

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
TÜRK VE İSLAM SANATLARI TARİHİ BİLİM DALI

**1940-1980 ARASI DÖNEMDE TÜRK TOPLUMSAL
GERÇEKÇİ RESMİNDE KADIN İMGESİ**

Hazal ORGUN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU

Konya 2018

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
TÜRK VE İSLAM SANATLARI TARİHİ BİLİM DALI

**1940-1980 ARASI DÖNEMDE TÜRK TOPLUMSAL
GERÇEKÇİ RESMİNDE KADIN İMGESİ**

Hazal ORGUN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU

Bu çalışma ÖYP tarafından 2016-ÖYP-088 no'lu Yüksek Lisans tez projesi olarak desteklenmiştir.

Konya 2018



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hazal ORGUN
	Numarası	154204012001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sanat Tarihi / Türk ve İslam Sanatları Tarihi
	Programı	Yüksek Lisans
	Tezin Adı	1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi

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

Hazal ORGUN



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hazal ORGUN		
	Numarası	154204012001		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sanat Tarihi / Türk ve İslam Sanatları Tarihi		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora ☐	
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İlham Enveroğlu		
	Tezin Adı	1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi** başlıklı bu çalışma 20/12/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Prof. Dr. İlham Enveroğlu	Danışman	
Doç. Dr. Mustafa Çetinaslan	Üye	
Dr. Öğr. Üyesi Elif Kök	Üye	

ÖN SÖZ

Türk sanatı içerisinde Batılı anlamda tuval resim sanatı nispeten yeni bir alandır. Bu nedenledir ki bu alanda yapılan çalışmalar, diğer alan ve dönemlere göre sınırlı bir çerçeve içinde kalmaktadır. Günümüzde artık 150 yıldan uzun bir geçmişe sahip olan Türk resim sanatını Türk sanatı ve kültürüne dahil etmemek mümkün değildir. 150 yıllık sürecin 40 yıllık bir diliminde toplumsal gerçekçi yaklaşımla üretilen resimleri kadın imgesi bağlamında incelemek bu açıdan bizce önemlidir.

Lisans öğrenciliğimden itibaren ilgi duyduğum, kendimi geliştirmek ve katkıda bulunmak istediğim bu alanda tezimi hazırlamam konusunda desteklerini, fikirlerini, yardımlarını ve yapıcı eleştirilerini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. İlham Enveroğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Bütün bu süreç boyunca kapısını aşındırdığım, her konuda yardım ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen Prof. Dr. Osman Kunduracı ve Doç. Dr. Mustafa Çetinaslan'a çok teşekkür ederim. Tez sürecine kadar danışmanlığımı yürüten Prof. Dr. Ali Baş'a ayrıca teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Stresli ve yorucu geçen bu süreçte anlayışlı davranışlarıyla işimi kolaylaştıran tüm bölüm hocalarıma ve başta bu süreçte sık sık yardımlaştığım Arş. Gör. Ayben Kayın olmak üzere bölümdeki mesai arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Prof. Dr. Kıymet Giray'a kitaplarında yer alan görselleri kullanmama izin verdiği için çok teşekkür ederim. Son olarak görsellerini tezimde kullanmama izin veren başta Soyut Yayınları Kolektifi, Sabancı Müzesi, Evin Sanat Galerisi olmak üzere tüm kurum ve kuruluşlara teşekkürlerimi sunarım.

Hazal ORGUN



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hazal ORGUN
	Numarası	154204012001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sanat Tarihi / Türk ve İslam Sanatları Tarihi
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İlham Enveroğlu
	Tezin Adı	1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi

ÖZET

1940'lı yıllarda Yeniler Grubu'yla Türk resim sanatı içerisinde kendisine yer bulan toplumsal gerçekçi yaklaşım, 1950'lerde yaşadığı kısa bir duraklama sürecinden sonra 1960'lardan itibaren yükselmeye devam etmiştir. Bu çalışmada ise 1940-1980 arası dönemde toplumsal gerçekçi yaklaşımla üretilen resimlerde yer alan kadın imgesi incelenmiştir. Kadın figürlerin çözümlenmesi üzerinden yapılan yorumlamalarla dönemin siyasi ve toplumsal olaylarının Türkiye'de yaşayan kadınları ne şekilde etkilediği, yaşamlarında neleri değiştirdiği saptanmaya çalışılmıştır. Disiplinler arası bir çalışma ile yapılan yorumlama ve çıkarımlara sanat tarihi, tarih, sosyoloji bilim dalları ile kadın çalışmaları konusundaki yaklaşımlar bağlamında yaklaşmıştır. Resimler öncelikle toplumsal ve siyasi kırılmalara bağlı olarak tarihlerine göre incelenmiştir. Sonrasında ise tematik yaklaşımlarına göre gruplanarak değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda çalışma “giriş”, “kavramsal çerçeve”, “Türk toplumsal gerçekçi resminde kadın imgesi”, “değerlendirme” ve “sonuç” bölümlerinden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde konunun önemi ve niteliği belirtilmiş, araştırma ve yayınlardan bahsedilmiş, tezin sınırlılığı ile araştırmada kullanılan yöntem anlatılmıştır.

Kavramsal çerçeve bölümünde, tezin ana konusunu aktarmaya yarayacak hususlara değinilmiştir. Resim sanatında gerçekçilik akımının ortaya çıkışı, sosyalist gerçekçi resim anlayışı, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik, 1940-1980 arası Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal, toplumsal ve kültürel değişimi ile bu dönem aralığında Türkiye'de yaşayan kadınların toplum içindeki konumlarına değinilmiştir.

Türk toplumsal gerçekçi resminde kadın imgesi bölümünde, konunun sınırlılıkları dahilinde seçilen resim örnekleri, tarihlerine göre 10'ar yıllık periyodlar halinde kategorilenmiş ve içerdikleri kadın figürleri temel alınarak çözümlenmişlerdir.

Değerlendirme bölümünde resimler kadını konumlandıkları temalar üzerinden incelenmişlerdir. Ulaşılan farklı temalar kendi içlerinde tarihsel olarak ortak noktaları, gelişim ve değişimleri ile değerlendirilmişlerdir. Toplumsal hayattaki değişen şartların kadın figürler üzerindeki etkilerine bakılmıştır.

Sonuç bölümünde ise, yapılan tüm çözümleme, yorumlama ve değerlendirmeler sonunda elde ettiğimiz sonuçlar toparlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Türk resmi, toplumsal gerçekçilik, kadın



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hazal ORGUN
	Numarası	154204012001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sanat Tarihi / Türk ve İslam Sanatları Tarihi
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İlham Enveroğlu
	Tezin İngilizce Adı	Women Image in the Turkish Social Realistic Painting Between 1940 and 1980

SUMMARY

Social realistic approach found its way into Turkish painting in the 1940s via Yeniler Grubu, increasingly continued from the 1960s onwards after a brief pause in the 1950s. In this study, the image of women in the paintings produced with the social realistic approach in the period between 1940-1980 was examined. By interpretations based on the analysis of the female figures, we tried to detect how was Turkey's political and social events of the period affected and changed lives of women living in Turkey. Interpretations and conclusions were made with an interdisciplinary approach in the context of art history, history, sociology fields and women's studies. Primarily the paintings were examined sort by date according to social and political turning points. After that, they were evaluated by grouping according to their thematic approaches.

In this context, the study consists of “introduction”, “conceptual framework”, “female image in Turkish social realistic painting”, “evaluation” and “conclusion” sections.

In the introduction part, the importance and the quality of the subject is indicated, researches and publications are mentioned, the limitation of the thesis and the method used in the research are explained.

In the conceptual framework section, the subjects that will be used to convey the main subject of the thesis are addressed. The emergence of realism in the art of painting, conception of socialist realistic painting, Republic of Turkey's political, social and cultural Exchange between 1940-1980 and women's position within society living in Turkey during this period are mentioned.

In the woman image in the Turkish social realist painting section painting examples selected within the limits of the subject matter were categorized as 10-year periods according to their dates and resolved based on the female figures they contained.

In the evaluation section, the painting were examined through the themes according to the status of women. Different themes were historically evaluated with their common points, development and changes. The effects of the changing conditions in social life on female figures were examined.

In the conclusion section, the results obtained at the end of all analyzes, interpretations and evaluations were gathered.

Key words: Turkish painting, social realizm, woman

KISALTMALAR

ARHM: Ankara Resim Heykel Müzesi

bkz.: Bakınız

cm: Santimetre

DTCF: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakóltesi (Ankara Üniversitesi)

İDGSA: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

İRHM: İstanbul Resim Heykel Müzesi

SSM: Sakıp Sabancı Müzesi

TCMB: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası

t.y.: Tarih yok

tüyb: Tuval üzerine yağlı boya

y.: Yaklaşık

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖN SÖZ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	vi
KISALTMALAR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİM LİSTESİ.....	xi
GÖRSEL LİSTESİ	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1. Konunun Önemi ve Niteliği.....	1
1.2. Araştırma ve Yayınlar	2
1.3. Sınırlılıklar	5
1.4. Yöntem	6
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	8
2.1. Gerçekçilik.....	8
2.1.1. Avrupa Resminde Gerçekçilik.....	9
2.1.2. Rus Resminde Toplumcu Gerçekçilik	18
2.1.3. Çin’de Toplumcu Gerçekçilik	23
2.1.4. Meksika Anıtsal Duvar Resmi	25
2.1.5. Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik	30
2.2. 1940-1980 Arası Türkiye Cumhuriyeti.....	51
2.2.1. Siyasi ve Toplumsal Açılardan	52
2.2.2. Kültürel Açılardan	67
2.3. Türkiye’de Kadının Toplumsal Hayattaki Konumu (1940-1980)	79
3. TÜRK TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESMİNDE KADIN İMGESİ.....	87

3.1. 1940-1950 Arası Dönem.....	87
3.2. 1951-1960 Arası Dönem.....	99
3.3. 1961-1970 Arası Dönem.....	110
3.4. 1971-1980 Arası Dönem.....	124
4. DEĞERLENDİRME	152
5. SONUÇ	164
KAYNAKÇA.....	166
EK 1.....	179
EK 2.....	180
ÖZGEÇMİŞ	182

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 (Madrid Savunmacılarının İnfazı), tüyb, 266x345 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid/İspanya 10
- Resim 2:** John Constable, Saman Arabası, tüyb, 130.2x185.4 cm, 1821, Ulusal Galeri, Londra/İngiltere 10
- Resim 3:** Gustave Courbet, Taş Kıranlar, tüyb, 165x257 cm, 1849 11
- Resim 4:** Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, tüyb, 315x668 cm, 1849-1850, Orsay Müzesi, Paris/Fransa 12
- Resim 5:** Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, Sanatsal ve Ahlaki Hayatının Yedi Yılıni Özetleyen Gerçek Bir Alegori, tüyb, 361x598 cm, 1854-1855, Orsay Müzesi, Paris/Fransa 13
- Resim 6:** Jean-François Millet, Hasat Yapanlar Dinleniyor, tüyb, 67x119 cm, 1850-1853, Özel koleksiyon 13
- Resim 7:** Jean-François Millet, Başak Toplayanlar, tüyb, 84x111 cm, 1857, Orsay Müzesi, Paris/Fransa 14
- Resim 8:** Jules Breton, Otlukta Yangın, tüyb, 139.7x209.6 cm, 1856, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit/Amerika 15
- Resim 9:** Jules Breton, Tırmıklı Kız, tüyb, 81x66 cm, 1859, İrlanda Ulusal Galeri, Dublin/İrlanda 15
- Resim 10:** Julien Dupré, Köye Dönüş, tüyb, 123.19x151.13 cm, 1895, Rehs Galeri, New York/Amerika 16
- Resim 11:** Julien Dupré, Tavuklarla Bir Çiftlik Köşesi, tüyb, 81.28x65.40 cm, Rehs Galeri, New York/Amerika 17
- Resim 12:** Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, tüyb, 82x114 cm, 1885, Van Gogh Müzesi, Amsterdam/Hollanda 17
- Resim 13:** İlya Repin, Volga Kıyısında Mavna Çekenler, tüyb, 1870-1873, Rus Müzesi, St. Petersburg/Rusya 19
- Resim 14:** Boris Kustodiev, Bolşevik, tüyb, 101x141 cm, 1920, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya 20
- Resim 15:** Georgi Georgievich Ryazhsky, Kadın Delege, tüyb, 1927, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya 21

Resim 16: Alexander Aleksandrovich Deyneka, Petrogard Savunması, ahşap üzerine tempera, 218x154 cm, 1928, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya	21
Resim 17: Konstantin Yuon, 1929 Kızıl Meydan'da 1 Mayıs Gösterisi, tüyb, 107x180 cm, 1930, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya	22
Resim 18: Alexander Laktionov, Cepheden Mektup, tüyb, 225x155 cm, 1951, Art Russe, Londra/Birleşik Krallık	23
Resim 19: Xin Liliang, Başkan Mao'nun Bize Sunduğu Mutlu Yaşam, 78x53 cm, 1954, IISH Koleksiyonu	24
Resim 20: Jin Meisheng, Kadın Traktör Şoförü, 78x52.5 cm, 1964, Landsberger Koleksiyonu	25
Resim 21: Diego Rivera, Kavşaktaki Adam/ Adam, Evrenin Kontrolörü, fresk, 1933-34, Güzel Sanatlar Sarayı, Meksiko/Meksika	26
Resim 22: Diego Rivera, Fakirlerin Gecesi, fresk, 1928, Eğitim Bakanlığı Ana Merkezi, Meksiko/Meksika	27
Resim 23: Diego Rivera, Zenginlerin Gecesi, fresk, 1928, Eğitim Bakanlığı Ana Merkezi, Meksiko/Meksika	27
Resim 24: Jose Clemente Orozco, Cehennemde Tartışan Savaşın Palyaçoları, fresk, 1944, Guadalajara/Meksika	28
Resim 25: David Alfaro Siqueiros, İstilacının Ölümü, piroksilin, 240 m ² , 1941-42, Chillan/Şili	29
Resim 26: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, tüyb, 150x124 cm, 1917, İRHM, İstanbul/Türkiye	31
Resim 27: Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, tüyb, 170x228.5cm, 1914, İRHM, İstanbul/Türkiye	31
Resim 28: Saim Özeren, (Konya) Selimiye Önü, tüyb, 100x115 cm, 1938	31
Resim 29: Nedim Günsür, Madenciler, tüyb, 74x103.5 cm, 1955, SSM, İstanbul/Türkiye	35
Resim 30: İbrahim Balaban, Meyva Toplayanlar, tüyb, 81x122 cm, Özel koleksiyon	37
Resim 31: Cihat Burak, Bar, tüyb, 120x82 cm, Özel koleksiyon	38
Resim 32: Cihat Burak, Şairin Ölümü (Nazım Tırtığı), tüyb, 125x200 cm, 1970.. 39	
Resim 33: Nuri İyem, Ağıt, duralit üzerine yağlı boya, 36x21 cm, 1975-76	39

Resim 34: Malik Aksel, Kardeşler, kontrplak üzerine yağlı boya, 62.5x50.5 cm, 1937	40
Resim 35: Nuri İyem, Kardeşler, duralit üzerine yağlıboya, 52x49 cm, 1978	40
Resim 36: Nedim Günsür, Kıyı, tüyb, 50x30 cm, 1980, Özel koleksiyon.....	41
Resim 37: Nedim Günsür.....	41
Resim 38: Neşet Günal, Duvar Dibi I, tüyb, 130x184 cm, 1963	42
Resim 39: İbrahim Balaban, Dibekte Buğday Dövenler, tüyb, 70x100 cm, 1987....	43
Resim 40: Neş'e Erdok, Kelepçe (Mahküm), tüyb, 155x126 cm, 1973	43
Resim 41: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, tüyb, 152x135 cm, 1985	44
Resim 42: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, tüyb, 200x135 cm, 1987	44
Resim 43: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, tüyb, 130x100 cm, 1993	44
Resim 44: Seyit Bozdoğan, 1 Mayıs 1976	45
Resim 45: Aydın Ayan, Kuş Yemi Satıcıları, tüyb, 115x85 cm, 1976, L. Medine Koleksiyonu	46
Resim 46: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, tüyb, 160x 100 cm, 1978, T. Gönenç Koleksiyonu	47
Resim 47: Nedret Sekban, Hashatun, tüyb, 116x89 cm, 1973.....	47
Resim 48: Nedret Sekban, 1 Mayıs 1977, 1977.....	48
Resim 49: Nedret Sekban, Dans Edenler, tüyb, 70x 100 cm, 2004, Rasim Özkanca Koleksiyonu	48
Resim 50: Cihat Aral, Göç, tüyb, 114x146 cm, 1995, TCMB Koleksiyonu, Ankara/Türkiye.....	49
Resim 51: Cihat Aral, tüyb, 150x185 cm.....	50
Resim 52: Hüsnü Koldaş, Ölüm, tüyb, 115x88 cm, 1976.....	51
Resim 53: Hüsnü Koldaş, Usta Çırak, 1985	51
Resim 54: Selim Turan, Tütüncüler, 1941-42.....	87
Resim 55: Mümtaz Yener, Fırın, y. 1942.....	88
Resim 56: Nuri İyem, Yolculuk Var, tüyb, 60x40 cm, 1941	89
Resim 57: Nejat Melih Devrim, Bodrum Kasabası, tüyb, 78x108 cm, 1943, Özel koleksiyon.....	90
Resim 58: Selim Turan, Muğla'da Pazar, tüyb, Özel koleksiyon	90
Resim 59: Ferruh Başağa, Mecidiye Hanı, tüyb, 80x91 cm, 1944	91

Resim 60: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çorum İğdeli Gelin Halayı, tüyb, 1945, Canan Yücel Eronat Koleksiyonu.....	92
Resim 61: Fahrettin Arkunlar, Tarla Dönüşü, tüyb, 33x33 cm, 1948, Naci Terzi Koleksiyonu	93
Resim 62: Avni Memedoğlu, Beyoğlu, 65x90 cm, 1949.....	94
Resim 63: İbrahim Balaban, Hasat Zamanı, tüyb, 81x60 cm, 1950	95
Resim 64: İbrahim Balaban, Doğum, 1950.....	96
Resim 65: Fikret Otyam, Köylüler, kağıt üzerine çini mürekkebi, 20x20 cm, 1950	97
Resim 66: Cemal Tollu, Bursa Koza Han, tüyb, 65x82 cm, 1950, SSM, İstanbul/Türkiye.....	98
Resim 67: İbrahim Balaban, Hastane Önü, duralit üzerine yağlı boya, 80x120 cm, 1951-1953.....	100
Resim 68: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın ya da Tren, ahşap üzerine yağlı boya, 1954, İRHM	101
Resim 69: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın, gravür baskı, 65x46.5 cm, 1975, SSM, İstanbul/Türkiye.....	101
Resim 70: Nedim Günsür, Hasta, duralit üzerine yağlıboya, 63x77.5 cm, y. 1955-1960, SSM, İstanbul/Türkiye.....	102
Resim 71: Nedim Günsür, Madenci Ailesi, kağıt üzerine karışık teknik, 26x17 cm, 1956	103
Resim 72: Cevat Dereli, Harman, tüyb, 1956, İRHM.....	104
Resim 73: Neşet Günal, Yaşantı I, tüyb, 185x140 cm, 1958	105
Resim 74: Neşet Günal, Yaşantı II, karışık teknik, 120x62 cm, 1958	105
Resim 75: Neşet Günal, Ana ve Çocuk, tüyb, 200x67.5 cm, 1959, ARHM, Ankara/Türkiye.....	106
Resim 76: Nuri İyem, Varoşlarda Üç Güzel, sunta üzerine yağlı boya, 30x30 cm, 1960	107
Resim 77: Nuri İyem, Varoşun Hüznü, tüyb, 41x33 cm, 1960.....	108
Resim 78: Avni Memedoğlu, Ayrılış-Kore'ye Giden Asker, 92x123 cm, 1960	109
Resim 79: Avni Memedoğlu, Beyazıt Meydanında Yatan Ölü/Turan Emeksiz, 98x138 cm, 1961	111

Resim 80: Avni Memedoğlu, Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası, 97x139 cm, 1961	112
Resim 81: Neşet Günal, Tarla Dönüşü (Oduncular), tüyb, 145x245 cm, 1961	113
Resim 82: Neşet Günal, Dananın Ölümü, tüyb, 99x188 cm, 1962	114
Resim 83: Neşet Günal, Bunalım, tüyb, 145x178 cm, 1965	115
Resim 84: Neşet Günal, Bir Başka Yaşantı, tüyb, 250x120 cm, 1970	116
Resim 85: Nedim Günsür, Gecekondular ve İşçi Ailesi, tüyb, 50x107 cm, 1963 ..	117
Resim 86: Neş'e Erdok, Dilenciler, 104x88 cm, 1964	118
Resim 87: Cemal Tollu, Manzara ve Köylü Kadınlar, tüyb, 140x92 cm, 1965, SSM, İstanbul/Türkiye.....	119
Resim 88: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, tüyb, 17.5x99.5 cm, 1965, ARHM, Ankara/Türkiye.....	120
Resim 89: Nuri İyem, Uğurlama, duralit üzerine yağlı boya, 55x22 cm, 1967	121
Resim 90: Nuri İyem, Toprağı İşleyen Kadınlar, tüyb, 53x61 cm, 1969.....	122
Resim 91: Nuri İyem, Gecekondular Önünde, duralit üzerine yağlıboya, 58x38.5 cm, 1970	123
Resim 92: Nuri İyem, Kondu ve Sahibi, duralit üzerine yağlıboya, 63x58 cm, 1970	124
Resim 93: Cihat Aral, Ana, 1970'li yıllar	125
Resim 94: Seyit Bozdoğan, Sınıfta Vurulan Öğrenci, 1979	126
Resim 95: Neşet Günal, Duvar Dibi III, tüyb, 152x245 cm, 1972-73	127
Resim 96: Neşet Günal, Başakçı Kadın I, tüyb, 165x97 cm, 1978.....	128
Resim 97: Nuri İyem, Figürlü Peyzaj - Tarlaya Gidiş, duralit üzerine yağlıboya, 59x38,5 cm, 1973.....	129
Resim 98: Nuri İyem, Tarlada Çalışan Kadınlar, duralit üzerine yağlıboya, 34x21cm, 1973	130
Resim 99: Nuri İyem, İsimsiz, duralit üzerine yağlıboya, 39x31cm, 1975	131
Resim 100: Nuri İyem, Göç, duralit üzerine yağlıboya, 39x49cm, 1976	132
Resim 101: Nuri İyem, Gecekondular Yapanlar, duralit üzerine yağlıboya, 45x30 cm, 1976	133
Resim 102: Nuri İyem, Grev Gözcüsü, duralit üzerine yağlıboya, 45x50 cm, 1976	135

Resim 103: Nuri İyem, Grev Gözcüleri, tüyb, 42.5x38 cm, 1978	135
Resim 104: Nuri İyem, Kayınvalide ve Eltiler, tüyb, 100x200 cm, 1977.....	137
Resim 105: Gülsün Karamustafa, Gergef, tuval üzerine karışık teknik, 45x30 cm, 1974	138
Resim 106: Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin, 30x43 cm, 1975, Özel koleksiyon	139
Resim 107: Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 35x41 cm, 1976, Özel koleksiyon.....	140
Resim 108: Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, 30x40 cm, 1976, Özel koleksiyon	142
Resim 109: Gülsün Karamustafa, Müebbedin Ranzası, 30x40 cm, 1978, Özel koleksiyon.....	143
Resim 110: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1976	144
Resim 111: Mehmet Pesen, Gelinler Serisi'nden, tüyb, 32x70 cm, 1977	145
Resim 112: Aydın Ayan, Sofra Başında, tüyb, 60x82 cm, 1976, Özel koleksiyon	146
Resim 113: Aydın Ayan, Yaşantımızdan I/Çatışma, tüyb, 80x100 cm, 1976, Özel koleksiyon.....	147
Resim 114: Aydın Ayan, Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor, tüyb, 30x63 cm, 1977, Sanatçının koleksiyonu	148
Resim 115: Aydın Ayan, Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor, detay.....	148
Resim 116: Aydın Ayan, Dün-Bugün-Yarın, tüyb, 160x100 cm, 1980, Özel koleksiyon.....	150
Resim 117: Aydın Ayan, Dün-Bugün-Yarın, detay.....	150
Resim 118: Aydın Ayan, Dün-Bugün-Yarın, detay.....	150

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Yeniler Grubu ilk sergisinin katalog başlığı	33
Görsel 2: Onlar Grubu'nun Altıncı Resim Sergisi (1952) davetiyesi	34
Görsel 3: Türk-Alman Dostluk Anlaşması imzalanırken	53
Görsel 4: 29 Nisan 1960, Hukuk Fakültesi ön bahçesi, Ankara	58
Görsel 5: 27 Mayıs 1960 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nin manşeti	59
Görsel 6: 12 Mart Muhtırası sonrası Hürriyet Gazetesi manşeti	64
Görsel 7: 12 Mart Muhtırası sonrası Sabah Gazetesi manşeti	64
Görsel 8: 7 Mayıs 1972 Milliyet Gazetesi	65
Görsel 9: Ankara Sergievi	68
Görsel 10: I. Devlet Resim Heykel Sergisi'nden – Ankara Sergievi	68
Görsel 11: Sabahattin Ali, Kuyucaklı Yusuf, 2005 baskısı kapağı	72
Görsel 12: Aziz Nesin, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, 2005 baskısı kapağı	72
Görsel 13: Yaşar Kemal, Teneke, 2007 baskısı kapağı	72
Görsel 14: Susuz Yaz film afişi	76
Görsel 15: Umut film afişi	76
Görsel 16: Mecidiye Hanı'nın avlusundan genel görüntü	91
Görsel 17: Yıkıma Karşı, Cumhuriyet Gazetesi arşivi	134
Görsel 18: Grevde görev alan sendika üyesi kadın işçiler	136

1. GİRİŞ

1.1. Konunun Önemi ve Niteliği

1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi isimli bu tez 1940'ta kurulan Yeniler Grubu'ndan başlayarak 12 Eylül 1980 sürecine kadar geçen süreç içerisinde, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi türde eser veren sanatçıların eserleri, kadın imgesi bağlamında incelenecektir.

Çalışmada, toplumun bir parçası ve aynası olan sanatçıların değişen dönem koşullarını, siyaseti, toplumsal olayları, yurt içi ve dışında yaşanan önemli kırılma noktalarını vb. eserlerine nasıl yansıttıkları kadın imgesi özelinde çözümlenmeye çalışılacaktır. Kadınlar, erek Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti gerekse dünyanın pek çok devletinde çağdaşlaşma ve modernleşmenin vitrini konumunda olmuşlardır. Bu sebeple kadınların tuvale nasıl aktarıldığı, izleyiciye nasıl yansıtıldıkları önemli bir nokta haline gelmektedir. Bu çalışmada tüm bunlar göz önüne alınarak kadın bir imge kabul edilerek incelenecektir. Kadınların sanatçı naif gerçekçiliğiyle toplumda nereye, nasıl ve ne şekilde konumlandırıldığı ve bu konumlandırmanın süreç içindeki değişimi sanat tarihi, sanat sosyolojisi, Cumhuriyet döneminde kadın, toplumsal alanda kadın-erkek ilişkisi, feminizm gibi konular bağlamında disiplinler arası olarak değerlendirilecektir.

Türk sanatı ile ilgili çalışmalar ise uzun yıllar boyunca Selçuklu ve Osmanlı eserleri üzerinde şekillenmiş, bu alanlarda da çoğunlukla mimari eserlerle ilgili çalışmalara ağırlık verilmiştir. Türk sanatı için nispeten yeni olan Batılı anlamda resim sanatı ise geçtiğimiz birkaç on yılda kendine yer açmayı başarabilmiştir. Bu sebeple Türk sanat tarihi içinde incelenmeye ve irdelenmeye ihtiyaç duyan bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Türk resim sanatı içerisinde ise toplumsal gerçekçi yaklaşım 1940'larla birlikte kendine yer bulmaya başlamıştır. Toplumun gerçeklerini yansıtmayı amaçlayan toplumsal gerçekçi yaklaşımla birlikte, sanatçılar kendi görüş ve düşüncelerinin de ışığında resimlerinde toplumsal konu ve sorunlara değinmeye başlamışlardır. 1960'larla birlikte ise Türk resminde bu tür üretimler giderek artmış, içerikler giderek politize olmaya başlamıştır.

Osmanlı Devleti'nin son 150 yıllık diliminde (19. yy sonu-20. yy başı) yükselen Batılılaşma çalışma ve çabaları, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da artan bir hızda devam etmiştir. Özellikle 1950'lerden sonra ise bu değişim ivmesi, ülkedeki siyasi yönelimin değişmesiyle paralel olarak yön değiştirmiştir. Kültürel yenilenme ve gelişmeden ziyade ekonomik gelişmeler üzerine yoğunlaşmaya başlamıştır. 1940'lardan itibaren 1980'lere kadar geçen 40 yıllık süreç içerisinde çok sayıda iniş ve çıkış yaşayan Türkiye; iki darbe, bir muhtıra, çok sayıda devalüasyon, iki Barış Harekatı, bir Dünya Savaşı (II.) gibi ülkeyi ve dünyayı etkileyen siyasi, ekonomik, toplumsal olaylar ve değişimlerle mücadele etmek durumunda kalmıştır. Yaşanan tüm bu olayların ışığında, halk arasında farklı dönem aralıklarında çeşitli toplumsal etkiler, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yaşamda değişiklikler oluşmuştur. Nüfusun yaklaşık %50'sini oluşturan kadınlar da doğal olarak bu değişimlerden etkilenmişler, günlük yaşamlarından evliliklerine, sosyal hayatın içindeki konumlarından iş yaşantılarına kadar oldukça çeşitli alanlarda öğrenilmiş rahatlık alanlarından, kadınlık mekanlarından farklı noktalarda konumlanmak durumunda kalmışlardır. Kimi zaman, mekanda bu ilerici bir unsurken kimi zaman, mekanda kadının daha çok baskılanması ya da zarar görmesi anlamına gelmiştir. Ressamların tuvallerinde kendilerine yer bulan tüm bu yaşananlar da sanatçıların bakış açıları da göz önüne alınarak kadın imgesi bağlamında çözümlenmeye çalışılacaktır.

1.2. Araştırma ve Yayınlar

Disiplinler arası olması planlanan bu çalışma, sanat tarihi, tarih, sosyoloji alanları ve kadın çalışmaları üretimlerini birleştirecek şekilde düşünülmüştür. Bu sebeple kullanılan kaynaklar bu alanlar ve alt başlıklarını içeren geniş bir yelpazeden seçilmeye, farklı disiplinler tarafından üretilmiş kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın çeşitli kesitlerini, yönlerini ele alan farklı farklı makale ve kitaplar olmakla birlikte, çalışmamızın konusuyla ilgili detaylı olarak yapılmış bir yayın bulunmamaktadır. Bu sebeple çalışmamızın temel yaklaşımlarını içeren yayınlar incelenmiş ve kaynak olarak kullanılmışlardır.

Türk resim sanatının genel gelişim tarihi konusunda öncelikli olarak Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer'in 50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli (1973); Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin'in Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1983); Ayla Ersoy'un Günümüz Türk Resim Sanatı (1998); Sezer Tansuğ'un Çağdaş Türk Sanatı (2012) kitapları temel alınmıştır. Bu kitaplar kendi sınırlılıkları içerisinde Türk Resim sanatı tarihini, ressamları, yaklaşımları anlatan kitaplardır.

Funda Berksoy'un 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik (1998) isimli kitabı Türk resminde toplumsal gerçekçilik konusunda öne çıkan yayınlardan biridir. Berksoy, kitabında öncelikle gerçekçilik ve gerçekçilikle ilgili terimleri tanımlamıştır. İkinci bölümde Avrupa temeli olarak 19. yy'da sanat ve toplum ilişkisinden, bu ilişkinin doğurduğu yeni sanat akımlarından ve gerçekçilikten bahsetmiştir. Üçüncü bölümde 20. yy Batı resim sanatında toplumsal gerçekçi üretimleri incelemiştir. Bu incelemesini I. Dünya Savaşı öncesi, iki savaş arası ve II. Dünya Savaşı sonrasında olarak üç ana başlık altında yapmıştır. Dördüncü bölümde ise Türkiye'de toplumsal gerçekçi resmi anlatmıştır. Bu bölümü dört başlık altında toplamıştır. İlk başlıkta 1940-1960 yılları arasındaki Türkiye ve dönemin kültür politikaları üzerine odaklanmıştır. İkinci başlıkta Türk resminde gerçekçilik ve Yeniler Grubu'nu, üçüncü başlıkla 1960'lı yıllardaki bireysel çıkışları, son olarak dördüncü başlıkta ise 1970'li yıllar ve sonrası toplumsal gerçekçiliğini incelemiştir.

Bu kitapların yanı sıra çalışmamızla benzer ya da paralellik içeren çeşitli yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri de incelenmiştir. Bunlardan birkaçı; Ahmet Türe-1940'tan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik (YL) (2002), Alan Mahmuzlu-Figüratif Resim Geleneği İçinde "Kadını" Yorumlayan Ressam Kadınlar (YL) (2006), Meryem Uzunoğlu-Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması (SY/DR) (2008), Başak Yılmaz-Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler (YL) (2008), , Volkan Şimşek-19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler (YL) (2010), Kamber Koç-20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik (YL) (2011), Menduha Satır-Resimde Kadın İmgesi (SY) (2012), Müberra Şahin-Çağdaş Türk Resminde Kadın İmgesi (1960-1980) (YL) (2014), Alparslan Tekin-

Çağdaş Türk Resminde Sosyal Gerçekçi Yorumlar ve Çözümlemeleri (YL) (2014), Ezgi Kınalı-Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve Abidin Dino (YL) (2017)'dur.

Yakın dönem Cumhuriyet tarihi ile ilgili çok sayıda yayın bulunmaktadır. Ancak tezin ana konusunun tarih olmaması sebebiyle birkaç kaynak temel alınarak bölüm hazırlanmıştır. Bu kaynakların başında Sina Akşin'in Kısa Türkiye Tarihi (2015) isimli kitabı yer almaktadır. Osmanlı Devleti'ne Kadar Türkler bölümüyle başladığı kitabında, kısaca klasik Osmanlı dönemine değindikten sonra özellikle Tanzimat ve sonrasına ağırlık vermiştir. Atatürk Dönemi, İnönü ve Çok Partili Dönem ve 1960 Sonrası başlıkları altında ise I. Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadar gelen süreci incelemiştir. Çalışmamız kapsamında İnönü ve Çok Partili Dönem ile 1960 Sonrası başlıkları altında aktarılan 1940-1980 dönemiyle ilgili önemli noktalar kullanılmıştır.

Tarihçe kısmında sıkça başvurulanan diğer iki kitap ise İlter Ertuğrul'un 1923-2008 Cumhuriyet Tarihi El Kitabı (2009) ve Sabri Sürgevil vd tarafından yazılan Türkiye Tarihi ve Uygarlıkları VI Değişim Sürecinde Türkiye – II (1908-2010) isimli kitaplardır.

Seçil Karal Akgün (2010)'ün Ellinci Yılında 27 Mayıs Hareketi ve 1961 Anayasası'nın Türkiye'de Anayasal Kültürün Oluşumundaki Rolü, Sefa Salih Aydemir (2014)'in 12 Mart Muhtırasına Giden Süreçte Üniversite Olayları, Emrah Doğan ve Banu Mustan Dönmez (2016)'in Türkiye'de Altmış Sekiz Kuşağı Dünya Algısının Popüler Müziğe Yansıması, Giovanni Scognamillo (2016)'nın Bir Dönemin Anatomisi: Türk sineması 1960-1977 başta olmak üzere detaylandırılmak istenen konularda belli olaylar üzerinde duran çok sayıda süreli yayına da başvurulmuştur.

Osmanlı ve Türk kadınının modernleşmesi, sosyal hayattaki mücadeleleri ve Türkiye'deki feminist dalga hareketler hakkında özellikle son dönemlerde oldukça fazla yayın yapılmaya başlanmıştır. Çalışmamız kapsamında da bu türde çok sayıda kitap incelenmiştir. Bu konu bağlamında sıkça başvurduğumuz öne çıkan kaynaklar; Rezan Şahinkaya'nın Cumhuriyet Köye, Köylü Kadına ve Türk Ailesine Neler Getirdi (1983), Emel Doğramacı'nın Türkiye'de Kadının Dünyü ve Bugünü (1989),

editörlüğünü Ayşe Berktaç Hacimirzaoglu'nun yaptığı 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler (1998), Aytunç Altındal'ın Türkiye'de Kadın (1991), Deniz Kandiyoti'nin Cariyer, Bacılar, Yurttaşlar (2015) ve Serpil Sancar'ın Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (2017) kitaplarıdır.

Temel alınan bu kaynakların yanı sıra gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik, kültür tarihi, sanat tarihi, resim sanatı tarihi, sanatçılar gibi tezde bahsi geçen tüm alanlarla doğrudan ve dolaylı olarak ilgili çok sayıda kitap ve süreli yayın makalesi incelenmiş ve yazım aşamasında kullanılmıştır.

1.3. Sınırlılıklar

1940'lı yıllarda hala bir kimlik arayışı içinde olan Türk resim sanatı sanatçıları, Yeniler Grubu adı verilen bir sanatçı topluluğu kurmuşlardır. Bu topluluktaki sanatçıların ortak nokta ve düşüncesi, sanatın toplumdan uzak ve toplumu yansıtmayan bir noktada durduğudur. Kendilerine sanat-toplum ilişkisini geliştirme, toplumu ve toplum sorunlarını yansıtma misyonunu yüklemişlerdir. Bu da Türk resim sanatı tarihi içinde bir kırılma noktası oluşturmuştur. Bu tarihlerde dünya dolayısıyla da Türkiye sanat ortamını etkileyen bir diğer önemli etken ise II. Dünya Savaşı olmuştur. 1940'lı yıllara kadar toplumsal gerçekçi yaklaşımla üretimlerin olmaması başlangıç için bu tarihin seçilmesinde önemli bir etken olmuştur. Sınırlılığın belirlenmesinde sanatçılar tarafından tercih edilen tema ve içeriklerin toplumsal gerçekçilikle birlikte yön değiştirmesi ve toplum gerçeklerine odaklanmaları öne çıkan bir diğer sebeptir.

1980 ise Türkiye Cumhuriyeti tarihi içerisinde siyasi, sosyal, kültürel ve sanatsal üretim açısından çok ciddi bir kırılmanın yaşandığı bir yıl olmuştur. 12 Eylül'de gerçekleştirilen askeri darbe sonucunda toplumun her noktasına sirayet eden önemli değişiklikler olmuş; sosyolojik yapı neredeyse yeniden şekillenmiş ve bu sanat üretimine yansımıştır. Sanatçıların üretimleri şekil değiştirmeye, temalar yön değiştirmeye başlamıştır. Buna ek olarak sanatın da kendi içindeki değişimleriyle birlikte resim ve heykel gibi geleneksel sanat üretimlerinin yanı sıra enstalasyon, performans gibi kavramsal sanat üretimleri de çoğalmaya başlamıştır. 1980'lerden

sonra hem sanatın hem de resim ve toplumsal gerçekçi sanat üretimlerinin değişmeye başlaması, çalışmanın bitiş sınırlılığını 1980 olarak seçmemizde belirleyici olmuştur.

Bu nedenlerle çalışmanın başlangıç sınırının ressamların toplumu kendilerine temel konu olarak almaya başladıkları 1940 ve bitiş sınırı olarak da önemli kırılmanın yaşandığı 1980 tarihi seçilmiştir.

1.4. Yöntem

Yaşanan siyasi değişimlerin toplumsal dönüşümlerin üzerindeki etkisinin sanattaki yansımalarını bulmaya ve seçilmiş örnekler üzerinden yorumlamaya çalışacağımız bu çalışmada araştırma yöntemi buna uygun olarak nitel araştırma olarak seçilmiştir. Cevap vermeye çalışacağımız sorular niçin ve ne şekilde temelinde şekillenmiştir.

Disiplinler arası araştırma ve çalışma yapmayı gerektiren bu tezde öncelikle literatür taraması ve eser incelemeleri yapılmıştır. Tarama ve araştırmalar hem basılı kaynaklar hem de internette yer alan ilgili veri tabanları üzerinden yapılmıştır. Literatür taraması amacıyla öncelikle kişisel kütüphanemiz daha sonrasında çeşitli üniversite ve devlet kütüphaneleri, dergipark ve Jstor gibi ulusal ve uluslararası veritabanları, YÖK tezleri taranmıştır. Türkiye ve dünya galeri/müzelerinin online envanterleri ve sergi katalogları incelenmiş, gerekli durumlarla galeri/müzelerle iletişime geçilmiştir.

Temeli resim sanatı üzerine olan bu çalışmada metni ve çıkarımları destekleyici görsel materyal kullanımına özen gösterilmiş, metni besleyici görseller¹ hem basılı hem de çevrimiçi kaynaklardan elde edilmiştir. Konunun sınırlılıkları dahilinde en açıklayıcı görsel örnekleri seçilmeye özen gösterilmiştir. Çalışmada toplam 115 resim ve 18 görsel materyal kullanılmıştır. Bu materyallerden 53 resim ve 15 görsel Kavramsal Çerçeve başlığı altında kullanılmıştır. 1940-1980 Arası Türk Toplumsal

¹ Telif hakkı (©) belirtilmemiş görseller kamu malı (public domain) olarak kabul edilmiş, adil kullanımına (fair use) izin verilmiş ya da basılı kaynaklardan elde edilmiştir. Basılı kaynaklardan alınan görsellerin kaynakları parantez içlerinde belirtilmiştir.

Gerçekçi Kadın İmgesi başlığı altında ise 20 farklı sanatçıya ait toplam 62 eser içeriklerinde yer alan kadın figürler bağlamında incelenmiştir. Bahsi geçen sanatçı ve resimler konuyu farklı nokta, tema ve bakış açılarından açıklayabilecek bir şekilde seçilmiştir.

Basılı yayınlardan alınan görsel materyaller kurallara uygun bir şekilde atıfları yapılarak ve gerekli durumlarda yazarları ile iletişime geçilerek izinleri alınarak kullanılmışlardır. Müze ve galerilere ait olan görseller içinse, kurumların ilgili yetkilileri ile e-posta ve telefon yoluyla iletişime geçilerek gerekli izinler yazılı olarak alınmış ve görseller temin edilmiştir. Müze ve galeri dışında kalan oluşum ya da kurumlardan da izinler aynı şekilde e-posta ile iletişime geçilerek alınmıştır.

Çalışmanın konusunun belirlenmesinden sonra, öncelikle görsel materyaller toplanmış, izinleri alınmıştır. Daha sonra yazım aşamasına geçilmiş, Kavramsal Çerçeve bölümü ile çalışmanın ana temasının aktarılabilmesi için bir temel hazırlanmıştır. Kavramsal Çerçeve'den sonra ana bölüm olan 1940-1980 Arası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi bölümüne geçilmiş ve seçilen örnekler incelenmiştir. Sonrasında Değerlendirme ile Sonuç bölümlerinde ise seçili örnekler temalarına göre ayrılarak değerlendirerek yorumlanmış ve ulaşılan sonuçlar toplanarak çalışma nihayete erdirilmiştir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Gerçekçilik

*“Ben ne melek ne de tanrıça hiç görmedim,
bu yüzden onların resmini yapmakla ilgilenmiyorum.”*

G. Courbet

Gerçekçilik (realizm) var olan bir nesne, figür ya da sahnenin izleyicisinin gördüğü şekliyle, olduğu gibi yansıtılması olarak kısaca tanımlanabilir. “Bir sanat kuramı olarak gerçekçilik, kopya kuramı, taklit kuramı, mimetik kuram (Yunancadaki mimesis), temsiliyet kuramı ve temsiliyetçilik gibi farklı isimlerle bilinir. 20. yüzyılda gerçekçilik, temsiliyetin anlamı üzerine yapılan felsefi tartışmalardan üretilmiştir.” (Barret, 2015: 46). Tasvir sanatlarında bir yaklaşım olarak sanatta gerçekçilik Antik Yunan’a kadar geri gitmektedir ancak gerçekliğin yansıtılması açısından Antik dönem ile 19. ve 20. yüzyıl eserleri oldukça farklıdır. “Platon ve Aristo’nun ‘Gerçekçilik’ kavramları ‘İdealizm’le örtüşür: Bu kusursuz ve ideal formdaki gerçektir; güzelin amacıdır. Antik Yunanlılar için gerçekçilik kusursuzluğun resmedilmesidir.” (Barret, 2015: 46).

Platon’a göre sanatçı bir ayna olmamalı ve fenomenler dünyasının kopyasını sunmamalıdır. Tüm gelip geçicilerin üstünde duran görkeme ulaşmaya çalışmalıdır (Kavuran ve Dede, 2013: 53). Sanatsal yaratma gerçekliğin değil, görünüşün taklididir. Çünkü mimesiste var olan gerçekliğin üçüncü dereceden taklidi yapılıdır (Ülger, 2013: 20) (İdea->Görünüş->Taklit). Aristoteles’e göreyse sanatçı, sahte dünyalar sunan değil, insanlara farklı dünya ve güzellikler sunan, bunları ifade eden kişiler olarak ele alınmıştır. Sanatçı bu güzellikleri sunarken kendinden de bir şeyler katarak sanatını oluşturur. Mimesis kuramı Aristoteles ve Platon’dan sonraki yüzyıllarda da devam etmiştir. Ortaçağ’ın sonunda başlayıp Rönesans’la devam eden yeni anlayışta sanat doğanın bir yansıması olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda; Aristoteles’in mimesis kuramının sanatçı sadece olanı değil, olabilir olanı da yansıtabilir düşüncesi sanatın genel yaklaşımına daha uygundur (Kavuran ve Dede, 2013: 56-57).

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan gerçekçilik ise Antik kökenlerinden oldukça farklıdır. 1789 Fransız Devrimi'nin Avrupa'yı bir tür kaosa sürüklemesi sonucunda sanatçılar, rasyonaliteden sıyrılmış ve resimlerin epikleştiği romantizm akımını oluşturmuşlardır. 19. yüzyıl gerçekçiliği, romantizm akımının bu tutumuna karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Romantizm karşısında gerçekçilik, yaşanan anın özgül verilerine değer vermekte, nesnellığe yönelmektedir (Erzen, 1997: 669). Eroğlu, gerçekçiliğin, Barbizon Ekolü'nün benimsediği manzaracı gerçekçilik, akademik gerçekçilik ve sosyal gerçekçilik olarak üç anlatım biçimi olduğunu söylemektedir (Eroğlu, 2006: 164).

2.1.1. Avrupa Resminde Gerçekçilik

Avrupa resim sanatında Gustave Courbet (1819-1877) ile başlatılan gerçekçi tasvir yaklaşımının fitili aslen Francisco Goya (1746-1828), John Constable (1776-1837) gibi ressamların çalışmaları sayesinde ateşlenmiştir. Goya'nın Fransızların Madrid'i işgali sırasında direniş gösteren İspanyolların kurşuna dizilerek idamlarını tasvir eden *3 Mayıs 1808* (Resim 1) ve Constable'ın *Saman Arabası*² (Resim 2) isimli tabloları bu açıdan önemli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Constable sadece kendi eserleriyle değil, 1830'lu yıllarda açık hava ressamlığını (en plein air) başlatacak olan Barbizon Ekolü'nü etkilemesi açısından da önemlidir (Krause, 2005: 62).

Goya'nın *3 Mayıs 1808* (Resim 1) isimli resminde romantizm akımının anıtsallığı, ışık ve gölge kullanımı göze çarpmakla birlikte; bir infaz sahnesinin tüm çıplaklığıyla işlenmesi açısından gerçekçiliğe ait unsurları da içinde barındırmaktadır. Işığın üstüne düşürüldüğü, saflığın temsili olan beyaz renk gömlek giydirilmiş ana figürün duruşu çarmıhtaki İsa ikonografisine bir gönderme olarak tercih edilmiştir. Goya'nın Hristiyan ikonografisinden bu tercihi onu romantiklere yaklaştırmaktadır. Ancak ana figürün etrafındaki 'yoldaş'larının acı ve çaresizliklerinin dürüstçe yansıtılması, bir başka önemli romantik Eugène Delacroix (1798-1863)'nın epik savaş sahnelerinde (bkz. *The Battle of Taillebourg*, *The Crusaders' Entry into*

² Constable'ın *Saman Arabası* adlı eseri ve sergilenmesi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Kay, H. Isherwood (1933). *The Hay Wain*. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 62 (363), 281-289.

Constantinople...) dahi göremediğimiz yerde kanlar içerisinde uzanan bedenlerin tasvir edilmesi gibi unsurlar ise gerçekçiliğe giden yolda önemli birer adım olarak görülmektedir.



Resim 1: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 (Madrid Savunmacılarının İnfazı), tüyb, 266x345 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid/İspanya

Constable'ın, çağdaşı ve vatandaşı J. M. William Turner (1775-1851) (bkz. *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth, Fishermen at Sea...*)'dan farklı olarak, izlenimciliğe giden yola katkılarına ek olarak gerçekçiliğe de önemli etkileri olmuştur.



Resim 2: John Constable, Saman Arabası, tüyb, 130.2x185.4 cm, 1821, Ulusal Galerisi, Londra/İngiltere

Constable, hiçbir zaman yurtdışına çıkmamış olan sanatçı, tüm enerjisini İngiltere'nin güneyini resimleriyle belgelemeye yoğunlaşmıştır (Hollingsworth, 2009: 414). Sanatçı, konularını günlük hayattan seçmesi, doğayı, insanları ve sıradan hayatı olduğu gibi tuvaline yansıtması, kendi dönemi içerisinde çığır açıcı bir yenilik olarak görülmüş ve hemen kabul edilmemiştir.

Öncüllerinin açtığı yolu iyi ve doğru bir şekilde okuyup takip edebilen Courbet, Avrupa resmi için gerçekçiliğin kurucusu ve isim babası konumundadır. Romantizmi melankolik, akademizmi tutucu, piyasayı ise acımasız bulan sanatçı gerçekliği aramıştır. *Taş Kıranlar* (Resim 3) ve *Ornans'ta Cenaze*³ (Resim 4) eserleriyle de sanatçı, bu gerçekçi eğilimini ortaya koymuştur (Yılmaz, 2013: 32).



Resim 3: Gustave Courbet, *Taş Kıranlar*, tüyb, 165x257 cm, 1849 (II. Dünya Savaşı'nda bombardıman esnasında kaybolan eser, bu tarihten önce Dresden Tablo Galerisi'nde sergilenmekteydi.)

Resmin, kelimeleri görülebilen objeler olan fiziksel bir dil olduğunu, var olmayan nesnelerin resmin alanında olmadığını söyleyen Courbet; sanattaki yaratıcılığın var olan bir şeyin en eksiksiz tasvirini yapabilmeyi bilmek ama asla o şeyin kendisini icat etmek veya yaratmak olmadığını belirtir (Courbet, 1861). Bu

³ Sanatçının eserleri hakkında detaylı çözümlemeler için bkz. Fried, Micheal (1982). Painter into Painting: On Courbet's "After Dinner at Ornans" and "Stonebreakers". *Critical Inquiry*, 8 (4), 619-649.; Fried, Micheal (1983). The Structure of Beholding in Courbet's "Burial at Ornans". *Critical Inquiry*, 9 (5), 635-683.

bağlamda bakıldığında sanatçının, günlük hayatı, sıradan insanı olduğu gibi tüm gerçekliğiyle tuvaline yansıtması kadar doğal başka bir sonuç görülmemektedir. Ancak bu tutumu döneminde çok ciddi tepkilerle karşılanmış, eserleri bayağı olmakla itham edilmiştir.



Resim 4: Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, tüyb, 315x668 cm, 1849-1850, Orsay Müzesi, Paris/Fransa

Dini ya da tarihsel betimlemelerde tercih edilen anıtsal boyutların, *Ornans'ta Cenaze* (Resim 4) resminde kime ait olduğu dahi bilinmeyen, sıradan bir cenaze tasvirinde tercih edilmesi dönemi içinde önemli bir yenilik olmuştur. Dönemin Fransa taşrasının gerçekçi bir şekilde gözler önüne serildiği resimde, figürler kibirden uzak, doğal hallerinde, sahip oldukları tüm çirkinlik ve güzellikleriyle tasvir edilmişlerdir. İlk sergilendiği dönemde büyük tartışmalara sebep olan eser, uzun vadede Courbet gerçekçiliğinin bir nevi görsel manifestosu halini almıştır.

Courbet'nin resme getirdiği bu yeni içerik ve yaklaşım, Akademi'nin tekelinde olan sergilerin iç dengelerinde de kaymalara sebep olmuştur. 1855 yılında Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen resimlerini, bu serginin tam karşında kurduğu ve *Gerçekçilik Pavyonu* adını verdiği kişisel sergisini açarak izleyicisine sunmuş, *Sanatçının Atölyesi* (Resim 5) isimli eseri de burada sergilenmiştir (Antmen, 2013: 13; Bell, 2009: 330).



Resim 5: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, Sanatsal ve Ahlaki Hayatının Yedi Yılını Özetleyen Gerçek Bir Alegori, tüyb, 361x598 cm, 1854-1855, Orsay Müzesi, Paris/Fransa

Antmen'e göre bu resimde; Courbet akademik çıplaklık geleneğine sırtını dönmüşçesine önündeki manzaraya odaklanmış, 1850'lerin Paris sokaklarında her an karşılaşılabilecek tipleri resmetmiş ve resimde arkadaşlarına (Pierre-Joseph Proudhon, Jules Champfleury, Charles Baudelaire...) da yer vermiştir (Antmen, 2013: 13). Eser çeşitlilik sunan, kalabalık figürlü kompozisyonu ve sanatçısının gerçekçi bakış açısının birleşimi sayesinde, dönem Fransı'sının adeta bir mikro versiyonunu yansıtmaktadır.



Resim 6: Jean-François Millet, Hasat Yapanlar Dinleniyor, tüyb, 67x119 cm, 1850-1853, Özel koleksiyon

Hollandalı janr (genre) ressamlarından sonra işi ve işçiyi bir nesne olarak sanatın içine katan ilk ressamlardan biri olan Millet (1814-1875), resmi uygulama teknikleri açısından romantiklere yakındır (Krause, 2005: 65). Ancak sanatçı seçtiği konular bağlamında gerçekçilere daha yakın bir duruş sergilemektedir. Millet resimlerinde, sıradan olanı, insanların sonu gelmeyen hayat mücadelesini yüceltmekte; üzüntüyü güzel kılmaktadır. Mola verdikleri sırada resmedilen köylü/işçilerin tasvirini yaptığı *Hasat Yapanlar Dinleniyor* (Resim 6) isimli eserde sanatçının bu özelliklerini görmek mümkündür. Sıradan insanların sahip olduğu sıradan hayatın sıradan bir aktivitesi, sanatçının gözüyle izleyicisine aktarılmıştır.



