

## Tek Parti Döneminde Türk Resminin İdeolojik Yönü

Nimet Keser\*

İdeoloji sadece politikayla değil sosyal yapının bütünü ile ilişkilidir. 20. yüzyılda ideoloji kavramı, geçmişten farklı olarak, sadece politika ya da sosyoloji çalışmalarında değil, çok daha geniş bir alanda kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, Wolf (2000:5-56)'a göre ideoloji, insanların inanç ve düşüncelerinin gündelik yaşamla ve varoluşlarının maddi koşullarıyla sistemli bir bağlantı içinde olmasıdır. Bu nedenle ideolojik biçimler salt düşünceler, kültürel değerler ve dini inançlar ile değil aynı zamanda okul, kilise, siyasi partiler, hukuki sistemler gibi kültürel kurumlar ve resim, heykel, mimari gibi etkinliklerle de ilişkilidir. Bu bağlamda, ideolojinin geniş tanımı sanat, edebiyat ve kültürü de içine almaktadır.

Sanatın ideolojik olduğu tezi, 20. yüzyılda Batılı akademik çevrelerde yaygın bir biçimde kabul görmüş olmasına karşın, sanat yapısına ideolojik bir işlev yüklenmesinin tarihi çok daha gerilere, dinsel ideolojinin ilk görünüşleri olan mağara resimleri düşünüldüğünde, Üst Paleolitik döneme dayanmaktadır. Sanat ve ideoloji arasındaki bu tarihsel ilişkinin en önemli kanıtlarından biri sanatın tanımı, 'ne olduğu', konusunda, ideoloji kavramının tanımlanmasında olduğu gibi tam bir anlaşmaya varılamamış olmasıdır. Sanatın tanımı, döneme, sanata biçilen değere ve işleve bağlı olarak değişmektedir. Sanatın salt estetik beğeniye mi yoksa güzellikten öte bir işleve mi hizmet ettiği sanatçının bakışına/ ideolojisine bağlı olarak değişmektedir. Örneğin, realist ve aynı zamanda anarşist bir ressam olan Courbet için "sanat, bir sanatçının kendi yaşadığı zamanın nesnelere ve fikirlerini yansıtmasıdır" (Crofton,1988:12). Bu tanım, sanatın ideoloji ile iç içe geçmişliğinin ifadesi olarak okunabilir.

\*Dr. Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü.

Sanat ve ideoloji arasında kesin bir ilişki olmasına karşın ideoloji, sanat yapıtında her zaman saf haliyle ortaya çıkmaz. Çoğunlukla ideoloji, sanat yapıtına basit bir şekilde yansımaz, bunun yerine sanat yapıtı ideolojiyi, kural ve geleneklerle uyumlu bir biçimde, estetik biçimler altında yeniden üretir. Sanatsal şifreler ve gelenekler ise ideolojiyi kendine özgü biçimde dönüştürür. Sanatın ideolojik içeriği, temel olarak, sanatsal şifreler ve gelenekler aracılığıyla oluşturulur. Sanat ve ideoloji ilişkisinde sanata öncelik veren bir yaklaşımı benimseyen Clark'a göre de bir sanat yapıtı genel kabul gören düşünceler, değerler ve inançları yani ideolojiyi içerebilir; ideoloji sanatın malzemesidir ama sanat bu malzemeyi olduğu gibi değil, işleyerek ele alır (Wolf, 2000: 66-67). Sanat-ideoloji ilişkisinde, ideolojiye daha baskın bir rol yükleyen Rus dilbilimci Voloshinov sanat yapıtının salt sanatsal amaçlarla üretilmediğini ve her şeyin ideolojik bir anlamı olduğunu şu şekilde ileri sürmüştür (Fraschina, 1993:88): Her şey kendisi dışında bir şeyi sunar, betimler ya da simgeler. Diğer bir deyişle her şey kendi dışında başka bir şeyin göstergesidir. Ayrıca, bir ideolojik gösterge olarak işlevlendirilen her olgunun renk, beden hareketi, fiziki bir kütle vb. gibi esaslı bir somut hali vardır. Bu anlamda her şey kendisi dışında bir gerçekliği yansıtır.

Propaganda, ideoloji terimiyle yakından ilişkili ve hemen hemen eşit olan bir terimdir ve bir ideolojiyi başkalarına benimsetmek amacıyla güden ve göstergeler aracılığıyla gerçekleştirilen örgütlü eylem olarak tanımlanabilir. Bu nedenle, propaganda terimi genellikle yanıltma, yönlendirme gibi olumsuz bir anlam taşımaktadır. Bu anlamıyla sanatın propagandayla zıt bir amacı taşıdığı iddia edilebilir. Çünkü sanat birçok kimse için daha özgürlükçü ve bireysel bir etkinlik alanını ifade eder ve birbiriyle uzlaşmaz olarak düşünülen iki alanın, sanat ve propagandanın, bir arada olması yani 'sanat yoluyla propaganda' bir çelişkidir. Ancak, hemen hemen her dönemde politik erkin sanatçılarla işbirliği içinde olduğu bilinmektedir. Öğretmek ve inandırmak genellikle sanatın temel işlevlerinden biri olarak düşünülmesi dahi, sanat ve propaganda arasındaki ilişkinin aslında ne kadar güçlü bir biçimde kabul gördüğünün ifadesidir. Gerçekten de, politik hareketler ve politikacılar, sanatın insanı etkileyen özelliğini fark etmiş ve bu gücü ideolojilerinin propagandasını yapabilecekleri bir araç olarak kullanmak üzere himaye etmiştir. Bu nedenle, sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları, sanatı, iktidarlarını vurgulamak, zaferlerini yüceltmek, güçlerini göstermek ve dolayısıyla da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanmıştır. Propaganda, ideoloji ve sanat arasındaki ilişki açık bir biçimde Antik dönemde görülmeye başlamıştır. İmparatorluk ailelerinin kültürelleştirilmesi için anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar, politik imge ve törenleri oldukça yoğun bir şekilde kullanmıştır. Mimari mekânlar zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler ile ganimetleri ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır. Ortaçağ'da da Hıristiyanlığa ait izlekleri anlatan sanat yapıtları genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Bu koşullar altında sanatçıların ve onlara sanatsal patronaj sağlayanların amaçları birbirine karışmıştır (Clark, 2004:14-15). Rönesans döneminde, dönemin önemli sanatçılarının ya saray ya da dönemin politik hayatında söz sahibi olan güçlü aileler için çalıştığı görülmektedir. Bu dönem, sanatsal patronajın en güçlü olduğu dönemlerden biridir. Floran-



sa'da gerçekleşen sanatsal patronaj, sanatın hem kendi ideolojisine hizmet etmesi hem de teknik anlamda yetkinliğe ulaşması için sanatçıyı destekleyen ve tartışmasız bir ilerleme sağlayan önemli örneklerden biridir.

İdeoloji, propaganda ve sanat arasındaki ilişkinin yoğun bir biçimde gerçekleşmesi 19. yüzyılın sonuna doğru hayli belirginleşmeye başlamış, özellikle Fransa'da bazı sanatçılar sanatlarını sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanmıştır (Lynton, 1991:90). Örneğin, 19. yüzyılda realist resmin öncüsü Gustave Courbet, kendisini anarşist olarak tanımlayan ilk filozof olan Proudhon ile fikri bir uyumlulukla sanatsal yapıtları üretmiştir. Propaganda, ideoloji ve sanat üçlüsünün en güçlü ittifakı ise 20. yüzyılın ürünü olmuştur. 20. yüzyılda görülen birçok örnekte, sanatın propagandacı niteliği özellikle ağırlık kazanmıştır. Kurulu sisteme karşı sanatın bir propaganda aracı olarak kullanılması yanında tam tersi amaçlar için de kullanılmasına bu dönemde sıkça rastlanmıştır. "Yirminci yüzyılın bir buluşu olan tek parti sistemleri'nin (Duverger, 1974:335) sanat üzerine kayda değer politik etkileri olmuştur. SSCB, Çin ve Almanya gibi tek partiyle yönetilen devletlerde sanat, propaganda araçlarından biri olarak görülmüş, sanata kitlesel eğitim işlevi yüklenmiş ve sanat bu anlamda güdümlenerek sanatsal patronaj sağlanmıştır. Bu devletlerdeki tek parti iktidarları, sanatçıyı korumuş, desteklemiş, eğitimini sağlamış ama sanatı denetleyen sansürün de kaynağı olarak sanatın gelişimini durdurmuş; hatta gerilemesine neden olmuş ve tamamen kendi ideolojisine hizmet etmekle yükümlü kılmıştır.

Sanatın Türkiye'deki tarihi de sanat ile ideoloji ve propaganda arasındaki ilişki konusunda benzer bir görünümü ortaya koymaktadır. Türk toplumunda resmin desteklenmesi ve Batılı bir forma evrilmesi birbirine bağlıdır ve bu süreç ideolojik değişikliklere paralel bir biçimde yönelmiştir. Fatih Sultan Mehmet döneminde başlayan resmin biçim değiştirmesi, Batılılaşma ideolojisinin bir parçasıdır. Batılı ressamların ülkeye girişi iktidarın talebiyle gerçekleşmiş ve dolayısıyla iktidarın, resmin Batılı bir biçime evrilmesindeki rolü kesinlikle belirleyici olmuştur. Yirminci yüzyıla yaklaştıkça sanat alanında artan gelişmeler, bütünüyle, ideolojik tutumların sonucunda gerçekleşmiştir: mühendislik ve askeri okullarda başlatılan resim eğitimi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, sanatsal kaygıların sonucu değil ideolojik gerekliliklerin bir sonucu olarak görülmelidir. Yirminci yüzyıla kadar, büyük oranda imparatorluğun başkenti İstanbul'daki hanedan mensupları, asker ve politik aydınlardan oluşan sınırlı bir kesimi ilgilendiren resim ve çoğu kez hükümdarın kişisel tercihlerine bağlı olarak desteklenmiştir. Cumhuriyet döneminde ise sanata destek projelere, yarışmalı sergilere, siparişlere ve sanatçıların yoğun bir biçimde devlet kuruluşlarında istihdam edilmesine dayalı bir korumacılık yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Devlet, modernleşme ideolojisi doğrultusunda sanat ortamını yönlendirmeye çalışmıştır. Partinin kültür politikasında ulusal bir kimliğe sahip olmak ve ulusal kimlik inşa edilirken de sanatı bir araç olarak işlevlendirmek önemli bir yer tutmuştur.

Bu tarihsel örneklerden sanat ve ideolojinin birbirinden bağımsız olmadığı, tam tersine iki alanın ilişkisinin sürekli olduğu; sanat ideoloji ilişkisinin statükonun desteklen-

mesi veya değiştirilmesi şeklinde gerçekleşebildiği, iktidarların sanatsal patronajı ideolojik kaygılarla destekledikleri anlaşılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar olan yakın Türk tarihi de bu argümanları desteklemektedir. İlerleyen bölümlerde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş dönemi ve sonrası ele alınarak sanat ve ideoloji arasındaki ilişkinin bu dönemdeki durumu gösterilmeye çalışılacaktır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra da iktidar kaynaklı sanatsal patronaj, çok partili döneme kadar, ressamın sanatsal üretimlerinde en önemli kurumdur. İktidar patronajdan sağladığı güçle sanat yapının biçimini ve izliğini yönlendirebilmiştir. Patronaj kaynağının yönlendirmeleri sonucunda, Türkiye'de çok partili döneme kadar yapılan resimlerin temel özelliği betisel olmalarıdır. Bu özellikleriyle 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan SSCB, İtalya, Almanya gibi tek partiyle yönetilen devletlerin resimleri de benzerlik göstermiştir. Bunun nedeni, resmin eğitim işlevinin yüklenerek "halk eğitim aracı" olarak görülmüş olmasıdır. Totaliter devletlerin sanatları hem birbirlerinden hem de ortak kaynaklardan etkilenmiştir. Tek Parti dönemindeki Türk resmi de hem totaliter sanattan hem de onların beslendiği kaynaklardan beslenmiştir. Antik Yunan, Roma, Rönesans, Neo-klasisizm gibi klasisist kaynaklar yanında yine bu kaynaklardan beslenen sosyalist realizm ile kübizm gibi çağdaş akımlar, 1930 yılından itibaren Türk resmini besleyen önemli sanat hareketleri ve dönemleri olmuştur. Bu etkiler, özellikle, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* ile *D Grubu* sanatçıları arasında büyük bir etkinlikle varlık göstermiştir. Bu akımların, Türk sanatçısı üzerinde bu denli etkili olmasında, kuşkusuz, bu ülkeler ve Türkiye arasındaki politik ve entelektüel ilişkiler yanında, iktidarı destekleyen aydınların da katkısı çok büyüktür. Politikacılar ve iktidar çevresindeki aydınların, devrimin resmî sanatının kübizm, klasisizm ve gerçekçilik olması gerektiği yönündeki tartışmaları ve bu dönemde yapılmış olan resimlerde de bu akımlara özgü özelliklerin baskın olması, aydınların bu yöndeki katkısının en iyi kanıtıdır.

### Türk İnkılabı İçin Sanat Ordusu İş Başınat

1933'e her alanda yoğun bir devrimler sürecinin tamamlandığı yıl olarak bakılabilir. İktidar, bu dönemde ideolojisini inşa etmeyi tamamlamış, ideolojiyi yayma araçlarını oluşturduğunu düşünmüş, yeni bir toplumsal görünüş oluşturmak amacıyla kültürel alanda yapacağı çalışmalara ağırlık vermiş ve bu süreçte sanatçıları yeni toplumun yaratılması için görevlendirmeye başlamıştır. Zaten devlet patronajını gerekli gören ve hükümetin ya da kuruluşların siparişlerine talip olan, Akademi kadrosu' başta olmak üzere sanatçıların çoğunluğu bu görevleri sanat yaşamları için önemli bir fırsat olarak görmüştür. Bu durumun en önemli örneği; 3 Temmuz 1933 tarihinde dönemin Akademisi müdürü Namık İsmail'in (1992:193-211) Akademi Meclisi'yle birlikte, Milli Eğitim Bakanlığı'na hazırlamış olduğu rapordur. Bu rapor, Türkiye'de sanatçıların, devlet desteğini çok açık bir biçimde, resmî yöntemlerle talep ettiğinin belgesi olması, rapor sonrası süreçte yaşananlar da sanatçıların ve iktidarın sanat alanına bakışını göstermesi nedeniyle dikkate değerdir. Rapora göre, sanat sorunlarının çözümü devletin korumacılığında gerçekleşebilir; milli varlığı bütünleştirerek sevgileri ve amaçları ortak olan bir toplum haline getirmeyi görev edinen devlet, sağlık, tarım ve eğitimi birtakım ku-



rallara bağladığı gibi sanatı da sanatçının keyfi üretimine bırakmayıp kurallara bağlamalı ve yol gösterici olmalıdır. Rapora göre, sanatçılardan Türk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılması konusunda yararlanılması ve büyük kentlerde yapılan sanat yapıtlarının yurdun her köşesine götürülmesi gerekmektedir. Böylece sanat devrim ideolojisinin halka benimsetilmesinde bir araç olarak kullanılacaktır. Her ne kadar açık bir belge olmasa da sanatçıların yazılarından, Ali Sami (1934:359)'nin yazısında olduğu gibi, Parti'nin sanatçılara bu yönde bir çağrısı olduğu da anlaşılmaktadır.

"Benim aklımın kavrayışına göre, inkılâp ülküsü bir kültür, bir âlemdir. Her âlem gibi o da etrafındaki belli başlı peykleriyle yaşar. 'Güzel sanatlar' da inkılâp dünyasının ayrılmaz peyklerinden biridir. Büyük inkılâbımızın tekâmülü bu peyklerin de ayrı ayrı inkılâplarını geçirmesiyle olacaktır. Aldığımız büyük emir, vaktin eriştiğini bize hatırlatmaktadır. Şeflerimiz bize: Sanat ordusu iş başına! diyorlar."

Yukarıdaki cümleleri içeren Namık İsmail'in 1933 tarihli bu raporundan sonra Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümünde Ankara Halkevi'nde İnkılâp Sergilerinin ilki açılmış ve bu sergi, Cumhuriyet döneminde Türk sanatçıların bir amaç altında toplayan ilk sergi olmuştur. İnkılâp Sergileriyle, devletin sanatsal patronajı özellikle propaganda amaçlı işlemeye başlamıştır. İkinci sergi 1934, üçüncü sergi 1935 ve sonuncu sergi 1936 yılında açılmıştır.

### Resimlerle Görselleşen İdeoloji

İnkılâp Sergileri projesinde, başarılı olarak değerlendirilen resimler, ideolojik iletişimi çok açık biçimde ortaya koyan resimlerdir. Projenin baysayıtları, *Ayrılış, Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii, İnkılâp Yolunda, Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı* dönemin önde gelen sanatçıları tarafından İnkılâp Sergileri projesi için yapılmış resimlerdir. *İnkılâp Yolunda* Zeki Faik İzer, *Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı* Turgut Zaim tarafından Birinci İnkılâp Sergisi için; *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* Arif Kaptan tarafından İkinci İnkılâp Sergisi için; *Ayrılış* Abidin Elderoğlu tarafından Üçüncü İnkılâp Sergisi için betimlenmiştir. Bu resimlerde, benzer motifler kullanılmıştır ve yüceltme ve kutsama resimlerin temel izleklerindedir. Bu izlekler, ilk dört resimde ve son resimde ortaya çıkmaktadır. Devrimin ve devrim kahramanlarının yüceltildiği ilk dört resim arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Belli göstergeler, iletinin kolay alınması için resimlerde tekrar etmektedir. *Ayrılış, Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii, İnkılâp Yolunda, Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı*'nda Atatürk, Türk bayrağı; *İnkılâp Yolunda, Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı*'nda Ankara Kalesi; *Ayrılış, Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii, İnkılâp Yolunda, Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı*'nda köylü; *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* ve *İnkılâp Yolunda*'da inam betisi ortak göstergelerdir. Resimlerde Atatürk merkezi betidir ve yeni rejimin en güçlü göstergesidir. Türk bayrağı ve Ankara kalesi de bu göstergeleri tamamlamaktadır. Atatürk, resim düzlemi üzerindeki diğer betilerle birlikte düşünüldüğünde hiyerarşiye dayalı bir biçimlendirme olduğu görülmektedir. Bu hiyerarşi, Atatürk'ün hem resmin merkezine yerleştirilmesi hem de çevresindeki diğer betilere göre daha büyük olmasıyla belirginleşmektedir.



*Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı (Sol tuval Batı Halkı, sağ tuval Doğu Halkı, orta tuval ise Atatürk ve Ankara kalesi), tuval üzerine yağlıboya, Sol ve sağ tuval 130x300cm, orta tuval 190x136 cm.*

1933, her alanda devrimlerin tamamlanmış olduğunun düşünüldüğü bir yıldır ve Cumhuriyet'in onuncu yılı nedeniyle büyük kutlamalar yapılmıştır. O yıl, aynı zamanda o yılın bir tasviri olan *Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı*'nda Rönesans döneminin dini resimlerinde kullanılan tanrısal bir çerçeveleme sistemi kullanılarak klasik bir anlayışa gönderme yapılmıştır. Kubbe şeklindeki çerçevenin üzerine 1923 ve 1933 tarihleri işlenerek devrim sürecini yücelten resme, kutsallık izleği de eklenmiştir. Bu izlek, derin yapıda devrimin tanrısal olanla ilişkilendirildiğini göstermektedir.



*İnkılap Yolunda, tuval üzerine yağlıboya, 176x236 cm.*





*Aynış, tuval üzerine yağlıboya, 200x135cm.*

Resimlerdeki kahramanlar, iki grupta sınıflandırılmıştır. İlki, yeni rejimin yarattığı yeni toplumdur: Yeni toplum genç, sağlıklı, güçlü, mutlu ve yeni rejimi olumlayan kahramanlardır. Bu kahramanlar sporcu, asker, köylüler ve modern giysilidir. İkinci grupta ise eski rejimi simgeleyen eski toplum bulunmaktadır. Cumhuriyet'in *Gençliğe Tevdii* ve *İnkılâp Yolunda* adlı resimlerde eski rejimin temsilcisi imam, yeni toplumun karşısında yer almaktadır. Yeni toplumun kahramanları ne kadar cesur, güçlü ve genç görünüyorsa imamlar da o kadar korkak, yaşlı ve yenilgiye mahkûm görünmekte ve bu durum, ötekileştirmeyi ortaya çıkarmaktadır. Resimlerde, Cumhuriyet rejiminin ötekisi Osmanlı kimliğidir. Ötekilik, saltanatın taşradaki/Anadolu'daki temsilcisi sayılan imam aracılığıyla sunulmaktadır ve kahramanlar aracılığıyla eski ve yeni rejim arasındaki farklar gösterilmektedir. Eski rejimin kahramanları yaşlı ve acizdir; bu yönüyle de eskimeyi ve çağa cevap verememeyi simgelemektedir. *İnkılâp Yolunda*'da Osmanlı kimliği sadece imam betisi ile değil, Saltanatın iradesinin simgesi olan fermanın ayakaltına alınması motifi ile güçlü bir biçimde ötekileştirilmiştir. Ötekileştirmeyi yapan, Anadolu'yu simgeleyen köylü kızdır. Köylü kızın hareketinde Osmanlı'nın değerlerini reddetme vardır. İki resim (*Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* ve *İnkılâp Yolunda*) birlikte düşünüldüğünde, Osmanlı kimliğinin hem kentli yeni toplum hem de köylü tarafından ötekileştirildiği söylenebilir.

*Aynış, Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii, İnkılâp Yolunda* ve *Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı* adlı resimlerde ortak gösterge olan Atatürk resimdeki diğer kişilerden farklılaştırılmıştır. Diğer kişilere göre daha yukarıda ya da daha büyük, yüzünde hiçbir ifadenin izini göstermemek ve bakışlarının resim düzlemi dışında gösterilmesiyle bağlamdan koparılmıştır. Atatürk'e, genel olarak, ağırbaşlılık ve hareketsizlik egemendir. Leppert (2002:22), resimde, özellikle seçkinlerin böyle betimlendiğini ve bunun "portre türünün teamüllerinden biri" olduğunu saptamıştır. Burke (2003:77), liderlerin bu şekilde betimlenmesini, idealleştirilmiş bir kişiliğin kamuoyuna sunulması olarak açıklamaktadır. Atatürk'ün yüzü hiçbir ifadenin izini taşımamaktadır. Yüz bir maske gibidir; küçük çocuğun kendisine uzatılmasından dolayı gülümseme bile görülmemektedir. Bunun temel nedeni, resimsel bir gelenekten kaynaklanmaktadır. Resimde en basit dışavurum olan gülme sıradan insana özgü bir dışavurum olarak görülmüştür



*Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdi,*  
tuval üzerine yağlıboya, 200x155.

(Berger, 2002:104). Gülme, dinsel kültürten, feodal törenler ve devlet törenlerinden, adabımuâşeretten ve tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlanmıştır (Bahtin, 2001:94). Baudelaire (1997:4-9) ise daha ileri giderek, gülmeyi groteskle ilişkilendirmiştir. Çünkü gülme eylemi sırasında insanın en azından yüzünde bir çarpılma, belki temel bir organda sapma izlenimi oluşturur. Yalvaç, yani tanrısal bir usla doğmuş, tanrısal sorulara yanıt verme niteliğine sahip kişi, gülmekten çekinir; dünya görünümünden, dünya isteklerinden nasıl korkuyorsa gülmekten de öyle korkar. Bu anlayışa göre, Atatürk'ün yüzünde gülümsemeye yer verilmemesi ona yalvaçlık, tanrısal nitelik katma amaçlıdır ve bu yolla liderlik karizması güçlendirilmektedir. Çoğu zaman Atatürk'ün kişisel özellikleri insanüstü, tanrısal bir varlık olarak çizilir. Atatürk'ün yüzünü, sanat tarihinin lider, yalvaç, soylu için uygun bulmadığı eylem olan gülme anında betimlenmesi Atatürk'ün güçlü lider karizmasına zarar verecektir. Atatürk'ün ifadesi *Ayrılış* ve *Atatürk'ün Gençliğe Tevdi* adlı resimlerde de benzer biçimde betimlenmiştir. Bu saptamalar, resimlerin derin yapısında ortaya çıkan yeni rejimin yüceltilmesi evreni ile de ilişkilidir.

Resimlerde kahramanların içinde bulunduğu uzamı iki ulamda incelemek mümkündür: açık uzam ve kapalı uzam. Ankara'yı simgeleyen kale, yinelenen göstergelerden biridir. Ankara'nın önemi, yeni rejimin başkenti olması, yeni rejimle birlikte saltanatın ve gericiğin başkenti olarak görülen İstanbul'a karşı yoktan inşa edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu resimlerde Ankara, yeni rejimin merkezi olarak yüceltilmektedir. Modernleşmenin, Batılılaşmanın, aydınlanmanın uzamı olarak gösterilmekte ve yükseklik, kutsallık atmosferi içinde sunulmaktadır.



Bu resimlerde, özneler ya özerktir ya da onları nesneye yönlendiren Atatürk, vatan sevgisi ve bağımsızlık isteği ya da Kemalist ideolojidir. Nesnelere, eski rejimi yıkmak, savaşı kazanmak, Atatürk'e teşekkür etmek gibi yeni rejimle ilgili olan esenlikli nesnelere. Öznelerin özerk kılınması ya da gönderen olarak Atatürk'e bağlı olmaları onların yeni rejimi olumladığını göstermektedir. Bu özneler yeni rejimin ideal toplumunun örnekleridir; çünkü yeni liderin yani rejimin istediği biçimde hareket etmekte ve yeni rejimi olumlamaktadır.

## SONUÇ

Tek Parti ideolojisinin tamamen oluşturulduğunun düşünüldüğü 1933'de bu ideolojinin halka anlatılmasının araçlarından biri olarak resmi görevlendirmek amacıyla başlatılan İnkılap Sergileri kapsamında betimlenen resimlerde yeni ideolojinin değerlerini yüceltme, Batılılaşma, kahramanlık, bağlılık ve yükselme izlekleri egemendir. Resimler, bu izlekler aracılığıyla tek parti rejiminin değerlerini kutsamaktadır. Derin yapıda, kahramanlık, cesaret ve yeni liderin kutsanması; yeni rejimin yüceltilmesi ve eski rejimin ötekileştirilmesi; ilerleme ve Batılılaşma için toplumun her kesiminin kaynaşmış bir bütün olması, toplumun yeni rejimin değerlerini olumlaması gibi iletiler aracılığıyla yeni rejimin başarıları sunulmakta ve iktidarı pekiştirmeye hizmet etmektedir. Ancak, sanatçılar resimleri aracılığıyla bu anlamda iktidara hizmet ederken, sanatsal nitelikleri göz ardı etmiştir. Resimler incelendiğinde, çoğunlukla, düşük estetik ve teknik niteliğin egemen olduğu görülmüştür. Bu düşük estetik nitelik birkaç nedene bağlıdır: sanatçının kolaycılığı, resmin didaktik yönünün estetik yönünden önce gelmesi ve eserlerin siparişe dayalı olarak üretilmesi. Ressamın, resminin dahil olduğu projede değerlendirileceğini bilmesi ve projenin beklentilerini tutturma çabası sanatsal niteliği göz ardı etmesi ile sonuçlanmıştır.

Sanatçının konusu, izleği belirlenmiş projelere dahil olmak konusundaki istekliliğini de sanat üretiminde özgürlüğü bir gereklilik olarak görmemesi yanında dönemin koşullarına da bağlamak mümkündür. Sanatçı iki nedenle iktidara yakın durmuştur: ilki, sanatçı, dönemin ideolojisini gerçekten benimsemiş ve bir aydın olarak ideolojiyi yaygınlaştırmayı görev olarak edinmiştir. İkincisi ise sanat üretiminin sürekliliğini sağlamak için tek çıkar yolun iktidara yakın olmakla mümkün olabileceğini düşünmüş olmasıdır. Özellikle de, bütün sanat galerilerinin devletin elinde olduğu, bir sanat piyasasının henüz oluşmadığı ve tek alıcının devlet olduğu söz konusu dönemde sanatçının iktidara yakın durması kaçınılmaz görünmektedir. Özetle iktidarın ideolojisiyle kendi ideolojisi arasındaki tutarlılık yanında, sanat alanında kendini var etme kaygısı; galerilerin devlet elinde oluşu ve ödül mekanizması bir aydın olarak dönemin ressamını iktidarın yanında yer almaya zorunlu kılan faktörlerdir.

Sonuç olarak Almanya, SSCB ve Çin örneklerinde olduğu gibi, Türkiye'de Tek Parti iktidarı da sanatçıyı desteklemeyi kendi ideolojisinin propagandasını yapmak amacıyla gerekli görmüş; sanatçılar ise iktidarın sanatsal patronajının sürekliliğini sağlayabilmek ve projelerine dahil olabilmek için iktidarın beklentilerine cevap verebilmeyi sanatının odağına almıştır. Dolayısıyla, bu dönemde üretilen resimler sadece, ideolojik mesaj bakımından başarılıdır.

## KAYNAKÇA

- Bahtin, M. (2001). *Karnavalın Romana*. (çev. C. Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudelaire, C. (1997). *Gölmenin Özü*. İstanbul: İris.
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (Çev. Z. Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda. Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crofton, I. (Ed.). (1988). *Art Quotations*. London: Routledge.
- Duverger, M. (1970). *Siyasi Partiler*. (Çev. E. Özbudun). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Fraschina, F. (1993). *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. London: Yale University Press and Open University.
- İsmail, N. (1992). Maarif Vekaleti'ne Rapor. İç. Rona, Zeynep (Ed.), *Namık İsmail* (s. 193-211). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan ve S. Öziç). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sami, A. (1934). Propaganda ve Resim. *Ülkü*, Eylül, 46-50.
- Wolf, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (Çev. A. Demit). İstanbul: Özne Yayınları.

## Dipnotlar

1 Bu dönemde, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sanatçı yetiştiren tek akademidir. Bu nedenle Akademi terimi, bu okulu işaret etmektedir.

2 1950 yılına kadar Cumhuriyet Halk Fırkası iktidarda olmuştur. Bu nedenle çalışmada Parti terimi bu parti işaret etmektedir.

## Özet

Egemen ideolojinin propagandasını yapmak, sanatın yaygın kabul gören işlevlerinden biridir. Sanat, özellikle de resim, bu işlevi nedeniyle birçok dönemde politik erk tarafından kendi iktidarını pekiştirmek amacıyla desteklenmiştir. Bu çalışmada, sanatın yoğun bir biçimde desteklendiği Tek Parti Döneminde politik erkin ve dönemin ideolojisinin resim yapısı üzerindeki etkisi; Türkiye'de resmin ideolojik bir araç olarak nasıl kullanıldığı incelenmektedir. İnceleme alanını oluşturan resimler, söz konusu dönemde, devletin korumasını sanat üretimi için gerekli gören ressamlar tarafından, tek parti iktidarının düzenlediği projeler için üretilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, ideoloji, Tek Parti.

## IDEOLOGICAL VIEWS OF TURKISH PAINTING ART IN ONE-PARTY ERA

## Abstract

It is widely accepted that to glorify the ideology of the ruling system has always been one of the function of the art. So throughout the many periods of the history the art, especially painting, has been supported by the leading political authorities to strengthen their power. In this work it is aimed to analyse the art of painting as a means of ideology in Turkey and the effects of the political authority and ideology of the term on the art of painting when the art has been supported strongly, the era of One Party. In the stated term, the paintings that compose the research field have been produced for the Project the ruling party has funded, and by the painters who considered the State necessary to keep and make art.

**Keyword:** Art, Ideology, One Party