tüm bireylerinin eşit olduğu temeline dayanmasından hareketle, kübizmi demokrasi fikrine en iyi cevap verecek sanat akımı olarak sınıflandırır.⁴⁴³ Çünkü tabiatla

⁴³⁹ Bu bağlamda klasikleşmiş bir çalışma için bkz. Sibel Bozdoğan, **Modernism and the Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic**, Seattle and London: University of Washington Press, 2001.

⁴⁴⁰ İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], “Mimaride Kübizm ve Türk An'anesi”, **İstanbul Darül-funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası**, Sene 3, Sayı 11, 1929, ss. 110-128; “Resimde Kübizm ve Türk Ananesi”, **İstanbul Darül-funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası**, Sene 5, Sayı 19, 1931, ss. 33-48.

⁴⁴¹ **Demokrasi ve Sanat**, İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası, Kanat Kütüphanesi, 1931.

⁴⁴² **A.g.e.**, s. 71.

⁴⁴³ **A.g.e.**, s. 4.

ilgilenmeyen kübist resmin hedefi, ona göre, tesirdir ve bu tesir gücünü geçmişteki gibi kutsal kaynaklardan almaya çalışmaz. Demokrasi idealini “ilmi bir mefkûre”⁴⁴⁴ olarak tanımlayan Baltacıoğlu, kübizm ve demokrasi arasında böylece seküler olmak bakımından bir ortaklık yakalamak istemiştir. Daha sonra, lüks kavramına uzak olduğu için kübizmi demokrasiyle uzlaştırır. Baltacıoğlu lüks fikrinin demokrasinin temellendiği eşitlik ilkesine karşı olduğuna inanır çünkü ona göre “lüks olmak için servetin gayrimeşru ve gayri içtimai bir maksat uğruna birçok insanların hayatını, amelini sarf etmesi lazımdır”.⁴⁴⁵ Büyük sanayiinin gerektirdiği işbölümü, betonarmenin icadı gibi gelişmeleri de ekleyince, Baltacıoğlu kübizmin modern toplumlar için en uygun akım olduğuna kanaat getirmiştir. Modernlik tecrübesinin kübizmle kurmak istediği bağ, Cumhuriyet’in inkılâplarla ülkede yapmayı hedeflediği atılım arasındaki ilişki bakımından anlamlı bulunmaktadır.

Kübizmin sanat alanında güç kazanmaya başladığı bu yıllarda, Cumhuriyet Halk Fırkası ülkedeki sanat eğitimini çeşitlendirecek yeni bir adım atmaya hazırlanmaktadır. Cumhuriyet’in Anadolu’ya yönelme ve orada çeşitli kademelerde öğretim kadrolarına ihtiyaç duyması gündeme gelmiştir. Ali Sami Boyar ile Namık İsmail arasındaki tartışmada da görüldüğü üzere Güzel Sanatlar Akademisi’nde sunulan eğitime karşı bir tatminsizlik olduğu açığa çıkmıştı. 1931 CHF Kongresinde alınan kararla,⁴⁴⁶ 1932’de Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsünde (GEE) Resim-İş Bölümü açılmıştır. Açılma nedeninin sanatçı değil sanat öğretmeni yetiştirmek olması, rejimin iki yönlü bir sanat eğitimi vermek istemesiyle açıklanmalıdır. Resim-İş Bölümü, amacı sanatçı yetiştirmek olan Güzel Sanatlar Akademisi’nde verilen eğitimden farklı olarak, sanatla sanayiye birleştirerek pratik hayatta işlevselliğinin görünür olacağı bir eğitimin kurumsallaşmasını gözetmiştir.⁴⁴⁷ Kökü 1848’de Öğretmen Okulları’nın kuruluşuna kadar giden eğitimci yetiştirme fikri, 1932’de

⁴⁴⁴ A.g.e., s. 125.

⁴⁴⁵ A.g.e., s. 134.

⁴⁴⁶ Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyetinde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014, s. 153.

⁴⁴⁷ Ali Artun, “Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus”, s. 13-16; Hasan Pekmezci, “Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Bauhaus (Yeni İnsanın Tasarımı – Yeni Bir Toplumun Tasarımı)”, s. 277-311, içinde (der.) Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, ss. 277-302.

Resim-İş Bölümünün kurulmasından 1940'lardaki Köy Enstitüleri deneyimine uzanan bir etki zincirini cisimleştirmiştir.⁴⁴⁸

Sanat(lar)ın işlevselci boyutunu diğer boyutlarına göre öncelikli değerlendiren görüş ile ekonomik olarak geri kalmış ve atılım göstermek isteyen ülkeler arasında kurulabilecek ilişki, Cumhuriyet rejiminin sanat eğitimi hangi niyetlerle yönlendirdiği hakkında ipucu sunabilir. Türkiye özelinde bu görüşün dikkat çekmesi II. Meşrutiyet sonrasını bulacaktır. II. Meşrutiyet'in özgürlükler ve yenilikler getiren ortamında eğitime dair sorunlar tartışılırken İstanbul Muallimin/İstanbul Öğretmen Okulu'nun yönetiminde bulunan Satı' Bey, dönemin Maarif Nazırı Emrullah Efendi'ye Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi hakkındaki düşüncelerini bir rapor halinde sunmuştur.⁴⁴⁹ Bakanlığı pek çok konuda uyaran bu metinde konumuz itibarıyla öne çıkan, öğrencilerin Fransa dışındaki ülkelere de gönderilmesi hususudur: "Bütün öğrenciler Fransa'ya gönderilmemelidir; başka ülkelere de (özellikle Almanya'ya) gönderilmelidir. Japonlar, yabancı ülkelerdeki öğrencilerini iki yıl bir ülkede, kalan üç yıl başka bir ülkede okutuyorlar. Bizim bu hususta eski alışkanlıklarımızı değiştirmemiz gerekiyor."⁴⁵⁰ Satı' Bey, milletlerin bunalım zamanlarında ancak eğitim yoluyla, halkı terbiye ederek gelişebildiklerini savunarak Almanya ve Japonya'yı örnek verir.⁴⁵¹ Satı' Bey'in Japonya değilse bile Almanya önerisi birkaç sene içerisinde gerçekleşecektir.

1910-1912 yılları arasında Satı' Bey'in tavsiyesi ve Maarif Nazırı Emrullah Efendi'nin onayıyla, İsmail Hakkı Baltacıoğlu pedagoji ve elişleri eğitimi konularında inceleme yapmak üzere Avrupa gezisine çıkar. Fransa, İngiltere, Belçika, İsviçre ve Almanya'da bulunur. Berlin'deki (Charlottenburg) reform okullarından, özellikle H. Seinig tarafından yönetilen,⁴⁵² "birer laboratuvar, birer iş odası" şeklinde düzenlenen sınıflara sahip Waldschule adlı okuldan çok etkilendiğini yıllar sonra, *Yeni Adam*'da şöyle anlatacaktır: "1911'den bu tarafa, ... yazdığım ve

⁴⁴⁸ Hasan Pekmezci, **a.g.e.**, s. 280.

⁴⁴⁹ 3 Haziran 1910 tarihli. Mustafa Ergün, "İkinci Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908-1914)", Ankara, 1996, s. 187. <http://www.egitim.aku.edu.tr/mesrutiyet.pdf> (Erişim Tarihi 24 Kasım 2014).

⁴⁵⁰ **A.g.e.**

⁴⁵¹ Satı', **Büyük Milletlerden Japonlar ve Almanlar**, İstanbul, 1329'dan akt. Mustafa Ergün, **a.g.e.**, s. 188.

⁴⁵² Ingeborg Böer vd. (der.), **Türken in Berlin 1871-1945: Eine Metropole in Den Erinnerungen Osmanischer und Turkischer Zeitzeugen**, Gruyter, 2002, s. 103.

müdafaa ettiğim resimde şahsi ve yaratıcı metodun hamurunda Seinig'ten alınmış bir maya vardır.”⁴⁵³ Baltacıoğlu bu deneyimini Türkiye’de yeni bir eğitim anlayışının nüveleri atılırken kullanabilmiştir. 1920’lerin ikinci yarısından itibaren, 1924’te Türkiye’ye gelen Amerikalı eğitimci John Dewey gibi yabancı eğitimcilerin Türkiye hakkındaki raporlarının akabinde eğitim alanında ciddi bir değişim rüzgârı esmeye başlamıştı. Bu kapsamda, İsmail Hakkı Baltacıoğlu Ankara’yı yeni bir sanat eğitiminin merkezi haline getirmeyi amaçlayan Gazi Eğitim Enstitüsü’nü kurmakla görevlendirildi. Baltacıoğlu; Almanya’ya iş eğitimi ve resim pedagojisi alanında eğitim almak üzere gidecek olan, İsmail Hakkı Tonguç, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs ve Sait Yada’dan oluşan kurucu ekibi seçmiştir. İstanbul Darülmuallimin’den hocası Şevket Dağ’ın aracılığıyla seçilen ressam Malik Aksel böylelikle 1928’de Berlin’e gitmiş ve 1932’de Türkiye’ye dönmüştür. Aksel, aynı yıl açılan Resim Öğretmen Okulunda görev yapmış ve bu okulun bağlandığı GEE Resim-İş Bölümü’ne resim ve sanat tarihi öğretmeni olarak atanmıştır. ⁴⁵⁴ Beşir Ayvazoğlu, Malik Aksel’in Almanya deneyimini şöyle aktarmıştır:

Niçin Fransa’ya değil de Almanya’ya gönderildikleri sorulduğunda, resimde Paris ünlü olsa bile elişi alanında Alman okullarının daha iyi öğretmen yetiştirdiği ve resim pedagojisine çok önem verildiği için tercih edildiğini söyleyen Malik Aksel, kendisinin Akademi’ye değil, çocuklara resim terbiyesi vermek üzere yeni açılmış bir okul olan Berlin Yüksek Resim Öğretmen Okulu’na devam ettiğini, bu okulda yeni bir eğitim metodunun uygulandığını, haftada iki gün çeşitli okullara giderek nazari bilgilerini tatbikata döktüklerini anlatır. ⁴⁵⁵

Baltacıoğlu, gerçekten Almanya’da Türkiye’de uygulanabilecek yeni bir eğitim programının izlerinin sürülmesine önyak olmuştur. Baltacıoğlu’nun GEE’nin kurucu ekibini Almanya’ya Bauhaus okulunun etkisine girmiş kişilerin yanına göndermesi⁴⁵⁶ sonucunda Bauhaus fikirleri Türkiye’de uygulama olanağı bulacaktır. Bauhaus’un doğrudan selefleri sayılabilecek bir takım fikir ve atılımlar 19. yüzyılın

⁴⁵³ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Hayatım”, **Yeni Adam**, no. 239’dan akt. Kemal Aytaç, “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, 17, 1, 1984, s. 238.

⁴⁵⁴ Mehmet Üstünipek, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında ‘Öteki’nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel”, **Journal of İstanbul Kültür University**, 1, 2005, s. 22.

⁴⁵⁵ Beşir Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 40.

⁴⁵⁶ Ali Artun, “Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus”, s. 13.

sonundan itibaren II. Wilhelm Almanyası'nda filizlenmiştir.⁴⁵⁷ Prusya devletinin Ticaret Bakanlığı aracılığıyla yürüttüğü desteğe paralel olarak, 1907'de kurulan Alman Werkbund oluşumu, mimar, sanatçı, zanaatkâr ve sanayicileri bir araya getirmiş; böylece Alman sanatçı ve zanaatkârların sanayi ile işbirliği yaparak Alman sanayisinin rekabet gücünü arttırmakta etkin olmuşlardır. Hem bir kültürel yenileşme hem de bir endüstriyel atılımı içinde barındıran dernek modernliğin Alman ürünlerinde yansıtılmasını⁴⁵⁸ ve böylelikle İngiltere ve ABD karşısında piyasadaki gücünü sağlamlaştırmayı amaçlamıştır. 1919'da Weimar Cumhuriyetinde doğan⁴⁵⁹ Bauhaus'un⁴⁶⁰ kurucusu Walter Gropius, okulu sanat akademisinin teorik etkinliğiyle zanaat ve el sanatları ekolünün pratik etkinliğini bir araya getiren bütüncül bir sistem olarak tanımlamıştır.⁴⁶¹ Benzer bir şekilde Gazi Terbiye de sanat öğretmeni yetiştirmeyi amaçlıyordu. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Bauhaus fikir ve uygulamalarından epey etkilendiği aşikârdır; özellikle Gazi Resim-İş Enstitüsünü kurarken aklındaki üniversite fikri Bauhaus'unkine oldukça yakındır.

2.1.2.1. Üniversite Reformu, Akademi ve Resim Alanına Etkisi

1924'te kabul edilen, ilkököl ve ortaokula yönelik olan Tevhid-i Tedrisat Kanununun yükseköğretim seviyesindeki karşılığı 31.5.1933 tarihli ve 2250 sayılı Üniversite Reformu ile hayata geçecektir.⁴⁶² 1928 tarihli Harf İnkılâbıyla da paralel olarak, Üniversite Reformu ile eğitimde yeni rejimin benimsemiş olduğu Batılılaşma politikalarının yansmasıyla Osmanlı'dan devralınan İstanbul Darülfünunu kaldırılmıştır. Yerine İstanbul Üniversitesi kurularak Cumhuriyet döneminin ihtiyaçlarını güden bir eğitim politikasının parçası olması amaçlanmıştır. Eski öğretim kadrosunun büyük oranda tasfiye edilerek uygulandığı eğitim reformu, yeni öğretim kadroları ve hedefleriyle Atatürk inkılâplarının daha çok önem verilerek

⁴⁵⁷ John Maciuka, "Wilhelmine Precedents for the Bauhaus: Hermann Muthesius, The Prussian State, and the German Werkbund", içinde (der.) Kathleen James-Chakraborty, **Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War**, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006, s. 1.

⁴⁵⁸ **A.g.e.**, s. 3.

⁴⁵⁹ Fakat 1933'te Nazilerin yönetime geçmesinden sonra Almanya'da etkinliği sona erdirilse de dünyanın pek çok yerinde, özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde fikir ve tasarımları yaygın bir şekilde kabul görecektir.

⁴⁶⁰ Daha fazla bilgi için bkz. James-Chakraborty (der.), **a.g.e.**

⁴⁶¹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh (der.), **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**, New York: Thames and Hudson, 2004, s. 185.

⁴⁶² Kafadar, "Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları", s.357.

sürdürülmesi ile yeni bir toplum yaratma projesinin bir sonucudur. Darülfünun'un lağvedilmesi, eğitim alanındaki selefi uygulamaların bir devamıydı ve tek-parti rejiminde Batılılaşmanın kültürel alanın her boyutuna birer ikişer el atan bütünlüklü bir hareket olduğuna işaret etmekteydi.

1924 tarihli John Dewey raporuyla başlayan eğitimi yeniden ele almak gerekliliğine dair kanaatin etkisi ile 1925'ten itibaren Darülfünun'a yönelik olarak basında ve kamuoyunda ciddi eleştiriler ortaya çıkmış; fakat özellikle 1930'ların başında ciddi bir eğitim reformu gerektiği konuşulmaya başlanmıştır. Bu kapsamda İsviçre Cenevre Üniversitesinden Pedagoji profesörü Albert Malche 1931'de Maarif Nazırı Dr. Reşit Galip tarafından Türkiye'ye davet edilir. 16 Ocak 1932'de Türkiye'ye gelen eğitimci birkaç aylık gözlemlerinden sonra Maarif Vekâleti'ne bir rapor sunar. Bu raporun sonucunda tek-parti yönetimi 1933'te Üniversite Reformu'nu hayata geçirir. Reşit Galip'e göre Darülfünun, inkılâpların getirdiği gelişmelere kayıtsız kalması ve kendisinden beklenen heyecanı gösterememesi nedeniyle kapatılmıştır.⁴⁶³ Reform'un yol açtığı bu tasfiye hareketinin amacı, Kemalist inkılâpları ön plana çıkaran *Hayat* ve *Kadro* dergileri üzerinden anlatılırsa daha da somutlaşabilir. Ankara'da haftalık olarak 1926-1930 yılları arasında çıkan *Hayat* dergisinin “inkılâpların felsefi ve sosyolojik temellerini oldukça vulgarize edilmiş bir pragmatizmle” ele alan tavrı 1930'ların inkılâpları öne çıkaran düşünce ikliminde yetersiz kalmıştı.⁴⁶⁴ *Hayat*'ta inkılâplar üzerine yazan entelektüellerin –ki bunlar Darülfünun'un öğretim kadrosunda görevlidir- pek çoğu 1932'de yayımlanmaya başlayacak *Kadro* dergisinde etraflıca eleştirilir.⁴⁶⁵ Yola çıkış amacı Kemalist inkılâpların kuramsal altyapısını oluşturmak olan dergi Marksizmin emperyalizm eleştirisiyle Kemalizmin Milli Kurtuluş hareketini bağdaştırmaya çalışan küçük bir aydın grubunu bir araya getirmiştir.⁴⁶⁶ Tıpkı *Hayat* dergisinin arzu edilen alanda yetmemesi ve 1930'ların düşünce ortamında ortaya çıkan *Kadro* dergisine bir sorumluluk yüklenmesi gibi, Darülfünun da yeni rejiminin beklentilerini karşılayacak kültürel üretimi sunamadığı için lağvedilmiş ve yerine

⁴⁶³ İsmail Kaplan, *Türkiye'de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 180-181.

⁴⁶⁴ Kafadar, *a.g.e.*, s.358.

⁴⁶⁵ Kafadar, *a.g.e.*, s.359.

⁴⁶⁶ Kafadar, *a.g.e.*; Aytaç Yıldız, *Üç Dönem Bir Aydın: Burhan Asaf Belge (1899-1967)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011; Vedat Nedim Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

yeni rejimin hem kadro hem öğretim planı bakımından inkılâpların etkisini daha fazla üreteceğini umduğu İstanbul Üniversitesi kurulmuştur.

Dahası, 1930'ların başında, ekonomi politikaları entelektüeller arasında ayrışmaya sebep olmuştu. Darülfünun'daki bazı profesörler partinin devletçi ekonomi politikalarını desteklemiyorlardı. Ulusal ekonominin ortaya konulmasını savunan *Kadro* dergisinde bu entelektüeller ciddi boyutta eleştiriliyorlardı. Ayrıca Türk Tarih Kongresi'nde öne sürülen tezlere Darülfünun hocaları tarafından getirilen eleştiriler sonucu, Darülfünun'un inkılâpları desteklemediğine yönelik eleştiriler hâsıl olmaya başlamıştı. Temelde, Parti'nin politikalarını eleştiren kişiler nedeniyle Darülfünun Cumhuriyetçi basında sıklıkla hedef alınmaya başlandı. Sonuç olarak, Darülfünun'un bilimsel açıdan yetersizliğini gösterecek sebeplerden çok önce ki bu sebepler Albert Malche'nin raporuyla ortaya konmaktaydı, ideolojik olarak kapatılmasının gerekli olduğu yönünde ikna olunmuştu.⁴⁶⁷

Üniversite Reformu'nun Almanya'daki Nazi rejiminin öğretim üyelerini ırkçı ve politik temellerle korkutması ile eş zamanlılığı, Cumhuriyet'in yeni üniversitesine Almanya'dan kaçan pek çok değerli bilim insanının katılmasına sebep olmuştur. Almanca konuşan bilim insanlarından oluşan bu yeni kadronun Türkiye'de eğitim alanına önemli bir yenilik rüzgârı getirdiğine şüphe yoktur. İstanbul Üniversitesi'nin yanı sıra Güzel Sanatlar Akademisi'ni de etkisi altına alacak bu değişim rüzgârının, mimarlık bölümüne hemen yansımaya karşılık, resim alanına etkisi ancak 1936'da Burhan Ümit Toprak (1906-1967) yönetiminin gerçekleştireceği bir dizi reformla olacaktır. Öte yandan, 1933'te Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail'in Maarif Vekâletine hitaben güzel sanatların durumuna dair hazırladığı rapor, rejime sanatların işlevsellik potansiyelini hatırlatması ve inkılâplara bağlılığına işaret etmesi bakımından Reform'un etkisinin hissedildiği bir atmosferin varlığını göstermektedir. Yine de, Darülfünun'da olduğu gibi bir tasfiye hareketinin olmadığı, var olan eğitim kadrosunun 1936'daki Burhan Toprak yönetimine kadar devam ettiği belirtilmelidir.

⁴⁶⁷ Ragıp Ege ve Harald Hagemann, "The Modernisation of the Turkish University After 1933: The Contributions of Refugees From Nazism", *The European Journal of the History of Economic Thought*, 19, 6, 2012, ss. 953-954.

Bauhaus’la doğrudan bağlantısı olan uzmanlar aracılığıyla “avangard”ın etkisi Akademi’ye geldiği iddia edilmiştir.⁴⁶⁸ Ancak bu iddianın mimarlık için geçerli olduğu söylenebilir. İncelediğimiz tarihler arasında, Bauhaus etkisinin Akademi aracılığıyla resim alanına yansıdığına dair herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. 1937’de Resim bölümünün başkanlığına getirilen Léopold Lévy’nin (1882-1966) ne Bauhaus fikirlerini hayata geçirdiğine, ne de avangard bir anlayışı savunduğuna dair bir kanıt bulunmamaktadır. Ayrıca, Burhan Toprak’ın Akademi reformunu hızlı ve başarılı bir şekilde gerçekleştirebilmesinin, Toprak’ın üstün yöneticilik yeteneklerinden daha ziyade rejimin reformu yapmaya istekli bir çizgi takip etmesinde ve Toprak’ın güçlü bir siyasi figür olan Mareşal Fevzi Çakmak’ın damadı olmasında yattığı iddia edilmektedir.⁴⁶⁹ Mustafa Cezar’a göre, askeri okullar ve Güzel Sanatlar Akademisi’nin “...eski usullere hiç yer vermemesi, bünyesinde tutucu bağınaz düşüncüyü barındırmaması açısından” farklı bir yerde konumlandırıldıkları için rejimin kendini görece daha güvende hissettiği alanlar olarak onaylanmaları söz konusudur.⁴⁷⁰ Belki de bu sebeple, 1933 Üniversite Reformu kadar köklü bir değişiklik içermeyen Akademi reformunun özünün “eğitimin günün koşullarına daha başarılı şekilde uyarlanarak modernizasyonu” olduğunu kaydeden Cezar, mevzubahis reformla ancak “yeni yabancı elemanlar kazandırmak suretiyle eğitime yeni bir nefes getirilmek” istendiğini ve Akademi’nin öteden beri yabancı öğretim üyelerinden yararlanageldiğini belirtir.⁴⁷¹

2.1.2.2. Resim Alanında Önemli Gelişmelerin Başlangıcı: 1933

Cumhuriyet rejimi özellikle 1930’ların başından itibaren sanattan “inkılâbın sanatı” olmasını beklemiştir. Diğer inkılâpların yanında kültür inkılâbına hususi bir önem verilmiş ve devlet “yeni sanat” veya “milli sanat” diye nitelediği fakat çoğunlukla hem yeni hem de milli bir karakter taşımasını umduğu bir inkılâp sanatının vücut bulmasını beklemiştir. *Kadro* dergisinin kurucularından Yakup Kadri’nin “her sanat eseri onu vücuda getiren sanatkârdan evvel cemiyetin ruhudur”⁴⁷² şeklindeki sözlerinden de yakalanacağı gibi bir birey olarak sanatçı ve

⁴⁶⁸ Güner, **a.g.e.**

⁴⁶⁹ Cezar, **a.g.e.**, s. 32.

⁴⁷⁰ **A.g.e.**, s. 30.

⁴⁷¹ **A.g.e.**, s. 30-32.

⁴⁷² Yakup Kadri, “Ferdîyet ve Şahsiyet”, **Kadro**, Sayı 7 (Temmuz), 1932, s. 24.

sanatın özerkliği devletin ilgi alanı olmamış; aksine, devlet yeni rejimin kurduğu ve koruduğu bir sanat türünün vücut bulduğunu görmek istemiştir. Bununla birlikte, bu yeni sanatın plastik sanatlardaki akımlar içerisinde hangi akımları ön plana alacağı, hangileriyle kendi kimliğini ortaya koyacağı büyük bir soru işaretidir. Devletin resim alanından beklentileri elbette vardır ama bu beklentilerin hem konu hem de stil bazında söyleme yansıması çarpıcıdır.

Halkevlerinin resmi yayın organı olan *Ülkü* dergisindeki yazılar rejimin plastik sanatlar alanında nasıl bir tablo görmek istediğini göstermesi açısından aydınlatıcıdır. Dergi konu bakımından ağırlığını tarih, ekonomik ve düşün alanındaki yazılara vermesine ve sanat alanında sınırlı sayıda yazı barındırmasına rağmen, ressam Ali Sami'nin (Boyar) yazıları, derginin bu alana bakışını anlamak açısından aydınlatıcıdır.⁴⁷³ İnkılâbın “vazife”lerini sanatçılara bildirecek Kemalist aydın kuşağının bir temsilcisi olarak ele alınabilecek Ali Sami, örneğin, Türk sanatçılarının aşırı Batı hayranlığını eleştirmiş ve ressam arkadaşlarının “milli vazifelerine” henüz girişmemiş olmalarını sorunsallaştırmıştır.⁴⁷⁴ Ali Sami “bize lazım olan” sanatı şöyle tarif etmiştir:

Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel milli destanlarımızı okuyacak ve milli mefahirimizi tesbit edecek, inkılâbı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lazımdır. Müzelerimizi, galerilerimizi bunlarla süslemeliyiz. Haftalık mecmualarda onların kopyaları çıkmalıdır. Mektep duvarlarında talebe onları görmelidir. Resimci dükkânlarında onların büyük mikyasta renklilerini görmeliyiz. Hatta Avrupa sergilerine onlar gitmeli, Avrupa gazetelerine onların örnekleri basılmalıdır. Resmin lisanı beynelmileldir. Ondan dolayıdır ki, harp sonrası dünyası tayyare bombaları, deniz torpilleri kadar da sanat propagandalarına ehemmiyet veriyor.⁴⁷⁵

Ali Sami 1910'da Paris'e gönderilip 1914'te yurda geri çağrılan ve bu nedenle sanat tarihinde “1914 kuşağı” olarak anılagelen grup arasındadır. Kendisinin söylediğine göre, 1914 kuşağı Paris'ten –çokça iddia edilenin tersine– izlenimciliği değil, “klasik ve Akademik resim sanatını” memlekete getirmiştir.⁴⁷⁶ Kaynağını Ziya Gökalp'te bulan, Batı'nın tekniğini almak fakat kültürünü bırakmak gerektiği

⁴⁷³ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, 8. Basım, s. 183.

⁴⁷⁴ Ressam Ali Sami, “Sanat Varlığımızda Resmin Yeri”, *Ülkü*, Sayı 5, Haziran, 1933, s. 396 -399.

⁴⁷⁵ *A.g.e.*, s. 399.

⁴⁷⁶ Ali Sami Boyar, “Bizde Resim”, Bedi N. Şehsuvaroğlu (der.), *Ressam Ali Sami Boyar*, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1959, s. 73'ten akt. Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümelere*, s. 171-172.

yönündeki görüşü çağrıştırırcasına, ressam Ali Sami Avrupa'ya giden ressamlarımıza Batı'da edinecekleri sanat kültürünün “mütereddi” (soysuzlaşmış, gözden düşmüş) taraflarına ve “kolay elde edilen yalancı şöhretlerine” kapılmamalarını tembihlemiştir:

Yani şunu hatırdan çıkarmamalıyız ki, sanatın yükseltici kudreti, yerlerde sürünen döküntüleri, posaları, süprüntüleri değildir. Sanat yolunda garpten öğreneceğimiz pek çok şey vardır. Garbin Paris’inde, Londra’sında, Roma’sında, Berlin’inde bizim için çok faydalı örnekler mevcuttur. Fakat bu örneklerden istifade ederken yine o, garbin *mütereddi* taraflarına, kolay elde edilen yalancı şöhretlerine kapılıp kalmak da faydadan ziyade zarar verir. *Avrupa’ya giden gençleri her şeyden evvel bu yanlış yollardan korumalıyız.*⁴⁷⁷

Paris’teki döneminde Fernand Cormon (1845-1924) atölyesini takip ederek akademik bir eğitimden geçen Ali Sami’nin, temel olarak akademizm⁴⁷⁸ eleştirisi üzerinde yükselen modern sanatı kabul etmemesi ve geçici görmesi anlaşılabilir bir tavidir. Ayrıca Ali Sami eleştirisini Müstakiller’e ve o tarihte henüz kurulmuş olan “d” Grubu sanatçılarına yöneltmiştir. Zaten, bu da, Sezer Tansuğ’un, *Ülkü* dergisinin modern sanata dair yaklaşımının ve o yöndeki eleştirel yazılarının Türkiye’deki hangi sanat gruplarını etkilediğine dair çıkarımının, direkt ifadelerden değil ancak bir takım imalardan hareketle yapılabileceği yönündeki iddiasını destekleyen bir örnektir.⁴⁷⁹ Fakat Ali Sami, bu görüşleriyle tüm bunlardan daha dikkat çekici bir tutumu yansıtmaktadır. Tıpkı milli edebiyat tartışmalarında olduğu gibi, güzel sanatlar alanında da Batı’ya karşı milli sanatı geliştirmek ve korumak fikri bir endişenin su yüzüne çıkmasıdır. Orijinallik mefhumunun, bu denli özel bir arayışın konusu olması, etkisi altında bulunulan, kültürel olarak “üstün” olan Batı’nın karşısında kimliğini kaybetme kaygısının dışavurumudur.⁴⁸⁰

Bununla birlikte, Cumhuriyet’in organik aydınlarından biri olarak Ali Sami’nin yeni Türkiye’nin sanatının modern olması gerektiğini ima etmesi çarpıcıdır. Ali Sami,

⁴⁷⁷ Ressam Ali Sami, “Kaldırım Ressamları”, *Ülkü*, Sayı 7, Ağustos 1933, s. 35.

⁴⁷⁸ Akademizm, şöyle tarif edilmiştir: “Akademi geleneklerine sıkı sıkıya bağlılık, klasik kurallardan ayrılmama. Klasik akademi kuramı ve eğitiminde, sanatın uygulanması ve değerlendirilmesi ya da sanat beğenisinin geliştirilmesiyle ilgili her şeyin akılcı bir çerçeve içine alınabileceği düşüncesi temeldir. Sanat, akılcı ilkeler aracılığıyla öğretilip incelenebilir. Akademizm söcüğü bu anlayışın olumsuz yanlarını vurgulayan bir anlam taşır”. Bkz. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, *Cilt 1*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, 1997, s. 40.

⁴⁷⁹ Sezer Tansuğ, **a.g.y.**

⁴⁸⁰ Nurdan Gürbilek, “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel”, **The South Atlantic Quarterly**, Vol. 102, No. 2/3, Spring/Summer 2003, s. 607.

Avrupa sanatı ve “inkılâp Türkiye’si” hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: “Sanat tarlamız ve sanat havamız saf ve bakirdir. Avrupada [sic] tefessüh etmiş bir sanatın inkılâp Türkiye’sinde yeri yoktur. İnkılâp Türkiye’si yeni ve milli sanatını kendi duygusundan kendi ruhundan çıkaracaktır.”⁴⁸¹ Avrupa’da “tefessüh” (çürümüş, gözden düşmüş) bir sanat olarak göndermede bulunduğu, o dönem Müstakiller ve “d” Grubu’nda izleri görülebilen kübizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm gibi akımlardır. Yeni sanat “arayanların” önce klasik sanat çalışmalarını ve yeni sanat için bin kat daha fazla çalışmak gerektiğini iddia eden Ali Sami, Güzel Sanatlar Akademisi’ne açıkça seslenerek, kuruma “sahte cereyanlara kapılmayan bir görüş, ilimli, irfanlı bir temel, [...] yeni ufuklara uygun bir gidiş ve milli bir veçhe temenni” ettiğini bildirir.⁴⁸²

Modernist akımların sanatta vadesini doldurduğuna inandığı için inkılâp Türkiye’si’ne uygun olmadığını savunan Ali Sami’den farklı olarak, yukarıda kübizm hakkında görüşlerine yer verdiğimiz İsmail Hakkı Baltacıoğlu estetik modernizmin asri olduğunu savunmaktadır. Öte yandan, ikisi de sanatın toplum için olması gerektiği ve sanatta bireyciliğin zararlı olduğu konusunda anlaşırılar. Bu durum, 1930’lar Türkiye’si’nin resim alanındaki genel konumlanmaların birer temsiline denk düşmektedir. Yani, alandaki tüm failer, öyle ya da böyle, “inkılâbın sanatı”nın veya “milli sanat”ın peşinde olmanın meşru bir arayış olduğu kabulüyle hareket etmektedir. O halde sorun aynı şekilde tanımlanırken, farklılık çözümün ne olduğuna dair önerilerde ortaya çıkmaktaydı. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Fransız sanat tarihçisi Jacques Élie Faure’un (1873-1937) resmin can çektiğini iddia etmesine karşılık -ki bu iddiasının temelinde resmin şahsi bir ifade aracı olduğunu düşünmesi ve bu nedenle sinema ve radyonun onun önüne geçtiğine inanması yatmaktadır- resmin can çekmediğini, bilakis canlandığını iddia edecektir.⁴⁸³ Öte yandan Durkheimci⁴⁸⁴ İsmail Hakkı için sanat birey için değil toplum için yapılmalıdır: “Sanatı sanat için, sanatkârı ancak kendi için çalışan bir benci ve başıboş sanmak, doğru da olsa, yanlış da olsa, bizim değildir. Çünkü ferdi başıboş bırakmaktan vazgeçmiş bir rejimde

⁴⁸¹ Ressam Ali Sami, “Türk İnkılâbının Beklediği Sanat”, *Ülkü*, Sayı 10, İkinci teşrin 1933, s. 305.

⁴⁸² *A.g.e.*, s. 306.

⁴⁸³ İ. H. “Resmin Can Çekişmesi”, *Yeni Adam*, Sayı 1, 1 Kanunisani 1934, s. 6.

⁴⁸⁴ Dergide bir dönem çalışmış Hüsamettin Bozok’un İsmail Hakkı hakkındaki yorumu da bunu destekler: “Baltacıoğlu ne marksistti, ne de sosyalist. Ömrü boyunca Durkheim sosyolojisine inanmış bir bilim adamıydı. Bunun sonucu olarak da, bireyci değil, toplumcuydu. Dergisi de bu açık görüşün aynası oldu.” Bkz. Tuna Baltacıoğlu, *Yeni Adam Günleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 268.

yaşıyoruz. Bu rejimin mantığı da ancak kendi içinde bulunabilir.”⁴⁸⁵ İsmail Hakkı bu şekilde rejimin amaçlarıyla sanatın amaçlarını uzlaştırır. Ayrıca, sanatların cemiyet ve devlet için çok önemli olduğunu belirttikten sonra devletin bu alana yaklaşımının aynı eğitim, iktisat vb. alanlardaki gibi olması gerektiğini bildirir ve hatta bu alanda devletin kazancının diğer alanlardan daha güçlü olabileceğini iddia eder:

...bu vasıtalarda devletin yüksek kıymetlerini yaymak için ötekilerin hepsinden daha kuvvetlidir. Kim söyleyebilir ki: yeni bir şuur yaymak için bir gazete, bir kitap bir radyo haberinden daha çok işe yarayabilir? Kim düşünebilir ki bir sinema filmi cemiyetlik bir davayı gelişigüzel bir hatipten daha fena anlatabilir?.. Bütün bu canlı kuvvetleri devlet ülküsüne kullanmak.⁴⁸⁶

İsmail Hakkı'ya göre, Türk ressamı henüz bireycilikten kurtulamamıştır ve “muhitinin zaruretlerine uyamayan aksak” bir “hasta”dır.⁴⁸⁷ Ressamları keskin bir şekilde “yeni dili” anlamamakla suçlar ve onları “fakir halk, bir, bütün ve bütünlük için, sokak ve şehir için” çalışmaya davet eder. Bunun için ilk şartın atölyelerinden çıkıp ressamların şehre, halkın arasına girmesi olduğunu iddia eder. Fakat bunun o kadar kolay olmayacağını bilincindedir:

Türk ressamı atelye denilen bu sanatkâr limonluğundan çıkıp şehir denilen şu cemiyet bahçesine girerken şüphesiz nezle olacak! Çünkü açık hava alımıya alışmamış olan ciğerleri zayıftır. Türk ressamı Lalelerden bacalara, muşambalardan çimento duvarlara fırçasını götürürken şüphesiz bu fırçanın kolları dökülecektir. Çünkü samur tüyünden yapılmıştır. Türk ressamı *aşk, iştiha ve keyif modelinden makine ve kayış kompozisyonlarına* geçerken elbette yadırgayacaktır. Fakat bu sarsıntı bir zarurettir ve her zarurete boyun eyište olduğu gibi, onda da bir hayır vardır. *Türk resmi halklaşarak, sadeleşerek milletleşecek*, eski kibarlığından, inceliğinden, hatta perspektif ve teşrihinden şüphesiz kaybedecektir [...] Ressam Türkler ve Türk ressamları! Artık bu romantik kaplumbağanın bağını kırın, dışarı çıkın, inkılap Türkiye'si'nin temiz havası ve kavrayışı sizi bekliyor.

Bu alıntıdaki “romantik kaplumbağa” referansı bize Osman Hamdi'nin *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1905-1907) adlı tablosunu hatırlatıyor. Osman Hamdi'nin adı geçen tablosunda ne amaçladığı bir yana, İsmail Hakkı'nın metindeki göndermelerinden Osmanlı Dönemine karşı zikredilen en büyük eleştiri

⁴⁸⁵ İsmail Hakkı, “Güzel Sanatlar Cumhuriyeti”, **Yeni Adam**, Sayı 3, 15 Kanunisanı 1934, s. 6.

⁴⁸⁶ A.g.y.

⁴⁸⁷ İsmail Hakkı, “Türk Ressamı Uyan!”, **Yeni Adam**, Sayı 4, 22 Kanunisanı 1934, s. 6.

noktalarından biri olan sefahatin, yani zevk düşkünlüğünün resim sanatına artık konu olmaması gerektiğini düşündüğünü görüyoruz. Bu bağlamda halkçılık düşüncesine de gönderme yapan Baltacıoğlu, “makine ve kayış kompozisyonlarına” geçerek “halklaşarak, sadeleşerek milletleşecek” olan Türk resminin Cumhuriyet’in ilerlemeci estetiğiyle bağının kurulması yönündeki inancını ortaya koyuyordu. İsmail Hakkı bu yazısında, resim sanatına dair incelik, perspektif ve teşrih (anatomi) gibi unsurların bu uğurda gözden çıkarılabileceğini ima ediyor; böylece kübist, konstrüktivist anlayışların Türk resimde yer bulması gerektiğine dair fikrine zemin hazırlıyordu.

1933’te Güzel Sanatlar Akademisine getirilen eleştirilerin de yol açmış olabileceği, Üniversite Reformu’nun Güzel Sanatlar Akademisi yönetimine yansması olarak kabul edilebilecek önemli bir gelişme olacaktır. Akademi Müdürü ve Akademi Meclisi Reisi Namık İsmail, 1933’ün Ağustos ayında Maarif Vekâleti, Güzel Sanatlar Akademisi ve Türk Güzel Sanatlar Birliğinin ortak çalışmasıyla Maarif Vekâletine sunmak üzere bir “Güzel Sanatları koruma kanun tasarısının gerekçe raporu” hazırlar.⁴⁸⁸ Bu rapor aynı zamanda Namık İsmail’in ressam Ali Sami ile *Cumhuriyet* gazetesinde girdiği sanatın işlevi ve rolü konulu tartışmada savunduğu görüşün henüz birkaç sene içinde ciddi anlamda değiştiğine işaret etmektedir.⁴⁸⁹ 1930’ların kültürel rüzgârının Kemalist hegemonyanın yerleşmesine doğru estiği için yaşandığı düşünülebilecek bu dönüşüm oldukça ayırt edicidir. Namık İsmail ilgili raporda inkılâpların en mühiminin “milli duygularımızı kuvvetlendirecek, milli yekpareliği vücade getirecek olan hars inkılâbı” olduğunu öne sürer.⁴⁹⁰ Güzel sanatların da bu bağlamda “milli emelleri” ortaklaştırdığı için “hars vadisinde esas ana hat” olduğu kanaatinden hareketle önerilerini sunmuştur. Bununla birlikte, güzel sanatların “henüz milli olmaktan uzak” ve “başıboş bakımsız bir anarşi manzarası” olduğu yönündeki tespitiyle sanat alanına yönelik eleştirisini dile getirir.

Aydınların İstanbul dışındaki bölgelere yabancı olduğu ve bu yüzden halkın ihtiyaçlarını anlamadığı II. Meşrutiyet’ten beri süregelen bir eleştiriydi ve sanatçılar

⁴⁸⁸ Namık İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, *Mimar*, Cilt 3, Sayı 8, 1933, s. 252 – 255.

⁴⁸⁹ Becker, “Institutionalisation of Art Education,” s. 49.

⁴⁹⁰ İsmail, *a.g.e.*, s. 253.

da bu eleştiriden payını alıyordu. Sanatın kendi içinde değerli olması önemsenmiyor; inkılâplar için çalışması ve işe yaraması bekleniyordu. Bu bakımdan “1914 kuşağı”na mensup Namık İsmail’in kaleme aldığı rapordaki şu ifadeleri, devlet memuru kimliğinin ressamlığının önüne geçtiğini göstermektedir:

Biz sanatkârların inkılâba yabancı kaldıklarından daima şikâyet ederiz. Herkes vatanını sever. Fakat bu vatan sevgisi teşkilatlandırılmazsa muntazam bir asker halinde sevk ve idare edilmezse müsmir olamayacağı gibi sanatkâr da inkılâp safhalarında bir asker gibi vazife almadıkça münferit gayretleri heba olur... Her Vekaletin kendi alakası dahilinde halka ve köylüye telkin ve tamim edeceği, öğreteceği bir çok şeyler vardır: Askerlik muhabbetini tarsin, sıhhati koruma veya yeni usul ziraatin eski usul ziraate tevafukunu göstermek sakın adetlerle mücadele etmek ilah... için tevzi edilecek matbu resimler memleketin her köyüne [...] cemiyetimiz içinde vazifesi olmayan hocalıkla veya devletin her sene sergilerde verdiği sadaka ile geçinen (Parazit) bir mahluk halindedir.⁴⁹¹

Yani, Namık İsmail, sanatçıların inkılâp yolunda seferber edilmesi gerektiğini savunurken, kullandığı asker-millet söylemiyle sanat alanının disiplin altına alma çabasının var olduğunu göz önüne sermekteydi.

Namık İsmail raporunda bir yandan, sanatçının inkılâplar için, halka ve köylüye öğretilebilecek konuları göz önüne alarak faydacı üretimler yapması gerektiğinden bahsederken diğer yandan o dönemde sanatçıların yaşadığı geçim sıkıntılarını gündeme getiriyordu. Özellikle mimarlıkta ve plastik sanatlarda o döneme kadar yoğunluklu olarak yabancı sanatçılara başvurmuş olan devleti eleştirmekte ve işlerin artık yetişmiş olduğunu öne sürdüğü Türk sanatçılarına verilmesini beklemekteydi. Raporunda bu sorunların çözümlerine yönelik bir öneri listesi hazırlayan Namık İsmail’e göre, hem Türk sanatçılarına iş alanı yaratılması, hem de sanatçıların gerekli görülen konularda mesaj verecek resimler yapması için işbirliği yapılması planlanmalıydı.⁴⁹² Aynı raporda bir “inkılâp müzesi”nin kurulmasını da öngören Namık İsmail “inkılâp fikirlerini telkin”in esas amaç olduğu bu sürecin üç aşamadan oluşacağını kaydetmiştir. Maarif Vekâletince –Türk sanatkârlarına- yarışma usulü ile “milli mücadelemiz menkıbelerine milli tarihimize, milli mefahirimize ait tablolar, heykeller” yaptırılacak; asılları açılacak müzede teşhir edilirken kopyaları ise “mekteplere, kışlalara, kasabalarda ve köylerde

⁴⁹¹ İsmail, **a.g.e.**, s. 254.

⁴⁹² İsmail, **a.g.e.**, s. 255.

müçtemi olan yerlerde asılmak üzere” dağıtılacaktır. Maarif Vekâletinin yanı sıra, propagandası yapılmak istenen konularla alakalı olan bakanlıklardan oluşacak bir komisyon tarafından “halkın, gençliğin, köylünün, içtimai siyasi, askeri [...] terbiyesine hadim ve inkılâbın esas fikirlerini telkin eden, semerelerini gösteren afişler, grafikler, kartpostallar” yaptırılıp dağıtılacaktır. Bu dağıtım ise Cumhuriyet Halk Fırkası ve Halkevleri şubelerinin karar vereceği “mevzu ve mahalli ihtiyaçlara” uygun olarak yönetilecektir.⁴⁹³ Ayrıca, müsabaka usulünün belirlendiği raporda Akademi Meclisinin, resim yarışmalarında en önemli karar mercii konumunda olduğu göze çarpmaktadır.⁴⁹⁴ Bu durum, Cumhuriyet Halk Fırkası, bakanlıklar ve Halkevleri üzerinden konsolide olan tek parti devletinin Akademi ile işbirliğinin kurumsallaşacağı bir döneme girilmiş olmasının önemli bir göstergesidir. Kendisi de bir ressam olan Namık İsmail’in bu raporunda yer verdiği önerme ve önerilerine bakıldığında, bürokrat kimliğinin sanatçı kimliğini bastırdığı kolaylıkla seçilebilir. Bununla birlikte, Namık İsmail’in raporundaki bazı öneriler kısa süre içerisinde devlet tarafından dikkate alınmış olmalı ki örneğin CHP’nin 1935 Programı’nın 49. maddesinde “halka devrim fikir ve duygularını aşlamak için” bir devrim müzesi kurulacağı bildirilmiştir.

Cumhuriyet’in Onuncu Yıl Kutlamaları nedeniyle İnkılâp Resimleri yarışması başlatılır. Bu yarışma ve akabinde düzenlenen sergiyi içeren programda Namık İsmail’in raporunun etkisi olduğu iddia edilebilir. Ayrıca, Mustafa Kemal, onuncu yıldönümünde verdiği nutukta “muasır medeniyet seviyesinin üstüne” çıkarılacak milli kültürün önemli unsurlarından birinin güzel sanatlara duyulan sevgi olduğunu vurgulamıştır:

Milli kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız. Bunun için, bizce zaman ölçüsü geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünülmelidir [...] Türk milletinin yürümekte olduğu terakki ve medeniyet yolunda, elinde ve kafasında tuttuğu meşale, müspet ilimdir [...] yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu

⁴⁹³ Aynı raporun devamı derginin sonraki sayısında verilmiştir. Bkz. Namık İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, **Mimar**, Cilt 3, Sayı 9-10, 1933, s. 322 – 329.

⁴⁹⁴ **A.g.e.**, s. 327.

mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür.⁴⁹⁵

O halde tekrar özetlersek, Cumhuriyet'in kurucu elitleri güzel sanatları, gecikmişlik kanısıyla, yetişilmek istenen medeniyet düzeyinin bir göstergesi olarak görmekteydi. Bu kapsamda 1933'ten 1937'ye kadar her sene Cumhuriyet Bayramında açılacak İnkılâp Resimleri yarışma ve sergileri, tek-parti yönetiminin “inkılâbın sanatı”nı göstermek için girdiği bir arayışın somutlaştığı bir proje olarak okunmalıdır. Devletin Ankara Halkevi salonunda düzenlediği İnkılâp Sergisi çerçevesinde Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlık sahneleri ve Türk inkılâplarının önemi gibi tematik eserler üretilmiştir. Atatürk'ün de gezdiği ve eser beğendiği sergide Maarif Vekâleti 3175 lira karşılığında eser satın alarak güzel sanatlara verdiği önemi göstermiştir.⁴⁹⁶

Ali Sami ve Namık İsmail'i hatırlatırcasına, mimar Aptullah Ziya “inkılâbın layık olduğu sanata henüz kavuşmamış” olduğunu öne sürmüştür.⁴⁹⁷ “Eski sanat ağabeylerimiz” olarak andığı kuşağı söz konusu gecikmişliğin müsebbibi olarak görür: “Onların ihmali, onların nefislerine olan itimatsızlıkları yapmak istediğimiz işlerin önünde bir duvar gibi çekilmişti.” Buna karşılık, Halkevinde açılan İnkılâp Sergisi'nde teşhir edilen eserlerin “yeni bir çılgır açan ve büyük ümitler veren tablolar” olduklarına dikkat çeker ve Cumhuriyet döneminde Osmanlı döneminden daha iyi resimler üretildiğini savunur: “Bu genç arkadaşların inkılâbın onuncu yılında yarattıkları ve ortaya koydukları eserler Osmanlı İmparatorluğunun yüz senelik resim sanat hayatından daha üstündür.” Zaten Osmanlı dönemindeki gelişmeleri ötekileştirmek ve Cumhuriyet'in getirdiklerini vurgulamak başta tarih yazımı olmak üzere genel bir eğilimdir. Bununla beraber, sanatın himaye edilmesi ve “elinden tutularak gayeye doğru götürülmesi” gerektiğini özenle vurgular. Açıkça görülmektedir ki sanatçı bir edilgenlik içerisinde tahayyül edilerek sanatçının *gayeye* doğru *götürülmesi* lazım gelendir. Devlet böylece destek sunduğu programlarla, sanatçının inkılâbın sanatını üretmesine katkıda bulunabilecektir.

⁴⁹⁵ “Onuncu Yıl Nutku”, https://www.tbmm.gov.tr/kultursanat/mka_onuncuyil_nutuk.htm (Erişim tarihi: 30.08.2016)

⁴⁹⁶ Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973, s. 64.

⁴⁹⁷ Mimar Aptullah Ziya, “İnkılâpta Sanat”, **Varlık**, Cilt 1, Sayı 11, 15 Birinci Kanun, 1933, s. 168.

2.2. İnkılâbı Nakşedecek Resimler

2.2.1. “İnkılâbın Sanatı”: Tarihi “Nakledecek” ve Halkı Terbiye Edecek Resim

1933'teki birinci İnkılâp Sergisi'nden sonra “İnkılâp sanatı”nın nasıl meydana geleceği ve dahası devletin bu alandaki desteğinin hangi mecraları kapsaması gerektiğine dair bir tartışma başlamıştı. Örneğin ressam Ali Sami, Kemalist aydınların çoğunda yakalanabilecek pozitivist bir yaklaşımla, hem devlete hem de sanatçıya farklı boyutlarda görevler yüklemekteydi: “Sanat tarlamızın hırçın ve hassas bir bahçıvanı olmalıyız. Toprağa attığımız tohum hasat zamanında mahsul vermiyorsa derhal sebebini araştırmalıyız.”⁴⁹⁸ Buradan hareketle, “İnkılâp sanatı”nın ancak “İnkılâp ülküsünü hazmetmiş bir sanat muhitinde” doğacağına inandığı için devletin yapacağı en önemli işlerden birinin tarif ettiği gibi bir “sanat muhiti” kurmak olduğunu belirtir. “Gecikmişlik” duygusunun hâkim olduğu bu görüş, köklü değişimlerin bir an önce ve bu yüzden de ancak devlet ve onun seçkinleri yoluyla gerçekleşebilecek olmasını normal kabul ediyordu. *Yeni Adam*'daki bir yazıda da bu görüş desteklenmekteydi. Sanatçılar, içinde bulundukları dönemin –Cumhuriyet'in– onlara yeni avantajlar sağlamış olduğunu takdir etmeli ve “en az zamanda, birden” “Yeni Türk soyunu”, “Yeni Türk ölçülerine göre” yaratmalıydı:

Cumhur Reisinin bilinen sözleri şimdi güzel sanatçılara değer ve onur veriyor. Eski devirde artist kapı kapı dolaşıp azık toplıyan bir dilenciye benziyordu. Karnı doyanlar softalardı. Şimdi o da ülkede adamlığının tanındığını görüyor... Güzel sanatçılardan şimdi beklenen gönül eğlendirmek değildir, olduruş,

⁴⁹⁸ Ressam Ali Sami, “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz”, *Ülkü*, Cilt 3, Sayı 17, Temmuz 1934, s. 359-361.

yetiştirir ve yaratır. Neyi? *Yeni Türk soyunu*. Neye göre? *Yeni Türk ölçülerine göre*. Ne kadar zamanda *en az zamanda, birden*.⁴⁹⁹

Eski rejim-yeni rejim karşıtlığının bir kez daha yansıdığı bu alıntıda, yeni rejimin sunduğu olanaklarla sanatçının çevrelendiğini öne süren yazarın, sanatçıyı “borçlu” çıkaran yaklaşımı, tek-parti döneminde sanat-devlet ilişkisinde belirleyici olan birkaç özellikten birine işaret etmesi bakımından anlamlıdır.

İnkılâp Sergileri (1933-1937) Kemalist çevre içinde farklı görüşlerin oluşmasına yol açmıştır. Yaşar Nabi,⁵⁰⁰ “milli sanat yolundaki bütün araştırmaları yarınki Türk hususi resim tarzının doğması için çok faydalı görüyoruz” sözleriyle Bedri Rahmi’nin çalışmasını öne çıkarmıştır.⁵⁰¹ Bununla birlikte, sergide savaş ve kahramanlık resimlerinin yanı sıra “inkılâbımızın memlekette vücuda getirdiği büyük değişimleri” gösteren resimler görmeyi umduğunu ifade eder. “Sanayileşme ve iç inşa bakımlarından inkılâbımızın ifadesine” yer verilmesini daha çok tercih edeceğini belirtir. Aynı gazetede yazan Burhan Asaf (Belge) (1887-1967) ise Yaşar Nabi’den farklı düşünmektedir; resim sanatındaki değişim henüz başladığı için “hoş görülmesi gereken” eserler vardır:

Ölü tabiat denemelerinden, manzara, akt, İstanbul içi görüşlerinden inkılâbın sosyal, özlü mevzularına geçmek, kolay sanılmamalıdır... Daha, ikinci inkılâp sergisindeyiz... Bunun için, inkılâp sanatı deyince bazı ressamlarımızın bayrak, kurt, önderlerimizin sembolik kompozisyonlar içine alınmış resimlerini teşhir etmelerini hoş görmeliyiz.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Anonim, “Güzel Sanatçılar”, **Yeni Adam**, Sayı 48, 29 Teşrinisani 1934, s. 2.

⁵⁰⁰ Yaşar Nabi Nayır (1908-1981), Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra bir süre bankacılık yapmıştır. CHP’nin resmi yayın organı niteliğindeki **Hâkimiyet-i Milliye/Ulus** gazetesine 1934-1940 yılları arasında çevirmen ve yazar olarak katkıda bulundu. Akabinde üçer sene sırasıyla Türk Dil Kurumunda ve Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosunda çalıştı. Edebiyat kariyerine şiirle başladı. Yedi Meşaleciler arasında yer aldı. 1933’te Ankara’da **Varlık** dergisini yayımlamaya başladı. Dergiyi 1946’da İstanbul’a taşıdıktan sonra kendini tamamen yayıncılığa adanmış oldu. Öldüğü 1981’e kadar kırk sekiz yıl boyunca yayıncılığa devam etti. P.E.N Yazarlar Derneğinin Türkiye Başkanlığını yaptı. Eserleri arasında şunlar bulunmaktadır: **Kahramanlar** (1929), **Onar Mısra** (1932), **Roman**; **Bir Kadın Söylüyor** (1931), **Âdem ile Havva** (1932), **Öykü**; **Bu da Bir Hikâyledir** (1935) **Sevi Çıkmazı** (1935) **Oyun**; **Mete** (1933), **İnkılâp Çocukları** (1933), **Beş Devir** (1933), **Köyün Namusu** (1933), **İnceleme – Deneme**; **Balkanlar ve Türklük** (1936), **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri** (1937), **Nereye Gidiyoruz** (1948), **Yıllar Boyunca** (1959), **Atatürkçülük Nedir** (1963), **Atatürk Yolu** (1966).

⁵⁰¹ Y.N. “İkinci İnkılâp Resim Sergisi”, **Hâkimiyet-i Milliye**, 1 İkinciteşrin 1934, s. 5.

⁵⁰² Burhan Asaf, “İnkılâp Resim Sergisi”, **Hâkimiyet-i Milliye**, 12 İkinci Teşrin 1934, s. 3.

Burhan Asaf da tıpkı Yaşar Nabi gibi inkılâbın resmini istemesine ve sıradan milliyetçi çağrışımları olan temsillerden hoşlanmamasına rağmen bu tür resimlerin mazur görülebileceğini öne sürmekteydi. Fakat sanatçıların bu bağlamda üreteceği iki türlü eserin de kabul edilebilir olduğunu ima etmekte ve sanatkâr ile zanaatkâr arasında bir ayrım yapmaktadır: ressam eğer çok iyi bir sanatkâr değilse ona “inkılâbın zanaatkârı” olmasını öğütler ve bu ikincisinin o aşamada daha fazla desteklenmesi gerektiğini vurgular:

[...] inkılâp sergilerinde, sanat değerleri pek yüksek olmayıp inkılâp bakımından belge değeri taşıyan resimlere şüphe yok ki daha fazla cevaz vardır. Vakayı, en küçük teferruatına kadar göstermek şartıyla. Vakadan azıcık ayrılabilmek salâhiyetini herhangi bir ressama, ancak salâhiyetli çünkü sanatkâr bir fırça verebilir.⁵⁰³

“İnkılâbın sanatı” meselesi tek-parti döneminde o kadar güçlü bir şekilde gündeme alınmıştır ki *Ulus* gazetesinde ve *Ülkü* dergisinde sıklıkla bu yöndeki yazılara rastlanmıştır. M. N. Artam,⁵⁰⁴ ismini vermediği bir ressamın gazetelerde tabloların fotoğraflarına yer verilmemesini eleştirmesi üzerine verdiği cevapta, diğer resamlara da hitap edecek şekilde, yayımlamayı makbul bulduğu resmin özelliklerini açıklamıştır:

Biz, bütün sütunlarımızı devrime vermişizdir. Konusunu devrimden (inkılâp) alan hangi eseriniz bizde yer bulmadı? Sizin görüşünüzle “sanat, sanat için” de olsa bize göre “sanat, devrim içindir”. Biz, devrimi bir bütün olarak alıyoruz. Onun içinde olmayan, gerisinde kalan ve hatta ilerisine gitmek kuruntusunu besleyen bizden değildir.⁵⁰⁵

Bilindiği gibi, Türkiye’de henüz o tarihte ulusal bir resim heykel müzesi yoktur. O halde, ressamların eserlerini daha geniş bir kamuoyuyla paylaşmaları sadece

⁵⁰³ A.g.y.

⁵⁰⁴ Şair ve yazar Mehmet Nurettin Artam (1900-1958), İstanbul Sultanisi’ni bitirdikten sonra I. Dünya Savaşına katıldı, yirmi ay esir kaldı. 1920’de İstanbul’a dönüşünün ardından İstanbul ve Ankara’da edebiyat ve İngilizce öğretmenliği yaptı. T.İ. (Toplu İğne) takma adıyla **Vakit** ve **Ulus** gazetelerinde yazdı. II. Dünya Savaşı sırasında Basın Yayın Genel Müdürlüğünde çalıştı. Ankara Radyosunda hükümetin iç ve dış olaylara dair resmi görüşlerini “Radyo Gazetesi” programında on sene boyunca hazırlayıp sundu. Şiirlerini hece ölçüsüyle yazdı. **Eski Yazıdan Yeni Yazıya** (1928), **Baş Saatlerde** (mensur şiirler, 1933), **Varım Yoğum** (şiirler, 1933), **Öz Dilimizde Sınangılar** (1934), **Bayrağıma Taziyet** (1939), **Hayır, Paşa Hazretleri** (günlük fıkralardan seçmeler, 1945), **Seccade** (1945), **Müslüman Çocuğun Kitabı** (Nurettin Sevin ile, 1948), **Müslüman Türkler, Ayrılıktan Kaçının** (1953) adlı eserleri bulunmaktadır. Artam, ayrıca Çengelköyü’ndeki Kadirî Tekkesi şeyhi Mehmed Veli Efendi’nin oğludur ve yazılarında Türkçe namazı savunduğu bilinmektedir.

⁵⁰⁵ M. N. Artam, “Sanatkâr uğraşıyor”, **Ulus**, 23 Son kanun 1935, s. 3.

sergiler aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Sergilerin ise görece dar bir çevreye ulaştığı düşünülürse, eserlerinin fotoğraflarının basında yayımlanmasının ressamın ve eserinin görünür olmak için ne kadar önemli olduğu tahmin edilebilir. Fakat, M. N. Artam'ın koyduğu şartla birlikte, ancak inkılâp konularını resmeden eserlerin görünür kılınabileceği anlaşılmaktadır.

Bir “milli inkılâp müzesi” açılması gerektiği, tahmin edileceği gibi yine bu yayınlardan birinde, ressam Ali Sami tarafından gündeme getirilir. Ressamlar ve heykeltıraşların meydana getireceği müzede İstiklal Harbi'nin ve Türk inkılâbının “dünya tarihinde bile yer tutacak olan mühim safhaları” sergilenmelidir. Onlardan “inkılâbı yapan muhterem ve kahraman liderlerimizin” heykel ve portrelerini ve milli mevzuları konu edecek sanat eserleri yapmalarını bekleyen ressam, sanatçılara dolaysız bir şekilde “vazife” yüklüyor; bu “vazife”yi yerine getirmenin “vatan hizmeti” sayılabileceğini belirtiyordu:

Milli sanatın yeniliği sanatkârının iktidarına göre yaratabileceği şahsiyetten ve mevzuunun terkiibinden çıkarılır. Hem milli sanatın milli müdafaadan farkı yoktur. Milli müdafaada nasıl en emin silah kullanılırsa milli sanata da en emin metodla girilir. Biz sanatın henüz iş devrindeyiz. Şimdi *inkılâp bizden vazife bekliyor*. Hem, bu bir sanatkârın memleketi için yapacağı en mukaddes vazifedir. *Hususile millet parasile Avrupada tahsil edenler bu vazifeye bir vatan hizmeti, bir askerlik servisi gibi maddi menfaati hatıra bile getirmeden sarılmalıdır.*⁵⁰⁶

Görüldüğü gibi özellikle devletin yurt dışına eğitime gönderdiği sanatçılardan söz konusu “vazife”nin yerine getirilmesi bekleniyor ve bu anlamda devlet bursunu kullanmış sanatçılar borçlu çıkarılıyordu. Ali Sami, öte yandan sanatçıların meydana getireceği bu türden bir “inkılâp müzesi”nin halka sanat sevgisi aşılayabileceğini sözlerine ekliyordu:

Milli resim müzesi milletin hürmetle yüz sürdüğü mukaddes bir ziyaret yeri olduktan sonradır ki halkta yavaş yavaş bir de umumi sanat sevgisi başlar. Evindeki duvarlarında da güzel şeyler görmek ihtiyacını hisseder. Böylece memlekette sanat sevgisi kökleşir ve yerleşir; milli sanat, bir memlekette umumi sanat zevkini inkişaf ettirmek için en emin ve en ameli bir vasıttır. Bütün müterakki milletler bizden evvel aynı yoldan yürümüşlerdir.

⁵⁰⁶ Ressam Ali Sami, “Türk İnkılâbının Beklediği Sanat”, *Ülkü*, Sayı 10, İkinci teşrin 1933, s. 306.

Ali Sami'nin bu sözlerinden, muhtemel bir ulusal müzenin üç işlevi karşılayacağını çıkarabiliriz: 1. Ulusal hafızayı pekiştirme, 2. Sanat sevgisini yerleştiren pedagojik işlev, 3. Tarihsel determinist bakış açısının hakim olduğu, ilerleme, yani ileri medeniyetler seviyesine ulaşmak yolunda kullanılabilirliği. Ayrıca milliyetçiliğin “sivil bir din” olarak işlev görmesi sebebiyle, ulusal müzenin de sivil dinin tapınağı olarak kutsallık kazanmasını beklemektedir.

Görsel olanın propagandada ve dolayısıyla hafıza oluşturmaktaki müthiş etkisi, Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü ressam Namık İsmail tarafından 1933 tarihli raporunda vurgulanmıştır: “Gözün hafızası hafızaların en kuvvetlisi olduğu için bir millet resim veya heykel şeklinde gördüğü tarihini yazı şeklinde okuduğu tarihinden daha iyi tanır ve sever. Ciltlerle kitabın canlandıramadığı tarih bir tablo ile zihinlere ebediyyen *nakşedilebilir*.”⁵⁰⁷ Yukarıda gösterildiği gibi Namık İsmail için sanat bir vasıta, sanatkâr vazifeli bir vatandaş, sanatın amacı da terbiye idi. Memleketteki okuma yazma oranının düşüklüğünü hesaba katarak Namık İsmail yazı karşısında resmin daha etkili bir telkin ve terbiye aracı olduğunu savunmaktaydı:

Gerek içtimai telkin ve gerek terbiye sahasında garpte resim ve heykele tevdi edilmiş vazifenin çokluğu karşısında, okumak, yazma bilenlerin nisbeti onlara nazaran çok dun (aşağı) olan bizde güzel sanatların bu şubelerinin ne kadar büyük olacağı aşikâr görünür. Çocuk, halk ve köylüyü okutmak güçtür. Ve ekseriya mümkün değildir. Devletin vereceği terbiye, inkılâbın yerleştireceği, tamim edeceği fikir ve kanaatları telkin etmek için güzel sanatlar en anlayışlı ve en açık bir lisandır.⁵⁰⁸

Cumhuriyetin *kültür* inkılâbının, kelimenin ekin ekmeye karşılık gelen “işleyerek”⁵⁰⁹ anlamındaki gibi, terbiye etmeyi amaçladığına Namık İsmail'in şu sözlerinde tanık oluyoruz: “Bizim inkılâbımızın yerleştirmek istediği fikirler ise henüz bir iki şehrin hudutları haricine kadar çıkmış ve köylümüz inkılâp fikirleriyle katiyen işlenmiş değildir.”⁵¹⁰ Ressam Ali Sami köy okullarında resim derslerine verilecek öneme ve bu resim terbiyesinde başrolü oynayacak öğretmene dikkat çeker:

⁵⁰⁷ Namık İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, *Mimar*, Cilt 3, Sayı 8, 1933, s. 252.

⁵⁰⁸ *A.g.e.*, s. 254.

⁵⁰⁹ Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 105-106.

⁵¹⁰ İsmail, *a.g.y.*

Medeniyet yapımının en faydalı vasıtalarından biri olan resim bilgisini ve resim sevgisini her şeyden evvel köy mekteplerinde resim derslerine ehemmiyet verilmesi lazımdır. Bu ehemmiyeti, muvaffakiyet haline getirecek ne program, ne kitap, ne makaledir. Bu iş, bu iş için yetiştirilmiş muallimle olur.⁵¹¹

Kemalist halkçılık tasavvurundaki, seçkinler – halk/köylü ayrımı halkın terbiye edilerek Batılılaştırılması programına dayanmaktaydı. Bu nedenle ısrarla sipariş edilen “inkılâbın sanatı,” inkılâpları daha geniş bir tabana yayabilmek için önemli bir araç olarak düşünülmekteydi. Bu nedenle rejimin öğretmene, konumuz özelinde ise resim öğretmenine duyduğu ihtiyaç oldukça tutarlıydı. Bu minvalde, bir başka yazar, Hamit Zübeyr⁵¹² *Halk Terbiyesi* adlı kitabındaki⁵¹³ fikirleri özetlediği yazısında, “köylünün medeni seviyesi”nin nasıl yükseltileceği şeklindeki sorusuna halk terbiyesi cevabını vermiştir.⁵¹⁴ Zübeyr “halk terbiyesi”niye şöyle tarif etmiştir: “Halk terbiyesi memleketin şive, mezhep ve medeniyet itibarıyla birçok parçalara ayrılan zümrelerini bir içtimai vücut ve millet haline yuğurma, fertlerin düşünüş, duyuş ve isteyişini bütün milletin mefkûresine uygun bir tarzda işleyerek ruhu yetiştirme demektir”.⁵¹⁵ Ulusal eğitimin, farklı unsurları birleştirici çimento etkisi yaratacak bir konu olarak ele alınması, tek-parti konsolidasyonunun sağlanmasına rağmen rejimin tabandaki muhalif seslere seslenebilmesi açısından önem arz etmekteydi. Hamit Zübeyr memlekette sosyal anlamda var olan parçalılığı “müşterek kültürün gücüyle” birleştirebilecek güç olarak kültürü, yani eğitimi görür. Özellikle

⁵¹¹ Ressam Ali Sami, “Köy Mekteplerinde Resim Dersleri”, *Ülkü*, Sayı 12, İkinci kanun 1934, s. 466.

⁵¹² Dr. Hâmit Zübeyr Koşay (1897-1984), halk bilimci, arkeolog, filolog ve etnografya uzmanıdır. 1916 yılında İstanbul Darülmualim’den mezun olduktan sonra bir yıl öğretmenlik yapmış, o arada İstanbul Darülfünunu’nda Etnografya ve Macarca dersleri almıştır. 1923’te Macaristan’da Türkoloji ve Filoloji Bölümlerinde doktora derecesine hak kazanmıştır. Daha sonra Berlin Üniversitesinde Türkolog Prof. Willi Bang-Kaup’un derslerini takip etmiş ve Devlet Kütüphanesinde incelemede bulunmuştur. Türkiye’ye dönüşünün akabinde Maarif Vekâletinde kütüphaneler müfettişliği görevini almıştır. Kurucu müdür olarak Ankara Etnografya Müzesinin 1927’de açılmasına katkıda bulunmuş ve 1 Mart 1931’e kadar müdürlük görevini sürdürmüştür. Türk Tarih Kurumu kurucu üyesi, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Talim ve Terbiye Dairesi üyesi de yapmıştır. Bkz. Bahri Ata, “Dr. Hâmit Zübeyr Koşay ve Gölbaşı Türk Köyü Projesi”, *Türk Yurdu*, Eylül, 2007, ss. 42-43.

Dr. Koşay, erken Cumhuriyet döneminde ulus-inşa projesinin önem verdiği alanlar olan dilbilim, folklor ve arkeoloji alanlarında uzman bilgisi ve fikrine başvurulmuş bir aydın olmuştur. Koşay’ın bu alanlarda yazdığı eserlerden önde gelenleri şunlardır: **Anadilden Derlemeler** (İshak Refet ile, 1932), **Halkbilgisi Kılavuzu** (1932), **Halk Terbiyesi** (1931), **Ankara Budun Bilgisi** (1935), **Etnografya ve Folklor Kılavuzu** (1939), **Makaleler ve İncelemeler** (1974), **Anadolu Yemekleri ve Türk Mutfağı** (Akile Ülkücan ile, 1961), **Türkiye Türk Düşünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme** (1944), **Etnografya Müzesi Kılavuzu** (1956), **Pulur: Etnografya ve Folklor Araştırmaları** (1977), **Tarihi Abidelerimizi Koruyalım** (1932), **Alacahöyük** (1934).

⁵¹³ Hamit Zübeyr, **Halk Terbiyesi**, Ankara: Köy Hocası Matbaası, 1931.

⁵¹⁴ Hamit Zübeyr, “Halk Terbiyesi Vasıtaları”, *Ülkü*, Sayı 2, Mart 1933, ss. 152-159.

⁵¹⁵ A.g.e., s. 152.

mektepe çağını geçmiş kişilerin de terbiye görmesi gerektiğinden “müşterek bir lk güden bir cemiyet” yaratmada kültürün rolüne büyük önem atfeder.

Hamit Zübeyr halk terbiyesi vasıtaları olarak söz, resim, baskı yazısı, musiki, film ve radyonun yüklenebileceği görevleri sıralamıştır.⁵¹⁶ Bunlardan resim sanatının, daha çocukluktan itibaren halkın yaşayışında yer edinmeye başladığı için bir halk terbiyesi vasıtası olarak ele alınması gerektiğinin altını çizer:

Resimli kitap çoğumuzun ilk terbiye vasıtamız olmuştur. Diyebilirim ki harsi terbiyemiz resimlere sevinmekle başlar. Resim bize en güzel bir masaldan daha çok şeyler söyler ve daha çok dikkatimizi celbeder... Bunu anlamak için peşkirlerdeki ve eski evlerdeki nakışları düşünmek kâfidir. Kahvelerdeki Köroğlu, Zaloğlu Rüstem resimleri halkın resmi sevdiğine bir delil değil midir?⁵¹⁷

Daha önce düşüncelerine yer verdiğimiz İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Namık İsmail’e benzer bir şekilde,⁵¹⁸ Hamit Zübeyr, resmin sözle kıyaslandığında “daha gerçek ve daha müsbet bir vasıta” olduğunu vurgulamaktadır:

Teksir tekniğinin fevkalade tekemmül ettiğ i devrimizde memleketimizin maarif seviyesini nazarı itibare alarak milyonların okuyup yazmak öğrenmesini beklemeden bu vasıtanı azami surette faydalanmak lazımdır. Verem veya iki ile mücadele mi ediyoruz, yahut evlerin nasıl yapıldığını mı göstereceğiz, istihsali arttıran vasıtaları mı tanıtmak istiyoruz? Bütün bu dersleri büyük resimlere almalı ve yüz binlerce nüshasını memleket içinde dağıtmalıyız.⁵¹⁹

Resim gibi görsel materyallerin, faydacı bir bakışla Cumhuriyet’in yönetsel amaçlarına hizmet edebileceğ i düşünülmekteydi. Propaganda konusu bu bağlamda Cumhuriyet’in yayın organlarında sıklıkla ele alınmaktaydı. rneğ in *lk*’de bir yazı Belçika ve Rusya gibi ülkelerde afişiliğ in ve afiş ressamlığ ının oldukça gelişerek, halka önemli günleri hatırlattığını ve “sıhhi, ahlaki, iktisadi nasihatleri” ilet tiğini kaydederken,⁵²⁰ bir başkası “asri propaganda” ve resim arasındaki ilişkiye

⁵¹⁶ A.g.e., ss. 153-159.

⁵¹⁷ A.g.e., s. 154.

⁵¹⁸ Bkz. İsmail Hakkı, “Güzel sanatlar cumhuriyeti”, **Yeni Adam**, Sayı 3, 15 Kanunisani 1934, s. 6; İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, **Mimar**, Cilt 3, Sayı 8, 1933, s. 254.

⁵¹⁹ A.g.y.

⁵²⁰ R. ř., “Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi”, **lk**, Sayı 4, Mayıs 1933, s. 306.

eğiliyordu.⁵²¹ Ressam Ali Sami hem içeride hem de dışarıda propagandacılığın faydalarından bahsediyordu.⁵²² Bu düşünsel atmosfere paralel olarak Cumhuriyet Halk Partisi radyo, ulusal opera ve tiyatroyu 1935 Parti Programına dâhil ediyor ve önemlerini sıralıyordu. Yaşar Nabi Nayır, Parti programının ilgili 51. ve 52. Maddelerini alıntılarla, “çağdaş terbiye ve propaganda araçları” arasında özellikle saydığı radyo ve sinemaya daha çok özen gösterilmesi gerektiğini vurguluyordu: “Radyo ve sinema, kültürden az pay almış yurddaşlar için gazete, kitap ve okulun yapamayacağı kadar büyük işler başarırlar. Çünkü bunlar eğlendirerek öğretirler ve halktan okumak bilmek ve okuyabilmek gibi bir yüküm de istemezler.”⁵²³ O halde, Parti-devlet ve onun organik aydınları okuma yazma bilmeyen geniş kitlelere inkılâp fikirlerini yaymak açısından bu görsel alanlara açıkça işlev yüklemekteydi.

Buna koşut olarak Burhan Asaf, amaçlarının “geniş halk yığınlarına yeni kültürün heyecanını götürmek, zevkini aşlamak” olduğunu belirtiyordu. Yazarın halk terbiyesine konu edilen meseleleri ayırtırmak için milli kültür ile uluslararası kültür arasında kurduğu bağ çarpıcıydı:

Ona tiyatroyu tanıtalım, ona gerçek musikinin tadını duyuralım. Hem öyle bir yoldan ki, o, kendine verilmek istenen bütün kültür yiyimlerinde, kendi toprağının, kendi suyunun, kendi güneşinin eserlerini görsün... Tiyatroda, resimde, heykelde, her şeyde, böyle. Bir öz kültür kökü ulusta ve yurttan olan bir kültür. Ve ancak bunun yanında ve bir ikinci geniş kaynak olarak, uluslararası kültürü hazmettire ettire verelim.⁵²⁴

Asaf, bir yandan, iki tür kültürün (yerel ve uluslararası) var olduğu kabulünden hareketle, bu ikisi arasında bir etkileşim olmasını arzuluyor; diğer yandan, “öz kültür”den daha geniş bir kaynak olan uluslararası kültürün halka *hazmettire ettire* verileceğini öne sürüyordu. Burhan Asaf’ın bu sözleri, rejimin özellikle Halkevlerinin etkinliklerinde gözlemlenebilecek “yerel kültürü toplama ve Batı’nın kültürel formlarını yayma hususundaki ikilemini” örnekler niteliktedir.⁵²⁵ Bu yaklaşıma göre, inkılâbı nakşedecek ve halkı terbiye edecek resmin kaynağı, öteden beri yapılagelen halk resimlerinde bulunmayacaktı; çünkü Halkevlerinde üretilecek

⁵²¹ Ressam Ali Sami, “Propaganda ve Resim”, *Ülkü*, Cilt 4, Sayı 19, Eylül 1934, s. 46-50.

⁵²² *A.g.e.*, s. 46.

⁵²³ Yaşar Nabi Nayır, “Parti Programında Kültür işleri”, *Ulus*, 17 Mayıs 1935, s. 2.

⁵²⁴ Burhan Asaf, “Kültürü Yayma İşi”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 19 Teşrin 1934, s. 3.

⁵²⁵ Arzu Öztürkmen, *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 82.

olan kültür, kaynağını halktan değil, Batılı formlardan alacaktı ve halka bir “medeniyet misyonu” götürülecekti. İlk dönem talimatnamelerine göre, Halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubesi “müzik, resim, heykel ve mimari alanlarında halkın ilgisini çekmek ve yetenekli insanları ustalaşmaya ve bu alanlarda sanat eserleri üretmeye teşvik etmek” amacını taşıyordu. Bununla birlikte, Maarif Vekili Reşit Galip halkın sevdiği resimlerin sanatsal açıdan yetersizliğini vurguluyor, vekâletin onlara karşı mücadele edeceğini ve “hakiki sanatkârlarımızın” bu türlü popüler zevklere karşı korunacağını bildiriyordu:

Bir taraftan hakiki sanatkârlarımızın eserleri ve kıymetleriyle tanıtmak müşkülâtı içinde bulunurken diğer taraftan Hayber Kalesi ve kesik baş hikâyesi ressamlarının bu kadar geniş ve haksız revaç bulması artık daha fazla sürmemelidir. Halkevleri sergileri grubunun güzel sanatlar kolu... milli zevki inhitata uğratan ve inhitatta gösteren sanat kalpazanlığına karşı mücadele açacaktır.⁵²⁶

Görülüyor ki siyasi iktidar, bahsi geçen mevzuda “milli zevke” deyim yerindeyse sahip çıkarak, kendi estetik zevkinin popüler yayınlardaki resimlerden yana olamayacağını ortaya koymuş ve otoritesini mevzubahis popüler estetiğin yok edilmesinde kullanacağını ifade etmiştir. Başbakan İsmet İnönü de Halkevlerinin yeni şubelerinin açılış konuşmasında güzel sanatlar ve Halkevleri hakkındaki düşüncelerini paylaşmıştır. İnönü, Reşit Galip’in otoriter tutumundan uzak bir yaklaşım benimsemesine karşın, güzel sanatların halkın direnmesine rağmen benimsetilmeye çalışılmasının büyük bir sabır ve emek gerektirdiğini belirtmiştir:

...[s]anatlara alışmamış olan, güzel sanatlardan uzak bulunan muhitlerde buna alışmaya çalışmak bile biraz sıkıntı vericidir. Amma sık sık göstererek anlatarak bunun tadını vatandaşlara tattırdıktan sonra güzel sanatlar hayatın başlıca bir amili olur ve güzel sanatsız hayat iptidai ve yabani bir hayat şeklini alır. Halkevleri türk cemiyetini yükseltmek, inceltmek moralini artırmak, verimi çoğaltmak için açılmıştır. Yalnız moral yolunda değil, maddi ihtiyaç yolunda da kudretli, takatlı, cevherli, çok daha cevherli bir hale gelmek için güzel sanatları başlıca bir vasıta olarak görmelidir. Onun içindir ki halkevlerinde güzel sanatlara sarfedilen bütün emekler çok verimlidir. Bu hususta emek sarfedenler, vatana hizmet etmeğe çalışan adamlar gibi saygı ile muamele görmelidirler.⁵²⁷

⁵²⁶ **Söylevler 1932-1941**, C.H.P. Genel Sekreterliği Halkevleri ve Halkodalarının Onuncu Yıldönümü Yayınlarından, Recep Ulusoğlu Basımevi, Ankara, 1942’den akt. Arzu Öztürkmen, **a.g.e.**, ss. 81-82.

⁵²⁷ “İsmet İnönü dün Halkevimizde bir söyleviyle yeni 23 evi açtı”, **Ulus**, 23 Şubat 1935, s. 1-2.

Görülmektedir ki devlet erkânı güzel sanatların halkın zevk ve kültürüne yerleşmesinin zaman alacağını öngörmekteydi. İnönü, Halkevlerinin bu amaçla tek-parti çatısı ve denetimi altında çalışmakta ve çalışacak olduğunu aktarırken, oralarda güzel sanatlar için emek sarf edenlerin “vatana hizmet etmeğe çalışan adamlar gibi” saygı görmesi gerektiğini kamuoyuna bildirmektedir. İsmet İnönü’nün bu sözleri güzel sanatlara devlet nezdinde verilen önemin niteliğine işaret etmektedir.

Bu kısmı toparlamak gerekirse, 1930’larda Türkiye’de siyasi iktidarın resim alanına yaklaşımında birbiriyle ilintili üç boyutun öne çıktığını söyleyebiliriz. Birincisi, pedagojik işlev; tek-parti rejimi konsolidasyonunu sağlamıştı ve inkılâpları yaymak için daha geniş bir taban desteğine ihtiyaç duymaktaydı. Okuryazarlık oranının az olmasından hareketle, Kemalist inkılâpların görsel malzemeye kitlelere daha kolay benimsetileceğine dair bir kanaat söz konusuydu. Bu nedenle resim öğretmenlerine saygı gösterilmekteydi. İkincisi, bu görsellik, rejimin estetik olarak onaylamadığı halk formları üzerinden değil, Batı tarzı resim sanatı aracılığıyla verilmeliydi. Son olarak, (Batı tarzı) resim sanatı “muasır medeniyetler” seviyesine dâhil olmak için bir gösterge olarak kabul edilmekteydi. Tüm bu boyutlarla alakalı olarak ise güzel sanatlarla meşgul olanlara “vatana hizmetkârlık” payesi verilmekteydi. Peki ya modernlik? İşte bunun bir sınırı vardı. Modern olmak, konuyla ilgili bir şey olmalıydı. İlerleme estetiği verilmeliydi, örneğin fabrikalar, trenler, uçaklar gösterilmeliydi. Bununla beraber bir stil olarak modernlik gerçekçiliğin dışına çıkmasa iyi olurdu. Aşırılıklardan hoşlanılmıyordu. İzlenimciler, gerçekçiler, post-kübistlere, vs tercih ediliyordu. Batı tarzı modern sanat ancak en kolay anlaşılır biçimiyle ortaya konmalıydı.

2.2.2. Kemalist İlerleme Estetiği

Cumhuriyet, “tarih sahnesine geç giren bir aktör gibi”⁵²⁸ bir gecikmişlik duygusunun eşlik ettiği bir medeniyet söylemine başvurmuştur. Sibel Bozdoğan’ın tespit ettiği gibi, “Medeniyet, onlara göre her milletin izlemek zorunda olduğu evrensel bir ilerleme yörüngesine –karşı konulamaz ve karşı konulmaması gereken

⁵²⁸ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, içinde (der.) Ahmet İnsel, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 370-418.

teleolojik bir yazgıya– tekabül ediyordu.”⁵²⁹ Bu sebeple, tıpkı tüm modernist ülke ideolojileri gibi, Kemalizmin en önemli özelliklerinden birisi ilerleme idealini türlü hallerle estetize etmesiydi. Kemalist inkılâpların güzel sanatlar alanıyla ilişkisi Kemalizmin “ilerleme estetiği”⁵³⁰ olarak tabir edilebilecek, modernleşme, Batılılaşma, sanayileşme ve kalkınma mefhumlarının beraber tahayyül edildiği bir “güzel” tanımına karşılık geliyordu. Yeni rejimin meşruiyetini dayandırdığı unsurlardan biri olarak ilerleme mefhumu öne çıkmaktaydı. Parti’nin altı ilkesinden biri olan *inkılâpçılık* bu çerçevede düşünülmelidir. İnkılâpçılık ilkesi, CHF’nin 1931 Programı’nda şu sözlerle tanımlanmıştı: “milletimizin bir çok [sic] fedakârlıklarla yaptığı inkılâplardan doğan ve inkişaf eden prensiplere sadık kalmayı ve onları müdafaa etmeyi esas tutar”.⁵³¹ Bu tanım, inkılâpların bir gelişmişlik göstergesi olarak kabul edildiğine ve bu nedenle onları sadık bir şekilde savunmanın önemine işaret etmekteydi. *Ancien régime*’den kopuş anlatısını güçlendirmek için yeni rejimin ülkeyi getirdiği ileri seviye resmi söylemde karşılık bulmaktaydı. Dâhiliye Vekâletine bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından iç ve dış propagandaya yönelik olarak 1934-1948 yılları arasında çıkarılan *La Turquie Kémaliste* dergisinde söz konusu ilerleme estetiğinin türlü örneklerine rastlanabilir; traktör, fabrika, demiryolları, modernist mimari görselleri, fotoğraflar ve kartpostallar vb. Dolayısıyla, trenler, fabrikalar, yollar ve bütün bu yapı ve sembolleri bünyesinde barındırma iddiası yüklenen Ankara, ilerleme estetiğinin somutlaşmış halleri olarak bu söylemde yerini alıyordu.

Bu “ilerleme estetiği” söyleminin *inkılâpların görünürlüğü* hakkında olmasına koşut olarak bir uyarıda bulunmak gerekiyor. Bu ilerleme söylemi korporatist Kemalist ideolojinin olanakları dâhilinde işlevselleştirilmiştir. Temel olarak, milliyetçi, halkçı ve korporatist özellikleri ihtiva eden Kemalist inkılâpçılık 1935 Parti Programında devrimcilik olarak değiştirilmesine rağmen, liberal ve Marksist anlamdaki devrim idealinden farklıdır.⁵³² Bununla birlikte, 1935 programına, devrimcilik (inkılâpçılık) ilkesinin tanımına “Parti devlet yönetiminde, tedbir bulmak için derecel ve evrimsel prensiple kendini bağlı tutmaz” cümlesi eklenmiştir.

⁵²⁹ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 122.

⁵³⁰ Sibel Bozdoğan’ın kavramsallaştırılması kullanılacaktır. Bkz. *A.g.e.*

⁵³¹ *CHF 1931 Nizamnamesi ve Programı*, Ankara, 1931, s. 31.

⁵³² Parla ve Davison, *a.g.e.*, ss. 93-96.

Dönemin Edirne Milletvekili Şeref Aykut'un 1936'da yayımlanan kitabına göre, bu değişiklik, Parti içindeki ani/hızlı değişimi isteyenlerle bu değişimlerin yavaş yavaş, bir evrim içerisinde olması gerektiğini düşünenler arasındaki ayırmadan kaynaklanmıştır.⁵³³ Dil, tarih, eğitim, kültür vs. alanlarda gerçekleşen inkılâpların Osmanlı devlet ve toplum yapısından ciddi bir kopuşu sağlamaya yönelik olduğu vurgulanmıştır. O halde, inkılâpçılık yeni rejimin kendini inşa etmesinde aracı olan tüm yeniliklerin savunulmasını, korunmasını ve yaygınlaştırılmasını amaçlamıştır.

Kemalist ideolojinin kuramsal anlamda derinleştirilmesi sorumluluğunu üstlenen *Kadro* dergisinde Yakup Kadri “inkılâp Türkiye’si”nde harici tehlikeler olduğunu belirttikten sonra bunların türlü türlü “şekil ve kıyafette” kendini gösterebildiğini iddia eder: “O bize yeşil bayraklı bir Şeyh veya kırmızı bayraklı bir ihtilâlcî suretinde görünebileceği gibi bir beyaz bandıralı liberal şeklinde de görünür.”⁵³⁴ Ne gericiliğe, ne sosyalizme, ne de liberalizme olanak tanıyan, “sınıfsız, kaynaşmış, homojen” toplum yaratmak isteyen Cumhuriyetin korporatist devletinin ideolojisi olan Kemalizmin en saf örneği bu cümlelerde bulunabilir.⁵³⁵ Kurucu seçkinlerin, Sovyetler Birliği’ndeki devrim sanatı uygulamalarını ve Sovyet devletinin kültür politikalarını yakından izlemelerine ve aşağıda gösterileceği gibi çeşitli konularda oradan ilham almalarına rağmen tek-parti dönemi Türkiye’si’nin ilerleme estetiği, korporatist Kemalist devletin inkılâpları çerçevesinde söylemselleştirilmiştir.

Ülkü’de ressam Ali Sami’nin okullarda resim öğretimine değindiği bir yazısında bile bu ilerlemecilik düşüncesini yakalamak önemli bir göstergedir. Ali Sami, bir Amerikalının anlattığı Japon çocukların hikâyesini devrin ihtiyaçlarıyla uyumlu olması gereken resim derslerine örnek olması amacıyla paylaşır. Buna göre, Japon çocuklar bir fabrikayı ziyaret ederler ve hemen defterlerini çıkarıp hızlı ve pratik bir şekilde makinelerin ve fabrikanın krokisini tıpkı bir mühendis gibi çizerler. Ali Sami’ye göre, “artık tamamen bir ‘endüstri’ devrine giren memleketimizde bu tarzda; yani, ameli ve hendesi resim dersleri çok mühimdir.”⁵³⁶ Kroki çizme becerisi ile sanayileşme arasında kurulan bağ, geç-sanayileşen ve ulus-inşa sürecinden geçen

⁵³³ Şeref Aykut, **Kamalizm (CHP Programının İzahı)**, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008, ss. 55-58.

⁵³⁴ Yakup Kadri, “Ankara Moskova Roma”, **Kadro**, Sayı 11, İkinciteşrin, 1932, s.40.

⁵³⁵ Parla ve Davison, **a.g.e.**

⁵³⁶ Ressam Ali Sami, “Sanat Varlığımızda Resmin Yeri”, **Ülkü**, Sayı 5, Haziran 1933, s. 398.

bir ülke için kendini var edebilmenin bir koşulu olarak öne sürülmektedir. Böyle bir ülkede resim sanatı ancak politik işleviyle beraber anılarak değer kazanmıştır. Önceki kısımda saptadığımız, geç-sanayileşen Türkiye’de inkılâbın sanatından beklenen özelliklere ilerleme estetiğini içinde barındırması koşulunun eklendiği görülmektedir.

İlerleme estetiğini yakalama iddiasını taşıyan bir diğer örnek bir öğrenci sergisi hakkında üretilen söylemde ortaya konmuştur. Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş şubesinde öğretmenlik yapan Malik Bey (Aksel) ve öğrencileri bir resim sergisi düzenlemişlerdir.⁵³⁷ İsmail Hakkı (Tonguç) bu “pedagojik mahiyetteki” sergideki resimleri hazırlayan öğrencileri “yeni, kuvvetli, sert bir nesil” olarak değerlendirmiştir; bu neslin çağa uygun resimler yapacağını ve bu resimlerin kütleye tesir yapacağına inandığını belirtmiştir.⁵³⁸ İlerleme estetiği söylemini şu satırlarda bulmak mümkündür:

Bu nesil inşa malzemesi olarak demir ve çelik kullanıyor. Dağların altına tüneller açıyor, granitle, heyelanla, uçurumlarla mücadele ediyor. Korkunç vadilerin üzerine beton köprüler kuruyor. Elektriği her nevi maksada göre kullanmanın çarelerini arayıp buluyor. Şehirleri betonarme, konforlu binalarla süslüyor. Bu nesile eserini seyrettirmek isteyen [sic] sanatkâr, otel diye türbe binası, sinema diye Selçuk Medresesini gösteremez. Bu nesil, mevzuunu kurunu vusta hayatının hadiselerinden alan resmi seyretmez. Bu nesil fotoğrafa sanat eseri diye bakmaz ve baksa da heyecana gelmez. Akademik-dogmatik sanat usluplarıyla [sic] bu neslin ve bu asrın ihtiyaçlarına cevap verilemez. Resim sanatı, artık eskiden olduğu gibi sadece ferdiyetin arzularına göre eser meydana getiren bir sanat olarak da yaşayamaz.⁵³⁹

İsmail Hakkı resim sanatının, betonarme ile inşaatlar yapılan, elektrik, beton köprü gibi modern hayatın getirdiği yeniliklerin kutlandığı bir dönemde yeni hayatın şartlarına uyum sağlaması gerektiğini düşünmektedir. Bu bağlamda Resim-İş öğretmeni Malik Bey’in ortaokullara resim öğretmeni olacak öğrencilerinin “yeni hayatın kuruluşunda mühim birer rol” alacaklarını vurgular.⁵⁴⁰ Yapılan resimlerin İsmail Hakkı’yı tatmin etmesinin bir diğer sebebi bu resimlerin realist niteliğidir.

⁵³⁷ İsmail Hakkı (Tonguç), “Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi”, *Ülkü*, Cilt 3, Sayı 16, Haziran 1934, ss. 290-303.

⁵³⁸ *A.g.e.*, s. 298.

⁵³⁹ *A.g.e.*, s. 297-298.

⁵⁴⁰ *A.g.e.*, s. 301.

Öğrencilerin sahaya çıkararak karşılaştıkları insanları konu eden resimler yapmaları İsmail Hakkı'nın beğenisini kazanmıştır. Bu portrelerde “Türk tarihinin bütün heyecanlarını ve ıztırapları”nın izini bulmuştur:

Bu resimleri yapan gençler sanata başka bir yoldan, realitelerle temas ede ede gitmektedirler... Şu ihtiyar köylü kadının başı; Sivastopol (Kırım) muharebesinden beri Osmanlı İmparatorluğu hudutlarında durmaksızın devam eden bütün cidallere (cenklere) evlat yetiştiren bir ananın başı. Bu çehre bize bir asırlık Türk tarihinin bütün heyecanlarını ve ıztıraplarını gösteriyor... Tasvir edilenler bizim annelerimiz, bizim çocuklarımız, bizim kahramanlarımız oldukları için bu zevki hissediyorduk.

Ortaklaştırılan ulusal tarih ve duyguların yanı sıra, İsmail Hakkı bahsi geçen resimlerde yeni rejimin ulaştığı başarıların, sanayileşmenin ve kalkınmanın temsil edilmesini de takdir etmiştir. Manzara resimlerinde gördükleri, değişen bir Türkiye'nin fabrikalarla, demir yollarıyla, köprüleriyle “yeknesaklığını giderdiği” step manzaralarıdır:

Sergideki manzara resimlerini; her sabah gözümüzü açınca gördüğümüz ve bütün günümüzü aralarında geçirdiğimiz renkleri ve şekilleri, bize Anadolu'nun kül renkli ovalarında sevinçle kavuşulan yeşillikleri tasvir ettikleri için seviyoruz... Fabrika bacaları yükselterek, elektrik direği dikerek, demiryolu ve köprü yaparak yeknesaklığını giderdiğimiz step manzaralarını gösteren resimlerinin karşısında; bu uğurda sarfettiğimiz [sic] emeklerin maddeleştğini görerek göğüs kabartıyoruz. Yarattığımız bu trenler, yakın bir atide şarkı söylye söylye İstanbul'dan Erzurum'a, Samsun'dan Mersin'e giden genç Türk kızlarıyla delikanlılarını taşıyacaktı. Bu köprüler üzerinden buğday yüklü kamyonları ile mesut köylüler geçecekler. Bu yollarda tertemiz giyinmiş, tahsil görmüş, pazara eşya getiren köy kızlarına tesadüf edeceğiz.⁵⁴¹

Bu alıntı inkılâpçılık ile rejimin beklediği *inkılâbın sanatı* hakkında çok şey söylemektedir. Yaşanan değişimlerden gururlu bir yurttaşın (yönetime katılma sorumluluğunu alan etkin birey anlamında) izlenimleridir ve yeniliklerin hissettirdiği sevinç ifade edilmiştir. İlerleme estetiğinin tüm unsurları İsmail Hakkı'nın tarif ettiği şekliyle öğrenci sergisindeki resimlerde bulunmaktadır. Bu resimler, pek çok alanda gerçekleştirilen büyük dönüşüme tanıklık ettiği için İsmail Hakkı'nın övgüsünü kazanmıştır. Cumhuriyet öncesi ile sonrası arasındaki çarpıcı farklara gönderme yapan İsmail Hakkı, gördüğü manzarayı adeta bir *tabula rasa* olarak değerlendirmiştir. Kemalist modernleşme projesinin inkılâplarla bu *tabula rasa*'yı

⁵⁴¹ A.g.e., s. 302.

işlediği ve değerlileştirdiği sıklıkla ifade edilir.⁵⁴² Step manzaraları tekdüzelikten kurtarılmış, kül renkli ovalar yeşilliklere kavuşmuş, köylüler kalkınmış, köhnemiş yerler altyapıyla ihya edilmiş, demir ağlarla örülen memleketin en uzak köşeleri arasında ulaşım sağlanmış,⁵⁴³ köylerdeki gençler ve özellikle kızlar eğitim imkânlarıyla buluşturulmuştur. İşte siyasi iktidarın özlem duyduğu inkılâbın sanatının muhtemel konuları bu sözlerde sıralanmıştır.

Söz konusu öğrenci sergisi Kazım Nami Duru'nun da⁵⁴⁴ (1876-1967) dikkatini çeker. Duru, sergideki resimlerin sahip olduğu “yerliliğin” altını çizer ve tıpkı İsmail Hakkı gibi bu gençlerin gelecekteki Türk sanatı hakkında umut vaat ettiğini belirtir.⁵⁴⁵ Duru da öğretmen adaylarının konularını birebir görmüş, saatlerce incelemiş olmasına vurgu yaparak bu eserlerdeki yerliliğin, teknikte olgunlaşmış ustalarda dahi bulunamadığını ifade eder: “Anadolunun [sic] çoğumuzun görmediği kentlerinden, köylerinden, tiplerinden yapılmış olduğunu anlamakta güçlük çekmezsiniz. ... Teknikleri olgunlaşmış ustaların eserlerini gördük; fakat o eserlerin içlerinde, bizim resim-iş gençlerinin yerliliğini bulamazsınız”. Duru'nun Ulus'taki yazısının altında sergide izlenen üç resmin fotoğrafı paylaşılmıştır. Bunlar, “köylü kızı”, “Atatürk” ve “ihtiyar kadın” adlarını taşımaktadır.

Ankara, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ilerleme estetiğini sembolize eden imgelerden biri olduğu için Kemalist söylemin başvurduğu ilerleme estetiğinde merkezi konumdadır. Ankara'nın Cumhuriyet'in başkenti olarak seçilmesinin sembolik bir önemi vardır.⁵⁴⁶ Ankara, hem Anadolu'nun ortasında olması, hem de daha önce Osmanlı İmparatorluğu tarafından başkent olarak kullanılmamış olması itibarıyla, boşluğun, çoraklığın ve kıraçlığın inkılâbın “yeni”liği ile cismanileştirilmesine, yeni rejimin kendini gösterebileceği ve böylece meşruiyetini

⁵⁴² Güven Arif Sargın, “Constructed Revolutions: Cinematic Representation of the Spaces of Politics – Ankara: Serdce Tureckii”, **Antipode**, Vol. 45, No. 1, 2013, s. 151.

⁵⁴³ Demiryollarının tek-parti döneminde ciddi bir özenle çoğaltılması ve bu dönemde demiryollarının devleti ve moderniteyi simgelemesine dair, bkz. Zafer Toprak, “Cumhuriyet, Demiryolu ve Laiklik: Bir “Modernite” Metaforu”, **Toplumsal Tarih**, 168, Aralık 2007, ss. 26-30. Ayrıca bkz. Sibel Bozdoğan, **Modernism and the Nation Building**, s. 119.

⁵⁴⁴ Asker kökenli eğitimci ve siyasetçi. Maarif müfettişliği, öğretmenlik, TBMM Maarif Vekâleti orta tedrisat müdürlüğü (1920-1922), Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği (1933-1935) ve TBMM'nin beşinci ve altıncı dönemlerinde milletvekilliği görevlerinde bulunmuştur.

⁵⁴⁵ Kazım Nami Duru, “Gazi Enstitüsünde resim-iş sergisi”, **Ulus**, 29 Haziran 1935, s. 3.

⁵⁴⁶ Kurtuluş Kayalı, “1930’lar Sonrasında Türkiye’nin Kültürel Görünümü”, **Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.72.

genişleteceği bir mekân kurabilme fırsatı sunmuştur.⁵⁴⁷ Ankara, Osmanlı'nın köhne zihniyetinin bir yansıması olarak kodlanan İstanbul'un dışını temsil etmekteydi. O bakımdan önüne "yeni" sıfatı gelen anlam dünyalarının karşılığı olmaktaydı: yeni insan, yeni toplum, yeni devlet, yeni kent, yeni sanat, vs. Başka bir deyişle, hem ulusal olanı, hem de çağdaş olanı simgelemek iddiasındaydı. Cumhuriyet rejimi, rasyonellik ve bilimsellik niteliklerine sahip bir birey tipi yaratmak istemişti.⁵⁴⁸ Bu çerçevede, eğitim ve bilim alanında Cumhuriyet'in attığı adımlar Ankara'yı merkez olarak gerçekleştirilmekteydi. Örneğin 1933'te Darülfünun kültürel atılımların gerisinde kaldığı, inkılâpların heyecanını paylaşmadığı gerekçesiyle kapatılmıştı. Yine, 1925'te İstanbul'daki hukukçuların propaganda ruhunu benimsemedikleri savıyla Ankara'da Adliye Hukuk Mektebi kurulmuştu.⁵⁴⁹ 1936'da Ankara Üniversitesi'nde Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin kurulması ve orada yeni rejimin en önem verdiği iki alan olan dil ve tarih dallarına yoğunlaştırılması, Cumhuriyet'in siyasi, bürokrat ve entelektüel kadrolarının Ankara'da odaklanmasını perçinlemekteydi.⁵⁵⁰

Aynı şekilde, tercüme faaliyetinin Ankara'da yürütülmesi, Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulması gibi gelişmeler kültür ve sanat alanında da Ankara'nın öne çıkarılma çabasına örnek teşkil etmektedir. Böylece mimari, heykel, demiryolları, havacılık, bilim, sanayi vb alanlar üzerinden Ankara'da somutlaştırılmak istenen yeni rejimin inkılâplar sayesinde getirdiği olumlu gelişmeler yelpazesine sanat eklenmiştir. Ankara'yı İstanbul'la kıyaslanacak kültürel bir kente dönüştürmek yolunda yeni adımlar atılmıştır. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim öğretmeni yetiştirilmeye başlanmış; Ankara'daki sergiler resmi sergi ilan edilmiş; Etnoğrafya Müzesi, Türk Ocağı gibi resmi mekânlar sergi salonları olarak kullanılmıştır; Ankara Halkevi Ar (güzel sanatlar) şubesi Güzel Sanatlar Akademisi ile yarışacak ölçüde iyi bir resim eğitimi vermeye özen göstermiş ve hatta buradan yetişecek sanatçıların devletin destekleyeceği yarışmalarda öne çıkarılma eğilimi ortaya çıkmıştır (Bkz. Dördüncü

⁵⁴⁷ Doğan Gürpınar, "From the Bare and Arid Hills to Anatolia, the Loveable and Beautiful: Kemalist Project of 'National Modernity' in Anatolian Countryside", **Middle Eastern Studies**, Vol. 48, No. 6, 2012, s. 903-926; Kyvle T. Edered, "Symbolizing a Modern Anatolia: Ankara as Capital in Turkey's Early Republican Landscape", **Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East**, Vol. 28, No. 2, 2008, s. 320-341; Sargin, "Constructed Revolutions", s. 142.

⁵⁴⁸ Kayalı, **a.g.e.**, s. 74.

⁵⁴⁹ Mete Tunçay, "Türkiye'nin Bütün Entelektüel Kaymağı", içinde Kansu Şarman, **Türk Promethe'ler**, 2005, s. 18.

⁵⁵⁰ Kayalı, **a.g.e.**, s. 75-76.

Bölüm). Ankara'nın İstanbul'un haricinde bir sanat merkezi haline getirilmesinde halkçılık prensibiyle de ilişkilendirilebilecek bir boyut daha ortaya çıkmıştı. Malik Aksel'e göre, eskiden "resim sergileri *İstanbul'a mahsus bir zevk işi* olarak düşünülür"müş; fakat Cumhuriyet'in atılımlarıyla Ankara'da da sanat olayları iyiden iyiye artmış.⁵⁵¹ Zevk ve beğenin sınıfsal olarak ayrıştırıcı bir özelliği somutlaştırmasından hareketle,⁵⁵² sanata duyulan ilginin Ankara'da da yaygınlaştırılmasının sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunmuş olabileceği söylenebilirdi. Ancak, mevzubahis kent yeni rejimin tüm bürokrat ve entelektüel seçkinlerinin ikamet ettiği kent olunca söz konusu durumun, halkçılık ilkesiyle paralel bir şekilde sanat hakkının tüm tabana yayılmasıyla alakalı olmasından ziyade, yönetici seçkinlerin bulunduğu bu yeni mekânın (Ankara) sanat zevki üzerinden hiyerarşik olarak, yeniden konumlandırma çabası olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Dolayısıyla, mekanın, yani kentin simgesel değerinin artması, burada yaşayan seçkin sınıfın iktidarının da artması anlamına gelecektir.