Resim 7: Jean-François Millet, Başak Toplayanlar, tüyb, 84x111 cm, 1857, Orsay Müzesi, Paris/Fransa

Başak Toplayanlar (Resim 7), Millet'nin Barbizon Ekolü sanatçılarından yeni buluşlarından yararlanmaya başladığını kanıtlar niteliktedir (Krause, 2005: 65). Aşağı bir görev olan, tamamlanmış bir hasadın ardından, arta kalanları toplayan kadınların tasvir edildiği bu eserde, sanatçı kadınları resmin odak noktası yapmıştır. Millet, bu kadınların güçlü vücutları ve kararlı tavırlarını yansıtmak için elinden geleni yapmış, akademi resmindeki kahramanlardan daha doğal ve inandırıcı bir saygınlığa büründürmüştür (Gombrich, 2007: 508, 511). Resim, sıradanlığın yüceltilmesinin en önemli örneklerinden biridir.



Resim 8: Jules Breton, Otlukta Yangın, tüyb, 139.7x209.6 cm, 1856, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit/Amerika

Kendisi de bir Fransız olan Jules Breton (1827-1906), eserlerinde Fransa taşra ve köylerindeki yaşantıyı, bu bölgelerin halkının yaşamlarını konu edinmiş ve resimlerini gerçekçilik akımının yaklaşımına uygun bir biçimde yapmıştır. Sanatçının eserlerinde, hayat mücadelesi içinde var olmaya çalışan insanlar, tüm dertleri, acıları, yoklukları, yorgunluklarıyla sanatçının eserlerinde çarpıcı köy manzaralarıyla birlikte yansıtılmışlardır. Eğlenceli anların tasvir edildiği resimlerinde dahi figürlerin yüz ifadelerinde ve beden dillerinde hüznün bulmak mümkündür (Bkz. *St. John's Eve*).



Resim 9: Jules Breton, Tırmıklı Kız, tüyb, 81x66 cm, 1859, İrlanda Ulusal Galeri, Dublin/İrlanda

Tırmıklı Kız (Resim 9), kompozisyon olarak Millet'nin 1856-57 tarihli *Tırmıklı Kadın* isimli tablosuna oldukça benzemektedir. Benzer ekol ve dönemlerde eser veren ve yakın eğitimler almış iki sanatçı için, bu durum çok da şaşırtıcı değildir. Waller'a göre; figüre bir isim verilmemiş olmasına rağmen, sanatçının kişisel beğenilerinin titizliği, figürün görünümünü yorumlanmasında etkili olmuştur (Waller, 2008: 205). Sanatçı, resmin merkezine yerleştirdiği figürün dirseklerine kadar sıvanmış kollarıyla iş gücüne, çıplak ayaklarıyla da yoksulluğuna vurgu yapmıştır.



Resim 10: Julien Dupré, Köye Dönüş, tüyb, 123.19x151.13 cm, 1895, Rehs Galeri, New York/Amerika (© Rehs Gallery, New York)

Breton'un resimlerinden etkilendiği belli olan, Avrupa gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden bir diğeri ise Julien Dupré (1851-1910)'dir (Resim 10-11). Sanatçı; köy hayatını, köylüyü, köylünün günlük iş koşturmacasını sadelikle ama etkili bir şekilde eserlerine yansıtmıştır. Dupré'nin eserleri; net hatlara sahip figürleri, kasvetli gökyüzü ve hava tasvirleri ile ışık-gölge kullanımıyla dikkat çekmektedir. Resimler bu özellikleri sayesinde, izleyicisinin zihninde buruk bir gülümseme oluşturmaktadır. Germaner, Dupré'nin İngiliz ekolüne yakınlık duyduğunu belirtir (Germaner, 1997: 192).



Resim 11: Julien Dupré, Tavuklarla Bir Çiftlik Köşesi, tüyb, 81.28x65.40 cm, Rehs Galeri, New York/Amerika (© Rehs Gallery, New York)

Dupré'nin resimlerinin dikkat çekici ortak özelliklerinden biri de genel olarak resimlerinin ortasına konumlandığı -Millet (Resim 7) ve Breton (Resim 9) gibi- sıradan halkın içinden ama güçlü, kahramansılaştırılmış kadın figürleridir. Bu kadınlar ve kız çocukları sakinlik içinde tarlada çalışırken, hayvan güderken, yük taşıırken, nadiren dinlenirken ama hep hayatın ve hareketin içinde betimlenmişlerdir.



Resim 12: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, tüyb, 82x114 cm, 1885, Van Gogh Müzesi, Amsterdam/Hollanda

Van Gogh (1853-1890) ise erken dönemlerinde yaptığı resimlerle, gerçekçiliğe kendi duygusallığı ile yaklaşmıştır. Sanatçının çocukluğunda yatılı okula gönderilmesi sonucunda terk edildiğini düşünerek başlayan zorlu psikolojik süreci, Londra'dayken aşık olduğu kadının kendini reddetmesi sonucu depresyona girmesiyle zirve noktasına ulaşmıştır (Erdoğan, 2017: 9; Spence, 2012: 4). Bu depresyon sonrası tamamen kendi içine kapanıp post-empresyonist-dışavurumcu eserler vermeden önceki dönemine tarihlenen *Patates Yiyenler* (Resim 12) eseri, sanatçının önceki dönemlerde dünya ve gerçeklik algısının ne kadar güçlü olduğunu yansıtmaları açısından önemlidir. Sanatçı, hayatın gerçekliğini ve yoksulluğunu resmetmenin önemini abisi Theo'ya yazdığı bir mektubunda şöyle belirtmiştir: “(...) Ressamlar ne kadar çok köylü ve işçi figürleri yapmaya başlarsa o kadar memnun olacağım. Kendi adıma, yapılacak bundan daha iyi bir şey bilmiyorum (...)” (Aktaran: Erdoğan, 2017: 26).

2.1.2. Rus Resminde Toplumcu Gerçekçilik

II. Dünya Savaşı sürecine kadar ortaya çıkan sanat akımlarının çoğu gibi Avrupa'da ortaya çıkan gerçekçilik akımı dünyanın farklı bölgelerinde, çeşitli siyasi yönelimlerin etkisiyle alt kollara ayrılmıştır. Bunlardan biri başta Sovyet Rusya (SSCB-Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) olmak üzere sosyalist ve komünist ülkelerde karşımıza toplumcu (sosyalist)⁴ gerçekçiliktir. Marksist ideoloji çerçevesinde ortaya çıkan bu akımın görsel sanatlara ilişkin temel ilkeleri 1922'de Gezginler (Peredvizhniki) olarak adlandırılan ve 1880'lerden 1920'lerin ortasına kadar sergiler düzenleyen projeden etkilenen sanatçıların oluşturduğu (Efimova, 1997: 77,78) Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği (AkhR/Assotsiatsa Khudozhnikov Revolutsi) tarafından belirlenmiştir (Rona, 1997: 1808-1809). Bu akımın yaygınlık kazanmasında etkili olan bir diğer grupsa Tuval Ressamlar Birliği (OST/Obschestvo Stankovistov)⁵dir (Antmen, 2013: 107).

⁴ Sosyete (Society): Toplum; Sosyal (Social): Toplumsal; Sosyalist (Socialist): Toplumcu kavramlarını birbirlerine karıştırmamak gereklidir. Anlam ayrımları için bkz. TDK Büyük Türkçe Sözlük http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts.

⁵ Tuval Ressamlar Birliği ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Bowl, John (1982). The Society of Easel Artists (OST). *Russian History*, 9 (2/3), 203-226.



Resim 13: İlya Repin, Volga Kıyısında Mavna Çekenler, tüyb, 1870-1873, Rus Müzesi, St. Petersburg/Rusya

Toplumcu gerçekçilik karşımıza sadece resim alanında çıkmamaktadır. Lucaks'a göre; sanatı, gerçekliğin bir yansıması olarak gören anlayış maddeci (materyalist) felsefeye dayalı bütün estetik kuramların ortak özelliğidir (Lucaks, 1987: 146). Bu sebeple de edebiyattan sinemaya, tiyatroya kadar pek çok kültürel alanda toplumcu gerçekçi yaklaşıma sahip eserler görmekteyiz. Örneğin, bugün klasik Rus edebiyatı olarak kabul edilen yazar ve eserlerin pek çoğu bu başlık altında kendine yer bulmaktadır (Tolstoy, Gorki, Sholokhov v.d.)⁶.

Efimova; adet olduğu üzere, toplumcu gerçekçiliğin 1934'te Birinci Sovyet Yazarları Kongresi'nde Sovyet sanat ve edebiyatının resmi tarzı olarak kabul edildiğini ve bu ilkenin Andrei Zhdanov ve Maxim Gorki tarafından dile getirildiğini ve bu kabulün 1980'lerin ortasına kadar süregeldiğini belirtmektedir (Efimova, 1997: 76). Sovyet Rusya sanatı, bu süre zarfında sanat üretimindeki tutuculuğu ile dikkat çekmektedir. Özellikle 1936'dan 1938'e kadar, iki yıl gibi kısa bir süre de olsa, varlık gösteren *Formalizm ve Natüralizm Karşıtı Mücadele* hareketi ile bu yönelimler burjuva sanatı olarak kabul edilerek gözden düşürülmek istenmiştir. 1930'ların

⁶ Sosyalist realizmin edebiyatta ortaya çıkışı ve genel hatları için hakkında bkz. Gorkiy, Maksim (2013). Sosyalist Realizm Hakkında. (Çeviren: Cemile Kınacı). *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1 (12), 169-174; Uygur, Erdoğan (2005). Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci. *TSA*, 1-2, 23-30.

başlarında başlayan sanatçı tutuklamaları, 1936-38 yılları arasında görülen Moskova Duruşmaları sırasında yüksek sayılara ulaşmıştır⁷ (Silina, 2016: 91-92, 97-98).



Resim 14: Boris Kustodiev, Bolşevik, tüyb, 101x141 cm, 1920, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya

Gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik dışında neredeyse hiçbir tarzın desteklenmediği bu dönemlerde, Sovyet Rusya ve komünizm propagandası amacıyla olan alegorik, ekspresyonist türlerdeki eserler dahi kabul görmemiştir. Bu durumun dikkat çeken örneklerinden biri, Kustodiev (1878-1927)'in *Bolşevik* (Resim 14) isimli eseridir. Kırmızı bayrak taşıyan dev bir figürün merkeze yerleştirildiği bu eserde, kalabalık bir halk kitlesi bu kırmızı bayrağı neşe içinde takip etmektedir. Sanatçısının iyi, komünist niyetlerine karşın bu eser oldukça eleştirilmiştir (Wright, 1969: 44).

⁷ “Tertz’in söylediği gibi; Batı’da dindar her insanın din tarafından belirlenmiş benzer bir kısıtlaması vardır. ‘En özgürlükçü tanrı dahi sadece bir özgürlük seçeneği verir: inanmak ya da inanmamak, ona ya da şeytana tapmak, cennete ya da cehenneme gitmek. Komünizm de tam olarak aynı hakkı sunar. Eğer inanmak istemiyorsan hapse gidebilirsin ki bu hiçbir şekilde cehennemden kötü değildir.’ Bu tabi ki Tertz hapse gitmeden önce yazılmıştır.” (Wright, 1969: 57).



Resim 15: Georgi Georgievich Ryazhsky, Kadın Delege, t y b, 1927, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya

Sovyet Rusyası'nda sanatın her alanı siyasi propaganda ve güzelleme amacına hizmet etmesi için tasarlanmış ve kullanılmıştır. Afi  ve illüstratif alanlarına yakınlığı, her kesimden insana ulaşabilmesi sebebiyle de resim bu alanların en  ne çıkanlarından biri olmuştur. Rus toplumcu gerçekçi resminde, geleceğe dair her zaman büyük bir iyimserlik, yaşanılan hayattan mutluluk ve hangi koşullarda olursa olsun güçlü, mask lenle tirilmi  figürler dikkat çekmektedir.



Resim 16: Alexander Aleksandrovich Deyneka, Petrogard Savunması, ahşap üzerine tempera, 218x154 cm, 1928, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya

Deyneka (1899-1969)'nın *Petrogard Savunması* (Resim 16) isimli resmi tüm unsurlarıyla tam bir toplumcu propaganda eseridir. Deyneka, etrafında bir ekol gelişen ve daha çağdaş Rus resmi yönelimlerine yön veren son derece etkili bir ressam olmuştur (Wright 1969: 55). Resimde, şehri savunmak için silahlanan ve savaşıma giden sivil halk (figürlerin üzerinde asker üniformalarının olmaması orduya mensup olmadıklarını göstermektedir) resmedilmiştir. Bir köprü tasviriyle yatay olarak ikiye bölünen resmin üst yarısında yaralı olarak cepheden dönen kişiler tasvir edilmiştir. Alt yarısında ise üstteki görüntüden hiç etkilenmemiş, şehirleri ve savundukları dava uğruna kendilerinden emin, güçlü duruşlarla cepheye giden kadın ve erkekler tasvir edilmiştir. Figürlerin sade bir fon önünde tasvir edilmeleriyle de dikkat figürlere çekilmiştir.



Resim 17: Konstantin Yuon, 1929 Kızıl Meydan'da 1 Mayıs Gösterisi, tüy, 107x180 cm, 1930, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova/Rusya

Bu dönemin resimlerinde dikkat çeken bir başka ortak özellikle oldukça parlak ve doygun olarak tercih edilen renk tonlarıdır. Resimlerin dikkat çekiciliğini arttırması sebebiyle altı çizilen mesajın kitlelere iletilmesi açısından önemli bir tercihtir. Wright bu renk tercihinin bir diğer sebebininse “açıkça hayatın neşesini göstermek” (Wright, 1969: 48) olduğunu söylemektedir.



Resim 18: Alexander Laktionov, Cepheden Mektup, t y b, 225x155 cm, 1951, Art Russe, Londra/Birleşik Kralık (  Art Russe, London)

 lk versiyonu 1947 tarihli olan *Cepheden Gelen Mektup* (Resim 18) isimli eserin sanatçısı Laktionov (1910-1972)'a SSCB içi ve dışından pek çok kopya talebi gitmiştir (Art Russe, 2018). Sergilendiği zaman tartışmalara yol açmış, çok başarılı bir uygulama olması sebebiyle 'formalist' olmakla itham edilmiş ancak tüm bunlara rağmen Stalin  d l 'yle ödüllendirilmiştir (1948) (Efimova, 1997: 78). Yuon'da bahsettiğimiz dikkat çekici, parlak ve doygun renk skalası bu resimde de dikkat çekmektedir. Kapının önünde cepheden gelen bir mektubu okuyan figürlerin tasviri, i  mekandan dışarıya doğru bir bakış açısıyla tasvir edilmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasına tarihlenen bu eserde, yaralı asker de dahil olmak üzere hiçbir figürde halinden mutsuz, savaş sonrası ruh halinde, umutsuz bir ifade yoktur. Tam aksine güneşli bir günde, güler yüzlü insanlar resmedilmiştir.

2.1.3. Çin'de Toplumcu Gerçekçilik

Çin Kom n st Partisi 1921 yılında, Lenin tarafından 1919 yılında kurulan Uluslararası Kom n st'in (Communist International) bir kolu olarak kurulmuştur (Ding ve Lu, 2017). Yönetim ve sanat alanında Sovyet Rusya'nın ideolojik etkileri bu

sebeple Çin’de çok net bir şekilde görülebilmektedir. Yine de toplumcu gerçekçiliğin Çin’de etkili olması 1940’ları bulmuştur (Hollock ve Hollock, 1992: 22).



Resim 19: Xin Liliang, Başkan Mao’nun Bize Sunduğu Mutlu Yaşam, 78x53 cm, 1954, IISH Koleksiyonu (© chinese-posters.net)

Sovyetlerde olduğu gibi Çin’de toplumcu gerçekçi eserlerin temel amaçlarından biri propaganda nesnesi olarak kullanılmaları olmuştur. Bu sebeple üretimin çoğu tuval resmi formunda değil, afiş ve illüstrasyon ekseninde yoğunlaşmıştır. Eserlerde tasvir edilen figürler son derece mutlu, hayatlarından memnun, sadelik içinde ve geleceğe karşı umut dolu olarak tasvir edilmişlerdir. Kadın-erkek figürleri arasındaki ayrım mümkün olduğunca azaltılmış, iş gücüne ve eşitliğe vurgu yapmak niyetiyle kadın vücutları erkeksileştirilmiştir. Bunlara ek olarak Çin ve genel olarak Uzak Doğu coğrafyasında üretilen sanayi temalı resimler de oldukça dikkat çekicidir⁸.

⁸ Konu hakkında ek bilgi için bkz. Smith, Craig A. (2018). *Industrial Landscapes of Socialist Realism*. (Editörler: Ivan Franceschini, Nicholas Loubere). *Gilded Age*. Avusturalya: ANU Press, 219-223.



Resim 20: Jin Meisheng, Kadın Traktör Şoförü, 78x52.5 cm, 1964, Landsberger Koleksiyonu
(© chinese-posters.net)

2.1.4. Meksika Anıtsal Duvar Resmi

Meksika duvar resmi (Muralizm); 1910 yılında, ülkeyi 30 yıldır oligarşik bir şekilde yöneten Porfirio Díaz'a karşı gerçekleşen ve 1920'de bittiği kabul edilen kanlı bir devrim (Sanal, 2018a) sonrası Meksika'da yönetime geçen sol kanadın resmi sanatı haline gelmiştir. Bu dönemle birlikte sanatın herkes için ulaşılabilir kılınması oldukça önemli olmuştur. Çoğunlukla kamusal binaların iç ve dış cephelerinde, büyük ölçülerde ve fresk tekniklerinde yapılan bu eserler sayesinde Lynton'a göre; "(...) sanatçıyı sokaktaki adamdan uzak tutan ticari bir düzenin boyunduruğundan kurtarırken, bir yandan da yaratıcı ile yurttaşlar arasındaki uçurumu ortadan kaldıran bir biçim ortaya çıkmıştır." (Lynton, 2009: 167).

Meksika'da duvar resminin bu kadar önemli ve popüler olmasının temel sebeplerinden biri ise aslında erken Hristiyanlık dönemindeki duvar resimlerinin önemiyle paralellik göstermektedir. O dönemlerde halkının büyük bir çoğunluğu okuma-yazma bilmeyen ülkede devrimi, yeni yönetimin getirdiklerini ve propagandaları anlatmanın en etkili yolu resimle aktarmak olarak görülmüştür. Böylelikle toplumcu gerçekçi yaklaşımın en önemli unsuru icra edilmiştir.



Resim 21: Diego Rivera, Kavşaktaki Adam/ Adam, Evrenin Kontrolörü, fresk, 1933-34, Güzel Sanatlar Sarayı, Meksiko/Meksika (Fair Use)

Meksika Rönesansı olarak da adlandırılan bu dönemde üç sanatçı gerek sanatları gerekse siyasi tutumlarıyla öne çıkmışlardır. Los Tres Grandes (Üç Büyükler) denilen bu isimler; Diego Rivera (1886-1957), Jose Clemente Orozco (1883-1949) ve David Alfaro Siqueiros (1896-1974)'tur. Bu üç sanatçı da toplumsal meseleleri; halkı bilinçlendirmek, düşüncelerini ifade etmek ve/veya propaganda amaçlarıyla sembolik, alegorik ya da gerçeküstücü unsurlarla aktarmışlardır. Egleson, Meksika sanatında sosyal meselelerin ifade edilmesinde iki genel yol izlendiği düşüncesini şöyle ifade etmektedir: “Rivera, Aztek yazmalarının naif estetiğindeki Kızılderililerin yerli halini aramış ve yeni fikirlere antik kıyafetler giydirmiştir. Orozco’nun estetik anlayışı ise farklı bir yol izlemiştir. Varlıkların doğasına saygı duyarak, normal fonksiyonlarının kendilerini göstermesinin yolunu aramıştır.” (Egleson, 1940: 7).



Resim 22: Diego Rivera, Fakirlerin Gecesi, fresk, 1928, Eğitim Bakanlığı Ana Merkezi, Meksiko/Meksika (Fair Use)



Resim 23: Diego Rivera, Zenginlerin Gecesi, fresk, 1928, Eğitim Bakanlığı Ana Merkezi, Meksiko/Meksika (Fair Use)

Rivera, 1907 yılında devlet bursuyla İspanya ve Fransa'ya eğitim için gönderilmiş ve 1910'da Meksika'ya kısa bir dönüşü haricinde 1921'e kadar Paris'te yaşamıştır. 1920 yılında, Meksika Devleti adına, dönemin Eğitim Bakanı José Vasconcelos İtalya'ya gidip Rönesans fresklerini incelemesi için para göndermiştir (Richardson, 1987: 50-51). Sanatçının eserlerinde hem bu fresklerin hem de yerli Latin kültürünün, özellikle Aztek sanatının, yoğun etkileri kolayca seçilebilmektedir. 1930 sonbaharında ne kadar liberal olduğunu göstermek isteyen Amerika tarafından bir dizi duvar resmi yapması için davet edilmiş; 1933 yılında ise Rockefeller Center'da bir resim yapmaya başlamıştır. Ancak, kırmızı rengin hakim olduğu ve tam merkezine Lenin'in yerleştirildiği bu eser (Resim 21), Nelson Rockefeller tarafından hoş karşılanmamış ve Rivera'nın tatmin edici değişiklikleri yapmaması üzerine resmi

sildirmiştir (Jams, 2016: 152,180). Sanatçı bu kompozisyonu daha sonra Meksiko Güzel Sanatlar Sarayı'na uygulamıştır.



Resim 24: Jose Clemente Orozco, Cehennemde Tartışan Savaşın Palyaçoları, fresk, 1944, Guadalajara/Meksika (Fair Use)

Aslen mimarlık eğitimi almış ve kısmen otodidakt bir sanatçı olan Orozco, politik yönelimleri ve sanatı halka yaklaştırma amacı ile çağdaşlarıyla benzerlik taşır. Onun farkı akıcı fırçasında, koyu renklerdeki çizgilerinde ve figürlerinin ilişkili ritimlerinde ortaya çıkmaktadır (Erzen, 1997: 1382-1383). Sanatçının resimlerinde işçiler, alegorik savaş sahneleri, hayat mücadelesi ve acı çeken insanlar gibi konular görülmektedir. Sanatçının eserleri resimsel olmaktan çok ikonografiktir (Egleson, 1940: 5). *Cehennemde Tartışan Savaşın Palyaçoları* (Resim 24) isimli eserinde de Orozco, çekiç-orak, gamalı haç, haç gibi farklı dini ve siyasi sembolleri bir arada kullanmıştır. Ancak, bu semboller bir zamanlar ifade ettikleri kavramlardan uzaklaşmışlar ve politikacıların ellerinde manipüle edilmişlerdir (Egleson, 1940: 9). Bu noktada, hangi ideoloji ya da inanç sistemi olursa olsun, yanlış güçlerin elinde yolundan sapabileceği ve bu tarz bir sonuçtan ise sonunda en çok zararlı çıkacak olan kesimin halk olacağı düşüncesinin sanatçının aktarmak istediği mesaj olduğunu düşünmek mümkündür.



Resim 25: David Alfaro Siqueiros, *İstilacının Ölümü*, pirosilin, 240 m², 1941-42, Chillan/Şili

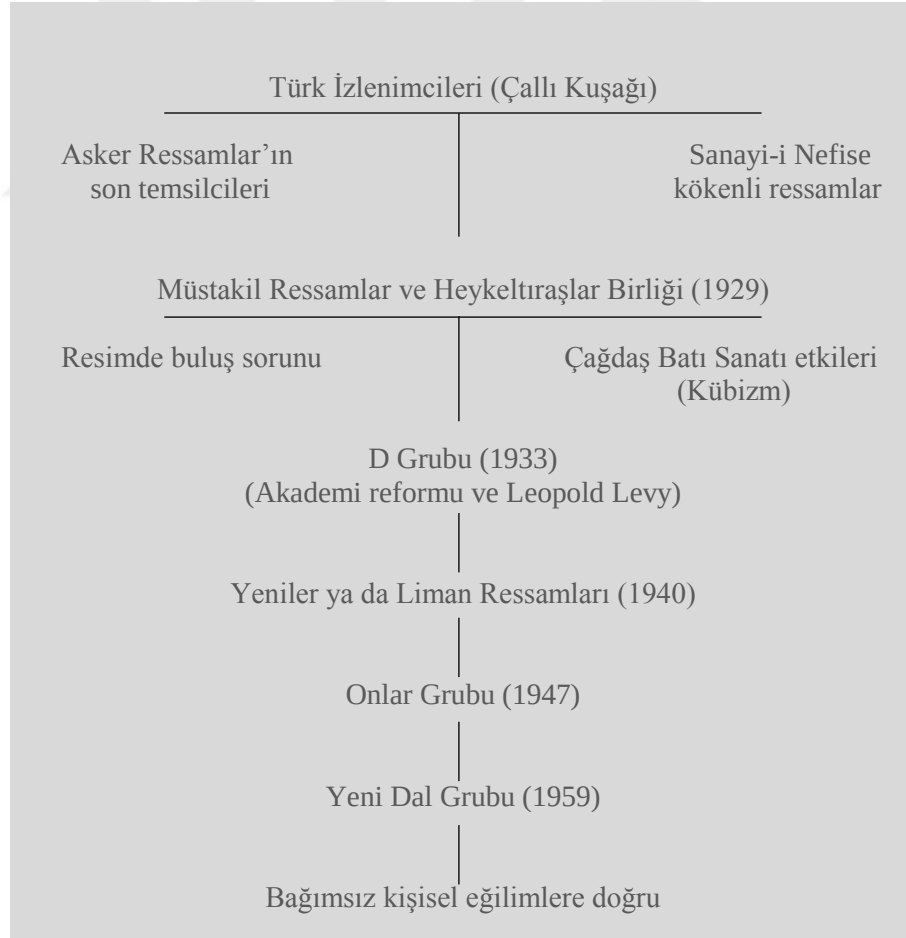
Devrimci orduya katılıp birkaç yıl boyunca askeri birliklerle omuz omuza çarpışan Siqueiros, sadece siyasi olarak değil; eserlerinin içerikleri ve kullandığı teknikler açısından da devrimcidir (Rogo, 1934: 5-6). Los Angeles'ta çalışırken sanatçı grubuyla fresco yaparak yeni bir teknik geliştirmiş; çimento, mekanik aletler ve sprey tabancaları kullanmıştır (Rogo, 1934: 7). Rivera ve Orozco gibi Siqueiros da eserlerinde devrim, kapitalizm, sömürgecilik gibi konulara odaklanmıştır. Çağdaşları gibi o da Amerika'ya gitmiş, orada eserler üretmiş ve Buhran sonrası Amerikan sanatını etkilemiştir⁹. Şili'de bir kütüphanenin duvarına yapılmış olan bu eserde *İstilacının Ölümü* (Resim 25) isimli eserde, Şili'nin yerli halkının Avrupalı sömürgecilere karşı verdikleri özgürlük ve bağımsızlık mücadelesi tasvir edilmiştir (Sanal, 2018b). Siqueiros'un tercih ettiği parlak, canlı renkleri eserlerinin çarpıcılığını, tavan ve zemini eserlerinin bütüncül parçaları haline getirmesi de derinlik hissini arttırmıştır.

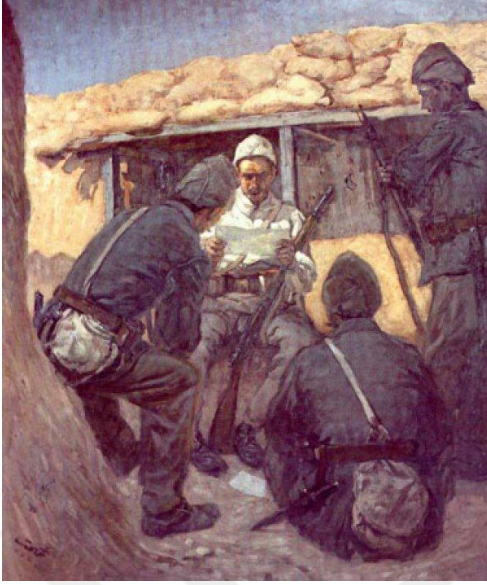
⁹ Siqueiros'un Amerika'daki çalışmalarıyla ilgili bkz. Goldman, Shifra M. (1974). Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles. *Art Journal*, 33(4), 321-327.

2.1.5. Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik

Türk resminde gerçekçiliği Şişli Atölyesi'nin çalışmalarıyla başlatmak mümkündür. Ancak stüdyo ortamında üretilmiş olan bu eserler, gerçeği yansıtmaktan ziyade, askeriye ve dönem güzellemesi temalı, ülkeyi -bu eserlerin Avrupa'da sergilenmek amacıyla yapıldıkları unutulmamalıdır- modern bir şekilde tanıtmaya hedefli eserlerdir. Bu eserlerin amacı, olduğu gibi yansıtmak değil, yüceltmektir. Bu noktalar dikkate alındığında, gerçekçilikten ziyade romantizmin epikliğine yaklaştıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak bu atölyede de üretimde bulunmuş ve Türk izlenimcileri olarak da adlandırılan 1914 Kuşağı'nın özellikle de Cumhuriyet sonrası bireysel üretimlerinde tercih ettikleri konular bağlamında üretimleri gerçekçiliğe Şişli Atölyesi'ndeki üretimlerinden daha yakındır.

Tablo 1: Çallı Kuşağı'ndan 1980'lere Türk Toplumsal Gerçekçiliğinin Gelişimi (Özsezgin, t.y.: 49)





Resim 26: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, tüyb, 150x124 cm, 1917, İRHM, İstanbul/Türkiye



Resim 27: Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, tüyb, 170x228.5cm, 1914, İRHM, İstanbul/Türkiye

Şişli Atölyesi'nde üretilen, Onat (1882-1977)'ın *Siperde Mektup Okuyan Askerler* (Resim 26) adlı eserde, siperde büyük ihtimalle evlerinden gelen mektupları okuyan askerler resmedilmiştir. Bir asker mektubu okur, diğer üçü dinler şekilde yapılan tasvir, diğer üç askerin okuma-yazma bilmediğini düşündürmektedir. Resim, akademik kurallara bağlı olarak yapılmış, askerler sakin ifadelerle, savaş ruh halinden uzak bir huzurla betimlenmişlerdir. Arel (1880-1931)'in *Taşçılar* (Resim 27) eseri ise gerçekçiliğin babası sayılan Courbet'nin *Taş Kıranlar* (Resim 3) adlı eseriyle bariz benzerlikler taşımaktadır.



Resim 28: Saim Özeren, (Konya) Selimiye Önü, tüyb, 100x115 cm, 1938

Toplumsal gerçekçilik, Türk resim sanatında II. Dünya Savaşı esnasında etkili olmaya başlamıştır. Toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkışında 1938-1943 yılları arasında gerçekleştirilen **Yurt Gezileri**'nin etkisi de yadsınmamalıdır. Türk resim sanatı Yurt gezilerinden sonra daha içtenlikli, zorlamasız ve gerçekçi konularla zenginleşmiş, konu seçimindeki zenginleşmeyle birlikte yeni özgün kişiliklerin ortaya çıkmasına imkan sağlamıştır (Erol, 1998a: 12). Çoğu, İstanbul başta olmak üzere büyük şehirler dışında Anadolu'yu bilmeyen ve devlet memuru olan sanatçılar için bu önemli bir program olmuştur. Eşref Üren (1897-1984), Yurt Gezileri için “Bizi Fransızların *Le peinture du dimanche* dedikleri pazar günü ressamlığından kurtarmıştır.” demiştir (Öndin, 2003: 108). Ancak, bunun devlet destekli bir proje olduğu da unutulmamalıdır. Bu bağlam içinde sanatçıların, Anadolu halkının gerçek hissiyatlarını, yoksulluğunu ve/veya hayat galesini ne kadar yansıtabildiklerini tartışmak gerekmektedir.

Turgut Zaim (1906-1974), konu tercihini yerel konulara yöneltmesi, özellikle de yörükler temasını sıkça işlemesiyle Türk toplumsal gerçekçiliğine ve Yenilere öncülük eden sanatçıdır. Zaim, Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı (1882-1960)'nın atölyesinde çalışmış, ancak okulun eğitim kurallarıyla bağdaşmadığı için, kariyerine yardımcı olacak geleneksel Türk sanatları gibi başka alanlara da yönelmiştir (Özsezgin, 2010: 540). Folklorik öğelerle çerçevelenmiş yörük köylülerinin mutlu yaşantısını saf, düz renklerle işlemiş, yerelliğini daha çok motiflere dayandırmıştır (Berksoy, 1998: 116).

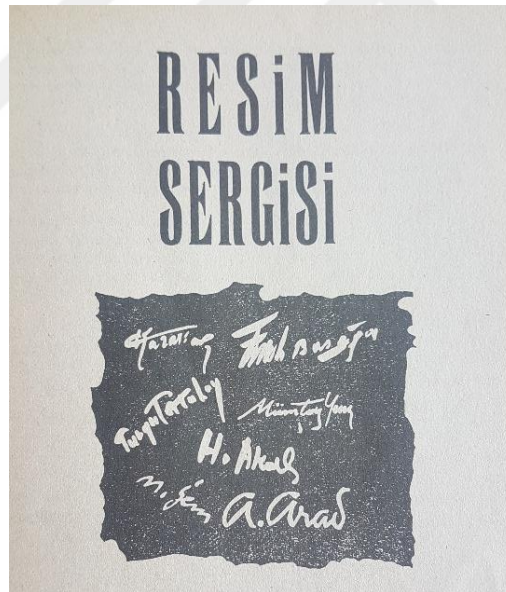
Sanatçıları yerel konular işlemeye, ulusal kültür nitelikleri üzerinde düşünmeye zorlayan 1930'ların politikasının sonucunda, ilk kez Avrupa'da eğitim görmeyen bir genç kuşak¹⁰, 1941 (Başkan'a göre 1940. Başkan, 2014:108)'de **Yeniler Grubu**'nu kurmuşlardır (Duben, 2007: 110-111). Yeniler Grubu, Liman Resimleri¹¹ adıyla anılan

¹⁰ Grubun kurucuları: Agop Arad, Avni Arbaş, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Nuri İyem, Selim Turan, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Nejat Melih Devrim, Yusuf Karaca ve İlhan Arakon'dur (Başkan, 2014: 108).

¹¹ Abidin Dino adı geçen sergi ve açılışı ile ilgili “(...) Limanda çalışanların arasına katılmak onları, yani denizcileri, doklarda çalışanları, deniz işçilerini, balıkçıları çizip boyamak, tuvallerimizde

ilk sergisini 28 Mart 1940'ta Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde düzenlemiştir (Arslan, 1997: 1939). 1942 yılında açılan ikinci sergilerinin konusu ise, Abidin Dino (1913-1993)'nun önerisiyle 'kadın' olarak belirlenmiştir (Tansuğ, 2012: 228).

Yenilerle birlikte, yüzyıllardır sanatla bir şekilde ilgili herkesin kafasını kurcalayan bir soru olan, "Sanat sanat için midir, toplum için mi?" sorusu Türk resim sanatı içinde bir tartışma yaratmaya başlamıştır. Yeniler'in tutumuysa toplum için olduğu yönünde olmuştur. Bunu hem sanatı topluma yaklaştırma amaçlarında hem de toplumun gerçekliğini kendilerini konu edinmelerinden anlamaktayız. Grubun sanatçıları; bir ülkenin sorunlarını yaşamadan, insanların içinde bulunmadan yapılan sanatın ulusal olamayacağı görüşü, ülke sorunlarına sahip çıkmaları düşüncesiyle kendi sanatlarını hem içerik hem de biçimsel olarak yaratabilecekleri görüşünü kuvvetlendirmiştir (Ersoy, 1998: 28).

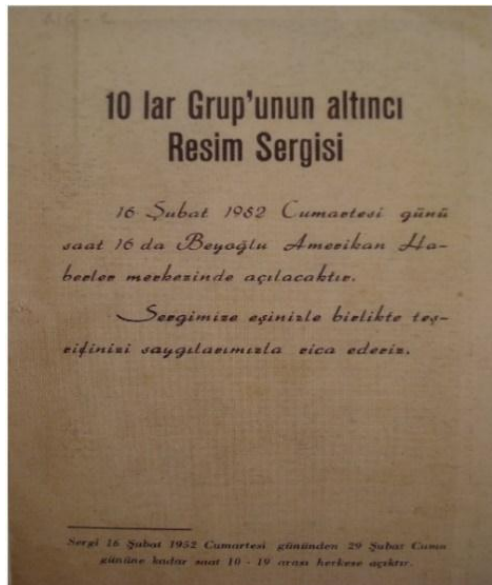


Görsel 1: Yeniler Grubu ilk sergisinin katalog başlığı / İmzalar: Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Nuri İyem, Agop Arad (Berk ve Gezer, 1973: 68)

yaşatmak istiyorduk. 'Modellerimiz' ile kısa sürede kaynaşıp dost olduk. Yapıtlarımızı sergilediğimiz mekanın girişine bir balıkçı ağı gerdik. İlk sergimizin açılışını balıkçılar yaptı. Elllerinde balıkçı bıçakları, sırtlarında sarı muşambaları, ayaklarında çamurlu çizmeleri... Güzel bir görüntüydü doğrusu. Ama alışılmadık açılış, öylesine bir gürültü yarattı ki, yetkililer şaşırdılar. Hatta şöyle sorular soranlar bile çıktı: Nasıl olurdu da serginin açılışına Vali Bey, balıkçılardan sonra gelirdi?" demiştir (Dino, 2011: 85).

II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından, Avni Arbaş (1919-2002), Selim Turan (1915-1994), Nejat Melih Devrim (1923-1995) gibi belli başlı grup üyelerinin 1946'da Fransız bursu kazanarak Paris'e gitmeleri gibi faktörler sebebiyle toplumsal gerçekçi çizgiden ayrılmalar başlamış, başlangıç iddialarının tam karşısı sayılan bir sanat anlayışına yönelmişlerdir (Berk ve Özsezgin, 1983: 73). Tüm üye giriş-çıkışlarına, üyelerin tarzlarında değişiklikler olması gibi durumlara karşın, Yeniler etkinliklerinin 1955 yılına kadar sürdürmeyi başarmıştır.

Yeniler Grubu'nun öncülük ettiği Türk resminde toplumsal konu ve sorunları resmetme düşüncesi **Onlar Grubu** ile devam etmiştir. Onlar Grubu, atölye hocaları olan Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)'nin yüreklendirmesiyle 1946'da kurulmuştur. Eyüboğlu (Resim 60), Anadolu'nun geleneksel sanatlarının sahip olduğu zenginliklerden yararlanması ve bunu Batı sanatının unsurlarıyla birleştirmesiyle Türk resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Sanatçı bu tutumunu, 1938'de I. Yurt Gezisi ile Edirne'ye ve 1941'de IV. Yurt Gezisi ile Çorum'a (Katipoğlu, 1998: 142) giderek pekiştirmiştir. Özsezgin'e göre; halk sanatı, Eyüboğlu'nun resimlerine tükenmez bir kaynak oluşturmuş ve öğrencilerine özgün sanat üretmenin yollarını bu kaynaktan ve yaşamın içinde aramak gerektiğine esinlendiren de o olmuştur (Özsezgin, 2010 :229-230).



Görsel 2: Onlar Grubu'nun Altıncı Resim Sergisi (1952) davetiyesi (Bulut, 2009: 33)

Nedim Günsür (1924-1994), Neşet Günal (1923-2002), Turan Erol (1927), Orhan Peker (1926-1978), Fikret Otyam (1926-2015), Leyla Gamsız (1921-2010), Adnan Varınca (1918-2014), Osman Oral (1925), Mehmet Pesen (1923-2012), Mustafa Esirkuş (1921-1989) gibi çağdaş Türk resminin pek çok sanatçısı grup üyeleri arasında bulunmaktaydı. Grup, konuları işleyişlerindeki özgünlük ve özgürlük ile sanat ortamına yenilik getiren tek toplu hareket olarak değerlendirilmiştir (Başkan, 2014: 110). Tansuğ'a göreyse öncelikli olarak sözü edilmeye değer olan üyeleri Orhan Peker ve Nedim Günsür'dür (Tansuğ, 1995: 15).



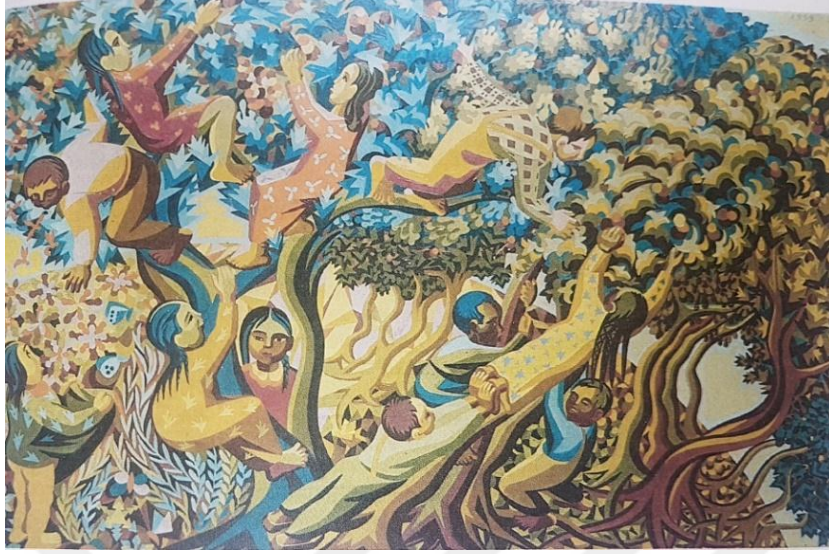
Resim 29: Nedim Günsür, Madenciler, tüy, 74x103.5 cm, 1955, SSM, İstanbul/Türkiye (© Sabancı Üniversitesi SSM)

Grup, ilk sergisini (1946) Güzel Sanatlar Akademisi içinde, ikinci sergisini 1947'de Beyoğlu Balyoz Sokağı'nda açmış ve 100 kadar yağlı boya ile desen sergilemiştir (Adil, 1950: 11). Onlar Grubu sanatçıların eserlerinde, hocaları Eyüboğlu'nun etkileri yoğun bir şekilde sezilmektedir. Anadolu'nun yerel motifleri, halk sanatlarının yansımaları, insanların yöresel yaşantıları sanatçıların tuvallerine yansımıştır. Kullanılan bu yerel unsurlar, Batı sanatının özellikle biçimsel yenilikleriyle birleştirilmiş ve ortaya özgün nitelikli bir yaklaşım çıkmıştır. Eyüboğlu, Onlar'ın ikinci sergisi için yazdığı bir gazete yazısında şöyle demiştir: "Garp resminin asırlardır tekrarladığı motiflerden yorulanlar şarktan dalga dalga, hevenk hevenk, gelen tezyinat hücumuna sonuna kadar kapılarını açtılar. İşin garip tarafı garpte resim

öğrenmeğe giden şarklılar karşılarında resim diye ne görseler beğenirsiniz? Kendilerini! Asırlardır ayaklar altında çiğnedikleri kilimleri, aşındırdıkları çinileri, dokumaları vesaireyi!” (Eyüboğlu, 1950: 16).

1950 ve özellikle 1960’lardan sonra Türk resim sanatı içerisinde sanatçı grup hareketleri giderek önemini yitirmiş, bireysel tutumlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Ancak toplumsal gerçekçilik bağlamında, Onlar Grubu’ndan on üç yıl sonra (1959) kurulan ve siyasi sebeplerle ömrü kısa olan **Yeni Dal Grubu**’ndan bahsetmek gerekmektedir. Grup; Avni Memedoğlu (1924-1998), İbrahim Balaban (1921), İhsan (1925-1994) ve Kemal İncesu, seramik sanatçısı Nejat Tözge ve eşi Marta Tözge ile heykeltraş Vahi İncesu’dan oluşmaktadır. Grubun manifestosunu da hazırlayan Memedoğlu (Resim 62), sanatın sosyal bir olay olduğu inancıyla sanatını sosyal amaçlar üzerine kurmuş ve sanatçıya içinde yaşadığı toplum ve çevreye karşı sorumluluk yüklemiştir (Ersoy, 1998: 83-84).

Grup, Memedoğlu tarafından 1959 yılında yazılan manifestolarında amaçlarını şu şekilde dile getirmektedir: “Sanatta amacımız: İşçi sınıfı ideolojisi ve bilimsel gözlemciliğin ışığı altında, gerçekçi ve somut bir süje kavrayışıyla, her türlü bireysel ve hasta psikolojilerden irak olarak, toplumsal ve halkçı bir sorumluluk duygusu altında, öteden beri ülkemizde yaygın ve bulaşıcı bir moda salgını olan her türlü alafrangalığın ve sanatta geleneği şovenist, gerici, tutucu ve bağınaz bir kafayla eskiye özlem ve hayranlık biçiminde yorumlayan köhne Alaturkalığın dışında, Batı kültür emperyalizmine ve tüm kozmopolit akımlara, bireyci, biçimci (formalist) ve nemegerekçi sanat anlayışına, burjuvazinin en pis tutkusu olan kariyerizm'e kesinkes karşı bir tavırla; halkın heybesinde, kiliminde ve giysilerindeki folklorik motifleri tuvaline aktararak, köylü urbasını herhangi niteliksiz bir insan figürüne giydirerek halk sanatı yaptığını savlayan Bedri Rahmi popülizmi'ne karşıt bir bilinçle, slogancılığa ve didaktizm'e kaçmadan, yaratıcılığı öge alarak ulusal ve yöresel tema, biçem ve yöntemler içerisinde iyimser bir dinamizmle evrensel boyutlara varmaktır. Biz Yenidal Grubu Sanatçıları Ezilen'in ve Namuslu Aydın'ın sanatçılarıyız...” (Memedoğlu, 1999: 35-36).



Resim 30: İbrahim Balaban, Meyva Toplayanlar, tüyb, 81x122 cm, Özel koleksiyon
(Tansuğ, 2012: 229)

Grup ilk sergisini Nisan 1959'da Beyoğlu Şehir Galerisi'nde, ikinci sergisini Nisan 1961'de yine Şehir Galerisi salonlarında düzenlemişlerdir. Ancak bu sergi komünizm propagandası yaptıkları savıyla beşinci gününde savcılıkça kapatılmış ve sergide yer alan toplam 15 eser ve sanatçılar bilirkişi raporlarına dayanılarak tutuklanmışlardır. Sirkeci Sansaryan Han'da Balmumcu Askerî Garnizonu'nda 50 gün süren tutukluluk süreci, Marta Tözge'nin aklî dengesini yitirmesine yol açmıştır. Yargılamalar sonucu üçüncü duruşma sonunda 15 Eylül 1961'de aklansalar da birçoğu işini kaybetmiş ve Yeni Dal Grubu dağılmak zorunda kalmıştır¹² (Memedoğlu, t.y.).

Resim sanatımızda 1960'lardan itibaren bireysel eğilimler artış göstermiş ve sanatçı grupları oluşmamaya başlamıştır. Oluşan bu bireysel toplumsal gerçekçi yaklaşımlar, 1950'lerde Paris lirik soyutlamasının etkisinden sonra, tekrar canlanan figüratif eğilim içerisinde önemli bir yer tutmuştur. Çok partili döneme geçişle birlikte hareketlenen ve gerilimi giderek tırmanan Türkiye'de, sanatçılar, düşünce ve görüşlerine bağlı toplumsal tavırlarını tuvallerine yansıtmışlardır. Bu sanatçıların içerisinde daha önce bahsi geçen gruplarda yer almış sanatçılar da yer almaktadır. Bu

¹² Dava hakkında detaylı bilgi için bkz. Haz. Öztürk, Sırrı (1999a). Yenidal Grubu Sergisi Olayı. (Hazırlayan: Sırrı Öztürk). *Politika-Sanat-Estetik Yolunda... Emegın Ressamı Avni Memedoğlu*. İstanbul: Sorun Yayınları, 85-92.

süreç içerisinde 1968 yılında Harbiye Yapı Endüstri Merkezi Galerisi'nde *Resim Sanatı ve Toplum* adlı bir sergi açılmış; bir benzeri ise 1976 yılında *Beş Gerçekçi Türk Ressamı* adıyla yinelenmiştir¹³ (Berksoy, 1998: 122).



Resim 31: Cihat Burak, Bar, tüyb, 120x82 cm, Özel koleksiyon (Tansuğ, 2012: 270)

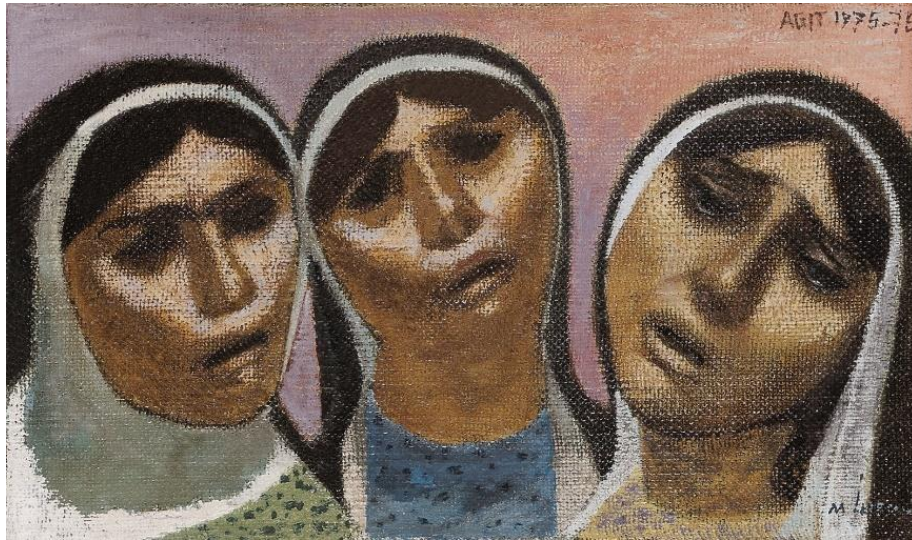
Aslen mimar olan ve otodidakt diyebileceğimiz ressamlarımızdan Cihat Burak (1919-1994), kendine has naif tarzıyla eleştirel gerçekçi eserler üretmiş ve resim sanatımız içinde özgün bir yer edinmiştir. Sanatçı eserlerine hem insanların günlük yaşantılarını resmederek hicivsel eleştirilerde bulunmuş hem de yaşadığı dönemin önemli siyasal olaylarını konu edinen eleştirel eserler üretmiştir. Özsezgin, sanatçı için “Resim sanatı adına öğrendiklerini ve bildiklerini, tümüyle unutarak, spontan ve içtenlikli bir üslubu geliştirmekten yana çaba gösterir.” demiştir (Özsezgin, 2010: 132).

¹³ 1968'deki sergiye Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Gürol Sözen katılmış; 1976'daki sergide ise Gürol Sözen'in yerini Turgut Zaim almıştır (Berksoy, 1998: 122).



Resim 32: Cihat Burak, Şairin Ölümü (Nazım Triptiği), tüyb, 125x200 cm, 1970
(http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm)

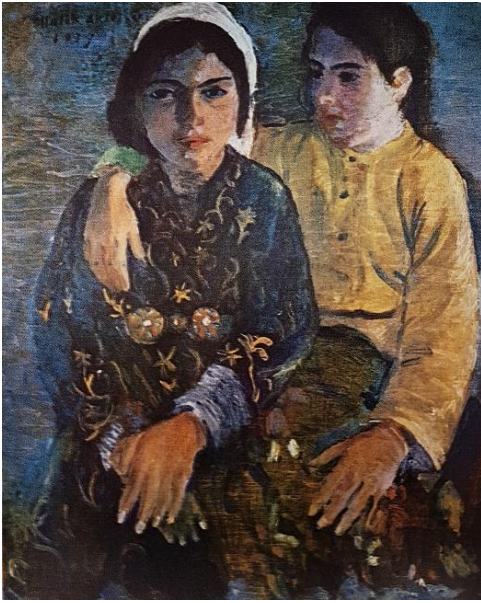
Gürel, *Şairin Ölümü* (Resim 32) isimli eser için “aslında ‘68 olaylarının ve ‘şairlerin boşuna ölmediklerinin’ resmidir.” demiştir (Gürel, 1998). Eser hem Nazım Hikmet’in yaşamının hem de o dönemin bir panoraması gibidir. Burak’ın resimlerinde bir tür horror vacui (boşluk korkusu) görülmektedir. Bunun sonucu olarak genellikle kalabalık kompozisyonlar tercih etmiş ya da farklı desen ve formlarla tuvalini boş yer bırakmamacasına doldurmuştur. Sanatçının yoğun olarak kullandığı pastel ve koyu renkler de tercih ettiği konuların ağırlığını ve karamsarlığını desteklemektedir.



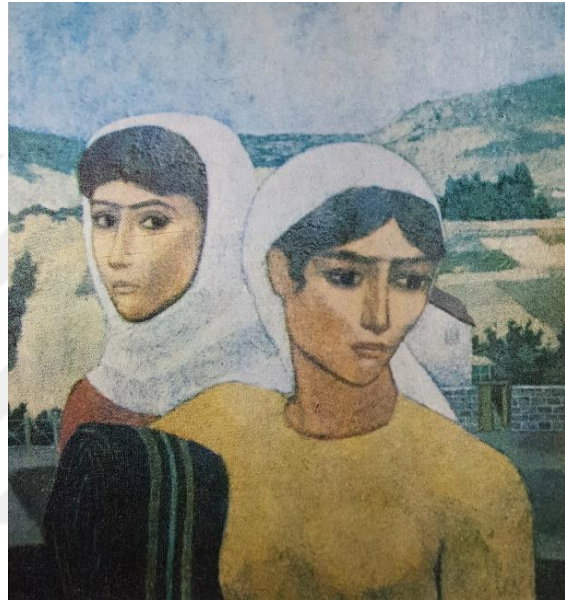
Resim 33: Nuri İyem, Ağıt, duralit üzerine yağlı boya, 36x21 cm, 1975-76 (© Evin Sanat Galerisi)

Yeniler’den ayrıldıktan sonra bir süre soyut eserler üreten Nuri İyem (1915-2005), 60’ların ortalarında bu yönelimine son vermiş ve tekrar toplumsal figüratif

eserler üretmeye dönmüştür. Bu tarihten sonra İyem, “Anadolu’nun İnsan Yüzleri” (Ersoy, 1998: 81) olarak isimlendirilen resimleri üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı bu tarihten sonra ürettiği resimlerinde Anadolu kadınına kendisine ana tema edinmiştir. Toplumun yaşantısını, çektiği zorlukları, göç olgusunu ve şehir hayatına adaptasyonu, yaşam mücadelesi gibi toplumsal sorun ve olayları kadını merkeze alarak aktarmayı seçmiştir.



