

**T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE
TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN TÜRK RESİM SANATINDA
KADIN İMGESİNE YANSIMASI**

(Sanatta Yeterlik / Doktora Tezi)

**Hazırlayan
Meryem UZUNOĞLU
20036067**

**Danışman
Prof. Aydın AYAN**

İSTANBUL-2008

**T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE
TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN TÜRK RESİM SANATINDA
KADIN İMGESİNE YANSIMASI**

(Sanatta Yeterlik / Doktora Tezi)

**Hazırlayan
Meryem UZUNOĞLU
20036067**

**Danışman
Prof. Aydın AYAN**

İSTANBUL-2008

Meryem UZUNOĞLU tarafından hazırlanan **Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması** adlı bu çalışma jürimizce Doktora Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 19 / 06 / 2008

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

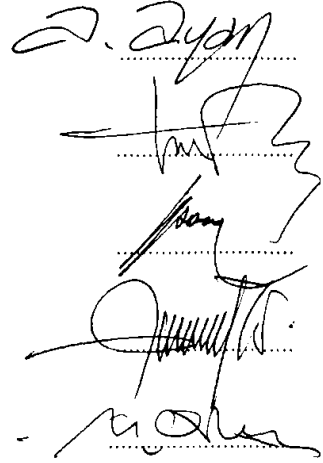
Jüri Üyesi : Prof.Aydın AYAN
(Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Tunç.TÜFEKÇİ
(Doğuş Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrad.Doç.Sadık ALTINOK
(Doğuş Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Murat Mete AĞYAR

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.M.Orkun MÜFTÜOĞLU



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	VIII
RESİM LİSTESİ.....	XIII
GİRİŞ.....	1
1-OSMANLI TOPLUMUNDA AİLE VE KADIN.....	9
2-TANZİMAT DÖNEMİNDE TOPLUMSAL YAPIDA MEYDANA GELEN DEĞİŞMELER	
Kadının Durumu ve Sanata Yansıması.....	18
2-1-OSMANLI RESMİNDE ÇIPLAK.....	53
2-2-OSMANLI DÖNEMİNDE KADIN SANATÇILAR.....	56
2-3-KADIN VE ÇALIŞMA YAŞAMI.....	59
3-I. DÜNYA SAVAŞI VE KADIN.....	61
4-ULUSAL KURTULUŞ SAVAŞI VE TÜRK KADINI.....	71
5-CUMHURİYETİN İLANI.....	79
5-1-CUMHURİYETİN MODERN KADIN PROJESİ.....	85
5-2-CUMHURİYET DÖNEMİNDE RESMİN KONUSU OLARAK ÇIPLAK	91
5-3-CUMHURİYETİN İLK KADIN SANATÇILARI.....	93
5-4-DEVRİMLER VE KADIN.....	94
5-4-1-SEÇME VE SEÇİLME HAKKI.....	95
5-4-2-MEDENİ KANUNUN KABULÜ.....	97
5-4-3-KIYAFET DEVRİMİ.....	104
5-5-MODERNLİĞİN ELEŞTİRİSİ / ALAFRANGA- ALATURKA TARTIŞMASI... ..	110
5-6-HALKÇILIK İLKESİNİN TEZAHÜRÜ /Anadolu Kadınının Modernleşmesi.....	113
5-6-HALKEVLERİ.....	113
5-6-2-İNKILAP SERGİLERİ.....	119
5-6-3-YURT GEZİLERİ.....	119
5-7-TEVHİDİ TEDRİSAT KANUNU.....	127
5-7-1-LATİN ALFABESİNİN KABULÜ VE MİLLET MEKTEPLERİ	128
5-7-2-MODERN KADININ EĞİTİMİ.....	131
5-8-KENT DÜZENLEMESİ, HEYKEL SANATI VE ANITLARDA KADIN İMGESİ.....	133
5-9-TEK PARTİLİ DÖNEMİN ELEŞTİRİSİ	

Köy Kent Farkı / Kırsal Kesim Kadınının Açmazı.....	136
5-10-YENİLER GRUBU.....	139
6-ÇOK PARTİLİ DÖNEM VE DEMOKRATİKLEŞMENİN TOPLUMSAL YAPIYA ETKİSİ	
Kadının Durumu ve Sanata Yansıması.....	143
7-KENTLEŞME SÜRECİNDE KADININ DURUMU.....	160
7-1-YENİ KENTLİLERİN MODERNİZMİ YENİDEN YORUMLAMALARI	
Arabesk Kültür.....	169
8-1960-1980 ARASI TOPLUMSAL OLAYLAR	
Kadının Durum ve Sanata Yansıması.....	173
9-1980-2000 YILLARI ARASINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİM	
Kadının Durumu ve Sanata Yansıması.....	181
9-1-FEMİNİST HAREKET.....	183
9-2-80'Lİ YILLARDA KADIN SANATÇILAR.....	188
10-DEMOKRATİKLEŞME SÜRECİNDE İSLAMCI HAREKETİN YÜKSELİŞİ	
İslamcı Kadınlar/Türban/Kamusal Alan	212
11-MODERNİZMİN ELEŞTİRİSİ.....	220
12-POSTMODERN TOPLUMDA KADIN VE SANATA YANSIMASI.....	221
SONUÇ.....	230
KAYNAKLAR.....	234
ÖZGEÇMİŞ.....	240

ÖNSÖZ

Her dönemde sanatın öncelikli konularından biri olan kadının değişimi, çağdaş Türk resim sanatına da yansımıştır. Sosyal ve kültürel olgular kadar, sanatçının topluma ve kadına bakış açısı ile sanatsal eğilimleri de Türk resim sanatında çok çeşitli kadın imgelerinin oluşmasına neden olmuştur. Ülkemizde üretilen sanat eserlerinde kadın figürü kimi zaman yalnızca estetik bir unsur olarak, kimi zaman ise toplumsal mesajlar iletmek için kullanılmıştır. Toplumsal gerçekçi, eleştirel gerçekçi, dışavurumcu ya da empresyonist, yeni gerçekçi, pop veya postmodern işlerde betimlenen kadın imgelerinin hepsi bireysel olduğu kadar toplumsal bir ilginin ürünü olmuşturlardır.

Bu çalışmada 150 yıllık süreçte ülkemizde üretilen sanat eserlerindeki farklı yönelişler ile toplumsal değişimin kadın üzerindeki etkileri arasındaki ilişki araştırılmıştır. Değişimin boyutlarını daha iyi analiz edebilmek için çalışma, Osmanlı döneminden başlatılmış, batılılaşma hareketinin ivme kazandığı toplumsal değişime savaş yılları, cumhuriyet modernleşmesi, ekonomik gelişmelere koşut olarak ortaya çıkan göç olgusu ve kadın hareketlerinin etkisi ile sanata yansımaları irdelenmiştir.

Türk resim sanatındaki kadın imgesine toplumsalcı bir ilgiyle yaklaştığım bu çalışmanın planlanması ve dizgesel bir tutarlılık içinde kaleme alınmasında bana yol gösteren danışmanım Prof. Aydın Ayan'a, yazım aşamasında tüm sıkıntılarımı paylaşan aileme ve sevgili arkadaşım Hülya Uçak'a teşekkür ederim.

Haziran 2008

Meryem UZUNOĞLU

ÖZET

Türk sanatçıları her zaman içinde yaşadıkları toplumun dinamiklerinden, siyasal olaylardan ve fikir akımlarından etkilenmişlerdir. Dolayısıyla onların ortaya koydukları eserlerde toplumsal yaşamdaki değişimin izlerini takip etmek mümkündür. Batı sanatı etkisindeki Türk resminin ilk dönemlerinden itibaren kadın figürü sanatın öncelikli konularından biri olmuş; ancak içinde yaşanan süreç ve sanatçının öznel bakışına bağlı olarak farklı ilgilerle ele alınmıştır.

Tanzimat'la birlikte yeni bir toplum düzeni oluşturmak isteyen Osmanlı Türk aydını dikkatini -anne ve eş oluşu nedeniyle- kültürün taşınmasında önemli rol oynayan kadına yöneltmiştir. Meşrutiyet yıllarından itibaren yazılan romanlarda ve yapılan resimlerde yeni bir kadın modeli ortaya konur. Tasarlanan yeni kadın imgesi toplumun değişmesi ve dönüşmesinde taşıyıcı rol oynayacaktır. Bu süreçte gerçekleşen "kadın imgesi üzerine kurulu" yapıtlar incelendiğinde toplumsal değişimin resim sanatımıza yansıyan izleri açıkça görülecektir. Bu dönemde Osman Hamdi Bey ve Şehzade Abdülmecid' in eserlerinde kendine güvenen, kültürlü, sanatı ve bilimi evrensel anlamda tüketen ve üreten, batılı normlara uygun kadınlar betimlenmiştir. Böylece bir yandan batılılara ne kadar batılı ve modern olduğumuz gösterilirken bir yandan da Osmanlı toplumuna bu yeni kadın tipi benimsetilmeye çalışılır.

Çallı kuşağının ortaya koyduğu resimlerde erkeğin kadını biçimlendiren gözüyle betimlenen kadınlar bazen güzellikleri ve zarafetleriyle seyirlik birer nesneye dönüşürler, bazen entelektüel görüntüleriyle modernizmin sembolü olur, bazen de toplumdaki en temel görevleri olan annelikleri vurgulanır. Ancak savaş yılları geldiğinde bu kadınlar hiçbir fedakarlıktan kaçınmaz; yeri gelir cepheye savaşı, yeri gelir cepheye silah taşırlar. Gerçek yaşamda çektikleri çile bu resimlere de yansır. Bazen kendileri saldırıya uğrar, bazen de çocuklarını korumak için kendi gövdelerini siper ederler.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin halka benimsetilmesi için bazı görsel imgeler kullanılmıştır. Bu imgelerin sanat eserleri, gazete ve dergiler aracılığıyla kitleleri etkileyerek toplumsal dönüşüme ivme kazandırması hedeflenmiştir. Bu nedenle yeni devlet sanatsal faaliyetleri himaye ederek örgütleme misyonu üstlenmiştir. Cumhuriyet ideologlarının profilini çizdiği yeni kadın modeli Çallı Kuşağı'nın ardından Müstakillerin ve D Grubu sanatçılarının resimlerinde de görülmeye başlar. Artık kadınlarımız çarşaflarını çıkarmış başlarını açmışlardır. Kentli kadın dışarıda tayyör giymekte, başına şapka takmaktadır. Evde çoğunlukla kitap okur. Akşamları bir kulüpte ya da davette bitkin düşene kadar dans eder. Bazen gizli gizli romantik kaçamaklar yapar, bazen de bir kafeteryada oturup en yakın arkadaşıyla dedikodu eder. Artık balıketi görünümünden sıyrılmış, gözlerindeki sürmeleri silmiştir. Etek boyu kısalmış, hatları incelmış, duruşu dikleşmiştir. Batılı hemcinslerinden bir farkı yoktur onun. Ancak batılı olma, batılı görünme sevdasındaki kentli kadın giderek kendi kültüründen uzaklaşmaya başlar.

Bu süreçte Türk aydını, giderek İstanbul içine sıkışan sanatın ülke gerçeklerinden koptuğunu düşünmeye başlar. Devlet idarecileri sanatın önünü açmak, Türk halkıyla sanatçıyı buluşturmak için bir dizi etkinlik tasarlar. Düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergileri ve Yurt Gezileri aracılığıyla bir yandan sanatçı desteklenirken, bir yandan da ülke gerçeklerinin tuvallere yansımaları sağlanacak; bu yolla sanat yerelleşecektir. Bu gezilerden en çok etkilenen sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu halk türkülerinden yola çıkarak yaptığı resimlerde Anadolu insanının çileli yaşamını konu eder ya da halı ve kilim desenleriyle Anadolu folklorunu ele alır.

Türk sanatçısı devrimleri anlattığı resimlerde köylü kadını ülkesine bağlı, Ata'sının izinde, çalışkan ve onurlu vatandaşlar olarak resmeder. Yüzyıllardır olduğu gibi Cumhuriyetin ilk yıllarında da kadınlar tarlada çalışır, hayvanlara bakar, süt sağlar, ekmek yapar ve ürünü pazara götürüp satar. Okuma yazma kursuna gider. Cemal Tollu'nun bir resminde betimlediği gibi tarlada dinlenmek için ara verdiğinde bile dersine çalışır.

Ancak 1950'den itibaren hem dünyada hem de ülkemizde meydana gelen değişiklikler merkezin önceliklerini değiştirir. Cumhuriyet kadını batılılaşmanın simgesi olmaktan çıkar. Artık ekonomik gelişim, sanayi atılımı ve demokratikleşme kavramları modernleşmenin göstergeleri haline gelmeye başlamıştır. Ekonomik gelişmeye odaklanan devlet sanatsal ve kültürel etkinlikleri düzenleme misyonunu terk eder. Sanatçı kendi haline bırakılır. Gerek içerdeki siyasal durum, gerekse dünya sanatındaki gelişmeler nedeniyle toplumsal konular önemini yitirir, soyut resim giderek yaygınlık kazanır.

Bu süreçte tarımda makineleşme kırsal kesimdeki yaşam pratiğini değiştirmeye başlar. İnsan emeğine duyulan ihtiyaç azalınca büyük topraklardaki tarımsal üretimi gerçekleştirmek için yardımlaşmanın zorunlu kıldığı geniş aile olgusu anlamını yitirmeye başlar. Öte yandan tarım ürünlerinin değerlerinin düşmesi kırsal kesimdekileri, başka alanlarda iş aramaya yöneltir. Böylece göç başlar.

Kırsal kesimden kente gelen ailenin ve kadının gündelik yaşamı tümüyle değişir. Kadınlar eğitimsiz oldukları için uzmanlık gerektiren ve sosyal güvencesi olan işlerde çalışamazlar. Bu nedenle ya ev içinde çalışmanın yollarını arar ya da sosyal güvencesi olmayan yarım günlük düzensiz işlerde çalışmak zorunda kalırlar. Öte yandan köyde kalan kadın için de bazı farklılıklar söz konusudur. Kadın hala tarlada ücretsiz aile işçisi olarak çalışmaya devam etmektedir. Ancak eve giren sanayi ürünleri hayatını bir parça kolaylaştırmış, yükünü azaltmıştır. Fakat makineleşmeyle birlikte uzmanlık gerektiren işleri erkekler üzerlerine almışlar, kadınlar tarlada emek yoğun işleri yapmaya devam etmişlerdir. Üstelik ev içindeki geleneksel rolleri de devam etmektedir.

Kentte ise birbirinden farklı yaşam modelleri söz konusudur. Göçle kente gelenler, şehir hayatının kimi özellikleriyle köy geleneklerini sentezleyerek arabesk bir yaşam modeli oluşturmuşlardır. Ekonomik gelişmeyle birlikte kentte yükselen gökdelenler ve modern binaların yanında yoksul insanların yaşadıkları gecekondular da yayılmaya başlar. Sosyal çalkantılar giderek artar, siyasi gerginlikler tırmanır.

60'lı yıllardan itibaren toplumsal konulara ilgi duymaya başlayan bazı sanatçılar, köy yaşantısı, göç ve gecekondü gerçeğini ele alan resimler yaparlar. Bu eserlerde kadın figürü başrolde olsa da asıl tema yoksulluktur. Ekonomik sıkıntılar kadın, erkek, çoluk çocuk herkesi etkilemektedir. Bu nedenle gerek Anadolu köylüsünün yaşamını anlatan Neşet Günal'ın resimlerinde, gerekse göç ve gecekondü gerçeğini betimleyen Nedim Günsür'ün eserlerinde kadın sorununa özellikle yapılmış bir vurgu söz konusu değildir.

Siyasi gerginliğin tırmandığı sağ sol çatışmasının iyice kızıştığı 70'li yıllarda sanatçılar yine ülke gerçeklerine kayıtsız kalmazlar. Sosyal sorumluluk bilinciyle gerçekleştirdikleri resimlerde kadınlar ezilen kitlenin birer üyesi olarak betimlenirler. Kimi zaman çaresizce yıkılan gecekondularını seyreder bu kadınlar, kimi zaman da grevlere katılırlar. Bazen işçi, bazen de köylü oldukları resimlerde el ve ayakları abartılır. Kadınsı bir çekicilikleri ya da cazibeleri yoktur. Onlar eşleri ve çocuklarıyla birlikte zor koşullarda yaşam mücadelesi vermektedirler.

Öte yandan, 60 yıllık cumhuriyet deneyiminde her ideoloji kendisine uygun farklı bir kadın modeli oluşturmuştur. Atatürkçü, İslamcı, milliyetçi ve sol ideolojilerin ortaya koyduğu farklı toplum modellerinde, kadınlar birbirinden farklı roller üstlenmiş ve farklı görünümlere bürünmüşlerdir. Bu çeşitlilik sanat eserlerine de yansır. Kimi zaman bir süs objesi, kimi zaman oryantalist bakışın odaklığı, bazen fedakar anne, bazen de baştan çıkaran bir yosma olarak yansır tuvallere. Ancak bu süreçte Bazı sanatçılar dışında kadını toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alan olmaz.

1980'deki ihtilalin ardından kurulan askeri yönetim aşırı uçlardaki eğilimleri yok etmek için yasaklar koyunca, ülkede siyasi anlamda bir boşluk oluşur. 70'li yılların ideolojik kavgalarla dolu çalkantılı ortamında kendi sorunlarını dile getirememiş olan kadınlar bu süreçte seslerini duyurabilecekleri bir platform oluştururlar. Kadınlar, feminizmin de etkisiyle hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da kendi durumlarını sorgulamaya başlamışlardır. Kendi sorunlarından yola çıkarak yaptıkları resimlerde, bir yandan toplumsal sıkıntıları yansıtırken, öte yandan

erkek egemen sistemi eleştirirler. Gülsün Karamustafa'nın arabesk kültür, göç ya da kadın cinselliğine erkek bakışını irdelediği pop işler gerçekleştirirken, Nil Yalter video işler aracılığıyla cinselliğini ön plana çıkaran kadının kendi bireysel kimliğini yok etmesini eleştirir. Nur Koçak da “nesne kadın” larında benzer bir vurguyla cinsel bir meta ya da reklam malzemesine dönüşen kadını ele alır.

Ataerkil toplumun tüm kurumlarının sorgulandığı güncel işlerde kadın gerçeği tüm çıplaklığı ile görülmeye başlamıştır. Sanatın konusu olan kadın, artık Tanzimat'la başlayan Batılılaşma süreci ve Cumhuriyet dönemi resimlerindeki sembol kadınların aksine, bazen Cihat Aral'ın tuvalinde çöp toplar, bazen Nedret Sekban'ın resminde çiçek satar, sokakta müzik yaparak para kazanır, bazen de töreye kurban gider, İrfan Önürmen'in tüllerden oluşan kolajlarında ise “chat” yaptığı, kahvaltayı geç hazırladığı için öldürülür ya da 1950'de Bedri Rahmi'nin tuvalinde sedye'ye yatan kadın 1980'lerde Mustafa Ata'nın resminde atın terkisinde doğuma giderken yolda can verir.

Kuşkusuz gelişmekte olan Türkiye'de tek sorun kadın erkek eşitsizliği meselesi değildir. Yoksulluktan kaynaklanan sıkıntılar kadın-erkek, çocuk-çocuk, herkesi etkilemektedir. Ancak kadınlar, ataerkil sistemin kendilerine yüklediği toplumsal görev ve sorumlulukların ağırlığı altında ezilmekte ve yorgun düşmektedirler. Üstelik Türk kadınlarının batılılaşma hareketi ile başlayan 150 yıllık evrilme sürecinde elde ettikleri tüm kazanımlara rağmen, bu gerçek pek fazla değişmemiştir. Günlük yaşamı kolaylaştıran bütün teknolojik gelişmelere rağmen kamusal alana çıkan kadının eve ait sorumluluklarında bir eksilme olmayışı onun taşıdığı yükü daha da arttırmıştır.

Feministlerin 80'li yıllarda gündeme getirdiği kadın erkek eşitsizliği meselesi, 2000'li yıllarda Türk erkeklerinin de kabul ettiği bir gerçeklik olmuştur. Yirmi yılı aşkın bir süredir aydınlar arasında tartışılan bu konu sinema, edebiyat ve resim sanatı aracılığıyla Türk toplumunda farkındalık düzeyine ulaşmıştır. Kadınlar artık kendi üzerlerindeki baskıyı çeşitli kurumlar aracılığıyla meşrulaştıran ataerkil düzeni

sorgulamakta, hesap sormakta ve talep etmektedirler. Kuşkusuz bu farkındalığın oluşmasında güncel sanatın sarsıcı örneklerinin katkısı büyük olmuştur.

Bu bağlamda, kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği video işler ve enstelasyonlar aracılığıyla Canan Şenol modernizmin tektipleştiren katı ve müsamahasız kurumlarını eleştirirken; Şükran Moral erkek egemen sistemin kadını cinsel bir metaya dönüştürmesine duyduğu tepkiyi dile getirir. İrfan Önürmen ise kadın oldukları için ezilen, şiddet gören, sudan bahanelerle öldürülen kadınların dramını anlatır pentüllerinde...

SUMMARY

Turkish artists have always been influenced by the dynamics of their society, the political developments and intellectual currents. Therefore, it is possible to follow the traces of the changes in the social life in their works. Starting from the first stages of Turkish painting, under the influence of the Western art, female form has become one of the priority issues of the art; however, it has been considered with different concerns, in connection with the undergoing processes and the subjective view of the artist.

The Ottoman-Turkish intelligentsia, who wished to form a new social order, has directed attention to woman, who plays an important role in the transmission of culture due to their role as mother and spouse. Starting from the years of Meşrutiyet (the constitutional monarchy), a new woman model is presented in the novels and paintings. The newly devised woman imagery would act as an impetus in the change and transformation of society. When the works, "based on the woman image," made in this period are examined, the traces of the social changes, reflected to our art will be seen clearly. In this era, in the works of Osman Hamdi Bey and Crown Prince Abdülmecid, confident, educated women, who consume and produce art and culture in the universal sense and who are compliant with western norms, have been described. Therefore, while showing how western and modern we were to the westerners, a new woman model was tried to be imposed on the Ottoman society.

In paintings, made by Çağlı generation, the women, described by the eyes of the men, shaping the women, sometimes transform into an object for viewing with their beauty and delicacy, sometimes they become the symbol of modernism with their intellectual appearance and sometimes, their motherhood, as their most fundamental social duty, is emphasized. However, in times of war, these women make all kinds of sacrifices and they fight in the front when necessary and supply ammunition to the front. Their sufferings in real life are also reflected on the paintings. Sometime they are attacked and sometimes, they use their bodies as shields to protect their children.

Starting from the early years of republic, certain visual elements were used to impose the revolutions, which will provide modernization, to the public. These images were aimed to provide impetus to the social transformation, as they influence the public through art works, newspapers and magazines. Because of this reason, the state has assumed the mission to sponsor and organize artistic activities. The new woman model, outlined by the republican ideologues, was started to be seen in the paintings of the Independents and D Group artists. Now our women have taken off their chadors and uncovered their heads. The urban woman wears suits and wears a hat. At home, she mostly reads books. In the evenings, she dances until she gets tired in a club or reception. Sometimes, she has some discreet romantic relations and sometimes she sits at a café and gossips with her closest friend. Now she has given up her slightly overweight appearance and has removed her eye makeup. Skirt size has shortened, the curves have become slimmer and she has started to stand up straight. She is no different than her western peers. However, the urban woman, who is focused on being or appearing as a westerner, starts departing from her own culture.

In this process, the Turkish intellectual starts thinking that the art, which gradually has become contained in Istanbul, had lost its connections with the realities of the country. The state administrators devise a series of activities to clear the path of art and to introduce artists to Turkish people. While on one hand, the artist is supported through organized State Painting and Sculpture exhibitions, on the other hand, the reflection of the realities of the country on canvas, will be provided and therefore the art will be localized. Bedri Rahmi Eyüboğlu, one of the artists, who were most influenced with these tours, express the painful life of the Anatolian people in the paintings, made on the basis of folk songs or adopts Anatolian folklore as a theme with carpet or rug patterns.

Turkish artists illustrate rural woman in the paintings, narrating the revolution, as diligent and honorable citizens, who is adherent to her country and her Leader, Atatürk. Just like in the preceding centuries, in the first years of the

Republic, women used to work in the fields, care the stock, milk the animals, make bread and take the products to the market and sell them. She goes to the course to learn how to read and write. She is so ambitious that, she studies, whenever she gives a break in the field.

However, starting from the 1950s, the changes in the world and in our country shifts the priorities of the central government. The woman abandons its position as the symbol of westernization. Now the terms of economic development, industrial leap and democratization have become the indicators of modernization. The state, focusing on economic development, abandons its mission to organize artistic and cultural activities. The artists are left on their own. Both the domestic political situation and also due to the developments in the world art, the social issues lose their importance and abstract painting becomes dominant.

In this process, mechanization in agriculture, starts changing the living practices in the rural areas. As the need for labor dwindles, the phenomenon of large families, necessitated by the division of labor, required to perform agricultural production in large fields, starts losing its meaning. On the other hand, the decrease in the value of agricultural products directs the people, living in the rural areas, to seek works in other fields. Therefore, the migration starts.

The daily life of the family and the woman, migrating from rural areas to the city, changes in its entirety. Since the women are uneducated, they can not work at posts, requiring specialization and offering social security. Because of this reason, either they look for ways to work at domestic works or have to work at part-time irregular works, which offer no social security. On the other hand, there are also certain differences for the women, who stayed in the village. The women still continues to work in the fields as free family worker. However, the industrial products, which are imported to the domestic household have somewhat made her life easier and mitigated her burden. However, with the mechanization, the men have assumed the works, requiring specialization and the women have continued to

perform labor-intensive works in the field. Moreover, their traditional roles in the house also continue.

In the city, there are different life models. The persons, who migrated to the cities, have formed an arabesque life model, by synthesizing certain features of the urban life with rural traditions. Along with the skyscrapers and modern buildings, which have started to rise in the cities together with the economic development, shanty towns, in which poor people live, start to spread. Social fluctuations sharpen and political tension increases.

Starting from 60s, some artists, who started to show an interest on social issues, make paintings, concerning rural life, migration and shanty town reality. In these works, although the female figure has the lead role, the main theme is poverty. Economic hardships affect everyone, women, men and children. Because of this reason, in the paintings of Neşet Günel, narrating the life of Anatolian peasants, and the works of Nedim Günsür, depicting the migration and shanty town realities, there are no specific emphases, made on the problem of women.

In 70s, when the political tension increased dramatically and the conflicts between the right and left wing rose to a peak, the artists do not stay indifferent to the realities of the country. In paintings, made with the awareness of social accountability, the women are described as members of an oppressed mass. Sometimes these women desperately watch their demolished shacks, and sometimes they participate in strikes. In paintings, where the women are sometimes workers and sometimes villagers, their hands and feet are exaggerated. They do not have a feminine attractiveness. They struggle for life with their spouses and children under difficult conditions.

On the other hand, in the republican experience of 60 years, each ideology has formed a different woman model, suitable for itself. In different society models, proposed by the Kemalist, Islamist, nationalist and leftist ideologies, the women have assumed different roles and adopted different appearances. This diversity is also

reflected on the artistic works. The woman, who is shown sometimes as a decorative object, sometimes concubine of an orientalist view, a devoted mother and sometimes a seductive prostitute, is reflected on the canvas always as the other. Other than a couple artists, no one considers the woman with respect to the social gender roles.

When the military government, established following the military coup in 1980, imposed prohibitions to destroy extremist tendencies, a political vacuum is formed in the country in the political sense. The women, who have failed to n the turbulent environment of the 1970s, full of ideological struggles, form a platform in this process, where they could be heard. With the effect of the feminism, the women have started questioning their status in art, as well as in all fields of life. In the paintings, made on the basis of their own problems, while they reflect the social problems, they also criticize patriarchal society. While Gülsün Karamustafa has made pop works, depicting arabesque culture, migration or the male view of female sexuality, Nil Yalter, through video works, criticizes the self-destruction of the individual identity of women, who emphasize their sexuality. Nur Koçak, in "Object Women," considers the woman, who have transformed into a sexual commodity or advertising material.

In these works, in which all institutions of the patriarchal society is question, the reality of women is started to be seen with all its nakedness. The woman, the subject of art, contrary to symbol women of the paintings of the process of Westernization, which commenced with Tanzimat and Republican era, sometimes collects garbage, as shown on the canvas of Cihat Aral, sometimes sells flowers just like in the paintings of Nedret Sekban, earns a living by playing music in the street, sometimes becomes a victim of traditions. In the collages of İrfan Önürmen, made of tulle, the woman is killed for is killed for chatting on internet or being late in preparing breakfast or the woman, who is depicted on stretcher on the canvas of Bedri Rahmi in 1950s, dies when going to the hospital to give birth on the saddle of a horse in 1980s in the paintings of Mustafa Ata.

Doubtlessly, inequality of men and women is not the only problem in developing Turkey. Hardships, caused by poverty affect everyone, women, men and children. However, women are crushed under the weight of the social duties and responsibilities, imposed by the patriarchal system and they are exhausted. Moreover, despite all successes, achieved in the process of evolution of 150 years of the Turkish women, which has commenced with the process of westernization, this fact has not changed. Despite all technological developments, which facilitate the daily life, the fact that there are no decreases in the domestic responsibilities of the woman, who emerge in the public area, has further increased her burden.

The issue of inequality of men and women, pronounced by the feminists in the 80s, have become a reality, accepted by Turkish men as well in 2000s. This issue, which has been discussed by the intellectuals for more than twenty years, have reached a level of awareness in Turkish society, through cinema, literature and paintings. The women now question the patriarchal order, which legitimizes the oppression on them through certain institutions, ask for accountability and demand. Doubtlessly, the shocking examples of the contemporary art had a great contribution in the formation of this awareness.

In this context, through the video works and installations, performed using her own body, Canan Şenol criticizes the rigid and intolerant institutions of the modernism, which creates uniform persons, Şükran Moral expresses her reaction to the conversion of woman to a sexual commodity by the patriarchal system. İrfan Önürmen narrates the women, who are suppressed, become subjects of violence and killed for nonsense reasons...

RESİM LİSTESİ:

- Resim 1: Ana Tanrıça Heykelciği, Fildişi, Kültepe, M.Ö. 18. y.y.
- Resim 2: Ana Tanrıça Heykelciği, Çatalhöyük, M.Ö. 6000'ler
- Resim 3: Andrea Mantegna, Meryem Ana ve Uyuyan Çocuk İsa, 1465-1470
- Resim 4: Pietro Perugino, Maria Magdalena, 1490'lar
- Resim 5: Tiziano, Aynalı Venüs, 1555
- Resim 6: Jean-Etienne Liotard, Türk Giysileri İçinde Bir Kadın, 1740 - 1750 arası
- Resim 7: Düşün Ertesi, Paça Günü, 18. Yüzyıl Ortaları
- Resim 8: Malik Aksel, Amin Alayı, 1933
- Resim 9: Refail, Kadın Portresi, 1747
- Resim 10: Fauosto Zonaro,
- Resim 11: Halil Paşa “Göztepe'den” 1905
- Resim 12: Şehzade Abdülmecid “Yalıda Kadınlar” 1922-1924
- Resim 13: Mihri Müşfik, “Hariciye Nazırı Asım Bey'in Eşi Letta Asım Baloya Giderken”, 1911/1912
- Resim 14: Meşrutiyetin İlanı Anısına Bastırılan Kartpostal
- Resim 15: Şehzade Abdülmecid, Haremde Goethe, 1917
- Resim 16: Ömer Adil, “Düşünen Kadın” 1914-15
- Resim 17: Mihri Müşfik
- Resim 18: Mihri Müşfik
- Resim 19: Halil Paşa “Resim Yapan Kız”
- Resim 20: Osman Hamdi Bey, “Kahve Ocağı”, 1889
- Resim 21: Namık İsmail, “Harem”
- Resim 22: Osman Hamdi Bey, “Yeşil Cami'de”, 1890
- Resim 23: Osman Hamdi Bey, “Gezintide Kadınlar”, 1887
- Resim 24: Osman Hamdi Bey, “Haremden”
- Resim 25: Hüseyin Avni Lifij, “Köy Düşünü”
- Resim 26: Naci Kalmukoğlu “Kayıkta Gezinti”
- Resim 27: Ömer Adil, “Göreve Çağrı”, 1924
- Resim 28: Halil Paşa, “Peyzaj”, 1911
- Resim 29: Osman Hamdi Bey, “Mihrap”

- Resim 30: Halil Paşa, “Haremde Kadın”
- Resim 31 : Şehzade Abdülmecid, “Haremde Beethoven”
- Resim 32: Halil Paşa, “Uzanan Kadın”, 1894
- Resim 33: Tevfik Fikret, “Bebek Sırtları”
- Resim 34: İzzet Ziya, “Şemsiyeli Kadın”
- Resim 35: Namık İsmail, “ Çarşafı Kadınlar”
- Resim 36: Şehzade Abdülmecid, Dürrüşehvar Sultan
- Resim 37: İzzet Ziya, Oturan Kadın, 1904
- Resim 38: Ömer Adil, “ Kızlar Atölyesi”
- Resim 39: Namık İsmail, 1922
- Resim 40: İbrahim Çallı, Çorap Giyen Çıplak
- Resim 41: Melek Celal Sofu, ”Nü”, 1936
- Resim 42: Hale Asaf, “Otoportre”, 1925
- Resim 43: Mehmet Ruhi Arel, “Yazmacı Kadın”
- Resim 44: Mehmet Ruhi Arel, “Çanakkale Zaferi Triptiği”
- Resim 45: İzzet Ziya , “Denize Bakan Genç Kız” , 1917
- Resim 46: Avni Lifij, “Alegori – Savaş”, 1916
- Resim 47: Namık İsmail “Teselli ya da Tatlı Anı”
- Resim 48: Halil Dikmen, “ Cephane Taşıyan Kadınlar”
- Resim 49: Kasım Koçak, Mustafa Kemal’in Kağnısı, 1981
- Resim 50: Ramiz Aydın, Mermi Taşıyanlar, 1981
- Resim 51: Mehmet Ruhi Arel, “Uyuyan Anne ve Çocuklar”, 1922
- Resim 52: Avni Lifij, “Karagün”, 1923
- Resim 53: Zeki Faik İzer, “İnkılap Yolunda”, 1933
- Resim 54: Mehmet Ruhi Arel, “Atatürk’e İstikbal” , 1927
- Resim 55: Abidin Elderoğlu, “Ayrılış”, 1933
- Resim 56: Turgut Zaim, “Doğu ve Batı Halklarının Atatürk’e Arz-ı Şükranı”, 1933
- Resim 57: Karikatür, Geleceğin Türkiye’si
- Resim 58: İbrahim Çallı, “Kayıkta Sevgililer”
- Resim 59: Hamit Görele, “Nü”, 1935
- Resim 60: Semiha Berksoy, Annem ve Ben, 1974
- Resim 61: Şükriye Dikmen, Portre

- Resim 62: Melek Celal Sofu “Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Kadın”
- Resim 63: Namık İsmail, “Ayakta Duran Kadın”, 1927
- Resim 64: İbrahim Çallı, “Balkon’da Oturan Hanımlar”, 1934
- Resim 65: Melek Celal Sofu, “Dikiş Dikenler”, 1925
- Resim 66: Şeref Akdik, “Kitap Okuyan Kadın”, 1951
- Resim 67: Şeref Akdik, “Kitap Okuyanlar”, 1946
- Resim 68: Malik Aksel, “Yeni Mektep”, 1936
- Resim 69: Şeref Akdik, “ Köpekli Kadın,1930
- Resim 70: Hamit Görele, “Konser”
- Resim 71: Refik Epikman , “Bar”
- Resim 72: Ali Avni Çelebi, “Balerin”
- Resim 73: Zeki Faik İzer , “Balerin Kızlar” ,1947
- Resim 74: İbrahim Çallı , “ Kadınlar Plajı”
- Resim 75: İbrahim Çallı, “Balo”
- Resim 76: İbrahim Çallı, “Kadın Portresi”
- Resim 77: Namık İsmail, “Köylü Aile”
- Resim 78: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Köylü Ailesi”
- Resim 79: Salih Urallı , “Hasat
- Resim 80: Refik Epikman, “Bağbozumu / Malatya”
- Resim 81: Eren Eyüboğlu, “Bulgur Dibeği”
- Resim 82: Eren Eyüboğlu, “Saz Çalan Köylü Kadın”
- Resim 83: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yarelerim Göz Göz Oldu Cerrah Gözley Gözleyi, 1951
- Resim 84: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Çorum İğdeli Gelin Halayı” , 1945
- Resim 85: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ana”
- Resim 86: Turgut Zaim, Sofrabaşı
- Resim 87: Halil Dikmen, “Portakal Bahçesi”
- Resim 88: Sami Yetik, “Ankara Saman Pazarı”, 1926
- Resim 89: Nurettin Ergüven, “Eski Ankara’dan Pazar Yeri”
- Resim 90: Halil Dikmen, “Yörükler”
- Resim 91: Şeref Akdik, “Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi”, 1933
- Resim 92: Şeref Akdik, “Okula Kayıt”, 1925

- Resim 93: Cemal Tollu, Alfabe Okuyanlar, 1933
- Resim 94: İbrahim Çallı, “Dikiş Diken Kadın”, 1927
- Resim 95: Bahriyeli Ruhi Bey, “Fatih Kaymakamlığı”, 1926
- Resim 96: Nazmi Ziya Güran, “Taksim Meydanı”, 1935
- Resim 97: Mümtaz Yener, “Fırın”
- Resim 98: Turgut Atalay, Balık Ayıklayanlar, 1939
- Resim 99: Nuri İyem, 1970’ler
- Resim 100: Nuri İyem, 1975
- Resim 101: Nuri İyem, 1973
- Resim 102: Nuri İyem, 1960’lı Yıllar
- Resim 103: Nuri İyem, 1995
- Resim 104: Edip Hakkı Köseoğlu, “Köyden Görüntü”
- Resim 105: Neşet Günal, “Başakçılar”, 1984
- Resim 106: Neşet Günal, “ Duvar Dibi V”, 1985
- Resim 107: Neşet Günal, Başakçı Kadın II, 1979
- Resim 108: Nedim Günsür, “ Göçerler”, 1980
- Resim 109: Nuri İyem, 1970
- Resim 110: Aydın Ayan, “Sofra Başında”, 1976
- Resim 111: Hüseyin Bilişik, Çamaşır Yıkayanlar
- Resim 112: Fahri Sümer, Ekmek Yapanlar, 1992
- Resim 113: Mehmet Ali Diyarbakırlıoğlu, Pazarda Kadınlar, 2000
- Resim 114: Aydın Ayan, “Pazar Yeri”, 2002
- Resim 115: Nedim Günsür, “ Gurbete Çıkış”, 1980
- Resim 116: Nuri İyem, Göç
- Resim 117: Ramiz Aydın, Göçerler, 1996
- Resim 118: Zeki Kırıl, İstanbul Hatırası, 1993
- Resim 119: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Konduda Gece, 1973
- Resim 120: Can Ayan, Temizlikçi Kadın
- Resim 121: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1977
- Resim 122: Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kız, 1977
- Resim 123: Mustafa Ashier, Aile Kentte, 1994

- Resim 124: Nuri İyem, Babaya İyi Geceler, 1977
- Resim 125: Şükran Pekmezci, “Düğün”
- Resim 126: Filiz Başaran, Sünnet, 1975
- Resim 127: Kayıhan Keskinok, Gecekondu Dügün
- Resim 128: Cihat Burak, “ Telli Baba”, 1984
- Resim 129: Nedim Günsür, “Yeşil Tren/İstanbul-Hamburg”, 1979
- Resim 130: Gülsün Karamustafa, “Üç Kaşık”,
- Resim 131: Hanefi Yeter, Memlekete Doğru, 1979
- Resim 132: Hanefi Yeter, Uğurlama, 1977
- Resim 133: İbrahim Örs, Kaldırım, 1982
- Resim 134: Mevlüt Akyıldız, Beyoğlu Muhabbeti, 1982
- Resim 135: Cihat Burak, “Başkumandan Meydan Muharebesi”, 1969
- Resim 136: Edip Hakkı Köseoğlu, “Kapıdakiler”
- Resim 137: Tülin Göksayar, Oyun, 1977
- Resim 138: Mustafa Ashier, Duvarönü ,Metal Gravür, 1977
- Resim 139: Aydın Ayan, Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır/Yeni Bir Dünya Doğuyor, 1977
- Resim 140: Seyyit Bozdoğan, “Sınıfta Vurulan Öğrenci”, 1979
- Resim 141: Cihat Aral, “Ana”, 1970’li Yıllar
- Resim 142: Cihat Aral, “Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar”
- Resim 143: Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”
- Resim 144: Yüksel Arslan, Kapital
- Resim 145: Aydın Ayan, Dün Bugün Yarın, 1980
- Resim 146: İbrahim Örs, Konken Oynayan Kadınlar, 1984
- Resim 147: Mevlüt Akyıldız, Miss Turkey, 1996
- Resim 148: Mevlüt Akyıldız, Zurnacı zadegil, 1993
- Resim 149: Nur Koçak, “Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar”, 1976
- Resim 150: Gülsün Karamustafa, “Balkon”
- Resim 151: Gülsün Karamustafa, İmport-Export Sergisi/Arzu Nesneleri
- Resim 152: Füsün Onur, İsimsiz, 1993
- Resim 153: Neşe Erdok, Otoportre/ Tanık, 1989
- Resim 154: Neşe Erdok, “Displin ve Ceza”, 1985

- Resim 155: Tomur Atagök, “Ana Tanrıça”, 1996
- Resim 156: Can Ayan, Otoportre I, 1988
- Resim 157: Can Ayan Otoportre II, 1988
- Resim 158: Aydan Mürtezaoglu, “Yukarıda Aile Salonumuz Vardır”
- Resim 159: Şükran Moral, “Speculum ve İstanbul”, 1997
- Resim 160: Balkan Naci İslimyeli, Kader Böyle İmiş, 1970
- Resim 161: Mevlüt Akyıldız, Tijen Hanımefendi
- Resim 162: İrfan Önürmen, Triptik
- Resim 163: Bedri Baykam, “Fahişenin Odası”, 1981
- Resim 164: Aydın Ülken, İyi Muz, 1980
- Resim 165: Fulya Çetin, “Şafak ve Nina”, 2006
- Resim 166: Canan Şenol, “Şeffaf Karakol”, 1998
- Resim 167: Canan Şenol, “Odalık”, 1998
- Resim 168: Arslan Eroğlu, “Kızkardeşler”
- Resim 169: Aydın Ayan, “Dişi İmge Yinelemesi/A”, 1989
- Resim 170: Aydın Ayan, “Dişi İmge Yinelemesi/B”, 1989
- Resim 171: Aydın Ayan, “Gelin ve Gölgesi”, 2006
- Resim 172: Nevbahar Aksoy, Pazar Yeri, 2003
- Resim 173: Oya Zaim Katoğlu, Pazar Yeri
- Resim 174: Cihat Aral, “Çöpçü Kız 3”, 2002
- Resim 175: Ahmet Umur Deniz, Kağıt Toplayan Kadınlar
- Resim 176: Orhan Umut, Sokak Çalgıcıları
- Resim 177: Nedret Sekban, “Çiçekçi Tayfa”
- Resim 178: İsmet Birsell, Sarı Çiçekli Lokanta
- Resim 179: Neşe Erdok, “İki Çarşafı Kadın”
- Resim 180: Nihat Kahraman, “Yansımalar Gölgele”, 1996
- Resim 181: Hakan Gürsoytrak, “Fen Edepli Kızlar”, 2006
- Resim 182: Nüzhet Kutluğ
- Resim 183: Kutluğ Ataman, “Peruk Takan Kadınlar”
- Resim 184: Memed Erdener, “Barış Ormanı”, 2003
- Resim 185: Canan Şenol, “Emine”
- Resim 186: Canan Şenol, “Mine”, 2007

Resim 187: Canan Şenol, “Hicap”, Video Performans, 2007

Resim 188: Mustafa Pancar, Şıklık

Resim 189: İrfan Önürmen, “Akmerkezli Çıtırlar”, 2002

Resim 190: Hakan Gürsoytrak, “Azizeler”, 2006

Resim 191: Mevlüt Akyıldız, İyiki Doğdun Saadet, 1996

Resim 192: Kezban Arca Batıbeki, Fotğraf Kurgu

Resim 193: Mevlüt Akyıldız, Dost Başa Düşman Ayağa Aysel Cüzdana Bakar, 2003

Resim 194: Fulya Çetin, “Berdel”, 2007

Resim 195: Sezai Özdemir, “Anı”, 1999

Resim 196: Mustafa Ata, “Anadolu’ya Ağıt”, 1982

Resim 197: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sarı Sedy, 1950

Resim 198: İrfan Önürmen, “8 Yüz”

GİRİŞ

Sanatçının içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel ortam sanat eserinin oluşumunda belirleyici rol oynamaktadır. Bir toplumun sanatını anlamak, toplumla sanat arasındaki etkileşimi çözebilmek için, önce toplumsal yapıyı anlamak gerekmektedir. Öte yandan sanat eserinin çözümlenmesi de toplumsal yapıdaki kimi gerçeklerin daha iyi anlaşılması konusunda ipuçları verecektir. Çünkü sanat yapıtı çevresindeki toplumsal ve düşünsel etkinliklerin tümünden oluşan koşullar tarafından belirlenmektedir. Kısacası toplum ve sanat karşılıklı etkileşim içindedirler.

Kadın her dönemde ve her kültürde sanatın esin kaynağı olmuştur. İlk çağlardan itibaren, içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışan insan, duygu ve düşüncelerini önce kayalara ve mağara duvarlarına çizdiği resimlerle ifade etmiş, ardından kilden heykeller yapmıştır. Akdeniz çevresinde, kuzey ülkelerinde ve Asya içlerinde yapılan arkeolojik kazılarda karşımıza çıkan bu heykeller ayakta, oturmuş ya da uzanmış olarak tasvir edilen ana tanrıça figürleridir. Geniş kalçalı, göbekli, iri göğüslü ve daima çıplaktırlar. Kalça, göğüs ve üreme organı analığı, üremeyi, dişiliği, hayatın sürmesini ve bereketi simgelemektedir.¹

M.Ö. 6500 ila 7000 yıllarına dek uzanan Ana Tanrıça figürleri ataerkil bilincin ortaya koyduğu Yunan mitolojisinde karşılaştığımız Olympos tanrıçalarına benzemezler. Tarih öncesi dönemlere ait bu Kybele heykellerinde ne zehirli bir cinsel çekicilik ne de baştan çıkaran bir güzellik söz konusudur. Yüzlerinde gittikçe büyüyen bir gülümsemeyle betimlenen bu ana tanrıçaların üretildiği dönemde gerek kadın erkek ilişkilerinde gerekse toplumsal alanda bir iktidar sorunu yoktur. Çünkü kadınlar ve erkekler hayatlarını devam ettirebilmek için birlikte mücadele etmek zorundadırlar. Erkekler ava giderken kadınlar toplayıcılık yaparlar.² Gelişmiş aletleri olmadığı için henüz ihtiyaç fazlası ürüne sahip değillerdir.

¹ Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 1972

² Deniz Türkoğlu, "Kybele Feminist Değildi", Derkenar, 4.Mart.2004



Resim 1: Ana Tanrıça, Fildisi, Kültepe, M.Ö. 18. y. y.

Kadınlar doğurganlıkları ve besin elde etme etkinliğinde klana sağladıkları fayda nedeniyle yaşlandıklarında bile değer görürler. Çünkü onlar, bebekler, çocuklar ve hastalarla ilgilenir, şifalı otlarla zehirli olanları birbirinden ayırt edebilirler. Bu bilgi kadınların elinde bazen silaha dönüşür bazen de mucizeler yaratır. Bilgelikleri yaşamın sürdürülmesinde sahip oldukları işlevle birleşince, içinde yaşadıkları toplumda giderek tanrılaşmalarına neden olur.³

Doğa olaylarını ve tohumun toprağa dökülüşünü, filizlenip büyümesini, başakların olgunlaşmasını gözleyen kadınlar, aynı süreci yapay bir biçimde tekrarlayarak yerleşik tarım kültürüne geçilmesini sağlamışlardır. İnsanoğlu bu süreçte üreme eyleminin özelliklerini de keşfeder. Kadın, erkeğin rahmine gönderdiği tohumlarla hamile kalmaktadır. Bu tohumlar, tıpkı toprağın içine aldığı tohumu canlandırıp, yeryüzüne çıkarması gibi kadın bedeni içinde canlanmakta, büyüyüp olgunlaştıktan sonra dünyaya gelmektedir. Bu nedenle yaşamın kaynağı olan toprak ve kadın birbiriyle özdeşleşir. Hayatın sürmesi ve neslin devam etmesi

³ Pervin Erbil,, Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi, Arkadaş Yayınları, Ankara, 2007

için ikisinin de varlığı şarttır.⁴ Bereketin, emeğin, üretkenliğin simgesi olan kadın, toprak ana olarak anılır.⁵



Resim 2: Ana Tanrıça Heykelciği, Çatalhöyük, M.Ö. 6000'ler

Anaerkil toplum yapısı yerleşik tarım düzenine geçtikten sonra da devam eder. Kadın hala üstün bir konuma sahiptir. Derken saban icad edilir. Tarlanın sürülmesini kolaylaştıran sabana sahip olanlar fazla ürüne de sahip olurlar. İhtiyaçların değiş tokuş yoluyla karşılandığı bir ortamda fazla ürüne sahip olmak, güce sahip olmak demektir. Ve binlerce yıldır süregelen toplumsal dengeler altüst olur. Ortaklaşa yaşam biter, sınıflar oluşur, kavgalar başlar. Kadın erkek ilişkilerindeki dengeler de bozulmuştur. Fiziksel güç gerektiren işleri erkekler yaptığı için kadınlar toplumsal yaşamda giderek pasifize olurlar. Üretim ilişkilerine bağlı olarak toplumda erkek egemenliği artar. Ürünün korunma ihtiyacı, kavgaları savaflara dönüştürmüştür. Derken ordular kurulur. Kölelik başlar.

⁴ Y.a.g.y.

⁵ <http://www.tebe.org/tr/dosyalar/mitoloji/kybele.htm>

M.Ö. V. ve VI. Yüzyıllarda ideal Yunan kadını toplumdan çekilmiş bir varlıktır. Akdeniz çevresindeki uygarlıklarda artık harem benzeri oluşumlara rastlanır. Erkeklerin hem nikahlı eşleri hem de metresleri vardır. Eğlenmek için ise fahişelere giderler. Öte yandan kadınların tek başlarına sokağa çıkmaları hoş karşılanmaz, babaları, kocaları ya da oğullarının vesayeti altında yaşamlarını sürdürürler. Ataerkil kültürün ürettiği Yunan mitolojisinde karşımıza çıkan tanrıça figürleri ise toplumda kadına biçilen rollere paralel olarak ahlaksızlığın ya da erdemin simgesi olurlar. Ancak, güzelliğin ifadesi olan Yunan Sanatında kadın, her dönemde öncelikli bir konumdadır.

Ataerkil toplum yapısı tek tanrılı dinler tarafından da meşrulaştırılır. Tüm kısıtlamalara rağmen, kadınlar anne olarak saygı görürler. Ancak bu yüceltme, onların statülerinin kendiliğinden yüksek olduğu anlamına gelmez. Kadınların dinsel ve manevi olarak etkin oldukları alan ev içi ve çocukların eğitimidir. Roma İmparatorluğunun egemen olduğu topraklarda doğan Hristiyanlık bireye verdiği önem nedeniyle öncelikle köle ve kadınlar arasında yayıldı. Bu din erkeğin çok eşliliğini reddediyor, boşanmayı zorlaştırarak kadını evlilik içinde güvenceye alıyordu.⁶ Ancak cinsiyet ayrımı konusunda çoğu zaman çelişkili bir tutum sergilemekteydi. Yahudiliğin ataerkil anlayışlarından etkilenen Hristiyanlık yayıldıkça, kadınların aşağı statüsü kutsal metinlerdeki, Havva'nın Adem'in kaburgasından yaratılması ve "ilk günah"tan sorumlu olması gibi öykülere dayanarak meşrulaştırıldı.

İtalyan Rönesans Sanatı Ortaçağ'ın dini merkez alan zihinsel kalıplarından uzaklaşıp insanı merkeze oturtan yeni bir anlayışa yaklaşmayı ilke edinen kültürel değişimi yansıtır. Bu değişimle birlikte Klasik Yunan ve Roma kültürünün yeniden keşfedilmesinden başka modern tıbbın ve bilimin de kabulü gerçekleşir. İtalyan Rönesans sanatındaki tarihi, dini ve günlük konularda betimlenen manevi kadın tipinden vücut bulmuş bir dişi figüre doğru yapılan görsel dönüşümler, ilkin

⁶ Pervin Erbil, Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi, Arkadaş Yayınları, Ankara, 2007,s:23

Madonna'yı ideal kabul eden bir ruhsal gözle yorumlanır. Madonna dini bir sembol olmaktan çıkıp dünyevi anneliğin Rönesans idealine dönüşür.⁷



Resim 3: Andrea Mantegna,
Meryem Ana ve Uyuyan Çocuk İsa, 1
465-1470



Resim 4: Pietro Perugino,
Maria Magdalena, 1490'lar

İdeal anne ve erdemli kadın olarak Madonna İtalyan Rönesans sanatının temel konularından biri olmuştur. Giotto ve Fra Angelico'nun betimledikleri Madonna'lar İtalyan Rönesans toplumunda ilk görevi soyun devamını sağlamak olan erdemli ve namuslu kadınlardır. Leonardo Da Vinci'nin "Kayalıklar Meryemi"nde ise kadın koruma ve bilgelik sunan bir güç kaynağı olarak betimlenir. Öte yandan Rönesans döneminde kilise düzenli olarak her kadının "düşmüş" Havva'nın gölgesinde yaşadığını hatırlatmaktadır. Masaccio "Cennetten Kovuluş" adlı freskinde Hava'yı ölümlülükle tanışmış ve çıplaklığından dolayı suçluluk hisseden bir figür olarak resmeder. Bütün günahkar kadınları temsil eden Havva aynı zamanda utancı ve cinselliği de simgelemektedir. Perugino'nun göksel betimi Maria Magdalena ise alçakgönüllü ve güzel bir kadındır. Bütün geleneksel sembollerden ve

⁷ Diane Apostolos, İtalyan Rönesans Sanatında Kadın, Çev. Elif Öztarhan, P Dergisi, Kış 2005, S:36, s.54-65

sıfatlardan kurtulan Maria Magdalena'nın Hristiyanlığı kabul etmiş bir günahkar olduğu ancak korsesine işlenmiş harflerden anlaşılabilir.⁸



Resim 5: Tiziano, Aynalı Venüs, 1555

Rönesans dönemi boyunca sanatçılar yöneticilerin, asilzadelerin, kilisede mevki sahibi kişilerin, bazen de kimliği belirsiz hanımefendilerin portrelerini yaparlar. Ancak bu resimler kişinin birebir benzerinden çok bir ideal üzerine oluşturulan görsel özdeyişlerdir. Barok sanatın arifesinde Tiziano cinselliği insan psikolojisinin merkezine yerleştiren bir anlayışla, görsel olarak yücelttiği ideal kadın güzelliğini betimler. Tiziano'nun "Aynalı Venüs" adlı eserinde Venüs pudica pozunu vermiş olan kadın aynaya bakarken aynadaki yansıması da utangaç belki de sinsî bir ifadeyle izleyiciye bakmaktadır. Resim görme ve görülme eyleminde yüceltilen Rönesans kadınının en güzel örneklerinden biridir.⁹

Kadın imgesi, Batı sanatı etkisindeki Türk resminin de öncelikli konularından biri olmuştur. Erkeğin kadını biçimlendiren gözü, Cumhuriyet öncesindeki Osmanlı-Türk toplumunda "Batılılaşan Türk Kadını"nı önce edebiyata sonra da resme konu

⁸ Y.a.g.m.

⁹ Y.a.g.m.

eder. Tanzimat yıllarından günümüze "kadın imgesi üzerine kurulu" yapıtlar incelendiğinde toplumsal değişimin resim sanatımıza yansıyan izleri açıkça görülecektir.

Klasik Osmanlı dönemine ait kadın imgelerini ise minyatürlerde izleyebiliriz. Öte yandan 15. Yüzyıldan itibaren çeşitli vesilelerle İstanbul'a gelen Batılı ressamın "Osmanlı"yı konu alan resimlerinde de kadın imgesine rastlanmaktadır. Bunlar ya Osmanlı giysileri içinde betimlenmiş sefir eşleridir, ya da İstanbul'da yaşayan Ermeni ve Rum ailelere mensup kadınlardır. Bazen de Batılı erkeğin hayalini kurmaktan bir türlü vazgeçemediği harem yaşantısı resmedilir.

Türk ressamlarının gerçekleştirdiği "kadın resimleri" 150 yıllık sosyal ve kültürel değişimimizin aynası durumundadırlar. Bu resimler, erkek gözüyle kadın gerçeği, Türk kadınının toplumsal konumu, kadın erkek ilişkileri ve duygusallığının en önemli görsel bellek kayıtlarıdır.

Tanzimat'la birlikte yeni bir toplum düzeni oluşturmak isteyen Osmanlı Türk aydını dikkatini -anne ve eş oluşu nedeniyle- kültürün taşınmasında önemli bir rol üstlenen kadına yöneltmiştir. Meşrutiyet yıllarından itibaren yazılan romanlarda ve yapılan resimlerde yeni bir kadın modeli ortaya konur. Tasarlanan yeni kadın imgesi toplumun değişmesi ve dönüşmesinde taşıyıcı rol oynayacaktır. Bu kendine güvenen, kültürlü, sanatı ve bilimi tüketen ve üreten, batılı normlara uygun kadınlar, sanat yapıtları aracılığıyla topluma benimsetilmeye çalışılır.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren sanat yalnızca estetik bir unsur olarak görülmemiş, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin halka benimsetilmesinde aracı rol oynamıştır. Sanat eserleri görsel imgeler aracılığıyla kitleleri daha kolay etkileyeceği için toplumsal dönüşüme de ivme kazandıracaktır. Bu nedenle yeni devlet sanatsal faaliyetleri himaye ederek örgütlenme misyonu üstlenmiştir. Cumhuriyet ideologlarının profilini çizdiği yeni kadın modelinin, sanat eserleri, gazete ve dergiler aracılığıyla topluma tanıtılarak büyük kentlerden başlamak suretiyle kademe kademe yaygınlaşması hedeflenmiştir.

1980'lere değin  lkemizde üretilen resimlerde, sınırlarını cumhuriyetin modernleşme politikalarının belirlediğı kadın imgesi, kimi zaman anne, kimi zaman eş, kentliyse eğitimli, modern ve şık, köylüyse cefakar ve çalışkan ama her zaman erkeğinin yanında devletin hizmetinde uyumlu ve itaatkar birer vatandaş olarak betimlenmiştir.

80'li yıllarda ise farklılaşmış ve karmaşık bir yapıya sahip olan Türk toplumunda bir çok kadın imajı bulunmaktadır artık. Her ideoloji kendisine uygun farklı bir kadın modeli oluşturmuştur çünkü. Atatürk , İslamcı, milliyetçi ve sol ideolojilerin ortaya koyduğı farklı toplum modellerinde, kadınlar birbirinden farklı roller üstlenmekte ve farklı görünümlere bürünmektedirler. Bu  eşitlilik sanat eserlerine de yansır doğıal olarak. Ancak kadın hala toplumsal boyutlarıyla resmedilmektedir. Çünkü resmin öznesi olan erkek gözü için o hala öteki konumundadır. Dolayısıyla bir iki sanatçı dışında resimlerinde kadını toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alan olmaz.

Ancak bu yıllarda kadınlar -feminizmin de etkisiyle- hayatın her alanında olduğı gibi sanat alanında da kendi durumlarını sorgulamaya başlarlar. Artık kadın sanatçılar, “kadın” ayrımı olmaksızın, yalnızca sanatçı kimliğı ile var olmaya çalışmaktadırlar. Kendi sorunlarından yola çıkararak yaptıkları işlerde, bilinçli bir tavırla toplumsal sıkıntıları yansıtırken, dolaylı olarak erkek egemen sistemi de eleştirirler.

1. OSMANLI TOPLUMUNDA AİLE VE KADIN

Tarihçiler, Osmanlı kadınının toplumsal konumunu, geçmişin önyargılarından uzaklaşarak değerlendirmeye yeni yeni başladılar. Geniş çaplı bir araştırma alanı olan Osmanlı kadını ile ilgili söylenebilecekler, bugün için oldukça sınırlı ve kesinlikten uzak olsa da eldeki kaynaklar, Anadolu kadınının toplumsal rolleri ve konumu üzerine bazı ışıklar tutmaktadır.