1937'de Ankara Garı'ndaki büyük holün duvarlarına yapılacak tablolar için uluslararası bir resim yarışması düzenlenmiştir. Yirmi beş Türk ve yabancı sanatçının toplam elli tablo ile katıldığı yarışma sonucunda birincilik ödülü ressam Nurettin Ergüven'e (1905-1979) verilirken ikincilik ödülü Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel'in (1883-1945) bir tablosuna layık görülmüştür. Ressam Refik Epikman ile Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen'in eserleri ise mansiyon almıştır.⁵⁵³ *Arkitekt* dergisinde yer alan haberde, yarışmada birinci gelen Nurettin Ergüven'in projesinin "bir tarafta "Lozandan önce"yi, diğer tarafta "Lozandan sonra" adı altında "Milli Mücadele ve Büyük Türk İnkılâbını temsil etmesi"nin beklendiği belirtilmiştir. "Lozan'dan önce" adlı pano, 27 Ağustos 1922 tarihli Büyük Taarruz sabahını göstermektedir. Mustafa Kemal Atatürk kalpaklı ve beyaz bir at üzerinde, muhtemelen ünlü "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz" sözünü söylemekteyken ellerini ileriye uzatmış bir haldedir.⁵⁵⁴ İki yanında komutanlar, mermi taşıyan kadınlar,

⁵⁵¹ Malik Aksel, "20 Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü*, Sayı 51, 5.Cilt, 1 İkinciteşrin 1943, ss. 25-27.

⁵⁵² Bourdieu, *Ayırım*.

⁵⁵³ Anonim, "Ankara Garı Resim Müsabakası", *Arkitekt*, Sayı 9, 1937, s. 250 – 251.

⁵⁵⁴ 4 metreye 21 metre olan duvar resimlerinden bahsediliyor. Bu resimlerin eskizlerinin belli belirsiz bir fotoğrafı *Arkitekt* dergisinde yayımlanmıştır; akıbetinin ne olduğu bilinmemektedir. Yıldırım Yavuz, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bina Kimlikleri Söyleşileri-1 *Ankara Gar Kompleksi*" 19.03.2009, s.11. <http://www.mimarlarodasiankara.org/media/6/5425.pdf> (Erişim tarihi: 25.01.2016) Yavuz'un konuşmasında yararlandığı makalesi için bkz. "Ankara Garı ve Mimar Şekip Sabri Akalın," *Ankara, Ankara Büyükşehir Belediyesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 5, 1993, ss. 33-55.

süvariler ile savaş sahnesini canlandırmaktadır. “Lozan’dan sonra” adlı ikinci panoda ise ortada yine Atatürk bu defa sivil kıyafetle, etrafında kız ve erkek öğrenciler bulunmakta; arka planda modern Ankara binaları, demiryolları, çelik köprüler, vs. resmedilmektedir.⁵⁵⁵ Kısacası, ilerleme estetiğinin gerektirdiği bütün unsurlar bu panolarda bulunmaktaydı. Bu nedenle *Arkitekt* dergisinde Nurettin Ergüven’in projesi şu sözlerle övülmüştür:

Nurettin Ergüvenin kompozisyonlarında bütün mücadele ve inkılâp sahneleri, mevzuun geniş ve muhtelif cepheli olmasına rağmen, toplu, vazıh bir atmosfer içinde canlandırılmıştır. Pittoresk [sic] mübalağalardan kaçınılmış, her iki tabloda da düşman mübtezel (rezil) bir şekilde tasrih edilmemiş (belirtilmemiş), fakat hariçten veya dâhilden vatana ihanet teşebbüsünde bulunacak mütearrızın [sic] korkunç akıbeti Türkün vekar [sic] ve şanına uygun bir şekilde ima edilmiştir.⁵⁵⁶

İlginç bir şekilde yazıda sadece birincilik ödülü sahibinin eskizlerinin tamamına yer verilirken ikincilik ve üçüncülük ödülleri kazanan projelerin resimlerine yer vermek bir yana içeriklerinden bile bahsedilmemiştir. Bu durum yer sıkıntısından kaynaklı olabilir. Fakat Nurettin Ergüven’in projesinin, her şeyiyle örnek bir sanat projesi olarak görülmesiyle daha çok ilgilidir. Zira Ergüven’in eskizlerinin neden iyi olduğu tarif edilirken konunun (kahramanlık, devrimler) nasıl işlenmesi gerektiğine dair ipuçları sunulmuştur.

Varlık dergisinde Ankara Halkevi Ar şubesinin açtığı serginin konu edildiği bir yazıda Malik Aksel, Mahmut Akok, Nurettin Ergüven, Nurullah Berk, Refik Epikman, heykeltıraş Nusret Suman, Sadık Göktuna, Sami Karabatı, Seyfi Toray, Şerif Renkgörür, Esat Subaşı, Turgut Zaim gibi görece yeni tanınan ressamların eserlerinden bahsedilmiştir.⁵⁵⁷ Yazıda yer verilen resimlerin çoğu Ankara manzaralarından oluşmuştur. Bu ise serginin Ankaralı sanatçılar tarafından ve Ankara’da düzenlenmesinden kaynaklı olduğu gibi Ankara’nın yukarıda anılan nedenlerle sembolik değeri yüksek bir kent olarak özel bir yerde konumlandırılmasından da kaynaklanmaktadır. Öte yandan, söz konusu ressamlar, Ankara’yı merkeze alan resimler yaparak rejimin beklentilerine üstü kapalı bir

⁵⁵⁵ A.g.y.

⁵⁵⁶ Anonim, “Ankara Garı Resim Müsabakası”, s. 250.

⁵⁵⁷ Nahid Sırrı, “Ankara Halkevindeki Resim Sergisi”, *Varlık*, Cilt 5, Sayı 114, 1 Nisan 1938, s. 657.

şekilde onay verdiklerini göstermişlerdir. Öyle ki bu durumdan cesaret alan Nahid Sırrı,⁵⁵⁸ Refik Epikman'ın eserini ele alarak ona şu tavsiyede bulunur:

Eski Millet Meclisinin balkonunda ve bütün bir kalabalık ortasında Atatürk. Tarihi mevzulara temayül gösteren Refiğe [sic], Milli Mücadele senelerinden ve Büyük Millet Meclisinin heyecanlı içtimalarından birinde, fırtınalı bir içtimada, Atatürk'ü nutuk irat eder gösteren bir tablo yapmasını ve bunu büyük emeklerle vücade [sic] getirmesini tavsiye edeceğim. Bütün bir devri, ve nasıl bir devri! İçmal [sic] eden pek mühim bir eser olabilir.⁵⁵⁹

Nahid Sırrı, ressama açıkça sipariş vermiştir. Kendisi bir gazeteci-yazar olan Nahid Sırrı'nın ressam Refik Epikman'a konusunu ve hatta kompozisyonunu tarif ettiği şekliyle, ondan bir eser yapmasını bildirmesi ressamı zor durumda bırakmıştır. Kamusal alanda dile getirilen bu sipariş ressama bir görev yüklemiştir; ayrıca Nahid Sırrı'nın böyle bir tavsiye verecek kadar özgüvenli olması rejimin organik aydınlarının iktidar alanlarının ne denli geniş olduğuna işaret etmektedir. Sonuç olarak, Nahid Sırrı'nın önerdiği kompozisyondan hareketle, inkılâbın sanatından ne tür eserler beklendiği yine ve bütün açıklığıyla ortaya konmuştur.

2.2.2.1. Türk-Sovyet Kültürel Yakınlaşması

Mary Matossian'a göre, geç sanayileşmiş ülkelerde aydınlar Batıyla kurdukları ilişkide her zaman çelişkili davranmışlardır. Çünkü bir yandan Batı modernleşmesini önemserken ve onu model alırken diğer yandan ulusal unsurların korunmasına özen gösterilmesi gerektiğini savunurlar. Üç temel sorunsal bu aydın tipinin kafasını kurcalamaktadır; “(1) Batı'dan neler alınmalı? (2) ulusun geçmişinden neler korunmalı? (3) kitlelerin hangi özellikleri, alışkanlıkları ve ürünleri teşvik

⁵⁵⁸ Yazar Nahid Sırrı Örik (1895-1960); devlet adamı ve şair Ahmet Nafiz Paşa'nın torunu ve Hukuk Mektebi hocalığı, Rüsumat Müdür-i Mütercimliği, Şura-yı Devlet azalığı yapmış ve Shakespeare'den iki oyun çevirmiş olan Hasan Sırrı Bey'in oğludur. Örik, İngilizce ve Fransızca eğitim veren okullarda okumuştur, ancak hepsini yarıda bırakmıştır; fakat aldığı özel derslerle ve kendi çabalarıyla kendini yetiştirmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında Tiflis, Berlin, Paris, Viyana, Roma ve Kopenhag'da yaşamıştır. 1928'de Türkiye'ye dönmesinin ardından **Cumhuriyet** gazetesinde yazmaya başlamıştır. Milli Eğitim Bakanlığında mütercim olarak görev yapmıştır. Çıktığı Anadolu gezileri sırasında aldığı notlar çeşitli yayınlarda yer almış ve daha sonra kitaplaştırılmıştır. Yayınladığı değerli hikâye, roman, oyun ve incelemelerin yanı sıra dönemin gazete ve dergilerinde köşe yazıları bulunmaktadır. Örik, 1933 yılından itibaren Yaşar Nabi ile **Varlık** dergisini çıkarmıştır. Ayrıca çok sayıda Batı klasiğini Türkçeye çevirmiştir.

⁵⁵⁹ A.g.y.

edilmeli?”⁵⁶⁰ Bu aydınların halkla kurdukları ilişki de çelişkiden muaf değildi; köylüleri geri-kalmış cahiller olarak gördüğü için eğitilmeleri gerektiğini savunurken onlarda ulusun özünün bulunduğunu ve dolayısıyla halk kültürünün ancak köyde keşfedilebileceğini iddia ederler.⁵⁶¹ Erken Cumhuriyet döneminin organik aydınları da bu çelişkilerle doluydu. Temel soru şuydu: hem modernleşmeli hem de ulusal kültürümüzü korumalıyız; peki hangi yöntemi izlemeliyiz? Bu soruya verilecek cevaplar farklılaşırken, benzer süreçlerden geçtiği düşünülen ülkelerin konuyla başa çıkma hallerinin seyri incelenmekteydi.

Ressam Malik Aksel söz konusu çelişkiye çözüm arayanlardan biriydi. Tanzimattan beri Türk toplumsal imgelemine sinmiş bir kaygıyı⁵⁶² sanat alanı üzerinden dile getirmiştir. Ona göre, Avrupa sanatının Türkiye’deki ilk temsilcilerinin memlekete getirdikleri sanat, “yeni bir Türk sanatından ziyade beynelmilel bir Avrupa sanatı”ydı.⁵⁶³ Aksel, dönemin sıklıkla başvurulmuş bir eleştirisini dile getirerek, tarihte kimi “kudretli” sanatçıların “muhihi görmüş ve tetkik etmiş” olduklarını, bizimse “orijinal bir sanatımız olmadığını” iddia etmiştir. Gürbilek’in işaret ettiği gibi, özgünlük takıntısı üst kültür tarafından bastırılmanın yol açacağı kimliğini yitirme endişesini yansıtmaktadır.⁵⁶⁴

Aksel’in özgünlüğünü korumayı başardığını düşündüğü uluslar içinden verdiği iki örnekten birincisi Japonlardır.⁵⁶⁵ Japonlar modernleşmelerine rağmen, kendi kimliklerini sanatlarına yansıtabilmişlerdir. Diğeriyse, o dönem kimi entelektüellerimiz için model olan Ruslardır. Malik Aksel, realist Rus ressamlarının halkçılık ve sanayicilik motiflerini birlikte kullandıklarını belirtmiş, bir eserin “milli ve mahalli” olmasının “imza, arma, bayrak gibi işaretler koymadan, milli mahiyeti” göstermesiyle ilişkili olduğunu savunmuştur. Türk sanatında “milli karakterimizin”

⁵⁶⁰ Mary Matossian, “Ideologies of Delayed Development”, içinde (der.) J. Hutchinson ve A. D. Smith, **Nationalism**, Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 225.

⁵⁶¹ **A.g.e.**, s. 223.

⁵⁶² Devrim Sezer, “The anxiety of cultural authenticity in Turkish communitarian thought: Ahmet Hamdi Tanpınar and Peyami Safa on Europe and Modernity,” **History of European Ideas**, 36, 2010, ss. 427–437; Nurdan Gürbilek, “Dandies and Originals”.

⁵⁶³ Malik Vicdani, “Türk Resim San’atı”, **Varlık**, Cilt 1, Sayı 2 (1 Ağustos), 1933, s. 28.

⁵⁶⁴ Nurdan Gürbilek, “Dandies and Originals”.

⁵⁶⁵ Japonya örneğinin “başkalık” üzerinden sürekli verilmesine dair (öz. ss. 79-80), bkz. Ahmet Çiğdem, ““Türk Batılılaşması”nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı. Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 68-81.

görünmesi için, “hariçten ziyade memlekete” çevrilecek gözlere ihtiyaç olduğunu iddia etmiştir.

Sosyalizm ideolojik olarak asla benimsenmemiş olsa da Sovyetler Birliği’nin uygulamaları yakından takip edilmekte ve hatta kimi alanlarda Sovyet uygulamaları örnek alınmaktaydı. Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail’in Maarif Vekâleti için hazırladığı raporda Sovyet devriminin görsel propaganda araçları hakkında çalışmalar yapıldığı anlaşılmaktadır:

Halka temin edecek muayyen idealleri olan inkılâpçı hükümetler sanatkârı emirlerinde kullanmışlar ve resim denilen herkese hitap edebilen lisanla küteller üzerinde çalışmışlardır. Rusların inkılâplarına ait teksir edilmiş resimleri muhtevi olarak Vekâleti celileye mukaddema takdim edilmiş olan bir albüm bu tarzı faaliyet hakkında bir fikir verebilir.⁵⁶⁶

Namık İsmail’in bu tavsiyelerinin yer aldığı raporu yazdığı sıralarda Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) arasındaki ilişki önemli ölçüde gelişmekteydi. Bu dönemde iki devlet arasında özellikle 1929-1935 tarihleri arasında siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda yoğun bir ilişki görülmüştür.⁵⁶⁷ Bu dönemde Sovyetler Birliği, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerle girdiği siyasi rekabetin etkisiyle Türkiye’de anti-emperyalist bir cumhuriyetin kurulmasını desteklemişti. Türkiye’yi Batı bloğuna karşı yanında görmek istediği bir devlet olarak değerlendirmiş ve iki ülkenin Batı karşıtlığında buluşarak siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerinin yoğunlaşmasını ummuştu. Türkiye de 1920’lerin başında İngiltere ve Fransa’nın kendisine yönelttiği işgal tehdidiyle mücadele ettiği için Sovyet Rusya ile yakınlaşmıştır. Ayrıca Türkiye’nin “yurtta sulh, cihanda sulh” ilkesi, SSCB’deki Türklerle ilgili olarak Türkiye’nin *irredantist* bir politika benimsemediği anlamına geldiği için SSCB’yi rahatlatan bir unsurdur. Hem, Türkiye 1925’teki Musul sorunu nedeniyle Batılı devletler karşısında Sovyetler Birliği’nin desteğine ihtiyaç duymaktaydı. Bunlara ek olarak, Bolşeviklerin artık bir “dünya

⁵⁶⁶ İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, **Mimar**, Cilt 3, Sayı 8, 1933, s. 254.

⁵⁶⁷ Samuel J. Hirst, “Anti-Westernism on the European Periphery: The Meaning of Soviet-Turkish Convergence in the 1930s”, **Slavic Review**, Vol. 72, No. 1, 2013, s. 37. Bir başka yorum, ikili ilişkide işbirliğinin öne çıktığı dönemin 1923-1936 arası olduğunu iddia etmiştir. Bkz. Erel Tellal, “SSCB’yle İlişkiler”, içinde (der.) Baskın Oran, **Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olaylar, Belgeler, Yorumlar**, cilt. I, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, ss. 314-320.

devrimine” dair beklentilerinin hemen gerçekleşmeyeceğini anlamaları, onların uluslararası ortamda diğer ülkelerle işbirliğine girmesinin önünü açmıştı.⁵⁶⁸

1925’te iki ülke arasında “Dostluk ve Tarafsızlık Anlaşması” imzalandı. 1927’de Ekim Devrimi’nin onuncu yıl etkinlikleri çerçevesinde Sovyet devriminin propagandası amaçlanmış ve İstanbul ve Ankara’da bu yönde bir dizi faaliyet gerçekleştirilmiştir. 1929’daki dünya ekonomik bunalımının etkisiyle iki ülke arasındaki temaslar sıklaşmıştır. Örneğin, 1929’da SSCB Dışişleri Halk Komiseri (HHK) yardımcısı Karahan Türkiye’yi ziyaret etmiştir ve Sovyetler Birliği, Türk hükümetinin Beş Yıllık Birinci Kalkınma Planını oluşturmaya yardımcı olmuştur.⁵⁶⁹ 1925 tarihli anlaşmanın 1929 yılında imzalanan bir protokolle uzatılması iki ülke arasında önemli bir gelişmedir çünkü arada geçen süre boyunca ilişkilerde hem olumlu hem de olumsuz birtakım gelişmeler yaşanmıştır.⁵⁷⁰ Dahası, anlaşmaya eklenen, “kara ya da denizden doğrudan doğruya komşusu olan devletlerle siyasal bağlar yapmayı amaçlayan görüşmelere girişmemeyi ve bu gibi anlaşmaları ancak söz konusu tarafın onaması ile yapmayı yükümlenir” maddelerinden iki taraf arasındaki işbirliğinin niteliği anlaşılabilir.⁵⁷¹ 25 Nisan-10 Mayıs 1932’de Başvekil İsmet Paşa Sovyetler Birliği’ne Odesa, Moskova, Leningrad ve Harkov’u içine alan bir resmi ziyarette bulundu. Bu görüşme sırasında şu konular üzerinde duruldu:

- a) kültürel işbirliğinin artırılması, b) uluslararası alanda işbirliğinin sürdürülmesi (Türkiye özellikle Balkanlarda izlediği politika üzerine bilgi verdi ve MC’ye üye olma isteğini SSCB’ye kabul ettirdi), c) farklı politik sistemlerin varlığının işbirliğine engel olmaması, ç) SSCB’nin Türkiye’ye kredi vermesi

⁵⁶⁸ P. Moiseyev, “1920-1939 Arasında Rus-Türk İlişkileri: Yeni Düşünce Açısından Bilimsel Yayınların Analizi”, içinde (der.) Gülten Kazgan ve Natalya Ulçenko, **Dünden Bugüne Türkiye ve Rusya: Politik, Ekonomik ve Kültürel İlişkiler**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s. 140.

⁵⁶⁹ Sovyetler Birliği Türkiye’ye hem finansal destek hem de uzman görüşü şeklinde destek vermiştir. Özellikle finansal yardım sayesinde, Sovyetler Birliği’nin Türkiye’nin toplam ticaretinin cari değerindeki payı 1924-1929 arasında %3 iken, 1930’larda %5’e ulaşmıştır. Bunun sebebi, “devletçi sanayi programlarının dış finansmanında önemli ölçüde Sovyet kredisine dayanılması, Sovyetlerden yapılan makine ve araç-gereç ithalatı ve borcun Türk ihracat mallarıyla geri ödenmesiydi”. Yahya S. Tezel, **Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 212. Sovyetler’den alınan kredi, Türkiye’nin Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nı gerçekleştirebilmesi için gerekli kaynakların üçte birini oluşturmaktaydı. Ayrıca, bu kredi ve teknik yardım sayesinde Kayseri’de (1934) ve Nazilli’de (1935) dokuma fabrikaları açılmıştır. Bkz. Tellal, **a.g.e.**, s. 320.

⁵⁷⁰ **A.g.e.**, s. 317.

⁵⁷¹ **A.g.e.**, s. 318. Daha sonra, 7 Kasım 1935’te 1925 anlaşmasının 10 yıllık bir süre için uzatılmasına yönelik olarak bir protokol imzalanmıştır. Bkz. **A.g.e.**, s. 320.

(8.000.000 dolar, faizsiz, 20 yıl içerisinde tarım ürünleriyle ödemeli, kurulacak fabrikalara teknoloji ve uzman yardımı koşullarını içeren).⁵⁷²

Ekonomi alanında, Sovyetler Birliği'nin benimsediği devletçilik modeli Türkiye'de İsmet Paşa'nın aralarında bulunduğu bazı kurucu bürokratik seçkinler nezdinde dünya bunalımından sağ çıkmanın bir formülü olarak değerlendirilse de Sovyet modeli Türkiye'de tam anlamıyla uygulanmamıştır. Devletçilik ilkesini serbest ekonomiye bir tehdit olarak algılayan, Celal Bayar'da en sarıh örneğini bulabileceğimiz bazı kesimler Parti içinde ekonomi alanında başlamak üzere muhalefeti harekete geçirmişlerdir. Bu nedenle, Sovyetler'den gelen ekonomik yardım değerli bulunmasına rağmen, Türkiye'deki devletçilik modeli özel sektörün devlet eliyle yürütülmesi şeklinde hayata geçmiştir. Sebebiyse, özel sektörün güçsüz olması ve dünya ekonomik bunalımının ekonomiyi hassaslaştırması; bunun sonucunda ise devletin, piyasanın canlanması için yaptığı girişimlerdir. Sonuç olarak, korporatist bir ekonomik model içinde, ekonomi alanında ne tamamıyla liberalleşilmiş, ne de ekonomi devlet elince tek merkezden yönetilmiştir.

İsmet Paşa'nın 1932'deki ziyaretine mukabil, Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamaları çerçevesinde SSCB Savunma ve Deniz Kuvvetleri Komiseri General Vorosilov Türkiye'ye gelmiştir. Bu ziyaretin geniş bir Sovyet heyetiyle gerçekleşmesi de iki ülke arasındaki ilişkinin olumlu niteliğini ortaya koymuştur. Kültürel alandaki ilişkilerden bahsetmek gerekirse, Ağustos 1925'te Moskova'da kurulan VOKS⁵⁷³ (*Vsesoyuznyy Obşestvo Kulturnih Svyazi*-Umum İttifak Toplumunun Yabancı Ülkelerle Kültürel İşbirliği), iki devlet arasındaki kültürel ilişkilerin yürütülmesinde etkin olmuştur. 1927'de VOKS Başkanı O. D. Kamenava Türkiye'ye resmi ziyarette bulunmuş ve Başvekil İsmet Paşa ve Hariciye Vekili Rüştü Bey tarafından ağırlanmıştır. Yapılan görüşmeler sonucunda Sovyet heyeti, Türklerin Sovyet Rusya'yı yabancı basın üzerinden takip ettiklerini fark etmiş ve

⁵⁷² A.g.e., s. 319.

⁵⁷³ SSCB'nin etki alanını büyük siyasi hedefler üzerinden değil kültür üzerinden genişletmesine ve dünya siyasetinde öncesine kıyasla daha ılımlı bir imaj oluşturmaya yardımcı olması amaçlanan bu örgüt; SSCB İlimler Akademisi, Umum Rusya Şarkiyat İlimler Kurumu, Güzel Sanat İlimler Akademisi, Eğitim ve Sağlık Halk Komiserleri, Devlet kitap dairesi ile diğer kuruluşların üyeleriyle kurulmuştu. VOKS'un etkinlikleri arasında sanatçı değişim programları, sanat ve aydın kesimleriyle buluşmak, toplantı yapmak, yakınlaşma amaçlı sosyal eğlenceler düzenlemek, ortak güzel sanat ve fotoğraf sergileri gerçekleştirmek ve bu sergilerin değişimini yapmak vardır. Raşid Tacibayev, **Kızıl Meydan'dan Taksim'e: Siyasette Kültürde Sanatta Türk-Sovyet İlişkileri**, İstanbul: Truva Yayınları, 2004, s. 168.

Rusça bilmedikleri sonucuna varmıştı. Bu nedenle kültürel temasların sıklaştırılarak iki tarafın birbirini yakından tanımalarının önemi üzerinde uzlaşmıştır. İkili kültürel ilişkilerin gelişmesine, VOKS'un yanı sıra, “Yazarlar Cemiyeti, Moskova Konservatuvarı, Sovyet Bestecileri Cemiyeti, spor ve diğer alandaki” kurumlar da etkin bir şekilde katkıda bulunmuştur.⁵⁷⁴

Türkoloji, edebiyat, tiyatro, müzik, resim gibi alanlardaki kültürel işbirliklerin yanında, Türkiye üzerindeki en yoğun Sovyet etkisinin sinema alanında gerçekleşmiş olduğu belirtilmelidir.⁵⁷⁵ 1926'dan itibaren Sovyet filmleri kısıtlı çevreler içinde olsa ve kimi zaman sansüre maruz kalsa da Türk seyircileri tarafından izlenmiştir.⁵⁷⁶ Sovyet sinemacılığı Türk hükümetince takdir edilerek Türk öğrencilerin Sovyetler Birliği'nde sinema eğitimine yönlendirilmesi sağlanmıştır. Türk-Sovyet yakınlaşmasının bir yansıması olarak, ünlü Türk ressam Abidin Dino da Rus yönetmen Sergey Yutkeviç (1904-1985) tarafından Sovyetler Birliği'ne davet edilmiş ve böylece Leningrad sinema fabrikasında çalışmıştır.⁵⁷⁷ Ayrıca, 1930'da sesli filmin ortaya çıkması okuma yazma bilme gerekliliğini ortadan kaldırdığı için topluma verilmek istenen mesajın kolaylıkla yaygınlaştırılmasını mümkün kılmıştır. Sovyetler için devrim fikirlerini kitlelere yaymanın en etkin aracı sinemaydı.⁵⁷⁸ Burhan Toprak⁵⁷⁹ “devrimin gücünün” Sovyet sinemasına yansımalarını özenerek anlatmıştır. Toprak, sinemanın kitle gücü ve kitle terbiyesi üzerindeki yüksek etkisinin farkına Sovyet sinemasıyla karşılaştıktan sonra vardığını ifade etmiştir. Avrupa ve Amerikan sinemasının “kahraman – yıldız” göreneğini sevmediğini; buna karşılık Sovyet sinemasında ise asıl kahramanın yığının kendisi olmasından hoşlandığını belirtmiştir.⁵⁸⁰

Türk-Sovyet yakınlaşmasının en dikkat çekici kültürel ürünlerinden biri, Sovyetlerin önde gelen sinemacılarının yönettiği, Ankara'yı konu alan bir filmidir. Türkiye, 1933'teki onuncu yıl kutlamaları kapsamında, ünlü yönetmen Sergey Yutkeviç'ten bir propaganda filmi sipariş eder ve filmin yapımı bir sene içinde

⁵⁷⁴ Tacibayev, **a.g.e.**, s. 195.

⁵⁷⁵ **A.g.e.**, s. 198.

⁵⁷⁶ **A.g.e.**, s. 190-192; Sargın, “Constructed Revolutions”, s. 147.

⁵⁷⁷ Tacibayev, **a.g.e.**, s. 212. Orada *Madenciler* (1937) adlı filmin dekoratörlüğünü üstlenmiştir.

⁵⁷⁸ Sargın, “Constructed Revolutions”, s. 145, 147.

⁵⁷⁹ O tarihte Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sanat tarihi öğretmeni olarak çalışmaktadır.

⁵⁸⁰ Burhan Ümit Toprak, “Sovyet filmi ile Avrupa ve Amerika filmleri”, **Ulus**, 24 Nisan 1935, s. 3.

tamamlanır. *Türkiye'nin Kalbi – Ankara (Ankara-Serdse Turtsii)* (1934) adlı filmin yapımında; senaryosu ve yönetmenliği Sergey Yutkeviç'e ait olmakla birlikte, Sovyetler Birliği'nden L. Arnstam, J. Martov ve V. Rappoport'un yer aldığı mahir bir teknik ekip, Türk tarafından ise yazı ve müzik alanlarında destek veren Reşat Nuri Güntekin, Fikret Adil, Osman Zeki Üngör, Ekrem Zeki Ün ve Cemal Reşit Rey gibi ustalar bulunmaktadır. Başka bir deyişle film tam olarak bir Türk-Sovyet ortak yapımıdır ve dönemin kültürel yakınlaşmasının açık bir sonucudur.⁵⁸¹ Film, Atatürk'ün 10.Yıl Kutlamasındaki nutkuna yer vermesinin dışında, İstanbul, Ankara ve Anadolu'dan görüntüler de sunmaktadır. Filmde, bir yanda Ankara'daki modern mimari yapılar, geniş yollar, okullar ve diğer yapılarla, diğer yanda savaşın bitap düşürdüğü, Cumhuriyet öncesinde yok sayılmış, fakr u zaruret içindeki köylü ve kıraç topraklar içinde yoksun, bedbaht haldeki Anadolu, tam bir karşıtlık içinde anlatılmıştır. Ankara'yı yeni rejimin gerçekleştiği inkılâbın simgesel bir mekânı olarak kabul ederek, eski-yeni karşıtlığı vurgulanırken, eski rejimden kopuşun gerekliliği Anadolu (eski) – modern Ankara şehrinin (yeni) görüntüleri üzerinden gösterilir. Kemalist inkılâpların üstlendiği ve vaad ettiği tüm yeniliklerin mekânsal olarak karşılık bulabildiği yer, filmin anlatımına göre Ankara'dır.

Filmin yönetmeni Sergey Yutkeviç, Ankara'yı tıpkı Moskova'ya benzeterek, iki kentin “ortak bir siyasi duruşa ve hedefe” sahip olduğunu düşünmektedir,⁵⁸² o nedenle, bu projede çalışmasının resmi bir görev icabı olmasından öte, Ankara'yı Türk inkılabının gerçekleşeceği yegâne kent olarak görmesinin etkisiyle filme inanmasından kaynaklanmış olabileceğini belirtmek gerekiyor. Örneğin, Yutkeviç yurt dışına ilk çıkışında gittiği İstanbul'un kozmopolitliğinden hoşlanmamıştı. Ona göre İstanbul, “hiçbir Sovyet yurttaşa sevgili olamaz”dı; buna mukabil, “Türk devriminin ne olduğu, Ankara'yı tamamıyla Avrupalılaştırmış bir şehre dönüştüren halkın, Türk ulusunun ne olduğu”nun anlaşılması Ankara'da mümkündü.⁵⁸³ Başka bir deyişle, bu şehirde Türk inkılâbının izleri yakalanabilmekteydi. Yeni rejimin dönüştürücü vasıfları görünür haldeydi. İlginç bir şekilde, İstanbul'daki Avrupalılık,

⁵⁸¹ Tacibayev, **a.g.e.**, s. 210. 1934'te yapımı tamamlanan filmi VOKS propaganda amaçlı kullanmış, film Moskova, Leningrad, Harkov ve Gorkiy'de gösterilmesinin yanı sıra Türkiye Büyükelçisi Ragıp Bey de kendi çevresindeki bürokratlara izletmiştir. Başvekil İsmet Paşa da filminden oldukça memnundur. Bkz. **a.g.e.**, s. 211.

⁵⁸² Sargın, “Constructed Revolution,” s. 158.

⁵⁸³ Hirst, **a.g.e.**, s. 47.

Yutkeviç'e yabancı gelmekteyken, Ankara'nın Avrupalılığı tanındıktı.⁵⁸⁴ Bolşevikler devrimden hemen sonra, 1918'de başkenti Petersburg'tan Moskova'ya taşınmışlardı. Türkiye'de de başkentin *ancien régime*'in İstanbul'undan Kemalistlerin inşa edeceği Ankara'ya taşınması, Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılında gerçekleşir. Yutkeviç'in çelişkili görünen hissiyatını mevzubahis ortaklık açıklayabilir. Yani, "kozmpolit liman şehirlerinden, içeriye 'ülkenin kalbi'ne taşınmak"⁵⁸⁵ her iki ülkenin de uyguladığı hem jeopolitik hem simgesel nedenleri olan bir stratejiydi. Yutkeviç'in Ankara tahayyülü de muhtemelen Moskova'yı çağrıştırmasından ötürüydü. "Sovyet Devrimine duyduğu derin inancıyla gerçek bir sosyalist" olan Yutkeviç, sinemanın Sovyet anlatısında en etkili araç olduğuna inanmaktaydı.⁵⁸⁶ Bu nedenle, Yutkeviç Türkiye için çektiği bu filmle Kemalist inkılaplara destek verdiğini göstermekteydi.

Sergey Yutkeviç, Kemalist Türkiye'yle kurduğu empati nedeniyle Türk kamuoyuna birtakım tavsiyelerde bulunmaktan kaçınmamıştır. Yutkeviç'le yapılan ve *Ulus* gazetesinin yayınladığı mülakatta sanatçı genç Türk ressamlarına realite ile bağlarını sağlamlaştırmalarını öğütler.⁵⁸⁷ Yutkeviç, "Eserlerinizin çoğu bir "yabancı ses"e göre yapılmış gibidir. Yapraklarınızı kımıldatan yabancı rüzgârlardır ve bu rüzgârlar arasında Anadolu yaylasının bir nefes gibi sıcak, diriltici rüzgârını hissedememekteyim" şeklindeki eleştirisini Türk ressamlarına yöneltmiştir. Diğer taraftan, Sovyet ressamlarının da "aynı hastalıktan" muzdarip olduğunu belirterek bu durumun gerektirdiği süreci Sovyet sanatçılarının deneyimleri üzerinden aktarır:

Sanatkârlarımız... zamanlarını yalnız bir iki büyük şehirde değil, bütün memlekette, gelişen sanayi merkezlerinde, köylerde, kolhozlarda, orduda okullarda geçiriyorlar. Fenni seferlere, askeri manevralara, fabrikalara yapılan gezintilere iştirak ediyor, yeni bir hayatın, yeni bir cemiyetin, yepyeni bir memleketin her şeyinin içine giriyorlar.⁵⁸⁸

Yutkeviç'in iki toplumun sanatçıları arasında benzerlik kurması çok doğaldır çünkü ikisinin de aydınları birkaç yüzyıldır kendi kimliklerini Batı'yla ilişkili bir

⁵⁸⁴ A.g.y.

⁵⁸⁵ Murat Belge, "Osmanlı'da ve Rusya'da Aydınlar", içinde (der.) Gülten Kazgan ve Natalya Ulçenko, **Dünden Bugüne Türkiye ve Rusya: Politik, Ekonomik ve Kültürel İlişkiler**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s. 123.

⁵⁸⁶ Schnitzer ve Martin'den akt. Sargın, **a.g.e.**, s. 151.

⁵⁸⁷ Serj Yutkeviç, "Genç Türk ressamlarına mektub", **Ulus**, 14 İlkânun 1934, s. 3.

⁵⁸⁸ A.g.y.

biçimde inşa etmekteydi.⁵⁸⁹ Batı'nın güçlü devletleri karşısında askeri olarak geride kaldığını düşünen Osmanlı ve Çarlık Rusyası devletleri ilerleme için en önemli şartın modernleşmek olduğuna kaniydiler ve modernleşmek amacıyla Batı'nın eğitim ve kültür kurumlarından faydalanmak gerekliliği noktasında birleşiyorlardı. Ayrıca, modernliğin kaynaklarını kendinden başka bir mekânda bulan tüm toplumlar gibi kimlik krizine girmeleri yönünden de ortaklaşıyorlardı. Fakat Bolşevik devrimiyle birlikte Sovyet Rusya'nın ideolojik olarak dünya tahayyülü artık Batı modernleşmesiyle sınırlanmamaktaydı. Her ne kadar 1920'lerin ortalarından itibaren kısmen değişecek olsa da– Sovyet propagandası işçi ve köylüler üzerinden şekillenen yeni bir dünya tahayyülüne çağrı yapmaktaydı. Yutkeviç'in Türk okuyuculara aktardığına göre, Sovyet sanatçıları Bolşevik rejiminin faaliyetlerine etkin bir şekilde katkıda bulunmaktaydı.

Yutkeviç'in Sovyet sanatçılarından yola çıkarak verdiği mesajlara Kemalist aydınların gösterdiği ilgi, 1934'te Ankara'da düzenlenen bir Sovyet resim sergisi etrafında üretilen söylemde ortaya çıkmıştır. İki ülke arasındaki kültürel yakınlaşmanın bir vechesi, iki ülkenin sanatçılarının eserlerini karşılıklı olarak sergilemeleridir. *Türkiye'nin Kalbi – Ankara* filminin Moskova gösterimindeki sergiye Sergey Yutkeviç Türkiye'den “d” Grubu sanatçılarının yaptığı 100 hediye resmi beraberinde getirmiştir ve bu resimler de aynı sergide sergilenmiştir.⁵⁹⁰ 1934 Güzünde Türkiye'ye ressam A. Gerasimov gelmiştir. Abidin Dino'nun Leningrad sinema fabrikasına Sergey Yutkeviç'in daveti üzerine gidişi aynı döneme rastlar.⁵⁹¹ Gerasimov ile Abidin Dino resim sergilerinin değiş-tokuş yapılacağını haber vermişlerdir. Bunun sonucunda ilk resmi sergi VOKS tarafından Ankara'da açılan Sovyet Sergisi'dir.⁵⁹² 1934 yılı sonu ve 1935 yılının başında düzenlenen sergide 47 Rus ve Sovyet ressamının tabloları ile 29 heykeltıraşın eserlerine yer verilmiştir. Serginin Ankara'daki açılış törenine Başvekil İsmet İnönü ve Sovyetler Birliği'nin Ankara Büyükelçisi M.L. Karahan katılmıştır. Sergi, Ankara'da gösterilmesinin ardından, 15 Ocak 1935 tarihinde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde ziyarete açılmıştır.⁵⁹³ Türkiye'de gösterilen Sovyet resimleri sergisinden yaklaşık bir sene

⁵⁸⁹ Belge, “Osmanlı ve Rusya'da Aydınlar”, ss. 109-124.

⁵⁹⁰ Tacibayev, **a.g.e.**, s. 214; Hirst, **a.g.e.**, s. 51.

⁵⁹¹ Tacibayev, **a.g.e.**, s. 214.

⁵⁹² **A.g.y.**

⁵⁹³ **A.g.y.**

sonra, Moskova'da Türk ressamların eserlerinden oluşan bir sergi düzenlenmiştir. Bu serginin daha siyasi bir havada geçtiği sergiyi düzenleyen organizasyon komitesinden anlaşılmaktadır.⁵⁹⁴ 31 Aralık 1935'teki açılış törenine ise Dışişleri Halk Komiseri M. M. Litvinov, RFSSR Halk Eğitim Komiseri A. S. Bubnov, S. M. Budenmy, Moskova'daki Türk Büyükelçisi N. Pınar, diplomatik bölümün başkanı, Sovyetler Birliği'nde eğitim almakta olan Türk mühendis ve pilotları, yerli ve yabancı gazeteciler, ressamlar, sanatçılar, Ankara CHP temsilcisi Abdurrahman Ongen, ressam Salih Cimcoz, İbrahim Çallı'dan oluşan kalabalık bir heyet katılmıştır. Moskova'daki Türk ressamları sergisinde önde gelen üç sanat grubunun ("d" Grubu, Müstakiller ve Güzel Sanatlar Birliği) toplam 79 eseri sergilenmiştir. Türkiye'den Moskova'ya giden bu ilk serginin izlenimleri *Kültür Haftası* dergisinde yer bulmuştur.⁵⁹⁵ Ressam İbrahim Çallı, sergiye yoğun bir ilgi olduğunu, oradaki sanatçıların kendilerine büyük hürmet gösterdiklerini, Sovyet Rusya'da güzel sanatlara özel bir ihtimam gösterildiğini kaydetmiştir.⁵⁹⁶ Moskova'daki Türk sergisi 27 Ocak 1936'ya kadar sürmüş, yaklaşık 13 bin kişi tarafından ziyaret edilmiş ve Sovyet basınında genişçe yer bulmuştur.⁵⁹⁷

Türkiye'deki Sovyet resim sergisine dönersek, bu serginin 1938'de başlatılan Yurt Gezileri programını⁵⁹⁸ doğuracak ilham kaynaklarından biri olduğunun altını çizmeliyiz. Yurt Gezileri programından üç dört sene önce yönetmen Yutkeviç'in Sovyet sanatçılarının çalışma şeklini heyecanla paylaşması ve Sovyet sergisinin Türk aydınlarınca beğenilmesi, Yurt Gezileri programının gelişini haber veren göstergelerdir. Sovyet sergisi, Kemalist yayın organlarının başını çektiği Türk basınında genişçe yankı bulmuştur.⁵⁹⁹ *Ulus* gazetesinde, ressamların devletin

⁵⁹⁴ Organizasyon komitesi şu isimlerden oluşmaktaydı: Sovyet organizasyon ekibinin başkanı Dışişleri Halk Komiseri M. M. Litvinov, Türkiye organizasyon ekibinin başkanı Dışişleri Başkanı Tevfik Rüştü Aras, üyeleri RFSSR Halk Eğitim Komiseri A. S. Bubnov ve Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, Sovyetlerin Türkiye Büyükelçisi M. L. Karahan ve Türkiye'nin SSCB Büyükelçisi Zekai Apaydın, ressam Salih Cimcoz ve İbrahim Çallı, VOKS'un Başkan yardımcısı L. K. Çernyavsky, Resimli Hüner Alanında Çalışanların Umum Rusya Kooperatif İttifak Başkanı Yu. Slavinskii ve İ. Grabar. Bkz. Tacibayev, **a.g.e.**, s. 215.

⁵⁹⁵ Anonim, "Moskovada Türk Ressamları", **Kültür Haftası**, Sayı 1, 15 İkinci kanun 1936, s. 14; İbrahim Çallı, "Sovyet Rusyadan Birkaç İntiba", **Kültür Haftası**, Sayı 11, 25 Mart 1936, s. 204.

⁵⁹⁶ Çallı, "Sovyet Rusyadan Birkaç İntiba", s. 204.

⁵⁹⁷ Tacibayev, **a.g.e.**, s. 216.

⁵⁹⁸ Bkz. İkinci Bölüm.

⁵⁹⁹ Anonim, "Ankara'da Bir Sovyet Resim Sergisi", **Ulus**, 11 İlkânun 1934, s. 5; Anonim, "Sovyet sanat sergisi", **Ulus**, 20 İlkânun 1934, s. 1; Burhan Belge, "Sovyet Sergisi", **Ulus**, 20 İlkânun 1934, s. 3; İsmail Hakkı Tonguç, "Sovyet Sanatkârları Resim Sergisi", **Ülkü**, Cilt 4, Sayı 24, Şubat 1935, ss. 444-446; Edip Hakkı, "Rus Resim Sergisi", **Arkitekt**, Cilt 5, Sayı 3, 1935, s. 87. Sovyet resim sergisi

desteklediği bir projeyle “Rusya’da doğan *yeni adamın* yaşayışını” yansıtan tablolar yaptıkları anlatılmaktaydı:

Genç, ihtiyar, az veya çok müstaid [sic] bütün ressamalar her yıl, masrafı hükümet veya sosyal kurumlar tarafından verilen uzun yolculuklar yaparak kolhozları, Sovyet Birliğinin ulusal cumhuriyetlerini ve az çok ehemmiyetli sanayi merkezlerini gezerek, baştan aşağı değişen tabiatın yeni peyzajlarını ve Rusya’nın yeni adamlarını yerinde tanırılar.⁶⁰⁰

Burhan Belge⁶⁰¹ ise Sovyet toplumunun bu resimlerde “görülebilmesi” nedeniyle Sovyet sergisini beğendiğini kaydetmiştir:

Seksen kadar tablonun hemen hepsinde, Sovyet cemiyetini görüyoruz. Çeşitlilik bize gösteriyor ki, *bir ulusun devrimci işlerinin buyruğuna verilmiş sanat, hiç de ileri sürüldüğü gibi, bir yanlı, yavan ve sıkıcı değildir.* [...] Her tablo, içinde yaşadığı cemiyetin işlerine katılmasını bilen sağlam bir sanat duygusunun mahsulüdür. *Ferdiyetçi okulun gönül ve beyin hastalıklarını aksettiren, ne mevzulara ne de şekillere rastlıyorsunuz.*⁶⁰²

O halde, Burhan Belge için, ulusal karakterin sanata yansıtılması, özendirilmesi gereken bir özelliktir. Ayrıca, sanatın bir idealin otoritesi altında üretilmesinin iyi sonuçlar da doğurabildiğini belirtirken, bireyi konu alan sanat eserlerinin “hastalık” barındırdığını söyleyerek sanatta bireyci yaklaşımdan duyduğu “tiksintiyi” ifade etmiştir.

Yine *Ulus* gazetesinde, Ankara Halkevinde düzenlenen ve Halkevi Başkanı Nafi Kansu tarafından açılan Sovyet sergisinde yer alan tabloların fotoğraflarına da yer verilmiştir.⁶⁰³ Burada bilgileri verilen tablolar, Türk ressamlarına onlardan beklenen resim türüne örnek olabileceği için seçilmiştir.⁶⁰⁴ Seçilen konular itibarıyla daha sonra Yurt Gezilerinde yapılacak resimlerle benzer olacaktır. Söz konusu

La Turquie Kémaliste dergisine de konu olmuştur. Bkz. Von Walder, “Sowjet Kunst im Ausstellungs Gebäude Ankara”, Sayı 5, Şubat 1935, s. 24-28.

⁶⁰⁰ Anonim, “Ankara’da Bir Sovyet Resim Sergisi”, *Ulus*, 11 İlkânun 1934, s. 5.

⁶⁰¹ Hakkında iyi bir analiz için bkz. Yıldız, **Üç Dönem Bir Aydın**.

⁶⁰² Burhan Belge, “Sovyet Sergisi”, *Ulus*, 20 İlkânun 1934, s. 3.

⁶⁰³ Yazıda fotoğraflarına yer verilen tablolar şunlardır: Bogorodski’nin “Lenini hatırlama”; Borski’nin “Lenin Çalışma Odası”; Brodski’nin bir tablosu (adı okunmuyor); Rajoki’nin “Kadın Portresi”; Kuprin’in “Bahçesaray”ı; Gerasimov’un “İnkılab Çetecilerinin And İçmesi”; Gerasimov’un “Kolhoz Gece Bekçisi”; Devneka’nın “Sivil Tayyarecilik”i; Efimov’un “Sabah Horoz”u. Anonim, “Sovyet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ulus*, 21 İlkânun 1934, s. 6.

⁶⁰⁴ Bu serginin gösterildiği tarihlerde I. İnkılâp Sergisi için de eserlerin toplanmakta olduğu hatırlanmalıdır.

konular, tahmin edilebileceği gibi, kişi kültünü öne çıkaran lider portreleri, vatan imgesini pekiştiren manzara resimleri, geleneksel kıyafetleri içinde köylüler, tarihi mekânlar, inkılabın izlerinin görülebileceği modern yapılar, ulusal mitleri besleyen kahramanlık temsilleri, modern zevk ve yaşayışa işaret eden resimler ve benzerleridir.

Ulus gazetesi kadar *Ülkü* dergisi de Sovyet sergisine önem vermiştir. *Ülkü*'de İsmail Hakkı Tonguç yine Sovyet ressamı sergisindeki eserleri konu edindiği yazısında Rajoki'nin kadın portresi, Sergey Vasilyevich Gerasimov'un "Bir Kolkhoz Kürsüsünde" ve Aleksandr Deynaka'nın "Sivil Tayyarecilik" isimli tablolarının fotoğraflarına yer verir. Tonguç sergideki eser sahiplerinin, tasvir ettikleri konuları bizzat deneyimlemiş insanlar olduklarına dikkat çekmiştir. Fakat Tonguç'un bu resimlerde altını çizdiği özellik daha başkadır:

Sergideki eserler; endüstri, teknik ve zirai hayat itibarile [sic] *geri kalmış bir cemiyetin ilerleme hamlelerini gösteren vesikaledir*. (Her kafa işçisi bir eliştir, her eliştir bir kafa işçisidir) prensibini bir kıymet olarak alan Sovyet rejimi kendine mahsus, orijinalitesi bulunmayan [sic] bir sanat yaratmadıkça bu prensibin tahakkuk ettirilemeyeceğini bilir.⁶⁰⁵

İsmail Hakkı, böylece Sovyetler Birliği'yle Türkiye'yi geri kalmışlık durumuyla ortaklaştırarak Sovyet çözümünün bir model olarak alınabileceğine işaret etmektedir; o halde ideolojik eksenle kurulamayan ortaklık ilerleme mefhumuna duyulan motivasyonla kurulabilmektedir. Tonguç'un sergide gözüne çarpan eserleri nasıl nitelediğine baktığımızda inkılâp resimlerine örnek oluşturması açısından, Sovyet resimlerinden örnekler yakaladığını görmekteyiz:

Riajski, Georgi'nin dokuz resmi vardır. Yeni bir Sovyet kadını tipi yaratan bu sanatkârın (Kızıl Orduda siyasal ders) adlı tablosu inkılâp resimlerinin güzel bir örneğidir. [...] Gerasimov, Sergey bize bu sergide 1931 den [sic] itibaren yaptığı resimlerden yedi tanesini gösteriyor. (Bir Kolhoz kürsüde) adlı tablosu Rus yeniliklerinin temelini teşkil eden köylünün harikulade kuvvetini anlatmaktadır. [...] Deyneka, Aleksandr'ın üç resmi vardır. *Sivil Tayyarecilik* adlı eseri yeni ülkelerin heyecanını anlatan güzel bir resimdir.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ İsmail Hakkı Tonguç, "Sovyet Sanatkârları Resim Sergisi", *Ülkü*, Cilt 4, Sayı 24, Şubat 1935, s. 445.

⁶⁰⁶ A.g.e., s. 446.

Resimlerin isimlerinden bile kolaylıkla propaganda resimleri olduğu anlaşılmaktadır; ancak Tonguç'un Sovyet resimlerinden aldığı ilham, 1929-1935 yılları arasındaki Türk-Sovyet yakınlaşmasının kültürel anlamda ne kadar başarılı olduğunu göstermektedir. *Ulus* ve *Ülkü*'nün yanı sıra, *Arkitekt* dergisinde de Sovyet sergisinin yansımaları olmuştur. Tezyini sanatlar mütehasısı Edip Hakkı Rus eserlerini pek fazla beğenmediğini belirtse de Gerasimov'un devrimci fikirlerin bünyesinde doğurduğu duyguları samimi bir şekilde gösterdiği “inkılâp çetelerinin and içmesi”, “Kolhoz gece bekçisi” ve “Kolhoz köylüsü kürsüde” adlı eserlerinin ve Debnefa Aleksandr'ın “Akların erkânı harbiyesinde bir inkılâpçının sorguya çekilişi” unvanlı eserin resimler arasında ilgisini çeken ve takdirini kazanan eserler olduğunu not ediyor.⁶⁰⁷

Sonuç olarak, Sovyetler Birliği'nin kitle siyasetini ele alış biçiminin ve kitleleri terbiye ediş yöntemlerinin Türkiye'nin önde gelen entelektüelleri ve bürokratlarınca takip edilmekte olduğu ve oradan bu yönde ilham alınabileceğini siyasi iktidara önermiş oldukları gösterilmiştir. Bununla birlikte, Sovyetler Birliği'yle Türkiye'nin söz konusu yakınlaşmasının iki savaş arası dönemin siyasi açmazları, belirsizlikleri ve ekonomik çıkarları sebebiyle mümkün olabildiğinin altı çizilmeli, takip eden İkinci Dünya Savaşı döneminde bu sıcak ilişkilerin yavaş yavaş soğuduğu ve Türkiye'de anti-komünist bir atmosferin oluşturulmasına devletin destek verdiği vurgulanmalıdır. Ayrıca, ilerleme estetiğinin, bu dönemin temel sorunsalı olan uluslaşma ve modernleşme arasındaki gerilimin odak noktasında yer aldığını belirtmek gerekiyor. Yeni kurulan Cumhuriyet rejimi bir yandan ulusun köklerini ararken diğer yandan geç kalmışlık kabulünden hareket ederek Batı modernleşmesine yetişmeye çalışmaktadır. Bu da modernleşmeye dair gerilimli bir ilişkinin doğmasına sebep olmaktadır. İlerleme estetiğinin görünürlüğü artırılmak istenmekte; tren, fabrika, uçak, mimari dönüşümler gibi yeniliklerle ilerleme imgelemi doldurulmaktadır.

⁶⁰⁷ Edip Hakkı, “Rus Resim Sergisi”, *Arkitekt*, Cilt 5, Sayı 3, 1935, s. 87.

2.3. Modernizm ve İnkılâbın Sanatı Arasında: Meşru Sanat Arayışı

Kemalist yönetimin ilerleme estetiğine karşı duyduğu ilgiyi türlü örneklerle gösterdikten sonra, modernizmle olan çelişkili ilişkiye biraz değinmek gerekiyor. Geç kalınan Batı medeniyetine yetişme gayreti içindeyken Batı tarzı resmin özendirildiği, görsel sanatların özel bir önem verilerek irdelendiği bir dönemde; Kemalizmin milli olanı korumak ve/veya inşa etmek ile modern olana ulaşmak arasındaki gerilimli ilişkisine paralel olarak, sanatta modernizmle ilişkisi de çelişkili bir nitelik kazanmıştır. Hatırlanacak olursa, 1930’ların başında sanat alanında milli ve modern bir sanat anlayışının eksikliğinden söz edilmekteydi. Milli olan, hem ulusa dair olmalıydı hem de inkılâbın değerlerini nakşetmeliydi. Peki ya modern olan hangi özelliklere sahip olmalıydı? Ressamların modernizm ile olan bağları ve sanat alanı içinde dönen tartışmalar nasıldı? Entelektüel ve bürokratik alanda geçer akçe “modern” olmaktı. Sanatın da modern olması gerektiği üzerinde bir uzlaş varsa da modernliğin anlamı ve içerdikleri her fail için değişebilmekteydi. Bu farklı modernliklerden hangisi veya hangileri Kemalizmin değerler dünyasına girmeyi başarabilmişti? Bu sorunun işaret ettiği bağlamdan dolayı, ressamaların katıldığı modern sanatın tanımına dair tartışmalar, resim sanatı alanında kendilerini konumlandırma şekillerinden etkilenmekteydi. Aynı şekilde, modern sanat üzerine yürütülen tartışmalar, sanat alanının entelektüel ve bürokratik alanlarla olan ilişkisinin niteliği nedeniyle, yalnızca sanata dair bir tartışma olarak değerlendirilmemelidir. Tartışma sonucunda faillerin galibiyeti, o failin simgesel sermayesini yükselterek Kemalist seçkinlerin değerler dünyasına giden bir bileti hak etmesiyle ölçülmekteydi. O nedenle bu kısımda, ilk olarak, “d” Grubu’nun alana girişiyle birlikte sanatta modernliğe dair yeni bir tartışmanın ortaya çıktığı gösterilecektir. Daha sonra, bu grubun aydınlar arasında yarattığı ilgiye değindikten sonra, resim sanatı alanının üç sanat grubunun berraklaştırdığı bir eski-yeni kavgasının bir güç mücadelesi zemini olduğu ortaya konulacaktır. Bir yandan da bu tartışmaları kültürel ve siyasal hayattaki Kemalizmin etkileriyle ilişkilendirmeye, başka bir deyişle, resime dair farklı konulardaki yargıların toplumsal, kültürel ve siyasal nedenleri olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

2.3.1. “d” Grubu’nun Simgesel Yükselişi

1933’te ilk kez düzenlenen İnkılâp Resimleri sergisine katılanlar arasında yeni bir sanatçı grubu göze çarpmaktaydı. O senenin Temmuz ayında plastik sanatlarda yeni bir dönemin başladığını gösteren bir gelişme yaşanmıştı. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin 1932’deki genel kuruluna yansıyan fikir ayrılıklarından ve diğer sebeplerden ötürü grup olarak faaliyetinin 1936’ya kadar askıya alındığı belirtilmişti. Gruptan ayrılan Nurullah Berk 1932’de Paris’e gitmiş ve orada André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde eğitim görmüştür. Aynı dönem, yurt dışına gönderilen resim öğrencileri de sırasıyla memlekete dönmeye başlamışlardır. Halil İbrahim (Dikmen) 1931’de dönmüş; onu Zühtü (Müridoğlu), Cemal (Tollu) ve Zeki Faik (İzer) takip etmiştir. Bu gençler, Fransa’da aldıkları eğitimle İstanbul’da öğrendiklerini karşılaştırmış ve “yeni bir sanat anlayışı ve savıyla akademizme karşı bir tavır” ortaya koymuşlardı.⁶⁰⁸ Böylece Nurullah Cemal (Berk), Zeki Faik (İzer), Elif Naci, Cemal (Tollu), Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu yani beş ressam ve bir heykeltıraş ile kurulan “d” Grubu, kendisinden önceki gruplar dernek altında bir araya gelmiş olduğu için “modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliği”⁶⁰⁹ olarak değerlendirilmiştir. Bu kısımda, yeni kurulan “d” Grubu’na organik aydınların verdiği kıymet sonunda, alan içerisinde hangi kültürel ve siyasal ihtiyaçlarla grubun simgesel sermayesinin çoğaldığı gösterilecektir.

Grup ilk sergisini Beyoğlu’ndaki Narmanlı Han’ın altındaki Mimoza adlı bir şapka dükkânında açmıştır. Sergilerini Galatasaray Lisesi, Etnografya Müzesi, Türk Ocağı, Halk Fırkası binası, Sergievi gibi devletle özdeşleşmiş ve/veya organik bağı bulunan kurumsal mekânlarda açan diğer sanatçı gruplarından farklı bir mekân seçmeleri –sergi mekânlarının sınırlılığının bir sonucu olmasının yanı sıra– plastik sanatlar alanında yeni ve farklı bir pencerenin açılmakta olduğunun da habercisiydi. Ayrıca, girişin ücretsiz olması, özellikle belirli bir giriş ücreti gerektiren Galatasaray Sergilerinden “d” Grubu’nun sergisini ayıran önemli bir unsur olarak dikkat çekmekteydi.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Yasa Yaman, *d Grubu*, s. 14.

⁶⁰⁹ *A.g.e.*, s. 7

⁶¹⁰ Ressam Eşref (Üren), Türk Ressamlar Birliğinin resimlerini sergilediği Galatasaray sergilerindeki giriş ücreti uygulamasını eleştirmiştir: “Gönül ister ki orası da daha dar bütçeli sanat teşekküllerinin cömertliğini göstererek resim meraklılarından duhuliye almasın. Çünkü bu, zaten adedi gittikçe azalan

Üyelerinin çoğu Paris’te eğitim almış olan, “özellikle André Lhote’un ‘kübist’ ve ‘yapısalcı’, Fernand Léger’nin ‘sentetik kübist’ biçim anlayışını Türk sanat ortamına”⁶¹¹ sokan “d” Grubu’nun, Müstakiller’den sanatsal üslup açısından ayrışıp ayrışmadığı sorgulanabilir. Oysa Sezer Tansuğ’un belirttiği gibi,

yalnız kübist-konstrüktivist ilkeler değil, ekspresyonist, hatta ulusal-yerel gelenek ve halk kaynaklarına dönük anlayışlar da Müstakiller arasında yer almıştır. Bir önceki kuşağın empresyonist diye adlandırılan eğilimlerine bağlı sanatçıların bile, Müstakiller Birliği içinde yer almış olmasını da yadırgamamak gerekir. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’ni bu yönüyle fazla eklektik sayabiliriz.⁶¹²

Bu açıdan incelendiğinde Müstakiller’in sanatçıların mesleki dayanışmalarından öte, herhangi bir şekilde sanatsal kaygılardan yola çıkarak hareket etmediği hatırlanmalı; sanatsal ilke ve kaygılarla alana girmekte olan “d” Grubu’nun kendini “yeni” olanın etrafında konumlandığı için –yıllar sonra Abidin Dino da, farklı kişiliklerden oluşmasına karşılık grup üyelerinin en önemli ortak noktasının “yenilik”ten yana olmak olduğunu ifade edecektir–⁶¹³ alan içerisinde söylemsel düzeyde değer kazanmasına sebep olacaktır. Ayrıca, alana yeni giren ve yenilik iddiasında olanların kültürel sermayesinin çok olduğu vurgulanmalıdır.

Bu çerçevede, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Peyami Safa, Mustafa Şekip gibi dönemin önde gelen aydınlarından güçlü bir destek alan “d” Grubu’nun 1930’larla birlikte özellikle söylem seviyesinde konumunun güçlendiğini görmekteyiz. Peyami Safa’nın “d” Grubu’nun ilk sergisi için hazırlanan broşürdeki yazısı grubun oldukça iddialı olduğuna işaret etmekteydi:

D Grubu manga değil.
Ne sağa çark, ne sola.
Ne de başçavuş
Kendi etrafında dönen bu altı kafa;

bir seyirci, heveskâr zümresinin kaçırılmaması için lüzumlu bir feragattir.” Eşref, “Dört Başlı Dragon”, **Yeni Adam**, Sayı 35, 30 Ağustos 1934, s. 6.

⁶¹¹ Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 7-8.

⁶¹² Tansuğ, **a.g.e.**, s. 189.

⁶¹³ Abidin Dino, “D Grubu Üzerine”, **Somut**, 1983’ten akt. Kaya Özsezgin, “Resmimizde Gruplaşmayı Yönlendiren Etkenler Üzerine”, **Türkiye’de Sanat**, 25, 1996, s.45.

Altı çift göz ki maddenin üstüne de, içine de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor gibidir. Yeni resim değil bu; Avrupalı, yahut yerli resim de değil-Resim. Ne Delacroix, ne Cezanne, ne Manet, ne Monet, ne Pissarro, ne Picasso. Hayır: Abidin, Cemal, Nurullah, Naci, Zeki, Zühtü.

Ne ekol, ne akide. Kaideleri bir kelime: Resim.

Ama, öküz ve fotoğraf aynı şeyi görürler. Hiç bir insan başka bir insanla aynı şeyi görmez.

Nazariye yapmıyorum. Bilinen şeyler, D grubunun altı ayrı bakışı olduğunu bir kere daha söylemek istedim. Bu Müseddesin dılı'lerini birbirine bağlayan hiç birşey yok mu? Olacak. Yahut bir benzol formülü çıkarabilirsiniz. En tabiilerini alalım: Arkadaşlık. Bir çağdan olmak ve ressam olmak.

Hatta bazı ESTETİK bağlar da bulunabilir.

Fakat aman... Söze ve nazariyeye düşmiyelim ve buyurun sergiyi gezelim.

Eğer orada bizim görüşümüze tıpatıp uyan bir eser varsa kötüdür. Çünkü, aynı şeyi görme hassası, aynada, fotoğrafta ve öküzde vardır. Bizim gibi görmeyen D grubunun gözlerinden öperim.⁶¹⁴

Peyami Safa, görüldüğü gibi “d” Grubu’nu destekliyordu. Zaten, hatırlanırsa, Güzel Sanatlar Birliği sergilerini uzunca bir zamandır eleştirmekteydi. Bu tanıtım yazısından hareketle “d” Grubu’nun sanat alanına hangi iddialarla girdiğine ve kendini nasıl konumlandırmak istediğine dair çıkarımlar yapmak mümkün. Öncelikle, “Yeni resim değil bu; Avrupalı, yahut yerli resim de değil-Resim” ifadeleriyle Avrupalı-yerli ikiliğinin “d” Grubu’nun resmine karşılık gelmediği belirtilmiştir. Bu saptamayla alakalı ve ikinci olarak, “Altı çift göz ki maddenin üstüne de, içine de bakıyor” ve “aynı şeyi görme hassası, aynada, fotoğrafta ve öküzde vardır” sözleriyle “d” Grubu’nun tabiatıtan yararlanmakla birlikte onu birebir taklit etmekten uzak bir resim anlayışını benimsediğine gönderme yapılmaktaydı. 1914 kuşağının akademik resim anlayışına karşı olarak geliştirildiği tahmin edilebilecek bu göndermeyi barındıran manifesto, sırf sanatsal ve estetik göndermeler yaptığı için bile yepyeni bir anlayış getireceğini adeta müjdelemekteydi. Başka bir deyişle, “d” Grubu’nun sergi tanıtım broşürü bile ne inkılâplara, ne milli sanata, ne de *tarik-i terakkiye* yer vermekle farklı bir sanat anlayışının ufukta göründüğünü haber vermektedir. Ancak, bu demek değildi ki “d” Grubu, Kemalist inkılâpların sözcülüğünü yapan seçkinler tarafından inkılâplarla Batılılaşacağı ve modernleşeceği umulan ülkede modernliğin varlığını gösteren işaretlerden biri olarak algılanıp desteklenmeyecekti.

⁶¹⁴ Peyami Safa, 1933, ““d” 1inci Sergisi”(1. Sergi Broşürü), s. 1-2’den akt. Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 9-10.

1930'ların ilk yarısında Türkiye'de estetik modernizmin izini sürmek için incelenecek kaynaklardan biri, 1933'te Üniversite Reformu ile İstanbul Darülfununu'nun kapatılmasıyla üniversitedeki görevine son verilen İsmail Hakkı'nın (Baltacıoğlu) 1934'te çıkarmaya başladığı *Yeni Adam* adlı haftalık yayındır.⁶¹⁵ “d” Grubu'nun kuruluşundan sonra yayımlanmaya başlayan bu önemli kültür yayını, bizzat ressamaların kaleme aldığı yazılara geniş yer ayırması, sergileri yakından takip etmesi ve tanıtması nedeniyle ciddiye alınması gereken bir yayındır. *Yeni Adam* gibi yayınlar, ulusal müzenin kurulmadığı ve özel galerilerin henüz açılmadığı bir ülkede sanat alanında pedagojik bir görev üstlenmiştir. Aşağıda alıntılanacak yazıların çoğunda görüleceği gibi, piyasadaki az sayıdaki sanat kitabının sağlayamadığı bilgiler *Yeni Adam* aracılığıyla okurlara sunulmuştur. Ayrıca, bu kısıtlılığın bir sonucu olarak, söz konusu yayınların neyin “iyi”, “doğru” ve “güzel” olduğuna yönelik yargı ve kanaatlerini kamuya paylaştıkları anda okur kitlesini bu yargı ve kanaatler çerçevesinde yönlendirme gücünün daha çok olduğu da akılda tutulmalıdır.

2.3.1.1. Yeni Adam'da “d” Grubu ve Modern Sanat Seçkisi

Birinci kısımdan hatırlanacağı üzere, İsmail Hakkı Baltacıoğlu 1931'de *Demokrasi ve Sanat* adlı bir kitap yayımlamıştı. Bu kitabında modernlik ile kübizm arasında bir ilişki kurmaktaydı. Kübizmi modern çağın sanatı olarak değerlendirmişti. O halde *Yeni Adam*'da aralarında kübizm kökenli üslupları benimsemiş olan sanatçılar bulunan “d” Grubu'nu desteklemesi oldukça tutarlı bir davranıştı. İsmail Hakkı'nın “d” Grubu'na öncelik verdiğini başta Zeki Faik (İzer), Abidin Dino, Bedri Rahmi (Eyüboğlu), Arif Dino gibi ressamaları ele aldığı yazılarında cömertçe sıraladığı övgülerinden çıkarıyoruz.⁶¹⁶ Bu bölümün ilk kısmında belirtilen, resimde

⁶¹⁵ İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre *Yeni Adam*, günlük olayları ele aldığı için bir dergi değil gazeteydi (Bkz. Tuna Baltacıoğlu, *Yeni Adam Günleri*, s. 222) fakat haftalık çıkması ve konuları ele alış biçimi nedeniyle, tez kapsamında dergi olarak kabul edilecektir.

⁶¹⁶ *Yeni Adam*, ayrıca, “d” Grubu üyesi Abidin Dino ve Bedri Rahmi'nin ve gruba yakınlığıyla bilinen Ali Sırrı ve Arif Dino'nun resimlerine kapakta veya hikâye anlatımlarında yardımcı öğeler olarak yer vermiştir. Bkz. Sayı 49, 6 Birinci Kanun 1934, s. 1; Anonim, “Arif Dino”, Sayı 49, 6 Birinci Kanun 1934, s. 7; Sayı 50, 13 Birinci Kanun 1934, s. 10-11; Anonim, “Yeni Adam'ın 2'inci Yıl Programı”, Sayı 52, 27 Birinci Kanun 1934, s. 2. Dergide eserlerine/desenlerine sıklıkla yer verilenler arasında Zühtü Müritoğlu, Abidin Dino, Arif Dino, Zahir Güvemli ve Fikret Mualla bulunmaktaydı. Kaya Özsezgin'e göre bu gelişmeler, dergide yazar kadrosu kadar çizer kadrosunun da güncel sanat oluşumları dikkate alınarak seçildiğini gösteriyor. Baltacıoğlu'nun çok beğendiği Mahmut Cûda ise 1941'de başlayarak dergiye kimlik kazandırmakta daha etkili olacaktır. Kaya

bir eski-yeni tartışmasının başlaması olgusunun tarihi 1929'daki "Genç Ressamlar Sergisi"ne uzansa da "d" Grubu'nun yukarıda saydığımız özellikleri nedeniyle, bu tartışmadaki "yeni"ye daha çok işaret eden yeni failler olarak ortaya çıktığı vurgulanmalıdır.⁶¹⁷ *Yeni Adam*'da yayınlanan yazılara baktığımızda "yeni sanat"ı ürettiğine inanılan "d" Grubu'nun onlardan önceki neslin ressamlarına karşı desteklendiği bariz bir şekilde görülecektir. Zaten "d" Grubu'nun üçüncü sergisi hakkında yazılan bir yazının⁶¹⁸ hemen altında başlık olarak şu sözlere yer verilmesi *Yeni Adam*'ın duruşunu açıklığa kavuşturmaktadır: "Yeni Adam Yeni Resmi Getiren Bu Genç Artist Soyunu Kutlular". Öte yandan, Zeki Faik (İzer), Cemal Sait (Tollu) ve Eşref (Üren) tarafından yazılan, sanat tarihini konu edinen yazılara geniş bir şekilde yer verilmesi, pedagojik bir işlev üstlenen derginin okurlarına sanat tarihi bilgisini "d" Grubu ressamları gözünden vermesi nesnellik iddiasını gündeme getirebilir. Fakat bu bir yandan da resim sanatı üzerine yazma işini üstlenen ressamların⁶¹⁹ büyük oranda "d" Grubu'nda yer almasıyla ilişkilidir.⁶²⁰

İsmail Hakkı "d" Grubu'nun Beyoğlu'ndaki sergisine dair izlenimlerini aktardığı yazısında, Cemal Sait (Tollu) ve Zeki Faik'in, kendisinin öğrencileri olduğunu belirtmiştir. İsmail Hakkı, "d" Grubu'nun on beşinci yüzyıldan beri devam eden "bilgiç resim ananesini" –ki bununla akademik resim geleneğini kast etmektedir- bozmasını ve "teknik yolunda selamete" ermesini takdirle karşılarken grubu bir konuda ciddi bir şekilde uyarmıştır:

Fakat memleket sizi *milli mücadele yolunda* da çalışır, görmek ister. *Tekniğiniz beynelmilleştiği gibi mevzularınız da millileşirse* daha iyi anlaşılacaksınız.

Özsezgin, "Yeni Adam, Baltacıoğlu ve Sanat", içinde (der.) Ali Artun ve Esra Açıvaşoğlu, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 268.

⁶¹⁷ Eşref Fehim, "Eski ve Yeni Sanatkâr", **Yeni Adam**, Sayı 19, 7 Mayıs 1934, s.6. Eşref Fehim büyük ihtimalle Fehim Paşa'nın oğlu olan, 1928'de kendi imkanıyla gittiği Paris'te André Lhote yanında çalışmış, 1943'te d grubuna katılacak olan ressam Eşref Üren'dir.

⁶¹⁸ Eşref Fehim, "D. Grubunun 3'üncü Sergisi Yeni Ressamın Gücünü Gösteriyor", **Yeni Adam**, Sayı 26, 25 Haziran, 1934, s. 7.

⁶¹⁹ "d" Grubu üyesi Zeki Faik modern sanat üzerine etraflı yazı hazırlayanların başında gelir. Yaklaşık birkaç ay boyunca üzerine yazdığı modernist ressamlar arasında André Lhote ve Henri Matisse vardır: "André Lhote", **Yeni Adam**, Sayı 5, 29 Kanunisanı 1934, s. 6; "Montparnesse'in İçi ve Dışı", **Yeni Adam**, Sayı 23, 4 Haziran 1934, s. 7; "Henri Matisse", **Yeni Adam**, Sayı 11, 12 Mart 1934, s.6. Cemal Sait (Tollu) da başka bir modernist ressam olan Marc Chagall ve Pablo Picasso üzerine yazılar kaleme alır. Cemal Sait, "Chagall", **Yeni Adam**, Sayı 49, 6 Birinci Kanun 1934, s. 7; "Balbo Picasso, kübizmin mucidi", **Yeni Adam**, Sayı 31, 30 Temmuz 1934, s.7.

⁶²⁰ Bu durum ressam Adnan Çoker tarafından dile getirilmiştir. Bkz. Yasa Yaman, "Adnan Çoker'le Söyleşi", **d Grubu**, s. 60.

Sanatkâr sanatı ile yaşamak için müşteriye, seyirciye muhtaçtır. Bu seyirci ve müşteri şimdi halk kitleleridir. Hoşa gitmek için halkın anlayabileceği dili kullanmak lazımdır.⁶²¹

İsmail Hakkı'nın teknik-konu ikiliğini evrensellik-millilik ikiliğiyle beraber değerlendirmesi akıllara Ziya Gökalp'in ünlü *medeniyet-hars* ikiliğini getirmektedir. Tıpkı Gökalp'in Batı'nın tekniğini alırken milli kültürün korunması gerektiğini savunması gibi, İsmail Hakkı da modern sanatın tekniğinin benimsenmesini takdir ederken, sanatçılara milli konuları çalışmalarını tembihlemiştir. Peyami Safa'nın yazdığı grup manifestosunda söz konusu ikiliklerin bir reddiyesinin bulunmasına karşın, İsmail Hakkı'dan gelen bu öneri, resimde konu seçiminin milliyetçi beklentilerden muaf tutulamayacağını göstermiştir.

Yeni Adam, tıpkı benzer söylemlerin bulunduğu diğer kültürel yayınlarda yakalanacağı gibi, modernist⁶²² sanatla ilişkisini birbirini içine geçmiş üç söylem üzerinden ele almıştır. Birincisi, bu sanat “yeni” olmak iddiasındadır. Kemalist rejimin kendi meşruiyetini inşa ettiği eski-yeni ikiliğiyle dirsek teması vardır. Tıpkı Cumhuriyet rejiminin eski rejimden farklılıklarını kopuş mitiyle kurması gibi, modern sanat da gelenekle bağını koparmak peşindedir. Modern sanatın kucaklanmasının bu bağlamda sembolik bir değeri vardır. İkincisi, modern sanat modern çağın, modern insanın sanatıdır; çağcıldır. O halde, Kemalizmin, geç kalmışlık öncülüne dayanan Batı medeniyetine yetişme söylemini tamamlamaktadır. Bu yüzden modern sanata simgesel olarak değer kazandırılır. Geç-sanayileşen bir ulus-devlet olarak Türkiye'nin sanatını en yeni sanatsal biçimlerde görmek arzusu söz konusu söylemde yerini bulur. Son olarak, modern'in bilgisine sahip olmak, modern sanatın temsilcilerine yer açmak, modern sanattan zevk almak, modern sanatın gelişim aşamalarından haberdar olmak ve hatta sanat beğenisini modern sanattan yana ifade etmek gibi şeyler, bu fiilleri gerçekleştiren faillerin kültürel sermayelerini arttırmaktadır.

⁶²¹ İsmail Hakkı, “D grubu resim sergisi”, *Yeni Adam*, Sayı 6, 5 Şubat 1934, s. 6.

⁶²² Buradaki *modernist* tanımlaması bugünden hareketle yapılmıştır. Yoksa, o dönem yayınlarında modernist teriminin geniş anlamda kullanılmadığı görülebilir. Modernist olarak tanımladığımız şeyin, o dönem sıklıkla “modern” olarak nitelendiğini ve bugün anladığımız anlamıyla *modern* ve *modernist* arasındaki fark II. Dünya Savaşı sonrasında kuramsal olarak zikredilmeye başlandığını vurgulamak gerek. Bkz. **Giriş**.

Yukarıdaki paragrafta sözü edilen, modern sanata dair üç söylemin birincisini hâlihazırda örneklendirdiğimiz için, diğer ikisini ele alabiliriz. İkincisini irdelemeden önce, bu boyutun modern sanatın ilerleme mefhumuyla alakasını hatırd tutmak gerekecek. *Yeni Adam*'da kendi tarzını fütürist olarak tanımlayan Ressam A. Sırrı adındaki bir ressamı yer verilmiştir.⁶²³ Bu sanatçının Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördüğü, Balıkesir'de muallim mektebinde resim öğretmeni olarak çalıştığı belirtildikten sonra Avrupa'ya hiç gitmediği vurgulanmıştır. Ayrıca, *Yeni Adam*, “ilham mevzularını en ziyade cemiyetten almak istemesi” nedeniyle ressamı övmüştür. Daha sonra, “cumhuriyet devletinin” sanatçının eserleriyle ilgilenmesini istemiştir. Bu istek *Yeni Adam*'ın kendisini, sanat ve devlet arasında ve sanata dair beğeni yargısını dillendiren kıymetli bir mercii olarak işaretlemek arzusunun bir göstergesidir. Dahası, *Yeni Adam* bu ressamın başına gelen bir olayı nakletmiştir. Ressamın resimlerini tesadüfen gören bir öğretmen bu kübist resimlere baktıktan sonra onun mühendis olduğunu düşünürken, ortaokul öğrencisi bir genç *Yeni Adam*'da resimlerini gördüğü ressamı tanıyabilmiştir. *Yeni Adam* genci alkışlar – burada alkışlanan aynı zamanda kendisidir– fakat hikâyedeki öğretmen, zamana ayak uyduramayan bir “cahil”dir: “Kübik sürrealist resim görünce siz ressama mühendis diyen bir ilk mektep hocasına nasıl ilk mektep hocası diyebilirsiniz? *Zamanının gidişinden haberi olmıyan bir cahil* terbiye edici çocukları nasıl ve ne diye terbiye edecek?”⁶²⁴ *Yeni Adam*, Cumhuriyet'in öğretmenlerinin “yeni” ile kurmaları gereken ilişkiyi hatırlatmıştır. Modern sanata dair bilgiden yoksun olan, ulusal eğitimi vermekle mükellef öğretmenin görevini başarıyla yapamayacağı ima edilmiştir. *Yeni Adam*'a göre, modernist eseri mühendis eskizinden ayıramayan bir öğretmenle geç kalınlıktan kurtulmamız mümkün değildir.

Yeni Adam'da yazıları yayınlanan bir başka “d” Grubu üyesi ressam Cemal Sait'tir (Tollu). Hocası Fernand Léger'nin⁶²⁵ orijinali 1924'te yayınlanan “Makine bediiyatı”⁶²⁶ adlı konuşmasının muhtemelen kendisinin yaptığı çevirisini Léger'nin

⁶²³ Sanatçının “Köylü Kızları”, “Demirci”, “Kabus” ve “Balo” isimli eserlerine yer verilmiştir. Anonim, “Fütürist Ressamlar Sergisinde”, *Yeni Adam*, Sayı 35, 30 Ağustos 1934, s.7.

⁶²⁴ Anonim, “Bir Nokta”, *Yeni Adam*, Sayı 39, 27 Eylül 1934, s. 2.

⁶²⁵ Cemal Sait (Tollu) 1932'de Fernand Léger'nin Paris'te resim atölyesini takip etmiştir.

⁶²⁶ Fernand Léger, “The Machine Aesthetic: The Manufactured Object, the Artisan, and the Artist”, Çev. Tim Benton, *Architecture and Design, 1890-1939: An International Anthology of Original Articles*, New York: The Whitney Library of Design, 1975. Orijinali için bkz. *Bulletin de l'Effort Moderne*, 1924.

kısa bir biyografisini dahil ederek yayınlamıştır.⁶²⁷ Léger konuşmasında makinelerin geometrisinden yola çıkarak modern insanın gittikçe daha fazla geometrik bir düzen içerisinde yaşadığına; bu nedenle geleneksel estetiğin ölçüleri yerine, makine estetiğinin öne çıktığına işaret etmiştir. 1920'lerin sonunda, makine estetiğine dair ilgisi azalan Léger, makine estetiğini benimseyen diğer arkadaşları Le Corbusier (1887-1965) ve Amédée Ozenfant (1886-1966) ile birlikte söz konusu estetiğe mesafeli yaklaşmaya başlamıştır; o kadar ki şehir hayatının yıkıcılığından sıkılıp kırsal kesime çekildikten sonra sanatına orada devam etmiştir.⁶²⁸ Yani, öğrencisi Cemal'in, makalesini öne çıkardığı tarihte Léger artık o şekilde düşünmemekteydi. Ancak burada ressam Cemal Sait'i "ömrünü tüketmiş" olduğu kabaca ileri sürülebilecek bir kuramı gündeme getirmesiyle eleştirmek yerine neden özellikle bu yazıya yer verdiğini düşünmek daha doğru olacaktır. Léger'nin makine estetiğinin "modernliği"nin geç-sanayileşen Türkiye'deki sanat anlayışı için söyleyecek şeyleri olduğunu düşünmüş olması kuvvetle muhtemeldir.

Son olarak, modern olanın bilgisinin *Yeni Adam*'da paylaşılmasının kültürel sermaye birikimine katkı sağladığını vurgulamamız gerekiyor. Örneğin, İsmail Hakkı, ressam Zeki Faik'in "yeniliği" ile ilgili şunları ifade etmiştir:

Zeki Yeni Adam'a yeni resmi getirmiştir. Nesi yeni? İlimsizliğiyle yeni, manazırsızlığı, yeni teşrihsizliği yeni bütün bunlardan başka olarak içi yeni bir resim anlayışı, demek ki yeni bir hayat anlayışı [...] Zeki'nin *sanatı bir ihtilal sanatı, kafası bir yeni adam kafasıdır. Onun için Zeki kendini Yeni Adam'da, Yeni Adam da resmini ve düşüncelerinin bir kısmını* onda bulmuştur.⁶²⁹

Zeki Faik'in teknik açıdan yeniliği İsmail Hakkı'nın beğenisinin en büyük sebebi olmuştur. Alıntıdan anlaşılan o ki bu teknik klasik akademik ölçüleri kabul etmeyen, yani anatomi ve perspektifi birebir takip etmeyen bir tekniktir. Resimde modernizmin geleneğe karşı olduğuna dikkat çekmiştik. O halde İsmail Hakkı, Zeki Faik'i modernist bulmakta ve *Yeni Adam*'la aynı yolda olduğuna inanmaktaydı. Benzer şekilde, genç ressam Bedri Rahmi'yi de övmüştür ve bu sanatçılar hakkında şöyle bir değerlendirme yapmıştır: "*Yeni Adam* bu yeni ve son derece yenilikçi

⁶²⁷ Cemal Sait, "Fernand Léger", *Yeni Adam*, Sayı 43, 25 Teşrinievvel 1934, s. 7.

⁶²⁸ Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 61 – 69.

⁶²⁹ İsmail Hakkı, "Zeki Faik", *Yeni Adam*, Sayı 12, 19 Mart 1934, s. 12.

sanatkârları kendi sahifalarında çalışır görünce sevinmekte haklıdır”.⁶³⁰ Aynı minvalde, derginin 26. sayısında *Saz Şairi* adlı tablosuna yer verilen Abidin Dino’nun Sovyet Rusya’ya sinema gruplarıyla çalışmaya davet edildiği haberini aktarırken, sanatçının Türkiye tarafından değerinin bilinmediğini öne sürmüştür. Oysaki *Yeni Adam*, Dino’nun değerini fark etmiştir.⁶³¹ *Yeni Adam*, Zeki Faik’in, Bedri Rahmi’nin ve Abidin’in “değerini bildiğini” kendisini ön plana alarak göstermektedir. Bir yandan adı geçen sanatçılara değer kazandırırken, diğer yandan *yeni/modern sanattan anlayan* adres olarak kendisini işaret etmektedir. Böylece derginin sanat alanında mücadele/ rekabet eden faillerin (ressamlar) alan içi pozisyonlarını belirleme gücünü ortaya koymuştur ve bunun sonucunda derginin bu alandaki itibarının artmasını ummaktadır. Aynı şekilde, Zeki Faik de uzun uzun André Lhote gibi modern sanatın öne çıkan figürlerini dergide tanıtır. Ancak, bu tanıtımın nesnel bir görüşle yapılması mümkün değildir çünkü kendisi ve “d” Grubu üyeleri olan diğer arkadaşları André Lhote atölyesinde eğitim almışlardır. Zeki Faik’in, bu atölyenin klasik olmasına rağmen “bütün dünyanın” sanatını öğrettiğini vurgulaması “d” Grubu’na bir meşruiyet alanı yaratmak istemesiyle yakından ilgilidir. Başka bir deyişle, Zeki Faik’in de içinde bulunduğu ressamlar ki onlar *Yeni Adam*’da kendilerine epey yer bulmuştur, modernist sanat hakkında kamuoyu oluşturmaya ve modernist sanata değer kazandırmaya çalışmaktadır.

2.3.2. Meşru Sanat Arayışı ve Alan İçi Tartışmalar

“d” Grubu’nun ortaya çıkmasıyla birlikte, resim alanı içerisinde bir meşruiyet tartışması da ortaya çıkmıştı. Ne de olsa, alana giren her yeni faille alanın dinamiklerinin değişme potansiyeli belirlemektedir. Üstelik “d” Grubu, yukarıda gösterildiği gibi, herhangi bir fail değildi. Resim alanının entelektüel ve bürokratik alanlardan özerkleşmesi yönünde önemli bir mihenk taşıydı. Çünkü ilk defa bir sanat oluşumu sadece sanatsal kaygılarla bir araya gelmişti. Grup ortaya çıktığında, öncelikleri arasında, ne mesleki dayanışma ne inkılâp sergilerinden ödül toplamak ne de önde gelen siyasi figürlerin portrelerini yaparak patronaj peşinde olmak vardı. Manifestolarında, gruplarının tek amacının resim olduğu açıklanmıştı. Edouard

⁶³⁰ İsmail Hakkı, “Bedri Rahmi”, *Yeni Adam*, Sayı 15, 9 Nisan 1934, s. 12.

⁶³¹ *Yeni Adam*, “Abidin Dino: Yurduna Saygı Çağırın Sanatkar”, *Yeni Adam*, Sayı 46, 15 Teşrinisani 1934, s. 2.

Manet'nin resimde akademik geleneği alaşağı eden Sembolist devrimi gerçekleştirmesinden sonra resim alanının özerkleşmesi gibi,⁶³² Türkiye'deki resim alanı da “d” Grubu'yla birlikte yeni ve özerk bir alanı var etme çabasına giren bir oluşumla karşılaşmıştı. Bununla birlikte, “d” Grubu'nun alana girdiğinde hemen simgesel bir dönüşüm gerçekleştirmesi mümkün olmamıştı. Öncelikle, grubun resimde modernizmin teknik ve üslup farklılıklarını yadırgayan bazı çevrelerde küçümsemeyle karşılandığının altını çizmek gereklidir. Dolayısıyla bu kısımda ilk olarak, alan içindeki meşru sanat mücadelesinin bu yanına dikkat çekmek faydalı olacaktır.

Gazeteci Nahid Sırrı sergiler hakkında görüş bildirmek istediği yazısına, sanat grupları arasındaki çekişmeden bahsederek başlamıştı. Sırrı'ya göre, ressamlar birbiriyle didişmeye o kadar çok vakit ayırıyorlardı ki sanat hakkında konuşmak işi kendisi gibi gazetecilere kalıyordu.⁶³³ Ressam Zeki Faik İzer, bir “d” Grubu ressamı olarak, sıklıkla sanat üzerine yazmıştır. Belirttiğimiz gibi, üyelerinin çoğunun aynı zamanda sanat hakkında yazı yazan kişiler olması söz konusu eserlerin ve akımların sanat yazınına girişini kolaylaştırarak grubun kültürel sermayesinin görünürlüğünün artmasında kolaylaştırıcı bir etken olmuş, dolayısıyla simgesel olarak güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Başka bir deyişle, medya alanı vasıtasıyla sanat ve siyaset alanlarını etkileme gücü ortaya konmuştur. İzer, Müstakiller ve “d” Grubu'nun "yarınki milli ve mahalli bir sanatın köklerini güçlendirenlerin başında" geldiklerini belirtmiştir.⁶³⁴ Burada ilginç olan, İzer'in bu hegemonik “milli ve mahalli sanat” söylemini sahiplenmesidir. Grupları değerlendirme ölçütü sanata dair bir kriter değildir. Burada, resim sanatı alanının hala özerkleşmemiş olduğu görülmektedir. Çünkü bir alanın özerk olabilmesi için, "dışsal bir kritere referans vermeksizin kendi kalite değerlendirme kriterlerini dayatma kapasitesi"ne sahip olması gerekir.⁶³⁵

Öte yandan, Müstakiller ve “d” Grubu'nu içine alan modern sanatçı grupları hakkında bazı önyargılar ve hatta kötü kanaatler ortaya konmuştu. Bu grupların ya

⁶³² Pierre Bourdieu, **The Rules of Art: Genesis And Structure of The Literary Field**, Çev. Susan Emanuel, Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

⁶³³ Nahid Sırrı, “Ankaradaki son resim sergisine dair”, **Varlık**, Cilt 3, Sayı 72, 1 Temmuz, 1936, s. 370.

⁶³⁴ Ressam Zeki Faik, “On senelik resim hayatımız”, **Mimar**, Cilt 3, Sayı 9-10, 1933, s. 319.

⁶³⁵ Anne Jourdain ve Sidone Naulin, **Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları**, Çev. Öykü Elitez, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 132.

tekniksiz ya aşırı/müfrit olduğu ya da kitleye hitap edememe gibi sorunları olduğu iddia ediliyordu. En başta, *Ülkü*'de, Güzel Sanatlar Birliği üyesi ressam Ali Sami, “memlekette pek yeni doğan sanat duygularını kurban vermemek için”, modernizm akımlarının “yanlış tefsirleri” hakkında kamuoyunu uyarmak konusunu kendine görev edinmişti.⁶³⁶ Hatırlanacak olursa, Ali Sami bu sanatların “mütereddi” olduğunu iddia ederek, Avrupa’ya giden genç ressam adaylarını bu akımlara karşı temkinli olmaya davet ediyordu.⁶³⁷ Ayrıca modern sanatçılardan bazılarının “teknik tamamen inkâr” ettiğini söyleyerek onları aslında bir anlamda sanat alanının en temel gereklerinden biri olarak kabul edilegelen unsurlarından biri olan, *teknik* sahibi olmamalarından ötürü ötekileştiriyordu.⁶³⁸ “d” Grubu’na sempatiyle yaklaşan Eşref Üren bile şu sözleriyle mevcut bir korkuyu dillendiriyordu: “yeni resim başıbozuk değildir ve tekniksizliğe gitmiyor.”⁶³⁹ Yeni resmin teknik sahibi olduğu her fırsatta, özellikle “d” Grubu sözcüsü addedilebilecek Nurullah Berk’in yazılarında yineleniyordu. Demek ki, sadık kalınması gereken belirli bir kanon vardı ve bu kanona göre teknik sahibi olunması gerekiyordu. Teknik, konu vs. unsurlar hakkında kalite değerlendirme ölçütlerinin sanatçılar yerine resim sanatı alanının dışından kimseler tarafından belirlenmesi, alanın dışerklik yanını hatırlamak için özellikle dikkat çekicidir ve bu dışerklik yanı diğer alanlara tabi bir ilişkiyle şekillenmiştir.

Bu kimselerden Yaşar Nabi, daha da ileri giderek, modernliğin “müfrit” (aşırı) sınırlara varmasını eleştiriyordu.⁶⁴⁰ Ona göre modern sanat, sanatın halka yayılmasına imkân tanımamaktaydı. “Muhitin gerekleri” göz önüne alınmalıydı; öteki türlü ancak sanat aristokrasisi anlamına gelirdi ve zararlıydı.⁶⁴¹ Yaşar Nabi, modern sanatın iki temel kusuru olduğunu savunmaktaydı. Öncelikle, bu sanat “uluslararası bir düşünüş ve telakkinin ifadesi olduğundan ulusal sanatın doğmasına” engel olabilirdi.⁶⁴² İkincisi, kısıtlı, dar bir sanat çevresine hitap ettiği için sanat hareketlerinin halk tarafından benimsenmesine olanak vermemekteydi. Nabi, son olarak, “tarzlarının modellerini garptan seçerken kendi memleketlerinin ihtiyaçlarını

⁶³⁶ Ressam Ali Sami, “Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene”, *Ülkü*, Cilt 4, Sayı 21, İkinciteşrin 1934, s. 215-217.

⁶³⁷ Ressam Ali Sami, “Kaldırım Ressamları”, *Ülkü*, sayı 7, Ağustos 1933, s. 35.

⁶³⁸ Ressam Ali Sami, “Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene”, s. 216.

⁶³⁹ Eşref, “Dört Başlı Dragon”, *Yeni Adam*, Sayı 35, 30 Ağustos 1934, s. 6.

⁶⁴⁰ Yaşar Nabi, “Sanatta Modernlik Meselesi”, *Ulus*, 5 Sonkanun, 1935, ss. 3-4.

⁶⁴¹ *A.g.e.*, s. 3.

⁶⁴² *A.g.e.*, s. 4.

düşünmeliler. Normal modeller de orda vardır” sözleriyle, ressamalara *normal olanı* bulmalarını öğütlemekteydi.

Modern sanata dair yukarıda sıraladığımız olumsuz kanaatlerin yanı sıra, bazı genç sanatçılar modernliğin sanat üzerindeki etkilerini değerlendirmiştir. “d” Grubu’nun fiili sözcüsü Nurullah Cemal (Berk), modern sanatın “zamanın haleti ruhiyesini tercüme etmek” dışında bir şey yapmadığını iddia eder.⁶⁴³ Ona göre, içinde yaşanan zamanın etkileri sanata yansımaktadır. Bu yüzden, Ali Sami ve Yaşar Nabi gibi karşıt görüştekilere cevap verircesine modern sanatın hangi toplumsal bağlamın bir ürünü olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Sanatçıya göre, modern sanatta (özellikle resimde) modern olan bizde anlaşıldığının aksine, “gayri mantıklılık, delilik, ecişbücüşlük” değildi. Sırf tabiatı birebir taklit etmiyor diye modern sıfatının ezbere kullanılmasının, modern sanatın düşünsel tarihine bir haksızlık olduğunu iddia etmiştir.⁶⁴⁴ Empresyonizm, kübizm, pürizm, sürrealizm gibi “Garp âlemini sarsmış” olan akımların Türkiye’de layıkıyla bilinmediğini ve hatta “bizim yarım entelektüelimiz”in bu akımlarla “modern” diyerek alay etmesini eleştirmektedir. Nurullah Cemal bir yandan modernizmin düşünsel temelini açıklarken, diğer yandan modern eserleri anlamayanların *geri kalmışlıklarını* ima etmekteydi:

Nasıl olmaz ki hemen her modern eser tabiata bir hayranlık haykırışından ziyade, *entelektüel bir manifestodur*. Değişen ahlak telakkileri, insan hisleri, içtimai gidişler, harp, makine, zaman, sürat mefhumları, tabloya, heykele, besteye, binaya, yeni şekiller verdiler. Sanatkâr devrini takip etmezse devrinin adamı olmazsa, yaşayan bir sanat yapamaz. Ve *bugünün sanatına göz yumanlar, ona mütereddi diyenler, mütekâmil adamlar değildirler*.⁶⁴⁵

Modernizmi anlamak, anlaşılan o ki, Nurullah Cemal’e göre failleri kültürel sermaye sahibi olarak işaretleyebilmekteydi. Ali Sami gibi modern sanatı değersizleştirenler, olgun olmamakla eleştirilmişti. Artık modern sanatı anlamak ve beğenmek yetilerinden mahrum olanların resim alanında değer kaybetmeleri işten bile değildir.

⁶⁴³ Nurullah Cemal, “Modern Sanat”, *Varlık*, Cilt 2, Sayı 36, 1 İkincikanun, 1935, s. 180-181.

⁶⁴⁴ *A.g.e.*, s. 180.

⁶⁴⁵ *A.g.e.*, s. 181.

Gelgelelim, modernizmin önde gelen savunucularından biri olan Nurullah Berk bile kısa bir süre sonra modern sanata önyargılı yaklaşımları rahatlatacak şeyler yazmıştır. “d” Grubu üyesi ressam bir yazısında, Avrupa’ya gönderildiklerinde atölyelerinde çalışıp kübizmi öğrendikleri Fernand Léger ve André Lhote’un kendi kübizm anlayışlarını esnettiklerini vurgulamaktaydı:

Uzun müddet hemen hemen yalnız makine aletlerinden aldığı unsurlarla resimlerini terki eden Fernand Leger, doğrudan doğruya tabiatten ilham alan hakikatperest resimler yapmaya başladı. Andre Lhote, çoktan, Kübizmin mücerretliğinden dışarı çıkarak, onu, tabiatın sıkı bir kontrolü ile karıştırdı ve kübist prensiplere elastikiyet verdi.⁶⁴⁶

Nurullah Berk sanki bu ifadeleriyle kübizme karşı olanların içini ferahlatmıştı. Tezin üçüncü bölümünde görüleceği gibi, “d” Grubu temsilcileri de 1930’ların ikinci yarısından itibaren çizgilerini yumuşatmaya ve eserlerinde doğaya yaklaşmaya başlayacaklardır. Hatta bu durum, *Güzel Sanatlar* dergisinde Ahmet Muhip Dıranas ve başka yazarların dikkatinden kaçmayacak ve “d” Grubu’nu daha çok benimsemelerine yol açacaktır.

Ayrıca, girişte ele alındığı üzere, modernizm modernliğin sonucunda ortaya çıkmıştı; yani, çoğu zaman modern hayata bir tepki, kimi zamansa modernliğe bir övgü olarak. Modernizmin hangi versiyonunun daha geçerli kabul edildiği meşru bir soru olarak ortada durmaktadır. Öte yandan, sadece bu sorunun varlığı bile, bize modernizmin genel geçer bir değer olarak kabul edilmediğini ve hatta bağlamsal olarak ve faillerin konumlarına bağlı olarak ona atfedilen değer değişebildiğini göstermektedir. Hâlbuki geç sanayileşen bir ulus-devletin, üstelik Batı medeniyeti seviyesine ulaşmak temel bir düstur olarak kabul edilmişken, modernlikle böyle çelişkili bir ilişki kurması tam da bu geç kalınlık algısının bir sonucu olarak düşünülebilir. Modernlik, içinde fiilen yaşanan, birebir deneyimlenen zamansal bir düzlem olmaktan çıkıp determinist bir tarih anlayışıyla tahayyül kuvvetinin inşa ettiği bir gerçekliğe dönüşmeye başlayınca, çelişkinin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Kaldı ki modernlik artık bir *doxa* olarak işlemekte zorlanır. Ulus-inşa sürecinin devam etmesiyle alakalı olarak, tek-parti döneminin tüm aşamalarının değişmeyen tek *doxası* milliliktir.

⁶⁴⁶ Nurullah Cemal Berk, “Kübizm Nedir?”, *Varlık*, Cilt 2, Sayı 38, 1 Şubat, 1935, s. 235.

Resim alanında söylemsel açıdan ikinci bir mücadele alanı olarak ortaya çıkan, “gençler”-“ağabeyler” ikiliğinin işaret ettiği zemindir. Bu ikilik, sadece Türk resim tarihi yazımının genel çerçevesini değil, Kemalist inkılâpların doğrudan doğurduğu bir alan olarak görmeyi arzuladığı “yeni”nin, yani “modern” olanın sınırlarını da belirlemekteydi. Yakalanabildiği kadarıyla, bu tarihsel sınıflandırma ilk kez Nurullah Berk tarafından yapılmıştı.⁶⁴⁷ Nurullah Berk; Müstakiller ve “d” Grubu’nu “gençler”, onlardan önceki kuşağın sanatçıları ise –genelde Güzel Sanatlar Birliği üyesidirler– “ağabeyler” şeklinde sınıflandırmıştır. Berk’in bu girişimi, Türkiye’deki farklı sanatçı gruplarını ilk kez aynı sergi altında buluşturarak 9 Haziran 1937’de Ankara Halkevinde açılan Birleşik Resim ve Heykel Sergisi üzerine yazdığı yazısında izlenir. Berk, sergiyi “iki nesil arasında birkaç seneden beri devam etmiş olan kavgaların nihayeti” olarak değerlendirmiştir.⁶⁴⁸

Belki de artık bir barış veya uzlaşma dönemine girilmiş olunmalı ki bu yazısında, önceleri sıkça eleştirdikleri Çallı kuşağı sanatçılarından artık hürmetle bahsetmekte, hatta onları “ağabeyler” olarak tarihselleştirerek onlara itibarlarını iade etmektedir. Buna göre, özellikle Çallı kuşağı ressamlarının, kendi deyimiyle “ağabeyleri”nin, Fransız akademik empresyonizmine bağlı kalmalarına rağmen, yurt dışından memlekete döndükten sonra kendilerini çevreleyen manzaralarla ilgilendiklerini kaydetmiştir. Manzaralarla ilgilenmelerinin sonucunda *milli renk* dediği bir niteliğin bu grubun eserlerine yansıdığını belirtmiştir:

Mesela B. Hikmet Onat’ın bilhassa 1914-24 senelerinde yapmış olduğu Boğaziçi manzaraları, rakit sulara gölgelerini vuran sandalları, mavnaları, Nazmi Ziya’nın manzaraları, Şevket Dağ’ın cami içleri, Fransızların “Parfum du Terroir” dedikleri “Vatan toprağı kokusu” taşıyan eserler idi. Bu saydığım ressamların daha yaşlılarında, general Halil, bir hoca Ali Rıza, bir Zekai paşa, *milli renk* çok daha barizdir. Bunlara “Türk ressamı” demezsek kime diyeceğiz?⁶⁴⁹

Bu alıntıyı yorumlamadan önce, Nurullah Berk’in söz konusu “milli renk”le ne kastettiğine kulak verilmelidir: “Milli renk, milli mevzuların terennümü ile elde

⁶⁴⁷ Nurullah Berk, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle I”, **Varlık**, Cilt 5, Sayı 97, 15 Temmuz 1937, s. 389.

⁶⁴⁸ **A.g.e.**, s. 390.

⁶⁴⁹ **A.g.y.**

edilemez. Sanatta millilik her şeyden evvel –pek aşikâr bir hakikati tekrarlıyorum– bir “style” bir üslup meseledir. Üslup ise, kazanılmaz ve öğrenilmez.”⁶⁵⁰ Böylece “milli renk” unsurunun resimde konu unsurundan farklı bir şey olduğunu vurgulamıştır. Bu sayede, “ağabeyler” kuşağına yöneltilmiş olan ve milli konuları ele almadıkları iddiasına dayanan “gayri millilik” eleştirisinin temelsiz olduğunu altını çizmiştir. Burada milli renk sahibi olmanın önemli bir şey olduğu *doxa*nın kendini göstermesi olarak yorumlanmalıdır. Başka bir deyişle, Nurullah Berk bu “ağabeylerin” resimlerinin hiç olmazsa milli nitelikte olduğunu vurgulayarak, onların alanda meşru bir konuma yerleştirilmesini garantilemek istemiştir.

Öte yandan, “gençler” adını verdiği Müstakiller ve “d” Grubu üyelerinin Türkiye’de plastik sanatları daha ileri bir noktaya taşıdığını iddia etmiştir. Zaten “gençler” her toplumsal uzamda olduğu gibi sanat alanında da yeniliğe daha açık olana ve hatta avangardlara işaret etmiştir.⁶⁵¹ Bu grubun Çallı kuşağından bir diğer farkını da şöyle ifade eder: “Gençler, ağabeylerine nazaran, *pek bariz entelektüel kaygılar taşımakta*, plastik problemi daha inceden inceye deşmek istemektedirler”. Kendisinin de içinde bulunduğu “gençler”in Batı üstatlarından etkilenmekten kaçamadıklarını, fakat bu etkinin sanatçıya bir dayanak noktası teşkil etmesi bakımından gerekli olduğunu ileri sürer. Dikkat çekilmesi gereken bir husus, Nurullah Berk’in “gençler”-“ağabeyler” ikiliğinin altında, teknik-konu ikiliğinin ve dolayısıyla *medeniyet-hars* diyalektiğinin yatmasıdır. “Ağabeyler”, milli renk (bu bağlamda konuya referans verilmektedir) bakımından kendini ortaya koyarken, “gençler” modern sanat (Batı tekniği) anlayışıyla hareket etmektedir.⁶⁵²

Nurullah Berk’in bilhassa “ağabeyler” hakkında ortaya koyduğu söylem, daha sonra başka aydınlar tarafından sıklıkla yeniden üretilecektir. Örneğin, sanatçı Nurettin Ergüven de Çallı kuşağının “kendine mahsus bir telakki” sahibi olduğunu belirtir.⁶⁵³ Fakat bu telakki (anlayış), “yıpranmış, bitab ve yaşlı neslin bulanık dünya telakkisidir”. Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak ise Güzel Sanatlar

⁶⁵⁰ A.g.e., s. 389.

⁶⁵¹ Bourdieu, **Rules of Art**, s. 154.

⁶⁵² Öte yandan, “ağabeyler”e bu olumlu özelliklerin verilmesinin görece yeni bir olgu olarak işaretlenmesi gereklidir; çünkü 1920’lerin sonunu ve özellikle 1930’ların başını hatırlayacak olursak, belirgin bir şekilde Çallı kuşağını hedef alan bir milli sanat beklentisi söz konusuydu. O halde, resim alanının 1937 itibarıyla görece uzlaşmacı bir hale büründüğünü, gruplar arasındaki meşruiyet yarışlarının eskiye oranla azaldığını söylemek mümkün olacaktır.