Resim 34: Malik Aksel, Kardeşler, kontrplak üzerine yağlı boya, 62.5x50.5 cm, 1937 (Berk ve Gezer, 1973: 130)



Resim 35: Nuri İyem, Kardeşler, duralit üzerine yağlıboya, 52x49 cm, 1978 (Berk ve Özsezgin, 1983: 161)

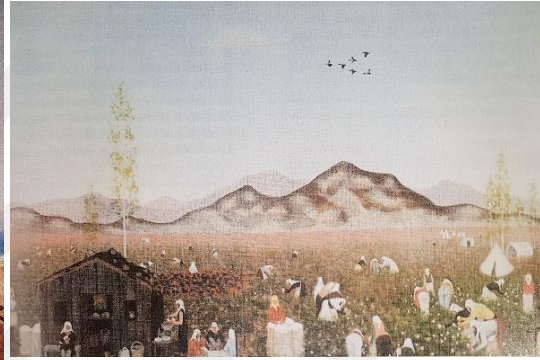
Sanatçı bazen figürlerini sadece renkten oluşan mekansız, soyut bir fonun önüne yerleştirmeyi tercih etmiş (Resim 33) bazen de bir köy, şehir manzarası (Resim 35) ya da iç mekan betimlemesiyle (Resim 99) iletmek istediği mesajı güçlendirmiştir. İyem’in eserlerinden, kendinden önceki sanatçıları kaynak edindiği ve hocalarından (Akademide hocası portreleriyle tanınan Feyhaman Duran (1886-1970’dir) etkilendiği anlaşılmaktadır (Berksoy, 1998: 122-123).

Akademi’de Eyüboğlu’nun atölyesinde eğitim almış olan Nedim Günsür, Onlar Grubu içerisinde de yer almıştır (Özsezgin, 2010, 267). Günsür’ün eserlerinde yerel konu ve motiflerini seçmesi, işleyişi ve yansıtıışında hocasının etkilerini görmek mümkündür. Sanatçı, Mehmet Ergüven ile yaptığı bir röportajda eserlerini “sosyal gerçekçi” (Ergüven, t.y.) olarak tanımlamaktadır. Günsür, eserlerinin konularını

çoğunlukla çoğunlukla içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve birlikte yaşadığı insanların hayatlarından esinlenerek seçmiştir. Örneğin; 1955 yılında Zonguldak’a resim öğretmeni olarak atandığı dönemde burada yaşayan madencilerin hayatlarını sıklıkla tuvaline yansıtmıştır (Resim 29). Bu tercihini şöyle açıklamıştır “Burası bir maden şehri, yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış deniz bile kara. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler. Yine de bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanlarıyla, yaşamıyla resimselleştirmek istedim.” (Aktaran: Berksoy, 1998: 123).



Resim 36: Nedim Günsür, Kıyı, tüyb, 50x30 cm, 1980, Özel koleksiyon



Resim 37: Nedim Günsür
(Özsezgin, 2010: 267)

1958’te Zonguldak Ereğli’deki işinden ayrılan sanatçı, İstanbul’a geri dönmüştür (Özsezgin, 2010: 267). Bu tarihten sonra işlediği konular ve resim tarzında birtakım değişiklikler olmaya başlamıştır. Köy, kent manzaraları içine yerleştirilmiş insan grupları, gecekondu mahalleleri, fabrika işçileri gibi İstanbul’un sosyal yaşantısını yansıtmaya çalışmıştır. Tansuğ; geniş mekan tasarımları içine küçük figürler sığdırarak, ilginç, çekici kompozisyonlar meydana getirdiğini, kendilerine naif etkinlik yolları arayan sanatçıları yönlendirici olduğunu ifade edebileceğini belirtmiştir (Tansuğ, 2012: 276).

Onlar Grubu’nun bir başka üyesi olan Neşet Günal da grubun dağılmasından sonra özgün tarzıyla bireysel olarak toplumsal gerçekçi yaklaşımını sürdüren sanatçılarımızdan biridir. Berksoy’a göre bir sanatçı “güncel yaşamdan seçtiği konuları bir sorunsala yükselttiği ve bunları yapıtının odak noktasına yerleştirdiği oranda toplumsal gerçekçi sayılabilir.” (Berksoy, 1998: 12). Günal, resim sanatımız içerisinde toplumsal gerçekçiliği hakkında yerine getirebilen sanatçılarımızın başında

gelmektedir. Ayrıca genç sanatçıların figür eğilimlerine yön de veren çok etkili bir ustadır (Tansuğ, 2012: 269)



Resim 38: Neşet Günal, Duvar Dibi I, tüy, 130x184 cm, 1963 (Ersoy, 1998: 82)

Nevşehir doğumlu olan sanatçının eserlerinde, doğup büyüdüğü Orta Anadolu'nun doğasının ve yaşamının izleri egemendir (Özsezgin, 2010: 259, 261). Bu coğrafyada yaşayan insanların günlük hayatlarından kesintiler, köyden kente göç olgusu, köylünün geçim sıkıntısı gibi temalar Günal'ın ana konularını oluşturmaktadır. Paris'te Fernand Leger'nin atölyesinde eğitim alan sanatçının özellikle figürlerinde hocasının biçimsel etkisi dikkat çekmektedir. Tuvalin çoğunu kaplayan, iri figürleri ve kısmen deforme edilerek vücut proporsiyonuna göre büyütülmüş el ve ayaklar ile anlatımı güçlendirmektedir.



Resim 39: İbrahim Balaban, Dibekte Buğday Dövenler, tüy, 70x100 cm, 1987 (Ersoy, 1998: 164)

Yeni Dal Grubu içerisinde yer alan, otodidakt sanatçılarımızdan biri olan İbrahim Balaban, grup çalışmaları yanı sıra bireysel çalışmalarıyla da dikkat çekmektedir (Resim 39). Resim yapmayı, aynı hapisanede yattığı Nazım Hikmet’le birlikte çalışarak hapisane ortamında öğrenmiştir (Özsezgin, 2010: 95). Toplumsal gerçekçi alanda eserler veren sanatçının başlıca konuları arasında köylüler, işçiler, siyasi olaylar yer almaktadır. 1953’te İstanbul Fransız Konsolosluğu’nda ilk sergisinden sonra, bu sergideki ilgiyi bir daha toplayamamıştır (Tansuğ, 2012: 228). Berksoy, Balaban’ın toplumsal gerçekçiliğin naif kolunu oluşturduğunu söylemektedir (Berksoy, 1998: 120).



Resim 40: Neş’e Erdok, Kelepçe (Mahküm), tüy, 155x126 cm, 1973 (© neseerdok.com.tr)

Neş'e Erdok (1940), her ne kadar kendinin genel olarak gerçekçilik (Aktansoy, 2006) içinde anılması gerektiğini belirtse de tercih ettiği konular düşünüldüğünde, toplumsal gerçekçilerin içinde anmamak mümkündür değildir. Çünkü sanatçı çevremizde gördüğümüzde sıradan insanları, beklentileri, tedirginlikleri, yalnızlıkları ve hastalıkları biraz da abartılı bir biçimsel anlatımla ele almaktadır (Ersoy, 1998: 88). 1967 yılında dönüşünde Akademi'de asistan olması amacıyla, devlet bursuyla Fransa'ya gönderilmiştir. Dönüşünde (1972), kendi atölye hocası da olan, Neşet Günal'ın yanında asistan olarak başlamış ve Akademi'de resim bölümündeki ilk kadın asistan olmuştur (Aktansoy, 2006).



Resim 41: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, tüyb, 152x135 cm, 1985 (© neseerdok.com.tr)



Resim 42: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, tüyb, 200x135 cm, 1987 (© neseerdok.com.tr)



Resim 43: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, tüyb, 130x100 cm, 1993 (© neseerdok.com.tr)

Sanatçının eserlerinde görülen iri ve hafifçe deforme edilmiş figürler, hocası Günal'ın etkisini hissettirmektedir. Ancak Erdok bu konu hakkında “Resimlerini göstermezdi Neşet Bey. Biz öğrenciyken resimlerinin hiçbirini görmedik. Hep şöyle düşünülür; Neşet Bey'in atölyesinde herkes birbirine benzer. Halbuki O, bu konuya çok dikkat eder ve resimlerini öğrencilerine göstermezdi. Ben ancak Fransa'ya gidip döndükten sonra burada bir sergide gördüm resimlerini. Onun bir dünya görüşü vardı, insana bakışı vardı, resme bakışı vardı. Bunlardan ve insan olarak varoluş biçiminden etkilendik.” demiştir (Aktansoy, 2006). Yine de yüz ifadelerinin derin anlamları ile el ve ayaklara yapılan vurgular göz önüne alındığında Günal'ın tarzıyla bir alış-veriş içerisinde oldukları belli olmaktadır.



Resim 44: Seyit Bozdoğan, 1 Mayıs 1976 (Berksoy, 1998)

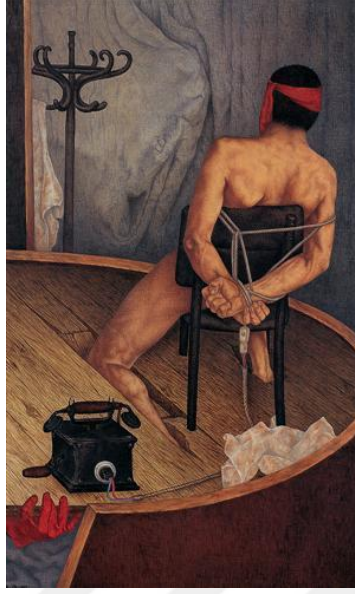
1962-67 yılları arasında İDGSA Resim bölümünde eğitim gören Seyit Bozdoğan (1941) (Özsezgin, 2010: 125), özellikle 1970'li yıllarda ürettiği politik içerikli resimleriyle dikkat çekmektedir. 1969-74 yılları arasında Berlin Devlet Plastik Sanatlar Yüksek Okulu'nda eğitim aldığı yıllarda Almanya'daki faşizm ve savaşı hedef alan protestoların etkisiyle politik sanata yönelmiştir. Meksikalı ressamların yerel motifler üzerinde yükselen dışavurumcu üslubundan etkilense de Bozdoğan'ın eserleri daha doğalcı ve sloganları görselleştirmeyi amaçlayan bir görünüme sahiptir (Berksoy, 1998: 130). *Sınıfta Vurulan Öğrenci* (Resim 94) isimli çalışması, 12 Eylül 1980 Darbesine giden yolda, toplumun yaşadığı zorlukları ve kayıplarını özetler niteliktedir. Toplumun kendi içindeki bölünmüşlüğü ve çekilen acılar, figürlerin yüz ifadelerinden okunabilmektedir.



Resim 45: Aydın Ayan, Kuş Yemi Satıcıları, tüyb, 115x85 cm, 1976, L. Medine Koleksiyonu (© <http://www.aydinayan.com>)

Trabzon doğumlu olan Aydın Ayan (1953), 1973-77 yılları arasında İDGSA Resim Bölümü'nde öğrenim görmüştür (Özsezgin, 2010: 83). Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal'ın atölyelerinde eğitim alan sanatçı, hocalarının üzerindeki etkileri üzerine “hem sanatçılığım da hem de eğitimcililiğim de iki sanatçı hocanın da bana yakın ve kişiliğimle uyuşan/uzlaşan yanlarından yararlandığımı ve sezgisel olan ile usçu olanı bir arada barındırmaya çalıştığımı düşünüyorum.” demiştir (Sanal, 2012). Sanatçının özellikle erken tarihli resimlerinde, Günal'a benzer bir el-ayak deformasyonu dikkat çekmektedir.

Ayan, resim sanatımız içinde figürücü, nesnel gerçekçi, toplumsal gerçekçi, soyutlamacı ya da soyutçu gibi birbirine yakın ya da karşıt yönelişler ve arayışlar arasında kişisel bir anlatım diline erkenden ulaşan bir sanatçı olarak her zaman gerçekçi ama toplumsal insani bildiri içeren resimler yapmıştır (Erol, 2005). Bu bağlamda sanatçının ana teması her zaman insan olmuştur. Toplumsal olayları, çekilen acıları tüm çıplaklığı ile eserlerine yansıtmıştır. Özellikle 1976'dan sonra ürettiği sokak satıcıları, yaşlı kadınlar, insanların dramı sonucunda ortaya çıkan tehlikelerin birer yansımalarıdır. *Kuş Yemi Satıcıları* (Resim 45), *Fırıncılar*, *Sofra Başında* (Resim 112) isimli çalışmaları bu tür resimlerine örnektir (Arda, 2007: 59). Bozdoğan'la birlikte, toplumsal sorunları çeşitli görüşler bağlamında ve anıtsal bir biçim anlayışı ile ele alan bir eğilimi temsil etmektedirler (Berksoy, 1998: 135).



Resim 46: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, tüyb, 160x 100 cm, 1978, T. Gönenç Koleksiyonu
(© <http://www.aydinayan.com>)

Nedret Sekban (1953), Ayan gibi, Trabzon doğumlu ve İDGSA Yüksek Resim Bölümü'nden Günal'ın atölyesinden mezun olmuştur (Özsezgin, 2010: 448-449). Sanatçı yaşamı olduğu gibi katkısız bir şekilde tuvallerine yansıtmıştır. Özellikle Karadeniz yöresinin insanları ve yaşantılarını, maden ve kanal işçilerinin yaşam kesitlerini abartısız bir şekilde, tüm gerçeklikleri ile ele almaktadır (Ersoy, 1998: 92). Çalışan, sıradan insanların, günlük yaşamın yani toplumun kendisine ek olarak edebi eserler de Sekban'a esin kaynağı olmuştur.



Resim 47: Nedret Sekban, Hashatun, tüyb, 116x89 cm, 1973
(http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=347)



Resim 48: Nedret Sekban, 1 Mayıs 1977, 1977 (Berksoy, 1998)

Sekban, 1980 Darbesi'ne giden süreçte yaşanan toplumsal gerilimi ve çekilen acıları, çağdaşı olan pek çok sanatçı gibi eserlerine yansıtmaktan çekinmemiştir. Özellikle 1 Mayıs 1977 olaylarını yansıttığı aynı isimli eseri (Resim 48) sanatçının bu yaklaşımının en önemli örneklerinden biridir.



Resim 49: Nedret Sekban, Dans Edenler, tüyü, 70x 100 cm, 2004, Rasim Özkanca Koleksiyonu (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=557&lang=TR>)

Hala aktif olarak sanat üretimine devam eden Sekban, yakın dönem eserlerinde kadın ve çingeneler temasını sıklıkla işlemektedir (Resim 49). Sanatçı bu yaklaşım değişimini “Düşüncemin değiştiğini söylemek istemiyorum ama şunu söyleyelim, sokağa bakışım, topluma bakışım da farklılık oldu. (...) Bu farklılık şu, geçmişte ben örgütlü insanı, yani örgütlenmesini istediğim insanların haklarını savunmalarını istiyordum. Mücadelelerine bilinçli bir katkı yapmalarını istiyordum dolayısıyla bunlar nasıl sendikalı işçi olabilirler ya da nasıl sömürüldüklerinin farkında olabilirler idi. En azından devlet, kanun ve yasa ile ilişkilerini çözmüş insanlar olarak kabul ettiğim biçimde resmediyordum onları. Her ne kadar sıradan insanlar dense de farkındaydı bu insanlar. Onun için toplumcu gerçeklik atfediliyordu yaptığım işlere. (...) Evine ekmek taşımak üzere çiçek satan karı koca çingeneleri sokakta görürsünüz. Ben onları hemen hemen piknik zamanlarında, çiçek satarken, toplu aile olarak da tek tek bireyler olarak da resmettim. İşte o zaman benim resmime girişim, onların dışında bırakılmamasını fark etmekle ilgiliydi. Dolayısıyla gerçeğin bir tarafını eksik bırakmış olduğumu düşünüyordum, onu da tamamlamış oldum. Ortaya şu çıktı, aslında sokakta öyle ya da böyle emeğinin karşılığını alamayan, örgütlü ya da örgütsüz, bilinçli ya da bilinçsiz yığınla insanın sanata konu olması normal bir şeydi.” diyerek açıklamıştır (Aydoğan Çetin, 2018).



Resim 50: Cihat Aral, Göç, tüyb, 114x146 cm, 1995, TCMB Koleksiyonu, Ankara/Türkiye
(<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/115/CIHAT+ARAL>)

Cihat Aral (1943), 1964-69 yılları arasında, İDGSA Resim Bölümü Neşet Günal atölyesinde eğitim almış (Özsezgin, 2010: 59) toplumsal gerçekçi yaklaşımla figüratif çalışmalar yapan sanatçılarımızdan biridir. Dayak, işkence, sorgulama gibi deneyimleri konu olarak kendine özgü duyarlılığı ile acı çeken, ezilen, horlanan ve katledilen insanların gerçeği sanatının özünü oluşturmaktadır (Ersoy, 1998: 117). Aynı atölyede eğitim aldığı arkadaşları gibi, siyasi duruşunu resimlerine yansıtmaktan çekinmemiş ancak bunu yansıtırken sanatçı duyarlılığını da hiçbir zaman kaybetmemiştir.



Resim 51: Cihat Aral, tüy, 150x185 cm

(<http://www.dokusanat.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=47&lang=TR§ion=2&exhID=5084>)

Aral, eserlerinde ya toprağın rengi olan kahverenginin tonlarını ağırlıkla tercih etmiş ya da kırmızı ve mavi tonlarını baskın olarak kullanmıştır. Kahverengi ve tonlarını duygusal ağırlığı daha yoğun olan eserlerinde kullandığı görülmektedir. Kırmızı ve mavinin yoğun kullanımı ise çatışması daha yüksek eserlerinde, konunun iki ucuna da dikkat çekmek istercesine tercih edilmiştir. Ayan'ın resimlerinde, dışavurumcu sanatın form dilinden de yararlandığı görülmektedir (Berksoy, 1998: 132).



Resim 52: Hüsnü Koldaş, Ölüm, tüybu, 115x88 cm, 1976
(<http://yasarvakfi.org.tr/sayfa/dyo-resim-yarismasi-odulleri/27>)



Resim 53: Hüsnü Koldaş, Usta Çırak, 1985 (Berksoy, 1998)

Hüsnü Koldaş (1949), bu dönemde figüratif toplumsal gerçekçi alanda eser üreten sanatçıların çoğu gibi, İDGSA Resim Bölümü Günel Atölyesi'nde eğitim almıştır (Özsezgin, 2010: 347). Koldaş, figüratif çalışmaları ile kişiliğini 1980'li yıllardan itibaren daha çok göstermiştir. Resimlerinin kaynağı yaşadığı çevre, gerçek olay ve kişilerden gelmekte ve sanatçı eserlerinde sıradan insanları anıtsallaştırmaktadır (Ersoy, 1998: 91). Günlük yaşam ve çalışan işçi sınıfı temel konularını oluşturmaktadır. Sanatçı, aktarmak ve anlatmak istediği konuların ağırlığına vurgu yapmak istercesine yoğun olarak pastel ve karanlık renk tonları tercih etmektedir.

2.2. 1940-1980 Arası Türkiye Cumhuriyeti

1940 ile 1980 arası genç Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi, toplumsal ve kültürel olarak gelişmekte ve değişmekte olduğu bir dönem aralığıdır. Bu gelişim ve değişimlere paralel olarak çok ciddi sıkıntıların da yaşandığı bir dönem olmuştur. 1938 yılında Atatürk'ün ölümüyle birlikte çeşitli problemler baş göstermeye başlamış, 1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı -her ne kadar taraf olmamaya özen gösterilse de- ülkeyi etkilemiştir. Süreç içerisinde değişen siyasi düzenler de zaman zaman ülkeyi bir tür kaosa sürüklemiş, bu süreç içerisinde ülke iki darbe ve bir muhtıra görmüştür.

Yaşanan tüm siyasi ve toplumsal olaylar ülkenin kültürel faaliyetlerine yansımıştır. Sanat üretimlerinin her alanında bir yerelleşme çabası görülmeye

başlamıştır. Resimden edebiyata, sinemadan tiyatroya kadar bu çabaların etkileri görülmektedir. Toplumsal gerçekçilik olarak adlandırdığımız yaklaşım sanat üretimlerinin temel yaklaşımlarından biri olmuştur. Sanatçılar ve sanat üretimleri bu süreç içerisinde, yaşanan siyasi olayların büyüklüğü ile orantılı olarak politize olmuşlardır.

2.2.1. Siyasi ve Toplumsal Açılardan

Almanya’da nasyonal sosyalizm, 10 Ocak 1933 yılında Hitler’in başbakan olmasıyla iktidara gelmiştir. Şiddetin kol gezdiği bir seçim süreci sonucunda genel seçimlerde Naziler oyların %44’ünü almışlar ve 23 Mart 1933’te dört yıl boyunca hükümete diktatörlük yetkileri veren yasa çıkarılmıştır. 2 Ağustos 1934’te dönemin cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg’un ölmesi üzerine yapılan halkoylamasıyla Hitler, *Der Führer* (Önder) sıfatıyla cumhurbaşkanı seçilmiştir (Akşin, 2014: 162-165). 1939 yılının 1 Eylül’ünde Almanlar savaş ilan etmeden Polonya’ya saldırmıştır. Bu saldırının sonucunda Polonya’ya garanti vermiş olan Fransa ve İngiltere 3 Eylül’de Almanya’ya savaş ilan etmiş ve II. Dünya Savaşı başlamıştır. II. Dünya Savaşı, 1945 yılında Amerika’nın 6 Ağustos’ta Hiroşima ve 9 Ağustos’ta Nagasaki kentlerine attığı atom bombaları sonucunda Japon hükümetinin teslim olmasıyla bitmiştir (Akşin, 2014: 224,269). Altı yıl süren bu savaş milyonlarca insanın -asker ve sivil- ölmesi¹⁴, dünya düzenin değişmesi, Soğuk Savaş’ın başlaması gibi çok ciddi sonuçlar doğurmuştur.

¹⁴ II. Dünya Savaşı’nda 25 milyonu sivil toplam 50 milyon insan ölmüştür. Nüfusa orantılı olarak 20 milyon kişiyle en ağır kaybı SSCB yaşamıştır. Savaşın sorumlusu Almanya ise 15 milyon ölüyle ağır bir bedel ödemiştir (Akşin, 2014: 277).



Görsel 3: Türk-Alman Dostluk Anlaşması imzalanırken (Yüzbaşıoğlu vd., 2013: 117)

Türkiye, 19 Ekim 1939'da Fransa ve İngiltere ile bir ittifak anlaşması imzalamış ve Akdeniz'de savaş çıkması durumunda üç devletin yardımlaşacağı kararlaştırılmıştır (Sürgevil vd., 2012: 233). Nazi ordularının Türkiye'yi işgal edeceğinden korkulduğu günlerde ise 18 Haziran 1941'de Ankara'da Türkiye ile Almanya arasında bir dostluk ve saldırmazlık antlaşması imzalanmıştır (Ersel vd., 2003a: 14). Türkiye'nin yönetimi, tüm bu savaş süreci boyunca mümkün olduğunca dengeli bir tarafsızlık siyaseti yürütmeye çabalamış ve ülkenin bu büyük en az hasarla atlatması için uğraşmıştır. Winston Churchill ve Franklin D. Roosevelt Türkiye'nin savaşa katılmasını planlamışlar, Joseph Stalin de bu görüşü desteklemiştir. Türkiye'nin bu dönemdeki temel tercihi ise Orta Avrupa'da Sovyetler Birliği'nin olası ilerlemesine karşı koyabilecek güçlü bir Almanya'nın bulunması ve savaşın uzlaşma barışıyla sona ermesidir. 1945 yılına girerken Almanya'nın netice alabilecek bir kuvvet olmaktan çıkması üzerine, Türkiye 23 Ocak 1945'te Almanya ve Japonya'ya savaş ilan etti. Ancak bu durum Türkiye'nin savaşa girmesi demek değildi (Sürgevil vd., 2012: 245). Türkiye'nin bu tutumunun asıl sebebi savaş sonrası San Francisco'da toplanacak olan konferansa katılabilmektir. Bu konferansta Milletler Cemiyeti yerine barışı koruyacak Birleşmiş Milletler adlı yeni bir örgüt kurulacaktır ve katılım şartı da Almanya ve Japonya'ya savaş ilan etmektir (Akşin, 2015: 235).

Türkiye Cumhuriyeti her ne kadar fiili olarak bu savaşta yer almasa da ekonomik, siyasi ve sosyal açılardan kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Dünyanın büyük devletlerinin dahil bu savaş sürecinde özellikle ithalat ve ihracatta büyük kesintiler

oluşturmuştur. Pek çok ürün bulunamaz hale gelmiş ya da piyasadan çekilmiştir. Bu süreci yönetebilmek adına geçici vergi ve kanunlar uygulamaya konulmuştur. 18 Ocak 1940 Milli Korunma Kanunu (Ertuğrul, 2009:67) bu önlemlerin ilkidir. Ancak bu kanun halkın yaşamında bir iyileşme sağlamadığı gibi, Şükrü Saraçoğlu hükümeti tarafından (1942) fiyatlar serbest bırakılınca olağanüstü bir yükselmeye karşı karşıya kalınmıştır (Ertuğrul, 2009:68). Çiftçi, tüccar, sanayicinin durumu iyileşmiş ancak dar gelirli kentlilerin durumu zorlaşmıştır (Akşin, 2015: 236). Böylece aslında savaş bir nevi kendi zenginlerini yaratmıştır.

Kasım 1942’de çıkarılan Varlık Vergisi Kanunu (Akşin, 2015: 236) ile bu durum düzeltilmek istenmektedir. Amaç, burjuvazinin sahip olduğu serveti bir kereliğine ağır bir şekilde vergilendirmektir. İnönü’nün Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM)’ni açarken yaptığı konuşmada, ekonomik faaliyetlerinin serbestliğinden yararlanarak ulusu soyma hakkının hiç kimseye ya da zümreye bırakılmaması gerektiğini vurgulaması (Ertuğrul, 2009: 68) bu kanunun çıkarılmasında etkili olmuştur. Ancak borçlarını bir ay içinde ödemeyen ya da ödeyemeyen kişilerin, önce toplama merkezlerine sonra da taş kırılmak üzere Erzurum Aşkale’ye gönderilecek olması yüz ağartıcı olmamıştır (Akşin, 2015: 236).

Haziran 1943’te ise bu sefer tarım kesimini vergilendiren Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu çıkarılmıştır. Çiftçilerin yetiştirdikleri ürünün %10’unu nakden ya da aynen ödemeleri istenen yasa, 1946’da yürürlükten kaldırılmıştır (Akşin, 2015: 237).

Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren 23 yıl boyunca tek partili bir sistem ile yönetilmiştir. Çok partili sisteme geçiş de II. Dünya Savaşı sonrası diktatoryal yönetimlerin güçlerini kaybetmesi ve çok sesliliğin önem kazanmasının Türk siyasetindeki bir izdüşümüdür. Ancak 1946’da kurulan Demokrat Parti (DP), Cumhuriyet tarihinde ilk alternatif parti çıkarma girişimi değildir. İlk girişim 1923 yılında *Nezihe Muhiddin* önderliğinde toplanan feminist kadınların kurmak istediği *Kadınlar Halk Fırkası* olmuştur. Ancak henüz kadınların seçme ve seçilme hakları

olmadığı için bu partinin kurulmasına dahi izin verilmemiştir¹⁵ (Balcı ve Tuzak, 2017). Daha sonra sırasıyla; 1924'te Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, 1930'da Serbest Cumhuriyet Fırkası, Ahali Cumhuriyet Fırkası, Türk Cumhuriyet Amele ve Çiftçi Partisi isimli girişimler olmuştur. Ancak bu partiler çeşitli sebeplerle ya feshedilmiş ya da partilerin faaliyetlerine müsaade edilmemiştir (Sürgevil vd., 2012: 263-264). 18 Temmuz 1945 yılında Nuri Demirdağ önderliğinde kurulan Milli Kalkınma Partisi ise Demirdağ'ın tutucu kişiliği sebebiyle İnönü tarafından yok sayılmıştır (Süregevil vd., 2012: 264, 268).

Demokrat Parti'nin kurulmasında öne çıkan birkaç itici güç dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki İnönü'nün II. Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte muhalif bir partinin kurulmasını destekler yöndeki çeşitli açıklamaları olmuştur. İkincisi ise Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu girişimidir. Bu kanuna göre; devlet, topraksız ya da az topraklı çiftçiyi topraklandırmak için büyük toprak sahiplerinin topraklarını kamulaştırabilecekti. Tasarı görüşülürken en sert eleştirilerde bulunanların başında ise Aydın'ın büyük toprak sahiplerinden olan milletvekili Adnan Menderes yer almıştır (Akşin, 2015: 242). Üçüncü olarak da tarihimizde Dörtlü Takrir olarak anılan önerenin reddedilmesidir. Kars Milletvekili Fuat Köprülülü'nün evinde hazırlanan bu önerenin altında Köprülü dışında, İzmir Milletvekili Celal Bayar, İçel Milletvekili Refik Koraltan ve Aydın Milletvekili Adnan Menderes'in imzaları bulunmaktaydı (Tuna, 2015: 206). Bu önergeyle Türkiye'nin tek parti iktidarı, serbest seçimler, üniversite özerkliği, tek dereceli seçim, cumhurbaşkanının Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) başkanlığından ayrılması, basın hürriyeti konularının tartışmaya açılması istenmekteydi (Yüzbaşıoğlu vd., 2013: 130). Dörtlü Takrir'in parti grubunda reddedilmesi üzerine, Menderes ve Köprülü muhalefetlerine basın yoluyla da devam etmişlerdir. 21 Eylül 1945 yılında bu iki milletvekilinin partiyle ilişkisi kesilmiştir. Bayar, 5 Kasım'da milletvekilliğinden, 2 Aralık'ta CHP'den istifa etmiştir. Koraltan ise 3 Aralık'ta partiden ihraç edilmiştir (Tuna, 2015: 208, 211-214). 7 Ocak 1946

¹⁵ Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Zihnioğlu, Yaprak (2016). *Kadınsız İnkılap Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

tarihinde Demokrat Parti'yi kuran da bu dört isim olmuştur ve genel başkanlığa Celal Bayar getirilmiştir (Ertuğrul, 2009: 75).

4 Aralık 1945'te gerçekleşen *Tan Olayı* (Ersel vd., 2003a: 87), 1946 seçimlerine giderken Türkiye siyasetinde önemli bir kırılma noktası olmuştur. Birtakım gençler Rus ve komünist karşıtı sloganlarla sola yakınlığı ile bilenen Tan Basımevi ve sol yayın satan kitapçılara saldırmışlardır. Polisin bu olaylara seyirci kalması ise CHP tarafından kışkırtılmış olabileceği iddialarına yol açmıştır ve DP'ye soldan uzak durması için bir mesaj verilmiştir. Mart 1946'da CHP'nin solunda bulunan Sosyal Demokrat Parti, Aralık'ta Türkiye Sosyalist Partisi ve Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi kapatılmıştır. 1947'de ise DTCF'de Niyazi Berkes, Pertev Naili Boratav ve Behice Boran aleyhinde solcu oldukları gerekçesiyle bir cadı kazanı kaynatılmış ve Boran dışındakiler yurtdışına kaçmak durumunda kalmışlardır (Akşin, 2015: 244).

CHP aslen 1947'de yapılması gereken seçimi, 21 Temmuz 1946'ya çekerek DP'nin yeterince örgütlenmesine izin vermemiştir. Buna rağmen; DP 465 milletvekili için 273 aday gösterebilmiş, 66 milletvekili çıkarmayı başarmıştır. 1946 seçimi tek dereceliydi, açık oy-gizli tasnif ve çoğunluk sistemi¹⁶ uygulanıyordu. Seçimlerin çok da dürüst bir ortamda yapılmadığı ortadaydı ve bu durumda iki parti arasındaki gerginliğin sürmesine yol açmıştır (Sürgevil vd., 2012: 268).

1946 seçimleri sonucunda Recep Peker başbakanlığa getirilmiştir. Peker'in Türk lirasına yaptığı *7 Eylül Kararları* olarak anılan devalüasyon büyük yankı uyandırmış ve DP ile aralarında gerilimin tırmanmasına vesile olmuştur. Sert muhalefet ve iktidar atışmalarının sonucunda, İnönü'nün de desteğiyle Peker'e karşı bir hareket (35'ler hareketi) başlatılmış ve sonucunda Hasan Saka hükümeti kurulmuştur. Bu durum dahi DP içindeki sertlik yanlılarına yetmemiş, parti yönetimi yumuşaklıkla suçlamışlardır. Mart 1948'de bu kişilerin parti üyeliğine son verilmesiyle de önce Müstakil

¹⁶ Açık oy-gizli tasnif, seçmenlerin oyu açıkta verdiği ancak sayımın gizli yapıldığı sistemdir. Çoğunluk sistemi, seçim çevresi sayılan illerde bir oyla bile olsa önde olan partinin, o ildeki bütün milletvekillerini almasıdır.

Demokratlar grubu kurulmuş, sonra da Millet Partisi Mareşal Fevzi Çakmak genel başkanlığında kurulmuştur (20 Temmuz 1948) (Akşin, 2015: 245-246).

DP 20 Haziran 1949 tarihli ikinci büyük kongresinde, doğal hakları ihlal edilen vatandaşın meşru savunma yapabileceğine dair Milli Teminat Andı isimli bir bildirge ortaya çıkarmıştır (Ersel vd., 2003a: 150-151). Bu baskının da etkisiyle Şubat 1950’de seçimlere yargı denetimi getiren tasa kabul edilmiştir. Çoğunluk dizgesini kabul eden bu sistem, üç seçim boyunca CHP’nin aleyhine işlemiştir (Akşin, 2015: 247).

14 Mayıs 1950 tarihi Türkiye için bir dönüm noktası olmuştur. 25 yılı aşkın süredir ülkeyi yöneten CHP, bu seçimle iktidarı kaybetmiştir. Oyların %53,6’sını alan DP, çoğunluk dizgesi sayesinde 408 milletvekili çıkarmıştır. Oyların %40’a yakınına toplayan CHP ise ancak 69 milletvekili çıkarabilmiştir (Ertuğrul, 2009: 85). Bu sonucun ortaya çıkmasında iç ve dış kaynaklı pek çok sebebin etkili olduğu aşikardır. 22 Mayıs tarihinde ise Bayar, Cumhurbaşkanı seçilerek DP Genel Başkanlığı’ndan istifa etmiştir. Yerine Başbakanlığa atanan Menderes getirilmiş (Ertuğrul, 2009: 85), Koraltan da TBMM başkanı seçilmiştir (Ersel vd., 2003a: 178).

DP iktidara geldikten birkaç ay sonra, Kuzey Kore’nin Güney Kore’ye saldırmasıyla Kore Savaşı patlak vermiştir. Bunun üzerine Amerika Birleşik Devletleri (ABD), Birleşmiş Milletleri dolayısıyla Türkiye’yi de peşine sürükleyerek bu savaşa müdahale etmiştir. Menderes Hükümeti ise bu durumdan Türkiye’nin NATO (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)’ya kabul edilmesi için yararlanmak istemiştir. Bunun üzerine, 25 Temmuz’da hükümet, Kore’ye 4500 kişilik askeri bir birlik gönderilmesini kararlaştırmıştır (Ersel vd., 2003a: 180).

1954 seçimlerine kadar gelen süreçte, Truman Doktrini, Marshall Planı, Avrupa Konsey üyeliği ve NATO üyeliği Türkiye’nin bir dönem yaşadığı yalnız sürece son vermiştir (Sürgevil vd., 2012: 270). Fakat bu madalyonun bir de diğer yüzü bulunmaktadır. Türkiye’yi özellikle Amerika ile yakınlaştıran birliktelikler, ülkenin ekonomik, siyasi ve askeri bağımsızlığına gölge düşürebilecek unsurlar da içermektedir.

Süreç içerisinde DP iktidarı, ne yazık ki ismiyle uyumlu hareket etmemiş ve yeterince demokratik davranmamıştır. Akşin, 1950-1980 dönemini “kısmi karşı

devrim süreci” olarak adlandırmıştır. 1945’te başlayan ve 60’lara kadar sürmüş olan komünizm karşıtlığı fırtınası, 1954’ten başlayarak DP iktidarının basına, muhalefete, üniversitelere, yargıya uyguladığı baskılar düşünülecek olursa, demokrasinin yani özgürlüğün geri gittiğini kabul etmenin zorunlu olduğunu da belirtmiştir (Akşin, 2014: 409). 1954 seçimlerine yaklaşırken bu durum parti içinde dahi ciddi huzursuzluklara sebep olmuş, 19 milletvekili partiden ayrılmış ya da ihraç edilmiştir (Sürgevil vd., 2012: 270).

1954 seçimlerinden oylarını yükselterek çıkan DP (oyların %57’sini almıştır), aynı başarıyı 1957 seçimlerinde gösterememiş (oyların %48’ini almıştır); iktidarı elden bırakmasa da oylarında bir düşüş gerçekleşmiştir (Akşin: 2015: 251-253).

İktidara geldiği 1950’den itibaren ekonomik kalkınmayı birinci plana alan ve liberal ekonomik yapıyı destekleyen DP, sekiz yılın sonunda ülkeyi darboğaza sürüklemiştir. Bunun sonucunda IMF (Uluslararası Para Fonu) ve Dünya Bankası’nın dayatmaları kabul edilmek zorunda kalınmış, istikrar önlemleri alınmış, dolar 2.80 TL’den 9 TL’ye çıkarılmıştır (Akşin: 2015:253).



Görsel 4: 29 Nisan 1960, Hukuk Fakültesi ön bahçesi, Ankara (Şahinkaya, 2010: 103)

DP, hem ekonominin kötüye gidişi hem de 1957 seçimleri sonucunda her türlü muhalefete karşı tavrını giderek sertleştirmiştir. Bu süreçte DP ülkedeki karışıklıklar için CHP’yi suçlarken, CHP de DP iktidarını irticacı olmak ve halkı kandırmakla

suçlamıştır. 18 Nisan 1960'da kurulan Meclis Tahkikat Komisyonu¹⁷ ise DP'nin dikta düzeni oluşturmaya çalışmakla suçlanmasına yol açmıştır. (Biol, 2012: 41). 28 Nisan'da İ.Ü. Orman Fakültesi öğrencisi Turan Emeksiz öldürülmüş, ertesi gün Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi taranmış¹⁸, ikinci kurban da verilmiş ve çok sayıda öğrenci yaralanmıştır (Karal Akgün, 2010: 157). Sokağa, üniversitelere taşmış olan muhalif tepkilere rağmen Menderes ve DP iktidarı ateşe körükle gitmeyi tercih etmiştir. Birçok ilde sıkı yönetim ilan edilmiş, basına çok sıkı sansür uygulanmış, birçok gazeteci ve aydın tutuklanmıştır (Biol, 2012: 41). Turgutlu'da yaptığı konuşmasında Menderes, üniversite hocalarından 'kara cübbeliler' diye bahsetmiş; ordudaki subaylara, ordunun iktidarın emrinde olduğunu tekrarlamıştır (26 Mayıs 1960) (Karal Akgün, 2010: 157).



Görsel 5: 27 Mayıs 1960 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nin manşeti (<https://www.timeturk.com/27-mayis-1960-gazete-mansetleri/fotogaleri-156842/10>)

Tüm bu yaşananların sonucunda Milli Birlik Komitesi (MBK) adı altında birleşen ve çoğu genç subaylardan (38 kişi) bir cunta oluşmuş ve başlarına İzmir'den çağırılan Orgeneral Cemal Gürsel getirilmiştir (Ertuğrul, 2009: 101). Bu askeri cunta, 27 Mayıs 1960'da darbe yaparak yönetime el koymuştur (Akşin, 2015: 259). Gürsel

¹⁷ DP'nin CHP'yi silahlı ve tertipli ayaklanmalar planlamakla suçlamasının üzerine, 15'i de DP'li olan üyelerden kurduğu komisyondur. İlk üç yasakları; 1) Partilerin tüm etkinlikleri (Sadece CHP soruşturulmuştur), 2) Komisyonun etkinlikleri ile ilgili yayınlar ve 3) TBMM'de komisyonla ilgili görüşmeler ve bunlar hakkında yayınlardır. İnönü bu durum üzerine şu cümleleri sarf etmiştir: "(...) Bu yolda devam ederseniz, ben de sizi kurtaramam. (...)” (Akşin, 2015: 258).

¹⁸ 29 Nisan 1960'da Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde yaşananlar hakkında detaylı bilgi için bkz. Şahinkaya, Serdar (2010). 29 Nisan 1960'da Siyasal Bilgiler Fakültesi ve Adım Adım 27 Mayıs. *Mülkiye Dergisi*, 34 (267), 97-121.

başkanlığında partiler üstü bir hükümet kurulmuş, 12 Haziran'da geçici anayasa açıklanmış ve TBMM'nin bütün hak ve yetkileri Geçici Anayasa gereğince MBK'ya verilmiş (Ersel vd., 2003a: 399) ve yeni anayasa için çalışmalara başlanmıştır.

Darbe sonucunda Cumhurbaşkanı Celal Bayar, Başbakan Adnan Menderes, TBMM başkanı Refik Koraltan başta olmak üzere DP'li milletvekilleri ve pek çok DP'li ile Genelkurmay başkanı Rüştü Erdelhun ve bazı subaylar tutuklanmıştır (Akşin, 2015: 259; Ertuğrul, 2009: 101). Yassıada'da Yüksek Adalet Divanı tarafından yapılan yargılama sonucunda içlerinde 14 idamın yer aldığı ağır ve hafif birçok ceza verilmiştir. Yaşından dolayı Bayar'ın cezası hapse çevrilse de MBK Adnan Menderes, Hasan Polatkan (eski Maliye Bakanı) ve Fatin Rüştü Zorlu (eski Dışişleri Bakanı)'nun idamlarını onaylanmıştır¹⁹. İdam cezasının insanlık dışı doğasının yanında, bu karar bir nevi kan davası da başlatmıştır (Akşin, 2015: 259).

6 Ocak 1961'de çalışmalara başlayan Kurucu Meclis'in hazırladığı anayasa, 9 Temmuz 1961 yılında referanduma sunulmuş ve %60,4 olumlu oyla kabul edilmiştir (Sürgevil vd., 2012: 276). 1961 Anayasası, Türkiye Cumhuriyeti'nin, bugün dahil, sahip olduğu en özgürlükçü anayasa olması açısından oldukça önemlidir. Türkiye'nin hazırlıklı olup olmadığı tartışılır olsa da '61 Anayasası, ülkeye alışılmamış bir siyasi örgütlenme, tartışma ve yayın hayatı getirmiştir (Ortaylı, 2012:37). Ancak Ertuğrul, bu anayasanın şansızlığının uygulayıcısının “sağ” (Adalet Partisi-AP) bir parti olduğunu söylemekte ve 12 Mart'ın başbakanı Nihat Erim'e göre '61 Anayasası'nın Türkiye için “lüks” olduğu düşüncesini hatırlatmaktadır (Ertuğrul, 2009: 104).

61 Anayasası ile birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal bir devlet olduğu belirtilmiş, Anayasa Mahkemesi kurulmuş, düşünce ve ifade özgürlükleri güvence altına alınmış, toplanma ve gösteri yürüyüşü yapma hakkı ile önceden izin alınmadan dernek kurma hakkı verilmiştir (Biol, 2012: 43-46). Yine de bu anayasa ve ona bağlı

¹⁹ Polatkan ve Zorlu 16 Eylül'de, intiharı girişiminde bulunan Menderes ise 17 Eylül'de idam edilmiştir (Ertuğrul, 2009: 104).

yapılan hukuki düzenlemeler, TCK (Türk Ceza Kanunu)’nın faşist İtalya’dan alınmış maddelerini ortadan kaldırmamıştır (Timur, 2014: 86).

Anayasanın kabulünden sonra, 15 Ekim’de yapılan seçimlerde oyların %36,7’sini alan CHP 173, DP’nin devamı olan AP oyların %34,7’sini alarak 158 milletvekili çıkarmıştır (Ertuğrul, 2009: 104). Seçim sonuçları göstermektedir ki 1950’ler boyunca yaşanan ekonomik ve toplumsal olaylar ile yapılan darbe Türkiye halkının siyasi yöneliminde çok büyük kırılmalar yaratmamıştır²⁰. Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) 65, bir diğer DP mirasçısı Yeni Türkiye Partisi (YTP) ise 54 milletvekili çıkarmıştır. İnönü’nün başbakanlığında bir CHP-AP koalisyonu kurulmuş, Gürsel ise cumhurbaşkanlığına seçilmiştir (Ertuğrul, 2009: 104-105).

Yeni anayasanın oluşturduğu özgürlük ortamının getirdiği bir diğer yenilikse sosyalist bir partinin ilk kez kurulması olmuştur. Türkiye İşçi Partisi (TİP), 1962’de 12 sendikacının birleşmesiyle kurulmuştur. İlk başlarda “emekten yana planlı devletçilik” tanımlamasını kullansalar da daha sonrasında sosyalist olduklarını açıklamışlardır. 1964 tarihli İzmir I. Büyük Kongresi’nde kabul edilen programda “Türkiye için kurtuluş kapitalist olmayan bir kalkınma yoluna girmektir.” ilkesinden hareket etmişlerdir. 1965 seçimleri öncesinde TİP’e oy kaptırma korkusuyla CHP, ortanın solunda olduğunu ilan etmiştir (Akşin, 2015: 266).

10 Ekim 1965’teki seçimlere kadar geçen dört yılda; İnönü tarafından üç, Suat Hayri Ürgüplü tarafından bir olmak üzere dört farklı koalisyon kurulmuş (Ertuğrul, 2009: 104-108), Talat Aydemir önderliğindeki iki darbe girişimi bastırılmıştır (Akşin, 2015: 266).

1961 seçimlerinde bölünen DP oyları, 1965 ve 1969 seçimlerinde başkanlığını Süleyman Demirel’in yürüttüğü AP’de toplanmıştır. Bu sayede AP, bu iki seçimden

²⁰ DP’nin mirasçısı olan iki partinin (AP ve YTP) toplam milletvekili sayısı ve oy oranı, birinci parti olan CHP’den fazladır.

kazanan taraf olarak çıkmıştır (Akşin, 2015: 267). Milli bakiye yöntemi²¹ sayesinde, 1965 seçimlerinde %2,9 oy alan TİP, meclise 15 milletvekiliyle girmiştir. AP'nin '61 Anayasası ve getirdiği özgürlükçü yaklaşıma karşı tutumu, uzun vadede 12 Mart ve 12 Eylül'e giden sürece sebebiyet vermiştir.

12 Mart 1971 Muhtırası'na giden süreçte en önemli etken, tüm dünyada yankı bulan (Amerika, Fransa, Çekoslovakya, Japonya, İtalya...) ama en çok Türkiye'yi sarsan '68 Kuşağı hareketleridir. 15 Nisan 1968'de Ankara İlahiyat Fakültesi'nde başörtüsü için yapılan boykot ile 10 Haziran 1968'de DTCF'de solcu öğrenciler tarafından gerçekleştirilen boykot (Akşin, 2014: 331) öğrenci hareketlerinin fitili ateşlemiştir. Başlarda öğrencilerin daha ufak çapta talepleriyle başlayan hareket, dönemin koşulları içerisinde giderek Amerika (kapitalizm/sömürge) karşıtlığına dönüşmüş ve şiddetlenmiştir. Şubat 1969'da 6. Filo'nun İstanbul'u ziyareti, olaylar çıktığı için ertelenmiştir (Ertuğrul, 2009: 112).

Bu süreç içerisinde, milliyetçi-muhafazakar kesim de örgütlenmesini büyük ölçüde tamamlamıştır. İçlerinden en aktif grup ise, Alparslan Türkeş önderliğindeki CKMP ile fiili bağları bulunan Ülkü Ocağı mensubu *Milliyetçi Komandolar*dır. Karşıt ideolojilere sahip öğrencilerin ilk çatışması, Komandoların 31 Aralık 1968'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Öğrenci Derneğini basması ile başlamıştır (Aydemir, 2014: 44-45).

16 Şubat 1969 yılında gerçekleşen ve tarihimizde *Kanlı Pazar* olarak geçen olay, gençlik hareketleri için büyük bir kırılma noktası oluşturmuştur. Devrimin ancak silahlı mücadele ile kazanılabileceğini savunan anarşist örgütlenmelerin kapısını açmıştır. Böylelikle Haziran 1968'de başlayan üniversite boykot ve işgalleri²², 1970 yılında karakter değiştirmeye başlamış kamplaşma ve kolektif silahlı çatışmalara dönüşmüştür. Üniversite öğrenci kuruluşlarının yerini de THKO (Türkiye Halk

²¹ Milli bakiye sisteminde seçim bölgesindeki milletvekili sayıları nisbi temsil sistemine göre bulunur. Partilerin seçim çevrelerinde aldığı bütün artık oylar toplanır, açıkta kalan milletvekili sayısına bölünerek milli seçim kotası bulunur. Her partinin aldığı oy milli seçim kotasına bölünerek bununla orantılı olarak milletvekilleri dağıtılır.

²² Boykot, işgal ve çıkan olayların listesi için bkz. Aydemir, 2014: 46-49.

Kurtuluş Ordusu) ve TİİKP (Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi) gibi yine öğrencilerin merkezlerinde olduğu örgütler ön plana çıkmaya başlamıştır (Aydemir, 2014: 45-46, 48).

Demirel Hükümeti, 1970’te hazırladığı yeni Sendikalar Yasası tasarısında, bir sendikanın Türkiye çapında faaliyet gösterebilmesi için, o iş kolundaki işçilerin en az üçte birini temsil etmesi öngörülmüştür. DİSK ve diğer partiler bu tasarıya karşı çıkmışlardır. İzmit’ten yola çıkarak İstanbul’a yürüyen işçiler ile güvenlik güçleri arasında çatışmalar çıkmış, beş kişi ölmüş, 200’ü aşkın kişi yaralanmıştır. İstanbul, İzmit ve Gebze’de sıkıyönetim ilan edilmiş, birçok sendika yöneticisi ve işçi tutuklanmıştır. DİSK’in de kapatılmasına yönelik bir yasa çıkarılmıştır. Ancak bu ve gösterilere sebep olan iki yasa da Anayasa Mahkemesi tarafından Anayasa’ya aykırı olmaları gerekçesiyle iptal edilmiştir (Ertuğrul, 2009: 113-114). Bu örnek bağımsız, partilerüstü bir Anayasa Mahkemesi’nin önemini göstermektedir.

Siyasetle beslenen toplumsal hareketlerin yoğun olduğu bu dönem, ekonominin de hareketli olduğu bir dönemdir. 4 Ağustos 1970 tarihinde Türk lirasına %66 oranında devalüasyon yapılmıştır. Bu 1970-77 yılları arasında yapılan on üç devalüasyondan ilki olmuştur (Ertuğrul, 2009: 114).

15 Şubat 1971’de Amerikalı çavuş J. R. Finley, 4 Mart’ta Ankara’da dört Amerikalı NATO görevlisi kaçırılmıştır. 10 Ocak İş Bankası Ankara Emek Şubesi soygunu ile bu iki kaçırılma olayını THKO (kurucuları; Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan’dır) üstlenmiştir (Ertuğrul, 2009: 115).



Görsel 6: 12 Mart Muhtırası sonrası Hürriyet Gazetesi manşeti



Görsel 7: 12 Mart Muhtırası sonrası Sabah Gazetesi manşeti

(<http://www.star.com.tr/politika/demokrasiye-balyoz-indirilen-tarih-12-mart-1971-haber-1190947/>)

Genelkurmay başkanı ve kuvvet komutanları (Kara, Hava ve Deniz), 12 Mart 1971 Muhtırası'nı böyle bir ortamda vermişlerdir. Muhtıra'da bu durumdan hükümet ve meclis sorumlu tutulmuştur. Çünkü Atatürk ve Anayasa'nın öngördüğü reformlar yapılmamıştır. Bunu yapması için partiler üstü, kuvvetli bir hükümet istenmiştir. Bu durum karşısında Demirel istifa etmiştir. İstenen bu partiler üstü hükümeti CHP'den istifa eden Nihat Erim kurmuştur (Akşin, 2015: 268). Ortaylı; "İlginç bir biçimde Türkiye'de aydın sınıfın hayatını, Ankara ve İstanbul'u hatta taşraları en çok sarsan 12 Mart 1971 darbesidir. Anayasa değişmemişti, meclis de değişmemişti; iki meclisli sistem devam etmekteydi ve ikinci yılın sonunda bu yapılanma sayesinde politikacılar darbecileri amiyane tabirle oyuna getirerek saf dışı etmişti." demiştir (Ortaylı, 2012: 127).

26 Nisan 1971'de ülkede sıkıyönetim ilan edilmiştir. Hemen ardından da Dev-Genç (Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu) ve Ülkü Ocakları ile Ankara'da faaliyette olan 22 öğrenci derneği kapatılmıştır. 2 yıl 5 ay süren sıkıyönetim boyunca öğrenci kuruluş ve örgütlerinin neredeyse tamamı kapatılmıştır (Aydemir, 2014: 49).

Önderliğini Mahir Çayan'ın yaptığı THKP-C (Türk Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi), 17 Mayıs 1971'de İsrail Başkonsolosu Efraim Elrom'u kaçırmıştır. Ülke genelinde yapılan tutuklama operasyonlarına rağmen bir sonuca ulaşamamış; Elrom, 23 Mayıs'ta öldürülmüştür. Bu durum sıkı yönetim uygulamalarını daha da sertleştirmiştir. Üç gün süren operasyonun sonunda, Çayan yaralı, Hüseyin Cevahir ise ölü olarak ele geçirilmiştir (Aydemir, 2014: 50).



Görsel 8: 7 Mayıs 1972 Milliyet Gazetesi

(http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/QqUOoaKMPquL96vQCgaUQg_x3D__x3D_)

Gezmiş, Aslan ve İnan; Ankara 1 No.lu Sıkıyönetim Askeri Mahkemesi tarafından yargılanmıştır. Yapılan yargılama sonucunda, eski haliyle Türkiye Cumhuriyeti "teşkilatı esasiye kanunun tamamını veya bir kısmını" ortadan kaldırma suçuna idam cezası öngören Türk Ceza Kanunu'nun 146'ncı maddesi uyarınca suçlu bulunmuş ve idam cezasına çarptırılmışlardır. Daha sonra idam kararı TBMM tarafından da onaylanmış ve 6 Mayıs 1972 tarihinde sabaha karşı idam edilmişlerdir (Sanal, 2018c).

