

T. C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü  
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı

ATATÜRK'ÜN SANAT ANLAYIŞI  
VE  
TÜRK SANATÇISINDAN BEKLEDİKLERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Danışman : Prof. Dr. İLHAN AKIN

Prof. Dr. Erol CİHAN

Hazırlayan : H. Nezaket Özfirat

İSTANBUL - 1994

23349

T.C. Kaynak göstererek, fotokopi  
çektirilebilir.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü  
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı

Nezahat  
Özfiyat  
M. Özfiyat

**ATATÜRK'ÜN SANAT ANLAYIŞI  
VE  
TÜRK SANATÇISINDAN BEKLEDİKLERİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Danışman : Prof.Dr. İLHAN AKIN

Prof.Dr. Erol CİHAN

Hazırlayan : H. Nezahat Özfiyat



İSTANBUL-1994

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	1
GİRİŞ.....	2

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### TÜRK SANATINDA ÇAĞDAŞ GELİŞMELER..... 4

I- OSMANLI DÖNEMİ KLASİK SANATI.....	4
II- OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA BATILILAŞMA DÖNEMİ .....	8
A- Batılılaşmanın Osmanlı Sanatına Etkisi .....	11
III- TANZİMAT DÖNEMİ.....	17
A- Tanzimat Döneminde Sanat Alanındaki Gelişmeler.....	19
IV- II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ.....	30
A- Sanatımızda Ulusal Etkiler .....	31
1- Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi .....	31
2- Savaş Döneminde Türk Resmi.....	34
V- CUMHURİYET DÖNEMİ.....	38
A- Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşu.....	38
B- Cumhuriyet Döneminde Sanat Kurumları .....	42
1- Güzel Sanatlar Akademisi .....	42
2- Halkevleri.....	46
3- Müzeler (Devlet Resim ve Heykel Müzesi).....	47
C- Cumhuriyet Döneminde Türk Sanatı.....	51
1- Mimarlık .....	51
2- Resim.....	58
a- Sanatçı Grupları .....	58
b- Sanat Etkinlikleri.....	62
3- Heykel.....	65

## İKİNCİ BÖLÜM

### ATATÜRK VE SANAT ..... 69

I-	ATATÜRK'ÜN SANATA KARŞI KİŞİSEL İLGİSİ .....	70
II-	ATATÜRK'ÜN SANAT ANLAYIŞI.....	73
	A- Atatürk'ün Kültür ve Uygarlık Konusundaki Düşünceleri .....	73
	B- Ulusal Kültürün Geliştirilmesi.....	77
	C- Atatürk'ün Sanat Anlayışı .....	80
III-	ATATÜRK VE SANATÇILARIMIZ.....	85
IV-	CUMHURİYET DÖNEMİNDE DEVLETİN SANAT POLİTİKASI.....	95
	SONUÇ.....	111
	RESİMLERLE CUMHURİYET DÖNEMİ .....	120
	RESİMLER İÇİN KAYNAK ESERLER.....	124
	KAYNAK ESERLER .....	125

## ÖNSÖZ

Tez çalışmamın kaynak eserlerinin belirlenmesinde ve araştırma konularının düzenlenmesinde değerli görüşlerinden yararlanmış olduğum hocam Sayın Prof. Dr. Oktay ASLANAPA'ya, çalışmaların tümünde benden ilgisini esirgemeyen ve önerileri ile beni yönlendiren danışmanım Sayın Prof. Dr. İlhan AKIN'a tezimi sunarken teşekkür etmeyi bir borç biliyorum.

H. Nezahat Özfırat

## GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında devlet yönetimi devrimin anlayışına uygun ve tutarlı bir sanat politikası izlemiştir. Sanat alanında yapılan etkili girişimler ve yaygın uygulamalar, devrime yönelik diğer etkinliklerle de uyumluluk göstermiştir. Bu çalışmalarla sanatçılara en uygun yaratma ortamı sağlanmasına çalışılmış, aynı zamanda sanatı toplumun geniş kesimine ulaştırmak hedefi amaçlanmıştır. Kültürel kalkınmaya devrimleriyle yön vermiş olan Atatürk'ün kültür, uygarlık, eğitim ve bilim konusundaki görüşleri ve buna bağlı olarak sanat anlayışı, dönemin sanat politikasında etkin bir rol oynamıştır. Onun bu konudaki düşünceleri devlet yöneticileri ve aydın bir kesim tarafından değerlendirilmiş ve benimsenerek uygulama alanına geçirilmiştir.

Çağdaş Türk sanatının ilk aşamaları, Osmanlı döneminde batı uygarlığını örnek alan batılılaşma hareketleri içinde oluşmuştur. Batı sanatından örneklenmelerle yaratılan yeni sanat biçiminin kent ortamında yaygınlaşması Osmanlı devlet yönetimini bu konuda yeni kararlar almaya yöneltmiştir. Batı kökenli yeni sanat tarzına eğitimde yer verilmiş, sergiler ve diğer etkinliklerle desteklenmiş ve Cumhuriyet dönemine ulaşıldığında bu sanat tarzı belli bir düzeye gelmiştir. Bu dönemde yeni devletin sanat konusunda yapması gereken, öncelikle onu belirli bir kesimin egemenliğinden kurtarmak ve toplumun tüm bireylerine maletmek olmuştur. Bunun için de ilk olarak ulusal bir sanat yaratmak ve bu sanatı çağdaş uygarlık alanında kabul ettirmek amacıyla çalışmalar yapılmıştır. Eğitimde çağdaş sanat yöntemleri denenmiş, halkın sanatı araştırılıp geliştirilmiş ve onu batı sanatıyla bütünleştirmek yoluna gidilmiştir. Ulusal bir sanat oluşturmak için gösterilen bu çabalarda Atatürk'ün düşüncelerinin devlet yönetimini etkilemiş olduğu görülmektedir. Bu dolaylı etkilerin yanısıra, Atatürk sanat ortamında davranışları ile de sanatçılara güç vermeye çalışmıştır. Sanata ve sanatçıya saygı ve sevgi duyduğunu her fırsatta hareketleri ve sözleriyle belirtmiş, sanat olaylarını da çok yakından izlemiştir.

Günümüzde sanatçılar "Devlet Sanatçısı" ünvanını taşımaya hak kazanmış, dünya sanatçıları arasında tanınacak kadar başarılı sanatçılarımız yetişmiştir. Artık devlet desteğiyle açılan sergilerin yerini özel

galeriler ve bankaların açtığı sanat sergileri almıştır. Çağdaş nitelikte bir Türk sanatının günümüze dek uzanan bu gelişiminde, onu sağlam bir eğitim temeline oturtmuş olan ve sanatçılara özgür bir çalışma ortamı sağlayan Cumhuriyetin Atatürk dönemi, önemli bir geçiş evresi sayılır. Bundan sonraki tüm çalışmalar, bu dönemin etkisiyle daha bilinçli ve sistemli biçimde sürdürülmüştür.

Bu araştırmada çağdaş Türk sanatının tarihsel gelişimi, bu konuda ilk belirtilerin ortaya çıktığı batılılaşma döneminden başlanarak incelenmiştir. Sanat ortamındaki gelişmelerin yanında, daha ağırlıklı olmak üzere, sanatçıların düşünsel yöndeki gelişimi belirlenmek istenmiştir. Çağdaş gelişmelerin hız kazandığı Cumhuriyet'in ilk dönemi, Atatürk'ün sanat anlayışı ile birlikte değerlendirilmiştir. Böylece, onun düşüncelerinin bu aşamadaki yönlendirici etkisine dikkat çekilmiştir.

Araştırmada sanat sözü genel anlamda kullanılırken, örneklerde tümüyle resim, heykel ve mimari eserlere yer verilmiş, kısaca plastik sanatlar alanı ile sınırlı kalmıştır. Konuya geniş bir açıdan bakılacak olursa, güzel sanatlar kapsamında plastik sanatlarla birlikte müzik, edebiyat, tiyatro gibi sanat dallarını da içine alan geniş bir yelpazenin araştırmada ele alınmasının gerekliliği düşünülebilir. Cumhuriyet dönemi sanat yaşamımızdaki olumlu gelişmeler bu alanlarda da kendini göstermiş, bazı sanat dallarımız yeniden doğmuştur. Böylesine geniş bir araştırmanın tezimize katkılı olacağı hususunda şüphemiz yoktur. Ancak bunun yanında, konuya bakışı ve bir bütün halinde kavranmasını güçleştirecek kadar geniş bir alana yayılmakla, temel konunun çeşitli örnekler arasında kaybolup gitmesi ve vurgulanması istenen esas nokta olmak özelliğini yitirmesi de söz konusudur. Amaç; Atatürk'ün sanat anlayışını ve kültür devrimindeki etkilerini olabildiğince yalın bir biçimde yansıtabilmektir. Bu nedenle, araştırmamızı resim, heykel ve mimarlık gibi dar bir çerçevede tutarak, ana konuyu öne getirmeye çalıştık.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SANATINDA ÇAĞDAŞ GELİŞMELER

Türk sanatı'nda çağdaş gelişmeler, Osmanlı İmparatorluğu'nun batı ile ilişkilerinin yoğunlaştığı dönemlerde başlamıştır. Batılılaşmadan önce, Osmanlı klasik sanatı özellikle XV. ve XVI. yüzyıllarda en parlak dönemlerine ulaşmış, Anadolu Selçuklularından İstanbul'a kadar uzanan kültür gelişiminin batıya yönelik evrensel anlatımı olarak nitelendirilebilen Osmanlı klasik üslubunun etkisi geniş bir alana yayılmıştır. Askeri ve teknik alanlarda batıya dönük reformlar, beraberinde batı sanat ve kültürünü de getirmiştir. Yönetici kadro tarafından sürdürülen modernleşme çabaları, ilk önceleri batının her alanda taklit edilmesi şeklinde olmuş, Osmanlı toplum yapısının batıya uymaması gözardı edilmiştir. Batılılaşma çabaları, ardından gelen reformlar, Osmanlı klasik sanatının kendine has niteliklerinin yok olmasına neden olmuş, mimarlık alanında birçok batı üslubu yapılarında eski sanatın izlerini silerken, Osmanlı sanatının sembolü olan minyatürün yerini batı resmine bıraktığı görülmüştür. Osmanlı Devleti'nin son yıllarında, ulusal arayışlar batı etkilerinin toplumda özümsemesi ve sanatta çağdaşlaşma yolunda önemli adımlar olmuştur. Türk resmi, Osmanlı sanatından bağımsız şekilde çağdaşlaşmayı sürdürürken, Türk mimarlığının Cumhuriyet döneminde de Osmanlı sanatının etkisinde bir süre daha kaldığı görülmüştür.

Çağdaş Türk sanatından farklı özellikleriyle, bir başka araştırma konusu olan Osmanlı klasik sanatına, batılılaşma dönemindeki değişiklikleri izleyebilmek açısından kısaca değinmek yerinde olacaktır.

#### I- OSMANLI DÖNEMİ KLASİK SANATI

Osmanlı Devleti, İstanbul'un alınmasıyla, Anadolu Selçuklularından miras kalan Türk-İslam kültür birikimini, Bizans'tan devraldığı tekniklerle bütünleştirerek yeni bir birleşim ortaya çıkarmıştır. Osmanlı klasik sanat ve mimarisini biçimlendiren bu birleşim, XV. ve XVI. yüzyıllarda parlak bir dönemin temelini oluşturmuştur. Olgunlaşma süreci Fatih Sultan Mehmet zamanında başlayan Osmanlı klasik



sanatının ilke ve biçimleri XV. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşmiştir. Klasik dönemin standartlaşmaya yönelik üslubu, yönetimin merkezi yapı niteliğiyle bağlantılıdır (1). Cami ve diğer yapılarda Osmanlı mimarisi Osmanlı Devleti'nde genellikle imar işleri merkezden düzenlenen bir sisteme bağlı olarak gelişmiş, anıtsal yapılar ya da köprü gibi altyapı örnekleri, devletin denetiminde ülkenin çeşitli yörelerinde gerçekleştirilmiştir. Mimarlık alanında Türk-Osmanlı üslubu, Osmanlı Devleti'nin yükseliş döneminde Mimar Sinan ile büyük sentezine erişmiş ve Lale Devri'yle "Batılılaşma" adı verilen döneme kadar özeliğini büyük oranda korumuştur (2).

Klasik dönemde yapı çalışmalarının iki grup tarafından yürütüldüğü görülmektedir. Toplumun egemen sınıfları için çahşan mimarlar saray, cami, medrese, büyük kervansaray ve türbeleri yaparak, padişah ve devlet büyüklerinin isteklerini yerine getirirlerdi. Yapı alanının en alt kısmını halk çoğunluğunun evlerini yapan ustalar temsil etmekteydi. Osmanlı toplumunda yapı alanlarında çahşanlar önceleri loncalar halinde örgütlenmişler, önemli bir toplumsal dayanışma örneği olan bu kuruluşlar, Kanuni devrinde Hassa Mimarları adı verilen bir örgüte yerlerini bırakmışlardır. Mimar Sinan'dan sonra devletin bütün işlerini Hassa Mimarları yapmışlardır (3).

XVI. yüzyılda kurulmuş olan Hassa Mimarları Ocağı, saray tarafından ısmarlanan önemli yapıların tasarımından, malzeme ve inşaat defterlerinden sorumlu olup, vakıflar ve diğer kurumlarca yaptırılan binalar ve onarımlar, ocağın onayı alınmadan gerçekleştirilemezdi. Mimar yetiştirmesi ile bir tür mimarlık okulu niteliğine sahip olan Hassa Mimarları Ocağı, Osmanlı klasik yapı sanatında ilke ve üslup birliğini kolektif çalışma sistemiyle sağlamıştır (4).

Osmanlılar'da düşünce sistemi ve sanat anlayışı dine dayalı olup, şehirlere egemen en gösterişli yapılar dini olanlardı. Han, hamam, kervansaray ve çeşme gibi dini olmayan binalar bile vakıf yoluyla dini binaya

1 ) Aptullah Kuran, Çağdaş Kültürün Oluşumu, İstanbul : Metis Yayınları, 1988, ss.107-108.

2 ) Mete Tapan, "Türkiye'de Uygarlık, Bayındırlık, Kentleşme ve Atatürk" Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk, 2.b. İstanbul: Dr. Nejat E.Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1986, s.385.

3 ) Doğan Kuban, Türkiye Sanatı Tarihi, 5.b, İstanbul : Gerçek Yayınları, 1988, ss. 184-185

4 ) Kuran, s. 112.

gelir getirmesi için yaptırılırdı (5) . Cami ve diğer yapılarda Osmanlı mimarisi homojen bir karakter gösterir, taş en önemli yapı elemanıdır. Gösterişsiz silmeler, üst tarafı kemerli pencereler, kubbe örtü, az girintili çıkıntılı ve en çok birkaç sıra mukarnasla süslü kapılar, etki gücünü mimari kompozisyon bütünlüğünden alan, kütleli ve sade bir üslup yaratılmıştır. Yapıların dışındaki taş, çini, mozaik süslemeler zamanla terk edilmiş, buna karşılık çini, kaplama, boyalı dekorasyon, renkli camlar, hat ve ağaç işçiliği yoğun bir şekilde kullanılmıştır. XVIII. yüzyıl rokoko sanatı ve motifleri ortaya çıkıncaya kadar dekorasyonda sivri kemer, mukarnas veya baklavali başlık temel özelliklerdir (6) .

Hassa Mimarları Ocağı ile aynı yüzyılda kurulmuş olan Nakkaşhane, başlangıçta hattat, nakkaş, mücellit gibi kitap sanatçıları yetiştirirken, giderek her türlü el sanatlarını yapanları yetiştiren bir kuruma dönüşmüştür (7) . Ayrıca saray dışında, serbest sanatçıların da bulunduğu bilinmektedir. Bu sanatçılardan başarılı olanların saraya alındığı ve bu nedenle serbest sanatçıların bu yönde çaba gösterdikleri anlaşılmaktadır. Saray dışında usta çırak usulü ressam yetiştiren resim atölyeleri bulunmakta ve her yıl çıraklıktan ustalığa yükselecek sanatçılar bir törenle ustalık payesi almaktaydılar (8) .

Osmanlı klasik döneminde, minyatür sanatında ilk yıllarda görülen İran ve Orta Asya minyatürü etkileri, Kanuni'den sonra terkedilmiş, günlük yaşantıları konu alan eserler Osmanlı gerçekçiliğini etkilemiş ve bir yöntem olarak benimsenmiştir (9) . Minyatür sanatının en geniş uygulama alanı değişik tür ve nitelikte el yazmaları olmuştur. Bunlarda temalar güncel gerçekçi bir duyuşla ele alınmış, sahnelerin tarihsel bir gerçeği yansıtmaya gözetimci ve belgeci bir özen gösterilmiştir. Osmanlılar'a özgü bir başka resim alanı da yine padişah ve devlet büyüklerinin yaşantılarını konu alan surnamelerdir. XVI. yüzyılda İslam dünyası içinde sadece Osmanlılarda önemli bir yeri bulunan figürsüz manzara resimleri,

5 ) Mustafa Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, ss, 81-88.

(6 ) Kuban, ss. 180-181.

(7 ) Kuran, s.182.

(8 ) Günşel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s.189.

(9 ) Kuban, ss. 215-216.

Kanuni'nin sefer yollarını ve menzillerini belgeleyen ve bir ordu mensubu olan Matrakçı Nasuh'un el yazmalarında kullanılmıştır (10) .

---

(10 ) Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 1.b. İstanbul : Remzi Kitabevi Yayınları, 1986, ss.31-34.

## II- OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA BATILLAŞMA DÖNEMİ

Batılılaşma hareketleri, Osmanlı Devleti'nin gerileme dönemlerinde yıkılışı önlemek için kurtuluş çarelerinin aranması ve bu çabalarda batı uygarlığının bir örnek olarak alınması sonucunda ortaya çıkmıştır. Batı uygarlığına yönelişin devlet politikasında yer alması ve bir program halinde ortaya konulması, önce askerlik alanında olmuş, böylece daha üstün durumda olan batıya karşı ancak batının silahları ile karşı konulabileceği düşünülmüştür (11).

Batının üstünlüğü, Rönesans ve Reform hareketlerinin yarattığı kültürel, siyasal ve toplumsal gelişmelerin sonucudur. Batıdaki gelişmelerden habersiz, onlara uzak kalan Osmanlı Devleti aydınlanmaya ters düşen tutumunu uzun yıllar sürdürmüştür. Teokratik ve totaliter bir devlet düzeninde, dine dayalı dünya görüşünün öyargıları ile batıya kapalı kalan Osmanlı toplumu, XVIII. yüzyıl boyunca uğradığı yenilgilerle sarsılınca, karşısındaki gücün üstünlüğünü sezmiş ve kaynaklarını araştırmaya yönelmiştir. Sonunda batının yeni askerlik teknolojisi ve bunun temeli olan bilimlerin benimsenmesi gerekliliği ortaya çıkmış, kapılar batı ülkelerine açılmaya başlanmıştır (12).

Bütün bunlar, XVIII. yüzyıldan önce Osmanlılar'ın batı ülkelerinden hiç etkilenmediği anlamına gelmez. Batılı fikirleri ve uygarlığı reddederken, yine de taklit edecek, benimseyecek kadar yararlı ve çekici pek çok şey bulmuşlardır. Avrupalı diplomatlar, tacirler ve bilim adamlarını Osmanlı ülkesinde her zaman görmek mümkün olmuştur (13). Bu ilişkiler pek fazla önemsenmemiş, Osmanlı İmparatorluğu, yükselme döneminde kendi kültürünü batınınkinden üstün saymış, batının bir model olarak izlenmesi bir sorun halinde ortaya çıkmamıştır (14). Devletin gerilemesinin yöneticiler tarafından farkedilmesi ve devletin kendi kültür olanaklarına bağlı kalınarak alınan bazı tedbirlere rağmen, bunun durdu-

(11) Hamza Eroğlu, Türk İnkılap Tarihi, İstanbul : Yüksek Öğretim Kurumları, Milli Eğitim Basımevi, 1982, s. 51.

(12) Macit Gökberk, "Aydınlanma Meselesi, Devrimler ve Atatürk", Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk", s. 297.

(13) Bernard Lewis, Modern Türkiye'nin Doğuşu, 4.b, Ankara : Türk Tarih Kurumu Yayınları, IV. D-Sa. 8, 1991, s.297.

(14) Şerif Mardin, Türk Modernleşmesi, 1.b, İstanbul : İletişim Yayınları, 1991, ss.11-21.

rulamaması üzerine gözler Osmanlı Devleti'nden daha güçlü bulunan batılı devletlere çevrilmiştir. Devleti yönetenler, yıkılışı önlemek ve devlete yeniden güç kazandırmak için batının bilgi ve tekniğinden yararlanmak, batı örneklerine göre memlekette yenilikler yapmak istemişlerdir. Bu çabalar, devletin siyasal yapısında olduğu kadar, toplumsal ve kültürel varlığında da değişikliklere yol açmıştır (15).

Lale Devri'yle başlayan batıya yöneliş, I. Mahmut ve I. Abdülhamit ve özellikle III. Selim zamanında hızlanmıştır. Matbaanın kurulmasının ardından, askerlik alanındaki yenilikler ve batı yöntemleri ile eğitimin, sosyal ve kültürel alanlarda da etkileri olmuştur. Saray çevresinde başlayan Fransız modasıyla, batı uygarlığının kişinin refahına yönelik değerleri Osmanlı idareci sınıfına sızmıştır (16).

III. Selim zamanında gerçekleşen diplomasi reformu, Avrupa ile ilişkilerde önemli bir aşama olmuştur. Avrupa başkentlerinde düzenli ve sürekli Osmanlı elçiliklerinin kurulması, batı ilişkilerinde yeni bir dönemi başlatmıştır. Avrupa devletleri ve işleri üzerinde doğrudan doğruya ve daha güvenilir bilgi sağlamanın yanında, birçok insana Avrupa kentinde yaşayarak, batı kültürünü yakından tanımak olanağı doğmuştur. Laik eğitim görmüş sivil bürokratlar başkenttin siyasal ve kültürel yaşantısında gittikçe artan bir rol oynamaya başlamışlar, yabancıların ve azınlıkların devlet divanlarındaki egemenliği azalmıştır (17).

Batılılaşma devlet yapısında değişikliklere yol açarken, öte yandan toplumun sosyal ve kültürel yaşantısında değişmelerle birlikte tepkilerin de oluşmasına neden olmuştur. Bu tepkiler zamanla isyanlarla sonuçlanmış, geriye adımlar olumlu gelişmelerin yanında daima yer almıştır. İsyanların nedenini, yenileşme hareketlerinin toplumun kendisinden gelmeyip, yönetici kadronun müdahale ve zorlamalarıyla yürütülmeye çalışılmasında aramak gerekir. Batıdan gelen biçimin özü, toplum yapısına yabancı kalmaktadır. Geleneksel kültürümüzde bulunmayan ve üretilmesi olanaksız bir düşünce, teknik ve beğeninin ürünü olan bu biçimler dışardan getirilenle, onu sürdürmekte olan bünye

---

(15) Cezar, b. I,

(16) Mardin, ss.11-21.

(17) Lewis, ss. 61-63.

arasında sürekli bir karşıtlık yaratmıştır (18). Batı tarzı yaşantıyı bir üst sınıfın ayrıcalığı ve yerel kültürün kösteklenmesi olarak algılayan başkent'in orta ve alt sınıfları, devletin karışık dönemlerinden yararlanarak, yeniçerilerle ve sadrazamın düşmanlarıyla birleşmiş ve ayaklanmışlardır. Batıyla kurulan ilişkileri, halkın yararlarının unutulması olarak değerlendiren ve Osmanlı toplumunun kendi bünyesinden kaynaklanan bu dirençler, Cumhuriyet dönemine kadar, tüm batılışma hareketlerinde toplumsal bir tepki olarak her zaman görülmüştür (19).

Tarihimizdeki batılılaşma hareketleri, yöneticiler tarafından belirli programlar çerçevesinde sürdürülmüştür. Bununla devletin yeniden güç kazanmasının yanında, toplumu batı uygarlığı ile aynı düzeye yükseltmek amaçlanmıştır. Ancak, Osmanlı Devleti'nde batılılaşmak olarak düşünülen, günümüzde çağdaşlaşmak diye değerlendireceğimiz bu girişimlerin, batının çağdaş uygarlığa geçmesinden daha farklı bir biçimde geliştiği görülmektedir. Öncelikle, toplumsal, askeri ve yönetsel alanlarda yapılan tüm yenilikler, toplumun yapısı dikkate alınmadan uygulanmıştır. Bu alanlarda batı modellerinin uygulanması, batı kültürünün ülkedeki egemenliğini arttırmış, Osmanlı toplumu ister istemez batı kültürünün etkisi altına girmiştir. Bu kültürün ülkede ağırlık kazanmasının oranı padişahların kişiliklerine göre değişmiştir. Gücün tek bir kişi ya da az sayıda bir kadronun elinde toplanması, batıda gelişen yeni uygarlık anlayışı ile bağdaşmamaktadır. Batıya büyük bir hoşgörü ile yaklaşılıp, reformlar gerçekleştirilirken, toplum yönetim ve düşün alanında hoşgörü ve adalet ilkelelerinden uzaklaşmıştır. Yöneticiler tarafından topluma batı modelleri önerilirken, bilimsel bulgulara dayanan ve toplum gereksinmelerini temellendiren bir amaçlar dizisi araştırılmamıştır. Batı taklit edilerek biçimlenen yeni değerler sisteminin tüm topluma yön vermesi istenmiştir. Böylece batı modeli etkisinde biçimlenen üstyapı kurumlarının toplum üstündeki tek yönlü ağırlığı giderek çoğalmıştır. Osmanlı Devleti batılılaşma ile siyasal varlığını sürdürmek isterken, batının kendi geleneksel varlığını sona erdirdiğini farkedememiştir. İmparatorluğun bazı yöreleri bir süre daha direnmiş, başkent İstanbul'da özellikle saray çevresinde çöküş hızla gerçekleşmiştir. Batılılaşmak, yabancı devletlerle olan iliş-

(18) Server Tanilli, Uygarlık Tarihi, 6.b, İstanbul: Say Yayınları, 1991, s.457

(19) Mardin, s.21

kilerin artmasına, XIX. yüzyılda Osmanlı toplumunun dıştan sömürülmesi haline dönüşmüştür. Osmanlı topraklarında büyük yabancı devletler kendileri için ekonomik, politik, askeri yararlar sağlamak yolunu tutmuşlar, Osmanlı İmparatorluğu gün geçtikçe sömürünün yanı başında, ayrıca İmparatorluğu parçalama çalışmalarına hedef olmuştur (20). Batılaşıma, Osmanlı tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olarak uygulama yöntemlerinin ve amaçlarının tartışılabilir olmasına karşın çağdaşılaşma yolunda ilk ve en önemli adımlar olarak kabul edilmelidir. Bütün bu girişimler Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden geçerek ve gelişerek, Cumhuriyet dönemiyle birlikte gerçek anlamını yeni bir devlet yapısında bulmuştur.

#### **A- Batılaşımanın Osmanlı Sanatı'na Etkisi:**

Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşmak amacıyla başlatılan yenilikler, öncelikle padişahların düşünce tarzı, dünya görüşü ve yönetim gücüyle sıkı bir bağlılık içinde şekillenmiş, sanat konuları da aynı ortam ve koşullara uygun gelişme göstermiştir. Sanatla ilgili konuların ele alınış ve biçimlenişinde, padişahların doğrudan doğruya veya dolaylı bir şekilde sanata karşı tutumları önemli oranda rol sahibi olmuştur.

Ülkede ıslahat hareketlerinin hız kazanması ve yeniliklerin gerçekleşmesinde, III. Selim'in batıya dönük, yenilikçi kişiliği önemli bir faktördür. Askerlik alanında batının bilim ve teknolojisini örnek alan eğitim sistemiyle başlatılan modernleşme çabaları, mimarlık alanında kullanıma gereksinme duyulan yeni yapılar sorununu gündeme getirmiştir. III. Selim döneminin yapı tarihimiz yönünden önemli sayılması gereken bir noktası da, büyük çaplı kışla yapımının bu padişah zamanında başlatılmasıdır. Yapılarda yabancı mimarlardan yararlanılmasıyla bu mimarların etkinliğinin giderek artacağı bir sürece girilmiştir (21).

II. Mahmut zamanında, devlet için yüzyıllardır büyük sorun haline gelen Yeniçeri Ocağı kaldırılarak, modern bir ordu düzenine geçilmiş ve bunu devlet yönetiminde yapılan yenilikler izlemiştir. Taşra ayan ve eşrafının gücünün kırılması ve ulemanın da etkisiz hale getirilmesiyle,

(20) Tapan, ss. 383-384

(21) Cezar, s.20.

yönetimde tek güç olarak kalan II. Mahmut artık tüm gücüyle memlekette yapılacak reformlara yönelmiştir. Zaman zaman baskıya dönüşen uygulamalarla birlikte, bu dönemde sosyal yapıda gelecekte temel oluşturacak değişimler meydana gelmiştir. Müzikten giyime, askerlikten eğlenceye kadar ülkenin her alanda yeni oluşumlara sahne olduğu bu dönem Tanzimat hareketlerine uygun bir ortamın hazırlayıcısı olmuştur (22).

Devlet düzeni ve sosyal yaşantının modernleştirilmesi Osmanlı İmparatorluğu'nda yön ve tür değişikliği yaratmış, bunun sonuçları her alandan daha fazla mimarlıkta kendini göstermiştir. Hükümdar ve önemli devlet adamlarının bundan böyle farklı yaşantı sürdürmek istemeleri, ayrıca toplumsal fonksiyonları içeren yapıların yoğunluk kazanmaları, geçmiş yüzyıllarda mimaride önemli yer tutan dini yapıların sayıca azalmasına ve önemini yitirmesine neden olmuştur (23). Yine de, dini yapılar az sayıda da olsa sultan camileri türünde göze çarpmaktadır. III. Selim devrinden Selimiye Camisi, II. Mahmut döneminden Nusretiye Camisi üslup yenilikleri gösteren, Osmanlı klâsik dönem camilerinden farklı yorumlanmış örneklerdir. Başlangıcı XVIII. yüzyılda görülen anıtsal kuruluşlar, kışlalar ve büyük okulların yanısıra, geleneksel Osmanlı sarayının pavyon karakterindeki mimarisinin yerine ortaya çıkan Avrupa sarayları türünde bir saray mimarisi, batılılaşma ile birlikte gelen yeniliklerdir. İstanbul'un geleneksel ölçüsünü bozan ilk batılı yapılar askeri kuruluşlar olmuştur. III. Selim'in ordudaki yenileşmelerle ilgili olarak Selimiye, Tophane, Ayazağa ve Çengelköy'e yaptırdığı kışlalar ve Humbarahane'ye XIX. yüzyıl boyunca yenileri eklenmiş ve eskileri onarılmıştır (24). Kışlaların yanısıra okul ve hükümet binaları da, toplum yararına yönelik ve sosyal yaşantının bir gereği olarak bu dönem yapılarının çoğunu oluştururlar. Yine bu yüzyıllarda başkent nüfusunun artması ve ticaretin önem kazanmasıyla, İstanbul'da apartman tipi yapılar çoğalmıştır. Bu yapılar, Türk mimarlık alanında bir plan yeniliğine yol açmış olmalıdır (25).

(22) Tuncer Baykara, Osmanlılar'da Medeniyet Kavramı, İzmir : Akademi Kitabevi, 1992, ss.101-108.

(23) Cezar, s.81.

(24) Kuban, ss. 242-243.

(25) Cezar, ss.81-88.



Mimarlık alanında batı etkileriyle farklı işlevli yapılar ortaya çıkarken, yabancı mimarların da katkılarıyla, batı üslubu özelliklerini taşıyan motifler de Türk-Osmanlı mimarisinde görülmeye başlanmıştır. Lale devri saray mimarisinde Avrupalı sanatçılar tarafından kullanılan Avrupa rokoko ve barok üslupları, zamanla Türk mimarlarınca da benimsenmiş ve Osmanlı yapılarında yaygınlaşmıştır. Osmanlı mimarisinin bütün dekoratif nitelikleri çözülmüş ve ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Bu şaşılacak değişme sonunda, mukarnaslı başlıklar ve sivri kemerler yerlerini, garip bir biçimde yorumlanmış batılı biçimlere terketmişlerdir (26). Bununla birlikte, XVIII. yüzyılda genellikle saray mimarisine egemen olan rokoko ve barok üslupları, yüzeysel görüntüyle Osmanlı klasik bezemesini etkilemişse de, klasik yapısında ana kitlenin dikeyleşmesi dışında pek etkili olamamış, oranlar da değişmemiştir. Osmanlı dünyası rokoko ve barok üslubunu Avrupa'dakinden farklı olarak, dinsel ve bilimsel çerçeveden soyutlamış, salt biçimsel yönüyle benimsemiştir (27). Osmanlı klasik mimarisinin temel unsurlarının, batı motifleriyle bezenmiş olmalarına karşın, XVIII. yüzyıl yapılarında yine de sürdürüldüğü, XIX. yüzyılda ise batı seçmeciliğinin biçimsel davranışlarının etkisiyle tamamen kaybolduğu görülür (28).

XVIII. yüzyıl ortalarında batılı biçimlerle değişen mimari süslemelerde, duvar resimleri yeni bir akım olarak karşımıza çıkar. Duvarlarda kalem işi nakışların yerini alan barok ve rokoko süslemelerin arasına yerleştirilen manzara resimleri bu türün en belirgin örnekleridir. Şeritler veya panolar halinde düzenlenen ve erken örnekleri saray içi süslemelerinde görülen manzara resimleri, II. Mahmut zamanında anıtsal boyutlara ulaşmış, gelişme sürecini tamamlamıştır. Önceleri az sayıda renkler ve toprak boyalar kullanılırken, XIX. yüzyılın ilk yarısındaki duvar resimlerinde toprak boyaların yerini yağlı boya almıştır. Geleneksel minyatürün ayrıntıcı yaklaşımını koruyan, öte yandan batı resminin derinlik kavramları ve teknik bilgilerinin uygulandığı ilk örneklerde konular genellikle Boğaz ve Haliç görüntüleridir. Son dönemdeki gelişmeler içerisinde resimlerde konular da değişmiştir. Avrupa kartpostal

---

(26) Kuban, s. 239.

(27) Kuran, ss. 307-311.

(28) Tapan, ss.385-386.

örneklerindeki gibi kuleli, şatolu kır görüntüleri, av sahneleri ve figürlü resimler yaygınlık kazanmaya başlamıştır. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda başkentte saray ve çevresinde bu değişmelerle birlikte, kullanım alanı da genişleyen duvar resimleri, imparatorluğun öteki yörelerinde de kısa sürede yayılmıştır. Taşrada duvar resimleri, duvar nakkaşlığı yapan ustaların çevre ve gelenek etkileri, deneyimleri sonucunda yeni bireşimlere gitmiş, XIX. yüzyıl boyunca duvar resimlerinde değişik üsluplar ortaya çıkmıştır. Anadolu ve Rumeli'de bu tür uygulamaların tanınması ve yayılması, başkent yaşantısına ayak uydurmaya çalışan ayanlar yoluyla olmuştur. İstanbul'dan gelen sanatçıların yetiştirdikleri yörenin halk sanatçıları taşrada bu sanatı yürütmüşlerdir (29). Anadolu'da duvar resimlerinin bir halk sanatı haline geldiği ve yeni yorumlarla bir başka görünüm kazandığı görülmektedir. Resim sanatının gelişmesinde belli bir payı bulunan bu uygulamalara, resimsel değerlerden çok, süslemeci değerler egemendir. Halk sanat üslubunun naif değerlerine bağlı olan bu duvar resimleri resim sanatının bireysel çabalarının bir karşılığı olarak değil de, anonim nitelikte bir zanaat çabasının uygulamaları şeklinde değerlendirilebilir (30).

Bu dönemde duvar resimlerinin yapı alanında İstanbul ve taşrada büyük bir hızla yayılmasına karşın, batı anlayışında bir resim sanatının saray dışında henüz tanınmadığı anlaşılmaktadır. Sarayda bulunan yabancı ressamın yanı sıra, azınlık ve müslüman portre ressamı, kozmopolit bir grup oluşturmakta, padişah portreleri ve gravürler yapmaktadırlar. III. Selim'in portrelerini yapmış olan Kapıdağlı Konstantin ve aynı zamanda hattat olan Türk ressamı Mustafa Rakım Efendi ile Bozoklu Şakir Efendi'yi bunların arasında bilinen isimler olarak saymak mümkündür (31).

II. Mahmut'un resim konusunda gösterdiği duyarlılık ve resme olan sevgisi, sarayda sanatçılara ve batı resmine karşı ilginin artmasında önemli bir etken olmuştur. Onun zamanında da, önceki gibi saraya Avrupalı ressamın gelişi devam etmiş, saraydan resim hiçbir zaman eksik olmamıştır. Sarayın resimle ilgisinin daha çok portre alanına

(29) Renda, ss. 195-197.

(30) Tansuğ, ss.80-81.

(31) Renda, ss. 187-188.

yönelik olması, bu sanatın inançlarına ters düşen halktan uzak kalmasının nedeni sayılabilir. Figürün kullanılmadığı manzara resimlerinin halk arasında daha fazla ilgi görmüş olduğu bir gerçektir. Yalnız saray çevresinde gelişebilen resim, giderek Osmanlı toplumunun üst katlarında bir statü sembolü sayılmıştır. II. Mahmut'un resimlerini devlet dairelerine astırdığı ve paralarında da kendi resmini kullandığı görülmüştür. Nakkaşlık daha önceleri müslümanlara ait bir sanat dalıyken, artık serbest bırakılmış ve böylece müslüman nakkaşların çalışma alanlarıyla birlikte gelir kaynakları da azalmaya başlamıştır. Bunun bir başka yönü, müslüman ustaların çekindiği bazı konuların yeni ustalar tarafından rahatlıkla işlenmesi ve bu sanatın daha kozmopolit bir yapıya dönüşmesidir. Böylelikle Osmanlılar'ın ortaya koyduğu geleneksel resim anlayışı da önemini yitirmeye başlamıştır. Resim konusundaki davranışlarının halkın tepkisine neden olması üzerine, II. Mahmut resme olan ilgisini halkın gözünden uzak tutmuş, fakat sanatçılara her zaman değer vermiş ve onları gözetmiştir. Elyazması kitapların matbaanın kurulmasından sonra sayıca azalması minyatür resmin çalışma alanını sınırlarken, batı tekniklerinin kullanıldığı figürsüz manzara resimleri değer kazanmıştır (32).

Bu arada batı tarzı resim saraydan başka bir çevrede de tanınmaya başlamıştır. Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahri-i Hümayun gibi askeri okullara, Tıbhane ve Harbiye de eklenmiştir. Bunlardan mühendislikle ilgili olanlarda teknik resim türünde de olsa batı resmi görülmektedir. Bir süre sonra da resim derslerinin bu okulların tümünde ders programlarında yer almasıyla, batı resmi daha geniş bir uygulama alanı bulmuştur.

Batılılaşma hareketleri içerisinde, bilim ve teknolojinin ülkeye getirilmesi askerlik ve devlet yönetiminde pek çok etkiler yapmış, fakat sanayide gelişme olamamıştı. Osmanlı padişahları sanat alanlarıyla ne kadar ilgili olurlarsa olsunlar, siyasal ilişkilerinde çağın gelişme sorunları karşısında giderek artan bir zayıflık ortaya koymuşlar, gelişen sanayi üretimi koşullarının ülkede yaratabileceği sorunlara çözümler aramaktan uzak kalmışlardır. Seramik ve tekstil gibi büyük sanayi ve ihrac potansiyeli olan alanlar XVIII. yüzyıldan sonra güçsüzleşerek Avrupa ürünlerine

(32) Baykara, ss.53-59.

yenik düşmüş, nitelik yönünden sıradanlaşmaya yüz tutmuşlardır. Atölye ve tezgah uğraşlarının hızlı bir çöküntüye uğrayışı, XVIII. ve XIX. yüzyılda Avrupa'dan ithal edilen ve yeni bir beğeni ortamı bulan sanayi ürünlerinin giderek piyasayı kaplaması yüzündendir. Batı etkilerinin yoğunluğu ile karşılaşmadan önce saray el sanatlarının büyük ölçüde desteklenip korunduğu bir yerdirdi. Burada nakış resmî atölyelerinin yanısıra, çini ve kumaşların motif dizaynlarının hazırlandığı atölyeler ve oyma, kakma işçiliği yapılan ortamlar vardı. XIX. yüzyılda Topkapı Sarayı'nın tamamen terkedildiği, zanaatle uğraşanların saray çevrelerine kabul edilmedikleri görülüyor. Çünkü bu çevrelerde resim ve heykel artık batı yöntemlerine uygun kurallar çerçevesinde ele alınmaktadır. Barok ve rokoko sanatı beraberinde saraya İtalyan ve Hollanda çinilerini tanıtmış, Avrupa çinileri tercih edilir olmuştur. Yine de geleneksel bazı sanatların XIX. yüzyılda varoluş çabaları sürmüştür. Halı, dokuma, cam, porselen ve çini, Yıldız ve Tekfur Sarayları gibi özel yerlerde, Beykoz ve Hereke'de fabrika ortamına kavuşturulmuştur. Bunun yanında kalitesi giderek bozulmasına rağmen, üretimine devam eden Kütahya çiniciliğinden sonra, Çanakkale'de seramikte yerli bir sanat akımı oluşmaktadır (33). Avrupa etkisinin halk tabakasındaki yankılarına örnek sayılan, rokoko süslemelerini, Ege ve Batı Anadolu çömlekçiliğinden izleri taşıyan Çanakkale seramikleri, XIX. yüzyıl sonuna dek değerli yapıtlarıyla karşımıza çıkacaklardır. El tezgahı ürünü olan halı henüz müşterisi olduğu için tamamen ölmemiş, ekonomik yaşantıları değişmemiş olan Anadolu halkının yerel ürünleri olan kilim ve dokuma bir süre daha geleneksel görüntülerini korumuşlardır (34).

---

(33) Tansuğ, ss.75-79.

(34) Kuban, s.250.

### III- TANZİMAT DÖNEMİ :

XVIII. yüzyıl Avrupa'da bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte sanayi alanında da büyük ilerlemeleri başlatmış, gelişen Avrupa devletleri sanayi üretimi için yeni kaynaklar araştırmaya ve ürünlerini pazarlayabilecekleri ülkelere yönelmeye başlamışlardır. Devletler ticaret alanlarında birbirleriyle yarış halindedirler. XIX. yüzyıl ilerledikçe emperyalizme dönük bir politika gelişirken, Osmanlı Devleti onların siyasal planlarında yer alan ülkelerden biri haline gelmektedir. Osmanlılar ise, güçlenen batı devletlerine ayak uydurmak için sürekli olarak reformlar gerçekleştirirken, batılı fikirlerle yetişen yeni idareci sınıfı ortaya çıkmıştı. Bu idealist ve tutkulu kadro, reformlardan siyasal avantaj sağlamanın devletin bütünlüğünü ve egemenliğini her türlü tehditten korumak için zorunlu olduğunu savunuyordu. Avrupa devletleri de sanayi üretiminde kendilerine uygun bir ortam arayışı içerisinde Osmanlı ülkesine yönelmiş, azınlıklar yoluyla baskılarını arttırmışlardı. Bu şartlarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun karşısına çıkan Mısır sorunu, Osmanlılar ve batı devletlerinin menfaatlerinde bir uzlaşma zemini yaratmış ve Tanzimat Fermanı ilan olunmuştu. Tanzimat Fermanı'nı bir süre sonra yine siyasal amaçlarla ilan edilen ilk anayasa, Kanun-u Esasi izleyecek ve bundan sonra böyle yabancı devletler, imparatorluğun iç ve dış politikasında çok daha fazla söz sahibi olacaklardır.

Tanzimat Fermanı, II. Mahmut'un ölümüyle yerine geçen I. Abdülmecit zamanında, Mustafa Reşit Paşa'nın girişimiyle Gülhane'de halka okunmuştu. Bu fermanla topluma eşitlik ve özgürlük vaadedilirken, temel hakların korunacağı sözü verilmişti. II. Mahmut döneminde kurulan yeni ve modern devlet düzenine hukuk idare, yargı ve maliyede getirilen yeniliklerle, devletin çağdaş hukuk anlayışına yöneldiği görülüyordu. Ancak, Tanzimat'ın diğer reformlar gibi toplumdan kaynaklanmayıp, yöneticilerin istekleri ile gerçekleştirilen bir ferman niteliğinde olması, çabaların tek yönlü kalmasına neden olmuştur (35).

Osmanlı yöneticileri Tanzimat'la eşitlik ve özgürlük ilkelerini memlekette yaymaya çalışırken, azınlık ve müslüman kesimi karşı karşıya getirmişlerdir. Müslüman Türk halkın hristiyan ve musevilerle eşit hak ve

(35) Eroğlu, ss.51-58.

özgürlüklere sahip olması sorun yaratmış, eşitlik müslümanlarca bir türlü kabul edilememiştir. Bu uygulama uzun süre tam olarak yapılamamış, başarısızlığın kendi çıkarlarının gerçekleşmesine engel olduğunu gören batı dünyası, yaptığı müdahalelerde kendisini iç işlerimize karışmada haklı görmüştür (36).

Tanzimat'ın son yıllardaki gelişimi devlet yöneticilerini zor durumda bırakacak sonuçlar doğurmuş, Osmanlı Devleti'nin bünyesinde yer alan farklı topluluklarda bağımsızlık istekleri ve bölünmeler artmıştır. Azınlık toplumunun 1856 Islahat Fermanı'ndan sonra daha da güçlenmesi devlette iç krizi başlatmaktadır. Yabancı sermayenin ülkeye kolaylıkla girmesi azınlık toplumuna destek sağlarken, onların ticaret alanını ellerine geçirmelerine neden olmuştur. Tanzimat sırasında doğmaya başlayan Hayriye Esnafı bile yabancı sermayeden yardım gören azınlık ticaretiyle rekabet edemezken, Türk endüstrisinin birçok dalları yıkılmaya yüz tutmuş, Türkler artık sadece memur ve çiftçi olacak bir duruma girmeye başlamıştır. Devlet kendi yaptığı reformların doğal sonuçlarından önce kendisi rahatsız olmuş, bu sonuçları durduramamanın sıkıntısı içinde, kendi kendisiyle çelişik duruma düşmüştür. Kurulan yeni kurumlardan yetişen fikir ve yazı adamları aydın kuşaklar olarak, Tanzimat reformlarına ve devlete karşı ilk tepkileri veren kişilerdir (37). Devlet yönetimine ve Tanzimat'a karşı ilk eleştiriler Yeni Osmanlılar'da görülmektedir. Mutlak idarenin baskıcı tutumuna karşı, meşrutiyet yönetimi ve bir anayasanın gerekliliğini savunan Yeni Osmanlılar, şeriatın müslüman geleneklerine en uygun yöntem olduğunda ısrar ederken, batılaşmayı da reddetmiyorlardı. Avrupa modeli bir yönetimden yanaydılar. Hukuk, iktidar ve demokrasi sonuçlarında karışık ve çelişkili düşüncelerinin yanısıra, Yeni Osmanlılar'ın toplumun değişme sorunlarını kavrayışları Tanzimat yöneticilerinden daha isabetli olmuştur (38).

Anayasanın ilanı ile başlayan I. Meşrutiyet dönemi, özellikle daha sonraki olaylara öncülük etmesi ve yeni fikirleri olgunlaştırması bakımından büyük önem taşımaktadır (39). Bu dönem ve II. Meşrutiyet'e değin

(36) Hikmet Altuğ, Atatürk'ün Çağrısı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Basım Atölyesi, 1990, ss.74-75.

(37) Hilmi Ziya Ülken, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, İstanbul : Ülken Yayınları, 1979, ss.34-35.

(38) Lewis, ss.149-172.

(39) Eroğlu, ss.51-58.

ülke yönetiminde söz sahibi olan II. Abdülhamit, batıcılığı teknik, idari sistem ve askeri kuruluşları ile özellikle eğitim yönünden almayı sürdürürken, bunun yanında müslümanlığı da tebası arasında güçlendirmeye çalışmıştır. Batıyı, batıda geliştirilen bilimle bir tutan aydın bir kuşak yetiştirirken, Osmanlı ulusal birliğine sahip çıkılmaya çalışıldığı görülmüştür. Padişaha karşı muhalefette bulunan Jön Türkler'de bu fikirler sistemleştirilmek istenmiş ve II. Meşrutiyet'in ilanından sonra devletin yönetiminde İttihat ve Terakki Partisi tarafından da aynı politika izlenmiştir (40).

#### **A- Tanzimat Döneminde Sanat Alanındaki Gelişmeler :**

Tanzimat Fermanı ile başlayan ve II. Meşrutiyet'e dek süren dönemde, Osmanlı Devleti'nin Avrupa ile ilişkilerinin yoğunluk kazandığı, ülkede batılılaşmanın yabancılaşma olarak ifade edilebilecek bir görünüme dönüştüğü gözlenmektedir. Avrupa devletleri ile yapılan ticaret anlaşmaları ve azınlıkların ülkede güç kazanmaları sonucunda, imparatorlukta gayrimüslim ve yabancılardan oluşmuş egemen bir grup her alanda etkinliğini arttırmıştır. Toplum yapısına uymayan batı kültürü daha önce de olduğu gibi, padişah ve saray çevresinde bu kez yabancı ve azınlık grubunun giderek artan katkılarıyla da güçlenerek gelişmektedir. Bu kültürün toplum bünyesinde sindirilmesi uzun bir zamanı gerektirecek gibi görünmektedir. Bu arada sanatçı yönü ağır basan ve sanatçılarla ilgisini her zaman belirtmekten geri kalmayan Abdülmecit ve Abdülaziz gibi padişahların ülkede çağdaş sanatın gelişimindeki rolünü gözden uzak tutmamak gerekir. Bu çabalar basın yoluyla, dergiler ve günlük gazetelerde çıkan güzel sanatlar ve eski eserler hakkındaki yazılarla da desteklenmektedir. Tiyatro ve resim sergileri, açılan müzelerle toplumda sanat ilgisinin uyandırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Mimarlık alanındaki uygulamalarla, Avrupa'nın üsluplarının da etkileri sonucunda ülke özellikle başkentte karmakarışık bir görünüme bürünmüştür. Buna karşılık resim konusunda büyük ilerlemeler kaydedilmektedir. Eğitimin bu alandaki öneminin devlet yöneticileri tarafından kavranması ve dikkatle ele alınması, memlekette batı anlayışında bir

(40) Mardin, ss.11-21.

resim sanatının yerleşmesinde yardımcı olmaktadır. Plastik sanatların bir başka alanı olan heykeltçilik ise, mimarlıkla aynı çizgiyi izleyerek batı yorumuyla tanınacak, heykelin toplumca benimsenmesi zamanla olacaktır. Bu dönemde ise heykel alanında herhangi bir gelişme sözkonusu değildir. El sanatları toplumda geleneksel özelliklerini korumaya çalışırken, endüstride devlet Avrupa etkisine yenik düşmüştür. Sadece belirli kuruluşlarda ve az da olsa çalışmaların yapılması ile tamamen ortadan kalkmasına engel olunmaktadır.