⁶⁵³ Nurettin Ergüven, “Ankara resim sergisi”, **Arkitekt**, Sayı 5-6, 1937, s. 150.

Birliği'nin doğrudan devlet yardımı olmadan sergilerini yıllardır (yirmi beş yıl) sürdürmekte olmalarını alkışlarken, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle memleketeye dönmek zorunda kaldıklarında oradan Türkiye'ye *yeni sanatı* getirmemelerini ciddi bir eksiklik olarak kaydetmiştir: “Bu doğan dünyada bize yeni bir haber getiremediler. Abdülhak Hamid bizi V. Hugo'da bırakmıştı. Onlar da bizi 50 senelik mazisi olan, yeni sanatın eşiğinde bıraktılar.”⁶⁵⁴

Görülüyor ki, “ağabeyler”, olgun, azimli, çalışkan olsa ve milli manzaralara ehemmiyet verse de 1930'larda resim alanındaki konumları “gençler”in gerisindedir. Fakat, sanılmasın ki “gençler” bir ve bütün halindeydi ve alan hakkında aynı görüşleri sahiplenmekte veya alan içerisinde aynı eylemleri gerçekleştirmekteydi. Hiçbir gruba bağılı olmayan genç ressamılar bir kenara, Müstakiller ve “d” Grubu arasında da bir çekişme görölmekteydi. Hatırlanacak olursa Müstakiller, mesleki dayanışma amacıyla bir araya gelmiş sanatçılardan oluşmaktaydı.⁶⁵⁵ Müstakiller'e üyelik şartının zorlayıcı olmaması nedeniyle “d” Grubu üyesi Nurullah Berk, Birinci Birleşik Sergi'ye Müstakiller kontenjanından dahil olmuş olan kişileri küçümsemişti: “... bu sergide *“ne idüğü belirsiz” bir çok zevatı müstakil ressamıların arasında gördük. Her halde, mücadele prensibi namına “ordu kurmak” istiyen birlik idarecilerinin bu işte hata ettiklerini ihtar vazifemiz olsa gerektir.*”⁶⁵⁶ Büyük ihtimalle normal şartlarda umursamayacağı bu durum Nurullah Berk'in eleştirisine yol açmıştır. Ancak tahmin edilebileceğı gibi, “d” Grubu'nun da katıldığı söz konusu serginin daha seçkin bir sanatçı kitlesinin eserlerini bir araya getirmiş olmasını arzulamaktaydı çünkü katılım şartının önemsenmediğı bir sergide yer alan kendi eserlerinin değeri düşmekteydi. Yani, bu şekilde, kendi alan içi konumunu koruma altına almaya çalışmaktaydı. Ayrıca, Nurullah Berk'in bu seçkin tavrı alanın kurallarını (ki burada grup üyeliğinin sınırlı olması söz konusuydu) ortaya koymaya yönelik bir girişim olarak değerlendirilmelidir.

Son olarak, modern sanat üzerine üretilen söylemin, onun en öncü sözcüsü olan Nurullah Berk nezdinde bile değıştiğinin ve hatta yumuşadığının vurgulanması

⁶⁵⁴ Burhan Toprak, “Resim Sergisi: Güzel Sanatlar Birliğinin 25 ci Sergisi Münasebetile”, **Arkitekt**, Sayı 3-4, 1941, s. 77.

⁶⁵⁵ Bkz. Kaya Özsegin, “Resmimizde Gruplaşmayı Yönlendiren Etkenler Üzerine”, **Türkiye'de Sanat**, Sayı 25, 1996, s. 44.

⁶⁵⁶ Nurullah Berk, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle III”, **Varlık**, Cilt 5, Sayı 101, 15 Eylül 1937, s. 454.

gerekmektedir. Hatırlanacak olursa, modern sanatı beğenmeyenler veya onaylamayanlar, bu sanatın *tekniksiz* olduğu, geniş kitleler tarafından anlaşılamayacak kadar *aşırı* olduğu, dolayısıyla halkın sanat sevgisini baltalayacağını ve son olarak ulusal bir sanatın doğmasına engel olacağını öne sürüyorlardı. Nurullah Berk ise çağımızın bir ürünü olan modern sanatın düşünsel temellerinin elli sene geriye gittiğini, modern insanın ihtiyaç duyduğu bir sanat olduğu için bunu anlayamayanların *mütekâmil* olmadığını iddia etmişti.

2.4. Sonuç

Kurucu Kemalist ideolojinin şekillendirdiği kültürel atmosfer içerisinde, resim sanatı alanının siyasi ve bürokratik alandan özerk olamadığı ortaya konulmuştur. Yeni rejimin ihtiyaçları doğrultusunda, yeni olarak makbul görülen bir modern sanatın aynı zamanda milli ve inkılâbın sanatı olması beklenmiştir. Batı medeniyetine yetişme söylemi Batı modernleşmesine duyulan arzuyla biçimlenmiş ve tarihsel determinist bir anlayışla, gidilmesi gereken tek yolun Batılılaşma olduğu yönünde hemfikir olunmuştur. Bununla birlikte, ulus-inşa sürecinin gerektirdiği gibi, milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin yansımaları resim sanatı alanına ulaşarak, alan içi estetik tartışmalarda belirleyici rol oynamıştır. Söylemler etrafında dönen bu tartışmalara bakarak, 1930’larda sanat alanını temel olarak etkileyen dayanak noktaları saptanmaya çalışılmıştır. Geç modernleşen ve ulus-inşa sürecini gerçekleştirmeye çalışan bir ülkede, kültürel alanda ortaya çıkan çelişkilere ve bu çelişkilerin nasıl çözümlenmeye çalışıldığına değinilmiştir. Bu bağlamda, örneğin, kimileri kübizmi modernliğin vazgeçilmez bir sanat akımı olarak görürken, ötekiler, kübizmi “aşırı” ve “zamanı geçmiş” bularak küçümsemiştir. Bu nedenle, kuramsal bir *anomali* olarak görülebilecek bir gelişme yaşanmıştır. O da Türk resminin ilk avangard grubu olarak sayılan “d” Grubu’nun çok kısa bir süre içinde Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde ve etrafında kadrolaşarak sivri yanlarının törpülenmeye başlanmasıdır. Modernist sanat ile Akademi sözcükleri yan yana gelmiş; bu onulmaz birliktelik Akademi’nin lehine olacak şekilde, verili koşullar altında alanda yer edinmek isteyen “d” Grubu’nun modernizmini yumuşatmasıyla ve en sonunda bir uzlaşmanın gerçekleşmesiyle sonuçlanacaktır.

1937 yılına gelindiğinde, İnkılâp Sergileri hakkında artık olumsuz bir hava oluşmuştur. 1936'daki Dördüncü İnkılâp Resimleri Sergisi'nden sonra eleştiriler gün yüzüne çıkmaktadır.⁶⁵⁷ Ankara Halkevi'nde açılan sergide farklı ressam birliklerinin eserleri bir araya getirilmiş; bir salon yalnızca inkılâp konulu resimlere ayrılırken diğeri serbest konulu resimlere yer vermiştir. *Ulus* gazetesinde Yaşar Nabi, bu sergide sanatçıların “milli realist bir yaklaşımı” benimsemeye başladıklarından memnun olduğunu ifade etmektedir. Daha önceki yazılarındaki görüşlere paralel olarak, milli bir sanatın ortaya çıkabilmesi için “garbin aşırı ve “*eksantrik*” sanat cereyanlarının tesirinden kurtularak hususiyetlerini muhafaza etmekle beraber umum tarafından anlaşılacak bir sarahat taşıyan eserler yapmaları lazımdır. Türk plastik sanatı esasen başlangıcında bulunduğundan böyle bir klasisizme ihtiyaç yok değildir” şeklinde düşüncelerini açıklamıştır. Yani Yaşar Nabi'yi ilgilendiren, eserlerin halk tarafından anlaşılabilirliğinin artmış olmasıdır ki bu resimler de artık gerçekçi temsiller ürettikleri için istenen kriteri karşılamaktadır. Sanatsal değeriyle ilgili bir noktaya değinmemiştir.

Öte yandan, yine *Ulus* gazetesinden Burhan Belge'nin İnkılâp Sergileri hakkında sert eleştirileri bulunmaktadır:

...[b]iz [sanatkârdan] daha ilk ağızda, “sanat”ının içtimai olmasını, milli olmasını ve bu iki faktörün daha hususi bir manada kullanılmasını kastederek davaya yani inkılâba tahsis edilmiş olmasını istedik. Bu suretle “mevzu” hiç olmazsa artistik vasıflar kadar ehemmiyet kazanmış oldu. Ve görüldü ki, artist, teknikte zayıf olduğu gibi “mevzu”da da anlayışsız ve heyecansızdır. Ve bu işte, bu kifayetsiz teknik dahi, çokluk “mevzu”a feda edilmektedir. Bu böyle olunca, yani ne “inkılab”a ne de “sanat”a hizmet edilince, bütün bu inkılab sergileri, ... “inkılab hakkındaki eserlerimizi getirdik” diye gelen birkaç artiste, Cumhuriyet bayramı yüzü suyu hürmetine bir “diş kirası” tevzii mahiyetini almaktadır. Ki, bu, gerek “inkılab” gerek ise “sanat” bakımından bir tehlikedir[...] Biz kendi hesabımıza bir hatalı yoldan dönmeyi borç biliyoruz. “sanat” zaten “içtimai” ve “milli” kalmaya mahkûmdur. Meğer ki abstraksyon’a kaçsın. Yani intihar ede... “Sanat” eserinden yalnız artistik olmasını şart koşturmak sanatımızın lehine bir hareket olacaktır... Buna göre, “sanat”ı serbest ilan etmek, muayyen bir devre için lüzumlu görünüyor. Yoksa “sanat” ile “inkılab” birbirlerini inkar etmekte devam edeceklerdir.⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Anonim, “Dördüncü İnkılab Resim Sergisi”, *Ar*, Sayı 1, Sonkanun 1937, s. 5-6.

⁶⁵⁸ *A.g.e.*, s. 5-6.

Ar dergisinin ilk sayısında yer verilen bu yorumlarla birlikte, dergi de sergi hakkındaki kendi görüşünü sunmaktan kaçınmamıştır. Dergiye göre, sergilerde Belge'nin eleştirilerini haklı çıkaran, belirli “semboller” barındıran eserler bulunması, her şeyden evvel devletin hatasıydı çünkü bu tür çirkin/kötü eserleri “İnkılâp resmi” diye satın almaktaydı. Bunun da sebebi, eserleri yetkin bir şekilde değerlendirebilecek bir jürinin olmamasıydı.⁶⁵⁹

Bu eleştirilerden etkilenmiş olacak ki İnkılâp Sergileri bir daha düzenlenmeyecekti. Ancak, bir sene sonra uygulanan Yurt Gezileri programıyla devlet yeniden resim alanını canlandıracak ve ressamlara önemli bir motivasyon kaynağı sağlayacaktı. Bununla birlikte, Burhan Belge'nin Dördüncü İnkılâp Sergisi hakkında yaptığı, resim alanına artık bir konu beklentisiyle yaklaşmamak ve sanatçıyı özgür bırakmak gerektiği şeklindeki çıkarımı, tek-parti devleti tarafından benimsenmeyecektir.

⁶⁵⁹ A.g.e., s. 6.

BÖLÜM III
MEMLEKET RESİMLERİ:
KÜL RENKLİ OVALARDAN YEŞİLLİKLERE,
KÜBİZMDEN KLASİZİZME

Sergideki manzara resimlerini; her sabah gözümüzü açınca gördüğümüz ve bütün günümüzü aralarında geçirdiğimiz renkleri ve şekilleri, bize Anadolu'nun kül renkli ovalarında sevinçle kavuşulan yeşillikleri tasvir ettikleri için seviyoruz. Benliğimizi teşkil eden dekordan aldığımız ilham ve kudretlerle yaşayabildiğimiz için o dekoru görünce heyecan duyuyoruz. Fabrika bacaları yükselterek, elektrik direği dikerek, demiryolu ve köprü yaparak yeknesaklığını giderdiğimiz step manzaralarını gösteren resimlerinin karşısında; bu uğurda sarf ettiğimiz emeklerin maddeleştğini görerek göğüs kabartıyoruz. Yarattığımız bu trenler, yakın bir atide şarkı söyleye söyleye İstanbul'dan Erzurum'a, Samsun'dan Mersin'e giden genç Türk kızlarıyla delikanlılarını taşıyacaklar. Bu köprüler üzerinden buğday yüklü kamyonları ile mesut köylüler geçecekler. Bu yollarda tertemiz giyinmiş, tahsil görmüş, pazara eşya getiren köy kızlarına tesadüf edeceğiz. Genç muallim namzetleri bu ümitleri taşıdıkları ve bunlara inandıkları için, bizim manzaraları karakteristik vasıfları ile ifade edebiliyorlar. Yaptıkları kitap resimleri ile bu ülkeleri çocuklara, gençlere ve halka mal edeceklerdir.⁶⁶⁰

– İsmail Hakkı (Tonguç), 1934

Bir araya toplanan memleket resimlerinde her yurddaş, kendi hatıralarının canlanacağı mevzular buluyor, onlarda yalnız doğduğu yeri değil, evini, tarlasını, bağını, bahçesini de görüyor. Bu serginin halk arasında gördüğü yakın alakanın belli başlı sebeplerinden biri de budur. Bu eserlerde, ilk defa olarak, bütün memleket en uzak köşeler ile, dağlar ile, ovalar ile, tarihi, adetleri, görenekleriyle yaşıyordu.⁶⁶¹

– Malik Aksel, 1942

Bu iki alıntı arasında bir zihniyet farkının işaretleri yakalanabilir. Birincisinde, İsmail Hakkı Tonguç Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Muallimi Malik Bey ve mezun olduktan sonra ortaokullara resim öğretmeni olacak olan GEE Resim ve İş şubesi

⁶⁶⁰ İsmail Hakkı (Tonguç), "Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi", *Ülkü*, Cilt 3, Sayı 16, Haziran 1934, s. 302.

⁶⁶¹ M.A., "Memleket Resimleri", *Ülkü*, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, ss. 11-12.

öğrencilerinin ortaya koyduğu “pedagojik mahiyetteki”⁶⁶² resim sergisindeki resimleri değerlendirirken, ikincisinde Malik Aksel Ressamların Yurt Gezileri programı çerçevesinde üretilmiş olan resimleri yorumluyordu. Söz konusu zihniyet farkı, hem dönemsel bir dönüşümden hem de yorum sahiplerinin ideolojik tutumlarının farklılığından kaynaklanıyor olabilir. Fakat burada yer verilmelerinin sebebi, iki dönemin zihniyet dünyasıyla ilgili olarak birer temsil niteliğinde olmalarıdır.

Öncelikle, İsmail Hakkı Tonguç’un modernist eğitimci kimliğiyle paralel şekilde, resimleri değerlendirilmesinde gelecek mefhumunun ve değişim tınısının belirgin olduğu görülmektedir. Ayrıca, manzaraya normatif-ideolojik değerlerle yüklü bir vatan imgesiyle bakmaktadır. Öte yandan, bağımsız ressam Malik Aksel’in Yurt Gezileri resimleri tarifinde, gelecek vurgusu olmadığı gibi, geçmişi romantize etme hali daha belirgindir. Elbette ki her iki alıntıda milliyetçi eğilimin izleri yakalanmaktadır; fakat birincisi devrimci/modernist bir milliyetçilikken ikincisi muhafazakârlık tonu daha kuvvetli bir milliyetçiliği imlemektedir.

Aksel tarifinde ayrıca “kendi hatıralarının canlanacağı mevzular” diyerek, söz konusu köy/kasaba resimlerinden oluşan memleket resimlerinin artık şehirleşmiş/modernleşmiş yurttaşların şimdi’sini yansıtmadığını varsaymaktadır. Burada, açıklayıcı bir kavram olarak “etnik-zemin”i (*ethnoscape*) kullanmak gerekmektedir. Anthony D. Smith, ulusun inşasında toplumsal hafızanın önemine sıkça vurgu yapılmasına rağmen hafızayı meydana getiren ortak anılar için spesifik yer ve mekanların sıklıkla göz ardı edildiğinden şikayet eder.⁶⁶³ Örneğin, kutsal nehirler, türbeler veya ‘Tanrıların evi’ olarak addedilen görkemli dağların toplumun değerlerini inşa etmesinde ciddi yeri vardır. Smith’e göre, ulusların sınırları askeri, ekonomik veya siyasi etmenlerle belirlenmiş olabilir ama halkının onlara atfettiği neşe de acı da belirli bir etnik-zeminden bağımsız değildir.⁶⁶⁴ Aidiyet duygusunu besleyen ortak coğrafi imgelemler sıradan bir manzarayı (*landscape*) etnik-zemine dönüştürmüştür.

⁶⁶² İsmail Hakkı (Tonguç), “Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi”, s. 296.

⁶⁶³ Anthony D. Smith, “Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism”, **International Affairs** (Royal Institute of International Affairs 1944-), 72, 3, 1996, s. 453.

⁶⁶⁴ A.g.e., s. 455.

Zaten Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1938-1946 yılları arasında düzenlediği Ressamların Yurt Gezileri programı söz konusu etnik-zemini inşa etmek⁶⁶⁵ için oldukça iyi bir projedir. Program basitçe, ressamaların büyük şehirler yerine Türkiye'nin vilayet ve kasabalarına gönderilerek orada resim yapmaları olarak anlatılabilir. Buralarda yapılan resimler ilk önce merkezde, daha sonra ise Anadolu'nun çeşitli vilayetlerindeki Halkevlerinde sergilenmiştir. Dönemin ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, oldukça hırslı ve kapsamlı bir programın söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Eğer dönemin sanatsal patronaj ilişkilerini düşünürsek, tüm masrafları parti-devlet tarafından karşılanan bu programın ressamaların üretimine büyük oranda katkı sağlamış olacağı da kolaylıkla tahmin edilebilir. Bununla birlikte, bu ressamaların gönderildikleri yerdeki halkın, söz konusu projenin amaçları hakkında hem duyarsız hem de şüpheli bir yaklaşım geliştirmiş olmaları muhtemeldir. O halde, akla gelen ilk soru şudur: neden Parti, ressamaları bu bölgelere yollamıştır? Eğer amaç resamlara hamilik sunmaksa, neden onların bulundukları şehirde resim yapmalarıyla yetinilmemiştir? Elbette bu soruların cevabı tek boyutlu değildir. Yurt Gezileri'nin ortaya atıldığı ve devam ettirildiği dönemi anlamak için ilk olarak, dönemin kültürel, siyasal ve sanatsal bağlamını birbiriyle ilişkili bir biçimde ele almak gerekiyor.

3.1. İkinci Dünya Savaşı ve Kendine Dönüş

3.1.1. Hümanist Kültür Tartışması ve Politikası

Ressamların Yurt Gezileri programı 1938'de başlatılmıştı ve sadece 1944'te ara vererek 1946'ya kadar devam edecekti. Tek parti devletinin kültür politikalarını hümanizmacı görüş doğrultusunda yeniden ele alması bir sene sonra gerçekleşecek ve ondan dokuz ay sonra da uzun süredir alametleri görünen İkinci Dünya Savaşı başlayacaktı. Bizim temel sorumuz resim alanının siyasi meselelerden nasıl

⁶⁶⁵ Sezgi Durgun'un Benedict Anderson'ın inşacı milliyetçilik kuramı ve Anthony D. Smith'in "etnik-zemin" kavramını birleştirerek oluşturduğu "inşa edilen etnik zemin" kavramı, ulusun değerler dünyasının mekân üzerinden yapılandırıldığını anlatması nedeniyle değerli. Bkz. **Memalik-i Şahane'den Vatan'a**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

etkilendiği olduğu için hümanizmacı⁶⁶⁶ görüşe, o çerçevede yeniden şekillenen kültür politikasına ve Türkiye'nin iç ve dış politika gündemine bakmak gerekmektedir. Tek-parti döneminin kültür politikaları kabaca iki döneme ayrılarak incelenebilir. Orhan Koçak 1923-1938 arası olarak aldığı birinci dönemi “din vurgusu kısmen kaldırılmış Ziya Gökalp formülü” olarak, ikinci dönemi (1939-1950) ise “hümanist kültür”⁶⁶⁷ adıyla sınıflandırmıştır.⁶⁶⁸ Bu ikinci dönemde “Türk hümanizması” düşüncesi 1930'lardaki Orta Asyacı tarih tezinin istisnacılık ve özcülük üstüne oturan perspektifini aşarak medeniyeti daha evrensel kavramlarla açıklamayı amaçlamış ve 1939'dan sonra resmi kurumlarda karşılık bulmuştur.⁶⁶⁹

Hümanizm bir kültür politikası olarak Türkiye'de 1938'de hayata geçmeye başladıysa da fikrin kökenleri daha eskiye dayanmaktadır. Hellenizmin iyi bir kaynak olup olmadığına dair düşünsel tartışmalar, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında tercüme faaliyetleri sebebiyle gündeme gelmişti. Yine de, sistematik olarak ilk kez yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Yahya Kemal ve Yakup Kadri, Nev-Yunânîlik adını verdikleri bu geleneği incelemeye başlamıştı. Nev-Yunânîlik akımının amacı “Avrupa medeniyetini tam olarak kavramak için onun temelini oluşturan Yunan ve Latin edebiyatını örnek alarak sağlam bir dil ve edebiyat zevki kurmaktır”.⁶⁷⁰ Fakat edebiyat eleştirileri dışında, hümanizm etrafındaki tartışmalar kültürel alan içinde dar bir aydın çevresine hitap etmişti. Ayrıca, bu tartışmalar çoğunlukla Doğu-Batı,

⁶⁶⁶ Alıntı yapılan dönem kaynaklarındaki farklı kullanımlarından ötürü, “hümanizmacı” ve “hümanist” terimleri metin boyunca birbiri yerine kullanılacaktır.

⁶⁶⁷ Bizim burada ele alacağımız hümanizmacı görüş daha sonra Mavi Anadolucular olarak tarif edilen grup tarafından kavramsallaştırılacak görüşten epey farklıdır. Bu hareketin önde gelen temsilcileri Sabahattin Eyüboğlu, Halikarnas Balıkcısı ve Azra Erhat'tır. Bu hareketin iki bileşeni vardır: 1. Batı kültürüyle bir bütünleşmeyi sağlayıp hümanist bir yeniden yapılanmayı sağlamak amacıyla ortaya konulan eğitim ya da kültür tasarısı; 2. Ortak bir tarih bilincinin oluşturulmasına yönelik ortaya atılan tarih tasarısıdır. Mavi Anadolucular'ın en özgün yaklaşımı Batı mevzusunda ortaya çıkar. Bu yaklaşım medeniyet-hars ikilemine kolaylıkla eklenilecek gibi değildir. Onlara göre, Batı medeniyeti ile Batı'nın tahakküm biçimleri ve emperyalizm arasında ayırım yapmak gerekir. Hem zaten Batı medeniyetinin kaynağı kabul edilen Yunan ve Hristiyan'ın gerçek kaynağı Anadolu ise söz konusu medeniyetin değerlerinin ana yurdu Anadolu ya da İyonya'dır. Türkler de Anadolu'ya geldikten sonra orada yaşayan diğer halklarla kaynaşmış, buradaki pek çok medeniyeti çeşitli yanlarıyla içermiş ve sonuç olarak “başka türlü Türk başka türlü Müslüman” olmuştur. Kaya Akyıldız, “Mavi Anadoluculuk”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İstanbul: İletişim, 2002, s. 478-479.

⁶⁶⁸ Orhan Koçak, “1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları”, içinde (der.) Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim, 2002.

⁶⁶⁹ Tarih üzerine Orta Asyacı ve Anadolucu çıkarımların 1930'lar boyunca yan yana barınmaya çalıştığını belirtelim, bkz. Koçak, **a.g.e.**

⁶⁷⁰ Tansey Güney, “Yahya Kemal Bayatlı”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İstanbul: İletişim, 2004, s. 224.

alaturka-alafranga, klasik-modern, yerel-evrensel gibi Türk modernleşmesinin içinden çıkamadığı ikilikler üzerinden yürütülüyordu.⁶⁷¹

“Türk hümanizması” fikri milli kültüre yeni bir bakış denemesi olarak benimsenecekti. Kültür ve medeniyet ikiliğini aşmayı amaçlayan hümanizmacı düşünce ilk olarak *Kadro* dergisinde 1933 yılında Burhan Belge tarafından ortaya atıldıysa da,⁶⁷² 1935’te *Yücel* dergisinin⁶⁷³ girişimiyle Şişli Halkevinde yapılan bir toplantıyla bu yöndeki arayışlar ivme kazanmıştır.⁶⁷⁴ *Yücel* dergisinin birinci sayısında Fevzi Muhip “Neo-humanisme” başlıklı bir yazı kaleme alır.⁶⁷⁵ Fevzi Muhip’in bu dergideki yazıları hümanizmacı kültür politikaları için belirleyici olmamasına rağmen yazılarında öne sürdüğü fikirler Türk Tarih Tezi’nin Orta Asyacı çıkarımları bağlamında düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır.

Muhip, ilk yazısında *neo-humanisme* ile hümanizm arasındaki üç farkı sıralar; ilk olarak, hümanizm Greko-Latin kaynağından gelmesine rağmen *neo-humanisme* “Türko-sümero-hün kaynağından” gelmektedir. İkinci olarak, liberal demokrasi, komünizm, faşizm, nasyonal sosyalizm gibi belirli bir sınıfın çıkarlarını korumak isteyen rejimlerin aksine “ulusal Türk devriminden doğmuş” *neo-humanisme*’in farklılığını öne sürer ve bu ideolojilerin “ulus içerisinde belli bir menfaat çıkarlarını esirgeme kımıldanışı” olmadığını iddia eder.⁶⁷⁶ “Neo-humanisme ve Akıl” başlıklı yazısında ise Fevzi Muhip Türk hümanizması meselesine yeni bir konu ekleyecektir.⁶⁷⁷ Bir yanda komünizm, faşizm ve nasyonal sosyalizm gibi “demagoji saçan” “yaralar” hüküm sürerken “neo-humanisme bize kurtuluş yolunu açıyor... [A]kıl ve bilgiye saygı besliyor... Akıl ve bilgiye inanıyor” demektedir.⁶⁷⁸ Muhip’in

⁶⁷¹ Işıl Çakan Hacıbrahimoglu, *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 279

⁶⁷² Burhan Belge, “Üniversitenin Manası”, *Kadro*, Sayı 20, 1933, s. 24-25, akt. Güneş Altınbaş Serezli, *Turkish Humanism Project in the Early Republican Period*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, 2006, s. 40.

⁶⁷³ Ankara’da muhtar F. Eneata tarafından 1935’ten 1956’ya kadar 163 sayı olarak çıkarılan ve yazı kadrosunda ağırlıklı yüksek öğrenim görmüş gençlerin bulunduğu dergi yayın politikasını şöyle ifade etmiştir: “Yücel gençlik, kültür ve bilgi cöngüdür. Amacı gençlik için çalışmak ve gençliğin yücelmesinde bir varlık olmaktır.” Bkz. Elvan Torun, *Yücel Dergisi ve Dergi Etrafında Gelişen Edebi Faaliyetler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

⁶⁷⁴ Kaya Akyıldız, “Mavi Anadoluçuluk”, s. 475.

⁶⁷⁵ Fevzi Muhip, “Neo-humanisme”, *Yücel*, Cilt 1, Sayı 1, Şubat 1935, s. 10-12.

⁶⁷⁶ *A.g.e.*, s. 11.

⁶⁷⁷ Fevzi Muhip, “Neo-humanisme ve Akıl”, *Yücel*, Cilt 1, Sayı 3, Nisan 1935, s. 2-3.

⁶⁷⁸ *A.g.e.*, s. 2.

bu yazılarındaki fikirler açıkça dönemin korporatist düşünce modeline uymakta ama yeni bir düşünsel açılım sunmamaktaydı. Fakat dergi daha sonra hümanizmi kültürel bir yol bulmak için potansiyel bir kaynak olarak tartışmaya devam edecekti ve özellikle 1940'lardan itibaren bütünlüklü bir düşünsel çizgi geliştirdiği gözlemlenecekti. Derginin 1940'lar ve sonrasındaki çizgisi, yöneticileri Orhan Burian ve Vedat Günyol tarafından “kararımız hümanizmanın arayıcılığı ile kendimizi bulmak oldu” olarak açıklanmış ve yerli değerlere daha fazla önem verildiği ortaya konmuştu.⁶⁷⁹

Burhan Belge *Ulus* gazetesinde hümanizm üzerine peş peşe yazdığı sekiz yazıdan birinde Batılılaşmaya dair çözümünü şu satırlarda paylaşmıştır: “Ve tek tek, Garbın büyük millet camiaları kâfi miktarda ispat etmiş olsalar gerekir ki, galip medeniyetin yaratıcısı galip kültürdür ve bu kültürün de kaynağı birdir ve tektir: Greko-Latin mihverle ifadeye çalıştığımız, Renaissance-Hellenizm-Humanizm. Ve bunlar herkesin malıdır. Tarihin malıdır.”⁶⁸⁰ Burhan Belge'nin ortaya koyduğu fikirler, yazılarını takip eden birkaç ay içerisinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel tarafından kültür politikalarına resmi olarak uyarlanacaktı. Evrensellik değeri üzerinde yükselen bir kavram olan hümanizmle tekilliğe dayanan milliyetçiliğin bu şekilde bir araya getirilmesinin nedenlerinden birisi, İkinci Dünya Savaşı'nı çıkarması nedeniyle “Batı”nın artık bir ideal olarak gelişmekte olan bir ülke için büyüsunü yitirmesiydi. Fakat bu mutlaka modernleşme projesinden kopulması anlamına gelmeyecekti. Daha çok, “öze” dönerek bu krizden kurtulabilinirdi ki bahsi geçen bağlamda bu öz, Batı modernleşmesine ilham veren bir kaynak olan hümanizmdi, ondan yararlanmak isteyenler için geçmişte bulunmaktaydı ve herkesin kullanımına açıktı.

Modern Türkiye'nin kurucusu, Cumhurbaşkanı ve “Ebedi Şefi” Mustafa Kemal'in 1938 Kasım'ında vefat etmesinin akabinde İsmet İnönü Cumhurbaşkanı olmuş ve “Milli Şef” unvanını almıştı. Rejimin bir şeften diğer şefe geçmesi bile Kemalizmin konsolidasyonuna dair bir devamlılığa açıkça işaret etmekteydi. Devlet

⁶⁷⁹ “Yücel çıktı”, içinde (der.) Hasan Ersel vd. “Ressamların Yurt Gezileri ve Yurt Sergileri”, **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940, 1. Cilt**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 246.

⁶⁸⁰ Burhan Belge, “İnsan ve Kültür: Netice”, **Ulus**, 16 Aralık 1938'den akt. Emre Yıldırım, “Erken Cumhuriyet Yılları Milli Kimlik Tartışmaları: Hasan Âli Yücel ve Türkiye’de Hümanizma Arayışları”, **Turkish Studies**, Vol. 8/8 Yaz 2013, s. 749.

tek parti rejiminin konsolidasyonunu güçlendirdi. Bu nedenle devlet kamusal alanda canlı bir kültürel atmosfere ortam sağlamaktan uzaktı. Geniş ölçüde uyguladığı siyasi baskı güçlü bir muhalefetin yeşermesine izin vermemekte ve bu da kültürel hayatı doğrudan etkilemekteydi. Ancak kültürel alanda bir yenilik hareketinin varlık gösterdiğini vurgulamak gerekir. Aynı sene 28 Aralık'ta eğitimci ve bürokrat Hasan Âli Yücel Maarif Vekili oldu. Türk hümanizmasını milliyetçiliğin evrensel bir seviyeye doğru aşılması olarak ele alan Yücel, milliyetçiliği ve Batıcı idealleri hümanizm şemsiyesi altında bir araya getirmek istemiştir. Böylelikle hümanizm, kökenleri Anadolu'da da aranabilecek Batılılaşmaya giden yolu ifade etmekteydi. Bakanlığı süresince Hasan Âli Yücel geniş kapsamlı bir kültür programını hayata geçirmiştir. Hümanizma projesi müfredata Yunanca ve Latin dersleri konulmasına, Batı ve ona kıyasla az sayıda Doğu eserlerinin geniş ölçekte yürütülen tercüme faaliyetlerine, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Köy Enstitüleri ve daha nicelerinin açılmasına dayanak oluşturmuştur.

Hümanizmacı düşünce Ziya Gökalp'in kültür ve medeniyet ikircikliğini aşmak ister. Hasan Âli Yücel'e göre "Medeniyet bir bütündür. Şark'ı, Garb'ı yeni ve eski dünyası, şahsiyet dünyaları ne olursa olsun, bu bütünün birer tezahürü sayılabilir."⁶⁸¹ Hasan Âli Yücel'in hümanizma düşüncesinin ipuçları 1930'ların başından beri kendini göstermiştir. Yücel'in, *Mevlana'nın Rubaileri* ve *Goethe: Bir Dehanın Romanı* adlı eserlerini 1932'de yayımlaması⁶⁸² arkadaşı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da dikkatini çekmiş ve Yücel'in Mevlana ve Goethe'ye yönelttiği ilgisinin temelsiz olmadığını sonucuna varmıştı: "[...] Bir taraftan Mevlana'nın rubailerini tercüme ederken, öbür yandan Goethe'nin hayatını yazan insan elbette bu işin farkındaydı. Hatta bu iş için Weimar ilahı ile *Mesnevi* ve *Divanı Kebir* şairini seçmesi bu iki âlemi hangi uçlarda birleştirmek istediğini gösterir".⁶⁸³ Kültür-medeniyet ayrımına Yücel'in verdiği cevap, bahsi "insanietten" açarak "milli" olanın değerinin altını çizmekteydi:

İnsaniyete kadar genişleyecek bir halkanın iç kısmı mutlaka kendi milletinin varlığına temas etmelidir. Benliğinden habersiz bir insanın ne kendine, ne

⁶⁸¹ Zeki Arıkan, "Hasan-Âli Yücel ve Tarih Bilinci", *Tarih ve Toplum*, 28, 166, Ekim 1997, s. 11.

⁶⁸² Mustafa Çıkar, *Hasan-Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998, s. 61.

⁶⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hasan-Âli Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler", *Yeni Ufuklar*, 1961'den akt. Çıkar, *a.g.e.*, s. 62.

etrafına yayılacak bir şuuru olamayacağı gibi kendi milletini hatalı bir surette kavramasını boş yere beklememelidir. Milli vasfı önce kazanmamış hiç bir şey ve hiçbir kimse, Milletler arası bir kıymete yükselemez ve yükselememiştir.⁶⁸⁴

O halde önce milli benlikle ilişki çözümlenmeli ve milli şahsiyet ortaya konulmalıdır. Daha sonra, daha geniş bir halka olan “insaniyet”e ulaşabilme imkânı doğacaktır. Diğer bir deyişle, “milli” olandan evrensel olan “insaniyet”e, nam-ı diğer hümanizmaya gidilebilir. Maarif vekilliği tarafından çıkarılan *Tarih Vesikaları* dergisinin önsözünde Yücel, hümanizmadan ne anladığını şöyle açıklayacaktır: “Bizim anladığımız hümanizma, insanlığın, en derin mazisinden bugüne kadar geçirdiği hayatın mana ve tecrübelerini tanımak, bilmek ve onu kısa ömrümüzde tekrar yaşayıp yaşatmaktır. Cumhuriyet maarifi, bu anlayış ve görüşle Türk kültürünün yayılıp genişlemesine imkân hazırlamayı vazifelerinin ilki sayar”.⁶⁸⁵

Mustafa Çıkar’a göre Hasan Âli Yücel, Ziya Gökalp’in kendi bütüncülük ilkelerine karşıt düşen eklemeci anlayışını reddetmiştir.⁶⁸⁶ Yücel, kendi bütüncülük anlayışını şöyle farklılaştırır:

Bugünkü Türk inkılabı, eklemeci değil, bütüncü ve sistemcidir. Biz Ziya beyin dediği gibi üç şey olmak istemiyoruz; dilediğimiz şey bir şey olmaktır. Biz tam Türk olmak istiyoruz. Dikkatinizi çekmek mecburiyetindeyim ki Türkleşmek başka şeydir, Türk olmak başka. Meşrutiyetin eklemeci filozofunun zannettiği gibi bizim Türkleşmeye ihtiyacımız yoktur. Bizim için Türklüğümüzü duymak ve bulmak zarureti vardır. Herşey, bunun içindedir.⁶⁸⁷

Yücel’in Gökalpçi Kemalist kültür politikalarını kabul etmediği ve aklında kültür işlerine dair başka türlü bir proje olduğunun işaretleri ortadadır. Örneğin dil devrimi Hasan Âli Yücel’in yaptığı işlerde önemli bir konumda yer almakla beraber, Güneş Dil Teorisi büyük bir heyecanla öne sürüldüğünde bile bunun dil devriminin sorunlarını çözmek için uygun bir araç olmadığını belirtmiştir:

Güneş-Dil Teorisi [...] zamanda ve mekânda hudutsuzluk prensibinin dil hareketini bir çıkmaza sokmasından doğmuştu. Bu teoriyle hatta Arapçada yürümek manasına gelen meşiy, garp dillerinde yaygın olarak kullanılan

⁶⁸⁴ Hasan-Âli Yücel, “Anlatmak ve Anlaşmak için”, **Pazartesi Konuşmaları**’ndan akt. Çıkar, **a.g.e.**, s. 63.

⁶⁸⁵ **Tarih Vesikaları**, Cilt 1, Sayı 1, 1941’den akt. Arıkan, **a.g.e.**, s. 10.

⁶⁸⁶ Çıkar, **a.g.e.**, s. 42.

⁶⁸⁷ Hasan-Âli Yücel, “Kültür Meselesi”, **Pazartesi Konuşmaları**’ndan akt. Çıkar, **a.g.y.**

elektrik kelimeleri bile Türkçe oluveriyordu. Dil muammasını çözmek için marazi bir hal yolu olan bu çalışmalar ve uğraşmalar, ancak tarihimizin bir devrini açıklamaya yarayacaktır. O kadar...⁶⁸⁸

Türk Tarih Tezi'nin bazı romantik unsurlar barındırdığını kabul etmesine rağmen, Yücel, bu durumun o günün koşullarında normal olduğunu ve bu tezin bize evrensel bir bakış açısı kazandırdığını iddia etmiştir: “[T]arih tezi ile yalnız kendi tarihimize bakmış olsaydık bu anlayışı yakalayamazdık... Bu tezle geleceği kuvvetli bir dogmatizmden kurtulduk; tarih araştırmalarında tenkitçi bir ruh kazanmış olduk.”⁶⁸⁹

1930'ların ortalarında hümanizma düşüncesinin *Ulus* gazetesinde de yansımaları olmuştur. Örneğin Sadi Selen'in⁶⁹⁰ gazetede yayımlanan bir yazısında özellikle kültür ve medeniyet ayrımı yapmadığına tanık oluruz.⁶⁹¹ Tam da hümanizma düşüncesinin konuşulmaya başlandığı bir ortamda Sadi Selen'in bu çıkışı Gökalp'in ikili kavramını aşmaya yönelik çabalardan biriydi. Selen, kültürü şöyle tanımlamaktadır:

Kültür, evrensel bir sözdür. Birçok uluslar arasında kullanılır. Yalnız anlamında az çok bir ayrılık vardır. Birçok anlaşılamazlığın önüne geçmek için biz bu sözü en geniş kullanışta alıyoruz. Kültür deyince insan soyunun (maddi ve manevi) bütün kurumlarını ve sungularını düşünüyoruz. Bundan dolayı kültür ile medeniyet arasında da temelli bir ayrılık görmemekteyiz. Kültür ile medeniyet birbirlerine o kadar sıkı bağlarla bağlı ve aralarındaki karşılıklı izler o kadar çoktur ki bunları birbirinden ayırmak bir takım yanlışlıklara yol açar. Kültürü böyle aldığımız için bir takım insanları yabani ve kültürsüz saymayı da doğru bulmuyoruz.

⁶⁸⁸ Hasan-Âli Yücel: “Atatürk'ün Ruhu B. M. Meclisinde”den akt. Çıkar, **a.g.e.**, s.61. Bu arada Hasan Âli Yücel'in bu konuşmasının 1950'de, yani artık Kültür Bakanı değilken ve radikal milliyetçiliğin görece dinmiş olduğu bir siyasi ortamda gerçekleştiğini vurgulamak gerek.

⁶⁸⁹ Arıkan, **a.g.e.**, s. 9.

⁶⁹⁰ Dr. Hamit Sadi Selen (1892-1968). İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesini bitirdikten sonra, bir süre Coğrafya Enstitüsünde asistan olarak çalıştı. 1920'de yüksek öğrenimi için Viyana'ya gitti. Viyana Üniversitesi'nde "Tarihi Belgelere göre Anadolu'da Türklük" adlı teziyle doktora derecesini aldı. Türkiye'ye dönüşünü takiben, 1924-1933 yılları arasında İstanbul Darülfünunda Yüksek Ticaret Mektebinde, Galatasaray ve Darüşşafaka Liselerinde Coğrafya Öğretmenliği yaptı. 1934 yılında geldiği Ankara'da önce Gazi Eğitim Enstitüsünde 1937 yılından itibaren de Siyasal Bilgiler Okulundan Coğrafya öğretmenliği yapmağa başladı. Daha sonraları Siyasal Bilgiler Okulu Fakülte olunca, kurulan İskân ve Şehircilik Enstitüsü'nün on seneyi aşkın müdürlüğünü yaptı.

⁶⁹¹ Sadi Selen, “Kültür anlayışları”, **Ulus**, 19 Son Kanun 1935, s. 3.

Yine *Ulus*'ta hümanizma düşüncesi Mehmed Saffet Engin tarafından gündeme getirilir.⁶⁹² Engin, Hümanizma düşüncesinin eski bir Türk ananesi olduğunu, Türkler tarafından Avrupa'ya götürüldüğünü, ama bize İslamın gelmesiyle “şeriat kâbusuyla eriyip gittiği”ni öne sürmüştür. Ona göre, Atatürk'ün istediği de devrimi bu hümanizma çizgisinde yürütmekmiş. Engin, “Şeriatçılığın ve kelamcılığın hayat küskünlüğü, tembel ve mütevekkil ahret hazırlığı”nın hümanizmanın yerine geçtiğini iddia ederken “Türkün kuvvetli yaşama ve yükselme ruhu” olduğunu ve o dönemde “bütün düşünüş, duyuş ve yaşayış hürriyetleri”nin “zincirlenmiş” olduğunu düşünmekteydi. Atatürk'ün devrimle bu hümanizma ahlakının yeniden dirtilmesine niyetlendiğini belirten yazar, okullardaki eğitimin bu yönde verilmesi gerektiğini vurgulamıştır. *Ulus* gazetesinde bir yandan özellikle Burhan Belge ve Yaşar Nabi gibi yazarlar cemiyetçiliği ferdiyetçiliğin önüne koyarlarken, diğer yandan hümanizma üzerine yazılan bazı yazılar⁶⁹³ ferdiyetçiliğin gelişimini savunmaktaydı. Bunun yanı sıra bu hümanizma yazılarının, hümanizma düşüncesinin din temelli düşüncenin yerine hümanizmanın getirilmesi ve bu doğrultuda Kemalist rejimin laiklik ilkesine değer kazandırılması söz konusu olabilir.

Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in 1941'de Devlet Konservatuarı ilk mezunlarını verirken söylediği nutukta Türk hümanizması fikrinin milli kültür ile medeniyet arasında kurduğu bağa dair daha derin bir bilgi edinebiliyoruz.⁶⁹⁴ Hasan Âli Yücel, bütün bir dünyanın savaşa girdiği bir siyasi ortamda Türkiye'nin kültür işlerine vakit ayırmasından duyduğu gururu belirterek başladığı sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

Biz, tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. Bir gün bizim gibi bütün insanlığın idrak edeceğine inanmış bulduğumuz TÜRK HÜMANİZMASININ yepyeni bir safhası, Devlet Konservatuarının bağrından doğmaktadır. Türk hümanizması, *beşer eserine istisnasız kıymet veren*, ona zamanda ve mekânda hudut tanımayan hür bir anlayış ve duyuştur. *Hangi milletten olursa olsun insanlığa yeni bir düşünüş, yeni bir duyuş getiren* her esere bizim yüreklerimizin besleyeceği his, ancak saygı ve hayranlıktır.⁶⁹⁵

⁶⁹² Mehmed Saffet Engin, “Okullarımızda Edebiyat Tedrisatı ve Eski Yunan Klasikleri”, *Ulus*, 1 Şubat 1935, s. 3.

⁶⁹³ Anonim, “Okullarımızda Hümanizma Ruhu”, *Ulus*, 13 Şubat 1935, s. 3.

⁶⁹⁴ Hasan – Ali Yücel, “3 Temmuz 1941, Devlet Konservatuarı İlk Mezunlarını Verirken”, *Güzel Sanatlar*, Sayı 3, 1941, s. 1 – 6.

⁶⁹⁵ A.g.e., s. 3.

Şüphesiz ki Türk hümanizması Türk milli kültür söyleminin dışlayıcı dilinin yerine kapsayıcılık ve birlik vurgusunu tercih etmiştir. Hasan Âli Yücel'in tanımladığı şekliyle Türk hümanizması daha kapsayıcı ve evrensel olma iddiasını taşımaktadır. *Madame Butterfly* adlı operanın ikinci perdesinin Türkçeye çevrilerek sahneye konmasından onur duyduğunu şu sözleriyle dile getirmiştir:

Müellif bizden olmayabilir, bestekâr başka milletten olabilir. Fakat o sözleri ve sesleri anlayan ve canlandıran biziz. Onun için Devlet Konservatuvarının temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir, Türktür ve millidir. Bizden olacak müellif ve bestekâr da ancak bu yolda yetişecektir [...] Türk sanatkârının sesi, sahnenin önünü çevreleyen duvarları aştı, bir zamanlar kuş uçmaz kervan geçmez diyarlardan olan en uzak Türk köylerine ulaştı. Sanmasınlar ki bu Türk çocuklarının kendi türkülerine benzemez bir eda ile söyledikleri musiki eserine o köylüler kulaklarını tıkadılar. Hakikat bunun tam zıddıdır. Türkten gelen her güzel şey, Türk için kendinindir. Türk çocuklarının ağzından, gene Türkçe olarak gönüllerine çarpan bu ses dalgaları, her medeni temasa idrakini açık tutan her seviyedeki Türk için bir bahar rüzgârı oldu.⁶⁹⁶

Alıntının son cümlelerinde görüleceği gibi, Hasan Âli Yücel yüksek kültür ile halk kültürü arasındaki ayrımı da yok saymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, “her temasa idrakini açık tutan her seviyedeki Türk için” bu müziğin “bahar rüzgârı” olarak tahayyül edilmesi halkın terbiye edilmesi fikrinden uzaklaşmamış bir Kemalizmin açığa çıkması şeklinde de okunabilir.

3.1.2. İkinci Dünya Savaşında Türkiye

Hasan Âli Yücel'in maarif vekâletinin (1938-1946) yeni kültür politikalarının, Kemalist inkılâpların daha geniş tabakalara nüfuz etmesine katkıda bulunmasına rağmen, 1940 hümanizmi çerçevesinde yürüttüğü projelerin 1930'lar milliyetçiliğiyle belli ölçüde çatıştığı iddia edilmiştir.⁶⁹⁷ Bu iddia, toplumda ortaya çıkan milliyetçilik eğilimlerinin daha kolay yönlendirildiği erken Cumhuriyet dönemiyle kıyaslandığında doğru olabilir. Fakat Nazi nasyonalizminin korkunç boyutlara vardığı İkinci Dünya Savaşı atmosferinde Türkiye devleti milliyetçilik bakımından dengeleyici bir politika gütmek zorunda kalmıştır. Kurtuluş Kayalı'ya göre bu dönemde, yani 1940'lı yıllarda milliyetçilik ve hümanizmin birbirini dengelemesi

⁶⁹⁶ A.g.e., s. 4.

⁶⁹⁷ Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, s. 365.

söz konusudur.⁶⁹⁸ Söz konusu dönemde Türkiye'nin içine kapanık bir pozisyonda bulunması böyle bir dengeye gidilmesinin ardında yatan sebeptir:

Türkiye'nin önemli ölçüde içine kapanık olması Yücel'in milliyetçi eğiliminin nedenlerinden biridir. Dönem aynı zamanda kültür alanında dışa açılmanın da önemli bir siyasal tercih olarak şekillendiği bir tarih kesitidir. Söz konusu dönemde milliyetçilik de, hümanizm de değişik ağırlıkta olsa da entelektüellerin dünyaya bakış tarzını derinden etkilemektedir.⁶⁹⁹

Gerçekten, Avrupa'nın iyi ve modern olanın bir örneği olduğu fikri İkinci Dünya Savaşının eşiğindeyken gelişmekte olan bir ülke olan Türkiye'de sarsılmaya başlamıştı. "Garp medeniyeti" rüyasından vazgeçen kimi aydınlar "kendine dönüş" ihtiyacını vurguluyordu.⁷⁰⁰ Devlet hümanizmi, adeta radikal milliyetçilik ve komünizm karşısında üçüncü bir seçenek olarak benimsemişti.⁷⁰¹ Böylelikle Batılılaşma hedefinden uzaklaşmayacak fakat milliyetçi beklentiler bir nebze olsun karşılanacaktı.

İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye denge politikası izleyerek savaşa dâhil olmaktan kaçındı. Fakat Türkiye'nin savaş boyunca izlediği dış politika savaşın askeri gidişatına koşut olarak şekillenmişti.⁷⁰² Savaşın ilk zamanlarında Türkiye, İngiltere-Fransa ittifakının kısa zamanda Alman askeri gücünü yeneceğini umarak Müttefik Devletler ile olmayı tercih etti. Fakat Nazi kuvvetleri Sovyet topraklarında ilerledikçe ve beklenmedik toprak kazanımları elde etmeye başlayıp Türkiye sınırlarına kadar gelince Türkiye, Almanya ile yakınlaştı. 1941'de Türkiye ile Almanya arasında Saldırmazlık Paktı imzalandı. Savaşta tarafsız kalma konusundaki başarısına rağmen, Türkiye anti-faşist basın organlarına sansür uyguladı ve/veya bunları yasakladı.⁷⁰³ Açıktan açığa devletin anti-Nazi yayınlara sansür

⁶⁹⁸ Kurtuluş Kayalı, "Bir Türk Aydının Trajik Portresi", **Tarih ve Toplum**, 28, 166, Ekim 1997, s. 13. Bu durumun bir başka örneği **Yeni Adam**'da görülmüştür. Ressam Mahmut Cûda 1939'dan itibaren **Yeni Adam**'la çalıştığı süre içerisinde bu minvalde desenler üretmiştir. 299. Sayının konu başlığı "Kendine Dön"dür ve kapağında Mahmut Cûda imzalı bir desen bulunmaktadır.

⁶⁹⁹ **A.g.e.**, s. 14.

⁷⁰⁰ Ahmet Muhip Dranas, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 16, Kasım 1941, s. 20.

⁷⁰¹ Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", içinde (der.) Amelié Edgü, **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943**, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 1998, s. 34.

⁷⁰² Cemil Koçak, "İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye", içinde (der.) Hasan Ersel vd., **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**, 1. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 318.

⁷⁰³ Turgut Er, **Arşiv Belgeleri Işığında Türkiye'de Sansür (1938-1945)**, Ankara: Berikan Yayınevi, 2014.

uygulanmasını fırsat bilen pek çok yazarın Nazi yanlısı tutumu artmaya devam etti. Türkçü-Turancı radikal milliyetçi gruplar kamusal alanda ve siyasette güçlendi. Bu milliyetçilerin radikalizmine alternatif oluşturacak, dengeleyici bir düşünce akımı olarak Anadoluocular önemli bir aktör olarak öne çıkacaktı. Anadoluocular siyasete İkinci Meclis'te girememişlerdi; fakat aralarındaki farklara rağmen Kemalist ideolojiden kopmamışlardı. Aralarından en çok öne çıkan figür olan, İttihat ve Terakki Komitesi eski üyesi, bürokrat, siyasetçi ve yazar Memduh Şevket Esendal 1943'te Cumhuriyet Halk Partisi'nin genel sekreteri olacaktı. Bu pozisyona gelmesini takiben Esendal, ciddi sayıda Anadoluocu ismin aynı yıl yeni meclise vekil olmasını sağlamıştı.⁷⁰⁴ CHP kadrolarındaki Anadoluocuların sayısının artması “Milli Şef” İsmet İnönü'nün toplumu dengede tutmaya dair çabası ve siyasi atmosferde yükselen faşist çizginin milliyetçiliği ile açıklanabilir. Bu da Nazi rejimine olan hayranlığın savaşın başından itibaren güçlenmesinden bağımsız düşünülemez.

Hümanizm söylemi genel olarak evrenselciliğe vurgu yapsa bile, “öze dönüş” çağrısına yapılan vurgusuyla bazı kullanımları evrenselci değildi. Benzer çelişkiler Avrupa'da da vuku bulmuştu. Hümanizmin kaynağı kabul edilen Hellenizm bilhassa on sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupa kültürünü ve milliyetçiliğini etkisi altına aldı. Yunan medeniyetinin fikirleri ve tanrıları, hem milliyetçiliği hem de evrenselciliği meşrulaştırmak için seçmeci bir şekilde uyarlanmış ve uluslar için “Hellenizm kanalıyla farklı kimliklerini bulmak veya yaratmak” mümkün hale gelmişti.⁷⁰⁵ Almanların Yunan kültü ise on sekizinci yüzyılda başladı. Basitlik ve büyüklük mefhumları sebebiyle Antik Yunan'ın biçimsel sanatından (*figural art*) ilham alınıyordu. Bu tarz bir Hellenizm veya neo-klasisizm Alman sanatını, edebiyatını ve eğitimini etkiledi. Her Gymnasiumda Yunanca ve Latince öğretiliyordu.⁷⁰⁶ Bahsetmiş olduğumuz gibi, Türkiye örneğinde de hümanizm, milliyetçi görüşler için de araçsallaştırıldı. Türk usulü Hümanizm; arkeoloji, antropoloji ve dil çalışmalarından beslenen geniş bir araç setiyle, tarihsel ve territoryel vurguya dayanan milliyetçi bir söyleme karşılık geldi. Batı'dan kaynağını alan Kemalist modernleşmeyle uyumlu olmasına ek olarak, hümanizm, Türk Tarih Tezi'nin Orta

⁷⁰⁴ Metin Çınar, *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss. 219-257.

⁷⁰⁵ Athena S. Leoussi and David Aberbach, “Hellenism and Jewish Nationalism: Ambivalence and its Ancient Roots”, *Ethnic and Racial Studies*, 25, 5, s. 761.

⁷⁰⁶ A.g.y.

Asyacı ve etnikçi sonuçlarından arındırılmış haliyle Anadolu'yu ön plana çıkaran söylemine oldukça uygundu. Bu söylemde, resmi tarih yazımı anlatısının aksine, Anadolu'nun Klasik ve Bizans çağları da dâhil bütün kültürel mirası kucaklanıyordu.⁷⁰⁷

Hümanizm söyleminin sanat alanına yansımaları klasisizme dönüş çağrısıyla gerçekleşti. Avrupa'da özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle "dönüş" söylemi, kamusal tartışmaların önemli bir parçasını oluşturdu. Savaşta siyasi konumlanmaların etkisiyle ilk olarak Fransa'da klasisizmin canlanması "düzene dönüş" şiarıyla yaşandı.⁷⁰⁸ Fakat iki savaş arası dönemde Avrupa'yı, özellikle Fransa, İtalya ve İspanya'daki sanat hayatını etkilemeyi sürdürecekti. Klasisizme dönüş Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransa ve İtalya'da kübist ve fütürist avangard sanatçıların eserlerinde yaygın bir şekilde görünürlük kazanmaya başlamış ve savaştan sonra Avrupa'ya yayılmıştır. Bunun resimdeki karşılığı, daha önceleri mekanik, geometrik, parçalı ve görece soyut olarak tanımlanabilecek ifade şekillerinin yerini gerçekçi/natüralist biçimlere bırakmasıdır.⁷⁰⁹ Bunda 1870 yenilgisinden beri Almanları "barbar" olarak kodlayan Fransa, Birinci Dünya Savaşı'nın yaşattığı yıkıcılık ve İtalya'nın savaşa katılmasıyla beraber "Latin canlanması"nın söylemsel kullanıma sokularak klasisizme dönüş zemin hazırlaması etkili olmuştur.⁷¹⁰ Fransa'da kübizmin ilginç bir şekilde Almanlık çağrışımlarıyla ele alınması kübizme tepki doğmasına yol açmış ve kübizmin Paris'te başlayan bir hareket olduğu geç fark edilmiştir. Öte yandan, Almanya ve İngiltere'de de klasisizmin yeniden yorumlandığı gözlemlenmiştir. Fakat orada öne çıkan, klasisizmin figür geleneğine dönüş değil bilimsel açıdan yeniden yorumlanmasıydı. İtalya ise milliyetçi duyguları Roma İmparatorluğunun zaferleri üstüne inşa etmek isteyen Faşist Mussolini devletinde klasisizmin canlandırılmasının en belirgin örneklerinden birini yaşamaktaydı.⁷¹¹

⁷⁰⁷ Müslüm Kavut, "Humanist Perception of Culture and History in the 1938-1950 Period of Republican Turkey", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, 2011, s. V.

⁷⁰⁸ Kenneth Silver, **Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War: 1914-1925**, London: Thames and Hudson, 1989; Elizabeth Cowling ve Jennifer Mundy (der.), **On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930**, Millbank, London Tate Gallery Publications, 1990; Golan, **Modernity and Nostalgia**.

⁷⁰⁹ Cowling ve Mundy (der.), **a.g.e.**, s. 11.

⁷¹⁰ Silver, **a.g.e.**; Golan, **a.g.e.**

⁷¹¹ Cowling ve Mundy, **a.g.e.**, s. 15.

Avangard akım temsilcilerinin eserlerini “daha fazla açıklık, düzen ve evrensellik” uğruna gözden geçirmeleriyle klasisizme dönüşü gerçekleştirmeleri muhafazakâr ve gerici olarak görülmüştür. Ne de olsa, “daha önce burjuva patronlar, komisyoncular ve sağ siyasetçileri ciddiye almayan avangard sanatçıların eserleri klasisizme dönüşleriyle birlikte satın alınır hale gelmişti”.⁷¹² Aslında on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru “ilerleme” ve “kalkınma” söylemleriyle yoğrulan sanayiciliğin yarattığı materyalist değerlerin yıkıcılığını öne sürmeye başlayan toplumun bazı kesimlerinin, huzur ve sakinliği klasisizmin “Büyük Geleneği”nde bulmasıyla ilişkili olduğu söylenir. Resimde de 1880’lerde Cézanne ve Renoir gibi post-izlenimciler tarafından klasisizme doğru başlatılan arayış 1904-1907 arasında görünürlük kazanmaya başlamıştı.⁷¹³

Birinci Dünya Savaşı’nda avangard sanatçıların klasist hareketi daha çok sahiplenmelerinin siyasal dinamiklerle yakından ilgisi vardı. Bunun birinci sebebi, bu sanatçıların pek çoğunun bizzat cephede savaşmasıydı. Gönüllü olarak cepheye yazılanlar çoğunlukta ve türlü sebeplerle cepheye kabul edilmeyenler arasında Jean Cocteau gibi cepheye gitmek için yanıp tutuşan sanatçılar vardı. Pablo Picasso gibi Paris’te kalıp cephede savaşmayanlara karşı ise yoğun bir sosyal baskı yöneltilmiş durumdaydı.⁷¹⁴ Bu politik ortamın daha önceki klasist canlanışın devamında ortaya çıkması avangard sanatçıların savaş sürecindeki seferberlik ve dayanışma isteğinin milliyetçi duygularla daha uyumlu olduğu öne sürülen klasist formları sahiplenmelerine sebep olmuştur. Söz konusu klasisizme dönüş evresinde belirli tür ve konuların öne çıktığı iddia edilmiştir. Bunlar figürlü kompozisyonlar, nü, manzara, natürmort türleri ve annelik/doğum konularıdır.⁷¹⁵

Sağlıklı ve güzel bedenlerin Aryan ırkın cisimleşmesi olarak kültleşmesi ve aynı bağlamda anneliğe yapılan vurgu gibi tekrar eden temalarla Nazi Almanyası da açıkça klasisizme olan tarafgirliğini belli etmişti. Bu nedenle, Nazi rejimi klasist resim formlarını destekledi ve diğer türdeki, avangart stiller reddedildi ve hatta yok

⁷¹² A.g.e., s. 12.

⁷¹³ A.g.e., s. 18.

⁷¹⁴ Silver, a.g.e., s. 5.

⁷¹⁵ Cowling and Mundy, a.g.e., s. 12.

edildi.⁷¹⁶ Türkiye’de, bahsettiğimiz gibi, daha savaş başlamadan önce ortaya çıkan güçlü bir Nazi yanlısı tutum söz konusuydu. Bu tutum neredeyse savaşın son yıllarına kadar etkili olmaya devam etti. O kadar ki Almanya’da Nazi rejiminin “Soysuz Sanat” Sergisi çerçevesinde seçtiği avangart eserlerin imha edilecek olması Türkiye’de birkaç gazete makalesinin konusuydu. *Cumhuriyet* gazetesinde Nazi Almanyası’nın bu imha politikasını açıktan destekleyen yorumlar okumak işten bile değildi.⁷¹⁷

3.1.2.1. Kültür Krizine Çözüm Arayışı: “Mektepten Yurda Dönüş” Söylemi veya Dile Gelmeyen Garbiyatçılık

1930’ların sonları, Türk modernleşmesinin can alıcı sorunsalını oluşturan kültür krizine çözüm bulma iddiası taşıyan yeni bir evreye girildiğine tanıklık ediyordu. Türk modernleşmesinin model aldığı Batı’ya yeni bir yaklaşım söz konusuyken milli kültür kaynaklarının da yeni bir gözle değerlendirilmesi gündeme gelmişti. Örneğin, aşırı Batı hayranlığının yol açtığı taklitçiliği ve o bağlamda ortaya çıkan “nefsi aşağı görmek” hissinin Cumhuriyet’in “zamanı yıldırım hızıyla aşan inkılâbımız” ile bir kırılma yaşadığını iddia eden Suut Kemal Yetkin, içinde bulunduğu tarihsel anda, yeni kültür ürünlerinin ve düşüncülerin mümkün olduğunu öne sürüyordu:

Bugün milli ve ırki kudret ve asaleti eserleriyle canlandıran birçok heykeltıraşlarımız ve ressamlarımız vardır. Bu sanatkarlar körü körüne akademik bir taklidi bırakan, şahsiyeti mukaddes sayan, kuvvetli plastik bir garp tekniğiyle kendine dönen, Sinan’ın yaratıcı kudretini gören sanatkarlardır... Tanzimat, Şarktan garba dönuştü. Bugünde bir dönüş var; *Garpten yurda dönüş*.⁷¹⁸

Aynı minvalde Sabahattin Eyüpoğlu’nun “Yeni Türk San’atkarı Yahut Frenkten Türke Dönüş” başlıklı yazısı ele almaya değerdir.⁷¹⁹ Öncelikle, 1939’da Hasan Âli Yücel’in bakanlığıyla resmi kültür politikası olarak kabul edilecek

⁷¹⁶ Ades vd. (der.), **Art and Power**; Thomas Kellein (der.), **1937. Perfektion und Zerstörung, Exhibit at the Kunsthalle Bielefeld**, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2007.

⁷¹⁷ Adnan Cahid Ötügen, “Almanya’da Yeni Bir Seyyar Sergi: Soysuzlaşmış Sanat”, **Cumhuriyet**, 8 Mayıs 1938; Turan Tan, “Soysuzlaşan Sanat Sergisi”, **Cumhuriyet**, 1 Haziran 1938; Zeynel Akkoç, “Hitler ve Sanat”, **Cumhuriyet**, 6 Temmuz 1938.

⁷¹⁸ Suut Kemal Yetkin, “Yurda dönen sanat”, **Ar**, Sayı 15, Mart 1938, s. 2.

⁷¹⁹ Sabahattin Eyüpoğlu, “Yeni Türk san’atkarı Yahut Frenkten Türke dönüş”, **İnsan**, Sayı 1, 15 Nisan 1938, s. 31-38.

“hümanizmacı” kültürün söylemselleştireceği bir kırılmayı temsil etmekteydi. Türkçede sadeleştirme, divan edebiyatının halk edebiyatına karşı hor görülmesi gibi kültür politikalarına karşı duran Eyüpoğlu Avrupa etkisini yadsımadan, hatta “şuurun” oradan alındığını söyleyerek Garbiyatçı bir eğilim göstermekte ama yeni bir şey söylemektedir. Tanzimattan önceki birikimin de “bizim” olduğunun altını çizmektedir. Eyüpoğlu’nun Yücel’in başkanlığında gerçekleştirilecek, dünya klasiklerini tercüme girişiminde en çok eser çeviren kişilerin arasında gelmesi, düşüncelerinin hümanizmacı kültür politikalarıyla uyumlu olduğunu gösteriyor. Eyüpoğlu “yeniden doğmak” ihtiyacının Tanzimattan evvelki dünyamız olarak görülen halk sanatı, divan sanatı ve mistik sanatı kapsayan “eski varlığımız”la bağları koparmak olmadığını, bilakis “ona yeni hayat aşılama” olduğunu iddia etmekteydi.⁷²⁰ Artık ne “frenkte” kalmanın, yani bu eski varlığa sırtını dönmenin, ne de “frenki” reddetmenin mümkün olduğunu savunması hümanizmacı görüşle paralel olarak okunmalıdır. “Frenkten Türke dönüş”ün ise Avrupalı kaynaklardan edinilen bilgi ve birikimle “Türk kıymetlerini anlayış” sayesinde gerçekleşeceğine inanır. Bunu mistisizm üzerinden ilk keşfedenin Burhan Toprak olduğunu öne sürer.⁷²¹ Aynı şeyin resim dalı için de geçerli olduğunu iddia eder: “Acaba... modern frenk resminden sonra Kütahya çinisinin ve Türk minyatörlerinin.. bedii hazzına varmış olanlar benim tesadüfen bildiğim kimseler midir?”⁷²² Eyüpoğlu’nun bakış açısında her şeye rağmen Avrupa merkezci bir tını vardır. Chakrabarty’nin gösterdiği gibi, Avrupa merkezci bakış açısı, kuramın her zaman Avrupa’da bulunduğunu iddia etmiştir.⁷²³ Avrupa’yı görmüş gözlerin Türk sanatlarının estetik zevkine ulaşabiliyor olduğunu iddia etmesi başka nasıl açıklanabilir?

Ayrıca Eyüboğlu’nun sorgulamasına bir “köken arayışı” eşlik etmektedir. “Klasiklerimiz” var olduğu müddetçe Türk milletinin varlığından söz edebiliyor olmak, kendi varlığının eskiliğine ve değerliliğine yapılan bir vurgu isteğine işaret eder:

Frenk klasiklerine benzememek divan şairlerimizin klasik sıfatına layık görülmemelerini icap ettirmez. Biz kendi edebiyatımız için klasik tabirini, bir

⁷²⁰ A.g.e, s. 32.

⁷²¹ A.g.y.

⁷²² A.g.e., s. 33.

⁷²³ Chakrabarty, *Provincializing Europe*.

milletin sanat zevkini kurmağa yarıyabilecek eser manasında kullanmalıyız.. Eski şairlerimizi içine almayan bir klasik tarifine hiçbir Türk şairi girmez. Hiçbir Türk şairini içine almayan bir klasik tarifi de hiçbir mantığa girmez. Bizim “klasiğimiz yoktur” demek, bizim edebiyatımız yoktur demektir. Edebiyatımız yoksa biz de yokuz.⁷²⁴

Hümanizmin eskiye dönmek değil, fakat “eskiyi yeni yapmak” olduğunu öne süren Eyüpoğlu’na göre köksüz medeniyet yoktur. Bu bakımdan geçmiş sürekli yorumlanan, yeni anlamlarla dolan bir “şekil dünyasıdır”:

Yeni Türk sanatkârı eski şekiller dünyasını yeni kıymetlerle şenlendirecek, eski meyvalarda yeni lezzetler bulacaktır. Yeni estetik, meşru bir tefsirler, eski kıymetleri kendi idealine mal edecektir. Ancak bu şekilde göçmüş bir alem yaşayan ruhlara hitap edebilir, ancak bu şekilde Süleymaniye camii aktüel bir kıymet olabilir, ve olmuştur. Maziye yaşatan tefsirdir. Eflatunu, İsayı, Muhammedi tefsir yaşatmıştır. Bence sanatta klasik mefhumunu yaratan da tefsirdir. Klasik eserler mütemadiyen yeni manalarla dolan eski şekillerdir. Klasik kendi kendini yaratmaz, onu biz yaratırız.⁷²⁵

Tarihe bu perspektiften yaklaşım şüphesiz o dönemin resmi politikalarından oldukça ileridedir. Çünkü bir kere insanın failliğini, yani tefsir kuvvetini hesaba katıyor. Klasikleri yaratacak olan bizim tefsirimizdir, geçmişe ve mirasa nasıl yaklaştığımızı diyebiliyor.

Benzer bir şekilde, Hilmi Ziya Ülken, Burhan Belge’nin *Ulus*’taki yazısından⁷²⁶ hareketle Tanzimat ve hümanizma konusuna geri dönüş yapmak ihtiyacını duyduğunu belirtiyor.⁷²⁷ İnsanın kültürü için hem mazinin hem de ‘şimdi’nin gerekli olduğuna inandığını şu sözleriyle belirtiyor:

...Maziye bu tarzda bakınca artık garp ve şark ikiliği kalmaz. Çünkü garbın da esasen ilerisi ve gerisi vardır: théosophie ve sihirbazlığı veren, “İsa Allah’tır” diyen, hastalıkları afsunla iyi eden, Kanda medeniyet arayan bir garp vardır. İlmi ölçü olarak kullanan, determinist ve realist bir garp vardır. Bizim aradığımız bu ikincisidir: tarihe onun gözüle bakmak, ve Hümanizma’yı öyle anlamak istiyoruz. Bu suretle tarihten bir çok şeylerin dökülüp gittiği, fakat bir çok şeylerin de bize miras kaldığı ve bizi teşkil ettiği muhakkak değil midir?⁷²⁸

⁷²⁴ Sabahattin Eyüpoğlu, “Yeni Türk san’atkarı Yahut Frenkten Türke dönüş”, s. 36.

⁷²⁵ A.g.e, s. 37.

⁷²⁶ Burhan Belge, “İnsan ve Kültür”, *Ulus*, 22 İlkanun 1938.

⁷²⁷ Hilmi Ziya Ülken, “Tanzimat ve Humanizma”, *İnsan*, Sayı 9, 1 Şubat 1939, ss. 689-694.

⁷²⁸ A.g.e., s. 690.

Görülüyor ki Ülken, tarihsel determinist bir tarih görüşünü sahipleniyor. Fakat bu tarih görüşü de tarihsici (*historicist*) değil midir; tarihte ilericiliği ima etmesinin yanında aşılması gereken aşamalar olduğuna işaret etmez mi? Yine de, Garp'ı tamamen bilimsel düşünceyle eş tutan ve o noktadan Garp'ı sahiplenene görüşün yanında Ülken'inki tarih konusunda daha bilinçlidir. Ülken geçmişe yaklaşım biçimiyle “hümanizma davası” arasında ilişki kurarken neden tek bir hümanizmanın gerekli olduğunu şöyle açıklıyor:

Şu halde bir *Hümanizma davası* ortaya atarken, bununla eski dünyamıza nasıl bakacağımızı iyi tayin etmeliyiz. Üç asır evveline kadar tarih muhtelif dallardan inkişaf ettiği için aynı zamanda birkaç hümanizma vardı: Yunan – İslam (Arab-Fars) – Hint – Çin. Fakat büyük kapitalin doğuşu, ve kapital birikmesi yeryüzünde vaziyeti büsbütün değiştirdi. Prekapitalist cemiyetler inhilale başladı. Mensup olduğumuz medeniyet dairesinin çöküşü bunun zaruri neticesidir. Artık dünya tek medeniyet ve tek Hümanizma istiyor. Buna mukavemet edenler birer birer siliniyor.⁷²⁹

Ülken, “Yunan-Latin Hümanizmasına aşılınmak suretile Rönesans'ını yapan milletlerin” dört gruba ayrılabilirliğini öne sürer. Bunlar içinden “başka bir medeniyet ve başka bir Hümanizma'nın terbiyesinden geçtikten sonra âlemlerini tamamen değiştirmeye mecbur olanlar” olarak tarif ettiği dördüncü gruba Japonlar ve İranlılarla birlikte Türkleri koyar. Bu gruptaki milletlerden beklenen Rönesansın “ne Fransızlarda olduğu gibi dil, ne Almanlarda olduğu gibi din, Latin âlemine bağlanmalarını” sağladığını bildirdikten sonra bu milletlerin ayrı kültürden geçmiş olmalarının “bütün içtimai kıymetlerde tam bir inkılâp” yapmalarını gerektirdiğini belirtir.

Maarif Vekâleti'nin çıkardığı *Güzel Sanatlar* dergisinin ikinci sayısında, Ahmet Muhip Dıranas “plastik sanatlarda bir hümanizmaya doğru gidilmesi gereğinden” ve devlet sergilerinin bu harekete önyak olabileceğinden bahseder. Dıranas sözlerine şöyle devam eder: “İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, plastik sanatlarımızda, bize göre bir hümanist hareketin ne ve nasıl olabileceğini [...] söylemek imkânını bize vermektedir. O nokta, milli karakteristik meselesidir.”⁷³⁰ Öte yandan, milli karakteristik meselesinin uzun bir süredir tartışılan bir konu olduğu

⁷²⁹ A.g.e., s. 691.

⁷³⁰ A. M. Dıranas “İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Güzel Sanatlar*, Sayı 4, (Haziran), 1942, s. 16

düşünülürse hümanist hareketin farkının ne olduğunun ve resimdeki ifadesine nasıl karşılık bulunduğunu açıklaması gerekirdi. Bu şekliyle Dıranas'ın görüşleri hümanist hareketi milli karakterle eşitlemekten öte bir anlam ifade etmiyor.

Estetik konusunda pek çok eseri⁷³¹ bulunan Suut Kemal Yetkin, *Ar* dergisinin 13. sayısından itibaren derginin başyazarlığını üstlenmiş⁷³² ve dergide hümanizma meselesine daha fazla değinilmesine katkıda bulunmuştur. 13. sayıda derginin bir çeşit manifestosu gibi beliren yazısında Yetkin, derginin nasıl bir sanat tasavvuru taşıdığının ipuçlarını verir: “Ar, nefhasını Türk ruhundan, manasını Türk folklorundan alan bir musiki; temasını yurdun içinden, renklerini yurdun renklerinden devşiren bir resim; şeklini ve ritmini memleket ikliminden ve ihtiyacından alan bir mimarlık ve heykeltıraşlık istiyor; bu sanata da milli klasisizma ismini veriyor.”⁷³³ Yetkin, “Müstakil Sanat” başlıklı yazısında sanatın sosyal olaylara bağlı olmanın dışında bağımsız olarak gelişip gelişmediğini sorgular.⁷³⁴ Ch. Lalo (Charles Lalo, 1877-1953) ismindeki bir sanat felsefesi profesörünün üç bedii (estetik) hal kanunu ismini verdiği bir kurama göre, sanatta ilerleme yoktur; sadece aynı süreçlerin çeşitli dönemler içinde tekrarı söz konusudur: “Elenistik devrin mahsulü olan eserlerle Rönesansın vücuda getirdiği eserler arasında ne fark var?” Yetkin'in bu yaklaşımı bir yanda söylemsel alanda kendine yer açan Türk hümanizması/ Rönesansı iddiasıyla da uyumlu gözükmektedir. Ne de olsa sanat eğer müstakil halde geliyorsa Türk klasisizması veya klasisizmaya dönüş anlatısı o üç bedii hal kanununa dayandırılabilir.

Sabahattin Eyüpoğlu, “öz” kaynaklardan “yeni resim”e ulaşılabileceğini düşünmekteydi. Eski resim, tabiatın taklidini yapmaktayken, Eyüpoğlu'na göre, yeni resim “tezyinatın yüksek mahiyetini idrak etmiş” olacaktı.⁷³⁵ Türk resminin elli senelik bir geçmişi ve Cumhuriyet'in ihtilalcı ressamıyla bu taklitçi resim anlayışını değiştirme yönünde çabaları olmasına rağmen “henüz klasik bir katiyet ve sarahate” varmadıklarını kaydeder. “Tezyini kıymetlerin sırrını asırlarca araştırmış bir millet”

⁷³¹ Yetkin'in o döneme kadar yayımladığı ilgili yayınları şöyledir: **Sanat Felsefesi**, İstanbul: Resimli Ay Matbaası, 1934; **Filozofi ve Sanat**, İstanbul: Vakıf Kitaphanesi, 1935; **Estetik**, İstanbul: İstanbul Basımevi, 1938; **Ahmet Haşim ve Sembolizm**, İstanbul: CHP Yayını, 1938.

⁷³² Anonim, “Ar Okuyucularına”, *Ar*, Sayı 12, Aralık 1937, s. 16.

⁷³³ Suut Kemal Yetkin, “Ar İkinci Yılına Girerken”, *Ar*, Sayı 13, Ocak 1938, s. 4.

⁷³⁴ Suut Kemal Yetkin, “Müstakil Sanat”, *Ar*, Sayı 14, Şubat 1938, s.4.

⁷³⁵ Sabahattin Eyüboğlu, “Öz Resme Doğru”, *Ar*, Sene 2, Sayı 5, (Mayıs 1938), s. 4.

olduğu için Türkiye'nin bunu çok kolay benimseyeceğini belirtmekte ve hatta Türklerin “tasvir ve temsilden uzaklaşan garp resmini garplılardan daha az yadırgayacak”larına inanmaktaydı.⁷³⁶ Eyüpoğlu'na göre “yeni resim” hem minyatürden hem de Batı tarzı resmin kurallarından yararlanacaktı: “Yeni resim yakın göze değil aynı zamanda zihne hitap eden yüksek bir tezyinat yaratacaktır [...] tezyini tabloda derinlikten, hacimlerden ve perspektiften de istifade edilecektir. Yani minyatürle Avrupa resmi birleşecektir.”

Sabahattin Eyüpoğlu, ressam Melek Celal (Sofu)nun ünlü bir hattat olan Kamil Aktik'in hayatı, kişiliği ve sanatı hakkında yayınladığı eserini,⁷³⁷ “Türk güzel sanatlarının yeniden keşfine doğru atılmış büyük adımlardan biri” olarak değerlendirmiştir.⁷³⁸ Kamil Aktik'in “zengin ve olgun bir *gelenek*in son plastik hamlesi” olduğunu ortaya koyduktan sonra bu gelenek artık hattatlarda değil ressamalarda devam edeceğini iddia eder. Bunun iki sebebi olduğunu düşünür. İlk olarak, “bilgilerin en kısa yoldan ve en akli şekil içinde nakline yarayan” Latin harflerinin hat sanatını devam ettirmeye uygun bir düzen sunmaması önemli bir engeldir. İkincisini şu şekilde açıklar:

Türk yazı sanatı, resme ait olan plastik kıymetlere yükselmiştir. Kanaatimce Garplıların resimle tezyini sanatlar arasında yaptıkları teknik bizim sanat dünyamıza teşmil edilemez. Çünkü onlarda ressamın yükseldiği bedii kıymetlere bizde tezyini sanatkâr yükselmiş, mücerred şekiller, müşahhas şekillerin yerini tutmuştur. Avrupada resmin yeni istikameti Kamil Aktik'in temsil ettiği estetike doğru gitmektedir. Mücerret plastik, tasviri resim dünyasına nüfuz etmekte ve tezyini kıymetler, tabiat taklidinin yerini tutacak gibi görünmektedir. Picasso'nun resimdeki bazı cüretkâr arabesk tecrübeleriyle eski Türk yazı sanatının mimarisi arasında şayanı hayret bir akrabalık görülmektedir.⁷³⁹

Diğer bir deyişle Sabahattin Eyüpoğlu, hat sanatının soyut ifade şeklinin Avrupa'da plastik sanatların ifade şekilleriyle paralel olduğunu iddia ediyor. Fakat Türkiye'de hat sanatının harf devrimi nedeniyle düşüşe geçtiğini ve sonuç olarak Latin harfleriyle bu sanatı devam ettirmenin imkânsızlığını vurguluyor. Bununla beraber, Türk ressamlarının çoktan girdiği Batılı teknikte zorlanmamalarının

⁷³⁶ A.g.y., s. 5.

⁷³⁷ Melek Celal, **Reisülhattin Kamil Aktik**, İstanbul: Kenan Basımevi ve Kliš Fabrikası, 1938.

⁷³⁸ Sabahattin Eyüboğlu, “Yazı ve Resim”, **İnsan**, Sayı 2, 15 Mayıs 1938, s. 178.

⁷³⁹ A.g.e., s. 179.

sebebinin eski Türk süsleme sanatlarıyla Batı’da “yeni resim” olarak kabul gören soyut (“mücerret”) ifadeler nedeniyle kurduğu bir akrabalık olduğunu öne sürüyor. Yani, kabul edilir olan Avrupalı resimle geleneksel olan üzerinden ilişki yakalamaya çalışıyor. Fakat gelenekçiliğe düşmemek için de yeni resmin bu geleneği sürdüreceğine inanmak istiyor. Öte yandan, Eyüpoğlu’nun yaklaşımı aşağıda anlatılacak olan yaklaşımlardan oldukça farklı bir nitelik arz ediyor. Çünkü Eyüpoğlu, hat ve süsleme sanatlarıyla benzerliğini iddia ederek dışavurumculuk gibi natüralist/gerçekçi olmayan ifade şekillerinin kullanıldığı bir Batı resmini model alıyor. Bu haliyle, klasisizme dönüş çağrısı yapan çağdaşlarından farklı bir yerde konumlanması gerekiyor.

Yukarıda belirtildiği gibi, hümanizmin resim sanatına uygulanması “klasisizme dönüş” çağrısıyla beraber ele alınmasını şart koşuyordu. “d” Grubu’nun konuşmacısı ve ressamı Nurullah Berk 1941’deki bir yazısında klasik bir sanat eseri için gereken şartları sıralamıştır. Ona göre, klasik, geçici değerlere yaslanmayan ve yüzyıllar geçse bile her çağ için geçerli olmayı başarabilendir.⁷⁴⁰

Her şeyden evvel “beşeri” olmak. Her şeyden evvel, icra bakımından mükemmeliyete varabilmek. Bin sene evvel yapılan işi bin sene sonraki insanlara yakın, munis kılmak. Othello ile beraber titremek, Yago’dan nefret ettirmek. Hatta etrafta, Othello’lar ve Yago’lar hatırlatmak. İşte klasik sanatın sırrı! Mütereddi ruhların spekülâtif niyetleri, yahut şarlatanlıkları, elbette ki klasiği reddeder. Çünkü bizim anladığımız şekilde klasik olmak, yerden bir hayli yükselmektir.⁷⁴¹

Resimde klasisizme yönelik bu eğilim Avrupa’daki sanat trendlerinin geçirdiği değişim örnek verilerek meşrulaştırılır. Böylelikle onların doğru yolu bulduğu ve klasist olmayan sanat biçimlerinden uzaklaşabilmeleri alkışlanır. Avrupa’daki gelişmeyi model olarak gösteren bu söylem içinde örtülü bir Garbiyatçılık barındırır. Ama ne yazık ki Avrupa ve sanatın merkezi olarak uzun yıllar kabul edilmiş olan Paris birkaç sene içerisinde bu pozisyonu Amerika Birleşik Devletleri’ne kaptıracaktır.⁷⁴²

⁷⁴⁰ Çakan Hacıibrahimoğlu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, s. 276.

⁷⁴¹ Nurullah Berk, “Klasizm Hakkında Notlar”, **Yücel**, Cilt 12, Sayı 75’ten akt. Çakan Hacıibrahimoğlu, **a.g.y.**

⁷⁴² Serge Guilbaut, **How New York Stole the Idea of Modern Art?**, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

3.1.3. Kübizm “Azmanlarından” Klasisizme Dönüş

Ar dergisinin Suut Kemal Yetkin’in başyazarlığa başladığı 13. sayıda derginin çok ses getiren sanat anketine yeni bir soru eklenmiştir: “Yeni bir klasisizm ve yeni bir *ümanizm* taraftarıyız. Bunun hakkındaki kanaatiniz nedir?”⁷⁴³ Derginin bu anketini sadece Turgut Zaim ve Malik Aksel cevaplamıştır. Turgut Zaim’in bu soruya cevabı şöyle olmuştur: “Yeni bir klasisizme taraftarım fakat bu da garp tesirine kapılmamak şartıyla. Ümanizm için bir fikrim yoktur”.⁷⁴⁴ Turgut Zaim’in klasisizmi Batı’da gördüğü haliyle ona taraftar olduğu, bununla birlikte dönem aydınlarının sorunsallaştırdığı özgün olmak kaygısını dile getirdiği görülmektedir. “Ümanizm” için bir fikrinin olmamasıysa bu fikrin ressamlar arasında pek fazla yayılmadığına işaret edebilir. Malik Aksel ise klasisizm ve ümanizmden bahsetmeyerek o konulara açıkça cevap vermediğini ve sorunun içinde bulunan – izm’lere bir çeşit gönderme yaptığını düşündürebilir. Ancak, cevabının kendisi, kendi tercihinin de klasisizmden yana olduğu şeklinde çıkarılabilir:

Dört bin senelik Mısır sanatında bir Mısır ekolü görüyoruz. Halbuki, elli seneden beri Avrupada sonu “izm” ile biten türlü türlü meslekler, ekoller çıkmıştır. Sanatın hiçbir ölçüye, hiçbir kaideye tabi olamayacağını söyleyen ve bütün sanat kaidelerini ortadan kaldıran *müfritler nihayet kendi hayallerinin yıkıldığını gördüler*. Sanat her şeyden evvel bir ciddiyet ve bir muvazene meselesidir. *Sanatta disiplin muhakkak lazımdır. Sanatın düşmanı, eksantriklik ve züppeliktir*. Bence sanatkâr ne yaparsa yapsın, ona kuvvetli bir inanı ve imanı olmalıdır. Samimiyeti olan her eser sanatkâranedir.⁷⁴⁵

Malik Aksel, muhtemelen Avrupa’da kübizmin daha klasik formlarla dönüşerek post-kübizm denilen bir akımı oluşturmaya başlamasına gönderme yapıyor. Fakat o arada kübizm, ekspresyonizm gibi akımları kastettiği tahmin edilebilecek sanat akımlarındaki aşırılığın (“müfritler”) yok olduğu şeklindeki gözlemi, “nihayet” diyerek kutlamıştır. Kendisinin sözlerinden sanatta kural, ciddiyet, denge, disiplin gibi konulara öncelik verdiği anlaşılmaktadır. Diğer bir deyişle, Aksel klasisizmden yana olduğunu göstermiştir. Benzer bir şekilde, Bedri Rahmi de kübizmin geçici (“muvakkat”) bir heves olmasını “kolay” olmasına

⁷⁴³ Anonim, “Ar’ın Sanat Anketi: Turgut Zaim’in Düşünceleri”, *Ar*, Sayı 13, Ocak 1938, s. 10, 13; Anonim, “Plastik Sanat Anketi: Malik Aksel’in Düşünceleri”, *Ar*, Sayı 14, Şubat 1938, s. 10-11.

⁷⁴⁴ “Ar’ın Sanat Anketi: “Turgut Zaim’in Düşünceleri”, *Ar*, sayı 13, Ocak 1938, s. 13.

⁷⁴⁵ Plastik Sanat Anketi: “Malik Aksel’in Düşünceleri”, *Ar*, Sayı 14, Şubat 1938, s.20.

bağlamıştır: “Kübizm azmanlarının modası bütün dünyayı bir nezle mikrobı gibi dolaşmış ve kolay olan her şey gibi muvakkat bir zaman için birçok yerlerde moda haline gelmiş ve kadın şapkaları modası kadar yaşadıkdan sonra bugün hemen hemen göçüp gitmek üzeredir”.⁷⁴⁶ “Asıl yeni” olanın resmin hiçbir zaman “aklıselimi çiğnememiş” ve “eskiyi inkâr etmemiş” olan resim olduğunu öne sürmesi tavrını klasiklerden yana koyduğunu göstermektedir.

Peki resimde Türk hümanizmasının veya klasisizme dönüş söyleminin karşılığı nasıldı? Yani resimde nasıl somutlaştırılıyor ve temsil ediliyordu? Ressam Nurullah Berk, Resim ve Heykel Müzesinde sergilenen eserler arasında Halil Dikmen’in *Cephane Taştıyan Kadınlar*’ı (1933) hakkında şunları ifade ediyor: “[...]yeni bir yol tutuyor. Eski klasiklerden bilhassa Rönesanstan mülhem bir terkip tarzı ve görüş içinde, pek mahdud bir klavye içinde dolaşan renk ahenkleri ile, *yeni bir klasisizme dönüş*.”⁷⁴⁷

Ahmet Muhip Dıranas, 1939’da düzenlenen Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini “resimde beklediğimiz ümanizmanın feyizli bir iklim açılan birinci kapısı” diyerek alkışlar ve “Avrupai resim tarihimize” bir göz atmamız gerektiğini hatırlatarak kısa betimlemelerle Türk resmini tarihselleştirmeye girişir.⁷⁴⁸ “Son Nesil” olarak adlandırdığı ve muhtemelen “d” Grubu’na tekabül eden ressamırları bağlı bulundukları akımın büyük gayesini anlamadan biçimsel değerlerini sahiplendikleri için eleştirse de resmi gündelik bir mesele haline getirdikleri ve sanat alanında yeni bir tartışma başlattıkları için de katkılarını teslim etmiştir.⁷⁴⁹

Dıranas’ın Güzel Sanatlar Akademisi’nin resim bölümüne getirilen Leopold Levy’yi de “modern resmin mümessillerinden olmasına rağmen, hiçbir zaman *müfrit* temayüllerle tanınmamış” olması itibarıyla akademideki gençler üzerinde olumlu bir rol oynayacağını düşünmesi çarpıcıdır.⁷⁵⁰ Buna koşut bir şekilde Dıranas Avrupa’da resim akımlarının aldığı yönü tarif etmiş ve Türkiye’deki ressamırların da bu yönden haberdar olduğunu öne sürmüştür. Ona göre, Avrupa’daki resim sanatı “bütün o

⁷⁴⁶ Bedri Rahmi, “Yeniler ve Yeni Resim”, *Ar*, Sayı 15, Mart 1938, s.7.

⁷⁴⁷ Nurullah Berk, “Resim ve Heykel Müzesi”, *Ar*, Sayı 17, Mayıs 1938, ss.12-15.

⁷⁴⁸ Ahmet Muhip Dıranas, “Resimde Ümanizma: Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Güzel Sanatlar*, Sayı 2, Mayıs 1940, s.131-153.

⁷⁴⁹ *A.g.e.*, s. 140.

⁷⁵⁰ *A.g.e.*, s. 148.

hayvanlığını ve deliliğini atarak” neo-klasisizm denilen yeni bir forma doğru evrilmiş ve bizim resmimiz de “Garbın en son temayülüne ayak uydurarak, Garpla beraber, bir yeni klasisizmaya doğru”, “normal” olarak dönmüştür.⁷⁵¹ Dıranas “d” Grubu’nun aşırılıklarını terk ederek yeni bir “ciddiyete” gitmesini bu bağlamda tasvip edecektir:

Türkiyede modernizma cereyanının, toplu bir teşekkül olarak, en ileri mümessili görünen D grubunun 1939 martında Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açtığı 7 inci resim ve heykel sergisi, müfrit temayülleri çoktan bırakmış görünüyordu. Şekilleri ve renkleri cabadan israf eden tahripkâr bir “şekilbozma” yerine bu sergide her şeye tercih edilmiş bir tabiat aşkı, bir klasisizma iştihakı, ehemmiyeti yeni kavranılmış bir ciddiyet, çok bariz olmamasına rağmen bir cehit ve müşkülpesentlik teşhir ediliyordu.⁷⁵²

“d” Grubu sanat alanında meşru bir yer edinmeye çalışmaktaydı. Bu da ancak alanın babalarıyla (“ağabeyler”) uzlaşmasıyla mümkün olabiliyordu. Bununla beraber, Dıranas’ın ümanizma olarak tarif ettiği bu “dava”, hedefi bakımından “bize mahsus bir mahiyet almak zaruretindedir” ve “bu noktadan itibaren kendi hüviyetimize ve kendimize ait bir davanın kalıbına adapte olmak” gereklidir. Diğer yandan başvurmamız gereken kaynakları ise yine şöyle tarif etmektedir: “[İ]man, metot bilgi demek olan, Yunan, Roma, Rönesans ve sonraki klasiklerdir. Bu, her şeye hakim bir nizam ve ahenk anlayışı; saf halde bir tabiat ve insan aşkıdır.” Bunları belirtirken hala Batılı kaynaklardan bahsetmesi ve “bize ait” olanın nasıl ve nerede bulunacağına dair hiçbir şey söylememesi ilginçtir. Fakat resim ve heykel sergisindeki resimlerin hangilerini ne açıdan övdüğüne bakarsak belki ufak ipuçları yakalayabiliriz.

Örneğin, sergide *Atatürk’ün Cenaze Töreni* adlı eseriyle birincilik ödülü alan Zeki Kocamemi’yi Dıranas “öz istikamet bakımından” başarılı olarak kabul eder:

[...]bu çok figürlü kompozisyonda, çoktan beri bizi bıktırmış olan ve mütemadiyen cansız peyzajlara, natürmortlara ve müstakil figürlere inhisar eden temelsiz modernizma yerine mevzua, insana ve mütememmim halinde peyzaja tatbik edilmiş bir klasik anlayışın hakim olduğu görülmektedir...

⁷⁵¹ A.g.e., s. 141.

⁷⁵² A.g.y.

[e]seri kolayca hoş gösteren zoraki renk oyunları ve nadiren coşkunluktan çok defa bilgisizlikten ve kudretsizlikten gelen havailikler yok.⁷⁵³

Bunun gibi klasisizm açısından beğeniye layık bulduğu eser sahipleri arasında Halil Dikmen, Hamit Görel, Eşref Üren, Arif Kaptan gibi ressamalar vardır.⁷⁵⁴ Fakat bu ressamaları Dıranas, ümanizmacı resim davasından beklediği gibi “bize ait” bir hüviyet barındırdıkları için beğendiğine dair bir şey söylemez.

Öte yandan, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Malik Aksel, Seyfi Toray gibi ressamaları bahsettiği manada övmektedir. Örneğin Turgut Zaim hakkında şunları kaydetmiştir:

...[m]inyatürlerden aldığı ilhamı taze ve saf bir plastik aşkla üsluplaştırmaya çalışırken ilk bakışta tamamen fantezist görünebilir... Modernizmayı tamamen yerli ve milli diyebileceğimiz bir anlayışa götürmek suretiyle kendisini ve sanatını bir ananeye ve kültüre bağlamak ihtiyacını arkadaşlarından çok evvel hissetmiş onun lehine kaydetmek lazımdır.⁷⁵⁵

Yine de, Dıranas’ın resimleri, kendi betimlediği estetik felsefesi içinden tutarlı bir şekilde değerlendirdiğini söylemek mümkün değildir. Bunun önemli bir nedeni henüz o dönemde gelişmekte olan resim eleştirisinin bir kanon yoksunluğunu aşamamış sadece basit güzellik tarifleriyle yetersiz kalmasıdır.⁷⁵⁶ Ayrıca Kemal İskender’e göre Dıranas, “büyük” resimden D Grubu’nun etkinliklerini anlamakla, onları “yeni bir ümanizma” diye tarif ederken tamamen yanlış bir değerlendirme yapmaktadır.⁷⁵⁷ Ressam ve araştırmacı Adnan Çoker de Türkiye’de resim alanında söylemselleştirilen hümanizmanın temeli olmadığını iddia etmiştir. Ahmet Muhip Dıranas’ın muhtemelen değindiğimiz *Güzel Sanatlar* dergisinde yayımlanan yazısını kast ederek sözlerine şöyle başlar:

Ahmet Muhip Dıranas’tan tutun da hepsi çok uzağındalar işin. Bir hümanizma tutturmuş ama ne olduğu belirsiz bir hümanizma. Ne o, Paris’te öyle bir şey var. Bunlar tabii yutturmaca. Hitler döneminde hümanizma diye çıktılar. Hitler

⁷⁵³ A.g.e., s. 150.

⁷⁵⁴ A.g.e., s. 150-153.

⁷⁵⁵ A.g.e., s. 151.

⁷⁵⁶ Zeynep Yasa Yaman, “Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları”, *Türkiye’de Sanat*, Sayı 24, 1996, s. 32-38.

⁷⁵⁷ Kemal İskender, “Cumhuriyet Türkiye’sinde Sanat ve Estetik”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul: İletişim, 1983, s. 1752.

de Alman idealizmi demedi mi. Bunlar da hümanizm ile çıkacaklar tabii. Ama ne oldu o hümanizma, ne oldu. Fasafiso oldu. Sanatçıları zayıftı. II. Dünya Savaşı bitti, soyut sanat yine patladı. [...] Sonra bunların resmileşme dönemi ile II. Dünya Savaşı'nın başlaması yakın tarihlerde. 1939'da yurtdışına gidip, savaş başlayınca aynı yıl dönmüş Türkiye'ye Cemal Tollu. O olmuş yani, savaş başlayınca 1945'e kadar yurtdışı kapalı. Onların kâbesi olan Paris 1945'e kadar kapalı. [...] Grup üyeleri geriye dönüşler yapıyorlar. Mesela bir Nurullah Berk'e baktığınız zaman peyzajlar çokça. Tabii Yurt Gezileri de etkilemiş [...] Tam 'hümanizma' hikâyesi çıktığı zaman, bizimkiler de ağız değiştiriyorlar. Yani ben zaten yumuşattım resimlerimi, filan. Sertlik sanki hümanizmaya karşı. Yumuşaklık daha iyi oluyor. Ne ilgisi var.⁷⁵⁸

İkinci bölümden hatırlanacağı gibi, dönemin önde gelen aydınları, Müstakiller ve “d” Grubu gibi grupların sanatlarını “modern” oluşları bakımından beğenmelerine rağmen sanatçılara sürekli olarak birtakım vazifeleri yerine getirmeleri gerektiğini iletmekteydi. Resim sanatının halkı terbiye aracı olarak kullanabileceğine inanan bu aydınlar, halkın kolayca anlayamayacağını iddia ettikleri ve “müfrit” sıfatıyla eleştirdikleri ifade biçimlerinin Cumhuriyet rejiminin ihtiyaç duyduğu mesajları halka veremeyeceklerini öne sürmekteydi. Böylece kübist ve dışavurumcu ifade şekillerinin bir terbiyeci aracı olarak kullanılmasındaki imkânsızlık ima edilmekteydi. Devletin yoğun olarak 1933'te İnkılâp Sergileri'yle başlayıp 1940'ların ikinci yarısına kadar sürecek olan sanat hamiliği belirli eserlerin satın alınması ve o türden eserlerin değerlendirilmesi bakımından resim alanında belirli bir kanonun ortaya çıkmasında etkili olacaktı. 1930'ların ilk yarısı boyunca farklı üslupları temsil ettiği söylenebilecek resim grupları arasında büyük oranda estetik düzlemde yürütülen tartışmanın 30'ların ikinci yarısı itibarıyla azalmaya başladığı, düzenlenen ortak sergilere bakılarak kolayca gözlemlenebiliyordu. Daha çarpıcı olan, kendisini “modernist” sıfatına aday görebilecek “d” Grubu ressamlarının homojen bir grup olmasa da üsluplarını izlenimciliğe ve natüralizme yaklaşıp bahsi geçen dönem içerisinde Kemalist entelektüellerin beklentisi ve beğenisine uyumlu hale gelmesiyle ortaya çıkan uzlaşıydı.

Bu bölümde cevabı merak edilen sorulardan biri şuydu: resim alanında görece az karşılık bulmasına rağmen, hümanizmacı görüşün, başka bir deyişe göre “Türk klasizması”nın, resmi kültür politikası olarak kabul edilmesinin, “modernist” ressamların üsluplarının uzlaşmaya gittiği döneme denk gelmesi ile Avrupa'da

⁷⁵⁸ Yasa Yaman, “Adnan Çoker’le Söyleşi”, **d Grubu**, s. 69, 71-72.

“düzene dönüş” (*rappel à l'ordre*) eğilimi ile kübist sanatçıların klasisist/natüralist eserler üretmeleri arasında bir ilişki kurulabilir miydi? Batı Avrupa ülkeleri ve Türkiye’nin “klasisizme dönüş” deneyimlerinin farklı tarihsel sebepleri olmasına rağmen, yüzünü Avrupa’ya çevirmiş Türk aydınlarının “geri kalmışlık” iddiasıyla suçlanan Türk resmini, Batı’nın da “döndüğü” kökenle, hümanizmle, bağ kurarak o minvalde “çağı yakalayan” bir kültür politikası geliştirme çabası dikkate değerdir.

3.2. Ressamların Yurt Gezilerinin Arka Planı

28 Temmuz 1938 tarihli *Ulus* gazetesi, CHP Genel Yönetim Kurulu’nun önemli bir açıklamasını duyurur. Habere göre Parti, “güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkârlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak maksadıyla bu sene bir yurt içinde sanat tetkik seyahati tertip” edecektir.⁷⁵⁹ Güzel Sanatlar Akademisi ressamı “akademik profesörlerinden veya akademik resim tahsillerini bitirmiş, sergilerde resim teşhir etmiş olan ressamlardan” seçecek, Parti ise gidecekleri vilayetlere yazı göndererek misafir olacak ressamlarla ilgilenilmesi emrini verecektir.⁷⁶⁰ Gezilerin tüm masrafları devlet tarafından karşılanacak, her defasında oluşturulacak bir jüri tarafından seçilecek ressamlar ödüllendirilecek ve beğenilen resimler CHP tarafından satın alınacaktır. İlk gezilerde kalma süresinin bir ay olduğu programın süresi sonraki yıllarda adım adım uzatılmış,⁷⁶¹ 1942’den itibaren ressamlar üç aylık sürelerle gönderilmiştir. CHP, Halkevleri ve Güzel Sanatlar Akademisi koordinasyonunda düzenlenen bu geziler, 1938-1946 arasında, 1944’te ara verilerek, toplam sekiz defa yapılmıştır. Toplamda 710 resim üretilmiştir.⁷⁶² Yurt Gezileri her sene gündeme geldiğinde *Ulus*, *Ülkü* ve *Güzel Sanatlar* gibi devlet yayınlarında iki amacın aksatılmadan sıralanması Yurt

⁷⁵⁹ “CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında, Sanat Hayatımız için Müsbet Kararlar Alındı”, *Ulus*, 28 Temmuz 1938. CHP Genel Sekreterliği, 23/8/1938 tarihli mektuplarla şu yayın organlarından ressamların Yurt Gezileri Programının duyurulması ve tanıtılması için ricada bulunmuştur: **Uyanış** (sahibi Ahmet İhsan Tokgöz), **Yeni Kültür** (sahibi Manisa sayıslı Kazım Nami Duru), **Varlık** (sahibi Yaşar Nabi Nayır), **Ar**, **Çığır** (Hıfzı Oğuz), **Yücel** (Muhtar F.Enata), **Akşam**, **Cumhuriyet**, **Kurun** Gazetesi (İstanbul), **Yenisabah** (İstanbul), **Son Posta** (İstanbul), **Sontelgraf**, **Haber** (İstanbul) ve daha kısa bir yazıyla **Ülkü** (Ankara), bkz. **BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7**.

⁷⁶⁰ “C.H.P’nin Güzel Kararı: 10 Ressamımız Tablolar Yapmak Üzere Yurt İçine Dağılıyorlar”, *Ulus*, 19 Ağustos 1938.

⁷⁶¹ Gezi sürelerinin bir aydan fazlaya uzatılmasını sağlayan Hasan Âli Yücel’dir. Maarif Vekili Hasan Âli Yücel 2/3/1939 tarihli Genel Sekreterliğe mektubunda gezilerin süresinin yeterli olmadığını, uzatılması gerektiğini düşündüğünü aktarmıştır.

⁷⁶² **BCA-CHP 490.1.0.0.2016.20**.

Gezileri programının büyük bir tutarlılık ve bütünsellikle uygulanmasına yönelik yoğun bir isteğin mevcut olduğuna işaret etmektedir.⁷⁶³

Ankara'yı yeni rejimin inkılâplarının sembolleştiği bir kültür kenti haline getirmek için devletin ciddi bir çabası söz konusu olsa da o zamana dek hâlâ İstanbul çevresinde yoğunlaşmış sanat ortamı nedeniyle bu geziler ressamlar için önemli bir gelişmeydi. Erken cumhuriyet döneminin kültür politikaları açısından incelendiğinde ressamların vilayetlere “ora”nın resmini yapmak için gönderilerek sanatçılara devlet desteği sunulması, devletin yurt dışına resim öğrenimi için öğrenci göndermesi ve sınırlı sayıda düzenlenen sergilerden resim satın alması gibi desteklerinden sonra, ilk defa bu kadar kapsamlı bir sanat hamiliğine girişilmesi önemlidir. O noktada partinin böyle bir proje başlatmasında hangi amaçların etken olduğunu anlamak için döneme damgasını vuran düşünce akımlarını, organik aydınların sanattan beklentilerini ve dönemin siyasi ikliminin koşullarının şekillendirdiği politikaları gözden geçirmek gerekiyor.