Bülent Ecevit'e göre darbe Demirel'e karşı değil, iktidara yaklaşan ortanın soluna karşı yapılmıştır. İnönü'ye sağda kalmıştır. 5 Mayıs 1972'de yapılan 5. Olağanüstü Kurultay'da açıkça 'ya ben ya o' diyen İnönü, Parti'nin Ecevit'i seçmesiyle 33 yıldır sürdürdüğü genel başkanlık görevinden istifa etmiş ve 14 Mayıs'ta Ecevit bu göreve seçilmiştir (Akşin, 2015: 269). Bu değişiklikten sonra 14 Ekim 1973'te yapılan seçimlerde CHP, oyların %33'ünü alarak birinci parti çıkmış ancak tek başına hükümet kurmaya yeterli sayıda milletvekili çıkaramamıştır (Ertuğrul, 2009: 122). Başarısız birkaç koalisyon fikrinden sonra, ancak 26 Ocak 1974'te Ecevit'in başbakanlığında kurulan CHP-MSP (Milli Selamet Partisi) koalisyonu göreve başlamıştır (Ersel vd., 2003b: 342).

Bu dönemin en önemli ekonomik sorunu, 1973 petrol krizi olmuştur. Sanayileşmiş ülkelere bağımlı olan Türkiye piyasasında yokluklar başlamıştır. AP, "CHP demek; yokluk, yoksulluk, kuyruk demektir." sözlerini bu dönemde sloganlaştırmıştır. 12 Mart döneminde ABD'nin isteğiyle yasaklanan haşhaş ekiminin serbest bırakılmasıyla da ABD askeri yardımı kesmiştir (Ertuğrul, 2009: 123).

Güney Kıbrıs'taki faşist darbeden sonra, Türk Silahlı Kuvvetleri 20 Temmuz 1974 günü uluslararası antlaşmalardan kaynaklanan haklarını kullanarak Kıbrıs'a çıkarma yapmıştır (1. Barış Harekatı). ABD bu tavra silah ambargosuyla karşılık vermiş, Türkiye'de yardımların kesilmesi durumunda ABD üslerinin kapatılacağı tehdidiyle misilleme yapmıştır (Koç, 2014: 44). 14 Ağustos'ta ise "Kızım Ayşe tatile çıkabilir" (Ertuğrul, 2009: 125) parolası ile 2. Barış Harekatı başlamış ve bugün Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti (KKTC) olan bölge kontrol altına alınmıştır (Akşin, 2015: 270). 1978 yılında ABD, Ecevit Hükümeti'ne üslerin yeniden açılması konusunda baskı yapmaya başlamıştır. Ecevit'in bu baskılara direnmesi sonucunda, hükümeti düşürme operasyonları başlatılmış ve iktidara, dışardan destekli Demirel azınlık hükümeti getirilmiştir (Koç, 2014: 46).

12 Eylül'e giden süreçte 24 Ocak kararları da oldukça önemlidir. İşçi-işveren ilişkilerinde ciddi bir sertleşmeye yol açmış, özel sektörde grevler, bazı kamu kuruluşlarında ise işçi çıkarma uygulamalarına karşı büyük direnişler gerçekleşmiştir (Koç, 2014: 46-47).

1970'lerde üniversite ve çevresinde sol ve sağ gençlik arasında şiddet olayları yeniden başlamıştır. Kanlı olaylar çıkmış ve faili meçhul cinayetlere kurban giden gençler olmuştur. Çoğu kez üniversite sorumluları, polis ve adliye bu olaylara karşı yeterince tepki gösterememişlerdir. DİSK (Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu)'ın 1 Mayıs 1977 Taksim mitinginde kalabalığın üstüne faili meçhul bir yayılım ateşi açılmış, 34 kişi kurşun yarasıyla ya da ezilerek ölmüştür. 22 Aralık 1978 Maraş'ta patlak veren şiddet olayları -sağ-sol değil, Alevi-Sünni çatışmasıdır- önlenmediği ya da önlenemediği için bir iç savaş halini almıştır. 109 kişi ölmüş, 500 ev ve işyeri tahrip edilmiştir (Akşin, 2015: 271-272). 26 Aralık 1978 ile 11 Eylül 1980 tarihleri arasında çıkan olaylarda 3546 vatandaş ve 164 güvenlik görevlisi öldürülmüş, 10.417 kişi yaralanmıştır (Koç, 2014: 49).

Nisan 1980'de görev süresi dolan Fahri Korutürk'ün yerine, TBMM'nin 12 Eylül'e kadar bir cumhurbaşkanı seçememesi de Kenan Evren'in darbe gerekçesi olarak aldığı bir nokta (Akşin, 2015: 273) ve tabir-i caizse bardağı taşıran son damla olmuştur. 12 Eylül 1980'in erken saatlerinde Genelkurmay Başkanı Orgeneral

Evren'in önderliğinde Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) yönetime el koymuştur. Demirel, Ecevit, Erbakan ve Türkeş gözaltına alınmış, tüm ülkede sıkıyönetim ilan edilmiştir. Milli Güvenlik Konseyi (MGK)²³ adlı cunta, yürütme ve yasama işlevlerinin tepesini oluşturmuştur. (Akşin, 2015: 275). 70'ler boyunca yaşanan ekonomik, siyasi ve toplumsal gerilimlerin ve sınıf mücadelesinin bir sonucu olan 12 Eylül 1980 Darbesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin üçüncü darbesi olarak tarihe geçmiştir.

2.2.2. Kültürel Açılardan

Türkiye Cumhuriyeti'nin özellikle ilk 25 yılında, yani DP iktidarına kadar geçen sürecinde, kültür ve sanat politikaları devletin güdümü ve desteği altında gelişmiştir. Özellikle Atatürk döneminde kültür ve sanatın gelişmesine büyük önem verilmiş, İnönü de bu tavrı devam ettirmiştir. Ancak DP iktidarı ile birlikte kültür ve sanat politikaları geri plana atılmıştır. Bu dönemden sonra bireysel çabalar, sanatçı toplulukları, özel kuruluşlar Türkiye sanat piyasasında etkinliklerini arttırmışlardır. Devlet güdümünden sıyrılan sanat da yer yer politize bir hale gelmiştir.

Genel Kültür ve Eğitim

Atatürk, çağdaşlaşmanın ancak akıl ve bilimi rehber edinilerek sağlanacağına inanmış ve toplumu bu yönde motive etmiştir. “Bir millet sanata ehemmiyet vermedikçe büyük bir felakete mahkumdur.” sözüyle önemli atılımlar yapmıştır. Bu dönemin kültür-sanat politikaları hem halktan destek görmüş hem de uluslararası arenada takdir toplamıştır (Erbay ve Erbay, 2006: 57-58). TBMM'nin kuruluşundan itibaren kültür ve sanat, devlet programlarının içinde yer almıştır. Örneğin; 09.05.1920 tarihli, toplamı dört buçuk sayfa olan TBMM programının beşte biri eğitim ve kültür işlerine ayrılmıştır (Erbay ve Erbay, 2006: 59). 1920 sonrası ekonominin durumu da maalesef ki parlak değildir. Cumhuriyet; Kurtuluş Savaşı'ndan yeni çıkmış, Osmanlı Devleti'nden kalan borçlarla yıpranmış, sanayisi neredeyse olmayan ve tarımı da sekteye uğramış olan yeni bir devlettir. Buna karşın, tüm ekonomik olumsuzluklara

²³ MGK; Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Sedat Celasun'dan oluşmaktaydı (Akşin, 2015: 275).

rağmen sanatsal etkinliklerle ilgili harcamaların karşılanmasında, devletin parasal destekleri önemli yer tutmuştur. Örneğin; devlet, uzman kişilere düzenlediği raporlar ve projelerle desteğini yönlendirmiş ve düzenlediği yarışmalarla da sanatçılara finansal destek sağlamıştır (Erbay ve Erbay, 2006: 67,70).

Atatürk döneminde kültür ve eğitim alanındaki önemli bir uygulama halkevleri ve halkodalarıdır. 10 Nisan 1931’de Türk Ocakları’nın olağanüstü kurultayı örgütü dağıtma kararı almıştır. Bu karar sonrası CHP’ye devredilen ocaklar 19 Şubat 1932’de halkevleri ve halkodaları olarak açılmıştır. 1950 yılına gelindiğinde Türkiye’de 478 halkevi, 4322 halkodası kurulmuştur. Halkevleri ve halkodaları aydınlanma hareketini taşraya yayan merkezler olmuşlardır (Akşin, 2015: 205-206). Ancak 1951’de bütün halkodaları ve halkevleri, taşınır ve taşınmaz mal yığını halinde hazineye intikal ettirilmiştir (Akşin, 2015: 250).



Görsel 9: Ankara Sergievi (Erbay ve Erbay, 2006)



Görsel 10: I. Devlet Resim Heykel Sergisi’nden – Ankara Sergievi (Erbay ve Erbay, 2006)

Atatürk sonrası dönemde kültür, sanat ve eğitim alanında uygulamaya konan en önemli fikir Köy Enstitüleri olmuştur. Halkevlerinin şehirlerde sağladığı başarının köylere göre daha fazla olması, dikkatlerin köylere kaymasına sebep olmuştur (Aysal, 2005: 270). Köy Enstitüleri’nin kuruluş çalışmaları aslen Atatürk döneminde başlamış, Atatürk’ün vefatından sonra İnönü tarafından devam ettirilmiştir (Aysal, 2005: 272). 1935 yılında ülke nüfusunun %80’i köylerde yaşamaktaydı, buna karşın köylerde okul sayısı yok denecek kadar azdı. Üstelik köy insanının tek eğitim gereksinimi okuryazarlık da değildi. Köylünün dilinden anlayan, kendi içinden yetişmiş bir aydın tipine de ihtiyaç duyulmaktaydı (Aysal, 2005: 270). Bu sebeple köy enstitülerinin kuruluş

amaçlarından biri köyün ve köylünün bilinçlendirilmesi, köy-kent arasındaki farkların kaldırılması olmuştur (Elpe, 2014: 23). Ancak uzun vadede bu amaç Enstitülerin kapatılmasında rol oynayacaktır.

Köy Enstitüleri'nin kuramcısı ve kurucusu, Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan tarafından göreve getirilen İsmail Hakkı Tonguç'tur. Arıkan'ın halefi Hasan Ali Yücel de Tonguç ve girişimlerine sahip çıkmıştır. Tonguç, çalışmaları sonucunda 20 yıllık bir plan hazırlamıştır. Bu plana göre, 1954 yılına kadar öğretmen, koruyucu, tarım teknisyeni ve sağlık hizmeti ulaşmamış köy kalmayacaktır (Aysal: 2005: 271).

17-29 Temmuz 1939 Birinci Maarif Şurası'nda konu her yönüyle tartışılmış, kurumun çok yönlü eleman yetiştirmesi gerektiğine karar verilmiştir. Bunun sonucu olarak da “*Köy Enstitüsü*” adının verilmesi uygun bulunmuştur (Aysal, 2005: 273). 17 Nisan 1940 günü yapılan son oylamada²⁴ 278 oyla tasarı kabul edilerek yasalaşmıştır (Aysal, 2005: 275).

Öğrenci merkezli eğitim sistemi uygulanan Köy Enstitüleri'nde yaparak ve yaşayarak, sanat ve iş yoluyla öğrenme prensipleri, kurumların eğitim hedefi olmuştur (Elpe, 2014: 23). Kültür ve sanatla ilgili olarak Güzel Sanatlar, Yapıcılık ile Köy El ve Ev Sanatları alanlarında Uygarlık ve Sanat Tarihi dersi ortak olarak okutulmuştur. Güzel Sanatlar alanında resim, müzik, halk oyunları ve ritmik jimnastik, tiyatro, modelaj dersleri okutulmuştur. Yapıcılık alanında sanat eğitime yakın dersler, teknik resim, iç süslemecilik; köy el ve ev sanatları alanında ise dokumacılık, örücülük, biçki-dikiş, nakış dersleri de sanat eğitimi kapsamında ele alınan dersler olmuştur (Türkoğlu, 1997: 387, 405).

Köy Enstitüleri üstün bir başarı göstermiştir. Köyün, kırsal alanda yaşayanların sorunlarını ortaya koyan ilerici bir kuşağın yetişmesini sağlamıştır. Burada yetişen yazarlar, düşünürler Türkiye insanına ufuk açan bir rol oynamışlardır (Aysal, 2005: 276). Ancak Köy Enstitüleri de zamanla eleştiri oklarının hedefi haline gelmiştir.

²⁴ Oylamaya 426 milletvekilinin 148'i katılmamıştır. Oy kullanmayan milletvekilleri arasında Celal Bayar, Adnan Menderes ve Fuat Köprülü de bulunmaktadır. Gerekçelerini Kazım Karabekir, bu yasanın köy-kent ayrımı yaratacağı ya da yeni bir toplumsal sınıf oluşacağı kuşkusu olarak belirtmiştir (Aysal, 2005: 275).

1943'te toplanan 2. Eğitim Şurası'nda bu eleştiriler iyice artmaya başlamış ve giderek suçlamalara dönüşmüştür. Çeşitli uygulamalarının Halkçılık, Milliyetçilik ve eşitlik ilkelerine uymadığı, yatılı karma eğitimin “Türk aile ve ahlak anlayışına uymadığı”, yönetim kadrolarının solcu-Marksist tanınan kişilerle doldurulduğu iddiaları öne sürülmüştür. Köy Enstitüleri'yle köylerdeki canlanma ve eski alışkanlıkları yıkmaya çabası bu kurumların sonunu hazırlamıştır (Aysal, 2005: 277-278). DP'nin ilk kabinesinde Milli Eğitim Bakanı olan Tevfik İleri döneminde çıkarılan 27 Ocak 1954 gün ve 6234 sayılı kanunla Köy Enstitüleri tamamen öğretmen okullarına dönüştürülerek kapatılmıştır (Aysal, 2005: 281).

1945'e kadar kurulan hükümetler programlarında sanat politikası konusuna önemli yer ayırmışlardır. Ancak 1950-1960 döneminin hükümet programlarında sanat politikalarından söz edilmemiş, Eğitim Şuraları'nda dahi gündeme alınmamıştır (Torun, 2006: 403). Bu durumun sonucu olarak da bu dönem aralığında tutarlı, planlı bir sanat politikasından bahsetmek mümkün değildir. Bu dönemlerde Türkiye ekonomisinin dışarıya özellikle de ABD'ye bağımlı hale gelmesi ve ABD'nin yardımlarının bir sonucu olarak, Türkiye'de ABD'nin kültürel nüfuzu da önemli ölçüde artmıştır (Torun, 2006: 411).

DP iktidarı döneminde, kültürün bir parçası olan din ve din eğitiminde de çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Bunlar arasında öne çıkanların başında 1933 tarihinden itibaren Türkçe okunan ezanın²⁵, 16 Haziran 1950'de yeniden Arapça okunmaya başlaması gelmektedir (Ertuğrul, 2009: 85). Buna ek olarak 1948'de imam-hatip yetiştirmek amacıyla kurulan on aylık kurslar, 1951'de okullara dönüştürülmüştür. Günaltay Hükümeti zamanında ilkokullara, 1956'da ortaokullara, 1967'de ise liselere seçmeli olarak din dersi konulmuştur. 1974'te ise ortaokul ve liselere zorunlu ahlak dersi konmuştur. 12 Eylül dönemi sonrasında ise, laikliğe aykırı olarak bu dersler zorunlu hale getirilmiş ve Anayasa'ya yazılmıştır (Akşin, 2015: 246).

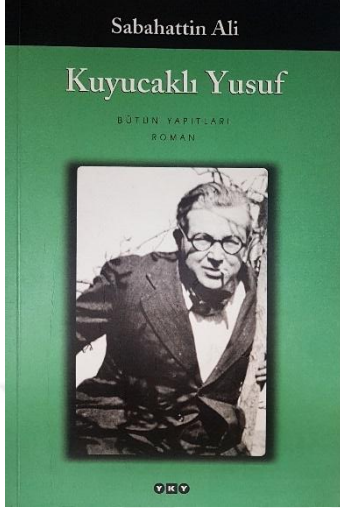
²⁵ Ezanın Türkçeleştirilmesiyle ilgili detaylı bilgi için bkz. Dikici, Ali (2012). İbadet Dilinin Türkçeleştirilmesi Bağlamında Türkçe Ezan Denemesi ve Buna Gösterilen Tepkiler. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 0 (10), 77-104.

Toplumsal Gerçekçi Edebiyat

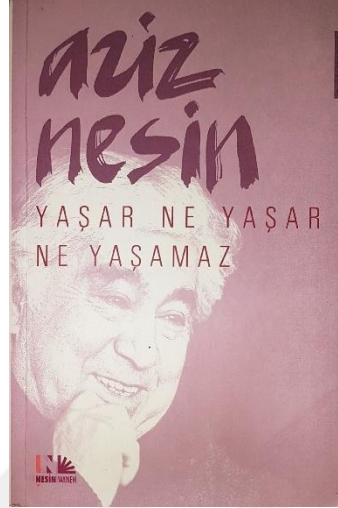
1940'tan sonra başlayan dönemde Türk edebiyatında toplumcu sanat ve sanatın toplumsal işlevi konusunda yeni bir söylem ortaya çıkmıştır. Bu yıllara kadar halkçılık söylemiyle paralel ilerleyen toplumculuk düşüncesi, Marksist düşünce ekseninde yeniden yorumlanmaya başlamıştır (Kacıroğlu, 2016: 54). Bu yorumlama ve tartışmaların 1950'li yıllarda Türkiye'de belirginleşmiş ve birikim haline gelmiş toplumcu gerçekçi düşüncenin oluşmasında büyük payı olmuştur. Toplumcu gerçekçilik kuramsal açıdan 1940'tan sonra Türk yazarlar arasında gerçek manada tanınmıştır (Kacıroğlu, 2016: 55). Örneğin; Nazım Hikmet (1902-1963) cezaevinden Kemal Tahir (1910-1973)'e yazdığı mektuplarda sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerini ortaya koymaktadır. Hikmet; edebiyatta realist bir anlayıştan yanadır. Ancak bu Balzac'ın eserlerinde görülen realizm değildir. Hikmet'e göre olayların olduğu gibi 'fotoğrafik' anlatımı gerçekçilik değildir (Kacıroğlu, 2016: 65).

Türkiye toplumsal gerçekçi romanını, epik öncüllerinden ayıran en önemli fark roman kahramanlarının toplumsal tip ve karakterlere dönüşmesidir. Bu dönemde roman, kendinden önceki edebiyatın mitik, efsanevi ve destansı unsurlarından sıyrılmış ve konularını insanların tecrübe ettiği gerçek olaylardan edinmeye başlamıştır (Şen Altın, 2017: 95). Toplumsal çatışmalar, köylü-kentli ve zengin-fakir ayrımı ile bu ayrımın doğurduğu çatışmalar, köy, taşra ve kentli insanın problemleri, siyasal hiciv bu yönelimin başlıca temalarını oluşturmaktadır. Sabahattin Ali (1907-1948), Kemal Tahir (1910-1973), Rıfat Ilgaz (1911-1993), Orhan Kemal (1914-1970), Aziz Nesin (1915-1995), Yaşar Kemal (1923-2015), Fakir Bayburt (1929-1999) bu alanın önde gelen ve en önemli temsilcileri olmuşlardır. Yaşar Kemal, toplumsal gerçekçi edebiyatın amaç ve yaklaşımı kendi sanat yaklaşımı anlatırken şöyle özetlemiştir: “Ben iki şeye inanırım. İki şeyin sonsuz gücüne, sonsuz yaratıcılığına, sonsuz değişimine; halk ve doğa. Sanatımı halkımla birlikte, onun büyük yaratıcılığı ile birlik olarak, onun için yaparım. Politikam da sanatımdan ayrılmaz. Halka kim zulmediyorsa, etmişse, halkı kim eziyor, ezmişse, onu kim sömürmüş, sömürüyorsa, feodalite mi, burjuvazi mi... Halkın mutluluğunun önüne kim geçiyorsa ben sanatımla ve bütün hayatımla onun karşındayım. Benim sanatım, içinden çıktığım sınıfın yani proletaryanın çıkarlarının emrindedir. Ben etle kemik nasıl birbirinden ayrılmazsa,

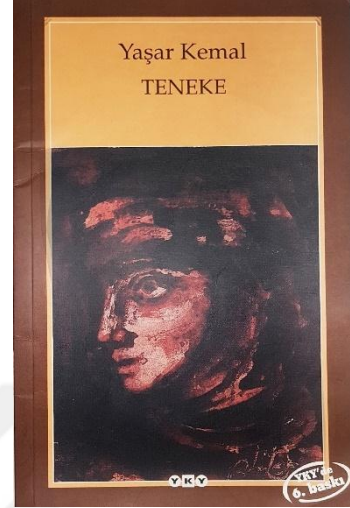
sanatımın halktan ayrılmamasını isterim. Bu çağda halktan kopmuş bir sanata inanmıyorum.” (İpekçi, 1971).



Görsel 11: Sabahattin Ali, Kuyucaklı Yusuf, 2005 baskısı kapağı (Hazal Orgun'un arşivinden)



Görsel 12: Aziz Nesin, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, 2005 baskısı kapağı (Hazal Orgun'un arşivinden)



Görsel 13: Yaşar Kemal, Teneke, 2007 baskısı kapağı (Hazal Orgun'un arşivinden)

Toplumcu gerçekçi romancılarımızın hepsinde bir dil bütünlüğü görülmemektedir. Örneğin; Yaşar Kemal, halk efsaneleri ve masallardan beslenen üslubuyla daha destancı bir anlatıma sahipken, Aziz Nesin daha yalın bir dil ama abartılı ve ironik karakterleri tercih etmiştir. Tıpkı toplumsal gerçekçi ressamlarımız da olduğu gibi yazarlarımızı da birleştiren şemsiye seçtikleri toplumsal temalar olmuştur²⁶.

Toplumcu, Marksist yaklaşımı sadece romanda etkili olmamış, şiirde de kendini göstermemiştir. Türkiye toplumcu şiiri; daha çok köylü ve işçi sınıfının ezildiği temasına ağırlık veren bir anlayış olarak, toplumsal hayatı olduğu gibi tasvir etmek, sosyal meselelere yer vermek, bu problemlerin çözümü için Marksist ideolojinin tek çözüm yolu olduğunu göstermek istemektedir (Aydoğdu, 2017: 272).

Nazım Hikmet'in etkisiyle Türkiye şiirinde, 1940 sonrası ve 1960 sonrası olmak üzere toplumcu gerçekçi iki kuşak oluşmuştur (Aydoğdu, 2017: 273). Ercüment

²⁶ Türkiye'de resim-edebiyat ilişkisi için bkz. Bilen Buğra, Hatice (2000). *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Behzat Lav(1903-1984), İlhami Bekir Tez (1906-1984), Attilâ İlhan (1925-2005, Rıfat Ilgaz (1991-1993), Ahmed Arif (1927-1991), A. Kadir (1917-1985), Enver Gökçe (1920-1981), Ömer Faruk Toprak (1920-1979), Niyazi Akıncıoğlu (1919-1971), Cahit Irgat (1915-1971); Nazım Hikmet etkisinde gelişen ve sonradan toplumcu gerçekçi şairler olarak anılan ilk kuşaktan örneklerdir (Aydoğdu, 2017: 276). Savaşa tepki, köy-kent çatışması, sanayileşme gibi 1940'lar Türkiye'sinde yaşadığı sorunlar bu kuşağın temalarını oluşturmuştur.

1960 sonrası toplumcu şiirinin ortaya çıkışında, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamının önemli bir etkisi olmuştur. Nazım Hikmet'in hem eski hem de gerek hapiste gerekse yurtdışında yazdığı şiirlerinin 30 yıllık bir aradan sonra ilk kez yayınlanmaları Türkiye şiir ortamını derinden etkilemiştir (Behramoğlu, 2012: 27). Atıol Behramoğlu (1942), İsmet Özel (1944), Nihat Behram (1946), Refik Durbaş (1944), Süreyya Berfe (1943), Metin Eloğlu (1927-1985), Özdemir Asaf (1923-1981), Can Yücel (1926-1999), Gülten Akın (1933-2015), Hasan Hüseyin Korkmazgil (1927-1984), Ahmet Oktay (1933-2016), Hilmi Yavuz (1936), Cahit Zarifoğlu (1940-1987), Metin Altıok (1940-1993); 1980'lere kadar uzanan dönemde öne çıkan toplumcu gerçekçi şairler olmuşlardır. Bu dönemin şairleri, dönemin toplumsal sorunlarının sözcülüğünü yapmayı kendilerine misyon edinmişlerdir.

Sinema ve Tiyatro

Sinema, 1896-97 yıllarında Osmanlı Sarayı'na girerek Türkiye topraklarına giriş yapmıştır. İlk sürekli sinema salonu da Osmanlı döneminde 1908 yılında, Polonyalı Sigmund Weinberg tarafından Tarlabası'nda açılmıştır (Özön, 2013: 34,39). 1914-1922 yılları arasında Türkiye sineması adına ilk adımlar atılmış ancak savaşlar sebebiyle aksaklık ve yetersizlikler baş göstermiştir. Ancak bu aksaklıklara ve yanlış adımlara rağmen çalışmalar tamamen yararsız olmamıştır (Özön, 2013:47,74). Özön, 1922-39 arası dönemi *Tiyatrocular* olarak isimlendirmekte ve boşa giden yıllar olarak nitelendirmektedir. Bu dönem aralığının üretimleri tiyatrocuların tekeli altında ve tek kişinin -Muhsin Ertuğrul (1892-1979)- yönetimi altında yapılmıştır (Özön, 2013: 75, 118). Cumhuriyet'in ilk yılları sinemasız geçmiş, ancak 1928 yılında kurulan İpek Film sayesinde üretimler yeniden başlamıştır. 1931 yılında Yunan ve Mısırlılarla ortak

çekilen *İstanbul Sokaklarında* Türkiye’de çekilen ilk sesli film olma özelliğini taşımaktadır (Özön, 2013: 103).

1940-50 arası dönemde, genel olarak Muhsin Ertuğrul geleneği sürdürülmüştür ve bu aralık *Geçiş Yılları* olarak isimlendirilmektedir (Scognamillo, 2010: 83; Özön, 2013: 125). Bu dönemin yönetmenleri doğrudan sinema eğitimi görmüş kişilerdir. Ancak sinema sanatçısı değil, zanaatkarı olarak yetişmişlerdir (Özön, 2013: 149). Deneyleriyle bir oluşum evresi olan bu dönemde, sinema-tiyatro karışımı, birbirine zıt öğeler dikkat çekmektedir (Scognamillo, 2010: 85). Buna bağlı olarak da bu dönemin sanatçıları, ulusal bir sinema kurmadan önce, sinemayı tiyatro etkisinden kurtarmak ve yeni bir sinema dili kurma uğraşı vermek zorunda kalmışlardır (Özön, 2013: 152). Savaş ve sansür bu dönem aralığında yönetmenlerin karşısına dikilen bir unsur olsa da 1943-49 arasında hem yapımçı hem de üretilen film sayısında artış olmuştur (Scognamillo, 2010: 86; Özön, 2013: 150). Ayrıca bu dönem içerisinde, II. Dünya Savaşı döneminde, Mısır sinemasının örnekleri Türkiye’ye akın etmiştir (Özön, 2013: 145).

Sinemacılar (1950-1960) döneminin başlamasıysa çok partili döneme geçişe denk gelmektedir. Bu dönemde sinema sektörüne girenlerin bir kısmı henüz sinemayı bilmiyorlardı. Fakat ister tiyatro, ister edebiyat, ister resim kökenli olsunlar sanatsal ve düşünsel altyapıları mevcuttu (Scognamillo, 2010: 112). Bu da onları kendinden bir önceki kuşaktan ayıran önemli bir fark olarak dikkat çekmektedir. Bir hazırlayışı müjdeleyen bu dönemde, değişim ve evrim sanatçılardan, piyasadan ve izleyiciden gelmiştir (Scognamillo, 2010: 112). Bu yıllarda Türkiye sineması, Batı etkisinden uzak bir dönem geçirmiştir. Edebiyat, folklor, tarihi ve güncel olaylardan alınan konular ve kaynaklar büyük oranda yerlidir (Scognamillo, 2010: 113). 50’li yıllarda bir ivme kazanan film endüstrisi yine de tam olarak oturmuş, çizgisini bulabilmiş bir piyasa değildir. Bu sebeple sürekli bir şeyler aranmakta ve denemelerden kaçınılmamaktadır (Scognamillo, 2010: 115). Seyirciye yaklaşıp düzenli ilişkiler kurarak bir arz-talep sürecine uğraşmış ve çoğu unutulmuş ya da kaybolmuş 553 film üretilmiştir (Scognamillo, 2010: 117).

1960-80 arası dönem üretimlerine ise politize hale gelmiş, toplumsal sorunlara yönelen örnekler damgasını vurmuştur. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam sayesinde daha erken dönemlerde tabu sayılan ya da sansüre takılan konular işlenebilir hale gelmiştir. Bu dönemde yaşanan ekonomik, siyasi ve toplumsal olaylar sinema perdesine yansımış ve toplumsal gerçekçi Türkiye sineması ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımın yanı sıra argolu, külhanbeyli, erkek tavrılı kadın kahramanlı filmler, çocuk kahramanlı filmler furyası, yabancı film aktarmaları, piyasa roman uyarlamaları da sıkça görülmektedir (Scognamillo, 2016: 99). 1960 yılında gösterime giren Metin Erksan (1929-2012)'ın *Gecelerin Ötesi* filmi ilk toplumsal gerçekçi Türk filmi olarak kabul edilmektedir (Kasım ve Atayeter, 2012: 26). 1960 sonrası üretilen yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine temellendirilmeye başlanmıştır (Kasım ve Atayeter, 2012: 23). 1963 yılında Metin Erksan'ın yönettiği *Susuz Yaz* filmi Berlin Film Festivali'nde Türkiye'ye ilk uluslararası ödülünü kazandırmıştır (Scognamillo, 2016: 100).

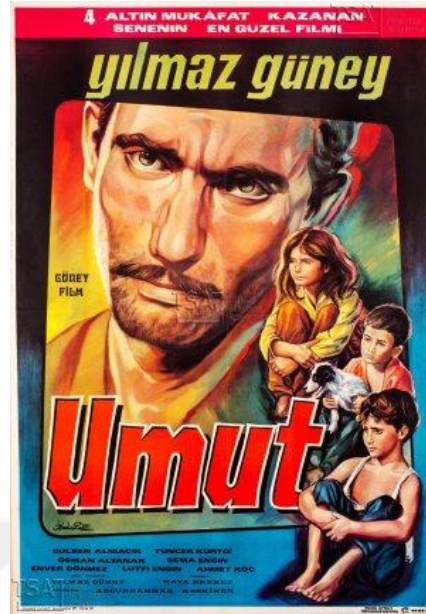
Toplumsal gerçekçi akımın içerisinde yer alan yönetmenler, genel olarak 1960 darbesini destekleyen kent merkezli “yeni orta sınıfa” yakındırlar. Bu sebeple çekilen filmlerin çoğu kent filmleridir, köy gerçekçiliği ile ilgili filmler azınlıkta kalmıştır (Boztepe, 2017: 160). ‘60’lar sinemasının genel olarak konuları; göç ve gecekondulaşma, işçi ve işveren sorunları, yabancılaşıma, parçalanmış aileler, kadının toplum hayatındaki yeri ve önemi olarak sıralanabilir (Kasım ve Atayeter, 2012: 31).

Tugen, toplumsal gerçekçiliğin 1965 yılından sonra belirginliğini kaybettiğini, sinemadaki Marksist tavrın 1970’lerin başına kadar bir suskunluk dönemi yaşadığını belirtmektedir (Tugen, 2014: 164). 1970-80 arası Türkiye’nin yaşadığı en çalkantılı ve huzursuz geçirdiği bir on yıl olmuştur. Bu dönemde sol ideolojinin en net yansıması ise Yılmaz Güney (1937-1984) filmlerinde kendini göstermiştir. Güney, filmlerinde tarım işçileri ve hakları, işçi sınıfının sendikalaşması, grevler, yoksulluk, ezilenler ve ezenler gibi konuları işlemiştir (Boztepe, 2017: 163). Bu konular 1960-80 arası üretilen toplumsal gerçekçi filmlerin genel olarak temel konuları da oluşturmaktadır. Ancak 1970’li yıllar bir yandan da siyasi olayların etkisi ile sansürle de boğuşulan yıllar olmuştur. Bu savaşım esnasında birçok iyi film kesilmiş, parçalanmış ve daha da çoğu ne yazık ki kaybolmuştur (Dorsay, 1989: 20).



Görsel 14: Susuz Yaz film afişi

(<http://www.beyazperde.com/filmler/film-135818/fotolar/detay/?cmediafile=21129438>)



Görsel 15: Umut film afişi

(<http://www.sinematurk.com/film/1133-umut/>)

1974'ten başlayarak televizyonun ülke çapında yayına başlamasının Türkiye sineması üzerinde olumsuz birtakım etkileri de olmuştur. Bu değişime hazırlıksız yakalanan sinema endüstrisi, sokaktaki adama, erkek seyirciye çekici gözükmeye niyetiyle 'seks filmleri furysı' olarak adlandırılan ticari bir sinema anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu furya, iktidara gelen yoğun şikayetler üzerine, 70'lerin sonunda alınan köklü önlemlerle durdurulmuş ve 1980'lere taşmamıştır (Dorsay, 1989: 18).

Türk gösteri sanatlarının (Orta Oyunu, meddahlık, Karagöz ile Hacivat gibi), çok köklü bir geçmişi vardır. Geç Osmanlı döneminden itibaren Batılı anlamda sahne sanatları ülke sınırları içerisinde sahnelenmeye başlanmıştır. Cumhuriyet dönemi Türkiye tiyatrosunun öne çıkan ismi Muhsin Ertuğrul'dur. And bu konuda "bu elli yılı aşkın süre içinde hemen hemen tiyatrosunun hiçbir konusu, hiçbir sorunu yoktur ki, Muhsin Ertuğrul orada söz sahibi olmasın." diyerek vurgulamıştır (And, 1983: 16). Sevdâ Şener, Cumhuriyet dönemi tiyatro yazarlığını, dolayısıyla da Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunu ve oynanan oyunları şu şekilde dört döneme ayırmıştır: "1) 1923-1940: Devrimci görüşü yansıtan dönem - a)Ülkücü oyunlar, b)Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar, c) Toplumdaki değer değişimini yansıtan olaylar; 2) 1940-1950: Memur kesiminin görüş ve duygularının dile getirilmesi; 3) 1950-1960: Nesnel eleştirinin egemen olması; 4) 1960-1973: İlgi alanının genişlemesi, yeni gerçeklere

yönelmesi, yeni biçim değiştirmelere girişmesi.” (Aktaran And, 1983: 483). Yapılan bu sınıflandırmadan anlaşılmaktadır ki Türkiye’nin yaşadığı siyasal ve toplumsal olaylar tiyatronun da şekillenmesinde önemli etmenlerden biri olmuştur. 10’ar yıllık değişim ve dönüşümler, ülkede yaşanan kırılmalarla paralel gitmektedir.

Müzik

Cumhuriyet’le birlikte devlet kültür politikalarının içerisinde müzik de önemli bir yer tutmuştur. Özellikle var olan müzikal birikimlerden olan türkülerin yeni biçimde anlatılması demokratik kültürün oluşmasında önemli bir adım olarak düşünülmüştür. Bu amaçla Bela Bartok, Anadolu’yu karış karış gezmiş; Muzaffer Sarısözen’e aktarılan türküler notaya alınmış ve ciddi bir yazılı kültür ile günümüze kadar ulaşmaları sağlanmıştır (Ok, 2001: 7). Buna karşın Cumhuriyet tarihi boyunca müziğe elit bir bakış açısı hakim olmuştur. Muzika-i Hümayun ve Darüelhan isimlerinin değiştirilmesiyle başlayan değişim, 1934’de TRT’deki Türk müziği yasağıyla devam etmiştir (Karşıcı, 2010: 171).

Türkiye’deki müzik politikalarındaki çeşitli çelişkiler sonucunda, Türkiye’de iki türlü popüler müzik yaklaşımı oluşmuştur. Birincisi arabesk ve popülerize olmuş halk müziği; ikincisi Batı etkili caz, tango, rock ve pop tandanslı türlerdir. Özellikle 60’lı yıllarda başlayan aranjman, yabancı şarkılara Türkçe söz yazma, geleneği 70’li yılların en çok tutulan şarkılarını üretmiştir. Bu tarzın ilk hiti ‘C’est Ecrit Dans le Ciel’ adlı Fransızca şarkının ‘Bak Bir Varmış Bir Yokmuş’ isimli Türkçe versiyonu olmuştur. Türkiye’de rock’n’roll’un patlaması ise 1961 yılında Erol Büyükburç (1936-2015) tarafından kaydedilen ‘Little Lucy’ şarkısı ile yaşanmıştır. 1964 yılından sonra bunlara ek olarak halk türkülerini Batı enstrümanlarıyla yorumlamak yaygınlaşmıştır. (Doğan ve Mustan Dönmez, 2016: 54). 1930’lu yıllardan itibaren arabesk de müzik piyasasında kendine yer edinmeye başlamıştır. Arabeskin ortaya çıkmasında ve popülerleşmesinde etkili birkaç unsur vardır. TRT’deki Türk müziği yasağı, halk tarafından çok ilgi gören Mısır filmlerindeki şarkıların Türkçe sözlü olarak yayınlanması, köyden kente göç olgusu bunların başında gelmektedir (Ada, 1992: 3-4; Aktaran Karşıcı, 2010: 171). Bu dönem üretimleri genel anlamda popüler müzik şemsiyesi altında toplanmıştır. Üretilen eserlerin politik bir değerleri, eğilimleri

bulunmamakta, sadece bir müzik endüstrisi varlığını sürdürmekteydi. Müzik bir ekonomi haline de bu dönemlerde getirilmiştir (Solmaz, 1996: 29).

Türkiye'nin siyasi gidişatına paralel olarak süreç içerisinde müzik de giderek politize bir hal almaya başlamıştır. '68 kuşağıyla birlikte toplumda yaşanan sorunları kendine temel alan bir yaklaşım oluşmaya, şarkıların dili giderek sola kaymaya başlamıştır. Bu yaklaşım, yeni müzik türlerinin de oluşmasına yol açmıştır: Batı'daki sol-protest yaklaşımın temsilcisi punk, rock gibi türlerin etkisiyle oluşan *Anadolu Rock* ve *Anadolu Pop*; halk müziği, sanat müziği, arabesk müzik gibi türlerin öğelerinden oluşan *Protest (Özgün) Müzik* (Doğan ve Mustan Dönmez, 2016: 52). '68 Kuşağı, popüler kültürü tamamen dışlamıştır çünkü pop müzik meta olarak tüketilen bir kültür ürünüdür (Solmaz, 1996: 16). 1960 ve 1970'lerde muhalif gençlerin yabancı malları protesto etme, Batı emperyalizmine karşı durma tavırları müzikal beğenilerine yansımış ve gençler türkölere yönelmişlerdir. '68 felsefesine sahip solcu düşünürler, milli manevi değerlerin benimsenmesi ve asimile olmama düşünceleriyle Batı'ya ait kültür ürünlerini kısmen reddetmişlerdir (Doğan ve Mustan Dönmez, 2016: 52). Az sayıda da olsa Anadolu Rock/Pop tarzında üretim yapan milliyetçi-muhafazakar eğilimli sanatçı ve gruplar da bulunmaktadır. Bu yaklaşımın tanınmış örnekleri Barış Manço (1943-1999) ile Ersen ve Dadaşlar (1950)'dir.

Anadolu'da üretilen protest müziklerin sözlerindeki muhalif tutum, büyük ölçüde Alevi-Bektaşî kültürüne, ozanlık ve aşıklık geleneklerine dayanmaktadır (Doğan ve Mustan Dönmez, 2016: 62). Bu tarzda eserler seslendiren, üreten grup ve şarkıcıların eserlerini incelediğimizde bu net bir şekilde görülmektedir. Aşık Mahsuni Şerif, Aşık Veysel, Pir Sultan Abdal, Köroğlu, Karacaoğlu bu grup ve şarkıcıların sık sık başvurdukları kaynaklar olmuşlardır. Bunların yanı sıra Nazım Hikmet, Ahmet Arif, Gülten Akın gibi toplumsal gerçekçi şairlerin şiirleri de sıkça bestelenmiştir. Sanatçıların özgün üretimlerinde de aşıkların, halk ozanlarının ve şairlerin etkileri sezilebilmektedir. 1960'lı ve özellikle 1970'li yıllarda üretilen şarkıların sözlerinde toplumsal gerçekçi yaklaşımı benimsemiş tüm sanat dallarında gördüğümüz tema ve konular karşımıza çıkmaktadır. İşveren-işçi sorunları, siyasal çalkantılar, göç sorunları, ekonomik problemler, öldürülen ya da hapsedilen gençler, Doğu-Batı illeri/köylü-kentli arasındaki eşitsizlikler vb. Bunlara ek olarak aşıklık geleneğinden

gelen aşk, yiğitlik ayrılık gibi konular da işlenmiştir (Doğan ve Mustan Dönmez, 2016: 64).

12 Eylül Darbesi ile pop müziğe yayın yasağı getirilmiştir. Buradaki amaç, darbenin sorumlusu olarak görülen üniversite gençliğinin dinledikleri müziklerin yasaklanmasıdır (Karşıcı, 2010: 177).

2.3. Türkiye’de Kadının Toplumsal Hayattaki Konumu (1940-1980)

Türk kadınının gerek kendi çabası gerekse erkek devlet destekli modernleşme ve ilerleme çabaları Osmanlı’nın son dönemlerinde ufak ufak başlamıştır. Osmanlı-Türk modernleşmesinin farklı aşamalarında farklı tür kadınlar önemli olmuştur (Sancar, 2017:112).

Kemalist reformlar, kadını özgürleştirmeyi ya da kadın bilinci ve kadının kimliğinin geliştirilmesine katkıda bulunmayı değil, Türk kadınları, onları daha iyi eş ve anne yapacak eğitim ve becerilerle donatarak, cumhuriyetçi ataerkil düzene katkılarını arttırmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla sosyo-ekonomik gelişmeyi hedefleyen bu reformların feminist oldukları söylenemez (Arat, 1998: 52). Bu noktada görülmektedir ki devlet güdümlü olarak yapılan bu çalışmalarda öncelikli olan, kadının birey olarak güçlü bir varlığı olması değildir. Öncelikli olan nokta kadının genç cumhuriyetin de annesi olmasıdır. Cumhuriyet’in bu yeni kadını, iş ve aile çifte yükünü omuzlamış bir kahramandır. Namuslu, cinsiyetsiz bir silah arkadaşı, özverili, şefkatli, alçakgönüllü ve her şeyden önce sadık bir eş ve annedir. Kocasının yoldaşı ve arkadaşı, sosyal faaliyetlerdeki eşidir (Kadıoğlu, 1998: 96). Bu düşüncenin bir sonucu olarak içinde yaşadıkları dünya ve vatandaşı oldukları ülke hakkında fikri olmayan bir grup kadın ortaya çıkmıştır. Bu tür kadınlardan çoğunlukla “kadınca” konular üzerine düşünceleri, siyasete, ekonomiye kafa yormamaları, bu gibi konuları erkeklere bırakmaları istenmiştir. Bu nedenledir ki varsıl kentli kadınlar memlekette ne olup bittiğini bilmeden günlerini geçirmişler; işçi-köylü kadın ise kimler tarafından nasıl yönetildiğini bilmeden, durmaksızın çalışmış ve çalıştırılmıştır (Altındal, 1991: 127). Ataerkil yaşam ve düşünce tarzının toplumun en küçük parçası olan aileden en büyük yönetim birimi olan devlet/hükümete kadar sirayet etmiş olması bu durumun en temel sebebi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren kurulmuş kadın haklarını savunan dernekler bulunmaktadır. Bu dernekler zaman zaman fuhuşla mücadele, seçimlerde kadın aday gösterme gibi somut sorunlarla ilgilenmişlerdir. Ancak kadın sorunlarının somut meseleler olarak konuşulmaya başlanması ancak 1960'ların ortalarına doğru olanaklı hale gelmiştir (Sancar, 2017: 288). Bu dönemde ise karşılıklarına engel olarak ülkenin tamamını kasıp kavuran siyasi çalkantılar çıkmıştır. Bu noktada erken tarihli bir örnek olarak Nezihe Muhiddin önderliğinde toplanan kadınları da unutmamak gerekir. Kökleri Osmanlı'ya dayanan bu kadınlar, Cumhuriyet döneminin belki de ilk dalga feminist hareketi olarak anılmalıdır. Bu süre zarfında kadınlar için, kadın sorunlarına yönelen ve amacı kadın okuyucu bilinçlendirmek olan çeşit süreli yayınlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin; amacı kadınların düşünce, görüş ve isteklerine hizmet olarak tanımlanan *Kadın Gazetesi* 1 Mart 1947'den itibaren yayın hayatına başlamıştır. 1965'te aylık dergiye dönüşen gazete, ne yazık ki moda ve magazin ağırlıklı olmuştur (Sancar, 2017: 291-292).

Okur-yazarlık, eğitim alabilme, meslek edinme gibi konularda da kadınlar genel olarak hep erkeklerin gerisinde kalmışlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadın ve erkek arasındaki uçurum zaman içerisinde daralmıştır. Ancak günümüzde dahi var olan bu fark ne yazık ki kapanmamıştır. Örneğin; 1923-24 yılları arasında 9526 erkek öğretmene karşılık 1298 kadın öğretmen; 280.908 erkek öğrenciye karşılık 64.614 kadın öğrenci bulunmaktadır. Diploma alan 517 erkek mezuna karşılık ise yalnızca 8 kadın mezun olmuştur. 1935 yılına gelindiğinde ise okuma yazma bilmeyen erkek oranı %70.3'ken, kadınlar da oran %89.9'dur. 1955'te ise okuma-yazma bilmeyen erkeklerin oranı %43.7'ye kadar düşmüşken, kadınlarda oran hala %74 gibi yüksek bir seviyededir (İnan, 1975: 147, 149).

İlkokul, ortaokul ve hatta liseye kadar eğitimine devam edebilen kız çocuklarının sayısı zamanla artsa da kadınların yükseköğretime devam etmeleri neredeyse bir lükstür. Yükseköğretime yani üniversite eğitime devam edememek kadınların bir meslek dalında uzmanlaşıp kalifiye birer çalışan olma yollarına büyük bir ket vurmaktadır. Birkaç örnek vermek gerekirse; ilk defa Eylül 1922, daha Cumhuriyet kurulmadan, kadın öğrenci almaya başlayan İstanbul Tıp Fakültesi yalnızca 7 kadın

öğrenci kabul etmiş ve 1928’de bu kadınlar hekim ünvanıyla diploma almışlar. 1952 tarihinde ise 510 kadın hekim diplomalarını resmen tescil ettirmişlerdir (İnan, 1975: 151-152). Bu tür olumlu bir gelişmeye karşın; 1975 sayım sonuçlarına göre kadın nüfusunun yalnızca %0,05’i yükseköğretim mezunudur (Kırkpınar, 1998: 26). 1979-80 döneminde ise tüm yükseköğretim kuruluşlarında okuyan kadın öğrenci sayısı 41.887 iken erkek öğrenci sayısı 125.961’dir (Altındal, 1991: 142).

Türkiye’de yaşayan kadınların iş yaşamına katılımları eğitimle paralel bir seyir izlemektedir. Bu nedenle kadınların ekonomik hayata katılımında da kırsal ve kentte yaşayan kadınlar arasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Köyden kente göçen kadının ekonomiye katılımı ise bu iki kesimden de farklıdır. Köyden kente göçen kadınların ilk ve ikinci kuşakları arasında dahi fark görülmektedir.

Kırsal bölgelerde kadın bütün işleri görmektedir ancak şehirdeki işçi kadınla aynı konumda düşünülmemelidir. Kadın kırsalda aile toprağında çalışan bir üreticidir, ücretli bir işçi değil. Bu sebeptendir ki kadın emeğinin en yoğun katılımı olan iş sahası tarımdır. Özellikle 1940-55 yılları arası kadınların çalışma gücünün fazlalaştığı saptanmıştır. II. Dünya Savaşı sebebiyle silah altına alınan ve endüstrinin çoğalmasıyla bu sahaya yönelen erkek emeğinin yerini giderek kadınlar almıştır. 1950’de tarımda çalışan erkek sayısı 4.388.832, kadın sayısı 4.580.514’tür (İnan, 1975: 156-157). Ancak çoğu ücretli işçi olmayan bu kadınlar ekonomik bağımsızlıktan yoksundurlar. Ücretli ya da mevsimlik işçi statüsünde çalışsalar dahi kendi kazançları üzerinde söz hakları olduğunu söylemek zordur. Tüm bunlara ek olarak; özellikle köylerde, toprağın yalnızca erkekler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı ataerkil düzen içerisinde kadınlara son derece sınırlı bir alan kalmaktadır. Türkiye’de yaşanan kırsal değişim de cinsiyetler arasında zaten var olan eşitsizliği derinleştirmiştir (Kandiyoti, 2015a: 29, 31). Tarım alanında çalışan kadınların eğitime ulaşma oranları da oldukça düşüktür. Örneğin 1964 yılında tarımda çalışan kadınların ancak %23.3’ü okur-yazardır (Şahinkaya, 1983: 145).

Tarım dışında kalan alanlara bakıldığında Cumhuriyet Türkiye’sinde kadın, iş hayatına öncelikle öğretmen olarak giriş yapmıştır (Doğramacı, 1989: 118). Öğretmenlik mesleğinin anaçlık içermesi, düzenli çalışma saatleri ve tatilleri ile

kadınların “kadınlık görevlerini” aksatmalarına sebebiyet vermeyeceğinin düşünülmesi kadınların bu mesleğe yönelmesi/yöneltelmesinin önde gelen sebeplerinden olarak düşünülmektedir. Öğretmenlikten sonra çeşitli kademe ve görevlerdeki devlet memurluğu yoğunlukla tercih edilmiştir. 1938’de sadece 12.716 kadın memur varken, bu sayı 1978’de 277.622’ye yükselmiştir. Bu süre zarfında Türkiye kamu yönetiminde kadın görevlilerin sayısı da giderek artmıştır. Ancak kadın görevliler yönetimde önemli oranda temsil edilmeseler de erkek meslektaşlarından daha hızlı bir artış göstermişlerdir (Kırkpınar, 1998: 26). 1978 yılı istatistiklerine göre, yerel yönetim birimlerinde çalışan kadınların %56.7’sini üç büyük kent yönetiminde çalışan kadınlar oluşturmaktadır. Bu durumun genel sebebi kırsal kesimlerde hala kadınların çalışmasına karşı var olan olumsuz tutumdur (Aktaran Kırkpınar, 1998: 26).

Kentte ise varlıklı aile kızları hızla burjuvalaşmış, en pahalı ve iyi okullarda yükseköğrenim yapmışlardır. Bu varlıklı sınıfın kızları genellikle doktor, avukat, dişçi, öğretim üyesi gibi “pozisyonlu” işlere sahip olmuşlardır. Orta sınıfın kızları ise ilkokul-lise arası bir mezuniyetle yetinmek zorunda kalmışlardır. Bu kadınlar genellikle fabrika işçisi, ilkokul öğretmeni, ebe, tezgahkar gibi meslekler edinebilmişlerdir. Bu meslekleri elde edebilmeleri dahi büyük maddi fedakarlıklarla sağlanabilmiştir (Altındal, 1991: 141).

Kadınların eğitim seviyelerinin, iş hayatına katılımlarının yükselmesi buna bağlı olarak ekonomik bağımsızlıklarının artması gibi olumlu gelişmeler görülmektedir. Buna karşın gerek kentte gerek kırsalda kadınlar hala toplumsal cinsiyet kalıplarına ve ataerkilliğe bağlı olarak yaşamlarını sürdürmektedirler. İyi bir eş olmak, ev işlerini aksatmamak, anne olmak hala kadının öncelikli görevleri olarak kabul edilmektedir. Bunun en önemli göstergelerinden biri; akademik eğitimini tamamlayan kadınların önemli bir kısmının iş hayatına atılmamasıdır (Doğramacı, 1989: 121). Buna bağlı olarak ortaya çıkan sonuç ise çarpıcıdır. 1973 yılında yapılan bir çalışma sonucunda, evlendikten ya da çocuk sahibi olduktan sonra işlerini bırakan kadınların oranı %35 gibi yüksek bir seviyededir. Bu durum kadının eğitim düzeyi ne olursa olsun işgücüne katılımının ev kadını ve anne rolleri tarafından önemli ölçüde etkilendiğinin bir kanıtıdır (Aktaran Doğramacı, 1989: 128).

Köyden kente göç durumunda ise kırsal kesimde kadına verilen eğitimin genellikle ilkokul düzeyinde kalması, kadının istihdamını olumsuz etkilemektedir. İş piyasasında rekabet edememesi bu kadınları genellikle ev hizmetleri ya da nitelikli işçi gerektirmeyen düşük ücretli alanlara itmiştir. Bu çalışma şartları kadına ekonomik güç kazandırmakla birlikte, dış dünya ile ilişkisini sınırlandırmaktadır (Doğramacı, 1989: 127).

Laikleşmeyle birlikte cinsiyete dayalı iş bölümü azalmaya başlamışsa da geleneksel yapı içinde kadının mesleki farklılaşması yine de oldukça azdır. 1927'den 1985'e kadar kadınların meslek kollarına dağılımı hala erkeklerinkinden oldukça farklıdır (Doğramacı, 1989: 118, 123).

Kadınların toplumsal hayattaki varlıklarını ve sosyal hayata katılımlarını etkileyen unsurlardan bir tanesi göç dalgasıdır. 1950'lerde kenti henüz tanımamış olan köylü kadınlar, kente göç etmek istememişler, kocalarını köyde tutmaya uğraşmışlardır. 1970'lerden sonra ise kentte yaşamayı tercih edenler kadınlar olmuştur. Kent bu kadınlar için kocasının aile ve akrabalarının baskısından uzaklaşabileceği, kendi çekirdek ailesini kurabileceği, kocasının kazaklığının yumuşayabileceği hem evde hem tarlada köle gibi çalışmaktan kurtulabileceği, çocuklarının eğitim olanaklarına kavuşabileceği bir ortamdır (Erman, 1998: 212). Bu bağlamda köyden kente göçmek kadın için bir nevi özerkliği kazanmak anlamına gelmektedir. Kırsalda içinde yaşadığı kapalı toplumdan kurtulmanın, omuzlarına yüklenen haddinden fazla yükü azaltmanın bir yolu olarak görülmüştür. Buna karşın, köyden kente göçen kadınların annelik bağlamında farklı sıkıntıları oluşmuştur. Kentte büyüyen çocuklar uzun vadede problem olabilmıştır. Yaşı yirmileri geçtiği halde evlenmeyenler, Almanya'ya yerleşmek isteyenler, siyasi eylemler sonucunda başı derde girenler, arkadaşlarıyla kıyaslayıp hayatlarından hoşnutsuzluk duyanlar vb annelerinin endişe içinde yaşamalarına sebep olmuştur (Erman, 1998: 215).