XIX. yüzyıl içerisinde Osmanlı padişahlarının yıllardır oturdukları Topkapı Sarayı'nın terkedilmesi yeni sarayların yapımını gerektirmiştir. Bunun üzerine Yıldız, Dolmabahçe ve Çırağan gibi görkemli anıtsal yapılar meydana getirilmiştir. Ermeni asıllı mimarlarca yapımı gerçekleştirilen saraylar, yeni bir yaşama biçimini Avrupa tarzı yaşamı da beraberinde getirmiştir. Bu yaşantı duvarlarında resimler bahçelerinde ise insan figürü olmasa bile hayvan heykellerinin bulunmasını zorunlu kılan yeni bir görsel zevk oluşumuna yol açmıştır. Yapı bakımından birçok üslubun bir arada yorumlandığı saraylarda belirli bir üslubun özelliklerini izleyebilmek olanaksızdır (41).

Osmanlı Devleti'nde mimarlık alanında eğitim, Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşuna değin çözüm gerektiren bir sorun halinde ele alınmamıştı. Daha önce kurulmuş olan askeri okullarda mimarlık bilgilerine de yer verilmişti. Bununla birlikte askeri okul öğrencilerinin mimarlık alanına sokulmadığı, yapı çalışmalarına katılmadığı anlaşılmaktadır. Yapı alanından Türk mimarlarının uzak kalması, ülkede gayrimüslim mimarların XIX. yüzyıl boyunca tüm yapısal etkinliklere egemen olmasına, aynı ortamı daha sonra yabancı mimarlarla paylaşmalarına neden olmuştur. Özellikle padişahların ve devlet adamlarının modernleşme isteklerine cevap verecek binaları yerli gayrimüslim ve yabancı mimarlara yaptırmış olmaları dikkate değer bir konudur. Öyle ki, Türk mimari geleneğinin bütün ustalık ve gücünü gösterdiği alan olan dini yapılarda bile gayrimüslim mimarlar kullanılır olmuştur.

XIX. yüzyılın tüm yapı çalışmalarında azınlık grubundan Balyan ailesinin önemli bir yeri vardır. Balyan ailesi II. Mahmut döneminden başlayarak yıllarca saray mimarı olarak kuşaktan kuşağa mimarlık tari-

(41) Tansuğ, ss.42-73.



himizde görülmüşlerdir. Bu aileden Kirkor Balyan Nusretiye camisinin ve Selimiye Kışlasının bir bölümünün mimarıdır. Abdülmecit ve Abdülaziz zamanında saray başmimarı olan Karabet Balyan, ikinci kuşak olarak Balyan ailesinin adını sürdürmüştür. Eski Çırağan Sarayı, Dolmabahçe Sarayı ve camisi, Harbiye Mektebi, Bakırköy ve Hereke dokuma fabrikalarının yanısıra, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin binalarını oluşturan Cemile ve Münfre Sultan sarayları gibi İstanbul'un en önemli yapıları Karabet Balyan'a aittir. Oğulları Agop ve Nikogos başkentin yapı çalışmalarında önemli bir yer tutarken, padişahın sevgi ve güveninden ermeni toplumu için yararlanmaktan geri kalmamışlardır. Agop Balyan ermeni tiyatrosunu kurmuş, Nikogos İhlamur ve Küçüksu kasırlarıyla Tophane Saat kulesinin mimarlığını yapmıştır. Karabet Balyan'ın üçüncü oğlu Serkis Balyan çok sayıda eser vermiştir. Beylerbeyi ve Yıldız sarayının bazı bölümlerinin mimarı olarak bilinen Serkis Balyan'a ait diğer yapılar arasında Beşiktaş'taki Akaret binaları, Zincirlikuyu kasrı gösterilebilir.

Yabancı mimarlardan Melling'e yapı çalışmalarında ilk görev verilmiş, Abdülmecit zamanında ise İngiliz mimar Smith ile İtalyan Gaspare Fossati ile yabancı mimarlar yapı alanında daha fazla görülmeye başlamışlardır. Bu durum mimaride batılı anlayışa yönelerek, Türk mimari geleneğinden iyice uzaklaşıldığını ve yerli zevkin artık kaybolduğunu göstermektedir.

Yapılarda görülen üslup değişiklikleri, XIX. yüzyıl mimarisinde de özellikle başkentteki binalarda devam etmiştir. Barok ve rokoko üslubundan sonra ampİR üslubu da Osmanlı mimarisine girmiştir. Abdülmecit ve Abdülaziz devirlerinde etkisi süren ampİR üslubu yer yer barokla karışmakta, bazı binalarda bu konuda garip karşılanacak aşırılıklara kaçılmaktadır. XIX. yüzyıl yapı çalışmalarında dekoratif elemanlara fazlaca yer verilmemiştir. Büyük binalarla, küçük çaplı yapılarda tek bir üslubu seçebilmek, eseri belirli karakterlere bağlamak mümkün olmaktadır. Ancak zengin dekorasyona sahip büyük çaplı saray yapılarının yorumunda ise karışıklıklar görülmektedir. (42). 1860'tan başlayarak, seçmeci tutum özellikle başkentteki Osmanlı mimarlığını geleneksel değerlerden uzaklaştırmıştır. II. Abdülhamit döneminde artık yabancı güçlerce işletilen ulaşım, haberleşme ve bankacılık gibi alanlarla, diğer

(42) Cezar, ss.109-120.

kamu kuruluşları için gerekli yapılar yabancı mimarlar tarafından tasarlanmıştır. Bu yapılar üslup olarak batı ve doğu mimarlık öğelerinin karışımı bir çeşit seçmecilikle ele alınmıştır. Yabancı mimarlar böylece doğu romantizmi içinde, yüzeylerde ulusal etkiler ararken, neobarok, neorönesans ve neogotik biçimleri de kullanmışlardır. Batı dünyasında bir süre etkili olan Art Nouveau akımı da ülkeye yine yabancılar yoluyla girmiştir. İstanbul'da yüzyıl sonlarında yapılmış olan önemli kamu yapıları cepheleri ile tarihin çeşitli devrelerini sergilemektedirler. Konut mimarlığı ise İstanbul dışında çok yakın zamanlara kadar geleneksel özelliklerini korumuştur (43).

Batıya dönük sanatsal yaşamımızda başlangıçtan beri en hareketli alan resimdir. Batı resmi geleneksel resmimizle bağıntılı olmadan gereksinimler sonucunda kültürümüze girmiştir. Enderun'lu nakkaşların yerini alan asker ressamı eliyle gerçekleşen batı tarzı resimlerin saray ve konaklarda görülebilen bir lüks olmaktan öteye bir işlevi yoktur. Daha geniş bir alana yayılması yolunda ilk girişimler sergilerle başlamıştır. Bu yönde en büyük gelişme plastik sanatlar öğretiminin kurumlaştırılması yolunda önemli bir adım olan Sanayi Nefise Mektebi'nin kurulması olmuştur (44). Sultan Abdülaziz dönemi resim alanında olumlu gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Batı anlamında bir resim biçiminin saray ve konaklardan topluma yayılmasında en önemli atılımlar olan resim sergilerinin açılmaları, sanata yer veren dergi ve gazetelerin yayınlanmaları hep bu dönemin etkinlikleridir. Abdülaziz'in resmin sevilmesini ve bu sanatın yayılmasını hedef alan davranışları sadece çevresindeki sanatçılarla sınırlı kalmamıştır. Yetişmekte olan genç kuşakların kendi gözleriyle görerek resim sanatı konusunda eğitilmesini istemiştir. Bunun için de saraydan askeri okullara, özellikle Harbiye'ye resimler hediye etmiştir. Onun sanatçıları desteklemesinin ve kendisinin de resim yapmasının ülkede öteden beri resme karşı gösterilen taassubun gevşemesinde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Abdülaziz ressamlığını halkın gözünden uzak tutmamış, bu özelliğini belirten haberlere gazete sütunlarında sık sık yer verilmiştir. Son halife Abdülmecit Efendi'nin

(43) İnci Aslanoğlu, Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi

Basım İşliği, 1980, ss.1-2.

(44) Günsel Renda - Turan Erol, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı, C.1, İstanbul:

Tiglat Yayınları, 1980 s.165.

resimle ilgilenmesi ve yetenekli bir ressam oluşunda babası Abdülaziz'in bir hayli etkisi olmalıdır (45).

I. Meşrutiyet döneminde sanatsal gelişmeleri sanat kurumlarının çalışmalarıyla, sık sık düzenlenen resim sergileri yönlendirmekte ve sanatta eğitime önem verilmektedir. Tanzimat döneminin resim alanında çeşitli yönlerde gerçekleştirdiği ilk girişimler ve başlangıç aşaması son bulmuştur. Bundan böyle meydana getirilen kuruluşları yürütmek ve geliştirmek için çabalar harcanmaya başlanacaktır. Bu ilk oluşumlar içerisinde, Tanzimat döneminin ileri görüşlü ve kültürlü devlet adamlarından Saffet Paşa'nın nazırlığı zamanında kurulan ve ilk müzenin çekirdeğini oluşturan bir kurumdan söz etmek gerekir.

Tophane-i Amire müşiri Fethi Ahmet Paşa'nın çabaları sonucunda daha önce Aya İrini kilisesinde antika eserler toplanmıştı. Bu eserler Müze-i Hümayun'un kurulmasıyla değer kazanmış ve kuruluşun müdürlüğüne Galatasaray Sultanisi öğretmenlerinden Goold getirilmiştir. Ahmet Vefik Paşa'nın zamanında çalışmaların hızlandığı ve kendisinden önce kapatılmış olan kuruluşun yeniden kurularak Alman Dr. Dethier'in müdür olarak görevlendirildiği anlaşılmaktadır. Osman Hamdi Bey'in Müze-i Hümayun genel müdürlüğüne getirilmesiyle müzelerimizin tarihinde bu ilk devrenin ikinci bölümü başlamıştır. Çinili Köşk'teki müze binasına yeni bir yapı eklenmiş, imparatorluk içindeki topraklarda artık Türkler de kazı yapmaya başlamışlardır. 1904 yılına gelindiğinde Konya, Sivas ve Selanik'te birer müze çekirdeği meydana getirilmişti. Bundan başka Bergama, Kuşadası gibi kazı alanlarında birer depo kurulmuş ve Bursa müzesi açılmıştı. Müzeciliğimizin bu ilk dönemini bir toplama ve biriktirme devresi olarak değerlendirebiliriz. Sanat eserlerimizin korunması tamamiyle rastlantılara bırakılmış, teknik bilgilerle donanmış bir müzeci kadrosunun yetiştirilmesi için milli anlamda bir çaba görülmemiştir (46).

XIX. yüzyılın ilk Türk ressamlarının asker okullardan yetiştikleri bilinmektedir. Askeri okulların bu işlevi Sanayii Nefise Mektebi'nin kurulmasından epeyce bir zaman sonraya kadar sürmüştür. Ressam sınıfından subayların yetiştirildiği belgelerden anlaşılan Mühendishane-i

(45) Cezar, ss.88-109.

(46) Remzi Oğuz Arık, Türk Müzeciliğine Bir Bakış, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1953, ss.1-11.

Berri-i Hümayun ile Mühendishane i Bahri i Hümayun bu eğitimin en basit şekliyle gündeme geldiği askeri okullardır. Mühendishanelerin yanısıra eğitimin güçlü olduğu bir başka okul da Harbiye'dir. Bu okulda 1850'den sonra Menşe-i Muallimin adı altında özel bir statü benimsenmiştir. Bu statüye bağlı öğrenciler askeri ve sivil okullar için öğretmen olarak yetiştirilmişlerdir (47). Askeri okullarda resmi hatti ve menazır gibi adlar altında yürütülen resim derslerinin başlıca konusunu doğa görünümüleri oluştururken, figür bu çalışmalardan doğal olarak uzaklaşmıştır. Osmanlı nakkaşların usta-çırak geleneği asker ressamı arasında da devam ettirilmiştir. Bu okullardan yetişen sanatçıların yapmış olduğu resimler saray ve kasırların ıssız bahçelerinden alınmış konularla çok geçmeden ortak bir duyarlılığı yansıtmaya başlamışlardır (48). Bu resimlerde çizgisel bir işçilik ile nesnelere üç boyutlu verme çabaları dışında herhangi bir girişim görülmez. Aslında birer askeri mühendis olan bu ilk asker ressamlarımız, resme duydukları ilgiyle sanata yönelmiş ve bu alanda öncülerimiz olmuşlardır. XIX. yüzyılda geçirdikleri ilk gözlem dönemi, batı sanat oluşumlarının ve değişimlerinin nedenlerini anlamaya yeterli olmamıştır. Zaten önce askerlik mesleğini seçen bu sanatçı ruhlu kişiler, çoğu kez bir atölye yaşamına gerekli yeterli zamanın yanında, toplumumuzun geniş zemininde oluşmuş ilgiyi de bulamamışlardır. Batı atölyelerinde sanatın nasıl bir değişiklik ve oluşum grafiği çizdiği dikkate alınır, bu yaratılmış yabancı, soyut ve zengin kültürün ülkemizde kısa zamanda yer ve gelişme ortamı bulamayacağı açıktır. 1908 e değin Mühendishane ve Harbiye'deki resim atölyelerinin, Sanayi Nefise Mektebi'nden daha hareketli oldukları saptanır. İlk ressamlarımızın eserleri karşılaştırıldığında, Harbiyeli ressamların Mühendishanedekilere oranla yeni sanat akımlarına yaklaşımı açısından daha önemli çalışmalar ortaya koydukları görülmektedir (49).

Sanat alanında büyük etkinlik payı olan asker ressamların üzerinde önemle durulmasının nedeni, cumhuriyet rejimine yönelen Türk devlet yönetiminin siyasal programlarında askerlerin oynadığı önemli roldür.

(47) Tansuğ, ss.51-53.

(48) Renda - Erol, ss.99-101.

(49) Adnan Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, ss.V-XII.

Asker sanatçılar, bu yeni siyasal bilinçlenmenin kültür ve sanat alanına yansıyan hedef ve amaçlarını temsil etmektedirler. Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti devletine dönüşmesi süreci içerisinde askerlerin resim sanatını yeni yöntemlerle ve ısrarla geliştirme çabaları, dünyada eşine rastlanmayan bir olguyu karşımıza koymaktadır. Asker ressamının sanat alanındaki tüm çalışmaları saray çevrelerince de desteklenmiştir. 1835 te uygulamaya konan program gereğince, her yıl Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya askeri okul öğrencileri sanat eğitime gönderilmişlerdir. Sanayi Nefise Mektebinin kurulmasından sonra, asker resamlardan Sami Yetik, Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar Avrupa'da resim eğitimi görmüşlerdir. Batı yöntemlerinde yeni bir eğitim sisteminin başladığı koşullarda ilk ve orta öğretim düzeyinde de resim dersleri programlarda yer almaya başlamıştır. Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi okullar batı dili öğreniminin yanısıra resim derslerine ağırlık verilen eğitim kurumları arasında sayılabilir (50).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında çalışmaları görülen ilk Türk ressamlarının ortak özellikleri vardır. Aralarında Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit Bey, Halil Paşa gibi Avrupa'da eğitim görmüş olanlarla, Hüseyin Zekai Paşa gibi yurt dışına çıkmamış ressamın da bulunduğu bu grubun ilk yapıtlarında doğaya bağlılık ve sonsuz bir sabra dayanan ayrıntıcı bir işçilik dikkati çeker (51). İlk yağlıboya ressamlarında minyatür resimden etkiler sezilmekte, belli estetik ve teknik kalıplara bağlılık görülmektedir. Figürsüz donuk bir dünyanın yansıtıldığı resimlerinde, başlıca amaçları gözleri önündeki görünümü olduğu gibi katkısız tuvale aktarmaktır. Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi ikinci kuşak sanatçılarımız artık saray ve konaklardan çıkmış, resimlerinde doğa görünümüne yönelmişlerdir. Natürmort çalışmalarının da yer almaya başladığı eserlerinde, işçilik bakımından da önceki kuşaktan farklılıklar göze çarpmaktadır. Tablolarında çizginin yerine boya ve ışık-gölge oyunları egemen olmuş, doğaya bakışlarında kesin ve objektif tutumlarından sıyrılmışlardır (52). Bu gelişmeler içerisinde ilk Türk resminde 'Primitif

(50) Tansuğ, ss.54-64.

(51) Renda - Erol, ss.91-92.

(52) Nurullah Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul: Apa Ofset Basımevi, 1972, ss.3-12

Ressamlar' olarak adlandırılan bir grupta sanatta bir geçiş dönemi yaşandığı kabul edilmektedir. Primitif ressamlar batı tarzı resim sanatında asıl öncü ve bu yolda gelişme kapılarını açan sanatçılarımızdır. Onların belirtilmesi gereken bir başka özelliği de Avrupa'daki yeni sanat akımlarını gözardı ederek, batının klasikleşmiş ve sönmeye yüz tutmuş akımlarının yansıtıcıları durumunda olmalarıdır (53). Türk resim sanatında bu dönemin çok ilginç bir yönelişi de, peyzaj ve natüremort temalarının birarada ele alındığı resimlerdir. XIX. yüzyıl sonu Türk resim sanatının doğa ile kurmaya çalıştığı ilişki, içinde önemli bir sevgi ve heyecan payı taşır. Fotoğraf kullanılarak yapılan resim çalışmalarında da bu ilişkinin kurulabileceği bir köprü oluşturulmuştur.

Okullarda resim eğitime verilen önem ve bu alanda sürdürülen çalışmalar, toplumun etkinliklere ilgisini çekmek amacını taşıyan sergi girişimlerine yol açmıştır. Takvim-i Vakayi adlı ilk Türkçe gazetenin yayına başlamasıyla hareketlenen basın, sanat konularına ve sergi haberlerine yer vererek girişimlere destek olmaktadır. Bu konuda onlara Levant Herald ve La Turquie gibi yabancı dilde gazeteler de öncülük etmektedir (54). Abdülaziz döneminde kısa bir süre çıkarılan Musavver Medeniyet adındaki haftalık gazete güzel sanatlarla ilgili resimler, müzecilik ve eski eserlere yer vermişti. Gazetenin bu tür çalışmaları, halka sanat kültürü kazandırabilmek uğruna, tutucu kimselerin tepkisini çekecek bir alana cesaretle atılmış ilk adımlardı (55).

Sanayii Nefise Mektebi'nin kuruluşundan önce açılan sergiler, Mühendishane ve Harbiye okullarının resim eğitimi için Avrupa'ya gönderdiği yetenekli gençlerin çabalarıyla meydana gelmiştir. Harbiye'de bu ressamı öğretmen olarak görevlendiren nazır Süleyman Satı Paşa'nın bu konuda onlara destek olduğu anlaşılmaktadır. II. Meşrutiyet'in ilanına kadar memlekette açılan sergilerde özellikle sarayın, bazı kuruluşların veya sanatçıların kendi çabaları söz konusu olmuştur (56). Şeker Ahmet Paşa'nın emeği ile ortaya çıkan ilk sergi 1873'te açılmıştır. Sanatçının bu sergiyi topluma maletmek için başvurduğu bir tedbir,

(53) Cezar, ss.302-305.

(54) Tansuğ, ss.93-100.

(55) Cezar, ss. 88-109.

(56) Refik Ekipman, Türkiye'de Açılan Resim Sergilerinin Kısa Tarihi, Mesleki ve Teknik Öğretim Dergisi, S.33 (Kasım 1955), s.33.

sadrazam ve Maarif nazırının desteğini ve katkılarını özellikle belirtmesi olmuştur. Bu sergiyi 1875 te açılan ikinci bir sergi izlemiştir. İstanbul'da azınlık ve yabancı sanatçıların kurduğu Elifba Kulübü yabancı desteğinden yararlanarak 1880-1882 yılları arasında sergilerle etkinliklere katılmıştır. Bu arada Abdülaziz ve Abdülhamit dönemlerinin fotoğrafçısı olarak tanınan Abdullah Biraderler'in atölyesi, sergi için kullanılan bir ortam olarak dikkati çekmektedir (57). Sanayii Nefise Mektebi'nin öğretime başlamasından sonra resim sergileri süreklilik kazanmış, 1898 den sonra bu sergilere haber ve makalelerle basın da geniş yer ayırdığı görülmüştür. Şeker Ahmet Paşa 1900 yılında Pera Palas salonunda kişisel bir sergi açmış, bu sergiden sonra Sanayii Nefise'de jüri başkanlığına getirilmiştir. Bir yıl sonra da, yabancı elçiliklerin de desteğiyle sanatçılar için 'İstanbul'un İlk Salonu' adı verilen bir lokal kurulmuştur. Sergi girişimlerinde bu salonun da etkinliklere kısa bir süre katkısı olmuştur. Tüm çabalar 1901-1903 yılları arasında açılan ve Türk, azınlık, levanten ve yabancı sanatçıların eserlerini kapsayan büyük çapta sergilerle son bulur. Bundan sonra savaş yıllarına değin, Sanayii Nefise'nin yıllık sergileri dışında kişisel veya genel anlamda hiçbir resim sergisi açılmamıştır. Sergilerdeki bu kopukluk, resim sanatının halka tanıtılıp, sevdirmesinde gecikmelere yol açan bir durumun ifadesidir (58).

Sanatla ilgili bütün çalışmalarda Osmanlı sarayı öncülük etmekte, kurumların meydana getirilmesinde ve hatta sergilerin açılışında bile onların desteği görülmektedir. Sanat eğitiminin gerekliliği de devlet yönetiminde önemli bir konu olarak ortaya çıkmakta gecikmemiş, daha Abdülaziz devrinin sonlarında gündeme gelmişti. Okullardaki resim derslerinin, teknik konular arasında pek de yararlı olmadan verilen mimarlık bilgilerinin, gerçek anlamda sanatçıların yetiştirilmesinde yetersiz kaldığının, devleti yönetenler de bilincinde olmalıydılar. Öte yandan, Osmanlı-Rus savaşının yenilgisi ülkede kurgunluk ve umutsuzluk yaratırken Türkçülük akımının kuvvetlenmesine yol açmıştı. Türkçülük akımı sanat alanında da düşünceleri etkilerken, Türklüğün maddi ve manevi mirasına sahip çıkmak, bu mirası daha da geliştirmek isteği sadece sanat eserlerini korumakla sınırlı kalmamaktaydı. Geçmişimizden bizlere kalan

(57) Tansuğ, ss.91-92.

(58) Cezar, ss.420-421.

sanat eserlerimizin değerini anlayacak bilgilerle eğitilmiş kimseler, sanat değeri taşıyan yeni eserler de uretebilmek için sanat eğitimi yapan bir okulda yetişmek zorundaydı. Osman Hamdi Bey böyle bir eğitim kurumunun gerçekleştirilmesinde, atılımcı, sanatsever ve yönetici kişiliğiyle devlet ile halk arasında bir köprü oluşturmuş, günümüzde bile değeri küçümsenmeyecek çabalarıyla saygıyla anılmaya hak kazanmıştır.

Osman Hamdi Bey Paris'e hukuk öğrenimine gönderilmiş, sanata ilgi duyarak resim atölyesinde çalışırken, hukuk eğitimini geri plana itmişti. Sanati olarak eğitimini tamamlayıp yurda döndüğünde, batı resminin ülkeye girmesi bakımından özellikle yıl olarak bir hayli ilerleme kaydedilmişti. Pek az sayıda insan grubuna yönelik durumda da olsa, batı resmi artık toplum katlarına inmeye aday bir sanat kolu haline gelmişti. Resmi halka tanıtılmak ve benimsetmenin başladığı bir sınır ve düğüm noktasına gelindiği bir devrede, Osman Hamdi'nin sanat yaşamı başlamaktaydı (59). nce Asar-ı Atika Müzesi'nin, ardından da Sanayii Nefise Mektebi'nin kurulmasında büyük çabalar gösteren Osman Hamdi Bey, bu başarıya Osmanlı İmparatorluğu'nun bu işlerle ilgili resmı makamları ve dış çıkar gleriyle yakın ilişkisi sayesinde erişebilmiştir. Güçlü bir resim sanatçısı olmaktan çok, bir teşkilati olan Osman Hamdi, Asar ı Atika Mzesiyle, Sanayii Nefise Mektebi'nin müdürlüğünün yanısıra, Düyun-u Umumiye İdaresi adı verilen resmi kurumda Osmanlı temsilciliği görevini de yürütmekteydi (60). Sanayii Nefise Mektebi'nin kurulmasında Osman Hamdi Bey'den başka, Ticaret nazırı Raif Paşa, kuruluşa ait belgelerde imzası bulunan sadrazam Sait Paşa, devrin ileri fikirli devlet adamlarından Mithat Paşa ve Ahmet Vefik Paşa'nın da rolleri bulunmaktadır (61).

3 Mart 1883 te eğitime başlayan Sanayii Nefise Mektebi'nde başlangıçta resim, heykel ve mimarlık bölümleri çalışma halindeydi. Heykeltraş Oskan Efendi müdür yardımcılığı görevinin yanısıra, heykel atölyesinin eğitiminden de sorumluydu. Resim atölyelerini Salvatore Valeri ile Wernia Zarzecki yönetirken, mimarlık bölümünde ise Alexandre Valiaury ile Philippe Bello bulunuyordu. Başlangıçta yalnız erkek

(59) Cezar, ss. 303-309.

(60) Tansuğ, ss.103-106.

(61) Cezar, ss. 442-470.



öğrencilerin kabul edildiği Sanayi Nefise'de daha çok ilgi gösterenler azınlıktan gençlerdi. Yetenekli Türk gençlerinin resim ve heykel bölümüne, daha yavaş bir tempo içinde ancak zamanla katılmaya başladıkları görülmektedir (62). Sanayi Nefise Mektebi Osman Hamdi Bey zamanında sessiz ve durgun bir devre geçirmiş; büyük umutlarla kurulmasına karşılık beklenen başarıyı gösterememiştir. Harbiye, Tıbbiye, Mülkiye gibi okullar, kurum olarak toplumda ağırlıklarını hissettirdikleri gibi, bu okullardan yetişenler de devletin siyaset ve fikir alanında önde gelmişlerdir (63).

---

(62) Tansuğ, ss.103-108.

(63) Cezar, ss.442-470.

#### IV- II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ :

İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Rumeli'de başlattığı ayaklanma sonucunda, II. Abdülhamit meşrutiyeti ikinci kez ilan ederek Kanun-u Esasi'yi tekrar yürürlüğe koymuştur. 23 Temmuz 1908 de II. Meşrutiyet'in ilanını bir süre sonra Osmanlı Meclisi Mebusanı'nın açılması izlemiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti bu dönemde giderek güçlenmiştir. Bundan sonra, belirli süreler dışında devlet yönetiminde egemen olan İttihat ve Terakki Partisi, kendisine karşı olan Halazkar Zabitan Grubu ile de iktidar için savaşmak zorunda kalmıştır. 1912 de Balkan Savaşı'nın yarattığı karışık ortamdan yararlanan İttihat ve Terakki Partisi yönetimde son kez egemen olmuştur (64).

II. Meşrutiyet, devlet yönetimini iç ve dıştan gelecek tehlikelere karşı daha güçlü kılmak düşüncesiyle ilan edilmişti. Bu devrimde asıl rol sahibi olanlar asker müslüman Türkler olmuş, Osmanlı gayrimüslimleri ve yabancıların meşrutiyet ve getirdiği yeniliklere hiçbir etkisi olmamıştı (65). Hareket özünde Osmanlı Devleti'nin devamını sağlamak amacını taşır ve Türk ulusçuluğu düşüncesinden de güç alır. 1908 de saray çevresinin yönetimdeki üstünlüğüne son veren olaylar, müslüman Türk ulusçuluğu düşüncesini Balkan Savaşı'ndan sonra daha da güçlendirmiştir. Müslüman Arnavutlar'ın ulusçuluk hareketlerine girişmeleri, Osmanlı ulusçuluğunun tümüden terkedilerek, aşırı bir Türk ulusçuluğu olan Turancılığın ilke olarak benimsenmesine neden olmuştur. Türk ulusçuluğu düşüncesi II. Meşrutiyet döneminde devlet ya da kişilerce yapılan tüm eylemlere damgasını vurmuştur. Ulusal bir ekonomi ve politika yaratma çabalarının yanısıra, resimde ele alınan konular ve yüzyıllık bir aradan sonra yeniden eyleme geçen Türk mimarlarınca yaratılmaya çalışılan ulusal bir mimarlık anlayışı hep bu düşüncelerin ürünü olarak dikkati çekmektedir (66). Bu dönemde mimarlık üslup konusunda seçmecilikten arınma çabaları içinde, klasik Osmanlı İdeallerini kapsayan bazı yenilik arayışlarına girmiştir. Neoklasik mimarinin ulusal idealler yönünde böyle bir yol tutturmasının yanısıra,

64) Eroğlu, ss.51-58.

65) Lewis, ss.209-237.

66) Yıldırım Yavuz, Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi, ODTÜ. Mimarlık Fakültesi Bakım İşliği, Ankara, 1981, ss.9-11.

resimde de seçmecilik ayıklanmış, Avrupa resminin özümsemiği bir üslup anlamışlığına erişilmiştir. Gerek Osmanlı sanatının İslami yüksek üslup çağını değerlendirmek, gerek etnik kökenler konusunda bazı hayallere kapılmak, ulusallaşma hareketinin bu ön arayışlar aşamasına denk düşmektedir. Bu yolda din ve ırk sorunları da gündeme gelmiş ve sanat alanında müslüman Türk bireylerinin etkinliği de bu dönemde ağırlık kazanmıştır (67).

## A- Sanatımızda Ulusal Etkiler

### 1- Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi

XIX. yüzyılda gelişen milliyetçilik hareketleri, meşrutiyetin ilanı ile daha da güçlenirken, mimarlığı da etki alanı içine almıştır. Milliyetçi mimarlarca ulusal birliği yaratmaya yardımcı olabilecek bir araç olarak görülen mimarlık Osmanlı yapı sanatının klasik değerlerini cephelerde de olsa yaşatmaya çalışmıştır (68).

Türkleşme ve ulusallaşma eğilimleri batıdan gelen örneklerden gücünü almış, 1865 ten II. Meşrutiyet'e kadar aynı hızla devam etmiştir. Buna paralel olarak mimar Montani Efendi ve Nikogos Balyan gibi sanatçılar, uygulamalarında Osmanlı olduğuna ve Avrupa çemberini yardığına inandıkları yeni bir mimari yaratmışlardır. Avrupa taklitçiliğinden koparak Türk ulusuna geri dönmek istemişler, bu hareketin ileriye dönük bir hamle olmasının gerektiğini gözden kaçırmamışlardır. Bilinen Osmanlı klasik hatlarında esaslı zorlamalar olmuş, fakat genel kompozisyon kendine öz karakterini korumuştur. Ancak bu mimari hareket Avrupa'nın yeni bir etkisi karşısında ortadan kalkmıştır.

II. Meşrutiyet döneminde genç Türk mimarları devrin milliyetçilik ideallerinin memlekette kökleşmeye başlamasından güç alarak, Türk mimarisini yeniden ve kendi görüşlerine göre canlandırmışlardır. Daha önce yapılan çalışmalardan ayrılarak Türk mimari etüdlerini derinleştirmişler ve böylece detaylarda klasik formüllerden yola çıkarak yeni bir üslup meydana getirmişlerdir (69).

(67) Tansuğ, s.103.

(68) Aslanoğlu, ss.1-2.

(69) Sedat Eidem, "Son 120 Sene İçerisinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejijonalizm Araştırmaları", Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1984, ss.53-60.

Çağdaş eğitim kurumlarından yetişen Türk mimarlarının yapı alanında etkili olmaya başlaması yirminci yüzyılın ilk yıllarına rastlar. Bu yıllar, mühendislik mektebini bitirdikten sonra Avrupa'da eğitim gören Kemalettin ve Vedat Beylerin ülkeye dönerek çalışmaya başladığı yıllardır. Bu mimarların ve onlarla aynı düşünceyi paylaşarak izleyen Muzaffer, Ali Talat, Arif Hikmet ve Mehmet Nihat'ın Türk mimarlık düşüncesine getirdikleri en önemli yenilik ulusal bir mimarlık düşüncesi olmuştur. Bu akımın temelinde, geleneksel Türk yapı biçimlerinin çağdaş mimarlık fonksiyonlarına uyarlanabileceği görüşü yer alır. Onları ulusal mimarlık düşüncesine yönelten nedenin eğitimlerinin ve dönemin modasının etkilerinin yanısıra, o zamanki toplumsal koşullardan kaynaklandığını düşünmemiz gerekir. Osmanlı toplumunun dağılmasını önleyebilmek için bir Osmanlı uluslar topluluğunun oluşturulması ve İslam ülkeleri birliği tartışılırken, Türk mimarları da yapı alanında ulusal senteze yönelmişlerdi. Eski mimarlık sembollerinin yeniden canlandırılmasıyla soruna kendi açılarından bir çözüm getirmeye çalışıyorlardı. O yıllarda Türk toplumunun geçirdiği sarsıntılar ulusal birliği güçlendirecek her aracı olduğu gibi, mimarlığı da zorluyordu. Toplumun sembolik ve birleştirici değerlere önem verdiği bu güç dönemde, mimarların eserleriyle belirli bir üne ulaşmış olmaları, toplum gereksinimleriyle uyum içinde bir mimarlık üretebildiklerini göstermektedir (70).

Ancak bu dönemdeki yapı sanatını türkleştirme çabalarının yüzeysel olmaktan öteye gidemediği görülür. Özünde, yine batıdan kaynaklanmış yapı kitleleri üzerine tarihi Osmanlı mimari biçimlerinin yerleştirilmesiyle yetinildiği izlenmektedir. Dönemin yapısal üretimindeki Türk mimar ve mühendislerinin hemen hepsi batı örneklerine göre düzenlenen teknik eğitim kurumlarında yabancı uzmanlar gözetiminde yetiştirilmişlerdir. Ayrıca bunların bir bölümünün eğitimlerini Avrupa'da tamamladıkları anlaşılmaktadır. Bu nedenle, II. Meşrutiyet döneminde geliştirilmeye çalışılan ulusal mimarlık anlayışının altında batı kökenli bu teknik eğitimin izleri görülür. Geleneksel mimarlık biçimlerimizden esinlenmiş yüzey düzenlemelerinin ardında XIX. yüzyıl Avrupası'nın

(70) Üstün Aışaç, Türkiye'de Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemi'ndeki Evrimi, Trabzon : Karadeniz Teknik Üniversitesi Baskı Atelyesi, 1976, ss.8-20.

mimarlıkta tarihçilik anlayışının da etkileri vardır (71).

Birinci ulusal mimarlık döneminin önemli mimarlarından Kemalettin Bey klasik Osmanlı'dan fazla ayrılmamayı tercih ederken, Vedat Bey arada bir arap motiflerinden de yararlanmıştı. Yeni üslup devletçe de kabullenilmiş, 1925 yılına değin camiler, istasyonlar, hükümet binalarının yapımında kullanılmıştır. Sonunda bu akım Viyana kübik üslubuna yenik düşerek ortadan kalkmıştır (72).

Birinci ulusal mimarlık döneminin yapılarında kurallaşmış olan ortak biçimleme özelliklerini şöyle gruplamak mümkündür :

- Yapılarda simetrik plana önem verilmiştir. Bunu vurgulamak için orta doğrultuya gelen odalar, yapı yüzeyinden dışarı taşan cumbalar ve köşe kuleleri biçiminde inşa edilmiştir.

- Genellikle yapıların sokaktan algılanabilen yüzlerinin görkemli bir biçimde bezenmesine dikkat edilmiş, diğer yüzler fazla önemsenmemiştir.

- Yapılara tarihi bir biçim vermek amacıyla, dış yüzeyler kullanılan yapı sistemi ne denli çağdaş olursa olsun kesme taşla kaplanmıştır.

- Dini işlevli yapılar dışında, tüm bina türlerinin algılanabilen yüzeyleri yeni rönesans mimarisinden esinlenilerek taş kuşaklarla yatay bölümlere ayrılmıştır. XIX. yüzyılın seçmecî batı mimarisinde geçerli olan bu yaklaşım, özünde batıdan kaynaklanmış olan Türk mimarisine ana çizgileriyle aktarılmıştır. Ancak değişen yüzey bölümlerindeki pencerelerin biçimlenmesinde ve bezemelerde Osmanlı düzenleri kullanılarak, yapıların ulusal mimarlık anlayışına uymaları için çaba harcanmıştır.

Bu durumlarıyla birinci ulusal mimarlık dönemi yapıları, batılılaşmanın II. Meşrutiyet yıllarında da sürmekte olduğunu işaret eder. İmparatorlukta kültürel yozlaşmaya yalnızca biçimsel bir tepki gösterilebildiğini kanıtlar (73).

Bir dönemler çok eleştirilmiş olan bu mimarlık akımının bugün ayakta duran örneklerine baktığımızda, bu sürecin özünde, çok başarılı ve yararlı olduğunu söyleyebiliriz. Mimar Kemalettin'in İstanbul'daki

(71) Yavuz, ss.69-70.

(72) Eldem, ss.53-60.

(73) Yavuz, ss.70-71.

Dördüncü Vakıf Hanı, Harikzedegan (Tayyare ve Hava Kurumu) Apartmanları, Ankara'daki Gazi Eğitim Enstitüsü, Evkaf Apartmanı gibi eserleri ve Vedat Bay'ın ise Ankara'daki Ankara Palas, İstanbul'daki Tapu ve Kadastro yapıları dönemin günümüze yaşayan örnekleridir (74).

Evler ve sivil mimari genelde bu araştırmaların dışında kalmıştır. Ahşap ev inşaatında, mimari plan ve biçimler bu değişikliklerden etkilenmemiştir. Konut yapılarında ön yüzler pencere sayılarını arttırmakla hafifliğe ulaşmış, fakat ana hatlarda pek değişiklik olmamıştır (75).

### 2- Savaş Dönemi'nde Türk Resmi :

Türk resminin II. Meşrutiyet'ten sonra gösterdiği gelişmelere, Sanayii Nefise Mektebi ile birlikte Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin de yön verdiği görülür. 1908 de kurulan cemiyet 1921 de Türk Ressamlar Cemiyeti adını almış, 1926 da ise Türk Sanayii Nefise Birliği adı topluluk tarafından benimsenmiştir. Sonunda Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüşen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, ilk yıllardaki sanat anlayışına her zaman bağlı kalarak, Türk akademizmi denilebilecek görüşünden şaşmamıştır (76). 1911-1914 yılları arasında bu cemiyet Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşım Bey'in yöneteminde ve kuruluşun yayın organı niteliğinde olan bir dergiyi onsekiz sayı yayınlamıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası adını taşıyan dergi, sanata ilişkin sorunları savunurken, güncel olaylara değinen yazıların yanısıra sanat tekniklerini konu alan makalelere de yer vermektedir. Derginin yazılarında, o dönemde yaygın olan ağdalı bir yazı dili kullanılmıştı. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti meşrutiyet döneminin yarattığı özgürlük ortamı içinde yer almakla birlikte, derginin bir dil arınmışlığından yoksun olduğu görülür.

Avrupa'nın çeşitli kentlerine gönderilmiş olan Sanayii Nefise'li genç sanatçılar 1914 te Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine geri dönerek, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nde biraraya gelmişlerdi. 1914 sanatçıları grubu olarak tanınan bu ressamaların en etkili olanları İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Namık İsmail, Avni Lifij ve Nazmi Ziya Güran'dır. Çallı Kuşağı adıyla da bilinen bu sanatçılar üslup

74) Ekrem Akurgal, "Ulusal Mimarlığın Yeniden Doğuşu" Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, ss.31-34.

75) Eldem, ss.53-60.

76) Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli İstanbul : Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları, 50. yıl dizisi - 2, 1973, ss.40-41.

eğilimleri ve sanat anlayışları yönünden batıdaki empresyonist akımdan etkilenmişlerdir. Çalışmalarında gün ışığına ve koyu tonlardan arındırılmış saf renklere olan bağlılıkları, bu eğilimlerinin en belirgin özelliğidir. Ancak bu yöndeki ilgileri empresyonizmin batıdaki gelişme süreciyle bağlantı göstermez. Sanatçılar batıdan etkilenmekle beraber kendilerinden önce Türk resminde beliren değişim ihtiyaçlarını yerine getirme görevini asıl işlevleri olarak görmüşlerdir. Eserlerinde teknik yönden oldukça başarılı sayılan Çallı kuşağı sanatçıları batıdan aldıkları eğitimle, resimde desen ve kompozisyonun yanısıra renk uyumu ve dengesinin önemini kavramışlardı. Yapıtlarında sezilebilen iç dinamizm resim biçimlerinin ritmik ilişkilerine de yansımıştır. Bir yandan figür alanında ilgilerini yoğunlaştıran ressamlarımız, peyzaj temalarına da yönelerek bu köklü geleneği yeni deneyler ve yeni nesnelere zenginleştirmişlerdir (77).

Türk resminde bir dönemi başlatan Çallı kuşağının sanatçılarının ulusallaşma yolunda en büyük başarıları eğitim alanında olmuştur. Ressamların eğitim için Sanayi Nefise Mektebi'nde görevlendirilmeleriyle okuldaki yabancı öğretim kadrosunun egemenliği gücünü yitirmiştir. Türk edebiyat çevreleri ve aydın kesim resme daha fazla ilgi göstermeye başlamıştır. Bunda her yıl açılan Galatasaray sergilerinin büyük oranda etkisi vardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sanatçılarının eserlerini Galatasaray Lisesinin resim atölyesinde ve sınıflarında sergilemeleri 1916 dan sonra yoğunluk kazanır. Bu sergilerde usta sanatçılar ve onları izleyen diğer ressamlar, önceki kuşağın sanat görüşüne ve tekniğine zıt anlayışlar içinde İstanbul halkına yepyeni eserler sunmuşlardır (78). Sergiler artık halk için yarar sağlamak yoluna giderken, resim sevgisinin uyanmaya başladığı ve sergilerden resim alanların olduğu görülmektedir. Galatasaray Lisesi sergileri Cumhuriyet'ten sonra Ankara'da tekrarlanırken, yurt dışındaki sergilere sanatçılar gruplar halinde katılmaya başlamışlardır (79).

Yeni sergilerde dikkati çeken, bu tabloların hemen hemen tümünde beliren yeni ruh, yeni duyuş ve tekniktir. Avrupa'dan dönen ressamlar yabancı hocalarından hiç etkilenmemiş görünürler. Galatasaray sergilerindeki tablolarda Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman

(77) Tansuğ, ss.118-135.

(78) Berk, ss.13-24.

(79) Epikman, ss.33-35.

Seyit Bey'in etkilerine de rastlamak mümkün değildir. Sanatçılar yabancıların ve bir önceki kuşağın çalışmalarından apayrı bir yorumla toplumun karşısına çıkmaktadırlar. Türk resminin kristalleşmiş biçimlerinden sıynılarak yeni bir havaya büründüğü göze çarpmaktadır (80).

Türk resmine getirdikleri yeni görüşler, teknikler, canlılık ve heyecan taşıyan resim sevgileriyle 1914 ressamı, bundan sonraki gelişmelere de en uygun ortamı hazırlamışlardır. Ancak, daha önceki ressamlarımız gibi, İstanbul'un Boğaziçi kıyılarının, dar sokaklarının görüntülerini yeni bir yorumla yansıtmakla kalmışlardır. Türk resminde Anadolu manzaraları ve Anadolu insanının konu olarak ele alınması, Cumhuriyet'ten sonra düzenlenen 'Yurt gezileri' ile başlamıştır (81).

Savaş yıllarında ressamlarımızdan askeri okul çıkışlı olanların savaşı ve toplumsal heyecanları yansıtan resimler yaptıkları ve bu çalışmalarını Şişli Atölyesi'nin desteği ile gerçekleştirdikleri bir dönem olmuştur. Şişli Atölyesi'nde çalışmalara katılan asker ressamı, konusu savaş sahneleri ve askerler olan irili ufaklı resimler yapmışlardır. Atölyenin kurulma emrini Harbiye Nazırı Enver Paşa vermiş ve İstanbul'un Şişli semtinde açılan bu atölye, Cumhuriyet dönemine kadar yoğun bir şekilde çalışmalarını sürdürmüştür. Ordunun destek ve koruması altında bulunan Şişli Atölyesi, sanatçıların tümünün ortak duygularla işe sarılmalarında bir eksen oluşturmuştur. Yapılan resimler İstanbul'da Galatasaraylılar Yurdu'nda ilk kez halka gösterilmiş ve ardından sergilenmek üzere Viyana ve Berlin'e gönderilmiştir (82).

Bütün bu gelişmeler sırasında resme ilginin giderek büyümesi ile çelişkili olarak, heykel sanatına karşı ilgisizlik dikkati çeker. Oskan Efendi Sanayii Nefise'de hocalık yaparken, önce İhsan Özsoy daha sonraları İsa Bihzat, Mehmet Mahir Tomruk, Nijat Sirel gibi Türk sanatçıları yetiştirmiştir. Bu sanatçılarla ilk adımlarını atan heykeltıraşçılığımız küçük çapta büstlerle yetinmiş, açık hava ve yapı içlerinde anıtsal eserlerle görünmeye bu sanatçılardan hiçbiri cesaret edememiştir. Cumhuriyet Dönemine değin, halkın heykel sanatına karşı tutumu değişmemiş, memleketin geniş yığınları heykeli günah saymaya devam

(80) Berk - Gezer, ss.22-25.

(81) Turani, ss.V-XIII.

(82) Tansuğ, ss.149-152.



etmiştir. Yine de devletin kurduğu bir öğrenim kurumunda mimarlık ve ressamlıkla birlikte heykeltraşlık tekniğinin de öğretimine başlanması ile riye atılmış önemli bir adım sayılmalıdır (83).

Meşrutiyetten sonra Halil Ethem Bey'in yöneticiliği zamanında müzeciliğimizde yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemi bir geçiş evresi olarak tanımlayabiliriz. Vakıflar İdaresi 1914 yılında Evkaf Müzesi'ni (Türk İslam Eserleri Müzesi) kurmuş ve küpüthanelerle, hayır kurumlarındaki müze-lik eserleri burada toplamıştır. Süleymaniye İmaretinde kurulan bu müze Türk sanatları yönünden önemli bir adım olmuştur. Böylece o zamana kadar ancak bazı yayınlarda adı geçen çok kıymetli Selçuk halıları ortaya çıkmış, türbelerden toplanan kaftanlar, kumaşlar ve işlemler bu müzeyle değer kazanmışlardır. Bunların yanında, yazı ve cilt yönünden önemli eserler de müzede yer almıştır. Ancak Türk-İslam eserleri müzesinin yurt içinde tanıtılmasında gereken çalışmalar yapılamamıştır (84). Bu dönem müzelerimizin ilgiden yoksun kaldığı, ülkenin en zor ve karanlık günlerini yaşadığı yıllara denk düşmüştür. Cumhuriyet döneminde müzeciliğimizin gözle görülür bir şekilde canlandığı ve değer kazandığı görülecektir.

---

(83) Berk, ss.53-76.

(84) Tahsin Öz, "Atatürk ve Türk Sanatları", BELLETEN- s.80, (Ekim 1986), ss.588-589.

## V- CUMHURİYET DÖNEMİ :

### A- Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşu :

Birinci Dünya Savaşı Osmanlı İmparatorluğu için tam bir yıkım olmuş. Kafkasya, Süveyş Kanalı, Çanakkale, Irak, Filistin gibi ülkenin değişik yerlerinde birbirinden uzak cephelerde savaşmak zorunda kalan imparatorluk, zaten zayıf olan ekonomisini büsbütün tüketmiş, bitirmişti. Bu arada Velihaht Vahdettin, IV. Mehmet ünvanıyla başta bulunuyordu. Parlamento savaş sırasında İttihat ve Terakki'nin baskısı altında ciddi hiçbir denetimde bulunmamış, Meşrutiyet yönetimi tek parti hegemonyasına dönüşmüşken, Talat Paşa'nın sadrazamlıktan çekilmesinin ardından İttihat ve Terakki Partisi'nin iktidarı sona ermişti. Savaş sonunda Osmanlı Devleti İtilaf Devletleri ile Mondros Ateşkes Andlaşmasını imzalamıştı (30 Ekim 1918). Bu andlaşma ağır şartlarıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun teslimi anlamını taşıyordu <sup>(85)</sup>. Belgenin yedinci maddesine dayanılarak, ülkenin pekçok yeri İtilaf Devletleri tarafından işgal edilmeye başlanmıştı. Bu ortamda azınlıklar da devletin çökmesi için gizli ve açıktan çalışmalar yapmaktan geri kalmıyor, Mavri Mira derneği İstanbul Rum ve Ermeni Patrikleri'nin propagandalarıyla bunların başında geliyordu. İngiliz Muhipleri Cemiyeti, Rahip Frew'un çabalarıyla İngiliz himayesini ülkede sağlamaya çalışırken, Tealli İslam ve Kürt Teali Cemiyetleri de din devleti ve bağımsız Kürdistan düşüncelerine yönelmişlerdi. Bunlarla birlik olan aydın ve softaların yanısıra, ülkenin çeşitli bölgelerinde kurtuluş çaresi arayan, toplantılar ve yayınlar yoluyla seslerini duyurmaya çalışanlar da vardı. Trakya Paşaeli ve Doğu Anadolu Müdafaai Hukuk Cemiyetleri ve Reddi İlhak Cemiyeti bu amaçlarla kurulmuş derneklerdi.

Türk halkının ulusal egemenliğe dayalı, bağımsız bir devlet kurma çabaları Anadolu'da başlamış, Mustafa Kemal ve arkadaşlarının liderliğini yaptıkları Milli Mücadele Dönemi tarihimizin önemli bir devresini oluşturmuştur. Geniş yetkilerle donanmış olarak Anadolu Müfettişliği göreviyle Anadolu'ya geçen Mustafa Kemal, Samsun'da başlattığı direniş hareketini (19 Mayıs 1919) önce Erzurum, daha sonra Sivas'ta yapılan kongrelerle yasal bir hale getirmiştir. Mustafa Kemal ve Kazım Karabekir

(85) İlhan Akın, Türk Devrimi Tarihi, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş. 1992, ss.89-92.