3.2.1. Yurdun Görselleştirilmesi: Fotoğraf ve Resim

Pek çok şey gibi yurdun mekânlarının görselleştirilmesi Cumhuriyet'ten öncesine dayanır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde resimle uğraşan sanatçılar bu yönde türlü eserler vermişlerdir. Örneğin Ahmet Ziya (Akbulut) (1869-1938) 1897'de Sultanahmet Camii'ni resmetmiştir; bir başka ünlü ressam Şevket Dağ (1876-1944) Ayasofya Camii'nin görkemli yapısını –üstelik iç mimarisini bütün detaylarıyla– resmetmesiyle tanınmıştır. Meşhur Hoca Ali Rıza (1858-1930) da doğal güzelliklerle dolu, hayal âleminde kopmuş hissiyatı veren manzara resimleriyle bilinir. Hoca Ali Rıza için sanat, modernlik karşısında yitirilme tehlikesiyle karşı karşıya kalan patrimonyayı hatırlatma aracı olmuştur.⁷⁶⁴ Her gün

⁷⁶³ Anonim, “CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında, Sanat Hayatımız için Müsbet Kararlar Alındı”, **Ulus**, 28 Temmuz 1938; R. Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği Yurt Gezisi, **Ülkü**, Cilt 14, sayı 79, Eylül 1939, s. 73-74; Refik Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği II inci Yurt Gezisi, **Güzel Sanatlar**, Sayı 2, 1940, s. 170; Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü: 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor”, **Ulus**, 29 Haziran 1941; Anonim, “Cumhurreisimiz İnönü C.H.Partisinin 40 Vilayete Gönderdiği Ressamların Yaptıkları 393 Tablo İle Amatör Resim Ve Fotoğraflarını Toplayan Halkevleri Sergisini Gezdi”, **Ulus**, 4 Mart 1942; Şerif Gürol, “C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 35, 1 Mart 1943.

⁷⁶⁴ Shaw, **Ottoman Painting**, s. 97.

bir başka değişimin yaşandığı bir dönemde Ali Rıza için doğa resimleri geçmişi nostaljik bir şekilde tasavvur etmenin bir yoluydu. Ali Rıza'nın eserlerinde, Osmanlı mekânlarını mükemmel, doğal ve zamanın dışında tasvir ederek "belleği korumak" amacı taşımaktaydı.⁷⁶⁵ Abdülhamid eşmesi gibi tarihi yapıları fotoğraflarına bakarak resmeden Hüseyin Zekai (1860-1919) için de durum farklı değildi. Fotoğraf, "Primitifler" olarak bilinen 19. yüzyıl ressamlarının manzara resimleri için yararlandıkları önemli bir araçtı.⁷⁶⁶ 1914 Kuşağı olarak tanınan izlenimci ressamlar da fotoğraf ve fotoğrafılarla ilişkiyi kesmemişler; hatta kimi zaman resimleri fotoğraf stüdyolarının içinde ve dışında sergilenmiştir.

Osmanlı döneminde yapılan resimler arasında manzara resimleri ağırlıklı olsa da söz konusu resimlerin Avrupa'daki manzara resimlerinden farklı bir özelliği vardır. Yukarıda bahsettiğimiz, camii, eşme, hayrat, saray, vs. gibi mimari yapılar manzara resminde adeta yeni bir tür ortaya çıkarmıştır. Buna "korumacı" (*preservationist*) manzara resmi denilebilir.⁷⁶⁷ Manzara resminin diğer bir türü, izlenimciliğin benimsenmesinden sonra ilk olarak 1890'ların sonlarında ressam Halil ve Ömer Adil tarafından yapılan pastoral resimlerdir. Paris'teki izlenimcilerin aksine, onlar modern hayatın yansımalarını değil, hisli bir anlatımla İstanbul'un muhitlerini, deniz kıyılarını, Boğaz'ı konu ediyorlardı.

II. Abdülhamid memleket fotoğraflarıyla ülkenin "doğru/uygun" imajını daha ziyade yabancılar amaçlanarak çektirmiş ve o fotoğraflardan geniş bir albüm oluşturmuştur. Bu anlayış çerçevesinde ülkeyi vahim/geri kalmış/bedbaht halde gösterecek hiçbir imaja tahammül etmediği bilinmektedir. Öyle ki bu durum, ressam Halil'in gerçekçi resimler yapmak yerine pastoral İstanbul resimleri yapmasında önemli bir faktör olarak öne sürülmüştür.⁷⁶⁸ Kendini Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopuş mitiyle ayırmaya gayret eden Cumhuriyet döneminde fotoğrafçılığa dair yayınlarda bulunan yazılar da "yeni" olanın imgesinin yaratılması, yayımlanması ve yayılmasına verilen öneme işaret etmektedir. Cumhuriyet inkılâplarıyla yeni bir ülkenin yaratılmasına gösterilen özene rağmen bunu göstermek imkânından yoksun

⁷⁶⁵ A.g.e., s. 98.

⁷⁶⁶ Pelin şahin Tekinalp, "Links Between Painting and Photography in Nineteenth Century Turkey", **History of Photography**, 34, 3, 2010, ss. 291-299.

⁷⁶⁷ Shaw, a.g.e., s. 102-103.

⁷⁶⁸ Shaw, a.g.e., s. 104.

oluşu ve fotoğraf çekecek ve çektirecek hiçbir kurumun bulunmaması eleştirilmiştir.⁷⁶⁹ *Ulus*'ta bu minvalde yayınlanan yazıda “İnkılab yapmakta, ayrıca da bu yolda birçok ulusları geride bırakmakta olan bir memleketin bu kadar fotoğrafsız olması, ele düşmana karşı, sadece gülünçtür”⁷⁷⁰ sözleriyle vurgulanan fotoğraf ihtiyacının hem içeriye hem de dışarıya karşı bir imge yaratma projesinin bir parçası olarak ele alındığı görülmektedir.

Cumhuriyet'in önemli aydın ve bürokratlarından Burhan Belge de rejimin ülkede yarattığı değişimlere rağmen, yurtiçindeki ve dışındaki yayınlarda Osmanlı imgelerinin yer aldığı fotoğrafların kullanılmaya devam edilmesini eleştirmiştir: “Geçenlerde, bir devlet resmi mecmualarından biri, İstanbul Çarşıiçine ayırdığı bir yazıda fesli esnaf resimlerini kullanmıştı. Bunun için, kızmağa da hakkımız yoktur. Yeni Türkiye'yi gösteren fotoğrafları isteseler bile gönderilecek bir şey yoktur”.⁷⁷¹ Fakat sadece bir sene sonra, kendisinin o dönem bünyesinde çalıştığı Matbuat Umum Müdürlüğü, Türkiye fotoğraflarını çekim işini gerçekleştirmiştir. Basın Genel Direktörlüğünün, beş bini aşkın fotoğraf içerisinden seçerek hazırladığı *Türkiye, güzellik, tarih ve iş memleketi* adını taşıyan fotoğraf sergisi 29 Şubat 1936 tarihinde Sergievi salonunda Ekonomi Bakanı ve Dâhiliye vekili Celal Bayar tarafından açılmıştır.⁷⁷² *Ülkü*'de sergi hakkında, “fotoğrafın güzel sanatlar arasında yer alıp en kuvvetli telkin ve propaganda vasıtaları arasına girdiğini” gösterdiği ifadesi yer alır.⁷⁷³ Sergi salonundaki fotoğrafların şu başlıklar altında sergilenmesi ilerlemeci estetiğin fotoğraf alanında da desteklendiğinin bir işaretidir: “Türkiye, Tarih, Abideler, Güzellikler ve iklimler memleketidir”, “Ankara Türk yapıcılığının sembolüdür”, “Türkiye çeşitli ziraat mahsulleri memleketidir”, “Türkiye sanayileşiyor”, “Türkiye demir ağlarla örülüyor”, “Cumhuriyet gençliği çalışıyor”.⁷⁷⁴ Ayrıca Basın Genel Direktörlüğünün açtığı serginin “değişen Türkiyede inkılabçı fotoğrafçılığı da ödevlendirmiş ve ilk adımı atmış” olduğu belirtilmekteydi. “Yeni” imgesinin içeride ve dışarıda propagandasına özen gösterildiği, şu sözlerde açıkça ifade edilmekteydi:

⁷⁶⁹ Anonim, “Fotoğrafsız Türkiye”, *Ulus*, 3 İlkânun 1934, s. 3.

⁷⁷⁰ A.g.y.

⁷⁷¹ Burhan Belge, “Fotoğraf Komisyonu”, *Ulus*, 21 Şubat 1935, s. 3.

⁷⁷² Cemal Tahir, “Fotoğraf Sergisi”, *Ülkü*, Cilt 7, Sayı 38, Nisan 1936, s. 125-127.

⁷⁷³ A.g.e., s. 125.

⁷⁷⁴ A.g.e., s. 127.

Memleketi ve rejimi her bakımdan içeriye ve dışarıya tanıtmada işinde vasıta olabilecek fotoğrafın ancak artistik fotoğraf olduğunu, fotoğrafın bizim duyumuza, görüşümüze bizim inanışımıza göre alınmış olması lazım geldiğini de bu sergi bize isbat etmiştir. Nihayet bu sergi fotoğraf arşivinin temeli, iç ve dış propaganda bakımından verimi gittikçe artacak bir sermaye plasmanıdır.⁷⁷⁵

O halde, tıpkı Osmanlı'nın son döneminde olduğu gibi, Cumhuriyet döneminde de yurdun görselleştirilmesinin ülkenin ve hatta rejimin imajını oluşturmakla yakından bir ilgisi olduğu söylenebilir. Bu durumun hem resim hem fotoğraf alanlarına sirayet ettiğinden bahsetmiş olduk. Peki ya Cumhuriyet Halk Partisinin Yurt Gezileri Programı'nın böylesi bir imaj inşa çabasıyla gerçekleştirilmiş olduğu iddia edilebilir mi? Göstereceğimiz gibi, uzun yıllar boyunca üretilecek bu resimler hiçbir zaman yurt dışında sergilenmemiştir. Yabancı dilde katalogları da hazırlanmamıştır. Öyleyse, bu programın yurtiçi düşünülerek hayata geçirildiği iddiası daha gerçekçi bir iddiadır. Aşağıda, Yurt Gezileri Programının düzenlenmesinin arkasında yatan ideolojik, politik ve kültürel nedenlere değinilecektir.

Arşivde bulduğumuz bir belge, Yurt Gezileri'nin ilk olarak coğrafi bölgeler temel alınarak gerçekleştirilmek istendiğine işaret etmektedir. Tarihsiz olan ve "1938 Ressamlar Gezisi – Orta Yayla" başlığıyla hazırlanan metin Yurt Gezileri'nin düzenlenmesinin ardında yatan sebeplere dair daha net bir fikir sunma kapasitesinde.⁷⁷⁶ Metinde gezilerden beklenen genel özelliklerin yanı sıra, Orta Yayla için belirli özelliklere gönderme yapılarak konu sınırlaması için yol göstermesi amaçlanmış olabilir:

1938 Ressamlar Gezisi için seçilen Orta Yayla, yurdumuzun iskeletini teşkil eden büyük yaylalar sisteminin aynı zamanda baş şehrimizi de içine alan en mühim parçasıdır. Ekseriya step florasile karakteristik bir manzara arzeden bu yüksek ve dağlık yayla parçası, hayatın her tarafta tekâsüf ettiği vadileri, bu badileri saran mezru sahaları ve yayla köyleri, daha yukarı irtifalarda da yaylaları ve meralarile sanatkâra hiç işlenmemiş bakir ve orijinal tabiat mevzuları arzeder. Bu sahada her tabiat manzarası ve her tabiat hadisesi tamamen kendine has bir karakter arzeder.

Orta yaylanın coğrafi hududu şöyle tayin edilmiştir:

⁷⁷⁵ A.g.y.

⁷⁷⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7.

Konya vilayetinin bütün arazisile sırasile Niğde, Kayseri, Yozgat, Kırşehir; Ankara vilayetleriyle Çankırı merkez kazasını ve daha garpte Eskişehir vilayetleriyle Afyon vilayetinin Sandıklı, Bolvadin, Aziziye kazaları, Isparta vilayetinin Yalvaç, Şarki Karaağaç kazaları Orta Yayla hududu dahilinde sayılabilir.⁷⁷⁷

Fakat, 1938 Gezisi için öngörülen bölge temel alınmamıştır. O senenin gezisine Edirne, Bursa, İzmir, Antalya, Konya, Gaziantep, Malatya, Erzurum, Trabzon, Rize vilayetlerine ressam gönderilmiştir. Yani aşağı yukarı her bölgeden en az bir il seçilmiştir. Yurt Gezileri'nin sonraki yıllarında da bu uygulama devam etmiştir. Buradan anlaşılıyor ki her sene farklı bir coğrafi bölgeye gidilmesi düşünülmüşse de her bölgeden en az bir ile gidilmesi sonuç olarak tercih edilmiştir.

3.2.2. Düşünsel Etkiler

Yurt Gezileri'nin düzenlenmesinde pek çok fikir akımı rol oynamıştı. Bunlardan özellikle halkçılık, köycülük ve görece daha az etkili olan Anadoluculuğu ele almayı önemli buluyoruz. Önceki bölümlerden hatırlanacağı gibi, tek-parti yönetiminin benimsediği, halkçılığın Ziya Gökalp versiyonu uyarınca, seçkinler ve halk, aralarında donanım bakımından ciddi fark bulunan iki ayrı sosyal kategoriydi. Halk, yerelin bilgisini taşıyan ve ulusun özünü oluşturan bir unsurken, küçük bir azınlık olan seçkinler bu bilgiden yoksundu. Bununla birlikte, seçkinler, Batı bilgisine sahipti ve bu bilgiye sahip olmayan halkı terbiye etmek gibi bir vazifeleri vardı. Devletin bu yöndeki kültür politikası kapsamında, örneğin Maarif Vekâleti 1929-1931 yılları arasında toplam 124 sayı olarak haftalık *Halk* dergisini yayımlamıştır. Sade bir anlatımı seçen dergi hem haftanın öne çıkan siyasi ve kültürel konularını gündeme alıyor hem de halka resimlerle her konuda bilgi aktarmaya çalışıyordu.⁷⁷⁸ İri puntolar ve resimlere sıklıkla başvurulması okuma yazma bilmeyen halkın da okuyucu kitlesi olarak hesap edildiğine işaretti. Bu yönde halkı bilinçlendirmek için pek çok konuyu sayfalarına taşıyan dergide konumuz açısından öne çıkan bazı köşeler şunlardır: “Yurt Bilgisi” ve “Vatanımızı Tanıyalım”. Mithat Sadullah imzalı “Yurt Bilgisi” köşesinde anayasa ve vatandaşlık hakları gibi konular işlenirken “Vatanımızı Tanıyalım” köşesinde “halka yaşadığı

⁷⁷⁷ A.g.b., sıra no. 143.

⁷⁷⁸ Seda Bayındır Uluşkan, “Atatürk Döneminde Halk Terbiyesi ve Buna Dair Bir Yayın Örneği: Halk Dergisi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 2007, Yıl 5, Sayı 9, 2006, s. 196.

ülkeyi iyi bilmesi adına illerimiz tanıtılmış ve dağlarından göllerine, yemeklerinden eğlencelerine kadar çeşitli bilgiler verilmiştir.”⁷⁷⁹ Halkçılık ilkesinin 1931 CHF Kurultayında resmi olarak kabul edilmesine koşut olarak, Türkiye’de 1930’lardan itibaren köye yönelik yoğun bir ilgi hâsıl olmuştur.⁷⁸⁰ Bunda elbette rejimin siyasi tabanının genişletilmesi gibi bir dert ve merkezde hâlihazırda üretilmiş fikirlerin çevrede yaygınlaştırılması gibi bir amaç vardı.

Köycülük düşüncesinin en önemli söylemi -ki bu düşünceleri en fazla dillendiren *Ülkü*’den Nusret Kemal Köymen olmuştur- kırsal bölgenin gelişmesi gerektiği idi. Köycüler köy hayatını ve köylüleri neredeyse gerçek dışı bir şekilde yüceltiyorlardı. Buna göre köyler, ulusal kültürün “saf” ve “tamamen” korunmuş olduğu yerlerdi.⁷⁸¹ Öte yandan, kırları saflığı bozulmamış kültürel niteliklerin bir havzası olarak görmek Kemalizmin halkçılık düşüncesi tarafından da paylaşılmaktaydı. Kemalist halkçılık halk kültürüne öncelik veriyor ve ulusun özünü ve kaynağını kırsalda görüyordu. Bu kırsalın adı genellikle aynı zamanda “historiyografik ve estetik ideale karşılık gelen” “Anadolu”ydü.⁷⁸² Zaten kültür ve kimliğin köklerinin köylerde bulunabileceğine inanmak milliyetçi bakış açısı için doğaldır, “çünkü şehirler ister etnik, ister kültürel, ister ekonomik olsun, her türlü kozmopolitanizmi simgelemektedir”.⁷⁸³ Halkçılık ve köycülüğün yanı sıra, Anadoluçuluk da dönemin etkili fikir akımlarındandır. II. Meşrutiyetin Osmanlıcılık, İslamcılık ve Turancılık arasında gidip gelen ideolojisine karşı Mütareke döneminde ortaya çıkan Memleketçilik hareketi Türk kültürünün kaynağını Anadolu’da bulmuş ve zaman içinde Anadoluçulukla bütünleşmiştir.⁷⁸⁴ Muhafazakâr-milliyetçi bir düşünce akımı olarak İkinci Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan Anadoluçuluk, Anadolu’yu ulusun kaynağı ve cisimleşmiş hali olarak tasavvur ediyordu. Anadoluçular, en basit haliyle, modernlik, sanayileşme ve Batılılaşma ile gelen değişimlere karşı eleştirel bir tavra sahiptiler. Türk ulusunun özünün Anadolu

⁷⁷⁹ A.g.e., s. 197.

⁷⁸⁰ Başka pek çok düşünce gibi köycülük de II. Meşrutiyet döneminde ses bulmuştur. **Türk Yurdu** dergisinde Yusuf Akçura ve Helfând Parvus gibi isimler milliyetçi hareket için köylünün desteğinin önemini vurguluyordu.

⁷⁸¹ Asım Karaömerlioğlu, **Orada Bir Köy Var Uzakta**, s. 70.

⁷⁸² Can Bilsel, ““Our Anatolia”: Organicism and the Making of Humanist Culture in Turkey”, **Muqarnas**, 24, History and Ideology: Architectural Heritage of the “Lands of Rum”, 2007, s. 224.

⁷⁸³ Karaömerlioğlu, a.g.e., s. 70.

⁷⁸⁴ Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da “Mektepten Memlekete Dönüş””, 37.

kültüründe ve etnik olarak çoğunlukla Türk olarak niteledikleri Anadolu halkında görmekteydiler.⁷⁸⁵

Bu hareketin önemli isimlerinden Ziyaeddin Fındıkoğlu 1937’de *Ulus*’ta yazdığı bir yazıda, Alman Nasyonal Sosyalist Partisi’nin düzenlediği yurt gezilerinden ve kültür ilişkisinden bahsetmiştir. Alman Nazi partisinin bu bağlamda 1934’te organize ettiği geziler kapsamında Alman işçilerinin Almanya içerisinde gezdirilmesi yoluyla memleketlerini tanımaları ve ulusal birliktelik duygusuyla emeklerini ve güçlerini birleştirmeleri amaçlanmıştır. Bu sayede turizm ve eğitim politikasının bir parçası olarak Almanlar gezerken eğitilecek ve böylece “Avrupa’ya yeni bir yön ve kültür kazandıracak, Cermen halkından olduğu, bilinç ve onuru verilmiş” olacaktı.⁷⁸⁶ Yurt Gezileri’nin CHP programında yer alan bir etkinlik olarak sürdürüldüğü sıralarda İsmet İnönü Parti’nin V. Kurultay’ında nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan Türk köylüsünün eğitim ve geçim düzeyinin yükseltilmesini önemli bir sorun olarak değerlendirdiklerini dile getirmiştir.⁷⁸⁷ Yasa Yaman’a göre, Parti’nin Yurt Gezileri’ni düzenlerken sanatçının köylünün bu sorunuyla ilişki kurması beklenmiştir.⁷⁸⁸

Sovyet sosyalizminin sosyalist gerçekçiliği kurumsal sanat akımı olarak kabul etmesi ve buna paralel olarak resamlara yurt gezileri düzenlemesi *Ulus* gazetesinde yeni rejime örnek olarak sunulmuştu. Rus resamlarına “memleketin yeni yaşayışını ve sosyalist hayatı tanımalarını mümkün kılmak için” her türlü olanağın vakfedilmesi övgüyle karşılanıyordu.⁷⁸⁹ Yurt gezileri projesi fikrinin ilham kaynakları şu satırlarda bulunabilir:

Sovyet hükümeti [...] rus ressamlarının, memleketin yeni yaşayışını ve sosyalist yapısını tanımalarını mümkün kılmak için onlara türlü kolaylığı göstermektedir. Genç, ihtiyar, az veya çok müstaid bütün ressamlar her yıl, masrafı hükümet veya sosyal kurumlar tarafından verilen uzun yolculuklar yaparak kolhozları, Sovyet Birliğinin ulusal cumhuriyetlerini ve az çok ehemmiyetli sanayi merkezlerini gezerek, baştan aşağı değişen tabiatın yeni peyzajlarını ve Rusya’nın yeni adamlarını yerinde tanırırlar.⁷⁹⁰

⁷⁸⁵ Çınar, **Anadoluculuk ve Tek Parti CHP’de Sağ Kanat**.

⁷⁸⁶ Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri”, s. 37.

⁷⁸⁷ İsmet İnönü, 1939’dan akt. Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 44.

⁷⁸⁸ **A.g.y.**

⁷⁸⁹ Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri”, s. 38.

⁷⁹⁰ Anonim, “Ankara’da Bir Sovyet Resim Sergisi”, **Ulus**, 11 İlkânun 1934, s. 5.

Görüldüğü gibi Sovyetlerde uygulanan sanat politikası sosyalist gerçekçilik bağlamında olmasa da sanatın “halk için” olması gerekliliği üzerinden ve yeni rejimin getirdiği devrimleri halka anlatmak yoluyla tercih edildiği için örnek gösteriliyordu.

Ayrıca 1930 Dünya Bunalımı pek çok ülkede sanat çevrelerinin içe dönüş yaşamasına neden olmuştu.⁷⁹¹ Yukarıda verilen örneklerin yanı sıra, yurt gezileri ve resimlerinin Amerika Birleşik Devletleri’nde de benzer bir karşılığı olmuştur. Thomas Hart Benton’un liderliğinde toplanan “bölgeselciler” (*regionalists*) adı verilen ve yeniliğe karşı olan betimci ressamı Amerika’nın “kırsal geçmişine dayalı folklorik kutlamalarını, törenlerini konu edinen genel bir yöresellik bayrağı altında” sanatlarını icra ediyorlardı.⁷⁹²

3.2.2.1. Sanatın Terbiyevi Etkisi

Ressamların Yurt Gezileri haberi, basında partinin bu programının sanatçılara ilk defa olarak İstanbul ve Ankara gibi belirli merkezler dışına çıkmaya olanak tanınması üzerinden sunulmuştu. Hâlbuki gezilerde görevlendirilecek ressamın çoğu, basında duyuruluşunun aksine, İstanbul dışına adımını atmamış, söz gelimi “Anadolu” veya “memleket gerçeklerine” yabancı kişiler değillerdi. Öğretmenlik, askerlik veya memurluk nedeniyle Türkiye’nin pek çok yerinde kısa süre de olsa yaşamış kişilerdi. Kuşkusuz ki haberin bu şekilde verilmesinde, tezin önceki bölümlerinde anlatılan, resamlardan “milli sanat” eserleri üretmelerine dair devlet beklentisinin etkisi olmuştu. Hatırlanacağı gibi, özellikle Güzel Sanatlar Akademisi ve onun çevresindeki resim hocaları ve öğrencilerine yöneltilen inkılâbın sanatına uzak kaldıkları yönündeki eleştiri, söz konusu vurgunun arka planını oluşturmaktaydı.⁷⁹³

⁷⁹¹ Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri”; Kıymet Giray, **Manzara**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000.

⁷⁹² Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 38.

⁷⁹³ Yurt Gezileri’yle eş zamanlı olarak bir de öykü yarışması düzenlemiştir. Yaşar Nabi Nayır, tıpkı ressamı gibi genç edebiyatçıların da Anadolu’nun değişik kentlerine gönderilmesi gerektiğini, böylece Türk köyünü ve köylüsünü daha gerçekçi bir biçimde dile getirebileceklerini, bu gençlerin “memleketi anlatmak arzusu” içinde olduklarını belirtmiştir. Bkz. Yaşar Nabi Nayır, “Düşünceler-Muharrir ve Memleket”, **Ulus**, 24 Eylül 1938, s. 2.

Matbuat Umum Müdürü olarak 1933-1937 yılları arasında görev yapan Vedat Nedim Tör,⁷⁹⁴ kendisinin tam da böyle bir amaç taşıyarak⁷⁹⁵ resamlara yurt gezileri düzenlenmesi fikriyle Dâhiliye Vekili ve Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreteri Şükrü Kaya'ya gittiğini ve onun da kabul ettiğini anılarında şöyle anlatır:

Yine bir gün, Şükrü Kaya Bey'e "Resamlarımız çokluk İstanbul'da otururlar ve yine çokluk hep İstanbul manzaralarını, Kurbağalıdere'yi, Göksu'yu, Boğaziçi'ni, camileri veya manolya, gül, elma ve portakal, natürmort resimlerini yaparlar. Bunlara *bu toprağın gerçekleri* ile karşılaşmak imkânlarını verelim ve resamlarımız için yurt gezileri düzenliyelim," dedim.⁷⁹⁶

Başka bir deyişle, bu programı düzenleme fikrinin mimarı, resamları ülkenin gerçeklerinden habersiz bireyler olarak gören ve onlara yurdun güzelliklerini tespit ettirmek sorumluluğunu yükleyen bir bakış açısına sahiptir.

Yine de, Yurt Gezileri Programını idrak etmemiz için bunlar yeterli değil. Öncelikli olarak, haberde sıralanan iki amaçtan birini özellikle sorgulamak gerekiyor: "(yurdun) güzelliklerini yerinde tesbit ettirmek". Temel amaç yurdun güzelliklerini belirleyip onların merkeze ulaşmasını sağlamak olsaydı, fotoğrafçılara başvurmak daha yerinde olmaz mıydı?⁷⁹⁷ Resim sanatının kullanılmasında ince bir

⁷⁹⁴ Vedat Nedim Tör (1897-1985), aydın, bürokrat ve kültür adamıdır. 1916 yılında Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra yüksek öğrenimine Almanya'da devam etti. Berlin Üniversitesi'nde ekonomi doktorası yaptı. Türkiye'ye dönüşünde **Aydınlık** dergisi çevresinde oluşan sol harekete katıldı. Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası üyeliği yaptı. 1927'de komünist tevkifatında gizli Türkiye Komünist Partisi yöneticilerinden olduğu suçlamasıyla tutuklandı. 4 ay hapis cezası aldı. Daha sonra Marksist düşünceden uzaklaştı. Burhan Asaf Belge, Şevket Süreyya Aydemir ve Yakup Kadri ile birlikte **Kadro** dergisini (1933-1934) kurarak Kemalizmin kuramsal altyapısını oluşturmayı denedi. Daha sonra Ticaret Bakanlığı'na bağlı Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Merkez Müdürlüğü (1923-1933), Matbuat Umum Müdürlüğü (1933-1937), Turizm Müdürlüğü (1938), Ankara Radyosu Müdürlüğü (1938-1944) gibi kurumlarda yönetici olarak görev yaptı. Bu süreçte Türkiye'nin kültür ve sanat alanına yenilik getiren önemli isimlerden biri oldu; örneğin, Türkiye fotoğraf arşivini kurdu, **La Turquie Kémaliste** dergisini yayınladı, 1939 New York Dünya Sergisi'nde Türkiye bölümünün komiserliğini yaptı. 1945'te Yapı ve Kredi Bankası'nın Kültür ve Sanat Müşaviri oldu. Akbank'ta Kültür Başuzmanı (1970-1974) olarak çalıştıktan sonra yeniden Yapı ve Kredi Bankası'na geçti. Oradan emekli oldu (1977). **Hep Bu Topraktan** (1943-1946) adlı kültür dergisini ve Yapı ve Kredi Bankası adına **Aile, Doğan Kardeş, Resimli Hayat** ve **Sanat Dünyamız** gibi dergileri yayınladı ve yönetti. Bkz. Tör, **Yıllar Böyle Geçti**.

⁷⁹⁵ Bir kaynak resamların Yurt Gezilerini "iki eğitimcinin Nafi Atuf (Kansu) ile Rıdvan Nafiz (Ergüder) Beylerin planlayıp uygulamaya" koyduğu şeklinde vermiş olsa da (bkz. Beşir Ayvazoğlu, **Malik Aksel: Evimizin Ressamı**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2011, s. 80) bununla ilgili başka bir kaynağa rastlanmamıştır.

⁷⁹⁶ Tör, **Yıllar Böyle Geçti**, s. 37.

⁷⁹⁷ Aynı soru heykeltıraş Nusret Suman tarafından da dile getirilmiştir: "Eğer maksat yalnız mahalli kıyafetleri, abideleri bir müzeci gözüyle tesbit olsaydı bu iş için ressam değil, fotoğrafçı göndermek daha doğru olurdu." Bkz. "Resim Sergisi Dolayısıyla", **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

seçim söz konusu olabilir. Buna ipucu niteliğinde bir ayrıntı Vedat Nedim Tör'ün anılarında bulunabilir.

Bir gün ressam Cemal Bingöl Yozgat Ortaokulu'nda resim öğretmeni olarak bulunduğu dönemde öğrencilerinin yaptığı resimleri Tör'e göndermiş. Bu resimler Tör, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Müdürü iken Sergi Evi'nde "Yozgat Çocuklarının Resim Sergisi" adıyla sergilenmiştir. Söz konusu resimleri ve bu çocukların öğretmeni Cemal Bingöl'ün resim öğretimine yaklaşımını oldukça beğenerek resimleri Londra'daki Türk Halkevine Büyükelçi Rauf Orbay aracılığıyla ulaştırmıştır. Böylelikle Yozgatlı öğrencilerin resimleri orada sergilenme imkânı bulmuş; hatta Edinburgh Üniversitesi Güzel Sanatlar Tarihi Profesörü Herbert Read Cemal Bingöl'ü tebrik eden bir mektup göndermiştir.⁷⁹⁸ Tör'ün anlatımına göre bu çocuklar ve onların resim öğretmeni onu o kadar çok etkilemiş ki Resim Öğretmeni adında ilk önce *Ulus* gazetesinde tefrika edilecek fakat daha sonra kitap olarak yayımlanacak bir roman kaleme almasına sebep olmuştur.⁷⁹⁹

Resim Öğretmeni adlı eserde ana karakter tahmin edilebileceği gibi bir resim öğretmenidir.⁸⁰⁰ Öğretmen Mehmet resim dersini ciddiyetle ele alır fakat öğrencilerin müfredat dışına çıkmalarına izin vererek özgürce resim yapmalarına büyük bir önem gösterir. Hatta genellikle resim branşına tercih edilen matematik, fen gibi branşların yerine resim sanatına kıymet verilmesi gerektiğine işaret eder. Görevli gittiği köyde, öğrencileri müstesna, resim öğretimine karşı köy halkında -İslam veya muhafazakârlıktan ötürü- yoğun bir önyargıyla karşılaşır ve onlarla mücadele eder. İlginç olan, bu resim öğretmenin öğrencilere resmi sevdirmek için her yolu denemesinin yanı sıra, onların gündelik sorunlarında da yardıma koşabilen idealist, çalışkan ve zeki bir Aydınlanmacı olmasıdır. Resim öğretmeni, tatlı, iyimser fakat işini bilen bir tavır içinde yaratıcı çözümler üreterek kendisini kimilerine sevdirmeyi başarırken köyde sadece iktidar ve mevki peşinde koşanların işini zorlaştırması başına bela almasına yola açar. Buna rağmen yılmayan bir öğretmen olarak Cumhuriyet'in beklediği aydın figürünü somutlaştırmıştır.⁸⁰¹ Vedat Nedim Tör, yine

⁷⁹⁸ Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, s. 78-81.

⁷⁹⁹ *A.g.e.*, s. 81.

⁸⁰⁰ Tör, *Resim Öğretmeni*, Ankara: Akba Kitabevi, 1943.

⁸⁰¹ Ayrıca, romanda resim öğretmenin kendi kendine konuşurken "küçük evleri" beğenmediğini ifade etmesi o dönem gözden düşen kübist mimariye yönelik tartışmaları yakaladığını gösterir.

de kitabındaki resim öğretmeniyle Cumhuriyet'in kuruluş döneminde üretilen diğer edebiyat ürünlerindeki öğretmen tipolojisinden bir nebze farklı bir karakter çizmiştir.

3.2.2.2. Halkevleri ve Resim

Yurt Gezileri'ni başlatan merciinin, Maarif Vekâleti değil de, görev alanı ile doğrudan ilgisi olmamasına rağmen Dâhiliye Vekâleti olması, sanatın propaganda araçlarından biri olarak görülmesinden kaynaklanmış olabilir. İkinci bölümde üstünde durulduğu gibi, Cumhuriyet seçkinleri resim sanatına da -diğer sanat alanlarında olduğu gibi- “inkılâpların anlatılmasını ve yaygınlaştırılmasını sağlayacak, dolayısıyla zihni dönüşümü kolaylaştıracak” pedagojik bir araç olarak bakıyordu.⁸⁰² Nitekim toplumda okur-yazar sayısının az olması rejimin ideolojisini yazılı kültür üzerinden vermesini zorlaştırmıştı. Bu nedenle CHF 1931 Kurultayı'ndan sonra Halk Hatipleri Teşkilatı ile bunu başarmayı hedeflemişti. Fakat çok gecikmeden Millet Mektepleri ve Halkevleri Kurslar Şubelerinin okuma-yazma seferberliği sonuç vermiş ve halkta okuryazarlık oranı artmaya başlamıştı.⁸⁰³ Bu sayede yazılı alan da devletin propaganda faaliyeti içine girebilmişti. Bilhassa 1934 yılında çıkarılan *Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat ve Vazifeleri Hakkında Kanun* bu alandaki iç ve dış propaganda etkinliğini düzenlemiş ve söz konusu faaliyetler daha kurumsal olarak sürdürülmüştü.⁸⁰⁴

Matbuat Umum Müdürlüğü'nün konumuzu ilgilendiren önemli bir çabası, Yurt Gezileri'nden çok kısa bir süre önce, 1937'de duyurulmuştur. Müdürlük üzerinden Dâhiliye Vekâleti'nin yayımladığı tamime göre hem edebiyat hem resim sanatına yönelik bir çalışma planlanmıştı.⁸⁰⁵ *Ulus*'ta yayımlanan bir yazıya göre, devlet, bu kapsamda üretilecek köy resimlerini; aşarın kaldırılması, sıtma, trahom, frengi mücadele teşkilatı, demiryolları, sulama ve köy kanunu gibi işlerde somutlaşan ve “Cumhuriyet'in eseri” olan, “köye doğru hareketinin son tecellisi olarak”

⁸⁰² Ayvazoğlu, **Malik Aksel**, s. 79.

⁸⁰³ Öte yandan, bu seferberliğin başta planlandığı gibi yürütülemediği ve yıllar içinde katılımcı sayısının düştüğü gözlemlenmiştir. Bkz. Birol Caymaz and Emmanuel Szurek, “La révolution au pied de la lettre. L'invention de “l'alphabet turc””, **European Journal of Turkish Studies**, Thematic Issue N° 6, No. 6, 2007. <http://www.ejts.org/document1363.html>

⁸⁰⁴ Işıl Çakan, “Tek Parti Döneminde Devrim Eğitimi Tartışmaları Bağlamında Halk Kitaplarının Modernizasyonu ve Yeniden Üretimi”, **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları**, 2006, s. 57.

⁸⁰⁵ “Halk Edebiyatı ve Halk Resimleri için Dâhiliye Vekili B. Şükrü Kayanın Tamimi”, **Ayın Tarihi**, Sayı 42, Mayıs 1937, s. 44-47. (16 Mayıs 1937 tarihli **Ulus** Ankara'dan).

görüyordu.⁸⁰⁶ Basın Genel Direktörlüğünün bu girişiminin “inkılâbı halka götürmek vazifelerini” ressamalara hatırlattığını iddia eden yazıda, bunun diğer manasının da “güzel sanatları halk emrine vermek” olduğu ifade ediliyordu.⁸⁰⁷ Böylece bu resimler amacına uygun bir şekilde hayata gelirse “acı renkli, perspektifsiz, eski zamanlara ait levhaların” yerini alabileceklerdi.⁸⁰⁸ Tamimde yer verilen, “geniş halk yığınlarının devam ettiği hemen her kahvehane, berber, aşçı, muhallebici, bakkal gibi dükkânlarda taş basması birçok duvar resimleri vardır. Bu resimlerin gerek yapılış, gerekse basılışları çok geri ve iptidaidir” sözleriyle bu resimlerin teknik açıdan yetersiz olduğu ve yenilenmesi gerektiği ifade ediliyordu. Ancak tamimin devamında, yeni yapılacak halk resimlerinin konularının hâlihazırda köy duvarlarındaki resimlerinden farklı olarak, Cumhuriyet ideolojisinin medenileştirme misyonuna ve propaganda amaçlarına hizmet etmesi istenmekteydi:

Bunların mevzuları *büyüklerimize, milli kahramanlıklarımıza, tarihi vak’alara ve dini menkıbe ile mabetlere*, aittir. Yani bu resimler; halkın tarihi, siyasi, ve bedii terbiyesi üzerinde müessir, çok popüler ve o nisbette kuvvetli birer *telkin vasıtasıdır*. Bu vasıtayı daha mükemmel, daha verimli ve inkılap prensiplerine daha uygun kullanmak isteyen Matbuat Umum Müdürlüğü, bütün ressamlarımızın göstereceklerinden emin olduğu samimi ve fiili alakaya dayanarak bu sene için 15 resim bastırmak arzusundadır. Beherinden ellişer bin tane bastırılacak olan bu resimlerin mevzuları şunlardır: 1-Atatürk’ün 19 Mayıs’ta Samsuna ayak basışı, 2- Başkumandan muharebesi, 3-Milli Mücadelede Anadolu kadını, 4-Cumhuriyetin ilanı, 5-Çok çocuklu aile, 6-Demiryolu siyasetimiz, 7-Sanayileşme siyasetimiz, 8-Ağaç sevgisi, 9-Temiz ve güzel köy ideali, 10-Sıhhat itina, yıkanma ve temizlik, 11-Ümmilikle mücadele, 12-Hayvan sevgisi, 13-Tayyare, 14-Harici siyasetteki kuvvetliliğimiz; yurttan ve cihanda sulhçuluğumuz, 15- Bir Cumhuriyet bayramında geçit resmini gösteren kuvvetli ordu dekoru içinde orduya sevgi ve saygı tasviri.⁸⁰⁹

O halde denilebilir ki köy duvarlarındaki halk resimleri sadece kahramanlık gibi Cumhuriyet ideolojisiyle örtüşecek konularla sınırlanmayacak şekilde, “dini menkıbeler ile mabetleri” de kapsayan bir konu çeşitliliğine sahipti. Fakat vekâletin

⁸⁰⁶ Cumhuriyet’in 10. Yıl kutlamaları kapsamında CHF, benzer konularda piyesler yazılmasını maddi olarak teşvik etmiştir. Bu kapsamda sadece 1933 yılında 38 eser yayımlanırken, 1933-1950 arasında yayımlanan sahne eserlerinin yüzde kırkını resmi piyesler oluşturmaktadır. Bkz. Birol Caymaz, “Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlamaları: 29 Ekim 1933”, **Bilgi ve Bellek**, Yıl 4, Sayı 7, 2007, s. 130.

⁸⁰⁷ Elbette burada “halk”tan parti-devletin kastedildiği anlaşılmalıdır; dolayısıyla “halk emri” de parti-devletin emri anlamına gelmektedir çünkü tek-parti halkı temsil etmek iddiasındadır.

⁸⁰⁸ “Halk Emrinde Güzel San’atlar”, **Ayın Tarihi**, Sayı 42, Mayıs 1937, s. 45. (17 Mayıs 1937 tarihli **Ulus** Ankara’dan).

⁸⁰⁹ **A.g.e.**, s. 45.

önerdiği konu listesinde bu gibi dini mevzulara yer verilmemişti. Yani devlet, resmin halk nezdinde gündelik hayatın çeşitli mekânlarında kullanılan bir unsur olduğunu teslim etmişti ve resmin sunduğu “telkin” imkânından kendi ideolojisini yaygınlaştırmak için faydalanmayı arzu etmekteydi. Bu amaçla Şükrü Kaya imzasıyla ressam ve edebiyatçılara mektup gönderilerek programa destek vermeleri beklendi. Ancak bu programın ressamlar nezdinde ne türlü bir etki yarattığına yönelik bilgiye ulaşılammıştır. Bununla beraber, ilginç bir şekilde bu program, yoğun eleştiri alan ve dördüncü ve sonuncusu Ekim 1936’da düzenlenen⁸¹⁰ İnkılâp Sergilerine devletin konu beklentisi bakımından benzemekteydi. Görünen o ki 1938’de başlatılan Yurt Gezilerinden önce Parti resim alanında böyle bir programa girişmişti ve bu program Yurt Gezilerinin düzenleniş amacına yönelik bir fikir vermektedir. Ayrıca, eserleri inceleyecek komisyonun Maarif Vekâleti, Parti, Matbuat Umum Müdürlüğü ve Güzel Sanatlar’dan (Akademi) atanacak ikişer üyeden oluşan bu yapısı, Yurt Gezileri Programının komisyonuyla dikkat çekici benzerlik taşımaktaydı.

Aynı program çerçevesinde halk kitaplarının modernleştirilerek inkılâplar için yeniden yazılması söz konusuydu. Orada halkın kitap okumadığı yönündeki genel ön kabulün yanlış olduğu bildirilmekte ve bilakis halkın okuduğu ancak “kendisi için yazılmış olan eserleri” okuduğu vurgulanmaktaydı.⁸¹¹ Halkın sevdiği hikayeler arasında “hurafelerle dolu ve irticai telkin edici”, “Kerbela şehitleri, Ham Binnuhun Sarayı, Muhiddini arabi tabirnamesi...” gibi eserler de olduğu belirtilerek bunların yerine onların arasından “Aşık Garip, Köroğlu, Ferhatla Şirin...” gibi hikayelerin seçilerek “halkın gayet iyi tanıdığı tipleri yepyeni mevzular içinde kullanmak ve böylelikle halkın alışık olduğu kahramanları yeni Türk inkılâp ve medeniyeti gayelerine uygun telkinler yapan maceralar içinde yaşatmak” istendiği açıkça ifade edilmişti.⁸¹² Vekâletin bu fikrini Peyami Safa ve Mustafa Şekip Tunç gibi aydınlar sakıncalı bulsa da Parti içinde ve Halkevleri faaliyetlerinde yer alan Behçet Kemal Çağlar, Vedat Nedim Tör, Hasan Âli Yücel, M. Turhan Tan, Nurettin Artam, Yunus

⁸¹⁰ Üstünipek, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler*, s. 47, 111.

⁸¹¹ “Halk Edebiyatı ve Halk Resimleri için Dâhiliye Vekili B. Şükrü Kayanın Tamimi”, *Ayın Tarihi*, Sayı 42, Mayıs 1937, s. 46.

⁸¹² *A.g.e.*, s. 47.

Nadi⁸¹³ gibi aydınların çoğunluğunu oluşturduğu bir grup beğeniyle karşılaşmıştır.⁸¹⁴ Kamuoyunu bir süre meşgul eden bu girişim umulduğu gibi neticelenemeyecektir ve Matbuat Umum Müdürlüğü'nün en sonunda ancak birkaç kitabı yayımlamasıyla konu kapanacaktır.⁸¹⁵

Yurt Gezileri projesinin CHP'nin kültür organı Halkevleri ile eşgüdümlü yürütülmesi de gezilerin ortaya çıkış sebepleri hakkında fikir verebilir. Yurt Gezileri resimlerinin bir kısmının İzmir'de⁸¹⁶ ve Erzurum Halkevi'nde⁸¹⁷ sergilendiğine dair mevcut bilginin yanı sıra, tezin dördüncü bölümünde, 1944'ten 1946'ya kadar kısım kısım ayrılmış şekilde yurdun dört bir yanındaki Halkevlerinde sergilendiği gösterilecektir.⁸¹⁸

Yine de, Yurt Gezileri sergilerinin ilk etapta⁸¹⁹ Ankara Sergi Evi'nde⁸²⁰ sergilenmesi, projeye yönelik ilginin Ankara üzerinden sembolleşmesinin

⁸¹³ Yunus Nadi Abalıoğlu (1879-1945), gazeteci ve siyasetçidir. Rodos Adası'ndaki Süleymaniye Medresesi ve Galatasaray Lisesi'nde okuduktan sonra hukuk öğrenimi gördü. 1910'da Selanik'te çıkan İttihat ve Terakki'nin yayın organı **Rumeli** gazetesinde başyazarlık yaptı ve ertesi yıl Mebusan Meclisi'ne Aydın milletvekili olarak katıldı. 1918'de kurduğu **Yeni Gün** gazetesinde işgal devletlerine karşı yazdığı yazılardan dolayı tutuklanacağını anlayınca 1920'de Ankara'ya kaçarak gazetesini **Anadolu'da Yeni Gün** adıyla çıkarmaya devam etti. Aynı yıl Muğla milletvekili olan Yunus Nadi, altı dönem milletvekilliği yaptı. 7 Mayıs 1924'te **Cumhuriyet** gazetesini kurdu ve ölene dek burada başyazar olarak görev yaptı.

⁸¹⁴ Çakan, **a.g.e.**, s. 62.

⁸¹⁵ Bahsi geçen kitaplar şunlardır: Bekir Sıtkı Kunt, **Arzu ile Kanber**, İstanbul: Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatından, Halk Kitapları III, 1940; Besim Atalay, **Âşık Kerem**, İstanbul: Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1939. Bkz. Çakan, **a.g.e.**, s. 73.

⁸¹⁶ 1939'da İzmir Enternasyonal Fuarında "Maarif Vekilliği Resim ve Neşriyat Sergisi" başlığıyla sergilenmiştir, bkz. Üstünipek, **a.g.e.**, s. 118.

⁸¹⁷ Muvaffak Sami Onat, "Yurt Gezisinde Ressamlarımız", **Yayla**, Yıl 2, Sayı 6, 9 Şubat 1945, s. 32-35. Erzurum Halkevi yayını **Yayla** dergisinin ilerleyen sayfalarında sergiden fotoğraflar da mevcuttur. Bkz. **a.g.e.**, s. 69-70. Bundan başka, 1941'de Kütahya'ya gönderilen ve o sene ikincilik ödülü alan A. Hakkı Anlı'nın 1942'de Kütahya Halkevinde kişisel sergisi açılmıştır. Ancak sergisinde Geziler kapsamında yapmış olduğu resimlerin bulunup bulunmadığı bilinmemektedir. Bkz. "A. Hakkı Anlı", Amelié Edgü (der.), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri**, s. 89; Üstünipek, **a.g.e.**, s. 123.

⁸¹⁸ **BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.**

⁸¹⁹ Fikret Adil, "d" Grubunun İstanbul sergisi için kaleme aldığı yazısında, grup üyelerinin çoğunun Yurt Gezilerine katılmış olmalarına rağmen gezi kapsamında ürettikleri resimlerin Ankara dışında sergilenmediğini, ancak Ankara'da saklandığını ve orada sergilendiğini öğrendiğini belirtir. Bu resimlerden herkesin istifade etmesi gerektiğini öne sürer. Bkz. "Fikret Adil, "D Grubu Sergisi ve O Münasebetle", **Yücel**, Sayı 72, Şubat 1941, s. 130-133.

⁸²⁰ Ankara Sergi Evi Binası 1933'te Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin açtığı uluslararası bir yarışma sonucu birinci gelen Mimar Şevki Balmumcu (1905-1982) tarafından uluslararası üslupla tasarlanmış ve 1935'te yapımı tamamlanmıştır. **La Turquie Kémaliste** ve **Arkitekt** gibi yayınlarda modernist olmasıyla takdir toplayan ve resimlerine sıkça yer verilerek Kemalizmin modernleşmeçi yüzünü temsil eden ve Ankara'nın sembol yapılarından biri haline gelen Sergi Evi 1948'de devlet görevlendirmesiyle mimar Paul Bonatz tarafından Opera Binası'na dönüştürülecektir. Bkz. Mustafa S. Akpolat, "Mimar Şevki Balmumcu'nun ve Ankara Sergi Evi Binası'nın Üzüntü Verici Öyküsü", **Kebikeç**, 16, 2003, ss. 309-321.

planlandığına işaret edebilir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat alanındaki otoritesini Halkevleri'nin Güzel Sanatlar Şubesi koluyla dengelemek istenmiş olması yüksek ihtimaldir. Ayrıca Yurt Gezileri'nin fikir olarak Halkevleri dergilerine olan beklentilerle benzeştiği noktalar vardır. Her ikisinde de proje ve fikir merkezden gelmektedir. Ancak uygulama ve sonuç çevreden, yani gezilerde ressamların gönderildikleri vilayetlerde üretecekleri “memleket resimlerinden” oluşmalıdır. Yani, folklorik olarak tanımlanabilecek bir şekilde yörenin karakteristik özelliklerinin estetize edilerek nakşedilmesi beklenmektedir. Ancak tezin ikinci bölümünde de belirtildiği gibi, burada bir ikilem açığa çıkmaktadır: bir yanda “yerel kültürü toplama” çabası, diğer yanda “Batı'nın kültürel formlarını yayma” kaygısı vardır.⁸²¹ Halkevlerinin ilk dönem talimatnamelerinde ve Maarif Vekili Reşit Galip'in “...halkevleri sergileri grubunun güzel sanatlar kolu [...] milli zevki inhitata uğratan ve inhitatta gösteren sanat kalpazanlığına karşı mücadele açacaktır”⁸²² sözlerinden izleneceği gibi halkın sevdiği resimler sanatsal açıdan yetersiz ve ilkel olarak görülmekteydi.

Ayrıca 1937'deki Matbuat Umum Müdürlüğünün girişiminde somutlaştığı gibi, rejimin istediği, ulusal konuları halka yerel hikâyeler veya formlar üzerinden fakat Batı tarzı resim aracılığıyla vermektir. Ancak bu, ulusal konular Cumhuriyet'in inkılâplarını, yaşanan değişimin boyutunu anlatmakla yetinmeli anlamında gelmemeliydi. Yapılacak bütün memleket resimlerinin bir aradalığında birleştirici bir nosyon olarak ulusun varlığının cisimleşmesi amaçlanıyor olabilir miydi? Bununla birlikte, Kemalist seçkinleri resim sanatına dair bakış açısı üzerinden homojen olarak ele almak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Burada söz konusu olan, daha seçkinleri formlarla halk nezdinde yaygınlaştırılacak resim sanatının Batılı formlar üzerinden beklenmesidir. Nitekim bu bölümün ilk kısmı hatırlanacak olursa, ölçünün Batılı formlarla belirlenmiş olmasına ve belli bir Garbiyatçılık barındırmasına rağmen, Türk halk sanatı ve resmi içinden üretilen başka bir meşruiyet arayışının gerekliliği farklı aydınlarca dile getirilmiştir.⁸²³

⁸²¹ Öztürkmen, *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, s. 82.

⁸²² *Söylevler 1932-1941*, C.H.P. Genel Sekreterliği Halkevleri ve Halkodalarının Onuncu Yıldönümü Yayınlarından, Recep Ulusoğlu Basımevi, Ankara, 1942'den akt. Öztürkmen, *a.g.e.*, s. 81-82.

⁸²³ Örneğin ressam Malik Aksel bu çabanın en iyi örneklerinden birisidir. Bkz. Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*.

CHP, Halkevleri bünyesinde resim sanatına önem verilmesini teşvik etmiştir. Buna örnek olarak Parti Genel Sekreteri Dr. Ahmet Fikri Tüzer'in Halkevi Reisliğine gönderdiği şu talimatname verilebilir:

Asgari çalışma planına göre her Halkevinin kendi muhitindeki resim amatörlerinin eserlerinden müteşekkil olarak Şubat ayında açması icab eden resim sergisinin de fotoğraf sergisi gibi daha geniş bir surette ve daha teşvik edici mahiyette yapılmasını istiyorum. Bu maksatla hazırladığımız esaslar bu tamime bağlıdır.

Gayemiz Sanat kabiliyeti olan gençlere bu kabiliyetlerinin inkişafında yardımcı olmak ve *aynı zamanda halkımızın doğuştan mevcut olan sanat severliğini ve zevkini şuurlu ve aktif hale getirmektir.*

Bu sebeple resim sergisi Evinizin birinci planda ele alması lazım gelen faaliyet sahalarından biri olmalıdır. Partimizin Güzel Sanatlara karşı duyduğu alaka ile hemahenk olarak yürüyecek olan Halkevleri Resim sergileri ve Halkevlerinin Güzel Sanatlar sahasında göstereceği faaliyet *Türk inkılâbının ileriki sanat varlığının bir zeminini de teşkil edebilir.*

Fakat bu faaliyet yalnız yapılmış tabloları toplayıp bir sergi halinde teşhirden ibaret kalmamalı her Halkevi kendi muhitindeki istidatlı gençleri bulup onlara çalışma imkânlarını da temin etmeye gayret etmelidir. Bu gayret şu noktalarda hülâsa edilebilir: a) Her Halkevi kendi muhitinde bulunan bir ressamın veya bir resim hocasının bu gibi gençleri haftanın muayyen bir gününde veya birkaç gününde çalıştırmasını temin etmeye bakmalı. b) Halkevinin bulunduğu yerde resme ait sehpa, tuval, boya, fırça ve saire gibi malzeme bulunmuyorsa Ev bu malzemeyi oraya getirtmeli resim istidadı gördüğü gençlere bunları hatta meccanen temin ederek onların çalışmalarını mümkün kılmalı. c) Eve ait binanın bir yerini atölye haline getirme imkanlarını araştırmalı d) Bu amatörler resim gezileri tertip ettirilmeli. Ayrıca köy gezilerinde bu ressam arkadaşlardan istifade etmeli onlara manzaralar, desenler, portreler çizdirmeli. E) Hülâsa Ev bu müsteit gençlere resim yapabilmeleri için düşüneceği bulacağı her nevi imkânı bahşetmeli.

Halkevlerimizin bu cinsten bir faaliyetine bütün gençlerin şevkle koşacağını ve kısa bir zamanda yurdumuzun her tarafında --- sanat hareketi doğacağını umuyorum. Muvaffakiyetler temennisile gözlerinizden öperim.⁸²⁴

CHP'nin Yurt Gezileri Programının devam ettiği yıllarda, bu talimatnamenin öngördüğü şekilde Halkevlerinde resim faaliyetlerine özen gösterdiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, 1944-1946 arasında düzenleyeceği "Öğretmen-ressamlar programı" kapsamında merkezden atanan ressamlar Parti'nin belirlediği Halkevlerinde iki ay sürecek bir resim kursunu yürütmekle görevlendirilirler. Burada da Parti'nin amaçlarından birisi, sanatçılara maddi destek sağlamaktır. Bunun yanı sıra halka resim dersleri verilmesi hedeflenmiştir. Talimatnamenin resme önem

⁸²⁴ BCA-CHP 490.1.0.0.4.21.32; 16.11.1939 tarihli

verilmenin gerekliliğini anlattığı italik kısımlardan anlaşılacağı gibi, devlet resme yönelik olarak bir ilgi sahibidir ve rejimin eğitim alanındaki yatırımlarının bir boyutu olarak kabul etmektedir.

3.3. Ressamların Yurt Gezileri Programı

3.3.1. Genel İşleyiş

1938'deki birinci geziye gidecek resamlara CHP Genel Sekreteri ve Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya tarafından şu örnek mektup gönderilmiştir:

I- C.H.P. Ressamlarımızdan bir gurubun her sene, yurdun muhtelif mintakalarını görerek, tanıyarak ve tetkik ederek eser vermelerini ve bu suretle kendilerindeki sanat ruhunu daha realist, hayat ve hakikata daha yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadile tertibine karar verdiği seyahatin birincisini bu sene yapıyor.

Bu seyahate iştirak edecek 10 arkadaş ve gidecekleri yerler Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğü delaletiyle tesbit edilmiştir. Bu tesbite göre, siz,_____, vilayetine gideceksiniz.

II- Seyahat Eylül sonunda bitecektir. Her ressamın hazırlayacağı en az üç eser Partice teşkil edilecek jüri heyeti tarafından tetkik edilecek ve kıymetli görünenler 1939 senesi Haziranına kadar Ankara ve İstanbulda tertip edilecek sergilerde teşhir olunacaktır.

Bu eserler bilahara başka şehirlerde de teşhir olunacaktır. Bunlardan muvaffak olanlara, eserleri alınarak, mükafatlar verilecektir.

III- Her ressam bu maksat dahilinde mevzuunu seçmekte serbesttir.

IV- Her ressamın gidip, gelme ve mintakasında dolaşması için yol paraları (tren, vapur, otomobil, araba, vesaire) Partice ödenecek ve ayrıca zaruri masraf karşılığı olmak üzere (300) lira verilecektir. Yol paraları seyahatten dönüşte usulüne göre yapılacak bir beyanname ve senet mukabilinde hemen tesviye edilecektir.

(300) er lira seyahatten evvel verilecektir. Her ressam, bu 300 lirayı hareketinden evvel bir senetle Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğünden alacaktır.

V- Kıymetli ressam arkadaşlarımla bu işi aynı zamanda milli bir ödev bilerek çalışacaklarından eminim.

Mesainizi tam olarak bu yüksek maksada tahsis edebilmek için, oralarda vuku bulacak şahsi ve hususi talep ve müracaatlara kat'î olarak mukavemet buyurmanızı rica ederim.

İyi seyahatler ve başarılar diler, sevgilerimi sunarım.⁸²⁵

Ressamların Yurt Gezileri Programı (1938-1946) devletin sanat hamiliği hakkında uzun süredir devam eden bir tartışmanın neticesi olarak da okunmalıdır. Yurt Gezileri süresince yurt dışına resim öğrenimi amaçlı öğrenci gönderilmesine ara verilmiştir.⁸²⁶ Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği tarafından “memleket sanatkârlarını korumak ve aynı zamanda yurdumuzun güzelliklerini tespit ettirmek” için düzenlenmeye başlanan proje hâlihazırda yetişmiş resamlara bir maddi gelir fırsatı olarak da düşünülmüştür. Aydınlar ve sanat çevreleri devletin “çılgır açan bir kültür hamlesini”⁸²⁷ takdir ettiklerini ifade etmişlerdir. Önde gelen mimarlık ve plastik sanatlar dergilerinden biri olan *Arkitekt* dergisi Parti’nin “Türk sanatkârlarını çalıştırmak ve inkişaf ettirmek için” düşündüğü bu programını alkışladıklarını ve her sene yinelenmesini umut ettiklerini belirtmiştir.⁸²⁸ Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi Başkanı ve Konya Mebusu Şevket Dağ da başkanı olduğu birliğin “...Türk sanat ve sanatkârını teşvik ve himaye zımında” gösterdiği alakadan dolayı Parti’ye şükran kararı aldığını iletmiştir.⁸²⁹ Nasuhi Baydar⁸³⁰ “muayyen bir muhitin tesirleri altında kalarak” kendilerini sürekli tekrar eden ve çoğunlukla öğretmen olan resamların “evleri ve işleri arasında mahsur kalarak dar kazançları ile geçinmek” zorunda olmalarından dolayı böyle bir geziyle desteklenecek olmalarını olumlu bulur.⁸³¹ Aynı şekilde, heykeltıraş Nusret Suman da geçim sıkıntılarını birebir yaşayan bir sanatçı olduğunu belirterek, sanatçıların resimden başka bir işle meşgul olmadan ve maddi kaygılarla yorulmadan geçireceği iki üç aylık bir zamanın bir “hürriyet” olduğunu ifade etmiştir.⁸³²

Yurt Gezileri, Parti’nin yoğun bir koordinasyon zinciri kurmasıyla organize olmuştur. Bunda rejimin tabanı etkisi altına alma ve hem yerel örgütleri hem de halkı

⁸²⁶ Artun, **Paris’ten Modernlik Tercümeleri**, s. 268.

⁸²⁷ Nusret Suman, “Resim Sergisi Dolayısıyla”, **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

⁸²⁸ “C.H.P. Resim Sergisi”, **Arkitekt**, Cilt 9, Sayı 5-6, 1939, s. 128. Dergi, ilgili yazısında Yurt Gezileri’nin ilk senesi sonunda üretilen eserlerden şunların fotoğraflarına yer vermiştir: Sami Yetik “Osmaniye Caddesi (İzmir)”, “Eşref Paşa”; Ali Avni Çelebi Malatya (2 tane); Cemal Tollu Antalya “Manavgat şelalesi”, “Antalya limanı”(4 tane); Mahmut Cûda Trabzon (2 tane); Zeki Kocamemi “Çarşı içi (Rize)”; Hikmet Onat “Yeni kaplıca Bursa”, “İrganda Köprüsü”, “Yeşil türbe”; Feyhaman Duran “Gaziantep”, bir köylü kadın resmi; Hamit Görel “Erzurum” (2 tane), [ikisi de kadın portresi].

⁸²⁹ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 11 Birinci teşrin 1938 tarihli.

⁸³⁰ Bürokrat ve siyasetçi Nasuhi Baydar (1894-1962), devletin çeşitli bürolarındaki görevlerinin yanı sıra, **Hâkimiyet-i Milliye** gazetesinde yazı işleri müdürlüğü yapmıştır. Ayrıca VI. Dönem (1939-1943) Malatya milletvekilidir. Bkz. Sema Yıldırım ve Behçet Kemal Zeynel (ed.), **TBMM Albümü 1920-2010, 1.Cilt (1920-1950)**, Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2010, s. 343.

⁸³¹ Nasuhi Baydar, “Ressamlarımız İş Başında”, **Ar**, sayı 20-21, Ağustos-Eylül 1938, s. 30. (Ayrıca **Ulus**’ta yayımlanmıştır).

⁸³² Nusret Suman, “Resim Sergisi Dolayısıyla”, **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

denetleme ihtiyacı gütmesinin rolü yadsınamaz. Parti Genel Sekreterliği, ressamların gönderildikleri vilayetin valisinden (parti il başkanından) ressamın vilayette dolaştığı ve etüt ettiği mekânları, geliş-dönüş zamanlarını rapor etmelerini istiyor. Bu minvalde Genel Sekreterlikten ressamların görevlendirildikleri valiliklere 19/8/1938 tarihli gönderilen yazı şöyledir:⁸³³

Ressamlarımızın, yurdun her köşesini görerek, tanıyarak eser vermelerini ve bu suretle onlardaki milli sanat ruhunu daha realist olarak inkişafını mümkün kılmak maksadiyle kendilerini memleket içinde dolaştırıp, çalıştırmayı kararlaştırdık. Vilayetinize gelecek ressam dır. eylülün birinde gelecek ve bir ay gezecek etüt yapacak ve eser hazırlayacaktır. Bu hususta kendilerine talimat verilmiştir. Ressamın, yol vesaire bilumum zaruri masrafları Genel Sekreterlikçe temin edilmiştir. Sizden ricam, vilayetiniz dahilinde çalışmasını ve muvaffak olmasını kolaylaştırıcı her türlü yakın alakayı vazife olarak göstermenizdir. Ressamın vilayetinizden avdetinden sonra nereleri gezip, etüt ettiğini ve ne kadar müddet vilayetiniz dahilinde kaldığını bir raporla bildirmenizi rica eder, sevgilerimi sunarım.⁸³⁴

Parti il yönetim kurulu başkanlıklarından Genel Sekreterliğe bu doğrultuda gönderilen raporlardan, ressamların ziyaretlerinde gittikleri yerlerin belli başlı, turistik, tarihsel, anıtsal mekânlarına öncelik verdikleri anlaşılmaktadır. Örneğin, Gaziantep Valisi, gezici ressam Feyhaman Duran hakkında, “Eylül’ün 3 ünde Antebe gelerek çalışmağa başlamış, mezkur ayın 29 unda buradan ayrılmıştır. Bu müddet zarfında Antep şehriyle civarının, Kilisi ve Fıstıklarıyla meşhur olan Battal köyünü gezmiş ve dört Portre ile müteaddit Peyzaj tersim eylemiştir” şeklindeki bilgiyi verdikten sonra, ressamın yapmış olduğu Hasan Çavuş portresinin önemli sayılmasını rica etmesi dikkat çekicidir. Vali, Hasan Çavuş portresini “Antep müdaafasını başaran Türk gücünü en iyi sembolize eden bir eser” olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.⁸³⁵

Genel bir tablo oluşturması mahiyetinde, bu raporlarda ressamların uğradığı ve çalıştığı mekânların birkaç örneğini daha sunmak, gezilerin işleyişini anlamak için faydalı olabilir:

Ressam	Gittiği	Gezdiği ve/ya etüt ettiği yerler	Yıl	Belge

⁸³³ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7.

⁸³⁴ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7

⁸³⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 6/10/1938 tarihli.

	vilayet			
Sami Yetik	İzmir	“Kale, Değirmendağı, Kordon, Şehitler, Kemalpaşa yolunda Atatürkün oturduğu Bel kahve, Ödemiş’te ilk kurşun istasyonu”	1938	836
Ayetullah Sümer	Afyon	“1-Afyon şehir kalesi, 2- Atatürk zafer anıdı, 3. Kocatepe, 4. Belkaracaviran ve salar köyünde etütler, 5. Orta sivri etüdü, 6. Emirdağlı bir köylü Zeybek tipi”	1939	837
Sabiha Bozcalı	Zonguldak	Türkiş, Kömürüş, Karabük’te çalışmış. “Sömikok Fabrikasının önden ve yandan iki tablosunu, kömür iş mıntakasında incir harmanında Elektrik santralı, asansör ve Asansörü idare eden makine, İhsaniyede Skip tesisatı yine İhsaniyeden gelip Oluk başına giden varagelleri gösterir iki tablo ile karabükte demir ve çelik fabrikası”.	1939	838
Zeki Faik İzer	Eskişehir	“Seyitgazi kazası havalisi olan Şucaaddin, Yapıldak, Kümbet, Kırka, Yazılıkaya, Sarıca İlyas ve İnönü nahiesi ve İnönü şehitleri abidesi ile civarını ve Eskişehir şeker fabrikası”	1939	839
Turgut Zaim	Kayseri	“Talas, Ürgüp, Ortahisar, Göreme, Naçcan, Avanos, Sarıhan, Bünyan, Gesi, Büyük Bürüngüz, Hüçük Bürüngüz, Hisarcık, Kırınardı, Zincidere, Akçakaya, Talas, Kültepe, Muncusun, Pınarbaşı, Emeğil, Solaklar, Pazarviran ve civar köy”.	1939	840
Melahat	Aydın	“Aydın’da milli mücadeleye iştirak	1940	841

⁸³⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 21/10/1938 tarihli.

⁸³⁷ BCA-CHP 90.1.0.0.2013.10; 17/10/1939 tarihli

⁸³⁸ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 6/10/1939 tarihli

⁸³⁹ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 26/9/1939 tarihli

⁸⁴⁰ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 15/9/1939 tarihli

⁸⁴¹ BCA-CHP 490.1.0.0.2014.12; 9/10/1940 tarihli

Ekinci		eden efe ve zeybeklerle köylü kadınları kıyafetleriyle ve Aydın yakınında köy manzaraları, Nazilli ve Bozdoğan'da da eski Türk eserleri”.		

3.3.2. Milli bir Vazife Olarak Yurt Resimleri

Gezilere iki kez katılma olanağı bulan ressam Malik Aksel de yurt gezilerini ressamlar için olumlu bir gelişme olarak yorumlayacaktır:

Zeyrek'ten başka yokuş, sinekten başka kuş bilmeyen İstanbullu için Anadolu sanat kapıları ardına kadar açılmıştı. Gebze'den ileri gitmeyen, İstanbul'dan başka yer görmeyen ve senede bir Galatasaray'da sergiler açan bu ressamlar kafilesi, yeni iklimler, yeni manzaralara karşı karşıya gelmenin heyecanını duyacaklardı.⁸⁴²

Ressam Bedri Rahmi partinin Yurt Gezileri projesinin ressamlar arasında sevinçle karşılandığını, romantizm etkisinin yakalanabildiği şu sözleriyle anlatmıştır:

Dünyanın en güzel bir memleketi olan İstanbul'da toplanmış olmalarına rağmen hepsi için için yanık Anadolu peyzajlarına hasret çeken ressamlarımız arasında bu havadisin ne büyük bir sevinç dalgası halinde dolaştığını tasavvur edemezsiniz. Birkaç ay yalnız Anadolu ve boya kokusile kol kola Anadolu'nun sevgili köşelerinden birisine çekilmek ve çalışmak! İstanbul banliyölerinde kırıntılarile geçindiğimiz Anadolu dağlarına kavuşmak!.. Anadolu'nun bazen bir şelale bolluğu ve cömertliği dökülen, bazen kör bir kuyu kadar kısır ve kasvetli peyzajı ile hiç olmazsa yalnız birkaç ay, yalnız meslek endişeleriyle baş başa kalabilmek! Mütevazı bir seyahat olmasına rağmen ressamlarımız için her zaman bir lüks olarak kalacak olan bu yolculuk temin edildiği takdirde hem Anadolu'ya bir parça resim ve hem de resmimize bir parça Anadolu girmiş olacak.⁸⁴³

⁸⁴² Malik Aksel, “Kaybolan Sanat Eserleri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 1'den akt. Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 81.

⁸⁴³ Bedri Eyüpoğlu, “Resim Havadisleri: Yeni Ankara Garı için Açılan Müsabakaya ve Ressamlarımızın Anadolu'ya Gönderilmelerine Dair”, **İnsan**, Sayı 4, 15 Temmuz 1938, s. 376. Nusret Suman'ın şu sözleri de buna paralel niteliktedir: “Bu seyahatlarla hem ressamlar memleketlerini hem de memleket ressamlarını yakından tanıyacaktı.”, bkz. “Resim Sergisi Dolayısıyla”, **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

Geziler kısa süre içerisinde Bedri Rahmi'nin umduğu gibi meyvelerini verecek ve örneğin bizzat Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun resimlerinde “Anadolu” türlü halleriyle yansıtılacaktır. Ancak Bedri Rahmi'nin “Anadolu'ya bir parça resim” girmesi şeklindeki beklentisini ifade etmesi Anadolu'da resim olmadığına yönelik ön kabulünü açığa çıkarmıştır. Buna göre, partinin bu programı aracılığıyla ressamlar Anadolu'ya resim “götüren” aktörler olarak belirecektir. Hâlbuki Anadolu'da resim yüzyıllardan beridir vardır.⁸⁴⁴ Fakat Bedri Rahmi'nin iddiası Batı resmini getirmektir. Ressam bu vazifeye kendilerinin alan içindeki kültürel sermayelerini çoğaltmak arzusundadır. Bedri Rahmi'nin ressamlara atfettiği görevle Ziya Gökalp'in kültür-medeniyet ikiliğindeki aydınlara atfedilen “medeniyet götürmek” vazifesi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Öte yandan, Türk resminin konusuna “Anadolu” girer girmesine; fakat “Anadolu'ya” resmin girip girmediği tartışmalı bir konudur.

Peki gittikleri yerlerden ressamlar ne “getirecektir”? Yukarıda, gezici ressamların öncelik verdiği yerlerin birkaç örneğini göstermiştik. Bu deneyimlerde belki de Nasuhi Baydar'ın kabarık öneri listesinin etkisi olmuştur:

İnsan tipleri, iş hayatı, köylülerimizin evleri, tarlaları, mandıraları, yaylalarıyla her şeyleri bağlar, bahçeler, yani bağcılık ve bahçecilik, han, kervansaray, köprü, cami, çeşme, bütün canlılığıyla sokak ve kasaba, kıyafetler, düğünler, mahalli oyunlar, toplu hareketlere vesile veren adetler, arkeolojik kazılar, harabeler, oralara ait tarihi hadiseler, hikâyeler, efsaneler ve nihayet Atatürk rejiminin memlekette uyandırmış olduğu sosyal ve kültürel hareketler, görecekleri, ilham alacakları, bize nakledecekleri bin bir mevzudan bir kaçıdır.⁸⁴⁵

Bu listedekileri kırsala/köye ait olan günlük işler, tarihi yapılar, arkeolojik mekânlar; adetler, kıyafetler ve mitler gibi folklorik unsurlar ve son olarak inkılâpların yansımaları olarak gruplandırmak mümkün. Ressamların içinden konularını seçebileceği bu kataloga bakan biri kendini pekâlâ halkevi dergilerinin içindekiler sayfasına bakıyor sanabilir.

⁸⁴⁴ Malik Aksel, Anadolu'da cami içlerinde ve başka mekanlarda karşılaştığı halk resimlerini bir çalışmasına konu edecektir. Bkz. Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.

⁸⁴⁵ Nasuhi Baydar, “Ressamlarımız İş Başında”, **Ar**, Sayı 20-21, Ağustos-Eylül 1938, s.30.

Yurt gezilerine katılan ressamların ilk sergisinden sonra yapılan bir değerlendirme gezilerin başarılı olduğunu savunuyordu: “Bugüne kadar gittiğiniz resim sergilerinde memleket manzaraları, tarih eserleri, vatandaş tipleri olarak neler bulabilirdiniz? Sanatkâr nerede yaşıyorsa oraya ait olanları değil mi? Fakat bu sanatkârın yaratma kabiliyetinin en üstün haddine varacağı manzara ve tabiat ya onun bulunduğu yerde yoksa?”⁸⁴⁶ Ankara Halkevi Ar Kolu Başkanı ressam Refik Epikman da “memleket atmosferini, alışıkla elde edilen tonlar yerine araştırma mahsulü, muhitin telkin ettiği renk ve hava, hususi yaşayış tarzları. İşte mutat sergilerde bulamadığımız fakat görmesini arzu ettiğimiz yeni bir hayat ve canlılık?” derken gezilerin ressamlar üzerinde yarattığı olumlu etkileri vurguluyordu.⁸⁴⁷ Ayrıca önceki kısımda yer verilen, Yurt Gezileri’nin sanatın terbiyevi misyonu dikkate alınarak düzenlenmiş olabileceği şüphesi, Ankara Halkevi Ar Kolu Başkanı Refik Epikman’ın gezilerin ilk sene içinde halkta resme karşı büyük ilgi uyandırdığını belirtmesiyle güçlenmiştir: “[...] Halkevleri’nin AR şubelerine yazılan ve sayısı günden güne artan vatandaşların bu sanatları sevmek ve anlamak arzusunu göstermeleri de bu sergilerin halk üzerinde ne büyük *terbiyevi tesirler* yaptığına bir delildir”.⁸⁴⁸

“*Kendimizi tanımak için* atılmış olan ilk hamle”⁸⁴⁹ olarak değerlendirilen Yurt Gezileri ile “vatan renk ve güzelliklerini merkezde toplamak ve halkımıza göstermek imkânı hâsıl olmakta”⁸⁵⁰ ve bu çerçevede “tabii güzellik, yüksek kültür eserleri ve içtimai hayatımızın hususiyetleri içinde seçtikleri motifleri renk ve sanat imtizacı halinde tespit etmekte” görevlendirilmişlerdir. İkinci bölümde, 1930’lar boyunca ressamlardan “milli sanat”a katkıda bulunmalarının beklendiği ve bu bağlamda ressamların Cumhuriyet rejiminin vazifeli yurttaşları olarak görüldüğü gösterilmişti. Her ne kadar Ankara Halkevi Ar Kolu Başkanı ressam Refik Epikman, Parti’nin “[...] *sonsuz hürriyetle* sanatkârı tabiatla ve inkılâbın yarattığı yeni hayatla” buluşturduğunu iddia etse de⁸⁵¹ bu beklentinin devam ettiğini Yurt Gezileri hakkında

⁸⁴⁶ C.K. “Yurt köşesi sanatkâr fırçasında nasıl canlanır?”, **Ulus**, 26 Nisan 1939, s. 2.

⁸⁴⁷ Refik Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin tertip ettiği II’inci yurt gezisi”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 2, Mayıs 1940, s. 170.

⁸⁴⁸ R.E., “Ressamların Yurt Gezisi”, **Ülkü**, Cilt 14, Sayı 77, Temmuz 1939.

⁸⁴⁹ Refik Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği II inci Yurt Gezisi”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 2, 1940, s. 170.

⁸⁵⁰ Anonim, “Cumhurreisimiz İnönü C.H.Partisinin 40 vilayete gönderdiği ressamların yaptıkları 393 tablo ile amatör resim ve fotoğraflarını toplayan Halkevleri Sergisini Gezdim”, **Ulus**, 4 Mart 1942.

⁸⁵¹ R.E., “Ressamların Yurt Gezisi”, **Ülkü**, Cilt 14, Sayı 77, Temmuz 1939.

devlet yayınlarındaki yazılarda çıkan “[...] Türk sanatkârına mesuliyetli işler tevdi edildiği zaman o bu vazifeyi bihakkın ve büyük bir samimiyetle başarábileceğini [...] göstermiş bulunmaktadır”⁸⁵² ve “CHP kendilerine *yolladığı birer mektupla* bu seyahatlerin maksat ve gayelerine işaret ederek, *bazı direktifler* vermiş ve sanatkârlarımızın bu işi aynı zamanda *milli bir vazife* bilerek çalışmalarını temenni etmiştir”⁸⁵³ sözlerinden anlamak mümkün.

Parti bu “milli vazife”nin gerçekleştirileceği şartları şu şekilde tanımlamaktaydı:

Her ressam çalışmalarında, mevzuunu seçmekte *serbest olmakla beraber*, hangi ekole mensub olursa olsun, vereceği eserlerin, *çalıştığı muhitin Türk camiasının hususiyetlerinden birini ifade eden motiflerini canlandırabilmesine bilhassa dikkat edecektir*. Faraza, Isparta’da çalışan bir sanatkâr için, tabiatın cömertliği, medeni hamlelerin zenginliği içinde Ispartalıların giyimi, adeti, zevklerini ifade eden mahalli tezahürleri, mesela gülyağcılığın, halıcılığın oradaki kıymetleri tebarüz ettirilecek ve bu tablonun Isparta’da yapıldığı derhal anlaşılacaktır. *Tabloyu tetkik eden onun nerede yapıldığını tabloda canlandırılan imtizaçlar içinde görebilecektir.*⁸⁵⁴

Bu tarife göre açıkça realist resimler istenmekteydi. O kadar ki resme bakan herkes o resmin nerede yapıldığını anlayabilecekti. Bu beklenti sadece *bakılan* nesne olan resme ve onu yapan ressama yönelik değil, *bakan* öznenin de tek bir bakışı olacağına dair gizli bir ön kabul içerdiği için bakan seyirciye de yöneliktir. Oysa nesneler herkes için aynı “tanıdık” gerçekliğe karşılık gelse bile anlam ve yorum süzgecinden geçerek ifade ettiği şey farklılaşabilir. Fakat Parti burada herkes tarafından aynı şekilde görüleceğini umduğu sanat eserlerini görmeyi beklediğini vurgulamıştır.

Yurt Gezileri Programının, ressamların belirli bir yörenin yukarıda önerilen özelliklerini realist bir şekilde resmetmesi şeklindeki işleyişine karşılık, ressamların genel bir programın akışına dahil olduğu söylenebilir. Ancak, birkaç örnek var ki bu örneklerde ressamlar merkezden özel olarak belirli bir amaç için yönlendirilerek

⁸⁵² Refik Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği II inci Yurt Gezisi, **Güzel Sanatlar**, Sayı 2, 1940, s. 170.

⁸⁵³ Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin sanatkârlarımızı himaye için çok güzel bir teşebbüsü: 10 ressamımız yurt içine gönderiliyor”, **Ulus**, 29 Haziran 1941.

⁸⁵⁴ A.g.y.

görevlendirilmiştir. Memduh Şevket Esendal'ın Parti Genel Sekreterliğinde bulunduğu 1943 yılındaki gezilerde söz konusu sipariş yöntemi uygulanmıştır. Sırayla Melahat Ekinci (Bilecik), Halil Dikmen (Siirt) ve Şeref Akdik (Erzincan) örnekleri incelenecektir.

Genel Sekreterliğin Türk Hava Kurumu başkanı Erzurum Mebusu Şükrü Koçak'a mektubunda, ressam Melahat Ekinci'nin o zamanlar Bilecik'e bağlı olan İnönü'deki Türkkuşu kampında misafir edilmesi ve İstiklal mücadelesinin yaşandığı yerlerde çalışmasına katkıda bulunması rica ediliyor.⁸⁵⁵ Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'e bile iki gün sonra direktif veriliyor.⁸⁵⁶ Ressama bu söz konusu peyzajları resmetme vazifesinin verildiği bildiriliyor ki bu süre boyunca Kadıköy ortaokul resim öğretmenini Melahat Ekinci izinli sayılabilsin. Yalnız, esasen Bilecik için görevlendirilmesine rağmen, Ankara, Afyon ve Kütahya vilayetlerinde de çalışması öngörülür. Afyon'da "...İstiklal mücadelesinin mühim hadiselerinin cereyan ettiği mahallelerde, bilhassa Kocatepe ve Dumlupınar'da", Bilecik'te "...İstiklal mücadelesinin mühim hadiselerinin cereyan ettiği mahallelerde, bilhassa İnönü'nde çalışmak" vazifesinin Ekinci'ye verildiği kaydedilir.

Dikmen'in gezilere ikinci defa katılarak, 1943'te Erzurum-Hasankale'ye gönderilmesi bir hayli dikkat çekici bir olaydır. Ressam, Erzurumlu İsmail Hakkı'nın doğum yeri olan Hasankale'ye gitmiştir. Bundan başka, resim adlarından anlaşıldığı kadarıyla, Erzurum'a pek de yakın olmayan Siirt Tillo'ya da gitmiştir.⁸⁵⁷ Orada "İbrahim Hakkı Tillo köyünde talebelerine ders verirken", "Tillo'da İbrahim Hakkı'nın Evi", "Tillo köyüne giriş", "Fakirullah'ın Türbesi" ve "Tillo köyü civarı" adlarında toplam beş resim yapmıştır. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri* kitabına göre, bu gezinin "hem amaç olarak (bir yöreyi ve insanlarını değil seçilmiş bir kişiyi resimlemek) hem de uygulama olarak (bir ilçeye gitmek, aynı gezide iki ili dolaşmak gibi) Yurt Gezileri'nin bilinen amaç ve programının dışında"⁸⁵⁸ olduğu söylenebilir. Halil Dikmen'in Erzurum-Siirt görevlendirmesi oldukça dikkat çekicidir. CHP Arşivlerinde bulduğumuz kişisel mektupta bu gezinin detaylarına biraz daha hakim olabiliyoruz. "Kardeşim Halil," sözleriyle başlayan Memduh Şevket Esendal'ın

⁸⁵⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 21/8/1943 tarihli.

⁸⁵⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 23/8/1943 tarihli

⁸⁵⁷ "Erzurum ve Hasankale'den", *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 121.

⁸⁵⁸ A.g.y.

mektubunda Siirt'e giderek İbrahim Hakkı adındaki Türk mutasavvıf ve aliminin izini sürmek görevi verilir:

Ben de bu vazifeyi senin için çok enteresan buldum. Mesele şudur: Onsekizinci asırda yaşamış ve çok ehemmiyetli eserler bırakmış İbrahim Hakkı adında bir türk alimi vardır. Marifetname sahibi diye de anılmaktadır. Bu zat Hasankalede doğmuş, büyümüş, eserlerini vermiş ve Siirt'in Tillo köyünde ölmüştür. Orada çok şayanı dikkat bir makberi ve eserleri vardır. Aynı zamanda derin bir mutasavvıftır. Türk müziği hakkında telifatı da mevcuttur. Bu zat hakkında vaktiyle yaptırmış olduğum küçük bir iki araştırmayı, rasathane müdürü Fatin bey üstadımıza sunmuştum. Kendisi ile görüşür ve hörmetlerimi söylemek lütfunda bulunursan, sana bir çok malumat verecektir. Bu değerde bir ilim, sanat ve gönül adamının yaşadığı ve eser verdiği muhitlerden alınacak, sanat intibalarının ancak senin gibi bir arkadaşın eliyle olması münasip görünmüştür. Bunun için resmi bir tezkere Partiden gönderildi. Ben de bu hususi mektupla sana izahat vermeyi faydalı buldum. Bence seyahata Siirtten ve yahut Hasankaleden başlamada bir fark yoktur. Hasankalede İbrahim Hakkının torunlarından birkaç zat halen yaşamaktadır. Bunların en büyüğü şimdi Hasankale Belediye Reisi Zakir Akus dur. Hareketiniz zamanında kendisine de ben ayrıca yazarım. Temmuz ayı içinde ben de Erzuruma gitmek niyetindeyim. Belki orada görüşmek nasib olur. Ben orada olmasam bile her türlü kolaylığı göreceğine eminim. Bu vesile ile Erzurum Halkevinde bir konser vermek⁸⁵⁹ ve enteresan bulursan bir iki de resim yapmak lütfunda bulunman Erzurumluları hem şereflendirir hem de sevindirirsin. Daha fazla bilmek istediğin şeyler varsa onları da yazmanı rica eder, hasretle gözlerinden öperim kardeşim.⁸⁶⁰

İlginçtir ki Halil Dikmen'den bir sene önce, 1942'teki gezi programı kapsamında Siirt'e giden Avni Arbaş da Tillo köyüne merak duymuştur.⁸⁶¹ Avni Arbaş'ın bir mülakatından o sıralar öğrenci olmasına rağmen programa katılabilesinin Hasan Âli Yücel'in isteğiyle mümkün olduğunu anlıyoruz. Her ne kadar sanatçıların gezeceği iller kura ile seçilse de kurada Arbaş'a Siirt çıktıktan sonra Tillo'yu ziyaret etme arzusunun nasıl uyandığı merak konusudur. Yukarıda belirtildiği gibi, Tillo din âlimlerinin yetiştiği ve bununla beraber bilimsel keşiflerin yapıldığı tarihi özellikleri haiz bir mekândır. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri* kitabına göre bu iki mekana gösterilen ilgi "Aydınlanma, pozitivizm ve hümanizmle Türk toplumunun tarihi arasında kurulmak istenen" bağlantının bir yansıması olarak addedilebilir.⁸⁶²

⁸⁵⁹ Halil Dikmen'in aynı zamanda iyi bir neyzen olmasından kaynaklı bir istek olarak düşünülmelidir.

⁸⁶⁰ 490.0.1.0.0.2016.19; 26/6/1943 tarihli

⁸⁶¹ "Avni Arbaş'ın Yurt Gezisi Anıları: "Yurt Gezileri Güzel Düşünülmüştü"", **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s. 91

⁸⁶² A.g.y.

Ressam Şeref Akdik de özel bir mektupla farklı bir sipariş verilen ressamalar arasındadır. Ona Erzincan ve Erzurum’a gitmek, hat sanatı ustası merhum babası Kamil Akdik’in izini sürmek görevi verilir:

Sevgili ve değerli Şeref bey, [...] Sizin Erzincana gönderilmenizdeki esas maksat, çok değerli merhum pederiniz, büyük üstat, Kamil efendinin doğum yeri olan Akdik’ten de intibalar getirmenizdir. Bu eşsiz sanat adamının hatırasını en iyi yaşatabilecek sizden başka kimse olamaz. Bu vesile ile eski ecdat yurdunu görmek sizin için de iyi olacaktır. Erzincandan Gümüşhaneye, Erzurum yolu ile geçmek zorunda olduğunuzdan, bu eski kale şehrine ait bir iki resim de Türk sanatına ihda ederseniz çok iyi olacaktır. Fazla tafsilat istediğiniz takdirde, bana hususi bir mektupla yazmanızı rica eder gözlerinizden öperim.⁸⁶³

Gerek Melahat Ekinci, gerekse Halil Dikmen ve Şeref Akdik gibi ressamaların, hem de ikinci kez Yurt Gezileri için seçilerek, şeklen farklı bir yöntemle bu vazifelere atanmaları devlet nezdinde seçkin bir konuma sahip olduklarını göstermektedir. Verilen görevleri layıkıyla yapacaklarından şüphe duyulmayan ve kendilerine özel bir mektupla açıklamalar yapılan bu ressamaların devlet nezdinde muteber ressamalar zümresinde oldukları söylenebilir. O halde, bu ressamaların kültürel sermayelerinin sosyal ve simgesel sermayeye dönüşmesi söz konusudur.⁸⁶⁴

Öte yandan, ressamaların amacının yöresel özellikleri hızlı bir şekilde resmetmek olmaması gerektiği yönünde bir eleştiri de gündeme gelmişti. Halkevlerinin onuncu yıldönümü nedeniyle Ankara Sergi Evi’nde açılan Yurt Gezileri sergisi hakkında görüşlerini bildiren heykeltıraş Nusret Suman, “Ressamlarımızdan istenilenin fazla resim değil, fakat iyi, tam şahsiyetlerini ortaya koyacak resimler olduğuna şüphe yoktur. Eğer maksat yalnız mahalli kıyafetleri, abideleri bir müzeci gözüyle tesbit olsaydı bu iş için ressam değil, fotoğrafçı göndermek daha doğru olurdu” şeklindeki sözleriyle eleştirisini dile getirmiştir.⁸⁶⁵ Nusret Suman bu sözleriyle ressamlardan kuru bir betimleme değil, sanatsal kaygıların da ön planda olduğu resimler üretmelerinin beklendiğini ifade etmiştir. Yazısının devamında gezilere gönderilecek ressamaların seçimiyle ilgili bir öneri

⁸⁶³ 490.0.1.0.0.2016.19; 26/6/1943 tarihli

⁸⁶⁴ Bu görevler verildiği sırada Melahat Ekinci Kadıköy ortaokulu resim öğretmeni, Halil Dikmen Resim Heykel Müzesi Müdürü, Şeref Akdik Haydarpaşa Lisesinde öğretmendir. Akdik, ayrıca **Yeni Adam** tarafından “Bir İnkılâp Ressamı” olarak tanıtılmış, kapakta resmine yer vermiştir, bkz. **Yeni Adam**, Sayı 168, 18 Mart 1937.

⁸⁶⁵ Nusret Suman, “Resim Sergisi Dolayısıyla”, **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

sunar: ressamaların sırayla gönderilmesi yerine aralarından “muvaffak olan ressamaların” seçilerek tekrar gönderilmesi.⁸⁶⁶ Doğrudan Suman’ın önerisinin etkili olup olmadığından emin olmamakla birlikte, sonraki gezilerde onun önerisine benzer bir seçim düzeni benimsendiği görülmektedir.

1942 gezisinden itibaren uygulanan yeni düzenlemeye göre, ressamalardan üzerinde çalışacakları on etüdün yanı sıra esas olarak bir büyük (yaklaşık iki metre boyunda) kompozisyon yapmaları istenmiştir.⁸⁶⁷ Önceki gezilerin sergileri her sene Cumhuriyet Bayramına yetiştirilirken 1942 gezisinin sergisi 1943’ün 19 Mayıs’ında Ankara Halkevinde açılacaktır. Bu sergiler için sanatçıların üretecekleri büyük boyutlu kompozisyon sergiye katılırken “sanatçının birinci sıradaki resmi olarak” yer alacaktır.⁸⁶⁸ Tıpkı Nusret Suman’ın önerdiği gibi, 1942 gezisine katılan 12 ressamdan sekizi ikinci kez katılmıştır. O isimler ve gidecekleri şehirler şunlardır: Malik Aksel (Denizli), Ali Avni Çelebi (Bilecik), Cevat Dereli (Gümüşhane), Refik Epikman (Ankara), Bedri Rahmi Eyüboğlu (Çorum), Hamit Görele (Çankırı), Cemal Tollu (Burdur), Turgut Zaim (Kırşehir). O sene geziye ilk kez katılanlar ise Avni Arbaş (Siirt), Şefik Bursalı (Kocaeli), İbrahim Çallı (İstanbul), İlhami Demirci (Mardin), Abidin Elderoğlu (Muş) olmuştur.

1942 gezisinde ressamaların “en az 6 peyzaj” yapmaları istendiği bilinmektedir.⁸⁶⁹ Bu gezilerin getirdiği başka bir yenilik, daha önce ilkin bir ay ve daha sonra iki aya çıkarılmış olan kalma süresinin 1942’den itibaren üç ay olmasının yanı sıra, ressamaların gönderildikleri yerden döndükten sonra sahip oldukları, bir aylık teslim süresi böylece altı aya çıkarılmış ve Mayıs ayındaki sergiye kadar Ankara, İstanbul ve İzmir Halkevlerinin atölyelerinde çalışma imkânı verilerek “etütler üzerinden daha iyi çalışabilmeleri” imkânı sunulmuştur.⁸⁷⁰ Tıpkı 1941’de belirtildiği gibi⁸⁷¹ bu gezide de ressamalardan belirli bir tür istenmeye devam edilmiştir. 1942 gezisine seçilen resamlara Parti Genel Sekreterliği şu talimatnameyi

⁸⁶⁶ A.g.y.

⁸⁶⁷ Eşref Üren, “Bir Sanat Hesaplaşması”, *Ülkü*, Cilt 3, sayı 28, 16 İkinciteşrin (Kasım) 1942, s. 24; Şerif Gürol, “C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi”, *Ülkü*, Cilt 3, Sayı 35, 1 Mart 1943.

⁸⁶⁸ “1940’ların Türk Resmini Yönlendiren ve Etkileyen Başlıca Gelişmeler”, <http://turkresmi.com/klasorler/1940resmi/index.htm> (Erişim tarihi: 25.04.2015)

⁸⁶⁹ Eşref Üren, “Bir Sanat Hesaplaşması”, *Ülkü*, Cilt 3, Sayı 28, 16 İkinciteşrin 1942, s. 24.

⁸⁷⁰ Şerif Gürol, “C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi”, *Ülkü*, Cilt 3, Sayı 35, 1 Mart 1943.

⁸⁷¹ Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin sanatkârlarımızı himaye için çok güzel bir teşebbüsü: 10 ressamımız yurt içine gönderiliyor”, *Ulus*, 29 Haziran 1941.

göndermiştir: “... Bu maksat dahilinde *mevzuunuzu seçmekte serbestsiniz. Ancak hangi ekole mensup olursanız olunuz, bize vereceğiniz eserler çalıştığınız muhitin, Türk camiasının hususiyetlerinden, sosyal hayatımızdan, milli varlığımızdan birini ifade eden motiflerini* canlandırabilmelidir...”⁸⁷² Fakat isteğin bu şekilde tarif edilmesi hem resim akımı hem de konu bakımından ressamı kısıtlamış olmalıdır. Bir kere kübist, soyut veya dışavurumcu eserler istenmediği açıktır. Ressamlardan gittikleri yerlerin “yerli ve öz motifleri” ile resimlerini zenginleştirmeleri istenmiştir. Bu halde, görünen, kısıtlanmış bir konu havuzunun içinden seçerek ressamın realist resimler yapmalarıydı. Yurt Gezileri Programında ressamlar hem konu hem tarz bakımından sınırlandırılmıştı.

3.3.3. Ressamların İzlenimleri

Ressamların Yurt Gezileri izlenimlerine geçmeden önce bir noktayı hatırlatmak gerekiyor. Bu gezileri önceleyen süreçte dergi ve gazetelerde yer alan sanat tartışmaları incelendiğinde sanat alanındaki üretim krizinin devletin yeterli desteğinin olmamasından kaynaklandığını öne süren sanatçıların devlet mesenliğini bizzat talep ettikleri görülmekteydi. Ressamların hangi motivasyonla ve ne seviyede bir hevesle gezilere katıldığını bilmiyoruz. Fakat normal şartlarda, İstanbul, Ankara gibi merkezlerin dışında yaşamaya çok hevesli olmayabileceklerini kestirmek zor değil. Ressam Hamit Görele’nin bir yazısı ressamların kırsaldaki yaşamın farklılıklarına yabancı olmadıklarını ima ediyor. Görele’nin 1933’te yurda dönüşünün akabinde hizmet yeri olarak Samsun ve Antalya arasında bir seçim yapması gerekir. Görele, hiddetli Karadeniz ve hırçın poyrazın bulunduğu Samsun yerine Antalya’yı seçer. Ressam söz konusu yazısında Antalya’yı seçme nedenlerini ve oraya vardığında yaşadığı hayal kırıklığını açık yüreklilikle anlatmıştır:

Denize karşı sıralanmış mesud köşkleri arıyordum.. parmaklıklarından temiz yollara taşan çiçekleri, akasyaları, ökaliptosları, muz ağaçlarını aradım. Akşam oldu yollarda gezen mesud aileleri aradım. Hayalimdeki Antalya yerine bir Anadolu kasabasile karşı karşıya idim. Düşündüm bu şehirlerimiz zengin de olsa kadın, cemiyetimiz içinde hayata karışmadıkça, hayatı görüş ve duyuşumuzda esaslı bir değişme olmadıkça, eski hükümleri kafamızdan söküp atmadıkça evlerimiz işte böyle sessiz, pencerelerimiz dilsiz, bahçelerimiz ıssız,

⁸⁷² 490.1. .2015.17.2

yollarımız neşesiz, gecemiz gündüzümüz tatsız kalmaya mahkûmdur. Hele köylerimizin o uhrevi manzarası, mezar sükûtu...⁸⁷³

Romantik bir beklentiyle gittiği Antalya hakkında karamsar bir taşra görüntüsü çizmiştir; fakat bu deneyiminin etkisiyle Yurt Gezileri'ne aklında tozpembe bir görüntüyle çıkmamış olduğu anlaşılmaktadır. Yazısının devamında anlaşılağı üzere, ressam önceki günlerde Ankara Halkevindeki bir toplantıda “bazı idealist gençlerin” köy edebiyatı bahsinden hareketle sanatçıları köylere davet etmesine gönderme yapmıştır ve meselenin “o kadar basit” olmadığını söylemiştir. Ressam bu yazısıyla büyük şehirler dışındaki hayattan ve oradaki sorunlardan bahsetmek cesaretini gösteren nadir sanatçılarımızdan biridir. 1930'lardan itibaren baskın bir söylem olan “milli renk” ve/veya “mahalli hususiyetler”in resimde karşılığını bulması beklentisi Hamit Görele'nin deneyimiyle çatışmıştır. Zira bu beklenti, özellikle Yurt Gezileri projesi düzenlenirken ve gezi sonrası sergi vs. süreçlerde inkılâp Türkiye'si'nin estetize edilmiş görüntülerini öne çıkarmaktaydı. Böylelikle “milli inkılab”ın tarihi konuları, abideleri, kahraman kadınları, çalışan ve mutlu köylülerinin resmedildiği bir imge havuzuna referans verilen bir ortamda Görele köye gitmek konusundaki düşüncelerini açıkça ifade etmişti.

Ressamların Yurt Gezileri deneyimlerine ve izlenimlerine gelecek olursak, onlara otobiyografik kaynaklardan ulaşmak oldukça zor görünüyor. Fakat eldeki kısıtlı kaynaklara bakarak ressamların farklı deneyimler yaşadıklarını söyleyebiliriz. Malik Aksel Yurt Gezileri çerçevesinde ilk olarak 1939'da Sivas'a, sonra 1942'de Denizli'ye gönderilmiştir. Aksel'in tarihi yapılarla ilgilenerek onların resmini yapma çabası halkın ilgisini uyandırmıştır. Aksel ayrıca Denizli'de bir özelliğıyle birbirine benzeyen iki camii keşfetmiştir. Bu camilerin duvarlarında resimler bulunmaktadır. Malik Aksel daha sonra bu resimlerle ilgili bulgularını Denizli Halkevi dergisi *İnanç*'ta yazacaktır ve söz konusu yazı *Ülkü*'de de yer bulacaktır.⁸⁷⁴ Aksel bu ilgisini genişleterek daha sonra Denizli'deki camilerdeki duvar resimlerini dâhil ettiğı halk resimlerini incelediğı, uzun bir araştırma sonucu olan bir kitap yayımlayacaktır.⁸⁷⁵ Yukarıda alıntılандığı gibi, Aksel'in Yurt Gezilerini İstanbul dışını bilmeyen Türk

⁸⁷³ Hamit Görele, “Şehirlerimiz ve Sanatkâr”, **Varlık**, Cilt 4, Sayı 90, 1 Nisan, 1937, s. 275.

⁸⁷⁴ Malik Aksel, “Dergiler ve Gazeteler Arasında: Denizli'de Resim ve Tezyin”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 28, 16 İkinci teşrin 1942, s. 28.

⁸⁷⁵ Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.

ressamı için bir fırsat olarak görmesine ek olarak, bu gezilerde kadın ressamların gelişim göstermeleri üzerinde durmuştur. Kadın ressamların o güne değin çiçek resimleri yaparak vakit öldürdüklerini iddia eden ressama göre yurt gezileri sayesinde kadın ressamlar da sosyal gerçeklikle birebir temas etme şansını yakalamış; örneğin Sabiha Bozcalı Karabük işçilerinin yanına giderek onlarla tanışmış ve fabrikanın resmini yapabilmıştır.

Gezilere katılan ressamlardan sadece üçü kadındır: Sabiha Bozcalı, Refia Edren ve Melahat Ekinci.⁸⁷⁶ Refia Edren'in (Çıray) gezi izlenimleri geziler hakkında önemli fikir verebilir. Görev yeri olan Ordu'ya gitmeden önce otobüsle Samsun'a gitmiştir. Orada vali, ressamı sıcak bir şekilde karşılamıştır. Daha sonra vapurla geçtiği Ordu'da da basın ve halkevinin ilgisini görmüştür. Yerel gazete ressamın gelişini haber yapmış; ressam Halkevinde "Resim nedir?" konulu bir seminer vermiş; ayrıca Ordu resimlerinden oluşan sergisi Halkevinde üç gün boyunca ziyarete açılmıştır. Refia Edren bir sohbetinde İstanbul Heybeliada'dan gittiği için doğa bakımından Ordu'da ilginç bir şeyle karşılaşmadığını vurgulamıştır.⁸⁷⁷ Demek ki gezilerin amaçlarından biri ressamı bilmediği bir muhite göndererek oranın doğal güzelliklerini resmetmesiydi. Sözlerinin devamında, doğanın İstanbul sayfiyesine benzediğini ancak insanların farklı olduğunu söylemişti. O halde Edren orada yapacağı resimlerin konusunu bulmuştu.

Ressam Mahmut Cûda ise Yurt Gezileri kapsamında gönderildiği Trabzon'da bir sabah peyzaj yapmak için sokağa çıkmasını şöyle anlatacaktır:

Seyircilerin tecessüsleri o kadar saf ve sevimliydi ki onlara memnuniyetle cevap veriyor bir yandan da çalışıyordum... Boya kutumu kaparken birisi, bir kahveci resimlerini görmem için beni davet etti. Gittim, ve gördüm. Alelade hatta bayağı kopyalardı. Fakat, onları camlayıp, çerçeveleyip itina ile asdıran resim sergisine hürmet ve takdir duymamak kabil değildi. İkram ettiği kahveyi içerken ona, anlayacağı dille kopyanın ne olduğunu, kıymetlilerinin nasıl yaptıklarını söyledim bu suretle orijinal resmi de tarif etmiş oldum.⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ Bu durum hem o yıllarda kadın sanatçıların sayısının azlığıyla hem de sanat dünyasının kadınları dışlayan ataerkil yapısıyla açıklanmalıdır. Fakat Parti'nin hangi sanatçılara mektup gönderdiğini bilmediğimizden teklif götürülenler arasından katılım göstermek istemeyenlerin kimler olduğunu bilme şansımız yoktur. Yine de, kadın sanatçıların bir tanesinin bile yayın organlarında yazılarına rastlanmaması, başka bir başlığın konusu olmakla birlikte araştırılması gereken bir durumdur.

⁸⁷⁷ Refia Edren, "Ordu'da Kimse Beni Yadırgamadı", **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s. 130-131.

⁸⁷⁸ Mahmut Cuda, "Ressamlar taze bir gayretle çalışıyorlar", **Arkitekt**, Cilt 9, Sayı 5-6, 1939, s. 135.

Cûda'nın yazısının devamından anladığımız kadarıyla sanatçı partinin bu projesini olumlu bulmaktadır. Sanatkârın “elinden tutarak yardım etmek” gerektiğine inandığını belirten ressam sözlerine şöyle son vermiştir: “Şimdi, sanatkârlar senenin bir ayında olsun günlerinin bütün güneşli saatlerinden istifade edeceklerini düşünerek sevinmekte Partinin yardımına layık olmak için gecelerini gündüz yaparak taze bir gayretle çalışmaktadırlar.”

1938'deki Birinci Yurt Gezisine katılan Feyhaman Duran *La Turquie Kémaliste* dergisine yazdığı yazıda Gaziantep izlenimlerini aktarıyordu:

Antep çevresinde beni en çok etkileyen izlenimler berrak mavi gökyüzü, dingin bir ortam, *kurak steplerde sanki büyüü bir biçimde yetişmiş* gri zeytin ve fıstık ağaçları oldu; bir de kırsal alanlarda parlak renklerden yapılmış yerel giysileriyle kimi tarlada çalışan, kimi kuyudan su çeken genç kadın ve erkek köylüler. Yirmi yıl kadar önce Bağımsızlık Savaşı'nda ülkeyi işgal eden düşmana karşı savaşta ölen kahramanların kızları ve oğulları bunlar. Antep Türk kahramanlığının ve yurtseverliğinin diyarı.⁸⁷⁹

Duran, Kemalist estetiği anlatmakla kalmıyor onu adeta süslüyordu. Tıpkı Ankara'nın Cumhuriyet'in başkenti yapılmasında etkili olan sembolizm gibi, “kurak steplerde yetişmiş ağaçlar” tüm yurdu saran ilerlemeci bir varlık göstererek mekânın anlamlı kılınmasına olanak tanıyordu. Ayrıca parlak giysileriyle genç köylüler mutlu bir köy hayatına işaret ediyor, Antep'e “Gazi” unvanını veren, Kurtuluş Savaşı'nda gösterilen seferberliğe yapılan vurgu da Duran'ın anlatımını Kemalist estetiğin imgeler dünyasını tamamlıyordu. Bu estetiğin bütün unsurları adeta bu tek izlenimde cisimleşiyordu: vatan (mekân), halk (yurttaş) ve kahramanlık (milliyetçilik).