Türkiye'de kadınların siyasete dahil olmaları, erkek egemen Türkiye siyasetinin onlara verdikleri izin sınırları içerisinde olmuştur. Türkiyeli kadınlar 3 Nisan 1930'da

Belediye, 5 Aralık 1934'te Milletvekili seçme ve seçilme haklarını²⁷ elde etmişlerdir (İnan, 1975: 164). Bu kısmen kadınların kendi çabaları sonucunda olsa da erkek devlet tarafından verilmiş bir lütuftur. Kadınlar gerek seçmen yetkileri gerekse seçilme haklarıyla erkek egemen Türkiye siyaseti içerisinde ne yazık ki kullanılmışlardır. Yıllar boyunca “kadınsı” işler ve konularla ilgilenmesi telkin edilmiş, siyasetten soyutlanmış kadın, bu alanda da yakın çevresindeki erkeklerin etkisi altında kalmıştır. Özellikle 1950'den sonra yapılan seçimlerde siyasal bilinçten yoksun Türkiyeli kadın, siyasetçiler tarafından oy deposu olarak kullanılmıştır. Örneğin; gerek Menderes gerekse Demirel, 1973 seçimlerine kadar kadın seçmenlerden büyük ölçüde yararlanmıştır. Oysa bu hükümetler döneminde (1950-1971) kadın parlamenter sayısı azalmış, kadınların siyaset dışında tutulması neredeyse kesin kural haline gelmiştir (Altındal, 1991: 137).

1954'te Kadınları Koruma Derneği tarafından, 1958'de ise başka bir kadın partisi kurma girişimi olmuş, fakat bu girişimler sonuçsuz kalmıştır (Sancar, 2017: 293). Ancak, 1965 seçimlerinde artık kadın adayların fotoğrafları da gazetelerde görülmeye başlanmıştır (Altındal, 1991: 137).

²⁷ Türkiye'den önce kadınların seçme ve/veya seçilme hakkı olduğu bazı ülkeler: Avusturalya (1805), Wyoming Eyaleti-ABD (1868), Tazmanya (1903), Finlandiya (1906), Danimarka (1915), Çekoslovakya (1920) gibi (İnan, 1975: 199).

Tablo 2: TBMM Milletvekilleri - Cinsiyete Göre Dağılım

Seçim Yılı	Parlamentodaki Milletvekili Sayısı	Kadın Milletvekili Sayısı	Kadın Milletvekili Oranı (%)
1935	395	18	4.6
1943	435	16	3.7
1950	478	3	0.6
1957	610	8	1.3
1965	450	8	1.8
1973	450	6	1.3
1991	450	8	1.8
1999	550	22	4.2
2002	550	24	4.4
2007	550	50	9.1
2011	550	79	14.3
2015 (Haz)	550	97	17.6
2015 (Kas)	550	81	14.7
2017 (Güncel)	543	76	14

Kaynak: <http://ka-der.org.tr/wp-content/uploads/2017/12/kad%C4%B1n-istatistikleri-2017.pdf>

Kadınların özellikle evlilik, boşanma gibi birtakım temel haklarının kendi sorumluluklarında olması gerektiği düşüncesi Cumhuriyet’le birlikte tartışılan bir konu olmuştur. İslam hukukuna göre kurulan ailede, Osmanlı-Türk kadının hemen hiçbir hakkı olmamıştır. 1926’da İsviçre Medeni Kanunu temel alınarak Türk Medeni Kanunu çıkarılmıştır ve bu kanunla birlikte Türk kadını, birçok esas haklarına ulaşmıştır (İnan, 1975: 159). Ancak kırsal ve kent arasındaki ayrım bu konuda da kendini göstermiştir. Eğitim ve bilgi seviyesinin kırsala göre daha yüksek, bilgiye ulaşmanın daha kolay olduğu kentlerde kadınlar kanunlarla belirlenmiş bu haklarını daha etkili bir şekilde kullanabilmişlerdir. Ancak kırsalda okuma yazma dahi bilmeyen kadınlar, aile kurmak gibi bu kadar kişisel bir konuda bile hanelerindeki erkeklerin ağızlarından çıkan sözlere bağımlı olmuşlardır. Şahinkaya’nın 1966 yılında yayınladığı “*Orta Anadolu Köylerinde Aile Strüktürü*” adlı makalesinde ulaştığı sonuçlar örnek olması açısından önemlidir. Bu bölgedeki ailelerin yaklaşık %93’ünde ataerkil düzen görülmekte, en yaşlı kuşak çiftler arasında ortalama 7 yaş fark bulunmakta (büyük olan taraf erkektir) ve kanun dışı olmasına rağmen özellikle köylerdeki zengin ve nüfuzlu erkekler arasında bir imtiyaz şeklinde poligami (çok eşlilik) görülmektedir (Şahinkaya, 1983, 131). Bir diğer örnek ise; S. Timur tarafından 1968 yılında ülke çapında yapılan bir araştırmadır. Bu çalışma başlık parası

kurumunun Türkiye'nin doğusu, Karadeniz kıyıları ve Orta Anadolu'da, yani kadının üretime ekonomik katkılarının yüksek ve ataerkil geniş ailenin en yaygın olduğu yörelerde uygulandığını doğrulamaktadır (Aktaran Kandiyoti, 2015a: 25).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadınlara sağlanan hak ve özgürlükler (özellikle 1950-60 arasında) siyasal çıkarlar uğruna, aldatmacaya, şaşırtmacaya ve yönünden saptırılmaya uğratılmış olduğu için ne yazık ki yozlaşmıştır (Altındal, 1991: 143). Bu yozlaşmanın yanı sıra çıkarılan her kanun her zaman kadının hakkını da gözetmemiştir. Modern dünyada bağımsız bir birey olmanın ön koşulu olan maddi konularda zaman zaman kadınların söz haklarına ket vurulmuştur. Örnek olarak Altındal'ın kitabının 1991 tarihli beşinci baskısında T.C. Medeni Hukuku'nun 191. maddesinde kadının kazancının kocasının mülkiyetinde olduğunun açıkça belirtildiği söylemesi gösterilebilir. Bu maddeye göre; kadın kazancını ya da tahvil ve senetlerini kocasının açık izni olmaksızın (bu izin noterden alınmaktadır) dilediği gibi harcayamamaktadır (Altındal, 1991: 160).

Kadının toplumdaki konumunun genel olarak ülkenin iç dinamiklerine bağlı olarak nasıl değiştiği, yeni kuşaklara bu değişimlerin nasıl aktarıldığı ile “kadın” ve “erkek” olmanın ne şekilde tanımlandığını gözlemlemek açısından okul ders kitapları da önemini göstermektedir. Cumhuriyet'in ilk yılları ile 1950 sonrası okutulan ders kitaplarında kadını konumlandırma açısından ciddi farklar görülmektedir. 1950'lerden sonra, artan sayıda kadın çeşitli işkollarında çalışmaya başladığı halde, ders kitaplarında kadınlar çalışma hayatından dışlanmışlardır. Örneğin; 1932 yılında “Çalışır, yaşarız erkek ve dişi” olan mısra, 1952 yılında “Çalışkan gayretli birer er kişi”ye dönüşmüştür (Aktaran Gümüsoğlu, 1998: 103,113-114).

Tüm bu gelişme ve değişimler göz önüne alındığında, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte kadının konumunda genel olarak bir iyileşme görülmektedir. Bu iyileşmenin oluşmasının sebepleri her zaman saf iyi niyetten olmasa da önemlidir. Ancak bir yandan da fark edilmektedir ki ülkede yaşanan siyasi dönüşümlerle kadınların yaşayışları, konumları da dönüşmüştür. Özetle, kadının bu dönem içerisinde durumu Osmanlı'daki durumundan iyi olmakla birlikte, kadın-erkek eşitliği bağlamında hala yeterli düzeyde değildir.

3. TÜRK TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESMİNDE KADIN İMGESİ

*“Şuna inanmak lazımdır ki,
dünya yüzünde gördüğümüz her şey kadının eseridir.”*

Atatürk, 1923

Türk resim sanatı içinde toplumsal gerçekçi bir yaklaşım ya da temayla eser üreten sanatçılar, kadın figürünü farklı bakış açılarıyla işlemişlerdir. Sanatçıların kökenleri, eğitim aldıkları okul ve atölyeler, siyasi ideolojileri ile hayata bakışları, yaşadıkları şehirler, odaklanmayı tercih ettikleri detaylar ve resmi ürettikleri dönem kadını tasvir etme şekillerini etkilemiştir.

3.1. 1940-1950 Arası Dönem

II. Dünya Savaşı'nın etkileriyle başlayan 1940'lı yıllar, gelecek dönemler göz önüne alındığında, görece sakin geçmiş yıllardır. Atatürk dönemi sonrası, modernleşme çalışmaları siyasi ve sosyal alanlarda devam etmiştir. II. Dünya Savaşı'nın getirdiği yokluk-yoksulluk ve çok partili sisteme geçişin getirdiği siyasi arenadaki çatışmalar toplumsal yaşama olumsuz yönde etkileyen unsurlar olmuştur. Bu dönem aralığında üretilen toplumun yaşayışını yansıtan gerçekçi yaklaşımlı resimler Yeniler Grubu üyesi ressamlar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 54: Selim Turan, Tütüncüler, 1941-42 (Ed. Edgü, 1998: 188)

1941’de IV. Yurt Gezisi ile daha Akademi’de öğrenciyken Muğla’ya giden ve Yeniler Grubu üyesi de olan Selim Turan, toplumu yansıtan eserler üreten bu sanatçılardan biridir. Türkiye’de tütün üretimi, 1935’ten sonra ülkenin batısına doğru kaymış ve 1965’e gelindiğinde Muğla en çok tütün üretimi yapan iller arasına girmiştir (Günay ve Uğurlu, 2006: 125-126). Turan, *Tütüncüler* (Resim 54) adlı eserinde, Muğla’da tütün sektöründe çalışan bir grup insanı tasvir etmiştir. Çalışanların büyük bir çoğunluğunun kadın işçiler oluşturmaktadır, az sayıda erkek işçi onlara eşlik etmektedir. Kadın işçiler tütün ayıklama ya da benzeri bir iş yapmaktadırlar ki bu tür bir iş hane içi üretim sürecinden el yatkınlıkları bulunan bir iştir. Tütün ayıklamak belli ki “kadınsı” bir iş olarak görülmüştür. Hane dışındaki iş yaşamına katılan bu kadınların ekonomik bağımsızlıkları olduğu da tartışmalı bir konudur. Arat; ev dışında çalışan kadınların ailenin ekonomisine katkıda bulunmak amacıyla çalıştıklarını, parasal olarak bağımsız olmadıklarını söylemektedir (Arat, 1998: 68).



Resim 55: Mümtaz Yener, *Fırın*, y. 1942 (Berksoy, 2000: 58)

İstanbul’lu bir ressam olan Mümtaz Yener, *Fırın* (Resim 55) adlı tablosunda savaş dönemi yoksulluğuna vurgu yapmaktadır. Eserde, tezgahı boş bir fırıncının karşısında kalabalık bir figür grubunun tasvir edilmiştir. Figürlerin tamamının yüz ifadeleri ve beden dillerinden çaresizlik okunabilmektedir. Kalabalığın içine karışmış kadın figürlerini tek tek seçmek zor olsa da kalabalığın en önüne yerleştirilmiş kadın figürü dikkat çekmektedir. Ayakları çıplak ve boynu hafifçe bükük olarak tasvir

edilmiş olan bu kadın aynı zamanda bir annedir. Biri kucağında biri de bacağına sarılmış olarak iki çocuğuyla birlikte tasvir edilmiştir. Kadın/Anne bir elini kalabalıktan korumak amacıyla bacağına sarılmış olan çocuğunun sırtına koymuştur. Erkek figürlerin hiçbirinin yanında çocuk bulunmaması bu noktada dikkat çekicidir. Kadın, şartları ne olursa olsun aynı zamanda annelik görevlerini eksiksiz yerine getirmektedir.



Resim 56: Nuri İyem, *Yolculuk Var*, tüyb, 60x40 cm, 1941 (© Evin Sanat Galerisi)

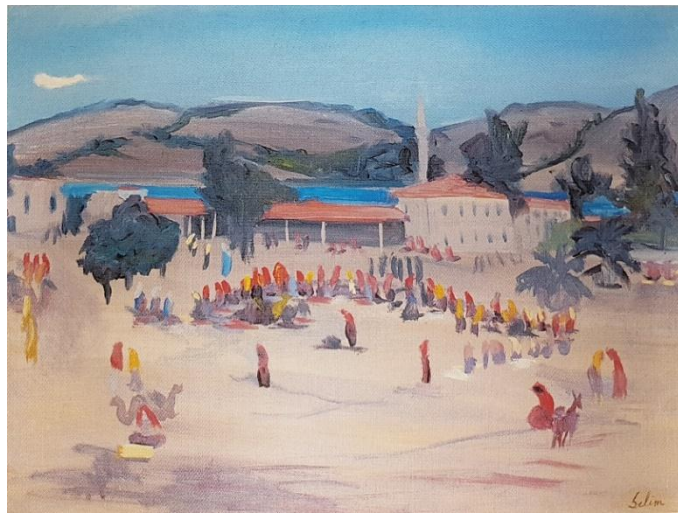
Fırın'dan bir yıl önce Nuri İyem tarafından yapılmış *Yolculuk Var* (Resim 56) isimli eser ise tamamen farklı bir temayı işlemektedir. Giray resmin 1941 tarihli Yeniler Grubu Liman Sergisi'nin dikkat çeken eserlerinden biri olduğunu söylemektedir (Giray, 1998: 92). Resimde bir çocuk ve bir yetiştikenden oluşan sokak müzisyenleri etrafında toplanmış, onları dinleyip seyreden kalabalık bir insan grubu görülmektedir. Resmin orta odak noktasında dönem modasına uygun, beyaz-sarı yakalı kırmızı renk kıyafetli bir kadın figürü yerleştirilmiştir. Yaka kısmındaki bu aydınlık, izleyicinin dikkatini direkt kadın figürüne çekmektedir. Giray, bu kırmızı kıyafetli kadının şarkı söyleyerek elinde şarkı sözleri bulunan kitabı satmaya çalıştığını yorumunu yapmaktadır (Giray, 1998: 92). Kadının duruşu, kollarının pozisyonu ve ellerinde bir nesne olması bu görüşü destekler niteliktedir. Ancak kadının resimde görülen ilişkisi, karşısında duran genç hamalladır. Ayakları dahi çıplak olan hamalın bu minvalde bir alışverişe gireceği çok da akla yatkın gelmemektedir. Tuvalin

sağ kenarına yerleştirilmiş, başı örtülü, kahverengiye çalan kıyafetli kadın figürü ise kalabalığın içerisinde dikkat çekmemektedir.



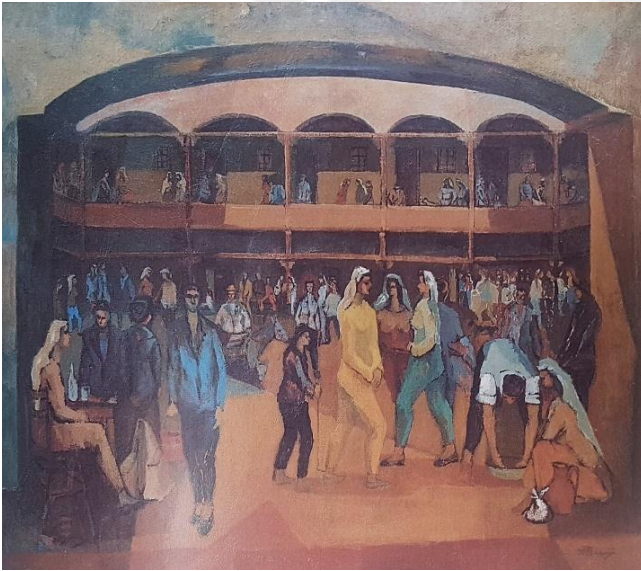
Resim 57: Nejat Melih Devrim, Bodrum Kasabası, tüy, 78x108 cm, 1943, Özel koleksiyon (Tansuğ, 2012: 251)

Bodrum Kasabası (Resim 57), yazar bir baba (İzzet Melih Devrim) ile ressam bir annenin (Fahrelnisa Zeid) oğlu olan Nejat Melih Devrim'in Paris'e gidip soyut eğilimlere yönelmeden önce ürettiği eserlerden biridir. Resimde oldukça kalabalık bir kasaba meydanının betimlemesi yapılmıştır. Resimdeki figürler detaylardan arınmış, bir tür lekeci yaklaşımla uygulanmıştır. Dolayısıyla bu resimde Devrim'in lirik soyuta yönelişinin ilk adımları sezinlenmektedir.

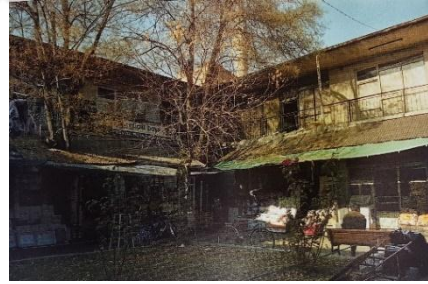


Resim 58: Selim Turan, Muğla'da Pazar, tüy, Özel koleksiyon (Ed. Edgü, 1998: 189)

Bodrum Kasabası resmi kompozisyon olarak, aynı meydanı betimlemiş olan Turan'ın *Muğla'da Pazarı* (Resim 58) adlı resmi ile büyük benzerlik taşımaktadır. Bu kadar kalabalık bir insan topluluğunun aynı anda meydanda toplanmış olması bir pazar günü olduğunu, insanların alışveriş yapmak amacıyla orda olduklarını düşündürmektedir. Yük taşımakta olan hayvanlar ve etraflarında insanların toplanmış olduğu yük sepetleri bu düşünceyi desteklemektedir. Kalabalık figür topluluğu içerisinde kadın figür sayısının yoğunlukta olduğu görülmektedir. Daha erken dönemlerde erkek görevi olarak kabul edilen alışverişin, yavaş yavaş bir kadınlık görevine dönüştüğü görülmektedir. Erkeklerin çalışma şart ve koşullarının değişmesi, kadınların kamusal alanlarda boy gösterebilmesine yol açmışsa da bu kısıtlı ve erkek kontrollü bir özgürlük alanıdır.



Resim 59: Ferruh Başağa, *Mecidiye Hanı*, tüyb, 80x91 cm, 1944 (Giray, 1995: 359)



Görsel 16: Mecidiye Hanı'nın avlusundan genel görüntü (Karpuz, 2009: 684)

Ferruh Başağa, *Mecidiye Hanı* (Resim 59) resmini 1944'te gerçekleştiren son Yurt Gezisi kapsamında Konya'da yapmıştır. Sanatçının soyut eğilimlere yönelmeden önce yaptığı son resimler arasında alan yer alan bu eser, sadece Başağa'nın bir dönemini değil, Konya'nın güncel yaşamı ve resme adını veren yapının da o yıllardaki görünümünü belgelemektedir (Giray, 1995: 358). İdeolojik anlamda toplumsal gerçekçi yaklaşımı olan bir eser olmamakla birlikte, Giray'ın da belirttiği gibi dönemi belgeleyici bir niteliği olması açısından önemlidir.

Eserde kadınların kamusal bir alanda, bir handa dolaştıkları görülmektedir. Kadınlar, erkeklerle aynı mekanda tasvir edilmekle birlikte, birbirleri ile iletişim halinde değildirler. Yüz yüze bakan kadın-erkek ikilisi eserde görülmemektedir. Kadınlar bedenlerine oturan, vücut hatlarını belli eden kıyafetler giymekten çekinmemektedirler. Bu noktada sanatçıların resimleri tuvale aktarırken kendi düş dünyalarından da katkı yaptıkları göz önüne alınmalıdır. Ancak buna karşın başları, Anadolu kadının geleneksel alışkanlığı ile örtülüdür; örtünün altından saçları da seçilebilmektedir. Resmin ortasına konumlandırılmış, arkasından yürüyen çocuğu yürüyen sarı giysili kadın figür üzerinden bir kadın/anne göndermesi yapılmıştır. Sol kenarda, üzerinde şişe ve bardak bulunan yüksekçe bir masa karşısında sandalyede oturan kadının çalışıyor olması, düşük bir ihtimal de olsa, muhtemeldir. Tam karşısında yerde oturan ve yanında testi ile ufak bir bohça bulunan kadın ise; yanında eğilmiş ellerini yıkayan erkeğe hizmet etmek amacıyla gelmiş gibidir. Resmin ön bölümüne konumlandırılan bu kadın figürleriyle, toplumda var olan üç farklı temel kadın yaşayışı temsil edilmiştir.



Resim 60: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çorum İğdeli Gelin Halayı, tüyb, 1945, Canan Yücel Eronat Koleksiyonu (Ed. Edgü, 1998: 147)

Yurt Gezileri kapsamında Anadolu'yu görme şansı edinmiş bir başka ressam ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Özellikle Çorum gezisi Eyüboğlu'nu ve sanatını çok etkilemiştir. Erol, Anadolu insanının sanatçının resimlerine bu gezide girdiğini, Çorum gözlemlerinin ölene kadar sanatçıyı izlediğini söylemektedir (Erol, 1998b: 146). *Çorum İğdeli Gelin Halayı* (Resim 60) isimli resimde sanatçının, Çorum'da izlediği

İğdeligelin oyunun bir tasviridir. Eyüboğlu İğdegelin ile ilgili olarak “(...) İğdegelinin kadın-erkekli oluşu, ayrıca güzel bir türkü ile oynanması bu oyuna büyük bir zenginlik veriyor. Çorum’un üçetek adlı kadın kıyafetini İğdegelin oyununda görmek gerek. (...)” demiştir (Eyüboğlu, 1998: 145-146). Eyüboğlu’nun halaydan bahsederken kadın-erkekli oluşuna vurgu yapması ve bunun zenginlik kattığı düşüncesi önemlidir. Resimde de bir arada oynayan kadın ve erkekler tasvir edilmiştir. Bu yöresel oyundan kadın dışlanmamıştır. Kadınlar yöresel kıyafetleri içerisinde, hareketli, kendilerini müziğin ritmine kaptırmış bir şekilde resmedilmişlerdir.



Resim 61: Fahrettin Arkunlar, Tarla Dönüşü, tüy, 33x33 cm, 1948, Naci Terzi Koleksiyonu (Ed. Şerifoğlu, 2003:238)

Arkunlar’ın *Tarla Dönüşü* (Resim 61) adlı eseri 1949 tarihli Galatasaray Sergisi’nde sergilenmiştir. 1925 yılında Paris École des Arts Decoratif (Dekoratif Sanatlar Okulu)’e gönderilen sanatçının eserlerinde süslemeci tavrı hissedilmektedir. Sanatçı, bu konuda aldığı eleştiriler sonucunda Anadolu yaşamının irdelendiği lirik kompozisyonlara yönelmiştir (Çalıkoğlu, 1998: 93). 1941 yılında Yurt Gezileri kapsamında Artvin’e gitmesiyle de bu yönelimi beslenmiştir. Resimde bütün gün tarlada çalışmış bir çekirdek ailenin eve dönüşü betimlenmiştir. Eserin tamamına hakim olan toprak rengi tonları bozkıra, tarlaya bir gönderme niteliğindedir. Figürlerin yüz ifadeleri detaylı işlenmemiştir. Resimden ailenin her ferdinin yaş ve cinsiyet ayrımı görülmeden tarlada çalıştığı anlaşılmaktadır. Ailenin her üyesi gücü yettiği işi

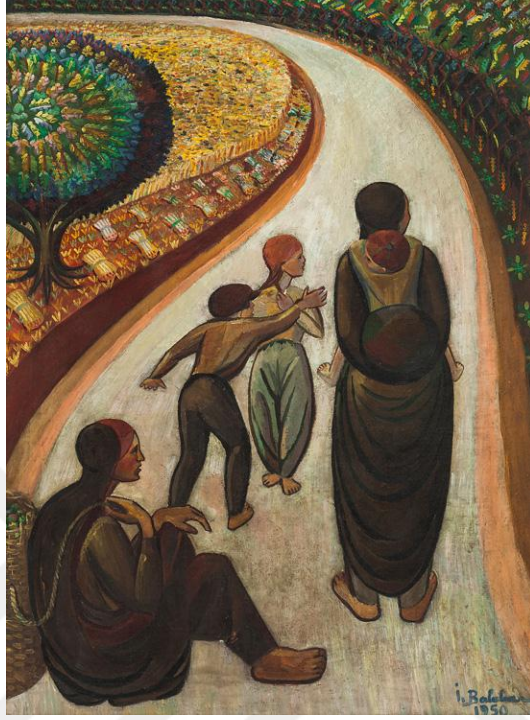
yapmakla görevlendirilmiştir. Ancak o dönemin toplumsal yapısından bilmekteyiz ki kadının işi burada bitmemiştir. Erkek ve çocuk eve gittiğinde dinlenme hakkına sahiptir. Kadının ise görünmeyen hane içi emeğine devam etmesi gerekmektedir.



Resim 62: Avni Memedoğlu, Beyoğlu, 65x90 cm, 1949 (© Sorun Yayınları Kolektifi)

Avni Memedoğlu için Fikret Adil, kendisine halk ressamı diyebileceğimizi çünkü resimlerinde sosyal eleştiri ve hicivler gördüğümüzü söylemektedir (Haz. Öztürk, 1999b: 106). *Beyoğlu* (Resim 62) isimli eserde de sanatçının sosyal eleştiri yaklaşımını ve sol tandanslı ideolojisinin yansımalarını görmekteyiz. Bu dönem aralığında gördüğümüz toplumsal temalı eserlerden işlediği konu bağlamında farklı bir noktada bulunmaktadır. İstanbul'un Beyoğlu semtinde dolaşan varıl insanların tasviri ile önlerinde eğilmiş bir dilencinin tasviri yapılmıştır. Varıl ve yoksul arasındaki vurgulanan zıtlıkla kapitalizm eleştirisi yapılmış, II. Dünya Savaşı sonrası toplumu ele geçiren Amerika sempatizanlığı arkadaki 'Bar American' isimli mekanla vurgulanmıştır. Eserde savaş sonrası ekonomik politikalarının zenginleştirdiği kesime bir gönderme yapılmıştır. Toplumun varıl kesimini temsil eden kadın figürleri gerek kıyafetleri gerekse duruşlarıyla ekonomik statülerini göstermektedir. Kadınlar hem tek başlarına hem de yanlarında eşleri/sevgilileriyle birlikte tasvir edilmiştir. Sokakta yürüyen insan grubunun önünde yer alan ve yüzleri izleyiciye dönük olan çift, mimikleriyle toplumun varıl kesiminin yoksulluğa ve yoksullara bakış açısını aktarmışlardır. Erkek figürü kafasını dilenciden ters yöne doğru çevirmiş ve onu

tamamen yok saymaktadır. Kadın figürü ise dilenciye doğru bakmakta ancak yüzünde umursar bir ifade bulunmamaktadır.



Resim 63: İbrahim Balaban, Hasat Zamanı, tüyb, 81x60 cm, 1950 (© <http://www.beyazart.com>)

Bu dönemde ideolojik yönü Memedoğlu kadar baskın olan bir diğer sanatçı ise İbrahim Balaban'dır. Tarlada çift sürenler, kuşlar, çiçekler ve dikenler çizerek resme başlayan sanatçı; esas olarak Anadolu'nun doğasıyla insanını birleştiren resimleriyle tanınmaktadır. Sanatçı daha sonraları yerel nakışlardan etkilenerek resmine yeni bir yön vermiştir (Berksoy, 1998: 120). *Hasat Zamanı* (Resim 63) isimli bu eserde de Balaban'ın Anadolu'yu ve yöre insanını naif bir tutum ve kendine has dekoratiflikle yansıttığını görmekteyiz. İki kadın ve üç çocuktan oluşan toplam beş figürlü bir kompozisyona sahip olan eserde, kahverengi-sarı tonlarının yoğun kullanımı mavi-yeşillerle dengelenmiştir. Hem kadın hem de çocuklarının ayaklarının çıplak olması dikkat çekicidir. Kadın figürleri baştan ayağa tamamen kapalı kıyafetler içerisindeyken ayaklarında ayakkabı ya da benzeri bir şey olmaması yokluğa ve yoksulluğa bir gönderme olarak okunabilir. Kadın figürlerin, çocuklarla birlikte tasvir edilmiş olması yine kadın/ana misyonuna bir vurgu niteliği taşımaktadır. Yorgun bir halde yerde oturan kadının figürünün sırtındaki sepetim dolu oluğu gözükmektedir. Bu da resmin bize hasattan dönüş anını yansıttığını göstermektedir. Bu bağlamda belli ki

bu kadınlar hem tarlada, bağda, bahçede çalışmışlar hem de aynı anda çocuklarıyla ilgilenmişler ve annelik sorumluluklarını yerine getirmişlerdir. Arkunlar'ın resminde de belirttiğimiz gibi kadının ne annelik sorumlulukları ne de hane işçisi görevleri bu dönüş yolu sonunda bitmeyecektir.



Resim 64: İbrahim Balaban, Doğum, 1950

(<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/>)

Yaşar Kemal, Balaban'ın her resminde aslında bir hikaye anlattığı söylemektedir. *Doğum* (Resim 64) isimli bu tablosunda da köyde gerçekleşen bir doğum anını tüm saçısı, belası, yokluğu ile görülmektedir. Bu resmi bu kadar gerçekçi kılan ise Balaban'ın karısının çocuk doğururken ölmüş olmasıdır (Kemal, 1953: 5). Balaban'ın genel olarak resimlerinde görülen naifliğin, yumuşak fırça darbeleri ve birbirini içerisinde eriyen yumuşak renklerin yerine daha ekspresyonist fırça darbeleri ve karamsar bir renk paleti tercih etmesinin nedeni bu sahnenin travmasını yaşamış olmasıdır. Doğum sahnesi olması sebebiyle kompozisyondaki figürlerin tamamı kadındır. Resmin sol tarafında yerde oturmuş yaşlı kadın figürün elinde yeni doğmuş bebeği tutmaktadır. Resmin en aydınlık noktası da bu bebektir. Resmin sağ tarafında ise yerde oturan başka bir kadının elindeki maşrapaya testiden su döken bir kadın görülmektedir. Yeni doğmuş bebeği yıkadıkları anlaşılmaktadır. Bebeği tutan kadının solunda yine yaşlı bir kadın bebeği kurulayıp sarmak için elinde bir örtüyle hazır

olarak eğilmiş beklemektedir. Resmin ortasında kırmızı bluzlu yeni doğum yapmış kadın/anne, doğumun tüm yorgunluğuyla başka bir kadının kucağına dayanmış bir şekilde resmedilmiştir. Kadının başına al basmasın diye kırmızı bir tülbent/örtü bağlanmıştır. Yeni doğum yapmış olan bu kadın belki doğumun acısından belki de sütü geldiği için memelerini tutmaktadır. Yine yaşlıca bir kadın, yeni doğum yapmış olan kadının bacaklarını örtmektedir. Kompozisyon, figürler, odanın içindeki unsurlarla tam bir Anadolu kırsalı ve evde gerçekleşen bir doğum sahnesini yansıtmaktadır. Köyün kadınları kendi tecrübeleri doğrultusunda tabiri caizse kendi göbeklerini kendileri kesmektedirler. Hastane, doktor onlar için lükstür.



Resim 65: Fikret Otyam, Köylüler, kağıt üzerine çini mürekkebi, 20x20 cm, 1950 (© <http://www.fikretotyam.com>)

Fikret Otyam ise *Köylüler* (Resim 65) isimli eserinde Anadolu kadının tamamen annelik özelliğini öne çıkaran bir tema işlemiştir. Resimde dört kadın/anne yer almaktadır. Üçünün sırtında, birinin ise kucağında bebeği bulunmaktadır. Ayakta duran dört kadının da ayakları çıplaktır. Kadınların hepsi boyunları eğik, izleyiciyle göz temasından kaçır vaziyette tasvir edilmişlerdir. Figürlerin yüzlerinde umutsuz ve yorgun bir ifade görülmektedir. Resmin ortasına konumlandırılan ile arka tarafa yerleştirilen kadının başları açık, sol tarafta bulunan kadının başı ve yüzü kapalı, sağ tarafta bulunan kadının ise sadece başı kapalıdır. Bu resimle ilgili en dikkat çekici

nokta ise, sağ tarafta bulunan kadının bebeğini emzirirken memeleri açık bir şekilde tasvir edilmesidir. Günümüzde dahi kadınların ne zaman, nerede, nasıl emzirmesi gerektiği ya da emzirirken memelerini örtmelerinin gerekip gerekmediği tartışılırken sanatçının bu tercihi oldukça cesur bir yaklaşımdır.



Resim 66: Cemal Tollu, Bursa Koza Han, tüybu, 65x82 cm, 1950, SSM, İstanbul/Türkiye (© Sabancı Üniversitesi SSM)

1933 yılında kurulan D Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer alan Cemal Tollu, Akademi'de Çallı'nın yanında çalışmıştır (Özsezgin, 2010: 483). 1938 (Antalya) ve 1942 (Burdur) yıllarında Yurt Gezileri'ne de katılan sanatçının resimleri gözleme olduğu kadar zihinsel çabaya da dayanmaktadır. Çizgide kararlılığa ve kitlelerin hareketlerine önem veren bir sanatçıdır (Erol, 1998c: 181). *Bursa Koza Han* (Resim 66) isimli bu resimde de figürleri fondaki manzaradan ayıran kesin ve net konturlar ile figürlerin hareketli bir andan çekip alındıkları görülmektedir. Üç kadın, beş erkekten oluşan sekiz kişilik bir figür grubu görülmektedir. Kurulmuş, yere serilmiş küçük tezgahlar, sırtında ibriği ile şerbetçisiyle küçük bir pazar yeri tasvir edilmiştir. Kadınların üçü de geleneksel/yöresel kıyafetler içinde, başları örtülü olarak resmedilmişlerdir. En sağda yer de oturmakta olan kadın yere serdiği sergisinin başında, ipek kozası satarken görülmektedir. Bu serginin başına eğilmiş turuncu-kiremit renk elbiseli kadın ise eğilmiş alışveriş yapmaktadır. Resmin en sol tarafında yer alan koyu yeşil kıyafetli kadın ise ayakta durmaktadır. Günümüzde de Bursa'nın

gözde ticaret mekanlarından olan Koza Han, bu resimden de anlaşılmaktadır ki o dönemde de gözdedir. Başağa'nın *Mecidiye Hanı* (Resim 59) adlı eserinde olduğu gibi kadınların sosyal ve ekonomik hayata katılımlarını ve dönemi belgeleyici niteliği açısından önemli bir eserdir.

3.2. 1951-1960 Arası Dönem

II. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa karşısında varlık göstermeye başlayan Amerika sanatın merkezi olma misyonunu da Paris'ten çalarak New York'a taşımıştır²⁸. New York'taysa bu dönemde soyut dışavurumculuk akımı etkilidir. Sanat alanında eski otoritesine kavuşmaya çalışan Paris ekolüye soyut dışavurumculuğa karşı lirik soyutlamayı üretmiştir. 1950'lerle birlikte Paris'e giden Türk sanatçılar da bu ekolün etkisiyle figüratif resimden uzaklaşıp soyut resme yönelmişlerdir. 1950-60 arası dönemde sanatçılar folklorik motifler, hat sanatı ya da çevrelerinden esinlenerek non-figüratif eserler üretmişlerdir (Germaner, 1999: 21). Figüratif resim ise etkinliğini bir miktar kaybetse de tamamen ortadan kalkmamıştır. Sanatçılar, 1940'larda temellenmeye başlayan toplumsal gerçekçi bir tutumla Anadolu insanının yaşantısından beslenen üretimlerini sürdürmeye devam etmişlerdir.

²⁸ Bu konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Guilbaut, Serge (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı – Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*. (Çeviren: Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.



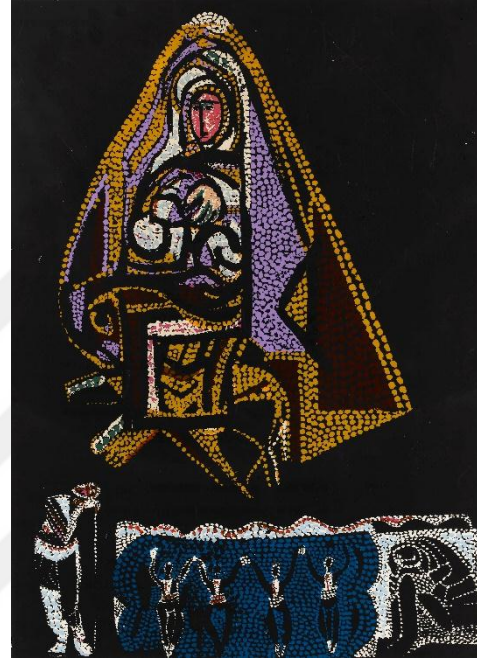
Resim 67: İbrahim Balaban, Hastane Önü, duralit üzerine yağlı boya, 80x120 cm, 1951-1953
(<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/>)

Balaban, toplumsal ve siyasi olaylar karşısında tavrını koymaktan ve bunu resimlerine yansıtmaktan hiçbir zaman çekinmemiş bir sanatçıdır. Bazen hicivsel bazen de doğrudan anlatımı tercih etmektedir. Ancak her koşulda istediğini kestirmeden hem de büyük ustalıkla söylemeyi bilmektedir (Kemal, 1953: 5). *Hastane Önü* (Resim 67) adlı bu eserde de hastanenin önünde, yığın halinde, neredeyse üst üste sağlık hizmetlerine kavuşmak isteyen kalabalık bir kitle resmedilmiştir. Kadınlar, çocuklar, erkekler hepsi aynı umutsuz ve çaresiz kalabalığın birer parçası olarak sahne içinde yerlerini almaktadırlar. Özellikle resmin sağ alt köşesine sırt üstü yatar pozisyonda yerleştirilmiş dört erkek figürünün giderek iskelete dönüşmesi resimdeki kasvetli havayı arttırmaktadır. Yaşar Kemal'e göre; Balaban'ın figürleri teker teker izleyiciye bir karamsarlık çökertmekte, ancak resimden uzaklaşıp da topuna birden bakıldığında insanın içini bir umut ışığı sarmaktadır (Kemal, 1953: 5). Sanatçının eserleri için bu söylem genel olarak kabul edilebilir olsa da bu resimdeki figürler gerek tek tek gerek topluca büyük bir karamsarlık, çaresizlik yaymaktadırlar. Resimde on kadın figürü görülmektedir. Bu on figürden yalnızca birinin başı örtülü değildir. Kadın figürlerin yarısı yanlarında ya da kucaklarında çocuklarıyla resmedilmişlerdir. Erkek figürlerin hiçbirinin yanında ya da sorumluluğunda bir çocuk olduğu izlenimi verilmemektedir. Buradan anlaşılmaktadır ki çocukla ilgili her türlü bakım işi annenin

sorumluluğundadır. Hastalık ya da sağlık durumunda kadın/annenin görevi değişmemektedir. Hasta olanın anne mi çocuk mu olduğunu bilmemiz mümkün olamadığı için bu durum kadının aleyhinde ilerlemektedir. Hasta olan kadın dahi olsa çocuğunu yanında hastaneye de taşımak zorundadır.



Resim 68: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın ya da Tren, ahşap üzerine yağlı boya, 1954, İRHM (Germaner, 1999: 15)



Resim 69: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın, gravür baskı, 65x46.5 cm, 1975, SSM, İstanbul/Türkiye (© Sabancı Üniversitesi SSM)

Eyüboğlu'nun 1950'lerden itibaren ürettiği eserlerde geleneksel el ve halk sanatlarına dair unsurların etkilerini giderek arttırdıkları görülmektedir. Dönemde baskın olan soyut sanatın da zaman zaman etkileri hissedilmektedir. *Köylü Kadın ya da Tren* (Resim 68) resmi bu özellikleri taşıyan bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim, tuvalin büyük bir kısmını kaplayan kucağında çocuğuyla tasvir edilmiş kadın figürü, altına bir şerit halinde yerleştirilmiş tren ve trenin sonuna yerleştirilmiş bir figürden oluşmaktadır. Eserin kompozisyonun yerleşimi ve derinlik algısının yaratılmaması minyatürden alınmış unsurlardır. Kompozisyonu oluşturan figür ve nesneler ise tesseraları çağrıştırmaktadır. 1975 tarihli neredeyse aynı kompozisyona sahip gravür baskı versiyonunda da (Resim 69) aynı özellikler görülmektedir. İki resimdeki en önemli fark alt şerittedir. 1954 versiyonunda yaşlı bir figür -büyük ihtimalle erkek- ile tren varken; 1975 versiyonunda yaşlı figür ile halay çeken dört

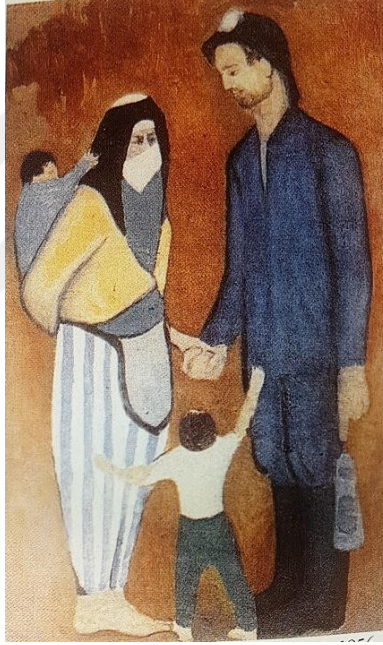
figür görülmektedir. İki resimde de sağ alt köşede dizlerini karnına çekmiş vaziyette oturan birer figür bulunmaktadır. Kucağında bebeğiyle tasvir edilen kadın figürü üzerinden kadın/anne teması vurgulanmıştır. Kadının kıyafeti, başı-saçları dahil vücudunun tamamını kapatmaktadır. Sadece yüzü ve Otyam'da (Resim 33) gördüğümüze benzer şekilde bebeğini emziren tek memesi açıktadır. Figür bir eliyle bebeğini desteklemekte, diğer eliyle memesini tutup bebeğin emmesine yardımcı olmaktadır.



Resim 70: Nedim Günsür, *Hasta*, duralit üzerine yağlıboya, 63x77.5 cm, y. 1955-1960, SSM, İstanbul/Türkiye (© Sabancı Üniversitesi SSM)

Akademi'de Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuş Günsür'ün Zonguldak'ta bulunduğu süre zarfında ürettiği eserler, o bölgede yaşayan halkın yaşantısını yansıtmaları açısından önemlidir. *Hasta* (Resim 70) isimli resim kompozisyon düzeni açısından *Madenciler* (Resim 32) resmine benzemektedir. Eserin tarihi tam olarak bilinmemektedir. Ancak *Madenciler* ile benzerliği ve 1958'de İstanbul'a döndükten sonra tarzında değişikliğe gittiğini bilmemiz bize 1955 ile 1958 arasında yapıldığını düşündürmektedir. Altı figürün yer aldığı resimde en dikkat çeken figür resme adını veren ve en önde yer alan hasta figürü değildir. Tüm ciddiyeti, sert bakışları ve yüzünü kaplayan kömür karasıyla madenci figürü izleyicinin bakışlarını kendi üzerine çekmektedir. Günsür'ün o dönemde madenciler ve ailelerinin çektikleri sıkıntıları yansıtmayı kendine misyon edindiğini göz önüne alırsak, hasta olan kişinin de bir

madenci olması ya da hastalık sebebinin maden kaynaklı olması oldukça akla yatkındır. Biri madencinin sağında, diğeri solunda olmak üzere resimde iki kadın figürü görülmektedir. İki kadının hem başları hem de yüzlerinin büyük kısmı kapalıdır. Yalnızca burunlarının bir kısmı ve gözleri görülmektedir. Yüz detaylarının seçilememesi sebebiyle yaş çıkarımı yapmak pek mümkün olmasa da sağda yer alan kadın figür daha genç gözükmemektedir. Bu kadınlar; ağızları kapatılarak susturulmuş, bütün duygu ve düşüncelerini sadece gözleri ile aktarmak zorunda bırakılmış kadınlardır. Resimde ne madenci kadar dikkat çekicidirler ne de diğ er üç erkek figürü kadar birbirleriyle iletişim halindedir.



Resim 71: Nedim Günsür, Madenci Ailesi, kağıt üzerine karışık teknik, 26x17 cm, 1956 (Berksoy, 1998)

Madenci Ailesi (Resim 71) ise hem renk paleti hem de kompozisyon açısından önceki örneklerden ayrılmaktadır. Resimde, turuncu bir fon önüne yerleştirilmiş dört kişilik bir aile görülmektedir. Kadın biri sırtında diğ eri paçasında iki çocuğ uyla birlikte belli ki eşini madene uğurlamaktadır. Çiftin el ele tutuşur halde tasvir edilmesi aralarında bağa vurgu yapmaktadır. Erkek tulumu, çizmeleri, başında kasketi ve elinde feneriyle iş e gitmeye hazırdır. Kadının ise ayakları çıplak, başı ve yüzü kapalıdır. Sıklıkla karşımıza çıkan kadın/anne motifi bu resimde de bulunmaktadır. Eşini/erkeğ i mesaisine gönderen kadın, evde çocuklara bakmak, yemek yapmak, temizlik, çamaşır gibi görünmeyen ve ücretsiz hane iç i emeğ i mesaisine başlayacaktır.

Cevat Dereli (1900-1989), Avrupa Konkuru'nu kazanarak 1925 yılında Paris'e gönderilmiş ve orada Julian Akademisi'ne kayıt olmuştur. Orada Jean-Paul Laurens'in büyük oğlu Paul-Albert Laurens'in atölyesine kayıt olmuştur. Ancak resim eğitimi anlamında baba Laurens'in sönük bir yansımasını bulabilmiştir. Buna karşın 1927'ye kadar Julian Akademisi'nde kalmış, daha sonrasında École des Arts Décoratifs'e geçmiştir. Cevat Dereli ile birlikte Cumhuriyet'in ilk burslu öğrencileri, yerlerine yenilerinin gönderilmesi için geri çağırılmışlardır (Artun, 195-196, 206, 211, 232).



Resim 72: Cevat Dereli, *Harman*, tüybu, 1956, İRHM (Germaner, 1999: 16)

Dereli, *Harman* (Resim 72) isimli bu eserinde ise keskin hatlar, köşeli figürler dikkat çekmekte ve Leger ve öğrencilerinde gördüğümüz geç/akademik kübizm etkileri göstermektedir. Fonda neredeyse sembolik bir mekan algısı yaratılmıştır. Elleri eleklerle, buğday tanelerini saplarından ayıklayan üç kadın figürü görülmektedir. Birbirleriyle uyum içinde hareket halinde resmedilmişlerdir. Yüzlerinde hallerinden şikayetçi olmayan bir ifade yer almaktadır. Köyden kente göçün henüz kırsalda yaşayan insanlar için büyük bir problem olmadığı bu dönemde kadınların kadınsı kabul edilen elek işinde çalışmaları oldukça doğaldır. Tarladaki ağır işlerde çalışacak erkek genç nüfus hala kırsalda, tarlasındadır. Kadının bu noktada üretime katkısı daha çok yeniden üretim ya da hane içi üretim alanında karşımıza çıkmaktadır.



Resim 73: Neşet Günel, Yaşantı I, tüybu, 185x140 cm, 1958 (Karkıner ve Ecevit, 2012: 215)



Resim 74: Neşet Günel, Yaşantı II, karışık teknik, 120x62 cm, 1958 (Beyaz Müzayede XXXIV: 169)

Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi yaklaşımın gelişim sürecine önemli katkıları olmuş bir sanatçı da Neşet Günel'dir. Orta Anadolu'nun bozkırında yaşam mücadelesi veren insanları yansıttığı eserleriyle öne çıkmaktadır. *Yaşantı I* (Resim 73) ve onun bir kesiti olan *Yaşantı II* (Resim 74), sanatçının Paris'teki eğitiminden döndükten hemen sonra ürettiği eserlerdir. *Yaşantı I*, bir kadın, bir erkek ve üç çocuktan oluşan beş kişilik bir kompozisyona sahiptir. *Yaşantı II*'de ise yalnızca *Yaşantı I*'de sol tarafta yer alan kadın ve çocuk tasvir edilmiştir. İki resimde de kadın ve çocukların ayakları çıplaktır. Erkek figürünün ise ayaklarında botvari bir ayakkabı görülmektedir. Bu kadın ve çocukların evde ya da yakın çevresinde kalacağı, erkeğinse evden uzaklaşıp tarlaya/işe gideceğini göstermektedir. Hayatının büyük bir kısmını hane içinde geçiren kadının ayakkabıya ihtiyacı yoktur. Kadın figürün yüzü profilden verildiği için yaş tahmini yapmak zorlaşsa da erkek figür oldukça genç görünmektedir. Buna karşın iki figürün suratında yorgunluk izleri görülmektedir. *Yaşantı II*'de kadın figürün ifadesi bu bağlamda daha belirgin işlenmiştir. Oldukça genç gözükken bu çiftin üç çocuğu olması da Anadolu'da yaygın olan çocuk evliliklerinin bir kanıtı niteliğindedir. Bilindiği üzere bu tarz evliliklerde çocuk olan ya da en azından daha genç olan çoğunlukla kız çocukları ve kadınlardır. Karkıner ve Ecevit; erkeğin ayakta

durup karşıya bakmasının gelecekteki bir göçe, kadının yerde oturmuş olmasının ise mülkiyeti kendisine ait olmayan toprağa bağlılığı olarak yorumlamışlardır (Karkiner ve Ecevit, 2012: 216).



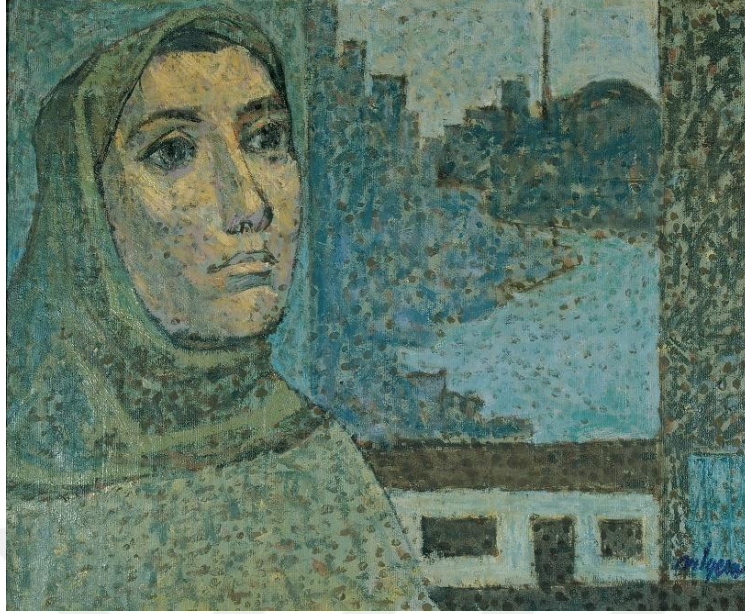
Resim 75: Neşet Günel, *Ana ve Çocuk*, tüyb, 200x67.5 cm, 1959, ARHM, Ankara/Türkiye (Özsezgin, t.y.: 135)

1959 tarihli *Ana ve Çocuk* (Resim 75) isimli Günel eserindeyse bir kadın ve beşikte bir bebek görülmektedir. Hane içinde, bebeğinin yanında tasvir edilen kadın figürü kadın/anne olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadının ayakları yine çıplaktır. Kadının vücudunun tamamını kapatan elbisesinin göğüs kısmında yer alan açıklıktan memesinin bir kısmının gözüküyor olması, bebeğini hala emzirdiğini göstermektedir. Kadın büyük ihtimalle sadece bebeğini emzirmek için eve gelmiştir. Çünkü gelinler, emzirmeleri gereken bebekleri olsa dahi çalışması en çok beklenen kişilerdir ve tarlada her zaman gençlere ihtiyaç vardır (Karkiner ve Ecevit, 2012: 216). Bununla birlikte, bebeğin erkek olduğu görülmektedir. Gelinlerin özellikle oğlan çocuğu dünyaya getirdikten sonra kocalarının ailelerinden daha çok kabul gördüğü bilinmektedir (Kandiyoti, 2015a: 29). Dolayısıyla bu bebek, kadının hane içi statüsünde bir yükselme sağlamıştır. Kadının kendi kendine yapamadığını sadece cinsiyetiyle küçücük bir bebek yapmıştır.



Resim 76: Nuri İyem, Varoşlarda Üç Güzel, sunta üzerine yağlı boya, 30x30 cm, 1960 (© Evin Sanat Galerisi)

Nuri İyem, 1960’lardan sonra kadın yüzleri üzerinde çoğalan ürünler vermeye başlamıştır. Tuvaline aktardığı kadın yüzlerinde ablasının yüzünü temel almıştır. Hasta olduğu zamanlarda başında bekleyen ablasının sıcak fakat endişeli bakışlarını resimlerinde tekrar tekrar tasvir etmiştir (Giray, 1998: 139, 147). *Varoşlarda Üç Güzel* (Resim 76) isimli eserinde de bu kadın yüzleri görülmektedir. Mitolojiden alınan üç güzeler konusunu, dönemin toplumsal bir sorunu olan göç konusuyla birleştirmiştir. En arkada yüksek binalarıyla şehir, şehrin dış kısmında ise yeni yeni oluşmaya başlayan gecekondu semti gözükmemektedir. Gecekondu mahallesinde ise köyünden, kasabasından göçüp kente gelmiş üç kadın bulunmaktadır. Tuvalin alt tarafına yerleştirilmiş üç kadının tasviri portre olarak yapılmıştır. Üçünün de başları örtülüdür. Kıyafetleri görülmemektedir. Üç figüründe bakışları tam olarak izleyiciyle temas halinde değildir. Solda yer alan, baş örtüsü turuncu tonlarında olan kadının bakışlarında bir ürkeklik sezilmektedir. Buna karşın genel olarak yüz ifadesi donuktur. Ortada yer alan ve koyu sarı baş örtüsü olan kadın figürünün de surat ifadesinde endişeli bakışlarla birleştirilmiş donuk bir ifade bulunmaktadır. Sağ tarafta konumlandırılmış ve açık sarı baş örtülü kadın ise içlerinde en endişeli ve mutsuz ifadeye sahip olandır. Kompozisyonla birlikte figürlerin yüz ifadeleri, ait olmadıkları bir dünyada nasıl var olacaklarını düşündüklerini hissettirmektedir.