Paşa, Rauf ve Refet Beylerle birlikte, vatansever aydınların ve halkın desteklediği kurtuluş hareketi, Sivas Kongresi'nde alınan kararlarla, yabancı devletlerin elinde kalmış olan İstanbul Hükümeti'ne karşı çıkmaktaydı. Ulusal kurtuluş hareketinin hükümet tarafından desteklenmesini istemekte, hükümet değişikliği koşulunu öne sürmekteydi. Bu kongrede Anadolu ve Trakya Cemiyetleri birleştirilmiş, Temsil Heyeti kurularak başkanlığına Osmanlı ordusundan istifa etmiş olan Mustafa Kemal seçilmişti (86).

Temsil Heyeti'nin İstanbul Hükümeti ile ilk resmi görüşmesi Amasya'da gerçekleşirken (20-22 Temmuz 1919) Bahriye Nazırı Salih Paşa ile Mustafa Kemal bazı konularda uzlaşmaya varıyor, Sivas Kongresi'nin azınlıklar ve sınırlarla ilgili kararları Osmanlı Hükümeti'ne kabul ettiriliyordu. Osmanlı Parlamentosu için yapılacak seçimlerin de gündeme geldiği ve karara bağlandığı Amasya görüşmelerinde imza edilmeyen, ancak fikir birliğine varılan konular da yer almıştı. İstanbul'da toplanan son Osmanlı Meclisi Mebusan'ında (12 Ocak 1920) Mustafa Kemal başkan seçilememiş, buna karşılık Sivas Kongresi kararlarını içeren Misakı Milli kendisine bağlı milletvekilleri tarafından meclise sunularak kabul ettirilmişti. Böylece Anadolu'da kurtuluş savaşı verenlerin ülkenin geleceği için saptadıkları ilkeleri kapsayan bir belgenin Osmanlı Meclisi'nde kabul edilmesiyle, Anadolu hareketi başarıya bir adım daha yaklaşmış oluyordu. Belge imparatorluğun dağıldığını, artık yeni ve ülkede görülenden farklı biçimde bir devletin kurulacağını belli ediyor, bu devletin sınırlarını meclise onaylatıyordu (87).

Gerçekten de, İstanbul'un yabancı devletler tarafından işgal edilmesi (16 Mart 1920) ve son Osmanlı Meclisi'nin de dağıtılmasının ardından çok geçmeden Ankara'da yeni devletin temelleri atılıyordu. Ankara'da kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisi (23 Nisan 1920) ülkenin

(86) Y. Akyüz, U. Kocatürk, G. Bozkurt, İ. Güneş, E. Aybars, N. Çağan, M. Ergun, C. Bilim,

Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I/1, Ankara : YÖK Yayınları, 1989, ss.63-88.

Yılmaz Altuğ, Türk İnkılap Tarihi, İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1985, ss.43-84.

Eroğlu, ss.171-194.

Atatürk, Söyley (Çeviren: Hıfzı Veldet Velidodeoğlu), 18.bası.,

İstanbul: Çağdaş Yayınları, Kasım 1988, ss.36-45.

Akın, ss.91-118.

(87) Akın, ss. 119-129.

her yanına gönderdiği bildirimlerle, Osmanlı İmparatorluğunun başkentinin işgal altında bulunduğundan görevini yapmadığını, vatanın kurtarılması için meclisin Ankara'da çalışmalarını sürdürmesi gerektiğini belirtiyordu. Mustafa Kemal'in başkanlığında çalışmaya başlayan ulusal hükümet Hilafet Ordusu'nun yönlendirdiği iç ayaklanmaları bastırarak ülke içinde güvenliği sağlamaya uğraşırken, öte yandan güney ve güneydoğu bölgelerinde Fransızlar ve onlara ortaklık eden Ermeniler'le savaşmak zorunda kalmıştı. İngilizler'den destek görerek saldırıya geçen Yunan orduları ise Batı Anadolu ve Trakya içlerine kadar uzanmış, ulusal kuvvetlere ağır kayıplar verdirerek Ankara'nın çok yakınlarına gelmişlerdi. Böyle bir ortamda, Osmanlı yöneticileri İtilaf Devletleri ile Sevr Andlaşmasını (10 Ağustos 1920) imzalayarak her alanda onların denetimine girmiş, ülkeyi paylaşmalarına göz yummuşlardır. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin hiçbir zaman onaylamadığı, imzalayanları da vatan haini olarak ilan ettiği bu andlaşmaya göre, İmparatorluğun toprakları İstanbul ve Anadolu'nun ufak bir parçası ile sınırlandırmaktaydı. Avrupa devletleri ise ülkenin çeşitli bölgelerini kendi aralarında paylaşırken, Boğazlar'la birlikte devletin ordusunu, ekonomisini ve ulaşımını da denetimleri altına alıyorlardı (88).

Sevr Andlaşması'nın ağır koşullarına tepki gösteren ulusal hükümet, bir süre sonra Lozan Konferansı (24 Temmuz 1923) ile kendini tüm dünya ülkelerine kabul ettirerek, uluslararası bir statü kazanmıştı. Ancak bu hiç de kolay olmamış, aradan geçen iki yıl içerisinde İnönü ve Sakarya zaferleri ile Yunanlılar bozguna uğratılırken, Başkomutanlık Meydan Muharebesi ile başarılar pekiştirilmiş, ülkenin her karış toprağına sahip çıkılmıştı (30 Ağustos 1922). Mudanya Ateşkes Andlaşması ile (11 Ekim 1922) de Lozan Barışı'na uygun ortam yaratılmıştı.

Lozan'da elde edilen başarı, Türkiye'yi tüm dünyaya tanıtırken Mondros'tan bu yana yabancı devletlerce teklif edilen bütün barış önerilerinin geçersizliğini ortaya koymuştur. Daha önceki barış önerilerinde öne sürülen koşullar Lozan'da Türkiye yararına çözümlenmiş, yabancı devletlerin ülkenin yönetimine müdahale hakkı hiçbir şekilde söz

(88) Atatürk İnkeleri ve İnkilap Tarihi V/1, ss.89-145

Yılmaz Altuğ, ss.67-85

Akın, ss.132-159

Eroğlu, ss.202-212

konusu olmamıştır (89). Osmanlı Devleti'nin yüzyıllardır biriktirdiği, Türk ulusunun siyasal ve ekonomik bağımsızlığını yaralayıcı tüm kayıtlar Lozan'da yok edilmiş, kapitülasyonlar ve özel ayrıcalıkların kaldırılmasıyla ekonomi Türkler'in eline geçmişti. Atatürk'ün deyimiyle : "Lozan Barış Konferansı, Osmanlı tarihinde benzeri görülmemiş bir siyasi zafer eseridir." (90).

Dış politika dünyasına egemenliğine sahip bir devlet olarak ayak basan Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti'nin bundan sonra içindeki siyasal yaşantısına bir düzen vermesi gerekliydi. Mustafa Kemal'in mücadelesi henüz bitmemişti. Devrimlerden önce Cumhuriyet'in ilan edilmesi ve buna uygun bir anayasanın gerçekleştirilmesi ilk planda ele alınmalıydı. Askeri stratejide olduğu gibi politikada da üstün yetenek sahibi olan Mustafa Kemal, mecliste Cumhuriyet'in ilanına çoğunluğun olumlu gözle bakmadığının farkındaydı. Kendince bir çözüm yolu bulmuş, bir hükümet krizi yaratarak uygun ortamı hazırlamıştı. Buhranı çözmek için tek çare cumhuriyet olacak, üstelik ulusal egemenliğin söz konusu olduğu mecliste bu rejimin gerçekleştirilmesi için pek fazla değişiklik yapılmayacaktı. Bu plana uygun olarak İsmet Paşa ile önceden hazırladığı yasa tasarısını mecliste okumuş, ardından Cumhuriyet ilan edilmiş, Mustafa Kemal Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk cumhurbaşkanı seçilmişti (29 Ekim 1923).

Türkiye Cumhuriyeti daha sonra sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal alanlarda atılımlar yapacak, Atatürk'ün devrim anlayışı doğrultusunda çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmaya çalışırken, gücünü kendi ulusundan alacaktı. Atatürk'ün devrim anlayışı ise, devletin geri kalmasına neden olan kurumların ortadan kaldırılarak, toplumun ilerlemesini sağlayacak yeni ve modern kurumların oluşturulması düşüncesine dayanmaktaydı (91).

(89) Atatürk, Söylev, ss.402-403.

(90) Atatürk İnkileri ve İnkılap Tarihi I/1, s.184.

(91) Akın, ss.185-196.

## B- Cumhuriyet Döneminde Sanat Kurumları :

Cumhuriyet döneminde sanat dallarıyla ilgili doğrudan ya da dolaylı olarak, kısa veya uzun süreli çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Bunlar Tevhidi Tedrisat Kanunu (1924), İkinci Heyeti İlmîye Kararları, Talim ve Terbiye Dairesi'nin kuruluşu (1926), Sanayii Nefise encümeni Kararları (1926), ve Milli Eğitim Şurası Kararları gibi uygulamalardır (92). Tevhidi Tedrisat Kanunu bir bakıma resim ve heykel öğrenimi, sanat tarihi ve bu uygulamaları yürüten kuruluşların da gözden geçirilmesini kapsıyordu. Bu günlerin ulusal eğitim ve öğrenimindeki ana ilkelerden birisi de teknik alanda sanat ve meslek kesimlerinde kültürlü, usta elemanların yetişmesini sağlayacak öğretim kurumlarına önem verilmesiydi (93).

### 1- Güzel Sanatlar Akademisi :

1883 ten 1917 ye kadar olan devrede, gerek resmi makamlar ve gerekse ortam Sanayii Nefise'ye gereken önemi vermemiş, bu şartlar içinde küçük, fakat ümit veren bu kurum, ülkede resim zevkinin yayılmasına ve zamanın gereksinmelerini karşılayacak mimarların yetiştirilmesine çalışmıştır. 1917 de Maarife bağlanan okul eski binasını bırakarak günümüzde kız ortaokulu olan bir yere yerleşmişti. 1921 den sonra geçen beş yıl içerisinde Sanayii Nefise bu binayı da terketmek zorunda kalarak, eğitime uygun olmayan kiralık evlerde sadece varlığını koruyarak yetersiz kadro ile çalışmıştı (94).

Milli Mücadele yıllarında saltanat çevreleri ve işgalcilerce sanatçıları ve eserleri hor görülen bu sanat eğitim kurumunun bina sorunu ancak Cumhuriyet'in ilanını izleyen yıllarda çözümlenmiş ve kurum daha ileri düzeyde çalışmalara başlamıştır (95). Okul, İstanbul Fındıklı'daki eski Meclisi Mebusan binalarında Güzel Sanatlar Akademisi

(92) Bülent Birol, "Sanat Kurumlarımızın Oluşmasında Atatürk'ün Rolü",

Atatürk Haftası Armağanı, (10 Kasım 1989), Atatürk Dizisi:22, Ankara: Genel Kurmay Basımevi, 1989, ss.183-202.

(93) Gültekin Elibal, Atatürk ve Resim-Heykel, Atatürk Dizisi; 19,

İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 121, 1973, ss.9-38.

(94) Refik Epikman, AR Dergisi (Birinci Teşrin 1938) S.22, ss.3-5.

(95) Tansuğ, s.158.

adı altında, çeşitli bölümleri, sınıf ve atölyeleri, kütüphane ve konferans salonlarıyla, modern bir eğitime yönelmiştir (96).

Güzel Sanatlar Akademisi, Osmanlı döneminde de batılı bir sanat zevkinin yuvasıydı. Sanayli Nefise Mektebi'nin kurulmasında belki önde gelen asıl gerekçe yapı sanatıyla ilgili eleman gereksinmesiydi. Güzel sanatların okullaşması düşüncesi yalnızca Avrupa'ya uymaya çabalayan Osmanlı yöneticilerinin düzeyli insan gücüne duyduğu ihtiyaçtan doğmuştu. Yani okulun doğrultusu ve kuruluş amacı cumhuriyetçilerin özelemleriyle paralellik göstermekteydi. Ankara yönetimiyle bir uyumsuzluğu olamazdı. Olsa olsa daha dinamik ve atılcı bir sanat üretimi içi harekete geçilebilirdi. Bundan dolayı Güzel Sanatlar Akademisi'nin Cumhuriyet döneminde yenilenmesi, meslek çevrelerinin genel sayılabilecek onayıyla gerçekleşmiş, yeni yönetim kurumu her zaman korumuş ve özen göstermiştir (97).

1926 yılında Güzel Sanatlar Akademisi yeni binasında eğitime başlarken, okula müdür olarak ressam Namık İsmail getirilmiştir. Cumhuriyet'in onuncu yılında akademi müdürü tarafından Milli Eğitim Bakanlığı'na iletilen raporda, bir kültür inkılabının yapılması gerektiği bildirilmektedir (Ağustos 1933). Cumhuriyet'in saygınlığı ve ulusal bütünlüğü için bunun zorunluluğu vurgulanmaktadır. Raporda kültürün temel ögesi olan güzel sanatların ulusal bir nitelik taşımaktan uzak olduğu, doğu ile batının çeşitli etkileri arasında kararsız ve bezgin bir durumda bulunduğu yargısına varılmaktadır. Buna bir çözüm olarak da, askerlik, sağlık ve tarım işlerinin örgütlenerek denetim altına alındığı gibi, bunlardan daha önemsiz olmayan güzel sanatlar konusunda da bir denetim mekanizmasının işletilmesi gerektiği sonucuna varılmaktadır. On madde halinde düzenlenmiş olan raporun güzel sanatların yayılması ve korunması yolunda ilginç ayrıntılara sahip olduğu görülmektedir. Bu raporun içeriğine göre, sanatçılara iş bulunmalı, devletin öngördüğü sanat işleri yabancılara değil Türk sanatçılara yaptırılmalıdır. Türk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılmasında sanatçılardan yararlanılmalı, büyük kentlerde yapılan sanat çalışmalarının ürünleri yurdun her köşesine götürülerek, resim ve heykel zevkinin topluma aşılması hedef

(96) Epikman, AR, ss.3-5.

(97) Murat Katoğlu, Çağdaş Türkiye (1908-1980), İstanbul: Cem Yayınevi, 1990, ss.453-454.

alınmalıdır. Bu konuda Kurtuluş Savaşı'na ait resimlerin Türk sanatçılarına yaptırılması ve kopyalarının okullara ve köylere, kırsalalara dağıtılması örnek olarak verilmektedir. Namık İsmail aynı raporda, resmi binalar ve gemilere sanat eserlerinin konulması zorunluluğunu getiren ve ayrıca sanatçıların sosyal güvenlik haklarını da kapsayan yasaların da çıkarılmasını somut öneriler olarak öne sürmekteydi (98). Namık İsmail'in raporunda yer alan Güzel Sanatlar Şurası kurulması önerisi 1935 yılında kurulan Ar Genel Müdürlüğü yoluyla gerçekleştirilmiştir (99).

Namık İsmail'in ölümünden sonra, 1936 da akademiye Mareşal Fevzi Çakmak'ın damadı Burhan Toprak müdür olarak atanmıştır. Böylece 1930 dan itibaren ivme kazanan sanat ve kültür atılımları bir program içerisinde yeniden düzenlenirken, aynı yılda okulun Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandığı görülmektedir (100). Burhan Toprak, Ar dergisine akademi reformlarından söz ederken, sanatçıları maddi yönden desteklemek için birtakım çarelere başvurduklarını söylemektedir. Bunlardan birisi, İstanbul Beyoğlu'nda açılan ve akademi tarafından yönetilmesi düşünülen bir resim galerisidir. Ressamların eserleri bu galeride halka uygun fiyatlarla satılacaktır. Bir başka girişim de çeşitli illerde açılması düşünülen ve valilerle görüşmelerin yapıldığı resim galerileridir. Ayrıca kitap yayınlama çalışmalarıyla modern sanatı okul ve dışında yaygınlaştırmakta kararlıdırlar (101).

Burhan Toprak'ın akademi konusunda öne sürdüğü düşünceler ve başarıma yolunda olduğunu söylediği eylemler, gerçekte bağlantısız ve daha çok bazı heveslerden ibaret gibi görünmekteydi (102). Bununla beraber, akademi bu yılların birçok yenilikleri başlattığı ve reformların çağdaşlaşma yolunda hiç de küçümsenmeyecek gelişmelere yol açtığı kabul edilmektedir. Mustafa Cezar, bu dönemden sonrasını anlatırken, akademinin eskisinden çok farklı bir kimliğe büründüğünü ve yıllar birbirini takip ettikçe bu sanat eğitim kurumunun ileri düzeyde gelişmeler kaydettiğini belirtmektedir. Devletin kültür ve sanat politikasının gereği olarak, sanat kurumlarında yapılan yeni düzenlemelerle çağın anlayışına

(98) Tansuğ, s.159.

(99) Ünsal Yücel, "Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı" - Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk, ss.424-427.

(100) Katoğlu, ss.453-454.

(101) Burhan Toprak, "Güzel Sanatlar Akademisi'nde Islahat" AR (Ağustos-Eylül 1938) S.20-21, s.8.

(102) Katoğlu, s.458.



dönük resim ve heykel sanatçısı yetiştirilmesinde, akademi reformunun olumlu bir başlangıç noktası olduğunu söylemektedir (103).

Cumhuriyet'in ilk on yılı geride bırakılırken, Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim, heykel ve mimarlık bölümlerinden başka alanların da öğretime katıldığı görülmektedir. Cumhuriyet öncesinde Şeyhülislam Hayri Efendi tarafından yürütülen ve hat sanatı çalışmalarının yapıldığı Medresetül Hattatın, "Şark Süsleme Sanatları" adı altında akademiye bağlanmıştır. Böylece doğuya dönük bakış çağdaş görüşle birleştirilmekte, Türk süsleme sanatlarının tümü ele alınarak yabancı unsurlardan arındırılmaya çalışılmaktadır (104). Hattat İsmail Altunbezer'in girişimiyle 1936 da akademi Türk Minyatür Atölyesi kurulmuştur. Hükümet bu alanda eski ve yeni deneyimli sanatçılardan yararlanmış ve onları sanatçı yetiştirmekle görevlendirerek, ülkede eski sanatlara ilgiyi artırmıştır (105). Günümüzde bu konuda çalışmalar Geleneksel Türk El Sanatları bölümünde sürdürülmektedir (106). O yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir afiş bölümü açılmasına karar verilmiş, ve bu bölümün başına Mithat Özar öğretmen olarak getirilmiştir. Özar ülkemizde henüz bilinmeyen afiş ressamlığı üzerinde çalışmalar yaparak, bu konuda bir çağır açmak istemiştir (107). Akademi reformları yapılırken, bu bölüme bağlı olarak yeni bir fotoğraf atölyesi kurulmuş, yönetimi ressam Zeki Faik İzer'e verilmiştir. 1956 dan sonra Afiş Atölyesi, Grafik Tasarım Bölümü olarak çalışmalarını sürdürmeye başlamıştır. Aynı yıllarda Süsleme Sanatları bölümünde Tiyatro Dekorasyonu ve Vitrin Düzenleme Atölyeleri açılmıştır. Burhan Toprak, öğrencilerin bu atölyede yapılan vitrinlerde çeşitli sergiler düzenleyerek sergilemeyi öğrenmelerinin hedef olarak belirlendiğini açıklamaktadır (108).

Nurullah Berk akademideki gelişmelerden söz ederken, Namık İsmail'in okulu lise ihtisas düzeyine yükseltmeyi başardığını, Burhan

(103) Gönül Gültekin, "Atatürk Düşüncesinin Türk Resim ve Heykel Sanatları Üzerindeki Etkileri"

Atatürk Haftası Armağanı, Ankara: Genel Kurmaylık Yayınları, 1988, s.113.

(104) Saim Sakaoğlu, "Atatürk'ün Türk Sanatına Verdiği Değer" ERDEM C.4, S.10 (Ocak 1980), ss.1-30.

(105) Süheyl Ünver, "Minyatür, Dirilen İnce Bir Sanatımız" ARKİTEKT, Yıl 1940, S.11-12, ss.252-253.

(106) Kerim Silivri, "Atatürk ve Güzel Sanatlar" Atatürk ve Sanat Sempozyumu (26-28 Ekim 1981).

İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1984, ss.39-42.

(107) Namık Bayık, "50 Yılda Grafik Sanatlar", İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1984.

(108) Toprak, s.8.

Toprak'ın ise bunu daha da geliştirerek orta ve yüksek devreli bir sanat kurumu haline getirmiş olduğunu söylemektedir. Gelişmelerle birlikte okulda eğitim kadrosu da genişletilmiş, Avrupa'dan getirtilen tanınmış uzmanlar göreve başlamışlardır. Mimarlık bölümünde önce Bruno Taut, daha sonra Robert Vorhölzer, bölüm başkanlığı yapmıştır. Resim bölümüne Leopold Levy, heykele Rudolf Belling, süsleme bölümüne ise Louis Sue getirilmiştir (109). 1940-41 yılında akademinin resim, heykel ve mimarlık bölümlerinin yüksek kısımları açılmış, 1956 yılından sonra ise okula yalnızca lise mezunları kabul edilmeye başlanmıştır. 1969 yılında bu kurum için özel bir yasa çıkarılmış ve Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bağımsız tüzel bir kişilik kazandırılmıştır. 1982 de Yüksek Öğretim Kanunu ile üniversiteler içinde yer almış ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin ana yapısını meydana getirmiştir (110).

## 2- Halkevleri :

Atatürk devrimlerinin ortaya koyduğu yenilikleri halka kavratmak, onları kültürel yönden yükseltmek, yeni yaşam düzeyine uymalarını sağlamak amacıyla 1932 de Türkiye'nin birçok ilinde halkevleri kurulmuştur. Atatürk'ün direktifleri yönünde açılan bu kurumlar, aydınlarla halkın işbirliği sonucunda halk okulları durumuna gelmişlerdir (111). Halkevlerinin hemen ardısıra, Atatürk'ün pratik tedbirler deyimiyile nitelendirdiği Eğitimci Örgütü, Köy Enstitüleri, Köy Eğitimi ve Teknik Öğretim Seferberliği gibi ulusal eğitim atılımları gelmiştir. Halkevlerinin sayısı ilk yılda 55 iken, giderek artarak onbeş yılda 478'e ulaşmıştır. Bu çalışmalar içerisinde köylerde halk odaları açılmış, böylece bu eğitim ve kültür kurumlarının sayısı beşbine yaklaşmıştır. Halkevlerinin açılmasından bir yıl sonra 29 halkevi çalışmaları ve başarıları konusunda yayınlarda bulunmuşlardır. Dört yıl içinde 136 halkevinin yayınladığı dergi sayısı 25, kitaplar ise 120 olmuştur. 1940 a gelindiğinde bu kurumların tümünde çalışanların sayısı yüzelliyedibine ulaşmıştır (112).

(109) Berk - Gezer, ss.68-78.

(110) Katoğlu, s.456.

(111) Gültekin, s.109.

(112) M. Rauf İnan, "Gazi'nin Halkçılık Ülküsü, Halkevleri ve Sonrası" Atatürk Konferansları (1975-1976), XVIII. Dizi Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, S.8, ss.37-40.

Halkevlerinin Ankara'daki yayın organı niteliğindeki Ülkü Dergisinde halkevlerini tanıtan Necip Ali, bu kuruluşların Cumhuriyet Halk Partisi'nin önemli girişimlerinden biri olduğunu belirtmektedir. Halkevlerinde sanat, fıkır ve toplumsal görüşlerin inkılabın prensiplerinden alınan ilhamlara göre geliştiğini anlatmaktadır. Halkevlerini, okul dışındaki vatandaşların inkılap ülkülerini almaları için birer okul, bu ülküleri etrafında güçlerini birleştirdikleri bir merkez olarak değerlendirmektedir. Her halkevinin kendi yöresinde yaşayan kültür unsurlarıyla ilgilenerek bir yıl içerisinde önemli sonuçlara ulaştığını, güzel sanatların da bu kuruluşların çalışma alanı içinde yer aldığını söylemektedir (113).

Halkevlerinin kısa süredeki büyük gelişmesinde, Cumhuriyet'ten önce etkinlik göstermiş olan Türk Ocakları'nın geniş uygulama ve deneyim birikimleri etkili olmuştur. O çağın kendine özgü ulusal eğitim ve öğretim kurumları olan halkevleri çalışmalarını dil, tarih ve edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor, toplumsal yardım, halk dersaneleri ve kursları, kitaplık ve yayıncılık, köycülük, müze ve sergi olmak üzere dokuz kolda yürütmüştür. Her yaştan, her cins ve meslekten yurttaşlar bu kurumlarda kendisini yetiştirmiş ve diğer insanları eğitmişler, araştırmalarda bulunmuşlardır (114). Halkevlerinde özellikle Anadolu halk ve sanat ve kültürü alanında başarı gösterilmiştir. Anadolu'nun çağdaş uygarlığa geçirilmesi hükümetçe belli bir eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenmiştir. Atatürk devrim yıllarının gücünü ve ülküsünü taşıyan bu eğitim ve kültür kurumları 1950 den sonra kapatılmışlardır (115).

### 3- Müzeler (Devlet Resim ve Heykel Müzesi) :

Cumhuriyet'ten sonra tarihimiz ve bu arada müzelerimizi ilgilendiren bütün konular büyük bir hevesle ele alınmıştır. Eski Şark Eserleri Müzesi'nin kuruluşu, Topkapı Sarayı'nın müze haline getirilmesi, Evkaf Müzesi'nin Türk İslam Eserleri Müzesi olarak açılması, Ankara'daki Etnoğrafya Müzesi'nin kurulması Cumhuriyet'in başlangıç yıllarına rastlamaktadır (116). Cumhuriyet döneminin ilk müzelerinden olan

(113) Necip Ali, "Halkevleri". ÜLKÜ (Birinci Teşrin 1933), C.2, S.9, ss. 233-237.

(114) İnan, ss.40-43.

(115) Tansuğ, ss.159-178.

(116) Arik, ss.1-11.

Topkapı Sarayı 1924 yılında müze haline getirilmiştir. Beşyüz yıllık bir tarih yuvası olan ve bir zamanlar altıyüzbün metrekareselik bir alana yayılan bir muhteşem saraydan geriye kalan binalar, zengin mimari yapıları ve iç süslemeleriyle kapılarını tüm dünyaya açmışlardır. Türk sivil mimarisi geniş ve zengin bir etüd konusu kazanırken, aynı zamanda sarayın çeşitli depolarında toplanmış olan onbinlerce eser de ortaya çıkmıştır. Ancak tüm bu eserler zaman ve sanat konusundaki gerileme ve kültürsüzlük yüzünden tahrip olmuş durumdaydı. Aynı anlayış sonucunda hazine kahyanları tarafından zaman zaman mezatla satılan birçok eşya da elden çıkarılmış, yok olmuştu. Bu duruma Cumhuriyet yönetimi bir set çekmiş, bir taraftan onarımlar başlatılırken, eşyaların kurtarılması ve düzenlenmesi ele alınmıştır. Bu arada Başbakanlık Arşivi de büyük bir kaynak haline gelmiştir. Topkapı Sarayı ve Ayasofya 1943 yılından sonra merkeze bağlı birer müstakil müze haline getirilmişlerdir. Yine 1924 te kurulan Ankara Etnoğrafya Müzesi ile bakır ve ağaç oyma işleri değer kazanmışlardır. Kurulduğu yıllarda Hamit Zübeyir Koşay tarafından yönetilen müze Atatürk'ün geçici kabri olmasıyla da ayrı bir önem taşımaktadır. Konya Eski Eserler Müzesi'nin açılması (1926) Selçuk devrinden başlayarak çeşitli dönemlere ait sanat eserlerimizin tanınmasına olanak sağlamıştır. Cumhuriyet döneminin en hızlı gelişen kurumu olan Ankara Arkeoloji Müzesi bugün Anadolu Medeniyetleri Müzesi adıyla tanınmaktadır (117).

Bu dönem Türk müzeleriyle, Türk arkeolojisinin tesadüfe bırakılmadığı bir devre olmuştur. Ulusal amaçların yanı sıra, başka şartlar da devlet adamlarını yeni ve esaslı kararlar almaya yöneltmiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla dini, siyasal ve ekonomik tasfiyelerle her an karşı karşıya kalınmış ve saray, türbe, tekke ve camiler devlet eline geçmiştir. Korunmaları devlete devredilmiş olan yapılara ve anıtlara binlerce yeni tarihi eser katılmıştır. Milli Mücadele'nin en buhranlı yıllarında bile bir Hars Müdürlüğü'nün kurulmuş olduğu ve Milli Eğitim'e bağlandığı bilinmektedir. Bu müdürlüğün görevleri eski eserleri gözetmek ve denetlemek, kütüphanelerimizi korumak, tarihi anıtları tespit ederek Türk etnoğrafyasına ait belgeleri toplamaktır. Bu kuruluşun daha sonraki yıllarda Asar-ı Atika ve Müzeler Dairesi Kütüphaneler Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Akademisi

ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü olmak üzere üç kuruma ayrıldığı görülmektedir. Bunun yanısıra camiler, Evkaf İdaresi'ne, çeşme, sebil ve mezarlıklar Belediye'ye, medrese, türbe ve saraylar Maarif Bakanlığı'na bağlanmıştır (118). Türkiye'deki müzeler yeni kuruluşa göre üç bölümde toplanmıştır:

A-Devlet Müzeleri,

B-Özel idarelerden yardım gören Yerel Müzeler,

C-Eski eserleri toplama yerleri olan Depo'lar.

Daha sonra yerel müze ve depolar Bölge Müzeleri'nde birleştirilmiştir.

Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllarda İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde müdür olarak Halil Ethem Bey bulunuyordu. Halil Ethem Bey, üstün yeteneği ve geniş kültürüyle müzecilik ve tarihçilikte Türk İslam kitabevelerinin derlenip yayılmasını, başarıya ulaşmasını sağlamıştır. Aynı zamanda Mendel, Ünger, Regling, Zimmermann, Deismann, Stoklein gibi yabancı uzmanlardan gerekli alanlarda yararlanmasını bilmıştır (119). Halil Ethem Bey'in müdürlüğü zamanında memlekette siyasal olaylar olumsuz yönde gelişmeler gösterirken, Osmanlı İmparatorluğu parçalanmak üzereydi. Bu koşullar içerisinde bile girişimlerde bulunmaktan geri kalmayan Halil Ethem Bey, Asar-ı Atika Nizamnamesi (Eski Eserler Tüzüğü) ni hazırlamıştı. Müze-i Hümayun için hazırlanan bu yasa bütün taşınır ve taşınmaz malları tarihi eserlerin devlet malı olduğunu hükme bağlamıştı. Eski eserlerin yurt dışına çıkarılmayacağı ilk kez bu tüzükte yer almıştı. Bazı değişikliklerle 1906 dan sonra son şeklini alan Eski Eserler Tüzüğü, Cumhuriyet hükümetleri tarafından 1973 yılına dek kullanılmıştır 1973'te yeni kavramlar içeren, eski eserler, koleksiyonculuk, müzecilik, tarihi çevre ve mimarlık eserlerini kapsayan Eski Eserler Yasası yürürlüğe girmiştir. 1951 de Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu oluşturulmuş, 1980 den sonra bu yasalarda temel bazı değişiklikler yapılmıştır. 1980 den sonra Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile daha önceki yasalar iptal edilmiş, 1987 de yapılan değişiklikle Anıtlar Kurulu başkanlığı Kültür Müsteşarlığı'na devredilmiştir (120).

(118) Arık, ss.1-11

(119) Hamit Zübeyir Koşay "Cumhuriyet Devrinde Türk Müzeleri" Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan.

Ankara:Türk Tarih Kurumu Araştırma Yayınları, 41. Ser. I.S.A -3, 1973, ss.106-108

(120) Katoğlu, s.457

Asar-ı Atika Nizamnamesi'nde Halil Ethem Bey ressamların eserlerine ayrılması gereken bir müzenin kurulmasını öngörmüştü. Bu proje savaş koşulları yüzünden gerçekleşememiş, İmparatorluğun son döneminden kalan resimler de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde korunmaya alınmıştı (121). Yüzyılın başında Osman Hamdi ve Halil Ethem Bey tarafından toplanan bu eserler ve yaptırılan kopyalarına sergileme olanakları aranmış, bazı sergiler dışında kalıcı bir salon sağlanamamıştı. 1937 tarihinde, Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi Resim ve Heykel Müzesi olarak düzenlenmiş ve koleksiyonlar burada sergilenmiştir (122).

Müzenin müdürü Halil Dikmen, AR dergisindeki bir yazısında, Resim ve Heykel Müzesi'nin toplumumuzun estetik eğitiminde gerçek bir denge unsuru oluşturduğunun belirtmektedir. Dikmen, müzelerine karşılık geleneksel sanat ve zevk anlayışından yoksun olan toplumların her zaman için yardım ve sakat sayıldığını iddia etmektedir. Bizde yıllardan beri devam eden eksikliğin bu müzeyle sonunda ortadan kalktığını söylemektedir. Böylece özellikle genç nesile estetik eğitiminin verileceği bir kaynak ve yepyeni bir kültür kurumu meydana gelmiştir. Dikmen, aynı yazıda Resim ve Heykel Müzesi'nin eksikliklerine değinerek, Avrupa türü resmimizin başlangıç kısmına Türk minyatürleri, tarikat ve halk resimlerinin de ilave edilmesi gerekliliğini de söyler. Bu şekilde bir düzenleme, eski ve yeni arasındaki bağ ve ayrımları ortaya koyarak inceleyenlere yararlı olacağı gibi, yeni araştırmalara da olanak verecektir. Ayrıca müzenin sanatçılara yol gösterici olması ve topluma eğitim açısından daha iyi bir şekilde hizmet verebilmesi için, yabancı eserlerle birlikte çağdaş Avrupa sanat eserlerinin de salona eklenmesini gerekli görmektedir (123). Müzede Halil Dikmen'in bu görüşleri doğrultusunda bazı değişiklikler yapılmıştır. Yakın zamana kadar ülkedeki tek resim ve heykel koleksiyonuna sahip kurum olarak tanınan Resim ve Heykel Müzesi, günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlıdır. Resim ve heykel olmak üzere iki tür eserin sergilendiği müzede, resimler üç bölüm halinde sunulmaktadır. Bu bölümlerden ilki Türk ressamlarının eserlerinden oluşmuştur. İkincisi batı resminden alınmış kopyalara, son bölüm ise çağdaş Avrupalı sanatçıların eserlerine ayrılmıştır (124).

(121) Tansuğ, ss.193-197

(122) Katoğlu, s.457

(123) Halil Dikmen, "Resim ve Heykel Müzesi Münasebetile" AR (1938) S.22-23, s.9

(124) Katoğlu, s.457

### C- Cumhuriyet Döneminde Türk Sanatı:

#### 1- Mimarlık :

Cumhuriyet'in ilk yıllarında mimarlık açısından da çözüm bekleyen yeni sorunlar ortaya çıkmıştı. Bunlardan en önemlisi, Ankara'nın yeni başkent olarak imar edilmesiydi. Mimarlar Cumhuriyet Türkiye'sinde kent oluşumlarının çehresini değiştiren uğraşlar içerisine girerken, özellikle Ankara'nın ön planda bir yapılaşma hareketine sahne olduğu görülmekteydi (125). Yeni devletin örgütlenmesinde gerekli olan yönetim yapıları, savaşta yıkılmış olan Anadolu şehirleri ve bazı kamu kuruluşlarının yapımı da yetersiz altyapı sistemiyle birlikte o dönemin mimarlık sorunları arasında yer almaktaydı (126). Kentlerin gelişmesinin bir plan çerçevesinde düzenlenmesi gereğinin duyulması üzerine 1928 yılında İçişleri Bakanlığı'na bağlı olarak Ankara İmar Müdürlüğü kurulmuştu. Çıkarılan yasalarla, Cumhuriyet rejiminin algıladığı batılı biçimde uygar bir kent imajı yaratılmak isteniyordu (127). Bütün bu çalışmaların yanında, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Vedat ve Kemalettin Bey'in başlattığı birinci ulusal mimarlık akımı da devam etmekteydi. Türkiye Büyük Millet Meclisi, Türk Ocağı, Etnoğrafya Müzesi, Ziraat ve İş Bankası Genel Müdürlükleri gibi önemli yapılarda ulusal mimarlık üslubu kullanılmıştır. Ancak, daha çok sembolik değerlere bağlı olan bu akım, ulusal birlik ve bağımsızlıktan sonra geçerliliğini yitirmeye başlamıştı. Üstelik üretimi pahalı ve yapımı uzun zaman isteyen yapıların gerçekleştirilmesi, mali olanakları ve zamanı az, gereksinimleri ise pek çok olan yeni devlet için sorun olmaktadır. Öte yandan bu akım düşünce olarak, Atatürk devrimlerinin eski düzeni yıkmayı amaçlayan ilkeleriyle çelişkili durumdaydı. Geleneksel mimarlık öğeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun sembollerini canlandıran ve hatırlatan niteliklere sahiptiler. Zamanını doldurmuş olan bu mimarlık üslubu yerini toplumun o günkü isteklerine cevap verecek yeni düşüncelere bırakmak zorundaydı (128).

---

(125) Tansuğ, ss.198-214

(126) Alsaç, ss8-20

(127) Aslanoğlu, ss.12-13

(128) Alsaç, ss.8-20

Cumhuriyet'in ilk yıllarında da süren ulusal mimarlık akımı bir geçiş dönemi olarak kabul edilirse, bundan mimari gelişmeleri devrimler dönemi şeklinde adlandırmak mümkündür. Bu süre içerisinde de mimarlık düşüncesi, Atatürk devrimleri paralelinde gelişme göstermiştir. Ulusal mimarlık düşüncesine karşıt görüşlere sahip olan ve Türk mimarlığının çağdaş batı yapı sanatı düzeyine çıkmasına öncülük eden bir mimari görüş egemen olmuştur. Bu dönemde Türk toplumu her alanda çağdaş uygarlığa ayak uydurmaya çalışırken, Türk mimarları da ilk olarak batıya bilinçli bir şekilde bakmaya başlamışlardır. Çabalarını diğer ülkelerdeki gelişmelere yetiştirmek ve yabancı mimarların ülkemizdeki ürünlerini aşmak yolunda yoğunlaştırmışlardır. Bu durum bir anlamda geçmişe göre daha bilinçli, tasarımcı-uygulayıcı bir kuşağı ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde eğitim görmüş mimarların yapılarında yenileşme istekleri ağır basarken, işlevi ön plana alan akılcı tutum belirli oranda dönemi belirlemiştir (129).

Mimarlık alanında batıya ilk olarak bilinçli bir yöneliş başladığı zaman, Türk mimarlarının Avrupa'da görmüş oldukları yeni düşünce Bauhaus düşüncesi mimaride yalınlığı, rasyonelliği, fonksiyona uygunluğu öneriyordu. Yapı sanatını bütün sanatların birleştiricisi olarak görüyor. Öteki güzel sanatları ve küçük el sanatlarını yapı eyleminde birleşmeye çağırıyordu. Bauhaus düşüncesinde endüstriyel üretime uygun bir biçimlendirme eğitiminin verilmesi asıl hedef olarak görülüyordu. 1930 yılından sonra Türk mimarları tarafından benimsenerek uygulanan Bauhaus mimarlık düşüncesi, toplumumuzun o günkü gereksinimlerini karşılayacak niteliklere sahipti. Yeni konstrüksiyon yöntemleri ve yeni malzemeleri kullanarak daha çabuk ve ucuz çalışmalar yapılabilirdi. Mimarlık görüşlerine rasyonel-fonksiyoncu eğilimler egemen olmuş, devrimler Türkiye'sinde artık eski-biçimsel sembollere dayanan ulusal mimarlık düşüncesine yer kalmamıştı (130).

Devletin dışa açılma politikası uluslararası mimarlık stilinin hızla yayılmasına yol açarken, bu konuda Theodor Post, Clemens Holzmeister, Ernst Egli gibi yabancı mimarlar Ankara'da yoğunlaşan çalışmalarıyla

(129) Metin Sözen, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Ankara: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, ss.167-168 Alsac, ss.20-21

(130) Alsac, ss. 20-21.



öncülük etmekteydiler (131). Çoğu Alman ve Avusturyalı olan bu mimarlar eğitim kurumlarımızın ana eğitim yöntemlerini saptarken, bir yandan da çağdaş, daha fonksiyonel mimarlık akımının gelişmesini sağlamışlardır. Kısacası Cumhuriyet dönemindeki mimarlığın 1927-1933 yılları hep yabancı mimarların etkisinde gelişmiştir (132). 1930'u izleyen yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde yabancı mimar olarak Guilio Mongeri, Ernst Egli, Hans Poelzig, Martin Elsaesser, Bruno Taut, Gustav Oelsner, Wilhelm Schütte bulunmuş, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Clemens Holzmeister, Paul Bonatz, Friedrich Hess, Bruno Zevi, Hans Koepf görev yapmışlardır. Uygulamaların yanısıra mimarlık ve şehircilik konularında okullarda yeni yasal düzenlemeler yapılmış, daha çağdaş bir mimarlık eğitimi için olanaklar sağlanmıştır. 1930-1936 yılları arasında akademide görev yapmış olan Ernst Egli'nin varlığıyla mimarlık eğitimi yeni bir aşamaya ulaşmış, uluslararası ilkeler doğrultusunda çalışmalarına başlamıştır (133). XX. yüzyıl dünya mimarisi içinde kendine özgü bir yeri olan Bruno Taut'un Türkiye'deki çalışmaları ise genellikle olumlu açıdan değerlendirilir. Ülkeye gelen mimarlar arasında, özellikle onun ülkede modern bir anlayışa kaynak olabilecek değerlerin farkına vardığı belirtilir. Taut, Ankara Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin yapımından başka İstanbul'da konut mimarisi alanında da örnekler vermiştir (134).

Bu dönemde kamu yapılarının büyük bir bölümünün tasarım ve uygulamalarının yabancı mimarlara verilmesi tepkilere nedene olmuş, ülkede yayınlanan mimarlıkla ilgili yazılarda bu konuya geniş yer verilmiştir. Yazılarda yabancı mimarlarda birlikte Türk mimarlara da olanak verilmesi isteklerinin yanısıra, yabancıların varlığıyla ulusal bir mimarinin gelişemeyişi de ileri sürülmekteydi. Türk imarları yabancı mimarlarla eşit koşulları altında uluslararası yarışmalarda yer almak istemekte, yapı alanındaki uygulamalarda kendilerine öncelik tanınmasına çalışmaktaydılar. Yabancı mimarlarla uğraşmak, Türk mimarlarının yeterliliğini benimsetmek

(131) Rüçhan Arık, "Günümüz Türkiye'sinde Güzel Sanatlara Genel Bir Bakış", ERDEM, C.2,S.5, (Mayıs 1986), ss.373-403.

(132) Tanilli, ss.457-460.

(133) Sözen, ss.167-178.

(134) Tansuğ, ss.198-214.

için örgütlenmenin gerekliliğini anlayan mimarlar, bir mimarlar odası kurulması düşüncesini ortaya atmışlardır (135).

Rasyonel-fonksiyoncu mimarların bu dönemde yapı sanatına getirmiş oldukları yenilikler Avrupa'da yaygın olan Bauhaus akımının tüm özelliklerini taşımaktadır. Mimarlık bütün sanatları bünyesinde toplayan bir alan olarak kabul edilirken, yapı sanatının plandan geliştirilmesine önem verilmekteydi. Yalın, ekonomik ve yapının fonksiyonuna uygun biçimlendirme mimarlık alanında ön plana çıkmakta, şehircilik özel bir uzmanlık dalı olarak benimsenmekteydi. Konut mimarisi bu dönemde özellikle önem kazanmıştır. Mimarlarımız geniş halk kitlelerinin gereksinimlerini karşılayacak yapılara (dükkan, hal, büro, spor tesisleri, cezaevi, köy ve işçi evleri, banka, hastane.. vb) çalışmalarında yer vermektelerdi. Bunun yanı sıra tiyatro, konservatuar, halkevleri, sergi salonu gibi anıtsal mimarlığa ilişkin konular da ele alınmaktaydı (136).

Bu çabalarla birlikte, ulusçuluk ilkesi ışığı altında çağdaş mimarlık yaratma istekleri yeterli birikime ulaşmamıştır. Bu dönemin bir özelliği de, uygulamalarda çimento ve demirin gereğinden çok kullanılması olmuştur. Yerel malzeme kullanımı bırakılmış, buna karşılık ülkede yoğun bir biçimde üretimi sağlayacak program gündeme getirilememiştir. Devletçi bir ekonomi politikası izlenmesine karşın, yapı endüstrisi ve teknoloji alanında buna koşut geçerli çözümlere, gerekli örgütlenme düzeyine ulaşılamamıştır (137). Bu dönemin bir eleştirisi olarak, mimarlarımızın rasyonel-fonksiyoncu düşünceler geliştirmelerine karşılık yine de belli oranda duygusal kalmaları gösterilebilir. Bunun en iyi kanıtı, mimarlığı güzel sanatların bir dalı, mimarı da sanatçı olarak gören düşüncelerde belirlemektedir. Rasyonel mimarlığın bilimsel verilere dayandırılması yerine, duygusal bir temele oturtulmaya çalışılması ile çelişkili bir durum ortaya çıkmıştır. Resim ve heykel gibi sanatları mimarlığın bir parçası olarak göre tutumlarıyla, Türk kültüründe olayan bu tür gereklilikleri savunmaktadırlar. Bundan bazı düşüncelerin gelişme, uygulama ve geçerlilik koşullarının tartışılmadan, batı etkileri altında kabul edilmiş olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

(135) Sözen, ss.167-178.

(136) Alsac, ss.26-27.

(137) Sözen, ss.167-178.

Cumhuriyet'in onbeşinci yılı ve onu izleyen yıllarda mimarlık düşüncesi bakımından en önemli gelişme, bölgesel mimarlık anlayışının önem kazanmaya başlamasıdır. Avrupa'da 1930'ların başında beri yeni bir milliyetçilik anlayışı yayılmaya başlamış, sanat alanında da milliyetçi düşünceler rejimlerin desteğiyle ön plana çıkarılmıştı. Mimarlık devletin gücünü göstermek için bir propaganda aracı durumuna getirilmişti. Anıtsal yönü ağır basan, simetriye önem veren, taş malzemeyi yeğleyen büyük boyutlu yapılar Almanya ve İtalya'da belirli bir yoğunluğa ulaşmıştı. Türk mimarları da temel ilkeler bakımından kendilerine aykırı olmayan bu fikirleri benimsemeye başlamışlardı. Başlangıçta durgun bir şekilde savunulan bu akım, Atatürk'ün ölümünü izleyen yıllarda hız kazanmıştır. Çünkü Atatürk'ün milliyetçilik anlayışı, ırkçılığa değil, çağdaş bilimsel temellere dayanan bir milliyetçilik olup sanatta ve mimarlıkta aşırı ulusal düşünceleri destekleyici bir tutumuna rastlanmaz. Mimarlık düşüncesindeki bu aşırı milliyetçi eğilim, Atatürk devrimlerinin ikinci hedefi olan Türk ulusal bilincini güçlendirme ilkesine sığınabildiği için devrimler Türkiye'sinde tutunabilmiştir. Bundan başka, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle o zamana kadar dışarıdan alınan demir, çimento ve cam gibi malzemelerin azalması yapı sektöründe durgunluk yaratmıştı. Ekonomik güçlüklerin başlamakta olduğunu sezen mimarlarımız bunalım geçinceye kadar bazı tedbirlerin alınması gerektiğini söylemeye başlamışlardı. Yerli yapı endüstrisinin yetersizliği, dışarıya bu şekilde bağımlı olmanın zararlarını göstermişti. Sonuçta, mimarlar toprağa yerli malzemeye balılığı öngören ulusal bir mimarlık düşüncesi çevresinde toplanmışlardı (138). Mimarlarımız iklim koşullarına uygun, geleneksel mimarlıkla ilişkili, yerli malzeme ve işçilikle yapı üretmenin gerekliliği üzerinde durmaktaydılar. Bir bölümü ise devletin mimarları yönlendirme isteğinin olmayışını vermekteydi. Yetkili kurullarca bunun oluşturulmasını, gelecek kuşakların bu doğrultuda yetişmelerinin sağlanmasını ve uygulamaların desteklenmesini istiyorlardı.

1940-1950 yılları arasında ülkemizde benimsenen ikinci ulusal mimarlık akımı, birinci ulusal mimarlık akımıyla kaynak ve ilkeler bakımından benzerlik gösterirse de, iki düşüncenin birbirinden ayrıldıkları önemli noktaları vardır. Birinci ulusal mimarlık akımı Osmanlı

---

(138) Alsaç, ss.32-34.

İmparatorluğu'nun son yıllarında yaygınlık kazanmaya başlamış, gücünü aldığı kaynak genellikle Osmanlı mimarisinin Sinan dönemi olmuştur. İkincisinde ise Türk sivil mimarlığı ulusalcılığın esin kaynağıdır. O yıllarda Osmanlı döneminin simgelerini kullanmanın sınırlılığı geleneksel konuta yönelmeyi kolaylaştırmış, bir anlamda halkla da bağlantı kurabilme olanakları aranmıştır (139). Araştırmalarda Türk ahşap ev mimarisi önemli bir yer tutarken, kubbe, kemer, sütun başlığı gibi birinci ulusal hareket içinde ele alınan Osmanlı unsurlarına bu dönemde ilgi gösterilmemiştir. Bu biçimler kullanılsa bile, işlevsel yönde modernize edilmelerine çalışılmıştır. Ulusal akımın öncüleri Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'tır. Eldem dersleri, kitapları ve anıtsal yapılarıyla bu akıma güç kazandırmıştır. Onun başlatmış olduğu ulusal konut mimarisini inceleme çalışmaları, bu özgün örneklerin modern mimarinin bağlandığı ülkeler yönünden en elverişli alanı oluşturduğunu göstermiştir. Eldem bu sürede Yalova'daki Termal Oteli ile Salıpazarı'ndaki depoları inşa etmiş, Sultanahmet'teki Adliye Sarayı'nı Emin Onat'la birlikte gerçekleştirmiştir (140). Sedat H. Eldem'in Emin Onat'la birlikte yapmış olduğu İstanbul Fen ve Edebiyat Fakülteleri ulusal dönemin en başarılı örnekleridir. Çağdaş Türk mimarlığına özgünlük kazandırmak, ona yerli bir nitelik vermek için çaba gösterenlerden biri de Turgut Cansever'dir. Onun Ankara'daki Türk Tarih Kurumu binası bu akımın başarılı bir eseridir (141).