Yurt Gezileri Programında resamlardan gittikleri yerlerin estetize edilmiş görüntülerini resmetmek şeklindeki beklentinin varlığı dikkat çekici bir örnekle gösterilebilir. 1938'deki birinci geziye katılan on ressamdan beşi Saim Özeren, Feyhaman Duran, Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu ve Hamit Görele'nin, *Tan* gazetesine verdikleri mülakatta⁸⁸⁰ Yurt Gezileri kapsamında gittikleri yerlerde halkla

⁸⁷⁹ Feyhaman Duran, “Young Artists' Tour”, *La Turquie Kémaliste*, 31, Juin 1939, s. 19'dan akt. **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri**, s. 127.

⁸⁸⁰ Naci Sadullah, “Nasıl Dolaştılar”, *Tan*, 9 Kasım 1938, s. 7, 15.

karşılaşma hikâyelerini paylaşırlar. Aralarından Konya’da görevlendirilen Saim Özeren’in başına gelenlere kulak verelim:

Evvela, bir köye gideyim dedim: Mani oldular. Ve: “sakın, dediler, böyle bir gaflet gösterme. Çünkü köylüler, elinde kutularınla, seni tahsildar zannederler. Senden bucak bucak kaçarlardı. Bu yüzden evine misafir olacak köylüyü de bulamayırırsen; yersiz yiyeceksiz kaldığın resmidir!” Şakacıktan verilen bu nasihat beni ürkütmeye bol bol yetti. Fakat şehirde de rahat edemedim ki! Yolda gezerken, kutularımı gören çocuklar: “makaracı annem çağırıyor!” diye peşime düşüyorlar, ve kadınlar: “Kutuda neler var? Aç ta bakalım! Eğer iyi pudralar varsa, sekiz on kutu lazım!” diye soruyorlardı. Hatta birkaç kişi de, yine elimdeki kutulara bakıp beni seyyar fotoğrafçı sandı: “Gel, iki poz resmimizi çek!” diye yakama sarıldı. Rahat edemeyeceğimi anlayınca bir kahveye girdim. Sehpamı koyup çalışmaya başladım. Niyetim, içine bütün bir asrın kılıkclarını, hususiyetlerini sığdıran enteresan bir sokağın kahveden görünüşünü yapmaktı. Fakat ne mümkün? Bir saat sonra, kahveci yakama yapıştı: “Ahali seni seyretmek için toplanıyor. Kalabalık kahvemizin kapısını tikiyor. Ekmeğime mani oluyorsun!” diye beni kapı dışarı etti!

Takımları toplayıp bir hayli dolaştıktan sonra mahalli bir gazinonun tablosunu yapmaya karar verdim. Ahali yine başıma birikti. Ve bu sefer de polis yakama yapışıp beni: “asayiş ihlal, ve halkın istirahat ve huzurunu bir takım alât ve edevat ile selb” suçuyla karakola götürdü. Çünkü vazifemi, hüviyetimi izah ve isbat eden vesaik, o anda üzerimde değildi. Otelde unuttuğum o vesaiki gösteremeyişim, polisi şüphelendirmişti. Onun elinden kurtuluncaya kadar bir hayli ter döktüm.⁸⁸¹

Aslında Saim Özeren’in anlattıklarında sıra dışı bir şey yoktu. Zaten aynı mülakatın devamında konuşan diğer ressamaların anlattıklarına bakılırsa, onların da başına benzer şeyler gelmişti. Feyhaman Duran sineklerden muzdarip olmuş, Ali Avni Çelebi’nin dağ başında resim yapmasına jandarma müsaade etmemiş, Hamit Görele etrafında habire toplanan kitlenin resmi hakkında yaptıkları yorumlardan bunalmış, Cemal Tollu ise kendisini fotoğrafçı sanan çocuklarla uğraşmış. Öte yandan, bu anlatılar, büyükşehirler ile taşra arasındaki kültürel farkı ortaya koymaktaydı. Bununla birlikte, ressamların bu deneyimleri özellikle Batı tarzı resim sanatıyla görece geç tanışmış olan Türk toplumu için fazlasıyla normaldi. Naci Sadullah yazısını şu yorumlarla noktalamıştır:

Tertemiz Türk köylüsünün saffetinden doğmuş olan bu nükteler, ressamlarımızın meclisine sonsuz bir neşe vermişti. İçlerinden birisi: “Bu, dedi, birinci gidişimizdir. İkinci gidişimizde, bu köylülerden çoğunu, resim yaparken bulacağız. Bundan eminim. Ve bu emniyeti, onların tablolarımıza masum ve

⁸⁸¹ Sadullah, a.g.e., s. 7.

derin bir alakayla dikilen gözlerinde okuduğum sonsuz sevgiden alıyorum!” İlave etti: “Eğer münevverlerimiz de resme karşı, köylülerimiz kadar alaka gösterebilirlerdi, İstanbul vilayeti, galeri mahrumiyetinin hicabından çoktan kurtulurdu!”⁸⁸²

Bu yazı öncelikle CHP Konya teşkilatını rahatsız ediyor ve Genel Sekreterlik, söz konusu mülakattan haberdar ediliyor. Bunun üzerine Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğüne Dâhiliye Vekili Refik Saydam şöyle bir uyarı tezkeresi gönderiyor:

Bu arkadaşlardan aşağıda isimleri yazılı beş zatın Tan gazetesi muharriri ile yaptıkları ve 9.11.1938 tarihli Tan gazetesinde çıkan mülakatı okudum.

Derhal işaret etmeliyim ki, *bizi sevmeyen bir yabancı da köylümüz için ancak bu kadar laubali ve aleyhtar konuşabilir.*

Bilhassa, ressam Saimin Konyalıları hakkındaki beyanatı halk üzerinde çok rencide edici tesir uyandırmış ve bunu Parti yolu ile Genel Sekreterliğe bildirmiş bulunmaktadır.

Bu arkadaşlar gibi memleketin münevver çocuklarına halkımızı her vesileden istifade ederek daha çok sevmek ve kendilerini daha çok sevdirmek yaraşır.

Türk köylüsü mizah ve istiskal mevzuundan uzak, üstün, bir varlıktır. Asırlık ihmal neticesi görgüsüz kalmışlarsa onu; kendileri gibi Cumhuriyetin münevver çocukları ciddiyetle ve yerinde bir vazifeperverlik hissi ile gidermekle mükellefdir.

Çok samimi olan bu tezkerenin malinden, kendilerine iftihar ve hürmetle baktığımız bu arkadaşları haberdar etmenizi bilhassa rica eder, sevgilerimi sunarım.⁸⁸³

Dâhiliye Vekili Konya Valiliğine ve CHP başkanlığına yazarak ressam Saim'in ikaz edildiği bildirilmiştir.⁸⁸⁴

Vali ve C.H.P. Başkanlığına
Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü
K O N Y A
7.12.1938 tarih ve 1210 numaralı tezkere karşılığıdır :
Bu yaz Konya'ya resim yapmak için gelen ressam Saim 'in Tan gazetesindeki beyanatı dolayısıyla kendisine lâzımgelen ihtarda bulunulmuş ~~ve gazete de ikaz edilmiştir.~~
Malûmat olarak bildirir, saygılarımı sunarım.

⁸⁸² A.g.e., s. 15.

⁸⁸³ 490.1.0.0.2013.7; 4 Kanunisani 1938 tarihli.

⁸⁸⁴ A.g.b.

Bunun üzerine CHP Konya İl Yönetim Kurulundan cevap geliyor.⁸⁸⁵

...Yüksek emir ve direktiflerle yurddan hakiki tablolar tesbit eylemek için Konyaya gelen ressam Saimin verdiği mülakat üzerine 9/11/1938 tarihli Tan gazetesinde Naci Sadullah imzası ile bir yazı çıktı. Yurt aleyhinde ve tamamen hakikata aykırı olan bu yazının memleket matbuatında yer bulmuş olmasından duyulan acı derindir.

Ressam Saim 12/9/1938 tarihinde Konyaya geldi. Halkevi reisi ile kendisini görüştüm. Halkevi kendisine her türlü müzaheretini kabul ve çalışması için bir de oda tahsis etti. Bu ressamı bir daha göremedik ve Konyadan ayrıldığını da soruşturmakla anladık.

Buradan gittikten sonra İstanbul'da Tan gazetesi muharririne verdiği mülakatla serahaten *halkımıza hakaret eyleyen, halkı vergisini vermemek için kaçan insanlar* olarak göstermekten çekinmeyen bu ressam ve o muharrir hakkında sadece *halkı tanımayan ve yurda karşı vazifesini bilmeyen insanlar* diyeceğim.

Konyaya Saimden daha evvel gelmiş ve her tarafta bir modelin karşısında günlerce çalışmış sanatkarlar vardır. Hatta bunlardan biri de saygılarımızdan ressam Şevket Dağdır. Bunlardan hiç birisi o yazıda ileriye sürülen muameleye maruz kalmamışlar, orada halka isnat edilen sözlerden hiç birisini duymamışlardır.

Şehirli ve köylü mükellefimiz, vergi borçlarını ödemek için köşe bucak tahsildar arıyorlar. Kutlu cumhuriyetimizin terfi eylediği halk, asla tahsildardan kaçmamaktadır. Bu hal istatistiklerle, tahsilat nisbetleriyle sabittir.

Türk köylüsünün misafirperverliği dillerde destan olmuşken aynı yazıda bunun aksinin ileriye sürülmesi ve polisin bihakkın yaptığı vazifesinin de yine aynı yazıda istihfafla karşılanması teessürü arttıran sebeplerdendir.

Bu ressam ve muharririn milletin ruh ve karakterine karşı büyük bir gaflet içinde bulunduklarının anlaşılakta olduğunu derin saygılarımla arz eylerim.

Anlaşılan o ki, küçük bir anekdot bile Konya'daki parti yönetiminin rahatını kaçırmıştır. Aslında Saim Özeren'in Konya anlatısında, ressam ile Konya yerel örgütlenmesi arasında koordinasyon eksikliği ve ressama gösterilen ilgisizlik göze çarpmaktadır. Bu anlatının bir şikayete konu olmasının bizce en büyük sebebi budur. Daha sonra, köylülerin elinde kutu olan birini vergi tahsildarı sanmaları şeklinde yapılan şaka da oldukça gerçeğe yatkındır. Yerelle bağları zayıf olan merkeziyetçi yönetimlerde, halkın en büyük korkusu devletin en küçük cismani hali olan vergi tahsildarlarıdır. Haksız vergiler nedeniyle toplu isyanların çıktığı bir geçmişe sahip olan böyle bir toplumun iyi giyimli, memur görünümlü bir kişiyi tahsildar sanarak korkması gayet doğaldır.

⁸⁸⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 7 Birinci Kanun 1938 tarihli

Saim Özeren’le benzer bir deneyim yaşayan ressam Avni Arbaş ise ancak yıllar sonra kendisiyle yapılan bir görüşmede geziler kapsamında gittiği Siirt’te bir ressam olarak yaşadığı zorlukları şöyle anlatacaktı:

Haberleşme çok sınırlıydı. Ben Siirt’teyken İstanbul’a orada gördüklerimi anlatan mektuplar yazmıştım. Dönünce öğrendim ki hiç birisi gelmemişti. *Ya kaybolmuştu ya da sansüre uğramıştı*. Dolayısıyla haber de çok alınamıyordu. Siirt’teyken resim yapmak için köylere gitmek istedim. Vasıta yoktu. Valiye gittim. Vali yazar Haluk Nihat Bey’di. Durumu anlattım. Vali, ‘vasıta yok, zaten sizi de tek başınıza yollayamayız’ dedi. Beni iki atlı jandarmanın nezaretinde gönderebileceğini söyledi. At binip binemeyeceğimi sordu. Bindığımı söyledim. Eğer ata binemesem köye gidemeyecektim. Jandarmalarla birlikte at sırtında köy gezisine çıktım. Tillo ve Arapacı köylerinden çok etkilenmişim. Tillo köyü kayaların üstündeydi. Arapacı köyüne ise Botan çayı geçilerek gidilebiliyordu. Ama halk jandarmadan çekiniyordu. Uzaktan köye yaklaşıyoruz. İnsanlar görünüyor. Ama onlar bizi görünce bakıyoruz ortada kimse kalmamış. Köye gidince jandarmalar muhtarı buluyor. Ben anlatıyorum: ‘Ben ressamım, resim yapmaya geldim’ diye. Ressam diye bir şey bilmiyor tabii. Mühendis sanıyorlar beni. İlk istedikleri okul oluyor. Köylü tedirgindi. O durumda nasıl resim yaparsınız? Zor oldu. Bu gerçekleri yansıtabilmek çok zordu.⁸⁸⁶

Arbaş’ın gezilerde yaptığı resimlerin hemen tümünün kaybolması dikkat çekicidir.⁸⁸⁷

3.3.3.1. Yurt Resimleri Yorumlanıyor

Halkevlerinin 10. yılı sebebiyle 1942’nin Şubat ayında Ankara Sergievi’nde açılan “Yurt Resim Sergisi” hem o yıl gönderilen on sanatçının eserlerine hem de önceki üç yıl boyunca üretilen eserlere yer veriyordu. Bu dört senenin mahsulünü genel bir değerlendirmeye tabi tutan Ahmet Muhip Dıranas, dört yıl içinde kırk ressamın “yurdun kırk vilayetinin tabiatında ve insanında *vazifelendirildiğini*” bildiriyordu.⁸⁸⁸ Dıranas, bu sergide eserleri teşhir edilen ressamların geziler sonunda hangi konularda eserler ürettiklerini ve gezi deneyiminin bu ressamların sanatlarını ne yönde etkilediğini sorgulamakla işe başlıyordu: “Her şeyden evvel, uzun yıllar

⁸⁸⁶ “Avni Arbaş’ın Yurt Gezisi Anıları: “Yurt Gezileri Güzel Düşünülmüştü”, **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s.91

⁸⁸⁷ Ferit Edgü’ye göre, Avni Arbaş gezi sırasında “Doğu Anadolu’da gördüğü yoksulluğun resmini yıllar sonra Bizim Köy dizisiyle Paris’te” gerçekleştirebilecektir. F.E., “Avni Arbaş”, **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s. 90.

⁸⁸⁸ A.M.D. “Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 4, Haziran, 1942, s. 75.

kapandığı tek bir şehrin belli manzaralarından, belli ışık ve renklerinden, belli insanlarından bıkip yorulmuş ve eskittiği tabiatla alışverişini kesmek üzere bulunmuş ressamlarımızda bu gezilerin yaptığı veya yapması lazım geldiği değişmelere ve yeniliklere işaret etmelidir”. Gezilere katılan ressamların çoğunun bu yeni tabiatları “tam bir coşkunlukla” ifade edemediğini iddia eden Dıranas, “yeni bir ışık ve yeni bir hayatla karşı karşıya gelen” ressamın hiç tanımadığı bir atmosferde en fazla bir buçuk ay gibi sınırlı bir zaman içerisinde eser üretmeye çabalamasının yol açtığı zorluğa değinir. Çarpıcı bir şekilde, Dıranas’ın kendilerinden “mahalli hususiyet”ler konusunun çeşitli mecralarda beklendiğini haber alan ressamların gezi boyunca bu doğrultuda resimler üretmiş olmalarını eleştirmiştir ve önceliği plastik kaygılara vermek gerektiği noktasında ısrarlı bir tavır sergilemiştir. Örneğin, Müstakiller’den Konya’da görevlendirilen Saim Özveren için şunları kaydetmiştir:

...Bunlar arasında Mevlana Türbesi bizim için tarihi ve hususi bir mana da taşır. Bununla beraber resim sanatında bu cinsten manaların hiçbir değeri yoktur. Ressamın mevzuunu ne şekilde murakebe ve ifade ettiğine, plastiğe ne derece tatbik ettiğin bakarız ve nihayet mevzuun cemiyette, tabiattaki ve gerçekteki manasıyla plastikte alması lazım gelen manası arasındaki ilişkileri düşünürüz. Bu bakımdan da, coşkun formları heybetleştirilmiş ışık gölgeleri, kabarık ve raksan bulutlarıyla Mevlana Türbesi muvaffak bir eserdir.⁸⁸⁹

Dıranas, Malik Aksel’in Sivas resimleri hakkında ise “İslami”, “marazi”, “hüzünlü” gibi sıfatlar kullanmıştır.⁸⁹⁰ Ayvazoğlu, Malik Aksel’in resim tarihimizde çok fazla öne çıkarılmamasında Sivas’ta yaptığı resimlerin payı olduğunu iddia etmiştir.⁸⁹¹ Ona göre, Dıranas’ın kullandığı bu sıfatlar, “muhtemelen Cumhuriyet Halk Fırkası’nın Anadolu resim gezileriyle ilgili beklentilerine uymuyordu. Özellikle “Kale Mahallesi” tablosu, 1930 ve 1940’larda Anadolu’da yaşanan yoksulluğu ve sefaleti büyük bir ustalıkla ve bütün çıplaklığıyla yansıttığı için CHP’li yöneticileri rahatsız etmiş olabilir”.⁸⁹² Ayvazoğlu’nun tespitinde haklılık payı vardır. Öte yandan, 1939 gezisinde Sivas’ta yaptığı “Kale Mahallesi” adlı tablosuyla üçüncülük ödülü alan Aksel, 1943’te ikinci kez görevlendirilerek Denizli’ye gidecektir. Bu

⁸⁸⁹ A.g.e., s. 76.

⁸⁹⁰ “[...] tablolarına en fazla insan koyanlardan biridir. Kuvvetli tarafı eserlerindeki lokaldir. Bu lokalde İslami bir hususiyet gösterir gibidir. Sivas’a gitmiştir... Sivaslı kız eski portrelerindeki aynı marazi yüzü taşır. Kırık dökük gibi duran bir desen, bu eserlere düşünülmüş ihmalin zarifliğini verir. Malik hüzünlü karakterini muhafaza etmektedir.”, a.g.e., s. 78.

⁸⁹¹ Ayvazoğlu, **Malik Aksel**, s. 88.

⁸⁹² A.g.e., s. 84.

nedenle Malik Aksel'in, eğer sanat alanında geri planda kalma gibi bir durumu varsa, bunun başka sebepleri de olmalıdır.

Dıranas, Zonguldak'a giden Sabiha Bozcalı hakkında ise sanatçının oradan "garip bir dağarcık"la döndüğünü kaydetmiştir. Dokuz tuvalinin dokuzunun da fabrikalara ve makinelere ait olmasını yadırgamış ve sulu boya izlenimi veren resimlerinin acele ve baştan savma yapılmış gibi göründüklerini iddia etmiştir.⁸⁹³ Afyon'a giden Ayetullah Sümer'in Afyon Abidesini tuvaline taşımasını şu sözlerle eleştirmiştir: "Plastik endişeleri bir tarafa atarak tesirlerini edebiyat yaparak elde etmeye çalışmıştır. Basit bir şairanelik! Kâfi değil... Mahalli hususiyet olarak Afyon Abidesinin kocaman bir figürünü resmetmenin ne dereceye kadar kendisini gayeye ulaştırdığını Allah bilir."⁸⁹⁴ Samsun'a giden Elif Naci'nin orada en güzel eserleri ürettiğine dikkat çeken Dıranas, "Çarşambanın çarşambası" adlı kompozisyonunda "mahalli hususiyeti" özenle vermesini takdir eder. Aydın'a giden Melahat Ekinci'nin "Aydınlı kadın" adlı portresinde "bir nevi Anadolu Ciyokondası yaratmak" istemesini özentili bulsa da "derin ve beşeri" bir çalışmaya doğru ilerlediğini kaydeder.⁸⁹⁵ Son olarak, Van'a gönderilen Kemal Zeren'in, eserlerine "yeni bir eda ve hava katan"lar arasında olduğunu ve "mahalli hususiyetleri" başarıyla yansıttığını not etmiştir.⁸⁹⁶

Diyarbakır'a gönderilen Seyfi Toray'ın "trajik olan renkleri ve mevzuları seven ruhuna uygun bir yere" gittiğini öne sürer. Akabinde, ressamın üretimini beğendiğini şu sözlerle ifade edecektir:

Sert ve uzun fırça darbeleri, karanlık ve ölüm kokan bir fırtına havası içinde harabeye benzeyen binalar ve baykuş koğuklarını düşündüren pencereler. Fakat portreleri, bize, arık toprakların üstünde çatlak ayaklarla gezen ve sadece çalışıp şarkı söyleyen ve her hallerinde *Ortaasyalı cetlerinin haşin izlerini* taşıyan güneş kokulu, kil renkli Anadolu kadınlarını verir. Elllerinde tuttukları karpuzların kırmızısı onları büsbütün canlandırır. Yoğurt çanaklarının neftisi Seyfi'ye has bir renktir.⁸⁹⁷

⁸⁹³ A.g.e., s. 77.

⁸⁹⁴ A.g.e., s. 78.

⁸⁹⁵ A.g.e., s. 82.

⁸⁹⁶ A.g.e., s. 83.

⁸⁹⁷ A.g.y.

3.3.4. Devletin Birleştirici hamiliği

1942’de Halkevlerinin onuncu yıldönümü sebebiyle İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisiyle⁸⁹⁸ beraber Ankara’da Sergievinde ayrı bir “hususî salon”da 3. Yurt Gezileri Sergisi açılmıştır. Dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’in, Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ni açış nutkunda, hükümetin sanatçılar arasındaki farklılaşmalara “tarafsız bir şekilde” yaklaşarak ilgi göstermeyi kendine ilke edindiğini vurgular. Sözlerinin devamında devlet sergisi ve Yurt Gezileri sergisi hakkında şunları kaydetmiştir:

*Devletin koruyucu ve ilerletici vazifesini plastik sanat alanında da tahakkuk ettirmeye çalıştığımızı bilmiyen kalmamalıdır. Bu ruh, Cumhuriyet Halk Partisinin sanatı teşvik ve himaye hususunda almış olduğu tedbirlerde sarîh olarak görülür. Parti tarafından gönderilen ve pek çoğu Vekilliğimiz teşkilatına bağlı olan ressamlarımızın memleketin muhtelif bölgelerindeki hayat ışığını canlandıran eserleri, bu düşünüş ve anlayışın renkli ve ahenkli delilleridir.*⁸⁹⁹

Bu anlatıda devleti adeta bir baba gibi gördüğü, koruyucu özelliğiyle devletin tüm sanatçılara aynı teşvik ve himaye ilkesiyle hareket ettiğini iddia ettiği sezilmektedir. Ancak bu tarafsızlık iddiasının tartışmaya açılması gerekmektedir.

1940’taki 2. Yurt Gezileri Sergisi’nde yer alacak resimleri seçecek jüri şöyledir: İstanbul Mebusu Salah Cimcoz, Giresun Mebusu Nafi Kansu, Çoruh Mebusu Ali Rıza Eren, Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Azası Enver Ziya Karal, Güzel Sanatlar Umum Müdürü Suut Kemal Yetkin, Matbuat Umum Müdürlüğü Turizm Müdürü Vedat Nedim Tör, Ressam Turgut Zaim ve Cevat Dereli. Bu jüri gizli oyla seçim yapar.⁹⁰⁰ 1932’de Güzel Sanatlar Akademisinden ayrılan Cevat Dereli’nin 1939’da Akademi’ye yeniden katılması ve 1940’da Turgut Zaim’in Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi Ressamlığına tayini sonrasında bu iki ressamın jüriye katılımı mümkün olabilmiştir. Sadece unsurları bakımından bile bu jüri, kararların

⁸⁹⁸ İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisinin jüri heyeti, CHP ile Maarif Vekilliğinin ve sanatkâr gruplarının temsilcilerinden oluşuyordu. Birincilik Cevat Dereli’nin peyzajına, ikincilik Cemal Tollu’nun kompozisyonuna, üçüncülük Hamit Görele’nin Portre isimli tablosun; heykel birincilik ödülü ise eşit oy alan Zühtü Müritoğlu’nun çocuk başı ile Hadi Baran’ın Tors isimli heykellerine verilmiştir.

⁸⁹⁹ Hasan – Ali Yücel, “İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini Açış Nutku”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 4, Haziran, 1942, s. 13.

⁹⁰⁰ Kıymet Giray, “Yurdu Gezen Ressamlar-2”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 19, Mayıs-Ağustos 1995, s. 39.

Parti, devlet ve onun uzantısında kalan Akademi içerisinde verilebildiğine işaret etmektedir. 1941'deki jürinin oluşumu da bundan çok farklı değildi. Hem *Ülkü* dergisinde hem de *Ulus* gazetesinde gezilere katılan ressamın nasıl seçildiğine dair açık bir ifade vardı: “Geçen senelerde olduğu gibi, on ressamdan altısı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü vasıtasıyla, İstanbul'daki muhtelif ressam gruplarına mensup sanatkarlar arasından, diğer dördü de Ankara Halkevi Güzel Sanatlar şubesi azalarından seçilmiştir.”⁹⁰¹

Her ne kadar sanatsal kaygıların ön planda olduğu iddia edilmiş olsa da⁹⁰² Yurt Gezilerine katılan ressamın CHP nezdinde ilk etapta sosyal sermaye (Parti ilişkileri, tanınırlık, güven), daha sonra kültürel sermaye (eğitim, deneyim, vs.) gözetilerek seçilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Örneğin, muhalif bir genç ressamlar grubu olarak dikkat çeken Yeniler Grubu üyelerinden sadece Avni Arbaş (1942), Abidin Dino (1939) ve Selim Turan (1941) gezilere katılabiliyordu. Yeniler Grubu 1939'da kurulmasına rağmen, grubun basında yoğun tepki çekecek ünlü Limanlar Sergisi 10 Mayıs 1941'de açılmıştı. Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak ve “d” Grubu üyeleri Yeniler Grubu'nun realizmini eleştirmekteydi. Yeniler Grubu üyesi Mümtaz Yener'in Liman Sergisi'nde teşhir edilen *Fırın/Fırında Ekmek Bekleyenler* adlı tablosu Burhan Toprak'ın isteğiyle polis tarafından Eminönü Halkevindeki sergiden kaldırılmıştı.⁹⁰³ Ayrıca sergi açılışına sıkıyönetim kumandanı ve vali yardımcısı katılmıştı.⁹⁰⁴

Toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışını benimseyen grup üyelerinin politik eğilimlerine devlet şüpheyle yaklaşmış ve sanatçılar siyasi şube tarafından takibe alınmıştır.⁹⁰⁵ Abidin Dino siyasi nedenlerle suçlanarak, savaş nedeniyle ilan edilen Örfi İdare Komutanlığı tarafından “zorunlu ikamete” tabi tutularak önce Çorum'a (Mecitözü), sonra Adana'ya sürgüne gönderilmiştir.⁹⁰⁶ Abidin Dino'nun Yurt

⁹⁰¹ Anonim, “C.H.Partisinin Ressamlarımızı Himayesi”, *Ülkü*, Cilt 18, Sayı 101, 1941; Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin sanatkarlarımızı himaye için çok güzel bir teşebbüsü: 10 ressamımız yurt içine gönderiliyor”, *Ulus*, 29 Haziran 1941.

⁹⁰² Murat Ural, “Cumhuriyet'in Romansı”, s. 31.

⁹⁰³ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008, s. 481.

⁹⁰⁴ Üstünipek, *a.g.e.*, s. 120.

⁹⁰⁵ Ayşegül Sönmez, “Nuri İyem'in Seçimi”, <http://sanatatak.blogspot.com.tr/2007/01/nuri-iyemin-seimi.html>

⁹⁰⁶ Abidin Dino, *Adana Yazıları*, Adana: Karahan Kitabevi, 2000.

Gezileri'ne katılması ise 1939'da, yani Liman Sergisinden önce gerçekleşmiştir. Avni Arbaş ve Selim Turan'ın gezilere katılımı ise Salah Cimcoz⁹⁰⁷ aracılığıyla gerçekleşmiş olabilir. İstanbul Milletvekili Salah Cimcoz'un görevi döneminde Bedri Rahmi, Nuri İyem, Şükriye Dikmen, Avni Arbaş gibi ressamlarla dost olması nedeniyle onları devlet yardımıyla Anadolu'ya gönderdiği iddia edilmektedir.⁹⁰⁸

Mustafa Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Hilmi Ziya Ülken gibi aydınlar Yeniler Grubu'nu destekliyorlardı. Hilmi Ziya Ülken bu grubun toplumcu sanat anlayışına destek olmaktaydı. Hatta 1942'de yayımladığı *Resim ve Cemiyet* adlı kitabı grubun sanatına meşru bir dayanak oluşturmak amacındaydı. Örneğin İbrahim Çallı'nın "Zeybekler" adlı tablosu nedeniyle Atatürk'ün yönelttiği bir eleştiriyi estetik açıdan dikkate alıyor ve şu sözleriyle destekliyordu:

[...] yeni koşulmuş, temiz beygirler, kullanılmamış top arabası ve esvabları – adeta- ütülü askerler olduğuna işaret ederken Atatürk hakikaten mühim bir noktaya dokunuyordu: 'ressam, harp denen büyük dramı aksiyon halinde kavrayacaktır. Onun alakasız bir seyirci olarak kaldıkça yani resimde sosyal hareketi ve heyecanı ifade etmedikçe eserin bir manası yoktur.'⁹⁰⁹

Aynı şekilde Namık İsmail'in eserlerini toplumsal gerçeklikten uzak olmasıyla eleştiriyordu:

Namık İsmail'in Ziraat Bankası duvarlarını dolduran ve ziraatî kalkınmayı tasvir eden büyük dekoratif resimleri aynı mahiyettedir: dinlenmiş ve rahat yüzlü, hatta biraz boyalı bir Hanım kız köylü modası kılığı ile orak biçiyor. Sınai kalkınmayı gösteren bir tablo: demir adaleli, muntazam ve zinde işçiler tertemiz makinelerin başında çalışıyor.⁹¹⁰

Denilebilir ki Yeniler Grubu'nun dikkat çeken çıkışıyla ve özel olarak dünya savaşının ülkede yarattığı toplumsal ve siyasal atmosfer nedeniyle, 1940'lardan

⁹⁰⁷ Cimcoz hakkında bulunan şu bilgi ilginçtir: "İstanbul mebusu Salâh Cimcoz'un Çankaya nezdindeki teşebbüsü neticesinde diğer sanatların yanında hüsn-i hattın da tezyinî mahiyette öğretilmesine izin verildi, hocalığına da Kâmil Akdik yeniden getirildi", bkz. M. Uğur Derman, "Medresetü'l-Hattâtîn", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=280342> (Erişim tarihi: 18.05.2015)

⁹⁰⁸ "Eserlerin satılma nedeni aileye giren yabancılar", *Hürriyet*, 17 Ocak 2000, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/01/17/172868.asp> (Erişim tarihi: 18.05.2015). Kendisi de bir ressam olan Salah Cimcoz'un ressamlarla ilişkilerine dair daha güvenilir kaynaklar bulunması gerekmektedir.

⁹⁰⁹ Hilmi Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet*, İstanbul: Üniversite Kitabevi, 1942, s. 33-34.

⁹¹⁰ A.g.e., s. 34.

itibaren, Yurt Gezileri programında istenen ve üretilenin aksine, toplumcu gerçekçi bir resim arayışı da resim alanında kendine yer bulabilmişti. Abidin Dino yıllar sonra gerçekleştireceği bir mülakatında, sürgün gönderildiği Anadolu’da yaşadığı deneyimi anlatmıştır. Muhtemelen Çorum Mezitözü’nde kaldığı süreci kastederek, karşılaştığı köy hayatının ve köylülerin yaşayışlarının kendisinin ileriki evrelerdeki resim çalışmalarını etkilediğini söylemiştir:

Tüm gördüklerim, yaşadıklarım beni resme daha çok bağlıyordu. Sanki resmettikçe görüyordum içinde yaşadığım Anadolu insanının gerçeğini. Bu resimlerde köylü, ilk kez folklorik değildi. Daha önce de Anadolu, köy, köylü temaları üzerinde resim yapanlar olmuştu. Ama bu resimlerde, köylüler sağlıklı, köyler tertemizdi. İneklerin memelerinden süt, çocukların yanaklarından kan damlıyordu... Güzel, dekoratif, o ölçüde de gerçekten uzak resimlerdi bunlar. Bense gördüğüm yoksul, hasta, sıtmal köylüleri çiziyordum.⁹¹¹

1943’te düzenlenen Yurt Gezilerine katılan ressamın eserleri, geziler kapsamında önceki yıllarda üretilmiş olan diğer resimlerle birlikte 1944 yılında düzenlenecek “C.H.P Resim Sergisinde” sergilenir. Parti altı sene boyunca düzenlenen gezileri kronolojik olarak ve ressam sırasıyla resimlerin isimlerini numaralandırarak bir katalog halinde 1944 yılında yayımlamıştır. Bilindiği gibi bu resimlerin çoğunluğu kayıptır. CHP’nin 1944 katalogunda yer alan 675 resim arasından sadece 115 resmin fotoğrafı dönemin yayın organları taranarak bulunabilmiştir.⁹¹² Buna rağmen sadece bu resimlerin isimlerine bakmak bile gezilerde üretilen resimlerin konuları hakkında fikir vermeye yetebilir. Ayrıca geziler kapsamında üretilen resimlerin çoğunluğu Ankara Halkevinde sergileniyordu. Diğer halkevlerindeki Yurt Gezileri sergilerine ise resimler içinden seçim yapılarak resim gönderiliyordu. Partice beğenilen resimler satın alma yoluyla devlet kurumlarının eline geçiyordu ve böylece bir katalog oluşuyordu. Bütün bunlar açıkça hangi resimlerin yurdu gezmesini istediklerine bir işaretti.

Hasan Hulusi Mercan’ın Tunceli’ye gönderilmesinde ilginç bir detay vardır. Tunceli Vilayeti Emniyet Müdürlüğü, Tunceli Vali vekilinden Genel Sekreterliğe şöyle bir mektup gönderilmiştir: “... Vilayetimize geleceği iş’ar buyrulan Ressam Ercüment Kalmık gelmemiştir. İstanbulda öğretmen bulunduğunu ve bu işle tanzif

⁹¹¹ Abidin Dino, **Kısa Hayat Öyküm**, İstanbul: Can Yayınları, 2007, s. 88.

⁹¹² “675 Kayıp Resmin Peşinde”, **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s. 64-69.

edildiğini ve Ressam olduğunu söyleyen Hulusi Mercan adında birisi gelerek kazalara gitmiştir. Bu zatın bu işe memur edilip edilmediğinin bildirilmesini rica ederim”.⁹¹³ 1943’te, yani 1938’deki Dersim olaylarından beş yıl sonra Tunceli’ye gönderilen ressamın vilayete girişi bile dikkat çekmiştir. Bu durum, Emniyet Müdürlüğü’nün bölgeyi denetim altında tutmaya çalışmasının bir sonucudur ve merkez-yerel arasındaki koordinasyonun bu örnek özelinde iyi çalışmadığına işaret etmektedir. CHP’nin 1944 katalogunda Hulusi Mercan’ın “Mazkirtli Kız”, “Hozat’ta Kayalar”, “Mamaki’de Munzur Suyu”, “Hozat’tan Manzara” (iki tane), “Hozat’ta Çarşı”, “Hozat’tan Munzur’a Doğru”, “Pertek’te Değirmen”, “Büyük Cami”, “Pertek’te Manzara”, “Pertek Kalesi” isimli resimlerinden bugün sadece “Hozat’tan Munzur’a Doğru” olan resmine dair bilgi mevcuttur.⁹¹⁴ Hulusi Mercan’ın bu gergin bölgeye gidip sadece manzara resimleri yapması düşündürücüdür. Ancak bu resimlere ulaşamadığı için bu manzara resimlerine herhangi bir eleştirel duruşu yansıtmayı yansıtmadığı bilinmemektedir.

Şimdiye kadar Türk resim sanatı tarihinde Yurt Gezileri’nin 1938-1943 yılları arasında düzenlendiği yazılmıştır. Ancak detaylı bir şekilde incelediğimiz Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, gezilerin 1944’te ara verilerek 1946’ya kadar devam ettiğini ortaya koymaktadır. Ferruh Başağa ile 1945 yılında yapılan bir görüşmede, kendisini Ankara’dan CHP Genel Sekreteri Ahmet Barutçu’nun arayarak Yurt Gezileri’ne katılacağını bildirdiğini ve bu kapsamda Cağaloğlu Halkevi’nden yapılan yazılı bildirimle Konya’ya gönderildiğini ve kendisine 1000 lira harcırah verildiğini anlatmıştır.⁹¹⁵ Konya’da Orhan Arel ve Hayri Çizgen’le birlikte yörede dolaştığını ve yaptığı 15 kadar resimden yedi sekizini Ankara Halkevi’ne gönderdiğini anlatır. Ayrıca, bir Doğu vilayetine gönderilen Hulusi Mercan’a orada “tezek”li bir resim yaptığı için soruşturma açıldığını ve bu sebeple bir sergi yapılmadığını iddia etmiştir. Fakat Başbakanlık Cumhuriyet Arşivindeki araştırmada söz konusu sansür iddiasını temellendirecek herhangi bir belgeye rastlanmamıştır.

Hulusi Mercan’la ilgili öne çıkan bir belge bulduk. 1943 gezisinde Tunceli vilayeti için seçilen Ercüment Kalmık’ın gidemeyeceği anlaşıncaya kadar yerine ressam

⁹¹³ BCA-CHP 490.1. .2015.18.2; 16/7/1943 tarihli

⁹¹⁴ “Hasan Hulusi Mercan”, **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s. 167.

⁹¹⁵ 24 Ağustos 1998 günü sanatçıyla yapılan görüşme ve sanatçının 26 Ağustos 1998 tarihli yazılı notları, “675 Kayıp Resmin Peşinde”, **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s. 69.

Hulusi Mercan görevlendirilmiştir. Tunceli Vali Vekili A. Refik Noyan, Hulusi Mercan'ın gezisi hakkında şu bilgileri vererek, Genel Sekreterliğe bir ricada bulunmuştur:

...Vilayet Mıntakasına gönderilen Ressam Hulusi Mercan şimdiye kadar yalnız Hozat kasabasında meşgul olmuş şimdi Pertek'e gelmiştir. İfadesine nazaran buradan Mamaki (Kalan) ve Nazimiye ve sonra da Çemişkezek Kazalarına gidecektir. Mumaileyh buraya gelince kendisine oraca verilmiş olan 600 liradan pek çoğu ile malzeme aldığından ve İstanbul'dan buraya kadar Tayyare ile geldiği için yol masrafının epeyce tuttuğundan bahsile pek az parası kaldığını ve bunun dönüş masrafile diğer masraflarını karşılamayacağını söylemiştir. Hozatta kendisine iâşe ve ibate yardımı yapılmış ise de işi uzun süreceğinden bunun her kazada devamı kabil olmayacaktır. Masraflarına karşılık olarak 300 liranın daha kendisine gönderilmesini rica etmekte olduğunu arzederim.⁹¹⁶

Buna cevap olarak Genel Sekreterlik Vali V. Refik Noyan'a tel çekmiştir: “Ressam Hulusi Mercana başka bir yardım yapılmaz seyahatına devam edemezse dönmekte serbest olduğunun kendisine tebliğini saygılarımla dilerim”.⁹¹⁷

3.4. Değerlendirme ve Sonuç

Yurt Gezileri sonucunda üretilen resimlerde “Türkiye Cumhuriyeti politikalarının genel eğilimlerini görselleştiren bir konu dağarcığı izlenmektedir. Gidilen ilin kahramanları, önemli kişilerin portreleri, tarihi mekânları, köprüleri, yapıları, camileri, doğal güzellikleri, fabrikaları başlıca konulardı”.⁹¹⁸ Geziler kapsamında üretilen resimlerin ağırlıklı bölümü manzara resimlerinden oluşmaktaydı. Geri kalan, az sayıdaki klasik bir anlayışın yansıdığı figüratif kompozisyonlar ve köylü portreleriydi. Bu resimler üslup olarak da birbirine yakınlaşmıştı ve tezin ikinci bölümünde tartıştığımız, resim grupları arasındaki farklar eskisi gibi kesin ve net çizgilerle ayrılmıyordu. Bu demek oluyordu ki gerçekçi/natüralist eserlerin sayısında artış vardı. Bu görüntü, Cumhuriyet'in aydın ve bürokratlarının gözünden kaçmayacaktı. Örneğin, o yıllarda Ankara Radyosu yöneticisi olan Vedat Nedim Tör gezilere katılan ressamlarımızın “*kübizm ve ekspresyonizm hastalıklarını afiyetle atlatmış*” olduğunu büyük bir memnuniyetle

⁹¹⁶ BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 18/8/1943 tarihli.

⁹¹⁷ A.g.b.

⁹¹⁸ Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri”, s. 49.

haber veriyordu.⁹¹⁹ Bu durum devletin de dikkatinden kaçmamış ve bunun devletin sanat hamiliğinin başarı arz eden bir sonucu olduğu Hasan Âli Yücel tarafından savunulmuştur: “Vaktiyle sırt sırta durmağa tahammülü olmayan eserler, şimdi yan yana gelince, kavgalı geçen günlerinin masum hicabını duyuyor gibidirler. Yapıcı ve kurucu devlet, aynı zamanda yaptırıcı kuvvettir.”⁹²⁰ Devletin birleştirici etkisi başka bir yazar tarafından da dile getirilmişti: “*Birlik ve bütünlük davamızın en başında geldiğine göre birçok yurt köşelerinden getirilip burada bir salonda yan yana konulan bu eserlerde de Türk renginin ve Türk ışığının birliğini görmek... resim sergisine gidenlere ayrıca zevk vermiştir.*”⁹²¹

Kemalist estetiğin 1930’ların başlarında oluşturulmaya başlanan ve 1930’ların sonunda iyiden iyiye ikonografi haline gelmiş manzara resimciliğinin geçirdiği evrimden ve Kemalizmin bu manzara resimlerini nasıl kullandığı ve araştırdığından söz edilmelidir. Türkiye’de manzara resimlerinin yapılış nedenleri üstünde durduğumuzda birkaç sebep öne çıkmıştır. Öncelikle, figürün birebir çizilmesi İslam’da yasak olduğu için Osmanlı İmparatorluğu döneminde İslam sanatının çeşitli örneklerinde olduğu gibi daha soyut formlar üzerinden estetik kurgulanmıştır. Batı tarzı resmin 18. yüzyılda öğrenilmesiyle birlikte, manzara resimleri Batı tarzı resim içerisinde üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde söz konusu resim eğitimi ancak askeri okullarda, savaşın gerektirdiği haritacılık bilgisi nedeniyle açılan perspektif derslerine paralel olarak verilmiştir. Bu kapsamda manzara resimleri yapmaya başlayan asker ressamı Batı tarzı resmi Türkiye’de yaygınlaştıran aktörler olarak anılabilir. Laikliğin önemli bir yer tuttuğu Kemalist modernleşme projesinde Batı tarzı resim aynı zamanda Batılılığı simgeliyordu ve bu nedenle gelişimi Türkiye’de modernliğin ulaştığı noktayı tarif ediyordu. Manzara resimleri 20. yüzyılda sıklıkla başvurulmuş bir konu olması nedeniyle tam da modern olanı yakalamak noktasında teknik imkânlar sunmaktaydı.

Batı tarzı resmin 19. yüzyılda Osmanlı’ya girmesine rağmen figüratif resmin İslam nedeniyle görece geç girmesi ve bu sebeple o döneme kadar manzara resminin daha yaygın şekilde yapılıyor olması Cumhuriyet aydınlarında bu resim türüne,

⁹¹⁹ Vedat Nedim Tör, “Barişa yaklaşırken: Ressamlar”, **Hep Bu Topraktan**, Sayı 1, Nisan 1943, s. 124-125.

⁹²⁰ Kemal Zeki Gençosman, “Devletin himayesinde sanat”, **Ulus**, 1 Kasım 1940, s. 2.

⁹²¹ T.İ. “Dördüncü resim ve heykel sergisi”, **Ulus**, 1 Kasım 1942, s.2.

özellikle Boğaz manzaraları gibi konular taşıyan resimlere karşı bir tepki uyanmasına yol açmıştı. Öte yandan, yurdu “demir ağlarla” ören, inkılâplarını dört bir yanda yayma amacı güden rejim politikaları gereğince, inkılâpların yurt çapında yarattığı mekânsal yenilikleri görselleştirmeye hizmet edebilecek bir alana kolayca sırt çevrilemedi. Ayrıca, ulus inşa sürecinde olan tüm milletler gibi, Türkiye’de de, 20. yüzyılın başından itibaren, Türk halkının en has ve temiz halinin şehirlerde değil, köylerde bulunabileceğine dair düşünceler ortaya çıkmaya başlamıştı. Yurdun *harsi* özelliklerinin vücut bulduğu mekânların –Anadolu manzaraları aracılığıyla– resmedilmesi vatana dair imgelemin oluşturulması bakımından elzemdi.

Tek-parti rejiminin Hümanizmacı kültür politikasının başat olduğu ikinci dönemine değinilen bu bölümde resamlara yönelik en kapsamlı program olan Yurt Gezileri incelendi. Gezileri hazırlayan düşünsel ve politik iklime dikkat çekildi. Gezilerin amaçlarından birini yurdun görselleştirilmesi olarak tanımlayarak fotoğraf ve resim sanatlarının Cumhuriyet öncesi birikimlerinden başlandı. Akabinde, yeni rejimin imgesinin yaratılmasında etkili olan halkçılık ve köycülük hareketinin kökenlerine ve uygulamaları ele alındı. Cumhuriyet rejiminin Batı tarzı resim sanatının kitleler üzerinde yaratmasını öngördüğü terbiyeve etkisinin önemli olduğunun altı çizildi. O bağlamda Halkevleri’ne düşen rol ve Halkevleri’nin bu yönde bir aktör olarak öne çıktığı belirtildi. Daha sonra, Yurt Gezileri’nin uygulanmaya başladıktan itibaren aldığı tepkiler tartışıldı. Gezileri, devletin sanat hamiliğinin bir yansıması olarak gören ressamların programı olumlu bulduğuna, Cumhuriyet’in organik aydınlarının ise geziler kapsamında üretilecek resimlere konu önerisi getirdiğine işaret edildi. Halkevi dergilerinden beklendiği gibi resamlardan gezilerde yerel konuları kompozisyonlarına yansıtmalarını bekledikleri kaydedildi. Ayrıca bu kapsamda resamlara “yurt resimleri” üretme konusunda “milli bir vazife” atfedildiği vurgulandı.

Yurt Gezileri’nin devam ettiği süreçte, 1939’da başlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne katılan ressamların benzer eserler ürettiklerine dikkat çekerken devletin bütün bu programları kapsayan sanat hamiliğinin gruplar arasındaki farkların yitmesine sebep olan “birleştirici” etkisinin öneminin altı çizildi. Ayrıca, Yurt Gezileri programı sonucunda ortaya çıkan fakat ne çapta üretildiği bilinmeyen,

Kemalist estetiğin dışında kalan ifade biçimlerinin sergilere ve kataloglara yansıtılmamış olabileceğine dair güçlü şüphe dile getirildi.

Yurt Gezileri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin düzenlendiği dönem içerisinde hümanizmacı kültür politikalarının ve İkinci Dünya Savaşı sürecindeki iç ve dış politika endişelerinin belirleyici olduğundan hareket edildi. Yerelci ifade şekilleri, özellikle Yurt Gezileri'yle değerli hale geldikleri kültürel atmosferde “mektepten yurda dönüş” olarak söylemleştirilen, Garbiyatçılığın damgasını vurduğu, milli kültür arayışlarının gündeme gelmesiyle paraleldi. Yerel konuların üretilmesine dair beklentinin ve geziler sürecinde o yönde alınan sonucun bu bağlamda hem Batı Avrupa'daki sanatsal gelişmelerle hem de Türkiye'nin iç ve dış politikasıyla uyumlu bir manzara arz ettiğini vurgulamak gerek. Son olarak şunu eklemek faydalı olabilir: Dış politikasının bir gereği olarak savaş boyunca Avrupa'ya öğrenci göndermemiş olan Türkiye, savaş bittikten hemen sonra burs politikasını yeniden başlatacak ve böylece sanat öğrencileri Paris'e yeniden ancak 1947'de gidebileceklerdir.⁹²² Yurt Gezileri'nin son kez 1946'da düzenlenmesiyle, yurt dışına öğrenci gönderiminin 1947'de yeniden başlatılması bir tesadüf değildir.

Modernizm, modernliğe bir tepki veya müesses nizama bir karşı duruş yahut en kötüsü, kabul edilen sanat biçimlerine karşı muhalif bir duruş olarak tanımlandığında, o tarihlerde kendilerini Kübist/ konstrüktivist ve Ekspresyonist çizgiler içerisinde gören Türk ressamlarının en sonunda devlet tarafından kabul edilen ve desteklenen realist/natüralist kanonla uyum sağladığı söylenebilir. Tezin ikinci bölümünde gösterildiği gibi, önceleri gelenekselden koptuklarını iddia eden sanatçıların kübizmin revize edilmiş bir formu içerisinde bile olsa klasisizmi hem söylem hem de biçim olarak sahiplenmeleri, bulundukları siyasi ortamda devletin temsil ettiği söylemlerle örtüşmektedir. Bu dönemde sanatçıların bahsedilen yöndeki eğilimlerine tek bir istisna, “d” Grubu'na muhalif bir duruş olarak ortaya çıkan, toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışının ilk örneklerini gündeme getiren Yeniler Grubu olacaktır. Fakat İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle doğacak görece özgürlükçü atmosfer kısa süre içerisinde sanatçıların özerkleşme yolunda daha rahat

⁹²² Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleeri**, s. 269.

hareket etmelerine zemin hazırlayacak ve soyut sanatın ilk örnekleri Türkiye’de de görülmeye başlayacaktır.



BÖLÜM IV

CUMHURİYET’TE SANAT HİMAYESİ: PARTİ, AKADEMİ, HALKEVLERİ VE “MUTEBER RESSAMLAR”

4.1. Sanat Himayesinin Cumhuriyet Öncesi Uygulamaları

Pek çok alanda görülen Osmanlı-Cumhuriyet sürekliliğinin izleri sanatsal patronaj özelinde de sürülebilir. Cumhuriyet’in bu yöndeki politikalarını anlamlandırabilmek için Osmanlı döneminde atılmış olan adımlara eğilmek gerekmektedir. Batı tarzı resim derslerinin sırasıyla 1793’te ve 1835’te açılan Mühendishâne-i Berrî -i Hümayûn ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne’nin müfredatına konulması, ilk olarak Mühendishâneli ve sonra Harbiyeli ressamlardan oluşan “asker ressamı”nın resim tarihimizde ilk aktörler olmasında etkili olmuştur. 1834’ten itibaren başta Paris olmak üzere Londra, Viyana, Berlin gibi önde gelen sanat merkezlerine eğitime gönderilen askeri okul öğrencileri bu konumu sürdürecektir.⁹²³ Saray’ın patronajı sayesinde oluşan bu ortamın etkisiyle; Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne ile Mekteb-i Bahriye’nin yanı sıra, Galatasaray Sultânîsi’nde ve 1869’dan itibaren rüştiye ve idâdilerde resim derslerinin ders programlarına eklenmesi, yine aynı yıllarda Darüşşafaka Lisesi ve Hendese-i Mülkiye’de resim derslerinin daha ciddiye alınmasına yol açmıştır. Bu çerçevede 1877’de uygulanmaya başlanan Menşe-i Muallim programında, “liselere resim öğretmenini yetiştiren sınıf-ı evvel ve askeri rüştiyelere öğretmen yetiştiren sınıf-ı sâni olmak üzere iki bölüm” oluşturulduğunu kaydetmek gerekir.⁹²⁴ Ayrıca, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Pera’da çoğunluğu azınlık, Levanten ve yabancı ressamlardan oluşmakla birlikte, kimi zaman asker veya

⁹²³ Bu amaçla ilk kez 1835’te Avrupa’ya resim eğitime gönderilen Tefik (1819-1866) ve İbrahim Efendilerdir (1815-1891). Bkz. Gülsen Sevinç Kaya, “Padişahın Ressam Kulları”, içinde, TBMM Milli Saraylar, **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 42.

⁹²⁴ A.g.e., s. 41.

sivil Türk ressamlarının da katıldığı sergilerin önemli ölçüde faal olmaları resim sanatı alanını canlandıran bir etmen olmuştur.⁹²⁵

Türk ressamlarının etkinliklerinin odak noktasında Saray'ın patronajı vardır. Fatih Sultan Mehmet gibi⁹²⁶ Batı resmine kişisel ilgi gösteren Osmanlı padişah-patronları daha önce ortaya çıkmasına rağmen, Sarayın desteğinin kurumsallaşmasına önayak olunması III. Selim dönemiyle başlayacaktır. Onun tohumlarını attığı ve II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde sürecek destekler çerçevesinde Saray, İstanbul'a gelen kimi yabancı ressamların yanında, Pera sergilerinden de azınlıkların yaptığı resimleri koleksiyonuna katmıştır. O halde bu dönemde askeri okullar, Pera ve Saray üçgeninde gerçekleşen bir sanat alanının varlığından bahsedilebilir. Osman Nuri'nin (1836-1906) Abdülmecid döneminin (1839-1861) son yıllarında, henüz Harbiye Mektebi'nin dördüncü sınıf öğrencisi iken Saray'a yaver olarak alınması ve daha sonra Abdülaziz döneminde de (1861-1876) bu pozisyonun korunması "Yaver Ressamlar" kurumunun tutunmasının ilk adımı olacaktır. Fakat "Saray ressamlığı" kurumunun oturmasında resimle bizzat ilgili olan Sultan Abdülaziz döneminin belirgin bir etkisi vardır.⁹²⁷ Abdülaziz'in sanatsal patronajı içerisinde Osman Nuri Paşa (1839-1861), Yusuf Ziya Paşa (1840-1908), Şeker Ahmed Ali Paşa (1841-1907), Servili Ahmet Emin (1845-1892), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) gibi isimler "Yaver Ressamlar" olarak istihdam edilmiştir.

Ayrıca Rus ressam Ivan Konstantinoviç Ayzovovski (1817-1900), Leh ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884), Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet⁹²⁸ (1827-1878) gibi yabancı ressamların Saray'a gelmesiyle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başlayan ve yüzyıl sonuna gelindiğinde iyice yerleşen "Saray Ressamlığı" kurumu, Saray'ın sanatsal patronaja verdiği öneme işaret etmektedir.⁹²⁹ Bu yabancı ressamların manzara, kahramanlık, savaş (kara ve deniz savaşları) gibi konulardaki resimleri özellikle (Şehit) Hasan Rıza ve Şeker Ahmet

⁹²⁵ Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", içinde, TBMM Milli Saraylar, **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 15.

⁹²⁶ Julian Raby, "A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts", **Oxford Art Journal**, Vol.5, No.1, Patronage sayısı, 1982, ss. 3-8.

⁹²⁷ **A.g.e.**, s. 16.

⁹²⁸ 1874'te Sultan Abdülaziz'in desteğiyle İstanbul'un ilk resim okulunu Pera'da Desen ve Resim Akademisi adıyla açmıştır. Bkz. Kaya, **a.g.e.**, s. 49.

⁹²⁹ **A.g.e.**, s. 16-17.

Paşa gibi Saray’da istihdam edilen Türk ressamlarını etkisi altına almıştır. Ahmet Kamil Gören’e göre, “Mâbeyn-i Hümâyûn’da padişaha bağlı olarak görev yapan, “Yâverân-ı Hazret-i Şehriyâri” unvanı taşıyan ve kısaca “Yaver Ressamlar” denilen bu asker-ressamlar “asker kimlikleriyle ressam kimliklerini birleştirmişlerdir”.⁹³⁰

Türkiye’nin halka açık ilk sergisi Şeker Ahmed Paşa tarafından 1873’te Sultanahmed Mekteb-i Sanayî’nde düzenlenmiştir. Bu sergiden Saray mensupları eser alımı yapmışlardır. Şeker Ahmed Paşa’nın 1875’teki ikinci sergisindeki pek çok tablo saraya getirtilerek Sultan Abdülaziz’in bunları incelemesi sağlanmıştır. Sergilerden satın alınan tablolar “saltanat armalı çerçeveler” ile saraya asılmıştır. II. Abdülhamid kendi döneminde (1876-1909) bu geleneği sürdürmüş ve hatta saray koleksiyonunun şekillenmesinde en etkili padişah-patron olmuştur. İlgili dönemde İtalyan ressamlar Luigi Acquarone (1800-1896) ve Fausto Zonaro (1854-1929) “Saray Ressamı” olarak görev yapacaktır. Böylelikle 1890’ların sonu itibarıyla Saray’a resim sunmak “adeta bir gelenek” haline gelecektir.⁹³¹

Bahriyeli ressamlardan Hüsnü (Tengüz) (1876-1950) hatıralarında, kendisine verilen destek hakkında ilginç bilgiler paylaşır. Tengüz Osmanlı donanmasında bulunan gemilerin resimlerinin bulunduğu bir albüm hazırlar. Bu albüm II. Abdülhamid tarafından takdir edilir ve Tengüz Mecidiye Nişanı ile ödüllendirilir. Tengüz, Kavak Liman Reisliği ve Bahriye Matbaası’nda görev yapmış, 1917’de kıdemli yüzbaşı olarak emekliye ayrılmıştır.⁹³² Hüsnü Tengüz’ün bir asker ressam olarak, kendisine iş alanı yaratıldığı ve bu sayede resim yapmasının maddi olarak mümkün kılındığı vurgulanabilir. Bu örnekten sonra, resim sevgisini ancak büyük bir uğraştan sonra mesleki hayatına yansıtacak olan Celal Esat Arseven’den bahsedilebilir. Abdülaziz döneminin tanınmış sadrazamlarından Esad Paşa’nın oğlu Celal Esat Arseven (1875-1971) anılarında II. Abdülhamid zamanında geçen gençlik döneminde resamlara kendi aile çevresinin kıymet vermediğini anlatır. Amcası Kazım Paşa onu bir asker olması yönünde zorlar. Asker olmak dönemin siyasi atmosferinde sosyal ve simgesel sermayesi yüksek pozisyonlardan biridir. Arseven, ilk olarak Mekteb-i Mülkiyye’ye gider; ama okulun fazla disiplinli ortamı onu boğar.

⁹³⁰ A.g.e., s. 18.

⁹³¹ Gören, a.g.e., s. 21.

⁹³² Kaya, a.g.e., s. 48.

Daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde derslere başlamasına rağmen, amcasının engel olması nedeniyle okuldan ayrılacak; fakat çok geçmeden girdiği Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'de resim dersleri verildiğini öğrenince teselli bulacaktır. Arseven'in girdiği Mekteb-i Harbiyye'deki Zâdegân Sınıfı'nın kuruluş amacı, “devlet ricâline mensup kişilerin çocuklarına özel eğitim vermek ve mezun olduktan sonra sarayda istihdam edilmeleri”dir.⁹³³ Böylelikle hem okulda resim dersleri görebilecek hem de o sırada tanıştığı Hoca Ali Rıza ve Fausto Zonaro'dan resim dersleri alarak resim sanatını hayatında tutmaya devam edecektir.⁹³⁴ Arseven, bu okulun kendine sunduğu eğitimle Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Jön Türk hareketinin bir parçası olduğu zaman Salah Cimcoz ile birlikte resimlerini kendisinin hazırlayacağı, yirmi bin tirajlı *Kalem* adlı gazeteyi çıkaracaktır.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında Mekteb-i Bahriye, Mekteb-i Harbiye, Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn ve Darüşşafaka yönetimleri, öğrencilerinin akademik bir yıl boyunca ürettikleri resimlerden seçtiklerini Saray'ın beğenisine sunmuşlardır. Saray ise “bu öğrenci, mezun ve subayları” ödüllendirmiştir.⁹³⁵ Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda yapılan incelemeyle görülmüştür ki Saray'a sunulan resimlerin üstünü veya arkasını ressamın isimlerinin önünde “kulları” ifadesini kullanarak imzalamışlardır.⁹³⁶ Bu koleksiyonda Mekteb-i Harbiye ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn'dan mezun asker ressamın resimleri vardır. Fakat asker olup olmamalarından bağımsız olarak, resimlerini Saray'a sunmalarından ötürü bu sözcüğü kullanmış oldukları öne sürülmüştür.⁹³⁷ Halil Paşa bazı resimlerinde “kulları” ifadesine başvururken, Şeker Ahmed Paşa'nın bu sözcüğü kullanmadığı, sadece ismiyle imzaladığı gözlemlenmiştir. Bundan Şeker Ahmed'in ressam kimliğinin farkında olduğu düşünülebilir. Ayrıca, bu resamlardan bazılarının, örneğin Diyarbakırlı Tahsin'in “Süvari Yüzbaşı Tahsin kulları” ve Osman Nuri Paşa'nın “Ressam Mirlivâ Nuri kulları” olarak resimlerini imzalamaları asker kimliklerini öne çıkarma kaygılarının olduğunu göstermektedir.⁹³⁸ Ancak izlenimciliğin özellikle Paris'teki atölyelerde öğrenilip Türkiye'de hâkimiyetini iyice kurmasıyla birlikte

⁹³³ A.g.e., s. 58.

⁹³⁴ Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, s.39-50.

⁹³⁵ Kaya, a.g.e., s. 66.

⁹³⁶ TBMM Milli Saraylar, *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları*, TBMM Milli Saraylar, İstanbul, 2012.

⁹³⁷ Kaya, a.g.e., s. 67.

⁹³⁸ A.g.y.

ressam artık resminin altına imzasını atmayı bir kural olarak benimseyen kişi haline gelmiştir.⁹³⁹

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin akademik bir sanat eğitimi vermek amacıyla kurulması resim eğitimini kısa bir süre sonra sivilleşiren bir etken olacaktır. Bu durumun sanatçıların entelektüel evreninde önemli bir kırılmaya sebep olacağı kolaylıkla varsayılabilir. Öte yandan, Akademi'de yetişecek ressamların artık asker olmamalarına rağmen *devletlû* etkisinden sıyrılıp sıyrılmadıkları kayda değer bir sorudur. Patronaj ilişkilerinin devletten özerkleşemediği bir sanat alanında devlet, iktidar sahibi failler arasında başrol oynamaya devam edecektir. Sadece Saray ressamlarının değil, resimlerini Saray'a satan ressamların da kendilerini "padişahın kulları" olarak gördüğü bir tarihsel zeminin var olduğunu gösterdik. Bu zeminin, ulus-devletin tek-parti döneminde yapılan vatandaşlık tanımıyla ne ölçüde sarsıldığı, ya da yeni rejimde "kulları"n yerini alacak faillerin, Sultan-tebaa hiyerarşisinden kurtulup Cumhuriyetçi bir haklar sistemine kavuştuğu ve böylece sanatçının devletten özerk bir aktör olarak etkin olacağı başka bir tarihsel zemine doğru evrilip evrilmeyeceği önemli bir soru olarak asılı kalacaktır. Cumhuriyet'in bir vatandaş olarak sanatçıyla kuracağı ilişki, merkezîyetçi-bürokratik bir patrimoniyal düzenin ressamları "kul"a çevirmesinin bir anti-tezi olabilecek midir? Yoksa Cumhuriyet aynı merkezîyetçi-bürokratik yapılanmayı devralıp sanattan edinilecek siyasal fayda dolayısıyla sanatçıların "vazifeli" memurlar olarak sanat alanında konumlanmasını, onların devletin güdümünden azat olmalarına tercih etmeyecek midir?

4.2. Devletin Sanatsal Patronaj Mekanizmaları

Cumhuriyet dönemi ile Osmanlı İmparatorluğu'ndaki sanatsal patronaj mekanizmaları arasında önemli ölçüde benzerlikler yakalanabilir. Sanat öğrenimi için yurt dışına bursiyer gönderilmesi bunların başında gelir. Devlet bursuyla gönderilen öğrencilerin döndüklerinde sergiledikleri eserlerin satın alınması ve sanatçılara resim sipariş verilmesi gibi patronaj mekanizmaları Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Fakat Cumhuriyet sanatsal patronajı, sanat alanlarını güçlendirerek daha organize ve planlı bir şekilde kurumsallaştırmıştır. Yurt dışına

⁹³⁹ Oğur Aarsal, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 121.

öğrenci gönderilmesine Birinci ve İkinci Dünya Savaşları süresince ara verilmesine karşın, İkinci Dünya Savaşı boyunca devlet “kendine dönüş” yaklaşımını benimseyerek Yurt Gezileri programıyla ressamalara destek vermiştir. Bunun yanı sıra Cumhuriyet Halk Partisi, bakanlıklara, bankalara ve devlete yakın kurumlara gönderdiği tamimler yoluyla, ressam gruplarının veya devlet sergilerinden resim satın alınmasını sağlamıştır. Cumhuriyet’in patronajı, tek-parti rejiminin tüm kurumsal araçları devreye sokularak işletilirken tek-parti rejiminin sosyal ve politik öncelikleri Parti’nin sanatsal patronaj mekanizmalarını dolaysız bir şekilde etkileyecektir.

4.2.1. Yurt Dışına Bursiyer Gönderilmesi

Öğrenim amacıyla gençlerin Avrupa’ya gönderilmesi on sekizinci yüzyılda başlamıştır. Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu çıkmazdan Batı’nın bilgisini alarak çıkabilmek yönündeki inanç, yenileşme hareketinin eğitim etrafında dönmesine sebep olmuştur. Bu nedenle dil, askerlik, mühendislik, sanat vb. pek çok alanda Batılı ülkelerin birikiminden yararlanmak isteyen Osmanlı Devleti yurt dışı öğrenimine önem vermiştir. Bu bağlamda Osmanlı, on dokuzuncu yüzyılda kültürel olarak model aldığı Fransa’yı sanat eğitimi için de kıymetli görmekteydi. Zaten Fransız Devrimi’nden başlayarak Paris, 19. yüzyıl boyunca Fransa’nın “medeniyet misyonu” ile birlikte sanatın merkezi konumuna gelmişti.⁹⁴⁰ Bu sebeple dünyanın her yerinden sanatçılar özellikle yüzyılın son çeyreğinde sanat eğitiminden bir parça nasiplenebilmek için Paris’in yolunu tutmuşlardır. Deniz Artun’a göre, Avrupalı sanatçıların yanı sıra Japonya, Çin, Orta Doğu ve Arap ülkelerinden gelen sanatçılar da sanatın Kâbe’si olarak gördükleri Paris’ten kendilerine düşen medeniyet payını memleketlerine taşımayı arzulamışlardır. Medeniyet ve Aydınlanma fikirlerinden etkilenen ve Batı’yı idealleştiren Japon devleti sanatçıları Paris’e gitmeleri ve oradan Japon müfredatını modernleştirebilecek bilgilerle dönmeleri için görevlendirmiştir.⁹⁴¹ Çin de yirminci yüzyıl başında Fransız sanatının evrenselliğine inandığı için sanatçıları Paris’e yollamıştır.⁹⁴² Çin’e Batı tarzı resim Osmanlı Devleti’ne benzer bir şekilde, askeri akademiler ve mühendislik okulları aracılığıyla

⁹⁴⁰ Artun, **Paris’ten Modernlik Tercümleri**, s. 46.

⁹⁴¹ **A.g.e.**, s. 47.

⁹⁴² **A.g.e.**, s. 48.

girmiştir; bunun sebebi, onların da Batı teknolojisinin en önemli kaynakları olarak gördükleri bilim, natüralizm ve gerçekçiliği perspektifin en iyi şekilde yansıttığına dair kanaatti.⁹⁴³ Batılılaşma Irak, Lübnan ve Mısır'da da geri kalmışlığın sebeplerinden biri olarak görülen geleneksel sanat formlarından uzaklaşılmasına yol açmıştır.⁹⁴⁴ Kısacası, tıpkı Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi Paris, Batılılaşan ülkelerin sanat eğitimlerinde önemli bir kültürel merkez olmuştur.

Öte yandan, Paris Güzel Sanatlar Okulu'na (*Ecole des Beaux-Arts*) dünyanın dört bir yanından gelen başvuruların artması üzerine, Okul/Akademi 1863 reformuyla başvuru koşullarını sadece Fransız erkek öğrencilerle kısıtlayacak şekilde yeniden düzenleyecektir. Bu düzenleme, en meşhuru Julian Akademisi olan pek çok özel okul ve atölyenin açılmasına yol açacaktır. Akademi bünyesinde Léon Gérôme atölyesini takip eden Tanzimat öğrencilerinden sonra I. ve II. Meşrutiyet öğrencilerini Jean-Paul Laurens; Cumhuriyet döneminde Paris'e giden öğrencileri ise oğlu Paul-Albert Laurens yetiştirecektir.⁹⁴⁵ Bununla beraber, Julian Akademisi ilk açıldığında özgürlükçü tarzıyla farklı bir eğitim anlayışı vaat etse ve "Paris'e gitgide egemen olan yeninin heyecanına kapılsa da"⁹⁴⁶ akademizmin geleneksel öğretim anlayışıyla yoluna devam edecektir. Paris'e giden Türk öğrencileri ancak bu akademizmin içinde modernizmin peşine düşeceklerdir. 20. yüzyılın başında yıldızı sönmeye başlayan Julian Akademisi Deniz Artun'un ifadesiyle "Paris sahnesinden hızla çekilse de Cumhuriyet'in sanatta modernleşme senaryosunun başrolündedir".⁹⁴⁷

Çarpıcı bir şekilde, yurt dışına öğrenci gönderme pratiği; ıslahat, reform, Cumhuriyet'in ilanı gibi siyasi kırılma anlarının akabinde gerçekleşmiştir.⁹⁴⁸ Yurt dışına öğrenci gönderilmesine Cumhuriyet öncesinde başlanmasına rağmen düzenli olarak öğrenci gönderimi Cumhuriyet'le beraber gerçekleşecektir. Daha Cumhuriyet ilan edilmeden, 18 Ağustos 1923 tarihli hükümet programında yer alan, öğrenciler

⁹⁴³ Christina Chu, "The Lignan School and Its Followers: Radical Innovation in Southern China", içinde (der.) Kuiyi Shen, **A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China**, New York: Guggenheim Museum Publications, 1998, s. 64; Mayching Kao, "Reforms in Education and the Beginning of the Western Style Painting Movement in China", içinde (der.) Kuiyi Shen, **A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China**, ss. 147-148,

⁹⁴⁴ Silvia Naef, **A La Recherche d'une modernité Arabe**, Editions Slatkine, Geneva, 1996, s. 12'den akt. Artun, **a.g.e.**, s. 49.

⁹⁴⁵ Artun, **a.g.e.**, s. 198-199.

⁹⁴⁶ Artun, **a.g.e.**, s. 206.

⁹⁴⁷ Artun, **a.g.e.**, s. 232.

⁹⁴⁸ Artun, **a.g.e.**, s. 194.

“ihtisas peyda etmeleri için Avrupa’daki irfan mekteplerine gönderileceklerdir”⁹⁴⁹ sözleri yeni hükümetin de bu işe önem verdiğini göstermekteydi. Maarif Vekilliği tarafından açılan 29 Ekim 1924 tarihli Avrupa konkuru Cumhuriyet’in ilk kez öğrencilerini yurt dışına göndermesine olanak verecektir. Bu konkuru daha sonra 1925, 1926 ve 1928 yıllarında yapılan konkurlar takip etmiştir. Mete Tunçay’a göre eğitim, tıpkı Osmanlı Devleti’nde olduğu gibi Cumhuriyet’te de “temel manivela” olarak değerlendirildiği için Avrupa’ya öğrenci gönderilmesine devam ettirilmesi oldukça “tutarlı bir yaklaşımdır”.⁹⁵⁰ Maarif Vekili Mustafa Necati’nin Avrupa’ya gönderilecek öğrencilere hitaben yazdığı mektup, gönderilen öğrencilere hem vazifeli hem de borçlu olduklarını bildirmekteydi:

Aziz genç, önünde yeni ve feyizli bir ufuk açılmıştır. Bu ufka doğru çok kuvvetli bir şevk ve heyecanla atlayacağından eminim. Gideceğin *ilim ve irfan diyarında* yılmak bilmeyen hudutsuz bir azim ile çalışmak *hem vazifen* ve *hem de borcundur*. Bulunacağın yerlerde her şeyden azami nispette istifadeyi düşünmekle beraber, bir Türk gencine yakışacak surette hareket ederek etrafında bulunanların muhabbetini, takdirini kazanmalısın. Seni aziz vatanın birçok umutlar besleyerek ne azim ve fedakârlıklarla gönderdiğini unutma. Ona göre çalış. Yolun açık olsun. Muvaffakiyetler dilerim.⁹⁵¹

Artun, Paris’e eğitim amacıyla devlet bursuyla gönderilen öğrencilerin vazifelendirilmesiyle Osmanlı Devleti’nin büyükelçilik görevlendirmesi arasında çarpıcı bir benzerlik görür.⁹⁵² Her iki grup da orada edinecekleri bilgi donanımı ve kültür birikimiyle ülkeye dönerek, yakalanması istenen medeniyetin ülkede yaygınlaştırılması için çalışmaya aday medeniyet elçileri olarak görülmekteydi.

Artun’a göre, onların memlekete döndükten sonra önemli pozisyonlara atanmaları bu görevi en kurumsal ve büyük ölçekte hayata geçirebilmelerini sağlamak içindi. Resim öğrencisi olarak Paris’e gönderilen Halil Dikmen’i Artun bu duruma örnek bir isim olarak kaydeder. Kendi döneminin en düzenli Julian Akademisi öğrencisi olan Dikmen, arkadaşı Hamit Görele’nin ısrarı sonucu André Lhote’un atölyesine geçip ondan etkilenmiş olmasına rağmen genel olarak akademik çizgide eser üretmeye devam edecektir. Türkiye’ye döndükten sonra önce Kayseri’de

⁹⁴⁹ Şarman, *Türk Promethe’ler*, s. 8-9.

⁹⁵⁰ Mete Tunçay, “Türkiye’nin Bütün Entelektüel Kaymağı”, içinde Şarman, *Türk Promethe’ler*, s. 17.

⁹⁵¹ Şarman, *Türk Promethe’ler*, s. 52.

⁹⁵² Artun, *a.g.e.*, s. 16.

resim öğretmenliği, 1937’de açılan Resim ve Heykel Müzesinin müdürlüğü ve daha sonra Güzel Sanatlar Müdürlüğü görevlerinde bulunması Artun’a göre, “Paris’ten öğrenilebilir bir sanatı benimseyerek dönmekle” alakalıdır ve Osmanlı büyükelçilerinden beri devam eden gelenekle uyumlu bir şekilde “getirdiklerini alt kademelere aktarmak üzere kendi alanının en üst kademelerine yerleştirilmiştir”.⁹⁵³ Avrupa’ya gidip Türkiye’ye dönenlerin hemen hepsi ya Güzel Sanatlar Akademisi’nde ya da ülkenin çeşitli yerlerindeki okullarda resim öğretmeni olarak görev yapmıştır.

Devletin bu beklentisine yurt dışından henüz dönmüş sanatçıların katılmasıyla kurulmuş olan sanatçı birliği Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği direnecektir. Müstakiller, Maarif Vekâletine gönderdikleri 3 Aralık 1930 tarihli mektuplarını, Akademi Muallimler Meclisi ve Darülfünun Divanı’na da iletmış ve yurt dışında aldıkları sanat eğitiminin devlet tarafından işlevsellik atfedilerek sıradan öğretmenlik niteliklerine indirgenmesine karşı durmak istemişlerdir:

Güzel Sanatlar Akademisi’nin senede bir ya da iki tane yetiştirdiği, en mümtaz talebeler sanatkâr mı, yoksa muallim mi olacaklardır? Muallim olacaklarsa: Akademi’den mezun herhangi bir talebe bu talebe haizdir. Eğer sanatkâr olacaklarsa: Evvelce tasarruf edilmiş olan semerenin alınabilmesi için ufak bir fedakârlık daha yaparak onların eser verebilmeleri imkânını da temin etmek lâzımdır. [...] Vekâlet hesabına tahsil eden talebelerin ifasına mecbur oldukları hizmete istisnâ ve hususî bir şekil verilmeksizin sanat talebesini de tabî tutmak, herhangi bir şehirde terbiyevî resim dersi verdirmekle muvazzaf kılmak, ne masrafı koruyacak orta mektep muallimi ve ne de haftada iki buçuk günlük gibi az mesaisiyle Türk sanatını ihya edecek bir sanatkâr kazandırmaz.⁹⁵⁴

Kıymet Giray, devlet bursuyla yurt dışına giden öğrencilerden olan Müstakiller’in orada özel bir eğitim almaları nedeniyle hissettikleri bu hayal kırıklığını ve söz konusu karşı sorgulamanın sebeplerini şu şekilde açıklar: “Yurda dönüşlerinde, Akademi’den yeni mezun olanlarla aynı koşullarda, çeşitli illerde öğretmen olarak atanmaları hem devletin ödeneğinin, hem de sanatçıların çalışmalarının iyi kullanılamaması, değerlendirilememesidir. Hepsinin Akademi

⁹⁵³ Artun, **a.g.e.**, s. 262.

⁹⁵⁴ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul: Akbank Yayınları, 1997, s. 67-68.

kadrolarına alınması ise olanaksızdır ve Türk sanatının gelişmesine de yarar sağlamayacaktır”.⁹⁵⁵

Mustafa Necati Bey’in mektubu zaten kendilerini vazifeli ve borçlu hisseden öğrencilerde karşılık bulmasının yanı sıra, bu öğrencilerin ileride öğretmenlik ile sanatçılık arasında bir seçim yapmasını zorlaştırmıştır. Zira *Vatan* gazetesinde öğrencilerin yurt dışına “muallimlik tahsil etmek üzere” gittiğinin ifade edilmesi Paris’e burslu olarak gönderilenlerden “kendilerini birer sanatçı olarak değil, eğitimci olarak yetiştirmeleri”nin beklendiğine işaret ediyordu.⁹⁵⁶ Ayrıca aşağıda bahsedileceği üzere, dünyanın ve/veya ülkenin önde gelen sanat eğitim kurumlarında eğitim almış kişiler her uygun fırsatta çağrılabilir, memleketin muhtelif bölgelerinde ders vermeleri istenecektir. Kısacası, bu okullardan mezun olanlar sanatçı bile olsalar bu özelliklerin yanında veya tercihen önünde öğretmen sıfatını taşıyan ve ifa eden, Cumhuriyet’in hem “vazifeli” memurları hem de “borçlu” vatandaşlarıydılar.⁹⁵⁷ Tek-parti devletin sanatsal patronaj pratiklerini bu boyuttan kavramak oldukça önemlidir.

4.2.2. Kilit Bir Kurum Olarak Güzel Sanatlar Akademisi

Güzel Sanatlar Akademisi devletin sanatsal patronajının odak noktasında yer alan kilit bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Akademi hem bir devlet kurumu olduğu için sanat eğitiminin devlet eliyle düzenlenmesi, hem oradan mezun olan öğrencilerin devlet burslusu olarak yurt dışına gönderilmesi veya öğretmen, dekoratör vs. görevlerde istihdam edilmesi; daha sonra da ressamı hedefleyen kültür programlarının yürütülmesinde koordinatör ve fon dağıtıcısı konumunda olması gibi hallerde kendini göstermektedir. Bu nedenle hem Akademi mensuplarının hem de mezunlarının kültürel ve simgesel sermayeleri oldukça fazlaydı. Dahası, sanat alanının kurumsal-resmi yapılanmasını teşkil eden Akademi’nin, Türk sanat tarihinin ilk örneklerini bünyesinden doğuracak olması da bu sermaye birikimlerini arttırarak onun uzun yıllar devam edecek bir sanat tarihi

⁹⁵⁵ A.g.e., s. 68.

⁹⁵⁶ Artun, a.g.e., s. 195.

⁹⁵⁷ Fakat Cumhuriyet’in söz konusu yaklaşımı sanatçılara özel değildir. Özellikle kuruluş yıllarında Cumhuriyet pedagojisinde vazifeler, haklardan daha çok vurgulanmıştır. Bkz. Caymaz, **Türkiye’de Vatandaşlık**.

anlatısının temelini oluşturacağı vurgulanmalıdır. Tüm bu nedenlerle Güzel Sanatlar Akademisi sanat alanı içerisinde prestijli bir yere sahipti.

Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane, Osman Hamdi Bey tarafından 1882’de kurulmuş ve 1883’te Arkeoloji Müzesi’nin karşısındaki binada, sekiz kişilik öğretim kadrosu ve yirmi bir öğrenci ile Resim, Heykel ve Mimarlık öğretimine başlamıştır. Başlangıçta Ticaret Nezaretine ait olan Sanayi-i Nefise Mektebi 1886’da Maarif Nezaretine bağlanacaktır. Osmanlı Devleti’nin Fransa ile yakın ilişkileri sebebiyle kültürel alanda örnek alınan Fransa’nın *Ecole des Beaux-Arts*’ının yönetim yapısı, kuramsal ve uygulamalı ders programları Sanayi-i Nefise Mektebi’ne asli bir dayanak oluşturmuştur.⁹⁵⁸ 1927’de Namık İsmail’in müdürlüğüne başladığı Sanayi-i Nefise Mektebi 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştürülür. 1929-1932 yılları arasında Tezyinat Bölümünün uzmanlık dalları olarak Seramik, İç Mimari, Grafik ve Afiş Atölyeleri açılır. Akademi 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi adını alacaktır. 1932’de genç Cumhuriyet rejiminin bir başarı simgesi olarak Ankara’da açılan Gazi Eğitim Enstitüsü, sanat alanına dahil olan yeni bir kurumsal aktördür. Enstitü, Akademi’nin sunduğu sanat eğitime alternatif olarak, sanayileşmenin getirdiği ihtiyaçlara yönelik olarak tasarlanmış yeni ve farklı bir eğitim kurumu olarak açılır. Bünyesinde resim öğretmenliği bölümü de bulunan Enstitü kısa zamanda sanata dair kültürel sermayenin üretildiği ve dağıtıldığı önemli bir mecra olacaktır. Fakat Akademi özellikle 1930’lu yıllarda sanat alanında kilit bir aktör konumuna yükselecek ve 1940’lı yıllarda bu konumu koruyacaktır. Bunda Gazi Eğitim Enstitüsü’nden daha köklü olan Akademi’nin doğal olarak ondan daha fazla sayıda resim öğretmeni yetiştirmiş olmasının da getirdiği tanınırlığının etkisi göz ardı edilemez. Bourdieu’nün kavramlarıyla söylersek, alanda tanınmış bir okulda eğitim görmek ve bu okulun diplomasına sahip olmak değerli bir kültürel sermayedir; o halde, Akademi mensuplarının kültürel sermaye birikimi Gazi Eğitim Enstitüsü mensuplarındakinden daha fazladır. Yine de, her iki okulun mezunu olan ressamlar ve/veya resim hocaları bundan sonra bu okulların isimlerini göğüslerinde bir yıldız gibi (simgesel sermaye olarak) taşıyarak sanat alanı içerisinde konumlarını güçlendirmeyi deneyeceklerdir. Diğer bir deyişle, hem devletin ve aydınlarının bakış

⁹⁵⁸ Seçkin G. Naipoğlu, **Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.

açısından, hem de bizzat mezun ressam ve/veya resim öğretmenleri açısından bu okullar sanat alanında muteber kültürel sermayelerin edinildiği bir referans noktası işlevini yürütecektir. Bununla beraber, Güzel Sanatlar Akademisi, takip eden sayfalarda göstereceğimiz gibi, siyasal alanla ilişkiselliği bağlamında sanat alanının hakim kurumsal aktörü konumunu kimseye kaptırmayacaktır.

4.2.2.1. Akademi’de Kadrolaşmak

Ali Akay’a göre Akademi’nin kuruluşundan, 1950’li yıllarda gelecek serbestleşme dönemine dek olan süreç, tek bir dönem olarak tarihselleştirilebilir.⁹⁵⁹ Söz konusu dönemde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nden Çallı kuşağına, Müstakiller’den “d” Grubu’na kadar pek çok sanat akımı ortaya çıkmasına rağmen Akademi’nin varlığı bu grupların aynı dönem içerisinde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Ali Artun da aynı kanıya sahip olarak şunları eklemiştir: “sanatın geliştirilmesi, benimsenmesi, sanatçılara mekân ve çalışma koşulları sağlanması, eserlerin içeride ve dışarıda sergilenmesi ve satılması, bütün bu konularda devletin devrede olması gibi beklentiler üzerine kuruludur.”⁹⁶⁰ Bu açıdan Akademi sanatçıların hem mekânsal hem kurumsal açıdan devlete bağlanmasında kolaylık sağlar. Nitekim bu sanatçı gruplarının üyeleri önce Akademi’de eğitim almış, sonra Akademi aracılığıyla yurt dışına gönderilmiş ve ülkeye döndüklerinde de Akademi’de görev alabilmişlerdir. Ayrıca, Akademi, “Batı’lı sanatsal söylemlerle yerli kültür politikalarının birleştirilerek işlenmesini”⁹⁶¹ sağlayarak devletin kültüre yaklaşımı açısından tutarlı bir pozisyon işgal etmekteydi.

Gerçekten de Akademi, tek parti dönemi boyunca farklı ivmelerle hayata geçen kültür politikalarına rağmen belirleyici bir aktör olarak varlığını her daim sürdürmüştür. Bu iddiayı sorgulamanın yollarından ilki Akademi’nin kadrosuna bakmak olabilir. Akademi’de görev yapmış isimleri ve görev tarihleri ele alınabilir. İlk olarak en uzun süre görev yapan müdürlere göz attığımızda, isimleri ve görev tarihleri şu şekildedir: Osman Hamdi (1882-1910), Halil Edhem (1910-1917), Halil

⁹⁵⁹ Ali Akay, “Devletin Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/mtskm/34dhs.htm>, (Erişim tarihi: 10.08.2015).

⁹⁶⁰ Ali Artun, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 79, 1998, s. 55.

⁹⁶¹ **A.g.e.**, s.56.

Paşa (1917-1918), Nazmi Ziya (1918-1921; 1925-1927), Namık İsmail (1927-1935) ve son olarak Burhan Toprak (1936-1948).⁹⁶² Görüldüğü gibi, Akademi'nin Cumhuriyet döneminde en uzun görev yapan iki ismi Namık İsmail ve Burhan Toprak'tır. Özellikle on iki sene boyunca müdürlük yapmış olan Burhan Toprak'ın, Akademi'nin sanat piyasasındaki hâkimiyetinin yerleşmesini sağlayan önemli bir yönetici olmuş olma ihtimali göze çarpmaktadır. 1933'teki Üniversite Reformu'nun etkileri Akademi'de ancak 1936'da görülmeye başlar.⁹⁶³ Burhan Toprak'ın Akademi müdürlüğü sırasında 1936-1937 yılları boyunca Akademi'de büyük kadro yenilikleri ve değişiklikleri yapılır. Buna göre Leopold Levy Resim, Rudolf Belling Heykel, Bruno Taut ve Robert Vorhölzer Mimarlık bölüm başkanlıklarına getirilir. 1936-1937 reformuna kadar, 1882'in kuruluş yönetmeliklerinin öngördüğü şekilde yönetim ağırlıklı olarak müdürlerin yetkileriyle donanmıştır. 1911 ve 1924 tarihli yönetmelikler eğitim süreleri ve bölüm kuruluşlarıyla ilgilenmiştir. Akademi'de 1936-1937'den sonra bölüm başkanlıkları gerçek anlamda bir yönetim birimi haline gelmiştir.⁹⁶⁴

Akademi'de görev yapan öğretmenlerin görev sürelerine bakıldığında ilk göze çarpan, Türk olmayanların görevlerinin Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında sona ermesidir. Resim bölümü yağlıboya öğretmeni Salvator Valeri (1856-1946) 11 Ağustos 1915'te görevinden ayrılırken karakalem resim öğretmeni Joseph Warnia-Zarzecki'nin (1850-ö.t.b) 1 Eylül 1915'te emekli olduğu görülmektedir.⁹⁶⁵ 1914 kuşağı içinde anılan İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın onlardan boşalan kadroları doldurduğu söylenebilir. Nitekim İbrahim Çallı 1 Kasım 1914'te, Hikmet Onat ise 21 Eylül 1915'te Resim bölümünde göreve başlamıştır. Aynı kuşak içinde yer alan Nazmi Ziya 9 Aralık 1918'de Resim bölümü galeri öğretmenliğine, Feyhaman Duran ise Resim atölye öğretmeni olarak 2 Aralık 1919'da işe başlamıştır.⁹⁶⁶ Akademi, 1928'de Cevat Dereli'nin atölye öğretmeni olarak işe alınmasına kadar bu kadro ile devam etmiştir. Aynı yıl, hatırlanacak olursa, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulmasına denk geliyor. Bu durum Akademi'ye öğretmen olarak

⁹⁶² Zeki Sönmez (haz.), **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983, s. 53.

⁹⁶³ Cezar, "II. Dönem: 1928-1982 Güzel Sanatlar Akademisi", s. 32.

⁹⁶⁴ **A.g.e.**, s. 44.

⁹⁶⁵ Sönmez, **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, s. 54.

⁹⁶⁶ **A.g.e.**, s. 55.

yetiŖecek öğrencilerin o tarihlerde Avrupa’da öğrenimlerini srdrmeleriyle kısmen açıklanabilir.

Cevat Dereli’nin 1928’de Akademi’de göreve baŖlamasından sonra ilk yeni ğretim elemanı olarak 1930’da iŖe baŖlayan Zeki Kocamemi’yi anabiliriz. Fakat o tarihten 1937’ye kadar Akademi Resim bölümüne yeni ğretmen grevlendirilmemiŖtir. Akademi’de modernleŖme arayıŖlarının bir sonucu olarak 1937’de Paris doğumlu sanatçı Lopoldy Lvy Resim Bölüm Ŗefi olarak Türkiye’ye getirilmiŖtir. Güzel Sanatlar Akademisini tanıtan ve 1937’de basıldığı anlaŖılan bir kitapçıkta Lvy’nin kadro düzenlemesi hakkında Ŗyle ifadelere yer verilmiŖtir: “Fransız ressam Leopold Lvy, yüksek anlayıŖıyla bu Ŗubenin tedrisatını yeniden tanzim etti. Ve nihayet istidadlarını takdir ettiği ressamlardan Zeki Kocamemi, Bedri Rahmi (Eyüboğlu) ve Cemal (Tollu) kendisine muavin verilmek suretiyle Akademinin kadrosu genç istidadlara aılmıŖ oldu.”⁹⁶⁷ Ferruh BaŖaėa’nın tanıklığına göre Hasan li Yücel bu asistanları Fransızca bilmeleri sebebiyle Lvy’ye vermiŖtir:

Lvy 1937’de geldikten sonra yalnız baŖına alıŖamayacaėından; Fransızca bilen, Fransa’da bulunmuŖ olan Türk ressamlarından bir grup toplatıldı. Hasan li Yücel tarafından eŖitli yörelerden, Anadolu’dan, Ankara’dan, Bursa’dan toplandılar. Nurullah Berk, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer asistan olarak Lvy’ye atandılar. Lvy’nin ayrı bir atölyesi vardı, ama öbür bütün atölyelere de, allı, Feyhaman Bey’in, Hikmet Onat’ın atölyelerine de giderdi. Bu asistanlar onunla beraber gider ve onlar da alıŖmalara katılırlardı.⁹⁶⁸

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu ile beraber 1937 yılı içinde Zeki Faik İzer, Sabri Berkel; 1938’de Ŗefik Bursalı ve Ali Avni elebi’nin ğretmen olarak iŖe baŖlaması ve 1932’de ayrılan Cevat Dereli’nin 1939’da Akademi’ye yeniden katılması Lvy döneminin etkileri olarak okunabilir. Reform amacıyla bölüm baŖkanlıėına getirilen Lvy kendisinden önce Akademi’nin eğitim kadrosunu oluŖturan izlenimci “allı kuŖaėı” kadrolarına dokunmamıŖtır. Buradan, Lvy’nin eğitim anlayıŖının, sanat alanı içindeki “ağabeyler” - “genç ressamlar” ekiŖmesini yanlıŖlayacak kadar allı kuŖaėı kadrolarıyla ters dŖmediėi veya Batı’dan getirilen

⁹⁶⁷ Ataman Demir, **ArŖivdeki Belgeler IŖıėında Güzel Sanatlar Akademisi’nde Yabancı Hocalar: Philipp Ginther’dan (1929) – (1958) Kurt Erdmann’a Kadar**, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, 2008, s. 120. Gerçekte Kocamemi 1930’da Akademi’de alıŖmaya baŖlamıŖtı ama kitapçıkta vurgulanan, Lvy’nin asistanlığına verilmiŖ olması olabilir.

⁹⁶⁸ Ferruh BaŖaėa, içinde (haz.) Ahmet ner Gezgin, **Akademiye Tanıklık 1: Resim ve Heykel, Güzel Sanatlar Akademisine BakıŖlar**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2003, s. 24.

“modern” resim hocası olarak Lévy’nin bu söylemsel düzeye ona arka çıkan fakat pratikte gerçekçi bir resim anlayışını tercih eden Kemalist hegemonyanın taleplerine karşı farkındalık geliştirdiği varsayılabilir.

Gösterilmeye çalışıldığı gibi, Akademi’nin sanat ve siyaset alanları arasında etkili bir işlevi vardır. Akademi siyasal alanla direkt teması nedeniyle sanat alanında özerk olmayan bir bağlantı mecrası görevini ifa etmektedir. Bu nedenle söz konusu dönemde sanatçıların hakları gündeme geldiğinde önceliği sanatçıların çıkarları değil, devletin ihtiyaçları olacaktır.

4.3. Cumhuriyetin İktisat Politikalarının Sanat Alanına Yansımaları

Türkiye’de sanat alanı ile politik alanın kesişim noktasında ekonomik alanın etkinliği göze çarpmaktadır. Erken Cumhuriyet dönemindeki sanat dinamiklerini ele alan her çalışma istisnasız bu alanın tekil aktörü olarak devleti işaret edecektir. Türkiye’yi oldukça özgün bir örnek hale getiren bu özellik tarihsel dinamikleriyle beraber incelenirse sanat alanı için ne ifade ettiği anlaşılabilir. Böyle bir sorgulama, öncelikle neden devletin yegâne sanat hamisi olduğunu ele almalıdır. Tarihsel olarak bakıldığında Batı toplumlarında, sırasıyla kilise, saray, aristokrasi, ulus-devlet ve burjuvazinin sanat hamisi rollerini sahiplendiklerini görebiliriz. Yani sanat piyasasını ekonomik altyapı düzeninin etkilediği bir mecra olarak değerlendirirsek ekonominin başat aktörlerinin sanat ürünlerini talep edecek aktörler olması beklenmelidir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batılı ülkelerde bu aktör burjuvazi olmuştur. Türkiye örneğindeyse, ulus-devletleşme sürecinin devam ettiği ve bu süreçte ekonomik sermaye birikiminin el değiştirdiği, zamanla Türk-Müslümanlaştığı ve aynı zamanda bürokratlardan oluşan bir seçkinler sınıfının başat olduğu bir örnekten söz etmek gerekecektir. Bu yeni sermaye sahiplerinin ise sanat eserlerini talep edecek *habitus*lerinin olup olmadığı, yani kültür ürünlerini talep edecek ve onları anlamayı sağlayacak miktarda kültürel ve ekonomik sermaye birikimlerinin olup olmadığı; aşağıda, ressamların himaye beklentilerini dile getirdikleri tartışmalarda ipuçları bulunacak bir sorudur. Takip eden kısımda inceleyeceğimiz üzere, devlet, ekonomi alanında olduğu gibi öncü bir aktör olarak sanat alanında da düzenleyici-satın alan bir aktör olma görevini üstlenecektir.

4.3.1. “Milli İktisat” Politikası ve Devletin İktisat Alanına Müdahalesi

Balkan Savaşları sonrasında İttihat ve Terakki ile Rum ve Ermeniler arasındaki işbirliğinin sona ermekte olduğunun sinyalleri verilmişti. Türk milliyetçiliğinin güçlenmesiyle birlikte, devleti kurtarma eğiliminde olan yönetici sınıf istikrarlı bir devlet için sadık olarak gördüğü Müslüman Türkleri devletin oluşumunda başat grup olarak belirlemişti.⁹⁶⁹ Fakat milli devlet kurulabilmesi için bu grubun burjuva niteliğinin gelişmesi gerekliydi. Yahya S. Tezel’e göre, “Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde, asker bürokrat yönetici kadro, iktisadi milliyetçilik anlayışında, ulusal ekonominin geliştirilmesini bir Türk girişimciler sınıfının yaratılması ve bunun için de bazı Türklerin hükümet uygulamaları yoluyla zenginleştirilmesi ile giderek eşanlı saymaya başladı”.⁹⁷⁰

Osmanlı’nın son döneminde tam olarak uygulanamayan bu fikir cumhuriyetle birlikte fiiliyata geçmeye başladı. Öncelikli olarak Rum ve Ermeni burjuvazisinin yanında oldukça zayıf olan milli burjuvazinin devletin politikalarıyla güçlendirilmesi gerekiyordu.⁹⁷¹ Keyder’e göre, “geleneksel yönetici sınıf ile bu sınıfı tehdit eden burjuvazi arasındaki mücadele, ideolojik olarak etnik ve dinsel çatışma alanına kaydırılmıştı”.⁹⁷² Ermeni Tehciri ve Kurtuluş Savaşı süresince ciddi miktarda servet el değiştirmiş; Müslüman tüccarlar ve toprak sahipleri yeni sahip oldukları toplumsal ve ekonomik konumları nedeniyle düzeni korumak istemişlerdi.⁹⁷³ Bununla beraber, Cumhuriyet’in ilk beş yılında bürokratlar ekonomide önemli yapısal değişikliklerin gerçekleştirilmesini sağlayamadı; burjuvazi “özerk bir siyasi güç” konumuna ulaşamadı.⁹⁷⁴ Yabancı sermayenin önünün kesilmesi anlamına gelmeyecekse de “Milli burjuvazi” yaratılmasına dönük kayırmacı politikanın döneme damgasını vurduğu göz ardı edilemez.

⁹⁶⁹ Çağlar Keyder, *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 81.

⁹⁷⁰ Yahya S. Tezel, *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.174.

⁹⁷¹ Keyder, *a.g.e.*, s. 87.

⁹⁷² *A.g.e.*, s. 88.

⁹⁷³ *A.g.e.*, s. 105.

⁹⁷⁴ *A.g.e.*, s. 107.

Cumhuriyet'in ekonomi politikalarının oluşturulması hakkında önemli bir mihenk taşı olan 1923'teki İzmir İktisat Kongresi'nde yeni rejimin, devletçiliği liberalizm ile sosyalizm arasında bir orta yol olarak önerildiği bilinmektedir.⁹⁷⁵ Kongrenin amacı, “uygulamaya konulacak iktisat politikası önlemleri hakkında hükümet kadroları ile toprak sahipleri, tacirler ve sınırlı varlıkları ile sanayiciler arasında bir uzlaşma sağlamaktır”.⁹⁷⁶ Bu kongrede kabul edilen ilkeler doğrultusunda, örneğin Atatürk'ün yönlendirmesiyle kurulan İş Bankası'nın etkinliklerinin gelişimiyle Türkiye ekonomisinin gelişiminin paralel olması ilginçtir.⁹⁷⁷ 1923-1929 yılları arasında “liberal” ekonomi politikaları etkili olmuştur. Ancak “liberal” ifadesi burada devletin devre dışı bırakıldığı anlamına gelmemekte; bilakis devletin özel sermayeyi teşvik ettiği ve koruduğu bir düzenlemeci pratiği ifade etmektedir. Bu yıllar arasındaki ekonomi politikalarında sıklıkla dile getirilen, “milli iktisat”ın önceliği idi. Bununla birlikte, “milli iktisat” söylemi ve pratiğinin 1908-1922 arasındaki ekonomi politikalarıyla uyumlu olduğu ve süreklilik arz ettiği de belirtilmelidir.⁹⁷⁸ “Milli iktisat” formülüne göre, “Müslüman-Türk girişimciliğinin özendirilmesi, Müslüman-Türk işadamlarının yaratılması için gerekli koşulların hazırlanması doğrultusunda düzenlemeler yapılması, bu bağlamda sermaye birikiminin sağlanması için spekülasyon kazançlara göz yumulması” gerekiyordu.⁹⁷⁹ 1917 yılında kurulan Osmanlı İtibar-ı Milli Bankası bu saiklerle ortaya çıkmış bir bankadır. Banka, 1927 yılında kaynaklarını İş Bankası'na aktararak kapanacaktır. Ne de olsa İtibar-ı Milli geçmişi çağrıştırırken, İş Bankası yeni rejimin sembollerle anlamlandırdığı, teşviklerle güçlendirdiği ve koruduğu, “yeni” olana referans veren bir bankaydı.⁹⁸⁰

Yahya S. Tezel'in “devlet kapitalizmi” olarak tarif ettiği, Türk tarih yazımında ise devletçilik olarak yerini alan ilkedden bahsetmek gerekiyor.⁹⁸¹ Her ne kadar devletçilik Parti'nin bir ilkesi olarak ancak 1937'de ilan edilecekse de hükümetin milliyetçi devletçi bir ekonomi politikası izlemek istediğinin işaretleri daha

⁹⁷⁵ Parla and Davison, **Corporatist Ideology in Kemalist Turkey**, s. 124.

⁹⁷⁶ Tezel, **a.g.e.**, s. 175.

⁹⁷⁷ Uygur Kocabaşoğlu (proje yön.), **Türkiye İş Bankası Tarihi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001, s. 17-18.

⁹⁷⁸ **A.g.e.**, s. 18-19.

⁹⁷⁹ **A.g.e.**, s. 19.

⁹⁸⁰ **A.g.e.**, s. 112-113.

⁹⁸¹ Tezel, **a.g.e.**

öncesinde görülmüştür. 1927’de Teşvik-i Sanayi Kanunu’nun⁹⁸² kabul edilmesiyle bir Türk burjuvazisinin tohumları atılmak istenmiştir. Bu kanuna göre, “asgari bir ölçeğe ve teknolojiye sahip olan sanayiciler gümrük muafiyetlerinden, arazi hibelerinden ve kamunun yaptığı alımlarda yabancı rakipler karşısında ihale kazanma garantisinden yararlanabiliyorlardı”.⁹⁸³ Bununla birlikte Dünya Bunalımı’nın yarattığı kriz, Cumhuriyet’i yeni bir ekonomi politikası uygulamaya sevk edecekti. Böylece devlet ekonomide ve özellikle bankacılık sektöründe daha etkin bir konuma yükselecektir. Sırasıyla Ziraat Bankası (1932), Sümerbank (1933) ve Etibank’ın (1935) kurulması, Kemalizmin milliyetçilik ve devletçilik ilkeleriyle bağlantılıdır. Türk Tarih Tezi’nin Türklerin tüm uygarlıkların kaynağı olduğu görüşünden hareketle, aynı dönemde kurulan bankalara verilen bu isimler, Türklerin “ulaşılacak istenen medeniyet seviyesine” erişmesi için kullanılan semboller dizgesine gönderme yapmaktadır.⁹⁸⁴

Devletin müdahaleciliği 1930’lu yıllarda hem azgelişmiş ülkelerde hem de sanayileşmiş ülkelerde Dünya Bunalımı nedeniyle artmıştı.⁹⁸⁵ Türkiye’deki devletçi politikanın ise 1930’lu yıllarda sanayileşme üzerindeki katkısı “sınırlı” kaldı. Bunun en önemli sebebi, kimi devlet kuruluşları 1933’e kadar çalışmaya başlamamışlardı. Dahası, 1939’a gelindiğinde, imalat sanayi ve madencilik dallarında faal olan devlet kuruluşlarının sayısı yirmiden azdı.⁹⁸⁶ Devlet gelirleri 1929-1934 arasında yüzde 40’ın üzerinde arttı; bu gelirlerin GSMH içindeki payı yüzde 10,8’den yüzde 18’e yükseldi.⁹⁸⁷ Yani, kriz yaşanmasına rağmen bu krizin sebep olduğu “yeniden bölüşüm” içinde, bürokratlar ülkedeki üretimin daha büyük bir kısmını kontrol edebilme fırsatını kazanmıştı. Devletin bütçesinde “sosyal harcamalar olarak görülen kalemler, devlet memurlarına ucuz konut ve başka sübvansiyonlar biçiminde sağlanan aynı ödemelerden ibaretti”.⁹⁸⁸ Diğer bir deyişle, kriz sanayiciler ile bürokratlara yaramıştı. Tıpkı İş Bankası örneğinde görüldüğü gibi, devletçi uygulamalar, “bürokratlar ile sanayi burjuvazisinin homojen bir koalisyonu içinde

⁹⁸² Bu kanun, İttihat ve Terakki’nin 1913’te uygulamaya koyduğu bir kanunun hükümlerinin geliştirilmesiyle oluşturulmuştu. Keyder, *a.g.e.*, s. 132.

⁹⁸³ Keyder, *a.g.e.*, s. 132.

⁹⁸⁴ Taha Parla ve Andrew Davison, *a.g.e.*, s. 127.

⁹⁸⁵ Şevket Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 191.

⁹⁸⁶ *A.g.e.*, s. 190.

⁹⁸⁷ Keyder, *a.g.e.*, s. 134.

⁹⁸⁸ *A.g.e.*, s. 134-135.

birleşmesiyle sanayi üretiminin artmasına yol açtı”.⁹⁸⁹ Fakat İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması devletçilik politikasının hüsraniyla sonuçlanacaktı. Her ne kadar Milli Koruma Kanunu gibi devletin müdahaleci uygulamaları yürürlüğe konsa da savaş ortamının yarattığı yoksulluk, enflasyon vb. nedeniyle karaborsada yapılan vurgunlar ve spekülasyonlara mahal verdiği için tüccarlar kolayca birikim sağlayabilmişti. Bu birikim, “burjuvazi ile bürokrasi arasındaki ittifakın çözülmesinde önemli bir etmen oldu”.⁹⁹⁰

Sonuç olarak, tek-parti döneminde öncelikle ithal ikameci sanayi teşvik politikaları uygulamaya konulmaya çalışılmış; toplumsal ve ekonomik yapının buna müsaade etmemesi ve Dünya Bunalımı’nın etkisiyle devlet kapitalizmi/devletçilik yürürlüğe konmuştur. Devletin ekonomide etkinliğinin güçlenmesi, bir başka deyişle, devletin hem üretici hem de tüketici konumunu sahiplenerek sanayileşmeyi arttırmak istemesine neden olmuştur. Fakat devletçilik devletin ekonomik alanda hiçbir zaman en etkin aktör olamayacağı politikalara denk düştüğü gibi, yeni tüccar sınıfının bürokrasiyle ortak çıkarlar geliştirmesini de sağlamıştır. Böylelikle, kapitalist rasyonalizmden uzaklaşmadan, piyasaya yönetici sınıfın değerlerini benimsemiş yeni bir zenginler sınıfı doğabilmiştir.⁹⁹¹

Bununla birlikte, bu yeni zenginler sınıfının sanat alanında öne çıkan bir alıcı konumuna gelmesi hem ekonomik hem kültürel sermaye (*sanat sevgisi, beğenisi*)⁹⁹² birikimiyle doğru orantılı gerçekleşecektir. O güne kadar, Cumhuriyet’in sanat alanının gerçek bir sanat piyasası koşulları çerçevesinde değil, devletin öncü bir hami olarak belirmesinden ötürü, politik alandan tümüyle özerkleşememe sorunsalının doğal bir durum olduğu vurgulanmalıdır. Devletin sanat alanındaki bu etkinliği büyük oranda kurum satın almaları ve sergiler aracılığıyla yürütülecek olmasına

⁹⁸⁹ A.g.e., s. 136.

⁹⁹⁰ A.g.e., s. 143.

⁹⁹¹ Ancak, İkinci Dünya Savaşı yıllarında hükümetin ekonomiyi istediği gibi kontrol edememesi sonucunda bahsi geçen yerli girişimcilerin, yeni zenginlerin savaş ortamından haksız kazanç sağlamaları nedeniyle bürokratlar ile arası açılmıştır. Bununla birlikte, çatışma çıkaran tüm mesele başlıkları (1942 Varlık Vergisi, 1943 Toprak Mahsulleri Vergisi, 1945 Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu), Varlık Vergisi hariç, varlıklı sınıfların lehine olacak şekilde neticelenmiştir. Tezel, a.g.e., s. 568.

⁹⁹² Pierre Bourdieu, Alan Darbel ve Dominique Schnapper, **Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri**, Çev. Sertaç Canbolat, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2011.

rağmen az sayıdaki, kültürel sermaye sahibi, Batı modernleşmesine inanan bürokrat ve aydının da sanat alanını biraz olsun sahiplendiği iddia edilebilir.

4.3.2. Kurum Satın Almaları: Parti, Devlet Bankaları ve Sergiler

Yukarıda tek-parti döneminin ekonomi politikalarının gidişatını kısaca vermeye çalıştık. Bu kısımda ise devletin sanat alanına yapacağı desteğin etkin araçlarından birkaçına değineceğiz. 20 Aralık 1925'te Milli Eğitim Bakanı olan Mustafa Necati'nin TBMM'nin 12 Mayıs 1927 tarihli oturumunda Bakanlık Bütçesi görüşülürken yaptığı konuşmada güzel sanatları “ulusal varlığın önemli yapıtlarından biri” olarak kaydetmiştir. Sözlerinin devamında “Batı uygarlığı” içindeki ülkeler arasında güzel sanatlar bakımından “çok geri” bulunduğumuzu belirtir. Ona göre, sanat bir süs olmaktan ötededir: “Bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır” sözleriyle devletin güzel sanatları hangi çerçeveden gördüğünü örneklemiştir.⁹⁹³ Necati; müzik, resim, heykel, tiyatro vb. güzel sanatların çeşitli dallarından keyif almanın bir uygarlık göstergesi olduğunu düşünmektedir. Türkiye'nin milli eğitim bakanı olarak bu uygarlık seviyesine yetişmek için yapılacak çok şeyin var olduğunu teslim ederken bakanlığının güzel sanatlar işini ciddiye aldığını ifade etmiştir.

Mustafa Necati, resim konusunda yaptıklarından bahsederken sergiler ve satın almalar konusuna değinir: “Şimdiye kadar ressamlarımızın yoksunluk içinde yaptıkları yapıtlardan oluşan resim sergilerini, kamusal Devlet Sergisi saydık. Ve her yıl gelişigüzel yapılan satın almaları, en iyi yapıtı ödüllendirmekle daha yararlı ve düzgün bir biçime soktuk”.⁹⁹⁴ Hatırlanacağı üzere, 1926 tarihli bir kararla, sanat alanı coğrafi olarak işaretlenerek Ankara'daki sergiler “devlet sergisi” olarak ilan edilmişti. Örneğin devlet 1927 yılındaki Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi'nden 34 tablo almıştır. Bu devlet alımında Maarif Vekâleti 2300, TBMM 500 lira ödemiştir. İçişleri Bakanlığı ve Ankara Belediyesi'nin de eser satın aldığı bilinmektedir.⁹⁹⁵ Ancak bu satın almaların henüz sistematik bir ödüllendirme niteliği taşımadığı, yapılan satın almaların hala rastgele ve/veya tavsiye üzerine gerçekleştiği

⁹⁹³ İnan, **Mustafa Necati**, s. 137.

⁹⁹⁴ **A.g.y.**

⁹⁹⁵ Naci, **On Yılda Resim**, s. 18-19.

vurgulanmalıdır. Zaten ortada bir jüri bile yoktur. Ödül (*prix*) ve jüri usulünün uygulamaya konulması için bir on yıl daha geçecektir.

Devletçi ekonomi politikalarının bir sonucu olarak kurulan devlet bankaları, dar sanat piyasasında sunulan yüksek miktardaki arza talep yaratmak için devlet tarafından yönlendirilmiştir. Devlet bankalarının öncülük ettiği satın almalara, 1940'lı yıllarla birlikte özel bankalar da katılacak; bankalar savaş sonrası dönemde sanat piyasasının etkin aktörleri olacaktır. 1933 ve 1935 yıllarında Parti Genel Sekreterliği'nin bankalara gönderdiği tamim, bankalar ve pek çok devlet kurumunu yönlendirmiştir. Parti-devlet, yakın ilişki içinde bulunduğu ulusal bankalara emir vererek sergilerden tablo almalarını istemektedir. 9.5.1933 tarihli, dönemin Maarif Vekili Reşit Galip tarafından Yüksek Başvekâlet makamına yazılan yazıda, “Güzel Sanatlar Birliği Resim şubesi tarafından Ankara Halkevinde açılan Resim sergisini himaye ve teşvik maksadı ile Vekâlet, Müdürü Umumilerle bankalar gibi resmi ve hususi müesseseler tarafından mümkün olan yardımın yapılması hususunda yüksek Başvekâletçe bir tamim” yayınlanmasına karar verildiği iletilir.⁹⁹⁶ Aynı belgede, bu tamimin eksiksiz bir şekilde, Cumhuriyet Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Sümer Bank, Emlak ve Eytam Bankası⁹⁹⁷ ve Osmanlı Bankası'na gönderildiği anlaşılmaktadır. 1935 yılında ise Parti'nin ricası ile tamimin kapsamı genişletilir ve “Vekilliklere, müstakil makamlara, Cumhuriyet Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Emlak ve Eytam Bankası, Belediyeler Bankası⁹⁹⁸,

⁹⁹⁶ **BCA 030.10.0.0.172.193.17**

⁹⁹⁷ “1926 yılında "Emlak ve Eytam Bankası" unvanı ile kurulmuş, 1 Eylül 1946 tarihinde "Türkiye Emlak Kredi Bankası A.O." unvanını almıştır. 8 Ocak 1988 tarihinde "Anadolu Bankası T.A.Ş." ile birleşerek "Türkiye Emlak Bankası A.Ş." olarak unvanı değişmiştir [...] BDDK'nın 6 Temmuz 2001 tarihinde yayınladığı Karar ile banka aktif ve pasifleri ile TC Ziraat Bankası A.Ş.'ye devredilmiştir.” Türkiye Bankalar Birliği, “Faaliyeti sona eren bankalar”, http://www.tbb.org.tr/Content/Upload/Dokuman/1362/Faaliyeti_Sona_Eren_Bankalar.xls

⁹⁹⁸ “Belediyelerin imar faaliyetlerini finanse etmek üzere, kamusal sermaye ile” 11 Haziran 1933'te kurulan Belediyeler Bankası bugün İller Bankası A.Ş. olarak faaliyetine devam etmektedir. “İl özel idareleri, belediyeler ve köyleri de içine alan "İller Bankası" 13 Haziran 1945 tarihinde kabul edilen ve 23 Haziran 1945 tarihinde Resmi Gazete'de yayımlanan 4759 sayılı Kanunun yürürlüğe girmesiyle, Belediyeler Bankasının görevlerini üstlenerek faaliyetlerini sürdürmüştür. 8 Şubat 2011 tarih ve 27840 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren 6107 sayılı “İller Bankası Anonim Şirketi Hakkında Kanun” ile yürütmekte olduğu faaliyetlerine devam etmek üzere Anonim Şirket şeklinde yeniden yapılandırılmıştır. İller Bankası A.Ş. bütün işlemlerinde kuruluş kanunu ve özel hukuk hükümlerine tabi, tüzel kişiliğe sahip bir kalkınma ve yatırım bankasıdır”. Türkiye Bankalar Birliği, “Faaliyet gösteren bankalar”, http://www.tbb.org.tr/Content/Upload/Dokuman/1360/Faaliyet_Gosteren_Bankalar.xls

Adapazarı Ticaret Bankası⁹⁹⁹, Sümer Bankası, Devlet Demir Yolları merkez müdürlüklerine” gönderilir.¹⁰⁰⁰ Burada alan içi iktidar konusunda aydınlatıcı olması bakımından dikkat çeken ayrıntı, kısıtlı sanat çevresine rağmen İstanbul ve Ankara gibi sanat merkezlerinde -“d” Grubu ve Müstakiller gibi resim gruplarının sergilerini dâhil etmeden- “ağabeyler” kuşağını temsil eden Güzel Sanatlar Birliği’nin Ankara sergilerine kurumsal destek talebi çağrısı yapılmasıdır.

Tek-parti dönemini incelediğimiz için bu dönem içerisinde sanat alımını başlatmış bankalara kısaca değinmek gerekiyor. İlk olarak, Ziraat Bankası 1926’da Namık İsmail’in “Gazi Paşa Çiftlikte” tablosuyla koleksiyonuna başlamış, takip eden yıllarda rejimin köycü politikalarının etkisinin izlenebileceği şekilde resim alımlarını sürdürmüştür.¹⁰⁰¹ Merkez Bankası ise sanat koleksiyonunu oluşturmaya 1931’de başlamıştır.¹⁰⁰² Yukarıda bahsedilen Ankara Güzel Sanatlar Birliği sergilerinden alınan eserler koleksiyonun ilk nüvesini oluşturdu.¹⁰⁰³ Türkiye İş Bankası ise 1940’taki İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nden resim olarak koleksiyonunun tohumlarını attı.¹⁰⁰⁴ Bu sergiden alınan resimler, Hikmet Onat’ın “Ortaköy Manzarası”, Şevket Dağ’ın “Rüstem Paşa Camii İç” ve Vecih Bereketoğlu’nun “Kayık ve Evler” adlı tablolarıydı.¹⁰⁰⁵ Bankanın kültür ve sanat faaliyetlerini yürüten Vedat Nedim Tör’ün öncülüğünde Yapı Kredi Bankası, kurulduğu 1944 yılı itibariyle koleksiyonunu oluşturmaya başlamıştır. Banka, 1954 yılında düzenlediği

⁹⁹⁹ 1913’te “Adapazarı İslam Ticaret Bankası” unvanı ile kurulmuş, unvanı bir çok kereler değişerek 1937 yılında “Türk Ticaret Bankası A.Ş.” olmuştur. 1952 yılında merkezi İstanbul’a taşınmıştır. 27 Haziran 1997 tarihinde Fon’a devredilmiştir [...] Daha sonra, 9 Ağustos 2002 tarihinde, Türk Ticaret Bankası A.Ş. Olağanüstü Genel Kurulu toplanmış ve bankanın tasfiyesine ve tasfiyenin Türk Ticaret Kanunu’nun infisah ve tasfiyeye ilişkin hükümleri ile 4389 sayılı Bankalar Kanununun 18 inci maddesi kapsamında gerçekleştirilmesine karar vermiştir. Bu karar 14 Ağustos 2002 tarihinde İstanbul Ticaret Sicili Memurluğu’nda tescil edilmiştir”. Türkiye Bankalar Birliği, “Faaliyeti sona eren bankalar”, http://www.tbb.org.tr/Content/Upload/Dokuman/1362/Faaliyeti_Sona_Eren_Bankalar.xls

¹⁰⁰⁰ “Her yıl Ankarada resim sergisi açmakta olan Güzel Sanatlar Birliği bu yılın sergisini 1 Haziran 1935 Cumartesi günü Sergi Evinde açmış bulunuyor. Serginin ziyareti ve beğenilecek eserlerin satın alınması suretile güzel sanatlar artistlerimizin Kayranın şevklendirilmelerini dilerim”, 3.6.1935 tarihli tamim, **BCA 030.10.0.0.173.194.2**

¹⁰⁰¹ Ziraat Bankası Resim koleksiyonundan örnekler için bkz.: <http://www.ziraat.com.tr/tr/Bankamiz/KulturSanat/Pages/ResimKoleksiyonu.aspx> (Erişim Tarihi: 25.11.2013)

¹⁰⁰² Aslı Canan Yılmazsoy, **Corporate Investment in Art: A Critical Inquiry into Art Collections of the Turkish Banks**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Anadolu Medeniyetleri ve Kültürel Miras Yönetimi Programı, 2009, s. 96.

¹⁰⁰³ Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanal Müzesi’nde koleksiyondan örnekler görmek için bkz. <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/html/89/SANAT+KOLEKSIYONU/> (Erişim tarihi: 11.04.2015)

¹⁰⁰⁴ Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 18-19.

¹⁰⁰⁵ **A.g.e.**, s. 26.

“İş ve İstihsal” adlı resim yarışmasıyla adından söz ettirecektir. Son olarak, Garanti Bankası’nın kurulduğu 1946 yılından itibaren resim satın alarak koleksiyonunu oluşturmaya başladığı söylenebilir.

Demek ki ancak 1940’ların ortalarından itibaren sınırlı da olsa bankalar kendi istekleriyle alım yapmaya başlıyorlar. O tarihten önce devletin ciddi boyutta yönlendirmesi söz konusu. Sanat eserlerinin satın alınabileceği tek mecranın devletin yakın gözetiminde düzenlenen sergiler (grup sergileri, devlet sergileri, kişisel sergiler) olması sanat galerinin yokluğundan da kaynaklanmaktaydı. Bu bağlamda, devletin yardımıyla İstanbul’da bir resim galerisi açılacağına dair söylenti üzerine kaleme aldığı yazısında Sabahattin Eyüboğlu Türkiye’de o sırada hala bir resim galerisi olmamasını eleştirir.¹⁰⁰⁶ Galerisizliğin ülkede sanat eserlerine yönelik talebin olmamasından kaynaklandığını düşünenlere, galeri olmadan satışın mümkün olmayacağını öne sürerek cevap verir. Bilindiği gibi 1937’de Resim ve Heykel Müzesi açılmıştı. Ancak 1938’de hala bir galeri bulunmamaktaydı. Eyüboğlu galeri ile müze arasındaki farklara değinerek tespitlerini paylaşıyor:

Galeri, resim için belki müzeden daha ehemmiyetlidir. Çünkü müze, güzel bir mahzen, muhteşem bir mezar ve nihayet bir mekteptir. Onun yaşaması için kurulması kâfidir. Orada sanatın nabızı atmaz, mücadele olmaz; alış veriş yapılmaz. Orada resme kıymet vermeğe, ressamı anlamağa hazırlanırsınız; galerideki resimleri ölçebilecek bir zevk edirsiniz. Müzeyi devlet, galeriyi halk ve sanatkârlar yaşatır.¹⁰⁰⁷

Ayrıca Türk resminin sadece devlet himayesiyle yaşamasını anormal bulduğunu ve bu anormal durumun ancak geçici bir süre kabul edilebileceğini söyler. Eyüboğlu’na göre, devletin himaye amacı doğrudan sanatkârları desteklemek değil ancak sanatın yetişebileceği bir ortamın oluşmasına yardım etmektir. Sanatı yaşatacak olanın Türk toplumu olduğunu şu sözleriyle ifade eder: “Kendi kendine yaşamayan bir sanat henüz içtimai manasile sanat değildir[...] Devletin resim satın alması ressamı bir dereceye kadar yaşatır, fakat Türk resminin bu yoldan inkişaf edeceğini ummak beyhudedir. Türk resmini Türk cemiyeti yaşatacaktır.”¹⁰⁰⁸ Devletin sergiler yoluyla sanatçıların eserlerini satın alarak sanatçıların üretimine dolaylı

¹⁰⁰⁶ Sabahattin Eyüboğlu, “Resim galerisi”, *İnsan*, Sayı 4, 15 Temmuz 1938, s. 373-375.

¹⁰⁰⁷ A.g.y.

¹⁰⁰⁸ A.g.y.

katkıda bulunması uzunca bir süre devam edecektir. Bedri Rahmi, Haziran ayında Ankara’da açılan resim sergisinde sergilenen eserlerin yarısından fazlasının satıldığını fakat ressamaların “biricik müşterisinin yine hükümet olduğunu aktarmıştır.”¹⁰⁰⁹ Bu tartışmaların sonunda Türkiye’nin ilk sanat galerisi olan Daimi Resim-Heykel Satış Galerisi 1939’da İstanbul Taksim Meydanında açılacaktır.¹⁰¹⁰ Bu tek galerinin yegâne müşterileriye, dönemin hükümet yetkilileri ve bürokratları olacaktır.¹⁰¹¹ Yani sanat eserine talip olanlar sivil toplumdan değil parti-devletten geliyorlardı. Nitekim ilk resim alanlar arasında “Leopold Lévy’nin küçük bir peyzajına bir maaşını” veren Mazhar Şevket, Enver Ziya, Mümtaz Turhan, Mustafa Şekip, Münir Serim, Hilmi Ziya, Peyami Safa, Burhan Toprak, Vefa lisesi Müdürü Osman¹⁰¹², Necib Fazıl, Fikret Adil gibi entelektüeller bulunmaktaydı.¹⁰¹³ Diğer bir deyişle, var olan tek sanat galerisinin sınırlı sayıdaki müşterileri siyasal ve kültürel alanın kesişme kümesinde bulunan faillerden oluşmaktaydı.

4.4. Sanatçılar, Patronaj ve Devlet

Bu kısma başlamadan önce, patronajı tanımlamak gerekliliği kendini hissettiriyor. Sanatın patronajının nasıl işlediğine dair verilecek tanımlardan biri şu olabilir: “herhangi bir toplumsal grubun, estetik kültürün üretimi ve takdiri (*appreciation*) mevcut ek kaynaklara (*surplus resources*) erişimi dağıtma ve kolaylaştırma ve denetleme şeklidir”.¹⁰¹⁴ Sanatçı ile toplum arasındaki bağlantının kurulmasında aracı olan patronaj, sanatçının daha fazla sanat ürünü üretebilmesi için desteklendiği her şekil ve yöntem patronaj olarak kabul edilebilir.¹⁰¹⁵ Bu nedenle; ister birey, ister devlet olsun her türlü aktör (kurum, şirket, vs.) patron olarak değerlendirilebilir. Lord ve Lord’a göre, eğer bir kişi sanata vaktini, enerjisini ve hatta hayatını adıyorsa, eninde sonunda, birden fazla eser üretebilmek için patrona ihtiyaç duyar. Halk/kamu sanat eserinin alıcısı olarak sonunda en geniş patronajı

¹⁰⁰⁹ Bedri Eyüpoğlu, “Resim Havadisleri: Yeni Ankara Garı için Açılan Müsabakaya ve Ressamlarımızın Anadolu’ya Gönderilmelerine Dair”, *İnsan*, Sayı 4, 15 Temmuz 1938, s. 375.

¹⁰¹⁰ Burcu Pelvanoğlu, “Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdot”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 103, 2007, s. 119.

¹⁰¹¹ Ancak galeri bir sene sonra maddi sıkıntılardan ötürü kapanacaktır.

¹⁰¹² İsim listesi ilgili yazıdan alındığı için ve yazarı, müdürün soyadını belirtmediği için sadece ismiyle anılmıştır.

¹⁰¹³ Arif Kaptan, “San’at Dünyasından Haberler”, *İnsan*, Sayı 10, 1 Mart 1939, s. 847-848.

¹⁰¹⁴ Barry Lord ve Gail Dexter Lord, *Artists, Patrons and the Public: Why Culture Changes*, Lanham: Altamira Press, 2010, s. 45.

¹⁰¹⁵ *A.g.e.*, s. 47.

sağlayan olacaktır; ama onlar tarafından tanınana dek, bir patronun onun sanatsal üretimini desteklemesine muhtaçtır. O bakımdan sanatçı her ikisine de ihtiyaç duyar; fakat patrona duyduğu gereksinim üretiminin sürmesi için tam anlamıyla mecburiyettir.¹⁰¹⁶ Bununla birlikte, Fransa'daki *Salon* kültürünün gösterdiği gibi, patronaja duyulan gereksinim sadece finansal bir boyuttan ibaret değildir; patron, aynı zamanda, sanatçısının eserine gerekli ilgiyi gösterebilecek çevrelerle sanatçıyı bir araya getirebilmeli ve sanatçının neler yapabileceğini görmelerine katkı sağlayabilir.¹⁰¹⁷ Yani, patronajın bir boyutu da sanatçının sosyal sermayesine katkıda bulunmasını kapsamaktadır.

Erken Cumhuriyet döneminde ressamların gündeme aldığı en önemli sorun bir sanat piyasasının olmayışından hareketle, ürettikleri eserleri satın alabilecek bir kitlenin bulunmayışydı. Yukarıda belirtildiği gibi, Akademi mezunlarının artmasına ve devlet destekli sanat arzının çoğalmasına rağmen “sanat yapıtına yönelik talebe kaynaklık edecek ekonomik ve kültürel birikime sahip belli bir kesim mevcut değildi”.¹⁰¹⁸ Ressamlar ise söz konusu kısıtlı sanat piyasasının oluşma nedenlerine dair farklı görüşlere sahipti. Devletin özellikle 1930’lu yıllarda başlayacak sanat himayesine karşın ve ona paralel olarak, sanatçıların devletten beklentileri döneme damgasını vuracaktı.

4.4.1. Sanatçıların ve Devletin “Vazifeleri”

Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail 1 Ağustos 1933’te Maarif Vekâleti’ne bir rapor iletir. Akademi Müdürü bu raporda güzel sanatlar alanında görülen “mühim hastalıkları” sıralar ve devletin ve sanatçının üzerine düşen sorumlulukların üzerinde durur. Örneğin sanatçıların okulu bitirdikten sonra işsiz kalmaları nedeniyle onlara iş alanı yaratılması gerektiğini savunur. Bu amaçla Türkiye’de yapılacak ve yaptırılacak her tür resmi ve özel bina, heykel, tablo ve tezyini işlerinin ağırlıkla Türk sanatçılarına verilmesini önerir. Dahası, “memlekette güzelliğin tahribi, genel zevki bozan kötü eserlerin ve ehliyetsiz sanatçıların” denetime tabi tutulması gerektiğini ifade eder. Devlete düşen bu gibi görev ve

¹⁰¹⁶ A.g.e., s. 49.

¹⁰¹⁷ A.g.e., s. 64.

¹⁰¹⁸ Mehmet Üstünipek, “Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, içinde (der.) Ayla Ödekan, **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 188.

sorumlulukların yanında, Namık İsmail'e göre, sanatçının da "mühim vazifeler"i vardır.¹⁰¹⁹ Sanatçının birincil vazifesinin halkın terbiyesi olduğunu açıkça belirtir. Akademi Müdürü, hem rejimin ihtiyaçlarına cevap verecek hem de sanatçıyı maddi anlamda ferahlatacak bir işbirliği yapılmasını tavsiye eder: "...[s]anatçıyı halkı terbiye etmek vazifesini yerine getirmesi karşılığında onu zengin etmeyecek ama geçinmesini sağlayacak bir maaş vererek desteklemek mümkün olabilir."¹⁰²⁰ Burada ilginç olan, Namık İsmail'in Akademi Müdürü sıfatıyla söz söylemesine rağmen sanatçıların çıkarlarından daha fazla devletin çıkarlarını esas alan yaklaşımıdır. Öyle ya Akademi sanatçıların eğitim aldığı yerdir; dolayısıyla siyaset alanından daha çok sanat alanının faili olarak oyuna girmesi beklenebilir. Fakat bünyesinden mezun ettiği sanatçılar için küçümsenemez bir katkısı olabilecek böyle bir çözüm önerisinde bulunması belki de Akademi'nin Maarif Vekâletine bağlı bir kurum olması nedeniyle yöneldiği bir stratejiydi.

Namık İsmail, özetlemek gerekirse, güzel sanatlar alanında devletin ve etkin katılımını görmek istediği sanatçının sahiplenmesi gereken vazifeleri açıklamıştı. Namık İsmail'in bu raporda temsil ettiği, hem bürokratlarda hem ressamalarda karşılık bulan görüşe göre, "Cumhuriyetin saygınlığı ve ulusun bütünlüğü için bir kültür ihtilalinin yapılması gerekiyordu. Bunun için askerlik, sağlık, tarım nasıl örgütlenmiş ve denetim altına alınmışsa, bunlardan daha az önemli olmayan güzel sanatlar alanında da aynı uygulamalar yapılmalıydı".¹⁰²¹ Devletin örgütlenme ve denetim altına alma rolü güzel sanatlar alanını da kapsamalıydı. Bu bağlamda devlet, sanata özerk bir alan gibi bakmıyor ve kendine bu alanda büyük bir misyon yüklüyordu.

Tam da Namık İsmail'in raporu akabinde gerçekleşen Cumhuriyet'in Onuncu Yıl kutlamaları onuruna başlatılan İnkılâp Sergileri yarışması sanat-devlet ilişkileri hakkında bir tartışmanın önünü açacaktı. Ressamlar ve entelektüeller bu konu hakkındaki fikirlerini daha sıklıkla dile getirir olmuşlardı. Bununla beraber, Müstakiller hakkında bir iddia ortaya atılmıştı. Buna göre, ikinci inkılâp resim sergisine eser veren ressamlar maaşla çalışmak için Maarif Bakanlığına başvurmuşlardı. Fakat Müstakiller bu iddiayı reddeden bir duyuru yapacaklardı.

¹⁰¹⁹ İsmail, "Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair", s. 252-4.

¹⁰²⁰ A.g.e., s. 254.

¹⁰²¹ Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı", s. 26.

Birlik başkanı Hamit Necdet yazısında, savundukları tutumu şu şekilde açıklamıştır: “Maaşla resim yapmakla, sanatın devletleştirilmesi arasında bile fark vardır, biz sadece çalışmak ve kendi sanatımız içinde serbest çalışmak imkânlarını araştırıyoruz ve araştıracağız.”¹⁰²² Böylelikle, devletin sanat alanındaki etkinliğinin gerekliliği ve derecesi üstüne yapılacak bir tartışma tüm heyecanıyla ufukta belirmeye başlamıştı.

4.4.2. Ar Genel Direktörlüğünün İşlevlerine Dair Bir Tartışma

1930’ların başı itibarıyla tek parti rejimi artık konsolidasyonunu sağlamış olduğundan 1930’lu yıllar boyunca konsolide rejim, kültür kurumları aracılığıyla Kemalist reformları güçlü bir özgüvenle sürdürecekti. Bu nedendir ki Cumhuriyet’in Onuncu Yıl etkinlikleri kapsamında İnkılâp Sergileri’nin düzenlenmesi yukarıda belirtildiği gibi sanat-devlet ilişkilerini gündeme taşımıştı. Devletin güzel sanatlar alanındaki etkinliğinin kurumsallaşmamış olması nedeniyle sanat çevresinde çözüm önerileri tartışılmaktaydı. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Başkanı Hamit Necdet, Maarif Bakanlığı bünyesinde faaliyet gösterecek bir güzel sanatlar müsteşarlığı kurulmasını teklif ettiklerini aktarır. Müstakiller, söz konusu müsteşarlığın “Bizdeki sanat kımıldanışlarını kollayacak, teşvik edecek güzel sanatları halk yığınlarına yayacak ve resim, heykel, müzik sevgisini uyandıracak cumhuriyetimizin ve değişimimizin propagandasını [...]”¹⁰²³ üstlenmek gibi görevleri olması gerektiğini öne sürerler.

Ulus gazetesinden Burhan Asaf da kültür ve güzel sanatları “hem yaratmak, hem yaymak, hem de ulusal yaşayışın daima ön planında tutmak” gibi amaçları gerçekleştirecek yeni bir kültür kurumuna ihtiyaç olduğunu belirtir.¹⁰²⁴ Asaf, Maarif Bakanlığında ayrı bir müsteşarlık olarak da kurulabileceğini önerdiği böyle bir kurumun “koruma ve propaganda” işleriyle uğraşmasını ummaktadır. Asaf, kurumun “şu sanat şubesinin nasıl yaratılabileceğinden, aynı şubede çalışacak sanatkârın nasıl para kazanacağına ve nasıl yaşayabileceğine [...] bu sanat şubesinin kurulmasından aynı şubeye ait faaliyetlerin geniş halk yığınlarına götürülmesine, yayılmasına ve sevdinilmesine” uzanan geniş bir sorumluluk alanının olması gerektiğini iddia eder.

¹⁰²² Hamit Necdet, “Güzel sanatlar için”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 4 İlkânun 1934, s. 5.

¹⁰²³ Necdet, *a.g.e.*, s. 5.

¹⁰²⁴ Burhan Asaf, “Güzel sanatlar işi”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 18 İkinci Teşrin 1934, s. 3.

Bu önerilerden epey kısa bir süre sonra, bu öneri ve istekler karşılık bulacak ve Meclis, Haziran 1935'te Kültür Bakanlığında Ar Genel Direktörlüğü'nü de içeren yeni direktörlükler kurulmasına karar verecektir.¹⁰²⁵ Ar Genel Direktörlüğü'nün yapacağı işler şu şekilde tanımlanmıştı: “okullarda ve okullar dışında dramatik sanatlarla; müzik ve plastik sanat işlerinin ulusal ülküye uygun olarak yürütmesine ve yapılmasına, ulusun bu yönden yetişmesine ve yücelmesine çalışmak ve bu çalışmanın sosyal eğitim bakımından gereği gibi verimli olması yollarını aramak ve göstermek olacaktır”.¹⁰²⁶ Tek-parti rejiminin iyice konsolide olduğu o tarihsel anda direktörlüğün “ulusal ülkü”nün belirlediği sınırlar çerçevesinde kurulması oldukça normaldir.

Nahid Sırrı, yeni kurulacak bu müdürlük hakkındaki önerilerini *Varlık* dergisinde paylaşır. Ona göre, müdürlüğün üstüne alması gereken görev ve işleri arasında şunlar olmalıdır:

- 1- Ankara'daki Musiki Muallim mektebini murakabe [teftiş] ve ıslah
- 2- Ankara'daki Orkestrayı ıslah
- 3- İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisinin murakabesi [teftiş] ve noksanlarının ikmali
- 4- Her yıl açılan resim sergilerinden devletçe alınan tablolar şuraya buraya konmaktadır. Halkta resim kültürünü yaratmak üzere iyi seçilecek resimleri onun daimi istifadesine arz eden resim galerileri vücuda getirilmesi
- 5- Ankara İstanbul'daki tiyatrodan ayrı bir devlet tiyatrosunun kurulması ve bunun muntazam turnelerle memleket dâhilinde dolaşması ve bu suretle Türkiye'de bugünkü tiyatro vaziyetinin bir derece olsun ıslahı
- 6- Bütün memleketteki halk musiki eserlerinin derlenmesi
- 7- Eski ve milli güzel sanatların ortadan kaybolmaması için lazım gelen tedbir ve çalışmalar
- 8- Memlekette güzel sanat eserlerinin hüsnü muhafazası hususunda alakadarlık gösterilmesi
- 9- Bir takım kıymetli sanat eserlerinin alınması ve mükâfatlandırılması suretiyle sanatkârları himaye.

Bu listeye bakıldığında güzel sanatlar alanında devletin üzerine eğilmesi gereken pek çok görev alanı bulunmaktadır. Nahid Sırrı'ya göre, bu işler için genel müdürlüğün kendi içinde de müdürlüklere ihtiyaç vardır ve konunun uzmanı kişilerin

¹⁰²⁵ Anonim, “Kamutay'da Kültür Bakanlığında yeni direktörlükler kurulması kabul edildi”, *Ulus*, 4 Haziran 1935, s. 1, 3. Direktörlük, 10 Haziran 1935 tarih ve 2773 sayılı Kanunun 1. maddesine göre kurulmuştur.

¹⁰²⁶ *A.g.e.*, s. 1.

istihdam edilmesi gerekir. Bu şartlar altında, güzel sanatlar umum müdürlüğü teşkilatının “eksik ve zayıf” göründüğünü sözlerine ekler.¹⁰²⁷

Elif Naci Cumhuriyet’in on yıllık kazanımlarını ve on yıl boyunca ortaya çıkan sanat etkinliklerini anlattığı çalışmasında sanat piyasası, sanat tarihimiz ve kültürel koruma gibi konulara değinir. Örneğin, ressamların tuval paralarını bile karşılayamadıklarını şöyle paylaşır: “Ressamlarımızın çoğu teşhir ettikleri tabloların tuvallerini bir sene sonra başka bir resimle boyayarak tekrar sergilerine getirirler. Yeni tuval masrafına tekabül edemeyecek kadar kıt kazançları böyle Türk resim sanatının tarihini yapabilecek vesikaların çoğu ortadan kaldırılmış bulunuyor”. Ayrıca Naci, “Ankara’da Etnografya müzesinin mahzeninde sandıklar içinde uyuklamakta ve Aya İrini Kilisesinin rutubeti içinde çatlamakta olan” eserler olduğunu, diğer bir deyişle devletin kültürel mirası koruma konusunda yeterli özeni göstermediğini belirtmektedir.¹⁰²⁸ Nahid Sırrı ve Elif Naci’nin aktarımlarından devletin koruma, teftiş, ıslah, derleme, himaye gibi pek çok sorumluluğu olduğuna inandıkları anlaşılmaktadır.

4.4.3. Çarpıcı Bir Tartışma: Sanatçının Himayesi Sorunu

Sanatçıların sorunlarını tartışmaya açan ressamlar arasındaki genel kanıya göre, Batı tarzı resimle geç tanışılması nedeniyle toplum sanatı “besleyecek” bir kültürel birikimden yoksundu. Onlara göre, toplumsal destek olmadığı için sanat da ilerlemiyordu. Dahası, sanatçıları üzen, sanata ilgisizlikle sadece toplumun alt tabakalarında karşılaşılmasıydı. Örneğin Ressam Ali Sami (Boyar, 1880-1967) entelektüellerin bakış açısını, memlekette sanatın ilerlememiş olmasının nedenlerinden biri olarak değerlendiriyordu.¹⁰²⁹ Ali Sami’nin iddiasına göre, bir grup “Ne yapalım? Anlayamıyoruz. Sanattan zevk almak için biraz da anlamak lazım...” derken diğer bir grup “bu iş refah ve kültür meselesi, kültür ilerlemeden refah çoğalmadan hiçbir şey yapılamaz” diyordu. Ali Sami bu grupların düşüncelerine katılmadığını, var olan refah ve kültür kadar sanatın zenginleşmiş olması gerektiğini

¹⁰²⁷ Nahid Sırrı, “Bir Teşkilat Hakkında Temenniler”, **Varlık**, Cilt 2, Sayı 48, 1 Temmuz, 1935, s. 369.

¹⁰²⁸ Naci, **On Yılda Resim**, s. 3-4.

¹⁰²⁹ Ressam Ali Sami, “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 17, Temmuz 1934, ss. 359-361.

belirtir. Sami, “bugünlük gördüğümüz himaye Büyük Gazi ile yakınında bulunan mahdut bir zümrenin kadirşinas yardımlarına inhisar etmektedir” şeklindeki sözleriyle sanat piyasasında gerçek bir patronajın var olmadığını ancak devletin etrafında konumlanmış seçkinler eliyle himaye edildiklerinden şikâyet etmektedir.¹⁰³⁰

Sanat üzerine kafa yoran yazar-bürokratlardan Sadri Ertem (1898-1943) özel olarak sanat adamının korunmasından ziyade sanatın kendisinin korunması gerektiğine dikkat çeker.¹⁰³¹ Ona göre, zaman zaman korunan sanatçılar “kendilerini birer mütekait [emekli] insan” farz etmekteydiler. Bunun yerine devletin sanata itibar kazandırması ve sanatçının toplum içinde değerli bir varlık olduğu kanaatini yaygınlaştırması gerektiğini düşünmektedir. Bu amaçla okullarda iyi bir sanat kültürü verilebileceğini ve beynelmilel eserlerin yurttaşlara ucuz ve çabuk yollardan sağlanabileceğini belirtmiştir. Sanatçıların yetişmesine gereken özenin gösterilmesi gerektiğine inanan Ertem, devletin vazifesinin hem sanatçıya memleketi tanıtmak hem de yurt dışına göndererek dünyadaki sanat olaylarını yakından izlemesine olanak tanımak olduğunu ifade eder: “sanat adamına memleketi yakından tanıtmak bir vazifedir. Bunu henüz başarmış değiliz; onun için köyü görmeyen istidatları henüz onu Şehzadebaşı’ndaki çoban kantosunun dekoru içinde tahayyül ediyor”.¹⁰³² Sanatçının yurt dışına gönderilmesi ve aydınların köye gitmesi gibi öneriler Cumhuriyet öncesine dayanmasına rağmen görülüyor ki güncelliğini korumaktadır. Ayrıca, birinci bölümde göstermiş olduğumuz gibi, dönemin “milli sanat” söylemi ile beraber düşünüldüğünde, sanatçıların memleketi tanımalarını sağlamak düşüncesinin paralelliği yakalanabilir. Birkaç sene sonra, ressamlar için Yurt Gezileri düzenleneceği zaman, sanatçıların memleketi tanımadıkları iddiası yeniden gündeme

¹⁰³⁰ A.g.e., s. 361.

¹⁰³¹ Sadri (Etem) Ertem, “Sanatın Korunması”, *Varlık*, Cilt 2, Sayı 41, 15 Mart, 1935, s. 263. **Sovyet Rusya Hatıralarım** (1932), **Politika Felsefesi** (1935), **Ankara-Bükreş** (1937), **Türk İnkılâbının Karakterleri** (1933), **Propaganda** (İki Cilt, 1941,1942) gibi kitapları bulunan Sadri (Etem) Ertem, **Son Telgraf** gazetesindeki ortaklarıyla birlikte, Şeyh Sait’i kışkırttıkları gerekçesiyle Takrir-i Sükûn Kararına dayanılarak Şark İstiklal Mahkemesinde yargılanır. Bu olaydan sonra, “daha mutedil bir yolda” yürüyerek (Alangu’dan akt. Özden 2012) Türk inkılâbının fikri temelleri üzerine yoğunlaşmıştır. Böylelikle, 1933’te düzenlenen 10.Yıl müsabakasını **Türk İnkılâbının Karakterleri** adlı çalışması kazanmış ve Devlet Matbaası’nda basılmıştır. Mehmet Özden’e göre, tek parti rejiminin havuç-sopa siyaseti Sadri (Etem) Ertem üzerinde de çalışmış, serbest bırakılmasından kısa bir zaman sonra ödül, müdürlük, mebusluk gibi ‘havuç’lar birbirini izlemiştir. Bkz. Mehmet Özden, “Hariç’ten bir Kadro’cu ve Bir Sol-Kemalizm Örneği: Sadri Etem ve ‘Türk İnkılâbının Karakterleri’”, **CTAD (Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi)**, Yıl 8, sayı 15, Bahar 2012, ss. 156-159.

Ertem, yazarlık kariyerinin yanı sıra, TBMM VI. ve VII. dönem Kütahya milletvekilliği yapmıştır.

¹⁰³² Sadri (Etem) Ertem, “Sanatın Korunması”, s. 263.

gelecek ve sanatçıların yurdu tanınması Yurt Gezileri'nin amaçlarından biri olarak açıklanacaktır.

1933'te başlatılan İnkılâp Sergileri'nin yarattığı tartışma, sanat ve himaye sorunsalı bakımından dikkate değerdir. Sergi çerçevesinde rejimin ulaştığı başarılar ve Kemalist reformlar gibi konular teşvik edilmişti. Bu sergilerde dereceye giren eserler devletin çeşitli kurumlarınca satın alınmış ve sanatçılara ödüller verilmiştir.¹⁰³³ “Milli sanat” arayışının bir sonucu olarak girişilen bu etkinlik 1937'deki dördüncü sergi sonrasında tartışmaya neden olmuştur. *Ulus* gazetesinden Yaşar Nabi sergideki eserlerde milli realist bir eğilimin izlerini görmekten duyduğu memnuniyeti dile getirmiş ve sanatçıların böylece “eksantrik” sanat akımlarının etkisinden çıkmasını takdir etmiştir. Esasen kendisi bu konudaki görüşlerini şu şekilde savunur:

Kütlelerin alakasını çekecek milli bir sanatın doğması için, genç sanatkarlarımızın, garbin aşırı ve “eksantrik” sanat cereyanlarının tesirinden kurtularak hususiyetlerini muhafaza etmekle beraber umum tarafından anlaşılacak bir sarahat taşıyan eserler yapmaları lazımdır. Türk plastik sanatı esasen başlangıcında bulunduğundan böyle bir klasisizme ihtiyaç yok değildir.¹⁰³⁴

Tahmin edileceği gibi, “garbin aşırı ve eksantrik” sanat akımları olarak kübizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm gibi modernist akımlardan bahsediliyordu. Nabi'ye göre ressamların kitlelerin kolaylıkla anlayabileceği eserler üretmeleri gerekmektedir. Fakat bu, özellikle Türk resmi tarihsel ilerlemeci bir beklentiyle kendi tarihinin başlangıcında olduğu için tercih edilmeliydi. Yani, anılan eksantrik akımlar Türk ressamları için henüz birkaç tarihi adım sonrasına karşılık gelmekteydi. Batı resminin geçtiği süreçlerin Türk resmi için de geçerli olduğunu varsayan bu yaklaşım, politik alandan sanat alanının özerkliğine yapılmış bir müdahale olarak okunmalıdır.

¹⁰³³ 10/11/1936 tarihli “serginin ziyareti ile sanatkarlarımızın teşvik ve taltifine himmet buyurulmasını” emreden tamim, Başvekalet tarafından Cumhuriyet Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Sümer Bank, Etibank, Belediyeler Bankası, Adapazar Ticaret Bankası merkez müdürlüklerine gönderilmiştir. **BCA 030.10.0.0.173.194.5.**

¹⁰³⁴ Anonim, “Dördüncü İnkılab Resim Sergisi”, *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s.5.

Öte yandan, yine aynı gazetede yazan Burhan Belge sergilerdeki eserlerin konu bakımından “inkılâp” resmi gibi görünmesine karşılık “ne inkılâba ne de sanata hizmet ettiğini” savunmuştur:

[G]örüldü ki, artist, teknikte zayıf olduğu gibi “mevzu”da da anlayışsız ve heyecansızdır. Ve bu işte, bu kifayetsiz teknik dahi, çokluk “mevzu”a feda edilmektedir. Bu böyle olunca... bütün bu inkılap sergileri, ... “inkılap hakkındaki eserlerimizi getirdik” diye gelen birkaç artiste, Cumhuriyet bayramı yüzü suyu hürmetine bir “diş kirası” tevzii mahiyetini almaktadır. Ki, bu, gerek “inkılâp” gerek ise “sanat” bakımından bir tehlikedir.¹⁰³⁵

Sonuç olarak İnkılâp Sergileri boyunca sanat adeta bürokratik bir araç olmaktan öteye gidememiş ve değersizleştirilmiştir. Sergilerin dördüncü senesinde, sanat çevresinin “güdümlü” olduğu iddia edilen sanatın “ne inkılâp’a ne de sanata hizmet ediyor” olduğu düşüncesini hızla benimsemesi nedeniyle bu sergilere son verilmiştir. Bu tartışmaları takip eden süreçte “sanatın devletleştirilmesi” konusu sanat yayınlarında yeniden tartışılmaya başlanmış ve sanatçının “yaratma hürriyetine dokunmadan” sanatı korumak düşüncesi ağırlık kazanmıştı. Böylelikle İnkılâp Sergileri’ne son verilmekle birlikte, devletin desteği 1937-38 yılları boyunca süren Birleşik Resim ve Heykel Sergileri’nde tekrar ortaya çıkacak, onları Yurt Gezileri programı ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri izleyecektir. Ancak sanatçıların, devletin sanatı korurken sanatçıyla ilişkisinin nerede durması gerektiğine dair gündeme getirdikleri tartışma tüm canlılığıyla sürecektir.

4.4.3.1. Devletin Sanat Alanında Yapabilecekleri Hakkında Bir Tartışma

1930’lu yılların sonlarına gelindiğinde devletin sanat alanına daha düzenli bir şekilde el atması gerektiği ve bu bağlamda devlet yardımının elzem olduğu entelektüeller çevresinde yaygın olarak kabul görmekteydi. *Ar* dergisinin¹⁰³⁶ 1937’de

¹⁰³⁵ A.g.e., s. 6.

¹⁰³⁶ Aylık olarak çıkarılan ve toplam iki sene yayınlanacak dergi başta “d” Grubu olmak üzere sanat alanının pek çok etkin sanatçısının yazılarına ev sahipliği yapmıştır. Dergide dikkat çeken bir nokta da, sanatçıların pek çoğunun sanat tarihi yazıları yazmasıdır. Dergi ilk sayısında programını şu şekilde açıklamıştır: “Plastik sanatlara ait bütün meseleleri, bütün bahisleri, ilim çerçevesinde kalmakla beraber, açık bir ifade ile izah etmek; garp sanatını, garp ekol ve cereyanlarını, eski ve yeni sanatını tanıtmak; eski ve yeni Türk sanatkarlarının hayatlarını ve eserlerini daima aktüel bir şekilde göstererek, kıymetlerimizin bir bilançosunu yapmak; ve mümkün olduğu kadar bol ve güzel resimlerle ecnebi ve Türk plastik sanatının muhtelif numunelerini göstermek, ve nihayet, memleketimizde güzel sanatların yayılması ve sevilmesi ile alakadar bütün meselelere en büyük ehemmiyeti vererek, sanat

ilk sayısıyla başlayarak toplam yedi sayısında yer verilen ve çok ses getiren anketi¹⁰³⁷ bu bağlamda dikkat çekici tartışmalar doğurmuştur. Sanat alanı içinden olan, popüler olma kaygısı taşımayan, okuyucu kitlesini sanatçılar ve sanat alanının amatörleri olarak özetleyebileceğimiz *Ar* dergisi anket sorularını beşi bürokrat, ikisi sanatçı yedi kişiye yöneltmiştir. Bunlar sırasıyla Reşat Nuri Darago, Hasan Âli Yücel, Vedat Nedim Tör, Burhan Belge, Türkan Örs ile Turgut Zaim ve Malik Aksel'dir. Derginin bu anketi temel olarak bürokratlara yöneltmek için hazırladığı düşünülebilir çünkü anket, sanatçılar Turgut Zaim ve Malik Aksel'e Türkan Örs'ten altı sayı sonra yöneltmiştir.

Anketin konumuz bağlamında en can alıcı sorusu şuydu: "Türkiye'nin sosyal gidişlerini nazarı itibara alarak, bizde sanatın devletleştirilmesine taraftar mısınız? Muhtelif rejimler içinde yaşayan devletlerin kabul ettiği bu prensip bizde müfid [faydalı] neticeler verebilir mi?"¹⁰³⁸ Dergi "sanatın devletleştirilmesi" gibi bugünün kavramsal dünyasında tuhaf çağrışımları olan bir tamlama ortaya atmıştır. Ankete cevap verenlerin bile kafası karışmış olacak ki hepsi kendi meşrebince soruyu yanıtlamıştır. Fakat sorunun ikinci kısmındaki, çeşitli rejimlerin kabul ettiği bir prensip olduğu yönündeki önermeden hareketle, A.B.D.'de Franklin Roosevelt hükümetinde başlatılan Federal Sanat Projesi (*Federal Art Project*)¹⁰³⁹ müstesna, genel olarak Mussolini, Hitler ve Stalin hükümetlerinin sanatı kendi ideolojileri çerçevesinde himayeleri altına almalarının kastediliyor olması kuvvetle muhtemeldir. Anket, sanatta devlet himayesi meselesine dair sıcak bir gündem oluşturmuştur. Bürokratik alana doğrultulmuş olan anketi düzenleyenler, belki de sanat alanında

hayatımıza, mücerret bir dergi olarak değil, fakat canlı ve faal bir unsur olarak hizmet etmek", bkz. Anonim, "Ar'a Dair Bir İki Not", *Ar*, Sayı 1, Sonkanun 1937, s.16.

¹⁰³⁷ Bunlara ek olarak, Cemal Tollu'nun, anket kapsamında olmamasına rağmen, Vedat Nedim Tör'ün anket cevaplarına itirazı ve karşı çıkışı derginin altıncı sayısında yayınlanmıştır.

¹⁰³⁸ Anketin ilk iki sorusu şöyledir: "1. Bugün Türkiye'de bir sanat buhranı vardır. Bir milli edebiyatın mevcudiyetinden bile şüphe ettiren dedikoduların yanında, plastik sanatlar bakımından memleketimizde tam bir kıymet ve ölçü anarşisi vardır. Resim ve Heykeltıraşlığın bizdeki bu revaçsızlığı ve anarşisi karşısında ne düşünüyorsunuz? 2. Sanatın milli varlığımıza, milli kültürümüze girmesi için ne gibi çarelere, tedbirlere başvurmak gerekir?" Ayrıca, Zaim ve Aksel'in anketine (13. ve 14. Sayılar) yeni bir soru eklenmiştir: "Yeni bir klasisizm ve yeni bir ümanizm taraftarıyız. Bunun hakkındaki kanatınız nedir?", bkz. Anonim, "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, Sayı 1, Sonkanun 1937, s. 4-5; Sayı 2, Şubat 1937, s.2-3; Sayı 4, Nisan 1937, s. 9-10, Sayı 6, Haziran 1937, s.12; Sayı 7, Temmuz 1937, s.2-3; Sayı 13, Ocak 1938, s.10, 13; Sayı 14, Şubat 1938, s.10-11, 20.

¹⁰³⁹ William J. Barber, "Sweet Are the Uses of Adversity": Federal Patronage of the Arts in the Great Depression", *History of Political Economy*, 31, 5, 1999, ss. 235-255.

devletin inisiyatif alması için bürokratların önayak olmasına katkı sağlamak istemiştir.

Reşat Nuri Darago (1891-1962),¹⁰⁴⁰ devletten gelecek teşviki “adeta bir nimet” sayarken sanatçının içinde bulunduğu maddi zorluklar nedeniyle “devlet direktiflerine itaat”i öngörülemeyen zorluklara tercih etmesi gerektiğini savunuyordu:

*Devlet direktifi, hariçten gelen ve tahakkümünden kimsenin kurtulmadığı her türlü sosyal ve ekonomik tazyiklerin en hafifini, insanisini, ehvenini teşkil eder. Kaldı ki devlet maddeden ve paradan ziyade sanatkârın da muhitine bağlı olmak itibarile iştirak ettiği bir ülküyü cisimlendirir. Bu bakımdan değil mi ki, herkes gibi maddi zaruretlere tabi bulunan sanatkâr, tesadüfün önüne koyduğu yükümlere boyun eğmekten ve sanatını bu tesadüflerin keyfine esir etmektense devlet direktiflerine itaat suretile sanatına daha iyi hizmet eder?*¹⁰⁴¹

Darago’nun yaklaşımında çok çarpıcı olarak korporatist devletçi ideolojinin etkisini yakalamak mümkün. Bu yaklaşım sanatçının çıkarlarıyla devletin çıkarları arasında bir çelişki görmez. Ona göre, devlet sanatçının da peşinde olduğu “ülküyü cisimlendirdiği” için sanatçının devlet direktiflerine boyun eğmesinde sanatçının çıkarlarını dışlayan bir durum yoktur. Zaten sanatçı da son tahlilde aynı ülkeye hizmet etmelidir. Darago’nun bürokrat olmasıyla bağlantılı olarak değerlendirilmesi gereken bu görüş o dönemin devlet adamları ve organik aydınlarının sanata dair hâkim algısının açık bir temsilidir.

Birkaç sene içinde Maarif Vekili olarak atanacak olan Hasan-Âli Yücel (1897-1961) de Darago’dan daha yumuşak bir tonda olsa da aynı görüşü paylaşır. Bununla beraber, devletçiliğin bireysel girişimlere zarar vermeyecek şekilde yürütülmesini savunarak, “sanatın devletleştirilmesi”nden ne anladığını açıklar:

[d]evletçiliği ferdi ve ferdin teşebbüslerini mefluç [felçli] bir hale getirmeksizin devlet himaye otoritesinin yine cemiyet lehine ve menfaatine müdahalesi tarzında görülmesi o kadar yerinde olur. Bu itibarla sanatın devletleştirilmesi demek, bizdeki sanat mensuplarının eser verme hususunda şahsiyetlerinin inkişafına hizmet edecek tedbirleri devletin alması demektir.¹⁰⁴²

¹⁰⁴⁰ Bürokrat, çevirmen, yazar. Hariciye Vekâletinde, bankalarda ve okullarda görev yaptı. Fransızca eserleri Türkçeye kazandırdı. Dönemin yayın organlarında çeşitli konularda yazılar yazdı.

¹⁰⁴¹ “Ar”ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 1, Sonkanun 1937, s. 5.

¹⁰⁴² “Ar”ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 2, Şubat 1937, s. 2-3.

Aynı ankete cevap veren, *Kadro* hareketiyle tanınan ve o dönem *Ulus*'ta yazan Burhan Belge (1887-1967)¹⁰⁴³ sanat ile “milli kültür” arasında şöyle bir ilişki varsaymaktadır:

Sanatın milli varlığımıza ve milli kültürümüze girmesi için en kestirme yol, sanatkârın bizlere memleketin ve milletin sanatını yaydığını isbat etmesidir. Eğer herhangi bir plastik sanat eserinde memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu, yani insanını verecek olursa, böyle bir sanatın anlaşılması ve sevilmemesi için hiçbir sebep yoktur.

Yani Türkiye’de sanatçının eserlerinin revaç görmesi için sanatının yerli özellikler taşıması gerekmektedir. Birinci bölümde yer verdiğimiz “milli sanat” tartışmalarının bir parçası olarak alınması gereken düşünceleriyle Belge, sanatın “kendi için”liğini, sanatın özerkliğini kabul etmemektedir. Bunun içindir ki anketteki “sanatın devletleştirilmesi” önermesini devletin plastik sanatlara yapacağı yardım olarak ele aldığını ifade eder. Belge, devletin bu bağlamda yapması gerekenlerin bir listesini çıkarır:

İstanbul akademisini daha çok ıslah etmek; başka şehirlerde de akademi açmak; akademi bulunan şehirlerde galeriler tesis etmek (hiç olmazsa güzel kopyalar satın almak suretiyle); vekâletler, vilayetler, elçilikler ve konsoloshane binaları için sergilerden güzel tablolar satın almak; devlet inşaatında muayyen bir yüzde dâhilinde bir parayı plastik sanatlara tahsis etmek ve bu binaların methallerini [girişlerini] yahud temsil salonlarını tablolar, heykeller, “bas-reliefs”ler ve sairle süslemek.”¹⁰⁴⁴

Belge’nin öneri listesinde Nahid Sırrı ve Elif Naci’ninkileri hatırlatırcasına uzun bir görev listesi vardır. Fakat onunkinde özellikle öne çıkan, yeni akademilerin açılması ve galeriler kurulması gibi tavsiyeler dışında, sanatçılara yaptırılacak eserlerin kamu binalarında sergilenmesi önerisidir. Dikkat edilirse, sanatın demokratikleştirilerek park, sokak, meydan veya özel kurumların mekânlarına değil, devlet binalarına konulması, önerisinin odağını oluşturur. Devlete ait kurumsal mekânlarda sanat eserlerinin sergilenmesi devletin sanatı bir değer olarak sahiplendiğine işaret edebilecekti. Böylelikle iki yönlü bir kazanım sağlanacak; hem devlet sanat gibi simgesel sermayesi yüksek bir metayla “zenginleştirilecek”; hem de

¹⁰⁴³ Burhan Asaf Belge, bu tarihte 1933-1945 yılları arasında çalışacağı Matbuat Umum Müdürlüğünde görev yapmaktaydı. Bkz. Yıldız, *Üç Dönem Bir Aydın*, s. 25.

¹⁰⁴⁴ “Ar”ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, Sayı 6, Haziran 1937, s. 12.

sanat bizzat devlet eliyle desteklendiği *görülmektedir* kamuya sanatın bir değer olduğu mesajı verilecek ve bu sayede sanatın revaç kazanmasına sebep olabilecektir. Fakat Belge'nin, olası bu kazanımları “sanatın devletleştirilmesi” tamlamasının altına koymak yerine neden “sanatın kamusallaştırılması” olarak tanımlamadığı sorusunun cevabı bellidir. Dönem koşulları içerisinde sanat ancak ulus-devletin araçları ve mekânları üzerinden değer kazanabilmektedir.

Ankete cevap veren son bürokrat olan Antalya sayısalı Türkan Örs (1900-1975)¹⁰⁴⁵ de sanat alanına devlet yardımını gerekli görmekteydi: “Sanatın hakiki hayata girmesi müessesenin devletleştirilmesiyle mümkündür sanıyorum... İş ferdi teşebbüslere ferdi iradelere terk edilirse geriliğini teslim ettiğimiz memleketimizde bu faaliyetin ne kadar geç olacağı pek kolay tahmin edilir.”¹⁰⁴⁶

Bürokratlardan farklı olarak, ressam Malik Aksel devlet yardımının gerekli olduğunu teslim etmekle beraber koşulsuz bir yardımın anlamsız olduğunu savunur. Aksel devletin neler yapabileceğini şöyle sıralamıştır:

En mühimi iyi eseri satın almak, kötü eseri yapanı teşvik için dahi olsa katiyen satın almamaktır... Ressama maaş bağlamak taraftarı değilim. Yalnız yaşlı ve emektar ressamalara maaş bağlanır. Genç ressam eseri mukabilinde mükâfat görmelidir. Memlekette şekli sanatların inkişafı için resim ve heykel müzelerini çoğaltmak ve her vilayette [...] daimi resim galerileri açmak, tarihi, büyük ressamların eserlerinden kopyalar çıkartmak, galerilerde ayrıca bunlara da yer vermek, ve nihayet, resim sanatına dair *eski Türk eserlerini bir arada gösteren bir müze meydana getirmek, kitapların kalın ciltleri arasında kalan Türk minyatürlerini herkesin görebileceği bir vaziyete sokmak ve bu suretle halkın zevkini yükseltmek.*¹⁰⁴⁷

Malik Aksel diğer öneri sahiplerinden farklı olarak, eski Türk eserlerine ve minyatürlerine de ayrı bir özen gösterilmesi için kurumsal bir çabanın gerekliliğine işaret etmekteydi. Bu kapsamda bir müzenin önemli bir ihtiyaç olduğunu vurguluyordu. Diğer bir deyişle, memlekete “geç gelen” Batı tarzı resmin teşvik

¹⁰⁴⁵ Türkan (Baştuğ) Örs, Boğaziçi Lisesi Öğretmeni, Boğaziçi Lisesi Kız Bölümü Müdürü ve Öğretmeni, İstanbul Kız Öğretmen Okulu Terbiye ve Ruhiyat Öğretmen Vekili ve V. ve VI. dönem Antalya milletvekilliği görevlerinde bulunmuştur. Bkz. Sema Yıldırım ve Behçet Kemal Zeynel (ed.), **TBMM Albümü 1920-2010, 1.Cilt (1920-1950)**, Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2010, s.309

¹⁰⁴⁶ “Ar”ın büyük anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 7, Temmuz 1937, s. 2-3.

¹⁰⁴⁷ “Ar”ın büyük anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 14, Şubat 1938, s. 10.

edilmesinin yanı sıra, sanat zevkinin aşılınması noktasında geleneksel Türk sanatının da yeniden değerlendirilmesini talep ediyordu.

4.4.3.2. Devletin Sanat Himayesi Nasıl Olmalı?

Ar dergisinin üçüncü sayısında ressam Salih Urallı (1908-1984) ¹⁰⁴⁸ aldığı duyumlara dayanarak sanatçıların devlet tarafından himaye edileceğini okuyuculara müjdelemiştir. ¹⁰⁴⁹ Buna göre “seçilecek 25 ila 30 ressama, her 3 ayda bir 180 lira ücret verilecek ve bu sanatçılar başka bir yerde ve işte çalışmayacaklar; 3 sene sonra, bu sanatkârların meydana getirdikleri eserlerle büyük bir sergi yapılacak ve hükümetin buradan seçeceği veya satın alacağı eserlerle” resim müzeleri kurulacaktır. Urallı’nın duyurduğu bu haber gerçekleşmeyecektir; fakat bu duyum sanat alanındaki hakiki bir ihtiyacın yansıması olarak değerlendirilebilir. ¹⁰⁵⁰

Akademi’nin Resim Bölümü’nün başında bulunan Leopold Lévy’nin düşünceleri bir önceki alt kısımda alıntılananlara paraleldir. Ona göre, devletin düzenleyeceği bir himaye programı ile Türk sanatçıları kısa zaman içinde gelişebilir. Lévy, pek iyimser bir şekilde “yirmi otuz sanatkâra her sene birkaç resim sipariş etmekle” sanatçıların gelişimine katkıda bulunacağını öne sürer. Öte yandan bunun yeterli olmayacağını, “o sanatçıyı anlayacak, sevecek, eserlerini satın alacak bir muhit yaratmak” lazım geldiğini belirtir. ¹⁰⁵¹ Elif Naci’nin Cumhuriyet’teki yazısından ve Urallı’nın “duyumlarından”, Leopold Lévy’nin ressamlara aylık yardım sağlanması ve yapılacak eserlerin sergilendikten sonra beğenilenlerin satın alınmasını Kültür Bakanlığı’na önerdiği anlaşılmaktadır. Naci bu türlü bir önerinin ressamın değil resmin himayesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre zaten 60 lira gibi bir parayla ressamın zenginleşmesi mümkün değildir, bu para ancak ressamın resim dışında başka bir işle meşgul olmamasına yardım edecektir. ¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁸ Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Namık İsmail atölyesinde ve Dekoratif Sanatlar Bölümü’nde çalıştı. 1931’de mezun olmasının ardından Paris’e giderek André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde çalıştı. 1936-1938 döneminde “d” Grubu’nda yer alarak, *Ar* dergisinin yayınlanmasını arkadaşlarıyla birlikte sağladı. 1941’deki Dördüncü Yurt Gezisi’nde Manisa’ya gitti. Bkz. “Salih Urallı”, **Yurt Gezileri ve Resimleri**, s. 190.

¹⁰⁴⁹ Salih N. Urallı, “Ressamlar ve Aylık Meselesi”, *Ar*, Sayı 3, Mart 1937, s. 7.

¹⁰⁵⁰ Bu söylenti gerçekleşmeyecek fakat yaklaşık bir sene sonra düzenlenmeye başlayacak ve sekiz sene sürecek olan Yurt Gezileri programı benzer himaye şekilleri sunabilecektir.

¹⁰⁵¹ Anonim, “Sanat Hayatımızın Tekâmülü Leopold Lévy ile Bir Mülakat”, *Ar*, Sayı 3, Mart 1937, s.2-3.

¹⁰⁵² Elif Naci, “Ressamlar Aylık”, *Cumhuriyet*, 10 Mayıs 1937.

Ar'ın ilgi çeken anketi dönemin Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör'e (1897-1985) de yöneltmiştir. Tör, sanatçıların üretim sıkıntısı yaşamalarında devletin yetersiz uygulamalarını değil, sanatçıların kendilerini görmektedir. Sanatçının refaha kavuşmasının olumsuz sonuçlar doğurduğu yargısından hareketle, “sanat, ızdırap ve mücadelenin yemişidir” görüşünü savunur. Yani sanatçının içinde bulunduğu imkânsızlıklarla daha fazla üretim yapabileceğini anırtır.¹⁰⁵³ Dahası, sanatçının özellikle “Türkiye gibi yatağını değiştirmiş” bir ülkede “misyon sahibi” olduğunu öne sürer: “Gençliğe emanet olunan yeni rejimimizin heyecanını imanını ve şuurunu yaşatacak ve canlandıracak unsur, sanatkârdan başka kimdir?”¹⁰⁵⁴ Tör, ayrıca sanat eserinin ve sanatçının himayesini devletin hâlihazırda üstlenmekte olduğunu iddia ediyordu:

Güzel Sanatlar Akademisi, her sanat aşığına kapılarını bedava açmış, Konservatuvar ve Tiyatro Mektebi, adeta kaydıhayat şartıyla [yaşadığı sürece], maişeti [geçimi] emniyet altına alıyor. Birçok talebe Avrupa’da devlet hesabına tahsil ediyor. Üniversitemiz, bütün yüksek mekteplerimiz gibi, herkese açıktır. Şimdi eğer bütün bu müsait şartlara rağmen eser çıkmıyorsa devlet, buna ne yapabilir?¹⁰⁵⁵

Tör, bu sözleriyle, sanatçının devletin sağladığı eğitim vb. imkânlarla kendini “var etmiş”, fakat sonuçlarını (üretim) gerçekleştirememiş olduğunu iddia etmiştir. Yani, devletin yetiştirdiği bu sanatçıların yeni rejimin değerlerini sahiplenerek o çizgide resim üretmelerinin gerekli olduğunu belirtmiştir. Böylece ressamın borçlu ve yükümlü; devlet ise alacaklıdır.¹⁰⁵⁶ Tör’ün bu görüşleri ressam Cemal Tollu tarafından eleştirilecektir: “Devlet adamlarımız da Vedat Nedim Tör gibi düşünseydi himaye edilen birkaç ressam da boya ve tuval parası bulamayacaklar ve bu yüzden çalışamayacaklardı.”¹⁰⁵⁷ Tollu, devletin sorumlulukları üstünde durur; devletin o güne kadar sanatçıya yardım ettiği örneklere rağmen bir programa dönüştürülmemesi nedeniyle “daha geniş ve yerinde” bir himaye niteliği kazanamadığını ileri sürer:

¹⁰⁵³ Vedat Nedim Tör, “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, Sayı 4, Nisan 1937, s. 9.

¹⁰⁵⁴ *A.g.e.*, s. 10.

¹⁰⁵⁵ *A.g.y.*

¹⁰⁵⁶ Bununla birlikte, devletin bu alanda yapmasının olumlu sonuçlar doğuracağı şeyin her sene “ehlilerine vermek, ehli yoksa vermemek şartıyla” ödül usulünün getirilmesi olduğunu önermektedir, *a.g.y.*

¹⁰⁵⁷ Cemal Tollu, “Bir Anket Münasebetile”, *Ar*, Sayı 6, Haziran 1937, s.1.

“Sanat, ızdırap ve mücadelenin yemişidir ama bu ızdırap ve mücadelenin istenen maddi yardımla hiçbir alakası yoktur. Her çalışan sanatkar muztarıptır... Türkiye Cumhuriyetinin azmi ve iradesi Ankaranın kısır toprağını bile yeşillendirdi. Kireç tepeleri zümrüd gibi ormana çeviren Atatürkün kurduğu bu cumhuriyet, bünyesinde esasen mevcut olan sanatkarlık kabiliyetlerini kolaylıkla verimli yapacaktır”.¹⁰⁵⁸

Hasan Âli Yücel gibi, Tollu da sanatın devlet himayesine girmesini sanatçının yaratma özgürlüğüne bir tehdit olarak görmemektedir.

Vedat Nedim Tör’ün görüşleri Cemal Tollu’dan başka ressamların da eleştirisini toplayacaktı. Ar’ın anketine verdiği cevapta Ressam Turgut Zaim konu hakkındaki görüşünü şöyle dile getirecektir:

Sanatkarın açlık ve sefalet içinde şaheserler yaratacağını ileri süren snop ve romantik kafaların artık 20inci asırda boruları ötemez. Kafanın çalışması için midenin dolu olması lazımdır. Bunun için de asgari, vergileri kesildikten sonra 150 lira bir maaş bağlanması şarttır. Fakat bu para faraza 50 sanatkâra verilecek olsa bile bunların ellisinden şaheserler beklenemez, ancak bir veya ikisi verimli olursa memleket için büyük kazanç sayılır.¹⁰⁵⁹

Turgut Zaim, görüldüğü üzere devlet himayesini sanatçının geçim zorluğunu aşmak için bir araç olarak görüyor ve devletin böyle bir yardım sonrasında sanatçıların “verimli” olmasının peşine düşmemesi gerektiğini belirtiyor. Fakat bu görüş, devletin “vazifeli” saydığı sanatçılardan beklediği üretim şekline ters düşecektir. Nahid Sırrı, ressam Turgut Zaim’in söz konusu düşüncelerinden ziyade düşüncelerini ifade ediş biçimini eleştirir.¹⁰⁶⁰ Sırrı, resamlara aylık vermenin siyasi iktidarın gündeminde olmadığını; zaten olsaydı bile Zaim’in beyanatını okuduktan sonra ondan vazgeçebileceklerini iddia eder. Sırrı, Turgut Zaim’in beklentisini küçümserken devletçi tutumun bir örneğini sergileyecektir:

Zavallı Turgutçuğum. Sertliğine ve maddiliğine imalarda bulunduğun 20inci asırda değil hesapsız şairi, âlimi, heykeltıraş, ressam ve mimarı ve bunlarının hepsinin başında muazzam Michel-Ange’ı himaye ve tercih eden ve Rönesans’ın en büyük isimlerinden biri olup beşeriyetin fikir ve sanat

¹⁰⁵⁸ A.g.e., s. 2.

¹⁰⁵⁹ “Ar’ın sanat anketi: “Turgut Zaim’in Düşünceleri”, Ar, Sayı 13, Ocak 1938, s.10, 13.

¹⁰⁶⁰ Nahid Sırrı, “Ressamların Himayesi Hakkında Bir Proje Etrafında”, Varlık, Cilt 5, Sayı 112, 1 Mart 1938, s. 626.

hazinelere muazzam ihsanlarda bulunan Papa onuncu Leonun devrinde bile davayı bu şekilde güdecek olsan muhakkak ki yine kaybederdin.¹⁰⁶¹

Nahid Sırrı'nın uyarısı belli ki Tollu'nun Tör'ü kastederek snob, romantik ve eski kafalı olmakla eleştirmesine yöneliktir. Bu müdahaleyi, sanatçının değil devletin yanında bir duruş olarak almak gerekiyor. Himaye talep ederken sanatçının bunu nasıl ifade etmesi gerektiği hakkında ressama ders verilmektedir. Devleti yüceleştirmesi; sanatçının talep ettiği himayeyi, bir *haklar* sistemi üzerinden değerlendirmeyip, “doğru” şekilde, yani devlet erkânından muhtemelen hürmet sözcükleriyle koparılacak bir *lütuf* olarak gördüğünün işaretidir. Diğer bir deyişle, devleti *vatandaş-sanatçı* için ve tarafından var olan bir aygıt gibi değil, hiyerarşik olarak, içinde sanatçının da bulunduğu “tebaaya” hâkimiyet kurmuş bir güç olarak gören zihniyetin bir yansımasıdır.

Her şeye rağmen, arzu ve isteklerini ifade etmeye devam eden sanatçılar vardır. Yine *Ar* dergisinde ressam İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970), Dâhiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya'ya seslenerek devletin sanat alanında gösterdiği “hamlesizliğin” bir an önce telafi edilmesini talep etmiştir. Karaburçak'a göre, devlet “on sene gibi [...] küçük bir zaman zarfında” diğer alanlarda müthiş gelişmeler kaydetmiş olmasına rağmen, sanat alanında gösterdiği durgunluğu sorgulamak gerekmektedir: “[...] sanat sahasında, bir “istihale” (başkalaşma) ismini vermekte tereddüt ettiğimiz, bu “hamle”sizlik sebeplerinin mesul ve salâhiyettar devlet adamları tarafından araştırılması zamanının artık geldiğine kani bulunuyoruz.”¹⁰⁶² Ressam, Namık İsmail'in 1933 tarihli raporunu anımsatacak şekilde, devletin sanat alanında yapılacak işler bakımından geç kaldığını düşünmektedir. Görüldüğü gibi ressam, talebini dile getirmeden önce devletin çeşitli alanlardaki inkılâplarını hayata geçirmek noktasındaki başarılarını teslim etmiştir. Sanat alanının ihmal edildiğini ancak ondan sonra ifade edebilecektir. Talebini dile getirirken, Kemalist rejimin diğer alanlardaki kazanımlarına referans vermesi belki de bir strateji olarak okunmalıdır. Ya da en basit yorumla, diğer alanlara verilen kıymetin sanat alanına da yöneltmesini beklemektedir. Tüm bu tartışmalar alanlar-arası mücadele olarak okunabilir. Sanat alanının özerklik mücadelesi karşısında politik alanın müdahaleci

¹⁰⁶¹ A.g.y.

¹⁰⁶² İhsan Cemal Karaburçak, “B.Şükrü Kaya'ya Açık Mektup”, *Ar*, Sayı 7, Temmuz 1937, s.1.

duruşudur söz konusu olan. Bu nedenle tartışmaya katılanların hangi alandan konuştukları devletin sanat alanındaki etkinliği ve rolüne dair çok şey söylemektedir.

“d” Grubu sözcüsü ressam Nurullah Berk ise sanat ve devlet ilişkilerini konu edindiği bir yazısında komünizm ve faşizmin sanatı “sosyal bir varlık” olarak kabul ettiklerini belirtir.¹⁰⁶³ Bu yüzden, sanatta “fazla aşırı, fazla mücerret, yani anti-realist görüşleri” kabul etmediklerini iletir. Berk, bu ideolojilerin sanata dayatılmasını onaylamamaktadır:

Özü ve ruhu tamamıyla şahsi rüyet [görme] ve teknik şartlara bağlı olan sanatın bir ideolojinin verdiği telkin ile beslenmesini kabul edebilecek miyiz? Elbet ki sanatın sosyal hayatı ile, çıktığı memleket ve cemiyet ile sıkı bir rabitası vardır. Elbet ki millidir ve mahallidir. Fakat bu, sanat eserinin tasvir ettiği mevzu, tercüme etmek istediği cereyan bu ideoloji şeklinde tecelli edemez. Sanat eseri, ruhu itibariyle millidir ve gene ruhu itibariyle bir cereyanı, bir inkılabı tercüme eder. Ona muayyen [belirli] mevzular empoze etmek, muayyen istikametler tayin etmek öldürmek değilse bile, felce uğratmaktan başka bir işe yaramaz.¹⁰⁶⁴

Berk, sanat eserinin bireysel bir üretim sürecinin sonucu olmakla beraber sanatçının içinde yetiştiği toplumun etkilerini de taşıması bakımından “ruhu itibariyle milli” olduğunu belirtmektedir. Yani Berk’e göre, sanat ve ideoloji birbirini dışlayan şeylerdir. Berk’in sanat eserinin bağımsız ve *kendi için* olması gerektiği yönündeki düşüncesine karşılık, Kemalist rejimin “bunu bu şekilde anladığı” yönündeki savı Kemalizmin kültür politikalarının ressamlar nezdindeki izlenimini anlamak açısından çarpıcıdır:

*Nitekim Kemalizm bunu bu şekilde anlar. Rejimin, güzel sanatlara verdiği ehemmiyet, henüz programlaşmış değilse de, en geniş ve en idrakli manasındadır. Türk sanatkârı esasen inkılabın tecellisidir. Her plastik eser – mevzuu ve ifade ettiği sahne ne olursa olsun – bütün cemiyetin ekspresyonudur... İdeolojik sanatın kurutucu havası yerine sanatın geniş mefhumu!”*¹⁰⁶⁵

Bu alıntıdan anlaşılacağı gibi, Berk Kemalizmi bir ideoloji olarak görmediği için ne Türk sanatçısını “inkılâbın tecellisi” olarak nitelemeyi, ne de Kemalizmin sanatı desteklemesini sorunlu buluyor. Kemalizmin bahsi geçen ideolojiler gibi kendi

¹⁰⁶³ Nurullah Berk, “Sanat ve Devlet”, *Ar*, Sayı 12, Aralık 1937, s. 1-2.

¹⁰⁶⁴ *A.g.e.*, s. 2.

¹⁰⁶⁵ *A.g.y.*

estetikliğini yarat(a)mamış olmasının bunda etkisi olsa da ressamın Kemalizmle kurduğu aidiyet hissi düşünüldüğünde, Kemalizmi diğerleri gibi ferdileşmeyi kabul etmeyen, deyim yerindeyse “kötü” bir ideoloji olmadığını iddia etmesini normal karşılamak gerek. Sonuç olarak Berk, Türk sanatçısını Kemalist inkılâbın değerlerinin “doğal” taşıyıcısı olarak addetmektedir.

4.4.4. Değerlendirme

Yukarıda, devletin sanat himayesi konusunda ortaya konan görüşler tartışmaya çalışıldı. Özetlemek gerekirse, sanatçılar devletin sanat alanını geliştirmek amacıyla sanat himayesinin gerekli olduğunu düşünmekteler. Bununla birlikte, bu himayeyi sanatçıların geçim seviyesini normalleştirerek sanat üretimine yoğunlaşmaları için bir şart olarak görmekteler. Ancak bu “himaye”nin maaş, ödül vb. şekillerden hangisi ile uygulanacağı hakkında muhtelif görüşler açığa çıkmaktadır. Bununla beraber, aynı konuda söz söyleyen, bürokratlar, entelektüeller ve kimi sanatçılar arasında ise devletin muhtemel himayesinin ortak bir yarar için kazanılan bir hak olarak değil, sanatçılara bahşedilen bir lütuf olarak algılandığını görmekteyiz. Üstelik bunlar konuşulurken sanatçıya yeni kurulmuş bir ülkenin “vazifeli vatandaşları” olarak görevleri de hatırlatılmaktaydı. Bu bakışın bir sonucu olarak, “d” Grubu’nun kurucularından ve Türk resminin tarih yazımını üstlenenlerden biri olan Nurullah Berk’in Kemalizmin sanata yaklaşımını yukarıdaki şekilde yorumlaması oldukça doğaldır.

Ressamların himaye taleplerinin yüksek sesle dile getirildiği 1930’lu yılların sonunda, devlet de sanat alanındaki faaliyetlerini daha programlı bir halde yürütmeye başlayacaktı. Yurt Gezileri ve Sergileri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri ile devletin daha önce olmadığı kadar cömert davranarak resamlara maddi teşvikler sağladığı bir vakıdır. Peki bu dağıtım sırasında, devlet her sanatçıya eşit ve adil yaklaşıyor muydu? Dağıtım süreci merkezden aşağıya (devletten sanatçıya) mı yürütülüyordu, yoksa dağıtımı gerçekleştiren başka aktörler var mıydı? Bu aktörlerin görev ve dolayısıyla iktidar alanı neyle sınırlıydı? Devletin sergilerden sanat eserlerini satın alır ve/veya aldırırken temel aldığı ölçütler var mıydı? Devletin öncelikli olarak değerlendirdiği özellikler söz konusu muydu? Bu ölçüt ve özellikler, sanatçıların üretimlerini nasıl etkilemekteydi? Tezin diğer bölümlerinde meselenin

tarihsel ve söylemsel boyutlarını verdiğimiz için bu bölümün geri kalanında devletin patronaj ilişkilerinin resim alanına nasıl etki ettiğine değinmek istiyoruz. Diğer bir deyişle, bundan sonrası artık ‘devlet/devlet kurumları hangi resmi kaç paraya, neden aldı’ya yoğunlaşacak. Son olarak, meseleye Bourdieücü bir yaklaşımla, patronaj sonucu edinilmesi umulanın sadece ekonomik sermaye hacminde artış değil, devlet nezdinde tanınma ve meşruiyet kazanma sayesinde ulaşılabilecek muteberlik seviyesi olduğunu vurgulamak gerekiyor. Yani simgesel sermaye; ekonomik sermayenin yanı sıra, ressam-devlet ilişkisi bağlamında hesaba katılması gereken bir unsurdur.

4.5. Devletin Sanat Hamiliği Uygulamaları

Önceki kısımlarda kabaca ana hatları çizilen bir sanat alanı ve onun devlet alanından özerkleşme(me) sürecinde var olma mücadelesi göz önünde tutularak, bu kısımda Parti-devletin kültür kurumları olarak Güzel Sanatlar Akademisi ve Halkevleri’nin nasıl önemli yetkeler haline geldikleri örnekler üzerinden gösterilecektir. Daha sonra, sınırlı sanatsal patronaj imkânları içerisinde kendi ekonomik ve simgesel sermayelerini kazanma peşine düşmüş çeşitli faillerin mücadele dinamikleri tartışılacak. Bu sayede, alan içi mücadelenin sadece önde gelen sanat oluşumları arasında değil; dilek ve şikâyet sahipleri olarak alanın failleri konumundaki taşradan ressamların da katılarak, merkez ve taşra arasında da verildiği kaydedilecektir. Örnek olarak, 1930’ların sonlarından itibaren sanat alanını canlandıran Yurt Gezileri ve diğer Resim-Heykel Sergileri ele alınacaktır. Ayrıca, Türk sanat tarihi literatürü tarafından gözden kaçırılan Seyyar Sergiler ve Öğretmen-ressamlar programlarına ve bunların konumuz bakımından önemine dikkat çekilecektir. Bu bölümün sonunda, devletin sanat alanını himaye konusunda hangi kriterleri olduğu, ya da başka bir deyişle, satın alacağı sanat eserlerini neye göre belirlediği sorusuna cevap vermiş ve/veya okuyucunun kafasında yeni sorular uyandırmış olmak umulmaktadır.

4.5.1. Prix Usulünün Uygulanması

Ankara Halkevi'nde II. Birleşik Resim Sergisi 2 Haziran-17 Haziran 1938 tarihleri arasında düzenlenir. Serginin jürisi -veya tavsiye kurulu demek daha doğru olur- İstanbul Milletvekili Salah Cimcoz, İçel Milletvekili Ferid Celal ve İzmir Milletvekili H. Âli Yücel'den oluşmaktaydı. Kültür Bakanı Saffet Arıkan, sergiden seçilen 56 muhtelif eserden 17 tanesinin (1565 lira karşılığında) Bakanlıkça satın alındığını bildirirken, Parti Genel Sekreterliğine aşağıdaki listedeki 2525 lira tutarındaki 20 tabloyu satın almasını önermekteydi.¹⁰⁶⁶

Tablo 4.1. Parti'den satın alınması rica edilen tabloların listesi¹⁰⁶⁷ (Haziran, 1938)

Ressamın adı	Tablonun numarası	Tablonun adı	Fiyatı (TL)
Ali Halil	11	Büyük ada	80
General Halil	55	Alemdağında köy	70
Güzin Feyhaman	62	Etüd	50
Melahat	181	Trakya köylüsü	150
Muhtar	185	Peyzaj	25
Ragıp	227	Enteriyör	50
Şefik	233	Konya	100
Zeki Faik	254	İstanbul Limanı	100
Hamit Gürel	268	Kotra yarışı	300
Turgut Zaim	327	Kütahyalı kadın	300
Hadi	336	Kadın başı (bronz)	200
Arif Bedii	145	Kızıltoprak	50
Nurettin	188	Orman	100
Refik	196	Çubuk barajı	150
Bedri Rahmi	246	Manzara	100
Nurullah Berk	251	Kompozisyon	100
Eren Eyüpoğlu	260	Portre	100
Malik	275	Köy meydanı	100
Kenan	338	Suat Şakir başı	100
Halil Dikmen	267	Kompozisyon	300
			2525

¹⁰⁶⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 17.6.1938 tarihli

¹⁰⁶⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8

Ressamların eserlerine kendilerinin fiyat biçtiğini bildiğimiz bu listenin ilginç yanı, ressamların kimisinin eserine 25 lira fiyat biçerken kimisinin de 300 lira istemesidir. Kuşkusuz eserlerin boyutu ve özelliklerinin de (etüd, eskiz veya kompozisyon olmasına bağlı olarak) etkili olabileceğini düşündüğümüz listedeki böylesi bir fiyatlandırma, kendine özgürlük alanı oluşturmakta olan bir resim sanatının varlığına işaret edebilir. Malik Aksel'in 1941'deki Devlet Resim ve Heykel Sergisindeki izlenimlerini anlattığı kitabında bir ressamın kasıtlı bir şekilde yüksek fiyat koyduğunu belirtmiştir. Aksel, 5 Kasım 1941 günü geçen konuşmaları şu şekilde aktarmıştır:

Samimi bir arkadaş kolumdan tutarak çeke çeke bir takım işaretlerle: - Yahu şunun neresi bin lira? Söyle Allah aşkına? Aramızda konuşuyoruz, yani sen buna bin lira verir misin?

Uzun boylu, mavi gözlü ressam: - Bu sene de gelip geçen bizim resimle meşgul. Dehşetli rağbette. Resmim hiçbir sene bu kadar alaka görmemişti. Daha doğrusu resim değil, fiyatı herkesi alakadar ediyor. Tablomu çok beğendiğimden değil. Mahsus bin lira fiyat koydum. Anlaşılsın, öğrenilsin ki resim icabında bin lira da ediyor, yüz bin lira da, milyon da... Rastgelen bir hediye istiyor. Bari verdiğim zaman resmimin bin lira değerinde olduğunu anlar da bir servet gibi saklar; öyle kapı ardına koymaz.¹⁰⁶⁸

Resim sanatının kültürel olarak değerli kabul edilmediği bir toplumda ressamların yukarıda anılan gibi stratejilere başvurması kaçınılmaz kabul edilebilir.

Kültür Bakanlığı'nın Parti'ye de sunduğu ressam teşvik konusuna geri dönersek, Parti Genel Sekreterliği'nin yanıtında teşvik yönteminde yeni bir sürecin başlayacağına dair ipucu vardır. Dâhiliye Vekilinin “özeldir” notuyla gönderdiği yazıda, Kültür Bakanlığı'nın önerdiği 2525 lira tutarındaki tablolar için, bütçe sıkıntısı nedeniyle ancak 1250 lira ayrılabilceği bildirilir. Fakat bu paranın hangi resimlere dağıtılacağı yine Bakanlığa bırakılmıştır. Bununla beraber, Dâhiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya, tavsiye edilen listeye gönderme yapar ve sergideki resimlerin “artistik kıymetine bakılmaksızın” konulmasından kaynaklı olarak serginin adeta “doldurulan bir depo manzarası” arz ettiği yönündeki eleştirisini dile getirir. Sözlerinin devamında, resamlara verilen bu desteğin “gelişi güzel”, “adeta kura şeklinde” verilmesini yanlış bulduğunu ve bu türlü bir sergi

¹⁰⁶⁸ Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, (yay. haz.) Beşir Ayvazoğlu, İstanbul: Kapı Yayınları, 2010, s. 44.

düzeninin güzel resimler ve genç yeteneklerin eserlerine kıymet verilmemesine yol açtığını iletir. Ona göre: “Her resim behemehâl satın alındığına göre çalışarak ve anlayarak yapılan güzel eserlerle acele yapılan veyahut muvaffak olmayan şeyler arasında hiçbir fark bulunmamaktadır. [...] bu tablolara verilen paralar kısmen de *ihtiyaç ve acze verilen bir prim* olmaktadır”. Bu nedenle, hâlihazırdaki satın alma usulünün Türkiye’deki plastik sanatların gelişimine bir katkıda bulunamayacağını savunur. Önerisi, “kıymet bakımından bir inceleme yaparak Prix usulünün” getirilmesidir ve Parti’nin böyle bir programa belirli bir bütçe ayırarak katkı sağlayacağına söz vermektedir.¹⁰⁶⁹ Sonraki senelerde verilecek desteklerde bir jüri ile hareket ederek ödül (*prix*) usulü uygulamaya konulacaktır.

Aşağıdaki belgeye dikkatli bakılırsa, adı geçen tabloların Tablo.1’deki ilk listedeki fiyatlarından daha düşük olduğu görülebilir. Buna göre üç sanatçı (Hamit Gürel, Turgut Zaim ve Hadi Bara) belirledikleri fiyatları 50’şer lira indirmişlerdir:

Tablo 4.2. Partice alıkonulan tablolar

Partice alıkonulan tablolar :			
Eserin sahibi	Eserin adı	Numarası	Fiyatı
Melahat	Trakya köylüsü	181	150 TL.
Şefik	Konya	233	100 "
Refik	Çubuk barajı	196	150 "
Malik	Köy meydanı	275	100 "
Yeniden alınması teklif edilen :			
Hâmit Gürel	Kotra yarişi	268	250 "
Turgut Zaim	Kütahyalı kadın	327	250 "
Hadi	kadın başı(bronz)	336	150 "
Bedri Rahmi	Manzara	246	100 "
			1250 "

¹⁰⁶⁹ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 13.7.1938 tarihli

Tablo 4.3. II. Birleşik Resim Sergisi'ne İstanbul'dan katılan ressamalar

II. Birleşik Resim Sergisi (İstanbul'dan katılan ressamalar)	4/11/1938 tarihli ödendi yazısı ¹⁰⁷⁰	
Melahat Ekinici	Trakya Köylüsü	150
Şefik Bursalı	Konya	100
Hamit Gürel	Kotra Yarışı	250
Hadi Bara	Kadın başı (bronz)	150
Bedri Rahmi	Manzara	100

Bu listeden anlaşıldığı kadarıyla, bu sergiden eserleri satın alınarak desteklenen sanatçılar Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olanlardır. Bu durum da yine Akademi'nin sanat alanındaki hakim konumunu göstermektedir. Sekiz ressamdan ikisinin (Refik Epikman ve Malik Aksel) Ankara'dan katılması, her ne kadar Akademi'nin hegemonyasına işaret etse de Ankara'nın kültürel açıdan güçlendirilmek istenmesinin bir adımı olarak okunabilir.

4.5.2. Akademi Yetkesinin Farklı Boyutları

Birinci Yurt Gezileri'nde (1938), Parti Genel Sekreterliği ressamaların seçimini temel olarak Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakmıştır.¹⁰⁷¹ Parti'nin Geziler'e gidecek ressamaların hangi sıfatları taşımasını beklediği, şu ifadelerle açıklanmıştır: “Halen müessesenizde profesör olan sanatkarlarımızdan veya akademik tahsilini tamamlamış ve sergilerde teşhir edilen eserleriyle liyakat ve istidatlarını tanıtmış ve kabul ettirmiş” olmak. Burada, sanat alanı içerisinde muteber sanatçı profilinin parti (siyasi alan) tarafından belirlendiğini görmekteyiz. Parti, bahsi geçen özellikleri taşıyan resamlardan on tanesinin seçilmesini ve “gitmek istedikleri yer” Akademi tarafından tespit edildikten sonra, isimleri ve gidecekleri yerlerin kendilerine bildirilmesini istemiştir.¹⁰⁷² Güzel Sanatlar Akademisi'ne verilen ressamaları belirleme yetkisine karşın Akademi, ressamaları kendi başına seçmemiştir. Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın Sekreterliğe yazısında, ressamaların seçiminin İstanbul

¹⁰⁷⁰ **BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8**

¹⁰⁷¹ **BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7**; 27.07.1938 tarihli. Ayrıca Akademi'nin seçtiği resamlara verilecek ödenek Akademi'ye gönderilmiş, Akademi'nin dağıtımı gerçekleştirilmesi sağlanmıştır. **BCA-CHP 490.1.0.0.2014**

¹⁰⁷² Parti, ayrıca, Akademi'nin sanatçıların gidecekleri yerlerde “hususî şekilde vaki olacak müracaatları kabul etmemeleri manzara veya portre siparişi almamalarını tebliğ” etmesini emretmiştir.

Milletvekili Salah Cimcoz ve Kültür Bakanlığı Yüksek Tedrisat Umum Müdürü Cevad Dursunoğlu'nun katıldığı bir toplantıda “mevcud resim teşekkülleri vasıtasıyla ve her teşekkülün aza adediyle mütenasib olarak” yapılmasına karar verildiğini bildirmiştir.¹⁰⁷³ Bu karara göre, Güzel Sanatlar Birliği ve Müstakiller üçer ressam seçerken “d” Grubu iki ressam belirlemiştir. Akademi yönetimi ise hiçbir gruba üye olmayan ressamlardan iki ressam seçmiştir. Böylece, sanat alanı içinde yer alan kurumsal aktörler arasında bir denge stratejisi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda ismi verilen ressamların gidecekleri iller ise ikinci bir toplantıda kura ile belirlenmiştir. Ortaya çıkan sonuç şu belgede görülebilir:

Tablo 4.3. Birinci Yurt Gezisi'ne seçilen ressamlar ve görev yerleri¹⁰⁷⁴

Ressamın adı	Adresi	Bağlı olduğu teşekkül	Kur'a neticesinde gitmesi icab eden memleket.
Zeki Kocamemi	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	Müstakil Ressamlar Birliği	Rize
Ali Avni Çelebi	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	Müstakil Ressamlar Birliği	Malatya
Mahmut Cüda	Fezullah cad. No. 27 Maltepe-Haydarpaşa		Trabzon
Feyhaman Duran	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	Güzel Sanatlar Birliği	Gaziantep
Hikmet Onad	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	" " "	Bursa
Sami Yetik	Kıtaşı, Aşıklar caddesi No. 12 Fatih	" " "	İzmir
Cemal Tollu	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	D grubu	Antalya
Bedri Rahmi Eyüpoğlu	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	D grubu	Edirne
Hamid Görel	Cibali orta mektebi resim muallimi	- - -	Ersurum
Saim	Trabzon lisesi resim muallimi	- 1 -	Konya

Bu belgeden ressamların bağlı olduğu sanat gruplarını ve gidecekleri yerlerin yanı sıra bu on kişiden yedisinin adreslerinden hâlihazırda Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmen olarak görev yaptığı anlaşılmaktadır. O halde, gruplar arasında bir denge güdölmek istenmesine rağmen, Akademi ilk etapta kendi mensuplarına öncelik vermiştir.

¹⁰⁷³ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 12.8.1938 tarihli

¹⁰⁷⁴ A.g.b.

İkinci Yurt Gezisi'nin 12 Aralık 1939'da toplanan jürisi; Sinop Milletvekili Cevdet Kerim İncedayı, Giresun Milletvekili Nafi Kansu, İstanbul Milletvekili Salah Cimcoz, İçel Milletvekili Ferit Celal Güven, Çanakkale Milletvekili Reşat Nuri Güntekin, Profesör Ressam İbrahim Çallı, Güzel Sanatlar Umum Müdürü Suut Kemal Yetkin, Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak'tan oluşmaktaydı.¹⁰⁷⁵ Bu gezilere Ankara Halkevi aracılığıyla seçilen kişiler şunlardı: Ankara Halkevi Ar Şubesi başkanı Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Öğretmeni Refik Epikman ve Şube üyelerinden Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Öğretmeni Malik Aksel, Gazi Lisesi Resim Öğretmeni Seyfi Toray ve Ulus Gazetesi ressamı Turgut Zaim. Hatırlanacağı üzere, Yurt Gezileri'nin ilk yılında Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü'ne verilen yetki doğrultusunda, Akademi gönderilecek ressamı üç sanatçı grubuna yönlendirerek grupların sayılarınca ressam seçmelerini sağlamıştı. Bu üç sanatçı grubu da İstanbul'dan olduğu için Ankara'dan sanatçı gönderilmemişti. 1939 Gezisi'nde ise görüldüğü gibi, Ankara'dan (Halkevi aracılığıyla) dört kişi katılmıştır.

Geziler sonucunda düzenlenen sergi neticesinde ödüller şu şekilde dağıtılmıştı:

Tablo 4.4. 1939 yılı Yurt Gezilerinde verilen ödüller

Cevat Dereli	400 TL
Refik Epikman	350 TL
Malik Aksel	300 TL
Faik İzer	250 TL
Turgut Zaim	200 TL
Ayetullah Sümer	150 TL
Seyfi Toray	150 TL
Ali Karsan	150 TL
Sabiha Bozçalı	150 TL
Abidin Dino	150 TL
Toplam	2250 TL

¹⁰⁷⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10

Üçüncü Yurt Gezisi'nde (1940), Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak gezilere katılacak ressamı kendi başına seçmiştir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve Güzel Sanatlar Birliği, Parti Genel Sekreterliği'ne yazdığı şikâyet dilekçelerinde, önceki senelerde uygulanan seçim usulünün o sene takip edilmediğini ve ressamların seçiminin “sanat teşekküllerine hiçbir malumat ve kıymet verilmeden sanat ile alakası ve ressam intihabında vukufu menfi olan Akademi Müdürü tarafından şahsen ve bizzat” yapıldığını iddia ederler. Birlikler söz konusu seçimin usulsüz olduğu yönündeki iddialarını iki şeye dayandırır. Birincisi, daha önceleri gezilere gönderilen ressamlar sanatçı birliklerince seçilmekteyken o sene “teşekküllerden gizlenerek” belirlenmiştir. Daha sonra, ilk sene birliklerin üye sayısı oranında seçim yapılırken, ikinci sene bu oran eşit kabul edilmiş, söz konusu senede ise “en az azası olan bir teşekkülden beş kişi” seçilmiştir. Burhan Toprak'ın bu kararını “keyfi” bir hareket olarak değerlendiren birlikler, Parti'den durumun düzeltilmesini talep etmişlerdir.¹⁰⁷⁶ Bu dilekçenin üzerine, Genel Sekreter Ahmet Fikri Tüzer dilekçeyi iliştiyerek Burhan Toprak'a hitaben yazdığı yazıda konu hakkında aydınlatılmayı istediğini bildirir.¹⁰⁷⁷ Sonuç olarak, Burhan Toprak Parti'ye ressam seçimleri mevzusunda aldığı inisiyatifin nedenlerini anlattığı uzun bir savunma yazacaktır.

Burhan Toprak, ilk olarak, şikâyete konu olan inisiyatifi, Cevdet Kerim'in¹⁰⁷⁸ kendisine yirmi dört saat içinde altı sanatçı seçerek bildirilmesini emrettiği için almış olduğunu açıklar. Yani vakit darlığı nedeniyle önceki senelerde uyguladığı seçim yöntemini uygulayamamıştır. Bu nedenle kendi inisiyatifiyle “seyahate iştirak etmemiş, kıymetli, himayeye layık, mesaisinden iyi neticeler memul” altı aday seçmişti.¹⁰⁷⁹ Toprak, açıklamasında birliklerin dilekçesindeki iki iddiaya sırayla cevap vermiştir. Zaman müsait olmuş olsa bile, önceki sene seçim yapılırken bazı gruplarda “bir çok gürültüler kopmuş, intihapta isabetsizlikler yapılmış ve bu yüzden bazı sanatkarlar mensup oldukları birlikten istifa etmiş” olduğu için aynı usulün

¹⁰⁷⁶ **BCA-CHP 490.1.0.0.2014**; 20.8.1940 tarihli

¹⁰⁷⁷ **BCA-CHP 490.1.0.0.2014**

¹⁰⁷⁸ Aynı zamanda 1939 Gezisi'nin jürisinde de bulunan Sinop Milletvekili Cevdet Kerim İncedayı'dan (1893-1951) bahsediliyor.

¹⁰⁷⁹ **BCA-CHP 490.1.0.0.2014**; 29.8.1940 tarihli

devam ettirilmesinin doğru olmayacağını ifade etmiştir. İkinci konu, birliklerin üye sayısı oranında temsil edilerek sanatçı göndermesiydi. Toprak, ressamı bağlı bulundukları oluşumlara göre değil “kıymet ve kabiliyet” esasına göre seçtiğini belirtir. Bununla birlikte, grupların üye sayılarının dikkate alınamayacağını şu sözlerle savunmuştur:

[...] mesela Güzel Sanatlar Birliğinde gayrı müslim ve gayrı Türk aza bulunduğu gibi bu birliğe mensup zevatın kısmı mühimi ya 70-80 lira asli maaşlı büyük memuriyetlerdedirler, yahut Şevket Dağ gibi mebusurlar. Yahutta şahsi servete maliktirler. Halbuki intihapta maaşı az, vesaiti noksan, himayeye muhtaç aynı zamanda sanat kıymeti yüksek ve mesaisi çok daha verimli olanlar diğerlerine tercih edilmiştir.

Burada ilk defa bu netlikte açığa çıkan bir durum vardır. O zamana kadar hiç dile getirilmeyen bir olgu, Burhan Toprak’ın bu açıklamasıyla gün yüzüne çıkmıştır. Toprak’ın sözleri, Güzel Sanatlar Birliği üyesi olmalarına rağmen, Müslüman ve Türk olmayanların devletin söz konusu teşvikinden yararlanamayacağını dolaylı yoldan ifade eder. Yani, bu kişiler seçime katılamadıkları gibi, sanatçı grupların üye sayılarına bile dâhil edilmemeli, hesaba katılmamalıydılar. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren, özellikle Birinci Dünya Savaşı ertesinde, Güzel Sanatlar Akademisi kadrolarında Türkleştirme¹⁰⁸⁰ uygulamasından bahsetmiş ve Çallı kuşağı kadrolarının o şekilde oluşturulduğunu belirtmiştik. O yıllarda düzenlenen sergilerde devletin Türk olanlara öncelik verdiğini ve sergilere katılımın hem politik hem de sosyolojik birtakım nedenler yüzünden gayrimüslimler nezdinde düştüğünü vurgulamak gerek.¹⁰⁸¹ Gayrimüslimlerin kamusal alanda, örneğin ulusal dergi ve gazetelerde söz söyleyen sanatçılar arasında da yokluğu gözlemlenebilir. Böylelikle, sanat alanı da diğer pek çok alanda olduğu gibi, tarihin sıfır noktasına çekilerek, Cumhuriyet sonrasının kazanımlarının kutlanması mümkün hale getirilmiştir. Birinci bölümde gösterildiği gibi, “milli sanat” arayışı hem siyasi iktidarın hem de sanatçıların arayışında oldukları bir konu olarak tek-parti dönemine damgasını vurmuştu.

¹⁰⁸⁰ Türkleştirme uygulamasının Müslüman kimliğini de kapsadığını vurgulamak gerekecek. Diğer bir deyişle, Türkiye Cumhuriyeti’nin yarattığı makbul vatandaş, etnik olarak Türk, dini olarak Müslüman olmalı. Bkz. Ahmet Yıldız, “**Ne Mutlu Türküm Diyebilene**”: Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları 1919-1938, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

¹⁰⁸¹ Shaw, **Ottoman Painting**.

Burhan Toprak'ın sözlerinde açığa çıkan bir diğer husus, devletin bu tür teşviklerde maddi olanaksızlık sahibi sanatçılara öncelik verdiğiydi. Varlıklı veya yüksek bir memur geliri olan kişilere devletin maddi destek vermeyi tercih etmediğini göstermektedir. O halde teşviklerde amacın sadece niteliksel değil niceliksel olarak da resim sanatında bir gelişme sağlamayı amaçladığı söylenebilir. Bununla birlikte, yine de sanatçıların yeteneğine önem verilmekte olduğu vurgulanmaktaydı. O halde, devletin sanat alanına maddi teşvik konusuna yaklaşımını, hem ihtiyaç hem de yetenek sahibine ulaşmak olarak çıkarsayabiliriz. Ayrıca, Burhan Toprak, gruplardan da ressam seçerek, sanatçı gruplarının tamamen ihmal edilmediğini belirtmiştir. Sonuç olarak, Burhan Toprak'ın kararı birliklerin düzeltme talebine rağmen uygulanmış ve İstanbul'dan Şeref Akdik (Güzel Sanatlar Birliği); Şefik Bursalı, Edip Hakkı Köseoğlu ve Melahat Ekinci (Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği); Nurullah Berk, Halil Dikmen, Arif Kaptan, Elif Naci ("d" Grubu); Ankara'dan ise Eşref Üren, Nurettin Ergüven ve Saip Tuna Üçüncü Yurt Gezisi'ne katılmışlardır.

Güzel Sanatlar Akademisi'nin Parti nezdinde itibar ve güvenilirliği oldukça yüksekti. 1943 Gezileri'nde, Parti Genel Sekreterliği Hakkâri'ye gönderilecek ressamı seçmekte zorlanıyordu. İki isim, Zeki Faik İzer ve Zeki Kocamemi üzerinde düşünülüyordu fakat hangisinin seçileceği hakkında kararsız kalındığında, Parti Genel Sekreteri Memduh Şevket Esendal son kararı Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın vermesini uygun görmüştür. Anlaşılan o ki Toprak'ın yaptığı faaliyetler Parti seviyesinde takdir toplamıştı. Parti Genel Sekreterliği, şu sözlerle Toprak'a dair kanaatini iletliyordu:

[...] bu iki arkadaşın hangisinin vaziyeti daha müsait olduğunu bilmediğim için, intihap işini sizden sormalarını söyledim. Sizin kararınızdaki isabate kailim. Sizin tercih edeceğinizi Parti göndercektir. Bunun için her ikisinin adına yazılan mektupları size gönderiyorlar. Siz hangisini seçerseniz, ötekine ait mektubu Partiye iade etmenizi rica ederim. Akademideki hayırlı ve feyizli çalışmalarınızın devamını duyarak sevinmekteyim. Son günlerde Ankarada görüştüğüm Prof. Belling sizden gördüğü iltifat ve yardımlardan, hususi bir minnetle bahsetti. Buna da ayrıca memnun oldum.¹⁰⁸²

¹⁰⁸² BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 26.6.1943 tarihli

Yazışmalar arasında Burhan Toprak'ın cevabı bulunmuyor. Sonuç olarak, ne karar veriliyor bilinmez ama sonunda, Hakkârî'ye anılan isimlerin hiçbirisi gitmeyecek ve Saim Özeren gönderilecektir.

İkinci bölümde, Yurt Gezileri programının yürütülmesinde Güzel Sanatlar Akademisi ve Ankara Halkevi'nin önemli bir rol oynadığını göstermiştik. Fakat anlaşılan o ki gezilere katılmak isteyen ressamlardan bazıları bu durumdan haberdar değildi. 1940 senesindeki Yurt Gezisi'ne katılmak istediğini bildiren Konya askeri ortaokul sivil resim öğretmeni Şemsi Arel'in başvurusu olumsuz sonuçlanıyor. Genel Sekreter (Erzurum Mebusu) Dr. Ahmet Fikri Tüzer, geziye gidecek ressamların seçilmiş olduğunu ve bu gidecek ressamların seçimini “prensip olarak, İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi ve Ankara'da Halkevi Reisliği vasıtasıyla” yaptırdıklarını bildiriyor. Sonraki sene için bu makamlardan birine başvuru yapmasını tavsiye ediyor.¹⁰⁸³ Genel Sekreterliğin ressamı bu şekilde yönlendirmesine rağmen gezilere katılım için bu makamlara başvuru yeterli değildi. Hatırlanacağı üzere, Akademi için üç sanatçı grubundan birine üye olmak gerekiyor, Ankara Halkevi için ise tanınırlık, Halkevi Ar Şubesi için çalışıyor olmak gibi sosyal sermaye sahibi olmak şartı aranıyordu.

Fakat 1946 gezisinde Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğü ressam seçme işini birliklere bırakmayarak kendisi üstlenmişti. 1947 için de aynı uygulamanın devam edeceğini düşünen ressamlardan Abidin Elderoğlu, Halkevleri Bürosu Reisi Tahsin Banguoğlu'na hitaben yazdığı dilekçesinde “Akademi muhitinden uzak” olduğu için seçilmeme ihtimalinin olduğunu bildirmişti.¹⁰⁸⁴ Akademi çevresinde tanınmayı sosyal sermaye olarak sınıflandırırsak, ressam Elderoğlu burada söz konusu sermayeye sahip olmadığının farkındadır; ancak ikinci bir yol olarak Halkevleri üzerinden başvurusunu gerçekleştirerek şansını denemektedir. Bütün bu örneklerle vermek istediğimiz, Güzel Sanatlar Akademisi ve Halkevleri'nin otoritelerinin tesisinde –ki ikincisi doğrudan Parti'nin kültür kurumu olduğu için sürpriz değildir- Parti'nin büyük bir etkisi olduğudur.

¹⁰⁸³ BCA-CHP 490.1.0.0.2014.12; 22.8.1940 tarihli

¹⁰⁸⁴ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.22.2; 2.7.1947 tarihli. Ancak 1947 gezisi düzenlenmeyecek ve böylece geziler son kez 1946 senesinde düzenlenmiş olacaktı.

4.5.3. Halkevleri Yetkesi

Tezin ikinci bölümünde tek-parti yönetiminin Halkevleri aracılığıyla resim sanatının yaygınlaştırılmasına özel bir kıymet verdiğini anlatmıştık. Bu çerçevede, Halkevlerinde Güzel Sanatlar Şubesi'nin kurulmasının ve etkin olmasının özendirildiğini hatırlayabiliriz. Sonuç olarak, Halkevleri'nin güzel sanatlar şubelerinde ürettikleri resimlerle kimi zaman sergiler açılmıştı. Halkevleri'nin merkez üssü olan Ankara Halkevi'nde açılan resim sergilerinin resmi sergi kabul edildiğini tekrar edelim. Bu sergiler sadece İstanbul ve Ankara'daki ressamalara değil, Anadolu'da eser göndermeye fırsat ve imkân bulan tüm ressamalara açıktı. Ancak tahmin edileceği gibi, çoğunlukla, ilkin Ankara'da ve sonra İstanbul'da ikamet eden ressamların ilgisini çekiyordu. Aşağıdaki belge, Ankara Halkevi'nin öz-kaynaklarıyla oluşturulan bir sergidir. Bu belgede Ankara Halkevi'nin III. Sergisinden bakanlıklar ve diğer kurumlara tavsiye edilen eser listesi görülebilir:¹⁰⁸⁵

Tablo 4.5. Halkevi Resim sergisindeki tabloların Fiyat listesi

Ressam	Mevzuu	Fiyatı	Yeri
Nusret Suman	Atatürk Manevrada	200	Tayyare Cemiyeti
“ “	Kağnı	150	Ziraat Bankası
“ “	Ankara Manzarası	100	Dâhiliye Vekâleti
Şerif Renkgörür	Atatürk	250	Tayyare Cemiyeti
“ “	Celal Bayar	150	İş Bankası
“ “	Ankara Manzarası	40	Belediyeler Bankası
“ “	“ “	40	“ “
Mahmut Akok	Alaca Hüyükte Sfenksli Kapı	30	-----
Hayri Engin	Karlı Manzara	25	Sümer Bank
Esat Subaşı	Bursa (Ulu Cami)	75	Sümerbank
“ “	“ “	75	“
Nusret	Köylü Kadınları	100	Ziraat Bankası

¹⁰⁸⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 25.3.1938 tarihli

Nurettin Ergüven	Manzara	200	Dâhiliye Vekâleti
Malik Aksel	Orta Oyunu	300	Başvekâlet
“ “	Asker Geçerken	200	“
Refik Epikman	Ankara Manzarası	100	Ziraat Bankası
Turgut Zaim	Bozkır Gelini	150	Dâhiliye Vekâleti
Seyfi Toray	Ankara Manzarası	200	Merkez Bankası
“ “	“ “	150	Büyük Millet Meclisi
Sadık Göktuna	Kurbağalı Ağzı	75	Başvekâlet
“ “	Ulucanlar (Ankara)	50	İş Bankası
“ “	Natürmort (Patlıcanlar)	30	Ziraat Vekâleti
“ “	Bend Deresi (Ankara)	50	Büyük Millet Meclisi
“ “	Hisar Kapısı “	50	İstatistik U.Md.
Refet Beşokçu	Rumeli Hisarı	50	Belediyeler Bankası
“ “	Kız Çocuğu Portresi	150	Başvekâlet
Sururi Taylan	Kayseri Tireni	75	Nafia Vekâleti
“ “	Baysalık Anacı	100	“ “
Sami Karabatı	Kar Manzarası	40	Belediyeler Bankası
“ “	Manzara	20	Vilayete
“ “	“ “	20	“
Kerim Bıçakçı	Portre (Atatürk)	200	Belediyeler Bankası
“ “	Harman Yeri	50	Ziraat Vekâleti
Rıza Tangör	Ankara Kalası	50	İstatistik U. Md.
Hayri	Natürmort (Portakal)	20	İktisat Vekâleti

Ankara Halkevi'nin III. Sergisinden (1938) şu tabloların Parti adına alınmasına karar verilmiştir.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 18.3.1938 tarihli

Tablo 4.6. Ankara Halkevinin III. Sergisi

Sanatçı	Eser Adı	Fiyatı (TL)
Refik Epikman	O Gün	175
Nurettin (Ergüven)	Çinli Kadın Portresi	65
Nurullah (Berk)	Manzara	100
Seyfi (Toray)	Kar	60

Fakat Refik Epikman'ın adı geçen tablosunun asgari fiyatı 300 lira olmasına rağmen, masrafı Ankara Halkevi ile Parti arasında paylaşılmıştır. Bu serginin jüri üyeleri yine İstanbul Milletvekili Salah Cimcoz, İçel Milletvekili Ferid Celal ve İzmir Milletvekili H. Âli Yücel'den oluşmaktaydı.

Ankara Halkevi'nde 1937 ve 1938 yıllarında düzenlenen Birleşik Resim ve Heykel Sergilerinin 1939 itibariyle Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne dönüştürüldüğünü görmekteyiz. Hasan Âli Yücel, “ulusal sanatı teşvik bakımından daha esaslı bir surette organize edilebilmesi” amacıyla bu değişime ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir. Ayrıca, sanatçılar arasında “şuurlu bir rekabet uyandırarak gelecek sergilerden memleket sanat hayatı için daha iyi neticeler” elde etmenin sergideki eserlerin seçilerek satın alınımının arkasında yatan neden olarak görüldüğünü belirtmek gerekir.¹⁰⁸⁷ Sergide birinciliği kazanan *Atatürk'ün Cenaze Töreni* ile Zeki Kocamemi'ye 500 lira, ikinciliği alan *Kayseri* resmiyle Turgut Zaim'e 300 lira, üçüncülüğü paylaşan *Küçük Peyzaj* isimli resmiyle Arif Kaptan ve *5 Numaralı Figür*'üyle Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ise yüzer lira verilmiştir.¹⁰⁸⁸ Ankara Sergi Evi'nde açılan söz konusu sergiden Parti'nin satın aldığı resimlerden altısı (ressamları GSA'da bulunanlardan) ve fiyatları şu şekildedir:

¹⁰⁸⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 24.11.1939 tarihli.

¹⁰⁸⁸ Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler*, s. 117.

Tablo 4.7. I. DRHS'den Parti'ce satın alınanlar (ressamları GSA'dan olanlar)

Tablonun kıymeti lira	A...D...I	Sahibi ressamın adı
35	Manzara	Ercüment Kalnik
30	Bursa Uludağ	Muhtar Aykın
20	Beşiktaştan Buğaza	Ziya Köseoğlu
15	Pariste bir manzara	Sabiha
30	Saksı	Mahmut Cuda
20	Büyükkada	Kemâl Zeren
150	Yekûn .	

Bu tabloda görülen ilginç bir durum, resimlere verilen değerin muadili sergilerde verilen teşvik ödüllerinden oldukça düşük olmasıdır. Daha önemlisi, resimlerin adından anlaşılacağı gibi bunların hepsinin manzara, natürmort gibi konuları olan sözgelimi “zararsız” resimler olmasıdır.

Dördüncü Yurt Gezisi'nde (1941) ressamlara tezkere gönderilmiştir. Bu gezilerde gönderilen on ressamın dördü, yine önceki yıllarda olduğu gibi, Ankara Halkevi tarafından seçilmiştir. Ressam Ali Rıza Bayezıt, Harbiye Mektebi Haritacılık Muallimi; Sadık Göktuna, Emekli harita subayı; Nusret Karaca, Üçüncü Ortaokul resim muallimi; Sami Lim, D.D.Y. Yol Reisliği Resimhanesinde ressam olarak çalışmakta olan bu kişilerin hepsinin Ankara Halkevi Güzel Sanatlar (Ar) Şubesi üyesi olduğu bilinmektedir.¹⁰⁸⁹

Halkevlerinin kendi bölgesindeki partili kitleyi tanınması ve etkinliklerinden haberdar olması beklenmekteydi. Bu da Halkevlerini yetke sahibi yapmaktaydı. Halkevinin topladığı/sahip olduğu bilgi konumuz özelinde, devlet desteğini talep edenleri Parti'nin kabul edilebilirlik süzgecinden geçirmesine olanak tanımaktaydı. Bağlı bulunduğu Halkevini atlatarak bir üst makam olan Parti Genel Sekreterliğine dilekçe yazarak resim yapabilmesi için maddi destek talep eden Salih Usluca adındaki gencin hikâyesi buna örnek olabilir. Manisa'da yaşayan bu genç adam,

resim hevesi ve sevgisinden bahsetmiş; boya, fırça ve saire resim araçlarını temin edebilmek yönünde Parti'den yardım istemiştir. Parti ise Manisa Halkevi'ne bir soruşturma yazısı yazmıştır. Yazı, bu gencin “Halkevli olup olmadığı, Halkevinde çalışıp çalışmadığı, sanat kabiliyet ve değeri hakkında” Parti'ye bilgi vermelerini emreder.¹⁰⁹⁰ Manisa Halkevi'nin düzenlediği ayrıntılı raporda, gencin resme yetenekli olduğu onaylanır ve Halkevindeki faaliyetleri hakkında bilgi verilir (EK 3). Halkevi, kendi bünyesinde resimle ilgilenenlerin de dilek sahibi Usluca gibi malzeme sıkıntısı çektiklerini, “bu yolda bir yardım yapılması mümkünse gönderilecek malzemeden, Salih Uslucanın da faydalanmasına imkân verileceğini” bildirir.¹⁰⁹¹ Sonuç olarak, bir vatandaş olarak Salih Usluca yereldeki Halkevlerini es geçerek, doğrudan Parti'ye gönderiyor dilekçesini ama Parti cevabı vatandaşa değil, Halkevlerine yazıyor. Böylece, Parti'nin sosyal sermayeye ne kadar değer verdiği bir kez daha açığa çıkıyor.

4.5.4. Yurt Gezileri Seyyar Sergileri

Yurt Gezileri projesi kapsamında üretilmiş olan eserler 1944'tan başlayıp 1946'ya kadar kısım kısım ayrılmış şekilde yurdun dört bir yanındaki Halkevlerinde sergilenmiştir.¹⁰⁹² Böylelikle devlet kendi eliyle üretimini sağladığı sanat eserlerini Halkevleri aracılığıyla kamuyla paylaşarak resim sanatına verdiği önemi somutlaştırmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi, Halkevleri başkanlıklarına yazı göndererek birer aylık sergiler düzenlenmesini örgütlemiş ve Halkevlerinin bu eserleri Parti'nin arzu ettiği şekilde sergilemesi konusunda onları izlemiştir.¹⁰⁹³ Bu sergi programı Halkevlerinin etkin bir kültürel aktör olma konumunu pekiştirirken sergileri, onları gezen halkın dimağında yurdun bütün imgelerinin canlandığı bir mekâna dönüştürebilme kapasitesini arttırmıştır.

Yurt Gezileri Seyyar Sergileri, 1944'te Parti'nin elindeki koleksiyonu dört gruba ayırmasıyla başlatılmıştır. Bu dört ayrı grup sırasıyla Türkiye'nin muhtelif

¹⁰⁹⁰ BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 8.12.1945 tarihli

¹⁰⁹¹ BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 18.12.1945 tarihli

¹⁰⁹² BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

¹⁰⁹³ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

bölgelerindeki Halkevlerinin sergi kutularını birbirine ulaştırmasıyla sergilenmiştir. Sergilerin sırasıyla hangi Halkevlerinde düzenlendiğini gösteren tablo şu şekildedir:

Tablo 4.9. Yurt Gezileri Seyyar Sergileri'nin Dolaşımı

I.grup (41 tablo)	Manisa	İzmir	Karşıyaka	Akhisar	Denizli	Antalya
II.grup (43 tablo)	Eminönü	Erzurum	Trabzon	Samsun	Zonguldak	İzmir
III.grup (41 tablo)	Kadıköy	Elazığ	Sivas	Kayseri	Diyarbakır	İzmir
IV.grup (45 tablo)	Konya	Adana	Mersin	Antakya	İzmir	

Adı geçen Halkevlerinin Genel Sekreterliğe mektuplarından bu izleğin birebir uygulandığını görmekteyiz. Örneğin Samsun Halkevi Başkanlığı'nın 13.8.1945 tarihli mektubunda serginin Trabzon'dan gelen 44 adet tabloyla 13.7.1945-12.8.1945 arasında teşhir edildiği bildirilirken Diyarbakır Halkevi Başkanlığının 5.8.1945 tarihli mektubu, sergilerindeki tabloların Kayseri Halkevinden ulaştırıldığını yazmaktaydı.¹⁰⁹⁴ Bununla beraber bazen, resimlerin geldiği Halkevinden gönderileceği yer bilinmediği için sonraki adres Parti'ye sorulmaktaydı. Karşıyaka Halkevi'nin 10.7.1945 tarihli Genel Sekreterliğe yazılan bu yöndeki ikinci mektubu örnek verilebilir. Genel Sekreterliğin cevabi yazısında serginin Akhisar (Manisa) Halkevine gönderilmesi rica edilmiştir.¹⁰⁹⁵

Adı geçen Halkevlerinde birer kez sergi açılmasına rağmen İzmir Halkevine dört ayrı sergi grubu gönderilmesi bir istisna oluşturmuştur. Manisa'dan İzmir'e gönderilen birinci resim grubunun haricinde, İzmir Halkevi Başkanı Sait Odyak'ın yazısında kendilerine Zonguldak'tan 44, Diyarbakır'dan 41, Antakya'dan 45, toplam 130 adet yurt gezisi tablolarından oluşan sergi paketleri gönderildiğini bildirmiş; sergiyi Halkevlerinin açılış yıldönümü olan 24.2.1946'da açtıklarını ve 20.3.1946'ya kadar devam ettirdiklerini raporlamıştır. Bu süre içinde sergiyi 6080 kişi ziyaret

¹⁰⁹⁴ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48

¹⁰⁹⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48

etmiştir.¹⁰⁹⁶ Diğer halkevi sergileriyle kıyaslandığında, İzmir Halkevinde daha fazla tablo sergilenmiştir. İzmir Halkevi'ne yapılan bu ayrıcalıkta Hasan Âli Yücel gibi Parti'de önemli pozisyonlarda bulunan İzmir milletvekillerinin etkili olduğu varsayılabilir.

Kültürel hayatın cansız olduğu şehirler açısından Yurt Gezileri Seyyar Sergilerinin halkın sanat sevgisini geliştirmek bakımından kıymetli bir etkinlik olduğu inkâr edilemez. Halkevi başkanlıklarının Parti'ye gönderdiği mektuplarda bu seyyar sergilerin çok rağbet gördüğü bildirilmekteydi. Örneğin İzmir Halkevindeki sergiyi 6080 kişinin ziyaret ettiği bildirilmiş; Sivas Halkevindeki sergiyi ise “on beş binden fazla halk” ziyaret ettiği ve “öğretmen okulu, ortaokul, sanat, kız enstitüsü öğrencilerinden başka on ilkokul öğrencilerine de ayrıca bilgi ve belletici şekilde izahatla seyrettirildiği” Halkevi Başkanlığı tarafından raporlanmıştır.¹⁰⁹⁷ Bununla beraber, söz konusu sergiler, görüldüğü gibi büyük şehirlerde de düzenlenmesine rağmen, sergiler hakkında genel olarak etkin bir tanıtım yapılmadığı ortaya çıkmıştır.

Eminönü Halkevi'nde açılan sergiyi gezen Akademi resim öğretmenlerinden Cemal Tollu bu yöndeki eleştirilerini Parti'ye gönderdiği yazısında ifade etmiştir. Hâlbuki Eminönü Halkevi Başkanlığı bünyelerinde 24.11.1944 – 18.12.1944 arasında süren sergiyi 14800 vatandaşın gezdiğini ve serginin “seçkin bir davetli huzurile C.H.P. Vilayet İdare Heyeti Reisi Tevfik Fikret Sılay eliyle bizzat” açıldığını bildirmiştir.¹⁰⁹⁸ Üstelik yazıya serginin açılış törenine ait dört poz fotoğraf iliştilmiştir (EK 4). Bu fotoğraflara bakıldığında sergi organizasyonunun bir görevi (sergi gezmek) söz gelimi, ifa etmiş olmak için gerçekleştirilmiş olduğu görülebilir. Fotoğraflardaki kişilerin sıralanmasından ön plandakilerin “seçkin bir davetli” kitlesinin üyeleri olduğu (adı geçen CHP il başkanı ve Halkevi başkanı gibi) anlaşılmaktadır. Bu fotoğraflar, yalnızca sanat alanının bir etkinliği olamayan bir sergi açılışında siyasal alanın sanat alanına nasıl kolayca nüfuz edebildiğinin suretleridir. Aynı anda hem Kadıköy hem de Eminönü sergilerinin açıldığı İstanbul'da yaşayan Tollu, tesadüf eseri gittiği Eminönü Halkevi'ndeki sergi

¹⁰⁹⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48; 22.3.1946 tarihli mektup

¹⁰⁹⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48; 2.6.1945 tarihli yazı

¹⁰⁹⁸ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48

düzeninin özensizliğini bildirdiği şikâyet yazısında, hem Halkevi'ne hem de Parti'ye sıkı eleştirilerde bulunur:

Dar, ışıksız, bir koridorda açılan bu sergi bazen çok aralık, bazen çerçeveleri birbiri üzerine binecek kadar yanaşık, kimi aşağıda kimi yukarda,, ressamların her eseri ayrı bir yerde, bir kelime ile tam bir intizamsızlık içersinde asılmışlardır. Resimleri öne eğilmiş olarak asmak icap ederken bazı resimler çarpılarak geriye doğru yatmakta idiler. Ve bütün bunlardan başka resimler toz bulutu arasında ancak bir karaltı halinde görünüyordular. Gözlerime inanamadığımdan bir resmin bir tarafını parmağımla ıslatarak temizledim. Tamamen başka renkler çıkıyordu. Zevksizliği, bilgisizliği, alasızlığı, serginin açık bulunduğu mahdut saatleri bildiren garip bir ilan tamamlıyordu.

Partinin hüsnüniyeti ve ressamların fedakârlığı ile elde edilen bu resimler İstanbul gibi büyük bir şehirde karanlıkta göz kırpmaya benzeyen bir hareketle gülünç ve utandırıcı bir netice vermiştir. Halkevinde bu işi başaracak kimse yoksa Akademiyi telefonla işten haberdar ederek bir ressam arkadaşı bu serginin tanzimine memur etmek mümkündü. Halkevlerinde münevverlerin vazife almalarını isterken işin başına münevverlerden ürken izansız ve menfaat düşkünü zevatı getirmek suretile, akli başında olan kimseler çok defa kaçırılmış oluyor. Yeni Halkevleri inşa edilirken uygun ışıklı ve hem sergi hem atölye olarak kullanmağa elverişli birer salon düşünülmemiş olması da esasen işe fena başlanmış olduğunu gösteriyor.

İstanbul'da açılan bir talebe sergisi bile layık olduğu alakayı uyandırırken birçok değerli sanatkârlarımızın eserlerini muayyen bir gaye ile bir araya toplayan bu kadar mühim bir serginin sessizce, hiçbir hareket uyandırmadan açılıp kapanması herhalde bu Halkevlerini idare edenlerin hüsnüniyetine ve liyakatlerine delalet etmez.

Memleket hesabına olduğu kadar, orada birkaç eseri bulunan bir vatandaş sıfatıyla da çok üzüldüğümünden bu sergi hakkındaki intibalarımı ve düşüncelerimi Genel Sekreterliği Yüksek makamına bildirmekten kendimi alıkoyamadım. Sonsuz saygılarımın kabulünü saygılarımla arz ederim.¹⁰⁹⁹

Bu sözlerinden Cemal Tollu'nun kendisini “münevver” olarak görerek sorumluluk sahibi addettiğini anlıyoruz. Ayrıca Akademi'yi gerektiğinde bu işe “çağrılacak” bir kurum olarak işaret etmesiyle Akademi mensuplarının kültürel sermayesinin güçlü olmasına referans veriyordu. Cemal Tollu'nun şikâyet yazısı Parti'de alaka uyandıracaktır. V. Büro Şefi Ahmet Kutsi Tecer tarafından XIII. Büro şefliğine¹¹⁰⁰ yazılan yazıda Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenlerinden Cemal Tollu'nun yaptığı eleştiri aktarılır: “Tenkit sahibi bu işten anlar bir zat olduğuna göre

¹⁰⁹⁹ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48; 14.12.1944 tarihli

¹¹⁰⁰ BCA'da bulunan CHP Fonu Kataloguna göre, V. Büro Halkevlerinden sorumluyken, XIII. Büro mali işlere bakmaktadır.

sözüne değer verilmelidir. Dolayısıyla bu sergilerin teknik ve güzellik bakımından alacağı şeklin Halkevlerimize anlatılması yerinde olur...”¹¹⁰¹ Cemal Tollu’nun şikâyeti kültürel sermayesi nedeniyle dikkate alınacaktır. Tollu böylelikle Parti nezdinde aydın konumunu pekiştirir.

Sonuç olarak, Yurt Gezileri Sergileri’nin yurt çapında pek çok Halkevinde düzenlenmesi Parti-devletin birkaç amacına hizmet eden iyi bir program olma özelliğini taşır. Öncelikle ressamların sıklıkla sitem ettiği bir konu olan, halkın sanata ilgisizliğini aşmak yönünde bir adımdır. Ücretsiz olarak halkın beğenisine sunulan bu sergiler sayesinde halk sanatla buluşmuş ve sanat ufkunu genişletmiştir. Batı sanatının benimsenmesi ve yaygınlaşmasının en başından beri Cumhuriyet rejiminin kazanmayı beklediği amaçlardan biri olduğunu ve bunun da “Batı medeniyetini yakalamak” şiarından beslendiğini hatırlarsak bu programın sonuçlarını daha iyi tartabiliriz. İkinci olarak, sergilerde sunulanlar Yurt Gezileri programında üretilmiş ve Parti tarafından “seçilmiş” olan eserlerdi. Bu resimler halkın Parti’nin yaratmak istediği yurt imgesiyle buluşarak hem “makbul” memleket imgesini dimağına yerleştirmesine hem de muhtelif bölgeleri tek bir zihinsel manzara içinde bütünleştirerek bir “vatan” imgesi oluşturmaya hizmet ediyordu. Son olarak, bu program önemli bir kültürel etkinlik olarak CHP’nin hem merkezde hem taşrada meşruiyetini Halkevleri üzerinden sağlamlaştırmasında ciddi bir görev üstleniyordu.

Manisa Halkevi’nin Yurt Gezileri programına dair şu sözleri gezilerin amacının Halkevi’ne nasıl dolaysız olarak yansıdığına bir örnek teşkil etmektedir:

Yurt gezilerile partimiz, ressamlarımızı bulundukları şehrin dar çerçevelerinde kapanıp kalmaktan, mahdut mevzularla kendilerini tekrar etmekten kurtararak, yurdun tabiatı ve insan hayatı ile geniş ölçüde temasa getirmek, onların daha verimli çalışmalarına yol açmak istemiştir. Ressamlarımız çok iyi çalışmışlar ve bize yurdun sanatkâr ruhunun prizmasından süzölmüş renk ve ışıklarını aksettiren eserler vermişlerdir. Bu, sanat hayatımız için ehemmiyeti küçümsenemeyecek bir kazançtır.¹¹⁰²

¹¹⁰¹ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48; 30.12.1944 tarihli.

¹¹⁰² C.H.P Manisa Halkevi, **Yurt Gezisi Resim Sergisi 6-11-1944**, Manisa: Gediz Basımevi, 1944, s.2.

4.5.5. Öğretmen-Ressamlar Programı

Cumhuriyet Halk Partisi Yurt Gezileri programına paralel olarak, 1944-1946 arasında “öğretmen-ressamlar programı” olarak anacağımız bir uygulama başlatmıştır. Bu program kapsamında merkezden atanan ressamlar Parti’nin belirlediği Halkevlerinde iki ay sürecek bir resim kursunu yürütmekle görevlendirilirler. Yurt Gezileri programına benzer bir şekilde, bu uygulamada da Parti’nin amaçlarından birisi, sanatçılara maddi destek sağlamaktır. Fakat bunun yanı sıra halka resim dersleri verilmesi de hedeflenmiştir. Yani, merkezden çevreye gönderilen aydın, halkı eğitmekle yükümlü olacaktır. Halkevlerinde açılacak resim kurslarını verecek ressam-öğretmenler hakkında Halkevi başkanlıklarına şu direktifler gönderilir:

... Kurslarda vazifelendirilecek ressamların aşağıdaki şartları haiz olmalarına dikkat edilecektir: a) Sanat muhitinde eserleriyle tanınmış olmak, b) Yurt gezilerine iştirak etmiş bulunduğu takdirde taahhütlerini tam olarak ifa etmiş ve gittikleri yerde fena tesir bırakmamış bulunmak, c) Güzel sanatlar Akademisinde veya ressam yetiştiren diğer bir meslek müessesesinde yetişmiş olmak, d) öğretmenlik vasfını haiz olmak. Kurs açmak için bir Halkevine gönderilen her sanatkar gittiği yerde mahalli hususiyetleri gösterir iki kompozisyon ve beş adet etüt yapmak mecburiyetindedir. Bu kompozisyonların büyük dılı (?) bir metreden aşağı olmayacaktır.¹¹⁰³

Burada bu programın aslında her sanatçıya açık olmadığını görmekteyiz. Yukarıdaki kriterler Bourdieu’nün *Distinction*¹¹⁰⁴ adlı eserinde eğitim gibi kültürel sermaye unsurlarının sosyal ayrımların yeniden üretimine katkıda bulunduğunu göstermesine benzer bir şekilde, sanat alanı içindeki hâkim aktörlerin gücünü pekiştirmeye yaramıştır. “Sanat muhitinde eserleriyle tanınmış olmak” kriteri, sanat alanında sermaye birikimi yüksek sanatçılara yöneliktir; dolayısıyla alan içi mücadelede öne çıkan aktörlere yer verilmesi kuvvetle muhtemeldir. İkinci kriter ise Yurt Gezileri programı sonunda, hem üretim hem de yereldeki (görevlendirildikleri Halkevinde) izlenim bakımından olumlu not almış olmak, yani sosyal sermayenin yüksek olması önem arz etmektedir. Bunların yanı sıra Akademi vs. eğitim

¹¹⁰³ **BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46**; 18.06.1946 tarihli. 1944 yılındaki gezilerde, öğretmen-ressamlardan bir kompozisyon ve üç adet etüt istenmiştir. 1944 gezisi için Ağustos ayında talimatname verilen ressamların eserlerini tamamlamaları için 1 Mayıs 1945’e kadar süre verilmiştir. Ancak görüldüğü gibi, sonraki yıllarda Parti’nin beklentisi artmıştır.

¹¹⁰⁴ Bourdieu, **Distinction**.

kurumlarından yetişmiş olmak ve öğretmenlik yapabiliyor olmak gibi kültürel sermayeleri güçlü olmak gibi şartlar hesaba katıldığında; bu programın konumuz bağlamında öne çıkan niteliğinin, kapsamı epey dar bir program olduğu için Parti'nin en seçkin sanatçıları saptamamıza olanak tanınması oldukça çarpıcıdır.

Programa göre, öğretmen-ressamlar kurs boyunca aylık 250'şer lira ve kurs bitiminden sonra kendilerinden beklenen eserleri tamamlarlarsa 400'er lira alacaklardır. İlk olarak, Manisa, Kayseri, Elazığ, Bursa ve Konya şehirlerinde başlatılan uygulama çerçevesinde bu vilayetlerdeki CHP il başkanlıklarına tezkere gönderilerek görevli öğretmen-ressamların, ya da "idareye memur" ressamların "muvaffak olabilmesi için gereken muzaheret ve muavenetin esirgenmemesi" rica edilmiştir.¹¹⁰⁵ Bu kapsamda, 1944, 1945 ve 1946 yıllarında Elazığ, Konya, Manisa, Kayseri, Bursa, Sivas, Trabzon, Samsun ve Adana şehirlerine görevlendirmeler yapılmıştır. 1944 öğretmen-ressamlar gezisinde; Ankara Atatürk Lisesi'nde resim öğretmeni Eşref Üren Kayseri'ye; Gazi Terbiye Enstitüsü öğretmeni Nurettin Ergüven Elazığ'a; Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenleri Cemal Tollu Manisa'ya, Zeki Kocamemi Konya'ya; Nişantaşı Kız Ortaokulu Resim öğretmeni Ercüment Kalmık Bursa'ya gönderilecekti. Ankara'dan iki, İstanbul'dan üç kişi seçilerek Yurt Gezileri uygulamasındakine benzer bir İstanbul-Ankara dengesi yeniden yakalanmıştır.

Yine, Yurt Gezileri'nde olduğu gibi, Parti Genel Sekreterliği, hem ressama hem de ressamın görevlendirildiği Halkevine kurs etkinliği hakkında kendilerine rapor vermelerini emretmiştir. Parti bu sayede kursun gerektiği şekilde yürütüldüğünden ve bu işle görevli aktörlerin vazifelerini layıkıyla yaptıklarından emin olmak ister. Nurettin Ergüven Elazığ raporunda, Halkevi'ndeki kursa 18 öğrencinin kayıt olduğunu bildirirken¹¹⁰⁶ Eşref Üren Kayseri Halkevi'nin kursuna 19 öğrencinin sürekli devam ettiği yönünde bilgi vermiştir. Üren kursa resim tarihini anlatmakla başlamıştır. Kurs sonunda üretilen 54 tablo CHP Genel Sekreterlik adına Halkevleri Amatör Resim Sergisinde teşhir edilmiştir. Kurs boyunca Eşref Üren'e muavinlik eden Muharrem Barut kursu Üren'den sonra devam ettirmiştir.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 11.8.1944 tarihli.

¹¹⁰⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46.

¹¹⁰⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 17.01.1946 tarihli Kayseri Halkevi yazısı.

Ancak Halkevlerinde görevlendirilen öğretmen-ressamlar gittikleri yerlerden her zaman memnun ayrılmamışlardır. Program çerçevesinde Konya'ya gönderilen Zeki Kocamemi kurs bitiminde hazırladığı raporda Konya Halkevi hakkında Parti'ye şikâyetle bulunacaktır:

Partimiz muhtelif sebeplerle resim sanatının yurdumuzda kök salabilmesi için uğraşmaktadır. Fakat maalesef Halkevlerimiz bu hususta gerek resme ve gerekse ressamlarımıza aynı candan ve sıcak alakayı göstermemektedir. Buna Konya Halkevinde bizzat şahid oldum. Partimizin ressamlarımızdan hiçbir zaman esirgemediği ciddi alakayı burada bulamadım. Kurs işini tamamilen benimsemediler. Bu yüzden bir çok müşküllerle karşılaştım. Bunların bir kısmını vakit kaybetmemek maksadile izzeti nefsimden fedakârlık yaparak karşıladım. Eğer Halkevi bu işi tamamilen benimsemiş olsaydı iki ay içerisinde çok daha iyi bir netice alabilirdik. Arzu edildiği takdirde bu hususta daha etraflı malumat vermek isterim. Şahsıma karşı gösterdiğiniz alaka ve teveccühe layık olabilmek için elimden geldiği kadar çalıştığımı arzeder selam ve sevgilerimi sunarım.¹¹⁰⁸

Zeki Kocamemi'nin şikâyetine konu olan tutumun tam olarak ne olduğu anlaşılmamaktadır. Ancak Kocamemi'nin şikâyet mektubu, Parti'nin merkezden atadığı "idareye memur" resamlardan biri olarak merkezin yereli denetlemesinde etkin bir araç olmuştur. Ayrıca, bilindiği gibi Halkevleri kültürel ve siyasal alanların kesişme noktasında yer almaktadır; fakat Kocamemi şikâyetinde, sanatın mezkûr Halkevinde hak ettiği ilgiye mazhar olamamasından duyduğu üzüntüyü dile getirmektedir.

Cemal Tollu da Parti'ye, görevlendirildiği Manisa kursu hakkındaki raporunu sunar. Kurs çerçevesinde yapılan etkinliklerden, katılımdan ve genel olarak sanat eğitiminde karşılaşılan zorluklardan, sanat piyasasının bu alandan mezun gençlere olanak tanıyacak kadar geniş olmamasından şikâyet eder. Tollu'nun raporu üst yönetime eleştiriler barındırmaktadır:

... Güzel Sanatlar memleketimizde bugün için Halkın sevgi ve alakası ile yaşayamaz. Diğer büyük memleket davalarında olduğu gibi Devletin ve Partinin bu işi ehemmiyetle ele alması lazım geliyor. Bunu Partimizin de böyle düşündüğüne şahit oluyoruz. Ancak yapılan işlerin kifayetsizliği yüzünden emeklerin boşa gittiğini görmekteyim. Bir vilayet merkezinde Stadyum

¹¹⁰⁸ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 10.11.1944 tarihli.

yaptırılırken bir sanat galerisi, bir sergi evi inşası düşünülmüş olmaması Güzel Sanatların lüzumuna fazla inanılmadığını gösterir.¹¹⁰⁹

Programın tüm Halkevlerinde değil de seçilmiş Halkevlerinde uygulanması seçilen Halkevlerinin kendilerini ayrıcalıklı görmelerine neden olmuştur. Örneğin Manisa Halkevi başkanlığı programın ilk senesinde seçilen beş Halkevinden biri olduğu için simgesel sermayesini güçlendirmek ister:

Partimiz ressamlarımıza yurt gezilerinden sonra, şimdilik beş şehirde açtığı ve gelecek yıllarda da diğer şehirlerde açacağı kurslarla feyizli bir çalışma sahası göstermektedir. Yüksek değerlerini eserlerle ispat eden ressam arkadaşların idarelerine verilen bu kursların açılmasında gözetilen maksat, resim zevk ve sevgisinin yayılması, resme hevesli olanların yetiştirilmesi ve bunlar arasında inkişaf imkânı bulamayarak yerlerinde sönmeğe mahkûm olan yüksek sanat istidatlarının seçilmesidir. Manisamız bu sahalarda da ilk plana alınmış beş vilayetten biri ve taşıdığı sanat zevk ve kabiliyetini tanıttığı için kendini bahtiyar saymağa liyakat kazananıdır. Evimiz Manisanın sanatsever ve müstait halkına yurt intibalarını sunmakla resim sanatını teşvik edici bir rol ifa ederken derin bir zevk ve gönül ferahlığı duyar.¹¹¹⁰

1945'te Sivas'ın da programa dâhil edilmesi gündeme gelir. Parti'nin Sivas Halkevi'nde de bir resim kursu açılması kararı Halkevinde sevinçle karşılanır. Ancak, öğretmenin maaş, ikamet vs masraflarının Partice karşılanacağı bilgisinden hareketle bu öğretmenin “oradan gönderileceği” sonucuna varmışlardır. Bununla beraber, Sivas Halkevi Başkanlığı'nın, Sivas'ta yaşayan, “Gazi Terbiye enstitüsü Resim-İş şubesi mezunlarından” arkadaşlarının bulunduğunu belirtmesi, merkezden görevlendirme yerine yerelden bir kişinin görevlendirilmesinin mümkün olup olmadığını sormak içindir:

Bu iş için kâfi görülürse daha müsait şeraitle çalıştırmak mümkün olacaktır. Tesis ve malzeme masrafları için gerek buradan gerekse İstanbul'dan yapılan soruşturmalar neticesinde 25 resim ve 10 heykel öğrencisine haftada üç gün üçer saatten altı ay mesai yapmak suretile 1500 lira kadar malzeme masrafı olacağını hesap ettik. Heykel için ne gibi tesisata lüzum olduğunu bilemediğimiz için bir şey söyleyemeyeceğiz. Evimizde bu faaliyeti idare edecek yer mevcuttur.¹¹¹¹

¹¹⁰⁹ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 19.12.1944 tarihli

¹¹¹⁰ C.H.P Manisa Halkevi, Yurt Gezisi Resim Sergisi 6-11-1944, s. 3.

¹¹¹¹ BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46.

Anlaşılan, Sivas Halkevi kurs için merkezden öğretmen göndermenin özellikle maliyetli olacağını hesap etmiştir. Parti'nin merkezden ressam görevlendirmeye ayracağı bütçenin kursun malzeme giderleri için kullanabileceğinin daha uygun olacağını düşünmüş ve kendilerince bu sorunu çözmüşlerdir. Parti'nin bu proje için merkezdeki resamlara gitmesi, hem konuya önem verdiğini, hem de görevlendirilen resamları tanıdığı ve bildiği için onlara güvendiğini göstermektedir. Bunu ayrıca Parti'nin yerel birimleri denetlemesinin bir aracı olarak düşünmek gerekmektedir.

Program kapsamında 1946 yılında, Ayetullah Sümer Adana; İbrahim Gökçen Bolu; Ragıp Gökcan Sivas; Sabiha Bozcalı Trabzon; Zeki Faik İzer Samsun şehirlerine gitmek üzere görevlendirilirler.¹¹¹² Fakat bu isimlerden Zeki Faik İzer o sırada Paris'te açılacak uluslararası resim sergisinde komiser olarak görevlendirilmiş olduğundan teklif edilen yeni görevi kabul edemeyecektir. Sabiha Bozcalı da sağlık durumundan ötürü uzun deniz seyahati yapamayacak olmasını mazeret göstererek Trabzon'da değil, fakat tren ile ulaşabileceği başka bir şehirde görevlendirilmeyi talep etmiştir. Sonuç olarak Samsun ve Trabzon'da kurs düzenlenip düzenlenmediği ise bilinmemektedir.

4.6. Ressam Dilekçeleri ve Alan içi Mücadele Dinamikleri

John Chalcraft, köylüler ve devlet hakkında üretilmiş literatürün köylüleri, ya tamamen devletin boyunduruğundaki uysal ve pasif aktörler gibi ya da onların çıkarlarıyla devletinkiler birbirini dışladığı için sistemi yıkmak ve devirmek mücadelesinde olan özneler gibi ele aldığını tespit eder. Kendi çalışmasında, Mısır'da sömürge öncesi dönemde köylülerin merkezi devletle olan ilişkilerini dilekçeler yoluyla, bahsi geçen literatürün dayandığı bu ikili karşıtlık dışında bir çerçevede geliştirdiklerini gösterir. Chalcraft'a göre, köylüler oldukça taktiksel bir yöntem izlemişlerdir: yerelde kendi çıkarlarını ezen hiyerarşik yapılanmaları aşmak için onların üstündeki merkezi otoriteye bağlılıklarını ifade ettikleri dilekçelerle hak arayışlarına girmişlerdi. Böylelikle merkezi devletin otoritesine karşı çıkmadan ancak yerel kademedeki karşılaştıkları haksızlıklara karşı adil bir çözüm için

¹¹¹² **BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46.** CHP Genel Sekreterliğinin Adana, Bolu, Sivas, Trabzon, Samsun il başkanlıklarına gönderdiği yazıdan: “Şehriniz Halkevinde, iki ay devam etmek üzere hevesliler için bir resim kursu açılması kararlaştırılmıştır. Bu kursu idareye memur Ressamın muvaffak olabilmesi için gereken yardımın ve ilginin esirgenmemesini saygılarımla rica ederim”

kendilerince bir direniş yöntemi uygulamışlardı. Bunu dilekçelerinde kullandıkları kurnaz dil aracılığıyla merkezi iktidarla müzakere yürüterek başarabilmişlerdi. Böylelikle, Chalcraft, her ne kadar genellenemese de ele aldığı dönemde, köylülerin köy literatüründeki ikili karşıtlıkların dışında değerlendirilmesi gereken, homojen olmayan ve ilişkileri toplumsal süreçlerle belirlenmiş bir grup olduğunu vurguluyordu.¹¹¹³

Bilindiği gibi dilekçeler “kurulu bir otoriteye, bir iyilik için veya bir adaletsizliğin giderilmesi için yöneltile taleplerdir”.¹¹¹⁴ Dilekçenin kendisi verili iktidar yapısını bozmayı hedeflemez. Bu nedenle “hürmetkâr” bir dille yazılıdır.¹¹¹⁵ Bu dil, kimi zaman mâdunların *dissimulasyon* pratikleri olarak ortaya konabilir; diğer bir deyişle iktidarın dilini kullanarak iktidardan kaçmanın yolunu açmaya olanak sağlayabilir. Sonuç olarak, bir “aradalık” halinin imkân tanıdığı, -miş gibi yapan pratiklerin “devleti idare etmeye” yarayabildiğini vurgulamak gerek.¹¹¹⁶

Dilekçelerin sosyal tarih analizlerinde önemli tarihsel belgeler olmasından hareketle,¹¹¹⁷ yukarıda kısmen yararlanılan ressam dilekçelerini burada daha uzun ele almak tezin sorunsalı içinde gerekli görülmektedir. Dilekçe mekanizmasının işlenmesinde simgesel-politik bir kaygı vardır. Halil İnalcık’a göre, “Orta Doğu devlet ve hükümet sisteminin temel prensibi, adalet kavramına dayanır. Bu adalet kavramı, halkın şikâyetlerini doğrudan doğruya hükümdara sunabilmesi ve onun

¹¹¹³ John Chalcraft, “Engaging the State: Peasants and Petitions in Egypt on the Eve of Colonial Rule”, *International Journal of Middle East Studies*, Sayı 37, 2005, ss. 303-325.

¹¹¹⁴ Lex Heerma van Voss (der.), *Petitions in Social History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 1.

¹¹¹⁵ *A.g.e.*, s. 2.

¹¹¹⁶ Necmi Erdoğan, “Devleti “İdare Etmek”: Mâduniyet ve Düzenbazlık”, *Toplum ve Bilim*, Sayı 83, Kış 1999/2000. Erdoğan bu makalesinde Michel de Certau’nun *dissimulation* kavramından hareket ederek, Osmanlı Devletinde mâdunların iktidarın işlem alanlarından kaçma pratiklerine değinir. Erdoğan’ın çalışması, Chalcraft’ın makalesi ile, mâdunun öngörülmemiş pratiklerle mâduniyet halinden kaçmasına örnek olması açısından paralellik taşır.

¹¹¹⁷ Alexandros Lamprou, *Nation-Building in Modern Turkey: The 'People's Houses', the State and the Citizen*, London: I.B. Tauris, 2015; Serhan Afacan, “Devletle Yazışmak: Türkiye ve İran Sosyal Tarihçiliğinde Dilekçeler”, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt 21/ Bahar, 2011, ss. 1-29; Yiğit Akın, “Reconsidering State, Party, and Society in Early Republican Turkey: Politics of Petitioning”, *International Journal of Middle East Studies*, Sayı 39, 2007, ss. 435-457; John Chalcraft, “Engaging the State: Peasants and Petitions in Egypt on the Eve of Colonial Rule”, *International Journal of Middle East Studies*, Sayı 37, 2005, ss. 303-325; Alexandros Lamprou, ““CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına”: 30’lu ve 40’lı Yıllarda Halkevleri’yle İlgili CHP’ye Gönderilen Şikâyet ve Dilek Mektupları Üzerine Kısa Bir Söz”, *Kebikeç: İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23, 2007, ss. 381-392.

emrile haksızlıkların giderilmesi, demektir".¹¹¹⁸ Divan-ı Humayûn'a yapılan başvurular bu sebeple Sultan her zaman orada bedenen bulunuyormuş gibi farz edildiği için başvurunun Sultan'a yapıldığı varsayılır. Osmanlı'da padişah kimi zaman dilek ve şikâyetleri bizzat kendisi toplamaktaydı. Yani, sultanın "cuma namazında, ava çıkarken veya sefere giderken veya gelirken halkın dilekçelerini" alması teamüldendir. İnalıcık'a göre, Sultan dilekçe toplama işini ne kadar sıklıkla yaparsa, "o derece adil sayılır".¹¹¹⁹ O halde sultan dilekçeleri bir rıza üretim mekanizmasının etkin bir aracı olarak gördüğü için, dilekçeler tebaanın adalet tesisine olan ihtiyacını üretmesine yardımcı olmaktadır. Serhan Afacan da "zalime karşı mazlumun yanında olmak" gereğinin en otoriter yönetimlerde bile benimsenmesinin halka "adalet mekanizmasının işlediğine dair" bir izlenim oluşturmak üzere dilekçe yolunun açık tutulduğunu kaydeder.¹¹²⁰

Tezin konusu özelinde de, CHP dilekçelere cevap yazmaya ciddi bir özen göstermiştir. Dilekçelerin neredeyse birkaç gün içinde yanıtlanması, Parti'nin yukarıda anılan özellikleri doğrularcasına otoritesinin pekişmesine katkı sağlamış olmalıdır; çünkü dilekçesine cevap verildiğini gören yazıcı adaletin sağlanmasına dair bir uğraş verildiğini deneyimlemiş olacaktır. Ayrıca, dilekçelerin sürekliliği iktidara ihbar ve şikâyetlerin konu edilmesi nedeniyle rejim için bulunmaz bir "bilgi havuzu" sağlayarak yerel aktörler hakkında denetleme mekanizmasını etkinleştirmesine hizmet ediyordu.¹¹²¹ CHP'nin "Dilek Sistemi", "Parti Müfettişliği" gibi kurumları ile bürolarından birini dileklerin takibine, vatandaşların istek ve şikâyetlerine ayırması bu konuya göz ardı edilemeyecek bir önem verdiğini göstermektedir.¹¹²²

Parti Genel Sekreterliği'ne hitaben yazılan bu dilekçeler, hem merkez etrafında konumlanmış resim alanı içindeki hegemonya mücadelelerini anlamak hem de Güzel Sanatlar Akademisi ve Ankara Halkevi dışında resim üretimini sürdürmek durumunda olan ressamların arzu, istek ve algılarını göstermek açısından oldukça değerli. Bahsi geçen kültür kurumlarından gelen ve Parti tarafından bilinme

¹¹¹⁸ Halil İnalıcık, "Şikâyet Hakkı: Arz-ı Hal ve Arz-ı Mahzarlar", **Osmanlı Araştırmaları**, Sayı 7-8, 1988, s. 33.

¹¹¹⁹ **A.g.y.**

¹¹²⁰ Afacan, **a.g.e.**, ss. 4-5.

¹¹²¹ Lamprou, "CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına", ss. 382-383.

¹¹²² Lamprou, **a.g.e.**, s. 383.

ihtimalinin daha yüksek olduğu ressamalara “merkezin ressamları”; İstanbul ve Ankara dışından olup çoğunlukla yaşadıkları yerlerin Halkevleri üzerinden Parti’ye yazan ve “tanınmak” için belli stratejilere başvurma ihtiyacını taşıyan ikinci gruba ise “taşradan ressamlar” adını vererek incelemek uygun görülecektir. İster merkezden ister taşradan olsun, yurt gezilerine katılmak veya sergilerde teşhir ettikleri tablolarının satın alınması gibi isteklerle Parti’ye yazan ressamların hepsi açıkça devletin sanat hamiliğine talipti. Fakat bu ressamların Parti desteğini kazanabilmek için başvurdıkları söylemler ve stratejiler nelerdi? Eğer onları anlarsak, tek-parti rejiminin kültür politikaları daha iyi anlamlandırılabilir.

Ressamların Parti’den himaye istekleri ancak 1930’ların sonlarına doğru Parti’ye yazılan dilekçelerle somutlaşmıştır. 1938 yılında başlatılan Yurt Gezileri ve 1939’da açılan Devlet Resim ve Heykel Sergileri ile parti-devlet ressamları himaye etme konusunda daha önce olmadığı kadar bonkör ve davetkâr olmuştur. Buna bağlı olarak da ressamların talepleri daha kolaylıkla çoğalmıştır. Bu taleplerin en saf haliyle görünür olduğu ressam dilekçeleri -aslında her dilekçe gibi- kabaca dört unsurdan oluşuyordu: 1) kendini tanıtmak, 2) makama övgü ile birlikte dile getireceği isteğinin bağlamı (konu ile ilgili veya konudışı/genel), 3) makamdan isteği, 4) makama saygılarının tekrarı. İpşirli’nin Osmanlı arzuhal geleneğinin tarihini anlattığı yazıya bakacak olursak, Osmanlı arzuhalciliğinin yapılandırma bakımından incelemeye konu olan dilekçelerde sürdürüldüğünü görebiliriz: “Hitap, dua ve bitiş formüllerinin bulunduğu arzuhallerin esas kısmında dilekçe sahibinin kendisini tanıttığı “ta’rîf-i nefis”, sahip olduğu vasıfları ifade eden “beyân-ı istihkāk” ve istekleri belirten “beyân-ı matlab” yer almakta, arzuhalin sonunda ise istek sahibinin yine belirli formüller şeklinde verilen imzası bulunmaktadır”.¹¹²³

Dilekçelerin giriş bölümünde ressamlar kendilerini tanıtırken görev almakta oldukları pozisyonlar, katıldıkları sergiler ve/veya kazandıkları devlet ödülleri, eğitim geçmişi -kültürel sermayelerine katkısı yüksek olduğu için Güzel Sanatlar Akademisi veya Gazi Eğitim Enstitüsü’nü veya yurt dışında eğitim aldığı yerin bilgisini vermek ihtiyacı duyanlar çoğunluğu oluşturmaktaydı- gibi bilgileri sunuyorlardı. Kendini tanıtmak aşamasından sonra iletecekleri taleplere konu olan

¹¹²³ Mehmet İpşirli, “Arzuhal”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt 3, 1991, s. 448.

durumu ve bağlamı bildiriyorlardı. Örneğin, Yurt Gezileri'ne katılmayı isteyeceklerse, Parti'nin bu programının çerçevesini kabaca çizerek gezilerden haberdar olduklarını, genellikle buna birkaç övgü ve takdir kelimeleri ekleyerek, ifade ediyorlardı. Daha sonra isteklerini net olarak bildiriyorlar ve neden bu isteklerinin gerçekleştirilmesi gerektiğini ispata koyuluyorlardı.¹¹²⁴ Son olarak, dilekçelerini saygı ve övgülerini yineleyerek bitiriyorlardı.

4.6.1. “Müteşekkîr” Ressamlar

Aralarında Cemal Tollu, Bedri Rahmi, Şevket Dağ, Cevat Dereli, Zeki Faik İzer gibi isimler bulunan Yurt Gezileri'ne ve/veya devlet sergilerine katılan ressamlardan bir kısmı katılımları sonrasında Parti Genel Sekreterliği'ne teşekkür mektupları yazmışlardır. Gezilerin ilk senesinde (1938) görevlendirilen Cemal Tollu Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya'ya mektubunda, Yurt Gezileri programının başlamasından duyduğu memnuniyeti şu sözlerle ifade etmiştir:

...bu vesile ile benim hisseme de bir vazife verilmesi şahsımı son derecede mütehasıs ettiğinden minnetdarlıklarımı arz etmeği bir borç bildim. Emir ve iş'arınız mucibince Antalya'nın sayın İlбайı ve Belediye Reisi ayrı ayrı lazım gelen her türlü kolaylıkları göstermiş oldukları cihetle bu karşılık mektubu vesilesile zikretmeden geçemeyeceğim. Partinin Ressamlara gösterdiği teveccühe ve yapmakta olduğu fedakarlıklara layık olmağa çalışacağımı derin saygılarımın kabûlü ricasile arz ederim.¹¹²⁵

Yine aynı sene, Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi Başkanı ve Konya Mebusu Şevket Dağ da “Türk sanat ve sanatkârını teşvik ve himaye zımında” Parti'nin gösterdiği “büyük alakadan dolayı” birliğin resim şubesi ressamlarının “hisselerine düşen teşekkür ve minnettarlığı” arz ettiklerini bildiriyordu.¹¹²⁶ Cevat Dereli ise “Parti'nin ... gösterdiği samimi ve himayekâr alakaya” teşekkür ettiğini

¹¹²⁴ Genellikle makul görülebilecek bu istekler arasında Bedri Rahmi'nin çocukları olması hasebiyle, 1945'te geziye gidecek olan eşi Eren Eyüboğlu ile birlikte katılma isteğini “geçinemeyecek” olmakla açıklayan Bedri Rahmi'ninki, yine 1945 gezisine giderken her yerde çalışabileceğini bildirmekle birlikte Eskişehir'de “daha faal ve verimli” olacağı için Eskişehir'e gönderilmek isteyen A. Hakkı Anlı'ninki veya öğretmenlikten ayrılıp ressamlık yapmak isteyen Abit Elder'inki (Abidin Elderoğlu) gibi kişisel istekler de vardır. Bkz. **BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21**; **BCA-CHP 490.1.0.0.2014.12**.

¹¹²⁵ **BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7**; 9.9.1938 tarihli

¹¹²⁶ **BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7**; 11.10.1938 tarihli

bildiriyor, saygılarını sunuyordu.¹¹²⁷ İstanbul Galata Musevi Birinci Karma Okulu Kültür Öğretmeni Hulusi Mercan o zamanki Genel Sekreter Nafi Kansu'ya, “Sevgili yurdumuzu yakından görerek Türk harsına uygun sanatta ileri adımlarımız için büyük fırsatlarınıza içten minnettarlığımızı arz ederiz. Her an bu büyük vazifeyi deruhde edeceğimden [üstleneceğimden] bu husustaki emirlerinizi bekler saygılarımı sunarım”¹¹²⁸ sözleriyle memnuniyetini ifade ediyordu.

31 Ekim 1945'te Ankara Sergi Evi'nde açılan 6. Devlet Resim Heykel Sergisinde eserlerini sergileyen ressamlardan eserleri satın alınanlar Parti'ye teşekkür mektupları göndermişlerdir. Bursa Halkevi resim atölyesi öğretmeni Hulusi Mercan, devletin, kendisinden satın aldığı bir eserine karşılık 200 lira ödemesi nedeniyle “daha kuvvetli çalışmama imkân verdiğinizden minnettarım saygılarımı sunar ellerinizden öperim”¹¹²⁹ ifadesiyle şükran duygularını sunmuştur. Benzer şekilde, aynı sergide devlet tarafından eserleri satın alınan Zeki Faik İzer, Ercümen Kalmık ve Cevat Dereli de devletin “lütufkârlığına” teşekkürlerini iletmışlerdir.

4.6.2. “Merkezin Ressamları” Zor Durumda

“Merkezin ressamaları” olarak sınıflandırdığımız ressamlar tahmin edileceği gibi daha az dilekçe yazmışlardı. Bununla beraber, bu ressamlar arasında, çoğunlukla “sıkıntıda” olduğu için yardım talep edenler de vardır. Örneğin, Ercümen Kalmık 8.3.1945 tarihli dilekçesinde şu ifadeleri kullanmıştır: “Rahatsızlığımın icab ettirdiği masraflar yüzünden sıkıntıdayım. Elimde mevcut olan eserlerimden birkaç tablonun satın alınması suretile yardım edilmesini rica eder saygılarımı sunarım.”¹¹³⁰ Gerçekten Kalmık'ın bir tablosunu 100 liraya alırlar. Fakat sonraki yazışmalardan anlaşıldığına göre, ressam ilk önce parayı alır ve bu paraya karşılık “Genel sekreterliğe teslim edilmek üzere bir yağlı boya resmi” Maraş Milletvekili A. Hamdi

¹¹²⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 21.12.1939 tarihli

¹¹²⁸ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2; 7.6.1944 tarihli

¹¹²⁹ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 15.01.1946 tarihli

¹¹³⁰ Kalmık'ın sağlık problemleri olduğu devlet tarafından bilinmektedir. Örneğin, daha önce, kendi isteği ile atandığı Ankara Kız Meslek Öğretmen Okulu'ndan devam eden sağlık sorunlarını sebep göstererek İstanbul'a tayinini istemesi 1943'te Nişantaşı Kız Enstitüsü'ne mesleki ve tezyini resim öğretmeni olarak atanmasıyla sonuçlanmıştır. 1948'de İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ndeki resim dersi öğretim üyeliği görevine kadar burada çalışacaktır. Oğuz Dilmaç, “1914-1940 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizin Sanat Eğitimine Katkıları,” **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 13, Sayı 23, Haziran 2010, s. 74.

Tanpınar'a" verir.¹¹³¹ Muhtemelen, satın alınan, beğenilen yani seçilen bir resim değildir. Ressam seçmiş ve para karşılığında üstelik bir devlet adamı aracılığıyla tablosunu göndermiştir. İlginç bir şekilde, tamamen aynı kalıbı ve neredeyse aynı sözcükleri kullanarak, Zeki Kocamemi de Sekreterlik'ten ricacı olmuştur. Nafi Kansu, ona da 100 lira yardım edilmesini tavsiye etmiş ve sonuç olarak yardım yerine ulaştırılmıştır. Kocamemi, "üzüntülü durumunda" yapılan bu yardıma müteşekkire olduğunu iletir.¹¹³²

Bu örnekler Parti/devlet-sanatçı ilişkisine dair birkaç önemli şeye işaret etmektedir. Öncelikle, bu sanatçılara duyulan güven, onların devletin sanat alanındaki failer arasında geçer not aldığını göstermektedir. Muhafız gruplardan veya taşradan "tanımadığı" ressamın benzer mektuplar yazması tahmin edileceği gibi devletin yukarıdaki sanatçılara sunduğu ayrıcalık gibi bir sonuç doğurmazdı. Yani, bu sanatçıların sosyal sermayeleri yüksektir. Dahası, devlet sanat eserini beğenerek satın alan bir aktör olmaktan çıkmış, ressamın sıkışık zamanlarında sanat eserinin kendisini gözetmeksizin yardımda bulunan bir aktöre dönüşmüştür. Diğer bir deyişle, devlet patron olmanın yanı sıra paternalist devlet özelliği göstermiştir. Sanatçı da devletin böyle bir tutum alacağını öngörmese bu şekilde ricacı olmazdı. Hatırlarsak, dilek mektupları, yazıldıkları makamın otoritelerini kabul eden ve rıza gösteren metinlerdir. Öte yandan, devlet sanatçıların sorunlarını yapısal olarak çözmeye çalışmak yerine, tabiri caizse günü kurtarmaya çalışmaktadır. Sanatçı, eserinin karşılığında aldığı para eserin kendisine bakılmadan ödendiği için, sanatsal emeğin simgesel değerinin düştüğünün farkında değildir ya da en basit haliyle bunu umursamamaktadır. Öte yandan, bu patronaj pratiği, sanatçıların sıkıntılı anında yardıma koşan bir devlet imgesiyle devletin koruyucu sıfatına değer kazandırmakta, devletin hegemonyasının artmasına sebep olmakta ve sonuç olarak devletçi ideolojinin korunmasında önemli bir araç olarak hizmet etmektedir.

4.6.3. "Taşra"dan Ressamlar "Görölmek" İstiyor

"Merkezin ressamı"nda durum böyleyken "taşra"dan ressamın dilek ve şikâyetlerinin nasıl olduğu devlet imgesinin farklı yansımalarını algılamak

¹¹³¹ BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19.

¹¹³² BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 8/4/1945 tarihli

bakımından önem arz etmektedir. Devletin patronajına ulaşmak merkezin sosyal ağları sayesinde görece kolayken fiziksel ve/veya zihinsel mesafenin vakıa olduğu taşrada sanatçıların devlete dair algısının dinamiklerini görmek çarpıcı sonuçlar doğurabilir. Ankara Halkevi'nde Yozgat Lise öğretmeni olarak görev yapan Ahmet Uzelli'nin (1904-1978) Genel Sekreterliğe gönderdiği 18.9.1936 tarihli yazısıyla başlanabilir:

Ankara Halkevinde ikinci Ulusal sergimi bu eylül ayı zarfında açmağa muvaffak oldum. 35 yağlı boya eserleri ihtiva eden bu sergim Kültür Bakanlığımız tarafından iltifata ve takdire şayan görüldü. Yüksek Cumhuriyetimizin verdiği ilhamla yetişen biz Türk Sanatkârları yine ondan her zaman himaye gördük. Bundan üç sene evvelde açmağa muvaffak olabildiğim birinci Ulusal Sergimde Fırkamızın himayelerini görmüşüm. Bu kerrede mazhar olacağım himayeden emin olarak diyebilirim ki sergim hakkındaki yüksek düşüncelerinize müştakım. Sergim 25 eylüle kadar müsaadelidir. Saygılarımın kabulünü rica ederim.¹¹³³

Bunun üzerine Genel Sekreterlik içinde yapılan yazışmalar sonunda Sekreterlik, Ahmet Uzelli'ye, açacağı resim sergisi için doğruca Ankara Halkevi Başkanlığı ile yazışmasının uygun olduğunu bildirir.¹¹³⁴ Uzelli'nin yazısından, Parti'nin himayesini göreceğinden emin bir şekilde himaye talep ettiğini okuyoruz. Ancak Salah Cimcoz'un, Uzelli'nin mektubuna, "hususî sergilere yapılacak yardımlar Halkevi tarafından yapılmıştır. Başka bir şey yapılamaz" şeklinde not düşmesi Halkevinin yardım yapmak için yetkili bir pozisyonda olduğuna işarettir.¹¹³⁵

Ahmet Uzelli bu yazısından tam üç sene sonra¹¹³⁶ Genel Sekreterliğe hitaben yazdığı dilekçede Yurt Gezileri'ne katılan ressamların eserlerinin sergilendiği sergiye kendi eserleriyle katılmak istediğini bildirmiştir:

Türk Devletinin hiçbir devrinde Sanatkarlarına nasib olmıyan bu nimete Sanatla yirmi seneden beri alakalı bulunmam dolayisile ben de sevindim. Faaliyete sevk edilen ve binnetice muvaffakiyetleri ölçülerine göre himaye ve teşvik edilen bu mesut arkadaşlara gıpta etmemek elden gelmiyor. Yıllardan beri bu vatanın muhtelif köşelerinde hizmet ve o köşelerde orijinal gördükleri ve memleketi tanıma bakımından meydana getirdikleri eserlerini vesaitsizlik yüzünden veya nakliye ücretlerini temin edememek güçlükleri ile çırpınan

¹¹³³ BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4.

¹¹³⁴ BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4; 15.10.1936 tarihli

¹¹³⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4.

¹¹³⁶ Uzelli, o sırada Ünye Ortaokulu resim öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

Sanatkarların bu husustaki faaliyetlerini de nazarı itibara alarak onların yaptıkları miktar kadar eserlerini bu Sergilere getirtmeye imkan olamaz mı acaba? *Benim de Karadeniz sahiline ait muhtelif ve orijinal, pentürle yaptığım tablolarım var.* Bu tablolarımı diğer sanatkarlar gibi himaye ve teşvikine mazhar olmak istediğim Partimizin bir vasıta ile nakli ve teşhir ettirmesini arzuluyorum. Cevabınızı intizardım. Saygılarımla.¹¹³⁷

Sekreterliğin Ressam Ahmet Uzelli'ye cevabında, Yurt Gezileri çerçevesinde “memleketin yetişmiş ressamlarından” on kişiyi Güzel Sanatlar Akademisi aracılığıyla muhtelif ressam gruplarının seçimleriyle gönderildiğini bildirir. Yani Uzelli'ye, eğer bir ressam grubuna üye ise sıra geleceği duyurulur. Bunun yanı sıra İstanbul ve Ankara'da düzenlenen resim sergilerinde sergilenen resimlerden beğenilenlerin satın alınmakta olduğu bilgisini vererek, ressamın bu sergilere resimlerini göndermesi tavsiye edilir.¹¹³⁸ Parti'nin Yurt Gezileri programı uygulamasında resamlara grup birliklerine üye olma şartı sıklıkla hatırlatılacaktır. Öte yandan, bu ikili bir şarttır; hem “memleketin tanınmış ressamlarından” olunmalı; hem de bir grubun, üstelik öne çıkan üç gruptan birinin üyesi olunmalıdır.

Uzelli'nin Parti Genel Sekreterliğine verdiği yanıt, ressamın ısrarlı ve dirençli olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir:

...Fırkamızın maksat ve gayesinin, yetişmiş Ressamların, Yurdu tanımak Milli servet, Hayat ve rengi arayıp bulmalarını ve yetişmelerini bu yolda da Sanat Müzelerimize Milli eserler kazandırmalarını istihdaf ettiğini anlıyorum. Yalnız [...] Yurdun herhangi bir mıntakasında yetişmiş bir Ressamın yıllarca kendi branşı dahilinde Hocalık veya herhangi bir Konsorsiyümde bulunmak suretile kaldığı, o muhitin Milli servet hayat ve rengini yudum yudum uzun müddet içtiği ve benliğine her bakımdan sindirdiği vakise; Güzel Sanatlar Akademisinin veya her hangi Ressamlar gurubunun bir veya bir buçuk aylık kendisinden beklenen bütün bu sengin plan dairesinde yapabileceği Etüdlerden herhalde daha muvaffak eserler yetiştirerek Sanat Müzelerimize hizmeti daha büyük olmaz mı acaba?”

Ressam Uzelli Parti'nin desteğini kazanabilmek için bir çıkış yolu aramaktadır. Maalesef, ressamın sorduğu soru siyasi iktidarın düşünme biçiminin uzağına düşmektedir. Ne de olsa Parti bu resimleri “memleketin tanınmış resamları”na yaptırmayı öncelik addetmektedir. Uzelli kendisi gibi ressamların projeye dâhil edilebilmesi için bir öneride bulunur: masraflardan kısarak daha fazla ressam

¹¹³⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 27.9.1939 tarihli.

¹¹³⁸ BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 11.10.1939 tarihli:

gönderilebilir ve ressamlardan daha fazla resmi satın alınması mümkün olabilir. Muhtemelen kendisi gibi ressamı kast ederek şu sözleri ifade eder:

Bir çok Sanatkârlar vardır ki; ancak Aile beslemek kaygusuyla bizardır. Bu, Sanat aşkı, Yurt duygusu, Milli varlık, her bakımdan da yetişmiştir. Zorlukla yalnız toplama masrafını iktiham edebilmekle yapabildiği eserlerini Sergilere yollamak masrafını görememek zorundadır. Bu Ressamların Tarihsel bakımdan lüzumlu olan bu eserleri getirtilip Milli Müzelerimiz realist bir düşünce ile daha çok zenginleştirilebilir kanaatindeyim. Ben de bu söylediğim hallerden muzdarip, Eserlerimle bekliyorum...¹¹³⁹

Tahmin edileceği gibi, ricacı resim öğretmeni-ressam Ahmet Uzelli'nin talepleri karşılık bulmayacaktır. Parti için söz konusu grup üyeliği şartı yönetsel bir kaygıdan ötedir. Parti nezdinde sosyal sermayesi güçlü olan bu birliklerin kültürel sermayeleri simgesel sermayeye dönüşmekte zorlanmamaktadır. Bu yüzdendir ki Yurt Gezileri'nin amaçlarından biri olarak sayılan memleket manzaralarının güzelliklerini tespit gibi konular, simgesel sermayeleri haiz ressam birliklerinin kazanmış olduğu muteberlik seviyesine feda edilecektir.

“Taşradan ressamlar”ın dilekçeleri gözden geçirildiğinde en fazla dilekçe gönderen ilin İzmir olması dikkat çekicidir.¹¹⁴⁰ Aralarında Rıza Hiti, Celal Uzel, Ragıp Erdem, Sadık Renkler, Kemal Dalhan ve Kadri Atamal gibi isimlerin bulunduğu İzmirli ressamlar aralıklarla birkaç defa Sekreterliğe yazarak Yurt Gezileri'ne katılmak istediklerini bildirmişlerdir. Bu ressamların ortak yönü, hepsinin dilekçelerinde ilk olarak eğitim aldıkları kurumların isimlerini zikretmeleridir. 1941 gezisine katılmak isteyen İzmir Tilkilik Orta Okulu resim öğretmeni Rıza Hiti, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim kısmından mezun olmasıyla kendini tanıtır.”¹¹⁴¹ “Taşradan ressamlar”; kendilerini Parti'ye tanıtan, Parti tarafından eylemlerinin görülmesini arzulayan, bu “görülme” neticesinde “şerefli” niteledikleri “vazife”leri üstlenmeyi ve eğer mümkün olursa, devletin maddi yardımından geri kalmamayı bekleyen faillerdir. Kültürel sermayelerini onlara kazandıran, yani mezun oldukları okulları, (çoğunlukla Güzel Sanatlar Akademisi veya Gazi Eğitim Enstitüsü olmak üzere) veya yurt dışında aldıkları eğitimi özellikle

¹¹³⁹ **BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10.**

¹¹⁴⁰ Bunun sebebi, hem öğretmen hem de ressam olan kişilerin bir şekilde sahip oldukları sosyal ağlar (özellikle okul günlerinden tanışır olmaları nedeniyle) sayesinde, birbirlerini başvurularından haberdar ederek cesaretlendirmiş olmaları olabilir.

¹¹⁴¹ **BCA-CHP 490.1.0.0.2014;** 3.6.1941 tarihli

belirtip aynı sermaye türüne sahip rakipleri karşısında bir eksikleri olmadığını dile getirmek isterler. Zaten sahip oldukları sermayeleri alanın diğer failleri tarafından “tanınmazsa” (*recognition*) bir sermaye olarak işlev göremez, dolayısıyla sahip olunacak iktidar konumu için anlamsız bir hale gelirdi.¹¹⁴² O yüzden kültürel sermayelerini simgesel sermayeye dönüştürmek için bu kadar uğraşmaları doğaldır. Benzer bir şekilde; sosyal sermayelerini, yani Parti’nin Halkevinde çalışıyor olmak, resim/ar şubesinde faaliyette bulunuyor olmak veya bilinen bir sanatçılar birliğinin üyesi/başkanı olmak gibi göstergeleriyle özellikle öne çıkararak rekabet güçlerini arttırmaya çalışıyorlardı.

Bu dinamiklerin yanı sıra, İzmir’deki Halkevlerinin merkezle bağlantısının çok da kopuk olmadığı anlaşılmaktadır. 1942 gezisi için yapılan yazışmalar¹¹⁴³ gösteriyor ki Genel Sekreterin İzmir ziyaretinde Yurt Gezileri’ne dair sözler alınmıştır: CHP İzmir Vilayet İdare Heyeti Reis Vekili Ekrem Oran, Genel Sekreterin İzmir’de görüştüğü iki ressamın (Abidin Elder [Abidin Elderoğlu; 1901 Denizli-1974 İstanbul] ve Celal Uzel) “geziye iştiraki kabulleri halinde” isimlerinin telefonla Genel Sekreterliğe bildirilmesini emretmiş olduğunu hatırlatarak ressamların “memnuniyetle” gezilere katılacaklarını bildirmiş ve “şükranlarını” sunmuştur.¹¹⁴⁴ Fakat, İzmir Kız Öğretmen Okulu resim öğretmeni ve Karşıyaka Halkevi Güzel Sanatlar Kolu Reisi Celal Uzel, Genel Sekreterliğe ayrıca bir dilekçe göndermeyi gerekli görmüştür:

*...Liyakatli, muktedir ressam yalnız merkezde değil, Türkiye’nin her tarafında mevcuttur. Ve bunlar mütevazı çalışmaları içerisinde memleketin sanat davasında en çok hizmet etmiş olanlardır. Merkezden uzak bulunmaları tek kusurlarını teşkil eden bu unutulmuş sanatkârları memleket yollarında bir defa tecrübe ediniz, size en kuvvetli eserler vereceklerine emin olabilirsiniz.*¹¹⁴⁵

İzmir Halkevi’nin ve ressam Celal Uzel’in çabaları sonuç verecek; Abidin Elderoğlu ve Celal Uzel 1942’deki Beşinci Yurt Gezisi kapsamında sırasıyla Muş ve Niğde’ye gönderilecektir.

¹¹⁴² Gitte Sommer Harrits, “Political Power As Symbolic Capital And Symbolic Violence”, **Journal of Political Power**, Vol. 4, No.2, August 2011, s. 240.

¹¹⁴³ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2.

¹¹⁴⁴ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2; 23.7.1942 tarihli.

¹¹⁴⁵ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2; 17.7.1942 tarihli

1946'da düzenlenen Yurt Gezileri'nin sekizincisi çerçevesinde, Milli Eğitim Bakanı'nın CHP Genel Yazmanlığına hitaben yazılan, üzerinde “Yurt gezisine İzmirden şimdiye kadar ressam gitmemiştir” notu¹¹⁴⁶ ile değerlendirilen dilekçede, İzmir Ressamlar Cemiyeti'nin Yurt Gezileri'ne İzmir ressamlarının da katılmasına dair dileği bulunmaktadır. Aynı belgeden anlaşıldığı kadarıyla adı geçen dernek, Yurt Gezileri için kendileri arasından Kadri Atamal ve (Ali) Rıza Hiti'yi seçmiş; fakat o seneki gezilerde ressam seçiminin sadece üç birliğe bırakılması sonucunda, ricacı cemiyetin ressamlarına geziye katılım hakkı verilememiştir. Bu nedenle takip eden sene, aynı cemiyetin gezi programına tekrar başvurması üzerine, Bakanın notu eklenerek gezilere katılmaları amaçlanmıştır.

Bütün bu örneklerin yanı sıra, görece “merkezde” kalan ressamlar arasında da Şemsettin Arel gibi, defalarca talep etmesine rağmen¹¹⁴⁷ gezilere hiç gitmeyenler ve/veya bazı ressamların birden çok gönderildiğinden haberdar oldukları için bu eşitsizliği sorgulayan ve sıranın kendilerine gelmesini talep eden ressamlar vardır. 1946 senesindeki geziler için yazan, “Güzel Sanatlar birliği ve parti azasından” olduğunu vurgulayarak kendini tanıtan Ressam Nazmi Davan da ressam seçilen birliklerden biri olan Güzel Sanatlar Birliği üyesi olmasına rağmen, kendisine sıra gelmemesini dilekçesine konu eder.¹¹⁴⁸ Davan'a verilen cevapta, normal şartlarda uygulanagelen usulün yerine, o sene gezilere gidecek ressamların “resen Partice” seçildiği bildirilir.¹¹⁴⁹

Geziler için dilekçe gönderenler arasında, ünlü sosyolog Hilmi Ziya Ülken de vardır. Yazışmalardan anlaşıldığına göre, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Profesörü Ülken, gezilere katılma niyetini Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'le bakanın fakülte ziyareti sırasında paylaşır. Yücel ise bu ricayı Parti Genel Sekreterliği'ne, Ülken'in dilekçesi ile beraber iletir. Ülken dilekçesinde, eskiden beri amatör olarak resimle uğraştığını ve 3 Temmuz 1943'te İstanbul Eminönü Halkevinde açılan resim sergisine yirmi kadar resimle katıldığını yazar. “Halk partisi tarafından memleket resimleri yapmak üzere Anadoluya gönderilecek olan” gruba katılmak ve o şekilde dolaşılacak “bölgelerde sosyoloji araştırmaları yapmak ve konferanslar vermek”

¹¹⁴⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 5.4.1946 tarihli

¹¹⁴⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 8.7.1946 tarihli

¹¹⁴⁸ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 29.7.1946 tarihli

¹¹⁴⁹ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 11.9.1946 tarihli

imkânının kendisine verilmesini talep eder.”¹¹⁵⁰ İkinci bölümden hatırlanacağı üzere, Hilmi Ziya Ülken 1942 tarihinde *Resim ve Cemiyet* adında, çok yankı bulan bir kitap yayımlamıştır. Kitap Namık İsmail, Zeki Faik İzer gibi Akademi’de görev yapmış ressamı taklitçi olmakla suçlamış, Akademi’yi eleştirmiş; toplumcu bir sanattan yana olmanın gerekliliğini vurgulamıştır. Ayrıca, Yeniler Grubu’nun destekçisi olmuş ve kafasındaki sanat yorumunun onlarınki gibi bir sanat olduğunu sıklıkla ifade etmiştir. Önceki bölümde bildirildiği gibi, Yurt Gezileri’ne Yeniler Grubu’ndan sadece Avni Arbaş –o da Hasan Âli Yücel’in önerisiyle- katılabılmış, diğer üyelerin adı bile geçmemiştir. Bu bilgiler ışığında, Hilmi Ziya Ülken’in bu talebinin cevapsız kalacağı ve gezilere gönderilmeyeceği kolayca tahmin edilebilir.

Birliklere Dâhil Olmayınca

Yurt Gezileri üzerine yapılan araştırmalar bugüne kadar hep 1944 tarihli CHP Yurt Gezileri kataloğuna dayanmış ve gezilerin sonuncusunun 1943’te, altıncı kez düzenlendiğini varsaymıştır. Ancak Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi’ndeki belgelerden, bu gezilerin 1944’te ara verilerek, yedinci ve sekizinci defa 1945 ve 1946’da da düzenlendiği anlaşılmaktadır. Belki de 1944’te gezilerin düzenlenmemesi nedeniyle, 1945’te gezilerin yeniden düzenleneceğini duyan ressamıların akın akın Parti’ye başvuru yapmışlardır.¹¹⁵¹ Aralarında Şeref Akdik, Fahri Arkunlar, Turgut Zaim, Hamit Görele, Abidin Elderoğlu gibi daha önce gezilere katılmış isimlerin de bulunduğu bu ressamıların çoğu, herhangi bir birliğe bağlı olmadıklarının altını çizmişlerdir. Bunun sebebi çok basittir: Parti’nin öncelik verdiği birliklere üye olsalardı Parti’ye dilekçe yazmalarına gerek kalmayacak; doğrudan kendi birlikleri içinden seçime tabi olacaklardır.

Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun ve İstanbul Şehir Tiyatrosu dekoratörü Mehmet Muazzez Özduygu da aynı kapsamda başvuru yapmış ve onun talebi de reddedilmiştir. Özduygu’ya, yapılacak bir şey olmadığı, çünkü seçimin birlikler tarafından yapıldığı bildirilmiştir.¹¹⁵² Ancak birlik seçimlerinin genel teamül olduğu bu duruma istisna oluşturan isimler de vardır. Örneğin, Beyoğlu I. Erkek ortaokul

¹¹⁵⁰ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 4.7.1943 tarihli

¹¹⁵¹ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21

¹¹⁵² BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 23.7.1945 tarihli

resim öğretmeni Mustafa Turgut Tokad bu bağlamda anılmalıdır. Tokad'ın dilekçesi şu *büyülü* sözleri barındırmaktadır:

Üyesi bulunduğum Partimiz; bu yıl Anadolumuzun bakir güzelliklerini, tarihi, milli yaşayışımızın karakterini yakından inceleyerek tablolar yaptırmak ve halkevlerimizin idealine uygun bir şekilde çalıştırmak için ressamlarımızı, vazifelendireceğini sevinçle öğrendim. Yıllardır, sanattaki liyakatimi; bütün sergilerde teşhir ettiğim eserlerimle ve yirmibir yıllık öğretmenliğimi, yurdumuza değerli şahsiyetler yetiştirerek isbat ettiğim halde, şimdiye kadar bu *şerefli ödevden* mahrum kalmıştım. O mahrumiyeti; bu sefer telafi etmek üzere, -münasip göreceğiniz şekilde- vazifelendirilmemi saygı ile rica ederim.¹¹⁵³

4.6.4. Akademi ve Birlikler Arasında Mücadele

Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat alanında kuvvetli bir aktör olduğunu çeşitli örneklerle göstermiştik. Bu alan içerisinde devletin himayesinin öncelikli olarak tanınmış üç birlik (Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve “d” Grubu) üzerinden dağıtımının sağlandığını da yeterince tartıştık. Burada ise “tanınmış” bu failler arasında var olan bir mücadeleye işaret etmek istiyoruz. Böylelikle himaye konusunun sadece ekonomik sermaye talebinden ibaret olmadığı; “şeref”, “prestij”, “itibar” gibi konuların da sanatçıların ilgi alanına girdiği ortaya çıkmaktadır. Bu birliklerin en önemli aktörler olarak ortaya çıktığı sanat alanında birlikler sadece kendi aralarında değil, yetkilerini kullanma biçimi neden gösterilerek Akademi Müdürlüğü ile de mücadele etmekteydiler. Ayrıca bilindiği gibi Ankara Halkevi de bir yetke pozisyonundaydı. Genelde Akademi veya Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu olan sanat alanının failleri, İstanbul ve Ankara'nın birer zıt kutup olarak konumlanmasına neden oluyorlardı. Aslında, Cumhuriyet'in sembolik sermaye yüklü kenti olarak, İstanbul'a göre yeni bir merkez olma iddiası taşıyan Ankara'ydı ve hatırlanacak olursa bu yüzden Ankara Halkevi'ndeki sergiler resmi sergi olarak kabul edilmişti. Fakat İstanbul merkezli failler, kültürel sermayelerinin yeterli olmadığı iddiasıyla Ankara'dakileri küçük görmekteydi. Bu durumu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Reisi Mahmut Cûda'nın TBMM 4. Dönem Muş Milletvekili Hasan Reşit Tankut'a yazdığı dilekçe tüm berraklığıyla meydana çıkarmaktadır:

¹¹⁵³ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 27.5.1945 tarihli

[...] ilk gezi için İstanbul'da seçim yapılırken Ankara'da bulunanlardan kimse ayrılmamıştı. Bu tesadüf her yıl tekrarlanacak bir kast zanneden Ankara'daki arkadaşlar C.H.Partisine başvurdular. Haklı gibi görünen vaziyetlerini söz ederek on ressamdan dördünün her yıl Ankara'dan seçilmesine müsaade aldılar. Halbuki, C.H.Partisinin göndereceği *ressamlarda aradığı ve tarif ettiği evsftaki* [nitelikteki] *meslektaşlar Ankara'da mahduttur*. O kadar ki, ilk yapılan seçimde sona gelmiş, ikinci seçimde Sadık Göktuna, Refet Başokçu, Sami, Kerim gibi *mütekaitler* [emekliler] ve *amatörler* gönderilmeğe başlanmıştır. İstanbul'da yapılan seçime gelince: G.S.Akademisinin *manevi şahsiyetine* havale edilen bu vazifeyi Akademi Müdürü, Muallimler Meclisi veya sanat teşekküllerinden davet edeceği Mümessiller marifetile yapmamakta, şahsi reyine tercih edilmiş bir iş sanarak kendisine sempatik olanlar lehine hareket etmektedir. Hatta, geçen yıl Bay Salah Cimcoz müdahale etmeseydi bir yıl önce gidenleri tekrar seçecek kadar ileri gitmiş olacaktı. Böylece, bir taraftan amatörlerin hakiki sanatkârların yerlerini --- diğer taraftan Burhan Toprak'ın masrafını bizzat ödemekte olduğu bir --- adam seçer gibi olan tavırları yüzünden birçok sanatkârlar incinmiş ve ---dirler.¹¹⁵⁴

Görüldüğü gibi Mahmut Cûda, Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın ressam seçimi konusunda nesnel kriterler değil kişisel kanaatlerle hareket ettiğini iddia etmekteydi. Bu birkaç şeye işaret edebilir. Birincisi, Akademi'nin, Müdürü Burhan Toprak'ın şahsiyetinde meşruiyeti zedelenmiştir. İkincisi, bu ve yukarıdaki örneklerle beraber değerlendirildiğinde, merkeze yakın ressamların da merkeze yakın olan kurumlarla sanat alanındaki iktidar paylaşımından kaynaklı olarak mücadele etmesi söz konusudur. O halde “merkezin ressamı” homojen bir grup olarak anılamaz.

“Merkezin ressamı” kategorisi içine konulması isabetli olan, İbrahim Çallı'nın başkanlığını yaptığı Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti¹¹⁵⁵ devlet himayesini dolaysız bir şekilde talep edecektir. CHP Genel Sekreteri Memduh

¹¹⁵⁴ 1941 senesinde Ahmet Hakkı Anlı, Fahri Arkunlar, Ali Rıza Bayezit, Refia Edren, Sadık Göktuna, Nusret Karaca, Sami Lim, M. Selim Turan, Salih Urallı, Kemal Zeren gönderilmiştir. (---) ile gösterilen boşluklar belgenin tahrip olmuş ve anlaşılmayan kısımlarını ifade etmektedir. **BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2**; (1.7.1942 tarihli). Cûda, birlik olarak Ziya Keseroğlu İlhami Demirci, Ercümen Kalmık'ı o seneki geziler için seçtiklerini bildirir. Ancak Ziya Keseroğlu ve Ercümen Kalmık özel sebeplerle gezilere katılamayınca onların yerine sırasıyla Ferruh Başağa ve Hulusi Mercan gidecektir.

¹¹⁵⁵ 3 Mart 1942'de “Türk Ressamlar Cemiyeti” adıyla, Güzel Sanatlar Birliği'nden İbrahim Çallı, “d Grubu'ndan Halil Dikmen, Müstakiller'den Mahmut Cûda ve bağımsız sanatçılardan Hamit Görele tarafından kurulmuştur. Yoğun ilgi gören cemiyetin üye sayısı daha kurulduğu evrede 70'tir. 27 Temmuz-15 Ağustos arasındaki ilk sergisi “Birinci Plastik Sanatlar Sergisi” adıyla açılmıştır. 1946'da Yeniler Grubu'nun da katıldığı üçüncü sergiden sonra, cemiyet adını “Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti” olarak değiştirmiştir. Bkz. “Türk Ressamlar Cemiyeti Kuruldu”, içinde (der.) Hasan Ersel vd., **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 25.

Şevket Esendal'a hitaben yazılan dilekçelerinde Parti'den kendi cemiyetlerine "ilk yıllar için bir miktar tahsisat bağlanmak" şeklinde himaye talep etmiş olduklarını bildirirler. Bu çerçevede İstanbul Parti Başkanlığı'yla görüşmelerinden sonra Milli Şef'e ve Maliye Vekili'ne başvurduklarını ifade ederler. "Bazı teşekkürlere yapılmakta olan yardımın" kendi cemiyetlerine de verilmesi konusunda Parti'nin "yüksek alakalarını" beklediklerini iletirler.¹¹⁵⁶

İlginç bir şekilde, Çallı'nın bu dilekçesinden yaklaşık iki buçuk sene sonra Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen Parti'ye bir dilekçe yazar. Kendisinin de kurucularından olduğunu bildirdiği Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti hakkında bir gelişmeyi paylaşır.¹¹⁵⁷ Dikmen, "... gayesi, her şeyden evvel bütün Ressam ve Heykeltıraşları bir araya toplamak" olduğunu belirttiği cemiyetten "d" Grubu ile başka bazı arkadaşların ayrıldığını kaydeder. Ressam, bunun akabinde, "sempati ve antipatilerin önüne geçemediğimiz tesirleri, bazı zümrelerin ihtiyati bir tedbir telakki ederek uzakta durmaları" şeklinde açıklama yaparak kendisiyle beraber, yine birliğin kurucularından İbrahim Çallı ve Mahmut Cûda'nın da ayrıldıklarını duyurmuştur. Gerekçe olarak ise, sanatçıların zikredilen sebeplerle ayrılması veya kendilerine uzak durmaları sebebiyle amaçladıkları gibi büyük bir birlik kuramayacak olmalarını gösterir. Cemiyetin "kuruluşundaki gayenin zıddına olarak mevcut resim zümrelerine ilave" bir oluşum olarak ortaya çıktığı ve kendilerinin "zümrelerin çoğalmasını" doğru bulmadıkları için ayrılmalarının ve üstelik bunu Parti'ye bildirmelerinin pek çok anlamı vardır.

Birincisi, ressam oluşumları için artık sayıca çok olmanın bir sıkıntı ifade ettiğini gözlemliyoruz. Çoğulluğun neden bu kadar büyük bir sorun teşkil ettiğini anlamak için kurucu ideolojinin düsturlarına geri dönmemiz gerek. Söz konusu durum, korporatist devletçi ideolojinin "sınıfsız kaynaşmış tek millet" şiarına oldukça paralel. Ressamların sanat alanı içerisinde rekabet etmek zorunda kaldıkları sözümona gruplar, klikler, hizipler istemediklerini örneklendiren bir tutum karşımızdaki. Ayrıca, devlet de bu oluşumlarla ayrı ayrı uğraşmayı tercih etmiyor. Hatırlanacak olursa, Devlet Resim ve Heykel Sergilerinden birinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, ressamların devletin karma sergisinde birleşmiş olmalarını devletin

¹¹⁵⁶ BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 25.1.1943 tarihli

¹¹⁵⁷ BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 9.6.1945 tarihli

birleştirici gücü olarak değerlendirmişti. Bir yandan, ressamların devletin himayesini kazanabilmek için grup üyesi olmalarının bir şart olarak öne sürülmesinin üstüne tüm oluşumların altında birleştiği tek bir sanatçı grubunu (Türk Ressamlar Cemiyeti) tercih etmesi bir çelişki gibi görünebilir. Ancak her ikisi de, tek-parti rejiminin denetleme ve kontrol etme eğiliminin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Parti-devlet, süreç içerisinde birlikleri kelimenin hem temel hem mecaz anlamıyla “tanıyarak” onları defterine kaydetmiştir. Bu yüzdendir ki “tanımadığı” resamlara himaye vermek konusunda çekimser davranabilmektedir. Devletin sanatsal patronajı ele alış biçimi, ideolojik tercihlerinden bağımsız olmayacaktır.

4.7. Sonuç

Cumhuriyet’in kültür politikaları çerçevesinde güzel sanatlara gösterilmiş olan ilgi sanat piyasasında arzı arttırmış ve sanat alanı içinde yoğun bir mücadeleye sebep olmuştur. Tezin birinci bölümünde değindiğimiz üzere, bu mücadele 1930’lar boyunca iki grup -“genç ressamlar” vs. “ağabeyler”- arasında sürmüştü.¹¹⁵⁸ Resim eğitimi veren okullardan mezun olanların sayısı arttıkça sanat arzının artması fakat talebin aynı oranda artmaması nedeniyle alan içindeki mücadelenin artması, çıkarlar ve çelişkilerin de çoğalmasına sebep olmuştur. Bu alan içinde sanat piyasasının varlığından söz etmek güç olduğu için, piyasayı değilse de devlet patronajını bölüşememe hali söz konusuydu. Patronaj için girilen bu rekabetin ekonomik sermaye amacıyla sürdürüldüğüne dair kolayca yapılabilecek çıkarımdan ziyade, ekonomik sermayenin yanı sıra sosyal ve kültürel sermayelerin dolaşıma sokulduğu vurgulanmalıdır. O noktada simgesel sermaye olarak değerlendirilmesi gereken “şeref”, “liyakat” gibi özelliklerin önemli ölçüde faillerin –ressamların- *oyuna girmelerinde* etkili olduğu ortaya çıkmıştır.

Ankara Sergi Evi’nde 1941’in Ekim ayında düzenlenen Üçüncü Devlet Resim Heykel Sergisi’ni bir ay boyunca izleyen Malik Aksel, tanık olduğu ifadeleri

¹¹⁵⁸ 1940’lardan itibaren “Yeniler” ve “Onlar” adındaki sanatçı gruplarının kurulmasıyla toplumcu bir resim anlayışı Türk resmine girecek; bu genç ressamlar da öğrencileri oldukları kuşağı suya sabuna dokunmamakla eleştireceklerdi.

muhabereleler Şeklinde aktarmıştır.¹¹⁵⁹ Bu muhabereleler de söz konusu gruplaşmaların varlığını onaylamaktaydı. Örneğin bir ressam şöyle diyordu:

...Bir alay züppe *kendilerine uygun bir “mily ”*[ evre] *yarattılar*; onlara benzeyen şakşak ılar, işte nihayet yazdılar, çizdiler, muratları oldu; kendilerine göre arzu ettikleri gibi bir jüri meydana geldi. Bu jüri de, güneşten korkan yarasalar gibi loş, karanlık, çarpık  urpuk ne varsa oraya konmaya, orada gizli bir güzelliğin mevcut olduğuna tevehhüm etmeye başladı. *Bütün memleketlerden kovulmuş*, hiçbir yerde tutunamamış olan buna benzer araştırmalarını, çalıştınız,  abaladınız, tellediniz pulladınız, nihayet himmetinizle memlekete sanat diye yutturdunuz. Muharrirlerden, m nekkitlerden, hatta tiyatrocılardan da epey taraftarlar buldunuz.¹¹⁶⁰

“Bütün memleketlerden kovulmuş” ifadesiyle tariflenen, kübizm vb. gibi, kimi ressamlar tarafından artık beğenilmeyen, zaman içerisinde değeri düşmüş, istenmeyen modernist akımlardı. Türkiye’de bu türlü resmi seven, satın alan, değerli sayan bir kesimin olmasına tahammül edemiyorlardı. Ayrıca, söz konusu sohbete konu olan jürinin bu çizgide olması kendilerini memnun etmemekteydi. Bununla beraber, bu iddia sahibi, bu sanat akımlarının hem kamusal alanda hem de entelektüeller arasında kıymetinin yüksek olduğunun ipucunu vermektedir.

Bu bölümde devlet ile beraber iki yetkenin iktidar alanları üzerinde durduk: Sanat alanının kurumsal aktörleri olarak Akademi ve Halkevleri. Bununla beraber, bu kurumların görev alanlarının ve  ye ve mezunlarının sahip oldukları sermayelerin Parti-devlet nezdinde farklı olduğunu teslim etmek gerekiyor. Akademi mensuplarının kültürel sermayesi güçlü iken Halkevleri mensuplarının sosyal ve simgesel sermayeleri  ne çıkmaktadır. Bu ikisinin kimi zaman birbirine göre hiyerarşik pozisyonları değişse de Halkevleri daha çok yönetsel bakımından devletin ihtiyaç duyduğu bir akt rken Akademi meşruiyeti sorgulanmadan bilgisine güven duyulan bir eğitim kurumudur. Öğretmen-ressamlar programında örneklendirildiği gibi ressamlar Halkevlerini denetleyebiliyor ve onlar hakkında devlete rapor verebiliyorlar. Öte yandan, hakkındaki muhtelif şik yetlere rağmen devletin Akademi’ye duyduğu güven sarsılmıyor. Bunda elbette Halkevleri’nin yönetilmesi oldukça zor bir yerel örgütlenme ağını içinde barındırmasının etkisi vardır. Fakat

¹¹⁵⁹ Sergi izlenimlerini  lk  dergisine sekiz sayı boyunca (16 Ocak 1942 tarihli 8. sayıda başlar, 1 Mart 1942 tarihli 15. sayıda biter) tefrika halinde yayımladıktan bir sene sonra kitap haline getirir: Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**.

¹¹⁶⁰ A.g.e., s. 16.

Akademi'nin her ne olursa olsun devletin çıkarlarını sanatçılarınkine tercih eden yaklaşımı nedeniyle devlete eklemelenmiş bir kurum olması da göz ardı edilemeyecektir.



SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türkiye Cumhuriyeti’ni Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasal, toplumsal ve kültürel yapıları terk ederek kurmayı arzulayan Kemalist devrim yeni bir toplum yaratmak istiyordu. Yaratılacak yeni toplum her şeyden önce modern olmalıydı ve bu modernliğin belirli göstergeleri vardı. Batı modernleşmesini model alan Türk modernleşmesinde Batı sanatı söz konusu göstergelerden biri olarak değerlendirilmekteydi. Kemalist kadrolar devrimlerin yaşadığı genel bir açmazı tecrübe etti. Kemalist rejimin doğası rejimin amacının önüne geçmiştir. Bu kadro bir yandan modern toplumun temel taşlarını harekete geçirmek ve yerleştirmek isterken, diğer yandan yeni rejimin ilkelerinin geniş kitlelerce benimsenip rejimin sürdürülmesi adına denetleme, baskılama vb. mekanizmaların gerektiğinde devreye sokulmasında herhangi bir çelişki görmüyordu. Söz gelimi bu modernliğin kendisinin belirlediği sınırlar içerisinde olması için atıyordu adımlarını. Konumuz özelinde somutlaştırmak gerekirse, Türk ressamlarının modern resimle meşgul olmasını teşvik ve takdir etmesine rağmen, resimde modernizmin belirli hallerde yaşanmasını tercih etmekteydi.

Tek-parti dönemi Türkiye’sinde resim alanıyla siyasal alanın ilişkisini inceleyen bu araştırma, bu dönemde resim alanının Türkiye’nin modernleşme ve ulus-inşası süreçlerinden yoğun bir şekilde etkilenmiş olduğunu göstermiştir. Bu etkilenme halini totaliter veya otoriter rejimlerde olduğu gibi siyasal alanın sanatı baskı ve zor yöntemiyle bütünüyle denetimi altına alması şeklinde yorumlamak, konunun inceliklerini kaçırmak anlamına gelecektir. Ressamların, dönemin sanat-siyaset alanının “güdümlü” niteliğine uyum sağladığı çokça iddia edilmiştir; özellikle geç-modernleşen bir ülkede hem modern hem de milli olmasını arzuladığı sanatını söz konusu modernleşmenin hizmetine vermekten çekinmemesi ilginçtir. Bu duruma dikkat çeken Necmi Sönmez, ressamların rejime bağlılıklarını otoriter bir rejimin baskısı altında uyum gösteren faillerin davranışları olarak değerlendirmemiş ve ressamların resmi kanona uymalarını Kemalist hegemonyaya gerçek anlamda

bağlanmalarının bir sonucu olduğunu iddia etmiştir.¹¹⁶¹ Bu araştırmanın incelediği analiz seviyelerinden biri olarak ressamların, siyasi iktidarın sanat alanından beklentilerine karşı nasıl bir tavır geliştirdiği sorusuna verilen bu cevap bu çalışmanın ulaştığı sonuçlardan biri olması itibarıyla paylaşılmaktadır.

Öte yandan, bu durumu tek başına ressamların dönemin aydınları olarak Kemalist hegemonyaya bağlılıklarıyla açıklamak yeterli değildir. Tezin başvurduğu Bourdieu sosyolojisinin katkısı bu bağlamda özellikle değerlidir. Bourdieucü analiz sanat alanının kendi kurallarını ve mücadele dinamiklerini saptayabilmenin yanında, faillerin alanlararası geçişi sırasında temellük ettikleri sermayeleri ayrıştırabilmeyi mümkün kılmıştır. Hatırlamak gerekirse, bu sermaye türleri sosyal, kültürel ve simgesel sermayelerdir. İncelenen dönem içerisinde resim alanı içerisinde iki grubun belirgin bir şekilde birbiriyle mücadele ettiği saptanmıştır: “ağabeyler” ve “gençler”. “1914” veya “Çallı kuşağı” olarak da sınıflandırılabilen birinci grubun üyelerinin Paris’e eğitime gönderilmelerine rağmen, izlenimcilik dışında bir şey almadığı, modern sanattan faydalanamadıkları iddia edilmiştir. Öte yandan, bu grubun ressamları milli konuları kolaylıkla resmedebildiği söylenmiştir. “Gençler” grubunu ise Batı’nın sanat merkezlerine giderek orada modern sanatın son örneklerini yakalayabilen Müstakiller veya “d” Grubu’nu oluşturmaktadır. Bu gençler sanat tekniğinde “ağabeyler”e nazaran daha modern, yani daha güçlüdür; aynı zamanda sanatta entelektüel bir arayışın izlerini bulmaktadırlar. Gelgelelim, milli konuları ele almada başarısız olabilmektedirler. O halde, her iki grubun kendine has özellikleriyle Türk resminde belirli bir yeri vardır. Bu söylemin sahibi, tahmin edilebileceği gibi, “d” Grubu’nun sözcüsü addedilen ressam Nurullah Berk’tir. Kendisi ve grubunu modernlik sıfatına layık bularak değerlendirmeye, alan içerisinde güç kazandırmaya çalışır. Bununla birlikte, 1930’ların ortalarından itibaren, milli – modern eksenindeki denge “milli”den yana ağır basacak şekilde değişir. Fakat bu çok değinilen “milli”nin kapsamı hiç de dar değildir. “Milli” olan hem Kemalist devrimin amaçlarına, ilkelerine, yani siyasal ve toplumsal düzlemdeki yeniliklerine işaret etmekte, hem de yerel ve yerli olanın bilgisine gönderme yapmaktaydı. Yine de, bunlardan başka,

¹¹⁶¹ Necmi Sönmez, “Edilgen Kanon (1923-1960) Türkiye’de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı”, içinde (der.) Ömer Laçiner, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler (4.Cilt)**, İletişim, İstanbul, 2009, ss. 870-878.

“milli” olan, aynı zamanda geniş kitleler tarafından aynı şekilde görülen veya algılanan, bu anlamda okunaklı, anlaşılır olana karşılık gelmekteydi.

Ayrıca, ressamaların ve kültürel üretim alanında var olan aydınların habituslarının devleti merkeze alan, devletin çıkarlarını öncelikli gören zihniyet dünyasından etkilenmiş olduğu gösterilmiştir. Bununla birlikte, sanat alanının faillerinin bu bağlamda pasif birer figür olmadığı; habitusları ve alanın kuralları ve sermaye dağılımıyla belirlenmiş bir uzam içerisinde etkin oldukları görülmektedir. Diğer bir deyişle, ressamalar basit bir şekilde Kemalist hegemonyanın kendisinden beklediklerini zorunlu olduğu için değil, kendi zihin dünyasında anlamlı veya mantıklı bulduğu için yapabilmektedir. Yani, ressamaların iradesini gözden kaçırmamak gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu tezde modernleşme ve ulus-devletleşme süreçlerini birbiriyle uyumlu bir şekilde gerçekleştirmek isteyen tek-parti Türkiye’si’nin sanat alanında aynı anda “modern” ve “milli” olmanın formülünün arandığı söylemler dizisine kulak verilmiştir. Cumhuriyet’in organik aydınları halkı eğitmenin gerekli olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle sanatsal anlamda estetik değerlere ve çeşitliliğin gücüne değil, sanatın bu eğitimin önemli bir parçası olacağına inanmışlardır. Yani sanatın pedagojik bir işlev atfedilerek araçsallaştırılmasında beis görmemişlerdir. Söz konusu aydınlar kültür ve sanata dair söylemlerinde önceliklerini halkın seviyesi dikkate alınarak üretilmiş eserlere vermişlerdir. Bu bağlamda Kemalist devrimin tarihini “nakşetmesinin”, yani sanatsal üslupla betimlemesinin önemli olduğu vurgulanmıştır. Modernlik kaygısından vazgeçmeden, eserin “milli” veya “yerli” olmasının önemi üzerinde durulmuştur. Fakat bu araştırmanın gösterdiği gibi, son kertede “müfrit”, yani aşırı uçlarda gezinen eserlerin kitlelerce anlaşılmasının kolay olmayacağı yönündeki inançla, ancak realist üsluptaki resimler takdir görmüştür.

Ressamlar ise devlet ideolojisini yeniden üreten bu kişilerin müdahalelerinin meşruiyetini sorgulamaya gerek duymadan, Kemalist söylemin beklentileriyle uzlaşarak resimlerindeki modernist üslubu yumuşatmışlar; modern sanata dair entelektüel kaygılarını bir kenara bırakarak modern sanata dair fikirlerini aynı uzlaşmacı tutumla ifade etmişlerdir ve milli konuları resimlerine yansıtmışlardır. Buna paralel bir şekilde, ressam gruplarının aralarındaki üslupsal farklılıklar giderek

anlamını yitirmiş ve bu grupların en sonunda dağılması Kemalizmin organik aydınlarınca olumlu bir gelişme olarak kaydedilmiştir.

Öte yandan, ressamlar ve devlet ilişkisini doğru bir şekilde okumak için mutlaka irdelenmesi gereken bir boyut vardır: sanatsal patronaj. Bu araştırma konuyu bu yönüyle de ele alarak, mevzuunun Kemalizmin söylemsel ve ideolojik gücünden ibaret olmadığını kanıtlamaktadır. İşleyen bir sanat piyasasının olmadığı bir toplumda Türk ressamları sanat hamiliğini devletten beklediklerini açık bir şekilde ilan etmişlerdir. Kamuoyunda devletin sanat alanındaki desteğinin nasıl olması gerektiğine dair uzun süren tartışmalar yaşanmıştır. Bu tartışmaların aydınlatığı gibi, ressamların devlet algıları ortak değildir. Kimi devletten somut maddi yardım beklerken, kimisi sanat ortamını canlandıracak öneriler dizisiyle tartışmada konum almıştır. Resim alanı dışından konuşan organik aydınlar ise ressamların beklentilerini devletten yana olacak şekilde eleştirmekle kalmayıp hepsi ressamların milli vazife sahibi olduğu konusunda hemfikirdir. Ressamlar, birer Cumhuriyet aydını olarak gerek “milli sanatın” üretilmesinde gerek Kemalist inkılâpların yayılmasında aktif olmalıdır.

Bu çalışmada tek-parti dönemindeki sanatsal patronajın işleme mekanizmalarına derinlikli bir şekilde bakılarak, patronajın belirli şartlarla yürütüldüğü gösterilmiştir. Özerk bir sanat alanının olmadığı bir toplumdan beklenebilecek şekilde, parti-devletin belirlediği ve organik aydınlarının yeniden ürettiği bir “milli sanat” söyleminin, sanat üretiminin yegâne alıcısı olan resmi kurumlarıyla dışerk (heteronom) bir dinamiğe yol açtığı belirlenmiştir. Sanat alanına girmeye çalışan faillerin sadece kültürel değil sosyal sermaye birikimlerinin bu bağlamda önemli olduğu ortaya konulmuştur. Özellikle Halkevleri üzerinden dağıtımı yapılan sanat himaye programı desteklerinin öncelikli olarak Halkevlerinin tanıdığı ve güvendiği ressamlara verilmesi ve bunun illa ki Parti Genel Sekreterliği’nin onayı ve bilgisi ile gerçekleşmesi dönemin Parti-devlet ve toplum ilişkilerine dair önemli bir noktayı aydınlatmıştır. Parti’nin sanat konusunda da denetleme ihtiyacı duyması dikkate değerdir.

1930’ların ilk yarısında Kemalist tek-parti yönetimi hegemonyasını sağlamlaştırmak için türlü adımlar atmıştır. Kültürel alan bu amaçla baştan aşağıya

seferber edilmiştir. 1930 yılında Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın beklenmedik başarısı CHF yönetimini alarına geçirmiştir. Tek-parti yönetiminin kurulmasının ardından artık pek çok kültürel kurum bile rejime siyasal bir tehdit olarak algılanmış, Türk Ocaklarından Darülfünun'a pek çok kurum rejimin ilkelerini paylaşmadıkları veya amaçlarına ulaştıkları gerekçesiyle kapatılmıştır. Türk Ocaklarının yerine, aslında aynı teşkilatın üzerine bina edilmesine rağmen, örgütsel olarak Parti'ye bağlanan Halkevleri 1932'de yeni bir kültür organı olarak ortaya atılmıştır. Aynı dönemde kurulan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (1931), Türk Dili Tetkik Cemiyeti (1932), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (DTCF) (1935) ile Türk Tarih Kongreleri gibi örneklerin Parti'nin prensiplerini yayması umulmuştur. “Birlik” ve “birleştiricilik” söylemleriyle kültürel birimler Parti'ye bağlanarak devlet denetimi kolaylaştırılmıştır. Parti-devlet bütünleşmesi bu birlik söyleminden kuvvet almıştır.

Resim alanında resim gruplaşmalarının dağılması, devletin söz gelimi bütünleştirici vasfıyla ressamı ortak sergilerde buluşturması rejimin organik aydınlarınca bu nedenle kutlanmıştır. Onlara göre, amaç “milli sanat” üretmekse, ressamın ayrı gruplar altında yer alarak birbiriyle didişmelerinin bir mantığı yoktur. Ayrıca “milli sanat”ın “müfrit” akımlardan çıkması umulamaz; çünkü resme bakan gözlerin her biri başka şey görecektir. Bu nedenle olması gereken realist resimdir. Modernizm, ya da örneklendirerek söylemek gerekirse, kübizm, konstruktivizm, ekspresyonizm, sürrealizm, vs. gibi akımlar, tabiri caizse “bize gerekmeyen resim” sınıflandırması altında küçümsenmiştir. Bu söylemi benimseyen aydınlar kişisel beğenileri söz konusu olduğunda aynı yorumu yaparlar mıydı bilinmez; çünkü modernist sanata dair bilgi birikim sahibi oldukları, en azından takip ettikleri anlaşılmaktadır. Fakat temel amaç sanatın kitlelere rejimin ihtiyaç duyduğu mesajları yayması olarak belirlendiğinde, kamusal olarak altı çizilen, beğenilen resim türünün realist resimler olduğu görülmüştür.

Devletin resim sanatı alanına yönelttiği beklentinin doğru veya yanlış olduğu sorgulanabilir; fakat ikisi arasında bir taraf almanın oldukça güç olduğu fark edilecektir. Doğru olduğu söylenebilir; bırakınız Batı tarzı resim kültürüne sahip olmayı, okuma yazma oranının düşük olduğu bir toplumun ancak daha realist sanat eserlerinden keyif alabileceği düşüncesi hiç de anlaşılmasa değildir. Öte yandan,

yanlış olduğu da iddia edilebilir; çünkü yegâne sanat hamisi olan devlet herhangi bir beklentisini dile getirdiği andan itibaren baskı mekanizmalarını devreye sokmasına gerek kalmadan bu beklentinin dışında kalan ressamı baskılamış olur. Baskı mekanizmalarının harekete geçirilmesi belirli bir özerklik seviyesi gerektirmekte olan modernist sanat üretiminin önünü kapamanın yanı sıra oluşturulmaya çalışılan “milli sanat”ın da gelişimini engellemektedir. Böylelikle ortaya ancak belirli “milli konular” çerçevesinde üretilmiş heyecandan yoksun yapmacık ürünler konabilir hale gelir. İnkılâp Sergileri 1937’de bu nedenle sonlandırılır. 1938’de başlatılan Yurt Gezileri programı da hem amaçları hem de sonuçları bakımından devletin mevzubahis beklentilerinin devam etmesine rağmen, ressamı büyük şehirler dışında görevlendirerek bir nebze yeni bir şey aramasından başka bir şey değildir. Anadolu manzara resimleri vatan imgesinin kurulmasına katkı sunmasının yanı sıra, Parti’nin denetimlerinden çekinecek ressamın kendilerini garantiye almalarının da bir sonucu addedilebilir. 1938’deki birinci yurt gezisine katılan resamlardan beşinin *Tan* gazetesine gezilerdeki izlenimlerini aktarmalarından sonra Parti’nin kendilerini uyarması bunun en açık örneğidir. Ressamların anlatılarında gittikleri yerlerde karşılaştıkları –ora’nın yerlisiyle yaşanan başta iletişimsizlik olmak üzere- sorunları mizahi bir dille bile ifade etmeleri, köylüye üstten baktıklarını düşünen ve sorunların bu şekilde dile getirilmesini, kim bilir bilhassa da *Tan*’da yayınlanmasını, arzulamayan Parti’yi rahatsız etmiştir.

Buna rağmen, bugünden seksen yıl öncesine bakıldığında, bu söylemlerin sanat alanını araçsallaştırırsa da sanat sevgisini pekiştiren, hiç değilse değerlileştiren bir yanı olduğu görülebilir. Ekonomik ve toplumsal pek çok sorunla boğuşmakta olan dönemin toplumu için sanatın ne derece yaşamsal bulunduğu sorusu kafalara takılabilir. Yine de bu araştırmanın incelediği dönemdeki ressamın sanat sevgisiyle dolu olarak, resim sanatının yaygınlaştırılması noktasında idealist ve hevesli olduğu sezilmektedir. Toplumun resim sanatına ilgisizliği bir vakıa iken, devletin Kemalist kadrolarının resim sanatına ve ressama bu kadar himaye programı yürüterek naif bir çaba içinde olduğunu göstermiştir. Öyle ya da böyle, kübist veya realist olsun, resme verilen değer bu dönemin kültür politikaları sayesinde artmıştır. İstanbul ve Ankara dışındaki Halkevlerinden Parti Genel Sekreterliğine gönderilen dilekçeler sanat himayesinin taşrada somut karşılığı olduğuna dair kanıtlardır. Bu dilekçeler bize örneğin seksen sene önce Halkevleri resim kurslarına katılan bir

gencin sanat sevgisinin geliştiğini ve boya, tuval vb. ihtiyaçlarını dile getirdiğini göstermektedir.

Tek-parti döneminden sonra kültürel ve sanatsal ortam, özellikle II. Dünya Savaşı'nın bitmesi, 1946'da çok partili sisteme geçilmesi ve 1950'lerin ilk yarısında ilk özel galerilerin açılmasıyla beraber ciddi miktarda değişmiştir. 1950'de yapılan tarihi seçimler sonrasında, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, entelektüel alanı da kapsayan geniş bir toplumsal kesimin özgürlük ve demokrasiye yeniden inanabilmesini sağlamıştır. Kapitalizm-komünizm karşıtlığıyla belirlenen II. Dünya Savaşı sonrası dünya düzeni içerisinde Türkiye'nin ABD'nin liderliğindeki bloktan yana seçimini kullanması, siyasal olduğu kadar kültürel alanda kullanılan söylemlere de yansımıştır. Dönemin sanat alanındaki gelişmeleri bu gözle değerlendirmek doğru olacaktır.

Öte yandan, Demokrat Parti iktidarı kültürü bir politika alanı olarak düşünmekten uzak durduğu gibi, CHP iktidarında gerçekleştirilen kültürel programların çoğu Demokrat Parti döneminde devam ettirilmemiştir; örneğin, 1940 yılında Hasan Ali Yücel başkanlığında açılan Köy Enstitüleri 1946'da komünizm yuvası olduğu gerekçesiyle kapatılmıştır. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün kapatılması, 1937'de açılan Resim ve Heykel Müzesi'nin kapalı tutulması gibi uygulamalarda görüldüğü gibi yeni hükümet kültürel üretim alanına karşı olumsuz bir tutum sahibi olduğunu göstermiştir.

Ancak kültür ve sanata odaklanan muhtelif derneklerin ortaya çıkması bu alanın biraz olsun canlanmasına katkı sağlamıştır. 1945'te İstanbul'da Filarmoni Derneği, 1950'de Ankara'da Sanat Sevenler Cemiyeti, 1951'de İstanbul'da Sanat Dostları Derneği, 1952'de Ankara'da Helikon Sanat Derneği'nin ve diğer illerde benzer derneklerin kurulması buna örnek verilebilir.¹¹⁶² 1950'de İstanbul'da Türkiye'nin ilk sanat galerisinin (Galeri Maya) kurulmasından iki sene sonra Bülent Ecevit ve arkadaşları Helikon Derneği Galerisi'ni açmışlar; sanata bir "kamu hizmeti" olarak baktıklarını ve ticari amaç peşinde koşmadıklarını bildirmişlerdir.¹¹⁶³ Bununla

¹¹⁶² A.g.e., s. 98.

¹¹⁶³ Sarah-Neel Smith, "Introduction to "Artistic Awakening in Ankara," "The Artist and Politics," and "The Burden of the Intellectual" by Bülent Ecevit", *Artmargins*, 5, 1, 2016, s. 112.

birlikte, Ecevit'in, *Ulus*'taki ilk yazılarında sanatın bireysel bir ifade şekli olduğunun altını iyice çizmesiyle sanata dair yeni bir anlayışın doğmakta olduğu da anlaşılmıştır. Bu yıllar, resimde de grup etkinliklerinin azaldığı ve grupların üyelerinin birer birer kişisel tavır aldığı yıllar olacaktır.¹¹⁶⁴

1950'ler, ayrıca, figüratif-soyut tartışmasının yoğun olarak görüldüğü bir dönemdir. 1930'lar ve hatta 1940'ların kübist resimlerini alaya alan kesimlerin söylemlerini hatırlatırcasına, bu yıllarda soyut sanatı benimseyen sanatçılar basit bir taklitçilikle suçlanmışlar ve içerikten yoksun bir sanatın topluma hizmet etmeyeceği iddiasıyla eleştirilmişlerdir. Fakat soyut ve non-figüratif sanatın değer kazanması sanat alanında yeni bir dönemi başlatacaktır. Özel bankaların da bu dönemde sanata yatırım yaparak koleksiyonlarını oluşturmaya başlamasıyla birlikte, Türkiye'de yeni ve özgür bir sanat alanı ufukta görünecektir.

Gelecek araştırmalar için bir virgöl niteliğinde olması umulan bu çalışmanın ulaştığı sonuçların kıymeti teslim edildikten sonra, ileride şu alanlarda geliştirilebileceği düşünülebilir. Öncelikle Osmanlıca kaynakları tarayabilecek bir çalışma Cumhuriyet öncesi sanat ortamını daha iyi değerlendirebilir. Böylece, her ne kadar sanat tarihinin konusuna girse de, Cumhuriyet öncesindeki sanatsal patronajın bürokrasi ve Saray destekleri dışında var olup olmadığı daha iyi aydınlatılabilir. Yine bu sayede, "ötekilerin tarihi"ne daha fazla ışık tutularak gayrimüslim sanatçıların sanat piyasasına katkısı değerlendirilebilir. Bunların yanı sıra, daha çok söylem analizine başvuran bu çalışmada ressamın ürettiği resimlerin birebir biçimsel analizine girilmemiş, yalnızca çok fazla referans verilen kanonik eserlerin birkaçı irdelenmiştir. Ancak sanat sosyolojik bir yaklaşımla tespit edilecek muhtelif tipleri temsil eden resimlerin analiz edilmesi ilginç sonuçlar ortaya koyabilir.

Ayrıca, feminist duyarlılığı olan dikkatli okurların gözünden kaçmayacak bir eksiklik, bu çalışmada kadın ressamın görece yokluğudur.¹¹⁶⁵ Bu çalışma kapsamında incelenen süreli yayınlarda kadın sanatçıların sesiyle hiç karşılaşılmamış olması ilginçtir. Kamusal tartışmaların neredeyse hepsinin erkekler arasında geçtiği

¹¹⁶⁴ Yasa Yaman, "1950'li Yılların...", s. 99.

¹¹⁶⁵ Bu durum Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni inceleyen bir araştırmacının da dikkatini çekmiştir. Bkz. Tongo, *a.g.e.*, s. 50.

sanat ortamının sorgulanması gerekmektedir. Bu durum kadın ressamaların erkek resamlara oranla sayısının az olmasıyla ilişkili düşünülebilir; fakat ressamlığın özellikle seçkin kadınlar arasında saygıdeğer bir uğraş olduğu hatırlandığında kadın ressamaların sayısının hiç de az olmadığı ortaya çıkacaktır. Ataerkil kültürel alanın ve dolayısıyla ataerkil yayın dünyasının bir sonucu olarak yorumlanabilecek bu durum, otobiyografik çalışmalar, özel arşivlerdeki mektuplar gibi alternatif kaynaklar incelenerek daha fazla araştırılmayı hak etmektedir.

Daha sonra, bu çalışmada muhalif yönüyle incelenmesi beklenen bazı kesimlerin görece sessiz bırakıldığı iddia edilebilir. Ağırlıklı olarak Kemalist rejime görece yakın süreli yayınların taranmış olması ve örneğin toplumcu yayınlara¹¹⁶⁶ bakılmaması sanat-siyaset ilişkisine dair anlatıda eksik kalan ve gelecekteki araştırmaların tamamlayacağı bir boyuttur. Bununla birlikte, sanat alanını söylemsel açıdan hem işler kılan hem de şekillendiren entelektüel alanın rejimin organik aydınlarının belirlenimi içerisinde kaldığını unutmamak gerekir. 1940'ta yayın hayatına başlayan Marksist edebiyat dergisi *Yeni Edebiyat*'ta Abidin Dino ile diğer yazarlar arasındaki realizm tartışması¹¹⁶⁷ bir istisna olmaktan fazlasıdır; ancak Abidin Dino'nun entelektüel arayışları yaşadığı dönemdeki diğer sanatçılar içinde özel bir değerlendirmeyi hak etmektedir. Ayrıca, sonraki çalışmaların süreli yayın ve resmi belge taramasının üstüne daha geniş bir kişisel arşiv taraması yöntemiyle, sanatçıların basılı yayın dışındaki düşünce ve değerlendirmelerini öğrenmek mümkün olabilir.

¹¹⁶⁶ Toplumcu yayınlara *Ses*, *Yeni Ses*, *Yeni Edebiyat* gibi dergiler örnek verilebilir.

¹¹⁶⁷ Konuyla ilgili olarak bkz. Ahmet Oktay, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma**, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

BCA-CHP 490.1.0.0.4.21.32

BCA-CHP 490.0.1.0.0.2015.18.2

BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19

BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10

BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7

BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8

BCA-CHP 490.1.0.0.2014.12

BCA-CHP 490.1.0.0.2014

BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2

BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2

BCA-CHP 490.1.0.0.2016.20

BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21

BCA-CHP 490.1.0.0.2014.12

BCA-CHP 490.1.0.0.2016.22.2

BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46

BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48

BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4

BCA-CHP 90.1.0.0.2013.10

BCA 030.10.0.0.172.193.17

BCA 030.10.0.0.173.194.2

BCA 030.10.0.0.173.194.5

C.H.P Manisa Halkevi, **Yurt Gezisi Resim Sergisi 6-11-1944**, Manisa: Gediz Basımevi.

CHF 1931 Nizamnamesi ve Programı, Ankara, 1931.

Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi 1944, Ankara: C.H.P, 1944.

İkincil Kaynaklar

“1940’ların Türk Resmini Yönlendiren ve Etkileyen Başlıca Gelişmeler”, <http://turkresmi.com/klasorler/1940resmi/index.htm> (Erişim tarihi: 25.04.2015)

“Onuncu Yıl Nutku”, https://www.tbmm.gov.tr/kultursanat/mka_onuncuyil_nutuk.htm (Erişim tarihi: 30.08.2016)

(Baltacıoğlu), İ. H. “Resmin Can Çekişmesi”, **Yeni Adam**, Sayı 1, 1 Kanunisanı 1934, s. 6.

(Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, “Mimaride Kübizm ve Türk An'anesi”, **İstanbul Darülfunûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası**, Sene 3, Sayı 11, 1929, ss. 110-128.

(Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, **Demokrasi ve Sanat**, İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası, Kanat Kütüphanesi, 1931.

(Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, “Resimde Kübizm ve Türk Ananesi”, **İstanbul Darülfunûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası**, Sene 5, Sayı 19, 1931, ss. 33-48.

(Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, “Bedri Rahmi”, **Yeni Adam**, Sayı 15, 9 Nisan 1934, s. 12.

(Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, “D Grubu Resim Sergisi”, **Yeni Adam**, Sayı 6, 5 Şubat 1934, s. 6.

(Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, “Güzel Sanatlar Cumhuriyeti”, **Yeni Adam**, Sayı 3, 15 Kanunisanı 1934.

(Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, “Zeki Faik”, **Yeni Adam**, Sayı 12, 19 Mart 1934, s. 12.

(Belge), Burhan Asaf, “Güzel Sanatlar İşi”, **Hâkimiyet-i Milliye**, 18 İkinci Teşrin 1934.

(Belge), Burhan Asaf, “İnkılâp Resim Sergisi”, **Hâkimiyet-i Milliye**, 12 İkinci Teşrin 1934.

(Belge), Burhan Asaf, “Kültürü Yayma İşi”, **Hâkimiyet-i Milliye**, 19 Teşrin 1934.

(Boyar), Ali Sami, “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 17, Temmuz 1934, ss. 359-361.

(Örik), Nahid Sırrı, “Bir Teşkilat Hakkında Temenniler”, **Varlık**, Cilt 2, Sayı 48, 1 Temmuz, 1935, s. 369.

(Örik), Nahid Sırrı, “Ressamların Himayesi Hakkında Bir Proje Etrafında”, **Varlık**, Cilt 5, Sayı 112, 1 Mart 1938, s. 626.

(Tonguç), İsmail Hakkı, “Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 16, Haziran 1934, ss. 290-303.

A.M.D. “Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 4, Haziran, 1942, s. 75-84.

Adil, Fikret, “D Grubu Sergisi ve O Münasebetle”, **Yücel**, Sayı 72, Şubat 1941, s. 130-133.

Afacan, Serhan, “Devletle Yazışmak: Türkiye ve İran Sosyal Tarihçiliğinde Dilekçeler”, **Türkiyat Mecmuası**, Cilt 21/ Bahar, 2011, ss. 1-29

Ahıska, Meltem, “Garbiyatçılık: Türkiye’de Modernliğin Grameri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt 9, **Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, ss. 1039-1065.

Akay, Ali, “Devletin Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/mtskm/34dhs.htm>, (Erişim tarihi: 10.08.2015)

Akdeniz, Eylem ve Göker, Emrah, ““The Historical “Stickiness” of Nationalism Inside Turkey’s Political Field, **Turkish Studies**, 12, 3, 2011, ss. 309-340.

Akın, Yiğit, “Reconsidering State, Party, and Society in Early Republican Turkey: Politics of Petitioning”, **International Journal of Middle East Studies**, Sayı 39, 2007, ss. 435-457.

Akkoç, Zeynel, “Hitler ve Sanat”, **Cumhuriyet**, 6 Temmuz 1938.

Akpolat, Mustafa S., “Mimar Şevki Balmumcu’nun ve Ankara Sergi Evi Binası’nın Üzüntü Verici Öyküsü”, **Kebikeç**, 16, 2003, ss. 309-321.

Aksel, Malik, “20 Yıllık Sanat Hareketleri”, **Ülkü**, Sayı 51, 5.Cilt, 1 İkinciteşrin 1943, ss. 25-27.

Aksel, Malik, “Dergiler ve Gazeteler Arasında: Denizli’de Resim ve Tezyin”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 28, 16 İkinci teşrin 1942, s. 28.

Aksel, Malik, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.

Aksel, Malik, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, (yay. haz.) Beşir Ayvazoğlu, İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.

Alkan, Mehmet Ö., “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim”, içinde (der.) Kemal Karpat, **Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye’si**, Çev. Sönmez Taner, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, ss. 73-242.

Altan, Cemren, “Visual Narration of a Nation: Painting and National Identity in Turkey”, **Studies in Ethnicity and Nationalism**, Vol.4, No.2, 2004, s. 2-17.

Anonim “Henri Matisse”, **Yeni Adam**, Sayı 11, 12 Mart 1934, s.6.

Anonim, “Yücel çıktı”, içinde (der.) Hasan Ersel vd., **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940, 1. Cilt**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 246.

Anonim, ““Ar”ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 1, Sonkanun 1937, s. 4-5.

Anonim, ““Ar”ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 2, Şubat 1937, s. 2-3.

Anonim, ““Ar”ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 4, Nisan 1937, s. 9-10.

Anonim, ““Ar”ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 6, Haziran 1937, s. 12.

Anonim, ““Ar”ın büyük anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 7, Temmuz 1937, s. 2-3.

Anonim, ““Ar”ın büyük anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 14, Şubat 1938, ss.10-11, 20.

Anonim, “André Lhote”, **Yeni Adam**, Sayı 5, 29 Kanunisani 1934, s. 6.

Anonim, “Ankara Garı Resim Müsabakası”, **Arkitekt**, Sayı 9, 1937, s. 250 – 251.

Anonim, “Ankara’da Bir Sovyet Resim Sergisi”, **Ulus**, 11 İlkânun 1934.

Anonim, “Ar Okuyucularına”, **Ar**, Sayı 12, Aralık 1937, s. 16.

Anonim, “Ar’ın Sanat Anketi: “Turgut Zaim’in Düşünceleri”, **Ar**, Sayı 13, Ocak 1938, s.10, 13.

Anonim, “Arif Dino”, Sayı 49, **Yeni Adam**, 6 Birinci Kanun 1934, s. 7.

Anonim, “Balbo Picasso, kübizmin mucidi”, **Yeni Adam**, Sayı 31, 30 Temmuz 1934, s.7.

Anonim, “Bir İnkılâp Ressamı”, **Yeni Adam**, Sayı 168, 18 Mart 1937.

Anonim, “Bir Nokta”, **Yeni Adam**, Sayı 39, 27 Eylül 1934, s. 2.

Anonim, “Birleşik Resim ve Heykel Sergisi”, **Ar**, Sayı 6, Haziran 1938, s. 16-17.

Anonim, “C.H.P. Resim Sergisi”, **Arkitekt**, Cilt 9, Sayı 5-6, 1939, s. 128.

Anonim, “C.H.P’nin Güzel Kararı: 10 Ressamımız Tablolar Yapmak Üzere Yurt İçine Dağılıyorlar”, **Ulus**, 19 Ağustos 1938.

Anonim, “C.H.Partisinin Ressamlarımızı Himayeleri”, **Ülkü**, Cilt 18, Sayı 101, Temmuz 1941, ss. 472-473.

Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü: 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor”, **Ulus**, 29 Haziran 1941.

Anonim, “CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında, Sanat Hayatımız için Müsbet Kararlar Alındı”, **Ulus**, 28 Temmuz 1938.

Anonim, “Cumhurreisimiz İnönü C.H.Partisinin 40 vilayete gönderdiği ressamların yaptıkları 393 tablo ile amatör resim ve fotoğraflarını toplayan Halkevleri Sergisini Gezdim”, **Ulus**, 4 Mart 1942.

Anonim, “Dördüncü İnkılab Resim Sergisi”, **Ar**, Sayı 1, Sonkanun 1937, s. 5-6.

Anonim, “Eserlerin satılma nedeni aileye giren yabancılar”, *Hürriyet*, 17 Ocak 2000, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/01/17/172868.asp> (Erişim tarihi: 18.05.2015).

Anonim, “Fotoğrafsız Türkiye”, **Ulus**, 3 İlkânun 1934.

Anonim, “Fütürist Ressamlar Sergisinde”, **Yeni Adam**, Sayı 35, 30 Ağustos 1934, s.7.

Anonim, “Güzel Sanatçılar”, **Yeni Adam**, Sayı 48, 29 Teşrinisani 1934, s. 2.

Anonim, “Halk Edebiyatı ve Halk Resimleri için Dâhiliye Vekili B. Şükrü Kayanın Tamimi”, **Ayn Tarihi**, Sayı 42, Mayıs 1937, ss. 44-47.

Anonim, “Halk Emrinde Güzel San’atler”, **Ayn Tarihi**, Sayı 42, Mayıs 1937.

Anonim, “İsmet İnönü dün Halkevimizde bir söyleviyle yeni 23 evi açtı”, **Ulus**, 23 Şubat 1935.

Anonim, “Kamutay’da Kültür Bakanlığında yeni direktörlükler kurulması kabul edildi”, **Ulus**, 4 Haziran 1935.

Anonim, “Montparnesse’in İçi ve Dışı”, **Yeni Adam**, Sayı 23, 4 Haziran 1934, s. 7;

Anonim, “Moskovada Türk Ressamları”, **Kültür Haftası**, Sayı 1, 15 İkinci kanun 1936, s. 14.

Anonim, “Okullarımızda Hümanizma Ruhu”, **Ulus**, 13 Şubat 1935.

Anonim, “Plastik Sanat Anketi: Malik Aksel’in Düşünceleri”, **Ar**, Sayı 14, Şubat 1938, s. 10-11.

Anonim, “Sanat Hayatımızın Tekâmülü Leopold Lévy ile Bir Mülakat”, **Ar**, Sayı 3, Mart 1937, s.2-3.

Anonim, “Sovyet Resim ve Heykel Sergisi”, **Ulus**, 21 İlkânun 1934.

Anonim, “Sovyet sanat sergisi”, **Ulus**, 20 İlkânun 1934.

Anonim, “Türk Ressamlar Cemiyeti Kuruldu”, içinde (der.) Hasan Ersel vd., **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960, Cilt 2**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 25.

Anonim, “Yeni Adam’ın 2’inci Yıl Programı”, Sayı 52, **Yeni Adam**, 27 Birinci Kanun 1934, s. 2.

Anonim, “Ar’a Dair Bir İki Not”, **Ar**, Sayı 1, Sonkanun 1937, s.16.

Antliff, Mark, “Fascism, Modernism, and Modernity”, **The Art Bulletin**, Vol. 84, No.1, 2002, s.148-169.

Appadurai, Arjun, **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**, Minnesota and London: University of Minnesota Press, 1996.

Arıkan, Zeki, “Hasan-Âli Yücel ve Tarih Bilinci”, **Tarih ve Toplum**, 28, 166, Ekim 1997, ss. 4-12 (196-204).

Arsal, Oğur, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Arseven, Celal Esad, **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Artam, M. N., “Sanatkâr uğraşıyor”, **Ulus**, 23 Son kanun 1935.

Artun, Ali, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 79, Kış, 1998, ss. 24-65.

Artun, Ali, “Sunuş: Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, içinde, Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Artun, Ali, “Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus”, içinde (der.) Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 13-16.

Artun, Deniz, **Paris’ten Modernlik Tercümeleri: Académie Julian’da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Aslan, Senem, ““Citizen, Speak Turkish!”: A Nation in the Making”, **Nationalism and Ethnic Politics**, Vol.13, No.2, 2007, s. 245-272.

Ata, Bahri, “Dr. Hâmit Zübeyr Koşay ve Gölbaşı Türk Köyü Projesi”, **Türk Yurdu**, Eylül, 2007, ss. 42-43.

Aykut, Şeref, **Kamâlizm (CHP Programının İzahı)**, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008.

Aytaç, Kemal, “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, 17, 1, 1984, ss. 237-248.

Ayvazoğlu, Beşir, **Malik Aksel: Evimizin Ressamı**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.

Baltacıoğlu, Tuna, **Yeni Adam Günleri**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 268.

Barber, William J., ““Sweet Are the Uses of Adversity”: Federal Patronage of the Arts in the Great Depression”, **History of Political Economy**, 31, 5, 1999, ss. 235-255.

Başağa, Ferruh, içinde (haz.) Ahmet Öner Gezgin, **Akademiye Tanıklık 1: Resim ve Heykel, Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2003.

Bauman, Zygmunt, **Yasa Koyucular ile Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Baydar, Nasuhi, “Ressamlarımız İş Başında”, **Ar**, sayı 20-21, Ağustos-Eylül 1938, s. 30.

Bayındır Uluşkan, Seda, “Atatürk Döneminde Halk Terbiyesi ve Buna Dair Bir Yayın Örneği: Halk Dergisi”, **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları**, Yıl 5, Sayı 9, 2006, ss. 189-207.

Bayındır Uluşkan, Seda, **Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010.

Becker, Howard S., “Art Worlds and Social Types”, **American Behavioral Scientist**, vol. 19, no. 6, July/August 1976, ss. 703-718.

Becker, Howard S., **Art Worlds**, California: University of California Press, 1983, 2008.

Becker, Martina, “Institutionalisation of Art Education and Its Implications for the Conceptualisation of “Art” and the Artistic Profession in the Early Turkish Republic”, **Quaderns de la Mediterrània**, Sayı 15, 2012, ss. 39-49.

Bedri Rahmi, “Yeniler ve Yeni Resim”, **Ar**, Sayı 15, Mart 1938, s.7.

Belge, Burhan, “Fotoğraf Komisyonu”, **Ulus**, 21 Şubat 1935.

Belge, Burhan, “İnsan ve Kültür”, **Ulus**, 22 İlkânun 1938.

Belge, Burhan, “Sovyet Sergisi”, **Ulus**, 20 İlkânun 1934.

Belge, Murat, “Kültür”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Belge, Murat, “Osmanlı’da ve Rusya’da Aydınlar”, içinde (der.) Gülten Kazgan ve Natalya Ulçenko, **Dünden Bugüne Türkiye ve Rusya: Politik, Ekonomik ve Kültürel İlişkiler**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, ss. 109-124.

Belge, Murat, “Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, ss. 122-129.

Belge, Murat, **Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Belting, Hans, **Floransa ve Bağdat: Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.

Benda, Julien, **Aydınların İhaneti**, Çev. Cem Soydemir, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2011.

Berk, Nurullah Cemal, “Kübizm Nedir?”, **Varlık**, Cilt 2, Sayı 38, 1 Şubat, 1935, s. 235.

Berk, Nurullah, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle I”, **Varlık**, Cilt 5, Sayı 97, 15 Temmuz 1937, ss. 388-390.

Berk, Nurullah, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle III”, **Varlık**, Cilt 5, Sayı 101, 15 Eylül 1937, ss. 454-455.

Berk, Nurullah, “Resim ve Heykel Müzesi”, **Ar**, Sayı 17, Mayıs 1938, ss.12-15.

Berk, Nurullah, “Sanat ve Devlet”, **Ar**, Sayı 12, Aralık 1937, s. 1-2.

Berk, Nurullah, **Türkiye’de Resim**, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1943.

Berman, Marshall, **All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity**, New York: Penguin Books, 1988.

Bilsel, Can, ““Our Anatolia”: Organicism and the Making of Humanist Culture in Turkey”, **Muqarnas**, 24, History and Ideology: Architectural Heritage of the “Lands of Rum”, 2007, ss. 223-241.

Bourdieu, Pierre, Darbel, Alan ve Schnapper, Dominique, **Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi**, Çev. Sertaç Canbolat, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2011.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loïc J., **An Invitation to Reflexive Sociology**, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loïc J., **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Bourdieu, Pierre, “The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods”, Trans. Richard Nice, **Media, Culture and Society**, Sayı 2, 1980, ss. 261-293.

Bourdieu, Pierre, **The Logic of Practice**, Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.

Bourdieu, Pierre, “Rethinking the State: Genesis and Structure of the Bureaucratic Field”, Trans. Loïc J.D. Wacquant and Samar Farage, **Sociological Theory**, Vol. 12, No. 1, Mar. 1994, ss. 1-18.

Bourdieu, Pierre, **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, çev. Richard Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

Bourdieu, Pierre, **Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine**, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.

Bourdieu, Pierre, **The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field**, Çev. Susan Emanuel, Stanford, California: Stanford University Press, 1996.

Bourdieu, Pierre, **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature (Vol III)**, Cambridge: Polity Press, 2004.

Bourdieu, Pierre, **Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, Çev. Derya Fırat ve Günce Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015.

Bozdoğan, Sibel, “Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period”, içinde (der.) Reşat Kasaba, **The Cambridge History of Turkey: Vol. 4: Turkey in the Modern World**, New York: Cambridge University Press, 2008, ss. 419-471.

Bozdoğan, Sibel, **Modernism and the Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic**, Seattle and London: University of Washington Press, 2001.

Bozdoğan, Sibel **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, İstanbul: Metis Yayınları, 2015

Böer, Ingeborg vd. (der.), **Türken in Berlin 1871-1945: Eine Metropole in Den Erinnerungen Osmanischer und Turkischer Zeitzeugen**, Gruyter, 2002.

Burke, Peter, **Kültür Tarihi**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 82.

C.K. “Yurt köşesi sanatkar fırçasında nasıl canlanır?”, **Ulus**, 26 Nisan 1939.

Calhoun, Craig, “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları”, içinde (der.) Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Calinescu, Matei, **Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism**, Durham: Duke University Press, 1987.

Caymaz, Birol, and Szurek, Emmanuel, “La révolution au pied de la lettre. L’invention de “l’alphabet turc””, **European Journal of Turkish Studies**, Thematic Issue N° 6, No. 6, 2007. <http://www.ejts.org/document1363.html>

Caymaz, Birol, “Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlamaları: 29 Ekim 1933”, **Bilgi ve Bellek**, Yıl 4, Sayı 7, 2007, ss. 115-139.

Caymaz, Birol, **Türkiye’de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Celal, Melek, **Reisülhattin Kamil Aktik**, İstanbul: Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası, 1938.

Cemal, Nurullah, “Modern Sanat”, **Varlık**, Cilt 2, Sayı 36, 1 İkincikanun, 1935, s. 180-181.

Cemal, Nurullah, “Müstekil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında ne Diyorlar?”, **Yeni Muhit**, Sene 2, Sayı 13, 13 Teşrinisani 1929, s. 980-981.

Cezar, Mustafa, “II. Dönem: 1928-1982 Güzel Sanatlar Akademisi”, içinde (yay.haz.) Aydın Ayan vd., **Güzel Sanatlar Akademisi Öğretim Elemanları Resim ve Heykel Sergisi 1928-1982**, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005.

Chakrabarty, Dipesh, **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**, Princeton: Princeton University Press, 2000.

Chalcraft, John, “Engaging the State: Peasants and Petitions in Egypt on the Eve of Colonial Rule”, **International Journal of Middle East Studies**, Sayı 37, 2005, ss. 303-325.

Chatterjee, Partha, **Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Chatterjee, Partha, **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.

Chu, Christina, “The Lignan School and Its Followers: Radical Innovation in Southern China”, içinde (der.) Kuiyi Shen, **A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China**, New York: Guggenheim Museum Publications, 1998, ss. 64-79.

Clark, T. J., **Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism**, Yale New Haven and London: University Press, 1999.

Clark, Toby, **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

Cowling, Elizabeth ve Mundy, Jennifer (der.), **On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930**, Millbank: London Tate Gallery Publications, 1990.

Cuda, Mahmut, “Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar”, **Arkitekt**, Cilt 9, Sayı 5-6, 1939, s. 135.

Çakan, Işıl, “Tek Parti Döneminde Devrim Eğitimi Tartışmaları Bağlamında Halk Kitaplarının Modernizasyonu ve Yeniden Üretimi”, **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları**, 2006.

Çamlıbel, Doruk, “Pierre Bourdieu: Düşünümsellik/Habitus/Entelektüeller”, içinde (der.) Hilal Onur İnce, **Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar: Eleştiriler – Farklılıklar – Çözüm Arayışları**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.

Çeğin, Güney, “Yerel Siyasal Alan” ve Siyasal Yatkinlıkların Yapısal-İnşacı Analizi: Denizli Kenti Örneği, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2012.

Çeliktemel-Thomen, Özde, **The Curtain of Dreams: Early Cinema in Istanbul (1896-1923)**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Budapeşte: Central European University, Tarih Anabilim Dalı, 2009.

Çıkar, Mustafa, **Hasan-Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.

Çınar, Metin, **Anadoluculuk ve Tek Parti CHP’de Sağ Kanat**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Çiğdem, Ahmet, “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon: ‘Türk Batılılaşması’nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 68-81.

Çoker, Adnan, “Galatasaray Sergileri”, içinde, Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Deckker, Zilah Quezado, **Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil**, London and New York: Spon Press, 2001.

Demir, Ataman, **Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi’nde Yabancı Hocalar: Philipp Gintner’den (1929) – (1958) Kurt Erdmann’a Kadar**, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, 2008.

Deringil, Selim, “The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908,” **Comparative Studies in Society and History**, Vol. 35, No. 1, 1993, ss. 3-29.

Deringil, Selim, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, İstanbul: Doğan Kitap, 2014.

Derman, M. Uğur, “Medresetü’l-Hattâtîn”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi** <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=280342> (Erişim tarihi: 18.05.2015)

Dıranas, A. M. “İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 4, (Haziran), 1942, ss. 16-23.

Dıranas, Ahmet Muhip, “Resimde Ümanizma: Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 2, Mayıs 1940, s.131-153.

Dilmaç, Oğuz, “1914-1940 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizin Sanat Eğitimine Katkıları,” **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 13, Sayı 23, Haziran 2010, ss. 63-78.

Dino, Abidin, **Adana Yazıları**, Adana: Karahan Kitabevi, 2000.

Dino, Abidin, **Kısa Hayat Öyküm**, İstanbul: Can Yayınları, 2007.

Doğan, Muhittin, “Sekizinci Resim Sergisi Ankara, Fırka Ocağı Salonunda”, **Muhit**, Sene 3, Sayı 33, Temmuz 1931, ss. 11-13.

Dranas, Ahmet Muhip, “Sanat ve Yurt Bütünlüğü”, **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 16, Kasım 1941, ss. 19-20.

Duben, İpek, **Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Durgun, Sezgi, **Memalik-i Şahane'den Vatan'a**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Duru, Kazım Namı, “Gazi Enstitüsünde resim-iş sergisi”, **Ulus**, 29 Haziran 1935.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, 1997.

Edered, Kyvle T., “Symbolizing a Modern Anatolia: Ankara as Capital in Turkey’s Early Republican Landscape”, **Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East**, Vol. 28, No. 2, 2008, ss. 320-341.

Edgü, Amélie (der.), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul Milli Reasürans T.A.Ş. Yayını, 1998.

Ege, Ragıp ve Hagemann, Harald, “The Modernisation of the Turkish University After 1933: The Contributions of Refugees From Nazism”, **The European Journal of the History of Economic Thought**, 19, 6, 2012, ss. 953-954.

Eldem, Edhem, “Geç Osmanlı Döneminden Günümüze İntikal Eden Bir Kitsch Numunesi: Arma-i Osmanî”, **Toplumsal Tarih**, sayı 192, Aralık, 2009, ss. 2-11.

Eldem, Edhem, “War and Symbols, 1914-18/ Savaş ve Simgeler 1914-18,” (ed.) Bahattin Öztuncay, **I. Dünya Savaşı’nda İttifak Cephesinde Savaş ve Propaganda/ Propaganda and War: The Allied Front During the First World War**, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2014, ss. 68-105.

Elibal, Gültekin, **Atatürk ve Resim Heykel**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973.

Engin, Mehmed Saffet, “Okullarımızda Edebiyat Tedrisatı ve Eski Yunan Klasikleri”, **Ulus**, 1 Şubat 1935.

E(pikman), R(efik)., “Türk Ressamlarının Yurt Gezisi”, **Ülkü**, Cilt 14, Sayı 77, Temmuz 1939, ss. 461-462.

Epikman, R(efik)., “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği Yurt Gezisi”, **Ülkü**, Cilt 14, sayı 79, Eylül 1939, s. 73-74.

Epikman, Refik “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği II inci Yurt Gezisi”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 2, Mayıs 1940, s. 170.

Er, Turgut, **Arşiv Belgeleri Işığında Türkiye’de Sansür (1938-1945)**, Ankara: Berikan Yayınevi, 2014.

Erdoğan, Necmi, “Devleti “İdare Etmek”: Mâduniyet ve Düzenbazlık”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 83, Kış 1999/2000, ss. 8-31.

Ergün, Mustafa, “İkinci Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908-1914)”, Ankara, 1996. <http://www.egitim.aku.edu.tr/mesrutiyet.pdf> (Erişim Tarihi 24 Kasım 2014).

Ergüven, Nurettin, “Ankara Resim Sergisi”, **Arkitekt**, Sayı 5-6, 1937, ss. 150-154.

Ertem, Sadri (Etem), “Sanatın Korunması”, **Varlık**, Cilt 2, Sayı 41, 15 Mart, 1935, s. 263.

Escobar, Arturo, “After Nature Steps to an Antiessentialist Political Ecology,” **Current Anthropology**, Vol. 40, No. 1, 1999, ss. 1-30.

Eşref, “Dört Başlı Dragon”, **Yeni Adam**, Sayı 35, 30 Ağustos 1934, s. 6.

Evren, Burçak, “Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden: Manaki Kardeşler”, (22 Mayıs 2014, Erişim tarihi: 22.08.2016) <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/17/balkanlarin-ve-turk-sinemasinin-ilk-yonetmenlerinden--manaki-kardesler>

Eyüboğlu, Sabahattin, “Öz Resme Doğru”, **Ar**, Sene 2, Sayı 5, (Mayıs 1938), ss. 3-5, 9.

Eyüboğlu, Sabahattin, “Yazı ve Resim”, **İnsan**, Sayı 2, 15 Mayıs 1938, s. 178.

Eyüpoğlu, Bedri, “Resim Havadisleri: Yeni Ankara Garı için Açılan Müsabakaya ve Ressamlarımızın Anadolu’ya Gönderilmelerine Dair”, **İnsan**, Sayı 4, 15 Temmuz 1938, ss. 375-376.

Eyüpoğlu, Sabahattin, “Resim Galerisi”, **İnsan**, Sayı 4, 15 Temmuz 1938, ss. 373-375.

Eyüpoğlu, Sabahattin, “Yeni Türk San’atkarı Yahut Frenkten Türke dönüş”, **İnsan**, Sayı 1, 15 Nisan 1938, ss. 31-38.

F(erit) E(dgü)., “Avni Arbaş”, içinde (der.) Amélie Edgü, **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul Milli Reasürans T.A.Ş. Yayını, 1998, s. 90.

Fehim, Eşref, “D. Grupunun 3’üncü Sergisi Yeni Ressamın Gücünü Gösteriyor”, **Yeni Adam**, Sayı 26, 25 Haziran, 1934, s. 7.

Fehim, Eşref, “Eski ve Yeni Sanatkâr”, **Yeni Adam**, Sayı 19, 7 Mayıs 1934, s.6.

Feldman, Allen, “Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror,” içinde (der.) Fernando Coronil ve Julie Skurski, **States of Violence**, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, ss. 46-78.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh (der.), **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**, New York: Thames and Hudson, 2004.

Gabriyel, “Ankara’da Resim ve Heykel Sergisi”, **Hayat**, Cilt 5, Sayı 129, 16 Mayıs 1929, ss. 487-488.

Genç, Adem, “Bir Kalkınma Siyaseti ve Devrim İdeolojisi Açısından Türk Resminde Psikolojik Uyuşum/ Anlamca Yoksullaşma ve Gelenek Sorunsalı”, içinde, **Yetmiş Beşinci Yıla Armağan: Yaşayan Türk Plastik Sanatları Sergisi Katalogu**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998, ss. 72-80.

Gençosman, Kemal Zeki, “Devletin himayesinde sanat”, **Ulus**, 1 Kasım 1940, s. 2.

Giray, Kıymet, “Türk Resim Sanatının Sorunları”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 22, 1996, ss. 46-51.

Giray, Kıymet, “Yurdu Gezen Türk Ressamları-I”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 17, Ocak-Şubat 1995, ss. 34-37.

Giray, Kıymet, “Yurdu Gezen Türk Ressamları-II”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 19, Mayıs/Ağustos 1995, ss. 38-45.

Giray, Kıymet, **Cumhuriyetin İlk Ressamları**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

Giray, Kıymet, **Manzara**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000.

Giray, Kıymet, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul: Akbank Yayınları, 1997.

Giray, Kıymet, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1988.

Giray, Kıymet, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

Golan, Romy, **Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars**, New Haven and London: Yale University Press, 1995.

Gombrich, Ernst, **Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance**, Chicago: Phaidon Press, 1966.

Gökalp, Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll. Şti, 1978.

Görel, Hamit, “Şehirlerimiz ve Sanatkâr”, **Varlık**, Cilt 4, Sayı 90, 1 Nisan, 1937, s. 275.

Gören, Ahmet Kamil, “Türk Resminin Bir Odağı: Saray Koleksiyonu”, içinde, TBMM Milli Saraylar, **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, ss. 15-39.

Gramsci, Antonio, **Selections from the Prison Notebooks**, New York: International Publishers, 1971.

Guilbaut, Serge **How New York Stole the Idea of Modern Art?**, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Güner, Kağan, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.

Güney, Tansel, “Yahya Kemal Bayatlı”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İstanbul: İletişim, 2004, ss. 222-227.

Gürbilek, Nurdan, “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel”, **The South Atlantic Quarterly**, Vol. 102, No. 2/3, Spring/Summer 2003, ss. 599-628.

Gürol, Şerif, “C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 35, 1 Mart 1943, ss. 9-11.

Gürpınar, Doğan, “From the Bare and Arid Hills to Anatolia, the Loveable and Beautiful: Kemalist Project of ‘National Modernity’ in Anatolian Countryside”, **Middle Eastern Studies**, Vol. 48, No. 6, 2012, ss. 903-926.

Gürpınar, Doğan, **Türkiye’de Aydınların Kısa Tarihi**, İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2013.

Habermas, Jürgen, **The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society**, İng. Çev. Thomas Burger, Cambridge, Massachussettes: MIT Press, 1989.

Hacıbrahimoğlu, Işıl Çakan, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Hadjinicolau, Nicos, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Çev. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.

Hakkı, Edip, “Rus Resim Sergisi”, **Arkitekt**, Cilt 5, Sayı 3, 1935, s. 87.

Hakkı, İsmail, “Güzel Sanatlar Cumhuriyeti”, **Yeni Adam**, Sayı 3, 15 Kanunisanı 1934, s. 6.

Hakkı, İsmail, “Türk Ressamı Uyan!”, **Yeni Adam**, Sayı 4, 22 Kanunisanı 1934, s. 6.

Harrits, Gitte Sommer, “Political Power As Symbolic Capital And Symbolic Violence”, **Journal of Political Power**, Vol. 4, No.2, August 2011, ss. 237-258.

Heinich, Natalie, **Sanat Sosyolojisi**, Çev. Turgut Arnas, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013.

Herf, Jeffrey, **Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich**, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Hirst, Samuel J., “Anti-Westernism on the European Periphery: The Meaning of Soviet-Turkish Convergence in the 1930s”, **Slavic Review**, Vol. 72, No. 1, 2013, ss. 32-53.

Hobsbawm, Eric, “Foreword”, içinde, (eds.) Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott, Iain Boyd Whyte, **Art and Power: Europe Under Dictators 1930-1945**, London: Thames and Hudson, 1995, ss. 11-15.

İbrahim Çallı, “Sovyet Rusyadan Birkaç İntiba”, **Kültür Haftası**, Sayı 11, 25 Mart 1936, s. 204.

İnalcık, Halil, “Şikâyet Hakkı: Arz-ı Hal ve Arz-ı Mahzarlar”, **Osmanlı Araştırmaları**, Sayı 7-8, 1988, ss. 33-54.

İnan, M. Rauf, **Mustafa Necati: Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980.

İpşirli, Mehmet, “Arzuhal”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt 3, 1991, ss. 447-448.

İskender, Kemal, “Cumhuriyet Türkiye’sinde Sanat ve Estetik”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul: İletişim, 1983, s. 1746-1758.

İskender, Kemal, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı 22, 1996, ss. 42-45.

Namık İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, **Mimar**, Cilt 3, Sayı 8, 1933, s. 252 – 255.

Namık İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, **Mimar**, Cilt 3, Sayı 9-10, 1933, s. 322 – 329.

James-Chakraborty, Kathleen, **Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War**, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006.

Jay, Martin, “Scopic Regimes of Modernity”, içinde (der.) Hal Foster, **Vision and Visuality**, Bay Press, Seattle, 1988, ss. 3-23.

Jay, Martin, **Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Nineteenth Century French Thought**, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

Johnson, Randal, “Editor’s Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture”, içinde, Pierre Bourdieu, **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature (Vol III)**, Cambridge: Polity Press, 2004, ss. 1-27.

Jourdain, Anne, ve Naulin, Sidone, **Pierre Bourdieu’nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları**, Çev. Öykü Elitez, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

Jusdanis, Gregory, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Kadioğlu, Ayşe, “The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity”, **Middle Eastern Studies**, Vol. 32, No. 2, 1996, ss. 177-193.

Kadioğlu, Ayşe, “The Twin Motives of Turkish Nationalism,” içinde, (der.) Ayşe Kadioğlu ve Keyman, E. Fuat, **Symbiotic Antagonisms: Competing Nationalisms in Turkey**, Utah: University of Utah Press, 2011, ss. 33-56.

Kafadar, Osman, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık, Cilt 3**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 351-381.

Kahraman, Hasan Bülent, “Türk Resminde İki Çıkmaz”, **Gösteri**, Sayı 129, 1991, ss. 31-35.

Kahraman, Hasan Bülent, **Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu: Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu-1**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.

Kao, Mayching, “Reforms in Education and the Beginning of the Western Style Painting Movement in China”, içinde (der.) Kuiyi Shen, **A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China**.

Kaplan, İsmail, **Türkiye’de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Kaptan, Arif, “San’at Dünyasından Haberler”, **İnsan**, Sayı 10, 1 Mart 1939, s. 847-848.

Karabel, Jerome, “Towards a theory of intellectuals,” **Theory and Society**, 25, 1996.

Karaburçak, İhsan Cemal, “B.Şükrü Kaya’ya Açık Mektup”, **Ar**, Sayı 7, Temmuz 1937, s.1.

Karaömerlioğlu, Asım, **Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Kavut, Müslüm, **Humanist Perception of Culture and History in the 1938-1950 Period of Republican Turkey**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, 2011.

Kaya Akyıldız, “Mavi Anadoluculuk”, içinde (der.) Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 478-479.

Kaya Mutlu, Dilek, “The Russian monument at Ayastefanos (San Stefano): Between defeat and revenge, remembering and forgetting”, **Middle Eastern Studies**, 43, 1, 2007, ss. 75-86.

Kaya, Gülsen Sevinç, “Padişahın Ressam Kulları”, içinde, TBMM Milli Saraylar, **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, ss. 41-87.

Kayalı, Kurtuluş, “Bir Türk Aydınının Trajik Portresi”, **Tarih ve Toplum**, 28, 166, Ekim 1997, ss. 13-18.

Kayalı, Kurtuluş, **Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Kellein, Thomas (der.), 1937. **Perfektion und Zerstörung, Exhibit at the Kunsthalle Bielefeld**, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2007.

Keyder, Çağlar, “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu,” içinde (der.) Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005, ss. 29-53.

Keyder, Çağlar, **Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Kırlı, Cengiz, “Surveillance and Constituting the Public in the Ottoman Empire”, içinde (ed.) Seteney Shami, **Publics, Politics and Participation: Locating the Public Sphere in the Middle East and North Africa**, New York: Social Science Research Council, 2009, ss. 177-203.

Kocabaşoğlu, Uygur (proje yön.), **Türkiye İş Bankası Tarihi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.

Koçak, Cemil, “İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye”, içinde (der.) Hasan Ersel vd., **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**, Cilt 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, ss. 316-360.

Koçak, Orhan, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, içinde (der.) Ahmet İnsel, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 370-418.

Koloğlu, Orhan, **Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması**, İstanbul: Engin Yayınlar, 1992.

Köksal, Duygu, “Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus”, içinde (der.) Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 241-259.

Köksal, Duygu, “Domesticating the Avant-Garde in a Nationalist Era: Aesthetic Modernism in 1930s Turkey”, **New Perspectives on Turkey**, Sayı 52, 2015, ss. 29-53.

Köksal, Duygu, “The Role of Art in Early Republican Modernization”, içinde (der.) Bernard Heybenger ve Sylvia Naef, **La Multiplication des images en pays d’Islam: de l’estampe à la Télévision (XVIIe-XXIe siècle)**, Würzburg: Ergon Verlag, 2003, ss. 209-227.

Köroğlu, Erol, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Milli Kimlik İnşasına**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Kurzman, Charles and Owens, Lynn, “The Sociology of Intellectuals,” **Annual Review of Sociology**, 28, 2002, ss. 63-90.

Lamprou, Alexandros, ““CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına”: 30’lu ve 40’lı Yıllarda Halkevleri’yle İlgili CHP’ye Gönderilen Şikâyet ve Dilek Mektupları Üzerine Kısa Bir Söz”, **Kebikeç: İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi**, Sayı 23, 2007, ss. 381-392.

Lamprou, Alexandros, **Nation-Building in Modern Turkey: The 'People's Houses', the State and the Citizen**, London: I.B. Tauris, 2015.

Léger, Fernand, “The Machine Aesthetic: The Manufactured Object, the Artisan, and the Artist”, Çev. Tim Benton, **Architecture and Design, 1890-1939: An International Anthology of Original Articles**, New York: The Whitney Library of Design, 1975.

Leoussi, Athena S. and Aberbach, David, “Hellenism and Jewish Nationalism: Ambivalence and its Ancient Roots”, **Ethnic and Racial Studies**, 25, 5, 2002, ss. 755-777.

Lord, Barry ve Lord, Gail Dexter, **Artists, Patrons and the Public: Why Culture Changes**, Lanham: Altamira Press, 2010.

Maciuka, John, “Wilhelmine Precedents for the Bauhaus: Hermann Muthesius, The Prussian State, and the German Werkbund”, içinde (der.) Kathleen James-Chakraborty, **Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War**, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006, ss. 1-25.

Matossian, Mary, “Ideologies of Delayed Development”, içinde (der.) J. Hutchinson ve A. D. Smith, **Nationalism**, Oxford: Oxford University Press, 1994, ss. 218-225.

Meriç, Cemil, “Batı’da ve Bizde Aydının Serüveni”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, ss. 130-137.

Metinsoy, Murat, **İkinci Dünya Savaşı’nda Türkiye: Gündelik Yaşamda Devlet ve Toplum**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016.

Mimar Aptullah Ziya, “İnkılâpta Sanat”, **Varlık**, Cilt 1, Sayı 11, 15 Birinci Kanun, 1933, s. 168.

Moiseyev, P. “1920-1939 Arasında Rus-Türk İlişkileri: Yeni Düşünce Açısından Bilimsel Yayınların Analizi”, içinde (der.) Gülten Kazgan ve Natalya Ulçenko, **Dünden Bugüne Türkiye ve Rusya: Politik, Ekonomik ve Kültürel İlişkiler**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.

Muhip, Fevzi, “Neo-humanisme ve Akıl”, **Yücel**, Cilt 1, Sayı 3, Nisan 1935, ss. 2-3.

Muhip, Fevzi, “Neo-humanisme”, **Yücel**, Cilt 1, Sayı 1, Şubat 1935, ss. 10-12.

Muvaffak Sami Onat, “Yurt Gezisinde Ressamlarımız”, **Yayla**, Yıl 2, Sayı 6, 9 Şubat 1945, ss. 32-35.

Nacci, Michela, "The Present as Nightmare: Cultural Pessimism among European Intellectuals in the Period Between the Two World Wars," içinde Zeev Sternhell (der.), **The Intellectual Revolt Against Liberal Democracy 1870-1945**, Jerusalem: The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1996, ss. 105-128.

Naci, Elif, "Müstakillerin Sergisi", **Milliyet**, 27 Şubat 1931, s. 4.

Naci, Elif, "Müstakillerin Sergisi", **Muhit**, Sene 4, Sayı 38, Kanunievvel 1931, s. 29.

Naci, Elif, "Ressamlar Aylık", **Cumhuriyet**, 10 Mayıs 1937.

Naci, Elif, "Türkiye'de Resim Hareketleri", **Yeni Türk**, Cilt 4, Sayı 27, Teşrinisani 1934, ss. 1726-1736.

Naci, Elif, "Türkiyede Resim Cereyanları: Harpten Sonraki Ressamlar", **Muhit**, Sene 4, Sayı 46, Ağustos 1932, ss. 30-31.

Naci, Elif, **On Yılda Resim**, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933.

Naipoğlu, Seçkin G., **Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.

Nayır, Yaşar Nabi, "Düşünceler-Muharrir ve Memleket", **Ulus**, 24 Eylül 1938.

Nayır, Yaşar Nabi, "Parti Programında Kültür işleri", **Ulus**, 17 Mayıs 1935.

Necdet, Hamid, "Güzel Sanatlar İçin", **Hâkimiyet-i Milliye**, 4 İlkânun 1934, s. 5.

Oktay, Ahmet, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma**, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.

Oran, Baskın, "Azgelişmiş Ülkelerde Aydın ve Milliyetçilik," içinde (der.) Sabahattin Şen, **Türk Aydıni ve Kimlik Sorunu**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1995, ss. 385-393.

Öndin, Nilüfer, **Cumhuriyetin Kültür Politikaları ve Sanat (1923-1950)**, İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003.

Ötüken, Adnan Cahid, "Almanya'da Yeni Bir Seyyar Sergi: Soysuzlaşmış Sanat", **Cumhuriyet**, 8 Mayıs 1938.

Özden, Mehmet, "Hariç'ten bir Kadro'cu ve Bir Sol-Kemalizm Örneği: Sadri Etem ve 'Türk İnkılâbının Karakterleri'", **CTAD (Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi)**, Yıl 8, Sayı 15, Bahar 2012, ss. 151-172.

Özen, Mustafa, "Visual Representation and Propaganda: Early Films and Postcards in the Ottoman Empire, 1895–1914," **Early Popular Visual Culture**, 6, 2, 2008, ss. 145-157.

Özlem, Doğan, "Felsefe Geleneği ve Aydınımız," içinde (der.) Sabahattin Şen, **Türk Aydıni ve Kimlik Sorunu**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1995, ss. 205-214.

Özsezgin, Kaya, “Resmimizde Gruplaşmayı Yönlendiren Etkenler Üzerine”, **Türkiye’de Sanat**, 25, Eylül-Ekim 1996, ss. 44-46.

Özsezgin, Kaya, “Yeni Adam, Baltacıoğlu ve Sanat”, içinde (der.) Artun, Ali ve Aliçavuşoğlu, Esra, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 261-276.

Öztürkmen, Arzu, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Pamuk, Şevket, **Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Parla, Taha and Davison, Andrew, **Corporate Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?**, Syracuse: Syracuse University Presss, 2004.

Pekmezci, Hasan, “Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Bauhaus (Yeni İnsanın Tasarımı – Yeni Bir Toplumun Tasarımı)”, s. 277-311, içinde (der.) Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, ss. 277-302.

Pelvanoğlu, Burcu, “Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdöt”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 103, 2007, ss. 119-123.

Pelvanoğlu, Burcu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Perry, Marvin, **An Intellectual History of Modern Europe**, Boston: Houghton Mifflin Company, 1992.

R. Ş., “Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi”, **Ülkü**, Sayı 4, Mayıs 1933, ss. 295-306.

Raby, Julian, “A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts”, **Oxford Art Journal**, Vol.5, No.1, Patronage sayısı, 1982, ss. 1-5.

Ressam Ali Sami, “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 17, Temmuz 1934, ss. 359-361.

Ressam Ali Sami, “Kaldırım Ressamları”, **Ülkü**, Sayı 7, Ağustos 1933, ss. 34-36.

Ressam Ali Sami, “Köy Mekteplerinde Resim Dersleri”, **Ülkü**, Sayı 12, İkinci kanun 1934, ss. 463-466.

Ressam Ali Sami, “Propaganda ve Resim”, **Ülkü**, Cilt 4, Sayı 19, Eylül 1934, ss. 46-50.

Ressam Ali Sami, “Sanat Varlığımızda Resmin Yeri”, **Ülkü**, Sayı 5, Haziran, 1933, s. 396 -399.

Ressam Ali Sami, “Türk İnkılâbının Beklediği Sanat”, **Ülkü**, Sayı 10, İkinci teşrin 1933, ss. 302-306.

Ressam Ali Sami, “Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene”, **Ülkü**, Cilt 4, Sayı 21, İkinciteşrin 1934, ss. 215-217.

Ressam Zeki Faik, “On Senelik Resim Hayatımız”, **Mimar**, Cilt 3, Sayı 9-10, 1933, ss. 319-320..

Ross, Sheryl Tuttle, “Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art”, **The Journal of Aesthetic Education**, Vol. 36, No. 1, 2002, ss. 16-30.

Sadullah, Naci, “Nasıl Dolaştılar”, **Tan**, 9 Kasım 1938, ss. 7, 15.

Sahir, Celal, “Altıncı Resim Sergisi”, **Hayat**, Cilt 6, Sayı 135, 15 Temmuz 1929, ss. 11-15.

Said, Edward W., **Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

Sait, Cemal, “Chagall”, **Yeni Adam**, Sayı 49, 6 Birinci Kanun 1934, s. 7.

Sait, Cemal, “Fernand Léger”, **Yeni Adam**, Sayı 43, 25 Teşrinievvel 1934, s. 7.

Sargın, Güven Arif, “Constructed Revolutions: Cinematic Representation of the Spaces of Politics – Ankara: Serdce Tureckii”, **Antipode**, Vol. 45, No. 1, 2013, ss. 140-160.

Saunders, Frances Stonor, **The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters**, New York: The New Press, 2000.

Selen, Sadi, “Kültür anlayışları”, **Ulus**, 19 Son Kanun 1935.

Serezli, Güneş Altınbaş, **Turkish Humanism Project” in the Early Republican Period**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, 2006.

Sezer, Devrim, “The anxiety of cultural authenticity in Turkish communitarian thought: Tanpınar, Ahmet Hamdi and Safa, Peyami on Europe and Modernity,” **History of European Ideas**, 36, 2010, ss. 427–437.

Shaw, Wendy M. K., **Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic**, New York: I.B. Tauris, 2011.

Shlapentokh, Vladimir, **Soviet Intellectuals and Political Power: The Post-Stalin Era**, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Sırrı, Nahid, “Ankara Halkevindeki Resim Sergisi”, **Varlık**, Cilt 5, Sayı 114, 1 Nisan 1938, s. 657.

Sırrı, Nahid, “Ankaradaki Son Resim Sergisine Dair”, **Varlık**, Cilt 3, Sayı 72, 1 Temmuz, 1936, s. 370.

Silver, Kenneth, **Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War: 1914-1925**, London: Thames and Hudson, 1989.

Smith, Anthony D., “Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism”, **International Affairs** (Royal Institute of International Affairs 1944-), 72, 3, 1996, ss. 445-458.

Smith, Sarah-Neel, “Introduction to “Artistic Awakening in Ankara,” “The Artist and Politics,” and “The Burden of the Intellectual” by Bülent Ecevit”, **Artmargins**, 5, 1, 2016, ss. 108-120.

Sönmez, Ayşegül, “Nuri İyem’in Seçimi”, Ocak 2007 <http://sanatatak.blogspot.com.tr/2007/01/nuri-iyemin-seimi.html> (Erişim tarihi: 17.06.2016)

Sönmez, Necmi, “Edilgen Kanon (1923-1960) Türkiye’de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı”, içinde (der.) Ömer Laçiner, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler (4.Cilt)**, İletişim, İstanbul, 2009, ss. 870-878.

Sönmez, Zeki (bas.haz.), **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983.

Suman, Nusret, “Resim Sergisi Dolayısıyla”, **Ülkü**, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

Şahin, Pelin Tekinalp, “Links Between Painting and Photography in Nineteenth Century Turkey”, **History of Photography**, 34, 3, 2010, ss. 291-299.

Şarman, Kansu, **Türk Promethe’ler: Cumhuriyet’in Öğrencileri Avrupa’da (1925-1945)**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.

Şekip, M(ustafa)., “Ressamlarımız”, **Hayat**, Cilt 6, Sayı 143, 15 Teşrinisani 1929, s. 1-2.

Şekip, Mustafa, ““Genç Ressamlar Sergisi” Arefesinde”, **Hayat**, Cilt 5, Sayı 125, 18 Nisan 1929, s. 403.

Şerifoğlu, Ömer Faruk, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

T.İ., “Dördüncü Resim ve Heykel Sergisi”, **Ulus**, 1 Kasım 1942.

Tacibayev, Raşid, **Kızıl Meydan’dan Taksim’e: Siyasette Kültürde Sanatta Türk-Sovyet İlişkileri**, İstanbul: Truva Yayınları, 2004.

Tahir, Cemal, “Fotoğraf Sergisi”, **Ülkü**, Cilt 7, Sayı 38, Nisan 1936, ss. 125-127.

Tan, Turan, “Soysuzlaşan Sanat Sergisi”, **Cumhuriyet**, 1 Haziran 1938.

Tanner, Jeremy (der.), **The Sociology of Art: A Reader**, London and New York: Routledge, 2003.

Tansuğ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.

TBMM Milli Saraylar, **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, TBMM Milli Saraylar, İstanbul, 2012.

Tekiner, Aylin, **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Tellal, Erel, “SSCB’yle İlişkiler”, içinde (der.) Baskın Oran, **Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olaylar, Belgeler, Yorumlar**, cilt. I, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, ss. 314-320.

Tezel, Yahya S., **Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Tollu, Cemal, “Bir Anket Münasebetile”, **Ar**, Sayı 6, Haziran 1937, s.1.

Tongo, Gizem, **Painting, Artistic Patronage and Criticism in the Public Sphere: A Study of the Ottoman Society of Painters, 1908-1918**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, İstanbul, 2012.

Tonguç, İsmail Hakkı, “Sovyet Sanatkârları Resim Sergisi”, **Ülkü**, Cilt 4, Sayı 24, Şubat 1935, ss. 444-446

Toprak, Burhan Ümit, “Sovyet Filmi ile Avrupa ve Amerika Filmleri”, **Ulus**, 24 Nisan 1935.

Toprak, Burhan, “Resim Sergisi: Güzel Sanatlar Birliğinin 25 ci Sergisi Münasebetile”, **Arkitekt**, Sayı 3-4, 1941, ss. 74-77.

Toprak, Zafer, “Cumhuriyet, Demiryolu ve Laiklik: Bir “Modernite” Metaforu”, **Toplumsal Tarih**, 168, Aralık 2007, ss. 26-30.

Toprak, Zafer, “Osmanlı Devleti’nde Uluslaşmanın Toplumsal Boyutu: Solidarizm”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi** (Cilt 2), İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, ss. 377-381.

Torun, Elvan, **Yücel Dergisi ve Dergi Etrafında Gelişen Edebi Faaliyetler**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

Tör, Vedat Nedim, “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, Sayı 4, Nisan 1937, ss. 9-10.

Tör, Vedat Nedim, “Barışa Yaklaşırken: Ressamlar”, **Hep Bu Topraktan**, Sayı 1, Nisan 1943, ss. 124-125.

Tör, Vedat Nedim, **Resim Öğretmeni**, Ankara: Akba Kitabevi, 1943.

Tör, Vedat Nedim, **Yıllar Böyle Geçti**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Tunçay, Mete, “Türkiye’nin Bütün Entelektüel Kaymağı”, içinde Kansu Şarman, **Türk Promethe’ler**, 2005, ss. 17-19.

Tunçay, Mete, **Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek-Parti Rejiminin Kurulması (1923-1931)**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012.

Türk, H. Bahadır, “Türkiye’de Ulus-Devlet Formasyonunun Ortaya Çıkış Sürecini Habitus Kavramı Üzerinden Okumak”, **Bilig**, 57, 2011, ss. 201-225.

Türkiye Bankalar Birliği, “Faaliyet gösteren bankalar”, http://www.tbb.org.tr/Content/Upload/Dokuman/1360/Faaliyet_Gosteren_Bankalar.xls (Erişim tarihi: 15.10.2015)

Türkiye Bankalar Birliği, “Faaliyeti sona eren bankalar”, http://www.tbb.org.tr/Content/Upload/Dokuman/1362/Faaliyeti_Sona_Eren_Bankalar.xls (Erişim tarihi: 15.10.2015)

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanal Müzesi’nde koleksiyondan örnekler <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/html/89/SANAT+KOLEKSIYONU/> (Erişim tarihi: 11.04.2015)

Ural, Murat, “Cumhuriyet’in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi’nde (1938-1943)”, içinde (der.) Edgü, Amelié, Yurt Gezileri ve Resimleri 1938-1943, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 1998, ss. 19-61.

Urallı, Salih N., “Ressamlar ve Aylık Meselesi”, **Ar**, Sayı 3, Mart 1937, s. 7.

Ülken, Hilmi Ziya, “Tanzimat ve Humanizma”, **İnsan**, Sayı 9, 1 Şubat 1939, ss. 689-694.

Ülken, Hilmi Ziya, **Resim ve Cemiyet**, İstanbul: Üniversite Kitabevi, 1942.

Ülken, Hilmi Ziya, “Peyami Safa (1899-1961)”, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul: Ülken Yayınları, 1979, ss. 440-442.

Üren, Eşref, “Bir Sanat Hesaplaşması”, **Ülkü**, Cilt 3, Sayı 28, 16 İkinciteşrin 1942, s. 24.

Üstel, Füsun, **“Makbul Vatandaş”ın Peşinde: II. Meşrutiyet’ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Üstel, Füsun, **İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Üstünipek, Mehmet, “Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, içinde (der.) Ayla Ödekan, **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, ss. 188-201.

Üstünipek, Mehmet, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında ‘Öteki’nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel”, **Journal of İstanbul Kültür University**, 1, 2005, ss. 19-26.

Üstünipek, Mehmet, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul: Artes Yayınları, 2007.

van Voss, Lex Heerma, "Introduction", içinde (der.) van Voss, Lex Heerma, **Petitions in Social History**, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, ss. 1-10.

Vicdani, Malik, "Türk Resim San'atı", **Varlık**, Cilt 1, Sayı 2 (1 Ağustos), 1933, s. 28.

Von Walder, "Sowjet Kunst im Ausstellungs Gebäude Ankara", Sayı 5, Şubat 1935, ss. 24-28.

Wacquant Loïc, "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi", (der.) Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, ss. 53-76.

Wilk, Christopher, **Modernism 1914-1939: Designing a New World**, London: V & A, 2006.

Williams, Raymond, **Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözcüğü**, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Witkin, Robert, "Constructing a Sociology for an Icon of Aesthetic Modernity: Olympia Revisited", **Social Theory**, 15, 1997, ss. 101-125.

Witkin, Robert, **Art and Social Structure**, Cambridge: Polity Press, 1995.

Wolff, Janet, **The Social Production of Art**, Hong Kong: The Macmillan Press, 1981.

Y.N. "İkinci İnkılâp Resim Sergisi", **Hâkimiyet-i Milliye**, 1 İkindiyeşrin 1934.

Yakup Kadri, "Ankara Moskova Roma", **Kadro**, Sayı 11, İkindiyeşrin, 1932, ss. 38-40.

Yakup Kadri, "Ferdîyet ve Şahsiyet", **Kadro**, Sayı 7 (Temmuz), 1932, ss. 24-25.

Yasa Yaman, Zeynep, "1950'li Yılların Sanatsal Ortam ve 'Temsil' Sorunu", **Toplum ve Bilim**, Sayı 79, Kış, 1998, ss. 94-137.

Yasa Yaman, Zeynep, "Adnan Çoker'le Söyleşi", **d Grubu (1933-1951)**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, ss. 43-75.

Yasa Yaman, Zeynep, "Cumhuriyetin Resim Eleştirisinin Kaynakları", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 24, Mayıs-Ağustos 1996, ss. 32-38.

Yasa Yaman, Zeynep, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da "Mektepten Memlekete Dönüş"', **Toplumbilim**, Sayı 4, Haziran 1996, ss. 35-52.

Yasa Yaman, Zeynep, **d Grubu (1933-1951)**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Yaşar Nabi, "Sanatta Modernlik Meselesi", **Ulus**, 5 Sonkanun, 1935.

Yavuz, Yıldırım, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bina Kimlikleri Söyleşileri-1 *Ankara Gar Kompleksi* 19.03.2009, s.11. <http://www.mimarlarodasiankara.org/media/6/5425.pdf> (Erişim tarihi: 25.01.2016)

Yeni Adam, “Abidin Dino: Yurduna Saygı Çağırın Sanatkar”, **Yeni Adam**, Sayı 46, 15 Teşrinisani 1934, s. 2.

Yetiş, Mehmet, “Aydınlar ve Sınıflar: Üç Kuramsal Model,” **Praksis**, 8, 2002, ss. 51-90.

Yetkin, Suut Kemal, “Ar İkinci Yılına Girerken”, **Ar**, Sayı 13, Ocak 1938, s. 4.

Yetkin, Suut Kemal, “Müstakil Sanat”, **Ar**, Sayı 14, Şubat 1938, s. 4.

Yetkin, Suut Kemal, “Yurda Dönen Sanat”, **Ar**, Sayı 15, Mart 1938, s. 2.

Yıldırım, Emre, “Erken Cumhuriyet Yılları Milli Kimlik Tartışmaları: Hasan Âli Yücel ve Türkiye’de Hümanizma Arayışları”, **Turkish Studies**, Vol. 8/8 Yaz 2013, ss. 745-763.

Yıldırım, Sema ve Zeynel, Behçet Kemal (der.), **TBMM Albümü 1920-2010, 1.Cilt (1920-1950)**, Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2010.

Yıldız, Ahmet, “**Ne Mutlu Türküm Diyebilene**”: **Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları 1919-1938**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Yıldız, Aytaç, **Üç Dönem Bir Aydın: Burhan Asaf Belge (1899-1967)**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Yılmazsoy, Aslı Canan, **Corporate Investment in Art: A Critical Inquiry into Art Collections of the Turkish Banks**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Anadolu Medeniyetleri ve Kültürel Miras Yönetimi Programı, 2009.

Yutkeviç, Serj, “Genç Türk ressamlarına mektub”, **Ulus**, 14 İlkânun 1934.

Yücel, Hasan – Ali, “3 Temmuz 1941, Devlet Konservatuvarı İlk Mezunlarını Verirken”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 3, 1941, ss. 1-6.

Yücel, Hasan – Ali, “İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini Açış Nutku”, **Güzel Sanatlar**, Sayı 4, Haziran, 1942, s. 13.

Zelef, M. Haluk, **A Research on the Representation of Turkish National Identity: Buildings Abroad**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, 2003.

Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu, <http://www.ziraat.com.tr/tr/Bankamiz/KulturSanat/Pages/ResimKoleksiyonu.aspx> (Erişim Tarihi: 25.11.2013)

Zübeyr, Hamit, “Halk Terbiyesi Vasıtaları”, **Ülkü**, Sayı 2, Mart 1933, ss. 152-159.

Zübeyr, Hamit, **Halk Terbiyesi**, Ankara: Köy Hocası Matbaası, 1931.

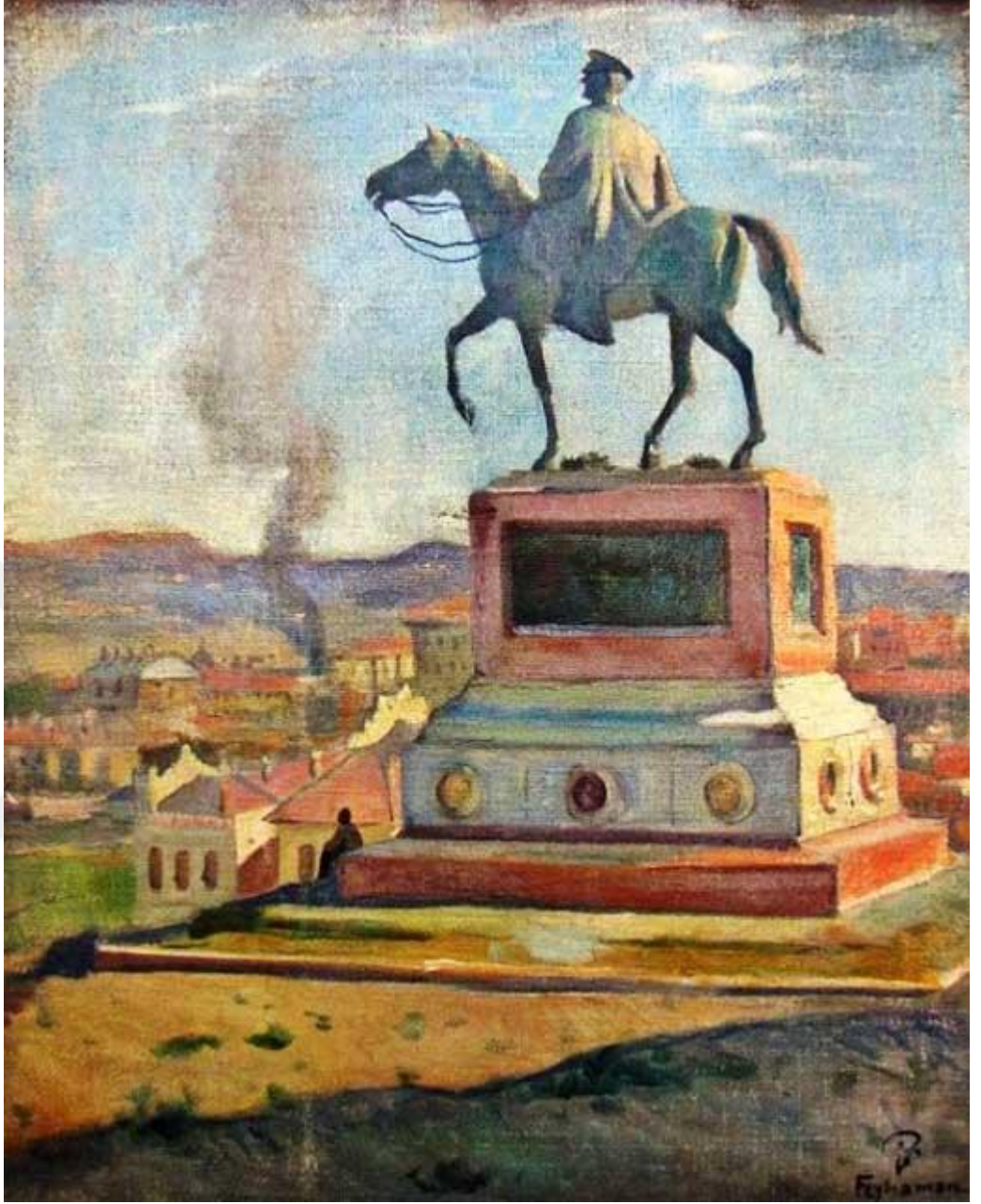
Zürcher, Eric, **Turkey: A Modern History**, London, New York: I.B. Tauris, 2004.

Zürcher, Erik Jan, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, 21. Baskı.



EK 1 – Sultan II. Mahmud Portresi

Anonim. “Sultan II. Mahmud’un Portresi”. 19. yy ortaları. Tuval üstüne yağlıboya, 190x135 cm. Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu, İstanbul.

EK 2 – “Gazi Heykeli”, Feyhaman Duran

Kaynak:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailI
[D=240](#)

EK 3 .A- Salih Usluca Hakkında Yazı

C. H. P.
Manisa Halkevi
REİSLİĞİ

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi
C.H.P Genel sekreterliğine
Ankara

Sayı : 202

C. H. P. Genel Sekreterliği
YAZILDI
39619 24 Aralık 1945
Eki: 1624

8/12/945 tarih ve 9/83580 sayılı emirle-
riniz karşılığıdır.

Salih Usluca hakkındaki istenilen not
ilişik olarak gönderilmiştir.

Resim üzerinde çalışan evcilerimiz de,
tupboya, fırça, kalem gibi malzeme noksanlığı
çekmektedirler.

Bu yolda bir yardım yapılması mümkünse
gönderilecek malzemeden, Salih uslucanın da fay-
dalanmasına imkân verileceğini bildirir, saygıla-
rımı arz ederim. 18/12/945

Halkevi Başkanı
M. Azmi Önakin
E. Önakin

✓
24. XII. 1945
Sayın yetkin
25-XII-1945
12

EK 3.B- Salih Usluca Hakkında Yazı

Salih Usluca hakkındaki Not:

Adı ve Soyadı : Salih usluca
 doğum yeri ve tarihi : Manisa - 1926
 Tahsil durumu : 1944 ders yılında Manisa Orta okulunun 3 cü sınıf sınavında (matematik) dersinden elemeye kalmıştır.
 945 ders yılında iki kere eleme sınavlarına girmişse de kazanamamıştır. bir defa daha sınava girme hakkı vardır.
 Halkevindeki durumu : 1/X/944 tarihinden itibaren Halkevi Güzelsanatlar şubesi üyesidir. Resme istidadı olduğu görülen bu çocuk, 1/X/944 tarihinde Halkevi odacılığına alınmış ve odacılık ödevi arasında resimle meşgul olması temin edilmiştir. Evimizde Ressam Tolly tarafından açılmış olan resim kursuna da 12/9/944 tarihinden, 9/XI/944 tarihine kadar devam etmiştir. 30/4/944 tarihine kadar Halkevi odacılığı vazifesinde kalmış ve orta okul sınavına girmek için ödevinden ayrılmıştır. Halen, Manisada Eczacı Ali Göktaşlı yanında kalfa olarak çalışmaktadır.

Devlet Arşivler Genel Müdürlüğü
 Cumhuriyet Arşivi



EK 4- Eminönü Halkevinde Resim Sergisi Açılışı (24 Kasım 1944)



Fon No: 490 1 0 0 - Kutu No: 2022 - Dosya No: 48 - Sıra No:



Fon No: 490 1 0 0 - Kutu No: 2022 - Dosya No: 48 - Sıra No:



Fon No: 490 1 0 0 - Kutu No: 2022 - Dosya No: 48 - Sıra No:



Fon No: 490 1 0 0 - Kutu No: 2022 - Dosya No: 48 - Sıra No:

EK 5- Yeni Adam Kapağı



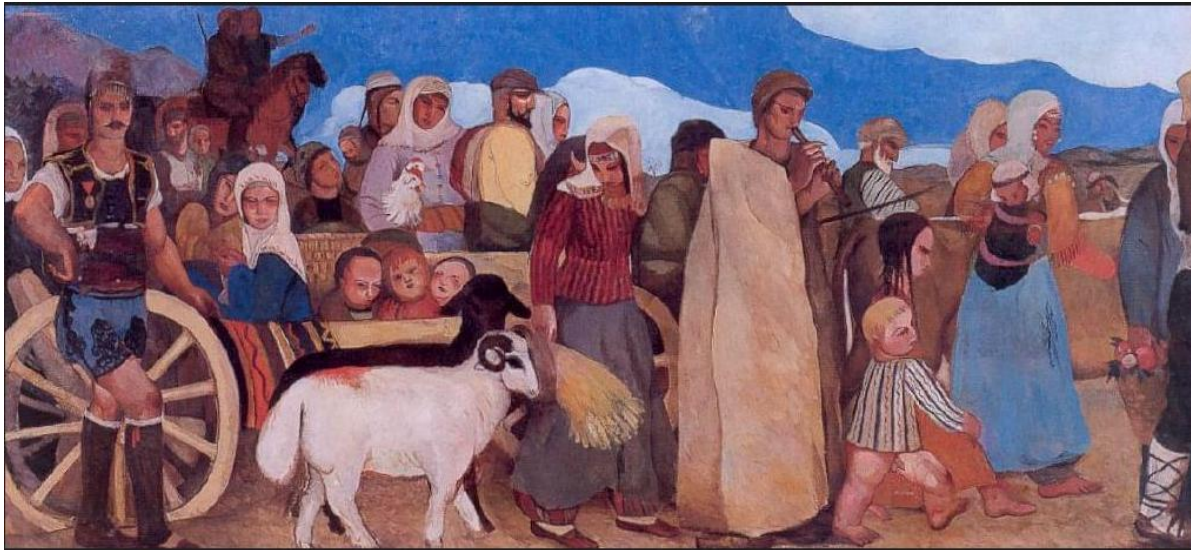
Kapak, “Bir İnkılâp Ressamı (Şeref Akdik)”, **Yeni Adam**, Sayı 168, 18 Mart 1937.

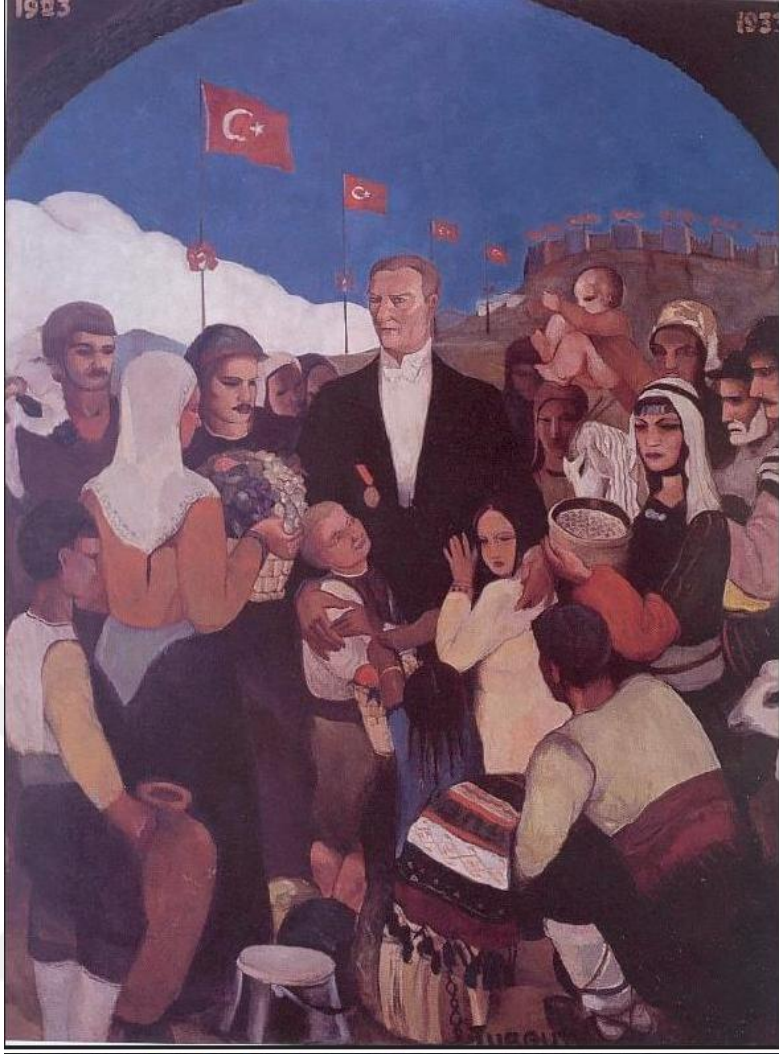
EK 6 – RESİM ÖRNEKLERİ

Zeki Kocamemi, “Yol”, 1930, 59 x 45cm, Tuval Üzerine Yağlıboya



Zeki Faik İzer, "İnkılâp Yolunda", 1933 (Birinci İnkılap Sergisi), 176x237, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi





Turgut Zaim, “Doğu ve Batı Halklarının Atatürk’e Arz-ı Şükranı” (triptyk), 1933 (Birinci İnkılâp Sergisi), tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



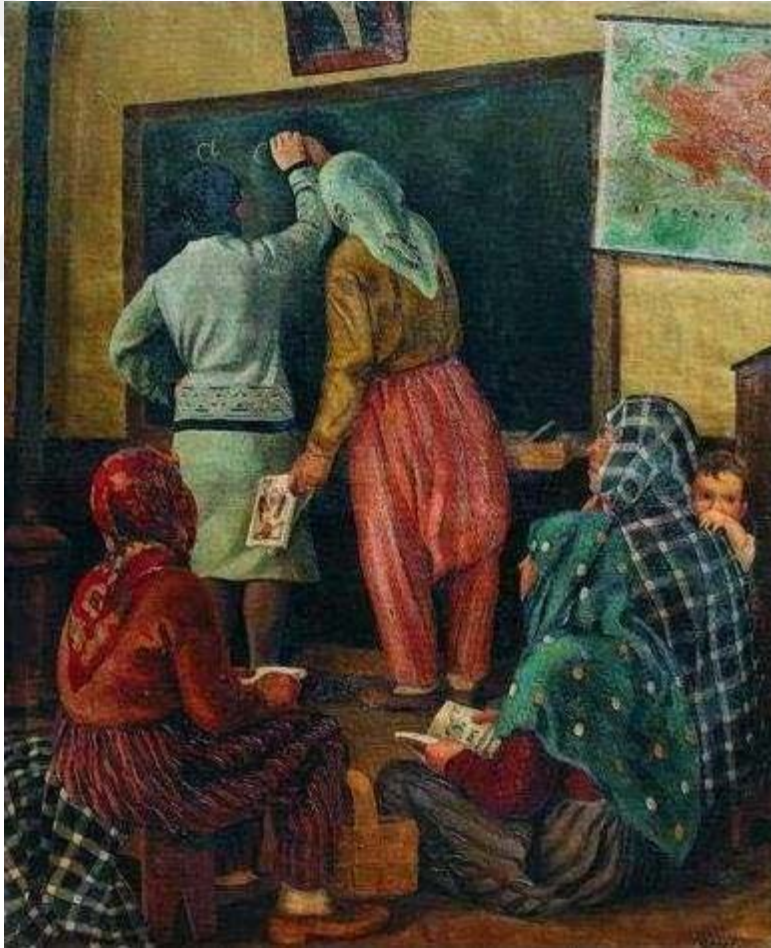
Arif Bedii Kaptan, “Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii”, 1933 (Birinci İnkılâp Sergisi), tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, 92x73,5 Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Halil Dikmen, Cephane Taşıyan Köylü Kadınlar, 1933. Tuval üzerine yağlıboya, 137x243 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi



Şeref Akdik, Millet Mektepleri, 1930. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x180 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



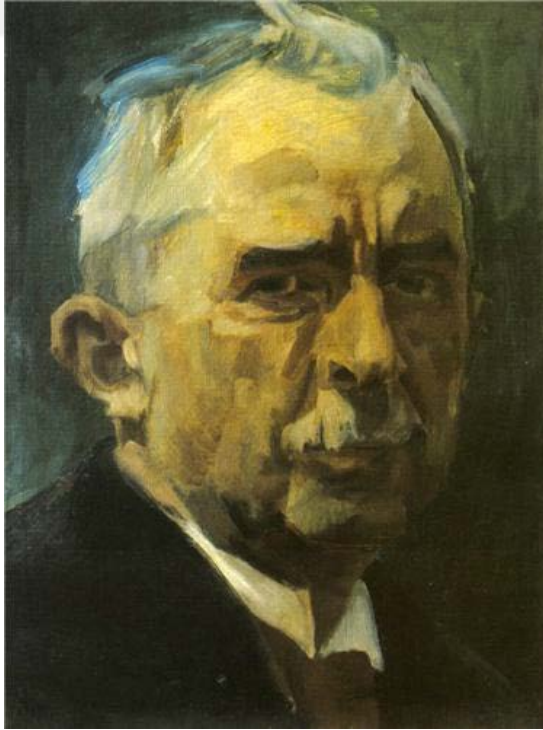
Malik Aksel. “İki Genç Kız”, 1937. Kontrplak Üzerine Yağlıboya. 62,5x50,5cm. Resim ve Heykel Müzesi



Zeki Kocamemi, “Kompozisyon Nakliye Kolu”, “Mekkare Erleri”, 1935, 123.5x195.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi



Zeki Kocamemi, "Atatürk'ün Cenaze Töreni (Alayı)", 1939, 149.5 x 230.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Atatürk (İnkılap) Müzesi, İstanbul



Zeki Kocamemi, "İsmet İnönü Portresi", 1939, 37.5 x 29.2 cm, Tuval üzerine yağlıboya. İstanbul Resim Heykel Müzesi



Malik Aksel, “Halı Dokuyanlar”, Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi, Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Refik Epikman, O Gün (*Ar* Dergisi, 1936).



Cemal Tollu, "Gökleri Bekleyen Kız (Sabiha Gökçen'in Portresi)"
Anonim, "Birleşik Resim ve Heykel Sergisi", *Ar*, Sayı 6, Haziran 1938, s. 16.

YURT GEZİLERİNDE YAPILAN RESİMLERDEN ÖRNEKLER



Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Arda Boyu, 1938, 55 x 46 cm. Bkz. Edgü, 1998, s.143.



Feyhaman Duran, Tabakhane Köprüsü, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 55,5 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 127.



Hikmet Onat, Yeşil Türbe, 80 x 95 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 171.



Mahmut Cuda, Şerefhan Kümbeti, 1943. Tuval üzerine yağlıboya. 26 x 34 cm. Özel Koleksiyon. Bkz. Edgü, 1998, s. 108.



Saim Özeren, Mevlana Türbesi, tuval üzerine yağlı boya, 26 x 38 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 173.



Saim Özeren, Selimiye Önü, 1938, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 105 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 174.



Saim Özeren, Beyşehir, 1938, kontraplak üzerine yağlı boya, 50,5 x 67 cm. Bkz. Edgü, 1998, 174.



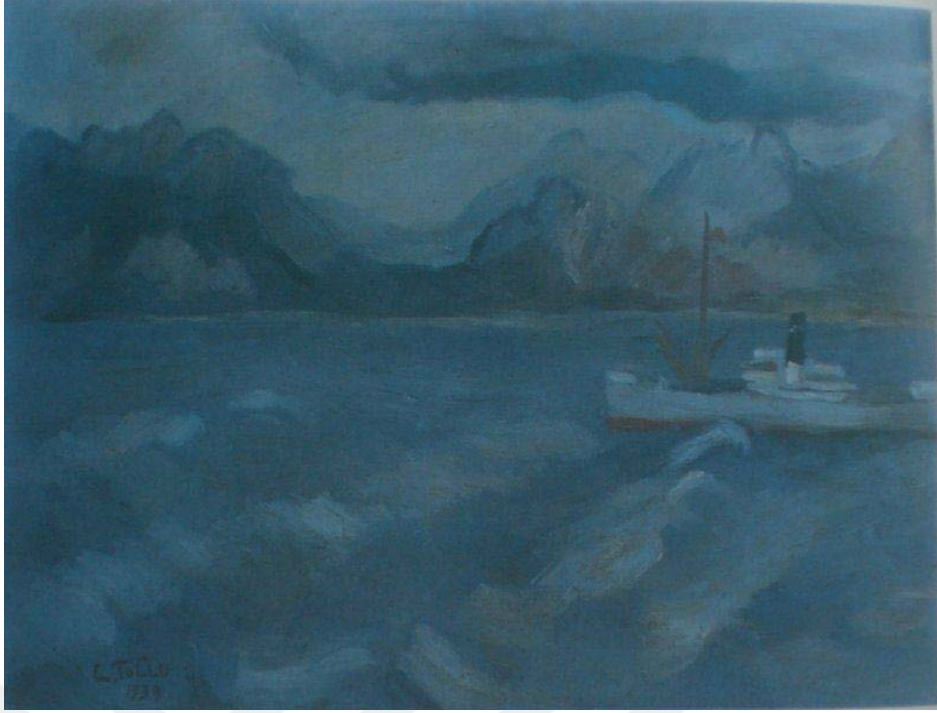
Saim Özeren, Beyşehir Bademli Köyü, 1938, kontraplak üzerine yağlı boya, 50,5 x 67 cm. Bkz. Edgü, 1998, s.174.



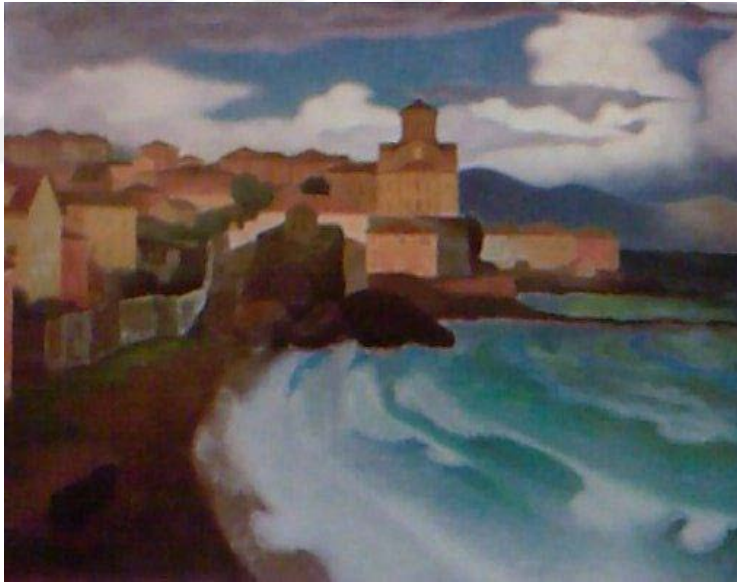
Zeki Kocamemi, Rize'de ay Ziraati, tuval üzerine yağlı boya, 37,5 x 44 cm.Bkz. Edgü, 1998, s. 163.



Sami Yetik, Kadifekale (Kadifekale Gruptan sonra), 1938, duralit üzerine yağlı boya, 30,5 x 39 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 201.



Cemal Tollu, Limanda Fırtına, 1938, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 65 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 182).



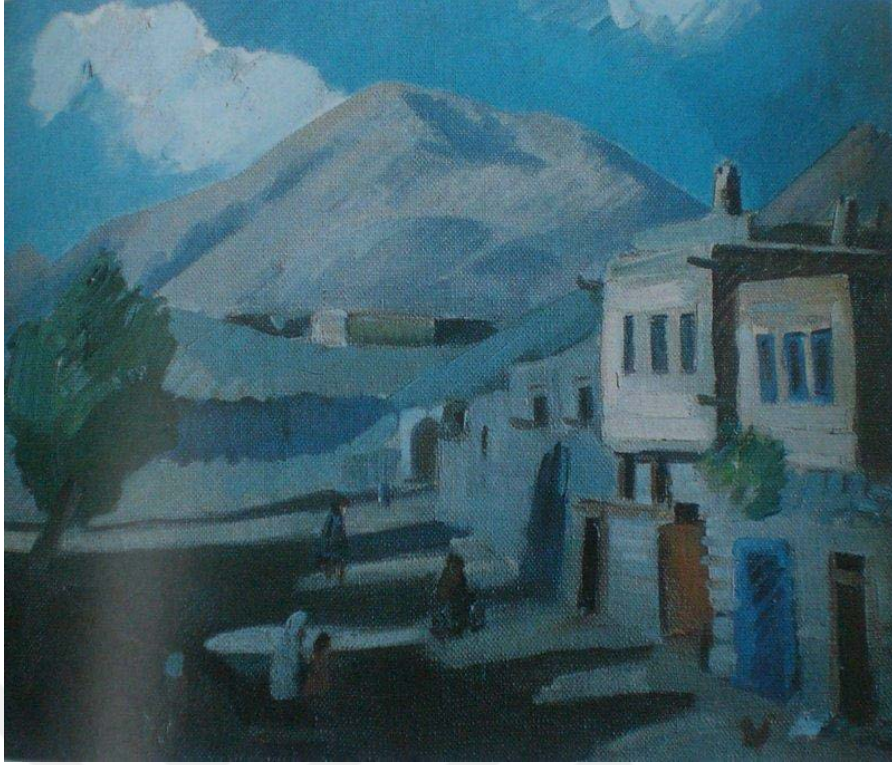
Mahmut Cuda, Trabzon'dan (Kanita), tuval üzerine yağlı boya, 50 x 65 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. Bkz. Edgü, 1998, s. 106.



Cemal Tollu, Tophane Bahçesinde Akşam, tuval üzerine yağlı boya, 39 x 46 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 183.



Hikmet Onat, Irganda Köprüsü, 1938, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 56 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 171.



Hamit Görele, Palandöken Dağları, tuval üzerine yağlı boya. Bkz. Edgü, 1998, s. 151.



Feyhaman Duran, "Gaziantep Milli Müdafaa Kahramanlarından Nalbant Hasan Çavuş", 94 x 84 cm. Bkz. Edgü, 1998, s. 127.



Eşref Üren, “ Bulgur Yıkayan Kadınlar”, 6.Yurt Gezisi, Ağrı, 98x142, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1943, Harita Genel Komutanlığı Müzesi



Mahmut Cuda, “Kadın”, 6.Yurt Gezisi, Bitlis, 25x34, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1943, Harita Genel Komutanlığı Müzesi



Cemal Bingöl , “Etüt- Silvanlı Kız”,
6.Yurt Gezisi, Bingöl, 1943, Harita Genel Komutanlığı Müzesi



Melahat Ekinci, Meyve Bahçesinde Kadınlar, 1943, Tuval Üzerine
Yağlıboya. 115x150 cm. Harita Genel Komutanlığı Müzesi Koleksiyonu



Sabiha Bozcalı, Zonguldak'tan. Tarihsiz. Tekniği ?. **Güzel Sanatlar-2** 1940, s. 152'den akt. Edgü, 1998, s. 103.



Hamit Görele, Çankırlı Kız. Tarihsiz, Karton üzerine yağlıboya, 551 x 38 cm. Aydın Görele Koleksiyonu. Bkz. Edgü, 1998, s. 153.



Elif Naci, Çarşamba'nın Çarşambası (Çarşamba'nın Çarşambası), tarihsiz. Tuval üzerine yağlıboya, 32.5 x 40 cm. Harita Genel Komutanlığı Müzesi.



Malik Aksel, Sivas'ta Kale Mahallesi, 1939. Tuval üzerine yağılıboya, 45 x 54 cm. Bulunduğu yer ? Bkz. Edgü, 1998, s. 85.

ÖZGEÇMİŞ

Bengü Aydın Dikmen 1984 yılında Erzurum’da doğmuştur. Liseyi İzmir’de İngilizce yabancı dil ağırlıklı olarak Karşıyaka Şemikler Lisesinde tamamladıktan sonra, 2002 senesinde burslu olarak İzmir Ekonomi Üniversitesi Uluslararası İlişkiler ve Avrupa Birliği bölümüne girmiştir. Lisans eğitiminden sonra 2007 yılında Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler yüksek lisans programına hak kazanmış ve 2009 yılında buradan mezun olmuştur. Yüksek lisans eğitimi boyunca TÜBİTAK-BİDEB programının sunduğu burs programından yararlanmıştır. 2009 yılında ise Galatasaray Üniversitesi Siyaset Bilimi doktora programına başlamıştır. Doktora tezinin konusunu sunduğu öneriyle 2013 yılında oldukça rekabetçi bir araştırma fonu olan SALT Araştırma Fonunu kazanan altı proje sahibinden biri olmuştur. Daha sonra, en prestijli burs programlarından biri olan Jean Monnet Burs Programını kazanmış ve bu kapsamda 2013-2014 eğitim öğretim yılında İrlanda’ya giderek University College Dublin, School of Art History and Cultural Policy’de misafir araştırmacı olarak bulunmuştur. Program çerçevesinde hem Profesör Kathleen James-Chakraborty ile doktora tez sorunsalı dahilinde çalışmalar yapmış hem de “The Right to Culture: The Situation of Cultural Rights in Turkey from the Perspective of the European Union” başlıklı bir rapor hazırlamıştır. Bu rapor Jean Monnet veritabanında bulunmaktadır. 2016 yılında “Sabiha Sertel: Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın, Muhalefet ve Basın” başlıklı makalesi hakemli *Kültür ve İletişim* dergisinde yayımlanmıştır.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : Galatasaray Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı Soyadı : Bengü AYDIN DİKMEN
Tez Başlığı : “İnkılabı Nakşedecek Resimler”: Modern Türkiye’de Sanat
Alanı ve Siyaset (1923-1945)
Savunma Tarihi : 04.11.2016
Danışmanı : Doç. Dr. Birol CAYMAZ

JÜRİ ÜYELERİ

Ünvanı, Adı, Soyadı

İMZA

Prof. Dr. Füsun ÜSTEL

Prof. Dr. Zafer TOPRAK

Doç. Dr. Birol CAYMAZ

Doç. Dr. Ahmet KUYAŞ

Yrd. Doç. Dr. Güven Gürkan ÖZTAN

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Mehmet Yaman ÖZTEK