Resim 77: Nuri İyem, Varoşun Hüznü, tüyb, 41x33 cm, 1960 (© Evin Sanat Galerisi)

Konu olarak *Varoşlarda Üç Güzel* (Resim 76) ile konu bağlamında paralellik olan bir eserdir *Varoşun Hüznü* (Resim 77). Ancak bu sefer evinde (iç mekanda), penceresinin kenarına oturmuş tek başına bir kadın figürü tasvir edilmiştir. Kadının başı örtülü, kıyafetleri vücut detaylarını belli etmeyecek şekildedir. Kadın pencereden görünen manzarayla ve dış dünya ile hiç ilgilenmemektedir. Kadının tek başına tasvir edilmiş olması, memleketinden göçüp gelmiş, akraba ve tanıdıklarının hepsinden ayrılmış, bildiği her şeyden uzaklaşmış olduğunu vurgulamaktadır. Köyden kente göçmüş kadın yalnızlaşmıştır. Kadının yüz ifadesinde, uzaklara dalmış gözlerinde bu yalnızlık ve özlem görülmektedir. Dış dünyadan soyutlanmış ya da kendini soyutlamış kadın, belli ki sosyal hayattan da doğal olarak kopmuştur. Resimde tarz olarak ise Seurat'ın puantilizminin etkileri sezilenmektedir.



Resim 78: Avni Memedoğlu, Ayrılış-Kore'ye Giden Asker, 92x123 cm, 1960 (© Sorun Yayınları Kolektifi)

Memedoğlu bu resminde (Resim 78), 1950'de patlak veren Kore Savaşı'na asker gönderen bir Anadolu ailesinin tasvirini yapmıştır. 1960 tarihli resimden öncelikle anlaşılmaktadır ki aradan geçen 10 yıl ne sanatçıların ne de halkın bu savaş konusundaki acılarını dindirmemiştir. Sanatçının *Beyoğlu* (Resim 62) eserinde gördüğümüz amaca yönelik biçim bozma burada da karşımıza çıkmaktadır. Beş yetişkin ve iki çocuktan oluşan yedi kişilik kompozisyonda, çocuklar hariç bütün yetişkinlerin elleri bedenlerine göre orantısızca büyütülmüştür. Başta Günal olmak üzere, toplumsal gerçekçi yaklaşımla üretim yapan sanatçılarımızın resimlerinde takip edebildiğimiz bu tercih harcanan fiziksel güce, emeğe bir vurgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ailenin ekonomisinin genel anlamda kötü olduğu hepsinin üzerlerindeki kıyafetleri yamalı olmasından anlaşılmaktadır. Koltuk değneğiyle ayakta duran, seçilebildiği kadarıyla bir bacağı olmayan en yaşlı erkek figürünün kendisinin de bir gazi olması muhtemeldir. Ellerini acıyla suratına kapatması büyük ihtimalle torununu -diğer erkek figürü askerin babası olmalıdır- savaşa göndermesinin acısını kapatamamıştır. Askere sarılan yaşlıca kadın figürü ise annesi olmalıdır. Tamamen yöresel kıyafetlerle, başı örtülü bir şekilde betimlenmiştir. Yüzünde oğlunu savaşa göndermenin mahzun bir gururu görülmektedir. Belindeki kuşağına sıkıştırılmış bir

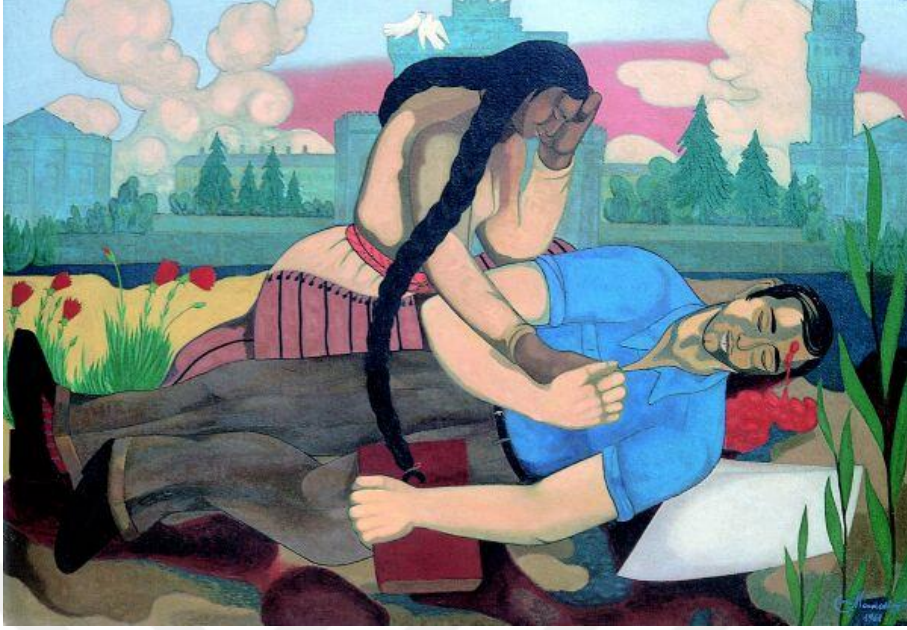
eğirmen/kirmen/iğ²⁹ görülmektedir. Böylelikle kadının hane içi üretimine bir gönderme yapılmıştır. Arkada ise kucağında bebeğiyle görülmekte olan genç bir kadın ise büyük ihtimalle eşidir. Yöresel kıyafetler ve başı örtülü olarak tasvir edilmiştir. Bir eliyle yüzünü kapatıp acısını gizlemeye çalışmaktadır. Belki de annelik içgüdüsüyle çocuklarını kendi mutsuzluğundan korumak istemektedir. İki kadın figürü üzerinden de kadın/anne vurgusu yapılmıştır. Üstelik evladın yaşı kaç olursa olsun, annelik sorumluluklarının sona ermediği gösterilmiştir. Genç kadının, eşine sarılıp veda ederken değil de arkada tasvir edilmesinin sebebi Anadolu hanesinde görülen hiyerarşinin veya büyüklerin yanında sevgi gösterilerinde bulunmanın hoş karşılanmaması olabilir ya da ikisi birden.

3.3. 1961-1970 Arası Dönem

Bir darbenin etkileriyle başlayan bu on yıllık süreç yine bir darbeye (muhtıra) yol hazırlamıştır. Özgürlükçü, yeni bir anayasanın yürürlüğe girmesiyle siyasi ve toplumsal görece olarak sakin bir sürecin yaşandığı bir dönem olmuştur. Ekonomik problemler ve iniş çıkışlar ise halkın özellikle de köylünün en büyük derdi olmuştur. Toplumsal gerçekçi sanatçıların bu dönemki üretim yönelimleri de bu temalar üzerinde şekillenmiştir.

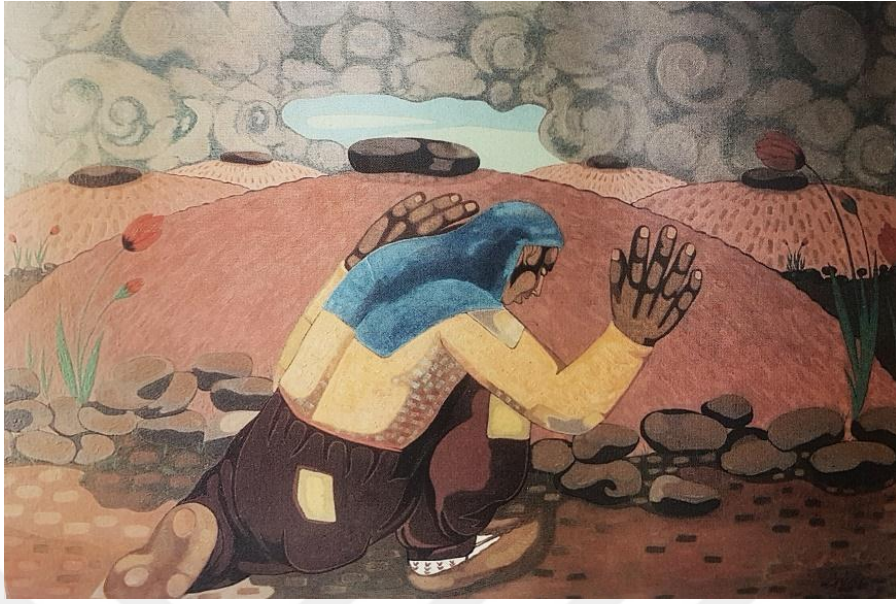
Yaşanılan bu süreçte siyasal duruşunu bozmadan eser üretmeye devam eden Memedoğlu, 1960 darbesine giden süreç ve sonuçlarına odaklanmayı tercih etmiştir. *Beyazıt Meydanı'nda Yatan Ölü/Turan Emeksiz* (Resim 79) ve *Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası* (Resim 80) resimlerinde, 28 Nisan 1960 tarihinde İstanbul Üniversitesi'nde yapılan öğrenci eylemleri sırasında öldürülen Turan Emeksiz'i konu edinmiştir.

²⁹ Elde lifli hammaddeleri bükerek ip yapmaya yarayan bu ahşap alet farklı yörelerde özgün isimlerle anılmaktadır.



Resim 79: Avni Memedoğlu, *Beyazıt Meydanında Yatan Ölü/Turan Emeksiz*, 98x138 cm, 1961
(© Sorun Yayınları Kolektifi)

Memedoğlu, *Beyazıt Meydanı'nda Yatan Ölü/Turan Emeksiz* isimli eserde, Beyazıt Meydanı'nda alnından tek kurşunla vurulmuş halde yerde yatan, elinde bir kitap tutan Turan Emeksiz görülmektedir. Fonda İstanbul Üniversitesi'nin meşhur kapısı ile Beyazıt Kampüsü ve kapının üst köşesine konumlandırılmış, barışı temsil eden iki beyaz güvercin bulunmaktadır. Emeksiz'in yanındaysa elini tutan ve mutsuzlukla başı eğilmiş bir kadın figürü bulunmaktadır. İki yandan örgülü, uzun, siyah saçları ve belinde kuşağıyla tipik bir Anadolu kadınına yansıtmaktadır. Bir eli Emeksiz'in cansız elinin içindedir, diğer elini ise başına dayanmıştır. Mutsuzluğu ve çektiği acı yüz ifadesinden ve çökmüş omuzlarından anlaşılmaktadır. Emeksiz'in arkadaşı ya da sevgilisi olması muhtemeldir. Bu noktada erkek bir arkadaşının değil de kadın bir figürün tercih edilmesi dikkat çekicidir. Bu kadınların da siyasal hayatta var olduklarını, toplumsal olayların bir parçası olduklarını ve en az erkekler kadar etkilendiklerini göstermek adına yapılmış bir tercih olabilir. Memedoğlu'nun bu resmi yaparken o dönem sürgünde olan Nazım Hikmet'in Emeksiz anısına yazdığı *Beyazıt Meydanı'ndaki Ölü* (Ek 1) şiirinden etkilendiği de görülmektedir.



Resim 80: Avni Memedoğlu, *Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası*, 97x139 cm, 1961 (© Sorun Yayınları Kolektifi)

Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası isimli eserde ise oğlunun mezarı başında acı içinde eğilmiş bir anne tasvir edilmiştir. Günümüzde Ankara Cebeci Mezarlığı'nda bulunan mezarının yeri; ilk önce yetkililer tarafından gizlice gömüldüğü Merkezefendi Mezarlığı, 1960 Darbesi'nden sonra "Hürriyet Şehidi" ilan edilmesiyle Anıtkabir'de oluşturulan *Hürriyet Şehitliği*'ne taşınmış, 1980 Darbesi'nden sonra ise günümüzdeki yerine nakledilmiştir (Yalçın, 2016). Eserde mezar başında sadece annesinin tasvir edilmiş olması, babasının Emeksiz üniversiteye dahi başlamadan önce vefat etmiş olmasındandır. Kız kardeşlerinin olmamasının sebebi ise anne olmaya, evlat acısına vurgu yapmak amacıyla tercih edilmiş olabilir. Böylelikle kadın/anne teması ön plana çıkarılmıştır. Kadın figürünün elleri özellikle orantısızca büyütülmüş ve hantallaştırılmıştır. Bu kadının fiziksel güç gerektiren bir işte, ki büyük ihtimalle tarlada çalışmaktadır, çalıştığını göstermektedir. Kadının elleri, oğlunu son bir kere dokunmak istercesine mezara dokunur durumdadır. Ayağı çarıklı, kıyafetleri ise yamalıdır. Emeksiz'in ailesinin, babalarının vefatından sonra ekonomik olarak sıkıntı çektikleri bilinmektedir. Evin tek oğlu olan Emeksiz'in vefatı okuyup kendisini kurtaracağını, 'evin direği' olacağını düşünen annesini hem evlat acısı hem de ekonomik beklentiler açısından sarsmıştır. Resmin ortasına konumlandırılmış anne ve Emeksiz'in mezarının arkasında dört mezar daha görülmektedir. Bu durum bölgenin mezarlık olmasıyla ya da darbeye giden süreçte öldürülen bütün gençlere bir atıf

olmasıyla açıklanabilir. Ancak sanatçının ideolojik duruşu göz önüne alındığında ikinci seçenek daha akla yatkın gelmektedir.



Resim 81: Neşet Günel, Tarla Dönüşü (Oduncular), tüyb, 145x245 cm, 1961 (Erdemci vd., 2008:136)

Memedoğlu gibi üretim tarzı ve ana temasını değiştirmeden üretime devam eden bir sanatçı da Neşet Günel'dir. Sarı-kahverengi doğası, çorak toprakları, kerpiçten derme çatma evleri ile İç Anadolu resmin asıl baş rolü oluşturmaktadır. *Tarla Dönüşü (Oduncular)* (Resim 81) üç erkek, iki kadın, üç çocuk ve bir de cinsiyeti seçilemeyen yerde uzanan bir figür görülmektedir. Resmin ön tarafına yerleştirilmiş üç figür ana temayı anlatmaktadır. Arkada iki erkek, önde kucığında çocuğuyla bir kadın görülmektedir. Resimde yer alan dokuz figürden sadece omzunda odun taşıyan erkek figürün ayaklarında ayakkabı görülmektedir. Kadın ve erkeklerin el ve ayakları, sarf ettikleri fiziksel eforları temsilen orantısızca büyütülmüş, görsel olarak güçlü hale getirilmiştir. Erkek figürler sadece topladıkları/kestikleri odun ve balta, kürek gibi iş aletlerini taşımaktadırlar. Kadın figür ise hem çocuğunu hem de büyükçe bir bohça taşımaktadır. Böylece kadın; kadın, anne, işçi, hane emekçisi vasıflarının hepsini üstünde toplamaktadır. Kadın/anne motifi, sağ kenara yerleştirilmiş, sırtında çocuğunu taşıyan kadın figürü ile de desteklenmiştir. Önde yer alan kadın ve omzunda odunları taşıyan erkek figürün yüz ifadeleri negatif bir donukluk barındırmaktayken, diğer erkek figürün hafifçe aralanmış, kenarları aşağıya eğik dudaklarıyla daha mutsuz, umutsuz bir ifade oluşturmaktadır.



Resim 82: Neşet Günel, Dananın Ölümü, tüy, 99x188 cm, 1962 (Karkıner ve Ecevit, 2012: 219)

Tarla Dönüşü (Oduncular) (Resim 81) ile benzer bir renk skalasının tercih edildiği *Dananın Ölümü* (Resim 82) isimli resim, dönemin ekonomik koşullarının zorluklarını gözler önüne sermektedir. Özellikle kırsal kesimde yaşayan insanların yokluk ve yoksullukları görülmektedir. Bu dönemde giderek artan köyden kente göç olgusu da hep bu yoksulluk sebebiyledir. Resmin odak noktasında açlıktan bir deri bir kemik kalmış bir dana ile ölmüş/öldürdüğü dananın derisini yüzmekte olan bir erkek figür görülmektedir. Figürlerin hiçbiri ayakkabı giymemektedir. Karkıner ve Ecevit, sanatçının bu tercihinin ailenin kente gitmeyecek, yaşamlarını köyde geçirmeye devam edeceklerinin işareti olarak yorumlamışlardır (Karkıner ve Ecevit, 2012: 219). Resmin en dikkat çekici unsuru ise bu olan biteni izleyen, sağ kenarda çömelmiş oturan, acı dolu ifadesiyle küçük bir çocuk figürüdür. Arka tarafta ise kucağında bir çocukla kadın figürü görülmektedir. Kadın, kocasının danayı yüzüp parçalamasını, böylelikle etle ilgilenme sırasının kendisine gelmesini beklemektedir. Çünkü mutfak işleri, diğer tüm ev işleri ve hane içi üretimler gibi, kadının görev ve sorumluluk alanıdır. Bu bağlamda öğrenilmiş toplumsal cinsiyet kalıplarının bire bir yansıması resimde görülmektedir.



Resim 83: Neşet Günel, *Bunalım*, tüyb, 145x178 cm, 1965 (Karkıner ve Ecevit, 2012: 221)

Günel, *Bunalım* (Resim 83) isimli eserinde önceki örneklere kıyasla gri tonlarına kayarak resmin karamsar havasını güçlendirmiştir. Resimde sırtı izleyiciye arkası dönük, ayakta duran bir erkek ve eşik benzeri bir açıklığın önünde, yerde oturan bir kadın figürü ile siyah bir kedi görülmektedir. Sanatçının alameti farikası olarak figürlerin el ve ayakları vücutlara göre büyük ve deforme edilmiştir. Figürlerin yaşları geçkince görülmektedir. Ancak kırsal alandaki yaşamın zorlukları göz önüne alındığında kesin konuşmak zordur. Erkeğin ayağında hem çorap hem ayakkabı görülürken kadının ayakları yalınayaktır. Bu durum erkeğin ev dışında daha çok vakit geçirdiği, kadınınsa ev ve çevresine daha bağımlı bir yaşam sürdüğünün göstergesidir. Ek olarak erkeğin omuzlarına ceketini de atmış olması ve izleyiciye arkasının dönük olması da bir yere gitmek üzere olduğunu düşündürmektedir. Kadın bütün vücudu örten, hatlarını belli etmeyen bir elbise giymektedir ve başı örtülüdür. Düşünceli bir hareket olarak bir eliyle ağzını kapatmıştır. Buna rağmen yüzündeki çaresizlik, bunalım, düşünceli ifade okunabilmektedir. Ayrıca figürün yüzü çökmüş avurtları ile oldukça maskülenleştirilmiştir. Bu zorlu yaşam koşullarının bir sonucu olarak görülebilir. Karkıner ve Ecevit, hanenin köyde kalmayı tercih ettiğini ve kedinin de bu yerleşik yaşamın bir göstergesi olduğunu söylemektedirler (Karkıner ve Ecevit, 2012: 221).



Resim 84: Neşet Günel, *Bir Başka Yaşantı*, tüy, 250x120 cm, 1970 (Karkıner ve Ecevit, 2012: 222)

Günel, *Bir Başka Yaşantı* (Resim 84) isimli resminde, köyden kasaba ya da şehre ulaşmaya çalışan bir ailenin tasvirini yapmıştır. Aile uçsuz bucaksız bozkırda yola çıkmış, köy ise arkada kalmıştır. Ailenin köyde yoksul ve zorlu bir hayat sürdüğü hayvanların çelimsizliğinden anlaşılmaktadır. Kağnı üzerinde taşınan yatar haldeki kadın figür, hasta olmalıdır. Kırsal yaşam alanlarında hastane bulunmaması, ailenin amacının hastaneye ulaşmak olduğunu göstermektedir. Hasta kadın figürünün yanında bir de çocuk bulunmaktadır. Yolda kadına yardım etmek amacıyla ve yaşının küçük olması sebebiyle o da kağnıda yolculuk etmektedir. Kağnının önünde oldukça zayıf, zorlu çalışma koşullarından hafifçe kamburlaşmış bir erkek figür yer almaktadır. Kadın ise en arkadan yürümektedir. Bu durum kırsal kesimlerde oldukça baskın olarak yaşanan ataerkil kültürün bir etkisi olarak göz çarpmakta ve Nazım Hikmet'in *Kadınlarımız* şiirinde geçen "(...) Ve soframızdaki yeri/Öküzümüzden sonra gelen (...)" mısralarını hatırlatmaktadır. Kadının ikincilliğini vurgulamak istercesine boynu eğik ve omuzları düşük bir şekilde tasvir edilmiştir. Yolculuk sebebiyle kadın ve erkek figürün ayaklarında ayakkabı görülmektedir. Ancak kağnıda yolculuk eden hasta kadın figürün ayakları çıplaktır. İki kadın figüründe yaşları belirlenememektedir. Ancak ikisinin de büyütülerek deforme edilmiş elleri, köy yaşamı içerisinde aktif bir şekilde çalıştıklarını göstermektedir.



Resim 85: Nedim Günsür, *Gecekondu ve İşçi Ailesi*, tüyb, 50x107 cm, 1963 (© <http://www.beyazart.com>)

Günel ve Memedoğlu'nun aksine gerek tarzında gerekse konu tercihlerinde en keskin değişimi Nedim Günsür yaşamıştır. İstanbul'a döndükten sonra ürettiği eserler Zonguldak dönemi eserlerinden oldukça farklıdır. İstanbul döneminden itibaren, tuvalin büyük kısmını kaplayan, iri figürlerin yerini geniş manzaralar içine serpiştirilmiş küçük, kalabalık figür grupları almıştır. *Gecekondu ve İşçi Ailesi* (Resim 85) bu yaklaşımın bir ürünüdür. Geniş, boş bir arazide uzakta bir fabrika görülmekte, sol tarafta ise derme çatma yapılmış gecekondu görülmektedir. On figürün seçildiği resimde, sadece bir kadın figürü görülmektedir. Resimde tasvir edilen figürler belli ki köylerinden şehre daha rahat yaşama umuduyla göçmüşlerdir. *Dananın Ölümü* (Resim 83) resminde gördüğümüz gibi bütün figürler yalınayaktır. Ve bu çıplak ayaklar, buraya ulaşmak için teptikleri yolu, çektikleri göç zorluklarını göstermek istercesine oldukça iri tasvir edilmişlerdir. Resimde görülen tek kadın figürü, ailesinin yanında, dizleri üzerinde yerde oturur şekilde tasvir edilmiştir. Eşi ve çocukları ayakta dururken kadının oturuyor olması dikkat çekicidir. Kadının kıyafeti vücut hatlarını tamamen örtmektedir. Buna ek olarak başını örttüğü baş örtüsü yüzünü de kapatmaktadır. Erkek figürün yüzü nispeten kişiselleştirilip detaylandırılmıştır. Bu karşın köyden köyden göçen binlerce erkekten biridir. Ancak kadını, herhangi bir kadından ayıracak hiçbir kişisel özellik eklenmemiştir. O, köyden kente göçmüş, ailesine hizmet eden herhangi bir kadındır.



Resim 86: Neş'e Erdok, Dilenciler, 104x88 cm, 1964 (© neseerdok.com.tr)

Günel'in atölyesinde eğitim almış olan Neş'e Erdok; irileştirilmiş, deformasyona uğratılmış figürlerini, çoğunlukla tek renk ya da tonları ile oluşturduğu ve soyut izlenimi veren mekanlara yerleştirmeyi tercih eden bir sanatçı olmuştur. Erdok'un resimleri üzerine konuşmak görece olarak zordur. Çünkü Ergüven'in de belirttiği gibi, sanatçının eserlerinde irdelemeye başlanılan her anlam yerini bir başka anlam bırakmaktadır. Kısa süre içinde resimde aranılan anlamın bu geçişler olduğu görülmektedir (Ergüven, 1992: 165). *Dilenciler* (Resim 86) isimli resimde de bu özellikler görülmektedir. Siyah renk bir fon ve sarı-hardal tonlarında bir zemin ile mekan yanılsaması yaratılmıştır. Oldukça deforme edilmiş, cinsiyet ya da yaşlarını belirlemenin mümkün olmadığı üç figür ile en arka tarafa konumlandırılmış bir kadın figürü görülmektedir. Kadın figürünün belli bir yaşın üzerinde olduğu yılların yorgunluğunun temsili olan yüzünden okunabilmektedir. Dizleri üzerine çöküp yerde oturur, bir eli çenesinin altında tipik bir düşünceli insanı pozisyonunda tasvir edilmiştir. Siyah kıyafeti başından ayağına tüm vücudunu kaplamakta, yalnızca yüzünü ve ellerini açıkta bırakmaktadır. Kadının bu kadar mutsuz, umutsuz ve çaresiz ifadesinin sebebi, yanındaki üç figürün sorumluluğunun da onun omuzlarına yüklenmiş olmasından kaynaklı olması muhtemeldir. Çünkü eve parayı getiren kadın

olsa da olmasa da ev için payına kalan parayı idare etmek, ev içi üretim ve tüketim sorumluluğunu taşıyan kadına aittir.

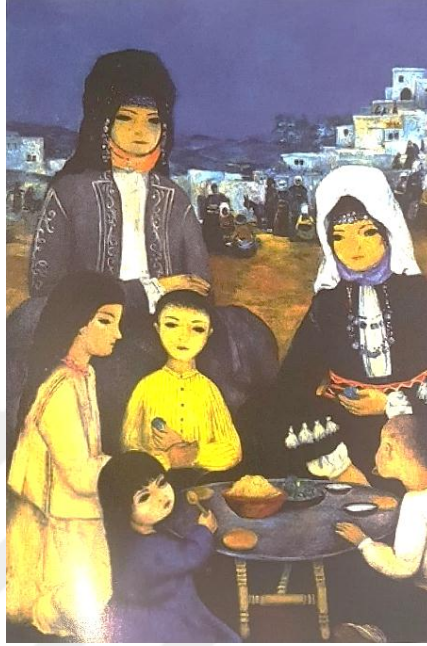


Resim 87: Cemal Tollu, *Manzara ve Köylü Kadınlar*, tüyb, 140x92 cm, 1965, SSM, İstanbul/Türkiye
(© Sabancı Üniversitesi SSM)

Tollu, kalın yapılı kadın ve erkekleri, yaşlı ağaçları, bu ağaçlara benzeyen yaşlı çiftçileri seven bir ressamdır (Erol, 1998c: 181). *Manzara ve Köylü Kadınlar* (Resim 87) işte böyle kadınları ve adamları yansıtan bir eserdir. Aynı zamanda da Millet'nin *Başak Toplayanları* (Resim 7)'na bir gönderme niteliğindedir. fakat bu resimde Millet'nin resmindeki kıvraklık ve akışkanlık görülmemektedir. Tollu'nun resimleri kıvrak olmaktan çok ağır, nükteli olmaktan çok tok sözlü adamlar gibidirler (Erol, 1998c: 181). Resimdeki kadın figürlerinin iri ve güçlü bedenleri ile geniş omuzları oldukça dikkat çekicidir. Sarf edilen fiziksel efor, kadınların bedenlerine yansımıştır. Bu güçlü kadınlar erkeklerle birlikte tarlada, bahçede çalışmaktadırlar. Sağ ön tarafta eğilmiş halde çalışan kadının ayaklarının çıplak olduğu görülmektedir. Sol arka tarafta, uzakta resmedilmiş kadın figürü ise sırtında çocuğunu taşımaktadır. Kadının aynı zamanda anne olduğu vurgusu, çalışan kadınlarla dolu bir resimde bile gösterilmek istenmiştir. Diğer kadın figürler ise hallerinden memnun, şikayetsiz duruşlarla resmedilmişlerdir.

Türk resim sanatında toplumsallık temasını ilk işleyip Türk toplumsal gerçekçi resminin ortaya çıkmasına yol açan sanatçı Turgut Zaim'dir. Zaim'in tarzı genel olarak

minyatüre yakın ya da minyatürlerden ilham almış olarak görülmektedir. Ancak Nurullah Berk buna şu sözlerle karşı çıkmaktadır: “Zaim’in tekniği minyatür tekniğinden uzaktır, ışıkl, gölgeli, planlı, derinliklidir, nesneler yuvarlatılmıştır. Bir geometrik üsluplaştırma yoktur.” (Berk ve Gezer, 1973: 74).



Resim 88: Turgut Zaim, *Yörükler Köyü*, tüy, 17.5x99.5 cm, 1965, ARHM, Ankara/Türkiye (Özsezgin, 2010: 541)

Zaim’in 1965 tarihli *Yörükler Köyü* (Resim 88) 1940’larda başlayan yaklaşımının olgunlaşmış bir ürünüdür. Ön tarafta iki kadın ve dört çocuktan oluşan figür grubu dikkat çekse de resim aslında oldukça kalabalık figürlü bir kompozisyona sahiptir. Ön tarafta kurulmuş olan sofranın arkasında tasvir edilen köyde hayat tüm hızıyla devam etmektedir. Sofranın etrafında dört çocuğun yemek yediği, iki kadının ise başlarında onlara eşlik ettiği görülmektedir. Kadınların giysileri yöresel, tipik yörük kıyafetleridir ve başları da örtülüdür. Kadınlardan bir tanesi sofranın hemen kenarında olmasına rağmen yemek yediğini gösteren bir belirti bulunmamaktadır. Diğer kadının sofrayla arasında çocuklar bulunmaktadır. Kısaca kadınlar sadece çocuklarla ilgilenmek için o sofradadırlar. Görmeye alışık olduğumuz kadın/anne motifinin bir tekrarıdır. Her zaman kadının kendisinden önce düşünmesi, bakması ve ilgilenmesi gereken kişiler bulunmaktadır.



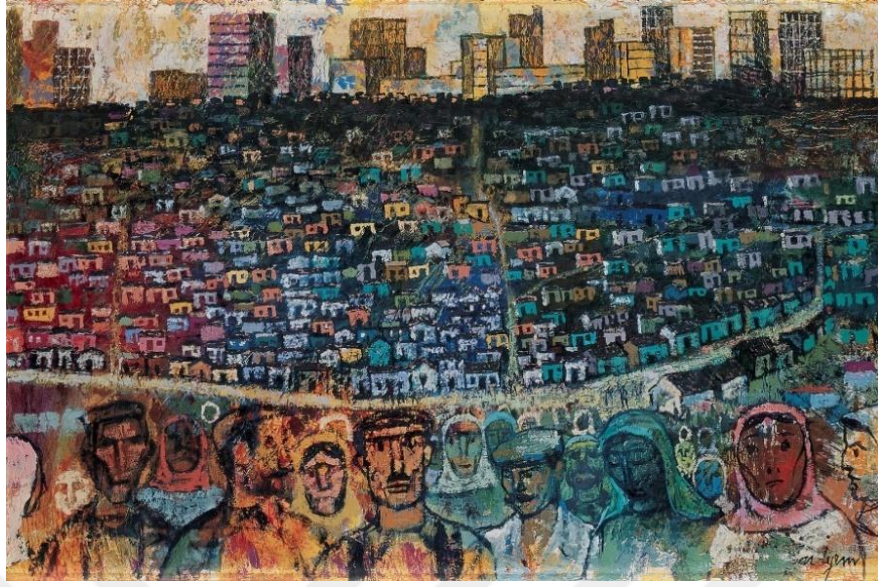
Resim 89: Nuri İyem, Uğurlama, duralit üzerine yağlı boya, 55x22 cm, 1967 (© Evin Sanat Galerisi)

İyem'in *Uğurlama* (Resim 89) isimli eseriye, *Bunalım* (Resim 83)'da hissettirilen köyde kalma haline ek olarak bir de ayrılık hissiyatını eklemiştir. Resimdeki figürlerden biri gitmekte, diğer ikisi ise kalmaktadır. İki renk fon önüne yerleştirilmiş üç kişilik figür grubu, baba, anne ve kız çocuktan oluşan bir aileyi temsil etmektedir. Erkek figürünün hüznü yüz ifadesinden ama özellikle gözlerinden rahatça okunabilmektedir. Buna karşın gözlerini ileriye dikmiş ve geleceğe odaklanmıştır. İki kadın figürünün de başları örtülüdür. Kız çocuğunun boynu hafifçe eğik duruşunda ise kabullenilmiş bir çaresiz sezilmektedir. Belki istemediği biriyle evlendirilmekte, belki başka köye gelin gitmekte, belki de kendi çekirdek ailesiyle köyden kente göçmektedir. Sebebi ne olursa olsun, kız çocuğunun anne ve babasından ayrılacağı anlaşılmaktadır. Bu kadar genç yaşta bir kız çocuğunun tek başına uzak bir yere gönderilmesi toplum yapısında içerisinde mümkün olmadığı için, ortada bir de erken yaşta evlilik/çocuk gelin olgusu olduğu görülmektedir. Sağ tarafta yer alan kadın figürü ise belli ki annedir. Kadın/anne motifinin bir tekrarıdır. Annenin suratındaki acı, babaya göre çok daha derindir. Kafasını çocuğuna doğru eğmiştir. Gözleri hüznün dolu, dudakları ise acıyla büzülmüştür. Evde çocuklarıyla daha çok vakit geçiren kadın/annenin kızının gidişinin acısını daha derinden hissetmesi oldukça doğaldır. Anadolu'nun ataerkil yapısının, "erkekler ağlamaz", "erkek adam güçlü olur" benzeri düşünceleri de babanın acısını rahatça yaşayıp dışarı vurmasına birer engeldir. Bu açıdan bakıldığında zaman zaman erkek de kadın kadar süregelen ataerkilliğin kurbanı olmaktadır.



Resim 90: Nuri İyem, Toprağı İşleyen Kadınlar, tüyb, 53x61 cm, 1969 (© Evin Sanat Galerisi)

İyem, resimlerinde genel olarak figürlerini portre olarak tasvir etmeyi tercih etmektedir. Ancak sanatçı, *Toprağı İşleyen Kadınlar* (Resim 90) resminde yer alan iki figürü de boydan tasvir etmeyi seçmiştir. Beyaz-mavi fon önüne yerleştirilmiş bu iki kadın figürü, tarlada çalışırken resmedilmişlerdir. Arka tarafta duran, yeşil baş örtülü figür dik olarak ayakta durmaktadır ve bir elini yorgunlukla alnına koymuştur. Belki de alnındaki terini silmektedir. Ön tarafta yer alan koyu sarı baş örtülü figür ise eğilmiş ve tarlayı çapalamaktadır. İki kadın da Anadolu’da sıklıkla görüldüğü şekilde pantolon/şalvar üstüne etek giyerek alt beden hatlarını örtmüşlerdir. Üstlerine giydikleri bluzlardan üst beden hatları, bel oyuntuları belli olmaktadır. İki kadın figüründe ayaklarında ayakkabı görülmektedir. Tarlada çalıştıkları için bu bir zorunluluktur. Aynı zamanda tarlada işlerini bitirip eve döndüklerinde, evi çekip çevirmek de zorunluluklarıdır. Evi temizlemek, varsa çocuklarla ilgilenmek, yemek yapmak, eşlerinin ihtiyaçlarını karşılamak, kırsal kesimde yoğun olarak görülen geniş aile içerisinde yaşlılarla ilgilenmek gibi “kadınsal” vazifelerin hepsinin sorumluluğu aynı zamanda tarlada da çalışan bu kadınların omuzlarındadır.



Resim 91: Nuri İyem, Gecekondular Önünde, duralit üzerine yağlıboya, 58x38.5 cm, 1970 (© Evin Sanat Galerisi)

1960'lardaki köyden kente göç dalgası içinde Günel'in çetin kırsal ve ekonomik koşullarda köyde kalmayı tercih eden insanlarına karşı İyem *Gecekondular Önünde* (Resim 91) isimli eserinde tam tersi bir temayı tercih etmiştir. Resmin en arkasında şehrin yüksek, gösterişli binaları görülmektedir. Orta hatta kalabalık, keşmekeş bir görüntü veren çok sayıda gecekondu yerleştirilmiştir. Ön tarafta ise oldukça kalabalık bir figür grubu yer almaktadır. Önde dikkat çeken dört erkek figürünün dışında, kalabalığı kadın figürler oluşturmaktadır. Figürlerin yüz ifadelerinde genel olarak mutsuzluk, çaresizlik görülmektedir. Kadınların hepsinin başları örtülüdür. Yaş aralığı tahmini yapmak mümkün değildir. Figürler, köyden kente göçüp yalnızlaşmış, toplumdaki yerlerini bilemezmiş gibi gözükmemektedirler. Birbirlerine destek olmak, yalnızlarını paylaşmak istemişçesine birbirlerine yakın durmaktadırlar. Bu mutsuzluk ve yalnızlaşma kadın figürlerin ifadelerinde daha net okunmaktadır. Özellikle kırsalda hayatının büyük bir çoğunluğunu hane içinde ya da çevresinde, diğer kadın akrabalarıyla geçirmekte olan kadın, büyük şehre geldiğinde ne yapacağını bilememektedir. Bir iş bulup çalışabilen erkek için adaptasyon süreci daha kolay geçmektedir. İş-ev koşturmacası içerisinde belki bunları düşünmeye vakti kalmamakta belki de kahvede sosyalleşme imkanı bulmaktadır. Ancak ataerkil kırsal düzende yaşamaya alışmış kadın, büyük şehirde bocalamaktadır. Özellikle 1970 öncesi büyük şehirlere göçen kadınlar büyük şaşkınlıklar, problemler yaşamışlardır. Bir kadının

ağzından dökülen “Ben bilmiyordum, Ankara’nın ne olduğunu. İlk gelince, çok acayip oldum. Gariplik çektim. Dışarıya bir ayda çıktım.” (Erman, 1998: 213) sözleri dahi tek başına bu durumu anlatmaya yeterlidir.



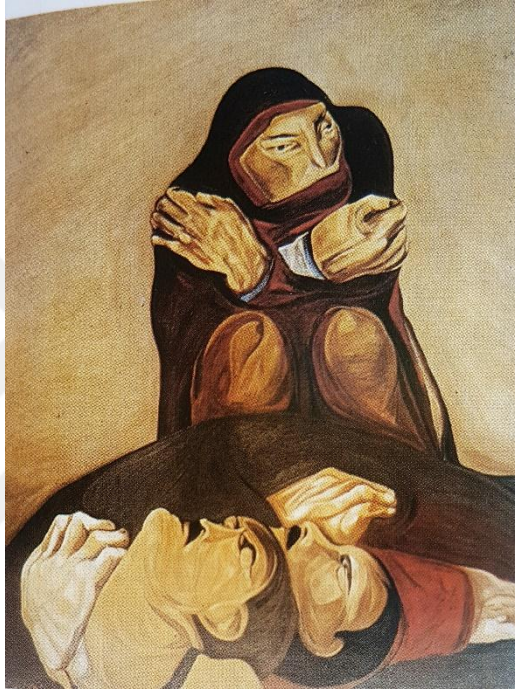
Resim 92: Nuri İyem, *Kondu ve Sahibi*, duralit üzerine yağlıboya, 63x58 cm, 1970 (© Evin Sanat Galerisi)

Kondu ve Sahibi (Resim 92), figürün yerleşimi ve hissettirdiği duygu yükü bağlamında, sanatçının *Varoşun Hüznü* (Resim 81) isimli resmini hatırlatmaktadır. Sol tarafa yerleştirilmiş kadın figürünün arkasında bir tepe yamacına yerleşmiş çok sayıda gecekondu görülmektedir. Resimde tercih edilen koyu tonlar, kadının yüzüyle bir zıtlık oluşturmakta ve kadının yüz ifadesinin güçlenmesini sağlamaktadır. Kadının saçları ve boynu tamamen baş örtüsü ile örtülü olması da yüzün ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Köyden kente göçmüş, ailesini, geçmişini arkada bırakıp bilmediği yeni bir yaşama başlayan bir kadındır. Bir yandan yeni bir yaşama başlamanın endişesi, bir yandan alışkanlıklarına özlemi bir yandan da büyük umutlarla gelinen büyük şehirde ekonomik olarak çekilen sıkıntılar yüz ifadesinden okunabilmektedir. Resimde yansıtılan kadın, “Biz, kendimiz tek bir yatağımızla geldik. Düşün yani, akrabalarımız geldi, çay yapmaya ne çaydanlık ne bardağım vardı. Ve çok üzül müştüm.” (Erman, 1998: 213) diyen yüzlerce kadından birinin tasviridir.

3.4. 1971-1980 Arası Dönem

1970’li yıllarda toplumsal temalar içeren gerçekçilik iki farklı boyutta gelişmiştir. Bunlar; toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan

sanat ve ajitasyon ile propaganda amaçlı gerçekçilik olarak tanımlanabilir (Berksoy, 1998: 128). '68 Kuşağı adı verilen gençlik hareketinin Türkiye'deki yansıması, 1971 Muhtırası sonrasında yaşananlar, ülkeyi etkisi altına alan ekonomik sıkıntılar ve göç olgusu bu dönem üretilen eserlerin temel konularını oluşturmaktadır. Özellikle bu dönemde öğrenciliklerini yaşayan ya da mezun olmuş olan ressamların siyasi tavırlarının önceki kuşaklara göre eserlerinde daha baskın olduğu da gözlenmektedir.



Resim 93: Cihat Aral, Ana, 1970'li yıllar (Berksoy, 1998)

1969 yılında Günel Atölyesi'nden mezun olan Cihat Aral, toplumsal gerçekçi sanat üretiminin siyasi ayağına değinmekten çekinmeyen dönemin genç sanatçılarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğrenci, işçi, halk eylemlerinin gerek kendi aralarında gerekse devlet güçleriyle yer yer silahlı çatışmalara dönüştüğü 1970'li yıllarda çok sayıda can kaybı yaşanmıştır. 1970'lere tarihlenen *Ana* (Resim 93) isimli resminde Aral, dönemin toplumsal yaşantısını bu noktadan baktığı bir gerçeklikle yansıtmıştır. Resme tamamen toprak rengi tonlarının hakim olduğu görülmektedir. Tıpkı hocası Günel'in resimlerinde olduğu gibi, bu renk skalası tercihi resmin dramatik etkisini ve karamsarlığını arttırmaktadır. Resim toplam üç figür görülmektedir. İki erkek figür yerde yatmaktadır. Elleri fiziksel bir işte çalıştıklarını belli etmek istercesine oldukça büyük tasvir edilmiştir. Yüzlerinde acı dolu ve gergin

birer ifade vardır. Oldukça durağan resmedilmiş olmaları ölü ya da ağır yaralı olduklarını düşündürmektedir. Başlarında duran kadın figürünün kendini teselli etmeye çalışırcasına bir pozisyonda tasvir edilmiş olması da bu düşünceyi desteklemektedir. Kadın figürünün baş örtüsü, başını ve ağzını kapatmaktadır. Gözlerinde acıyla karışık bir kızgınlık görülmektedir. Kadın figürü resminde adından da anlaşıldığı gibi aynı zamanda bir annedir. Önündeki figürlerin olmasa dahi, kadın çoğu konseptte karşımıza anne olarak çıkmakta, anaçlıkla bağdaştırılmaktadır. Anne, yitirilen her vatan evladının acısını kendi evladıymışçasına yüreğinde hissedendir. Baş örtüsüyle ağzının kapatılması, acıyla atılan sessiz çığlıklara bir gönder olarak okunabilmektedir. Kadının, özellikle de kırsalda yetişmiş kadının kendi adına konuşabilecek hale gelmesi için hala vakit vardır. Bu resimde görülen kadın/anne yaklaşımının bir benzeri Seyit Bozdoğan'ın 1979 tarihli *Sınıfta Vurulan Öğrenci* (Resim 94) isimli resminde de görülmektedir.



Resim 94: Seyit Bozdoğan, *Sınıfta Vurulan Öğrenci*, 1979 (Berksoy, 1998)



Resim 95: Neşet Günel, Duvar Dibi III, tüybu, 152x245 cm, 1972-73 (Berksoy, 1998)

Duvar Dibi III (Resim 95), Günel'in kırsalda kalmayı tercih etmiş bir insan grubunu yansıttığı bir eseridir. Arkada bozkırın ortasında bir köy manzarası görülmektedir. Çorak görüntü ve yerleştirilmiş yabancı görünümlü bitkilerle toprağın verimsizliği vurgulamak istenmiştir. Ön tarafa ise dört kadın, sekiz erkek ve yirmi dört çocukta oluşan toplam otuz altı kişilik oldukça kalabalık bir figür grubu yerleştirilmiştir. Daha öncede değindiğimiz gibi, kırsal hayatın çetin koşullarında yaşayan insanların yaşlarını tahmin etmek oldukça güçtür. Ancak görebildiğimiz kadarıyla yetişkinler çocukların ebeveynleri olmak için yaşlılardır. Özetle resimde bir ara kuşak eksikliği göze çarpmaktadır. Bu durumun sebebi büyük ihtimalle ekonomi temellidir. Ara kuşak köyden kente göçmüş ve çocuklarını henüz yanlarına alamamış olabilirler. Bu noktada Karkıner ve Ecevit o dönemde yurtdışına göçünde oldukça yaygın olduğunu ve yurtdışına götürülemediği için dede ve ninelerine emanet edilen çok sayıda çocuk olduğunu eklerler (Karkıner ve Ecevit, 2012: 223). Kadınların hepsi başları örtülü olarak tasvir edilmişlerdir. En sağda yer alan kadının ağzı dahi kapatılmıştır. Kadınların suratları ise maskülenleştirilmiştir. Bu zorlu yaşam koşullarının bir sonucu olarak görülebilir ya da sanatçının ataerkilliğe bir göndermesi olarak okunabilir. Günümüzde dahi hala kadının gerek toplumsal gerekse iş yaşamında varlığını kanıtlayıp yükselebilmesi için maskülenleşmesi beklenmektedir. Bu kadar kalabalık bir insan grubu içinde kadın sayısının da oldukça az olması dikkat çekicidir.



Resim 96: Neşet Günal, Başakçı Kadın I, tüyb, 165x97 cm, 1978 (Karkiner ve Ecevit, 2012: 226)

Neşet Günal, 1950'lerden itibaren tarzında, konu seçimlerinde ve renk skalasında sivri değişiklikler görmediğimiz sanatçılardan biridir. *Başakçı Kadın* (Resim 96) isimli resimde çorak bir arazi de elinde çapasıyla bir köylü kadını ile yanında bir kız çocuk görülmektedir. Elinde çapa tutan figürün duruşu ve konumlandırılışı Breton'un *Tırmıklı Kız* (Resim 9) isimli resmini çağrıştırmaktadır. Tarla çalışıp çapa yapan kadının ve yanındaki çocuğunun ayaklarında ayakkabı ve çorap görülmektedir. Bu kadının haneden uzaklaştığının bir göstergesidir. Ancak kırsalda yaşamını sürdüren kadın yine annelik vurgusuyla, anne olmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Arazinin verimsizliği çatlamış topraktan belli olmaktadır, ancak kadın belli ki bir umutla işini sürdürmekte, fiziksel bir güç harcamaktadır. Bu durumun bir göstergesi olarak ayakları ama özellikle çalışan elleri büyütülmüştür. Kadının proporsiyonuna göre büyük olan bu elleri, onun hem hane içinde yeniden üretimde hem de hane dışında üretim işlerinde yükünün oldukça fazla olduğunu göstermektedir (Karkiner ve Ecevit, 2012: 227). 1979 tarihli *Başakçı Kadın II* ve *Başakçı Kadın III* resimlerde de benzer sahne ve temalar görülmektedir. Bu üç resimde ve sonrasında sanatçının 1980'lerde ürettiği *Başakçılar* gibi resimlerinde tarlada çalışan kadın ve kadın grupları görülmektedir. Bu bir tesadüf olabileceği gibi, ailenin esas gelirinin tarım dışı alanlara kayması gibi nedenlerle ortaya çıkan tarımın kadınsılaşması olgusu

ile de bağlantılı olabilir. Bu durumda kadın ücretli işlerden uzaklaşmakta, tarlada ücretsiz aile işçisi olarak çalıştırılmaktadır. Gelirler azaldıkça, işçi ücretinden kısmak adına kadın daha çok çalıştırılmaktadır (Karkıner ve Ecevit, 2012: 230).



Resim 97: Nuri İyem, Figürlü Peyzaj - Tarlaya Gidiş, duralit üzerine yağlıboya, 59x38,5 cm, 1973
(© Evin Sanat Galerisi)

Nuri İyem, *Tarlaya Gidiş* (Resim 97) isimli eserinde mavi, parlak bir gökyüzü ve renkli tarlaların oluşturduğu bir fon önüne tarlaya çalışmaya giden bir aile yerleştirmeyi tercih etmiştir. Aile bir erkek ve iki kadından oluşmaktadır. Erkek (ailenin babası) figüründe dikkat çekici olan kasketi ve yüz detayları ile Bülent Ecevit'e benzemesidir. Bunun bilinçli bir tercih ile 1972 yılında CHP'nin başına geçen Ecevit'e bir gönderme olduğu apaçık ortadadır. Kadın figürlerinden yaş olarak daha büyük olanı (anne ya da kayınvalide olabilir) izleyiciyle direkt iletişim halinde tasvir edilmiştir. Yüzünde oldukça sert bir ifade vardır. Ancak başını kapatan örtüsüyle ağzı da susturulmak istercesine neredeyse kapatılmıştır. Bu tercih kadının yüzünde vurgunun tamamen gözlerine kaymasına yol açmıştır. Bu noktada Tekin Bender, Anadolu'da konuşan kadına çok da iyi gözle bakılmadığından, bu sebeple İyem'in resimlerinde bazen ağızların yemenileriyle kapatıldığını ya da ağızlarını sımsıkı kenetlediklerinden bahsetmektedir (Tekin Bender, 2009: 48). Daha genç olan kadın figürü ise izleyiciyle hiç ilgilenmemektedir. Başını örtülüdür, ancak diğer kadın figüründen farklı olarak ağız kısmı örtülü değildir. Yüzünde üzüntülü ve düşünceli bir

ifade görülmektedir. Gözleri uzaklara dalmış, belki de başka bir hayatın hayalini kurmaktadır.



Resim 98: Nuri İyem, *Tarlada Çalışan Kadınlar*, duralit üzerine yağlıboya, 34x21cm, 1973

(© Evin Sanat Galerisi)

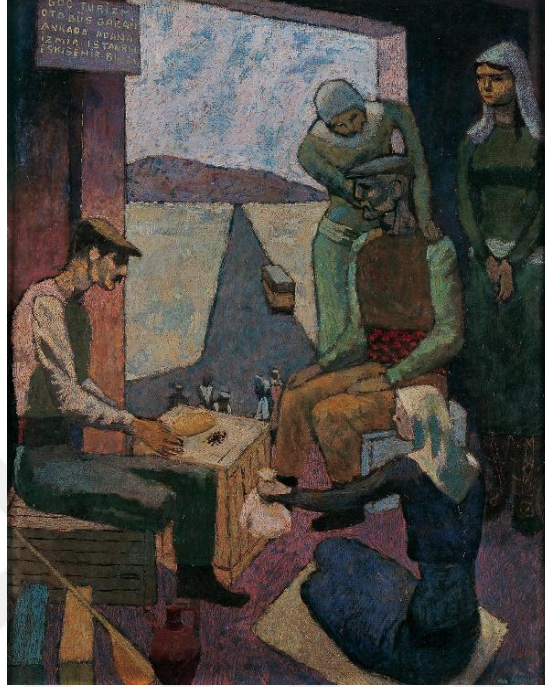
Portreleriyle ön plana çıkan Nuri İyem, *Tarlada Çalışan Kadınlar* (Resim 98) resminde yüzleri belirsizleştirmeyi tercih etmiştir. Bedensel güçlerini kullanarak tarlada çalışan, çapa yapan, bel yapan kadınların, bu fiziksel eforlarını ön plana çıkarmak istemiş ve vurguyu bedenlere kaydırmıştır. Bu bağlamda Millet'nin *Başak Toplayanlar* (Resim 7) isimli eserini andırmaktadır. Millet'nin yaptığı gibi İyem de kadınların güçlü vücutlarını ve kararlı tavırlarını yüceltmek istemiştir. Görülen dört kadın figüründen üçü çalışır pozisyonda, biri ise güç harcamaktan terleyen alnını eliyle silerken resmedilmiştir. Dördünün de başları örtülüdür, şalvar/pantolon üzerine etek giymişlerdir. Gömlekleri uzun kolludur. Bütün gün güneşin altında çalışan kadınlar için en uygun kıyafetler bunlardır. Kadınların bedensel duruşlarında bir yorgunluk emaresi görülmemektedir. Tüm güçleriyle kendileri ve aileleri için çalışmaktadırlar. Görünmeyen hane içi emeklerine ek olarak tarlada da canla başla çalışmaktadırlar. Yüzleri olmayan bu dört kadın, Anadolu kırsalında çetin yaşam koşullarıyla mücadele edip direnen, hayatta kalan bütün kadınların tuvaldeki yansımasıdır.



Resim 99: Nuri İyem, İsimsiz, duralit üzerine yağlıboya, 39x31cm, 1975 (© Evin Sanat Galerisi)

Sanatçının dış mekan resimlerinin bir uzantısı olan kapalı mekan resimleri, tarlada, bahçede, sokakta ya da göç yolunda gördüğümüz kadınların hane içindeki günlük yaşamlarının birer yansımasıdır. İyem bu tür resimlerinde kırsal yaşamın zorlu koşulları altında ezilen ya da gecekondu semtlerinde aradıklarını bulmaya çabalayarak yorulan insanları resmetmiştir (Giray, 1998: 204). İsimsiz olan bu resimde de (Resim 103) sıradan iki kadın ve bir çocuğun gün içindeki sıradan bir anı resmedilmiştir. Arkada görülen sobada yanan ateşin üzerindeki tencere ve duvardaki raflara dizilmiş tabaklardan anlaşıldığı kadarıyla evin mutfak bölümü tasvir edilmiştir. Kadınların günlük temel görevlerinden biri kabul edilen yemek yapma anının betimlendiği anlaşılmaktadır. Çünkü kadın ev dışında bir işte çalışsa dahi ailesini beslemek her daim kadının görevidir. Eşinin ve çocuklarının belki de diğer aile üyelerinin de yemek sorumluluğu kadının üzerine yüklenmiştir. Resimde yer alan iki kadın figürü de başları örtülü olarak tasvir edilmişlerdir. Ön tarafta yer alan figürün boynu dahil kapalıdır. Suratı genel olarak ifadesi görülse de bütün duygusal yük gözlere yüklenmiştir. Seyirciyle direkt iletişim halinde olmayan, sola ve hafifçe aşağıya doğru bakan bu gözlerde belli belirsiz bir hüznün ve kabullenmişlik görülmektedir. Sıkıca kapattığı ağzından çıkaramadığı her düşüncesini gözlerine yansıtmıştır. Arkada ayakta duran kadın figürü ise bir elinde testi tutar, diğer eliyle bir erkek çocuğuyla ilgilenirken tasvir

edilmiştir. Onun da ağzı sıkıca kapalıdır, yüzünde duru bir ifade vardır. Günlük hane içi sorumluluklarını yerine getirirken betimlenmiştir.