Taş devri diye nitelenen ikinci ulusal mimarlık döneminde inşa edilen yapıların önemli bir bölümünü halkevleri oluşturmuştur. Bekir İhsan Ünal, Seyfi Arıkan gibi mimarların farklı kategoride katıldıkları bu dönem mimarlığının, modernleşen toplum yaşamına eğilen projeler üstünde durduğu belirlenen olgular arasındadır. Bu projelere örnek oluşturan en tipik çalışma, Bruno Taut'la öğrencilerinin ele aldığı Tekel İdaresi memurları için toplu konut niteliğinde bir lojman projesidir (142). İkinci ulusal mimarlık döneminin önemli eserlerinden biri Ankara'da Atatürk için yapılan Anıt Kabir'dir. Çeşitli mimarlık düşüncelerinin uzun zaman süreci içinde tamamlanan bu yapı için 1941 yılında uluslararası bir proje yarışması açıl-

(139) Sözen, ss.167-178.

(140) Tansuğ, ss.198-214.

(141) Akurgal, ss.31-33.

(142) Tansuğ, ss.198-214.

mıştır. Emin Onat'la Orhan Arda'nın birlikte hazırladıkları proje hükümet tarafından bazı değişiklikler önerilerek birinci seçilmiştir (143). Çanakkale Anıtı, İstanbul Radyoevi, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi ve İktisat Fakültesi ulusal mimarlık döneminin diğer önemli eserleri arasında yer almaktadır (144).

İkinci ulusal mimarlık akımının Türk mimarlığına getirmiş olduğu yenilikleri kısaca özetlemek gerekirse:

- İkinci ulusal mimarlık düşüncesi, geleneksel Türk sivil mimarlığının sistemli bir şekilde incelenmesine yol açmıştır. Türk evi Türk şehri gibi konuları kapsayan bu çalışmalar Türk mimarisine ilgili önemli belgeler olmak niteliğine sahiptirler.

- Yerli bir mimarlık isteme düşüncesi, yerli yapı malzemelerinin üretiminin gerekliliğini de birlikte getirmiştir. Tasarım, malzeme ve diğer konularda yapılan araştırmalar, bölgelere göre çok değişik özellikler gösteren sivil mimarimizin bulunduğu koşullarda değerlendirilmesini sağlamıştır.

- Mimarlık eğitimi yapan kurumlar giderek etkinliklerini arttırırken, 1948 yılında Birinci Türk Yapı Kongresi toplanmış, burada mimarlık ve şehircilik konuları toplu bir biçimde gündeme getirilmiştir (145).

- Ayrıca yabancı mimarlara karşı sürdürülen direnme, proje yarışmalarının bir gelenek haline getirilmesi, bir mimarlık örgütünün kurulması gibi çalışmalar da ulusal mimarlık döneminde üstünde hassaslıkla durulan konular arasındadır (146).

1950 yılından sonraki gelişmeler kentlerin hızla büyümesini ve dolayısıyla hızla kentleşmenin çeşitli sorunlarını da birlikte getirmiştir (147). Batıda ise İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda mimarlık alanı, rasyonel olandan biçimci olana değin yaratıcı öznel eğilimlerin geniş uygulama ola-

(143) AIsaç, s.36.

(144) Aptullah Kuran, "XX. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma" Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelenmesi, İstanbul: İ.D.G.S.A. Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1963, ss.418-422.

(145) Sözen, ss.167-178.

(146) AIsaç, ss.38-39.

(147) Sözen, ss.167-178.

naklarının araştırıldığı bir dönemin izlerini taşır (148). Amerika ve Avrupa'da yayılmaya başlayan modern mimarlık düşüncesi ülkemizde de benimsenirken, 1952-1953 yıllarında ortaya konulan İstanbul Hilton Oteli ve Belediye Sarayı projeleriyle yeni bir yön alan Türk mimarlığı ulusal mimariden modern çalışmalara geçmiştir (149).

## 2- Resim :

### a- **Sanatçı Grupları:**

Cumhuriyet'in ilk on yılı içerisinde Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olup, öğrenimlerini yurt dışında sürdüren genç sanatçıların etkinlikleri başlar. Bu gençlerin ülkede resim sanatını çağdaş Avrupa sanat düzeyine yükseltmek ve batıda birbirini izleyen akımları Türkiye'ye yansıtmak gibi amaçlarla iki ayrı küme oluşturdukları görülmektedir. Bunlar Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (Müstakiller) ve daha sonra kurulan D Grubu'dur (150).

1929 yılında kurulan Müstakiller, Cumhuriyet Döneminin ilk sanatçı grubuydu. Kurucuları Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğdu ve dekoratör Fahrettin'dir. Genç sanatçıların 1929 da tüzüğü belirlenip yayınlanan bir birlik kurmalarının yanısıra, başka isimler altında sergiler düzenleyerek kendilerini topluma ve yönetime kabul ettirme çabası içinde oldukları görülüyordu. Müstakiller'in yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolunda, Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle bağlantılı çabaları olmuştur (151).

İlk sergileri Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde ve İstanbul Türk Ocağı'nda açılan Müstakiller'in kurulma amaçlarını şöyle özetleyebiliriz:

(148) Tansuğ, ss.211-214.

(149) Kuran, "XX. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma", ss.418-422.

(150) Turan Erol, "Bu Günün Türk Resminde 1950 Öncesinin Yeri" KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ, S.9 (Mart 1991), ss.7-11.

(151) Tansuğ, ss.159-178.

- Sanat akımlarını ve sergilerini çoğaltarak, halka ve meraklılarına karşılaştırma zemini hazırlamak, Sanata ilgiyi çekmek ve sanatçıların birbirlerini eğilimleri dolayısıyla vermelerini önlemek. Her stilde ortaya konan kaliteyi ele alan ciddi bir sanat eleştiriciliğinin gelişmesinde yardımcı olmak. Her sanatçıya dürüst ve güvenilir bir sanat ortamı hazırlamak. Bilinçli ve hür bir sanat eğitimini topluma yaymaya çalışmak.

Toplumda büyük yankı uyandırmayan, birkaç yılda dağılan bu grubun çalışmaları, Türk sanatında alışılmamış ve kolay uygulanan formlardan sıyrılan, yeni araştırmalara ve denemelere yönelen tutumuyla muhafazakarlık baskısını dağıtmış ve modern resmin temelini atmıştır (152).

Eserleriyle Galatasaray sergileri geleneğine yeni bir hava katmakla beraber. Müstakiller grubu aydın çevrelerin beklediği devrimi başarmak gücünü gösterememiştir. Bu gücü 1933-34 yıllarında D Grubu adı altında birleşmiş yeni bir topluluk göstermiş ve Türk resim, heykeltıraşlık dünyasında taze bir çağın açılışını sağlamıştır (153). Müstakiller'den altı sanatçı ressam Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu yeni bir topluluk kurmuş ve bu oluşuma isim olarak alfabenin dördüncü harfi olan "d" yi almıştı. Birliğin D grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan dördüncü birlik olması ve bunun alfabenin dördüncü harfi olan "d" ile özdeşleştirilmesiydi. Fikret Adil, D grubunun bir sergi broşüründe bu şekilde isim almakla amaçlarını da ortaya koymuş olduklarından söz etmektedir. Birlik uluslararası alfabeden isim seçmekle programına bu doğrultuda yön vermiş, uluslararası olmak isterken öncelikle ulusal olmak düşüncesinden yola çıkmak gerektiğini de unutmamıştır. Sanat alanında elde edilen yeni kişilik kendi toplumumuza maledilebilmeli, aynı zamanda diğer milletler tarafından da yadırganmamalıydı (154).

Bu grubun sanatçılarının iddiaları Müstakiller'inkinden daha keskin ve duygudan, romantik eğilimlerden, empresyonist kalıntılardan sıy-

(152) Rüçhan Arık, ss.373-403.

(153) Berk, s.30.

(154) Fikret Adil, D Grubu ve Türkiye'de Resim, İstanbul: 1947, ss.7-15

rılmak amacıyla sanatın entellektüel ve düşünsel yönünü öngörüyorlardı. Onlara göre herşeyden önce Türk resim ve heykellini tatlılık ve boşluktan kurtarıp, çağdaş batı ekollerinden örnek alınan fikir temelleri üstüne oturtmak gerekliydi (155). Ülkedeki resim ve heykel anlayışının en azından elli yıllık bir geçikme gösterdiğini, XIX. yüzyıl yağlıboya ressamaları ile başlayan bu gerilemenin Sanayi Nefise Mektebi'ndeki eğitimle sürdürüldüğünü iddia ediyorlardı. Çallı İbrahim ve arkadaşları ise modern sanatımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, dünya resim akımlarına ilgi göstermemiş ve gücünü kaybetmiş bir romantizmin dışına çıkamamışlardı. Oysa yüzyılımızın başından beri Avrupa'da plastik sanatlar alanında yeni görüş ve duyular, yeni teknikler getiren değişik eğilimler ortaya çıkmış, kübist, realist ve abstrakt görüşler dünyaya yayılmaya başlamıştı. Atatürk'ün önderliğinde batılılaşmaya giden yeni Türkiye'nin fikir ve sanat dünyasının bu gecikmelere bir son vermesinin, çağa uymasının zamanı gelmişti (156). Bu düşüncelerle çalışmalarına yön vermiş olan D Grubu, doğudan sıyrılarak sosyal kuruluş ve kültür bakımından batıya yönelen Atatürk Türkiye'sine uygun bir estetiği de savunmuş oluyordu. Yeni topluluğun kültür tarihimiz içindeki rolünün önemi özellikle devrimciliğinde, yenilen memlekete yeni bir sanat getirmek çabasıdadır (157).

D Grubu'nun Narmanlı Yurdu'nda açılan ilk sergisinden sonra sanat gösterilerini arttırmaya başladığı, birkaç yıl içinde toplumda ilgi uyanırmayı başardığı görülmekteydi. Kuruluşunda altı kişi olan grup, on yıl içinde ondört sanatçıyla kalabalık bir topluluk olmuştu. Taksim Dağcılık Kulübü, Galatasaraylılar Yurdu, Şehir Tiyatrosu, Beyoğlu Halkevi ve Fransız Konsoloslugu gibi değişik yerlerde sergiler açılıyordu (158). Bu sergilerde resim ve heykel sanatını modern sanatın gelişmeleri açısından tanıtan konuşma ve tartışmalara da yer verilmekteydi. Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürü Burhan Toprak D Grubu'nu destekleyen bir tutum izlemiş, akademi reformları içerisine birliğin bütün sanatçıları eğitim kadrosunda görevlendirilmişlerdir. Resim bölümü yöneticiliğine getirilen

---

(155) Berk, s.30.

(156) Berk-Gezer, ss.50-55.

(157) Berk, s.30.

(158) Berk-Gezer, ss.55-68.



Leopold Levy akademide Fransız resminin teknik gelişmelerini ve sanat anlayışını esas alan bir resim eğitimi programı uygularken, çoğunluğu Fransa'da yetişmiş olan D Grubu sanatçılara özel ilgi göstermiş, tercihini onlardan yana kullanmıştır. Birliğin yabancı hocalara bağlılığı da eskilere oranla çok daha fazla olmuştur. Gruba sonradan katılan Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu ile sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi göstermeye başladıkları, kübist eğilimleri ile Anadolu motiflerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında bir bağlantı kurmaya çalıştıkları gözlenmekteydi (159).

D Grubu sanatçıları bir yandan ulusal kültür ve sanata yönelirken, öte yandan da kente ilişkin resimsel sorunları çözümlenmeye çalışırken, 1940 yılından sonra sanatta sosyal realizmi benimseyen Yeniler Grubu onlara karşı görüşlerle ortaya çıkmıştı. Levy atölyesinden yetişen Nuri İyem, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Agop Arat ve Haşmet Akal gibi genç sanatçılar D Grubu'nun toplum sorunlarına yabancı kaldığına öne sürüyor, yerel kaynaklı çalışmalarını yetersiz buluyorlardı. Yeniler Grubu'na göre sanat, özellikle resim toplumun sevinç ve kederleriyle birlikte tüm yaşantısını yansıtabilmeli, onların sorunlarıyla yakından ilgilinmeliydi. D Grubu sanatçılarının Avrupa sanat eğilimlerini memlekete aktarmaktan başka hiçbir katkıda bulunmadıklarını iddia etmekteydiler. Sergilenen resimlerinde ise, modern resmin estetiğinden uzak, gerçekçi bir anlayışının izleri göze çarpıyordu (160).

D Grubu 1947'den sonra dağılmış, sanatçıları bireysel çalışmalara yönelmiştir. Onlara karşı büyük bir hevesle sanat dünyasına atılan Yeniler'in de ilk günlerindeki heyecanı kısa zamanda sönmüştür. Yıllar geçtikçe ilk gösterilerindeki savundukları çizgiden yavaş yavaş ayrılan grubun elemanları Paris'te yeni sanat anlayışları içerisine girmişlerdi. Çağın genel eğilim ve anlayışları onları yerel konulardan uzaklaştırırken, daha özgün çalışmalara yönelmişlerdir (161). 1955'ten sonra grup dağılmış, bundan sonra ideolojik veya yalnız sanat kaygısı taşıyan grup hareketleri birbirini izlemiş, resim sanatında giderek serbestleşen bir ortam oluşmuştur (162).

(159) Tansuğ, ss.179-197

(160) Rüçhan Arık, ss.373-403.

(161) Berk-Gezer, ss.68-78.

(162) Rüçhan Arık, ss.373-403.

### b- Sanat Etkinlikleri

Ülkemizde sanatçı gruplaşmaları gözlemlenirken, siyasal iktidar olan Cumhuriyet Halk Partisi ve onunla özdeşleşmiş olan hükümet sanat yaşamımızda düzenleyici ve yönlendirici bir politika izlemeye başlamış bulunuyordu. 1930'lu yılların başında Cumhuriyet Halk Partisi'nce ve hükümetçe her alanda yürütülmek istenen yenileştirme ve yeniden kurma çalışmalarını arasında "İnkılap Resimleri Sergisi" adını taşıyan bir serginin gelenekselleştirilmek istendiği ve her yıl Ankara'da bu isim altında bir serginin açılmasına karar verildiği görülmekteydi (163). Öte yanda 1919'dan beri süregelen Galatasaray sergileri büyük ilgi ile karşılanıyor, 1926'dan sonra Ankara'da da tekrarlanan bu sergilerle bu tür sanat etkinlikleri yaygınlaştırılmaya çalışılıyordu.

Ankara Halkevi tarafından düzenlenen Onuncu Yıl İnkılap Sergisi 1933 yılında açılmış ve sergiye bütün sanatçılar katılmıştı. Atatürk'ün de ilgi gösterdiği bu sergide daha çok devrimlerle ilgili konularla, Atatürk portrelerine yer verilmişti. İlk sergi için Ulus Gazetesi yazarlarından Burhan Asaf Belge'nin ilginç yorumu dikkati çekmişti. Yazar ressamlarımızın natürmort ve manzara resimlerinden inkılabın sosyal ve özlü konularına geçmelerinin kolay olmadığını, bu geçiş döneminde bayrak ve kurt figürleri, sembolik kompozisyonlar içine alınmış inkılap liderlerinin resimleri gibi abartılı ifadeleri hoşgörüyü karşılamak gerektiğini belirtmekteydi. Ulusal savaş ve inkılap resimleri konusu ilk birkaç yıl hoşgörüyü ele alınmış, sanatçıların devrim çalışmalarını sürdürebilmek için halkevlerinde ücret karşılığı görev almak istemeleri de olumlu karşılanmıştı. Ancak daha sonraki yıllarda bu konunun sergilerin açılışında sorun haline geldiği görülecekti. Sergilere devrim konulu diye başarısız eserler de kabul edilmekte, bakanlar ve parti öncelikle bunları satın almaktaydı. 1935'ten sonra, konu gazete ve dergilerde ele alınmış, 1937 yılına gelindiğinde sert tartışmalara yol açtığı görülmüştü (164).

Ar Dergisi 1937 tarihli ilk sayısında gazetelerden alıntılar yaparak, sergi konusuna yer vermişti. İlk sergiye hoşgörüyü yaklaşan Burhan Belge bu kez daha katı bir tutumla eleştirilerde bulunuyordu. Yazar, dördüncü inkılap sergisinde sanatçıların teknik bakımdan yetersiz, konularda anla-

(163) Erol, ss.7-11.

(164) Yücel, ss.424-426.

yıssız ve heyecansız olduğunu belirtmekteydi. Çoğu zaman yetersiz tekniğin de konuya feda edildiğini, sonuçta ne inkılaba ne de sanata layık olmayan eserlerin meydana geldiğini söylemekteydi. Ona göre, Türk ressamlarından inkılap çerçevesi içinde sıkıştırılmış eserler değil, sadece güzel yapıtlar istenmelidir. Çünkü, Türkiye'de yapılacak her güzel eser inkılap eseri sayılır. Sanat değeri yüksek olan bir eserin devrimciliğinin kendiliğinden oluşacağını savunan Belge, sanatı ve sanatçıyı bu dönem için özgür bırakmanın gerekli olduğunu, aksi halde sanat ve inkılabın birbirlerini inkar etmeye devam edeceklerini söylemektedir.

Eleştirilere katılan Ar dergisi, sorunun üçüncü sınıf ressamların eserlerini satmak için harcamaktan korkmadıkları kötü bir sembolizmden kaynaklandığını iddia etmektedir. Buna, yöneticilerin bütün eserleri inkılap resmi çerçevesinde değerlendirerek satın almasının neden olduğunu söylemekten çekinmeyen dergi, değerli eserlerin inkılapla dolaylı ilgisi olduğu için serginin karanlık ilgi çekmeyen köşelerine asıldığını hatırlatmaktaydı. Halbuki asıl inkılap sanatı, desteklenecek sanat bu eserlerdi. Ar dergisi yazısının sonunda, eserlerin iyi bir jüri tarafından değerlendirilmesini ve eser seçiminde ödüllendirilmenin yapılmasını önermekteydi. Böylece ödül kazanan sanatçılar maddi açıdan desteklenirken, inkılap resimleri düşük düzeydeki sanatçılardan arındırılacak ve değerini koruyabilecekti (165).

Cumhuriyet dönemi sanat yaşantısında eleştirileriyle beraber inkılap sergileri devam ederken, başka sergiler de açılmakta ve yine hükümet bu konuda destekleyici olmaktaydı. 1936'dan itibaren her yıl Ankara Halkevi'nde resim ve heykel sergileri açılmakta, ertesi yıl aynı kurumda dönemin iki sanat topluluğu "Birinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi"ni düzenlemekteydi. Aynı yıllarda akademi tarafından düzenlenen "50. Yıl Türk Sergisi" eski ve yeni birçok eseri kapsamakta, tüm bu etkinlikler bir galerinin gerekliliğini gündeme getirmekteydi. Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi'nin Resim ve Heykel Müzesi olarak kurulması bu sorunu bir açıdan çözümlenmiştir (166).

Devletin sanat alanındaki bir başka girişimi de 1939 yılında başlatılan "Devlet Resim ve Heykel Sergileri" olmuştu. Bu sergi girişimi sanatta yapılan reform hareketlerinin bir sonucu olarak doğmuş, aynı zamanda

(165) "Dördüncü İnkılap Sergisi" AR (1937), S.1, ss.5-7.

(166) Yücel, s.427.

Cumhuriyet'in ilanından sonra her yıl gerçekleştirilmesi gelenek haline gelen sergiler böylelikle düzenli bir program içine alınmıştı. Resim ve heykel sergileri bakanlık tarafından her yıl bir defa Ankara'da açılmakta ve bir ay sürmekte, Türk ressam ve heykeltıraşlarının katılması için olanak sağlanmaktaydı. Her milletten sanatçıların da katıldığı sergilerde sadece Türk sanatçıları ödüllendirilmekte, jüri tarafından bazı eserler devletin satın alması için önerilmektedir. Devlet resim ve heykel sergileri uzun yıllar resim ve heykel sanatlarının ülkedeki en önemli etkinliği olmuş, son yıllarda açılan özel galerilerden sonra değerini yitirmeye başlamıştır (167).

Cumhuriyet döneminin plastik sanatlar alanında ilgi çeken bir etkinliği de, devrin tek siyasal örgütü olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1939'dan itibaren düzenlediği "Yurt Gezileri" olmuştur. Parti bu programı kültür etkinliklerinin gerçekleştirildiği halkevleri yardımıyla yürütmüştür. Bu yolda öneriler Nafi Atif Kansı ve Rıdvan Nafiz gibi eğitimcilerden gelmiştir. Türkiye'nin çeşitli illerine ressamlar gönderilmiş, 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir (168).

Ar dergisi bu konuyla ilgili haberi "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar" başlığı altında vermiş, yurt gezilerinin ressamlarımızın yurdumuzu ve halkımızı inceleyerek, daha güzel ve ulusal eserler üretebilmeleri için düzenlendiğini belirtmiştir. Partinin böylelikle o güne değin belirli bir çerçeve içinde kapalı kalan sanatçılarımıza ülkeyi yakından tanımak olanağı vermiş olduğunu ilave ederek, ortaya çıkan eserlerin ödüllendirileceğini de açıklamıştır. Aynı yazıda sanatçılar ve kura sonucu gidecekleri belirlenen illerin adları da verilmekteydi (169). Bu programın resim sanatını teşvik ederken, ona yeni olanaklar, duyarlılıklar kazandırmak gibi hedeflerden kaynaklandığı görülmüyordu. Uygulamaların sanatçılara yeni bir heyecan, sanat ortamına da bir hareketlilik getirdiği dikkati çekmekteydi (170). Ressamların yurt içi gezileri, resmi ödeme ve ödüllendirmeyle seçkin ve değeri kanıtlanmış sanatçıları bir kültür hizmetine adeta zorunlu tutmaktaydı. Bu geziler bazı yazarlara

---

(167) Katoğlu, s.458.

(168) Tansuğ, s.216.

(169) "Cumhuriyet Halk Partisini Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar" AR (Ağustos-Eylül 1938).

(170) Katoğlu, s.458.

göre, kendilerini memleket içinde gereksiz bir lüks eşya gibi görmeye başlayan ressamlarımıza bir işe yaramak fırsatıydı. Zengin folklorik değerlere sahip olan Anadolu yöreleri sanatçıları etkilemiş, bu alanda en büyük çabayı Bedri Rahmi göstermiştir. Sanatçı resim çalışmalarının yanısıra, nakışlar, renkler ve desenler üstüne yazılar yayınlamıştır (171). Kısa sürede sergilerde Anadolu kent ve kasabalarının hanlarını, kahvelerini, eski yaylı arabalarını konu edinen resimler görülmeye başlanmış, böylece yerli havalı kübist biçimlerden çok sadeleştirmeye yönelik resimler moda haline gelmiştir (172). Artık insan, doğası ve yaşantısıyla Anadolu bozkırı resimde esas hareket noktasını oluşturuyordu (173). Resimlerin birçoğu yok olmasına rağmen, gezilerin etkileri sanatçıların üzerinde silmez izler bırakmış, üslup ve kişiliklerinin oluşmasında etkileyici olmuştur (174).

### 3- Heykel :

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Avrupa'ya eğitime gönderilen Türk heykeltıraşları memlekete döndüklerinde Müstakiller ve D Grubunun çalışmalarına katılmışlardı. Bu dönemde sanat yaşantımız sergilerle canlılık kazanmış, D Grubunun çabalarıyla sanat entellektüel bir konu haline gelmişti. Ancak yine de bu çalışmalar dar bir çerçevede kalmakta, sergiler ve konferansları izleyen çok az sayıda aydına ulaşmaktaydı. Özellikle heykel sanatının sergilenen eserler ve gazete, dergilerde yürütülen fikirlerle halka ulaştırılması olanaksızdı (175). Çünkü heykel toplumda öteden beri benimsenememiş, kültürel yapı nedeniyle halkın ilgisini çekemeyen bir sanat dalı olmuştu. Akademide yapılan çalışmalarsa o güne kadar bu konuda pek fazla yol alınmadığını gösteriyordu.

Türk heykel sanatçıları böyle temelsiz bir alanda kendilerini topluma kabul ettirmek için yoğun çaba gösterirken, hükümet anıt-heykel çalışmalarını başlatarak toplumun her kesimine heykeli tanıtmayı başanıyordu. Ulusal bilinci güçlendirmek, gerici düşüncelere karşı devrimleri

---

(171) Tansuğ, s.216.

(172) Turani, ss.V-XIII.

(173) Rüçhan Arık, ss.373-403.

(174) Erol, ss.7-11.

(175) Rüçhan Arık, ss.373-403.

pekiştirmek amacıyla büyük şehirlere anıtlar dikiliyordu (176). Dumlupınar Abidesi de Cumhuriyet döneminin ilk anıtlarından biri olmuş, bu eserin kompozisyonu 1924'te Atatürk tarafından çizilmiş, temel bizzati onun tarafından atılmıştı. Atatürk'ün Gazi Mustafa Kemal olarak sanatla fiil ilişkisini belirten bu eser, savaşta ön safta ilerlerken vurularak düşen, fakat elindeki sancağı ölünceye kadar yüksekte tutmayı başaran kahraman Mehmetçiği canlandırıyor. Kütahya'nın Çal köyünde Zafertepe üzerinde yükselen ve eski Türk klasik sanatından ilham alınarak yapılan anıt, yerden uzanan bir elin yukarıya kaldırdığı sancakla Dumlupınar Zaferi'ni sembolize ediyordu (177).

Önceleri anıt-heykellerin büyük bir bölümü Atatürk heykel ve büstleri oluşturmaktaydı. O kadar ki, halk arasında heykel denince Atatürk anlaşılır olmuştu. Bu kanının aydınlar arasında da kökleştiği, heykel sanatının başka bir açıdan görülemediği bir dönem geçirilmiştir (178). Kısa bir zaman sonra uygulamalar ilçe ve köylere kadar yayılırken, bazı kentler bölgelerine yararlı hizmetlerde bulunan kişilerin büst ve heykellerini yaptırmaya başlamış, kurumlar da kurucuları adına çeşitli boyalarda heykeller diktirerek bu etkinliklere katılmışlardı. Böylece Atatürk heykelleri ile başlayan hareket gittikçe genişlemiş, çeşitli türlerde yayılmıştı (179). Heykel yapmak, anıt düzenlemek Atatürk konusundan yavaş yavaş çıkıp, öteki büyükleri de anmak, yaşatmak kaygısına yönelmiştir. Heykelin yalnız soyut bir sanat değil, aynı zamanda yapıları, şehirleri, park ve meydanları süsleyen, zenginleştiren bir araç olduğu anlaşıldıktan sonradır ki, heykeltraşlığımız resim sanatının yanında gelişmeye başlamıştır (180).

İlk yıllarda yabancı sanatçılar tarafından sürdürülen anıt çalışmaları, Türk heykeltraşları yetişince de devam ettirilmiş, sanatçı ve aydın çevrelerde anıtların ancak Türk sanatçılarına yaptırılacağı fikri geliş-

(176) Hüseyin Gezer, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984, ss.18-30.

(177) Oktay Aslanapa, "Atatürk, Kültür, Sanat ve Dumlupınar Anıtı", Atatürk Haftası Armağanı, Ankara: T.C.Genelkurmay Başkanlığı Yayınları, 1990, ss.11-12.

(178) Berk, ss.51-53.

(179) Gezer, ss.18-30.

(180) Berk, ss.51-53.

meye başlamıştır (181). Anıtların yabancı sanatçılara yaptırılmasında önde gelen neden, teknik yetersizlik ve döküm işlerinin memlekete yaptırılmamasıydı 1973 den sonra Macar döküm ustası Fidzek Karoly'nin İstanbul'a getirilmesiyle heykel döküm çalışmalarının artık Türkiye'de sürdürüldüğü, sonraki yıllarda da bir dökümhanenin kurulması düşüncesinin ortaya atıldığı görülmektedir (182).

1926-1938 yılları arasında Türkiye'nin büyük kentlerinde kendilerine en çok anıt siparişleri verilen iki yabancı sanatçı Avusturyalı Heinrich Krippel ile İtalyan Pietro Canonica'dır. Bunlardan başka Anton Hanak ve Josef Thorak'la bağlantı kurulmuş, ve bu iki sanatçı birlikte Ankara'daki Güven Anıtı'nı yapmışlardır (1935).

Krippel'e 1925 yılında Ankara Ulus Meydanına konulmak üzere yaptırılacak bir zafer anıtı için Türk Hükümeti'nce sipariş verilmiştir. Böylece sanatçının yaşantısında 1938 yılına kadar sürecek yeni bir devre başlamıştır. Krippel bu süre içerisinde Sarayburnu'ndaki Atatürk Anıtı'nı (1925), Konya Atatürk Figürü'nü (1926), Ankara Ulus Meydanındaki Atlı Atatürk Anıtı'nı (1927), Samsun Atlı Atatürk Anıtı'nı (1931), Afyonkarahisar'daki Zafer Anıtı'nı (1935), Ankara Sümerbank binası önündeki Atatürk Heykeli(1938)'ni yapmıştır. Bütün bu heykeller sanatçının Viyana'daki atölyesinde hazırlanmış, parçalar halinde Türkiye'ye taşınarak yerlerine monte edilmiştir. Sanatçının anıt çalışmaları sırasında birkaç hafta Çankaya'da konuk edildiği ve Atatürk'ün kendisine poz verdiği bilinmektedir.

Canonica 1925 yılında kendisiyle bağlantı kurulan ikinci yabancı sanatçıdır. Ülkemizde Ankara Etnoğrafya Müzesi'nin önündeki atlı anıt ve Zafer Alanındaki Atatürk Heykeli (1927), İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı (1928), İzmir'deki Atlı Anıt (1932), olmak üzere dört anıt yapmıştır. Sanatçının Atatürk büstü çoğaltılarak 1928-30 yılları arasında ülkemizin dört bucağına yayılmış, sembol olarak büro, okul ve evlerde yer almıştır (183).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişen Türk heykeltıraşları Ali Hadi Bara, Nusret Suman, Kenan Yontunç, Ratip Aşir Acudoğu, Nijat Sirel de

(181) Gezer, ss.18-30,

(182) Yücel, ss.430-431.

(183) Gezer, ss.75-87.

genellikle anıt-heykel yapımıyla uğraşmışlardır. Zühtü Müridoğlu ise farklı türde çalışmalara da yer vermiştir. Ali Hadı Bara Adana Milli Kurtuluş Anıtını (1935), İstanbul Orduvehi Atatürk Heykeli'ni (1937) yapmış, Nusret Suman da Mülkiye Mektebi için Atatürk Büstü (1935/36) ve Muğla Atatürk Anıtı'nı (1937) gerçekleştirmiştir. Heykeltraş Kenan Yontunç'un eserleri arasında ise, Denizcilik Bankası için Atatürk Büstü (1926), Atatürk Maskı (1928), İnönü Büstü (1930), Kazım Özalp Büstü (1933) Mersin İnönü Heykeli (1938) ve 1929-1938 arasında çeşitli illerdeki Atatürk Heykelleri sayılabilir (184).

Heykel sanatının canlanmasında ve gelişmesinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapılan reformların ve 1937'de Heykel Bölümü'ne getirtilen Alman sanatçı Rudolf Belling'in büyük etkisi olmuştur. Belling, Mahir Tomruk'un yönettiği bölümü canlandırmakla kalmamış, anıtsal heykeller arasında dar bir çerçevede sıkışıp kalan görüşlere yeni açılımlar getirmiştir. Antikiteye dayanan plastik yorumları eğitiminde temel ilke edinen Belling, heykel sanatının çok yönlü olarak kavrayabilecek sanatçılar yetiştirmeyi amaçlamaktaydı. Çağı etkileyen kendine ait görüşlerden bile kişisel alana girmeden, sadece plastik prensipler olarak söz etmesi onun en belirgin özelliği idi. Belling'in ülkemizde yapmış olduğu anıt-heykeller arasında Ankara Ziraat Fakültesi bahçesindeki İnönü Heykeli (1940), İstanbul'daki Taksim Atlı İnönü Anıtı (1944) sayılabilir. 1950'lerden sonra Anıt Kabir'i süslemek üzere yapılan çalışmalarını Belling yönetmiş, kendisiyle birlikte birçok sanatçı bu çalışmada görev almıştır. Anıt Kabir'i süsleme çalışmalarını üçer figürlü iki grup olmak üzere 24 adet aslan ve çok sayıda röliyefi kapsamakta, taşa uygulamayı İtalya'dan özel olarak getirtilen ustalar yapmaktaydı.

Cumhuriyet dönemi heykel çalışmalarında, akademinin yanısıra bir başka kurumun, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün katkısından söz etmek gereklidir. 1926'da kurulan bu okulun ilk yıllarda modelaj çalışmalarını başlatan heykel eğitimi, Gazi Yüksek Öğretmen Okulu olmasından sonra çağdaş bir eğitim düzeyine yükseltilmiştir. Son yıllarda Gazi Eğitim Fakültesi olan bu kurumda, Heykel Ana Sanat Dalı bölümünde çağdaş heykel eğitimi sürdürülmektedir. (185).

(184) Yücel, ss.430-431.

(185) Gezer, ss.18-30.



## İKİNCİ BÖLÜM

### ATATÜRK VE SANAT

Atatürk dönemi sanat yaşamında görülen köklü değişimler, ulusal kurtuluş savaşını izleyen ve tümüyle Atatürk devrimi diye adlandırılan geniş kapsamlı olayın içinde yer alan düşünce-eylem bütünü'nün ayrılmaz parçalarıdır (186). Bu yenilik atılımlarını "Atatürk Kültür Devrimi" adı altında toplamamız mümkündür. Kültür kavramı, bilim-sanat-yaşam biçimi bütünlüğü olduğuna göre, Atatürk Kültür Devrimi ancak bu üçlü birlik içinde gelişme olanağı bulabilirdi. Bu dönemde ulusal bilinci yaratmak için Türk tarihi ve Türk dili alanında çalışmalar yürütülürken, güzel sanatlarda çağdaşlaşmanın da bütün koşulları ele alınmıştır. Çok sesli müziğin ulusallaştırılması, heykel sanatına gelişme olanaklarının tanınması, resim sanatının çağdaş resim sanatı içine oturtulması, çağdaşlaşma yolunda ilerleme çabaları içinde bulunan tiyatromuza devlet desteğinin sağlanması gibi olaylar bunun kanıtıdır. Ulus olma bilincinin kültürel dayanakları ilk kez bu dönemde sağlanmıştır. Türk folklorunun, Anadolu seyirlik oyunlarının, halk tiyatrosunun, halk şiirinin ve halk resminin bilimsel yöntemlerle ilk incelenişinin Cumhuriyet döneminde yapılması bir raslantı değildir. Çağdaşlaşan toplum kendini tanımak zorundaydı.

Çağdaş kültür yolunda Atatürk'ün doğrudan etkileri yanında bir kültür devriminin gereğini aşılama yoluyla değil, kendi akıl ve yaratıcılıkları ile ortaya koyan sanatçılarımızın, bilim adamlarımızın ve düşünürlerimizin ürünlerini, atılımlarını gözönüne almalıyız. Bu toplu durum, Atatürk kültür devriminin tarihsel bir gerçek, aydın kamuoyunun özümsemediği kaçınılmaz bir gereksinme, hatta toplumun bir bilinçaltı özlemi olduğunu göstermektedir (187). Devrim tüm sanatları etkilemiş, kendi amacı doğrultusuna çekmiş, onları yeni bir dünya görüşü ve yaşam soluğuyla canlandırmıştır. Hepsinde Atatürk'ün başlatıcı, yönlendirici ve hızlandırıcı varlığı, gelişimi kıvançla izleyen keskin bakışı görülür (188).

(186) Yücel, s.417.

(187) Melih Cevdet Anday, "Çağdaş Kültür ve Atatürk" GÖSTERİ (1980/81) Özel Sayı, s.6.

(188) Yücel, s.477.

## I- ATATÜRK'ÜN SANATA KARŞI KİŞİSEL İLGİSİ

Atatürk'ün güzel sanatlara karşı ilgisi devleti yönetme sorumluluğu aldığı zaman başlamıştır. Onun çok genç yaşta edebiyata ilgi duyduğu, öğrencilik yıllarında Namık Kemal ve Tevfik Fikret'in vatan ve özgürlük şiirlerinden etkilenmiş olduğu, Mehmet Emin ve Ziya Gökalp'in Türk milliyeciliğini ve yurt sorunlarını anlatan eserlerin ilgiyle okuduğu bilinmektedir. Atatürk'ün biyografilerinden birçoğunda, şiir ve edebiyatla olan ilgisinin Manastır İdadisi'nde Ömer Naci ile arkadaş olduğu günlerde başladığı anlatılır (189). Selanik'te bir mahalle mektebinde başlayan eğitimi Manastır İdadisi'nde sürerken, matematikteki başarısının yanında şiire edebiyat yönündeki eğilimi, karakterinin en belirgin özelliğinin temelini oluşturmaktaydı. J. Stewart Robinson, Mustafa Kemal'in söylev ve yazılarının edebi bir nitelik taşıdığını, onun gençliğinde edebiyatla ilgilenmesinin etkisiyle belli siyasal ve toplumsal düşünceleri yaymasında edebiyatı bir araç olarak gördüğünü söylemektedir (190).

Harbiye'nin ilk yıllarında ise İstanbul'un karışık ortamına uyum sağlamaya çalışırken, sanata olan ilgisi devam ediyordu. O zamanlar arkadaşları Ali Fuat'a: "... eğer matematikte olduğu kadar şiir ve resim üzerinde de dursaydım, Harbiye'de dört duvar arasında kalmazdım." (191) diyen Mustafa Kemal'in yaşantısında askeri okul bir dönüm noktasıydı. Batının bilim ve teknolojisini uygulayan askeri okullardan yetişmekte olan gençler meslek eğitimlerinin yanısıra, batının kültürünü de tanımakta, özgürlük ve eşitlik gibi düşünceler bu ortamlarda daha rahat gelişme olanağı bulmaktaydı. Aynı zamanda ilk sanatçılarımızı da yetiştiren askeri okullar sanat, kültür ve düşün alanında bir merkez haline gelmiş, bunlardan Harbiye adeta bir devrimci ocağına dönmüştü. Meslek eğitimlerinin dışında devlet sorunlarıyla da ilgilenen gençler istibdat yönetimine karşı tutumlarıyla dikkati çekiyor, kendileri padişah koltuğunda oturmuşçasına imparatorluğun sorumluluğunu omuzlarında duyarak, çözüm yolları üretiyorlardı (192). Böyle bir ortamdam Mustafa Kemal'in etkilenmesi çok do-

(189) Melahat Özgü, "Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı", BELLETEN C. XXVII, S.38, ss565-593.

(190) Emre Kongar, *Atatürk Üzerine*, İstanbul: Hil Yayınları, 1983, ss.45-56.

(191) Lord Kinross, *Atatürk Bir Milleti Yeniden Doğuşu*, İstanbul:

Altın Kâaplar Yayınevi, 11. bası, 1990, s.34.

(192) Kongar, s.78.

ğaldı. Harbiye'de politik düşünceleri hızla daha belirgin bir biçim alırken, tarih konusuna da ilgisi artmıştı. Okul dışında öğrencilerin düzenlediği tartışma ve konuşmalı yarışmalarda Mustafa Kemal dinleyicilerini etkileyip, sözlerine inandırmakta büyük beceri göstererek önde gelmeye başlamıştı (193). Böylece kişiliğinin bir başka yönü ortaya çıkmaktaydı. Daha sonraki yıllarda güzel konuşma ve eleştiri konusundaki üstün yeteneği, devrimlerinin başarısında büyük kitleleri etkileyen en önemli unsurlardan biri olmuştur.

Askeri okul yıllarında şiir, söylev ve benzeri yolda denemeler yaparken, Atatürk'ün yaşantısında resim ve heykelin yeni olmadığı görülüyor. kendi ölçüleri içerisinde bir müzik sevgisinin varlığından söz edilebilirse de, Atatürk güzel sanatların resim, heykel ve mimarlık dallarında iyi bir gözlemci olmakla yetiniyor. Sofya'da görevli olduğu yıllarda bu gözlem olmakla yetiniyor. Sofya'da görevli olduğu yıllarda bu gözlem zincirine yeni bir halkanın daha eklendiği, Sofya'nın görkemli yaşantısının ve Avrupa kültürünün onu etkilemiş olduğu bilinmektedir. Bunun yanısıra Karlsbat ve Almanya'da da çağdaş kent görünümünü resim, heykel ve mimarlık ürünleriyle birlikte Atatürk'ün belleğinde yer etmiş olmalıdır (194).

Atatürk gerek öğrenim devresinde, gerekse askerliğinin çeşitli aşamalarında geniş anlamda kültür sahibi olmayı hedef tutmuş, her çeşit kitabı okuyarak kültürünü genişletmeye çalışmıştır. Karlsbat'ta tedavi için kaldığı günlerde bir hatıra defteri tutmuş ve çeşitli konularda görüşlerini bu deftere not etmişti. Bu anılarda halkın bilgili ve kültürlü olmasını amaçlayan devrimlere de değinmekte, bu tür devrimlerin kökten ve kısa sürede yapılmasının, değişikliklerin birdenbire gerçekleştirilmesinin gerekliliğine inanmaktadır. Kültür konusu üzerinde önemle duran Atatürk zamanının kültür hareketlerini yakından izlemiş, her zaman yeni fikirleri benimseyerek, bunları kendi mantık süzgecinden geçirmeyi başarmıştır (195).

Osmanlı ve Avrupa kültürünün birbirine çok yakın olduğu, çeşitli akımların etkisinin en fazla hissedildiği bir ortamda yetişen Mustafa Kemal'in kişiliğinin oluşumu, yetiştiği bu çevrenin sosyo-kültürel koşulla

(193) Kinross, s.36.

(194) Elİbal, ss.9-18.

(195) Afet İnan, "Atatürk ve Kültür", 50. Yıl Armağanı, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yay. 1983. ss.99-107.

ından kuşkusuz etkilenmiştir (196).

Kurtuluş için verilen mücadele Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle kültürel yönde devam ederken, bundan sonra Atatürk'ün tüm düşüncesi Türk halkının çağdaş biçimlenmesini sağlamaktı. Ülkesi ve insanları dışında kişisel bir mesleği, arzusu ve coşkusu yoktu. Yeni devlete tıpkı bir sanatçı gibi biçim verecekti. Bu yönü ile onu bir sanatçıya benzetmek pek de yanlış olmaz (197). Gazeteci Berthe Gaulis onun kişiliğinde askeri kumanda üstünlüğü ve sivil düzen getirme yeteneğinin bir arada bulunduğunu, bu iki özelliğin birbirine pek ender olarak karıştığını düşünüyordu. Bir yabancı gözüyle onu değerlendirmeye çalışırken, ilme tutkun ve bunun yanında doğunun kolay anlaşılmayan sıkıntısını kişiliğinde toplamış bir şair olduğunu, güzel sözlere, edebi tartışmalara ve musikiye tutkunluğunu belirtiyordu (198).

Cumhurbaşkanlığı döneminde sanatsever ve koruyucu tavrıyla sergileri bizzat gezen, yetkililerin açıklamalarını dikkatle dinleyen Atatürk, bir devlet adamında olması gereken yapıcılığın ve geniş görüşlülüğün en iyi örneğini göstermiştir (199).

Behçet Kemal Çağlar onun anarken, ".....Atatürk'ün en iradeli ve çelik zamanlarından bir iki dakika sonra, bir tablonun, bir bestenin, bir şiirin karşısında dolu dolu gözlerle bir sanatçı duygusallığı ve ilgisi gösteriğine tanık olmuşuzdur." diyordu (200). Halk önderi olarak yaptıklarında tam bir sanatçı olan Atatürk sanatı içinde duymasa, ulusuna bu konuda devrimler yaptıramaz, yalnız sözle değil davranışları ile de yön verici olmazdı (201). Onun döneminde Ankara Halkevi müdürü olan Ferit Celal Güven, devrimlerin özünde onun güzeli çirkinden, ileriye geriden, erdemi bayağılıktan kolayca ayırabilen ve sevebilen sanatçı ruhunun temeli oluşturduğunu söylemektedir (202).

(196) Safa Erkün, "Başöğretmene Dönüşen Başkomutanın Devrimlerinde Kültürün Önceliği", Atatürk ve Sanat Sempozyumu, ss.29-31.

(197) Adnan Turani, "Atatürk ve Güzel Sanatlar", Atatürk Kültür ve Eğitim Semineri, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Matbaası, 1983, ss.73-80.

(198) Berthe Gaulis, Çankaya Aksamları, İstanbul: Bayrak Yay. 1983, ss.24-29.

(199) Melahat Özgü, "Atatürk Sergi ve Müzede", Atatürk'e Saygı, Ankara: Ankara Üniversitesi Bas. TTK Yay. 1969, ss.143-149.

(200) Behçet Kemal Çağlar, "Türk Sanatında Atatürk Hamlesi" AR (1938) S.22-23, s.11.

(201) Melahat Özgü, Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı, ss.565-593.

(202) Ferit Celal Güven, "Güzel Sanat ve Atatürk" AR (1938), S.22-23, s.7.

## II- ATATÜRK'ÜN SANAT ANLAYIŞI

Atatürk dönemi sanat yaşantısında görülen etkili girişimler ve yaygın uygulamalar, diğer alanlardaki gibi devrimin ana çizgisini izlemiştir. Bu ana çizgi, Atatürk'ün kültür, uygarlık, eğitim, bilim ve sanat konularındaki görüşleriyle belirlenmiş ve yönetim katlarında, aydın kesimde de değerlendirilmiştir. Bu genel doğrultuda, sanatçılara uygun bir yaratma ortamı sağlanmaya çalışılmıştır (203).

### A- Atatürk'ün Kültür ve Uygarlık Konusundaki Düşünceleri:

Atatürk bir toplumun varlığının kültüre dayalı olduğuna, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin de gücünü temelini oluşturacak kültüründen alması gerektiğine inanmıştı. Ona göre bir ulus kültürüyle başka uluslar arasında güçlü ve onurludur. Çağdaş dünyaya katkıda bulunan toplumların daha çok saygınlıkları vardır (204). Bu nitelikleriyle kültür varlığını dünya uluslarına kabul ettirmek yolunda savaş veren Türk milleti için öncelikle gerekli, vazgeçilmez bir ihtiyaçtı. Barışa ve insan sevgisine değer veren Atatürk, savaşı kültür reformuna ulaştıracak bir araç olarak görmüş, kurtuluş savaşının zaferler zinciri onu askeri yönünden çok tasarladığı amaca hizmeti oranında değer kazanacağına inanırken, savaşta başarının ardından yeni bir dünya doğmazsa tüm çabalar anlamsız kalır demekteydi. Savaşın en zor zamanlarında bile Ankara'daki Milli Eğitim Kongresi'nde Atatürk şöyle söylemekteydi: "... Yüzyılların taşıdığı derin yönetsel ihmalin devlet yapısındaki yaralarını onarmayı amaçlayan emeklerin en büyüğünü hiç kuşkusuz kültür yolunda harcamamız gerekir" (205).

Atatürk kültür ile uygarlık arasında nitelik değil, nicelik farkı olduğunu düşünüyordu (206). Kültürün uygarlığın dinamik kaynağı ve evrensel değerlerinin birikim olarak aynı anlamı kapsadığını, kültürü uygarlıktan ayrı düşünmenin mümkün olamayacağını belirtiyordu. Kültüre önem ver-

(203) Yücel, s.417.

(204) Adnan Binyazar, "Atatürk'ün Açığı Kültür Kurumları" GÖSTERİ Özel Sayı (1980/81), ss.10-12.

(205) Sadi Borak "Atatürk ve Kültür" Gösteri, aynı dergi, s.8.

(206) Kongar, s.76.

mekle ve ulusal kültürümüzü inkılapçı düzeyde tutmakla, sürekli gelişmeyi ve toplumun dinamizmini arttırmayı yeğlemişti. Toplumların kültürlerinin evrimsel gidişini dogmatik düşüncelerle duraksamasını ve geri kalmasını kabul etmiyor, bundan kurtulup silkinmenin tek yolunun da devrimler olduğunu bilimsel bir sonuç gibi benimsiyordu (207).

Atatürk kültür ve uygarlığı bir tutmakla, kendisinden önce bu konuyu bilimsel olarak incelemiş olan Ziya Gökalp'ten farklı düşünmektedir. Gökalp uygarlığı ve kültürü birbirinden ayrı nitelikli olarak kabul etmiş, kendi döneminde işlevselliği olan bu görüş temelinde Türkçülük kavramını bulundurmakla beraber, çağdaş uygarlığa katılmakta kararlı olan yeni devlet için geçerliliğini yitirmişti. Atatürk kültür ve uygarlığı birbirinden ayırmanın güç olduğunu ve gereksiz sayılacağını vurgularken, yüksek bir kültürün etkisinin sadece ona sahip olan milletle sınırlı kalmayacağını belirtmiştir (208). Kasım 1937'deki açılış konuşmasında: "... Bir milletin kültür seviyesi üç sahada, devlet, fikir ve ekonomi sahalarındaki faaliyet ve başarılarının neticelerinin hasılasıyla ölçülür." diyerek, devlet, ekonomi ve düşünce hayatının birbirlerine bağlı üç önemli kültür ögesi olduğuna değinmiyordu (209).

Atatürk'ün uygarlıkla ilgili görüşleri günümüzde bile değerini koruyabilen bir mantık gücüne sahiptir. Şöyle ki, Atatürk uygarlığı manevi açıdan ahlak ve bilgice gelişme ve yücelme, maddi açıdan ise akıl ve bilim yoluyla yaratılacak teknik olanakların en ileri düzeyine ulaşma olgusu olarak anlamaktadır. İnsanlık sürekli gelişme içinde olduğuna göre, uygarlık da aynı oranda gelişme gösterecek ve değişimler olacaktır. Bundan onun uygarlıkta dinamizmi esas almış olduğunu anlıyoruz. Dinamizme, dolayısıyla değişme ve gelişmelere ayak uydurabilen ve gerçekleştiren toplumların uygarlık yolunda başarılı sayılacağına inanmaktadır (210). Atatürk uygarlığı yaşamak ve varolmak için gerekli ve tek çıkar yol olarak görürken, Türk milletinin de dünyada varlığını koruyabilmesi için bu yola yönelmesinin gereğini savunmaktadır. Bu yolda karşısına çıkacak engelleri ortadan kaldırmakta kararlıdır (211).

(207) Hikmet Altuğ, ss.133-136.

(208) Kongar, s.76.

(209) Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, II., Ankara: Türk tarih Kurumu Basımevi, 1989, s.412.

(210) Mustafa Cezar, "Atatürk'ün Uygarlık Anlayışı İçinde Sanatın Yeri", Atatürk ve Sanat Sempozyumu, ss.20-23.

(211) Abdurrahman Çaycı, "Atatürk'ün Uygarlık Anlayışı" Atatürk Konferansları (1973/74), Ankara: T.T.K. Basımevi, XVII.D, S.6, 1991, ss.117-129.

Uygarlığın asıl kaynağının aile ocağı olduğuna işaret eden Atatürk: "... medeniyetin esası, terakki ve kuvvetin temeli aile hayatındadır" demekle, uygarlığın bir başka yönünü öne getirmektedir ve aile bireylerinin bilgili ve görevlerinin bilincinde olmalarının gerekliliğini vurgulamaktadır.

Bu açıklamalardan, Atatürk'ün uygarlıkla akılcı ve bilimsel olmayı ve çağdaşlaşmayı aynı anlamda düşünüp, değerlendirdiği görülmektedir. Uygarlığı çağdaşlaşma ve gelişmeyle eş anlamda düşünürken, dünya için de tek bir uygarlık tanır, o da batı uygarlığıdır<sup>(212)</sup>. Onun yöneldiği batı uygarlığı bilimi ve bilimsel düşünceyi temel almaktadır. Bilimin pratik yaşama uygulanması sonucunda ortaya çıkan ve insanın doğaya egemen olmasını, ekonomik refahını sağlayan teknoloji, insan haklarını koruyan hukuk anlayışı, özgürlüğe dayalı rasyonel devlet yönetimi batı uygarlığının özüdür<sup>(213)</sup>.

Tarihsel gelişimimizi iyi bilen Atatürk, geçirilen acı deneylerin içinde yaşamış ve olaylara yön vermiş bir insan olarak, o gün için tek bir kurtuluş yolu görüyordu. O da temelden çatısına dek yeni bir yaşam felsefesine, bilime ve insan aklına, özgürlük düşüncesine dayanan bir dünya görüşünü gerektiren çağdaş batı uygarlığıydı<sup>(214)</sup>.

Tarık Zafer Tunaya, Atatürk'ün batı uygarlığını benimsemesinin nedenlerini şöyle açıklamaktadır:

"Atatürk hiçbir uygarlığın tek bir dinin ve milletin eseri olamayacağını, uluslararası bir çabanın ürünlerinin ülke sınırlarını aşabileceğini belirterek, batının egemenliğindeki güçlü uygarlığa katılmanın yaşamsal bir zorunluluk, varoluş ve kalkınma davası olduğunu işaret ediyordu. Bu karar batı hayranlığı gibi duygusal bir beğeni sonucu alınmamıştı. Amaç, batılı insanların elde ettikleri olanaklara Türkler'in de kavuşması, Türk insanının da batılı insanlar gibi onurunu ve benliğini özgür bir ortamda geliştireceği bir düzene alıştırılmasıydı. Türkler uygarlık kavramına yabancı değillerdi. Batı uygarlığı içinde kendi benliklerini kaybetmeyecekler, unutulmuş eski uygarlıkları ile batı uygarlığından bir senteze ulaşmayı başarabileceklerdi. Kısaca o, batı uygarlığına geçmeyi bir yaşama ilkesi olarak benimsiyordu<sup>(215)</sup>.

(212) Cezar, "Atatürk'ün Uygarlık Anlayışı İçinde Sanatın Yeri", ss.20-23.

(213) Çaycı, ss.117-129.

(214) Cezar, "Atatürk'ün Uygarlık Anlayışı İçinde Sanatın Yeri", ss.20-23.

(215) Tarık Zafer Tunaya, "Devrim Hareketleri İçinde Atatürk ve Atatürkçülük", İstanbul: Turhan Kitabevi, 2.b.,

Atatürk'ün kültür ve uygarlık anlayışının incelenmesi ve uygarlıkta yönünün batı olduğunun tespit edilmesiyle, karşımıza batılılaşma olgusunun yeniden çıktığını görüyoruz. Bilindiği gibi, batılılaşma Osmanlı Devleti'nin son yıllarında devletin çöküşünü engellemek için yapılan reform hareketlerinde temel sistemi oluşturmuştu. Ancak, batı bilim ve teknolojisiyle birlikte kültür ve sanatını da getirmiş, kısaca batı uygarlığı Osmanlı Devleti'ni egemenliği altına almıştı. Bunun en acı sonuçları Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda yaşanmış, devletin parçalanmasına yine batı neden olmuştu. Devlet yapısında yer alan farklı unsurları batıdan gelen özgürlük düşüncelerini kolayca benimsemiş, milliyetçi duygular uyanmış, yönetimdeki tutarsız politika da bu çöküşü hızlandırmıştı. Bu durum batılılaşma ile ele alınan batı uygarlığının temel değerlerinin Osmanlı Devleti'nin teokratik yapısına uyadığını, köklü değişime yönelmeyen reformların yetersizliğini ortaya koymaktadır. Batılılaşma sistem olarak alındığı halde, tam anlamıyla uygulanamamış, batı modellerinden yararlanılırken dış görünüşlerinin ele alınmasıyla yetinilmiş, modellerin ortaya çıkışlarındaki nedenlerin üstünde durulmamıştı (216). Batılılaşmanın milli mücadelenin ilk yıllarında Sivas Kongresi'nde de gündeme geldiği görülmektedir. Kongre kararlarında yabancı devletlerden yardım alınabileceği, ancak bunun eşit koşullarda uygulanabileceği söz konusu olmuştu. Atatürk'e göre, her ulus başka uluslarla işbirliği yapmak zorunda kalabilir ve bu doğaldır. Ona göre tam bağımsızlık kazanıldıktan sonra, bu ilkelere aykırı olmamak koşuluyla ileri devletlerden yardım istenebilir (217). Atatürk'ün batılılaşma ile ilgili görüşleri devrimler sürecinde daha belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Onun batılılaşmadan anladığı, uygarlaşmadan ibarettir. Ancak bu yolda tek hedef olarak gördüğü batı uygarlığı olduğu gibi aktarılmamalıdır. Milli benliğimizden akla ve bilime uymayan unsurların temizlenmesiyle elde edilen öz, batı uygarlığının akılcı değerleriyle yeniden işlenmelidir (218). Atatürk bir yabancı gazeteciye batı uygarlığını taklitçilik amacıyla almadıklarını, bu uygarlıkta iyi olarak gör-

(215) Tarık Zafer Tunaya, "Devrim Hareketleri İçinde Atatürk .: Atatürkcülük", İstanbul: Turhan Kitabevi, 2.b., 1981 ss.110-111.

(216) Tapan, ss.383-384.

(217) Ahmet Mumcu, Atatürkcülükte Temel İnkeler, İstanbul: İr- ap Kitabevi, 3.bas. 1988 s.77.

(218) Birol, ss.183-202.



dükleri ve milletin kendi bünyesine uygun bulunan unsurları benimsediklerini açıklamaktadır (219).

Batı uygarlığının yaşam biçimini kendisine hedef alan Türk devrimi için batılılaşma ayrı ve özel bir değer taşımaktadır. Yeni Türk devriminin Osmanlı reform hareketlerinden ayrılan en büyük özelliği, kesin bir kararla batı uygarlık alanına geçmeyi kabul etmesidir. Türk devrimi kesinliği, ideolojik bağımsızlığı, devlet şeklindeki yeniliği, siyasal ve hukuki yaşama katmış olduğu yeni unsurlarla Osmanlı reform hareketlerinden tamamen farklıdır. Türk devleti batıya yönelmekle onun bilim ve felsefesine, sanatına, düşüncesine ve yaşam görüşüne katılmıştır (220).

### **B- Ulusal Kültürün Geliştirilmesi:**

Cumhuriyet'in ilk yıllarında çağdaş uygarlığa katılmak için büyük bir hızla yenilikler gerçekleştiren ve devrimler yapan Türkiye'de bir ulusal kültür sorunu ortaya çıkmıştı. Osmanlı Devleti çeşitli kültürleri biraraya toplayan bir yapıya sahipti ve Türkler imparatorluk içindeki kültürleri yakın zamana kadar unutulmuş olan unsurlardan biriydi. Türk kültürü Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde bilimsel araştırmalarla ele alınmış, ancak kültürümüze ait yanlış ve tutarsız bilgiler de bu arada ortaya atılmıştı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra batılı devletler Osmanlı İmparatorluğu'nu aralarında paylaşmak için geçerli bir neden ararken, kendilerini haklı göstermek uğruna Türkler'in hiçbir uygarlığa sahip olmadığını ve batı uygarlığına her zaman yabancı kaldığını ileri sürüyorlardı. Yabancı ve yerli sanat tarihçileri ise Türk sanatını İslam sanatı içerisinde inceleyip, değerlendiriyorlardı (221). Bütün bunlara karşılık, Türkçülük akımı bir dönem devlet yönetiminin de desteğiyle Türk halkının ulusal duygularını uyandırmayı ve canlı tutmayı başarmıştı. Yeni kurulan devletin yenilikçi, devrimci yapısına uygun bir kültür üretmesi ve eski siyasal sistemle birlikte kültürel öğelerini de etkisiz hale getirmesi gerekiyordu. (222). Ulusal Türk kültürünün geliştirilmesi, Türklük bilincinin belli bir

(219) Afet İnan, Atatürk Hakkında Hatıra ve Belgeler, Ankara: TTK, Bas. 1968, s.183.

(220) Eroğlu, ss.464-474.

(221) Melahat Özgü, "Atatürk'ün Sanat Görüşü Dünya Görüşünden Kaynaklandı", Atatürk ve Sanat Sempozyumu, ss.37-38.

(222) Kongar, ss.68-69.

aydın kesimin dışına taşarak geniş kitlelere yayılması, devrimin temel ilkelere de destek olacaktı. Türk devrimi, Türk'e doğru ve batıya doğru olmak üzere iki temel düşünceye dayandırılmıştı ( 223).

Atatürk çağdaşlaşmak için kendi ulusal kültürümüzden güç almamızı istiyor, ulusal değerlerimiz olmadan çağdaş uygarlığa geçmemizin imkansız olduğunu düşünüyordu. Türk ulusuna hedef olarak çağdaş uygarlık düzeyini gösterirken, bunu için öncelikle ulusal çapta bir kalkınma yarışına girmişti (224). Kültür alanında ulusallaşarak kendi tarihi köklerimizden beslenmek, hem de çağdaşlaşarak dünyaya açılmak ve seslenebilmek şarttı (225).

Atatürk milletin köklü ve büyük bir uygarlık birikimine sahip olduğunun bilincideydi. Bu inancı Türk halkına aktarmak, onları da aynı inançla bu çabanın içine katmak amacındaydı (226). Osmanlı döneminde sınırlı bir kesimde ilgi uyandırmış olan Türkçülük akımını kültür ve sanat alanında da yaygınlaştırarak milletin aydınlanmasına ve bilinçlenmesine ağırlık vermişti. Böylelikle Türk halkının varlığını yaşatması için din ve mezhep bağları yerine ulusçuluk bağlarıyla biraraya toplanmasına çalışıyordu (227).

Atatürk ulusal ve evrensel kültür arasında bir köprü kurarken, ulusal kültürün ayırıcı ve üstünlük taslayıcı bir duruma dönüşmesini de istemiyordu. Çağdaş bir Türkiye için bu söz konusu olamazdı. Ona göre çağdaş Türkiye'nin ulusal kültürü, ulusda derinleşerek evrensele katkı yaratmaya yönelik, bütünleştirici, barışçı ve yaratıcı bir kültürdür (228). Ulusal ve evrensel kültürü kaynaştırmak, birinin eksikliğini ötekiyle tamamlamak ve olgunlaştırmak, Atatürk'ün bu konudaki düşüncelerinin temel noktasıdır (229).

(223) Mehmet Salıhoğlu, "Halkevleri Nedir, Ne Değildir" Atatürk ve Halkevleri, Ankara: T.T.K. Bas. 1974 s.73.

(224) Anıl Çeçen, "Atatürk ve Halkevleri" Aynı eser, ss.229-233.

(225) Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II, Ankara: YÖK Yay. 1986, s.199

(226) Feridun Akozan, "Atatürk, Sanat ve Sanatkar" Atatürkçülük II, İstanbul: Millî Eğitim Bas. 1984, ss.141-152.

(227) Melahat Özgü, "Atatürk Devrimleri Sanat Alanında Bir Rönesanstır" Atatürk'e Saygı, ss.151-156.

(228) Kongar, s.76.

(229) Nurullah Berk, Anılardan Taşan (6), İstanbul: Yapı ve Kredi Ban. Yay. 1981, ss.84-86

Atatürk, aynı ülkenin ortak çıkarları ve yazgısını paylaşan insanlar olarak diğer toplumlar gibi bizim de kendimize ait bir kültürümüz olduğunu bize en tutarlı biçimde öğretmiş, bu konudaki düşüncelerini yaşamalarının sonuna dek savunmuştur. Çalışmalara bizzat katılarak gelişimini desteklemiştir. Öz benliğini kazanan ve yeni bir devlet kuran Türk ulusuna, bu yaptığı işin bilincini vermesini bilmiştir (230).

Atatürk ulusal kültürümüzün geliştirilmesini ile alan çalışmalarda özellikle kurumların oluşturulmasına önem vermiş ve bu araştırmalarda çağdaş batı uygarlığının bilimsel yöntemlerinden yararlanmıştı. Batının bu alandaki üstünlüğünü kabul ederken, bilimin evrensel oluşuna da dikkati çekiyor ve tüm insanlığın malı olması gerektiğini söylüyordu (231).

Cumhuriyetin ilanı ile başlayan ve devrimlerle süren Atatürk döneminde, eğitim konusu öncelikle ele alınmış, kültürel gelişme açısından eğitimin önemi çok iyi değerlendirilmiştir. Bir kültür devrimiyle Türkiye Devleti her alanda biçimlendirilirken, hedef çağdaşlaşma olunca, devrimin temel unsuru olan eğitim bu çabaların dışında bırakılamazdı. Atatürk'ün belirttiği gibi, tüm insanlığın yararlanması gereken bilime Türk milleti de sahip olmalı ve bunu her alanda uygulamalıydı. Kültürleşme sürecini eğitim yönlendirmiş ve geliştirmiş, özellikle ulusal eğitim bu dönemin temel politikası olmuştur. Atatürk ulusal bir eğitim programının bir yandan toplum ihtiyaçlarına cevap vermesi, öte yandan çağdaş bir nitelik taşıması gerektiği görüşündeydi. Bu amaçla yapılacak eğitim programının iki temel esas. eğitimin toplum gereksinmelerini karşılayabilmesi ve çağın gereklerine uygun olmasıydı. Atatürk'ün düşüncesinde eğitimi yaymak ve bilgisizlikle savaşmak, halk kitlelerine okuyup yazmayı öğretmek ve genel bilgi kazandırmaktan çok daha öteye giden bir önem taşıyordu. Halkın aydınlatılması, ulusal bağımsızlığın güvencesi olduğu gibi, halkı kendi iradesine sahip vatandaşlar haline getirmenin koşuluydu (232).

(230, Mumcu, s.95.

(231) Bahriye Üçok, "Atatürk'ün Kültür Anlayışı" Atatürk'ün İzinde Bir Arpa Boyu, Ankara: TTK Bas. 1985, ss.171-173.

(232. Turhan Oğuzkan, "Atatürkçü Eğitim Politikası ve Milli Eğitim", Atatürkçülük II, ss.118-120.

### C-Atatürk'ün Sanat Anlayışı:

Atatürk'ün uygarlık anlayışının belirlenmesi, bu anlayış içinde sanatın yerinin ne olduğunu ortaya koymaktadır. Atatürk uygar olma sorununu maddi ve manevi alanlarda bütün bir gelişme olgusu halinde gördüğüne göre, buna elbette sanat alanı da dahil olacaktı. Gelişme ve çağdaşlaşmanın maddi, manevi belirti ve ölçüleri sanatla da belirlenecekti. Uygarlığın gelişmesinde akılcılığı ve bilimselliği öngören Atatürk'ün bu yön ve yöntem belirlemesi sanat için de geçerli olmaktadır. Sanat teknik gelişmeyle de bağlantılı olduğundan, bazı sanat dallarında gerilik, uygarlık yarışında da geri kalmanın ifadesidir. Akılcılık ve bilimsellik doğmalardan kurtulmayı ve düşünce özgürlüğünü sağlayacak, sanatçı da özgür bir atmosfer içinde çalışarak eserleriyle uygarlık alanına katkıda bulunacaktı. Atatürk'ün sözlerine uygar ve gelişmiş olma sorununu sanat ve teknikte gelişmeyle birlikte ele alması, onun uygarlık anlayışı içinde sanatın yerinin ne olduğunu belirttiği gibi, Türk sanatını geliştirmek için gözlerin hangi yöne çevrileceğinin işaretini de vermektedir (233)

Atatürk'ün ideali Türk milletini kendi deyişiyle 'muasır medeniyetler seviyesine çıkarmak'tır. Bunun için de bilim ve teknolojinin yanında hiç kuşkusuz sanat ve kültürde de ilerlemek gerekmektedir. Batıya yönelik bir eğitimin zorunluluğunu, "..... zaferlerin sürekli neticeler vermesi ancak bir irfan ordusuyla mümkündür" sözleriyle belirten Atatürk, bu amaçla uygun gördüğü bilim ve teknik, sanat kurumlarını oluşturma çabası içine girerken, sanatı bir milleti yaşatacak temellerden biri olarak göstermiştir (234). Atatürk kültür sorunuyla birlikte güzel sanatlara verdiği önem, daha Cumhuriyetin ilanından önce Mart 1923'te Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yaptığı bir konuşmada "... Vatanın önemli merkezlerinde modern kitaplıklar, konservatuarlar, müzeler kurmak, güzel sanatlar sergileri açmak ve bütün ülkeyi basımevleriyle donatmak..." zorunluluğu belirtmesinden anlaşılmaktadır (235).

(233) Cezar, Atatürk'ün Uygarlık Anlayışı İçinde Sanatın Yeri, ss.20-23.

(234) Gündüz Gökçe, "Sanat Kurumlarının Oluşmasında Atatürk'ün Rolü" Atatürk ve Sanat Sempozyumu, ss.707-713.

(235) Atatürk İnkılabı ve İnkılap Tarihi II, ss.199-200.

Atatürk devrimlerini sanat açısından birçok özellikleri dolayısıyla Avrupa'da yeni bir dönemi başlatan Rönesans'a benzetmek mümkündür (236). Rönesans kendi çağı içinde yeniden doğurduğu düşüncelerle sanat alanının bütün kollarında bir doruğa çıkışın ilk basamağını oluşturmuştur. Atatürk devrimleri ve dayandığı temel ilkeler de Türk sanatının Avrupa sanatıyla boy ölçüşebilmesi için Türk Rönesansı'nın çıkışını açmıştır (237).

Cumhuriyetin kuruluşundan Atatürk'ün ölümüne dek süren Atatürk dönemi güzel sanatların kendini bulma ve kalkınma süreci olmuş, bu dönemde güzel sanatları geliştirmek bir parola haline gelmiştir (238). Durağan bir güzel sanatlar kavramından çağdaş bilim ve teknolojiye dayanan, ulusal ve evrensel amaçlı, yaratıcı ve üretken bir güzel sanatlar kavramına Cumhuriyet döneminde Atatürk'le ulaşılmıştır. Atatürk ulusumuzun bir an önce çağdaş dünyanın uygarlık düzeyine çıkmasında ulusal kültürün ve güzel sanatların gerekliliğini temel bir ilke olarak benimsemiş, bu konudaki çalışmalarla da bizzat ilgilenmiştir. Onun ölümünden sonra güzel sanatlar alanında geçirilen tüm aşamalar, örneğin 1939/40'daki devlet resmi ve heykel sergileri ve tüm sanat kurumları bu dönem çalışmalarında hızın uzantısıdır (239).

Atatürk'ün kültür ve sanat alanlarındaki davranışları incelendiğinde, bunların belli bir sistem içinde tasarlandıkları görülür. Birbirleriyle bağlantılı üç grupta ele alınan bu çalışmaların birincisi tanıtıcı niteliktedir. Türk kültür ve sanatını Türk'ün malı olarak ortaya çıkarmak, yüksek bir kültür ve sanat düzeyine sahip olduğumuzu toplumumuza ve tüm dünyaya kanıtlamak amacını taşımakta, sergi, müze, kongre ve yayınları kapsamaktadır. İkincisi, sanatçıları teşvik edici ve güven verici hareketlerdir. Atatürk'ün çeşitli söylev ve demeçlerinde, ayrıca her fırsatta sanat ve sanatçılar hakkında yapmış olduğu konuşmalar, uyarıcı ve destekleyici sözler bu anlamda değerlendirilmektedir. Atatürk'ün üçüncü hareketi ise, sanacıyı yetiştiren kurumların oluşturulmasındaki yönlendirici davranışlarıdır (240).

(236) Birol, ss.183-202.

(237) Özgü, "Atatürk Devrimleri Sanat Alanında Bir Rönesanstır", ss.151-168.

(238) Eroğlu, ss.464-474.

(239) Zeki Çakaloğlu, "Sanata Yaklaşımına Atatürk" GÖSTERİ (1980/81) Özel Sayı s.26.

(240) Akozan, ss.141-152.

Atatürk "sanatta devrim yapılmadıkça, devrimler tam sayılmaz" diyen Montesquieu'nun bu sözünü kendi düşüncelerine çok uygun bulmuştu (241). Benzer bir görüşle, "Güzel sanatlarda muvaffakiyet bütün inkılapların muvaffak olduğunun kati delilidir" demiş (242) ve bu anlayışla devrimlerine yön vererek, devlet dışında bırakılmış olan güzel sanatlar sorununu ele almıştı (243). Atatürk devrimlerle bir yol gösterip, 'yeni toplum, yeni sanat' demekte, sosyal yaşantı değişince sanatın da ona uygun olarak değişmesi gerektiğini düşünmekteydi (244). Sanatımız eğer ulusumuzun yaşayan varlığını tanıtacaksa, ne yabancı ulusların, ne de geçmişimizin kültürü bunu sağlayabilirdi. Geçmiş Osmanlı kültürü sanatımıza bir yenilik getiremezdi. Çünkü resim, müzik, tiyatro ya da edebiyat bireysel görüşlerimizi, düşünce ve duygularımızla doldurmuyor, her biri öz varlığımızın bir parçası olmuyordu. Ancak yeni bir dünya görüşü sanatımızda bir yenilik yaratacaktı (245). Atatürk eski Osmanlı düşüncelerinden kurtulmanın yolunu halkın kafasındaki gerçekçiliği geliştirmekte bulmuştu. Sanat alanında da durumun değişmeyeceğini anladığından, her kolda ulusal bir sanat yaratmak ve böylelikle uluslararası bir değere ulaşmak için halkın sanat duygusunu yükseltmek gerektiğine inanmıştı (246). Devrimleri uygularken de sanat gücünün artmasını, ihmal edilmiş sanatımızın yeneden ele alınmasını, yeni bir ruhla ve modern araçlarla geliştirilmesini istemişti (247). Bunun için öncelikle halkın kültürü ortaya çıkarılmalı, derlenmeli ve geliştirilmeliydi (248). Atatürk halkın geleneklerini, törelerini altyapısını oluşturan bir cevher olarak koruduğunu biliyor ve bu cevhere inilmesini istiyordu. Çünkü yeniden doğacak uygarlığın ana maddesini bu cevherde görüyordu (249). Yeni sanat için halkın kültürel değerlerinden yararlanılarak eser verilmesi düşüncesinden yola çıkarken, şu sözleriyle görüşlerine açıklık getiriyordu: "Milli kültür evrensellikten ayrı düşünülmez.

(241) Özgü, "Atatürk'ün Sanat Görüşü Dünya Görüşünden Kaynaklandı", ss.37-38.

(242) Gültekin, ss.102-111.

(243) Özgü, aynı eser, ss.37-38.

(244) Birol, ss.183-202.

(245) Özgü, aynı eser, ss.37-38.

(246) Özgü, "Atatürk Sergi ve Müzede", ss.143-149.

(247) Özgü, "Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı", ss.565-593.

(248) Çeçen, ss.229-233.

(249) Enver Behnan Şapolyo, "Atatürk ve Halkevleri", Atatürk ve Halkevleri, ss.65-68.

Halkın ruhunu anlamaya çalışın. Onunla birleşerek, onun bize verdiği malzemeyi yeni imkanlarla işleyin ve yeni sanatı meydana getirin" (250).

Atatürk'ün söylev ve demeçleri, tarihselliği içinde değinme, dilek ve buyruk gibi nitelenme verirler. Kimi yerde Atatürk uygarlık, kültür, resim, heykel ve benzeri kavram ya da olguları açıkça doğrudan, kimi yerde daha kapalı ve geniş bir anlatı biçiminde yaygınlaştırır (251). Onun güzel sanatlar için söylenmiş sözleri diğer konuşmaları gibi, yaşamdan alınmış ve gerçeklere dayandırılmıştır. Platonik bir görüş ya da fantazi değil, gereklilikten söylenmiş, abartısız sözlerdir. Aslında bu abartılmamış gerekliliği dikkate alma, onun güzel sanatlar alanındaki kanılarına bir başka inandırıcılık getirmektedir. Çünkü onun, sanatın toplum ve insan yetiştirmede önemli bir biçimleyici etken olduğu görüşü gerçektir (252).

Cumhuriyetin onuncu yıldönümünde yaptığı kısa ve özlü konuşmasında Atatürk güzel sanatlara büyük yer verirken, bu alanda yükselmeyi ulusumuzun tarihi bir niteliği olarak öne getirmekte, "...Şunu da önemle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir." demektedir. Bu tarihsel nitelik bir görev, bir karakter oluşumu olarak beslenecekti. Böylece uygarlık yolundaki basamaklarda yerleşmesinin bilinci doğacaktır (253). Yine aynı söylevde sözlerine şöyle devam etmekteydi: "...Türk milletinin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemediyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek geliştirmek milli ülkümüzdür. Türk milletine çok yaraşan bu ülkü onu beşeriyete, hakiki huzurun temini yolunda kendine düşen vazifeyi yapmakta muvaffak kılacaktır" (254).

Ulusun yaşantısında sanatın değerini takdir eden Atatürk'ün şu söleri anlamlıdır: "Bir ulusu yaşatmak için bir takım temeller gerekmektedir. Bilirsiniz ki bu temellerin en önemlilerinden birisi sanattır. Bir ulus sanattan ve sanatçıdan yoksunsa tam bir hayat süremez. Böyle bir ulus

(250) Birol, ss.183-202.

(251) Elibal, ss.34-38.

(252) Turani, "Atatürk ve Güzel Sanatlar", s.73.

(253) Elibal, ss.38-40.

(254) Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, C.II., ss.318-319.

bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve illetli bir kimse gibidir. Hatta de-  
ğindiğimiz anlamı bu söz de anlatmaya yeterli değildir. Sanatsız kalan bir  
ulusun hayat damarlarından biri kopmuş demektir" Bir toplumun gelişe-  
bilmesinde sanatla bilimi aynı düzeyde değerlendirmiş olduğunu şu sözle-  
rinde açıkça görmekteyiz: "İnsanlar olgunlaşmak için bazı şeylere muhtaç-  
tır. Bir ulus ki resim yapamaz, bir ulus ki bilimlerin gerektirdiği şeyleri  
yapamaz, itiraf etmeli ki o ulusun ilerleme yolunda yeri yoktur." (255).

Şubat 1935'teki seçim beyanamesinde yüksek ve inkılapçı bir  
kültüre ulaşmayı amaç olarak gösterirken, ".....Müsbet bilimlerin temeline  
dayanan, güzel sanatları seven, fikir terbiyesinde olduğu kadar benden  
terbiyesinde de kabiliyeti artmış, yükselmiş ve erdemli, kudretli bir nesil  
yetiştirmek....." düşüncesini yinelemekte ve sanatı Türk milletinin yeni ya-  
şantısında kültürel birliği oluşturacak güçlü bir olgu olarak değerlendiri-  
mektedir. Kasım 1936'daki meclisi açış konuşmasında bazı müjdeleri de  
beraberinde getiren sanat sevgisini şöyle ifade etmekteydi (256) : "Güzel  
Sanatlara alakanızı yeniden canlandırmak isterim..... Güzel sanatların her  
şubesi için Kamutay'ın göstereceği alaka ve emek milletin insani ve mede-  
ni hayatı, çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir". Bu sözlerinde  
sanat konusuna ilgisinin devam ettiği açıkça görülmekte ve yine yol göstere-  
rici olmaktadır (257).

Atatürk'ün sanat görüşü resim, heykel ve mimarlık dalları açısın-  
dan değerlendirildiğinde, onun özellikle heykel konusundaki kararlı tutu-  
mu dikkati çekmektedir. Atatürk heykel çalışmalarını aydın ve dindar bir  
ulus için gelişme nedenlerinden biri olarak öne sürüyordu. Heykeltraşlığı  
ilerletmemizi ve ülkemizin her köşesinde atalarımızın ve bundan sonra ye-  
tişecek kişilerimizin anılarını yansıtan örneklenmelere varmamızı istiyor-  
du. Ona göre, uluslararası ailenin çalışkan bir üyesi resim ve heykelde de  
bu özelliğini ortaya koymalıydı. Bu gereksinme sanatçıların yapıtlarında  
önce yurdun içinde yeni resim ve heykelin nitelik ve gücünü gösterecekti.  
Ardından da uluslararası aile içinde getirdiği yeni tad, yeni şemalanma,  
yeni duyarlık ve bilinçle saygın yerinde bulunacaktı. Bu kaçınılmazlık yal-  
nız sözde kalmayacak, bu yoldaki örgütlenmeler ve kuruluşların da ortaya

(255) Ahmet Köklügiller, "Atatürk'ün İnkeleri ve Düşünceleri", İstanbul: Kaya Yayınları, 1988, s.138. s.35.

(256) Sakaoğlu, ss.1-30.

(257) Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, s.405.



çıkarak görevlerini tümüyle yerine getirmeleriyle tamamlanacaktı. Atatürk heykel konusundaki düşüncelerini Ocak 1923'te Bursa'da Şark sinemasında halkla konuşurken açıkça ortaya koymuştu (258). "Dünyada uygar, ileri ve olgun olmak isteyen herhangi bir ulus kesinlikle heykel yapacak ve heykeltraş yetiştirecektir. Anıtların şuraya buraya tarihsel anılar olarak dikilmesinin dine aykırı olduğunu ileri sürenler, din kurallarını gereği gibi araştırıp incelememiş olanlardır." (259) diyerek kensine anıtlar üzerine soru soran bir vatandaşa cevap verirken, heykel konusunda çok önceden düşündüğünü ve yapacaklarını bildiği belli oluyordu (260). Aynı konuşmanın bir başka yerinde, "... Bir ulus ki resim yapamaz, bir ulus ki heykel yapamaz, bir ulus ki tekniğin gerektirdiği şeyleri yapamaz, açıkça söyleyelim o ulusun ilerleme yolunda yeri olamaz. Oysa bizim ulusumuz gerçek nitelikleriyle uygar ve ileri bir ulus olmaya layıktır, olacaktır da ...." (261) diyerek çağdaşlaşan toplumumuz için resim ve heykelin gerekliliğini, bundan kaçınılmazlığı kesin olarak belirtiyordu (262).

Atatürk konuşmalarında sanatın her koluna temas eden güzel sözler söylemiş, bunlar arasında resim, heykel, müzik, edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarının yanında, hat gibi geleneksel sanatlarımız, bıçakçılık, nalbantlık, saraçlık gibi zanaat dalları da yer almıştır (263). Mart 1923'te Adana'da esnaf topluluğuna seslenirken, : "Bir millet sanata ehemmiyet vermedikçe büyük bir felakete mahkumdur. Birçok unsurlar o felaketin derecesini farketmez. Farkettiği gün de ne kadar müthiş bir faaliyetle çalışmak lazım geldiğini tahmin eyleyemez." demekteydi (264). Üretici el sanatlarının ve bunların uygulayıcılarının ülke ekonomisindeki önemli ve hayati yerini göstermek için söylenmiş olan bu sözler, onun gerçeği bizzat gözlemlediğini ve yaşamış olduğunu anlatmaktadır. Kendi döneminde kiremitin bile Avrupa'dan satın alındığı gözönünde tutulursa, onun neden zanaata bu derece önem verdiği çok daha iyi anlaşılır (265).

(258) Elibal, ss.38-40.

(259) Köklügiller, s.132.

(260) Turani, Atatürk ve Güzel Sanatlar, ss.73-80.

(261) Enver Ziya Karas, "Atatürk'ten Düşünceler", İstanbul: Çağdaş Yayınları, 6. bası, 1991, s.136.

(262) Elibal, ss.38-40.

(263) Sakaoğlu, ss.1-30.

(264) Atatürk'ün Söyelleri ve Demeçleri. C.I, s.129.

(265) Elibal, ss.38-40.

Nisan 1992 de Konya Askeri Nalbant Okulu öğrencilerine söylev verirken, onları çaba içinde gördüğünü, kendilerinin de sanatçı olduklarını belirtiyordu. Bunun güzel sanatlardan ayrı, küçük el sanatları olduğunu açıklarken (266): "Sanatın en basiti en şerefliisidir. Kunderacı, terzi, marangoz, saraç, demirci, nalbant hayatı içtimaiyemizde, hayatı askeriymizde hürmet ve haysiyet merkiine elyak sanatkarlardır." (267) diyerek güzel sanatlar kesimi içinde bir disiplin olarak bu çabaların yerini ve gereğini saptamış, teşvik etmiş sayılıyordu (268). Atatürk'ün bu konudaki yaklaşımıyla, onun zamanında geleneksel sanatlarımıza sahip çıkılmış olduğunu görüyoruz.

Atatürk'ün sanata ilgisini tüm yaşamı boyunca sürdürdüğünü ve sanatın her dalını hiçbir ayırım gözetmeden aynı sevginin kollarıyla sarmış olduğunu söyleyebiliriz. (269). Sanatla ilgili her sorunu bütün incelikleriyle sezerek, üzerinde düşünmesi ve yargıya varmasının nedeni sadece toplumu yönlendirmek ve uyarmak olamaz. Bunu sanatçılarımız ve devlet yönetimi birlikte çözümlenmeye çalışırken, Atatürk'ün bizzat sorunlara ilgi duymasında sanat sevgisinin de rolü olmalıdır. Hatta onun sanatı kendince şöyle tanımladığı görülüyor: "Sanat yaratıcılıkta insanın doğaya üstün gelmesidir." (270). Ona göre, güzel sanatların türleri güzelliğin ifade edilmiş biçiminden başka bir şey değildir. Yine kendi sözlerinden bunu anlıyoruz: "Sanat güzelliğin ifadesidir. Bu ifade sözle olursa şiir, nağme ile olursa musiki, çizgi ile olursa ressamlık, oyma ile olursa heykeltraşlık, bina ile olursa mimarlık olur." (271). Sanatı güzellik olarak tanımlayan ve 'çirkin tahammül edemiyorum' diyen Atatürk'ün sanata yaklaşımının sanatçı gibi olmadığı, güzele bir sağduyu ile varmaya çalıştığı sezileniyor. Sanatın gerçeğe uygunluğu da onun özellikle üzerinde durduğu bir konudur. Kurtuluş savaşını anlatan eserlerde kahramanlığın yanlış yorumlanması, gerçekdışı abartılı görünümlere eleştirilerde bulunması bu konudaki

(266) Elibal, ss.34-38.

(267) Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, I, ss.35-36.

(268) Elibal, ss.34-38.

(269) Sakaloğlu, ss.1-30.

(270) Özgü, Atatürk'ün Sanat Görüşü Dünya Görüşünde- Kaynakland, ss.37-38.

(271) Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II, s.202.

duyarlılığını gösteriyordu. (272). Atatürk sanatta beğeni olgusundan yana görünürken, sanatçıların halkla olan bağlantısında da bu kavramın önemine değinmektedir. Yeni yetişen sanatçıların kendilerinden öncekini beğenmeyecek kadar yükselmesinin ülke için kazanç sağlayacağını öne sürmektedir (273). Atatürk dönemi sanatçılarından D Grubu'nun ilkeleri dolayısıyla kendilerinden önceki Çallı ekolünü eleştirdiği, hatta küçümse-diği bir toplantıda, Atatürk'ün olayları büyük bir sabır, hoşgörü ve dikkatle dinlediği anlatılır. Onun resim sorunları karşısında tümüyle seven, hoş-gören, derin bir anlayışla karşılayan tutumu, eşsiz politik dehasının çok önemli bir işaretiydi (274).

Atatürk döneminde Ankara Halkevi Müdürü olan Ferit Celal Güven, sanatsal gelişmeler içerisinde Atatürk'ü izleme olanağı bulmuş bir kişi olarak, onun sanat görüşünü şöyle değerlendiriyordu: "O müziğin hastasını, şairin inleyeninin sevmez, resim, heykel ve mimarinin karışıklı-ğında hoşlanmazdı. Onun görüşünde gerçek sanat, anlatmak ve yansı-tmak istediğini korkusuz ve tereddütsüz yapabilen sanattır. Kitlelerini or-tak duygularını harekete geçirmeyi başaramayan, devrime ayak uyduramayan sanata değer vermezdi. İfadeden yoksun eserlerin yavanlığı-na tahammül edemeyen, geniş ruhlu bir sanatçıydı. Onun sınırsız düşün-celerinin, sanatta da sınır tanımadığı belli oluyordu." (275).

Atatürk'ün sanatla ilgili tüm konuşmaları, toplumun kalkınmasın-da onun sanatçılardan beklediklerinin bilincinde olduğunu göstermekte-dir. Onun gibi güzel sanatların ve sanat yapıtlarının kültüre katkısını araştıran bir devlet adamı ender görülür (276). Bilimsel nitelikli sanat araştırmaları ve bunlara bağlı arkeolojik kazılar, onun döneminde sanatımızda tarihsel geçmişimize sahip çıkmak istediğini ortaya koymaktadır. Amaç sanatçılarımızın bu geçmişten destek alarak, güçlenerek geleceğe güvenle ilerlemesini sağlamaktı. Atatürk herşeyden önce sahip olduğumuz toprak-lardaki eserleri tanımamızı, onları koruyup sevmemizi istemişti. Mart 1993 te Başbakan İsmet İnönü'ye yazdığı bir belgede, araştırma gezilerin

(272) Turani, Atatürk ve Güzel Sanatlar, ss.79-80.

(273) Elibal, ss.31-40.

(274) Sezer Tansuğ, "İstiklal Harbi, İnkılaplar, Atatürk Resimleri", GÖSTERİ (özel sayı) 1980/81, ss.26-28.

(275) F.C. Güven, s.7.

(276) Turani, Atatürk ve Güzel Sanatlar, ss.73-80.

de çeşitli yerlerdeki müzeleri ve eski sanat eserlerini incelediğini anlatıyordu. Bunlardan o güne kadar gelebilen bazı sanat eserlerinin korunabildiğini, yabancı uzmanların yardımıyla bir düzen verilmeye çalışıldığını söylüyordu. Ancak bu eşsiz sanat eserlerinin bilimsel yöntemlerle ele alınmasının ve korunmasının öncelikle gerekli olduğunu belirtiyordu. Bunların yanısıra ihmal sonucunda harap hale gelmiş olan anıtların yeniden onarılması konusunda müze müdürlükleri ve arkeoloji uzmanlarına ihtiyaç olduğundan söz ediyordu. Milli Eğitim Bakanlığı'na yurt dışına eğitime gönderilecek gençlerden bir kısmının bu alanda görevlendirilmesini uygun görüyordu (277).

Atatürk'ün sanatla ilgili tüm etkinliklerle bizzat ilgilenmesi, sanatın toplumda saygın ve erginliğini gösterecek seçkin yerini bulmasında en büyük etken olmuştur (278). Devrimlerden önceki çabalar dağınık fikir ve hareketler olarak yüzeyde kalmışlardı. Atatürk ise bu fikir ve hareketleri sistemleştirmiş, sanatı devletin başlıca görevleri arasına almıştır (279). Onun güzel sanatlara yaptığı en büyük hizmet, sanatın bazı dallarında gelişmeyi engelleyici yasakları ortadan kaldırmak olmuştur (280). Türk milletinin duygu ve düşüncelerini sınırlayan çağdışı engellerin ortadan kalkmasıyla sanat çalışmalarında yepyeni ufuklar açılmıştır. Atatürk, güzel sanatlarla ilgili yasakları kökünden kaldıran ve kördüğümüleri çözen insan olmuştur. (281).

---

(277) Oktay Aslanapa, "Atatürk'ün Kültür ve Sanat Faaliyetleri", ERDEM, C.2, S.6, (Eylül 1986), ss.745-746.

(278) Elibal, ss.30-40.

(279) Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II, s.206.

(280) İsmet Giritli, "Atatürk, Kültür ve Sanat" ATATÜRK ARAŞTIRMA MERKEZİ DERGİSİ, C.IV. (Kasım 1987), S.10, ss.21-25.

(281) Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II, ss.205-206.

### III- ATATÜRK VE SANATÇILARIMIZ

Atatürk devrimler döneminde güzel sanatların her alanında gelişmeye büyük önem verirken, onları meydana getiren sanatçılarımızı da daima korumuş ve teşvik etmiştir. Bu dönemde sanatçıların tümü büyük ilgi ve sevgi görmüş, ressam, besteci, heykeltıraş, mimar ve yazar için bu ilgi her zaman aynı yoğunlukla olmuş, onlar çalışmalarında Atatürk'ün verdiği destekle güçlenmişlerdir. Atatürk sanatçılara sanatçı ruhuyla elini uzatmıştır (282). Onun başlattığı her atılım çeşitli alanlarda Türk sanatçılarının ortaya çıkmasını sağlamış, sanata ilgiyi arttırmış ve dünyaya seslenebilen sanatçılarımız yetişmiştir (283).

Emin Barın, Atatürk'ün sanatçı ile ilişkisini ve bu konudaki duyarlılığını, Çanakkale anılarından bir örnek vererek anlatıyor, Atatürk'ün savaşın güç koşullarında cephedeki bir sanatçı için hiç duraksamadan terhis emir verdiğini söylüyordu: "...Memleket böyle sanatkarları kolay yetiştiremez, böyle bir sanatkarın burada işi ne?..." diyen Atatürk'ün zor zamanlarında bile bir sanatçıyı düşünerek, gözetmesi onun sanatçıya olan sevgisinin en güzel kanıtıdır (284).

Onun sanatçılar ve ülkeye yararları konusunda yapmış olduğu değerlendirmeler, bu konudaki söylev ve demeçleri, bunların yanında sanatçıların onuna ilgili anıları incelendiğinde, Atatürk'ün her zaman sanatçıdan yana olduğu, sanatçıları bir toplum için önde sayılacak kişiler olarak kabul ettiği görülmektedir. Sanat ortamına o günlerde canlılık getirmiş olan sergileri kendisinin bizzat gezmesi, onun gibi yoğun uğraşı içindeki bir kişinin bu yoldaki örnek tutumunu açıkça ortaya koymaktadır. (285). Bir serginin açılışında Atatürk'ün sanatçılara övgü dolu sözler söyleyip, eserleri hakkında sorular yönelttikten sonra, dönemin Milli Eğitim Bakanı'na şöyle bir uyarıda bulunduğunu, yine Emin Barın'ın anılarından öğreniyoruz: "Bu sanatkarlara iyi bakıyor musunuz?... Bu sanatlar bizim öz malımızdır. Bu sahada mütehassis eleman yetiştirmek zorundayız. Zira her sahada dışarıdan mütehassis getirebiliriz, ama kendi öz sanatlarımız için

(282) Özgü, Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı, ss.565-593.

(283) Girtili, ss.21-25.

(284) Emin Barın, "Atatürk ve Geleneksel Türk Sanatları" Atatürk ve Sanat Sempozyumu, ss.69-71

(285) Elibal, ss.311-312.

böyle bir şey düşünülemez." (286). Bu konuşmaların geleneksel Türk el sanatlarıyla ilgili bir sergide yapılmış olması, Atatürk'ün sanat görüşünün ne kadar geniş bir alanı kapsadığını göstermektedir. Bir sanatçı grubu ile konuşurken çevresindekilere : "Hepiniz milletvekili olabilirsiniz, bakan olabilirsiniz, hatta cumhurbaşkanı olabilirsiniz. Fakat sanatkar olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim." derken, sanatçılığın hiç de kolay olmadığını anlatmaktadır.

Yine bir ressamın topluluğuna seslenirken, sanatçıyı değişik bir yorumla ele alır. Savaşı bir sanat gibi düşünen bu devlet adamı, sanatçıyı bir savaşçı gibi tanımlamakta, askerce bir yorum getirmektedir : "Size sanatkarı ve sanatı bildiğiniz tanımların dışında anlatmak istiyorum..." dedikten sonra sözlerini sürdürerek, gün doğmadan bir tepeyi ele geçirmekle görevli bir birliğin savaşarak doruğa ulaşma mücadelesini canlı bir tablo bir gözler önüne sermekteydi. En sonunda başarıyı elde eden askerleri ve günün ilk ışıklarının onların altında parlamasını ressamın oldukça etkili bir biçimde anlatırken, bir yandan da sanatçıların bu askerlerden farkı olmadığını vurguluyordu : "... İşte sanatçı da toplumda uzun çalışma ve çabalamalarından sonra, altında ilk ışığı hisseden insandır." sözleriyle, onların vatanını savunan bir asker kadar değerli olduğunu belirtiyordu. Sanatçının yerini ve topluma neler verebileceğini böyle anlamlı bir şekilde anlatan bir devlet adamı, sanatçının değerini çok iyi biliyor demektir (287).

Atatürk topluma ayrı ayrı sanatçı yetiştirmeyi yeterli bulmuyordu. Bu nedenle sanatçıların kendi aralarında güvenle ilerleyebilmeleri için aynı meslekten olanların biraraya gelerek gruplaşmalarının gerekli olduğunu düşünüyordu. Sanatçı birliklerinin oluşmasını sanat için yararlı buluyor, hoşgörülle karşıyordu (288). 1923 te Türk Ocağı'nda Esnaf Cemiyeti'ne verdiği söylevde, ülkenin sanatçı birliklerine büyük gereksinmesi olduğunu anlatırken, zanaat alanına da dikkati çekmekte, işçi ve işverenlere uyarıda bulunmaktaydı (289).

(286) Barın, ss.69-71.

(287) Atatürk İnkılabı ve İnkılap Tarihi II, ss.202-203.

(288) Özgü, Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı, ss.565-593.

(289) Elibal, ss.30-40.

Atatürk uygarlık kavramı içerisinde toplumun her bireyinin meydana getirmiş olduğu kuruluş ve eserleri bir bütün olarak düşünüyordu. Sanat alanında da topluma geçmişte yararı olmuş sanatçıları ve eserlerini tanımak, onları anıt ve heykellerle ölümsüzleştirmek gerektiğini her zaman savunmuştu. Onun zamanında Ankara'nın çeşitli yerlerine Türk büyüklerinin heykellerinin konulması düşünülmüş, büyük sanatçı Mimar Sinan'ın heykelini dikmek için şehrin planı üzerinde incelemeler yapılmıştı. Atatürk'ün kendi isteği ise, bu çalışmaların İstanbul ve diğer kentlerde de ele alınması ve yoğunlaştırılmasıydı (290). Bunun yanısıra, Resim ve Heykel Müzesi yıllarca karanlıkta kalmış birçok değerli sanatçıyı ulusumuza tanıtmış, eski konakların çatı katlarında kaybolup gitmiş olan nice tablolar gün ışığına çıkıp, halkın gözleri önüne serilmişti (291). Atatürk'ün bir emriyle Topkapı Sarayı'nda bulunan padişah portreleri açığa çıkarılmış, bir galeride halka sergilenmiştir. Müze müdürü Tahsin Öz, bu tabloların sarayın kapalı bir bölümünde saklanmış olduğunu, Milli Eğitim Bakanlığı'nın emriyle halka gösteriminin yasaklandığını, anılarında anlatmaktadır. Kendilerinin bu resimleri olanakları ölçüsünde kurtarmaya çalıştıklarını ve kapalı bir dairede sınıflandırdıklarını da belirtmektedir (292). Atatürk müzeye geldiğinde bu tabloları tek tek inceleyip, Fatih'in portresine uzun uzun bakmış, kendisine verilen bilgileri dikkatle dinlemiştir. İkinci bir ziyaretinde bu konu hakkında daha ayrıntılı bir görüşme yaparak, tabloların halka teşhir edilmesi için emir vermiştir. Ancak uygun bina ve salon bulunamadığından, emir 1938 de yerine getirilmiş ve Atatürk galeriyi görememiştir (293).

Atatürk resim, heykel ve diğer sanat dallarıyla ilgili görüşlerini çeşitli konuşmalarında öne getirirken, Türk sanatçıların devrimlerin önemini ve değerini halka kavratmak, kurtuluş savaşı içinde yaşanan olayları ve kazanılan zaferleri toplumumuza ve dünyaya tanıtmak üzere yönlendirmişti. Ona göre, kurtuluş savaşımız toplumsal olayları ve zaferleri ile sanatçılar için her zaman başvurulacak birer konu olmalıydı. Türk milletinin

(290) Afet İnan, Atatürk Hakkında Hatıra ve Belgeler, ss.183-186.

(291) Özgü, Atatürk Sergi ve Müzede, ss.143-149.

(292) Öz, ss.592-593.

(293) Oktay Aslanapa, "Atatürk'ün Kültür ve Sanat Faaliyetleri", ss.746-747.

çağdaş dünyada sesini duyurması ve kendini tanıtmada sanatçılara da büyük görevler düşüyordu (294). Atatürk 1921 de Bursa Belediye Heyeti'ni kabul ettiği zaman vermiş olduğu söylevde 'sanatkar olacağız' demişti. Bir yıl sonra ise yine Bursa'da kalabalık bir öğretmen grubuna yaptığı konuşmada, öğretmene ve sanatçıya toplumsal kalkınma çabaları içinde görevleri olduğunu hatırlatıyor, 1923 te İzmir Hükümet Konağı'nda : "Kendi mukadderatımıza kendimiz sahip olmalıyız" derken, sanatçıya da uyarısını yapıyordu. Sanatçılar gerek öğretmen, gerek yaratıcı olarak toplumu yenileştirme sürecinde, sanat alanında görevlendirilmiş kişiler sayılıyorlardı (295). Sanatçı devrime karşı çıkmamak, ona ters düşmemek koşuluyla dilediği gibi yaratmada özgürdü. Bu tür bir sınırlama devrimin mantığı gereği idi. Sanatçının devrim doğrultusunda yer alması ve onunla bütünleşmesi, siyasal baskıdan çok, olayın özünde saklı yeniye, geleceğe dönük niteliklerin sonucu idi (296).