Resim 6: Jean-Etienne Liotard, Türk Giysileri İçinde Bir Kadın,
1740 - 1750 arası

Çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Osmanlı İmparatorluğunun içinde birbirinden farklı bir sürü kültür, etnik grup ve dini inanış bulunmaktaydı. Yüz yıllar boyunca bir arada yaşamayı başarmış, bu farklı dinlere mensup etnik grupların kültürleri, zamanla birbiri içinde eriyerek ortak bir Osmanlı kültür dokusunun oluşmasına neden oldu. Farklı etnik gruplara mensup ailelerin yaşam tarzları ve

adetleri giderek birbirine benzemişti. Farklılıklar dinsel olmaktan çok bölgesel ve ekonomik nedenlere dayanıyordu. Söz gelimi Boşnak bir Müslüman ailede kadının statüsü, Musullu bir Hristiyan ailede yaşayan kadından çok daha iyi iken, İstanbul'da yaşayan Ermeni bir aile, Avrupalı Hristiyanlardan çok Müslüman Türk ailesine benzemekteydi. Birlikte geçirilen yüzyıllar, bu ailelerin yaşam tarzları ve adetlerini birbirine yaklaştırmıştı. Çok çeşitli bir görünüm arz eden Osmanlı aile yapısı ve kadının konumunu, dini inanışlardan başka, kentli ya da kırsal oluş, farklı üretim biçimleri, eğitim düzeyi ya da ikamet edilen coğrafya gibi faktörler de etkiliyordu.¹⁰



Resim 7: Düğün Ertesi, Paça Günü, 18. Yüzyıl Ortaları

Osmanlı toplumunda evlenme yaşı erkeklerde 20-22, kadınlarda ise 14-18 idi. Kırsal kesimde yeni evlenen çift, erkeğin babasının evinde ikamet ederdi; kendi ayakları üzerinde duramamaları, gençlerin evlenmelerine engel olmazdı. Çünkü yaygın üretim tarzı, nesiller arasında işbirliğini ve birlikte yaşamayı teşvik ediyordu. Fakat babanın ölümüyle birlikte miras paylaşılır ardından da geniş aile yaşamı biterdi. Büyük kentlerdeki durum ise kırsal kesimden çok farklıydı. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da ekonomi giderek ticarileşen, bürokratlaşan ve aynı zamanda ücret ve maaşa bağlı bir sistem üzerine oturmaya başlamıştı. Aile

¹⁰ İlber Ortaylı, Osmanlı Toplumunda Aile, Pan Yayıncılık, 2000, s.1-3

bağları güçlü olduğu halde gençler kendilerine bağımsız bir ev kuruyorlardı. Evlenen erkeğin kendi evini geçindirebilmesi gereğine olan inanç o dönemde bir hayli yaygındı.¹¹

Ancak, 19. yüzyıl boyunca Osmanlı aydınları ve oryantalistlerin toplumsal meseleler içinde en çok ilgilendikleri konu çok eşlilik oldu. Aydınlar, çok eşliliğin ikelliğini tartışırken, Avrupalılar olayın gizemli cinsel cazibesinden kurtulamıyorlardı. Fakat 1885 ve 1907 yıllarında İstanbul'da evli olan erkeklerin sadece % 2,5'u çok eşliydi. Bazı tarihsel araştırmalar 19. yüzyıl öncesinde birçok Anadolu şehrinde de bu oranlarının çok farklı olmadığını göstermektedir.¹²

Osmanlı toplumunda evlilikle doğan soyluluk imtiyazları veya ırsi haklar söz konusu değildi. Bununla birlikte imparatorlukta hukuken değilse bile toplumsal işlevleri itibarıyla yönetici bir zümre vardı. Ulema sınıfının üyeleri için de ırsen bir soyluluk söz konusuydu. Bu sınıfa mensup kızlar Osmanlı toplumunda ortalamanın üstünde bir eğitim alıyor, babaları ve kocaları tarafından değer görüp teşvik ediliyorlardı. Yükselmek isteyen genç ulema üyeleri de tanınmış hocaların kızları ile evleniyorlardı. Servet, eğitim ve görgü sahibi olan bu kadınlar, aile hayatında üstün konumda oldukları gibi toplumda da öncü roller üstlenmişlerdi.¹³

Öte yandan 19. yüzyılda İstanbul, Selanik, İzmir gibi imparatorluğun büyük liman şehirlerinde çekirdek aile yaygındı; dahası bu gibi şehirlerde nüfus doğumla artmıyordu. 1907 yılında İstanbul'da hanelerin sadece % 4'ü geleneksel üç nesilli ataerki ailelerden oluşmaktaydı. Baba evinde oturan evli erkeklerle karısının ailesinde içgüvey olan erkeklerin oranları eşitti. Anadolu'da hoş karşılanmayan içgüveylik, İstanbul'da gayet makul bir çözümdü.

İstanbul'da evlilik ve hane kurma arasında daha yakın bir ilişki söz konusuydu. Gençler evlilik hayatlarına, ebeveynlerinin vesayetleri altında değil,

¹¹ Alan Duben, Kent Aile Tarih, s.145-146

¹² İlber Ortaylı; 1980, s.231-44

¹³ İlber Ortaylı, 1980, s.34-56

kendi ailelerinin sorumluluğunu alarak başlamaktaydılar. Ekonomik ve toplumsal yönden bağımsız olan karı-kocanın akrabalarına eşit önem veriliyordu. Anadolu'yla paylaşılan ortak değerler kuşaklar arası dayanışma ve evlat sadakatini vurgularken, erkeklerin geç, kadınların ise erken sayılamayacak bir yaşta evlendiği İstanbul'daki sosyal yapılanma, kırsal kesimden ziyade kentsel Akdeniz örüntüsünü andırıyordu.¹⁴

Klasik dönem Osmanlı ailesi, anne, baba, çocuklar, evlenmemiş, dul kalmış ya da boş kâğıdı alarak eve geri dönmüş kadınlarla, erkeğin anne ve babasından oluşmaktaydı. Kişi sayısı evlenen erkek evlatlar ve onların çocuklarıyla daha da artabilirdi. Bu geniş ataerkil ailede mutlak otorite erkeğe ait idi. Kararların alınmasından, çocukların velayetine değin, tüm haklar babanın ya da yokluğunda aile büyüğü başka bir erkeğin tekelindeydi.¹⁵

Referanslarını din ve gelenekten alan bu yapılanmada kadın ve erkeğin rolleri birbirinden ayrılmış, dışarıya ait roller erkeğe bırakılmış, eve ait roller de kadına kalmıştı. Var olanın sürdürülmesine dayalı olan geleneksel kültür ailede kız ve erkek çocukların yetiştiriliş biçiminden, onlara verilen değere kadar pek çok farklılığı içinde barındırıyordu. Erkekten mücadelecî, hükmedici olması beklenirken, kadın itaatkâr olmalı, her şeye boyun eğmeli ve tahammül etmeliydi.

Osmanlı Toplum yapısındaki segregasyon¹⁶ kendisini mimaride de gösteriyordu. Osmanlı-sivil konutlarının başlıca özelliği, pencere kafesleri veya yüksek duvarlarla çevrili bir mekân olmasıydı. İster saray ister konaklarda olsun, kadının oturduğu yer erkeklerden ayrılmış; kadın ve erkeğin birbirini görmesi her türlü söz alış verişinde bulunması yasaklanmıştı. Saray ve konaklarda harem ve selamlık olarak ayrılan yapıda kadın haremde oturur, selamlıktan kocası hariç hiçbir erkeği göremezdi. Konaklarda sadece harem dairesindeki pencereler kafesli iken,

¹⁴ Alan Duben, Kent, Aile, Tarih, s.150-185

¹⁵ Y.a.g.y.

¹⁶ Segregasyon: Ayrı tutmak.

zaten küçük olan halk evlerinde hareme rastlanmaz, ancak buna karşın evin bütün pencereleri kafesli olurdu.¹⁷

Öte yandan kadının evden dışarı çıkması da erkeğin vereceği izne bağlıydı. Kocasının izni olsa bile akşam namazına kadar eve dönmek zorundaydı. Her istediği yere de gidemezdi. Kadının gideceği ve gezeceği yerler devlet tarafından sınırlandırılmıştı. Sokakta kimlerle gezecekleri, hangi araçlara binecekleri, araçların hangi bölümlerinde oturacakları, nereden alışveriş yapacakları, hangi camilerde ibadet edecekleri, çıkartılan fermanlarla kurala bağlanmıştı.¹⁸

Toplum içinde kadın-erkek birlikteliğinin önlenmesi, karşıt cinslerin birbiriyle iletişim kurmak için bir simge dilinin oluşmasına neden olmuştu. Aile çevresindeki küçük çocuklarla birlikte, kadınların giysi, kumaş gibi gereksinimlerini karşılayan bohçacı kadınlar bu iletişimin kurulmasında rol almış, genç kızlarla erkekler arasında aracı işlevini üstlenmişlerdi.¹⁹

Osmanlı ailesi mahalle ile organik bir bağ içindeydi. Doğum, evlenme ve ölüm mahalleyi ortaklaşa ilgilendiren ve dayanışmaya sevk eden olaylardı. Hayatın bu üç safhası komşuların katılımıyla meşrulaşırdı. Mahalle halkı ile çocuklar arasında “amca”, “teyze”, “abla”, “ağabey” gibi yakınlaştırmacı hitaplarla ilişki kurulurdu. Mahalleli mektebe giden çocukların zekâsını, çalışkanlığını, öğretmenin gayretini izlerdi. Okulda, evde ne oluyor herkes bilirdi. Düğün dernek mahallenin katılımıyla gerçekleşir; çeyizin hazırlanmasından düğün hizmetlerine dek herkes bu sürece dahil olurdu. Evlilik, cemaatin onayladığı fiili bir beraberlikti. Ahalinin şahitliği ve kabulü yeterli olduğundan nikâh akdi ve evlilik kaydı gerekli görülmezdi. Öte yandan cenazeyi de mahalleli kaldırır, ölü evine günlerce yemek taşınırdı.²⁰

¹⁷ Çağatay Ulutay “Harem” Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1985

Leyla Saz “Harem Hayatının İçyüzü” Yayına Hazırlayan Sadi Borak, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1974

Safiye Ünivâr “Saray Hatıralarım” İstanbul, 1964

Sara Ertuğrul Korle “Geçmiş Zaman Olur ki” (Prenses Mevhibe Celaleddin’in Anıları), Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1987

¹⁸ Mehmet Zeki Pakalın “Tarih Terimleri ve Deyimleri” MEB, İstanbul, 1946, I.Fasikül, s:327-329

¹⁹ “Muhabbetname” Montegü, s:119-120, Musahipzade Celal, Eski İstanbul Yaşayışı, İstanbul, 1946

²⁰ İlber Ortaylı, 1980, s.28-29



Resim 8: Malik Aksel, Amin Alay, 1933

19. yüzyıla kadar her cemaat, daha çok dini eğitim çerçevesinde kendi okullarını kurmuştu. Müslüman çocuk mahalledeki hocanın ders verdiği sıbyan mektebine; Musevi çocuk, sinagogun yanındaki “heder” denilen küçük okula, Hristiyanlar ise papazın eğitimine bırakılırdı.²¹

Sıbyan mekteplerinden başka, medreseler ve Topkapı Sarayı’nın içinde Enderun Mektebi bulunuyordu. Bürokrasiye memur yetiştiren Enderun dışında eğitim, geleneksel ve dinsel bir temele oturtulmuştu. Sıbyan mekteplerinin amacı ise temel eğitim vermek değil, cinsiyet ayrımı gözetmeksizin 6-10 yaşlarındaki çocuklara kur’an öğretmek, namaz sürelerini ve ibadet usullerini ezberleterek ümmet terbiyesi vermektir. Bu dönemde kız çocuklarının eğitim alabileceği başka bir kurum bulunmuyordu.²²

Müslüman kadınlar ev dışında, vücutlarını ve yüzlerini göstermeyen, yeldirme, ferace ya da çarşaf giyerlerdi. Bir dinsel kural olan örtünme, devlet tarafından da alınan karar ve yasaklarla denetlenirdi. Çünkü tesettürle biçimlenen giyimden sadece mahremiyet ve cinselliğin değil, toplumsal düzenin de korunması amaçlanmaktaydı.²³

²¹ İlber Ortaylı, 1980, s.109

²² Niyazi Berkes “Türkiye’de Çağdaşlaşma” Doğu-Batı Yayınları, İstanbul

²³ Müşahipzade Celal “Eski İstanbul Yaşayışı” Türkiye Yayınevi, İstanbul, s:131-139



Resim 9: Refail, Kadın Portresi, 1747

Osmanlı Türk kadınının giysileri iki farklı özellik taşıyordu; ev içi giysisi, ev dışı giysisi. Ev içinde giyilen giysi alabildiğine şatafatlı olsa da, ev dışında bunu tamamen kapatan ferace ya da çarşaf kullanılırdı. Ev içi giysi ailenin zenginliğini çevre kadınlara gösterirken, ev dışı giysinin kadının daha doğrusu erkeğin, hatta devletin namusunu korumaya yönelik bir işlevi vardı.²⁴

Klasik Osmanlı döneminde kadın giyiminde “kapalılık üzerinde titizlikle durulmuş, şeriat kurallarına uyulması istenmişti. Ancak 17. yüzyıldan itibaren Batı ile siyasi, ticari ve kültürel ilişkilerin artmasıyla toplumsal değişim ivme kazanmaya başladı. İpekli Hint kumaşlarının, ince ve yünlü dokumaların İstanbul’a gelişiyle birlikte, Osmanlı kadınları arasında moda rüzgârları esmeye, göz alıcı renkler ilgi çekerek, giysiler açılmaya başladı.²⁵ Ancak bir süre sonra bu durumun önlenmesi için çeşitli yasaklamalara gidildi. Türk kadınının İslami esaslara göre giyinmesi, Müslüman kadın tipini bozmaması, Hristiyan kadınlara benzememesi için giysi biçiminden renklerine değin sınırlamalar getirildi. Üstelik sadece Müslüman kadınların değil, Hristiyan kadınların kıyafetlerine de karışılarak, Müslüman

²⁴ Balıkhane Nazırı Ali Bey, “Bir Zamanlar İstanbul” Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1978, s:197

²⁵ Muhadere Taşçıoğlu “Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri” Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu Yayınları, Ankara, 1958, s:53-55

kadınların giyim tarzını kullanmaları önlendi.²⁶ Öte yandan 18. yüzyılda bu konuda çıkartılan fermanların çokluğu kadınların yasaklara pek de uymadıklarını göstermektedir.²⁷

Osmanlı toplumu standart bir hukuk sistemine sahip değildi. Ülkenin her tarafında genel ve eşit kurallar yoktu. Kişinin özelliklerine, cinsiyetine, iş konumuna, dinine ve mezhebine göre farklı kurallar uygulanıyordu. Hukuk, ait olunan cemaat içinde, din ve gelenekten kaynaklanan yasalarla biçimlenmişti. Osmanlı İmparatorluğunda üç tür hukuk vardı. Sadece Müslümanlara uygulanan İslam Hukuku, tüm uyruklar için “Örf-i Hukuk” ve Gayr-i Müslimlerin kendi hukukları.²⁸

Şeriat, bütün hukuk alanlarını, özellikle de kamu hukukunu ayrıntılarına dek çözümleyemediğinden bazı durumlarda örf-i hukuk uygulanıyordu. Örf-i Hukuk padişahların kendilerine tanınan yasama yetkisine dayanarak çıkardıkları kuralların toplamıydı. Şer-i hukukun bir tamamlayıcısı diye niteleyebileceğimiz örf-i hukuk, kanunnameler denilen metinlerde toplanmıştı. İmparatorlukta yaşayan Gayr-i Müslim uyrukların hukuki sorunları ise kendi kiliselerince çözülüp; doğum, evlenme, boşanma, miras konuları da yine kilise tarafından düzenleniyordu.²⁹

Bu çok yapıli hukuk sistemi içinde Müslüman kadının toplumsal yaşamdaki sınırları şöyle belirlenmişti; Aile oluşumunun ilk adımı sayılan evlilik, devlet kontrolünden uzaktı. Evlilik sözleşmesinin kesinlik kazanması için, imam veya kadı gibi bir din ve devlet adamının veya özel bir memurun önünde ve onların da katılımıyla yapılması gerekmiyordu. Erkek ve kadının ya doğrudan doğruya ya da vekilleri aracılığıyla evlenmek istediklerini iki tanık önünde belirtmeleri yeterliydi.³⁰

²⁶ R. Bulut “İstanbul Kadınlarının Kıyafetleri ve II. Abdülhamid’in Çarşafı Yasaklaması” Belgelerle Türk Tarihi Dergisi, sayı:8, 1968, s:34-36

²⁷ Ahmet Refik Altınay “Hicri 13. Asırda İstanbul Hayatı, 1786-1882” Enderun Kitabevi, İstanbul, 1988, s:4,87,88

²⁸ Coşkun Üçok, “Tanzimattan Önce Osmanlı Devleti’nde Hukuk”, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, c:2, s.584

²⁹ Y.a.g.m.

³⁰ H.V. Velidedeoğlu, Türk Medeni Hukuku, 3. Baskı, İstanbul, s.313

Ancak evliliğe verilen önemden ötürü hiçbir hukuksal gereklilik olmadığı halde kadı veya imamın töreni yönlendirmeleri adet olmuştu.³¹ Evlilik sözleşmesi erkekle kadın, fakat daha çok kadının velisi tarafından yapılıyordu. Ancak kadın ve erkeğin rızası gerekiyordu. Erkek bir mehir vermiş olmalı veya vereceğine söz vermeliydi.³² Öte yandan kadınlar Müslüman olmayanlarla evlenemez, erkekler yalnız ehl-i kitap (tek tanrılı dinlere mensup) kadınlarla evlenebilirlerdi.³³

Evlilik kurulduktan sonra eşler, karı ve koca açısından farklı şekillerde tanımlanan bazı yükümlülöklere tabi tutulmuşlardı. Buna göre kadın iffetini ve namusunu korumalı ve kocasına itaat etmeliydi. Evin geçimini sağlamakla yükümlü erkek ise dört kadınla evlenebildiği gibi istediği kadar cariye de alabilirdi.³⁴

Evliliğin sona erdirilmesi, yani boşanma hakkı tek taraflı olarak erkeğe tanınmıştı. Erkek bu hakkı dilediği biçimde kullanabilirdi. Kanuni iddetini (gebeliğin belli olup olmamasını) üç ay bekledikten sonra kadını baba evine gönderebilirdi. Boşanma hukuki bir gerekçeye dayanmak zorunda değildi. Erkek karısının rızasını almak zorunda olmadığı gibi, boşanmanın geçerli olması için hakim kararına gerek de yoktu. Kadın ayrılırken çocukları yanında götüremezdi. Çünkü çocuklar üzerindeki tüm haklar babaya aitti.³⁵

İslam Hukukunda, boşanma hakkının erkek tarafından evlenirken kadına da tanınması olan “tefviz-i talak” halk arasında bilinmiyordu. Daha çok padişah kızlarının evlilik sözleşmesinde yer alan bu kural ileride hanım sultanların anlaşımadıkları eşlerinden rahatça boşanabilmeleri için uygulanırdı.³⁶

³¹ Coşkun Üçok, Ahmet Mumcu, Türk Hukuk Tarihi, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, Ankara, 1982, 3. Baskı, s.45-53

³² Ömer Ferruh, İslam Aile Hukuku, çev. Yusuf Ziya Kavakçı, Sebil Yayınevi, İstanbul, 1969, s.118

³³ M. Akif Aydın, İslam-Osmanlı Aile Hukuku, s.18

³⁴ Ömer Ferruh, İslam Aile Hukuku, s.113

³⁵ Ömer Ferruh, a.g.e, s.180-181

³⁶ H.V. Velidedeoğlu, “Türk Kadınının Hukuki ve Gerçek Sosyal Durumu”, 4.12.1966, İleri Kadınlar Derneği, Kadınlar Dayanışma Derneği ve Kadın Haklarını Koruma Derneği’nin Galatasaray Lisesi’nde ortaklaşa düzenledikleri “Kadın Hakları Günü” toplantısındaki konuşma metni.

Prensipte malını dilediği gibi kullanma hakkına sahip olan kadın, uygulamada genellikle kocasının vesayeti altındaymış gibi muamele görürdü. Kadın miras hakkına sahip olmakla birlikte bu hakkı erkeğe oranla daha azdı. Kocasını öldürdükten sonra çocuğu yoksa, mirasın dörtte birini, çocuğu varsa sekizde birini alırdı. Erkek çocuklara mirastan ikişer, kızlara ise birer hisse verilirdi.³⁷

Öte yandan klasik Dönem Osmanlı Toplumu'nda da tarım ekonomisinin yükü kadınların omuzlarındaydı. Kadın bütün gün tarlada çalıştığı gibi, evde ailenin ihtiyaçlarını temin eder, çocukların bakımını üstlenirdi. Ancak ekonomideki bunca ağırlığına karşın o dönemde de kırsal kesim kadınının yaşam alanı, tarla ve ev işiyle sınırlanmış, alınan kararlarda kendisine söz hakkı verilmemişti.³⁸

2. TANZİMAT DÖNEMİNDE TOPLUMSAL YAPIDA MEYDANA GELEN DEĞİŞMELER;

Kadının Durumu ve Sanata Yansıması

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne kesin bir başlangıç saptamak, güç bir iştir. Tarihçiler, genellikle 4. Mehmet'in ordularının Viyana kuşatmasını kaldırmasıyla askeri alanda zayıflığını gösterdiği yıl olan 1683'ü, bu çöküşün başlangıcı olarak kabul ederler. Gerçekte ise Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesi çok daha eskilere, 16. yüzyılın sonlarında, Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümünden sonraya dek uzanır.

Ulema için çöküşün nedeni dinin zayıflaması, askerler içinse paşaların yeteneksizliği idi. Birçok devlet adamına göre de sorumlu, kurumların gevşemesiydi. Ve nihayet pek çok kimse imparatorluğun zayıflama nedenini padişahların kişisel bozulmalarına bağlıyordu. Ancak bu süreçte Batı'da gerçekleştirilen ilerlemeler

³⁷ Ayrıntılı bilgi için; Kur'an-ı Kerim'de kadının dini, hukuki ve sosyal konumunu düzenleyen Nisa, Talak ve Bakara surelerine bakılabilir.

³⁸ Şevket Pamuk "Türkiye İktisat Tarihi 1500-1914" Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s.94-95

gözlerden kaçırılıyordu. Gerçekten de Avrupa, 15. yüzyıldan itibaren derin ve köklü değişikliklere tanık olmuştu: Rönesans, coğrafi keşifler, reform hareketleri, hümanizm, aydınlanma vb... Yeni ülkeler ve modern tekniklerle donanmış Batılı uluslar karşısında Osmanlı İmparatorluğu'nun kemikleşmiş, hantal yapısının ayakta kalabilmesi mümkün değildi. Doğulu ve Müslüman dünyanın Batılı ve Hristiyan dünya karşısındaki üstünlüğü dogması, Osmanlı'nın Avrupa'da gerçekleşen siyasi ve teknolojik ilerlemelere katılmasını engelleyerek, İmparatorluğu çökme noktasına getirmişti.

Ne var ki, aşırı güven duygusu, Osmanlı ordularının arka arkaya uğradığı yenilgilerle yavaş yavaş sarsılacaktı. Bu yenilgiler, daha 18. yüzyıl başlarında, bazı devlet adamlarına, Batı'dan esinlenerek imparatorluğun kimi kurumlarını modernleştirme zorunluluğunu düşündürdü. Böylelikle "modernleşme hareketi", ya da Türk tarihçilerinin kullandığı terminoloji ile "Batılılaşma hareketi" doğmuş oldu. Bu hareket, III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde belirginleşti, askeri reformlar çerçevesinin dışına taşarak 1839'da Gülhane Hatt-ı Şerif'inin ilanına kadar vardı. Tanzimat Dönemi'nin de başlangıcı sayılan bu fermanla, bir dizi reform hareketi başlatıldı.

Tanzimat, imparatorluğun çöküşünü durdurmak için Batı kurumlarının taklit edilerek Osmanlı Devleti'nde uygulanması esasına dayanıyordu. Bu amaçla çeşitli alanlarda girişilen reformlar pragmatik nitelikteydi. Tanzimatçılar Batı sanayinin hangi toplumsal ve ekonomik koşullar sonucu geliştiğini hesaba katmadan Batı modeli bir ekonomik liberalizmi Osmanlı topraklarında uygulamaya kalkınca yeni gelişmeye başlayan yerli sanayi de Batı kapitalizmi karşısında çökme noktasına geldi. Buna karşılık Hristiyan uyruklar Avrupa ile ticaret olanağından yararlanarak iyice güçlendiler. Ne yazık ki bu uygulamalar imparatorluğun ekonomik bakımdan güçlenmesini sağlayamadığı gibi dağılmasını da önleyemedi. Ülke yarı sömürge durumuna düştü. Neticede batılılaşma batılı devletlerin yararına oldu. Toplumsal bir tabana dayanmayan bu reform hareketinin, doğal olarak halka dönük bir tarafı da yoktu.

Tanzimatçıların Meşrutiyet kurmak, özgürlük getirmek gibi demokratik hedefleri yoktu. Batı kurumlarını Türkiye'ye getirirken, bu kurumların temelinde yatan düşün dünyasını hesaba katmadan hareket ediyor, Batı kültürünü ve yaşam biçimini yüzeyden taklit ediyorlardı. Saraya yakın bazı devlet adamlarının konaklarındaki Avrupalaşmış yaşam biçiminin öteki kesimlere de sıçramasıyla Batı taklidi yeni bir yaşam tarzı toplumun üst tabakalarında gittikçe yaygınlaştı. Kadınli erkekli toplantılar, balolar, Boğaz'da mehtap sefaları Tanzimatçıların batılılaşma anlayışlarının bir parçasıydı. Sadrazam Nevşehirli Halil İbrahim Paşa'nın Kağıthane Deresi kenarına yaptırdığı Sadabad Sarayı, Lale Devri'nin ruhunu yansıtıyordu. 19. yüzyıl boyunca Kağıthane Deresi ve çayırklar açık havaya çıkış alanı, özellikle bahar ve yaz aylarında halkın, yabancıların ve kadınların dolaşabildiği önemli bir mesire yeri olmuştu. Abdülhak Şinasi'nin Boğaziçi Anıları'nda Türk ve İstanbullu bir zevkin ürünü olarak dile getirdiği kayık sefaları, yalnız Türk sanatçıların değil, Zonaro gibi yabancı sanatçıların da ilgisini çekmişti.³⁹



Resim 10: Fauosto Zonaro

Kaybedilen savaşların ardından, 19. yüzyıl boyunca İstanbul büyük bir göç akınına uğramış, mahalle halkı Rumeli'den gelen yeni komşuları ile birlikte farklı kültürlerle tanışmıştır. Öte yandan büyük kentlerdeki ticari hareketlenme, sosyal yaşamı da etkilemiş, 19. yüzyıla değin Levanten ve azınlık mensuplarının yaşadığı Galata ve Pera bölgesine, Şişli'de yapılan yeni apartmanlara ve Boğaz'daki yalılara taşınan orta sınıf aileler toplumsal yaşamdaki mahalle ölçütünün kırılmasına neden

³⁹ Germaner ve İnankur, Oryantalistlerin İstanbulu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2002, s.184

olmuştur. Ardından geleneksel yapının birey üzerinde oluşturduğu toplumsal baskı da hafifler.⁴⁰

Bu arada dünyada görülen teknolojik devrimin ürünleri birer birer Osmanlı toplumuna girmeye başlamış; fayton, tramvay, demiryolu, atlı araba, vapur seferleri gündelik yaşamın temposunu hızlandırırken; posta ve telgraf insanların birbiriyle ilişki kurmasını sağlamış, gazete ve dergiler ise bilgilendirme ve dünyayı tanıtmaya işlevini yüklenmişlerdi.⁴¹

Toplumsal etkileşimin bu denli arttığı bir süreçte geleneksel aile yapısı da çözülmeye başlar. Özellikle üst tabakaya mensup ailelerde baba otoritesi hafifleyip bireyin özgürleşmesiyle birlikte toplumsal değişim ivme kazanır. Sosyal alandaki bu hareketlilik, Tanzimat Fermanı'nın ardından hukuk, eğitim ve ekonomi alanlarında yapılan yeniliklerle desteklenince geleneksel yapı çatırdar ve batıdan gelen değişim rüzgarları, giyim-kuşam alışkanlıklarından eğlence biçimlerine, kadın-erkek ilişkilerinden mimariye, sanatsal ifade biçimlerinden üretim tarzına dek toplumsal yapının bütün öğelerini değişime uğratar.⁴²

Abdülhamid döneminde sayfiye ve gezinti yerlerine gitmek modadır. Yazın Bostancı, Fenerbahçe, Çiftehavuzlar, Göksu, Kağıthane, Yoğurtçu Deresi, Küçüksu ve diğer yerlerde kayık, sandal ve arabayla gezintiye çıkılır, piknik yapılırdı. Kent içi, bahçeler, bostanlarla doluydu ve yakın çevrede gezinti ve piknik yapılabilecek güzel, doğal köşeler vardı. Refik Halid Karay, denizde gezinme yerlerini Göksu, Kağıthane, Kalender, Yoğurtçu Deresi, Küçüksu, mehtapta Kanlıca körfezi olarak sıralıyordu. Kayıkla dolaşmak arabayla dolaşmaya benzemiyordu. Sandalların her tarafı açık olduğu için kadınlar kendilerini gizleyemiyordu. Bu nedenle sandal gezintileri görüşüp bakışmak, tanışmak için en iyi yoldu.⁴³

⁴⁰ Ekrem Işın, "19. Yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, C:2, s.548-554

⁴¹ Ekrem Işın, a.g.m. s.557

⁴² Ekrem Işın, a.g.m. s.554-556

⁴³ Murat Belge, Tarihten Güncelliğe, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983, s.843



Resim 11: Halil Paşa “Göztepe’den” 1905

Halil Paşa’nın resmi deniz kıyısında bir mesire yerini konu almaktadır. Sahil boyunca uzanan yolun ortasında bir at arabası betimlenmiştir. Üstü kapalı arabanın iki yanında da istendiğinde çekilebilecek perdeler bulunur. Arabanın içinde karşılıklı oturmuş dört kadın, başlarına beyaz örtüler örtmelerine rağmen yüzlerini gizleme gereği duymamışlardır. Üstelik üzerlerindeki kıyafetler süslü de değildir. Kentin biraz dışında kalan bu تنها yerde belli ki toplumsal kurallar yumuşamış; kadınlar dış kıyafetlerini almadan gezintiye çıkmaya cesaret edebilmişlerdir. Öte yandan resimde yer alan figür gruplarının hepsinde büyük ya da küçük bir erkek oluşu kentin uzağındaki bu ıssız yere kadınların tek başlarına gelmelerinin uygun görülmediğini düşündürmektedir.



Resim 12: Şehzade Abdülmecid “Yalıda Kadınlar” 1922-1924

Boğazda sandal gezisine çıkmaya hazırlanan bir grup kadın, eflatun, yeşil ve sarı renkteki dış kıyafetlerini giymişler, yalının önünde, sandalın kıyıya yanaşmasını beklemektedir. Parlak saten ve tafta kumaşlardan yapılmış bu feracelerin üzerinden günün modasına uygun olarak pelerine benzeyen büyük yakalar sarkar. Kadınların başında ince kumaştan yapılmış sarmabaş adı verilen örtüler bulunmakta, şeffaf bir peçe ise yüzlerini gizlemekten ziyade, onlara gizemli bir hava vermektedir. Ellerindeki şemsiyeler de kıyafetlerini tamamlayan birer aksesuardır yalnızca. Kadınların önünde eğilen erkek figürü zenci bir harem ağasıdır. Biraz geride ve gruptan ayrı bir yerde resmedilen orta yaşlı erkeğin, kendinden emin ve ciddi duruşu onun, evin ve bu kadınların efendisi olduğu izlenimini uyandırır. Sanatçının paletindeki sıcak renk skalasına rağmen, yalının önündeki grubun -feodal ilişkilerden kaynaklanan- gergin ve kasvetli havası bütün resmi etkilemektedir.

Kıyıya yanaşmakta olan sandalın üzerindeki üç erkek de beyazlar giyinmiş, başlarına kırmızı fes takmışlardır. Ancak sandalcıların hiçbiri kadınlara doğru bakmaz. Yüzlerinin özellikle başka tarafa çevrilmiş olması bize bir kez daha, yasak yere / harem sınırlarına yaklaştığımızı anımsatır.

Ön tarafta, seyirciye doğru yönelmiş kayığın içinde, yalının önünden geçen kadın ise daha rahat görünmektedir. Belki karadan uzaklaştıklarında üzerlerindeki baskıdan da uzaklaşacaklarını düşünen diğer kadınların biraz sonra hissedecekleri gibi...



Resim 13: Mihri Müşfik,
“Hariciye Nazırı Asım Bey’in Eşi Letta Asım Baloya Giderken”,
1911/1912

1839 yılında bir Fransız gazetesinde: “İstanbul’dan haber verildiğine göre, Sultan Mahmud’un doğum günü olan bu ayın beşinde, debdebeli bir merasim yapıldı. Gündüzün Hırka-ı Şerif tezahüratla tavaf edildi. Fransa, İngiltere, Rusya sefirlerinin ve tüm kardiplomatığın davetli olduğu ziyafetten sonra harem’de padişah karılarının, kendilerini davet eden herkesle dans ettikleri harikulade bir balo verildi”ği yazılıyordu.⁴⁴

Saray çevresinde etkili olmaya başlayan batılı yaşam tarzı yavaş yavaş halk arasında da yayıldı. Tanzimat öncesi kapalı bir çevre için söz konusu olan tiyatro etkinlikleri Tanzimatla birlikte halka ulaşmış, yabancı kumpanyalar İstanbul’a gelerek temsiller vermeye başlamıştı. Zaman zaman opera ve operetlere de yer veren kumpanyaların kendi dillerinde verdikleri temsillerin özet halinde çevirileri Ceride-i

⁴⁴ Orhan Okay, Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithad Efendi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1975

Havadis'te yayınlanıyordu. 1860'dan itibaren Ermeni sanatçılar da kumpanya kurarak temsiller vermeye başladılar. Aynı yıl Şinasi'nin yazdığı “Şair Evlenmesi” adlı oyun ilk Türk piyesi olarak tarihe geçecekti.⁴⁵

Batılı tarzda tiyatronun yaygınlaştığı Tanzimat Dönemi'nde saray ve çevresi tarafından davet edilen, veya oryantalizmin etkisiyle kendi istekleriyle İstanbul'a gelen yabancı ressamaların, Pera ve çevresinde resim atölyelerinin, Pierre Desire Guillemet tarafından kurulan ilk özel akademinin, Avrupa'da resim eğitimi aldıktan sonra yurda dönen Osmanlı ressamlarının, Batı dillerinden çevrilen kitaplarda yer alan resimlerin ve açılan resim sergilerinin katkılarıyla oluşan canlı bir sanat ortamı ve yeni bir resim anlayışı söz konusu oldu.

Öte yandan devlet adamlarının Batı uygarlığının temelini oluşturan anayasa ve özgürlük gibi kurum ve kavramları bir yana iterek Batıyı yüzeyden taklit etmesi, geleneksel değerlere gereken önemi vermemesi Osmanlı aydınlarının Tanzimat hareketine tepki duymasına neden oldu. Fransız devriminden esinlenen Yeni Osmanlılar'a, özellikle de Namık Kemal'e göre Batı medeniyetinin temelinde yatan üç unsur; özgürlük, eşitlik ve bilimdi. Dolayısıyla medeniyete ulaşmanın yolu özgürlük ve eşitliği sağlayacak anayasa ile teknik ve bilimin gelişmesini sağlayacak yeni bir eğitim anlayışı geliştirmektir. Uygarlığın tarihten ve toplumdaki soyut bir akıl işi olduğunu düşünen Namık Kemal Batı'nın hangi tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullar sonucu bu noktaya geldiğinin farkında değildi.⁴⁶ Batı'daki sosyo-kültürel yapının ürettiği ideolojiyi alıp Osmanlı kültürüne yamamaya imparatorluğun gerileme sorununa çözüm bulabileceğini sanıyordu. Yeni Osmanlılar'ınki de toplumsal tabanı olmayan bir girişimdi. Ancak Tanzimat batıcıları gibi halktan kopuk değildiler. Çünkü onlar, Osmanlılıklarını koruyarak Batı'dan yararlanmaktan yanaydılar. Üstelik aydınlanma felsefesi gereği halkı eğitmeyi hedefliyorlardı. Bunun için gazete ve edebiyatı kullandılar. Namık Kemal Mukaddime-i Celal'de “İstanbul'da halkın gazete okuyarak bilgisini arttırdığını, vatan sevgisi ve milletin bağımsızlığı gibi şeyler öğrendiğini” ifade ediyordu. Gerçekten de o dönemde

⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, YKY Yayınları, 2006, s.148

⁴⁶ Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.12

gazeteler bilim, edebiyat, tarih, coğrafya ve benzeri konularda yayımladıkları yazılarla, okurlar için bir çeşit açık okul görevi görüyorlardı. Yayınlanan gazete, dergi, risale ve kitaplarda kadınlar için de ev ekonomisinden çocuk gelişimine, evliliğe kadar çeşitli konularda yararlı bilgiler veriliyordu.⁴⁷

Çağdaş uygarlığın bir gereği olarak benimsenen roman, Osmanlı Halkı'nı bu uygarlığa kavuşturacak araçlardan biri sayılıyordu. İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat; Şemsettin Sami ve Samipaşazade Sezai'nin yapıtlarında uygarlaşmamız için gerekli görülen yeni bazı anlayışlar, kavramlar ve değerler, Batıdan alınarak kendi toplumumuza mal edilmeye çalışılıyordu. Bu nedenle evlilik, kadın-erkek ilişkileri, cariyelik, ticaret anlayışı gibi toplumsal meseleler bu dönem romanlarında ele alınan önemli sorunlar olmuştu.⁴⁸

Ancak Tanzimat yazarlarının roman aracılığıyla vermeye çalıştıkları mesajlar aynı değildi. Namık Kemal vatan, millet, özgürlük ve eşitlik gibi siyasi renkte fikirleri aşımaya çalışırken; Ahmet Mithat romanlarında ansiklopedik bilgiler vererek halkın kültürünü arttırmaya çabalıyordu. Buna rağmen Genç Osmanlılar'ın hepsi manevi değerlerin üstünlüğü konusunda birleşiyorlardı. Öyle ki, bu dönem romanlarında bir yandan batı hayranı sorumsuz genç erkekler, öte yandan kadınları çok eşliliğe, tek yanlı boşanmaya, istenmeyen evliliklere ve köleliğe maruz bırakan sistem acımasızca eleştiriliyordu. Tanzimat aydınlarına göre hem batı örneğine bakarak çağdaşlaşmak hem de dinine bağlı bir Osmanlı olarak kalabilmek mümkündü.

Ne var ki durum zamanla değişti. II. Abdülhamit Yeni Osmanlıların istediği Meşrutiyet'i 1876'da ilan edip ardından lağvederek, ülkenin yönetimini tek başına ele aldığı zaman, bir toplum tabanına dayanmayan Tanzimat batıcılığını durdurma ve İslam ideolojisine dayanma siyasetini güttü. Bununla birlikte tohumları Yeni Osmanlılarca atılan Jön Türklerce sürdürülen fikirler dinsel yönleri törpülenerek yeni

⁴⁷ Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.13-15

⁴⁸ Y.a.g.y. s.16

kuşaklara aktarıldı. Bu akım aydın subay ve sivillerin II. Meşrutiyeti ilan etmesiyle sonuçlandı.⁴⁹



Resim 14: Meşrutiyetin İlanı Anısına Bastırılan Kartpostal

1908’de Selanik’te Meşrutiyet ilan edildiği zaman, günün anısına basılan kartpostallarda elinde Türk Bayrağı ve omzundan geçirip beline doladığı ay yıldızlı şeritle poz veren genç kız “hürriyet”i simgeliyordu.⁵⁰

Avrupa’da eğitilen, çeşitli görevler nedeniyle Avrupa’da bulunan, Avrupalılaşmaya inanan ve Avrupalı kadını tanıyan jön Türkler ve Osmanlı

⁴⁹ Berna Moran, a.g.y. s.17

⁵⁰ İlber Ortaylı, Tanzimattan Cumhuriyete Yerel Yönetim Geleneği, Hil Yayınları, İstanbul, 1985, s.958

seçkinleri kendi eşlerine ve kızlarına da Avrupalı bir görünüm vermeyi istemişlerdi. Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Şemseddin Sami, Ahmet Mithat gibi dönemin aydınlarının da düşlediği bu tip kadınlar, eğitim almış yabancı dil bilen, kitap okuyan müzik dinleyen, temsil kabiliyeti olan, iyi bir eş ve anne olabileceği umulan modern kadınlardı.⁵¹



Resim 15: Şehzade Abdülmecid, Haremde Goethe, 1917

Şehzade Abdülmecid'in "Haremde Goethe" adlı yapıtında, sanatçının eşlerinden/cariyelerinden biri olan Şehsuvar Kadınefendi duvardaki işlemeler, koltuk, sehpa ve üzerindeki vazo ile bütünüyle doğu-batı sentezi bir mekanda, haremde betimlenmiştir. Koltuğa uzanmış kadının pozu bize Jacques Louis David'in 'Mme Recamier'sini anımsatır.⁵² Ancak, damgalarından Avrupa'dan geldiği anlaşılan mektuplar alan, Goethe'nin Faust'unu yabancı dilden okuyabilen bu kadın, saç modeli ve giysileriyle oryantalist bakışın odalık imgesinden oldukça farklıdır. Duruşundaki zarafete rağmen, sanatçı Şehsuvar Kadınefendi'nin dışılığını değil entelektüel kimliğini vurgulamıştır.

⁵¹ Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar-Resimler-Öyküler, Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2006

⁵² Y.a.g.y.



Resim 16: Ömer Adil, “Düşünen Kadın” 1914-15

Geçmiş ve kuralları çağrıştıran geleneksel bir ortamda, muhtemelen varlıklı bir konağın harem dairesinde betimlenen genç kadın, önündeki mektuba boş gözlerle bakıyor. Bu kasvetli mekanda mektubun bulunduğu kısma düşen gölge, genç kadının kötü bir haber aldığını imlemektedir. Zarfın açılırken parçalanmış olması ise biraz önce odada yaşanan heyecanın göstergesidir. Arka plandaki kitaplar ve öndeki sedef kakma sehpanın üzerinde duran hokka, genç kadının modernlikle kurduğu ilişkiye işaret ederken, tüylerle süslenmiş saten kıyafeti ve omzundan dökülen ipek şal harem olgusuna ve onun çağrıştırdıklarına gönderme yapar. Ancak Tanzimat aydınının düşlerindeki eğitilmiş, modern ama aynı zamanda anne ve eş de olan bu kadın alabildiğine yalnız ve mutsuz görünmektedir.

Özellikle II. Meşrutiyet’in ilanını izleyen yıllarda; Batıda edinilmiş ülkelerle Osmanlı toplumuna bakan aydınların ülkelerinde gördükleri, edindikleri batılı

lklere uygun değildi. Bu aydınların eşleri ve Batı anlayışı ile yetiştirdikleri kızları da aynı umutsuzluğu taşıyorlardı. Özel eğitim almış, farklı bir görünüm çizen, yabancı dil bilen, Batı ile bağları olan, kendine güvenen, biraz rklerek bakılan bu kadınlar giyimleriyle de neredeyse bu toplumun dışında bir kimliğe bürünmüşlerdi.



Resim17: Mihri Müşfik



Resim 18: Mihri Müşfik

Sayıları giderek artan “Avrupai” davranmak isteyen, giyim kuşam alışkanlıklarını değiştirerek açılan kentli burjuva kadınlar, gelenekçilerin tepkisiyle karşılaştılar. “Avrupai” liğin kentin belli kesimlerindeki kadınları ilgilendirdiğinin, eşitlik, özgürleşme talebi ve mücadelesinde çoğunluk desteği alamadıklarının farkında olan Jn Türkler “yeni kadın” imgesini topluma mal edebilmek için bazı kadın derneklerini kurdurdular. Öte yandan Tanzimat döneminde ekonomi, hukuk ve eğitim alanlarında gerçekleştirilen reformlara paralel olarak kentli aydın kadınlar arasında ğretmen, memur, yazar, romancı, şair ve ressam sayısı giderek çoğalıyordu. Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celal Sofu ve Güzin Duran bu kadın ressamlardan bazılarıydı.⁵³

⁵³ şehmus Güzel, a.g.m. c:3, s.858-876



Resim 19: Halil Paşa “Resim Yapan Kız”

Halil Paşa “Resim Yapan Kız” adlı çalışmasında, geleneksel bir ortam içerisinde, muhtemelen büyük bir konağın harem dairesindeki yarı karanlık, kasvetli bir odada, o dönem kadını için son derece ayrıcalıklı bir uğraş olan resim yapma edimini görüntülemiştir. Geçmişi, geleneği, kuralları, ve ciddiyeti çağrıştıran mekan izleyicide, burada sesli konuşma ve gülmenin dahi yasak olduğu izlenimi uyandırır. Nitekim genç kız da büyük bir sükun içinde, ciddiyetle resmini yapmaktadır. Gerek mekan gerekse figür doğu ve batının ilginç bir karışımını sunmaktadır bizlere...

Rum kökenli sadrazam İbrahim Ethem Paşa’nın oğlu olan, Osman Hamdi Bey, hukuk eğitimi almak için gittiği Fransa’da on iki yıl kalmış ve her iki evliliğini de Fransız bayanlarla yapmıştır. İstanbul’a döndükten sonra da sık sık yurt dışına çıkmış, Batılı dostları olan bir sanat ve düşün adamıdır. Fransa’da bulunduğu süre içinde Gerome’un atölyesinde resim eğitimi alan sanatçının teknik yaklaşımı ve konu seçimi oryantalistlerle benzerlik gösterse de, vurguları daha farklıdır. Kendi yaşamında doğu ile batıyı harmanlamış bir Tanzimat adamı olarak, resimlerinde

Osmanlı toplumunu oryantalistlerin yaptığı gibi ötekileştirmeden eleştirmiştir. Kadını cinsel obje olarak gören oryantalist bakışın aksine, onun resimlerinde kadın günlük yaşamın içinde üstlendiği farklı rollerle betimlenmiştir. Osman Hamdi Bey’in resmi Doğu’ya “harem” olgusunun çağrıştırdıkları nedeniyle yarı imrenerek, yarı aşağılayarak bakan oryantalistlere cevap niteliğindedir. Ancak bu cevabın içinde Osmanlı toplumunun manevi değerlerine ve geleneklerine, gündelik yaşam sahnelerinde kullanılan simgeler aracılığıyla yöneltilmiş ağır eleştiriler gizlidir.

Osman Hamdi Bey’in geleneksel bir mekanda geleneksel bir Osmanlı ailesini betimlediği bu yapıt, Cumhuriyet Dönemi’ne dek kadınla erkeği aynı düzlemde gösteren pek az resimden biri olacaktır.



Resim 20: Osman Hamdi Bey, “Kahve Ocağı”, 1889



Resim 21: Namık İsmail, “Harem”

Osmanlı toplumu müslümanı hıristiyanı ve yahudisiyle yüzyıllardan beri kadınla erkeğin dünyalarının ayrı olduğu bir toplumdu. Sosyal hayatın günümüze kadar etkisi süren bu ilginç boyutu gerçekte kadının ne kadar özgür olduğuyla ilintili değildi. 16 ve 17. yüzyıllarda dahi İstanbul kadınının, Batı'daki kadınlardan daha çok baskı altında olduğu, kafes arkasında yaşadığı tartışma konusudur.⁵⁴ Ancak bu göreceli özgürlük iki cinsin dialoğu açısından çok fazla bir şey ifade etmiyordu. Evde, işte, mektepte, alışverişte, yolda, ibadet ederken, misafir ağırlarken ya da eğlenirken kadın ve erkek hep ayrı ayrıydı.



Resim 22: Osman Hamdi Bey, “Yeşil Cami’de”, 1890



Resim 23: Osman Hamdi Bey , “Gezintide Kadınlar”, 1887

⁵⁴ İlber Ortaylı, Osmanlı Toplumunda Aile, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000

Türk sanatında ilk defa figürü bir sorunsal olarak resme sokan Osman Hamdi Bey, ‘kadın’a yaklaşımında da farklı bir tavır içinde olmuştur. Yapıtlarında kendi sosyal çevresine mensup kadınları konu alır. Bu resimlerde kadın, oryantalistlerin ele aldığı egzotik doğunun odalık kadınlarından oldukça farklıdır. Yüceltilmiş, onurlu kadınlardır onlar... Kapalı ya da açık mekanlarda günlük yaşam sahneleri içinde görünürler. Kimi zaman kahve pişiren eş olurlar, kimi zaman çamaşır yıkar, çocuk bakar, bazen kitap okur, bazen de gezmeye çıkarlar. Ama cinsel obje olarak sunulmazlar. Ancak tüm bunları yaparken ya yalnızdırlar ya da başka kadınlarla birlikte. Sanatçı kadın ve erkeği birkaç aile gösteriminin dışında hiç bir resminde bir araya getirmemiş, aynı düzlemde göstermemiştir. Toplumsal yaşamın içinde yüzyıllardır varlığını sürdüren cinsel segregasyonun yansımasını, sanatçının resimlerine baktığımızda rahatlıkla görebiliriz.

Meşrutiyetin ilanından sonra yazdığı “Bizde Kadın” risalesinde Ahmet Cevdet “Bizim toplumda bir adamın anası, onun için lafı çekilmez, kocakarıdır” diyordu. “Karısı da çocuk doğuran bir hizmetçi. Erkek evinde oturamaz. İftardan yirmi dakika sonra herkes kahvelere doluşur “ diye devam ediyor, bu yüzden kadınsız erkekler pis ve pasaklıdır, kadınlarsa kendilerini koyverir demeye getiriyordu.



Resim 24: Osman Hamdi Bey, “Haremden”

Osman Hamdi Bey, resmine “Haremden” adını vererek haremın farklı yüzlerinden birini sunduğunun altını çizmiştir. Haremden yaşayan kadınlar sadece

birer süs eşyası ya da cinsel obje değildir. Belki de O, içinde yaşadığı toplumda herkesin farkında olduğu bu gerçeği, harem kadını için çok şey söyleyen oryantalistlere anlatmak istemiştir. Öndeki tombak, leğen ve arkada asılı örtüler biraz önce burada yapılan için niteliği hakkında izleyiciye fikir verir. Bu yorgun, asık suratlı ve cinsel cazibeden yoksun dört kadın belki de biraz sonra giyinip süslenip, komşu gezmesine, türbe ziyaretine gidecek ya da sandal sefasına çıkacaklardır. Sanatçının bu resimde sunduğu kadının yaşamından yalnızca bir kesittir, tamamı değil...



Resim 25: Hüseyin Avni Lifij, “Köy Düğünü”

Kadınların başlıca eğlencesi, komşularını ziyaret etmek, hamam ve piknik yerlerine gitmektir. Ancak tüm bunlar yapılırken cinsel segregasyonun bozulmamasına çalışılmış, bu ayrımın izleri ölümden sonra da sürerek, kadın ve erkek için ayrı gmlme şekli ve farklı mezar taşları olarak biçimlenmişti.



Resim 26: Naci Kalmukoğlu “Kayıkta Gezinti”

Naci Kalmukoğlu ‘nun iri fırça tuşları kullanarak gerçekleştirdiği “Kayıkta Gezinti” adlı resim Osmanlı İmparatorluğunun son günlerinde, sazlı sözlü kayık sefalarının bile döneme hakim olan hüznün ve karamsarlığı dağıtamadığını gösterir. Sağ alt köşeden resme giren uzun sandal İstanbul’un varlıklı ailelerinden birinin haremini taşımaktadır. Kadınların başlarına bağladıkları türbanlar küçülerek neredeyse şapkaya dönüşmüş, saçlar moda uygun bir şekilde kısalmış, elbiselerin üzerine ise ince kumaştan açık renkli mantolar giyilmiştir. Kıyıya yakın giden kayık bir mezarlığın önünde betimlenmiştir. Yüzleri bize dönük kadınların hepsinde belirgin bir hüznün ve karamsarlık gözlenir. Oysa baştaki zenci bacı kalfa ve sağdaki grili kadının ellerinde bulunan sazlar bu gezintiye eğlenmek için çıkıldığını imlemektedir.



Resim 27: Ömer Adil, “Göreve Çağrı”, 1924

Tanzimat’tan Cumhuriyet dönemine değin birkaç istisna dışında kadın, resimlerde ya yalnız ya da diğer kadınlarla birlikte gösterilmiştir. Bu nedenle Ömer Adil’in “Göreve Çağrı” adlı yapıtı aile ortamını temsil eden ilk örneklerden biri sayılabilir. Resimde kocası, kayınpederi ya da babası ile aynı masada oturmuş çağdaş görünümlü genç kadının, tartışılan meselede söz hakkı olduğu izlenimi verilmiştir. Evin duvarlarında yer alan harita ve manzara resmi, genç ve yaşlı erkeğin başlarındaki fes, kadının oturduğu sandalyenin tarzı, üç nesilli ataerkil bir meşrutiyet ailesini imlemektedir. Zeynep Yasa Yaman’a göre yaşlı adam geçmişi ve Osmanlı’yı, genç çift içinde yaşanan zamanı, küçük kız ise geleceği, Cumhuriyeti simgelemektedir. Yaşlı adamın arkasındaki haritaya işaret ederek anlattığı konu, önemli bir memleket meselesidir. Masada oturmuş dikkatle konuşmaları dinleyen kadının bir yandan entelektüel kimliği vurgulanırken, öte yandan elinde tuttuğu kumaş, dikiş ipliği ve makasla evdeki asli görevine; anne ve eş oluşuna vurgu yapılmaktadır.⁵⁵

⁵⁵ Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar Resimler Öyküleri



Resim 28: Halil Paşa, “Peyzaj”, 1911

Halil Paşa’nın 1911 yılında yaptığı resimde bir kır manzarasının ortasında genç bir erkek, kadın ve çocuktan oluşan küçük bir Osmanlı ailesi betimlenmiştir. Bir su kenarında oturmakta olan genç erkeğin kıyafeti, etrafta taş köprü dışında hiçbir mimari unsur görünmese de ait olduğu toplumsal sınıf hakkında bize bilgi verir. Resmin sol yarısında, ayakta duran küçük kız çocuğu ile kadının görüntüleri suya yansımaktadır. Birkaç fırça darbesiyle oluşturulmuş figürlerde, kişilik özelliklerine dair bir iz bulmak mümkün değilse de bütün resme bir hüznün havası hakimdir. Ayrılık hüznüdür bu... Belli ki subay olan genç adama sefer emri gelmiştir. Yarın sabah erkenden yola çıkması gereken genç subay bir daha görüp göremeyeceğini bilmediği eşi ve kızına bu haberi nasıl vereceğini düşünmektedir. Onların her şeyin farkında olduğundan habersiz...

Meşrutiyet Döneminde de aile düzeni, kadının toplum içindeki yeri, evlenme ve boşanma gibi temalar aydınlar arasında irdelenmeye devam etti. Ancak Tanzimat dönemindeki edebi eserlerde kadınlar anne ve babalarının sözlerinden çıkmaz, en kötü koşullarda bile kocalarına bağlı olurken, artık babasını, kocasını eleştirebilen, onlardan hesap soran, haklarının bilincinde olan, toplumsal yaşamda erkekle eşit olmaya çalışan kadın tipleri çiziliyordu. Kaderine küsmüş edilgen kadının yerini etken, uyanık, mücadeleci kadın kahramanlar almıştı.⁵⁶

⁵⁶ Füsün Akatlı, “Türk Romanında Aile”, Türkiye’de Ailenin Değişimi/Sanat Açısından İncelemeler, Haz. Türköz Erder, Türk Sosyal Bilimler Derneği, 1984, s.11

Şemseddin Sami 1872’de yazdığı “Taaşşuk-u Talat ve Fitnat” ta istemedikleri halde zorla evlendirilen genç kızların başlarına gelecek kötü sonuçlar üzerinde durarak toplumsal bir eleştiri getirmiştir. Fatma Aliye ise 1852’de yazdığı “Muhadarat”da aynı sorunu kadın bakış açısıyla dile getirmiştir. Şinasi “Şair Evlenmesi”inde evlilik ilişkisini hicvederken, Namık Kemal “Zavallı Çocuk”ta kadın kahraman Şefika’nın zorla evlendirilmesine tevekkülle boyun eğmesini konu etmiştir. Ahmet Mithat kendisini zorla evlendirmek isteyen anne ve babasına isyan eden bir kızı ilk kez “Teethül”de öykülemiştir. “Eyvah” adlı piyeste çok kadınla evliliği eleştirmiştir. Şemseddin Sami nesil yetiştirici rol üstlenen kadınların aile ve toplum içinde taşıdığı öneme dikkat çekmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar “Mutallaka”da kadının boşanabilmesi olayını, “Tebessüm-ü Elem”, “Kadın Erkekleşince”, “Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç”, “Son Arzu” gibi eserlerinde ise kadın- erkek eşitsizliğini konu alarak işlemiş, kadının eşit hak ve özgürlüklere kavuşmasını vurgulamıştır.⁵⁷

Devlet iktisaden zayıflayıp, siyasal bakımdan güçsüzleştikçe daha bağımlı olmuş ve kendini batıya uydurmak zorunda kalmıştı. Bundan ötürü yönetim örgütünde, eğitimde ve hukukta laik reformlar yapmak kaçınılmaz olmuştu. Medreseler eski tip aydın yetiştirmeye devam ederken, devletin açtığı Mekteb-i Harbiye, Dar-ül Maarif, Mekteb-i Mülkiye, Mekteb-i Tıbbiye, Galatasaray Sultanisi, Dar-ül Muallimat gibi laik esasa dayanan eğitim kurumları yeni bir aydın tipi yetiştirmeye başladı. Artık toplumsal yaşamın birçok kesitinde eski ve yeni çarpışması gündeme geliyordu.

Tanzimat döneminde laik eğitim yapan tıbbiye ve mülkiye gibi okullar, gazete ve edebiyatın yanı sıra ideoloji üreten üçüncü bir kaynak oldular. Ve bu okullardan yetişen aydın sınıfın, II. Meşrutiyet’in getirdiği özgürlük havası içinde Batı’dan aktardığı pozitivizm, materyalizm, darwinizm ve milliyetçilik gibi bazı düşünce akımları, belli bir çevrede tanınma olanağı buldu. Yeni Osmanlılar’ın İmparatorluğu kurtarma önerilerindeki dinsel öge, Jön Türkler ile İttihat ve Terakki

⁵⁷ Serpil Çakır, Osmanlı Entellektüelleri ve Düşün Akımlarında Kadın, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Cemil Oktay, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991

üyelerinde artık anlamını büyük ölçüde yitirmişti. Kadın haklarını insan hakları çerçevesinde tanımlayan Tefvîk Fikret'e göre ahlakın kaynağını geleneklerden ve dinden sıyırmak gerekiyordu.⁵⁸

Salahattin Asım ise Türk ve Müslüman kadınların zevce ve analık rollerinin yüceltilmesini eleştirirken “kadın bir yandan erkeğin tamamen kölesi, dişisi, diğer yandan çocukların lalası veya bir inek gibi emziricisi olarak asla uygar bir insan, bağımsız bir toplumsal birey niteliğine haiz değildir.” diye yazmaktaydı. Kadın ancak toplumsal yaşama katılarak medeni insan mertebesine ulaşabilirdi. Kadının özgürlüğü toplumsallaşmasına bağlı idi... “Kamu vicdanı henüz bağımsız olarak kadının kişiliğini tanımadığı için onun namusunu hapis ve tevkif ediyor” diyerek tesettürün erkeğin hırs ve şehvetinden kaynaklandığını iddia ediyordu. Asım kadının erkek himayesinden kurtularak bireyselleşmesiyle birlikte, tesettürün de ortadan kalkacağını söylüyordu.⁵⁹

Celal Nuri İleri ise “Kadınlarımız” adlı kitabında “Ameliyata yalnız ordudan, donanmadan başlamamalıyız. Hatta ilerlemelere mekteplerden bile başlamak doğru değildir. Her şeyden evvel kadınları islah etmeliyiz ki, onlar çocukları, çocuklar da büyüdüklerinde devleti ve milleti islah etsinler” diyordu.⁶⁰

Rasyonalist ve pozitivist düşünce çerçevesinde şekillenmeye başlayan batıcılığa göre medeniyet ne islamın ne de Hıristiyanlığın eseri idi. Medeniyet çağdaş ve evrensel hümanist değerlerin ürünüydü. Ve radikal batıcıların gözünde İslami gelenekler medeniyet yolunda engel teşkil ediyordu. Nitekim İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurucularından Abdullah Cevdet Müslümanların geri kalmasının ve imparatorluğun çökmesinin nedenleri olarak peçe ve çok eşlilik gibi dinsel kuralları ve dejenere gelenekleri sorumlu tutmaktaydı.⁶¹

⁵⁸ Niyazi Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973, s.334-339

⁵⁹ Salahaddin Asım, Osmanlı’da Kadınlığın Durumu, Arba Yayınları, İstanbul, 1989, s. 27-32

⁶⁰ Tezer Taşkiran, Cumhuriyetin Ellinci Yılında Türk Kadın Hakları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1973, s.60

⁶¹ Niyazi Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973, s.470



Resim 29: Osman Hamdi Bey, “Mihrap”

“Mihrap” Osman Hamdi Bey’in üzerinde en çok tartışılan yapıtlarından biridir. Resimde, mihrabın önündeki rahleye oturmuş bir kadın betimlenmiştir. Günün modasına uygun olarak giyinmiş bu genç ve güzel kadın, harem olgusunu çağrışırsa da cami olduğu anlaşılan mekan, haremin tersine özel olmayan, herkese açık bir alandır. Kadın yanlış zamanda yanlış yerde bulunmaktadır. Genç kadın, vücut hatlarını belli eden bu açık renkli parlak kıyafet ile içeriye, mahrem olana aittir. Üstelik -bulunduğu ortam itibariyle dinsel içerikli olduğu düşünülen- kitapları yere atmakla kalmamış, onların ait olduğu ya da üzerinde iken işlevsel hale geçtiği rahlenin üstüne oturmak suretiyle kitabın ve ifade ettiği her şeyin yerini almıştır. Buraya kadar resmin, kadını ezen geleneksel ve dogmatik değerlere bir isyan niteliği taşıdığı söylenebilir. Ancak kompozisyonun sol tarafındaki devasa mumun batı ikonografisindeki anlamının erkek cinselliği, ön taraftaki buhurdanlıktan sızan dumanın ise dünyevi hazlar olduğu düşünülecek olursa, ikisi arasında kalan kadının

özgürlük arayışında olmadığı da iddia edilebilir. Osman Hamdi Bey’e göre, erkek gözünde, cinsel obje olarak toplumdaki yerleşik değerler arasında en yüksek mertebeye oturtulmuş olan kadın, zaten halinden memnundur. Sanatçı bu resimde geleneksel değerleri alt üst ederek kadını ilahlaştırırken marjinal bir tutum sergilemesine rağmen, bu yüceltmeyi, sadece onun cinselliğini vurgulayarak yaptığı için çağının gerisinde kalmıştır.

Kadınların “dişi”liğin mahremiyetinden sıyrılarak eğitim yoluyla toplumsal hayata katılması, batılılaşma projesinin temel fikirlerinden biriydi. Oysa yüzyıllar boyu İslam ideolojisinin egemen olduğu bir ülkede, yapılan laik reformlarla, bu ideolojiden uzaklaşmak, toplum hayatında yerleşmiş değerlerden, geleneklerden kopmak demektir. Batılılaşma hareketi toplumsal yapıdaki ideolojik bütünlüğü bozup, pratiğine yansıyan cemaat hayatını sarsmak suretiyle, toplumun üst ve alt tabakaları arasındaki kopukluğu daha da derinleştirmişti.⁶²



Resim 30: Halil Paşa, Haremde Kadın

Haremdeki kadının günlük yaşamında çocukları ve onların eğitimiyle ilgilendiği, kur’an, gazete, edebi eserler, özellikle de tarih kitapları okuduğu bilinmektedir. Oysa kadın özgürlükleri taraftarlarının, esas olarak, “haremin

⁶² Berna Moran, 1998

kaldırılarak, erkek ile kadın arasında Garp cemiyetlerindeki gibi bir temas ve münasebet tesis edilmesini” istediklerini düşünen Sait Halim, kadın serbestliğinin “ahlaklı ve faziletli” bir cemiyet yerine “sefahatperest” bir cemiyete yol açacağını ileri sürmekteydi.⁶³

Aydınların siyasal ve felsefî görüşleri ne olursa olsun, genelde iki uygarlık arasında bir bocalama söz konusuydu. Batı ile doğuyu bir arada yaşama olgusu, yalnız devlet kurumlarında değil, her alanda farklı değerler sistemini yansıtan bir ikilik yaratmıştı. Artık eski ahlak/yeni ahlak; eski aile tipi/yeni aile tipi; eski terbiye/yeni terbiye gibi ayrımlar yapılmıyordu. Günlük yaşamda da Avrupa adetleri, muaşeret, musıkisi, mimarisi, zevkleri, çoğu kez eski ile birlikte yan yana garip bir ikilik içinde sürdürüyorlardı varlıklarını. Böylece 19. yüzyıl boyunca “saray kültürü” ile “halk kültürü” arasındaki mesafe açılırken, “yüksek kültür”ün kendisi bir kültür çıkmazı içine düşmüş ve meydana gelen değer karmaşası toplumumuzun belirgin bir özelliği haline almıştı. Aydın sınıfın kendisi bu değerler arasında bir denge bulmada bocalar hale gelmiş; ne tam olarak batı değerlerini kabul edebiliyor ne de eski değerlerle yetinebiliyordu.⁶⁴



Resim 31 : Şehzade Abdülmecid, “Haremde Beethoven”, 1915

⁶³ Said Halim Paşa, *Buhranlarımız*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1919, s.136

⁶⁴ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, 1998, s.9-19

II. Meşrutiyet'in ilanına değin sarayda kapalı bir yaşam süren kadın, Şehzade Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven" adlı yapıtında, görece "özgür ve eşitlikçi" bir ortamda betimlenmiştir. Şehzade'nin kadınları erkeklerle aynı düzlemde, kendine güven duyan, sanatı ve bilimi evrensel anlamda tüketen ve üreten bireyler olarak gösterilmişlerdir. Burası, batılı oryantalistlerin gözündeki kadın cinselliğini çağrıştıran haremde öte bir mekandır. Resim, Şehzadenin Bağlarbaşı'ndaki yaşamından bir kesit sunar. Salonun gerisinde ve ortada beyaz mermer kaidenin üzerinde Sultan Abdülaziz'i at üzerinde betimleyen bronz bir heykel bulunmaktadır. Sağdaki dresuarın üzerinde bir Beethoven büstü, duvarda ise romantik etkili bir manzara resmi yer almaktadır. Resim, iki kadın ve bir erkek icracıdan oluşan müzisyenlerle, onların verdiği konseri dinleyen üç kadın ve Şehzade Abdülmecid'den oluşan bir kompozisyonudur. Bir kanepede oturan Abdülmecid Efendi'nin yanında tören paltosu, kalpağı ve kılıcı, ayaklarının önünde ise üst üste yığılmış nota kitapları bulunur. En üstteki kitapta "Beethoven II" yazmaktadır. Resmin sağ alt köşesinden başlayan diyagonale arkası dönük olarak yerleşmiş Şehzade Abdülmecid'in karşısında keman çalan kişi asıl adı Ofelya olan Hatça Kadın'dır.⁶⁵ Viyolonsel çalan erkek figür için ise Behruze Kalfa modellik yapmıştır.⁶⁶ Mekanın solunda ayakta duran iki genç kadından önde olanı Abdülmecid'in diğer eşi Mehisti Kadınefendi'dir, öbür iki kadının kimliği ise bilinmemektedir.⁶⁷ Şehzade Abdülmecid'in harem içindeki yaşamını belgeleyen bu yapıt, mekanda kullanılan mobilya ve aksesuarlar, kadınların kıyafetleri ile duruşları ve yapılan müziğin batılı referansları nedeniyle oryantalistlere verilmiş bir cevap niteliğindedir. Aykut Gürçağlar, resmin Osmanlı aile düzenini gösteren bir belge olduğunu iddia etse de sıradan bir Osmanlı ailesi değildir burada görüntülenen... Abdülmecid resimdeki kadınları/kadınlarını kendine güvenen, kültürlü, sanatı ve bilimi evrensel anlamda tüketen ve üreten bireyler olarak gösterse de son tahlilde özgürlükleri Bağlarbaşı'ndaki köşkün duvarlarıyla sınırlı birer tutsaktır onlar...

⁶⁵ Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar Resimler Öyküler, Pera Müzesi Yayını, 2006

⁶⁶ Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve Haremde Beethoven'ın Düşündürdükleri", Sanatta Etkileşim, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Türkiye İş bankası Yayını, 2000

⁶⁷ Y.a.g.y.

Temel Haklar fermanı olarak nitelenen Tanzimat Fermanında keyfî cezaya son veren, Osmanlı Devleti’ndeki tüm vatandaşları ayrıcalıksız olarak kapsamına alan eşitlik ilkesi temel alınmışsa da, ceza kanununda kadının statüsünde hiçbir değişiklik olmadı. Kadının konumunu ev içi yaşamıyla sınırlayan padişah iradesi fermanlara Tanzimat Dönemi’nde de rastlandı. Toplum içinde çeşitli yerlerde, alışverişte, dükkanlarda, piknik yerlerinde kadın-erkek birlikteliğine izin verilmediği gibi, hangi milletten olursa olsun kadınların gece sokağa çıkmaları da yasalarla engellenmişti.



Resim 32: Halil Paşa, “Uzanan Kadın”, 1894

Öte yandan II. Meşrutiyet’in adalet, dayanışma, eşitlik, kardeşlik, özgürlük ilkeleri doğrultusunda korunmaya çalışılan Osmanlı bütünlüğü içinde kişi özgürlüğü ve kadın hakları konusunda yeni ve ileri adımlar atılmaya başlandı. Artık sanat yapıtlarında, ev dışına çıkan kadınlar, resim yaparken, dikiş dikerken, ormanda ya da Bostancı plajında dolaşırken betimlenmeye başladı.

Tevfik Fikret’in resmettiği “yalnız kadın” Bebek’deki yalıdan çıkmış, tepeden boğazı seyretmektedir. Belli ki yalnız kalmak ve düşünmek için gelmiş buraya. Sanatçı da bu isteğe saygı duyarak, kadını doğanın ortasında, boğaz

manzarasında eritir. Siyah arşaf lar giymiş kadın manzaranın içine gömölüp gider. Ortamdaki bu sükunet, devinimden yoksun doğunun, zamansızlığını çağrıştırmaktadır.



Resim 33: Tevfik Fikret, “Bebek Sırtları”



Resim 34: İzzet Ziya, “Şemsiyeli Kadın”

İzzet Ziya'nın 1911'de gerçekleştirdiği “Şemsiyeli Kadın” izlendiğinin farkındadır, ancak bu onu rahatsız etmez. Denize yukarıdan bakan kayalık bir yerde durmuş ve resmini yapsın diye adeta sanatçıya poz vermiştir. Hiçbir mimari öğenin yer almadığı bu deniz kıyısı belli ki sayfiye yeridir. Bu nedenle de genç bayan üzerine hiçbir örtü alma gereği duymadan rahatlıkla yürüyüşe çıkabilmiştir. İnce, zarif ve uzun boylu olan bu genç hanım Avrupalı bir görüntüye sahiptir. Omuzlarını geriye atarak dimdik duruşu, serbest eliyle hafifçe eteğini kaldırışı onun batılı bir eğitim aldığını düşündürür. Genç kız ya Fransız Mektebi'nde okumuş ya da Avrupalı bir mürebbiye tarafından yetiştirilmiştir...



Resim 35: Namık İsmail, “Çarşaflı Kadınlar”

Namık İsmail'in kadınları renkli çarşaflarıyla deniz kıyısında yürümektedirler. Ancak kalın giysileri rüzgarın da etkisiyle bacaklarına dolanmakta ve bu sahil gezintisini zora sokmaktadır. Ancak kadınlar kendilerini korumak, belki de çarşaflarının uçuşmasını engellemek için öne doğru eğilmiş, ısrarla yollarına devam etmektedirler.

20. yüzyılın başlarına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının statüsü, Hanefî mezhebinin yorumladığı şekilde, şeriat kuralları tarafından belirleniyordu. Tanzimat ve İstibdat dönemlerinde batı etkisi, bazı hukuksal alanlarda da kendisini kabul ettirmiş, Avrupa'dan pek çok yasa ödünç alınmıştı. Ne var ki kişisel statü ve kadın hakları ile ilgili konular bu etkileşimin dışında bırakılmıştı.

1868-1888 yılları arasında uzman bir ilim kurulu tarafından hazırlanan Mecelle borçlar, eşya ve yargılama hukukunu kapsıyordu. Ancak muhafazakârların baskısıyla Abdülhamit bu komisyonu dağıtınca aile hukukuna ilişkin düzenlemeler yapılamamıştı. Bu nedenle söz gelimi, kadınların mahkemelerdeki tanıklığı konusundaki cinsiyet eşitsizliği halen devam ediyordu.⁶⁸ Tüm bunlara karşın bu dönemde kadının lehine bazı hukuksal düzenlemeler de yapıldı. II. Mahmut devrinde 1858'de çıkartılan Arazi Kanunnamesinde mirasın kız ve erkekler arasında eşit paylaşılması hükmü yer alıyordu.⁶⁹ Abdülmecid Dönemi'nde çıkartılan 1857 tarihli bir fermanla ise esir ticareti yasaklanıyordu.⁷⁰

1911'de Ceza Kanunu'nda yapılan bir değişiklikle zina yapan kocaya da kadın gibi hapis cezası veriliyor, 1917'de çıkartılan Hukuk-u Aile Kararnamesi ile ilgili modern uygulamalar başlıyor, evlilik yasal bir çerçeveye bağlanarak kadınlara boşanma ve çok eşliliğe karar verme hakkı tanınıyor, kocanın keyfi boşanma hakkı engelleniyordu. Küçük yaşta ve zorla yapılan evlilikler geçersiz sayılıyordu.⁷¹ Ancak kadının hukuki alanda erkeklerle eşit hale gelmesi 1926 tarihinde Medeni Kanun'un kabulü ile mümkün olacaktı.

Tanzimat'tan itibaren batılılaşmanın ölçütleri tanımlanmaya çalışılırken, kadınların mahremiyeti ve cinsiyetler arası birlikteliğin sınırları tartışma konusu olmuştur. Başka bir deyişle batıya yönelme ya da “medeniyet” bilinci, doğrudan cinsiyetler arası ilişkilere, mekân düzenlemelerine ve yaşam biçimine bağlı olarak

⁶⁸ Mecelle-i Ahkam-ı Adliye, Düstür, Cild-i Rabi, I. Tertip, Matba-ı Amire, İstanbul, 1295

⁶⁹ Kanunname-i Arazi, Düstür, Cild-i Evvel, I. Tertip, Matba-ı Amire, İstanbul, 1289, s.1654-1990

⁷⁰ Bülent Tahiroğlu, “Tanzimattan Sonra Kanunlaştırma Hareketleri”, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, c:3, s.588

⁷¹ Mehmet Akif Aydın, İslam-Osmanlı Aile Hukuku, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 1985

gelişmiştir. Mahrem/namahrem, (evin) içerisi/dışarısı arasındaki sınırlamalar ve düzenlemeler Tanzimat dönemiyle birlikte sarsıntıya uğrayarak, özellikle kadınların yaşamını değiştirmeye başlamıştır. Bu dönemde II. Abdülhamid sansüründen etkilenmeyen moda ve salon dergileri saç ve cilt bakımı, kozmetik kullanımı konularına yer vermekte, çarşafli kadınlar İsviçre Jimnastiği dersleri almakta, İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kız öğrencileri bellerine peştemal bağlanmış Yunan heykellerini çıplak model olarak kullanmaktaydılar.⁷²

“Bir toplumun durumu, kadının durumu ile doğru orantılıdır” diye düşünen Tanzimat aydınları, “kadınların eğitilmesiyle bütün insanlık eğitilmiş olur” fikrini savunmaktaydı.⁷³ Osmanlı halkının yarısı (yani kadınlar) cahil, tembel ve eğitimsiz kaldıkça, toplum ne ilerleyebilir, ne de uygarlığa erişebilirdi. Hâlbuki kadınlar bilimi ve doğru ahlakı öğrenirlerse doğuracakları çocuklara da öğretebilirlerdi. Kadınların eğitim hakları bir yandan analık görevleri yüceltilerek, diğer yandan medeniyet adına savunulmaktaydı.⁷⁴

Tanzimat döneminin başlangıcında eğitim askeri, mahalli ve özel olmak üzere üç kategoride toplanmıştı. İmparatorlukta yaşanan yenilgiler ve toprak kaybı, her alanda olduğu gibi eğitimde de önceliğin askeri alana kaymasına sebep olmuştu. Henüz ülke çapında bir ilk eğitim sistemi bile kurulmamışken askerlerin eğitimi için okullar açıldı. Öte yandan mahalle mekteplerinin yetersizliği “konak eğitimi”ni gündeme getirmiş, maddi gücü yerinde olan aileler çocuklarına özel hocalar tutarak daha çağdaş bir eğitim almalarını sağlamaya başlamışlardı.⁷⁵

⁷² Ekrem Işın, “Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat”, Tarih ve Toplum, 1988, c:9,no.51, s27

⁷³ Ö. Ozankaya, “Laiklik Öncesi Dönemde Şemseddin Sami ve Aile Düzenine İlişkin Görüşleri”, Türkiye’de Ailenin Değişimi, Türk Sosyal Bilimleri Derneği, 1984,s.122-3

⁷⁴ Nilüfer Göle, Modern Mahrem, Metis Yayınları, 2004

⁷⁵ Niyazi Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma



Resim 36: Şehzade Abdülmecid, Dürrüşehvar Sultan

Şehzade Abdülmecid'in "Dürrüşehvar Sultan"ı , elinde kitabı, omuzlarına dökülen uzun kumral saçları ve modern giyimi ile daha çok Avrupalı bir öğrenciyi andırır.

1839'da yüksek okullara öğrenci yetiştirmek üzere kurulan Rüşdiye Mektepleri'nde Türkçe, inşaa, tufta, sıbyan gibi lügatlar ve ahlak kitapları hat ve kitabet tedris dersleri veriliyordu.⁷⁶ İlköğretimde Mekteb-i İbtidaiye, orta öğretimde Mekteb-i Rüşdiye'lerin açılması sınırlı bir biçimde uygulamaya konmuş, ancak yapılan değişiklikler yalnızca erkek çocuklarına yönelik olmuştu. Bu dönemde kız çocuklarının gittiği tek okul cinsiyet ayrımı yapılmayan sıbyan mektepleri idi.⁷⁷

Ergenlik çağına geldiklerinde kadın ve erkeğin dünyalarının ayrılması dinsel zorunluluk olarak kabul edildiğinden ilköğretim sonrası kızların eğitime devam edebilmeleri için ayrı okulların açılması gerekiyordu. İlk kız rüşdiyesi 1858'de açıldı. Burada ders programları Osmanlı toplumunun kadından beklentisi doğrultusunda düzenlenmişti. Ev idaresi, ahlak, hıfzı sıhha ve el hünarları gibi dersler okutuluyordu. Ancak dikiş-nakış dışındaki derslerin tümü –zorunlu olarak-

⁷⁶ Nafi Atuf Kansu, Türkiye Maarif Tarihi, Bir Deneme, Muallim Ahmed Halid Kütüphanesi, I. Kitap, 1971, s.61-63

⁷⁷ Necdet Sakaoğlu, "Eğitim Tartışmaları", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, 1985, c.; s.5

erkekler tarafından veriliyordu. Bu durum kadınlar için bir öğretmen okuluna ihtiyaç doğurdu. Kadın öğretmenler yetiştirilene kadar bu okullarda yalnızca “yaşlı ve iyi ahlaklı öğretmenler” ders vereceklerdi.⁷⁸

Bu okulların açılmasındaki amaç hükümet tarafından şöyle açıklanmıştı; “Okuyup yazmanın erkek ve kadınlar için elzem olup, geçinmek için ağır işler gören erkeklerin ev işlerinde rahat etmeleri ancak kadınların dahi din ve dünyalarını bilerek kocalarının emirlerine itaat etmeleriyle ve istemediklerini yapmaktan sakınmalarıyla, iffetlerini koruyup kanaat ehli olmalarıyla mümkün olacaktır.” Yani amaç iyi bir ev kadını yaratmaktı.⁷⁹

1869 Maarif Nizamnamesi Osmanlı Eğitimi’nde bir dönüm noktası oldu. Bu nizamname ile vilayetlerde bir maarif teşkilatı kurulması öngörüldü. Eğitimin merkezileşmesi ve laik bir kamu eğitiminin yolunu açacak yeni kararlar alındı. Yaygın ve örgün eğitime geçiş çalışmaları ile birlikte ilk defa meslek ve ihtisas okulları da gündeme geldi.⁸⁰



Resim 37: İzzet Ziya, Oturan Kadın, 1904

⁷⁸ Osman Ergin, Türkiye Maarif Tarihi, Osmanbey Matbaası, İstanbul, 1939, s. 741

⁷⁹ Nafi Atuf Kansu, Türkiye Maarif Tarihi, Bir Deneme, Muallim Ahmed Halim Kütüphanesi, İstanbul, 1931

⁸⁰ Y.a.g.y.

Bu tarihten itibaren kadın eğitimi için sınırlı da olsa önemli sonuçlar verecek bazı çalışmalar başlatıldı. Kadınlar için meslek eğitimine yönelik “Yedikule Kız Sanayi Mektebi” açıldı. Bugünkü kız meslek liselerine benzetilebilecek bu okulda kızların çalışma hayatına hazırlanması amaçlandı. On yıl içinde bu okulların sayısı İstanbul’da dörde yükseldi. Ancak kadınların mesleki eğitimine yönelik ilk çabalar daha da eskiydi. 1826’da açılan Tıbbiye’de 1842’den itibaren kadın ebelerin yetiştirilmesine izin verilmişti. 1869 Maarif Nizamnamesi’nin kadınlar açısından bir başka önemi de kadın öğretmenlerin yetiştirilmesi amacıyla Dar-ül Muallimat’ın (Kadın Öğretmen Okulu) açılmasını öngörmesiydi. Okul 1870’de 32 öğrenci alarak öğrenime başladı.⁸¹

II. Abdülhamid Dönemi’nde sistem değişikliğine gidilmemiş, merkezde yoğunlaşan eğitim kurumlarının tüm imparatorluğa yaygınlaştırılmasına çalışılmıştır. Bu doğrultuda öncelikle ilk ve orta öğrenim kurumları ile bu okullara öğretmen yetiştirecek okulların sayısı arttırılmıştır.⁸² II. Meşrutiyet Dönemi’nde gerçekleştirilmesi amaçlanan eğitimin yaygınlaştırılması, ilköğretimin zorunlu ve parasız olması ve eğitim birliğinin sağlanması gibi atılımlar Cumhuriyet Türkiye’sindeki ideolojiye paraleldir. Bu dönemde ders programlarında yapılan değişikliklerle eğitimin geleneksel-dinsel yüzü de değiştirilmeye çalışılmıştır.

1913’de yürürlüğe giren Tedrisat-ı İbtidaiye Kanunu ile kız rüşdiyelerinin altı yıllık kız ilkokullarına dönüştürülerek kasabalara dek yaygınlaştırılması amaçlandı. 1911’de Rüşdiye’den sonra gelen idadi mektebi ve bazı il merkezlerinde beş yıllık muallim mektepleri açıldı. İstanbul’daki kız liselerinin sayıları arttırıldı. İzmir ve Ankara’da da benzerleri açıldı. Bu dönemde, Müslüman kızların Katolik ve Protestan misyoner okullarına devam ettikleri de görülüyordu.

Gerek kadınların yoğun talebi, gerekse sayıları gittikçe artan kız idadileri ile kız öğretmen okullarının ihtiyacını karşılama düşüncesi, kadınlara yüksek öğrenim

⁸¹ Y.a.g.y.

⁸² Nafi Atuf Kansu, Türkiye Maarif Tarihi, Bir Deneme, Ahmed Halid Kütüphanesi, I. Kitap, 1931, s. 61

hakkı verme gereğini ortaya çıkardı. Bu amaçla 7 Şubat 1914'den itibaren Dar-ül Fünun Konferans Salonu'nda haftada dört gün herkese açık dersler verilmeye başlandı. Bu dersleri izleyen kadınların sayısı her gün 600-700'ü buluyordu. Aynı yıl bu girişim İnas Dar-ül Fünun'a dönüştürüldü. Önceleri Cağaloğlu'nda eğitim veren okul 1921'den itibaren karma hale dönüştü. 3 Mart 1883'de açılan ve sadece erkeklerin gidebildiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 31 yıl sonra 1914'de İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılır. Sadece kadınların gidebildiği bu okulla birlikte, kadın sanatçılar artık Türk sanat tarihindeki yerlerini almaya başlayacaklardır.⁸³



Resim 38: Ömer Adil, “Kızlar Atölyesi”

Ömer Adil'in “Kızlar Atölyesi” adlı yapıtında 1914'de açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'sindeki atölye çalışmalarından bir kesit sunulmuştur. Resimde başları örtülü, iş önlüklü kız öğrenciler, portre ve çıplak torslardan çalışma yapmaktadırlar. Dönemin sanat anlayışı atölyenin duvarlarındaki manzaralara da yansımıştır.

2.1. OSMANLI RESMİNDE ÇIPLAK

Toplumsal kurumları bütünüyle etkisi altına alan Tanzimat sürecinde değişmek ve yeniden şekillenmek zorunluluğu hisseden Osmanlı görsellik anlayışı, fotoğrafik imgeyle de birleşince geleneksel söylemini terk etti. İktidar

⁸³ Emre Dölen, “Dar-ül Fünun” Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, c:2,sayı:5,s:477

kademelerinden başlayan çözülme, görsel duyumun batılı algı modelleri çerçevesinde kavranarak üretim pratiklerine dönüşmesine neden olmuştu. Yüzyıllardır minyatürle şekillenen soyut ve şematik biçimsel görsellik anlayışı, süratle ressamca duyarlıkların şekillendirdiği yorum serbestisiyle açığa çıkan öznel tercihlerle buluşmaya başladı.⁸⁴ Kısa sürede kendini gösteren öncü girişimler portre ve figür geleneğini başlatırken; tasvirin boyutlarını kavramada yaşanan değişim de dikkati çekiyordu. Figürsüz manzara resminin sunduğu dış dünyayla yüzleşme girişimi giderek, salt figürü hedefleyen bir aşkınlaşma deneyimine dönüşmüştü. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin figür merkezli eğitim modeli, sanatçının, imge düzeyinde figür, kendisi ve geri planda çıplak bedenle yüzleşmesine neden olmuştu.⁸⁵

Sanayi-i Nefise Mektebi, Tanzimat'ın büyük siyasal toplumsal dönüşüm ideolojisi içinde başlangıçta yabancı öğretmenlerle, sonraları yetenekli öğrencilerini Avrupa'ya yollayıp, ardından hoca olarak kuruma dönmeleriyle oluşturulan eğitim öğretim döngüsü içindeki bir devlet organıdır. Gerek verdiği eğitim, gerekse yetiştirdiği sanatçıların ürettiği sanat yapıtları ile devletin öngördüğüne tam bağımlı olmaları nedeniyle Sanayi-i Nefise Mektebinin sosyal ve siyasal yapılanma içindeki yeri eski saray nakkaşhanesinden pek farklı değildir.⁸⁶

Bu bağımlı memuriyet havası içindeki hocalar ve yetiştirdikleri öğrenci-sanatçılar, Batılı anlamda bireyselliğin olmadığı bir ortamda, toplumsal gelenek ve temayüllerin dışına çıkmaya yeltenmezler. Bu nedenle çıplak, Cumhuriyete kadar olan dönemde, ancak anatomi öğrenmek için etüt edilen ve eğitim aşamasına ait olan bir araç olarak değerlendirilir. Kemal İskender Çallı kuşağının -Paris izlenimciliğine oranla daha içgüdüsel, içten ve gevşek bir tutum sergileyen izlenimciliği içinde ele alınan- çıplaklarını, Türk resminin ilk çıplakları olarak değerlendirmektedir.⁸⁷

⁸⁴ Mümtaz Sağlam, Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi, Haz. Aydın Ayan, Yapı Kredi Yayınları, 2006

⁸⁵ Y.a.g.y.

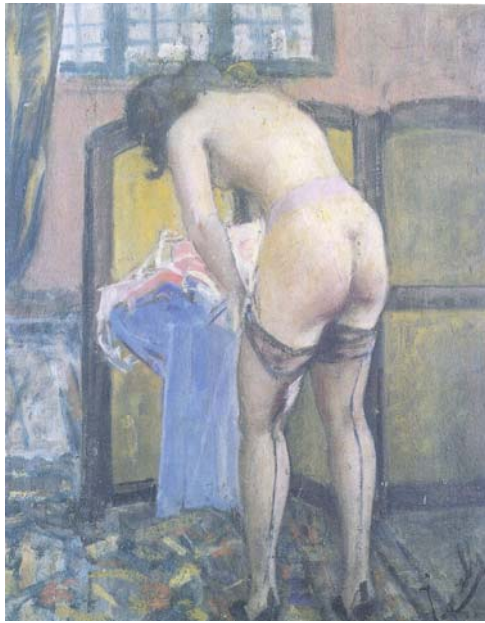
⁸⁶ Ahmet Kamil Gören, Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, s.28

⁸⁷ Kemal İskender, Çıplaklık, Türkiye'de Sanat, s:10, s.83



Resim 39: Namık İsmail, 1922

Kemal İskender'e göre Türk resmindeki çıplakların hemen hepsi pozlandırılmış durumdadır. Çallı İbrahim'in "Çorap Giyen Çıplak"ını saymazsak Cumhuriyet öncesi dönemde bir iş yapan ya da doğal haliyle betimlenen çıplak neredeyse yok gibidir. Batılı çıplak geleneğinin Avam Venüs'le deşifre olan, hazcı karnallığı, Çallı Kuşağı'nın çıplaklarında, kavramsal düzeyde orijininin farklılaşmazken, biçimsel düzeyde ressamın kişisel üslubuna göre çeşitlilik göstermektedir. Özellikle İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in öznel kişiliklerinin sağladığı serbestlik içinde, ele alınan çıplaklar, Batılı janr niteliğindedir.



Resim 40: İbrahim Çallı, Çorap Giyen Çıplak

Hikmet Onat, -ne erkek ne de kadın- çıplak model bulamadıkları için anlaştıkları bir çingene kıza poz verdirmeleri üzerine Osman Hamdi Bey'in kendilerini çağırarak, "Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa'ya gideceksiniz. Orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız" dediğini söylerken, bir yandan o dönemde, çıplak modelden yapılacak etüdün sanat eğitiminin önemli bir parçası olduğuna olan inancı, öte yandan, ressamların model bulamadıkları için çıplak konusuna eğilmekte geciktiklerini ifade etmektedir.⁸⁸ Öte yandan Malik Aksel İstanbul'un Ortası adlı kitabında 1908 inkılâbı sırasında Paris'te bulunan Nazmi Ziya'nın Ruhi Arel'e yazdığı mektupta Paris'teki sanat yaşamından, müzelerdeki sanat yapıtlarının güzelliğinden, sarayların resimlerle dolu olduğundan, çıplak resim ve heykellere büyük yer verildiğinden bahsettikten sonra "siz hala orada şalvarlı, gömleği yamalı küfecilerin resimlerini yapın. Biz burada Venüs gibi kızların, hem de çıplak resimlerini yapıyoruz. Siz daha uyuyun bakalım" dediğini belirtilmektedir.⁸⁹ Nazmi Ziya'nın arkadaşlarına hava atmak için, resimlerini yaptığı çıplak modelin Venüs kadar güzel olduğunu ifade etmesi, sanatçı bakışın ardında gizli eril cinselliğin bir dışavurumu olmalıdır. Sanayi-i Nefise'de eğitimin bir parçası olan çıplak, insan figürünün irdelenmesinde bir araç olarak kullanılmış; sanatçı-hocalar için ressam olmanın gerektirdiği prosedürün bir parçası olarak görülmüştür. Bu dönemde çıplak, bireysel ilginin yönlendirmesiyle ele alınıp irdelenen, bunun sonucu biçimsellik kazanan bir konu olmamıştır.

2.2. OSMANLI DÖNEMİNDE KADIN SANATÇILAR

İlk kadın sanatçılar için resim yapma eylemi -en azından başlangıç aşamasında- bir varoluş sorunuyla ilgili olmayıp, sınıfsal bir durumla ilgilidir. Tanzimatla başlayan II. Meşrutiyet'le ivme kazanan Batılılaşma ve modernleşme olguları, Osmanlı kadınının yaşam ile ilgili alanlarının gelişmesi ve daha çok

⁸⁸ Necla Rüzgar, 1914-1950 Yılları Arası Türk Resminde Kadın İmgesi, Türkiye'de Sanat, Mayıs/Ağustos, 2002,s:54

⁸⁹ Turan Erol, Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi, Haz. Aydın Ayan, Yapı Kredi Yayınları, 2006

toplumsal görünürlük kazanması gibi göreceli gelişmelere yol açmıştır. Göle'ye göre Tanzimat'tan itibaren batılılaşmanın ölçütleri tanımlanmaya çalışılırken mahremiyet ve cinsiyetler arası birlikteliğin sınırları tartışma konusu olmuştur.⁹⁰ Başka bir deyişle Batı'ya yönelme, medeniyet bilinci, doğrudan cinsiyetler arası ilişkilere, mekan düzenlemelerine, yaşam biçimlerine bağlı kalarak gelişmiştir... Bunun sonucunda Osmanlı saraylarındaki klasik harem eğitiminin Tanzimat modernleşmesine ayak uydurmuş şekli, entelektüel kadın tipini yaratan konak eğitimi olarak yeni bir biçim kazanmıştır. Bu bağlamda yeni entelektüel Osmanlı kadınının resme olan ilgisi, bireysel ve sanatsal gereksinmelere dayanmaktan çok toplumsal uyanış zincirinin bir halkasıdır. Sağlam'a göre bunun en önemli göstergesi de, sanat eğitimi alan öğrencilerin genellikle bürokrasiye mensup seçkin ailelerin bireyleri olmalarıdır.

Bunların ötesinde kadınlar büyük bir titizlikle işledikleri kanaviçeyi bir köşeye bırakarak fırça, boya ve tuvalle tanışmaya başlamışlardır. Sanatsal yeteneklerini el işçiliği alanında yoğunlaştıran ve sınırlı tutan kadının yaratma cesareti sürekli kendini tekrarlayan geleneksel sınırlar içinde kalmıştır. Oysa nakış-dikiş işleri kadınların yaratıcılıklarını değil ustalıklarını gösterdikleri bir alandır. Bu ustalık da minyatürler gibi ele alınan motifin öncekilere bağlılığı oranında başarılı sayılabilmektedir. Bir anlamda sürekli kendini tekrar ve taklitten öteye gitmeyen zanaat işlerinde bireyin motiflerin elçisi durumunda kaldığı söylenebilir. Oysa sanatta asıl olan sanatçı birey ve işinin biricikliğidir. Bu anlamda Osmanlı kadınları açısından zanaattan sanata geçişin en önemli adımı 1914 yılında kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi olmuştur.

İlk kadın sanatçı olarak kabul edilen Mihri Müşfik, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucularındandır. Bu mektebin ilk kadın müdiresi ve hocası olması yanında Tansuğ'a göre Müşfik'in başlattığı ilk olaylardan biri de çıplak kadın modeli kız atölyelerine getirmesidir. Mihri Müşfik'in yanı sıra Müfide Kadri, Celile Hanım, Melek Celal Sofu, Vildan Gezer, Belkıs Mustafa, Fahrünnisa Zeid, Nazlı Ecevit,

⁹⁰ Nilüfer Göle, Modern Mahrem ,Metis Yayınları, 2004

Hale Asaf, Aliye Berger, Güzin Duran, Maide Arel ve Sabiha Bozcalı ilk kuşak kadın sanatçılar arasına yer almaktadır.⁹¹

Özsezgin'e göre Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celal Sofu ve Hale Asaf'ın öncülüğünde gelişen ilk çabalar, bu sanatçıların genellikle kısa süren yaşamları ve Türkiye'de o yıllarda henüz kökleşme aşamasına ulaşmamış kültürel etkinliğin zayıflığı nedeniyle fazla bir birikim oluşturmamıştır. Ancak bu kuşak sanatçıların çoğunlukla portre, natürmort ve peyzajları konu alan çalışmalarında son derece güçlü bir resim yapısı kurdukları söylenebilir. Mihri Müşfik'in Naile Hanım'ın portresi, Müfide Kadri'nin kendi portresi, Melek Celal Sofu'nun "Nü", Celile Hanım'ın "Limonlar", Vildan Gizer'in "Portre", Nazlı Ecevit'in "Sac Ekmeği Yapan Kadınlar", Sabiha Bozcalı'nın "İncirler" adlı çalışmaları bu anlamda gösterilebilecek örnekler arasında yer almaktadır.⁹²



Resim 41: Melek Celal Sofu, "Nü", 1936

Fahrünnisa Zeid büyük boyutlarda gerçekleştirdiği yağlıboya tuvallerinde, Türk soyut sanat anlayışına ilgi çekici katkılarda bulunmuştur. Fahrünnisa Zeid'in kızkardeşi Aliye Berger insan, doğa, peyzaj gibi farklı konuları ele alarak bütün

⁹¹ Sezer Tansuğ, 1991

⁹² Kaya Özsezgin, 1982

baskı tekniklerinde çalışmalar yapmıştır. Mihri Müşfik'in yeğeni olan Hale Asaf son derece verimli ve güçlü sanat hayatının tersine zayıf ve hasta bedeninden dolayı 32 yaşında hayatını kaybetmiştir. Portrelerinin yanı sıra özellikle Bursa'da çalıştığı peyzajlar Asaf'ın önemli yapıtları arasında yer almaktadır.⁹³



Resim 42: Hale Asaf, "Otopotre", 1925

2.3. KADIN VE ÇALIŞMA YAŞAMI

Namık Kemal 1867'de, "Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layiha" adlı yazısında, Osmanlı İmparatorluğu'nda nüfusun yalnızca yarısının (erkeklerin) üretici, buna karşılık öteki yarısının (kadınların) yalnızca tüketici olmakla yetinmesinden yakınıyordu. Ancak bu konuda Tanzimat döneminden çok önce bile bazı istisnalar vardı. Kanuni Sultan Süleyman döneminden kalan fermanlar, kadınların çamaşırhaneler işletmekte olduklarını ya da köle ticaretiyle uğraştıklarını göstermekteydi. Yine, evden eve dolaşp kumaş, işleme, mendil gibi çeşitli mallar satan işportacı kadınlar da vardı.

⁹³ Necla Rüzgar, "Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri", Türkiye'de Sanat, eylül/ekim 2001, s:50

Osmanlı kadınının yüzyıllardan beri tarım ve el sanatlarında da çalıştığı bilinmektedir. Ancak 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda sanayileşmeyle birlikte kadın emeği, hanenin dışına çıkarak tekstil, gıda ve tütüncülükte kullanılmaya başlanmıştır. Anadolu'nun çeşitli kentlerinde binlerce kadın, ev içinde yün dokumacılığı yapıyor, İzmir civarında kadın ve kız çocuklarının el tezgahlarında dokudukları halılardan altı milyon mark gelir sağlanıyordu.



Resim 43: Mehmet Ruhi Arel, “Yazmacı Kadın”

Mehmet Ruhi, Courbet'yi anımsatan bir gerçekçilikle ele aldığı resimde yaşlı olmasına rağmen geçimini sağlamak için çalışmak zorunda olan bir kadını betimlemiştir.

Ancak 1908'e gelindiğinde, günde 16 saat çalışıp 40 para veya 2 kuruş alan kadın işçiler, bir günlük ücretleriyle fiyatı 5 kuruş olan bir ekmeği bile alamıyorlardı. Buna o yıllarda yaşanan kıtlık ve açlık da eklenince 25 Haziran 1908'de 50 Türk kadını Sivas Belediye Başkanının evini taşıyarak, buğday depolarını yağmalamıştı. Bundan başka 19. yüzyıl boyunca işçi kadınlar, makineleşmeye geçilince işlerini yitirecekleri korkusu, ödenmeyen ücretler ya da ücretlerin azlığı gibi nedenlerle defalarca ayaklanmışlar, protesto gösterileri ve grevler yapmışlardır.⁹⁴

⁹⁴ Şehmus Güzel, “Tanzimattan Cumhuriyete Toplumsal Değişim ve Kadın”, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, 1985, c:3, s. 862-864

Bu eylemlerin karşılığını da çoğunlukla almışlar; Devlet Hereke fabrikasında çalışmak üzere gelen işçi kızlara barınma yerleri ve lojmanlar açmış, çalışma süresi 11 saatle sınırlandırılmış ve her işçiye yılda bir ay ücretli izin verilmesi kararlaştırılmıştır.⁹⁵

1913 ve 1915’de yapılan sanayi sayımlarında işçi kadınların sayısının gittikçe arttığı görülür. Yaşamı Anadolu kadınından daha sıkı denetlenen orta sınıf kent kadını ise 1900’lere gelindiğinde yavaş yavaş öğretmen ve ebe olarak iş yaşamına girmeye başlamıştır. Balkan savaşlarından sonra bazı ilkokulların ve hatta idadi’lerin müdürlükleri kadınlara verilmiş, hatta bayan müfettişler bile atanmıştır. Bu ardı arkası kesilmeyen savaşlar döneminde kadınlar erkeklerin yerine çalışmak üzere giderek daha yoğun bir biçimde fabrikalara girmeye başlamışlardır. Kadınların ekonomik yaşama katılmalarındaki artış, I. Dünya Savaşı’nda doruk noktasına ulaşır. Savaş Osmanlılarda da batıdaki gibi bir işleve sahip olmuş, kadınları kitlesel olarak çalışmaya itmiştir. İmparatorluk tarihi savaşlarla dolu olduğu halde ülke kaynakları ilk kez böylesine seferber edilmektedir. Bu koşullar nedeniyle hiçbir zorlama olmadan geleneksel değer yargıları değişime uğramış, Türk kadını toplumsal yaşamda egemen rol oynamaya başlamıştır. Kadınlar, PTT’de, Maliye Nezareti’nde işe girmişler, belediyelerde sokak temizleme görevini üstlenmişlerdir. Ne var ki, savaşın bitmesiyle kamu hizmetlerinde çalışan kadınların büyük bölümü işten çıkartılır.⁹⁶

3. I. DÜNYA SAVAŞI VE KADIN

Osmanlı İmparatorluğu, 1911 yılında İtalya’nın Osmanlı idaresindeki Libya’ya saldırmasıyla patlak vermiş olan Trablusgarb Savaşı’ndan başlayarak, Balkan Savaşı (1912-1913), Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) ve Kurtuluş Savaşı’na (1919-1923) katılır. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna kadar geçen son on iki yıllık süre içerisinde, İmparatorluk hep savaş halindedir.

⁹⁵ Y.a.g.y.

⁹⁶ Bernard Caporal, Kemalizm ve Sonrasında Türk Kadını, s:140

1912’de başlayan Balkan savaşı sonunda, yüzyıllarca Türk egemenliğinde kalan Rumeli birkaç ay gibi kısa bir dönemde yitirilir. Rumeli halkının büyük bölümü İstanbul’a göç etmek zorunda kalır.

İttihat ve Terakki’nin önde gelenleri, imparatorluğun içine yuvarlandığı bu bunalımı çözmek için bir takım önlemler alırlar. Okullu ve alaylı subayların yer aldığı orduda tekrar modernleşmeye gidilir. Büyük bir tasfiye hareketi gerçekleştirilir. İttihat ve Terakki’nin içinde yetişmiş olan genç subaylar sorumlu yerlere getirilir. Bu arada ulusal sanayi özendirilmeye çalışılır. Bankacılık sistemi getirilir, yeni şirketler kurulur. Ancak I. Dünya Savaşı’nın bastırması ve Osmanlıların bu savaşa Almanların yanında katılması, iç ve dış bunalımları daha da körükler. 30 Ekim 1918’de, Anadolu topraklarının yabancı güçler tarafından işgaline yol açan Mondros Mütarekesi’nin imzalanması, savaşta yenik düşen Osmanlı İmparatorluğunun çökmesine yol açar.

Uzun süren savaş yıllarında, kırsal kesimde yaşayan kadınlar zaten üretimle meşgul oldukları ve akrabalarıyla birlikte oturdukları için, açlıkla karşı karşıya kalmaları pek söz konusu olmamıştır. Ancak Osmanlı İmparatorluğu’nun büyük şehirlerinde erkekler birbiri ardına cepheye gitmeye başlayınca, pek çok kadın erkeksiz kalır. Birinci Dünya Savaşı’nın son yıllarında Müslüman Osmanlı toplumunda bir kadının erkeksiz kalması, açlıktan kırılan bir şehrin ortasında çaresiz kalması anlamına gelmektedir.

Bu durumun açtığı toplumsal yaralar, Harbiye Nezareti’ni rahatsız etmektedir. İstanbul’da erkeklerini cepheye uğurlamış olan Müslüman Osmanlı kadınlarının karşı karşıya kalmış oldukları geçim sıkıntısının farkında olan Nezaret, birtakım toplumsal önlemler alma ihtiyacı hisseder.

1915’de Osmanlı Ticaret Nezareti’nce “Kadınlar Zorunlu Hizmet Kanunu” çıkarılır, ardından da Harbiye Nazırı Enver Paşa ve eşi Naciye Sultan tarafından ordunun himayesinde “Kadınları Çalıştırma Cemiyeti İslamiyesi” adlı bir dernek kurulur. İlk bir buçuk ay içinde çalışmak için derneğe 14 000’i aşkın kadın müracat

etmiştir. Esasen bir iş ve işçi bulma kurumu gibi çalışan derneğin atölyelerinde ordu için üniforma, çamaşır ve kum torbası dikilmektedir. 6000- 7000 kadının günde 10 kuruş yevmiye ve yemek karşılığı çalıştığı dernek iş bulduğu kadınların evlenmesini zorunlu kılmış, bu kadınlara koca, kocalarına da iş bulmuştur. İlk “Amele Kadın Taburları” da bu dernek aracılığıyla kurulmuştur. 7. Ordu hizmetindeki tabur, cephe gerisinde kullanılmıştır. İstanbul Belediyesi de bu tabura bağlı kadınlara üniforma ve pantolon giydirerek, onlardan sokak temizleyicisi olarak yararlanmıştır.⁹⁷ Ayrıca Adana ve civarında da “Amele Kadın Taburları” oluşturulmuştur.

I.Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin en başarılı olduğu cephe Çanakkale Cephesidir. İngiltere ve Fransa, Kafkasya Cephesinde bunalan müttefikleri Rusya'yı rahatlatmak ve Türk Ordusunun geri çekilmesini sağlamak için Çanakkale Boğazı'na hareket düzenleyince dünya tarihinin en kanlı savaşı bu cephede cereyan etmiştir.

Çanakkale Savaşı'na katılan Türk Ordusu'ndan, çoğu öğrenim çağında 253.000 subay, er ve erbaş şehit olur. Ancak İngiliz ve Fransızlar verdikleri pek çok kayıptan sonra Çanakkale'nin geçilemeyeceğini anlayarak, 9 Ocak 1916'da geri çekilirler.

Balkanlar ve Dünya savaşının yenilgilerle dolu acı günlerinde Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle, toplumun moral kazanması için Şişli'de bir resim atölyesi kurulur. Harbiye Nezareti Resim Atölyesi, Osmanlı Devletinin, yenilgiler karşısında toplumun moral gücünü yükseltmek düşüncesiyle sanata sarılışının göstergesi olması ve Türk resminin Avrupa başkentlerinde tanıtılmasını amaçlaması nedeniyle çok önemlidir. Bu etkinlik, Çanakkale savaşını yüceleştiren ve Osmanlı'nın askeri dehasını gündeme getiren resimlerin toplumu yüreklendireceği, daha da önemlisi, sarayın dolayısıyla da İmparatorluğun itibarını yeniden arttıracak düşüncesi ile gerçekleştirilmiştir.⁹⁸

⁹⁷ Sina Akşin, s.303

⁹⁸ Sezer Tansuğ, 1986, s.151-152

Türk ressamlarını ortak bir tema etrafında ilk kez bir araya getiren bu atölye, bireysel sanat farklılıklarını gözler önüne seren resimlerin üretilmesine de vesile olur. Türk resim sanatının en ilginç olaylarından biri olan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi I. Dünya savaşının çıkmasından üç yıl sonra, 1917’de kurulmuştur. Burada ordu, asker, zafer konularının sanatçılar üzerinde uyandırdığı milli duygularla resimler üretilmektedir. Bu arada farklı konular içeren resimler de sergiye katılır. Bu çalışma İstanbul ve Avrupa başkentlerinde açılan sergilerle ulusal ve uluslar arası bir etkinlik olarak tasarlanır.⁹⁹

Harbiye Nezareti Resim Atölyesi’nde yapılan resimler, program gereğince ilk kez 1918 yılında Galatasaray Salonları’nda sergilenir. Bu sergide yer alan, İbrahim Çallı’nın, Boğalı Kadın, Mehmet Ruhi’nin Çanakkale Triptiği, Sami Yetik’in ise “Milli Mücadele” adlı resimleri bir yandan sivil toplumun Büyük Savaş’tan nasıl etkilendiğini gösterirken, öte yandan da Türk kadınının savaş sırasında gösterdiği büyük özveri ve kahramanlıklara vurgu yapmaktadır.



Resim 43: Mehmet Ruhi Arel, “Çanakkale Zaferi Triptiği”

Mehmet Ruhi’nin Şişli Atölyesi’nde gerçekleştirdiği bu eser, 1917-18’de önce Galatasaray Sergisi’nde, ardından da Viyana Sergisi’nde teşhir edilmiştir. Avrupa resim geleneğinde, genellikle ahşap paneller üzerine gerçekleştirilen triptiklerin her bölümünde İncil’den alınan bir hikayenin, farklı evreleri

⁹⁹ Sezer Tansuğ, 1986, s. 151-152

betimlenmiştir. Mehmet Ruhi Batı'daki bu uygulamaya atıf yaparak, Çanakkale savaşının üç evresini görselleştirir. Sanatçının, Müslüman Osmanlı toplumuna ait kültür kodlarını Batı şemasına uygun biçimde resme yerleştirmesinde, muhtemelen, Şişli Atölyesi'nde gerçekleştirilen eserlerin propagandist amaçlarla Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerinde sergilenecek olması etkili olmuştur.

Triptiğin tüm panellerinde yüzey, geriye doğru uzanan diyagonallerle bölünerek mekansal derinlik oluşturulmuştur. Ancak diyagonallerin ustalıklı bir birbirinden ayırdığı bu ön, orta ve arka planlarda ne yazık ki aynı düzeyde başarılı bir renk perspektifinden söz etmek mümkün değildir. Savaş öncesini anlatan sağ triptikte, hüznü veda sahnesi sokağa taşmıştır. Yaşlı babanın alnından öperek uğurladığı genç belli ki kutsal bir görev için evden ayrılmaktadır... Ön planda, arkadaki yola paralel bir diyagonal oluşturan bu grubun en sağında, biraz geride betimlenen genç kadın ise dimdik duruşu, vakur edası ve elinden sınıksız tuttuğu küçük kızı ile hem eşine, hem de izleyiciye vatan müdafasının kutsallığını bir kez daha hatırlatırken, Çanakkale savaşının yalnızca cephede kazanılmadığını, arkasında da çok büyük özveri ve fedakarlıkların bulunduğunu düşündürür. Arka planda betimlenen Türk bayraklı, davullu zurnalı asker alayının coşkusu ön taraftaki hüznü dengelemektedir.

Sanatçı orta panelde kıran kırana bir savaş sahnesi betimlemiştir. Resim yüzeyinin diyagonallerle parçalandığı kompozisyonda arka planda yer alan büyük figürler perspektif algıda bir çelişkiye neden olmaktadır. Batı resminde bu tip çelişkiler gerçek dünya ile uhrevi hayatı birbirinden ayırmak için kullanılmış, biçimsel karşıtlıklarla vurgulanan ahiret tasvirlerinde Meryem, İsa ve azizler cennette betimlenmiş, günahkarlar ise cehennemde yanarken görselleştirilmişlerdir. Benzer bir biçimsel yaklaşım ve düşünsel alt yapı ile gerçekleştirilen bu resimde ise, farklı boyutta betimlenen figürler Müslüman Türk toplumundaki yaygın inanışa göre; kutsal vatan topraklarının müdafaası için savaşanlara yardım eden şehitlerdir...

Sağdakine benzer bir mekan düzenlemesi ile kompoze edilen sol panelde savaş sonrası betimlenmiştir. Resimde, Çanakkale gazisini ailesi sevinçle karşılar.

Savaştan dönen genç adam küçük çocuğunu kucağına almış hasretle öperken, etrafındaki aile bireylerinin mutlulukları yüzlerine yansımaktadır. Bu coşku biraz geride duran figürün zaferi imleyen havadaki kolu aracılığıyla arka plandaki davullu zurnalı zafer alayına taşınmaktadır. Bir bayram havasının yansıtıldığı kompozisyonda ön plandaki evin harabe hali savaşın geride kalan siviller için de kolay geçmediğini imlerken, arka planda yer alan caminin sapa sağlam görüntüsü Mehmet Akif’in İstiklal Marşı’nda dile getirdiği “bu ezanlar ki şehadetleri dinin temeli, ebedi yurdumun üstünde benim inlemeli...” dizelerinde anlatılanların görsel karşılığıdır.



Resim 45: İzzet Ziya , “Denize Bakan Genç Kız” , 1917

İzzet Ziya’nın 1917’de yaptığı “Denize Bakan Genç Kız” adlı resimde betimlenen genç bayanın her iki elinde de yüzük bulunması, onun evli olduğunu düşündürür. Resmin sağ alt köşesinden sol üste doğru uzanan kayalıklar denizle karayı birbirinden ayırır. Yukarıda ufuk çizgisinin üzerinde belli belirsiz görünen ada ile karanın ilişkisine bakarak figürün bulunduğu yerin Moda Tepesi, adanın ise Büyükkada olduğu düşünülebilir. Genç bayanın arkasındaki taburede açılmış bir mektup durmaktadır. Çanakkale savaşının yaşandığı bu günlerde İstanbul’un iyi ailelerine mensup erkeklerin çoğu devletin üst kademelerinde bürokrat ya da asker

olarak görev yapmaktadırlar. Varlıklı bir aileden geldiği anlaşılan bu genç kadın küçük beyaz bir türban, beyaz manto, çorap ve pabuçlarıyla günün modasını yansıtmaktadır. Genç bayanın açık denizde gözlerinin daldığı yer ise o günlerde on binlerce Türk gencinin düşman gemileri İstanbul'a ulaşmasını diye gözünü kırpmadan ölüme koştuğu Gelibolu Yarımadası'dır. Kim bilir, belki de heyecanla açılıp okunduktan sonra özenle tabureye bırakılan mektup Çanakkale kahramanlarından birine aittir. Belki de Avrupa'ya eğitim almaya gitmiş bir nişanlıya veya dış işlerinde görevli bir eşe... Eğitim almış kentli kadın yavaş yavaş harem dışına çıksa da ne yazık ki bu kara günleri eli kolu bağlı bir bekleyiş içinde geçirmektedir. Henüz üzerinde ki ölü toprağını atamamıştır...

Osmanlı devleti, I. Dünya Savaşı içinde, Ermeni isyanının yoğun olduğu Doğu Anadolu'da, bir yandan cephede Rus ordularıyla ve Rusların yanında yer almış olan Ermeni kuvvetleriyle savaşmış, diğer yandan da cephe gerisinde Türk köy ve kasabalarını yakıp yıkan, ordunun ikmal tesislerine ve konvoylarına saldıran Ermeni çeteleri ile mücadele etmek zorunda kalmıştır.

1915 ve 1916 yıllarında tüm Osmanlı toprakları Doğu cephesinden gelen haberlerle sarsılmaktadır. İngiliz ve Amerikalı misyonerlerin yıllardır bölgede sürdürdükleri faaliyetler milliyetçilik akımının da etkisiyle meyvelerini vermeye başlamış, bağımsız devlet hayalleri kuran Ermeniler, Osmanlı Devletine baş kaldırmışlardır. Yüz yıllar boyunca yan yana, omuz omuza yaşadığımız, kardeş bildiğimiz bu insanlar düşmanla bir olmuş, cephede Türk askerinin karşısında savaşırken, cephe gerisinde de sivil halkı masum kadın ve çocukları acımasızca katledip, yerlerini yurtlarını harap etmeye girişmişlerdir. Genç erkeklerin orduya katıldığı köylerde, yaşlı ve çocuklarla birlikte savunmasız kalan kadınların maruz kaldığı aşağılanma Müslüman Türk toplumu için sineye çekilir bir durum değildir. Böylece iki halk arasında, yankıları günümüze kadar sürecek olan bir iç savaş gündeme gelir.

Cephe gerisindeki bu önemli tehlikeyi çözmeye çalışan devlet, 1915'te Ermeni komitacılarına yönelik bir operasyon düzenler. Ancak Rus sınırına yakın

bölgelerde yaşayan Ermeni halk isyan halindedir. Müslüman halkın Ermeni komitacıların Türk köylerinde giriştiği katliamın karşılığını vermeye başladığı bir dönemde, Osmanlı Ordusu bir yandan cephede Ruslarla savaşırken öte yandan cephe gerisinde iç savaş ortamında bulunan Ermeni Halk ile Sivil Türk'lerin can güvenliğini sağlamak zorunda kalır. Bu nedenle Ermenilerin ülkenin emniyetli bölgelerine “sevk ve iskâna”, o dönemdeki ifadesiyle “tehcir”e tabi tutulmaları gündeme gelir.



Resim 46: Avni Lifij, “Alegori – Savaş”, 1916

Sanat eğitimi almak üzere gittiği Avrupa’dan 1912’de yurda dönen Avni Lifij bu tarihten itibaren çeşitli eğitim kurumlarında resim ve Fransızca öğretmeni olarak görev yapmaya başlamıştır. Bir yandan da sanatsal etkinliklerini sürdürmektedir. Bu arada Balkan savaşının ardından I. Dünya savaşının da patlak vermesiyle Osmanlı topraklarında zor günler yaşanmaya başlamıştır. Ortaya koydukları yapıtlarla içinde yaşadıkları döneme ayna tutan 1914 kuşağı sanatçıları, gerek katıldıkları sanatsal etkinlikler ve gerekse sanat eğitimine yaptıkları katkılarla toplumsal duyarlılıklarını göstermişlerdir. Bu dönem sanatçıları arasında, savaşın toplum yaşamındaki etkileri

görselleştirilirken hamasi vurgular ağırlık kazanmasına rağmen Lifij savaşın insani boyutunu ele almayı yeğlemiştir.

İçinde bulunduğu sanat çevrelerinde entelektüel yapısıyla dikkati çeken Avni Lifij'in sosyal bir sorumluluk bilinciyle ülke gerçeklerine yöneldiği düşünülecek olursa, 1916 yılında gerçekleştirilen Savaş/Alegori adlı bu yapıtın Osmanlı topraklarında yaşanan savaşın görsel karşılığı olduğu iddia edilebilir.

Resim kadrajındaki diyagonallerin alt kısmına, merkezin yanına piramidal bir kurgu ile yerleştirilen üç kadın figürünün yarı çıplak oluşu, yüzlerindeki derin acı, yanmış yıkılmış harabeye dönmüş bir mekan ve doğmakta olan güneş, gece yarısı yaşanan felaketin, felaketlerin en büyüğü olduğunu imlemektedir. Biraz geride duran yaşlı adam utancını gizlemek için yüzünü örtmüş, çaresizce beklemektedir. Ama nafile, artık olan olmuştur. Destek almak için dalına tutunduğu kuru ağaç ise yaşlı, hasta ve çökmek üzere olan devleti simgeler. Bu ıssız, kimsesiz yerde savaşın acısını korumasız, masum insanlar, kadın ve çocuklar çekmektedir.

Sıcak renklerin hakim olduğu resimde sanatçı merkeze yerleştirdiği vurguyu güçlendirmek için sağ ve sol kenarlarda soğuk renkler kullanmıştır. Gerek figürler, gerekse mekan öğeleri ile oluşturulan diyagonaller, yüzeyi geriye doğru planlara ayırmış, renklerin arkaya doğru giderek nötrleşmesi uzam hissini kuvvetlendirmiştir. Sağlam bir desen alt yapısının göze çarptığı yapıtta renk kullanımı da izlenimcilerden çok sembolistleri çağrıştırmaktadır.



Resim 47: Namık İsmail “Teselli ya da Tatlı Anı”

Namık İsmail’in “Teselli ya da Tatlı Anı” isimli çalışması büyük savaş günlerinde imparatorluğun her köşesine sinmiş hüznün ve karamsarlığı imlemektedir. Resmin ortasında ayakta duran genç kadın siyah bir çarşaf giymiş olmasına rağmen ince uzun bedeninin zarafeti apaçık ortadır. Eteğin kenarındaki minik yırtmaç onun kadınsı şıklığını vurgularken, siyah başörtünün kenarlarından taşan sarı bukleler solgun ve hüzünlü, ama güzel bir yüzü çevrelemektedir. Genç kadın bel hizasının biraz altından pervazla ikiye ayrılmış bir duvarın önünde, belli ki sırasının gelmesini ya da çağırılmayı beklemektedir. Resmin sağ tarafında ise göğüs hizasında öylesine asılmış gibi duran bir karakalem peyzaj bulunmaktadır. Tüm bu ayrıntılar burasının bir devlet dairesi olduğunu düşündürür. Ancak İmparatorluğun eski şaşaalı günlerine ait bir mekan değil de Anadolu’da kurtuluş mücadelesi verirken, her şeyi yoktan var etmeye uğraşan genç bir devletin kurumu... Üzerindeki basit çarşafa rağmen bu genç hanımın iyi bir aileden geldiği belli olmaktadır. Bu zor dönemde bir iş görmek için geldiği devlet dairesinde karşılaştığı küçük resim ona eski güzel günleri, o günlerin İstanbul’unu anımsatmış olsa gerek...

4. ULUSAL KURTULUŞ SAVAŞI VE TÜRK KADINI

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu can çekişmeye başlamıştır. Yenilginin ardından 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması da imparatorluğun parçalanmasını hızlandırır. Ancak yine de halk arasında, imparatorluğun Türk topraklarını koruma umudu devam etmektedir. Oysa İtilaf Devletleri yaptıkları gizli anlaşmalarla Anadolu'nun büyük bölümünü kendi aralarında paylaşmışlardır bile...

Nitekim, Ateşkes'ten kısa bir süre sonra, İtilaf Devletleri, Boğazlar ve İstanbul'u gözetim altına alırken, İngilizler Karadeniz'deki destek noktalarını ele geçirip Urfa, Maraş ve Antep'i işgal etmeye; İtalyanlar, Antalya ve Konya'ya, Fransızlar da Adana'ya yerleşmeye başlamışlardı. Ermeniler, Doğu illerinde yeniden bir krallık kurma iddiasını ortaya atmış, Yunanlılar ise Trakya, Karadeniz ve Ege'de kıpırdamaya başladıktan sonra 15 Mayıs 1915'te İzmir'e çıkartma yapmışlardı. Bütün bunlar olurken Avrupa basını da Osmanlı İmparatorluğu'na karşı acımasız bir kampanya sürdürüyordu.

İşte bu noktada Türk milleti son bir sıçrama yaparak kurtuluşunun kaynaklarını kendi gücünde arayacaktı.¹⁰⁰ Anadolu'da ve Trakya'da ulusal savunma dernekleri kuruldu. Zaten ateşkesin hükümlerini kabul etmeyen Doğu'daki askeri birlikler silahlarını bırakmayı reddetmiş, hemen her tarafta savaş grupları ve çeteler oluşmuştu. Aralarında bağlantı bulunmayan bu vatanseverler, yerel durumların gereklerine göre davranıyorlardı. Bu direniş güçlerini ortak bir örgütte birleştirerek belli bir hedef doğrultusunda yönlendirmek gerekiyordu. Anadolu'daki karışıklıkları sona erdirmek için İtilaf kuvvetleri tarafından sıkıştırılan hükümet, genişletilmiş askeri ve sivil yetkilerle, Mustafa Kemal'i Doğu Anadolu'daki durumu ele almakla görevlendirdi.

¹⁰⁰ Bernard Caporal, s.116

19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkan Mustafa Kemal -padişahın adını kullanarak- direnişi örgütlemek için çalışmaya başladı. Anadolu'da tüm direnişçileri ve halkı ayaklanmaya çağırdı. Terhis olmuş subaylar ve memurlarla toplantılar yaparak, halkla konuşarak ülkeyi baştan başa dolaştı. Halkın halife-sultana duyduğu bağlılığı harekete geçirmek için padişahın üzüntülerini dile getirmekten kaçınılmıyordu. Anadolu'daki ayaklanmayı birleştirmek için bunlar yeterliydi. Kadın erkek, yaşlı genç demeden herkes mücadele için Mustafa Kemal'in etrafında toplandı.

I. Dünya Savaşı kadınların kitlesel olarak siyasal ve ekonomik yaşama katılımını gerektirmişti. Ancak “Kurtuluş Savaşı” Türk kadınının cesaret ve özverisinin doruğa çıktığı, siyasal etkinliklere katılımının açıktan açığa gerçekleştiği bir dönem olmuştur.

Kadınlar protesto gösterilerinden, Müdafaa-i Hukuk Cemiyetlerine, konferanslardan, cephe gerisi sevkியata, cephe savaşımaya kadar her alanda kendilerini gösterdiler. İşgale karşı düzenlenen protesto gösterileri ile mitinglerde on binlere hitaben konuşmalar yaptılar. İşgal kuvvetlerince tutuklanmaktan hapse girmekten çekinmedikleri gibi, Mustafa Kemal ile Anadolu'ya geçerek mücadeleye katılmakta da hiçbir sakınca görmediler.¹⁰¹ Savaş öncesi dönemde aydın çevrelerin gündeminde olan kadın hakları mücadelesi, “vatanın kurtuluşu” düşüncesiyle boyut değiştirdi ve kadınlar tüm güçleriyle erkeklerin yanında vatan müdafasına yöneldiler.

19 Mayıs 1919'da, İzmir'in Yunanlılarca işgalini protesto etmek için Fatih'te yapılan mitingde Halide Edip ve Meliha Hanımlar, 50.000 kişinin önünde Türk halkını kendine güvenmeye çağırdılar. Ardından Üsküdar'da, Sebahat ve Naciye Hanımlar, Kadıköy'de ise Münevver Saime, direnişçilere cesaret vermek için yaptıkları konuşmalarda, onların yalnız olmadıklarını, karılarının, annelerinin, kardeş

¹⁰¹ Ayşe Demiröz, “Kadınların Siyasal Haklarının 50. Yıl dönümünde Binbir Çilenin, Acının, Engelin İçinden”, Saçak, sayı:11, Aralık 1984, s:10

ve bacılarıyla çocuklarının hazır beklediklerini hatırlattılar. Örgütlenerek ayaklanma çağrısı yaptıkları için işgal kuvvetlerinin tepki göstermesi üzerine, pek çok vatansever gibi onlar da Anadolu'ya geçerek ulusal kurtuluş birliklerine katıldılar.¹⁰²

Bu arada, Anadolu'daki pek çok kentte, Müdafaa-i Hukuk Cemiyetleri işgale karşı örgütlenmekteydi. Değişik yörelerdeki bu derneklerden doğudakiler, Mustafa Kemal tarafından 23 Temmuz 1919'da Erzurum, Anadolu ve Rumeli'dekiler ise 4 Eylül 1919'da Sivas kongrelerine çağrıldılar. Burada, Türkiye'nin bağımsızlığını ve birliğini karara bağlayan Misak-ı Milli kabul edildi. Sivas Kongresi Mustafa Kemal'in başkanlığında bir Heyet-i Temsiliye oluşturdu. Bu arada İstanbul Hükümeti de, işgal kuvvetlerinin baskısıyla, onun komutanlık görevine son vermiş, general rütbesini de geri almıştı.

29 Ekim 1919'da, Erzurumlu kadınlar Dahiliye Nazırı'na ve İtilaf güçlerinin İstanbul temsilcileri ile Amerikan Senatosu'na kınama telgrafları çekerek, Anadolu işgal edilip masum insanlar katledilirken Türk'ün dostu olduğunu söyleyenlerin buna sessiz kalmalarını lanetlediler. Sivashlı kadınlar ise kongre sırasında, "Türklerin şanlı geçmişi eski büyüklüğü ile yeniden kuruluncaya dek savaşa katılacaklarını" ilan ederler. 1919 Eylül'ünde, Sivas Valisi Reşit Paşa'nın karısı Melek Hanım, bir grup kadınla birlikte Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti'ni kurar. Anadolu'da pek çok şubesi açılan dernek, bağış kampanyaları düzenleyerek ordu ve yıkıma uğramış halk için dikimevleri ve işlikler kurup, giyecek vb. üretir.¹⁰³

İtilaf kuvvetleriyle anlaşılan, Damat Ferit Paşa başkanlığındaki, İstanbul hükümeti ise Şeyhülislam'ın 5 Nisan 1920 tarihli fetvasıyla, Ankara isyancılarına karşı 'kutsal savaş' ilan etmiştir. Öte yandan bir askeri mahkeme, Mustafa Kemal'le birlikte, birisi kadın (Halide Edip), beş kişiyi 'gıyaplarında' idama mahkûm eder. Bu arada güçlü din duygularının etkisiyle Mustafa Kemal'e bağlı kimi birliklerde çözümler ya da "Hilafet Ordusu" na katılmalar olmuştur.

¹⁰² Bernard Caporal, s.167-168

¹⁰³ Baykal Bekir Sıtkı. "Milli Mücadele'de Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti, Atatürk ve Atatürkçülük Dizisi:2, Ankara, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1986,s.3

Öte yandan Anadolu'nun paylaşımını hükme bağlayan Sevr Antlaşması'nın toplum vicdanında açtığı yara, ulusal kurtuluş hareketinin güçlenmesine yardımcı olur. Sevr'in şoku öylesine derindir ki, birkaç hafta sonra dağılmaya başlayan Hilafet Ordusu'na karşılık, Mustafa Kemal'in güçleri tüm cephelerde giderek çoğalır. Böylece Anadolu'da kendine yol açmaya çalışan Yunanlılara karşı amansız bir savaş başlar.

Türk kadınları bu savaşa tüm benlikleriyle katılırlar. Ordunun lojistik hizmetlerine katkıda bulunmakla kalmaz, kavganın tam ortasında yer alırlar. Gösterdikleri kahramanlıklarla devleşirler. Savaşırken şehit düşen kadınlar, düşman ordularına büyük kayıplar verdirebilirler.

Hepsi silah taşımaya da Türk kadınları kurtuluş mücadelesine canla başla katılmışlardır. O kadınlar ki; iki öküzün çektiği bir araba ile, cepheye erzak taşırken, öküzlerden biri düşman kurşunlarıyla yaralanınca, iki çocuğu ile birlikte öküzün yerine geçerek arabayı çekmeye devam eder; sırtında çocuğuyla cepheye, bir araba dolusu mühimmat ve cephane götürürken yağmur başlayınca, çocuğunu sardığı örtüyü alıp, ıslanmasın diye cephanelerin üzerine örter; doğum yaptığı için cephe gerisine gitmesi istendiğinde “Ordu cephane bekliyor” diyerek reddeder.



Resim 48: Halil Dikmen, “Cephane Taşıyan Kadınlar”

Halil Dikmen gerçekleştirdiği “Cephane Taşıyan Kadınlar” isimli anıtsal kompozisyonda çağdaş bir anlatım dili kullanarak tüm bu kahramanlık öykülerini görselleştirir. Sanatçı resimde renkten çok desene ve ışık gölgeye önem vermek suretiyle, milli mücadele ruhunu dramatize eder.

Resim sanatı tarihinde tüyler ürperten ve insanları derinden etkileyen savaşlara karşı ressamların heyecan, coşku, ürperti ve yada trajediyi, kendilerine özgü dille yansıtmış olmaları doğaldır. Bizler, sanatçıların savaşa nasıl tepki gösterdiğini ve ondan nasıl etkilendiğini görerek savaş vahşetini yaşıyoruz. Bir başka açıdan ise, savaş resimlerinin bizleri etkilemesi, mutsuzluğa, umutsuzluğa sürüklemesi, insanlık tarihinin geçmişiyle aynı paralellikte olduğunun en açık göstergesidir. Ancak, Kurtuluş Savaşları konulu resimler, savaşların bu dramatik yapısından çok, toplumsal bir eylemi, duyarlılığı yansıtır. Bu resimlerde özgürlüğe karşı duyulan özlem, acıma ya da kendini feda etme ile işlenmiştir. Türk Resminde Kurtuluş Savaşı konulu resimlerde bu durum aynı özenle anlatılmıştır. Savaşın felâketleri gibi somut görüntülere karşı yansıtılmak istenen olgu, toplum dayanışmasından doğan güç, azim, ve kararlılıktır. Türk halkını heyecanlandırarak, özgürlüğe çağrı yapan duyguyu güçlendiren, birliktelikle daha kuvvetli olunabileceğini anlatan sahneler; coşturucu içeriklerin biçimlendirdiği yapılarıyla o dönemi belgelerler. Sonuçta büyük boyutlu yağlıboyalar olan bu resimlerde renkçi, lekeci, inşacı, dışavurumcu gibi üslûpsal farklılıklarla da olsa bu yakalanmıştır. Dolayısıyla kurtuluşa duyulan istek, inanç havasına bürünmüştür. Çünkü bağımsızlık özlemi, toplumdan ayrı düşünemeyeceğimiz ressamlarımız için de vazgeçilemez bir duygudur. Hatta bağımsız olma fikrine duyulan saygı, bu konunun daha sonraları, tekrar tekrar ele alınması şeklinde kendini göstermiştir.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Kıymet Giray, 1997



Resim 49: Kasım Koçak, Mustafa Kemal'in Kağnısı, 1981



Resim 50: Ramiz Aydın, Mermi Taşıyanlar, 1981

I. Dünya Savaşı'ndan itibaren Milli Mücadelenin sonuna dek cephede savaşan Sami Yetik askerlerin özveri ve kahramanlığını yansıtmayı amaçlayan ve zamanla “hamasi” konular çerçevesinde yorumlanarak, çağdaş sanat kapsamı dışında tutulan Kurtuluş Savaşı ve benzeri konulu resimlere, uzun süre bağlı kalmıştır. Sami Yetik'in resimlerinde savaş, Anadolu gerçekliğine uygun biçimde, daha çok cephede ve cephe gerisinde, sınırlı insan ve savaş malzemesine dayalı bir özveri tasvirinin sahneleri olarak ele alınmıştır. Ülkenin değişik kesimlerinde, düşmana karşı sürdürülen mücadelenin, 30 Ağustos'ta “nihai” zaferle sonuçlanmasına kadar geçen süre içinde, cephe savaşları halinde sürmesi, en açık anlatımıyla, onun resimlerinde belgelenmiştir. Bu kompozisyonlar için, Sami Yetik'in kendi gözlemleri dışında

herhangi bir prototip aramamış olması, resimleri kendi türünün ilginç örnekleri arasına sokan başlıca nedendir.¹⁰⁵

Sanatçı, cephe gerisini konu alan resimlerinde, genellikle cephane taşıyan köylüler ya da topçuları betimlemiştir. 1924 tarihli “Cephane Taşıyan Köylüler” adlı resimde, kompozisyonun sol alt köşesinden sağ üst köşesine uzanan diegonal hat üzerinde, kadınlı erkekli bir grup, cephane yüklü bir kağnyı arkadan itmektedir. Sabah ışığının aydınlatığı karşı tepenin yamacında da yine cephane taşıyan bir başka grup tasvir edilmiştir. Yetik, kompozisyonda ön planın gri ve gölgeli tonlarını, sağ üst taraftaki turuncu sarı lekelerle dengelemiştir.



Resim 51: Mehmet Ruhi Arel, “Uyuyan Anne ve Çocuklar”, 1922

Mehmet Ruhi Arel 1922’de gerçekleştirdiği bu resimde savaşın farklı bir boyutunu ele alır. Arkada yanan ocağın belli belirsiz aydınlatığı mekan alabildiğine sade görüntüsüyle Anadolu halkının Kurtuluş savaşı günlerinde, cephe gerisinde yaşadığı yoksunluğu, yoksulluğu imlemektedir. Öyle ki yerde kıvrılmış yatan çocukların altına atmaya bir döşek bile bulamamıştır genç anne... Resmin sağ üst köşesinden içeriye sızan ışık burasının geçici olarak yerleşilen bir çadır ya da kapısı bile bulunmayan bir tente olduğunu düşündürür. Kim bilir belki de birkaç gece evvel

¹⁰⁵ Kaya Özsezgin, Sami Yetik, Yapı Kredi Yayınları

köylerini basan düşman askerleri evlerini yakıp yıkmış... Kocasını vatani kurtarsın diye cepheye gönderen bu fedakâr Türk kadını ise başlarını sokabilecekleri bir yer bulunca çocuklarını uykuya yatırmış. Ancak kendisi pusuda... Tekrar gelirler de yavrularına kötülük ederler diye beklerken oturduğu yerde yorgunluktan sızıp kalmış...

Mehmet Ruhi'nin ortaya koyduğu bu tablo Kurtuluş Savaşı yıllarında milyonlarca kadının cephe gerisinde yaşadığı yoksulluğu, acıyı, çaresizliği ama fedakarlığı anlatan genel bir tablo... Savaşın masum halkı, kadın ve çocukları nasıl etkilediğini gösteren ilginç bir resimsir.



Resim 52: Avni Lifij, “Karagün”, 1923

Avni Lifij'in 1916'da gerçekleştirdiği Savaş/Alegori adlı resmin üzerinden yedi yıl geçmiş ama bu topraklardaki kavga da acı da bitmemiştir. Dört bir koldan saldıran düşman artık ta içimize kadar girmiş, savaş cephe savaşı olmaktan çıkmış, kadını erkeği, yaşlısı genci ve çocukları ile birlikte top yekün verilen bir ölüm kalım mücadelesine dönüşmüştür. Kadın için savaş, cepheye gönderdiği kocasının yokluğunu çocuklarına hissettirmeden vermeye çalıştığı, buruk bir yoksunluk öyküsü değildir artık. Yıllar sonra kader getirip onu savaşın tam ortasına, ateş hattına atmıştır. Cephane de taşır kadın, mermi de yapar, yeri gelir çöpçü olur ama çocuklarına da bakar. Mitinglere katılır savaş çığlıkları atarak erkekleri coşturur ama

cepheye yalnız göndermez onları, kendi de gider. Düşman mevzilerine saldırırken şehit düşer, gazi olur ama kurban da olur kadın...

İşte Lifij'i 1923 yılında, Karagün adlı resmi yapmaya iten trajik tablo budur. Sanatçı bu kez de savaşın insani boyutunu dile getirmeyi yeğlemiştir. Sembolik öğeler içeren yapıtta sağlam desen alt yapısı hemen dikkati çeker. Sanatçı, Savaş / Alegori resmine göre daha aydınlık, daha yumuşak renkler kullanmış olmasına rağmen, simgelerin kolay okunuyor oluşu, bu resmi diğerinden daha ürkünç kılar. Önde yatan figürün sağ göğsünden sızan kan biraz önce yaşanan vahşetin ne kadar aşağılayıcı olduğunu imlemektedir. Hemen arkadaki beşikte ise minik bir bebeğin cansız bedeni uzanır. Arka plandaki yıkık dökük duvar mesajı daha da güçlendirmektedir. Yuvası yıkılmıştır genç kadının. Biraz sonra bebeğini alacak olan kara kartal, hayatını iyice karartacaktır. Ancak karanlığın en yoğun olduğu an sabahın en yakın olduğu zamandır. Nitekim uzaktaki dağların arkasından görünmeye başlayan güneş, gelecek güzel günlerin, cumhuriyetin habercisidir.

5. CUMHURİYETİN İLANI

Osmanlı Devleti'nin dört yıl süren I. Dünya Savaşı'na (1914–1918) girmesi, imparatorluğun sonunu getiren sürecin başlangıcı olur. Savaşı kazanmasına rağmen, kaybeden tarafta yer alması, O'nu mağluplar arasına koymuştur. Bu mağlubiyet, Osmanlı Devleti'nin tarihe karışması anlamına gelmektedir. Müttefikler, İmparatorluk mirasının nasıl paylaşılacağını, Paris'te düzenledikleri bir dizi konferansta tartışırlar. Nihayet, 1920'de Osmanlı devlet adamlarının eline Sevr Anlaşması tutuşturulduğunda, elde kalan Anadolu topraklarının büyük bir kısmı Müttefikler arasında pay edilmiş, İç Anadolu'da küçük bir bölge Türklere bırakılmıştı.

Kurtuluş Savaşı süresince verilen 'var olma' mücadelesi, aynı zamanda kurulacak yeni devletin sınırlarını korumayı amaçlıyordu. Dört yıl süren Kurtuluş

Savaşı büyük acı ve özverilerden sonra tamamlanıp da Misak-ı Milli sınırları üzerinde Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulunca bu ‘var olma’ meselesi, modernleşerek varlığını sürdürme meselesine dönüştü. Cumhuriyetin İlanı ile başlayan bütün inkılaplar ve düzenlemeler modern dünyaya ayak uydurarak devletin varlığını devam ettirebilmek için yapıldı.

Osmanlı İmparatorluğu modernlik öncesi bir aşamada takılıp kaldığından modern batı karşısında gücünü yitirmiş, önce yarı sömürge durumuna düşmüş, sonra da parçalanarak yıkılmıştı. Cumhuriyeti kuran kuşakların tanık olduğu bu korkunç acılı süreç, ‘tam bağımsızlık’ fikrini genç devletin en temel ülküsü haline getirdi. Modernleşme atılımı tam bağımsızlığı sağlamak ve pekiştirmek için girişilen bir mücadeleydi. Bu mücadele yeni kurulan ulus devletin modern dünyada ayakta kalmasını sağlamak için verilecekti. Bu bağlamda, Cumhuriyet’i kuran kuşaklar için bir hayat-memat meselesi olan modernleşme ile bağımsızlık kavramları birbirinden ayrı düşünülemezdi.

Dolayısıyla Kurtuluş Savaşı’nın ardından kurulan Cumhuriyet’in ilkeleri, modernleşme hamlesi ve gerçekleştirilen inkılapların hepsi de tam bağımsızlık hedefinin önkoşullarıydı. Devletçilik milli kalkınmayı sağlamak için gerekliydi, çünkü kalkınmışlık bağımsızlığın önkoşuluydu. Milli dayanışma sağlanamazsa bağımsız olunamazdı; o halde dayanışmayı sağlamak için halkçılık gerekliydi. Modernleşme bağımsızlığın, laiklik ve cumhuriyetçilik ise modernleşmenin ön koşulu idi. Bütün bunları gerçekleştirmek için devrimcilik, devrimi gerçekleştirecek var olma iradesini ortaya koyabilmek içinse milliyetçilik gerekliydi.

İnkılâp Sergileri’nin ilki Cumhuriyet’in onuncu yılına denk gelen 1933’te gerçekleştirilir. Bu süreçte D Grubu içindeki çalışmalarını sürdüren Zeki Faik İzer, bu sergi için Cumhuriyet’in ilke ve inkılaplarını ifade eden bir çalışma üretmeye yoğunlaşır. 1933 yılında hazırladığı “İnkılâp Yolunda” adlı resim, Delacroix’nın ünlü “Halka Önderlik Eden Özgürlük” adlı eserinin yerel bir konuya uyarlanarak farklı üslupta değerlendirilmesidir. Bu yönüyle resim devletin beklentileri paralelinde

düşmanı geriletmektedir. Ancak bundan sonraki savaş yalnız dışarıdaki düşmana karşı olmayacaktır. En öndeki beyaz sakallı figürle temsil edilen “ilerlemeye ve yeniliğe karşı eski düşünceler” le de mücadele etmek gerekmektedir. Resimde Ata’nın gösterdiği yöne sırt çevirenler, Kurtuluş Savaşı’nda düşmana karşı mücadele ederken halkla yekvücut olmalarına rağmen, 1923’ten sonra cumhuriyetin modernleşme idealine ters düşenlerdir. Ancak genç devletin bu dönemde, aykırı seslere tahammülü yoktur.

Zeki Faik İzer, Cumhuriyet reformlarının merkezinde çağdaş Türk kadınının bulunduğunu, Halide Edip’i anımsatan kadın figürünü, üzerinde Cumhuriyetin kuruluş tarihi olan “1923” yazılı bir temel taşının üstünde betimleyerek imlemiştir. Sanatçının Delacroix’nın Fransız devrimini anlatan bir resminden esinlenerek gerçekleştirdiği bu kompozisyonda hemen hemen tüm inkılapların özeti görülebilir; Kurtuluş Savaşı, cumhuriyetin ilanı, milliyetçilik, halkçılık ve laiklik ile medeni kanunun kabulü, harf ve kıyafet devrimleri ve diğer oluşumlar... Resim plastik açıdan oldukça sorunlu olmasına rağmen, gerek içeriği ve gerekse cumhuriyetin ilk yıllarında yapılmış olması nedeniyle Türk Sanatını anlatan pek çok sergide baş yapıtlar arasında yer almıştır.



Resim 54: Mehmet Ruhi Arel, “Atatürk’e İstikbal” , 1927

Mehmet Ruhi Arel'in 1927'de gerçekleştirdiği "Atatürk'e İstikbal" adlı resim, İstanbul halkının Atatürk'ü ve yeni kurulan Cumhuriyet'i Őenlik havasında karşılamasının gorsel bir belgesi niteliğindedir. Mayıs 1919'da vatanı müdafaa için İstanbul'dan bir gemiyle gizlice ayrılan Mustafa Kemal yıllar sonra ilk kez, yine bir gemiyle gelmiştir kente. İşte bu nedenle anlamlıdır bu karşılama... Sağda selamlama atışı yapan bayraklarla süslü harp gemisi ve ön bölümde yer alan, balıkçı sandallarından, şehir hatları vapuruna, kürekli sandallardan çatanalara, takalardan piyadelere dek çeşitli tekne grupları ve bunların içindeki figürlerin yöneldiği nokta, içinde Atatürk'ün bulunduğu Savanora Yatı'dır. 1919'da onu uğurlamaya gidemeyenler şimdi bu vatan kahramanına olan vefa borçlarını ödemek için yollara dökölmüş ve bulabildikleri vapur gemi ne varsa binerek, yaşlısı genci, kadını, erkeği, çocukları ve askerleri hep birlikte şükranla minnetle, coşkuyla atalarını selamlamaktadırlar...

Kompozisyonun solunda Dolmabahçe Sarayı'ndan Ortaköy Camii'ne kadar uzanan sahil şeridi bir diyagonal oluşturmaktadır. Sol alt köşeden resme giren geminin burun kısmında betimlenen günün modasına uygun giyinmiş kısa saçlı kadınların kimi ellerini kim de ellerindeki mendilleri sallamaktadır. Resimdeki herkesin dikkatli bakışları ileride Ata'nın bulunduğu yerde kilitlenmiştir. Bu ışıklı resim yansıttığı hava ile Türk halkının Atatürk'e ve cumhuriyete duyduğu sevgi ve bağlılığı simgelemektedir.



Resim 55: Abidin Elderoğlu, “Ayrılış”, 1933

Abidin Elderoğlu’nun 1933’de gerçekleştirdiği “Ayrılış” adlı tabloda formlar alabildiğine kunt ve hacimlidir. Resmin merkezinde askere giden oğlunu, tren istasyonundan yolcu etmekte olan bir anne ile hüznü bir genç kız betimlenmiştir. Yeni klasikçi (neoklasik) bir anlayışla kurgulanan çalışmada, figürlerin oranları ön arka ilişkisinin sorunlu algılanmasına neden olur. Sanatçı, vurgulamak istediği yerleri abartmıştır.

Oğlunu alnından öperek uğurlayan anne dimdik duruşu ile metanetli ve cesur Türk kadını simgelerken, sağ alt köşeden resme giren yaşlı erkek figürünün bitmiş tükenmiş umutlarını yitirmiş zavallı görüntüsü hasta Osmanlı’yı imlemektedir. Ancak resmin merkezinde yer alan Mehmetçik ve Türk bayrağı ile temsil edilen Genç Türkiye Cumhuriyeti onurlu ve cesur Türk kadını ile kahraman Türk askerlerinin omuzları üzerinde yükselecektir.

Resimde bir ideolojiyi görselleştirmek için ülküselleştirilen kadınlar, kıyafetleri ve duruşları ile toplumda karşılığı olan tipler değildirler. Sanatçı burada, Osmanlı’nın hasta ve yaşlı erkeğine ya da hasta ve yaşlı Osmanlı’ya rağmen Türk

kadının gücü ve desteği ile sağlıklı ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu anlatmıştır.



Resim 56: Turgut Zaim, “Doğu ve Batı Halklarının Atatürk’e Arz-ı Şükranı”, 1933

Turgut Zaim’in Cumhuriyet’in 10. yıldönümü nedeniyle 1933’te düzenlenen İnkılâp Sergisi’ne gönderdiği “Doğu ve Batı Halklarının Atatürk’e Arz-ı Şükranı” adlı yapıtında Atatürk’e hem Batı hem de Doğu Anadolu’dan yola çıkarak Ankara’ya gelip ürettikleri meyve, sebze, hayvan, bal ve benzeri ürünlerle teşekkür eden halk betimlenmiştir. Atatürk Ankara’da genç, yaşlı, kadın, erkek, çocuk, köylü ve çiftçilerle bir aradadır.

5.1. CUMHURİYETİN MODERN KADIN PROJESİ/YENİ KADIN

Yeni kadın imgesi Meşrutiyetten itibaren Türk aydınlarının üzerinde önemle durdukları bir konu olmuştur. Halide Edip Adıvar da hem kendi yaşamı, hem de yazdıklarıyla kadınların, evlerinin süsü, erkeklerin sevda amacı olmaktan çıkıp, öğretmenlik yapan, hastabakıcılık eden, ağırbaşlı, karakterli, yararlı, çalışkan bir toplum elemanı, erkeklere temiz bir arkadaş, çocuklara ve bütün memlekete ana ve mürebbi olması gerektiğini ortaya koymuştur. Ulusçuluğun etkisinde yazdığı romanlarda harem kadınından farklı olan bu halka yakın kadın kahramanlar,

ayaklarında sade kalın ayakkabılar, sırtlarında kurşuni manto, başlarında beyaz örtü, ellerinde iş torbaları ile yurt ülküsü için çalışmaktadırlar.¹⁰⁷

Halide Edip'in ulusu için yararlı olmaya çalışan, siyasi alanda erkeklerin yanında yer alan, buna karşın müşfikliğinden bir şey kaybetmemiş bu ağırbaşlı, arkadaş, halkının yararı için mücadele eden, süsten sıyrılmış, neredeyse kadınlığını unut/tur/muş ülkü sahibi, faziletli kadınları modern cumhuriyet kadının habercisidirler.

Genç Türkiye Cumhuriyet'inde "kadın" konusu çağdaşlaşmanın en önemli taşıyıcılarından biri olarak görülmüş ve "kadın" sorununa özel bir önem verilmiştir. Meşrutiyet döneminde de modernleşme yanlısı aydınların gündeminde olan kadın imgesi, Cumhuriyet ideologları tarafından yeniden, kurgulanarak söylemsel bir düzene sokulmuştur. Toplumsal alanda tasarlanan tüm değişiklikler ve devrimler, sanat eserlerinde, ders kitaplarında, gazete ve mecmualarda modern kadın imgesi aracılığıyla görselleştirilerek halka benimsetilmeye çalışılmıştır

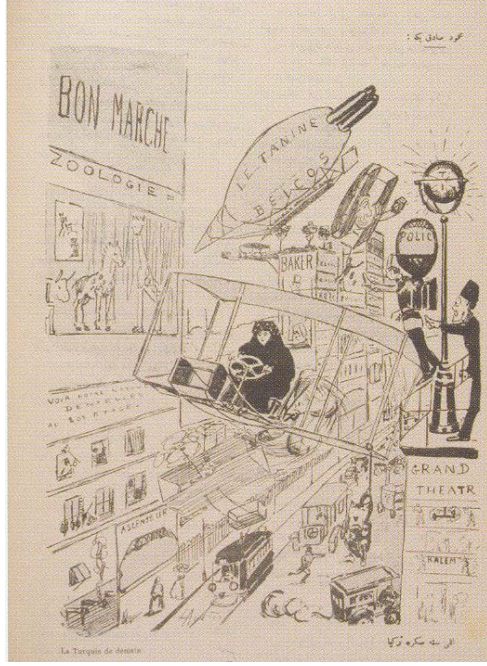
Atatürk kadın ve toplumla ilgili konularda giriştiği reformlara öncülük ederken eşi Latife Hanım'ın yanında bulunmasına dikkat ediyordu. Çok aktif bir kişiliğe sahip olan Latife Hanım cumhurbaşkanı eşi olarak bazı sefirlerin ziyaretlerini kabul ediyor, yardım komitelerinde yer alıyor, halkın arasına girip, onların sağlık sorunlarıyla ilgileniyordu. Cumhuriyet kadınının yaşadığı değişiklikler onun şahsında Türk ve Dünya kamuoyuna tanıtılıyordu. Latife Hanım modern toplumun ve çağdaş Türk kadınının simgesi olmuştu.

Öte yandan Gazi'nin kültür alanında giriştiği reformlar için bulduğu sembol yine bir kadın olmuştu; Afet İnan...¹⁰⁸ Atanın manevi kızı Sabiha Gökçen ise

¹⁰⁷ Halide Edip Adıvar, Yeni Turan, Atlas Kitabevi, İstanbul, 5. Baskı, 1982, s.18-28

¹⁰⁸ Leyla Kırkpınar, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde, "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın" Tarih Vakfı Yayınları

Türkiye'nin ilk kadın pilotu olarak cesur, erkekle aynı işi yapabilen, çalışkan, toplum içindeki yerini almış, etkin kadını temsil ediyordu.¹⁰⁹



Resim 57: Karikatür, Geleceğin Türkiye'si

1908'de haftalık 'Kalem' dergisinde "Geleceğin Türkiye'si" başlığı ile yayımlanan bir karikatürde, yüksek binalar, hızla ilerleyen tramvay, otobüs, otomobiller, koşturan insanlar, uçan araçlar, zeplinler, yerden oldukça yükseğe yapılmış ulaşım ve polis istasyonları, kenti ışıklandıran yanardönerler ve daha pek çok şey arasında uçan aracın kullanıcısının çarşafı bir kadın olması hemen dikkati çekiyordu. Meşrutiyet modernleşmecilerinin bu hayalini yıllar sonra ilk kez Atatürk'ün manevi kızı Sabiha Gökçen gerçekleştirecektir.¹¹⁰

Kadın insandır ilkesinden yola çıkan Cumhuriyet ideologları kadınların çalışma yaşamıyla toplumsal yaşama katılmaları gerektiğini savunmaktaydılar. Ancak toplumsal yaşamda görünürlük kazanan, hakim, hemşire, öğretmen, ya da doktor olarak erkeklerle bir arada bulunan kadınlar bir o kadar da iffetli ve erişilmez

¹⁰⁹ Yeşim Arat, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", Türk Tarih Vakfı Yayınları, 2005, s. 84-86

¹¹⁰ Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar-Resimler-Öyküler, Pera Müzesi Yayını, 2006, s:32

görünmek zorundaydılar. Bu nedenle onun saygınlığına dair işaretler abartılmış; okumuş meslek sahibi kadın, Kemalist reformların yücelttiği değerler bağlamında ayrıcalık kazanmış, ancak bir o kadar da “cinsiyetsiz”, hatta bir ölçüde erkek kimliğine bürünmüştür.¹¹¹

Öte yandan genç Türkiye Cumhuriyeti’nde devrimleri gerçekleştiren nesil çağın felsefesini, edebiyatı, bilim ve tekniği bilen ve bunların ışığında modern bir Türkiye toplumu düşleyen erkeklerden oluşuyordu. Ancak buna karşılık gelebilecek bir kadın kuşağı henüz oluşmamıştı. Devrimle yeni bir kadın yaratma projesi, kadının akıl ve duyguyu birleştiren, eğitilmiş, sevgi dolu, iyi bir aile bireyi ve anne olması ile söylemleştiriliyordu.

Toplumsal görevi öncelikle annelik olan kadın, çocuğa ilk terbiye veren kişi olması nedeniyle öğretmen olarak görülüyordu. Bu misyonun yanı sıra, resmi törenlerde şortla gösteri yapacak, bayrak taşıyacak, batı modasına uygun giyinip balolarda dans ederek çağdaşlığın simgesi olacak ve toplumsal yaşamda önde gelen figür olarak, yalnızca iyi nesiller yetiştirmekle kalmayıp, modernleşmenin gerisinde kalan kadınlara da örnek teşkil edecekti.¹¹² Kadına yüklenen, Cumhuriyet ilkelerine bağlı yeni nesiller yetiştirme misyonu dönemin ders kitaplarına da yansıyor. 1929 tarihli resimli ilk alfabede “Yazı ve Kıraat” cümlesinin altındaki resimde, dizinin üzerinde kitap bulunan bir anne çocuklarıyla beraber ele alınıyor; 1934-1935 tarihli “İlk Mektep Kitabı”nda ise anne iki kızına kitap okuyordu. 1928 tarihli 4. sınıf Yurt Bilgisi kitabının “Medeniyet Kaidelerinden” adlı okuma parçasında, “...Medeni insanlar nasıl yaşar ?. Bu da ders mi sanki? Biz bunu bilmiyor muyuz, nasıl yaşamak lazım olduğunu annemiz bize öğretmedi mi? ifadeleri de annenin uygar yaşamın tüm bilgisine sahip olduğuna (ya da olması gerektiğine) işaret ediyordu.¹¹³ Zira kadınların

¹¹¹ Deniz Kandiyoti, “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar” Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’sinde Kadın, s.351

¹¹² Ayşe Saktanber, “Kemalist Kadın Hakları Söylemi”, içinde Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2, İletişim Yayınları, 2001, s.327

¹¹³ Firdevs Helvacıoğlu Gümüşoğlu, “Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik”, Kaynak Yayınları, 1996

iyi eğitim almış anneler olarak yetişmeleri toplumun modernleşmesinin ön koşulu olarak kabul ediliyordu.¹¹⁴

Eskisinden farklı olacağı varsayılan yaşantı, beraberinde yeni bir aile tipinin de sorgulanıp tanımlanmasını gerekli kılıyordu. Böylece Meřrutiyet’ten itibaren tasarlanan “modern aile”nin dűşsel gösterimi önem kazandı. Babalık rolü de modern erkekler için yeniden tanımlandı. Mesafeli otoriter baba figürü yerini, yeni bir mahremiyete ve baba yakınlığına bırakıyordu. Modern babanın değer verilen, eğitilen ve bakılıp büyütölen kızıyla özel bir bağı vardı.¹¹⁵ Atatürk’ün, evlat edindiği kızlara, sekreteri Afet İnan ve tüm Türk kadınlarına gösterdiği babacan tavır, modern Türk erkeğinin kızıyla olan/olması beklenen ilişkisini örneklendirmekteydi.

Genç cumhuriyetin modern erkekleri kadınlara hoşgörölü davranıyorlar, ancak eř olarak sečecekleri kızların bekâreti, şeref ve namus gibi öğeler önemini korumaya devam ediyordu.¹¹⁶ Babalar için kızların modern bir eğitim almaları kadar, aile namusuna uygun davranmaları ve uygun evlilikler yapmaları da önemliydi. Kadınlar içinse “namus” bireysel ahlak normları içinde önem kazanıyordu. Kadınlar kendilerine kamusal alanda yer açarken, toplum nazarında, erkeklerle ilişkilerinin zararsız olarak nitelenmesini sağlamak zorundaydılar.¹¹⁷

¹¹⁴ Ayře Saktanber, “Kemalist Kadın Hakları Söylemi”, içinde Modern Türkiye’de Siyasi Dűşünce: Kemalizm, cilt 2, İletişim Yayınları, 2001, s.329

¹¹⁵ Deniz Kandiyoti, Cariyeler Bacılar Yurttaşlar, Metis Yayınları, 1996

¹¹⁶ Ayşe Durakbaşa, 75 Yıldı Kadınlar ve Erkekler içinde Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın, s:42

¹¹⁷ Y.a.g.y. s:46



Resim 58: İbrahim Çallı, “Kayıkta Sevgililer”

İbrahim Çallı “Kayıkta Sevgililer” adlı resminde akşamüzeri sandalda yapılan bir aşk kaçamağını betimlemiştir. İki farklı kayıkta denizin ortasında, üstelik de gün batımında birbirine bu denli yaklaşan gençler romantik bir anı paylaşmaktadırlar. Ancak bu gizlilik akla eski devirleri getirir. Bohçacı kadınlarla gönderilen mektupları, yoldan geçerken “kazayla” yere düşen mendilleri ya da komşu çocuğuyla gönderilen haberleri, gizli gizli bakışmalarla uzaktan yaşanan, verem eden aşkları düşündürür. Belki o günler geride kalmıştır. Ama yine de genç kızlar iffetli olmak, toplum nazarında aile şerefini ve namusunu korumak zorundadırlar. Bu nedenle duygusal heyecanlar gizli yaşanır...

Başındaki fesi atan genç erkeğin taktığı kravat cumhuriyet değerlerine bağlılığı imlemektedir. Kentli kadın da toplum yaşamının içindedir artık... Dilediği gibi sokağa çıkabilir, isterse çalışabilir. İsteddiği eğitimi alabilir, dilerse öğretmen ya da hemşire olabilir. Ancak bütün bunlar için tek bir koşul vardır; kadınlığını öne çıkarmadan, sosyal bir varlık oluşunu, insan oluşunu, düşünen ve üreten bir birey oluşunu ispatlamak zorundadır kalabalıklara.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yazılan romanlarda, Halide Edip’in olumlu aydın genç kız tipini Muazzez Tahsin Berkant devralır. Bu yeni kadın imgesi; dönemin kadın dergilerinde tanımlanan “cumhuriyet kadını fikri mücadelelere,

edebiyat hareketlerine, spora ve aynı zamanda ev kadınlığına, anneliğe ve zevceliğe merbut mükemmel kadındır.” fikrinin romandaki tezahürüdür.

Muazzez Tahsin Berkant’ın “Saadet Güneşi”nde (1947) canlandığı yüksek tahsilli genç kızın –babasının bütün zenginliğine ve engellemelerine rağmen- bir işe girip çalışmakta ısrar etmesi ya da Kerime Nadir’in “Gelinlik Kız”ındaki (1942) ressam Feyza’nın evlilik kurumunu sorgulaması erken dönem feminist eğilimler olarak değerlendirilebilir.

Halide Edip, Muazzez Tahsin ve Kerime Nadir’in roman kahramanları, hayatını çalışarak kazanan, kolej/üniversite tahsili yapmış, kendi başına ayakta duracak kadar donanımlı, topluma örnek teşkil eden genç kızlardır; onlar batı kültürüyle doğu geleneklerini -şeklen- birleştiren cumhuriyetin ideal kadınlarıdır. Bu dönem romanlarında otomobil kullanan, yüksek eğitim görmüş, çalışma hayatının içinde olan, deniz banyoları, balo ve çaylara giden kadınlar modernizmin temsilcileri olarak tasvir edilirler.

5.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE RESİM KONUSU OLARAK ÇIPLAK

Meşrutiyetin ilanından 1950’lere kadar olan süreçte, bir yandan kadının toplum içindeki yeri, hak ve özgürlükleri konuşulurken, öte yandan sosyal yaşamla ilgili yayınlanan hemen hemen her kitapta, kadınların uyması gereken kurallar detaylı bir şekilde anlatılır. Yerinden oynayan sosyo-kültürel dizge ve buna bağlı olarak değişen toplumsal cinsiyet rolleri, adab-ı muaşeret adı altında, sıkı kurallara bağlanarak yeniden düzenlenir.¹¹⁸ Toplumsal kimliğin böylesine denetim altında tutulduğu bir dönemde, sanatçıların bağımsız ve bireysel bir öncelik dahilinde düşünerek sanat yapmaları mümkün değildir.

¹¹⁸ Fatma Türe, Adab-ı Mahrumiyet, Sanat Dünyamız, s:63, 145

Batılı çıplak janrının orijinindeki “avam Venüs”e ait dünyevi hazcılık ve karnallığı imleyen plastik söylem, bir yandan İslami ahlakın, kadının iffetliliği üzerine kurulu toplumsal cinsiyet düzeninin, dinsel kültürel kodlarıyla, bir yandan da modernleşme ideolojisinin kadın bedeninin görünürlüğünü meşrulaştırmak için kadını resmi kodlara uygun şekilde cinsiyetsizleştirmesi ile ters düşmektedir. Bu nedenle Kemalist paradigmada Batılılaşmanın öncüleri, laikliğin taşıyıcıları ve medeniyet tercihindeki dramatik değişimin göstergesi olarak kabul edilen kadınlar¹¹⁹ sanat eserlerinde cinsiyetsizleşerek göksel Venüs kategorisine ait sıfatlarla betimlenirler.



Resim 59: Hamit Görele, “Nü”, 1935

Sezer Tansuğ, Sanayi-i Nefise’den itibaren akademideki çıplak model çalışmalarında, atölye ortamının doğası gereği erotik duyuş içeriğinin az çok dışlandığını ifade etmektedir.¹²⁰ Kemal İskender’e göre de Türk sanatçısının çıplağı ele alışı Çallı kuşağından beri değişmemiştir ve çıplak sanki mutlaka başkalarının da bulunduğu bir atölyede boyanmışçasına, model ile ressam arasındaki ilişki soğuk,

¹¹⁹ Nilüfer Göle, Modern Mahrem, Metis Yayınları, 2004

¹²⁰ Sezer Tansuğ, Gövdeye Dönüşen Şema Çehreye Dönüşen Suret, Türkiye’de Sanat, s:21, 38

mesafeli, durağan ve hatta yalnızca meslekidir.¹²¹ Bu nedenle 1980'lere değin Türk resminde çıplağın tensel değil optik özellikleri ön planda tutulmuştur.

5.3. CUMHURİYETİN İLK KADIN SANATÇILARI

Doğum tarihleri 1910 ile 1920'li yıllar olan Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen ve Semiha Berksoy ile Leyla Gamsız, Leman Tantuğ, Mürşide İçmeli ve Naile Akıncı gibi sanatçılar Cumhuriyetin ilk kadın sanatçılar kuşağını oluşturmaktadırlar.



Resim 60: Semiha Berksoy, Annem ve Ben, 1974



Resim 61: Şükriye Dikmen, Portre

¹²¹ Kemal İskender, Çıplaklık, Türkiye'de Sanat, s:10, 84

Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlendikten sonra Türkiye'ye yerleşen Romen kökenli sanatçı Eren Eyüboğlu, farklı konu ve tekniklerde resimler yapmıştır. Günlük yaşamdan sahnelerin yanı sıra portreler, natürmortlar ve peyzajlar yapan Eren Eyüboğlu resimlerinde halk motiflerini de sıkça kullanır. Tansuğ'a göre Eren Eyüboğlu gibi Şükriye Dikmen de akademik çalışmalar içeren bir dönemden sonra keskin dış çizgilerle oluşturduğu portre ve natürmortlarıyla D Grubunu temsil ettiği ilkelere bağlı kalmıştır.¹²² Bu kuşaktaki diğer sanatçılardan Semiha Berksoy bilinçaltı dünyasının yoğun olarak hissettirildiği psikolojik içerikli resimler yaparken, 10'lar grubu üyesi Leyla Gamsız Sarptürk pentür dokusuna ağırlık veren figürler, Leman Tantuğ naif bir yaklaşımla okul çocuklarını konu alan resimler, Naile Akıncı Haliç peyzajları, Mürşide İçmeli ise özgün baskı çalışmaları üzerine yoğunlaşmıştır.¹²³

5.4. DEVRİMLER VE KADIN

Cumhuriyetin modernleşme sürecinde kadının toplumsal statüsünü dönüştürme girişimleri 1924 tarihinde Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimde, 1926 tarihinde Medeni Kanun ile yasa önünde kadınlara eşitlik tanımak suretiyle başlar. Belediye Meclisi ve Meclis Seçimlerinde Kadınlara seçme ve seçilme hakkı (1930-1934) verilmesi ile kadının kamusal alana katılabilme olanağı sağlanır. Atatürk'ün desteğiyle 1935-1939 Meclis'ine 18 kadın milletvekili girer.¹²⁴

¹²² Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1991:225

¹²³ Necla Rüzgar, Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri, Türkiye'de Sanat, eylül/ekim 2001, s:50

¹²⁴ Ayşe Saktanber, "Kemalist Kadın Hakları Söylemi", içinde Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2, İletişim Yayınları, 2001, s.326

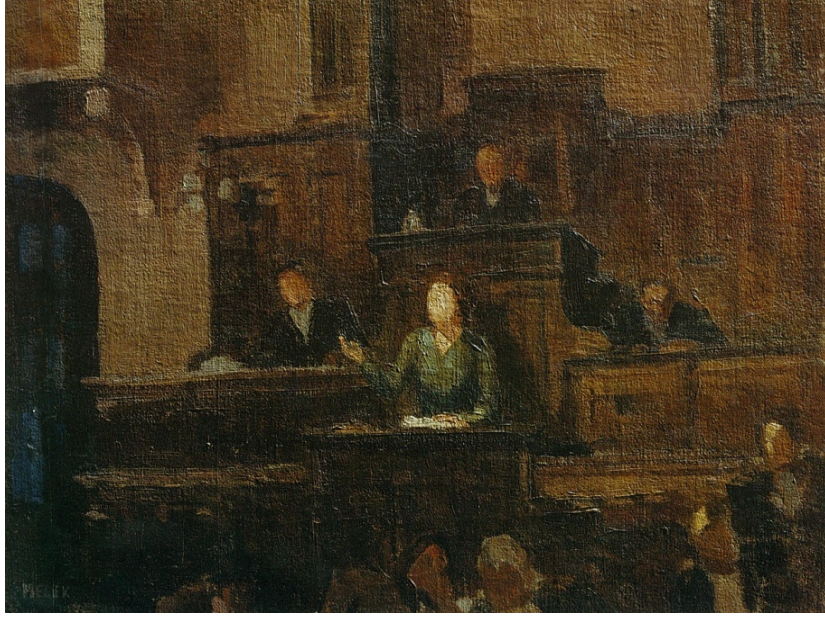
5.4.1. SEÇME VE SEÇİLME HAKKI

Kemalist reformcular, 1930'da kadınların belediye seçimlerinde aday olabilmeleri için girişimde bulunmuş, 1934'te de millet meclisine girebilmelerinin önünü açmışlardır. Bu uzun süren suskunluk kimileri tarafından Türk kadınlarının hakları için mücadele etmedikleri şeklinde açıklansa da bu doğru değildir.

Gerçekte Meşrutiyet yıllarından beri tartışılan, kadınlara kamusal alanda erkeklerle eşit haklar verilmesi meselesi, Kemalist reformcuların olduğu kadar aydın Türk Kadınının da gündemindeydi. Ancak savaştan yeni çıkmış ve her şeyi yoktan var etmeye çalışan bir ülkede ulusun çıkarları bireyin çıkarlarından önce gelmeliydi. Nitekim Halide Edip bu düşüncesini “(...bir kadın evvela bir vatanperverdir...) vatanın hukuku, kadınlık hukukundan bin kat mühim ve muhteremdir.” sözleriyle dile getiriyordu.¹²⁵ Öyle ki kadınlar, 1923' de parti kurma girişimleri geri çevrildiğinde de suskunluklarını koruyup cumhuriyet reformlarını desteklemeye devam ettiler. Zaten bu süreçte Tevhid-i Tedrisat kanunun kabulü ile erkeklerle eşit eğitim haklarına kavuşmuş, medeni kanun ise evlilik, boşanma, miras konularında yapılan düzenlemelerle kadınların özel alandaki durumunu iyileştirdiği gibi kamusal alana çıkabilmeleri için gerekli yasal alt yapıyı da oluşturmuştu. Kadınlar zamanı geldiğinde seçme ve seçilme haklarını da elde edeceklerdi. Nitekim 1935 yılında meclise 17 kadın milletvekili girdi. Toplumun farklı kesimlerinden gelen bu kadınların pek çoğu eğitilmiş ve mesleklerinde başarılı olmuş kimselerdi. Ancak aralarında kadın hareketi önderlerinden hiç biri yoktu. Batıda ve içerde kendisini eleştirenlere antidemokratik ve faşist eğimler taşımadığını ispat etmek isteyen tek parti rejimi, aldığı ani bir kararla kadınlara mecliste temsil hakkı vermişti. Ancak uluslararası organizasyonlara girişen ve devlet politikalarından bağımsız fikirler üreten Kadınlar Birliği mensuplarının bu tutumları otoriter yönetimin o yıllarda kabul edebileceği bir yaklaşım değildi. Nitekim aynı yıl, Türk Kadınlar Birliği, Türk

¹²⁵ Fatmagül Berktaş, Yetmiş Beş Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde “Cumhuriyetin 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998:1

kadınlarının ihtiyaçları olan bütün hakları elde ettikleri ve mücadele etmelerine gerek kalmadığı gerekçesiyle kapatıldı.



Resim 62: Melek Celal Sofu “Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Kadın”

Cumhuriyet modernleşmesinin simgesi haline gelen kadının kamusal alandaki yolculuğu, 1935’de Millet Meclisi’ne girene kadar sürdü. Bu dönemde meclis’te temsil hakkı kazanan kadınların çoğu eğitilmiş, kendi alanlarında başarılı, meslek sahibi kimseler olmalarına rağmen kadın sorunlarına yönelik özgün politikalar üretilmedi. Kadını ilgilendiren eğitim, sağlık gibi konularda zaman zaman söz alsalar da Kemalist reformların sessiz onaylayıcıları olarak, kendilerine bu imkânı verenlere minnet duygularını dile getirdiler. Melek Celal Sofu, ‘Türkiye Büyük Millet Meclisinde Kadın’ (1936) adlı resminde kürsüde konuşma yapan bayan milletvekilinin portresinde ayrıntıya girmemiştir. Sanatçı bu tutumuyla kadının meclisteki sembolik varlığını dile getirmiştir adeta...

5.4.2. MEDENİ KANUNUN KABULÜ

1926 yılında büyük Millet Meclisi, aile hukukunu da kapsayan İsviçre medeni kanununu temel alarak Türk Medeni kanununu benimsedi. Medeni kanunla çok eşlilik kaldırıldı, evlenme için asgari yaşlar saptanarak çocuk evlilikleri önlendi. Kadınlara, mahkemede tanıklık, miras ve mülkiyet hakkı gibi bazı alanlarda, yasa önünde erkekle eşitlik tanındı. Ayrıca kadınlara kendi eşlerini seçme, boşanma davası açma ve boşanmadan sonra da analık haklarını koruma hakları verildi. Osmanlı hukukunun ana kaynağını oluşturan şeriat yasasında, bu haklar ya sınırlandırılmış ya da tanınmamıştı. Ancak Medeni Kanun da cinsler arasında tam bir yasal eşitliği gerçekleştirmede yetersiz kalıyor, erkeğe eşitler arasında birincil konum sağlayan bazı maddeler içeriyordu.

Bu yasa genel ilke itibariyle ve bazı maddelerinde karı koca eşitliğini benimser görünmekle birlikte, aile içi işbölümüne yaklaşımı ve her eşin yasada açıkça belirtilen hak ve sorumluluklarını ele alış biçimi hiç de eşit olmayan bir tablo çiziyordu. Örneğin kadının bir iş ya da sanatla uğraşması kocanın “açık ya da zımnı” iznine tabi idi. Öte yandan, koca karısından “makul ölçüde” aile bütçesine katkıda bulunmasını isteyebilirdi. Ayrıca evlendikten sonra kadın kocasının aile ismini almak zorunda idi.¹²⁶

Öte yandan Ankara’daki değişimlerden haberi dahi olmayan kırsal kesim kadını medeni kanun ile farklı boyutlarda ilişkilendirilmiştir. Medeni Kanunun kabulü ile birlikte, kadınlara bir takım haklar verilmesine rağmen bunların tüm ülkede yaygınlaştırılması ve hayata geçirilmesi için gerekli sosyal düzenlemeler yapılamamıştır. Dolayısıyla kanunun çıkması ile birlikte, Türkiye Cumhuriyeti nezdinde kadın erkek ayrımının ortadan kaldırıldığı savı, toplumsal gerçeklerle bağdaşmamaktadır. Ekonomik ve sosyal yaşamdaki düzenlemelerin “zamanı geldikçe” yapılacağı veya değişimin kendiliğinden olacağı beklentisi, kanun ile reel yaşam arasındaki uyumsuzlıktan kaynaklanan problemleri arttırmıştır.

¹²⁶ Zehra Arat, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde “Kemalizm ve Türk Kadını”,s.56

Kadını harem mahremiyetinden çıkarıp kamusal alana taşıyan sosyal reformların, onun özel yaşamına yaptığı etkiyi, sanat yapıtlarında izlemek mümkündür. Artık kadın oryantalistlerin betimlediği gibi minderler üzerinde yayılmış, uysal, yumuşak ve atıl olarak resmedilmez. Namık İsmail’in “Ayakta Duran Kadın”ını okuduğu kitaba ara vermiş, dalgın bir vaziyette soluklanırken görüntülenmiştir. Elinde tuttuğu kitapla aydın kimliği vurgulanan kadının, yüzündeki kibirli ifade Osmanlı döneminin harem kadınından ne kadar farklıdır. Genç cumhuriyetin okuyan, öğrenen, fikir üreten ve sorgulayan, aydın kadınıdır o...



Resim 63: Namık İsmail,
“Ayakta Duran Kadın”, 1927



Resim 64: İbrahim Çallı,
“Balkon'da Oturan Hanımlar”, 1934

Modern kadını betimleyen yapıtlarda kadın, İbrahim Çallı'nın “Balkon'da Oturan Hanımlar” ında (1934) olduğu gibi ya açık alanda, şık ve modern giysilerle ya da iç mekânlarda eylem içinde gösterilir. İbrahim Çallı'nın “Dikiş Diken Kadın”ı (1927) ile “Oturan Kadın”ı (1931) bu bağlamda değerlendirilebilecek yapıtlardır.



Resim 65: Melek Celal Sofu, “Dikiş Dikenler”, 1925

Melek Celal Sofu, 1925 tarihli “Dikiş Dikenler” adlı resminde muhtemelen varlıklı bir ailenin kır evi olan taş bir yapının önündeki bahçede oturmuş dikiş diken iki genç bayanı betimlemiştir. Şık beyaz giysiler içindeki bu zarif hanımlarda - geleneksel toplumun kendilerine yüklediği- cinsiyet rolleri alabildiğine vurgulanmıştır. Pastel tonların hakim olduğu resimde sanatçı bir yandan iri renk lekeleriyle ışık oyunlarına girişirken öte yandan kontörleri yok etmek suretiyle empresyonist bir etki yaratmıştır. Cumhuriyet modernleşmesi her ne kadar kadını harem dördü duvarı arasından çekip çıkartarak sosyal yaşamın içine sokmayı öngörse de realitede kadının ev içindeki asli görevleri değişmemiş; dikiş, nakış, çocuk bakımı, yemek, temizlik gibi -önceden beri- kadına ait olduğu düşünülen işleri de yapması beklenmiştir. Ancak resimde betimlenen kadınlar hallerinden hoşnutturlar. Bayanlar dikiş dikme eylemini adeta eğlenceye dönüştürmüşlerdir. Romantik bir yaklaşımla gerçekleştirilen resimde savaştan henüz çıkmış yoksul bir ülkede, yeniden toparlanmaya çalışırken ev ekonomisine katkıda bulunmak için söküklükleri tamir eden, yırtıkları diken cefakâr kadınlar değildir. Bilakis, onlar Monet’nin elinde şemsiyesiyle kırlarda dolaşırken, sosyal gerçekliğe sırtını dönen kadınları kadar kopuk görünmektedirler Türkiye gerçeğinden...



Resim 66: Şeref Akdik, “Kitap Okuyan Kadın”, 1951

Şeref Akdik, “Kitap Okuyan Kadın” (1945) ve “Kitap Okuyanlar” (1946) adlı yapıtlarında kadını, kitapla birlikte betimleyerek, -Osman Hamdi Bey’in de yapıtlarında kullandığı- düşünen, sorgulayan, fikir üreten aydın kişi imgesini kadınlara yöneltmiştir. Sanatçı kitap aracılığıyla modern cumhuriyet kadını okuyan, düşünen ve sorgulayan aydın bir birey olarak görselleştirir.

Şeref Akdik 1951 tarihli “Kitap Okuyan Kadın” adlı resminde, çağın gereklerine ayak uydurmuş, hayatın içinde bir kadını betimlemiştir. Haliyle tavrıyla, edasıyla dünyası evi ve ailesiyle sınırlı olmayan, cumhuriyet idealinin öngördüğü kadın tipidir burada görüntülenen... Bu modern Türk kadınının sahip olduğu özgüven hemen hissedilir.

Genç kadın günün modasına uygun giyinmiş olmasına rağmen anne görüntüsünü hala korumaktadır. Öte yandan kitabı bir sedirin ya da koltuğun üzerinde uzanarak değil de masada oturarak okuyor oluşu, onun bu eylemi can sıkıntısını gidermek için değil de kısa süreli bir boşluğu faydalı bir işle doldurmak için gerçekleştirdiğini imlemektedir.



Resim 67: Şeref Akdik, “Kitap Okuyanlar”, 1946

Şeref Akdik’in 1946 tarihli “Kitap Okuyanlar” adlı eserinde, duvarda asılı, irili ufaklı pek çok resim ile kenara yaslanmış şövale arasında, hararetle kitap okuyan ikili izleyicide burasının sanat ve edebiyat konuşulan bir cumhuriyet evi olduğu kanısını uyandırır. Resimde ilginç bir kitaba dalmış genç kızla, kitapta onu bu kadar içine çeken şeyin ne olduğunu anlamak isteyen orta yaşlı bir kadın/anne betimlenmiştir. Pek çok eserinde olduğu gibi burada da cumhuriyet modernleşmesine vurgu yapan sanatçı, çağa ayak uydurmuş kadınların, dişiliğini değil de entelektüel yanlarını vurgulamıştır.

Kadınları çalışma ortamının içinde ele alan sanatçılardan Cemal Tollu, “balerin” de (1935) Cumhuriyet’ le birlikte kadınların yöneldiği bir alan olan bale sanatını, Malik Aksel de “Yeni Mektep”de (1936) kadının üstlendiği toplumsal misyonlardan biri olan öğretmenlik sıfatını görselleştirir. Sanatçı bu yapıtta, bir yandan modern kadını betimlerken, öte yandan eğitimdeki modernleşmeyi imler. Yapılan reformlar gereği artık, kız ve erkek çocuklar aynı mekân ve sistem içinde eğitimden eşit olarak yararlanacaklardır.



Resim 68: Malik Aksel, “Yeni Mektep”, 1936

Malik Aksel’in 1936 tarihli “Yeni Mektep” adlı resminde Cumhuriyet Türkiye’si için yeni sayılabilecek bir durum betimlenmiştir. Kızlı erkekli bir grup çocuk sınıfta, sevgi dolu kadın öğretmenleri eşliğinde oyunlar oynayıp resim yapmaktadır. Çağdaş eğitim anlayışıyla kurgulanan mekânda, herkes mutlu, herkes neşelidir. Karşı duvarda asılı Atatürk portresi ise izleyiciye Cumhuriyetin faziletlerini düşündürür...

Tahta iskemleler, masa ve birkaç oyuncağın bulunduğu bu ışıklı mekân pencere önündeki birkaç saksı ile renklendirilmiştir. Sanatçı lekesele tatta bıraktığı resimde ayrıntılardan büyük ölçüde kaçınmıştır.

Modern kadını işleyen örneklerde kadın genellikle kısa saçlı ya da saçlarını toplamış bir şekilde koyu renkli kostümler içinde ele alınırken bir anlamda cinsiyetsizliği vurgulanır. Yüzyıllardır uzun saç, sürmeli göz ve beyaz tenlilikle öne çıkartılan dişilik faktörü üzerine kurulu doğulu kadının yerini, zayıf, enerjik,

ağırbaşlı kadın tipi alır ve güzellik zarafet ve incelik ile örtüşerek dişilik geri plana atılır.¹²⁷



Resim 69: Şeref Akdik, Köpekli Kadın, 1930

Ayna önünde giysisini düzelten kadın, dinamik görünümü ve arkasında kendisini bekleyen köpeği ile Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş yaşam tarzını simgelemektedir.

¹²⁷ Nilüfer Göle, Modern Mahrem, s.58

5.4.3. KIYAFET DEVRİMİ

Eğitime dönüştürücü gücünden dolayı önem veren Atatürk, geleneksel düşünce yapısını modern laik kafalara dönüştürmenin en etkili yolunun eğitim olduğunu düşünmektedir. Atatürk'ün modernleşme anlayışında eğitimin yanı sıra, Batılılarla benzer biçimde giyinmek de önem taşımaktadır. Bu nedenle erkekler için giyim kuralları getirirken, kadınların giysi ve görünümlerinde de değişiklikler için önerilerde bulunmuştur. Halkın kılık kıyafeti ile bunların simgelediği şeylerden hoşnut olmadığı, 30 Ağustos 1925 tarihinde Kastamonu'da yaptığı konuşmadan anlaşılır:

“Bazı yerlerde başlarını bir kumaş parçası, eşarp ya da öyle bir şeyle örtterek yüzlerini ve gözlerini kapatan kadınlar görüyorum; yanlarından bir erkek geçtiği zaman ona arkalarını dönüyor ya da yere oturup kapanıyorlar. Bu davranışın anlamı, açıklaması nedir? Beyler, uygar bir ulusun anaları ve kızları böylesine gülünç ve bayağı bir tutum alırlar mı? Bu ulusumuzu küçük düşüren bir durumdur. Derhal düzeltilmesi gerekir.”

Öte yandan, “Uygarım diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı aile hayatı ile, yaşayış tarzı ile, baştan aşağı dış görünüşü ile de uygar olduğunu göstermek zorundadır,” diyen Atatürk görünüşle dünya görüşü arasındaki ilişkinin yüzeysel olabileceğini düşünmekle birlikte, Türkiye’yi batının kabul edebileceği “uygar” bir ulusa dönüştürmeyi hedeflemektedir. Atatürk'ün Batılıların Türk kadınlarının aşırı örtünmesini bir cehalet durumuyla özdeşleştirebileceklerine dair kaygılar taşıdığı başka konuşmalarında da görülmektedir.¹²⁸ Fakat yine de Osmanlı’yla özdeşleşmiş fes yerine batı medeniyetinin simgesi şapkanın kabulü ile birlikte 1925’de erkekler için geleneksel kıyafetler yasaklanırken, kadınların elbiselerine ya da peçelerine

¹²⁸ Zehra Arat, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde “Kemalizm ve Türk Kadını, s.54

dokunulmaz. Ancak bu gelişmenin kadın tesettürünün kalkmasına zemin hazırlaması beklenir. Erkeler şapka takarak Osmanlı kimliğinden sıyrılırken, kadınların da peçe ve çarşafı atarak dini otoritenin sınırladığı mahrem yaşam dairesinden çıkmaları hedeflenir.

Kültürel değişim ve başkalaşım ortamında II. Meşrutiyetten Cumhuriyet dönemine kadar tartışılan ve ondan sonra da süren Türk Müziği-Batı Müziği çatışmasının izleri erken Cumhuriyet dönemi resimlerinde de görülür. Müzikli eğlenceler, cumhuriyetle birlikte saray, konak gibi elit çevrelerin dışına çıkarak, daha geniş bir toplum kesimine yayılmıştır. Konser salonlarında, barlarda ve bazı özel yerlerde müzik icra edilmeye başlanmıştır.¹²⁹

¹²⁹Taner Timur, Türk Devrimi ve Sonrası, İmge Kitabevi, 1997, Ankara,s.262: Kentli kadını betimleyen örneklerin yanı sıra, kadınların erkeklerle beraber toplumsal yaşama katılmalarının görsel örnekleri de sanatçılarca ele alınmış ve baloların, barların, sergilerin, konserlerin, modern kent yaşamının getirdiği yenilikler olarak benimsenmesi bu ortamların tuvallere taşınmasına neden olmuştur. Cumhuriyet döneminde yaşanan sosyal değişimlere koşut olarak eğlence biçimleri de farklılaşır. Açık havada yemek yemek, sahilde gezinti yapmak, düğün gibi yeni kültürel ortamlarda yeniden yorumlanan geleneksel eğlence biçimlerinin yanı sıra salt cumhuriyet kültürüne özgü eğlence alanları da ortaya çıkar. Yeni eğlence alanlarının başında, devlet kurumlarından okullara kadar bir çok kurumun düzenlediği balolar gelir. Özellikle kıyafet baloları erken tarihlerden itibaren en çok ilgi çeken eğlence biçimleri olur. İstanbul’da 1920’lerden itibaren moda haline gelen vals, tango, fox-trot, çarliston, rumba ve samba gibi danslarla, Ankara düzenlenen balolar sayesinde tanışır. Ankara’daki ilk balo Fransız elçisi M: Albert Serraut’un aktardığına göre, kendisi tarafından düzenlenmiştir. Düzenlenen bu baloda bir gramafonun seslendirdiği tango ve fox-trotlarla geç saatlere kadar dans edilmiştir. Daha sonra balodan çok memnun kalan Atatürk 30 kişiyi bulan yakınlarıyla bir suvareye gitmiş ve burada da elçiyle kızını halay çekmeye davet etmiştir.



Resim 70: Hamit Görele, “Konser”

Şehzade Abdülmecit’in “Haremde Beethoven” ile vermeye çalıştığı “batılı referanslara uygun yaşayan modern aile” mesajı, Cumhuriyet döneminde Hamit Görele’nin “Konser” adlı yapıtı ile yinelenir. Resimde, modern bir aile ortamı içinde piyano çalan küçük bir kız ile onu izleyen bir erkek ve üç kadın betimlenmiştir. Piyanoya yaslanmış baba ile çocuğun yanındaki tabureye oturmuş öğretici, dikkatlerini performansa yönlendirmişlerdir. Piyanonun üstünde yer alan Atatürk büstü ise klasik müziğin destekleyicisi olarak Ata’ya duyulan saygıyı imler.

Erken Cumhuriyet döneminde, resmi kutlamaların en önemli etkinliği balolardı. Cumhuriyet Balosu, 23 Nisan Çocuk Balosu vd... Cumhuriyetin ilanının yıldönümlerinden birinde yabancı temsilcilerle birlikte yüksek devlet yöneticilerine verilen bir baloda, kadınların bir türlü dansa kalkmadığını görünce, kibarca dans edilmesini emretmişti: “Arkadaşlar, dünyada subay üniforması giymiş bir Türk erkeğinin dans önerisini geri çevirebilecek bir kadının bulunabileceğini düşünemiyorum. Şimdi emrediyorum; Hemen salona dağılın! İleri! Marş! Dans edin!”¹³⁰

Yakup Kadri ise “Ankara” romanında, Ankara Palas’ın büyük salonunda düzenlenen Noel ve Yılbaşı balolarının görkemini anlatıyor, baloya katılacakların iki ay öncesinden İstanbul terzilerine taşındığından bahsediyordu.¹³¹ Fikret Adil’in kitaplarında söz ettiği Beyoğlu’ndaki dans salonları çoğalmış, Taksim Bahçesi’nde

¹³⁰ Bernard Caporal, *Kemalizm Ve Sonrasında Türk Kadınları*, Cumhuriyet Yayınları, 1999, s.651

¹³¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İnkılap Yayınları, 1982)

beş çaylarında ya da akşam yemeklerinde dans edilmeye başlanmıştı. Aylık mecmua'nın Mayıs 1927 sayısında "Dans iptilası memleketimizde salgın halindedir. Her akşam sabahlara kadar birçok çift mütemadiyen dans etmektedir." denirken, Hikmet Feridun Es Yedigün dergisindeki "25 Kuruşa Eğlence, 1933'te Bir Beyoğlu Gecesi" başlıklı yazısında Beyoğlu'ndaki barlardan birinde tanıştığı, gündüzleri Güzel Sanatlar Akademisinde ressamlık, geceleri dans hocası yapan Bahri ve Halit adında iki gençten bahsediyordu.¹³² İbrahim Çallı'nın "Balo"su, Hikmet Feridun'un Pera'nın arka sokaklarında yürürken saksafon seslerinin arasından kahkahalarını işittiği, "Smokinli, fraklı erkeklerle, lame iskarpinli, beline kadar açık gece tuvaleti giymiş neşeli kadınlar" ın eğlencesini betimlemektedir. Kendinden emin, modern, sık giyimli, yarı esrik bu kadınların uçuşan şalları bize dansın ritmini duyumsatır. Refik Epikman'ın "Bar"ı ise bu coşkunun farklı bir gösterimidir. Bu sefer mekan Beyoğlu'ndaki gece kulüplerinden birisidir. Kübist konstrüktivist bir anlayışla kurgulanan resimde, piyanodan saçılan nağmelerin eşliğinde dans eden çiftler betimlenmiştir. Rahat kıyafetler giymiş olan figürler, hafta sonu eğlenmek için bir araya gelmiş orta sınıf kentli gençlerdir. Modernleşme düşüncesinin öngördüğü batılı eğlence anlayışı toplumun üst katmanlarından aşağıya doğru giderek yayılmaktadır.



Resim 71: Refik Epikman , "Bar"

¹³² Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar-Resimler-Öyküler, Pera Müzesi Yayınları, 2006



Resim 72: Ali Avni Çelebi, Balerin Resim 73: Zeki Faik İzer, Balerin Kızlar, 1947

Zeki Faik İzer, Ali Avni Çelebi ve Cemal Tollu'nun “Balerin”leri yüzünü batıya çevirmiş Genç Türkiye'nin dansı meslek edinmiş modern kızlarının resimsel gösterimleridir.

Öte yandan, II. Meşrutiyetle birlikte İstanbul halkının önemli eğlence mekânlarından biri haline gelen deniz hamamları, 20. yüzyılın başında çoğalmış, denize kıyısı olan hemen her semtte bir tane açılmıştır. Kadınlarla erkeklerin tahta perdeler ve güvenlik denetiminde birbirinden ayrıldığı bu hamamlar 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ortak kullanılan plajlara dönüşmüştür. Sovyet devriminden kaçan beyaz Rusların İstanbul'a yerleşmesinden sonra 1920'lerde Florya'nın deniz kenarı hareketlenmeye başlar. Rusların burada kadın erkek birlikte denize girmelerinin ardından, deniz hamamları yavaş yavaş tarihe karışır.

1926'da İstanbul Büyükdere'de açılan Beyaz Park gazinosu ve deniz banyosunda kadınlara ve erkeklere ait olmak üzere iki deniz hamamı bulunmaktaydı. Deniz hamamlarının birbirine çok yakın olmasını, ahlaka aykırı bulanların tesisin kapatılması için dilekçe verdiği günlerde, gazinoya gelen Mustafa Kemal bu durumu öğrenince “kadın erkek ayrımı da ne oluyor? Burada doğru olmayan şey; aradaki

mesafenin azlığı değil, deniz hamamında hala haremlık selamlık aranmasıdır” der. Mustafa Kemal’in bu sözlerinin ardından deniz hamamları tarihinde yeni bir döneme kapı aralar. Kadınlar ve erkekler aynı mekânda birlikte denize girmeye başlarlar. Erken Cumhuriyet döneminde plajlarla birlikte sandal sefaları da ailece eğlenmenin önemli bir biçimi olarak varlığını sürdürür. Bilmeyenler yüzme dersleri alır, varlıklı kimseler plajlarda sezonluk özel kabinler kiralarlar.¹³³



Resim 74: İbrahim Çallı , “ Kadınlar Plajı”

İbrahim Çallı, İbrahim Safi ve Ömer Adil’in “Deniz Hamamı” konulu tabloları modern kent kadınının giderek yaygınlaşan bu yeni eğlence anlayışının resimsel gösterimleridir.

¹³³ Feza Kürkçüoğlu, 1870’ler Türkiye’sinde Modern Bir Zevk/Deniz Hamamı, Popüler Tarih, Ağustos 2002

5.5. MODERNLİĞİN ELEŞTİRİSİ

Alafranga Alaturka Tartışması

Tanzimat'tan cumhuriyete uzanan süreçte, bazı kesimlerde alafrangalık, moda akımlarının ötesinde, erişilmesi gereken bir medeniyet sembolü olarak görülmüş ve giderek resmi ideolojinin parçası haline gelmiştir. Boyunbağı takmak, bıyıkları kesmek, tiyatroya gitmek, yemekte çatal bıçak kullanmak, jimnastik yapmak, karı koca kol kola sokakta yürümek, balolarda dans etmek, tokalaşmak, sokakta şapka giymek gibi bazı davranış biçimleri ilerici, medeni, ideal cumhuriyet insanının davranışları olarak tanımlanmıştır.¹³⁴ Bu dönemde Türk toplum yapısı ile Batı'da olanları karşılaştıran basın büyük kısmı, bu yeniliklerin ısrarlı savunucuları olmuş, yapılanları benimsemeyenler “örümcek kafalı” olmakla suçlanmıştı. Batılılaşma arzusu gemlenemez bir rüzgâr halinde eserken, bir gazete “Genç Kızlara Niçin Hürriyet Vermiyoruz ?” diye başlık atıyor ve Avrupa ile Amerika'da 18 yaşına gelen kızlara tanınan özgürlüklerden bahsederek bir kızın ailesinden korkmasına gerek olmadığını dile getiriyordu.¹³⁵



Resim 75: İbrahim Çallı, “Balo”

¹³⁴ Nilüfer Göle, Modern Mahrem, Metis Yayınları, 2004

¹³⁵ Leyla Kırkpınar, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde, “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın” Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s.20

İbrahim Çallı'nın “Balo” adlı resmi Tanzimat'la birlikte sosyal yaşamda başlayan batılılaşma hareketinin cumhuriyetten sonra da ivme kazanarak devam ettiğini gösterir. Artık büyük kentlerde sık sık karşımıza çıkabilecek bir görüntüdür bu. Meşrutiyet Dönemi'nde Beyoğlu'nda açılan kafe ve birahanelerle birlikte kadınlar yavaş yavaş eğlence hayatının içine girmeye başlamışlardır. Batılı yaşam tarzı İstanbul'daki küçük bir zümre tarafından benimsenmekte; batı eğitimi alan kadınlar, gece yaşamına katıldıkları gibi, sanatla da ilgilenmektedirler.¹³⁶ Bu nedenle dönemi yansıtan kimi resimlerde kadınlar dans ederken, müzik ya da resim yaparken görüntülenmişlerdir. Atatürk sosyal hayattaki bu değişimi daha cumhuriyetin ilanından önce tasarlamıştır. Karlsberg hatıralarında, bir balo sırasında subay arkadaşının eşine, Türk Kadınının da böyle günler göreceğini söylemektedir. Çallı'nın resminde otuzlu yılların modasına uygun giyinmiş kadınların etek boyları kısalmış, elbise yakaları açılmıştır. Saçlar kısa kesilmiş, başa kıyafeti tamamlayan aksesuarlar takılmıştır. Omuzlara atılan incecik şifonlar ise dans ederken uçuşmaktadır.

Muhtemelen büyük bir otelin balo salonu olan bu yüksek tavanlı mekânda, kompozisyonun merkezinde betimlenmiş yeşilli kadın figürü gerek kıyafeti, gerekse saçı ve duruşu ile batılı bir görünüme sahiptir. Ön planda ise dans etmekten yorulunca, biraz soluklanmak için oturmuş kadınlar betimlenmiştir. Bu grubun içinde yer alan yeşil elbiseli genç bayanın son moda kıyafetlerine rağmen kalçasına attığı eli ve rahat duruşuyla sergilediği alaturka görüntü hem kendi içinde hem de resmin genelinde bir ikiliğe neden olmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında sürekli “medeni- iptidai”, “ilerici-gerici” davranış biçimlerinin tasnifleri yapılmaya çalışılmıştır. Alaturka alışkanlıklar “gerici” sınıfına girerken toplumsal statü ve ayrıcalık sahibi olabilmek için “medeni yaşam tarzı”na ayak uydurmak gereği üzerinde durulmaktaydı. Örneğin ailelerin kadın erkek birlikte, zamanın moda tabiriyle “en famille” görüşmesi “medeni”, bunu uygulamayanlar ise “gerici” sayılıyordu. Öyle ki o zamana kadar sadece kadınların

¹³⁶ Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar-Resimler-Öyküler, Pera Müzesi Yayını, 2006

katıldığı kabul günlerine “gerici” sayılmaktan çekinerek karısı ile beraber giden erkekler bile oluyor ve kadın kabul gününde tek bir erkek bulunması gibi garip durumlar ortaya çıkabiliyordu.¹³⁷

Medeni-gayri medeni ayrımları estetik değerleri de biçimlendirmiş, güzellik tercihleri “güç, sıhhat, doğurganlık” gibi doğaya has niteliklerden, “incelik, zarafet, batı görgüsü” gibi büyük ölçüde yetişmeyle elde edilen özelliklere doğru kaymıştır. Yüzyıllar boyu süren beyazlık, yuvarlaklık, yavaşlık, uzun saç, kına ve sürme üzerine kurulu doğulu güzellik anlayışı yerini zayıf, enerjik, kısa saçlı “ecnebi güzelliği”ne bırakmıştır. “ecnebiye benziyorsun” sözü, bu dönemde bir kadına yapılabilecek en büyük iltifatlar arasında sayılıyordu.¹³⁸ Fonksiyon bakımından çeşitlenen kadın kıyafetleri de modern kadınının toplumsal yaşama katılımı hakkında ipuçları vermekteydi.



Resim 76: İbrahim Çallı, “Kadın Portresi”

Ancak bir süre sonra kadınların modaya düşkünlüğü Batıcılığın eleştirisini yapanların malzemesi haline geldi ve Cumhuriyet modernleşmesinin ancak bize ait değerler yüceltilerek gerçekleştirilebileceği vurgulanmaya başlandı. Çaydan çaya koşan, bu moda ve dans tutkunu kentli alafranga kadınlar, Türk kadınıni temsil edemez ve

¹³⁷ Nilüfer Göle, Modern Mahrem, Metis Yayınları, 2004

¹³⁸ Muhadere Taşcıoğlu, Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri, Akın Matbaası, Ankara, 1958, s.74

ülkenin tüm yükünü sırtında taşıyan köylü kadın adına konuşamazlardı. Esasen devletin ilgilenmekle yükümlü olduğu kesim de Anadolu kadınıydı.

5.6. HALKÇILIK İLKESİNİN TEZAHÜRÜ

Anadolu Kadınının Modernleşmesi

Mustafa Kemal'in denetimindeki Hakimiyet-i Milliye'de yayınlanan bir yazıda: "Bugünkü Türk kadınının timsali, Anadolu'da İstiklal Harbi'nde, kağı üzerinde cephane taşıyan kadındır. Eğer kadınlık cereyanına önderlik eden hanımlar, bu arz ettiğimiz timsale yalnız bir hak ve fedakarlık örneği diye değil, fakat bütün hayatımızın esasıdır diye dikkat ederlerse, ülkülerinin asıl başlangıç noktasını keşfetmiş olurlar. Türk kadınlığı İstanbul'dan medeniyet alemine yürümekle bir yol almış olmaz. Anadolu'nun ortasından kağıyı yürüten kadının yurdundan medeniyet alemine yürümekle yol almış olur ve amaca şan ve şeref içinde varır." deniyordu. Kemalist halkçılığın, Anadolu kadınına yüceltmesi, Atatürk'ün şu sözleriyle dile getirilir: "Çift süren, tarlayı eken, ormandan odunu, keresteyi getiren, mahsulü pazara götürerek paraya çeviren, aile ocağının dumanını tütüren, bütün bunlarla beraber, sırtıyla, kağıısıyla, kucağındaki yavrusuyla, yağmur demeyip kış demeyip, sıcak demeyip, cephenin mühimmatını taşıyan hep onlar, hep o ulvi, o fedakar, o ilahi Anadolu kadınları olmuştur." ¹³⁹

5.6.1. HALKEVLERİ

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren girişilen reformlar Türk halkının büyük çoğunluğunu oluşturan köylülerin yaşamını hemen hiç etkilememişti. Zaten hiç fes giymemiş olan Anadolu köylüsü için şapka devrimi bir şey ifade etmiyordu. Karısı zaten peçe örtmezdi bu nedenle kıyafet reformları onun hayatında da fazla bir şeyi

¹³⁹ Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Konya Kadınları ile Konuşma, 21.03.1923, s.147

değiştirmemişti. Ne okuyabilir ne de yazabilirdi, bu sebeple harf devrimi ya da harflerin dünyası onun için anlamlı değildi. Yeni medeni kanun çok eşle evliliği yasadışı kılmıştı ama gücü yeten zengin çiftçiler imam nikâhlı ikinci bir eş alıp, ondan doğan çocuklarını resmi nikâhlı eşin kütüğüne geçiriyorlardı. Bu nedenle reformları köylere götürmek modern teknikleri yayarak, Anadolu insanına laik ve pozitivist bir tutum aşlamak gerekiyordu.¹⁴⁰

Bunun üzerine Kemalist ilkeleri yaygınlaştırmak ve devlet ile halk arasında oluşan kopukluğu gidermek amacıyla “halkevleri” açıldı. Halkçılık prensibinde kültürel boyutun ağırlık kazandığı bu dönemde hem halktaki korunmuş kültürel öze ulaşmak, hem de onlara Batı medeniyetini götürüp, kalkınma sağlamak hedeflenmişti. Halkevleri, milliyetçilik ve halkçılık prensiplerinden yola çıkarak, milli bir bilinç uyandırırken yüksek kültürün yaygınlaşmasını sağlayacak, dayanışmacılık prensibi üzerine kurulu bir yapı projesi olarak ortaya çıktı. Bu kurumlarda idari pozisyonlar CHP üyelerine ayrılırken, eğitimde gönüllü vatandaşlar rol aldı. İlki Ankara’da açılan Halkevlerinin sayısı 20 yıl içinde 478’e ulaştı. Burada verilen eğitim, dil ve edebiyat, genel sağlık kuralları, sanat (resim, müzik, fotoğraf) drama, spor gibi çeşitli alanlardan oluşuyordu.¹⁴¹

1930’dan itibaren halkçılık politikalarıyla birlikte yüzünü Anadolu’ya çeviren Türk sanatçısı ortaya koyduğu yapıtlarla Anadolu gerçeğini yansıtmaya başlar. Atatürk’ün “köylü milletin efendisidir” sözünde somutlaşan bu halkçı yaklaşım, resimde giderek Anadolu kadınının, kentli kadından baskın çıkmasıyla sonuçlanır. Cemal Tollu, Malik Aksel, Ali Avni Çelebi, Edip Hakkı Köseoğlu ve Eşref Üren’in görselleştirdiği balerin, öğretmen, ressam, sporcu, hemşire gibi meslek kadınlarının yanında, cepbane taşıyan, harman kaldıran, emziren, analık eden, okuma yazma öğrenen, halı dokuyan, süt sağan, ekin biçen köylü kadınlar kimi zaman alegorik bir anlatımla, kimi zaman ise dekor olarak 1950’lere değin Türk resminin en önemli malzemesi olur.

¹⁴⁰ Kemal Karpat, Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm, İmge Kitabevi Yayınları, 2003 s:60

¹⁴¹ Y.a.g.y

Bu dönemde birçok dergi ve gazetede, Anadolu'nun çeşitli kent, kasaba ve köyleri ile buralarda yaşayan insanlar fotoğraflarla görselleştirilir. Gerçekte öyle olmasa da bu resimlerde, köylü ve çiftçiler çekirdek aile olarak ele alınmış ve köylü ailesi, geleceğin çağdaş Türkleri olarak yüceltilmiştir.¹⁴²



Resim 77: Namık İsmail, "Köylü Aile"



Resim 78: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Köylü Ailesi"

¹⁴² Zeynep Yasa Yaman, 2006

Cumhuriyetle birlikte özellikle Halkevleri'nin kurulmasını izleyen yıllarda Anadolu kadını, aile içinde erkekle yan yana, aynı mekânda iş yaparken ve eş koşullarda gösterilir. Namık İsmail ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Köylü Ailesi" resimleri anne, baba ve çocuktan oluşan küçük bir köylü ailesinin evde ve dışarıdaki gösterimleridir. Bedri Rahmi'nin tarladaki ailesi gibi Namık İsmail'in ev içindeki ailesi de üç kişiliktir. Sanatçı, düzgün, aydınlık ve mütevazı bir odada duvarda asılı resim, mahfazalı kur'an ve buğday demedi, yastığın üzerinde annenin arkasında duran kitapla birlikte, modern çekirdek bir köylü ailesini betimlemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ise konuya bir ideolojiyi yansıtmaya kaygısı ile yaklaşmamış, lirik bir dil ile Orta Anadolu köylüsünün yaşamından kesit sunmayı yeğlemiştir.



Resim 79: Salih Urallı , "Hasat"



Resim 80: Refik Epikman, "Bağbozumu / Malatya"

Salih Urallı (1940) “Hasat” adlı resimde ekin biçme işine henüz ara vermiş köylü bir çifti betimlemiştir. Bu mutlu ve sağlıklı çift omuz omuza vermiş hayatı paylaşmaktadırlar Refik Epikman da “Bağbozumu/Malatya” adlı resimde Anadolu köylüsünün tarlada kadın erkek demeden üretime katılmasını betimler.

Kırsal kesim kadınları bir yandan İslam öncesi Türk eşitçiliğinin taşıyıcıları olarak idealleştirilirken, öte yandan da cahil ve mağdur bırakan yerel geleneklerin kurbanları olarak resmedildiler. Öyle ki bu dönemde geleneksel erkeklik, yaş ve toplumsal cinsiyet hiyerarşileri, kadınların ezilmesi kırsal gelenekler bağlamında ifade ediliyor ve bir medeniyet eksikliği olarak yorumlanıyordu. Ancak popülist söylem köy hayatını ve Türk köylüsünü halk bilgeliğinin ve yerel değerlerin gerçek taşıyıcısı olarak idealize etti.



Resim 81: Eren Eyüboğlu, “Bulgur Dibeği”

Eren Eyüboğlu “Bulgur Dibeği” adlı resimde köylü kadının yaşamından bir kesit sunmaktadır. Anadolu kadını hayatın içindedir. Tarlada çapa yapar, evde yemek pişirir, çocuğuna bakar, süt sağlar, kışlık yiyecekleri hazırlar, yeri gelir değirmende buğday da öğütür, bulgur da... En ağır işleri yaparken bile şikâyet etmez. Öyle

görmüştür çünkü annesinden, ablasından ve köydeki herkesten. Kabullenir yazgısını... Sanatçının lirik bir anlatım dili kullandığı resimde sıcak renkler hâkimdir.



Resim 82: Eren Eyüboğlu, “Saz Çalan Köylü Kadın”

Sanatçı, “Saz Çalan Köylü Kadın”da, bu cefakar Anadolu kadınının başka bir yönünü vurgular. Dile getiremediği acılarını, umutlarını sevdasını ya da hayal kırıklıklarını ilmik ilmik halılara kilimlere dokuyan, heybelere nakışlayan bu kadın, sazı eline alıp ağıt da yakar, türkü de söyler.

5.6.2. İNKILAP SERGİLERİ

1933'te Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip'in desteğiyle açılan İnkılap sergileri 1936'ya kadar bu başlık altında devam eder. Daha sonra adı 'Birleşik Sergiler' olarak değiştirilir. (1937-39) Bu tarihten günümüze kadar ise Devlet Resim Heykel sergileri olarak devam eder. İnkılap sergilerinde yer alan resimlerde öne çıkan tema köylü kadını resimleridir.

Halil Dikmen'in 1933'deki ilk İnkılâp sergisinde yer alan resminde, Kurtuluş Savaşındaki köylü kadın teması işlenir. Resme hakim olan kahverengi ve gri tonlar savaşı imlemektedir. Sade ve basit giyimli altı adet köylü kadın, sert ve erkeksi yüz çizgileri ile göze çarpmaktadır. Çocukları ile beraber cephaneye taşıyan bu kadınlar, bir eliyle ileriye gösteren ortadaki kadını takip etmektedirler. Sanatçı kadınların hareketlerindeki, cesaret ve kararlılığı vurgulamak için arka planı boş bırakmıştır. Sadece sağ köşede hayal meyal seçilen birkaç ev ve aralarında yükselen cami minaresi görünür.

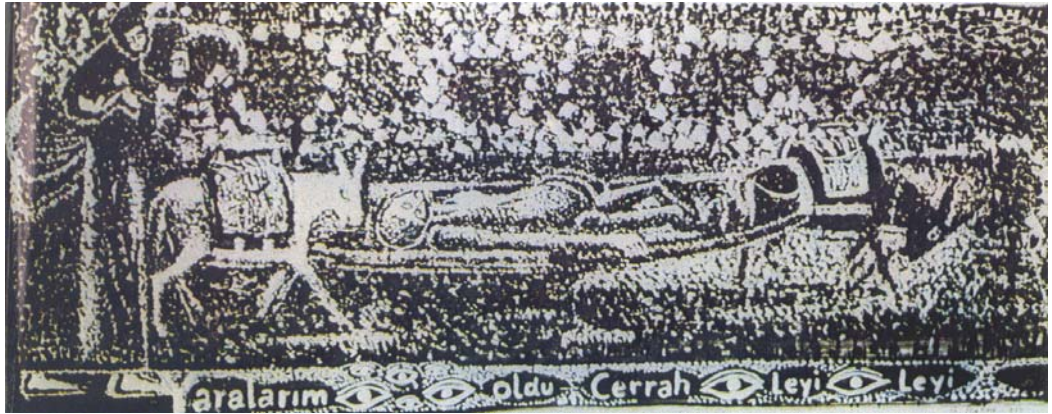
İbrahim Çallı'nın "Hatay'ın Anavatana Hasreti" adlı tablosunda, köylü kızı Hatay, izleyiciye dönük, uzakta bir noktaya, anavatana bakmaktadır. Resimde vatan toprağını imleyen kadın figürü, vatana ya da kadına yapılacak saldırının milletin onuru ve erkeğin şerefine yapılmış bir saldırı olacağı ve onun/onların hayatı pahasına korunması gerektiğini düşündürür.

5.6.3. YURT GEZİLERİ

İnsanı ve yaşamıyla Anadolu'nun resim sanatına yansımaları ve sanatçıların tarafından yöresel bir resim anlayışına dönüşmesi, halkçılık ilkesinin paralelinde 1938 yılında başlatılan yurt gezileri ile söz konusu olur. Altı yıl boyunca, seçilen ressamlar Anadolu'nun değişik illerine gönderilirler. Bu sanatçılardan Anadolu

manzaralarını kaynak olarak kullanan resimler yapmaları beklenmektedir. Dönüşlerinde ellerindeki eskizlerden yola çıkarak yaptıkları resimleri, politikacı ve sanat eleştirmenlerinden oluşan bir jüriye teslim ederler. Seçilen resimlerden ilk üçüne ödül verilir. Bu resimlerden bazıları İstanbul, Ankara ve Konya'daki devlet sergi evlerinde sergilenir.

Bu süreç içerisinde üretilen 675 resmin çoğu, Anadolu manzaraları, köylü portreleri ve köy yaşantısını betimlemektedir. Bu etkinlik kapsamında Şeref Akdik'in "Köylü Kızı" adlı eserinde olduğu gibi, folklorik kıyafeti içinde, kırmızı yanaklı canlı renklerle ifade edilmiş anonim köylü kızları tasvir edilir. Kendi kişisel hikâyesinden ziyade epik bir karakter taşıyan figürler aynı zamanda batılı üslup ve yerel milli kimlik denklemini sunarlar izleyiciye... Eşref Üren'in "Bulgur Yıkayan Kadınlar" adlı resminde de yerel kıyafetleri ve birbirine benzeyen yüzleriyle kalabalık bir kadın grubunun tarlada çalışması şiirsel bir biçimde betimlenmiştir. Bu resimlerin hiç birinde Cumhuriyetin temel önceliklerinden biri olan kırsal kesimin kalkındırılmasına ya da geri kalmışlığa ve yoksulluğa ilişkin temalar yer almazken mutlu, neşeli ve sağlıklı köylüler resmi ideolojinin perspektifinden olumlayıcı bir yaklaşımla tasvir edilirler.¹⁴³



Resim 83: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yarelerim Göz Göz Oldu Cerrah Gözley Gözley, 1951

¹⁴³ Amelie Edgü, "Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), Milli Reasürans Galerisi T.A.Ş. 1998



Resim 84: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Çorum İğdeli Gelin Halayı” , 1945

Yurt gezilerinden en çok etkilenen sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çorum izlenimlerini tekrar tekrar sanatına konu etmiştir. Halk türkülerinden yola çıkarak yaptığı bazı resimlerde Anadolu insanının çileli yaşamını lirik bir dille anlatırken, bazı resimlerde de Anadolu folklorunu ele alır. Sanatçı, “Çorum İğdeli Gelin Halayı” (1945) adlı yapıtta kadınlı erkekli oynanan bir halayı betimlemiştir. Sanatçının başka bir resminde ise tema analıktır. Anadolu kadınının fedakârlığını, durup dinlenmek bilmeden çalışmasını anlatır burada.¹⁴⁴ Bedri Rahmi Eyüboğlu halk sanatı ürünlerini yapıtlarında kaynak olarak kullanırken, Turgut Zaim özgün bir dille Orta Anadolu gerçeğini taşır resimlerine.

¹⁴⁴ Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınları, 1984



Resim 85: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Ana"



Resim 86: Turgut Zaim, Sofrabaşı

Genellikle köylü ailesini betimleyen resimlerde tarlada çalışırken, erkekle yan yana omuz omuza olan kadın, Turgut Zaim'in gösterimlerinde yalnızlaşır. Yanında ya çocuk/lar/ı vardır ya da başka kadınlar. Zaim'in "Yörükler Köyü" adlı resminde, Köyün dışındaki alanda oturmuş yemek yiyen grup iki kadın ile dört çocuktan oluşmaktadır. Sofralarındaki yemek ise bulgur pilavı, incir ve ayrandır. Sanatçı

“Köylü Kadın ve Kızı” adlı resimde de benzer bir yaklaşım sergiler. Küçük kızıyla birlikte kasabanın dışında oturmuş köyden getirdiği mahsulleri satmaktadır genç kadın. Turgut Zaim, Osman Hamdi’nin Osmanlı geleneği ve kültürü için yaptığına benzer bir yaklaşımla Anadolu folkloruna yönelir. Köyleri, kadınları, çocukları, giysileri ve eşyaları güzelleştirerek kurguladığı resimlerde Türk köylüsünü ve kadını ulküselleştirir.



Resim 87: Halil Dikmen, “Portakal Bahçesi”

Halil Dikmen’in “Portakal Bahçesi” adlı çalışmasında bir grup köylü kadın, erkek ve çocuk omuz omuza vermiş hep birlikte meyve toplamaktadır. Mesaj değişmez; Anadolu insanı el ele verecek, çalışacak, balayacak, Türkiye kalkınacak... Kübik bir anlayışla idealize edilen figürler yer yer koyu kontörlerle çevrelenmiştir. Tüm figürlerin hareketli olduğu bu dinamik kompozisyonda aykırı olan tek şey kucağındaki bebeğiyle izleyiciye sırtı dönük oturan hareketsiz kadın figürüdür. Genç kadın bir süreliğine ara vermiştir bu koşuşturmaya. En temel görevi annelik olduğu için...

İnkılâplarla desteklenen cumhuriyet modernleşmesinin beraberinde getirdiği değişimi kentli kadının günlük yaşamında izlemek daha kolaydır. Köylü kadının giyim tarzında pek değişme olmadığı gibi okuma yazma oranı da kırsal kesimde çok yavaş yükselmiştir. Cumhuriyetin kurucuları, Anadolu’yu modernleştirerek tarım

toplumunu dönüştürmeyi hedefliyorlardı. Gelecek nesli biçimlendirecek olan Anadolu kadını eğitilerek, çağdaş ve kentli bir kadına dönüşecekti.



Resim 88: Sami Yetik, “Ankara Saman Pazarı”, 1926

Sami Yetik’in 1926 tarihli “Ankara Saman Pazarı” adlı bu resminde mekan başkentten ziyade yoksul bir Anadolu kasabasını çağrıştırmaktadır. Geleneksel kıyafetler giymiş köylü kadınlar, başlarında sarık, ayaklarında şalvar bulunan erkeklerin arasına karışmış alışveriş yapmaktadır. Kimileri köyden getirdiği malları satarken, kimileri bir şeyler satın almaya gelmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleştirilen resim başkentten bir kesit sunmasına rağmen, onda reformlara dair bir iz bulmak mümkün değildir.



Resim 89: Nurettin Ergüven, “Eski Ankara’dan Pazar Yeri”

Nurettin Ergüven “Eski Ankara’dan Pazar Yeri” adlı çalışmasında kent merkezinde kurulan pazara mallarını satmaya gelen yörük kadınlarını betimlemiştir. Bu resim de Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara’nın henüz yapılanmaya başlamadığı o yoksul günleri görselleştirmektedir.

Resimde iki köylü kadın, kız çocuğu ve eşeğin dışında tanımlanmış tek figür, sağ tarafta binanın önündeki tentenin altında oturmuş çömlek satan külhanbeyi kılıklı erkektir. Biraz gerideki kalabalığın içinde bir kağnı arabasının tahta tekerleği dikkati çeker. Kompozisyonun üst tarafında tam ortada, binaların arkasından bir cami kubbesiyle minare betimlenmiştir. Sanatçı mekânı ayrıntıcı bir yaklaşımla ele almamış olsa da burası yoksul insanların yaşadığı bir yer izlenimi vermektedir. Henüz mütevazı bir orta Anadolu kasabası olan Ankara’nın bu görüntüsü, binlerce yıllık geçmişiyle farklı kültürlerin harmanlandığı muhteşem İstanbul silüetini akla getirir. Cumhuriyet Osmanlı’ya sırtını dönmüştür. Kendisini yoktan var eden Anadolu’nun kalbine yerleşerek gösterir bunu...



Resim 90: Halil Dikmen, “Yörükler”

Halil Dikmen’in “Yörükler” adlı resminde, yaylada yaşayan yörük kadınların hepsi, bir iş yaparken betimlenmiştir. Biri yayıkta ayran yaparken diğeri yün eğirir. Başka bir tanesi bakraçla süt taşımaktadır. Resimdeki en durağan figür kucağında bebek tutan genç kadındır, koyun sürüsünü getiren küçük çoban ise tek erkek figür... Formların kübik bir anlayışla sadeleştirildiği çalışmada armoni oluşturulamadığı için renk bütünlüğü de sağlanamamıştır. Ancak resim, cumhuriyetin ilk yıllarında köylülerin günlük yaşamını göstermesi nedeniyle belge niteliği taşıyan önemli bir yapıttır.

Şeref Akdik’in “Tahtacı Kızı” (1944) ve Malik Aksel’in “Denizli’de Bir Gelin” (1942) adlı yapıtları yöresel kıyafetler içindeki genç kızları tasvir eder. Yurt gezileri kapsamında 1940 yılında İçel’e gönderilen Şeref Akdik, birden fazla benzer temalı eserler üretmiş ve bu resimlerden biri Ülkü dergisine (sayı 43, 1 Temmuz 1943) kapak olmuştur. Malik Aksel’in yerel giysilere bürünmüş gelini ise ince yüzü ve hüznü ile dikkati çeker. Sanatçının “Köylü Kızları” (1937) adlı yapıtında da hüznün hakimdir. Malik Aksel gibi, Fahrettin Arkunlar da “Çoruh’ta Yerli Kıyafetli Kadın” (1941) adlı yapıtında hüznü bir kadını betimler. Melahat Ekinci ise “Köylü

Kızı”nda neşeyi vurgulamıştır. Yumuşak formların hakim olduğu resim, hem seçilen renkler hem de figürün yüzündeki tebessüm ile, gençliğin verdiği canlılık ve dinamizmi yansıtır.

5.7. TEVHİDİ TEDRİSAT KANUNU

Atatürk, eğitimde bilimsel bir tekel kurarak dinsel etkileri dışlamak istiyordu. Bu nedenle 1924’te Tevhid-i Tedrisat Kanunu, halifeliğin kaldırılması, din işleri ve vakıflar bakanlığının lağvedilmesiyle eş zamanlı olarak çıkarıldı. Tevhid-i Tedrisat ile getirilen anlayış “bilimin her alandaki rehberliği” ve bu rehberliğin yasallaşmış biçimiydi.¹⁴⁵

Mustafa Kemal kadın eğitiminin önemini vurguladığı bir konuşmasında ; “Milletimiz kuvvetli bir millet olmaya azmetmiştir. Bugünün gereklerinden biri de kadınlarımızın her hususta yükselmelerini temindir. Bu sebeple kadınlarımız da bilim ve teknik bilgi sahibi olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün eğitim kademelerinden geçeceklerdir. Sonra kadınlar toplum hayatında erkeklerle beraber yürüyecek, birbirinin yardımcısı ve koruyucusu olacaklardır.” diyordu.¹⁴⁶ Böylece Tevhid-i Tedrisat kanunu ile kadınlara verilen hakların ilk adımı atılmış oluyordu. Artık kız ve erkek çocuklar birlikte eğitim ve öğretim görecektlerdi. Modern devlet “milletin düşünce ve duygu bakımından birliğini” güvence altına almayı ve “yekpare bir millet” yaratmayı hedeflediğinden zaten, kadın ve erkek ayrımı yapması söz konusu olamazdı. Ancak eğitim imkânlarından eşit yararlanabilme hakkı ne yazık ki kanunlarda kaldı; gerçek yaşamda uzunca bir süre karşılığını bulamadı.

Öte yandan bu eğitim olanaklarından yararlanabilenler de toplumun küçük bir kesimine mensup kadınlardı. Kırsal kesimdeki kadınların çoğunluğu ile kasaba ve

¹⁴⁵ Niyazi Altunya, Eğitim Sorunumuza Kuşbakışı, Ürün Yayınevi,1999, s.216-217

¹⁴⁶ Y.a.g.y.

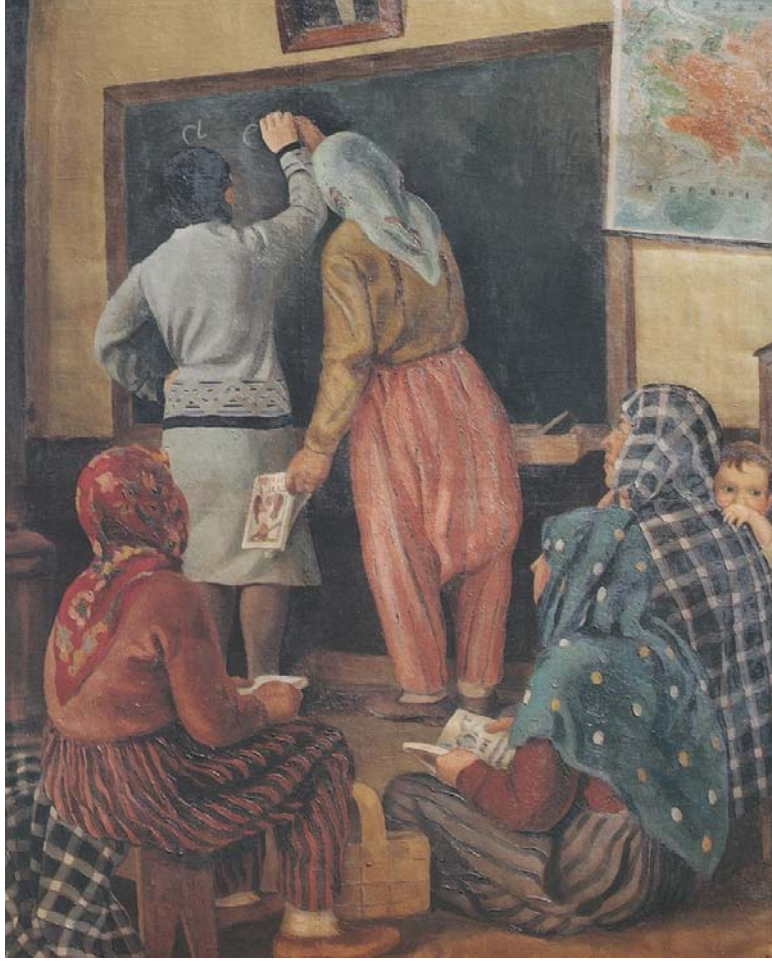
kentlerde yaşayan yoksul kadınlar cumhuriyetin eğitim reformlarından ya hiç yararlanmamış ya da en fazla ilkokul eğitimi alabilmişlerdir

5.7.1. LATİN ALFABESİNİN KABULÜ VE MİLLET MEKTEPLERİ

1928 yılında kabul edilen Latin alfabesi, cumhuriyet rejiminin dil ve kültür açısından geçmişle bağlarını koparma kararının en önemli uygulamalarından birisidir. Latin alfabesine geçilmesiyle birlikte, okuma-yazma bilen nüfus çoğunluğu bir anda, okumaz ve yazmaz konuma düşmüştür. Bu nedenle yeni alfabenin hızlı bir şekilde öğrenilmesi ve yurt geneline yayılmasını sağlamak amacıyla normal eğitim sürecine ek olarak Millet Mektepleri teşkilatı kurulmasına karar verilmiştir. 1929’da açılan Millet Mekteplerinde beş yıl içinde 1.200.000 yetişkin okuma-yazma öğrenmiştir. Ancak zaman içersinde, ilk dönemdeki heyecan yitirilmiş, öğrendiği okuma-yazmayı, günlük yaşamında kullanma ihtiyacı duymayan yoksul köylüler, konunun gerçek önemini kavrayamamıştır.

Şeref Akdik’in “Okuma Yazma/Millet Mektebi” (1933), “Okula Kayıt” (1935), Cemal Tollu’nun “Alfabe Okuyan Köylüler” resimleri, halkın ve köylünün eğitilmesi projesinin resimsel gösterimleridir. Bu resimlerde temiz giyimli sağlıklı, güler yüzlü köylü kadınlar, Anadolu’ya yönelmiş cumhuriyet modernleşmesini simgelerler. Kucağında çocuğuyla tarlada çalışan köylü kadını bu kez de millet mekteplerinde okuma yazma öğrenecektir. Bu mutlu, umutlu köylü kızları, geleceğin ‘çağdaş Türk kadını’ olarak ülküselleştirilirler.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar-Resimler-Öyküler, Pera Müzesi Yayını, 2006



Resim 91: Şeref Akdik, “Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi”, 1933

Şeref Akdik’in 1933 tarihli “Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi” adlı resminde Cumhuriyetin iki farklı kadın modeli betimlenmiştir. Birisi gri etek ve kazağıyla, eğitilmiş, cinsiyetini öne çıkarmadan modernliği temsil eden çalışan/öğretmen kadın, diğeri de kucağında çocuğu ile okuma yazma öğrenerek medenileşecek köylü kadın... Yapıt, Cumhuriyetin ilk yıllarında %5 olan okuma yazma oranını yükseltmek için bütün Türkiye’de başlatılan okuma yazma seferberliğinin resimsel gösterimidir. Geleneksel kıyafetler içindeki köylü kadınlar, ellerinde alfabe kitapları ile yere oturmuş tahtadaki öğrencisine yazı yazdıran öğretmeni izlemektedir. Üzerinde yazı yazılacak sıraların dahi bulunmadığı bu mütevazı sınıf ortamı, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Millet Mektepleri projesi ve okuma yazma seferberliğinin ne denli güç koşullar altında yürütüldüğünü imler. Cumhuriyetin ilk yıllarında modernleşmenin izlerini köylü kadının günlük

yaşamında görmek kolay olmasa da bu gösterimler, onun reformları ne denli olumladığını düşündürmektedir.¹⁴⁸



Resim 92: Şeref Akdik, "Okula Kayıt", 1925

Şeref Akdik 1925’de yaptığı “Okula Kayıt” adlı resminde masa başında oturan genç öğretmenin önünde sıraya girmiş bir grup köylünün, kız ve erkek çocuklarını okula kaydettirmesini betimlemiştir. Resimde modern giyimli genç öğretmen devleti simgeler. Kıyafetleri ve duruşları ile geleneksel değerlerinden ve yaşam biçimlerinden kopmadıkları imlenen köylüler, çocuklarını getirip bu kuruma teslim ederken cumhuriyet değerlerini ne denli olumladıklarını genç öğretmene doğru yönelmiş mutlu yüzleri ile ifade etmektedirler.



Resim 93 :Cemal Tollu, Alfabe Okuyanlar, 1933

¹⁴⁸ Y.a.g.y.

Cemal Tollu 1933 tarihli “Alfabe Okuyanlar” adlı resminde bir tarlanın ortasında kayaların üzerine oturmuş elindeki kâğıtta yazılanları okumaya çalışan, belki de akşamları gittiği okuma-yazma kursunda verilen ödevleri tekrarlayan genç bir köylü kadın ile ona eşlik eden küçük bir kızı betimlemiştir. Uzun çalışma gününün ardından akşama doğru verilen bir molada ellerine geçirdikleri çalışma kâğıdını hararetle okuyan bayanlar izlendiklerinin farkında değildirler. Kadınların okuma yazma öğrenmek için gösterdikleri çabayı genç çobanın biraz uzaktan izliyor oluşu, cumhuriyet devrimlerinin Türk kadını tarafından erkeklerden önce benimsendiğini imlemektedir.

Cezanne etkisinin açıkça belli olduğu resimde sanatçı bir yandan formu modle ederken öte yandan kalın sınır çizgileriyle etrafını çevrelemiştir. Biçim bozma (deformasyon) eğilimi köylü kızın kâğıt tutan elinde had safhaya ulaşmış; kol alabildiğine uzarken kâğıdın üzerindeki yazılar belli belirsiz betimlenmiştir.

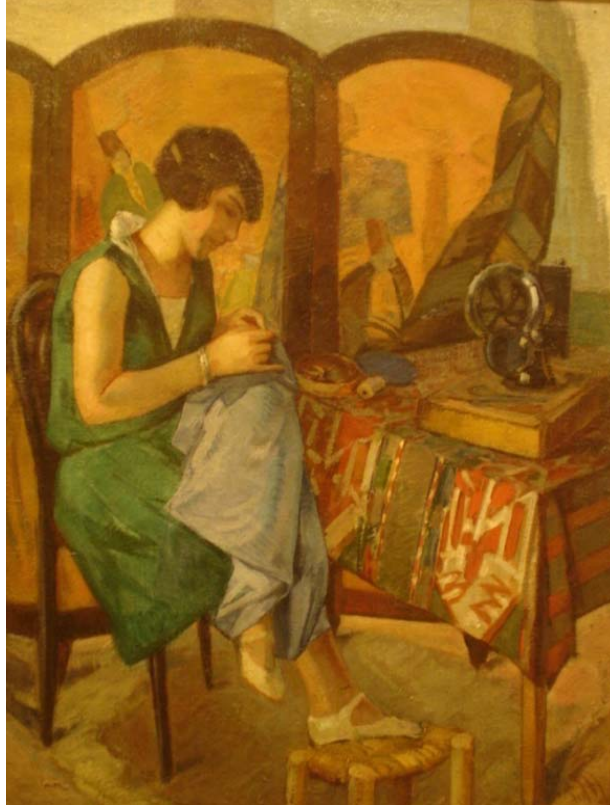
5.7.2. MODERN KADININ EĞİTİMİ

Cumhuriyet modernleşmesi, bir yandan kamusal alanı kadınlara açarken, öte yandan da onları geleneksel rolleri iyi üstlenmeleri yönünde biçimlendirmiştir. Bir yandan kadına seçme ve seçilme hakkı, yüksek öğrenim ve bilim yapma hakkı tanınarak kamusal alana çıkmalarının önü açılırken, öte yandan “esas” görevleri olarak görülen ev işleri devlet tarafından açılan kız enstitülerinde sistemli olarak öğretilir. Kentli seçkin kadınların dışında kalan çoğunluk, kuracakları modern yuvaya düzen, disiplin ve rasyonellik getirmekle yükümlüdür. Maarif vekâletinin yönetimi altında 1928’de kurulan Kız Enstitüleri ile sonraki tarihlerde açılan Kız Akşam Sanat Okulları, kızlara evde modernleşmenin yollarını öğretir.¹⁴⁹ Bu dönemde kadından eğitilmiş olarak evinde oturması, cumhuriyet ilkelerini benimseyip desteklemesi ve doğuracağı yeni nesillere bunları aktarması beklenmektedir. Eğitilmiş ve kültürlü bir anne ve kadın olarak, ev içini huzurlu, temiz ve düzenli tutmak

¹⁴⁹ Yeşim Arat, “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar”, içinde, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik,(der.) S. Bozdoğan, R. Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, s: 87-88

suretiyle erkeğin ve çocukların toplumsal hayata katılımlarını destekleyecek, dolayısıyla da toplumsal kalkınma hedeflerine ulaşmak kolaylaşacaktır.¹⁵⁰ Nurullah Ataç'ın 1933'te Yedigün'de yayımlanan ve kadın erkek eşitliğini irdeleyen “Kadın Erkek Müsavatı” yazısını destekleyen fotoğraflarda kadın, büroda çalışırken, öğretmenlik yaparken, örgü örerken, elde ve makinede dikiş dikerken ve yama yaparken görselleştirilmiştir. Ancak bu resimler arasında onu erkekle yan yana ve eşit olarak betimleyen görüntüler bulunmamaktadır.¹⁵¹

Hikmet Onat'ın “Dikiş Diken Kadın” (1929), Melek Celal Sofu'nun “Dikiş Dikenler”(1925), İbrahim Çallı'nın “Dikiş Diken Kadın” (1927) ve Hamit Görele'nin “Portre / Örgü Ören Kadın” resimlerinde olduğu gibi sanatçılar, ev ekonomisine katkı sağlamak için dikiş diken, nakış işleyen ya da örgü ören kadınları görselleştirir.



Resim 94: İbrahim Çallı, “Dikiş Diken Kadın”, 1927

¹⁵⁰ Ömer Çaha, Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın. Türkçesi Ertan Özensel, Vadi Yayınları, Konya 1996, s.109-111

¹⁵¹ Nurullah Ataç, Yedigün Dergisi, 1933, s:6-7

İbrahim Çallı'nın 1927 tarihli “Dikiş Diken Kadın” adlı resminde, saçları modaya uygun kesilmiş modern görünümlü bir genç kız dikiş dikerken betimlenmiştir. Figürün arkasındaki paravan ve paravandan sarkan kumaş parçası bu mekânın bir ev değil de terzihane olabileceğini düşündürür. Artık dikiş dikme eylemi evin dışına taşmış, kadın bu işi evde aile bütçesine katkıda bulunmanın ötesine götürerek mesleğe dönüştürmüştür.

5.8. KENT DÜZENLEMESİ, HEYKEL SANATI VE ANITLARDA KADIN İMGESİ

Toplumsal yaşamın her alanında değişimi öngören cumhuriyet modernleşmesi, Osmanlı İmparatorluğu'ndakinden farklı yeni bir kamusal alan yaratmayı tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Kurtuluş savaşı sonunda Anadolu'nun fiziksel olarak yeniden yapılandırılması, bayındırlık etkinliklerinin artırılması başta gelen programlardan biridir. Avrupalı uzmanlar tarafından planlanan bu yeni kent anlayışı içinde meydanlar ve parklar kamusal yaşamın önemli buluşma ve toplantı yerleri olarak önemsenmiştir. Cumhuriyet kentlerini Yaratılan yeni meydan anlayışı içinde “Cumhuriyet Alanları”nda yeni bir işlev üstlenen hükümet konağı, halkevi binaları, Gazi İlkokulları, adliye, defterdarlık gibi yönetim yapıları ile birlikte Gazi heykelleri de bulunmaktadır.¹⁵² Kurulan yeni kent merkezleri Osmanlı'daki dini yapılanmanın çevresinde odaklanan, merkezi dokudan farklılaşarak, ulus devlet anlayışının, çağdaşlığın ve laikliğin göstergesi haline dönüşmüşlerdir.

¹⁵² Neşe Yeşilkaya, Halkevleri İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, 1999, s.187



Resim 90: Bahriye Ruhi Bey, Fatih Kaymakamlığı, 1926

“Fatih Kaymakamlığı” resminde yer alan öğelerin hepsi de Cumhuriyet’in öngördüğü görsel ideolojiye hizmet etmektedir. Milli Mimari üslubunu yansıtan kaymakamlık binası ve anıt II. Meşrutiyet sonrasında başlayan ve Cumhuriyet politikalarıyla olgunlaşan ulus düşüncesinin yansıması niteliğindedir. Ön planda yer alan figürler ise adeta 1920’lerin Paris modasını yansıtmaktadır. Modern görünümlü kadınların kent merkezinde dolaşırken betimlendiği resimde, arkadaki kaymakamlık binası “Bu görüntü, Türkiye Cumhuriyeti Devleti sayesinde var” mesajını vermektedir.¹⁵³



Resim 91: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı, 1935

¹⁵³ Haşim Nur Gürel, Taviloğlu Koleksiyonu ve Kataloglardan Mzelere, www.sanalmuze.org/paneller/Muzed/taviloglu.htm

Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" (1935) adıyla bilinen ve aslında üçlü bir düzenlemeye ait olan resmi, bu ideolojinin görselleşmesine aracılık eden en önemli resimlerden biridir. Kompozisyonunda Canonica'nın Cumhuriyet Anıtı'nı barındıran resim kentin hızına, devinimine ayak uydurmuş modern kadının gösterimini sunmaktadır. Cumhuriyet Türkiye'sini simgeleyen dört cepheli anıtta Mustafa Kemal, İsmet İnönü, Fevzi Çakmak, askerler ve halk genç Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunu temsil etmektedirler. Bayrak asmış askerlerin üst kısmındaki peçeli kadın yüzü, cumhuriyet öncesinde esaret içinde yaşayan harem kadını, aksi yöndeki gülen kadın ise Cumhuriyetin modern kadını simgelemektedir.¹⁵⁴

Cumhuriyet döneminde, abidecilik, ideolojik bir mimari tasarım olarak heykel sanatından farklı algılanmış ve kurallaştırılmıştır. Atatürk anıtlarının baş figürü sivil ya da askeri giysilerle gösterilen Atatürk'tür. Konular ise Kurtuluş Savaşı ile Cumhuriyet ilke ve inkılapları olarak belirlenmiştir. "Atatürk ve çocuk", "gençlik", "eğitim", "fedakar ve modern Türk kadını" temalarının dışında hemen hemen tüm anıtlarda halk "köylü" olarak gösterilmiştir. Bu yolla köylü imgesi kente taşınırken, ulusal kültürün modern elemanları, eskiyi koruyan köylüye kendi imgesi yoluyla empoze ettirilmeye çalışılmıştır. Güçlü ve güler yüzlü Türk genci ve köylüsü, sportmen ve sağlıklı bir şekilde betimlenmiş, kentteki "modernite" devininin köyde de içselleştirilmesi istenirken bir yandan da köylünün yerel özelliklerini korumasına dikkat edilmiştir.

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatçıları, Kurtuluş Savaşı'nı anlatan pek çok anıtta, Türk kadının gösterdiği cesaret, kahramanlık ve fedakarlığı ölümsüzleştirmiştir. Adana heykeli, yaralanan kocasının tüfeğini kaparak mücadeleye atılan bir kadının anısını ölümsüzleştirirken, Ankara Ulus meydanındaki anıt, omzunda havan mermisi taşıyan bir köylü kadını görselleştirmiştir.

¹⁵⁴ Zeynep Yasa Yaman, 2006, s.55-56

5.9. TEK PARTİLİ DÖNEMİMN ELEŞTİRİSİ

Köy Kent Farkı / Kırsal Kesim Kadınının Açmazı

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yapılan reformlar ancak küçük bir şehirli tabakanın yaşamını değiştirebildi. Anadolu topraklarının büyük bölümünde geleneksel yaşam koşulları devam ediyor, tarımın ticarileşmesi değişik tempolarda ilerliyordu. Birçok bölgede halkın devletle ilişkisi zorunlu askerlik ve vergi toplama ile sınırlı kalıyor, okullaşma ve sağlık hizmetleri ise oldukça yavaş yaygınlaşıyordu.

Bu dönemde yeni devletin modernliği kadın imgeleri aracılığıyla yansıtıldı: geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü, asker üniformalı genç kızlar; ya da balolarda dans eden tuvaetli kadınlar... Öte yandan cumhuriyet reformları kırsal kesimdeki kadının hayatını hemen değiştirmedeği gibi oluşturulan modern kadın imgeleri toplumda bir kendine güven duygusu yaratarak reformların bütün yurda yayıldığı ve benimsendiği yanılsamasına neden oldu. Üstelik kırsal kesim kadını laik reformlar yüzünden daha da dışlandı. Çünkü okuma-yazması olmayan bu kadınların modern devlet kurumlarından yararlanmaları, ancak erkekler aracılığı ile mümkün olabilmekteydi.

Anadolu'da yüzyıllardır üç nesilli ataerkil ailelerde yaşayan kadınların, referanslarını gelenek ve dinden alan erkek egemen düzeni değiştirmeleri o kadar kolay değildi. Cumhuriyet reformları kadının yaşamını kolaylaştırmaya yönelik bazı adımlar atmıştı ama kanunların kendisine tanıdığı haklardan haberi bile olmayan kadın, sosyal yapılanmanın çizdiği sınırlar içinde hayatını sürdürüp gidiyordu. Başka gerçekler, başka koşullar olabileceğini bilmeden, annesinden gördüğü gibi yaşamaya devam ediyordu. Annesi de kendi annesinden öyle görmüştü çünkü. Yirmili yaşlara gelmeden başlık karşılığı gittiği koca evinde, sadece kocasına değil, ailenin tüm erkeklerine ve kendisinden yaşlı bütün kadınlara hizmet edecek, yemek yapacak, çamaşır yıkayacak, hayvanlara bakacak, kışlıkları hazırlayacak, dahası tarlada çalışacak; kısacası herkesten erken kalkıp, herkesten geç yatacak, sürekli koşturacaktı. Eve kendinden küçük bir gelin gelir, eh bir de erkek çocuk doğurmayı

başarırsa ne ala... Biraz statü kazanacak, değeri bir parça artacaktı. Ezilerek geçen yıllar boyunca, yaşlandığında rahat edeceği hayalini kuran kadın, erkek evladı evlenip de eve yeni gelin geldiğinde, aynı sıkıntıları onun yaşamasına aracılık edecek ve döngü böylece sürüp gidecek. Ama her durumda karlı olan erkekler olacaktı. Tarlada çalışırken yükü eşit paylaştığı kadın eve gelince kendisine hizmet edecek, yemeğini pişirip, sofrasını kuracak, çocuklara bakacak, onların her türlü sıkıntısını giderecek, sökükleri dikecek, kışlıkları hazırlayacak, hayvanları yemleyecek, süt sağacak, yumurtaları toplayacak, çamaşır, bulaşık yıkayacak... Ailesine başlık ödeyerek satın alınan kadın yorgun düştüğünde ise eve kuma getirmenin yolları aranacak.

Anadolu'daki kadının yüzyıllardır değişmeyen yaşam gerçeği bu. Hayır diyemezdi, başkaldıramazdı. Çünkü çevresinde gördüğü, bildiği herkes böyle yaşıyordu. Başka gerçekler olabileceğini ise bilmiyordu. Köye gazete gelmezdi, gelse de okuyamazdı. Okuma bilse bile onca iş güç arasında vakit bulamazdı. Başkaldırmaya kalksa biraz diklense, hemen Allah korkusu ve konu komşunun diyecekleri öne sürülür, ayıp ve günah tehdidiyle, bir gün sonsuz mutluluğu tadacağına inandığı cennet hayalinden mahrum bırakılırdı.

Köydeki yaşam koşulları kentte olduğu gibi kaç göçe izin vermiyordu. Kadın evin dışında da çalışmak zorundaydı çünkü. Peçe takmıyor ya da çarşaf giymiyordu, tarlada rahat çalışmasını engelleyeceği için. Ancak tüm bunlar onun kentteki hemcinslerinden daha özgür olduğu anlamına gelmiyordu. Son kertede emeğinden yararlanılan ücretsiz bir işçiydi. Tüccarla muhatap olan, mahsulün parasını alan işle ilgili konularda karar veren hep erkeklerdi. Kalabalığın içinde kadının söz hakkı olmadığı gibi kararlara da uymak mecburiyetindeydi.

Kuşkusuz son derece karamsar gibi görünen bu manzara içinde kırsal kesim kadınları yine de kendilerini mutlu edecek nedenler bulmuş, kadınlar arası dayanışma ile hayatlarını güzelleştirmeyi bilmişlerdir. Öte yandan uzun yıllar süren büyük bir savaştan çıkmış, her şeyi yoktan var etmeye çalışan genç devletin eğitim, sağlık, güvenlik, yol, su, elektrik gibi hizmetler götüremediği yerlerde halkın, dolaylı olarak

da kadınların kısa sürede bilinçlenmesini beklemek gerçekçi değildir. Devletin hizmet götürdüğü yerlerde ise erkek egemen sisteme zarar verecek ya da sorgulanmasına neden olacak her türlü yenilik, kırsal kesimde statükoyu korumak isteyen yaşlı ve erkekler tarafından tepkiyle karşılanır.

Tek partili dönem boyunca cumhuriyet reformları kırsal kesime ulaşamadığı gibi oradaki geleneksel yaşam koşullarını da değiştirememiştir. Ancak 1950'den itibaren ekonomik kalkınmaya öncelik veren Demokrat Parti hükümetinin yaptığı atılımlar kırsal kesimi de etkilemiş, tarımda makineleşme süreci başlamıştır. Üretim koşullarının değişmesi ise sosyal yapıda ciddi çatlaklara neden olmuştur. Makinelerin tarlaya girmesiyle birlikte insan gücüne duyulan ihtiyaç azalınca üç nesilli büyük aileler çözülmeye başlar. Genç erkekler çevre kent ve kasabalarda iş aramaya yönelir. Ekonomik bağımlılık ortadan kalkınca gençler baba evinden daha erken yaşlarda ayrılmaya başlar. Derken göç olgusu gündeme gelir. Büyük kentlerde sanayileşmeyle birlikte oluşan yeni fırsat alanları Türkiye'de elli yıl boyunca devam edecek bir göç dalgasına neden olur.

Geride kalanlar için de hayat bir parça değişmiştir. Artık kadınlar evde daha fazla vakit geçireceklerdir. Öte yandan alım gücü artan köylü, endüstri ürünlerine artık daha kolay ulaşmaktadır. Deterjan, bütan gaz, margarin ve hazır giyecekler kadının yaşamını bir parça kolaylaştırır. Yaşlıların otoritesi biraz zayıflar. Gençler daha erken yaşlarda kendi hanelerini kurmaya başlarlar. Kız çocukları okula gönderilir. Kadınların okuma yazma oranlarında dikkat çekici bir artış olur. Ancak kapitalist sürecin Anadolu kırsalına girmesiyle birlikte, toplumsal yapıda meydana gelen değişim, üretim koşullarına bağlı olarak, her yerde farklı hızda gerçekleşir.

Cumhuriyetin ilanından 85 yıl sonra Anadolu'nun kimi yerlerinde hala okuma yazma bilmeyen kadınlar bulunmakta, gazetelerde kuma ve berdel hikayeleri anlatılmaktadır. Güney Doğu'da genç kızlar okula gönderilmedikleri ya da erken yaşlarda evlendirildikleri için intihar etmektedirler. Günümüzde hala başlık parası ve töre cinayetleri meclis gündeminde görüşülen sorunlar olmaya devam etmektedir. Pek çok yerde kadınlar geleneksel başörtülerini takmayı sürdürdükleri gibi üç neslin

bir arada yaşadığı geniş aileler henüz tarihe karışmamıştır. Bu süreçte Anadolu'nun her yerindeki yaşam koşulları farklı ölçülerde değişse bile değişmeyen şey hane içindeki hak ve görevlerin paylaşımı olmuştur.

1930'dan itibaren halkçılık politikalarıyla birlikte yüzünü Anadolu'ya çeviren Türk sanatçısı İnkılâp Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergileri ve Yurt Gezileri kapsamında Anadolu insanını konu alan pek çok resim yapmıştı. Ancak devletin düzenleyip desteklediği bu etkinliklerde sanatçıların Anadolu insanına resmi ideolojinin dışındaki bir perspektiften bakması mümkün değildi. Kuşkusuz bu yaklaşımın bir sürü nedeni vardı. Mustafa Kemal ve arkadaşları büyük bir savaştan galibiyetle çıkmış, modern dünyada var olabilmek için daha büyük bir savaş veriyorlardı. Bu mücadelenin yarattığı heyecan dalgası toplumda sessiz bir mutabakata yol açmış ve yapılan reformlar sorgulanmadan kabul görmüştü. Öte yandan bu yıllarda sanatın ve sanatçının tek koruyucusu devlet idi. Pek çoğu öğretmen olarak çalışan sanatçıların resimlerini satabilecekleri tek yer olan devlet kurumlarından bağımsız bir sosyal perspektif geliştirmeleri mümkün değildi. Dolayısıyla bu dönemde üretilen resimlerde Anadolu insanı folklorik bir ilgiyle betimlenmiş, ülke gerçekleri sorgulanmamıştır.

5.10. YENİLER GRUBU

Ulusal sanat tartışmalarının gündemde olduğu 1940'lı yıllarda zamanın toplumsal gerçekçi edebiyatının da etkisiyle bir grup Akademili genç 'D' Grubunun ulusal nitelik içermeyen, sırf evrensel ya da dönemsel bir ruhu yakalamaya yönelik post kübist çabalarına tepki olarak; Türk insanına, Türk toprağına dönme savıyla 'Yeniler' Grubu hareketini başlatır.¹⁵⁵ Akademideki hocaları Leopold Levy'nin de desteğini alan bu gençlerin Türk sanatına getirdiği yenilik, yaşayan ve üreten insana gerçekçi bir bakışla yönelmiş olmalarıdır. Yeniler grubu sanatçılarının ürettikleri

¹⁵⁵ Funda Berksoy, Yirminci Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaası, İstanbul, 1998

yapıtlar, 1940’larda İstanbul halkının yaşamını görüntüleyen birer belge niteliği taşımaktadır.

O güne değin gerçekleştirilen grup hareketlerinin amacı halka resim sanatını öğretmek ve onları resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler ise bizzat halkın sıkıntılarını ve II. Dünya savaşı sırasında yürütülen devlet politikalarının neden olduğu yoksulluğu resimlemeyi tercih ederler. Onlar halefleri gibi eşyanın, insanın, doğanın sadece görünüşleriyle değil; sosyal ve psikolojik yönleriyle de ilgilenir ve cemiyetten kopuk bir sanat fikrini reddederler.

28 Mart 1940’ta Gazeteciler Cemiyeti’nin Beyoğlu Lokali’nde düzenledikleri ilk sergiye ‘Liman’ adını veren Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Kemal Sönmezler ve daha birkaç genç, İstanbul’da yaşam mücadelesi veren balıkçılara yönelmişlerdir. “Liman Sergisi” ile birlikte, sanatçıları ve aydınları ilgilendiren yeni bir sorun gündeme gelir. O tarihe kadar sergilenen resimlerde, savcılar “nasın ar ve haya duygularını incitecek” unsurların olup olmadığını araştırırken, Liman sergisi ile durum yeni bir boyut kazanır. Artık işçiler ve yoksullar ile toplumun hastalıklı yönleri resim konusu olarak tablolara geçmiş, halkın çehresini yansıtan birer ayna haline gelmiştir. Bundan böyle savcılar resimlerde müstehceni değil, sosyal gerçekliği irdelemeye başlarlar. Yeniler Grubunun toplumsal gerçekçi yaklaşımının dönemin kültür-sanat politikalarıyla bağdaşmadığı açıktır. CHP yönetimi kendi görüşüne uymayan bu sanat hareketine karşı gerekli gördüğü çarelere başvurmakta gecikmez. Genç sanatçıların karşısına ilk önce kilit noktalara getirilmiş biçimsel sanattan yana olan kişiler çıkar.¹⁵⁶

“Yeniler” başta Hilmi Ziya Ülken olmak üzere yazarlar ve düşünürler çevresinden önemli bir destek görmesine rağmen, eserlerinde toplumun hoş olmayan yönlerine, işçilerin ve yoksulların zor yaşamına yer verdikleri için baştaki yönetimin ve bazı yazarların tepkisini çekerler. Ancak aynı yaklaşımı 1942’de aynı yerde düzenledikleri “Kadın” konulu ikinci sergi ve 1943’de Eminönü Halkevinde açtıkları

¹⁵⁶ Çetin Yetkin, Siyasal İktidar Sanata Karşı, Bilgi Yayınevi, 1970

üçüncü sergide de sürdürürler. Eminönü Halkevi'inde açılan üçüncü sergide yer alan “Fırın” adlı tabloda Mümtaz Yener savaş yıllarında ekmeğini karne ile alan yoksul halkı betimlemiştir. Kadın, erkek, çoluk, çocuk acı çeken bu insanların yüzlerindeki üzgün ifade yönetimin hoşuna gitmez. Açılıştan önce sergiyi gezen Akademi müdürü Burhan Toprak'ın isteği üzerine Eminönü Halkevi başkanı, polis çağırarak tabloyu salondan çıkarttırır.¹⁵⁷



Resim 97: Mümtaz Yener, “Fırın”

Türk resminde yeni bir dönemin başladığını müjdeleyen Yeniler Hareketi zamanla baskılara yenik düşer. Bir yandan D Grubunun sanatsal muhalefeti ile resmi çevrelerin politik baskısı, öte yandan II. Dünya savaşı nedeniyle Türkiye'nin 1940'larda Batı'ya kapalı oluşu ve Akademi'de sınırlı bir sanat eğitimi görmesi nedeniyle, geniş kapsamlı bir açılım gösterip, kalıcı olmayı başaramazlar.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Y.a.g.y.

¹⁵⁸ Fahir Önger, Yeniler Grubunun Basındaki Yankıları, Soyut, Mayıs 1973, s:58



Resim 98: Turgut Atalay, Balık Ayıklayanlar, 1939

Turgut Atalay'ın 1939'da gerçekleştirdiği “Balık Ayıklayanlar” adlı resim Çağdaş Türk Sanatı tarihinde toplumsal gerçekçi anlayışın ilk örneklerinden biridir. Sanatçı kentin yoksul mahallelerinde yaşayan insanlara bakarken devletin sanatçılara verdiği ideolojik gözlüğü çıkarmış, içinde yaşadığı dünyanın tanığı olmayı tercih etmiştir. Geçimini balık ayıklayarak temin etmek zorunda olan bu fakir insanlar kadın erkek çoluk çocuk çalışmak zorundadırlar. Resimde konu edilen kadınlar ne köylüdür, ne de cumhuriyet modernleşmesinin öngördüğü okumuş, batılı görgü kazanmış kentli kadındır. Onlar yaşamak için çalışmak zorunda olan emekçilerdir. Onlar cumhuriyetin simgesi değil, gerçek yüzüdür.

6. ÇOK PARTİLİ DÖNEM VE DEMOKRATİKLEŞMENİN

TOPLUMSAL YAPIYA ETKİSİ

Kadının Durumu ve Sanata Yansıması

1945’de çok partili demokrasiye geçiş, II. Dünya Savaşı ve Dünya konjonktürüne bağlı olarak CHP ilgisini kültür politikalarından ekonomiye kaydırıldı. Yurt gezileri de dahil olmak üzere pek çok sanatsal ve kültürel etkinlik kesintiye uğradı. Bu süreçte devletten ayrı, bağımsız bir sanat ortamı oluşmaya başladı.

1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin halkçılık anlayışı ilk bakışta CHP’ne yakın gözükmemektedir. Ancak DP’nin önceliği halk egemenliği, liberal kapitalizm ve dinsel hoşgörü ilkeleri olmuştur. DP’ye göre cumhuriyet devrimleri halk tarafından benimsenenler ve benimsenmeyenler olarak iki gruba ayrılıyordu. Benimsenmeyenler üzerinde kararlılıkla durmanın anlamı yoktu. Böyle bir tavır halk egemenliğine karşı olacaktı.¹⁵⁹ Geniş halk kitlelerinin isteklerine ödün veren Demokrat Parti, halkçılığın kültürel boyutları açısından tek parti döneminden oldukça farklı bir tutum sergilemekteydi.

Demokrasiye geçiş süreciyle birlikte kadının parlamentodaki temsil oranında bir düşüş gerçekleşti. Bu süreçte etkili olan iç ve dış dinamikler kadının simgesel önemini azaltmıştı. Artık batılılaşmanın simgesi, pazar ekonomisi, demokratik rejim, sanayileşme gibi göstergeler olmuştu. Kemalizm’in modernleşme politikaları uyarınca girilen reform süreci Demokrat Parti döneminde de devam etti ve kadınların eğitim düzeylerine göre çeşitli mesleklere girmelerinde önemli aşamalar kaydedildi. Kadınlar kamu yaşamına artan oranlarda katılmayı sürdürdüler.¹⁶⁰

Demokrat Parti hükümetinin kültürel konulardan ziyade ekonomik meselelere ağırlık vermesi ilk etapta kırsal alanda sosyal ve ekonomik açıdan büyük değişimlere neden oldu. Bu dönüşüm uzun vadede ülkedeki tüm sosyal grup ve katmanları

¹⁵⁹ Tekeli, İlhan-Gencay Şaylan, “Türkiye’de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi”, Toplum ve Bilim, 7, Yaz-Güz, 1978

¹⁶⁰ Heidi Wedel, “Siyaset ve Cinsiyet” İstanbul Gecekondularında Kadınların Siyasal Katılımı, Metis yayınları, İstanbul, 2001

etkiledi. Kırdan kente göç süreci kent dokusunu tamamen değiştirdi. Yeni toplumsal hareketlilik daha önce birbirine göreli olarak benzeyen devlet seçkinleri arasında çeşitlilik ve farklılıklar yarattı. Yeni seçkinler giderek cumhuriyet elitlerinin kültürel egemenliğine meydan okumaya başladı.

DP'nin ilk yıllarda sergilediğı özgürlükçü demokratik yaklaşım sonraları giderek kayboldu. Parti yönetimi 1950'lerin ikinci yarısından itibaren aykırı sesler ve iktidarını sorgulayan yaklaşımlara karşı baskıcı bir tutum sergileme yoluna gitti. Bu dönemde sanatı, merkezi iradeye ters düşmeyecek, yerleşik düzenin anlam ve araçlarını sorgulamayacak bir boyut içinde sınırlamaya kararlı olan Demokrat Parti iktidarı, ülke gerçeklerini sanat aracılığıyla ifade etmeyi öngören yaklaşımlar karşısında genelde olumsuz, kimi zaman da doğrudan müdahaleci bir tutum sergilemiştir.

Batılı ülkeler ve Birleşik Amerika ile yapılan anlaşmaların korunması kaygısından kaynaklanan bu hoşgörüsüzlük ortamında önce yazın alanı sonra da resim içine kapanık bireysel bir nitelik kazanır. Resim ve heykelde soyut eğilimler; özellikle “nonfigüratif” ve “informal” akımlar bütünüyle aktarmacı bir tutumla yaygınlaşır. Olgunluk çağına gelmiş ve o güne kadar belli bir çizgi oturtmuş olan Zeki Faik İzer 1950'den sonra soyut resmin, daha doğru bir deyimle röprodüksiyon yoluyla yaygınlaşan “nonfigüratif” ya da “tachiste” akımın öncüsü olur.¹⁶¹

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğı ile “D” Grubuna uzun yıllar bağılı kalan sanatçıların 1947'den itibaren kişisel eğilimlerine farklı yönler aradıkları, çoğunun da geometrik soyutlamaya yöneldikleri görülür. 1940'da toplumsal-gerçekçi bir anlayışla sanatsal etkinliklerine başlayan “Yeniler”in bile 1947'den itibaren kişisel eğilimlerine farklı yönler aradıkları, çoğunun da geometrik soyutlamaya yöneldikleri görülür. Ancak bu dönemde de soyut sanat akımlarına kendilerini fazla ilgilendirmeyen bir moda olarak bakan, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Turgut

¹⁶¹ Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğılu, Cem Yayınları, 1984

Zaim, Malik Aksel, Edip Hakkı Köseoğlu ve Mahmut Cüda gibi bazı resim sanatçıları kişisel etkinliklerini özgün çizgilerini değiştirmeden sürdürürler.¹⁶²

Demokrat Parti'nin uyguladığı ekonomik politikalar beraberinde köyden kente göçü, arkasından da gecekondulaşma gibi olguları gündeme getirmiştir. Toplumsal, siyasal ve ekonomik bunalımın ağırlaştığı bir dönemde Türk Silahlı Kuvvetleri Demokrat Parti İktidarını devirir. 1960'da gerçekleştirilen 27 Mayıs Devrimi toplumsal ve ekonomik alanda olduğu gibi, kültürel yapı üzerinde de dönüşümsel etki yaratması bakımından yeni bir evrenin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde yüksek öğrenime talep artar, özel okullar yasasının çıkmasıyla birbiri ardına okullar açılır, piyasa ekonomisi canlanır, özgür düşünceye ortam hazırlayan yasaların gündeme gelmesiyle yayın dünyamız hareketlenir, dünya kültür ve sanatındaki yeni görüş ve akımlar yakından izlenir hale gelir. Çağdaş teknoloji ve sanayi ürünlerinin Türkiye'de yapımı ve montajını hazırlamak, tarım ülkesi konumundan çıkıp sanayi ülkesi olma yolunda yapılan girişimlerdir.

Öte yandan 1961 Anayasası'nda tanınan haklar doğrultusunda sendikalaşmaya gidilir. İlk defa sosyalist bir partinin temsilcileri TBMM'ne girer ve sosyalizmin temel metinleri Türkçe'ye çevrilmeye başlar. Sosyalist düşünceyle yeni tanışan üniversite gençliği 60'lı yıllarda Avrupa ve Amerika'da iyice yaygınlaşan gençlik hareketlerinden de etkilenmiştir.¹⁶³

Tüm bu gelişmeler düşünce ve sanat dünyasına da yansarak toplumsal düşünceler ve gerçekçi eğilimlerin beslenip benimsendiği özgürlükçü bir ortamda sanatçıları sanatın daha geniş kitlelere nasıl ulaşabileceği konusunda yollar aramaya yöneltir. Figüratif sanata duyulan ilgi artar. Sanatın toplumsal alan içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu ressamı meşgul eden konular haline gelir.

¹⁶² Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 1993

¹⁶³ Funda Berksoy, Yirminci Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaası, İstanbul, 1998

1960'lardaki özgürlük ortamının etkilediği toplumsal gerçekçi sanat anlayışı içinde önemli yeri olan köy yaşamı ve kadın, Nuri İyem'in sanatını da etkiler. Soyut resim döneminde geliştirdiği boya dokusunun yarattığı topraksı görünümünden hüzünlü kadın portreleri süzölmeye başlar.

Kardeş senin dediğin yok
Halay çektiğin toprak bu toprak değil,
Çık hele Anadolu'ya.
Kamyonlarla gel, kağnılarla gel gayrı,
O kadar uzak değil.
Yedi ay kıştan sonra yeşeren senin yaşamındır,
Toprak değil.

Diyen Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Toprak Ana" şiirinde dizelere yansıyan toplumsal duyarlılık, İyem'in tuvalinde anıtsal portrelere dönüşür. Sanatçının toplumsal mesajlar vermeye çalıştığı bu resimlerde yüz ifadeleri, Anadolu kadının yaşam dramını anlatan sembollere dönüşür.



Resim 99: Nuri İyem, 1970'ler

Nuri İyem sanat yaşamı boyunca çocukluk yıllarını geçirdiği Mardin köylerinin yaşamından belleğinde kalan imgeleri resimler. Köy yaşamının bütün

ayrıntlarına inen bu resimlerde bireyin öyküsünden çok, bu topraklarda yaşayan kadınların ortak yazgısı betimlenir. Kırsal yaşamın ağır koşulları altında ezilen ya da kentin gecekondu semtlerinde aradıklarını bulmaya çabalayarak yorulan kadınlar, erkekleri ve çocuklarıyla birlikte tasvir edilir. Arka planda ise yaşadıkları coğrafya, kültür ve gelenekleri imleyen formlar yer yer soyut anlatımlara dönüşmüştür. Sanatçının fonu soyut bir alan olmaktan kurtarma endişesi, resimde fonun, figürün yaşamını simgeleyen bir nitelik kazanmasına neden olur. Peyzajla figür arasındaki ilişki sürekli bir geçişkenlik içindedir. Arka plandaki kurak toprak ile kadının ölmeye dönmüş yüzü birbirini tamamlar. Aralanan dudaklardan dökülen feryatların çatlamış topraklarda ve kuru ağaç dalları arasında yankılandığını duyarız neredeyse.

İyem'in resimlerinde kadın hep baş köşededir. Ama hep acı çeken, ezilen ve sömürülen kadın... Necati Cumalı'nın, Adalet Ağaoğlu'nun, Cahit Atay'ın edebiyatta yaptığı gibi Nuri İyem de resimde sürdürür kadının yazgısını anlatmayı.



Resim 100: Nuri İyem, 1975

Köy evlerinin çardakları altında zaman tüketen insanlar, ya da içerde, sedirde oturan yaşlılar, koşturan gelinler ve beşikte uyuyan bebeklerle günlük yaşamın yalın

gerçekleri yansıır İyem'in tuvallerine. Kimi zaman kırlara, tarlalara uzanır bu görüntüler.



Resim 101: Nuri İyem, 1973



Resim 102: Nuri İyem, 1960'lı Yıllar

Tarlada çalışan bu kadınlar, toprağı çapalar, ürünü toplarlar. Harman yeri resimlerinde İyem'in köylü kadınları, başlarının üstünde taşırlar buğday demetlerini. Bir öğle yemeğı molasında bağına bastığı çocuğunu okşarken dinlenir bu kadınlar.



Resim 103: Nuri İyem, 1995



Resim 104: Edip Hakkı Köseoğlu, "Köyden Görüntü"

Figür resmi yapan sanatçılarımız arasında Avrupa resmini sentezleyerek kendi temalarıyla buluşturan isimlerden biri de Edip Hakkı Köseoğlu'dur. Çallı atölyesinden mezun olan sanatçının resminde Daumier etkileri hissedilmektedir. Sanatçı "Köyden Görüntü" adlı yapıtta bir Anadolu gerçeğini hicveder. Resimde küçük bir köylü ailesi betimlenmiştir. Tarihi belirtilmeyen eser sosyal değişimin çok

uzun bir zaman dilimine yayıldığı Anadolu'nun yüz yıllık geçmişini görselleştirmektedir. Sanatçı resimde yalın bir dille Anadolu kadının yazgısını betimlemiştir. Tarlada çalışırken sorumlulukları eşit paylaşan çift, geri dönüş yolunda sosyal gerçekliğe boyun eğer. Genç adam eşeğin üzerinde yorgunluk atarken, gün boyunca erkek kadar çalışıp yorulmasına rağmen kadın eve kadar yürüyecektir, elini tutan ve kendi yazgısını paylaşan küçük kızı ile birlikte...

1940'tan itibaren, toplum yaşamına nesnel bir bakış getirip, idealize edilen imajlardan ziyade, toplumdaki sorunlara yönelen yeni eğilimler, öncekilerden farklı olarak toplumsal gerçekçi diye nitelendirilebilecek bir yaklaşım sergilerler. Biçim estetiği bakımından Paris'te bir dönem öğrencisi olduğu Leger'e yakın olan Neşet Günal'ın bütün resimlerinde doğup büyüdüğü Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler bulunmaktadır. Yurt gezilerinde ortaya konan köy resimleri Günal'da toplumsal gerçekçi bir tabana oturarak, sosyal içerikli bir sanat anlayışına dönüşmüştür.¹⁶⁴ Sanatçı yıllar boyu, merkezinde toprak insanlarının yer aldığı anıtsal figür kompozisyonları resimler. Bu köylülerin yüz ifadeleri Turgut Zaim'in mutlu köylülerinden çok farklıdır. Genellikle bir melankoli ve yoksulluk havasının hakim olduğu resimlerde geçimini topraktan sağlayan insanların zor yaşam koşulları vurgulanır.



Resim 105: Neşet Günal, "Başakçılar", 1984

¹⁶⁴ Sezer Tansuğ, M.Ergüven, Neşet Günal Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Yayınları, 1993, İstanbul

Başlangıçtaki arayış dönemi dışında sanatsal çizgisi hiç değişmeyen Günal sürekli bir gelişim içinde olmasına rağmen tutarlı kalabilmiş ender sanatçılarımızdandır.¹⁶⁵ Neşet Günal'ın 1950'lerde köy yaşantısını olumlayan resimleri, 1960'larda toprak rengi yoksulluk öykülerine dönüşür. Sanatçı Orta Anadolu insanının trajik yaşamını anlattığı büyük boyutlu tablolarında, bir ev yıkıntısı önünde, duvar dibinde, kapı eşiğinde ya da bir korkuluk gölgesinde veya çorak bir tarla ortasında bekleyen insanları, kadınlı erkekli kalabalıkları, çocuk gruplarını betimler sürekli.



Resim 106: Neşet Günal, “ Duvar Dibi V”, 1985

Günal'ın resimlerinde anıtsal boyutlara ulaşan figürlerin el ve ayaklarındaki abartı acımasız doğa koşulları içinde geçimini kurak topraklardan sağlamaya kararlı olan köylülerin onurlu direnişini simgeler. Yırtık dökük elbiseler dikkati belli yerlere çekerken, sorgulayan bakışlar doğrudan doğruya izleyicinin gözlerine dikilmiştir. Çevredeki ıssızlık ve irkiltici görüntüler ile figürdeki biçim bozmaları sanatçının anlatımı güçlendirmek için kullandığı yöntemlerdir. Günal tüm yaşamını adadığı “Toprak İnsan” gerçeğine resimsel bir nitelik kazandırabilmek için öz-biçim

¹⁶⁵ Kemal İskender, Neşet Günal Resim Kataloğu, Afa Yayınları

uyumuna yaklaşmaya çalışır. Tuval yüzeyini özel bir yöntemle pütürlü hale getirerek hammadde ile temsil aracı arasındaki ayrımı en aza indirmeyi amaçlar. Resmin pütürlü yüzeyi ile bütünleşen bu topraksı doku onun rengi ikinci plana iten desenci tavrı ile uyum içindedir.

Sanatın toplumsal bir işlevi olduğuna inanan Günal'ın toprak işçilerine yaklaşımı biraz da Van Gogh ve Millet'nin köylülere hissettikleri sempatiyi anımsatır. Ancak Neşet Günal'ın resminde insancıl yaklaşımın yanı sıra sorgulayan bir hava da vardır. Sanat alışan insanın çevresiyle ilişkilerini resimlerken toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi hedeflemiş; zor yaşam koşulları altında ezilen yoksul insanları betimlerken kapitalist sistemi sorgulamıştır. Ancak bu resimlerde özellikle kadın sorunlarına yapılan bir gönderme yoktur. Sanatya göre kurak topraklarda yaşam mücadelesi veren erkekler de kadınlar ve çocuklar kadar ezilmektedir.



Resim 107: Neşet Günal, Başakçı Kadın II, 1979

Nazım Hikmet, 1922’de yazdığı “Açların Göz Bebekleri” adlı şiirde, Anadolu insanının çektiği yoksulluğu anlatır. Aç insanlar arasında cinsiyet farkı yoktur. Onlar. “ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne de kız”dır. Onlar sadece kurak toprakların yürüyen parçalarıdır.

Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
Sıska cılız
Eğri büğrü dallarıyla
Eğri büğrü ağaçlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
Açlar dizilmiş açlar !
Bunlar !
Yürüyen parçaları
O kurak
Toprakların...

Neşet Günel’in 30 yıl sonra ortaya koymaya başladığı yapıtları bu dizelerin resimsel gösterimleridir adeta. Gerçekten de Anadolu’nun kurak topraklarında yaşam mücadelesi veren bu insanlar, ne kadın, ne erkek ne de çocuktur. Onların gözlerinde okunan tek gerçek yoksulluktur.

Yoksul insanların yaşamını sanatına konu eden bir başka ressam da Nedim Günsür’dür. Sanatçı 1952’de resim öğretmenini olarak gittiği Zonguldak Ereğlisi’nde kömür işçilerinin trajik öykülerini anlatan iki boyutlu ve yarı soyut resimler yapar. Ardından toplumsal gerçekçi edebiyatın da etkisiyle 1960’tan itibaren Türkiye’de yoğun bir şekilde yaşanan kentleşme ve sanayileşme sorunlarına yönelir. Fabrikaları, işçileri, gurbetçiler ve gecekondu mahallelerini konu alan resimler yapmaya başlar. Günsür’ün Zonguldak döneminde belirginleşen toplumsal eğilimi, bu resimlerle yeni bir boyut kazanır. Sanatçının üslubu da giderek farklılaşır. Göç serisinde figür stilizasyonu ve ince uzun tuvalerle birlikte figürler ritmik bir şekilde sıralanmaya

başlar. Zonguldak resimlerindeki kitlesel bütünlük, şematik ve soyutlayıcı eğilim, 1960 sonrasında Türk halk sanatı geleneği ile ilintili bir anlatıma dönüşür.¹⁶⁶

Günsür, Fakir Baykurt'un "Onuncu Köy" adlı yapıtından yola çıkarak özgün resimlere ulaşır. Kitapta başlarına kuşlar konan insanlar Nedim Günsür'ün resimlerinde yeniden ve resim gerçeği olarak yaratılırlar. Öte yandan Yaşar Kemal'in "Orta Direk" romanındaki tarım işçilerinin çileli yolculukları sanatçının "Göçler" ve "Gurbetçiler" dizilerine esin kaynağı olur. Bu resimlerde çok sayıda figür ve alınan yolun uzunluğunu vurgulamak zorunluluğu; Günsür'ü ince uzun espasları çok sayıda figürle çözmeye yöneltmiştir.



Resim 108: Nedim Günsür, " Göçerler", 1980

Nedim Günsür 50 yıllık sanat yaşamı boyunca ortaya koyduğu yapıtlarda Anadolu insanının çileli yaşamını anlatır. Geçimini topraktan sağlayan bu yoksul insanlar kimi zaman bir grizu patlamasıyla toprağın altında can verir, kimi zaman da amansız hastalıklara yenik düşen evlatlarını, bebeklerini kendi elleriyle toprağa verir. Vefasız topraklar gün gelip onların rızkını kestiğinde ise düşerler gurbet yoluna. Bellerini büken sırtlarında taşıdıkları denkları değildir yalnızca. Kente geldiklerinde de bitmez çileleri. Üç kuruşluk işlerde çalışır, kıt kanaat geçinirler. Kenarda köşede yaptıkları derme çatma kulübelerde sürdürürler yaşamlarını. Ta ki bir sabah uyanıp da evlerini yıkmaya gelen belediye işçilerini görene değin. Sanatçının sınıf bilinci ile ortaya koyduğu bu resimlerde Anadolu'nun ezilen, acı çeken yoksul insanı anlatılır. Ancak özellikle kadın sorununa yapılmış bir vurgu söz

¹⁶⁶ Funda Berksoy, Yirminci Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaası, İstanbul, 1998

konusu değildir. Yoksulluğun neden olduğu acılar kadın erkek, genç yaşlı, çoluk çocuk tüm insanları etkilemektedir.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinden itibaren uygulanmaya başlanan modernleşme politikalarına rağmen 1950’lerde klasik ataerkil aile düzeni hala varlığını korumaya devam ediyordu. Oysa 1950’den sonra sermayenin kırsal alana girişi ile birlikte cumhuriyet reformlarının 30 yılda çözmeyi başaramadığı geleneksel aile düzenini, tarımsal makineleşme yalnızca iki mevsimde değiştirdi. Yaşlı erkekler statü kaybına uğradı. Gençler daha erken evden ayrıldıkları gibi eşlerini de kendileri seçmeye başladılar. Cumhuriyet modernleşmesinin hedeflediği çekirdek aile yapısının kırsal kesimde böylece önü açılmış oldu. Ailenin küçülmesi gençler üzerinde yaşlıların aracılık ettiği gelenek ve din baskılarının hafiflemesi anlamına geliyordu.

Tarımın makineleşmesiyle tarlada kadın emeğine duyulan ihtiyaç göreceli olarak azalır. Bu durum kırsal kesim kadınına bir yandan evde daha fazla zaman harcama imkânı verirken, öte yandan alım gücü artan köylüler hazır yiyecek, giyecek, bütan gaz, sabun, deterjan gibi tüketim mallarına daha kolay ulaşabilir; bu da kadının ev içi üretimde harcadığı emeği gözle görülür bir şekilde azaltır.



Resim 109: Nuri İyem, 1970

Köylü kadın 70’li yıllarda da çamaşırlarını elde yıkamaya devam ediyordu. Teknoloji kırsal alana yirmi yıl önce girmeye başlamıştı gerçi ama bu daha çok erkeklerin tarladaki işlerini hafifletmeye yaramıştı. Teknik uzmanlık gerektiren işleri erkekler üstlendiği için kadınlar daha çok emek yoğun işlerde çalışıyorlardı. Üstelik eve geldiklerinde yapmaları gereken bir sürü şey vardı. Çamaşır, bulaşık yıkamak, yemek yapmak, çocuklara bakmak, hayvanları beslemek, süt sağmak v.s....



Resim 110: Aydın Ayan, “Sofra Başında”, 1976



Resim 111: Hüseyin Bilişik, Çamaşır Yıkayanlar

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yapılan resimlerde köylü kadınlar tarlada erkeklerle birlikte çalışırken betimlenmişlerdir. Ancak onlar, çocuk bakarken, çamaşır yıkarken, ekmek pişirip, üzüm ayıklarken ya da pazarda mahsullerini satarken ya yalnızdır ya da diğer kadınlarla birlikte dirler. 2000’li yıllarda da görüntü değişmez. Aslında Cumhuriyet tarihi boyunca yapılan köy resimleri kırsal kesim kadının günlük yaşamının ne kadar değişmediğinin belgeleridir.



Resim 112: Fahri Sümer, Ekmek Yapanlar, 1992



Resim 113: Mehmet Ali Diyarbakırlıoğlu, Pazarda Kadınlar, 2000



Resim 114: Aydın Ayan, “Pazar Yeri”, 2002

İlk bakışta kapitalist süreç kırsal kesim kadınına yaramış, onun üzerindeki yükü azaltmıştır. Ancak aile içi hak ve görev dağılımındaki dengeler pek fazla değişmemiştir. Üstelik makineleşmeyle birlikte bir yandan tarımsal ürünlerin değeri azalırken öte yandan kırsal alanda iş gücü fazlası oluşmuştur. İnsan emeğine duyulan ihtiyaç azalınca, gençler kente göç etmeye başlamış, bu da üç nesilli ataerkil aile yapısında çatlamalara neden olmuştur. Ekonomik ya da kültürel pek çok nedene dayalı göçler kimi zaman çevre il ve ilçelere kimi zaman da İstanbul ve Adana gibi büyük kentlere yapılır. Bazı durumlarda genç erkekler yalnız çıkar gurbet yoluna, bazen de genç yaşlı çoluk çocuk, kadın-erkek herkes birlikte göçer büyük şehre.



Resim 115: Nedim Günsür, “Gurbete Çıkış”, 1980



Resim 116: Nuri İyem, Göç

Nuri İyem'in göç resimlerinde, sırtlarında çocuklarıyla kadınlar, öne eğilmiş başlarında kasketleriyle erkekler ve sopalarının yardımıyla yürüyen yaşlılar yeni bir umuda doğru adım adım ilerlemektedirler. Kimi zaman dağların arasından sıyrılan yollarda, ağaçlı arazilerin içinden kıvrılarak akan yolların üzerinden kayıp giden otobüsler taşır göçerleri kente kimi zaman da kağnılar.

Ancak göç hikayeleri bir türlü bitmez bu topraklarda. Anadolu insanı daha iyi bir yaşam hayaliyle kasabalara, büyük şehre akın eder yıllarca. Yetmez yurt dışına çıkar, Almanya'ya, Hollanda'ya gider ekmek parası için... Ramiz Aydın yıllar sonra 1996'da gerçekleştirdiği "Göçerler" adlı resminde Güneydoğu insanının göçünü anlatır. Monokrom düzende oluşturulmuş resimde figürler yatay eksen üzerinde sıralanmışlardır. Nuri İyem ve Nedim Günsür de bu kurguyu gidilen yolun uzunluğunu vurgulamak için göç resimlerinde sık sık kullanmışlardır.



Resim 117: Ramiz Aydın, Göçerler, 1996



Resim 118: Zeki Kır al,  stanbul Hatırası, 1993



Resim 119: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Konduda Gece, 1973

7. KENTLEŞME S REC NDE KADININ DURUMU

Çekirdek aile olarak kente gelen köylüler, kentin varo larında buldukları derme çatma evlere, kulübelere ya da bek r odalarına yerleşirler. E itimsiz olduğu

için uzmanlık gerektirmeyen, düşük ücretli, güvencesi olmayan geçici işlere giren ya da küçük girişimlere kalkışan erkeğe yardımcı olabilmek, ev ekonomisine katkı sağlayabilmek için kadının da çalışması gerekmektedir. Ancak onun da yapabileceği işler sınırlıdır. Ya evlere temizliğe gidecek ya bir fabrikada ya da konfeksiyon atölyesinde çalışacaktır. Fakat kapalı bir çevreden gelen ve kentin karmaşasından korkan erkekler için bu seçenekler pek güvenilir değildir. Üstelik evde küçük çocukların bakımını üstlenecek yaşlı akrabalar da bulunmaz artık. Bu sebeple göç eden kadın ya yarım günlük sosyal güvencesi olmayan geçici işlere girer ya da ev içinde yapabileceği parça başı konfeksiyon işlerine yönelir.



Resim 120: Can Ayan, Temizlikçi Kadın



Resim 121: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1977



Resim 122: Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kız 1977



Resim 123: Mustafa Aslier, Aile Kentte, 1994

Mustafa Aslier 1994’de gerçekleştirdiği “Aile Kentte” adlı baskı resimde beş çocuklu bir aileyi konu eder. Tek odalı bir gecekonduda sınırlı imkânlarla yaşayan bu yoksul insanlar yatarken betimlenmişlerdir. Bebeğini emziren anne dışında herkes uyumaktadır resim anında. Kimi rüya görür çocukların, kimi kardeşleri arasında sıkışıp döner yatakta rahatsızca. Baba ise sabaha ertelemiştir gelecek kaygılarını. Ancak onun geride bıraktığı sıkıntılar, arkasında uzanan eşine yapışmıştır. Zavallı kadın bir yandan yavrusunu emzirir, bir yandan da düşünür kara kara... Yarın

pişireceği yemeği, çocukların okul masraflarını ve de esnafa olan borçları nasıl ödeyeceğini.

Daha önce ücretsiz aile işçisi olarak ev ekonomisine katkıda bulunan kadınlar, kente göç ettikten sonra ücretli işlerde çalışmaya başlarlar. Bu durum yaşlıların bulunmadığı ortamlarda kadının evdeki statüsünün az da olsa iyileşmesine neden olur. Ataerkil ailedeki otoriter baba figürü giderek yumuşamaya başlar.



Resim 124: Nuri İyem, Babaya İyi Geceler, 1977

Tüketim ise kadının eliyle şehirli olmanın şehir hayatına katılmanın, üst tabakaya tırmanmanın ve daha çok kazanıldığını göstermenin yoludur. Göç eden aile için “şehirli gibi tüketim” şehirli olmanın ilk koşuludur ve bunu ayarlayanlar da kadınlardır.



Resim 125: Şükran Pekmezci, “Düğün”



Resim 126: Filiz Başaran, Sünnet, 1975

Kentleşme sürecinde gençlerin yeni koşullara adapte olmalarında anneler aracılık ederler. Erkeğin otoriter davranışlarını, sertleşen tutumunu yumuşatır, kız ve erkek çocukların okuması, şehirde gezmesi, eğlenmesi, yeni davranış tarzlarını benimsemesine yardımcı olurlar. Doğum, sünnet, düğün, ölüm hallerinde merasimlerin, eski adetlerin yeni kurallarla tekrar yorumlanmasına kadınlar ve kızlar öncülük ederler. Bu tür merasimlerde iki cins bir aradadır. Bahar ve yaz mevsimlerinde yapılan piknikler kadınlar tarafından ayarlanır. Küçük çocukların doğum günleri ile yılbaşı kutlamaları akraba toplantısına dönüştürülür.

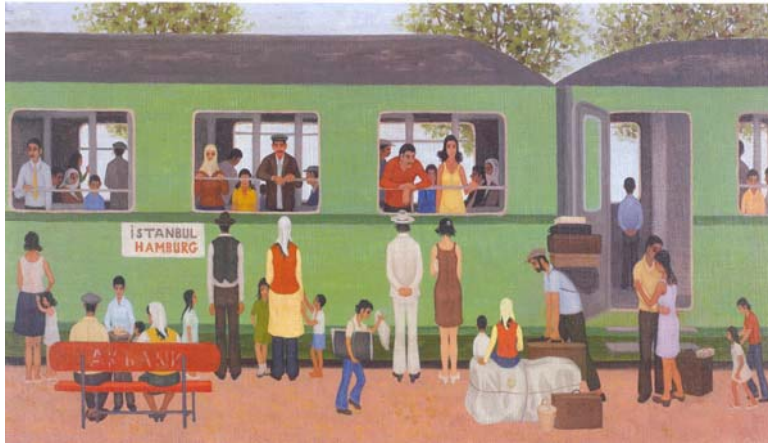
Eğitim kadının daha iyi işler bulabilmesini sağladığı gibi aile içindeki saygınlığının artmasına da vesile olur. Kente göç eden ilk kuşak, kızlarını kısa yoldan meslek sahibi olabilmeleri için kız meslek liseleri ve enstitülere gönderirken, hazır giyim yaygınlaşmasıyla birlikte ilgi ticaret liseleri, sekreterlik ve berberlik okulları gibi kurumlara kayar. İkinci neslin en çok hayalini kurduğu meslek ise öğretmenliktir.



Resim 127: Kayıhan Keskinok,
Gecekonuda Düğün



Resim 128: Cihat Burak, "Telli Baba", 1984



Resim 129: Nedim Günsür, Yeşil Tren/İstanbul-Hamburg (ayrıntı), 1979

Nedim Günsür 1978 tarihli "Gurbetçiler" adlı resminde Avrupa'ya göç edenleri konu etmektedir. Yatay kenarı yükseliğinin tam iki katı olan, ince uzun dikdörtgen resimde tuval yatay ekseninde açık gri tondaki gökyüzü, yeşilimsi kara bir tren, dar bir şerit biçiminde okrumsu yer düzlemi/peronla üçe bölünmüştür. Resmin sol geri planında küçük bir kısmı görünen gar binası hem mekana ilişkin

bilgi vermekte, hem de trenin gidiş yönünü imlemektedir. Resimde trenin bir vagonu, yolcuları ve yolcu edenleriyle birlikte tam olarak diğer vagon ise sadece kapının yer aldığı kısmıyla görünmektedir. Trenin iki yanında bulunan ağaçların filizi yeşil yaprakları izleyiciye yazın ilk günlerinin yaşandığını düşündürmektedir.

Resimdeki iki no'lu vagonun beş ayrı penceresinde beş ayrı hikaye betimlenmiştir. Gurbetçiler yola çıkmak üzeredir. Aydın Ayan'a göre bu episodik oluntular peronda bekleyen insan gruplarıyla daha da artmakta ve karmaşık ilişkiler yumağı oluşturmaktadır. Resimde gurbetçiliğin neredeyse her hali betimlenmiştir. Yapayalnız gurbetçiler, anne ve çocuk gurbetçiler, genç çift gurbetçiler, başörtülü köylü kadın gurbetçiler, modern giysili kentli kızlar, şapkalı köylüler, vedalaşan arkadaşlar, sevgililer, günlük sermayesini denkleştirmeye çalışan simitçi çocuk ve hamal, babasına el sallayan çocuk, abisinin elinden tutmuş kız çocuğu, perondaki tek bankta oturmakta olan anne, baba ve annesiyle bir şeyler konuşmakta olduğu izlenimini veren çocuk... Adeta gurbet öyküsü anlatan bir filmin en önemli sahnesinde izleyiciye tam bir yaşam sunmak için bir araya gelmişlerdir.¹⁶⁷

İkinci dünya savaşından sonra hızlı bir endüstrileşme sürecine giren Batı Avrupa ülkelerinde yabancı iş gücü gereksinimi ortaya çıkınca, 1961 yılında ikili anlaşmalar çerçevesinde Türki'yeden başta Almanya olmak üzere Batı Avrupa ülkelerine yönelik bir göç hareketi başlar. Dönüşümlülük ilkesine dayalı olan bu göç hareketi, 1970'lerde dünya çapında baş gösteren ekonomik kriz nedeniyle OECD ülkeleri dışından yabancı işçi alımının yasal olarak durdurulmasına rağmen, göç yasal olmayan yollarla ya da aile birleşimine izin veren yasalar çerçevesinde devam eder. Bu nedenle göç alan ve göç veren ülkeler sürece özgü sosyal sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmışlardır.

¹⁶⁷ Aydın Ayan, Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlık: Nedim Günsür/Nedim Günsür Retrospektif Sergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Kasım 2006

Hiç bilinmeyen ve tamamiyle yabancı bir memlekete daha iyi yaşam koşulları elde etmek için gidilse de, bu gidiş bir çok sıkıntıya neden olmuştur. Yirmili otuzlu yaşlardaki erkekler kimi zaman aileleriyle kimi zaman da tek başlarına giderler hiç bilmedikleri ülkelere. Önceleri bir kaç yıl çalışıp para kazandıktan sonra köylerine kasabalarına geri dönmeyi hayal ederler. Fakat yıllar geçtikçe geri dönüş de zorlaşmaya başlar. Gurbetçiler gittikleri yerlerde aile kurmuş çoluk çocuğa karışmış, büyüyen çocuklar okullu olmuş, bir sürü arkadaş edinmişlerdir. İkinci kuşağın etkisiyle bağlar güçlendikçe geri dönme ihtimali de zayıflar. Bu süreç birey, aile ve toplum düzeyinde kültürel açıdan önemli değişimlere yol açmıştır. Gittikleri yerlerde hiç bilmedikleri ve anlamadıkları bir kültürle karşılaşan göçerler farklı davranış kalıpları geliştirmiş, bu ülkelerin kültürünü kendilerine göre yorumlamak suretiyle arabesk tutumlar geliştirmişlerdir. Göç edenlerin geride bıraktıkları ailelerin durumu da bu sürecin başka bir boyutunu ifade etmektedir. Almanya'ya tek başına giden erkeğin geride kalan eşi “gurbetçinin eşi” olarak kocasının sorumluluklarını da üstlenir.

Bu sürecin ve sürece özgü toplumsal değişimlerin, sanata ve edebiyata yansması kaçınılmazdır. 1970'lerden itibaren etnolojik ve antropolojik araştırmaların biçimlendirdiği çalışmalar yapan Nil Yalter, 1973'de Niğde'deki göçmenlerden yola çıkarak “Toprak Ev” (1973) yerleştirmesini gerçekleştirir. 1974-1992 arasında Avrupa'daki göçmen işçilerle ilgili video çalışmaları yapar. Gülsün Karamustafa 1970'lerin ikinci yarısından 1980'lere kadar olan dönemde köyden kente göçü işleyen tablolar, sonraki yıllarda göç konulu video ve yerleştirmeler gerçekleştirir. 1990'lı ve 2000'li yıllarda küreselleşmenin getirdikleriyle beraber göçü konu eden Esra Ersen ve Şükran Moral gibi kadın sanatçılar, çalışmalarında göç olgusunun kendi cinslerine ve toplumun farklı kesimlerine olan etkisi üzerinde dururlar.

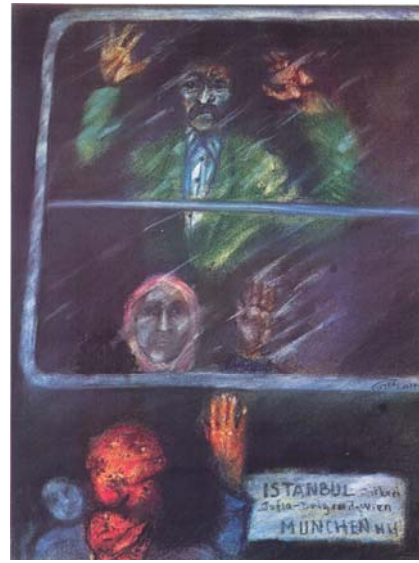


Resim 130: Gülsün Karamustafa, “Üç Kaşık”,

Gülsün Karamustafa Almanya’da Türk’lerin yoğun olarak bulunduğu bir bölgede gerçekleştirecek bir sergi için ““Üç Kaşık” isimli çalışmayı tasarlar. Aslında kaşıklar yeme içmeyle ilgilidir. Sarıp sarmalanmış bu üç yuvarlak form bir çekirdek aileyi simgelemektedir. Sargı bezleri ise bir yarayı sarmak içindir. Vatan hasretidir bu yara... Ve onları zorla birleştirir, birbirine bağlar. Sanatçı, hepsini bir tülbent üzerine koyup altına da ”vatan doğduğun değil, doyduğun yerdir” diye yazar.



Resim 131: Hanefi Yeter, Memlekete Doğru, 1979



Resim 132: Hanefi Yeter, Uğurlama, 1977

Almanya'ya ilk yerleşen Türk sanatçılardan Mehmet Aksoy, Seyyit Bozdoğan, Mehmet Güler, Azade Köker, Metin Talayman ve Hanefi Yeter 1970'li ve 1980'li yıllarda göç konusunu her iki ülke açısından da ele alan işler üretirler.¹⁶⁸

7.1. YENİ KENTLİLERİN MODERNİZMİ YENİDEN YORUMLAMALARI

Arabesk Kültür

Kemalizmin modernleşme projesi uyarınca -eğitimden ve modernliğin donanımlarından yoksun olarak- kente göçen köylüler, önce eğitilecekler, ardından Kemalist ilkeler çerçevesinde aldıkları eğitim uyarınca dini dogmalardan ve gelenek baskısından sıyrılarak çağın gereklerine ayak uyduracak ve modern, batılı bir görünüm kazanacaklardı.

Ancak 30 yıllık süreçte kırsal alanda olduğu gibi kent merkezlerinde de kültürel altyapı çalışmalarını tamamlayamamış olan devlet kurumları göçe hazırlıksız yakalanmıştı. Dolayısıyla daha iyi imkânlar bulmak, daha medeni koşullarda yaşamak umuduyla şehre gelenler, kapitalizmin kısılcacında modernizmin kendilerine vaat ettiği olanaklardan yararlanamadan yaşam mücadelesine girişmişler; kentin varoşlarında, köy benzeri gecekondu mahallelerinde yaşarken kendi yarı melez kent kültürlerini oluşturmuşlar ve yerleşik kültürün yaşam pratiklerini kendi şartlarına uyarlayarak dönüştürmüşlerdir.

1960'lı yıllarda İstanbul'un merkez mahallelerindeki apartmanlarda yaşayan kent soylular ile gecekondu semtlerinde hayatını sürdüren kırsal kökenliler arasındaki toplumsal ve kültürel bölünme yaşadıkları mekanlar arasındaki mesafe ile iyice somutlaştı.¹⁶⁹ Ancak bu durum geçici bir oluşum olarak algılandı ve yeni

¹⁶⁸ (www.kulturad.org)

¹⁶⁹ Ayşe Öncü, Kültür Fragmanları, İstanbul'un Taşralılar Tarafından İstilas

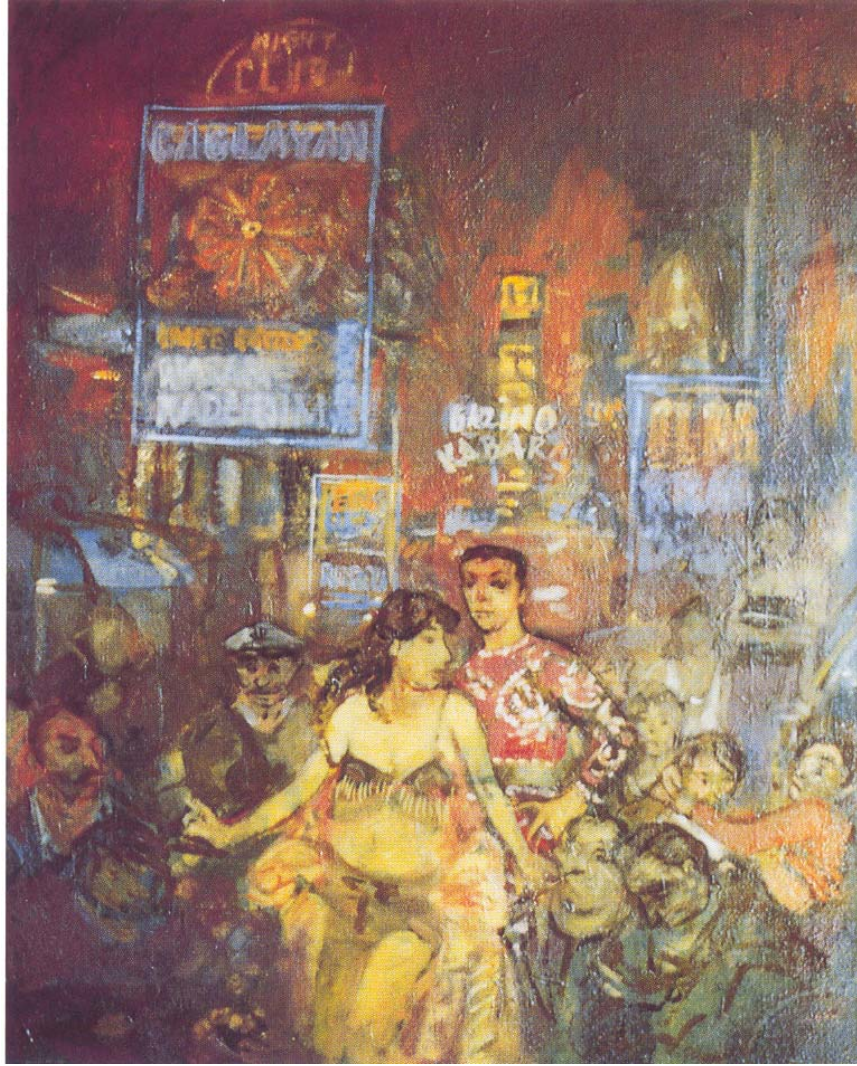
kentlilerin zaman içerisinde modernleşerek sınıf bilinci geliştireceği ve kent yaşamına entegre olacağı varsayıldı.



Resim 133: İbrahim Örs, Kaldırım, 1982

Oysa büyük kentlerin kozmopolit ortamında kendi geleneksel halk kültürlerinin saflığını ve özgünlüğünü yitiren Anadolu köylüleri kent kültürüne getirdikleri yeni yorumlarla modernizme farklı katılım biçimleri geliştirdiler.¹⁷⁰ Varoşlarda ortaya çıkan bu yeni popülist kültür, 1970'lerin sonlarında orta sınıfı etkilerken, 1980'lerde arabesk söylemi de kullanarak egemen kültürün içine sızmaya başladı.

¹⁷⁰ Y.a.g.y.



Resim 134: Mevlüt Akyıldız, Beyoğlu Muhabbeti, 1982

Önceleri sadece alt sınıflar arasındaki kitlesel tüketimin kabalığına işaret eden arabesk terimi, İstanbul'da belirmeye başlayan yeni zenginlerin aşırı tüketim özelliğine de dokunuyordu. Simgesel hiyerarşileri umursamayan bu kesim kültürel farklara aldırmaksızın yeni edindiği servetin keyfini sürüyordu. Öte yandan arabesk terimi, zevk farklılıklarını tereddüt etmeksizin göz ardı eden yeni bir siyasetçi tipine değinmek için de kullanılmaya başladı.¹⁷¹

¹⁷¹ Y.a.g.y.



Resim 135: Cihat Burak, “Başkumandan Meydan Muharebesi”,1969



Resim 136: Edip Hakkı Köseoğlu, “Kapıdakiler”

8. 1960-1980 ARASI TOPLUMSAL OLAYLAR

Kadının Durumu ve Sanata Yansıması

1965’de yapılan seçimler sonucu kurulan Demirel Hükümeti ile 1961 Anayasası’nın kurduğu ya da güçlendirdiği çeşitli kurumlar arasındaki çekişme ülkede bir gerginlik yaratmıştı. İktidar eli kolu bağlandığı gerekçesiyle anayasadan yakınırken, 1966’da yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimlerini ordu kökenli Cevdet Sunay kazandı.¹⁷² Bu dönemde temel hak ve özgürlükleri güvence altına alan 1961 Anayasası çerçevesinde sol görüşler örgütlenme olanağı buldu. Türkiye İşçi Partisi 1965 seçimlerinde 14 iskemle ile meclise girmeyi başardı. Ardından CHP “ortanın solu” kavramını genel ilke olarak benimsedi. Soldaki bu gelişmeler sağ kanatta tepki ile karşılandı. Ülkede yavaş yavaş şiddet tohumları ekilmeye başladı. Komünizmle mücadele derneklerinin sayısı 1963’ten 1968’e uzanan süreçte 15 katına çıktı.¹⁷³

1968’de üniversite öğrencileri yetersiz eğitim olanakları ve mezuniyet sonrası işsizlik tehlikesini –Avrupa ve Amerika’daki öğrenci olaylarının de etkisiyle- boykot ederek okul binalarını işgal etmeye başladılar. Olaylar bir yıl içinde siyasal bir nitelik kazanmıştı. Öğrencilerin dikkati ve öfkesi Amerikan emperyalizmi ile o günkü iktidara yönelir. Öte yandan karşı gruplara ve öğrenci eylemlerine karşı caydırıcı tedbirler almayan hükümet, tepkileri el altından desteklemeyi tercih eder. Emre Kongar, hükümetin bu kargaşa ortamını kullanarak, kendisine geniş yetkiler sağlayacak bir anayasa değişikliğine kamuoyunu ikna etmeyi amaçladığını iddia etmektedir.¹⁷⁴

¹⁷² Emre Kongar, Yirmibirinci Yüzyılda Türkiye, Remzi Kitabevi, 2000, s.166

¹⁷³ Ahmet Yücekök, Türkiye’de Dernek Gelişimleri, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1972, s.151

¹⁷⁴ Emre Kongar, 2000, s.169



Resim 137: Tülin Göksayar,
Oyun, 1977



Resim 138: Mustafa Aslier, Duvarönü,
Metal Gravür, 1977

1970'lere gelindiğinde toplumdaki gelir ve servet dağılımı eşitsizliği artmış, sınıflar arası adaletsizlik giderek büyümüş, enflasyon Türkiye'yi pençesi altına almıştır. Böyle bir ortamda hükümete karşı üniversite öğrencilerinin, işçiler, profesörler ve yargıçların gösterilerde bulunması şiddete başvuranları yanıltır. Toplumun siyasal bir devrime hazır olduğunu düşünen şiddet yanlısı gençlerin uyguladıkları yöntemler 12 Mart Muhtırası'na zemin hazırlar. Sonunda eylemcilerin bir kısmı mahkeme kararı ile asılır, kimi polis tarafından vurulur, kimisi de silahlı kuvvetlerle girdiği çatışmada öldürülür. Geri kalanların büyük kısmı ise çeşitli biçimlerde cezalandırılır.¹⁷⁵ 1970'de İsrail Konsolosu'nun öldürülmesinin ardından devlet şiddeti sol görüşlülere yönelir. Sol düşünce bastırılarak ya da ezilerek yok edilmeye çalışılır. Bunun nedeni ise ordunun bütün sol görüşleri ayırt etmeksizin komünizm ile bağdaştırmasıdır. Muhtıra'nın ardından, 1961 Anayasası'nın temel hak ve özgürlüklere ilişkin maddelerinde önemli kısıtlamalara gidilir. Ancak iki buçuk yıl sonra yapılan ilk seçimleri kendini sol olarak tanımlayan bir parti, CHP kazanır.

1974'de yapılan Kıbrıs Harekatı neticesinde Amerika'nın Türkiye'ye ekonomik ambargo uygulaması sonucu hem ekonomik hem de siyasi açıdan zor

¹⁷⁵ Y.a.g.y.

günlerin yaşandığı ülkemizde enflasyon artar, terör ise önüne geçilmez bir hal alır. 70'lerde Türk halkı ulusal gelirin daha adil dağılımını sağlayacak somut önlemler alınmasını istemektedir. Öte yandan 1 Mayıs 1977'de Taksim'de düzenlenen miting sırasında ve 1978'de Kahramanmaraş'ta çıkan olaylarda bir çok kişi hayatını kaybeder. Sağ-sol çatışması iyice hızlanmış, Türkiye yeniden bir kaos ortamına sürüklenmiştir.

Hiç kuşkusuz bu kriz dönemi işçi sınıfı, öteki emekçi ve yazarlar, ressamalar, sinemacılar, tiyatrocular üzerinde değişik etki ve tepilere yol açar. Ekonomik, politik ve ideolojik bir bunalım yaşayan Türkiye'de öğrenci hareketi artık yasal çerçevenin dışına taşmış, sürekli ücret artışı talebinde bulunan sendikalar devlet kurumları ile işverenleri bunaltmış, ordunun demokratik hoşgörüsü toplum nezdinde zedelenmiştir.¹⁷⁶

70'li yıllarda da kurulan hükümetlerin net bir kültür-sanat politikası olmaması nedeniyle himayesiz kalan pek çok sanatçı piyasanın kendini yönlendirmesine izin verir. Kapitalist düzenin ticari bir meta haline dönüştürdüğü sanat üretimi, sanatçıyı serbest piyasa koşulları ile karşı karşıya getirmiştir. Özel galeriler hazırladıkları sergi etkinlikleri ile İstanbul'un sosyal yaşamına yeni bir soluk getirseler de resim alıcısı bu dönemde daha çok mobilyalarına ve duvarların rengine uygun natürmortlar ve dekoratif kompozisyonlar ile İstanbul görünümüne ilgi duymaktadır.

Öte yandan 60'lı yıllardan beri toplumsal konulara gerçekçi bir bakış açısı ile yaklaşan Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür ve Cihat Burak gibi sanatçılar üretimlerini sürdürürken genç kuşağın toplumsal konulara yaklaşımı biraz daha farklı olacaktır. Genç sanatçıların resimlerinde ajitasyon ve propaganda havası oldukça belirgindir. Akademi'de -Neşet Günal ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi- yerel/toplumsal konuları işleyen hocaların atölyesinden henüz mezun olan gençler,

¹⁷⁶ Funda Berksoy, 1998

aldıkları sanat eğitimi kadar sosyalist akımdan, işçi hareketi ve öğrenci olaylarından da etkilenmişlerdir.¹⁷⁷



Resim 139: Aydın Ayan,
Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır/Yeni Bir Dünya Doğuyor, 1977

Aydın Ayan'ın mezuniyet işi olarak hazırladığı “Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Dünya Doğuyor” adlı resim toplumsal ironi ve protest nitelikler taşımaktadır. Ön plandaki darağacı ölümü simgelemesine rağmen arka planda yatay bir düzleme yayılmış olan hareketli figürler alabildiğine canlıdır. Kızıl bayraklarını açmış olan bu insan topluluğu beyaz önlükeri ve kasketleriyle emekçi kitleyi imlemektedir. Bu kadınlı erkekli kalabalığın yumruklarının sıkılı oluşu kararlılıklarını gösterirken, ön plandaki darağacı ve akbaba onların ödemeye hazır oldukları bedelin ne olduğunu hatırlatır.

Gerek Almanya'da bulunduğu yıllarda tanık olduğu faşizme ve savaşa karşı protestoların etkisiyle politik sanata yönelen Seyyit Bozdoğan ve gerekse öğrencilik

¹⁷⁷ Suat Vardal, Dayanışma, 2 Aralık 1977

yıllarında şahit oldukları olayların etkisiyle eleştirel ve toplumsal gerçekçi sanata yönelen Aydın Ayan, Neşe Erdok, Nedret Sekban ve Cihat Aral resimlerine toplumsal çelişkileri, sınıf çatışmaları, işçi hareketi ve öğrenci olaylarını konu ederler.



Resim 140: Seyyit Bozdoğan, “Sınıfta Vurulan Öğrenci”, 1979

Seyyit Bozdoğan’ın 1979’da yaptığı “Sınıfta Vurulan Öğrenci” isimli resimde bir işçi, köylü ve öğrenci betimlenmiştir. Ezilen sınıflar için mücadele verirken vurulan öğrencinin sıkılı yumrukları, son nefesini verirken bile karalılığını yitirmedigini imlemektedir. Vefa borçlarını ödemeye gelen köylü erkek ile işçi kadın biraz üzgün, biraz da mahcup iki yanda beklerken, aralarında betimlenen sahibi belirsiz dev yumruk, onlara kararlı olmaları ve mücadeleden vazgeçmemeleri gerektiğini hatırlatır. Bozdoğan her ne kadar Meksikalı sanatçıların dışavurumcu üslubundan etkilense de resimlerinde onların plastik düzeyine ulaşamaz.¹⁷⁸ Sanatçı, 70’lerde ürettiği resimler, provakatif ve ajitatif olduğu gerekçesiyle eleştirilir.

Akademiden 1969’da mezun olan Cihat Aral, resim eğitimi almak üzere burslu olarak Fransa’ya gider. Sanatçının Paris döneminde yaptığı resimlerde toplumsal gerçekçi eğilimler dikkat çekmektedir. Aral yaşadığı çağın sorunlarını,

¹⁷⁸ Funda Berksoy, 1998

toplumsal yaşamı, insan-doğa çelişkilerini irdelemeye başlamıştır. İnsan figürünün giderek daha fazla yer kapladığı bu resimlerde dramatik unsurlar iyice belirginleşir.

Cihat Aral'ın resimlerinde silüetsi koyu biçimlerin çevrelediği acı çeken insan yüzleri, kasılmış eller, çökmüş omuzlar, bükülmüş dizler 70'li yılların toplumsal çalkantılarını ifade eden simgelere dönüşmüştür. Sanatçı "Ana" adlı resimde gencecik evlatlarını yitiren bir annenin çaresizliğini dile getirir. "Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar" isimli çalışmada ise umutların tükendiği anı betimlemiştir. Resmin ortasında yer alan kadının kucağında tuttuğu bebekler ölüme dönmüştür artık. Bu trajedinin nedeni ise bellidir; öndeki çocuğun kemiklerine yapışmış derisi ile şiş karnı, Afrikalı açları anımsatır izleyiciye. Kadının yıpranmış iri elleri ise yaşam mücadelesinin ne denli zorlu geçtiğini imlemektedir. Kucağında bebek İsa ile betimlenen Meryem resimlerinden ne kadar farklıdır bu görüntü. Yaşamın içinde ve alabildiğine gerçek... Resmin adında gizli vaat tekrar düşündürür izleyiciyi. Güzel günler görecek olan çocuklar artık yaşamamaktadır. İsa'nın olduğu yere giden bu bebekler belli ki mutluluğu ebediyette tadacaklardır. Sanatçı Allah'a havale etmiştir bu dünyanın adaletini. Aral'ın izleyiciye görüntünün ardındaki gerçekleri de göstermeyi öngören figür tipolojisi, insanın yaşadığı tüm gerçeği bir bütün olarak ifade etmektedir.



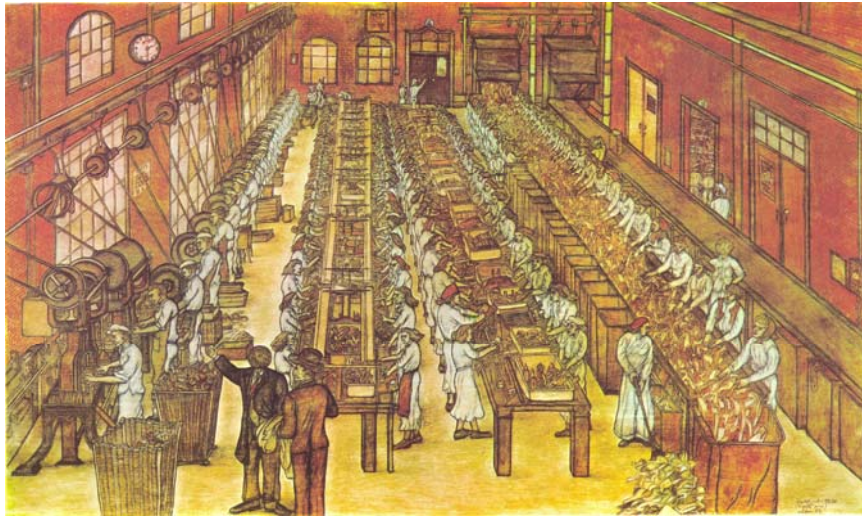
Resim 141: Cihat Aral, Ana, 970'ler



Resim 142: Cihat Aral,
“Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar”



Resim 143: Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”



Resim 144: Yüksel Arslan, Kapital

Sınıf mücadelesi ve sağ-sol çatışmasının tüm toplumsal katmanları etkilediği bu yıllarda kadınlar toplumsal meselelerin halli için kendilerine düşen görevleri yerine getirmekten kaçınmazlar. Kimi zaman meydanlarda yürür, bazen grevlere katılır, bazen de gecekondularının yıkıldığını izlerler çaresizce. Her seferinde erkeklerle omuz omuza mücadele eder, kardeşlerinin, babalarının ya da kocalarının yanında, çocuklarının arkasında durarak onlara destek verirler. Solun ideolojik ağırlığının yanı sıra, kadınlara da özgürlük vadeden genel söyleminin etkisiyle, kadınlar da sol harekete katılmışlardır. Ancak marksist örgütlerin bütün diğer çelişmeleri “sınıf” sorununa indirgeyen totalist eğilimleri nedeniyle, “kadın sorunu gibi ikincil sorunlar” gündeme getirilemez. Bunu ifade eden kadınlar ise “devrimci” inançlarından ve bağlılıklarından şüphe duyulduğu için aforoz edilirler. Bu örgütlerden bir kısmı kadın çalışması adı altında bazı faaliyetlere girişse de, bunların asıl amacı, kadınları kendi örgütlerine çekmektir.¹⁷⁹ 50 yıl önce kendini kamusal alanda yurttaş olarak görünür kılan kadınlar, bu sefer de bacı olarak sokaklara çıkarlar. İdeolojik mücadele içinde yer alanlar cinsel kimliklerini bastırmak zorundadırlar. Bu nedenle kadınların kadınlık mücadelesi tekrar rafa kalkar. Dolayısıyla 60’lı ve 70’li yıllarda ortaya konan toplumsal gerçekçi sanat yapıtlarında -birkaç örnek dışında- kadın cinsel kimliği ile görünmez. O, bir erkek gibi yaşam mücadelesi veren, açlık ve yoksulluk çeken, ezilen sınıfların bir parçasıdır yalnızca...

Sol hareket her ne kadar 70’li yıllarda kadınların kendi sorunlarına sahip çıkmalarını önlemişse de onlara belli bir ideoloji çerçevesinde eylem yapma deneyimi kazandırmıştır.¹⁸⁰ Öyle ki Cumhuriyetin ilanından 1980’lere ulaşan süreçte Kemalist devletin yarattığı fırsat alanından yararlanabilmiş, eğitim görmüş, pek çoğu bir yabancı dil bilen, meslek sahibi, ekonomik gücü olan ve batıdaki feminist akımdan etkilenen bir kentli kadın kesimi oluşmuştur.

¹⁷⁹ Emine Özkaya, Türkiye’de Kadın Hareketi/Dünü ve Bugünü Üzerine Bazı Hatırlatmalar, Yeni Zamanlar, Kasım/Aralık, 1998

¹⁸⁰ Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu, Say Yayınları, İstanbul, 1992, s.80-91

9. 1980-2000 YILLARI ARASINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİM

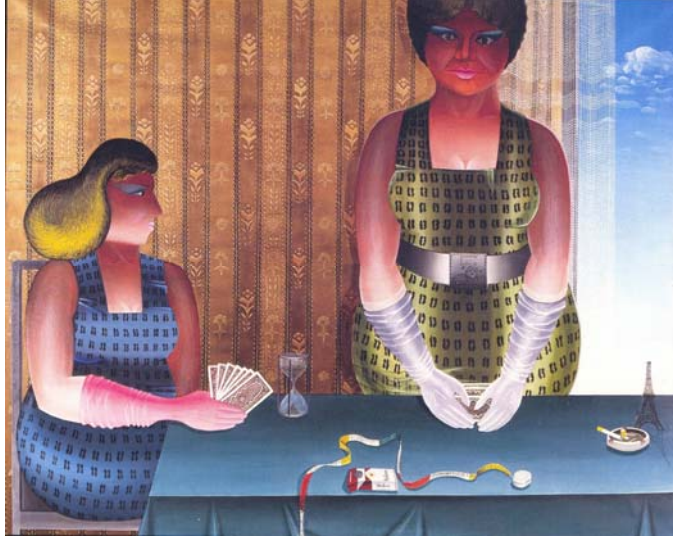
Kadının Durumu ve Sanata Yansıması

70'li yılların sonuna gelindiğinde sivil politikacıların rejim üzerindeki anlaşmazlıkları iyice artmıştır. Ekonomik durumun istikrarsızlığı 24 Ocak kararlarının yürürlüğe konulmasına neden olur. Ancak azınlık hükümeti bu kararları uygulayacak güce sahip değildir. Cinayet ve terör olaylarının rakamları inanılmaz boyutlara ulaşmış, kitlesel çatışmalar, alevi-sünni kavgaları, siyasi parti boyutunda da destek bulup genişleyerek ülkeyi bir iç savaşa sürüklemiştir. Görünürde cumhurbaşkanlığı seçiminin yapılmayışı ve azınlık hükümetinin meşruluğu tartışmalarının neden olduğu rejim bunalımı bir demokrasi anlaşmazlığına dönüşmüştür. Sonuçta hem AP hem de CHP, hükümet kurabilmek için gerekli olan desteği meşruiyetleri tartışılan kişi ya da kurumlarda aradıkları için kendi meşruluklarını da tartışmalı hale getirirler.

1 Mayıs 1977'de kanlı biten Taksim yürüyüşünün ardından 80'deki askeri darbeye kadar olan süreçte gerçekleşen Kahramanmaraş ve Çorum olayları, Fatsa Direnişi, Konya Mitingi gibi kitlesel olayların dışında gerçekleşen pek çok cinayet de kamuoyundaki gerilimi arttırırken gerek sol ve gerekse sağ terör halk desteğini yitirir. Böyle bir kaos ortamında ordunun müdahalesi kaçınılmaz olmuştur. Esasen Türk kamuoyu da bir darbe beklentisi içine girmiştir.

12 Eylül'de yapılan askeri müdahale sivil politikacıları olduğu kadar 1961 Anayasası'nın getirdiği sivil devlet kurumlarını da suçlayıcı bir tutum ve davranış sergiler. Askerler ülkenin bir iç savaşa doğru çekilmesinin suçlusu olarak bu kurumları görmektedirler. Bu nedenle de üniversiteler, yargı organları, sendikalar merkezi otoritenin denetimi altına sokulur. Sivil idarenin hakim olduğu dönemde uygulanamayan 24 Ocak Kararları asker gölgesinde uygulanmaya başlar. Böylece IMF borçlarının geri ödenmesi de garanti altına alınır. Ancak 12 Eylülden sonra kurulan Özal Hükümeti küçük sanayici ve esnafa karşı büyük sermayenin yanında

yer alarak toplumsal dengeleri yeniden bozar. Sağ ve sol ideolojiler çökertilip halk örgütlenmesinin önüne geçilse de bu dönemde etnik sorunlar gündeme gelir. 1984’den itibaren Güneydoğu’da, ülkenin son 25 yılına damgasını vuracak olan PKK terörü filizlenmeye başlar.



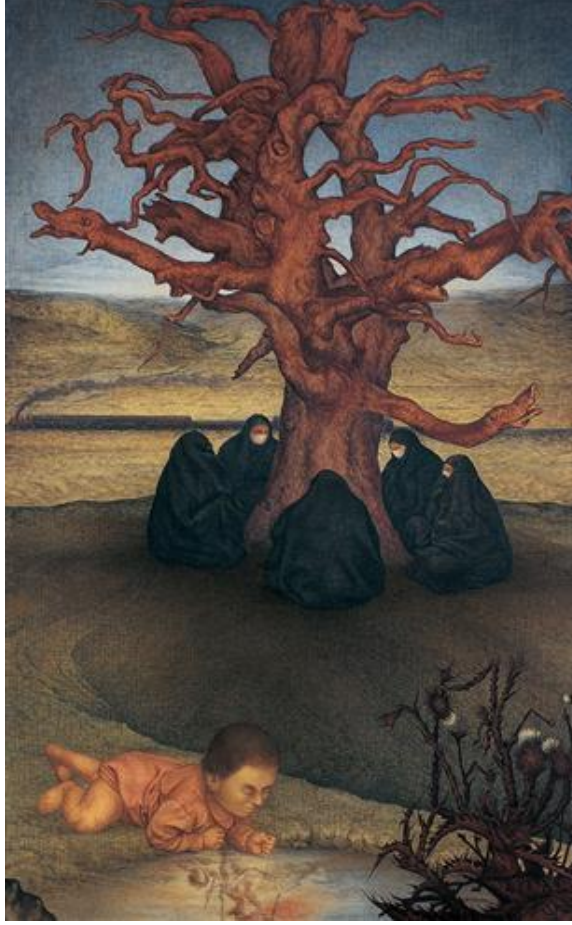
Resim 145: İbrahim Örs, Konken Oynayan Kadınlar, 1984

1980’lerin “kabuk değiştiren” Türkiye’inde değer yargılarından, sosyal dengelere; ideolojik karşıtlıklardan, ekonomi politikalarına; eğlence biçimlerinden, entelektüel yaşama kadar her şey değişmekte ve bu sırada, devlet erki ile halkın demokratikleşme talebi arasındaki çelişkilerden, sermaye de kendine pay çıkartabilmek için uğraşmaktadır.

Aydın Ayan’ın bu yıllarda gerçekleştirdiği Dün Bugün Yarın adlı resmi Türkiye’nin dünü bugünü ve yarınını simgeleyen öğelerle doludur. Kırac toprakların ortasındaki yaşlı ağaç ülkenin köklü geçmişini imlemektedir. Ağacın etrafına dizilmiş kara çarşafli kadınlar ise içinde yaşadıkları dünyaya sırt çevirmiş, geçmişin değerlerine bağlı yaşayan kitleyi temsil ederler. Arka plandaki yatay eksende resmi ikiye bölen raylar ve üzerinde dumanı tüterek ilerleyen kara tren ise kente, medeniyete ulaşmaya dair yaptığı çağrışımlarla çağcıl değerleri sembolize eder. Ön plandaki su birikintisinin yanında ise bir bebek betimlenmiştir. Geleceği, umudu ve

yarınları simgeleyen küçük çocuk su yüzeyine yansıyan resme bakmaktadır. Delacroix'nın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı resmidir bu.

Yolun üzerinde dikenler olsa da Türkiye'yi güzel günler beklemektedir.



Resim 146: Aydın Ayan, Dün Bugün Yarın, 1980

9.1. FEMİNİST HAREKET

1980'deki askeri müdahaleden sonra, sağ ve sol ideolojilerin sindirilmesine yönelik baskı ortamında ortaya çıkan boşluk, siyasal hayatta yeni parametrelerin oluşmasına neden olur. Böyle bir ortamda, kadın hareketi sağdan ve soldan bağımsız olarak kendi söylemini oluşturur. Kemalist geleneğin kadın konusuna getirdiği

saygınlıktan da yararlanan feministler, kadınları politize ederek kadın hareketine yön vermeyi başarırlar.

Kadın sorunlarının kökeninde ataerkil toplum ve aile olduğunu iddia eden feministler bu yapının kadını ezdiğini düşünmekteydiler. Kadının kurtulabilmesi için ise kadın erkek eşitliğinden öte kadınların kendi değerleriyle biçimlendirebilecekleri adaletli bir sosyal düzen kurmak gerekiyordu. Feministler, ataerkil yapıyı biçimlendirip devamlılığına yardımcı olan devleti, kadını ezen aile, hukuk ve eğitim gibi kurumlara meşruiyet kazandırdığı için eleştiriyorlardı. Devlet politikaları eşitlikçi görünmesine rağmen kadını özel hayatında ezilmişliği ile yalnız bırakıyordu.¹⁸¹ Kadını ezilmişlikten kurtarmak için ataerkil düzenin yeniden üretilmesine aracılık eden devlet himayesindeki aile, hukuk, sağlık, eğitim, bilim ve güvenlik kurumları yeniden şekillenmeliydi. Özel alan ve kamu alanı arasındaki uçurumlar aşılaraq kadına özel hayatında da güvence sağlanması gerekmekteydi.

Böylece 1980'lere kadar su yüzüne çıkmamış kadın sorunları Feminist dergisinde dile getirilmeye başlanır. Kadınların çocuk doğurmamayı seçmesi, alternatif yaşam tarzları, kürtaj ve lezbiyenlik gibi meseleler bu platformda gündeme gelir. Feministlerin renkli kâğıtlara bastıkları, çiçek ve böceklerle bezedikleri yazıları ile savundukları bireysellik, 1980 sonrası kadın hareketinin tartışmaya açtığı en önemli temalardan biri olur.

1980'den sonra ortaya çıkan kadın hareketinin partilerle resmi bağları ya da milletvekili çıkartmaya yönelik çabaları yoktu. Ancak feministler somut güç odakları oluşturarak radikal bir değişim gerçekleştirebilmek için uğraş veriyorlardı. Onların girişimleri ile Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi açıldı, Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı kuruldu. Yasalarda somut değişiklikler (TCK 438 ve TMK 159) söz konusu oldu. Feministler somut eylemleri ve sonrasında elde ettikleri kazanımlarla beklemedik şekilde liberal bir toplumun oluşmasına katkıda bulundular.¹⁸²

¹⁸¹ Necla Arat, Her Yönüyle Türkiye'de Kadın Olgusu, Say Yayınları, İstanbul, 1992

¹⁸² Y.a.g.y.

Uzun bir tarih süresince resimlere nesne olan kadının kendini resmedenle eşit konuma taşınması, bir geleneğin sarsılması anlamına geliyordu. Bunun gibi bir çok geleneğin sarsıldığı ve tartışmaya açıldığının en önemli göstergesi “cinsiyetler arasında politik, ekonomik ve sosyal eşitlik teorisi” anlamına gelen feminist hareket idi. 1968’de Amerika’da toplanan feminist kadınlar “kadın geleneğinin cenaze törenini” düzenleyerek ellerinde meşalelerle Arlington mezarlığına yürümüşlerdi. Bu gösteri sırasında bir koyuna Miss Amerika olarak taç giydiren, jartiyer ve takma kirpiklerini “özgürlük çöplüğüne” atan kadınlar o güne kadar bulundukları konuma ironik bir tepki gösteriyorlardı.

Batı’daki 68 öğrenci hareketi, kapitalist tüketim toplumuna karşı olmanın yanı sıra, marksist örgüt, ideoloji ve kurumlar da dahil olmak üzere, var olan tüm geleneksel, otoriter yapı ve kurumlara topyekun bir saldırı anlamına geliyordu. Bu nedenle içinde siyah hareketi, ikinci dalga feminist hareketi, gay ve lezbiyen hareketlerini de barındırmaktaydı. 68 kuşağının ortaya koyduğu özgürlük hareketi aynı yıllarda Türkiye’de de yankı bulmuştu. Ancak Türk gençliği hareketin daha çok emperyalizm karşıtı olan kısmıyla ilgilendi. Ulusçuluk yanı ağır basan bu antiemperyalist hareketin, kadını bağımsız bir birey olarak görmesi söz konusu olamazdı. Bu nedenle 68’liler de toplumun diğer yarısına özgürlük ya da eşit haklar sağlamak için mücadele etmek yerine, kadınları “ulusun anası” mertebesine çıkarıp, orada kontrol altında tutmayı yeğlemişlerdi.

1980’den sonra demokrasiye ara verilen süreçte, kadın sorunu dünya konjonktürüne bağlı olarak, yeniden önemli bir gündem maddesi haline gelmiş, feminist hareketin gerçekleştirdiği eylemler kamuoyunun dikkatini kadın konusuna çekmişti. 1980’lere kadar orta sınıfın eğitimli kadınları arasında kabul gören “fedakâr anne, iyi eş” imajı tartışmaya açılmış, çeşitli basın kuruluşlarında alternatif bir modern kadın imajı çizilmeye girişilmişti. Gerek Kadınca, Elele, Vizon gibi orta sınıf kadınlarına hitap eden kadın dergilerinde, gerekse kadınlara yönelik bazı radyo ve televizyon programlarında ‘modern’ kadına evin ve çocuk yetiştirmenin dışında bazı

hedefler gösterilmeye başlandı.¹⁸³ Artık ‘modern’ bir kadın olabilmek için ekonomik özgürlük hatta kariyer sahibi olmak, feminist söylemin tartışmalarından haberdar olmak ve kadın cinselliğine kadın kimliğinin önemli bir parçası olarak bakmak gerekiyordu. Özetle, kadınlar kadın kimliklerini reddetmeden toplumda var olmak için mücadele etmeliydiler.

80’li yıllarda, farklılaşmış ve karmaşık bir yapıya sahip olan Türk toplumunda birçok kadın imajı bulunmaktaydı. Bazı model ve imajlar belli kesimlere hitap ederken bazıları başka kesimleri temsil ediyordu. 1990’lı yıllara gelindiğinde Türkiye’nin bir de kadın başbakanı oldu. Tansu Çiller’in siyasette erk kullanma şekli tartışılmakla birlikte politik arenadaki erkek hâkimiyeti sarsılmış ve siyasetin rengi değişmişti. Her şeyden önce Çiller, geldiği nokta itibariyle birçok kadın için rol model olmuş, siyasete sıcak bakmalarına yol açmıştır. Öte yandan Türk kadınının kendisini Tansu Çiller ile özdeşleştireceğinden korkan diğer partiler hem kadına yönelik politikalar geliştirmeye yönelmiş hem de alternatif kadın imajları aramaya girişmişlerdir. Siyasette kota uygulaması hala devam etse de bu durum kadınların lehine bir değişime vesile olmuş, kadınlar kadınca siyaset yapmaya başlamışlardır.¹⁸⁴



Resim 147: Mevlüt Akyıldız, Miss Turkey, 1996

¹⁸³ Heidi Wedel, “Siyaset ve Cinsiyet” İstanbul Gecekondularında Kadınların Siyasal Katılımı, Metis Yayınları, İstanbul, 2001

¹⁸⁴ Y.a.g.y.



Resim 148: Mevlüt Akyıldız, Zurnacızadegil, 1993

Mevlüt Akyıldız sanatın toplumdaki tüm değer yargıları, gelenekler, görenekler, siyasal ve dinsel düşüncelerin göstergesi olduğunu düşünmektedir. Sistemi, toplumsal yapıyı ve küreselleşen toplumda allak bullak olmuş töreyi irdelediği yapıtlarında göze çarpan ilk şey yaşamın içindeki çelişkilerin ardında saklı komiklikler ve sahte ciddiyetin arkasına gizlenen ciddiyetsizliklerin alegorik, ironik ya da eğlenceli bir dille ifadesidir.¹⁸⁵

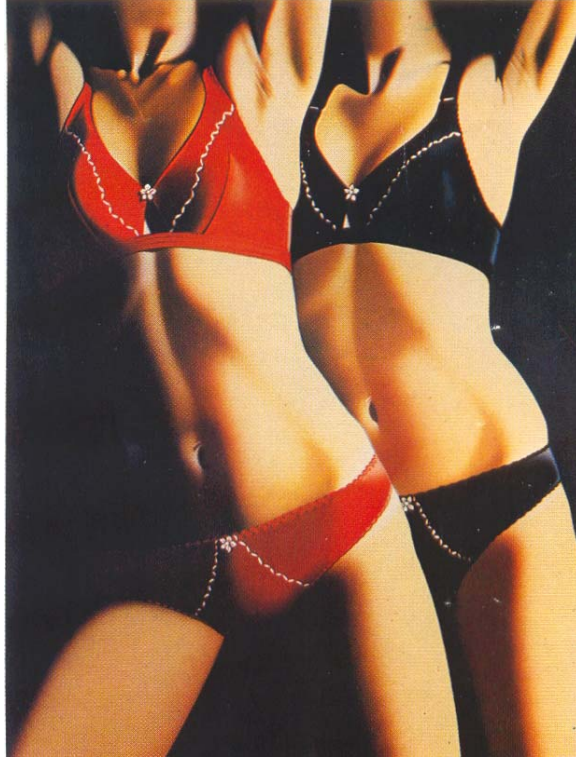
Özel hayatın olmadığı, sevginin kalmadığı bayağı, yapay ve yüzeysel ilişkilerin yaşandığı bir toplumda kafa yormayan, araştırmayan, kişiliksiz, kimliksiz insanlar alabildiğine rahatsız etmektedir sanatçıyı... Bu sağlıksız yapılanma içinde kadınların durumu da ironiktir. Ataerkil toplumun eril bakışı ile şekillenen bu kadınlar; kimi zaman sonradan görme bir zenginin kapatması olur, kimi zaman da zengin bir adamın mutsuz karısı... Çoğu zaman gösterişli giysiler içinde takıp takıştırıp oturan bu tombul kadınlar sahip oldukları zenginliği sergilerken komik duruma düşmekten kurtulamazlar. Sanatçının sosyal gerçeğin içindeki çarpıklığı anlatmak için dil oyunlarından da yararlandığı resimlerinde, televizyon kanallarındaki magazin programlarında izlenen zengin düğünleri, kim kiminle nerede oyunu oynayan paparazziler konu edilmektedir. Bazen de etraftakilerin gazına

¹⁸⁵ Ali Seylan , Mevlüt.Akyıldız Sergi Katalogu, Garanti Sanat Galerisi, 1998

gelerek kendini dünya güzeli sanan yaşlı şişman ve çirkin kadınlar Miss Turkey olmanın hazzını tadarlar bu resimlerde.

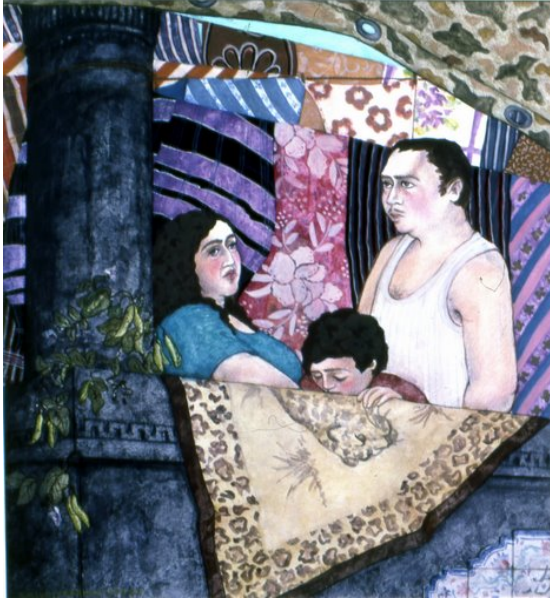
9.2. 80'Lİ YILLARDA KADIN SANATÇILAR

1970'lerden sonra eser vermeye başlayan kadın sanatçıların, aralarında az çok farklılıklar olmakla birlikte boyanın olanakları, kompozisyon sorunları, belli bir üsluba dahil olup olmama kaygıları ve bunun yanı sıra sanatçı olarak değil kadın sanatçı olarak kendilerine bir yer edinme mücadelesi verdiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü bu tarihe kadar kadın sanatçının varlığı erkek dünyasının rekabet ortamında bir renk ve çeşni olarak görülmekteydi. Ancak 1970'lerden sonra hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da kendi durumlarını sorgulayan kadınlar artık, "kadın" ayrımı olmaksızın yalnızca sanatçı kimliği ile var olabilme mücadelesine girdiler.



Resim 149: Nur Koçak, Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar, 1976

Kadınların kendi konumlarını sorguladığı ve alay ettiği bu dönemde Nur Koçak'ın “Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar” adlı çalışmaları ortaya çıktı. Sanatçı, kadın bedenini her an beğenilmeye hazır, haz uyandıran bir vitrin nesnesine dönüştüren aksesuarlar aracılığıyla sosyal yapıya tepki göstermekteydi. Büyük boyutlarda ve hiperrealist bir anlayışla resmettiği rujlar, jartiyerler, dantelli iç çamaşırları, parfüm şişeleri ile Nur Koçak, bu nesnelerin birer fetişe dönüşmesine vurgu yapmaktadır. Onlar birer fetiştirler; çünkü kadınlar kendilerine biçilen rolün nesneleri altında ezilmekte ve kendileri birer nesneye dönüşmektedirler. Sanatçı 1976'da gerçekleştirdiği bir resminde birbirinin aynı çamaşırlar giymiş ve aynı pozu vermiş olan iki figürün başını kadrja almayarak, düşünceden ve özgün kimlikten soyutlamak suretiyle onları nesneleştirmiştir.



Resim 150: Gülsün Karamustafa, “Balkon”



Resim 151: Gülsün Karamustafa,
İmport-Export Sergisi/Arzu Nesneleri

Kadın sanatçıların yeni arayışlara ve toplumsal, güncel sorunlara eğilmelerine bir diğer örnek de Gülsün Karamustafa'dır. Karamustafa 1980'lerde kültürel şizofreni olarak isimlendirilebilecek bir durumun sonucu olarak ortaya çıkan arabeski ya da “kitch” diye belirlenen kötü beğeni örneklerini eleştirel bir mizah içeriği ile

sanatsal ifade biçimlerine dönüştürür.¹⁸⁶ 1988 yılında Fransa’da açtığı kişisel sergiden sonra yurtdışındaki çalışmalarına ağırlık veren Karamustafa bu tarihten sonra üç boyutlu çalışmalara yönelmiştir. 1989’da 2. 1992’de 3. Uluslararası İstanbul Bienaline katılan sanatçı bir çok uluslararası serginin yanında 1997 yılında “Karamustafa İmport/Export” adını verdiği bir çalışmaya başlar. Bu çalışma, Viyana ile İstanbul arasında, iki James Bond tipi çantanın ayda bir defa ve aynı günde yola çıkarılarak, içinde yer alan kültürel ve tarihi geçmişe göndermelerle dolu nesnelerin iki şehirde sergilenmesinden oluşmaktadır.¹⁸⁷ 'bavul ticareti' olarak adlandırılan, Balkan ya da Kafkas coğrafyasından insanların İstanbul’a getirdikleri bir tek bavul dolusu eşyayı satıp ve kazanılan parayla aldıkları başka tüketim mallarını satmak üzere evlerine geri götürmeleri olgusunu izleyen Karamustafa, bir bavul dolusu eşyayı, Avrupa’da davet edildiği bazı sanat kurumlarına götürüp sergi açılışlarında satar. Bavul içindeki malların değeri 100 dolardır. Türkiye’ye fuhuş amacıyla gelen kimi Romen, Moldovyalı ya da Rus kadınların bedenlerinin bir saatlik kirasına biçilen sabit rakamdır bu.

80’li yıllardan itibaren sanat sahnesinde etkin bir rol üstlenen kadınların işlerinde hem politik bir derinlik bulunur, hem de bireysel sorunların derinliği algılanmaktadır. Bu yıllarda üretim yapan kadın sanatçılar kendi sorunlarını ortaya koyarken bilinçli bir tavır sergilemişlerdir. Toplumun içinde yaşanan sıkıntıları yansıtırken dolaylı olarak erkek egemen toplumu da eleştirirler. Ancak bu eleştiriler belirgin bir başkaldırı düzeyine ulaşmamıştır. Beral Madra Türkiye’deki çağdaş sanat ortamının dünyada dikkat çekmesinin nedenlerinden birinin kadın sanatçıların güçlü işler üretmeleri olduğunu ifade etmektedir.¹⁸⁸ Ancak liberal kapitalizmin tüm koşullarını yerine getirmiş modern bir ülke olmasına rağmen sonuçta bir İslam ülkesi olan Türkiye’de kadın sanatçıların neler yaptığını görme arzusu yönlendirmektedir bu merakı. O nedenle de kadın sanatçılar pek çok kere yurt dışındaki sergilere davet edilir.

¹⁸⁶ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1990:134

¹⁸⁷ Necla Rüzgar, “Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri”, Türkiye’de Sanat, eylül/ekim 2001, s:50

¹⁸⁸ Beral Madra, “Tapılan Kadından Satılan Kadına”, rh+Sanat Dergisi, Mart 2006, sayı: 27

1998’de Berlin’de ve 1999’da Karlsruhe’de düzenlenen İskorpit adlı sergiye Gülsün Karamustafa’nın yanı sıra aynı kuşak sanatçılardan Füsun Onur ve Ayşe Erkmen de katılmışlardır. 6. Uluslararası İstanbul Bienaline de katılmış olan Füsun Onur, çalışmalarında küçük kız elbiseleri, oyuncak bebekler, eski giysiler ve çatal bıçak gibi kullanım nesnelerine yer vermektedir. Bu nesnelerle meydana getirdiği sahnelerin yitip gitmeye açık, hatta düpedüz gidebilecek oluşlarına vurgu yapmaktadır. İskorpit sergisinde 1993 tarihli bir çalışmasını sergileyen Onur, resmi bir görünüm taşıyan metal sandalye üzerine “Füsun Onur” tabelasını yerleştirir ve sandalyeyi zincirle çevreler. Bu çalışma hem sanatın nesnesi hem de bir kadın sanatçı olarak kimliğinin zincirlenmesi ya da gizlenmesi/örtülmesi anlamını taşımaktadır. Resmi görünümlü metal sandalye ise devlet kurumlarının çağrıştırdığı statüko ile birlikte tüm yerleşik değerleri hatırlatmaktadır. Onur sanat üretimini engelleyen/etkileyen sosyal, kültürel ve siyasi baskıları hicveder incelikle.



Resim 152: Füsun Onur, İsimsiz, 1993

Bu kuşak sanatçılardan bir diğeri de Neşe Erdok’tur. Resimlerini figüratif bir temel üzerine kuran Erdok, kent hayatını konu almaktadır. Genellikle gri tonlardan

oluşan Erdok'un resimleri Tansuğ' a göre duygusal amaçlara olanak tanımayan yaban oluşumlardır. Ama yabanılıkları, sertlikleri ve kayıtsızlıkları ile Erdok'un figürleri süreklilik ve kalıcı dayanıklılığın birer simgesidir.¹⁸⁹



Resim 153: Neşe Erdok, Otoportre/ Tanık, 1989



Resim 154: Neşe Erdok, "Displin ve Ceza", 1985

¹⁸⁹Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi,1991:293

Neşe Erdok 1985, 1987 ve 1993’de tekrarladığı, “Disiplin ve Ceza” serisinde saç kesilen bireyi konu eder. Sanatçı saç kesimini bir disiplin ya da ceza aracı olarak sunduğu bu resimlerde yerleşik kültür kodlarını yeniden sorgulamaktadır. Saçın uzunluğunun kadın olmakla ya da kadınlık durumuyla ilintilendirildiği toplumumuzda hangi sınıf ya da ideolojiye mensup olursa olsun, kadınlar için saç sembolik bir anlam ifade etmekte, saçın şekli, rengi, uzunluğu ile ilgili hususlar cinsel kimliğin bir parçası olarak kabul edilmektedir. İnsanın iç dünyasını yaşadığı çevre ile ilişkilendiren sanatçı, “Disiplin ve Ceza” serisinde saç kesimini kadının cinsel kimliğine bir saldırı olarak nitelendirir. İfade araçlarını olabildiğince sadeleştiren Erdok disiplin uygulayan kişinin bedenini resmetme gereği duymaz. Çünkü makas tutan sinsi bir el yeterince tehditkar ve ürkünçtür zaten. Gri tonların hakim olduğu bu monokrom düzende renk simgesel anlatımı desteklemek için kullanılmış bir yan unsur niteliğindedir.



Resim 155: Tomur Atagök, “Ana Tanrıça”, 1996

1980’lerden sonra metal gibi parlak yüzeyler üzerine çalışan Tomur Atagök, bu çalışmalarıyla resim perspektifine farklı açıdan yaklaşır. Sanatçı, Rönesans perspektifinin resim yüzeyinden içeri doğru bir kutuyu, yaşamı algılattığını söyler. Oysa o, yüzeyden dışarı doğru, yaşama doğru bir birliktelik olduğunu

düşünmektedir. Bu yaşamsallık resme bakan izleyicinin parlak yüzeyden dolayı resmin içinde kendini ve kendi hareketlerini görmesiyle gerçekleşmektedir.¹⁹⁰

Canan Beykal'a göre; 80'lerin kadın sanatçıları için sorun genel bir insan ve insan hakları söylemi düzeyindeyken, 90'dan sonra kadın sanatçılar "kadınlık" sorununu kendi bireysel kimlikleri üzerinden sorgulayıp tek bir noktaya saplanıp kalma tehlikesi yaşadılar. 80'lerdeki kadın hareketinin de etkisiyle kadın sanatçılar söylemlerinde ve işlerinde kadını bir bütün olarak ve bağlamları içinde ele alıyorlardı. Bu yüzden de kadınlıkları üzerine yeterince odaklanamamış görünüyorlardı. Oysa 90'lar sonrasında kadın sanatçılar kendi kimliklerine öylesine odaklandılar ki geneli gözden kaçırdılar. Belki de bu nedenle daha minör söylemler oluşturmak durumunda kaldılar.¹⁹¹

Can Ayan bu yıllarda gerçekleştirdiği otoportreler aracılığıyla kadın konusunu figür mekan ilişkileri içinde ele alır. İçerisi dışarısı ikileminde sıkışıp kalan kentli kadın feminizmin de etkisiyle kendi durumunu sorgulamaktadır. Okumuş meslek sahibi olmuş kadının evin dışında işiyle ilgili sorumlulukları olduğu gibi sosyal bir çevresi de bulunmaktadır. O artık özgür bir bireydir. İş gezilerine gider, akşamları arkadaşlarıyla eğlenir, sosyal etkinliklere katılır. Ancak tüm bunlara rağmen eve geldiğinde geleneksel rollere bürünmesi gerekmektedir. Düzenli olarak gündelikçi gelmiyorsa temizliği o yapmak zorundadır. Bulaşıkları yıkar, ütü yapar, yemekleri de hazırlar; ama en büyük övgüyü nadiren eve misafir geldiğinde salata yapan eşi alır. Çocukların bakımı ile de o ilgilenmek zorundadır. Bazı durumlarda yükün hafiflemesinin nedeni ise erkeğin sorumlulukları eşit paylaşması değil, aile içi kadın dayanışması ya da ücretli çalışan bir yardımcıdır.

Can Ayan İkili otoportrelerinde kadının "aslı" görevlerini imleyen bazı objeler kullanmıştır. Pencerenin önüne yerleştirilmiş süpürge ve faraş onunla dış dünya arasındaki engellerdir. İşlevselliğinin yanı sıra dekoratif bir malzeme olan

¹⁹⁰ Necla Rüzgar, "Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri", Türkiye'de Sanat, eylül/ekim 2001, s:50

¹⁹¹ Canan Beykal, Kadının Sanatla Dansı, RH Sanat Dergisi, Mart 2006, sayı:27

duvar kağıdı ise mekanın kadını içine alıp, bireysel kimliğini yok etmesini simgelemektedir. Artık tüm bunların farkında olan kadın, pencerenin önünde hayat akıp giderken yitirdiklerini düşünmektedir.



Resim 156: Can Ayan, Otoportre I, 1988



Resim 157: Can Ayan, Otoportre II, 1988



Resim 158: Aydan Mürtezaoğlu, "Yukarıda Aile Salonumuz Vardır"

1990'lı yıllarda ön plana çıkan sanatçılar arasında Hale Tenger, Aydan Mürtezaoglu ve Şükran Moral dikkati çeker. Kûratörlerle çalışan ve belli temalar çerçevesinde işler üreten bu sanatçıların genellikle uluslararası sergilerde bir araya geldikleri görülmektedir. Malzeme olarak fotoğraf ve video kullanmaları, üç boyutlu çalışmalara ağırlık vermeleri dikkat çeken ortak özellikleri arasında sayılabilir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurumlaşmış kadın tipolojisinin bir dökümü otaya koyan Aydan Mürtezaoglu fotoğraflar aracılığıyla aile olgusuna ironik göndermeler yapar. “Yukarıda Aile Salonumuz Vardır” adlı 1998 tarihli çalışması 4 masanın alttan çekilmiş fotoğraflarından oluşmaktadır. Sanatçı gökyüzünde duruyormuş izlenimi veren bu masalarla, gündelik hayatta aileyi korumak adına yapılan bazı uygulamalara ironi ile yaklaşır. Yukarıda olabilmek için aile olmak gereklidir, ya da bir başka deyişle aile değilseniz, bir erkekseniz potansiyel tecavüzcü, sapık ya da saldırgan sınıfına girdiğiniz için aşağıda oturmalısınız.¹⁹²



Resim 159: Şükran Moral, “Speculum ve İstanbul”, 1997

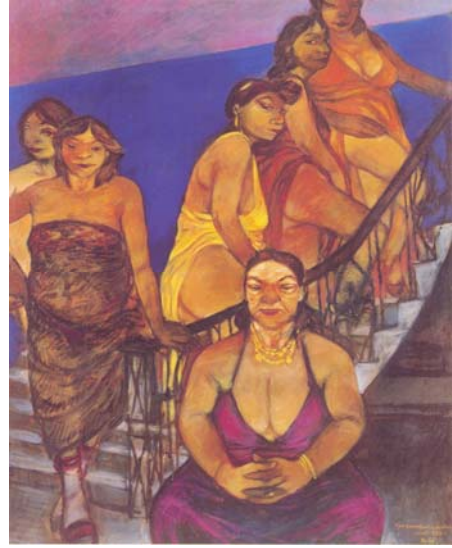
Teması “yaşam, güzellik, çeviriler/aktarımlar ve diğer güçlükler” üzerine olan 5. Uluslararası İstanbul Bienaline “Speculum ve İstanbul” adlı çalışmasıyla katılan Şükran Moral, erkekler hamamı, genelev, morg ve akıl hastanesi gibi mekanların

¹⁹² Necla Rüzgar, “Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri”, Türkiye’de Sanat, eylül/ekim 2001, s:50

kendinde yarattığı çağrışımları ele alır. Kadın doğum masasında yatan bir figürün bacakları arasına yerleştirilen bir televizyon ekranından, Moral'in performansını gerçekleştirirken içinden geçtiği yerler izlenmektedir. Moral genelev teması çerçevesinde gerçekleştirdiği performansını "İçeri girmeden önce objeyi (kadınları) inceleyen, yorum yapan, sonra da satın alanları genelev izleyicileri olarak ifade eder, buradaki evlerden birinin üzerine "Çağdaş Sanat Müzesi" tabelası asıyorum. Elimde "satılık" yazısı var" der.



Resim 160: Balkan Naci İslimyeli, Kader Böyle İmiş, 1970



Resim 161: Mevlüt Akyıldız, Tijen Hanımefendi



Resim 162: İrfan Önürmen, Triptik

İrfan Önürmen 1988 yılındaki ilk sergisinden bu yana Türkiye’deki toplumsal katmanlar arasındaki çelişkilerin yarattığı olayları konu eden işler üretmektedir. Önürmen’in resimleri ilk bakışta kendi başlarına bir öykü anlatmıyor gibi görünseler de bir araya geldiklerinde son derece dramatik bir etki uyandırır. Bu resimlerde birbirlerinden iyice uzaklaşmış olan insanların, -kopukluklar ve içe kapanmalar üzerine kurulmuş bir kolaj ortamında- karşı çıkamayacakları üstesinden gelemeyecekleri bir yalnızlığı yaşıyor olmaları vurgulanmaktadır. Sanatçının gazete ve dergilerden kesip aldığı parçaları tümleyerek oluşturmaya çalıştığı yapı, çevresinde gördüğü dağınıklık, bozulma, kirlenme ve absürtlüğün izdüşümüdür. Kadın bedeninin alınıp satılabilirliği üzerine yaşam kuranlar, sömürü nesnesi olarak kullanılan hayat kadınları ve para ile tatmin olmaya çalışan erkekler, kent kültürünün dışkıladığı, bütün içerisinde ayrıntı ama aynı zamanda bütünü ele veren sıradan kahramanlara dönüşür onun resimlerinde.¹⁹³

80’li yıllarda Amerika’da bulunan Bedri Baykam, yapıtlarını kendi yaşamından hareketle üretmektedir. Dışavurumcu fırça darbeleri ve akıtmaların görüldüğü bu işlerde sanatçı gerçeküstü ve gündelik halk kültürüne ait imgeler kullanır. Bedri Baykam gösteri ve eylem sanatlarından da esinlenmektedir. Politika ve özellikle de sanat politikaları ile ilgili olan işlerinde kendi deneyimi ile Batı sanat geleneğini kaynaştırarak renkli, duyarlı ve canlı bir dil yakalamıştır.



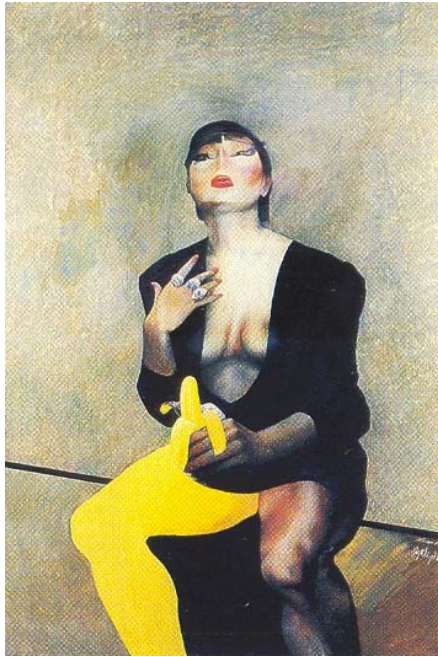
Resim 163: Bedri Baykam, “Fahişenin Odası”, 1981

¹⁹³ Levent Çalıkoğlu, Bir Gövde Kendisini Ne Kadar Temsil Edebilir/İrfan Önürmen Martı Matbaacılık, 1999

Bedri Baykam'ın kalın sunta üzerine kırık ayna parçaları yapıştırarak ürettiği “Fahişe'nin Odası”adlı çalışma, seyirciyi de içine alan kavramsal bir iştir. Sağ taraftaki adamı oluşturan aynalardan izleyicinin çarpıtılmış görüntüsü yansımaktadır. Bu yansıma anı resmin içeriğini değiştirmekte, izleyiciyi mekanın içine sokarak sosyal gerçekliği sorgulamasına neden olmaktadır.

80'li yıllardaki yasaklardan sadece siyasetçiler etkilenmez. Askeri yönetim cinsel tercihini sergilemekten çekinmeyen bazı vatandaşların da topluma zarar verdiğini düşünmektedir. Bu nedenle cinsiyet değiştirenlerin sahneye çıkması ve basında görünmesi engellenir.

Aydın Ülken 1980'de gerçekleştirdiği resminde konuya ironik bir tavırla yaklaşır. “iyi muz” halk arasında malın iyisi anlamında kullanılmaktadır. Resimde cinsiyet değiştirerek kadın olan Türk sanat müziği icracısı Bülent Ersoy elinde muzla betimlenmiştir. Batı ikonografisinde erkek cinselliğini simgeleyen muz “kadınlığını” sergilemekten çekinmeyen şarkıcının, izleyiciye vadettiği şeyin ne olduğunu düşündürür.



Resim 164: Aydın Ülken, İyi Muz, 1980



Resim 165: Fulya Çetin, “Şafak ve Nina”, 2006

Toplumdaki ataerkil yapının kadın ve erkeğe yüklediği roller ve bunların gerektirdiği davranış kalıplarının izlerini süren Fulya Çetin, resimlerinde modern kent yaşamı içindeki ilişkileri sinematografik bir yaklaşımla ele almaktadır. Kökleri romantizm geleneğine kadar uzanan bu resimler hikâyenin tamamını içinde barındıran simgelerle doludur. Sanatçının tek bir karede oluşturduğu dram izleyicide mahrem bir ana tanık olduğu hissi uyandırmaktadır.

Fulya Çetin’e göre bireyin cinsiyeti ya da cinsel tercihi ne olursa olsun, toplumun kendisine yüklediği kimlik rollerinden sıyrılamaz. Kadın veya erkek olmaya dair rollerin sınırları ise aile, okul, din, gelenek ve hukuk gibi sosyal kurumlar tarafından çizilmiştir. Bu cinsel kimlik rollerinden birini üstlenen kadın, erkek ya da eşcinsel birey karşı cinsle olan ilişkisini toplumsal yapının kendisine çizdiği sınırlar içinde yürütmektedir. Ataerkil toplumda erkekten, atak, güçlü, kuvvetli ve yönetici olması beklenirken; kadın duygusal, narin, kırılgan, şefkatli ve fedakar olmalıdır. Birey hangi toplumsal tabaka veya ideolojiye mensup olursa olsun erkek egemen sistemin körüklediği bu beklentilerden etkilenir. Eşcinsel ilişkilerde dahi çiftlerden birinin geleneksel erkek rolünü üstlenirken diğerkinin kadın kimliğine bürünmesi hayli ilginçtir.



Resim 166: Canan Şenol, “Şeffaf Karakol”, 1998



Resim 167: Canan Şenol, “Odalık”, 1998

Canan Şenol 1998’de Duvar-Şeffaf Karakol-Odalık serisini üretir. Sanatçı kendini çıplak olarak görüntülediği bu işlerde geleneğin kategorize ettiği kadın tiplerine uymamaktadır. Yani o ne cinsiyetini gizleyen, profesyonel kadın kategorisine, ne de bunun karşıtı olan medyatik/ucuz kadın tiplerine benzemektedir. Sanatçının bu heybetli çıplaklığı hiçbir anlayışın ardına saklanmaz. Onun ne Avrupa sanat tarihindeki nüelerle ne de pop sanatın ucuz kadın tipleri ile arasında bağ yoktur. Canan Şenol bu şeffaflığı, fotoğrafları saydam plastiklere ve tuğlalara aktararak çoğaltır. Çoğaltmak performatik bir faaliyetin sonucu olduğu kadar, bir güç ifadesidir. Vasıf Kortun’a göre bu birimler şeffaflaşmayı reddeden düzen karşısındaki bireyselleşmeyi imlemektedir. Canan Şenol bu serinin diğer işi “Odalık”ta kadınların üstündeki şiddete yoğunlaşmıştır. Sanatçıya göre; aile, eğitim sistemi ve din gibi sosyal kurumların hepsi de geleneksel kadın-erkek rollerini güçlendirmekte el birliği yapmıştır. Toplumun, ailenin ve devletin koyduğu

kurallarla yaşayan kadının etrafında şeffaf duvarlar, odalar örülmüştür; göremediğimiz şeffaf odalar! Bu odalarda yaşayanlarsa odalıklardır; yani kadınlar.¹⁹⁴



Resim 168: Arslan Eroğlu, “Kızkardeşler”

Arslan Eroğlu yapıtlarında çevresinde olan biten herşeyin içindeki özünü aramaktadır. Bu tözün arketiplerine, mitlerine kadar uzanır ve cisimleşmesini sağlar. Bu yüzden onun resimlerinde gerçeğin en yalın en çıplak haliyle karşılaşırız. Yasaklar aracılığıyla arkaik olanın içine atıldığımız bu medeni dünyada, onun figürleri tuval üzerinde forma dönüşen birer tepkidirler.

Bu figürler sınırlarının ötesiyle ilişki kurmazlar. Bu yüzden gölgeleri yoktur. Merkezden gelen ışıkla var olmadıkları gibi, içten gelen bir ışığa da sahip değildirler. İfadeci olmayı reddederler. Bu zamansız ve mekansız resimler bir anlamda kozmiktirler. Bu yönüyle sembolistlerden, Hodler’in figürlerinden ayrılırlar. Feyyaz Yaman sanatçının bilinç altından beslenen özgür düşünce ürünü olan bu işlerinin, resim olarak tanımlanamayacağını ileri sürmektedir. Ona göre bu figürler ürkütücü ve tekinsiz birer surettirler.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Kamil Şenol, artisteposta@yahoo.com

¹⁹⁵ Feyyaz Yaman, “Karşı Sanat Çalışmaları, Sergi Metni”, www.karsisanat.com

Kutluğ Ataman'ın "Peruk Takan Kadınlar" adlı "video projeksiyon enstalasyonu", toplumun dört farklı kesiminden –ya da dört ayrı hayattan– dört uzun röportajı içermektedir. Melek Ulagay, Nevval Sevindi, türbanlı bir öğrenci ve Demet Demir... Her biri kendince haklı bir nedenle peruğa sığınmış dört kadındır. Bu isimlerin ortak yanları ise, Kutluğ Ataman'ın "Peruk Takan Kadınlar" adlı projesinde bir araya gelmiş olmalarıdır. Bir de peruk takmaları... Dördünün de kendilerince haklı ve hayli ilginç serüvenleri bulunmaktadır. 12 Mart sonrasında Hostes Leyla ismiyle anonimleşen Melek Ulagay, ideolojik nedenlerden ötürü saklanan ve güvenliği için kimliğini perukla gizlemeye çalışan bir kadındır. Baskı ve takip döneminde gizlenmek için peruğu tercih etmiştir. Nevval Sevindi, kemoterapinin döktüğü saçlarını (kadınlığı) perukla yeniden kazanır. Türbanla üniversiteye girmesi engellenen bir öğrenci ise peruk takarak, kendince dini inançları ile yasağı barıştırmanın çözümünü bulurken, yeni ve geçici bir kamuflajla, kamuda görünür olmanın, yaşamanın yolunu aramaktadır. 1980 askeri darbesinin ertesinde cinsel kimliği uğruna mücadele eden Demet Demir de ayakta kalabilmenin yolunu peruğa sığınmakta bulur. Aslında Türkiye'nin farklı dönemlerine ışık tutan, kişileriyle birlikte gerçek hayattan seçilmiş dört öykü anlatılmaktadır izleyiciye.

Kendi gerçekliği nedeniyle 'kamu'dan dışlanan bireyin, 'kamuflaj'la başka bir görünürlük kazanması, her ne kadar ona geçici bir dolaşım hakkı sağlamış olsa da, zamanla söz konusu özned, öz/söz ya da iç/dış çatışması kaçınılmaz olabilir. Ancak, bu muhtemel sona gelmeden önce; insanları, -Kutluğ Ataman'ın "Peruk Takan Kadınlar" projesiyle altını çizmek istediği- bu geçici "görüntü kaybı"na iten nedenlerden bahsetmek gerekmektedir. Ataman, bu dört kadının peruk takma serüvenini sergilerken, peruğun altında geçici dolaşıma kavuşan dört kavramı irdeler: Cinsel kimlik, kanser, din ve ideoloji.

Kutluğ Ataman'ın Türkiyeli dört kadınla görüşüp videoya kaydettiği yapıtta kadınlar ayrı ayrı; nerede, ne zaman, neden, nasıl peruk taktıklarını anlatırken peruk bir nesne olarak başrolü oynamaktadır. Ataman, peruk takma olgusunu; görünüm değiştirmeyi, seçilmiş bir kimliğin yaratımını ya da verili durumdaki bir diğer kimliği maskeleyi konu alan bir mecaz olarak ele almıştır. Her dört örnek de,

kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşır ve izleyiciyi toplumsal cinsiyet ve toplumun uyguladığı baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırır ¹⁹⁶



Resim 169: Aydın Ayan, “Dişi İmge Yinelemesi/A”, 1989



Resim 170: Aydın Ayan, “Dişi İmge Yinelemesi/B”, 1989

1984’den itibaren Aydın Ayan’ın bazı resimlerinde mekan bir aynaya dönüşmeye başlar. Kimi zaman hiç bir şey yansıtmayan, kimi zaman da gizlenmiş geometrik bölünmeler içeren bu yüzeyde yanılsama ve gerçeklik sorunu farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Magritte’nin etkisinde ayna giderek

¹⁹⁶ www.medyakronik.com, Aralık 2001, Eleştiriler-Görüşler

görüntüyü bakmadığı yönde çoğaltmaya başlar. 1989 tarihli “Dişi İmge Yinelemesi” adlı çalışmada arka arkaya sıralanmış üç kadın figürü ve iç içe geçmiş iki çerçeve ile oluşturulan resimsel derinlikte gerçek ve gerçeküstünün örtüştüğü bir yanılsama ve yansıma mantığı kullanılır. Ayna dışındaki tüm nesnelerin dış gerçekliğe sım sıkı bağlı olduğu bu sürreal resimlerin çoğunda görülenin gösterildiğine dair bir vurgu vardır. Çerçeveye alınmış ya da şövaleye yerleştirilmiş ikinci bir tuval izleyiciye herhangi bir gerçeklikle değil, resmedilen gerçeklikle karşı karşıya olduğunu düşündürür.

Aydın Ayan Yansı/t/ma resimlerinde kavramsal sanata tuval resmi içinde bir yer açıp açamayacağını araştırmaktadır. Ancak figüratif gerçekçi resmin zamansallık ve duygusallık boyutlarından hiç bir zaman kopmaz. Dışavurumculuğun ve yeni dışavurumculuğun deformasyon eğilimine karşı dururken, anlatımcı resimler yapmaya devam eder.¹⁹⁷



Resim 171: Aydın Ayan, “Gelin ve Gölgesi”, 2006

Aydın Ayan 2006’da yaptığı “Gelin ve Gölgesi” adlı resimde aynaya bakan bir gelin betimlemiştir. Ancak aynada beliren portre bir erkeğe aittir. Biraz

¹⁹⁷ Turgay Gönenç, “Gerçekle Yanılsamanın Sorgusu”, Cumhuriyet Gazetesi, 4 Mart 1993

sonra yıllardır hayalini kurduğu yuvaya ve beyaz atlı prenze kavuşacak olan genç kız öbür yarısını bulduğunu düşünmektedir. Onunla değer bulacak, varlığı anlam kazanacaktır. Öyleyse kendini eşine ve evine adayabilir, öz benliğini hiçleştirebilir. Evlilik kurumunu yücelten ataerkil toplumda kadınlar eşlerinin sahip oldukları niteliklere göre toplumsal yaşantı içinde kabul görmektedirler. Öğrenim düzeyi yükseldikçe iş bulma olanakları artsa bile evlilik kadınlar için sosyal güvence ve statü kazandıran bir kurum olmaya devam etmektedir. Bu nedenle ülkemizde evlendikten sonra çalışmayı bırakma oranı hala yüksektir.



Resim 172: Nevbahar Aksoy, Pazar Yeri, 2003

Çağdaş Türk resminin yeni gerçekçileri arasında yer alan Nevbahar Aksoy ise, resimlerinde doğu-batı, yeni-eski, köylü-kentli, geleneksel-evrensel bir takım zıtlıkların sentezini oluşturmaya çalışmaktadır. Bu zıtlıklar ve denge arayışı izleyiciyi düşünmeye yöneltir. Resmin plastik elemanları olarak insan, doğa ve mimari eşit öneme sahiptirler. Nesnel bir yaklaşımla ele alınan bu resimlerde orta ve orta-alt sınıfa mensup köy kökenli ve kentli kadınlar yan yana sunulmaktadır. Ancak bunlar politik ya da psikolojik bir kaygı ile ele alınmamıştır.



Resim 173: Oya Zaim Katoğlu, Pazar Yeri

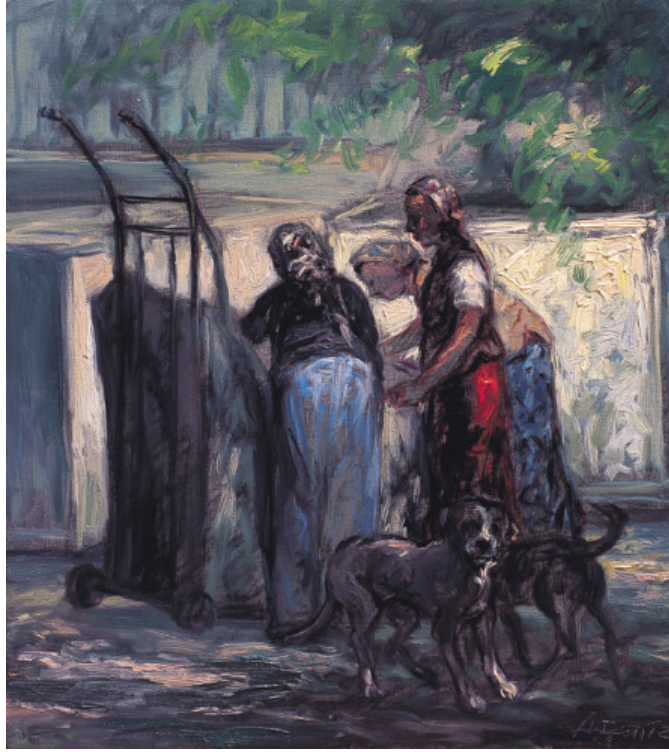
Oya Zaim Katoğlu resimlerinde, sokakta bekleyen, dolaşan, otobüsleri dolduran, ağaç diplerine çömelen, evlerin pencerelerinden bakan kadınlı erkekli grupları betimler. Merakla, sevgiyle ve ilgiyle baktığı bu insanları sorgulamaz ancak yorumlar. Sanatçı dış gerçekliği ayıklamak suretiyle izleyiciye göstermek istediklerini sunmaktadır. Renk renk insanlar, renk renk evler ve renk renk sokaklardır bunlar. Oya Katoğlu resimlerinde kendine özgü bir dünya kurmuştur. Sanatçı her resimde başka bir masal anlatır adeta. Anadolu insanının masalıdır onlar. Ancak gerçeklikleri sorgulanmadığı gibi, nerede ve ne zaman yaşandıkları da bilinmez...



Resim 174: Cihat Aral, “Çöpçü Kız 3”,2002

1995 sonrasında, Türkiye’nin yakın tarihinde yaşanan politik ve sosyal krizlerin sonucu olarak gündeme gelen işsizlik ve yoksulluk Cihat Aral’ın resimlerinde “Çöp Toplayanlar” aracılığıyla ifade bulur. Gerçekçi ve yalın bir anlatımı yeğleyen sanatçı resmin kendine özgü sorunlarıyla, konunun gerçekliğine ve gerçeklere ilişkin sorunları harmanlamayı başarmış, yakaladığı pentür tadıyla çoğu kez hikayeyi resmin içinde eritmeyi bilmiştir.¹⁹⁸ Aral’ın çöp insanlarında yüzler giderek birbirine benzer, ayrıntılar belirsizleşir. Bireyin önemi azaldıkça bireysel özellikler de yok olmaktadır. Aral’ın resimleri yalnızca çöplerin atıldığı bir çöplüğe değil, çöplüğe dönüşen bir dünyaya, küresel bir trajediye işaret etmektedir.

¹⁹⁸ Yıldız Çılbıroğlu, Adam Sanat, Ocak 2002, s:192



Resim 175: Ahmet Umur Deniz “Kağıt Toplayan Kadınlar”

Ahmet Umur Deniz de “Kağıt Toplayanlar” ın öyküsünü anlatır resimlerinde. Anadolu’dan göç etmiş, varoşlarda yaşayan bu kadınlı erkekli gruplara kentin herhangi bir yerinde, herhangi bir saatte rastlayabiliriz. Ekolojik dengeye ve ulusal gelire yaptıkları katkının farkında olmadan ya da umursamadan kendi yaşam mücadelelerini veren bu insanlar, kullandıkları arabaları, sessiz ve gizemli görüntüleri ile farklı bir dünyadan gelmiş gibidirler. Ama bizden biri olmayı amaçlamazlar. İçerik kapalı bir görünüm sergileyen bu figürler/insanlar bizimle göz göze gelmekten kaçınırlar. Sanatçının hümanist bir tavırla ele aldığı bu anıtsal kompozisyonlarda sergilenen dram, izleyiciyi toplumsal gerçeklikle hesaplaşmaya davet etmektedir. Bu resimlerdeki tek gerçeklik yoksulluktur. Yaşam mücadelesi veren insanlar tuvale, kadın, erkek, çocuk ya da yaşlı olarak konuk olmazlar. Onlar ekmek parası kazanmak için, uğraşan, çabalayan, didinen emekçilerdir. Kadın ya da erkek ayrımı olmaksızın hepsi ezilir.



Resim 176: Orhan Umut, Sokak Çalgıcıları

Günlük yaşantısı içinde insanı izleyen Orhan Umut, apolitize olmuş, ancak maçlarda bağırarak, ucuz barlarda ya da sokaklarda rembetiko tarzı müzik yapan orta alt sınıfın melez kent kültürüyle ilgilenmektedir. Sanatçının resmine konu olan kadınlar çalgıcısından hayat kadınına kadar katlanılması zor bir yaşantının insanlarıdır.¹⁹⁹



Resim 177: Nedret Sekban, "Çiçekçi Tayfa"

¹⁹⁹Bedri Karayağmurlar, "Hayatın Tanığı Olarak Orhan Umut ve Resimleri", Artist Dergisi, Mayıs 2006

Günümüz Türk sanatında figür resminin ve toplumsal gerçekçi akımın önemli isimlerinden biri olan Nedret Sekban ise konularını sokakta gördüğü ve göstermek istediği insanlardan, durumlardan beslenerek seçmektedir. Sanatçı, varlıkları ile hayatın içinde yer alan ancak, toplumun görmekte zorlandığı ya da kolaylıkla damgaladığı çingeneler, çiçekçiler ve sokak çalgıcılarını resmeder. Günlük yaşamın içinde ancak gündelik olanın basit ve kaba anlamı dışına çıkarak betimlenen kadınlar, bu resimlere toplumsal cinsiyetlerine vurgu yapılmaksızın, ait oldukları sınıfın gerçekleri ile birlikte konuk olurlar.



Resim 178: İsmet Birsell, Sarı Çiçekli Lokanta

Kalabalık toplantıların karmaşasına gizlenen yapay ilişkiler, duyarlı bir yaklaşımla sergilenir İsmet Birsell'in resimlerinde... Birsell tasaları, sevgileri, coşkuları, dostlukları ve özellikle de yalnızlıkları ile insanı anlatmaktadır. Sanatçı resimlerinde üst-orta sınıfa mensup eğitilmiş ve modern kadınları şık giysiler içinde betimler. Sosyal yaşamı renklendiren bu kadınlar toplumsal cinsiyetlerini gizleme gereği duymazlar. Bilakis alabildiğine dışıdır onlar. Bu resimler cumhuriyetin ilk yıllarında İbrahim Çallı'nın modern kent yaşamından kesitler sunduğu bazı yapıtları anımsatır. Çallı'nın "Balo" adlı eserinde sergilediği doğu-batı ikilemi bu resimlerde

kaybolmuştur artık. Birsal'in figürleri alabildiğine kozmopolittir. Onlarda Anadolu'ya dair bir iz bulmak mümkün olmaz. Bu elit kadınlarla erkekler bütünüyle Batılı'dır.²⁰⁰

10. DEMORATİKLEŞME SÜRECİNDE İSLAMCI HAREKETİN YÜKSELİŞİ İslamcı Kadınlar/Türban/Kamusal Alan Tartışmaları

Cumhuriyetin modernleşme anlayışı toplumsal yapının dönüşebilmesi için bireylerin -dinsel ve geleneksel dogmaların neden olduğu- baskıdan sıyrılarak özgürleşmesini öngörmektedir. Bunun önkoşulu ise eğitim sisteminin laik ve bilimsel ilkelerle yeniden düzenlenmesi ve cemaat yapısının çözülmesiydi. Dolayısıyla Tevhidi Tedrisat kanununun kabulü ve ardından tekke ve zaviyelerin kapatılması ile birlikte bu yolda önemli bir adım atıldı. Ancak cemaatler kırsal kesimde ve kasabalarda halkın örgütlenmesinde etkili olmaya devam ettiler.²⁰¹

1946'da tek partili sistemden çok partili sisteme geçilince devletin dini ifade tarzı liberalleşmeye başladı. Demokrat Parti din meselesini kendi söyleminin bir parçası haline getirip de toplumdan olumlu tepkiler alınca CHP katı laik tutumunu biraz yumuşatmak zorunda kalmıştı. 1950'den sonra ise Demokrat Parti'nin liberal ekonomik uygulamaları, tarımda makineleşme ve ardından gelen göç dalgasıyla birlikte kırsal kökenli sosyal gruplar siyasal hayata adım attılar ve kentleşme sürecinde eğitim olanaklarından yararlanarak bürokratik kadroların içinde yer almaya başladılar.²⁰²

²⁰⁰ Kıymet Giray, "İsmet Birsal'in Yaşam Kesitleri", www.lebriz.com

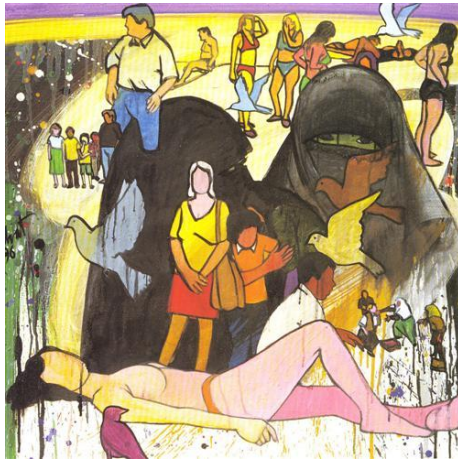
²⁰¹ Nilüfer Göle, Modern Mahrem, Metis Yayınları, 2004

²⁰² Jenny B. White, Kültür Fragmanları, "İslamcılığın Açmazları"



Resim 179: Neşe Erdok, “İki Çarşaflı Kadın”

Bu yeni sosyal gruplar sahip oldukları küçük burjuva değerleriyle Kemalist elitlerden ayrılmaktaydılar. Daha az batılı ve kozmopolit görünen bu grupların dine ve geleneğe olan bağlılıkları kırsal kökenli oluşlarıyla açıklanmaktaydı. Kitlesele eğitimin yaygınlaşmasıyla birlikte sayıları artan bu kırsal kökenli teknokratlar, idareciler ve diğer meslek mensupları askeri-bürokratik seçkinlerden ayrışan değerleri ve yaşam tarzlarıyla kamusal alanda çok çeşitli bir görünüm oluşmasına neden oldular.²⁰³



Resim 180: Nihat Kahraman, “Yansımalar Gölgele”, 1996

²⁰³ Nilüfer Göle, Modern Mahrem, Metis Yayınları, 2004

70’li yıllardan itibaren Kemalist elitlerin siyasal ve kültürel hegemonyasını sorgulayan muhafazakar kesim 80’li yıllarda Turgut Özal’ın uyguladığı liberal ekonomik politikalarla güçlenmeye başladı. Öte yandan askeri yönetimin aşırı sağ ve soldaki uçları eritmek için depolitize edilmiş bir İslam anlayışına prim vermesi, 90’lı yıllarda İslamcı hareketin ivme kazanarak devlet kurumları ve üniversitelerde Kemalist elitler için bir tehdit unsuru haline gelmesine neden olacaktı.

Bu süreç Milli Güvenlik Kurulunun Siyasal İslamı Kamu kuruluşlarından ayıklamak üzere bir dizi önlem almasına kadar devam etti. Refah Partisi’nin kapatılması, üniversite kampüslerinde başörtüsü yasağı uygulanması ve ilköğretimde 8 yıllık kesintisiz eğitime geçilmesi bu doğrultuda gerçekleştirilmiş uygulamalardı. Ancak dini muhafazakâr çevreler özgürlük, demokrasi ve insan hakları çerçevesinde bu yasaklara tepki gösterdiler.



Resim 181: Hakan Gürsoytrak, “Fen Edepli Kızlar”, 2006

Başörtülü kızların 1980 sonrasında modernliğin kalesi olarak kabul edilen üniversitelerde görünür kıldığı İslamcı hareket kamuoyunu yıllarca meşgul etti. Başörtülü öğrencilerin oturma eylemleri ve açlık grevi yaparak üniversitelerde türban yasağının kaldırılmasını talep etmeleri, Kemalist kadınlar tarafından Tanzimat’tan

bugüne değin elde edilen kazanımlara bir tecavüz olarak değerlendirildi.²⁰⁴ Oysa cumhuriyetin modernleşme projesi kadının eğitim aldıktan sonra dinden özgürleşerek toplumsal yaşama katılmasını öngörmektedir. İslamcılar ise kur-an'a göre başörtmenin her Müslüman kadının en doğal hakkı olduğunu savunuyorlardı.

Orta ve alt sınıflara mensup ailelerden gelen İslamcı kızlar bir yandan kendilerinin pasif ev kadınları olmalarını bekleyen geleneksel zinciri kırmışlar, öte yandan Türk modernleşme anlayışında geleneksellikte bağdaştırılan dini değerlere sahip çıkmaya devam ederek entelektüel ve profesyonel hayata adım atmışlardı. Akranlarından farksız olarak onlar da moda ve magazin haberlerini takip ediyor, popüler konularda yorumlar yapıp gülebiliyor, ancak popüler kültür ürünlerinin bilinçsizce tüketilmesini eleştiriyorlardı. Bu gençler Müslüman entelektüellerin kitaplarını olduğu kadar, talk showlar, mizah dergileri, karikatürler ve müzik kliplerini de takip ediyorlardı.²⁰⁵

Cumhuriyet modernleşmecilerinin kırsal geleneksellikte özdeşleştirip cehalet ile bir tuttuğu İslamcılık artık kabuk değiştiriyordu. Nilüfer Göle, elit İslamcı kadınlar üzerine yaptığı araştırmada İslamcılığın çağdaş aktörlerinin marjinal eğitimsiz ve öfkeli gruplar olmadıklarını; tersine üniversite öğrencileri, geleceğin aydınları ve profesyonellerden oluşan bu yeni seçkinlerin dini değerleri çevreden merkeze taşıdıklarını belirtmekteydi.²⁰⁶

Öte yandan kamusal alana çıkmaya başlayan İslamcı kadınlar, kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak kadın erkek ilişkilerindeki -meşruluğunu İslamiyet'e dayandırmış olan- ataerkil örüntülere eleştiri getirmeye başladılar. Kapitalist, sosyalist ya da İslamcı olsun tüm sistemler erkek egemen toplum yapısını besliyor ve çeşitli gerekçelerle kadını erkeğin iktidar çarkları altında eziyordu. Bir yandan kadından ziyade erkeğin gereksinimi olarak gördükleri İslamiyetin korumacılığını

²⁰⁴ Nilüfer Göle, Modern Mahrem

²⁰⁵ Ayşe Saktanber, "Entelektüel ve Popüler Kültür Arasında Türkiye'nin Yeni İslamcı Gençliği", Kültür Fargmanları

²⁰⁶ Nilüfer Göle, Modern Mahrem

sorgularken, diğer yandan üzerlerindeki baskının batı dünyası ya da geleneklerden değil doğrudan erkeklerden kaynakladığını iddia ediyorlardı.²⁰⁷

Siyasal İslamı üniversite ve kamu kuruluşlarından ayıklamayı hedefleyen 1997'deki post darbe, kamusal alandan yalnızca İslamcı kadınları dışladı.²⁰⁸ Eğitsel, sosyal ve siyasal kökenleri açısından İslamcı erkeklerden farklı olmayan bu kadınlar taktıkları başörtüsü, ideolojilerini görünür kıldığı için şubat avının açık hedefi haline gelmişlerdi. Öte yandan geleneksel muhafazakâr çevrelerin kendilerine biçtiği ev kadını ve anne rolünü eleştiren İslamcı kadınlar kendi yaşamlarındaki ataerkil örüntüyü değiştirme potansiyeline sahip olmalarına rağmen, kamusal alandan dışlanınca çaresiz evlerinin kadını olarak geleneksel değerlere boyun eğmek zorunda kaldılar.



Resim 182: Nüzhet Kutluğ

Bu süreç bazı sanatçıların resimlerine de yansdı. Nüzhet Kutluğ ve Nihat Kahraman cumhuriyet modernleşmesinin tek tip insan modelinden giderek uzaklaşan kent mekanlarındaki figür çeşitlemeleriyle, Neşe Erdok 70'li yıllardan itibaren kentin

²⁰⁷ Y.a.g.y.

²⁰⁸ Ayşe Saktanber, “Entelektüel ve Popüler Kültür Arasında Türkiye’nin Yeni İslamcı Gençliği”, Kültür Fragmanları

orta sınıf mahallelerinde görünür olmaya başlayan tesettürlü kadınlarıyla konuyu tuvallerine taşırken zamanın tanıklığını yapmayı tercih ettiler. Hakan Gürsoytrak ise üniversitelerdeki türban yasağından sonra derslere girebilmek için kampüsün kapısında türbanlarını çıkartan genç kızları betimlediği “Fen-Edepli Kızlar” adlı resminde bir yandan üniversitelerdeki türban yasağını eleştirirken, öte yandan kızların kamusal alan/özel alan ikileminde çıkış bulmak için geliştirdikleri yöntemi hicvediyordu.



Resim 183: Kutluğ Ataman, “Peruk Takan Kadınlar”

Öte yandan Kutluğ Ataman “Peruk Takan Kadınlar” adlı çalışmasında, toplumdaki yasakçı zihniyetin farklı kesimlerden kadınları kimliklerini gizlemek için peruk takmaya ittiğini ifade etmektedir. Bu kadınlardan birisi hem inancını yaşayıp hem de Kemalizmin kendisine sunduğu fırsatlardan yararlanabilmek için eğitim almak isteyen; bu nedenle de üniversiteye devam edebilmek için peruk takmak zorunda kalan bir genç kızdır.

Memed Erdener'in “Barış Ormanı” adlı grafik animasyon videosunda ise Atatürk, Anıtkabir'den çıkıp bir arabaya atlayarak ormana gider. Kısa bir tereddüt geçirdikten sonra orada karşılaştığı kara çarşafli “Türban Şoray” ın elini dostça tutar ve birlikte yürürler.



Resim 184: Memed Erdener, “Barış Ormanı”, 2003

Sanatçı, 1997’de başladığı “Extramücadele” isimli projesinde hayali müşterilerden aldığı hayali siparişler üzerine çalışmaktadır. Erdener toplumsal baskı altındaki sosyal grupların hayali isteklerine uygun resimler yapar. Üniversiteye alınmayan türbanlı kız, Kürtçe konuşması hoş karşılanmayan adam, Avrupalılaşma hareketine karşı çıkan İslamcı, İslamcının karşıdevrim arzusundan rahatsız olan ordu ve sol aydın Extramücadele’nin hayali müşterileridir. Erdener, kendisine dayatılan imgelere karşı tarafsız bir şekilde -mizahı da kullanarak- zeki çıkışlar yapmaktadır. Sanatçı İslamcı, milliyetçi ve Kemalist ikonografileri birbirine kırdığı bu işlerde ele aldığı tepkisel duruşların söylemsel bütünlüklerini bozmayı hedefler.

Canan Şenol 90’ların başından beri ürettiği işlerde toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerini sorgulamaktadır. Sanatçı, 2007’de Garanti Platform’da gerçekleştirdiği bir performansta ‘türban ve tayyör’ kavramlarını ele alarak “çağdaş ya da anti-laik, her iki kesimin de kadınlara baskı uyguladığını” vurgular. Şenol için türban da tayyör de iktidardaki erkeklerin egemen siyaseti için birer araçtır.²⁰⁹ Sanatçı, bu işlerinde, laik ve anti-laik kesimler tarafından ‘çağdaşlık’ ya da ‘inanç’ örtüsü altında gizlenmiş cinsiyetçi baskının eleştirisini yaptığını ifade etmektedir. Şenol’a göre hem çağdaş hem de anti-laik yaşam biçimleri tüm kurumları ve ilişki

²⁰⁹ Ayşegül Sönmez, 18-10-2007, Radikal

biçimleriyle cinsiyetçidir. Sistem cinsiyetçi politikalar üzerine kurulu olduğu halde, tarafların 'kadın hakları' savunuculuğu üzerinden politika yapması örtülü ya da örtüsüz tüm kadınları mağdur etmektedir.²¹⁰



Resim 185: Canan Şenol, "Emine"



Resim 186: Canan Şenol, "Mine", 2007



Resim 187: Canan Şenol, "Hicap", Video Performans, 2007

²¹⁰ Ayşegül Sönmez, 18-10-2007, Radikal

Canan Şenol “Hicap” isimli video performansında, siyasetten doğu batı ikilemine, ekonomiden tesettür modasına kadar geniş ölçekte pek çok kavrama işaret ederken, toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve bedenin denetimi arasındaki ilişkileri de sorgulamaktadır.

Sanatçıya göre Türk batılılaşması, surete çeki düzen verme üzerinden gelişmiştir. Üstelik bu çeki düzen verme işi çoğunlukla kadın giyimi üzerinden yürütülür. Bir çeşit imge demokrasisi olan bu muhafazakar politika cumhuriyet tarihi boyunca devam eder. Batıdan bakıldığında, kimliksiz ve ezilmiş kadın imgesi ile somutlaşan doğulu olma durumu “başörtüsü”, “burka” ve “çarşaf” gibi İslami kıyafetlerle sembolleşmiştir. Oysa bu “çok katmanlı imge demokrasisi” hem doğuda hem de batıda, çarşaf, türban, döpiyes, ya da iç çamaşırı gözetmeksizin kadın imgesini, ekonomiden politikaya kadar geniş bir yelpazede kullanmaktan çekinmemektedir.

11. MODERNİZMİN ELEŞTİRİSİ

1973-75 yılları arasında gelişmiş ülkelerde kapitalizmin ilk krizi yaşanmıştı. Kriz daha sonra onların etkisi altındaki diğer ülkelerin insanlarını da etkiledi. 1979-81 yıllarındaki ikinci krizle dünya konjonktüründeki istikrar unsurları bütünüyle dağıldı; Berlin duvarı yıkıldı, SSCB parçalandı. Soğuk savaş sona erdi. Üretim Japonya ve yeni sanayileşen ülkelere doğru kaydı ve sonuç olarak paranın değerindeki hızlı değişimler, artan bir hızla çeşitlilik arayışları hem politik olarak (feminizm, ekoloji, ırkçılık aleyhtarı hareketler, kültürel bağımsızlık hareketleri) hem de tüketim kalıpları açısından gitgide daha rekabetçi hâle gelen bir dünyada, insanların maddî refaha ve üretime erişme araçlarına ilişkin konumlarını derinden etkiledi.

Toplumsal yaşamın koordinatları değişince bireylerin kendilerini tanımladıkları kimlikler yeniden alt üst oldu. Tüm bu gelişmelere koşut olarak ortaya

çıkan postmodernizm kavramı kuralsızlığın kural, ilkesizliğin ilke olduğu bir görüş açısı veya yaşam tarzını ifade ediyordu. Kendini karşı-modernlik olarak sunan postmodernizm genel geçerlik iddiası taşıyan önermelerin reddedilmesi, dil oyunlarında, bilgi kaynaklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi, farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanıp, benimsenmesi; gerçeklik; hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesi, mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek; korkmamak; güvensizlik duymamak, gerçeği olabildiğince (sonsuz) yorumlamak, belli bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü özerkliği içinde anlamaya çalışmak, insanı ruh- beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak anlamına gelmekteydi.

Postmodernizm ile ilgili tartışmalar belli bir ideoloji hakkında değil de daha çok, ideolojinin ideoloji olmaklığı hakkında yürütülüyordu. Böylece Batı felsefesi ya da Batılı düşünce yapısının başlangıcından itibaren, genel geçerliliğe sahip olan hümanizm, özgürlük, kurtuluş, evrensellik, bilim ve akıl gibi kavramlar sorunsallaştırılıp yerlerinden edildi. Postmodern düşüncede birey, kimlik ve kültür alanında radikal, sistemi değiştirme konusunda ise muhafazakârdı. Makro siyaset modeli mikro siyaset anlayışıyla, majör olan minör olan ile yer değiştirdi. Postmodernizm, en genel anlamda, "büyük anlatılara", "büyük projelere", "büyük ilkelere" itiraz ediyor ve bunların olanaksızlığını iddia ediyordu.²¹¹

12. POSTMODERN TOPLUMDA KADIN

Postmodern kültür yerelliğin, çeşitliliğin, farklılığın neredeyse göreceliğin serbestçe dolaşımını, iletişimini ifade ediyordu. Farklılıkların sahiplenilmesi, yeni modernizmin katılım ilkelerini belirlemekteydi. İletişim çağının kültürel modeli

²¹¹ Oya Batum Menteşe, Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm, Türk Dili, Sayı 519, Mart 1995

postmodernizm sanayi kültüründen farklı olarak evrenselliğe değil yerelliğe, türdeşleştiren (homojenleştiren) değil çeşitlenen değerlere ve pratiğe önem veriyordu.

Postmodern toplum ütopyasında ev kadını tiplemesi değişime uğradı. Özverili tutumlu anne yerini çalışan, kendi imkânlarıyla ayakta durabilen, bireysel mutluluğuna önem veren, refah ve eğlenceyi paylaşmak isteyen özgür kadına bıraktı. Cinsellik, evliliğin tekelinden çıktı. Erkek ev içinde paylaşımına açık hale geldi. Ancak kadın ev ve iş yaşamını birbirinden ayırmayı başaramadı. Öte yandan çağdaş kent yaşamı içinde tüketimin metalaşmasıyla birlikte kadının ev içi faaliyetlerine harcadığı yük ve zaman azalmakla birlikte, çocukların eğitsel, sportif ve kültürel faaliyetleri ile ilgilenmek kadınların sorumluluğu olmaya devam etmektedir.²¹²

Cumhuriyetin ilk yıllarından beri ortaya konan tüm toplumsal projeler birbirlerine zıt olsalar bile kendileri için ideal kadın tipinin sınırlarını belirlemek konusunda hemfikirdirler. 80’lerde kimi sosyalist örgütler kadınların yaptığı makyajı “burjuva sapması” olarak nitelendirirken, İslami kesim kadınların nasıl hissetmesi gerektiği ile uğraşmıştır. Günümüzde piyasa ekonomisinin popüler kültür ile el ele yücelttiği “süper kadın” imgesinin de onlardan farkı yoktur. Öyle ki bu kadın aynı zamanda hem namuslu hem seksi, hem başarılı, hem bir erkeğin korumasını talep edecek kadar iktidarsız, hem güzel hem akıllı, hem kendine güvenli hem de uysal olmak zorundadır... Tıpkı cumhuriyetin ilk yıllarında cinsiyetsiz vatandaşlar olmaları beklenen kadınlar gibi bugünkü kadınlar da yeni beklentilerin altında kadınlıklarına makbul bir biçim vermeye çalışmaktadırlar.²¹³

²¹² Yaşar Çabuklu, “Postmodern Toplumda Kadın”, Virgül, Haziran, 2000, s.49–50

²¹³ Ece Temelkuran, 80’lerden Milenyuma Kadınlar ve “Karşı Kadın”ın Yeniden Tarifi İhtiyacı, Alacakaranlık Yılları 80’ler 90’lar, Birikim, Temmuz 15, 2002, s. 100-103



Resim 188: Mustafa Pancar, Şıklık

Her şeyin genç kadını “mükemmel kadın” haline getirmek üzere yapılandırıldığı bir dünyada televizyon programları estetik uzmanları, diyetisyenler, kadın doğum uzmanlarıyla dolup taşmakta; her gün piyasaya mucize yaratacak yeni bir kozmetik çıkmakta; genç kızları ideal şekle sokmak için yeni merkezler açılmaktadır. Her sezon değişen kıyafetler günün modası diye kadınlara sunulmaktadır. Dev firmalar ve medya kuruluşlarının ortaklaşa yürüttüğü reklam kampanyaları genç kadınlara kadınlık prensiplerini öğretmektedir. Onların kimliklerini yapılandırmak için yarattıkları modeller ise Hülya Avşar, Gülşen, Hande Yener, Jennifer Lopez, Britney Spears gibi televizyon yıldızlarıdır artık.



Resim 189: İrfan Önürmen, “Akmerkezli Çıtırlar”, 2002

Medyanın yarattığı yeni rol modellerin etkisiyle genç kızlar artık saç boyası, makyaj malzemeleri, yüz ve vücut bakımı, bronz ten rengi ve kalkık kaşlarla

“mükemmel” olmak için gerekli davranış şekillerini okuyup ezberleyerek hayata hazırlanmaktadırlar.²¹⁴ Yalnız dişi olmanın bir sürü kapıyı açtığı bir dünyada bu kızlar için iki seçenek vardır; ya mükemmel bir kariyer yapacak, ya da mükemmel kariyeri olan biri ile evleneceklerdir.



Resim 190: Hakan Gürsoytrak, “Azizeler”, 2006



Resim 191: Mevlüt Akyıldız, 'İyiki Doğdun Saadet', 1996



Resim 192: Kezban Arca Batıbeki, 'Fotğraf Kurgu'

²¹⁴ Ceren Özgün, “Genç Kadınlar/Yeni Kızlar Hangi Rol Modelleri”, Birikim, Ağustos, 2005



Resim 193: Mevlüt Akyıldız,
Dost Başa Düşman Ayağa Aysel Cüzdana Bakar, 2003



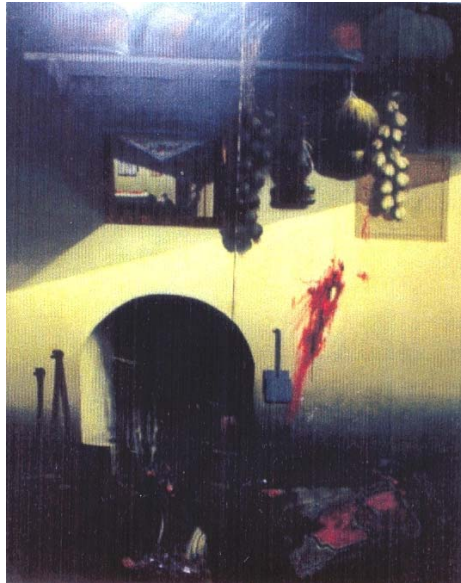
Resim 194: Fulya Çetin, “Berdel”, 2007

Ancak 21. Yüzyıl Türkiye’inde, bu tinsel ve ahlaksal açıdan az gelişmiş kentli kızlardan başka kadın manzaraları da bulunmaktadır. Çocuk yaşta evlenmeye zorlanan, başlık parası karşılığı satılan, öldürülen, intihara zorlanan ve şiddete maruz kalan kadınlar hala gazete ve televizyonlarda güncel haber konuları olmaya devam etmektedirler. Anadolu’nun kimi yerlerinde küçük kızlar başlık parası karşılığı hiç tanımadıkları, sevmedikleri yaşlı erkeklere satılmakta, bazen de kuma olarak verilmektedirler. Bu küçük gelinler için verecek para olmadığı durumlarda ise kızlar

aileler arasında değiş tokuş edilerek sorun özölmektedir. Fulya etin, anıtsal boyutlara ulaşan resimlerinde küçük gelinlerin yüzlerini duvağın ardına gizleyerek izleyici ile arasına mesafe koyar. Birey olarak değeri olmayan bu küçük kadınların yüzlerinin de önemi yoktur çünkü. Figürlerin içe kapalı duruşları ve birbirine kavuşmuş elleri çaresizliklerini ve kaderlerine razı olduklarını imler.

Kahredici çelişkiler içinde bulunan ölkemizde bir yandan ekonomi, diğer yandan da yoksul kitle büyümektedir. Bu nedenle sosyal yaralar giderek artarken, boşanmalar ve intiharlar çoğalmaktadır. Aşırı nüfus artışı ile köyden kente denetimsiz göç, devletin çözmek zorunda olduğu sorun yumağını giderek büyötmüştür. Ancak bu kaos ortamında yükün fazlası yine kadınların omuzlarına binmiştir. Doğu'da ya da Batı'da kentte ya da kırsalda kadının yazęısı 21. yüzyılda da çok fazla değişmemiştir.

Toplumumuzda kadın, ailenin içinde olsun ya da olmasın, açıkça sömürölmekte ve şiddete maruz kalmaktadır. Ancak “namus cinayetleri” ne yapılan indirim, töre adına gerçekleştirilen insanlık dışı katliamları teşvik etmektedir. Öte yandan aile içi şiddet babadan oğula aktarılmaya devam etmektedir.



Resim 195: Sezai Özdemir, “Anı”, 1999

Sezai Özdemir 1999’da yaptığı bir resimde çocukluğunda yaşadığı bir ‘anıyı’ canlandırır. Bir köy odasının betimlendiği resimde ocağın bulunduğu duvara sıçramış kan ve kilimin üzerindeki satır izleyiciye az önce bu mekânda derin bir acının yaşandığını düşündürmektedir. Resim töre cinayetine işaret eder. Sanatçının çocukluğunun geçtiği evde yaşanan bu drama bütün aile şahit olmuştur. Özdemir ailesinin duvardaki aynaya yansıyan görüntüleri ise -Velazquez’in “Nedimeler” resmindeki kral ve kraliçenin aynaya yansıyan görüntülerinde olduğu gibi- bu tanıklığı belgelemektedir.

Günümüzde kadınların eğitim olanaklarından yararlanmasında bir eşitsizlik olduğu açıktır. Ancak bu eşitsizliğin oranları bölgeler, sınıflar ve kırsal kent arası farklardan başka tutucu ideolojilerden de etkilenmektedir. İktidarların bugüne kadar gideremedikleri eğitimde cinsel eşitsizlik, kırsal alanda, özellikle de doğu ve güneydoğuda korkunç boyutlara ulaşmıştır.



Resim 196: Mustafa Ata, “Anadolu’ya Ağıt”, 1982

Mustafa Ata 1982 yılında yaptığı ‘Anadolu’ya Ağıt’ adlı resimde Anadolu kadınının dramını anlatır. Televizyonda duyduğu bir haber sanatçıyı çok sarsmıştır. Doğum için hastaneye yetiştirilmek üzere atın terkisine bağlanmış bir sedye ile taşınan kadın yolda can vermiştir. Ata, hemen o gece gerçekleştirir resmini. Sedye üzerinde yatan kadınla at aynı renktedir. Sanki her ikisi de ölüm karasına bürünmüşlerdir. Ve at ölümüne koşturur kadını. Resmin genel atmosferine hakim olan siyah ve mor renkler ölümü simgeler; üst taraftaki pembe yatay şerit ise ölümle

yaşam arasındaki çizgiyi... Bu çizginin üzerinden süzülen melek atın kulağına bundan sonra yolcuya kendisinin refakat edeceğini fısıldamaktadır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu yıllar önce gittiği Çorum'da karşılaşır aynı manzarayla. Yoksulluğun neden olduğu acılar en çok kadının belini bük müştür bu topraklarda. Sanatçı tekrar tekrar işler tuvaline, konduğu sedye ölüm döş eğine dönüş en kadınların hikayesini...



Resim 197: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Sarı Sedye", 1950



Resim 198: İrfan Önürmen, "8Yüz"

İrfan Önürmen, sekiz kadın portresini ele aldığı "8 Yüz" adlı iş inde kadına karşı ş iddeti konu etmektedir. Sanatçı, günlük bir gazetede gördüğü sekiz kadın

imgesini gelinlik t llerine boyayarak kadının masumiyetine ve sosyal duruşuna gönderme yapar. Önürmen'in resmettiğı bu kadınlar, internette chat yapmak, kahvaltıyı geç hazırlamak, fazla banyo yapmak, hamile kalmak gibi nedenlerle katledilmişlerdir. Sanatçı, işlerinde bu trajedileri izlediğı gazetelerin parçalarını kullanarak "medya"ya, perde, simli kumaş, dantel gibi malzemeler kullanarak da "gerçek" olana gönderme yapmaktadır. Kadınların toplum içindeki konumunu sorgulayan Önürmen, portrelerin ardına gizlediğı imgeler aracılığıyla kadınların katledilme nedenlerini anlatırken, izleyicinin erkeklerle kadınların hayatı nasıl paylaştığını sorgulamasını istemektedir.

SONUÇ

Binlerce yıllık geçmişi olan Türk uygarlığının içinde birbirinden farklı binlerce kadın gerçeği bulunmaktadır. Sanatçının bakışını etkileyen bireysel faktörler olduğu gibi toplumsal dinamikler de sanata konu olan kadın imgelerini zenginleştirmiştir. Bu nedenle ülkemizde gerçekleştirilen sanat eserlerinde görülen kadın imgeleri toplumsal değişime koşut olarak değişmiş ve çeşitlenmiştir. Sosyolojik bir ilgiyle bu yapıtlara bakıldığında toplumsal değişimin Türk kadını üzerindeki etkilerinin izdüşümünü görmek mümkün olacaktır.

Türk sanatçısı 150 yıldır olduğu gibi bugün de içinde yaşadığı toplumun meselelerine karşı duyarlı olmayı sürdürmektedir. Ancak değişen toplumsal dinamikler sanatçının duruşunu da etkilemiş, postmodern süreç her türlü ideolojiden bağımsız, çok sesli, çok renkli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla bu çok renkli sanat ortamında üretilen eserlere konu olan kadın da çok çeşitlidir. Kimi zaman köylü, kimi zaman kentli, gelenekçi ya da modern, anne, öğretmen, fahişe, işçi, göçmen ve çöpçü ama hepsi de kadın. Bu toplumun içinde yaşayan, var olan, gerçek olan kadınlar onlar... Yüz yılı aşkın bir süredir Türk resminin en önemli konuğu olan kadın figürü kimi zaman bir süs objesi, kimi zaman oryantalist bakışın odaklığı, bazen fedakar anne, bazen de baştan çıkaran bir yosma olarak yansır tuvallere. Kimi zaman misyonlar yüklenir ona; Kemalist, sosyalist, dinci ya da kapitalist ideolojilerin simgesi olur resimlerde.

Türk toplumunda kadın anne ve eş olarak yüzyıllar boyu değer görmüş, baş tacı edilmiştir. Onurlu, bilge, cesur ve çalışkan Türk kadını tarihin zor dönemlerinde destanlar yazmış, efsanelere konu olmuştur. Ancak savaşlar bitip, göçler sona erdiğinde sessiz sedasız evine otağına çekilmiş, kocasının, babasının ya da oğlunun yanında kaderine boyun eğerek kah üzülmüş, acı çekmiş, kah sevinip mutlu olmuştur. Kadın barış zamanında da boş durmaz; çalışır, üretir. Baba ya da koca evinde hayatı paylaşmak için, sevdiklerinin hayatını kolaylaştırmak için didinir durur. Yaranamaz ama. Eksik etek de olur, saçı uzun akli kısa da... Kadının sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmeyeceksin derler atalar. Atalar söyler de analar

dinlemez mi ? Analar, ablalar, teyzeler, halalar dinleyince gençler de susar elbet. Susarlar ve kaderlerine razı olurlar. Kilimler, halılar dokurlar, nakışlar işlerler sessizce. Ve diyemediklerini söyleyemediklerini onlara anlatırlar yıllarca, yüzyıllarca. Renk renk nakışlarda, ilmik ilmik halılarda görünür Anadolu kadının sevdalarına karışan acıları. Yanık türkülerde anlatılır yoksullukları ve yoksunlukları. Kadınların çektiği acı miktarınca zenginleşir Anadolu kültürü.

Çağdaş Türk resmine yansıyan kadının modernleşerek evrilme süreci Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde filizlenmeye başlayan batılılaşma olgusu ile ivme kazanır. Bu süreç üzerinde etkili olan dinamikler ise Tanzimat Batılılaşması, Cumhuriyet modernleşmesi, göç ve feminist bilinçlenmedir. Bu olgular Türk kadınına olduğu kadar, Türk sanatçısını da etkilemiştir. Sosyo-kültürel yapının sanatçı birey üzerindeki etkileri ile öznel yaşantı içerikleri tuvale yansıyan kadın imgelerini sonsuz sayıda çeşitlendirir.

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin resimlerindeki entelektüel görünümlü cariyeler batılılaşma özlemi içinde olan Meşrutiyet kadınına modeller sunarken, Çallı kuşağı sanatçılarının betimledikleri modern kadınlar haremi ve geleneksel yaşamı sorgulamaya başlamışlardır. Osmanlı toplumundan kopuk, Avrupalı görünümlü bu kadınlar savaş yıllarında yapılan resimlerde halk kahramanlarına dönüşür; kimi zaman cepheden mektup alır, kimi zaman da cepheye mermi taşırlar. Mehmet Ruhi Arel'in resimlerinde olduğu gibi savaşın acısını da kadınlar çekerler. Kimi zaman köyleri yağmalanır, tecavüze uğrar, kimi zaman da cepheye gönderdikleri kocanın yerine çift sürer, pazara inerler. Ancak hiç biri yazgısını kabullenmez bu kadınların. Yüzlerce yıldır içlerinde bastırdıkları güç ve cesaret ortaya çıkar, mücadele ederler yılmadan.

Devrimleri olumlayan Türk sanatçıları, Cumhuriyetin ilk yıllarında, eğitim seferberliğine katılan, okuma yazma öğrenen, meclis kürsüsünde konuşan, modern görünümlü tayyörlü kadınları betimlerler. Bu kadınlar zaman zaman dans ederken, müzik yapıp, kitap okurken resmedilirler. Devrimlerin Anadolu'ya yayıldığını göstermek için yurt gezilerine gönderilen sanatçılar ise, ortaya koydukları eserlerde,

köylü kadını erkeğiyle omuz omuza çalışırken betimlerler. Bedri Rahmi'nin resimlerinde Anadolu gerçeği lirik bir dille anlatılır. Kadının halk türkülerine konu olmuş yazgısı tuvallere dökülür. Turgut Zaim ise Anadolu folkloruna yönelerek özgün bir dille ele aldığı köylü kadını ülküselleştirir resimlerinde.

Türk kadınının hayatını değiştiren faktörlerden biri de göç olgusudur. 1960'lardan itibaren karşılaştığımız göç manzaralarında kadın erkek çoluk çocuk yollara düşer Anadolu insanı. Nedim Günsür konuyu anlatmak için ince uzun tuvaler seçerken, gidilen yolun uzunluğunu vurgulamak için figürleri yatay ekseninde sıralar. Nuri İyem de konuyu tuvaline taşır defalarca. 1980'lerde Cihat Aral'ın tekrar gündeme getirdiği göç teması Türk izleyicisine bir kez daha hatırlatır ne pahasına kentleştirmizi. Ekonomik koşulların değişmesine bağlı olarak elli yıldır devam eden köyden kente göç hem geride kalanların hem de kente gelenlerin yaşamını büyük ölçüde değiştirmiştir. Her iki durumda da en çok etkilenenler kadınlar olur yine. Neşet Günal 1960'lardan itibaren yaptığı resimlerde Orta Anadolu'nun çorak topraklarında yaşam mücadelesi veren insanları kadın erkek çoluk çocuk diye ayırmaz. Hepsinin gözlerinde okunan gerçek, yoksulluktur onların. Ancak bu süreçte ortaya konan çeşitli köy resimlerinde kadınlar tarlada çapa yaparken, ekmek pişirip, çamaşır yıkarken, üzüm ayıklarken ya da yufka açarken betimlenirler. Geleneksel kıyafetler içinde olan köylü kadının yazgısı değişmemiştir hala.

Nurullah Berk kente gelen kadınları yarım günlük, güvencesiz işlerde çalışırken görselleştirir. Can Ayan ise başkalarının evine temizliğe giden kadınları betimler. Mustafa Aslier gecekondu kadının kaygılarını görselleştirirken Nuri İyem kent kültürüne adapte olmaya çalışan kadınları betimlemiştir.

Batı'daki feminist akımdan etkilenen kentli kadınlar 70'li yıllarda kendi durumlarını sorgulamaya başlamışlardır. Ancak sağ sol çatışmalarının iyice kızıştığı bir dönemde ideolojik mücadele kadın hakları konusunun gündeme gelmesini engeller. 1980 yılındaki askeri darbenin ardından başlayan siyasi yasaklar döneminde kadınlar her türlü ideolojiden bağımsız olarak örgütlenme fırsatı bulmuş ve seslerini duyurabilecekleri bir platform oluşturmuşlardır. Kadınlar hayatın her alanında

olduğu gibi sanat alanında da kendi durumlarını sorgulamaya başlarlar. Artık kadın sanatçılar -kadın- ayrımı olmaksızın, yalnızca sanatçı kimliği ile var olmaya çalışmaktadırlar. Kendi sorunlarından yola çıkarak yaptıkları işlerde bir yandan toplumsal sıkıntıları yansıtırken, öte yandan erkek egemen sistemi eleştirirler. Nil Yalter video işlerinde cinselliğini öne çıkaran kadının kendi bireysel kimliğini yok etmesini eleştirirken Nur Koçak foto gerçekçi resimlerinde, benzer bir vurguyla cinsel bir meta ya da reklam malzemesine dönüşen kadını ele alır.

Yirmi yılı aşkın bir süredir aydınlar arasında etkin olarak tartışılan kadın erkek eşitsizliği meselesi sinema, edebiyat ve resim sanatı aracılığıyla Türk toplumunda farkındalık düzeyine ulaşmıştır. Kadınlar artık kendi üzerlerindeki baskıyı çeşitli kurumlar aracılığıyla meşrulaştıran ataerkil düzeni sorgulamakta, hesap sormakta ve talep etmektedirler. Kuşkusuz bu farkındalığın oluşmasında güncel sanatın sarsıcı örneklerinin katkısı büyük olmuştur. Toplumun dışına itilmiş ya da toplumdaki kimliği bastırılmış bireylerin -ki bunlar içinde her sınıftan ve meslekten kadınlar bulunmaktadır - durumunu iyileştirmek için her şeyden önce geçerliliğini yitirmiş ve kalıplaşmış değerlerin yıkılması, kitlelerin ve kurumların modernist bakışının ve yapısının kökten değişmesi gerekmektedir. Bu bağlamda modernizmin tek tipleştirici katı ve müsamahasız kurumlarını sorgulayan sanatçılar açlığa, çevre kirliliğine, ırkçılığa ve savaşa olduğu kadar cinsel ayrımcılığa karşı da duyarlı bir tavır takınmışlardır. Onlar ortaya koydukları sarsıcı işlerle izleyiciyi toplumsal gerçekliği yeniden sorgulamaya yöneltmektedirler.

Günümüzde toplumsal cinsiyet rollerine vurgu yapan sanatçılar, kadının, erkeklerin gözünü okşayan seyirlik bir nesne, bir reklam objesi ya da ideolojik bir simge oluşuna tepki göstermektedirler. Ataerkil toplumun tüm kurumlarının sorgulandığı güncel işlerde kadın gerçeği tüm çıplaklığı ile yansıtılır. Sanatın konusu olan kadın yalnızca estetik bir unsur değildir artık. O çöp toplar, çiçek satar, genelevde çalışır, sokakta müzik yaparak para kazanır, bazen de töreye kurban gider, “chat” yaptığı, kahvaltıyı geç hazırladığı için öldürülür ya da atın terkisinde doğuma giderken yolda can verir, bazen de uğrunda ölünür. Hepsi gerçektir bu kadınların. Yıllardır gizlenen, yok farzedilen, konuşulmayan gerçekleridir onlar Türkiye’nin.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR :

- Adivar Halide Edip**, Yeni Turan, Atlas Kitabevi, İstanbul, 5. Baskı, 1982
- Akşin Sina**, Caporal Bernard,
- Altınay Ahmet Refik** “Hicri 13. Asırda İstanbul Hayatı, 1786-1882” Enderun Kitabevi, İstanbul, 1988
- Altunya Niyazi**, Eğitim Sorunumuza Kuşbakışı, Ürün Yayınevi, 1999
- Arat Yeşim**, “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar”, içinde, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik,(der.) S. Bozdoğan, R. Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998
- Arat Necla**, Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu, Say Yayınları, İstanbul, 1992
- Arat Zehra**, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde “Kemalizm ve Türk Kadını” , Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998
- Ayan Aydın**, Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlık: Nedim Günsür/Nedim Günsür Retrospektif Sergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Kasım 2006
- Baykal, Bekir Sıtkı**. “Milli Mücadele’de Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti, Atatürk ve Atatürkçülük Dizisi:2, Ankara, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1986
- Belge Murat**, Tarihten Güncelliğe, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983
- Berkes Niyazi** “Türkiye’de Çağdaşlaşma” Doğu-Batı Yayınları, İstanbul
- Berksoy Funda**, Yirminci Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaası, İstanbul, 1998
- Berktaş Fatmagül**, Yetmiş Beş Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde “Cumhuriyetin 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998
- Caporal Bernard**, Kemalizm Ve Sonrasında Türk Kadınları, Cumhuriyet Yayınları, 1999
- Çaha Ömer**, Türkiye’de Sivil Toplum ve Kadın. Türkçesi Ertan Özensel,Vadi Yayınları, Konya, 1996

- Çalıköğlu Levent**, Bir Gövde Kendisini Ne Kadar Temsil Edebilir/İrfan Önürmen
Martı Matbaacılık, 1999
- Dölen Emre**, “Dar-ül Fünun”Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, c:2
Duben Alan, Kent, Aile, Tarih,150-185
- Durakbaşı Ayşe**, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın”, Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- Elibal Gültekin**, “Atatürk ve Resim-Heykel”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973
- Erbil Pervin**, Kibele’den Pandora’ya Kadının Tarihsel Yenilgisi, Arkadaş Yayınları, Ankara, 2007
- Ergin Osman**, Türkiye Maarif Tarihi, Osmanbey Matbaası, İstanbul,1939
- Erhat Azra**, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972
- Erol Turan**, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınları,1984
- Erol Turan**, Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi, Haz. Aydın Ayan, Yapı Kredi Yayınları, 2006
- Germaner ve İnankur** Hisar: 1978, 23’den aktaran, Oryantalistlerin İstanbul’u, Türkiye İş Bankası Yayınları,İstanbul, 2002
- Giray Kıymet**, 1997
- Göle Nilüfer**, Modern Mahrem, Metis Yayınları, 2004
- Gören Ahmet Kamil**, Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi
- Gürçağlar Aykut**, “Halife Abdülmecid Efendi ve Haremde Beethoven’ın Düşündürdükleri”, Sanatta Etkileşim, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Türkiye İş bankası Yayını, 2000
- Helvacıoğlu Gümüsoğlu Firdevs**, “Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik”, Kaynak Yayınları, 1996
- Işın Ekrem**, “Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat”, Tarih ve Toplum, 1988, c:9,no.51
- İskender Kemal**, Neşet Günal Resim Kataloğu, Afa Yayınları
- Kandiyoti Deniz**, “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar” Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’sinde Kadın
- Kandiyoti Deniz**, Cariyeler Bacılar Yurttaşlar, Metis Yayınları, 1996

- Kansu Nafi Atuf**, Türkiye Maarif Tarihi, Bir Deneme, Ahmed Halid Kütüphanesi, Birinci Kitap, 1931
- Karaosmanoğlu Yakup Kadri**, Ankara, İnkılap Yayınları, 1982
- Karpat Kemal**, Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm, İmge Kitabevi Yayınları, 2003
- Kırkpınar Leyla**, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler içinde, “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın” Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- Kongar Emre**, Yirmibirinci Yüzyılda Türkiye, Remzi Kitabevi, 2000
- Korle Sara Ertuğrul**, “Geçmiş Zaman Olur ki” (Prenses Mevhibe Celaleddin’in Anıları), Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1987
- Moran Berna**, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998
- Musahipzade Celal**, “Muhabbetname” Montegü, s:119-120, Eski İstanbul Yaşayışı, İstanbul, 1946
- Müsaahipzade Celal** “Eski İstanbul Yaşayışı” Türkiye Yayınevi, İstanbul, Balıkhane Nazırı Ali Bey, “Bir Zamanlar İstanbul” Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1978,
- Okay Orhan**, Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithad Efendi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1975
- Ortaylı İlber**, Osmanlı Toplumunda Aile, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000
- Ortaylı İlber**, Tanzimattan Cumhuriyete Yerel Yönetim Geleneği, Hil Yayınları, İstanbul, 1985
- Ozankaya Ö.** “Laiklik Öncesi Dönemde Şemseddin Sami ve Aile Düzenine İlişkin Görüşleri”, Türkiye’de Ailenin Değişimi, Türk Sosyal Bilimleri Derneği, 1984
- Öncü Ayşe**, Kültür Fragmanları, İstanbul’un Taşralılar Tarafından İstilas
- Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu, Say Yayınları, İstanbul, 1992
- Özsezgin Kaya**, Sami Yetik, Yapı Kredi Yayınları
- Pakalın Mehmet Zeki** “Tarih Terimleri ve Deyimleri” MEB, İstanbul, 1946, I.Cilt
- Pamuk Şevket**, “Türkiye İktisat Tarihi 1500-1914” Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988
- Sağlam Mümtaz**, Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi, Yapı Kredi Yayınları, 2006
- Said Halim Paşa**, Buhranlarımız, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1919
- Saktanber Ayşe**, “Kemalist Kadın Hakları Söylemi”, içinde Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2, İletişim Yayınları, 2001

Saktanber Ayşe, “Entelektüel ve Popüler Kültür Arasında Türkiye’nin Yeni İslamcı Gençliği”, Kültür Fargmanları

Salahaddin Asım, Osmanlı’da Kadınlığın Durumu, Arba Yayınları, İstanbul,1989

Saz Leyla, “Harem Hayatının İçyüzü” Yayına Hazırlayan Sadi Borak, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1974

Seylan Ali, Mevlüt .Akyıldız Sergi Katalogu, Garanti Sanat Galerisi,1998

Tanpınar Ahmet Hamdi, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,YKY Yayınları.2006

Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 1991

Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1990

Taşcıoğlu Muhadere,“Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri” Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu Yayınları, Ankara, 1958

Taşkıran Tezer, Cumhuriyetin Ellinci Yılında Türk Kadın Hakları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1973

Timur Taner, Türk Devrimi ve Sonrası, İmge Kitabevi, Ankara, 1997

Ulutay Çağatay “ Harem” Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1985

Ünivar Safiye “Saray Hatıralarım” İstanbul, 1964

Wedel Heidi, “Siyaset ve Cinsiyet” İstanbul Gecekondularında Kadınların Siyasal Katılımı, Metis Yayınları, İstanbul, 2001

White Jenny B. Kültür Fragmanları,“İslamcılığın Açmazları”

Yaman Zeynep Yasa, Kadınlar-Resimler-Öyküler, Pera Müzesi Yayınları, 2006

Yeşilkaya Neşe, Halkevleri İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, 1999

Yetkin Çetin, Siyasal İktidar Sanata Karşı, Bilgi Yayınevi,1970

Yücekök Ahmet, Türkiye’de Dernek Gelişimleri, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1972

SÜRELİ YAYINLAR

Apostolos Diane, İtalyan Rönesans Sanatında Kadın, Çev. Elif Öztarhan, P Dergisi, Kış 2005, S:36

Ataç Nurullah, Yedigün Dergisi, 1933

Beykal Canan, Kadının Sanatla Dansı, RH Sanat

- Bulut R.** “İstanbul Kadınlarının Kıyafetleri ve II. Abdülhamid’in Çarşafı Yasaklaması” Belgelerle Türk Tarihi Dergisi, n:8, 1968
- Çabuklu Yaşar,**”Postmodern Toplumda Kadın”, Virgül, Haziran, 2000
- Çılbıroğlu Yıldız,** Adam Sanat, Ocak 2002
- Demiröz Ayşe,** “Kadınların Siyasal Haklarının 50. Yıl dönümünde Binbir Çilenin, Acının, Engelin İçinden”, Saçak, sayı:11; Aralık 1984
- Gönenç Turgay,** “Gerçekle Yanılsamanın Sorgusu”, Cumhuriyet Gazetesi, 4 Mart 1993
- İskender Kemal,** Çıplak/lık, Türkiye’de Sanat, s:10
- Karayağmurlar Bedri,** “Hayatın Tanığı Olarak Orhan Umut ve Resimleri”, Artist, Mayıs, 2006
- Kürkçüoğlu Feza,** 1870’ler Türkiye’sinde Modern Bir Zevk/Deniz Hamamı, Popüler Tarih, Ağustos 2002
- Madra Beral,** Tapılan Kadından Satılan Kadına
- Menteşe Oya Batum**
- Önger Fahir,** ”Yeniler Grubunun Basındaki Yankıları, Soyut, s:58, Mayıs 1973
- Özgün Ceren,** “Genç Kadınlar/Yeni Kızlar Hangi Rol Modelleri”, Birikim, Ağustos, 2005
- Özkaya Emine,** Türkiye’de Kadın Hareketi/Dünü ve Bugünü Üzerine Bazı Hatırlatmalar, Yeni Zamanlar, Kasım/Aralık 1998
- Rüzgar Necla,** “Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri”, Türkiye’de Sanat, eylül/ekim 2001
- Rüzgar Necla,** 1914-1950 Yılları Arası Türk Resminde Kadın İmgesi, Türkiye’de Sanat, Mayıs/Ağustos, 2002
- Sönmez Ayşegül,** Radikal Gazetesi, 18-10-2007
- Tansuğ Sezer,** Gövdeye Dönüşen Şema Çehreye Dönüşen Suret, Türkiye’de Sanat
- Tekeli Şirin,** Şaylan İlhan-Gencay, “Türkiye’de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi”, Toplum ve Bilim, 7, Yaz-Güz, 1978
- Türkoğlu Deniz,** “Kybele Feminist Değildi”, Derkenar, 4.Mart.2004
- Vardal Suat,** Dayanışma, 2 Aralık 1977

İNTERNET:

Şenol Kamil, artisteposta@yahoo.com

Yaman Feyyaz, “Karşı Sanat Çalışmaları, Sergi Metni”, www.karsisanat@com
www.medyakronik.com, Aralık 2001, Eleştiriler-Görüşler

www.kulturad.org

www.tebe.org/tr/dosyalar/mitoloji/kybele.htm

ÖZGEÇMİŞ

1969'da Bursa'da doğdu.

1993'de Bursa Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Emin İlter Atölyesi'nde resim çalışmalarına başladı.

1994'de Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü Resim Ana Sanat Dalı'nda Resim eğitimi almaya başladı.

1997-1998 yıllarında İngiltere London Meridian College'de dil eğitimi aldı.

1999'da Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde lisans diploması aldı.

1999'da Bursa Büyük Şehir Belediyesi Sanat Galeri'sinde resim sergisi açtı.

2000-2005 yılları arasında İstanbul Yedikule Lisesi'nde resim öğretmeni olarak görev yaptı.

2003'de Belçika Genk Sanat Galerisi'nde ebru resim sergisi açtı.

2003'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden "Toplumsal Olayların Çağdaş Türk Resmine Yansıması" konulu eser metni çalışması ile yüksek lisans diploması aldı.

2004'de Milli Eğitim Bakanlığı Bu Benim Eserim Proje Yarışması'nda ödül alan "Eski İstanbul'u Çevreleyen Surlar Üzerinde Nostaljik Bir Tramvay Turuna Model Olacak Maket" ve "Minyatürlü İstanbul Şifahane Kataloğu" projelerine danışmanlık yaptı.

2004'de Mimar Sinan Üniversite'si Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde doktora/sanatta yeterlik eğitimine başladı.

2005 yılından bu yana İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde resim öğretmeni olarak görev yapmaktadır.