Resim 100: Nuri İyem, Göç, duralit üzerine yağlıboya, 39x49cm, 1976 (© Evin Sanat Galerisi)

Göç teması³⁰, öncesiyle sonrasıyla bu dönem içinde sanatçıların en çok tercih ettiği temalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İyem *Göç* isimli bu resminde de yol sürecini yansıtmıştır. Resmin sol üst köşesinde görülen tabelada “Göç Turizm / Otobüs Durağı / Ankara-Adana-İzmir-İstanbul-Eskişehir-Bursa” yazısı okunmaktadır. Bu da bize o dönemde göç için çoğunlukla tercih edilen büyük şehirlerin, yani umut kapılarının isimlerini vermektedir. Tabelada otobüs durağı yazmasına karşın kullanılan vasıtanın tren olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada tren köyden merkez bir noktaya ulaşmak amacıyla kullanılan ilk taşıt olabilir. Vagonun açık kapısından arkada bırakılan boş arazi ve tanıdıklar görülmektedir. Resmin ön planında iki erkek, üç kadın olmak üzere beş figür görülmektedir. Erkeklerden biri daha yaşlıcadır ve büyük ihtimalle ailenin reisidir. Diğer erkek daha genç ve büyük olasılıkla kadınlardan birinin

³⁰ Çağdaş Türk resminde göç ile ilgili bkz. Küçükşen Öner, Ferhunde (t.y.). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Göç Teması: Ramiz Aydın Örneği*. https://www.academia.edu/33287732/B%C3%B6l%C3%BCm_4._%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_T%C3%BCrk_Resim_Sanat%C4%B1nda_G%C3%B6%C3%A7_Temas%C4%B1_Ramiz_Ayd%C4%B1n_%C3%96rne%C4%9Fi, Erişim tarihi: 06.02.2018

eşidir. Erkek figürlerin ikisi de eşyaların konulduğu ahşap kasaların üzerinde oturmaktadır. Üç kadının da başları Anadolu geleneğine örtülüdür. Kadın figürlerden sadece biri yere serilen bir parça örtünün üstünde oturmaktadır. Diğer ikisi ise ayakta durmaktadır. Yaşlı adamın sol tarafında adama doğru eğilmiş vaziyette tasvir edilen açık yeşil kıyafetli kadın, tüm yaşamını geri de bırakan ‘baba’ figürünü sakinleştirmek ister gibi betimlenmiştir. Yerde oturan lacivert kıyafetleri içerisindeki kadın ise daha genç olan erkeğe hizmet etmektedir. Yola çıkmadan yine kadınların kendileri tarafından hazırlanan yolluklardan oluşan bir bohça uzatmaktadır. Koyu yeşil kıyafetli, muhtemelen kadınların en genci olan figür ise ayakta, her an hizmet etmeye hazır bir pozisyonda tasvir edilmiştir. Resmin genel havası ve kompozisyonu Anadolu ve kırsalda şehirlere nazaran daha yoğun yaşanan ataerkil düzeni basit bir şekilde özetlemektedir. Erkekler oturup yemek yer ya da hüznlerini yaşarken kadınların neredeyse oturmaya dahi hakları yoktur. Hizmet etmek, erkekleri sakinleştirmek kadının görevidir. Göç ile ilgili kadının sorumluluğu daha göç yoluna düşülmeden başlamaktadır. Yollukların hazırlanması, evin toparlanması gelenekler gereği hep kadının görevidir. Yolculuk boyunca hem erkeklerin hem de kendilerinin ihtiyaçlarını karşılamak yine kadının görevi olarak belirlenmiştir.



Resim 101: Nuri İyem, Gecekondu Yapanlar, duralit üzerine yağlıboya, 45x30 cm, 1976 (© Evin Sanat Galerisi)

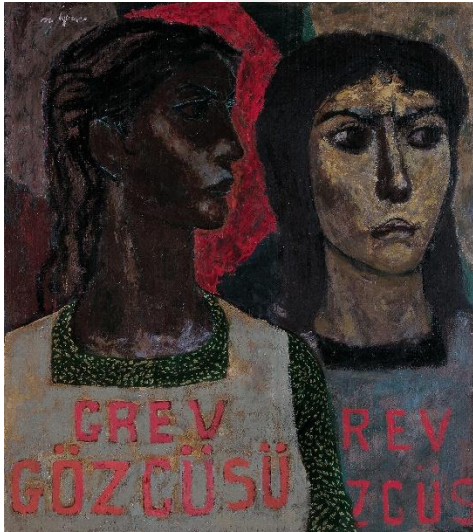
Köyden kente göçmüş bir ailenin en temel ve öncelikli ihtiyacı barınmadır. Daha önceki örneklerde de gördüğümüz gibi bu barınma sorunu derme çatma yapılan

gecekonducularla çözülmeye çalışılmıştır. Bu durum başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlerde günümüzde dahi çözülememiş önemli bir çarpık kentleşme problemi yaratmıştır. İyem, *Gecekondu Yapanlar* (Resim 101) isimli bu eserinde köyden kente göçmüş bir ailenin evlerini inşa etme sürecinin yansıtmıştır. Resimde üç erkek, iki kadın ve bir çocuk figürü görülmektedir. Erkeklerin üçü de bir şekilde inşaatla ilgilenmektedir. Birisi çatıyı yapmakta, diğeri evin ön cephesiyle uğraşmakta, bir diğeri ise yerde oturmuş elinde çekiçle bir iş yapmaktadır. Kadın figürlerden birisi, yerde oturan erkeğin yanına oturmuş bir kız çocuğuyla ilgilenmektedir. Bu kadın figürü üzerinden annelik vurgusu yapılmaktadır. Ancak, bu resimde önemli olan noktaysa ikinci kadın figürünün erkeklerle birlikte inşaatla yardım etmesidir. Bir nevi ‘elinin hamuruyla’ erkek işine karışmaktadır. O dönemlerde köyden kente göçmüş ailelerde kadınların bu tarz işlerde en az erkekler kadar çalıştıkları, aktif roller oynadıkları bilinen bir gerçektir. “Gecekonduyunun ameleliğini bütün kendimiz yaptık. Suyumuzu omzumuzda taşıdık. Omuzlarımız bütün yara olurdu. O vaziyette koşturarak işe giderdim.”; “Tuğla taşıdık sabaha kadar, kum taşıdık. Ev yaptık. Yedi yıl su, elektrik gelmedi oraya.”; “(...) burda kendimiz çamur karardık, kendimiz orasını yap, burasını yap. Su yoktu. Ay ışığında gece kuyudan su çekerdik. O ip avuçlarımda derisini yüzerdi, kanardı ellerim. Çok perişanlık çektik.” (Erman, 1998: 214). Bunlar o dönemi yaşamış yüzlerce kadından sadece birkaçının kendi sözleridir.

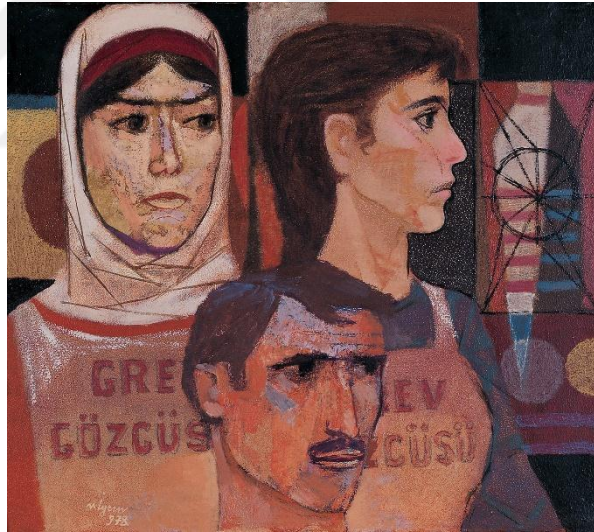


Görsel 17: Yıkıma Karşı, Cumhuriyet Gazetesi arşivi (Erman, 1998: 215)

Kadınlar sadece fiziki güçleriyle değil, takılarını satarak, gerektiğinde arazi bularak ve gecekondulaşmaktan çekinen kocalarını yüreklendirip zorlayarak gecekondulaşma inşaatlarına katkıda bulunmuşlardır (Erman, 1998: 214). Gerektiğinde karşılarına dikilen polisler, yıkım ekiplerine karşı direnmişlerdir. Bu kadınlar hem dışarı işlerinde (çoğunlukla gündelikçilik) hem de ev işlerinde çalışmışlardır. Büyük kente gelmek bu bağlamda kadının kırsaldan kente bulunduğu konumu değiştirmiştir. Ancak her mikro kültürden gelen aynı şekilde etkilenmemişlerdir. Böylelikle kente yerleşmeyle gelen farklı deneyimlerle farklı kadın grupları ortaya çıkmıştır. Kente göç ve yerleşme sürecinde aktif olan, sorumluluk yüklenen kadınlar aile içindeki güçlerini arttırmışlardır. Öte yandan, kadının katkısına ekonomik olarak ihtiyaç duymayan ya da tutucu yaklaşımlarından dolayı kadından gelecek katkıya kapalı olan ailelerde kadınların kocalarına baş eğen tutumlarında önemli bir değişiklik olmamıştır (Erman, 1998: 216, 217).



Resim 102: Nuri İyem, Grev Gözcüsü, duralit üzerine yağlıboya, 45x50 cm, 1976 (© Evin Sanat Galerisi)



Resim 103: Nuri İyem, Grev Gözcüleri, tüy, 42.5x38 cm, 1978 (© Evin Sanat Galerisi)

İyem'in iki yıl arayla yaptığı *Grev Gözcüsü* (Resim 102) ve *Grev Gözcüleri* (Resim 103), belki de sanatçının toplumsal gerçekçiliğin siyasi alanına en çok dokundurduğu eserleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı aslında 1960'larda Türk insanının iş hukuku kavramını yavaş yavaş tanıyıp öğrenmeye çalıştığı zamanlarda "Grev" resimleri üretmiştir. Bu bağlamdaki eserleri arasında *Davul-Zurna* adlı

resminden söz edilebilir (Giray, 1998: 232). Ancak 1960'larda ürettiği eserler daha sembolik anlatımlar içermektedir.



Görsel 18: Grevde görev alan sendika üyesi kadın işçiler (Ecevit, 1998: 277)

Bu iki örnekteyse soyut geometrik arka plan üzerine yerleştirilen işçi figürler üzerinden net bir söylem yakalanmıştır. İki resimde de kadın figürlerin üzerlerinde 'grev gözcüsü' yazısı görülmektedir. 1980'lere yaklaşan bu yıllarda eylemler, grevler sıklıkla karşılaşılan unsurlar halini almıştır. Sınıf ve sağ-sol çekişmesi 12 Eylül 1980'e kadar yükselen bir ivmeyle kendisini gösterecektir. Çalışma ve sosyal hayatının giderek önemli bir parçası haline gelen kadınlar da bu eylemlerin, hak aramanın bir parçası haline gelmişlerdir. 1976 tarihli *Grev Gözcüsü*'nde yalnızca iki kadın figürünün tercih edilmesi bu durumun bir kanıtıdır. 1978 tarihli *Grev Gözcüleri*'nde resme bir erkek figürü eklenmiştir. Ancak odak noktası yine kadınlardır. Erkek sadece başı ile resme eklenmiştir. İki resimde de kadınlar oldukça kendilerinden emin bir duruşla resmedilmişlerdir. İki resimde yer alan toplam dört kadın figürünün de yüzünde ne istediğini bilen ve gergin bir ifade bulunmaktadır. *Grev Gözcüsü*'nde sağda yer alan, *Grev Gözcüleri*'nde ise solda yer alan ve yüzleri izleyiciye dönük olan iki kadın figürün sinirden çatılmış kaşları dikkat çekicidir. Ağızları sımsıkı kapalıdır kadın figürlerinin, ancak bu sefer konuşamamaktan değil; durumun gerginliğindendir. Şehirdeki kadın güçlenmiş, bilinçlenmiştir. Hakkını savunabilecek bir pozisyona yükselmiştir. Bu yükseliş sadece hane içindeki ataerkilliğe değil, iş hayatındaki adaletsizliklere karşı da bir haykırıya dönüşmüştür.



Resim 104: Nuri İyem, Kayınvalide ve Eltiler, tüyb, 100x200 cm, 1977 (© Evin Sanat Galerisi)

Şehirde yaşayan kadın; eğitimle olsun, kazandığı ekonomik güçle olsun hane ve toplum içinde giderek kendini daha çok göstermeye, özgürleşmeye ve birey olmaya başlamışsa da kırsalda kalmış ya da kırsal kültüründen uzaklaşamamış hemcinsleri maalesef onlar kadar şanslı olamamışlardır. Benzer bir tabakalaşma kentlerde de görülmektedir. Ancak kent yaşamında çekirdek ailelerin daha ön planda olması başta olmak üzere çeşitli sebepler bu tür tabakalaşmalar, kişisel yaşamları daha az etkilemektedir. Geniş ailelerin, aile büyükleriyle aynı hanede yaşamının daha yaygın olarak görüldüğü kırsalda ise bu durum insanların yaşamlarına daha güçlü sirayet etmiştir. *Kayınvalide ve Eltiler* (Resim 104) isimli eser tam olarak bu şansız kadınları yansıtmaktadır. Koyu renk bir fon önünde dört kadın figürü görülmektedir. Dört figür üçe bir olarak karşılıklı iki grup halinde resmedilmiştir. Resmin adından anlaşıldığı üzere sol tarafa konumlandırılmış üç kadın figürü kayınvalide ve eltiler olmalıdır. Sağ tarafta tek başına bırakılmış en genç figür ise yeni gelin olmalıdır. Anadolu kırsalında görülen aile içi hiyerarşik düzen sadece kadın-erkek ilişkilerini etkilememektedir. Kadınların arasında da keskin bir hiyerarşik düzen görülmektedir. Kandiyoti'nin de belirttiği gibi; "Hane içinde kesin bir hiyerarşi vardır -yeni gelin kaynanasına itaat eder ve tüm eltileri ondan daha üstün konumdadır. Çocuk doğurmakla -özellikle erkek çocuk- gelin kocasının ailesi tarafından daha fazla kabul görür. Gelin, ancak kayınbabası öldükten sonra çekirdek aile kurabilir. Ne var ki, gücünün ve etkisinin doruğuna yetişkin oğulları ona gelin getirdiği zaman ulaşır." (Kandiyoti, 2015a: 29). Özetle, kırsal kesimde kadının konumunu, aile içindeki otoritesini belirleyen kadının

kendisi değil, erkektir. Kayınvalide en büyük otorite sahibidir çünkü aile reisinin eşidir. Eltiler, abilerin eşleridir. Yeni gelin bir an evvel erkek çocuk doğurup hane içinde yerini sağlamlaştırma zorunluluğu hissetmektedir. Soyun devamlılığı, iş gücünün sürekliliği buna bağlıdır. Ancak gelin, kendi erkek çocukları eve *el* kızı getirmeden, hiçbir zaman tam bir otorite sahibi olamayacaktır. Kadının varlığının kabulü çevresindeki erkeklerin varlığının kabulüne, gücü eşinin gücüne bağlıdır.

Gülsün Karamustafa (1946), sanat hayatı boyunca farklı alan ve malzemelerde üretim yapan çok yönlü bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tuval resimlerinden video art'a, oradan enstalasyon ve filme uzanan geniş bir yelpazede eserler üretmektedir. Karamustafa, eserlerindeki referanslarının kişisel ve yerel olduğunu söylemektedir. Hayatın sunduğu zenginlikleri sanatın uçucu gerçekleriyle buluşturduğunu ve bu noktada işlerinin hayata karıştığını, o noktadan sonra işlerine karışmadığı sadece paylaştığını ekler (Fereli, 2007: 6). Sanatçının siyasal yaklaşımları, sanatsal çalışma ortamında yalnız bırakılmasına sebep olmuş ve bu yalnızlık 1980'lerin ortasına kadar sürmüştür (Heinrich, 2007: 16). Bu yalnızlık; bir sanatçı olarak, bir kadın olarak güçlenmesine, kendine dönmesine ve kişisel tarzını oluşturmaya katkı sağlamıştır. Toplumsal sorunlar, özellikle kadın sorunları her zaman Karamustafa'nın sanatsal üretiminin önemli bir teması olmuştur.



Resim 105: Gülsün Karamustafa, Gergef, tuval üzerine karışık teknik, 45x30 cm, 1974

Karamustafa, 1960'ların sonlarında Akademi'de öğrenciyken katıldığı siyasal etkinlikler sebebiyle askeri tahkikata uğramış; 1971 yılında kendisine ve eşine yönetilen siyasal nedenlerle aranan kişilere yataklık etme suçlaması sebebiyle kısa bir

süre hapisteye tutulmuştur. Mahkumiyetini izleyen yıllar boyunca kendisine pasaport verilmemiş, ancak 1986 yılında tekrar pasaport alabilmiştir (Heinrich, 2007: 15,16). Özetle, dört duvar arasında olmanın, hapsedilmenin, özgürlüğünün kısıtlanmasının ne olduğunu deneyimleriyle içselleştirmiş bir sanatçıdır. *Gergef* (Resim 105) isimli eserinde de bu deneyimi yansıtmıştır. Triptik düzeninde yapılan eserde üç farklı kadın figürü görülmektedir. Sağ ve soldaki figürler ortadaki figüre bakmakta, ortadaki figür ise direkt izleyiciye bakmaktadır. Kadınlar hapisane ortamında yapabilecekleri sınırlı imkanlar dahilindeki yaptıkları el işleri ellerinde betimlenmişlerdir. Soldaki ve ortadaki kadın figürlerin ellerindeki gergeflere yanlarında olamadıkları, özledikleri kişiler birer sanatçı inceliğinde işlenmiştir. Gergefteki kadın tasvirlerinde belli belirsiz hüznün doğal bir duruşla verilmiştir. Yanlarında eşleri/sevgilileri yer almaktadır. Sağda yer alan kadının elindeki gergefte ise bir kadının, belki de tutuklunun kendisinin, yargı sahnesi yer almaktadır. Sanık kürsüsünde, arkasında yer alan iki inzibata ve içinde bulunduğu duruma rağmen dik ve kendinden emin duruşlu bir kadın görülmektedir.



Resim 106: Gülsün Karamustafa, *Kıymatlı Gelin*, 30x43 cm, 1975, Özel koleksiyon
(Heinrich, 2007: 19)

Karamustafa, erken dönem eserlerini guaj, suluboya, renkli füzen gibi teknikleri bir arada kullanarak karışık teknikle üretmiştir. Yüzey bölümleri ise homojen bir mekan olmaktan ziyade birer yama işini andırmaktadır (Heinrich, 2007: 17). *Kıymatlı*

Gelin (Resim 106) bu yaklaşımın bir örneğidir. Derinlik yanılsaması yaratılmamış bir mekanın ortasına yöresel kıyafetleri içerisinde bir kadın figürü yerleştirilmiştir. Figürün etrafı tamamen kendi hane içi el emeği ile ürettiği geleneksel çeyizleri ile çevrelenmiştir. Bunların yanı sıra tüp, parmak arası terlik, radyo gibi modern ve şehir kültürünün yansıması olan unsurlar da görülmektedir. Yaşanan göç dalgası esnasında insanların köy ile kent arasında sıkışmışlığının bir yansımasıdır bu. Resimdeki sahne Anadolu geleneği olan ve evlenecek kadınların maharetlerini hısım akrabaya göstermek için yapılan çeyiz serme geleneğinin tuvale yansımış halidir. *Yeni gelin* izleyiciyle direkt göz teması kurmaktadır. Ancak hem duruşunda hem de yüz ifadesinde evlenme heyecanı değil; ciddiyet, huzursuzluk ve içine kapanıklık görülmektedir. Renkli kıyafetleri, süslü baş örtüsü ile çeyizin bir parçası haline dönüşen bu kadın figürü üzerinden, sanatçının görücü usulü ile yapılan zorunlu evliliklere bir gönderme yaptığı düşünülebilir (Heinrich, 2007: 18). Başlık parası gibi geleneklerin günümüzde dahi devam ettiğini düşünürsek, kadının bu şekilde bir metalaştırılması akla oldukça yatkındır.

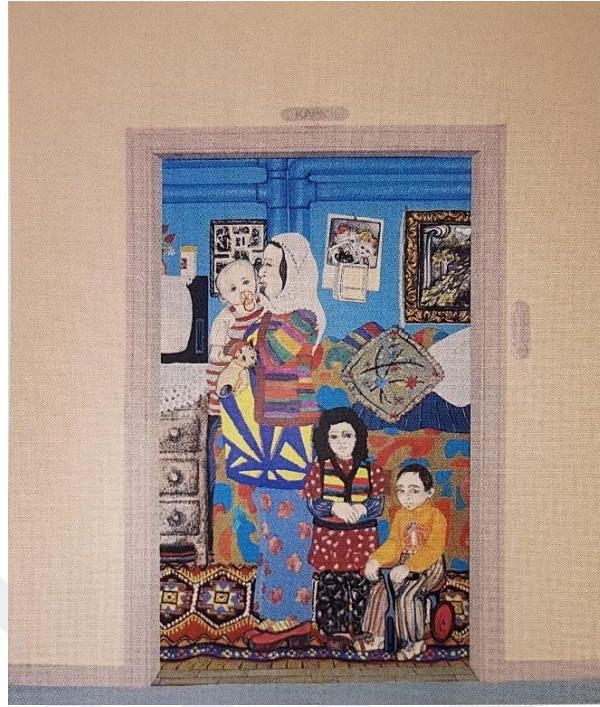


Resim 107: Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 35x41 cm, 1976, Özel koleksiyon (Heinrich, 2007: 22)

Örtülü Medeniyet (Resim 107) isimli bu eserde geleneksel olanın modern olan karşısındaki savaşımları aktarılmıştır. Bu savaşım ise kadın ve kadının el emeği dantel

üzerinden anlatılmıştır. Resmin ortasına konumlandırılan kadın figürü, *Kıymatlı Gelin* (Resim 105)'de de gördüğümüz gibi, içine yerleştirildiği mekanla bütünleşmiştir. Sanatçı, figürlerini sahne üzerine yerleştirdiğinde, figürler sanki kamuflajla sarmalanmışlar gibi arka planlar tarafından yutulmuşlardır (Heinrich, 2007: 18). Bu dönemde yaptığı eserler üzerinden sanatçının bu tercihi kadının haneye aitliğine, evin ve ev hayatının bir parçası haline gelerek metalaştığı ve birey olma özelliğinin silindiğini göstermek amacıyla olabilir. Hayatının büyük bir kısmını hane içinde geçiren kadının en önemli uğraşlarından biri el işi yapmaktır. Bu aynı zamanda bir maharet göstergesi, 'evlenilecek kız' olmanın bir gereğidir. Köyden kente gerçekleşen göç dalgasıyla birlikte de şehre gelenler geleneksel unsurlara daha sıkı tutunmak istemişlerdir. Bunun bir uzantısı olarak da evdeki her teknolojik unsur, geleneksel olan dantelle sarıp sarmalanmıştır. Televizyon, radyo, süpürge hatta tüp bile giydirilmiş, örtülmüştür. Bunlarla zıtlık oluşturacak şekilde kadının başı ise örtülü değildir. İki kolunda yer alan altın bilezikler evliliğinin çok eski olmadığını göstermektedir. Belki de evlilikle birlikte kente gelmiş bu kadın, kendine ait bir oda³¹ inşa etmeye çalışmaktadır.

³¹ "Para kazanın, kendinize ait ayrı bir oda ve boş zaman yaratın. Ve yazın, erkekler ne der diye düşünmeden yazın!" Virginia Woolf.



Resim 108: Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, 30x40 cm, 1976, Özel koleksiyon
(Heinrich, 2007: 19)

Kapıcı Dairesi (Resim 108) isimli eser, derinlikli bir mekan yanılsamasının yaratılmaması, yama işi görüntüsü ve figürlerin mekanın bir parçası olması açısından hem *Kıymatlı Gelin* (Resim 106) hem de *Örtülü Medeniyet* (Resim 107) resimlerine benzemektedir. Resimde bir kapıcı dairesi içine yerleştirilmiş bir kadın üç çocuğuyla birlikte görülmektedir. Resim, köyden kente göçmüş, ekonomik sıkıntıları olan bir ailenin resmidir. Kapıcılık gibi vasıfsız işçilerin çalışabileceği işler, çoğu zaman kötü de olsa aileye kalacak bir yerde sağladığı için kente göçen aileler tarafından tercih edilmiştir. Yaşam koşulları ağır da olsa sokakta kalmaktan ya da köyde aç kalmaktan iyi olarak görülmüştür. Evin kötü şartlarını örtüp orayı bir yuvaya çevirmek ise kadının vazifesidir. Bu nedenle eldeki küçük alan dahi elden geldiğince süslenmiştir. Duvara halı asılmış, arkada görülen yatak örtü ve yastıklarla süslenmiş, dolaplar dantellerle örtülmüştür. Bu aynı zamanda yıllarca emek verilen çeyizi göstermenin de bir yoludur. Çünkü kadının tek mal varlığı ve onu köklerine bağlayan unsurlar bunlardır. Üç çocuktan erkek olan bisiklet üzerinde, en küçük olan ise elinde oyuncak bir bebekle kucakta betimlenmiştir. Kız çocuk ise ellerini göbeğinin üzerinde çekingen bir tavırla kavuşturmuş şekilde ayakta durmaktadır. Elinde ya da çevresinde oyuncak yoktur. Belki de kardeşleri oynarken ‘kız’ çocuk olarak annesine yardım etme

sorumluluğunun bir göstergesidir. Bu kadına yüklenen hane içi sorumlulukların, ataerkil yaşam düzenin ve toplumsal cinsiyet kalıplarının daha çocuk yaşta bireylerin omuzlarına yüklendiğinin bir kanıtıdır. Kapısı dahi takılmamış bu evde üç çocuğuyla betimlenen bu kadının karnı tekrar hamile olduğunu düşündürmektedir. Yüzündeki çaresiz ve umutsuz ifadenin sebebi belki de aileye katılacak bir üyenin daha bu zor ve çetin koşullarda nasıl yetişeceği, kadın/anne olarak sorumluluklarına neler ekleyeceğidir. Çünkü o, her şeyden önce annedir, eştir. Önce ailesini düşünmesi gerekir. Kendine vakit ayırmak kırsalda yaşayan ya da büyük kente göçmüş kadın için hayaldir, en iyi ihtimalle lüktür.



Resim 109: Gülsün Karamustafa, *Müebbedin Ranzası*, 30x40 cm, 1978, Özel koleksiyon (Heinrich, 2007: 28)

Karamustafa, bir süre hapiste kalmış, mahkum olmayı, hapishane hayatının nasıl olduğunu bilen bir sanatçıdır. Bu sebeple *Müebbedin Ranzası* (Resim 109) isimli eserinde tanıdığı bir koğu ortamını kendi bakış açısının gerçekliği ile yansıtmıştır. Resmin ismi bu kadınların hepsinin ömür boyu mahkum olduklarını düşündürmekle birlikte, yalnızca sanatçının temayı vurgulamak için yaptığı bir tercih olması da olasıdır. Gri, mekansız, soyut bir fonda, sadece üst tarafa yerleştirilen demir parmaklı bir pencere ile mekan yanılsaması yaratılmıştır. Tercih edilen soğuk gri renk ve siyah

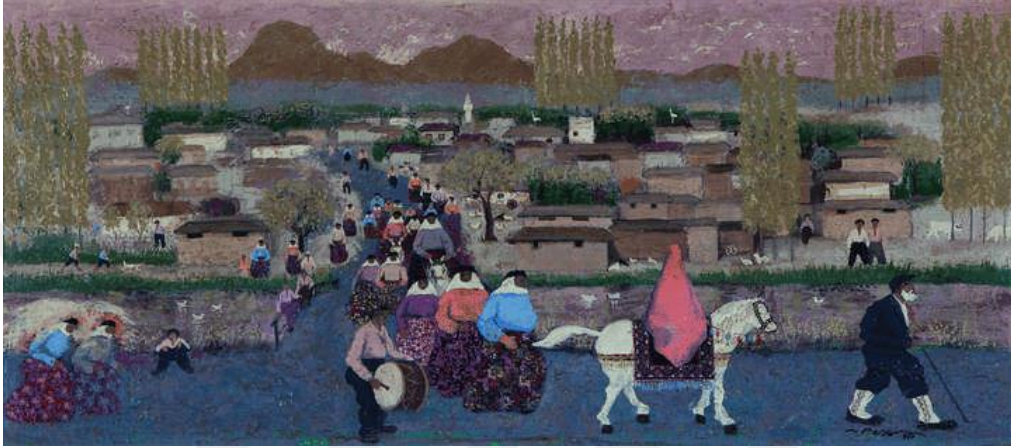
pencere ile hapisanenin kasvetli havası güçlendirilmiştir. Buna karşın çiçekli çantalar, renkli örtülerle de bir zıtlık yakalanmıştır. Hücreye yerleştirilen altı kişilik ranzalardan biri boştur. Diğer beş ranzada ise uzanan, uyuyan, el işi yapan beş kadın görülmektedir. Dikkat çekici olan ise sağ alt ranzadaki kadının bir çocuğa sarılıp yatıyor olmasıdır. Mahkum olmanın, dört duvar arasında olmanın ağırlığının fazlaca hissedildiği resme bir de hapiste anne olmanın, hapiste hiçbir şeyden haberi olmayan masum bir çocuk olmanın ağırlığı eklenmiştir. Yine de tüm bunlara ve yalnızlık, yalıtım, kaybetmişlik duygularına rağmen resim kendinden beklenmeyecek bir tür huzur yansıtmaktadır (Heinrich, 2007: 29).



Resim 110: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1976 (Berksoy, 1998)

Köylü Ailesi (Resim 110), Günsür'ün 1960'lardaki geniş manzaralar içine yerleştirdiği küçük figürlü resimlerinden farklı bir yaklaşımla ürettiği bir resimdir. Ancak o dönemki eserlerin naifliği devam etmektedir. Toprak renginin yoğun kullanımı ailenin toprağa, köye ve köklerine bağlılığına vurgu yapar niteliktedir. Köyden kete göçün oldukça yoğun yaşandığı bir dönemde köyünde kalmayı tercih eden bir aile görülmektedir. Resmin arka planında bir tepe yerleştirilmiş, dağınık evleriyle bir köy manzarası görülmektedir. Ön tarafta ise bir erkek (baba), kadın (anne) ve kundakta bir çocuktan oluşan üç kişilik bir aile görülmektedir. Başında kasketi, yamalı gömleğiyle tasvir edilen erkek figürünün yüzünde, kadın figürüne oranla daha umutlu, daha güleç bir ifade görülmektedir. Resimde tipik bir kadın/anne yaklaşımı

görülmektedir. Kadın figür kucağındaki bebeğine sıkıca satılmış halde resmedilmiştir. Baş örtülüdür ancak saçları da görülebilmektedir. Yüzünde daha endişeli bir ifade görülmektedir. Anne olmasının getirdiği anaçlıkla birlikte tüm gücüyle kavradığı bebeğini anın ve geleceğin tüm dertlerinden korumak ister gibidir. Anne olmak, bu bağlamda kadını endişeli ve kaygılı bir pozisyona sokmaktadır.



Resim 111: Mehmet Pesen, Gelinler Serisi'nden, tüyb, 32x70 cm, 1977 (© <http://www.beyazart.com>)

Onlar Grubu'nun bir üyesi olan Mehmet Pesen, atölyedaşları gibi Anadolu motiflerini Batılı anlamda resim sanatıyla birleştiren bir tarz izlemiştir. Gelin Alayları ve Kağnılar gibi seri resimleriyle Anadolu doğasını yaşam biçimini geleneksel sanatlarımızdan aldığı esinlerle yansıtmakta; yöreselliği teknik ve estetik bağlamda ortak bir düşüncenin ürünü olarak ele almaktadır (Özsezgin, 2010: 426). *Gelinler Serisi'sinden* bir resim olan bu örnekte (Resim 111) bir köy düğünü, daha özelde ise bir gelin alayı sahnesi görülmektedir. Alaya dahil olanlar, olmayanlar, izleyenler, çocuklarla birlikte oldukça kabalık figürlü bir kompozisyon görülmektedir. Yalnızca gelin at üzerindedir. Üzeri tamamen kırmızı-pembe tonlarında bir örtü ile örtülmüştür. Vücut hatları kimliği, kişiliği belli olmamaktadır. Kadınların hepsi yöresel kıyafetleri içerisinde şalvarları ve baş örtüleriyle tasvir edilmişlerdir. Alayın seçilebilen tüm katılımcıları kadın olarak görülmektedir. Ancak buna karşın alayın başını yaşlı bir erkek çekmektedir. Geri kalan tüm alay, yani tüm kadınlar bu yaşlı erkeği takip etmektedir. Bu tercih yaşlı erkek figürün köyün en yaşlı ya da nüfuzlu erkeği olduğu izlenimini vermektedir. Bununla beraber gelin ya da damadın babası, dedesi olması da muhtemeldir. Kadınlara ait olan gelin alayının dahi erkek güdümlü ve kontrollü bir halde yaşandığının kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 112: Aydın Ayan, *Sofra Başında*, tüyb, 60x82 cm, 1976, Özel koleksiyon (Giray, 1999: 63)

Resimlerinde yoksulluk ve toplumsal gerilimler gibi can alıcı konuları betimlemeyi tercih eden sanatçılarımızdan biri de Aydın Ayan'dır. 1970'lerde Ayan, birbirinin önüne geçen iki ayrı değerın esinlerini resimlerine yansıtmıştır. Bunlar; hamur açan kadın gibi dönemin tercih edilen anlatımı ve Louis L. Nain'in resimlerinde başlayan yoksulluk, çaresizlik ama sabrın yansıtıldığı resimlerden yola çıkarak ulaşılan Van Gogh'un sanat anlayışını irdeleyen esinlerdir (Giray, 1999: 62). *Sofra Başında* (Resim 112) isimli bu eser tema olarak ilk gruba girmektedir. Ancak resmin karamsar havası Van Gogh'un *Patates Yiyenleri* (Resim 12)'nden aşağı kalır değildir. Tercih edilen renk paleti de oldukça yakındır. Yer sofrasında oturup kendi elleriyle yoğurduğu hamuru açan kadın ve karşısında açlıkla sevinç karışımı ifadelerle bekleyen iki çocuk, yoksulluğun en yalın anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Resme gerilimi ve duygusallığı da veren bu arzuya ilişkin bekleyiştir (Arda, 2007: 155). Mobilyasız, boş bir odaya konumlandırılan bu üç figür bir yandan da basit yaşamının huzurunu gözler önüne sermektedir. Özellikle küçük olan çocuğun yüzündeki gülümser ifade izleyiciye bu duyguyu aktarmaktadır. Bu noktada, Ayan'ın bu dahil pek çok resminin örtük ya da açık olarak otobiyografik göndermeler yaptığı da göz önüne alınmalıdır (Arda, 2007: 155). Hamuru açan kadının yaşlıca görüntüsü büyükanne izlenimi uyandırmaktadır. Çocukların anneleri tarla ya da bir işte çalışıyor olabilir ya da hane

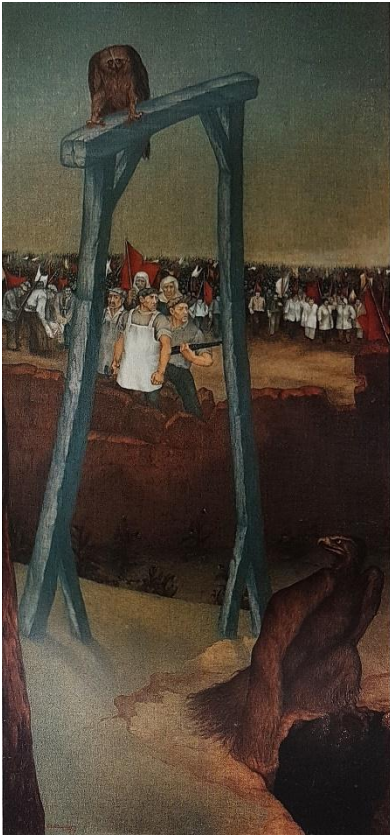
içinde başka işlerle uğraşmaktadır. Kadının işini büyük bir özen ve dikkatle yaptığı görülmektedir. Ailesinin karnının doymasının sorumluluğu onun ellerindedir.



Resim 113: Aydın Ayan, *Yaşantımızdan I/Çatışma*, tüyb, 80x100 cm, 1976, Özel koleksiyon (Giray, 1999: 67)

Ayan, *Yaşantımızdan I/Çatışma* (Resim 113) resmini ürettiği sırada Akademi'de Neşet Günel'in atölyesinde öğrencidir. Toplumsal gerçekçiliğin tartışılıp uygulandığı bir atölyede çalışmakta ve özgürlük arayışlarının yaşandığı bir ortam içerisinde yaşamaktadır (Giray, 1999: 66). Eserde, 1970'li yılların ortasından itibaren şiddetini iyice arttıran, günlük yaşamın sıkça karşılaşılan ve ülkenin her köşesini etkisi altına alan olaylardan bir sahnenin yansıması görülmektedir. Resmin sağ tarafı tamamen yaşanan çatışmaya ayrılmıştır. Bir örnek giyinmiş kolluk kuvvetleri tarafından bir köşeye doğru sıkıştırılan eylemciler görülmektedir. Kalabalık figür grubunun üstünde 'komünizm'in simgesi kırmızı bir bayrak dalgalanmaktadır. Bu grubun arkasında ise tek başlarına kalmış eylemcileri yakalamış götüren ve takip eden daha küçük iki grup yerleştirilmiştir. Ülkede yaşanan sürekli çatışma ve kavga ortamı saldırmak üzere hamle yapar pozisyonda tasvir edilmiş köpek ile normalde barışın sembolü olması gereken beyaz güvercin ile ironik ve metaforik bir biçimde yansıtılmıştır. Resmin sol tarafında ise düzgün kesme taştan örülmüş bir duvarın arkasına sinmiş olayları izleyen yaşlıca iki kadın yerleştirilmiştir. Duvarda eksik olan bir taşın yarattığı boşluktan tüm bu karmaşaya zıtlık yaratan bir naiflik ve çocuksulukla bir uçurtma görülmektedir. İki kadın figürün hem başları hem de yüzlerinin neredeyse tamamı baş örtüleriyle

kapatılmıştır. Ancak duruşlarından, ellerinin ve kafalarının pozisyonlarından endişeli bir halde oldukları anlaşılmaktadır. Belki gençlerin belki ülkenin durumu hakkında korkmaktadırlar. Ancak bu kadar yakınlarında gerçekleşen bir olaya hiç karışmadan bakmaktadırlar. Ağzlarının kapalı oluşu, İyem'in resimlerinde de görülen, ataerkil düzende yetişmiş bu kadınların konuşmaktan, fikirlerini dillendirmekten çekindikleri ya da toplumsal baskılarla susturuldukları şeklinde okunabilir.



Resim 114: Aydın Ayan, Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor, tüyb, 30x63 cm, 1977, Sanatçının koleksiyonu (Giray, 1999: 71)



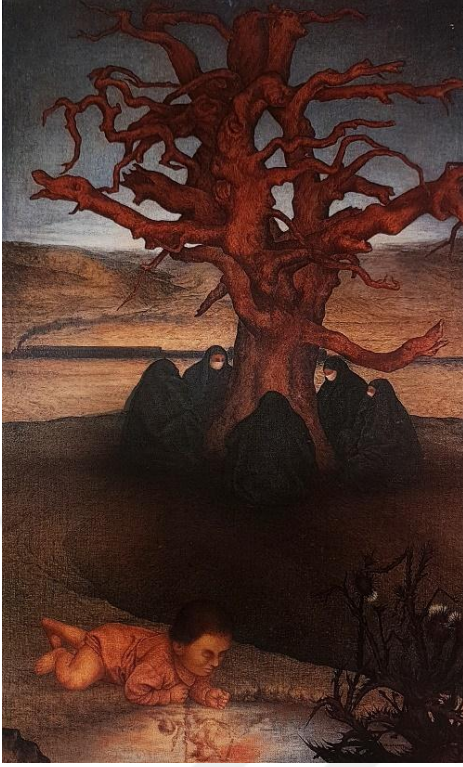
Resim 115: Aydın Ayan, Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor, detay

Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor (Resim 114) isimli eser, Ayan'ın Akademi'den diplomasını almak için yaptığı mezuniyet resmidir. Sanatçı, bu resmi üretirken toplumsal ironi ve protest nitelik taşıyan, dönemin devrimci hareketlerine gönderme yapan ve yaşamın tasalarını özümlediğini kanıtlayan bir resim yapmak istemiştir. Esin kaynaklarının kökenine yerleştirdiği Bruegel'in 1568 tarihli *Darağacında Saksakan* isimli tablosunun darağacı motifinden esin alarak

resmini oluşturmuştur (Giray, 1999: 70). Bu çalışma aynı zamanda Ayan'ın yöneldiği politik gerçekçi yaklaşımın resimsel üretiminin önemli bir bölümün kaplayacağını gösteren bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Arda, 2007: 149).

Resmin ön planına yerleştirilen bu darağacı, ülkede yaklaşık son 20 yılda yaşanan ve gelecekte yaşanacak olan bütün acı ve ölümlerin bir temsili olarak karamsar bir ciddiyetle durmaktadır. Bu noktada resmin isim tercihi ise içinde taşıdığı umutlu ifade ile dikkat çekicidir. Politik temasına uygun olarak, dönemin sol tandanslı toplumsal gerçekçi şairlerinden Enver Gökçe'nin *İlk Adım* (Ek 2) isimli şiirinden iki dizeyi tercih etmiştir. Resimde '80 Darbesi'ne giden yolda yaşanan ve hissedilen tüm gerilim yansıtılmıştır. Darağacının arkasına yerleştirilmiş insan topluluğu, resmin izleyicisini gelecek kadar kalabalık bir gürühtür (Resim 115). Elllerinde kırmızı bayrakları, slogan atan ağızları, havaya kaldırdıkları elleri ile başkaldıran bir kitle görülmektedir. Darağacının iki bacağı arasına, kalabalıktan ayrı olarak öne çıkarılmış üç erkek, iki kadından oluşan beş kişilik bir grup görülmektedir. Erkeklerden ortada duranın elinde, işçi sınıfını temsil eden çekiç bulunmaktadır. Sağ tarafta bulunan erkek figürün ise elinde bir tüfek dikkat çekmektedir. Bu üç erkek figürün hemen arkalarına konumlandırılmış iki kadın figüründen soldakinin elinde kırmızı bayrak görülmektedir. Bayrağı tutan eli, Günel resimlerinden aşına olduğumuz şekilde deforme edilerek büyütülmüştür. Böylelikle iş gücüne, harcadığı fiziksel efora gönderme yapılmıştır. İki kadının da başı beyaz tülbentle örtülüdür. Özellikle ülkemizin Güneydoğu ve Doğu kültüründe barışı sembolize eden beyaz tülbent³² bu bağlamda sıradan bir baş örtüsü unsuru olmaktan çıkmaktadır. Kadınların yüzlerinde yer alan acı dolu, gergin, sinirli ifadeye karşın istedikleri şeyin aslında sadece barış olduğunun altını çizmektedir.

³² Beyaz mendil, eşarp ve tülbentin Türkiye ve diğer ülkelerdeki kullanımları için bkz. Genç Yılmaz, Ayfer (2014). Toplumsal Hareketin Kalbinde Bir Yeni Özne: Anneler. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 2 (1), 51-74.



Resim 116: Aydın Ayan, Dün-Bugün-Yarın, tüyb, 160x100 cm, 1980, Özel koleksiyon (Giray, 1999: 103)



Resim 117: Aydın Ayan, Dün-Bugün-Yarın, detay



Resim 118: Aydın Ayan, Dün-Bugün-Yarın, detay

Ayan, *Dün-Bugün-Yarın* (Resim 116) adlı eserinde tıpkı *Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor* (Resim 114) isimli resminde olduğu gibi simgeselliği yoğun bir anlatım dili seçmiştir. Ayrıca resimde Günel'in atölyesinde aldığı eğitimin biçimsel etkileri de devam etmektedir. Bozkırda, çorak bir arazi üzerinde kurumuş, sadece gövde ve dallar olarak varlığını sürdüren bir ağaç görülmektedir. Bu ağaç tuvalin büyük bir bölümünü kaplamaktadır. *Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor* resminde ön plana yerleştirilen darağacının yarattığı dramatik gerilimi sağlamaktadır. Arka planda çorak topraklarda raylar üzerinde, dumanı tüte tüte giden kara tren görülmektedir. Giray'a göre bu kara tren hem teknolojik ve bilimsel araştırmaların varlığını vurgulamakta hem de kente ulaşan umutları simgelemektedir (Giray, 1999: 102). Resmin alt tarafına yerleştirilen, emekleyerek o noktaya geldiği anlaşılan çocuk (Resim 118) ise yerdeki su birikintisine bakmaktadır. Su birikintisinde ise Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* isimli tablosunda yer alan kadın figürü görülmektedir. 12 Eylül 1980 Darbesi'nin yapıldığı yıl üretilen bu resimde, sanatçının Fransız Devrimi'yle özdeş hale gelmiş bir resimden

alıntı yapması ilgi çekicidir. Ağacın gövdesi etrafında, daire şeklinde yere oturmuş beş kadın figürü görülmektedir (Resim 117). Kadınların hepsi siyah çarşaf giymektedir ve vücutlarının tamamı örtülüdür. İzleyiciye yüzleri dönük olan üç figürün ağız ve burunlarının beyaz peçelerle örtüldüğü görülmektedir. Diğer iki figürün sırtlarının izleyiciye dönük olması sebebiyle yüzleri görülmemektedir. Kadınların hepsi ağaç gövdesine doğru bakmaktadırlar ve arkalarını döndükleri dış dünya ile iletişimi kesmiş gibidirler. Su birikintisinin önünde duran ve resmin en aydınlık noktası olan çocuk figürünün geleceğin ve umudun simgesi olduğu açıktır (Giray, 1999: 102). Bu noktadan hareketle; kurumuş ağaç ile etrafında oturan kara çarşafli kadın figürlerin ülkenin son yıllarda yaşadığı karanlık, kaotik, çatışmalı ve karamsar günlerini simgelediği düşünülebilir. Arkadan geçip giden kara tren ise geçmişte kalan ve giderek uzaklaşan zamanların temsili olabilir. Eserlerinin isimlerini rastgele seçmediğine tanık olduğumuz Ayan'ın, böylelikle resme neden *Dün-Bugün-Yarın* ismini verdiğini de çözümlemiş olabiliriz. Bu bağlamda kadınların günü, şimdiyi temsil etmesi önemlidir. Kadının doğurganlığına, geleceğin kadının ellerinde olduğuna bir gönderme olabilir. Belki de ortalarına aldıkları kurumuş ağacı yeşertme gücüne sahip olanlar da umudu doğuracak olan bu kadınlardır.

4. DEĞERLENDİRME

1940-1980 arasında toplumsal gerçekçi yaklaşımla resim üreten sanatçıların kadına birkaç farklı bakış açısıyla yaklaştıkları görülmektedir. Sanatçıların kadına ve kadın temasına yaklaşımlarında kendi yaşam deneyimleri, gözlemleri, sanatçı duyarlılıkları, ideolojik tavırları, toplumun iç dinamikleri gibi etmenler etkili olmuştur. Toplumun genel olarak ataerkil bir yapıya sahip olması da kadının tuval üzerinde nasıl betimlendiğinde belirleyici bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda tuvalde en sık gördüğümüz kadın, aynı zamanda anne olan kadındır. Kadın/anne motifinden sonra kırsalda günlük hayatını yaşayan kadınlar, özellikle tarlada/bahçede olmak üzere çalışan kadınların tasvirleri görülmektedir. Köyden kente göç dalgasıyla birlikte çoğalan göç temasıyla köyden kente göçmüş kadınlar resimlerde kendilerine yer bulmuşlardır. Ülkede yaşanan siyasi çalkantıları takiben eylemlere katılan, grevler yapan, direnen kadın figürleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Son olarak da bu çalkantıların bir sonucu olarak mahkum olmuş, hapisliği yaşayan kadınlar karşımıza çıkmıştır.

Kadın/Anne

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte erkeklerin modern bir ulus-devlet, kadınların modern aileler/yuvalar kurmak ve modern nesiller yetiştirmek için seferber oldukları bir modernlik anlayışı kabul görmüş ve uygulanmıştır. Türk modernleşmesinin öncü kadınları toplumun aileden ve annelikten başlayarak inşasının mimarları olmuşlardır (Sancar, 2017:192). Toplumsal gerçekçi Türk resminde de kadının anne olma vasfının sıklıkla vurgulandığı görülmüştür. 1950'lerle birlikte ders kitaplarında dahi kadın, anne olarak betimlenmeye başlanmıştır. Özellikle önlüklü olarak tasvir edilen kadın/anne için önlük, kadının toplumdaki rolünü vurgulaması açısından vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır (Gümüsoğlu, 1998: 104). Üretilen resimlerde bu üniformaya dönüşen önlüğün bire bir yansıması görülmemekle birlikte, kadın figürler çoğu zaman ve koşulda bebekleri, çocukları ile bağlantılı şekillerde tasvir edilmişlerdir.

Türk kadını anneliğe ve anaçlığa bebekliğinden itibaren hazırlanmaktadır. Hane içinde kız çocuklarına verilen görevler ve kız çocuklarından beklentiler ‘kadınlık görevleri’ şemsiyesi altında toplanmaktadır. Kadının hamileliğinin başlangıcından itibaren kadın artık her ortamda anne olarak isimlendirilmektedir. Bu bağlamda doğum ve emzirme anne için kutsal bir görev halini almaktadır. İ. Balaban’ın Doğum (Resim 64) isimli eseri kırsalda yapılan bir doğumu tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermesi açısından bu noktada çok dikkat çekici bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. F. Otyam’ın Köylüler (Resim 65) ve B. R. Eyüboğlu’nun Köylü Kadın’ları (Resim 68 ve 69) resimlerinde ise mahrem kabul edilen, anne ile çocuğun bağını güçlendiren emzirme sahnesinin resmedilmesi oldukça önemlidir.

Toplumsal cinsiyet kalıplarına bağlı olarak annelik görevini üstlenen kadın, vaktinin çoğunluğunu çocuklarıyla geçirmektedir. Yeni kuşağı eğitmek, gelecek nesilleri yetiştirmek kadın/annenin sorumluluğundadır. Ancak özellikle kırsal kesimlerde bu sorumluluk kadının öncelikle kendisini eğitmesine engel olmuştur. Erken yaşta evliliklerin sıkça görülmesi de kadının kendini gerçekleştirme önünde büyük bir engel olarak karşımıza çıkmaktadır. N. Günel’in Yaşantı I ve II, Ana ve Çocuk ile Dananın Ölümü (Resim 73, 74, 75 ve 82), T. Zaim’in Yörükler Köyü (Resim 88), N. Günsür’ün Köylü Ailesi (Resim 110) isimli resimlerinde kadının tamamen annelik vasfı üzerinden betimlendiği bu türdeki resimlerin örnekleridir. Bu örnekler arasında Yaşantı I erkek/baba figürünün de çocuklarla ilişki içerisinde yansıtıldığı nadir örneklerden biri olarak kendine has bir konumda bulunmaktadır.

Evin ihtiyaçlarını karşılamak için dışarı çıktıklarında, evlerini kurmaya çalıştıklarında, hastalıklarında ve sağlıklarında vefakar Anadolu kadını, çocuklarını hep yanlarına alan ve bakımlarını, ihtiyaçlarını ihmal etmeyen bir tavırla yansıtılmıştır. M. Yener’in Fırın’ı (Resim 55), F. Başağa’nın Mecidiye Hanı (Resim 59), İ. Balaban’ın Hastane Önü (Resim 67) ve N. İyem’in Gecekondu Yapanlar’ı (Resim 101) bu yaklaşımın dikkat çeken örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu resimlerdeki kadınlar pazarda, inşaatta, savaş yokluğunda çocuklarını yanlarından bir an olsun ayırmamışlardır. Bu noktada anlaşılmaktadır ki toplumun da kadından beklediği öncelik birey değil anne olmasıdır.

Kadın yalnızca ihtiyaçlarını karşılarlarken değil, özellikle kırsal kesimlerde tarlada, bahçede çalışırken de anneliklerine işlevsel olarak devam etmektedirler. Evde çocuklara bakacak aile büyüğünün olmadığı ya da bütün hane halkının iş gücüne katılmak zorunda kaldığı durumlarda kadınların çocuklarını da yanlarında tarlaya götürmek zorunda kaldıkları görülmektedir. F. Arkunlar'ın Tarla Dönüşü (Resim 61), İ. Balaban'ın Hasat Zamanı (Resim 63), N. Günel'in Tarla Dönüşü ve Başakçı Kadın'ları (Resim 81 ve 96) ile C. Tollu'nun Manzara ve Köylü Kadınlar'ı (Resim 87) bu temanın örnekleri olarak görülmektedir.

Aile, yani kadın ve çocukların doğal yaşam alanı apolitik varsayılıyor yani içinde güç ve iktidar ilişkileri değil, insanların doğal duygusal ilişkilerinin yaşandığı bir ortam olarak düşünülmektedir (Sancar, 2017:197). Bu nedenledir ki aile resimlerinin büyük bir çoğunluğunda verilmek istenen duygusal yoğunluk kadın figürler üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Duygusal olan kadın/anne, güçlü olan ise erkek/babadır. Ailenin kendi iç apolitik düzeni ise çocukların büyüüp ülkenin siyasal şartlarına bağlı olarak politikleşmelerine kadardır. A. Memedoğlu'nun Ayrılış-Kore'ye Giden Asker (Resim 78) ve N. İyem'in Uğurlama (Resim 89) resimleri ilk kategorinin örnekleridir. Birinde savaşa gönderilen oğul diğeri ise gelin gönderilen kız evlatlar için hissedilen hüznü resmedilmiştir. S. Bozdoğan'ın Sınıfta Vurulan Öğrenci (Resim 94), C. Aral'ın Ana (Resim 93) ve A. Memedoğlu'nun Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası (Resim 80) isimli resimlerinde ise çeşitli dönemlerde ülkede yaşanan siyasi gerilimler sonucunda kaybedilen genç canların, politize olmayan ama kendilerini bir savaşın içerisinde bulan duygusal yaraları olan anneler resmedilmiştir.