Atatürk sanatçılarımızı bu alanda göreve çağırırken, onların yaratıcı yeteneklerini geliştirerek, milletimizin geçmişine layık eserler vermelerini istiyordu. Sanatçı halkı tanımalı, ülke gerçeklerine yabancı kalmamalıydı. Ona göre, sanatçı kültürlü olmalı, tarihsel geçmişimizi de çok iyi bilmeliydi. Ancak bu özelliğiyle kültür birliğine katkıda bulunabilir ve ulusal bütünlüğümüzü pekiştirebilirdi. Sanatçılarımızın halka sanatı sevdirmelerini istiyor. Bunu gerçekleştirebilmek için Anadolu'yu dolaşarak halkla içiçe olmalarının gerekli olduğunu söylüyordu (297). Halkın kültürel değerlerini toplama ve geliştirmek, ulusal bir kültür ortaya çıkarmak konusunda da yine sanatçıya büyük işler düşüyordu.

Sanatçılara her zaman yakınlık gösteren, konuşmalarında, yolculuklarında, Çankaya masalarında sanatçıların bulunmasına olanak sağlayan Atatürk'ün bu sanatsever tutumu karşısında, ülke sanatçılarının da ilgisiz kalamayacakları doğaldır. Atatürk'e aynı güçte yanıt vermek sanatçılarımızın en büyük arzusu olmuştur (298). Cumhuriyetin ilk on yılı, Ata-

(294) Gültekin, ss.102-111.

(295) Elibal, ss.30-40.

(296) Yücel, s.377.

(297) Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II., s.203.

(298) Elibal, ss.311-312.



türk'ten güç alan sanatçılarımızın coşku dolu çalışmalarıyla canlanmış, Avrupa'da eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen genç Türk sanatçıları Kurtuluş Savaşı'nı ve Atatürk devrimlerini konu alan tablolar yapmışlardır (299). Bu türün öncülerinden olan ressam Nurullah Berk anılarında Atatürk'ten söz ederken, "avrupalı oluşumuzu ondan öğrendiğimiz gibi, türk oluşumuzu da ondan öğrendik" demekle duygularını belirtiyordu (300). Atatürk portrelerinin yanı sıra, Atatürk heykel ve anıtları da bu dönemde göze çarpan önemli çalışmalardır. Atatürk heykelleri önceleri yabancı sanatçılara yaptırılmışsa da, son dönem Atatürk büstlerinin en başarılı örnekleri Türk sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiştir (301). Anıtların yabancı heykeltıraşlara yaptırılmasına karşı olan heykeltıraş Kenan Yontunç, bu konuyu Atatürk'e açtığını ve onun heykellerini Türk sanatçıların yapması için izin istediğini anılarında anlatmaktadır: "... İzin verirseniz sizin heykelleriniz biz Türk sanatçıları yapalım, güzel sanatların bu dalında biz çok yeniyiz, henüz yetişmedik, İleride yetişecekler içlerinden gelecek sevgiyle sizi ebedileştireceklerdir." diyen sanatçının bu sözleri üzerine, Atatürk'ün onu haklı gördüğü, "...Bu işi durdurun, bizinkiler yapsınlar," sözleriyle bu konuda ilk işareti verdiği bilinmektedir (302). Atatürk döneminin genç mimarlarından Sedat H. Eldem Atatürk'le görüşmelerini anlatırken, "Atatürk'le olan ilk karşılaşmamdan çok şeyler öğrenmiş oldum. İnsanına göre muamele edişindeki ustalığının yanı sıra, yeni ve değişik fikirlere açıklığını, bu arada mimari bakımdan da belirli ve değişmez bir formüle kendi esir etmediğini anladım." diyerek, onun yenilikçi ve dinamik düşünce yapısına dikkati çekmektedir. Eldem sözlerine şöyle devam ediyor: "....Atatürk beni her kabul edişinde ayağa kalkmış ve başkasını kaldırarak sağına oturtmuştur. Planlar üzerinde hiçbir zaman keyfi hareket etmemiş, sanat ve mesleğe saygı göstermiştir. Mimari sanatına karşı ayrı bir ilgisi ve herhalde büyük bir anlayışı vardı. "Mimarın sözleri Atatürk'le sanatçı arasındaki ilişkinin niteliğini açıkça göstermekte ve bu konuda daha fazla söze gerek bırakmamaktadır (303).

(298) Elibal, ss.311-312.

(299) Gültekin, ss.102-111.

(300) Berk, Anılardan Taşan, ss.84-85.

(301) Gültekin, ss.102-111.

(302) Kenan Yontunç, Anılardan Taşan, ss.66-68.

(303) Sedat H. Eldem, "Atatürk ve Ben", Atatürk ve Sanat Sempozyumu, s.49.

Atatürk döneminin sanatçılar açısından bir başka olumlu gelişmesi, laiklik ilkesi ve medeni kanunun uygulanmaya konmasına bağlı olarak eğitim kurumlarının kapılarının kız öğrencilere açılması olmuştur. Böylece Türk kadınlarının çeşitli sanat dallarında yeteneklerini göstermelerine olanak sağlanmıştır. Önceleri kadınların hiç girmediği, ya da ancak azınlık olanların katıldığı sanat dallarında Türk kadınları kısa zamanda büyük başarılar kazanmışlardır (304).

---

(304) Özgü Atatürk'ün Sanat Görüşü Dünya Görüşünden Kaynaklandı, ss.37-38. Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II, s.208.

#### IV- CUMHURİYET DÖNEMİNDE DEVLETİN SANAT POLİTİKASI

Cumhuriyet döneminde bilim, kültür, sanat ve eğitim alanlarında ele alınan yeniden düzenleme çalışmaları ve devrimlerin uygulanması iktidardaki tek parti olan Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yürütülmüştür. Atatürk partinin kurulması için aldığı kararı daha Cumhuriyet'in ilanından önce, Aralık 1922 de açıklamıştır. Partinin çalışma programı o güne dek girilen ve sonuçlandırılan temel konuları kapsayan bir biçimde saptandıktan sonra, Eylül 1923 te Halk Fırkası kurulmuştur. Milli Mücadele döneminde kurtuluş için hizmet vermiş olan Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinin yerine kurulmuş olan bu partinin Genel Başkanlığına Mustafa Kemal, genel sekreterliğine de Recep Peker seçilmişlerdir (305). Daha sonra Cumhuriyet Halk Partisi adına alan kuruluş 1923 ten 1945 e kadar devlet yönetiminde egemen tek parti olmuştur. Bu devre boyunca iki kez muhalefetle karşı karşıya kalmış, Terakkîperver Cumhuriyet Fırkası ve Serbest Cumhuriyet Fırkası denemeleri, büyük hoşgörülle kurulmalarına karşın sonuçta başarısız kalmışlardır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1935 Kurultayı'ndan sonra fiili parti ve devlet birliği resmileştirilmiş, merkezde İçişleri Bakanlığı ile parti genel sekreterliği ayn kişide toplanırken, illerde valiler partinin il örgütü başkanları olmuşlardır. Cumhuriyet hükümetinin bir parçası haline gelen parti, köylere kadar yayılan yerel CHP kolları ile köylülere rehberlik etmiş, daha önce köy ağalarında toplanmış olan ekonomik ve toplumsal güçlerin pek çoğunu ele almıştır. Cumhuriyet Halk Partisi yönetimde olduğu süre içerisinde, iktidarı kazanmak ve elde tutmaktan çok, onu kullanma aracı olmuştur. Seçim çevresini bütün yurt çapında örgütlemeyi başarmış, bunların yanında kendisini tutarlı ve gerçekçi bir çalışma programına adanmıştır (306).

Cumhuriyetin kurulmasından sonra Halk Partisi'nin programı çerçevesinde çalışmalara başlayan Atatürk ve arkadaşları, batı uygarlığını üstyapısal güdümlenmelerle yakalamak isterken, bir yandan da yeni bir ideoloji yaratarak manevi kültür alanını doldurmak için uğraşmışlardır (307). Türkiye'nin bu dönemde bir ideoloji yardımına gereksinmesi vardı.

(305) Akın, ss.185-186.

(306) Lewis, s.372.

(307) Emre Kongar, Kültür Üzerine, İstanbul: Remzi Kitabevi, 3.basım, 1989, s.49.

Cumhuriyet ideolojisi, Türk kültüründe dinsel olanla ulusal olanı birbirinden ayırmaya yönelik çalışmalara başlamış, dinsel belirlenimler dışında yeni bir ulusallık yaratmak, Cumhuriyet'in ilk döneminin belirgin bir politikasını oluşturmuştur. Osmanlığa ve saray kültürüne karşı batılı bir yaklaşım içinde oluşan tepki, bu evrede kültürümüzün temelini meydana getirme çabalarını belirleyen bir eğilim olarak göze çarpmaktaydı. Bu çabalarda ana hedef her alanda çağdaş-ulusal bir düzen geliştirmek ve böyle bir düzen içinde toplumun canlanıp gelişerek, ulusal özünü yitirmeksizin çağdaş uygarlığa erişmesini sağlamaktı (308).

Cumhuriyet döneminde hükümetin ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin tüm çalışmalarında temel sayılan bu ideoloji, cumhuriyetçilik, halkçılık, milliyetçilik, laiklik, devletçilik ve inkılapçılık olarak altı ilkeyle simgelenmiş ve 1931 deki 3. CHP Kurultayı'nda kabul edilmiştir. 1924 Anayasa'nda yapılan bir değişiklikle bu ilkelerin anayasamızda yer alması sağlanmıştır. Bu esaslar temelinde siyasal olarak padişahın elinden alınan gücün yine bir kaynağa oturtulması çabasının ardında yatan ana ilkeleri belirlemektedirler. Atatürkçülüğün bir doktrin benzeri düşünce sistemi halinde biçimlenmesi zorunluluğundan ve Türkiye'de yeni bir atılıma duyulan gereksinmeden doğmuşlardır. Mustafa Kemal'in kurduğu Cumhuriyet artık sistematik bir düşünce bütününe kavuşmak ve kuramsal olarak sağlam temellere dayanmak zorundaydı (309). Milli birlik ve beraberliği korumak, devleti dıştan ve içten gelecek bütün siyasi ve ekonomik tehlikelere karşı güçlü kılmak ve devletin devamlılığını sağlamak için bu esaslar gerekiydi (310).

Bu altı ilke ancak bir bütün olarak, kendi içlerinde birbirlerine bağılıkları ve birbirlerini sınırlamalarıyla geçerlidirler. Türk tarihinin son ikiyüz yılda geçirdiği deneylerin akılcı bir eleştirisinden kaynaklandıklarından, duygusallıktan daha derin bir anlam taşımaktadırlar. Türkiye Cumhuriyeti'nin sahip olduğu temel nitelikler tümüyle bu ilkelere yansımaktadırlar. Türkiye, kendi içinde ayrıcalıklar tanımayan bir devlet yönetimiyle cumhuriyetçilik ilkesine dayanırken, kültür değerlerinin her yurt-

(308) Birol, ss.193-202

(309) Kongar, Atatürk Üzerine, s.93.

(310) Ünsal Yavuz, Atatürk İmparatorluktan Milli Devlete, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990, ss.85-

taşa açık olduğu halkçı bir idareden yanadır. Kültür değerlerini olduğu kadar, maddi değerlerini de genelin yararına göre düzenlemesini bilen bir devletçi sistemi amaçlamıştır. Yalnız şeriatçı ve halifeli bir devlet biçimi yerine laikliği benimsemekle kalmamış, laikliği devrimlerin uygulanmasında ve her türlü yenilik hareketinde başlangıç noktası olarak almıştır. Türkiye Cumhuriyeti, belli bir tarih aşamasında insanlar arasındaki ilişkileri düzenlemiş olan, kuşaktan kuşağa aktarılan törelerin ve ulusal geleneklerin zamanın akışında değişen dünyaya uygun olarak yerlerini bırakarak başkalaşacağını kabul ederek yenileşmede dinamizme önem verdiğini inkılapçılık ilkesiyle belirlemiştir. Devletin temeli ise milliyetçilik esası üzerine kurulmuştur (311).

Birbirine kenetlenmiş olan altı ilke, aynı zamanda kendi içlerinde birbirlerini denetleyici durumundadırlar. Devletçilik sömürücülüğe halkçılık yoluyla karşı koyarken, laiklik halkçılığın sömürülmesini önlemekte, hepsini yabancı etkilere karşı koruyan milliyetçilik ise yaşama gücünü inkılapçılıktan almaktadır (312). Cumhuriyet Halk Partisi yönetimde olduğu dönemde etkin bir sanat politikası uygularken, bu ilkelerin doğrultusunda hareket etmiştir. Ulusal bir kültür yaratmak için yapılan çalışmalar milliyetçilik, halkçılık ve laiklik ilkelerine dayandırılmıştır. Devletçilik bir ara sanat alanında da söz konusu olmuştur. Atatürk'ün başlattığı dil ve tarih çalışmaları, CHP'nin ülkenin her yerinde kurdurduğu halkevlerinin etkinlikleri milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin sanat ve kültür alanına yansıtılmasıdır.

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin hükümet programlarında ulusal kültür bütünlüğünü sağlamak amacıyla kültür ve sanat konularına geniş yer verilmiştir. Hükümetin Mayıs 1920 de okunan ilk programının Atatürk ve arkadaşlarının 'ulusal bir kültür yaratma' çabasının somut kanıtlarını verdiğini görmekteyiz. Bu programın büyük bir bölümü eğitim ve kültür işlerine ayrılmıştır. Eylül 1923 teki ikinci hükümet programında eğitimin temelini ulusal kültüre dayalı olacağı, bir kültür müdürlüğü kurularak çeşitli yerlerde incelemelerde bulunulacağı belirtilmiştir. Meydana getirilecek ulusal müzelerde eserlerin toplanmasına karar verilerek, ulusal sana

(311) Macit Gökberk, "Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk", Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk, s.327.

(312) Kinross, s.526.

tımızın ve yaratıcılığımızın geliştirilmesinin amaçlandığı bildirilmiştir. Bu programın araştırma, derleme ve yaratıcılık konularına ağırlık verdiği görülmektedir. İlk hükümet programından itibaren 1925, 1927, 1930, 1931 ve 1935 tarihli programlarda kültür ve sanat konularına özel bir yaklaşım gösterilmiştir. 1937 deki hükümet programındaki Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki yenilikleri yürütme kararı, sanat alanındaki geliştirici eğilimin sürekliliğini ortaya koymaktadır (313). Bu programda alınan kararlar şunlardır:

- "Milli kültür bakımından büyük önemi olan ve Şef'in ilim ve kültür alanındaki abidelerinden biri halinde daima yüksелеcek bulunan tarih ve dil araştırmalarımıza ve bunlarla alakalı işlere hususi ehemmiyet vermeye devam edeceği."

- "Milli sahnemiz, Türk kültürünün makesi, güzel dilimizin en iyi şekilde telaffuzu ve en bedii tarzda ifadesini yayan sanat kaynağımız olarak ele alınacaktır."

- "Güzel Sanatlar Akademisi'nin bugün başlamış olan islahatını yürüteceğiz." (314).

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yöneticilerin en önemli sorunu bilim, sanat ve teknoloji alanlarındaki gerekli insan gücünün sağlanması olmuş ve devlet bu konuda şu kararları almıştır:

- Bu dallarda devlet hesabına yetiştirilmek üzere Avrupa'nın çeşitli merkezlerine yetenekli gençleri seçerek göndermek ve onların yetişmelerini sağlamak,

- Bunlar yetişinceye kadar yabancı uzmanlardan yararlanmak, ilk uygulama olarak 1924 te Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiştir. 1929 da yürürlüğe konulan bir yasa, yurtdışında yetiştirilmek üzere gönderilecek gençlerle ilgili yeni ve tümünü kapsayan hükümler getirmiştir (315).

Cumhuriyet döneminde devlet sanatla ilgili çalışmalar üç yönde yürütmüştür:

- Sanat eğitiminin yapılması,
- Sanat üretiminin özendirilmesi,
- Sanat eserlerinin topluma iletilmesi.

(313) Gültekin, ss.102-111.

(314) Atatürk'ün Söylev Ve Demeçleri, II. C, s.4-12.

(315) Gezer, s.16.

Bu konulara uygun olarak halkevlerinin kurulması, yetişmiş ressamların yurdun çeşitli yerlerine gönderilmesi, yarışmalar düzenlenerek amatörlerin teşvik edilmesi gibi önemli girişimler yapılmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde yeniden düzenlemelerin yanında, orta öğretime sanat öğretmenlerinin yetiştirilmesi için Gazi Eğitim Enstitüsü'nün açılması bu dönemin önemli bir kazancı olmuştur (316).

Devletin sanat politikası gereği almış oldukları önlemleri iki grupta toplamak mümkündür:

- Denetleyici önlemler,
- Teşvik edici önlemler.

Denetleyici önlemleri ülkenin çeşitli bölgelerine dikilecek olan anıt ve heykelleri kapsamaktadır. 1937 de çıkarılan bir yasa bu yapıtların Milli Eğitim Bakanlığı'nın oluşturduğu bir jüri tarafından incelenmesini öngörüordu(317).

Teşvik edici önlemlerin başında ödüllü yıllık devlet resim ve heykel sergileri gelmektedir. 1939 da açılmaya başlayan bu sergiler tümüyle devletin düzenlediği bir sanat olayıdır. Bu sergilerle plastik sanatlardaki her türlü eski ve yeni eğilimi, sanatçıyı bir araya getirmek, böylece bu alanda çokseslilik ve bir gelenek oluşturmak istenmiştir. Ayrıca devlet bu sergilerle çağdaşlaşma ve ulusal bilinci yaratma düşüncesini plastik sanatlar dalında uygulamaya geçirmektedir. Devlet resim ve heykel sergileri özellikle ilk on yıl içerisinde ülkede bir sanat olayı olarak kabul edilmiş, Cumhurbaşkanı, Başbakan ve Bakanlar açılışlarda bulunmuşlardır (318). İlk serginin açılışında, Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel şunları söylüyordu: "...Türkiye'de son onyediy yıl içerisinde geniş bir sanat ortamı doğmaya başlamıştır. İstanbul önde olmak üzere, birçok illerimizde özel sergilerin açıldığına memnuniyetle şahit oluyorum...." Bakan bu konuşmasında serginin heykel açısından yetersiz oluşuna da değinmekte, heykeltıraşların çeşitli eserlerini ikinci sergide görmek arzusunda olduğunu belirtmekteydi. Bunun yanı sıra ödül alan eserleri ve sanatçıları da bu konuşmada açıklıyordu (319). Basında da geniş bir biçimde sözkonusu olan bu sergiler,

(316) Serpil Bozer, "Plastik Sanatların Eğitimi, Bu Konuda Devletin ve Özel Sektörün Görevi", *Plastik Sanatlar Sempozyumu*, İstanbul: 1985, s.29.

(317) Gezer, s.31.

(318) Bozer, s.29.

(319) GÜZEL SANATLAR DERGİSİ, (1939), S.1, SS.1-2.

düzenlenen bir yönetmelikle 1940 dan itibaren yasal bir nitelik ve süreklilik kazanmıştır (320).

Türk kültürü üzerine yapılan çalışmalar, Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel zamanında en etkin noktasına ulaşmıştır. Bir yandan köy enstitüleri, halkevleri uygulamalarıyla toplumun yapısı değiştirilmek istenirken, öte yandan batı kültürünün bütün ürünleri Türkçeye aktarılmakta, yeniden gün ışığına çıkarılan Türk-İslam klasikleriyle bir senteze yönelmesi için ortam yaratılmaktadır (321). Türk kültürünü araştırma çalışmaları cumhuriyetin ilk yıllarına rastlamaktadır. Atatürk cumhuriyetin ilanından hemen sonra kültür ve sanat konularını ele almuş, Türkçülüğünün siyasal ve düşünsel alanlarda gelişmesine bilimsel bir sistem getirmeye çalışan araştırmacılara öncülük etmiştir. Türk kültürünün dil, tarih, edebiyat ve sanat gibi önemli dallarının araştırılıp kendi milletimize ve bilim dünyasına tanıtılması için bir enstitü kurulması düşünülmüştür. Bu amaçlarla meydana getirilen Türkiyat Enstitüsü Fuat Köprülü başkanlığında 1926 dan itibaren ciddi ve sistemli çalışmalara başlayarak bilimsel bir kadro oluşturmuş ve yayınlarıyla araştırmalarını duyurmuştur (322).

Halkevleri çeşitli amaçlarının yanında, Türk halkının kültürel değerlerini ortaya çıkarmak ve geliştirmek görevlerini de yüklenmiş olan ve yurt çapında genişletilmiş kuruluşlardır. Atatürk ilkelerinin ışığı altında Türk kültür ve sanatına hizmet etmek, devrimleri yaymak ve kökleştirmek, halkı toplumsal ve kültürel alanlarda yetiştirmek amacını taşıyan halkevlerinin uluslaşma sürecinin tamamlanmasındaki önemli rolleri görmezlikten gelinemez (323). Halkevleri denemesi bütünüyle Türk toplumunun geçirdiği aşamaları yansıtan karakteristik ve toplumsal bir olaydır. Atatürkçülüğün 'biz bize benzeriz anlayışına uygun olarak açılmış olan bu kurumlar, bu anlayışa dayanarak tamamen ülke ve ahlak sorunlarına eğilmişlerdir. Devrimci ve atılımcı bir yapıya sahip olan halkevleri halkı aydınlatma ve uygar uluların düzeyine çıkarma görevini başarıyla sürdürmüşlerdir (324). Uzun yıllar Ankara Halkevi başkanlığını yapmış olan Ferit

(320) Bozer, s.29.

(322) Oktay Aslanapa, "Atatürk'ün Kültür ve Sanat Faaliyetleri, ERDEM, C.2, S.6 (Eylül 1986), ss.741-747.

(323) Binyazar, s.12.

(324) Çeçen, ss.2229-234.



Celal Güven halkevleri hakkında şunu söylüyordu: "...Halkevleri Atatürk'ün çok güvendiği ve bel bağladığı bir devrim kurumu olarak meydana getirilmiş ve pek kısa sürede gelişmişlerdi... Halkevleri Atatürk devriminin bir paratoneri ve yabancı ideolojilere karşı birer set gibiydi." (325). Enver Behnan Şapolyo, halkevlerinde çalışan gençlerin dil derlemeleri, folklor araştırmaları, gelenekleri derlemek, etnolojik eşyaları toplamak, tarih ve arkeoloji araştırmaları yapmak, halk şairlerini değerlendirmek gibi konular üzerinde çalıştıklarını; gezi ve konferanslarla halkı bu kuruluşlara çektiklerini anlatıyordu. Yazar sözlerine şöyle devam ediyordu: "...Konferanslarda cumhuriyet devrimleri halka tanıtıp sevdirmekte, temsillerde milli hayatımız konu edilmekteydi. Halkı her zaman yabancı kültür propagandalarından korumak amacı güdüüyordu." (326). Halkevleri bu etkinlikler yoluyla ulusu bilinçli kılmayı ve toplumsallaşmayı gerçekleştirirken, köylü ile kentli ve köylü ile aydın arasındaki kaynaşmayı sağlamayı da gözönünde bulundurmaktaydı. Halkevlerine daha sonra Halk Odalarının da katılmasıyla, ulusumuzun yaratıcılığını ve üretim gücünü kullanma alanları genişletilmişti (327).

Devletin halka yönelik bir başka girişimi de köy enstitüleri olmuştur. Köy enstitüleri Atatürk'ün ölümünden sonra kurulmuş olmalarına karşın, onun zamanında kurulan köy öğretmen okullarının geliştirilmiş biçimleri sayılırlar. Böylelikle düşünce olarak Atatürk'ün yaşadığı günlere dayanan enstitüler, devrimlerin tam doğrultusunda olmuşlar, çağdaş kültürün aydınlığını toplumun geniş tabanı olan köylüye kadar ulaştırmayı hedeflemiş ve yararlı olduklarını kısa süreli uygulamalarında bile kanıtlamışlardır (328).

Cumhuriyet yönetimi bu geniş kapsamlı uygulamalarla bütün ülke halkının uygarlık düzeyini yükseltmeyi, ulusal kültür ve sanat bilincini geliştirmeyi amaçlarken, kent ortamında da sanatı ve sanatçıyı desteklemekten geri kalmamıştır. 1927 den sonra her yıl düzenlenen İzmir Fuarı'nın dekorasyonu, diğer dekoratif uygulamaların yanında heykeltraşlar için hiç de küçümsenmeyecek bir iş alanı olmuştur (329).

(325) Gökberk, ss.325-326.

(326) Şapolyo, ss.65-69.

(327) Binyazar, s.30.

(328) Gökberk, ss.325-326.

(329) Gezer, s.21.

Bu dönemde büyük kentlerde sanatçılar plastik sanatlar alanında yoğun bir uğraşı içinde görülmektedirler. Cumhuriyet öncesi ve sonrasında oluşturulan sanatçı grupları etkinlik gösteriyor, grup sergileri açıyorlardı. Devletin sergileri desteklemesi ve bazı eserleri satın alması, öncelikle resim alanında gelişmelerin ortaya çıkmasına ve bu alanın hareketlilik kazanmasına yol açmıştır. Bu arada devlet yurtdışına sanatçılar göndermekte, Güzel Sanatlar Akademisi'ne yabancı hocalar getirmekte ve sanatla ilgili birçok idari düzenlemeler yapmaktaydı. Bu uygulamalarla devlet, plastik sanatları toplumda yaygınlaştırmak ve Türkiye'de geçmişte olmayan batılı anlamda bir sanat oluşturmak istiyordu (330). 1937 de Atatürk'ün emriyle açılan Devlet Resim ve Heykel Müzesiyle eski sanatçılarımız ve eserlerinin biraraya toplanacağı bir ortam oluşturmak isteniyor, böylelikle gelişecek olan yeni sanata bir temel kazandırmak amaçlanıyordu. Cumhuriyet dönemi sanat yaşantısı özellikle 1930 lardan sonra daha büyük canlılık kazanmış, büyük kentler sanatçı birliklerinin ve yeni sanat anlayışlarının sergilendiği ortamlar haline gelmişti. Bu canlı sanat ortamında, sanatla ilgili eleştirilerin ve tartışmaların ortaya çıkması doğaldı. Hareketlenen sanat ortamı basına dek yansıyan tartışmaları başlatmış, kişisel eleştiriler kısa bir süre sonra gazete ve dergilerdeki yayınlara dönüşmüştü. Bu yayınlarda sadece modern resim-akademik resim konusu tartışılmakla kalmamış, müze, galeri, halkın sanat eğitimi, ulusal sanat gibi toplumsal sorunlar da ele alınmıştı. Eleştirilerde ülkede sanatın anlaşılıp sevilmesi için, var olan umursamazlığın ortadan kaldırılması, hükümetin sanatçıyı koruması, entellektüel tabakanın da ilgisinin gerekliliği vurgulanmaktaydı. Yine bu yazıların bazılarında modern sanat savunuluyor, sanatın lüks olduğunu düşünenlere karşı çıkılarak, sanatın yaşamın kendisi olduğu iddia ediliyordu. Bir başka eleştiride ise, Türkiye'de resmin gelişemeyişinin nedeni olarak, cumhuriyet devrine dek resme gereken önemin verilmeyişine sürülüyordu. İlk fırsatta bir galeri açılması ve ulusal bir güzel sanatlar müzesi kurulması öneriliyordu (331).

(330) Esin Yazar, "Plastik Sanatların Yaygın Eğitimde Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin Önemi" Plastik Sanatlar Sempozyumu (1985), s.99.

(331) Esin Dal, "Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları", Sanat Tarihi Yıllığı, S.XII, İstanbul: Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 1982, ss.18-19.

1930 lu yıllar boyunca yayını sürdüreren ve halkevlerinin yayın organı olan Ülkü Dergisi, tarih, ekonomi ve düşün alanındaki yazıların yanında sanat konusunda da yer ayırmaktaydı. Eski kuşak sanatçılarından ressam Ali Sami Boyar, sanata ilişkin yazılarında çoğunlukla resim alanına yöneliyor, sanatımızı bu yönden eleştiriyordu. Boyar, halkla ulusal sanatçıların arasındaki derin bağlılığı belirtirken, halk resim geleneğinin yozlaştığını, kentli zenginlerin kötü bir Avrupa resmi hayranlığı içinde olduğunu iddia ediyordu. Gençlerin sinemadan aktarılmış resimlere fazlaca sarıldıklarını, avam takımının ise kaldırım ressamlarının kötü yapılmış portreleri ve benzerleriyle resim zevkini tatmine yöneldiklerinden yakınıyordu. Sanatçının yetişmesi ve saygınlığı konusunda sosyal tutum ve karamsarlığın aşılması gerektiğinin üzerinde duruyor, ülkede belli bir tabakanın sanata ve sanatçıya kayıtsız olduğunu söylüyordu (332).

Ali Sami bir yazısında, devrimimizi etrafında dönen uydularıyla birlikte bir dünyaya benzetiyor, güzel sanatları devrimin ayrılmaz uydularından biri olarak tanımlıyordu. Devrimimizin gelişmesinin, bu uyduların ayrı ayrı devrimlerini geçirmesiyle mümkün olacağını belirterek güzel sanatları geliştirmek ve bu girişimi eylem haline getirebilmek için sosyal ve ruhsal engelleri ortadan kaldırmanın gerekliliğinden söz ediyordu. Yine aynı yazıda uluslararası sanat sergilerini bir tür sanat olimpiyatı olarak değerlendirirken, sanat kadrolarımızın elemanlarının iyi bir düzenleme sonucunda bu sergilere katılabilecek hale geleceklerini söylüyordu. Ali Sami sanatta uluslaşma konusuna da değinerek sözlerini şöyle tamamlıyordu: "....Kısacası devrim sanatı, ancak devrim ruhu ve devrim ülküsünü hazmetmiş bir sanat ortamında doğabilir. En önemli işlerimizden biri de böyle bir ortamı kurmaya çalışmaktadır." (333)

Ali Sami Boyar Cumhuriyet önceki Çallı kışağının sanatçılarından biri olarak, o yıllarda ortaya çıkan ve kendi ekollerine karşı tutumlarıyla dikkati çeken D Grubu'nu yazılarında açıkça eleştirmekteydi. Ülkü dergisinde çıkan bir makalede eleştirilerinde D Grubu'nu hedef aldığı şu sözlerinde açıkça görülüyor: "..... Yeni devrin Türkiyesi yeni ve ulusal sanatını

(332) Tansuğ, ss. 179-197.

(333) Ali Sami Boyar, "Güzel Sanatları İnkılabı Nasıl Matedebiliriz", ÜLKÜ (Temmuz 1934), C.3, S.17. ss.359-

kendi ruhundan çıkaracaktır. Yeni devrin gerçek sanatını yapmak isteyenler bilmelidir ki, bu amaca alaydan yetişme görüşle varılmaz. Sanat hem sanat tekniği, hem de bilim ve irfan sermayesiyle yapılır. Klasik sanatı la-yıkıyla öğrenmeden yeni sanat arayıcılığına özenmek, okuma yazma öğrenmeden şiir yazmaya kalkışmaya benzer." Yine aynı yazıda bir ulusal devrim müzesinin kurulmasından söz ederek, devrimi yapan liderlerimizin heykelleri, portreleri ve savaş resimlerinden oluşacak bu müze için sanatçıların ciddi görevlerin beklediğini söylüyordu. Boyar burada da ulusal sanat konusunda değinirken, görüşlerini şu sözleriyle dile getiriyordu: "...Ulusal sanatın ulusal savunmadan farkı yoktur. Ulusal savunmada nasıl en güvenilir silah kullanılırsa, ulusal sanata da en güvenilir yöntemle girilir." Sanatçıların bir ulusal sanat yaratılması için yapacakları çalışmalarını kutsal bir görev olarak nitelendiren Boyar, özellikle devlet parasıyla Avrupa'da eğitim görenlerin bu işe maddi çıkarlar gözetmeden, bir vatan hizmeti olarak girişmelerinin gerektiğini belirtiyordu. O günün sanatçıların kurulacak sanat yapısının temel taşı olacaklarını hatırlatıyordu (334).

Türkiye'de kültür ve sanat ortamındaki bu canlılık ve tartışmalar sürerken, 1937 yılından sonra güzel sanatlarla ilgili bir derginin çıkarılmaya başlandığı ve sanata ilişkin tartışmaların böylelikle biraraya toplanmasına çalışıldığı görülmektedir. Ar dergisi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'ndan sonra bu alanda yayınlanan ikinci dergi olmuştur. Derginin kurucuları arasında Avrupa'dan eğitimini tamamlayarak yurda dönen Türk ressamı, yazar, felsefeci ve estetikçiler de bulunuyordu. Ar dergisinde Türkiye'deki sanat ortamına ilişkin görüşleri oluşturmak için anketler düzenlenmekte, bunlarda Türkiye'deki sanat bunalımı, resim ve heykele karşı ilgisizlik, sanatın ulusal varlık ve kültürümüze girebilmesi için benimsenmesi gereken yol ve alınması gereken önlemler Türkiye'nin toplumsal gidişi açısından sanatın devletleştirilmesi gibi konular ele alınmaktaydı. Böyle bir derginin çıkarılması, Atatürk dönemi sanat yaklaşımının ürünler verdiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır (335).

Ar dergisinin ilk sayılarını incelediğimizde, o dönemdeki sanat ortamını ve sanatçıları daha iyi tanımak olanağı buluyoruz. Dergi bir sayı-

(334) Ali Sami Boyar, "Türk İnkılabının Beklediği Sanat", ÜLKÜ (1933), C.2, S.10, ss.303-306.

(335) Dal, ss.18-19.

sında, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'le Türkiye'deki sanat bunalımı üzerine yapılan bir konuşmayı yayınlıyordu. Bakan, dönemin sanatçıların aralarında oluşan görüş ayrılığının eski ve yeni kuşak çatışması veya değişik ekollerden kaynaklanmadığını iddia ediyor, kendi otoritesini bulunduğu ortama kabul ettirememiş olan sanatçıların buna neden olduğunu ileri sürüyordu: "...Plastik sanatlarda değer ve ölçüleri bize empoze edecek tek güç büyük sanat otoritelerinden gelecek ve bu otoritler sözle değil, eserle bu işi başaracaklardır." diyordu. Sanatın ulusallaşması ve kültürümüzün gelişebilmesi için Türkiye'de güçlü bir lise eğitiminin olması gerektiğini savunarak, sanatın da diğer kültür konuları gibi yarının aydınlarını yetiştiren kurumlarımıza girmesinin, eğitim yoluyla mümkün olabileceğini belirtiyordu. Böylece sanatçıyı anlayabilen, kendisi sanatçı olmasa bile sanat eserlerinin değerini ölçebilen kişiler yetişecekti. Yücel, sanatın devletleştirilmesi konusunda kendisine yöneltilen bir soruyu yanıtlarken, sanatın özgürlük isteyen bir çalışma olduğunu, özünde yaratıcılığa dayandığını, dolayısıyla insanın kişiliğinin gelişmesini engelleyen ve elini ayağını kösteklemiş bir devletçilik prensibinin sanat için zararlı sayılacağını söylüyordu. Sanatın devletleştirilmesini şöyle açıklıyordu: "...Devletçilik bizde her alanda bireylerin atılımlarını felce uğratmadan, devlet koruma gücünün toplum yararına müdahalesi biçiminde görülmelidir. Sanatın devletleştirilmesi demek, bizdeki sanat mensuplarının eser verme konusunda kişiliklerinin gelişmesine hizmet edecek önlemleri devletin alması demektir." (336).

Ar dergisi aynı konuyu bir başka yetkiliye, Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümü başkanı Leopold Levy'e sorduğunda, benzer bir değerlendirmeye karşılaşıyordu. Levy devletleşme sisteminin sanat alanında tam anlamıyla uygulanmasının bazı sanatçıların kişili ve eğilimlerine uygun olmayan zorunlulukları ortaya çıkaracağını belirtiyordu. Aynı görüşmede, ülkemizde sanat anlayışını geliştirmek için alınacak önlemler olarak, bir sanat müzesinin kurulmasını, sürekli sergi ve galerilerin açılmasını, sanatseverler derneğinin oluşturulmasını, konferanslar ve yayınlara önem verilmesini öneriyordu. Sanatçıyı korumak gerektiğini, ama bunu yeterli olmadığını, bunun yanı sıra sanatçıyı sevecek ve eserlerini satın ala-

(336) "Plastik Sanatlar ve Türkiye", AR (1937), Y.1, S.2, ss.2-3.

çak bir ortamı yaratmanın zorunluluğunu vurguluyordu. Sözlerini şöyle sürdürüyordu: "...Devletleşmeyi sınırlı anlamda ele alırsak, bütün bu tasarladığımız önlemler sanatın devletleştirilmesi, yani devletçe koruma altına alınmasıdır." (337).

Ar dergisi, bir başka sayısında Türkiye'de heykeltıraşlara gösterilen ilgisizlikten yakınarak, ülkemizde müzeler, galeriler ve sanatçıların eserlerini halka sunabilecekleri ortamlar olmadığını, halkla sanatçılarımız arasında sosyal etkinlikleri yaşatacak bir alışveriş ortamı sağlanmadığını belirtiyordu. Sanat kültürümüzün yetersizliğini ve sanatçılarımızın uygun yaşam koşullarına sahip olmayışını da bu olumsuzluklara ekleyerek, bütün bunlar nedeniyle yabancı dökümcüler ülkemizde zengin olurken, sanatçıların yalnızlığa terkedildiğini iddia ediyordu. Aynı yazıda: "Türkiye heykel sanatını ülkede tanıtacak değerinde sanatçı topluluğuna sahiptir." diyerek, dönemin heykeltıraşlarını tanıyordu (338). Dergi bu konudaki yaklaşımını daha sonraki sayısında da sürdürerek, Türkiye'de yabancı heykeltıraşların eser vermesine sanatçılarımızın gösterdikleri tepkiyi dile getiriyor ve bir ankette sorunu ortaya koyuyordu. Ankette Elif Naci, anıtların yabancı heykeltıraşlara yaptırılmasının ulusal bir sanat anlayışıyla bağdaştırılamayacağını belirtiyordu. Ahmet Kutsi Tecer, anıtların ulusal yaşamın bir parçası ve anısı olduğunu öne sürerek, bu anıyı ancak o yaşantıya katılanların yükseltebileceğini söylüyordu. Peyami Safa da anıtları sosyal ifadeler olarak değerlendiren, bir toplumun ancak kendi bünyesinde yetişen sanatçıların heyecanlarının bu eserlere sıcak ve samimi bir hava verebileceğini anlatıyordu. "...Türk sanatçısı kötü de yapsa tercih edilmeli, anıtlar için yabancılara para harcanacağına, bu iş Türk sanatçısına verilerek maddi açıdan korunup, teşvik edilmesi sağlanmalıdır." diyordu. Ferit Celal Güven: "...Şairin ulusalını ararken, ressamın ve heykeltıraşın ulusalını neden aramayalım?" düşüncesine dikkati çekiyor, herşeyden önce anıtlarımızda milli ruhumuzu gerçek anlamı ve büyüklüğüyle canlandıracak sanatçıyı aramamızı ve yaratmamızı istiyordu. Ona göre ulusal sanatçıyı milletlerin ruhları ve istekleri doğururdu (339).

(337) "Leopold Levy ile Bir Mülakat", AR (1937), Y.1, S.3, ss.2-3.

(338) "Türk Heykeltıraşlığı", AR (1937), Y.1.S.4, ss.11-13.

(339) "Abideler Meselesi ve Münevverlerimiz", AR (1937), Y.1, S.5, ss.10-11.

Anıt-heykellerimizin Türk sanatçılarına yaptırılmaması daha önceki yıllarda da çeşitli gazete ve dergilerde gündeme gelmişti. Ahmet Haşım Sarayburnu'ndaki anıt nedeniyle: "...Bu bronz yığını için fazla söz söylemeye ne lüzum var, elverir ki aynı hataya bir daha düşmeyelim." derken, Taksim Anıtı için de görüşünü şöyle özetlemişti: "...Keşke İnönü'nden bir kaya harçasını söküp buraya oturtsak ve üzerine Türk sanatçısı yetişinceye kadar' diye yazsaydık" (340). Aynı konunun yıllar sonra da güncelliğini koruduğu ankette açıkça görülmekteydi.

Aynı yıllarda sanat alanındaki gelişmelerin bir uzantısı olarak Ar dergisinin yanısıra bir başka sanat dergisi de yayınlanmaya başlamıştı. 1939/40 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından beş adet çıkarılan Güzel Sanatlar Dergisi, devletin sanat konusunda benimsediği politikayı yansıtmayı açısından belgesel bir nitelik taşımaktadır. Bu derginin ilk iki sayısında, sanatçı Refik Epikman'ın ressamlar için düzenlenen yurt gezilerine ait yazıları dikkati çekiyordu. Epikman ilk yazısında, ressamların bu gezilerdeki çalışmalarının ürünleri olan eserlerin 43 tanesinin devletçe oluşturulan bir jüri tarafından ödüllendirildiğini ve yine devletin 25 tanesini satın aldığını anlatıyordu. Eserlerin biraz etüt havası taşıdığına da değinerek, zamanla gelişeceğinden umutlu olduğunu belirtiyordu. Cumhuriyet Halk Partisi'nin bu gezi programının sanatçıları doğayla ve devrimlerin getirdiği yeni yaşamla karşı karşıya bıraktığını ve böylece sanatçıların içlerindeki sanat yeteneklerinin zengin renklerle, duygularla dışa vurmalarına olanak tanıdığını söylüyordu. Bu girişim sanatçıyı hayal dünyasından, doğaya ve çeşitli yaşam koşullarına, tek kelimeyle Anadolu'nun kendisine ulaştırmıştı. Halka sanatçıyı ve sanatı sevdiren, sanatçıya memleketi tanıtan bu yerinde girişimin ülke sanatına yeni bir ruh ve hava getireceğine şüphe yoktu (341). İkinci yazısında ressam, yurt gezileri sergilerinden söz ederek, bunların giderek daha büyük gelişeler gösterdiğini anlatıyordu. Sergilenen eserlerin alışlagelmiş renk ve tonlar yerine, araştırmaya dayanan, ortamın etkisini ve yaşayış biçimini yansıtan renkleri ve havayı verdiğine dikkati çekerek, "...Bu eserler alışılmış sergi-

(340) Yücel, s.432.

(341) Refik Epikman, "Yurdu Gezen Türk Ressamları", GÜZEL SANATLAR DERGİSİ (İlkteşrin 1939/40)

lerde bulamadığımız ve görmeyi arzu ettiğimiz yeni bir hayat ve canlılık taşımaktadır." diyordu (342).

Bir başka yazıda Suut Kemal Yetkin, sanat dallarımızı batı tekniğiyle işleyip, yeni olanaklarla zenginleştirirken, ulusal kaynaklarımızı daima gözönünde bulundurmak zorunda olduğumuzu belirtiyor, Türk sanatının ancak böylece doğacağını söylüyordu (343).

Diğer bir makalede Ahmet Muhip Dranas, devletin düzenlediği resim ve heykel sergilerinden söz ediyordu. Sanat alanındaki gelişmelerde bu sergilerin büyük rolü olduğunu işaret ediyor, bu daldaki dağılık hareketlerin böyle bir girişimle organize edilmesinin ve yöneleceğimiz hedefin açık bir biçimde gösterilmesinin gerekli olduğunu belirtiyordu. "...Devlet resim ve heykel sergisini, burada toplanan her nesilden bütün Türk ressam ve hekeltraşlarının eserleriyle birlikte sanat tarihimizde bir hümanizma davası olarak kabul ediyorum." demekle, bu konudaki düşüncelere yeni bir bakış açısı getiriyordu (344).

Sanat alanındaki canlanmayla birlikte ortaya çıkan bu tartışma ortamının mimarlık alanına yansımaları, 1934'ten sonra Arkitekt olarak çıkmaya başlayan mimarlık dergisiyle başlamıştı. Mimarlarımızın çoğu o dönemlerde ülkemizde yaygın olarak uygulanan Viyana kübik mimari akımını eleştiriyor, ulusal bir mimarlık akımından yana görünüyorlardı. Önceleri "Mimar", 1934 ten sonra "Arkitekt" adını alan mimarlık dergisinin yazıları incelendiğinde, mimarların o günlerdeki kaygıları, dünyadaki gelişmeleri izleme istekleri, mimari konulardaki tartışmaları görülür. Ulusal akımın öncülerinden Sedat H. Eldem dergideki yazılarından birinde, mimarlık tarzının yerli olması için toplumun gereksinmelerine, toprak şartlarına ve kullanılacak malzemeler uygun olmasının gerektiğini belirtmektedir. Bizde ulusal bir mimarlık üslubunun olmayışının yabancı etkilerini güçlü duruma getirdiğini söyleyerek, bu etkilere meydan vermemek ve olumsuz taklitçiliğe yönelmemek için ulusal bir üslubun gerekliliğini savunmaktadır. Ona göre, Türk mimarisine yeni bir yüz kazandırmak, Türk üslubuna bir yön vermek için devletin müdahalesi gereklidir. Belirli

(342) Refik Epikman, "Yurt Gezileri" Aynı Dergi, S.2, s.170.

(343) Suut Kemal Yetkin, "Sanatımızın İstikameti", Aynı Dergi, S.2, ss.1-4.

(344) Ahmet Muhip Dranas, "Resimde Hümanizma", GÜZEL SANATLAR DERGİSİ, S.2, ss.1-4.



bir yapı programı çerçevesinde kurumların çalışmalarını sürdürmesi sağlanmalıdır. Sedat H. Eldem ülkemizde uygulanan planlarda şehirlerin coğrafi yapısı, nüfus durumu ve endüstriye uygunluklarının dikkate alınmadığı görüşündedir. Bize yabancı ülkelerin plan ve biçimleri olduğu gibi taklit edilmekte, böylece Türk şehirleri geleneksel özelliklerini kaybederek, yabancılaşmaktadırlar. Yeni gereksinimleri karşılayabilecek, ulusal benliğimizi içeren ve ülkemizi doğal yapısına uygun yeni bir Türk şehirciliği kurulmalıdır. Yapı alanında yabancı mimarlardan sadece eğitim ve bizde olmayan konularda yararlanılmalı, bunların dışında yabancı uzmanlara gereksinmemiz olmamalıdır. Yapı alanında yabancı mimarların dilediği gibi çalışarak, ülkenin biçimine uygun olmayan eserler ürettikleri, bizde ulusal bir üslup yaratılması konusunda hiçbir yardımları olmadığı görülmektedir. Eldem'e göre, yabancı ustalara çalışma izni verildiği zaman, yanında bir Türk çalıştırmak zorunluluğu konularak olumlu sonuçlar alınabilecek, kısa zamanda yabancı uzmanların yerini tutabilecek şekilde yetişmeleri sağlanacaktır. Bütün bunların yanında Eldem, çeşitli illerde mimarlar için zorunlu hizmet konulmasından yanadır. Görevin Anadolu'da mimar girmemiş yerlerde yoğunlaştırılmasıyla, ulusal kültürün daha iyi korunabileceği görüşündedir (345). Dönemin dergileri incelendiğinde, diğer mimarların da benzeri görüşleri taşıdığı açıkça görülmektedir.

Bu bölümde Cumhuriyetin ilk döneminde devletin izlediği sanat politikası ve bunun dayandığı ilkelerle, kurumların çalışmaları ele alınmıştır. Bunun yanısıra, dönemi sanat ortamını en iyi yansıtan ve belgesel niteliğinde olan yayınlarla, plastik sanatlar alanı ve sanatçıları değerlendirmeye çalışılmıştır. Cumhuriyet dönemi sanatçılarının o yıllarda içinde buldukları duruma ve ortama kısaca değinmenin, bu değerlendirmeye katkıda bulunacağına hiç şüphe yoktur:

Cumhuriyet döneminin sanatçıları, kuruluş yıllarında sanat açısından daha yapılacak pek çok işin bulunduğunu anlamışlardı. Çağdaş yenilikleri kavrayabilmek ve batının beşyüz yıllık sanat deneyimini çok kısa bir sürede özümlemek ve bu arada akademizmin durağan etkisinden uzak kalabilmek gereği, bu dönemin sanatçılarının karşısına çıkan ve çözüm bek-

(345) Sedat H. Eldem, "Yerli Mimariye Doğru", ARKİTEKT (1940) S.3/4, ss.69-74.

leyen sorunlar olmuştur. 'Ulusal sanat-evrensel sanat', 'sanat için sanat - toplum için sanat', 'biçim - içerik' gibi konuların ortaya çıkardığı tartışmalarla sanatçıyı düşünür, kuramcı ve eliştirmen olmaya yöneltmiştir. Bir yandan da öğretmenlik ve jüri üyeliğini birlikte sürdürmek zorunda kalmışlardır (346). Cumhuriyet yönetimi ise hiçbir zaman sanatçıyı özgürlüğü yitireceği bağımlılıklara sokan bir tutumu benimsememiştir. Ayrıca büyük kent ortamında koleksiyoncular ve özel galeriler tarafından desteklenmeyen sanatçılar, devletin kendilerine önerdiği ılımlı programlar içerisindeki yerlerini almak zorundadırlar. Ulusal amaçlar doğrultusunda devletin kendilerine gösterdiği yol ise, sanatçıların katetmeyi zaten amaçlamış oldukları bir yoldur. Modern üslup arayışları içinde olan Türk sanatçıların, batıda büyük tartışmalara yol açan bazı yöntemlere pek başvurmamış olmaları da, gelişmenin gerçek dinamizmini sansasyonel yönde değil, daha özlü noktalarda aradıklarının bir işareti sayılabilir (347).

---

(346) Yüce, s.478.

(347) Tansu, s.215.

## SONUÇ

Bu araştırmanın sonucunda, çağdaş Türk sanatının Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma döneminde ortaya çıkmaya başladığı, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden geçerek Cumhuriyet dönemine ulaştığında belirli bir düzeye gelmiş olduğu görülmektedir. Ancak Osmanlı devlet yönetiminin sanat konusuna yaklaşımının bu evreler içinde farklı biçimlerde olması ve tutarsız bir sanat politikasının izlenmesi, ilk yıllarda sanatın kültürün temel unsurlarından biri olduğunun kavranamadığını düşündürmektedir. Batı sanatından örneklemelerle yaratılan çağdaş sanatımız Osmanlı toplumu tarafından uzun süre benimsenememiştir. Sanatın saray ve çevresinde bir süsleme aracı olmaktan çıkıp gerekliliğinin farkedilmesi ve eğitimle desteklenmesi çok uzun bir zaman almıştır. Osmanlı Devleti'nin batılılaşmak için yapılan diğer uygulamalar gibi sanatı da biçimsel yönüyle ele almış, oluşumunun temelindeki nedenlerle ilgilenmemiş olduğu görülüyor. Cumhuriyet döneminde ise devlet yönetiminin sanat konusuna daha kararlı bir tutumla yaklaşmış olduğu anlaşılıyor. Batı uygarlığını benimsemenin çağdaşlaşmak için zorunluluğu belirtilirken, sanat alanı da aynı kapsamda değerlendirilmiştir. Batının dünya görüşü, bilim ve teknolojisi ile birlikte sanatını da ele almak çağdaşlaşmanın gereği olarak düşünülmüştür. Ayrıca bu dönemde çağdaş sanat görüşüne ulusal sanat anlayışının da katılması ve bunun yanında halk sanatına yöneliş de söz konusudur. Önemle belirtilmesi gereken bir durum da, bu devrede yönetici-sanatçı-halk bütünlüğünün başarıyla gerçekleştirilmiş olmasıdır. Cumhuriyet dönemi bu özelliğiyle daha önceki sanat çalışmalarından ayrı bir niteliğe sahiptir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında sanat alanında yapılan çalışmalarını değerlendirebilmek açısından, başlangıcından o güne dek sanatın geçirmiş olduğu çağdaşlaşma aşamalarını bilmek ve bunun için de Osmanlılar'ın batılılaşma dönemine geri dönmek gerekiyor:

Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşmak amacıyla başlatılan yenilikler padişahların düşünce tarzı, dünya görüşü ve yönetim gücüyle şekillenmiş, sanat konuları da aynı ortamda ve koşullarda gelişme göstermiştir. Batılılaşma döneminin ilk yıllarında mimarlık alanında farklı işlevli

yapıları ortaya çıkarken, yabancı mimarların da katkılarıyla batı üslubu özelliklerini taşıyan motifler Türk-Osmanlı mimarisinde görülmeye başlamıştır. Böylece Osmanlı mimarisinin bütün dekoratif nitelikleri ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Osmanlı resmi olan olan minyatür kitap baskısının artması yüzünden sınırlı bir alanda kalırken, saray ve konakları süsleyen duvar resimleri İstanbul ve Anadolu'da yaygın bir hale gelmiştir. Sarayda ise yerli ve yabancı portre ressamı yoluyla batı tarzı bir resim gelişmeye başlamıştır.

Tanzimat döneminde yabancı ve azınlık sanatçıların egemenliği sanatın her dalında artış göstermiş, Türk sanatçıları geri planda kalmışlardır. Abdülmecit ve Abdülaziz gibi sanatı seven ve kendisi de sanatçı olan padişahların bu dönemde çağdaş bir sanatı toplumda yaymak ve ülkede geliştirmek yolunda önemli çabaları olmuştur. Askeri okullardaki resim dersleri saray yönetimince desteklenmiş ve sanat eğitimi için Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiştir. II. Abdülhamit'in sanatta eğitime önem vermesiyle ilk ve orta öğretim düzeyinde de resim derslerinin programlar içerisine alındığı görülmüştür. Dönemin sonuna doğru sanat alanındaki görünüm şöyledir:

Avrupa üsluplarının kullanılması yüzünden başkentte yapılarında bir üslup karmaşası söz konusudur. Osmanlı mimarisinin özellikleri tümüyle ortadan kalkmıştır. Mimarının aksine batı resmi çoğunluğu asker olan Türk ressamı arasında yaygınlaşmıştır. Sanat ortamı resim sergileriyle canlanırken, basının sanata ilgisinin yoğun olduğu gözlenmektedir. Osmanlı Hamdi Bey ve birkaç yöneticinin çabalarıyla, sanat eğitimi yapılması için Sanayi Nefise Mektebi kurulmuş, ancak devletin ilgisi sadece bu okulun kuruluşunu onaylamaktan öteye gidememiş ve okul kendi haline terkedilmiştir. Bunun yanında bir müzenin kurulması ve eski sanat eserlerinin toplanması için çalışmalar başlatılmıştır.

Meşrutiyet döneminde batı etkilerinin yoğunlaşması, ülkedeki Türk sanatçılarının tepkilerine yol açmıştır. Türk mimarlarının eski Osmanlı mimari biçimlerini yapılarında kullanmaya başlamaları, ressamın kendi aralarında birlik kurmaya yönelerek güç kazanmak istemeleri bu tepkilerin doğal sonuçlarıdır. Dönem boyunca ulusal bir mimarlık akımı eski Osmanlı yapı sanatına dönüş biçiminde kendi göstermiş, ressamlarımız grup sergileri ile kendilerini kanıtlamaya çalışmışlardır. Bu tepkiler içeri-

sinde müslüman Türk sanatçılarınun etkinliklerinin her alanda çoğaldığı dikkati çekmektedir. Ancak mimarlık alanındaki eskiye dönüş çabalarının yüzeysel kalması ve temelde yine batı biçimlerinden uzaklaşmaması, bu dönemde batılılaşmanın etkisinin yine sürdüğünü göstermektedir. Resim sergileri yabancı kuruluşların desteğiyle yoğunluk kazanırken, bu sergilerin tümüyle batı resminin teknik ve duygularını yansıtan tablolardan oluşması dikkati çekmektedir. Böylece ulusal nitelikli girişimlerle batıya karşı koymaya çalışan sanatçılarımız, çalışmalarında yine batı tekniklerini kullanmakla çelişkili bir duruma düşmüşlerdir. Bu durumda onların batı sanatını teknik açıdan kabullendiklerini, ancak sanat alanında yabancılar yerine kendilerine öncelik tanınmasını istediklerini söyleyebiliriz. Devlet yönetiminin de desteklediği bu çabalar daha sonraki yıllarda Türkçülük akımının etkisiyle yön değiştirmiştir. Türklük bilincinin uyanmaya başladığı ve Osmanlı birliğinin çözüm olmadığını anlaşıldığı bu evre, Cumhuriyet dönemi ile de benzerlik göstermektedir.

Birinci Dünya Savaşı ülkedeki sanat çalışmalarını olumsuz yönde etkilemiş, Sanayii Nefise bir sanat eğitimi kurumu olarak devletin ilgisinden tümüyle yoksun kalırken, sergilerin çalışmaları da yok denecek kadar azalmıştır. Bundan sonra kurtuluş savaşıyla bağımsızlığını kazanan ve dünya ulusları arasında yer almaya çalışan Türkiye'nin tüm halkı ile bir bütün olarak ve her alanda çağdaşlaşma mücadelesine girişmiş olduğuna tanık oluyoruz. Cumhuriyet yönetiminin çabalarında halkı ön plana çıkardığı, çağdaşlaşmak için öncelikle halkın uygarlık düzeyinin yükseltilmesine ve geliştirilmesine önem verdiği görülüyordu. Osmanlı döneminde halkla aydın kesim arasında sosyal ve kültürel yönden giderek büyüyen bir ayırım ortaya çıkmış, savaş sonunda halk daha da güçsüzleşmişti. Toplumun devrimlerle güçlendirilmesi ve uygar milletlerle aynı düzeye çıkartılması, yeni kurulan devletin başlıca görevleri arasında yer alıyordu. Bu kültürel gelişmeler içerisinde sanat konusu da ele alınmıştı. Plastik sanatlar alanı devletin sanatçıları desteklemesi ve çeşitli uygulamalarla yönlendirmesi sonucunda daha fazla gelişme olanağı bulmuştu. Devlet ulusal kültür kapsamında ulusal bir sanat yaratılmasına çalışırken, sanatçılar da bu çabalara aynı görüşlerle katılıyorlardı. Devrimin anlayışına uygun ulusal bir sanat düşüncesinin yanında, evrensel nitelikte bir sanata yönelik isteği de vardı. Cumhuriyet yönetiminin daha ilk yıllarında bu girişim-

lerde güçlü bir sanat eğitiminin gerekliliği anlaşılmış ve Avrupa'ya eğitim için öğrenciler gönderilmişti. Aynı zamanda ülkedeki sanat eğitiminin sürdürülmesinde yabancı uzmanlarla işbirliği sağlanmıştı. Sanayi Nefise Mektebi Güzel Sanatlar Akademisi adını almış ve kendisine ait bir binaya kavuşmuştu. Akademi reformlar yapılarak çağdaş sanat bütün incelikleriyle ele alınmakta, uluslararası düzeyde sanatçılarımızın en kısa zamanda yetiştirilmesine çalışılmaktaydı. Sanatın geliştirilmesi için sanatçılar her yönden destekleniyor ve devlet tarafından resim, heykel sergileri, ressamlar için yurt gezileri düzenleniyordu. Devlet Resim ve Heykel Müzesi açılarak, çağdaş Türk sanatının başlangıcından o güne dek yapılan sanat eserleri ve ait oldukları sanatçılar toplumun büyük bir kesimine tanıtılmak isteniyordu. Halkın kültürel yönden geliştirilmesi, çağdaş uygarlık düzeyine yükseltilmesi için memleketin her yerinde halkevleri açılmakta, bu kurumlarda halk sanatının tüm geleneksel değerleri araştırılmaktaydı. Devletin bu çabalarının sanatçılar tarafından nasıl değerlendirilmiş olduğunu anlamak için, Cumhuriyet döneminin sanatsal gelişimini sanatçılar yönünden kısaca gözden geçirmek yararlı olacaktır:

Cumhuriyetin ilk yıllarında ulusal mimarlık akımı devam etmiş, ancak bu yapı biçimi Osmanlı düşüncesine dayandığı için yeni Türk devletin sanat anlayışına pek uymamış ve zamanla değerini yitirmiştir. Mimarlarımız bu dönemde çağdaş batı yöntemlerinin içeren iyi bir eğitimle desteklenmiş ve ilk olarak batıya bilinçli bir şekilde yönelmişlerdir. Onların tek amacı, dünyadaki gelişmelere yetişebilmek ve ülkemizdeki yabancı mimarların egemenliğine bir son vermektir. Sanatçılarımız yabancı mimarlarının güçlenmesinden büyük rahatsızlık duymuş ve onlarla adeta bir yarış içerisine girerek kendilerini kanıtlamaya çalışmışlardır. Türk mimarlarının daha sonraki yıllarda ulusal bir mimarlık akımı çevresinde birleşmeleri, ulusal birlik düşüncesinin bu alandaki etkisidir. Resim alanında ise, Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan sanatçı birliklerinin çabaları dikkati çekmiştir. "Müstakiller" kurulan ilk sanatçı grubu olarak sergilerle halka ve resim meraklılarına bir karşılaştırma ortamı hazırlamak ve sanatta ilgiyi çekmek, aynı zamanda da bilinçli ve özgür bir sanat eğitimi topluma yaymak amacıyla birleşmişlerdi. "Müstakiller" den sonra ortaya çıkan "D Grubu" ise uluslararası bir sanata yönelmiştir. Bununla birlikte önce ulusal bir sanata önem vermiş, sanatımızı kendi toplumumuza be-

nimsettikten sonra, dünya uluslarına yadigarlanmayacak bir biçimde kabul ettirmenin gerekliliğini her zaman savunmuşlardı. Çalışmalarında sanatın düşünsel yönüne dikkati çekmek isteyen D grubu herşeyden önce, Türk resim ve heykelinin çağdaş batı ekollerinden alınan fikir temeli üzerine oturtulması zorunluluğunu belirtmişlerdir. Sanat çalışmalarımızın dünya resim akımlarının gerisinde kaldığını iddia ederek, batı uygarlığını örnek alan yeni Türkiye'nin fikir ve sanat dünyasının bu gecikmelere bir son vermesi gerektiğini vurgulamışlardır. Sosyal kurumlar ve kültür bakımından batıya yönelen Türk devletine uygun bir estetiği savunmuş olan D Grubu, yenilenen memlekete yeni bir sanat getirmek çabasıyla resim alanındaki gelişmeler içerisinde önemli bir varlığa sahiptir.

"Yeniler" grubuyla sanatın ulusallaşması yönünde büyük ilerlemeler gerçekleşirken, Anadolu ve halkının sanatı resimde başlıca konular haline gelmişti. Bu grup, kısa süreli çalışmalarında devletin ressamlar için düzenlediği yurt gezileri ile ayrı çizgiyi izlemiş, halkla sanatçı arasında oluşturulmak istenen yakınlaşmayı ve kaynaşmayı sağlamakta başarılı olmuştur. Devlet toplumda öteden beri heykele karşı gösterilen ilgisizliğin ortadan kaldırılması için daha Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeni bir uygulama başlatmış ve böylelikle bu sorunu çözümleme yoluna gitmiştir. Savaşı konu alan anıt-heykeller, Atatürk heykel ve büstleri kısa zamanda memleketin her köşesine, köy ve ilçelere kadar yayılmıştır. Ulusal amaçlar aşayan bu uygulamalarla heykel sanatını halka tanıtmak ve sevdirmek mümkün olmuştur. Bu çalışmalar Türk heykeltraşları yetişince de sürdürülmüş ve aydın çevrelerde anıtların ancak Türk sanatçılarına yaptırılacağı düşüncesi gelişmiştir. Zamanla heykelin yapı sanatını bütünleyici bir unsur olduğu görüşü, sadece belirli bir kesimde değil toplumun her katında ve geniş bir ortamda değerlendirilmiştir.

Plastik sanatlar alanındaki bu çalışmaların Cumhuriyet'in onuncu yılından sonra hız kazanmış olduğu, bu yıllardan sonra etkinliklerin giderek artmaya başladığı görülmektedir. Her yıl düzenlenen sanat sergileri, sanatçıların ürettikleri eserlerin daha fazla gelişmeleri için en uygun ortamlar olarak önem kazanmışlardı. Bunun yanısıra sanatçı grupları değişik sanat görüşleriyle ortaya çıkarak, bu alanda eskisine oranla daha bilinçli çalışmalara yöneldiklerini belli etmekteydiler. Sanat eğitimi yapan okullar ise çağdaş eğitim reformları ile güçlenmekte, ve iyi bir eğitimle ye-

tişmiş yeni sanatçılarla bu alandaki gelişmelere bir süreklilik sağlamaya çalışmaktaydı. Ar, Güzel Sanatlar ve Arkitekt gibi sanat dergilerinin yayınlanması bu ortamdaki hareketliliğin düşünsel yöndeki gelişiminin en belirgin kanıtı idi. Bu sanat dergileri sanatla ilgili eğitici yazıların yanı sıra, plastik sanatlarda güncel sorunlara değinmekte, anketler düzenleyerek sanatçılar için tartışma ortamı yaratmaktaydı. Sanata ilişkin konuların günlük gazetelerde de bir bölümle sınırlı da olsa yer alması, sanatın bundan böyle çok geniş bir alanda ele alındığının işaretiydi.

Cumhuriyet'ten sonra plastik sanatlar alanında görülen gelişmeler, yeni kurulan devletin kültürel kalkınma çabaları içerisinde değerlendirildiğinde, kültür alanındaki tüm çalışmalara düşünceleri ile yön veren Atatürk'ün sanatta da yönlendirici olduğu anlaşılmaktadır. Atatürk'ün kültür, uygarlık, bilim ve eğitim ve sanat alanındaki görüşleri Türkiye'nin çağdaşlaşma yolundaki girişimlerinin tümünde birer başlangıç noktası olmuşlardır. Onun düşüncelerinin günümüzde bile geçerliliğini koruyabilen özellikte ve bu derece etkili olmasında tek neden, onların yaşam koşullarının yarattığı zorunluluklardan kaynaklanmalarıdır. Atatürk'ün görüşlerinin özelliği kişisel değil, evrensel nitelikli olmaları ve özünde bir fantazinin değil de gerçeğin bulunmasıdır.

Atatürk'ün sanatla ilgili görüşlerini kültür ve uygarlıkla ilgili düşüncelerinden ayırdetmek güçtür ve gereksizdir. Sanatı kültürü oluşturan temel öğelerden biri olarak gören Atatürk, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte kültür alanında ele alınan kalkınma çabalarında sanata büyük önem vermiştir. Devrimlerden ve hatta Cumhuriyet'in ilanından önce Türkiye Büyük Millet Meclisi'ndeki konuşmasında güzel sanatları yaygınlaştırmak için yapılması gereken çalışmaları belirtirken, bu konudaki kararlı tutumunu açıkça ortaya koymuştur. Türk milletinin çağdaş batı uygarlığının düzeyine yükselmesinin, onun dünya ulusları arasında varlığını ürdürmesi için tek çıkar yol olduğunu anlayan Atatürk, bu uygarlığın temelinin akılcılık ve bilimselliğe dayandığını da bilincindeydi. Uygarlığın gelişmesinde akılcılık ve bilimselliği temel olarak benimserken, aynı görüşün uygarlığın belirgin bir göstergesi olan sanat için de geçerli olduğunu kabul ediyordu. Teknik gelişmelerden yoksun ve geri kalmış bir sanat dalı, uygarlık alanında da geri kalma nedeni sayılırdı. Sanatçılarımız ancak akılcılık ve bilimsellikle dogmalarından ve katılıktan kurtulmayı başarabi-



lır, düşünce özgürlüğünün sağlayacağı özgün bir ortamda çalışarak uygarlık alanına katkıda bulunabilirlerdi.

Kültür ve uygarlık içinde sanatın yerinin ne olduğunu çok iyi bilen Atatürk'ün bu alandaki davranışlarının belli bir sistem içinde tasarlandıkları anlaşılmaktadır. Onun yön verdiği sergi, müze ve kongrelerin Türk sanatını tanıtmak amacına yönelik oldukları açıkça görülmektedir. Atatürk'ün zamanında Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, resim ve heykel sergilerinin düzenlenmesi bu yönde gösterilen çabalara birer örnek sayılırlar. Türk dilini ve tarihini bilimsel yöntemlerle incelenmesi konusunu da yine kendisi gündeme getirmiştir. Bunun yanısıra, Atatürk her fırsatta sanatçılara uyarıcı, destekleyici ve yönlendirici sözler söylemiş ve böylece onları teşvik etmeye, güçlendirmeye çalışmıştır. Sanatçı yetiştiren kurumların oluşturulmasında Atatürk'ün öncülüğünü, onun bu sistemli davranışları içerisinde tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirebiliriz.

Atatürk'ün söylevlerinde güzel sanatlara da yer verdiği, resim, heykel gibi sanat dallarını bu özlü konuşmalarında açıkça ele almış olduğu bilinmektedir. Kimi zaman da kültür, uygarlık, çağdaşlaşma gibi temel konuların içinde sanata da değindiği görülmektedir. Onun sanatla ilgili görüşleri, o günlerdeki yaşamın getirdiği koşullardan kaynaklanmış, ve bir takım zorunluluklar karşısında ortaya çıkmışlardır. Atatürk bu konuşmaların birinde sanatı ulusu yaşatan temellerden biri olarak gösteriyor, bir başkasında sanatı Türk milletinin yeni yaşantısında kültürel birliği oluşturacak güçlü bir olgu olarak değerlendiriyordu. Halka verdiği bir söylevde çağdaşlaşan toplumumuz için resim ve heykelin gerekliliğini, bunun kaçınılmazlığını kesin olarak belirtiyordu. Cumhuriyet'in onuncu yılında yaptığı anlamlı konuşmasında güzel sanatlar alanında yükselmeyi ulusumuzun tarihi bir niteliği olarak değerlendirirken, halkın güzel sanatlara olan sevgisini diğer özelliklerinin yanında geliştirmeyi ulusal bir amaç olarak benimsediğini açıklıyordu. Yine bir söylevinde güzel sanatlarda başarının devrimlerin amacına ulaştığının en belirgin kanıtı olduğuna değiniyordu, yeni toplum için yeni bir sanatın gerekliliğini savunuyordu. Atatürk her dalda ulusal bir sanat meydana getirmek ve böylelikle uluslararası bir değere ulaşmak için halkın sanat anlayışını ve zevkini geliştirmenin zorunlu olduğuna inanmıştı. Bu nedenle devrimlerinde halkın kültür ve sanatını ele almıştı. Yeni bir sanat için halkın kültürel

değerlerinden yararlanılmasını istiyor, araştırmalar ve yeniden derlemelerle ortaya çıkarılacak olan halk sanatını ulusal sanatımızın kaynağı olarak görüyordu. Onun bu görüşünü değerlendirdiğimizde, Cumhuriyet dönemine dek çağdaşlaşma yoluna girmiş olan, ancak halkla bütünleşmeyen sanatımızı halkın geleneksel sanatının katkısıyla ortak bir değere ulaştırma-ya amaçladığını ve ulusal sanat görüşüyle de bu ayrımı ortadan kaldırmak düşüncesini taşıdığını anlıyoruz. Sanat alanındaki çalışmaların yurt çapında yaygınlaştırılması için sanatçıların Anadolu'ya yöneltilmesi, bunun yanında halk sanatının inceleme konusu olarak kent ortamına getirilmesi toplumumuzun yeni ve ortak bir sanatta birleştirilmesi çabasını ortaya koymaktadır. Atatürk'ün döneminde geleneksel sanatlarımızın ve halkın el sanatlarının bu çabalar içinde değerlendirilmiş olduğu dikkati çekmektedir. Bu tür çabaların bir başka amacı, toplumumuzun bu alandaki gelişmesinde ülke yararının gözetilmesidir. Özellikle el sanatları o dönem için toplumun ekonomik kalkınmasındaki katkısıyla önemli bir yere sahipti.

Cumhuriyet yönetiminin ilk onbeş yılında sanat alanımızda görülen gelişmelerin Atatürk'ün devlet yönetiminde bulunduğu yıllarda artış göstermesi bir raslantı değildir. Bu yıllarda yenileşmeyi hedef alan tüm çalışmalarda olduğu gibi, sanatsal çabalarda da Atatürk'ün düşünce ve davranışlarının etkilerini farketmemek olanaksızdır. O, bütün sanat hareketlerini yakından izlemek istemiş, gerek gördüğünde bizzat yönlendirmekten geri kalmamıştır. Ancak bu yönlendirme kendi kişisel görüşlerinin doğrultusunda olmamış, çalışmalarda herşeyden önce sanatçıların düşüncelerine ve önerilerine yer vermeye dikkat etmiştir. Bu konuda Atatürk'ün önemle vurgulanması gereken bir özelliği, tüm sanat çalışmalarında sanatçıların görüşlerini dikkatle dinlemesi ve bunları değerlendirerek, uygulama alanına geçirebilmesindeki ustalığı ve dinamik davranışlarıdır. Sanatçılara toplumda daima yer ve değer vermiş olan Atatürk, bu tavrını onlara seslendiği çeşitli konuşmalarıyla da vurgulamak istemiştir. Bu konuşmalarda onlara eğitimci ve sanatçı olarak toplumsal kalkınma çabaları içinde görevlere sahip olduklarını hatırlatmaktadır. Yine sanatçılara verdiği bir söylevde, Türk milletinin çağdaş dünyaya sesini duyurmasında onların önemli rolü olduğunu söylemekte, devrimlerimizin topluma kavratılmasında çaba göstermelerini istemektedir. Atatürk'ün düşüncesine göre sanatçı halkı tanımalı ve ülke gerçeklerine hiçbir zaman yabancı kalma-

malıdır. Sanatçının kültürlü olmasının ve tarihsel geçmişini iyi bilmesinin gerektiğini belirterek, onların ancak bu şekilde kültür birliğine katkıda da bulunabileceğini özellikle vurgulamaktadır. Sanatçıların Atatürk'le ilgili anıları da, bu dönemde Atatürk ve sanatçı arasındaki ilişkinin niteliğini ortaya koyan önemli belgelerdir. Mimar, ressam, yazar gibi çeşitli daldan sanatçılarımız, o güne ait anılarında Atatürk'ün sanatçıya değer verdiğini ve onun bu ilgisinden güç aldıklarını anlatmaktadırlar.

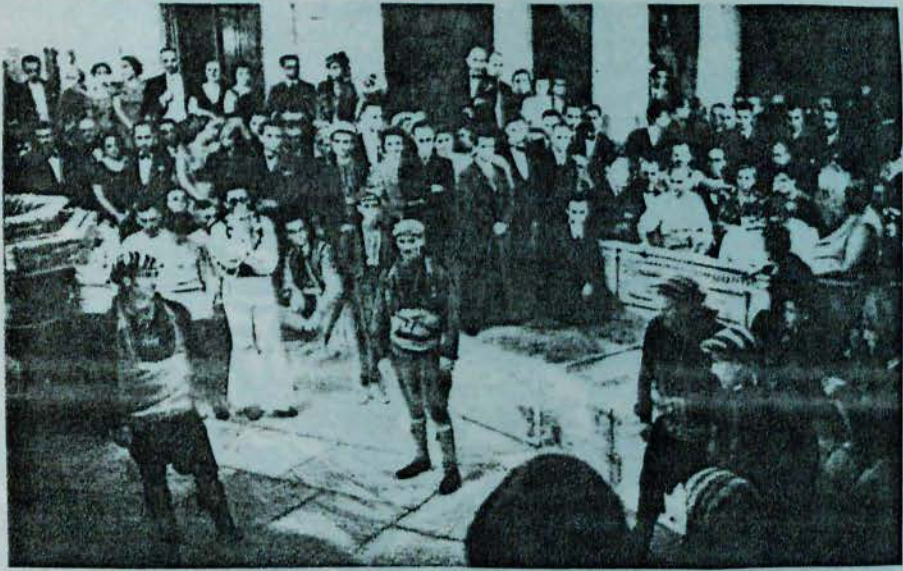
Atatürk'ün bir sanatsever olarak da kişisel sanat görüşlerine sahip olduğu anlaşılıyor. Derin bir sanat sevgisi ve bir sanatçı duygusallığı taşıyan Atatürk'ün, bu konuda kendine göre bir yorumu da dikkati çekiyor:

Sanatı 'güzelliğin anlatım biçimi' olarak tanımlayan Atatürk, resim, heykel ve mimarlık gibi sanat dallarını da bu güzelliğin değişik biçimlerde yorumlanması olarak düşünüyordu. Sanatta güzellik kavramının yanısıra gerçeğe de önem veren Atatürk, sanat eserlerinin gerçeğe uygun olmasına dikkat ederek sergi ve diğer etkinliklerde özellikle bu konuyu öne getirmişti.

Atatürk'ün sanat ve sanatçılara göstermiş olduğu bu ilginin devletin sanat politikasına da yansımaları son derece doğal bir durumdur. Gerçekten de, Cumhuriyet yıllarının Atatürk'lü dönemi sanatçıların devletle ilişkilerinin en güçlü ve yoğun olduğu, onların bu alandaki önerilerine yapıcı bir tutumla çözüm getirilmesinde çaba harcandığı devre olmuştur. Sanatçılardan gelen her eleştiri ve istek devlet tarafından dikkatle değerlendirilmiştir. Sorunlara yönetimin yaklaşım biçimi hiçbir dönemde görülmemiş şekilde olumlu ve gerçekçidir. Bunun nedeni Atatürk'ün o dönemde bir devlet başkanı olarak sanata ve sanatçıya yakınlık göstermesi ve devlet yönetimine de aynı doğrultuda yön vermesidir. Bu yönlendirmenin sonucunda sanatı geliştirmek devletin temel görevleri arasında yer almıştır. Böylece toplumdaki dağınık ve bilinçsiz çabalar sistemli bir çalışma haline dönmüştür. Atatürk'ün sanatla ilgili tüm çalışmalarla özel olarak ilgilenmesi sanatın toplumda layık olduğu saygın yeri almasında en önemli etken olmuştur. Bazı sanat dallarında toplumsal baskılar sonucu oluşan önyargılı düşünceler ve hatta yasakların yine Atatürk'ün kararlı tutumu ile ortadan kaldırılması ve sanatçının bu açıdan özgürlüğüne kavuşması, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarının başarısıdır.

Kısaca belirtmek gerekirse, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında devletin sanat dünyamıza en büyük hizmeti, sanatçı ve sanat için sağlamış olduğu özgür yaratma ortamı olmuştur. Bundan sonrası sanatçılarımızın çabalarına kalmıştır.

**RESİMLERLE  
CUMHURİYET  
DÖNEMİ**

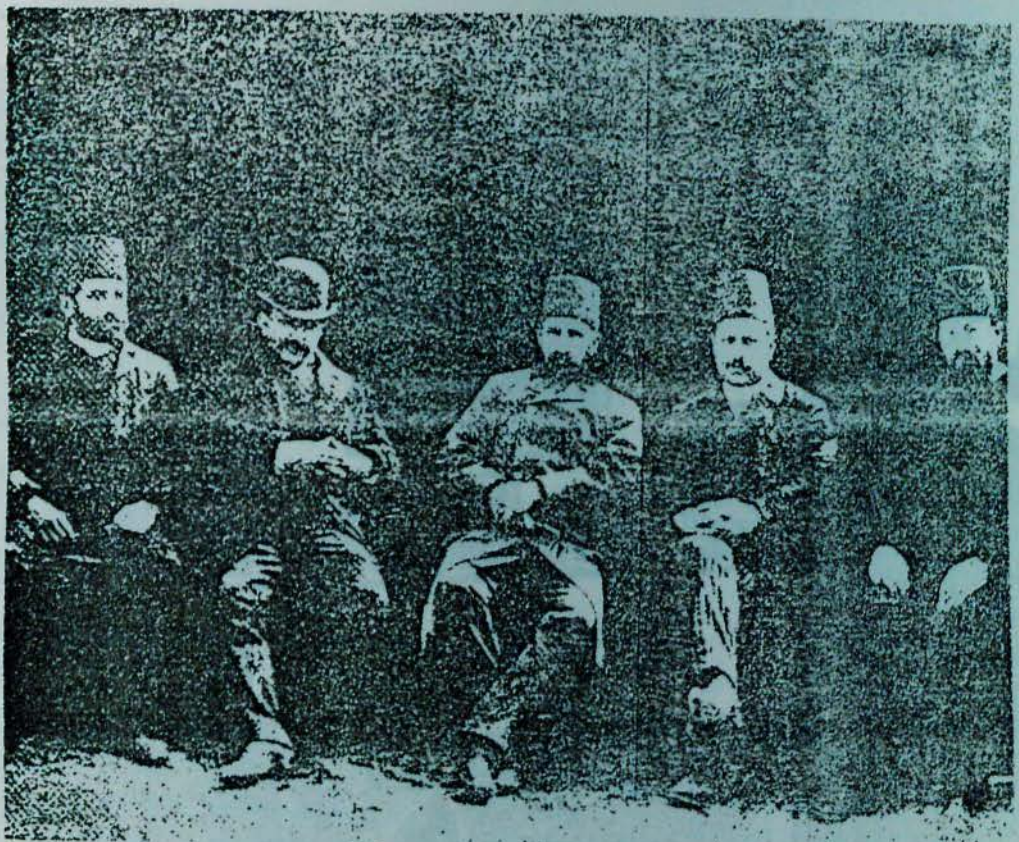


1

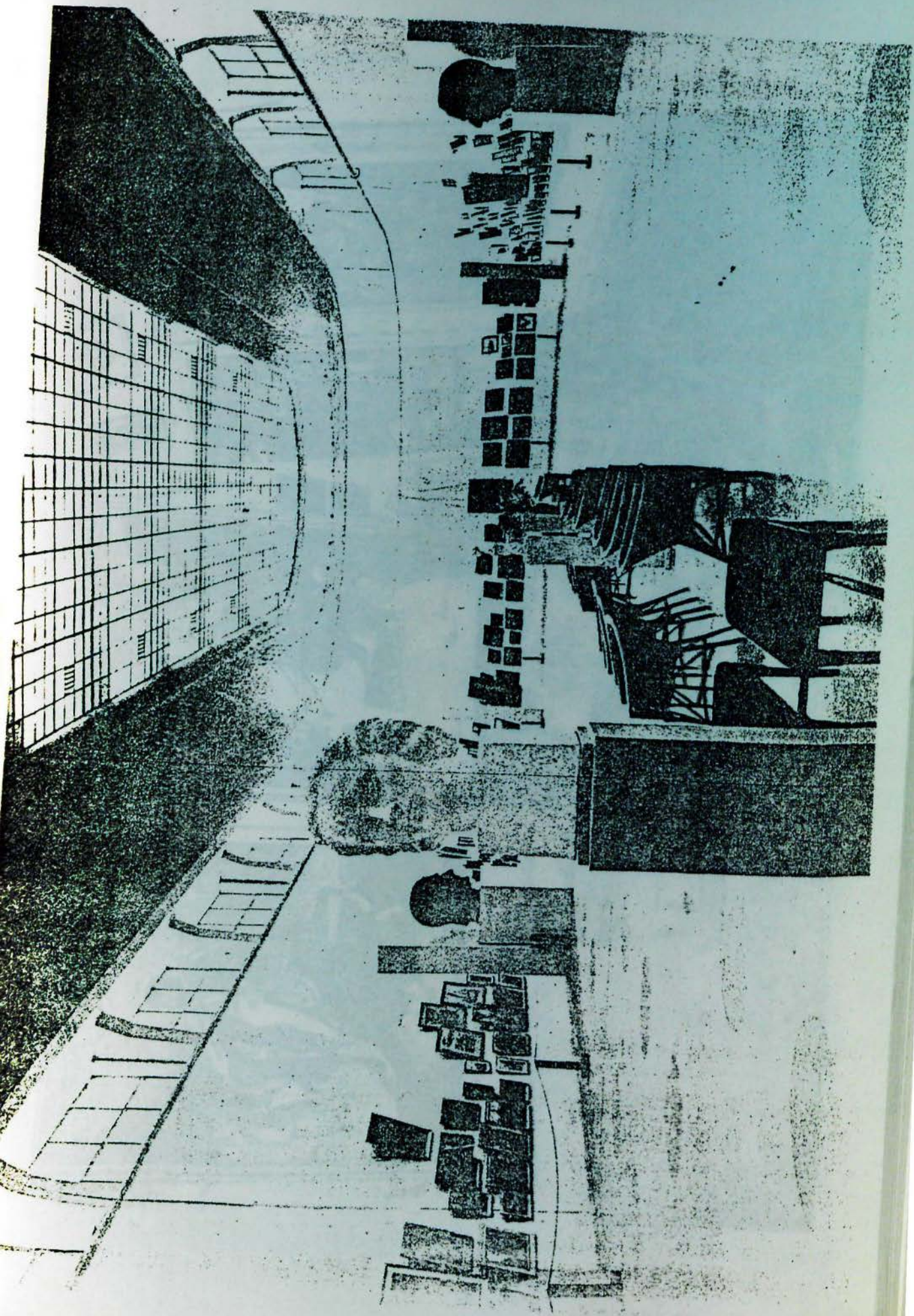


2



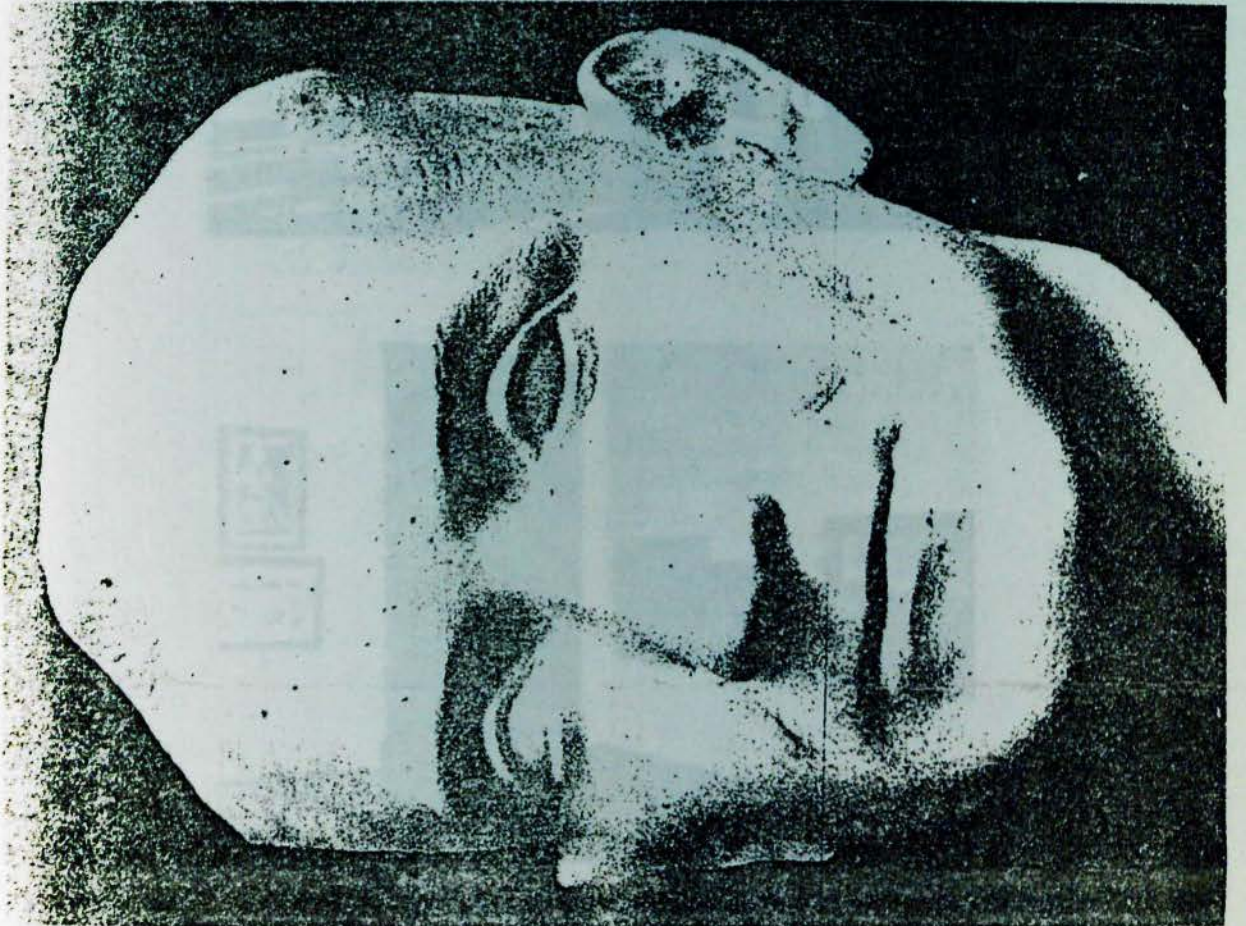
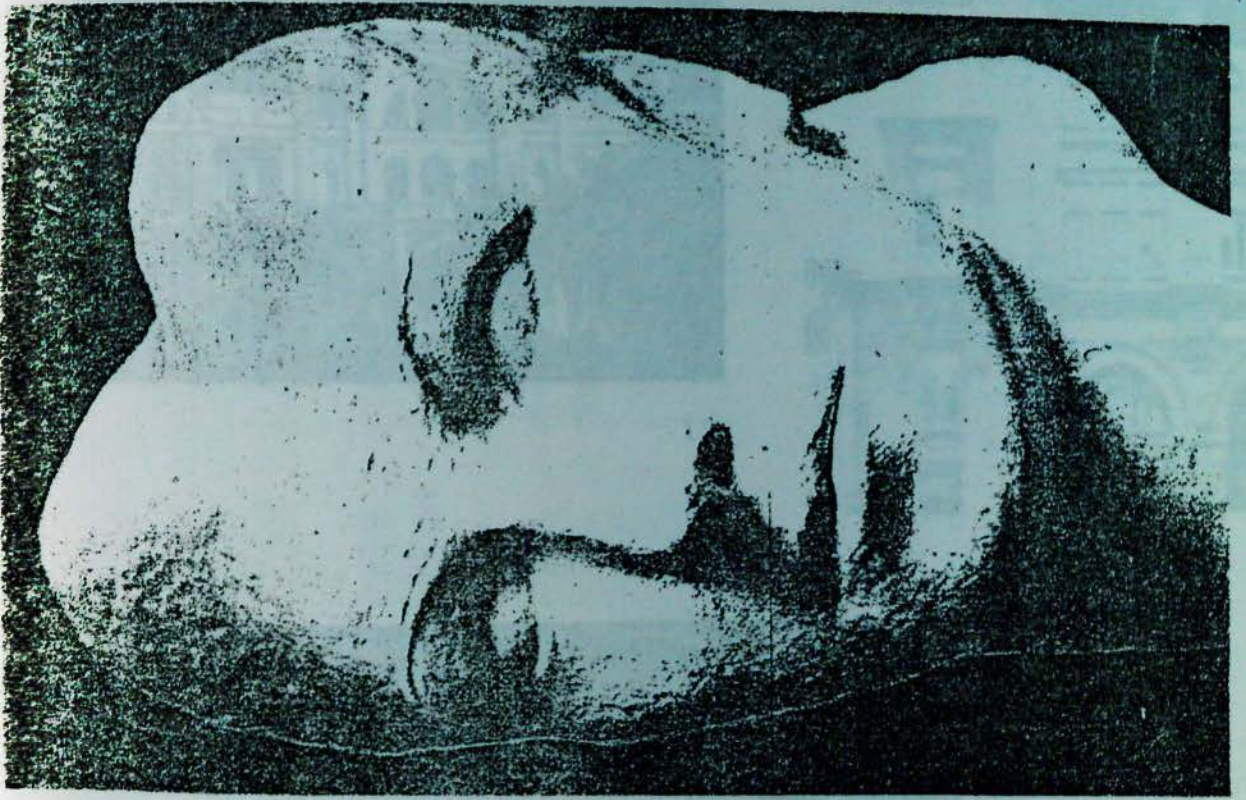


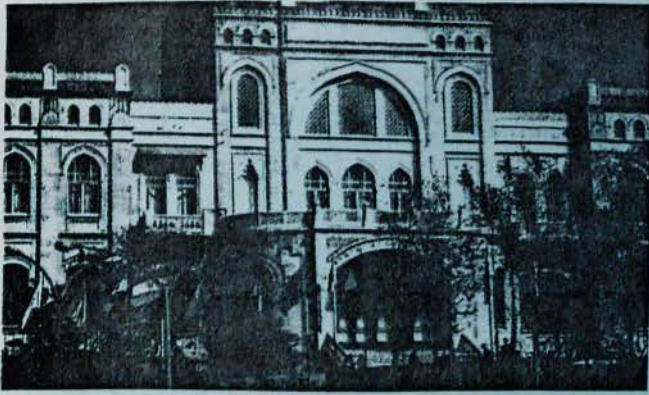




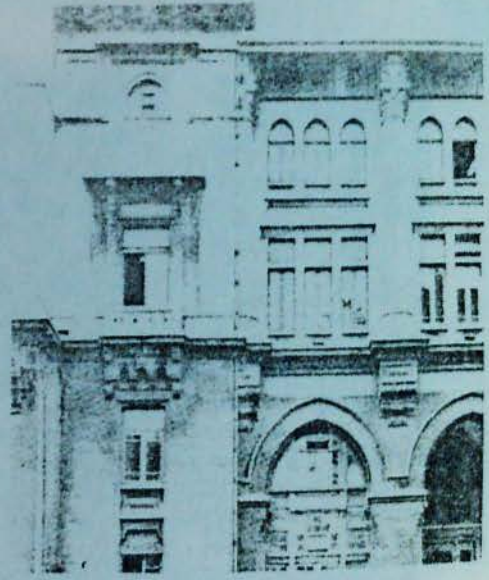








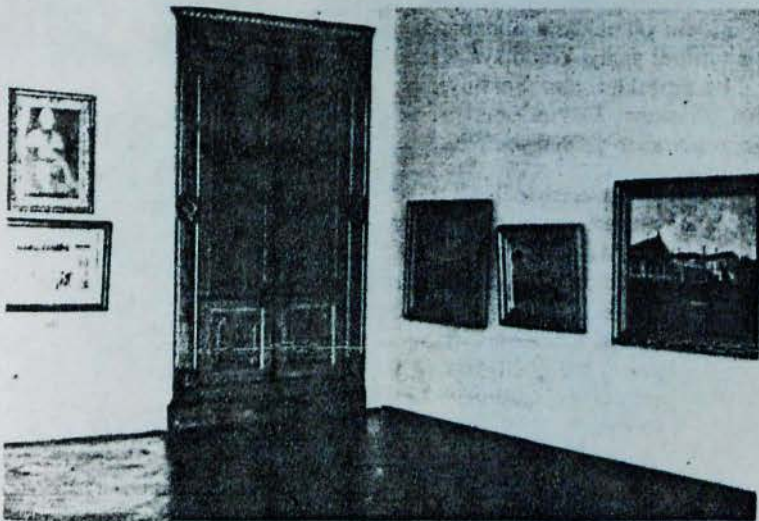
12



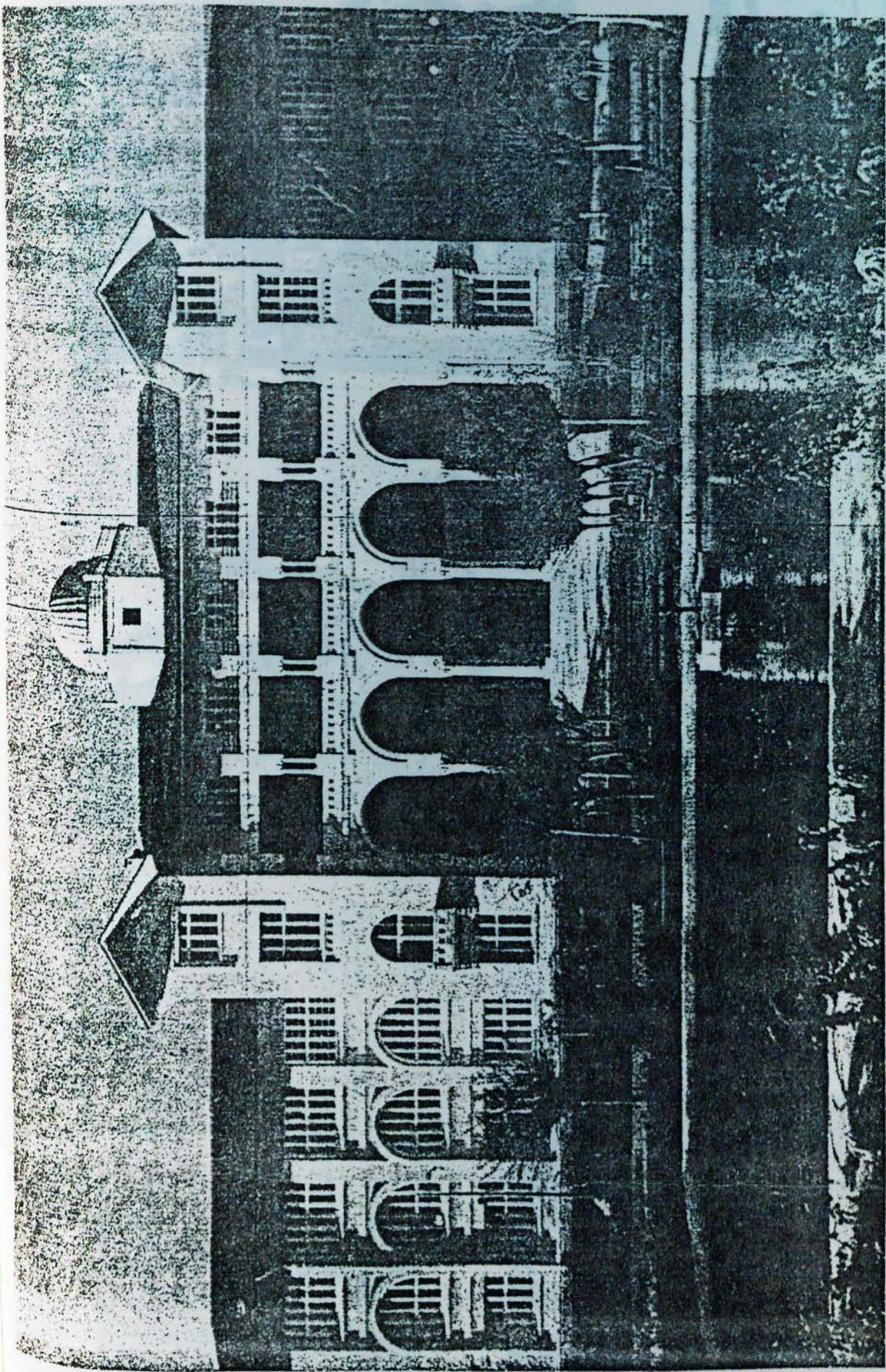
13



14

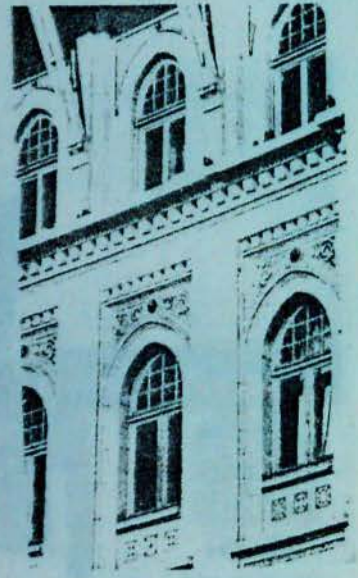


15





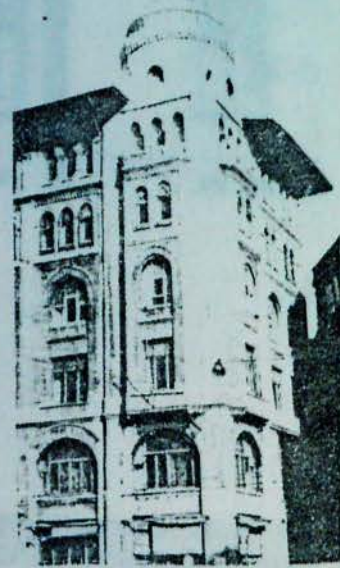
17



18



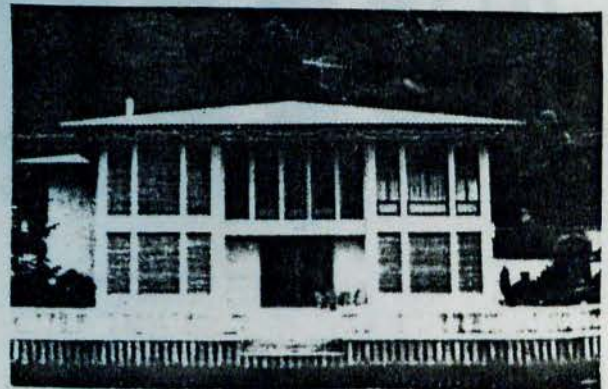
19



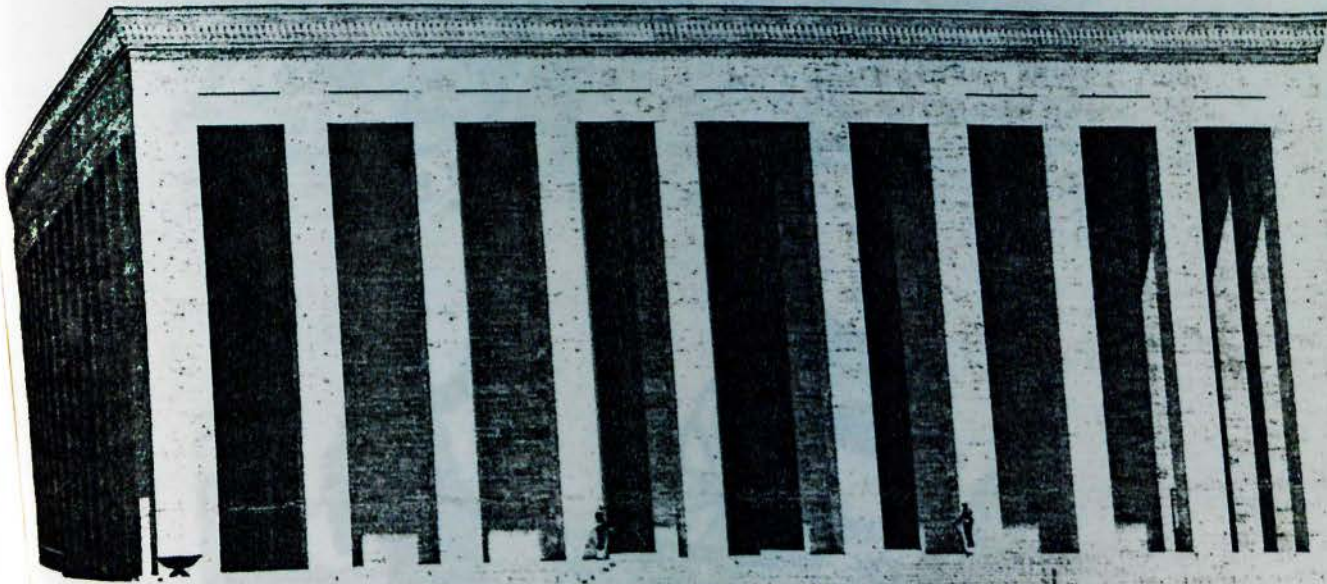
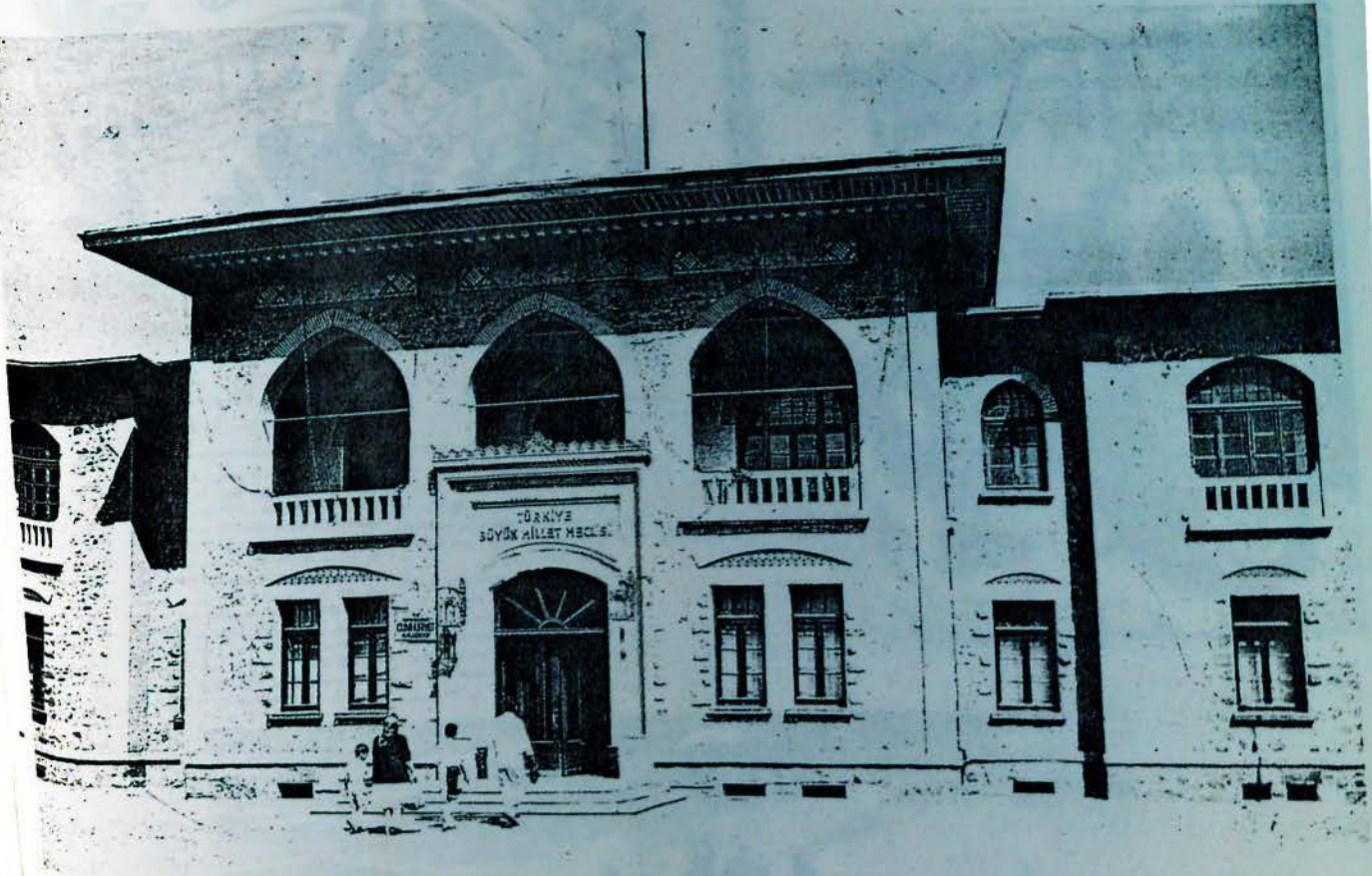
20



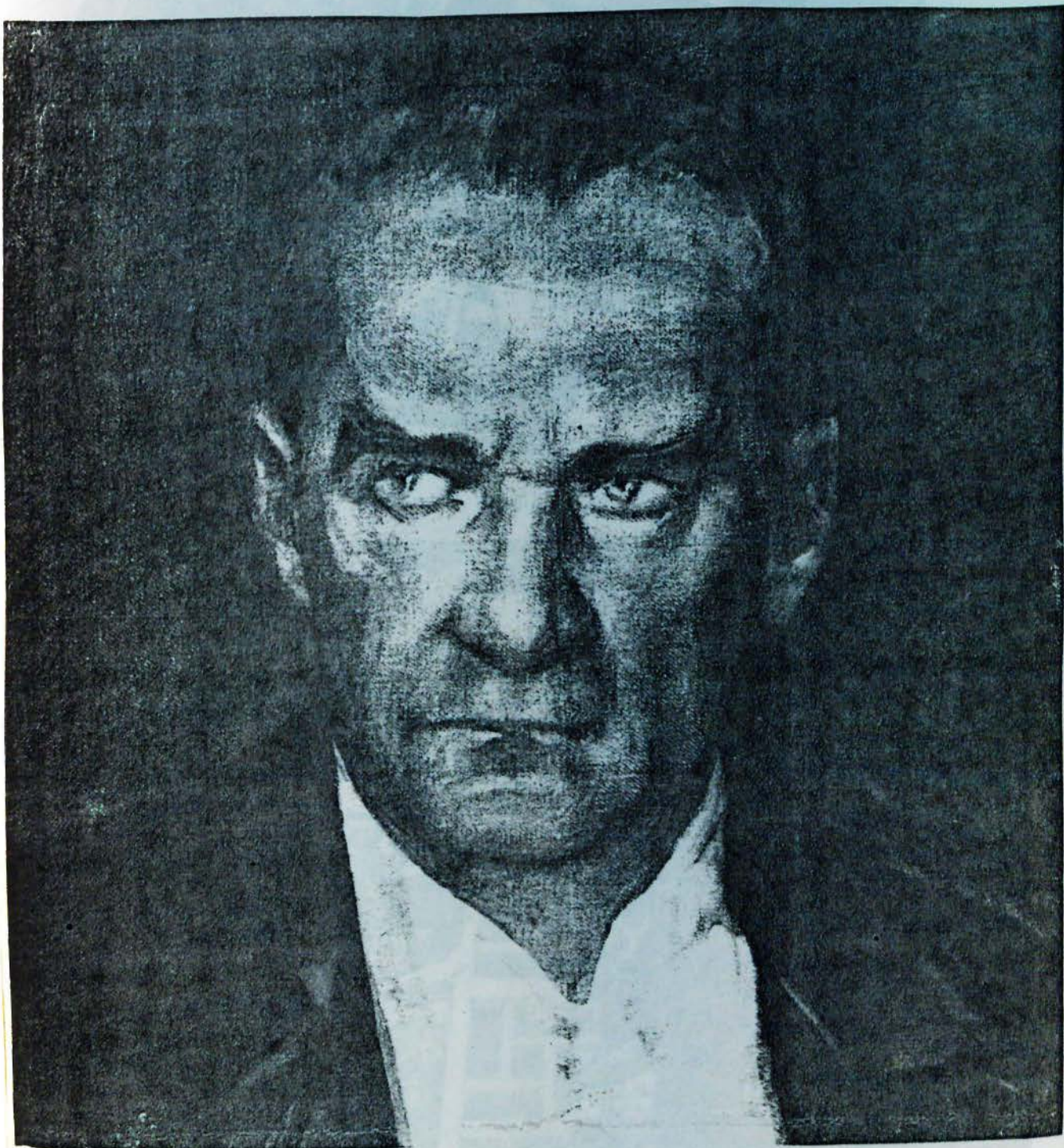
21



22

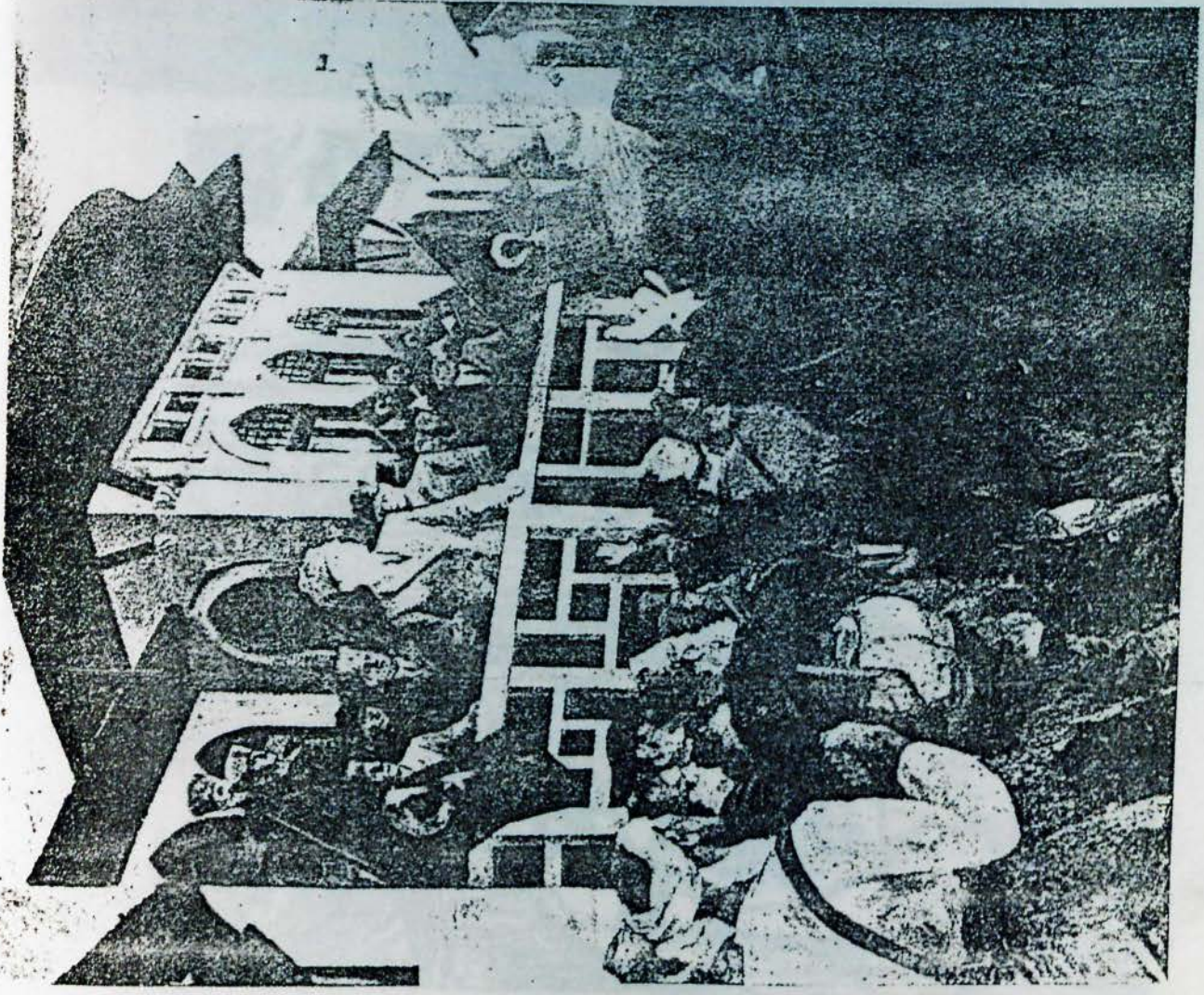








*Ministerio de Justicia  
Comunicación de grupos de  
Amigos*





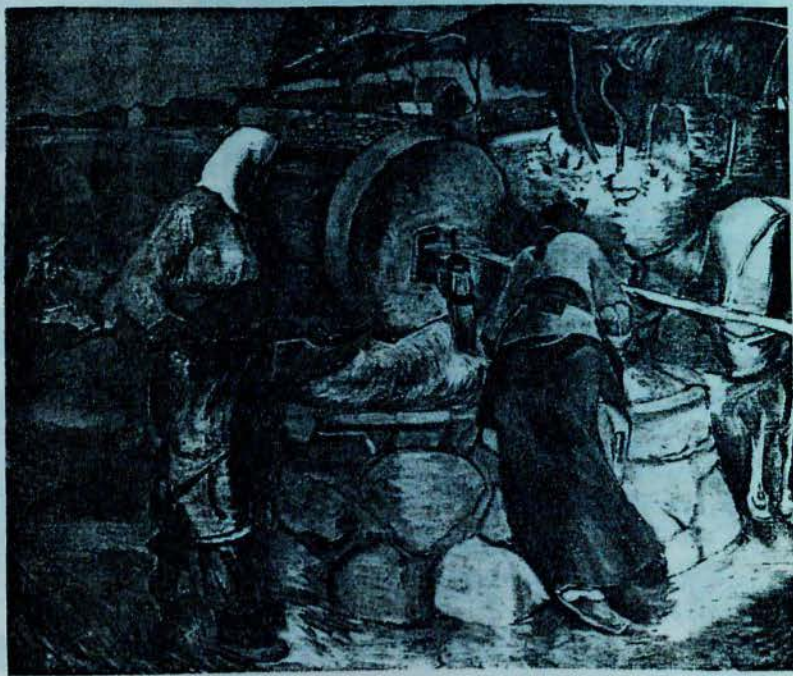




35



A. A. T. O. - 36



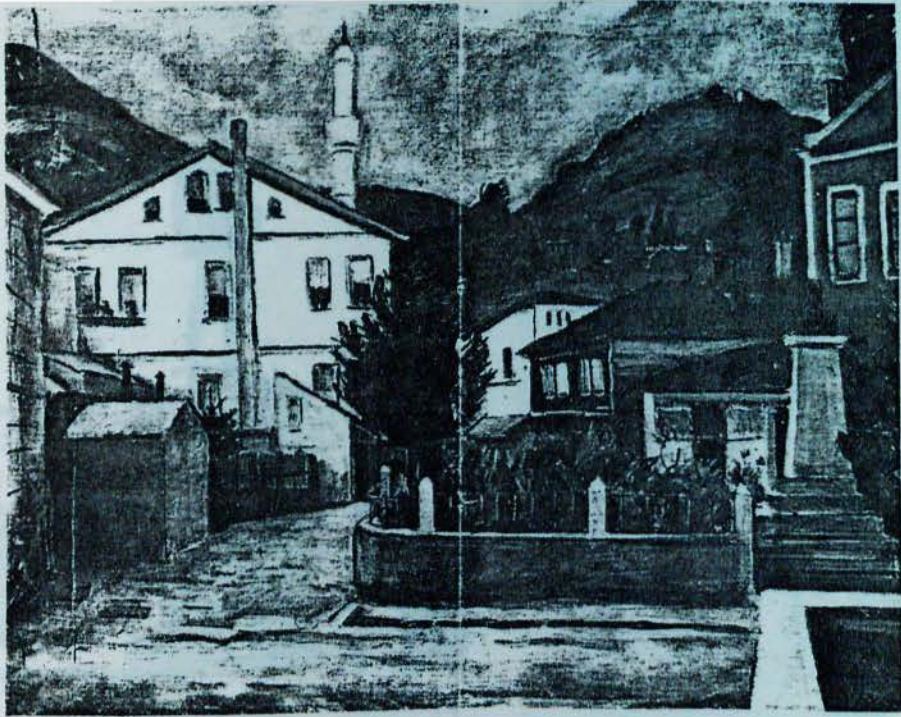
37



38



39



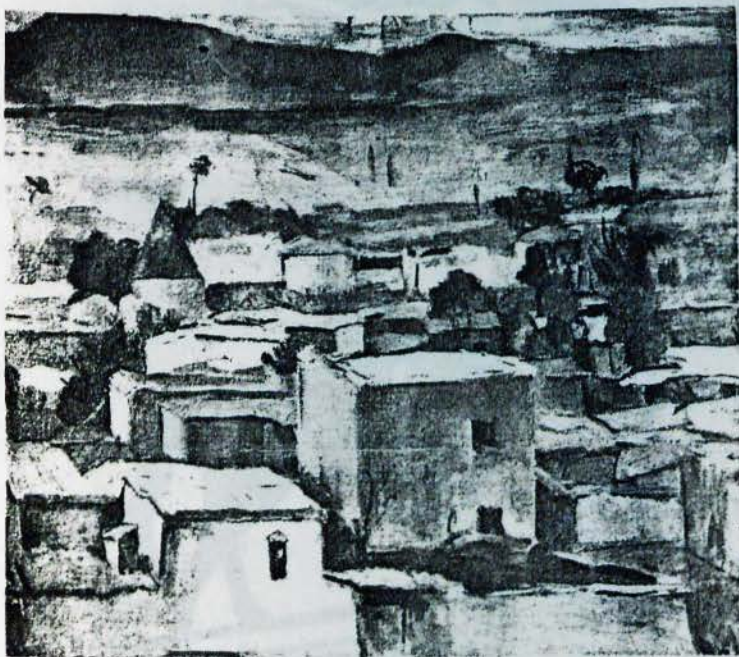
40



41



42



43



44



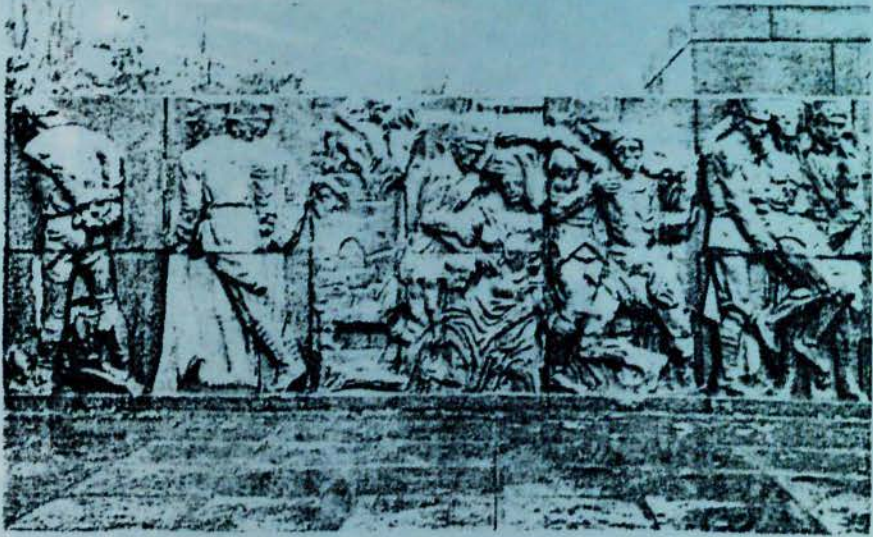
45



46



47



49



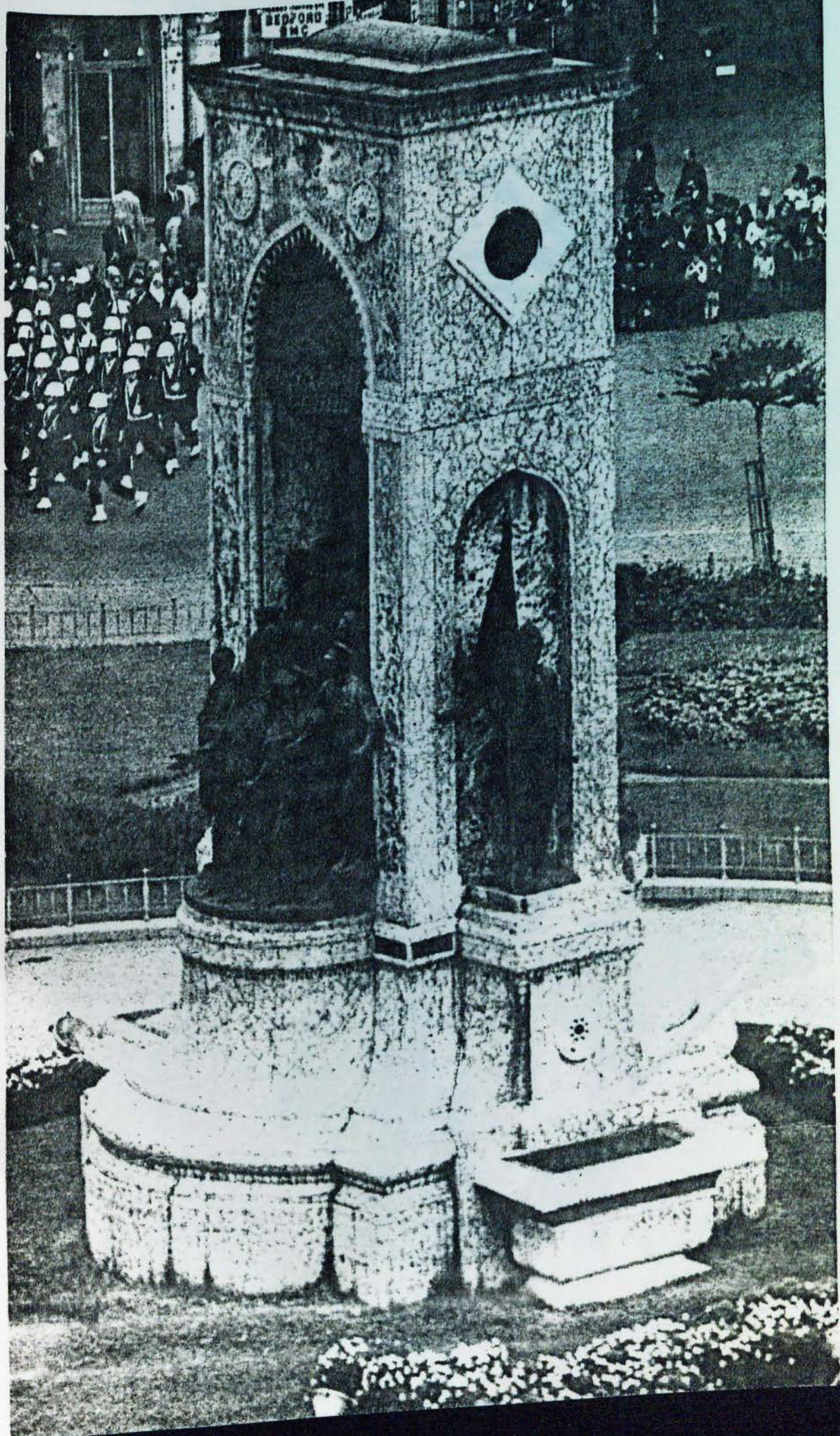
50

51



52





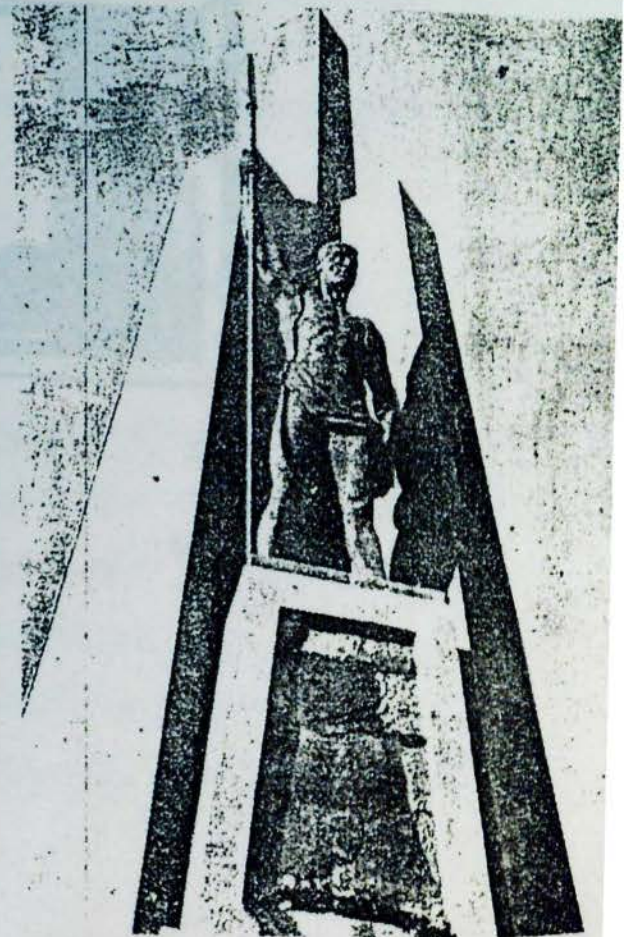


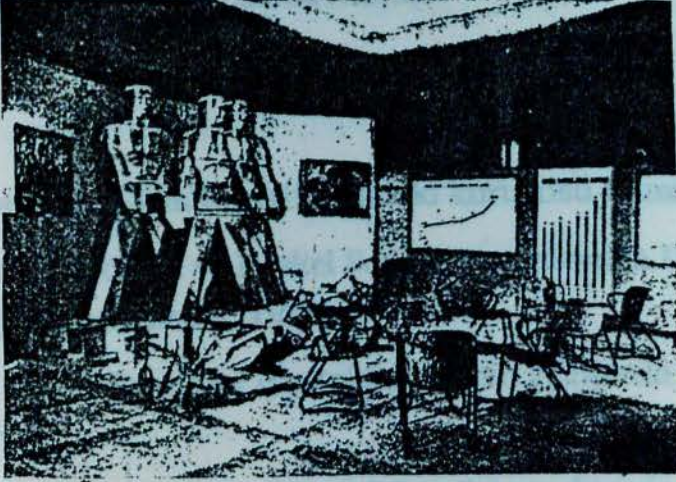


55



56





59



60

- 1- 2 Eylül 1936 yılında Beylerbeyi Sarayı'nda II. Balkan Festivali nedeniyle düzenlenen baloda Atatürk.
- 2- Aynı.
- 3- Aynı.
- 4- Akademinin ilk talim heyeti (Ortadaki kurucusu Osman Hamdi Bey).
- 5- Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılışında Dr. Refik Saydam Bey'in konuşması (1939).
- 6- Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılışında İsmet İnönü ve büstü.
- 7- Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılışında Hasan Ali Yücel'in konuşması (1941).
- 8- Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden bir görünüş.
- 9- Topkapı Sarayı Resim Dairesi I. Salon.
- 10- Kenan Yontunç, Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi ikincilik ödülü.
- 11- Nusret Suman, Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi birincilik ödülü.
- 12- Eski Ankara Halkevi (Şimdi Resim ve Heykel Müzesi).
- 13- Mimar Vedat Bey, Sirkeci'de Büyük Postane cephesinden ayrıntı.
- 14- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden bir salon.
- 15- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Primitifler salonu.
- 16- Mimar Kemalettin Bey, Gazi Eğitim Enstitüsü (Ankara).
- 17- Mimar Kemalettin Bey, Harikzedegan (Tayyare Apartmanı) İstanbul.
- 18- Mimar Vedat Bey, Sirkeci Büyük Postane (İstanbul).
- 19- Mimar Vedat ve Kemalettin Bey, Ankara Palas (Ankara).
- 20- Mimar Kemalettin Bey, Dördüncü Vakıf Han (İstanbul).

- 21- Turgut Cansever, Türk Tarih Kurumu Kitaplığı (Ankara).
- 22- Sedat H. Eldem, Boğaziçi'nden yalı.
- 23- Ankara'da İkinci Büyük Millet Meclisi binası (1925-1961) , günümüzde Cumhuriyet Müzesi.
- 24- Anıt Kabir, Emin Onat-Orhan Arda (Ankara).
- 25- Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın ilk sayısının kapağı.
- 26- Hikmet Onat: "Siperde mektup okuyanlar", 150x124 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- 27- İbrahim Çallı : "Topçular", 180x270 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- 28- Namık İsmail : "Son Mermi", 14x204 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- 29- İbrahim Çallı : "Atatürk".
- 30- Wilhelm Victor Krausz : "Mustafa Kemal", bu resim Anafartalar grup kumandanyken yapılmıştır (1916).
- 31- Refik Epikman : " O Gün", Ankara Halkevi koleksiyonundan.
- 32- Şeref Akdik. Ankara Halkevi koleksiyonundan.
- 33- Ruhi Bey : "Gazi Mustafa Kemal'i Karşılama", İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- 34- Arif Kaptan : "Cumhuriyetin Gençliğe Tevdi", 1933.
- 35- Zeki Faik İzer : "İnkılap Yolunda", 1933.
- 36- Ali Çelebi : "Silah Arkadaşları", 1933. Yağlıboya, 150x100 cm. Birinci İnkılap Resimleri Sergisinden (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi).
- 37- Eren Eyüboğlu : "Tahıl Öğütlenler", 1945. Yağlıboya, İzmir Resim ve Heykel Müzesi.
- 38- Hamit Görele : "Musiki Dersi", 1935. Yağlıboya, İnkılap Resimleri Sergisinden (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi).
- 39- Turgut Zaim : "Yörükler", 1934. 31x35 cm. (Özel Koleksiyon).

- 40- Arif Kaptan : "İnebolu Anıt Meydanı", 1940. Yağlıboya, 46x59 cm.  
Yurt gezisi resimlerinden, (Özel Koleksiyon).
- 41- Cemal Tollu : "Okuyan Köylü Kızlar", 1933. İnkılap Resimleri  
Sergisinden, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi).
- 42- Nurullah Berk : "Destici", Yağlıboya, 80x110 cm. (Özel Koleksiyon).
- 43- Şefik Bursalı : "Konya'dan", 1934. Yağlıboya, 64x75 cm. (Özel  
Koleksiyon).
- 44- Heykeltıraş Krippel : İstanbul Sarayburnundaki Atatürk Heykeli.
- 45- Krippel : Afyon Anıtı.
- 46- Krippel : Ulus Meydanındaki Atatürk Heykeli (detay).
- 47- Krippel : Konya Atatürk Heykeli.
- 48- Hüseyin Özkan : Antakya Atatürk Anıtı.
- 49- Thorak-Hanak : Ankara Kızılay Güven Parkı Güven Anıtı.
- 50- Rudolf Belling : Ankara Ziraat Fakültesi bahçesinde İnönü Heykeli.
- 51- Rudolf Belling : İstanbul Taşlık Parkı İnönü Anıtı.
- 52- Krippel : Ankara Ulus Meydanındaki Atlı Atatürk Anıtı.
- 53- Canonica : İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı.
- 54- Zühtü Müridoğlu : Kemal Atatürk.
- 55- Ali Hadi Bara : Adana Anıtı'ndan bir bölüm.
- 56- Ali Hadi Bara : Adana Anıtı'ndan diğer bir bölüm.
- 57- Muhittin Sebati : 16 Mart Şehitleri Anıtı için taslak.
- 58- Ratip Aşir Acudoğu : Menemen Kubılay Anıtı.
- 59- O dönemde sanat okulları sergilerinden biri.
- 60- Aynı sergiden bir başka görüntü.

**RESİMLER İÇİN KAYNAK ESERLER**

- 1- AR Dergileri (1938/39).
- 2- GÜZEL SANATLAR DERGİLERİ (1939/41)  
4-11., 16, 31-32, 54-60. no.lu resimler.
- 3- GEZER, Hüseyin. Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.  
44, 49-52.no.lu resimler.
- 4- KÜLTÜR VE SANAT Dergisi.S.19 (Eylül 1993)
- 5- KÜLTÜR VE SANAT Dergisi.S.9 (Mart 1991)  
12, 23-24, 36-38, 40-41, 43 no.lu resimler.
- 6- SANAT DÜNYAMIZ.S.22 (Mayıs 1981).  
1-3, 29, 3335, 46-48, 53 no.lu resimler.
- 7- TANSUĞ, Sezer. Çağdaş Türk Sanatı. 1.Basım. İstanbul : Remzi Kitabevi Yayınları, 1986.  
13-15, 17-22, 25-28, 39, 42, 45.no.lu resimler.
- 8- TÜRKİYEMİZ Dergisi.S.33 (Şubat 1981).  
30 no.lu resim.



### KAYNAK ESERLER

- 1- ADİL, Fikret, D Grubu ve Türkiye'de Resim (Broşür). İstanbul, 1947.
- 2- AKIN, İlhan, Türk Devrim Tarihi. İstanbul : Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., 1992.
- 3- AKOZAN, Feridun. "Atatürk, Sanat ve Sanatkâr". Atatürkçülük II. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi, 1984. ss.141-142.
- 4- AKURGAL, Ekrem. "Ulusal Mimarlığın Yeniden Doğuşu". Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri. İstanbul : Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1984 ss.31-34.
- 5- ALİ, Necip. "Halkevleri" ÜLKÜ (Birinci Teşrin 1933) C.2.S.9 ss.233-237.
- 6- ALTUĞ, Hikmet. Atatürk'ün Çağrısı. İstanbul : İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Basım Atölyesi, 1990.
- 7- ALTUĞ, Yılmaz. Türk İnkılap Tarihi. İstanbul : Üçdal Neşriyat, 1985.
- 8- ALSAÇ, Üstün. Türkiye'de Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi. Trabzon : Karadeniz Teknik Üniversitesi Baskı Atölyesi, 1976.
- 9- ANDAY, Melih Cevdet. "Çağdaş Kültür ve Atatürk" GÖSTERİ (1980/81) Özel Sayı, s.6-9.
- 10- AR Dergisi (1937). "Dördüncü İnkılap Sergisi". S.1. ss.7-9.
- 11- AR Dergisi (Ağustos/Eylül 1938) "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar". S.20/21.s.7.

- 12- AR Dergisi (1937). "Plastik Sanatlar ve Türkiye". S.2.ss.2-3.
- 13- AR Dergisi (1937). "Leopold Levy İle Bir Mülakat". S.3.ss.2-3.
- 14- AR Dergisi (1937). "Türk Heykeltraşlığı". S.4.ss.11-13.
- 15- AR Dergisi (1937). "Abideler Meselesi ve Münevverlerimiz". S.5. ss.10-11.
- 16- ARIK, Remzi Oğuz. Türk Müzeciliğine Bir Bakış. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi, 1953.
- 17- ARIK, Rüçhan. "Günümüz Türkiyesi'nde Güzel Sanatlara Genel Bir Bakış". ERDEM (Mayıs 1986). C.2.S.5.ss.373-403.
- 18- ASLANAPA, Oktay. "Atatürk, Kültür, Sanat ve Dumlupınar Anıtı". Atatürk Haftası Armağanı. Ankara : T.C. Genelkurmay Başkanlığı Yayınları, 1990. ss.10-13.
- 19- ASLANAPA, Oktay. "Atatürk'ün Kültür ve Sanat Faaliyetleri". ERDEM (Eylül 1986).C.2.S.6.ss.741-747.
- 20- ASLANOĞLU, İnci. Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı. Ankara : ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, 1980.
- 21- ATATÜRK, Mustafa Kemal. Söylev. (Çeviren : Hıfzı Veldet Velidedeoğlu) 18. Basım. İstanbul : Çağdaş Yayınları, Kasım 1988.
- 22- ATATÜRK'ÜN SÖYLEV VE DEMEÇLERİ I.II. Cilt. Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.
- 23- ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ I/1. (Y.Akyüz, U.Kocatürk, G.Bozkurt, İ.Güneş, E.Aybars, N.Çağan, M.Ergun, C.Bilim). İstanbul : YÖK Yayınları, 1989.

- 24- ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ II. (A.Mumcu, E.Özbudun, T.Feyzioğlu, Y.Ülken, A.Çubukçu). Ankara : YÖK YAYINLARI. Y.5.1986.
- 25- BARIN, Emin. "Atatürk ve Geleneksel Türk Sanatları". Atatürk ve Sanat Sempozyumu (26-28 Ekim 1981). İstanbul : DGSA Yayınları 1984. ss.69-71.
- 26- BAYIK, Namık. "50 Yılda Grafik Sanatlar". İstanbul : DGSA Yayınları, 1984.
- 27- BAYKARA, Tuncer. Osmanlılar'da Medeniyet Kavramı. İzmir : Akademi Kitabevi, 1992.
- 28- BERK, Nurullah. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. İstanbul : Apa Ofset Basımevi, 1972.
- 29- BERK, Nurullah. Anılardan Tasan (Atatürk 6). İstanbul : Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, 1981.
- 30- BERK, Nurullah-Hüseyin Gezer. 50. Yılın Türk Resim ve Heykeli. 50. Yıl Dizisi : 2. İstanbul Türkiye İş Bankası Yayınları 1973.
- 31- BİNYAZAR, Adnan. "Atatürk'ün Açtığı Kültür Kurumları". GÖSTERİ Özel Sayı.ss.10-13.
- 32- BİROL, K. Bülent. "Sanat Kurumlarımızın Oluşmasında Atatürk"ün Rolü". Atatürk Haftası Armağanı (10 Kasım 1989). Atatürk D.22. Ankara: Genelkurmay Basımevi, 1989.ss.183-202.
- 33- BORAK, Sadi. "Atatürk ve Kültür". GÖSTERİ (Özel Sayı).ss.8-9.
- 34- BOYAR, Ali Sami. "Güzel Sanatları İnkılabına Nasıl Maledebiliriz" ÜLKÜ (Temmuz 1934).C.3.S.17.ss.359-361.
- 35- BOYAR, Ali Sami. "Türk İnkılabının Beklediği Sanat" ÜLKÜ (1933). C.2.S.10.ss.303-306.

- 36- BOZER, Serpil. "Plastik Sanatların Eğitimi, Bu konuda Devletin ve Özel Sektörün Görevi". Plastik Sanatlar Sempozyumu. İstanbul : 1985. ss.29-31.
- 37- CEZAR, Mustafa. Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.
- 38- CEZAR, Mustafa. "Atatürk'ün Uygarlık Anlayışı İçinde Sanatın Yeri". Atatürk ve Sanat Sempozyumu (26-28 Ekim 1981). İstanbul : DGSA Yayınları, 1984. ss.20-23.
- 39- ÇAĞLAR, Behçet Kemal. "Türk Sanatında Atatürk Hamlesi". AR Dergisi (1988). S.22/23.s.11.
- 40- ÇAKALOZ, Zeki. "Sanata Yaklaşımında Atatürk". GÖSTERİ (Özel Sayı). ss.26-28.
- 41- ÇAYCI, Abdurrahman. "Atatürk'ün Uygarlık Anlayışı". Atatürk Konferansları (1973/74). Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, XVİLD.S.6, 1991.ss.117-129.
- 42- ÇEÇEN, Anıl. "Atatürk ve Halkevleri". Atatürk ve Halkevleri. Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1974. ss.229-233.
- 43- DAL, Esin. "Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları". Sanat Tarihi Yıllığı, S.XII. İstanbul : Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 1982.ss.1-19.
- 44- DİKMEN, Halil. "Resim ve Heykel Müzesi Münasebetile". AR D. (1938). S.22/23.s.9.
- 45- DRANAS, Ahmet Muhip. "Resimde Ümanizma". GÜZEL SANATLAR DERGİSİ. S.2.ss.1-4.
- 46- ELDEM, Sedat Hakkı. "Son 120 Sene İçerisinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonelizm Araştırmaları". Mimaride Türk Milli Üslu-

bu Semineri. İstanbul : Kùltür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1984. ss.53-60.

- 47- ELDEM, Sedat Hakkı. "Atütürk ve Ben". Atatürk ve Sanat Sempozyumu. (26-28 Ekim 1981). İstanbul : DGSA Yayınları, 1984.ss.46-49.
- 48- ELDEM, Sedat Hakkı. "Yerli Mimariye Doğru". ARKİTEKT Dergisi (1940). S.3/4.ss.69-74.
- 49- ELİBAL, Gültekin, Atatürk ve Resim-Heykel. Atatürk Dizisi : 19. İstanbul : Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları : 121., 1973.
- 50- EPİKMAN, Refik. "Türkiye'de Açılan Resim Sergilerinin Kısa Tarihi". MESLEKİ VE TEKNİK ÖĞRETİM DERGİSİ. S.33 (Kasım 1955). ss.3-5.
- 51- EPİKMAN, Refik. "Türkiye'de Plastik Sanatlar". AR D. (Birinci Teşrin 1938) S.22.ss.3-5.
- 52- EPİKMAN, Refik. "Yurdu Gezen Türk Ressamları". GÜZEL SANATLAR DERGİSİ (1939/40) S.2.s.131.
- 53- EPİKMAN, Refik. "Yurt Gezileri". GÜZEL SANATLAR DERGİSİ. (1939/40). S.2.s.170.
- 54- ERKÜN, Safa. "Başöğretmene Dönüşen Başkomutanın Devrimlerinde Kùltürün Önceliği". ATATÜRK ve Sanat Sempozyumu (26-28 Ekim 1981). İstanbul : DGSA Yayınları, 1984.ss.29-31.
- 55- EROĞLU, Hamza. Türk İnkılap Tarihi. İstanbul : YÖK Kurumları. Milli Eğitim Basımevi, 1982.
- 56- EROL, Turan. "Bu Günün Türk Resminde 1950 Öncésinin Yeri". KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ (Mart 1991). S.9.ss.7-11.

- 57- GAULIS, Berthe. Çankaya Akşamları. İstanbul : Bayrak Yayınları, 1983.
- 58- GEZER, Hüseyin. Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- 59- GİRİTLİ, İsmet. "Atatürk, Kültür ve Sanat". ATATÜRK ARAŞTIRMA MERKEZİ DERGİSİ. C.IV (Kasım 1987) S.10.ss.21-25.
- 60- GÖKBERK, Macit. "Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk". Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk. İstanbul : Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 2. baskı. Kasım 1986.ss.281-332.
- 61- GÖKÇE, Gündüz. "Sanat Kurumlarının Oluşmasında Atatürk'ün Rolü". Atatürk ve Sanat Sempozyumu (26-28 Ekim 1981). İstanbul : DGSA Yayınları, 1984.ss.707-713.
- 62- GÜLTEKİN, Gönül. "Atatürk Düşüncesinin Türk Resim ve Heykel Sanatları Üzerindeki Etkileri". Atatürk Haftası Armağanı. Ankara : Genelkurmaylık Yayınları, 1988.ss.102-111.
- 63- GÜVEN, Ferit Celal. "Güzel Sanat ve Atatürk". AR D. (1938). S.22/23. s.7.
- 64- GÜZEL SANATLAR DERGİSİ (1939).S.1.ss.1-2.
- 65- İNAN, Afet. "Atatürk ve Kültür". 50. Yıl Armağanı. İstanbul : Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1983.ss.99-107.
- 66- İNAN, Afet. Atatürk Hakkında Hatıra ve Belgeler. Ankara : Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1968.
- 67- İNAN, M. Rauf. "Gazi'nin Halkçılık Ülküsü, Halkevleri ve Sonrası". Atatürk Konferansları. (1975/76. XVII. Dizi. Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi. S.8, 1976.ss.37-40.

- 68- KARAL, Enver Ziya. Atatürk'ten Düşünceler. İstanbul : Çağdaş Yayınları 6. Basım, 1991.
- 69- KATOĞLU, Murat. Çağdaş Türkiye (1908-1980). İstanbul : Cem Yayınevi, 1990.
- 70- KINROSS, Lord. Atatürk. Bir Milletten Yeniden Doğuşu. İstanbul : Altın Kitaplar Yayınevi, 11. Basım, 1990.
- 71- KONGAR, Emre. Atatürk Üzerine. İstanbul : Hil Yayınları, 1983.
- 72- KONGAR, Emre. Kültür Üzerine. İstanbul : Remzi Kitabevi, 3.b., 1989.
- 73- KOŞAY, Hamit Zübeyir. "Cumhuriyet Devrinde Türk Müzeleri". Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan. Ankara: Tarih Kurumu Yayınları: 41. Seri, I.S.A.3, 1973. ss.106-108.
- 74- KÖKLÜGİLLER, Ahmet. Atatürk'ün İlkeleri ve Düşünceleri. İstanbul: Kaya Yayınları, 1988.
- 75- KUBAN, Doğan. Türkiye Sanatı Tarihi. İstanbul : Gerçek Yayınları, 5. Basım, 1988.
- 76- KURAN, Aptullah. Çağdaş Kültürün Oluşumu. İstanbul : Metis Yayınları, 1988.
- 77- KURAN, Aptullah. "XX. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma". Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri. İstanbul : DGSA Türk Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1963.ss.418-422.
- 78- LEWIS, Bernard. Modern Türkiye'nin Doğuşu. 4.b. Ankara : Türk Tarih Kurumu Yayınları, IV. Dizisi S.8, 1991.
- 79- MARDİN, Şerif. Türk Modernleşmesi. 1.Basım. İstanbul : İletişim Yayınları, 1991.

- 80- MUMCU, Ahmet. Atatürkçülükte Temel İlkeler. İstanbul : İnkılap Kitabevi, 3. Basım, 1988.
- 81- OĞUZKAN, Turhan. "Atatürkçü Eğitim Politikası ve Milli Eğitim". Atatürkçülük II. Kitap. Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi, 1984. ss.115-131.
- 82- ÖZ, Tahsin. "Atatürk ve Türk Sanatları". BELLETEN, S.80. (Ekim 1986).
- 83- ÖZGÜ, Melahat. "Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı". BELLETEN C. XXXVII. S.38. ss.565-593.
- 84- ÖZGÜ, Melahat. "Atatürk Sergi ve Müzede". Atatürk'e Saygı. Ankara : Ankara Üniversitesi Basımevi. Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1969. ss.143-149.
- 85- ÖZGÜ, Melahat. "Atatürk'ün Sanat Görüşü Dünya Görüşünden Kaynaklandı". Atatürk ve Sanat Sempozyumu (26-28 Ekim 1981). İstanbul : DGSA Yayınları, 1984. ss.1-38.
- 86- ÖZGÜ, Melahat. "Atatürk Devrimleri Sanat Alanında Bir Rönesanstır". Atatürk'e Saygı. Ankara : Ankara Üniversitesi Basımevi, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1969. ss.151-156.
- 87- RENDA, Günsel. Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı. Ankara : Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- 88- RENDA, Günsel-Turan Erol. Başlangıcısından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı. C.1. İstanbul : Tıglat Yayınları, 1980.
- 89- SALİHOĞLU, Mehmet. "Halkevleri Nedir, Ne Değildir". Atatürk ve Halkevleri. Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1974. ss.65-68.
- 90- SAKAOĞLU, Saim. "Atatürk'ün Türk Sanatına Verdiği Değer". ERDEM C.4.S.10. (Ocak 1980). ss.1-30.



- 91- SİLİVRİLİ, Kerim. "Atatürk ve Güzel Sanatlar". Atatürk ve Sanat Sempozyumu (26-28 Ekim 1981). İstanbul : DGSA Yayınları, 1984. ss.39-42.
- 92- SÖZEN, Metin. Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- 93- ŞAPOLYO, Enver Behnan. "Atatürk ve Halkevleri". Atatürk ve Halkevleri. Ankara : Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1974. ss.65-68.
- 94- TANILLI, Server. Uygarlık Tarihi. 6.Basım. İstanbul : Say Yayınları 1991.
- 95- TANSUĞ, Sezer. Çağdaş Türk Sanatı. 1.Basım. İstanbul : Remzi Kitabevi Yayınları, 1986.
- 96- TANSUĞ, Sezer. "İstiklal Harbi, İnkılaplar, Atatürk Resimleri". GÖSTERİ (Özel Sayı) 1980/81. ss.26-28.
- 97- TAPAN, Mete. "Türkiye'de Uygarlık, Bayındırlık, Kentleşme ve Atatürk". Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk. İstanbul : Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 2.Baskı. Kasım 1986.
- 98- TOPRAK, Burhan. "Güzel Sanatlar Akademisi'nde Islahat". AR D. (Ağustos/Eylül 1938). S.20-21. s.8.
- 99- TUNAYA, Tarık Zafer. Devrim Hareketleri İçinde Atatürk ve Atatürkeçülük. İstanbul : Turhan Kitabevi. 2.Basım. 1981.
- 100- TURANİ, Adnan. Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- 101- TURANİ, Adnan. "Atatürk ve Güzel Sanatlar". Atatürk Kültür ve Eğitim Semineri. Kayseri : Erciyes Üniversitesi Matbaası, 1983.

- 102- ÜÇOK, Bahriye. Atatürk'ün İzinde Bir Arpa Boyu. Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1985.
- 103- ÜLKEN, Hilmi Ziya. Türkiye'de Çağdas Düşünce Tarihi. İstanbul : Ülken Yayınları, 1979.
- 104- ÜNVER, Süheyl. "Minyatür, Dirilen İnce Bir Sanatımız". ARKİTEKT (1940). S.11/12. ss.252-254.
- 105- YARAR, Esin. "Plastik Sanatların Yaygın Eğitiminde Devlet Resi ve Heykel Sergilerinin Önemi". Plastik Sanatlar Sempozyumu. İstanbul : 1985. ss.99-101.
- 106- YAVUZ, Ünsal. Atatürk, İmparatorluktan Milli Devlete. Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990.
- 107- YAVUZ, Yıldırım. Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi. Ankara : ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, 1981.
- 108- YETKİN, Suut Kemal. "Sanatımızın İstikameti". GÜZEL SANATLAR DERGİSİ S.2. ss.1-4.
- 109- YONTUNÇ, Kenan. Anılardan Taşan (Atatürk 6). İstanbul : Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, 1981. ss.66-68.
- 110- YÜCEL, Ünsal. "Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı". Çağdas Düşüncenin Işığında Atatürk. İstanbul : Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 2. Baskı, Kasım 1986. ss.415-478.