Kırsaldaki ve Kentteki Kadın

Bu başlık altında değerlendirilmiş olan kentteki kadınlar, kent kültürü ile yetişmiş, kenti temsil eden kadınlardır. Kent kültürüne göç dalgası ile gelen kadınlar kendi içlerinde ayrıca değerlendirilecektir.

Bu dönem aralığında toplumsal gerçekçi yaklaşımla resim üreten sanatçılar genel olarak şehir kültürüne ve/veya şehirli insanlara tema olarak büyük bir ağırlık vermemişlerdir. Ülkenin gerçekliğinin, acısının, mutluluğunun kırsalda olduğunu

düşünmüşlerdir. Yine bu dönem aralığında yoğunlaşmaya başlayan göç dalgasına kadar, nüfusun büyük bir kısmının³³ kırsalda yaşıyor olması da sanatçıların kırsala ağırlık vermesinde önemli bir etkidir.

Kentli kadınlara sanatçılar birkaç açıdan yaklaşmışlardır. Bunlardan ilki kentin ve Türkiye'nin modern yüzünü göstermek amacıyla çağdaşlaşan ülkenin modern yüzü olarak kullanılan kadınlardır. Bunlar çoğunlukla toplumsal gerçekçilik teması içine alamayacağımız güzellikle temalı resimlerdir. Bu resimlerde Kemalist reformların kentin burjuva sınıfına dahil edebileceğimiz kadınlarına sağladığı yararlar görülmektedir. Sabancı Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan A. Arbaş'ın Siyahlı Kadın isimli eseri bu yaklaşımın bir örneğidir. Bir diğer yaklaşımsa N. İyem'in Yolculuk Var (Resim 56) isimli resmi gibi yine modern, şehirli sokakta var olan kadına vurgu yapan toplumsal gerçekçi temele oturabileceğimiz resimlerdir. En dikkat çekici olan üretimlerse sanatçıların ideolojileriyle ilintili olarak dönem şartlarını yansıtır eleştirdikleri eserlerdir. A. Memedoğlu'nun Beyoğlu (Resim 62) isimli eseri bu bakış açısının en güzel örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kürklü mantoları içinde, zengin eşlerinin yanlarında tasvir edilen kadınlar ve fakir dilenci figürü üzerinden bir yandan kapitalizm eleştirisi, savaşın zenginleştirdiği sınıf eleştirilmiş ve oluşan sınıflı toplum gözler önüne serilmiştir. Diğer yandan ise burjuvazi sınıfı kadınların kendilerini süsleyerek ya da eşleri tarafından süslenerek birer meta ve statü göstergesi haline gelmeleri eleştirilmiştir.

33

Türkiye'de Kent ve Köylerde Yaşayan Nüfus

Yıl	Toplam Nüfus	Kent Nüfusu	Köy Nüfusu	Kent Nüfusu Oranı (%)	Köy Nüfusu Oranı (%)
1940	17 820 950	4 346 249	13 474 701	24,4	75,6
1945	18 790 174	4 687 102	14 103 072	24,9	75,1
1950	20 947 188	5 244 337	15 702 851	25,0	75,0
1955	24 064 763	6 927 343	17 137 420	28,8	71,2
1960	27 754 820	8 859 731	18 895 089	31,9	68,1
1965	31 391 421	10 805 817	20 585 604	34,4	65,6
1970	35 605 176	13 691 101	21 914 075	38,5	61,5
1975	40 347 719	16 869 068	23 478 651	41,8	58,2
1980	44 736 957	19 645 007	25 091 950	43,9	56,1

Kaynak: Kızıroğlu, 2017: 158

Kırsal yaşayan kadının ise kentli kadından çok başka dertleri, işleri, sorumlulukları kısaca bambaşka bir yaşantısı olduğu ressamlarımız tarafından gözler önüne serilmiştir. Büyük şehirlerin kendine has zorlukları olmakla birlikte, zorlaşan ekonomik koşullarla kırsal kesimde tarıma bağlı geçinen köylünün yaşamı da giderek çetinleşmeye başlamıştır. Kırsal kesimlerde ataerki düzenin de kentlere göre daha baskın olduğu görülmektedir. Örneğin Orta Anadolu köylerinde yapılan bir çalışma göstermektedir ki, yaşa-akrabalığa-servete dayalı bir sıralama olmakla birlikte açık bir toplumsal tabakalaşma görülmezken cinsiyetler arasındaki ayrım oldukça kesindir. Toprağın sadece erkekler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılması bu ataerlik düzenin bir göstergesidir ve bu sistem kadınlara son derece sınırlı bir alan bırakmaktadır (Kandiyoti, 2015a: 28,29). Anadolu kırsalının büyük bir kısmında gözlemlenen bu ve benzeri uygulamalar, kırsaldaki kadını tarlada/bağda/bahçede değilse evinin yakın çevresine mahkum etmektedir. Erkeklerin tarımdan uzaklaşıp kasaba ya da büyük şehirlere endüstride işçi olarak gitmeleriyle birlikte kadınların evin belki de köyün sınırlarından çıkabildikleri görülmektedir. Alışveriş gibi erkek işi kabul edilen birtakım günlük işler, erkeklerin köylerden çeşitli sebeplerle uzaklaşmasıyla kadınların görevleri haline gelmesi bu durumun en önemli sebebidir.

N.M. Devrim'in Bodrum Kasabası (Resim 57), B. R. Eyüboğlu'nun İğdeli Gelin Halayı (Resim 60), N. Günsür'ün Hasta, Madenci Ailesi ve Köylü Ailesi (Resim 70, 71, 110), İ. Balaban'ın Doğum (Resim 64), N. Günal'ın Yaşantı I ve II, Dananın Ölümü, Bunalım, Bir Başka Yaşantı ve Duvar Dibi III (Resim 73, 74, 82, 83, 84 ve 95), N. İyem'in Ağıt, Kardeşler, Uğurlama ile Kayınvalide ve Eltiler (Resim 33, 35, 89 ve 104), C. Tollu'nun Bursa Koza Han (Resim 66) ve M. Pesen'in Gelinler Serisi'nden (Resim 111) isimli resimleri kırsaldaki kadının günlük hayatlarından birer kesit sunmaktadırlar. Bu bağlamda, Devrim-Bodrum Kasabası ile C. Tollu'nun Bursa Koza Han isimli resimleri diğer örneklerin arasında kadınların, sosyal ve ekonomik hayatından bir parçası olmaları açısından ayrılmaktadırlar. Çarşıda tezgah açan, alışverişe çıkan, "erkek işleri" yapan kadınlar bu resimlerde görülmektedir.

Çalışan Kadın

Çalışan kadınlar incelendiğinde toplumsal cinsiyetin kendini en çok gösterdiği alanlar işgücü piyasasında ve emek sürecinde toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılıktır. Kadınların sanayi kuruluşlarında ilk başlarda istihdamlarının sanayileşme öncesi üretici faaliyetlerinin uzantısı ve devamı olarak karşımıza çıkmaktadır (Ecevit, 1998: 271). Örneğin, gıda ve dokuma gibi sektörler kadınların hali hazırda bildikleri işlerdir. Bu nedenle bu üretimlerin endüstri haline gelmesiyle kadın işçiler bu alanlara yönelmiş ya da yöneltmişlerdir. Öğrenilmiş cinsiyet kalıplarına bağlı olarak da kadınların bazı işlere daha yatkın olduğu düşünülmüş ve bu yaklaşım genel anlamda kabul görmüştür. Bu nedenle öğretmenlik, çocuk bakıcılığı, ebelik, hemşirelik gibi anaç kabul edilen ya da sekreterlik, tezgahtarlık gibi yardımcı mesleklere kadınlar daha çok yönlendirilmiştir³⁴. Bu noktada dikkat çeken önemli bir diğer unsur ücret konusudur. Günümüzde dahi Türkiye dahil olmak üzere dünyanın büyük bir çoğunluğunda kadın-erkek iş ücretleri eşitliği sağlanamamıştır. Bu geçmişten gelen büyük bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; 1955'ten 1974'e kadar kadın işçilerin ücretleri erkeklerin ücretlerinin üçte ikisi ile beşte dördü arasında farklılık göstermektedir. Sosyal sigorta kapsamındaki işçilerin ise yalnızca %9'u kadındır (Kandiyoti, 2015a: 41).

Bu dönem aralığında içerisinde üretimde bulunan sanatçılarımızın eserleri incelendiğinde, endüstride çalışan kadınların tuvale çok fazla yansıtılmadığı görülmektedir. Çalışmamız kapsamında incelenen resimlerden yalnızca S. Turan'ın Tütüncüler (Resim 54) isimli resmi bu temayı işlemektedir. Resim, endüstriyel bir tarım ürünü olan tütün işleminde çalışan kadınları göstermektedir. Çalışanlarının çoğunun kadın olduğu görülen resimden anlaşılmaktadır, dikkat ve sabır isteyen bu işte kadın çalışanlar tercih edilmiştir. Erkekler ise bir nevi yöneticilik görevleri ya da yük taşıma gibi ağır işleri yaparken betimlenmişlerdir.

³⁴ Bu konuda detaylı bilgi ve oranlar için bkz. Kandiyoti, 2015a, 43-49.

Tarım toplumlarında yani kırsalda kadının çalışma şartları daha farklıdır. Köylerde en ağır işler her zaman en düşük statüye sahip kadınlar tarafından yapılmaktadır. Tarımsal üretime en düşük katkıyı gösterenler ise menopoz sonrası doğum yükümlülüklerinden kurtulmuş ve doğurgan gelinlerin denetimi üstlenen kadınlar olmaktadır. Anadolu örneğinde kısa bir lohusalık döneminden sonrası kadınların işe geri dönmesi sıklıkla görülmektedir (Kandiyoti, 2015b, 58). F. Arkunlar'ın Tarla Dönüşü (Resim 61), İ. Balaban'ın Hasat Zamanı (Resim 63), N. Günal'ın Tarla Dönüşü (Oduncular) ve Başakçı Kadın serisi (Resim 81 ve 96) ile C. Tollu'nun Manzara ve Köylü Kadınlar (Resim 87) isimli resimleri bu durumun tuvale yansımaları olarak karşımıza çıkan örneklerdir. Özellikle ücretli iş emeği hiç kullanmayan küçük aile işletmelerinde kadın emeğine büyük bir bağımlılık görülmektedir. Çünkü bu tür girişimler ailenin her bir üyesinin emeğine dayanmaktadır (Kandiyoti, 2015b, 58).

C. Dereli'nin Harman (Resim 72), N. İyem'in Toprağı İşleyen Kadınlar, Figürlü Peyzaj (Tarlaya Gidiş) ve Tarlada Çalışan Kadınlar (Resim 90, 97 ve 98) isimli resimleri tarlada çalışan, çapa yapmaktan harman yapmaya üretimin her aşamasına dahil olan kadınları göstermektedir. Bu kadınlar var güçleriyle ailelerine destek olmak, geçimlerini sağlamak için çoğunlukla bir karşılık beklemeden çalışmaktadırlar. C. Tollu'nun Bursa Koza Han (Resim 66) isimli eserinde ise ipek böcekliği ile öne çıkan Bursa'da³⁵ kendisinin ve/veya ailesinin ürettiği ipek böceği kozalarını satmak için tezgah açan bir kadın görülmektedir. Kadının üretim alanından uzaklaşıp ticaretin bu denli içine karışması kırsal kesimde çok sık rastladığımız bir durum değildir. Bursa'nın büyük şehirlerden biri olması bu durumun oluşmasında önemli bir faktör olarak görülebilir.

Bu noktada kimi zaman tek başlarına kimi zaman çocukları kimi zaman çocukları ve kocalarıyla birlikte tarla/bahçe/bağa çalışmaya giden kadınlar, çoğu zaman ücretli işçi değillerdir. Yaptıkları işin maddi bir geri dönüşü olmadığı gibi,

³⁵ Bursa'da ipek böcekliğinin gelişimi için bkz. Taşlıgil, Nuran (2013). Dünden Bugüne Bursa'da İpek Böcekçiliği. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 1 (1), 237-246.

günlük “kadınsal” iş ve sorumluluklarına eklenen fazladan bir yük olarak karşısına çıkmaktadır. Gerek kırsalda gerekse kentte kadının çalışıyor olması, onun hane içi sorumluluklarında bir azalma yaratmamakta ya da erkek/ailesinin beklentilerini değiştirmemektedir.

Köyden Kente Göçen Kadın

Köyden kente göç olgusu 1950’lerde ortaya çıkmaya başlamış ve ilerleyen yıllarda da artarak devam etmiştir. Göç konusunda çoğu zaman kadınlar da erkekler de çok hevesli olmuşlar, kente ulaşmayı bir kurtuluş olarak görmüşlerdir. Kadınlar için geniş ailelerden kurtulup kendi yuvalarını, çekirdek ailelerini kurmak için de bir yol olarak görülmüştür. Göç dalgasıyla kırsal bölgelerden kente gelen kadınlar, büyük şehirlerdeki orta-üst sınıfa dahil kadınlardan farklı yaşam ve davranış kalıpları göstermişlerdir. Bu farklıların temelinde yetişme şartları ve eğitim seviyesindeki farklılıklar gelmektedir. Özellikle 1950’lerde şehirlere gelen ilk kuşak kadınlar, okuma-yazma dahi bilmeyen vasıfsız kadınlardır. Bu kadınların kızları ise neredeyse tamamı ilkokula gitmiş, bir kısmıysa lise ve üstü eğitim kurumlarını tamamlamıştır (Kandiyoti, 2015a, 40,42).

Kadınların ailenin bakımıyla ilgili sorumlulukları daha göç yolunda başlamaktadır. N.İyem’in Göç (Resim 100) isimli resmi ataerkil sistemde kadına yüklenen kadınsı görevleri bu bağlamda göstermesi açısından önemlidir. Köyden kente göç yoluyla gelen kadınların şehre ulaştıktan sonra da karşılaştığı çok sayıda güçlük olmuştur. Barınma ihtiyacı bu güçlüklerin en başında gelmektedir. Göçlerle birlikte büyük şehirlerde varoşlar olarak da isimlendirilen gecekondu mahalleleri oluşmaya başlamıştır. Çoğunlukla derme çatma ve el emeği ile yapılan bu evlerin gerek arazi bulma safhasında gerekse yapım aşamasında kadınlar da aktif olarak çalışmışlardır. N. İyem’in Gecekondu Yapanlar (Resim 101) isimli resmi kadınların inşaat aşamasına olan katkılarını göstermektedir.

Kadınların yaşadıkları başka önemli bir sıkıntı da adaptasyon süreci olmuştur. Kırsalda alıştıkları geniş bahçe ve tarlalar arasındaki tek ya da iki katlı evlerden şehirlerde yer alan bitişik nizam, çok katlı evlere gerek görsel gerekse yaşantı olarak

alışmaları zor olmuştur. Bunun yanı sıra geniş aile ve güçlü akrabalık bağlarının bulunduğu kırsal yaşamda kendi içlerinde aktif sosyal yaşantısı bulunan kadınlar, tüm tanıdık ve akrabaları geride bırakıp kente geldiklerinde büyük bir yalnızlığın içine düşmüşlerdir. Bunun sonucunda bu kadınlar ya yalnızlaşıp kendi içlerine kapanmış ya da yeni gecekondular mahallerindeki insanlara sığınmışlardır. Evlerine kapanan, sosyal ya da iş hayatına dahil olmayan kadınlar kendilerini daha çok ev ve el işlerine, çocuklarıyla ilgilenmeye adanmışlardır. N. İyem'in Varoşlarda Üç Güzel, Varoşun Hüznü, Gecekondular Önünde ile Kondu ve Sahibi (Resim 76, 77, 91, 92), N. Günsür'ün Gecekondular ve İşçi Ailesi (Resim 85), G. Karamustafa'nın Kıymatlı Gelin, Örtülü Medeniyet ve Kapıcı Dairesi (Resim 106, 107, 108) adlı eserleri bu temaları işleyen örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hane İçinde Kadın

Pollock; *Modernlik ve Kadınlığın Mekanları* isimli makalesinde yemek odası, oturma odası, yatak odası, balkon/veranda ve özel bahçe gibi evin bir parçası olan, yani kadını toplumsal gündelik yaşamdan ayıran, mekanları *kadınlık mekanları* olarak belirtmiştir (Pollock, 2014). Türk kadının da gerek kırsalda gerekse büyük kentlerde olsun genel olarak en çok vakit geçirdiği mekan evdir, evidir. Özellikle çalışma hayatına aktif olarak katılmayan kadınlar vakitlerinin çoğunu evlerinde geçirmektedirler. Bu kadınlar için en büyük sosyal aktivitelerden biri evden eve giderek yapılan komşu ya da akraba ziyaretleridir.

Kadını eve, kadınlık mekanlarına bağlı ve bağımlı kılan birkaç sebep görülmektedir. Bunlardan en önde geleni erkeklerin genel olarak eşlerinin çalışmasını istememeleridir. Genel anlamda bu tutumun sebebi, kadının asli görevinin evini çekip çevirmek, çocuklarına ve eşine bakmak olarak görülmesi gelmektedir. Dışarıda çalışmanın evin ve ailenin ihmal edilmesi anlamına gelebileceği, akraba olmayan erkeklerle ilişki dolayısıyla zina tehlikesinin artacağı ve ekonomik güçlenme ile kadının erkek otoritesine karşı çıkabileceği düşünülmüştür (Kandiyoti, 2015a: 34). Bu bağlamda bakıldığında toplumsal gerçekçi ressamlarımız hane içinde, çocuklarıyla ilgilenen, el işleriyle uğraşan, yemek yapan çok sayıda farklı kadın betimlemeri yapılmıştır. N. İyem'in İsimsiz (Resim 99), G. Karamustafa'nın Kıymatlı Gelin,

Örtülü Medeniyet, Kapıcı Dairesi (Resim 106,107, 108) ve A. Ayan'ın Sofra Başında (Resim 112) isimli resimleri bu yaklaşımın güzel örneklerinden olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadını eve bağlayan bir diğer unsur ise daha ziyade köyden kente göçen kadınların sorunu olan yalnızlıktır. Büyük şehre gelen kadın, akrabalarından, tanıdıklarından uzaklaşmıştır. Kırsaldan hiç alışkın olmadığı bir kültürler karşılaşmış, şoka uğramış, ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez bir haldedir. Bu kadınlar zorlu bir uyum süreci yaşamışlardır. 1968'te Ankara'ya gelene kadar hiç elektrik ışığı görmemiş bir kadının ağzından dökülen “Yıldızlar aşağı düşmüş sandım. Kendimi toplayamadım.” (Erman, 1998: 213) sözleri dahi, bugün bize çok doğal gelen unsurların o dönemde kente göçen kadınlar için ne kadar şaşkınlık yaratacak şeyler olduğunu göstermesi açısından yeterlidir. Bu tarz durumlar köyünün bildik çevresinde yaşamaya alışmış kadını kente geldiğinde evine kapatmıştır. N. İyem'in Varoşun Hüznü (Resim 82) isimli eseri bu durumun tuvale yansımış bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer adaptasyon problemlerini erkeklerin de yaşadığı yadsınmamaktadır. Ancak erkeklerin ekonomik hayata atılma zorunluluk ve sorumlulukları, bu süreci kadınlara göre daha kısa sürede ve kolay atlatmalarına yol açmıştır.

Eylemde Kadın

Türk Toplumsal gerçekçi resminde eylem, grev, gösteri resimleri 1970'lerle birlikte temel temalardan birine dönüşmüştür. Bunun önde gelen sebebi, '68 kuşağı ile birlikte giderek yükselen gençlik hareketleridir. 1960 Darbesi ve sonrasında yürürlüğe giren 1961 Anayasası'nın getirdiği ifade özgürlüğü ortamı, işçilere getirilen grev hakkı ile izinsiz gösteri/yürüyüş yapma olanağı ve STK (Sivil Toplum Kuruluşu)'ların kurulması da bu durumun oluşmasında etkili olmuştur. Bu durumun istisnalarından biri A. Memedoğlu'nun 1961 tarihli Beyazıt Meydanı'nda Yatan Ölü/Turan Emeksiz (Resim 34) isimli resmidir. 1960 Darbesi'ne giden süreçte öldürülen Turan Emeksiz anısına yapılan bu resimde, yerde ölü olarak yatan Emeksiz'in elini tutan bir kadın figürü görülmektedir. Bu kadın figürü büyük ihtimalle Emeksiz'in öldürüldüğü öğrenci eyleminin bir parçasıdır ve ölüm anında yanında olmuştur.

Eylem resimlerinde dikkat çeken bir yaklaşımsa öldürülen evlatların cesetleri başında resmedilen yaşlı annelerdir. Bu kadınlar o dönemde çıkan bütün çatışmalarda hangi düşünce, ideoloji ya da taraftan olurlarsa olsun evlatlarını bir dava uğruna kaybeden tüm annelerin sessiz çılgınlıkları olarak tuvale yansıtılmışlardır. C. Aral'ın Ana (Resim 93) ve S. Bozdoğan'ın Sınıfta Vurulan Öğrenci (Resim 94) eserleri bu duygu yoğunluğunu yansıtan önemli örneklerdendir.

Bir de A. Ayan'ın Yaşantımızdan I/Çatışma (Resim 113) isimli eserinde olduğu gibi ülkede yaşanan bu hareketliliği uzaktan, kendi güvenli alanlarında izleyip neler olduğunu anlamaya çalışan kadınlar resmedilmiştir.

1970'lerde üretilen eylem/grev resimlerinde kadınların aktif olarak katılımları da resmedilmiştir. Ülkeyi kasıp kavuran siyasi temelli bu toplumsal hareket, nüfusun yaklaşık %50'sini oluşturan kadınları da içine almıştır. Gerek kendi işçi haklarını savunmak gerek ülkedeki hoşlarına gitmeyen gidişata dur demek isteyen kadınlar hem tek başlarına hem erkeklerle bir arada direnmişlerdir. N. İyem'in Grev Gözcüsü ve Grev Gözcüleri (Resim 102 ve 103) ile A. Ayan'ın Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor (Resim 114) resimleri bu durumu yansıtan örneklerdir.

Hapiste Kadın

Hapishanede tutuklu ve/veya mahkum kadınları tuvaline yansıtan az sayıda sanatçımızdan biri Gülsün Karamustafa'dır. 70'li yıllarında yaptığı Gergef ve Müebbedin Ranzası (Resim 105 ve 109) bu temanın dikkat çeken örnekleridir. Kendisi de bir süre tutuklu olarak hapiste kalan Karamustafa, orada yaşanan zorlukları, hisleri birinci elden yansıtmıştır. Hapiste resmedilen bu kadınlarda öncelikli olarak hissedilen yalnızlık ve izolasyon olmaktadır. Ancak bunlara ek olarak bir yandan özlem bir yandan da umut hissedilmektedir. Bu kadınlar, hapishane koşullarındaki imkanlarla yaşamlarını yine de ellerinden geldiğince en iyi şekilde sürdürmeye çalışan kadınlardır. Hapiste yaşayan bu kadınlar birer birey olmanın yanı sıra hala annedir, hala sevgilidir, hala birilerinin çocuğudur. Bu durum özellikle Gergef resminde kadınların işledikleri gergeflerdeki resimlerle vurgulanmıştır. Müebbedin Ranzası resminde ise en dikkat çekici nokta çocuğuna sarılmış uyuyan kadındır. Kadın nerede,

ne koşulda olsun anneliğinden ödün vermemektedir. Hapiste tasvir edilen bu kadınların suçları bilinmemektedir ve bu noktada bir çıkarımda bulunmak çok da mümkün değildir. Ancak hem dönemin koşulları açısından hem de Karamustafa'nın tutuklanma sebebi göz önüne alındığında, bu kadınların -en azından bir kısmının- siyasi suçlu olması oldukça olasıdır. Kadınların aktif olan siyasete, eylemlere dahil olduğunu ve o dönemde çeşitli siyasi suç ve suçlamalarla tutuklanan çok sayıda kadın olduğunu bilmemiz de bu düşüncemizi desteklemektedir.

Bunlara ek olarak, incelediğimiz resimler içerisinde kadının sembolik bir anlatım aracı olarak kullanıldığı bir örnek olarak A. Ayan'ın Dün-Bugün-Yarın (Resim 116) isimli resmi görülmektedir. Resimde kadınlar, sembolik geçmiş ile geleceği birbirine bağlayan bir köprü gibidirler. Karanlık, çalkantılı geçmişini yaşayanlar ve bu geçmişe yas tutan bu kadınlar, doğurganlıkları sebebiyle geleceğe de uzanıp dokunmaktadırlar. Gelmesi beklenen umut dolu günler, kadınların doğurup büyütüp eğiteceği yeni, genç kuşaklarla ancak mümkün olacaktır. Bu noktada, resme yerleştirilen bu beş kadın figürü, resimde birer birey olarak değil, birer simge olarak bulunmaktadır.

5. SONUÇ

Toplumsal gerçekçi yönelimde toplumda yaşanan her türlü iniş ve çıkış, çekilen çileler, yaşanan zorluklar, değişen hayatlar, dönüşen siyaset, batan ve çıkan ekonomi gibi her çeşit sosyal olay tuvale yansıtılmıştır. Türk resim sanatı içerisinde ise 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu'yla kendisini göstermeye başlayan toplumsal gerçekçilik, 1950'lerde sanatçıların soyut eğilimlere yönelmesi sebebiyle oluşan kısa bir duraklama döneminden sonra 1960'larla birlikte ortaya çıkan bireysel eğilimlerle artarak devam etmiştir. Bireysel eğilimler, toplumsal ve siyasal olaylar tuvale aktarılırken bu yansıtma sürecinde sanatçıların hem kendi resimsel tarz ve yaklaşımları hem de kendi dünya görüşleri ile birleşmesinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal gerçekçi üretimin özellikle 1960'larla birlikte artmasındaki en önemli etken ise ülkede yaşanan siyasi ve toplumsal kutuplaşmalar, çalkantılar ve gençlik temelli oluşan hareketlenmelerdir.

Toplumsal gerçekçi eğilimli olarak üretilen resimler kadın bağlamında incelendiğinde, süreç içerisinde yaşanan sosyal ve siyasal olayların her biri bir grubun temsili olan kadın figürler üzerinden oldukça net aktarılabilirdiği görülmektedir. 1940'lardan başlayarak 1960'lara gelen süreçte üretilen resimlerde gördüğümüz kadınlar çoğunlukla olağan, günlük yaşamlarını sürdürürken yansıtılmışlardır. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın getirdiği birtakım ekonomik sıkıntılar, köy-kent arasındaki adaletsizlik gibi durumlar da bu günlük hayatın bir parçası olarak yansıtılmıştır.

1960'larla birlikte hem resimlerdeki genel temalar hem de kadınların bu temalar içerisindeki anlam yükleri farklılaşmaya başlamıştır. DP iktidarının ekonomik politikalarının sonucunda giderek yoksullaşan kırsaldaki kadınlar ve buna bağlı olarak köyden kente göçmek zorunda kalan kadınlar bu dönemin öne çıkan temalarıdır. Bu dönemde tasvir edilen kadınlar dertleri, sıkıntıları olan kadınlardır. Köyde kalanları geçim sıkıntısı, kente göçüp göçmeme sorunsalı hem tarlada ve hem hane içinde yorucu çalışma şartları beklemektedir. Anne ve eş olan bu kadınlar yalnızca kendileri için değil, aileleri için de endişelidirler. Köyden kente göçen kadının ise yine geçim

sıkıntısı başta olmak üzere var olan dertlerine ek olarak büyük şehre adaptasyon, yalnızlık gibi problemleri bulunmaktadır.

1970'lerle birlikte ise Türk toplumsal gerçekçi resmi en politize haline ulaşmıştır. Bu durumun ortaya çıkmasında ülkede etkili olan “68 Kuşağı” hareketleri oldukça önemli bir etkidir. Bir yandansa köyden kente göç, tüm yoğunluğuyla devam etmektedir. Bu dönem üretimi resimlerde kadının sosyal ve siyasal hayata giderek daha entegre olduğunu görmekteyiz. Kendi hakkını arayan, erkeklerle birlikte direnen kadınlar bu dönemden sonra tuvalde görmeye başladığımız kadınlardır. Ancak bu toplumun geneline oranlandığında oldukça yetersizdir.

1940-1980 arasındaki sürece genel olarak baktığımızda ise ülkenin içinde bulunduğu şart ve koşullar ne olursa olsun kadının ataerkil sistem içinde her zaman bir adım geri planda kaldığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet kalıpları ile kendisine çizilen yaşamı yaşamak zorunda bırakılan kadınlara çoğu zaman seçim hakkı dahi tanınmamıştır. Cesur, cefakar, güçlü, gerektiğinde savaşılmaya hazır Anadolu kadını gerek kırsalda gerek kentte sahip olduğu bu güç ve kudreti hiçbir zaman tam olarak yaşayıp yansıtamamıştır. Çünkü ataerkil toplum düzeni içerisinde kadın, ne yazık ki erkeğin yardımcısı olarak görülmektedir. Hane içi üretimleri değersiz, tarladaki aile işçilikleri karşılıksızdır. Önceliği kendisi hiçbir zaman olamamaktadır. Kadın, önce baba evinde evin kızı sonra koca evinde eş ve gelindir. Bu isimlendirmeler, onun bireyleşerek kendisi olmasının önündeki en büyük engeldir. Anne olduktan sonra ise kadının neredeyse adı dahi yoktur. Birinin karısıdır, öbürünün annesi, diğerinin gelini...

Böylelikle resimlerde tasvir edilen kadınlar, farklı siyasi koşullarda farklı temalar içerisine yerleştirilmiş ve toplumun değişik kesimlerinin kendilerine has problemlerinin yansımasıdır. Bir resme yerleştirilen her kadın imgesi, kendisinden çok daha büyük bir şeyin temsilidir ve o şey ise Türkiye Cumhuriyet’inde yaşayan, var olmaya çalışan her kadının toplam kaderidir.

KAYNAKÇA

- Ada, Sefer (2013). Arabesk Müziğin Toplumsal Boyutları. *Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4 (4), 1-6.
- Adil, Fikret (1950). 26 Kasım 1947 tarihli Cumhuriyet Gazetesi Yazısı. (Editör: Bedri Rahmi Eyüboğlu) *Genç Ressamlarımız 10'lar Grubu*. İstanbul: Tan Matbaası, 11-13.
- Akşin, Sina (2014). *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akşin, Sina (2015). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aktansoy, Hande (2006). LSD Dergi Neş'e Erdok Söyleşisi. *LSD Sanal Dergi*. <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=395§ion=555&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1>, Erişim tarihi: 01.09.2018.
- Altındal, Aytunç (1991). *Türkiye'de Kadın*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- And, Metin (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Antmen, Ahu (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arat, Zehra F. (1998). Kemalizm ve Türk Kadını. (Editör: Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 51-70.
- Arda, Zuhale (2007). *Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Arsalan, N. (1997). Yeniler Grubu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1939. İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Art Russe (2018). *Letter From the Front 1951*. <http://www.artrusse.uk/collection/artwork/letter-front#information>, Erişim Tarihi: 10.08.2018.

- Artun, Deniz (2012). *Paris 'ten Modernlik Tercümeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydemir, Sefa S. (2015). 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasına Giden Süreçte Üniversite Olayları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5 (5), 43-51.
- Aydoğan Çetin, Derya (02.01.2018). Ressam, Prof. Nedret Sekban'ın 17. kişisel sergisi: Ölüm/Kalım Arasında. *Birgün Gazetesi*. <https://www.birgun.net/haber-detay/ressam-prof-nedret-sekban-in-17-kisisel-sergisi-olum-kalim-arasinda-198200.html>, Erişim tarihi: 02.01.2018.
- Aydoğdu, Yusuf (2017). Cumhuriyet Döneminde Toplumcu Gerçekçi Şiirin Serüveni. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (14), 267-282.
- Aysal, Necdet (2014). Anadolu da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 9 (35), 267-282.
- Balcı, Meral ve Tuzak, Mervenur. (2017). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Nezihe Muhiddin Özelinde Türk Kadınlarının Siyasi Hakları İçin Mücadelesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 43-51.
- Barret, Terry (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çeviren: Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Başkan, Seyfi (2014). Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960. *İdil*, 3 (14), 101-119.
- Behramoğlu, Ataol (2012). Türk Şiirinde Modernleşme Evreleri. *Litera*, 21 (1), 19-30.
- Bell, Julian (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (Çevirenler: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Berk, Nurullah ve Gezer, Hüseyin (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, Nurullah ve Özsegin, Kaya (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Berksoy, Funda (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Berksoy, Funda (2000). Sosyal Olayların Türk Resmine Yansıması ve Batı Etkileri. *Sanatta Etkileşim/Interactions in Art*. 25-17 Kasım 1998. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 58-63.
- Bilen Buğra, Hatice (2000). *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Birol, Sinem (2012). 1961 Anayasasında İfade Özgürlüğü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 43, 39-54.
- Bowl, John (1982). The Society of Easel Artists (OST). *Russian History*, 9 (2/3), 203-226.
- Boztepe, Veli (2017). 1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (27), 153-179,
- Bulut, Arzu (2009). *Çağdas Türk Resim Sanatı'nda "Onlar Grubu"*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Courbet, Gustave (1861). *Realist Manifesto-An Open Letter*. [https://arth_storyproject.com/art_sts/gustave-courbet/real_st-man_festo-an-open-letter/ 5/](https://arth_storyproject.com/art_sts/gustave-courbet/real_st-man_festo-an-open-letter/5/), Erişim tarihi: 02.08.2018.
- Çalıkoglu, Levent (1998). Anadolu Yaşamından Lirik Kompozisyonlar. (Editör: Amelié Edgü). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 93.
- Dikici, Ali (2012). İbadet Dilinin Türkçeleştirilmesi Bağlamında Türkçe Ezan Denemesi ve Buna Gösterilen Tepkiler. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 0 (10), 77-104.
- Ding, Liu ve Lu, Carol Y. (2017). From The Issue of Art to the Issue Of Position: The Echoes Of Socialist Realism. <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/socialist-realism>, Erişim tarihi: 11.08.2018.

- Dino, Abidin (2011). *Kısa Hayat Öyküm*. (Yayına hazırlayan: Ferit Edgü). İstanbul: Can Yayınları.
- Doğan, Emrah ve Mustan Dönmez, Banu (2016). Türkiye’de Altmış Sekiz Kuşağı Dünya Algısının Popüler Müziğe Yansıması. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 2 (1), 45-75.
- Doğramacı, Emel (1989). *Türkiye’de Kadının Dünyası ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Duben, İpek (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ecevit, Yıldız. (1998). Türkiye’de Ücretli Kadın Emekinin Toplumsal Cinsiyet Temelinde Analizi. (Editör: Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 267-284.
- Efimova, Alla (1997). To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism. *Art Journal*, 56 (1), 72-80.
- Egleson, James D. (1940). Jose Clemente Orozco. *Parnassus*, 12 (7), 5-10.
- Elpe, Ebru (2014). Köy Enstitüleri ve Sanat Eğitimi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 4 (2), 15-34.
- Erbay, Fethiye ve Erbay, Mutlu (2006). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Erdemci, Fulya, Germaner, Semra ve Koçak, Orhan (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdoğan, Firdevs C. (2017). *Sanatın Büyük Ustaları (9) Van Gogh*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ergüven, Mehmet (1992). Neşe Erdok ya da Tuvaldeki Ben. *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 162-165.

- Ergüven, Mehmet (t.y.). *Nedim Günsür Mehmet Ergüven'in Sorularını Yanıtlıyor*. <http://sanatokuma.blogspot.com/p/ned>, Erişim tarihi: 01.09.2018.
- Erman, Tahire (1998). Kadınların Bakış Açısından Köyden Kente Göç ve Kentteki Yaşam. (Editör: Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 211-224.
- Eroğlu, Özkan (2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Nelli Sanatevi Yayınları.
- Erol, Turan (1998a). Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları. (Editör: Amelié Edgü). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 7-17.
- Erol, Turan (1998b). Çatalkara. (Editör: Amelié Edgü). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 146.
- Erol, Turan (1998c). Bir Figür Ressamının Açık Doğa ile Kucaklaşması. (Editör: Amelié Edgü). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 181.
- Erol, Turan (Mart 2005). Aydın Ayan. *Sanat Çevresi Dergisi*, 317. http://www.ayd_nayan.com/pPages/pArt_st.aspx?paID=457§_on=550&lang=TR&bhpcp=1&per_odID=&pageNo=1&exhID=0, Erişim tarihi: 02.09.2018.
- Ersel, Hasan, Kuyaş, Ahmet, Oktay Ahmet ve Tunçay, Mete (2003a). (Editör: Bedirhan Toprak) *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000*, C2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersel, Hasan, Kuyaş, Ahmet, Oktay Ahmet ve Tunçay, Mete (2003b). (Editör: Bedirhan Toprak) *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000*, C3. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersoy, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ertuğrul, N. İlter (2009). *1923-2008 Cumhuriyet Tarihi El Kitabı*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

- Erzen, Jale N. (1997). Gerçekçilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, 669-670. İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Erzen, Jale N. (1997). Jose Clemente Orozco. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1382-1383. İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi (1950). 20 Kasım 1947 tarihli Vatan Gazetesi Yazısı. (Editör: Bedri Rahmi Eyüboğlu) *Genç Ressamlarımız 10'lar Grubu*. İstanbul: Tan Matbaası, 14-19.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi (1998). Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum'a Dair. (Editör: Amelié Edgü). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 145-146.
- Fereli, Metin (2007). Gülsün Karamustafa ile Söyleşi. *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*. (Yazar: Barbara Heinrich). (Editör: Mine Haydaroglu). (Çeviren: Erden Kosova). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1-23.
- Fried, Micheal (1982). Painter into Painting: On Courbet's "After Dinner at Ornans" and "Stonebreakers". *Critical Inquiry*, 8 (4), 619-649.
- Fried, Micheal (1983). The Structure of Beholding in Courbet's "Burial at Ornans". *Critical Inquiry*, 9 (5), 635-683.
- Genç Yılmaz, Ayfer (2014). Toplumsal Hareketin Kalbinde Bir Yeni Özne: Anneler. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 2 (1), 51-74.
- Germaner, Semra (1997). Barbizon Okulu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, 192. İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Germaner, Semra (1999). Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. (Editör: Ayla Ödekan). *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 8-25.
- Giray, Kıymet (1995). Resim. *Sabancı Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, sayfa aralığına bakılacak!!!
- Giray, Kıymet (1998). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Giray, Kıymet (1999). *Aydın Ayan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, Ersnt H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çevirenler: Erol Erduran, Ömer Erduran). Çin: Remzi Kitabevi.
- Gorkiy, Maksim (2013). Sosyalist Realizm Hakkında. (Çeviren: Cemile Kınacı). *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1 (12), 169-174.
- Gören, Ahmet K. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. (Editör: Semiramis Sokul). İstanbul: Akbank Kültür Ve Sanat Yayınları.
- Gümüšoğlu, Firdevs (1998). Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Roller (1928-1998). (Editör: Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 101-128.
- Günay Ergün, Semra ve Uğurlu, Kaan E. (2006). 1935 Yılından Günümüze Türkiye'de Tütün Ekimi ve Üretiminde Bölgesel Değişimler ile Alternatif Ürün Projesinin Etkileri. *IV. Ulusal Coğrafya Sempozyumu Bildiri Metinleri*. 25-26 Mayıs, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 115-134.
- Gürel, Haşim Nur (1998). “Şairin Ölümü” veya Son 60 Yılın Eleştirisi. *Genç Sanat*, 52. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8301/001580446010.pdf?sequence=1>, Erişim tarihi: 30.08.2018.
- Haz. Öztürk, Sırrı (1999a). Yenidal Grubu Sergisi Olayı. (Hazırlayan: Sırrı Öztürk). *Politika-Sanat-Estetik Yolunda... Emeğin Ressamı Avni Memedoğlu*. İstanbul: Sorun Yayınları, 85-92.
- Haz. Öztürk, Sırrı (1999b). Memedoğlu Hakkında Basındaki Yankılardan Kısa Alıntılar. (Hazırlayan: Sırrı Öztürk). *Politika-Sanat-Estetik Yolunda... Emeğin Ressamı Avni Memedoğlu*. İstanbul: Sorun Yayınları, 106-108.
- Heinrich, Barbara (2007). *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*. (Editör: Mine Haydaroğlu). (Çeviren: Erden Kosova). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Hollingsworth, Mary (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çevirenler: Rengin Küçükdoğan, Sema Diker). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Hollock, Donald ve Hollock, Shu-ying T. (1992). "Not Marxism In Words": Chinese Proletarian Fiction and Socialist Realism. *Journal of South Asian Literature*, 27 (2), 1-28.
- İnan, Afet A. (1975). *Atatürk ve Kadın Haklarının Kazanılması- Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İpekçi, Abdi (19 Nisan 1971). Edebiyat ve Politika. *Milliyet Gazetesi*, "Her Hafta Bir Sohbet" köşesi, <http://www.yasarkemal.net/soylesi/docs/abdiipekci.html>, Erişim tarihi: 16.09.2018.
- Jamis, Rauda (2016). *Frida Kahlo-Aşk ve Acı*. (Çeviren: Hülya Uğur Tanrıöven). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kacıroğlu, Murat (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 27-71.
- Kadıoğlu, Ayşe. (1998). Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları. (Editör: Ayşe Berktaç Hacımırzaoğlu). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 89-100.
- Kandiyoti, Deniz (2015a). Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Çevirenler: Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay). İstanbul: Metis Yayınları, 23-53.
- Kandiyoti, Deniz (2015b). Kadınlar ve Haneici Üretim. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Çevirenler: Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay). İstanbul: Metis Yayınları, 54-68.
- Karal Akgün, Seçil. (2014). Ellinci Yılında 27 Mayıs Hareketi ve 1961 Anayasasının Türkiye'deki Anayasal Kültürün Oluşumundaki Rolü. *Mülkiye Dergisi*, 34 (267), 145-166.

- Karkıner, Nadide ve Ecevit, Mehmet (2012). Neşet Günal'ın İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme. *Folklor/Edebiyat*, 18 (69), 207-243.
- Karpuz, Haşım (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya 42*, Cilt I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karşıcı, Gülay (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki Trt Sansürü. *Folklor/Edebiyat*, 16 (61), 169-178.
- Kasım, Metin ve Atayeter, H. Deniz (2012). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1 (4), 19-33.
- Katipoğlu, Halenur (1998). Bedri Rahmi Eyüboğlu (Biyografi). (Editör: Amelié Edgü). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 142.
- Kavuran, Tamer ve Dede, Bayram (2013). Platon Ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları. *Sanat Dergisi*, 23, 47-64.
- Kay, H. Isherwood (1933). The Hay Wain. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 62 (363), 281-289.
- Kemal, Yaşar (8 Kasım 1953). Köylü Ressam Balaban ile Yaptığım Röportaj. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- Kırkpınar, Leyla (1998). Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın. (Editör: Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 13-28.
- Kızıroğlu, Ahmet M. (2017). Türkiye'nin Nüfus Değişimine Göre İl Bazında Kentleşmesine Bir Bakış (1965-2014). *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (16), 153-183.
- Koç, Yıldırım (2014). 30. Yıldönümünde 12 Eylül Darbesi ve İşçi Sınıfı. *Mülkiye Dergisi*, 34 (268), 43-74.

Krausse, Anna-Carola (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çeviren: Dilek Zaptçioğlu). Almanya: Literatur Yayincılık.

Küçükşen Öner, Ferhunde (t.y.). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Göç Teması: Ramiz Aydın* Örneği.
https://www.academia.edu/33287732/B%C3%B6l%C3%BCm_4._%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_T%C3%BCrk_Resim_Sanat%C4%B1nda_G%C3%B6ç_Temas%C4%B1_Ramiz_Ayd%C4%B1n_%C3%96rne%C4%9Fi, Erişim tarihi: 06.02.2018

Lucaks, Georg (1987). *Avrupa Gerçekçiliği*. (Çeviren: Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.

Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş). Çin: Remzi Kitabevi.

Memedoğlu, Avni (1999). Yenidal Grubu Ressam ve Yontucularının Sanat Bildirgesi. (Hazırlayan: Sırrı Öztürk). *Politika-Sanat-Estetik Yolunda... Emeğin Ressamı Avni Memedoğlu*. İstanbul: Sorun Yayınları, 35-36.

Memedoğlu, Avni (t.y.). *Yenidal Grubu*.
<http://www.avnimemedoglu.com/yenidal.htm>, Erişim tarihi: 29.08.2018.

Ok, Akın (2001). *Anadolu'nun Türküsünden Arabeskin II. Dönemine*. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Okay, Ahmet (1995). *Komet*. (Editör: Haldun Dostoğlu). (Çeviren: Erdim Öztokat). İstanbul: Galeri Nev.

Ortaylı, İlber (2012). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Öndin, Nilüfer (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Özön, Nijat (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Özsezgin, Kaya (2010). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

- Özsezgin, Kaya (t.y.). *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pollock, Griselda (2014). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. (Editör: Ahu Antmen). *Sanat/Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 187-251.
- Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951* (2003). (Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Richardson, William (1987). The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 3 (1), 49-69.
- Rogo, Elsa (1934). David Alfaro Siqueiros. *Parnassus*, 6 (4), 5-7.
- Rona, Zeynep (1997). Toplumcu Gerçekçilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1808-1809. İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Sanal (2012). LSD Dergi Aydın Ayan Söyleşisi. *LSD Sanal Dergi*. http://lebr_z.com/pages/art_st.aspx?art_stID=457§_on=555&lang=TR&exhID=0&per_odID=&pageNo=0&bhcp=1, Erişim tarihi: 02.09.2018.
- Sanal (2018a). *Mexican Revolution*. <https://www.britannica.com/event/Mexican-Revolution>, Erişim tarihi: 12.08.2018.
- Sanal (2018b). *David Alfaro Siqueiros*. <https://www.theartstory.org/artist-siqueiros-david-alfaro.htm>, Erişim tarihi: 13.08.2018.
- Sanal (2018c). *Deniz Gezmiş, Hüseyin İnönü ve Yusuf Aslan, 6 Mayıs 1972'de neden idam edildi?* <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-44021713>, Erişim tarihi: 10.09.2018.
- Sancar, Serpil (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, Giovanni (2016). Bir Dönemin Anatomisi: Türk sineması 1960-1977. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli*

- İletişim Dergisi*, 1 (1), 98-107. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/149975>, Erişim tarihi: 31.07.2018.
- Silina, Maria (2016). The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920S to the 1950S. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 41 (2), 91-104.
- Smith, Craig A. (2018). Industrial Landscapes of Socialist Realism. (Editörler: Ivan Franceschini, Nicholas Loubere). *Gilded Age*. Avusturalya: ANU Press, 219-223.
- Solmaz, Metin (1996). *Türkiye’de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü ile İnfilak Masalı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Spence, David (2012). *Van Gogh*. (Çeviren: İlker Sevinç). İstanbul: Koleksiyon Yayıncılık.
- Sürgevil, Sabri, Özgün, Cihan, Ortaç, Hilal ve Yapucu, Olcay P. (2012). *Türkiye Tarihi ve Uygarlıkları VI Değişim Sürecinde Türkiye – II (1908-2010)*. İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Şahinkaya, Rezan (1983). *Cumhuriyet Köye, Köylü Kadına Ve Türk Ailesine Neler Getirdi*. Ankara: TBMM Yayınevi.
- Şahinkaya, Serdar (2010). 29 Nisan 1960’da Siyasal Bilgiler Fakültesi ve Adım Adım 27 Mayıs. *Mülkiye Dergisi*, 34 (267), 97-121.
- Şen Altın, Neslihan (2017). Toplumsal Gerçeklik ve Postmodern Roman. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (10), 91-109.
- Tansuğ, Sezer (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, Sezer (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşlıgil, Nuran (2013). Dünden Bugüne Bursa’da İpek Böcekçiliği. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 1 (1), 237-246.
- Tekin Bender, Merih (2009). Nuri İyem’in Resimlerinde Göz. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Yedi*, 2, 47-50.

- Timur, Taner (2014). CHP, DP ve 27 Mayıs Devrimciliği. *Mülkiye Dergisi*, 26 (237), 81-92.
- Torun, Esmâ (2006). *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Kültürel Değişimler- İç ve Dış Etkenler (1945-1960)-*. Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları.
- Tugen, Bahar (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3 (7), 159-175.
- Tuna, Işıl. (2015). Verilişinin 70. Yılında Demokratikleşme Belgesi Olarak Türk Siyasal Hayatında Dörtlü Takrir. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 15 (30), 203-219.
- Türkoğlu, Pakize (1997). *Tonguç ve Enstitüleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Waller, Susan (2008). Rustic Poseurs: Peasant Models in the Practice Of Jean-François Millet And Jules Breton. *Art History*, 31 (2), 187-210.
- Wirght, A. C. (1969). Literature, Art, & "Propaganda" in the U.S.S.R.. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 2 (2), 38-57.
- Yalçın, Soner (1 Mayıs 2016). Hürriyet Şehidi Turan Emeksiz. *Sözcü Gazetesi*. <https://www.sozcu.com.tr/2016/yazarlar/soner-yalcin/hurriyet-sehidi-turan-emeksiz-1210405/>, Erişim tarihi: 15.10.2018.
- Yılmaz, Mehmet (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yüzbaşıoğlu, Nil, Hür, Ayşe, Ünlü, Burçin ve Öncel Erkaya, Mısra (2013). *Genç Cumhuriyet’in Türkiyesi Kronoloji*. (Editör: Bülent Özukan). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Zihnioğlu, Yaprak (2016). *Kadinsız İnkılap Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

EK 1

Beyazıt Meydanı'ndaki Ölü

Bir ölü yatıyor

on dokuz yaşında bir delikanlı
gündüzleri güneşte
geceleri yıldızların altında
İstanbul'da, Beyazıt Meydanı'nda.

Bir ölü yatıyor

ders kitabı bir elinde
bir elinde başlamadan biten rüyası
bin dokuz yüz altmış yılı Nisanında
İstanbul'da, Beyazıt Meydanı'nda.

Bir ölü yatıyor

vurdular
kurşun yarası
kızıl karanfil gibi açmış alnında
İstanbul'da, Beyazıt Meydanı'nda.

Bir ölü yatacak

toprağa şıp şıp damlayacak kanı
silâhlı milletimin hürriyet türküleriyle gelip
zaptedene kadar
büyük meydanı.

Nazım Hikmet

EK 2

İlk Adım

Bir mermi de benden aslanım,
 Bir mermi de benden.
 Bir mermi de benden zafer topları
 Mukaddes namlular!
 Daha gelmesin mi bahar,
 Daha gülmesin mi ağlayanlar?
 Yıllardır kan içinde, sargı içinde
 Unuttunuz mu
 Sevmesini, şakalaşmasını?
 Çekik gözlüler,
 Kıvrıkcık saçlılar, ablak yüzlüler!
 Küller mi saz beniz etti sizi
 Yabanî güller, dost bakışlar, otlu
 çiçekler!
 Ve sizler:
 Adana, Aras pamuğu kadar
 Sevdığım yüzler!
 Yayla türkülerim kadar
 Memleketlilerim kadar
 Sevdığım yüzler!

 Altıya mı değdi yaşlarınız
 Otuz dokuz doğumlu çocuklar?
 Ömrünüz, gözleriniz, uykularınız
 Sığınaklarda geçti harp boyunca.
 Oylum oylum ateşleri gördünüz mü,
 Cepheden dönenleri sordunuz mu?
 Tanır mısınız
 Ay nedir, gün nedir, elma nedir?

Güneşi gözlere doldurmak güzelken
 Hey küçük kardeşler hey
 Görün ne hale koydular dünyamızı.
 Şimdi zafer topları gürlüyor
 Avrupa'da.
 Ve deniz ötesi kıtalardan
 Şarkılar...
 Şimdi kazaska oynuyor Avrupa.
 Şimdi silah yerine bayrak tutanlar...
 Hiçbirini tanımadığımız,
 Oyunlarını bilmediğimiz
 Mişiganlılar, Oksfortlular, Ukraynalılar.

Şimdi, göz aydın etme zamanıdır.
Yeni bir dünya doğuyor.
 Şorul şorul giden kan pahası.
 Müjdeler, müjdeler olsun
 Yeni bir dünya doğuyor
 Zincir seslerinden
 Verem basillerinden uzakta...
 Büyük ölülerini bağrına basıp
 Yaralı insanlarımız
 Kahramanlarımız konuşuyor:
 Benim olsun, senin olsun, bizim olsun,
 Hani kardeşlerimiz vardı ya
 Bu dünyada.
 -Kız kardeşlerimiz, annelerimiz,
 şairlerimiz-
 Dumdum kurşunuyla vursalar da

Her zaman böyle dögüşeceğız:
Gırtlak gırtlğa, diş dişe, tank tanka
Demokrasi için,
Eşitlik ve hürlük uğruna”
Bir mermi de benden aslanım

Bir mermi de benden
Bir mermi de benden
Zafer toplan, mübarek namlular!

Enver Gökçe



ÖZGEÇMİŞ



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Hazal Orgun
Doğum Yeri:	İstanbul
Doğum Tarihi:	30/04/1990
Medeni Durumu:	Bekar
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	Bahariye İlköğretim Okulu
Ortaöğretim:	Kadıköy 60. Yıl Anadolu İlköğretim Okulu
Lise:	Kadıköy Lisesi (Yabancı Dil Ağırlıklı)
Lisans.	2011-2015 Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Yüksek Lisans.	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
İlgi Alanları:	Modern ve çağdaş sanat, Bilim kurgu/fantastik/distopya roman, öykü ve sinema, galeri ve müze gezmek, tarih, çizgi romanlar
Halen Yaptığı İş:	2016 Mart – Devam ediyor Araştırma Görevlisi (Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü)
İş Deneyimi:	2015 Ekim – 2016 Şubat Rahmi M. Koç Müzesi; Koleksiyon Yönetimi Bölümü Personeli - Sergileme ve Koleksiyon (Co-Kürator) 2012 Ekim – 2013 Temmuz Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü; Öğrenci Asistan 2009 Haziran - 2011 Kasım Cenkcanbek Reklam ve Danışmanlık Hizmetleri; Grafiker

Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof. Dr. İlham Enveroğlu Prof. Dr. Selçuk Mülayım Prof. Dr. Osman Kunduracı Doç. Dr. Mustafa Çetinaslan Dr. Öğretim Ü. Elif Kök
Tel:	0332 223 13 90
E-mail:	orgunhazal@gmail.com – horgun@selcuk.edu.tr
Adres:	Selçuk Üniversitesi Alaeddin Keykubat Kampüsü, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Selçuklu/KONYA

İmza:

