

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI  
TÜRKİYE CUMHURİYETİ TARİHİ BİLİM DALI

Doktora Tezi

**İKTİDAR ve SANAT  
(1923-1950)**

Yalçın Lüleci  
2502070295

Tez Danışmanı  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Selçuk

“Düzeltilmiş Tez”

İstanbul 2013

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI  
TÜRKİYE CUMHURİYETİ TARİHİ BİLİM DALI

Doktora Tezi

**İKTİDAR ve SANAT  
(1923-1950)**

Yalçın Lüleci  
2502070295

Tez Danışmanı  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Selçuk

“Düzeltilmiş Tez”

İstanbul 2013



T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER  
—1982— ENSTİTÜSÜ



DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Yalçın LÜLECI Numarası : 2502070295  
Anabilim/Bilim Dalı : Tarih Tez Savunma Tarihi : 24.07.2013  
Danışman : Yrd.Doç.Dr.Mustafa SELÇUK Saati : 15:00  
Tez Başlığı : "İktidar ve Sanat (1923-1950)"

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Ali ARSLAN		
2-Prof.Dr.Cezmi ERASLAN		Kabulü
3-Prof.Dr.Süleyman BEYOĞLU		Kabulü
4-Prof.Dr.Halil BAL		Kabulü
5-Yrd.Doç.Dr.Mustafa SELÇUK		Kabulü

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Doç.Dr.Recep KARACAKAYA		
2-Yrd.Doç.Dr.Mehmet NAM		Kabulü

# ÖZ

## İKTİDAR ve SANAT (1923-1950)

Yalçın LÜLECİ

Bu çalışmada, 1923-1950 yılları arasında Türkiye’de siyasal iktidar ile sanat ve sanatçılar arasında nasıl bir ilişki olduğu konusu ele alınmış ve bu ilişkinin niteliği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kısaca iktidar ve sanat kavramları açıklanıp iki olgu arasındaki ilişkiye dair tarihi örnekler verildikten ve çalışmaya kıyas imkânı sağlanması için Sovyet Komünist Partisi, İtalyan Faşist Partisi ve Alman Nazi Partisi’nin sanat politikaları ve bu partilerin iktidar yıllarında, sanatçıların iktidar karşısındaki tutumları incelendikten sonra, bir tek parti iktidarı olan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) hükümetinin sanat alanında nasıl bir politika izlediği, başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere dönemin yöneticilerinin sanat anlayışları ve dönem sanatçılarının iktidar karşısında ya da yanında aldıkları konumlar, sanat dalları üzerinden ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi’nde bulunan Muamelat Genel Müdürlüğü, Bakanlar Kurulu ve Cumhuriyet Halk Partisi arşivlerinden elde edilen belgeler, aynı yıllarda yayımlanan “Cumhuriyet”, “Akşam”, “Tan”, “Tasvir”, gibi gazetelerin haber ve köşe yazıları ve “Ülkü”, “Varlık”, “Yeni Adam”, “Büyük Doğu”, “Kadro”, “Mimar” gibi dergilerdeki haber ve makaleler çalışmanın temel başvuru kaynakları olmuş; buradan elde edilen veriler de, günümüzde yazılan kitap, tez, makale, bildiri ve ansiklopedi maddeleriyle desteklenmiştir.

CHP iktidarı, sanatı bir uygarlık göstergesi olarak görmüş; inkılapların halka iletilmesinde ondan faydalanmış; resim, tiyatro, heykel, mimari, müzik, edebiyat ve sinema gibi sanatların Türkiye’de yerleşmesi, halk tarafından tanınıp benimsenmesi, bu sanat dallarındaki eğitim olanaklarının artırılması ve sanat eserlerinin kamusal alandaki görünürlüklerinin artırılması ve ülkedeki sanat ortamının dünya sanat çevreleriyle daha fazla etkileşime girmesinin sağlanması açılarından başarılı olmuş; fakat çeşitli ekonomik, sosyal ve siyasal sebeplerden dolayı uluslararası alanda ses getirecek kadar önemli yüksek sanat eserlerinin üretilmesini sağlayamamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tek parti dönemi ve sanat, erken Cumhuriyet dönemi ve sanat, iktidar ve sanat, resim, tiyatro, müzik, heykel, mimari, edebiyat, sinema.

## ABSTRACT

### POWER AND ART (1923-1950)

Yalçın LÜLEÇİ

This study aims to analyze the relations between power, art and artists during the years 1923-1950. For this aim, this study explains the concepts of power and art with historical examples and comparative analysis of the Turkish case with the Soviet Communist Party, Italian Fascist Party and German Nazi Party. Exploring the art policies of these parties and the facilities of the artists, this study analyzes the Republican People's Party's (CHP) art policies; focusing on Mustafa Kemal Atatürk's and other statesmen's views on art, as well as the artists of the period.

Documents which are gained from The General Directorate of Documentation at The Prime Ministry Republican Archive, The Council of Ministers and Republican People's Party archives, columns and news of the period such as "Cumhuriyet", "Akşam", "Tan", "Tasvir", articles and news at the journals such as "Ülkü", "Varlık", "Yeni Adam", "Büyük Doğu", "Kadro", "Mimar" constitute the main point of reference in this research; which are supported by contemporary studies such as articles, theses, conference proceedings and encyclopedia entries.

CHP considered art as a signifier of civilization; made use of art to communicate the revolution to public; gained important amount of success in popularizing painting, theater, sculpture, architecture, music, literature and cinema; increased the opportunities for education on these forms of art; contributed to the visibility of these forms in public and provided interaction between local artistic facilities and worldwide artistic circles. However, due to economic, social and political reasons, they were unable to create works of art, which would gain worldwide recognition.

**Keywords:** The era of the single-party state and art, early Republican period and art, power and art, painting, theatre, music, sculpture, architecture, literature, cinema.

## ÖNSÖZ

Sinema ile ilgili yüksek lisans tezimi hazırlarken bazı araştırmacıların Muhsin Ertuğrul filmleri yoluyla verilmek istenen mesajlarla Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) iktidarının söylemi ya da ideolojisi arasında bağlantı olduğuna dair ifadeler kullandıklarını hatırlıyorum. O zamanlar kendi kendime, “Gerçekten Muhsin Ertuğrul filmlerinde verilmek istenen mesajlarla siyasal iktidarın ideolojisi arasında paralellik var mıdır?” diye sorduğumu; sonrasında ise “Eğer dönemin sinemasının ele aldığı konular ve ele alış biçimi ile tek parti iktidarının söylem ve eylemleri arasında bir ilişki var ise, bu ilişkinin diğer sanat dalları açısından da var olup olmadığının açıklanması gerekir.” diye düşündüğümü hatırlıyorum. İşte bu düşünce beni tek parti dönemindeki iktidar-sanat ilişkisi üzerine doktora tezi hazırlamaya sevk etti.

İktidar-sanat ilişkisinin mahiyetini incelemeye başlamadan önce hem siyasal iktidarın yapısını hem de ülkedeki sanatsal durumu incelemem gerekiyordu. Türkiye Cumhuriyeti, öncesinde meşruti monarşiyle yönetilen Osmanlı Devleti’nin bulunduğu, bu devletin I. Dünya Savaşı sonrasında büyük toprak kayıpları yaşadığı ve elde kalan anavatanını da kaybetmek riskini yaşadığı bir ülkede, milli kurtuluş savaşına önderlik edenler tarafından kurulmuştur. Cumhuriyet’in yönetimini üstlenen siyasal iktidarın siyaset bilimi açısından özelliği, tek parti iktidarı olması ve Batılı anlamda bir modernleşme doğrultusunda toplumu dönüştürmeyi amaç edinmesidir. Bir tek parti iktidarının sanat politikaları hakkında yargıda bulunmak mantıksal olarak onu kendi benzerleriyle kıyaslamakla mümkün olabilir. Evet CHP, ideolojik açıdan Komünist, Faşist ve Nazist partilerden birtakım farklılıklar taşımaktadır, ancak tek parti modelinde olmaları nedeniyle bu iktidarlar birbirlerine benzemektedirler. Ancak bu teorik kabulden sonra CHP’nin sanat konusundaki politikalarının niteliği (eğitim, himaye, müdahale, sansür vs.) gerçek anlamda tespit edilebilir, kanaatindeyim.

Bu çalışmada, tek parti döneminde siyasal iktidarın sanatı nasıl algıladığını, sanat yoluyla topluma mesaj ulaştırılıp ulaştırılmadığını, eğer sanata bir mesaj iletme misyonu yüklendiyse bu mesajın veya mesajların içeriğinin ne olduğunu ve dönem

sanatçılarının iktidar karşısında ya da yanında diye nitelendirilebilecek konumlarını tespit etmeyi amaçladım. Tez 1923-1950 yıllarını kapsamaktadır. CHP, 1923-1946 yılları arasında tek parti olarak iktidarda bulunmuş, 1946 yılında hukuki olarak çok partili hayata geçilmesine rağmen CHP'nin iktidar yılları, iktidarın Demokrat Parti (DP)'ye devredildiği 1950 yılına kadar sürmüştür. Çalışma, karşılaştırma yaptığımız partilerden Komünist Parti'nin 1917 yılında Lenin önderliğinde iktidara gelmesinden Stalin'in 1953 yılındaki ölümüne kadar olan dönemini; Faşist Parti'nin 1922 yılında iktidara gelişinden Mussolini'nin 1945 yılındaki ölümüne kadar olan dönemini ve Nazi Partisi'nin 1933'te iktidara gelişinden Hitler'in 1945 yılındaki ölümüne kadar olan dönemini kapsamaktadır.

Ele aldığımız konunun, tarih dışında asgari düzeyde de olsa, siyaset bilimi, sanat sosyolojisi ve estetik bilgisi gerektirmesi ve araştırmamızın temel kaynağını oluşturan resmi belgeleri temin ettiğimiz Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nin Ankara'da olması, dolayısıyla bu arşive her zaman kolaylıkla ulaşma imkânı bulamamamız, çalışmayı hazırlarken karşılaştığımız başlıca zorluklar olarak görülebilir. Ancak siyaset bilimi, sanat sosyolojisi ve estetik alanında yaptığımız incelemeler ve İstanbul'da bulunan Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden Ankara'daki Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nin dijital ortamdaki belgelerine ulaşma olanağı bulmamız, bu zorlukları aşmamızı sağlamıştır.

Tezin hazırlanmasında destek, katkı ve teşviklerini benden esirgemeyen değerli tez danışmanı hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa Selçuk'a; saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Süleyman Beyoğlu'na ve Prof. Dr. Halil Bal'a; ders döneminde bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım hocalarım Prof. Dr. Cezmi Eraslan'a ve Prof. Dr. Ali Arslan'a, tezi hazırlarken imkânlarından faydalandığım Atatürk Kitaplığı ve İSAM Kütüphanesi'nin çalışkan personeline, gazete taramalarında karşılaştığı birkaç haber ve köşe yazısını benimle paylaşma nezaketini gösteren arkadaşım Şafak Başkaya'ya ve tezi son kez gözden geçiren değerli arkadaşım Mehmet Şahinkoç'a da şükranlarımı sunarım.

Yalçın Lüleci  
İstanbul 2013

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZ</b> .....	I
<b>ABSTRACT</b> .....	II
<b>ÖNSÖZ</b> .....	III
<b>BELGE LİSTESİ</b> .....	IX
<b>KISALTMALAR</b> .....	XIII
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. İKTİDAR – SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE</b> .....	15
1.1. SİYASAL BİR OLGU OLARAK İKTİDAR .....	15
1.1.1. Bir İktidar Biçimi Olarak Siyasal İktidar .....	19
1.1.2. Siyaset Biliminde ve Tarihte Tek Parti İktidarları .....	25
1.1.3. Sosyalist, Faşist ve Nazist Tek Parti İktidarları .....	33
1.2. İNSANÎ BİR EYLEM OLARAK SANAT .....	41
1.2.1. Sanatçı ve Sanat Eseri .....	45
1.2.2. Sanat - Toplum İlişkisi .....	47
1.3. İKTİDAR - SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE YAKLAŞIMLAR .....	55
1.3.1. Tarih Boyunca İktidar - Sanat İlişkisi .....	63
1.3.2. Sanatın ve Sanatçının Himayesi .....	77
1.4. TEK PARTİ İKTİDARLARININ SANAT POLİTİKALARI .....	84
1.4.1. Stalin Döneminde Sovyetler’de İktidar ve Sanat: Komünist Model.....	85
1.4.2. Mussolini İtalyası’nda İktidar ve Sanat: Faşist Model.....	97



1.4.3. Nazi Almanyası'nda İktidar ve Sanat: Nazist Model.....	102
---	-----

## **2. TÜRKİYE'DE TEK PARTİ İKTİDARI ve LİDERLERİN SANATA BAKIŞI.....**

112

2.1. CUMHURİYET HALK PARTİSİ (CHP) İKTİDARI.....	112
--	-----

2.1.1. CHP'nin Kuruluşu ve Geçirdiği Aşamalar .....	115
---	-----

2.1.2. CHP'nin Teşkilat Yapısı ve Politik Tutumu .....	122
--	-----

2.1.3. Tek Parti Döneminin Önemli Kültürel Kurumları.....	127
---	-----

2.2. TEK PARTİ DÖNEMİ SİYASİ ve EKONOMİK DURUM .....	137
--	-----

2.2.1. Atatürk Dönemindeki Siyasî ve Ekonomik Gelişmeler.....	141
---	-----

2.2.2. İnönü Dönemindeki Siyasî ve Ekonomik Gelişmeler.....	154
---	-----

2.3. TEK PARTİ YÖNETİCİLERİNİN SANATA BAKIŞI.....	161
---	-----

2.3.1. Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü'nün Sanata İlgileri.....	162
--	-----

2.3.2. Tek Parti Dönemi “Yönetici Eliti”nin Sanata İlgisi.....	168
--	-----

## **3. CHP İKTİDARININ SANAT POLİTİKALARI ve SANATÇILAR.....**

175

3.1. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve RESİM.....	178
--	-----

3.1.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Resme İlgisi .....	180
--	-----

3.1.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Resme İlgisi.....	190
---	-----

3.1.3. Resim Eğitimi, Sergiler ve Sanatçıların Himayesi.....	199
--	-----

3.1.4. Ressamlar, Ele Alınan Konular ve Eserler.....	210
--	-----

3.2. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve TİYATRO .....	221
---	-----

3.2.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Tiyatroya İlgisi.....	222
---	-----

3.2.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Tiyatroya İlgisi .....	233
3.2.3. Kurumsallaşma Çabaları, Halkevleri Temsil Şubeleri ve Vergi Meselesi.....	241
3.2.4. Tiyatro Oyunları ve Yazarları Üzerindeki İktidar Etkisi .....	249
3.2.5. İktidarın Tiyatro Oyunlarına Uyguladığı Sansür .....	258
3.3. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve MÜZİK.....	262
3.3.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Müziğe İlgisi .....	263
3.3.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Müziğe İlgisi .....	270
3.3.3. Müzik Eğitimi Alanındaki Çalışmalar ve Paul Hindemith'in Raporu.....	287
3.3.4. Alaturka-Alafranga Tartışmaları ve Alaturka Musikinin Yasaklanması .....	294
3.3.5. Anadolu'da Halk Müziği Derleme Çalışmaları .....	310
3.4. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve HEYKEL .....	314
3.4.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Heykele İlgisi.....	316
3.4.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Heykele İlgisi .....	323
3.4.3. Heykel Eğitimi, Sanat Grupları ve Sergiler .....	331
3.4.4. Yabancı Heykeltıraşlar, Ele Alınan Konular ve Eserleri .....	334
3.4.5. Türk Heykeltıraşlar, Ele Alınan Konular ve Eserleri.....	341
3.5. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve MİMARİ.....	344
3.5.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Mimariye İlgisi.....	346
3.5.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Mimariye İlgisi .....	353
3.5.3. Dönemin Etkili Yerli-Yabancı Mimarları ve Eserleri.....	368
3.5.4. Şehir Planlama Çalışmaları ve Yabancı Uzmanlar .....	377
3.6. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve EDEBİYAT .....	392
3.6.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Edebiyata İlgisi .....	395
3.6.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Edebiyata İlgisi.....	401

3.6.3. İnkılâp Edebiyatı Tartışmaları ve Milli Edebiyat Kanonu.....	411
3.6.4. Dönemin Edebiyat Eserlerinde İktidar Etkisi .....	418
3.6.5. Edebiyatçılara ve Eserlerine Yönelik Cezalandırma ve Sansür.....	427
3.7. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve SİNEMA.....	433
3.7.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Sinemaya İlgisi.....	435
3.7.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Sinemaya İlgisi.....	441
3.7.3. Yasal Düzenlemeler, Sansür ve Vergi İndirimi Meseleleri .....	451
3.7.4. Sovyet ve Amerikalı Sinemacıların Türkiye'deki Faaliyetleri .....	460
3.7.5. Dönem Filmleri ve Muhsin Ertuğrul'un Sinemadaki Etkisi .....	466
<b>SONUÇ</b> .....	474
<b>KAYNAKÇA</b> .....	487
<b>EKLER</b> .....	549
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	590

## BELGE LİSTESİ

- Belge 1:** Başvekalet'in Reiscumhur İsmet İnönü'nün resimlerinin nerelere ve ne surette asılacağına dair bir talimatname hazırlanması için 28 Kasım 1939 tarihinde Hariciye Vekilliği'ne gönderdiği tezkere: **BCA**, 030.10-1-8-8, s.4.....550
- Belge 2:** Maarif Vekaleti'nin 23 Şubat 1940 tarihinde Başvekillik Yüksek Makamı'na gönderdiği tezkere: **BCA**, 030.10-1-5-2, s.3.....551
- Belge 3:** 29 Kasım 1941 tarihinde Maarif Vekili Yücel tarafından Başvekâlet Yüksek Makamı'na gönderilen tezkere: **BCA**, 030.10-146-44-12, s.2.....552
- Belge 4:** Nafia Vekaleti'nin 30 Ekim 1930 tarih ve 2265 numaralı tezkeresiyle yaptığı teklif üzerine alınan 9 Kasım 1930 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı: **BCA**, 030.18-01-02-15-72-16.....553
- Belge 5:** CHP Genel Sekreteri Nafi Atuf Kansu tarafından 30 Haziran 1945 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderilen genelgenin tam metni için bkz. **BCA**, 490.01-5-26-28.....554
- Belge 6:** Dönemin Diyanet İşleri Başkanı Şerafettin Yaltkaya'nın 28 Nisan 1942 tarihinde Yüksek Başvekalet Makamı'na gönderdiği tezkere (1): **BCA**, 030.10-26-151-17, s.1.....555
- Belge 7:** Dönemin Diyanet İşleri Başkanı Şerafettin Yaltkaya'nın 28 Nisan 1942 tarihinde Yüksek Başvekalet Makamı'na gönderdiği tezkere (2): **BCA**, 030.10-26-151-17, s.2.....556
- Belge 8:** İcra Vekilleri Heyeti'nin 7 Şubat 1938 tarihli Carl Ebert'e döviz olarak ödeme yapılmasına dair kararı: **BCA**, 030.18-01-02-82-8-13.....557
- Belge 9:** Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatroları genel müdürlüğüne atanmasına dair 16 Eylül 1949 tarihli karar: **BCA**, 030.11-1-208-27-8, s.3.....558

<b>Belge 10:</b> Süreyya (İlmen) Paşa'nın tiyatro ve sinema biletlerinden yalnızca %10 oranında vergi alınmasına dair hazırladığı kanun teklifi: <b>BCA</b> , 030.10-3-17-30, s.3.....	559
<b>Belge 11:</b> CHP Genel Sekreterliği'nden Halkevi Başkanlığı'na gönderilen 27 Mayıs 1939 tarih ve 5/1453 sayılı genelge: <b>BCA</b> , 490.01-4-20-19, s.1.....	560
<b>Belge 12:</b> Dâhiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya tarafından Halkevi Başkanlığı'na gönderilen 29 Mayıs 1937 tarih genelge: <b>BCA</b> , 490.01-3-15-25, s.1.....	561
<b>Belge 13:</b> Ulvi Cemal Erkin'e incelemelerde bulunması için gündelik verilmesine dair Bakanlar Kurulu kararı: <b>BCA</b> , 030.18-01-02-113-24-10.....	562
<b>Belge 14:</b> Maarif Vekaleti'nden Başvekalet Makamı'na 8 Mayıs 1935 tarihinde gönderilen Hindemith'in raporu hakkındaki tezkere: <b>BCA</b> , 030.10-146-44-2, s.1.....	563
<b>Belge 15:</b> Paul Hindemith'in Raporu (1): <b>BCA</b> , 030.10-146-44-2, s.3.....	564
<b>Belge 16:</b> Paul Hindemith'in Raporu (2): <b>BCA</b> , 030.10-146-44-2, s.4.....	565
<b>Belge 17:</b> CHP Genel Sekreterinin 28 Mart 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderdiği genelge (1): <b>BCA</b> , 490.01-4-20-1, s.1.....	566
<b>Belge 18:</b> CHP genel sekreterinin 28 Mart 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderdiği genelge (2): <b>BCA</b> , 490.01-4-20-1, s.2.....	567
<b>Belge 19:</b> Maarif Vekaleti 11 Ağustos 1932 tarihinde Yüksek Başvekalet'e gönderdiği Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın heykeli ile ilgili tezkere: <b>BCA</b> , 030.10-146-42-9, s.4.....	568
<b>Belge 20:</b> Milli Eğitim Bakanlığı'ndan Başbakanlık Yüksek Makamı'na gönderilen tezkere: <b>BCA</b> , 030.10-173-196-14, s.1.....	569

- Belge 21:** Maarif Vekilliği'nin 18 Ağustos 1941 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkere: **BCA**, 030.10-201-375-16, s.4 (1).....570
- Belge 22:** Maarif Vekilliği'nin 18 Ağustos 1941 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkere: **BCA**, 030.10-201-375-16, s.5 (2).....571
- Belge 23:** Ernst Egli'nin mukavelesinin uzatılmasına dair 10 Aralık 1933 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı: **BCA**, 030,18-01-02-41-87-6.....572
- Belge 24:** Başvekalet'ten Maarif Vekaleti'ne gönderilen camilerin durumuna dair tezkere: **BCA**, 030.10-192-317-3, s.1.....573
- Belge 25:** 7 Aralık 1938 tarihinde Vakıflar Umum Müdürlüğü tarafından Başvekâlet Yüksek Makamı'na gönderilen tezkere: **BCA**, 030.10-192-317-6, s.1.....574
- Belge 26:** “936-937 ve 937-938-Mali seneleri zarfında İstanbul'da Büyük Camilerde yapılan esaslı tamirler hakkında Umumî Rapor” başlıklı rapor: **BCA**, 030.10-192-317-6, s.2.....575
- Belge 27:** Türk Yüksek Mimarlar Birliği reisi Hüsnü Tümer tarafından 1943 yılında Maarif Vekilliği'ne gönderilen istida: **BCA**, 030.10-159-113-27, s.3.....576
- Belge 28:** Türk Yüksek Mimarlar Birliği Başkanı Abidin Mortaş'ın 18 Mart 1946 tarihinde Başbakan Şükrü Saracoğlu'na gönderdiği dilekçe: **BCA**, 030.01-123-782-2, s.1.....577
- Belge 29:** CHP Genel Sekreterliği'nden 8 Mayıs 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderilen genelge: **BCA**, 490.01-4-20-13, s.1.....578
- Belge 30:** Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü İç Yayın Dairesi Müdürü Feridun F. Tülbentçi tarafından hazırlanan H. Avni Dökmeci'nin “‘Avuç’ adlı şiir kitabı hakkındaki rapor” (1): **BCA**, 030.10-86-571-11, s.1.....579

- Belge 31:** Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü İç Yayın Dairesi Müdürü Feridun F. Tülbentçi tarafından hazırlanan H. Avni Dökmeci'nin "Avuç" adlı şiir kitabı hakkındaki rapor" (2): **BCA**, 030.10-86-571-11, s.2.....580
- Belge 32:** İcra Vekilleri Heyeti'nin 9 Haziran 1932 tarihili "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname"nin 4. maddesinin sonuna bir fırka eklenmesine dair İcra Vekilleri Heyeti kararı: **BCA**, 030.18-01-02-41-91-7.....581
- Belge 33:** Burhan Toprak'a siyasî pasaport verilmesine dair 20 Şubat 1935 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı: **BCA**, 030.18-01-02-52-11-16.....582
- Belge 34:** Amerikalı sinemacılara film çekimi izni verilmesine dair 11 Mart 1931 tarihli İcra vekilleri Heyeti kararı: **BCA**, 030.18-01-02-18-16-1.....583
- Belge 35:** Mimar Herman Jansen'in 14 Ocak 1939 tarihinde İçişleri Bakanı Dr. Refik Saydam'a gönderdiği mektup (1): **BCA**, 030.01-131-846-1, s.3.....584
- Belge 36:** Mimar Herman Jansen'in 14 Ocak 1939 tarihinde İçişleri Bakanı Dr. Refik Saydam'a gönderdiği mektup (2): **BCA**, 030.01-131-846-1, s.4.....585
- Belge 37:** Jacquart H. Lambert, 6 Nisan 1935 tarihinde Başbakan İsmet İnönü'ye bir özel mektupla beraber gönderdiği 7 bölüm, 87 sayfa ve 17 fotoğraftan oluşan "Şehircilik (Kentçilik) Misyon Raporu": **BCA**, 030.10-82-537-1.....586
- Belge 38:** Başvekalet'ten 2 Temmuz 1940 tarihinde Maarif Vekaleti'ne yazılan ve Ekrem Zeki Üngör'ün "Peşrev" adlı eserini VOKS heyetine göndermesinde sakınca görülmediğine dair cevap yazısı: **BCA**, 030.10-146-44-11, s.1.....587
- Belge 39:** Prost'un İstanbul İmar Planı'nı uygulamasına izin verilmesine dair İcra Vekilleri Heyeti tarafından 7 Nisan 1938 tarihinde alınan karar: **BCA**, 030.18-1-2-82-25-10.....588
- Belge 40:** Bakanlar Kurulu tarafından 20 Ağustos 1945 tarihinde sinema filmlerine dair alınan karar: **BCA**, 030.18-1-2-109-51-6, s.1.....589

## KISALTMALAR

**a.g.b.:** adı geçen bildiri

**a.g.e.:** adı geçen eser

**a.g.m.:** adı geçen makale

**a.g.md.:** adı geçen madde

**a.g.t.:** adı geçen tez

**bkz.:** bakınız

**CHF:** Cumhuriyet Halk Fırkası

**CHP:** Cumhuriyet Halk Partisi

**Çev.:** Çeviren

**Dan.:** Danışman

**Der.:** Derleyen

**DİA:** Devletin İdeolojik Aygıtları

**DP:** Demokrat Parti

**Ed.:** Editör

**Haz.:** Hazırlayan

**İTC:** İttihat ve Terakki Cemiyeti

**İTF:** İttihat Terakki Fırkası

**KGB:** Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti. Devlet Güvenlik Komitesi. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği İstihbarat örgütü

**MOSD:** Merkez Ordu Sinema Dairesi

**OFAD:** Ordu Film Alma Dairesi

**Reichstag:** Alman Parlamentosu

**Röp.:** Röportaj

**SA:** Sturmabteilung. Nazi Partisi'nin paramiliter örgütü

**SCF:** Serbest Cumhuriyet Fırkası

**SS:** Schutzstaffel. Hitler'in kişisel koruma timi

**SSCB:** Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

**t.y.:** Basım tarihi yok

**TBMM:** Türkiye Büyük Millet Meclisi

**TCF:** Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası



**v.d.:** ve diğerleri

**VOKS:** Sovyetler Birliği “Yabancı Ülkelerle Dostluk ve Kültürel İlişkiler Birliği”

**y.y.:** Basım yeri yok

**Yay. Haz.:** Yayına hazırlayan

**Yay. Yön.:** Yayın yönetmeni

## GİRİŞ

“İktidar” insanlardaki güç arzusunun, “sanat” ise güzellik arzusunun somutlaşmış halleri olarak değerlendirilebilir. Her iktidar toplumsal yapıyı kendi ideolojisine göre dizayn etmek ister. Sanat, bu dizayn etme çabası içinde bazen bir alan bazen ise bir araç işlevi üstlenir. Sanatın alan olduğu durumlarda, iktidarların ideolojilerine uygun olarak belirledikleri güzellik ideaları vardır ve buna göre şekillenmiş sanat eserlerinin üretilmesinin yolunu açarlarken, benimsemedikleri sanatsal üretimin önünü imkânları ölçüsünde kapatmaya çalışırlar. Sanatın araç olduğu durumlarda ise, iktidarın estetik kriterleri ikinci planda kalır, önemli olan sanatın propaganda işlevidir. Bu durumda, bazı iktidarlar, tamamen kendi ideolojileri doğrultusunda bir sanat kanonu oluşturabilirler. İktidarların sanat karşısındaki tutumu, onların otoriter ya da demokratik tutumları ile paraleldir. Otoriterlik arttıkça sanata/sanatçıya müdahale ve sansür artmakta, demokrasi arttıkça da sanatçı ve sanatsal üretim özgürlük kazanmaktadır. Tabii bu alanda uygulanan himaye politikalarında ülkenin içinde bulunduğu ekonomik koşullar da etkili olmaktadır.

İktidarın doğasından kaynaklanan müdahaleci tavrına karşılık sanat da, iktidarın eylemlerini kendine konu edinir ve bazen eylemlerini benimsediği iktidarın yanında yer alırken bazen de eylemlerinden rahatsızlık duyduğu iktidara karşı muhalif bir tavır sergiler. Sanatçılar da eserleri vasıtasıyla, iktidar sahiplerinin sanat alanına müdahaleleri kadar olmasa da, iktidar alanına dair söylem üretir bazen de eylemde bulunurlar. Bu müdahaleler de sanatçının sanat algısının niteliğiyle doğru orantılıdır. Sanata bireysel bir estetik faaliyet olarak bakan sanatçılar apolitik bir tutum içerisinde olabilecekken, sanata politik, ideolojik bir anlam atfeden ve onun toplum yararına icra edilmesi gerektiğini düşünen sanatçılar ise politik bir tutum geliştirebilirler. Böyle düşünen sanatçılar, bir araya gelip çeşitli sanat akımları oluşturabilir ve iktidara karşı ortak bir tavır sergileyebilirler. Örneğin, iki Dünya Savaşı arası dönemde Avrupa’da ortaya çıkan fütürizm, dadaizm, sosyalist realizm ve konstrüktivizm gibi sanat akımları, bazen iktidarların yanında bazen de karşısında yer almışlar, bunun sonucunda da bazen destek görmüş bazen ise siyasal iktidarların tepkileriyle karşılaşmışlardır.

Sanatçılar bireysel olarak da iktidar uygulamalarına tepki niteliğinde eserler verebilirler. Ele aldığımız 1923-1950 yıllarına ait dünyadan önemli bir örnek olması bakımından İspanyol Ressam Pablo Picasso'nun meşhur tablosu "Guernica"yı bu bağlamda değerlendirebiliriz. Bu tablo, 1937 yılında İspanya'da Cumhuriyetçiler ile Faşistler arasındaki savaşta, Faşistlerin lideri General Franco'ya destek vermek amacıyla Alman Nazi yönetimi tarafından İspanya'nın Guernica kasabasının bombalanması sonucu yüzlerce kişinin ölümüne tepki olarak, aynı yıl Picasso tarafından yapılmıştır. Picasso, bu tabloda Franco faşizminin yıkıcılığını resmetmiştir. İşgal Fransası'nda bu tablonun da bulunduğu sergiyi gezen bir Nazi generali Picasso'ya dönerek, "Bunu siz mi yaptınız?" diye sorduğunda, Picasso, "Hayır, bunu siz yaptınız!" diye cevap vermiştir. "Guernica", iktidarın şiddet kullanma eylemine karşı bir sanatsal başkaldırı olarak değerlendirilebilir.

İktidar çeşitlerinden biri olan tek parti iktidarlarının -genellikle önemli tarihsel olaylar, anlaşmazlıklar, devrimler veya bağımsızlık savaşlarından sonra ortaya çıktıkları ve ideolojileri çerçevesinde toplumu dönüştürücü, modernleştirici bir misyon sahibi oldukları için- diğer iktidar modellerine göre daha müdahaleci oldukları kabul edilir. Diğer iktidar modellerine benzer ama onlardan biraz daha yoğun olarak tek parti iktidarları; siyaseti, ekonomiyi, hukuku kısacası bütün toplumsal yapıyı şekillendirdikleri gibi sanatı da şekillendirmek isterler. Özellikle, komünizm, faşizm ve nazizm gibi totaliter ideolojileri savunan tek partilerin müdahalelerinin boyutu daha da artar ve ülke vatandaşlarının neyi okuduğunu, dinlediğini, seyrettiğini ve nasıl evlerde yaşadığını belirlemeye kadar varır. Bu totaliter tek parti iktidarlarının hüküm sürdüğü ülkelerde sanat, iktidarın söylemlerinin halka iletilmesindeki rolü nedeniyle, Althusser'in deyiimiyle "devletin ideolojik aygıtı" olma rolünü diğer iktidar tiplerine oranla çok daha fazla üstlenir.

Bu çalışmada bizim ana konumuzu Türkiye'de 1923-1950 yıllarında iktidarda bulunan tek parti olan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin sanat ve sanatçıya bakışı, sanat alanındaki uygulamaları ile dönemin sanatçıların iktidarla ilişkileri ve bu ilişkinin sanat eserlerine yansımaları oluşturmaktadır. Türkiye'deki durumu araştırırken, bunu, ele aldığımız dönemde tek parti iktidarlarıyla yönetilen Sovyetler

Birliği, İtalya ve Almanya ile karşılaştırmaya çalıştık. Ancak Türkiye’deki tek parti olan CHP’nin bahsettiğimiz diğer tek partilere bazı açılardan benzeyip bazı açılardan onlardan farklılaştığı gibi, Türkiye’deki sanat ortamının da bahsedilen ÷lkelere göre birtakım farklılıklar ya da benzerlikler gösterdiğini belirtmemiz gerekir. Türkiye’de tek parti iktidarı, varlıkları uzun sürmese de başka partilerin kurulmasına izin vermiş ve hedefin çok partili bir demokratik rejim olduğunu ortaya koymuştur. Buna mukabil Sovyetler Birliği’nde Komünist Parti’nin, İtalya’da Faşist Parti’nin ve Almanya’da Nazi Partisi’nin böyle bir amacı da söylemi de olmamıştır. Sovyetler’de Komünistler bir ihtilalle yönetimi ele geçirmiş ve otoriter bir yapı kurmuşlar; İtalya’da Faşistler ve Almanya’da Naziler ise, demokratik imkânlardan faydalanarak iktidara gelmiş, ancak demokrasiyi rafa kaldırmışlardır. Türkiye’de ise tek parti iktidarı bir ulusal bağımsızlık savaşının sonucunda bu savaşı idare edenler tarafından kurulmuş, başarısız olursa da, iki defa çok partili bir yapıya geçmeyi denemiş ve sonuçta, uluslararası konjonktürün de etkisiyle, yerini çok partili bir sisteme bırakmıştır.

Eğer tarihi, geçmiş deneyimlerin nesnel bir şekilde ortaya çıkarılarak bu günün daha gerçekçi şekilde anlamlandırılmasına yönelik bir toplumsal psiko-analiz çalışması gibi algılayacak olursak, bu geçmiş dönemin anlamlandırılmasında sanat eserlerinin önemli bir rolü olduğu görülecektir. Çünkü sanat eserleri, yapıldıkları ya da icra edildikleri dönemin karakteristik özelliklerini taşırlar. Dolayısıyla bir dönemin sanat eserleri üzerine yapılacak analizler o dönemin siyasal, ekonomik, sosyolojik yapısı hakkında önemli bilgiler verecektir. Bu bağlamda Cumhuriyet’in ilk dönemindeki sanat eserlerinin incelenmesi, bu dönemin siyasal, ekonomik ve sosyolojik şartlarını göstermesi açısından büyük önem arz etmektedir. Ayrıca üretilen sanat eserleri üzerine yapılacak bir analiz, bize dönemin iktidarının nasıl bir sanat algısına sahip olduğunu, topluma nasıl bir mesaj ilettiğini, bu iktidarın otoriter olup olmadığını, iktidarın meşrulaştırıcı nesnelere neler olduğunu, o dönemde yaşayan sanatçıların ele aldıkları konuları ve halkın yaşam tarzını göstermesi açısından önemli veriler sağlayacaktır.

İktidarın sanat ile kurduğu ilişki konusunda ulaşılabilecek yargıların kriterinin neler olması gerektiği konusunda farklı görüşler beyan edilebilir. Biz çalışmamızda ele aldığımız dönemde ülkede bir tek parti yönetimi olduğunu düşünerek, kıyaslamamızın aynı zaman dilimindeki diğer ülkelerde yönetimdeki tek partiler ve onların sanat konusundaki politikalarıyla yapılmasının uygun olacağını düşündük. Bunu yaparken de mümkün olduğunca, abartılı övgü ve yergilerden uzak, akademik, tarafsız bir dil kullanmaya çalıştık. Tarihçi için amaç geçmişte yaşanmış olguları gerçek şekliyle ortaya koyabilmektir; yani gerçeklikle, tarihinin gerçeklik hakkında kurduğu ifadenin örtüşmesidir. Felsefede “doğru” kavramının tanımlarından biri de sayılan bu ifade, akademik çalışmanın da öncelikli şartıdır. Biz de bu bağlamda doğru ve dolayısıyla bilimsel bir çalışma ortaya koymaya çalıştık.

Çalışmanın başında, ele aldığımız siyasal iktidar türünden dolayı, tek parti iktidarları, onların sanat politikaları ve sanatın iktidarla ilişkisi konusunda genel bir değerlendirme yapıp dünyadaki uygulama örnekleri ve bu konuda görüş beyan eden fikir adamlarının yaklaşımlarına dair genel bir bilgi verilmiştir. Arada tek parti dönemindeki siyasal ve ekonomik duruma dair bir bölümden sonra, ele aldığımız dönemin devlet adamlarının, Osmanlı’dan nasıl bir miras devraldıklarını göstermek amacıyla Osmanlı devlet adamlarının uygulama ve yaklaşımlarına kısaca değinilmiştir. Burada Osmanlı’daki sanat hayatı hakkında genel bir bilgi değil, sadece Osmanlı hanedanının ve diğer devlet adamlarının sanata/sanatçıya bakışları ve himaye politikalarına yer verilmiştir. Daha sonra ise, tek parti dönemi yöneticilerinin sanat ve sanatçıya bakışı ve bu dönemdeki iktidar sanat ilişkisinin ayrıntılı bir açıklaması yapılmıştır.

Bu çalışma, bir sanat ya da siyaset bilimi çalışması olmayıp sanat felsefesi, sanat sosyolojisi ya da siyaset bilimi ve tarihine dair ayrıntılı bilgiler içermez. Aynı zamanda CHP’nin tarihinin anlatıldığı bir tez de değildir. Dolayısıyla siyasal iktidarın, tek parti sisteminin ve sanatın; ne oldukları, tarihsel gelişimleri ve tek parti iktidarının siyasal/ekonomik yapısına dair ayrıntılı bilgilerden ziyade, dönemin iktidarının sanatla olan ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır. Estetik değerlendirmeler, ancak bahsedilen ilişki konusunda bir anlam ifade ettiği oranda yapılmış, onun

dışında ayrıntılı estetik değerlendirmelere girilmemiştir. Yine dönemin siyasal ve ekonomik durumu ve CHP'nin bir parti olarak yapısına ancak dönemin sanatçısının nasıl bir ortamda eser ürettiğini gösterdiği oranda yer verilmiştir. Çalışmada esas olarak dikkat, iktidarın sanat alanındaki uygulamalarına ve sanat eserlerinin siyasal açıdan ifade ettiği anlam üzerine yoğunlaştırılmıştır.

Çalışma başlıca üç ana bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm olan “İktidar-Sanat İlişkisi Üzerine Kavramsal Bir Çerçeve”nin ilk kısmında, iktidar ve bir iktidar modeli olan siyasal iktidarın ne olduğu açıklanmıştır. Buradan siyasi partilerin tipolojileri ve parti sistemlerine geçilmiştir. Parti sistemleri içinde asıl konumuzu oluşturan tek partiler, siyasal ve tarihsel açıdan ele alınmış ve incelediğimiz dönemde Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya’da iktidarda olan Komünist Parti, Faşist Parti ve Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (Nazi Partisi)’nin, hangi koşullarda iktidara geldikleri, teşkilat yapıları ve politik uygulamaları kısaca ele alınmıştır. Birinci bölümün ikinci kısmında ise, sanatın ne olduğu, zanaattan farklılıkları, sanat kategorileri, sanatçı ve sanat eseri tanımlamaları, sanat-toplum ilişkisi genel hatlarıyla ortaya konulmuştur. Bu bölümün üçüncü kısmında ise, iktidar ve sanat arasındaki ilişki tarihsel açıdan ele alınırken önemli fikir adamlarının da görüşlerine başvurulmuştur. Burada ayrıca iktidarların sanat ve sanatçıya yönelik himaye politikaları incelenmiştir. Bu bölüm, yukarıda bahsettiğimiz tek parti iktidarlarının sanat politikalarının ve bu partilerin iktidarda olduğu ülkelerdeki sanat ortamının tasvir edildiği dördüncü kısım ile sona ermiştir.

Tezin ikinci bölümünü teşkil eden “Türkiye’de Tek Parti İktidarı ve Liderlerin Sanata Bakışı”nın ilk kısmında, CHP’nin kuruluşu, geçirdiği aşamalar, teşkilat yapısı ve politik tutumu ele alınmış ve dönemin önemli kurumları olan Türk Ocakları, Halkevleri ve Köy Enstitüleri’ne değinilmiştir. Bölümün ikinci kısmında, tek parti döneminin siyasal ve ekonomik gelişmelerine genel hatlarıyla temas edilmiştir. Bölümün üçüncü kısmında ise, tek parti döneminin liderleri olan Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü’nün sanat, sanatçı ve sanat eseri hakkındaki genel düşüncelerine değinilmiştir. Bölümün dönemin devlet adamı, bürokrat, gazeteci ve sanatçılardan oluşan “yönetici elit”inin genel olarak sanat ve sanatçı üzerine

fikirlerinin ortaya konulmasıyla son bulmuştur. Bu bölümde, bahsedilen liderlerin ve iktidar seçkinlerinin tek tek sanat dalları üzerine düşünce ve uygulamalarına yer verilmemiş, sadece sanat konusundaki genel yaklaşımları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü olan “CHP İktidarının Sanat Politikaları ve Sanatçılar”da, sanat çevrelerinin sinemanın “yedinci sanat” olduğu yönündeki kabulüne atıfla, yedi alt başlığa ayrılmıştır. Resim, tiyatro, müzik, heykel, mimari, edebiyat ve sinemadan oluşan bu yedi kısımda, tek parti döneminde bu sanat dalları ile iktidar arasındaki ilişki analiz edilmeye başlanmadan önce, her kısımda, Osmanlı Devleti’ndeki devlet adamları ile sanat arasındaki ilişkiye değinilmiş ve Cumhuriyet’in Osmanlı’dan bu anlamda nasıl bir miras devraldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Her kısımdaki bu girişlerden sonra tek parti döneminde iktidarın bahsedilen sanat dallarına ve o dallarda eser veren sanatçılara yaklaşımı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken siyasal iktidarın bu sanat dalları hakkındaki yaklaşımına değinilmiş; sanat alanındaki eğitim çalışmalarına, himaye politikalarına vurgu yapılmış; dönemin sanatsal faaliyetlerinde iktidarın rolü belirlenmeye gayret edilmiş; sanat eserlerinde iktidarın izleri araştırılmış ve dönemin sanatçılarının kendilerini iktidara karşı nasıl konumlandıklarını tespit edilmeye çalışılmıştır.

### **Araştırmanın Konusu**

“İktidar ve Sanat” (1923-1950) başlıklı araştırmamızın konusunu, 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanı ile başlayıp 1950 yılındaki genel seçimlerde iktidarın Demokrat Parti (DP)’ye devredilmesine kadar geçen CHP iktidarı döneminde görülen iktidar-sanat ilişkisi oluşturmaktadır. Siyasal iktidarın sanat ve sanatçıyı himayesi, sanat eğitimi alanında yapılanlar, sanat yoluyla verilen mesajlar ve sanatçıların iktidar karşısındaki tutumları ise, ana konuya bağlı olarak işlenen yan konulardır. Bu konu işlenirken dünyada dönemin önemli tek parti iktidarlara olan Sovyetler Birliği’ndeki Komünist Parti iktidarının, İtalya’daki Faşist Parti iktidarının ve Almanya’daki Nazi Partisi iktidarının sanat ve sanatçıya bakışları, bu alanda

uyguladıkları politikalar ve ülkedeki sanatçıların iktidarla ilişkileri de asıl konumuza kıyas teşkil etmesi açısından genel hatlarıyla konu edilmiştir.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmada; Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923-1950 yılları arasındaki ilk 27 yıllık döneminde ülkeyi idare eden CHP'nin sanat ve sanatçı hakkındaki yaklaşımını, iktidarın sanat ve sanatçıyı himaye edip etmediğini, sanat eğitimi alanında nelerin yapılıp yapılmadığını, sanat yoluyla topluma mesaj verilip verilmediği, eğer verildi ise bu mesajların niteliğinin ne olduğu ve sanatçıların iktidar karşısındaki tutumlarının olumlu ya da olumsuz olup olmadığını, ele aldığımız dönemde, tek parti iktidarlariyle yönetilen diğer ülkelerdeki durumla kıyaslayarak ortaya koymak amaçlanmıştır.

### **Araştırmanın Önemi**

Cumhuriyet'in 1923-1950 yıllarını kapsayan ilk 27 yıllık döneminde sanat alanında yapılan çalışmalarda, durum genellikle iktidarın perspektifinden yansıtılmakta, siyasal iktidarların uygulamaları anlatılmakta ve üretilen eserlerin ansiklopedik bir dökümü yapılmaktadır. Biz ise bu çalışmamızda başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere CHP yöneticilerinin, sanat alanında neler yaptıklarının yanında, sanata ve sanatçıya bakışlarını, sanat ile inkılaplar arasında nasıl bir bağ kurduklarını ve sanat alanındaki himaye, yatırım ya da yaptırım veya sansür politikalarının temel sebeplerini ortaya koymaya çalıştık. Bunu yaparken de iktidar-sanat ilişkisini, sadece iktidar açısından değil, sanatçılar açısından da tasvir etmeye çalıştık. Sanatçılar, "Tek parti iktidarının prensiplerini benimsemişler veya reddetmişler midir?", "Benimsedikleri ya da reddettikleri iktidar prensiplerine olan sempati veya antipatilerini eserlerine yansıtmışlar mıdır?" veyahut "İktidarın söylemini eserlerine konu edinmişler midir?" ve "İktidar karşısındaki tutumlarına göre ödüllendirilmiş ya da cezalandırılmışlar mıdır?" gibi sorulara da cevap aradık. Bu yaklaşım, çalışmamıza, onu benzer çalışmalardan farklı kılan bir önem ve anlam kazandırmaktadır.



## **Araştırmanın Hipotezi**

Çalışmanın temel hipotezi şudur: Bir tek parti iktidarı olarak CHP iktidarı, diğer tek parti iktidarları gibi olağanüstü şartlarda kurulmuş, ülkesini önceki dönemden farklılaştıran bir politika izlemiş ve toplumu modernleştirme isteği içinde olan bir parti görünümünde olmuştur. CHP, yoğunluğu onlar kadar olmasa da, diğer tek parti iktidarlarına benzer şekilde, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da, toplumun sanatsal tercihlerini belirleyici bir politika izlemiştir. Osmanlı Devleti yönetiminden farklı olarak daha seküler bir karakter göstermesi, onun, Batılı tarzda icra edilen bazı sanat dallarına karşı Osmanlı'ya oranla daha himayeci bir politika izlemesini sağlamıştır. Tek parti yönetici elitlerinin, Osmanlı'nın modern eğitim verilen okullarından yetişmiş olmaları ve buralarda edindikleri Batılı kültür-sanat algıları onların, Batılı anlamdaki sanat dallarına daha fazla ilgi gösterecekleri anlamına gelebilir. Dolayısıyla CHP'nin kendinden önceki Osmanlı yönetiminden, siyasal açıdan olduğu gibi sanata bakış açısından da -nisbeten de olsa- farklı bir yaklaşım göstermesi beklenir.

Bu hipotez bağlamında şu sorulara cevap aranacaktır: “CHP, sanata bakış anlamında Faşist, Sosyalist ve Nazi partilerine benzer mi, yoksa onlardan farklılaşır mı?”, “Bu tek parti iktidarları gibi, belli bir sanat anlayışını dayatmış mıdır?”, “Sanatı ve sanatçıyı himaye etmiş midir?”, “Eğer etmişse bu himayeden hangi sanatlar ve sanatçılar faydalanmışlardır?”, “Bu dönemde sanat dallarında sansür uygulanmış ya da sanatçılar cezalandırılmışlardır?”, “Sanat eserleriyle topluma mesaj verilmiş midir?”, “Verilmiş ise bu mesajların niteliği nedir?”, “Sanatçılar, iktidar karşısında ya da yanında yer almışlardır?”

## **Araştırmanın Kapsamı**

Bu çalışma, CHP'nin iktidarda bulunduğu 1923-1950 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. Çalışmaya kıyaslama imkânı kazandırması için, Komünist Parti'nin 1917 yılında Lenin önderliğinde yaptığı Ekim Devrimi'nden başlayıp

Stalin'in 1953 yılındaki ölümüne kadar olan dönemine; İtalyan Faşist Partisi'nin 1922 yılında iktidara gelmesinden Mussolini'nin 1945 yılında öldürülmesine kadar geçen dönemine ve Alman Nazi Partisi'nin 1933 yılında iktidara gelmesinden Hitler'in 1945 yılındaki ölümüne kadarki dönemine değinilmiştir. Sanat dallarının tasnifi ile ilgili bölümde görüleceği gibi çok sayıda sanat dalından bahsetmek mümkündür. Bütün sanat dallarını içine alacak bir araştırma yapmak bu nedenle imkânsızdır. Doğal olarak biz bu çalışmada, çalışma alanını sınırlama gereği duyarak, sinemanın “yedinci sanat” olarak tanımlanmasından yola çıkarak resim, tiyatro, heykel, müzik, edebiyat, mimari ve sinemadan oluşan yedi temel sanat dalını ele aldık. Bu yedi temel sanat dalı dışında kalan birçok sanat dalı yanında opera ve bale gibi karma sanatlar ile hat ve tezhip gibi geleneksel sanat dalları çalışma kapsamı dışında tutulmuşlardır. Bu durum çalışmanın en önemli sınırlılığını oluşturmaktadır. Bunun yanında dönemin bütün sanat eserlerinin analiz edilmesi imkân dâhilinde olmadığından, mümkün olduğunca temsil değeri yüksek olan sanat eserleri ele alınmıştır. Eserlere, yalnızca iktidar-sanat ilişkisi açısından anlam ifade ettikleri oranda yoğunlaşmış, estetik değerlendirme ancak gerekli olduğu kadar yapılmıştır. Aynı düşünceyle, sanat ürünlerinin tamamı incelenmemiş, sadece temsil gücü yüksek eserlere yer verilmiştir. Zira adı geçen sanatların her birisinin iktidarla ilişkisi, hakkında müstakil çalışmalar yapılmasına yetecek düzeyde yoğunudur.

### **Araştırmanın Metodolojisi**

Tek parti iktidarı ile sanat ve sanatçı arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılırken, mümkün olduğunca Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA)'nde bulunan Muamelat Genel Müdürlüğü, Bakanlar Kurulu ve Cumhuriyet Halk Partisi arşivlerinden elde edilen 1923-1950 yıllarına ait belgelere; aynı yıllarda yayımlanan “Cumhuriyet”, “Akşam”, “Tan”, “Tasvir”, gibi gazetelerin haber ve köşe yazılarına; ayrıca “Ülkü”, “Varlık”, “Yeni Adam”, “Büyük Doğu”, “Kadro”, “Mimar” gibi dergilerdeki haber ve makalelere başvurulmuştur. Dönemin gazete ve dergilerinden elde edilen veriler de, günümüzde hazırlanan kitap, tez, makale, bildiri ve ansiklopedi maddeleriyle desteklenmiştir. Tezin yazımında, ele alınan dönem, kurum ve kişiler hakkında akademik çalışmanın gerektirdiği oranda nesnel bir dil

kullanılmaya gayret edilmiştir. Çalışmada, kullanılan birebir alıntılarda ve dipnotlarda yer verilen gazete, makale, köşe yazısı ve haber başlıklarında, orijinal eserdeki yazım hatalarına müdahale edilmemiştir.

### **Araştırmada Kullanılan Kaynakların Tahlili**

Tek parti dönemindeki sanat politikaları ve sanat ortamına dair, birden fazla sanat dalını konu edinen araştırma-inceleme eserler arasında, bizim ulaşabildiklerimiz; Şerafettin Turan'ın ilk basımı 1990, beşinci basımı ise 2005 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yapılan "Türk Kültür Tarihi", Nilüfer Öndin'in 2003 yılında İnsancıl Yayınları tarafından basılan "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950", Fethiye Erbay ve Mutlu Erbay'ın 2006 yılında Boğaziçi Üniversitesi tarafından basılan "Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası" ve Seda Bayındır Uluskan'ın basımı 2010 yılında Atatürk Araştırma Merkezi tarafından yapılan "Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları" adlı kitaplarıdır.

Şerafettin Turan, "Türk Kültür Tarihi" adlı kitabında, kültürü oluşturan dil, din ve bilim gibi unsurların yanında, sanata da yer vermiştir. Turan'ın kitabında ele aldığı sanatlar; resim, heykel, müzik, mimarlık, tiyatrodur. Bu sanat dallarının ilk Türk devletlerinden günümüze kadar geçirdikleri aşamaları ve bu devletler dönemindeki sanat faaliyetlerini konu edinen Turan, kitabının tek parti dönemiyle ilgili bölümlerinde doğrudan o konularla ilişkili olan insanların yazdığı birincil kaynakları kullanmamıştır. Çalışmasında dipnotlu ya da metin içi kaynak gösterme yöntemlerini de kullanmayan Turan, genellikle ikincil kaynak diye tanımlayabileceğimiz araştırma-inceleme kategorisindeki kitapları ve dergileri kullanmış, arşiv belgelerine ise hiç yer vermemiştir.

Nilüfer Öndin, "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950" adlı eserinde, her ne kadar heykel ve mimariye değinse de, ağırlıklı olarak resim sanatı üzerinde durmuştur. Öndin, çalışmasında, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kültür sanat alanında nasıl bir miras kaldığını ortaya koymak amacıyla Tanzimat ile I. ve II. Meşrutiyet dönemlerindeki kültürel ortamı tasvir ettiği bir bölümle başlamıştır.

Öndin, bu kitabı hazırlarken dönemin önemli devlet adamı ve yazarlarına ait metinler ve Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA)'nden alınmış belgeler yanında, ikincil kaynak derecesindeki araştırma-inceleme eserlerden de yararlanmışır. Öndin, çalışmasında heykel ve mimariye kısaca değinirken tek parti dönemi kültür politikalarını genel olarak resim sanatı üzerinde ortaya koymaya çalışmışır.

Fethiye Erbay ve Mutlu Erbay ortaklaşa yazdıkları “Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası” adlı kitapta, Osmanlı döneminde resim, heykel, mimarlık, edebiyat, müzik, tiyatro, bale, opera, fotoğraf, sinema ve geleneksel el sanatlarının durumuna dair bir bölüme yer vermişlerdir. Yazarlar, asıl olarak konu edindikleri tek parti döneminde ise; resim, grafik, karikatür, heykel, mimarlık, edebiyat, müzik, tiyatro, bale, opera, fotoğraf, sinema ve geleneksel el sanatları alanındaki çalışmalara daha fazla yer vermişlerdir. Bu yazarlar da çalışmalarında genelde ikincil kaynakları kullanmışlar, dönemin önemli şahıslarının kitaplarına ve BCA belgelerine yer vermemişlerdir. Bu çalışmanın özellikle Osmanlı döneminin ele alındığı bölümünde, padişahların yaşadıkları veya saltanatta buldukları dönemlerin yanlış yazılması ve padişah ile halife isimlerinin karıştırılması gibi bazı hatalar ve özensizlikler görülmektedir.

Seda Bayındır Uluskan ise “Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları” adlı çalışmasında sanata daha kapsamlı bir kavram olan kültürün bir alt unsuru olarak yer vermişır. Dolayısıyla sanat politikalarını da kültür politikaların bir alt başlığı olarak ele almışır. Uluskan; müzik, opera, bale, tiyatro, sinema, resim ve heykel gibi sanat dallarında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e nasıl bir miras kaldığını ortaya koymak için ilgili bölümlerin girişinde bu sanat dallarının Osmanlı dönemindeki durumuna dair bilgiler vermişır. Yukarıda bahsettiğimiz çalışmalara göre daha kapsamlı bir çalışma hazırlayan Seda Bayındır Uluskan, birincil düzeydeki kaynakların yanı sıra BCA belgelerine, diğer resmi yayınlara ve dönemin yazılı basınına da başvurmuşır. Ancak bu çalışmanın sanat alanını kapsayan bölümde sınırlı sayıda arşiv belgesi kullanılmışır.

Örnek olarak verdiğimiz bu dört çalışmaya topluca baktığımız zaman hiçbirinde, ele aldığımız dönemin tek parti iktidarının sanatla ilişkisini açıklarken, aynı dönemde yine tek parti ile yönetilen yabancı ülkelerle bir kıyaslama yoluna gidilmediğini görürüz. Bu kıyas eksikliği çalışmaların genel bir sorunu olarak görülebilir. Bunun yanında Nilüfer Öndin'in büyük oranda, Seda bayındır Uluskan'ın ise sınırlı oranda arşiv belgesi kullanmış; Şerafettin Turan ile Erbaylar ise eserlerinde arşiv belgesine hiç yer vermemişlerdir. Öte yandan, Erbaylar kısaca da olsa çok sayıda sanat dalına yer verirken; Uluskan; müzik, opera, bale, tiyatro, sinema, resim ve heykelle; Öndin'in heykel ve mimariye kısaca, resme ise geniş oranda; Turan ise resim, heykel, müzik, mimarlık, tiyatro sanatlarına yer vermiştir.

Tek parti dönemindeki sanat politikaları ve sanat ortamına dair, tek tek sanat dalları üzerine yapılan çok sayıdaki çalışmanın dışında, birden fazla sanat dalını konu edinen yüksek lisans ve doktora tezleri de vardır. Bunlardan Kadir Şeker'in 2006 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı'nda hazırladığı "İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)" adlı doktora tezinde, İnönü döneminin genel kültür politikası işlenilen edebiyat, sinema, tiyatro, resim, opera ve bale sanatlarına değinilmiştir. Şeker, çalışmasında çok sayıda arşiv belgesi yanında dönemin gazete ve dergilerinden de faydalanmıştır. Aslı Korur'un 2008 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda hazırladığı "Cumhuriyet'in İlk Onbeş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı (1923-1938)" adlı yüksek lisans tezinde, Atatürk'ün güzel sanatlara bakışı genel olarak verildikten sonra resim ve heykel alanında yapılan çalışmalar üzerinde durulmuştur. Resim ve heykel üzerine ayrıntılı bir çalışma yapan Korur, arşiv belgesi kullanmamış, genel olarak Atatürk, İnönü ve dönemin diğer önemli yazar ve sanatçıların görüşlerinin ifade edildiği kitap, gazete ve dergilere başvurmuştur. Korur bu tez çalışmasında ele aldığı dönemde yapılan çok sayıdaki resim ve heykelin görüntüsünü de kullanmıştır.

Nimet Keser'in 2006 yılında Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı'nda hazırladığı "Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi" isimli doktora tezi,

Türkiye'deki iktidar/ideoloji ile resim ilişkisini, Lenin-Stalin dönemi Sovyetler Birliği, Mussolini dönemi İtalyası, Hitler dönemi Almanyası ve Mao dönemi Çini ile kıyaslaması; Kürşat Budak'ın 2008 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda hazırladığı "20. Y.y. Resim Sanatında Ulusal Eğilimler" yüksek lisans tezi ise, 20. yüzyılda Avrupa, Amerika ve Rusya'da sanat alanında görülen ulusal eğilimler ortaya konulduktan sonra, bunların Türkiye'deki etkilerini göstermesi açılarından kayda değer çalışmalardır.

Biz ise çalışmada, tek parti döneminin liderleri olan Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü'nün sanat, sanatçı ve sanat eseri hakkındaki düşüncelerini içeren, "Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri", "Düşünceleriyle Atatürk", "Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri" ve İnönü'nün "Yeni Halkevlerini Açma Nutku" gibi ya bizzat bu kişiler tarafından yazılan veya bu kişilerin ifadelerinin toplandığı kitaplara/dergilere ve bu liderlerin yanlarında bulunan insanlardan olan A. Afetinan'ın, "Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi", Nuri Ulusu'nun "Atatürk'ün Yanı Başında" ve Cemal Granda'nın "Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri" adlı hatıratlarından oluşan birincil derecedeki kaynaklara başvurduk. Yine ele aldığımız dönemde uygulamaları ve görüşleriyle dönemin sanat politikasına etki eden yazar, sanatçı ya da bürokratlarından olan Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları", Peyami Safa'nın "Türk İnkılâbına Bakışlar", İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun "Hayatım", Muhsin Ertuğrul'un "Benden Sonra Tufan Olmasın", Niyazi Berkes'in "Unutulan Yıllar" kitaplarına ve yine dönemin yönetici elitini oluşturan kişilerin çeşitli gazete ve dergilerdeki makale ve köşe yazılarına müracaat ettik.

Bu çalışmada kullanılan kaynakların önemli bir kısmını dönemin siyasi iktidarının resmi söylem ve uygulamalarını göstermesi açısından önem arz eden ve BCA'da bulunan Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü, Muamelat Genel Müdürlüğü, Bakanlar Kurulu, Cumhuriyet Halk Partisi ve Müşterek Kararnameler arşivlerinden elde edilen 1923-1950 yıllarına ait belgeler oluşturmuştur. Bu belgelerden, tek parti iktidarının sanata nasıl yaklaştığını, bu alanlardaki eğitim, himaye politikalarını ve sanat yoluyla Atatürk ilke ve inkılâplarının halka iletilmesine yönelik çabalarını takip etmek mümkündür. Diğer önemli bilgi kaynakları ise ele aldığımız dönemde

yayınlanan gazete ve dergiler olmuştur. Bu bağlamda, 1923-1950 yılları arasında yayımlanan “Cumhuriyet”, “Akşam”, “Tan”, “Tasvir”, gibi gazetelerin haberlerinden, köşe yazılarından ve “Ülkü”, “Varlık”, “Yeni Adam”, “Büyük Doğu”, “Kadro”, “Mimar” gibi dergilerdeki haber ve makalelerden yararlandık. Yazılı basın, hem sanat iktidar ilişkisine dair gelişmeleri günü gününe görme hem de dönemin gazeteci, sanatçı, fikir adamı, politikacı ve bürokratlarının bu ilişkiye dair fikirlerini takip etme imkânı sağladı.

İktidar ve sanat arasındaki ilişkisine dair görüşlerini ifade etmiş olan filozof, düşünür ya da politikacıların eserlerine müracaat ettik. Bu bağlamda, Platon (Eflatun)’un “Devlet”, Tommaso Campanella’nın “Güneş Ülkesi”, Thomas More’un “Ütopya”, Francis Bacon’ın “Yeni Atlantis”, Konfüçyüs’ün “Konuşmalar”, Farabi’nin “İhsâu’l Ulûm (İlimlerin Sayımı)”, İbn-i Sina’nın “Musiki Üzerine (İlm el-Mûsîkî)”, İbn-i Haldun’un, “Mukaddime”, Yusuf Has Hacip’in, “Kutadgu Bilig”, Louis Althusser’in, “İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları”, Nikos Poulantzas’ın “Faşizm ve Diktatörlük”, Bertrand Russell’in, “İktidar” ve Michel Foucault’nun “Özne ve İktidar”, Adolf Hitler’in “Kavgam”, kitaplarına, Lenin’in, “Yeni Bir Dünyanın Sanatı Üzerine” adlı metni ve “İhvân-ı Safâ Risâleleri” zikredilebilir. Burada hem Doğulu hem de Batılı düşünürlere yer vermeye çalıştık. Bunun yanında hem geçmişten hem de yakın dönemde yaşamış önemli yazar ve düşünürlerin eserlerinden faydalandık.

Yukarıda bahsedilen kaynaklar dışında, iktidar-sanat ilişkisiyle ilgili olarak ele aldığımız; iktidar, siyasal iktidar, devlet, otorite, egemenlik, ideoloji, parti, siyasi parti tipolojileri ve parti sistemleri açıklanırken; iktidar ve sanat arasındaki ilişkiyi tarihsel açıdan ele alırken; dünyadaki tek parti iktidarlarının sanat politikalarının ve bu partilerin iktidarda olduğu ülkelerdeki sanat ortamlarını tasvir ederken; Türkiye’deki tek parti liderlerin sanata bakışlarını irdelerken; tek parti dönemindeki siyasal ve ekonomik gelişmeleri genel hatlarıyla ele alırken ve tek parti iktidarının sanat politikalarını; resim, tiyatro, müzik, heykel, mimari, edebiyat ve sinema alanında ortaya koymaya çalışırken, bu alanlarda hazırlanmış çok sayıda araştırma-inceleme eser, bildiri, makale, köşe yazısı, haber ve tezden faydalandık.

# 1. İKTİDAR – SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE

İnsanlık tarihinde yaşanan gelişmeler sonucu “iktidar” olgusunun ortaya çıkışı ve ilk sanat eserlerinin üretilmesine başlanmasından itibaren bu iki olgu arasında bir etkileşimin görüldüğünü teorik olarak kabul etmek mümkündür. Peki, teorik olarak kabul edebileceğimiz bu ilişkinin pratikteki yansımaları nasıl olmuştur? Tarihin hangi döneminde, hangi koşullarda, hangi iktidar modelleri hangi nitelikteki sanatçı ve sanat eserleri ile ne tür bir etkileşime girmişlerdir? Bu ilişkinin politik ve estetik açıdan anlamı nedir? Bu ilişkiyi analiz etmeye geçmeden önce, “iktidar” ve “sanat” kavramlarını genel hatlarıyla açıklamamızda fayda vardır. Çünkü iktidar ve sanatın ayrı ayrı nitelikleri, aralarındaki ilişkiyi analiz etmemizi kolaylaştıracaktır.

## 1.1. SİYASAL BİR OLGU OLARAK İKTİDAR

“İktidar”, terim olarak, bir işi yapabilme gücü, erk, kudret; bir işi başarabilme yetki ve yeteneği; devlet yönetimini elinde bulundurma; devlet gücünü kullanma yetkisi ve bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar, anlamında kullanılır.<sup>1</sup> İktidar, genel anlamda ise, “başkalarının davranışlarını etkileyebilme olanağı” olarak tanımlanabilir.<sup>2</sup> Bir kişi, bir örgüt ya da kurum; başkalarını, başka örgütleri ya da tüm toplumu kendi isteği ve düşüncesi doğrultusunda yönlendirebiliyorsa, o kişi, örgüt ya da kurum, yönlendirdiği kişi, örgüt ya da kurum üzerinde iktidar sahibi demektir.<sup>3</sup>

İnsanların farklı farklı gruplara üye olmaları zorunludur; çünkü insanın en önemli özelliklerinden biri, onun sosyal bir canlı olmasıdır. Herhangi bir sosyal gruba üye olma, üye olan insanlar üzerinde o grubun iktidar kurmasını, yani onları belirli işlevleri yerine getirmeye, kural ve kararlara uymaya zorlamasını da

<sup>1</sup>“İktidar”, **Türkçe Sözlük**, 10.bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005, s.951.

<sup>2</sup> Münci Kapani, **Politika Bilimine Giriş**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 6.bs., 1992, s.46.

<sup>3</sup> Ali Öztekin, **Siyaset Bilimine Giriş**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 4.bs., 2003, s.10.



beraberinde getirir: “İktidar olgusu” veya “sosyal iktidar” işte bu durumda ortaya çıkar.<sup>4</sup> Bütün sosyal gruplarda; bir tarafta “emir verenler”, diğer tarafta ise “emirleri yerine getirenler” vardır. “İktidar” kelimesi genellikle, sosyal gruplarda, idare edenlere verilmiş veya onların yetkilerini belirleyen bir nitelik veya sıfattır.<sup>5</sup>

Sosyal bilimlerde “iktidar” kavramının önemini ifade etmek isteyen birçok araştırmacı, onu pozitif bilimlerin konusu olan “enerji” kavramına benzetmektedirler. Örneğin, Bertrand Russell, 1938 yılında yazdığı ve Türkçeye “İktidar” olarak çevrilen “Power: New Social Analysis” kitabında, fizikte nasıl “enerji” temel kavramsa, aynı şekilde sosyolojide de “iktidar”ın temel kavram olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, enerjinin nasıl farklı biçimleri varsa, iktidarın da aynı şekilde, servet, silah gücü, sivil makamlar, düşünceye söz geçirme gibi biçimleri vardır ve bunların hiçbiri ötekine üstün sayılamayacağı gibi, bu biçimlerin hiçbiri ötekileri kendinden türetmiş de değildir.<sup>6</sup>

Fransız Siyaset Bilimci Georges Burdeau’ya göre ise iktidar, “Toplum iradesinden doğan ve toplumun ortak iyiliğini aramaya sevk eden ve icabında toplum üyelerine gerekli davranışı zorla kabul ettiren bir kuvvettir.” Yine Fransız sosyolog Maurice Hauriou’ya göre ise iktidar, “düzen ve hukuk yaratmak suretiyle bir insan topluluğunun sevk ve idaresi teşebbüsünü üzerine alan hür bir enerjidir.”<sup>7</sup> Alman Sosyolog Max Weber’e göre ise iktidar, “toplumsal ilişkiler çerçevesinde bir iradenin ona karşı gelinmesi halinde bile yürütülmesi olanağıdır.” Bu tanımlara göre, aile içinde babanın diğer aile bireyleri üzerindeki iktidarı, öğretmen öğrenciler, bir çete reisinin ya da bir örgüt yöneticisinin çete veya örgüt üyeleri üzerindeki iktidarı, bu tür sosyal iktidar örnekleridir.<sup>8</sup> Toplumsal ilişkilerin temelinde yer alan eşitsizlik, doğası gereği zoru ve baskıyı beraberinde getirir. İktidarı elinde tutan kişiler, bunun

<sup>4</sup> Esat Çam, **Siyaset Bilimine Giriş**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No:2700, İktisat Fakültesi, No: 452, t.y., s.87-88.

<sup>5</sup> Nazif Akçalı, **Siyaset Bilimine Giriş**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1995, s.5.

<sup>6</sup> Bertrand Russell, **İktidar**, Çev. Mete Ergin, y.y., Altın Kitaplar Yayınevi, 1967, s.11.

<sup>7</sup> Nazif Akçalı, **a.g.e.**, s.7.

<sup>8</sup> Ali Öztekin, **a.g.e.**, s.10.

sağladığı tehdit ve yasaklarla, başka kişileri belli davranışlarda bulunmaya zorlama yetisine sahip olurlar.<sup>9</sup>

Görüldüğü gibi, iktidar olgusunun kaynağında “eşitsizlik”, yani kaynakların grubu oluşturan bireyler arasındaki eşit olmayan şekilde dağılımı yatmaktadır. Buradaki bireysel eşitsizlik, bir kişinin diğer bir kişiyi bir şeyi yapmaya ya da yapmamaya zorlayabilmesi, şeklinde kendini gösterir. Bir grup içinde iktidar olgusunun ortaya çıkmasında belirleyici etkenlerden biri de, bireylerin farklı kişisel tutku ve isteklere sahip olmaları ve onların bu tutku ve isteklerinin, bazı durumlarda grup varlığıyla veya grup kararlarıyla çelişen nitelikte olmasıdır. Şayet, bireylerin kişisel tutku ve isteklerinde farklılık olmasaydı, bu eşitliğin bir görüntüsü olurdu ve belirli bir iktidara gerek olmadan, sosyal denge kendiliğinden sağlanmış olurdu.<sup>10</sup>

Psikolojik, sosyolojik, ekonomik boyutları bulunan iktidar kavramı; iki dünya savaşı arasındaki dönemden itibaren siyaset biliminin en temel konusu olmuştur. Siyaset biliminde bu kadar önemli bir yere sahip olmasına rağmen “iktidar” belirsiz bir kavramdır.<sup>11</sup> Sosyal hayatta bu kadar yaygın ve derin etkileri olmasına rağmen, iktidar olgusunun, sosyal bilimler literatüründe herkes tarafından kabul gören bir tanımının olmaması düşündürücüdür.<sup>12</sup>

Bir toplumu, sadece tek bir iktidarın uygulandığı üniter bir gövde olarak düşünmemek gerekir: Bir toplum, gerçekte, farklı olan; ama yine de özelliklerini koruyan iktidarların yan yana gelmesi ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisinden ibarettir.<sup>13</sup> Ailede olduğu gibi toplumdaki dernek, kulüp, sendika, siyasal parti gibi irili ufaklı bütün kuruluşların içinde de iktidar olgusuna açık olarak rastlarız.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Sabri Çiftçi, “Moderninden Postmoderne İktidar Kavramındaki Değişim”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Serpil Üşür, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı, Ankara 1997, s.10.

<sup>10</sup> Esat Çam, **a.g.e.**, s.88.

<sup>11</sup> Sabri Çiftçi, **a.g.t.**, s.9.

<sup>12</sup> Levent Gönenç, “Siyasi İktidar Kavramı Bağlamında Anayasa Çalışmaları İçin Bir Kavramsal Çerçeve Önerisi”, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, Cilt:LVI, Sayı:1, Ankara 2007, s.148.

<sup>13</sup> Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s.145.

<sup>14</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.47.

Günümüzde artık iktidar; yalnızca görülebilen, somut biçimde adlandırılabilen, dolaysız bir biçimde suçlanabilen, toplumsal düzenle doğrudan ilişkileri kurulabilen bir kavram olmaktan çıkmıştır. İktidar, yalnızca denetleyici kurumlar olan bürokrasi, yargı gibi kurumlar aracılığıyla kullanılan bir olgu da değildir. Bu kurumlar yanında, çok daha ince çok daha gizli ve toplumun içine sinen bir yapıya kavuşmuştur.<sup>15</sup>

“İktidar” tanımları karmaşık bir durum yaratmaktadır. Bu yüzden bazı siyaset bilimciler, bu karmaşıklığı aşmak için, “iktidar”ı dört düzlemde analiz etmektedirler. Bunlar: 1- İktidarın, soyut bir kavram olarak, siyasal teori ve siyaset felsefesi kapsamında incelenmesi. 2- Resmi otorite düzlemi: Yasama, yürütme, yargı ve kurumları. 3- Gayri resmi alanlar: Siyasal iktidarın dolaylı belirleyicileri olan gruplar, dernekler, kültürel normlar bu alana girer. 4- Son olarak iktidar, birey davranış ve tutumları bağlamında incelenir. Fransız filozofu Michel Foucault, bu dört düzlemi birleştirip yepyeni bir iktidar anlayışına ulaşmıştır.<sup>16</sup>

Fransız Filozof Michel Foucault’un iktidar olgusunun merkezi bir konumda olduğu bilimsel üretiminde, “iktidar” hakkında geliştirmiş olduğu bir kuramsal model yoktur, hatta Foucault, iktidarı tanımlamanın bile zor olduğunu ifade etmekten kaçınmamıştır. Foucault, “iktidarın ne olduğunu hâlâ bilmiyoruz. (.....), aynı zamanda hem görünür hem görülmez, hem açık hem gizli olan ama her yerde var olan bu anlaşılması zor şeyi, muammaayı çözemiyoruz.” diyor. Gerçekten de onun dikkati, iktidarın ne olup ne olmadığından daha çok “iktidarın fiili olarak toplum ve birey üzerinde ne şekilde uygulandığı” konusuna yoğunlaşmıştır. Foucault’ya göre iktidar, “pek çok mevcut toplumsal pratikler arasında *bir* pratik, özel bir pratik teşkil ediyor.”<sup>17</sup>

İktidar kavramı üzerine Foucault’nun bir diğer önemli saptaması da, iktidarın olduğu yerde, direnmenin de olacağıdır. Bu sebeple “iktidar” ve “iktidara direnç” birbirlerinden ayrılmaz bir ikiliyi oluştururlar. Foucault’ya göre, iktidar, sadece

<sup>15</sup> Ertuğrul Özkök, **Sanat, İletişim ve İktidar**, Ankara, Tan Kitap, 1982, s.14.

<sup>16</sup> Sabri Çiftçi, **a.g.t.**, s.11.

<sup>17</sup> Nur Vergin, **Siyasetin Sosyolojisi: Kavramlar, Tanımlar, Yaklaşımlar**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003, s.134.

bireyler arasında bir ilişkiyle sınırlı olmayıp, “eylem üzerinde bir eylem”dir. İktidar, eylem üzerinde bir eylemdir; çünkü iktidar, başkalarının eylemlerini ve davranışlarını etkileme gücüne sahip ve onları yönlendiren ve idare edebilen bir eylem biçimidir.<sup>18</sup> İktidar olgusunu, yepyeni bir kavram seti ile çözümleyen Foucault, modern siyasal düşünce geleneğinde oluşturulan “baskıcı, devlet merkezli, ikili karşıtlar içinde düşünülen olumsuz iktidar” olgusunun yerine, olumlu, üretici, günlük hayatın tümünü kuşatan yeni bir iktidar kalıbı geliştirmiştir.<sup>19</sup>

### 1.1.1. Bir İktidar Biçimi Olarak Siyasal İktidar

Bir toplumda aralarında yatay ve dikey ilişkiler bulunan çok sayıda iktidar tipinden bahsedilebilir. Literatürde genel olarak siyasal iktidar dışındaki iktidar türleri “sosyal iktidarlar” olarak tanımlanır. Biz burada konumuz açısından öncelikli öneme sahip iktidar tipi olan “siyasal iktidar” üzerine yoğunlaşacağız. Günümüzde, bazı siyasal bilimciler, politika biliminin temel konusunun geniş anlamda “sosyal iktidar” değil; daha dar ve belirli anlamda “siyasal iktidar” olduğu görüşünü ileri sürmektedirler.<sup>20</sup> Siyasal iktidar, bütün toplumu kapsamına alan yaptırım gücüdür. Siyasi iktidarın, sosyal iktidardan birtakım farklılıkları vardır. Bu farklar, etkilediği toplumsal alan yönünden kapsam farklılığı ve en üstün iktidar olması bakımından kuvvet kullanma farklılığıdır.<sup>21</sup> Duverger’e göre, siyasal iktidar, herhangi bir grupta veya toplumda ortaya çıkan bir küresel iktidardır. Bu küresel iktidar, söz konusu topluluğun değişik faaliyetlerde bulunduğu, özel kesimlerde karşımıza çıkan diğer iktidar türlerinden farklı olarak o topluluğun tümünü koruyan, örgütleyen ve geliştiren, başkalarına karşı savunan en üst iktidar türüdür.<sup>22</sup>

Günümüzde “iktidar” kavramının, politika biliminin ana konusu olarak “devlet”in yerini aldığı konusunda çağdaş siyasal bilimciler, genellikle hemfikirdirler. William Robson, politika bilimini, “toplum içinde iktidarın mahiyetini, temellerini, kullanımını, amaçlarını ve yarattığı sonuçları inceleyen bilim

<sup>18</sup> Nur Vergin, **a.g.e.**, s.135.

<sup>19</sup> Sabri Çiftçi, **a.g.t.**, s.11-12.

<sup>20</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.28.

<sup>21</sup> Ali Öztekin, **a.g.e.**, s.10.

<sup>22</sup> Esat Çam, **a.g.e.**, s.97.

dalı.” olarak tanımlarken bu yaklaşımı yansıtmaktadır. Lasswell ve Kaplan’ın geniş bir yankı uyandıran tanımına göre ise, “Ampirik bir disiplin olarak siyasal bilim, iktidara biçim verilmesinin ve iktidarın paylaşılmasının incelenmesidir.”<sup>23</sup>

Siyasal iktidarın birtakım özellikleriyle diğer iktidar çeşitlerinden ayrıldığı ifade etmiştik. Şimdi bu farklılıkları daha ayrıntılı görelim. Siyasal iktidar temelde dört özelliği ile diğer iktidar çeşitlerinden ayrılır. Bunlar:

1- **Etkisinin büyüklüğü:** Sosyal iktidarın etkilediği alanlar ve kişiler, sınırlı olmasına karşın, siyasi iktidarın etkilediği alan tüm ülke ve vatandaşlardır. Söz gelimi, bir babanın iktidarı ya da otoritesi aile bireyleri ile sınırlıyken, bir ülkedeki siyasi iktidarın etki alanı, tüm ülke ve onun bütün vatandaşlarıdır.<sup>24</sup> Bu açıdan “siyasal iktidar”, “devlet”le aynı anlamdadır. Sadece devlet, bir ülke bütünlüğünü oluşturan tüm etnik, sınıfsal, grupsal, kişisel olguların üzerinde bağlayıcı, etken, üstün bir güç olarak karar alabilir ve elindeki yargı, polis, ordu gibi araçlarla, bu kararları kendine karşı gelinmesi durumunda bile uygulatabilir.<sup>25</sup>

2- **Sosyal iktidardan üstünlüğü:** Toplumda, iktidar türleri arasında bir hiyerarşi vardır. Bu hiyerarşiye uygun olarak ilişkiler, ast-üst düzenine göre yürür. Bir ülkede “siyasi iktidar”, bu hiyerarşik yapıda en üst kademede yer alır; fakat çoğulcu ve katılımcı demokratik düzenlerde, siyasi iktidarın en üst kademede yer alması, mutlak değil, göreceli bir üstünlüktür.<sup>26</sup> Siyasal iktidar, en üstün irade olarak tüm topluma yönelik, tek yönlü bağlayıcı kanunlar çıkarma, iktidar aygıtlarıyla bu yasaları yürütme ve bunlara uymayanları yargılama güç ve ehliyetine sahip tek meşru kurumdur.<sup>27</sup>

Siyasal iktidar, sivil toplumun bütünü düzenler, diğer topluluklara hükmeder ve onların iktidarlarını kendine bağımlı kılar. Kısacası; siyasal iktidar toplumun bütününe egemendir. Bu durumda akla, “Siyasal iktidarın egemenliği nasıl

<sup>23</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.28.

<sup>24</sup> Ali Öztekin, **a.g.e.**, s.10-11.

<sup>25</sup> Halis Çetin, “İktidar ve Meşrûyet”, **Siyaset**, Ed. Mümtaz’er Türköne, 10.bs., İstanbul, Opus Yayınları, 2009, s.36-37.

<sup>26</sup> Ali Öztekin, **a.g.e.**, s.11.

<sup>27</sup> Halis Çetin, **a.g.m.**, s.37.

belirmektedir?” sorusu gelmektedir. Siyasal iktidarın egemenliği, bir yandan siyasal iktidarın diğer sosyal iktidarlar üzerindeki hâkimiyeti biçiminde, diğer yandan ise sivil toplum dışındaki her türlü dış sosyal iktidardan bağımsızlığı şeklinde ortaya çıkar. Fakat siyasal iktidarın egemenliği mutlak değildir, bu egemenliğin belirli iç ve dış sınırlamaları vardır.<sup>28</sup>

**3- Şiddet kullanma hakkı:** Siyasal iktidarın, öteki iktidarlardan ayrılan en önemli özelliklerinden biri de, onun fiziki kuvvet kullanma hakkına sahip oluşudur. Bir toplumda fiziki zorlama gücünü elinde bulundurma tekeli, sadece siyasal iktidardadır. Bu tekel, toplumsal düzenin sağlanması ve devlet hayatının devamlılığı için vazgeçilmez bir şarttır. Sosyal iktidarlar, kendi üyelerine, kararlarını uygulatabilmek için inandırma, manevi baskı, disiplin cezaları ve ödüllendirme gibi diğer yöntemler kullanırlar.<sup>29</sup> Şiddet kullanma hakkı, siyasal iktidarın en önemli özelliklerinden bir olsa da, şiddet kullanma hakkı, iktidarı tek başına açıklayamaz; iktidarla, şiddet kullanma hakkı, tamamen özdeşleştirilemez.<sup>30</sup> Yani siyasal iktidarın, kuvvet kullanma tekeli elinde bulunduruyor olması, kesinlikle sadece o güçle ayakta durabileceği anlamına gelmemelidir. Bir siyasal iktidar, yönettiği insanlara karşı ne kadar az fiziki güç kullanırsa, onların nezdinde o kadar meşru olur. Daha açık bir ifadeyle, siyasal iktidarlar, tekelinde buldukları bu şiddet kullanma gücünü, ne kadar az kullanırlarsa, toplumdaki meşrulukları ve saygınlıkları o ölçüde artar. Bunun tersi olarak da, siyasal iktidarlar ne kadar fazla şiddete başvururlarsa saygınlıklarını, meşruluklarını ve otoritelerini o ölçüde zayıflatırlar.<sup>31</sup>

**4- Rıza ve İtaat:** İktidarın toplum üzerinde etkili olabilmesi için maddi ve zorlayıcı olması gerektiğini; aksi halde kendisine itaat edilmesinin mümkün olmadığını belirtmiştik ancak iktidar açısından “yönetilenlerin itaati” şarttır. Bu itaati, yalnız başına fiziki yapı ve ekonomik kuvvet sağlayamaz. Belki bu kuvvetler, geçici olarak topluma boyun eğdirebilirler; fakat bu boyun eğme, devamlı olamaz. Devamlı bir itaat için, toplumun, emir ve kumandayı serbest arzu ve iradesi ile

<sup>28</sup> Esat Çam, **a.g.e.**, s.99-100.

<sup>29</sup> Ali Öztekin, **a.g.e.**, s.11.

<sup>30</sup> Esat Çam, **a.g.e.**, s.89.

<sup>31</sup> Ali Öztekin, **a.g.e.**, s.11-12.

kabullenmesi gerekir. Ancak bu koşulda iktidar, devamlılığını ve meşruluğunu sağlayabilir.<sup>32</sup> Yani meşruiyet, şiddet kullanarak değil, rızaya dayanarak kendini gösterir.<sup>33</sup> Zaten genellikle yönetilenler, hiçbir zorlama olmaksızın, iktidarın emirlerine gönüllü olarak itaat eder ve ona rıza gösterirler.<sup>34</sup> Süreç şu şekilde gelişir: Birey, grup sayesinde gerçekleştirebildiği ve tatmin edebildiği arzularını, tutkularını, emellerini, grup dışı kaldığı takdirde gerçekleştiremeyeceğini görerek, grubun iktidarına gönüllü olarak boyun eğer. Topluluk, üyelerini yöneticilere boyun eğme yönünde zorlar. Ancak, yönetilenler, bu durumu her zaman bir zorlama şeklinde algılamazlar; yönetilenlerin bilinçli rızaları, boyun eğmeyi belirler.<sup>35</sup>

İktidarın meşruiyeti, onun, topluluk üyelerinin tamamı ya da çoğunluğu tarafından, bir iktidar olarak tanınmasıdır. Bir iktidarın, meşruluğu konusunda bir görüş birliği varsa, o iktidar meşrudur. Meşru olmayan “iktidar”, iktidar olmaktan çıkar. O artık “güç”ten başka bir şey değildir ve ancak kendisine boyun eğilmesini sağlayabildiği müddetçe var olacaktır. İktidarın tek kaynağı, o iktidarın uygulandığı topluluğun norm ve değerler sisteminde belirlenen meşruluk şemasına uygun olması ve bu şema konusunda o toplulukta bir fikir birliğinin olmasıdır.<sup>36</sup> Asgari düzeyde de olsa bir rıza, grubu benimseme, o grubun iktidarına meşruluk kazandırmaktadır.<sup>37</sup>

“Meşruiyet” ile “yasallık” aynı şey demek değildir. İktidarın herhangi bir buyruğu, tüm anayasal kurallara uygun olarak yasallaşsa bile, sonuçta bir hukuk kuralı olarak beliren bu buyruk, yine de meşru olmayabilir. Meşruiyet, yalnızca yürürlükte bulunan hukuk kurallarına uygunluk demek değildir; meşruiyet, toplumsal değer yargılarının tamamının birden oluşturduğu ortak bir inanıştır.<sup>38</sup> İktidarda bulunanlar, bu durumu meşru göstermek zorundadırlar. Dolayısıyla, toplumda var

---

<sup>32</sup> Nazif Akçalı, **a.g.e.**, s.6.

<sup>33</sup> Cemil Oktay, **Siyaset Bilimi İncelemeleri**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003, s.7.

<sup>34</sup> Münici Kapani, **a.g.e.**, s.49.

<sup>35</sup> Esat Çam, **a.g.e.**, s.90-91.

<sup>36</sup> Maurice Duverger, **Siyaset Sosyolojisi**, İstanbul, Varlık Yayınları, Çev. Şirin Tekeli, t.y., s.132.

<sup>37</sup> Esat Çam, **a.g.e.**, s.90-91.

<sup>38</sup> Çetin Yetkin, **İktidar**, İstanbul, Süreç Yayıncılık, 1987, s.24.

olacak “iktidarın meşru olduğu” kanaati, “iktidarı ele geçirme ve sürdürme savaşımında” iktidara talip olanlar açısından ideolojik bir silahtır.<sup>39</sup>

İktidar sahipleri, ülkede yaşayan bütün insanları ilgilendiren kararlar alırken ve bu kararları uygularken hep devlet adına hareket ederler. Ancak, devlet adına hareket eden yöneticiler ve onların oluşturdukları organlarla, soyut bir varlık olan devleti birbirine karıştırmamak gerekir.<sup>40</sup> Peki, o halde nedir “devlet” ve “iktidar” olgusuyla ilişkisi nedir? Esat Çam, siyasal iktidar kavramı bağlamında devleti şu şekilde tanımlıyor. “...devlet, kurumsallaşmış bir siyasal iktidar; kendine bağlı insanların güvenliğini sağlamak üzere kurulmuş etkin bir sosyal örgütlenme biçimi; en yüksek düzeyde ve diğerlerini kapsayan bir egemenliğe sahip, uygulanması meşruluğu sağlayan belirli hukuk kurallarına bağlı, sivil toplumun kendi kendisinin bilincine varmasını ifade eden belirli bir toprakla sınırlı bir örgüt, bir siyasal iktidardır.”<sup>41</sup> Devleti tanımlarken Çam’dan farklı olarak “siyasi iktidar” yerine “siyasal kuruluş” ifadesini kullanan Kapani’nin devlet tanımı ise şöyledir: “Devlet, belli bir ülke üzerinde yerleşmiş, zorlayıcı yetkiye sahip bir üstün iktidar tarafından yönetilen bir insan topluluğunun meydana getirdiği siyasal kuruluştur.”<sup>42</sup> Devleti, “siyasi iktidar” kavramıyla örtüştürmeyen Kapani, devletin, “ülke”, “insan topluluğu” ve “iktidar” olmak üzere üç ana unsuru olduğunu belirtmektedir. Ancak Kapani’ye göre “Devlet ne sadece ülkedir, ne insan topluluğudur, ne iktidardır, ne siyasal ve hukuki düzendir, ne de bunların bir toplamı veya sentezidir. Devlet, bunların dışında ve ötesinde, gözle görülemeyen, elle tutulamayan **soyut** bir kavramdır.”<sup>43</sup>

“İktidar” ile “otorite” kavramları çoğu zaman aynı anlamda kullanılmaktadırlar; fakat bu yanlış bir kullanımdır. Bilindiği gibi, iktidarda bulunması gereken en önemli özelliklerden biri “meşru olması”dır. İşte bu “meşru

<sup>39</sup> Çetin Yetkin, **İktidar**, s.25.

<sup>40</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.37.

<sup>41</sup> Esat Çam, **a.g.e.**, s.106.

<sup>42</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.35.

<sup>43</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.35-36.



iktidara”, “otorite” denir.<sup>44</sup> Ünlü siyaset bilimci Maurice Duverger’e göre, bir ülkede “iktidar”ın var olabilmesi için, “otorite” diye nitelenen bazı kişilere boyun eğme zorunluluğunun yüklenmiş olması ve böylece, eşitlikçi olmayan ilişkilerin kurulması gerekir. Duverger’e göre kısaca, elinde iktidar bulunan kişiye “otorite” denir.<sup>45</sup> Otorite, meşru bir iktidarda olduğu gibi, zora ve tehdide başvurmaksızın bir iradenin yürütülmesi yeteneğidir<sup>46</sup> ve bu durumlarda otorite, genellikle cezalandırma yoluna gitmeden, “sözünü geçirebilmeyi”, başkaları üzerinde “manevi bir etkileme gücü”nü ifade eder.<sup>47</sup>

İdeoloji, “Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü,”<sup>48</sup> şeklinde tanımlanmaktadır. İktidar, egemen olması hususiyetiyle, toplumda genel olarak, siyasi yönlendirici konumundadır ve toplumu istediği yönde manipüle etmektedir. Bu yönlendirmeyi de uyguladığı politikaların doğru ve meşru olduğunu gösterecek “ideolojiler” üreterek gerçekleştirmektedir. İdeoloji, bu açıdan, iktidarın, toplumda var olma mücadelesinde kurguladığı önemli bir unsurdur. İdeoloji, siyasal iktidarın cisimleşerek varlık ve süreklilik kazanmasını, bireysel ve toplumsal zihinlerde yerleşmesini sağlayan önemli bir kuvvettir. İdeoloji, aynı zamanda, iktidarın geleceğini hazırlayan araçları üreten bir aygıttır.<sup>49</sup> Ancak siyasal iktidar açısından ideolojinin en önemli tarafı meşruiyet sağlayıcı rolüdür. Bu anlamda ideolojiler, devletin, sistemi kontrol mekanizması olarak işlev görür. Toplumda ve siyasal alanda, hangi düşünce ve eylemlerin, meşruiyet sınırları içerisinde veya dışarısında olduğunu siyasal iktidarın ideolojisi belirler.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> Hasan Şen, “Din ve İktidar: Ortaöğretim Ders Kitaplarında Yaşam Dünyası”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Nuran Erol Işık, İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, 2002, s.7.

<sup>45</sup> Maurice Duverger, **Siyaset Sosyolojisi**, s.131.

<sup>46</sup> Münici Kapani, **a.g.e.**, s.52-53.

<sup>47</sup> Münici Kapani, **a.g.e.**, s.53.

<sup>48</sup> “İdeoloji”, **Türkçe Sözlük**, 10.bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005, s.936.

<sup>49</sup> Hasan Şen, **a.g.t.**, s.8.

<sup>50</sup> Cemil Öztürk, “Tek Parti Döneminde Eğitimde Devlet ve İdeolojinin Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Osman Konuk, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlköğretim Anabilim Dalı, 2008, s.32-33.

20. yüzyılda düşünce dünyasına önemli etkilerde bulunan Frankfurt Okulu'nun ideolojiyle ilgili görüşleri ise üç madde altında özetlenebilir: 1- İdeoloji yanlış bir bilinçtir ve evrensel görünen fikirlerin, gerçekte özel çıkarların maskeleri olduğunun anlaşılmasını engellemektedir. 2- İdeoloji, durmadan tekrarlanarak bir dizi basmakalıp düşünceye, sözde hikmete dönüşmektedir. 3- Çağdaş totalitarizm denilen; faşizm, tekelci kapitalizm ve Stalinizm yüzünden, kültür, bütün insanileştirici yönlerini yitirmektedir.<sup>51</sup> Bu okulun önemli düşünürlerinden Theodor W. Adorno (1903-1969), ideolojinin “farklı fenomenleri eşitleyerek dünyayı homojenize etme” özelliğine karşı “sanat”ı önermiştir ve ideolojik sistemin tekelci yaklaşımlarla kurduğu egemenliğe karşı, ancak sanatla negatif bir tavır sergilenebileceğini iddia etmiştir. İdeolojiyi iktidarla özdeşleştiren Frankfurt Okulu'na mensup bir başka düşünür olan Jürgen Habermas (1929-...) ise, iktidar tarafından sistemli biçimde çarpıtılan bir iletişim biçimi olan ideolojinin, bir tahakküm aracı haline gelmekte olduğunu ve güç ilişkilerini meşrulaştırmaya hizmet ettiğini savunmaktadır.<sup>52</sup>

### 1.1.2. Siyaset Biliminde ve Tarihte Tek Parti İktidarları

Siyasi partiler, bir program etrafında toplanmış, siyasal iktidarı ele geçirmek ya da en azından paylaşmak amacı taşıyan, devamlı bir örgüte sahip kuruluşlardır.<sup>53</sup> Toplumda var olan siyasal eğilimlerin temsilcisi olarak siyasal partiler, kaba hatlarıyla Eski Yunan'da da vardı. Ancak modern anlamda siyasal partiler, ilk kez Batı Avrupa'da 19. yüzyılda yapılan seçimlerle birlikte doğdular ve oy hakkının genişlemesiyle de geliştiler. Aristokrasi ile burjuvazi arasındaki mücadelede, adayları desteklemek ve desteklenen adayın seçim masraflarını karşılamak üzere yerel komiteler oluştu. Bunun yanında, parlamentolarda, aynı toplumsal sınıfın çıkarlarını ve dolayısıyla dünya görüşünü savunan milletvekilleri arasında giderek gruplaşmalar başladı. Bunlarla yerel komiteler arasında bağlantı kurulmasıyla da ilk siyasal partiler

<sup>51</sup> Ünsal Oskay, “Popüler Kültür Açısından İdeoloji Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar”, Ankara, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Dergisi**, Cilt:XXXV, Sayı:4, 1980, s.228.; Aktaran: Cemil Öztürk, **a.g.t.**, s.13.

<sup>52</sup> Cemil Öztürk, **a.g.t.**, s.13.

<sup>53</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.160.

doğmuş oldu.<sup>54</sup> 18. yüzyılda bazı Avrupa parlamentolarında görülen gruplaşma ve hizipleri, (İngiltere’de Tory’ler ve Whig’ler gibi) parlamento dışında bir örgüte sahip olmadıklarından dolayı gerçek anlamda siyasi parti olarak kabul etmek mümkün değildir.<sup>55</sup> Demokrasinin nispeten geliştiği ülkelerde fikir akımları, halk kulüpleri, felsefe dernekleri ve parlamento grupları vardır; fakat gerçek anlamda siyasi partiler yoktur.<sup>56</sup>

Toplumu oluşturan bireylerin, siyasette ve devlet içinde etkili olabilmeleri için her şeyden evvel birleşmeleri gerekir. İşte siyasi partinin önemi de burada ortaya çıkar. Siyasi partiler, bireylerin devlet idaresi hakkındaki düşünce ve kanaatlerini toplamak, birleştirmek ve bunları ortak bir inanç ve bilinç şekline sokarak siyasi bir güç yaratmak suretiyle, bu bireylere, devlet yönetimine katılma ve kamu işlerinde söz sahibi olma imkânı sağlar. Siyasi partilerin bu aracılığı ile bireylerden oluşan halk yığınlarıyla devlet ve devleti idare edenler arasında diyalog kurulmuş olur.<sup>57</sup>

Andrew Heywood, siyasi partileri diğer topluluklardan ayıran dört özellik üzerinde durmaktadır. Bunlar: 1- Büyük siyasi partiler, politik çoğunluğu kazanarak iktidarı ele geçirmeyi amaçlarlar. Küçük siyasi partiler ise seçimleri iktidarı ele geçirmek için değil, bir taban kazanabilmek için kullanırlar. 2- Siyasi partiler, üyelerinin resmi üyelik kartlarına sahip olduğu örgütlü yapılardır. Bu özellik, partileri daha geniş toplumsal hareketlerden ayırmaktadır. 3- Büyük siyasi partilerin, tipik olarak devlet politikasının temel alanlarının her birini hedefleyen geniş bakış açıları vardır. Küçük siyasi partilerin ise, tıpkı dernekler gibi, tek bir konu odakları olabilir. 4- Farklı düzeylerde siyasal partiler, ortak bir politik tercihin ve genel bir ideolojik kimliğin etrafında birleşmişlerdir.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Ahmet Taner Kışlalı, **Siyaset Bilimi**, 7.bs., Ankara, İmge Kitabevi, 1999, s.238.

<sup>55</sup> Münici Kapani, **a.g.e.**, s.161.

<sup>56</sup> Mümtaz’er Türköne, “Siyasi Partiler”, **Siyaset**, Ed. Mümtaz’er Türköne, 10.bs., İstanbul, Opus Yayınları, 2009, s.256.

<sup>57</sup> Esmâ Torun, “Atatürk Dönemi Tek Parti”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Ünsal Yavuz, Ankara, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Müdürlüğü, 1996, s.2.

<sup>58</sup> Andrew Heywood, **Siyaset**, Çev: Zeynep Kopuzlu, Ed. Buğra Kalkan, Ankara, Liberte Yayınları, 2006, s.356.

Münci Kapani de siyasal partilerin dört önemli fonksiyonundan bahsetmektedir. Bunlar: 1- Siyasal partiler, toplumdaki çeşitli çıkarların ve taleplerin birleştirilmesini ve bu çıkar ve taleplerin kanalize edilmesini sağlarlar. 2- Siyasal partiler, hemen hemen bütün siyasal rejimlerde, halk kitleleri ile iktidar arasında bir köprü vazifesi görürler. 3- Siyasal partiler, yönetici kadro ve liderlerin seçilmesini sağlarlar. 4- Siyasal partiler, iktidara geldikleri zaman, devletin siyasal karar organları olan yasama ve yürütmede temel bir role sahip olurlar.<sup>59</sup>

**Siyasal Partilerin Tipolojisi:** Siyasal partiler arasında; içyapı, örgütlenme, sosyal taban ve ideoloji gibi çeşitli yönlerden farklılıklar vardır. Bu nedenle partiler, değişik tiplere ayrılabilirler. Duverger'in 1951'de yapmış olduğu "kadro partisi", "kitle partisi" ayrımı geniş yankı uyandırmış ve bazı yönlerden eleştirilmekle beraber, genellikle benimsenmiştir.<sup>60</sup>

**Kadro Partileri:** Seçimden seçime harekete geçerek çaba gösteren ve seçimlerde nüfuzlu, ünlü kişilerden ve onların maddi ve manevi güç ve yardımlarından yararlanan partilerdir. Üye sayılarını artırmaya lüzum görmeyen bu partiler, 19. yüzyılda Avrupa'nın liberal ülkelerinde görülen disiplinsiz parti tipleridir. Zamanımızda bu tip partiler önemlerini hayli kaybetmişler ve yerlerini kitle partilerine bırakmışlardır.<sup>61</sup>

**Kitle Partileri:** Üye kaydına ve üye sayısını artırmaya önem veren, defter tutan, seçim zamanları dışında bile faaliyet içinde olan partilerdir. Geniş bir örgüte dayanan ve teşkilatlarını, fikriyatları, siyasî felsefeleriyle sürekli hareket halinde bulunduran bu partiler, her sınıf ve meslekten üye toplarlar.<sup>62</sup>

Duverger dışında da parti tipolojileri geliştiren siyaset bilimcileri vardır. Örneğin Amerikalı siyaset bilimcisi Sigmund Neuman, siyasi partileri, "bireysel temsil partileri" ve "sosyal bütünleşme partileri" olarak iki ana kategoriye ayırmıştır. "Sosyal bütünleşme partileri"ni de, kendi içinde, "demokratik bütünleşme partileri"

<sup>59</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.165-167.

<sup>60</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.168.

<sup>61</sup> Esmâ Torun, **a.g.t.**, s.12.

<sup>62</sup> Esmâ Torun, **a.g.t.**, s.12.

ve “toptan (total) bütünleşme partileri” diye iki alt kategoriye ayırmıştır.<sup>63</sup> Bunların dışında da farklı parti tipolojilerinden bahsetmek mümkündür: Otto Kirchheimer’in tanımladığı “Hepsini Yakala Partileri” (Catch-all Party); Panebianco’nun tanımladığı “Seçimlere Dönük-Profesyonel Partiler” (Electoral-Professional Party); Katz ve Mair’in tanımladıkları “Kartel Partileri” ve Ruud Koole’nin tanımladığı “Modern Kadro Partileri” (Modern Cadre Parties), diğer parti tipolojilerine örnek olarak verilebilirler.<sup>64</sup>

**Parti Sistemleri:** Parti sistemlerinin sınıflandırılmasında ve bunların birbirleriyle karşılaştırılmasında kullanılan temel kriter “parti sayısı”dır. 1950-1970 yılları arasında, siyaset bilimciler demokratik ülkelerde sınırlı parti sistemleri olduğuna inanıyorlardı. İlk sınıflandırmalar, “iki partili” ve “çok partili” sistemler şeklinde yapılmıştı. Bu sınıflandırmalar, farklı parti yapıları ve davranışları ile parti sayıları arasında kurulan ilişkiyi açıklıyordu. Daha sonraları yapılan sınıflandırmalara, “sayı” kriterine, başta “ideoloji” olmak üzere, “parti disiplini”, “kurumsallaşma” gibi yeni kriterler ilave edilmiştir.<sup>65</sup>

Parti sistemlerini, “tek partili”, “iki partili” ve “çok partili” sistemler şeklinde ayıran Duverger’in sınıflandırması, daha sonra Neumann tarafından geliştirilmiştir. Parti sayısını esas alarak en kapsamlı ve işlevsel sınıflandırmayı geliştiren kişi Sartori’dir. Sartori’nin bu konudaki orijinal katkısı, “sayı” kriterine “ideoloji” kriterini de eklemesidir. Sartori’ye göre, parti sistemlerini birbirinden ayıran özellik ideolojik kutuplaşma ve parti sayısının bir arada oluşturduğu farklılıklardır. Bu iki kriter, birlikte, partilerle siyasî istikrar arasındaki ilişkiyi belirlemektedir. Bu sınıflandırmaya göre, parti sistemleri, parti sayılarına göre üç gruba ayrılmaktadır: “İki partili”, “üç-beş partinin yer aldığı ılımlı çok partili” ve “altıdan fazla partinin yer aldığı aşırı çok partili” sistemlerdir.<sup>66</sup> S. P. Huntington, parti sistemlerini, “partisiz otoriter sistemler”, “başat parti sistemi” ve “tek parti sistemi” olarak ele

<sup>63</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.172.

<sup>64</sup> Mümtaz’er Türköne, **a.g.m.**, s.261-263.

<sup>65</sup> Mümtaz’er Türköne, **a.g.m.**, s.263.

<sup>66</sup> Mümtaz’er Türköne, **a.g.m.**, s.263.

almaktadır. Huntington, “tek parti sistemini” de kendi içinde “zayıf”, “ılımlı” ve “kuvvetli” tek parti sistemleri olarak üç alt bölüme ayırmaktadır.<sup>67</sup>

Biz burada parti sistemlerini, Duverger’in belirlediği üç kategoriye, Heywood’un eklediği dördüncü kategoriye de ilave ederek ele alacağız. Buna göre parti sistemleri dört başlık altında incelenebilir:

1- Tek Parti Sistemi: Tek parti sistemi, çalışmamızdaki önemine binaen ileride ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2- İki Parti Sistemi: İki parti sisteminin bulunduğu ülkelerde, parti sayısının sadece iki olduğunu düşünmek yanlış olur. Bu ülkelerde iki etkili partinin yanı sıra, bazı küçük partilerin de bulunması, sistemin iki partili olarak anılmasına engel teşkil etmez. Bu sistemin başlıca özellikleri şöyle özetlenebilir: Ülkede var olan partiler içinde yalnızca iki parti, parlamentoda çoğunluk için rekabet edebilecek durumdadır. Bu iki partiden hiç değilse biri, tek başına hükümeti oluşturabilecek bir çoğunluğu elde eder. İktidarın bu iki parti arasında el değiştirmesine sık rastlanır.<sup>68</sup>

3- Çok Parti Sistemi: Bireyciliğin kuvvetli olduğu ülkelerde parti sayısı artar. Halkın çeşitli etnik gruplardan meydana gelmiş olması ve muhtelif dini toplulukların mevcudiyeti bu konuda rol oynar. Çok parti sistemi, ikiden çok siyasi partinin, birer siyasi kuvvet halinde, iktidar kaynaklarını halktan alarak mücadele etmesi ve parlamentoda temsil edilmesidir.<sup>69</sup>

4- Hâkim-parti Sistemi: Bazı ortak özellikler gösterebilir de, hâkim parti sistemleri, tek partili sistemlerle karıştırılmamalıdır. Hâkim partili bir sistem, çok sayıda partinin düzenli aralıklarla ve halkın katılımıyla yapılan seçimlerde iktidar için mücadele etmesi bakımından rekabete dayalı bir ortamdır. Fakat bu sistemin

---

<sup>67</sup> Hakkı Uyar, “Türkiye’de Tek Parti Dönemi’nde İktidar ve Muhalefet (1923-1950)”, Doktora Tezi, Dan. Ergün Aybars, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1998, s.5.

<sup>68</sup> Esmâ Torun, **a.g.t.**, s.9.

<sup>69</sup> Esmâ Torun, **a.g.t.**, s.11.

uygulandığı ülkelerde seçimler sonucunda iktidara gelen bir parti uzun süre görev yapar.<sup>70</sup>

**Tek Parti Sistemi:** Çalışma konumuzu oluşturan, Türkiye’de 1923-1950 (1946 yılında hukuki olarak çok partili hayata geçilmiş olsa da CHP iktidarı fiili olarak 1950 yılına kadar devam etmiştir) yılları arasındaki iktidar-sanat ilişkisinin iktidar boyutunu oluşturan siyasal iktidarın, bir “tek parti iktidarı” olmasından dolayı, burada tek parti kavramını ayrıntılı olarak işleyeceğiz. “Medeniyetler Çatışması” teziyle 1990’lı yıllarda kendinden oldukça söz ettiren Amerikalı siyaset bilimci S. P. Huntington (1927-2008)’a göre, tek parti iktidarları “ayrılma ya da bölünmeyle çözülemeyen” dinsel, etnik ya da ekonomik bölünmelerin sonucunda kurulmaktadır. Bu tek parti iktidarlarının çoğu, çağdaşlaşma süreçlerinin başlangıcında kurulmuştur. Mevcut olumsuz durumlarından daha ileriye ulaşmayı amaçlayan, geleneksel toplumdaki çıkarak modern bir toplum olmaya yönelik toplumlarda, birtakım çatışmalar ve farklılaşmalar ortaya çıkmaktadır. Toplumdaki bu çatışmaların derinleşmesi ve rakip gruplardan birinin diğerlerine karşı üstünlüğü ele geçirmesi, tek parti iktidarının yönetime gelmesine ortam hazırlamaktadır. Mücadeleden galip çıkan grup, ülke yönetimini “tekeline” alarak tek parti iktidarını kurmaktadır. Toplumdaki çatışmalar derinleştiği ölçüde, tek parti iktidarının gücü de o oranda artmaktadır.<sup>71</sup> Tunaya’ya göre, rejim ve ideoloji farkları, geçicilik ya da temellilik nitelikleri bir tarafa bırakılırsa, bütün tek partilerde davranış birliği ve benzerliği vardır. Bütün tek partiler diktatördür, muhalefeti susturanları da kuvvet yanlısıdır. Tek partilerin aralarındaki farklar, doğuş nedenleri ve ideolojilerinde aranmalıdır.<sup>72</sup>

Tek partilerin amaçlarının başta gelenlerinden biri yeni elitler meydana getirmek, yeni bir yönetici sınıf yaratmak, ülkeyi örgütlendirebilecek nitelikte siyasi liderleri bir araya getirmek veya yetiştirmektir. Tek parti, bu seçkinleri eğitir, vazifelendirir, sürekli şekilde örgütlendirir, onlara bir yapı ve hiyerarşi kazandırır.

<sup>70</sup> Andrew Heywood, *a.g.e.*, 376.

<sup>71</sup> Hakkı Uyar, *Türkiye’de Tek Parti Dönemi’nde İktidar ve Muhalefet (1923-1950)*, s.5.

<sup>72</sup> Tarık Zafer Tunaya, *Siyasi Müesseseler ve Anayasa Hukuku*, 2.bs., İstanbul, Sulhi Garan Matbaası, 1969, s.512.

Yeni sınıf, halk içerisinde ayrı bir topluluk oluşturur ve halka örnek ve rehber olur. Belli başlı siyasal, yönetsel ve ekonomik liderler, tek parti içinden seçilir; fakat tüm olarak partinin kendisi de, devletin bütün organlarını denetlemekten bir an geri durmaz. Partinin görevi, yönetmekten çok, yönetim organının dinamizmini sağlamak ve sadakatini kontrol etmektir. Dolayısıyla, parti temsilcileri, bakanlar kurulundan en küçük yöresel ve özel komitelere, yönetim makamlarından, sendikalara, kooperatiflere, kültür derneklerine kadar her yerde bulunurlar.<sup>73</sup> Partide iletişim, yukarıdan aşağıya doğru kurulur. Partinin temel rolü, parti yöneticisinin emirlerini halka ulaştırmaktan ve hükümetin propagandasını yapmaktan ibarettir. Tek partinin gerçekten en orijinal olan yanı da budur. Bu parti yapısı gücünü, propagandadan alır. Tek parti, kitleleri etkilemede kullanılan modern tekniklerden ayrı tutulamaz; tek partiler etkili birer propaganda organlarıdır.<sup>74</sup>

İtalyan siyaset bilimcisi Giovanni Sartori (1924-...), tek partileri, muhalefet partilerinin varlıklarına ve işlevlerine göre, “hâkim parti”, “hegemonyacı parti” ve “gerçek tek parti” olarak üçe ayırmaktadır. Sartori hâkim ve hegemonyacı parti sistemlerinin dışında ele aldığı “gerçek tek parti sistemini” de kendi içinde üçe ayırmaktadır: “Totaliter”, “otoriter” ve “pragmatik” tek parti sistemleri.<sup>75</sup> Sartori’nin yaptığı sınıflandırmaya benzer bir sınıflandırmayı La Palombara ve Weiner de yapmaktadır. Bu iki siyaset bilimci; siyasal partileri, “yarışmacı olanlar” ve “yarışmacı olmayanlar” diye ikiye ayırmaktadır. “Yarışmacı olmayan siyasal partileri” kendi arasında üçe ayırarak; “totaliter”, “çoğulcu” ve “otoriter” olarak ele almaktadır. “Totaliter tek partiler” ideolojik açıdan katıdırlar ve onların totaliterliği ekonomik ve teknolojik modernleşmeyi gerektirmektedir. Totaliter tek partilere örnek olarak Komünist, Faşist ve Nazi Partileri verilebilir. “Çoğulcu tek partiler”, yarı otoriter olup katı ideolojik olmaktan çok pragmatiktirler. Öteki gruplarla ilişkileri yıkıcı olmaktan çok özümleyicidir. Geleneksel seçkinlerin ve yapıların sürmesine, eski sömürgeci devlete bağımlılığın devam etmesine çok önem vermezler. Öteki örgütlere karşı hoşgörülü, ama denetim altında bir çoğulculuk havası vardır.

<sup>73</sup> Maurice Duverger, **Siyasi Partiler**, s.337-338.

<sup>74</sup> Maurice Duverger, **Siyasi Partiler**, s.340.

<sup>75</sup> Hakkı Uyar, **Türkiye’de Tek Parti Dönemi’nde İktidar ve Muhalefet (1923-1950)**, s.2.



Bu parti tiplerine Meksika ve bazı Afrika ülkelerinde rastlanır. “Otoriter tek partiler”de ise, parti ve ülke bir önderin kontrolü altındadır. Muhalefet, devrime ya da ulusa ihanetle suçlanır. İdeolojisinin değıştirici olması gerekmez, tutucu da olabilir. Bu parti tipinin örnekleri İspanya ve bazı Latin Amerika ülkelerinde görülür.<sup>76</sup> Biz çalışmamızda Kapani’nin yaptığı tek parti sınıflandırmasını kullanacağız.<sup>77</sup>

**1- Gerçek Tek Parti Sistemleri:** Gerçek tek parti sistemlerinde, hukuken ve fiilen sadece bir parti vardır. Bu tek parti dışında başka partilerin kurulması ve faaliyette bulunması kesin olarak yasaklanmıştır. Bu sistem, tam anlamıyla tekelci, iktidar üzerinde her türlü rekabeti, yarışmayı ve paylaşmayı reddeden bir sistemdir.<sup>78</sup>

a) *Totaliter Tek Parti:* Totaliter tek parti sisteminde zorlayıcı bir ideolojiye sahip, toplumun tümünü kavrayan bir parti dışındaki öteki parti ve ideolojilerin gelişmesine ve yayılmasına izin verilmez. Bu parti sisteminde, toplumun sosyolojik, hukuksal, siyasal ve ekonomik yapısı, tek ve önceden belirlenmiş ideolojiye göre şekillendirilir.<sup>79</sup>

b) *Otoriter-Pragmatik Tek Parti:* Otoriter tek parti sistemi, sistemleştirilmiş bir ideolojiye sahip olmaksızın, büyük ölçüde zor ve silah gücüne dayanan bir tek parti sistemidir. Bu tek parti sisteminde, korkuya, baskıya ve kuvvete dayanan zorlayıcı bir otorite vardır. Bu sistemde, liderin partisi dışında ikinci bir partiye kesinlikle izin verilmez.<sup>80</sup> Bu tip tek partiler, genellikle milli bütünleşmeyi sağlama, ekonomik kalkınmayı ve siyasal modernleşmeyi gerçekleştirme gibi belirli amaçlara yönelmişlerdir.<sup>81</sup>

**2- Karmaşık Tek Parti Sistemleri:** Bazı durumlarda bir ülkede birden fazla parti bulunmasına rağmen, o ülkedeki siyasal düzen tek parti sistemi olarak

<sup>76</sup> Hakkı Uyar, *Türkiye’de Tek Parti Dönemi’nde İktidar ve Muhalefet (1923-1950)*, s.3.

<sup>77</sup> Münci Kapani, *a.g.e.*, s.178-179.

<sup>78</sup> Münci Kapani, *a.g.e.*, s.178.

<sup>79</sup> Ali Öztekin, *a.g.e.*, s.93.

<sup>80</sup> Ali Öztekin, *a.g.e.*, s.93.

<sup>81</sup> Münci Kapani, *a.g.e.*, s.178.

değerlendirilebilir. Yani görünüşte çok partili bir düzen vardır, fakat partilerden birinin diğerleri üzerindeki üstünlüğü nedeniyle gerçekte tek partili ya da ona benzer bir sistem söz konusudur.<sup>82</sup>

a) *Hâkim Tek Parti*: Bir ülkede serbest seçimler olmasına ve birden fazla parti eşit şartlarda rekabet etmesine rağmen, seçim sonuçları hep aynı partiyi iktidara getiriyorsa bu sisteme hâkim tek parti sistemi adı verilir. Japonya’da uzun süre Liberal Demokrat Parti’nin iktidarda kalması, bu sisteme örnek teşkil eder.<sup>83</sup>

b) *Hegemonyacı Tek Parti*: Bu sistemde de ülkede birden fazla parti bulunmaktadır, fakat bu partilerin eşit ve özgür rekabet şartları bulunmamaktadır. İktidara sahip olan parti dışındaki diğer partiler, sadece uydu partileridir ve iktidara gelme şansları bulunmamaktadır.<sup>84</sup>

### 1.1.3. Sosyalist, Faşist ve Nazist Tek Parti İktidarları

Farklı ülke ve zamanlarda çeşitli tek parti iktidarları görülmüş olsa da, tek parti denildiğinde akla ilk gelenler Sovyet Komünist Partisi, İtalyan Faşist Partisi ve Alman Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (Nazi Partisi) olmuştur. İşte tek parti iktidarını temsil etmeleri ve Türkiye’deki tek parti iktidarıyla aynı dönemlerde var olmaları nedeniyle bu partileri yakından inceleyeceğiz.

**Sovyet Komünist Partisi:** Birtakım avantajlar elde etme düşüncesiyle Batılı müttefiklerinin yanında girdiği I. Dünya Savaşı, Rus ekonomisine ağır yükler getirmiştir. Genç insan gücünün askere alınması sebebiyle fabrikalar kapanmış, büyük şehirlerde yiyecek sıkıntısı başlamış, ağır vergiler halkı yıldırılmış ve asker kaçaklarının sayısı artmıştı. Yüksek enflasyonun ve karaborsanın halkta tepki oluşturduğu bu dönemde cepheden gelen haberler de iç açıcı değildi. Asker, disiplinini, bürokrasi ise düzenini kaybetmişti. Askerlerin ve halkın Rus Çarı’nın politikalarından rahatsız olduğu bu ortamda muhalif Bolşeviklerin propagandaları

<sup>82</sup> Münci Kapani, **a.g.e.**, s.179.

<sup>83</sup> Mümtaz’er Türköne, **a.g.m.**, s.266.

<sup>84</sup> Mümtaz’er Türköne, **a.g.m.**, s.266.

etkili olmuştur.<sup>85</sup> Ülkesinde bu sıkıntılı günler yaşanırken Lenin, 1917 yılının başlarında İsviçre’de yaşıyordu, ancak ülkesindeki olayları takip ediyordu. I. Dünya Savaşı’nın devam ettiği bu günlerde Batı cephesinde Ruslarla savaş halinde olan Alman ve Avusturyalılar, savaşa karşı olan Lenin (1870-1924) gibi Rus göçmenleri de yakından takip ediyorlardı. Tam da bu sırada Lenin İsviçre’deki Alman Elçiliği’ne başvurup Rusya’ya dönmeye yardım etmelerini istedi. Almanlar Lenin’e ülkesine dönmesi için geçiş izni vermekle kalmadılar, parti kurması için para yardımıyla bulunmayı da önerdiler.<sup>86</sup> Rusya’ya dönen Lenin’in liderliğindeki Bolşevikler, 7 Kasım 1917 tarihinde yaptıkları darbeyle iktidarı ele geçirdiler. 3 Mart 1918’de Almanya, Osmanlı Devleti, Avusturya-Macaristan ve Bulgaristan’la Brest Litovsk Barış Antlaşması’nı imzalayan Lenin, Rusya’yı I. Dünya Savaşı’ndan çıkarmıştır. Sonrasında, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)’nin istihbarat servisi olan Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti (KGB)’nin ilk hali olan Çrezvıçaynaya Komissiya (ÇEKA)’yı kurmuş ve son derece sert bir yönetim tarzı benimsemiştir.<sup>87</sup>

Lenin önderliğindeki Bolşeviklerin ülkede hâkimiyet kurmaları kolay olmadı; çünkü kısa bir süre sonra Rusya’da bir iç savaş yaşanmaya başladı. İlk ciddi askeri muhalefet, Kadetler, Sibirya’daki Omsk’taki SD’ler ve Volga bölgesindeki Kurucu Meclis Komitesi tarafından oluşturuldu. Bu gruplar Eylül 1818’de birlik oluşturdular.<sup>88</sup> 1918 yılından itibaren kendilerine Beyaz Ordu adını veren eski imparatorluk ordusundan bir grup subayın komutasındaki ordu, yeni rejimin ordusu olan Kızıl Ordu’ya karşı savaş başlattı. Beyazların yanında bazı ulusal gruplar da bağımsızlıklarını ilan ederek Bolşeviklere karşı savaşımaya başladı. Bu gruplar bazı

---

<sup>85</sup> Halil Bal, **Azerbaycan Cumhuriyetinin Kuruluş Mücadelesi ve Kafkas İslam Ordusu**, İstanbul, İdil Yayıncılık, 2010, s.57.

<sup>86</sup> Richard Pipes, **Komünizm’in Kısa Tarihi**, Çev. Orhan Düz, İstanbul, Gelenek Yayınları, 2005, s.46.

<sup>87</sup> Durmuş Yalçın vd, **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**. Cilt:I, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005, s.122.

<sup>88</sup> Geoffrey Hosking, **Rusya ve Ruslar: Erken Dönemden 21. Yüzyıla**, Çev. Kezban Acar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.557.

Avrupa ülkelerinden destek alıyorlardı.<sup>89</sup> Ancak birkaç sene içinde muhalifler yenilgiye uğratılmışlardır.

Bolşevikler, Rusya'daki başarılarına bakarak kısa bir süre sonra Avrupa'nın diğer ülkelerinde de işçi ayaklanmaları olacağını düşünüyorlar, bu yüzden de kendilerini, esin kaynaklarının 1871 yılındaki Paris Komünü olduğunu gösterir biçimde, komünist olarak isimlendiriyorlardı.<sup>90</sup> 1918 yılının Ocak ayında Lenin, yazdığı "Emekçi ve Sömürülen Halkın Hakları Bildirgesi"nde "sosyalizmin tüm ülkelerde zafere ulaşması"ndan bahsediyordu. Tarihçi-Yazar Carr (1892-1982), Lenin'in o dönemde sosyalizme ulaşmanın, ancak dünya devrimi yoluyla olacağını düşündüğünü vurgulamaktadır.<sup>91</sup> Bolşevikler, iktidarı ele geçirdikten sonra, eski sistemin tüm kurumlarıyla ortadan kaldırılmasına çalıştılar. 1917-1923 yılları arasındaki bu dönemde, Bolşevik iktidar, içteki ve dıştaki muhaliflere karşı konumunu güçlendirmeye çalışırken aynı zamanda da Çarlık Rusyası'ndan miras alınan siyasal ve kültürel kurumları, sosyalist bir toplum oluşturma amacıyla ortadan kaldırmaya yöneldi.<sup>92</sup> Lenin'in sağlık durumu kötüleşip ikinci defa felç geçirmesinden hemen sonra Nisan 1923 tarihinde toplanan kongreyle devlet ve parti bütünleşmesi kararı alındı.<sup>93</sup>

Sovyetler Birliği'nin kurucusu Lenin'in 1924'te ölmesi, ardıllarının iktidarı ele geçirmek için yaptıkları, alttan alta, ama zorlu bir savaşa sebep olmuştur. Stalin, ancak 1927'de Lenin'in halefi olarak ortaya çıkabildi<sup>94</sup> ve 1928 yılında beş yıllık bir kalkınma planı uygulamaya başladı. Bu plana göre, Sovyetler Birliği, kısa bir sürede sanayileşecek ve tarım kolektifleştirilecekti. Bunun sonucunda da sosyalist toplum ve devlet kurulacaktı. Bu yeni ekonomik plana karşı birçok ayaklanma çıktı; fakat bu

---

<sup>89</sup> Nicholas V. Riasanovsky, Mark D. Steinberg, **Rusya Tarihi**, Çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2011, s.515.

<sup>90</sup> Geoffrey Hosking, **a.g.e.**, s.549.

<sup>91</sup> Edward Hallett Carr, **Bolşevik Devrimi 1917-1923**, Çev. Orhan Suda, Cilt:I, İstanbul, Metis Yayınları, 1989, s.107.

<sup>92</sup> Sevinç Alkan Özcan, **Rusya ve Polonya'da Din, Kimlik, Siyaset**, İstanbul, Küre Yayınları, 2012, s.256.

<sup>93</sup> Edward Hallett Carr, **a.g.e.**, s.212.

<sup>94</sup> William H. McNeill, **Dünya Tarihi**, Çev. Alâeddin Şenel, 5.bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2001, s.777.

ayaklanmalar şiddetli bir şekilde bastırıldı. Bu plan, uygulanmasına rağmen, halkın ekonomik durumunun düzelmesine önemli bir katkı sağlamadı. Birinci beş yıllık plan, 1929-1932; ikinci beş yıllık plan 1932-1937 yılları arasında uygulandı. Sovyetler Birliği'nin sanayileşebilmesi ve sosyalist ekonomi planını yürütebilmesi için barış ortamına ihtiyacı vardı. Bu nedenle diğer ülkelerle barışçı ilişkiler geliştirilmeye çalışıldı.<sup>95</sup>

Stalin, Rusya'yı sanayileşmiş bir sosyalist ülke haline getirmeye çalışırken, Kızıl Ordu'nun silahlanmasını ihmal etmedi. 1933'ten sonra Hitler Almanyası'nın faaliyetleri Sovyetler Birliği'nde endişe yarattı ve Sovyetler, görünüşte silahsızlanmayı istemeye başladılar. Yaklaşmakta olan savaşın, hem kapitalist devletleri hem de faşist devletleri yıpratacağını ve bunun da Sovyetler'in amaçladığı dünya ihtilalini sağlayacağını düşünüyorlardı. II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Almanlarla anlaşma imzaladılar.<sup>96</sup> Savaşın başlarında birlikte hareket eden Almanya ve Rusya, bir süre sonra Almanların Rusya üzerine yürümesiyle savaşımaya başladılar. Savaşın sonunda, Rusya II. Dünya Savaşı'nın galiplerinden biri ve savaş sonrası oluşan dünya düzeninde Doğu Bloğu'nun lider ülkesi oldu.

Bu aşamada en büyük örneğini Sovyetler'de gördüğümüz komünist partilerin genel yapısı hakkında kısa bilgi vermekte fayda vardır. Komünist partilerin temel örgütlenme biçimi, mahalle ve işyeri düzeyinde kurulan "hücre"lerdir. Her hücrenin bir sekreteri vardır ve üst organ, bu kuruluşlarla bağlantıyı sağlar. Günlük olaylar, karşılaşılan problemler, partinin resmi öğretisi çerçevesinde değerlendirilir ve çözüm bu öğreti içinde aranır. Partinin etkinlik alanı, siyasal, toplumsal ve kişisel yaşantının tamamını içine alacak kadar geniştir. Parti yöneticilerinin, diğer üyelere oranla ayrıcalıklı bir konumu vardır. Komünist partilerde, parlamenterlerin yetkileri sınırlıdır ve inisiyatif kullanmada asıl ağırlık, partinin merkez organlarındadır. Komünist tek partinin egemen olduğu rejimlerde, parti önderleri, devlet ve hükümet başkanlarının da üzerinde önem taşırlar. Parti örgütü, bir anlamda devlet örgütünün

<sup>95</sup> Hakkı Uyar, **Türkiye'de Tek Parti Dönemi'nde İktidar ve Muhalefet (1923-1950)**, s.10.

<sup>96</sup> Rıfat Uçarol, **Siyasi Tarih**, 7.bs., İstanbul, Der Yayınları, 2008, s.650.

üzerindedir ve örgüt içinde, karşıt liste ve isimlerin yarıştığı gerçek anlamda seçimlerden söz etmek mümkün değildir.<sup>97</sup>

Sovyetler Birliği'ndeki Komünist Parti, siyasal sistemin egemen unsuruydu, yani siyasal sistem içindeki rolü, diğer siyasal yapıların rolünden daha fazlaydı. Komünist Parti, Huntington'un "Devrimci Tek Parti" modeline uygun düşecek şekilde, sosyal bölünmeler sonucunda yaşanan kanlı bir devrimle iktidara gelmiş ve yenilen sosyal gücü ortadan kaldıran bir siyaset izlemiştir.<sup>98</sup> Komünist Parti'ye üye kabulü, çok farklı kurallara bağlanmıştır. Üye kayıtları, Komünist Gençlik Örgütü üyeliğinden ayrı olarak her zaman için açıktır. Partiye katılmak isteyen bir kişi, en az üç yıldan beri parti üyesi olup kendisini en az bir yıldan beri tanıyan ve birlikte çalışmış bulunan üç kişinin kefilliğini sağlayarak partiye üye olabilir.<sup>99</sup>

**İtalyan Faşist Partisi:** I. Dünya Savaşı'nın galip devletlerinden olmasına rağmen İtalya, savaştan yorgun çıkmış ve savaş sonunda yapılan anlaşmalardan istediklerini elde edememişti. Savaşın ekonomik hayatta yarattığı sarsıntı, devlet otoritesini sarsmıştı. İşsizlik ve yüz binlerce asker kaçağı da önemli ekonomik ve sosyal sorunlardı. Bu ortamda ülkedeki liberalizm, sosyalizm ve komünizm gibi akımlar güç kazanmıştı. 1919-1922 yılları arasında iki seçim yapılmasına ve dört hükümet değişmesine rağmen, ortada hükümet otoritesi diye bir şey kalmamıştı.<sup>100</sup> İtalya'nın içinde bulunduğu bu durum Mussolini tarafından 1919 yılında kurulan Faşist Parti (Partito Nazionale Fascista)'nin işine yaradı. 1921 yılındaki seçimlerden 35 milletvekili çıkaran Faşist Parti, 1922 yılında yaşanan işçi olaylarından sonra İtalya kralı tarafından hükümeti kurmakla görevlendirildi. Başbakanlık koltuğuna oturan Mussolini, kısa süre sonra demokrasiyi rafa kaldırdı. Diğer etnik unsurları asimile etmeye ve emperyalist bir politika izlemeye başladı. Akdeniz'e "Bizim Deniz" diyen Mussolini, Roma İmparatorluğu'nu yeniden kurmak istiyordu.<sup>101</sup>

<sup>97</sup> Ahmet Taner Kışlalı, **a.g.e.**, s.252.

<sup>98</sup> Ergun Özbudun, **Siyasal Partiler**, 2.bs., Ankara, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, 1977, s.123.

<sup>99</sup> Maurice Duverger, **Siyasi Partiler**, s.349.

<sup>100</sup> Fahir Armaoğlu, **20. Yüzyıl Siyasî Tarihi**, Cilt:I-II, Genişletilmiş 11.bs., İstanbul, Alkım Yayınevi, t.y., s.171.

<sup>101</sup> Rıfat Uçarol, **a.g.e.**, s.644-646.

İtalyan Faşistler, ulus adına, sınıfların ve bireylerin özel çıkarlarını bastırarak devleti, ulu ve saygı gösterilen bir kurum haline getirmeyi amaç edinmişlerdir. Eski bir sosyalist olan Benito Mussolini'nin önderliğini yaptığı Faşist Parti, askeri erdemleri yüceltip abartılı söylemlere büyük bir düşkünlük gösteriyordu.<sup>102</sup>

Mussolini'nin diğer partileri ortadan kaldırma stratejisi gereğince çıkarılan ve eski siyasal partileri yasadışı bırakan 1925-1926 tarihli yasalarla, Faşist Parti, İtalya'da tek parti haline geldi. Böylece liberal devletten faşist devlete geçiş sağlandı.<sup>103</sup> Faşizmin anti-liberal ve anti-demokratik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, İtalyan Faşist Partisi'nin tek parti haline gelme isteği anlaşılabilir. Faşist Parti, anti-liberaldir, çünkü bütün bireysel özgürlüklere karşıdır; anti-demokratiktir, çünkü bünyesinde kendisinden başka hiçbir siyasal yapıya müsaade etmez.<sup>104</sup> İlk iş olarak muhalefeti ve demokratik müesseseleri ortadan kaldıran Mussolini, devleti adeta Faşist Parti'ye bağlamıştır. Faşizmin İtalya'da iktidara gelmesi, Avrupa'da savaştan sonra ortaya çıkan ve halk nazarında gitgide bir ümit haline gelmeye başlayan diktatörlük akımları üzerinde de teşvik edici olmuştur.<sup>105</sup> Bu durum, I. Dünya Savaşı sonrası Avrupası'nın 19. yüzyıl liberalizmine karşı bir tepkisi olarak değerlendirilebilir.<sup>106</sup>

Bu dönemde İtalya'da bütün devlet görevlerine Faşist Parti üyeleri atanmış ve devletin tüm işlevleri partiye aktarılmıştır. Parti ideolojisi ile devlet ideolojisi aynılaştırılarak adeta parti, devlet içinde ayrı bir devlet haline getirilmiş ve yasama-yürütmenin dışında yargı da partinin tekeline alınmıştır. Bireyciliğe karşı olan faşizm, bireyi kendi başına bir değer olmaktan uzaklaştırarak, onu toplumun organik bir parçası haline getirmeye çalışmıştır. Faşistler bu isteklerini; devlet ile bütünleşmiş olan parti aracılığıyla, eğitimden güzel sanatlara, edebiyattan eğlence biçimlerine kadar sivil hayatın tüm alanlarına nüfuz ettirerek, tek tip yaşayan, tek tip eğlenen

<sup>102</sup> William H. McNeill, **a.g.e.**, s.775.

<sup>103</sup> Giampiero Carocci, **Faşizmin Tarihi**, Çev. Muhittin Yılmaz, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1965, s.35.

<sup>104</sup> Emre Con, "Alman ve İtalyan Modelleri Bağlamında Faşist Devlet Sistemi (1922-1945)", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Baran Dural, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, 2008, s.72-73.

<sup>105</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:I, s.124.

<sup>106</sup> Fahir Armaoğlu, **a.g.e.**, s.172.

insanlardan oluşmuş, yaşamın tüm alanları birleştirilmiş total bir toplum yaratarak gerçekleştirmeye çalışmışlardır.<sup>107</sup>

Mussolini'nin Faşist Partisi, daha ilk yıllarında disiplinli bir milis örgütü kurmuştu. Parti gençlik örgütlerinin yöneticileri, devlet tarafından tayin edilir ve gençlerin partiye alınmaları, askere gitmeye benzetilirdi. Aynı yıl doğmuş olanlar, topluca, aynı günde yemin ederek parti üyesi yapılırlardı. Yeminde, Mussolini (Duçe)'nin emirlerine soru sormaksızın uyacaklarına, gerekirse faşizm uğruna kanlarını dökeceklerine, Tanrı ve İtalya adına söz verirlerdi. 1922 yılına kadar partiye kolayca üye olunabilirken, bu tarihten sonra partiye giriş sıkı bir denetime tabi tutulmuştur. 1932 yılında kral kararnamesiyle Faşist Parti, Duçe'nin emrinde ve faşist devletin hizmetinde bir milis örgütü niteliğini kazanmıştır. Buna göre, Faşist Parti, Duçe'nin yüksek yönetimi altında, Büyük Faşist Meclisi'nin verdiği direktiflere uyararak, kendine bağlı kurumlar ve bunların şefleri aracılığıyla görevini yerine getirmiştir.<sup>108</sup>

**Alman Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (Nazi Partisi):** I. Dünya Savaşı'nın mağlup devletlerinden olan Almanya, savaş sonunda imzaladığı Versailles Antlaşması'nın şartları nedeniyle ekonomik açıdan çok kötü bir döneme girmişti. 1920'lerde Almanya'da grevler artarken ve halk dükkânları yağmalarken, National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Nazi Partisi)'nin lideri Hitler, hükümeti "Soyguncular hükümeti!" diye itham ediyor ve "Diktatörlük istiyoruz!" diye sesleniyordu.<sup>109</sup> Nazi Partisi, Versailles Antlaşması'nın şartlarından rahatsızlığını dile getiriyor ve bu antlaşmanın kaldırılması gerektiği yönünde propaganda yapıyordu. 1929 Dünya Ekonomik Krizi'nin Alman ekonomisi üzerindeki olumsuz etkileri de Nazilerin iktidara yaklaşmasına yardım etti.<sup>110</sup> Bu koşullarda Nazi Partisi, 1930 seçimlerinde 107 milletvekili çıkararak başarılı oldu. 1932 yılındaki seçimlerde Alman Parlamentosu (Reichstag)'nun 608 üyeliğinin

<sup>107</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.70.

<sup>108</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.71.

<sup>109</sup> Fahir Armaoğlu, **a.g.e.**, s.156-157.

<sup>110</sup> Fahir Armaoğlu, **a.g.e.**, s.238.



230'unu kazandı. 30 Ocak 1933 tarihinde ise Hitler başbakanlığa atandı, böylece Nazi Partisi iktidara gelmiş oldu.<sup>111</sup>

Hitler iktidara gelir gelmez Parlamento'yu feshederek, Nazi Partisi'nin mutlak çoğunluğunu sağlamak için seçimlere gitmiştir. Seçimden hemen önce Parlamento binası yanmıştır. Hitler, Parlamento'nun yakılmasından komünistleri sorumlu tutmuştur. Bu koşullar altında 5 Mart 1933'te yapılan seçimde Nazi Partisi üye sayısını 288'e çıkarmıştır. Bunun üzerine Hitler, 24 Mart 1933'te, tutuklanan komünist ve sosyal demokrat milletvekillerinin hazır bulunmadığı Parlamento'dan, kendisine bağlı SA<sup>112</sup> ve SS'lerin<sup>113</sup> silahlarının gölgesinde, dört yıl için olağanüstü diktatörlük yetkisi istemiştir. Hitler'in bu isteği, kendi partisine bağlı milletvekillerinin oluşturduğu Parlamento'da hemen onaylanmıştır. Hitler'e geniş yetkiler veren kanun kabul edildikten sonra, Parlamento süresiz olarak tatil edilmiştir. Böylece, Almanya'da Nazi Partisi diktatörlüğü kurulmuştur.<sup>114</sup>

Hitler, öncelikle anayasayı değiştirerek rakip partileri ve önderleri saf dışı bıraktı. Sonra, silahlı kuvvetleri yeniden düzenledi, insanları ve makineleri yeniden çalıştırmaya başladı. Kurnaz ve gözü pek diplomatik manevralara girerek Almanya'yı yeniden büyük bir devlet yapmaya çalıştı. O günlerin koşullarında ne Fransa ne de İngiltere, Hitler'in yaptıklarına etkili bir biçimde karşı çıkacak durumda değillerdi. Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği ise, böyle bir şeyi denemeye bile kalkmadı. Bu nedenle Hitler, içeride Yahudileri kovuşturup işsizliğe son vererek Alman halkının çoğunluğunun kendisine karşı beslediği sevgiyi pekiştirdi. Hitler, izlediği politikalar ve kalkınma hamleleriyle Almanya'yı kısa bir süre içinde yeniden Avrupa'nın güçlü devletlerinden biri durumuna yükseltti.

---

<sup>111</sup> Rıfat Uçarol, **a.g.e.**, s.647.

<sup>112</sup> SA: Nazi Partisi'nin paramiliter örgütü. Almanca açılımı "Sturmabteilung" olan bu kelimenin Türkçe karşılığı "Fırtına Bölüğü"dür.

<sup>113</sup> SS: Hitler'in kişisel muhafızlığını yapmak üzere oluşturulan birliklerdir. Almanca açılımı "Schutzstaffel" olan bu kelimenin Türkçe karşılığı "koruma timi"dir.

<sup>114</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:I, s.127.

Hitler'in bu başarısının sırrı, Almanya'nın I. Dünya Savaşı'nda ortaya attığı ekonomik seferberlik yöntemlerinden barış döneminde de yararlanmasındadır.<sup>115</sup>

Nasyonal Sosyalist Parti (Nazi)'nin iktidarı, tek kişinin; yani Hitler (Führer)'in iktidarındır. Führer ne bir diktatör ne bir halk temsilcisi ne de bir devlet organıdır; o bir liderdir. Führer'in iktidarı tekelcidir, bütün siyasal iktidarı, bütün devlet faaliyetlerini üzerine alır. Führer artık adeta halkın kılavuzu, önderidir.<sup>116</sup> Nazi iktidarı devlet başkanı ve hükümet başkanı ayrımını da reddeder. Devlet başkanı Hindenburg'un 1934 yılında ölümünden sonra devlet başkanlığı makamı kaldırılmıştır. Nazilerin kurduğu bu siyasal yapıda Führer mutlak otoritedir, onun kararlarına kimse itiraz edemez ve bu kararların denetimi söz konusu değildir. Führer, kararlarını uygulayabilmek için Nazi Partisi'nden ve özellikle devlet mekanizmasından faydalanır. Burada devlet, Führer'in emrinde ve hizmetinde olan yalnızca bir araçtır.<sup>117</sup>

## 1.2. İNSANÎ BİR EYLEM OLARAK SANAT

“Sanat” kelimesi Arapçada amel, yani iş ve yapma anlamındaki sunu' kökünden gelmektedir. Sunu' bir işi vücuda getirmek ve bir maddeye zihinde tasarlanan şekil ve sureti vermek anlamlarına gelmektedir. Sunu' kelimesi ayrıca, “güzellik ve hayran olunacak bir kudret eseri” anlamı taşıdığından, “sun-u-tabiat”; yani doğanın yaptığı şey anlamında kullanılmış ve doğada kendi kendine var olmayıp insanın zekâsını kullanarak eliyle yaptığı işlere “sanat” denilmiştir.<sup>118</sup> Eski Yunancadaki “areti” kelimesinin de bu anlamda kullanıldığı görülür. “Birleştirmek, uydurmak suretiyle yapmak” anlamına gelen “aro” kelimesini Yunanlılardan alan Latinler, sanata “ars” demişlerdir.<sup>119</sup>

<sup>115</sup> William H. McNeill, **a.g.e.**, s.780.

<sup>116</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.105.

<sup>117</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.106.

<sup>118</sup> Esra Atalay, “Sanat Özgürlüğü Temel Hakkının Hukukî Niteliği”, s.44; <http://web.deu.edu.tr/hukuk/dergiler/DergiMiz6-1/PDF/atalay2.pdf> (13-10-2010).

<sup>119</sup> Esra Atalay, a.g.m., s.44-45.

Latinedeki “ars”, marangozluk, gümüş işçiliği veya cerrahlık gibi, özel yetenek isteyen meslekler için kullanılmaktaydı. Latinedeki “ars”dan önce gelen Grekçedeki “techna” da yine özel meslek dallarını ifade ediyordu. Her iki terim de “yaratıcılık istemeyen, daha çok öğrenme yoluyla kazanılıp, el becerisiyle geliştirilen” alanları belirtmekteydi. Kelimelerin ifade ettiği bu anlam 14. yüzyıla kadar genel bir kabul gördü. 14. yüzyıla gelindiğinde ise İtalyancadaki “arte” kelimesi, bilim, felsefe, ticaret ve diğer birçok alanda, belirli kurallara göre çalışmayı tanımlamaktaydı.<sup>120</sup> İtalyancadaki “l’Arte”, Fransızcadaki “l’Art”, İspanyolcadaki “el arte” ve İngilizcedeki “art” kelimelerinin, Latinedeki “ars” kelimesine dayandığı açıktır.<sup>121</sup>

Sanat, sadece insana özgü, insan tarafından gerçekleştirilen bir faaliyettir. Tabiatın kendiliğinden oluşan biçimler, olayların sonuçları ve diğer canlıların çabaları ile meydana getirdikleri şeyler sanat eseri olarak değerlendirilemezler.<sup>122</sup> Sanat, insanın doğada hazır buldukları şeylerden farklı olarak, sadece kendisinin ürettiği eserler hakkında kullanılabilir. Yani sanat, insanın doğada bulmadığı, aksine doğaya kattığı eserlerden bazılarında verilen genel bir addir. Örneğin, bir manzara resmi, bir asker heykeli, bir ev, bir maket gemi, bir cami vb. gibi şeyler, insanın doğada hazır olarak bulmayıp, kendisinin ürettiği şeylerdir. Fakat bunların hepsi sanat eseri değildir, ancak bazıları sanat eseri değerini kazanabilirler.<sup>123</sup>

Çoğunlukla doğadaki maddeleri; beceriyle işe yarar hale getirmek de halk arasında “sanat” olarak adlandırılır; fakat yukarıda da bahsettiğimiz gibi, bu tür çalışmalar “sanat” olarak adlandırılmamalıdır. Bu açıdan bakıldığında, çanak çömlek yapmak, duvar örmek, bez dokumak, ayakkabı yapmak gibi becerileri “sanat” olarak değil, “zanaat” olarak isimlendirmek doğru olur. “Zanaat” kelimesi de Arapçadaki “sani” kelimesinden türemiştir ve iş yapma anlamındadır. Arapların kullandığı “sinaat” kelimesi, Türkçedeki “zanaat” kelimesi haline gelmiştir. Beceri ve el ustalığı

<sup>120</sup> Bediha Şahin, “Atatürk Devrinde Sanat Tarihi Çalışmalarının Gelişimi”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Semih Yalçın, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı, 2009, s.4-5.

<sup>121</sup> Bedia Şahin, **a.g.t.**, s.5.

<sup>122</sup> Ahmet Şişman, **Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul, Yaz Yayınları, 2006, s.9.

<sup>123</sup> A. Kadir Çüçen, **Felsefeye Giriş**, Bursa, Asa Kitabevi, 1999, s.325-326.

ile yapılan işler için bu kelimeyi kullanmak daha doğru olur.<sup>124</sup> Yine benzer bir şekilde halk arasında, ustalıkla yapılan işler için de, “sanat” kelimesi kullanılır: Askerlik sanatı, binicilik sanatı, yürümek sanatı, konuşma sanatı... Ancak bunlar da “sanat” olarak adlandırılmazlar; çünkü burada oluşturulmuş sanatın bir biçimi yoktur. Sadece var olanlar arasında iyi bir düzenleme söz konusudur. Yapılan bu işlerde, sadece üstün bir sonuca ulaşılmıştır. Bu sonuca ulaşmada bireyin bilgi ve yeteneği söz konusudur; fakat bu üstün sonucu, “sanat” olarak nitelemek doğru değildir.<sup>125</sup>

“Sanat” ve “zanaat” arasında fark şu şekilde de ortaya konulabilir: Bir ayakkabıcının veya marangozun yaptığı iş “zanaattır”; fakat ressamın yaptığı “sanattır.” Zira “zanaat”, aynı cinsten ürünü ortaya koymaktır; “sanat” ise özgün bir ürün ortaya koymaktır. Bu nedenle, ayakkabıcı bir zanaatkârken, ressam bir sanatçıdır; ayakkabıcı, belli bir modelden binlerce ayakkabı üretirken, sanatçı kendine özgü ve tekrarı olmayacak bir eser ortaya koymaktadır. Sanat eseri tektir; buna karşılık zanaatkârın yaptığı, birbirinin aynısı olan ürünlerdir.<sup>126</sup> Marksist eleştirmen Walter Benjamin 1936 yılında yayımladığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı” adlı denemesinde “sanat eseri” kavramına açıklık getirmiştir. Walter Benjamin’e göre, “Orijinal sanat yapıtlarının yetke ya da özelliklerinin, yeniden üretilmemelerinden (sahtelerinin yapılması dışında) kaynaklandığını anladım. Bu onlara sihirli bir aura, otantik sanat nesnesini kuşatan karizmatik bir hâle verir: Onlar tek kerelik, biricik, yeri doldurulamaz ve dolayısıyla paha biçilmez şeylerdir.”<sup>127</sup>

Eski çağlarda birçok dilde karşılaşılan “sanat” ile “zanaat” özdeşliği, yakın dönemlerde “güzel sanatlar” kavramının ortaya çıkmasıyla son bulmuştur. Daha net söylemek gerekirse, bir yarar amacı taşıyan nesnelerin üretilmesiyle; kullanılmak için değil de, hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesnelere üretilmesinin, birbirinden ayrılmasıyla “sanat” ile “zanaat” ayrımı da

<sup>124</sup> Ahmet Şişman, **a.g.e.**, s.13.

<sup>125</sup> Ahmet Şişman, **a.g.e.**, s.14.

<sup>126</sup> A. Kadir Çüçen, **a.g.e.**, s.326.

<sup>127</sup> Aydın Şimşek, **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, Ankara, Ümit Yayıncılık, 2000, s.199.

ortadan kalkmıştır.<sup>128</sup> Ancak yine de günlük kullanımda “sanat” ile “zanaat” kavramları karıştırılabilmektedir.

Suut Kemal Yetkin 1938 yılında basılan “Estetik” adlı çalışmasında, sanatları şu şekilde tasnif etmiştir: 1- Güzel Sanatlar, 2-Tatbiki Sanatlar. Güzel sanatlar da kendi içinde üçe ayrılır: 1- Plastik Sanatlar: Mimarlık, heykeltıraşlık, resim. 2- Fonetik Sanatlar: Müzik, edebiyat. 3- Raks, jest sanatı ve sinema. Yetkin’e göre “tatbiki sanatlar” da kendi aralarında beşe ayrılırlar: 1- Mesken ve tefrişe ait sanatlar. 2- Şehirlerin ahenkli bir surette tanzimini hedef ittihaz eden sanatlar. 3- kostüm ve süs sanatları. 4- Kitap sanatları. 5- Nakliyat sanatları.<sup>129</sup> Yetkin’in “tatbiki sanatlar” dediği kategori içinde bizim yukarıda açıklamasını yaptığımız şekilde “sanat” değil de “zanaat” olarak ifade edilmesi gereken başlıklar vardır. Günümüzde de benzer sınıflandırmalar yapılmaktadır. Milli Eğitim Bakanlığı’nın Açıköğretim Lisesi için hazırladığı “Sanat Tarihi” kitabında Sanatlar öncelikle “endüstriyel sanatlar” ve “güzel sanatlar” olarak ikiye ayrılmaktadır. Endüstriyel sanatlar da kendi arasında dokumacılık, kuyumculuk, kunduracılık ve demircilik olarak dörde ayrılmaktadır. Güzel sanatlar ise ritmik sanatlar (tiyatro, pandomim), işitsel sanatlar (şiir, müzik) ve plastik sanatlar (mimari, heykel, kabartma, resim) olmak üzere üçe ayrılmıştır. Bunun yanında da karma sanatlar (sinema, opera, fotoğraf, halk oyunları, dans) vardır.<sup>130</sup> Görüldüğü gibi bu sınıflandırmada da “zanaat” olarak ele alınması gereken dallar “endüstriyel sanatlar” olarak gösterilmektedir.

Sanatlar farklı çalışmalarda farklı başlıklar altında kategorilere ayrılabilir. Şişman, sanat dallarını, kullanılan araçlar yönünden dört ana başlık altında toplamaktadır:<sup>131</sup> 1- Maddeye biçim veren plastik sanatlar: Bu sanatlara resim, heykel, mimari örnek olarak verilebilir. Bir malzemeye emek katılarak ortaya çıkarılan ve o maddenin, bu çalışma sonucunda yeni bir biçim alması nedeniyle “plastik sanatlar” olarak da isimlendirilen sanat dallarıdır. Plastik sanatlar,

<sup>128</sup> Bayram Akdoğan, “Sanat Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak”, s.213-214.; <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/756/9661.pdf> (01-02-2011).

<sup>129</sup> Suut Kemal Yetkin, **Estetik**, İstanbul, Devlet Basımevi, 1938, s.43-49.

<sup>130</sup> “Sanat Tarihinin Girişi”, [http://egitek.meb.gov.tr/aok/aok\\_kitaplar/AolKitaplar/Sanat\\_Tarihi\\_1\\_2/1.pdf](http://egitek.meb.gov.tr/aok/aok_kitaplar/AolKitaplar/Sanat_Tarihi_1_2/1.pdf) (30-04-2011).

<sup>131</sup> Ahmet Şişman, **a.g.e.**, s.15.

sadece görme duyusuna seslendiklerinden “görsel sanatlar” olarak da isimlendirilirler. **2-** Ses ve söze biçim veren fonetik sanatlar: Edebiyat ve müzik, bu sanat dallarına örnektir. Genellikle kulak ile ilgili olduğundan, “işitsel sanatlar” olarak da isimlendirilirler. **3-** İnsan hareketine biçim veren ritmik sanatlar: Bale ve dans gibi sanatlar bu kategoride yer alırlar. Bu sanatlar, insan hareketlerini konu alan, insan hareketlerini biçimlendiren ve bu biçimde ortaya çıkarılan sanatlardır. **4-** Karma Sanatlar: Sinema, opera, fotoğraf gibi sanat dallarıdır. Bu alandaki eserler, birçok sanat dalının birlikte kullanıldığı sanat eserleridir.<sup>132</sup>

Ömer Naci Soykan ise, çok daha ayrıntılı bir sanat sınıflandırması önermektedir. Buna göre, sanatlar öncelikle “algısal sanatlar”, “kavramsal sanatlar” ve “algısal-kavramsal sanatlar” olarak üçe ayrılmaktadır. Algısal sanatlar da kendi arasında “işitsel”, “görsel” (İki boyutlular: hat sanatı, minyatür, resim, fotoğraf, gravür, kabartma, süsleme. Üç boyutlular: hacim sanatı [heykel], mekân sanatı [mimarlık]) ve “işitsel-görsel” (dans, bale) olmak üzere üçe ayrılırlar. Kavramsal sanatlar ise “sözel” (masal, fabl, destan, radyo oyunu) ve “yazılı” (şiir, hikâye, roman, piyes, anı, gezi, mektup) olmak üzere ikiye ayrılırlar. Algısal-kavramsal sanatlar ise “görsel-kavramsal” (Sahne sanatları: mim sanatı. Görünü sanatları: Karikatür, çizgi roman, foto roman.) ve “işitsel-görsel-kavramsal” (Sahne sanatları: Kukla, tiyatro, opera. Görüntü sanatları: Perde sanatları, film [sinema, tv, video, animasyon]) olmak üzere ikiye ayrılırlar.<sup>133</sup>

### 1.2.1. Sanatçı ve Sanat Eseri

“Sanatçı”, güzel sanatlardan biriyle uğraşıp bu yolda eser meydana getiren kişi olarak tarif edilebilir.<sup>134</sup> Sanatçı, ilgi kurduğu nesnelere algılayabilen, tasarımılayabilen ve nesnelere bu yolla tam kavrayabilen özel yetenekli bir insan olarak da tanımlanır.<sup>135</sup> Şişman’a göre, öncelikle sanatçı, sanat eserinin üretimi aşamasında, önceden yaşadığı duygu ve düşünce birikimlerini yeniden kendinde

<sup>132</sup> Ahmet Şişman, **a.g.e.**, s.15.

<sup>133</sup> Ömer Naci Soykan, “Sanatların Bölümlenmesi”, **Felsefe Dünyası**, 2003/1, Sayı:37, s.17.

<sup>134</sup> Bayram Akdoğan, **a.g.m.**, s.225.

<sup>135</sup> Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul, Beta Basım Yayım Dağıtım, 1983, s.13.

canlandırır. Daha sonra, sanatsal üretiminde ifade etmek istediği benzer duyguları, düşünceleri başkaları ile paylaşmak ya da bir biçim olarak tepkisini ifade etmek, kendisinin ifadesinin bilinmesi için ve eserin izleyenlerinin de bu düşünceleri, duyguları hissedebilmesine yönelik olarak bir dizi çalışmaya girer. En sonunda ise, sanatı ve kendince yorumladığı sanatın biçimlerini meydana getirir.<sup>136</sup>

Sanatçının sahip olması gereken birtakım özellikler vardır. Bu özellikleri şu şekilde özetlemek mümkündür: 1- *Düşünebilmek*: Sanatçının en önemli vasıflarından biridir. Sanatçı, ortaya koyacağı yeni ve orijinal eserin nasıl olması gerektiğini ve bunun, topluma ne fayda sağlayacağını düşünür. Sanatçı, sanat ve toplumu için kendisini feda eden insandır. 2- *Gerçekleri görebilmek*: Sanatçının ikinci özelliği de hakikatleri görebilecek basirete ve sağduyuya sahip olabilmesidir. Hak ve hakikati gözetmeyen, doğruları göremeyen, sanatında ve yaşamında gerçeği idrakten aciz olan kişilerin sanatçı olması mümkün değildir. 3- *Toplumunu anlayabilmek*: Sanatçı, içinde bulunduğu toplumu veya temsil ettiği milleti çok iyi anlayan ve tanıyan insandır. Sanatçılar, içinde yaşadığı toplumun psikolojik ve sosyolojik özelliklerini iyi bilen insanlardır.<sup>137</sup>

“Sanat eseri” insan ürünü olan bir nesne veya olgudur; çünkü sanat, doğaya ve doğal olana karşıt bir kavramdır. Sanat eseri, yalnızca insana yani sanatçıya bağlı olarak meydana getirilen bir eserdir. Sanat eserine “estetik nesne” adı verilir. Yaratıcı insan olduğu sürece yapılan esere “sanat” denilmektedir. Kısacası “sanat eseri”, insanın tasarımıyla üretilendir ve sanatçının bir sefere mahsus ürettiği bir eser olması nedeniyle de seri üretim yapılan bir vazodan veya biblodan farklıdır.<sup>138</sup> Doğada kendiliğinden oluşmuş ya da oluşan, haz alma ve hoş gitmeyi sağlayan “güzel şeyler”, “sanat eseri” değildir. Güneşin batışında doğanın oluşturduğu olağanüstü görüntüler, insanın dışındaki varlıkların oluşturduğu arı peteği, örümcek ağı, sarkıt ve dikitler gibi şeyler, güzel olsalar da sanat eseri değildir. “Sanat eseri”, mutlaka

<sup>136</sup> Ahmet Şişman, **a.g.e.**, s.9-10.

<sup>137</sup> Bayram Akdoğan, **a.g.m.**, s.226.

<sup>138</sup> A. Kadir Çüçen, **a.g.e.**, s.332.

insanın iradeli bir çalışması, duyuş ve duygu yükleri yanında, maddeye insan emeğinin katılımı ile gerçekleşir.<sup>139</sup>

Sanat, “İnsanların gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak şekilde ifade etmesidir.” şeklinde de tanımlanabilir. Bu tanıma göre, bir yapıtın “sanat eseri” olabilmesi için, “insan elinin emeği olması”, “güzel olması” ve “orijinal olması” gibi şartları yerine getirmesi gerekmektedir. İnsan eliyle yapılmış olan; ama insanda hayranlık uyandırmayan basit ürünler sanat eseri sayılamazlar. Sıradan olan, herkesin yapabileceği işler sanat eseri sayılmayacağı gibi, bunları ortaya koyanlar da sanatçı olarak kabul edilemezler.<sup>140</sup> Akdoğan’a göre, yeni bir mesaj getirmeyen ve öncekileri taklit veya tekrardan ibaret olan bir çalışmaya da sanat eseri denilemez. Gerçek sanat eseri, sanatçıdan doğar. Bir süre sonra eser, sanatçıdan ayrılır; kendi başına bir hayat sürmeye başlar; bağımsız bir konu, bir kişilik haline gelir. Sanat eseri, manevi dünyada gelişigüzel ortaya çıkan tesadüfî bir üretim değildir, aksine bilinçli bir üretimdir. Sanat eseri, her zaman tek, eşsiz ve benzersizdir; kopya edilebilir ama asla tekrarlanamaz.<sup>141</sup>

Bir eserin ya da işin “sanat” eseri olabilmesi için bazı özellikleri taşıması gerekir. Şişman, bu özellikleri şu şekilde sıralamıştır: a. Sanat eseri sezgilere, hayal gücüne dayanan insanın sistemli ve iradeli çalışmasının sonucudur. b. Sanat eserinde mutlaka insan duyguları ile algılanabilen bir biçim vardır. c. Sanat eseri rastlantısal olarak oluşmamıştır. d. Sanat eserleri tektir. e. Sanat eserleri kalıcıdır. f. Sanat eseri, var olan şeyler arasında gerçekleştirilen bir düzenleme değildir.<sup>142</sup>

### 1.2.2. Sanat - Toplum İlişkisi

“Sanat” ile “devlet” arasındaki ilişkiler ve sanatın toplumsal işlevi konularında geçmişten beri birçok düşünür fikir beyan etmiştir. Bu düşünürlerden günümüze ulaşan metinlere baktığımızda, önceliği Çinli filozof Konfüçyüs (MÖ

<sup>139</sup> Ahmet Şişman, **a.g.e.**, s.13.

<sup>140</sup> Bayram Akdoğan, **a.g.m.**, s.214.

<sup>141</sup> Bayram Akdoğan, **a.g.m.**, s.215.

<sup>142</sup> Ahmet Şişman, **a.g.e.**, s.14.



551-MÖ 479)'e tanımak doğru olacaktır. Konfüçyüs'e göre, duyguları arıtıp uyumlu kılmak, sanatın, topluma karşı birincil sorumluluklarından<sup>143</sup> Bu konuda ayrıntılı bir biçimde görüş beyan eden ikinci düşünürün ise Yunan Filozof Platon (MÖ 427-MÖ 347) olduğu görülür.<sup>144</sup> Platon'a göre ise sanat, eğer insanı idealar dünyasından uzaklaştırıyorsa iyi sanat değildir ve böyle sanat yapanlar sanatçı sayılamazlar, toplumdan afroz edilmelidirler. Oysa Platon'un öğrencisi Aristoteles, sanatı sosyal yaşam açısından yararlı bulmakta ve olandan çok olabildiği sürece de sanatın insanları hem daha donanımlı, hem daha bilge, hem de daha mutlu edeceğini iddia etmektedir.<sup>145</sup>

Konfüçyüs ve Platon'dan sonraki dönemlerde de fikir adamlarının konuya ilgisi devam etmiştir. Örneğin, ilk İslam filozoflarından Kindî (801?-866?), müzik hakkında dört kitap yazmıştır.<sup>146</sup> Ünlü Türk filozofu Farabi (870-950) de müzik hakkında eser veren filozoflardandır. Farabi'nin müzik hakkındaki kitapları şunlardır: "Kitâb fi el-Mûsiki" (Musiki Hakkında), "Kitâb el-Mûsiki el-Kebir" (Büyük Mûsiki Kitabı), "Kitâb el-Medhal fi el-Mûsiki" (Musikiye Giriş), "Kitâb Ustukisât 'İlm el-Musiki" (Musiki İlminin İlkeleri)<sup>147</sup> Farabi "İhsâu'l Ulûm" (İlimlerin Sayımı) adlı eserini aynı zamanda ilimlerin sınıflandırması da olan beş ana bölüme ayırmıştır: 1. Dil ilmi ile bölümleri hakkında, 2. Mantık ilmi ile bölümleri hakkında, 3. Talim ilimleri (sayı, hendese, menazır, yıldızlar, musiki, ağırlık [eşkâl] ilimleri ile tedbir [hiyel] ilimleri) hakkında, 4. Tabiat ilimleri, ilahiyat ilmi ve bölümleri hakkında, 5. Medeni ilim ve bölümleri; fıkıh ve kalam ilimleri hakkında.<sup>148</sup> Görüldüğü gibi bu tasnifte müzik "Talim İlimleri" başlığı altında sayı ve hendese ile yan yana zikredilmiştir.

<sup>143</sup> Billur Ülger, "Konfüçyüsçülüğün Sanata Bakış Açısı ve Bir Kültür Üretimi Olarak Popüler Müzik: Konfüçyüs'ün Mesajı Kırmızıgül İle Somutlaşıyor", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2002-2003, s.4.

<sup>144</sup> Ömer Naci Soykan, "Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi", *Felsefe Dünyası*, No:1, 1991, s.31.

<sup>145</sup> Sıtkı M. Erinç, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ankara, Ütopya Yayınları, 2009, s.15.

<sup>146</sup> Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005, s.17.

<sup>147</sup> Hüseyin Gazi Topdemir, *Fârâbî*, İstanbul, Say Yayınları, 2.bs, 2010, s.20.

<sup>148</sup> Farabi, *İhsâu'l Ulûm (İlimlerin Sayımı)*, Çev. Ahmet Ateş, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1989. Aktaran: Farabi, "İlimlerin Sayımı", *Farabi*, Haz. Hüseyin Gazi Topdemir, Çev. Ahmet Ateş, İstanbul, Say Yayınları, 2.bs, 2010, s.257. Farabi'nin müstakil eseri burada derleme bir çalışmanın içerisinde yer almıştır.

Müzik konusunda eser veren diğer önemli İslam felsefecisi de İbni Sina (980-1037)'dir. "Musiki Üzerine" (İlm el-Mûsikî) adlı eserinin birinci faslının başlangıcında kullandığı "...bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir."<sup>149</sup> ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, İbni Sina, müziği matematiğin dört temel alt dalından biri olarak görmüş ve bu alanda bazıları günümüze kadar ulaşamayan çok sayıda eser vermiştir. "en-Necât" ve "Dânişnâme-i Alâ" gibi ansiklopedik nitelikli eserlerinde müzikle ilgili görüşleri yer almaktaysa da bu konudaki en geniş açıklamaları "eş-Şifâ" adlı kitabının "Cevâmiu İlmî'l-Mûsika" adlı bölümündedir.<sup>150</sup> Farabi ve İbni Sina, müziğe, matematiğin bir alt dalı ya da ona denk bir ilim dalı olarak yaklaşmışlar ve onun sosyoloji ya da politikayla ilişkisinden ziyade bir ilim dalı olarak niteliğini ön plana çıkaran çalışmalar yapmışlardır.

İslam dünyasında müzik konusunda yazılan önemli metinlerden bazılarında da İhvân-ı Safâ risalelerinde rastlanır. Bir grup düşünürün ortak adı olan ve "arınmış kardeşler" ya da "gönlü temiz kardeşler" anlamına gelen "İhvân-ı Safâ"ya mensup felsefeciler, yaklaşık 900'lü yılların sonu 1000'li yılların başında ortaya çıkmışlardır.<sup>151</sup> İhvân-ı Safâ felsefecileri de müziği riyazî (matematik) bilimlerin dört alt başlığından biri olarak kabul etmişlerdir.<sup>152</sup> Müziğin insan psikolojisi üzerinde oldukça etkili olduğunun birçok yerde ifade edildiği İhvân-ı Safâ risalelerinde, "...sanatkârların sanatlarında ortaya koydukları heyûlâların tesirlerinin farklılığı gibi mûsikî sanatının da dinleyenlerin kişilikleri üzerinde çeşitli tesirleri vardır." denildikten sonra buna delil olarak müziğin, düğünlerde, davetlerde sevinç ve mutluluk amacıyla; bazen matemlerde, bazen mabedlerde ve bayramlarda, bazen ise evlerde, caddelerde, çarşıda, pazarda, rahatken, yorgunken ve "sultanların

<sup>149</sup> İbn Sina, **Musiki Üzerine (İlm el-Mûsikî)**, Çev. Ahmet Hakkı Turabi, İstanbul, 2004. Aktaran: İbni Sina, "Musiki Üzerine" (İlm el-Mûsikî), **İbn Sînâ**, Haz. Hüseyin Gazi Topdemir, Çev. Ahmet Hakkı Turabi, İstanbul, Say Yayınları, 2009, s.615. İbn Sina'nın müstakil eseri burada derleme bir çalışmanın içerisinde yer almıştır.

<sup>150</sup> Ömer Mahir Alper, **İbn Sînâ**, İstanbul, İSAM Yayınları, 2010, s.125.

<sup>151</sup> Burhan Sönmez'in Giriş yazısı: **İhvân-ı Safâ Risâleleri**, Cilt:I, Çev. Ali Durusoy, Bayram Ali Çetinkaya, İsmail Çalışkan, Ahmet Hakkı Turabi, Ali Avcu, Enver Uysal, Ömer Bozkurt, Elmin Aliyev, Ed. Abdullah Kahraman, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s.7

<sup>152</sup> **İhvân-ı Safâ Risâleleri**, Cilt:I, s.181.

meclislerinde kullanılmasını” göstermişlerdir.<sup>153</sup> Risalelerin ilerleyen bölümünde bir sultanın davetinde bir araya gelen filozof ve bilge kişiler, orada bulunan müzisyen, sanatını icra etmeye başlayınca, konu hakkındaki görüşlerini ifade ederler. Buradaki filozoflardan biri, “Müzik dinlerken –müziğin- sizi hayvani nefsin arzularına sevk etmesinden sakınınız! Zira sizi doğru yoldan saptırır ve sizi yüce nefsin yakarışından alıkoyar.” derken; bir başkası ise müzisyene dönerek “Kişiyi hilm, iyilik, cesaret, adalet ve cömertlik gibi yüce güçlerine doğru sevk; insanı kendi haline bırak, hayvani arzuları canlandırma!” diyerek müzisyenin ahlaki bir tavır alması gerektiğini belirtmiştir. Burada bulunan diğer bir filozof da, “Eğer müzisyen sanatında ustaysa kişiyi faziletlere sevk eder, rezilliklere değil!”<sup>154</sup> diyerek yine müziğe ahlaki bir misyon yüklemişlerdir. Bu yaklaşım ancak erdemli sözler söyleyerek toplumu ahlaki davranışa yönlendiren şairi makbul sayan Platon’un şaire ve şiire yaklaşımıyla paralellik arz etmektedir.

İbni Sina’dan yaklaşık üç yüz yıl sonra yaşayan İbni Haldun (1332-1406) ise sanata, toplum sanat ilişkisi bağlamında yaklaşmakta “Mukaddime” adlı ünlü eserinde ancak zaruri ihtiyaçlarını karşılayan bir toplumdan güzel sanatlar alanında bir üretim beklememiz gerektiğini dile getirmektedir.<sup>155</sup> “Mukaddime” adlı eserinde kullandığı bedevî ve medenî kavramları üzerinden konuya yaklaşan İbni Haldun’a göre, kültür, medeniyet ve sanatlar, toplumların bedevi ya da medeni olmalarına göre şekilleneceklerdir.<sup>156</sup>

Sanat toplum ilişkileri konusunda yakın dönemlerde fikir beyan eden İsviçreli Yazar Mademe de Stael (1766-1817), 1800 yılında yayınlanan “De la Litterature consideree dans ses rapports avec les institutions sociales” adlı eserinde, bir toplumun edebiyatının, yaratıldığı dönemde geçerli olan politik inançlarla uyum içinde olduğunu iddia eder. Ona göre, örneğin, Fransız politikasında yükselen cumhuriyetçi ruh, edebiyatta kentli ve köylü figürlerin komedilerinden daha çok trajedi gibi ciddi eserlerde işlenerek yansıtılacaktır. Edebiyat, özellikle hürriyet ve

<sup>153</sup> İhvân-ı Safâ Risâleleri, Cilt:I, s.132.

<sup>154</sup> İhvân-ı Safâ Risâleleri, Cilt:I, s.156-157.

<sup>155</sup> İbn-i Haldun, a.g.e., s.593.

<sup>156</sup> Selçuk Mülayim, İslam Sanatı, İstanbul, İSAM Yayınları, 2010, s.60.

adalet amacına yönelik eylemleri gösteren, sosyal düzen içindeki önemli değişikliklerin bir yansımasıdır.<sup>157</sup>

Rus edebiyatının önemli ismi Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910)'a göre “Sanat, yaşadığı bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen birinin bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle başlar.”<sup>158</sup> Tolstoy, “sanatın, insanlığın mutluluğa doğru ilerlemesi için kaçınılmaz bir eylem olduğunu” savunmaktadır. Ona göre, estetiğin tek ölçütü güzellik olamaz. Sanat bir iletişim aracı olmalı, insan yaşamının gelişmesi için var edilmelidir. Tolstoy’un “yararcı-toplumcu” estetik anlayışı, güzelin anlamını kavrayamamaya dayanan, yanlıgılı bir tutum olmakla itham edilse de, sanatı bir haz olarak değil, insanlar arası karşıtlığı önleyen bir birlik aracı olarak görmesi, sanat toplum ilişkisi bakımından önem arz eder.<sup>159</sup>

Karl Marks (1818-1883), sanat toplum ilişkisini ekonomik temelli olarak açıklama eğilimindedir. Marks’a göre sanat, entelektüel işlemlerle karakterize olur ve zihinsel sistemin bir kısmı ve ideolojinin bir yönü olarak düşünölmelidir. Böylelikle de, “sanat eserleri”, diğer maddi nesnelere farklılaşırlar. Sanat eserinin bu özelliğine rağmen Marks yine de, sanat eserlerinin de diğer maddi nesnelere gibi egemen üretim şekli tarafından belirlendiğini ifade eder. Marks'a göre, tüm sosyal değişmeyi temellendiren esas kanun, üretim biçimindeki değişmeler olduğuna göre, sanat da, toplumsal hareketliliğin ekonomik kanununa bağlı olarak var olur. Ekonominin, sınıf çatışmasının da anahtarı olduğunu düşönen Marks, sanat tercihlerinin de sınıf pozisyonuna ve o sınıfın dünya görüşüne göre farklılaşacağı düşöncesindedir. Marks’a göre, “sanatsal zevk”, sanatçıları destekleyen tabakanın, pazarı oluşturan sanat ürünleri alıcısının karakteri ve kompozisyonuna göre değişir.

---

<sup>157</sup> Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:X, Sayı:1, Temmuz 1993, s.252-253.

<sup>158</sup> Lev Nikolayevich Tolstoy, **Sanat Nedir?**, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s.49.

<sup>159</sup> Billur Ülger, **a.g.m.**, s.22.

Açıkçası, sanatçının sınıf pozisyonu ile kullandığı temalar, semboller ve tercihler arasında bir koşutluk söz konusudur.<sup>160</sup>

Ernest Grosse ise, 1893'te yayınladığı “The beginnings of Art” adlı eserinde erken dönem sanatını inceleyerek, sanat ve ekonomi arasındaki ilişkiye vurgu yapmış ve sanatın bir toplumun ekonomik örgütlenmesinin evrelerini yansıttığını iddia etmiştir. Grosse'ye göre, “İnsanın ve hayvanın canlı mahluk gibi yapılan tasvirleri, yaşam savaşının zorunlu olarak mükemmelliğe doğru geliştirdiği insanın kendisine ait yeteneklerin estetik sonuçlarıdır.”<sup>161</sup> Rus asıllı Amerikalı sosyolog Pitirim Sorokin (1889-1968) ise, “müzik ya da genel olarak güzel sanatlar ... anlam sistemleri ya da ‘ideolojileri’ olmadan düpedüz varolamazlardı.”<sup>162</sup> demektedir. Ona göre, her sanat çeşidi, içinde bulunduğu kültür tipinin zihniyetinin bir ürünü ya da onun bir yansımasıdır. “Düşünsel”, “duyumcul” ve “ölkücü” kültür üst sistemleri, kendilerine özgü sanatsal temalarla bütünleşirler ve sanatsal eserlerde ifadelerini bulurlar. Dolayısıyla Sorokin'e göre sanat, yaratıldığı döneme damgasını vuran kültürel zihniyetin estetik olarak cisimlenmesidir.<sup>163</sup>

Macar sanat tarihçisi Frederick Antal (1887-1954) da, sanat eserlerindeki biçim ve içerik farklılaşmasının, dönemin sanatları himaye eden farklı sosyal gruplarının taleplerini yansıttığını ileri sürerek benzer bir yaklaşım sergiler. Antal, 1947'de yayınladığı “Florentine Painting and its Social Background” adlı çalışmasında, belirli bir dönemde aynı ülkede birbirinden oldukça farklı stillerin nasıl meydana çıktığını sorgular. Antal, bu dönemlerde sanatçıların modern anlamda hür olmadıklarını, genellikle sanatçıların zanaatkâr olarak düşünüldüğünü ve onların büyük oranda patronlar tarafından himaye edildiklerini belirtir. Sanatçıların, çoğunlukla bedel karşılığında, sipariş üzerine ve genellikle de kolektif olarak kendilerine verilen konu üzerine çalıştıklarını ifade eder. Kısacası Antal, sanat

<sup>160</sup> Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, s.249-250.

<sup>161</sup> Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, s.253.

<sup>162</sup> Pitirim A. Sorokin, **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, Çev. Mete Tunçay, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972, s.172.

<sup>163</sup> Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, s.253.

stilllerinin, sanatları himaye eden farklı sosyal grupların ihtiyaçlarını ve taleplerini yansıttığını düşünmektedir.<sup>164</sup>

1951 yılında yayımlanan “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı kitabın yazarı Arnold Hauser, bu eserinde, topladığı geniş sanat tarihi malzemesinin sosyal temellerini bu bağlamda açıklar. Hauser’e göre, her sanat eserin biçim ve stili, bir sınıfın diğer sınıflarla olan mücadelesi sonucunda belirlenir. Örneğin, Klasisizm, egemen elit sınıfının kendi sosyal ve ekonomik pozisyonunu sağlamlaştırma çabaları sonucu olarak gelişmiştir. 18. yüzyılda Fransa ve İngiltere’de yeni gelişen orta sınıf sanatı ise, bu ulusların içinde oluşan toplumsal değişimler sonucu doğmuştur. Hauser, bu yüzyılın ikinci yarısında devrim sayılan bir değişim olduğunu ve modern bir orta sınıfın ortaya çıktığını söyler. Ona göre, bu yeni sınıf, bireyciliğe olan tutkusuyla saray sanatının çökmesini -Barok ve Rokoko- ve sonra da Burjuva sanatının doğmasını sağlamıştır.<sup>165</sup> Hauser’e göre, orta sınıf, Batı Avrupa’da liderliği ele geçirmemiş olsaydı, 18. yüzyılın soylu çevreleri, eski estetik anlayışlarından kolaylıkla vazgeçmezlerdi.<sup>166</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Sanat cemiyetin ifadesidir; büyük mânasında onu uzaktan veya yakından daima takip eder, fakat her zaman aynı kıymetleri aksettirmedeği gibi, aynı sarahatle de konuşmaz.”<sup>167</sup> diyerek sanat ile toplum arasında bağ olduğunu, ancak toplumda gerçekleşen her şeyin aynı açıklıkla sanatta ifadesini bulamayabileceğini ifade etmektedir. Frankfurt Okulu’nun en önemli düşünürlerinden Teodor W. Adorno (1903-1969), sanat tanımında Konfüçyüs ve Tolstoy’a daha yakındır. Ona göre, “sanat”, toplumsal gerçekliği açıklayan, onu yansıtan bir eylem değil, aksine toplumsal gerçeklik için örnek teşkil eden bir rehberdir. Sanatın toplumsal gerçekliğin dışında bulunmasının nedeni onun bir “görünüş” olmasıdır. Adorno’ya göre, bir gerçeklik olarak toplum, içinde çarpıklıkları, çatışmaları, yanlışlıkları barındırır; oysa “sanat, insanlığın bugünkü

<sup>164</sup> Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, s.254.

<sup>165</sup> Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, s.250.

<sup>166</sup> Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, 2.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s.61.

<sup>167</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 19.bs., 2012, s.91.

toplumun ötesindeki “diğer” toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Sanat, Stendhal’in söylemiyle, “Bir mutluluk vaadi”ni içinde barındırdığı için sanattır.<sup>168</sup>

Sanat, sanatçı, sanat eseri gibi kavramların tanımlanması ve algılanmasında, bunların toplumla olan ilişkileri belirleyici olur. Belli bir toplumun üyesi olarak bireylerin benimsediği etik kurallar, dini inançlar, aile düzenleri, sosyo ekonomik ve sosyo kültürel durumlar, devlet yapısı vb. sosyal yaptırımlar, sosyal değerler, “sanat” kavramının sınırlarının çizilmesinde ve bir ürünün sanat diye tanımlanmasında rol oynar.<sup>169</sup> Zira sanatçı, içinde yetiştiği toplumsal değerlere, toplumsal yaptırımlara göre yetişir ve sanatçı olur. Toplumun etkisi nedeniyle bazı konular, onun için sanat alanı dışındadır ve bu konular ele alındığında ortaya çıkan ürün, sanat eseri olarak kabul edilmez. Bu sebeple sanatçı bazen böyle bir konuyu, resmetmeyi, yontmayı ya da yazmayı aklının köşesinden bile geçirmez. Yani bazen “sosyal tabular”, bir sanatçı için, düşünmenin, düşünebilmenin bile ket vurucusudur.<sup>170</sup>

David Walsh, “Bireysel sanatçılar kuşkusuz aynı zamanda belirli bir zamana ve ülkeye ve özel bir toplumsal-tarihsel karaktere de sahiptir. Hiç kimse bütünüyle kendisinden çıkmamıştır.” diyerek sanatçının eserini üretirken toplumdan etkilendiğini ifade etmektedir. Ancak Walsh bu cümlelerin hemen sonrasındaki “Bir sanatçı ne kadar büyükse, kavrayışı da o kadar daha derindir ve sanat eseri sınıfsal önyargılar tarafından daha az lekelenmiştir. Bu, bireysel deha ya da iradenin tek sonucu değildir; belli tarihsel koşullar sanatçıya daha geniş bir vizyona, diğerlerinden daha geniş bir bakış açısına sahip olma imkanı tanır.”<sup>171</sup> ifadeleriyle sanatçıya toplumsal, sınıfsal önyargılardan kendini uzaklaştırdığı sürece daha fazla değer atfetmektedir.

---

<sup>168</sup> Billur Ülger, **a.g.m.**, s.22.

<sup>169</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.16.

<sup>170</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.17.

<sup>171</sup> David Walsh, “Sanat ve Sosyalizm: Gerçek Öncüller”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.18.

### 1.3. İKTİDAR - SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE YAKLAŞIMLAR

Sanatın toplum ve birey üzerindeki etkisi ve nitelikli sanat eserlerine sahip olmanın iktidar sahiplerine sağladığı itibar iktidarın sanata olan ilgisini artırmış; sanatçılar ise toplumsal duyarlılıkları ve özellikle eski dönemlerde daha fazla ihtiyaç duydukları himaye gereksinimleri nedeniyle iktidar sahiplerine yaklaştırmışlardır. Zamanımıza ulaşan yazılı belgelere bakılırsa, sanat-toplum ilişkisinde olduğu gibi, sanat-iktidar ilişkisi konusunda da ilk görüş beyan eden düşünürler Çinli Filozof Konfüçyüs ve Yunan Filozof Platon'dur. Konfüçyüs'ün üzerinde durduğu sanat özellikle müziktir. Konfüçyüs'ün öğrencileriyle yaptıkları konuşmaları içeren "Konuşmalar" adlı eserde, Yen Yüan adlı bir öğrencinin kendisine sorduğu "bir memleketin nasıl yönetilmesi gerektiği" yönündeki soruya Konfüçyüs, sanatı da katarak şöyle cevap vermiştir: "Hsia sülalesinin yolundan git. Yin sülalesinin devlet arabasına bin. Chou hanedanının tören şapkasını giy. Shao'nun (Shun'un) danslı müziğini çal. Chan'ın müzik ve şarkılarını bırak, iki yüzlü insanlardan uzaklaş. Chang'ların şarkıları kanunlara aykırıdır. İki yüzlü insanlar tehlikelidir."<sup>172</sup> Konfüçyüs, soruya verdiği cevapta da görüldüğü gibi, sanatsal üretimle iktidar ve ahlak arasında bir ilişki kurmaktadır. İktidar ve sanat arasındaki ilişkiye dair müracaat edilen diğer bir düşünür de Yunan Filozof Platon'dur. Platon'un "Devlet" adlı eserinde yer verdiği şekliyle "devlet", toplum için bir eğitim kurumudur. Devletin verdiği bu eğitimin amacı, insanları duyuşal yaşayıştan duyularüstü bir yaşayışa yükseltmek ve bu dünyadaki hayatlarında ilahi yaşama hazırlamaktır. Dolayısıyla onun "Devlet"inde göz önünde bulundurulmuş, tamamıyla ahlaki bir idealdir. Bu "Devlet", insanın bütün hayatını kavrayacaktır. Bu sebeple, yalnız bilim ve eğitimi değil, "sanatı" da devlet şekillendirecektir.<sup>173</sup>

Platon'un iktidar-sanat ilişkisine dair düşüncelerine geçmeden önce onun sanatçı hakkındaki fikirlerine değinmekte fayda vardır. Platon'a göre sanatçı, nesnelerin görünüşünden başka bir şeyi yansıtamaz. Eğer sanatçı, gerçekten bir

<sup>172</sup> Konfüçyüs, **Konuşmalar**, Ankara, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997, s.104. Bölüm XV, Paragraf X. Konfüçyüs'ün burada uzaklaşılmasını önerdiği müzik ve şarkılardan sonra iki yüzlülüğe vurgu yapması, kötü müzik ve şarkılar ile iki yüzlülük arasında kurduğu ilişkiyi göstermektedir.

<sup>173</sup> Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 9.bs., 1998, s.63.



marangoz gibi nesnelere meydana getirebilecek konumda olsaydı, kabul görebilirdi; fakat sanatçı, duyuların aldatıcı ve geçici dünyasının bir taklitçisi olarak insanları realiteden uzaklaştırdığı için, Platon tarafından ideal devletin dışında tutulmuştur.<sup>174</sup> Platon, “Devlet” adlı eserinde “Bir ressam düşün ki, benzetmek istediği şeye hiç de benzemeyen resimler yapıyor, işte bunlar da sözle Tanrıları ve kahramanları olduklarından başka türlü gösteriyorlar.”<sup>175</sup> sözleriyle, şairlerin realiteden uzaklaştıklarını ifade etmektedir.

Platon’un “Devlet”inde hiçbir şey rastlantıya bırakılamaz; her şey, “bütün”ün mutluluğu için birbirine örülmüştür. Toplumunu oluşturan tüm öğeler, tek tek ele alınıp gereken yerlerine konulacaktır. Platon, işe “Devlet”in bekçilerinden başlar. İlk iş, “devletin bekçileri”nin yetiştirilmesidir: “Şimdi bu yetiştirme nasıl olacak? ... Bu yolsa, beden için idman, ruh için müziktir.” Burada Platon, “Müzik dediğimiz eğitime, söz sanatları da giriyor mu?” sorusuna muhatap olur ve “Giriyor tabii.” cevabını verir. Sonra da, “...her aklına gelenin uydurduğu masalları çocukların dinlemesi doğru mudur?” sorusu gelir. Buna cevaben de , “Hayır.” cevabını verir ve şöyle devam eder: “O zaman ilk işimiz masalcıları kollamak olacak. Masalları güzelse bırakacağız söylesinler, kötü ise yasak edeceğiz.” Karşılıklı konuşmalarda da görüldüğü gibi Platon, sanatçının karşısına yasakla çıkar; fakat bu yasak, estetik değil, etik kaygılardan kaynaklanıyor. Yani masalların yasak edilmesi, güzel olmadıklarından değil, ahlâka aykırı oluşlarından.<sup>176</sup>

Platon, “Devlet”te şairler ve masalcılarla ilgili olarak şu ifadeleri kullanıyor: “...şairler, yazarlar, insanlar üstüne de doğru dürüst konuşmuyorlar. Masallarında eğri insanların mutlu, doğruların mutsuz olduğunu görüyoruz. Eğriliğini gizlemesini bilen türlü nimetlere kavuşuyor; doğru insansa, başkalarına yararlı, kendine zararlı oluyor. Bu çeşit sözleri de söyletemeyiz şairlere; bunun tam tersini gösteren masallar

<sup>174</sup> Ufuk Alkan, “Platon ve Aristoteles’te Sanat”, **Yağmur Dergisi**, Sayı:10, Ocak-Şubat-Mart, [http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu\\_goster.php?konu\\_id=262&yagmur=bolum2&kat=12&sid=10](http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu_goster.php?konu_id=262&yagmur=bolum2&kat=12&sid=10) (02-01-2011).

<sup>175</sup> Platon (Eflatun), **Devlet**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 4.bs., 2002, No:377e, s.65.

<sup>176</sup> Ömer Naci Soykan, “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi”, s.32.

anlatmalarını istemeliyiz değil mi?”<sup>177</sup> “Devlet”ten alıntıladığımız pasajdaki ifadelerden yola çıkarak diyebiliriz ki, Platon’a göre, masalcıların neyi söyleyip, neyi söylemeyeceğine devlet yöneticileri karar verecektir. Bu masalcılar, tanrılar üstüne kötü şeyler anlatmamalı, tanrılar hep iyi ve güçlü göstermelidirler. Bunun yanında, şairlerin, yalnızca tanrılara ilişkin konuşmaları değil, aynı zamanda insanlara ilişkin sözleri de denetlenmelidir.<sup>178</sup>

Peki, Platon’un “Devlet”inde izin verilen anlatım tarzı hangisidir? Bunun cevabı şöyle verilebilir: Gerek taklide, gerekse yalın anlatıma izin verilebilir, fakat bir koşulla: Yalnızca iyi olan hareketler anlatılacak. Şairler kötü eylemleri değil, iyilikleri yüceltmelidir. Platon sanatçıya ahlaki bir misyon yüklemekte, şiirleri ne denli ilgi çekici ve ne denli güzel olursa olsun bir şair, bu kurallara uymazsa, Platon o şairi toplumun iyiliği adına ideal “Devlet”inden uzaklaştırmaktadır.<sup>179</sup> Platon, “Devlet”te kabul edilebilir sanat ve sanatçının sınırlarını şu şekilde çizer: “Öyleyse, her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklid etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyumaz şairin önünde saygı ile eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak. Böylece başına kokular sürer, çelenkler takar, onu başka bir ülkeye yollarız. Bize daha ağırbaşlı bir şair gerek, deriz. O kadar hoş olmasın zararı yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri.”<sup>180</sup> Yani şairin ideal “Devlet”te kendine yer bulmasının tek yolu eserlerinin erdemleri yüceltmesidir.

Diğer birçok olgu gibi sanatın ve sanatçının toplumdaki yerinin kesin çizgilerle saptandığı Platon’un “Devlet”inde, sanatsal faaliyetler, sıkı bir denetim altındadır. Bu koşullar altında sanatçının özgürlüğünden söz edilemez. Zaten Platon için önemli olan devlet düzeninin korunmasıdır.<sup>181</sup> Uygun görülmeyen sanat

<sup>177</sup> Platon (Eflatun), **a.g.e.**, s.76.

<sup>178</sup> Ömer Naci Soykan, “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi”, s.32.

<sup>179</sup> Ömer Naci Soykan, “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi”, s.33.

<sup>180</sup> Platon (Eflatun), **a.g.e.**, s.81.

<sup>181</sup> Ömer Naci Soykan, “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi”, s.35.

eserlerine yönelik bu yasaklama, tarihte görülen ilk sansür yaklaşımı olarak nitelenmiş ve Orta Çağ'da kilisenin yaptığı sansürün ilham kaynağı olarak görülmüştür.<sup>182</sup> Platon'dan itibaren gündeme gelen sanat eserlerine yönelik sansür, sonraki dönemlerde siyasal bir tutum, idari bir yöntem olarak uygulanmıştır. Sansür, sanat eseri olarak kabul edilen bir eserin, siyasi ya da idari bir gerekçeyle, sanat eseri sıfatının kullanılmasının yasaklanması olarak tanımlanmıştır.<sup>183</sup> Siyaset kurumu, bazı dönemler sanat eserlerini olumsuz bulup sansüre tabi tuttuğu gibi, bazen de özellikle az gelişmiş toplumlarda, sanatı kendi politikalarının bir aracı olarak görmüş ve buna dayanarak sanata yönelik baskıcı, hatta diktacı bir yöntem uygulamıştır. Gelişmiş toplumlarda ise iktidarların, sanata yaklaşımları nispeten daha demokratikleşmiş, daha liberalleşmiş ve bu iktidarlar, sanatı, sosyal yapının gerçek bir yönlendiricisi olarak kabul etmişlerdir.<sup>184</sup>

Platon'un "Devlet" adlı ütopyasından sonra yazılan ütopyalarda sanata böyle büyük bir yer verilmez. Önemli ütopyalardan Campanella'nın "Güneş Ülkesi"nde ve Thomas More'un "Utopia"sında sanata ayrılan yer, Platon'un ayırdığı yere göre sınırlıdır. Yine de Campanella'nın "Güneş Ülkesi"nde, sanat, öncelikle bir araç olarak görülür ve zanaat-sanat ayrımı pek yapılmaz.<sup>185</sup> "Güneş Ülkesi"nde, çocuklar çeşitli zanaatları öğrensinler diye, gruplar halinde aşçı, marangoz, kunduracı, demirci ve resim atölyelerine götürülür. Buralarda çocukların hangi zanaata eğilimleri olduğu, hangi zanaatı yapmaktan hoşlandıkları öğrenilir.<sup>186</sup>

Campanella'nın "Güneş Ülkesi"nde en büyük yönetici "Hoh"un üç yardımcısı vardır. Bunlar "Güç", "Akıl" ve "Sevgi"dir. Yönetici Hoh, bu üç yardımcısıyla ülkeyi yönetir. Müzikçi, ozan, söz ustası, ressam, heykeltıraş, "Akıl"ın yönetimi altındadır. Mimarlık, askeri işlerden sorumlu "Güç"ün yönetimine verilmiştir. Bunu yanında, Platon'un "Devlet"indeki kadar olmasa da "Güneş

<sup>182</sup> Ecevit Karaca, "Platon Sanatı Neden İdeal Devlet Açısından Yorumlamıştır", **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**, Ocak 2009, Sayı:1/4, s.12.

<sup>183</sup> Sıtkı M. Erinc, **a.g.e.**, s.69.

<sup>184</sup> Sıtkı M. Erinc, **a.g.e.**, s.45-46.

<sup>185</sup> Ömer Naci Soykan, "Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi", s.35-36.

<sup>186</sup> Tommaso Campanella, **Güneş Ülkesi**, Çev. Vedat Günyol, Haydar Kazgan, 3.bs., İstanbul, Sosyal Yayınlar., 1996, s.28.

Ülkesi”nde de sanatçılar, yöneticilerin denetimi altındadır. Ülkedeki sanatçılar, gerçeğe uymak zorundadırlar; yoksa devletin cezalandırıcı eli onların karşısına dikilir. Campanella’ya göre, gerçeği olduğu gibi yansıtmayan sanatçı, yalan söylemiş olur. Campanella'nın eserinde, Platon’da olduğu kadar sanata ve sanatçılara yer vermemesi onun sanatı pek önemsemediğini gösterir. Campanella için sanat, herhangi bir uğraştan farksızdır. Platon, bir töre bekçisi olmakla birlikte, aynı zamanda estetik kaygıları olan bir filozoftu, oysa Campanella'nın bu tür kaygıları yoktur.<sup>187</sup>

Edebiyat tarihinin diğer önemli ütopyası olan Thomas More’un “Ütopya”sında ise, kadın erkek bütün Ütopyalılar, katılmak zorunda oldukları tarım çalışmaları dışında, bir iş eğitimi alırlar. Bu iş eğitimleri dokumacılık, duvarcılık, demircilik ve dülgerlik gibi zanaatlardır. Herkes ana babasının zanaatlarından birini öğrenmek zorundadır, ancak içlerinden başka zanaatlara heves ve yeteneği olan çıkarsa, o zanaatla uğraşan bir başka aileye evlatlık olarak verilir. Bir zanaatı öğrendikten sonra bir başkasını da öğrenmek isteyen olursa, kendisine bu imkân sağlanır. Ütopyalılar boş zamanlarında çalgı çalıp şarkı söylerler ya da kendi aralarında tartışırlar.<sup>188</sup> Ütopya’da toplum kurumlarının amacı halkın ihtiyaçlarını giderdikten sonra, bilim ve sanatla uğraşmalarını sağlamak için yeterince vakit bırakmaktır.<sup>189</sup>

Francis Bacon’ın “Yeni Atlantis” adlı ütopyasında ise, her on iki senede bir yabancı ülkelere giden “Süleyman Evi”nin öğretim üyeleri veya mensupları, gittikleri ülkeler hakkında bilgi toplayıp gelirken bu ülkelere ait ilim ve sanat eserlerinden örnekler getirmektedirler.<sup>190</sup> Yeni Atlantisliler, sesleri inceleyip dünyanın diğer bölgelerinde bilinmeyen çeşitli müzik aletleriyle müzik icra ettikleri “Ses Evlerine” sahiptirler.<sup>191</sup> Her türlü sahtelik ve yalandan nefret eden Yeni

<sup>187</sup> Ömer Naci Soykan, “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi”, s.36.

<sup>188</sup> Thomas More, **Ütopya**, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, İstanbul, Cem Yayınevi, 4.bs., 1995, s.73-75.

<sup>189</sup> More, **a.g.e.**, s.78.

<sup>190</sup> Francis Bacon, **Yeni Atlantis**, Çev. Hamit Dereli, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997, s.31.

<sup>191</sup> Bacon, **a.g.e.**, s.56.

Atlantisliler, eserlerinde de her şeyi olduğu gibi saf gösterirler, abartılı tutumlardan hoşlanmazlar ve böyle yapanları cezalandırırlar. Ayinleri için de kullandıkları iki uzun ve güzel salonda, hem kendi mucitlerinin hem de dünyaca tanınan bilim adamı, kâşif ve mucitlerin heykellerini bulundururlar.<sup>192</sup>

Batı dünyasında ütopya yazarları eserlerinde sanata ve çoğunlukla da zanaata bir eğitim ve kültür unsuru olarak yer verirken, bu ütopyaların yazıldığı dönemden sonraki zamanlarda da bazı filozof ve sanatçılar da bu konularda fikir beyan etmişlerdir. Örneğin, Alman şairi ve filozofu Schiller (1759-1805)'in “bireyin istemini toplumun istemine tabi kılmayı” öngören devletinin temel ilkesi “estetik ilke”dir. Schiller, görüşünü şu şekilde temellendirir: “Estetik görünüş ne gerçeğin yerine geçecek, ne de gerçeği kendi yerine geçirecektir.”<sup>193</sup> Hegel (1770-1831)'e göre ise, sanatın iki unsuru olmalıdır. Bunlar, a. Sanat bize hakikati söylemeli ya da dünyamızı doğru olarak tanımamızı sağlamalıdır. b. Sanat, hakikati söylemek suretiyle, dünyamızı temelde yaşamaya değer bir yer olarak olumlamamızı sağlamalıdır. Hegel'e göre, sanatın temel görevi, içinde yaşadığımız doğal ve toplumsal çerçeveyi nasıl anlamamız gerektiği konusunda bizi aydınlatmak ve bu çerçeveye karşı doğru genel tavrı edinmemizi temin etmektir. Bu genel tavır Hegel'e göre “olumlama” olmalıdır.<sup>194</sup>

Karl Marks (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895) kültür, sanat ve edebiyat konularında çok fazla fikir beyan etmemişlerdir. Marks kültür, sanat ve edebiyat için teoriler üretmekten ziyade, içinde yaşadığı 19. yüzyıl burjuva toplumunun, kültür ve edebiyat eserlerini eleştirmekle yetinmiştir. Engels ise, toplumsal hareketliliği ekonomik gerekçelere dayandırarak, “siyasî, adlî, felsefî, dinî, edebî ve artistik gelişmeler ekonomik gelişmelerle bağlantılıdır” ve “edebiyat ve sanat sosyal ilişkilerin yansımasından ibarettir.”<sup>195</sup> şeklinde iddiada bulunur. Marks

<sup>192</sup> Bacon, **a.g.e.**, s.59-61.

<sup>193</sup> Ahmet Oktay, **Sanat ve Siyaset**, 2.bs., İstanbul, Everest Yayınları, 2004, s.55.

<sup>194</sup> Ferda Keskin, “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti”, **Cogito**, Sayı:38, Kış 2004.; <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=164&id=27> (09-05-2011).

<sup>195</sup> Erdoğan Uygur, “Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci”, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi-Turkish Journal of Social Research**, Yıl:9, Sayı:1-2, 23-30 (Nisan-Ağustos 2005), s.2.

ve Engels her ne kadar sanat konusunda ayrıntılı görüş belirtmemişlerse de, yine de “sanat”ın sınıfsal niteliğini incelemeye girişen ve “sınıflı toplumlarda” sanat dâhil bütün ideolojinin sınıfsal nitelikte olduğunu belirleyenler öncelikle Marks ve Engels olmuştur.<sup>196</sup> Marks, 1844 yılında Almanya’nın Silezya bölgesinde ortaya çıkan “dokumacıların ayaklanması” sırasında oluşturulan “Silezyalı Dokumacılar Marşı”nı, Alman işçilerinin bir kesimi arasında oluştuğunu düşündüğü sınıfsal bilincin bir göstergesi olarak yorumlamıştır. Bunun yanında Marks bu marşı, “proletaryanın özel mülkiyet esasına dayanan bir toplum düzenine karşı olduğunu herkese açıkça, dolaysızca, kesin ve yalın biçimde ilan ettiği bir savaş çağrısı” olarak kabul etmiştir.<sup>197</sup>

20. yüzyılda iktidar-sanat ilişkisine dair ifadeleriyle en önemli etki sahibi Louis Althusser (1918-1990) olmuştur. “İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları” adlı meşhur eserinde Althusser, Marksist kurama göre “devletin aygıtlarını”, öncelikle “devletin baskı aygıtları” ve “devletin ideolojik aygıtları” olmak üzere ikiye ayırır. Devletin baskı aygıtları şunlardır: hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapisaneler... Althusser, “baskı” sözcüğüyle, söz konusu devlet aygıtının, hiç olmazsa en uç noktada, -çünkü örneğin, idari baskı fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilir- “zor kullandığını” belirtir. Althusser, “Devletin İdeolojik Aygıtları” (DİA) tanımlamasıyla, “gözlemcinin karşısına, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçekliği” belirtir ve DİA’ları şu şekilde tasnif eder: 1- Dinsel DİA. 2- Öğrenimsel DİA. 3- Aile DİA’sı. 4- Hukuki DİA. 5- Siyasal DİA. 6- Sendikal DİA. 8- Haberleşme DİA’sı. 9- Kültürel DİA.<sup>198</sup> Althusser’in “devletin ideolojik aygıtları” sınıflandırmasında “sanat” 9. sırada ve kültürel aygıtlar içinde yer almaktadır.

Althusser’in takipçilerinden Mikos Poulantzas (1936-1979) da sanat iktidar ilişkilerini, Althusser’e benzer bir şekilde, devletin, ideolojik uygulamaları içinde ele

<sup>196</sup> Georgi Kunitsin, “Georgi Kunitsin”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.160.

<sup>197</sup> Moisci Kagan, “Kapitalizm Devrinde Sosyalist Sanatın Oluşum Mantığı”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.130.

<sup>198</sup> Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, 3.bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s.168-169.

alır. Poulantzas'a göre, "egemen ideoloji", bir toplumsal kuruluşta sınıfların temel iktidarını oluşturur ve toplumun bağrındaki bir dizi aygıt ve kurumun içinde maddileşir. Bu ideolojik aygıt ve kurumlar: Kiliseler (dinî aygıt), siyasal partiler (siyasal aygıt), sendikalar (sendikal aygıt), okullar ve üniversiteler (öğretim aygıtı), kitle iletişim araçları (gazeteler, radyo, sinema, tv... kısacası enformasyon aygıtı) ve benzerleridir.<sup>199</sup> Görüldüğü gibi, Poulantzas da, Althusser gibi sanatı siyasal iktidarın ideolojik aracı olarak kabul etmektedir.

şair ve Yazar Attila İlhan sanata, emperyalist sistem ile komprador burjuvazi ilişkisi bağlamında da yaklaşmıştır. Ona göre, emperyalist sistem, diğer ölkelerdeki komprador burjuvazisini iki yoldan sağlamıştır. Birinci yol, misyonerler yolu, ikinci yol ise dinsel yoldur. İlhan bu bağlamda kültür-sanat faaliyetlerine baktığı yazısında şunları söylemektedir:

...ister birinci yoldan, ister ikinci yoldan olsun, komprador burjuvazisi, şaşmaz bir şekilde komprador kültürü ile birlikte yetiştirilir. Başka deyişle, komprador burjuvazisinin kültür ve sanat değerleri, mutlaka metropolün, ana sömürücü ölkenin kültür değerleri, sanat değerleridir. İçinde yaşadığı toprağın, kültür ve sanat değerleri değil! Üstelik, 'sistem', kompradorun yerli halkla arasındaki uçurumu genişletmek, böylelikle sömürüyü kolaylaştırmak için; komprador kültürünü edinmiş azınlığa, yerli ve geleneksel kültürü küçümsemeyi öğretir. Hıristiyan Çinli ya da Hintli için, geleneksel sanat ve kültür 'eski', buna karşılık komprador kültürün ona öğrettiği Hıristiyan Batılı kültür ve sanat 'yenidir'.<sup>200</sup>

Yazar, kuramcı ve eleştirmen Susan Sontag (1933-2004) da "Fotoğraf Üzerine" (1977) adlı eserinde, kapitalist toplum ve sanat arasındaki ilişkiye değinir. Sontag'a göre, kapitalist toplum, imgelere dayanan bir kültür gerektirir ve satın almayı hızlandırmak, sınıfsal, ırksal ve cinsel zedelenmeleri uyulşturmak için sonsuz miktarda eğlence sunmak zorundadır. Bu kapitalist toplum ayrıca, doğal kaynaklardan daha iyi yararlanmak, üretkenliği artırmak, düzeni korumak, savaşlar açmak ve bürokratlara iş yaratmak için sonsuz miktarda bilgi toplama ihtiyacındadır. Sontag'a göre, görsel sanatların gerçeğliği, ileri sanayi toplumunun işleyişi açısından

<sup>199</sup> Nikos Poulantzas, **Faşizm ve Diktatörlük**, Çev. Ahmet İnel, İstanbul, Birikim Yayımcılık, 1980, s.313-314.

<sup>200</sup> Attila İlhan, **hangi edebiyat?**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s.275-276.

iki yolla tanımlanır: “Kitleler için bir gösterim ve yöneticiler için bir gözetim nesnesi olarak. İmgelerin üretilmesi, aynı zamanda bir yönetim ideolojisi de sağlar.”<sup>201</sup>

Sanat iktidar ilişkisinin önemli bir boyutu da devletlerin ulus bilinci oluşturmada sanattan yararlanmalarıdır. Bu yaklaşım “ulus” tanımında da kendini gösterir ve insanların, aynı kültürel değerleri paylaşabiliyorlarsa bir ulus oluşturabilecekleri vurgulanır. Kültürel değer olarak kabul edilebilecek şeylerin başında sanat gelir; çünkü temel öge sayılan dilin bile göstergesi yazın sanatıdır. “Sanat”, bir ulusun bireyleri için yaratılan kural ve kodların da, uluslararası değer kazanmasını olanaklı kılar. Kültürel mirasın en göz alıcı olanı, mimarlık sanatının örnekleri olan saraylar, hanlar, hamamlar, camiler, kapalı çarşılar gibi sanat eserleridir.<sup>202</sup> Çoğu zaman çocuklara, ulusal değerleri, geleneksel öyküleri öğretirken, resimli kitaplar, ezgiler, türküler kullanılır. “Ulus” adını verdiğimiz insanları; aynı amaç ve aynı tutkular içinde toplayabilmek, toplandıklarını kanıtlayabilmek için de sanat önemli bir unsurdur. Bir anlamda “Bir şarkıyı, bir türküyü, bir marşı tek bir ağızdan ve ezbere söyleyebiliyorsak biz ulusuz demektir.”<sup>203</sup> diye düşünülür.

İktidarların ekonomik, kültürel, sosyal ya da ideolojik olarak sanatı kullanmaya yönelmelerinin yanında; sanatçılar da çeşitli sebeplerle siyaset içinde etkili bir öge olabilmektedirler. Öyle ki bazı sanat grupları ve akımları, sanatsal siyasi gruplar, hatta bazen sanatsal siyasi partiler olarak görülmüşlerdir. Grup çalışması ve hareket örgütlenmesi önceki yüzyıllarda da görülmüş olsa bile, sanatın böylesine partizanca politize oluşu 20. yüzyıla has yeni bir durumdur.<sup>204</sup>

### 1.3.1. Tarih Boyunca İktidar - Sanat İlişkisi

Tarih boyunca siyasal iktidarlara sanat arasında nasıl bir ilişki olmuştur? Bugün birçok uygarlığı temsil eden unsurların, o uygarlık döneminde meydana

<sup>201</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.21.

<sup>202</sup> Sıtkı M. Erineç, **a.g.e.**, s.26-27.

<sup>203</sup> Sıtkı M. Erineç, **a.g.e.**, s.26.

<sup>204</sup> Lev Kreft, “20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset”, **Sanat Siyaset**, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ed. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2.bs., 2009, s.194.



getirilen sanat eserleri olduğunu görmekteyiz.<sup>205</sup> Tarihin ilk dönemlerinden beri, şehir devletleri, krallıklar ve imparatorluklar, sanatı, anıtsal olarak iktidarlarını vurgulamak, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanmışlardır.<sup>206</sup> Örneğin, Mezopotamya’da krallar, zaferlerini konu edinen anıtlar yaptırarak güçlerini gösterirler ve sanatı kendilerine başkaldıracaklara karşı bir caydırıcılık unsuru olarak kullanırlardı. Sonradan bu anıtlar yerlerini görsel hikâyelere bıraktı. M.Ö. 3000’li yıllarda Nil Vadisi’nde temelleri atılan Mısır uygarlığında yapılan en önemli sanat ürünleri olan piramitler, Tanrı-Kral olarak kabul edilen firavunların gökyüzüne yükselmelerini kolaylaştıracağı inancıyla yapılmışlardır. Mısır’da piramitlerden sonraki diğer önemli sanat eserleri de tapınaklardı. Binlerce kölenin emekleri üzerine inşa edilen bu tapınaklar, harç kullanılmadan yan yana getirilen taş bloklardan oluşuyordu. Bu eserlerin böyle güzel ve görkemli olmaları sayesinde, firavunlar halk nezdindeki kutsallıklarını, yüceliklerini sürdürebiliyorlardı.<sup>207</sup>

İktidar sanat ilişkisinin önemli bir boyutunu da iktidarın sanatı propaganda amacıyla kullanması oluşturur. Kralın bir adının da “Güneş” olduğu ve merasimlerde bunu sembolize eden sancakların taşındığı Hititlerde de devlet unsuru sanat eserlerine yansır. Hititlerden kalma bir kabartmada, Fırtına Tanrısı, Hitit hükümdarını kucaklar halde görselleştirilmiştir.<sup>208</sup> Antik Yunan site devletlerinde de bu amaçla yapılan uygulamalara rastlamak mümkündür. Şiir ve tiyatro sanatlarının yaygın olarak kullanılması Eski Yunan’da dilin önemini de artırmış ve günlük yaşamın bir parçası olan siyasi gelişmelerin, bu sanat dallarının konusu olmasını sağlamıştır. Filozoflar ve hitabeti güçlü diğer insanlar, bu tür gösterilerin halk üzerindeki etkilerini kullanarak sanat yoluyla propagandanın örneklerini vermişlerdir.<sup>209</sup> Helenistik dönemde, Makedonya Kralı Büyük İskender, kendi

<sup>205</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.28.

<sup>206</sup> Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.14.

<sup>207</sup> Mukadder Çakır, **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul, Beta Basım Yayım, 2002, s.49-51.

<sup>208</sup> Mukadder Çakır, **a.g.e.**, s.54.

<sup>209</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, “Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Ahmet Kalender, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Halkla İlişkiler Bilim Dalı, 2007, s.11.

başarılarını halka gösterme amacıyla sanatı propaganda aracı olarak kullanmıştır. Adına heykel ve anıtlar inşa edilmesine ve portrelerinin hemen her yerde kullanılmasına izin vermiş; kimi zaman Tanrı Zeus'un oğlu yerine geçmiş, kimi zaman da barışın, zenginliğin sembolü olmuştur. Büyük İskender'in sanat aracılığıyla yaptığı propaganda çalışmaları, dönemindeki farklı kültürlerin birbirini etkilemesi ve nispeten uzlaşmasına da vesile olmuştur.<sup>210</sup>

Roma İmparatorluğu döneminde de sanatın, politika ve propaganda işlevi yüklenerek cesur savaşçıları, iktidar simgesi olan at üzerinde tasvir ederek, kamunun gözünde ölümsüzleştirdiği söylenilebilir.<sup>211</sup> İlk dönem Roma dininde imparator büstlerine tapılır ve tören alaylarında ataların mumdan maskları ya da büstleri taşınırdı.<sup>212</sup> Roma'daki mimari mekânlar; zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler yapmak ve savaş ganimetlerini sergilemek için tasarlanmıştır.<sup>213</sup> Savaştan dönen askerler için düzenlenen görkemli karşılama törenleri, büyük şehirlerin imarında kullanılan çeşitli heykeller ve devasa su kanalları da birer propaganda aracı olarak Roma'nın gücünü ve erişilmezliğini simgelemiştir.<sup>214</sup> Jül Sezar döneminde, Roma'da basılan ve üzerlerindeki sembollerle, devletin gücünü ve zenginliğini açık bir şekilde yansıtan madeni paralar da, kitlesel bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sezar, bunun yanında göz kamaştırıcı gösterilerden de büyük oranda yararlanmış ve bazen ayda birkaç kez yapılan bu büyük törenler, Sezar'ın şöhretini daha da artırmıştır. Roma halkı ile iletişimi çok iyi olan Sezar, masal türü söylevlerle kendisini doğaüstü bir varlık olarak gösteriyor ve böylece Roma yurttaşının zihninde, cumhuriyetten uzaklaşıp monarşik bir yönetim ve emperyalist hedeflerin kabulü için psikolojik etki yaratıyordu.<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> Erdoğan Çiçek, "Günümüzde Devletler Tarafından Uygulanan Psikolojik Operasyonlar Teorisi", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Mehmet Atay, Ankara, Kara Harp Okulu Savunma Bilimler Enstitüsü Güvenlik Bilimleri Ana Bilim Dalı, 2006, s.17.

<sup>211</sup> Meriç Hızal, "Kamu Alanı Heykelleri", Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000, s.118.

<sup>212</sup> Mukadder Çakır, **a.g.e.**, s.63.

<sup>213</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.14.

<sup>214</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.12.

<sup>215</sup> Erdoğan Çiçek, **a.g.t.**, s.17.

İlk dönem Hıristiyan sanatı, çıkış noktası bakımından tamamen iktidar dışı, muhalif yapılı, güçlüden yana olmayan bir sanattır; çünkü ilk Hıristiyanlar toplumun ezilen, tutsak, yoksul ve yabancılarından oluşmuştur.<sup>216</sup> Hıristiyanlık da ilk dönemlerinde Yahudilikteki gibi bir resim yasağını benimsemiştir. Hz. İsa'nın doğumundan sonraki ilk iki yüzyıl içinde, Hıristiyan inancını yansıtan bir sanat eseri ile karşılaşılmaz. İlk Hıristiyanlar, Hz. Musa'nın dinini, yani Yahudiliği, kendi dinlerinin öncüsü sayıyor ve "Tevrat"ın putlara karşı olan söylemini benimseyiyorlardı. Hıristiyanlara kötü muamele eden Romalıları, düşman olarak görüyor ve "Tevrat"ın putları yıkmak için koyduğu resim yasağını kabulleniyorlardı. Fakat Hıristiyanlık, dar bir çevrenin dini olmaktan çıkıp bir devlet dini olunca, Hıristiyan inancının yayılmasını sağlayacak sembolere ihtiyaç duyulmuş ve Antik Yunan kültürünün mirasını taşıyan Roma topraklarında gelişen Hıristiyanlık, Yahudiliğin aksine, suret tasviriciliğine açık bir din haline gelmişti. Bunun sonucunda da, Hıristiyanlık, Yunan-Latin medeniyetinin insana ve tabiata dönük sanatından etkilenmiş ve suret tasviriciliğini benimsemiştir. Sonuçta da bir Hıristiyan sanatı doğmuştur.<sup>217</sup>

Orta Çağ'da sadece Avrupa'da değil dünyanın birçok bölgesinde devlet adamlarının sanatı himaye ettikleri görülür. Örneğin, 7. yüzyılda Çin'de hüküm süren T'ang hanedanının ilk imparatorları sanatın ve dinin önemli koruyucularıydılar. T'ai Tsung'un 627-649 yılları arasındaki hükümdarlığı döneminde başkentte 54.000 tomar eseri barındıran bir kütüphane kurulmuş ve bu dönemde Çin resim sanatında yüksek bir düzeye ulaşılmıştı. 712-756 yıllarında hüküm süren Ming Huang'ın saltanat yıllarında ise, Li Po, Tu Fu, Wu Tao-tzu ve Wang Wei gibi Çin tarihinin en büyük şair ve sanatçıları saray tarafından himaye edilmişlerdir.<sup>218</sup>

661-750 yılları arasında İslam coğrafyasına hâkim olan Emevi hükümdarları da, abidevî sanat eserlerinin yapılmasına öncelik etmişlerdir. Emevi Devleti'nin gücünü sergilemek amacıyla dönem sanatının gelişmesinde en önemli rolü

<sup>216</sup> Mukadder Çakır, **a.g.e.**, s.63.

<sup>217</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 3.bs., İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010, s.50.

<sup>218</sup> Thomas F. Carter, "Kâğıt ve Blok Baskı-Çin'den Avrupa'ya", **İletişim Tarihi**, Ed. David Crowley, Paul Heyer, Çev. Berkay Ersöz, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2.bs., 2011, 136-137.

oynamışlardır.<sup>219</sup> Kendini daha fazla mimari ve mimari tezyinat alanında gösteren Emevi sanatının İslam sanatı içindeki temel özelliği mozaik, duvar resimleri ve heykel gibi figüratif eserlere yer vermesidir. Emevi halifeleri insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı tasviri eserlere büyük ilgi duymuşlar, fakat bu figürlere sivil mimari eserlerinde ya da dini mimari eserlerinin din dışı kullanım amacıyla yapılmış bölümlerinde yer vermişlerdir. Dini mimari eserlerinde ise bitkisel motiflere ya da cansız nesnelere figürlerine rastlanır.<sup>220</sup> Emevilerden sonra kurulan Abbasilerin halifeleri de sanata ilgi göstermiş ve büyük şehirler kurmuşlardır. İkinci Abbasi halifesi olan ve 754-775 yılları arasında hüküm süren Halife Mansur'un planını bizzat kendisinin çizerek kurduğu Bağdat, Moğol istilasının sırasında tahrip edilmiştir.<sup>221</sup> Samerra'da Halife Mutasım (833-842) tarafından Türk beyi Artuk Ebü'l-Feth b. Hakan için yaptırılan, fakat halifenin çok beğenip kendisinin kullandığı Hakan Sarayı, dönemin en önemli mimari eserlerinden biridir. Bu sarayın harem duvarlarının üst kısımlarında figürlü freskler vardır.<sup>222</sup>

Orta Çağ boyunca da sanat ve iktidar odakları arasında sıkı bir bağ olmuştur. Genellikle Hıristiyanlığa ait temaları anlatan Orta Çağ sanat eserleri, çoğunlukla bu eserleri meydana getiren sanatçıları himaye eden kilise veya seküler iktidar sahiplerinin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Özellikle kilisenin hizmetinde, skolâstik düşüncenin bir propaganda aracına dönüşen sanat, mevcut statükoyu kayıtsız şartsız kabul eden hareketsiz, tepkisiz bir tabiata sahipti.<sup>223</sup> Orta Çağ'da görülen feodalite düzeni içinde, flama ve derebeylik marşları, sanatsal bir yolla toplumu birbirine bağlama ve o toplumda aidiyet hissi oluşturma görevi üstlenmiştir. Yine bu dönemde Katolik kilisesi, gittikçe kendinden uzaklaşmaya başlayan

<sup>219</sup> A. Engin Beksaç, "Emeviler", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XI, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, s.105.

<sup>220</sup> A. Engin Beksaç, a.g.md., s.107.

<sup>221</sup> Şerare Yetkin, "Abbasiler", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:I, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, s.49.

<sup>222</sup> Şerare Yetkin, a.g.md., s.51.

<sup>223</sup> Sibel Kılıç, "Estetik Politika/Politize Sanat'ın Toplumun Sosyo-Kültürel Yapılanma Sürecine Etki ve Katkıları", **International Journal of Social Science**, Volume:4, Issue:2, Winter 2011, s.38.

cemaatini bir arada tutmak ve varlığını görkemli bir şekilde gösterebilmek için katedraller inşa etmeye ve kilise müziğini kullanmaya başlamıştır.<sup>224</sup>

16. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Rönesans İtalyası'nda, bazı sanatçılar kişisel bir şöhrete kavuşmuş olsalar da, bu sanatçıların önemli bir kısmı, zaman zaman yeteneklerini, hamilerine hanedan armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak durumunda kalmışlardır.<sup>225</sup> Rönesans'la birlikte yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşümler, sanatta da karşılık bulmuş ve sanatçılar bireysel yaratıcılıklarının, mevcut sistem tarafından propaganda aracı olarak kullanılmış olduğunu fark ederek statükoyu özgürce eleştirmeye başlamışlar ve bu yolla da politik sanatın temelleri atılmıştır.<sup>226</sup> Bu süreçle beraber çeşitli sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımları, devlet ve yönetici elitler gibi çeşitli iktidar odakları ile etkileşim içinde olmuştur. Örneğin, hümanist felsefenin etkili olduğu ve Rönesans hareketlerinin yaşandığı sosyal ve siyasi ortamda doğan Klasisizm, birtakım farklılıkları olmakla beraber, hümanizmin bir devamı olmuştur. Klasisizm, bir anlamda Aydınlanma Çağı'nın kapılarını açmıştır. Bu sanat akımı, 16. yüzyılın sonlarında özellikle Fransa'da ortaya çıkmıştır. Eski Grek ve Latin edebiyatlarını örnek almış, gerçeği ve doğayı akıl yoluyla anlamaya çalışmış, doğallığı ve gerçekliği kendine temel almıştır. 18. yüzyılın sonuna kadar varlığını devam ettiren Klasisizmin kaynağı, biri Yunan diğeri Fransız iki büyük akılcı filozofa; yani Aristo ve Descartes'e dayanmaktadır.<sup>227</sup>

Orta Çağ'da görülen sanat anlayışlarının sonu olarak kabul edilebilecek olan Klasisizm, bir sanat akımı olarak monarşinin egemenliği altında kendine yer bulmuştur. Yeniliğin, değişimin karşısında duran, farklı sanat anlayışlarına müsaade etmeyen ve bütün sanat eserlerini yönetici sınıfların kabulleri doğrultusunda icra eden bir anlayışın sanattaki yansıması olmuştur.<sup>228</sup> Bu akım çerçevesinde oluşan mimari anlayışta, abartılı oymalar, devasa kiliseler, heybetli saraylar ve kaleler ön

<sup>224</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.24.

<sup>225</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.14-15.

<sup>226</sup> Sibel Kılıç, **a.g.m.**, s.38.

<sup>227</sup> Ömer Tuğrul Kara, "Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri", **Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi**, İlkbahar 2010, Yıl:2, Sayı:2, s.76.

<sup>228</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.117.

plana çıkmıştır. Siyasal ve ekonomik alandaki monarşi egemenliği, bu akım çerçevesindeki edebiyat eserlerinde de belirgindir.<sup>229</sup> Krallık devrinde sanat icra eden Klasisizm akımına mensup sanatçılar, kral tarafından her daim himaye altına alınmışlardır. Sanatçılar ise, bunun karşılığında rejim ve toplum konularını tartışmamışlardır, yani politik bir söylem kullanmamışlardır. Bu dönem diğer toplumsal sınıflar olan burjuva ve köylüler ise sanatı, asillerin bir ayrıcalığı olarak kabul etmişlerdir.<sup>230</sup>

18. yüzyılın başlarında burjuva sınıfının ekonomi ve siyaset alanında varlığını güçlü bir biçimde hissettirmeye başlaması, sanat alanında da yankı bulmuştur. Aristokratların sanatsal zevklerini yansıtan Klasisizme karşı, güçlenen sınıf olan burjuvazinin sanatsal beklentilerini karşılayan Romantizm tarih sahnesine çıkıyordu.<sup>231</sup> Romantizm akımına mensup sanatçılar, eserlerinde geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık gibi konuları işlemişlerdir. Bu dönemin sanatçıları duygularını olanca şiddetiyle yaşamış ve eserlerinde bunu paylaşmak istemişlerdir.<sup>232</sup> Bu Romantik sanatçılar, eserlerini yalnızca seyretme ve tat alma amacıyla yapmışlardır.<sup>233</sup>

1789 yılında meydana gelen Fransız İhtilali, mutlak monarşiyi yıktı, kilise ve kralın egemenliğinin sonu gelmişti. İhtilalle gündeme gelen “hürriyetçilik”le birlikte, “ferdiyetçilik” fikri de yeniden önem kazandı.<sup>234</sup> Adnan Turani, sanat adına kazanılan özgürlüğün, siyaset alanında olduğu gibi, 1789 Fransız İhtilali’nden sonra geliştiğini vurgular. Turani’ye göre, ihtilalin gündeme getirdiği demokratik parlamenter toplum düzeniyle, monarşi yönetiminin ve din kurumlarının baskısı birey üzerinden kalkmaya başlamıştır. “Bireyin kendi iradesini kazanması olayı, Fransız İhtilali’nin getirdiği en önemli yenilikti ve bu irade, kendi isteğini hür olarak sanata getirecekti.”<sup>235</sup> diyen Turani, Fransız İhtilali sonrasında sanatçının hak ve

<sup>229</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.118

<sup>230</sup> Ömer Tuğrul Kara, **a.g.m.**, s.79.

<sup>231</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.121.

<sup>232</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **a.g.e.**, s.147.

<sup>233</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.130.

<sup>234</sup> Ömer Tuğrul Kara, **a.g.m.**, s.79.

<sup>235</sup> Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Ankara, Varlık Yayınevi, 1974, s.36.

özgürlük anlamındaki kazanımlarına değinmektedir.<sup>236</sup> Bu gelişmeler neticesinde, kilisenin ve monarşinin himayesindeki “Klasisizm” de tarihe karışmış ve Fransız İhtilali’yle ortaya çıkan “hürriyet”, “demokrasi” ve “ferdiyetçilik” kavramları, yeni bir sanat akımı olan “Romantizm”in doğmasına önemli bir etkide bulunmuştur.<sup>237</sup> Fransız İhtilali sonrasında Fransa’da anıt heykel, ihtilalin fikriyatını halka anlatmak için önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle Paris kenti, başta Napolyon olmak üzere, önemli devlet adamları, askerler ve ihtilale hizmeti geçmiş olan diğer kişilerin anıt heykelleriyle donatılmıştır. Fransa’da Cumhuriyet döneminde ise özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi kavramlar, kamusal alanda yapılan heykellerin belli başlı temaları olmuştur.<sup>238</sup>

İktidar-sanat ilişkisinin bir görünümünü de mimarlık ve şehir planlama çalışmaları oluşturur. Örneğin, 1849’da başa geçen III. Napolyon, 1853-70 yılları arasında, Mühendis Georges Haussmann ile çalışarak, endüstri devriminin etkisiyle hızla artan nüfusun ihtiyaçlarını gidermek üzere Paris kentini yeniden biçimlendirmiştir. III. Napolyon’un direktifleriyle yürütülen bu süreç; kanalizasyon sisteminin kurulması, sokakların aydınlatılması, kentin su tesisatının yeniden düzenlenmesi, yeni park alanlarının oluşturulması, opera ve kültür sarayları kurulması, kentin sınırlarının genişletilmesi ve var olan sokak kurgusunu bütünleştirerek geniş bulvarların açılması gibi düzenlemeleri içermiştir.<sup>239</sup> III. Napolyon ve Mühendis Haussmann Paris’te yaptıkları bu büyük imar operasyonun üç temel amacı vardı. Bunlar: **1.** Siyasal istikrar: III. Napolyon hem halk nezdindeki saygınlığını ve desteğini artırmak hem de kentin “askeri birlikler tarafından denetlenmesini” kolaylaştırmak istemiştir. **2.** Kapitalizmin sunduğu fırsatlardan faydalanarak, yükselen burjuvazinin ihtiyaç ve beklentilerine yanıt vermek: Bunun

---

<sup>236</sup> Hüseyin Elmas, “Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?”, s.283-284.; [http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos\\_mak/makaleler/H%C3%BCseyin%20ELMAS/ELMAS,%20H%C3%BCseyin.pdf](http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/H%C3%BCseyin%20ELMAS/ELMAS,%20H%C3%BCseyin.pdf) (01-02-2011).

<sup>237</sup> Ömer Tuğrul Kara, **a.g.m.**, s.80.

<sup>238</sup> Murat Özgür, “Güneydoğu Anaolu Bölgesi’ndeki Atatürk Anıtları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Necla Arslan Sevin, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Genel Sanat Tarihi Bilim Dalı, 2005, s.7.

<sup>239</sup> Nur Çağlar, Zeynep Tuna Ultav, “Emile Zola Yazınından Mimari/Kentsel Mekana Dair Okumalar ve Düşünceler”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:XXI, Sayı:2, 2004, s.46.

iki boyutu vardır. a) Kültürel: Kendi kültürünü ifade eden yeni bir kentsel yaşantı oluşturmak. Yükselen burjuva sınıfı için yeni konut alanları, yeni ticaret alanları ve aristokrasinin saray tiyatroları dışında yeni tiyatrolar, operalar vb. yapmak. b) Ekonomik: Yeni iş ve spekülatif kazanç olanakları sunmak. **3.** Paris'in hızla artan nüfusunun yarattığı çevre sorunlarını gidermek: Şehirde kentsel yapı yetersizdir; Orta Çağ ve Barok dönemlerinden kalma dar sokaklar, artan nüfusun ihtiyaçlarını karşılamaz olmuştur. Eski evler sanayi kentindeki sağlıksız koşullara zemin hazırlamıştır. Yeni sağlık anlayışı ile örtüşmeyen kentsel çevre ve yaşam koşulları vardır.<sup>240</sup>

19. yüzyıl, sadece Batı dünyasında değil insanlık tarihinde de yeni bir aşama olarak kabul edilen “endüstri çağıyla” birlikte, akademizmin, sarayların, kiliselerin katı kurallarından sıyrılarak “özgür” eğilimlerin görüldüğü bir dönem oldu. Böylece sanatçı, kendi dışında bir amaca baş eğen uygulayıcı konumundan çıkıp özgürlüğünü kazandı ve günümüze kadar etkisini gösteren farklı sanat akımları ortaya çıktı.<sup>241</sup> Bu dönemde ortaya çıkan sembolizm de, diğer sanat akımlarında olduğu gibi, dönemin ekonomik ve siyasal gelişmelerinden etkilenmiştir.<sup>242</sup> Bu akıma mensup sanatçılar, bir durumu üstü kapalı olarak ele almaktadırlar. Sembolist şairlerde, kelimenin yarattığı his, renk ve ses önemlidir. Sembolizm, müzikle de iç içedir. Bunu en açık biçimde sembolist şair P. Verlaine, “Müzik, her şeyin üzerindedir.” diyerek ortaya koymuştur.<sup>243</sup> İdeolojik olarak sınıfsal bir tavır geliştiremeyen ve manifesto yayımlamayan Sembolistler, idealizme yakın durmuşlardır. Sembolizmin en büyük açmazı, kendi ideolojik tezinden yoksun olmasıdır.<sup>244</sup>

Sanat alanında ortaya çıkan farklı yaklaşımlar 20. yüzyılda da kendini göstermiştir. Bu yüzyılın başlarında ortaya çıkan ekonomik, siyasal ve sosyal değişimler ve yaşanan I. Dünya Savaşı'nın yol açtığı dengesizlikler, hayal

<sup>240</sup> Zeynep Enlil, “Sanayi Kentinin Sorunlarına Çözüm Arayışları: Pragmatik Yaklaşımlar - Altyapı Planlaması”, 4-6.; <http://www.yildiz.edu.tr/~enlil/KPT/DERS8.pdf> (09-06-2011).

<sup>241</sup> Hüseyin Elmas, **a.g.m.**, s.283.

<sup>242</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.139.

<sup>243</sup> Beste Çevik, “Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları”, **Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi**, Cilt:IX, Sayı:1, Temmuz 2007, s.109.

<sup>244</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.145.



kırıklıkları, geleceğe yönelik umutsuzluklar, modern sanat akımlarının Avrupa'nın birçok bölgesinde ortaya çıkmasına sebep olmuştur.<sup>245</sup> Bu akımların en önemlilerinden biri olan Fütürizm, endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç giriş yapan İtalya'da, ortaya çıkan avangart bir sanat akımıdır. 19. yüzyılda yaşanan Sanayi Devrimi'nin sonucu olarak, hızla sanayileşen büyük Avrupa ülkelerinin aksine İtalya, 20. yüzyıl başlarında, ekonomik ve teknolojik bakımdan az gelişmiş, düşünsel boyutta durgunluğun hâkim olduğu bir ülkeydi. İşte böyle bir ortamda, İtalya'nın geri kalmışlığının, endüstrileşme ve modernleşmeyle aşılabileceğini savunan ve geleceğin sanatını yapma iddiasında olan Fütüristler ortaya çıkmıştır. Eski değerlere cephe alıp yeni koşulları yücelten Fütürizm, müzelere, akademilere ve eski Roma'yı öven bütün geleneksel kurumlara karşı bir başkaldırı hareketi olma iddiasındadır.<sup>246</sup> Fütüristler, o güne kadar oluşmuş toplum değerlerini yıkmayı amaçlamışlar ve bunu yapabilmek için de sistemin ağır aksak işleyişine karşı "hız" ve "hareketlilik" kavramlarını benimsemişlerdir.<sup>247</sup>

Fütürizm sanat akımının düşünsel temelleri, Nietzsche'nin "Ahlaksız Üstün İnsan (der immoralische Übermensch)"ına, "İktidar Hakkındaki İrade (der Wille zur Macht)"ye, "Tehlikeli yaşa (Lebe gefährlich)." sözüne, Bergson'un zaman anlayışı ile yine onun "yaşamlı atılım (elan vital)"ına ve Georges Sorel'in "Zorlu Gücün Teorisi" ve "Doğrudan Hareket (action directe)"ine dayandırılır. O yıllarda, Nietzsche, Bergson ve Sorel'in düşünceleri, aynı zamanda, Mussolini faşizmi tarafından da kabul görmekteydi.<sup>248</sup> Dolayısıyla, Fütüristler, kendi ideallerinin siyasal hayattaki temsilcisi olarak gördükleri Mussolini'nin faşizm anlayışını benimsemiş, İtalyan Faşist Partisi'ne destek olmuş ve İtalyan faşizminin kültür ve sanat temsilcisi gibi davranmışlardır.<sup>249</sup> Rus Fütüristleri ise, 1917'deki Bolşevik İhtilali'ne ve sonrasında oluşturulan Sovyet hükümetine destek vermiş; ancak sonraki

<sup>245</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.154-155.

<sup>246</sup> Lütfü Kaplanoğlu, "Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada", Doktora Tezi, Dan. Ahmet Ali Bayhan, Fevziye Eyigör Pelikoğlu, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008, s.177.

<sup>247</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.156.

<sup>248</sup> Lütfü Kaplanoğlu, **a.g.t.**, s.177-178.

<sup>249</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.163.

dönemde Sovyet hükümeti tarafından oluşturulan “devlet sanatı” projesiyle tasfiye edilmişlerdir.<sup>250</sup>

I. Dünya Savaşı'nın aydınlar üzerinde yarattığı “saçmalık” duygusu, 1916 yılında Tristan Tzara'nın önderlik ettiği bir diğer sanat akımı olan Dadaizm sayesinde kendine bir çıkış yolu bulmuştur.<sup>251</sup> Dadaizm, dil ve estetik kurallarını, bunların denetlenmesini, mantık dizgesini yok sayan ve sözcük anlamlarına değer vermeyen, alabildiğine bağımsız çağrışımlarla ilkel ve doğrudan anlatım biçimi arayan bir sanat akımıdır. Bu akım; insanlığın yaşadığı yıkımdan umutsuzluğa düşen, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olmadığını kabul eden bir felsefi anlayıştan beslenmiştir. Dadaizm, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı umutsuzluktan, dengesizlikten ve burjuva değerlere tepki duyan ve bu tepkisini protesto eylemleriyle ifade eden yıkıcı bir harekettir. Tzara da yaşanan bu olumsuzluklara karşı tepkisini bültenler çıkararak ve etkinlikler düzenleyerek göstermiştir.<sup>252</sup>

Dadaist sanatçılar I. Dünya Savaşı'nın son bulması umuduyla 1917'de Rusya'da meydana gelen Bolşevik İhtilali'ni sempati ile karşılamış; fakat sonrasında Sovyet devrimcilerin ideallerine ilgisiz kalmışlardır. Alman Dadaistler ise, o yıllarda Marksistler tarafından kurulan ve sonradan Almanya Komünist Partisi'ne dönüşecek olan Spartaküs Birliği'ni desteklemekten vazgeçmemişlerdir.<sup>253</sup> Dadaistler, bütün otoritelere karşı savaş ilan etmişlerdi. 1919 yılında Almanya'da yayınladıkları broşürde “Dada Küresel Başkanı” tanıtılıyor ve Weimar Cumhuriyeti'ne karşı devrimci savaş ilan ediliyordu. Dünya Devrimi Dadaist Merkez Konseyi imzasıyla basılan broşürde “Weimar'ı havaya uçuracağız.” şeklinde tehditler savruluyordu.<sup>254</sup> Dadaizm, I. Dünya Savaşı'ndaki insan kıyımına karşı nihilist bir tepkidir. Bu savaştaki insan kıyımına karşı siyasal tepki yokluğunu sanatsal bir tepkiyle doldurmaya çalışmıştır.<sup>255</sup> Dadaizm akımının önder ismi Tzara, 1937'de Fransız

<sup>250</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.164.

<sup>251</sup> Özkan Eroğlu, **Sanatın Tarihi**, İstanbul, Kolaj Kitaplığı, 2007, s.383.

<sup>252</sup> Lütfü Kaplanoğlu, **a.g.t.**, s.94.

<sup>253</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.178.

<sup>254</sup> Lev Kreft, **a.g.m.**, s.198.

<sup>255</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.179-180.

Komünist Partisi'ne katılmış ve II. Dünya Savaşı'nda Fransız direnişçileri arasında yer almıştır.<sup>256</sup>

Dönemin diğer önemli bir sanatsal akımı olan Konstrüktivizm ise, sanatta taklitçiliği reddeden, sanatsal üretimde çağın karakteristiği olan zaman-mekân kavramlarının ön plana çıkarılmasını savunan ve sanatın gündelik yaşam ile bütünleşmesini öngören bir sanatsal tavidir. Bu akıma uygun olarak yapılan mimari eserlerde, her türlü süsleme yapıdan uzaklaştırılarak, işlevlere göre biçimlenen ve rasyonel bir şekilde tasarlanan yapısal unsurlar, birer estetik ifade aracı olarak kullanılmıştır.<sup>257</sup> Konstrüktivist sanatçılar, komünist giysilerin, dokumaların, mobilyaların, mimarinin ve hatta tüm şehrin tasarlanmasıyla, Sovyet nüfusunun davranış kalıplarını değiştirmek için, kendi deyimleriyle “kitle ruhunun örgütlenmesi”ni öngören, tümünden bir tasarım estetiği yaratmaya çalışmışlardır. Dönemlerindeki endüstriyel teknolojinin yetersizliği ve malzemenin azlığı nedeniyle Konstrüktivistlerin yaptığı tasarımların çok azı üretilebilmiştir.<sup>258</sup> Konstrüktivistler, 1917’de Rusya’da meydana gelen Bolşevik Devrimi’nin yapıcı ve ateşli destekleyicisi olmuşlardır. Bu iyimser ve ütopyacı sanat akımına mensup sanatçılar, Lenin döneminde (1917-1924) iktidarla uyumlu ve verimli bir işbirliği içinde olmuşlardır; fakat Lenin’in ölümünden sonra, Komünist Parti’nin sanat konusundaki resmi tutumuyla çatışmaya girmişlerdir. Bu nedenle de 1930’larda Stalin yönetimi tarafından, Marksizm dışı ve formalist olarak kabul edilip dışlanmışlardır.<sup>259</sup>

Önceki bazı sanat akımlarına mensup sanatçılara benzer bir şekilde Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımının sanatçıları da, I. Dünya Savaşı’nın yol açtığı kitlesel yıkım karşısında dehşete kapılmış ve o dönemin yaygın akılcı tutumuna karşı tavır alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmişlerdir. 1924 yılında yayımladıkları “Gerçeküstü Bildirgesi”nde, düşüncenin, aklın denetimi olmadan ve ahlak gibi engelleri hiçe sayarak, ortaya konması gerektiğini vurgulamışlardır.

<sup>256</sup> Lütfü Kaplanoğlu, **a.g.t.**, s.95.

<sup>257</sup> Gaye Birol, “Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi”, s.9. <http://w3.balikesir.edu.tr/~birol/modernizm.pdf> (16-05-2011).

<sup>258</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.111.

<sup>259</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.180-181.

Eserlerinde, nesnelere alışılmamış biçimlerde tasvir eden sanatçılar, genellikle düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye uğraşmışlardır. Bazen de nesnelere, kendi doğal ortamlarından çıkarıp şaşırtıcı ve düşsel bir ortama taşımışlardır. Sürrealistler Freud'un, bilinçaltı ile ilgili çalışmalarından etkilenmişlerdir. Bu sanat akımının kurucusu olarak kabul edilen André Breton, Freud'dan etkilenerek, şiirlerinde alışlagelmişin dışında, mantığa uygun bir sıra izlemeyen sözcükler ve imgeler kullanmıştır.<sup>260</sup> Sürrealistlere göre, sanatın görevi, eğlendirmek ve avutmak değil, tedirginlik uyandırmak ve sarsmaktır. Yüzyıllar boyunca insanların, türlü yasaklar, dogmalar ve alışkanlıklarla uyutulmaya çalışıldığını, yaşam kaynağı olan içgüdülerin bilinçaltına itilerek köreltildiğini düşünüyorlardı. Onlara göre, sanatın, bilinçaltındaki güç birikimleriyle ilişki kurması ve onları harekete geçirmesi gerekiyordu.<sup>261</sup>

Sürrealizmin politik tutumu bugün hâlâ tartışma konusudur. Sürrealizmle komünizm arasında bir bağlantı olduğu iddia edilmiştir; ancak bu iddia gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Çünkü Sürrealistler, bireysel özgürlüğün ötesinde bir değer tanımazlar ve kurmayı düşündükleri toplum düzeninde özgürlüğün sınırsız olacağını savunurlardı. Özgürlüklerin sınırlandırıldığını düşündükleri için, kapitalist burjuva düzeninin kalıplarını kırmak istemişlerdi. Kapitalist sistemle olan mücadelelerinde dönem dönem komünistlerden yardım aldıkları doğrudur; fakat yine de bireyci Sürrealistler ile kolektivist komünistler arasında içten bir bağ kurmak doğru değildir. Meşhur sürrealist sanatçılar arasında Fransız Komünist Partisi'ne giren tek sanatçı Aragon olmuştur.<sup>262</sup>

19. yüzyılda deneye dayanan bilimlerin gelişmesi ve özellikle de Auguste Comte'un "pozitivizm" felsefesi, Gerçekçilik (Realizm) sanat akımının ortaya çıkmasına etki etmiştir. Olgular arasındaki bağlantıların, "gözlem ve deneyler sonucu ortaya çıkacak değişmez kanunlarla açıklanabileceğini" iddia eden pozitivizm,

<sup>260</sup> Elif Kalemci, "Dekadantizm Akımının İtalyan Edebiyatındaki Etkileri", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Gülbende Kuray, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı İtalyan Dili ve Edebiyatı, 2003, (Pdf s.38).

<sup>261</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **a.g.e.**, s.186.

<sup>262</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu **a.g.e.**, s.188-189.

edebiyat sahasında da etkisini göstermiştir.<sup>263</sup> İnsan ilişkilerini ve toplumsal yapıyı, büyük bir dikkatle anlatan realist yazarlar için sanat eseri, bir ayna görevi görmeli ve olayları tarafsızca anlatmalıdır. Gerçekçi yazarlar, çağdaş toplum ve onun sorunlarını ele almışlardır.<sup>264</sup> Gerçekçilikte, sanatçının aldığı tavır, iki şekilde belirir. Birincisinde, yazar sadece gerçeği gözlemleyip kaleme alır, düzeni eleştirmekle yetinir; ancak siyasal ve sosyal hayata müdahale etmeyi gereksiz görür. Sanatçı bu tavrıyla siyasal gelişmelere seyirci kalmakta, ancak sanatsal yetisi ile bu gelişmeleri irdelemektedir; yani sanatçı, sosyal ve siyasal olgular karşısında apolitiktir. Gerçekçi sanatçılarda görülen ikinci tavırda ise, sanatçı düzeni eleştirmek, gözlemek ve gerçeği belirlemekle yetinmez; siyasal bir tavır da alır ve ideolojik misyonuna uygun siyasal bir mücadele içine girer.<sup>265</sup>

Politika ve sanat ilişkisinin en yoğun olarak görüldüğü sanat akımı, Sovyet komünizminin sanattaki temel ifade biçimi olan ve 1934 yılında Stalin tarafından Sovyetler Birliği'nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan Sosyalist (Toplumcu) Gerçekçilik akımı olmuştur.<sup>266</sup> Sosyalist gerçekçilik, 1917 Bolşevik Devrimi ile birlikte Sovyetler Birliği'nde, komünistlerin “burjuva eleştirel gerçekçiliği” olarak tanımladıkları Realizme ve diğer sanat akımlarına karşıt olarak ortaya çıkar. Yazar Maksim Gorki'nin ilk kez tanımladığı “sosyalist gerçekçilik”, iki döneme ayrılabilir: Birinci dönem 1917'den 1934'e kadar olan dönemdir. Bu dönemde Sovyetler'deki modern sanat akımları (Rus biçimciliği, Fütürizm, Sürrealizm) hoşgörüyü karşılanmıştır; ancak bu dönemde Marks-Engels ve Lenin'in sanat görüşlerine dayanılarak, ilk kez Marksist bir estetik kuramı oluşturulmaya çalışılır. Henüz sosyalist sanatın inşası, partinin bir görevine dönüştürülmemiştir.<sup>267</sup> 1934 yılından sonraki ikinci dönemde ise, sanatın tüm alanlarına resmi bir nitelik kazandırılmıştır. İşte bu dönem, Sosyalist Gerçekçilik dönemidir. Sovyetler Birliği'nde 1934'te

<sup>263</sup> Ömer Tuğrul Kara, a.g.m., s.85.

<sup>264</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.198.

<sup>265</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.205.

<sup>266</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.100.

<sup>267</sup> Aydın Şimşek, **a.g.e.**, s.212.

toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin I. Kongresi'nde, sosyalist gerçeğçiliğin ilkeleri oluşturulur.<sup>268</sup>

Sovyetler'in ilk "eğitim işleri halk komiseri" olan Lunaçarski, kendilerinden önce Batı'da ortaya çıkan "gerçeğçilik akımını", "burjuva gerçeğçiliği" olarak niteler ve "sosyalist gerçeğçiliği"nin "burjuva gerçeğçiliği"nden kesinlikle ayrı olduğunu ifade eder. Ona göre, kendi isimlendirmesiyle burjuva gerçeğçiliğinden farklı olarak sosyalist gerçeğçilik, sadece dñnyayı tanımakla yetinmez, onu yeniden biçimlendirmeye de çalışır. Ayrıca, sosyalist gerçeğçilik, neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir; hangi güçlerin toplumsal ilerlemeyi engellediğini, hangi güçlerin sosyalist bir toplum kurma amacına yönelmeyi kolaylaştırdığını tespit eder.<sup>269</sup> Oysa yukarıda yer verdiğimiz gibi gerçeğçilik akımına mensup sanatçıların bazıları apolitik davranırken bazıları ise toplumu değiştirmek adına mücadele etmişlerdir. Ancak Lunaçarski bunu yok saymaktadır. Lunaçarski, sosyalist gerçeğçi sanat anlayışının, toplumu değiştirme tutumunun bir anlamda "romantizm" olduğu yönündeki eleştirilere yönelik olarak ise, "...bizim romantizmimiz sosyalist gerçeğçiliğin bir parçasıdır. Sosyalist gerçeğçilik belirli bir oranda romantizm ögesi bulunmadan düşünülemez. Sosyalist gerçeğçiliğin, gerçeği tarafsız ve fotoğrafik anlatımla aktaran burjuva gerçeğçiliğinden ayrımı da işte budur. Sosyalist gerçeğçilik, gerçeğçilik-artı-coşku, gerçeğçilik-artı-militanca bir tutumdur."<sup>270</sup> ifadelerini kullanır. Görüldüđu gibi, Lunaçarski, romantik oldukları yönündeki eleştiryi kabullenmiş ancak bu romantik tutuma olumlu bir anlam yüklemiştir.

### 1.3.2. Sanatın ve Sanatçının Himayesi

Sanatçı ve onu koruyup gözeten hamisi arasındaki ilişkiyi, koruma, gözetme, destekleme gibi, birbirine çok yakın anlamları olan "himaye", sponsorluk" ve "patronaj" kelimelerine başvurarak açıklamak yerinde olacaktır. Sponsorluk kavramının değişik tanımları yapılmıştır; ancak Alman akademisyen Manfred

<sup>268</sup> Aydın şimşek, **a.g.e.**, s.213.

<sup>269</sup> A. Lunaçarski, "A. Lunaçarski", **Sanatta Sosyalist Gerçeğçilik**, Çev. Feyyaz şahin, İstanbul, Paşşömen Yayıncılık, 2011, s.64.

<sup>270</sup> A. Lunaçarski, **a.g.m.**, s.65.

Bruhn'un tanımı diğerlerine göre daha kapsayıcıdır. Bruhn, sponsorluğu, "bir kuruluşun belirlemiş olduğu hedeflere ulaşmak amacıyla spor, kültür sanat ve sosyal alanlarda çeşitli kişi, kuruluş ve organizasyonlara aynî, nakdî veya başka türlü desteklerle yapılan tüm faaliyetlerin planlanması, uygulanması ve kontrol edilmesi süreçlerini kapsayan, taraflar arasında karşılıklı olarak birbirine fayda sağlamaya yönelik olarak yapılan bir iş anlaşmasıdır."<sup>271</sup> şeklinde tanımlamaktadır.

Eski çağlardan beri imparatorlar, padişahlar, krallar, soylular ve zenginler, yaşadıkları toplumda şöhretlerini, saygınlıklarını artırmak için yetenekli sanatçıları himaye etmişlerdir. Sanatı ve sanatçıyı koruyan bu kimselere "mesen", sanatçıları koruma işine de "mesenlik" adı verilmiştir. "Mesen" sözcüğü de Roma imparatoru Augustus'un yakın dostu ve danışmanı olan ve sanatçıları himaye etmesiyle tanınan Gaius Cilnius Maecenas'ın isminden gelmektedir. Soylu ve varlıklı hamiler, yetenekli ya da yetenek vadeden sanatçıları topluma tanıtırıyorlar, bunun karşılığında kendileri de toplum tarafından daha fazla tanınıyor, toplum nezdinde ünleri ve itibarları artıyordu. Bu uygulamaya Antik Yunan'da da rastlamak mümkündür. Orada da zenginler, sosyal konumlarını güçlendirmek amacıyla spor ve sanat faaliyetlerini desteklemişler, sanatçı ve sporcuları himaye etmişlerdi.<sup>272</sup>

Orta Çağ'da, Doğu ve Batı'daki monarşilerde devlet, patrimoniyal yapıda olup egemenlik gücü, mülk ve tebaa, mutlak biçimde hükümdar ailesine ait sayılırdı. Bu hükümdar ailelerinin lütuf ve inayetine erişenler, toplumun en itibarlı ve zengin tabakasını oluştururlardı ya da böyle olanlar hükümdarların ihsanına muhatap olurlardı. Hanedanlar arasındaki rekabette, yalnız gösterişli saraylar, hizmetçi ve maiyetin kalabalığı değil; bu varlıklı kişilerin, ilim ve sanata ne ölçüde hâmilik ettiği de önemli rol oynardı.<sup>273</sup> Hükümdarlar sanat hamiliğine soyunarak hem ülke içinde

<sup>271</sup> **Sponsorluk**, MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Halkla ilişkiler ve Organizasyon Hizmetleri, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 2008, s.4.

<sup>272</sup> **Sponsorluk**, s.5.

<sup>273</sup> Halil İnalçık, **Şair ve Patron**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 3.bs., 2010, s.10.

hem de başka devletlere karşı kendi varlıklarını ve konumlarını güçlendirmeyi ve itibar kazanmayı amaçlamışlardır.<sup>274</sup>

Türk düşünürü Yusuf Has Hacip (1017?-1077), “Kutadgu Bilig” adlı meşhur siyasetnamesinin “Şairlerle İlişkiler” bölümünde, sanatçıların toplumu yönlendirmedeki güçlerinden bahsederek, sanatçıların desteklenmesinin siyasi açıdan da gerekli olduğuna işaret etmektedir. Yusuf Has Hacip, burada hükümdara şairler konusunda şu tavsiyeleri verir: Şairlerin dili, kılıçtan daha keskindir. Kalplerinin yolu ise kıldan incedir. Dikkat edersen, onlar denize dalarak güher, inci ve yakut çıkaran insanlara benzerler. Bunlar insanı överlerse, bu övgü bütün ülkelere yayılır, yererlerse o insanın adı daima kötü olarak kalır. Eğer övülmek istersen bunlara iyi davran. Dillerinden kurtulmak için istediklerini ver. Şairlerin dilinden kendini para ile satın al.<sup>275</sup> Yusuf Has Hacip, bu ifadeleriyle hükümdarlara şairlerle kuracakları iyi ilişkilerin yararlarını anlatırken, kurulacak olan olumsuz ilişkinin sakıncaları konusunda da onları uyarmaktadır.

Devletin sanat ve sanatçılar üzerinde koruyuculuk yaparak, bu sanatçıların sanatlarını icra etmelerine imkân sağlaması hakkında başka düşünürler de görüş bildirmişlerdir. Sanatın ve sanatçının himayesi konusunda devlete temel bir rol biçen “Mukaddime”nin yazarı İbni Haldun (1332-1406) ise, bu konuda şunları ifade etmiştir:

...Sanatlar (yani sanatların ortaya çıkıp çoğalması) ve en güzel şekilde icra edilmeleri; ancak devletin onlara rağbet etmesiyle olur. Çünkü sanatları talep eden ve onların revaç bulmasını sağlayan (esas olarak) devlettir. Devletin talep etmeyip, şehirdeki diğer insanların talep ettiği sanatlar olsa da, bunların etkisi, devletinki gibi olmaz. Çünkü devlet en büyük pazar olup, her şey onda rağbet görüp revaç bulur. Devlette az olan da, çok olan da aynı ölçüdedir. Bu nedenle onda revaç bulan bir şey, daha çok ve zaruridir. Bir sanatı talep eden sıradan insanların bu talebi ise, (o mesleğin var olmasını ve güzel bir şekilde

<sup>274</sup> Cem Dilçin, “Cumhuriyet’in 80. Yılında Divan Şiiri Üzerine Düşünceler”, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 18 Aralık 2003, s.4.

<sup>275</sup> Yusuf Has Hacip, **Kutadgu Bilig**, Çev. Reşid Rahmeti Arat, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1974, s.318.; Yusuf Has Hacip, **Kutadgu Bilig**, Haz. Yaşar Çağbayır, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 7.bs., 2009, s.181.



icra edilmesini sağlayacak) genel bir talep olmadığı gibi, o sanatın revaç bulmasını da sağlamaz.<sup>276</sup>

15. yüzyıl boyunca Doğu'da yüksek kültür merkezleri, Timur soyundan gelen hükümdarların başkentleriydi. Osmanlı padişahları da, bu hükümdarların saraylarını örnek alıyor, o saraylarda yetişen veya sonradan o saraya gelen bilgin ve sanatkârları, kendi saraylarına çekebilmek için her türlü fedakârlıkta bulunuyorlardı. Himaye konusunda, Rönesans İtalyası'ndaki şehirler arasında ve daha sonra Avrupa hükümdarlarının sarayları arasında gördüğümüz rekabet, İslâm dünyasında da benzeri bir rol oynamış ve sanatın gelişiminde önemli bir etki yapmıştır. Orta Doğu'da da, bir hükümdar için, şöhretli bilgin ve sanatkârları sarayına davet etmek, onlar için sanatlarını icra edecek ortam oluşturmak, kendilerine prestij kazandıran bir durumdu. Timur, fethettiği memleketlerdeki şöhretli bilgin ve sanatkârları Semerkand'a, Yavuz Sultan Selim ise, Tebriz ve Kahire'yi aldığı anda yüzlerce yetenekli sanatkârı İstanbul'a davet etmiştir.<sup>277</sup>

Avrupa'da sanat ve sanatçının himayesi konusunda, devlet dışındaki en önemli kurum olarak Katolik kilisesi gösterilebilir. Kiliseden sonra birçok seküler kurum da, sanata destek olmuştur. Sanatçıyı himaye eden kurumlar bu yolla, hem kendi isimlerini daha kalıcı yapmakta hem de finanse ettikleri sanat alanını geliştirmektedirler.<sup>278</sup> Batı'da sanatta patronaj meselesi gündeme geldiğinde akla ilk gelen aile Medici'ler olmaktadır. 14. ve 17. yüzyıllar arasında Floransa'da etkili olan ve çok sayıda dini ve siyasi kişiliğin mensup olduğu büyük bir aile olan Medici'ler, dönemlerinde sanatçıların en önemli hamisi olmuşlardır. Medici'ler, bir anlamda devletin ve sosyal iktidarların yapması gerekeni yapmışlar ve bireysel katkılarıyla İtalyan Ronesansını hem maddi, hem de manevi açıdan desteklemişlerdir.<sup>279</sup>

Medici ailesinin, sanatçıları himayesine alması, diğer varlıklı kimseler tarafından da örnek alınmış ve bu kişiler dönemin önemli sanatçılarına hamilik

<sup>276</sup> İbn-i Haldun, **Mukaddime**, Cilt:II, Çev. Halil Kendir, İstanbul, Yeni Şafak Kültür Armağanı, 2004, s.559.

<sup>277</sup> Halil İnalçık, **a.g.e.**, s.12-13.

<sup>278</sup> Sıtkı M. Erinc, **a.g.e.**, s.96.

<sup>279</sup> Sıtkı M. Erinc, **a.g.e.**, s.95.

yapmışlardır. Sanat hamiliğinin merkezi olan sarayların çoğalmasıyla, ressam ve heykeltıraşlar, “saray sanatçısı” kimliğiyle çalışarak, hem işsizlikten hem de loncaların baskısından kurtulmuşlardır. Raphael, Michelangelo, Bernini, Vasari ve Bronzino gibi sanatçılar, saraylarda, patronlarının koleksiyonları için eserlerini yapmışlardır.<sup>280</sup> Michelangelo’nun genç bir Aristokrat olan hamisi Tommaso Cavalieri’ye 1533 yılında yazdığı mektup, sanatçı ile hamisi arasındaki ilişkiye dair önemli ipuçları vermektedir. Michelangelo bu mektubunda kullandığı, “Ve eğer kazara bir çalışmam, bunu umuyor, yapmaya da söz veriyorum, aklınıza yatarsa, fevkalededen de şanslı sayacağım kendimi: Lordumu hoşnut edeceğini bilsem, söylediğim gibi, bir şekilde bugünümü ve geleceğimi hizmetinize vakfederdim.”<sup>281</sup> ifadeler, Michelangelo gibi büyük bir sanatçının bile o dönemde ancak bu patronaj sistemi çerçevesinde eser verebildiğini göstermektedir.

Çalışmamızın tek tek sanat dallarını inceleyeceğimiz ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi, Osmanlı’da, en kaliteli mimar, sarayın mimarbaşısı; en becerikli kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şair, padişahın ilgi ve lütfuna layık görülen “sultân’uş-şu’arâ” idi. Saraya bağlı, nitelikli bilgin ve sanatkârlar; hükümdarın itibarını artıran unsurlar olarak görülürdü.<sup>282</sup> Bunun yanında, bilgi ve yeteneğiyle ön plana çıkan bir bilgin ve sanatkâr da, şanını ve refahını, büyük ve zengin hükümdarların sarayında, onların lütuf ve inayetinde arardı. Himâye, böylece, iki yönlü işler; hem saray, hem de seçkin bilgin ve sanatkâr için şan kazanmanın en önemli yolu olarak görülürdü.<sup>283</sup>

Sanatçı ve hamisi ilişkisi çeşitli aşamalardan geçerek yakın zamana kadar benzer bir şekilde devam etmiştir. İktidar sahiplerinin sanat ve sanat eseri üzerinde bu derece tasarruf sahibi olmaları zaman zaman eleştiri konusu olabilmektedir. İktidarın sanatı ve sanatçıları mutlak surette desteklemesi gerektiğini savunan birçok sanatçı bulunmakla birlikte, devletin sanata asla ve hiçbir gerekçe ile müdahale

<sup>280</sup> İrem Konukçu, “Batıda ve Türkiye’de Sosyal Yaşam ile Şekillenen Koleksiyonlar ve Müzeciliğe Yansımaları”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:23, Yıl:2007/2, s.247-248.

<sup>281</sup> *Rönesansın Serüveni*, Ed. Nurettin Pirim, Çev. Güven Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.102.; İrem Konukçu, *a.g.m.*, s.248.

<sup>282</sup> Halil İnalcık, *a.g.e.*, s.10.

<sup>283</sup> Halil İnalcık, *a.g.e.*, s.13.

etmemesini savunan sanatçılar da olmuştur. Yardım teklifleri almasına rağmen, bu teklifleri değerlendirmeyi hayat anlayışı, ahlaki normları ve felsefesiyle bağdaştırmadığı için hayatı boyunca hiçbir devlet desteğini kabul etmeyen sanatçılar da olmuştur.<sup>284</sup>

Bu alandaki tartışmalara rağmen günümüzde de birçok devlet, ekonomik, sosyal, siyasi veya ideolojik nedenlerle, güzel sanatlar alanında çeşitli roller üstlenmektedir.<sup>285</sup> Siyasal iktidar ve onu temsil eden hükümet, belediye, valilikler, bakanlıklar, genel müdürlük ve benzeri oluşumlar, çeşitli vasıtalarla sanatı teşvik ederler. Fakat bu teşvikin de getirdiği birtakım sakıncalar vardır. Siyasal iktidarlar sanatı teşvik ederlerken, aynı zamanda hangi eserin sanat eseri olarak kabul edilip edilmeyeceğini, dolaylı da olsa, belirler duruma gelmektedirler.<sup>286</sup> Bu durumda siyasal iktidarların kendi ideolojilerine, kendi bakış açılarına uygun eserler, sanat eseri sıfatını alırken, uymayanlar sanat eseri olarak görülmeyebilir.<sup>287</sup> İktidarların sanat alanına el atmaları konusundaki en önemli problemlerden biri budur.

Demet Ulusoy, devlet sanat ilişkisinde üç temel sponsorluk modeli olduğunu yazar. Bunlar 1- Geleneksel Model, 2- Totaliter Model ve 3- Demokratik Model'dir.<sup>288</sup> Sıtkı M. Erinç de, Ulusoy'la aynı şekilde, sponsorluk ilişkisi bakımından sanat devlet ilişkisini üç ayrı kategori altında ele almaktadır. Bunlar: 1- Klasik ya da Geleneksel Tutum, 2- Totaliter Tutum ve 3- Demokratik Tutum'dur.<sup>289</sup>

a) ***Klasik ya da Geleneksel Tutum:*** Klasik tutumda, devlet adamları, bakanlık, valilik, belediye ve dini kurumlar, benimsedikleri sanatçıların her türlü gereksinimlerini karşılayarak onların sanatlarını icra etmelerini sağlarlar. Bu durumda işveren konumunda olan iktidar, aynı zamanda eleştirmen konumundadır ve sanatçının tamamen kendi beklentilerine uygun olarak çalışmasını ister. Bu tutumda, sanatçının özgürlüğü ya hiç yoktur, ya kısıtlıdır ya da her zaman bir risk altındadır.

<sup>284</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahrıman, "Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar", **Finans Politik & Ekonomik Yorumlar**, 2007, Cilt:XLIV, Sayı:513, s.22.

<sup>285</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahrıman, **a.g.m.**, s.22.

<sup>286</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.71.

<sup>287</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.71.

<sup>288</sup> M. Demet Ulusoy, **Sanatın Sosyal Sınırları**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2005.

<sup>289</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.96-97.

Klasik sponsorluk yönteminde, kurum sanata, sanatçı aracılığıyla yanaşır ve bir sanatçıyı destekler; ama diğerini tutmayabilir. Bu tutumda sanatçının, sponsor kurumla aynı ideolojiyi paylaşması gerekmebilir; ancak sponsor kurum bilir ki sanatçı, kendi isteği doğrultusunda değil, kurumun istediği doğrultuda eser meydana getirecektir.<sup>290</sup> Bu tutumda sanatçıdan ziyade sanat yöneticileri önemli hale gelir.<sup>291</sup>

b) **Totaliter Tutum:** İktidarın sanat sponsorluğu yaklaşımlarından diğer biri olan bu tutum, diktatörler kadar, devrimci, reformist yönetimlerde de görülebilir. Buradaki amaç, mevcut düzenin sanat yoluyla, toplum üyelerine sevdirmesidir. Bu tür bir politikanın benimsendiği bir toplumda, sanatın özgünlüğü ve yeniliği bir ölçüde şekilsel kalır. Bu tür bir sanat sponsorluğu da “klasik tutum”dan çok farklılık göstermez. Burada da sanatçının bağımlılığı zorunludur. Bu tür bir sponsorluk tutumu için sanatçıdan çok eserin konusu önde gelir ve sponsor kurum kendi belirlediği konuya sıcak bakan sanatçıları maddi açıdan destekler.<sup>292</sup> Bu tutum birinci tutumun totaliter versiyonudur. Sanatın belli gruplar, alt kültürler veya bir devletin; yani iktidarların, gücünü göstermesi, desteklemesi amacıyla kullanılmasıdır.<sup>293</sup>

c) **Demokratik Tutum:** Bugün kullanılan anlamda “sponsorluk”, belki de sadece “demokratik tutum”un görüldüğü toplumlarda vardır. Diğer tutumlarda sanatçı, adeta rehin alınmıştır; oysa “demokratik tutum”, salt sanat adına yapılır. Sanatçı, bu tür bir sponsorlukta, özgürlüğünden feragat etmek zorunda değildir. Demokratik tutumda temel amaç, toplumun kültürel gelişmesini sağlamak adına, sanatı teşvik etmektir. Sponsorluk yapan kişi ve kurumlar bu yöntemle, kendi tanıtımlarını yapmaya ve hem zaman hem de mekân açısından daha kalıcı olmaya çalışırlar. Demokratik tutumda sponsor kurumların adları ön planda olsa da sanatsal sorumluluk sanatçının kendisindedir. Eser hakkındaki olumlu ya da olumsuz

<sup>290</sup> Sıtkı M. Erınç, **a.g.e.**, s.96-97.

<sup>291</sup> M. Demet Ulusoy, **Sanatın Sosyal Sınırları**, s.27.

<sup>292</sup> Sıtkı M. Erınç, **a.g.e.**, s.97-98.

<sup>293</sup> M. Demet Ulusoy, **Sanatın Sosyal Sınırları**, s.30.

eleştirilere sanatçı taraf olur.<sup>294</sup> Ulusoy, demokratik toplumdaki sponsorluk modelini de kendi içinde üç temel kategoriye ayırmıştır.<sup>295</sup>

#### 1.4. TEK PARTİ İKTİDARLARININ SANAT POLİTİKALARI

Sanat, toplumu dönüştürücü bir güce sahiptir ve onun bu özelliğinden dolayı iktidarlar, sanatı toplumsal ve siyasal dönüşümleri gerçekleştirebilmek için araç olarak kullanmışlardır. Sanatın bu dönüştürücü işlevi ortaya iki önemli sorun çıkarmaktadır: Bunlardan birincisi, toplum içinde sanatın biçimlenişi ve çözümlenişidir. İkincisi ise, toplumsal dönüşümü etkileyebilecek olan belirli sanat dallarının özgül koşulları ve sanatçının işlevidir. Toplumsal dönüşümün sağlanması ve toplum içinde sanatın dönüştürülmesi problemleriyle tek parti iktidarları yoğun bir biçimde ilgilenmişlerdir.<sup>296</sup>

20. yüzyılda Avrupa’da görülen ulusal yönelişler, sanat eserinin doğrudan ya da dolaylı olarak “ulusalci” bir dil kullanmasında etkili olmuşlardır. Almanya’da Hitler’i, İtalya’da Mussolini’yi ve İspanya’da Franco’yu merkeze alan ve bu siyasal liderleri antik çağların yarı-tanrı kralları ile özdeşleştirerek yücelten faşist ideolojiler, genel olarak sanatı, bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır.<sup>297</sup> Walter Benjamin, faşizmin politikayı estetize etme çabasına, komünizmin sanatı politize ederek karşılık verdiğini, belirtmektedir.<sup>298</sup> Bu çerçevede, farklı ideolojileri benimsemiş ancak tek parti iktidarıyla yönetilmeleri açısından benzerlik taşıyan Stalin Rusyası, Mussolini İtalyası ve Nazi Almanyası’nda görülen sanat politikaları, ileride aynı dönemde yine bir tek parti iktidarıyla yönetilen Türkiye ile kıyaslama yapacağımız için oldukça önem arz etmektedir.

<sup>294</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.98-99.

<sup>295</sup> M. Demet Ulusoy, **Sanatın Sosyal Sınırları**, s.43.

<sup>296</sup> Nimet Keser, “Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi”, Doktora Tezi, Dan. Ayşe Kıran, Ayşe Çakır İlhan, Ankara, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı, 2006, s.77.

<sup>297</sup> Kürşat Budak, “20. Y.y. Resim Sanatında Ulusal Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Fevziye Eyigör Pelikoğlu, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2008, s.12-13.

<sup>298</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 9.bs., 2012, s.79.

Bahsettiğimiz ülkelerde tek partilerin iktidarda olduğu yıllarda, Türk aydınları, hem bu ülkelerdeki uygulamalara hem de tarihteki durma bakarak, sanat ile iktidar arasındaki ilişkiye dair görüşlerini ifade etmişlerdir. Örneğin, Malik Vicdani, 1933 yılında, tarihte her inkılâptan sonra o inkılâbı yaşatan ve canlandıran bir sanatın meydana geldiğini belirtmektedir. Ona göre, Fransa İhtilali, tarihinden ziyade resimlerle yaşamaktadır. Yine Sovyet İnkılâbı da yeni Sovyet sanatının en büyük ilham kaynağıdır.<sup>299</sup> Münir Hayri ise, 1934 yılında “Ülkü” dergisindeki yazısında, “Türk İnkılabı, Rus İnkılabı, İtalya İnkılabı, Alman İnkılabı ... yeni fikirleri yaymak için kullanılan vasıtalar arasında, hattâ başında tiyatro ele alındı.”<sup>300</sup> diyerek, tek parti iktidarlarının propaganda amacıyla tiyatrodan bolca yararlandığını vurgulamaktadır. Ferid Celâl Güven ise, 1939 yılında, “Dünyada hiçbir fikir ve inkılap hareketi yoktur ki, yürüyüşünde, istikrarında güzel sanatların hamlesinden uzak kalabilin.”<sup>301</sup> diyerek, bu konuya ilgilerini göstermişlerdir.

#### 1.4.1. Stalin Döneminde Sovyetler’de İktidar ve Sanat: Komünist Model

Rus sanatı 18. yüzyılın başına kadar Bizans üslûbunu ve Orta Çağ anlayışını sürdürmüştür. Neredeyse dini nitelikte olmayan sanat dalı ve eseri yoktur. Bu dini nitelikli sanat anlayışı, inanç artırıcı bir faktör olarak görülmüştür. Yağlı boya resim yapılmaz, ikonlar tahta üstüne tempera ile yapılırdı. Kilise eşyalarındaki kabartmalar ve ülkenin kuzeyinde rastlanan el oymaları hariç tutulacak olursa, heykel yok denecek kadar azdı. Rus sanatının bu geleneği, aşağı yukarı altı yüzyıl boyunca böyle süregelmişti. Yapılan ikonlar, sadece dinsel bir nesne olarak görülüyordu.<sup>302</sup> 18. yüzyılda Deli Petro (Büyük Petro 1682-1725), Avrupa örneğinde bir modernleşme faaliyeti başlatınca, bütün yenilikleri, toplumu zorlayan yasa gücüyle yapmak zorunda kaldı. Petro’nun, sanatlarla ilgilenmesi için kurduğu Akademi, kurulur kurulmaz Rusya’daki bütün sanat hareketlerini denetimi altına aldı. Bu Akademi

<sup>299</sup> Malik Vicdani, “Türk Resim San’atı”, **Varlık**, Sayı:2, 1 Ağustos 1933, s.28.

<sup>300</sup> Münir Hayri, “Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?”, **Ülkü**, Sayı:18, Cilt:III, Ağustos 1934, s.434.

<sup>301</sup> Ferid Celâl Güven, “Halkevleri ve Güzel Sanatlar”, **Ülkü**, Sayı:73, Cilt:XIII, Mart 1939, s.13.

<sup>302</sup> John Berger, **Sanat ve Devrim**, Çev. Bige Berker, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007, s.9.

kurulurken, Colbert'in 14. Louis için kurduğu Fransız Akademisi örnek olarak alınmıştı.<sup>303</sup>

Sovyetler Birliği'nin kurulmasını sağlayan 1917 Bolşevik Devrimi'ne kadar, Çarlık Rusyası'nda çok hareketli ve yenilikçi bir sanat ortamının bulunduğu genelde kabul görmektedir. Zira dünyaca tanınmış Tolstoy, Dostoyevski, Çehov ve Gorki gibi edebiyatçılar; Chaykovsky, Stravinsky ve Şalyapın gibi müzisyenler; Kandinsky, Malewich ve Shagal gibi ressamlar, Çarlık dönemi sanatçıları arasında yer alırlar. Çarlık Rusyası, başta Almanya ve Fransa olmak üzere, Avrupa kültürünün önde gelen siyaset ve sanat merkezleriyle ciddi bir kültür alışverişinde bulunmaktaydı. Bunun sonucunda da Avrupa'da ortaya çıkan yeni sanat anlayışları, kısa bir süre sonra Çarlık Rusyası'nda yankı bulmaktaydı. Fakat sanat alanındaki bu olumlu görüntü, I. Dünya Savaşı'yla beraber, yerini sorunlu bir döneme bırakmıştır. Savaş devam ederken patlak veren grev ve isyanların ardından Ekim 1917'de, Lenin ve Troçki önderliğindeki Bolşevikler yaptıkları devrimle iktidarı ele geçirir ve Sovyet Cumhuriyeti'ni ilan ederler. Siyasal alandaki bu radikal değişiklik beraberinde, kültür ve sanat anlayışında da yeni politikaları gündeme getirecektir.<sup>304</sup>

1917 Ekim Devrimi'yle tarih sahnesine çıkan Sovyetler Birliği'nde kültür ve sanatın proleter temeller üzerine inşa edileceğinin ipuçları, yapılan devrimin mimarı Lenin'in ifadelerinde görülür. Lenin, "kültürü", burjuva toplumunun ürünü olarak nitelendirir. Ona göre, millî kültürler, bir burjuva aldatmacasıdır. Lenin, "proleter kültür"ün inşasının kaçınılmaz olduğunu düşünür. Ona göre, proleter kültür insanlığın bilgi birikiminin mantıksal gelişimi olmalı; yani ilkel kültürden ideolojik kültüre doğru yönelme gerçekleşmelidir. Lenin bunu başarmak için kapitalizmin mirasından yararlanmak ve kapitalizmin bünyesindeki, proleter kültürü oluşturmaya yönelik kıymetlere sahip çıkmaktan imtina etmemek gerektiğini de söyler.<sup>305</sup>

Lenin, aşağıda alıntıladığımız konuşmasında Ekim Devrimi'nin Sovyet sanatı ve sanatçısı üzerinde yapacağı etkileri, aristokrasi ve burjuvazinin sanata yaklaşımı

<sup>303</sup> John Berger, **a.g.e.**, s.11-12.

<sup>304</sup> Hüseyin Elmas, **a.g.m.**, s.291.;

<sup>305</sup> Erdoğan Uygur, **a.g.m.**, s.2.

ile kendi kurdukları sosyalist devletin sanat politikaları arasında mukayese yaparak açıklamaktadır:

Devrim, bugüne kadar baskı altında gizli kalmış tüm güçlerin zincirlerini koparır ve onları yaşamın kuytuluklarından gün ışığına çıkarır, örneğin resim, heykel ve mimari sanatlarımızın gelişiminde aristokrasi ve burjuvazinin beğenileri ve gelgeç isteklerinin yanı sıra modanın ve çarlık sarayı kaprislerinin etkilerini ele alalım. Özel mülkiyet esasına dayanan toplumlarda, sanatçı piyasa için ürün verir ve alıcıya gereksinir. Devrimimiz, sanatçıları bu aşırı maddi ve sanattan kopuk durumdan kurtardı. Devrim, devleti sanatçının koruyucusu ve ona sipariş veren alıcısı durumuna getirdi. Her sanatçı ve kendini sanatçı olarak gören herkes, hiç bir endişeye kapılmaksızın dilediğince yaratma ve düşüncelerinin yönünde çalışma hakkına sahip oldu.<sup>306</sup>

1918 yılında muhalif basın yasaklanır ve bir sansür düzeni oluşturulur. 1922 yılında Lenin çok etkili olduklarını düşündüğü 160 entelektüeli sürgüne gönderir.<sup>307</sup> Buna rağmen Bolşevik Devrimi'nin ilk yıllarında önemli sayıdaki Rus sanatçısı, yeni yönetime destek olup sanat alanındaki eski sınırlayıcı kurallara karşı çıkmışlardı. Lenin'in 1924 yılında ölümünden sonra Sovyetler Birliği'nin başına geçen Stalin'in yönetimi sırasında sanatçılar, devlete ve partiye hizmet etmek için örgütlendirildiler ve hangi tür konuları işleyip hangi biçimleri kullanacakları kendilerine bildirildi. Bu dönemde sanat, halkın tutumunu ve davranışlarını etkileyecek bir araç olarak görüldü ve sadece komünist iktidarın onayladığı davalara hizmet edeceği düşünülen eserlerin ön plana çıkmasına müsaade edildi.<sup>308</sup>

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ise, Rus sanatı bütüncül bir yapı arz ediyordu. Ekim Devrimi, Rus sanatını etkilemiş ancak merkezini değiştirmemişti. Burjuva karşıtı tavırlara sahip sanatçılar, devrimi kendi sanat anlayışlarının bir tür tecellisi şeklinde görüyorlardı. Öte yandan siyasetçiler ise her tür sanatsal aktiviteyi devrimin dümen suyuna sokmak amacındaydılar. Katı sansür uygulamaları ve yasaklar edebiyatta daha deneysel çalışmaların ilgi odağı haline gelmesine yol açtı. Edebiyat belki de siyasi tartışmaların tehlikesi sebebiyle siyasetten daha canlı bir ortam teşkil

<sup>306</sup> Lenin, "Yeni Bir Dünyanın Sanatı Üzerine", **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.196-197.

<sup>307</sup> Jean Bonamour, **Rus Edebiyatı**, Çev. İsmail Yerguz, Ankara, Dost Kitabevi, 2006, s.90.

<sup>308</sup> William H. McNeill, **a.g.e.**, s.792.



ediyordu.<sup>309</sup> Bolşevik Devrimi'nden sonra Marksizmin, edebiyata ilk uygulanma teşebbüsleri, kısa adı "Proletkült" olan "Proleter Kültür ve Eğitim Örgütü" yöneticileri ve militanları aracılığıyla gerçekleştirildi. Buna göre, sanatçılardan Sovyet kahramanlarını ve onların başarılarını öven çalışmalar yapmaları bekleniyordu.<sup>310</sup> Bu örgütün liderlerinden Bogdanov (1873-1928) ve Lunaçarskiy (1875-1933), Bolşevik Partisi'nin görevlerini şu şekilde sıralarlar: "Proleter bilimi geliştirmek, proleter ortamdaki yoldaşlık ilişkilerini güçlendirmek, proleter felsefeyi hazırlamak, sanatı proleter idealler ve tecrübelerle yönlendirmek." Bu çalışmalar sonucunda 18 Haziran 1925'te Komünist Partisi'nin sanat-siyaset ilişkisi konusundaki yaklaşımını ortaya koyan talimatnamesi yayımlanır. Bu talimatnameye göre, sanat alanında sosyalizm fikrinin yanında burjuvaziye ait fikirler de kendilerini gösterir. Burjuvazinin bu alandaki etkinliğini engellemek için işçi sınıfı, yaratıcılık sahasına el atmalı, proleter sanatı ve edebiyatı egemen hâle getirmelidir.<sup>311</sup>

Sovyetlerin edebiyat sahasına müdahaleleri çeşitli kurumlar vasıtasıyla olmuştur. İlk olarak 1921 yılında "Proleter Yazarlar Birliği"nin temelleri, küçük bir işçi-şair grubu tarafından atılır. Bu birlik 1928 yılına kadar "Proleter Panrus Yazarlar Birliği", 1932 yılına kadar da "Rus Proleter Yazarlar Birliği" adıyla çalışmalarını sürdürecektir. 1932'den sonra ise "Proleter Yazarlar Birliği" adı altında, Sovyetler Birliği'ndeki edebiyat çalışmalarının idare edildiği temel kurum olarak ortaya çıkacaktır. Bu birliğin faaliyete geçmesiyle, Sovyet edebiyatçısının tarafsız olamayacağı, siyasal alandaki yeniden yapılanmaya katkıda bulunabilmesi için partili olmasının gerekliliği belirtilir ve edebiyatçılara ideolojik yükümlülükler getirilir.<sup>312</sup>

Bolşevik Devrimi'nin ilk yıllarında devrim ilkelerini destekleyen sanatçılar, sanat alanında yapılacak devrim ile toplumsal alanda yapılacak devrimler arasında paralellik olduğunu düşünürler. Fütürist Şair Mayakovsky ve arkadaşları başta olmak üzere, Aleksey Jawlensky, Kazimir Malewich, Vladimir Tatlin, El Lıtskiy, Vasily

<sup>309</sup> Isaiah Berlin, **The Soviet Mind Russian Culture Under Communism**, Washington, Brookings Institution Press, 2004, s.2.

<sup>310</sup> Isaiah Berlin, **a.g.e.**, s.5.

<sup>311</sup> Erdoğan Uygur, **a.g.m.**, s.3.

<sup>312</sup> Erdoğan Uygur, **a.g.m.**, s.3.

Kandinsky gibi birçok önemli sanatçı devrime destek vermektedir. Sanatçı Wassily Kandinsky'nin eşi Nina Kandinsky, 1917'de yapılan Bolşevik Devrimi'nin ilk zamanlarında, Sovyetler Birliği'ndeki sanatçıların yaşam koşullarının çok iyi olduğunu ifade eder: Kandinsky, "Bütün sanatçılar kişisel destek görüyor, istediklerini yazıyor ya da diledikleri gibi resim yapıyorlardı. Bu eksiksiz özgür yaratıcılık, soylu ilişkileri ortaya çıkarıyor ve Kandinsky bütün gücünü gerçekleştirmesini kaçınılmaz bulduğu projelere veriyordu."<sup>313</sup> demektedir. Fakat ilerleyen yıllarda durum değişecektir. İlk dönemlerde yeni rejimi destekleyen ve özgürce çalışan sanatçılar, bir süre sonra denetime tabi tutulacaklardı: 1932 yılında resim ve heykel çalışmaları, "Sanatçılar Birliği"nin merkezi denetimi altına alındı.<sup>314</sup> 1937 yılında Paris'te yapılan Modern Hayatta Sanat ve Teknik Sergisi'nde Sovyet Pavyonu'nun tepesi için Vera Mukhina tarafından tasarlanan erkek işçi ve kolhozda çalışan köylü kadın heykelleri, geleceğe doğru beraber ilerleyen endüstri işçisi ve çiftçi görüntüsüyle Sovyet ideolojisini temsil etmekteydi.<sup>315</sup>

Devrimin ilk yıllarında özellikle Konstrüktivizm, yoğun olarak tercih edilen sanat akımı olmakla beraber, diğer sanat anlayışlarına mensup sanatçılar da sanat ortamında kendilerine yer bulabiliyorlardı. Endüstrileşme ve makineyi kendi özgürlük sınırları içinde kullanan Konstrüktivistlerin amacı, soyut tasarımlar kullanmak yerine, komünist kültürün, kendilerine yüklediğini düşündükleri misyonu yerine getirmektir.<sup>316</sup> Konstrüktivistler 1917 Bolşevik Devrimi'nin yapıcı ve ateşleyici destekçisiydiler, fakat ulusal programı daha geniş kitlelere duyurabilmek adına 1934 yılında Joseph Stalin tarafından, "sosyalist gerçekçilik" Sovyetler Birliği'nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlandı.<sup>317</sup> Böylelikle edebiyat iktidarın bir organı haline geldi ve yazarlar da adeta devlet memuruna dönüştüler. Ahmatova, Mandelstam, Pasternak, Oleşa, Babel ve Bulgakov gibi bazı yazarlar sessizliğe

<sup>313</sup> Hüseyin Elmas, **a.g.m.**, s.291.

<sup>314</sup> John Berger, **a.g.e.**, s.37.

<sup>315</sup> Sandrine Bertaux, **Ulusu tasarlamak 1920'ler ve 1930'larda Avrupa Devletleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2006, s.108.

<sup>316</sup> Kürşat Budak, **a.g.t.**, s.25.

<sup>317</sup> Kürşat Budak, **a.g.t.**, s.22.

gömüldüler.<sup>318</sup> Sosyalist gerçekçilik dönemin Avrupası'ndaki avant-garte sanat akımlarıyla etkileşim halinde şekillenmişti. Faşist İtalya ve Nazi Almanyası'ndaki sanat anlayışları ve Fransız Neo-Klasisizmiyle paralelliklere sahipti. Ayrıca Amerikan bölgeselci resim anlayışı; İngiliz, Amerikan ve Fransız siyasi nesir türüyle; Hollywood sineması ile ve Amerikan siyasi ve ticari afişleriyle benzerliklere sahipti.<sup>319</sup>

Lenin'in 1905 yılında yazdığı "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" adlı metnin, "sosyalist realizmin" temeli olduğu iddia edilir.<sup>320</sup> İlk kez 1932 yılında basında yer alan<sup>321</sup> ve yukarıda da belirtildiği gibi Stalin tarafından 1934 yılında resmi sanat anlayışı olarak kabul edilen "sosyalist realizm"e göre genelde sanat ve özelde edebiyat şu esaslara dayanmaktadır: a. Gerçeğe dayalı toplumsal gelişme hedefleri belirlemelidir. b. Yeni kavramının ne anlama geldiğini açıklamalıdır. c. Kahramanları yüceltmelidir. d. Çalışanların sosyalizme uygun eğitilmesini hedeflemelidir. e. Gerçeğin ortaya konmasında ve bireylerin ideolojik dönüşümlerinde birliği ve uyumu sağlamalıdır. f. Geleceğe dair mücadeleler tasarlamalıdır. g. Yeni bir Rönesans için insanları mücadeleye davet etmelidir.<sup>322</sup> Partinin edebiyat anlayışına uygun kitaplar yazan edebiyatçıların eserleri, Sosyalist Yazarlar Birliği tarafından basıldı ve bu birliğe üye yazarlar, daha iyi apartmanlarda yaşama, özel kliniklerden faydalanma ve tatil evi sahibi olma gibi imkânlarla ödüllendirildiler.<sup>323</sup> Ama bütün yazarlar bu kadar şanslı değillerdi. Rus edebiyatçılarından ilk yıllarında devrime şiirler yazan Fütürist Mayakovsky<sup>324</sup> ve Sergey Esenin, özgürlüklerinin kısıtlanması üzerine intihar ettiler. Yahudi yazar

<sup>318</sup> Nicholas V. Riasanovsky, Mark D. Steinberg, **a.g.e.**, s.636..

<sup>319</sup> Boris Groys, **The Total Art of Stalinism**, Translated by Charles Rougle, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, s.9.

<sup>320</sup> M. Parkhomenko, A. Myasnikov, "M. Parkhomenko, A. Myasnikov", **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Paşömen Yayıncılık, 2011, s.48.

<sup>321</sup> Erdoğan Uygur, **a.g.m.**, s.6.

<sup>322</sup> Erdoğan Uygur, **a.g.m.**, s.5.

<sup>323</sup> Geoffrey Hosking, **a.g.e.**, s.659.

<sup>324</sup> Nicholas V. Riasanovsky, Mark D. Steinberg, **a.g.e.**, s.635.

Isaak Babel, terörizm ve casuslukla suçlanıp bir çalışma kampına gönderildi ve orada öldü.<sup>325</sup>

Sosyalist gerçekçilik akımı, kitleler tarafından oluşturulmamıştır. Halk adına iyi eğitilmiş ve görgümlü seçkinlerin avangarde sanat akımlarından devşirdikleri bir mantığa sahipti. Gerçekte halkın zevk ve istekleriyle bir alakası yoktu.<sup>326</sup> John Berger de, “Sanat ve Devrim” adlı eserinde “sosyalist gerçekçi” sanat anlayışının halkta bulunduğu karşılık konusunda benzer şeyler söylemektedir:

Sosyalist Gerçekçilik adı altında yeniden getirilen akademizmin resmen haklı çıkarılmasındaki gerekçe, bu sanatın halk tarafından tutulması ve sosyalist bir Devlette, sanattan yararlanma hakkı olan yeni ve geniş seyirci kitlelerinin isteklerine cevap vermesiydi. Oysa 1930’lardan sonra yapılan resim ve heykellerden bir tekini bile halkın gerçekten tuttuğu söylenemez. Ya ideolojik iyimserlikleri her gün olan bitene kaba bir şekilde ters düşüyordu; ya da bunlar ‘sadece’ manzara resimleri olduklarında, on dokuzuncu yüzyıldaki ilk örnekleriyle karşılaştırılıyor ve pek beğenilmiyordu.<sup>327</sup>

Sovyetler Birliği’nin bu döneminde doğal olarak resim, sıradan bir gerçekliği değil sosyalist bir gerçekliği yansıtmaktadır. Burada bahsedilen gerçekçilik, Komünist Parti tarafından tanımlanmış sosyalizm anlayışıyla yorumlanan bir gerçeklik anlayışıdır. Sovyetler Birliği’nde propaganda amacıyla yapılan resimler dört ana temelde ele alınmıştır: Bunlardan birincisi yaygın bir izleyici kitlesine ulaşabilmesi ve onların sorunlarını yansıtmasıdır. İkincisi, sınıf çıkarlarını ifade etmesidir. Üçüncüsü somut, güncel konuları işleridir. Dördüncüsü ise, partinin bakış açısına sadık kalınmasıdır. Propaganda amaçlı bu tür çalışmalar, resimle birlikte birçok diğer sanat dalında Sovyet sanatçıları tarafından kullanılmıştır.<sup>328</sup>

Komünist Parti iktidarı, o dönem, yaptırdığı etkinliklerle sanat ortamını canlı tutmaya çalışmıştır. Çeşitli sergilerin düzenlenmesi, yerel Sovyetlerin, sendikaların ve Komünist Partisi Gençlik Kolu (Komsomol)’nun sanatçılara sipariş verip eser satın almaya teşvik edilmesi, kitapların yayımlanması, ders programlarında sanat

<sup>325</sup> Geoffrey Hosking, **a.g.e.**, s.661.

<sup>326</sup> Boris Groys, **a.g.e.**, s.9.

<sup>327</sup> John Berger, **a.g.e.**, s.41.

<sup>328</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.48.

eserlerine sürekli değinilmesinin sağlanması, müzelerin korunması ve buralara toplu ziyaretlerin düzenlenmesi, fabrikalarda amatör ressam toplulukların kurulup desteklenmesi, kültür saraylarında aralıksız düzenlenen programlar gibi etkinlikler, en bilinenleridir. Yine de 1930'larda başlatılan resmi sanat programı, Sovyet halkının görsel sanatların hayatlarında önemli bir yer tutabileceğini anlamasına önayak olmuştur.<sup>329</sup>

Sovyetler Birliği'nin bayrağında yer alan ve sonrasında komünizmin sembollerinden bir haline gelen orak-çekik de sanatsal bir çalışma olarak kabul edilebilir. Bu sembolde tarım işçisi "orak" figürü ile sembolize edilirken, sanayi işçisi de "eki" figürü ile sembolize edilmişti. Bu dönem Sovyet resim sanatında, orak-eki figürüne sıklıkla rastlanmaktadır.<sup>330</sup> Stalin döneminde, Rus köylü kültüründe Orta ağ'dan beri var olan ar hayranlığının kalıntıları dahi kullanılmıştır. Bu dönem yapılan birçok resimde Stalin; işçiler, askerler ve politikacılarla toplanıp onlara babacan ilgisini ve bilge sözlerini sunan yardımsever bir patrik gibi tasvir edilmiştir. Ressam Aleksandr Gerasimov (1881-1963)'un "Stalin'in 16. Komünist Parti Kongresi'ndeki Konuşması" adlı eserinde Stalin, kilise benzeri bir ortamda Lenin'in ağırbaşlı büstünün önünde betimlenmiştir. Stalin, yüzlerce resmi portresinin yapımı için bir devlet ressamları topluluğu oluşturmuştur. İktidar tarafından desteklenen sanatçılara verilen para dlleri ve imtiyazlar büyüktür, fakat Stalin'in resmini yapmak oldukça tehlikelidir. Çünkü Stalin gerçekte kısa, şişman, eğri bacaklı, iek bozuğu yzly, dar alınlı ve sol kolunu kullanamayan birisi olmasına rağmen, onun bu fiziksel görünümünü gerçekte olduğu gibi aktaran bir devlet sanatçısı, yeteneksiz bir sanatçı olarak grlmştir.<sup>331</sup>

Walter Benjamin, Aralık 1926-Ocak 1927 tarihleri arasında bulunduğu Sovyetler Birliği'nde tuttuğu günlüklerin 28 Aralık 1926 tarihli bölümünde, gittiği bir dernekte, duvarlara Lenin, Kalinin, Rikov ve diğer önemli Bolşevik figürlerin resimlerinin asılmış olduğunu ve özellikle Lenin imgesi çevresindeki kültün

---

<sup>329</sup> John Berger, **a.g.e.**, s.47-48.

<sup>330</sup> Kürşat Budak, **a.g.t.**, s.26.

<sup>331</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.128.

inanılmaz boyutlara vardığını belirtmektedir. Benjamin, Kuznetski-Most bölgesinde her boyutta, farklı pozlarda ve her türlü malzemeden Lenin tasvirleri satılan bir dükkânın bulunduğunu yazdıktan sonra cümlelerini şöyle devam ettirir: “Derneğin, biz girdiğimiz sırada bir radyo konseri yayımlanan dinlenme odasında Lenin’i bir konuşmacı olarak, göğüsten yukarı, gerçek boyutlarında gösteren çok etkileyici bir kabartma tasvir asılı. Ama Lenin’in daha mütevazı resimlerinin çoğu kamusal kuruluşun mutfaklarında, çamaşırhanelerinde, vs. de görmek mümkün.”<sup>332</sup> Benjamin 14 Ocak 1927 tarihli yazısında ise ilginç bir olayı paylaşıyor: Bebeklere Lenin’in resmini tanıyıp gösterdikleri andan itibaren, Ekim Devrimi’ne ithafen, Ekimciler deniliyormuş.<sup>333</sup>

1930’lu ve 1940’lı yıllarda Sovyetler Birliği’nde; Falk, Tyschler ve Konçalovksky gibi ressamlar, az çok bağımsız çalışabilmiş bir-iki sanatçı olmuştur. Bu ressamlar, kendi köşelerinde sessiz sedasız çalışarak ve gerektiğinde resmî istekleri bir yere kadar karşılamayı göze alarak hayatlarını sürdürebilmişlerdir. Bu sanatçıların dostları ve öğrencileri, kendilerini “liberal” olarak görürlerdi. Sanata karşı uygulanacak her türlü tepeden inme kural ve programa karşıydılar; çünkü sanatsal üretimin kişisel bir seçim olduğuna inanıyorlardı. Dolayısıyla, resmî sanat uygulamalarına karşı kendi çıkışları da programsızdı.<sup>334</sup>

Bolşevik Devrimi’nin hemen sonrasında 22 Kasım 1917’de Halk Komiserliği Konseyi, bütün tiyatro topluluklarını, Eğitim Komiserliği’ne bağlı Sanat Dairesi’nin yetkisi altında toplama kararı almıştır. Bu karar, tiyatroların devletleştirilmesi konusunda atılan ilk adım olmuş ve 1918’de devrimin liderlerinden Troçki’nin kız kardeşi Olga Kameneva başkanlığında bir Tiyatro Dairesi kurulmuştur. 1919-1923 yılları, daha çok bağımsızlık isteyen ve çoğu kez de Komünist Parti denetiminden kaçmayı başaran, bağımsız tiyatrolarla, tiyatroları merkezileştirmek isteyen hükümet arasındaki mücadele ile geçmiştir. Tiyatro ve diğer sanat dallarını icra eden muhalif sanatçılarla iktidar arasındaki mücadelede, 1932 yılından itibaren Stalin rejimi, tüm

<sup>332</sup> Walter Benjamin, **Moskova Günlüğü**, Cev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s.72.

<sup>333</sup> Walter Benjamin, **Moskova Günlüğü**, s.107.

<sup>334</sup> John Berger, **a.g.e.**, s.58-59.

sanat dalları üzerinde baskı kurmaya başlamıştır. Bu baskı 1936 yılı sonrasında birçok sanatçının Sibiry'a sürülmesine veya öldürülmesine neden olmuştur.<sup>335</sup>

Rus sinemasının, Aleksandr Drankov'un 1908 yılında çektiği "Stenka Razin" adlı filmle başladığı kabul edilir. 1917 yılındaki devrime kadar geçen on yıl içinde, çoğunlukla kısa güldürü, melodram ve haber filmleri yapılmıştır. Bu filmler, genellikle yerli ve yabancı tanınmış edebiyat eserlerinin uyarlamalarıydı. Bolşevik Devrimi'nden sonra Sovyet hükümeti, sinemayı bütünüyle kontrolü altına aldı ve kendi amaçları doğrultusunda kullandı. Sovyet sinemasının ilk amacı, oluşum sürecinde olan yeni toplumsal değişimi yansıtmak ve yorumlamaktı. Bu amaçla özel bir sinema komisyonu kuruldu. Sinemanın eğitim ve propaganda gücünü kavrayan Lenin, 1920'de Eğitim Bakanı Lunaçarski'ye sinema konusunda şunları söylemişti: "İşleriniz iyi bir örgütlenmeyle yürümeye başladığı, memleketin durumu düzeldiği vakit bazı ödenekler alacaksınız. Film yapımını genişletmeli, özellikle sinemayı kitlelere ulaştırmalı, kentlere, en çok da köylere sokmalısınız. Siz ki sanat koruyucusu geçinirsiniz, bütün sanatlar içinde sizin için en önemlisinin sinema sanatı olduğunu hatırlamamalıdır."<sup>336</sup> Bunun sonucunda da, Sovyet hükümeti bu dönemde sinemayı oldukça etkili bir şekilde kullandı. Yapılan filmler, komünist rejimin ihracı için temel bir enstrümandı. Sovyetler Birliği'nde sinema ile ilgili ilginç bir uygulama olan "Ajitasyon Trenleri", ülkenin en ücra köşelerine kadar giderek, buralara sinemayı taşıdı. Propaganda faaliyetleri için gerekli tüm donanıma sahip bu trenler, birer propaganda makinesi olarak Rusya'nın dört bir yanını dolaşım faaliyetlerinde bulundu.<sup>337</sup>

1920'li yıllar Sovyet sinemasının sanatsal olarak geliştiği ve belgesel filmlerin propaganda açısından öneminin kavrandığı yıllar oldu. Sovyet sinemasının ana unsuru olarak didaktizm; yani öğreticilik seçilmişti. Rusya'da 1920'li, 1930'lu yıllarda Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko gibi usta sinemacılar ön plana çıktılar. Bu usta sinemacılar, dünya sinemasına kendilerine özgü kurgu/montaj, görüntü

<sup>335</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahriman, a.g.m., s.29-30.

<sup>336</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, a.g.t., s.61-62.

<sup>337</sup> Erdoğan Çiçek, a.g.t., s.41.

çerçeveleme/kompozisyon yenilikleri armağan ettiler. Eisenstein, sinemanın ilk ve muhtemelen hâlâ en önemli kuramcısıdır. Bugün bile hemen hemen her ülkede, film estetiği üzerine yapılan çalışmalarda Eisenstein'ın görüşlerine başvurulur. Sergei Eisenstein'ın 1925 yılında çektiği ünlü “Potemkin Zırhlısı” filminde Potemkin savaş gemisinde çıkan bir isyan konu edilmektedir. Çar yönetiminin subayları emirlerindeki gemici ve tayfalara çok kötü davranmaktadırlar. Askerlere yemeleri için kokmuş ve içinde kurtların gezindiği et verilmektedir. Bu kötü koşullar sonucunda gemide isyan çıkar. Sembolik görüntülerin ustaca kurgulanmasıyla beslenen bir anlatım tarzının kullanıldığı “Potemkin Zırhlısı” filmi, yalnızca Rus sinemasının değil dünya sinemasının da kilometre taşlarından biridir. Eisenstein'ın bir diğer önemli filmi de 1924 yılında yönettiği ve ilk filmi olan “Grev”dir.<sup>338</sup> “Ekim”, “Eski ve Yeni”, “Korkunç İvan” ise Eisenstein'ın diğer önemli filmleridir.

Yukarıda bahsettiğimiz üç önemli yönetmen Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko, 1925 yılından itibaren uluslararası alanda tanınan sinemacılar olmuşlardır. Bu yönetmenlerin yaratıcılıklarında çok yönlülük ve coşkunluk göze çarpar. Filmlerindeki avand-garte etkiler devrimin hizmetine sunulur; ancak 1928'den sonra meydana gelen politik hiyerarşideki değişiklikler, bu çok yönlülüğe set çeker. Geleneksel anlatım biçimlerine ve her türlü tutuculuğa karşı çıkan bu yaratıcı yönetmenler, aşırı biçimcilikle suçlanmaya başlanır.<sup>339</sup> Walter Benjamin, Sovyetlerde bulunduğu 1926 yılının son günlerinde Sovyet sinemasının, kalburüstü bazı filmlerinin bir kenara bırakılırsa hiç de iyi olmadığını, sinemada tiyatrunun aksine çok katı bir sansür olduğunu ve bu sinemada erotizm diye bir şeyin tanınmadığını; çünkü trajik aşk karmaşasına sinema ve tiyatrodaki yer vermenin karşı devrimci bir propaganda olarak görüldüğünü ifade etmiştir.<sup>340</sup>

Sovyet mimarlar, sosyalist bir toplum yaratmada mimariye önemli bir rol biçiyorlar ve bunun şehirlerin yeniden tasarlanmasıyla yapılacağını düşünüyorlardı. Bu mimarlar arasında bulunan Çağdaş Mimarlar Topluluğu'na bağlı bir kısım radikal

<sup>338</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.62.

<sup>339</sup> Ruken Öztürk, “Sinemada Akımlar”, s.231. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/498/5953.pdf> (4-06-2011).

<sup>340</sup> Walter Benjamin, **Moskova Günlüğü**, s.77.



mimar, yemeğin beraber yeneceği, çamaşırın beraber yıkanacağı ve tamir işlerinin ortaklaşa yapılacağı ve bir merkezden yönetilecek olan “dom-kommuna”lar yapmayı düşündüler. 1934 yılında yapılan Sovyet Mimarları Birinci Kongresi’nde kongre başkanı Aleksey Şçusev, Roma imparatoru Augustus’un yaptırdığı kamu binalarına övgü dizdiği konuşmasında, “Bu bölgede Roma’nın doğrudan mirasçıları olarak yalnız biz varız: Büyük ölçekli ve büyük bir sanatsal mükemmelliğe sahip binalar, sosyalist teknolojisinin yardımıyla ancak sosyalist bir toplumda inşa edilebilir.”<sup>341</sup> diyordu. Bazı mimarî projelerin sembolik değeri de vardı. Örneğin, Moskova Metrosu’nun inşası Komünist Parti Merkez Komitesi için bir prestij meselesiydi ve çalışmalar sonucunda Moskova’nın ilk metro hattı 1935 yılında tamamlandı.<sup>342</sup>

Sovyet yönetimi, birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da denetleyici bir rol oynamıştır. 1920’ler ve 1930’larda Sovyet müziğindeki avan-garde deneysellik yerini sosyalist gerçekçiliğe bıraktı. Partinin kültürel yetkilileri, müziğin duygusal gücünden dolayı, sosyalizmin inşasına katkı sağlayacağını düşünüyorlardı.<sup>343</sup> Dönemin önemli müzisyeni Dimitri Şoştakoviç’in eserleri meslektaşları tarafından sorgulanıyordu. 1936 yılında yaptığı “Mtsenk’in Madam Makbeti” adlı eseri “Pravda” gazetesinde “müzik değil, ahenksiz bir ses” olarak tanımlandı. Şoştakoviç, bu yılları tutuklanma korkusu içerisinde geçirdi.<sup>344</sup> Dönem dönem Komünist Parti’nin gazabına uğrasalar da Sergey Prokifiev, Şoştakoviç ve Aram Haçaturyan gibi önemli besteciler bu dönemde ortaya çıkmışlardır.<sup>345</sup> Murat Belge, bahsettiğimiz üç sanatçıya Kabalevski’yi de ekleyerek bu önemli Rus sanatçıların yaşadıkları dönemde, Batı müziğini taklit etmekle suçlandıklarını, ancak günümüzde adları dahi hatırlanmayan birtakım müzisyenlerin Rus ulusal müziğinden yararlanan büyük besteciler olarak sunulduğunu belirtmiştir.<sup>346</sup>

<sup>341</sup> Geoffrey Hosking, **a.g.e.**, s.65-658.

<sup>342</sup> Sandrine Bertaux, **a.g.e.**, s.64.

<sup>343</sup> Nicholas V. Riasanovsky, Mark D. Steinberg, **a.g.e.**, s.639.

<sup>344</sup> Geoffrey Hosking, **a.g.e.**, s.663.

<sup>345</sup> Nicholas V. Riasanovsky, Mark D. Steinberg, **a.g.e.**, s.639-640.

<sup>346</sup> Murat Belge, **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Açık Oturum, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1980, s.23.

#### 1.4.2. Mussolini İtalyası'nda İktidar ve Sanat: Faşist Model

İtalya'da Mussolini liderliğindeki iktidar, İtalyan halkının modern ve gelişmiş bir yapıya kavuşmasını amaçlamış, bunun için de eski uygulamaları bir kenara bırakıp yeni bir yapılanmaya girişmiştir. Sanayileşmenin, toplumsal kalkınma ve ulus olarak yücelme ile eşanlı olarak algılandığı bir bakış açısı geliştirilmiştir. Geçmişe ait görülen birçok şey reddedilmiş, yeni bir “ulus” yaratılmaya çalışılmıştır. Yeni ve güçlü bir toplum ideali ile yola çıkan İtalyan faşizminde, oluşturulmak istenen ulus modelinde, sanata ve sanatçıya da misyonlar belirlenmiştir.<sup>347</sup> Mussolini, sanatın faşist tutkulara sıkı sıkıya bağlanmasını istiyordu. Sanatta bir “Faşist stili kabul ettirebilmek için giyimden şarkıya, şeker kutusundan şiire, filmde takvime kadar” birçok alan kullanılmaya çalışılıyordu.<sup>348</sup>

Mussolini İtalyası'nda tıpkı Nazi Almanyası'nda olduğu gibi pek çok muhalif aydın ve sanatçı ülke dışına göç etmek zorunda bırakıldı. Bu göç edenlerin çoğunluğu yine Nazi Almanyası'ndaki gibi Yahudilerdi. 1938 yılında çıkarılan kanunlarla Yahudi kökenli profesörler ve üniversite öğrencileri ayrımcılığa uğrattılar. Bu dönemde İtalya'dan göç etmek zorunda kalanlar arasında Lussu, Salvemini, Silone gibi yazarlar ve Toscanini gibi önemli orkestra şefleri de vardı. Dönemin önemli aydınları olan Gramsci, Matteotti, Piero Gobetti, Nello, Carlo Roselli ve Giovanni Amendola'nın ise öldürülmelerine karar verilmişti. Başsavcı, ünlü İtalyan yazar Gramsci'nin mahkûmiyetini isterken, “Bu beynin çalışmasını yirmi yıl önlemek gerekiyor.” demişti.<sup>349</sup> Pirandello ve Gabriele d'Annunzio gibi Mussolini'yi destekleyen sanatçılar, “büyük sanatçılar” olarak kabul edilirken, konser başlangıcında Faşist Parti'nin marşı olan “Giovinezza”yı seslendirmediği gerekçesiyle Arturo Toscanini gibi ünlü orkestra yönetmenleri “vatan haini” ilan edilmişlerdir.<sup>350</sup>

<sup>347</sup> Kürşat Budak, **a.g.t.**, s.5.

<sup>348</sup> Lionel Richard, **Nazizm ve Kültür**, Çev. Nesrin Güner, Ankara, Kalem Yayınları, 1985, s.67.

<sup>349</sup> Maria-A. Macciocchi, **Faşizmin Analizi**, Çev. Cemal Süreya, 2.bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 1979, s.241.

<sup>350</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahrıman, **a.g.m.**, s.29.

Totaliter yönetimlerin sanatı en fazla kullandıkları alan olan propaganda faaliyetleri, İtalya’da, Almanya’da olduğu kadar etkili kullanılamamıştır. Mussolini İtalyası’nın bu alandaki yetersizliğinin en büyük sebebi, Faşistlerin propaganda konusuna ilk dönemlerde yeterince önem vermemeleridir. Almanya’da Naziler iktidara gelmeleriyle birlikte, bir propaganda bakanlığı kurmuşlar ve bakanlığa, partinin en önemli isimlerinden biri olan Goebbels’i getirmişlerdi. İtalya’da ise, Propaganda ve Basın Sekreterliği’nin kurulması, Goebbels örneğinden etkilenilmesiyle birlikte, ancak 1933 yılında gerçekleştirilebilmiştir.<sup>351</sup> Dolayısıyla Nazi Almanyası’na oranla Mussolini İtalyası, kültür politikasında tekdüzeliği daha az dayatmıştır.<sup>352</sup> Genel kültür politikasının bir uzantısı olarak Alman Nazizmi’ne nazaran İtalyan Faşizmi, sanata ve sanatçıya yönelik nispeten daha az baskıcı bir tutum sergilemiştir.<sup>353</sup>

İtalyan Faşizmi’nin lideri Mussolini, sanata verdiği önemi göstermek amacıyla, “Ben bir devlet adamı değil, daha çok çılgın bir şairim.”<sup>354</sup> ifadelerini kullanmış ve viyolonsel çaldığı için kendini sanatçı olarak tanımlamıştır. Ayrıca ünlü Besteci Cesar Mussolini’nin soyundan geldiğini iddia etmiştir. Mussolini iktidara geldiğinde sanat koruyuculuğuna girişmiş, aşama aşama uygun görmediği sanatı baskı altına almış ve propaganda değeri gördüğü sanat eserlerini Faşist Parti’nin çıkarları doğrultusunda kullanmıştır. İtalyan Faşistler tarafından “Opera Nazionale Dopolavoro” (OND) adı verilen projeye, vatandaşların, iş saatleri dışında kalan zamanlarının, gerek eğitim, gerekse eğlence yönünden sağlıklı ve özendirici bir biçimde değerlendirilmesi, özellikle de çalışanların bedensel ve zihinsel yönden güçlendirilmesi, amaçlanmıştır. OND projesiyle, opera, tiyatro ve senfonik müzik, doğrudan doğruya halka ulaştırıyor; ancak, aslında siyasal amaçlı olan bu uygulamada sanat bir örtü olarak kullanılıyordu. OND üyelerine %50 indirimli ücretlerle radyo edinebilme olanağı sağlanmış ve radyo vergisi kaldırılmıştı. Evlerinde “Aida” ve “Sevil Berberi” gibi operaları dinleme olanağına kavuşan

<sup>351</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.79.

<sup>352</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.79-81.

<sup>353</sup> Kürşat Budak, **a.g.t.**, s.5.

<sup>354</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.66.

insanlar, aslında kulaklarını “Duçe Mussolini”nin radyodaki konuşmalarına açmış oluyorlardı.<sup>355</sup> Bu arada İtalya’da, 1932 yılında 305.120, 1935 yılında 530.000 ve 1938 yılında 1.000.000 radyo alıcısının bulunduğu<sup>356</sup> düşünülürse, Mussolini’nin radyo konuşmalarının ne kadar büyük bir kitleye ulaştığı daha iyi anlaşılmış olur.

Faşizm, var olan sanat biçimlerini yeni gündeme gelen konulara uyarlamış veya bu sanat biçimlerini politik görünmelerini sağlayacak bağlamlara yerleştirmiştir. Tasfiyeler ve denetimlerle düzenlenen devlet ve parti destekli sergilerde, halk kurullarında ve hükümetin yayınladığı sanat dergilerinde desteklenen resmi sanat kriterleri farklılıklar göstermiştir; fakat geçmişi kullanarak sürekliliğin var olduğunu hissettirmek, faşist sanat eserlerinde görülen ortak nokta olmuştur. Bazı faşizan resimler, “gerçekçi” görünseler de faşist sanatın resmi estetik anlayışı, sadece şimdiki yansıtan bir gerçekçilik anlayışını kabul etmemiş; bunun yerine sanatın “ebedi değerleri” canlandırması gerektiği savunulmuştur.<sup>357</sup> Mussolini’nin ideallerine uygun olarak “Güçlü İtalya” imajı, kent mimarisinde yaratılmaya çalışılmıştır. Özellikle Roma, dünyanın hayranlığını kazanacak bir şehir yaratma amacıyla; büyük, görkemli, üstten bakan bir mimari anlayışıyla adeta yeniden inşa edilmiştir.<sup>358</sup>

İtalyan Faşizmi, Alman Nazizmi’nden farklı olarak “ulusal bütünlüğü”, kayıp “altın çağ” olarak değil, sanayileşmiş, güçlü bir gelecek olarak yorumlamıştı. Geçmişin tümünü, hantal ve eksik olarak nitelemiş, aydınlık geleceğin güçlü ulusu olmayı vaat etmişlerdir. Dolayısıyla, İtalyan faşizmi “Fütürizm”i ulusal sanat akımı olarak benimsemiştir.<sup>359</sup> Marinetti’nin çevresinde örgütlenen İtalyan Fütürizmi, ideolojik olarak milliyetçiliğe bağlı bir anarşizm anlayışı olarak tanımlanabilir.<sup>360</sup> Diğer taraftan, daha önce de belirttiğimiz gibi, Fütüristler de, kendi ideallerinin siyasal hayattaki temsilcisi olarak gördükleri Mussolini’nin Faşist Partisi’ne destek olmuşlar ve İtalyan Faşizmi’nin kültür ve sanat temsilcisi gibi davranmışlardır.<sup>361</sup>

<sup>355</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahriman, a.g.m., s.29.

<sup>356</sup> Maria-A. Macciocchi, a.g.e., s.258.

<sup>357</sup> Toby Clark, a.g.e., s.73,75.

<sup>358</sup> Emre Con, a.g.t., s.84.

<sup>359</sup> Kürşat Budak, a.g.t., s.11.

<sup>360</sup> Lionel Richard, a.g.e., s.68.

<sup>361</sup> Aydın Şimşek, a.g.e., s.163.

Fütüristler, Faşistlerle birlikte, daha 1919 yılındaki seçimlere ortak liste ile girmişler, Faşistler iktidara gelince de çeşitli görevlere getirilmişler, kuruluşundan itibaren Akademi'ye alınmışlar, eserleri geçmişte kapatılmalarını önerdikleri kütüphane ve müzelere alınmıştır. Ancak Fütüristlerle Faşistler arasındaki ittifak 1937-1938 yılları arasında bozuldu. Marinetti, 1942 yılında Rus cephesinde savaşarak, hem Faşist hem de Fütürist olunabileceğini göstermeye çalışmaktaydı.<sup>362</sup>

Mussolini İtalyası'nda radyo yayınları, sergiler, afişler ve broşürler faşizm propagandası amacıyla kullanılmıştır. Sinema ise, genel propaganda çalışmalarında olduğu gibi, Nazi Almanyası'nda olduğu kadar etkili bir şekilde kullanılamamıştır. Bunun sebepleri şunlardır: 1. İtalyan halkı, devlet yapımı filmlere pek ilgi göstermemiştir. Halk, politik ve ciddi filmlere karşı ilgisizken, lüks hayatı konu edinen yapımlara karşı daha fazla ilgiliydi. 2. İtalya'da o dönem, film şirketleri, ağırlıklı olarak özel sektör tarafından işletiliyordu. Bu dönemde her ne kadar sinemanın etkili bir şekilde kullanılamamasına çare olarak, şirketlerin tamamen millileştirilmesi önerilmişse de, Mussolini bunu kabul etmemiştir. Bununla beraber, sinemanın önemini takdir eden Mussolini, "Eğitici Sinema Birliği"ni kurmuş ve faşist hareketle ilgili hükümet yanlısı belgesel filmler hazırlatmıştır. Faşistler, kendi düşüncelerine uymayan bazı filmleri, ahlak dışı bularak yasaklamış; bazen ise, normal filmler başlamadan önce faşist iktidarın onayladığı filmler seyrettirilmiştir. Bu filmlerde Faşist Parti'nin söylemine uygun olarak güç, savaş, cesaret gibi konular ele alınmıştır.<sup>363</sup>

Faşist yönetim, sinema sanatını, belirli amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlardan biri haline getirmiştir. Faşist rejimin baskıları ve II. Dünya Savaşı'nın getirdiği problemlerin birleşmesi sonucunda, sinemada ya önceden kurgulanmış sipariş filmleri ya da insanların gözlerini boyayan diğer ülke sinemalarının taklitleri olan komedi veya melodramlar gösterilebilmiştir. Scognomillo, bu dönem İtalya sinemasında yoğun bir sansürden (senaryo sansürü, kadro sansürü, çekim bütçesi denetimi, film sansürü vb.) bahsetmektedir. Ona göre, propaganda endişesi yüzünden

<sup>362</sup> Lionel Richard, **a.g.e.**, 68-70.

<sup>363</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.78.

filmlerin içeriğinde fazla bir fikir ve gerçeklik yoktur. İtalyan sinemacılar, II. Dünya Savaşı yıllarında, hoş, sevimli ve moral verici yapımlara yönelmişlerdir; çünkü savaşın yarattığı sorunlardan söz edebilmek mümkün olmamıştır.<sup>364</sup>

1930'lu yıllarda İtalya'nın Habeşistan'ı işgali sürecinde çekilen birtakım propaganda içerikli kısa filmlerin, halk üzerindeki tesirinden etkilenen Mussolini, 1938 senesinde Cinecitta Stüdyolarını kurdu muştur. Bu stüdyolarda hazırlanan filmlerde başlangıçta ciddi bir propaganda yöntemi uygulansa da, II. Dünya Savaşı'nın ilerleyen dönemlerinde buralar, sadece sıradan filmler hazırlanan stüdyolar haline dönüşmüşlerdir. Yapılan filmlerin konusunu hep, toplumsal kaos, şiddet ve sınıfsal ayrışma gibi sosyal gelişmeler belirlemiştir. Sonuçta ise İtalyan halkı, iktidar propagandasının böylesine başarısızlığa uğramasıyla dalga geçer hale gelmiştir.<sup>365</sup>

İtalyan faşizminin önemli bir propaganda aracı da sergilerdir. Bu sergilerde, 1922'de gerçekleştirilen ve Mussolini'ye iktidar yolunu açan "Roma Yürüyüşü"nde ölenlerin madalyaları ve kanlı üniformaları sergileniyordu. Böylece, insanların zihinsel dünyalarında faşist rejimin canlı tutulması amaçlanıyordu. Sergilerin dışında, daha geniş kitlelere ulaşmayı kolaylaştırması amacıyla, afiş çalışmalarına da önem verilmiştir. Mussolini, bu afişlerde halkı etkisi altına alan şu sloganları kullanıyordu: "Çeliği olanın ekmeği de olur.", "Kadın için çocuk doğurmak neyse erkek için de savaş aynı şeydir.", "Yüzyıl koyun gibi yaşamaktansa, bir gün aslan gibi yaşamak daha iyidir.", "Bir dakika cephede olmak, tüm yaşam boyunca barış içinde yaşamaya değer.", "İnan, itaat et, savaş.", "Tarihte hiçbir şey kansız kazanılmadı.", "Mussolini her zaman haklıdır." Binaların dış cepheleri, bu sloganların bulunduğu afişlerle etkili bir biçimde kullanılmaktaydı.<sup>366</sup> Afişlerde Mussolini'nin sözleri dışında Faşizmin ideallerini ve savaş konu edinen çalışmalar da yer aldı. Örneğin, Gino Baccasile, faşizmin temalarını anlatan, düşman

<sup>364</sup> Gül İnce, "Örnek Çözümlerle Türkiye ve İtalya'da Politik Sinema", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Güliz Uluç, İzmir, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü, 2009, s.86.

<sup>365</sup> Ömer Miraç Yaman, "Bir İktidar Aracı Olarak Propaganda", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Abdullah Topcuoğlu, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, 2007, s.94.

<sup>366</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.79.

kuvvetlerine karşı “kara gömleklilerin” cesaretini vurgulayan ve düşmanı barbar olarak karakterize eden afiş çalışmaları hazırladı.<sup>367</sup>

İtalya’da Faşistler inkılâplarının bütün sanat alanlarında gözükmesini istemişlerdir. Diğer sanatlarda olduğu gibi mimari alanında da bir faşist mimari anlayışı ortaya koymak istemişlerdir. Bunun mimarideki uygulamalarından biri Forum Mussolini Stadyumu’dur.<sup>368</sup> Kuzey İtalya’da 1928 yılında yapılan Zafer Anıtı, Mussolini’nin faşizm kelimesini türettiği “fascio”nun ilk ve en etkili mimari kullanımlarından biriydi. Anıt, Faşistlerin I. Dünya Savaşı’nın anılarını kendilerine mal etmelerinin tipik bir örneğiydi. Bu anıtın sipariş edildiği heykeltıraşlar arasında, 1920 ve 1930’larda Türkiye’de de önemli Atatürk Heykelleri yapmış olan Pietro Canonica da vardır.<sup>369</sup> Paris’te 1937 yılında gerçekleştirilen Modern Hayatta Sanat ve Teknik Sergisi’nde İtalya Pavyonu’nda sergilenen heykel ve resimlerde Mussolini merkezi bir rol oynuyordu. Bertaux’a göre, bu tarz bir sergileme, görsel sanatın 1930’lu yıllarda liderin kökleşmiş kültü haline gelmesinin tipik bir örneğidir.<sup>370</sup> Sanat alanında gösterdikleri etkinliğe rağmen, gerçekte İtalyan Faşizmi, estetiğin gelişmesini engellemiş hatta onu dondurmıştır.<sup>371</sup>

### 1.4.3. Nazi Almanyası’nda İktidar ve Sanat: Nazist Model

Alman Devlet Başkanı General Paul Von Hindenburg’un, Adolf Hitler’i 30 Ocak 1933 tarihinde şansölyeliğe atmasıyla başlayan Nazi iktidarıyla, sayısız sanat eseri ve sanatçı, iktidarın, ideolojisi doğrultusunda kullandığı araçlar konumuna indirgenmiştir. Bağımsız sanatçıların ve sanat kurumlarının çalışmalarına, ancak Nazi propagandasına katkı sağladıkları ölçüde izin verilmiştir.<sup>372</sup> Nazi Partisi’nin prensiplerinin Alman sanatına nüfuz etmeğe başlaması Hitler’in 1933 yılının Eylülü’nde “Alman Sanatının İstikbali” başlığıyla verdiği bir nutukla olmuştur. Bu

<sup>367</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.47.

<sup>368</sup> Abdullah Ziya, “İnkılap ve Sanat”, **Varlık**, Sayı:5, 15 Eylül 1933, s.69.

<sup>369</sup> Sandrine Bertaux, **a.g.e.**, s.34.

<sup>370</sup> Sandrine Bertaux, **a.g.e.**, s.114.

<sup>371</sup> Lionel Richard, **a.g.e.**, s.70.

<sup>372</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahrıman, **a.g.m.**, s.29.

nutkunda Hitler, Alman sanatına, ırkçılığı bütün dünyaya yayma görevi vermiştir.<sup>373</sup> Nazi partisi olarak adlandırılan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP), yüksek düzeyde işbirliği ve karmaşık bürokratik bir yapıyla oluşturulan propaganda faaliyetleri açısından dünyadaki diğer faşist rejimleri geride bırakmıştır. Bu propaganda çalışmalarının sadece bir parçası olan sanat, Nazilerin “kültürel misyonlarına” çok sayıda sembol ve imge sağlamıştır.<sup>374</sup>

Hitler, Nazi Partisi’ni kurduktan hemen sonra, kitlenin zihinlerine kazınacak birtakım sembollerin kullanılmasının gerekli olduğunu düşünmüş ve öncelikle parti amblemi üzerinde kafa yormaya başlamıştır. Hitler’in bizzat kendisinin meşgul olduğu bu çalışmalar sonucunda partinin sembolü ortaya çıkmıştır: Kırmızı bir zemin üzerine yerleştirilen beyaz bir daire ve içerisine çizilen siyah gamalı haç.<sup>375</sup> Bunun yanında Hitler, parti içerisinde yer alan bütün örgütlerin giyecekleri kıyafetler ve üzerlerinde taşıyacakları yakalıklarından, pazubantlarına varıncaya kadar tüm ince ayrıntıları belirlemeye koyulmuştu. Hitler’in Nasyonel Sosyalist İşçi Partisi’nin metalden yapılan siyah gamalı haçının çevresine konulmuş bir çelenkle birlikte üstünde duran kartal kabartması ve altında sallanan püsküllerinde yazılmış olan “Almanya Uyan” yazısı, sembol oluşturmanın son aşamasıydı. Nazilerin kullandığı gamalı haçlı bayrakta, kırmızı renk kanı ve savaşı temsil ediyor ve asker bir toplum olan Almanlar için kurtuluşun savaşıyla geleceğini simgeliyordu. Beyaz daire, umudu ve zaferi temsil ederken; gamalı haç, zaferin mutlaka Alman halkının olacağını müjdeliyordu.<sup>376</sup>

Nazi Almanyası’ndaki iktidar sanat ilişkisinin en belirgin olarak görülebileceği alan propaganda çalışmalarıydı. Hitler, devlet tarafından tasarlanan ve uygulanan propagandayı, üç resmi kurum aracılığıyla yapıyordu. Bunlar: “Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanlığı”, “Nazi Partisi Merkez Propaganda Şubesi” ve “Reich Kültür Dairesi”dir. 1933 yılında kurulan ve Hitler’in yakın mesai

<sup>373</sup> Thomas H. Dickinson, “Bugünkü Alman Tiyatrosu”, **Varlık**, Çev. Hasan Refik, Sayı:34, 1 I. Kânun (Aralık) 1934, s.154.

<sup>374</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.67.

<sup>375</sup> Adolf Hitler, **Kavgam**, Çev. M. Selman Uğurlu, İstanbul, Kamer Yayınları, 1998, s.600.

<sup>376</sup> Ömer Miraç Yaman, **a.g.t.**, s.77-78.



arkadaşı Goebbels'in yönetimine verilen "Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanlığı", Nazi iktidarı boyunca temel propaganda faaliyetlerinin yönlendiricisi olan kurumdur.<sup>377</sup> Goebbels, aynı yıl Nazilere kitle iletişimini ve tüm kültürel faaliyetleri tek çatı altında koordine etme olanağı sunan, Reich Kültür Dairesi'nin de yönetimine getirildi ve bakanlığı olağanüstü yetkilerle donatıldı. İçişleri Bakanlığı; radyo yayınları, filmler, basın ve tiyatronun denetlenmesi, sanat eserleri ve anıtların korunması ve resmi kutlamalarla tatil günlerinin düzenlenmesine ilişkin yetkilerini; Dışişleri Bakanlığı ise, dış ülkelerdeki propaganda faaliyetini, yeni kurulan Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanlığı'na devrettiler.<sup>378</sup>

1930'ların başında Sovyetler Birliği'nde, sanatın, Stalin tarafından resmi Sovyet düşüncesi boyunduruğuna sokulmaya çalışılmasıyla aynı dönemlerde, Nazi Almanyası'nda da bağımsız sanat toplulukları dağıtılmış ve bunların yerine devletle bütünleşmiş bir organizasyon olan Reich Kültür Dairesi oluşturulmuştur. Bu kurum; müzik, görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, basın, radyo ve sinema olmak üzere yedi bölümden oluşmuştur. Her bir bölüm de kendi içinde alt başlıklara ayrılmıştır. Örneğin, görsel sanatlar bölümü; resim, heykel, mimari, iç mimari, grafik tasarım, esnaf birlikleri, sanat yayıncılığı, pazarlama ve müzayedecilik kısımlarını içermiştir. Reich Kültür Dairesi'nin kurulmasını sağlayan yasa, kurumun amacını, "Tüm sahalardaki yaratıcı birimlerin tek irade olan devlet liderliğinde bir araya toplanarak uygulamaya geçilmesi" şeklinde ifade etmiştir. Bu kuruma sadece Alman ırkından olan ve Nazi ideolojisini benimseyen sanatçılar kabul edilmiştir. Nazilerin uygulamalarından rahatsız olan birçok sanatçının Almanya'yı terk etmesine veya "dâhili sürgünde" bulunmasına rağmen 1935 yılında, Reich Kültür Dairesi'ne, 15.000 mimar, 14.300 ressam, 2.900 heykeltıraş ve 6.000 tasarımcıyı kapsayan yaklaşık 100.000 sanatçının üye olduğu belirtilmektedir.<sup>379</sup> 1933 yılında Almanya'da

<sup>377</sup> Erdoğan Çiçek, **a.g.t.**, s.23.

<sup>378</sup> Erdoğan Çiçek, **a.g.t.**, s.22, dipnot 4.

<sup>379</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.84-85.

5182 mevcutlu 118 orkestra varken, aradan beş yıl geçip 1938 yılına gelindiğinde Almanya’da 7198 mevcutlu 144 orkestra işler haldedir.<sup>380</sup>

Hitler’in iktidara geldiği 1930’ların başında Almanya’daki bağımsız sanat topluluklarının durumuna yakından bakmakta fayda vardır. Almanya’da, 1930’ların başında 150 tane “işçi tiyatro grubu” faaliyet göstermektedir. Komünist hareketlerle yakından bağlantılı olan bu tiyatro grupları, savaş ve ırkçılık karşıtı temaların işlendiği, Nazizmi devrimci bir bakış açısıyla eleştiren tiyatro oyunlarını sahnelemişlerdir. Bu tiyatro kumpanyalarının en etkinlerinden biri Berlin merkezli “Kızıl Roketler” grubudur. Bu tiyatro gruplarına dönemin Alman polisi hiç rahat vermemiştir. “Kızıl Roketler” grubu, 1929 yılında tamamen yasaklanmış ve Nazi Partisi’nin 1933 yılında iktidara gelmesiyle de, diğer sol eğilimli tiyatro gruplarıyla beraber yeraltına çekilmek zorunda kalmıştır.<sup>381</sup> Naziler, tiyatroyu bir propaganda aracı haline getirmek için üç yol takip etmiştir. Bunlar: 1. Berlin, Dresden, Heidelberg, Mannheim, Stuttgart gibi şehirlerdeki tiyatrolarda eski düzeni tamamen kaldırıp yeni bir düzen kurdular. 2. Siyasi blokları parçalamak için tiyatro sanatçısı ve idarecilerinin yerlerini değiştirdiler. 3. Munich, Ausburg, Hamburg, Leipzig ve Nürnberg gibi şehirlerdeki tiyatrolarda, tarafsız kalan direktör ve sanatçılara yol verdiler.<sup>382</sup>

Naziler bağımsız tiyatro gruplarına baskı uygularken kendilerine yakın tiyatroculara da imkânlar hazırlıyorlardı. 1933 yılbaşında demiryolu işçileri için Hz. İsa’nın doğumunu canlandıran bir piyes, buna örnek gösterilebilir. Piyeste, Haçlı askerleri gibi giyindirilen oyuncular, bir yılbaşı ağacının etrafında aydınlık ve karanlık arasındaki savaşı canlandırıyor ve Nazi Partisi militanları gamalı haçlı bayraklarla, Hz. İsa’nın doğumunu canlandıran dekora doğru yürüyorlardı. Oyundaki anlatıcı sembolik bir zaferi duyuruyordu: “Tanrı en kötü zamanımızda bize bir kurtarıcı yolladı: Führerimiz ve kusursuz Parti militanlarımız.” Politikanın dini

<sup>380</sup> Mahmut R. Kösemihal, “Cümhuriyet Devr’inde Musiki”, **Ülkü**, Sayı:69, Cilt:XII, İkinciteşrin (Kasım) 1938, s.237.

<sup>381</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.37-38.

<sup>382</sup> Thomas H. Dickinson, a.g.m., s.154.

unsurlarla birleştirilmesi ve dönem olaylarının eski efsanelerle kaynaştırılması, genel ve sadık bir halk desteğini hedefleyen Nazilerin kullandığı tipik yöntemlerdir.<sup>383</sup>

Nazi Almanyası'nda "ırk yasalarının" tüm kültür ve sanat kurumlarında hızla uygulanmasıyla, totaliter yönetimin sanat yaşamına getirdiği baskı, diğer ırklardan olan sanatçılar arasında kendini göstermeye başladı. "Yüksek ırktan" sayılmayan sanatçılar, siyasal açıdan kuşkulu bulunan sanatçılarla birlikte, bir gecede işlerinden uzaklaştırıldılar. Tüm kurumlarda "Nazi devletine zararlı" unsurların temizlenmesinden sonra, sanat kurumları da yakından takip edilmeye başlanmış, Yahudi yazar ve besteciler ve Bolşevik olarak anılan sanatçıların eserleri Nazi denetiminin hedefi olmuş ve birçok eser yasaklanmıştır. Bu şartlar altında, Nazi tiyatro ve operasına destek sağlama çabasında olan yeni sanatçılar ortaya çıkmış, yeni bir tür edebiyat ile Hitler'den esin alan koro şarkıları ve marşları içeren bir beste salgını meydana gelmişti. Bu dönemde, bir tiyatrocunun, Nazi örgütünün yerel hücreleri onaylanmadıkça, küçük bir taşra tiyatrosunda, sıradan bir iş bulması bile olanaksızdı.<sup>384</sup>

Hitler, kitle üzerinde denetim kurma ve onları etkilemenin temel araçlarından biri olarak "anıtsal mimariyi" düşünmüş, heybetli yapıların inşa edilmesine özen göstermiştir.<sup>385</sup> Mimari anlayışta uluslararası stilleri reddeden Nazizm, "III. Reich" dönemi mimari yapılarında klasik tarzı kullanmıştır. Karşıt olduğu şeylerin izlerini silmekte kararlı olan Hitler, önceki dönemlerden kalma mimari eserleri, özellikle savaş zamanında acımasızca ortadan kaldırmıştır.<sup>386</sup>

Hitler Almanyası'nda tabloları işlenen konuların sanatsal etkisi yoktu; önemli olan bu eserlerin içeriği ve karşısındakine verdiği mesajlardı. Naziler için resimde yer verilecek konular sınırlıdır. İşlenen konular genellikle, saf ırkın üstünlüğünün yansıtılması, Hitler'in kahramanlaştırılması veya milli düşman olarak görülen Yahudilerin aşağılanmasıdır. Ressamlara sipariş edilen bu tarz konular

<sup>383</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.72.

<sup>384</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahriman, a.g.m., s.29.

<sup>385</sup> Erdoğan Çiçek, **a.g.t.**, s.23.

<sup>386</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.107.

abartılı şekilde tuvallere yansıtılmış ve Alman halkını etkilemek için canlı renkler kullanılarak dev duvarlara asılmıştır.<sup>387</sup> Nazilerin resim konusundaki politikalarına baktıktan sonra ressamların iktidar karşısındaki tutumlarına değinecek olursak: Naziler tarafından göç etmeye zorlanan ve sürgünde intihar eden Ressam Ernst Ludwig Kirchner, 25 Aralık 1933'te kardeşine yazdığı mektupta, "Bugün iktidarda olanlardan hiçbiri, sanattan hiçbirşey anlamadıkları gibi, hiçbir işe yaramayan tüm cahiller de, ilk sıralarda yer almaktadırlar." diyerek, Nazileri sanat konusunda cahillikle suçlamaktadır. Nazilerin sanat politikası sadece resim konusunda değil diğer sanat alanlarında da eleştiriye uğramıştır. 1936 yılında Gottfried Benn, Nazi eleştirilenlerin, değersiz bir edebiyatı göklere çıkarmaya çalışmalarına şaşırıldığını ve Nazilerin sanat değerlendirmesini bu yetersiz kişilere bırakmasının üzüntü verici olduğunu belirtmiştir.<sup>388</sup> Hitler, kitapların kontrolü ve imhasıyla ilgili iddialara da konu olmuştur. Hitler'in binlerce kitabı sanat eserleri listesinden çıkarttırıp yaktığı ya da en azından bunları onaylamasa da seyirci kaldığı iddia edilir.<sup>389</sup> Görüldüğü gibi Naziler tamamen kendi kontrollerinde bir sanat kanonu oluşturmuşlardır.

Nazi Almanyası'nda üzerinde durulması gereken faaliyetlerden biri de gösterişli geçit törenleri ve kitlesel mitinglerdir. Bu tören ve gösteriler, toplulukların, bir grup kimliği ve bir aidiyet duygusu kazanabilecekleri şekilde tasarlanmışlardı. Bu tören ve gösterileri artırmak için Almanya'da yeni bir ulusal bayram takvimi oluşturulmuş ve hemen hemen bütün milli günler, bir tür sahne gösterisine dönüştürülmüştü. Hitler, bu etkinliklerde, topluluk karşısında sergilediği kimliği konusunda oldukça titiz davranmıştır. Bir sanatçıdan el-kol hareketlerini ve hitabet yöntemlerini geliştirmek için ders almıştır. Naziler bu abartılı tören ve gösterilerde kitle iletişim araçlarındaki teknolojik gelişmeleri sonuna kadar kullanmışlardır: Bu büyük mitingler, ses düzeniyle gerçekleştirilmiş, radyolarda yayımlanmış ve sinemalarda gösterilmiştir. Tasarımları Amerikan sinemasındaki müzikal film setlerinin ve stadyum mimarisinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan gösterişli mekânlar, bu amaçla inşa edilmiştir. Weimar döneminde özellikle tiyatro,

<sup>387</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.48.

<sup>388</sup> Lionel Richard, **a.g.e.**, s.65.

<sup>389</sup> Sıtkı M. Erinç, **a.g.e.**, s.69.

koreografi, müzik ve mimarinin bir arada kullanıldığı ve bütünsel sanat eseri anlamına gelen “Gesamtkunstwerk” düşüncesinden mitinglerde yoğunlukla faydalanılmıştır.<sup>390</sup>

Naziler sinemayı, güçlü bir kitle iletişim aracı ve sanat dalı olarak kabul ettiler. Bu dönemde, sinema sektöründe çalışan aktörler, aktrisler, yönetmenler, kameramanlar, teknisyenler, “Führer” Adolf Hitler’e bağlılık yemini ettirildiler. Nazi iktidarı süresince, parti toplantıları, Berlin Olimpiyat Oyunları ve çarpıtılmış haber filmleri gibi propaganda belgeselleri dışında, siyasal mesajlar veren bir dizi sanatsal film de çekildi.<sup>391</sup> Nazi ideolojisi doğrultusunda çekilen filmler, büyük salonlarda halka izlettirilmekte ve böylece yoğun bir propaganda uygulanmaktaydı. Nazi Partisi’nin sponsorluğunu yaptığı ilk film, “Hitler’s Flug Über Deutschland” (Hitler’in Almanya Gezisi), Adolf Hitler’in 1932 seçim kampanyasını konu edinmektedir. Bu filmi diğer seçim propaganda filmleri takip etti. Daha sonra çok sayıda örneği yapılacak olan savaş belgesel film türü, 1933 yılında Goebbels’in yönetimindeki Alman Propaganda Bakanlığı’nın yaptığı filmlerle başladı. Bu sırada Hitler’in kişisel isteği üzerine, bir propaganda filmi hazırlama görevi Yönetmen Leni Riefenstahl’e verildi.<sup>392</sup>

1935 yılında “Triumph Des Willens” (Azmin Zaferi) adıyla gösterime giren bu filmde, Leni Riefenstahl, Nazi Partisi’nin en ünlü mitinglerinden biri olan 1934 Parti Kongresi’ni kaydetmiştir. Filmde, mitingin her aşamasının sembolik bir doku oluşturacak biçimde dizilmesiyle, dağınık toplulukların “birleşik bir milli güce” dönüşmesi sembolize edilmektedir. Hitler’in insan dizileri arasındaki geniş koridorlardan ilerleyerek, kalabalıktan daha yüksek bir seviyeye yerleştirilmiş kürsüsüne çıkması; onun, “insanların arasından kutsal mesajını iletmek üzere yükselen” sıradan bir asker olduğu imajını yansıtır. Hitler, kürsüye doğru ilerlerken yapılan karşılıklı tezahüratlar, Hitler’in halkın gözünde kutsal bir imajı olduğunu vurgulamaktadır. O, yüksekteki kürsüsünden herkesi görmekte ve aşağıdaki herkes

<sup>390</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.68-69.

<sup>391</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.65.

<sup>392</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.64.

tarafından da görülmektedir. Hitler'in halk iradesinin cisimleştiği lider olduğu vurgulanır ve halk kolektif kişiliğinin yansıması olan liderini görmek üzere oraya çağırılmıştır. Yönetmen Riefenstahl'ın bu sofistike filminde, büyük bir kalabalıktan oluşan insan sıralarının, gamalı haçların ve Hitler'in yüz ifadesinin peşi sıra kurgulanmasıyla filmin ana mesajı oluşturulmuştur: “Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet.”<sup>393</sup> Riefenstahl'ın bir diğer önemli filmi ise, 1936 yılında çekimlerini yaptığı “Olimpia”dır. Riefenstahl “Olimpia” filminde, 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları'nı konu edinmiştir.<sup>394</sup>

Nazilerin propaganda amaçlı sinema faaliyetleri Leni Riefenstahl'la sınırlı değildi. Radyoda sağladıkları propaganda başarısının bir benzerini sinemada da gerçekleştirmeye uğraşmışlardı. Örneğin, Nazilerin “Açlığa ve Susuzluğa Karşı Savaş” kampanyası boyunca, büyük oranda sinema filmlerinin etkisinden yararlanmışlardır. Bu kampanya çerçevesinde çekilen filmlerin genel kurgusu oldukça basittir: Büyük bir yemek kazanı etrafında toplanmış, mutlu insanlar ve dumanı tüten yemek... Bu filmlerin ilerleyen karelerinde farklı bölgelerden gelen ve milli kıyafetleri içindeki Almanlar, benzer bir kazan etrafında dans edip, şölen havasında bir yürüyüşle Hitler'in önünden geçerler. Bu yürüyüş, Führer'e olan bağlılığı ve güçlü Alman milletinin birlik ve beraberlik içerisindeki yaşamını sembolize etmekteydi.<sup>395</sup> Bu dönemde Almanya'da sinemanın pedagojik rolüne de büyük bir önem verilmiştir.<sup>396</sup>

Nazi iktidarı sırasında, tüm modern sanatlar, “Yahudi-Bolşevik” olarak nitelendirilmiş ve hangi okuldan olduğuna ya da sanatçının ırkına bakılmaksızın, bu yapıtlar, sergilerden ihraç edilmiştir. Hatta Naziler, daha da ileri giderek, karşı oldukları sanat eserlerinin yok edilmesini desteklemişlerdir. Naziler, sanatsal modernizme olan karşıtlıklarını “Dejenere Sanat Sergisi”yle adeta ilan etmişlerdir. Naziler, Greko-Romen klasik modeller, Alman Orta Çağ ve kırsal tarz resmine

<sup>393</sup> Toby Clark, **a.g.e.**, s.69-71.

<sup>394</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.64.

<sup>395</sup> Ömer Miraç Yaman, **a.g.t.**, s.85.

<sup>396</sup> Münir Hayri, “Sinema ve Eğitim”, **Ülkü**, Sayı:36, Cilt:VI, Şubat 1936, s.428.

yönelmişlerdir.<sup>397</sup> 1937 yılında Münich’te iki resim sergisi açılmıştır. Bu sergilerden biri dönemin benimsenen “gerçek Alman sanatına” diğeri ise, onun anti tezine yani “dejenere” olmuş sanata ayrılmıştı. İşte Goebbels’in bizzat açılışını yaptığı “Dejenere Sanat Sergisi” budur.<sup>398</sup> Naziler tarafından başta iltifat gören ancak sonra eserleri “dejenere” ilan edilen Ressam Emil Nolde, Goebbels’e yazdığı mektupta, “Sayın Bakan, sizden, bana karşı sürdürülen iftira kampanyasına son verdirmenizi rica ediyorum. ... Nasyonalsosyalizm, bana ve benim sanatıma (dejenere) ve (çökmüş) sözcüklerini eklediği zaman, iyi tanınmadığım duygusuna kapıldım; zira gerçek bu değildir: benim sanatım, güçlü, sert ve zorlu bir Alman sanatıdır.” ifadelerini kullanmış; ancak kendisine 1941 yılında resim yapma yasağı getirilmesini önleyememiştir.<sup>399</sup>

Faşizm de Nazizm de, kültür ve sanatta uluslararasılığa karşıydılar. Onların amacı, geleneksel milliyetçiliği kültür ve sanatta yeniden desteklemektir. Propaganda Bakanı Goebbels, 1933 yılında, tiyatro ve sinema çevrelerinin hazır bulunduğu bir toplantıda, kültür sanat siyasetlerinin hedefini, “uluslararasılığı sanat yaşamından silmek, uluslararasılığın ajanları olan Yahudilerin faaliyetlerine son vermek ve milliyetçiliği kültür yaşamına yön veren büyük bir düşünce haline getirmek” şeklinde ifade etmiştir. Aydınlanma düşüncesinin getirdiği her türlü değişikliği, toplumdaki bozulma ve çürüme olarak algılayan Nazizmin, bu dönemde en yakın olduğu sanatsal akım Romantizm olmuştur. Nazi propagandasındaki duygulara hitap cümlelerden, kır hayatını öven çiftçi ideolojisine kadar birçok unsur, romantik anlayışın yansıması olarak değerlendirilebilir.<sup>400</sup>

Nazi Almanyası’nda avan-gard sanat akımları dışlanmış, hatta bu sanat akımları kapitalist emperyalist ulusların kendi uluslarını yozlaştırmak için kullandıkları bir yol olarak nitelendirilmiş ve aşağılanmıştır. Hitler’e göre, sanatın amacı, ilerlemekte olan halkın gerisinde kalarak uzaklaşmak değil, ileriye doğru canlı bir atılımı sembolize etmektir. Bu fikir doğrultusunda, sanat eserinin dili, halkın

<sup>397</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.107.

<sup>398</sup> Lionel Richard, **a.g.e.**, s.115.

<sup>399</sup> Lionel Richard, **a.g.e.**, s.72.

<sup>400</sup> Emre Con, **a.g.t.**, s.108.

anlayacağı yalınlıkta ve gerçeklikte olmalıydı. Bu dönemde yapılan resimlerde işlenen konular ve betimlenen figürler klasik çağı çağrıştırmakla beraber, geçmişe olan özlemin o güne yansıtılması ve ideal ulus formatının şekillendirilmesine yönelikti. Çünkü Nazizmin amacı, her şeyden önce tek bir ruhtan doğan, her yerde aynı olan ve tek bir merkezden sosyal yaşamın her alanına sistemli olarak yayılan Alman halkının tümünden düzenlenmesidir.<sup>401</sup>

Nazi iktidarında ünlü heykeltıraşlar da eser vermişlerdi. Örneğin 1935'te Türkiye'de de eser vermiş olan Josef Thorak ile Arno Breker bunlardan en önemli ikisiydiler. Breker, ideal arî ırk güzelliğinin heykel yoluyla temsilinde Eski Roma ve Yunan heykellerinden esinlenmiştir. Neo klasik tarzdaki eserlerinin büyük kısmında, cinsellikten ziyade sağlığın ve fiziksel gücün sembolize edildiği çıplak bedenli figürlerden oluşan heykeller yapmıştır.<sup>402</sup> Heykeltıraş Josef Thorak da Hitler gibi Avusturya doğumluydu ve ülkesi Almanya tarafından 1938 yılında ilhak edilmişti. 1937 Paris Uluslararası Sanat ve Teknik Sergisi'nde Alman Pavyonu'nun önünde duran çıplak görünümlü heykeller Josef Thorak'ın eseriydiler ve gücü ve dayanıklılığı temsil ediyorlardı.<sup>403</sup>

Nazi Almanyası'nda afişler de, görsel bir propaganda aracı olarak sıklıkla kullanıldı. Goebbels'in propagandacıları, afişlerde görsel etkinin çok güçlü olduğunu, mesajın anlaşılır olması ve insanların bu mesajları sık sık görmeleri durumunda, bir resmi ve sloganı unutmadıklarını tespit etmişlerdi. Böylece, Hitler'in portresinin bulunduğu afişler, şehirlerin her noktasına yerleştirilmiş ve halkın bu afişlerle karşılaşmama şansı bırakılmamıştı.<sup>404</sup>

---

<sup>401</sup> Kürşat Budak, **a.g.t.**, s.4-5.

<sup>402</sup> Sandrine Bertaux, **a.g.e.**, s.40.

<sup>403</sup> Sandrine Bertaux, **a.g.e.**, s.104.

<sup>404</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.47.



## **2. TÜRKİYE’DE TEK PARTİ İKTİDARI ve LİDERLERİN SANATA BAKIŞI**

Çalışmamızın ilk bölümünde siyasal iktidar ve sanat kavramlarını ana hatlarıyla açıkladıktan sonra, komünist, faşist ve nazist tek parti iktidarları ile sanat ve sanatçı arasındaki ilişkinin niteliğini ortaya koymaya çalıştık. Bu bölümde ise 1023-1950 yılları arasında Türkiye’yi tek parti iktidarıyla yöneten Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)’nin kuruluşu, geçirdiği aşamalar, genel yapısı, dönemin önemli siyasal ve ekonomik gelişmeleri ile birlikte CHP yöneticilerinin (Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü) ve o dönemin diğer iktidar seçkinlerinin sanata bakışlarını ele almaya çalışacağız.

### **2.1. CUMHURİYET HALK PARTİSİ (CHP) İKTİDARI**

Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), yukarıda genel hatlarıyla ele almaya çalıştığımız tek parti kavramı çerçevesinde nereye oturmaktadır? Tek parti sınıflandırmalarında CHP’yi hangi başlık altında ele almak gerekir? En önemlisi de CHP’yi, dünyada tek parti denildiği zaman akla ilk gelen tek partiler olan, Sovyet Komünist Partisi, İtalyan Faşist Partisi ve Alman Nazi Partisi’ne benzer ya da onlardan farklı kılan unsurlar nelerdir? Bu soruların cevabını, CHP’nin kuruluşunu, geçirdiği aşamaları ve genel yapısını ele aldığımız bu bölümde, etüt etmeye çalışacağız.

Öncelikle CHP’nin dünyadaki diğer tek partilere hangi yönleriyle benzeyip benzemediği üzerinde durmak gerekir: Ünlü Siyaset Bilimci Duverger’e göre, CHP, hiçbir zaman bir tek parti doktrinine dayanmamıştır, aksine sahip olduğu tekelden dolayı daima rahatsızlık, hatta utanç duymuştur. Bu görüntüsüyle CHP, tek parti denildiğinde akla gelen Faşist ve Komünist partilerden ayrılmıştır. Duverger’e göre, CHP liderlerinin gözünde “tek parti olma durumu”, Türkiye’deki özel siyasal durumun bir sonucuydu, ancak çok partili sistem, ideal olmakta devam etmişti. Duverger, Mustafa Kemal Atatürk, “çeşitli fırsatlarda bu tekele bir son vermeye

çalışmıştır ki, bu olgu tek başına bile derin bir anlam taşımaktadır. Hitler Almanyası'nda ya da Mussolini İtalyası'nda böyle bir şey düşünülemezdi.”<sup>405</sup> ifadeleriyle bu durumu izah etmektedir.

Duverger, CHP'nin demokrasi konusundaki tutumu bakımından da diğer önemli tek partilerden ayrıldığını ifade etmektedir. Ona göre, bazı tek partiler, gerek felsefeleri gerek yapıları bakımından gerçek anlamda totaliter değillerdir ve bunun en iyi örneği, 1923'ten 1946'ya kadar Türkiye'de tek parti olarak faaliyet göstermiş bulunan CHP'dir. Duverger, CHP'nin başta gelen özelliğinin demokratik ideolojisi olduğu düşüncesindedir. Türkiye'deki tek partinin adının “Cumhuriyetçi” oluşu bile bu partiyi, 20. yüzyılın otoriter rejimlerinden çok, Fransız Devrimi'ne ve 19. yüzyıl terminolojisine yaklaştırmaktadır, iddiasında olan Duverger, CHP'yi dönemin diğer tek partilerinden siyasal özgürlükler anlamında daha olumlu bir konuma yerleştirmektedir.<sup>406</sup> Fakat Duverger yine de, “Kemalist rejim, Faşist olmamakla birlikte, demokratik de sayılmazdı. Uygulamada seçimler, tek bir aday hakkında yapılan plebisitlerden ibaret kalıyordu; temel siyasal özgürlükler de çok sınırlı nitelikteydi.”<sup>407</sup> demekten kendini alıkoyamaz.

Erik Jan Zürcher de yaptığı değerlendirmelerde CHP'nin iktidarı dönemi boyunca dört yılda bir milletvekili seçimleri yapıldığını; ancak bu seçimlerin sadece biçimsel bir işlevi olduğunu belirtmektedir. Zürcher'e göre, milletvekili aday listeleri, parti genel başkanı, fiili genel başkan ve genel sekreter tarafından belirleniyor, sonra da parti kongresinde onaylanıyordu. Dolayısıyla, “Etkin parti üyeleri bile olsalar yurttaşların kendi inisiyatifleriyle meclise seçilme yolu yoktu.”<sup>408</sup> diyerek CHP'nin demokratlığı konusunda olumsuz görüş beyan etmektedir. Mete Tunçay ise, “CHP'nin 1923-45 dönemindeki tek-parti yönetiminin bir diktatörlük olduğuna kuşku yoktur. Ancak bu diktatörlüğün devrimciliği tartışmalıdır.”<sup>409</sup>

---

<sup>405</sup> Maurice Duverger, **Siyasi Partiler**, s.360.

<sup>406</sup> Maurice Duverger, **Siyasi Partiler**, s.359-360.

<sup>407</sup> Maurice Duverger, **Siyasi Partiler**, s.362.

<sup>408</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları, 20.bs., 2006, s.259.

<sup>409</sup> Mete Tunçay, **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması 1923-1931**, 5.bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.16.

diyerek CHP'nin antidemokratik bir parti olduğuna dair yorumu daha da ileri götürür.

Tarık Zafer Tunaya ise, CHP'nin inkılâpçı hamleleri başarmayı vazife edinirken, demokratik esaslardan uzaklaştığını ifade ettiği yazısında şunları ifade etmektedir:

Cumhuriyet Halk Partisi yirmi yedi senelik iktidar müddeti zarfında, hukukî ve siyasî bakımlardan geçirdiği değişiklikleri çok partili rejimin demokratik bir unsuru haline intikal suretiyle tamamlamaktadır. Tek, geniş ve kaplayıcı (totaliter) bir vesayet partisinin vasıflarını geniş mikyasta haiz olduğu devrelerde, bir memlekette büyük kütlenin kolayca kabul edemeyeceği inkılâpçı hamleleri başarmayı vazife edinmiş, buna mükabil demokratik esaslardan uzaklaşmış, mesela hukuken mevcut hususların tatbikına fiilen mani olmuş ve bu fiili mümaneat, çok partili rejimin kurulması bakımından, Takriri Sükûn kanunu gibi hukukî tedbirlerden daha ağır basmıştır. Yalnız tek parti olarak çalıştığı devrelerde dahi kendi içinde muayyen bir nispet dahilinde serbest inkişaf ve nihayet çok partili rejimi tesis ve bu bünyeye intibak istek ve endişesi müşahede edilmiştir.<sup>410</sup>

Ayşe Güneş Ayata, CHP'nin tek başına iktidar olduğu 1923-1950 yılları arasındaki 27 yılın, parti ideolojisi ve politikaları açısından tek bir çizgide geçtiğinin söylenemeyeceği düşüncesindedir. Ona göre, yine de belirgin bir politika yıllar boyunca baskın ve pek değişmeden kalmıştır. Bu politika, “bir ulus oluşturmak”tır. Mustafa Kemal Atatürk ve yönetici diğer kadrolar, bir ulus devletinin yaratılması gerektiğine inanıyorlardı ve bunun için de itici gücün parti olduğu kanaatindeydiler. Ayata, bu çabada iki ilkenin önemli olduğunu vurgulamaktaydı. Bunlar, birinci olarak modernleşme ve laikleşme, ikinci olarak ise halkçılık ve halkın egemenliğidir.<sup>411</sup> Eraslan, Atatürk inkılâplarının özünü oluşturduğunu belirttiği halkçılık anlayışı konusunda, “Sahip olunan dünya görüşü paralelinde bazen Allah'ın bir emaneti, bazen sürü telakki olunan halkı, yönetme gücünün meşruluk kaynağına oturtan siyasi demokrasi anlayışı ile Atatürk halkçılığı bir düşünce inkılâbının son ve

<sup>410</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952**, İstanbul, Arba Yayınları, 1952 (tıpkı basım 1995), s. 579.

<sup>411</sup> Ayşe Güneş Ayata, **CHP (Örgüt ve İdeoloji)**, Çev. Belkıs Tarhan, Nüvit Tarhan, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1992, s.64.

en gelişmiş adımı sayılmalıdır.”<sup>412</sup> ifadelerini kullanarak halkçılık anlayışının meşruiyet kaynağına getirdiği yaklaşımla bir gelişme olduğunu vurgulamaktadır.

### 2.1.1. CHP'nin Kuruluşu ve Geçirdiği Aşamalar

23 Nisan 1920 tarihinde kurulan Büyük Millet Meclisi'nin bütün mebusları için temel amaç ülkeyi yabancı işgalinden bir an önce kurtarmaktır. Bu amaç uğrunda bir uzlaşma sağlanmış, gruplaşma, partileşme ertelenerek milli bağımsızlığın sağlanması için bütün mebuslar beraber hareket etmişlerdir. Bu mücadeleyi yürüten milli kuvvetler, önce yerel sonra bölgesel direniş örgütleri kurmuşlar, Sivas Kongresi'nden sonra ise Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti altında bir araya gelmişlerdi.<sup>413</sup> Ancak kısa bir süre sonra Meclis'te “Tesanüd Grubu”, “İstiklâl Grubu”, “İslahat Grubu”, “Halk Zümresi”, “Muhafaza-i Mukaddesat Grubu” ve “Müdafaa-i Hukuk Grubu” adlarında grup ve zümreler ortaya çıkmıştır.<sup>414</sup> Bu ilk küçük gruplar 1921 yılının ilkbahar aylarında etkilerini yitirirken 10 Mayıs 1921'de Mustafa Kemal Paşa'nın başkanlığında kurulan “Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Grubu”nun kurulması Meclis'te dengeleri değiştirmiştir.<sup>415</sup> Öztoprak, bu grubun, Meclis görüşmelerinin düzenli yapılması için oluşturulduğunu ve Misak-ı Milli esasları içerisinde memleketin tamamını ve milletin bağımsızlığını temin edecek barışı sağlamayı amaçladığını belirtmektedir.<sup>416</sup>

Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Grubu'nun oluşturulmasından sonra, grup dışında bırakılan mebuslar ve bu gruba katılmak istemeyen mebuslar, Temmuz 1922 tarihinde İkinci Müdafaa-i Hukuk Grubu adında bir grup kurmuşlardır.<sup>417</sup> Bunda sonra Büyük Millet Meclisi içindeki gruplaşma, Atatürk'ü destekleyen Birinci Grup (Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Grubu) ve Atatürk'e muhalif olan İkinci

---

<sup>412</sup> Cezmi Eraslan, **Yakın Dönem Türk Düşüncesinde Halkçılık ve Atatürk**, İstanbul, Kumsaati Yayınları, 2003, 277-279.

<sup>413</sup> Ahmet Demirel, **Birinci Mecliste Muhalefet İkinci Grup**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s.13.

<sup>414</sup> Esmâ Torun, **a.g.t.**, s.30.

<sup>415</sup> Ahmet Demirel, **Birinci Mecliste Muhalefet İkinci Grup**, s.14.

<sup>416</sup> İzzet Öztoprak, “II. İnönü Savaşı Sonrasında İç Siyasi Durum ve Ankara'da Hükümet Değişikliği”, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. Yılı Özel Sayısı, Sayı: 42, Cilt:XIV, Kasım 1998, <http://atam.gov.tr/ii-inonu-savasi-sonrasinda-ic-siyasi-durum-ve-ankarada-hukumet-degisikligi/> (05-12-2012).

<sup>417</sup> Ahmet Demirel, **Birinci Mecliste Muhalefet İkinci Grup**, s.14.

Grup (İkinci Müdafaa-i Hukuk Grubu) arasında gerçekleşmiştir.<sup>418</sup> Bu gruplar, işgal altında bulunan ülkenin kurtuluşu konusunda benzer fikirlere sahip iken, ülkenin kurtuluşundan sonra oluşacak rejimin niteliği konusunda anlaşmazlık içindeydiler. Birinci Grup'un lideri Mustafa Kemal Paşa iken; İkinci Grup'un tek bir lideri yoktu: Hüseyin Avni (Ulaş), Ali Şükrü ve Selahattin Bey önde gelen İkinci Grup mensuplarıydı. İkinci Grup'un Mustafa Kemal Paşa'nın şahsına karşı bir tavrı olduğu gibi; ideolojik olarak da bu iki grubun farklılıkları vardır. Sonradan Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF)'na dönüşecek olan Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğindeki Birinci Grup, devrimci, reformcu bir dünya görüşüne sahipken; İkinci Grup geleneksel, muhafazakâr bir yapıdadır ve halkın beklentilerine yönelik bir yaklaşım sergilemektedir.<sup>419</sup>

Mustafa Kemal, çalışmalarının İkinci Grup milletvekilleri tarafından engellenmesi ve Meclis'te devam eden kargaşa sebebiyle Birinci Grup'un parti haline dönüştürülmesinin uygun olacağına karar vermiştir. Birinci Grup, parti haline getirilirse, parti üyeleri belirli bir program ve disiplin içinde hareket edebilecekler, böylece de hedeflere daha kolay ulaşılabilecektir. Mustafa Kemal bu düşünceyle, Lozan görüşmelerinin devam ettiği günlerde 6 Aralık 1922 tarihli "Yenigün", "Hakimiyet-i Milliye" ve "Öğüt" gazetelerine demeç vererek kurmak istediği parti hakkında görüşlerini ifade etmiştir.<sup>420</sup> Yaklaşık dört ay sonra 8 Nisan 1923'te yayımlanan seçim beyannamesiyle, Meclis'teki Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Grubu'nun Halk Fırkası'na geçeceği ve "9 Umde" açıklandı.<sup>421</sup> Genel seçime, dokuz umdelik programla giren Birinci Grup, seçimleri büyük başarıyla kazanmış, muhalifleri dışarıda bırakmıştır.<sup>422</sup> Zaten İkinci Grup seçimlere grup olarak katılmama kararı

---

<sup>418</sup> Carter V. Findley, **Modern Türkiye Tarihi**, 2.bs., Çev. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş Yayınları, 2012, s.249.

<sup>419</sup> Hakkı Uyar, "Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938)", s.3-4; <http://kisi.deu.edu.tr/hakki.uyar/25.pdf> (14-12-2011).

<sup>420</sup> Yılmaz Gülcan, **Cumhuriyet Halk Partisi (1923-1946)**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2001, s.57.

<sup>421</sup> N. İlder Ertuğrul, **Cumhuriyet Tarihi El Kitabı**, 2.bs., Ankara, ODTÜ Yayıncılık, 2009, s.31.

<sup>422</sup> Esmâ Torun, **a.g.t.**, s.34.

almış, bu da seçimlere Birinci Grup'un tek grup olarak girmesini ve başarılı olmasını sağlamıştır.<sup>423</sup>

1923 milletvekili seçimleri, CHF'nin kuruluş sürecinde önemli bir basamak olmuştur. Seçimlerden önce hazırlanan "9 Umde"yi temel kabul ederek hazırlanan tüzük, (Halk Fırkası Nizamnamesi) 9 Eylül 1923'te kabul edildi. Aynı gün partinin başkan ve idare kurulu üyeleri seçildi. Halk Fırkası reisliğine, TBMM Reisi Gazi Mustafa Kemal Paşa ittifakla seçildi. Halk Fırkası'nın kuruluşunu bildiren ve gerekli yasal işlemlerin yapılmasını Dahiliye Vekaleti'nden isteyen dilekçeyle Halk Fırkası, resmen kurulmuştur. 9 Eylül 1923 tarihinde kabul edilen ve "9 Umde"nin devamı niteliğinde olan Halk Fırkası Nizamnamesi, CHF'nin ilk tüzük ve programı oldu.<sup>424</sup> CHF'nin kuruluş tarihi olarak 9 Eylül 1923 tarihi gündeme gelse de, bu tarihin doğru olamayacağını söyleyen Özacun gibi araştırmacılar da vardır.<sup>425</sup> Erdinç, Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin Halk Fırkası'na 11 Eylül 1923'te dönüştüğünü vurguluyor.<sup>426</sup> Halk Fırkası'nın kuruluş dilekçesi ise Mustafa Kemal Paşa'nın imzasıyla 23 Kasım 1923 tarihinde Dahiliye Vekaleti'ne verilir.<sup>427</sup> 10 Kasım 1924 tarihinde de isimde bir değişim yaşanmış ve Halk Fırkası adı, Cumhuriyet Halk Fırkası olarak değiştirilmiştir.<sup>428</sup>

1924 yılında kabul edilen Anayasa'ya göre iktidar, ulusun egemenlik iradesinin tek meşru temsilcisi olan Türkiye Büyük Millet Meclisi'ndeydi. Fakat Cumhuriyet Halk Fırkası'nda, 1924 yılında ortaya çıkan muhalefete (Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası) tepkiyle parti disiplini o denli sıkılaştı ki, serbest tartışmalara ancak Meclis grubunun kapalı oturumlarında izin verilir hale gelindi. Bu oturumlarda milletvekilleri, çoğunluk tarafından alınan kararlara uymak ve Meclis'te de bu kararlar lehinde oy kullanmak mecburiyetinde kaldılar. Zürcher'e göre, "Yani mecliste Mart 1925'ten önce yapılan oylamalar bile sonucu baştan bilinen

<sup>423</sup> Ahmet Demirel, **Birinci Mecliste Muhalefet İkinci Grup**, s.571.

<sup>424</sup> Esma Torun, **a.g.t.**, s.35.

<sup>425</sup> Orhan Özacun, "CHP'nin Kuruluş Tarihi Üzerine", **Tarih ve Toplum**, Cilt:XXIV, Sayı:141, Eylül 1995, s.4-7.

<sup>426</sup> Erol Şadi Erdinç, "Tarihe Not Düşmek", **Toplumsal Tarih**, Cilt:XVIII, Sayı:106, Ekim 2002, s.50.

<sup>427</sup> Orhan Özacun, **a.g.m.**, s.4.

<sup>428</sup> N. İlder Ertuğrul, **a.g.e.**, s.32.

oylamalardı.”<sup>429</sup> CHF’nin bu dönemdeki otoriter yapısına rağmen yine de bir muhalefet vardı. Bu muhalefet, Meclis içerisinde örgütlenmişti ve halktan destek alıyordu. Zürcher’e göre, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (TCF), Batı Avrupa’ya has liberal nitelikte bir partiydi ve CHF gibi laik ve milliyetçi politikalardan yanaydı, ancak CHF’nin köktenci, merkezîyetçi ve otoriter yapısını benimsemedi.<sup>430</sup> Ayata’ya göre ise, ilk muhalefet partisi olan TCF, kamuoyundaki laikleşme ve Batılılaşma karşıtı olan muhalefeti harekete geçirmek istiyordu, fakat kısa süre sonra örfi idare ilan edildi ve TCF, kapatılarak, muhalefet bastırıldı.<sup>431</sup>

CHF açısından önemli olaylardan biri de 1927 yılında yapılan seçimlerdir. Seçim heyeti üyeleri ve milletvekillerinin tümü, Mustafa Kemal Paşa’nın kendi belirlediği adaylardan oluşmuştu.<sup>432</sup> Parti olarak sadece CHP’nin katıldığı bu seçimlerde, bütün illerde CHP adayları seçimi kazanırken, bağımsız olarak katılan adaylar varlık gösteremediler.<sup>433</sup> 1927 yılının diğer önemli olayı ise seçimlerin hemen ardından 19 Ekim 1927’de toplanan Cumhuriyet Halk Fırkası Kongresi oldu. 1919 yılında Anadolu ve Rumeli Mudafaa-i Hukuk Cemiyeti’nin oluşturulduğu Sivas Kongresi, birinci kongre olarak kabul edildiğinden, ikinci kongre sayılan 1927 Kongresi’nde Mustafa Kemal Paşa tarafından “Nutuk” okundu.<sup>434</sup> Bu kongrede ayrıca 123 maddelik yeni bir nizamname hazırlanmıştır. 7 maddelik umumî esaslar, partinin dayandığı prensipleri açıklamakta, bunu parti teşkilâtına ilişkin bir kısım takip etmektedir.<sup>435</sup> Demirel, 1923 Nizamnamesi’nde yer alan “halkçılık” ve “milliyetçilik” ilkelerine 1927 Nizamnamesi’yle “cumhuriyetçilik” ve “laiklik” ilkelerinin de eklendiğini belirtir,<sup>436</sup> fakat nizamnamede “laiklik” kelime olarak geçmemektedir. Ancak nizamnamenin 3. maddesinde “Fırka; ... devlet ve millet

<sup>429</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, s.258.

<sup>430</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, s.246.

<sup>431</sup> Ayşe Güneş Ayata, **a.g.e.**, s.65.

<sup>432</sup> Ayşe Güneş Ayata, **a.g.e.**, s.66.

<sup>433</sup> Ahmet Demirel, **Tek Partinin İktidarı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.86.

<sup>434</sup> N. İlder Ertuğrul, **a.g.e.**, s.42.

<sup>435</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952**, s.568.

<sup>436</sup> Ahmet Demirel, **Tek Partinin İktidarı**, s.104.

işlerinde din ile dünyayı tamamen birbirinden ayırmayı en mühim esaslardan addeyleyler.”<sup>437</sup> denilmesi, “laikliğe” yapılmış bir atıf olarak kabul edilmiştir.

1930 yılında çok partili düzene geçme açısından önemli bir adım atılmış ve bu yılın Ağustos ayında, Atatürk’ün emriyle eski Paris Büyükelçisi ve Başbakan Fethi Bey’in başkanlığında Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF) isminde yeni bir muhalefet partisi daha kurulmuştur. CHF katib-i umumisi Saffet Arıkan, 14 Ağustos 1930 tarihinde fırka müfettişlerine yazdığı tamimde, Paris Büyükelçisi Fethi Okyar’ın CHF hükümetinin icraatlarını tenkit etmek üzere bir muhalefet fırkası kurduğunu, Fethi Bey’in Reiscumhur Hazretlerine (Mustafa Kemal Paşa’ya) gönderdiği mektupta muhalefet maksatlarını izah ettiğini belirtmiştir.<sup>438</sup> Atatürk, genel seçimlerde CHF’nin bu yeni partiye 70 sandalye vermesini emretmişti; fakat SCF, seçmenlerden çok ciddi bir destek aldı. İki ay önce kurulmuş olmasına rağmen, belediye seçimlerinde büyük başarı sağladı. Bu destek Mustafa Kemal’e karşıt eğilimler içermekteydi. Bu nedenle kurulduktan sadece üç ay sonra feshedildi.<sup>439</sup> SCF girişiminin gün ışığına çıkarmış olduğu muhalefetin derecesi, CHF iktidarında inkılâpların tehlikede olduğu izlenimi oluşturdu. CHF’nin oluşturduğu tek parti iktidarı, bu girişimden sonra İttihat Terakki Fırkası (İTF) döneminden beri varlığını devam ettiren bağımsız toplumsal ve kültürel örgütleri yasakladı. Ülkenin tüm kültürel ve düşünsel yaşamını doğrudan kendi denetimi altına alarak ülkedeki nüfuzunu pekiştirdi.<sup>440</sup>

1931 yılında yapılan CHF Kongresi önemli kararlarından birisi Türk Ocakları’nın kapatılarak mal varlıklarının CHF’ye devredilmesidir. Bazı Türk Ocakları mensuplarının SCF ile ilişkiler kurması ve Türk Ocağı başkanı Hamdullah Suphi’nin CHF’yi çoğulculuk ve düşünce özgürlüğü konularında eleştirmesi, Türk Ocakları’nın kapatılması kararında etkili olmuştur.<sup>441</sup> Yine aynı kongrede kapatılan Türk Ocakları’nın yerine Halkevleri adında yeni bir kurumun ihdas edilmesi

<sup>437</sup> Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi (1927), Madde 3, Aktaran: Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.361.

<sup>438</sup> Cemil Koçak, **Belgelerle İktidar ve Serbest Cumhuriyet Fırkası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s.177-178.

<sup>439</sup> Ayşe Güneş Ayata, **a.g.e.**, s.68.

<sup>440</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, s.262.

<sup>441</sup> Füsün Üstel, **Türk Ocakları (1912-1931)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s.403-404.



kararlaştırılmıştır. Bu kongrede ilk defa tüzük dışında kabul edilen programda altı ilke; cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, laiklik, devletçilik ve inkılâpçılık topluca yer almıştır.<sup>442</sup> Bu kongrede ayrıca parti prensiplerinin yaygınlaştırılması, üye sayısının artırılması, özellikle gençlerin partiye üye olarak kabulü hedeflenmiş ve kamu kurumlarına personel alımında parti üyelerine öncelik tanınacağı vurgulanmıştır.<sup>443</sup>

1935 Kurultayı'nda, fırka adı parti, kongre adı kurultay olarak değiştirilmiştir. Müzakere ve bilhassa nutuklarda bugün anlaşılması hiç de kolay olmayan bir dil kullanılmıştır. Partinin bünyesinde bir değişme olmamış; tek, totaliter ve kapsayıcı karakteri bizzat Atatürk'ün iradesiyle muhafaza edilmiştir. Parti çok geniş tabanlıdır ve amacı vatandaşları ayırışmaktan kurtarmaktır. Partide uygulanan ve yerel parti üyelerinin merkezdeki kongrelere geldiklerinde üst yöneticilere isteklerini bildirmeleri anlamına gelen “dilek sistemi” devam etmektedir.<sup>444</sup> 1935 Kurultayı sonunda kabul edilen tüzüğün en önemli yönlerinden biri, parti-devlet kaynaşmasının açıkça belirtilmesi ve parti hükümeti sisteminin benimsenmesidir. Tüzüğün 95. maddesinde aynen şöyle denilmektedir. “Parti kendi bağrından doğan hükümet örgütü ile kendi örgütünü birbirini tamamlayan bir birlik tanır.”<sup>445</sup> CHP örgütü, 1936 yılında doğrudan devletin yönetim ve denetimine verilmiştir. İçişleri Bakanı aynı zamanda partinin genel sekreteri, valiler de il başkanı olmuştur. Ancak 1939 yılında bu uygulamadan vazgeçilmiştir.<sup>446</sup>

1938 yılında Atatürk'ün ölümünün hemen ardından toplanan olağanüstü kurultayda, partinin yukarıdan aşağı olan otoriter durumu kuvvetlendirilmiştir. Tunaya'ya göre, bu kongrede, Mustafa Kemal Atatürk, “ebedî başkan”, partinin ve Cumhuriyet'in kurucusu olarak kalmak şartıyla bir “değişmez genel başkanlık” ihdas

<sup>442</sup> Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.167-169.

<sup>443</sup> Tuncay Dursun, **Tek Parti Dönemindeki Cumhuriyet Halk Partisi Büyük Kurultayları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s.172.

<sup>444</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye'de Siyasi Partiler 1859-1952**, s.570.

<sup>445</sup> Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.183.

<sup>446</sup> Yeliz Ilgar, “Türkiye'de Siyasi Partilerdeki Merkezîyetçi Yapılanmaya Etki Eden Etmenler ve Merkezîyetçi Yapılanmanın Siyasal Demokrasi Açısından Olumsuz Sonuçları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Şaban Sitembölükbaşı, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, 2002, s.35.

edilmiş, bu makama da İsmet İnönü getirilmiştir.<sup>447</sup> Koçak, bu kurultayla CHP tarihinde ilk kez “değişmez genel başkanlık” gibi bir unvanın ihdas edilmiş olduğu iddiasının doğru olmadığını; bu unvanın ilk olarak CHF’nin 1927 yılında yapılan parti kongresinde Atatürk’ün “değişmez genel başkan” seçilmesiyle kullanılmaya başladığını belirtmektedir. Koçak ayrıca, şef sisteminin de CHP’nin siyasi geleneğine yabancı olmadığını, bu unvanın Atatürk döneminde de kullanıldığını vurgulamaktadır.<sup>448</sup> 1938 yılındaki bu kurultayda ayrıca Halk Odaları ve Köy Enstitüleri’nin açılış kararları da alınmıştır. Kurultayda bir zorunluluk olmamasına rağmen partinin Umumi İdare Heyeti topluca istifa ettirilmiş ve yeniden yapılan heyet seçimlerinde İnönü’nün tercih ettiği isimler, bunların yerine heyete seçilmişlerdir.<sup>449</sup>

Türkiye’nin Batı’yla daha fazla bütünleşmesi için önemli adımların atıldığı bir dönemde gerçekleştirilen 1939 Kurultayı, Türkiye’nin uluslararası arenadaki yerinin belirlenmesi ve kurumlarının oluşturulmasında önemli bir aşamadır. Batı dünyasıyla bütünleşmek için temel kural olan demokrasiye geçiş ve çok partili hayat gibi kavramlar, ilk defa bu kurultayda açık bir şekilde ifade edilmiştir.<sup>450</sup> II. Dünya Savaşı’nın bütün hızıyla devam ettiği 1943 yılında yapılan kurultayda kabul edilen programla, 1930’lu yılların katı devletçilik yaklaşımı, savaşın zor koşullarına rağmen yumuşatılmıştır. 1943 yılında yapılan Cumhuriyet Halk Partisi kurultayı, bir geçiş kurultayı olarak değerlendirilebilir.<sup>451</sup>

CHP’nin 1946 yılında yaptığı olağanüstü kurultayda, savaş sonrası oluşan uluslararası yapıda partinin yerini tayin etmek esas alınmıştır. Bu kurultayda tek dereceli seçim sistemi kabul edilmiş ve cemiyet hürriyetini sınırlayan maddeler kaldırılmıştır. Tek parti geleneğinin bir uygulaması olan “şef” ve “değişmez genel başkan” unvanları kaldırılmıştır. Bundan böyle partinin dört yılda bir partili

---

<sup>447</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952**, s.572-573.

<sup>448</sup> Cemil Koçak, **Türkiye’de Millî Şef Dönemi (1938-1945)**, Cilt:II, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.22.

<sup>449</sup> Tuncay Dursun, **a.g.e.**, s.174.

<sup>450</sup> Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.205.

<sup>451</sup> Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.219.

milletvekilleri içinden seçilecek olan bir “genel başkan”ı vardır.<sup>452</sup> 1946 yılından sonra partinin genel felsefesinde değişim görülür. CHP sözcüleri, partinin, her zaman belirli bir şekilde demokratik nitelikler taşıdığını ve asla diktatörlük amacıyla kurulmamış olduğunu vurgulamaya özen gösterirler.<sup>453</sup>

1947 yılında yapılan Büyük Kurultay’da kabul edilen parti programı, CHP’nin anayasadan çıkararak tamamen kendine mal etmek istediği “altı ilke” üzerine kuruludur. Programda millet, iktidarın kaynağı olarak gösterilmekte, Türkiye Büyük Millet Meclisi de bu iktidarı millet adına kullanan organ olarak tanımlanmaktadır. Siyasi parti ve sendika kurma ile düşünce, söz, basın özgürlükleri, bireyin ve toplumun serbestçe gelişmesi için zorunlu şart olarak kabul edilmektedir. Devlet ise, “bireyleri mutlu kılmak ve onları korumak amacıyla kurulmuş bir örgütlenme” olarak tanımlanmaktadır.<sup>454</sup> 1947 yılında yapılan bu kurultay, 1946 seçimi sonrasında CHP’nin iktidar partisi olarak düzenlediği son kurultaydır. Bu kurultayda yeni oluşan çok partili sisteme uyum kararı verilmiştir.<sup>455</sup>

### 2.1.2. CHP’nin Teşkilat Yapısı ve Politik Tutumu

Kurulduğu zaman Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti’nin bütün teşkilatını devralan CHP’nin üye sayısı 1948 yılında 1.898.394 kişi olarak tespit edilmiştir. CHP, 1950 yılı verilerine göre, “63 il, 490 ilçe (merkez ilçelerle beraber), 1084 itibari bucak, 19.667 köy ocağı, 2056 mahalle ocağı, 1584 semt ocağında” teşkilatlanmıştı.<sup>456</sup> 1919 Tarihli “Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti’nin Program ve Nizamnamesi”nin “Teşkilat” kısmının, a maddesinde, “Bilumum İslam vatandaşlar cemiyetin azayı tabiiyesindendirler.” ifadesi yer almaktadır.<sup>457</sup> 1923 tarihli “Halk Fırkası Nizamnamesi”nin 3. maddesinde ise, “Halk Fırkası’na her Türk

<sup>452</sup> Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952*, s.575.

<sup>453</sup> Kemal H. Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010, s.475.

<sup>454</sup> Kemal H. Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, s.476.

<sup>455</sup> Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952*, s.575.

<sup>456</sup> Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952*, s.577-578.

<sup>457</sup> Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952*, s.516.

ve hariçten gelip Türk tabiyet ve harsını kabul eden her fert dâhil olabilir.” denilmektedir.<sup>458</sup>

1927 yılında yapılan “Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi”nde üye alımı daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Bu nizamnamenin 8. maddesi şu şekildedir: “A- On sekiz yaşını ikmal eden; B- Sui şöhretle tanınmamış olan; C- Muhil-i şeref ve haysiyet, hapis veya ağır hapis veya bu derecede cezayı mütelzim bir cürümden dolayı mahkum olmamış bulunan; D- Harekat-ı milliye aleyhtar bir vaziyet almamış ve bu gibi teazzuflara dâhil olmamış bulunan ve siyasi seciyeleri itibari ile menfi bir ruh taşımamış oldukları mütebariz bulunan her Türk vatandaşı, Türk kültürünü ve fırkanın umdelerini bilhakkın kabul etmiş olması şartı ile dâhil olabilir.”<sup>459</sup> 1939 yılında toplanan kurultayda yapılan tüzük değişikliğiyle, Partiye üye kabul yaşı 18’den 22’ye çıkarılmakta ve devlet memurlarının üyeliği engellenmektedir.<sup>460</sup>

CHP üyeliğinin niteliği de zamanla değişmiştir. İlk dönemler politika, sanat, edebiyat ve bilim alanlarında başarılı olan meşhur kişiler partiye üye olarak yazılıyordu. Üst düzey mesleki başarı gösteren kişilere partinin verebileceği en büyük ödül, onları milletvekili yapmaktı. Parti üyeleri arasında, aşırı soldan aşırı sağa kadar her çeşit siyasi düşünceye mensup kişiler vardı, çünkü CHP belirli toplumsal ve ekonomik görüşleri olan bir örgütlenme olmaktan daha ziyade her düşünceyi temsil etme amacındaydı. Ancak çok partili hayata geçilen 1946 yılından sonra parti üyeliği bir imtiyaz değil, bir sorumluluk anlamını almaya başlayınca birçok üye partiden istifa etmeye başladı. Geriye partiden ayrılmamaya kararlı olanlar kaldı ve bu durum, bir bakıma CHP’yi kuvvetlendirdi.<sup>461</sup>

Parti örgütü doğrudan katılım sisteminin yürürlükte olduğu bir teşkilatlar bütününe dayanmaktaydı. CHP örgütü, bu görüntüsüyle, Türk idari sisteminin işleyişinin bir yansımasıydı. En küçük birim, muhtara bağlı köy ya da mahallelerdi ve her birimin delege denen parti temsilcileri vardı. Bu delegeler ilçe teşkilatlarına,

---

<sup>458</sup> Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.340.

<sup>459</sup> Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.362.

<sup>460</sup> Yılmaz Gülcan, **a.g.e.**, s.204.

<sup>461</sup> Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, s.480.

ilçe teşkilatları da il teşkilatlarına karşı sorumluydular. Kısacası partide katı bir hiyerarşik yapılanma söz konusuydu. Parti örgütünün temeli delege sistemiydi. Delegeler, yerel düzeyde karara bağlanan her konuda söz sahibiydiler ve parti merkez örgütünün kararlarını etkileyebilirlerdi. Bu delegelerin en önemli rolü, aday adaylarını belirlemektir. Bu etkileşime rağmen, CHP'nin Ankara'daki merkezi ile kırsal kesimdeki örgüt birimleri arasındaki iletişim oldukça sınırlıydı. Ankara'daki Genel Merkez'den gönderilen direktifler, yerel parti birimlerine ulaştırılmış; fakat yerel birimlerden Genel Merkez'e ulaşması gereken istekler ve tepkiler, etkili bir biçimde iletilememiştir.<sup>462</sup>

CHP'de parti içi demokrasi baştan beri çok zayıftı. Bunun en önemli nedeni, parti meclisi ve milletvekillerinin, liderliğin mutlak olmasıyla seçilmeleri idi. Parti için seçim kanallarının belli kurallarla düzenlenmesi eğiliminin ortaya çıktığı 1931'den itibaren CHP, formel bir örgütlenmeyle birlikte modern bir parti görünümüne büründü. 1935 yılında ise, CHP artık yalnızca bir parti değil, aynı zamanda bir devlet partisi olmuştu. Liderlerin siyasi parti anlayışı, ne demokratik ne de çoğulcu idi, bütün vatandaşların ihtiyaçlarını karşılayabilecek olan parti, "milli birliğin" sembolü olarak kabul ediliyordu. Parti, üyelerinden çok katı bir disiplin talep etmekteydi. Parti içinde, güçler ayrımının yerini güçler birliği ve parlamentarizm almıştı. Demokrasi, yukarıda da belirttiğimiz gibi, yerel parti üyelerinin kongrelere geldiklerinde talep duyurmaları demek olan "Dilek Sistemi" şeklinde algılanıyordu. Demokrasi, birliğin sağlanması amacıyla yönelmeliydi, bu nedenle de partide disiplin esastı.<sup>463</sup>

Cumhuriyet'in ilânından kısa süre önce yapılan ilk genel seçimlerden başlayarak seçmen kütükleri, seçim sandıkları, seçim kurulları ve seçim kampanyalarını içeren düzenli bir seçim geleneğinin temelleri bu dönemde atılmıştır. Ancak CHF'ye ve tek listeye atılan oylar bir tercihin ifade edilmesine olanak sağlamıyor, sadece hükümetin gücünü ve meşruluğunu yönetilenlerden aldığı temsil ediyordu. Bu süreçte oy kullanmak, bir vatandaşlık görevi olarak

<sup>462</sup> Yeliz Ilgar, **a.g.t.**, s.35.

<sup>463</sup> Ayşe Güneş Ayata, **a.g.e.**, s.73-74.

algılanıyordu. Oy hakkı, önce 21 yaşını dolduran erkekler için sağlanmış, daha sonra kadınlar da, bu haktan yararlanmaya başlamışlardır. Teşkilatlanmasını ülkenin idari taksimatına paralel olarak yapan CHP, bir kitle partisi olma izlemini yansıtıyor, kitlelerle iletişimini yoğunlaştırma çabasına girişiyordu. CHP, bu yönüyle gelecekte kurulacak partiler için hem kadro kaynağı hem de bir teşkilat modeli oluşturuyordu.<sup>464</sup>

CHP'nin tek parti iktidarının meşrulaştırılmasında, genellikle ideolojik gerekçeler değil, pratik zorunluluklar öne sürülmüştür. Muhalefet yapma ve muhalif parti kurma girişimleri, CHP tarafından her dönem onaylanmamış olsa da, muhalefet kabul edilmesi olanaksız bir durum olarak görülmemiştir. Örneğin, 1930'daki SCF girişiminde Mustafa Kemal, bu partinin kurulmasını teşvik etmiş, en yakın arkadaşlarından birini partiyi örgütlemekle görevlendirmiş, hatta kız kardeşinin de bu partiye üye olmasını istemiştir. Ancak 1924 ve 1930'da, iki kez çok partili sisteme geçme girişimi olsa da kısa sürede bu girişimlerden vazgeçilmek zorunda kalınmıştır. Bu duruma sebep olarak genelde, "çok köklü bir devrim sürecini yaşayan ve demokrasi geleneği bulunmayan toplum, henüz buna hazır değil" gerekçesi sunulmaktadır.<sup>465</sup>

CHP bu yıllarda bir "komite partisi" durumundaydı ve doğal olarak parti politikalarına üyelerin katılımı oldukça sınırlıydı. Liderler, üyelerden çok daha fazla söz hakkına sahipti. CHP'nin oluşturduğu tek parti sisteminde birbiriyle çekişen pek çok hizip de bulunmaktaydı, fakat bu durum parti içi bir demokrasinin var olduğu anlamına gelmemekteydi. Söz konusu olan daha çok liderlik için verilen ve parti üyeleri ya da seçmenlerin düşüncelerine pek de bağlı olmayan bir çekişmeydi. Parti içinde çoğulculuğa imkân tanınmadığı gibi, toplumdaki çıkar çeşitliliği de "milli menfaat" söylemi altında bastırılıyordu.<sup>466</sup>

Parti, desteğini iki toplumsal gruptan almaktaydı. Bunlar, Batılılaşmanın gereğine inanmış bürokratlar ile tarım ve ticaretle uğraşan küçük kasaba eşrafıydı.

---

<sup>464</sup> Yeliz Ilgar, **a.g.t.**, s.31.

<sup>465</sup> Yeliz Ilgar, **a.g.t.**, s.31-32.

<sup>466</sup> Ayşe Güneş Ayata, **a.g.e.**, s.74-75.

Ancak parti, bütün toplumsal sınıfların çıkarını koruduğunu iddia etmekteydi.<sup>467</sup> Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyük tüccarlar, sanayiciler ve çiftçiler gibi grupların da desteği sağlanmıştı. II. Dünya Savaşı'na kadar, kitlelerin sınırlı katılımı ve seçiciler kuruluna dayalı bir seçim sisteminin de takviyesiyle, bu destek CHP'nin arkasındaydı. Fakat II. Dünya Savaşı'nın zor koşulları altında CHP'nin aldığı bazı tedbirler, partinin çeşitli toplumsal gruplar arasındaki popülaritesinin yok olmasına neden oldu ve bu hoşnutsuz gruplar, muhalefet yolları aramaya başladılar. Muhalefet en etkili bir şekilde Demokrat Parti (DP) çatısında kendini ortaya koyabildi.<sup>468</sup>

1935 yılında CHP Genel Sekreteri Recep Peker tarafından önerilen, partinin devlete el koyma tasarısı, gerçekleşmemiştir. Haziran 1936'da Recep Peker genel sekreterlik görevinden alınıp genel sekreterlik ve içişleri bakanlığı görevleri Şükrü Kaya'da birleştirilmiştir. Valiler il başkanlığına getirilmiş, mülkiye müfettişlerine partiyi de denetleme yetkisi tanınmıştır. Böylece Recep Peker'in önerisi olan partinin devlete el koymasının tam tersine devlet partiyi özümsemiştir.<sup>469</sup> Parti köylere kadar bütün idari birimlerde örgütlenmiştir.<sup>470</sup> Parti ile devletin sıkı sıkıya özdeş olmasının getirdiği önemli bir sonuç, CHP'nin bağımsız bir ideolojik ya da örgütsel "kişilik" geliştirememesi ve yoğun bir biçimde bürokratikleşmesi olmuştur.<sup>471</sup>

Tek parti iktidarı döneminde köylüler, merkezi devletin kırsal kesim üzerindeki etkin denetimiyle karşılaştı. Kırsal kesimde yaşayan halk jandarma ve vergi tahsildarlarından eskisinden çok daha nefret eder ve korkar hale geldi. Zürcher'e göre, devlet daha etkin hale geldiği için, köylüde devlete duyulan öfke şiddetlenmişti. Zürcher burada, CHP'nin laik politikalarının "popüler dinin" ifade şekillerini bastırması nedeniyle, devlet ve vatandaşlar arasındaki en önemli ideolojik bağın koptuğunu, bunun da devlete olan öfkeyi daha da artırdığını belirtmektedir.<sup>472</sup> CHP'liler, kendi yönetimlerinin ülkede alttan alta bir düşmanlık yarattığını fark edemediler. Türkiye'nin hukuksal ve kurumsal yapısını dönüştüren

<sup>467</sup> Ayşe Güneş Ayata, **a.g.e.**, s.67.

<sup>468</sup> Ayşe Güneş Ayata, **a.g.e.**, s.77.

<sup>469</sup> N. İlder Ertuğrul, **a.g.e.**, s.56.

<sup>470</sup> Carter V. Findley, **a.g.e.**, s.257.

<sup>471</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.258.

<sup>472</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.300.

radikal reformlara rağmen halk, beklentiler dramatik biçimde artarken, bütün bunlardan sadece marjinal olarak yararlanabiliyordu. Onların duygularını dikkate almadan sürekli olarak kendi iradesini dayatan devletten hoşnut değildiler. Laiklik siyaseti onlara asla açıklanmamış ve onlar da bundan nasıl bir yarar sağladıklarını asla anlayamamışlardı. “Her şeyin ‘halk için’ yapıldığı iddia ediliyordu; peki bütün bunların neden CHP sloganındaki gibi ‘halka rağmen’ yapılması gerekiyordu?”<sup>473</sup>

### 2.1.3. Tek Parti Döneminin Önemli Kültürel Kurumları

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, devlet kurumları dışında da millî kültürün geliştirilmesi ve yeni rejimin prensiplerinin halka iletilmesi için bazı yeni kurumlara ihtiyaç duyulmuştur.<sup>474</sup> Bu ihtiyaç sebebiyle çeşitli kurumlar kurulduğu gibi, CHP de, özellikle 1945 yılına kadar çeşitli kamu kurumları, hayır kurumları ve yerel spor kulüpleriyle daima meşgul olmuştur. Bu kurumlar arasında öncelikle “Partiye bağlılığı onaylanan hükûmî şahsiyetler” mevcuttur: Zonguldak Maden Mühendisleri Kurumu, Türkiye Tiftik Cemiyeti, Ordu Malûller Birliği gibi. İkinci olarak, Türk Hava Kurumu, Çocuk Esirgeme Kurumu, Kızılay gibi kurumlarla yakından ilgilenmiş ve sözü edilen kurumları, kendi binalarında barındırdığı gibi, bu kurumların idare heyetlerini de kendi elemanlarından oluşturmaya önem vermiştir. Üçüncü olarak ise, gençlik ve öğrenci işleriyle meşgul olmuş ve özellikle üniversite öğrencilerine burs yardımında bulunmuş, İstanbul’da çeşitli öğrenci yurtları açmıştır.<sup>475</sup> Tek parti döneminin kültür-sanat konularında faaliyet gösteren kurumları ise tarihsel sıraya uygun olarak Türk Ocakları, Halkevleri ve Köy Enstitüleri’dir.

**Türk Ocakları:** Türk Ocakları, Osmanlı Devleti’nin siyasi, ekonomik ve sosyal sıkıntılar yaşadığı 1912 yılında kurulmuştur. Türk Ocakları, II. Meşrutiyet’in ilanı ile Türkçülüğün örgütlenmesine olanak verilen bir ortamda, 1908 yılında kurulan Türk Derneği ve 1911 yılında kurulan Türk Yurdu gibi milliyetçi derneklerin

<sup>473</sup> Feroz Ahmad, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 6.bs., 2007, s.128.

<sup>474</sup> Hamit Pehlivanlı, “Keskin Halkevi (20 Şubat 1938-1951)”, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı:72, Cilt:XXIV, Kasım 2008; <http://atam.gov.tr/keskin-halkevi-20-subat-1938-1951/> (06-12-2012).

<sup>475</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952**, s.578.



üçüncüsü olarak 25 Mart 1912 tarihinde kurulmuştur.<sup>476</sup> Osmanlı Devleti'nin her tarafında kulüpler kuran Türk Ocakları, buralarda düzenledikleri konferanslar, tartışmalar, tiyatro, müzik gösterileri ve sergilerle Türk milliyetçiliği ideolojisini yaymaktaydılar. Türk Ocağı'nın dergisi olan "Türk Yurdu" da halk arasında yaygın bir şekilde okunuyordu.<sup>477</sup>

Türk Ocakları'nın kuruluş amacı, "Türk Ocağı'nın Nizâmnâme-i Esas ve Dâhilîsi"nin 2. maddesinde "Cemiyetin maksadı, akvâm-ı İslâmiyyenin bir rûknü mühimmi olan Türklerin millî terbiye ve ilmî, İçtimaî, iktisadî seviyelerinin terâkki ve ilâsıyla Türk ırk ve dilinin kemâline çalışmaktır."<sup>478</sup> şeklinde ifade edilmiştir. Bu amacını kulüpler açmak, kurslar, konferanslar düzenlemek, kitap, broşür yayınlamak ve okullar açmak suretiyle gerçekleştirmeye çalışacaktı. Türk Ocağı'nın kuruluşunda Yusuf Akçura, Hamdullah Suphi, Mehmet Emin Yurdakul, Celal Sahir Erozan, Ahmet Ağaoğlu, Ziya Gökalp, Halide Edip, Fuat Köprülü gibi o dönemin fikir ve kültür ortamının tanınmış kişileri önemli bir roller oynamışlardır.<sup>479</sup>

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda yenilip topraklarının işgal edilmesine kadar Türk Ocakları faaliyet göstermiştir. İşgaller sürecinde İtilaf Devletleri tarafından, milli hisleri uyandırmasından korkulduğu için, işgal edilen yerlerde Türk Ocakları'nın faaliyetlerine izin verilmemiştir. Bu nedenle faaliyetlerine ara veren Türk Ocakları, ancak Milli Mücadele'nin başarıyla sonuçlandırılıp Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra, merkezi Ankara olmak üzere 23 Nisan 1924'te yeniden faaliyete başlamıştır.<sup>480</sup>

Mustafa Kemal Paşa, Türk Ocakları vasıtasıyla çağdaş Türkiye ülküsünün halk arasında yayılmasını amaçlamıştır. Mustafa Kemal'in "Milletin hayatını daima hassas ve yüksek bir halde bulundurmak, zihinlerdeki eski pasları atmak için en

<sup>476</sup> Ercan Haytaoğlu, "Türk Ocakları'nın Kapatılması Sürecinde Acıpayam Türk Ocağının Tasfiyesi", s.1211. <http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2009/5/66.pdf> (14-01-2011).

<sup>477</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.189-190.

<sup>478</sup> Füsun Üstel, **a.g.e.**, s.100.

<sup>479</sup> Zeki Arıkan, "Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi", s.262. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/799/10206.pdf> (14-01-2011).

<sup>480</sup> Ercan Haytaoğlu, **a.g.m.**, s.1211.

kuvvetli istinatgâh ocaklardır.”<sup>481</sup> ifadeleri, onun Türk Ocakları’na yüklediği misyonun göstergesidir. Yeni kurulan devletin kültürel yönden teşkilâtlandırılmasını, fikir, kültür ve düşünce politikalarının topluma iletilmesini Ocaklar aracılığıyla yapmak isteyen Mustafa Kemal<sup>482</sup>, Ocaklar hakkında başka bir yerde de “Türk Cumhuriyetinin inkılâbı ocaklara istinat etmektedir.”<sup>483</sup> demektedir.

Türk Ocakları’nın faaliyetleri 1930’ların başına kadar devam etmiştir; ancak 1930’dan sonra Türk Ocakları ile CHF arasında anlaşmazlıklar yaşanmaya başlar. Bu dönemdeki Türk Ocakları yönetimi, İttihatçıların da CHF’nin de açık bir şekilde güdümüne girmemeye özen göstermiştir. Fakat Türk Ocakları yönetiminin CHF dışında bazı siyasî oluşumlara sıcak baktığının düşünülmesi, bu dönemde Cumhuriyet reformlarına karşı bazı olayların çıkması, 1929’larda ortaya çıkan “dünya ekonomik bunalımı” gibi sebeplerden dolayı CHF iktidarında, Türk Ocakları’na alternatif olacak bir kurum arayışını başlatmıştır. Bunun sonucunda da Türk Ocakları yönetimi, CHF ile birleşmeye zorlanarak 10 Nisan 1931’de olağanüstü kurultayı toplamaya mecbur edilmiştir. Kurultayda Türk Ocakları kendini feshederek CHF ile birleşme kararı almıştır. Türk Ocakları’nın mal varlığı yeni kurulan Halkevlerine devredilmiştir.<sup>484</sup> 1930 yılındaki SCF denemesi ve Menemen Olayı sonrasında, CHF giderek daha otoriter bir nitelik kazandı. Bu açıdan 1931 yılı yeni bir dönemin başlangıcını ifade etmekteydi. Tek parti iktidarı tarafından ilk kapatılan derneğin Türk Ocakları olmasında, bu derneğin o dönemde en güçlü dernek olması ve dolayısıyla muhalefet odağı olabilecek bir yapıya sahip olmasının etkisi büyüktür.<sup>485</sup>

Türk Ocakları’nın muhalif bir siyasi hareketin içinde olması ya da böyle bir hareketi organize etmesi ihtimali, Mimar Arif Hikmet (Koyunoğlu)’nun Mustafa Kemal (Atatürk)’le ilgili aktaracağımız anılarından anlaşılacağı üzere, bu ocaklar

---

<sup>481</sup> Türk Ocaklarına Dair”, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II**, 5.bs., Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.229.

<sup>482</sup> Mustafa Arıkan, Ahmet Deniz, “Türk Ocaklarının Kapatılışı, Borçları ve Emlakinin Tasfiyesi”, s.406. <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s15/arikan.pdf> (14-01-2011).

<sup>483</sup> Türk Ocaklarına Dair”, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II**, 5.bs., Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.215.

<sup>484</sup> Hamit Pehlivanlı, **a.g.m.**,

<sup>485</sup> Hakkı Uyar, “Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938)”, s.16.

kapatılmadan önce Cumhuriyet idarecilerini kaygılandırmıştır: Hamdullah Suphi'nin köşkündeki bir toplantıda Mustafa Kemal Paşa ani olarak Hamdullah Suphi'ye dönerek, “Kaç Ocak şubesi ve ne kadar azası var?” diye sormuştur. Bunun üzerine Hamdullah Suphi, Merkez Heyeti'nde bulunduğu için soru sorar gibi Mimar Hikmet'e doğru bakmıştır. Mimar Hikmet de Mustafa Kemal Paşa'ya dönerek, “276 şubemiz ve 32 bin üyemiz var Paşam.” demiştir. Mustafa Kemal Paşa hayret eder gibi biraz düşündükten sonra, “O kadar çaba sarf ettiğimiz halde bizim Halk Fırkası'nın bütün üyesi ancak 4 bin kadardır. Korkarım, siz hükümete bir beyanname vererek siyasi bir hale geçerseniz, bizim parti ortadan siliniverir.” diyerek kaygısını dile getirmiştir. Bunun üzerine Hamdullah Suphi, “Paşam, Ocak'ımız siyasetle alakadar değildir. O bilim, hars [*kültür*] ocağıdır. Bizim yegâne amacımız milletimizin medeni sahada yükselmesidir. Biz Ocak duvarları arasında siyasete ait tek bir kelime konuşmayız ve bundan başka bir emelimiz yoktur.”<sup>486</sup> Ancak Türk Ocakları, işte Atatürk'ün o gün muhtemel görüp, kaygılandığı sebepler gerekçe gösterilerek kapatılmıştır.

1931'de kapatıldığında Türk Ocakları'nın 30.000'in üzerinde üyesi ve 26 şubesi bulunuyordu. 1932'de Türk Ocakları'nın yerine, kentlerde Halkevleri ve büyük köylerde ise Halkodaları kuruldu. Bu kurumlar da esasen Türk Ocakları ile aynı işlevi görüyorlar; ancak partinin taşra şubeleri tarafından sıkı şekilde denetleniyorlardı.<sup>487</sup>

**Halkevleri:** Halkevleri resmi olarak 19 Şubat 1932 tarihinde kurulmuş, Ankara'daki eski Türk Ocağı binası da yeni kurulan Halkevlerinin genel merkezi olmuştur. Halkevleri, 1935 yılında yayınlanan “CHP Halkevleri Öğreneği”ne göre “CHP'nin cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, laiklik, devletçilik ve devrimcilik prensipleri içinde çalışan bir kurumdur.” Bu talimatnameye göre, “Halkevlerinin kapısı partiye yazılı olan veya olmayan bütün yurttaşlara açıktır. Ancak yönetim kurulu ile şube yönetim komitelerinde üye olabilmek için CHP'ne yazılı olmak

---

<sup>486</sup> Arif Hikmet Koyunoğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu**, Haz. Hasan Kuruyazıcı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.272-273.

<sup>487</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.262. Carter V. Findley, **a.g.e.**, s.253-254.

şarttır. İşyarların (memurların) bu komitelere girmelerinde kanunsal bir sakınca yoktur.”<sup>488</sup> Halkevlerinin kuruluş amacı yeni rejimin ideolojisini, CHF’nin ilkelerini yaymak ve inkılâpların yerleşmesini sağlamaktır. CHF programında da yer alan şu ifadeler bu amacı dile getirmektedir: “Klasik okul yetiştirmesi dışında, yığına, devamlı ve Türkiye’nin ilerleyiş yollarına uygun bir halk eğitimi vermeği önemli görürüz. Bu hizmet için çalışan Halkevlerini devlet, imkân elverdiği kadar koruyacaktır.”<sup>489</sup> Bu ifadelerde, vatandaşların -bugün bir aşağılama sözcüğü gibi algılanabilecek olan- “yığın” olarak tanımlanması ilginçtir. Burada “yığın” kelimesinin “geniş halk kitlesi” anlamında kullanıldığını düşünüyoruz.

Ele aldığımız döneminin önemli hukukçu, siyasetçi ve yazarlarından Necip Ali (Küçüka) 1933 yılında “Ülkü” dergisinde yayınlanan yazısında, Halkevlerinin CHF’nin doğrudan doğruya kendi eliyle kurduğu önemli müesseselerden biri olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, “Halkevleri mektep dışındaki vatandaşların inkılâp ülkülerini almaları için birer mektep ve bu ülküler etrafında kuvvetlerini birleştirmeleri için birer merkezdir. Halkevlerinde san’at, fikir ve içtimaî telâkkiler inkılâbın büyük prensiplerinden alınan ilhamlara göre tekâmül ve inkişaf eder.”<sup>490</sup> Necip Ali (Küçüka)’nin Halkevlerini CHF’nin kurduğunu vurgulaması ve inkılâpların vatandaşa ulaştırılmasındaki rolünü belirtmesi önemlidir.

Pehlivanlı tarafından; kuruluşunda, Macaristan’daki Ulusal Kültür Cemiyetlerini, Çekoslovakya’daki (Mazarik) Halk Eğitim Kurumu’nun Kültür Yurtlarını, İtalya’da Dopolavaro adlı Kültür Yurtlarını ve Almanların birçok Kültür Yurtlarını<sup>491</sup> kendine örnek aldığı iddia edilen Halkevleri, aynı zamanda Türk Ocakları’nın manevi varisi de sayılmışlar; ancak faaliyet ve adet itibarıyla Türk Ocakları’nı geride bırakmışlardır. CHP, bu kurumlar aracılığıyla çeşitli sosyal ve kültürel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ücretsiz sağlık hizmetleri, gıda ve kömür

---

<sup>488</sup> Hamit Pehlivanlı, **a.g.m.**

<sup>489</sup> Kadir Ulusoy, Bahattin Demirtaş, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında İki Önemli Kültür Politikası: Halk Evleri ve Millet Mektepleri”, s.1194-1195. <http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2009/5/65.pdf> (15-01-2011).

<sup>490</sup> Necip Ali, “Halkevleri”, **Ülkü**, Sayı:9, Cilt:II, Birinciteşrin (Ekim) 1933, s.233.

<sup>491</sup> Hamit Pehlivanlı, **a.g.m.**,

dağıtımını gibi sosyal yardım işleri, yayıncılık, kütüphane ve tiyatro gibi güzel sanatlar çalışmaları Halkevleri vasıtasıyla gerçekleştirilmiştir.<sup>492</sup>

Kuruldukları yıl olan 1932’de 34 olan Halkevi sayısı 1950’de 478’e ulaşmıştır. 1940 yılında Halkevlerinin küçük birer örneği olarak kurulan 141 Halkodası’nın sayısı ise, 1950’de 4322’ye çıkmıştır. Halkevleri 9 şubeden oluşuyordu: 1) Dil, tarih ve edebiyat, 2) Ar (Güzel Sanatlar), 3) Gösterit (Tiyatro), 4) Spor, 5) Sosyal yardım, 6) Halk dershaneleri ve kursları, 7) Kitapsaray (Kütüphane) ve yayın, 8) Köycülük, 9) Müze ve sergi.<sup>493</sup> Fakat her halkevinde bu kolların hepsinin bulunması şart koşulmamış, kurulduğu bölgenin özelliğine göre bu şubelerin üçünün açılması yeterli bulunmuştur.<sup>494</sup>

Halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubeleri; müzik, resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve süsleme sanatları gibi alanlarda sanatçı ve amatörleri bir araya toplamak ve genç yeteneklerin gelişmesine yardım etmek amacını taşıyorlardı. İsmet İnönü, bu konuda Halkevlerinin üzerlerine düşen görevi şu şekilde ifade etmiştir: “Halkevi, vatanda güzel sanatlara muhabbeti ve güzel sanatlardan vatandaşların terbiyesi için, vatandaşın azminin kuvvetlendirilmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır... Bütün halkevlerini, güzel sanatları sevmeleri ve sevdirep yaymaları için bir heyecan duymağa teşvik ediyorum.”<sup>495</sup> İnönü’nün bu sözleri, Halkevlerine iktidar tarafından yüklenen misyonun en yetkili ağızdan ifadesidir.

Tek parti döneminde uzun yıllar içişleri bakanlığı yapan Şükrü Kaya ise, Halkevlerinin Türkçülük açısından anlamını, halk eğitimindeki rolüne değindiği, 21 Şubat 1937 tarihinde İstanbul Halkevleri için hazırlanan bir broşürde, şu şekilde ifade etmiştir:

Türk olan inkılâbımız zaruri ve tabii olarak Türkçüdür de. Türk ve Türkçü vasıflarını esaslı bir şiar olarak bünyesinde taşıyan ve yaşatan bu inkılâbın milliciliğinin hedefi, medeni kültürün ve insanlığın müşterek ve yüksek duygularının müspet yollarla inkişaf ve intişarını esas ittihaz etmektir.

<sup>492</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952**, s.578-579.

<sup>493</sup> Hakkı Uyar, “Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938)”, s.19.

<sup>494</sup> Zeki Arıkan, **a.g.m.**, s.272.

<sup>495</sup> Zeki Arıkan, **a.g.m.**, s.277.

Bu gayeye ermek için halka dayanmağı da en sağlam ve kısa bir yol bilir. Fakat eğer Atatürk kendilerine ve bütün millete halkevleri gibi toplayıcı, birleştirici ve tanıştıracı bir müesseseyi kurarak çalışmalarına emniyet etmeseydi bugünkü şartlar içerisinde fertlerin tesirleri çok mahdut kalır ve gayeye vusul müddeti çok uzamış olurdu. Halkevlerinin kültürel, sosyal ve ekonomik bakımlardan az zamanda yaptıkları tenvir, irşat hizmetlerini anlamak için bu kitaptaki yazılar ve rakamlar sağlamca şahittir. Halkevleri vatandaşların medeni, bedii irfan ve zevk ihtiyaçlarını tatmin edecek bir müessesedir. Her yurttaş orada bildiğini öğretir ve bilmediğini öğrenir.<sup>496</sup>

Dönemin gazete ve dergilerinde Halkevlerinin faaliyetleri sıklıkla haber olmuştur. Örneğin, “Akşam” gazetesindeki 1937 yılına ait bir haberde, Sinop Halkevi’nde bando konserleri, sinema gösterimleri ve çeşitli konularda konferanslar yapıldığı belirtilmektedir.<sup>497</sup> 1938 yılında ise, Samsun Halkevi’nin Köycüler Komitesi’nin gerçekleştirdiği köy ziyaretleri haber konusu yapılmıştır. Bu ziyareti gerçekleştiren heyet, köylülerle sohbet etmiş, heyetteki doktorlar hasta köylülere muayene etmiş ve onlara ilaç yardımında bulunmuşlardır. Ayrıca fakir köylülere yiyecek ve giyecek dağıtmışlardır. Yine sporu teşvik için güreş ve koşu yarışmaları düzenlenmiş ve yarışlarda başarılı olanlar mükâfatlandırılmışlardır.<sup>498</sup>

II. Dünya Savaşı’nın sona ermesi ve arkasından çok partili hayata geçilmesiyle birlikte tipik bir tek parti dönemi kuruluşu olan Halkevlerinin parlak günleri geride kalır. Daha önce CHP saflarında ve Halkevlerinde çalışan birçok bilim ve siyaset adamı, Demokrat Parti (DP)’ye geçer. Her ne kadar CHP yöneticileri, Halkevlerinin siyaset dışı bir kurum olduğunu söyleseler de bu kurumlar, daha çok CHP ya da CHP’ye yakın teşekküllerin toplantılarına sahne olmuşlardır. Öte yandan 10 Mayıs 1949’da yeniden açılan Türk Ocakları kendi binalarına Halkevlerinin kanun dışı yollarla el koyduğunu ileri sürerek bu binaları geri ister. 14 Mayıs 1950’de DP’nin iktidara gelmesiyle, Halkevlerinin durumu tamamen sarsılmıştır. DP milletvekillerinin girişimleriyle Meclis’ten geçen ve 11 Ağustos 1951 tarihli “Resmî

---

<sup>496</sup> Kadir Ulusoy, Bahattin Demirtaş, **a.g.m.**, s.1198.

<sup>497</sup> “Sinop halkevi geniş bir çalışma programı hazırladı”, **Akşam**, 24 Kanunuevvel (Aralık) 1937, s.6.

<sup>498</sup> “Samsun Halkevinin köy gezileri”, **Akşam**, 31 Mayıs 1938, s.9.

Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe giren yasayla Halkevlerinin binalarına ve binalardaki eşyalara resmen el konulmuş ve dolayısıyla bu kurumlar kapatılmıştır.<sup>499</sup>

**Köy Enstitüleri:** 1930’ların ortalarında Türkiye nüfusunun %80’inin yaşadığı köylerde, okul sayısı yok denilecek kadar azdı. Az sayıdaki bu okullara gönderilen öğretmenler de, köylerde tutunamamakta ve eğitim konusunda istenilen başarı sağlanamamaktaydı. 1930’ların koşullarında devletin köye hizmet götürmesi de oldukça zordur. Cumhuriyet’in ilanından sonra hükümetin köye hizmet götürme çabaları; ya köylünün beklentilerine uymadığı ya da istenilen oranda uygulanamadığı için yarım kalmıştır. Dolayısıyla yöneticiler, bu alanda başarı sağlamak için, “köylünün dilinden anlayan yeni bir aydın tipine” ihtiyaç olduğunu düşünmüşlerdir.<sup>500</sup>

1935 yılında CHP Büyük Kurultayı’nda köylere ağırlık verilmesi politikası benimsenmesiyle beraber, Saffet Arıkan, Atatürk’ün köy eğitimi konusunda çalışılması direktifiyle milli eğitim bakanı olarak görevlendirilmiştir. Arıkan da, Köy Enstitüleri’nin kurulmasında önemli çalışmalar yapan İsmail Hakkı Tonguç’u Maarif Vekâleti ilköğretim genel müdürü olarak önce vekâleten sonrasında asaleten göreve atamıştır. 1936-37 öğretim yılında, Eskişehir Çifteler Devlet Çiftliği’nde ilk Eğitim Kursu açılmıştır. Haziran 1937 tarihinde ise, 3238 sayılı Köy Öğretmen Kanunu çıkarılmış, 1937-38 öğretim yılında Eskişehir ve İzmir’de; 1938-39 öğretim yılında, Kırklareli’nde; 1939-40 öğretim yılında ise Kastamonu’da Köy Öğretmen Okulları açılmıştır.<sup>501</sup> 1937 yılında kabul edilen 3228 sayılı kanunda bahsedilen “eğitmenler”, köyde doğup büyümüş, askerliğini genelde onbaşı, çavuş ya da sağlık eri olarak yapmış, çeşitli işlerde deneyim kazanmış kişilerdir.<sup>502</sup> Bahsedilen eğitmenlerin görevlendirildiği ve 1940’lı yılların başında faaliyetlerine başlayan bu enstitülerde,

<sup>499</sup> “Halkevlerinin Kuruluşu ve Çalışmaları”, [http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm#\\_Toc121732282](http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm#_Toc121732282) (10-01-2011).

<sup>500</sup> Necdet Aysal, “Anadolu’da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Sayı:35-36, Mayıs-Kasım 2005, s.270.

<sup>501</sup> Emine Öztürk, **Cumhuriyet Dönemi Aydın Kimliği, Sekülerleşme ve Köy Enstitüleri**, İstanbul, Rağbet Yayınları, 2012, s.20.

<sup>502</sup> Cevat Geray, “Türkiye’de Köy Enstitüleri Hareketi ve Köy Kalkınması”, s.198-199.; <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/483/5694.pdf> (6-12-2012).

köy gençleri hem ilkokul öğretmenleri olarak eğitecek, hem de modern teknik ve tarımsal becerileri kazanacaklardı.<sup>503</sup> Yani bu eğitimciler, köy çocuklarına hem klasik teorik eğitim verecekler hem de köylünün hayatını kolaylaştıracak, tarımsal üretimi artıracak pratik beceriler kazandıracaklardı.

1930'ların ikinci yarısında Köy Okulları oluşturulmasına yönelik çalışmalar 17 Nisan 1940 tarihinde Köy Enstitüleri Kanunu'nun kabul edilmesiyle ileri bir boyuta taşındı. Kanun tasarısı görüşülürken lehte ve aleyhte konuşmalar yapıldı. Kazım Karabekir ve Dr. Osman Şevki Uludağ da kanun lehinde konuşan milletvekilleriydiler ve Köy Enstitüleri'nin köy gençliğini askerliğe hazırlayacağını ve Türkiye II. Dünya Savaşı'na girerse, bu enstitülerin ülkeye yiyecek sağlayacaklarını ifade ettiler. İçlerinde Kazım Karabekir'in de olduğu birçok milletvekili, bu enstitülerin yalnızca köy çocuklarına yönelik olmamasını istiyorlardı. Yasa, 278 milletvekilinin oybirliğiyle kabul edildi. 148 milletvekili oylamaya katılmamıştı. Celal Bayar, Adnan Menderes ve Fuat Köprülü oy vermeyenler arasındaydı.<sup>504</sup>

Köy Enstitüleri'nin yönetim işleri, 1942 yılında yürürlüğe giren ve 184 maddeden oluşan "Köy Enstitüleri Yönetmeliği"ne göre düzenlenmişti. Bu yönetmelik, "yönetim", "eğitim", "disiplin", "sınav", "defter ve demirbaş" olarak beş bölümden oluşmaktadır. Enstitülerin her alandaki yönetim işleri için elemanlar görevlendirilmişti. Bunlardan sırası ile müdür, eğitim başları, müdür yardımcıları, tarım başı ve yapı sanat başları, enstitünün yönetim kurulunu oluşturmaktadırlar. Bunlardan başka, bu kurula yardımcı olan sağlık başı, müzik başı, spor başı, denizcilik ve balıkçılık başı, diğer teknik işler başı, işlik başı ve küme başları vardı. Her enstitünün, kendi özelliklerine uygun olarak meslek ve teknik başları da görevlendirilebiliyordu.<sup>505</sup>

---

<sup>503</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.282.

<sup>504</sup> Fay Kirby, **Türkiye'de Köy Enstitüleri**, Çev. Niyazi Berkes, 4.bs., İstanbul, Tarihçi Kitabevi, 2012, s.278-279.

<sup>505</sup> Mehmet Şeren, "Köye Öğretmen Yetiştirme Yönüyle Köy Enstitüleri", **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:XXVIII, Sayı:1, (2008), s.218.



Köy Enstitüleri'nde 1943, 1947 ve 1953 tarihli üç farklı eğitim programı uygulanmıştır. 1943 Programı, enstitülerde eğitim ve öğretim etkinliklerinin işe, beceriye ve üretime ağırlık veren bir anlayışla düzenlenip yürütülmesini öngörmekteydi. Bu programla, diğer öğretim etkinlikleri yanında sağlık, beden eğitimi, müzik, resim-iş, oyun, gezi, inceleme, serbest okuma gibi alanlarda öğrencilere sınıf içinde ve dışında geniş imkânlar sağlanmıştır. 1947 Programı'nda, başta öğretmenlik bilgisi çerçevesine giren dersler olmak üzere genel kültür, tarım ve sanat alanlarındaki bazı derslerin amaç ve yöntemlerinde dikkat çekici değişiklikler yapılmıştır. Ders konuları da, 1943 programına göre daha teorik ve akademik ölçütlere göre seçilmiştir.<sup>506</sup>

II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de çok partili hayata geçilmesi ve 1946 yılında CHP dışındaki partilerin katılımıyla gerçekleştirilen genel seçimden sonra, Köy Enstitüleri'nin kurumsallaşmasında önemli katkıları olan dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç görevlerinden ayrıldılar. 1947 yılında ise, Köy Enstitüsü Öğretim Programı ve Yönetmeliği değiştirildi. Bu değişimle önemli oranda eski İlköğretmen Okulu geleneğine dönüldü.<sup>507</sup> Aynı yılın sonlarına doğru ise, Yüksek Köy Enstitüsü kapatılarak öğrencileri başka okullara kaydırıldı.<sup>508</sup> Muhalefet partileri, enstitüleri komünizm propagandasını yapmakla suçluyordu. 1948'de CHP hükümeti, enstitüleri öğretmen yetiştiren sıradan kurumlara dönüştürdü.<sup>509</sup> Demokrat Parti'nin Milli Eğitim Bakanı Tefik İleri döneminde çıkarılan 27 Ocak 1954 gün ve 6234 sayılı kanunla, Köy Enstitüleri bütünüyle öğretmen okullarına dönüştürülerek kapatıldılar.<sup>510</sup>

---

<sup>506</sup> Candan Ülkü, "Sanat Eğitimi, Sanat ve Köy Enstitüleri", **Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:IV, Sayı:1, Haziran 2008, s.39.

<sup>507</sup> Baha Mutlu Aydın, **Köy Enstitüleri ve Toplum Kalkınması**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2007, s.111.

<sup>508</sup> Emine Öztürk, **a.g.e.**, s.22.

<sup>509</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.282.

<sup>510</sup> Necdet Aysal, **a.g.m.**, s.281.

## 2.2. TEK PARTİ DÖNEMİ SİYASİ ve EKONOMİK DURUM

Tek parti dönemindeki siyasal ve ekonomik durumu analiz etmeye başlamadan önce Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kalan siyasal ve ekonomik mirasa bakmakta fayda vardır. Osmanlı'nın son dönemi diye adlandırılabilir olan II. Meşrutiyet döneminde, ülkede üst üste çok sayıda önemli siyasal olay yaşanmıştır. 23 Temmuz 1908 tarihinde II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra sırasıyla her biri ayrıca bir akademik çalışma gerektirecek kadar önemli birçok olay ardarda yaşanmıştır. Miladi takvime göre 13 Nisan 1909, rumi takvime göre ise 31 Mart tarihinde meydana gelmesinden dolayı 31 Mart Vakası diye adlandırılan olay, 1911 yılında patlak veren Trablusgarp Savaşı, 1912 ve 1913 yıllarında yaşanan I. ve II. Balkan Savaşları, 1914-1918 yılları arasında meydana gelen ve Osmanlı Devleti'nin parçalanmasıyla sonuçlanan I. Dünya Savaşı ve 30 Ekim 1918 tarihinde imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması, dönemin en önemli siyasal olaylarıdır.<sup>511</sup> Osmanlı Devleti'nin dağılmasıyla sonuçlanan ve Osmanlı toplumunda derin izler bırakan bu olayların yanı sıra, 1908-1912 yılları arasında Meclis-i Mebusan'ın toplanması ve burada gerçekleştirilen çalışmalar, Türk toplumunu millet egemenliği anlayışıyla tanıştırmaya açısından, Türkiye'de demokrasinin yerleşmesine önemli bir katkı sağlamıştır.<sup>512</sup>

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda yenilmesi ve sonrasında Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalanmasının ardından, sonucunda Cumhuriyet'in ilan edileceği Milli Mücadele dönemi başlar. Bu dönemde meydana gelen olaylar kısaca şu şekilde özetlenebilir: 15 Mayıs 1919'da İzmir, Yunanlar tarafından işgal edildi. 19 Mayıs 1919'da Mustafa Kemal Paşa, Samsun'a çıktı. 22 Haziran 1919'da Amasya

---

<sup>511</sup> II. Meşrutiyet Dönemi ve I. Dünya Savaşı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Vahdettin Engin, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Devamlılık ve Modernleşme Mücadelesi: Türkiye Cumhuriyeti'nin Tarihi Temelleri, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, s.71-90.; Ali İhsan Gencer, Sabahattin Özel, **Türk İnkılâp Tarihi**, 14.bs., İstanbul, Der Yayınları, 2010, s.37-72.; Sadık Erdaş, "İmparatorluğun Dağılması: Kaybedilen Savaşlar, Kaybedilen Topraklar ve Göçler", **Atatürk ve Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Fatma Acun, 11.bs., Ankara, Siyasal Kitabevi, 2010, s.63-110. Kemal H. Karpat, **Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2012, s.83-98.

<sup>512</sup> II. Meşrutiyet döneminde Meclis-i Mebusan'ın çalışmaları konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Cezmi Eraslan, Kenan Olgun, **Osmanlı Devleti'nde Meşrutiyet ve Parlamento**, İstanbul, 3F Yayınevi, 2006.

Genelgesi yayınlandı. 23 Temmuz-5 Ağustos 1919 tarihleri arasında Erzurum Kongresi düzenlendi. 4-11 Eylül 1919 tarihleri arasında Sivas Kongresi düzenlendi. 23 Nisan 1920’de TBMM açıldı. 6-11 Ocak 1921 tarihleri arasında I. İnönü, 23-31 Mart 1921 tarihleri arasında II. İnönü Savaşları yapıldı. 23 Ağustos-13 Eylül 1921 tarihleri arasında Sakarya Meydan Savaşı yapıldı ve zafer kazanıldı. 26 Ağustos 1922 tarihinde Büyük Taarruz başladı ve 30 Ağustos 1922 tarihinde Başkomutanlık Meydan Savaşı kazanıldı. 9 Eylül 1922’de Türk ordusu İzmir’e girdi. 11 Ekim 1922 Mudanya Ateşkes Antlaşması imzalandı. 1 Kasım 1922 tarihinde saltanat kaldırıldı. 24 Temmuz 1923 tarihinde Lozan Barış Antlaşması imzalandı. 2 Ekim 1923 tarihinde Türk ordusu İstanbul’u teslim aldı.<sup>513</sup>

Osmanlı Devleti’nin son günlerindeki ekonomik duruma ve ondan Türkiye Cumhuriyeti’ne kalan ekonomik mirasa kısaca bakacak olursak şöyle bir manzara ile karşılaşırız: İttihat ve Terakki Fırkası’nın etkili olduğu II. Meşrutiyet döneminin ekonomik açıdan en önemli gelişmeleri 1913 yılında yayımlanan Teşvik-i Sanayi Kanun-ı Muvakkatı ve 1914 yılında alınan kapitülasyonların kaldırılması kararıdır. Aralık 1913 tarihinde yayımlanan Teşvik-i Sanayi Kanun-ı Muvakkatı’nı, 1914 yılı başlarında Teşvik-i Sanayi Talimatnamesi’nin ve 1 Ocak 1917 tarihinde ise Teşvik-i Sanayi Kanun-ı Muvakkatı’nın Suret-i Tatbiki Hakkında Nizamname’nin çıkarılması izlemiştir. Bu kanun, talimatname ve nizamnameler, Babıâli’nin sanayileşmenin ülke kalkınmasındaki önemini kavradığını gösteriyor ve sanayicileri imtiyazlar ve muafiyetlerle donatıyordu.<sup>514</sup> Kapitülasyonların kaldırılması meselesine gelecek olursak: 1 Ekim 1914 tarihinden itibaren geçerli olmak üzere, 9 Eylül 1914 tarihli bir iradeyle Osmanlı topraklarında yaşayan yabancıların yararlandığı tüm malî, iktisadî, adlî ve idarî kapitülasyonlar kaldırılmış ve yabancılarla ilişkilerin devletler hukuku ilkelerine göre düzenleneceği ilan edilmiştir.<sup>515</sup> Ancak 1914 yılında başlayan ve 1918

---

<sup>513</sup> Durmuş Yalçın vd, **a.g.e.**, s.437-441. Milli Mücadele dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Arslan, **İstanbul’dan Çıkış Milli Mücadele’ye Giriş**, İstanbul, Paraf Yayınları, 2010.; Süleyman Beyoğlu, “Milli Mücadele’nin Örgütlenmesi ve Kuvâ-yı Milliye, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, s.95-124.; Süleyman Beyoğlu, “Tam Bağımsızlığa Giden Yol: Türk Kurtuluş Savaşı”, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, s.125-162.

<sup>514</sup> Zafer Toprak, **Türkiye’de Milli İktisat 1908-1918**, İstanbul, Doğan Kitap, 2012, s.294.

<sup>515</sup> Zafer Toprak, **a.g.e.**, s.187.

yılında Osmanlı Devleti'nin yenilgisiyle sonuçlanan I. Dünya Savaşı, ekonomik, siyasal ve sosyal alanda gerçekleştirilmek istenen bu önemli projeleri sonuçsuz bırakmıştır.

Buluş, Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne kalan ekonomik mirası genel olarak dört başlık altında toplamıştır. Bunlar: 1-Tarımsal nitelikte ve geçimlik düzeyde bir ekonomik yapı. 2- Devletin iktisadi olaylara yaklaşımında mali bir yaklaşımın varlığı; yani üretim ve tüketimle ilgili kararlarda “iktisadi optimum”dan çok, bu ekonomik faaliyetten elde edilecek vergi gelirinin ön planda tutulduğu bir ekonomik yaklaşım. 3- Geleneksel esnaf ve lonca sistemi içerisindeki küçük ölçekli ve eski teknolojiye dayalı sanayinin büyük bölümünü oluşturduğu, büyük ölçekli yatırımların devlet tarafından yaptırıldığı bir sınaî yapı. 4- 1838 ve 1861 Ticaret Antlaşmaları, 1854 yılında başlayan dış borçlanma ve bunun sonucunda 1881 yılında kurulan Duyun-i Umumiye teşkilatı sebebiyle bağımsız bir iktisadî politika uygulama imkânının ortadan kalkması ve Avrupalıların mali denetimi altına giriş.<sup>516</sup>

Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılında yaklaşık on yıldır devam eden savaşlar nedeniyle Anadolu'nun, nüfusu seyrekleşmiş, insanları yoksullaşmış ve şehirleri harap olmuştu. Ülkede yaşanan büyük çaplı göçlerin ve ölümlerin sonuçları demografik yapıda etkisini göstermekteydi. Yaşanan süreçte Anadolu nüfusu ölümler yüzünden %20 dolayında azalmıştı. Ölümlerden sonraki en önemli demografik değişim göçler nedeniyle olmuştu. Göç hareketleri Anadolu nüfusunda %10 civarında bir azalmaya sebep olmuştu. Göçler nedeniyle oluşan bu %10'luk azalmayı ölümlerin neden olduğu %20'lik azalmaya eklemek gerekir.<sup>517</sup>

Son yıllarında Osmanlı Devleti ekonomik anlamda kendi kendine yetebilmekten çok uzak kalmıştır. Çünkü ülkedeki sanayi kuruluşlarının kapasitesi düşük, işçi sayısı az ve üretilen ürünlerin kalitesi ise zayıftır. Böyle bir ortamda başlayan ve dört yıl süren Milli Mücadele'de ülkenin beşeri ve fiziki kaynakları

<sup>516</sup> Abdülkadir Buluş, **Türk İktisat Politikalarının Tarihi Temelleri**, Konya, Tablet Kitabevi, 2003, s.37.

<sup>517</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.238-239.

sonuna kadar kullanılmış ve sonrasında Cumhuriyet'in ilanıyla her işin devletten beklendiği zorluklarla dolu bir dönem başlamıştır. Devlet bir taraftan okul, hastane, yol yaparak ülkeyi yeniden inşa etmeye; diğer taraftan da şeker, çimento üretecek fabrikalar kurmaya çalışmaktadır. Ancak birçok kişinin bildiğinin aksine, olumsuz ekonomik koşulların bulunduğu 1920'li yıllarda dahi ülkede egemen olan iktisadi düşünce, piyasa mekanizması esas alınarak, sermaye birikiminin özel sektör aracılığıyla gerçekleştirilmesidir.<sup>518</sup>

Cumhuriyet'i kuran kadrolar da, kendilerinden önceki İttihatçılar gibi, siyasal iktidarın amacının toplumsal ve ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek olduğuna, bunu başarmadan siyasal inkılâbın sonuca ulaşamayacağına inanıyorlardı.<sup>519</sup> Ekonomik kalkınmayı hedefleyen “yeni rejimin” karşılaştığı ilk zorluklardan biri sermaye yetersizliğiydi. Yurt içinde genel olarak özel sermaye yoktu, yabancı sermaye de yurda girmek istemiyordu; çünkü yabancı sermayedarlar hem ileri sürülen şartları beğenmiyorlar hem de Türk İnkılabı'nın Rus Devrimi'nden farkını anlayamıyorlardı. Bunun yanında Cumhuriyet idarecileri de, kapitülasyonların ülke ekonomisine verdiği zararları unutmadıklarından, yabancılara karşı ekonomik sorumluluk gerektirecek her girişimden doğal olarak şüpheleniyorlardı.<sup>520</sup>

Arnold J. Toynbee, gözlemlerine dayanarak yaptığı yorumlarda, o günün Türkiye'sinde sermayenin üç nedenden dolayı az olduğunu belirtmektedir. Ona göre, ilk olarak sürekli savaşlar Türkiye'nin mali kaynaklarını kurutmuştur. Nitekim Türkiye sürekli açık vererek yaşayan bir ülkedir. Toynbee, burada ikinci neden olarak da, Türkiye'de o dönem siyasal dengesizlik ile mal ve can güvenliğinin olmayışını, kapitülasyonların kaldırılmasının Türkiye'ye getirilmesi düşünülen yabancı sermayeyi kaçırdığını ileri sürer. Üçüncüsü olarak ise, yabancı sermaye sahiplerinin içişlerine karışacakları korkusu ile Türk hükümetinin, Türkiye'ye

---

<sup>518</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, “Atatürk Dönemi Ekonomi Politikaları”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, s.254.

<sup>519</sup> Feroz Ahmad, **a.g.e.**, s.91.

<sup>520</sup> Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, s.173.

yatırım yapmak isteyen yabancılara çok ağır şartlar getirdiğini ifade eder.<sup>521</sup> Tabii bu yargıların Toynbee'nin kişisel görüşleri olduğunu belirtmek gerekir. Kapitülasyonların kaldırılması konusunda, bu imtiyazların ülkeye büyük zarar verdiğini düşünen ve kaldırılması için büyük mücadeleler veren Türk devlet adamlarıyla, bu ayrıcalıklardan uzun yıllar faydalanan Avrupa devletlerinin bir ferdi olan Toynbee'nin farklı düşünmesi de anlaşılabilir bir durumdur.

### 2.2.1. Atatürk Dönemindeki Siyasî ve Ekonomik Gelişmeler

Milli Mücadele'nin başarıyla sonuçlandırılmasından hemen sonra “Lozan Konferansı 22 Ekim 1922’de toplandı. Ancak konferans, anlaşmazlıklar nedeniyle verilen birkaç aylık aradan sonra 24 Temmuz 1923’te sona erdi. Lozan’da Türkiye ile Yunanistan’ın da dâhil olduğu Müttefik Devletler arasındaki anlaşmazlıklar çözüldü. Konferansın ilk aşamasında Türkiye’nin sınırları belirlenerek Türkiye ile Yunanistan arasında bir nüfus mübadelesine karar verildi. İkinci aşamada ise Müttefikler ile Türkiye, Boğazları silahsızlandırmak konusunda anlaştilar. Kapitülasyonlar kaldırıldı. Türkiye de Osmanlı Devleti’nin borçlarının bir kısmını ödemeyi kabul etti. Yine antlaşmaya göre yabancı birlikler, Türk topraklarını altı hafta içinde boşaltacak ve Türkiye-Irak sınırı daha sonra İngiltere ile yapılacak müzakerelerle bir karara bağlanacaktı.<sup>522</sup>

Lozan Konferansı’na anlaşmazlıklar dolayısıyla ara verildikten iki hafta sonra 17 Şubat 1923 tarihinde İzmir İktisat Kongresi toplandı. İktisat Kongresi’ne; tüccar, işçi, sanayici, zanaatkâr ve çiftçi temsilcilerinden oluşan birçok kişi katıldı. Kongrenin başkanlığını, sanayici ve tüccar temsilcilerinin başkan olması yönündeki tekliflerini önce bazı tereddütleri olmasına rağmen kabul eden Kazım Karabekir Paşa yapıyordu.<sup>523</sup> Mustafa Kemal Paşa burada yaptığı açış konuşmasında iktisadi zaferlerle sonuçlandırılmayan askeri zaferlerin kalıcı olamayacağını, ifade etmiştir. Kongrenin belki de en önemli kararı, aşar vergisinin kaldırılmasının kabul

<sup>521</sup> Arnold J. Toynbee, Kenneth P. Kirkwood, **Türkiye Bir Devletin Yeniden Doğuşu**, Çev. K. Yargıcı, N. Uğurlu, İstanbul, Örgün Yayınevi, 2009, s.292.

<sup>522</sup> Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, s.127.

<sup>523</sup> Kâzım Karabekir, **İktisat Esaslarımız: Hatıra ve Zabıtlarıyla 1923 İzmir İktisat Kongresi**, Haz. Orhan Hülagü, Ömer Hakan Özalp, İstanbul, Emre Yayınları, 2001, s.222-226.

edilmesi idi. Bu kongrede kurulacak yeni devletin iktisat politikaları saptanmaya çalışılmıştı. Buna göre, İzmir İktisat Kongresi'nde, yerel sanayinin korunması istenmekle beraber, ayrıcalıklı muamele gösterilmemesi şartıyla, yabancı sermayeye de karşı çıkılmamıştı.<sup>524</sup> Sina Akşin'e göre, kongrenin diğer önemli bir işlevi de Batılı ülkelere, Türk-Sovyet işbirliği ve dostluğuna rağmen, Türkiye'nin kapitalist yoldan şaşmayacağı mesajının gönderilmiş olmasıdır.<sup>525</sup> Lozan Antlaşması, Türkiye'de genel af ilan edilmesini şart koşuyordu, ancak Meclis hükümeti, Milli Mücadele'ye muhafif 150 kişiyi sürgüne gönderme hakkını saklı tutmuştur.<sup>526</sup> Yazar Refik Halit Karay'ın da içlerinde bulunduğu sürgüne gönderilen bu grup "150'likler" olarak anılmıştır.<sup>527</sup>

İkinci dönem Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin faaliyetlerine başlamasından hemen sonra 23 Ağustos 1923'te Lozan Anlaşması'nın onaylanmasıyla İstanbul'un yabancı ülke askerlerinden boşaltılması süreci de başlamıştı. İstanbul komutanlığına atanan Selahattin Adil Paşa'nın 2 Ekim 1923'te Boğazlar bölgesinin boşaltılmasıyla ilgili protokolü,<sup>528</sup> Müttefik Kuvvetler komutanlarıyla imzalamasıyla başlayan süreç, Şükrü Naili Paşa komutasındaki Türk birliklerinin İstanbul'a girmesiyle 6 Ekim 1923 tarihinde sona ermiştir. Bu gelişmeden üç gün sonra ise İstanbul'un ve Ankara'nın geleceğini etkileyecek önemli bir olay yaşanacaktı. Malatya mebusu İsmet Paşa ve 14 arkadaşı, yeni devletin başkentinin Ankara olması yönündeki tekliflerini Meclis'e sunmuşlardı. Yeni devletin kuruluş mücadelesinde karargâh rolü oynamasının yanı sıra jeopolitik konumu, Ankara'nın Türkiye'nin yeni başkenti olarak seçilmesinde önemli rol oynamıştı. Teklif 13 Ekim 1923 tarihinde Meclis'te görüşülerek kabul edilmişti. Bu gelişmelere rağmen bu dönemde Meclis'in en önemli icraatı 29 Ekim

---

<sup>524</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.283.

<sup>525</sup> Sina Akşin, **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 5.bs., 2008, s.178.-179.

<sup>526</sup> Carter V. Findley, **a.g.e.**, s.248-249.

<sup>527</sup> 150'likler konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Sedat Bingöl, **150'likler Meselesi**, İstanbul, Bengi Yayınları, 2010.

<sup>528</sup> Selahattin Adil, **Hayat Mücadeleleri Selâhattin Adil Paşa'nın Hatıraları**, İstanbul, Zafer Matbaası, 1982, s.424-425.

1923'te devletin idare şeklinin Cumhuriyet olduğunu ilan eden kararı alması olmuştur.<sup>529</sup>

Cumhuriyet'in ilanından sonra yeni rejimin seküler karakterini ortaya koyacak önemli gelişmeler yaşandı. Bu gelişmelerin en önemlilerinden biri 3 Mart 1924'te Halifeliğin kaldırılmasıdır. Hemen akabinde Osmanlı hanedanı yurt dışına sürüldü. Son Halife Abdülmecit Efendi, yurt dışında bir süre halifeliği yaşatmak için çaba gösterse de bunda başarılı olamadı. Hilafetin kaldırıldığı gün, Şeriye ve Evkaf Vekâleti de kaldırıldı. Akabinde Diyanet İşleri Riyaseti ile Evkaf Umum Müdürlüğü kuruldu. Diyanet işleri reisi, başbakan tarafından atanacaktı.<sup>530</sup> Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimde birlik sağlandı. Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Vekâleti yerine kurulan Genelkurmay Başkanlığı, 5 Mart'ta hükümetten ayrıldı.<sup>531</sup>

17 Kasım 1924'te ilk muhalefet partisi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (TCF) kuruldu. Aralık ayının başında fırkanın reisliğine Kazım (Karabekir), katib-i umumiliğine Ali Fuat (Cebesoy) seçildiler. Fırkanın heyet-i merkeziyesinde Dr. Adnan (Adıvar), Hüseyin Rauf (Orbay) ve İsmail Canbolat gibi önemli isimler vardı.<sup>532</sup> TCF, parti beyannamesi ve programından anlaşıldığı üzere, Batı Avrupa'ya has liberal nitelikte bir partiydi. Çoğunluk partisi olan CHF gibi laik ve milliyetçi politikalardan yanaydı, ancak onun köktenci, merkeziyetçi ve otoriter eğilimlerine açıkça karşı çıkıyordu. Bu politikalar yerine adem-i merkeziyetçiliği, güçler ayrımını ve devrimci değişimden daha ziyade aşama aşama bir değişimi savunuyordu. Bunun yanında dış borçlanmayı gerekli sayan daha liberal bir ekonomi politikasına da sahipti.<sup>533</sup>

1925 yılının Şubat ayında Doğu Anadolu'da Şeyh Sait İsyanı patlak verdi. Bu isyan aynı zamanda, Doğu bölgesinde köyleri denetim altına alarak derebeylik

---

<sup>529</sup> Cezmi Eraslan, "Siyasal Alanda Yeniden Yapılanma", **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, s.172.

<sup>530</sup> Yücel Özkaya, "Atatürk Dönemi ve Atatürk İnkılâpları", **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVI, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.371.

<sup>531</sup> N. İlder Ertuğrul, **a.g.e.**, s.34-35.

<sup>532</sup> Erik Jan Zürcher, **Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1992, s.89.

<sup>533</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.246.



sistemini ortadan kaldırmak isteyen hükümet otoritesine karşı bir tepkiydi. İsyarla başa çıkabilmek için 4 Mart 1925'te Tahrir-i Sükûn Kanunu kabul edildi. Bir gün önce tekrar başbakanlığa atanmış olan İsmet Paşa'nın kurduğu hükümete, bu kanunla, isyancılara karşı kullanılmak üzere geniş yetkiler verildi. Ayrıca sıkıyönetim ilan edilerek İstiklal Mahkemeleri geniş yetkilerle tekrar harekete geçirildi. Şeyh Said İsyanı çok geçmeden bastırıldı, isyancılar, onları desteklemiş olanlar ve bu arada bazı gazeteciler, sert muamele gördüler. Bu olaydan sonra hükümet, TCF'ye karşı cephe aldı. Kanıtlanmamış olmakla beraber İstiklal Mahkemesi TCF'yi Şeyh Said İsyanı'yla ilişkili buldu ve TCF, 5 Haziran 1925'te kapatıldı.<sup>534</sup>

1925 yılının diğer önemli olayı ise, Lozan Konferansı'nda ileri bir tarihe ertelenen Musul Sorunu hakkında Milletler Cemiyeti'nin, Türkiye aleyhinde karar vermesidir. Macar diplomat Teleki'nin başkanlığını yaptığı komisyonun, İngiliz isteklerini karşılayan raporu, Türkiye'nin karşı yöndeki bütün gayretlerine rağmen 16 Aralık 1925'te kabul edildi. Türkiye Cumhuriyeti'nin iç sorunlarla da uğraşmak zorunda kaldığı bir dönemde, 5 Haziran 1926 tarihinde, Türkiye, İngiltere ve Irak arasında yapılan "Sınır ve İyi Komşuluk Anlaşması" ile Türkiye-Irak sınırı belirlendi. Bu anlaşmaya göre Türkiye, 25 yıl boyunca Irak'ın belli bölgelerindeki petrol gelirlerinden %10 pay alacaktı. Ancak Türkiye bu hakkından bir defada aldığı 500.000 Sterlin karşılığında vazgeçti.<sup>535</sup>

30 Kasım 1925 tarihinde "Tekke ve Zaviyelerde Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklarla Birtakım Unvanların Men ve İlgasına Dair Kanun" çıkarıldı. Bu kanunla, Türkiye'deki bütün tekke ve zaviyeler kapatıldı. Cami ya da mescit olarak kullanılan yerler, bu kanunun kapsamı dışında bırakıldı. Bu kanunla ilgili olarak şeyhlik, dervişlik, müritlik, dedelik, seyitlik, çelebilik, babalık, emirlik, halifelik, falcılık, büyücülük, üfürükçülük, muskacılık gibi ad ve sıfatların kullanılması, bu tür işlerin yapılması ve bunlara ilişkin kıyafetlerin giyilmesi de yasaklandı. Bunun

---

<sup>534</sup> Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, s.133-134.

<sup>535</sup> Cezmi Eraslan, "Atatürk Türkiye'si'nin Dış Politikası", **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, s.294.

yanında türbeler de kapatıldı ve türbe bekçiliği kaldırıldı. Kanuna aykırı olarak türbeleri açanların, türbe bekçiliği yapanların ve bu tür kıyafetleri giyenlerin de hapis ve para cezası ile cezalandırılacağı hükme bağlandı. Türk Ceza Kanunu'nun ilgili maddesi, Diyanet İşleri Başkanlığı'na bağlı din görevlileri için belirlenmiş kıyafeti yetkisiz ve izinsiz giyenlerin, Türkiye devleti tarafından verilmeyen ya da devletçe izin verilmeyen nişan takanların, hiçbir rütbe ve görevi olmadığı halde üniforma giyenlerin hapis cezası ile cezalandırılması şeklinde değiştirildi.<sup>536</sup>

1926 yılında Atatürk'e yönelik suikast girişimi ortaya çıkarıldı. İddiaya göre, suikast üç milletvekili tarafından örgütlenmişti: Ziya Hurşit (Lazistan milletvekili), Şükrü (İzmit milletvekili) ve Arif (Eskişehir milletvekili). Mustafa Kemal Paşa'nın 15 Haziran'da gerçekleştireceği İzmir ziyareti sırasında, Kemeraltı'nda otomobiline bomba ve tabancalarla saldırarak olan suikastçılar, daha sonra Giritli Şevki'nin motoruyla Yunan adası olan Sakız'a kaçmayı planlamışlardı. Mustafa Kemal Paşa'nın ziyareti bir gün gecikince, Giritli Şevki suikastı haber verdi. Suikast planının içinde daha başkaları ve özellikle eski İttihatçılar da vardı. Ali (Çetinkaya) başkanlığındaki İstiklal Mahkemesi kovuşturmayı çok geniş tuttu. Eski İttihatçıların dışında TCF liderleri de tutuklandılar. Başvekil İsmet bu tutuklamaları önlemeye çalıştı diye mahkeme onu da tutuklamaya kalkıştı. Sonunda mahkeme TCF önderlerini bıraktı; fakat 18 kişi idam edildi. Bunların içinde İttihatçıların önde gelen isimleri olan Cavit Bey ve Dr. Nâzım da vardı.<sup>537</sup>

11 Nisan 1928 tarihinde kabul edilen "20 Nisan 1340 (1924) tarihli Teşkilât-ı Esasiye Kanunu'nun 2, 16, 26 ve 38'inci Madde-i Kaimeleri Hakkında Kanun"la Anayasa'da değişiklikler yapıldı. 1924 Anayasası'nda "Türkiye Devletinin dini, Dini İslâmdır; resmî dili Türkçe'dir; makarrı Ankara şehridir." şeklinde olan 2. maddesi; 1928 yılında "Türkiye Devletinin resmî dili Türkçe'dir; makarrı Ankara şehridir." şeklinde değiştirildi. 16. maddede yapılan değişiklikle milletvekillerinin ve 38. maddede yapılan değişiklikle de cumhurbaşkanının yeminlerinin sonunda

---

<sup>536</sup> Tülay Âlim Baran, "Sosyal ve Kültürel Yaşam", **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4. Bas., 2010, s.212.

<sup>537</sup> Sina Akşin, **a.g.e.**, s.198.

kullandıkları “...ayrılmayacağıma vallahi.” kelimeleri, “...ayrılmayacağıma nâmusum üzerine söz veriyorum.” şeklinde değiştirildi. 26. Maddede yapılan değişiklikle Meclis’in görevleri arasında sayılan “ahkâm-ı şeriyenin tenfizi” (şer’i hükümlerin yürütülmesi) ibaresi maddeden çıkarıldı.<sup>538</sup> 1928 yılının diğer önemli bir olayı da, 1 Kasım’da Meclis’e getirilen kanun tasarısının görüşmeleri sonunda 3 Kasım 1928 tarihinde Latin harflerinin kabul edilmesi ile gerçekleştirilen “Harf İnkılâbı”dır.<sup>539</sup>

12 Ağustos 1930 tarihinde ikinci muhalefet partisi olan Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF) kuruldu. Partiye CHF’den ayrılan on dört milletvekili katıldı. Partinin kurucusu Ali Fethi (Okyar) Bey, genel sekreteri ise Mehmet Nuri (Conker) Bey’di. Diğer milletvekilleri daha çok İsmet Paşa’ya muhalif olmalarıyla tanınan kişilerdi. 24 Eylül’de yapılan ara seçimde Fethi Bey Gümüşhane’den milletvekili seçildi. SCF, halktan beklenmedik ölçüde destek gördü. Gerek dini nedenlerle yönetime karşı olanlar, gerekse siyasal nedenlerle karşı tarafta bulunanlar bu “muhalef” hareketin içinde yer aldılar.<sup>540</sup> Rejim muhaliflerinin ortak çatısı haline gelen partinin varlığı Tek Parti idarecilerini kaygılandırdı. Gidişatı gören SCF kurucusu Ali Fethi Bey, 17 Kasım 1930 tarihinde kurucusu olduğu SCF’yi kapattı.

1930’larda dış politikada önemli gelişmeler de yaşandı. 18 Temmuz 1932 Türkiye, Cemiyet-i Akvam’a üye oldu. 9 Şubat 1934’te ise, Türkiye, Yunanistan, Yugoslavya ve Romanya arasında Atina’da “Balkan Antantı” imzalandı. Bu anlaşmaya göre taraflar, sınırlarını karşılıklı olarak garanti ettiler. Bunun yanı sıra birbirlerine danışmaksızın başka bir Balkan ülkesi (Bulgaristan) ile birlikte siyasî bir harekette bulunmamaya ve anlaşma yapmamaya karar verdiler.<sup>541</sup> 20 Temmuz 1936 tarihinde Montreux Boğazlar Sözleşmesi imzalandı. Bu sözleşmeyle Türkiye’nin Boğazlar konusunda yapılmasını istediği değişiklikler gerçekleşmiştir. Böylece, Boğazların askerden arındırılmasına ilişkin hükümlerin yanı sıra Uluslararası

<sup>538</sup> Ahmet Demirel, **Tek Partinin İktidarı**, s.107.; **Osmanlı – Türk Anayasaları**, Haz. Tuncer Özyavuz, İstanbul, Alkım Yayınevi, 1997, s.271-272, 274, 276, 278-279.

<sup>539</sup> Yücel Özkaya, “Atatürk Dönemi ve Atatürk İnkılâpları”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVI, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.371.

<sup>540</sup> N. İlder Ertuğrul, **a.g.e.**, s.46.

<sup>541</sup> Cezmi Eraslan, “Atatürk Türkiye’sinin Dış Politikası”, s.305.

Boğazlar Komisyonu da kaldırılmış ve bölgenin güvenliği Türkiye'ye bırakılmıştır. Sözleşmeye göre, barış zamanında ya da Türkiye'nin taraf olmadığı bir savaş durumunda ticaret gemileri Boğazlardan geçebilecekti. Savaş gemileri için ise, geçiş serbestîsi sınırlanmış ve sözleşmeye göre yeniden düzenlenmişti.<sup>542</sup> 14 Ocak 1938 tarihinde ise Türkiye, Irak, İran ve Afganistan arasında imzalanan “Sadabad Paktı” Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından onaylanarak yürürlüğe girdi.

1924 Anayasası'nın 1928 yılında yapılan değişiklikle “Türkiye Devletinin resmî dili Türkçe'dir; makarrı Ankara şehridir.” şekline getirilen 2. maddesi; 1937 yılında “Türkiye Devleti, cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, lâik ve inkılâpçıdır. Resmî dili Türkçe'dir. makarrı Ankara şehridir.”<sup>543</sup> şeklinde yeniden değiştirilmiştir. Böylece “laiklik” ilkesi Anayasa'ya girmiştir.

Bu dönemde yukarıda değindiğimiz siyasi gelişmeler yanında çok önemli ekonomik gelişmeler de yaşanmıştır. Yeni kurulan devletin nasıl bir ekonomi devraldığı önemlidir. Osmanlı Devleti'nin son döneminde sınırlı ekonomik kaynaklarla bir bağımsızlık savaşı verilmişti. Ankara'da kurulan yeni hükümetin karşılaştığı ilk ekonomik sıkıntı kongrelerin finanse edilmesi olmuştur. Büyük Millet Meclisi açıldığında ekonomik kaynaklar çok sınırlı, dışarıdan gelen yardımlar da oldukça yetersizdi. Eldeki kaynaklar, savaş ihtiyaçlarının karşılanmasına harcanmış, her türlü savaş malzemesi halkın katkıları ile sağlanmıştı. 1920-1922 yılları arasında Milli Mücadele'yi sürdüren yeni hükümetin ekonomik politikalar üretmesi kolay değildi. Milli Mücadele'nin kazanıldığı yıllarda, Türkiye, tüm kaynakları tükenmiş, sanayisi olmayan, tarım alanında çok geri kalmış, yoksul bir ülke görüntüsündeydi. Mevcut işletmelerin çoğu yabancıların elindeydi ve yabancı sermaye sahipleri, Türkiye'den ayrılıyorlardı. Türkiye'nin şeker, kumaş gibi en temel ihtiyaç maddelerinin çoğu ithal ediliyordu.<sup>544</sup>

---

<sup>542</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:II, Ankara, AKDYYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005, s.448-449.

<sup>543</sup> **Osmanlı – Türk Anayasaları**, s.271-272.

<sup>544</sup> Ali Coşkun, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türkiye Ekonomisi”, **Atatürkçü Düşünce Dergisi**, Kasım 2003, Sayı:4, s.72.

Bütün olanaksızlıklara rağmen yeni hükümet erkenden ekonomi konusuna el atmıştır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Cumhuriyet daha ilan edilmeden, Lozan Konferansı'na anlaşmazlıklar dolayısıyla ara verildikten iki hafta sonra 17 Şubat 1923 tarihinde İzmir İktisat Kongresi toplanmıştır. İzmir İktisat Kongresi'nde alınan kararlar, "Misak-ı İktisadi" ve "Çiftçi, Tüccar, Sanayici ve İşçi Gruplarına İlişkin Esaslar" olmak üzere iki bölümde toplanmıştır. İlk bölüme giren kararlardan bir bölümü şunlardır: 1) Yerli üretimin geliştirilmesine çalışılacaktır, 2) Lüks ithalattan kaçınılacaktır, 3) Ekonomik gelişmeye katkısı olmak koşuluyla yabancı sermayeye izin verilecektir.<sup>545</sup> İkinci bölümde yer alan bazı kararlar ise şunlardır: 1) Reji idaresi ve yönetimi kaldırılacaktır, 2) Tütün tarımı ve ticareti serbest olacaktır, ihraç edilen tütünün işlenmiş olması gerekmektedir ve vergileri tüketiciden alınacaktır, 3) Aşar kaldırılacak, yerine uygun bir vergi konulacaktır, 4) Temettü vergisi gelir vergisine dönüştürülecektir, 5) İç gümrükler kaldırılacak, koruyucu gümrük tarifeleri kabul edilecektir, 6) Ziraat Bankası yeniden düzenlenecektir, 7) Sanayicilere kredi vermek üzere bir Sanayi Bankası kurulacaktır, 8) Teşvik-i Sanayi Kanunu'nun günün ihtiyaçlarını karşılar hale getirilmesi ve beş yıl sonra 25 yıl süreyle uzatılması sağlanacaktır, 9) Türk limanlarında kabotaj hakkı sağlanacak ve demiryolu, limanlar ile diğer ulaşım altyapısı geliştirilecektir, 10) İşçilerin çalışma saatleri düzenlenecek ve 18 yaşından küçükler çalıştırılmayacak, haftada bir gün, çalışanlara tatil imkânı verilecektir, 11) "Amele" kavramı yerine "işçi" kavramı kullanılacaktır, 12) Tüm işgücüne sendika hakkı tanınacaktır.<sup>546</sup>

İzmir İktisat Kongresi'nin açılış nutkunda Mustafa Kemal Paşa, Osmanlı Devleti'nin çöküş sebeplerinin başında, yabancılara tanınan ve ülkeyi bir yarı-sömürge haline getiren kapitülasyon tipi hukukî ayrıcalıkları sıraladıktan sonra, "Kanunlarımıza riayet şartıyla ecnebi sermayelerine lâzım gelen teminatı vermeye hazırız." demiştir. "Bu anlayış, yani kapitüler ayrıcalıklar aramamak şartıyla yabancı sermayeye davetkâr olan yaklaşım, dönemin resmi tutum ve politikalarına tamamen egemendir."<sup>547</sup> Kongre'de yabancı sermayeye karşı olunmadığının belirtilmesiyle

<sup>545</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, **a.g.m.**, s.255.

<sup>546</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, **a.g.m.**, s.255-256.

<sup>547</sup> Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi (1908-1985)**, 6.bs., İstanbul, Gerçek Yay., 1998, s.30-31.

beraber 1923-1929 yılları arasında Türkiye'deki yabancı sermaye yatırımları ivme kazanmıştır. 1924 yılının Ocak ayında çıkarılan bir yasayla da yabancıların mülk edinme koşulları serbestleştirilmiştir.<sup>548</sup> Yeni hükümeti oluşturan yönetici seçkinler, sanayide gösterilecek gelişmeyi yeni devlet için hayati bir hedef olarak görüyorlardı. Bu düşünceleriyle de Avrupa mallarını ithal etmekten hoşnut olan yerli burjuvaziden ayrılıyorlardı. Tek parti yöneticileri “sanayi” ile “uygarlığı” aynı şeyler olarak görüyorlar ve Türkiye'nin uygarlık hedefine ulaşması için güçlü, dengeli ve bağımsız bir sanayi ekonomisine sahip olması gerektiğini düşünüyorlardı.<sup>549</sup>

Bu yılların ekonomik hayatındaki belirleyici olaylardan biri de ekonomik faaliyetlerin el değiştirmesidir. 1917-1924 yıllarında azınlıkların Türkiye'den ayrılışı Türk halkını ticaret ve zanaata girmeye mecbur bırakmıştı. Ekonomik hayattaki bu faaliyetler neredeyse tamamen azınlıkların elinde olduğundan, bunların Türkiye'den ayrılışı çeşitli ekonomik güçlükler yarattı. Yeni ortaya çıkan şartların baskısıyla Türk halkı, daha önce azınlıkların yaptıkları işleri üstlenmek durumunda kaldı ve fabrikalar kurup işletmeyi, çeşitli imalatlarda bulunmayı, araçlara ihtiyaç duymaksızın mal alıp satmayı öğrendi. Karpat, yüzyıllar boyunca Batılılar ile azınlıkların, Türkleri ekonomik işlerle başa çıkacak yetenekte olmadıklarına inandırmaya çalıştıklarını; ancak Türklerin ekonomik faaliyetlere girdikçe bu olumsuz yargının doğru olmadığını gördüğünü ve kendilerine güvenlerinin arttığını belirtmektedir.<sup>550</sup>

İlk yıllarda ekonomik faaliyetlere etki eden diğer bir önemli etken de Lozan Antlaşması'nın ekonomik hükümleriydi. Bu antlaşmanın ekonomik hükümleri, Türkiye'nin bazı gümrük tarifelerini koyma yetkisini kısıtlamış ve Türkiye'yi aleyhte bir ticaret dengesiyle baş başa bırakmıştı.<sup>551</sup> Lozan'daki Türk heyeti, siyasi ve hukuki kapitülasyonların kaldırılması karşılığında, ekonomik tavizler vermek zorunda kalmıştı. Bunun sonucunda da, gümrük vergileri 1916 yılında geçerli olan oranlarda

---

<sup>548</sup> Çağlar Keyder, **Dünya Ekonomisi İçinde Türkiye (1923-1929)**, 2.bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s.80.

<sup>549</sup> Feroz Ahmad, **a.g.e.**, s.115.

<sup>550</sup> Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, s.185.

<sup>551</sup> Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 9.bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2004, s.280.

donduruldu; ithal edilen ve yerel olarak üretilen mallara farklı vergi oranları uygulanması yasaklandı.<sup>552</sup> Dolayısıyla Türkiye, 1924-1929 yılları arasında Lozan Antlaşması'nın hükümleri nedeniyle koruyucu bir gümrük politikasını etkin bir şekilde uygulayamadı.<sup>553</sup> Lozan'ın Türk ekonomisine diğer bir etkisi de, Türkiye'nin Osmanlı Devleti'nin borçlarının önemli bir kısmını ödemek zorunda bırakılmasıdır. Lozan'ın öngördüğü sınırlar dikkate alınarak Osmanlı'nın borçları, Türkiye Cumhuriyeti ile Osmanlı Devleti'nin topraklarını paylaşan diğer devletler arasında paylaştırılmıştır. Ancak borç paylaşımı konusunda çıkan anlaşmazlıklar nedeniyle Türkiye ile alacaklılar arasındaki anlaşma ancak 13 Haziran 1928'de imzalanabilmiştir. Türkiye, Osmanlı'nın 161 milyon altın liralık borcunun 107 milyon altın liralık kısmını ödemeyi taahhüt etmiştir.<sup>554</sup>

Bir tesadüf sonucu, Lozan Antlaşması'nın hükümlerine göre Türkiye'ye uygulanan gümrük sınırlamalarının kalkacağı yıl ile Osmanlı borçlarından Türkiye Cumhuriyeti'ne düşen borç taksitlerinin ödenmeye başlayacağı yıl, Amerika'da başlayan ve bütün dünyayı etkileyen 1929 Ekonomik Krizi aynı zamana denk gelmiştir.<sup>555</sup> İşte devletin kurulduğu 1923'ten 1929 yılına kadar Türkiye, “doğrudan ekonomik yatırımlara girmemekle beraber”, çeşitli yasal ve kurumsal düzenlemelerle özel sektörü yatırım yapmaya teşvik etmiştir. Ancak, Cumhuriyeti ilan eden siyasi kadro, ekonomik yatırımlar için özel sektörün olanaklarının sınırlı olduğunun bilincindeydi. Bu nedenle genel menfaatleri ilgilendiren durumlarda devlet, ekonomiye iştirak etmek durumunda kalmıştır. 1923-1929 yılları arasında ekonomik yapı ve kurumlar, İzmir İktisat Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda yapılandırılmaya çalışılmıştır.<sup>556</sup>

1923-1929 döneminde devlet, yukarıda da değindiğimiz gibi, bazı önemli alanlarda devletleştirme politikası uygulamaya devam ederken, özel girişimi de teşvik etmiştir. 1924-1929 döneminde GSMH yılda ortalama %10,9, sınai üretim ise

---

<sup>552</sup> Feroz Ahmad, **a.g.e.**, s.116.

<sup>553</sup> Yahya S. Tezel, **Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)**, Ankara, Yurt Yayınları, 2.bs., 1986, s.142.

<sup>554</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, **a.g.m.**, s.256-257.

<sup>555</sup> Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi (1908-1985)**, s.31.

<sup>556</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, **a.g.m.**, s.257.

%8,5 oranında artış kaydetmiştir.<sup>557</sup> Sanayiye 1925 yılında bütçenin %1,5'i ve 1926'da %1,7'si gibi çok az bir para ayrılmasına rağmen gelişme oldukça hızlıdır. Toynbee, dönemin devlet adamlarının ekonomik alanda iyi niyetlere sahip olduklarını; fakat devlet gelirlerinin yarısının millî savunma harcamalarına ve Osmanlı borçlarının ödenmesine gittiği için, bu alandaki yapıcı ve üretici çalışmaların kısıtlı olduğunu vurgulamaktadır.<sup>558</sup>

1927 yılında Türkiye'de 65.000'in biraz üstünde sanayi şirketi vardı ve bu şirketlerde toplam 250.000 işçi istihdam edilmekteydi. Ne var ki bu şirketlerden sadece 2.822'sinde makine gücünden faydalanılıyordu. Bu şirketlerin büyük çoğunluğu zanaat atölyeleriydi. 1927'de, İttihat Terakki hükümeti tarafından 1913 yılında kabul edilmiş olan "Teşvik-i Sanayi Kanunu" yeniden Meclis'ten geçirildi.<sup>559</sup> Yeniden çıkarılan bu kanun, "sınaî yatırımlara ve sınaî işletmelere çok geniş ve cömert muafiyet, imtiyaz ve teşvikler"<sup>560</sup> sağlamaktaydı. Bu teşvikler arasında vergi muafiyeti, toprak bağıışı, yatırım mallarının gümrüksüz ithal izni, taşıma ücretlerinde indirim ve devlet kurumlarının teşvik edilen firma ürünlerini %10'a kadar fiyat farkı durumunda satın alması gibi uygulamalar da vardı.<sup>561</sup>

1930 yılı, Cumhuriyet dönemi Türk ekonomisinde bir dönüm noktası olmuştur. 1929 Ekonomik Krizi sonrasında tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de, devletçi, müdahaleci ve korumacı ekonomik politikalar uygulanmaya başlanmıştır. 1923-1929 yılları arasında özel sektör girişimlerini teşvik eden ekonomik politikaların kalkınmada yetersiz kaldığını düşünen iktidar partisi CHF, 1931 yılında programına "devletçiliği" koymuştur. Dolayısıyla 1930 sonrasında devlet, kapalı bir ekonomik politika izlemeye ve devletçiliğe yönelmeye başlamıştır. Bu nedenle, Türkiye'nin iktisat tarihinde 1930'lu yıllar "Devletçilik Dönemi" olarak kabul edilmektedir.<sup>562</sup>

---

<sup>557</sup> Ali Coşkun, **a.g.m.**, s.75.

<sup>558</sup> Arnold J. Toynbee, Kenneth P. Kirkwood, **a.g.e.**, s.279.

<sup>559</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.285.

<sup>560</sup> Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi (1908-1985)**, s.36.

<sup>561</sup> Çağlar Keyder, **a.g.e.**, s.77.

<sup>562</sup> Ali Coşkun, **a.g.m.**, s.75.



1930'lu yıllarda Türkiye'de izlenen devletçi ekonomi politikalarının şekillenmesinde aşağıdaki faktörlerin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bunlar: 1) 1923-1929 yılları arasında izlenen liberal ekonomi politikalarından arzulanan sonuç elde edilememesi, 2) 1929 Ekonomik Krizi'nin dünya ölçeğinde tüm ekonomileri olumsuz etkilemesi, 3) SSCB'de uygulanmakta olan planlı ekonomi politikalarının ilk sonuçlarının başarılı olması, 4) Klasik ekonomi politikalarının 1929 Ekonomik Krizi'ne çözüm üretmemesi üzerine devletin ekonomiye müdahalesini savunan görüşlerin popülerlik kazanmasıdır.<sup>563</sup>

Uygulanan devletçi ekonomi konusunda muhalefet, iktidarla aynı yaklaşımı paylaşmıyordu. Rejim tarafından 1930'da yaratılan muhalefet partisi SCF ile iktidardaki CHF arasındaki tartışma, büyük oranda ekonomi politikasına dairdi. SCF, liberalizmi savunuyor, İnönü'nün yönetimindeki CHF ise ekonomide devlete daha büyük bir rol veriyordu. Zürcher'e göre, CHF'nin 1931 yılındaki kongresinde "devletçilik" yeni ekonomi siyaseti olarak adlandırılrsa da, aslında devletçiliğin tam olarak ne anlama geldiği açık şekilde asla tanımlanmış değildi. Dolayısıyla "özel mülkiyet" ekonomik yaşamın temeli olarak duruyordu.<sup>564</sup>

1933 yılından itibaren Türk hükümeti, Türkiye'nin dış ticaretinde önemli yer tutan yabancı ülkelerin hemen hemen hepsiyle ikili ticaret anlaşmaları imzalamaya başlamıştır.<sup>565</sup> Türkiye'de 1930'ların başında ülkenin gelişmesi için ihtiyaç duyulan sanayi yatırımlarını gerçekleştirmek amacıyla Sanayi Planları gündeme gelmiştir.<sup>566</sup> 1933 yılında hazırlanan ve 17 Nisan 1934'te kabul edilerek uygulanmaya başlanan "Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı"yla devlet, ekonomik hayata doğrudan doğruya girerek işletmeciliğe başlamış ve ülke genelinde planlı sanayileşmeye geçilmiştir. "Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı" döneminde toprak reformu yapılarak tarıma teşvik sağlanmış ve hammaddesi yurt içinde bulunan malları işleyecek sanayi kuruluşları ile devletçe finanse edilmesi mümkün olan kuruluşların kurulmasına öncelik tanınmıştır. Bu kalkınma hamlelerinin finansmanı,

<sup>563</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, **a.g.m.**, s.259.

<sup>564</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.286.

<sup>565</sup> Yahya S. Tezel, **a.g.e.**, s.147.

<sup>566</sup> Ali Arslan, **Efendi ve Uşak**, İskenderiye Yayınları, 2008, s.37.

büyük ölçüde vergiler ve iç borçlanma ile karşılanmıştır. Bunun yanında, dış borçlanmaya da gidilmiştir: 1934 yılında SSCB'den 8 milyon ruble, 1938 yılında ise İngiltere'den 13 milyon sterlin dış borç alınmıştır.<sup>567</sup> SSCB'den alınan faizsiz kredi<sup>568</sup> karşılığında Türkiye; yün, tütün, pamuk, deri ve narenciye gibi ürünler satacak; SSCB ise sanayi tesislerinin projelerinin hazırlanması, kurulması ve araç gereç temini konularında yardımcı olacaktı.

“Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı” üç temel ilkeye dayandırılmıştı: 1) Temel hammaddeleri yurt içinde üretilen veya üretilecek olan sınaî tesislere, 2) Büyük sermaye ve ileri teknoloji gerektiren projelere ve 3) Kuruluş kapasitelerinin iç tüketimi karşılayacak düzeyde tutulmasına öncelik verilmişti.<sup>569</sup> Başbakan İsmet İnönü 1934'te, bu planın özel teşebbüs ve sermayeyi kuvvetle harekete geçireceğini, CHF'nin “özel teşebbüsü” memleket ekonomisinin ana unsuru olarak kabul ettiğini ifade etmişti. Pratikte ise devletin ekonomik faaliyetleri bu çeşit özel işletmeleri sınırlayacak, hatta ortadan kaldıracak derecede genişlemekteydi. Karpat'a göre gerçekte Türk devletçiliği bir devlet kapitalizmiydi; çünkü devlet, elindeki iktidarı bir özel sermayedar gibi sermaye biriktirmek için kullanıyordu. Devletin siyasi kaygıları toplumsal ve ekonomik amaçlardan önce geliyordu; hammaddeler düşük fiyatla alınıyor, devlet mamulleri ise maliyetlerinin birkaç misli yüksek fiyatla halka satılıyordu.<sup>570</sup> Özçelik ise, izlenen devletçilik politikasının doktriner bir yanının bulunmadığını, Atatürk'ün devletçilik modelinin sosyalizm prensibine dayanan kolektivizm ve komünizm gibi bir sistem olmadığını, Atatürk'ün devletçilik modelinin, özel kesime öncülük yaparak ekonomik kalkınmayı hızlandırmak ve ülkeyi refaha kavuşturmak niyetinde olduğunu belirtmektedir.<sup>571</sup>

Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın içerdiği süre dolmadan 1936'da İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın hazırlıklarına girişildi. İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı, ilk planın aksine ara malları ve yatırım malları üretimine öncelik vermekteydi. Bunun

---

<sup>567</sup> Ali Coşkun, **a.g.m.**, s.76.

<sup>568</sup> Ali Arslan, **Efendi ve Uşak**, s.38

<sup>569</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:II, s.326.

<sup>570</sup> Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, s.177.

<sup>571</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, **a.g.m.**, s.264.

yanı sıra elektrifikasyon, madencilik ve limanlar gibi altyapısal gelişmeleri dikkate almaktaydı. Bu nitelikler itibariyle İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın bir bakıma kendine yeterlilik ilkesine önem verdiği ve ilk planın doğal bir uzantısı olduğu söylenebilir. İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı, II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi nedeniyle uygulamaya konulma imkânı bulamamıştır.<sup>572</sup>

### 2.2.2. İnönü Dönemindeki Siyasî ve Ekonomik Gelişmeler

Tek parti döneminin Mustafa Kemal Atatürk'ten sonraki en önemli siyasi figürü olan ve Atatürk'ün ölümünden bir gün sonra yani 11 Kasım 1938'de cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı döneminde meydana gelen siyasal ve ekonomik gelişmeler de konumuz açısından önemlidir. İlk önemli siyasal olay 30 Haziran 1939'da Hatay'ın Türkiye'ye katılmasıdır. Atatürk döneminde başlatılan planın tamamlanmasıyla 29 Haziran 1939'da Hatay Meclisi Türkiye ile birleşmeyi kararlaştırdı ve ertesi gün Türk askerleri Hatay'ı teslim aldı.<sup>573</sup> Ancak dönemin hem Türkiye hem de dünya açısından en önemli olayı 1 Eylül 1939 tarihinde Almanya'nın Polonya'yı işgaliyle başladığı kabul edilen II. Dünya Savaşı olmuştur. Yunanistan'ın Almanlar tarafından işgali ve Bulgaristan'ın 1941'de Mihver Devletlerin safına geçmesinden sonra savaş Türkiye'nin sınırlarına dayanmıştı. Bunun sonucunda Türkiye, 18 Haziran 1941'de, Almanya'nın Sovyetler Birliği'ni işgaliyle aynı dönemde, Almanya ile bir dostluk antlaşması yaptı. Sonraki bir buçuk yıl boyunca, yani büyük Alman yayılması döneminde, Türkiye, hazırlık eksikliklerini ve İngiltere'nin göndereceği yardımlara olan gereksinimi mazeret olarak göstererek tarafsız bir konumda kalmıştır.<sup>574</sup> Türkiye, Almanların zayıflamaya başlamasından sonra ise Müttefik Devletler'e yakın bir politika izlemeye başlamıştır.

II. Dünya Savaşı'nın sonuna yaklaşıldığı 4-11 Şubat 1945 tarihinde Dünya ve Türkiye tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olan Yalta Konferansı toplandı. Bu konferansta Sovyetler Birliği devlet başkanı Stalin, Boğazlar denetimi konusunda 20 Temmuz 1936 tarihinde imzalanan Montreux Boğazlar Sözleşmesi'nin eskimiş

<sup>572</sup> Özer Özçelik, Güner Tuncer, **a.g.m.**, s.261.

<sup>573</sup> N. İlder Ertuğrul, **a.g.e.**, s.66.

<sup>574</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.296-297.

olduğunu ve değişmesi gerektiğini söylemiştir. ABD ise, Türkiye'nin Boğazlar üzerindeki egemenliğini ihlal edecek yeni bir statüye taraftar değildir. İngiltere de bağımsızlığı konusunda Türkiye'ye garanti verilmesi gerektiğini belirtmiştir. Konferansta yapılan tartışmalar sonucunda, Boğazlar Meselesi'nin dışişleri bakanları tarafından ele alınması ve durumdan Türkiye'nin de haberdar edilmesi kararlaştırılmıştır. Türkiye, Yalta Konferansı'ndan hemen sonra, 23 Şubat 1945 tarihinde Almanya ve Japonya'ya savaş ilan etmiş ve 27 Şubat 1945'te Birleşmiş Milletler Bildirisi'ni imzalamıştır. Bu girişimlerle Türkiye, Yalta'da tespit edilen formalite şartları yerine getirerek, savaş sonrası dünya düzeninin tespit edileceği San Francisco Konferansı'na davet edilmiş ve Birleşmiş Milletler'in kurucu üyeleri arasında yer almıştır.<sup>575</sup>

II. Dünya Savaşı'nın bitiminden hemen sonra 8 Ağustos 1946 tarihinde Sovyetler Birliği, Türkiye'ye nota verdi. Sovyetler Birliği'yle 1920'ler ve 1930'lar boyunca yakın ilişkiler kurulmuştu; ancak bu yakın ilişkiler, 1939 tarihli Alman-Sovyet Saldırmazlık Paktı'nın imzalanması ve sonrasında Türkiye'nin savaşta tarafsız kalmasıyla bozulmaya başlamıştır. Sovyetler Birliği 1945 yılında süresi biten Türk-Sovyet Dostluk Anlaşması'nı yenilemeyeceğini açıkladı. Hemen akabinde Sovyet Birliği Dışişleri Bakanı Molotov, yeni bir dostluk anlaşmasının imzalanmasından önce yerine getirilmesi gereken bazı koşullardan söz etti. Bu koşullar, 1878-1918 yılları arasında Rus işgalinde bulunan Kars ve Ardahan'ın Sovyetler Birliği'ne iadesi ve İstanbul Boğazı ve Çanakkale Boğazı bölgesinde Karadeniz'in korunması için ortak bir Türk-Rus savunma gücünün kurulmasını içermektedir. Sovyetler Birliği'nin bu istekleri Ağustos 1946'da Türkiye'ye resmen bildirildiğinde, ABD'nin de desteğini alan Türkiye, Sovyet isteklerini reddetti.<sup>576</sup> Stalin'in Türkiye'ye yönelik saldırgan politikaları Türkiye'nin genelde Batı'ya ve özelde Amerika Birleşik Devletleri'ne yakınlaşmasına neden oldu.<sup>577</sup>

---

<sup>575</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:II, s.459.

<sup>576</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.302-303.

<sup>577</sup> Feroz Ahmad, **a.g.e.**, s.131.

Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, 1 Kasım 1945 tarihinde TBMM'deki açış konuşmasında siyasi partilerin, demokratik bir rejimin zorunlu bir varlığı olduğunu vurgulamıştı. Başlayan bu süreç sonucunda 7 Ocak 1946 tarihinde Demokrat Parti (DP) kuruldu. Kurucuları arasında Celal Bayar, Adnan Menderes ve Fuat Köprülü vardı. DP programında demokrasi, hürriyet ve liberalizm vurgusu vardı. Özellikle ekonomik durumlarından memnun olmayan köylüler, DP'yi destekleyen en önemli kesimi oluşturmuştur. Bunun yanı sıra inkılapları benimsemeyen, CHP iktidarına muhalif gruplar da DP'ye önemli bir destek sağlamışlardır. Bu koşullarda girilen 1946 seçimleri, “açık oy-gizli tasnif usulü”yle yapılmış ve 465 milletvekilliğinden CHP 396, DP 62 ve bağımsızlar da 7 milletvekilliği kazanmışlardı. 1950 yılında DP'nin iktidara gelmesine kadar olan iktidar mücadelesi, ülkenin iki büyük partisi olan CHP ve DP arasında geçmiştir.<sup>578</sup>

İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı yıllarındaki ekonomik gelişmeler ise, şu şekilde özetlenebilir: II. Dünya Savaşı boyunca, her ne kadar Türkiye savaşa girmemiş olsa da, büyük bir orduyu besleme ve donatma zorunluluğuyla karşılaşan hükümet, ihtiyaçlarını karşılamak için Merkez Bankası'na para bastırmak zorunda kalmış, ancak bu politika enflasyonu körüklemişti.<sup>579</sup> II. Dünya Savaşı'na girme ihtimali nedeniyle uygulanan seferberlik, devlet için ağır masraflar oluşturduğu gibi, aktif nüfusun önemli bir kısmının üretimden çekilmesine ve çeşitli sektörlerde, özellikle de tarımda bir işgücü eksikliğine yol açmıştır. İnönü, bu şartlar altında izlenen ekonomik politikada, büyümeyi ve gelişmeyi hızlandırma hedefinden çok, mal darlığını hafifletmek, fiyat artışlarını frenlemek, oluşmuş olan karaborsa ile mücadele etmek, halk sıkıntı çekerken bazı kimselerin aşırı kazançlar elde etmeleri şeklinde görülen sosyal adaletsizlikleri düzeltmek gibi hedeflere yönelmişti.<sup>580</sup>

---

<sup>578</sup> Yaşar Özüçetin, “Demokrasiye Geçiş, Demokrat Parti'nin Kuruluşu, 1946 Seçimleri”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVI, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.769-770.

<sup>579</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.301.

<sup>580</sup> Hakan Pala, “İsmet İnönü Dönemi İktisat Politikaları (1938-1950)”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Fehmi Akın, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2010, s.138.

II. Dünya Savaşı yıllarında hükümet, savaşın özel koşullarında ekonomi alanında bazı kanunlar çıkarma gereği duymuştur. Bu dönemin ekonomi politikasının dayandığı en temel hukuki metin Milli Korunma Kanunu ve ona dayandırılarak çıkarılan kararnameler olmuştur. Ekonomiyle ilgili dönemin diğer iki önemli düzenlemesi ise Varlık Vergisi Kanunu ve Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu'dur.<sup>581</sup> Ordunun ve halkın artan mal ihtiyacını karşılayabilmek ve halkın yaşam standartlarını düşürmemek için devlet, üretimi artırmak zorunda kalmıştı. Fakat maden ocakları ile sanayide büyük bir işçi kıtlığı vardı, bu durumun temel sebebi gündeliklerin düşüklüğü ve bu gibi işletmelerde çalışmaya istekli bir işçi sınıfının olmayışydı. Devlet bu duruma çare bulmak için Milli Korunma Kanunu ile halkın bir kısmına iş mükellefiyeti getirdi.<sup>582</sup> 1940 yılında çıkarılan ve 1942'de değişikliğe uğrayan "Millî Korunma Kanunu", Bakanlar Kurulu'na, kanunun birinci maddesinde sayılan durumlar ortaya çıktığı takdirde, uygulamak üzere bazı yetkiler vermektedir. Bu kanunun birinci maddesinde belirtilen durumlar şunlardır: "Umumî veya kısmî seferberlik", "Devletin bir harbe girme ihtimali" ve "Türkiye Cumhuriyeti'ni de alakalandıran yabancı devletler arasındaki harp hali"dir. Millî Korunma Kanunu, hükümete ekonomik hayatı düzenleyici çok geniş yetkiler veren hükümler barındırmaktaydı. Bu kanunla üretim, dağıtım ve tüketim ilişkileri tümüyle devlet kontrolü altına alınmaktaydı. Gerekli gördüğü zaman devlet, üretimi savsaklayan işletmelere el koyabilme yetkisine sahipti ve dış ticaretin düzenlenmesi ve kontrolü gibi müdahaleler de devletin inisiyatifine bırakılmıştı.<sup>583</sup>

15.1.1940 tarihli Başvekillik Mazbatasında, Milli Korunma Kanunu'nun gerekçeleri şu şekilde ifade edilmiştir:

Son zamanlarda Avrupada hüküm sürmekte olan siyasî gerginlik nihayet müteaddid milletler arasında harb haline inkılâb etmiş ve böylece harb sahasına ve harb tehlikesine yakın ve hatta uzak memleketler fevkalâde ahval ve şartlar içinde kalmışlardır. Bu ahval, bilhassa süratli seyri sebebiyle, hemen her tarafta Hükûmetlerce alınan fevkalâde tedbirlerle karşılanmaktadır. Muhtelif memleketlerde Hükûmetlere bu hususta verilen geniş salâhiyetler zikredilen

<sup>581</sup> Korkut Boratav, **Türkiye'de Devletçilik**, Ankara, Savaş Yayınları, 1982, s.245.

<sup>582</sup> Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, s.179.

<sup>583</sup> Hakan Pala, **a.g.t.**, s.138-139.

ahvali en iyi ifade eyliyen alâmetlerdir. Memleketimizin halen Avrupada hüküm süren harbin dışında bulunduğu malûmdur. Bununla beraber, millî hayatımızda bu istisnâ ahvalin tesirlerini önlemek ve sair bakımlardan olduğu kadar, iktisadî bakımdan da tahaffuzî ve tedafûî tedbirler almak zarureti muvacehesindeyiz.<sup>584</sup>

II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye ekonomisinde en büyük kârı iki kesim elde etmiştir. Bunlardan ilki, tarım ürünlerinin fiyatlarının yükselmesiyle önemli miktarda kazanç edinen büyük çiftçiler; ikincisi ise hem ihracat maddelerinin yüksek değerini hem de ithal malların kıtlığını istismar eden İstanbul'daki tüccar ve komisyonculardır. Çiftçiler Müslümanlardan ibaret iken, tüccarlar büyük oranda Rum, Ermeni ve Yahudi azınlıklardan oluşmaktaydı.<sup>585</sup> Savaşın olumsuz etkilerinin devam ettiği bu yıllarda, uygulanan önemli vergilerden biri de 11 Kasım 1942 tarih ve 4305 sayılı “Varlık Vergisi Hakkında Kanun”la düzenlenen Varlık Vergisi’dir. Dönemin Başbakanı Şükrü Saracoğlu, kanunla ilgili olarak parti grubunda kullandığı, “Bu kanun aynı zamanda bir devrim kanunudur. Bize ekonomik bağımsızlığımızı kazandıracak bir fırsat karşısındayız. Piyasamıza egemen olan yabancıları böylece ortadan kaldırarak, Türk piyasasını Türklerin eline vereceğiz.”<sup>586</sup> ifadeleriyle, kanunun resmi metinlerine yansımayan, ekonominin millileştirilmesi amacını ifade etmiştir. Bu kanun, verginin mevzuu, miktarı, tarhı, tebliğ ve tahsili, mürür-u zaman ve mer’iyet bölümlerini içeren on yedi maddeden oluşuyordu. On bir aylık bir uygulamadan sonra 17 Eylül 1943 tarih ve 4501 sayılı üç maddelik bir kanunla yürürlükten kaldırılmıştır.<sup>587</sup>

Varlık Vergisi<sup>588</sup>, yukarıda Şükrü Saracoğlu tarafından ifade edilen örtülü amacını bir kenara koyarsak, savaş ekonomisinin şartlarından yararlanarak vurgunculuk ve karaborsacılıkla büyük servet sahibi olan zenginlerin servet

---

<sup>584</sup> Ahmet Makal, “65. Yılında Koruma Kanunu, Çalışma İlişkileri ve İş Mükellefiyeti”, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Gelişme ve Toplum Araştırmaları Merkezi Tartışma Metinleri, Eylül 2004, s.4-5. [http://www.politics.ankara.edu.tr/eski/dosyalar/tm/SBF\\_WP\\_76.pdf](http://www.politics.ankara.edu.tr/eski/dosyalar/tm/SBF_WP_76.pdf) (04-02-2012).

<sup>585</sup> Bernard Lewis, **a.g.e.**, s.296.

<sup>586</sup> Faik Ahmet Barutçu, **Siyasî Anılar**, Hürriyet Yayınları, 1977, s.263. Aktaran: Ali Sait Çetinoğlu, **Varlık Vergisi 1942-1944: Ekonomik ve Kültürel Jenosid**, İstanbul, Belge Yayınları, 2009, s.84.

<sup>587</sup> Çahit Kayra, **Savaş Türkiye Varlık Vergisi**, İstanbul, Tarihçi Kitabevi, 2.bs., 2011, s.47-48.

<sup>588</sup> Varlık Vergisi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ayhan Aktar, **Varlık Vergisi ve ‘Türkleştirme’ Politikaları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.; Hüseyin Perviz Pur, **Varlık Vergisi ve Azınlıklar**, İstanbul, Eren Yayıncılık, 2007.

birikimlerinden bir kısmını geri almak amacıyla konulmuştur. Bunun yanı sıra devletin olağanüstü artan harcamalarını bütçe açığı vermeden ve enflasyona neden olmadan yeni gelir kaynakları ile karşılması da öngörülmüştü. Diğer bir amaç da piyasadaki mal yokluğunun belirli ölçüde ortadan kaldırılmak istenmesiydi. Bu uygulamayla servet sahipleri vergiyi ödeyebilmek için ihtikâr amaçlı tuttıkları malları piyasaya sürecekler ve böylece fiyatların düşmesi sağlanacaktı.<sup>589</sup> Varlık Vergisi kapsamında toplanan 315 milyon lira verginin %53'ünü ülkedeki özel sermayenin büyük kısmını elinde bulunduran azınlıklar, %36,5'ini Müslümanlar ve %10'5'ini ise yabancılar ödediler.<sup>590</sup> Ancak, 15 Mart 1944'te kaldırılan “Varlık Vergisi Kanunu”yla alınabilen vergi tutarı, hükümetin beklediğinin çok altında gerçekleşmiştir. Alınan tüm önlemlere karşı hükümet, silâh altına alınan yaklaşık 1 milyon askeri beslemek ve kent merkezlerinin gıda ve giyim gibi temel ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanmıştır.<sup>591</sup> Varlık Vergisi'nin, ekonomik amaçlarına ulaşmada başarısızlığa uğradığı,<sup>592</sup> uygulamalarda haksızlıklara yol açtığı ve enflasyonu beklenildiği ölçüde yavaşlatamadığı belirtilmiştir.<sup>593</sup> Varlık Vergisi'nin uzun vadede en önemli etkisi, gayrimüslimlerin ticari faaliyetlerini savaş sonrasında başka ülkelere kaydırmaları ve sonraki yıllarda aşama aşama bu ticari faaliyetlerde Müslüman Türklerin ön plana çıkması olmuştur.<sup>594</sup> Buna bağlı olarak, Türk işadamlarının dış ticaretteki etkinliğini artarken gayrimüslim işadamlarının dış ticaretteki ağırlığı azalmaya başlamıştır.<sup>595</sup> Bu vergiyle ilgili en fazla dile getirilen eleştiri, ekonomi millileştirilirken; gayrimüslimler aleyhine ayrımcılık yapıldığı yönündeki eleştiridir.<sup>596</sup>

Türkiye II. Dünya Savaşı'nın dışında kalmayı başarmış, ancak ekonomik sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Yeni gelir kaynakları bulmak zorunda kalan

<sup>589</sup> Necati Aksanyar, Murat Biçer, “II. Dünya Savaşında Çıkarılan Varlık Vergisinin Türk Basınında Ve Kamu Oyunda Yansımaları (11 Kasım 1942–15 Mart 1944)”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:21, Ağustos 2008, s.382.

<sup>590</sup> Stanford J. Shaw, Ezel Kural Shaw, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**, Çev. Mehmet Harmancı, Cilt:II, 2.bs, İstanbul, e Yayınları, 2006, s.470.

<sup>591</sup> Hakan Pala, **a.g.t.**, s.140.

<sup>592</sup> Bernard Lewis, **a.g.e.**, s.296.

<sup>593</sup> Hakan Pala, **a.g.t.**, s.139-140.

<sup>594</sup> Stanford J. Shaw, Ezel Kural Shaw, **a.g.e.**, s.470.

<sup>595</sup> Yahya S. Tezel, **a.g.e.**, s.159.

<sup>596</sup> Carter V. Findley, **a.g.e.**, s.249.



hükümet, bu defa yüzünü, bu defa zengin İstanbul yerine fakir Anadolu'ya çevirmiştir. Bunun sonucunda da 1943 yılının Haziran ayında yürürlüğe giren 4429 sayılı kanun ve bu kanunu değiştiren 26 Nisan 1944 tarih ve 4553 sayılı “Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu” çıkarılmıştır.<sup>597</sup> Verginin amacı, II. Dünya Savaşı'nın sıkıntılı döneminde devlet hazinesine gelir sağlamaktır. Sosyal amacı ise, 1942 yılında tarım dışı kesimde uygulanan ve büyük tepki çeken Varlık Vergisi'ne yönelik tepkileri, köylü kesimini de vergilendirerek, bir ölçüde hafifletmekti. Toprak mahsulleri vergisi, II. Dünya Savaşı yıllarında konulan bir vergi olduğu için, ciddi bir tepki ile karşılaşmamıştır. Fakat bu yılların tek parti dönemi olup, basın ve halk üzerinde otoriter bir yönetimin bütün ağırlığının hissedildiği unutulmamalıdır.<sup>598</sup>

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve ülkede çok partili hayata geçişle birlikte 1946 yılına salt iktisadî bakımdan da bir dönüm noktası niteliği kazandıran özellik, 16 yıldır kesintisiz olarak izlenen kapalı, korumacı, dış dengeye dayalı ve içe dönük iktisat politikalarının adım adım gevşetilmesi olmuştur. Bu tarihten sonra dış açıkların kronikleşmeye başladığı; dolayısıyla dış yardım, kredi ve yabancı sermaye yatırımları ile ayakta duran bir ekonomik yapının yerleştiği görülmüştür.<sup>599</sup> 1940'ların sonlarına doğru, Türkiye'yi Amerika ve Avrupa'ya ekonomik ve siyasal açıdan daha da yakınlaştıracak adımlar atılmıştır. 1947 yılında ABD Devlet Başkanı Truman'ın açıkladığı “Truman Doktrini” çerçevesinde oluşturulan “Marshall Planı” çerçevesinde Türkiye, ABD'den ekonomik ve askeri yardımlar almaya başlamıştır. Bu yardımdan yararlanmak isteyen Türk hükümeti, Uluslararası Para Fonu (İMF)'na daha önceden başvurmuş ve üyeliğe kabul edilmek için 7 Eylül 1947 tarihinde “7 Eylül Kararları”nı almıştır.<sup>600</sup>

---

<sup>597</sup> Çahit Kayra, **a.g.e.**, s.207.

<sup>598</sup> İbrahim İnci, “1923-1960 Döneminde Türkiye’de Tarım Faaliyetleri Üzerinden Alınan Vergiler”, **Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi**, (2009-1), s.116.

<sup>599</sup> Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi (1908-1985)**, s.74.

<sup>600</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s.313.

### 2.3. TEK PARTİ YÖNETİCİLERİNİN SANATA BAKIŞI

CHP'nin iktidarda bulunduğu 1923-1950 yılları arasındaki iktidar-sanat ilişkilerini ele almaya başlamadan önce “Tek Parti Dönemi” devlet idarecileri olan Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü'nün ve dönemin yönetici elitinin genel olarak sanata dair yaklaşımlarına bakmak gerekir. Bu bölümde Atatürk, İnönü ve diğer yöneticilerin genel olarak sanat hakkındaki görüşlerine yer verilecektir. Tek tek sanat dallarını ele alacağımız ilerleyen bölümlerde ise, bu devlet adamlarının özelde resim, müzik, heykel gibi sanat alanlarındaki görüşlerine yer vereceğiz. Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de devlet adamları sanata karşı kayıtsız kalmamışlardır. Yetiştirme şartları, dünya görüşleri ve hayat tarzlarına göre şekillenen bir ilgiden, bazen yoğun bazen hafif olsa da her dönemde bahsetmek mümkündür.

Cumhuriyet öncesinde Osmanlı devlet adamları da sanata ilgi göstermiş, sanatçıları teşvik etmiş ve geleneksel sanat dallarının yanı sıra Batılı sanatların da ülkemizde icra edilmesine katkı sağlamışlardır. Bunun yanında Osmanlı hanedanına mensup bazı sultan ve şehzadelerin güzel sanatlarda yetenek sahibi oldukları bilinmektedir.<sup>601</sup> Cumhuriyet'le birlikte sanatın himaye edilmesine yönelik yaklaşımın ivme kazandığı ve modern sanat dallarına olan ilgi ve teşvikin daha da yoğunlaştığı görülür. Modern bir devlet kurmaya yönelen başta devletin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere dönemin yönetici eliti, Batılı sanatların ülkemizdeki gelişimine büyük önem vermiş ve bu alanlarda yurt dışından uzman getirilmesi, yabancı ülkelere öğrenci gönderilmesi ve okullar kurulması gibi faaliyetler gerçekleştirmişlerdir. Cumhuriyet döneminde de siyasal iktidar, her alanda olduğu gibi sanat alanında da, Cumhuriyet ideolojisine uygun çağdaş ulusal bir sanat ve sanatın tüm topluma ulaşabileceği bir ortam oluşturmaya çalışmıştır.<sup>602</sup>

Batılı sanatların ülkede büyük ölçüde kabul görmesi kolay olmamıştır. Bazen siyasal iktidar bu sanatların vatandaşlar tarafından kabulü için zorlayıcı önlemler almak zorunda kalmıştır. Örneğin, tek parti dönemindeki harf ve müzik inkılabları,

<sup>601</sup> Ziya Şakir, “Tarihte Ressamlarımız”, **Büyük Doğu**, 1 Şubat 1946, s.14.

<sup>602</sup> Kıvanç Osma, **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)**, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2003, s.9.

gelenele çatışmanın kaçınılmaz ve şiddetli olabileceği tahminiyle yasakçı ve kökten bir şekilde yapılmıştır. Hilmi Yavuz'a göre, Cumhuriyet kültürü; sanatın, toplumun rasyonalizasyonu için ne derecede önemli olduğunun bilincindedir. Bu bilinç halinin göstergesi olarak, ülkenin ekonomik bakımdan yetersizliğine rağmen Batı müziği eğitimi veren konservatuarlar kurulmuş, buralarda eğitim vermeleri ve görüşlerinden faydalanmak için Hindemith gibi büyük müzik adamları Türkiye'ye davet edilmiş ve Halkevleri, Cumhuriyet kültürünün resmi taşıyıcıları olarak, bu kültürü büyük kentlerden taşraya götürmek için teşkilatlandırılmışlardır. Yavuz, sanatın, başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere Cumhuriyet kurucularının öncelikleri arasında olduğunu belirtmektedir.<sup>603</sup>

### 2.3.1. Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü'nün Sanata İlgileri

Mustafa Kemal Atatürk, birçok vesile ile sanat ve sanatçı hakkındaki fikirlerini paylaşmış ve çeşitli sanat etkinliklerini takip etmiştir. Atatürk'ün kültür politikasındaki hedefi olan çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma ve onu aşma düşüncesi sanat alanındaki yaklaşımının da genel çerçevesini oluşturmuştur. Metin And, modernleşme-Batılılaşma amacıyla gerçekleştirilen reformlar açısından Tanzimat ile Cumhuriyet dönemlerini karşılaştırdığı yazısında, "Tanzimat, can çekişen hasta adama, ömrünü biraz daha uzatmak için ilaç diye sunduğu bu reçete yerine, Kurtuluş Savaşı'nı kazanmış, ulusuna özgüvenini kazandırmış Atatürk, yepyeni bir toplum kurmak istemiştir."<sup>604</sup> ifadelerini kullanarak, Tanzimat'ın reformist, Cumhuriyet'in ise devrimci bir karakteri olduğunu vurgulamaktadır. Bu ifadelerde bahsedilen kurulacak yeni toplumu dizayn etmekte kullanılacak enstrümanların en önemlilerinden biri de sanattır. Mustafa Kemal Atatürk, Ankara Halkevi'nde ressamlarla yaptığı bir sohbet sırasında: "Arkadaşlar, siz ressamlarla konuşmak ve sanatkârın basit bir tarifini yapmak için gelmiş bulunuyorum." dedikten sonra "İşte sanatkâr da, toplumda uzun çalışma ve çabalamalardan sonra alnında ışığı ilk

---

<sup>603</sup> Hilmi Yavuz, "Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış", Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000, s10.

<sup>604</sup> Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.2.

hisseden insandır.”<sup>605</sup> diyerek, sanatçının tarifini yapmış ve onun toplumdaki yerinin ne kadar önemli olduğunu belirtmiştir.

Mustafa Kemal, daha cumhuriyetin ilan edilmesine dokuz ay varken 22 Ocak 1923’te Bursa’da Şark Sineması’nda halkla konuşurken, “İnsanlar olgun olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin gerektirdiği şeyleri yapmaz; kabul etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur. Hâlbuki bizim milletimiz, gerçek özellikleriyle medenî ve ileri olmaya lâyıktır ve olacaktır.”<sup>606</sup> ifadeleriyle sanatın millet hayatındaki yerinden ve Türk milletinin sanata olan kabiliyetinden bahsetmiştir. İfadelerden de anlaşılacağı gibi, Atatürk’e göre, resim ve heykel yapmak milletlerin medeniyet göstergelerinden biridir.

Mustafa Kemal yukarıdaki konuşmasından yaklaşık iki ay sonra 16 Mart 1923 tarihinde Adana esnafları ile konuşmasında ise, bugün onun sanat hakkında söylediği sözlerden en fazla hatırdaki kalanı olan, “Bir milleti yaşatmak için birtakım temeller lâzımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve alîl bir kimse gibidir. Hatta kastettiğim manayı bu söz de ifadeye kâfi değildir. Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur.”<sup>607</sup> ifadelerini kullanarak sanatın bir milletin devamlılığı açısından kilit rolüne değinmiştir. Ancak hem Atatürk’ün bu sözlerinin muhatabının esnaflar olmasından hem de konuşmanın bağlamından buradaki “sanat” ifadesinin “zanaat” anlamında kullanıldığını görürüz. Yukarıdaki konuşmanın son

---

<sup>605</sup> Nezihe Şentürk, “Atatürk’ün Özdeyişlerinde Kültür Sanat Müzik Yaklaşımı”, **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, 106.

<sup>606</sup> **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri** (sadeleştirilmiş metin), 22 Ocak 1923, Bursa Şark Sineması, <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=Print&SoylevDemeçIcerikNo=134&Yer=NutukIcerik> (11-03-2012). Orijinal metin için: **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II.**, 5. Bas., Ankara: ADTYK Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1997, s.71

<sup>607</sup> **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II.**, 5.bs., Ankara, AKDYYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.129.; **Düşünceleriyle Atatürk**, 3.bs., Der. Arı İnan, Sadeleştiren: İsmet Parmaksızoğlu, Ankara, AKDYYK Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999, s.144.

cümlesi olan “Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur.” ifadesi, sonraki yıllarda meslek okullarının girişlerine yazılmıştır.

Bilindiği gibi o dönemlerde, bazı çevrelerde İslamiyet’in güzel sanatların bazılarını yasakladığına dair yaygın bir kanaat vardır. Atatürk bu konuda da çok hassastır. “Sanayi-i nefiseyi ihmâl eden dini biz kabul etmeyiz.”<sup>608</sup> diyerek, güzel sanatları ihmal etmenin dinen de bir gerekçesi olamayacağını, daha doğrusu güzel sanatları ihmal eden bir dinin olamayacağını belirtme gereği duymuştur. Atatürk zaten, dinin güzel sanatları yasakladığı şeklindeki kanaatin, doğru olmadığını düşünmektedir. Mustafa Kemal, yukarıda bir bölümünü gösterdiğimiz 22 Ocak 1923 tarihli Bursa konuşmasında, İslamiyet’in heykeli değil putlara tapmayı yasakladığını savunmuştur:

Dünyada medenî, ileri ve olgun olmak isteyen herhangi bir millet mutlaka heykel yapacak ve heykeltraş yetiştirecektir. Anıtların şuraya buraya tarih hatıraları olarak dikmenin dine aykırı olduğunu ileri sürenler, şeriat hükümlerini hakkıyla incelememiş ve araştırmamış olanlardır. Cenabı Peygamber’in İslâm dinini kurmasından bu âna kadar bin üçyüz bu kadar yıl geçmiştir. Hazreti Peygamberin kutsal emirleri bildirmesi sırasında kendilerine seslenenlerin kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları Hak yoluna davet için öncelikle o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak zorunda idi. İslâm gerçekleri tamamiyle anlaşıldıktan ve meydana gelen vicdan inancını kuvvetli olaylar ile de sağlamlaştırdıktan sonra birtakım aydın insanların böyle taş parçalarına tapınmasını var saymak, İslâm âlemini hor görmek demektir. Aydın ve dindar olan milletimiz ilerlemenin sebeplerinden biri olan heykeltraşlığı önemli derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hatıralarını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir.<sup>609</sup>

Mustafa Kemal, 1933 yılında verdiği “Onuncu Yıl Söylevi”nde, “Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir.” diyerek Türk milletinin sanat alanındaki istidatına vurgu yapmıştır. Konuşmasını, “Bunun içindir

<sup>608</sup> **Düşünceleriyle Atatürk**, s.144.

<sup>609</sup> Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Sadeleştirenler: Ali Sevim, M. Akif Tural, İzzet Öztoprak, <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=SoylevDemecler&IcerikNo=134> 04-07 2011.; Orijinal metin için bakınız: Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II**, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.70.

ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besliyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür.”<sup>610</sup> sözleriyle, tamamlayarak, Türk milletini sanata yönelmeye teşvik etmiştir. Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1936’da Türkiye Büyük Millet Meclisi, beşinci dönem ikinci toplanma yılını açarken ise, “Güzel sanatların her şubesi için, Kamutay’ın göstereceği alâka ve emek, milletin insanî ve medenî hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir.”<sup>611</sup> diyerek, bir defa daha güzel sanatlarla ilgilenme ve bu alanda başarılı olmanın uygarlık ile ilişkisini ve milletin çalışma hayatına yapacağı katkıyı vurgulamıştır. Mustafa Kemal’i, toplumu, öncelikle sanatla ilgilenmenin dinen sakıncası olmadığına ve Türklerin sanat alanında yetenekli olduğuna inandırmaya dair bir çaba içerisinde görürüz. Atatürk, ancak bu gerçekleştirilirse asri bir toplum olmanın gereklerinden biri olan sanatta gelişmenin sağlanabileceği düşüncesindedir.

Mustafa Kemal Atatürk başka bir yerde de, “Sanat güzelliğin ifadesidir. Bu ifade sözle olursa şiir, nağme ile olursa musiki, resim ile olursa ressamlık, oyma ile olursa heykeltraşlık, bina ile olursa mimarlık olur.”<sup>612</sup> sözleriyle, sanatı tanımlamış ve güzelliğin ifadesi diye tanımladığı sanatın çeşitlerine vurgu yapmıştır. Başka bir yerde ise Atatürk, yaptığı devrimlerin iletilmesinde sanata yüklediği misyonu belirten “Fikirler ve inkılâplar sanatla yayılır.” ifadelerini kullanmıştır. Burada inkılapların propagandasının yapılmasında sanata anahtar bir rol verileceğinin ipuçlarını verir. 19 Temmuz 1936 tarihinde Florya Köşkü’nde kullandığı, “Güzel sanatlarda muvaffakiyet bütün inkılâpların muvaffak olduğunun en kat’i delilidir. Bunda muvaffak olamayan milletlere ne yazıktır. Onlar bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum

---

<sup>610</sup> “Onuncu Yıl Söylevi”, 29.X.1933, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II**, 5.bs., Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.318.; A. Afetinan, **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**, 4.bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998, s.195.

<sup>611</sup> “Beşinci Dönem İkinci Toplanma Yılına Açarken”, 1 Kasım 1936, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I**, 5.bs., Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.405.

<sup>612</sup> Nezihe Şentürk, **a.g.b.**, s.104.

kalacaklardır.”<sup>613</sup> sözleriyle de, güzel sanatlar alanındaki başarıyı bütün inkılâpların başarısının bir delili olarak sunmuştur.

Atatürk’ün sanatçıları onure ettiği konuşmaların en bilinenlerinden biri de, Cemal Granda’ya göre 1928 yılında Ankara’da Türk Ocağı binasının açılışında Darülbedayi oyuncularının oynadığı, Musahipzade’nin “Aynaroz Kadısı” piyesini seyrettikten sonra, sanatçılara yönelik olarak söylediği, “Hepiniz günün birinde mebus, müsteşar, vekil, başvekil, hatta reisicumhur olabilirsiniz. Fakat ben bir artist olamam. Çünkü bu Allah vergisidir. Ne tesadüfle, ne de yıllarca dirsek çürüterek sanatkâr olunamaz. Bu, Allah’ın ender kullarına verdiği bir nimettir. İşte aramızdaki fark bundan ibarettir.”<sup>614</sup> sözleridir. Atatürk’ün uşağı Cemal Granda’dan farklı olarak Çankaya Köşkü kütüphanecisi Nuri Ulusu, tarih vermemekle beraber, Atatürk’ün bu konuşmayı, Münir Nurettin Selçuk’un şarkısından sonra duygulanarak davetlilere yaptığını söylemektedir. Davetlilerin kimler olduğuna dair ayrıntılı bilgi yoktur ve konuşma metni Granda’nın aktardığından biraz farklı olarak şöyledir: “Beyler hepiniz, hepimiz belli zamanlarda belli yerlere, belli kademelere ve rütbelere hasbelkader gelebiliriz, ama sanatkâr olamayız. Çalışmakla sonradan sanatkâr olunmaz. O Allah’ın doğuştan insanlara verdiği bir lütuf, bir nimettir.”<sup>615</sup> Bu sözler Atatürk’ün birbirlerine benzer ancak iki farklı zaman ya da farklı yerde yaptığı konuşmalar mıdır, yoksa aynı konuşmanın iki farklı aktarımı mıdır? Diğer kaynaklardan desteklenmeden kesin olarak bir şey söylemek zordur? Bizce ikinci olasılık daha yüksektir.

1938-1950 yılları arasında cumhurbaşkanlığı yapan İsmet İnönü’nün sanat ve sanatçı hakkındaki görüşleri de konumuz açısından son derece önemlidir. 1935 yılında İsmet İnönü, yeni Halkevlerini açarken: “Halkevlerinde güzel sanatlara sarfedilen bütün emekler çok verimlidir. Bu hususta emek sarfedenler vatana hizmet etmeye çalışan adamlar gibi saygı ile muamele görmelidirler.” diyerek, hem Halkevlerinin sanat alanındaki çalışmalarını takdir etmekte hem de sanat ve

<sup>613</sup> Nezihe Şentürk, **a.g.b.**, s.105.

<sup>614</sup> Cemal Granda, **Atatürk’ün Uşağının Gizli Defteri**, 2.bs., Ankara, Kentkitap, 2012, s.148.

<sup>615</sup> Nuri Ulusu, **Atatürk’ün Yanı Başında**, Der. M. Kemal Ulusu, İstanbul, Doğan Kitap, 15.bs., 2012, s.33.

sanatçıya verdiği değeri göstermektedir.<sup>616</sup> Atatürk'ün vefatından dört ay sonra yayınlanan “Ülkü” dergisinin Mart 1939 tarihli sayısında Ferid Celâl Güven, İsmet İnönü'nün güzel sanatlar hakkındaki şu sözlerini aktarır: “İnkılâbın bütün bünyesini besleyip, büyütecek, inkılâbı maksadına yetiştirecek, inkılâbın maksadındaki esaleti kitleler üzerinde müessir kılacak yegâne manevî kuvvet, güzel sanatlardır.”<sup>617</sup> Burada da yine sanata, inkılâbın fikirlerinin vatandaşa iletilmesi misyonunun verildiği görülür.

İnönü, Halkevlerinin 3. açılış yılı söylevinde “...güzel sanatlar için Halkevlerinin hakiki bir örnek olmaları memleketin güzel sanatları sevmesi, güzel sanatlardan zevk alması için çalışmaları lâzımdır.” diyerek, Halkevleri'nin vatandaşı sanata yönlendirme konusunda tavsiye ve teşvikte bulunur. “Güzel sanatlara alışmamış olan, güzel sanatlardan uzak bulunan muhitlerde buna alışmaya çalışmak bile biraz sıkıntı vericidir. Ama sık sık göstererek ve anlatarak bunun tadını vatandaşlara tattırdıktan sonra güzel sanatlar hayatın başlıca bir amili olur ve güzel sanatsız hayat iptidai ve yabani bir hayat şeklini alır.” ifadelerinde ise ülke insanının sanat alanındaki etkinliklere katılmasının, sanat alanında vatandaşlarda ilgi ve sempati oluşmasının kolay bir süreç olmadığını; ancak bir kere sanat zevki gelişen halkın artık bundan kopamayacağını; aksi halde bu alanda bir gelişme kat edilememesinin toplumun geriliğinin göstergesi olacağını ima eder. İnönü konuşmasını, “Halkevleri Türk cemiyetini yükseltmek, inceltmek, moralini artırmak, verimini çoğaltmak için açılmıştır. Yalnız moral yolunda değil, maddi ihtiyaç yolunda da kudretli, takatli, cevherli, çok daha cevherli bir hale getirmek için güzel sanatları başlıca bir vasıta olarak görmelidir.”<sup>618</sup> diyerek, Halkevlerinin Türk toplumunun gelişmesinde oynayacağı role ve bunu yaparken sanatın bir araç olarak kullanılacağına değinir.

---

<sup>616</sup> Nurhan Karadağ, “1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları”, s.152-153. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1189/13741.pdf> (15-01-2011).

<sup>617</sup> Ferid Celâl Güven, **a.g.m.**, s.13.

<sup>618</sup> İsmet İnönü, “Yeni Halkevlerini Açma Nutku”, **Ülkü**, Cilt:V, Sayı:25, Mart 1935, s.2-3.



### 2.3.2. Tek Parti Dönemi “Yönetici Eliti”nin Sanata İlgisi

Tek parti döneminin seçkinlerinin sanata bakışlarından önce bu seçkinlerin hangi sosyal tabakadan geldiklerine bakmak gerekir: Milli Mücadele’ye öncülük edenler, Tanzimat’tan itibaren devlet içinde önemli bir güç haline gelen askeri ve sivil bürokratik seçkin kuşağın oluşturduğu kentli orta sınıftan gelmektedirler. Bu sınıf, Anadolu’daki ayan, toprak sahibi, tüccar ve ulemadan oluşan eşrafla işbirliğiyle bu mücadeleyi yürütmüştür. 1920 yılında ilk Büyük Millet Meclisi’nin %38’i asker ve sivil bürokratlardan, %17’si din adamlarından ve %5’i eğitimcilerden oluşuyordu. Yani ilk mebusların %60’ı bürokrasi kökenliydi. Bunun yanında Harbiye mezunu Osmanlı subaylarının %93’ü, Mülkiye mezunu Osmanlı memurlarının %85’i Cumhuriyet döneminde de görev yapmışlardır.<sup>619</sup> Dolayısıyla Osmanlı bürokrasisiyle Cumhuriyet bürokrasisi arasında bir devamlılık ilişkisi vardı.

Osmanlı’nın modern eğitim verilen okullarından yetişen ve Cumhuriyet’in yönetici kesimini oluşturan bu asker-sivil bürokrat sınıfın ayırt edici özelliği laik ve pozitivist bakış açıсыydı ve dini özelliğiyle ön plana çıkan eski seçkin sınıfın yerini almıştı. Cumhuriyet’in kurucu kadrolarının etkisinde kaldıkları Ziya Gökalp’e göre, seçkinler, almış oldukları eğitim nedeniyle özel bir grupturlar ve millete hizmetle yükümlüdürler. Bu seçkinler, halka bilimi, teknolojiyi ve medeniyeti götürmeli, onlardan da halkın saf kültürünü almalıydılar. Gökalp’e göre, seçkinler, Türklerin milli, sanatsal ve ruhsal özelliklerini ifade eden halk kültürünün ruhuna sahip değillerdir. Bu yüzden de halktan kültür (hars) alacaklar karşılık olarak da halka medeniyet götüreceklerdir. Bu durum tek parti iktidarı döneminde görülen ve “halk için halka rağmen” diye ifade edilen kültürel-ideolojik seferberliğin düşünsel temelini oluşturmuştur.<sup>620</sup>

Atatürk ve İnönü döneminin bürokrat, yazar, gazeteci gibi meslek gruplarına mensup yönetici eliti de, sanat konusundaki söz ve davranışlarıyla sanat ve sanatçılara desteklerini göstermişlerdir. 1925-1929 yılları arasında milli eğitim

<sup>619</sup> Mehmet Özgüden, “Türkiye’de Seçkinler”, **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, Der. Faruk Alpkaya, Bülent Duru, Ankara, Phoenix Yayınları, 2012, s.320-321.

<sup>620</sup> Mehmet Özgüden, **a.g.m.**, s.322-323.

bakanlığı yapan Mustafa Necati Bey, güzel sanatlar eğitimine önemli katkılarda bulunmuştur. Mustafa Necati Bey, 1927 tarihli bir konuşmasında, "...güzel sanatlar konusunda yurdumuz zengindir. Güzel sanatlar yalnız bir süs değil, bir gereksinimdir. Bu gereksinim ... bütün halkça duyulmalı ki, bizde de yüksek sanatçı yetişecek ortam doğsun." diyerek hem ülkemizdeki sanat potansiyeline, sanatın gerekliliğine ve sanatçının yetişmesi için uygun koşulların oluşturulması zorunluluğuna değinmiştir. Necati Bey, resim ve heykel için ise, "Yontu ve resim işi de başlıca uğraşacağımız bir konu olmalıdır. Yontunun ve resmin Batı dünyasında oynadığı rol gerçekten ve özenle, herkesin dikkatini çekecek kadar belirgindir." ifadelerini kullanarak sanatsal çalışmaların uygarlığın gelişmesine yaptığı katkıyı vurgulamıştır.<sup>621</sup> Dönemin devlet adamları sanat alanında gelişmişlik bakımından, burada da görüldüğü gibi, Batı ülkelerini örnek almaktadırlar. Necati Bey'in burada heykeltıraşlık yerine hâlâ "yontu" kelimesini kullanması dikkat çekicidir. Bunda belki eski dönemlerden kalma, güzelliğin üretilen bir şey değil keşfedilen bir şey olduğu yönündeki geleneksel sanat anlayışının izleri görülebilir.

Bahsettiğimiz döneminin önemli gazetecisi Burhan Asaf, 1933 yılındaki bir makalesinde dönemin Akademi müdürü Namık İsmail Bey'in Maarif Vekili ile görüşüp birlikte bir karara vardıklarını nakleder. Bu karara göre, "San'at'ı Devlet himayesine almak lâzımdır. Fakat bunun için de san'atın cemiyet ihtiyaçlarına uyması, bir memleket san'atı olması şarttır."<sup>622</sup> denilerek, adeta sanat ve sanatçının himaye edilmesi için onun toplum için yapılması kriter olarak ortaya konulmaktadır. Yeni sanat anlayışı toplum gereksinimlerine ve milli kültüre göre şekillendirilecektir. Dönemin iktidara yakın önemli gazetecisi Nadir Nadi, 28 Temmuz 1933 tarihli "Cumhuriyet" gazetesinde "Fikirde ve san'atta inkılâpçı hamleler istiyoruz" başlıklı köşe yazısında, "Hâlâ inkılabın âlimini, şairini, musikişinasını, mimarını ve her sahadaki sanatkârını bekliyoruz."<sup>623</sup> diyerek hem 1933 yılında yeni rejimin hâlâ sanat

---

<sup>621</sup> Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2010, s.518.

<sup>622</sup> Burhan Asaf, "Sanat'ın salamurası karşısında", **Kadro**, Sayı:17, Mayıs 1933, s.49.

<sup>623</sup> Nadir Nadi, "Fikirde ve san'atta inkılâpçı hamleler istiyoruz", **Cumhuriyet**, 28 Temmuz 1933, s.1.

ve sanatçıdan beklentilerinin karşılanmadığını ima etmekte hem de bu alandaki beklentisini dile getirmektedir.

Necip Ali (Küçüka), 1933 yılında “Ülkü” dergisinde yayınlanan yazısında, Türk milletinin ince duygularına ve asil zevklerine rağmen dini sebeplerden dolayı o zamana kadar güzel sanatlarda başarılı olamadığını belirtmektedir. Ona göre bize yalnızca mimari alanında büyük eserler miras kalmıştır.<sup>624</sup> Şair, yazar ve yayıncı Yaşar Nabi ise, 1933 yılında “Varlık” dergisinde yazdığı “Sanatın Himayesi Meselesi” başlıklı makalesinde, “Sanatın en iyi himayesi usulü sanatkârın değil doğrudan doğruya sanatın himayesidir. Ve sanatın himayesi esasının en doğru tatbik şekli de vücutte getirilmiş olan eserlerin yüksek bir jüri heyeti tarafından takdir edilecek bir kıymetle devlet tarafından satın alınarak teksir edilmesidir.”<sup>625</sup> diyerek, sanatın himaye edilmesini savunmuştur.

1930’lu yılların başında Sovyetler Birliği’nde sosyalist realizmin resmi sanat anlayışı olarak kabul edildiğini ve sanatçıların adeta bir devlet memuruna dönüştürüldüklerini düşündüğümüz zaman ister istemez “Acaba Yaşar Nabi bu ölçüde bir himayeden mi bahsediyor?” sorusu akla gelmektedir. Çünkü Türk fikir ve sanat adamları Sovyetler’deki bu gelişmeleri yakından takip ediyorlardı. Örneğin Yakup Kadri, Yaşar Nabi’nin yukarıda bahsettiğimiz Aralık 1933 tarihli yazısından sekiz ay önce Nisan 1933 tarihli “Kadro” dergisindeki “Ankara-Moskova-Roma” başlıklı makalesinde Sovyetler Birliği’ne yaptığı geziden yola çıkarak Sovyet sanatı ile ilgili görüşlerini paylaşmıştır. Yakup Kadri’ye göre, Sovyet rejimi katıksız bir “proletarya sanatı” oluşturmaya çalışmaktadır. Genç bir Sovyet yazarının Sovyetler’in çok önem verdikleri beş yıllık kalkınma planının romanını, yani destanını yazmakla meşgul olduğunu söyler. Yakup Kadri, izlenimlerini şu şekilde devam ettirir: “Kızıl artist için, ha san’at zenaat derkesine düşmüş, ha zenaat san’at mertebesine çıkmış, hiç bir mana ve ehemmiyeti yoktur. Elverir ki, yapılan şey büyük halk yığınları üzerinde inkılâp lehine bir his ve heyecan uyandırsın. San’at için san’at yapmak veya mahdut bir zevk ve kültür zümresine göre eser vücutte

<sup>624</sup> Necip Ali, **a.g.m.**, s.234.

<sup>625</sup> Yaşar Nabi, “Sanatın Himayesi Meselesi”, **Varlık**, Sayı:11,15 Kânunuevvel (Aralık) 1933, s.1.

getirmek; san'atı para zibi [gibi] mahdut bir zümreye layık addetmek, Rusya'da Kızıl inkılâp ideologlarının nefretle reddedeceği bir fikir irticâı sayılır.”<sup>626</sup> Yakup Kadri, aynı makalede 1933 yılında gözlemlediği Sovyet sanatçılar için kullandığı “...inkılâpçılık onun gönlünde bir karasevdalının cezbesini andırıyor.”<sup>627</sup> ifadeleriyle Sovyet sanatçıların komünist rejimi benimsediklerini ifade etmektedir. Dolayısıyla sanata Atatürk inkılâplarının halka iletilmesi misyonunu yükleyen Türk fikir adamlarının Sovyet uygulamasından etkilenebileceklerini düşünmek yanlış olmayacaktır.

Tek parti döneminin önemli gazeteci entelektüeli Peyami Safa, 1935 yılında, sanatın himayesi konusunda kendisiyle yapılan bir mülakatta, sanatçının ekonomik olarak desteklenmesi gerektiğini düşünen Yaşar Nabi'den farklı olarak, “...ben bazıları gibi insanın, hele sanatkârın en büyük şartını iktisadî vaziyetine bağlı bulmuyorum. Şüphesiz açlık ve sefalet en hâd derecesinde sanatkârın düşmanıdır. Fakat konforun sanatkârın beynine verdiği afyon gevşekliği, kara sefaletin yırtıcı ve tüketici tesirinden aşağı değildir.” diyen Safa, sanatçının nitelikli eser üretmesiyle onun ekonomik durumu arasında doğrudan bir ilişki olmadığını belirtmekte ve sanatçıya yönelik ekonomik temelli himayenin abartıldığında olumsuz sonuçlar verebileceğinin ipuçlarını vermektedir. Safa, himaye konusunda, “Ölçüsünü, ümidi kaybolmamış bir geçinme endişesinde bulan bir sefalet bence sanatkâra konfordan daha çok lazımdır. İlham perisini fazla yedirip içirmeğe gelmez. Şişmanlar, göbek bağlar, hımbillaşır. Onun perhizi estetik yaratmaların en tabii rejimidir.” diyerek sanatçı için ne çok rahat ne de çok sıkıntılı bir hayattan ziyade ortalama bir yaşantının daha uygun olduğunu vurgulamaktadır. Safa yazısını, “Bunun için gündelik ekmeğini bulan her Türk sanatkârının çalışmak için başka hiç bir şeye muhtaç olmadığını ve sanatkârın himayesi gibi sözler ona yakıştıramadığımı ilâve etmek isterim.”<sup>628</sup> diyerek ekonomik temelli bir himayeyi doğru bulmadığını söylemektedir.

---

<sup>626</sup> Yakup Kadri, “Ankara-Moskova-Roma”, **Kadro**, Sayı:16, Nisan 1933, s.40.

<sup>627</sup> Yakup Kadri, “Ankara-Moskova-Roma”, s.40.

<sup>628</sup> Peyami Safa, Röp. isimsiz, “San'atkârlarla Dertleşmeler”, **Tan**, 9 Temmuz 1935, s.7.

Dönemin siyasetçi ve yazarı Ferid Celâl Güven'in 1939 yılında, "Ülkü" dergisinde sanat hakkında kullandığı, "Tiyatro, her zamanın telâkkisine göre bir mekteptir, musikî her millete, her devire göre bir terbiye vasıtasıdır, resim, heykel, her asırda insanlara mürşitlik yapmıştır."<sup>629</sup> ifadeleri, dönemin yönetici seçkinlerinin nezdinde sanatın aynı zamanda bir eğitim aracı olarak görüldüğünün bir göstergesidir.

Sanat alanında başarılı olmanın uygarlık göstergesi olarak algılanması dönemin diğer iktidar seçkinlerinde de görülen bir yaklaşımdır. Örneğin, 1938-1946 yılları arasında milli eğitim bakanlığı yapan Hasan Âli Yücel, II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği 3 Temmuz 1941 tarihinde Devlet Konservatuvarı'nın ilk mezunlarının diploma töreninde kullandığı "Biz, tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. Onun içindir ki aziz memleketimizin her vaziyette müdafaası için her türlü fedakârlığı yapmakla uğraştığımız şu anlarda, sanatın bu şubesindeki inkişafına da, onu durdurmak değil, bilâkis yürüyüşüne hız vererek devam ediyoruz. Bir gün bizim gibi bütün insanlığın idrak edeceğine inanmış bulunduğumuz Türk hümanizmasının yepyeni bir safhası, Devlet Konservatuvarının bağrından doğmaktadır."<sup>630</sup> ifadeleriyle hem sanat ve uygarlık arasında kurulan bu ilişkiyi hem de hümanizm anlayışlarını gündeme getirmektedir. Savaş yıllarında bile sanat alanında çalışmalarının hızlanarak devam edeceğini belirtmesi dönemin iktidar elitlerinin sanata verdikleri önemin açık bir örneğidir.

Hasan Âli Yücel, devlet-sanat ilişkisinin tartışıldığı günlerde, devletin sanatı himaye etmesi gerektiğini düşünen grup içinde yer alır. Sanat ve sanatçının himaye edilmesinin sanatçının kişilik gelişmesine engel olmayacağını aksine onu teşvik edeceğini vurgulama gereği hisseden Yücel, ülkede sanatın gelişmesi için ortaya sunulan devlet himayesi anlayışını, ekonomide o dönemde uygulanan devletçilik anlayışına gönderme yaparak açıklar:

---

<sup>629</sup> Ferid Celâl Güven, **a.g.m.**, s.13.

<sup>630</sup> "Maarif Vekilimiz Hasan-Âli Yücel'in Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını verirken söyledikleri nutuk", **Güzel Sanatlar**, Sayı:3, İstanbul, Maarif Vekaleti Yayınları, 1941, s.3-4. Aktaran: Işıl Çakan Hacıbrahimoğlu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s.271.

Bir çocuğun terbiye edilmesini, onun üstünde şahsiyetinin inkişafına engel olmayacak belki teşvik edecek müdahaleler şeklinde anlamak ne kadar doğru bir anlayış ise, bizde, her sahada, devletçiliği ferdi ve ferdin teşebbüslerini mefluc hale getirmek sizin devlet himaye otoritesinin yine cemiyetin lehine ve menfaatine müdahalesi tarzında görülmesi o kadar yerinde olur. Bu itibarla sanatın devletleştirilmesi demek, bizdeki sanat mensuplarının eser verme hususunda şahsiyetlerinin inkişafına hizmet edecek tedbirleri devletin alması demektir. Bugünkü sanatkarlarımız sanat tarihimizin onlara en çok sıkıntı verecek bir devrinde yaşıyorlar. Bu sıkıntının ve güçlüğü en çetin saiki kendi kendilerini yetiştirmek ve yaratmak mecburiyetinde oluşlarıdır.<sup>631</sup>

Hasan Âli Yücel'in milli eğitim bakanı olduğu yıllarda ilköğretim genel müdürlüğü yapan ve Köy Enstitüleri'nin mimarı olarak kabul edilen İsmail Hakkı Tonguç da çeşitli vesilelerle sanat hakkındaki düşüncelerini dile getirmiştir. Tonguç'un sanat eğitimi düşüncesi, ders saatlerini ve okulun sınırlarını aşarak yaşamın tüm alanlarını kapsamaktadır. Tonguç'un, sanat eğitimine; resim, müzik ve edebi sanatlardan yabancı dil öğretimine, kır gezilerine ve yaşama alanının estetik bir düzene kavuşturulmasına kadar çeşitlenen geniş bir anlam yüklediği anlaşılmaktadır. Tonguç'a göre güzel sanatlar, öğrenciyi hem mutlu eder hem de kişiliğini geliştirir.<sup>632</sup>

Ele aldığımız döneminin etkili bürokratlarından olan Tonguç'un yetişmesinde Darülmüallim kadar, Avrupa'da gördüğü eğitim ve inceleme gezileri etkili olmuştur. Tonguç, Almanya'da bulunduğu sıralarda (1925-1926, 1932, 1938) eğitim alanındaki reformları ve özellikle de sanat eğitimi alanındaki yeni görüş ve uygulamaları gözlemleme imkânı bulmuştu. Tonguç'un Almanya'da incelemeler yaparken tanıdığı Bauhaus ekolü, tüm sanatların bir çatı altında toplanması gerektiğini ileri sürüyordu. Buna göre, resim, grafik, heykel, seramik, tekstil, vitray, ahşap ve metal üç boyutlu objelerin yapımı ve diğer çalışmalarla bir bütünlük içindeydiler. Bu ekol, sadece sanatçı olacakların değil, bütün halkın sanat eğitiminden geçmesi gerektiğini

---

<sup>631</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.209-210.

<sup>632</sup> Candan Ülkü, **a.g.m.**, s.38.

savunuyor, bu sebeple de ilk ve orta öğretimde sanat eğitimine önemli bir yer veriyordu.<sup>633</sup>

Dönemin önemli bürokrat, sanatçı ve gazetecisi Münir Hayri Egeli, 27 Kasım 1943 tarihli “Tan” gazetesinde yazdığı “Artık San’at Çalışmalarımızı Organize Etmeliyiz” başlıklı köşe yazısında, on-on beş yıldır ülkede sanatçıların “himaye” talepleri karşısında “önce eser verin kendinizi ispat edin, sonra yardım isteyin” yaklaşımının dile getirildiğini ifade etmektedir. Egeli’ye göre ise, “...sanatçı himaye edilmez ve himayeye de muhtaç değildir. Hakikî sanatkâr kendi ihtiyacını ve hattâ fazlasını hakkile [hakkıyla] alnının terile [teriyle] kazanır. Himaye edilmesi lazım gelen zümre sanat istidadı olan yetişmek için imkan ve yol arayanlardır. Sanatkarlar ve sanat hareketleri ancak teşkilatlandırma, verimlerini artırma yolunda devlet müzaheretine ihtiyaç gösterirler.”<sup>634</sup> Egeli, yetişmiş sanatçının himaye edilmesine gerek olmadığını, ancak sanat alanında yetenekli olan fakat bunun için imkân bulmakta zorlanan gençlerin himaye edilmesi gerektiğini savunmuştur. Devletin bu himaye faaliyetlerini üzerine alması gereken kurumunun da Maarif Vekâleti’ne bağlı olan Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü olduğunu vurgulamıştır.<sup>635</sup>

---

<sup>633</sup> Candan Ülkü, **a.g.m.**, s.40-41.

<sup>634</sup> Münir Hayri Egeli, “Artık San’at Çalışmalarımızı Organize Etmeliyiz”, **Tan**, 27 Kasım 1943, s.3.

<sup>635</sup> Münir Hayri Egeli, “Artık San’at Çalışmalarımızı Organize Etmeliyiz”, s.3.

### 3. CHP İKTİDARININ SANAT POLİTİKALARI ve SANATÇILAR

Osmanlı padişahları sanatçıları himaye ettikleri gibi kendileri de başta şiir olmak üzere çeşitli sanat dallarında eserler vermişlerdir. Özellikle, İtalyan Ressam Bellini'ye portresini yaptırmasından dolayı Fatih Sultan Mehmed'den itibaren Osmanlı sultanlarının Batılı anlamdaki güzel sanatlara ilgi gösterdiği görülse de, bu anlamda bir sanat anlayışının tam manasıyla kabul gördüğü dönemi III. Selim'in saltanat yıllarından başlatmak mümkündür. Ondan itibaren, istisnai zamanlar olmak üzere, genelde Osmanlı padişahlarının Batılı anlamdaki güzel sanatların ülkede tanıtılması, icra edilmesi ve bu alanlarda sanatçı yetiştirilmesi için çaba sarf ettikleri bugün genel bir kabul görmüştür. Osmanlı Devleti'nde devlet adamlarının sanat ve sanatçıya yönelik kişisel himayelerinin yanında, çeşitli sanat dallarında eğitim verilmesi amacıyla açılan okullarla, sanat alanındaki bu yaklaşımın bir devlet politikasına dönüştüğü de görülebilir. Ancak, devletin ve devlet adamlarının sanatın ülkede tanınması, icra edilmesi ve sanatçıların yetiştirilmesi konusundaki yaklaşımı Cumhuriyet'le birlikte daha büyük bir hız ve yoğunluk kazanmıştır. Buna sebep olarak yeni kurulan devletin seküler politikalara dayanması, daha başlangıçtan itibaren Batı modelinde bir modernleşmeyi<sup>636</sup> kendisine amaç olarak belirlemesi ve devletin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün sanatı medeni bir hayatın en önemli göstergesi olarak görmesi, gösterilebilir.

Sanatın bir uygarlaşma göstergesi olduğunun düşünüldüğü Cumhuriyet'in ilk yıllarında hükümet, etkin bir kültür politikası yürütmüş ve kültürün en önemli unsurlarından biri olan sanatın her alanını desteklemiştir. Güzel sanatların Türkiye'de gelişmesi için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan ve sanatın çağdaşlaşmayı sağlayacak inkılapların gerçekleştirilip, halka benimsetilmesi konusunda önemli bir araç olma işlevi bulunduğunu düşünen yönetim, sanatçıya bu bağlamda bir misyon

---

<sup>636</sup> Doğan Duman, "Cumhuriyet Baloları", **Toplumsal Tarih**, Sayı:37, Cilt:VII, Ocak 1997, s.44.



belirlemiştir.<sup>637</sup> Yönetimin, özellikle genç sanatçılardan beklentisi, Cumhuriyet'in ileriye dönük yüzünü temsil edeceğini düşündükleri modern bir sanat anlayışını geliştirirken; geçmiş, gelenek ve halk gibi kültür unsurlarına dayanmaları ve Milli Mücadele'yi ve Atatürk inkılablarını eserlerine konu olarak seçmeleridir. Dönemin Maarif Vekili Mustafa Necati'nin 12 Mayıs 1927 tarihli Meclis oturumunda, bakanlığının bütçesi görüşülürken dile getirdiği, “Bir yandan bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır.”<sup>638</sup> ifadeleri, sanattan ve sanatçılardan beklentinin ifadelere yansımalarıdır.

Atatürk inkılablarının topluma benimsetilmesinde sanatın gücünü kullanmak isteyen CHP hükümetinin sanatçılar üzerinde yönlendirici etkisi vardır. Özellikle, Cumhuriyet'in ilk on yılı, sanatın her alanında bu propaganda amaçlı sanatsal çalışmaların ilk örneklerine sahne olmuştur.<sup>639</sup> Hükümetin sanatçılardan beklentisine uygun olarak, Milli Mücadele'nin lider ismi ve devletin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün imgesi, pek çok alanda görselleşip Atatürk simgeciliğini oluşturarak rejimin taşıyıcılığı rolünü üstlenir. Başta başkent Ankara olmak üzere, Türkiye'nin pek çok şehrine inşa edilen Atatürk anıtlarının yanı sıra, kâğıt paraların ve posta pullarının üzerine Atatürk portreleri basılır; gazete ve dergilerde Atatürk'ün karikatürleri yer alır; çok sayıda Atatürk şiiri kaleme alınır; resmî bayramlar için Atatürk merkezli dövizler hazırlanır; cadde ve yer adlarında Ulus, Zafer Meydanı, Gazi Mustafa Kemal Bulvarı, Atatürk Orman Çiftliği, Gazi Meydanı, Atatürk Parkı gibi belirgin simgesel isimler kullanılır.<sup>640</sup>

Cumhuriyet'in ilk yıllarında CHP iktidarının sanat alanında karşılaştığı en büyük sorun sanat eğitiminde faydalanılacak yetişmiş personelin azlığıdır. Bu alanlarda eğitimci olacak kişilerin yetiştirilmesi amacıyla, devletin sponsorluğunda,

---

<sup>637</sup> Hatice Bilen Buğra, “1914’lerden 1940’lara Türk Resmi ve Romanında Gerçekçilik”, Doktora Tezi, Dan. Selçuk Mülayim, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2005, s.199.

<sup>638</sup> Mehmet Üstünipek, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında ‘Öteki’nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel”, **Journolaf İstanbul Kültür University**, 2005/1, s.19-20.

<sup>639</sup> Hatice Bilen Buğra, **a.g.t.**, s.199.

<sup>640</sup> Ü. Aylin Tekiner, **Atatürk Heykelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.36.

Paris ve Münih gibi Avrupa'nın ileri gelen sanat merkezlerine, burslu öğrenciler gönderilmiştir. İlk uygulama, hemen Cumhuriyet'in birinci yıl dönümünde, 1924 yılı sonbaharında bir öğrenci kafilesiyle başlar. İlk kafiyeledeki öğrencilerin çoğu sanat dışındaki alanlardandır. Yirmi iki öğrenciden sadece yedisi sanatla ilgilidir. Bu yedi kişiden beşi ressam olmasına rağmen, hiç heykeltıraş yoktur. İlk kafiyele olmayan ve o dönem kendi parasıyla Paris'te çalışmalarını sürdüren Ratip Aşir, 1925 yılında açılan Avrupa sınavını kazanarak tekrar Paris'e dönmüş ve böylece Cumhuriyet döneminde eğitim için Avrupa'ya giden ilk heykeltıraş olmuştur. Türkiye'de sanat eğitiminin yerleşmesi için, bu gençler yetişip dönünceye kadar yurt dışından yabancı uzman ve öğretmenler getirilmiştir.<sup>641</sup>

Yurt dışından getirilen yabancı uzmanlardan, ABD'li eğitim felsefecisi John Dewey, 1924 yılında Türkiye'de bir süre kalarak, Türkiye'deki eğitim sistemi hakkında rapor hazırlamıştır. John Dewey, raporunda, Türk gençlerinde sanatsal yeteneklerin güçlü olduğunu, bu gençlerin iyi eğitilmeleri halinde güzel sanatlar alanında yapacakları katkının, ülkenin uygarlık düzeyinin belirlenmesinde yaratacağı olumlu etkiyi belirtmiştir. Dewey, İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'ni de gezmiş ve okulun yeni mekâna ve araç-gerece gereksinimi olduğunu vurgulamıştır.<sup>642</sup> John Dewey'in raporundan sonra 1926 yılında, orta okullara öğretmen yetiştirmek amacıyla Ankara'da Gazi Orta Öğretmen Okulu (Gazi Eğitim Enstitüsü) açılmıştır. Bunun yanı sıra, ilk orta ve lise resim-iş programları değiştirilmiş, atölye ve işlikler kurulmuştur. 1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Resim-İş Bölümü açılmıştır. Resim-İş Bölümü, orta öğretime resim-iş öğretmeni yetiştirmesinin yanında, Türkiye'ye yetenekli sanatçılar da kazandırmıştır. Bu bölümler daha sonra üniversitelerde de yaygınlaşmıştır. Yabancı uzmanlar yanında az sayıda olan yerli uzmanlardan yararlanma ve bir grup eğitimciyi Avrupa'ya sanat alanında uzmanlık eğitimi görmeleri için gönderme uygulamalarına da gidilmiştir. Sanatı halka sevdirmek ve sanat faaliyetlerini yaygınlaştırabilmek için kültürel kurumlardan yararlanılmıştır. 1950'lere kadar en önemli sanat etkinlikleri devlet

---

<sup>641</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.21.

<sup>642</sup> Lale Altinkurt, "Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi", s.3.; <http://sbe.dpu.edu.tr/12/125-136.pdf> (15-02-2011).

tarafından organize edilmiştir. Dönemin sanat grupları olan, Müstakil Ressamlar Birliği, D Grubu, Yeniler'in etkinliklerinde devlet önemli bir rol üstlenmiştir. Tek parti döneminin diğer bir eğitim kurumu olan Köy Enstitüleri de Türkiye'de sanatın yaygınlaşmasında önemli bir etken olmuştur.<sup>643</sup>

Refi Cevat Ulunay, 29 Kasım 1942 tarihinde "Cumhuriyet" gazetesinde "Cümhuriyette Güzel Sanatlar, Tiyatro Ve Bazı Hatıralar" başlıklı köşe yazısında "Cümhuriyet güzel sanatlarda da diğer sahalarda takip eylediği umdeleri tatbik eylemiştir. İlimde nasıl garp medeniyetinin usulüne tabi olunarak yürünmüşse, sanatta da kendi ruhumuzu ve kendi 'ibda' kudretimizi inkişaf ettirmek için yine garp medeniyetinin usullerine tevessül edilmiştir."<sup>644</sup> diyerek tek parti iktidarının sanat konusundaki yaklaşımının ipuçlarını vermektedir. Ulunay'ın milli ruhumuzu ve ibda kudretimizi geliştirmek için Batı medeniyetinin metotlarından faydalandığına dair ifadeleri, dönemin aydınlarının kültür-sanat alanında millilik-evrensellik konularındaki düşüncelerini göstermesi açısından önemlidir. İstenilen; metotta Batılı, ancak içerikte milli bir sanattır. Bunun ne derece gerçekleştirilebilir olduğunu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde göreceğiz.

### 3.1. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve RESİM

Tek parti dönemindeki iktidar ve resim ilişkisine geçmeden önce Türk tarihinde siyasal iktidarları temsil eden devlet yöneticilerinin resim sanatı ile kurduğu ilişkiye bir göz atmakta fayda var. Orta Asya'da yapılan kazılarda Eski Türklere ait kaplan, geyik figürleri ve ayı avına dair resimler bulunmuştur. Bunun yanında eski Türklerde, kabartma hayvan başları, kuş ve çiçek motifleri yapmak da yaygındı. Göktürkler döneminde kaya resimlerinde, süvarilerin ellerinde bayrak tuttuğu ve bu bayrağın kurt başıyla süslendiği de görülmüştür. Yine bu dönemde yapılan heykellerin bazılarının üzerinde resimler vardır. Kazılarda duvar resimlerine de

---

<sup>643</sup> Lale Altınkurt, **a.g.m.**, s.4.

<sup>644</sup> (Refi Cevat) Ulunay, "Cümhuriyette Güzel Sanatlar, Tiyatro Ve Bazı Hatıralar", **Tan**, 29 Kasım 1942, s.5.

rastlanmıştır.<sup>645</sup> Göktürk Devleti'nden sonra kurulan Uygur Devleti'nin kağanlarından Böğü Kağan 762 yılında Mani dinini kabul eder. Kendisi de bir ressam olan ve her güzelliğin Tanrı güzelliğini yansıttığına inanan Mani'nin etkisiyle Uygurlar, İslam öncesi Türk resminin en önemli eserlerini meydana getirmişlerdir.<sup>646</sup> Uygurlardan kalma bir minyatürde, başrahip, bir askere Mani dinini öğretirken resmedilmiştir. Bu minyatürde, Uygurların kağanı olan Böğü Kağan'ın Mani dinini kabul etmesinin resmedildiği kabul edilir.<sup>647</sup>

Turan, Uygurlarda resim sanatı gelişmiş olmasına rağmen sonraki yüzyıllarda Türklerin, büyük topluluklar halinde İslamiyet'i kabullenmeleriyle beraber Türk resminin etkinliğinin yitirildiğini iddia etmektedir. Turan, Türk resmindeki bu duraklamaya sebep olarak o dönemlerde Müslümanlarda yerleşmiş olan İslamiyet'in resmi yasakladığı inancını gösterir.<sup>648</sup> Aslında bu tek tanrılı dinler açısından olağan bir durumdur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Yahudilikte bir resim yasağı vardı ve Hıristiyanlık da ilk iki yüzyıllık dönemde bunu benimsemişti.<sup>649</sup> İşte Yahudilik ve Hıristiyanlıkta görülen bu resim yasağını, tek tanrılı dinlerin sonuncusu olan İslamiyet'in de benimsediği kabul edilir.<sup>650</sup> Resim alanında bir yasak olduğuna dair bu yaygın yaklaşıma rağmen, Kur'an-ı Kerim'de tasvirin ve heykelticiliğin yasak olduğuna dair herhangi bir hüküm olmadığı; Kur'an-ı Kerim'in üzerinde en fazla durduğu hususun, Müslümanların putperestliğe götürecektir yollardan sakınmaları olduğu da vurgulanır.<sup>651</sup> Kur'an'da yalnızca, putperestliği yasak eden Mâide suresinin 93. ayeti vardır. Bunun dışında canlı varlıkların, resim ve heykelle tecessüm ettirilmesini yasak eden bir ayet bulunmamaktadır.<sup>652</sup> Hz. Muhammed'in, halı-kilim, minder ya da yastıklar üzerindeki canlı varlık tasvirlerine hoşgörü ile

<sup>645</sup> İbrahim Agâh Çubukçu, "Kültür Tarihimizde Sanatın Yeri", s.135. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/770/9786.pdf> (02-05-2012).

<sup>646</sup> Zühre İndirkaş, "Manicilik ve Uygur Resim Sanatı", **Toplumsal Tarih**, Sayı:48, Cilt:VIII, Aralık 1997, s.51.

<sup>647</sup> Zühre İndirkaş, **a.g.m.**, s.52.

<sup>648</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, 5.bs, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2005, s.268-269.

<sup>649</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s.50.

<sup>650</sup> M.Ş. İpşiroğlu, **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.23.

<sup>651</sup> Osman Şekerci, **İslam'da Resim ve Heykelin Yeri**, Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri, No:3, İstanbul, Fatih Gençlik Vakfı Matbaa İşletmesi, 1974, s.15.

<sup>652</sup> Suut Kemal Yetkin, **İslam-Türk Sanatı**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965, s.5.

baktığına dair elde bilgiler vardır. “Buna göre asıl karşı çıkılan şeyin tasvirlerin dini bir sembol ya da ikon olarak kullanılması olduğu anlaşılmaktadır.”<sup>653</sup> İslamiyet’in resmi yasakladığına dair bu kabule rağmen Turan da aynı eserinde, aslında İslam dininin resim sanatını yasakladığına ilişkin kesin bir yargı olmadığını vurgulamaktadır. Çünkü Turan’a göre de, Kur’an’da tasviri, yani resmi yasaklayan hiçbir ayet yoktur. Gerçi bu konuyla ilişkin birkaç hadis bulunmaktadır; ancak bu hadisler de farklı şekillerde yorumlanabilmektedirler.<sup>654</sup> Aslında anlaşıldığı kadarıyla, tek tanrılı dinler olan Yahudilik, Hıristiyanlık (ilk iki yüzyıl) ve İslamiyet, putperestliğe neden olacağı kaygısıyla tasvire mesafeli durmuşlardır. Ancak bu onların tasviri tamamen yasakladığı anlamına gelmemelidir.

### 3.1.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Resme İlgisi

Osmanlı padişahlarının resme ilgisi konusunda üzerinde öncelikli olarak durulması gereken dönem, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Fatih Sultan Mehmed’in hükümdarlık zamanlarıdır. Fatih Sultan Mehmed’in İstanbul’u fethetmesinden sonra, başta Venedik olmak üzere Avrupa ülkeleriyle olan kültürel ilişkiler daha da yoğunlaşmaya başlamıştır. Güzel sanatlara özel bir önem veren Fatih’in hükümdarlık zamanında resim alanında yetiştirilmek üzere Avrupa’ya öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Örneğin, Saray’da Nakkaşbaşı olarak çalışan Sinan Bey, Venedik’e gönderilerek, Mastoris Pavli ve Pavli de Damion adlı ressamın yanında resim eğitimi alması sağlanmıştır.<sup>655</sup> Bunun yanı sıra, resim çalışmalarının kurumsallaşması için Topkapı Sarayı’nda bir Nakışhane kurulmuş ve başına da Özbek asıllı Baba Nakkaş getirilmiştir. Bu dönemde Avrupalı ressamlar İstanbul’a davet edilmeye başlanır. Örneğin, Fatih’in daveti üzerine 1465 yılında İtalya’dan İstanbul’a gelmek üzere yola çıkan Ressam Matteo di Pasti’yi, Venedikliler zorla geri çevrip hapse atmışlardır. Bu olumsuz duruma rağmen Fatih, yabancı sanatçıları sarayına davet etmekten vazgeçmemiştir. Sonraki yıllarda Sanatçı Contanzo di Ferrara İstanbul’a gelerek Fatih için çalışmalar yapmıştır. Ferrara’nın İstanbul’da

<sup>653</sup> Turan Koç, **İslam Estetiği**, İstanbul, İSAM Yayınları, 2008, s.185.

<sup>654</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.269-271.

<sup>655</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:III, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011, s.1575.

hazırladığı yüzden fazla madalyonun üzerinde Fatih'in kabartma portreleri vardır. Fatih'in İstanbul'a çağırdığı en tanınmış ressam olan Gentile Bellini ise, sarayda bir yıl kalmış ve başta Fatih olmak üzere şehzadelerin ve diğer saray ileri gelenlerinin portrelerini yapmıştır.<sup>656</sup> Bellini'nin İstanbul'a davet edilmesi yeni Osmanlı başkentinde Batılı anlamdaki resme duyulan ilginin yoğunluğunun kanıtıdır.<sup>657</sup> Fatih aynı zamanda yeni inşa ettirdiği sarayın duvarlarını da fresklerle süsletmiştir.<sup>658</sup> Ancak Fatih'ten sonra tahta geçen oğlu II. Bayezid, Fatih Sultan Mehmed'in ölümünden sonra, sarayda bulunan tabloları pazarda sattırması ve Ressam Bellini'yi ülkesine göndermiştir.<sup>659</sup>

Fatih'in portresini yaptırarak Batılı anlamdaki resme ilgisini göstermesine rağmen Osmanlı padişahlarının 15. yüzyıldan itibaren özellikle İranlı minyatür ressamalarını ülkelerine çekmeye çalıştıkları görülür.<sup>660</sup> Özellikle Sultan II. Bayezid'in Batılı anlamdaki resim sanatına dair olumsuz tutumuyla beraber Türk resim sanatı yüzünü daha fazla Doğu'ya çevirmiştir. Yine de II. Bayezid dönemindeki eserlerde XV. yüzyıl Türkmen minyatür üslubunun yanı sıra Batı resminin de etkileri görülür.<sup>661</sup> Türk resim sanatında Doğu etkisinin ortaya çıkmasında, Yavuz Sultan Selim'in İran Seferi de etkili olmuştur. Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i almasından sonra İstanbul'a davet ettiği kişiler arasında yetenekli ressam ve nakkaşlar da vardır.<sup>662</sup> Bu durum 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başında Osmanlı resim sanatının Doğu etkisine girmesini hızlandırmıştır. Bu gelişmeler sonucunda Osmanlı resminin minyatür biçimi, İran kaynaklarıyla zenginleşerek, klasik Osmanlı minyatür biçimini oluşturmuştur. Klasik Osmanlı minyatür tarzı,

---

<sup>656</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2006, s.20.

<sup>657</sup> Ernst Kühnel, **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür**, Çev. Suut Kemal Yetkin, Melâhat Özgü, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952, s.42. Minyatür konusunda daha geniş açıklama için bkz. G. M. Meredith – Owens, **Turkish Miniatures**, London, Publishhed by The Trustees of British Museum, 1963.

<sup>658</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:I, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2010, s.597.

<sup>659</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.20.

<sup>660</sup> Ernst Kühnel, **a.g.e.**, s.43.

<sup>661</sup> F. Banu Mahir, "Minyatür", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XX, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, s.121.

<sup>662</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:III, s.1575.

büyük oranda İran minyatürlerinden etkilenmiş olmasına karşın, İran minyatürlerinden iki açıdan farklılaşmıştır. Birinci farkı, Osmanlı minyatür sanatının bir saray sanatı olmasıdır. Klasik Osmanlı minyatür tarzı, diğer Doğu toplumlarındaki minyatürlerden farklı olarak, tamamen padişahların hayatları, yetenekleri, savaşları, seferleri ve sünnet düğünlerini anlatan yazmaların resimlendirilmesi şeklindedir. İkinci olarak da, klasik Osmanlı minyatürü, konu seçimi yanında sanatsal betimleme anlayışıyla da İran minyatürlerinden farklılaşmıştır. Osmanlı klasik minyatürü, iktidarın gücünü ve padişahın yenilmezliğini resmetmek görevini üstlenmiştir.<sup>663</sup> Padişahların zaferlerinin anlatıldığı zafername, gazavatname ve şahnamelerde çok sayıda minyatür kullanılmıştır.<sup>664</sup>

Klasik Osmanlı minyatürlerinde padişahın yenilmezliği, onu güç ve korku simgesi olarak kabul edilebilecek olan vahşi hayvanları yenilgiye uğrattırken resmedilerek vurgulanmıştır. Nakkaş Osman, “Hünername I”de Yavuz Sultan Selim’i bir aslanı oklarıyla yaralarken göstermiştir. Bu minyatürde, çevresinde tavşan ve ceylan gibi eti yenebilen ve daha kolay avlanabilen hayvanlar olmasına karşın, Yavuz Sultan Selim, kendisine av olarak güçlü bir hayvan olan aslanı seçmiştir. “Hünername II”de yer alan başka bir minyatürde ise Yavuz Sultan Selim, Nil kıyısında bir timsahı ikiye bölerken resmedilmiştir. 1525 yılında devlet hazinesinden 29 nakkaşa ve 12 öğrencisine maaş başlatan<sup>665</sup> Kanuni Sultan Süleyman ise, yine “Hünername II”de yer alan bir minyatürde güçlü bir boğayı dize getirmiş olarak resmedilmiştir. Kanuni döneminin saray ressamlarından Haydar Bey’in, Fransız ressam Clouet’in bazı portrelerini kopyalaması, Kanuni döneminde de Batı resmine ilginin devam ettiğini gösterir.<sup>666</sup>

III. Murat’ın hükümdarlığı döneminde (1574-1595) Seyit Lokman tarafından kaleme alınan ve Nakkaş Osman ile çıraklarının resimlediği başka bir

<sup>663</sup> Nîmet Keser, **a.g.t.**, s.116-117.

<sup>664</sup> Zeynep Tarım Ertuğ, “Minyatürler ve Tarihi Belge Özellikleri”, **Osmanlı Ansiklopedisi**, Ed. Güler Eren, Cilt:XI, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s.180.

<sup>665</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:III, s.1575.

<sup>666</sup> Ernst Kühnel, a.g.e., s.43.

“Hünername”de ise yine Osmanlı padişahlarının yaptıkları savaşlar resmedilmiştir. “Surname” olarak adlandırılan el yazmalarında ise, şehzadelerin sünnet ve evlenme törenlerinde yapılan şenlikler tasvir edilmiştir. Seyyid Lokman tarafından hazırlanan “III. Murat Surnamesi” adlı el yazmasında, 1582 yılında III. Murat’ın oğlu Şehzade Mehmed için düzenlenen şenlikler tasvir edilmiştir.<sup>667</sup> Örneklerden de görüldüğü gibi, nakkaşlar, sarayın hizmetinde birer görevlidirler ve öncelikli görevleri de iktidarın gücünü betimlemektir. Bu sebeple de nakkaşlar<sup>668</sup>, sarayın nakkaşhanesinde istihdam edilirler.<sup>669</sup>

Meşhur Osmanlı minyatürcüsü Levni (ölm. 1732) eserleriyle 18. yüzyıl Türk resmine önemli bir etkiye bulunmuştur. Levni’nin hazırladığı “Kebir Musavver Silsilenâme”deki padişah portreleri Batılılaşma dönemi Osmanlı tasvir üslubunun ilk örnekleri olarak kabul edilir. Levni tarafından resimlenen eserlerden biri de III. Ahmed’in oğullarının sünnet düğünlerinin işlendiği “Surnâme”dir.<sup>670</sup> 1703-1730 yılları arasında hükümdarlık yapan III. Ahmed, matbaaya izin vermesi dışında, sanata olan tutkusu ve bir sanat ve sanatçı hamisi olmasıyla da tanınmıştır. Kendisi de bir hattat olan III. Ahmed, döneminin birçok sanatçısını sarayına toplayarak onları desteklemiş ve bu tutumu resim sanatında yeni bir canlanmayı sağlamıştır. Kitapların matbaa aracılığıyla basılmasının başladığı bu dönemde, minyatür bir kitap süsleme unsuru olmaktan çıkıp daha bağımsız bir sanat olma yoluna girmiştir. Matbaanın kullanımının getirdiği bu durum ve Saray’ın sunduğu destekle minyatür yeniden resimsel bir biçim kazanmaya başlamıştır.<sup>671</sup> Bu dönemde, III. Ahmed ve vezirlerinin himayesinde bazı Batılı ressamın bulunduğu bilinmektedir.<sup>672</sup>

---

<sup>667</sup> Nurhan Atasoy, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, İstanbul, Koçbank kültür hizmeti, 1997, s.8.

<sup>668</sup> 16. yüzyıla kadar olan dönemdeki önemli Osmanlı nakkaş ve hattatları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gelibolulu Mustafa Âli, **Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menakıb-ı Hünerveran)**, Haz. Müjgan Cumbur, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.

<sup>669</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.117-118.

<sup>670</sup> F. Banu Mahir, **a.g.md.**, s.121.

<sup>671</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.121.

<sup>672</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.61.



18. yüzyılın ilk yarısında Bayezid Camii'nin avlusunda, mendil ve peşkiirlere kadın resimleri yapan yaklaşık 40 ressam dükkânı vardır.<sup>673</sup> Osmanlı'da Batılı anlamda resim sanatının gelişmesinde bu yüzyılda açılan askeri okulların rolü önemlidir. Bu yüzyılda özellikle modernleşme çabaları kapsamında, Batı yöntemlerine uygun olarak eğitim yapmak amacıyla kurulan bu okullar, ülkemizdeki resim eğitimi açısından bir dönüm noktasıdır. III. Selim (1789-1807)'in hükümdarlığı döneminde 1794 yılında eğitime başlayan Mühendishane-i Berri Hümayun'da daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmıştır.<sup>674</sup> III. Selim kişisel olarak da resme ilgi duymuş ve tahta çıkınca bastıracağı sikkelerin desenlerini daha kafes arkasındaki uzletinde kendisi çizmiştir.<sup>675</sup> Onun zamanında kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayını süslemek için Alman ressam ve mimar Antoine-Ignace Melling'in İstanbul'a getirilişi resim tarihimiz açısından önemlidir.<sup>676</sup> III. Selim de, Fatih Sultan Mehmed gibi portresini yaptırmış ve bir Osmanlı sultanları albümü hazırlattırıştır.<sup>677</sup> III. Selim devrinde yaşayan Osmanlı tebaasından Kapıdağlı Konstantin adında ressam, Osman Bey'den IV. Mustafa'ya kadarki Osmanlı padişahlarının portrelerini Batı resim tarzına uygun olarak yapmıştır.<sup>678</sup>

III. Selim'den sonra tahta çıkan ve onun gibi ıslahatçı bir karaktere sahip olan Sultan II. Mahmud (1808-1839) da yabancı resamlara portrelerini yaptırmış ve üzerinde portrelerinin bulunduğu sikkeler bastırıştır. Yaptırdığı resimlerini devlet dairelerine astıran ilk padişah olmuştur. Bu uygulamasıyla resmin, kitaptan ve saraydan çıkarılıp topluma mal edilmesi yolunda önemli bir adım atılmıştır. Batı'da görülen hükümdarların birbirine portrelerini hediye etme âdetini ülkemizde uygulayan ilk padişah da yine II. Mahmud'dur.<sup>679</sup> Tasvir-i hümayun denen ve kendi

---

<sup>673</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:V, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011, s.2673.

<sup>674</sup> Esen Karadağ, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Çağatay Karahan, Samsun, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2008, s.14.

<sup>675</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.68.

<sup>676</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.21.

<sup>677</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.279.

<sup>678</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:V, s.2672.

<sup>679</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.7.

resmiyle süslenmiş bir nişanı ileri gelen yöneticilere hediye eden II. Mahmud, Sardunya Elçiliği'nden Ressam Luigi Gobbi'ye de portresini yaptırmıştı. II. Mahmud'un Ermeni ressam Rupen Manas tarafından yapılan portresinin resmi dairelere ve kışlalara asılması esnasında özel törenler düzenlenmiştir. II. Mahmud'un bu uygulamaları özellikle imparatorluğun Arapların yaşadığı bölgelerinde bazı tepkilere neden olmuştur.<sup>680</sup> II. Mahmud'un hükümdarlığı sırasında 1835 yılında resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen Mühendishane'nin ilk mezunlarından Ferit İbrahim Paşa ve Tefvik Paşa ilk Türk askeri öğrenciler olmuşlardır.<sup>681</sup>

II. Mahmud'dan sonra tahta geçen Abdülmecid (1839-1861)'in, güzel sanatlara özel bir ilgisinin olmamasına karşın, Batı düşünce ve yaşantısına uyduğu ilgi nedeniyle, Osmanlı sanatında Batı etkisi, bu padişah döneminde, önceki hükümdarlar döneminden bile daha fazla kendini göstermiştir. Abdülmecid'in hükümdarlık döneminden itibaren Osmanlı'da Batı tarzı resim yapanlar görülmektedir.<sup>682</sup> Abdülmecid 1859 yılında, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun kabul salonunda, Schofft adında bir ressamın açtığı sergiyi gezmiştir. Padişah burada, ressamı askeri bir nişanla ödüllendirmiş ve sergi masrafları için bir miktar para ihsanında bulunmuştur. Yine onun döneminde, 1860 yılında, Batılı anlamda resim yapan sanatçılara duyulan ihtiyaç nedeniyle Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Halil Paşa gibi asker kökenli öğrenciler, Avrupa'ya gönderilmişlerdir."<sup>683</sup>

Abdülmecid'den sonra tahta geçen Abdülaziz (1861-1876)'in Türk resim sanatı bakımından en dikkate değer tarafı, kendisinin bizzat resim yapan bir hükümdar oluşudur. Öyle ki, Sultan Abdülaziz, Osmanlı donanması için ısmarlanacak gemilerin planını dahi kendisi çizmiştir. Saray'ın birçok yerine resimler astıran Abdülaziz, ayrıca Avrupa'dan sergilenmek üzere saraya eserler getirtmiştir. İstanbul'daki ilk resim sergileri de Abdülaziz zamanında gerçekleşir. Yine ilk Darümuallimat ve İnas Rüşdiyeleri Sergisi bu dönemde gerçekleşmiştir."<sup>684</sup> 1863

<sup>680</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.279-280.

<sup>681</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.21.

<sup>682</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.11.

<sup>683</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.21.

<sup>684</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.16.

yılında Sergi-i Osmani adıyla düzenlenen genel sergide, hat sanatı ile kitap ve ciltlerden oluşan bir Sanayi-i Nefise (güzel sanatlar) köşesi oluşturulmuştur.<sup>685</sup> Bir Türk ressamın yer aldığı ilk sergi de Abdülaziz'in hükümdarlığı zamanında 1874 yılında Şeker Ahmet Paşa tarafından açılmıştır. Aynı yıl, Beyoğlu'nun ünlü ressamlarından olan Abdullah, Sultan Abdülaziz'in bir resmini yapmıştır.<sup>686</sup>

Sultan Abdülaziz'den sonra tahta geçen II. Abdülhamid<sup>687</sup> de resim sanatına ve resamlara ilgi göstermiştir. II. Abdülhamid, İtalyan ressam Fausto Zonaro'ya 1898 yılında dördüncü derece, 1900 yılında ise ikinci dereceden Osmanlı nişanı; 1901 yılında da, ikinci dereceden Mecidiye nişanı vermiştir. Ayrıca Fausto Zonaro'ya bir apartman dairesi tahsis ettirmiştir.<sup>688</sup> II. Abdülhamid'den sonra da Osmanlı hanedanının resme ilgisi devam etmiştir. Kendisi de bir ressam olan ve sonradan son halife diye anılacak olan Şehzade Abdülmecid Efendi, Osman Hamdi Bey'in<sup>689</sup> tavsiyesiyle, 1909 yılında Ressam Avni Lifij'i eğitim görmesi amacıyla yurt dışına göndermiştir.<sup>690</sup>

Devlet tarafından resim alanında yetişmeleri için Avrupa'ya gönderilen talebeler, eğitimleri sonrasında ülkeye döndüklerinde genelde büyük rütbelerle Harbiye, Tıbbiye, Mühendishane gibi yüksek mekteplere müderris olarak tayin edilmişlerdir. Bu genç sanatkârlar, Saray'a takdim ettikleri eserler dolayısıyla mükâfatlandırılmışlardır.<sup>691</sup> Bahsettiğimiz dönemde Güzel sanatlar Akademisi Resim Kısım şefliği görevini üstlenen Leopold Levy, Osmanlı döneminde sanat eğitimi için

---

<sup>685</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.280.

<sup>686</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.280.

<sup>687</sup> II. Abdülhamid dönemi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. François Geogon, **Sultan Abdülhamid**, Çev. Ali Bertay, İstanbul, Homer Kitabevi, 2006.; Cezmi Eraslan, **II. Abdülhamid ve İslam Birliği**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1992.

<sup>688</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.25.

<sup>689</sup> Osman Hamdi Bey, yaşadığı dönem ve eserleri hakkında ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Ahmet Güven, "Osman Hamdi ve Tablolarında Benlik Durumları", **Marmara İletişim Dergisi**, Ed. Ali Murat Yel, Sayı:20, 2013, s.222-245.

<sup>690</sup> Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.19.

<sup>691</sup> Cemal Tollu, "Bizde Resim", **Büyük Doğu**, Yıl:1, Cilt:II, Sayı:19, 18 Şubat 1944, s.7.

Avrupa'ya gönderilen genç Türk sanat öğrencilerinin çeşitli nedenlerle hocalarını iyi seçemediklerini ifade etmektedir.<sup>692</sup>

Çanakkale Savaşları'nın devam ettiği günlerde Harbiye Nezareti; ressam, muzisyen ve edebiyatçılardan oluşan Heyet-i Edebiye isimli bir heyet teşkil etmiştir. Bu heyete mensup sanatçılar savaş meydanlarına götürülür ve kamuoyu desteğini sağlamak için, onlardan Osmanlı askerinin kahramanlıklarını işleyen eserler üretmeleri beklenmiştir.<sup>693</sup> Bu heyette, Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı gibi önemli ressamlar da vardır.<sup>694</sup> I. Dünya Savaşı devam ettiği 1917 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle İstanbul'un Şişli semtinde savaş resimleri yaptırmak amacıyla bir atölye kurulur. Bu atölyede, 1914 Kuşluğu ressamları savaş sahneleri ve asker resimleri yapmışlardır. Savaş sahneleri, genellikle bu atölyeye getirilen savaş araçları ve askerlere bakılarak yapılmış; bazen de kimi sanatçılar, yukarıda bahsettiğimiz gibi, cephelere götürülerek gerçek savaşla karşı karşıya getirilmişlerdir. Bu eserler, 1917'de Galatasaraylılar Yurdu'nda "Harp Levhaları" adıyla ilk defa sergilenmiş ve ayrıca Viyana ve Berlin'e gönderilmiştir.<sup>695</sup> Bu atölyede yapılan resimler, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga gibi savaşa bizzat katılan ressamlarla; Namık İsmail ve Ali Cemal gibi sonradan resmedecekleri ortamı görmeleri için cepheye gönderilen ressamların savaş izlenimlerini yansıtmaktadırlar.<sup>696</sup>

Osmanlı devlet adamlarının resim ve resamlara gösterdiği ilginin yanında Osmanlı'da Batılı anlamda resim eğitimine de değinmekte fayda vardır. 1794 yılında kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun'da daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretiliyordu. Ancak zaman içerisinde Mühendishane-i Berri Hümayun ve

---

<sup>692</sup> Leopold Levy, "Türk resmi", Aktaran: Fikret Âdil, **Cumhuriyet**, 17 Ekim 1947, s.4.

<sup>693</sup> Mustafa Selçuk, "Birinci Dünya Savaşı Sürecinde Harbiye Nezareti'nin 'Çanakkale Kahramanlığını Yaşatma' Amaçlı Faaliyetleri", **Avrasya İncelemeleri Dergisi (AVID)**, Cilt:I, Sayı:2, 2012, s.198.

<sup>694</sup> Mustafa Selçuk, "Birinci Dünya Savaşı Sürecinde Harbiye Nezareti'nin 'Çanakkale Kahramanlığını Yaşatma' Amaçlı Faaliyetleri", s.203.

<sup>695</sup> Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", **Türkiye Tarihi, Cilt:IV, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yay. Yön.: Sina Akşin, 9.bs, İstanbul, Cem Yayınevi, 2007, s.540.; Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.42.

<sup>696</sup> Seyfi Başkan, "Cumhuriyet Döneminde Sanat", **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.238.

Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane’de resim dersleri önem kazanmış ve Batılı anlamda resim sanatı, bu okulların talebeleri arasında yaygınlaşmıştır. Sonraki yıllarda açılan Hendese-i Mülkiye (1869), İstanbul Galatasaray Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi öğretim kurumlarında da resim dersi yer alır. 1869 yılından itibaren “Askerî Rüşdiye Mektepleri”ne “serbest resim” dersleri konulmuş ve askerî okulları bitiren talebeler arasında resme yeteneği olanlar sanat eğitimcisi olarak görevlendirilmişlerdir. 1875 yılında kurulan Menşe-i Muallimin okulunda resim öğretmeni yetiştirilmeye başlanır. I. Meşrutiyet döneminde rüştiye ve idadilerin ders programlarına hüsn-i hat ve resim dersi konulmuştur. Bunun yanı sıra kız öğretmen okulu olan Darümuallimat’a bağlı kız rüşdiyelerinde de resim dersleri verilmeğe başlanmıştır.<sup>697</sup>

Bahsettiğimiz okullarda ressamların yetişmesi, bunların Avrupa’da eğitimlerini pekiştirmeleri ve önemli sayıda Avrupalı ressamın Türkiye’ye gelmesi ile resim, ülkede daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Sonuç olarak da, yalnızca sanat eğitiminin yapılacağı bir okulun açılması gerekliliği ortaya çıkmış ve 3 Mart 1883 tarihinde resmi adı Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane olan okul Osman Hamdi Bey’in müdürlüğünde resmen açılmıştır.<sup>698</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi, Türk resim tarihinde ve hatta sanat tarihinde kurumsallaşmanın ilk örneği olması açısından büyük bir öneme sahiptir.<sup>699</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi, 1887 yılında Müze Müdürlüğü’ne bağlanarak Maarif Nezareti’nin idaresine geçmiş, 1917 yılında ise, yüksek okul haline getirilmiş ve Müze Müdürlüğü’nden ayrılarak doğrudan Maarif Nezareti’ne bağlanmıştır.<sup>700</sup> 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ise, 1920’de Sanayi-i Nefise ile birleştirilmiştir.<sup>701</sup> Plastik sanatlar, resim, heykel ve mimarlık gibi dört bölümden oluşan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin eğitim sistemi ve idaresi, 1863 yılında Paris’te kurulan Ecole Nationale Superiure Des Beaux-Arts’dan

<sup>697</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.14-15.

<sup>698</sup> S. Germaner, “Osman Hamdi”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:III, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.1392.

<sup>699</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.21-22.

<sup>700</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011, s.3667.

<sup>701</sup> Yıldız Kurtuluş, “Cumhuriyet’in Kuruluş Yıllarında Türk Resminde Yurttaş Kadın İmgesi”, **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s.81.

esinlenilerek oluşturulmuştur. O yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim ve heykel bölümlerinden her yıl sadece bir öğrenci mezun edilir ve bu öğrenci, eğitiminin devamı için devlet tarafından Avrupa'ya gönderilirdi.<sup>702</sup>

Osmanlı döneminin son yıllarında ressam cemiyetleri kurulmaya başlanmıştır. Örneğin, II. Meşrutiyet'in 23 Temmuz 1908 tarihinde ilanından sonra 1909 tarihinde kabul edilen Cemiyetler Kanunu'na istinaden aynı yıl Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş<sup>703</sup> ve bu cemiyetin 1916'dan başlayarak İstanbul'da açtığı Galatasaray Sergileri, Osmanlı resim tarihinin en düzenli faaliyetlerinden biri olmuştur.<sup>704</sup> İlk yıl 48 sanatçının katıldığı bu etkinlik, 1919 yılından itibaren Galatasaray Lisesi sınıflarında, tüm sanatçılara açık olarak, her yıl tekrarlanmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti adını almıştır. Bu cemiyetin 1923 yılı Ağustos ayında Ankara Türk Ocağı binasında düzenlediği sergiyle, resim sergileri ilk kez İstanbul dışına taşınmıştır.<sup>705</sup>

Özet olarak denilebilir ki, Osmanlı Devleti'nde Fatih Sultan Mehmed'le başlayan Batı tarzı resme yönelik ilgi, onun ölümünden sonra yerini minyatüre bırakmıştır. Özellikle Yavuz Sultan Selim ve Kanuni dönemlerinde minyatür önemli aşamalar kat etmiş, sonraki yıllarda ise Levni gibi büyük bir minyatür ressamı yetiştirmiştir. Batı tarzı resmin yeniden benimsenmesi için ıslahatçı Osmanlı padişahları olan III. Selim ve II. Mahmud'a kadar beklemek gerekmiştir. Bu iki padişah da Fatih gibi yabancı resamlara portrelerini yaptırmıştır. Onlardan sonra gelen padişahlar döneminde Batı tarzı resim sarayda daha fazla tercih edilir olmuş, hatta Abdülaziz bizzat resimle uğraşmıştır. Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde okullarda resim dersleri (önceki dönemlerdeki dersler teknik resim olarak kabul edilebilir) verilmeye başlanmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla tam anlamıyla bir sanat eğitimi verilmesine başlanmıştır. Resim eğitimi

---

<sup>702</sup> Fethiye Erbay vd., **a.g.e.**, s.75.

<sup>703</sup> **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Güncelleştirilmiş Basım, Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s.XI.

<sup>704</sup> Selçuk Mülâyim, "Onuncu Yılda Kültür ve Sanat Ortamı", Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği, 17-21 Aralık 2002.; **Plâstik Sanatlar**, Cilt: XII, Haz: Şebnem Ercebeci, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s.2.

<sup>705</sup> Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s.11.

için yurt dışına öğrenci gönderilmesi ve birçok önemli ressamın İstanbul'a gelip padişahlar için resim yapması Batılı anlamdaki resmin gelişmesine katkı sağlamıştır.

### 3.1.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Resme ilgisi

Osmanlı Devleti'nin yıkılıp yerine uzun mücadeleler sonucu Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu dönemde ülkede, henüz sanatı ve sanatçıyı koruyan ciddi bir sermaye çevresinin bulunmıyışı, diğer sanat dallarında olduğu gibi resim alanında da bir devlet desteğini zorunlu kılmıştır. Tek parti döneminin liderleri olan Mustafa Kemal Atatürk ile İsmet İnönü ve onların yakınlarında bulunan bürokrat ağırlıklı yönetici elit, sanatı destekleyen tutum ve davranışlarıyla topluma örnek olmuşlardır. Atatürk'ün açılan resim sergilerini gezmesi, yapılan eserler hakkında değerlendirmede bulunması ve eser satın alması, hem sanatı-sanatçıları destekleme hem de bu alana toplumun ilgisini çekme düşüncesinin sonucudur.<sup>706</sup>

Mustafa Kemal Atatürk'ün birçok ressam tarafından çok sayıda resmi yapılmıştır. Ancak Atatürk'ün yaşamı boyunca sadece üç ressama poz verdiği bilinmektedir. Bu ressamlardan ilki 1915 yılında Çanakkale Savaşı sırasında Atatürk'ün bir resmini yapan Macar sanatçı William Krausz'tur. Atatürk, Cumhuriyet döneminde ise, yalnız iki Türk ressama poz vermiştir. Bunlar: Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'dır. Atatürk'ten sonra cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü de benzer bir şekilde Türk ressamlarına portresini yaptırmıştır. Bu Türk ressamlar İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'dır.<sup>707</sup> Atatürk, yapılan portrelerini bütün devlet dairelerine astırmıştır. Atatürk'ün resimlerinin devlet dairelerine asılmasını istemesi, Batı ülkelerinde eskiden beri var olan; fakat Osmanlı Devleti'nde III. Selim ve II. Mahmud'la uygulanmaya başlanmışken sonradan terk edilen bu girişimin yeniden canlandırılmak istenmesinden kaynaklanmıştır. Turan, bu uygulamayla Atatürk'ün,

---

<sup>706</sup> Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s.126.

<sup>707</sup> Şerafettin Turan, *Türk Kültür Tarihi*, s.282.

resim yapmanın, portre yaptırmanın İslamiyet'e aykırı bir tarafının olmadığını da halka göstermek istediğini belirtmektedir.<sup>708</sup>

Atatürk çeşitli vesilelerle ressamlarla bir araya gelip onlarla sohbet etmiştir. 1930 yılında Beyoğlu'nda Tünel ile Galatasaray arasındaki Madam Vera adındaki bir Beyaz Rus'un işlettiği Eden isimli lokantada yemek yerken, yan masadaki Ressam Çallı İbrahim ve bir arkadaşını yanına çağırıştır. Atatürk burada Çallı'ya "Çallı İbrahim, Çallı İbrahim... Avrupa'dan birçok ressamlar, heykeltıraşlar geliyor, benim resimlerimi, büstlerimi, heykellerimi yapıyor. Siz neredesiniz? Çallılara mı gömüldünüz de, hiç görünmüyorsunuz? Bu kadar tanınmış bir ressam olmanıza rağmen sizin hiç sesiniz çıkmıyor. Onlarsa binlerce lirayı alıp, memleketlerine gidiyorlar." diyerek hem Türk ressamlarına yönelik sitemini iletmiş hem de onları eser üretmeye teşvik etmiştir. Bunun üzerine Çallı İbrahim, "Paşam, Paşam. Fındıklı Sarayı'nda (Akademi) benim yaptığım bir portreniz vardır. Anlaşılan bunu duymamışsınız. Gidip onu görün. Atatürk siz değilsiniz, asıl O'dur."<sup>709</sup> karşılığını vererek hem kendilerinin de Atatürk resimleri yaptığını ifade etmiş hem de eserini övmüştür.

Cumhuriyet'in ilanıyla beraber devletin, ülkedeki sanat etkinliklerine sahip çıktığı ve ilgiyi yeni başkent olan Ankara'ya çekmek istediği görülür. Bu amaçla önceki dönemde her yıl İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nde açılan Sanayi-i Nefise Sergileri'nin, artık Ankara'da açılması için 1926 yılında yasa çıkarılır. II. Galatasaray Sergisi sırasında Resmî Sergiler Yönetmeliği yayınlanır. Bu yönetmelikte sanatçılara ödül olarak altın, gümüş ve bronz madalya verileceği ve müze oluşturmak için Türk sanatçılarından her yıl belli sayıda eser satın alınacağına dair hükümler vardır. Sanatı ve sanatçıyı desteklemek için hazırlanan bu yönetmelikte sanatçıları onurlandırıcı birtakım maddelerin yer alması, hükümetin sanatçıları destekleyici girişimlerde bulunmak istediğinin göstergesidir.<sup>710</sup>

<sup>708</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.282.

<sup>709</sup> Cemal Granda, **a.g.e.**, s.155-157.

<sup>710</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.555-556.



Türk resim tarihinde kurumsallaşmanın ilk örneği olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin önemi, Cumhuriyet döneminde de artarak devam edecektir. 1927- 1929 yılları arasında Sanayi-i Nefise Akademisi olarak adlandırılan okul, 1929 yılı sonundan itibaren ise, Güzel Sanatlar Akademisi ismini alacaktır.<sup>711</sup> Bu yapısal değişikliklerin ardından Türkiye'de resim eğitimi ciddi bir görünüm kazanmıştır. Resim öğretmeni yetiştirmede ön plana çıkan kişiler İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Necati, İsmail Hakkı Tonguç gibi Türk eğitimciler ve Dewey, Stiehler, Frey gibi yabancı uzmanlardır.<sup>712</sup> 1915 yılında “Resmin Usul-i Tedrisi” isimli bir kitap yazan ve yine aynı yıllarda Tedrisat-ı İptidaiye Müfredat Programı (İlköğretim İçerik ve Uygulama Programı)'nın resim ve el işi kısımlarını yazan, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun çabalarıyla, 1922 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin müfredatına resim pedagojisi dersi eklenir.<sup>713</sup> 1926 yılında Türkiye'ye davet edilen Alman Eğitimci Stiehler, “Resim ve el işleriyle öğrencinin yaratıcı yetenekleri geliştirilecek ve sanat eserlerinin değerini anlayacak bir duruma getirilecektir. Bu bizzat sanat değildir. Belki herkesi sanata doğru eğitmektir. Bizzat sanat, ancak bu alanda yaratma gücü olan kısıtlı kişilerce başarılabilir.” demiştir. Stiehler, Resim-İş derslerinde çevre, yurt bilgisi, halk sanatlarının da dikkate alınması gerektiğini ve sanat eğitimi dersleri için branş öğretmenlerinin gerekli olduğunu söylemiştir.<sup>714</sup> 1926-1929 yılları arasında milli eğitim bakanlığı yapan Mustafa Necati'nin döneminde, öğretmen okullarında resim ve el işi atölyesi açılması, resim ve el işleri öğretmenlerine kurs düzenlenmesi, Mektep Müzesi'nin açılması, Sanayi-i Nefise Encümeni kurulması ve yurt dışına öğrenci gönderilmesi gibi önemli uygulamalar gerçekleştirilir. Tonguç ise, 1932'de, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü kurmuştur.<sup>715</sup>

Cumhuriyet'in ilk yıllarında resim alanında görülen gelişmelerden biri de kadın ressamların çalışmalarıdır. 1914'de açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi,

<sup>711</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.21-22.

<sup>712</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.39.

<sup>713</sup> İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Hayatım**, Haz. Ali Y. Baltacıoğlu, İstanbul, Dünya Yayınları, 1998, s.165.

<sup>714</sup> Lale Altinkurt, “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi”, s.3-4.; <http://sbe.dpu.edu.tr/12/125-136.pdf> (15-02-2011).

<sup>715</sup> Esen Karadağ, **a.g.t.**, s.39.

1920’de Sanayi-i Nefise ile birleştirilmiş ve kızların da erkeklerle beraber sanat eğitimi görmesi sağlanmıştı. Cumhuriyet dönemine geçişle kadınların resim etkinlikleri içerisinde yer alma yoğunluğu da artmıştır. 1927’de düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi’nde kadın sanatçılar, sergiye katılanların %10’unu oluşturmuştur.<sup>716</sup>

Cumhuriyet’in ilanı ile beraber gerçekleştirilen inkılâp hareketleri konusunda sanat çevrelerinin desteğini almak isteyen siyasal iktidar yayın organlarında bu yönde yayınlar yapar. Halkevlerinin dergisi olan “Ülkü” dergisinin sanat yazarlarından Ali Sami Boyar, 1930’larda Türk sanatçıların görevlerini yapmadıklarını öne sürerek onları “millî vazifeye” davet eder. Sami Boyar’a göre, her nedense ressamlar henüz millî vazifelerine başlayamamışlardır. Türkiye’nin milli sanatını kendi duygu ve ruhundan çıkarması gerektiğini belirten ve Avrupa sanatına mesafeli gözükten Boyar yazısını şöyle sürdürür:

Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel millî destanlarımızı okuyacak ve millî mefahirimizi tesbit edecek, inkılâbı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lazımdır. Avrupa’da tefessüh etmiş bir sanatın devrim Türkiyesinde yeri yoktur... inkılâp Türkiyesi yeni ve millî sanatını kendi duygusundan, kendi ruhundan çıkaracaktır. Duygulu ve münevver inkılâp Türkü Avrupa’daki snoplar gibi sahte sanat dolapları ile kandırılamaz.<sup>717</sup>

Bu dönemde devlet kurumlarının yazışmalarında, devletin sanatçıları destekleme politikasının yansımalarını görmek mümkündür: 8 Mayıs 1933 tarihinde Maarif Vekili tarafından Yüksek Başvekâlet Makamı’na gönderilen yazıda, “Güzel San’atlar Birliği Resim şubesi tarafından Ankara Halkevinde açılan resim sergisini himaye ve teşvik maksadile Vekâlet, Müdürü Umumilerle bankalar gibi resmî ve hususî müesseseler tarafından mümkün olan yardımın yapılması hususunda Yüksek Başvekâletçe bir tamim neşrine emir ve müsaadelerini rica ederim.”<sup>718</sup> denilmektedir. Buna cevaben 10 Mayıs 1933 tarihinde Başvekâlet Muamelât Müdürlüğü bir tamim

<sup>716</sup> Yıldız Kurtuluş, **a.g.b.**, s.81.

<sup>717</sup> Vildan Işık, “Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Ahmet Çolakoğlu, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2007, s.5.

<sup>718</sup> Maarif Vekili tarafından Yüksek Başvekâlet Makamı’na gönderilen yazı için bkz. **BCA**, 030.10-172-193-17, s.6.

neşrederek çeşitli vekâletler, devlet kurumları ve bankalardan bu konuda yardım yapmalarını istemiştir.<sup>719</sup> İlk tamimden dört gün sonra 14 Mayıs 1933 tarihinde ise Başvekâlet Muamelât Müdürlüğü yeni bir tamim daha neşrederek bu konudaki isteğini tekrarlamıştır.<sup>720</sup> 10 Haziran 1936 tarihinde ise, başvekil yerine müsteşar tarafından vekilliklere, makamlara ve bankalara gönderilen yazıda, “Güzel sanatlar birliği Resim şubesi tarafından 6 haziranda sergi evinde açılan resim sergisinin her sene olduğu gibi gezilerek beğenilecek eserlerin satın alınması suretile sanatkârlarımızın taltif ve teşvik edilmelerine yüksek müsaadelerini rica ederim.”<sup>721</sup> ifadeleri yer almaktadır. Mümkün olduğunca devlet kurumları satın alacakları eserlerle sanatçıları destekleme yoluna gitmektedirler.

Sanatın devletleştirilmesinin tartışıldığı ve dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel’in “...sanatın devletleştirilmesi demek, bizdeki sanat mensuplarının eser verme hususunda şahsiyetlerinin inkişafına hizmet edecek tedbirleri devletin alması demektir.”<sup>722</sup> ifadelerini kullandığı bu dönemde “Ar” dergisi 1937 yılında bir anket yaparak dönemin entelektüellerinin “sanatın devletleştirilmesine” nasıl baktıklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu ankette entelektüellere yöneltilen sorulardan biri şu olmuştur: “Türkiye’nin sosyal gidişleri nazarı itibara alarak, bizde sanatın devletleştirilmesine taraftar mısınız? Muhtelif rejimler içinde yaşayan devletlerin kabul ettiği bu prensip bizde neticeler verebilir mi?” Ankete verilen yanıtlara bakılacak olursa, dönemin aydınları özellikle de ressam, “sanatın devletleşmesine” olumlu bakmaktadırlar. Çoğunluğu zaten devlet tarafından akademide ya da liselerde öğretmen olarak istihdam edilen bu ressam, eserlerinin devlet tarafından satın alınmasını istemektedirler, çünkü ekonomik sıkıntı içerisinde olduklarını ifade etmektedirler. Dahası, devletin sadece sipariş değil, maaş da

<sup>719</sup> Başvekalet’in sanatçıların himaye edilmesi için vekaletlere, devlet kurumlarına ve bankalara gönderdiği tamim için bkz. **BCA**, 030.10-172-193-17, s.3,4,5. Belgenin üçüncü sayfasında tamimin, vekaletlere, müstakil makamlara, Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Sümer Bank, D. Demiryolları ile Emlak ve Eytam Bankası’na gönderildiğini görüyoruz.

<sup>720</sup> Başvekalet’in sanatçıların himaye edilmesi için bankalara gönderdiği tamim için bkz. **BCA**, 030.10-172-193-17, s.1-2. Bu belgenin birinci sayfası Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Sümer Bank ile Emlak ve Eytam Bankası’na gönderilen tamimdir. İkinci sayfada ise Osmanlı Bankası Direktörü Mösyö ... (isim okunamadı) gönderilen tamimdir.

<sup>721</sup> Başvekil yerine müsteşar tarafından vekilliklere, makamlara ve bankalara gönderilen tamim için bkz. **BCA**, 030.10-173-194-3, s.1-2.

<sup>722</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.209-210.

vermesi en doğru koruma yöntemi olarak görülmüştür. Ancak, devlet patronajının sanatçının özgürlüğü ve dolayısıyla sanatsal yaratıcılığı için bir tehlike olarak gören aydınlar da olmuştur. Fakat bu tür görüşler, önemli D Grubu sanatçılarından büyük tepki almıştır. Sanatçılar için, devlet patronajı öncelikli bir ihtiyaç olarak görülmüş, bunun için sanatsal özgürlüklerini bile ikinci plana atmayı kabul etmişlerdir. Sanatçıların bu tercihinin rağmen devlet, maaş bağlayarak değil sipariş vererek sanatçılara olan desteğini göstermiştir.<sup>723</sup>

Nurullah Berk'in, 9 Şubat 1939 tarihinde "Güzel San'atler meselesi" başlıklı yazısında söyledikleri tek parti döneminde resim ve heykel alanında Türk sanatının ne aşamada olduğunu dönemin önemli bir sanatçısının yorumuyla ortaya koymaktadır. Berk konuyla ilgili olarak, "Ressamlık ve heykeltraşlık, bizde, emekleme devresini çoktan geçirmiş olmalarına rağmen, gündelik hayatımıza girmemişlerdir. Henüz millî bir ifade değillerdir. Onları kök salan, fakat dalları daha fişkırmanın bir fidana benzetebiliriz."<sup>724</sup> diyerek, resim ve heykel gibi sanatların henüz tam olarak toplum tarafından benimsenmediğini ve bu alanda henüz beklentileri karşılayacak eserler verilemediğini vurgulamak istemiştir.

İsmet İnönü'nün cumhurreisliği döneminde, özellikle Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in girişimleriyle özellikle edebiyat ve tiyatro alanlarında gündeme gelen hümanizme yönelme çabaları, resim alanında da görülmüştür. Resim alanında hümanizme yönelme çağrısı Şair Ahmet Muhip Dıranas tarafından 1940 yılında "Güzel Sanatlar" dergisinde yazılan makalelerle gündeme getirilmiştir. Dıranas, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi münasebetiyle kaleme aldığı makalede, bu sergiyi resimde beklenen hümanizmaya doğru bir adım olarak nitelemiştir. Ancak Hasan Âli Yücel'in girişimleriyle edebiyat alanında görülen hümanizm akımı, Batılı klasik edebiyat ve tiyatro eserlerinin tercümesi yoluyla tiyatro alanında göstermiş olduğu etkiyi, resim alanında gösterememiştir.<sup>725</sup>

---

<sup>723</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.208-209.

<sup>724</sup> Nurullah Berk, "Güzel San'atler meselesi", **Cumhuriyet**, 9 Şubat 1939, s.5.

<sup>725</sup> Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Ümanizma", **Güzel Sanatlar**, Cilt:II, Maarif Vekâleti Yayınları, 1940, s.131-145. Aktaran: Işıl Çakan Hacıbrahimoğlu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, s.273.

Güncel sözlüklerde kelime anlamı olarak “insancılık, insanları sevme ülküsü” şeklinde tanımlanan hümanizm,<sup>726</sup> Latince “humanismus” teriminden gelir. “Humanismus”, insan anlamına gelen “homo” sözcüğünün sıfatlaşmış biçimi olup, “insani” ya da “insancıl” sıfatlarını karşılar. “Humanitas” ve “humanus” kelimeleri de Latince olup, hümanizm kelimesinin Yunancada karşılığı yoktur.<sup>727</sup> Bir sanat terimi olarak ise hümanizm, Eski Yunan ve Latin kültürünü, en yüksek kültür örneği olarak kabul eden ve Orta Çağ’ın skolastik düşüncesine karşı 14. yüzyıl Avrupası’nda doğup gelişen felsefe, bilim ve sanat görüşü<sup>728</sup> şeklinde de tanımlanabilir. Rönesans’la birlikte çoğunlukla aydınlar arasında gelişen bir hareket olan, Orta Çağ, Hıristiyan dünyasında görülen dine dayalı skolastik anlayışa bir tepki olarak ortaya çıkan<sup>729</sup> ve dinden bağımsız bir kültür kurmanın, insanı eğitim yoluyla yetkinleştirmenin, insanla ve doğayla ilgili bir felsefe kurmayı amaçlayan hümanizm, Cumhuriyet yöneticilerinin laik kimliğiyle uyumlu bir anlayıştır.<sup>730</sup> Bu nedenle özellikle İsmet İnönü döneminde kültür-sanat faaliyetlerinde sık sık hümanizme atıfta bulunulmuştur.

1939 yılının Kasım ve Aralık aylarına doğru devlet kurumları arasında, Milli Şef İsmet İnönü’nün resimlerinin resmi dairelerde nereye ve ne suretle asılacağına dair bir talimatname hazırlanmasına dair yazışmalar yapılmıştır. Bunun için öncelikle bir komisyon kurulmuştur.<sup>731</sup> 1941 yılında Hariciye Vekâleti’nin; Berlin, Roma ve

<sup>726</sup> “Hümanizm”, **Türkçe Sözlük**, s.908.

<sup>727</sup> Işıl Çakan Hacıbrahimoglu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, s.4

<sup>728</sup> Nüzhet İslimyeli, Sanat Terimleri Ansiklopedisi, c.1, A-L, Ankara 1973, s.327.; Aktaran: Bilal Elbir, Ömer Karakaş, “Cumhuriyet Dönemi Türk Kültür ve Edebiyatında Hümanizmin Etkileri”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 2/4, Fall 2007, s.381. ss.381-392.

<sup>729</sup> Duygu Sabancılar, “Türkiye’de Sanat Eğitimi Algılamaları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Fatih Balcı, Çanakkale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, 2007, s.21.

<sup>730</sup> Işıl Çakan Hacıbrahimoglu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, s.22.

<sup>731</sup> Başvekalet, Hariciye Vekilliği ile Maarif Vekilliği arasında yapılan yazışmalar için bkz. **BCA**, 030.10-1-8-8, s.2-6. Öncelikle Maarif Vekilliği resimlerin nerelere ve ne surette asılacağına dair partinin ve çeşitli vekaletlerin temsilcilerinden oluşan bir komisyonda incelenmesi ve sonucun bir talimatnameyle tespiti için 22 Kasım 1939 tarihinde gönderdiği tezkereyle Başvekalet’ten izin istemiştir **BCA**, 030.10-1-8-8, s.6. Başvekalet ise 28 Kasım 1939 tarihinde, Maarif Vekilliği’ne cevaben yazdığı tezkereyle bu izni vermiştir **BCA**, 030.10-1-8-8, s.5. Başvekalet 28 Kasım 1939 tarihinde Hariciye Vekilliği’ne gönderdiği diğer bir tezkereyle de Maarif Vekilliği’nden bir temsilcinin de katılımıyla Hariciye Vekilliği Protokol Dairesi’nin bu talimatnameyi hazırlamasını istemiştir **BCA**, 030.10-1-8-8, s.4. Maarif Vekilliği 4 Aralık 1939 tarihinde Başvekalet’e gönderdiği

Atina Büyükelçiliklerinden bu konuda edindiği bilgilendirme yazılarında, bu ülkelerde bahsedilen konuda bir talimatname veya nizamname olmadığı, binanın türüne ve özelliklerine göre en saygın görünen bir yere bu tür resimlerin asıldığı bildirilmiştir.<sup>732</sup> 1940 yılı içinde yazışmalarla gündeme gelen başka bir mesele de İsmet İnönü'nün ülkenin birçok şehrine gönderilen resimlerinin çerçevelerinin standart olup olmaması gerektiği konusudur. İlk olarak Vakıflar Umum Müdürü'nün Başvekâlet Müsteşarlığı'na gönderdiği tezkerede, ülkenin birçok yerine gönderilen İnönü'nün resimleri için standart çerçeve gerekli olacağı belirtilmiştir. Vakıflar Umum Müdürü, "Bu resimler gibi çerçevelerin de yeknesak olması şayanı arzu olacağı şüphesiz bulunduğu göre tasvip buyuruldu takdirde bir çerçeve numunesi tesbit edilerek bu resimlerin gönderildiği makamlara tebliğ buyrulmasını saygılarımla arz ederim."<sup>733</sup> ifadeleriyle çerçevelerin standart olmasının gereğini vurgulamıştır. Başbakanlık müsteşarı 21 Ekim 1940 tarihinde Vakıflar Umum Müdürlüğü'nün tezkeresini bir üst yazıyla CHP Genel Sekreterliği'ne göndererek bu husustaki mütalaalarını bildirmelerini istemiştir.<sup>734</sup> CHP Genel Sekreteri ve Erzurum Mebusu Dr. A. F. Tuzer, 7 Kasım 1940 tarihinde Başvekâlet Müsteşarı Vehbi Demirel'e yazdığı cevabi yazıda, "Sayın Millî Şefimiz Reisicumhur İsmet İnönü'nün resimlerine ait çerçevelerle Partimizin meşgul olmayarak bu cihetin resmi asacakların kendi zevklerine ve asılacak yerin icaplarına bırakılmasını münasip gördüğümüzü arzeder, derin saygılar sunarım."<sup>735</sup> Son olarak da Başvekâlet müsteşarı 9 Kasım 1940 tarihinde Vakıflar Umum Müdürlüğü'ne

---

tezkereyle oluşturulacak olan komisyona Vekalet Heyeti Teftişye Reisi Cevat Dursunoğlu'nun iştirak edeceğini arz eder **BCA**, 030.10-1-8-8, s.3. Başvekalet 6 Aralık 1939 tarihinde Hariciye Vekilliği'ne gönderdiği tezkereyle oluşturulacak olan komisyona Maarif Vekilliği Heyeti Teftişye Reisi Cevat Dursunoğlu'nun katılacağını bildirir **BCA**, 030.10-1-8-8, s.2.

<sup>732</sup> Hariciye Vekaleti'nden Yüksek Başvekalet'e 11 Şubat 1941 tarihinde, 6 Aralık 1939 tarihli Başvekalet tezkeresine cevaben, gönderilen yazı için bkz. **BCA**, 030.10-1-8-8, s.1.

<sup>733</sup> Vakıflar Umum Müdürlüğü'nün Başvekâlet Müsteşarlığı'na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-3, s.4. Tezkeredeki "Bu resimler gibi çerçevelerin de yeknesak olması..." vurgusu, bu konularda devlet dairelerinin uygulamalarını ve dönemin yaklaşımını göstermesi açısından önemlidir. Tezkere'nin girişinde kullanılan "Sayın Millî Şefimiz Reisicumhur İsmet İnönü'nün..." ifadelerinde arka arkaya "Sayın", Millî Şefimiz" ve "Reisicumhur" saygı ifadelerinin kullanılması devlet kurumlarının günlük yazışmalarda dahi hitaplar konusunda ne derece hassasiyet sahibi olduklarını göstermesi açısından önemlidir **BCA**, 030.10-1-5-3, s.4.

<sup>734</sup> Başbakanlık müsteşarı 21 Ekim 1940 tarihinde CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği yazı için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-3, s.3.

<sup>735</sup> CHP Genel Sekreteri ve Erzurum Mebusu Dr. A. F. Tuzer'in 7 Kasım 1940 tarihinde Başvekalet Müsteşarı Vehbi Demirel'e yazdığı cevabi yazı için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-3, s.2.

gönderdiği tezkereyle CHP Genel Sekreterliği'nden gelen cevabı iletmiştir.<sup>736</sup> Böylece çerçevelerin standart olması kabul görmemiş, nasıl olacakları resimlerin gönderildiği yerlerdeki ilgililerin inisiyatifine bırakılmıştır.

23 Şubat 1940 tarihinde Maarif Vekilliği tarafından Başvekillik'e gönderilen tezkerede ise, İsmet İnönü'nün Türk ressamlarına yaptırılan ve CHP tarafından bastırılan resimlerinden Maarif Vekilliği'ne bağlı daire, müessese ve mekteplerde kullanılmak üzere 20.000 resme ihtiyaç olduğunu, bunun da 32.000 lira tuttuğu belirtilmekte ve bu paranın Başvekillik veya Maliye Vekilliği 1940 yılı bütçesine eklenmesi için ilgililere emir verilmesi istenmektedir.<sup>737</sup> Maliye Vekâleti 13 Nisan 1940 tarihinde Başvekâlet'e gönderdiği yazıda vekâletlerin ihtiyaçlarını kendi bütçelerinden karşılamalarının icap ettiği ve Maarif Vekâleti'nin bütçesinde bu husus için ayrılmış bir tahsisatın mevcut olmadığı, bütçelerinin BMM Bütçe Encümeni'nde "müzakeresi sırasında muvafık ve müsait tertiplerinden aynı miktar tahsisatın tenzil edilerek mefruşat tertiplerine vazı hususunun teklif ve temin edilmesi" ifadeleri kullanılmıştır.<sup>738</sup> 16 Nisan 1940 tarihinde Başvekâlet'ten müsteşarın imzasıyla Maarif Vekâleti'ne gönderilen tezkerede ise, Maliye Vekâleti'nin gönderdiği tezkere uyarınca işlem yapılması istenmiştir.<sup>739</sup>

Cumhuriyet'in ilk dönemindeki sanatçıların, o dönem dünyada etkili olan sanat akımlarından ne derece etkilendikleri de dikkate değer bir durumdur: Batı Avrupa ve Rusya'da modern sanatın sorgulanmasına, eleştirilmesine ve kısıtlanmasına şahit olan dönem sanatçıları, modernist akımlara yaklaşımda karışık ve çelişkili bir tutum sergilerler. Dönemin aydınları, modernizmi, Avrupa'da sanatın gelmiş olduğu en ileri nokta olarak kabul ederken aynı zamanda ulusal sanat ve ulusal kültür tartışmaları içerisinde bakınca da modernizmi eleştirmek durumunda kalmışlardır. Cumhuriyet'i kuran yönetici elitlerin hem modernleşmenin

<sup>736</sup> Başvekalet müsteşarının 9 Kasım 1940 tarihinde Vakıflar Umum Müdürlüğü'ne gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-3, s.1.

<sup>737</sup> Maarif Vekaleti'nin 23 Şubat 1940 tarihinde Başvekillik Yüksek Makamı'na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-2, s.3.

<sup>738</sup> Maliye Vekaleti'nin 13 Nisan 1940 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-2, s.2.

<sup>739</sup> Başvekalet'ten Maliye Vekilliği'ne gönderilen 16 Nisan 1940 tarihli tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-2, s.1.

zorunluluğuna inandığını hem de gerek Avrupa'daki “antimodernite” dalganın tesiriyle, gerekse de milliyetçi korunma refleksleriyle “koşulsuz modernleşme”den kaçınmak gerektiğini düşündüklerini vurgulayan Köksal, bu dönemde, modern resme karşı üç ana yaklaşım belirler. Bunlar: 1- Ulusal resmin inşasında modern sanat karşıtları, 2- Ulusal resmin inşasında modern sanata ılımlı yaklaşanlar, 3- Ulusal resmin inşasında geleneksel-modern sentezi savunanlar.<sup>740</sup>

Tek parti döneminde, devlet adamları resim sanatının gelişmesine büyük önem vermişler, İslamiyet'in resim sanatını yasaklamadığını savunmuşlar ve sergilerde satın aldıkları resimlerle sanatçıları desteklemişlerdir. Yönetici elit, ülkede modern resim eğitiminin yaygınlaştırılması için yerli ve yabancı uzmanların görüşlerinden faydalanmış ve resim eğitiminin yapılacağı yeni eğitim kurumları açmışlardır. Bunu yaparken de ressamlardan Atatürk ilke ve inkılapları ile Milli Mücadele'deki kahramanlıklar gibi konuları eserlerinde işlemelerini beklemişlerdir.

### **3.1.3. Resim Eğitimi, Sergiler ve Sanatçıların Himayesi**

Türk eğitim sisteminin yeniden yapılandırılması için 1924'te Türkiye'ye davet edilen Amerikalı ünlü eğitimci John Dewey, eğitim sistemini iki ay boyunca inceleyip ayrıntılı bir rapor hazırlar ve bu raporu Maarif Vekâleti'ne sunar. Mustafa Necati'nin maarif vekilliği döneminde, resim eğitimi açısından önemli görüşler içeren bu rapordan faydalanılır. 1926 yılında ise resim ve el işi öğretmenlerine, “iş ilkelere dayalı öğretim kursu” düzenlenir. Bu kursta eğitici olarak Leipzig Pedagoji Enstitüsü profesörlerinden Stiehler ve Frey'den yararlanılır. Kursun yanı sıra Frey, Mektep Müzesi ve İş Okulu akımı, Stiehler ise sanat eğitimi konularında raporlar hazırlayıp Maarif Vekâleti'ne sunarlar. Resim eğitimi konusunda görüşlerinden faydalanılan İsmail Hakkı Tonguç'un ise tüm çabası resim-iş öğretmeni yetiştirmek için ayrı bir bölüm açılması yönündedir. 1928'de ilkokul öğretmenleri arasında açılan sınavla beş öğretmen seçilir ve bu öğretmenler eğitim için Almanya'ya gönderilirler. Almanya'da eğitim görüp döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü

---

<sup>740</sup> Duygu Köksal, “Erken Dönem Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat Eleştirisi ve Avrupa Modernizmi”, 2000. Aktaran: Vildan Işık, **a.g.t.**, s.2.



Resim İş Bölümü'nün ilk öğretmenleri olarak görevlendirilirler. Böylece 1932-1933 öğretim yılında, resim öğretmeni yetiştiren bir bölüm açılmış olur.<sup>741</sup>

1932 yılında açılışıyla Türkiye'de resim eğitiminin yaygınlaştırılmasında önemli bir aşama olan<sup>742</sup> Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nün 1935'te ilk mezunlarını vermeye başlamasıyla birlikte başarılı çalışmalar duyulmaya başlar. Bu bölümün her yıl düzenli olarak açtığı sergiler, Ankara'da etkili bir sanat ortamının oluşmasını sağlar. 1933 yılında Cumhuriyet'in 10. yılı münasebetiyle oluşturulan ve tren katarıyla tüm yurdu dolaşan Gezici Eğitim Sergisi'nde bu bölümün katkıları oldukça fazladır. Bu bölümden yetişen Resim-İş öğretmenleri, yetiştirdikleri öğrencilerle, ülkede sanat sevgisi, sanat kültürü ve sanat bilicinin oluşmasına katkı sağlamışlardır.<sup>743</sup>

Resim eğitimi görmeleri için yurt dışına öğrenci gönderilmesinin yanı sıra yurt dışından da bilgilerinden faydalanmak üzere yabancı uzmanlar davet edilir. 1937 yılında uzman olarak Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne Fransız Ressam Leopold Levy getirilmiştir. 1949 yılına kadar burada görev yapan Levy, Akademi'de önemli değişiklikler yapmıştır. Yabancı hocalar, Akademi'deki sanat eğitimine 1937-1948 yılları arasında egemen olmuşlar; Türk hocalar ve öğrenciler ise, onların yardımcılığını ya da tercümanlığını yapmışlardır. Uluskan, Türk ressamlar arasında sadece D Grubu sanatçılarının yabancı hocalara yakınlık ve bağlılık gösterdiklerini vurgulamaktadır.<sup>744</sup>

Organize edilen büyük resim sergileriyle resim sanatı ve sanatçısına devlet desteği verilmesi yoğunlukla Cumhuriyet'le birlikte gündeme gelmiştir. Resim sergileri ilk olarak Osmanlı döneminde gerçekleştirilmişse de, bu faaliyetler o gün için tek parti döneminden de daha sınırlı bir çevreye hitap edebilmiştir.<sup>745</sup> Sanat alanında gelişmiş ülkelerin birikimlerinden de yararlanarak “ulusal bir sanat inşa

---

<sup>741</sup> Serap Etike, “Atatürk ve Resim Eğitimi”, **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s.47-48.

<sup>742</sup> Yıldız Kurtuluş, **a.g.b.**, s.81.

<sup>743</sup> Serap Etike, **a.g.b.**, s.48.

<sup>744</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.522.

<sup>745</sup> Selçuk Mülayim, “Onuncu Yılda Kültür ve Sanat Ortamı”, s.4-5.

etmek” isteyen hükümet, bu amaç doğrultusunda çeşitli sergilerin düzenlenmesini desteklemiştir.<sup>746</sup> Bu amaçla 1933-1936 yılları arasında düzenlenen “İnkılâp Sergileri”, 1938-1943 yılları arasında gerçekleştirilen “Yurt Gezileri ve Sergileri” ve 1939 yılından itibaren gelenekselleşen “Devlet Resim-Heykel Sergileri” gibi sergiler,<sup>747</sup> bu dönemin sanat ortamının canlanmasına katkıda bulunmuş, sanatçıların eserlerini tanıtmaları ve vatandaşın sanat eserleriyle temasının artmasını sağlamıştır. Üstünipek 1923-1950 yılları arasında çeşitli illerde, kişisel ya da karma olmak üzere Türk ressam ve heykeltıraşlar tarafından toplam 282 adet sergi açıldığını belirtmektedir.<sup>748</sup>

Resim sergileri, Cumhuriyet’in ele aldığımız döneminin sanatsal faaliyetlerinin başında gelmektedir. Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine miras kalan “Galatasaray Sergileri”, bu bağlamda ilk olarak değerlendirilecek organizasyonlardır. Önceki bölümde değindiğimiz gibi, I. Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa’nın emriyle İstanbul’un Şişli semtinde ressamların savaş sahnelerini konu edindikleri bir resim atölyesi kurulmuştu. Bu atölyede yapılan resimler, 1917’de Galatasaraylılar Yurdu’nda “Harp Levhaları” adıyla ilk defa sergilenerek halka gösterilmişti. Sonraki yıllarda Galatasaray Sergileri olarak anılacak olan etkinlikler, Cumhuriyet Türkiye’sinde Osmanlı’dan devralınan bir gelenek olarak varlığını sürdürmüştür. 20 Temmuz 1923 tarihinde altıncısı düzenlenen serginin açılışına Halife Abdülmecit Efendi adına Ekrem Bey, Mustafa Kemal Paşa adına ise Hamdullah Suphi Bey katılmıştır.<sup>749</sup> Açılıшта, Hamdullah Suphi Bey tarafından okunan mesajında Atatürk şunları söylemektedir: “Sanatkârlarımızın mütemadi ve feyyaz mesaisinin daima takdîrkârı bulunduğumu selâm ve hürmetlerimle beraber

---

<sup>746</sup> Vildan Işık, **a.g.t.**, s.2.

<sup>747</sup> Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.282.

<sup>748</sup> Mehmet Üstünipek, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, 2007, s.98-142.

<sup>749</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.42.

cemiyet azasına tebliğ etmenizi rica ederim.” Atatürk, sergilenen eserler arasından üç tane de tablo satın alarak ressamalara maddî destek sağlamıştır.<sup>750</sup>

İstanbul’daki “Galatasaray Sergileri”ne rağmen Cumhuriyet döneminin ilk on yılında yapılan sergiler, Ankara merkezli ve doğal olarak politik içeriği inkılâpçı olan etkinliklerdir. 1923 yılından 1931 yılına kadarki Ankara Sergileri, Türk Ressamlar Cemiyeti’nin İstanbul’daki Galatasaray Sergileri’ne paralel olarak gerçekleştirdiği etkinliklerdir.<sup>751</sup> 29 Ekim 1923’te gerçekleştirilen Ankara Sergisi’nde 24 parça eser sergilenmiş ve serginin açılışında Maarif Vekili Hamdullah Suphi ve Ressam İbrahim Çallı birer konuşma yapmışlardır. Yapılan törende Mustafa Kemal Paşa’nın bir mesajı okunmuş ve kendisi adına üç tablo satın alınmıştır. 1924’teki Ankara Sergisi’nde ise, 115 adet resim yer almıştır. 1926’daki sergiyi Mustafa Kemal Paşa bizzat ziyaret etmiş ve aynı yıl içinde İcra Vekilleri Heyeti; Ankara’da Sanayi-i Nefise Sergileri’nin açılmasına, sanatçılara altın, gümüş ve bronz madalyalar verilmesine ve Müze’nin sergiden resim satın almasına karar vermiştir.<sup>752</sup> 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi’nde açılan 1. Genç Ressamlar Sergisi’nde, Müstakiller ve diğer sanatçı grupları bir arada yer almışlardır.<sup>753</sup>

Bu dönemin önemli sergilerinden biri de 1933-1936 yılları arasında gerçekleştirilen “İnkılâp Sergileri”dir. Eğitim Bakanı Reşit Galip’in girişimiyle, ilki Cumhuriyet’in 10. yıl dönümünde, Ankara Halkevi’nde açılan bu sergilerde, sanatçılardan istenen Milli Mücadele’yi görselleştirmeleridir. Bununla toplumda yaratılmaya çalışılan ulusal bilincin pekiştirilmesi de düşünülmektedir. Sergide yer alan resimlerin temalarını, Milli Mücadele, inkılâplar ve Atatürk’ün hayatı oluşturmaktadır.<sup>754</sup> 1933 tarihinde Ankara’da düzenlenen ilk İnkılâp Sergisi’nde

---

<sup>750</sup> İrfan Ünver Nasratinoğlu, “Atatürk’ün Türk Güzel Sanatlarına Bakışı ve Düşünceleri”, Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, 100.

<sup>751</sup> Selçuk Mülayim, “Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm”, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000, s.112-113.

<sup>752</sup> Selçuk Mülayim, “Onuncu Yılda Kültür ve Sanat Ortamı”, s.4-5.

<sup>753</sup> Yıldız Kurtuluş, **a.g.b.**, s.81.

<sup>754</sup> Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s.11-12.

bütün ressamılar adeta seferber edilmişlerdir. Ressamılar T. Zaim, A. Kaptan ve Z. F. İzer, eserleriyle dikkat çekmişlerdir. Mustafa Kemal Paşa, sergide saatlerce kalarak eserler hakkında tek tek bilgi almıştır. İnkılâp Sergilerinde sergilenen eserlerde inkılâplar ve altı ok gibi öğelerin sıkça ön plana çıkarılması zaman zaman bazı tartışmalara da yol açmıştır.<sup>755</sup> Buğra'ya göre, inkılâplardan çok “savaş ve asker” temalarının ele alınması, sanatçıların inkılâpların ruhunu yeterince yansıtamaması, seçici kurulun bulunmaması, her gönderilen eserin sergilenmesi gibi gerekçelerle İnkılâp Sergileri çeşitli eleştirilere uğramışlar<sup>756</sup> ve 1936 yılından sonra inkılâpların iletilmesi ve benimsetilmesinde gerekli faydayı sağlayamadığı gerekçesiyle İnkılâp Sergileri'ne son verilmiştir.<sup>757</sup> 1933-1936 yılları arasında toplam dört defa düzenlenen İnkılâp Sergileri'nden devlet tarafında alınan resimlerin “Cephane Taşıyan Köylüler”, Kuvva-i Milliye”, “Gazi'nin Anadolusu”, “10. Yıl Kutlama” ve “Büyük Taarruz” gibi isimleri, sanatçıların işledikleri konuların Milli Mücadele ve Atatürk'le olan yakınlığını gösterir.<sup>758</sup>

Aynı yıllarda, Türkiye'de yeni yeni oluşmakta olan sanatçı gruplarının sergi faaliyetlerinde inisiyatif almaya başladıkları görülür. Bu aşamada “Birleşik Resim ve Heykel Sergileri” gündeme gelir. 1937 ve 1938'deki “Birleşik Resim ve Heykel Sergileri”ne, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamılar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve hiçbir gruba dahil olmayan sanatçıları da katılmıştır. Bu yılların popüler tartışması “sanatın devletleştirilmesi” üzerineydi. Dönemin yönetici elitlerinden Hasan Âli Yücel ve Burhan Belge sanatın devletleştirilmesinden yanaydılar; Vedat Nedim Tör ise bu düşünceye karşıydı. Bu tartışma ortamı, bundan sonraki sanatsal gelişmelerin şeklini belirlemiş ve “Yurt Sergileri” denemesi ile “Devlet Resim ve Heykel Sergisi” geleneği kurulmuştur.<sup>759</sup>

CHP tarafından organize edilen ve Halkevleri tarafından yürütölen Yurt Gezileri ilk olarak 1938 yılında yapılmış ve 1943 yılına kadar sürdürölmüştür. 1939

<sup>755</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.531-532.

<sup>756</sup> Hatice Bilen Buğra, **a.g.t.**, s.199-200.

<sup>757</sup> Nımet Keser, **a.g.t.**, s.207.

<sup>758</sup> Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, s.47.

<sup>759</sup> Selçuk Mülayim, “Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm”, s.112-113.

yılından itibaren ise “Yurdu Gezen Ressamlar Sergileri” düzenlenmiştir. Bu sergilerin 1939 yılındaki ilki ayrı olarak yapılırken diğerleri “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”yle beraber düzenlenmiştir. 1944 yılındaki altıncı ve son sergi, Ankara Sergievi’nde açılmıştır.<sup>760</sup> Güzel Sanatlar Akademisi tarafından seçilen bu ressam, yaz aylarında gönderildikleri illerde üç ay süreyle çalışıyorlar ve döndüklerinde eserlerini sergiliyorlardı. Gezilerin yapılacağı illerin valiliklerinden, gönderilen sanatçılara her tür yardımda bulunmaları isteniyordu. Bu gezi ve sergi organizasyonunun amacı, toplumla sanatçıyı kaynaştırmak ve sanatı Anadolu’ya taşırken, sanatçıya da yeni ufuklar açmaktır.<sup>761</sup> Adeta bir seferberlik havasında yürütülen bu sergiler, sonuçta “parti sanatı” eleştirisine yol açmıştır. “Yurt Sergileri”, “Devlet Resim ve Heykel Sergileri”nin de açıldığı Ankara Sergievi’nde aynı tarihlerde halka sunuluyor; fakat bu iki sergi, özenle birbirinden ayrılıyordu.<sup>762</sup>

“Yurdu Gezen Ressamlar Sergileri”yle beraber başlayan “Devlet Resim ve Heykel Sergileri”, 1939 yılından itibaren Ankara Sergievi’nde Ekim ayı sonunda açılışı yapılan en önemli sanat faaliyetlerinden biridir. “Birleşik Resim ve Heykel Sergileri”nin bir devamı niteliğinde başlamış; fakat yasal düzenlemesi daha sağlam yapılarak Cumhuriyet’in kendi kimliğini öne sürerek kurumlaşmıştır.<sup>763</sup> 1939’daki I. Devlet Resim Heykel Sergisi’nde Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, Cumhuriyet rejiminin sanat üstündeki baskıları kaldırarak bir Rönesans devri açtığını, resim sanatının da bu ortamda gelişeceğini, söylemiştir.<sup>764</sup> Hasan Âli Yücel, aynı konuşmada, Cumhuriyet yönetiminin güzel sanatlara verdiği önemi ifade ederek, sanatçıları genç yaşlarda ellerinden tutup yetişmeleri için Avrupa’nın çeşitli sanat

---

<sup>760</sup> Mehmet Üstünipek, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, s.48-49.

<sup>761</sup> Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s.12.

<sup>762</sup> Selçuk Mülayim, “Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm”, s.113.

<sup>763</sup> Selçuk Mülayim, “Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm”, s.113.

<sup>764</sup> Yıldız Kurtuluş, **a.g.b.**, s.82.

çevrelerine gönderdiklerini vurgulamıştır.<sup>765</sup> 1950'lere kadar önemini sürdüren sergi, eski önemini kaybetse de bugüne kadar varlığını korumuştur.<sup>766</sup>

Yukarıda bahsettiğimiz devlet destekli sergiler dışında, sanatçı birlikleri tarafından düzenlenen sergiler de vardır. Bunlardan en önemlileri “Güzel Sanatlar Birliği Sergileri”, “Yeni Resim Cemiyeti Sergisi”, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri”, “d Grubu Sergileri”, “Yeniler Grubu Sergileri”, “Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri” ve “Onlar Grubu Sergileri”dir. Yine devlet ve sanatçı birliklerinin yanında karma ve kişisel resim sergileri de açılmıştır.<sup>767</sup>

Tek parti döneminin resim sanatının gelişimi açısından etkili olan kurumlarından biri de Halkevleri'dir. Halkevleri, halkın eğitim düzeyini yükseltmek ve genel kültürünü geliştirmek amacını taşıyorlardı. İlk yıllarından itibaren, amatör resim ve fotoğraf sergileri düzenleyen Halkevleri Güzel Sanatlar Kolu, resim alanında yapılan çalışmaların halka ulaşmasında etkili olmuştur.<sup>768</sup> Halkevleri'nde düzenlenen resim yarışmaları, yerel sanatçılar için bir basamak olmuştur. CHP ve diğer devlet kurumları, buralarda organize edilen resim sergilerinden de tablolar satın alarak, devlet dairelerine astırmış, böylece de ressamlar maddi anlamda desteklenmiştir. Atatürk'ün 1938 yılındaki vefatından sonra da devletin resim sanatının gelişmesine yönelik faaliyetleri devam etmiştir. 1939 yılında Ankara'da açılan resim sergisine dönemin Başbakanı Refik Saydam ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel de katılmışlardır.<sup>769</sup> 1946 yılında sergilenen resimlerden bir kısmı, CHP Genel Sekreterliği tarafından satın alınmış, diğer eserler ise illere geri gönderilmiştir.<sup>770</sup>

---

<sup>765</sup> Kadir Şeker, “İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)”, Doktora Tezi, Dan. Bayram Kodaman, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2006, s.144.

<sup>766</sup> Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, s.49

<sup>767</sup> Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, s.43-70.

<sup>768</sup> Yıldız Kurtuluş, **a.g.b.**, s.81-82.

<sup>769</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.144.

<sup>770</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.145.

Tek parti döneminde yapılan resim sergileri hakkında, gazete ve dergilerde çok sayıda haber ve yoruma rastlamak mümkündür. Gazeteci Burhan Asaf, 1933 yılında katıldığı bir Halkevleri resim sergisi hakkındaki yazısında gözlemlerini paylaşmıştır. Ona göre, sergideki, “Birkaç tablo bir yana, teknik dahi göz doyurmuyor.”dur. Ancak Asaf, buna göz yummak gerektiğini; çünkü Güzel Sanatlar Akademisi’nin hoca kadrosunu zayıf olduğunu söyler. Asaf, ayrıca, “Devlet bu işi iyice ele alırsa, iyi hocalar getirilebilir, kendi hocalarımız daha ciddi çalışmaya sevkedilebilir...”<sup>771</sup> düşüncesindedir. Asaf’ın beklentileri daha nitelikli sanat eserlerinin yapılması yönündedir, ama bunun henüz gerçekleşmediğini görür ve sebep olarak eğitim kadrosunun yetersizliğini ileri sürer.

1930’larda Türkiye ile Sovyetler Birliği arasında, siyasal ve kültürel alanda olduğu gibi sanat alanında da bir iletişim kurulmuştur. Özellikle sinema alanında kurulan ilişkinin bir benzeri de resim alanında kendini göstermiştir. 31 Mart 1934 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinin haberine göre, “Ankara: Türkiye’nin Kalbi” filminin yönetmeni Yutkiyeviç, çekimler için Türkiye’de bulunduğu sırada görüp beğendiği D Grubu’na bağlı ressamın eserlerinin Moskova’da sergilenmesi için girişimde bulunmuştur. Bunun sonucunda aralarında Abidin Dino ve Fikret Mualla’nın da bulunduğu bir grup Türk ressamın eserleri Moskova ve Leningrad’daki Sanatkârlar Kulübü’nde sergilenmiştir.<sup>772</sup>

30 Mayıs 1935 tarihli “Tan” gazetesinde Ankara’da gerçekleştirilecek Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi’nin açılışının Kültür Bakanı Abidin Özmen’in bir konuşmasıyla yapılacağı bildirilir.<sup>773</sup> Güzel Sanatlar Birliği’ne bağlı ressamın yaptığı 129 eserin sergilendiği etkinliğin açılışında yerli ve yabancı çok sayıda seçkin konuk hazır bulunmuştur.<sup>774</sup> “Tan” gazetesi, modern sanatın ülkemizde yayılması için çaba sarf ettiklerini belirttiği D Grubu sanatçıların, beşinci resim sergilerinin

---

<sup>771</sup> Burhan Asaf, **a.g.m.**, s.46.

<sup>772</sup> “D grubu ressamları, **Cumhuriyet**, 31 Mart 1934, s.2.

<sup>773</sup> “Ankarada Resim sergisi”, **Tan**, 30 Mayıs 1935, s.3.

<sup>774</sup> “Resim Sergisi Açıldı”, **Tan**, 2 Haziran 1935, s.3.

1935 yılının Temmuz ayının ilk haftasında Şehir Tiyatrosu'nda açılacağını bildirmektedir.<sup>775</sup>

2 Ocak 1936 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinin haberine göre ise, 1 Ocak tarihinde Rusya Güzel Sanatlar İşçileri Kooperatif Birliği'nin atölyesinde ilk Türk resim sergisi açılmıştır. Açılış töreninde Sovyetler Birliği Kültür Bakanı Bubnof, Türkiye'nin Moskova Büyükelçiliği görevlileri ve diğer yetkililer de hazır bulunmuşlardır. Serginin açılış konuşmasını SSCB Dış Ülkelerle Kültürel İlişkiler Kurumu (VOKS) direktörü yapmış, İstanbul saylavı (milletvekili) Salâh Cimcoz da, Türk resamlara gösterdikleri ilgiden dolayı Rus hükümetine teşekkür etmiştir.<sup>776</sup> Aynı gazetenin 20 Ocak 1936 tarihli haberinde ise, Türk resamların Moskova'da açtıkları bu resim sergisini üç haftada on iki bin kişinin ziyaret etmiş olduğu ve sergiden memnun kalan Ukrayna ve Kafkas hükümetlerinden yetkililerin serginin, Kiev ve Tiflis'te de tekrarlanmasını istedikleri ifade edilmiştir.<sup>777</sup>

Tek parti döneminin ikinci cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü'nün iktidar yıllarında resim alanındaki en önemli değişiklik, Atatürk portrelerinin yanına hem devlet dairelerinde hem de Halkevleri'nde İsmet İnönü'nün portrelerinin de asılmasıdır. Ressamlar İbrahim Çallı ile Feyhaman Duran tarafından yapılan İsmet İnönü'nün yağlı boya resimlerinin çoğaltılması için Alman Kunstverlag Trowitzsch Und Sohn firması ile anlaşılmıştır. Bu anlaşma için Türkiye'nin Berlin Konsolosu Kemal Aziz Tayman'a vekâlet verilmiştir. Bu firma ile üç seri baskı üzerine mukavele imzalanmış ve her üç serinin basım adedinin de 30 bin olması kararlaştırılmıştır. Firmanın müdürü Schmidt, Ankara'ya gelerek basılacak portreler konusunda İnönü ile görüşmüştür.<sup>778</sup>

16 Kasım 1939 tarihinde CHP genel sekreteri ve Erzurum mebusu Dr. A. F. Tuzer imzasıyla yayınlanan ve 1., 2. ve 3. Umumi Müfettişliklere, CHP Bölge Müfettişliklerine, Vilayet İdare Heyeti Reisliklerine ve Halkevi Reisliklerine,

<sup>775</sup> “D Grubunun Beşinci Sergisi”, **Tan**, 25 Haziran 1935, s.11.

<sup>776</sup> “Moskovada Türk resim sergisi”, **Cumhuriyet**, 2 İkincikanun (Ocak) 1936, s.1.

<sup>777</sup> “Moskovadaki Türk resim sergisi”, **Cumhuriyet**, 20 İkincikanun (Ocak) 1936, s.9.

<sup>778</sup> Kadir Şeker **a.g.t.**, s.147.



“Halkevlerinin Açacakları Resim Sergilerine Mahsus Talimatname”yle<sup>779</sup> beraber gönderilen ve yetenekli gençlere çalışma imkanı verilmesi yaklaşımının ön plana çıkarıldığı tamimde<sup>780</sup> şu ifadeler kullanılmıştır:

Gayemiz sanat kabiliyeti olan gençlere bu kabiliyetlerinin inkişafında yardımcı olmak ve aynı zamanda halkımızın doğuştan mevcut olan sanat severliğini ve zevkini şuurlu ve aktif hale getirmektir.

Bu sebeple resim sergisi Evinizin birinci plânda ele alması lâzım gelen faâliyet sahalarından biri olmalıdır. Partimizin Güzel Sanatlara karşı duyduğu alâka ile hemahenk olarak yürüyecek olan Halkevleri Resim sergileri ve Halkevlerinin Güzel Sanatlar sahasında göstereceği faâliyet Türk inkılâbının ileriki sanat varlığının bir zeminini teşkil edebilir.

Fakat bu faâliyet yalnız yapılmış tabloları toplayıp bir sergi halinde teşhirden ibaret kalmamalı her Halkevi kendi muhitindeki resme istidatlı gençleri bulup onlara çalışma imkânlarını da temin etmeye gayret etmelidir.<sup>781</sup>

29 Kasım 1941 tarihinde Maarif Vekili Yücel tarafından Başvekâlet Yüksek Makamı'na gönderilen tezkerede ise, öncelikle, “Sergievindeki Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisinde teşhir edilmekte olan eserlerden, Sergi Jürisinin Devlet Daire ve Müesseselerine tavsiye edilmeye değer bulunduğu tablo ve heykeller arasında, bağlı listede adları ve numaraları yazılı olanlar Yüksek Makamları için ayrılmıştır.” denilerek Vekâlet'in devlet kurumlarına tavsiye edilecek eserlerin seçim işini üstlendiği belirtilmiştir. Daha sonra ise, “Yüksek Makamları için ayrılan eserlerin satın alınması suretiyle memleket sanat ve sanatkârlarına maddî ve manevî yardımda bulunulmasına Yüksek Müsaadelerine en derin saygılarımla rica ederim.”<sup>782</sup> denilerek Başvekalet'ten bu eserlerin satın alınması için izin istenmiştir. Bu yazıya

<sup>779</sup> 1939 yılında Ankara'daki Yıldız Matbaası'nda basılan “Halkevlerinin Açacakları Resim Sergilerine Mahsus Talimatname” için bkz. **BCA**, 490.01-4-21-32, s.3.

<sup>780</sup> 16 Kasım 1939 tarihinde CHP genel sekreteri ve Erzurum mebusu Dr. A. F. Tuzer imzasıyla 1., 2. ve 3. Umumi Müfettişliklerine, CHP Bölge Müfettişliklerine, Vilayet İdare heyeti Reisliklerine ve Halkevi Reisliklerine gönderilen tamimin metni için bkz. **BCA**, 490.01-4-21-32, s.1-2.

<sup>781</sup> Tamimin birinci sayfasında geçen ifadeler için bkz. **BCA**, 490.01-4-21-32, s.1. CHP genel sekreteri ve Erzurum mebusu Dr. A. F. Tuzer, 1., 2. ve 3. Umumi Müfettişliklerine, CHP Bölge Müfettişliklerine, Vilayet İdare heyeti Reisliklerine ve Halkevi Reisliklerine gönderdiği tamimin ilk cümlesinde “...yapılmasını istiyorum.” şeklinde son derece buyurgan bir ifade kullanırken (**BCA**, 490.01-4-21-32, s.1.) tamimin ikinci sayfasının son cümlesini ise “Muvaffakiyetler temennisile gözlerinizden öperim.” gibi içten bir ifadeyle bitirmiştir **BCA**, 490.01-4-21-32, s.2.

<sup>782</sup> 29 Kasım 1941 tarihinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel tarafından Başvekâlet Yüksek Makamı'na gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-12, s.2.

karşılık olarak 24 Aralık 1941 tarihinde Başvekil yerine Müsteşar N.'nin imzasıyla Maarif Vekilliği'ne gönderilen yazıda "Devlet Resim ve Heykel sergisinde teşhir edil[en] eserlerden ayrılan (8) parça eserin Başvekâlet nam[ı]na satın alınacağını arz ederim."<sup>783</sup> denilerek, sergilenen 8 eserin satın alınarak sanatçıların destekleneceği ifade edilmiştir.

15 Kasım 1943 tarihli benzer bir başka belgede de yine Maarif Vekili Yücel'in, Başvekâlet'e benzer bir yazı göndererek V. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde sergilenen eserlerden isimleri belirtilenlerin devlet dairelerine ve müesseselerine tavsiye edilmesine sergi jürisi tarafından karar verildiği belirtilmektedir. Başvekâlet'ten belirtilen listeden uygun görülenlerin satın alınarak, memleket sanatkârlarına yardım temin edilmesi için müsaade istenmektedir.<sup>784</sup> Belirtilen listede Malik Aksel, Mahmut Cuda, Refik Epikman, Sami Yetik, Şeref Akdik gibi dönemin önemli sanatçılarından isimleri vardır.<sup>785</sup>

1944 yılında bazı emekli ressam subaylar bir araya gelerek "Resam Emekli Subaylar Derneği"ni kurarlar. Bu subaylar 1947 yılında 22 emekli ve 11 muvazzaf ressam subayın katıldığı ve 240 tablonun sergilendiği bir sergi düzenlemişlerdir.<sup>786</sup> 13 Mayıs 1945 tarihli "Tasvir" gazetesi ise, henüz yılın beşinci ayında, o yıl içinde İstanbul'da 10 resim sergisi açıldığını yazmaktadır.<sup>787</sup> Peyami Safa, aynı sayfada resim alanında bereketli bir dönem yaşadıklarını ve sergi üstüne sergi açıldığını belirtmekte ve "Bütün güzel sanat şubelerini imrendiren bu fişkırişın sırrını hangi rahmette arayalım?" diye sormaktadır.<sup>788</sup> "Tasvir" gazetesinin "Bizde resim sanatı" başlıklı anketine katılan dönemin önemli ressamı görüş bildirmişlerdir. Bu ressamlardan Feyhaman Duran bu konuda, "Yeni Türk resmi Avrupa'nın her hangi

<sup>783</sup> 24 Aralık 1941 tarihinde Başvekâlet'ten Maarif Vekilliği'ne gönderilen yazı için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-12, s.1.

<sup>784</sup> 15 Kasım 1943 tarihinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel tarafından Başvekâlet'e gönderilen yazı için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-14, s.1.

<sup>785</sup> Devlet daireleri tarafından alınması için tavsiye edilen resim ve heykellerin ayrıntılı listesi için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-14, s.2-3. Belgede çeşitli sanatçılara ait 102 adet resim ve 14 adet heykel listelenmiştir.

<sup>786</sup> Hamdi Olcay, "Emekli Subaylar Resim Sergisi", **Ülkü**, Sayı:1, Cilt:I, Ocak 1947, s.28.

<sup>787</sup> "Resim sergileri", **Tasvir**, 13 Mayıs 1945, s.4.

<sup>788</sup> Peyami Safa, "Türk resminin bereket yılı", **Tasvir**, 13 Mayıs 1945, s.4.

sanat muhitinden aşağı değildir.”; Nurullah Berk, “Bugünkü Türk resmi Beynelmilel kıymettedir.” demektedirler. Cemal Tollu ise, olumsuz bir bakış açısıyla, Türk resminin mahalli bir anlayışa doğru gittiğini ve dünya resim sanatından uzak kaldığını ve bunun da faydalı ve zararlı yönleri olduğunu belirtmektedir.<sup>789</sup>

Görüldüğü gibi, bu dönemde, resim eğitiminin kurumsallaşması için uzmanların tavsiyelerine uygun olarak yetenekli gençlerin yurt dışında eğitim görmeleri ve döndükleri zaman da ülkedeki resim eğitimine katkıda bulunmaları sağlanmıştır. Dönemin resim açısından en önemli sanat faaliyetlerinden biri de sergiler olmuştur. Adeta bir seferberlik halinde gerçekleştirilen sergilerde, sanatçılara kendilerini gösterme ve eserlerini satma imkânı verilmiştir. Bazı sergiler öncesinde sanatçılar Anadolu’yu gezmiş ve izlenimlerini eserlerine aktarmışlardır. Resim alanında Türk ve Sovyet sanatçılar bilgi alışverişinde bulunmuşlardır. İktidar, imkânları ölçüsünde ressamı desteklemeye çalışmıştır. Tabii bu yapılan eserlerin niteliği de iktidarın beklentilerine uygun olmuştur.

#### **3.1.4. Ressamlar, Ele Alınan Konular ve Eserler**

Tek parti iktidarı, okuma yazma oranının oldukça düşük olduğu ülkede, göze hitap eden resim sanatının, bireyi daha kolay etkileyeceği düşüncesinden hareketle, resmi Atatürk inkılâplarının halka benimsetilmesinde bir propaganda aracı olarak kullanmaya çalışmıştır. Bu politikanın sonucunda, ressamı da, özellikle Milli Mücadele’yi, Cumhuriyet’in ilk on yılındaki gelişmeleri ve Cumhuriyet’in ilkelerini tablolarına yansıtmaya yönlendirilmişlerdir.<sup>790</sup> Devletin desteği ve yönlendirmesi sonucu bu yıllarda birçok ressam, Milli Mücadele, inkılâplar ve Atatürk’ün konu edildiği resimler yapmıştır. Birçoğu devlet kurumlarında memur olan bu sanatçıların eserlerini, devrin ideolojisine paralel olarak ele aldıkları görülür.<sup>791</sup>

Keser, 1908 yılında Meşrutiyet’in ilan edilmesinden, Cumhuriyet rejiminin ideolojisinin belirmeye başladığı tarih olarak değerlendirdiği 1930 yılına kadar Türk

<sup>789</sup> “Bizde Resim sanatı”, *Tasvir*, 13 Mayıs 1945, s.4.

<sup>790</sup> Hatice Bilen Buğra, *a.g.t.*, s.199.

<sup>791</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, *a.g.e.*, s.125.

resminde genel olarak dört ana tema görüldüğünü belirtmektedir. Bunlar: kadın, savaşta kahramanlık, lider portreleri ve tarımsal kalkınmadır.<sup>792</sup> 1923'ten önce Osmanlı devlet adamlarını yanında çalışan ressam, Cumhuriyet'in kurulmasıyla, bu kez de yeni gelen CHP iktidarının taleplerine cevap vermeyi adeta bir görev olarak kabul etmişlerdir.<sup>793</sup>

Cumhuriyet döneminin ilk on yılını oluşturan 1923-1933 yılları arasında "1914 Kuşağı" ya da "Çallı Kuşağı" diye adlandırılan ressam grubu egemendir. I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla eğitim gördükleri Avrupa ülkelerinden yurda dönerek, üretken bir döneme giren 1914 Kuşağı ressamları, bu dönemin ilk önemli ressam grubunu oluşturmuştur.<sup>794</sup> Bu kuşağın yaptığı resimlerde, Kurtuluş Savaşı'ndan çeşitli sahneler, askerlerimizin gösterdiği kahramanlıklar, bu savaşların getirdiği acılar; Atatürk ve onun yakın silah arkadaşlarından İsmet İnönü, Fevzi Çakmak gibi önemli devlet adamlarının çeşitli çalışmaları, gezileri ve gerçekleştirilen inkılâplar belirgin temalar olarak görülmektedir.<sup>795</sup> 1914 Kuşağı sanatçıları, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Türkiye'nin kalkınmasını canlandıran ve Atatürk'e, Cumhuriyet'e bağlılığı anlatan birçok resim yapmışlardır.<sup>796</sup> Ressam İbrahim Çallı'nın sivil giysili Atatürk portresi gibi eserler bu atmosferde yapılmışlardır.<sup>797</sup> İbrahim Çallı'nın resimlerini yaptığı dönemin idarecileriyle ilgili, devlet adamlarıyla sanatçıların kurduğu samimi diyalogu gösteren, ilginç hatıraları vardır: Çallı, İsmet İnönü'nün bir portresini yapar ve kendisine hediye eder. İnönü resmi alır ve masanın üstüne koyarak yukarıdan bakmaya başlar. Bunu gören Çallı kendini tutamaz ve Cumhurbaşkanı İnönü'ye hitaben, "Efendimiz, bu Erkan-ı Harbiye haritası değil; isterseniz duvara

---

<sup>792</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.144.

<sup>793</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.151.

<sup>794</sup> Ş. Funda Berksoy, "Türk Resminde Aydın Portreleri", Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000, s.80.

<sup>795</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.127.

<sup>796</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.559.

<sup>797</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.517.

asalım, sonra bakalım.” der.<sup>798</sup> Yani dönemin Çallı gibi bazı önemli sanatçıları, bu rahatlıkla devlet adamlarıyla konuşabilmişlerdir.

Bu dönemde Mustafa Kemal’in çok sayıda resmi yapılmıştır. Bunların önemli bir kısmında Atatürk, askeri elbiseler içinde resmedilmiştir. En fazla Atatürk portresi yapmış ressamlarımızdan İbrahim Çallı’nın portrelerinde ise, asker üniformalı Mustafa Kemal Paşa’nın yerini, sivil devlet adamı Atatürk alır. Çallı, Atatürk’ü genellikle devlet başkanı giysileriyle, fraklı olarak koltuğunda oturur biçimde resmetmiştir. Atatürk resimlerinden en başarılılarından biri de Namık İsmail’in sivil giyimli Atatürk portresidir. Bu resimde Atatürk, iki elini paltosunun cebine sokmuş, dalgın bakışlarla ileriye bakmaktadır. Atatürk’ü, sivil giysileriyle yansıtan bir başka ressam da Feyhaman Duran’dır. Ressam Edip Hakkı Köseoğlu’nun tam bir gerçekçilikle ortaya koyduğu anıtsal Atatürk portrelerinde, resimsel öğeler ilk planda tutulur. Ressamın 1940 tarihli tablosu, Atatürk portreciliğinde kişisel yorumun tipik örneklerinden biri olarak kabul edilir.<sup>799</sup>

1928 yılında eğitim gördükleri Fransa ve Almanya’dan dönen Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi ressamların ve Ali Hadi Bara, Ratip Aşur Acudoğlu gibi heykeltıraşların 15 Temmuz 1929’da kurdukları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olmuştur. Bu birlik, eğitimi, sanat anlayışı ve tarzı gibi ismini de Paris’te o yıllarda etkin olan “La Societe des Artistes Independants” (Bağımsız Sanatçılar Birliği)’dan almıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, sanatçı özgürlüğünü tartışırken, eski bir alışkanlığı tekrarlayıp devlet desteğini merkeze almıştır. Devlet tarafından yurt dışına gönderilip yetiştirilen bu sanatçılar, devletin kendilerini istihdam etmesinin, çalışmalarını desteklemesinin gereğine inanmışlardır. Devletin desteğine karşılık olarak ressamların da ürettikleri eserler aracılığıyla devletin ideolojisine destek vermesi öngörülmüştür. Birlik sanatçılarının, devlet desteğinden ve özellikle CHP

---

<sup>798</sup> Tarık Minkari, **Mizah Zekânın Zekatıdır “Tarık Minkari Kitabı”**, Söyleşi: Figen Şakacı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s.147.

<sup>799</sup> Hatice Bilen Buğra **a.g.t.**, s.204.

patronajından faydalandıkları ve iktidarın düzenlediği sergilerde ön planda oldukları görülmektedir.<sup>800</sup> Dönemin gazetelerinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'ne mensup ressamların açtıkları resim sergisinin haberlerine rastlanmaktadır.<sup>801</sup>

Aynı yıllarda, yukarıda isimlerini andığımız ressamlar dışında da birçok ressam Atatürk portresi yapmıştır: Bunlar arasında Sami Pertev Boyar, Mehmed Ali Laga, Ayetullah Sümer, Mihri Müşfik, Sururi Taylan, Vecih Bereketoğlu, Naci Kalmıkoğlu, İbrahim Safi, Elif Naci, Hamit Görele, Şadan Bezeyiş ve Orhan Peker'in adları sayılabilir. 1930'larda yapılan Atatürk ve Milli Mücadele konulu kompozisyonlarda, genellikle resmin merkezi ağırlığını oluşturan Mustafa Kemal Atatürk figürünün etrafını köylü ve kentli insanlar çevirmektedir. Bu kompozisyonlarla bağımsızlık tutkusunun ulusça paylaşıldığı vurgulanmak istenmiştir. Bu tür resimlerin en önemlilerinin başında Ruhi Arel'in, 1924 yılında yaptığı "Gazi'yi İstikbal"i gelmektedir. Bu resimde Milli Mücadele kazanılıp yeni devlet kurulduktan sonra ilk kez İstanbul'a gelen Mustafa Kemal'i, sevinç içinde karşılayan halkın, bir bayram sevincine dönüşen coşkusu ele alınmıştır. İbrahim Çallı'nın 1924 yılında yaptığı ve bu bağlamda ele alınabilecek resmi, "İstiklâl Savaşı'nda Müdafaaya Koşan Zeybekler"inde de, ellerinde tüfekleriyle vatan savunmasına gitmeye hazırlanan Batı Anadolu zeybekleri ve onları uğurlayan kadınlar resmedilir. İbrahim Çallı'nın diğer bir eseri "Zeybeklerin Gidişi", Sami Yetik'in "İlk Ateş"i, Ruhi Arel'in "Göçmenler"i, "Savaşta Gece"si, "30 Ağustos Şarkısı", Namık İsmail'in "Doğudan Gelenler"i, Eşref Üren'in "30 Ağustos'tan Dönüş"ü ve Hayri Çizel'in "Taarruz" adlı eserleri de aynı düşünceyle yapılmış resimlerdir.<sup>802</sup>

Milli Mücadele temalı resimlerin ortak özelliği, Türk tarihinin bu önemli olayının büyük oranda yüceltilmesidir. Bu konuyu ele alan eserlerden biri olan ve 1926 yılında Ressam Sami Yetik tarafından yapılan "Topçular" adlı tablo, girişilen

---

<sup>800</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.189-190.

<sup>801</sup> "Genç ressamlar ve heykeltıraşlar sergisi," **Cumhuriyet**, 16 Eylül 1929, s.1.

<sup>802</sup> Hatice Bilen Buğra, **a.g.t.**, s.204-205.

mücadeledeki asker-sivil birlikteliğini gözler önüne sermektedir. Hayvanların çektiği top arabasına yardım eden insanların büyük bir çaba sarf ettikleri görülen bu eserde, cephe gerisindeki sınırlı insan gücüne ve savaş malzemesine gönderme yapan Sami Yetik, Milli Mücadele'nin büyük bir özveriyle kazanıldığı mesajını vermektedir. Ressam Halil Dikmen'in 1933 yılında yaptığı "Mermi Taşıyan Türk Kadınları" adlı tablosunda ise, cephe gerisinde Türk kadınının da büyük bir sorumluluk yüklediği gösterilmektedir. Ressam Zeki Kocamemi de 1935 yılında yaptığı "Mekkâre Erleri" adlı tablosunda yine cephe gerisinde yaşananları işlemiştir. 1937 yılında Ressam Ali Avni Çelebi'nin "Silah Arkadaşları" adlı resmi de Milli Mücadele'de yaşananlara gönderme yapar. Ressam Avni Lifij'in 1923 yılında yaptığı ve düşman işgali altındaki Anadolu topraklarından bir kesit sunduğu "Karagün" adlı tablosu da savaşta yaşanan vahşeti tasvir eder.<sup>803</sup>

Resim sanatına didaktik bir işlev yükleyen inkılâp ideolojisini sanat yoluyla yayma girişiminin en belirgin örneklerini, eğitim konusunu işleyen resimlerde görebiliriz: Ressam Şeref Akdik'in 1935 yılında yaptığı "Okuma Yazma Kursu" ve "Mektebe Kayıt" adlı eserlerinde eğitim alanında gerçekleştirilen yeni inkılaplar ele alınmıştır. Bir başka ressam olan Cemal Tollu da 1933 yılında yaptığı "Alfabe Okuyan Köylüler" ve "Bir Öğretmen Portresi" gibi eserleriyle yine yaşanan eğitim seferberliğini işler. Zeki Faik İzer'in "Kitap Okuyan Kadın" adlı tablosu da bu meyanda değerlendirilecek çalışmalardan biridir. Estetik kaygılardan ziyade siyasal pratik bir amaç güderek yapılan bu resimler, Cumhuriyet'in benimsediği yeni kültürel değerleri yansıtmaya çalışmaktadırlar.<sup>804</sup> Atatürk ve eğitim konusunun ele alındığı diğer bir resim de Nazmi Ziya'nın "Harf İnkılâbı" adlı eseridir. Nazmi Ziya, bu tabloda Atatürk'ü bir öğretmen, milleti de öğrenci şeklinde ele almış ve bunlar arasındaki birlikteliği vurgulamıştır. "Harf İnkılâbı"nda, Atatürk, sivil giysiler içinde, başı açık ve bıyıksız haliyle, elinde tebeşirle üzerine harfler yazılı karatahtanın

<sup>803</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.125-126.

<sup>804</sup> Hatice Bilen Buğra, **a.g.t.**, s.201-202.; Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.125-126.

başında durarak, kendisini ilgiyle izleyen sivil-asker, şehirli-köylü ve kadın-erkeklerin oluşturduğu bir topluluğa ders verirken tasvir edilmiştir.<sup>805</sup>

Cumhuriyet'in 10. kuruluş yılı olan 1933'e, her alanda yoğun bir inkılâp sürecinin tamamlandığı yıl olarak da bakılabilir. CHP hükümeti, bu dönemde ideolojisini inşa etmeyi tamamlamış, ideolojiyi yayma araçlarını oluşturduğunu düşünmüş, yeni bir toplumsal görünüş oluşturmak amacıyla kültürel alanda yapacağı çalışmalara ağırlık vermiş ve sanatçıları yeni toplumun oluşturulması için görevlendirmeye çalışmıştır. Zaten, devlet patronajını gerekli gören ve devlet kurumlarının siparişlerine talip olan, Akademi kadrosu başta olmak üzere, ressamların çoğunluğu, devletin yüklediği bu görevleri, kendileri için bir fırsat olarak görmüştür. Dönemin entelektüellerinin eğilimi de bu doğrultuda olmuş ve ressamları, kamusal fayda olarak gördükleri inkılâplara hizmet etmeye yönlendirmeye başlamışlardır.<sup>806</sup>

Dönemin gazete ve dergilerinde Türk resmi konusunda önemli sanatçı ve yazarların kişisel görüşlerini paylaştıkları yazılarıyla karşılaşmak mümkündür. Malik Vicdani, 1933 yılında "Varlık" dergisinde "Türk Resim San'atı" başlığıyla yayınlanan makalesinde, Batılı sanatçılara ne kadar benzersek eserlerimizin daha fazla anlaşılacağı düşüncesini yanlış bulduğunu, Japon sanatçıların modern eserlerinde bile milli his ve karakterlerinin mevcut olduğunu, buna rağmen uluslararası alanda Japon resminin önemli bir yeri olduğunu belirtmiştir. Vicdani, sonuç olarak da, "...eser, imza, arma, bayrak gibi işaretler koymadan, milli mahiyeti gösterdiği takdirde o eser milli ve mahalli (öz) bir eserdir."<sup>807</sup> ifadelerini kullanmıştır. Ressam Ali Sami, 1934 yılında "Ülkü" dergisinde, "Güzel sanatlar' da inkılâp dünyasının ayrılmaz peyklerinden biridir. Büyük inkılâbımızın tekâmülü bu peyklerin de ayrı ayrı inkılâplarını geçirmesiyle olacaktır. Aldığımız büyük emir, vaktin eriştiğini bize hatırlatmaktadır. Şeflerimiz bize: sanat ordusu iş başına!

---

<sup>805</sup> Hatice Bilen Buğra, **a.g.t.**, s.203-204.

<sup>806</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.201.

<sup>807</sup> Malik Vicdani, **a.g.m.**, s.28.



diyorlar.”<sup>808</sup> diyerek, sanatçı olarak, iktidarın yanında yer alacağını ve eserlerinde inkılapları konu edineceğini ilan etmektedir.

1935 yılında Zafer Bayramı’nda yapılan resim sergisi hakkındaki yazısında, Cemal Sait Tollu, “Henüz Türk inkılâbının büyüklüğüyle ölçülü bir sanat değerine varmış bulunmayan bu eserlerin karşısında...” ifadeleriyle sergiye katılan eserleri yeterli görmediğini belirtmektedir. Aynı yazıda Tollu, Milli Mücadele ile resim çalışmaları arasında benzerlik kurduğu, “Bu sergi de sanatkârlarımız için (İstiklâl Savaşı) gibidir. Türk ordusu nasıl on dört gün gibi daracık bir zamana akla sığmaz kahramanlıkları sığdırdı ve bir çok güçlükleri yenerek muzaffer olduysa, Türk sanatkârı da müreffeh fakat idealsiz yaşayanların akıl erdiremeyeceği güçlükleri yenerek büyük zaferi plastik olarak ileriki nesle intikal ettirmek isteyen eserlerini bu daracık imkâna ve kısacık zamana sığdırmıştır.”<sup>809</sup> ifadeleriyle tek parti iktidarının, dönemin sanatçılarında görmek istediği inkılapçı heyecanı yansıtmaktadır.

Nurullah Berk, 9 Şubat 1939 tarihinde “Güzel San’atler meselesi” başlıklı yazısında, devlet-sanat ilişkisine de değinmektedir. Berk, sanatta tamamen devletçilik sistemini savunmadığını belirtmekle beraber, en liberal devletlerde bile sanatın korunması ve geliştirilmesinin organize edildiğini ifade etmektedir. Berk’e göre, sanatı “bir rejim, bir ideoloji propagandası vasıtası telâkki etsin etmesin, serbest ilhamına, entelektüel istiklâline saygı göstere sin göstermesin, her devlet güzel sanatların inkişafını esaslı vazifelerinden bir olarak bilmektedir.”<sup>810</sup> demektedir.

Nurullah Berk, 23 Mart 1939 tarihinde yayınlanan “Millî san’at nedir” başlıklı köşe yazısında resim sanatı üzerinden “milli sanat” anlayışını yorumlamaktadır. Berk’e göre, “Millî san’at isteyenlerin yüzde doksan dokuzu, müfekkire, idrak, kavrayış, nihayet teknik ve işçilik bakımından millilik aramaktan çok uzaktır. Endişeleri bu zirvelere ulaşamaz. İstedikleri, köy ve köylü, tarla ve sapan, kağnı ve inek gibi, seyircilere ‘bunlar Türktür, bu sahne Türkiyede geçer’

<sup>808</sup> Ali Sami, “Güzel Sanatları İnkılabına Nasıl Maledebiliriz”, *Ülkü*, Sayı:17, Cilt:III, Temmuz 1934, s.359.

<sup>809</sup> Cemal Sait Tollu, “Zafer Bayramı ve Resim Sergisi”, *Ülkü*, Sayı:32, Cilt:VI, Birinci Teşrin (Ekim) 1935, s.123-124.

<sup>810</sup> Nurullah Berk, “Güzel San’atler meselesi”, s.5.

dedirtecek mizansen ve aksesuarlardır. Bir takımları da, inkılâpçı sandıkları bir zihniyet, güderek, tabloları, fabrika, traktör ve modern bina aramaktadırlar. Bir zamanlar Galatasaray resim sergilerinde cami, servi, tekke, şadırvan ve Lâle Devri mevzuları arayan estet zihniyetle bugünün millî mevzucuları arasında hiç bir fark bulamıyorum. Her iki zihniyet dekor, kostüm ve hikâyeden başka birşey aramamaktadır.”<sup>811</sup> Dönemin sanat anlayışına, teknik olarak değil sadece tematik olarak milli olmak, şeklinde ciddi bir eleştiri getiren Berk, yargısını, “...bir san’at eseri, mevzuile yüksek olamayacağı gibi, mevzuile de millî olmaz. Millilik hissedişte, idrakte, teknikte, bir kelime ile ‘stil’dedir.”<sup>812</sup> sözleriyle adeta özetler. Berk’in eleştirisi tek parti iktidarının idealize ettiği “milli sanat” için henüz çok erken olduğunun, bu alanda daha yapılacak çok şey olduğunun dönemin önemli bir sanatçısının ağzından ifadesidir.

Bahsettiğimiz gibi, Cumhuriyet’in ilk yıllarında 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı diye adlandırılan ressamalar oldukça etkiliydiler. 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamalar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti ise, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olmuştur. Ancak Türk resmindeki asıl değişimi 1933 yılında kurulan “D Grubu”<sup>813</sup> yapacaktır. Yeni anlatım yolları bulmaya koyulan D Grubu ressamaları, kendilerine yol gösterici olarak, Cumhuriyet Türkiyesi’nin Meşrutiyet Türkiyesi’nden devraldığı, 1931 yılında CHP programında belirtilen ve 1937’de anayasa kapsamına alınan, “halkçılık” ilkesini alacaklardır.<sup>814</sup> 1950’li yıllara kadar Türk resminin öncülüğünü üstlenen D Grubu’nun ön plana çıkmasını, grubun söylemleriyle Cumhuriyet’in kültür ve sanat politikalarının örtüşmesine bağlayanlar olmuştur. Zeynep Yasa Yaman’a göre, “kendine yeni bir köken arayan Cumhuriyet devletinin, Osmanlı’yı atlayarak, kendini Selçuklu ile kimliklendirmesi ve kendini ifade edebilmek için geçmişten çok geleceğe bakmayı tercih etmesi, dönemin Avrupa’sında egemen fütürist söylemleri benimseyen d Grubu ile uyuşmasını

<sup>811</sup> Nurullah Berk, “Millî san’at nedir”, **Cumhuriyet**, 23 Mart 1939, s.5.

<sup>812</sup> Nurullah Berk, “Millî san’at nedir”, s.5.

<sup>813</sup> Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s.53.

<sup>814</sup> Hatice Bilen Buğra, **a.g.t.**, s.170.

kolaylaştırmıştır. Bu uyuşmanın sonucunda Akademi’de görevlendirilmişler, daha sonra yönetimde söz sahibi olunca da onlarca öğrenci yetiştirmişlerdir.”<sup>815</sup>

Tek parti döneminde ortaya çıkan diğer önemli bir sanatçı grubu da Yeniler Grubu’dur. Batı’daki sanat akımlarından etkilenen D Grubu’ndan farklı olarak Yeniler Grubu, “toplumsal gerçekçi” akımı savunan bir sanat grubudur.<sup>816</sup> Kemal Sönmezler, Yeniler Grubu’nu henüz bir akademi öğrencisiyken 1941 yılında kurmuştur. D Grubu’nun sanat alanındaki iktidarına karşı çıkmak için kurulan Yeniler Grubu’nun etkin üyelerinden biri olan İyem’e göre, Türk sanatını çağdaşlaştırmak amacıyla kurulan D Grubu ve Burhan Toprak yönetiminin biçimlendirdiği Akademi, Türk sanatına en büyük kötülüğü yapmışlardır.<sup>817</sup>

28 Nisan 1941 tarihinde Mahmut Cûda, CHP Genel Sekreterliği’ne gönderdiği mektubunda<sup>818</sup>, bütün sanatkârların bir birlik altında toplanmaları için çaba sarf ettiğini ancak, var olan sanatçı grupları nedeniyle bunu başaramadıklarını belirtmektedir. Cuda, bunun yanında beraber çalışmaya karar verdikleri 42 sanatçı adına şu ifadeleri kullanmıştır: “Şayet bu kırk iki arkadaşla matlup cemiyeti kurmamız emredilir ve bu cemiyet Partimizle sanatkârlar arasındaki teması temine memur edilirse diğer meslektaşlar da peyderpey iltihaka razı olarak gayemiz tahakkuk edilebilir.”<sup>819</sup> Cûda, bu mektubunda dönemin bazı önemli sanatçılarını birleşmeye engel oldukları gerekçesiyle isimlerini de zikrederek suçlamaktadır.<sup>820</sup>

<sup>815</sup> Hatice Bilen Buğra, **a.g.t.**, s.179.

<sup>816</sup> N. Arslan, “Yeniler Grubu”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:III, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.1939.

<sup>817</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.217.

<sup>818</sup> Mahmut Cûda’nın 28 Nisan 1941 tarihinde CHP Genel Sekreterliği’ne gönderdiği mektup için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.8-9.

<sup>819</sup> Mektubun ilk sayfasındaki ifadeler için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.8. Mahmud Cuda, CHP Genel Sekreterliği’ne gönderdiği mektubu, sanatçı-iktidar ilişkilerini göstermesi açısından manidar olan, şu ifadelerle tamamlar: “Bize yol göstermenizi derin saygı ve bağlılıklarımınla bütün meslektaşlarım namına rica ederim.” **BCA**, 490.01-596-59-2, s.9.

<sup>820</sup> Cuda’nın tepkisine hedef olan sanatçılar şunlardır: Güzel Sanatlar Birliği’nden Şevket, Hikmet ve Vecihi ile D Grubu’ndan Nurullah, Naci ve Cemali **BCA**, 490.01-596-59-2, s.8.

22 Şubat 1944 tarihinde Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti İdare Heyeti Reisi İbrahim Çallı, CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği mektupta,<sup>821</sup> cemiyetlerinden “3 mart 1942 de Partimizin ve Maarif Vekâletimizin teşvik ve müzaheretlerle kurulan Cemiyetimiz.”<sup>822</sup> diye bahsetmekte ve cemiyet olarak CHP Genel Sekreterliği'ne birtakım dileklerini<sup>823</sup> arz etmektedir. Dileklerin sıralı olarak yazıldığı bu metinde, dönemin sanatçılarının iktidarın söylemiyle uyum içerisinde hareket etme konusundaki arzularını göstermesi açısından önem arz eden bazıları şunlardır:

3 - Halk Partimizin, devletimizin ve gerekse Resmî Dairelerimizin sanatkârlarla yapacakları bütün temasları, sanat meselelerinin hallini cemiyetimiz vasıtasile yapmak. (cemiyeti bir Baro, bir Etibba Odası haline getirmek.) ...

8 – Bir inkılâp müzesi kurmak üzere millî mefahirimize, istiklâl mücadelemize, inkılabımıza ait resim ve heykeller yaptırmak. Bu eserlerin kopyelerini okullara, kışlalara, vapur ve trenlere astırmak.<sup>824</sup>

17 Haziran 1944 tarihinde D Grubu sanatkârları adına Güzel Sanatlar Akademisi Resim Atölyesi muallimlerinden Cemal Tollu, CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği mektupla<sup>825</sup> Türk sanatının geliştirilmesi konusundaki görüşlerini dile getirmiş ve o da tıpkı üç sene önce Mahmut Cuda'nın dile getirdiği gibi sanatkârlar arasındaki ayrılıktan yakınmıştır. Tollu'ya göre, ülkedeki ressam ve heykeltıraşlar birkaç gruba ayrılmışlardır. Bazı ressam ve heykeltıraşlar bu ayrılmadan rahatsız olmuş ve grupları birleştirmeye çabalamışlardır, ancak ayrılığa sebep olan durumlar varlığını devam ettirmektedir. Tollu, ressam ve heykeltıraşlar arasındaki ayrılığın giderilmesi konusundaki, “Birbirleriyle anlaşmış olan arkadaşların artistik

<sup>821</sup> Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti İdare Heyeti Reisi İbrahim Çallı'nın 22 Şubat 1944 tarihinde CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği mektup için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.3-6. Mektup dört sayfadan oluşmaktadır.

<sup>822</sup> Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin CHP'nin teşvik ve desteğiyle kurulduğunun İdare Heyeti Reisi İbrahim Çallı tarafından ifadesi için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.3.

<sup>823</sup> İbrahim Çallı tarafından dile getirilen Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin CHP'den dilekleri, 3 sayfa ve 23 maddeden oluşmaktadır. Bu maddeler için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.4-6.

<sup>824</sup> Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin CHP ile daha fazla işbirliği yapmak isteğinin dile getirildiği maddeler için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.4.

<sup>825</sup> “D” Grubu adına Güzel Sanatlar Akademisi Resim Atölyesi muallimlerinden Cemal Tollu'nun 17 Haziran 1944 tarihinde CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği mektubun metni için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.1-2.

faaliyetlerine engel olmadan Türk San'atkarlarını bir teşkilata bağlayacak otoriteyi Cumhuriyet Halk Partisinin manevi şahsiyetinde bulmaktayız...”<sup>826</sup> ifadeleriyle bu alandaki ayrılığın giderilmesi için siyasi iktidarı oluşturan CHP'den yardım istemektedir.

Çok partili hayata geçilen 1940'lı yılların ikinci yarısı, Türk resim tarihindeki hami-sanatçı ilişkisinin değişmeye başladığı yıllar olmuştur. Sanat eğitimlerini devlet desteğinden faydalanmadan yapan genç ressam, bu ilişki biçiminin değişmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Devlet desteğini sanatsal üretim için zorunlu görmeyen bu sanatçılar, iktidarın sanatsal tercihlerini reddederek önceliği kendi tercihlerine vermişlerdir. Devlet himayesini reddeden bu ressamın eserleri Türk toplumunun birer eleştirisi niteliğindedir. Bu döneme kadar, devlet patronajından yararlanan sanatçıların yaptıkları resimlerde Türk toplumunun sadece güzelliklerini görmeye alışan tek parti iktidarı, toplumsal eleştiri içeren resimlerine karşı, sansürü kullanmaya başlamıştır.<sup>827</sup>

Tek parti iktidarı, özelde resmi genelde ise sanatı bir medeniyet göstergesi olarak kabul ediyor ve halk eğitiminde önemini takdir ediyordu. Ancak sanat sadece tarafsız bir etkinlik olarak kabul edilemezdi, onun için sanatçılardan yeni rejimin, Atatürk ilke ve inkılablarının ve Cumhuriyet'in faziletlerinin, eski dönemlerden iyi yönlerinin vurgulanması beklendi. Sanatçıların da adeta bir görev çağrısı olan bu beklentiye genelde sıcak yaklaştıkları ve hükümetle uyum içinde çalıştıkları söylenebilir. Ressamlar, çok sayıda Atatürk, Milli Mücadele ve inkılablar konusunda resim yapmışlardır. Böylece okuma yazma oranı çok düşük olan topluma görsel yoldan mesaj iletimi de yapılmıştır. Ancak üretilen eserlerin niteliği tartışmaya açıktır. Kendisi de önemli bir ressam olan Nurullah Berk, yukarıda da belirttiğimiz gibi, eserlerin sadece konu itibarıyla milli olduğunu, ama stil olarak milli olmadığını belirtmektedir.

<sup>826</sup> Dönemin sanatçıların iktidar karşısındaki konumlarını göstermesi açısından bu mektupta kullanılan ifadeler oldukça önemlidir. Cemal Tollu'nun sanatçılar adına, “artistik faaliyetlerine engel olmadan” diyerek onların kaygılarını, “Türk San'atkarlarını bir teşkilata bağlayacak otoriteyi Cumhuriyet Halk Partisinin manevi şahsiyetinde bulmaktayız...” ifadeleriyle de yine onların himaye gereksinimlerini dile getirdiği mektubun metni için bkz. **BCA**, 490.01-596-59-2, s.1.

<sup>827</sup> Nimet Keser, **a.g.t.**, s.160.

### 3.2. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve TİYATRO

Devletler tiyatronun kitle üzerindeki etkisini gördükleri için sadece onu koruyup himaye etmek için değil aynı zamanda yönlendirmek için de çaba sarf etmişlerdir. İşte resmi ya da yarı resmi tiyatroların kurulması tiyatronun bu gücünü kontrol altına alma ihtiyacından doğmuştur.<sup>828</sup> Ancak, tiyatro, devletin ekonomik desteğine ihtiyacı olan; ama aynı zamanda doğası gereği de devlet denetiminden uzak kalmaya çalışan bir sanat dalıdır. Siyasal iktidarlar, dönem dönem en toplumsal nitelikli sanat dallarından biri olan tiyatroyu, kendi amaçları doğrultusunda kullanmaya çalışmışlardır. Siyasal iktidar ve tiyatro tarih boyunca bazen birbirlerini desteklemiş bazen de karşı karşıya gelmişlerdir. Roma İmparatorluğu'nda, devlet gücünün gösterilmesi için, askerlerden ve savaş esirlerinden oluşan gösterişli geçit alayları ve tiyatrolarda halka sergilenirdi. Orta Çağ'da ise kilise, önceleri pagan kültürünün bir unsuru olarak görüp yasakladığı tiyatroyu, sonradan, Hristiyanlığı yaymak ya da pekiştirmek amacıyla bir vasıta olarak kullanmıştır. Fransız İhtilali sırasında da tiyatro, ihtilal fikrini yaymak için kullanılmıştır.<sup>829</sup>

Tiyatro tarihi, ilk toplumların kut törenlerindeki taklide yönelik oyunlardan başlatılacak olsa, Orta Asya Türklerinin şaman törenlerinde canlandırma esaslı gösterilerini Türk tiyatrosunun başlangıcı olarak kabul edebiliriz. Anadolu'da yaşayan ilk insan toplulukların mevsim ritüellerinde yaptıkları varsayılan taklitli oyunların kalıntılarına ise, günümüzdeki seyirlik köylü oyunlarında rastlanmaktadır. Bugünkü Batılı anlamdaki tiyatroya yakın olarak değerlendirilebilecek halk tiyatrosunda ise, 17. yüzyıldan itibaren farklı kaynaklardan beslenerek İstanbul'da olgunlaşmış meddah, kukla, gölge oyunu ve orta oyunu gibi türler bulunmaktadır. Halk tiyatrosu başlığı altında incelenen bu oyunlar, şehirli çoğunluğun beğenisine göre biçimlenmiş ve şehirlilerin yaşam görüşünü, olaylar karşısındaki tepkilerini

---

<sup>828</sup> J. Galip Arcan, "Eskiler", **Büyük Doğu**, 21 Aralık 1945, s.13.

<sup>829</sup> Ramazan Kaya, "Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro", **Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi**, Yıl: 2007, Sayı:15, s.243.

eğlendirici bir biçimde yansıtmıştır.<sup>830</sup> Geleneksel tiyatro başlığı altında ise, hem köylü tiyatrosu geleneği, hem de halk tiyatro geleneği tasnif edilmektedir.<sup>831</sup>

### 3.2.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Tiyatroya İlgisi

Geleneksel tiyatronun önemli bir dalı olan gölge oyununun Osmanlı Devleti'ne gelmesi Yavuz Sultan Selim'in 1517 yılında Mısır'ı fethiyle mümkün olmuştur. Yavuz, Mısır'ı fethedince Memluk sultanı II. Tumanbay'ı astırır. Bunun üzerine bir gölge oyuncusu Yavuz'un huzurunda Tumanbay'ın asılışını canlandırır. Bu temsili çok beğenen Yavuz, oyuncuya 80 altın ve bir kaftan hediye ettikten sonra, oğlu Şehzade Süleyman'ın da gösteriyi izlemesi için bu oyuncuları İstanbul'a davet etmiş ve bu oyuncular yaklaşık üç yıl İstanbul'da kalmışlardır. 1612 yılında ise, Öküz Mehmet Paşa, padişahın kardeşi Gevherhân'ın düğünü için yine Mısır'dan gölge oyuncuları getirtmiştir.<sup>832</sup>

Karagöz oyunu, iktidar sanat ilişkileri bakımından önem arz etmektedir. Metin And, Karagöz'ün kendine göre bir dokunulmazlığının olduğunu, din adamlarının fetvalarında, Karagöz'ün İslam'ın ilkelerine değilse bile uygulamalarına ters düştüğünü bilseler bile, onu hoş gördüklerini, ona bir dokunulmazlık alanı tanıdıklarını belirtir. And, Karagöz'ün yasak tanımaz olduğunu, padişahтан başka herkesi hicvedebildiğini vurgular. Karagöz, veziriazamı yargılayabilir, onu suçlu bulup Yedikule Zindanı'na kapatabilir, yabancı elçileri tedirgin edebilir, Karadeniz'in amirallerine veya Kırım'ın generallerine dil uzatabilir. Ancak, halk ona alkış tutar, devlet adamları ise, onu hoşgörülle karşılar.<sup>833</sup>

Osmanlı döneminde Batılı tiyatronun iktidardan ilgi gördüğü ilk dönemler olarak ise, diğer Batı tarzı sanatlarda olduğu gibi, yenilikçi sultanlar III. Selim ve II.

<sup>830</sup> Sevda Şener, **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y., s.11.

<sup>831</sup> Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s.5.; Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s.12.

<sup>832</sup> Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s.5.; Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, s.40-41.

<sup>833</sup> Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s.5.

Mahmud'un hükümdarlık dönemleri gösterilebilir. Batılı anlamda Türk tiyatrosu için asıl dönüm noktası ise, Sultan Abdülmecid'in hükümdarlığının ilk aylarında 1839 yılında ilan edilen fermanla başlayan Tanzimat dönemi olmuştur. Bu üç Osmanlı padişahı da Batı tiyatrosuna ilgi duymuşlar ve bu durum tiyatronun ülkemizde gelişmesini hızlandırmıştır; çünkü padişah, hem hükümdar, hem de halife olarak, tiyatroya karşı mutaassıp çevrelerin göstereceği olumsuz tepkilere karşı bir güvence oluşturmuştur.<sup>834</sup> Tanzimat'ın ilanı ve özellikle Kırım Savaşı'ndan sonra Avrupalıların Osmanlı'ya karşı ilgisi artmış ve Fransız ve İtalyan tiyatro toplulukları İstanbul'a gelmeye başlamışlardır. Bu da Osmanlı sosyal hayatında tiyatronun yer bulmasında etkili olmuştur.<sup>835</sup>

Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği yıl, dört tiyatro binasının yapılmış olması ve bu sayının sonraki yıllarda daha da artması, tiyatronun alt yapısının oluşması bakımından önemli bir aşamadır. Bu dönemde sadece padişahlar değil diğer önemli devlet adamları ve aydınlar da tiyatroya özel bir önem vermişlerdir. Özellikle yurt dışında elçi olarak görev yapan Osmanlı diplomatları, yazdıkları sefaretname ve raporlarda tiyatro hakkında bilgi vermiş ve ülkeye döndüklerinde tiyatro faaliyetlerini teşvik etmişlerdir. Ülkede yaşayan gayrimüslimler ve yabancı elçilik görevlileri de tiyatronun Osmanlı Devleti'ndeki gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.<sup>836</sup> Avrupa'da elçilik yapmış Osmanlı devlet adamlarının ülkeye döndükten sonraki çalışmaları da tiyatronun gelişmesinde teşvik edici olmuştur. Örneğin Viyana elçiliği, nazırlık ve sadrazamlık yapmış olan Arifi Paşa'nın çalışmaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Saray'da görevli olan Safvet Bey, daha 1847 yılında Moliere'i Türkçeye çevirerek Muzıka-i Hümayun üyeleriyle temsiller düzenlemiştir. Tiyatroyu destekleyen devlet adamlarına Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa, Adana Valisi Ziya Paşa, Trabzon Valisi Ali Bey'i de katabiliriz. Bunlar

---

<sup>834</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976, s.7.

<sup>835</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3663.

<sup>836</sup> Abdullah Şengül, **Türk Drama Geleneği ve Tarihî Oyunlarımız**, Ankara, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2001, s.85-86.



arasında Sadrazam Âli Paşa, tiyatroya verdiği destekle en önemli etkide bulunmuştur.<sup>837</sup>

Sultan Abdülmecid, tiyatroya sık sık gidiyor ve kendisi için özel olarak yaptırılan bir kafesin ardından oyunları izliyordu. Günlük haber gazetesi “Ruzname-i Ceride-i Havadis”, Abdülmecid’in bazı şehzadelerle beraber tiyatroya giderken geçtiği yolun iki yanındaki evlerin süslendiğinden ve yer yer çalgılar çalındığından bahsetmektedir.<sup>838</sup> Padişahın “umumi eğlence yerlerine” gitmesini padişahlığın ağırbaşlılığı ile bağdaştıramayıp bu konuda dedikodu yapan bazı mutaassıp çevreler yüzünden Abdülmecid, Beyoğlu tiyatrolarına gitmekten vazgeçse de tiyatro tutkusundan vazgeçmemiş ve 1859 yılında Dolmabahçe Sarayı’na bir tiyatro binası yaptırarak kendisi ve saray mensupları için temsil veren yabancı tiyatrocuların oyunlarını bu binada seyretmeye başlamıştır. Bu tiyatroya gelen yabancı opera ve operet topluluklarının müziği, sarayda oluşturulan “Hademe-i Hassai Şahane Heyeti” tarafından sağlanıyordu.<sup>839</sup> Osmanlı devlet adamlarının tiyatronun gelişimine verdikleri desteklerin sonucunda Dolmabahçe Tiyatrosu’nun açılışı münasebetiyle modern manada ilk Türk tiyatro oyunu olan “Şair Evlenmesi” sahnelenmiştir. Bu eserin sahnelenmesinden önce de yazılmış başka Türkçe tiyatro eserlerinin varlığı bilinse de<sup>840</sup> sahnelenen ilk Türkçe tiyatro oyun olarak Şinasi’nin yazdığı “Şair Evlenmesi”nin adı geçmektedir.

1859 yılında kurulan İstanbul Tiyatrosu adlı bir tiyatro grubu için Meclis-i Vala-yi Ahkâm-ı Adliye tarafından hazırlanan tüzük sonraki yıllarda da benzerleri görülecek birtakım yasakları ilk olarak gündeme getirmiştir. 31 madde ve bir ek maddeden oluşan bu tüzüğe göre, seyirciler salona silah, değnek, şemsiyeyle ve sarhoş bir biçimde giremeyeceklerdir. Tütün içmeye ayrılmış yerler dışında tütün içemeyecekler, çocuk getirenler çocuklarına sahip olacaklardır. Islık çalanlar, bağırıp çağırarak görgü kurallarına aykırı davranışta bulunanlar ve oyunun gerektiği gibi

---

<sup>837</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s.8.

<sup>838</sup> Refik Ahmet, **Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1934, s.14.

<sup>839</sup> Refik Ahmet, **a.g.e.**, s.16.

<sup>840</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.86.

oyunmasına engel olanlar salondan dışarı çıkarılacaklardır. Bu durum engellenmezse, zabıta güçleri tiyatroya gelerek duruma el koyabileceklerdir.<sup>841</sup>

Sultan Abdülmecid'in ölümünden sonra 1861 yılında tahta geçen Sultan Abdülaziz'in de tiyatro ile ilgilendiği; fakat daha çok Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel türlerden hoşlandığı belirtilmektedir. Sultan Abdülaziz, Dolmabahçe Tiyatrosu'nu korumuş ve burada temsiller vermeleri için Avrupa'dan sanatçılar getirtmiştir. Fakat padişahın tiyatro gibi eğlence olarak görülen işlerle ilgilenmesinin doğru olmadığı yönündeki dedikodulardan hemen sonra bu tiyatro binası bir gece esrarlı bir şekilde yanmıştır.<sup>842</sup> Bunun yanı sıra Abdülaziz'in dönemin önemli tiyatrosu olan Naum Tiyatrosu'na gidip bazı temsilleri seyrettiği ifade edilir. 1867 yılında yaptığı Avrupa gezisinde ise Paris, Londra ve Viyana'da tiyatro, opera ve konser izlediği bilinen Sultan Abdülaziz, Namık Kemal'in bir mektubuna göre, kendisi de bir oyun yazmış ve sarayda oynatmıştır.<sup>843</sup>

Modern tiyatronun Osmanlı topraklarında gelişmesine katkıda bulunan etkenlerden diğeri de "Osmanlı Tiyatro Topluluğu"dur. Bu topluluğun en önemli sanatçısı Güllü Agop (Hagop Vartovyan)'tur. Bu dönem Osmanlı tiyatrosunda Türkçenin yanı sıra Güllü Agop'un ana dili olan Ermeniceye de önem verildiği görülür. Bu dönemin en önemli olayı ise, Sadrazam Âli Paşa'nın 1870 yılında Güllü Agop'a on yıllık bir imtiyaz vermesi olmuştur. Âli Paşa, bu imtiyazla bir "devlet tiyatrosu" kurmayı amaçlamıştır.<sup>844</sup> Güllü Agop'un Osmanlı devlet adamları tarafından tanınması, Sultan Abdülaziz'in oğlu Yusuf İzzettin'in sünnet düğününde kalabalık bir topluluk önünde verdiği temsille olmuştur. Güllü Agop'un buradaki başarısı kendisine maddi kazanç sağladığı gibi devlet adamlarının gözüne girmesini de sağlamıştır. Sadrazam Âli Paşa'nın da takdirini kazanan Güllü Agop'a böylece on yıllık bir imtiyaz verildi. Öncelikle sekiz temsil üzerinde anlaşıldı. Bunların dördü Türkçe, dördü de Ermenice olacaktı. Ramazan ayında ise sadece Türkçe temsil

---

<sup>841</sup> Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, Ankara, Dost Kitabevi, 2001, s.35.; Erdem Ünal Demirci **Türkiye'de Tiyatronun Siyasal Rolü (1850-1950)**, İstanbul, Federe Yayınları, 2010, s.124.

<sup>842</sup> Ziya Şakir, "Yıldız Tiyatrosu", **Büyük Doğu**, 15 Mart 1946, s.14.

<sup>843</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.334.

<sup>844</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.88.

verilecekti.<sup>845</sup> Bu dönemde Güllü Agop yönetiminde oynanan çok sayıda Türkçe ve Ermenice piyesin listesi günümüze ulaşmıştır.<sup>846</sup> Güllü Agop'un Türkçe oyun sergilemesinde iki amaç gözetildiği söylenir. Bunlardan birincisi, tiyatroyu Osmanlı hükümetinin koruması altına almak istemesi; ikincisi ise, tiyatroyu Türk seyircisine de sevdirecek kazancını birkaç misli artırma düşüncesidir.<sup>847</sup>

Sadrazam Âli Paşa'nın kişisel olarak da tiyatroya ilgi gösterdiği ve sık sık tiyatroya gittiği ifade edilir. Örneğin, bir gece yanında bulunan dâhiliye nazırı Kâmil Paşa ve Mustafa adlı bir kişiyle beraber Fransız Tiyatrosu'nda "Les Premieres Armes de Richelieu" adlı oyunu seyretmeye gitmiştir. Başka bir gece ise Naum Tiyatrosu'nda Hüsnü Paşa, Mustafa Fazıl Paşa, Server Efendi ve Kâmil Bey'le beraber Rossini'nin "Sevil Berberi" adlı operasını seyretmiştir. O dönemde Saray çevresi tiyatroyla ilgileniyor ve bazı tiyatro topluluklarına imtiyazlar veriyordu, ancak bunlar yabancı topluluklardı. Âli Paşa ise, bir Osmanlı Tiyatrosu kurmak istiyordu.<sup>848</sup>

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yabancı tiyatro topluluklarının yanında Osmanlı Tiyatro Topluluğu gibi yerli tiyatro topluluklarının da çabaları tiyatronun Osmanlı kültür hayatındaki yerini sağlamlaştırmıştır. İşte Türk tiyatrosunun ilk ciddi girişimi, 1873 yılında Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre" adlı oyununun sahnelenmesi olmuştur. Tiyatro seyircisinde heyecan yaratan bu oyunun başarısında konusu önemli bir etken olmuştur. Bu dönemlerde seyirci, günlük olayların sahneye aktarılmasının ailenin kutsallığına saygısızlık olduğunu düşünerek hoş karşılamıyordu. Bu nedenle bazı yazarlar, seçtikleri konuları ya hayal güçlerinde yarattıkları yabancı ülkelere mal ettiler ya da uzak ülkeleri eserlerine mekân olarak seçtiler. Bazı yazarlar da, Abdülhak Hamid'in yaptığı gibi, Endülüs, Arap ve Türk tarihinin uzak dönemlerini eserlerine konu olarak seçtiler. Bir kısım yazar ise, konularını Avrupa ve Türkiye'deki Müslüman olmayan insanlara uyarlamayı bir tür

<sup>845</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s.42-43.

<sup>846</sup> Fırat Güllü, **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar**, İstanbul, bgst Yayınları, 2008, s.135-158.

<sup>847</sup> Şarasan (Sarkis Tütüncüyan), **Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları**, Çev. Boğos Çalgıcioğlu, İstanbul, bgst Yayınları, 2008, s.20-21.

<sup>848</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s.44-45.

çıkış yolu olarak görmüştür.<sup>849</sup> Namık Kemal, tiyatro oyunları ve tiyatro hakkındaki yazılarıyla döneminde tiyatronun gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.<sup>850</sup> Sanatın toplumsal bir görevi olduğunu düşünen ilk büyük yazarlarımızdan olan Namık Kemal, tiyatronun milletlerin yalnız fikir seviyesi üzerinde değil aynı zamanda kaderleri üzerinde de etki edebileceğine inanıyordu. Ona göre, tiyatro oyunu, halkı eğlendirirken, hürriyet fikrini, vatan sevgisini telkin etmek için bir vasıtaydı. İşte Namık Kemal'in bu düşüncelerle yazdığı "Vatan Yahut Silistre" oyunu,<sup>851</sup> Osmanlı iktidarına muhalif hareketler açısından simgesel bir öneme sahip olmuştur.

"Vatan Yahut Silistre"nin temsilinde "Yeni Osmanlılar Cemiyeti"nin Mısırlı Mustafa Fazıl Bey, Bereketzade İsmail Hakkı Bey, Ahmet Mithat Efendi ve Nuri Bey gibi önemli isimleri hazır bulundular. Oyunda vatan ve millet sevgisini ifade eden sözlerin etkisiyle, seyirciler "Yaşasın Vatan!" haykırılarıyla piyesi alkışladılar. Bu coşkulu kutlama esnasında "Muradınız nedir?", "Muradımız budur!", "Allah Muradınızı versin!" gibi sözler söylendi. O dönem Yeni Osmanlı Cemiyeti mensuplarında, Sultan Abdülaziz'in idaresine karşı olarak Velihaht Murat Efendi'nin hürriyet taraftarı olduğu yönünde bir kanaat vardı. Dolayısıyla, temsil sonunda söylenen "Allah Muradınızı versin!" sözünde Abdülaziz yerine Velihaht Murat Efendi'nin padişahlığa getirilmesini isteme anlamı vardı. Piyenin oynanması sonrasındaki bu gösteriler Osmanlı sarayında büyük bir tepki uyandırdı. Piyes, ertesi gece ikinci defa oynanacakken Sultan Abdülaziz, Gedikpaşa Tiyatrosu'nu bastırarak oyunun oynanmasını yasakladı. Namık Kemal tutuklanarak, mahkemeye çıkarılmadan padişahın fermanıyla Kıbrıs'taki Magosa zindanına gönderildi.<sup>852</sup>

1876 yılında tahta çıkan II. Abdülhamid, birkaç ay sonra Meşrutiyet'i ilan etti. I. Meşrutiyet'in ilanı ve bu münasebetle sürgünden dönen yazarlar sayesinde tiyatrodaki bir canlanma başladıysa da, yine birkaç ay sonra başlayan 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'yla birçok alanda olduğu gibi tiyatro alanında da sıkıntılı bir

<sup>849</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.89-90.

<sup>850</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.95.

<sup>851</sup> Refik Ahmet, **a.g.e.**, s.35.

<sup>852</sup> Refik Ahmet, **a.g.e.**, s.36.

döneme girildi.<sup>853</sup> Savaşın bitmesinden bir süre sonra tiyatro alanında yeniden bir canlanma başlar. Gelişmekte olan tiyatroyu ve dramatik yazarlığı, uyguladığı sıkı denetimle zorlaştıran II. Abdülhamid bile, tiyatroya düşkündü. II. Abdülhamid'in sarayında düzenli temsillerin verildiği iki tiyatrosu, aylıklı yabancı ve yerli sanatçılardan oluşan iki tiyatro topluluğu vardı.<sup>854</sup> II. Abdülhamid babası Sultan Abdülmecid'in eseri olan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu yeniden inşa etmiş; fakat Dolmabahçe'deki bu tiyatro II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'na çekilmesiyle metruk bir hal almıştır. II. Abdülhamid'in kullanmaya başlamasıyla beraber Yıldız Sarayı'na da yeni bir tiyatro binası yaptırılmıştır.<sup>855</sup>

II. Abdülhamid döneminde iktidarın tiyatro yazarlarıyla olan ilişkisinde gelgitler yaşanır. Bir taraftan bazı yazarlar eserlerinden dolayı ödüllendirilirken, diğer taraftan yine eserleri gerekçe gösterilerek cezalandırılmışlardır. Örneğin, 1881 yılında Namık Kemal "Celalettin Harzemşah" adlı tiyatro eserini bitirip II. Abdülhamid'e takdim etmiş ve II. Abdülhamid, kendisine "bâlâ" rütbesi vermiştir.<sup>856</sup> 1884 yılında, dönemin diğer önemli tiyatro yazarlarından olan Ahmet Mithat Efendi'nin "Çerkez Özdenleri" adlı oyununun sahnelenmesinde ise, farklı bir tutum görülür. II. Abdülhamid'in hafiyeleri, bu piyesle Çerkezler için bağımsızlık propagandası yapıldığını ve böylece de Osmanlı Devleti'ni oluşturan etnik unsurlar arasında ayrımcılık yaratılmaya çalışıldığı yönünde jurnal hazırlamışlardır. Bunun sonucunda, piyesin temsili yasaklanmış, Ahmet Mithat Efendi saraya alınmış ve Gedikpaşa Tiyatrosu belediye işçileri tarafından tahrip edilmiştir.<sup>857</sup> Dönemin önemli tiyatro mekânlarından olan Gedikpaşa Tiyatrosu, gücünü hürriyet taraftarı Jön Türklerden alıyordu. Dolayısıyla zaman zaman saldırıya uğramış, bazı piyeslerin temsili yasaklanmış ve buradaki temsiller yüzünden bazı yazarlar sürgüne gönderilmekten kendilerini koruyamamışlardır.<sup>858</sup> Abdülhamid'e sunulan jurnallerde de tiyatro konusu geçer. Bunlardan 15 Nisan 1893 tarihinde Zaptiye Nazırı Nazım

<sup>853</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s.81.

<sup>854</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s.7.

<sup>855</sup> Ziya Şakir, "Yıldız Tiyatrosu", s.14.; Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3453.

<sup>856</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.102-103.

<sup>857</sup> Refik Ahmet, **a.g.e.**, s.41.

<sup>858</sup> Refik Ahmet, **a.g.e.**, s.27.

tarafından verilen tiyatrolara giden hükümet erkânı hakkındaki jurnal<sup>859</sup> ve 27 Temmuz 1899 tarihinde süvari Mirlivası Çerkez Mehmet'in Tarabya'da oynatılan tiyatro hakkındaki jurnal<sup>860</sup> yayımlanmıştır.

II. Abdülhamid döneminde de tiyatronun gelişmesine ve kurumsallaşmasına destek veren devlet adamları vardı. 1879-1882 yılları arasında Bursa valiliği yapan ve burada bir tiyatro binası inşa ettiren Ahmet Vefik Paşa da tiyatroya destek veren önemli devlet adamlarındandır. Gedikpaşa Tiyatrosu yıkıldığı zaman Ahmet Vefik Paşa Bursa'da vali olarak görev yapıyordu. Gedikpaşa Tiyatrosu'ndan uzaklaşmak zorunda kalan sanatçılar tercüme ettiği oyunlardan tanıdıkları Ahmet Vefik Paşa'ya müracaat ettiler ve üç sene boyunca Paşa'nın himayesi sayesinde Bursa'da piyeslerini sahneleme imkânı buldular.<sup>861</sup> Ülkedeki tiyatro çalışmalarına katkı amacıyla kurulan Tiyatro Muhibbi Encümeni'ne de üye olan Ahmet Vefik Paşa, Moliere'in tam 34 eserini Türkçeye çevirmiştir.<sup>862</sup>

Sarayda padişah karşısında oynanan oyunlarda ilginç protokol kuralları uygulanıyordu. Örneğin, İstanbul'a gelen yabancı tiyatro toplulukları Yıldız Sarayı'ndaki salonda temsil verirken, suikasttan çok çekinen padişahın isteklerine göre saptanan birtakım kurallara uymak zorundaydılar. Bu kurallara göre, sanatçıların, hatta orkestra üyelerinin Abdülhamid'e sırtlarını dönmeleri kesinlikle yasaktı. Dolayısıyla sanatçıların, sahneden geriye doğru yürüyerek çıkması gerekiyordu. Temsillerin hiç ara verilmeden sürdürülmesi zorunluydu; fakat padişahın dayanma gücü olan bir buçuk saati de aşmaması icap ediyordu. Bunun dışında, basında ve özel tiyatrolarda kullanılması yasaklanmış olan, "hürriyet", "inkılâp", "birader", "bomba" ve "dinamit" gibi sözcüklerin saray tiyatrosunda kullanılması da yasaklanmıştı.<sup>863</sup>

23 Temmuz 1908 tarihinde Meşrutiyet'in ikinci defa ilan edilmesi, 1876 yılında kabul edilen anayasanın yeniden yürürlüğe girmesi ve 1909 yılında II.

<sup>859</sup> Faiz Demiroğlu, **Abdülhamid'e Verilen Journaller**, İstanbul, Tarih Kütüphanesi Yay., 1955, s.75.

<sup>860</sup> Faiz Demiroğlu, **a.g.e.**, s.55-56.

<sup>861</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3664.

<sup>862</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.95.

<sup>863</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.334.

Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra Türk tiyatrosu da yeni bir döneme girer.<sup>864</sup> II. Meşrutiyet döneminde, tiyatro bir propaganda aracı olarak da kullanılmaya başlar ve o döneme kadar bazı kesimler tarafından hoş karşılanmayan tiyatroya gençler yoğun ilgi göstermeye başlarlar. Sanayi-i Nefise Kumpanyası, Darü't-Temsil-i Osmânî, Sahne-i Heves Topluluğu, Heveskâran Cemiyeti, Mürebbi-i Hissiyât Kumpanyası ve Millî Osmanlı Tiyatrosu gibi bazıları kısa ömürlü olacak tiyatro toplulukları kurulur. Bu tiyatro toplulukları, Namık Kemal'in, Şemsettin Sami'nin ve Abdülhak Hamit'in oyunlarının yanında, siyasi propaganda diye değerlendirilebilecek, hafiyelerin, işkencelerin konu edinildiği ve önceki dönemin istibdat dönemi diye sunulduğu Abdülhamid aleyhtarı piyesler temsil ederler. Bunun yanı sıra vatan sevgisi ve hürriyet özlemini ifade eden, orduyu öven, savaş kahramanlarını ve sürgünden dönen münevverleri yücelten; İttihat Terakki Cemiyeti'nin benimsediği Namık Kemal ve Mithat Paşa'nın mücadelesini konu edinen piyesler de oynanır.<sup>865</sup>

Bu dönem piyeslerinde İttihatçılar, eğitilmiş, ülke meseleleriyle ilgili, Osmanlı tarihini, diplomasisini bilen, siyaset ve sanat konularında bilgili insanlar olarak tasvir edilmişlerdir. Kendileri ve aileleri zorluklar yaşarlar; ancak boyun eğmezler, cesurdurlar. Abdülhamid döneminin "istibdat mahkemesi" diye isimlendirdikleri mahkemelerinde dik durup suçlayıcı siyasi savunmalar yaparlar. Bu dönemde yazılan oyunlardan bir kısmı İttihatçılar tarafından yazılmış ve yaptıklarını meşrulaştırmaya yönelik eserler iken, bir kısmı da genel olarak "hürriyet yanlısı" diye tanımlanan yazarların kaleme aldığı ve istibdadın yerildiği, hürriyetin övüldüğü eserlerdir.<sup>866</sup>

Muhsin Ertuğrul, dönemin bir tiyatro seyircisi olan Selami İzzet Sedes'ten alıntı yaparak, 1908 yılında tiyatro el ilanlarının arka sayfalarında şunların yazdığını iletmektedir:

---

<sup>864</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.126.

<sup>865</sup> Enver Töre, **II. Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Duyap Yayıncılık, 2006, s.6.

<sup>866</sup> Mete Çetik, "Siyasi Tiyatroda İttihat ve Terakki ve 1908 Devrimi", **Tarih ve Toplum**, Sayı:145, Cilt:XXV, Ocak 1996, s.6.

Halktan rica: Tiyatroya hizmet, memlekete seviye-i irfanına (kültür düzeyine) delil olduğundan lütfen mevad-ı atiyenin (alttaki koşulların) nazar-ı dikkate alınmasını rica ederiz:

- 1) Mümkün merteye temiz ve siyah elbiseyle gelmelidir.
- 2) Yanındakilere piyesi işittirmeyecek derecede hızlı söz söylemek iyi bir şey değildir.
- 3) Mekulat ve meşrubata ait mevad-ı, fıstık, fındık gibi gürültülü şeyleri yemek, huzur ve istirahat-ı umumiye ve oyunun intizamını pek ziyade ihlal ettiğinden bilhassa nazarı dikkati celbederiz.
- 4) Girip çıkarken gürültüden mümkün merteye ihtiraz edilmesini rica ederiz.
- 5) Localarda ceket çıkararak oturmak tiyatro adabına katiyyen muvafık değildir.<sup>867</sup>

II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra her alanda görülen iyimserlik havası, İtalya'nın 1911 yılında Trablusgarp'a asker çıkarmasıyla bozulur. Hemen arkasından Balkan Savaşları'nın başlamasıyla her açıdan olduğu gibi tiyatro açısından da sıkıntılı bir dönem başlar. Tiyatrocuların bir kısmı askere alınırken bir kısmı da yurt dışına çıkar. Tiyatro faaliyetlerinde azalma olduğu gibi sahnelenen oyunların içeriği de değişir. Osmanlı toplumunun milli hislerini harekete geçirmek için piyeslerde Osmanlı tarihinin gurur duyulan dönemleri ve askerlerin kahramanlık hikâyeleri tema olarak seçilir. II. Meşrutiyet döneminde tiyatrolar yardım amaçlı da kullanılmıştır. Trablusgarp, I. ve II. Balkan Savaşları sırasında çeşitli yardım kuruluşları, yoksullar için tiyatro gösterimleri düzenleyerek onlara yardım etmeye çalışmışlardır.<sup>868</sup>

1914 yılında tiyatro alanında iki önemli gelişme yaşanır. Bunlardan ilki Osmanlı Donanma Cemiyeti'nin halkın tiyatroya ilgisini artırmak ve bu yolla da Bahriye Nezareti'ne yardım toplamak amacıyla tiyatro temsilleri organize etmesidir. Bu cemiyetin temsilleri öncesinde dağıtılan ilanlarda, seyircilerden oyun seyrederken kabuklu yemiş yememeleri, yüksek sesle konuşmamaları, tiyatroya resmi elbise ile

<sup>867</sup> Muhsin Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın**, İstanbul, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1989, s.33-34.

<sup>868</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.420.



gelmeleri ve tiyatroya sessizce girip çıkmaları istenir. Bu temsillerde, ilk defa İslamiyet öncesi Türk tarihinden bahsedilen ve Türkçülük anlayışının ön plana çıkarıldığı Celal Esat'ın "Büyük Yarın" ve Aka Gündüz'ün "Yarım Türkler" adlı oyunları sahnelenir. İkinci önemli kurum ise Darülbedayi'dir. Ülkede tiyatronun gelişimine katkıda bulunmak isteyen Cemil (Topuzlu) Paşa, ünlü Fransız tiyatro oyuncu ve yönetmeni Andre Antoine'i İstanbul'a davet eder. Darülbedayi'nin kurulması için atılan bu adım I. Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle yarım kalsa da, savaş sonunda Darülbedayi'nin kurulması tamamlanır. Milli tiyatromuz açısından önemli bir girişim olan Darülbedayi'nin kurulmasından sonra tiyatro faaliyetlerinde yine bir canlanma yaşanır.<sup>869</sup>

II. Meşrutiyet dönemi tiyatrosunda o yılların çeşitli siyasi akımları kendilerini temsil etme imkânı bulmuşlardır. Bu siyasi akımlar ve ele alındıkları piyesler şunlardır. 1- **İslamcılık**: Silahçı Tahsin'in "Girid" ve Bitlisli Rıza Suat'ın "İzmir'in İşgali" adlı piyesleri. 2. **İslam Birliği (İttihad-ı İslam)**: Muhiddin Baha'nın "Halife Ordusu" ve Yusuf Kenan'ın "Yavuz Sultan Selim" ve "İttihat-ı İslam Siyaseti" adlı piyesleri. 3. **Türkçülük**: Aka Gündüz'ün "Yarım Türkler", Celal Esat'ın "Büyük Yarın" ve Mehmet Nafi'nin "Kamer Sultan" adlı piyesleri.<sup>870</sup> 4. **Halkçılık**: Tunalı Hilmi'nin "Mebuslar Meclisi Kapısında Bir Köylü", "Memiş Çavuş Sayvanda", "Köylü Memiş Çavuş Ankara'da 'Halk Dersleri' Kürsüsünde" ve "Memiş Çavuş Rüyada" piyesleri, Halit Fahri'nin "Baykuş" ve Mehmet Sadullah'ın "Köylü Mürşidi" piyesleri. 5. **Diğer siyasi yaklaşımlar**: Hüseyin Cahid'in dinlerin birleştirilmesini savunan "Şeyh San'an" ve sosyalizmi ele aldığı "Şeyda" piyesleri; Salâh Cımcöz ve Celâl Esat'ın beraber yazdıkları Batıcılık fikrinin ele alındığı "Selim-i Salis", Ali Haydar Emir'in "Sultan Selim-i Salis" ve A. Faik'in "Şahin Giray" isimli piyesleri bu bağlamda değerlendirilebilir.<sup>871</sup>

Görüldüğü gibi Osmanlı döneminde devlet adamları, dönemin kültürel ikliminin de etkisiyle tiyatroya ciddi bir ilgi göstermişlerdir. Padişahlar İstanbul'daki

<sup>869</sup> Enver Töre, **a.g.e.**, s.9-10.

<sup>870</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.132-137.

<sup>871</sup> Abdullah Şengül, **a.g.e.**, s.139-142.

özel tiyatrolarda piyesler seyrettikleri gibi saraylarına tiyatro binası yaptırarak da bu sanat dalını takip etme imkânı yakalamışlardır. Osmanlı yüksek bürokratlarından tiyatroyu hem izleyici olarak takip edenler hem de bu alanda eser verenler çıkmıştır. Örneğin, Sadrazam Âli Paşa, bir Osmanlı tiyatrosunun kuruluşu için çaba sarf etmiş; Ahmet Vefik Paşa ise, hem tiyatro oyunu yazmış ve tiyatro binası yaptırmış hem de tiyatro sanatçıları himaye etmiştir. Ancak Osmanlı devlet adamları tiyatronun muhalefet tarafından daima çekinmişler ve bu yüzden dönem dönem bazı eserleri sansürlemiş ve tiyatro binalarını kapatma gibi uygulamalara gitmişlerdir. II. Meşrutiyet'in ilanı ve Balkan Savaşları gibi olaylarda ise tiyatronun kamuoyu oluşturma ve yardım sağlama imkânlarından faydalanmışlardır.

### 3.2.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Tiyatroya İlgisi

Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllarda Osmanlı döneminden kalan tiyatro mirası bir ikilik içermekteydi. Bir tarafta Tanzimat dönemiyle beraber Avrupa ülkelerinden “ithal” edilen ve yazılı oyun metnine dayalı olan “Batı modelindeki tiyatro”, diğer tarafta ise, zayıflayarak da olsa süregelen ve doğaçlamaya dayalı oynanan “geleneksel Türk tiyatrosu”<sup>872</sup> diyebileceğimiz orta oyunu, Karagöz ve meddah vardı. Başta Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Paşa olmak üzere, tek parti idarecilerinin Batılı anlamda tiyatroya destek verdikleri görülür. Örneğin, Mustafa Kemal Atatürk bir sohbetinde, “Asker olmasaydım, aktör olurum.” diyerek tiyatroya verdiği değeri ifade etmiştir. Atatürk'ün bir başka sohbetinde ise “Tiyatro bir memleketin kültür seviyesinin aynasıdır.” şeklinde bir açıklaması olduğu belirtilir.<sup>873</sup> Atatürk fırsat buldukça tiyatroya gitmiş, oyunlardan sonra oyuncularla tiyatro hakkında sohbet etmiştir. Bunun yanında bir dramaturg gibi, yazarlara oyunlar

---

<sup>872</sup> Ayşegül Yüksel, “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Dünü, Bugünü, Geleceği”, Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü, Geleceği, 17-21 Aralık 2002, **Sahne Sanatları**, Cilt: XI, Haz: Ömer Çakır, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s.3.

<sup>873</sup> İrfan Ünver Nasratinoğlu, **a.g.b.**, s.99.

ısmarlamış, konu önermiş, yazılan oyunları okumuş, metin üzerinde değişiklikler yapmış ve yaptığı değişiklikleri, oyunların provalarını seyredip denetlemiştir.<sup>874</sup>

Milli Mücadele devam ederken tiyatronun gündeme geldiği ilk faaliyet, II. Meşrutiyet döneminden kalma bir gelenekle, orduya yardım toplamak amacıyla kullanılması olmuştur.<sup>875</sup> Cumhuriyet'in ilanına yaklaşık üç ay varken, Türk kadınının sahneye çıkması yeniden gündeme gelir. Bilindiği gibi 1920 yılında Afife Jale ilk defa bir Müslüman-Türk kadın sanatçı olarak sahneye çıkmış; fakat bu onun Darülbedayi kadrosundan çıkarılmasına ve bazı çevrelerin olumsuz tepkilerine sebep olmuştur. 31 Temmuz 1923 tarihinde Darülbedayi sanatçıları Mustafa Kemal Paşa'nın huzurunda İbnürrefik Ahmet Nuri'nin "Ceza Kanunu" adlı uyarlamasını temsil edeceklerdir. Mustafa Kemal Paşa, bu oyunda bir Müslüman-Türk kadını olan Bedia Muvahhit'in de rol almasını istemiştir.<sup>876</sup> Böylece Türk kadınlarının sahneye çıkmasına tepki gösteren çevrelere mesaj verilmiş ve kadınların tiyatrodaki etkin roller almasının önü açılmıştır.

Mustafa Kemal Paşa, 10 Haziran 1926 tarihinde Bursa'da oyunlarını seyredip beğendiği tiyatro sanatçıları Reşit Rıza ve Muvahhit Beylere hitaben şunları söylemiştir:

Sizleri çok takdir ederim. İnkilâbımızda sizin de mühim hizmetleriniz vardır. Şimdiye kadar gördüğüm temsiller içinde sizin temsilleriniz gibi muntazam ve sanatkâranesini seyretmemiştim. Sanatınızı meslek ittihaz ederek azmetmenizi, arkadaşlarınızla samimî olarak geçinmenizi bilhassa tavsiye ederim. Sizin vatana en büyük hizmetiniz, Anadolumuzun baştanbaşa dolaşarak halkımıza sanatın ne olduğunu anlatmanız olacaktır. Turnelerinize muntazaman devam ediniz.<sup>877</sup>

Atatürk'ün tiyatro konusundaki düşüncelerini ve bu alanda sanat icra eden sanatçılara yönelik teşviklerini o dönemin önemli sanat adamlarının hatıralarından da takip etmek mümkündür. Örneğin, Türk tiyatrosunun önemli ismi Muhsin Ertuğrul

<sup>874</sup> Metin And, **50 Yıllık Türk Tiyatrosu**, s.5.; Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, s.158.

<sup>875</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.420.

<sup>876</sup> Sevda Şener, **a.g.e.**, s.60-61.

<sup>877</sup> "Tiyatro Sanatçılarına Dair", 10.VI.1926, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II**, 5.bs., Ankara, AKDYYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.258.

bir gün kendisine yöneltilen “Hayatınızın en mutlu anını anlatır mısınız?” sorusunu şöyle cevaplamıştır: “Gelecek kuşaklar için bir tiyatro açtırmak isteğimi Atatürk’ün kabul edip hemen yarım saat sonra başvekiline direktif verdiği andır.”<sup>878</sup> Bu dönemde tiyatro sanatçılarında çeşitli kolaylıklar da sağlanır. Örneğin, 9 Kasım 1930 tarihinde çıkarılan bir kararnameyle, Türk Ocakları tarafından Avrupa’dan ve yurt içinden Ankara’ya davet edilecek tiyatro heyetlerinin gidiş ve dönüş nakliye ücretlerinden asgari beş kişilik heyetlerle sınırlı kalmak üzere %50 indirim yapılması sağlanmıştır.<sup>879</sup> 4 Nisan 1932 tarihli bir kararnameyle ise Ankara’ya gelecek Türk ve yabancı tiyatro ve musiki sanatçıları ve temsil vermek üzere seyahat eden Darübedayi heyetlerine asgari beş kişiden oluşmak, temsil ve müsamere vermek şartlarıyla, Demiryolu idaresince tespit edilecek vesikalar mukabilinde, Türk Ocakları’nın lağvından Aralık 1932 tarihine kadar geçerli olmak üzere %50 indirimle seyahat etme imkânı sağlanmıştır.<sup>880</sup>

İsmet İnönü’nün de tiyatroya olumlu bir yaklaşım içinde olduğu görülmektedir. Devlet Konservatuarı’nın kuruluşunda Türkiye’ye davet edilen, yıllarca bu kurumda görev alan ve çok sayıda tiyatro sanatçısının yetişmesinde rol alan Carl Ebert, İsmet İnönü’nün tiyatroya ilgisine dair şu anısını anlatmaktadır:

Sophocles’in Kral Oidipus temsilinden sonra koluma girmiş, derin düşüncelere dalmış olarak benimle koridorda bir aşağı bir yukarı geziniyordu. Sonunda durdu ve “Ulusumun genç kuşağının bu yepyeni çabada başarıya ulaşmasını benim neden bu kadar şiddetle istediğimi anlamalısınız.” dedi. “Biz Türkler yüzyıllar boyunca eyer üstünde oturduk, dünyanın belki yarısını ele geçirdik, Viyana kapılarına dayandık. Bu uzun seferler zinciri sürerken yendiğimiz ulusların sanatlarını da bir savaş ganimeti gibi aldık ve kendimize malettik. Eğer sizin çalışmalarınız bir gün, öz yaratma gücümüzle, bu sanatlarda en başarılı başka devletlerle boy ölçüşebileceğimizi bana tanıtlarsa, bu, kuşkusuz, yaşamımın en mutlu günü olacaktır.”<sup>881</sup>

<sup>878</sup> Sevda Şener, **a.g.e.**, s.53-54.

<sup>879</sup> Nafia Vekaleti’nin 30 Ekim 1930 tarih ve 2265 numaralı tezkeresiyle yaptığı teklif üzerine 9 Kasım 1930 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararıyla gerçekleşen indirim için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-15-72-16.

<sup>880</sup> Nafia Vekaleti’nin 20 Aralık 1931 tarih ve 3474 numaralı tezkeresiyle yaptığı teklif üzerine İcra Vekilleri Heyeti’nin 4 Nisan 1932 tarihinde aldığı indirim kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-27-24-1.

<sup>881</sup> Sevda Şener, **a.g.e.**, s.54.

Tek parti döneminin önemli devlet adamlarından, Atatürk döneminin son başbakanı ve üçüncü cumhurbaşkanı olan Celal Bayar da tiyatro hakkında görüş bildiren devlet adamlarından biridir. Bayar, 8 Kasım 1937’de hükümetinin programını okurken, tiyatroya verdiği önemi şu sözlerle ifade etmiştir: “Milli sahnemiz, Türk kültürünün mâkesi, güzel dilimizin en iyi şekilde telâffuzu ve en bedîî tarzda ifadesini yayan sanat kaynağı olarak ele alınacaktır. Bunda, modern teknik vasıtalarına ehemmiyet vereceğiz.”<sup>882</sup> Bayar da böylece tiyatronun önemine vurgu yapmış ve bu sanat dalında modern bir yaklaşımın tercih edileceğini belirtmiştir.

Çalışmanın bu aşamasında, dönemin gazeteci, bürokrat ve siyasetçilerinin tiyatro hakkındaki düşüncelerine başvurmak dönemin tiyatro hayatını anlamak açısından faydalı olacaktır. Örneğin, Mehmet Cemil’in 1933 yılında yazdığı “Bu Hane Kiralıktır. Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor” başlıklı yazısı, dönemin entelektüellerinin tiyatroyu nasıl algıladıklarını göstermesi açısından önemlidir. Cemil’e göre tiyatro, bir kültür evi, terbiye kurumu ve propaganda aracıdır. Cemil tiyatro salonu hakkındaki, “Oradan içeri adımınızı atarken sigaranızı, henüz bitmemiş bile olsa, kapının dışında ezer, şapkanızı çıkarır, kravatınızı düzeltir ve mektep müdürünün odasına girer gibi, önünüz ilikli, başınız taranmış, temiz ve sessiz girersiniz. Oralarda her mektep küçükler içindir, fakat tiyatro büyüklerin mektebidir.”<sup>883</sup> ifadeleriyle hem tiyatroyu adeta bir kutsal mekan gibi sunmakta hem de onun özellikle eğitim açısından ne derece önemli olduğunu vurgulamaktadır. Burada geçen “tiyatro büyüklerin mektebidir” ifadesi o dönemde çokça kullanılan bir tanımlamadır ve tiyatrodan beklenen öncelikli işlevin halk eğitimi olduğuna dair bir delildir. Cantek, tiyatro seyircilerinin bu denli özenli bir portre olarak çizilmesi konusunda, özellikle 1940’lı yılları kastederek, bahsedilen “saygıdeğer tiyatro

---

<sup>882</sup> Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s.11.

<sup>883</sup> Mehmet Cemil, “Bu Hane Kiralıktır. Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor”, **Varlık**, Sayı:3, 15 Ağustos 1933, s.45.

seyircisi”nin bir mit olduğunu, bunu dile getirenlerin arzuladıkları seyirciden bahsettiklerini belirtmektedir.<sup>884</sup>

Kâzım Nami ise, aynı yıl “Ülkü” dergisinde yazdığı “Sönmiyen Ateş” başlıklı yazısında, Türkiye’de o dönemde piyes yazarının ya hiç olmadığını ya da çok az olduğunu ifade etmektedir. Nami ayrıca, halkın tiyatrodan anlamadığını iddia edenlere de, bir tiyatro yazarının ya da rejisörünün sanat hakkındaki hükümleri halkın zevkine uymadı diye halkın zevksizlikle itham edilmesinin doğru olmayacağını belirtmektedir.<sup>885</sup>

Dönemin tiyatroya dair en hararetli tartışması, tiyatronun devletleşip devletleşmemesi konusudur. İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu), 1934 yılında yazdığı “Devletçi tiyatro” başlıklı makalesinde, “Tiyatronun devletleşmesi lâzımdır diyorum, tabî tiyatro piyeslerini devlet memurları yapacak demiyorum. Türk tiyatro binaları devletin, masrafları devletin, mevzuları cemiyetleşerek devletin yüksek ülküsüne hizmet edici... olacaktır, diyorum. ... Tiyatronun devletleşmesi mücerret ve muhal olarak diyelim ki aleyhinedir, yine de devletleşecektir. Bu hal tabiatın içindedir, ve yeni rejimlerin bir zaruretidir. Aklın kârı ise, zarureti münakaşa etmemektir.”<sup>886</sup> ifadeleriyle tiyatronun devletleştirilmesinin yeni rejim açısından bir zorunluluk olduğunu vurgulamaktadır. İsmayıl Hakkı yukarıdaki yazısından yaklaşık sekiz ay sonra aynı dergide yazdığı bir başka yazıda ise, yine tiyatronun devletleşmesi taraftarı olduğunu belirtmekte ve yazısını, “Hatta bu devletleşmeyi yalnız tiyatronun kurtulması için değil, Kemal’cilik rejiminin en tabiatlık, en mantıklık bir neticesi olarak istiyoruz.” şeklinde sürdürmektedir. Tiyatroyu, devletin resmi ideolojisinin bir propaganda aracı olarak tasavvur eden İsmail Hakkı, sinema ve radyonun da tiyatroyla beraber devletleşmesi gerektiğini düşünmektedir.<sup>887</sup>

Nusret Safa Bey, “Yeni Adam” dergisinin 1934 yılında kendisi ile yaptığı mülakatta tiyatronun devletleşmesi konusunda, “Bizde tiyatronun devletleşmesine

<sup>884</sup> Levent Cantek **Cumhuriyetin Büluğ Çağı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.121.

<sup>885</sup> Kâzım Nami, “Sönmiyen Ateş”, **Ülkü**, Sayı:7, Cilt:II, Ağustos 1933, s.58.

<sup>886</sup> İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), “Devletçi tiyatro”, **Yeni Adam**, Sene:1, No:7, 12 Şubat 1934, s.7.

<sup>887</sup> İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), “Türkiye’de bir tiyatro derdi var”, **Yeni Adam**, 11 Birinci Teşrin (Ekim) 1934, s.6.

lüzum yoktur. Devlet evvelâ tiyatrodan evvel yapacaklarını bitirmeli...”<sup>888</sup> ifadelerini kullanarak böyle bir uygulamaya gerek görmediğini belirtmiştir. Türkiye’ye davet edilen yabancı uzmanlardan olan Marx Reinhardt ise, 3 Mayıs 1935 tarihinde “Cumhuriyet” gazetesinde “Tiyatronun geçirdiği buhran ebedî mi?” başlığıyla yayımlanan köşe yazısında, “Hiç şüphesiz tiyatro, devlet yardımı olmadan yaşayacak bir san’at değildir. Fakat sade onun yardımile yaşaması da doğru değildir.”<sup>889</sup> diyerek kendini bu tartışmada ortada konumlandırmaktadır.

Türk sanatçıların ve yazarların tiyatro alanında ilgiyle takip ettikleri ülkelerden biri de Sovyetler Birliği’dir. Muhsin Ertuğrul 1925 yılındaki Sovyetler Birliği seyahatinde sinema ile birlikte tiyatro alanında da gözlemlerde bulunmuş ve dönüşünde Darülbedayi’nin yeniden örgütlenmesinde buradaki tecrübelerinden faydalanmıştır. 1934 yılında yeniden Sovyetler Birliği’ne giden Ertuğrul, Stanislavski gibi önemli Sovyet sanatçıların çalışmalarını takip etmiş ve onların tecrübelerinden yararlanmışır.<sup>890</sup> Dönemin basınında da Sovyet tiyatrosu hakkında yazılar yayınlanmıştır. Paul Gsell, 1934 yılında “Yeni Adam”da yayınlanan makalesinde Sovyet tiyatrosunun durumu hakkında bilgiler vermektedir. Gsell’e göre, Sovyet liderleri “...tiyatroyu cemiyetlik propaganda aleti ve vasıtası telakki ettiklerinden, gösterilen mevzular yeni ve ihtilâlcı görüşlere mutaalıktır. Bununla beraber eski repertuarın en seçme mevzularına da yer vermemiş değillerdir.” dedikten sonra Sovyetler’de tiyatronun gördüğü ilgiyi dinsel bir benzetmeyle açıklamıştır: “...tiyatro yeni Rusya’nın lâik kilisesidir.” Gsell ayrıca, Moskova’da profesyonellerin oynadıkları bütün tiyatroların devlete ve özellikle Eğitim Bakanlığı komiserliğine bağlı olduğunu ve tiyatro repertuarının propaganda ihtiyaçlarına göre şekillendiğini belirtmektedir.<sup>891</sup> Sanatçı ve Yazar Münir Hayri ise, 1935 yılında “Ülkü” dergisindeki bir yazısında gezici tiyatrolar konusunda Faşist İtalya ve Sovyet Rusya’nın dikkate değer çalışmaları olduğunu belirtmiş ve İtalya’da bizdeki Halkevleri’ne benzer bir organizasyon olduğunu ve bu kapsamda gezici tiyatroların

<sup>888</sup> Nusret Safa Bey, “Tiyatro Anketimiz”, **Yeni Adam**, 9 Temmuz 1934, s.6.

<sup>889</sup> Marx Reinhardt, “Tiyatronun geçirdiği buhran ebedî mi?”, **Cumhuriyet**, 3 Mayıs 1934, s.3.

<sup>890</sup> Mahad Sofiev Mahmudoğlu, “Sovyet Kültürünün Türkiye Üstündeki Olumlu Etkileri”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:48, Cilt:VIII, Aralık 1997, s.34.

<sup>891</sup> Paul Gsell, “Sovyet Memleketinde Tiyatro”, **Yeni Adam**, 25 Haziran 1934, s.6,12.

faaliyetlerini anlatmaktadır. Münir Hayri, aynı makalede Sovyetler Birliği'nde de gezici tiyatronun önemli bir rol oynadığını, Sovyetler'de tiyatro trenleri olduğunu vurgulamaktadır.<sup>892</sup>

Gazeteci Nadir Nadi, 18 Mayıs 1936 yılında “Türk tiyatrosunu ne vakit kuracağız?” başlıklı köşe yazısında, “İleri memleketlerin hiçbirinde san’at yalnız kendi kuvvetine dayanarak kurulup yürümemiştir ve hâlâ da gene hiçbir tarafta muavenete muhtaç olmaktan kurtulmuş değildir.” dedikten sonra Viyana’daki tiyatro okulunun sahnesi olan Akademi Teater’ı örnek gösterip, Ankara’da da böyle bir sahneli akademinin kurulmasının faydalı olacağını ifade etmiştir.<sup>893</sup> Tiyatro konusunda görüş beyan eden devlet adamlarından biri de, önceki bölümlerde değindiğimiz gibi, 1938-1946 yılları arasında milli eğitim bakanlığı yapan Hasan Âli Yücel’dir. Yücel, yaptığı konuşmada, II. Dünya Savaşı’nın sıkıntılı savaş yıllarında bile sanat alanındaki çalışmalarının hızlanarak devam edeceğini ifade etmiştir.<sup>894</sup>

Edebiyatçı ve gazeteci Peyami Safa, 1945 yılında “Tasvir” gazetesinde yazdığı köşe yazısında, dönemin tiyatro anlayışı, yönetimi, oyunculuğu gibi konularda tespitlerin okurlarıyla paylaşmıştır. Safa’ya göre, Darülbedayi-Şehir Tiyatroları en seçme sanatçıları darıltmış ve bu kurumlardan uzaklaşmalarına sebep olmuş, bunların yerine ise yetenekli sanatçılar bulamadığı gibi yetiştirememiştir de. Ayrıca, tiyatroya halkın ilgi göstermediğini, sanat ve fikir adamlarının ise, temsilleri kötü buldukları için Şehir Tiyatrosu’na gitmediklerini ifade etmiştir.<sup>895</sup> Safa, bu köşe yazısının yanında ünlü tiyatro sanatçılarının Şehir Tiyatroları’ndan ayrılmalari konusunda yine bir tiyatro sanatçısı olan İbrahim Delideniz tarafından yazılan ve Muhsin Ertuğrul’u suçlayan bir mektubu da yayımlamıştır.<sup>896</sup> Aynı sayfada tiyatro sanatçıları Raşid Rıza, Muammer Karaca, Halide Pişkin, Ercümen Behzad ve Avni Dilligil’in Şehir Tiyatrosu’ndan ayrılması haber olmuştur. Muammer Karaca ve Halide Pişkin’le bu ayrılmanın sebepleri konusunda mülakat yapılmıştır. Muammer

<sup>892</sup> Münir Hayri, “Gezgin Tiyatrolar”, **Ülkü**, Sayı:34, Cilt:VI, Birinci Kanun (Aralık) 1935, s.314-315.

<sup>893</sup> Nadir Nadi, “Türk tiyatrosunu ne vakit kuracağız?”, **Cumhuriyet**, 18 Mayıs, 1936, s.1.

<sup>894</sup> Tahsin Konur, **a.g.e.**, s.18.

<sup>895</sup> Peyami Safa, “Tiyatro dâvamız için birkaç satır daha”, **Tasvir**, 6 Mayıs 1945, s.4.

<sup>896</sup> İbrahim Delideniz, “Bir gazetenin tiyatro anketine cevap san’atkârlara açık mektup”, **Tasvir**, 6 Mayıs 1945, s.4.



Karaca, bu mülakatta Muhsin Ertuğrul hakkında, “Muhsin, sene nihayetine doğru bakar hasılat hızlı gidiyor, hasılatı kestirmek için derhal fena bir piyes koyar. Belediyenin hasılatı kesmemesi için bunu böyle yapar. Bunun sebebi de belediyenin maddî alâkasını teminle aktörlerin manevî kuvvetini artırmak ve onlara himaye edildikleri fikrini aşılmasıdır.”<sup>897</sup> ifadelerini kullanarak, Muhsin Ertuğrul’un belediyenin ekonomik himayesini devam ettirmek için gerektiğinde kötü oyunlar oynatarak bu himayenin devamını sağladığını iddia etmiştir.

Nurullah Ataç, 1947 yılında “Ülkü” dergisinde yazdığı “Tiyatro Üzerine” başlıklı yazısında, tiyatronun içinde bulunduğu durumu şöyle özetlemiştir:

Bizde tiyatro sanatını sevip çalışanlar ... çokluğu anlamağa, dileklerini öğrenmeğe özenmiyorlar; başka uluslarda yapılanı olduğu gibi almakla işin olup biteceğini sanıyorlar. Yazdıkları, yaptıkları çokluğa, ulusa işlemiyor. Kendileri de halkın dileklerini inceltmiyor, bayağılıktan kurtaramıyor. Tiyatronun, bütün sanatın bir ödevi vardır: bir toplumu, bir ulusu daha anlayışlı, daha ince kılmak; bizim sanat erlerimiz çoklukla kaynaşmadıkları, kaynaşamadıkları için bizde sanat o ödevini başaramıyor, birkaç kişinin, bir öbeğin eğlencesi olarak kalıyor.<sup>898</sup>

Cemil Koçak, Cumhurbaşkanı İnönü’nün Köy Enstitüleri’ni ziyareti ile ilgili yayınlarda; değişik köylerden toplanmış çocukların, Antik Yunan’ın klasik tragedyalarını oynarken çekilen resimlerin, bu enstitülerdeki kültürel etkinin ülkenin genelindeki egemen kültürden farklılığının göstergesi olduğunu belirtmektedir.<sup>899</sup>

Cumhuriyet döneminde başta Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü olmak üzere devlet adamlarının tiyatroya gösterdikleri olumlu ilgi ve sanatçıları teşvik eden tutumlarıyla karşılaşırız. Devlet adamları birçok sanat alanında olduğu gibi tiyatro alanında da ilerlemeyi bir medeniyet göstergesi olarak görmektedirler. Bunun yanında Türk kadınlarının tiyatrodaki rol almasını teşvik etmişlerdir. Dönemin tiyatro etrafında şekillenen tartışmalarının popüler konusu, tiyatronun devletleştirilip devletleştirilmemesidir. Bu konuya taraftar olanlar yanında bunu doğru bulmayanlar da vardır.

<sup>897</sup> “Şehir Tiyatrosundan neden ayrıldılar?”, **Tasvir**, 6 Mayıs 1945, s.4.

<sup>898</sup> Nurullah Ataç, “Tiyatro Üzerine”, **Ülkü**, Sayı:1, Cilt:I, Ocak 1947, s.3.

<sup>899</sup> Cemil Koçak, **Geçmişimiz İtinayla Temizlenir**, 6.bs., İstanbul, İletişim Yay., 2011, s.379-380.

### 3.2.3. Kurumsallaşma Çabaları, Halkevleri Temsil Şubeleri ve Vergi Meselesi

Tek Parti iktidarının dördüncü yılı olan 1927 yılından sonra ülkenin her yerinde bir tiyatro kurma eğilimi görülür. Bu doğrultuda, 1930 yılında yürürlüğe giren Belediyeler Kanunu'nun 15. maddesinin 59. fıkrası gereğince belediyelere tiyatro binası yaptırma ve tiyatro topluluğu kurma olanağı tanınmıştır. 1914 yılında kurulan Darülbedayi, bu kanun uyarınca Nisan 1931 tarihinde İstanbul Belediyesi'ne bağlanıp Şehir Tiyatrosu, 1934 yılında ise, İstanbul Şehir Tiyatrosu adını alır. 1927 yılının sanat tarihimiz açımızdan önemli diğer bir olayı da Türk Güzel Sanatlar Birliği'nin kurulmasıdır. Birlik; müzik, tiyatro, edebiyat resim, süsleme sanatları ve heykeltıraşlık gibi sanat alanlarında eğitim verecek, bunun yanında da konferans, sergi ve tiyatro oyunları organize edecektir. Birliğin başkanlığına Ressam İbrahim Çallı, birliğe bağlı tiyatro bölümünün başkanlığına ise Muhsin Ertuğrul getirilir.<sup>900</sup>

Cumhuriyet ilkelerinin halka iletilmesi ve benimsetilmesi amacıyla CHP'nin desteğiyle kurulan ve 1932 ila 1951 yılları arasında hizmet veren Halkevleri'nin Temsil Şubeleri de Türkiye'de tiyatronun gelişimi açısından önemlidir.<sup>901</sup> Halkevleri Temsil Şubeleri'ndeki tiyatro etkinlikleri “inkılâp fikirlerinin ve duygularının halka ifadesi hususunda en kuvvetli vasıta” olarak kabul edilmiştir.<sup>902</sup> Temsil Şubeleri, birçok tiyatro sanatçısının yetişmesine katkıda bulunduğu gibi, sahnelenen oyunlar, bu oyunlar için kullanılan dekor ve giysiler, Türkiye'de tiyatronun gelişmesine ve geniş kitlelere mal olmasında da önemli bir etken oldu. Halkevleri'nin amacı elbette profesyonel aktör yetiştirmek değil, üyelerine tiyatro eğitimi vermektir; ancak yine de pek çok profesyonel sanatçının yetişmesinde Halkevleri Temsil Şubeleri'nin bir konservatuar işlevi gördüğü söylenilebilir.<sup>903</sup>

Halkevi Temsil Şubeleri'nin amaçları, “Halkevi Çalışma Talimatnamesi”nde şu şekilde sıralanmıştır: “a) Halkevi'nde bir hayat ve hareket uyandırmak, b) Şehir ve

<sup>900</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.425.

<sup>901</sup> Nurhan Tekerek, İsmet Tekerek, “Devlet, İşletmecilik, Meta-Ürün ve Tiyatro İlişkisi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 25:2008, s.26.

<sup>902</sup> Ramazan Kaya, **a.g.m.**, s.243.

<sup>903</sup> Zeki Arıkan, **a.g.m.**, s.277.

kasabaların tiyatro ihtiyacını gidermeye yardım etmek, c) Gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak, d) Gençlerin fikir, sanat ve dil terbiyelerine yardım etmek, e) Tiyatro artisti olabilecek kabiliyetlerin kendilerini göstermelerine imkân vermek, f) İyi hatip yetiştirmek, g) Memleket ve cemiyet için faydalı telkinlerde bulunmak.”<sup>904</sup> Halkevleri’nde oynanacak tiyatro oyunlarının özellikleri ise şu şekilde ifade edilmiştir: “1) Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli, 2) Ulusal duyguları doyurmalı, 3) Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli, 4) Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli, 5) Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı.”<sup>905</sup> Görüldüğü gibi, iktidarın söylemiyle tamamen paralel bir tiyatro anlayışı egemendir. Oyunlar çağdaşlık ve millilik özelliklerini beraber taşımalı, inkılâpları desteklemelidir. “Her sınıfa seslenebilen” denilerek kaynaşmış, sınıfsal ayrılıkların olmadığı bir toplum idealinin oluşmasına katkı sağlanmaya çalışılırken, her sınıf denilerek aslında toplumun farklı sınıflardan oluştuğu da kabul edilmiştir. Ayrıca “yetiştirici” denilerek de tiyatronun eğitici rolü ön plana çıkarılmıştır.

Halkevleri Temsil Şubeleri, CHP Genel Merkezi’nden gönderilen talimatlar doğrultusunda, tiyatro oyunlarını kendi imkânlarıyla sahneye koyuyor ve bunları il, ilçe ve hatta köylerde oynuyordu. Atatürk inkılâplarını ve Türk tarih tezini konu edinen, “hurafelerle, çağ dışı inançlar ve geleneklerle mücadele eden” ve vatandaşları çağdaş hayata özendirmeye çalışan bu piyeslerin bir kısmı telif bir kısmı ise çeviriydi. Halkevleri’nde oyunları en fazla oynanan Türk yazarlar arasında Behçet Kemal Çağlar (Çoban), Faruk Nafiz Çamlıbel (Akın, Özyurt), Ahmet Kutsi Tecer (Koçyiğit Köroğlu), İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci (Şeriye Mahkemesi), Reşat Nuri Güntekin, Ali Süha Delilbaşı, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu gibi önemli isimler vardı. Halkevleri, Batılı anlamda tiyatro oyunları dışında seyirlik halk oyunlarını da modernize edip sahneye koyuyor, böylece geleneksel gösteri

---

<sup>904</sup> Nurhan Karadağ, **a.g.m.**, s.136.

<sup>905</sup> Nurhan Karadağ, **a.g.m.**, s.136.

sanatlarımızdan olan bulunan Karagöz ve köy seyirlik oyunlarını yeniden canlandırmaya çabalıyordu.<sup>906</sup>

CHP Genel Sekreterliği'nden, Halkevleri Başkanlığı'na gönderilen 30 Haziran 1945 tarihli bir genelgede Tiyatro ve Karagöz sanatkarı Rıfki Erdindar ve eşi Vedia Erdindar'ın Temmuz-Eylül 1945 tarihleri arasında Halkevleri'nde temsil verecekleri belirtilmiştir. Bu temsillerden elde edilen gelirin beşte birinin sosyal yardıma gelir olarak kaydedilmesi ve Halkevleri temsil kolu üyelerinin bu temsillere katılıp tecrübe kazanabilecekleri yazılmıştır. Metnin sonunda ise, sanatçının ve temsilinin muhitte bıraktığı tesirin bildirilmesi istenmiştir.<sup>907</sup> Metinde açıkça görüldüğü gibi, CHP Genel Sekreterliği, bu tür sanatsal etkinliklerin halk üzerindeki etkisine dair bir geri bildirim de almaktadır.

CHP Halkevleri vasıtasıyla başarılı bulunanların ödüllendirildiği tiyatro oyunu yazma yarışmaları da düzenlemiştir. Bu yarışmalarla vatandaşın tiyatroya ilgisini artırmak ve yetenekli gençlere imkân sağlamak amaçlanmıştır. Örneğin, 15 Haziran 1946 tarihinde CHP Genel Sekreteri ve Kırklareli Milletvekili Nafi Atuf Kansu imzasıyla Halkevleri Başkanlığı'na gönderilen genelgede 1947 yılı CHP'nin düzenlediği ödüllü piyes müsabakasına ait şartnamenin gönderildiği belirtilmekte ve Halkevleri'nden bu müsabakanın açıldığını çevrelerine munasip vasıtalarla ilan etmeleri<sup>908</sup> istenmektedir.

Halkevleri Temsil Şubeleri'nin tiyatro çalışmalarının niteliği konusunda akademisyen ve eski milli eğitim bakanlarından Bedrettin Tuncel'in görüşleri şu yöndedir: “Halkevlerinde temsil işinin perişan bir halde olduğu bir hakikattir. Repertuvar berbat, oyuncular berbat, verilen direktifleri yerine getirecek elemanlar zayıf. Bu, halile bugün halkevleri temsil kollarının bir süsten başka bir şey

<sup>906</sup> Ö. Faruk Huyugüzel, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Halkevlerinin Rolü”, s.398. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/799/10212.pdf> (15-01-2011).

<sup>907</sup> CHP Genel Sekreteri Nafi Atuf Kansu tarafından 30 Haziran 1945 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderilen genelgenin tam metni için bkz. **BCA**, 490.01-5-26-28. Bahsedilen sanatçıların sahneleyeceği piyesler şunlardır: “Ateş”, “Mavi Yıldırım”, “Hissei Şayia”, “Kılıbıklık mı?”, “Mağcuplar” ve “Bir Doktorun Evi” **BCA**, 490.01-5-26-28.

<sup>908</sup> CHP Genel Sekreteri ve Kırklareli Milletvekili Nafi Atuf Kansu tarafından Halkevi Başkanlığı'na gönderilen genelgenin metni için bkz. **BCA**, 490.01-6-30-4, s.1.

olmadığını size samimî olarak söyleyebilirim.”<sup>909</sup> Halkevleri’nin tiyatro çalışmaları konusunda son derece kötümser olan Tuncel, tiyatronun bir propaganda aracı haline getirilmesine ve konuların ele alınmasındaki yanlışlıklara da tepkiyle yaklaşmaktadır: “Tiyatro sahnesini hitabet kürsüsü haline getirmek, bu sanatı en kötü bir şekilde anlamaktır. Son zamanlarda köy ve köylü üzerine bir çok piyesler yazılıyor. Bu piyeslerin hemen hepsinde aynı kusur var: şehrli köye ilim götürüyor, köylü cehaleti temsil ediyor; ilim karşısında köylü hemen siliniyor, mağlup oluyor. Halbuki, asıl piyesi ilimle cehaletin mücadelesi meydana getirecekti. Görüyorsunuz ki hâdise yalnız bir taraflı olarak ve peşin hükümlerle mütalâa ediliyor.”<sup>910</sup> Tuncel, genel teamüle aykırı olarak 1941 yılındaki bu yazısında, tiyatronun propaganda aracı haline getirilmesi ve verilen mesajların içeriği konusundaki tavrıyla, iktidarın tiyatro politikasına ciddi bir eleştiri getirmiştir.

Halkevleri Temsil Şubeleri’ndeki tiyatro faaliyetleri bazı durumlarda halkın tepkileriyle de karşılaşmıştır. Bu tepkilerin kaynağı olarak, oynanan oyunlarda halkın değer yargılarıyla, inanışlarıyla dalga geçilmesi ve bu inanış ve değer yargılarının küçümsenmesi gösterilmiştir. Bu tepkilerin din ile ilgili olanları öncelikle piyesin oynandığı şehirdeki müftülüğe ifade edilmiş, sonra da müftülük tarafından da Diyanet İşleri Reisliği’ne iletilmiştir. Oradan da Başvekâlet’e bildirilmiştir. Örneğin, 23 Şubat 1942 tarihinde Çankırı Halkevi’nde oynanan temsilde bir şehrli, köydeki amcasını, ona eğlenceli bir âlem yaşatacağı vaadiyle yanına çağırır. Fakat şehre gelen amca, beklentilerinin aksine iki koltuğunda kara kaplı iki kitapla, sarıklı cüppeli bir hoca bulur karşısında. Bu durumdan hoşlanmayan köylü amca öfkelenir ve şehrli akrabasına dönerek, “Bu eşek herifi, bu kaba herifi, bu ayı herifi, yanıma oturtup bana hakaret etmek için mi beni çağırdın!” diyerek kalkıp gider. Temsildeki bu bölümden rahatsız olan seyirciler, Çankırı Müftülüğü’ne şikâyetle bulunurlar. Müftülük de şikâyetleri Diyanet İşleri Reisliği’ne bildirir. Dönemin Diyanet İşleri Reisi Şerafettin Yaltkaya da bu tiyatro oyunundaki kostümlerden ve kullanılan ifadelerden duyduğu üzüntüyü 28 Nisan 1942 tarihinde Yüksek Başvekillik

---

<sup>909</sup> Bedrettin Tuncel, “Bir Tiyatro Meraklısına Mektup”, *Ülkü*, Yeni Seri, Cilt:I, Sayı:1, 1 B. teşrin (Ekim) 1941, s.7.

<sup>910</sup> Bedrettin Tuncel, *a.g.m.*, s.8.

Makamı'na gönderdiği tezkereyle arz eder.<sup>911</sup> Yaltkaya bu durum karşısındaki tepkisini, “Büyük Başvekilimiz; Bu çirkin mevzu üzerinde fazla tevakkuf ettiğimizizin sebebi hiçbir meslek müntesibine bugünkü, ne de geçmişe ait kıyafetleriyle sahnelerde hakaret görmediği halde ilmiye müntesiplerinin ve din adamlarının tahkir edilmesi ve bunun zaman zaman tekrar edilip durmasıdır. ... lütfen bu defa yukarıdaki maruzatımıza ehemmiyet verilerek alakalı olanlara icap eden emirlerinizin verilmesini tazimlerle arz ederim.”<sup>912</sup> şeklinde ifade etmiştir.

Bu aşamada Halkevleri Temsil Şubeleri dışında tiyatro faaliyetlerinde bulunan diğer kurumlardan da bahsetmek yerinde olur. 1934 yılında önceki yıllarda açılan Musiki Muallim Mektebi içinde Milli Musiki ve Temsil Akademisi oluşturulmuştur. Bu aşamada tiyatro alanındaki bilgi ve tecrübelerinden yararlanmak amacıyla Berlin Tiyatro Okulu kurucusu ve Berlin Şehir Operası'nda müdürlük ve rejisörlük yapan Alman sanat adamı Carl Ebert, Türkiye'ye davet edilir. İşte, sonraki dönemlerde tiyatrocuların yetiştirilmesinde büyük hizmet verecek olan Ankara Devlet Konservatuarı, 1936 yılında Musiki ve Temsil Akademisi'nin bir bölümü olarak Carl Ebert'in desteğiyle açılır. Bu konservatuar, Cumhuriyet döneminin ilk resmi tiyatro okuludur.<sup>913</sup>

17 Eylül 1937 tarihinde Atatürk tarafında imzalanan kararnameyle, “Temsil Akademisi'nin Tiyatro ve Opera işlerini tanzim etmek üzere dışarıdan getirtilecek Profesör Karl Ebert'in, ikibin liralık ücretinden yarısı ile yol paralarının 1937 takvim yılı döviz cetvelinin Ecnebî Mutahassıs lar faslına konulan tahsisattan serbest döviz olarak verilmesi” onanmıştır.<sup>914</sup> 7 Şubat 1938 tarihli kararnameyle ise, Carl Ebert'e döviz müsaadesi verilmesi onanmıştır.<sup>915</sup> Bundan sonra da Ebert'le ilgili

<sup>911</sup> Dönemin Diyanet İşleri Başkanı Şerafettin Yaltkaya'nın 28 Nisan 1942 tarihinde Yüksek Başvekalet Makamı'na gönderdiği tezkerenin tam metni için bkz. **BCA**, 030.10-26-151-17, s.1-2.

<sup>912</sup> Dönemin Diyanet İşleri Başkanı Şerafettin Yaltkaya'nın ifadeleri için bkz. **BCA**, 030.10-26-151-17, s.2. Aynı belgenin son satırında verilen bilgiye göre, Diyanet İşleri Reisliği bu olaydan yaklaşık üç yıl önce, 23 Ocak 1939 tarih ve 97 sayılı bir tezkereyle Ağrı vilayetinde sahnelenen başka bir tiyatro oyun hakkında Başvekalet'e benzer bir şikayette bulunmuştur **BCA**, 030.10-26-151-17, s.2.

<sup>913</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.168.

<sup>914</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 17 Eylül 1937 tarihli Carl Ebert'e döviz olarak ödeme yapılmasına dair kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-78-80-18.

<sup>915</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 7 Şubat 1938 tarihli Carl Ebert'e döviz olarak ödeme yapılmasına dair kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-82-8-13.

kararnameler çıkarılmıştır. 12 Kasım 1938 tarihinde Reiscumhur İsmet İnönü'nün imzasıyla çıkarılan kararnamede, Ankara'da kurulan Devlet Konservatuarı ve Tiyatro Okulu için İsviçreli Carl Ebert ve Walter Ruziczka'nın görevlendirilmesine dair Maarif Vekâleti'nin 24 Eylül 1938 tarih ve 101212/3520 sayılı tezkeresi görüşülmüş ve "Bu iş İcra Vekilleri Heyetince 12/11/938 tarihinde görüşülerek, mutahassıs Carl Ebert'in iki ay müddetle Devlet Konservatuvarında çalıştırılmak üzere celbi ve kendisine geliş yol parası..."<sup>916</sup> verilmesi kararına varılmıştır. 30 Aralık 1938 tarihinde İcra Vekilleri Heyeti tarafından Carl Ebert'e ait kadro 1 Şubat 1939 tarihinden muteber olmak üzere tasdik edilmiştir.<sup>917</sup> 9 Nisan 1939 tarihinde ise Carl Ebert'e 2500 Türk Lirası karşılığı olarak döviz ödenmesine dair karar alınmıştır.<sup>918</sup> 1939 yılının sonbahar aylarında II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Ebert, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in teklifi üzerine Türkiye'de kalmaya başlamış ve Ankara Devlet Konservatuarı ve bakanlıktaki çalışmalarını devam ettirmiştir.<sup>919</sup>

20 Mayıs 1940 tarihinde kabul edilen 3829 sayılı "Devlet Konservatuarı Kanunu"na göre Devlet Konservatuarı, Müzik ve Temsil bölümlerine ayrılmıştır.<sup>920</sup> Temsil bölümü de kendi içinde Tiyatro, Opera ve Bale olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Yine bu yasa uyarınca Konservatuara bağlı olarak "Tiyatro ve Opera Tatbikat Sahnesi" kurulmuştur. Böylece Devlet Konservatuarı, tiyatro ve opera faaliyetlerine Tatbikat Sahnesi adı altında başlamış ve 1941 yılında ilk mezunlarını vermişti. 1941-1947 yılları arasında Tatbikat Sahnesi etkinliklerini, Konservatuar ve Ankara Halkevi'nde yerine getirmiştir.<sup>921</sup> 1947 yılında Carl Ebert ülkesine geri

---

<sup>916</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 12 Kasım 1938 tarihli Carl Ebert'e yol parası için döviz olarak ödeme yapılmasına dair kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-85-93-6, s.1-2.

<sup>917</sup> Maarif Veillığı'nin 15 Aralık 1938 tarihli tezkeresi ve Maliye Vekillığı'nin 23 Aralık 1938 tarihli mütalaanamesi uyarınca alınan İcra Vekilleri Heyeti'nin 30 Aralık 1938 tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-85-108-13.

<sup>918</sup> Bu 2500 Türk Lirası, Carl Ebert'in ücretinin yarısı olan 2000 Liradan ve yol masrafı olan 500 Liradan oluşmaktadır. İcra Vekilleri Heyetinin 9 Nisan 1939 tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-86-29-9.

<sup>919</sup> Horst Widmann, **Atatürk ve Üniversite Reformu**, Çev. Aykut Kazancıgil, Serpil Bozkurt, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, 2000, s.225.

<sup>920</sup> Teoman Yazgan, **Devlet Tiyatrosu "Tatbikat Sahnesi" ve Sonraki Yıllar**, 2.bs., Ankara, Devlet Tiyatroları, 2012, s.28.

<sup>921</sup> Sevdâ Şener, **a.g.e.**, s.100.

dönmüş, bunun üzerine de Tatbikat Sahnesi yöneticiliğine dönemin önemli tiyatrocu ve sinemacısı Muhsin Ertuğrul getirilmiştir.<sup>922</sup>

10 Haziran 1949 tarihinde çıkarılan, ancak 16 Haziran 1949 tarihinde Resmi Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe giren 5441 sayılı “Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun”la Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü kurulmuştur.<sup>923</sup> 2 Eylül 1949 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Muhsin Ertuğrul’un Devlet Tiyatroları genel müdürlüğüne atanmasına dair kararını onaylanması amacıyla Başbakanlık Yüksek Katı’na göndermiştir.<sup>924</sup> Başbakanlık da kararın onaylanması amacıyla 15 Eylül 1949 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Yüce Katı’na bir tezkere göndermiştir.<sup>925</sup> Bu yazışmaların sonucunda da Muhsin Ertuğrul 16 Eylül 1949 tarihinde Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Başbakan Şemsettin Günaltay ve dönemin milli eğitim bakanının imzasıyla Devlet Tiyatrosu genel müdürlüğüne atanmıştır.<sup>926</sup> 18 Kasım 1949 tarihli bir kararnameyle, İtalyan vatandaşı Adolfo Camozzo ve Alman vatandaşı Franz Leminger’in Devlet Tiyatrosu’nda görevlendirilmeleri kararlaştırılmıştır.<sup>927</sup> 8 Aralık 1949 tarihinde yayınlanan kararnameyle ise, İran vatandaşı Nuriye Gitimehr (Kozanoğlu) ve Yugoslavya vatandaşı Mari Maina’nın Devlet Tiyatrosu’nda görevlendirilmeleri sağlanmıştır.<sup>928</sup>

Tiyatro alanında yapılan icraatların önemli bir ayağını da vergi düzenlemeleri oluşturmuştur. 12 Mart 1930 tarihinde İstanbul Mebusu Süreyya (İlmen) Paşa, tiyatro ve sinema biletlerinden alınan verginin %47’den %10’a indirilmesini içeren bir

<sup>922</sup> Sevda Şener, **a.g.e.**, s.103. Sevda Şener’in aksine Widmann, 1947 yılından Ebert’in ülkesine dönmelerinden sonra onun yerine Renato Mardo’nun geldiğini, Muhsin Ertuğrul’un ise ondan sonra göreve geldiğini yazmaktadır (Horst Widmann, **a.g.e.**, s.227).

<sup>923</sup> “Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun”, [http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc031/kanuntbmmc031/kanuntbmmc03105441.pdf](http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc031/kanuntbmmc031/kanuntbmmc03105441.pdf) (05-01-2013).

<sup>924</sup> Milli Eğitim Bakanlığı’nın 2 Eylül 1949 tarihinde Başbakanlık Yüksek Katı’na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.11-1-208-27-8, s.4.

<sup>925</sup> Başbakanlık’ın 15 Eylül 1949 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Yüce Katı’na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.11-1-208-27-8, s.2.

<sup>926</sup> Muhsin Ertuğrul’un Devlet Tiyatroları genel müdürlüğüne atanmasına dair 16 Eylül 1949 tarihli kararnamenin metni için bkz. **BCA**, 030.11-1-208-27-8, s.3.

<sup>927</sup> Adolfo Camozzo ve Franz Leminger’in Devlet Tiyatrosu’nda görevlendirilmelerine dair 18 Kasım 1949 tarihli bir kararnamenin metni için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-120-75-17.

<sup>928</sup> İran vatandaşı Nuriye Gitimehr (Kozanoğlu) ve Yugoslavya vatandaşı Mari Maina’nın Devlet Tiyatrosu’nda görevlendirilmelerine dair 8 Aralık 1949 tarihli kararnamenin metni için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-121-88-2.



kanun teklifini<sup>929</sup> Büyük Millet Meclisi Riyaseti Celilesi'ne arz eder. Aynı gün Meclis, kanun teklifinin tasdiki suretini Başvekâlet'e gönderir.<sup>930</sup> Başvekâlet de 19 Mart 1930 tarihinde Dâhiliye, Maliye ve Maarif Vekâletlerini vergi indirimi konusunda bilgilendirir.<sup>931</sup> Bu kanun teklifinin "Esbabı Mucibesi" kısmında konumuz açısından önemli olan şu ifadeler kullanılmıştır:

Her medenî memlekette olduğu gibi memleketimizde de bir Tiyatro ve Sinema meselesi vardır. Ve bunu da gayet munsifane ve adilâne bir surette halletmek lazımgelir. Memleketimizde Tiyatro ve Sinema lâzım ise bunların inkişafını düşünmek değilse onların kapatılmasına karar vermek icap eder. Tiyatro ve sinemaların âlemi medeniyete ve bilhassa halkın terbiyei içtimaiyesine ve tehzibi ahlâkına ettikleri hizmet gayri kabili inkârdır. Marife ettikleri hizmet ise pek büyüktür. Bahusus son harf inkılâbımızda sinemalarımızın matbuattan ziyade hizmetleri sebkat etmiştir. Gazetelerimizin yevmiye kırk elli bin kariine mukabil sinemalarımız umum Türkiyada en aşağı yevmiye yarım milyon halka yeni harflerin okunmasını öğretmişlerdir. İlmî, fennî, siyasi, içtimâî büyük bir propaganda vasıtası olan Tiyatro ve Sinemalara hükümetimizin pek ziyade ehemmiyet vermesi iktiza etmektedir.<sup>932</sup>

15 Temmuz 1938 tarihinde, sinema ve tiyatrolardan alınan Belediye, Darülaceze, damga pulu ve maliye hissesinin %28'den %10'a indirilmesine dair kanun yürürlüğe girmiştir. Eski kanuna göre alınan %28 oranındaki verginin %7,5'i Belediye'ye, %10'u Darülaceze'ye ve geri kalanı da damga pulu ve maliye hissesine ayrılırken; yeni kanunla %10'luk verginin %2'si Belediye'ye, %3'ü Darülaceze'ye ve geri kalanı da damga puluna ve maliye hissesine ayrılacaktır.<sup>933</sup>

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro çalışmalarında ön planda olan kurum Darülbedayi'dir. Bu kurum 1931 yılında Şehir Tiyatroları, 1934 yılında ise İstanbul

<sup>929</sup> Süreyya (İlmen) Paşa'nın tiyatro ve sinema biletlerinden yalnızca %10 oranında vergi alınmasına dair hazırladığı kanun teklifi, 13 sayfadandır. Teklifin tam metni için bkz. **BCA**, 030.10-3-17-30, s.3-13.

<sup>930</sup> TBMM'nin 12 Mart 1930 tarihinde Başvekâlet'e gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-3-17-30, s.2.

<sup>931</sup> Başvekâlet'ten 19 Mart 1930 tarihinde Dâhiliye, Maliye ve Maarif Vekâletlerine gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-3-17-30, s.1.

<sup>932</sup> Süreyya (İlmen) Paşa'nın teklifinde tiyatro ve sinema hakkındaki ifadeleri, dönemin devlet adamlarının sinemayı nasıl algıladıkları açısından önemlidir. Görüldüğü gibi, tiyatro ve sinema öncelikle bir eğitim ve propaganda aracı olarak görülmektedir. **BCA**, 030.10-3-17-30, s.3

<sup>933</sup> "Eğlence yerleri Sinema ve tiyatro resimlerinde yapılan tenzilâtan istifade etmiyecek", **Akşam**, 27 Temmuz 1938, s.3.

Şehir Tiyatroları ismini alarak faaliyetlerine devam etmiştir. 1927 yılında kurulan ve tiyatro eğitimi verip, piyes gösterimleri organize eden Türk Güzel Sanatlar Birliği de üzerinde durulması gereken bir korumdur. Ancak tek parti döneminde Halkevleri Temsil Şubeleri, tiyatronun yaygınlaştırılması, benimsetilmesi ve bu yolla inkılâpların halka iletilmesi konusunda en etkili araçlardan biri olmuştur. Tiyatronun kurumsallaşması açısından ise, 1934 yılında Temsil Akademisi'nin açılması, 1940 yılında Tatbikat Sahnesi'nin kurulması ve 1949 yılında Devlet Tiyatrosu'nun kurulması önemli kilometre taşları olmuştur.

### 3.2.4. Tiyatro Oyunları ve Yazarları Üzerindeki İktidar Etkisi

Tek parti iktidarı, hem Türkiye'deki deneyimlerden hem de yabancı ülkelerdeki gözlemlerinden dolayı tiyatronun toplum üzerindeki etkisini biliyordu. Bu önemli sanat dalından öncelikle eğitim ve propaganda amacıyla yararlanma düşünüldü. Tiyatro gruplarının ülkenin ücra köşelerine kadar ulaşip Cumhuriyet rejiminin faziletlerini ve Atatürk inkılâplarını anlatması öncelikli amaçtı. Tek parti döneminde Basın Yayın Genel Müdürlüğü tarafından yayınlanan ve inkılâplara muhalif bir güç olarak görülen yobazlık ve din sömürücülüğünü kendine konu edinen tiyatro dizisinde “Hülleci”, “İtaat İlânı”, “Şeriatçısı” ve “Üfürükçü” gibi oyunlar yer almıştır. Bu dizinin ilk kitabı olan “Hülleci”nin önsözünde şu ifadeler yer almıştır:

İç İşleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğü tarafından sahnelerde temsil edilecek piyeslerin gözden geçirilmesi sırasında birtakım gerçekliklerle karşılaşmıştır. Bu gerçeklikler içinde en göze çarpanı şu olmuştur: Türkiye'de halk arasında sahne arının ve kültürünün önemli yayıcısı ve dolaşıcısı sahne artistleridir. Bu özveren insanlar gazetenin, kitabın ve birçok sosyal araçların girmediği yerlere giderek temsiller vermekteler. Memleketi karış karış dolaşan bu sahne özverenlerinin elinde halka gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni dâvâları anlatacak piyesler, pek sayılıdır. Bu eksikliği göz önüne alarak ulusal tezlerimizi yığına anlatacak eserleri, memleketimizin tanınmış yazıcılarına hazırlatmayı faydalı bulduk.<sup>934</sup>

Alıntıda da görüldüğü gibi iktidar, geniş halk kitlelerine ulaşma potansiyelini gördüğü tiyatroyu, resmi ideolojisini yaymakta, rejimin devamlılığını sağlamakta,

<sup>934</sup> Metin And, **50 Yıllık Türk Tiyatrosu**, s.6-7.

siyasetin yeni biçimini halka ulaştırmakta ve yeni bir toplumsal hafıza üretmekte kullanmak istiyordu. Tiyatroya böyle bir misyon yüklenmişti, ama nasıl bir tiyatroya? Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra CHP hükümetinin yaklaşımı, geleneksel Türk tiyatrosu yerine, Batılı modern tiyatro tercihiyle netlik kazanmıştır. Gerçi ilk yıllarda tuluat tiyatrolarına da önemli görevler verilmiş; fakat sonuçta geleneksel Türk tiyatrosu üvey evlat muamelesi görmekten kurtulamamıştır. Dönemin Muhsin Ertuğrul, Reşat Nuri Güntekin gibi tiyatro duayenleri, Batılı tarzdaki tiyatroyu daha yüceltip dönemin tiyatro algısına bu şekilde yön vermişlerdir.<sup>935</sup>

Atatürk ilke ve inkılâplarının tiyatrodaki yansımalarını bulması fazla uzun sürmemiş ve sonucunda devletin ideolojisi ile tiyatro arasında uyumlu bir paralellik sağlanabilmiştir. CHP'nin altı temel ilkesi olan Cumhuriyetçilik, Laiklik, Devletçilik, Devrimcilik, Halkçılık ve Milliyetçilik, 1937'de Anayasa'nın 2. maddesi olarak benimsenmiş ve bunların her biri gerek tiyatro eserlerinde, gerek tiyatronun çeşitli yönlerinde uygulama alanları bulmuştur.<sup>936</sup> Yüksel'e göre, Cumhuriyet'in ilkeleri doğrultusunda oluşturulan yeni tiyatro, Türk insanının ve toplumunun kültür ve duyarlık zenginliği ile tiyatrosu gelişmiş ülkelerin bu yöndeki birikimini ve ulaştığı yazarlık, sahneleme, oyunculuk aşamalarını buluşturan bir sanattır. Bunun yanında bu yeni Türk tiyatrosu, Cumhuriyet devletinin halkçı, ulusçu, laik politikası içinde önemli işlev taşıyan, özü ve biçimiyle nitelikli, kimlikli, toplumsal gelişme atılımı içinde önemli görevler yüklenmiş, eğlencelik olmaktan ziyade, duyguyu ve düşünceyi geliştiren bir sanat olmuştur.<sup>937</sup>

29 Mayıs 1937 tarihinde Dâhiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya tarafından Halkevi Başkanlığı'na gönderilen genelgeyle, "Sahnenin halk terbiyesi bakımından tesir ve önemi büyük olduğu için Parti Halkevlerinin tiyatro

---

<sup>935</sup> Erdem Ünal Demirci **Türkiye'de Tiyatronun Siyasal Rolü (1850-1950)**, s.95-96.; Erdem Ünal Demirci, "Tek Parti İktidarında Tiyatronun Siyasal Rolü", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yücel Demirer, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Programı, 2009, s.51-52.

<sup>936</sup> Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s.5.; Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, s.156.

<sup>937</sup> Ayşegül Yüksel, "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Dünü, Bugünü, Geleceği", s.5.

çalışmalarını dikkatle takip ve teşvik etmektedir. Halkevlerinin amatör gruplarının muvaffakiyetli çalışmalarının yanında, Parti, memlekette teşekkül etmiş tiyatro truplarına da elden gelen yardımını yapmak suretile temaşa ihtiyacını yaymayı bir ödev bilmektedir.”<sup>938</sup> denilmektedir. Hükümet hem Halkevleri Temsil Şubeleri’nin tiyatro çalışmalarını desteklediği gibi, özel tiyatro topluluklarının çalışmalarına da destek vermektedir. CHP Genel sekreterinin aynı belgedeki ifadelerinden özel tiyatro gruplarına yapılan yardımın gerekçesi anlaşılabilir. Burada genel sekreter Halkevleri’ni, özel tiyatro heyetlerinin, “Oynayacakları piyeslerin mevzuları tam tesbit edilmemiş de olsa esas hatları üzerinde rötuşlar yapmak, halka yayılmasını istediğimiz telkinlerden bir ikisini onlara muhavere anahtarı olarak vermek ve kabul ettirmek şartile onlarla ilgilenme”<sup>939</sup>leri konusunda uyarmaktadır. İktidar bu yolla gösterilecek piyeslere müdahale etmekte, kendi ideolojisinin bu yolla halka iletilmesini sağlamaktadır.

İktidarın tiyatro sanatını geliştirme, tiyatrocuları teşvik etme ve bu yolla inkılâpları halka iletme yönündeki politikasına karşılık olarak tiyatroculardan da iktidara yönelik ve çoğunlukla da iktidarın söylemiyle uyumlu sözler duymak mümkündür. Dönemin önemli tiyatrocusu ve sinemacısı Muhsin Ertuğrul, 1938 yılında, “Cümhuriyet Türkiyesinin ilk Şehir tiyatrosu muvaffakiyetini bize bu çalışma sahasını veren Atatürk inkılâbına borçludur.”<sup>940</sup> sözlerini bir şükran ifadesi olarak kullanmıştır. Muhsin Ertuğrul, tiyatro ve sinema alanında yaptığı çalışmalar yanında, belki de iktidarlara kurduğu bu iyi ilişkiler sayesinde de uzun yıllar hem yönetici hem de sanatçı olarak tiyatro kurumlarında görev yapma imkânı bulmuştur.

Hükümet tiyatroya yüklediği bu misyonun neticesi olarak, halka gösterilecek olan piyesleri de belirlemiştir. CHP Genel Sekreterliği’nden Halkevi Başkanlığı’na gönderilen 27 Mayıs 1939 tarih ve 5/1452 sayılı genelgede, Halkevleri’nde oynanacak olan piyeslerin ancak parti tarafından incelendikten sonra repertuara

<sup>938</sup> Dâhiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya tarafından Halkevi Başkanlığı’na gönderilen 29 Mayıs 1937 tarih genelge için bkz. **BCA**, 490.01-3-15-25, s.1.

<sup>939</sup> Şükrü Kaya’nın bu ifadeleri devletin özel tiyatro gruplarının repertuvarına da müdahale ettiğini göstermesi açısından önemlidir **BCA**, 490.01-3-15-25, s.1.

<sup>940</sup> “İnkışaf eden bir müessesemiz: Şehir Tiyatrosu”, **Akşam**, 4 Mayıs 1938, s.7.

alınabileceği belirtildikten sonra “Halkevlerimizin sahneleri laaletiayin her piyesin oynanmasına hiçbir zaman müsait olamaz. Halkevlerimi sahnelerinde oynanabilecek piyesler için bir takım şartlar vardır ki, bunları tayin ancak Parti Genyönkuruluna aittir. Binaenaleyh, repertuvarımıza dahil olmayan oyunların oynanması da bittabi Halkevleri öğreneğine uygun değildir.”<sup>941</sup> ifadeleri kullanılmıştır. Halkevleri’nde oynanacak piyeslerin belirlenmesinde katı bir merkezi denetimin olduğu görülmektedir. Aynı tarih ve 5/1453 sayılı genelgede ise, “Genyönkurulca Halkevlerinde oynanması kabul ve tasvip edilmiş bulunan piyeslerin isimlerini bildirir (Halkevleri tiyatro repertuvarı) listesinden bir tane gönderilmiştir.”<sup>942</sup> denilerek, iktidarın hangi yazarların hangi oyunlarını kabul ve tasvip ettiği belirtilmiştir. Bu listede Faruk Nafiz Çamlıbel, Behçet Kemal Çağlar, Musahipzade Celal, Münir Hayri, Peyami Safa ve Yaşar Nabi gibi dönemin önemli yazarlarının eserleri vardır.<sup>943</sup>

30 Mart 1945 tarihinde yine CHP Genel Sekreterliği’nden Halkevi Başkanlığı’na gönderilen genelgede ise Hadi Poyrazoğlu ve arkadaşlarının Asri Kukla Tiyatrosu adlı özel tiyatrolarının, bazı şehirlerde Halkevleri’nde gösteri yapacaklarına dair el ilanları dağıttıkları belirtilmiştir. Yazının devamında, “Böyle bir Heyet Genel Sekreterliğe başvurarak izin almadığı gibi, esas itibariyle üzerinde çalıştığı konu, tuttuğumuz yola aykırıdır.” denildikten sonra bu heyetin Halkevi’nin adını kullanmasının engellenmesi ve bu tiyatro grubunun Halkevi içerisinde veya bahçesinde çalışmasına izin verilmemesi istenmektedir.<sup>944</sup> Bu özel tiyatro topluluğuna CHP’den onay almadığı için gösterim yapma imkânı verilmek istenmemiştir. Belgede Asri Kukla Tiyatrosu hakkında geçen “üzerinde çalıştığı konu, tuttuğumuz yola aykırıdır” ifadesiyle acaba ne kastedilmiştir? Bu topluluğun repertuarındaki eserleri görmeden bu soruyu cevaplama imkânından yoksunuz.

<sup>941</sup> CHP Genel Sekreterliği’nden Halkevi Başkanlığı’na gönderilen 27 Mayıs 1939 tarih ve 5/1452 sayılı genelge için bkz. **BCA**, 490.01-4-20-19, s.6.

<sup>942</sup> CHP Genel Sekreterliği’nden Halkevi Başkanlığı’na gönderilen 27 Mayıs 1939 tarih ve 5/1453 sayılı genelge için bkz. **BCA**, 490.01-4-20-19, s.1.

<sup>943</sup> 5/1452 sayılı evrakın alt kısmında 6 adet piyesin ismi yer alırken (**BCA**, 490.01-4-20-19, s.6.), 5/1453 sayılı evraka ek olarak düzenlenen istede 93 adet piyesin adı yer almıştır **BCA**, 490.01-4-20-19, s.2-5.

<sup>944</sup> CHP Genel Sekreterliği’nden Halkevi Başkanlığı’na gönderilen 30 Mart 1945 tarihli genelge için bkz. **BCA**, 490.01-5-26-8.

1920 ve 1930'lu yıllarda yazılan ve çoğunlukla İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynanan oyunlarda, toplumsal alanda yaşanan hızlı değişimin getirdiği sorunlar üzerinde durulurken; geniş bir alanda hizmet veren Halkevleri Temsil Şubeleri'nde sahnelenen piyeslerde ise, halkın kendine güven duymasını ve geleceğe umutla bakmasını teşvik eden konular seçilmiştir. Bu oyunlar, ulusal değerleri öne çıkaran, eğitici-öğretici yanı sıra ön planda olan ve yaşanan gerçeklerden çok benimsenen doğrulardan yola çıkılarak kurgulanan eserlerdir. Dönemin önemli tiyatro yazarları, Atatürk ilke ve inkılâplarının yaygınlaşmasını sağlamak, inkılâpları benimsetmek ve Türklük bilincini sağlamlaştırmak için açılan oyun yazımı kampanyalarına katılmışlardır. Şener, bir kültür devriminin yaşandığı yılların coşkusunu dile getiren bu oyunlarda, Atatürk'ün "halkçılık" ve "ulusçuluk" ilkelerinin, aydın kesimle halkın bütünleşmesi şeklinde anlamlandırıldığını belirtmektedir. Ancak Şener, bu oyunların, yapay bir mantık dizgesine oturtulmuş olduğunu, kişilerin kukla tipler olarak bırakıldığını ve sonuçta inandırıcı olmadıklarını vurgular.<sup>945</sup>

Tek parti döneminde iktidarın tiyatro üzerindeki etkisi en fazla tarihi oyunlar üzerinde görülmüştür. Tarih, eski Yunan ozanlarından günümüze kadar çok sayıda tiyatro oyununa konu olmuştur. Ülkemizde tarih konulu tiyatro eserlerinin yazımı ise, Tanzimat'tan itibaren başlamıştır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde olduğu gibi, tek parti döneminde de, devrin atmosferini ve tarihçilik anlayışını yansıtan çok sayıda tiyatro eseri yazılmıştır.<sup>946</sup> Cumhuriyet döneminde tiyatro üzerinde kurulan denetimle, yakın Osmanlı geçmişiyle ilişkinin kesilmesi ve Atatürk inkılâplarının hem benimsetilmesi hem de devamlılığının sağlanması amaçlanmıştır.<sup>947</sup>

Abdullah Şengül, "Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro" adlı eserinde dönemin tarihi oyunlarını 11 başlık altında sınıflandırmıştır. Bunlar: 1- Atatürk, Millî Mücadele ve Atatürk'ün Cumhuriyetin kurulmasındaki rolünü anlatan oyunlar. 2- Millî Mücadele ruhunu anlatan oyunlar. 3- Millî Mücadele'de kişisel kahramanlıkları anlatan oyunlar. 4- Millî Mücadele'de din adamının yerini sorgulayan oyunlar. 5-

---

<sup>945</sup> Sevda Şener, **a.g.e.**, s.89.

<sup>946</sup> Ramazan Kaya, **a.g.m.**, s.242.

<sup>947</sup> Ramazan Kaya, **a.g.m.**, s.243.

Millî Mücadele taraftarları ile Millî Mücadele'ye karşı çıkanların karşılaştırıldığı oyunlar. 6- Millî Mücadele'de düşmanın yaptığı kötülöklere işaret eden oyunlar. 7- Millî Mücadele'yi belgesel nitelikte anlatan oyunlar. 8- Cumhuriyet rejiminin önemini anlatan oyunlar. 9- Cumhuriyet rejimini öteki rejimlerle mukayese eden oyunlar. 10- Cumhuriyet'in kurulmasından sonra gelişen olayları anlatan oyunlar. 11- Cumhuriyet'le özdeşleşmiş sanat ve kültür adamlarının anlatıldığı oyunlardır.<sup>948</sup>

Dönemin önemli tiyatro oyunlarından " Mete", "Özyurt", "Attilâ", "Akın" gibi oyunlarda, Türk ulusunun erdemleri, ölküleri, değerleri eski tarihten alıntılarla gösterilmiştir. "Cumhuriyet Çocukları", "Beyaz Kahraman", "Ceza Hâkimi", "On İnkılâp", "On Yılın Destanı", "Çınar", "İnkılâp Çocukları", "Bay Önder" gibi oyunlarda, inkılâpların korunması ve övgüsü yapılmıştır. "Çoban", "Çıkış Gecesi", "Yanık Efe", "Bir Yuvanın Şarkısı", "Tohum" gibi oyunlarda, yurt sevgisini, bu sevgide Türk kadınının esirgemezliğı gösterilmiştir. "Vatan ve Vazife", "Günlerden Bir Gün", "Kahraman Ana", "Devrim Yolcuları", "Gönüllüler Türküsü", "Atatürk'e İlk Kurban" gibi oyunlarda, iyimserlik, yarına güven, bireylerin toplum için yaptıkları fedakarlıklar konu edinilmiştir. "Bir Zabitin On Beş Günü", "Sakarya", "Mavi Yıldırım", "Ölküme Doğru", "Yaman", "Tipi", "Hürriyet Apartmanı", "Yarım Osman", "Yaşayan Ölüler" gibi oyunlarda ise, iç ve dış düşmanlar ama özellikle de iç düşmanlara karşı verilen mücadele anlatılmıştır.<sup>949</sup>

Dönem tiyatro oyunlarının en popüler konusu Atatürk inkılâplarının Türk toplumunda yarattığı değişimdir. Refik Halit Karay'ın "Deli" adlı komedyasında, II. Meşrutiyet'in ilanından iki gün önce akli dengesini yitirdiğı için akıl hastanesine yatırılan ve ancak yirmi yıl sonra iyileşerek evine dönen Maruf Bey'in yirmi yıl içinde ölkede meydana gelen değişim karşısındaki şaşkınlığı konu edilir. Maruf Bey'in hastanede yattığı süre içinde Cumhuriyet ilan edilmiş; harf, şapka, kılık kıyafet inkılâpları yapılmış; Suriye, Bulgaristan ve Arnavutluk bağımsız devletler, Anakara ise Cumhuriyet'in başkenti olmuştur. Oyunun kahramanı, devlet düzeninin laikleşmesini, sosyal ilişkilerde meydana gelen değişimleri, kadınların saçlarını kısa

<sup>948</sup> Abdullah Şengül, **Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro**, Ankara, Alp Yayınevi, 2008.

<sup>949</sup> Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s.5-6.

kestirmelerini, erkeklerin sakallarını, bıyıklarını kestirmelerini, çocuklara Ayten, Tekin gibi isimler verilmesini, güzellik yarışmalarının düzenlenmesini ve ‐hocaların, hacıların‐ modern yaşama ayak uydurmalarını bazen şaşkınlık bazen de yadırgamayla karşılar. Eskiden tefsir dersleri veren Hoca Yakup’un adını Tekin Bey’e çevirip ‐Dili Koruma Cemiyeti‐ne  ye ve ‐Kadınları Dansa Alıştırma ve Gebe Kadınları Koruma Encümeni‐ne başkan olması Maruf Bey’i yeni bir bunalıma sürükler. Piyas, Maruf Bey’in kadın erkek, çoluk ocuk herkesin yaptığı arliston dansına katılmasıyla son bulur. Refik Halit yazdığı önsözde, bu oyun hakkında ‐Bu eser inkıl bımızı hicvetmiyor, tebarüz ettiriyor.‐ diyen Atatürk’  minnetle andığını belirtmiştir.<sup>950</sup>

Cumhuriyet rejiminin ağdaşlaşma hedefinde kadınlara yüklediği misyonla paralel olarak tiyatro oyunlarında da kadının eski dönemdeki ve yeni dönemdeki konumu karşılaştırılarak ele alınır. Hüseyin Rahmi Görünür’ın 1932 yılında şehir Tiyatrolarında temsil edilen ‐Kadın Erkekleşince‐ oyununda, Osmanlı kadınıyla Cumhuriyet kadınının kıyaslaması yapılır. şener, bu durumu, Cumhuriyet kadınından beklenen, eski zamanın ‐küflü zihniyeti‐ne ‐seciyesi‐ ve ‐meziyetleri‐ ile karşı çıkması; ‐yalnız aileyi değil, nesli ve dolayısıyla bütün Türklüğü yükseltecek, beklenen kadının müjdesini vermesidir, şeklinde yorumlamıştır.<sup>951</sup> Nudiye Nizamettin’in, oynanacağı ‐Türk Tiyatro‐ dergisinde duyurulan fakat sahnelenmeyen ve basılmayan ‐Beyoğlu 1931‐ adlı oyunda ise, ‐Osmanlı döneminden kalma paşa kızlarından, karılarından, bürokrat döküntülerinden oluşan hazır yiyici bir zümre mala, s se, gösterişe, batılı gibi görünmeye düşkündür. Eski bir paşa karısı, işlettiği sosyete kumarhanesinde görgüsüz yeni zenginleri s m r r, kendi kızını bu yola iterek yıkımına neden olur.‐<sup>952</sup> Görüldüğü gibi, kadınların sosyal hayatlarındaki değişim üzerinden yeni rejim yüceltilirken, kadınların eski yaşantısına atıfta bulunularak da Osmanlı dönemi yerilmiştir.

---

<sup>950</sup> Sevda şener, a.g.e., s.73-74.

<sup>951</sup> Sevda şener, a.g.e., s.72.

<sup>952</sup> Sevda şener, a.g.e., s.82.



Bu dönemin tiyatro oyunları ile gündeme gelen en önemli oyun yazarı Musahipzade Celâl'dir. II. Meşrutiyet döneminde tiyatro yazarlığına başlayan Musahipzade'nin hemen hemen tüm oyunları Cumhuriyet'in ilk döneminde sahnelenmiştir. Musahipzade'nin "boş inançların sömürülmesini" anlatan "Fermanlı Deli Hazretleri" ve "Aynaroz Kadısı"; yönetenlerin yönetilenlerin geri kalmışlığını ileri süren "Bir Kavuk Devrildi", birden çok kadınla evlenme törenlerini anlatan "Kafes Arkası", dervişlerin din perdesi altında yanlışlıklar yaptığını iddia eden "Mum Söndü", eski yaşamın folklorik yönlerini anlatan "Kahvehaneler", sazlı sözlü eğlenceleri anlatan "Gül ve Gönül" ve Sultan Genç Osman'ın tahttan indirilip öldürülmesini anlatan "Genç Osman" gibi oyunları vardır. Osmanlı dönemini konu edinen ve bu dönemi, eleştirel bir yaklaşımla ortaya koyan eserleri, sıklıkla tek parti döneminde tiyatrolarda oynanmıştır.<sup>953</sup>

Atatürk'ün ölümünden sonra cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü zamanında kültür politikalarında yaşanan değişimlerin etkisini tiyatrodaki da görmek mümkündür. Atatürk döneminde "Atilla", "Uyanış", "10 Yılın Destanı", "Kahraman", "İnkılâp Çocukları"<sup>954</sup> gibi milli duyguları ön plana çıkaran piyesler oynanırken, İsmet İnönü döneminde, uygulanmaya başlanan hümanist kültür politikalarının etkisiyle bu tip oyunlardan vazgeçilip Batı klasiklerine ağırlık verilmeye başlanmıştır. Bu yolla, Batı düşüncesinin kaynağı olarak görülen "hümanizm" Türk halkına benimsetilmeye çalışılmıştır. İlk anlamı Yunan ve Latin kaynaklarına dönüş olan hümanizmin bir kültür politikası olarak benimsenmesi Hasan Ali Yücel'in milli eğitim bakanı olduğu yıllarda başlamıştır.<sup>955</sup> Atatürk'ün vefatından sonra para ve posta pulları üzerindeki Atatürk resimlerinin yerine Milli Şef İsmet İnönü'nün resimlerinin konulması gibi, tiyatro oyunlarında da benzer bir uygulamaya gidilmiştir. Örneğin, Atatürk döneminde yazılan "Yurdumuzu Geziyoruz" adlı tiyatro oyunu, İsmet İnönü döneminde oynanırken Atatürk'ün adı çıkarılıp Milli Şef İsmet İnönü yazılmıştır.<sup>956</sup>

<sup>953</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.156-157.

<sup>954</sup> Işıl Çakan, **Konuşunuz Konuşturunuz Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz**, İstanbul, Otopsi Yayınları, 2004, s.246.

<sup>955</sup> Ali Ata Yiğit, **İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1992, s.43-45.

<sup>956</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.141.

Aşağıda “Yanlı” başlığı altında oyunun orijinal hali ve sonrasında da “Doğru” başlığı altında oyunun Milli Şef dönemine uyarlanmış hali verilmiştir:

**Yanlı**

Bütün bu işleri kime borçluyuz

Atatürk’e

Öyle ise çocuklar hep beraber bağıralım

Atatürk sen yaşa varol

Hep beraber-Atatürk sen yaşa Varol

**Doğru**

Bütün bu işleri kime borçluyuz

Cumhuriyete

Öyle ise çocuklar hep beraber bağıralım

Yaşasın cumhuriyet

Yaşasın İsmet İnönü.<sup>957</sup>

İsmet İnönü döneminde tiyatro, yönünü Batı’ya döndürürken, aynı zamanda benimsenen hümanizm anlayışının halka anlatılması amacıyla, geleneksel tiyatro kahramanları olan Hacivat ve Karagöz tiplerinden de yararlanılmak istenmiştir. Bu amaçla 1941 yılında CHP, dönemin halk bilimcilerinden ve yazarlarından, benimsenen kültür politikalarına uygun olarak yeni Karagöz oyunlarının yazılması istemiştir. Bunun sonucunda yedi yeni Karagöz oyunu yazılmış ve bu oyunlarda devletin takip etmiş olduğu kültür politikaları anlatılmıştır. Örneğin, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun yazdığı “Karagöz Köy Muhtarı” adlı oyunda, dil devrimi konu edinilmiştir.<sup>958</sup> Konu metinde şu şekilde yer almıştır:

Hacivat: “Benim dilimde ne var? Benim dilim kitap dili, ulema dili efendim.”

Karagöz: “Eh benim dilimde Türk dili, halk dili (Tokatlar).”

Hacivat: “Ben bu dili medreseden aldım.”

Karagöz: “Ben de bu dili halkımdan aldım (Tokatlar).”<sup>959</sup>

Bahsedilen piyeste, Karagöz ile köy öğretmeni arasında geçen konuşmalarda, Köy Enstitüsü’nde yetişmiş “bilgili” bir öğretmenin, köyün sorunlarıyla ilgilenmesi ve köyü yeniden yapılandırması anlatılmıştır. Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı

<sup>957</sup> Işıl Çakan, **Konuşturunuz Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz**, s.261.

<sup>958</sup> Işıl Çakan, **Konuşturunuz Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz**, s.264.

<sup>959</sup> Işıl Çakan, **Konuşturunuz Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz** s.266.

gibi, devletin yeni kültür politikaları, halkın sevdiği karakterler aracılığıyla halk ile buluşturulmak istenmiştir.<sup>960</sup>

1939 yılında Halkevleri Temsil Şubesi'ne gönderilen ve oynanması istenilen oyun listesinde özellikle milliyetçilik ve inkılâpçılık fikirlerini ele alanların tavsiye edildiği görülmektedir: Behçet Kemal Çağlar'ın yazdığı "Atilla", yine aynı isimle Kemal Er'in yazdığı üç perdelik oyun, Münir Hayri'nin yazdığı "Bir Ülkü Yolu", Nihat Şevki'nin yazdığı "Ergenekon", Faruk Nafiz Çamlıbel'in yazdığı "Kahraman", Yaşar Nabi Nayır'ın yazdığı "Metem", Necmeddin Halil tarafından yazılan "Oğuzlar", Faruk Nafiz'in yazdığı "Özyurt" milliyetçilik fikrini tema olarak seçen oyunlardır. İnkılâplar konusunda ise, Münir Hayri'nin yazdığı "Bir Ülkü Yolu", Celal Tuncer'in yazdığı "Devrim Yolcuları", Yaşar Nabi'nin "İnkılâp Yolcuları", Reşat Nuri Güntekin'in "İstiklal", Halil Fahri'nin "On Yılın Destanı" gibi oyunlar listede yer almıştır.<sup>961</sup>

Özetle, tek parti iktidarı tiyatro piyesleri vasıtasıyla, öncelikle halka Atatürk ilke ve inkılâplarını iletmeye çalışmıştır. Bunun için, piyeslerin içeriklerinin belirlenmesi yoluyla inkılâp ideolojisine uygun eserler verilmesine çalışılmıştır. Bu doğrultuda bazı eserlerin gösterimi engellenirken bazı eserlerin ise sergilenmesi için imkân sağlanmıştır. Bunun yanında Milli Mücadele, kahramanlıklar ve yanlış olduğu düşünülen inançlar, piyeslerde konu edilmiştir. Burada vurgulanması gereken noktalardan biri de Atatürk'ün vefatından sonra sahnelenen bazı oyunlarda Atatürk isminin çıkarılıp yerine İnönü isminin konulmasıdır. Bu iktidarın müdahalesiyle mi olmuştur; yoksa sanatçıların işgüzarlığı sonucu mu olmuştur bilemiyoruz.

### **3.2.5. İktidarın Tiyatro Oyunlarına Uyguladığı Sansür**

Tek parti döneminde de, Osmanlı Devleti'nde Âli Paşa'nın yaptığı gibi kimi zaman tiyatro topluluklarına tekel hakkı verilmiş, bu topluluklar desteklenmiş, kimi zaman da bu tiyatro toplulukları devlet tarafından sıkı bir denetime tâbi tutularak

---

<sup>960</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.143.

<sup>961</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.140.

oyunları sansür edilmiştir.<sup>962</sup> Tiyatro üzerindeki bu denetimle, özellikle yakın geçmişle ilişkinin kesilmesi ve böylece Atatürk inkılâplarının benimsetilmesi ve korunması amaçlanmıştır. Bu dönemde örneğin, Namık Kemal'in birçok oyunu, Osmanlı döneminin izlerini taşıdığı için yasaklanmış ya da kısıtlanmıştır. “Vatan Yahut Silistre” oyunu ancak, içinde yer alan “Padişahım çok yaşa!”, “Yaşasın Osmanlılar” gibi sözlerin çıkarılması koşuluyla gösterilebilmiştir. Ekrem Reşit Rey ve Cemal Reşit Rey'in “Üç Saat” adlı operetleri de, İran ve Irak'la dostluğumuz zedelenebilir endişesiyle yasaklanmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi dönemin iktidar seçkinlerinden bir yazarın bile “Sağanak” adlı oyunu, 1929 yılında, Darülbeydi'de birkaç kez temsil edildikten sonra, gerekçe bile gösterilmeden yasaklanmıştır.<sup>963</sup>

Tek parti döneminde yukarıda saydığımız oyunlar dışında kalan birtakım oyunlar da yasak kapsamına girmiştir. Örneğin, Namık Kemal'in “Vatan” ve “Karabela” oyunları eski rejimin izlerini taşıdığı; “Zavallı Çocuk” oyunu kanuna aykırı sahneler içerdiği; “Katil Kim?” adlı oyunu Türk kültürüne uygunsuz bulunduğu; “Reji Kızı” adlı oyunu Türk işçi kızının ciddiyeti aleyhinde olduğu gibi gerekçelerle yasaklanmıştır. Bunun yanında oyunlarda, azınlıkların konuşma biçimlerini alaya almak, Kürt ve Lâz taklitleri yapmak, “Milli şuur”un gereği olarak yasaklanmıştır. Bazı oyunlar ise, “Çok açık...”, “Türkiye’de sevgilisiyle gidilen plaj ve otel yoktur...”, “Piyesteki kadınlar, şerefli birer aile kadını olması lâzım gelirken, halleri, evlilik birliği ve kudsiyeti hakkında düşüncelerimize aykırı düşmekte ve yeni aile kurmak mevkiinde olanlara cesaret verici bir manzara arzetmemekte...” gibi ahlaki ve kültürel gerekçelerle yasaklanmıştır.<sup>964</sup>

1935 yılından sonra yeni özel tiyatrolar da kurulmaya ve yurt turnelerine çıkmaya başlamışlardır. Bu tiyatrolarda oynanacak oyunlar CHP tarafından denetlenmiştir. Bu dönem sanat çalışmalarını kontrol eden CHP'nin Genel Sekreterliği'nden izin almadan, özel tiyatroların Halkevleri'nde temsil vermesi

---

<sup>962</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.429.

<sup>963</sup> Tahsin Konur, **a.g.e.**, s.182.

<sup>964</sup> Tahsin Konur, **a.g.e.**, s.183.

mümkün değildi. Oyun sahnelenmesine izin verilenler ise birtakım kurallara riayet etmek durumundaydılar. Örneğin, Süheyla Bedri Tiyatrosu'nun temsil vermek için gideceği illerdeki Halkevleri'ni CHP Genel Sekreterliği uyarmıştır. Bu uyarıda, tiyatro topluluğunun, Halkevi'nde temsil etmesine izin verilen yedi eser dışında başka temsil vermemesi ve üç temsilden fazla temsil verilmesi durumunda bir temsilin de sosyal yardım yararına verilmesi istenmiştir. Gönderilen uyarı yazısında ayrıca topluluğun temsil verirken şu kurallara uyması da istenmiştir: a) Fazla açık esprilere yer verilmemesi, b) Kanto oynanmaması, c) Artistlerin aile kadınlarının temsile gidebilmelerini men edebilecek kadar açık şekilde sahneye çıkmamaları. Eğer böyle bir durum yaşanırsa Halkevi yöneticilerinin olaya derhal el koyması ve gösterinin yasaklanması istenmiştir.<sup>965</sup>

1943 yılından sonra takip edilen hümanizm politikaları çerçevesinde Batı klasiklerinin çevrilmesiyle yabancı oyunların temsil sayısı artmıştır. 1940-1948 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından çevirisi yapılan 626 eserin 56 tanesi Devlet Konservatuarı yayınlarından oluşmaktadır. Bunu yanında tiyatro sanatı hakkında 3 adet kitap daha tercüme edilmiştir.<sup>966</sup> 24 Eylül 1945 tarihinde CHP'nin Halkevleri'ne gönderdiği genelgede, bazı klasik tercümelemlerle yeni piyesleri de içine almak suretiyle oluşturulan yeni repertuar listesinin ilişikte olduğu ve yeni repertuar dışında temsil verilmesinin yasaklandığı belirtilmiştir. Oynanması istenen klasik eserlerin yazarları ve eserler şunlardır: Moliere'in "Hekim Uçtu", "Kibarlık Budalası", "Cimri", "Scapi'nin Dolapları" ve "Hastalık Hastası", Çehov'un "Teklif", Charles Vildrac'ın, "Dünya Gözü İle", Baumarchais'in, "Sevil Berberi", Lessing'in "Define" ve Goldoni'nin "Yabancı piyesleri."<sup>967</sup> 1948 yılında, İhsan Bora'nın A. Birabeau'nun "Ma Soeur de luxe" adlı eserinden "Üvey Kardeşler" ismiyle

<sup>965</sup> CHP Genel Sekreterliği'nin Halkevlerine gönderdiği uyarı yazısı için bkz. **BCA**, 490.01-5.26.9. Aktaran: Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.139.

<sup>966</sup> Işıl Çakan Hacıbrahimoglu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, s.273.

<sup>967</sup> 24 Eylül 1945 tarihinde CHP Genel Sekreterliği'nin Halkevlerine gönderdiği genelge için bkz. **BCA**, 490.01-5.27.27. Aktaran: Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.140-141.

uyarladığı piyesin Şehir Tiyatrosu'ndaki gösterimi, Basın Yayın Umum Müdürlüğü tarafından “ahlaka mugayir” görülerek yasaklanmıştır.<sup>968</sup>

Tek parti döneminin otoriter yapısının, tiyatro oyunlarının denetlenmesinin ötesine taşarak tiyatro seyircisinin şekillendirilmesine kadar uzandığı görülür. Muhsin Ertuğrul'un 1924 yılında, Osmanlı tiyatrosunda ilk örnekleri görülen, tiyatro seyircisine yönelik hazırladığı “Tiyatro Adabı – Bilmeyenler İçin” başlıklı uyarı yazısı bu durumu örnekler. Tiyatronun yine mektep olarak anıldığı ve tiyatro seyircisinin adeta askeri bir düzen içinde oyunları takip etmesinin istendiği altı maddelik yazı şu şekildedir:

- 1- Tiyatro eğlence yeri değil, büyükler mektebidir.
- 2- Tiyatroya mümkün mertebe temiz giyininip gidilir. Ve gürültüsüzce bir mevkiye oturulur.
- 3- Perdenin açılacağı zamanı ihbar eden işaretten sonra, perde kapanıncaya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir. Bir milletin bilgi ve anlayış seviyesi, sanat eserlerine ve sanatkârlarına gösterdiği alaka ile ölçülür.
- 4- Tiyatroda siğara içmek doğru değildir. Fakat mecburiyetse ancak perde aralarında içilir.
- 5- Perde aralarındaki istirahat müddetleri, evvelce tayin ve ilan edilmiştir. Sabırsızlanmak bu müddeti kısaltamaz...
- 6- Islık çalmak, ayaklarını yere vurmak, (lüzumsuz yerde) alkışlamak takdir etmek demek değildir.<sup>969</sup>

Cumhuriyet'in ilk döneminde de tıpkı Osmanlı döneminde olduğu gibi bazı piyesler siyasi sebeplerle yasaklanmıştır. Nasıl ki son dönem Osmanlı padişahları tiyatrodaki İttihatçıların izlerini görmekten rahatsızlık duymuş ve bunları sansürlemişlerse, tek parti döneminin CHP hükümeti de Osmanlı geçmişini temsil eden bazı oyunlara yönelik sansür uygulamıştır. Bunun yanında çeşitli kanunlara

---

<sup>968</sup> “Üvey Kardeşler'e üvey evlâd muamelesi yapıldı!”, **Vatan**, 2 Ekim 1948, s.5.

<sup>969</sup> Vasfi Rıza Zobu, “Tiyatro Hatıraları: Seyirci Yetiştirmek İçin”, **Türk Tiyatrosu**, Ocak 1960, Sayı:323, Aktaran: Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3.bs., 1983, s.46.

aykırı düşen, azınlıkları hedef alan, Türk kültürüne aykırı düşen ve yabancı ülkelerle problem yaşamamıza sebep olabilecek bazı oyunlar sansüre tabi tutulmuşlardır.

### 3.3. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve MÜZİK

İlkçağlardan itibaren devlet idarecileri müzikle ilgilenmiş ve birçok filozof müzik ile iktidar arasındaki ilişkiye dair fikir beyan etmiştir. Örneğin Çinli Filozof Konfüçyüs, “Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz onun müziğine bakın.” diyerek, toplumların yönetim tarzları ile ürettikleri müzik eserleri arasındaki ilişkiye vurgu yapmıştır.<sup>970</sup> Yunan Filozof Platon’un ise, meşhur eseri “Devlet”te, insan bedeni için idman ne ise insan ruhu için de müziğin o olduğunu belirttikten<sup>971</sup> sonra sözlerini “...müzik eğitimi, ...eğitimlerin en iyisidir.”<sup>972</sup> şeklinde devam ettirerek müzik ile ruh sağlığı ve eğitim arasında ilişki kurmuştur. Önemli İslam düşünürü İbni Haldun da iktidar ile müzik arasındaki ilişkiye vurgu yapmıştır. Ona göre, tıp, kitabet ve müzikle uğraşanlar, hükümdarlar ve devlet büyükleriyle içli dışlı olma ve onların özel meclislerinde bulunma imkânı bulurlar. Bu nedenle de bu zanaat ve sanatlar, başka zanaat ve sanatların sahip olmadığı bir üstünlüğe sahiptirler.<sup>973</sup>

İbni Haldun’a göre müzik, “...zaruri ihtiyaçları aşıp, kemali ihtiyaçları karşılama aşamasına gelmiş ve bu ihtiyaçları karşılayacak sanatlara yönelmiş umranlarda ortaya çıkar. Çünkü ancak bütün zaruri ihtiyaçlarını karşılayıp, zevklerini tatmin etmeye yönelmeye fırsat bulan kimseler bu tür şeylerle ilgilenirler.” İbni Haldun burada, kendisinden yaklaşık altı yüzyıl sonra yaşayan Abraham Maslow (1908-1970)’un “İhtiyaçlar Hiyerarşisi” teorisine gönderme yapar gibidir. İbni Haldun, ancak zaruri ihtiyaçlarını karşılayan bir toplumdan güzel sanatlar alanında bir üretim beklememiz gerektiğini ta o yıllarda dile getirmiştir. İbni Haldun eserinde

---

<sup>970</sup> Billur Ülger, **a.g.m.**, s.26.

<sup>971</sup> Platon (Eflatun), **a.g.e.**, s.64.

<sup>972</sup> Platon (Eflatun), **a.g.e.**, s.85.

<sup>973</sup> İbn-i Haldun, **a.g.e.**, s.564.

ayrıca, İslam'dan önce Acem hükümdarlarının musikiye düşkün olduklarını belirtmektedir. Ona göre, Fars hükümdarları müzisyenlere büyük önem verirlerdi. Devlet katında önemli bir yeri olan bu sanatçılar, hükümdarların meclislerinde hazır bulunurlar ve sanatlarını icra ederlerdi.<sup>974</sup>

Peki, eski Türk devletlerinde müziğin nasıl bir yeri vardı? Türkler İslamiyet'i kabul etmeden önce; "şaman" denilen, din adamı, büyücü ya da otacı olarak da tanımlanan, musikişinas kişiler, günümüzdeki bazı sazların ilk şekli olan, Tanbur ve Kopuz adlı sazları çalarak destanlar söylemekteydiler. Uygur Türklerinde kadın ve erkeklerin bir araya gelerek müzik aletleri ile birlikte şarkılar söyledikleri bilinmektedir. Diğer önemli bir Türk kavmi olan Hunlar ise, Doğu ülkelerinde cenk, Batı ülkelerinde ise harp adı verilen musiki aletini kullanmaktaydılar. Bizans kaynakları, Hun İmparatoru Attila'nın sefer dönüşlerinde Hun kızları tarafından okunan şarkılarla karşılandığını aktarmaktadırlar. Attila, Burgond kralına bir Hun orkestrası göndermişti. Göktürklerde ve Uygurlarda ise davul çalındığını, Uygurların ayrıca ordularında borguv (boru) denilen bir aleti çaldıklarını Çin kaynakları aktarmaktadır.<sup>975</sup>

### 3.3.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Müziğe İlgisi

Osmanlılar döneminde yönetici sınıfın müziğe ve müzisyenlere ilgisine geçmeden önce, dönemin önemli askeri müzik kurumu olan Mehterhane'nin tarihine kısaca bakmakta fayda vardır. Türklerin en eski yazılı kaynakları olan Orhun Yazıtları'nda "tuğ" diye adlandırılan ve vurmali sazlar ile nefesli sazlardan oluşan askeri müzik toplulukları, Selçuklular zamanında Tabılhâne veya Nevbethâne olarak anılmış, Osmanlılarda ise, Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren Mehterhane olarak varlığını devam ettirmiştir. Savaşlarda çalınan mehter havalarının yanı sıra, namaz vakitleri ve önemli resmî görüşmelerde de nevbet vurulurdu. Dini özelliğinin yanı sıra, askeri müzik topluluklarının verdiği halk konserleri niteliğinde de olan

<sup>974</sup> İbn-i Haldun, **a.g.e.**, s.593.

<sup>975</sup> F. Cengiz Ünal, "Başlangıçtan Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Müsıkîsi Tarihine Genel Bir Bakış", **Balıkesir I. Türk Müziği Sempozyumu**, 19-21 Aralık 1997, Balıkesir, Tamer Ofset, Balıkesir Belediyesi 75. Yıl Armağanı, 1998, s.133.



nevbet, Osmanlılarda ilk defa Osman Bey'in huzurunda vurulmuştur. Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyasettin Mesud'un, bağımsızlık fermanı ile uç beyliği alameti olarak gönderdiği berat, kaftan, tuğ ve sancağın yanında davul, nakkare, boru ve zilden oluşan takımın verdiği konseri Osman Bey, ayakta durarak dinlemiştir.<sup>976</sup> Bu durum gelenek halini almış, Osman Bey'den sonraki padişahlar da sefere çıkarırken Mehterhane'de nevbet vurulmuş ve padişahlar Selçuklu sultanına saygı göstererek ayağa kalkmışlardır. Ta ki, ölmüş Selçuklu sultanı için ayağa kalkmanın lüzumsuz olduğunu düşünen Fatih Sultan Mehmed'in bu uygulamayı kaldırmasına kadar. Mehter takımı her gün padişah seferde ise çadırının önünde, değilse de sarayda kendine ayrılmış yerinde ikindi vakti çalınır ve okunan dua ile nevbet bitirilirdi.<sup>977</sup> Osmanlı'nın yaptığı savaşlarda cephede yerini alan Mehteran, Osmanlı askerinin motivasyonunu artırmak, karşı taraftaki askerde ise korku ve ümitsizlik oluşturmak gayesiyle müzik icra etmekteydi. Mehterhane'de görevli askerlerin kıyafetlerinin heybeti, söylenen ve çalınan marşların anlamları ve parçalarda kullanılan enstrümanların ağırlıklı olarak vurmali çalgılardan oluşması, propaganda etkisinin pekişmesinde önemli bir işleve sahipti. Mehteran'ın coşkusu ve heyecanı, Osmanlı askerinin savaş meydanındaki cesaret ve azmini kamçılıyordu.<sup>978</sup>

Osmanlı sultanlarının müzik ve müzik adamlarıyla ilişkilerine baktığımızda birçok sultanın bu konuyla kişisel olarak da ilgilendiğini görürüz. Tarihsel sıraya uygun olarak gidecek olursak, şöyle bir manzara ile karşılaşırız: Sultan II. Murat (1421-1444, 1446-1451)'in saltanatı döneminde, Hızır bin Abdullah isimli bir müellif, Padişah'ın emri ile bir müzik kitabı yazmıştır. Hızır bin Abdullah, kitabının giriş kısmında, Sultan II. Murad'ın musikişinasları çok takdir ettiği ve Saray'da verilen konserlerde hazır bulunduğunu, yazmıştır.<sup>979</sup> Osmanlı hanedanında II. Murat gibi müziğe ilgili padişahlar olduğu gibi kendileri de müzisyen olan hanedan üyeleri de daha ilk dönemlerden itibaren vardı. Örneğin, Sultan II. Bayezid (1481-1512)'in

<sup>976</sup> Uğur Alpagut, **Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk'ün izleri**, Ankara, Bilim ve Ütopya Kitaplığı, 2010, s.99.; Mehter hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Çalışkan, **Geçmişten Günümüze En Canlı Kültür Mirasımız Şanlı Mehter**, İstanbul, Cem Ofset Matbaacılık, 2001, s.15.

<sup>977</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:III, s.1569.

<sup>978</sup> Ömer Miraç Yaman, **a.g.t.**, s.63-64.

<sup>979</sup> Rauf Yekta Bey, **Türk Musikisi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986, s.50.

ikinci oğlu Şehzade Korkut, Avrupalılar tarafından “Korad” ismi ile tanınmış olup Türk musiki tarihinde önemli bir yere sahiptir.<sup>980</sup> 1523-1536 yılları arasında Kanuni'nin sadrazamlığını yapan Pargalı İbrahim Paşa'nın gençliğinde Manisa'da bulunduğu dönemde keman çaldığı rivayet edilir.<sup>981</sup>

Padişahların müzik ve müzisyenlerle ilgilenmesinin yanında, padişahlara gönderilen armağanlarda ve yapılan ziyaretlerde müzik önemli bir yer teşkil etmiş ve aynı zamanda dış politikada kullanılan bir unsur da olmuştur. Örneğin, 1543 yılında Fransa Kralı I. François, Kanuni Sultan Süleyman'ın politik yardımına teşekkür etmek amacıyla, bir çalgı topluluğunu konserler vermek üzere İstanbul'a göndermişti. Ancak Kosal'a göre, Avrupa müziğiyle bu ilk karşılaşma pek olumlu bir başlangıç olmamıştır; çünkü Kanuni, şahsen bu tarz müzikten hoşlanmasına rağmen, bu müziğin Osmanlı ordusunun harp şevkine ve kahramanlığına olumsuz etkide bulunacağını düşünerek, enstrümanları yaktırıp müzisyenleri de değerli hediyelerle Fransa'ya geri göndermiştir. Ancak bu tarihten sonra da, saray düğünlerinde halkı eğlendirmek için Avrupa'dan topluluklar davet edilmiştir.<sup>982</sup> 1599'da ise, İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth, Osmanlı hükümdarı Sultan III. Murat'ın eşine bir org armağan etmiştir.<sup>983</sup> Sultan IV. Murat, Bağdat'ı fethettiği zaman savaş esirleri arasında Şahkulu isminde çok usta bir musikişinasa rastlamış ve onu İstanbul'a davet ederek Osmanlı Devleti'nin başkentindeki halkın musiki zevkinin daha da geliştirilmesiyle görevlendirmiştir.<sup>984</sup>

18. yüzyıl Türk musikisinin yükselme çağıdır. Bu dönemde özellikle III. Ahmed, I. Mahmud ve III. Selim'in sanatçıları himaye etmesi bunda etkili olmuştur.<sup>985</sup> Sultan I. Mahmud (1730-1754) büyük kabiliyet sahibi bir musikişinastı.<sup>986</sup> Batı müziğine de ilgi duyan Sultan III. Selim, 1797 yılında Batılı bir

---

<sup>980</sup> Rauf Yekta Bey, **a.g.e.**, s.51.

<sup>981</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:IV, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011, s.2324.

<sup>982</sup> Vedat Kosal, “Osmanlı'da Klasik Batı Müziği”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:57, Cilt:X, Eylül 1998, s.15.

<sup>983</sup> Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansikloedisi Yayınları, 1995, s.509.

<sup>984</sup> Rauf Yekta Bey, **a.g.e.**, s.52.

<sup>985</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:V, s.2670.

<sup>986</sup> Rauf Yekta Bey, **a.g.e.**, s.52.

opera topluluğunun Topkapı Sarayı'nda verdiği temsili izlemiştir.<sup>987</sup> Osmanlı'nın St. Petersburg büyükelçisinin operadan bahsetmesi, III. Selim'in ilk defa Saray'da opera sahneye koydurmasında etken olmuştur.<sup>988</sup> III. Selim'in kendisi de zamanının önemli musiki üstatlarından biriydi, Türk musikisinde yeni bir makam bulmuş, adını da suzidilara koymuştur.<sup>989</sup> II. Mahmud, III. Selim kadar usta bir müzisyen değildi, fakat o da zamanının önemli musikişinaslarından biriydi.<sup>990</sup>

1826 yılında II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı kaldırması (Vaka'a-i Hayriyye), Türk askeri ve siyasi tarihinde olduğu kadar Türk müzik tarihinde de önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla işlevsiz hale gelen Mehterhane'den sonra kurulan Mızıka-i Hümayun, Batı müziği eğitiminin Osmanlı Devleti'nde resmen başlatılmasını sağlamıştır. Mızıka-i Hümayun'un bandosunun, orkestrasının oluşturulması ve bunların öğretim elemanlarının yetiştirilmesini, padişahın davetiyle İtalya'dan İstanbul'a gelip son yirmi sekiz yılını burada geçiren Guiseppe Donizetti Paşa (1788-1856) üstlenmiştir. Donizetti Paşa, Mızıka-i Hümayun'daki çalışmalarının yanı sıra sarayda müzik dersleri de vermiştir.<sup>991</sup> Mızıka-i Hümayun'da bando ve 70 kişilik personeli olan bir orkestranın yanında bir de alaturka eserler icra eden bir saz heyeti vardı. Bu alaturka heyeti de iki kısımdan oluşuyordu. Bunlardan biri "saz takımı" diğeri ise "dini musiki takımı"ydı.<sup>992</sup> 1828 yılından itibaren, "uluslararası nota yazısı" olarak adlandırılacak o zamanki "Avrupa nota yazısı", Türk müzik yaşamında ciddi olarak yer bulmaya başlamıştır. Mızıka-i Hümayun, bu dönemde bir askeri bando okulundan ziyade adetâ Batı müziği ile bütünleşmenin merkezi olmuştur. Saray çevresinin müzikal tercihleri, bu aşamadan sonra geleneksel müzikten Batı müziğine doğru değişmiştir.<sup>993</sup>

---

<sup>987</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s.509.

<sup>988</sup> Vedat Kosal, **a.g.m.**, s.15

<sup>989</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:V, s.2670.

<sup>990</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:V, s.2947.; Ziya Şakir, "İlk Türk Bandosu", **Büyük Doğu**, 1 Mart 1946, s.14.

<sup>991</sup> Armağan Coşkun Elçi, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", **Millî Folklor**, 2008, Yıl:20, Sayı:78, s.41.

<sup>992</sup> Ziya Şakir, "Sarayda Sanat Mektebi", **Büyük Doğu**, 22 Mart 1946, s.14.

<sup>993</sup> Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.41-42.

Donizetti Paşa'nın 1856'da İstanbul'da ölmesinden sonra Müzik-i Humayun'daki çalışmalar bir süre duraklamıştır. Bunun üzerine 1860'lı yılların sonlarında Naum Tiyatrosu'ndaki konuk opera orkestralarını yöneten Guatelli saraya davet edilmiştir. 1899'daki ölümüne kadar bu görevde kalan ve o da Donizetti gibi "paşa" unvanı alan Guatelli Paşa'nın döneminde bando, gerçek bir armoni topluluğu görünümü kazanmıştır. 1880 yılında, artık yaşlanmış olan Guatelli Paşa'ya yardımcı olması amacıyla Paris Konservatuari'nda öğrenim görmüş olan d'Aranda adlı İspanyol asıllı bir piyanist de saraya davet edilmiş ve ona da "paşalık" unvanı verilmiştir. Aranda Paşa'nın katkılarıyla nota kitaplığı yeniden düzenlenmiş, bandoya saksafon ailesi eklenmiş ve topluluğun kuruluş biçimi Fransız bandolarına göre düzenlenmiştir.<sup>994</sup>

II. Mahmud'un oğlu olan Sultan Abdülmecid (1823-1861), Batılı anlamda müzik dersi alan ve piyano çalan ilk padişah olmuştur. Sultan Abdülmecid'in Batı müziğine hayranlık duyduğu ifade edilir.<sup>995</sup> Ondan sonra tahta oturan Sultan Abdülaziz ise, Osmanlı padişahları içinde klasik Batı müziği besteleyen ilk padişah olmuştur.<sup>996</sup> Sultan Abdülaziz yerine tahta geçen, ancak üç ay burada kalabilen V. Murat, Osmanlı tarihinin en verimli besteci padişahı olmuştur. İyi derecede piyano ve biraz da keman çalan V. Murat, Donizetti Paşa ve Lombardi Bey'den müzik dersleri almıştır. II. Abdülhamid de Aleksan, Guatelli Paşa, Lombardi Bey ve Dussap Paşa'dan klasik Batı müziği dersleri alan ve piyano çalan padişahlardandır. II. Abdülhamid, dünyaca ünlü sanatçılara sofrasında yer vermiştir. Daha önce Osmanlı protokolünde böyle bir uygulama yoktur, Osmanlı padişahları yalnız yemek yerlerdi. II. Abdülhamid, çocuklarını da müzik alanında yetiştirmiştir. Çocukları, piyano çalıp beste yaparlardı. Ayrıca II. Abdülhamid, dönemin ünlü Alman bestecisi Richard Wagner (1813-1888)'i de desteklemiştir.<sup>997</sup> 1 Eylül 1931 tarihli "Son Posta" gazetesinde, II. Abdülhamid'in 1918 yılındaki ölümünden kısa süre önce kendisiyle yapıldığı iddia edilen röportajında, II. Abdülhamid'in, öncelikle alafranga müziği

<sup>994</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s.510.

<sup>995</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3110.

<sup>996</sup> Sertoğlu ise, Abdülaziz'in alafranga musikiden nefret ettiğini ve alafrangalığı dinsizlik olarak gördüğünü söylemektedir. Bkz: Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3231.

<sup>997</sup> Vedat Kosal, **a.g.m.**, s.17.

alaturkaya tercih ettiğini belirttikten sonra, Türk musikisinin kökeni konusunda, “Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya: bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı *saz*mış. Bizde de Anadolu’nun asıl Türk köylerinde daima *saz* çalınırmış.” ifadelerini kullandığı iddia edilmiştir. Aksoy, II. Abdülhamid’in, “Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan” kastının, kendisiyle irtibat kurmuş olan, Macar Türkolog Arminus Vambery olabileceğini iddia etmektedir.<sup>998</sup>

II. Abdülhamid eğitimini aldığı Batı müziğine ve operaya düşkün bir padişahı.<sup>999</sup> Onun döneminde saraya gelen yabancı misafirlere verilen ziyafetlerde, Mızıka-ı Hümayun’a bağlı bando hazır bulunurdu. Bu bando, dönemin opera eserlerini, valslerini, kadrillerini, mazurkalarını terennüm ederdi.<sup>1000</sup> Ziya Şakir, II. Abdülhamid’in Batı müziğinde üstat sayılabilecek derecede bilgiye sahip olduğunu ve hatta Necip Paşa tarafından yapılan “Hamidiye Marşı”nı bizzat tashih ettiğini belirtmektedir.<sup>1001</sup> Abdülhamid’den sonra tahta geçen Mehmet Reşad, klasik Batı müziği ve piyano dersi almış olmasına karşın alaturka müziğe özellikle de Mevlevi müziğine ilgi duymuştur. Sultan Vahdettin de Necip Paşa’dan klasik Batı müziği dersi alıp piyano çalmasına rağmen, o da Mehmed Reşad gibi, alaturka müzikle daha fazla ilgilenmiştir. Hanedanın temsilcilerinden olan Son Halife Abdülmecid de piyano ve klavsen çalardı.<sup>1002</sup>

Osmanlı orta öğretim kurumlarındaki müzik eğitimine bakacak olursak: 1869 yılında yürürlüğe giren “genel eğitim tüzüğü” uyarınca önce kız ortaokulları ile kız öğretmen okullarında; 1910’lu yıllarda ise, ilkokullarda ve erkek ortaokulları ile erkek öğretmen okullarında müzik dersi verilmeye başlanmıştır.<sup>1003</sup> Ahmet Say’a

<sup>998</sup> Bülent Aksoy, “‘Türk Musikisinin Kökeni’ Sorunu Aşıldı mı?” **Tarih ve Toplum**, Cilt:VIII, Sayı:44, Ağustos 1987, s.42-43.

<sup>999</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3453.

<sup>1000</sup> Ziya Şakir, “Muzikai Hümayun”, **Büyük Doğu**, 22 Şubat 1946, s.14.

<sup>1001</sup> Ziya Şakir, “İlk Türk Badosu”, s.14

<sup>1002</sup> Vedat Kosal, a.g.m., s.17.

<sup>1003</sup> Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.42.

göre, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, insanın ruhsal ve düşünsel biçimlenmesinde müziğin önemli bir yeri olduğu biliniyor, ancak tutarsız eğitim programları nedeniyle sağlıklı bir müzik eğitimi verilemiyordu. İstisnai bir örnek olarak, 1912 yılında İzmir'de açılan "İttihat ve Terakki Mektebi" gösterilebilir. Bu mektebin kuruluş amaçları arasında "ulusal ruhu gençlere aşılacak bir ulusal müzik ilkesinin belirlenmesi" de vardı.<sup>1004</sup>

1914 yılında kuruluş çalışmalarına başlayan Darülbedayi içinde 1917 yılında müzik eğitimi vermek üzere müzik tarihimizdeki en önemli kurumlardan biri olan Darülelhan kuruldu. Darülelhan'ın başına eski Maarif ve Evkaf Nazırı Ziya Paşa yönetici olarak getirildi. Eğitimin dört yıl olduğu kurumda, enstrüman, nazariyat ve bestekârlık eğitimi verilmekteydi. Türk müziği bölümünde, Rauf Yekta Bey, Mesut Cemil Bey, Ahmet Irsoy, Ali Rifat Çağatay, Rahmi Bey, Refik Talat Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Santuri Ziya Bey, Leon Hancıyan, Tanburi Faize Hanım, Musa Süreyya Bey gibi devrin önemli müzik adamları eğitim veriyorlardı. Batı müziği bölümünde ise, Cemal Reşid Rey, Mesut Cemil, Zeki Üngör, Muhiddin Sadak, Veli Kanık, Besim Tektaş gibi yine önemli müzik adamları eğitim verilmekteydi.<sup>1005</sup> Darülelhan tarafından Anadolu'da görev yapan köy öğretmenlerine, köy muhtarlarına, sağlık görevlilerine ve müzik öğretmenlerine anketler gönderilerek, bu yörelerin müzik gelenekleri, mahalli icraları, çalgıları ve bu yörelere özgü orijinal halk ezgileri, tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu ilk çalışmanın bulguları 1922 yılında yayınlanmıştır.<sup>1006</sup>

Osmanlı Devleti'ndeki müzik ortamına da bakacak olursak şöyle bir manzarayla karşılaşırız: Saray orkestra ve bandosu, opera ve tiyatrosu Batı tarzı müzikle, Müezzinler Topluluğu dini müzikle, geleneksel Faslı Atik Grubu eski Osmanlı müziğiyle uğraşıyordu. Faslı Cedit ise geleneksel müziği Batı müzik tekniğiyle birleştirmeye çalışıyordu. Ülke genelinde ise, bir yandan geleneksel

<sup>1004</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s.511-512.

<sup>1005</sup> Sibel Ertekin, "Türk Operasının Gelişim Süreci", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Erdoğan Okyay, Ankara, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, 2007, s.52-53.

<sup>1006</sup> Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.42-43.

müzikler; halk müziği, divan müziği, cami ve mescit müziği ile bunların alt türevleri, diğer yandan ise Batı müziğinin en ciddisinden en ucuzuna uzanan örnekleri, opera, operet, tiyatro, müzikal, dans ve popüler eğlence müzikleri... Bir başka tarafta ise Balkan, Grek halk dansları, eğlence müzikleri varlıklarını devam ettiriyorlardı.<sup>1007</sup>

Anlaşılabacağı gibi, Osmanlı padişahları musiki konusuna her dönem ilgi göstermiş, sanatkârları himaye etmiş ve kendileri de müzik alanında eserler vermişlerdir. Özellikle III. Selim ve II. Mahmud gibi ıslahatçı padişahlar döneminde Batı müziği, hem Saray’da hem de toplumda daha fazla karşılık bulmaya başlamış, hükümdarların müzik tercihi de alaturka müzikten alafranga müziğe doğru evrilmeye başlamıştır. Bu dönemde Mızık-a-i Hümayun ve Darülelhan’ın kurulmaları sadece Osmanlı müzik tarihi için değil Türk müzik tarihi için de önemli bir aşamadır.

### 3.3.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Müziğe İlgisi

Müzik alanında Osmanlı’dan Cumhuriyet’e devamlılığın en iyi göstergesi de yukarıda bahsettiğimiz Mızık-a-i Hümayun ve Darülelhan’dır. Faaliyetlerine Cumhuriyet döneminde de devam eden, diğer önemli iki kurum da 1922 yılında kurulan Terakki Musiki Cemiyeti ve 1916 yılında kurulan Darüttalimi Musiki (sonraki yıllarda Üsküdar Musiki Cemiyeti)’dir.<sup>1008</sup> Cumhuriyet’in ilanından hemen sonra Mustafa Kemal Paşa, Mızık-a-i Hümayun Orkestrası’nı Ankara’ya davet etmiştir. Bu davete icabet eden Mızık-a-i Hümayun, “İstiklal Marşı”ımızın da bestecisi olan Zeki Üngör’ün yönetiminde 150 kişilik heyeti ve bütün levazımatıyla dört vagonla Ankara’ya gelmiş ve Ankara İstasyonu’nun ambarlarından birinin alt katına yerleşmiştir.<sup>1009</sup> Mızık-a-i Hümayun, burada 1924 yılında Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını alarak düzenli konserler vermeye başlamıştır. Daha sonra da Riyaset-i

<sup>1007</sup> M. Kaygısız, **Türklerde Müzik**, İstanbul, Analiz Basım Yayın, 2000. Aktaran: Sibel Ertekin, **a.g.t.**, s.48-49.

<sup>1008</sup> Dolunay Akgül Barış, Ahmet Serkan Ece, “Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi”, İCANAS38 Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara, Eylül 2007, s.4.; <http://www.ef.ibu.edu.tr/bolumler/music/yayinlar/Ece/Cumhuriyetten%20gunumuze.pdf> (02-02-2011).

<sup>1009</sup> Sibel Ertekin, **a.g.t.**, s.56.

Cumhur Filarmoni Orkestrası ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adını alarak Türkiye’de Batı müziğinin gelişimine büyük bir katkı sağlamıştır.<sup>1010</sup>

Diğer önemli kurum olan Darüelhan ise, 1923 yılında yeniden organize edilmiştir. Burada, bir taraftan piyano, orkestra, sazlar ve ses eğitimi Batı tarzında öğretilmekteyken; diğer taraftan ud, kanun gibi klasik Türk müziği eğitimi de verilmektedir. Daha sonraki yıllarda Batı tarzındaki müzik eğitiminin tamamlayıcısı olarak çok sesli yazı tekniği gibi derslerin de verildiği bir konservatuar kurulmuştur.<sup>1011</sup> Dârulelhan’ın Şark Musikisi Şubesi 1926 yılında kapatılmış, Darüelhan adı ise, 1928 yılında İstanbul Konservatuvarı, 1932 yılında ise, İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilmiştir.<sup>1012</sup> Çinuçen Tanrıkorur 1926 yılında Şark Şubesi’nin kapatılması konusunda, sitemkâr bir tarzda, Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati’nin ilk işinin; bu şubeyi kapatmak, bu müziğin öğretimini durdurmak ve adeta bir sadaka verir gibi, Türk Musikisi Tasnif ve Tespit Heyeti’nin ancak ders olmayan günlerde çalışmasına izin vermek olduğunu ifade eder.<sup>1013</sup> Bu heyet, Rauf Yekta Bey’in başkanlığında sadece üç kişiden oluşmaktaydı. 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda yeniden Türk Musikisi kısmı kurulmuş ve başına Hüseyin Sadettin Arel getirilmiştir.<sup>1014</sup>

Ankara’da Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası yanında, Türk müziği icra eden Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti de, Hafız Yaşar, Nuri Halil, Münir Nurettin, Nuri Cemil, Abdülhalik Mehmet, Ferit Beyler, Tanburi Refik, Neyzen Sami, Kanuni Vedat, Udi Şevki, Santuri Zühtü, Udi Bahri Beyler gibi dönemin önemli Türk müziği sanatkârlarından oluşmaktaydı. Bu musiki heyeti, Mustafa Kemal Paşa’nın özel toplantılarında sürekli hazır bulundurduğu, gezilerine iştirak ettirdiği ve birlikte şarkılar söyleyecek kadar yakınında tuttuğu bir musiki heyetiydi. Fakat Ertekin’e

---

<sup>1010</sup> Mustafa Şahin, Ruşen Duman, “Cumhuriyet’in Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi”, **Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, VII/16-17, (2008/Bahar-Güz), s.262.

<sup>1011</sup> Sibel Ertekin, **a.g.t.**, s.52-53.

<sup>1012</sup> Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.43.

<sup>1013</sup> Çinuçen Tanrıkorur, **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Açık Oturum, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1980, s.23.

<sup>1014</sup> Ahmet Şahin Ak, **Türk Musikisi Tarihi**, 2.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2009, s.38.



göre, bu heyetin kalıcı, kendinden söz ettirici herhangi bir faaliyeti olmamıştır; çünkü o dönem iktidar çevrelerinde Batı müziği rağbet görüyordu. Doğal olarak, bu müzisyenler, iktidarın müzik seçiminden rahatsızlık duymuş ve bir süre sonra heyetin işlevi yavaş yavaş sona ermiştir.<sup>1015</sup>

Her ne kadar yukarıda da değindiğimiz gibi tek parti iktidarı, bazı Osmanlı müzik kurumlarını devam ettirmiş olsa da temelde, Türk musiki inkılabının iki temel esasından biri Osmanlı'ya ait olandan kaçınma, diğeri ise çok sesli bir Türk musikisi oluşturmaktır.<sup>1016</sup> Gerçi CHP hükümetinin oluşturmak istediği “ulusal müzik” anlayışına doğru ilk yönelimler de daha Osmanlı döneminin sonlarında başlamıştır. Bu anlamda ilk girişim 1912 yılında İzmir’de açılan “İttihat ve Terakki Mektebi” olur. Bu okulun amaçları arasında, ulusal ruhu gençlere aşılacak bir ulusal müzik ilkesinin belirlenmesi de vardı. Piyano parçaları, sonat ve senfoni yazan ilk Türk besteci olarak bilinen ve bu okulun öğretmenlerinden olan İsmail Zühtü (1877-1924), Cumhuriyet döneminin önemli müzik adamlarından Ahmet Adnan Saygun’un müzik öğretmenidir. Bu anlamdaki yeni Türk müziğinin ilk eserleri olarak, Cemal Reşit Rey’in 1926’da yazdığı ve hemen o yıl Paris’in Pleyel Salonu’nda seslendirilen iki Anadolu türküsü kabul edilir. Bu ilk çalışmalarda Türk halk ezgileri hiç bozulmadan yalın bir armonizasyon ile aktarılmıştır.<sup>1017</sup>

Cumhuriyeti kuran kadrolar üzerinde önemli fikri etkisi olan ve bu dönemin önemli fikir adamı Ziya Gökalp, 1923’te yayımladığı “Türkçülüğün Esasları” adlı kitabında, üç musiki ile karşı karşıya olduğumuz belirtir. Bunlar: Doğu musikisi, Batı musikisi ve Halk musikisidir. Gökalp, burada, “Acaba, bunlardan hangisi bizim için millidir?” diye sorar. Cevap olarak Doğu musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu belirttikten sonra sözlerini, “Halk musîkisi millî kültürümüzün, Batı musîkisi de yeni medeniyetimizin musîkileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musîkimiz, memleketimizdeki Halk musîkisiyle Batı

<sup>1015</sup> Sibel Ertekin, **a.g.t.**, s.56-57.

<sup>1016</sup> Atilla Sağlam, **Türk Musiki/Müzik Devrimi**, Bursa, Alfa Aktüel Yayınları, 2009, s.102.

<sup>1017</sup> Uğur Türkmen, “Türk Müziğinde Çokeslilik Tartışmaları”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, s.181.; <http://www.aku.edu.tr/AKU/DosyaYonetimi/SOSYALBILENS/makale/c9s1m11.pdf> (02-02-2011).

musîkisinin kaynaşmasından doğacaktır.”<sup>1018</sup> diye devam ettirir. Aslında burada Gökalp, sonraki yıllarda CHP hükümetinin müzik alanında uygulayacağı politikanın ana yaklaşımını belirlemiştir.

Mustafa Kemal Atatürk’ün Türk ulusal müziği ile ilgili yaklaşımının genel anlamda şöyle olduğu söylenebilir: Türk toplumu büyük, hızlı ve köklü bir değişim içindedir, fakat Osmanlı müziği, Türkiye Cumhuriyeti’ndeki bu büyük değişiklikleri dile getirebilecek güçte değildir. Bir ulusun değişiminde ölçü, müzikte değişikliği kavrayabilmesidir. Değişim geçiren bu topluma yeni bir müzik gereklidir ve bu müzik, “özünü halk müziğinden alan çok sesli müzik” olmalıdır. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak ve onları genel müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal müziği ancak bu yolla gelişebilir ve evrensel müzikte yerini alabilir.<sup>1019</sup> Cumhuriyet döneminin ilk kuşak bestecileri işte bu anlayış doğrultusunda eser vermişlerdir. Yerel müziklerden özellikle de halk müziğinden yararlanan ilk kuşak müzisyenler için, halk ezgilerinin derlenmesi, notaya aktarılması ve incelenip değerlendirilmesi önemli olmuştur. Bu aynı zamanda Avrupa’nın birçok ülkesinde 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme akımının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.<sup>1020</sup>

Bu aşamada Mustafa Kemal Atatürk’ün müzik hakkındaki görüşlerine ve bu alandaki uygulamalarına bakmakta fayda vardır. Mustafa Kemal, genç bir subay olarak Sofya’da askeri ataşelik yaptığı yıllarda çeşitli konser ve opera temsillerini izleme imkânı bulmuştur. Sofya’da bir akşam “Carmen Operası”nı Şakir Zümre ile birlikte seyretmişlerdir. Operayı izledikten sonra beraber tekrar otele dönmüşler, ancak burada Mustafa Kemal’i bir türlü uyku tutmamıştır. Mustafa Kemal, yatağından kalkıp Şakir Zümre’nin odasına gitmiş ve ona şunları söylemiştir: “Şakir, Balkan Savaşı’nı yitirışimizin nedenlerinden birini daha bu akşam anladım. Biz Bulgarları çoban bilirdik. Bak, biz farkına varmadan, onlar nasıl ilerlemişler. Balesi Bulgar, Şefleri Bulgar... Biz bu uygarlık düzeyine ulaşamazsak, bize yaşam hakkı

<sup>1018</sup> Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, MEB Devlet Kitapları, 1970, s.146-147.

<sup>1019</sup> Ali Uçan, **Müzik Eğitimi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994. Aktaran: Uğur Türkmen, a.g.m., s.181-182.

<sup>1020</sup> Uğur Türkmen, **a.g.m.**, s.181-182.

yok...”<sup>1021</sup> Mustafa Kemal, Batılı sanatlar konusunda eğer yeterince çaba sarf edilirse başarılı olunabileceğini Bulgaristan örneğinde görmüştür denilebilir. Bu deneyim, ona sonraki yıllarda bu alanda yapacağı inkılâbın zihinsel altyapısını oluşturmuştur.

Mustafa Kemal Paşa, 1 Kasım 1923 günü Gazeteci Emil Ludwig’le yaptığı görüşmede müzik hakkında şunları ifade etmiştir: “Montesquieu’nün ‘Bir ulusun müzikçilikteki eğitimine önem verilmezse, o ulusu ilerletmeğe imkân bulunamaz’ sözünü okudum, onaylarım. Bunun için bu sanatın geliştirilmesine kendimi bağlı sayıyorum. Ülkemizde çalınan Türk müziği değildir. Bir Bizans aksiyonudur. Bizim millî musikimizi ancak köylerde çobanlar çalar. Fakat onu da garp musikisinin şimdiki seviyesine yükseltmek için takriben dört asır lâzımdır. Onun için Avrupa Musikisini nakle çalışıyoruz.”<sup>1022</sup> Mustafa Kemal Paşa, daha Cumhuriyet’in ilanından üç gün geçmişken müzik konusundaki tavrını bu sözlerle ortaya koymuştur. Seslendirilen alaturka müziğin köken olarak Türk olmadığını, Türk müziği olarak sadece halk müziğinin kabullenilebileceğini vurgulamıştır. Mustafa Kemal Paşa, 14 Ekim 1925 tarihinde İzmir Kız Okulu’nu ziyaretinde öğrencilere “Hayatta musiki lazım mıdır?” diye sormuş ve ardından kendisi, “Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alâkası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzu bahis olan hayat insan hayatı ise, musiki behemahal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve herşeyidir. Yalnız musikinin nev-i şayanı mütalâdır.”<sup>1023</sup> ifadeleriyle de müziğin insan hayatındaki önemi konusundaki görüşlerini dile getirmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk’ün müzik hakkındaki iki konuşması, dönemin müzik politikaları açısından belirleyici olmuştur. Bunlardan ilki, 1928 yılının 9-10 Ağustos gecesi Sarayburnu Parkı’ndaki bir gazinodaki gece toplantısında yaptığı ve burada dinlediği Şark ve Garp musikisi örneklerini değerlendirip Garp musikisinden yana tavır aldığı konuşma şu şekildedir.

---

<sup>1021</sup> N. Levent Gökçedağ, “Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Çetin Körükçü, İstanbul, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, 2007, s.128-129.

<sup>1022</sup> Nezihe Şentürk, **a.g.b.**, s.108.

<sup>1023</sup> Nezihe Şentürk, **a.g.b.**, s.106.

Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım san'atkârlığında muvaffak oldu.

Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsini oynuyor ve şen, şâtırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fitratın şen, şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felâketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak, kabahattir.

İşte, Türk Milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi, artık Türk şendir. Çünkü ona ilişmenin hatarnâk olduğu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir.<sup>1024</sup>

Mustafa Kemal'in ilk konuşmasında, Şark musikisi ve Garp musikisini dinleyicilerin verdikleri tepkiler açısından karşılaştırıp Şark müziğini dinleyenlerin hareketsizken, aynı dinleyicilerin Garp müziği icra edilirken neşeli bir tavır sergilediklerini söylemesi, ilerleyen yıllarda Şark müziğinin keder verici, Garp müziğinin ise neşe verici olduğu yönündeki değerlendirmelere kaynaklık etmiştir. Mustafa Kemal'e göre, Milli Mücadele kazanılıp yeni bir devlet kurulduğu için artık Türk milletinin kederli olması için hiçbir gerekçe yoktur, ona göre zaten Türk milleti doğası gereği neşelidir. Doğal olarak da keder verici alaturka müzik onun hissiyatını yansıtmaktan acizdir.

Atatürk'ün ikinci konuşması ise, alaturka-alafranga müzik tartışmalarının hemen sonrasında yaşanan radyolardaki Şark musikisi yasağına da gerekçe gösterilen, 1 Kasım 1934 tarihinde 4. Dönem 4. Toplanma Yılı'nı açarken yaptığı ve Türk müziği ve yapılmakta olan müzik inkılâbı konusunda düşüncelerini dile getirdiği konuşmasıdır:

---

<sup>1024</sup> “Türk Yazı İnkılâbı Hakkında Konuşma”, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Cilt:II, 5.bs., Ankara, AKDYYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.273.; Özgür Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, Ankara, Tan Kitabevi Yayınları, 2009, s.82.

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğini bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz (okay sesleri, alkışlar). Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.<sup>1025</sup>

Mustafa Kemal Atatürk, yukarıdaki konuşmasında kullandığı, “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.” sözleriyle yapılan inkılâplar içinde müzik inkılabının sembolik önemine vurgu yapmıştır. “Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır.” sözü ise bu alanda söylediği en kesin ifadelerden biri olmuş ve alaturka müziğin yasaklanmasındaki en önemli gerekçelerden biri olarak kabul edilmiştir. Atatürk, ayrıca bu konuşmasında Türk müziğinin gelişmesi ve evrensel musiki içinde yer alabilmesinin koşulu olarak onun son musikî kurallarına göre işlenmesi gerektiğini gösterir.

Nasratınoğlu, kaynağını vermeden, Atatürk’ün Türk müziği hakkında ayrıca şu ifadeleri de kullandığını aktarmaktadır:

Eski müziğimizi, batı müziğine üstün çıkarmak için çalışanlar, bir küçük hakikati fark etmez görünürler. Bu hakikati kısaca ifade etmek gerekirse diyebiliriz ki, bütün bu canlandırma işinde ele alınan müzik parçaları, Türklerin herhangi bir ayinde, şenlikte, bütün maddî ve hissî kabiliyetlerini yüksek derecede kullanarak oynamalarına yarayan nağmelerdir. Bu fasıldan olan müziği bugünün dans parçaları gibi saymakta hata yoktur. Ancak bugünkü Türk kafası müziği düşündüğü zaman; yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecanlar verecek müzik aramıyor. Müzik dendiği zaman, yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan müzik istiyoruz.<sup>1026</sup>

Nasratınoğlu’nun naklettiği ifadelerinden anlaşılacağı üzere Atatürk, bazı kesimler tarafından Batı müziğine üstün gösterilmeye çalışılan eski Türk musikisini,

<sup>1025</sup> “Dördüncü Dönem Dördüncü Toplanma Yılıni Açarken”, 1 Kasım 1934, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Cilt:I, 5.bs., Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s.396.

<sup>1026</sup> İrfan Ünver Nasratınoğlu, **a.g.b.**, s.98.

şenliklerde eşliğinde çeşitli oyunlar oynanılan yaşadığı dönemin dans parçalarına benzetmekte ve bunları geçici heyecanlar veren alelade müzikler olarak değerlendirmektedir. Ona göre, Türk müziği geçici duyguları değil, yüksek duyguları harekete geçiren daha nitelikli bir sanat olma yoluna girmelidir, çünkü yaşanan zamandaki Türk milletinin zihni böyle nitelikli bir müzik talep etmektedir. Mustafa Kemal'in 1928 yılındaki konuşmasında, Şark müziğini dinleyenlerin hareketsizken, aynı dinleyicilerin Garp müziği icra edilirken neşeli bir tavır sergilediklerini söylediğini ve bu ifadelerin ilerleyen yıllarda Şark müziğinin keder verici, Garp müziğinin ise neşe verici olduğu yönündeki değerlendirmelere kaynaklık ettiğini söylemiştir. Atatürk bu düşüncede iken herhalde burada daha önce insanları durgunlaştırmakla itham ettiği alaturka müziği dans müziğine benzetmiş olamaz. Onun için burada kastedilen oyun havaları olmalı, ancak halk müziğinin yeni oluşturulmak istenen milli musikiye kaynak olarak da seçildiği düşünüldüğünde işin içinden çıkmak zorlaşıyor.

Mustafa Kemal Paşa, müzik inkılâbının zorlukla gerçekleştirileceğini düşünmektedir. Bunu kendisine yöneltilen, “En zor inkılâb hangisidir?” sorusuna, “En zor inkılâp, musiki inkılâbıdır.” yanıtını vermesinden anlıyoruz. Mustafa Kemal Atatürk'ün güzel zeybek oynadığı, çok sevdiği Türk musikisi eserlerini tavrılı olarak okuduğu ve mükemmel vals yaptığı, bilinmektedir.<sup>1027</sup> Atatürk aynı zamanda Batı müziği etkinliklerini de takip eden bir liderdir. Örneğin, 28 Aralık 1934 tarihinde Ankara Halkevi'nin düzenlediği “Müziksel Festival”de, Cumhurreisi Mustafa Kemal Atatürk, Başvekil İsmet İnönü, bütün milletvekilleri ve Türkiye’de görevli yabancı diplomatlar hazır bulunmuşlardır. Bu festivalde “Bayönder” ve “Taşbebek” gibi eserler sahnelenmiştir.<sup>1028</sup>

Mustafa Kemal Atatürk, o yıllarda radyo yayınlarının Türkiye’de yeni başlamış olması ve orta dalganın sadece Şark dünyası radyolarını yakalayabilmesi nedeniyle, modern Avrupa müziği zevkini, sadece Cumhurbaşkanlığı Senfoni

<sup>1027</sup> Mesut Cemil, “Atatürk'ten Hatıralar”, **Sigorta Dünyası**, Sayı: 39-40. Aktaran: Günay Günaydın, “Atatürk ve Müzik”, **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Haz: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s.65.

<sup>1028</sup> “Dün Ankarada verilen müziksel festival”, **Cumhuriyet**, 29 Birincikanun (Aralık) 1934, s.1-5.

Orkestrası'nda ve yerli-yabancı müzik topluluklarının konserlerinde tatmin edebilmiştir.<sup>1029</sup> Atatürk'ün geleneksel Türk müziğine olan ilgisine gelecek olursak, ses sanatçısı Mualla Gökçay, Atatürk'ün Türk halk müziğine olan ilgisi konusunda şunları söylemektedir: “Ata; umumiyetle Türk musikisini severdi. Ama Rumeli türkülerini her şeye tercih ederdi. Rumeli türkülerini bize bizzat kendisi meşk etmişti. Arada bir: ‘Konuşur gibi tane tane okuyun.’ diye ihtar ederdi. En sert hocalardan daha titizdi. Musikiden çok anlar, en ufak bir falso veya hatayı hemen yakalardı.”<sup>1030</sup> Atatürk döneminde Çankaya Köşkü kütüphaneciliği görevinde bulunan Nuri Ulusu da Atatürk'ün Türk müziğinin her çeşidini sevmekle birlikte Batı müziğini de sevdiğini ve zevkle dinlediğini belirtmektedir.<sup>1031</sup> Görüldüğü gibi Atatürk, Türk müziğinin gelişimi açısından Batı müziğini referans gösterip kendisi de bu müziği takip ederken, aynı zamanda modern Türk müziğine kaynaklık etmesini düşündüğü halk müziği eserlerini de ilgiyle takip etmektedir.

Atatürk'le önemli ses sanatçısı Münir Nurettin Selçuk arasında geçen bir olay, Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet adamlarıyla sanatçılar arasında kurulan diyalogu göstermesi açısından ilgi çekicidir. Nuri Ulusu'nun hatıralarında aktardığına göre, bir gece Dolmabahçe'ye davet edilen Münir Nurettin Selçuk, şarkı söylerken Atatürk de kendisine eşlik eder. Bu durumdan rahatsız olan Münir Nurettin Selçuk, şarkısını keserek Atatürk'ün yanına gelir ve kulağına eğilerek, “Lütfen benimle beraber söylemeyin, şarkıyı bozuyorsunuz, ben de rahat söyleyemiyorum.” der. Atatürk bu olayla ilgili olarak, “Belki kimse sezinlemedi, ama o an ben nasıl kendime mani oldum ve ters bir şey söylemedim, hâlâ şaşarım. Ne olacaktı yani, tabii ki şarkı bizim işimiz değil, ama işte o an keyiflenmişiz, söylemeye çalışıyorduk, beyefendiyi pek rahatsız etmişiz. Ona o gece çok kırıldım, gücendim hem de pek çok. Ve o an kendimi adeta ikinci sınıf bir insan olarak hissettim, benim kimliğime uygun bir olay değildi.” Bu olaydan sonra Atatürk ile Münir Nurettin Selçuk arasında soğukluk yaşansa da, bir süre sonra Atatürk, yine Münir Nurettin Selçuk'u

---

<sup>1029</sup> Günay Günaydın, **a.g.b.**, s.68.

<sup>1030</sup> Uğur Alpagut, **a.g.e.**, s.79.

<sup>1031</sup> Nuri Ulusu, **a.g.e.**, s.26.

Dolmabahçe Sarayı'ndaki bir davete buyur eder. Ancak o gece ondan şarkı istemez, sadece uzun uzun sohbet ederler.<sup>1032</sup>

Atatürk'ten sonra cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü'nün müzik tercihi de klasik Batı müziğinden yanadır. Dolayısıyla tek parti döneminde klasik Batı müziğine gösterilen ilgi ve verilen değer İnönü döneminde de devam etmiş ve radyoda Batı müziğine geniş oranda yer verilmeye devam edilmiştir.<sup>1033</sup> Cemil Koçak, İnönü'nün klasik Batı müziği dinleme alışkanlığının, askeri görevi nedeniyle 1911-1913 yılları arasında bulunduğu Yemen'de başladığını belirtmektedir. İnönü, cumhurbaşkanlığı döneminde klasik Batı müziği konserlerini en ön sıradan takip etmiş, bu sayede de klasik Batı müziği, yönetici çevrelerde bu dönemde ağırlığını korumuştur.<sup>1034</sup> Dönemin yerel idarecileri de sanatsal faaliyetlerin takipçileridir. Örneğin, 6 Nisan 1938 tarihinde İstanbul Valisi ve Belediye Reisi B. Muhiddin Üstündağ, Eminönü Halkevi orkestrasının konserini takip etmiştir.<sup>1035</sup>

Bu dönemde yurt dışındaki müzik etkinliklerinde Türkiye'yi temsil edecek olan müzisyenlere devletin çeşitli yardımlarda bulunduğu görülür. Örneğin, İsmet İnönü'nün altında imzası bulunan 12 Nisan 1947 tarihli kararnameyle, Prag'da yapılacak müzik şenliklerinde senfonisinin çalınmasını idare etmek için Çekoslovakya hükümeti tarafından davet edilen Devlet Konservatuarı müzik öğretmeni Ulvi Cemal Erkin'e, şenliklerden sonra bir ay daha Çekoslovakya'da kalıp incelemelerde bulunacağı için gündelik verilmesi karara bağlanmıştır.<sup>1036</sup> 24 Temmuz 1947 tarihli benzer bir kararnameyle de, incelemelerde bulunmak için 15 günlüğüne Prag'a giden Devlet Konservatuarı kompozisyon öğretmeni Necil Kâzım Akses'e gündelik verilmesi sağlanmıştır.<sup>1037</sup> Aynı gün çıkarılan başka bir kararnameyle de, yine Prag'da 1947 yılının Mayıs ayındaki Milletlerarası Müzik Bestecileri ve Tenkitçileri Kongresi'ne davet edilmiş olan ve bu ülkede 17 gün

<sup>1032</sup> Nuri Ulusu, **a.g.e.**, s.31-32.

<sup>1033</sup> Cemil Koçak, **Geçmişimiz İtinayla Temizlenir**, s.379.

<sup>1034</sup> Cemil Koçak, **Geçmişimiz İtinayla Temizlenir**, s.378.

<sup>1035</sup> "Eminönü Halkevinin büyük konseri", **Akşam**, 7 Nisan 1938, s.4.

<sup>1036</sup> Ulvi Cemal Erkin'e incelemelerde bulunması için gündelik verilmesine dair 12 Nisan 1947 tarihli Bakanlar Kurulu kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-113-24-10.

<sup>1037</sup> Necil Kazım Akses'e incelemelerde bulunması için gündelik verilmesine dair 24 Temmuz 1947 tarihli Bakanlar Kurulu kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-114-50-5.



incelemelerde bulunan Gazi Terbiye Enstitüsü müzik öğretmeni Halil Bedii Yönetken'e gündelik verilmesi kararlaştırılmıştır.<sup>1038</sup> Yine Türk müziğini tanıtmak ve incelemelerde bulunmak üzere bir ay süre ile Viyana'ya giden Devlet Konservatuvarı öğretilmelerinden Nurullah Taşkıran'a da gündelik verilmesi 17 Eylül 1947 tarihli kararnameyle mümkün olmuştur.<sup>1039</sup> 23 Ocak 1948 tarihinde, Nurullah Taşkıran'la ilgili 17 Eylül 1947 tarihli bu karar iptal edilerek Taşkıran'a iki aylık gündelik verilmesi kararlaştırılmıştır.<sup>1040</sup>

Konservatuvar müdürü Yusuf Ziya Bey'in, 1933 yılındaki bir konuşmasında kullandığı millî musiki, alaturka musiki, eski ve yeni musiki anlayışları konusundaki sözleri, dönemin seçkinlerinin müzik algılarının göstermesi açısından önemlidir. Ziya Bey, burada, "Musikinın millî olması için millî bestekâr olması lâzımdır. Eski devirlerde ilhamını halktan ve memleketin hayatından alan bestekârlar yetişmesine muhit müsait değildi. Binaenaleyh millî heyecan ve hisleri ifade eden bir bestekâr da meydana gelmemiştir. Artık tarihe mal olan bir çok eserler millî olmaktan ziyade bazı zümrelerin musikisidir." diyerek Osmanlı döneminde icra edilen alaturka musikinın halktan uzak olduğunu, dolayısıyla milletin yaşantısını ve beklentilerini karşılamadığını, sadece imtiyazlı bir kesimin yani saray ve çevresinin estetik anlayışlarını yansıttığını ima etmektedir. Sözlerini, "Zaten, o zamanlar bizde millî musikiyi yapacak teknik te mevcut değildi. ... Yeni nesil için musiki tekniğini bilerek yetişen ve millî duyguyu ifade edecek kabiliyette olacak şahsiyetlerin eserleri Türk musikisi olacaktır. Ve bu muhakkak olacaktır, ve bunun beynelmilel tekniği içinde Türk hususiyeti bulunacaktır." şeklinde devam ettiren Ziya Bey, bu sözleriyle ise, musiki inkılabıyla hedeflenen Batı tarzı çok sesli müzik tekniğine vurgu yapmakta ve bunun Osmanlı döneminde mevcut olmadığını belirtmektedir. Ayrıca yeni Türk müziğinin uluslararası teknikler kullanılarak icra edileceğini vurgulamaktadır. Ziya Bey aynı konuşmanın ilerleyen bölümlerinde sanki az önce

<sup>1038</sup> Halil Bedii Yönetken'e incelemelerde bulunması için gündelik verilmesine dair 24 Temmuz 1947 tarihli Bakanlar Kurulu kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-114-50-6.

<sup>1039</sup> Nurullah Taşkıran'a incelemelerde bulunması için gündelik verilmesine dair 17 Eylül 1947 tarihli Bakanlar Kurulu kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-114-61-14.

<sup>1040</sup> Nurullah Taşkıran'a incelemelerde bulunması için gündelik verilmesine dair 23 Ocak 1948 tarihli Bakanlar Kurulu kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-115-85-19.

eski musiki milli değildir dememiş gibi, “Alaturka musikide de memleketimizin mahsulü olmak itibarile millî damga mevcuttur. Alaturka usulleri çok basittir ve büyük san’at eserleri yapılmasına kâfi değildir.” diyerek kendisiyle çelişmektedir. Ziya Bey sonrasında ise, “Sesli sinemalar, gramofonlar, operetler ve konserler tedricen halkı yeni musikiye ısındırarak, şimdi halkın hoşuna giden alaturka yerine tedricen garp usullerile yapılmış eserler makbule geçecektir.” diyerek musiki inkılâbına açık kapı bırakırken yine hemen sonrasında, “Alaturkanın yerine beynelmilel usullerle yapılmış eserlerin geçmesi san’at faaliyetlerimize tâbidir. Her halde bugün halkın musiki ihtiyacını tatmin eden alaturka musiki kaldırılamaz. Çünkü doğrudan doğruya garp musikisini benimsememize, yani herkese sevdirmeye imkan yoktur.”<sup>1041</sup> ifadeleriyle alaturka musikinin halkın musiki ihtiyacını giderdiğini, dolayısıyla Batı müziğinin halk tarafından benimsenmesine imkân olmadığını söylemektedir. Anlaşıldığı kadarıyla müzik inkılabı konusunda konservatuar müdürünün bile kafası oldukça karışıktır.

Dönemin müzik tarihçisi ve bürokrati Cevat Memduh, 1934 yılında “Yeni Adam”da yayımlanan “Devlet ve Musiki” başlıklı makalesinde, “...devlet gücüne en çok muhtaç olan bir saha da sanat ve bilhassa musiki sahasıdır.” şeklinde bir yorumda bulunduktan sonra devletin özellikle müzik eğitime önem vermesi gereği üzerinde durmuştur.<sup>1042</sup> Cevat Memduh, aynı dergide yirmi gün sonra yazdığı bir başka yazıda ise, Batı’nın müzik alanındaki asırlık tecrübelerinden faydalanmamız ve halka çok sesli müziği sevdirmemiz gerektiği üzerinde durmaktadır. Halka bu müziği sevdirebilmek için de memleketin her yerinde konserler düzenlenmesini, hiç olmazsa şehirlerin meydan ve parklarında düzenli olarak plak neşriyatı yapılmasını ve radyonun da bu doğrultuda yayın yapmasını önermektedir.<sup>1043</sup>

Oluşturulmak istenen “milli musiki” için alaturka musiki yerine halk musikisinin seçilmesine karşı en önemli eleştiriyi İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu) 29 Kasım 1934 tarihinde getirmiştir. İsmayıl Hakkı bu konudaki, “Şimdi siz diyorsunuz

---

<sup>1041</sup> “İncesaz kalkmalı mı?”, **Cumhuriyet**, 9 Mayıs 1933, s.6.

<sup>1042</sup> Cevat Memduh, “Devlet ve Musiki”, **Yeni Adam**, 30 Temmuz 1934, s.6.

<sup>1043</sup> Cevat Memduh, “Musiki ve Halk Terbiyesi”, **Yeni Adam**, 20 Ağustos 1934, s.7.

ki: hayır, illâ armonize edelim. Neyi? Anadolu melodilerini, çünkü bunlar millidir. Hayır, bunlar milli değil, ananevidir, şehrin değil, köyündür. Yeni milletin, değil, eski yaşayışındır, teknikleri iptidai olduğu gibi, kıymetleri de eskidir. Yeni millete milletlerarasındalık bir teknikle yep yeni kıymetler gerektir.”<sup>1044</sup> sözleriyle, halk müziğinin gayri milli, geleneksel, köylü nitelikleri bulunduğu iddiasıyla değersiz olduğunu, “yeni millete” evrensel teknikte bir müzik gerektiğini belirtmiştir. İsmayıl Hakkı, bu yazısında, “Anadolu melodilerini armonize etmek isteyenlerin Türkçülüğü romantik bir Türkçülüktür. ‘Halka gidelim’ derken ‘köylüye gitmek’ ve bu köylüyü milli kültürün taşıyıcısı sanmak ve köylüyü saf ve mukaddes olarak anlamak, bunlar romantikliğin alâmetleridir.” sözleriyle halka gitme anlayışını eleştirdikten sonra sözlerini, “Ölen bir musiki var. Doğmıyan bir musiki de var. Bu musikinin doğacağı yer milletin vicdanıdır, köylünün melodileri değil. Bu doğmıyan musikiyi doğurtacak olan ebe. Türk sanatkârıdır. Garp tekniğine kayıtsız, şartsızca vakıf ve Türkten başka bir şey olmıyan Türk sanatkârı... Onun işini bozmamak için en doğru yol, onun hürriyetine engel olmamak, onun eserini anlamıya hazırlanmaktır.”<sup>1045</sup> şeklinde devam ettirir. İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu), burada kullanılan “melodilerini armonize etmek”, “Türkçülüğü romantik bir Türkçülüktür” ve “Halka gidelim” ifadelerinden anlaşıldığı gibi, bu yazıda Ziya Gökalp’in müzik alanındaki yaklaşımlarına ve onun bu yaklaşımlarını müzik politikasının oluşturulmasında temel alan iktidara kapalı da olsa tepki göstermektedir. Ona göre halka gitmek, köylüye gitmektir ve köylüyü milli kültürün taşıyıcısı sanmak romantik bir tavidir. Yeni müziği oluşturacak olanlar Batı müzik tekniğini kullanan Türk sanatçılardır ve bu insanların sanatsal özgürlüklerine müdahale etmemek gerekir.

Hükümete yakın gazeteler de müzik alanında iktidarın politikalarına paralel hareket etmektedir. “Cumhuriyet” gazetesi, 29 Aralık 1934 tarihinde, “Ulusal Musiki Müsabakamız” başlığıyla bir müzik yarışmasının ilanını yayımlar. Alt başlık olarak “Garp tekniği içinde ulusal sesi bulmak veya yaratmak” ifadesiyle yeni müzik anlayışının esasını belirtmektedir. Bu müsabakaya, “Bütün şairlerle bestekârları millî

---

<sup>1044</sup> İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu), “Ölen musiki ve doğmıyan musiki”, **Yeni Adam**, 29 Teşrinisani (Kasım) 1934, s.9.

<sup>1045</sup> İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu), “Ölen musiki ve doğmıyan musiki”, s.9.

bir dava olan bu işte çalışmağa davet ediyoruz.” ifadeleriyle sanatçılar davet edilmiştir.<sup>1046</sup> Nadir Nadi, CHP’nin Türk bestekârlar arasında düzenlediği ve başarılı olacak iki bestekâra 17.000 liralık bir ödül vaat ettiği “milli senfoni” müsabakasıyla ilgili olarak 25 Ekim 1938 tarihinde “Cumhuriyet” gazetesindeki köşesinde değerlendirmelerde bulunmuştur. Nadi, sanatın ilk önceleri kilise, sonradan ise sırasıyla aristokrasi ve burjuvazi tarafından himaye edildiğini, bugün ise bu görevin devlete düştüğünü belirttikten sonra, CHP’nin müsabaka teşebbüsünün sanatkarları sevindirecek bir hareket olduğunu ve Türk sanatının gelişmesinin bu gibi himayelerin devamlı artmasına bağlı olduğunu vurgulamaktadır.<sup>1047</sup>

Bu yıllarda Sovyetler Birliği ile sanat alanında geliştirilen işbirliği müzik alanında da kendini gösterir. Öyle ki, Atatürk’ün yapmak istediği “müzik inkılabı”na destek olmak için VOKS’da özel bir komisyon kurulur. Bu komisyona Sovyet Besteciler Birliği, Radyo Komitesi, Moskova Konservatuarı, Bolşoy Tiyatrosu ve Baş Musiki Basımevi’nden temsilciler katılır.<sup>1048</sup> 1 Mayıs 1935 tarihli “Tan” gazetesinde Sovyet sanatçılar tarafından Ankara Halkevi’nde bir konser verildiğini ve başbakanın, dahiliye bakanının ve hariciye bakanının konseri takip ettikleri belirtilmiştir.<sup>1049</sup> Türkiye’yi ziyaret eden bu Sovyet ses sanatçılarından Barsana, ülkelerine dönmeden hemen önce kullandığı, “Yeni kültür Türkiye’sine gelmek ruhumda ve kalbimde unutulmaz bir hatıra bıraktı. Türkiye’nin musiki devrimi zamanında sanatımızı dost Türkiye halkına gösterecek fırsatı elde ettiğimizden çok memnunuz.”<sup>1050</sup> ifadeleriyle o dönemki Türk-Sovyet sanatsal ilişkilerini ve Sovyet sanatçıların buna bakışını göstermektedir. Aynı Sovyet sanatçı kafilesinde bulunan Moskova Akademi Tiyatrosu Müdürü Arkanof ise, Türkiye’de, başta Atatürk ve İsmet İnönü olmak üzere, herkes tarafından kendilerine gösterilen ilgiden dolayı mutluluk duyduklarını söylemektedir. Arkanof, Türkiye’de oluşturulmak istenen milli musiki konusunda ise, “Yeni musikin kuruluşunda halk musikisini temel

<sup>1046</sup> “Ulusal Musiki Müsabakamız”, **Cumhuriyet**, 29 Birincikanun (Aralık) 1934, s.1-5.

<sup>1047</sup> Nadir Nadi, “Milli san’at”, **Cumhuriyet**, 25 Birinciteşrin (Ekim)1938, s.1-3.

<sup>1048</sup> Mahad Sofiev Mahmudoğlu, **a.g.m.**, s.35.

<sup>1049</sup> “Sovyet Artistlerinin Konseri”, **Tan**, 1 Mayıs 1935, s.3.

<sup>1050</sup> “Sovyet Artistleri Memleketlerine Döndüler”, **Tan**, 17 Mayıs 1935, s.11.

olarak alıyorsunuz. Bu gayet doğrudur. Biz de böyle yaptık ve muvaffak olduk.”<sup>1051</sup> ifadeleriyle tek parti iktidarının müzik konusundaki tutumunu doğru bulduğunu belirtmektedir. Konuyla ilgili olarak görüşülen Konservatuar Müdürü Yusuf Ziya Bey ise, “Halkın hislerini sanatlaştırmak meselesi Sovyet dostlarımızın tuttuğu bir yoldur. Onlar da köylü danslarını, havalarını topladılar. Biz de uzun zamandan beri aynı yolu tutmuş bulunuyoruz.”<sup>1052</sup> ifadeleriyle müzik alanında Sovyet uygulamasıyla Türk uygulamasının paralel olduğunu vurgulamaktadır. Sovyet sanatçılara Türkiye’de gösterilen ilgiden etkilenen İtalyan Ressam ve Heykeltıraş kadınlar Cemiyeti’ne mensup sanatçılar da, Güzel Sanatlar Akademisi’ne Türkiye’de bir sergi açmak istediklerini belirtmişlerdir. Akademi bu isteğe olumlu cevap vermiştir.<sup>1053</sup>

Sovyet müzisyenlerle kurulan ilişki sonraki yıllarda da devam eder. 26 Haziran 1940 tarihinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, Yüksek Başvekalet’e gönderdiği tezkerede İstanbul Öğretmen Okulu keman öğretmeni Ekrem Zeki Üngör’ün Moskova’daki VOKS kurumuna “Peşrev” adlı eserini göndermek istediğini belirtmekte ve bu hususta bir mahzur olup olmadığının Maarif Vekilliği’ne bildirilmesini istemektedir.<sup>1054</sup> Başvekalet, 2 Temmuz 1940 tarihinde Maarif Vekaleti’ne yazdığı cevabi yazıda, Ekrem Zeki Üngör’ün “Peşrev” adlı eserini VOKS’a göndermesinde bir mahzur olmadığını bildirmiştir.<sup>1055</sup> 1940 yılının ortalarında sanatçıların böyle bir sanatsal ilişki için bile devletin en üst kurumundan izin istemek durumunda olduklarını göstermesi açısından adı geçen belge oldukça önemlidir.

1923-1938 yılları arasında müzik alanındaki gelişmeleri ele alan Mahmut R. Kösemihal, Atatürk’ün vefat ettiği Kasım 1938 tarihinde “Ülkü” dergisinde

<sup>1051</sup> “Sovyet Artistleri Memleketlerine Döndüler”, **Tan**, 17 Mayıs 1935, s.11.

<sup>1052</sup> “Sovyet Artistleri Memleketlerine Döndüler”, **Tan**, 17 Mayıs 1935, s.11.

<sup>1053</sup> “İtalyan kadın San’atkarları”, **Tan**, 11 Haziran 1935, s.11.

<sup>1054</sup> Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’in 26 Haziran 1940 tarihinde Yüksek Başvekalet’e gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-11, s.2.

<sup>1055</sup> Başvekalet’in 2 Temmuz 1940 tarihinde Maarif Vekaleti’ne yazdığı cevabi yazı için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-11, s.1.

yayımlanan ve müzik alanında devlet desteğini savunduğu “Cümhuriyet Devri’nde Musiki” başlıklı makalesinde şunları söylemektedir:

Bence, onbeş yıl içinde ilerleme yoluna konulmuş müzik işlerimizin başlıca karakteristiği, devlet yardımının, bir nevi kurucu ve koruyucu devletleştirme siyasasının kutsâl sanatımızı da ele almış bulunmasıdır. Merkezde başlamış olan cömert yola hususi idarelerin bütçeleri de kendi merkezleri için katılıyor ... Avrupa memleketlerini “bütün gözde musiki ocakları devlet parasiyle işleyen” ve “musiki ocakları kısmî devlet yardımıyla yaşayabilen” yerler olarak ikiye ayırabiliriz: her iki tarz için de gerek büyük, gerek küçük memleketler vardır; fakat müzik kurumları devlet parasından hiç yardım görmeyen ilerde memleket hele Büyükharp’ten sonra Avrupa’da hiç kalmadı. Musiki ananesi en köklü olan memleketlerin bile kendi sanat ocaklarının ancak devlet servetiyle ilerletebildikleri bilindikten sonra bizim başka bir yol seçmemize imkân yoktu: Musiki kurumlarımız artık en sistemli programlarla ve en usta ellerde verimli bir şekilde işlemeğe başladılarsa, bu başarıyı, Atamızın irşatları arkasından bir kat daha cömert kararlarla bütün kültür kolları gibi sanatı da kendi yapıcılık sistemi içine alan devlet iradesi temin etmiştir.<sup>1056</sup>

Adnan Saygun, “Büyük Doğu” dergisinde 1943 yılında yazdığı “Musiki Terbiyesi”, başlıklı yazısında, musiki eğitimi konusunda halkın alışkanlıklarını göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtmektedir. Dolayısıyla halkın alıştığı, kendisinde hatıraları canlandıran vasıtalara müracaat edilebilir. Bu konuda saz şairlerinden faydalanabileceğinden bahsetmektedir.<sup>1057</sup>

Bazı sanatçılar gerçekleştirecekleri etkinlikler için CHP’ye başvurup yardım talebinde bulunmuşlardır. Örneğin, 1949 yılında Devlet Konservatuvarı Piyano Öğretmeni Selçuk Uraz ve Devlet Opera sanatçılarından Aydın Gün, CHP Genel Sekreterliği’ne bir dilekçeyle başvurarak, “Garp musikisini, yeni Türk musiki eserlerini tanıtmak ve Halk türkülerini uslubuna uygun bir şekilde enterprete ederek örnekler vermek maksadı ile...” isimlerini sıraladıkları Halkevleri’ne giderek konserler vermek istediklerini ifade etmişlerdir. Sanatçılar teşebbüsleri uygun görüldüğü takdirde Genel Sekreterlik makamından kendilerinin Halkevleri’ne tavsiye edilmesini ve etkinliklerini gerçekleştirirken kolaylık tanınmasını da rica

<sup>1056</sup> Mahmut R. Kösemihal, “Cümhuriyet Devri’nde Musiki”, s.235.

<sup>1057</sup> Adnan Saygun, “Musiki terbiyesi”, **Büyük Doğu**, Sayı:4, 8 İlkteşrin (Ekim) 1943, s.7.

etmektedirler.<sup>1058</sup> Sanatçıların bu müracaatını değerlendiren CHP Genel Sekreteri adına Erzurum milletvekili Cevat Dursunoğlu, 31 Mayıs 1949 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderdiği genelge ile sanatçıların temsil vermek için Halkevleri'ne geleceklerini bildirmiş ve bu sanatçılara gerekli misafirperverliğin gösterilmesini istemiştir. Bunun yanında elde edilecek hâsılatan elektrik, temizlik ve gazete ilanı dışında herhangi bir şekilde para istenmemesini vurgulamıştır.<sup>1059</sup> CHP Genel İdare Kurulu üyelerinden Bursa Milletvekili Fahri Bük, 7 Haziran 1949 tarihinde Halkevi Başkanlığı'na gönderdiği yazıyla, sanatçıların konser vermesini kendilerinin de faydalı gördüklerini, sanatçılara yardım edilmesini ve konserden elde edilen gelirden bir miktarın kendilerine verilmesini istemiştir.<sup>1060</sup> Fahri Bük, bu yazıyı 24 Halkevi'ne göndermiştir.<sup>1061</sup>

Özetle, bu dönem, iktidar çevrelerinde Ziya Gökalp'in Doğu musikisinin (alaturka) milli olmadığı, Türk halk müziği ile Batı müziğini temel alarak yeni bir milli musiki üretmemiz gerektiği şeklinde özetlenebilecek görüşlerinin kabul gördüğü yıllardır. Başta Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü olmak üzere yönetici elitin beklentisi budur ve bunu çeşitli vesilelerle ifade ederler. Bunu gerçekleştirmek için sanatçılara imkânlar sağlanmaya ve Sovyetler Birliği'nin bu konudaki deneyimlerinden faydalanılmaya çalışılır.

---

<sup>1058</sup> Piano Öğretmeni Selçuk Uraz ve Devlet Opera sanatçılarından Aydın Gün'ün CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdikleri izin dilekçesi için bkz. **BCA**, 490.01-968-745-6, s.4. Dilekçeye muhtemelen parti yetkilileri tarafından el yazısıyla "Haziran ve Temmuz ayları içinde" diye not düşülmüştür. Dilekçede "gidilecek yerler" başlığı altında Beypazarı, Eskişehir, Uşak, Manisa, Ödemiş, Tire, Nazilli, Aydın, İzmir, Balıkesir, Edremit, Ayvalık ve Bursa Halkevleri olmak üzere on üç yerin ismi zikredilmiştir. **BCA**, 490.01-968-745-6, s.4.

<sup>1059</sup> CHP Genel Sekreteri adına Erzurum milletvekili Cevat Dursunoğlu'nun 31 Mayıs 1949 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderdiği genelge için bkz. **BCA**, 490.01-968-745-6, s.1.

<sup>1060</sup> Bursa Milletvekili Fahri Bük'ün 7 Haziran 1949 tarihinde Halkevi Başkanlığı'na gönderdiği yazı için bkz. **BCA**, 490.01-968-745-6, s.2. Fahri Bük, "Bu konserler, şarkı, bağlama ve piyano ile olacaktır." diye özellikle belirtmektedir. **BCA**, 490.01-968-745-6, s.2

<sup>1061</sup> Listede sanatçıların belirttiği yerlerden Beypazarı ve Uşak yoktur. Bunun dışındaki 11 yerdeki Halkevine gönderilmiştir. Ayrıca İstanbul'dan 12 Halkevi ve Yalova Halkevi'nin de eklenmesiyle listedeki Halkevi sayısı 24'e çıkmıştır. **BCA**, 490.01-968-745-6, s.3.

### 3.3.3. Müzik Eğitimi Alanındaki Çalışmalar ve Paul Hindemith'in Raporu

Milli Mücadele'nin yönetici kadrosu daha Cumhuriyet ilan edilmeden önce eğitim alanında çalışmalara başlamışlardı. Eğitim sorunlarını tartışmak ve gerekli kararları almak için 15 Temmuz-15 Ağustos 1923 tarihinde Ankara'da toplanan Birinci Heyet-i İlmiye'nin gündeminde, “milli hars, milli müzik, ilkökul programlarındaki değişiklikler, kız ve erkek öğretmen okulları tüzük ve programları” gibi müzik eğitimiyle doğrudan veya dolaylı ilişkili konular vardı.<sup>1062</sup> 3 Mart 1924 tarihinde kabul edilen ve ülkedeki bütün eğitim kurumlarının Maarif Vekâleti'ne bağlanmasını öngören “Tevhid-i Tedrisat Kanunu” sonrasında planlanan “yurt dışı eğitimi uygulaması”, 29 Ekim 1924 tarihinde, yani Cumhuriyet'in birinci yıldönümünde, açılan “Maarif Vekâleti Avrupa Sınavı”yla hayata geçirilmiştir. Böylece yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti için nitelikli ekonomistler, hukukçular, felsefeciler ve sanatçılar yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Zamanın Darülfünun<sup>1063</sup> Emmini İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu)'nın başkanlığında kurulan jüri tarafından düzenlenen yarışma sonucunda, 22 kişi Almanya ve Fransa'da öğrenim görme imkânını elde etmiştir.<sup>1064</sup>

Yurt dışında müzik eğitimi almak, sanatçı ve müzik öğretmeni olarak yetiştirilmek üzere seçilen yetenekli öğrencilerden, 1924 yılının sonbaharında Ekrem Zeki (Ün), 1925 yılında Ulvi Cemal (Erkin) ve Cezmi (Erinç) Paris'e; 1926 yılında Necil Kâzım (Akses) ve 1927 yılında Hasan Ferit (Alnar) Viyana'ya; 1928 yılında Cevad Memduh (Altar) Leipzig'e, Ahmet Adnan (Saygun) Paris'e, Halil Bedii (Yönetken), Prag'a gönderilmişlerdir. Yine bu yıllarda Nurullah Şevket Taşkiran ve Afife Hanım da şan eğitimi için Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Bu başarılı gençler, 1930'lardan sonra Türkiye'ye dönerek ülkenin müzik eğitim kurumlarında görev almışlardır. Özellikle Musiki Muallim Mektebi'nde yerine getirdikleri vazifeleriyle,

<sup>1062</sup> Mustafa Şahin; Ruşen Duman, **a.g.m.**, s.261.

<sup>1063</sup> Darülfünun konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Arslan, **Kısır Döngü: Türkiye'de Üniversite ve Siyaset**, Truva Yayınları, 2004.; Mustafa Selçuk, **İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesi (1900-1933)**, Ankara, AKDİTYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2012.

<sup>1064</sup> Kansu Şarman, **Türk Promethe'ler Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, s.36-37.



ülkedeki müzik eğitimine önemli bir katkı sağlamışlardır.<sup>1065</sup> Bu öğrencilerden Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses ve aynı kuşaktan diğer önemli müzisyen Cemal Reşit Rey, 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında yaşayan “Rus Beşleri”ne benzetilerek “Türk Beşleri” olarak anılmışlardır.<sup>1066</sup>

Tek parti döneminde öncelikli olarak, “ilk ve orta öğretim kurumlarında müzik eğitime” kısaca bakacak olursak, dönemin örgün eğitim kurumlarında müzik eğitimi, 1924’ten 1930 yılına kadar “musiki”, 1930 yılından sonra ise “müzik” dersleri adı altında verilmiştir. 1948 yılına kadar sadece şehirlerdeki ilkokul ve ortaokullarda yer alan müzik dersi, 1948 yılından itibaren köy ilkokullarında da verilmeye başlanmıştır. Temel eğitimin ikinci kademesini oluşturan ortaokullarda müzik dersi, tek parti iktidarının ilk yıllarından itibaren zorunlu bir ders olarak yer almış ve ortaokullarda müzik eğitiminin müzik öğretmenleri tarafından verilmesi öngörülmüştür. Bu dönemde lise programlarında müzik dersine yer verilmemiştir. Liselerde müzik dersi ilk kez 1952 yılında okutulmaya başlanmıştır.<sup>1067</sup>

Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki müzik eğitime baktığımızda ise şöyle bir manzara ile karşılaşırız: Dönem iktidarının müzik eğitimi konusundaki önemli girişimlerinden biri de 1924 yılında Ankara’da müzik öğretmeni yetiştirecek ve programı; halk şarkılarını söylemek, deşifre etmek ve yazıya geçirmek dışında tamamıyla Batı musikisi öğretimi içeren bir okul olan Musiki Muallim Mektebi’ni açmak olmuştur.<sup>1068</sup> Musiki Muallim Mektebi’nin amacı, orta öğretimde istihdam edilecek müzik öğretmenlerini yetiştirmektir. Böylece, ulusun köklü müzik eğitimi gereksinimi ve gelecek yıllarda da ülkenin sanatçı ihtiyacı karşılanmış olacaktır. Musiki Muallim Mektebi bünyesinde kurulan konservatuar, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı ismini almış ve Musiki Muallim Mektebi’nden ayrılmıştır.<sup>1069</sup>

---

<sup>1065</sup> Mustafa Şahin, Ruşen Duman, **a.g.m.**, s.262.

<sup>1066</sup> Yılmaz Aydın, **Türk Beşleri**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003, s.19.

<sup>1067</sup> Mustafa Şahin, Ruşen Duman, **a.g.m.**, s.263.

<sup>1068</sup> Atilla Sağlam, **a.g.e.**, s.112.

<sup>1069</sup> Günay Günaydın, **a.g.b.**, s.68.

Musiki Muallim Mektebi ise, 1937 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanmıştır.<sup>1070</sup>

Bu okullarda eğitim verecek olan uzmanlara devlet birtakım imkanlar sağlamıştır. Örneğin, 8 Haziran 1937 tarihli kararnameyle, Berlin'deki Müzik Enstitüsü'nün yaz kursuna katılacak olan Müzik Öğretmen Okulu şan asistanı Azize Duru'ya "harcırah ve masraflarına karşılık Alman kliringi B hesabından 300 liralık kambiyo müsaadesi verilmesi" onaylanmıştır.<sup>1071</sup> 15 Kasım 1938 tarihli kararnameyle ise, Ankara'daki Devlet Konservatuarı ile Tiyatro Okulu'nun teganni ve enstrüman şubesinde görevlendirilmek üzere Alman Yahudilerinden Prof. Max Klein, Madam Freida Silberknopf ve Valter Ruziçka'nın Türkiye'ye gelmelerine izin verilmiştir.<sup>1072</sup> 7 Ocak 1938 tarihli bir başka kararnameyle de Musiki Muallim Mektebi ve Konservatuar'da piyano uzmanı olarak çalıştırılmak üzere Profesör Ludwig ile dört yıllık mukavele imzalanması onaylanmıştır.<sup>1073</sup>

Sanatçı yetiştiren kurumlardaki müzik eğitimine bakacak olursak: Yukarıda da belirttiğimiz gibi 1917 yılında kurulan Darülelhan, İstanbul'un işgalinin ardından karşılaşılan güçlükler nedeniyle 1921 yılında kapanmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra yeniden canlandırılmaya çalışılan Darülelhan, özellikle 1927 yılında belediye bünyesindeki etkinliklerinde önemli bir gelişme sağlamıştır. 1923 yılında "Garp Musikisi Şubesi" açılmış olan kurumda, "Şark Musikisi Şubesi" ise 1927 yılında kapatılmıştır. Öğretimde yeni düzenlemeler yapılarak Darülelhan adı İstanbul Belediye Konservatuarı'na çevrilmiş ve bu şekilde Şark Musikisi Şubesi kaldırılan kurum, doğrudan doğruya Batı musikisi konservatuarı haline getirilmiştir.<sup>1074</sup>

<sup>1070</sup> Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.43.

<sup>1071</sup> Almanya'daki yaz kursuna gönderilecek olan şan asistanı Azize Duru'ya kambiyo müsaadesi verilmesine dair 8 Haziran 1937 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-75-50-3.

<sup>1072</sup> Prof. Max Klein, Madam Freida Silberknopf ve Valter Ruziçka'nın Türkiye'ye gelmelerine izin verilmesine dair 15 Kasım 1938 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-85-97-4.

<sup>1073</sup> Profesör Ludwig ile dört yıllık mukavele imzalanmasına dair 7 Ocak 1938 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-82-3-9.

<sup>1074</sup> Mustafa Şahin, Ruşen Duman, **a.g.m.**, s.267.

Ülkede müzik eğitiminin niteliğinin artırılması ve ulusal Türk müziğinin oluşturulması konularında kendilerinden faydalanmak üzere Avrupa'dan önemli müzik adamları Türkiye'ye davet edilmiş ya da Türkiye'yi ziyaret eden uzmanlara danışılmıştır. Alman Bestekâr Kurt Striegler, 1930 yılında 25. sanat yılı vesilesiyle düzenlenen konser için Türkiye'de bulunduğu dönemde, kendisinin bir Türk çobanın söylediği türküden yola çıkarak bestelediği opera seslendirilmiştir. Striegler burada yaptığı konuşmada, "Maksadım, yeni Türk musikisinin takip edebileceği yolları göstermektir. Halk melodileri çok iyi işleyebilir."<sup>1075</sup> ifadelerini kullanarak bir anlamda iktidarın halk müziğine dayalı ancak Batı müzik teknikleriyle oluşturmak istediği ulusal müzik anlayışını olumlamıştır.

Türkiye'de bir opera kurulması konusunda görüşlerine başvurmak amacıyla, o sırada Viyana'da Reinhard Scoule'yi yöneten Marx Reinhardt da Türkiye'ye davet edilen uzmanlardan biridir. Reinhardt, daveti kabul ederek Türkiye'ye gelmiş, incelemelerde bulunmuş ve bir rapor hazırlamıştır. Reinhardt'ın raporunu inceleyen Atatürk, raporun üzerine el yazısıyla, "Bu raporu esas tutalım." diye not düşmüştür. Raporda şu ifadeler vardır: "Türk halkı, dünyanın en eski kültür milletlerinden biridir. Milletın özel bir musiki zevki vardır. Bu zevk zamanla aşınmış, Arap ve Bizans musikilerinin uyuşturucu havasıyla gerilemiş olabilir. Türk halk melodilerinin ileri ve üstün kıymetleriyle saray musikisinin monoton havasına rağmen, zengin kaynağını, bu işe biraz meşğul olmuş her yabancı kolayca anlayabilir."<sup>1076</sup> Reinhardt'ın yaklaşımı da iktidarla uyum içindedir. O da alaturka Türk müziği üzerindeki Arap ve Bizans etkisine ve Türk halk müziğinin potansiyeline dikkat çekmiştir. 1932 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nın geliştirilmesi çalışmalarında deneyimlerinden faydalanmak amacıyla Prof. Joseph Marx da Türkiye'ye davet edilmiş, ancak Marx'ın hazırladığı rapor, hükümet politikalarıyla uyumlu olmadığı için uygulama imkânı bulamamıştır. Görüşüne başvurulmuş bir diğer uzman olan Macar asıllı keman virtüözü Lico Amar'ın 1934 tarihli raporunda ise,

---

<sup>1075</sup> "Kurt Strigler meşhur Alman bestekârının hakkımızda bir cemilesi", **Cumhuriyet**, 21 Kanunısani (Ocak) 1930, s.2.

<sup>1076</sup> Etem Üngör, **Musiki Mecmuası**, Kasım 1963, s.189. Aktaran: Sadi Yaver Ataman, **Atatürk ve Türk Musikisi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, 74.

eğitim kurumları ve dinleyicisiyle yoğun bir m¼zik k¼lt¼r¼ ortamı oluşturulması ¼zerinde ¼nemle durulmuştur.<sup>1077</sup>

İstanbul Konservatuarı'nda yapılması d¼ř¼n¼len reform i¼in davet edilen ¼nemli uzmanlardan biri olan Joseph Marx'a verilecek ¼cretten iktiza eden miktarda kambiyo tedarikine izin verilmesine dair..." 6 Temmuz 1932 tarihinde kararname hazırlanmıştır.<sup>1078</sup> Bu kararnameye ek olarak 1 Ocak 1934 tarihinde ¼ıkarılan başka bir kararnameyle de yeni bir mukavele akdine izin verilmiştir.<sup>1079</sup> Prof. Marx, 1933 yılında İstanbul'a gelerek incelemelerde bulunur. "Cumhuriyet" gazetesinin haberine g¼re Marx konuyla ilgili olarak şunları s¼ylemiřtir: "Millî musiki muhakkak baki kalacaktır. Bu musiki memleketin hakikî bir karakteridir. Yalnız bu musikinin ruhunu garp tekniği ¼er¼evesi dâhilinde d¼zeltmek lazımdır. Bunun i¼in evvela garp musikisini halk arasında tamim etmek, yani daha ziyade bu musikinin teknik esas ve kaidelerini halka iyice anlatmak lazımdır. ... Gayemiz memlekette garp musikisinin tamimi değil, yalnız bu musiki tekniğine millî musikiyi uydurmaktır."<sup>1080</sup> G¼r¼ld¼đ¼ gibi gelen uzmanlar, siyasal iktidarın yaklaşımını benimseyen insanlardır. Buna g¼re Halk m¼ziđi temel teşkil etmek ¼zere Batı m¼ziđi tekniğiyle bir icra d¼ř¼n¼lmektedir.

Tek parti iktidarını m¼zik hakkındaki g¼r¼řleriyle en fazla etkileyen isim ise Alman m¼zik adamı Paul Hindemith (1895-1963)'dir. Hindemith, 1935 yılında T¼rk m¼ziđinin geliştirilmesi konusunda fikirlerine başvurulması amacıyla T¼rkiye'ye davet edilmiştir. Hindemith, hazırladığı raporda, T¼rklerin musikiye b¼y¼k bir istidatları olduğunu, reform hareketiyle doğal yeteneklerini geliştirme firsatı verildiği takdirde bir musiki milleti haline gelebileceklerini ifade etmiştir.<sup>1081</sup> Paul Hindemith'e g¼re, T¼rk milletinin asıl hazinesi halk m¼ziđidir. T¼rk halk m¼ziđi, pek az ¼lkede g¼r¼lebilecek ¼l¼de zengindir ve bestecilerin bu kaynaktan

<sup>1077</sup> Mustafa şahin, Ruşen Duman, **a.g.m.**, s.267.

<sup>1078</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 6 Temmuz 1932 tarihli kararı i¼in bkz. **BCA**, 030.18-1-2-29-50-7.

<sup>1079</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin, Maarif Vekilliği'nin 26 Aralık 1933 tarihli tezkeresi ¼zerine sldığı 1 Ocak 1934 tarihli kararı i¼in bkz. **BCA**, 030.18-1-2-42-1-2.

<sup>1080</sup> "Millî musiki kalkacak!", **Cumhuriyet**, 17 Haziran 1933, s.1.

<sup>1081</sup> Raporda ilgili b¼l¼m i¼in bkz. **BCA**, 030.10-146-44-2, s.3.

yararlanması gerekmektedir.<sup>1082</sup> Hindemith de Marx gibi öncelikle halk müziğine atıfta bulunmakta, yeni oluşturulacak olan “ulusal müzik”te halk müziğinin temel alınacağını ipuçlarını vermektedir.

Hindemith bu süreç zarfında dört defa Türkiye’ye gelmiştir: İlk ziyareti Nisan-Mayıs 1935, ikinci ziyareti Mart-Mayıs 1936, üçüncü ziyareti Şubat 1937 ve dördüncü ziyareti Ekim-Kasım 1937 tarihlerinde gerçekleşmiştir. Hindemith aralardaki zamanlarını da İngiltere, ABD, İsviçre ve Almanya gibi ülkelerde konser ve dersler vererek değerlendirmiştir.<sup>1083</sup> Türk hükümetiyle diyalog kurduğu bu dönemde Hindemith birçok yabancı uzmanın Türkiye’ye davet edilmesine de aracılık etmiştir. Hindemith’in bu dönemde hazırladığı rapor ve çalışmalar şunlardır: 10 Mart 1936 tarihinde orkestra ve okul için gerekli enstrümanlar hakkında rapor yazdı. 15 Mart 1936 tarihinde okulda görevli enstrüman yapımcıları hakkında bir yazı ve filarmoni orkestrasındaki müzisyenlerin durumları hakkında bir rapor yazdı. 16 Mart 1936 tarihinde Devlet Orkestrası ve Ankara Orkestrası hakkında bir tasarı ve okulun sanatçılar tarafından yönetilmesine dair bir yazı kaleme aldı. 17 Mart 1936 tarihinde orkestra üyelerinin ve Musiki Muallim Mektebi öğretmenlerinin oda müziği konserleri hakkındaki düşüncelerini ifade ettiği bir yazı hazırladı. 29 Mart 1936 tarihinde orkestra üyelerinin eğitimi hakkında bir rapor yazdı. 20 Nisan 1936 tarihinde gelecekteki konservatuar hakkında bir tasarı ortaya attı. 2 Mayıs 1936 tarihinde öğretim üyelerinin görev bölümü hakkında bir rapor hazırladı. 10 Mayıs 1936 tarihinde Musiki Muallim Mektebi’nde uygulanmak üzere bir imtihan yönetmeliği üzerinde çalışmaya başladı. 30 Mayıs 1936 tarihinde Halkevleri’nde müzik eğitiminin nasıl yapılmasına dair bir yazısı yayımlandı. Hindemith’in bu çalışmaları, Ebert’in raporlarıyla beraber 20 Mayıs 1940 tarihinde yürürlüğe giren konservatuar hakkındaki kanunun da esasını teşkil etmiştir.<sup>1084</sup>

8 Mayıs 1935 tarihinde maarif vekili tarafından Başvekâlet Makamı’na gönderilen “Musiki Organizasyonlarımızı tetkik için getirttiğimiz Berlin Yüksek

---

<sup>1082</sup> Mustafa Şahin, Ruşen Duman, **a.g.m.**, s.267.

<sup>1083</sup> Horst Widmann, **a.g.e.**, s.218.

<sup>1084</sup> Horst Widmann, **a.g.e.**, s.221-222.

Müzik Mektebi kompozisyon profesörü Paul Hindemith'in orkestramız hakkında verdiği raporundan"<sup>1085</sup> bir bölümde Paul Hindemith'in şu ifadeleri vardır:

Hakikî sanat işleri Avrupa'da olduğu gibi burada da güçlkle inkişaf etmektedir. Sabır ve para ile; bu işte tekml vazifedar olanlardan beklenen müşterek bir çalışma, gayeye varmak için elzem olan şartların en mühimidir ki, aşağıda zikredilen teklifler de bu esaslara istinat eder. Bütün bunların aynen tatbiki için; bir sürü parlak propagandalardan ziyade kuvvetli ellere ihtiyaç vardır. O halde Ankara ancak bu gösterilen yol üzerinde yakın şarkın musiki merkezi olabilir. Çünkü muvakkat heyecan tevlit eden muvaffakiyetlerle, veya herhangi bir yabancı matanın ithalile değil; sırf memleketin içinden elde edilen bir keyfiyetle, daimî ve yüksek bir kültüre doğru gidileceği muhakkaktır.<sup>1086</sup>

Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk ulusal müziğinin çok sesli hale getirilerek onun evrensel boyutta bir nitelik kazanması konusundaki görüşleri, Hindemith ve Ziya Gökalp'in görüşleri ile benziyordu. Hindemith, "Türk Musiki Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler" isimli raporunda Türkiye'deki müziği "şehir musikisi" ve "halk musikisi" diye ikiye ayırıyordu. Şehir musikisini yabancı kökenli ve gelişmeye elverişli bulmayan Hindemith, Avrupa'nın form ve armoni esaslarını Türk halk müziğinin melodisi ve ritminin en sade unsurlarıyla bezeyerek yapılacak kompozisyonları çözüm olarak öneriyordu. Bu anlamda Ziya Gökalp'in müzik konusundaki görüşleri de Atatürk ve Hindemith'le paralellik gösteriyor.<sup>1087</sup> Gökalp de, Türk halk müziğinin ulusal kökenli olmasına karşın, Doğu müziği diye tanımladığı alaturka musikinin Eski Yunan kökenli olduğunu ve milli musikin halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacağını, iddia ediyordu. Gökalp'e göre, halk musikisi bize çok sayıda melodi vermiştir, biz bu melodileri toplar ve Batı musikinin usullerine göre armonize edersek, hem milli hem de Avrupalı bir musikiye sahip olabiliriz.<sup>1088</sup>

<sup>1085</sup> Maarif Vekaleti'nden Başvekalet Makamı'na 8 Mayıs 1935 tarihinde gönderilen Hindemith'in raporu hakkındaki tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-2, s.1.

<sup>1086</sup> Raporda ilgili bölüm için bkz. **BCA**, 030.10-146-44-2, s.4. Hindemith'in raporu 16 sayfadan oluşmaktadır. "Orkestra" başlıklı raporun bölümleri şunlardır: Sayfa 1 "Umumi Görüşler", sayfa 3 "Orkestra Musikişinasları", sayfa 6 "Orkestra Şefi", sayfa 8 "Müzik Aletleri", sayfa 14 "Senfoni Konserleri Programı İçin Teklifler." **BCA**, 030.10-146-44-2, s.3-18.

<sup>1087</sup> Nezihe Şentürk, **a.g.b.**, s.109.

<sup>1088</sup> Ziya Gökalp, **a.g.e.**, s.145-147.

Görüldüğü gibi, tek parti döneminin daha ilk yıllarından itibaren müzik eğitiminde bir kurumsallaşma çabası görülür. Bu amaçla müzik eğitimi veren okul açılır ve var olan okullara müzik dersleri konulur. Bu çalışmaların önemli bir ayağını da buralarda eğitim verecek geleceğin Türk sanatçı ve uzmanlarını yetiştirmek için yurt dışına öğrenci göndermek ve ülkedeki eğitim kurumlarının işleyişinde ve genel müzik politikasının belirlenmesinde görüşlerine başvurmak için yabancı uzmanların ülkeye davet edilmesi oluşturur. Bu kapsamda birçok uzman çağrılmış olsa da, politikaların belirlenmesinde da en fazla etki eden Hindemith olmuştur. Hindemith'in Türk müziği hakkındaki görüşleri Atatürk ve Ziya Gökalp'le paraleldir.

### **3.3.4. Alaturka-Alafranga Tartışmaları ve Alaturka Musikinin Yasaklanması**

Tek parti döneminde müzik denildiği zaman akla ilk gelen şeylerin başında “çok seslilik” – “tek seslilik” ikilemi ve buna bağlı olarak yapılan alaturka-alafranga tartışmaları yer alır. Yalnız tek parti dönemindeki bu tartışmaya girmeden önce, çok sesliliğin ne olduğu ve bu tartışmanın daha önce yaşandığı Osmanlı dönemindeki duruma bakmakta fayda vardır. Cangal'a göre, “Çokseslilik, aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır.” Say'a göre, Avrupa'da 11. yüzyıldan başlayarak gelişen çok seslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlemiştir: Bunlardan birincisi, polifoni olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çok sesliliktir. İkincisi ise, homofoni denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çok sesliliktir.<sup>1089</sup>

1828 yılında II. Mahmud döneminde İstanbul'da Guiseppe Donizetti Paşa tarafından kurulmuş olan Muzıka-i Hümayun, Türkiye'de çok sesli Batı müziğinin tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Mızıka-i Hümayun'da bando ve orkestranın yanı sıra eski ve yeni üslûpta fasıl heyetleri ile müezzinler de yer almıştır. Ayrıca geleneksel tek sesli Türk sanat müziği ve halk müzikleri ile yetinilmeyip çok sesli müziğe ağırlık verilmiş ve çok sesli müzik, devlet tarafından saray ve ordudan başlayarak halka doğru yayılmaya çalışılmıştır. “Uluslararası nota yazısı” olarak

---

<sup>1089</sup> Uğur Türkmen, **a.g.m.**, s.178.

adlandırılan ve o dönemde “Avrupa nota yazısı” diye bilinen nota, 1828’de Türk müzik yaşamına kesin olarak girmiştir. Mızıka-i Hümâyun, bir askeri bando okulundan çok daha fazla şey ifade etmekte olup adetâ Batı müziğinin ülkemize giriş kapısı olmuş ve saray çevresinin müzikal tercihleri, bundan sonra, geleneksel müziklerden Batı müzikal yapılara doğru değişmeye başlamıştır.<sup>1090</sup>

Batılı çok sesli müziğin devlet tarafından benimsendiği bu dönem, aynı zamanda Batı etkisindeki yeni Türk müziğinin temellerinin de atıldığı dönemdir. Muzıka-i Hümayun’un kurulması ve sonrasında Batı müziğinin sınırlı da olsa benimsenmesinin etkisiyle geleneksel sanat müziğini icra eden Türk besteciler de piyano veya bando için marşlar yazmaya başlamışlardır. O dönemdeki bu marş çalışmaları, hem Cumhuriyet dönemindeki senfonik bandoların olgun repertuarına temel oluşturmuş hem de yaygınlaştırdığı çok sesli müzik beğenisiyle, öteki müzik katmanlarını, türlerini ve biçimlerini de etkilemiştir. Türk müziğinde ilk kez çok sesli müzik besteleyen kişinin bu ortamda yetişmiş olan Sultan V. Murad olması önemli bir göstergedir. Sultan V. Murad, Osmanlı padişahları arasında en çok Batı tarzı müzik eseri vermiş olan padişaktır. Armonilenen ilk halis Türk parçası ise, Weber’in “Oberon” operasındaki bir Rumeli oyun havasıdır.<sup>1091</sup>

Cumhuriyet’in ilk dönem yöneticileri, alaturka-alafranga ve tek sesli-çok sesli müzik tartışmaları neticesinde, özünü Türk halk müziğinden alan, fakat çok sesli Batı müziği tekniğinde işlenecek müziği, musiki inkılâbı için ideal olarak belirlemiş ve bunun sonucunda da alaturka müziğin icrasına dair çeşitli yasaklamalara başvurmuşlardır. Bunlardan ilki, önceki bölümlerde tam metnine yer verdiğimiz, Atatürk’ün 9/10 Ağustos 1928 tarihinde Sarayburnu’nda yaptığı konuşmadan sonra gündeme gelmiştir. Radyodan alaturka müziğin yasaklanmasına yönelik ilk uygulama bu konuşmanın akabinde gerçekleşmiş, ancak pek uzun sürmemiştir.<sup>1092</sup> Günaydın, bu yasak kararının bir süre sonra Atatürk tarafından kaldırıldığını ve

---

<sup>1090</sup> Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.41-42.

<sup>1091</sup> Uğur Türkmen, **a.g.m.**, s.180-181.

<sup>1092</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.362. Dipnot 798.



radyolardan alaturka müzik yayınına yeniden başlandığını belirtir.<sup>1093</sup> İkinci yasaklama ise, yine tam metnini önceki bölümlerde verdiğimiz, Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılında Meclis'te yaptığı konuşma sonrasında gerçekleşmiştir. Atatürk'ün bu konuşmasından bir gün sonra, yani 2 Kasım 1934 tarihinde, İçişleri Bakanı Şükrü Kaya ve Vedat Nedim Tör'ün çabalarıyla radyolarda Şark musikisi yayını yasaklanmıştır. Bu yasak 2 Kasım 1934 tarihinden 6 Eylül 1936 tarihine kadar uygulanmıştır.<sup>1094</sup> Günaydın, bu dönemde, alaturka musikinin kötü icra edilmesine ve radyodan yasaklanmasına dair örneklerin çoğaltılabileceğini belirttikten sonra Atatürk'ün tavrının alaturka müziğe değil, bu müziği uygunsuz bir şekilde icra edenlere karşı olduğunu iddia eder.<sup>1095</sup>

Atatürk'ün konuşmasından ve Dâhiliye Vekâleti'nin yasak kararından hemen sonra 26 Kasım 1934 tarihinde toplanan Musiki Komisyonu, “radyodan sonra, plak vasıtasıyla yahut umumi mahallerde çalınan alaturka musikinin men'i”<sup>1096</sup> ve Batı müziği eğitimini lehinde diye değerlendirilebilecek özetle şu kararları almışlardır:

1. Bütün okullarda etkili bir evrensel müzik uygulamasına gidilmesi, aynı eğitimin opera, operet, dinleti, radyo ve plak yoluyla yetişkinler içinde geçerli kılınması.
2. Yorumcu ve yaratıcı sanatçılar yetiştirilmesi, ülke kalkınmasındaki işlevlerinin saptanması ve söz konusu sanatçıların devletçe korunması.<sup>1097</sup>

Bostancı'nın aktardığı 17 ve 18 Ocak 1935 tarihlerinde yayınlanan radyo programlarının yayın akışı, radyoda Batı müziğine verilen süreyi göstermesi açısından önemlidir. 17 Ocak 1935 tarihinde radyo yayın akışı şöyledir:

Bu akşam radyo programı şudur:

Sesli film nasıl yapılır?

<sup>1093</sup> Günay Günaydın, **a.g.b.**, s.66.

<sup>1094</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.362.

<sup>1095</sup> Günay Günaydın, **a.g.b.**, s.67.

<sup>1096</sup> Atilla Sağlam, **a.g.e.**, s.104.

<sup>1097</sup> N. Levent Gökçedağ, **a.g.t.**, s.155.

Müzik: Şopen etüdüleri

Ferhunde Ulvi (Piyano)

Matbuat raporu

Dans müziği

Musiki: 10 dakika Fransız kafe konserleri. 10 dakika Viyana şarkıları,  
Haberler...<sup>1098</sup>

18 Ocak 1935 tarihinde radyo yayın akışı şöyledir:

Çocuk saati

Musiki: Moskowski Gutire

Serenate: Espanyol dansı

Necdet Remzi: Keman

Ulvi Cemal: Piyano

Ev Kadınına Öğütler

Musiki: Jean Hure Trio

Ulvi Cemal: Piyano

Necdet Remzi: Keman

Necil Kanun: Viyolonsel, Haberler...<sup>1099</sup>

Ertekin ve Şentürk, Mustafa Kemal Atatürk'ün radyolarda alaturka müzik yayınının yasaklanmasına kaynak teşkil eden bu sözlerinin yanlış anlaşıldığını savunmaktadırlar.<sup>1100</sup> Tiyatro sanatçısı Vasfî Rıza Zobu'nun anılarında, Atatürk'ün kendisinin de bu konudaki ifadelerinin yanlış anlaşıldığını söylediği iddia edilir. Zobu'nun anılarında yer verdiği ve Atatürk'e ait olduğunu iddia ettiği aşağıdaki

---

<sup>1098</sup> “Ankara Radyosu”, **Ulus**, 17 Son Kanun (Ocak) 1935. Aktaran: Naci Bostancı, **Cumhuriyet'i Anlamak**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2008, s.87.

<sup>1099</sup> “Ankara Radyosu”, **Ulus**, 18 Son Kanun (Ocak) 1935. Aktaran: Naci Bostancı, **a.g.e.**, s.87.

<sup>1100</sup> Sibel Ertekin, **a.g.t.**, s.53-54.; Nezihe Şentürk, **a.g.b.**, s.109.

sözler, bir yanlış anlaşılma olduğu yönündeki iddia sahipleri tarafından delil olarak gösterilmektedir. Zobu'ya göre Atatürk konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar... Şu okunan ne güzel bir eser. Ben zevkle dinledim. Sizler de öyle, ama bir Avrupalı'ya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben demek istedim ki: bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmîle, onların sazları; onların orkestraları. Çaresi her ne ise. Meselâ Ruslar ne yapmışlarsa.. Bizde Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. “Türk’ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece garb milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mâl edelim, yalnız onları dinleyelim” demedim. “Yanlış anladılar sözlerimi”. Ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki... Ben de bir daha lâfını edemez oldum.<sup>1101</sup>

Cemal Granda anılarında, tarih vermeden, radyolarda uygulanan klasik Türk müziği (alaturka) yasağının kaldırılmasına dair şu bilgileri vermektedir: Granda, radyodaki alaturka müzik yasağının bir süre devam ettiğini belirttikten sonra, bir gece Atatürk’ün, Bestekâr Sıtkı Bey’in ud ve tamburu eşliğinde onun eşi Vasfiye Hanım’ın şarkılarını coşkuyla dinledikten sonra, sanatkârlara dönerek, “Sıtkı Beyefendi. Gidip İstanbul ve Ankara radyolarında birer konser veriniz.” der. Granda, Atatürk’ün bu sözlerinden sonra, radyolardan kaldırılan klasik Türk müziğinin (alaturka) yeniden radyoda icra edilmeye başlandığını yazmaktadır.<sup>1102</sup>

Tek parti yönetimi, müzik konusundaki görüşlerine başvurmak amacıyla bazı Batılı müzik adamları ülkemize davet edilmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın yeniden yapılandırılması amacıyla yurdumuza davet edilen Viyana Yüksek Müzik Mektebi müdürü Prof. Joseph Marx, Eminönü Halkevi’nde bu konuyla ilgili bir konferans vermiştir. Bunu takiben Alman müzik adamı Paul Hindemith gelerek Müzik Muallim Mektebi’nin konservatuar olabilmesi hususunda bir rapor hazırlamıştır. Hindemith, köylerde çalışmalar yaparak halk müziğinin incelenmesi gereğini vurgulamış ve müzik inkılâbında Batı taklitçiliğinden kaçınılması gerektiğini ifade etmiştir. Bu konuyla ilgili olarak

<sup>1101</sup> Vasfî Rıza Zobu, “Yanlış Anladılar”, **Atatürk Görüşler ve Hatıralarla**, İstanbul, İ.Ü. Tıp Fakültesi Talebe Cemiyeti Yayınları, 1962, s.43-44.; Sibel Ertekin, **a.g.t.**, s.53-54.; Nezihe Şentürk, **a.g.b.**, s.109.; Günay Günaydın, **a.g.b.**, s.69.

<sup>1102</sup> Cemal Granda, **a.g.e.**, s.127.

Türkiye’de konferans veren diğer bir yabancı müzikolog ise Macar Belá Bartók olmuştur.<sup>1103</sup>

Eğitimci, besteci, politikacı gibi hemen her kesimin katıldığı Türk müziğinde çok seslilik tartışmaları, kimi zaman gazete ve dergilerde, kimi zaman da bu konuyla ilgili devlet kurumlarında sürüp gitmiştir.<sup>1104</sup> Cumhuriyet’in ilk yıllarında da Türk müziğinin geleceği konusunda yapılan bu tartışmaların sonucunda alaturka yerine alafranga müziğin ve buna bağlı olarak da tek sesli müzik yerine çok sesli müziğin ön plana çıktığı görülür. Üstel, konuyla ilgili yazısında, millî musikinin resmî politika ve basında saygın bir yer edinmesiyle beraber “...geleneksel ‘Türk Musikisi’nin ‘Bizans aksiyonu’, ‘Alaturka’, ‘Meyhane Musikisi’, ‘Enderun Musikisi’, ‘Divan Musikisi’ tanımlamaları altında Kemalist ‘intellegentsia’nın sert eleştirilerine hedef” olduğunu ifade etmektedir.<sup>1105</sup> Bu çevreler tarafından gerçekte Bizans müziği olduğu iddia edilen “Klasik Türk Sanat Musikisi”nin, armonisiz, sadece kederi işleyen, ruhları atıl bırakan, miskinleştiren bir musiki olduğundan yola çıkılarak Batı musikisi yüceltilmekteydi. Dolayısıyla alaturka müzik, “insan hayatına hesapsız hüznler çökerten, aynı zamanda çok seslilikten yoksun bir sazlar safsatası”<sup>1106</sup> olarak sunulmaya başlanmıştır.

23 Aralık 1928 tarihli “Hakimiyet-i Milliye” gazetesinde dönemin önemli yazarlarından Faruk Nafiz, Garp musikisi hakkında şunları yazmaktadır: “Nükteden anlamayan birine zarif bir fıkra söylemişler; gülmemiş, tekrar etmişler; yine dudaklarında tebessüm yok. Üçüncü defa aynı fikrayı anlatmışlar, artık bu defa kahkahaya başlamışlar. Sormuşlar: ‘Nasıl anlayabildiniz mi?..’ ‘Hayır, hâlâ anlayamadım da ona gülüyorum!..’ Şimdilik birçoklarımızın Garp musikisi karşısındaki idraki, nükteden anlamayan adam vaziyetindedir. Zevkler, birdenbire inkişaf edemez. Mesele tekamülü takiptedir. Mademki bugün dinliyoruz. Yarın

<sup>1103</sup> Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.46.

<sup>1104</sup> Uğur Türkmen, **a.g.m.**, s.178.

<sup>1105</sup> F. Üstel, “Musiki İnkılâbı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, 1993, s.295-296; Aktaran: Atilla Sağlam, **a.g.e.**, s.103.

<sup>1106</sup> N. Kamberoğlu, “Türk Musikisi ve Mabadi”, **Orkun**, 1951; Aktaran: Atilla Sağlam, **a.g.e.**, s.103.

muhakkak anlayacağız.”<sup>1107</sup> Anlaşıldığı kadarıyla Faruk Nafiz de, dönemin birçok fikir adamı ve bürokratu gibi, yapılan tercihi yorumlamak yerine, alınan kararı meşrulaştırmak eğilimindedir. Yani, evet belki halk bu müziğe alışkın değildir, hatta bu müziği anlamamaktadır; ama olsun bu çok sesli müzik seçimi doğrudur ve halkın bunu anlaması için beklemek gerekir. Nasıl olsa doğru seçim mutlaka hak ettiği ilgiyi görecektir, şeklinde bir yaklaşıma sahiplerdir. Dönemin diğer önemli yazarlarından biri olan Falih Rıfkı (Atay) ise, musiki reformu tartışmaları hakkında yazdığı bir makalesinde, bir Garpçı ve Türkçü için musiki meselesinin halledilmemiş olamayacağını, musikide yönün Şark milletlerarasından Garp milletlerarasına doğru olduğunu ve bu yönelişte Osmanlı'nın ikiz medeniyetçiliğine yer olmadığını ve fasıl ile operanın birlikte yaşayamayacağını vurgulamaktadır.<sup>1108</sup>

1 Aralık 1930 tarihli “Hakimiyet-i Milliye” gazetesinde Riyaseti Cumhur Orkestrası şefi Zeki Bey hakkında yazılan şu satırlar dönemin genel havasını yansıtması bakımından önemlidir:

Zeki Bey mektepte yalnız talebe yetiştirmekle iktifa etmiyor. Aynı zamanda milleti de yetiştirmek istiyor. Onun için her Cuma günü konserler verdiriyor. Medeni musikinin zevkini halka aşılacak için... Memleketimizde musikinin yayılması, her şeyden evvel bir terbiye işidir. Kulaklarımız dola dola Avrupalılaşılacak. İtiraf edelim ki, bugün ekseriyetimizin kulakları daha alaturkadır. Bu da gayet tabiidir: Çünkü beşikte dinlediğimiz ninniden, sokaktan geçen dilencilerden, kahvelerdeki incesaz vaveylasından, alaturka plakların yaygarasından gıda alan kulaklarımız kolay kolay medeni musikiye ısınmaz. Zeki Bey, bu işin ne büyük bir sabıra muvakkıf olduğunu bildiği içindir ki saçlarını ağarttı ama azmini ve ümidini karartmadı. O daima geniş halk kütleleriyle temas imkanını aradı. Şefi bulunduğu orkestrayı daima halk için bir ‘terbiye vasıtası’ olarak kullandı. Ankara radyosuna alaturka radyoyu sokmadı. Halkın seviyesine inmedi. Halkı kendi seviyesine yükseltmeğe çalıştı.<sup>1109</sup>

Burada Zeki Bey’in şahsında musiki inkılâbının getirdiği yeni müzik anlayışı ve bu müzik anlayışının uygulayıcıları yüceltilmektedir. Zeki Bey, Batı müziğiyle halkı aydınlatan bir öğretmen, yüce bir kişilik olarak sunulmaktadır. Halk uzun yıllar boyunca alaturka müziğe maruz kaldığı için Garp müziğini benimsemekte

<sup>1107</sup> Uğur Alpagut, **a.g.e.**, s.94.

<sup>1108</sup> Atilla Sağlam, **a.g.e.**, s.103.

<sup>1109</sup> Uğur Alpagut, **a.g.e.**, s.90.

zorlanacaktır, ancak ısrarla bu müzik icra edilirse “kulakları dola dola Avrupalılaşılacak”tır. Yine burada Zeki Bey için kullanılan “Şefi bulunduğu orkestrayı daima halk için bir ‘terbiye vasıtası’ olarak kullandı.” ifadesiyle müziğin o dönemde eğitim açısından önem arz ettiği vurgulanmaktadır. Hem sonrasındaki “Ankara radyosuna alaturka radyoyu sokmadı. Halkın seviyesine inmedi. Halkı kendi seviyesine yükseltmeğe çalıştı.” ifadesi ise, tek parti iktidarının idealize ettiği halka medeniyet götüren aydın tiplemesinin somutlaşmış hali gibidir.

Bu dönemde, Atatürk’ün çevresindeki müzik adamlarının bazıları geleneksel müzikleri tümüyle hor görüp Batı müziğini esas tutarlarken, bazıları ise geleneksel müzik türlerinden yararlanılması gerektiğine onu ikna etmeye çabalamışlardır. Atatürk’e müzik konusunda görüş beyan eden müzik adamlarından bazıları “Alaturka musiki; Bizans, Arap ya da Fars musikilerinin etkisinde kalmıştır. Tek sesli olması dolayısı ile iptidaidir. Onun için bu musikiyi kaldırıp atmalı ve yerine batı müziğini almalıyız.” diyebilecek kadar alaturka müziğe karşıdır.<sup>1110</sup> Peki, Atatürk’ün bu konudaki görüşü nedir? 1930 yılında kendisiyle röportaj yaparken, Batı’nın çok sesli müziğe geçebilmesi için dört yüzyıl geçtiğini ifade eden bir Alman gazetecisine Mustafa Kemal Paşa’nın cevabı şöyle olmuştur: “Bizim bu kadar beklemeğe vaktimiz yoktur.”<sup>1111</sup> Bu ifadelerden Mustafa Kemal Paşa’nın çok sesli müziğin topluma bir an önce benimsetilmesinden yana bir tavır olduğunu çıkarabiliriz. Ancak kendisi bir müzik adamı olmadığı için çevresindeki müzik adamlarının görüşlerini dinleyen Atatürk, söz konusu müzik adamlarının yönlendirme çabalarıyla karşı karşıya kalmıştır. Günaydın, “Atatürk’ün müzik konusunda söylediği sözler de belli çıkar çevrelerinin görüşleri doğrultusunda kullanılmış ve sözleri çarpıtılmıştır.”<sup>1112</sup> demektedir.

İktidar çevrelerinin müzik tercihlerini alafrangadan yana yaptığı, alaturkanın dışlandığı bu dönemde yine de alaturka müzik, icra edilme olanağını bulmuştur. Örneğin, 29 Haziran 1932 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinde “Alaturka musiki

<sup>1110</sup> Günay Günaydın, **a.g.b.**, s.68-69.

<sup>1111</sup> N. Levent Gökçedağ, **a.g.t.**, s.136.

<sup>1112</sup> Günay Günaydın, **a.g.b.**, s.66.

sanatkârlarımızın bir muvaffakiyeti” başlıklı haberde Kemani Sadi Bey ve arkadaşlarının plak doldurmak için meşhur Fransız firması Pathe ile sözleşme imzaladıkları ve bunun için Paris’e gittikleri yazılmıştır. 1928 yılından beri Fransa’da bulunan alaturka sanatkârları, burada bir Fransız filminde de görev almak için sözleşme imzalamışlar, fakat film stüdyosu yandığı için çalışma yapamamışlardır.<sup>1113</sup> 15 Eylül 1932 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinin haberine göre ise, 14 Eylül 1932 tarihinde Musiki Sanatkârları Cemiyeti Kongresi yapılmıştır. Bu kongrede alınan kararlardan birisi de cemiyet salonlarında alaturka ve alafranga konserlerin yapılmasıdır.<sup>1114</sup>

Müzik alanında bir inkılâp yapılmaya karar verilmesiyle beraber başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere CHP yöneticilerinin ve bürokratların, konuyla yakından ilgilendiklerini görürüz. Öyle ki, Türk musiki inkılabının yürütülmesinde görev alan bürokratların çok sesli musiki takıntısı, “Türk musiki inkılabı”nın ilk somut eserlerini veren Cemal Reşit Rey’i bile çileden çıkartmıştır.<sup>1115</sup> Cemal Reşit Rey anlarından edindiğimiz bilgiye göre, Atatürk’ün direktifi üzerine, 1934 yılında, Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında bir kongre toplanır. Bu kongreye Cemal Reşit Rey, Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkiran da davetlidir. Toplantı açılışında maarif vekili, müzisyenlere dönerek, “Ey, hadi bakalım, Musiki inkılâbı yapacaktınız, bunu nasıl yapacağız?” demesi üzerine, kongrede, bir şaşkınlık havası esmeye başlar. Toplantı devam ederken arada sırada, maarif vekilini telefona çağırırlar. Son telefon görüşmesinden sonra Maarif Vekili Abidin Özmen, heyecanla hazır bulunan müzik adamlarına Atatürk’ü kastederek, “Paşa Çankaya’dan bir kaçtır telefon ettiriyor. Musiki inkılâbı ne yoldadır diye soruyor?” der. Cemal Reşit Rey, bu durum karşısında şaşkına döndüklerini söyler. Ne karar alacaklarını kestiremezler. Sonuçta Rey’in ismini hatırlayamayacağı birisi, “memlekette tek sesli şarkı söylemenin, yasak edilmesini” teklif eder. Bunun üzerine Cemal Reşit Rey dayanamaz ve “Bir çoban, faraza davarlarını otlatırken, şarkı söylemek ihtiyacını

<sup>1113</sup> “Alaturka musiki sanatkârlarımızın bir muvaffakiyeti”, **Cumhuriyet**, 29 Haziran 1932, s.4.

<sup>1114</sup> “Musiki San’atkârları Cemiyeti kongresi”, **Cumhuriyet**, 15 Eylül 1932, s.2.

<sup>1115</sup> Atilla Sağlam, **a.g.e.**, s.109-110.

hissederse, ille köye gidip, bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?” der ve böylece kongre dağılır.<sup>1116</sup> Bu olayda da görüldüğü gibi, her ne kadar müzik inkılâbı, bir süredir basında tartışılrsa da, hükümet konunun uzmanlarından, bu konuda kısa zaman içinde bir karar almalarını beklemekte, daha doğrusu kendi aldıkları karara makul bir gerekçe üretmelerini istemektedir.

Falih Rıfki (Atay)’ya göre ise, müzik konusunda Atatürk’ün düşünceleri, duygu ve alışkanlıklarıyla içten içe büyük bir mücadele içindedir. Falih Rıfki bu konuda, “Burada devrimci Mustafa Kemal’in hayran kaldığım bir özelliğini anlatmalıyım. Mustafa Kemal bir şarklının tamamıyla zıddını, kendi mizaç ve adetlerini çiğneyerek fikir kahramanlığı etmiştir. Sevdiği musiki alaturka, inandığı garp musikisi idi.”<sup>1117</sup> Hafız Sadettin Kaynak da, anılarında Atatürk’ün kişisel hayatında hem alaturka müziğe hem de alafranga müziğe yer olduğundan bahsetmektedir. Kaynak, konuyla ilgili olarak, “Atatürk’ün bu kadar zaman meclisinde bulundum. Hiçbir vakit alafranga musikiye meclubiyetini ve alakasını gösteren bir sözünü kendilerinde işitmedim. Atatürk, dans etmek için alafranga musikiyi, zevk etmek içinde alaturka musikiyi isterdi.”<sup>1118</sup> ifadelerini kullanmıştır. Atatürk’ün her zaman dinlemek istediği şarkılar şunlardı: “Mani oluyor halimi takrire hicabım”, “Sunda içsin yar elinden, aşıkın peymaneyi”, “Bade-i vuslat içilsin kase-i fağfurdan (şataraban), “Farik olmam”, “Köşküm var deryaya karşı”, “Nihansın dideden”, “Anladım sevmeyeceksin”, “Hab’gah—yare girdim”, “Şahane gözler şahane”.<sup>1119</sup>

Başka bir anı ise Yunus Nadi Bey’denir. Yasaklama döneminde Atatürk’e hitaben Yunus Nadi Bey, “Paşam, alaturka şarkılardan, türkülerden bizi mahrum etmesinler, zevkimize, duygularımıza müdahale edildiğinden inciniyoruz.” demiştir. Atatürk Yunus Nadi Bey’in sözlerine şu şekilde cevap vermiştir: “Ben de hoşlanmıyorum, fakat inkılâp yapan bir nesil, mahrumiyet ve fedakarlıklara

<sup>1116</sup> Evin İlyasoğlu, **Cemal Reşit Rey: Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.253

<sup>1117</sup> Perihan Çambel, “Atatürk, Evrim, Devrim ve Muzik”, **9. Türk Tarih Kongresi Bildirileri**, TTK Yayınları, Ankara 21-25 Eylül 1981. Aktaran: N. Levent Gökçedağ, **a.g.t.**, s.133.

<sup>1118</sup> N. Levent Gökçedağ, **a.g.t.**, s.127.

<sup>1119</sup> Nuri Ulusu, **a.g.e.**, s.26.



katlanmak mecburiyetindedir.”<sup>1120</sup> Adnan Saygun, Çankaya Köşkü’nde, Osmanlıca sözlerinden ayıklanarak yeniden yazılan bir müzik eserinin yeniden icrası esnasında Atatürk’ün, “Efendiler, o sözler Osmanlıcadır ve onun musikisi Osmanlı musikisidir. Bu sözler Türkçedir ve bu musiki Türk musikisidir. Yeni sosyete! Yeni sanat!” ifadelerini kullandığını aktarır.<sup>1121</sup> Milli Mücadele komutanlarından ve tek parti döneminin Meclis başkanlarından Kazım Özalp de, Atatürk’ün alaturka müziği de alafranga müziği de sevdiğini; ancak alafranga müziğin ülkede yaygınlaştırılmasını ve yeni neslin bu istikamette yetiştirilmesini istediğini belirtmektedir. Özalp, Atatürk’ün alaturka çalınırken sofrasındaki arkadaşlarını şarkı söylemeye davet ettiğini, bildiği şarkılarda herkesle beraber saz ekibine eşlik ettiğini aktarmaktadır.<sup>1122</sup>

Mustafa Kemal Atatürk’ün bir yandan Batılı tarzda çok sesli müziği topluma önerirken kendi özel hayatında alaturka müzik dinlemesi konusunda Müzikolog Sadi Yaver Ataman, şöyle bir hatıra aktarır:

Bir akşam da ATATÜRK cumhurbaşkanlığı saz heyetinden, sevdiği türkülerden “Manastırın ortasında var bir havuz” türküsünü istiyor.

Çocukluk ve gençlik arkadaşı Nuri Conker:

- İmam verir talkımı, kendi yutar salkımı. Sen radyodan alaturkayı kaldırdın, kendin de çaldırma bakalım, diyor.

ATATÜRK’ün verdiği cevap şudur:

- Şimdi biz burada rakı içiyoruz diye, devletin her köyde meyhane açması câiz midir? Biz fena yetiştirilme ve ihmaller neticesi buna alışmışız, kendimizi kurtarmayabiliriz, fakat gelecek nesillere, kendi fena itiyatlarımızı (alışkanlıklarımızı) aşılama hakkımız yok. Nasıl, farzımahal halk alışmıştır diye esrar tekkeleri açamazsak, devlet radyolarında da ağlayan inleyen nağmeler yayamayız.<sup>1123</sup>

<sup>1120</sup> Levent Cantek, **a.g.e.**, s.202, dipnot 86.

<sup>1121</sup> Levent Cantek, **a.g.e.**, s.203, dipnot 87.

<sup>1122</sup> Kazım Özalp, “Atatürk’le 40 Yıl”, **Akşam**, 14 Kasım 1954, s.3.; Aktaran: Oğuz Akay, **Benim Sofram Bu**, İstanbul, Truva Yayınları, 2006, s.29.

<sup>1123</sup> Sadi Yaver Ataman, **a.g.e.**, s.21.

İffet Ömer, alaturka müziğe cephe alan CHP hükümetinin politikaları paralelinde düşünmektedir. Ömer'e göre, alaturka müziğin milletimize katacağı bir değer yoktur. Bu musikiden gıda alınamaz, hâlâ dinlemesindeki sebep müzik ihtiyacımız varken aldığımız bu zehre karşı vücudumuzda oluşan alışkanlıktır. Ömer, makalenin sonunda, "Büyüğümüz ve önderimiz, bize açtığı yolu gösteriyor, artık musiki yolu açık, yürüyün..." ifadeleriyle müzik inkılâbı konusunda iktidarla paralel düşündüğünü göstermektedir.<sup>1124</sup> Mahmud Ragıp Kösemihaloğlu ise, 15 Aralık 1934 tarihli "Varlık" dergisinde yazdığı "Musiki İnkılâbı Şenlikleri" başlıklı makalesinde, Ankara'da bir gazinoda gördüğü ve kendisinin "modern alaturka" veya "alaturka salon orkestrası" şeklinde isimlendirdiği müzik topluluğu hakkında şunları söylemektedir: "Bu adamlar bilmiyorlar ki tarihî Türk sanatı, çoktan devrini kapayıp divan edebiyatı gibi ortadan çekilmiş, alaturka adı altında son nefeslerini yaşayan yukarıda söylediğim kepazelikler ise polis kuvvetiyle ve kanunlarla yasak edilmesi lâzım gelen maneviyat mikropları olup kalmıştı."<sup>1125</sup> Kösemihaloğlu'nun alaturka müzik hakkındaki "kepazelikler" ve "maneviyat mikropları" şeklindeki aşağılayıcı tanımlamaları, alaturka müziğin itibarının bir kısım yazarlar nazarında nasıl yerlerde süründüğünün göstergesi olmuştur.

Halkevleri'nde alaturka müzik icra edilmemesine yönelik yaklaşım görülmesine rağmen 20 Mayıs 1938 tarihli "Akşam" gazetesinin haberine bakılacak olursa bunun istisnaları olduğu görülür. Habere göre, Kırşehir depreminde zarar görenlere yardım amacıyla Beyoğlu Halkevi'nde ortaklaşa bir Türk musikisi konseri düzenlenmiştir. Konser 26 Mayıs 1938 tarihinde Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda verilecektir. Konsere dönemin önemli Türk musikisi sanatçılarından Münir Nurettin Selçuk, kemençe sanatçısı Fahire Fersan, tambur sanatçısı Refik Fersan, kanun sanatçısı Vecihe, keman sanatçısı Reşad Erer, ud sanatçısı Sedat Öztoprak ve arkadaşları katılacaklardır.<sup>1126</sup>

<sup>1124</sup> İffet Ömer, "Musiki birliğine kavuşuyoruz", **Yeni Adam**, 29 Teşrinisani (Kasım) 1934, s.9

<sup>1125</sup> Mahmud Ragıp Kösemihaloğlu, "Musiki İnkılâbı Şenlikleri", **Varlık**, Sayı:35, 15 I. Kânun (Aralık) 1934, s.165.

<sup>1126</sup> "Türk musikisi konseri", **Akşam**, 20 Mayıs 1938, s.3.

Alaturka müziğin bu kadar aşağılandığı dönemde, Mesut Cemil, 1 Aralık 1934 tarihinde, “Cumhuriyet” gazetesinde yazdığı “Eski melodilerimizi kayıptan kurtarma çaresi” başlıklı yazısında eski Türk musikisi eserlerinin kaydedilerek kaybolmaktan kurtarılıp gelecek nesillere nakledilebilmesinin çareleri üzerine görüş beyan etmiştir.<sup>1127</sup> Mesut Cemil, 2 Mart 1939 tarihli “Yeni Türk san’atkârı” adlı yazısında ise, çok sesli müziğin neden tercih edildiği konusunda yorumlarda bulunmakta ve dönemin münevverlerinin müzik kültürü alanındaki eksikliklerinden bahsetmektedir:

Zannedirim ki biz, çok sesli üslûbu sadece onun zenginliğine inandığımız için değil, aynı zamanda, belki daha ziyade, form ve dinamizmi ile beraber (modern) olduğu için istiyoruz. Bütün münevverler bunda aklen birleşmiştir. Fakat ekseriya istedikleri şey eser halinde karşılarında bulunduğu zaman anlamazlar. Umumî musiki kültürü, başka kollardan san’atkârlar da dahil olduğu halde, güzide münevverlerimizde o kadar azdır ki musikî eserleri karşısında adeta sekiz yaşında çocuk gibidirler.<sup>1128</sup>

28 Mart 1939 tarihinde CHP Genel Sekreteri, Halkevleri Başkanlığı’na gönderdiği genelgeyle<sup>1129</sup>, iktidarın hangi tür müziği ve enstrümanları uygun gördüğünü, hangi tür müziğin ve enstrümanların ise kesinlikle yasaklandığını belirtmekte ve Halkevleri’ni bu esaslar dâhilinde faaliyetlerini yürütmeleri konusunda uyarılmaktadır. Bahsedilen genelge şu şekildedir:

Halkevleri öğreneğinin 41 inci Maddesinde Halkevleri Müzik çalışmalarından bahsedilirken şöyle denilmektedir. “Halkevleri Müzik çalışma ve müsamerelerinde beynelmilel Modern müzikle Halk Türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel Müzik teknik ve vasıtaları kullanılacaktır. Müzikte gayemiz Modern Beynelmilel Müziği ve teganni tarzını esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir.”

<sup>1127</sup> Mesut Cemil, “Eski melodilerimizi kayıptan kurtarma çaresi”, **Cumhuriyet**, 1 Kanunuevvel (Aralık) 1934, s.1.

<sup>1128</sup> Mesut Cemil, “Yeni Türk san’atkârı”, **Cumhuriyet**, 2 Mart 1939, s.5.

<sup>1129</sup> CHP genel sekreterininin 28 Mart 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı’na gönderdiği genelge için bkz. **BCA**, 490.01-4-20-1, s.1-2.

Bu esasa göre alaturka dediğimiz Müziğe Halkevlerinde ister cümbüş, Ut, Kanun gibi sırf alaturka sazlarla; ister keman, Piyano .... gibi alafranga sazlarla,<sup>1130</sup> ister tef ve değnekle idare suretiyle yer vermemek lâzımdır.

Maddede işaret olunan Halk türküleri ancak Halk sazları ve Halk ağzı ile yapılabilir bir sanattır.

Öz Halk müziği icrası, Kendi sazını ve ağzını ve kendi tekniğini ister. Halk Türkülerine refakat edebilecek Halk Sazları da Cura, Bağlama, Bozok, meydansazı, Kabak, Karadeniz Kemençesi, davul, Zurna, Kaval, Darbuka, Çifte nara, gibi aletlerdir.

Anadolu Seslerine, Maya, Hoyrat, Bozlak, Deyişler, Didan... gibi Halk ezgilerine Keman, Cümbüş, Ut, Keman, Kanun, Kemençe, Ney, ... gibi alaturka sazlar değil, doğrudan doğruya Halk sazları refakat etmelidir.

Halkevleri Talimatnamesinin müsaade ettiği Halk Türküleri Halk Sazları ancak bunlardır. ve icra tarzları da bundan ibarettir.

Bunların dışında alaturka saz ve alelumum incesaz Halkevlerinin çalışmaları sahalarına giremez.

Bazı Halkevlerimizin müzik çalışmalarında bu esaslardan maalesef ayrılmakta olduklarını öğrenmekte olduğum için böyle bir genelge ile tavzik ve ikaza lüzum gördüm.<sup>1131</sup>

Görüldüğü gibi yine müzikte modern müziğin ve halk müziğinin temel alınacağı vurgulanmış, alaturka müziğe, ister cümbüş, ud, kanun gibi sırf alaturka sazlarla; ister keman, piyano gibi alafranga sazlarla, isterse de tef ve değnekle idare suretiyle bile olsa Halkevleri'nde asla yer verilmemesi istenmiştir. Halk müziğine ise alaturka sazlar (keman, cümbüş, ud, keman, kanun, kemençe, ney) değil ancak halk sazları (cura, bağlama, bozok, meydansazı, kabak, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kaval, darbuka, çifte nara) eşlik edebilir. Yani sadece hangi tür müziğin yapılıp yapılmayacağı değil, hangi müzik enstrümanının kullanılabilceği de iktidar tarafından ayrıntılı bir şekilde belirlenmiştir.

<sup>1130</sup> Genelgenin ilk paragrafında, Halkevleri öğreneğinin 41. maddesinde halk türkülerinin nasıl icra edileceği konusunda “beynelmilel Müzik teknik ve vasıtaları kullanılacaktır.” denilirken; ikinci paragrafında alaturka müziğin “keman ve piyano gibi alafranga sazlarla” bile icrası uygun görülmemektedir **BCA**, 490.01-4-20-1, s.1.

<sup>1131</sup> Bu belge, tek parti iktidarının vatandaş için uygun gördüğü müzik türü ve enstrümanlarını dahi belirlediğini göstermesi açısından son derece önemlidir **BCA**, 490.01-4-20-1, s.1-2.

Halkevleri'nin yayın organı olan "Ülkü" dergisinin Nisan 1939 tarihli sayısında yer alan "Halkevleri Çalışmaları" bölümünde, Halkevleri müzik çalışmalarında Batı müziği ile Türk halk müziğinin esas alınacağı belirtilmişken bazı Halkevleri'nde alaturka musiki icra edildiği söylenmekte ve bunun Halkevleri talimatnamesine ve CHP'nin sanat siyasetine aykırı olduğu dile getirilmektedir. Yazının devamında, "alaturka musiki" ile "Türk halk müziği"nin ayrı ekoller olduğu ve kendilerine has icra vasıtaları ve üslupları olduğu kaydedilmekte ve "Alâturka musiki, geride bıraktığımız oryantal medeniyetin yükselmiş, tekâmül etmiş bir müessesesidir."<sup>1132</sup> denilerek bu müzik türünün kökeninin geride bırakılan Osmanlı, Doğu, Orta Doğu kökenli olduğuna vurgu yapılmaktadır. Yazının devamında radyoda yeterince alaturka müziği yayını yapıldığı, eğlenmek isteyenlerin evlerinde ya da kahvehanelerde bu müziği dinleyerek eğlenebileceği; ancak Halkevleri'nin kayıtsız şartsız bir eğlence yeri değil ciddi bir kültür ocağı olduğu vurgulanarak, alaturka müzik niteliksizlikle itham edilmiştir.<sup>1133</sup>

1940 yılında yayınlanan ve halka Garp musikisinin dinletilmesini öneren Halkevleri Çalışma Talimatnamesi'nin 21. maddesinde şu ifadeler yer almaktadır:

Halkevleri müzik çalışmalarında esas, milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi Garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için, sadakat ve itina ile toplamak ve sağlamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak; bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp müzik eserlerini bol bol dinletmektir.<sup>1134</sup>

Bu metinde de, müzik inkılâbının genel prensibi olan Türk halk müziğini çok sesli Batı müziği tekniğiyle yeniden düzenleme anlayışının dile getirildiği görülür. Bunun yanında Batı müzik tekniğiyle işlenecek olan halk müziği derlemelerinin yapılması ve halkı Batı müziğine alıştırmak için bu eserlerin halka dinlettirilmesi gündeme getirilir. İktidar, halk için uygun olan müziği seçmiştir ve Halkevleri de bu müziği halka ulaştırıp onlarda Batı müziğine karşı sempati oluşturmakla görevlendirilmiştir.

<sup>1132</sup> H. B., "Halkevleri'nde Müzik Esasları", *Ülkü*, Sayı:74, Cilt:XIII, Nisan 1939, s.176-177.

<sup>1133</sup> H. B., *a.g.m.*, s.176-177.

<sup>1134</sup> Uğur Alpagut, *a.g.e.*, s.85.

Adnan Saygun, 1948 yılında “Ülkü” dergisindeki yazısında bazı Halkevleri’nde buldukları muhite uygun olmayan müzik çalışmaları yapılmasından dolayı beklenen faydanın sağlanamadığını belirtir. Örnek olarak verdiği iki Halkevi’nde, bando yerine koro veya mandolin takımı yerine halk musikisi grubu kurulsa o muhitin ihtiyacı ya da temayülünün daha iyi karşılanacağı ve bunun da musiki çalışmalarına devamlılık kazandıracığını söyler. Saygun’a göre, Halkevleri müzik çalışmalarında gaye, muhite kendisine uygun yoldan bir sanat, daha doğrusu duygu terbiyesi vermek olmalıdır.<sup>1135</sup>

1948 yılında “Vatan” gazetesinde K. O. İsmiyle yazan bir yazar, İstanbul Konservatuarı Türk Musikisi İcra Heyeti’nde yapılan idari hatalar sonucunda değerli sanatkârların bu heyetten ayrılmak zorunda bırakıldıklarını ifade etmektedir. Yazara göre, bu heyetteki sanatkârlar, öncelikle bıktırılıp, mecbur bırakılarak ve yaş haddi gerekçe gösterilerek emekli edilmektedirler. Son dönemlerde ise, kifayetsizlik ithamıyla heyetten uzaklaştırılmaktadırlar. Yazar, bu heyetin kuruluşuna katkı sağlayan dönemin Vali ve Belediye Başkanı olan Lütfi Kırdar’dan bu uygulamanın durdurulması için yardım istemektedir.<sup>1136</sup> Bu köşe yazısının hemen altında kifayetsizlik gerekçesiyle heyetten uzaklaştırılan Gavsi Baykara, “Haksızlığa uğrıyan sanatkarın acıklı feryadı” başlıklı yazısıyla maruz kaldığı uygulamaya olan tepkisini dile getirmiştir.<sup>1137</sup> Bu yazıdan kısa bir süre sonra Lütfi Kırdar, Musiki Heyeti’ne dair gündeme getirilen şikâyetlere kayıtsız kalmamış ve olayı araştırmaları için bir komisyon kurmuştur. Aralarında Burhan Felek’in de bulunduğu komisyon üyeleri, Gavsi Baykara dahil sanatkarları dinlemeye karar vermişlerdir.<sup>1138</sup> Komisyonun incelemeleri sonucunda, görevde bulunan ilmi kurul başkanı istifa etmiştir. “Vatan” gazetesi, yeni bir heyetin kurulacağı ve Münir Nurettin Selçuk’a idari bir görev verileceğini yazmaktadır.<sup>1139</sup>

<sup>1135</sup> Adnan Saygun, “Halkevlerinin Musiki Çalışmaları”, *Ülkü*, Sayı:15, Cilt:II, Mart 1948, s.9.

<sup>1136</sup> K. O., “Konservatuar Türk musiki sahnesi çöküntü halinde”, *Vatan*, 16 Ocak 1948, s.5

<sup>1137</sup> Gavsi Baykara, “Haksızlığa uğrıyan sanatkarın acıklı feryadı”, *Vatan*, 16 Ocak 1948, s.5

<sup>1138</sup> K. O., “Musikimiz kaprislere kurban edilemez”, *Vatan*, 6 Şubat 1948, s.4.

<sup>1139</sup> “İstanbul Konservatuarı kurtulma yolunda”, *Vatan*, 28 Şubat 1948, s.3.

Tek parti iktidarı, Gökalp'in fikirlerinden de etkilenererek oluşturduğu müzik politikası gereğince bir seçim yapmak durumunda kalmıştır. Bir tarafta Yunan, Fars ve Arap kökenli olduğunu iddia ettikleri Doğu müziği, yani alaturka müzik, diğer tarafta yeni tercih edilen Batı müziği. Bu iki tercih arasındaki tartışmalar, bu müzik türlerinin ses özelliklerine atıf yapılarak gerçekleştirilir. İktidarın tercihi, tek sesli alaturka müzik yerine çok sesli alafranga müziktir. Burada ilgi çekici olan Türk müziğinin kökeni konusunda Gökalp, Atatürk ve II. Abdülhamid'in aynı paralelde düşünmesidir, tabii eğer 1 Eylül 1931 tarihli "Son Posta" gazetesinin iddiası doğruysa. Bu üç isme göre de alaturka müzik Türk müziği değildir. Bu tercih sonunda alaturka müzik dışlanır, hatta bir süre radyolarda icrası yasaklanır.

### 3.3.5. Anadolu'da Halk Müziği Derleme Çalışmaları

Tek parti döneminde bir taraftan çok sesli bir Türk müziği oluşturulmaya çalışılırken diğer taraftan da bu çok sesli müziğe kaynak teşkil edecek olan halk müziği örneklerinin derlenmesi çalışmaları yapılmıştır. Bilindiği gibi Atatürk de, halk müziğine ilgi gösterir, hatta bazen halk müziği icralarına katılıp sanatçılara eşlik ederdi. Atatürk bir konuşmasında, "Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkından işitilebilir... Sınıf-ı münevverin halka telkin edeceği mefkûreler halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalıdır." diyerek halk müziğine verdiği önemi göstermiştir.<sup>1140</sup> Atatürk'ün dinlemeyi çok sevdiği türküler şunlardı: "Pencere açıldı", "Vardar Ovası", "Suya gider su testisi kırılır", "Manastırın ortasında", "Yağmur taş üstüne", "Maya dağdan kalkan kazlar", "Alişimin kaşları kara", "Dağlar dağlar".<sup>1141</sup> Bu dönem müzik adamlarının, aydınların ve bürokratların çok sesli müzik tercihlerine rağmen tek sesli halk türkülerine yönelik derleme çalışmaları devam ettirilir. Halk müziği derleme çalışmaları çok sesli müzik tercihini yok saymak değildir; aksine çok sesli musiki yaratmak için bir saf malzeme toplama

<sup>1140</sup> N. Levent Gökçedağ, **a.g.t.**, s.137.

<sup>1141</sup> Nuri Ulusu, **a.g.e.**, s.27.

girişimidir. Yani bu girişim de çok sesli müzik oluşturma çalışmalarına bağlı bir harekettir.<sup>1142</sup>

1927 yılında ilk Türk folklor derneği olan Anadolu Halk Bilgisi Derneği Ankara’da kurulmuştur. 1928 yılında derneğin adı Türk Halk Bilgisi Derneği şeklinde değiştirilmiştir. Türk Halk Bilgisi Derneği, ilk iş olarak “Halk Bilgisi Toplayıcılarına Rehber” adında bir derleme kılavuzu hazırlayarak, Arnold Van Gennep, Millien ve Hofmann Kraye gibi Avrupalı folklor uzmanlarının yöntemlerinden faydalanarak, folklorun kapsadığı alanlar ve kullandığı yöntemler gibi konularda çalışmalar yapmıştır. Dernek bu rehberin yanı sıra 1928 yılında “Halk Bilgisi Mecmuâsı” ve “Halk Bilgisi Haberleri” adlı dergiler yayımlanmış ve 13 kitap bastırılmış, ayrıca araştırma gezileri düzenlemiştir.<sup>1143</sup> 1931 yılında Sivas’ta kurulan “Halk Şairlerini Koruma Derneği”, dönemin ikinci önemli folklor derneğidir. Sivas’ta Ahmet Kutsi Tecer ve Muzaffer Sarısözen’in öncülüğünde 5 Kasım 1931 tarihinde ilk defa “Âşıklar Bayramı” düzenlenmiştir. Halkevlerinin sanatsal çalışmalarında da yerel derlemeler önemli bir yer tutmuştur.<sup>1144</sup>

1926 yılında Darülelhan Müdürü Yusuf Ziya Demirci ve arkadaşları Abdülkadir Töre, Ferruh Bey, Remzi Bey, Mahmut Ragıp Bey, Ekrem Besim Bey, Muhittin Sadak Bey, Ferruh Arsunar Bey, Rauf Yekta Bey ve Dürri Turan, Anadolu’ya nota derleme gezileri yapmaya başlamışlardır. Bu gezilerde amaç, hem Cumhuriyet’le birlikte önem kazanan folklorik ve etnografik malzemeleri sağlamak, hem de Batı müziği eğitimi alacak genç bestecilere milli tema ve motifler sunmaktır.<sup>1145</sup> Dârülelhan heyeti tarafından, 1929 yılına kadar dört saha araştırması yapılır ve bunların raporları yayınlanır, ancak bu yıldan Bela Bartok’un 1936

---

<sup>1142</sup> Atilla Sağlam, **a.g.e.**, s.111.

<sup>1143</sup> Nail Tan, **Folklor (Halk Bilimi): Genel Bilgiler**, İstanbul, Halk Kültürü Yayınları, 1985, s.31.; Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.43-44.

<sup>1144</sup> Nail Tan, **a.g.e.**, s.31.; Armağan Coşkun Elçi, **a.g.m.**, s.44.

<sup>1145</sup> N. Levent Gökçedağ, **a.g.t.**, s.139.



yılındaki gelişine kadar geçen sürede saha araştırmaları açısından verimsiz bir dönem yaşanır.<sup>1146</sup>

5 Temmuz 1929 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinde halk şarkıları toplamak için Karadeniz bölgesine gidecek olan Konservatuar Heyeti’nin ağustos ayının başında hareket edeceği bildirilmektedir.<sup>1147</sup> 18 Eylül 1929 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinde ise halk şarkıları toplamak için Karadeniz ve Doğu Anadolu’ya giden Konservatuar Heyeti ile ilgili ayrıntılı haber vardır. Heyet’in başkanı Ziya Bey, gezdikleri yörelerde “Geceli gündüzlü çalışarak 250’den fazla havayı plağa ve notaya aldık.”<sup>1148</sup> ifadeleriyle gezinin içeriği hakkında bilgi vermiştir. Konservatuar Heyeti’nin, halk şarkıları toplamak amacıyla gerçekleştirdiği bu gezi aynı zamanda filme de alınmış ve 26 Ocak 1930 tarihinde Melek Sineması’nda davetlilere gösterilmiştir. Fakat çekilen film, davetliler tarafından oldukça yetersiz bulunmuştur.<sup>1149</sup>

Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934 ve 1 Kasım 1935 tarihli nutuklarında, Türk müziğinin ilerletilmesi ve halk müziği derleme çalışmalarının yapılmasının önemini vurgulamıştır.<sup>1150</sup> 1935 ve 1936 yıllarında görüşlerinden yararlanmak amacıyla Türkiye’ye davet edilen Alman müzik adamı Prof. Paul Hindemith’in hazırladığı rapora göre, asıl hazinemiz halk müziğidir. Türk halk müziği çok az ülkede görülebilecek ölçüde zengindir ve bestecilerin bu kaynaktan yararlanması tavsiye edilir. Bu nedenle İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Türk müziği çalışmaları folklor alanına kaydırılmış, folklor derlemeleri yapılmıştır.<sup>1151</sup>

Bela Bartok 2 Kasım 1936 tarihinde İstanbul’a gelir ve İstanbul Belediyesi Konservatuvarı’nın arşivinde çalışmaya başlar ve bu kurumun daha önceki derleme

---

<sup>1146</sup> Süleyman Şenel, “Béla Bartók’un Türk Halk Müziği çalışmaları İçindeki Yeri”, **Béla Bartók**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s.31.

<sup>1147</sup> “Halk şarkıları,” **Cumhuriyet**, 5 Temmuz 1929, s.2.

<sup>1148</sup> “Konservatuar heyeti geldi”, **Cumhuriyet**, 18 Eylül 1929, s.1-2.

<sup>1149</sup> “Millî bir film Konservatuar heyetinin filmi gösteriliyor”, **Cumhuriyet**, 27 Kanunisanı (Ocak) 1930, s.2.

<sup>1150</sup> Armağan Elçi, “Atatürk Dönemi Belli Başlı Halk Müziği Araştırmacıları, Sanatçıları ve Kaynak Kişiler”, Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s.34-35.

<sup>1151</sup> Mustafa Şahin, Ruşen Duman, **a.g.m.**, s.267.

çalışmalarında yapılan kayıtları dinler. İki gün sonra Adnan Saygun'la beraber Ankara'ya geçerler. Bartok burada üç konferans ve bir konser verir. 18 Kasım akşamı ise Adana'ya hareket ederler. Daha sonra da Tarsus, Mersin ve Osmaniye'ye geçerler. Bartok, Türkiye'ye geliş amacını açıklarken, “Çoktan beri Türk Halk Müziği'ni ilk elden incelemeyi, özellikle de eski Macar Müziği ile eski Türk Halk Müziği arasında birtakım ilişkiler olup olmadığını ortaya çıkarmak istiyorum.” ifadelerini kullanmıştır.<sup>1152</sup> Aksoy da Bartok'un milliyeti ile 1930'larda Türkiye'deki milliyetçilik düşüncesi arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Ona göre, Bartok bir Macar milliyetçisiydi ve amacı Macar musikisinin köklerine inmekti. 1930'lardaki Türk milliyetçi folklorcular da Türk halk müziğinin en eski örneklerini ortaya çıkarmak istiyorlardı ve bu durum, Türk folklorcularla Bartok'u aynı zeminde buluşturmuştu.<sup>1153</sup>

CHP iktidarının elitleri, halk ezgilerini, yaratılacak yeni Türk müziğinin ana kaynaklarından biri olarak görüyor ve ezgilerin notalarının tespit edilip arşivlendikten sonra müzikologların, halk bilimcilerinin ve bestecilerin tetkikine sunulmasını amaçlıyordu. Bu amaçla müzik öğretmenlerinden, görev yaptıkları bölgenin melodilerini notaya alıp İstanbul Belediye Konservatuvarı'na göndermeleri istenmiştir.<sup>1154</sup> Yine Ankara Devlet Konservatuvarı ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın katkıları ile 1937 ve 1938 yıllarında yapılan derleme gezilerinin birinci ve ikincisi Atatürk'ün sağlığında yapılmıştır.<sup>1155</sup> Mustafa Kemal Atatürk'ün döneminde halk müziği derleme çalışmaları yapılmış olmasına rağmen yayınlarda düzenli halk müziği icrası olmamıştır. Ancak 1946 yılında Yurttan Sesler Topluluğu kurulduktan sonra Muzaffer Sarısözen'in yönettiği programlarla halk müziği yayınları düzenli olabilmıştır. Bundan önce ise, halk müziğini radyoda, sanat müziği sanatçıları icra etmekteydi.<sup>1156</sup> Halk müziği yayınlarının hukuki olarak çok partili hayata geçişle aynı yıla denk gelmesi, CHP'nin artık halk desteğine daha fazla ihtiyaç hissetmesiyle

---

<sup>1152</sup> Yalçın Tura, “Béla Bartók'un Hayatından Kesitler”, **Béla Bartók**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s.23.

<sup>1153</sup> Bülent Aksoy, “Béla Bartók'un Derleme ve Araştırma Yöntemi”, **Béla Bartók**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s.55.

<sup>1154</sup> Dolunay Akgül Barış, Ahmet Serkan Ece, **a.g.b.**, s.5.

<sup>1155</sup> Armağan Elçi, **a.g.b.**, s.35.

<sup>1156</sup> Armağan Elçi, **a.g.b.**, s.34.

açıklanabilir. Bu ihtiyaç partiyi halkın beklentileri yönünde radyoda müzik yayını yapmaya sevk etmiş olabilir.

Tek parti döneminde, Türk halk müziği alanında yapılan derleme çalışmaları vesilesiyle halk müziği; oluşturulacak yeni “çok sesli müzik” için yalnızca kaynak olarak düşünülürken, bugün Türk sanat müziği olarak tanımlanan alaturka müzik dışlanıp arka plana atılmıştır. Atilla Sağlam, “Türk Musiki/Müzik Devrimi” adlı çalışmasında bu konuda şu ifadeleri kullanmaktadır:

Gerçekten 1950'lere kadar Türkiye'de halk musikisi öğretimine dayalı yepyeni bir musiki eğitimi geleneği doğmuş bununla birlikte Türk musiki yaşamında ortaya çıkan iki başlılığın ardı arkası kesilmemiştir. Mûsiki ile müzik, “Türk Sanat Musikisi”yle Türk Halk “Müziği”, bunlara bağlı kurumlar, kişiler ve izleyicileri arasındaki mücadele siyasal yelpazeyi etkileyecek seviyede gelişmiş ve etkinlik alanı bulmuştur. Osmanlı'ya ait olandan kaçınma yaklaşımıyla “Türk Musikisi” adıyla anılan musikinın saray ve mevlevihanelerde gelişen türü bir kenara bırakılırken halkta yaşadığına inanılan saf halk musikisine sahip çıkılmak istenmiştir.<sup>1157</sup>

Önceki bölümlerde de gördüğümüz gibi, siyasal iktidar; Gökâlâp'ın de fikirlerinden etkilenerek yeni oluşturulacak ulusal müziğin, yabancı olduğu düşünülen Doğu müziği (alaturka müzik) dışarıda bırakılarak, Türk halk müziği ile Batı müziğinin sentezinden oluşması gerektiğini düşünüyordu. Oluşturulacak olan bu müziğe kaynaklık edecek olan halk müziğinin Anadolu'nun bağrında “saf” bir şekilde durduğu düşünülüyordu. Bu sebeple Anadolu'ya türkü derleme gezileri yapıldı. Bu alanda Bela Bartok'un fikir ve yöntemlerinden etkilenilmiştir.

### **3.4. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve HEYKEL**

Tarih boyunca krallar, hükümdarlar, sultanlar birçok sanat dalını olduğu gibi heykeli de kendilerini ve ülkelerinin güç, azamet ve gelişmişlik kapasitesinin bir göstergesi olarak görmüş, ülkelerini bu sanat dalının nitelikli örnekleriyle donatmaya

---

<sup>1157</sup> Atilla Sağlam, *a.g.e.*, s.101-102.

çalışmışlardır. Önemli bir propaganda aracı işlevi gören heykeller, iktidarların ideolojilerini iletmekte önemli bir rol üstlenmişlerdir. Türk tarihinin ilk dönemlerinden itibaren de bir heykel geleneğinden bahsetmek mümkündür. Yaşar Çoruhlu'ya göre, Orta Asya'da özellikle bronz çağından itibaren gelişen menhir tarzındaki dikili taşların, M.Ö. 1500-1200 veya M.Ö. 2000'e kadar indiren Andronovo devrinden<sup>1158</sup> itibaren Türk sanatı ve arkeolojisiyle ilişkisi vardır. Çoruhlu, bahsedilen bu dönemdeki Proto-Türklerin bu geleneği, muhtemelen Kalkolitik devirde M.Ö. 3000'in sonlarına veya bazılarınca daha erkene tarihlenen Afanasyeva kültüründen devraldıklarını ifade etmektedir. Bu taşlar, zaman içinde üzerinde bir kısım ruhlar veya inançlarla ilgili tasvirler ve sembollerin bulunduğu taşlar olarak gelişimini sürdürmüş ve sonrasında da Proto-Türk dönem içerisinde "geyik taşları" diye adlandırılan, kısmen heykel biçiminde yapılmış ve çoğu kere üzeri anlaşılabilir şekillerdeki veya hayvan biçimindeki ruhlarla veya av kültürleriyle ilgili tasvirlerle dolu olan dikili taşlara dönüşmüşlerdir. Bu taşlar, Hun Devleti döneminde, yaygın olarak Orta ve İç Asya'da görülmüşlerdir.<sup>1159</sup>

Hunlardan sonra da Türklerin heykelleme ilgisi devam etmiştir. Göktürkler devrine ait kartal ve insan figürleri, Türklerin sanat kültürünün kanıtlarındandır. Göktürkler dönemine ait pek çok heykelin de bulunduğu bilinmektedir. Göktürkler döneminde dikilmiş taşların yanında daima heykellere rastlanır. Bazı heykellerin bıyıkları ve şapkaları vardır. Hatta bu heykeller içinde bazen kadın heykelleriyle de karşılaşılır. İnsan figürlerinin bir ellerinde kadeh tuttuğu görülür. Heykellerin bazılarının üzerinde ise, resimler vardır.<sup>1160</sup> Göktürkler döneminde yapılan heykellerin bir bölümü, önemli hükümdar, komutan, savaşçı ve kahramanlar gibi daha çok askeri nitelikli kişiler adına yapılmışlardır. Bunların yanında bir de, heykel olarak kabul edilmesi bugün biraz zor olan, basit taş yontular olan "balbal"lar vardır. Balballar bir kahramanın savaş sırasında öldürdüğü düşmanları temsil ederler.<sup>1161</sup>

<sup>1158</sup> Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2007, s.38-43, 198.

<sup>1159</sup> Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, s.199.

<sup>1160</sup> İbrahim Ağâh Çubukçu, **a.g.m.**, s.135.

<sup>1161</sup> Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, s.201.

Göktürk Devleti'nden sonra kurulan Uygur Devleti'nde de zengin sanat eserlerine rastlanmıştır. Turfan şehrinde yapılan kazılarda, işlenmiş heykeller, süslü duvarlar ve mutfak eşyaları üstüne yapılmış resimler bulunmuştur.<sup>1162</sup> İlk Türk devletlerinden olan Uygurlar döneminde, dinsel amaçlar dışında da heykel yapılmış olması, heykelciliğin ilk dönemden itibaren bir sanat dalı olarak kabul edildiğini göstermektedir. Ancak Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra durum değişmiş, heykelciliğin İslamiyet'e aykırı olduğu düşüncesiyle bu sanat ihmal edilmiştir. Şerafettin Turan'a göre, puta tapınmanın yoğun olduğu bir dönemde doğan İslamiyet'in, her yerde var olan, fakat gözle görülmeyen soyut bir tanrı kavramını getirirken, puta tapınmanın yeniden hortlamasına dikkat etmesi normaldi. Ancak İslamiyet'in puta tapıcılığı mı yoksa heykel yapmayı mı yasakladığı halen tartışmalıdır. Turan, Halife Hz. Ömer'in, Kudüs'te toprağa gömülü bir heykel başını, üzerindeki toprağı giysisinin yeniyle temizleyerek çıkartmasını, İslamiyet'in heykeli değil, putları yasakladığının kanıtı olarak görmektedir. Ancak Turan'ın ifadesiyle "Ne var ki bu put yasağı, daha sonraları tüm heykeller olarak yorumlanmış ve böylece heykel sanatı dine aykırı diye dışlanmıştı."<sup>1163</sup>

Osmanlı Devleti'nden önce kurulan Anadolu Selçuklu Devleti'nde bir heykel sanatının geliştirildiği ya da belli düzeyde sürdürüldüğü söylenemez, ancak mimaride gerek iç gerekse dış süsleme olarak insan ve hayvan figürlerinin olduğu kabartmaların kullanıldığı görülür.<sup>1164</sup> Tuğrul Bey'in Bağdat'ta taç giyip kılıç kuşanması münasebetiyle hazırlanan altın madalyon ve Rey'de saray hayatını canlandıran kabartmalar Selçuklu devri sanatının önemli örnekleridir.<sup>1165</sup>

### 3.4.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Heykele İlgisi

Tek parti döneminde iktidarın heykel sanatına bakmadan önce Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bu alanda nasıl bir mirasın kaldığına göz atmakta fayda vardır. Osmanlı Devleti'nde uzun bir dönem, Selçuklular zamanında yapılan kabartma

<sup>1162</sup> İbrahim Agâh Çubukçu, **a.g.m.**, s.135.

<sup>1163</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.283-284.

<sup>1164</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.284.

<sup>1165</sup> İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 26.bs., İstanbul, 2005, s.397.

süsleme öğeleri olarak kullanılan insan ve hayvan figürlerine artık rastlanılmamasını, Şerafettin Turan, din adamlarının Sünni öğretiyi katı biçimde yorumlayıp her türlü heykeli put olarak kabul etmelerinin bir sonucu olarak görmektedir. Bu dönemde, eskiden mimari süsleme olarak yapılan hayvan kabartmaları da yerlerini geometrik ve bitkisel motiflere bırakmışlardır. Bu sebeplerden dolayı Osmanlı’da, resim sanatı zaman zaman saray çevresinde desteklenip bir yandan da tekke resmi ve minyatür olarak belli bir düzeyde devam ettirilirken, heykel sanatı uzun süre ihmal edilmiştir.<sup>1166</sup>

Osmanlı Devleti’nde, sanat ve sanatçı korunduğu halde figüratif sanat, özellikle rond-bosse yani “etrafında dönülebilir üç boyutlu olan” ya da o günkü deyimiyile “gölgesi yere düşen” bir sanat olan heykel, ilgi görmemiştir. Bu nedenle plastik üç boyutlu eser üretme potansiyeli giderek yok olma tehlikesine karşı tamamen başka biçimlere dönüşüp, mimariye bağlı süslemeciliğin nadir güzellikteki örneklerini oluştururken, figürlü plastik neredeyse ortadan kalkmıştır.<sup>1167</sup> Yani temelde, Osmanlı Devleti ve toplumunun dine dayanan dünya görüşü, özellikle Batılı anlamdaki resim ve heykel sanatlarının gelişmesine uzun bir dönem mani olmuştur.<sup>1168</sup> 16. yüzyılda İstanbul’da yaşanan bir olay, Osmanlı devlet adamlarının ve toplumunun heykele karşı tutumunu yansıtmaya açısından önemlidir. Kanuni Sultan Süleyman (1520–1562)’ın 1526 yılındaki Mohaç Seferi’ne katılan Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa, Budapeşte’de görüp beğendiği birkaç heykeli İstanbul’a getirmiş ve Sultanahmet’teki sarayının önüne diktirmiştir.<sup>1169</sup> O dönemde ender de olsa heykele ilgi duyan bir devlet adamı olan İbrahim Paşa, sarayının önüne diktirdiği bu heykeller yüzünden olumsuz eleştiri ve hicivlere uğramıştır.<sup>1170</sup>

Osmanlı devlet adamlarının heykele ciddi bir şekilde ilgi göstermelerini görmek için, birçok sanat dalında olduğu gibi, III. Selim dönemini beklemek

<sup>1166</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.285-286.

<sup>1167</sup> Meriç Hızal, “Cumhuriyet Döneminde Heykeltçilik, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:IV, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s.886.

<sup>1168</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:II, s.206.

<sup>1169</sup> Nurhan Atasoy, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1972, s.48,50.

<sup>1170</sup> Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 4.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s.109.

gerekecektir. Batılı sanat dallarına ilgi gösteren III. Selim (1789–1807)'in heykelle de ilgilendiği bilinmektedir. Nitekim III. Selim'in, bir İtalyan sanatçı tarafından balmumundan yapılmış heykelleri saraya getirttiği sır kâtibinin günlüklerinde yer almaktadır. Ondan sonra gelen diğer bir reformcu padişah olan II. Mahmud döneminde Batılı anlamdaki sanatlara yaklaşım da heykel alanında gelişmelere katkı sağlamıştır. II. Mahmud döneminde birçok alandaki reformlara paralel olarak sanatta da önemli değişimlerin yolu açılmıştır. İlk kez II. Mahmud döneminde sanat eğitimi için Batı'ya öğrenci gönderilmiş, bir mimarlık okulu kurma girişiminde bulunulmuş ve bizzat padişahın emriyle devlet dairelerine Sultan'ın portreleri asılmıştır. Bu sayede, suret, ilk kez halka açık alanlarda görülmeye başlanmış, bu da halkın figüre karşı olan olumsuz bakışını değiştirmede önemli bir aşama olmuştur.<sup>1171</sup>

III. Selim ve II. Mahmud dönemindeki gelişmelerin olumlu etkisiyle pek çok yenilik gibi heykel de Osmanlı'ya gerçek anlamda ancak Tanzimat döneminde girebilmiştir. Devlet ve toplum hayatında köklü değişikliklerin meydana geldiği bu dönemde, heykel sanatının ülkemize girmesinde de, padişahların şahsi girişimlerinin önemli etkisi olmuştur. Heykelin Osmanlı saray çevresinde kabul görmesinde özellikle Sultan Abdülaziz'in ayrı bir rolü vardır.<sup>1172</sup> 1867 yılında Avrupa seyahatine çıkan Sultan Abdülaziz (1830-1876), Paris'te bulunduğu sırada Uluslararası Paris Sergisi'ni de gezmiştir. Paris'ten Viyana'ya geçen Sultan Abdülaziz, burada önemli kişilerin heykellerinin yapıldığını görmüş ve dönüşünde kendisi de bir heykelini yaptırmak için İngiliz heykeltıraş C. F. Fuller'i 1971 yılında İstanbul'a davet etmiştir. Bu sanatçı, Sultan Abdülaziz'in at üstünde bir heykelini ve bir büstünü yapmıştır.<sup>1173</sup>

Sultan Abdülaziz'in heykelini yaptırmayı, anlaşıldığı kadarıyla valide sultan tarafından pek olumlu karşılanmamıştır. Bir saray görevlisi, Heykeltıraş Fuller'a, valide sultanın, oğlunun kendisine modellik etmesini onaylamadığını, ancak hazırlanmış bir alçı kütle üzerinden padişahı her görüşte düzeltmeler yapabileceğini,

<sup>1171</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.14.

<sup>1172</sup> Mevlüt Çelebi, **İzmir Gazi Heykeli**, İzmir, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, 2002, s.1.

<sup>1173</sup> Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, s.39.; Kıvanç Osm, **a.g.e.**, s.20-21.; Mevlüt Çelebi, **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, İstanbul, Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü, 2005, s.9.

söylemiştir.<sup>1174</sup> Bu nedenle Fuller, ancak padişahı çeşitli vesilelerle şehirde at üzerinde dolaşırken görme olanağı bulmuş, atının ölçülerini almış ve padişahı bu atın üzerinde gösteren bir heykel yapmıştır. Fuller, heykeli Floransa’da tamamlamış, Miller adlı bir kimse ise, Münih’te bronz dökümünü gerçekleştirmiştir.<sup>1175</sup> Heykelin dökümcüsü Miller, bronz heykelin gemiyle İstanbul’a getirildiğinde, valide sultanın heykeli gemiden attırmak istediğini, ancak eserin kurtarıldığını aktarmaktadır.<sup>1176</sup> Abdülaziz döneminde ilk kez saray bahçesine hayvan heykelleri konmuştur. Abdülaziz’in heykelini yaptırması, heykelin put olarak algılanmadığını temsil etse de, heykel sanatı halktan yeterli ilgi görmediğinden ülkede gerçek anlamda gelişmesi için bir süre daha beklemek gerekecektir.<sup>1177</sup>

Heykel sanatının Osmanlı toplumunda biraz daha görünür olmaya başladığı zaman ise II. Abdülhamid (1876-1909) dönemi olmuştur. Bu dönemde II. Abdülhamid’in isteği üzerine, İstanbul’un belirli bölgelerinde bir planlama çalışması yapılmıştır. Bu kapsamda üretilen projelerden biri de Beyazıt Meydanı’na yöneliktir. Bu kapsamda, Beyazıt Meydanı’na Mithat Paşa adına bir abide dikilmesi de gündeme gelmiştir.<sup>1178</sup> Projeyi, Paris Belediyesi Mimarlık Bölümü başmüfettişi Joseph Antoine Bouvard, İstanbul’u görmeden tasarlamıştır. Yine bu planlama çalışmaları kapsamında Galata Köprüsü’nün üzerine aydınlatma donanımıyla beraber heykeller de yerleştirilmesi düşünülmüş; fakat proje Osmanlı yöneticileri tarafından beğenilmesine rağmen, taslak olarak kalmış, çeşitli nedenlerle gerçekleştirilememiştir.<sup>1179</sup>

Osmanlı Devleti’nde, 19. yüzyılda yapılan saraylar, büyük yalı ve köşklere yer alan hayvan heykelleri bahçe düzenlemesinin önemli öğelerinden biri

<sup>1174</sup> Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916”, **Muqarnas**, Vol. 14 (1997), s.108.

<sup>1175</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.36.

<sup>1176</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.36, dipnot 14.

<sup>1177</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.28.

<sup>1178</sup> **BOA, DH. MKT.**, NR. 2695-29. Aktaran: Turgut Akbaş, “Osmanlı İstanbul’unda Bayezid Meydanı ve Tarihi Çevresi”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Zeynep Tarım Ertuğ, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2011, s.191.

<sup>1179</sup> Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s.20-21.



olmuştur.<sup>1180</sup> Bu yüzyılın sonunda Beyoğlu'nda ortaya çıkan mimariye bağlı heykeller, iktidarın ve halkın tepkisiyle pek karşılaşmamıştır. Beyoğlu'nda yaşayan halkın büyük bir bölümünü Levantenler oluşturduğundan Osmanlı yöneticileri de bu duruma anlayışla yaklaşmışlardır. 1882 yılında Beyoğlu'nda, İtalyan Balmumu Heykelleri Sergisi açılmıştır. İstiklal Caddesi'ndeki Büyük Lüksemburg Oteli'nin karşısında açılan sergi, tarihi figürlerin ve o dönemde yaşayan önemli kişilerin heykellerinden oluşmaktaydı. Bu heykellerin boyutları normal bir insan ölçeğindedir. Paralı olan bu sergiyi kadın ve çocuklar da ziyaret edebiliyorlardı; çünkü bu heykellere kostüm giydirilmişti. Bu sergide heykelleri sergilenen kişilerden bazıları şunlardı: Madam Pompadoure, Kleopatra, Uyuyan Venüs, İffetli Suzanne...<sup>1181</sup>

Tanzimat Fermanı'yla başlayan yeniden yapılanma döneminde, kültürel ilişkiler sürecinde Batı'dan gelip özellikle mimariyi etkileyen akımlar aracılığıyla, heykel alanında da önemli gelişmeler olmuştur. Yabancı sanatçıların figürlü resimlerinin görülmesi, Batılı sanatlara karşı hoşgörü ve ilgi oluşturur ve Batılı anlamda bir sanat eğitime ihtiyaç duyulur. Bunun sonucunda sanat tarihimizde bir dönüm noktası olan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane (Sanayi-i Nefise Mektebi), 8 Mart 1883'te Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünde, 20 öğrencisiyle eğitime başlar.<sup>1182</sup> Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane; resim, mimarlık, hakkaklık (gravür) ve heykel bölümlerinden oluşmaktadır. Yetkili kişilerin ve toplumun böyle bir kuruma karşı çıkacağını düşünen Osman Hamdi Bey, bu okulun kuruluşunu sağlayan gerekçe yazısında, genel ifadeler arasında heykel sözcüğüne yer verdiği halde, belgenin yönetmelik bölümünde "heykel" yerine "oymacılık" sözcüğünü kullanmıştır. Dolayısıyla okul açıldığı zamanda Heykel Bölümü, "Oymacılık" adı altında eğitim faaliyetlerini yürütmüştür.<sup>1183</sup>

---

<sup>1180</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.540.

<sup>1181</sup> Şeyma Coşkun, **Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatının Düşünsel Gelişimi**, İstanbul, 1991, (B.Y.L.T.), 4-5. Aktaran: Murat Özgür, **a.g.t.**, s.15.

<sup>1182</sup> Meriç Hızal, **a.g.md.**, s.890.

<sup>1183</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.16.

Osmanlı Devleti'nde güzel sanatlarla ilgili ilk yüksek seviyeli okul olan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane açıldığı zaman, Heykel Bölümü'ne gayrimüslim Osmanlı vatandaşı Yervant Oskan Efendi (1855-1914) atanmıştır.<sup>1184</sup> Oskan Efendi'nin ilk zamanlarda öğrencisi bile yoktur.<sup>1185</sup> Mektep'in Heykel Bölümü'nü kuran Oskan Efendi, 1908 yılına kadar burada hocalık yapmıştır.<sup>1186</sup> Mektep kurulduğu zaman Osmanlı'da, Roma'daki heykel eğitimini tamamlayarak yurda dönmüş bulunan Yervant Oskan Efendi'den başka heykeltıraş yoktur. 1883 yılında eğitime başlayan İhsan Bey (Özsoy), Oskan Efendi'nin ilk öğrencisi olmuştur. Bu tarihten Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılına kadar geçen kırk yıl içinde, sadece dört heykeltıraş yetişmiştir. Bunlar, İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Tomruk ve Nijad Sirel'dir.<sup>1187</sup>

Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane, çalışmalarını devam ettirdikçe, Türk asıllı öğrenciler sanat eğitimine daha fazla katılmışlardır. Dönemin Osmanlı hükümeti, bu durumu değerlendirerek yetenekli öğrencilerin, öğretimlerini tamamlamak üzere yurt dışına gönderilmesine karar vermiştir. 1889 yılında, heykel bölümünün ilk mezunu olan İhsan Bey ile resim bölümünden Galip Bey, hükümet tarafından sanat eğitimi almaları için yurt dışına gönderilmişlerdir.<sup>1188</sup> Avrupa'daki eğitimini tamamlayıp yurda dönen İhsan Bey, Oskan Efendi'nin emekliye ayrılmasından sonra okulun heykel hocası olmuştur.<sup>1189</sup> Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet kuşağı birçok heykeltıraşın yetişmesinde de büyük emeği olan İhsan Bey, ayrıca İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki heykel dersinin de hocalığını yapmıştır.<sup>1190</sup>

Osmanlı'nın son dönemindeki birtakım önemli olaylarda da heykel sanatı gündeme gelmiştir. II. Meşrutiyet döneminde bir uçak kazası sonucu yaşamlarını yitiren ve ilk Türk hava şehitleri olarak anılan Tayyareci Fethi, Sadık ve Nuri için Osmanlı hükümeti bir anıt yaptırmaya hazırlanırken, bu havacıların heykellerinin

<sup>1184</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:II, s.207.

<sup>1185</sup> Meriç Hızal, **a.g.md.**, s.890.

<sup>1186</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.550.

<sup>1187</sup> Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, 3.bs, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s.15.

<sup>1188</sup> Fethiye Erbay vd., **a.g.e.**, s.75.

<sup>1189</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.550.

<sup>1190</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.541.

dikilmesini isteyenler de olmuştu, fakat bunlar başarılı olamamışlardır. Peyami Safa'ya göre, dönemin İslamcılarını ve Şeyhülislamlık makamını için heykel, putperestliğe teşvik ettiği için Kur'an-ı Kerim tarafından yasaklanmıştı, şer-i şerife muhalifti. Heykel taraftarları ise, bu yasağın yalnız Kur'an-ı Kerim'in indirildiği zamana dair olduğunu savunuyorlardı. Onlara göre, o devirde Hicazlıları ve bütün Ceziretüarab'ı temsil eden Kureyş kabilelerinin resmi dini putperestlikti. Ancak Hz. Muhammed Kâbe'yi üç yüz altmış puttan temizlemişti. Sonraki dönemlerde İslâm medeniyeti bu yasağı kaldırmıştı.<sup>1191</sup>

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda mücadele ettiği 1915-1916 yılları arasında, ilk figüratif anıt olarak tasarlanan ancak yarım kalan Konya Ziraat Anıtı da üzerinde durulması gereken bir çalışmadır. Mimar Muzaffer Bey'e ait olan bu anıt, tarımda büyük yararlılık gösteren Konyalı kadınların anısına dikilmek üzere Konya Valisi Muammer Bey tarafından sipariş edilmiştir. Bu anıtın orijinal projesinde; kaide üzerinde kağıt, buğday demetleri ve köylülerden oluşan bir kompozisyon vardır. Eğer bu anıt tamamlanmış olsaydı, Osmanlı'da saray ve payitahtın sınırlarını aşarak kamusal alana yerleştirilen ilk figüratif anıt olma özelliğini taşıyacaktı. I. Dünya Savaşı nedeniyle tamamlanamayan bu anıtın kaidesi, sonraki yıllarda Cumhuriyet Türkiye'sinin ikinci Atatürk heykelinin taşıyıcısı olarak kullanılacaktır.<sup>1192</sup>

Osmanlı'nın son dönemlerinde üzerinde durulması gereken bir heykel çalışması da 1914-1918 yılları arasında Sivas'tan Erzurum'a giden yol üzerinde, Hafik-Zara arasında, Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey anısına dikilen anıt heykeldir. Mustafa Kemal Paşa'nın, 22 Ocak 1923 tarihinde Bursa Şark Sineması'nda yaptığı ve bizim ileride ayrıntılı şekilde ele alacağımız konuşmasında bu heykelden bahseder.<sup>1193</sup> Anıtın dikilmesinde, muhtemelen önceki Konya valisi olan, dönemin Sivas valisi Muammer Bey rol oynamış ve kendisine Zara Kaymakamı Nabi Bey yardımcı olmuştur. Bu anıt heykel, yaklaşık 8-10 metre

<sup>1191</sup> Peyami Safa, **Türk İnkılâbına Bakışlar**, 4.bs., İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1997, 51-52.

<sup>1192</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.40.

<sup>1193</sup> Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, Cilt:II, s.70.

yüksekliğinde bir sütun üzerinde bulunan Osman Bey'in portresinden oluşmaktadır. Anıt heykelin açılışını Sivas Müftüsü Rauf Efendi yapmıştır. O dönem için tek örnek olan bu anıt, 1936 yılında dönemin Sivas Valisi Nazmi Toker tarafından yıktırılmıştır.<sup>1194</sup>

Anlaşıldığı kadarıyla, Osmanlı Devleti'nde heykel sanatı, diğer Batılı sanatlar kadar ilgi görmemiştir. Gerçi daha 1500'lü yıllarda Pargalı İbrahim Paşa'nın bu konuda bir girişimi vardır; ancak bu münferit bir durumdur. Heykelin ilgi görmesini beklemek için Tanzimat sonrası, özellikle de Sultan Abdülaziz'in hükümdarlık dönemini beklemek gerekir. Bu padişahın 1871-1872 yıllarında kendisinin heykelini yaptırması ve II. Abdülhamid döneminde, 1883 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin faaliyete başlaması, her ne kadar heykel alanında fazla öğrencisi olmasa da, diğer sanat dallarında olduğu gibi heykel alanında da önemli birer aşamadırlar. Osmanlı'nın son yıllarında Sivas'ta vali ve kaymakamın girişimleriyle Osman Bey'in büstünün yapılması ve bu heykelin açılışını da bir müftünün yapması, Osmanlı idari ve dini bürokrasisinde heykel konusunda az da olsa bir ilgi ve müsamaha olduğunun göstergesidir.

#### **3.4.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Heykele İlgisi**

Tek parti dönemi, birçok alanda olduğu gibi heykel sanatının gelişimi açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Yukarıda da değindiğimiz gibi, Osmanlı döneminde, 1883 yılında, Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane kurulmuş ve bu kurum içerisinde bir Oymacılık (Heykel) Bölümü oluşturulmuşsa da, Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen kırk senelik sürede, heykel alanında çok önemli bir aşama kat edilememiştir. Bunun yanında, Osmanlı döneminde, sarayların, büyük yalılarının ve köşkerlerin bahçelerine hayvan heykelleri dikilmiş olsa da, şehir meydanlarına heykel dikilmesi gerçek anlamda ilk kez Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir.<sup>1195</sup> Selçuk Mülayim'e göre, Cumhuriyet'in resmî sanatı heykeldir. Osmanlı anıtları daha çok dikili taş formunda, kitabeli ve mimari plâstikle desteklenmiş eserlerdi. Figüratif

---

<sup>1194</sup> Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s.22.

<sup>1195</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.21-22.

heykelin, meydanların ve kalabalıkların sanatı olması, Cumhuriyet döneminde olmuş ve Atatürk heykelleriyle güçlü bir başlangıç noktası kazanmıştır.<sup>1196</sup>

Ayla Ödekan'a göre de, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, ulusal bilincin güçlendirilmesi, Milli Mücadele'nin anılarının yaşatılması ve geleceğe aktarılması için anıt yapımına önem vermiştir.<sup>1197</sup> Gezer de, benzer bir yorumla, yeni kurulan devletin, kendi felsefesini topluma benimsetmek ve ulusal bilinci uyanık tutmak amacıyla olduğunu vurgulamaktadır. Bu amacı gerçekleştirmek için de yakın geçmişte ulus olarak yaşanan felaketlerin, büyük bir zaferle sonuçlanan Milli Mücadele'nin ve bir ölüm kalım savaşında millete önderlik eden Mustafa Kemal'in, bir ulusal birlik sembolü halinde anıtlştırılması düşünülmüştür.<sup>1198</sup>

Henüz Cumhuriyet ilan edilmemişken 1922 yılında yaşanan bir olay dönemin devlet adamları arasında heykele olumsuz yaklaşanların var olduğunu göstermesi açısından ilginçtir. Ziya Gökalp, Hamdullah Suphi (Tanrıöver) ve Ruşen Eşref (Ünaydın), Ankara'da bir Zafer Anıtı'nın yapılmasının yerinde olacağı düşüncesiyle, Mimar Hikmet Koyunoğlu'ndan bir tasarım hazırlamasını istemişlerdir. Mimar Koyunluoğlu da üzerinde insan figürleri olan bir taslak hazırlayarak Şeriye ve Evkaf Bakanlığı'ndaki odasına koymuştur. Ancak mimar, bir iş gereği Bilecik'e gittiğinde odaya giren Maarif Vekili Mehmet Vehbi, "Bu taslak putlarla dolu." diyerek, taslağı aşağı indirip ayaklarıyla parçalamıştır.<sup>1199</sup> Bu olaydan ve Milli Mücadele'nin zaferle sonuçlanmasından hemen sonra, Yunus Nadi (Abalıoğlu) Bey'in girişimiyle "Yeni Gün" gazetesi, bir Zafer Abidesi yaptırmak için kampanya başlatmış ve vatandaşları bağışta bulunmaya davet etmiştir.<sup>1200</sup>

Mustafa Kemal Paşa'nın heykel konusundaki düşüncesi, tek parti iktidarının heykel politikasını belirlemede etken olmuştur. Batı Anadolu gezisine çıkan Mustafa Kemal Paşa'dan, 22 Ocak 1923 tarihinde Bursa Şark Sineması'nda, bir din adamı,

<sup>1196</sup> Selçuk Mülâyim, "Onuncu Yılda Kültür ve Sanat Ortamı", s.5.

<sup>1197</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.560.

<sup>1198</sup> Hüseyin Gezer, "Atatürk Heykel ve Anıtları...", **Türkiyemiz 50. Yıl Özel Sayısı**, Yıl:4, Sayı:11, Ekim-1973, s.69.

<sup>1199</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.287.

<sup>1200</sup> Mevlüt Çelebi, **İzmir Gazi Heykeli**, s.1.

bakımsız kalmış türbelerin korunmasını ve imar edilmelerini rica etmişti. Mustafa Kemal Paşa, bu ricanın sonrasında burada yaptığı konuşmasında, heykel sanatı hakkındaki düşüncelerini de açıklamıştır.<sup>1201</sup> Mustafa Kemal Paşa'nın tek parti döneminin heykel alanındaki uygulamalarına kaynaklık eden konuşması şu şekildedir:

Dünyada medenî, ileri ve olgun olmak isteyen herhangi bir millet mutlaka heykel yapacak ve heykeltraş yetiştirecektir. Anıtların şuraya buraya tarih hatıraları olarak dikmenin dine aykırı olduğunu ileri sürenler, şeriat hükümlerini hakkıyla incelememiş ve araştırmamış olanlardır. Cenabı Peygamber'in İslâm dinini kurmasından bu âna kadar bin üçyüz bu kadar yıl geçmiştir. Hazreti Peygamberin kutsal emirleri bildirmesi sırasında kendilerine seslenenlerin kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları Hak yoluna davet için öncelikle o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak zorunda idi. İslâm gerçekleri tamamiyle anlaşıldıktan ve meydana gelen vicdan inancını kuvvetli olaylar ile de sağlamlaştırdıktan sonra birtakım aydın insanların böyle taş parçalarına tapınmasını var saymak, İslâm âlemini hor görmek demektir. Aydın ve dindar olan milletimiz ilerlemenin sebeplerinden biri olan heykeltraşlığı önemli derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hatıralarını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. Örneğin Sivas'dan Erzurum'a giderken yol üzerinde güzel bir heykele rastlarsınız. Sonra Mısırlılar İslâm değil midir? İslâmlık, yalnız Türkiye ve Anadolu halkına mı aittir. Seyahat edenler pek iyi bilirler ki, Mısır'da birçok büyük adamın heykelleri vardır. Milletimizin din ve dil gibi kuvvetli iki erdemi vardır. Bu erdemleri hiçbir kuvvet, milletimizin kalp ve vicdanından çekip alamamıştır ve alamaz. İnsanlar olgun olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin gerektirdiği şeyleri yapmaz; kabul etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, gerçek özellikleriyle medenî ve ileri olmaya lâyıktır ve olacaktır.<sup>1202</sup>

Mustafa Kemal Paşa'nın bu konuşması, CHP hükümetinin sanat alanındaki yaklaşımının ifadesi ve Türkiye'de heykel sanatının gelişmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Durmuş Yalçın'a göre, Atatürk bu konuşmasında, kutsal bir nitelik atfedilen putlar ile sanat eserleri ve anıt heykeller arasındaki farkı ortaya koymuştur.

<sup>1201</sup> Mevlüt Çelebi, **İzmir Gazi Heykeli**, s.2.

<sup>1202</sup> Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Sadeleştirenler: Ali Sevim, M. Akif Tural, İzzet Öztoprak, <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=SoylevDemecler&IcerikNo=134> (04-07 2011).; Orijinal metin için bakınız: Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, Cilt:II, s.70.

Putlara tapmanın çok yaygın olduğu bir dönemde ortaya çıkan heykele karşı olumsuz bakışın, aradan geçen 1300 yıllık bir zamana rağmen hâlâ sürdürülmesinin, heykellerin put olarak görülüp onlara tapınılacağını düşünmenin İslâm âlemine de hakaret olduğunu belirtmiştir.<sup>1203</sup> Mustafa Kemal Paşa'nın heykel hakkındaki bu konuşmasından sonra; basında bazı din âlimleri, heykel ve anıt yaptırmanın sakıncası olmadığı hususunda yazılar kaleme almışlar ve bunun sonrasında da Türkiye'nin hemen hemen her şehrinde heykel yapılması yönünde girişimler görülmeye başlanmıştır.<sup>1204</sup> Tekiner'e göre, tek parti döneminde, devlete sadakati gösteren bir laiklik üniforması haline gelen kravat ve şapka takmak gibi, Atatürk anıtı yaptırmak da, resmi ideolojinin yanında saf tutmanın ve eski Osmanlı bürokratlarının yeni siyasal iktidara bağlılıklarını bildirmesinin önemli göstergelerinden biri olmuştur.<sup>1205</sup>

Hükümetin heykel yapımına verdiği önem ve yerel yöneticilerin heykele yüklediği anlam nedeniyle anıt yaptırma istekleri, illere, ilçelere ve hatta köylere kadar yayılmıştır. Bu istekler, bazen ulusal bayramlarda tören yeri olarak kullanılmak üzere anıtlı bir alan düzenleme, bazen de Atatürk inkılâplarına düşman olarak görülen eğilimlere karşı bir güç gösterisi olarak anıt dikme şeklinde görülmektedir.<sup>1206</sup> Atatürk heykellerinin açılışlarında çeşitli sanatsal etkinlikler de gerçekleştirilir. Örneğin, 1938 yılında Gemlik'te inşa edilen Atatürk Heykeli'nin açılış töreninde Gemlik Halkevi ve Belediyesi'nin ortaklaşa kurdukları bando bir konser vermiştir.<sup>1207</sup>

Türkiye'nin birçok şehrinde heykelinin yapıldığı bir dönemde Atatürk'ün, "Anıtlar diktirdiğimi, etrafımda büyük propagandalara hoşgörü ile davrandığımı görenler beni bencil sanacaklardır. Ben kendi şahsımda ideallerimi unutulmaz kılmak istediğim için unutulmak istemiyorum." ifadelerini kullandığı ifade edilir.<sup>1208</sup> Bu alanda eser veren bazı yazarlar, Atatürk'ün sadece kendi heykellerinin yapılmasına

---

<sup>1203</sup> Durmuş Yalçın vd., **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:II, s.207.

<sup>1204</sup> Mevlüt Çelebi, **İzmir Gazi Heykeli**, s.2.

<sup>1205</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.76.

<sup>1206</sup> Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, s.20.

<sup>1207</sup> "Gemlik bandosu ilk konserini verdi", **Akşam**, 25 Ağustos 1938, s.6.

<sup>1208</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.135.

tarafıtar olmadığını belirtmektedirler.<sup>1209</sup> Ancak, donemin heykellerinde en fazla Milli Mucadele'nin onderi olan Mustafa Kemal Ataturk'un goruntusunun yer alması kaçınılmaz olmuş, boyece de, meydanlarda bir kaide ustune konan, figuratif Ataturk heykelleri donemi başlamıştır.<sup>1210</sup>

Mustafa Kemal Ataturk, kendi heykellerinin yanı sıra eski Turk buyuklerinin heykellerinin de yapılmasını istemiştir. Bunun uzerine, bazı kent ve bogelere, çeşitli hizmetlerde bulunmuş kişilerin heykelleri yapılmıştır. Yine bazı kurumlar da, kurucuları adına kucuk/buyuk heykel ve anıtlar inşa etmişlerdir. Nevşehir'de Damat İbrahim Paşa, Vezirkopru'de Koprulu Mehmet Paşa, Kars'ta Gazi Ahmet Muhtar Paşa Heykelleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Ziraat Bankası tarafından da bankanın kurucusu olan Mithat Paşa'nın heykeli yaptırılır.<sup>1211</sup> Bu yıllarda heykel, dış politikanın da konusu olmuştur. 1932 yılında Avusturya hukumeti asar-ı atıka (eski eserler) muhafaza muduru, Viyana'da bulunan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa heykelinin harap durumda olduğunu, ancak kendilerinin buteleri musait olmadığından tamir ettiremediklerini bildirmiş ve tamirat için Turkiye'nin Viyana Buyukeliliği'nden 75 TL istemiştir. Buyukelinin durumu hukumete bildirmesinden sonra gerekli 75 TL Viyana Elçiliği'ne gonderilmiştir.<sup>1212</sup> Mustafa Kemal Ataturk, Turk Tarih Kurumu'na gonderdiği 2 Ağustos 1935 tarihli mektupla "Sinan'ın heykelini yapınız" emrini vermiştir.<sup>1213</sup>

<sup>1209</sup> Meriç Hızal, **a.g.b.**, s.120. Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.136.; Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.554.

<sup>1210</sup> Meriç Hızal, **a.g.b.**, s.120.

<sup>1211</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.136.

<sup>1212</sup> Maarif Vekaleti 11 Ağustos 1932 tarihinde Yukse B aşvekalet'e gonderdiği tezkere ile durumu bildirmiştir **BCA**, 030.10-146-42-9, s.4. 30 Eylul 1932 tarihinde ise T. C. Viyana buyukelisi, Maarif Vekaleti'ne gonderdiği bir yazıyla tamirat mevsiminin geçmekte olduğunu ve bu tamiratın onemini belirtmiştir **BCA**, 030.10-146-42-9, s.5. Maarif Vekaleti 13 Ekim 1932 tarihinde, Viyana Elçiliği'nden 30 Eylul tarihinde gelen yazıyla birlikte, gonderdiği yeni bir tezkereyle kendilerinin 11 Ağustos 1932 tarihinde gonderdikleri tezkirenin cevabının bildirilmesini istemiştir. **BCA**, 030.10-146-42-9, s.3. Bu yazışmaların sonucunda B aşvekalet, 10 Kasım 1932 tarihinde Maarif Vekaleti'ne gonderdiği yazıda ihtiyaç duyulan 75 liranın Viyana Elçiliği'ne gonderildiğini belirtmiştir. **BCA**, 030.10-146-42-9, s.2. B aşvekalet yine 10 Kasım 1932 tarihinde Viyana Elçiliği'ne doğrudan gonderdiği yazıyla da tamir için gerekli paranın İş Bankası vasıtasıyla gonderildiğini bildirmiştir. **BCA**, 030.10-146-42-9, s.1.

<sup>1213</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.554.



Tarihsel kişiliklerin yanında Atatürk inkılâpları açısından önemli olay ve kişilerin anısına da anıt heykeller dikilmiştir. Örneğin, Menemen Olayı'nda öldürülen Yedek Subay Kubilay'ın adına da "Menemen Anıtı" yapılmasına karar verilmiş ve 1932 yılında Ratip Âşir (Acudoğlu) tarafından bu anıtın yapımına başlanmıştır. Anıtın açılışı, 26 Aralık 1934 tarihinde CHP Genel Sekreteri Recep Peker tarafından yapılmıştır.<sup>1214</sup> 17 Haziran 1933 tarihli "Cumhuriyet" gazetesinde, kendi gazetelerinin girişimiyle Menemen'de bir Kubilay Anıtı inşası için toplanan paranın yeterli hale geldiği belirtilmiş ve anıtın yapımı için açılan yarışmayı kazanan Heykeltıraş Ratip Âşir'in yapacağı abidenin maketinin fotoğrafı yayımlanmıştır. Fakat gazete, "...biz Kubilây âbidesinin daha manalı bir kompozüsyon olmasını tasavvur ediyorduk." ifadeleriyle yapılması kararlaştırılan heykelin formunu pek beğenmediğini vurgulamıştır.<sup>1215</sup> "Cumhuriyet" gazetesi 29 Aralık 1934 tarihinde ise anıtın açılışından görüntüler yayımlamıştır.<sup>1216</sup>

23 Temmuz 1937 tarihinde Kültür Bakanlığı'ndan Başbakanlık Yüksek Orunu'na gönderilen tezkerede Dolmabahçe Sarayı'nda bir Milli Resim ve Heykel Galerisi açılması gündeme getirilmiştir. Bu tezkerede Cumhuriyet'in kuruluşundan beri çeşitli kurumlar tarafından çok sayıda resim ve heykel satın alındığını ve bu eserlerin bu kurumlarda dağınık bir halde buldukları belirtilmiştir. Kültür Bakanlığı'nın ve diğer kurumların ellerindeki bu eserlerin uzun yıllar "teşhir ve sanat terbiyesi imkânını temin etmek maksadile" muhafaza edilebilmeleri için bir Milli Resim ve Heykel Galerisi açılmasının kararlaştırıldığı ifade edilmiştir. Belgede Kültür Bakanlığı'nın kendilerine bağlı kurumlardan eserlerin toplatıldığını, ancak diğer bakanlıklar, genel direktörlükler ve bankalarda da değerli eserler bulunduğu belirtilmiştir. Bu eserlerin de toplatılması gerektiği ve bu hususta çalışmalar yapmak üzere Galeri Direktörü Ressam Halil Dikmen'in Ankara'ya çağrıldığı ifade edilmiştir. Tezkerede, "Yüksek Başbakanlıkta mevcut resimlerden de icabedenlerin seçilmesine yüksek izinlerini saygılarımla diler..."<sup>1217</sup> denilerek izin istenmiştir.

<sup>1214</sup> Selman Yaşar, "Menemen Kubilay Anıtı'nın Açılışı", **History Studies**, s.392.

<sup>1215</sup> "Kubilây abidesi", **Cumhuriyet**, 17 Haziran 1933, s.1.

<sup>1216</sup> "Kubilây abidesinin açılışından intibalar", **Cumhuriyet**, 29 Birincikanun (Aralık) 1934, s.5.

<sup>1217</sup> Kültür Bakanlığı'ndan Başbakanlık Yüksek Orunu'na 23 Temmuz 1937 tarihinde gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-173-195-1, s.2-3.

Başvekâlet aynı gün Maarif Vekilliği'ne<sup>1218</sup> yazdığı cevabi yazıyla Kültür Bakanlığı'nın isteğini muvafık gördüğünü belirtmiştir.<sup>1219</sup>

Heykel sanatının gelişimi için Mustafa Kemal Atatürk döneminde başlatılan çalışmalar İsmet İnönü döneminde de devam ettirilmiştir. 1937 yılında Türkiye'ye davet edilen Prof. Rudolf Belling<sup>1220</sup>, İnönü döneminde de heykel çalışmalarına devam etmiştir. Bu dönemde, nasıl ki Atatürk'ün resimlerinin yanına İnönü'nün resimleri asılmışsa, aynı şekilde Atatürk'ün büstlerinin yanına da İsmet İnönü'nün büstleri yapılmaya başlanmıştır. Milli Mücadele'nin geçtiği önemli yerlerden biri olan Metris Tepe'de İnönü'nün bir heykelinin yapılması için I. Kolordu Levazım I. Sınıf muamelat memurluğundan emekli olan ve CHP üyesi olan Tevfik Erkan, CHP Genel Sekreterliği'ne, “masraf ne olursa olsun hepsini, bir nişane-i şükran olmak sevinciyle ifasına necip sinesini açık bulunduran bu muhterem milletimizin bugünkü Şefine olan bağlılığını samimi eser ve tezahürünü göstermiş olmasına meydan verilmek lazımesini teklif etmek ve bu şeref uğruna su üç aylık tahsisatımı seve seve terk eylemekle müftehirim.” ifadeleriyle bir büst yapılması için bir teklifte bulunmuş ve bir süre sonra bu büstler yapılmıştır.<sup>1221</sup> Rudolf Belling'e sipariş edilen İstanbul Taksim Parkı Atlı İnönü Anıtı ve Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi İnönü Anıtı bu dönemde yapılan İnönü anıtlarına örnek gösterilebilir. Taksim Parkı için düşünülen ve yapımına 1940 yılında başlanıp 1943-44 yıllarında tamamlanan Atlı İnönü Anıtı,

<sup>1218</sup> Başvekâlet'in Kültür Bakanlığı'ndan gelen tezkerenin cevabını Maarif Vekilliği'ne yazması ilginçtir. Milli Eğitim Bakanlığı'nın güncel internet sitesinden öğrendiğimize göre, “Millî Eğitim Bakanlığı; 1923'ten 27 Aralık 1935 tarihine kadar 'Maarif Vekâleti', 28 Aralık 1935'den 21 Eylül 1941 tarihine kadar 'Kültür Bakanlığı', 22 Eylül 1941'den 9 Ekim 1946 tarihine kadar 'Maarif Vekilliği', 10 Ekim 1946'dan sonra 'Millî Eğitim Bakanlığı', 1950'den sonra 'Maarif Vekaleti', 27 Mayıs 1960 tarihinden sonra 'Millî Eğitim Bakanlığı' adıyla çalışmalarını sürdürmüştür.” (<http://www.meb.gov.tr/meb/tarihce.html> 22-04-2013) Dolayısıyla yazışmaların yapıldığı dönemde bakanlığın ismi Kültür Bakanlığı'dır. Başvekalet, bunun yerine daha 1937 yılında, bakanlığın 1941-1946 yılları arasında kullanacağı “Maarif Vekaleti” ismini kullanmaktadır. Burdan aslında 1937 yılında resmi olarak olmasa da bakanlık ismi olarak “Maarif Vekilliği” isminin de kullanıldığı anlaşılmaktadır.

<sup>1219</sup> Başvekâlet'in cevap yazısı için bkz. **BCA**, 030.10-173-195-1, s.1.

<sup>1220</sup> Rudolf Edwin Belling, Güzel sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nü organize etmesi ve yönetmesi için 1937 yılında Türkiye'ye davet edilmiş ve 1951 yılına kadar bu görevi yerine getirmiştir. 1951 yılından itibaren ise Teknik Üniversite Mimarlık Bölümü'nde hoca olarak görev yapmıştır. 1966 yılında Almanya'ya dönen Belling 1972 yılında ölmüştür. Kaynak: Horst Widmann, **a.g.e.**, s.208-209.

<sup>1221</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.148-149.

burada bir Atatürk Anıtı bulunması nedeniyle, buraya konulamamış; ancak 1982 yılından sonra dikilebilmiştir.<sup>1222</sup>

14 Kasım 1945 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı<sup>1223</sup> tarafından Başbakanlık Yüksek Makamı'na gönderilen yazıda, "31 Ekim 1945 tarihinde Ankara Sergievinde Bakanlığımız tarafından açılan VII inci Devlet Resim ve Heykel Sergisinde teşhir edilmekte olan eserlerden bağlı katalogda<sup>1224</sup> (×) işaretiyle gösterilenlerin Devlet daire ve müesseselerine tavsiye edilmesine sergi jürisince karar verilmiştir."<sup>1225</sup> denilmekte ve bu sergide sergilenen eserlerden satın alınarak memleketteki sanatçılara destekte bulunulması rica edilmektedir. Devlet daire ve müesseselerine tavsiye edilenler arasında, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer, Şeref Akdik, Feyhaman Duran, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hikmet Onat, Nuri İyem, Mahmut Cûda ve Malik Aksel gibi dönemin önemli sanatçılarından eserleri vardır.<sup>1226</sup>

10 Eylül 1948 tarihli "Akşam" gazetesi, dönemin önemli muhalefet partisi olan Demokrat Parti'nin öncülük ettiği İzmir'deki "9 Eylül Bayramı" kutlamalarına 50 bin kişinin katıldığı haberini verirken Demokrat Parti başkanı Celal Bayar'ın Atatürk Heykeli önünde konuşma yaparken görüldüğü önceden çekilmiş bir fotoğrafını kullanmıştır.<sup>1227</sup> Demek ki bu yıllarda Atatürk Heykeli önünde konuşma yapmak sadece iktidarın değil muhalefetin de bir meşruiyet göstergesidir.

Özetle, tek parti döneminde siyasal iktidar açısından, heykel sanatında ilerlemek bir medeniyet göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bunu yaparken de

---

<sup>1222</sup> Kıvanç Osma, "Cumhuriyet'in Anıtları: Anıt Heykeller", **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.297.

<sup>1223</sup> Milli Eğitim Bakanlığı'nın güncel internet sitesinde 1946-1950 yılları arasında ve 1960 yılından sonra Milli Eğitim Bakanlığı isminin kullanıldığı yazılmasına rağmen (<http://www.meb.gov.tr/meb/tarihce.html> 22-04-2013) elimizdeki 1945 tarihli belgede Milli Eğitim Bakanlığı ibaresini görüyoruz. Dolayısıyla Milli Eğitim Bakanlığı'nın sitesindeki tarihlendirme yanlıştır.

<sup>1224</sup> Tezkereye ek olarak gönderilen "Milli Eğitim Bakanlığı VII nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi" katalogu için bkz. **BCA**, 030.10-173-196-14, s.2-14

<sup>1225</sup> Milli Eğitim Bakanlığı'ndan Başbakanlık Yüksek Makamı'na gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-173-196-14, s.1.

<sup>1226</sup> Ayrıntılı liste için bkz. **BCA**, 030.10-173-196-14, s.2-14

<sup>1227</sup> "50 bin Demokratın geçit resmi", **Vatan**, 10 Eylül 1948, s.1.

heykel alanında var olan olumsuz kanaatlerin giderilmesine çalışılmış, bizzat Atatürk tarafından “heykel yapmanın dinen yasak olduğuna dair var olan kanaatlerin” doğru olmadığı dile getirilmiştir. Bunun yanında heykele, inkılâbın fikriyatını halka ulaştırma misyonu yüklenmiştir. Milli Mücadele açısından önemli kişi ve olaylar heykel sayesinde görsellik kazanmıştır. Bunun yanında yerleşim yerlerinde heykel bulundurmak yeni rejimin yanında yer almanın bir göstergesi olarak görülmüş ve heykel sahibi olmak için kampanyalar yürütülmüştür.

### 3.4.3. Heykel Eğitimi, Sanat Grupları ve Sergiler

Tek parti döneminde sanat alanında başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere, devlet yöneticilerinin önemli sorunlarından biri, sanat alanında eğitim verecek uzman kadroların sağlanmasıydı. Bu problemi aşmak için iki yol denenmiştir: 1- Bu sanat ve bilim dallarında devlet hesabına yetiştirilmek üzere Avrupa'nın bu alanlarında ileri olan ülkelerine yetenekli gençleri göndermek ve oralarda yetiştirmelerini sağlamak. 2- Bunlar yetişinceye kadar yabancı uzmanlardan yararlanmak. İlk uygulama 1924 yılında başlamış, 22 kişilik ilk öğrenci kafilesi yurt dışına gönderilmiştir.<sup>1228</sup> Ancak, ilk kafiye heykeltıraş yoktur. Bu sırada Ratip Aşir, kendi parasıyla Paris'te çalışmalarını sürdürmektedir, yurda döner ve 1925'te açılan Avrupa sınavını kazanarak bu defa burslu olarak Paris'e gider. Böylece, Ratip Aşir, Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya eğitim için giden ilk heykeltıraş olmuştur. Daha sonraki yıllarda ise, heykeltıraşlar Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu ve Nusret Suman eğitim amacıyla yurt dışına gönderilmişlerdir. 19 Nisan 1929'da yürürlüğe giren 1416 sayılı kanun, yurt dışına yetiştirilmek üzere gönderilecek gençlerle ilgili yeni ve daha kapsayıcı hükümler getiriyordu; ancak bu kanun, uzun bir süre, heykel alanında uygulanamamıştır.<sup>1229</sup>

1928 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin ismi Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir. 1936 yılında ise, Güzel Sanatlar Akademisi, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış ve okulun müdürlüğüne Mareşal Fevzi Çakmak'ın

<sup>1228</sup> Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, s.15.

<sup>1229</sup> Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, s.17.

damadı Burhan Ümit Toprak atanmıştır. Heykel sanatı eğitiminde, yabancı uzmanlardan yararlanma uygulaması Burhan Toprak'ın Akademi müdürlüğü döneminde gündeme gelmiştir. Burhan Toprak, bu dönemde bir gazeteye verdiği röportajda, Akademi'nin kadrosunu yeni elemanlarla takviye edeceğini, bu arada plastik, resim ve heykel alanlarında Avrupa'dan birer uzman getirerek, eğitim kalitesinin artırılmaya çalışılacağını söylemiştir. İşte bu aşamada heykel bölümü için, ünlü Alman heykeltıraş Rudolf Belling (1886-1972) ismi gündeme gelir.<sup>1230</sup> Rudolf Belling, Hitler'in 1933 yılında Almanya'da iktidara gelmesi nedeniyle ülkesini terk etmek zorunda kalan dönemin önemli heykeltıraşlarından biridir.<sup>1231</sup>

1937 yılında Türkiye'ye gelen Rudolf Belling, Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nü organize etmek ve yönetmekle görevlendirilmiştir. Akademi eğitimliğinin yanında, 1950 yılından itibaren İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde modelaj dersi de vermeye başlayan Belling,<sup>1232</sup> Temmuz 1954 yılı sonunda Akademi'den ayrılmış, ancak 1966 yılına kadar İTÜ'deki görevini sürdürmüştür. Güzel Sanatlar Akademisi'ne heykel eğitimi için getirilen diğer bir Alman hoca da Adolf Van Trebenenburg'dur. Bu sanatçı, 1 Ekim 1938-11 Kasım 1940 tarihleri arasında görev yapmıştır. Yabancı hocaların Akademi'deki sanat eğitimine egemen oldukları 1937-1948 yılları arasındaki dönemde; Türk hocalar, çoğunlukla onların tercümanlığını yapmış, eğitim konusunda fazla etkinlik gösterememişlerdir.<sup>1233</sup>

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", Temmuz 1929 yılında kurulmuştur. Birliğin kurucuları arasında sekiz ressam, bir ressam-heykeltıraş, bir heykeltıraş ve bir dekoratör vardı.

---

<sup>1230</sup> Murat Katoğlu, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat", **Türkiye Tarihi, Cilt:IV, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yay. Yön. Sina Akşin, 9.bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 2007, s.474.

<sup>1231</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.562.

<sup>1232</sup> Sezer Tansuğ, Rudolf Belling'in 1949 yılından itibaren İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde modelaj dersi de vermeye başladığını yazmaktadır (Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, 191-193). Ancak bizim Cumhuriyet Arşivi'nde ulaştığımız belgede bu tarih 1950 olarak görülmektedir. 24 Nisan 1950 tarihinde Bakanlar Kurulu tarafından alınan, Belling'in 1 Ocak 1950 tarihinden itibaren İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde bir yıl süre ile modelaj dersi vermesine dair karar için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-122-29-6.

<sup>1233</sup> Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, 191-193.

Kurucular içinde, görüldüğü gibi, Muhittin Sebati hem ressam hem de heykeltıraştı, Ratip Aşir (Acudoğlu) ise bir heykeltıraştı. Bu birliğe mensup sanatçılar, 1928 yılında, ilk sergilerini Ankara Etnografya Müzesi ve İstanbul'da Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda açtılar. Birliğin diğer kurucuları ressam olan Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf'tan oluşmaktaydı. Birliğin 1931 yılındaki dördüncü sergisinde yer alan Ali Hadi Bara'nın, "Havva" adlı yapıtı, büyük boyutlu ilk heykel olarak ilgi görmüştür.<sup>1234</sup> İlk yıllardaki sergiler, çoğunlukla resim eserlerinden oluşmakta, ama aralarında az da olsa heykel çalışmaları da sergilenmektedir. 1932 yılında ise, heykel sanatçısı Zühtü Müridoğlu, Türkiye'de ilk heykel sergisini açmıştır. 1937 tarihinde gerçekleştirilen "Türk Heykeltıraşlar Sergisi" ise, ilk karma heykel sergisi olarak kabul edilebilir. Aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi'nde de "Birinci Heykel Sergisi" açılmıştır."<sup>1235</sup>

Paris'te Fernand Leger ve Andre Lhote'un stüdyolarında yetişmiş olan bir grup genç Türk ressam ve heykeltıraş, 1932 yılında, "D Grubu"nu kurarak, Kübizm ile Konstrüktivizm'in biraz gecikmiş bir versiyonunu Türkiye'ye getirmişlerdi. Daha önce diğer sanatçı birliklerinin karma sergilerine katılmış olan ve bu grubu oluşturan biri heykeltıraş beşi ressam altı sanatçı, ilk sergilerini 8 Ekim 1933 günü Beyoğlu'ndaki Narmanlı Hanı'nın altındaki Mimoza Şapka Mağazası'nda gerçekleştirmiş<sup>1236</sup> ve dağılmalarına kadar on beş sergi düzenlemişlerdir. Bu sergilere D Grubu'nun kurucusu olan altı sanatçının dışında da çok sayıda sanatçı eserleriyle katkıda bulunmuştur. D Grubu sanatçılarının çoğu 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı)'na mensup hocaların öğrencileriydiler, ancak o kuşağın sanat anlayışına tepki göstermişlerdir.<sup>1237</sup>

Kısacası, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne heykel eğitimi alanında son derece sınırlı bir miras kalmıştır. Bu alandaki eğitimin geliştirilmesini hedefleyen tek

<sup>1234</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.30.

<sup>1235</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.552.

<sup>1236</sup> Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim-Heykel**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.65.

<sup>1237</sup> **19'uncu Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı**, Tempo Dergisi Eki, İstanbul, Doğan Burda Dergi, Nisan 2012, s.92.

parti iktidarı, bazı uygulamalara girişir. Bunlardan birincisi, heykel alanında yetenekli öğrencilerin yurt dışına gönderilip bunların eğitim almasını sağlamak, diğeri ise yabancı uzmanları ülkeye davet edip bilgi ve tecrübelerinden faydalanmaktır. Bu politikanın sonucunda yavaş yavaş Türk heykeltıraşlar yetişmeye başlar. Bu heykeltıraşların eserleri 1920'lerin sonundan itibaren sergilerde yer almaya başlar.

#### **3.4.4. Yabancı Heykeltıraşlar, Ele Alınan Konular ve Eserleri**

Tek Parti döneminin ilk yıllarında anıt heykeller, bu alanda deneyimli heykeltıraşlar ve teknik alt kadro bulunmaması sebebiyle yabancı sanatçılara yaptırılmıştır. Oluşturulmak istenen modern Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal güç ve etkinliğini simgeleyecek olan ilk anıtları yapan bu Batılı sanatçılar, hem Atatürk heykelleri yapan heykeltıraşlar hem de heykel eğitimcileri olarak, Türkiye'de heykel sanatının gelişmesinde önemli roller oynamışlardır.<sup>1238</sup> 1926-1938 yılları arasında Türkiye'nin büyük kentlerinde heykelleri sergilenen bu sanatçılar ve eserleri şunlardır: Heinrich Krippel'in eserleri: İstanbul Atatürk Heykeli (3 Ekim 1926), Konya Atatürk Heykeli (29 Ekim 1926), Ankara Ulus Meydanı Atatürk Anıtı (24 Kasım 1927), Samsun Atlı Atatürk Anıtı (15 Ocak 1931), Afyonkarahisar Zafer Anıtı (24 Mart 1936), Ankara Sümerbank Önü Atatürk Anıtı (1938). Pietro Canonica'nın eserleri: Ankara Etnografya Müzesi Atlı Atatürk Heykeli (29 Ekim 1927), Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı (4 Kasım 1927), İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı (9 Ağustos 1928), İzmir Atlı Atatürk Heykeli (28 Temmuz 1932). Anton Hanak ve Josef Thorak'ın eserleri: Ankara Güven Anıtı (1935)'dir.<sup>1239</sup>

Cumhuriyet'in ilk döneminde Türkiye'de Atatürk heykeli ve anıtı inşa eden bu yabancı sanatçılara tek tek kısaca bakacak olursak: Türkiye'de altı anıt-heykel inşa eden Heinrich Krippel (1883-1945), Viyana'da doğmuş ve Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumuştur. Çoğunlukla portreler ve mezarlar üzerine çalışmıştır. Tek Parti hükümetinin, Ankara'daki Ulus Meydanı için sipariş ettiği

---

<sup>1238</sup> Murat Özgür, *a.g.t.*, s.25.

<sup>1239</sup> Murat Özgür, *a.g.t.*, s.27.

“Zafer Anıtı”nı yapmak amacıyla 1925 yılında Türkiye’ye gelmiştir. Krippel’e daha sonra dönemin hükümeti tarafından İstanbul, Konya, Samsun ve Afyon için Atatürk heykeli siparişleri verilmiştir. Krippel, bu heykelleri, Viyana’da Ober St. De Veit’teki atölyesinde yapmış ve yine aynı şehirdeki Vereinigte Metallwerk (Birleşik Maden İşletmeleri)’nde bronz dökürmüştür. Daha sonra bu heykeller, parçalar halinde, Türkiye’ye taşınmış ve yerlerine monte edilmiştir. Bu anıt-heykel çalışmaları için Atatürk, Krippel’i birkaç hafta Çankaya’da misafir etmiş ve kendisine poz vermiştir.<sup>1240</sup>

Türkiye’ye davet edilen diğer önemli heykeltıraş olan Pietro Canonica (1869-1959), İtalya’nın Torino şehrinde doğmuş, Torino-Academia Albertina’da okumuş ve Tabacchi ile Gamba’nın öğrencisi olmuştur. Canonica, Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde heykel profesörlüğü ve Akademi’nin müdürlüğünü yapmıştır. Dünyanın birçok ülkesinden anıt siparişi alan sanatçı, heykelin yanı sıra müzik, edebiyat ve resimle de ilgilenmiş, operalar bestelemiş, piyesler yazmış, peyzaj ve portreler yapmıştır. 1925 yılında ülkemize davet edilen ikinci yabancı sanatçıdır. İstanbul Belediyesi Anıt Komisyonu, “Taksim Cumhuriyet Anıtı”nın siparişini Canonica’ya vermiştir. Sanatçının İtalya’da tamamladığı tunç figürlü mermer heykel, 1928 yılında Taksim Meydanı’ndaki yerine konulmuş ve açılışı yapılmıştır. Ayrıca, Canonica’nın yaptığı Atatürk Büstü, pişmiş toprak halinde çoğaltılıp, 1928-1930 yılları arasında Türkiye’nin dört bir yanındaki devlet dairelerine ve okullara gönderilmiştir.<sup>1241</sup>

Krippel ve Canonica’dan sonra üzerinde durulması gereken iki isim daha vardır. Bunlar Anton Hanak ve Josef Thorak’dır. Anton Hanak (1875-1934), Viyana’da doğmuş, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenim görmüş ve Viyana, Münih, Berlin, Duesseldorf, Stuttgart, Amsterdam ve Roma gibi şehirlerde sergiler açmıştır. Hanak’ın Türkiye’deki tek anıt-heykeli Ankara-Kızılay’daki

<sup>1240</sup> Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, s.123.

<sup>1241</sup> Aslı Korur, “Cumhuriyet’in İlk Onbeş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı (1923-1938)”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Kıymet Giray, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008, s.122.



“Güven Anıtı”dır.<sup>1242</sup> Josef Thorak (1889-1952) ise, Salzburg’da doğmuş ve heykel eğitimini Berlin Akademisi’nde Mauzel’den almıştır. Ankara-Kızılay’daki “Güven Anıtı”nı Anton Hanak’la birlikte yapmışlardır.<sup>1243</sup>

Cumhuriyet dönemindeki ilk anıt-heykel Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından yapılan ve İstanbul Sarayburnu Parkı’na dikilen Sarayburnu Atatürk Anıtı’dır. Dökümü Viyana’da yapılan heykelin kaide inşaatı 25 Ağustos 1925 yılında, temel atma töreni ile başlamış, açılış töreni ise, 3 Ekim 1926 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Bu anıtta Atatürk, sivil giysiler içinde ve bürokrat kimliğiyle tasvir edilmiştir. Bu ilk Atatürk anıt-heykelinin Osmanlı Devleti’nin başkenti İstanbul’a ve Topkapı Sarayı’nın karşısına denk gelen bir noktaya dikilmesi dikkat çekicidir. Sarayburnu Atatürk Anıtı bir anlamda, yeni kurulan Cumhuriyet’i ve onun getirdiği yaşam biçimini temsil etmektedir.<sup>1244</sup> Aylin Tekiner, bu anıt-heykel hakkında, “...atletik anatomisiyle bir sporcuyla anımsatan figür Atatürk’ün karakteristik özelliklerini yansıtmakta yetersizdir. Bunun yanı sıra, figürün kendi içindeki ve kaideyle olan oran ilişkilerinin iyi hesaplanmış olduğu söylenemez, baş ve gövde bütüne oranla büyüktür.”<sup>1245</sup> ifadelerini kullanmaktadır.

Sarayburnu Atatürk Anıtı’nın temeline yerleştirilen metinde “Vatanı izmihlalden, Türk’ü sefaletten ve zilletten kurtaran en büyük Gazi Mustafa Kemalpaşa Hazretlerinin teyid ve tevhid-i nam-ı celili için bugün iş bu abidenin vaz’ı esası resmi icra kılındı...” yazısı yer almaktadır. Atatürk birçok yerde olduğu gibi burada da, Milli Mücadele’nin kazanılmasındaki önder rolü ve sonrasında kurulan devletin ilk cumhurbaşkanı olması münasebetiyle bir kurtarıcı olarak sunulmuştur. Anıt-heykelin 3 Ekim 1926 tarihindeki açılışı dolayısıyla Atatürk, gönderdiği telgrafındaki, “Muhterem İstanbul halkının ilk defa heykelimi dikmek suretiyle gösterdiği yüksek kadirşinaslıktan ve resm-i küşat münasebetiyle hakkımda izhar buyurulan necip hissiyattan dolayı samimi teşekkürlerimi arz ederim. Sözün bundan

<sup>1242</sup> Aslı Korur, **a.g.t.**, s.122-123.

<sup>1243</sup> Aslı Korur, **a.g.t.**, s.124.

<sup>1244</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.25-26.

<sup>1245</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.74.

sonrası heykeltraşlarıdır.”<sup>1246</sup> ifadeleriyle şükranlarını iletmiştir. Atatürk’ün burada özellikle İstanbul halkına teşekkür etmesi anlamlıdır.

Cumhuriyet döneminde ülkemizde dikilen ilk anıt olan Sarayburnu Atatürk Anıtı’ndan 26 gün sonra 29 Ekim 1926 tarihinde Konya Atatürk Heykeli’nin açılışı yapılır. Krippel’in inşa ettiği bu anıt-heykelin açılışı Cumhuriyet Bayramı’nın üçüncü yıl dönümüne denk getirilmiştir.<sup>1247</sup> Bu anıtın kaidesi, Abide-i Hürriyet’in de sanatçısı olan Mimar Muzaffer’e aittir. 1915-1917 yıllarında, Konyalı kadınlar için “Ziraat Anıtı” olarak tasarlanan anıtın, 1926 yılında Atatürk Heykeli’nin kaidesi olarak kullanılmasına karar verilmiştir. Tekiner’e göre, askeri kıyafetiyle Atatürk’ün bir başak demetini okşaması ile Roma imparatorluk heykelleri arasında imgesel düzeyde bir bağ kurmak mümkündür. Mareşal kıyafetiyle Atatürk’ün buğday başağını okşaması, bir iktidar göstergesi olarak da yorumlanabilir. Ayrıca Anadolu’da buğdayın her dönem bir kutsallık işareti olduğu da söylenebilir.<sup>1248</sup>

Pietro Canonica’nın, açılışı 29 Ekim 1927 tarihinde yapılan Ankara Etnografya Müzesi Atlı Atatürk Heykeli, başkent Ankara’nın ilk anıtıdır. İlk atlı kompozisyon olan bu anıtta Atatürk figürü, sol ayağı ileri hamle yapmış bir at üzerinde tasvir edilmiştir. Atatürk, mareşal üniforması ve pelerini giyinmekte ve sol eliyle atın dizginlerini tutmaktadır. Heykelin açılışının yapıldığı tarih önemlidir. Bu tarih, Cumhuriyet’in dördüncü yıldönümüdür. Ayrıca bu tarih, “Nutuk”un okunmasından on gün sonraya, Mustafa Kemal’in ikinci kez cumhurbaşkanlığına seçilmesinden ise, iki gün önceye denk gelmektedir. Tekiner’e göre, bu eserde, “Nutuk”ta çizilen author, tek adam, authority, ata-Türk özellikleri taşıyan Mustafa Kemal portresinin, “Nutuk”un okunmasının hemen öncesi ve sonrasına denk gelen dönemlerde inşa edilen anıt-heykellerde ifade edildiği görülebilir. 1932 yılında Halkevleri’nin açılmasıyla dönüşüme uğrayan Türk Ocağı binasının çaprazındaki anıt-heykel, Türkiye’de hükümet binalarının yanı sıra Halkevleri binalarının önüne

<sup>1246</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.133-134.

<sup>1247</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.25.

<sup>1248</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.77-78

veya yakınına yerleştirilen Atatürk anıtları içinde önemli örneklerden biridir.<sup>1249</sup> Abdullah Ziya bir yazısında, Pietro Canonica'nın; Ankara'da yaptığı Etnografya Müzesi Atlı Atatürk Heykeli'nin bir kopyasını, başka hiçbir yerine dokunmadan ve yalnız Mustafa Kemal Paşa'nın başını Kral Faysal'ın başıyla değiştirerek Irak hükümetine sattığını iddia etmiştir.<sup>1250</sup>

Pietro Canonica'nın 4 Kasım 1927 tarihinde açılışı yapılan Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı'nda Atatürk, yüzü Çankaya'ya dönük ayakta, kaputu ve mareşal aksesuarlarıyla ve iki eli kılıcının kabzasında birleşmiş biçimde tasvir edilmiştir. Tekiner, anıtla ilgili olarak yaptığı değerlendirmede, “Dünyadaki totaliter döneme ait anıt örnekleriyle benzerlik taşıyan anıta ilişkin bir diğer özellik mekansal tercihle ilgilidir; Zafer Alanı'nda yer almasıyla, kazanılan zaferi daimi kılma ve aşkın özneyi bu zaferin doğrudan taşıyıcısı olarak görme eğilimini yansıtır.”<sup>1251</sup> ifadelerini kullanmaktadır.

Önceki bölümde de değindiğimiz gibi, 1922 yılında Ziya Gökalp, Hamdullah Suphi Tanrıöver ve Ruşen Eşref Ünaydın, Ankara'da bir zafer anıtı yapılması için çaba sarf etmişlerdir. “Yeni Gün” ve “Cumhuriyet” gazeteleri, Ulus Meydanı'nda bir zafer anıtı yapılması konusunda yayınladıkları yazılarla onları desteklemişlerdir.<sup>1252</sup> Krippel'in inşa ettiği ve 24 Kasım 1927 tarihinde Ankara'da açılışı yapılan Ulus Meydanı Atatürk Anıtı, Yenişehir ve Çankaya'ya uzanan aks üzerindedir. Anıtın arkasında eski Ankara görülmektedir. Dolayısıyla heykelin, yeni ve eski Ankara'yı birleştiren bir noktaya yerleştirildiği söylenebilir. Ulus Atlı Atatürk Anıtı, eskiye karşı yeninin görkemini ve zaferini temsil etmektedir.<sup>1253</sup> Anıt-heykelin kaidesinin üst kenarında “Türk milleti, muzaffer istihlas ve istiklal cidalini ve muazzam asrî inkılâplarını, en manidar bir remz ile, en iyi ifade edebilecek şekli, yukarıdaki hakiki timsalde buldu. Başkumandan Gazi Mustafa Kemal” yazısı yer almaktadır.<sup>1254</sup>

<sup>1249</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.80-81.

<sup>1250</sup> Abdullah Ziya, “İnkılâp ve Sanat”, s.69.

<sup>1251</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.87-88.

<sup>1252</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.133.

<sup>1253</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.26.

<sup>1254</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.133.

Cumhuriyet döneminin en önemli anıtlarından biri olan Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda Atatürk, bu kez askerî değil sivil kıyafetli olarak betimlenmiştir. Anıt-heykeli Pietro Canonica inşa etmiş, Türk heykeltıraşlarından Ali Hadi Bara ve Sabiha Bengütaş da onun asistanlığını yapmışlardır. Anıt, Cumhuriyet döneminin altıncı, İstanbul'un ise ikinci anıtıdır. Yapımına 1925 yılında başlanan anıt-heykelin açılışı 9 Ağustos 1928 tarihinde yapılmıştır. 30.000'i aşkın vatandaşın katılımıyla yapılan anıt-heykel açılışının gecesi de Atatürk, harf inkılabını ilan etmiştir.<sup>1255</sup> On iki metre yüksekliğindeki anıtın ön yüzünde Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak ile diğer komutanlar; arka yüzünde ise, Türk milleti ve Türk askerleri temsil edilmiştir. Anıt-heykeli yapan Pietro Canonica, anıtın açılışında yaptığı konuşmasında, “Anıtın düzeninde Türk Milletinin Gazi Mustafa Kemal Paşa ile birlikte yapmış olduğu savaşlardan ilham aldım. Bu savaşa ve Gazi ile diğer arkadaşlarına ait hemen hemen bütün fotoğrafları inceledikten sonra başladım. Anıtta görülen büyük kapının bir tarafı Kurtuluş Savaşını, öbür tarafı cumhuriyetin ilanına açılmayı gösteriyor...” ifadelerini kullanarak, anıtı yaparken nereden ilham aldığını belirtmiştir.<sup>1256</sup>

Taksim Cumhuriyet Anıtı'ndaki figürlerden ikisinin Sovyet generaller, birinin ise Sovyetler Birliği'nin Ankara elçisi olduğu yönünde iddialar uzun yıllar boyunca tartışılmıştır. Bu tartışmaya konu olan kişilerden biri Kızıl Ordu kurucularından General Mihail Vasiliyeviç Furunze, diğeri Sovyet ordusu başkomutanı Mareşal Kliment Vorosilov, sivil olan ise Sovyetler Birliği'nin Ankara büyükelçisi Aralov'dur. Ancak bu konuda müstakil bir çalışma yapan Mevlüt Çelebi, elde bulunan belgelerin bu iddiayı kesin olarak doğrulamak ya da yanlışlamak imkanı vermediğini vurgulamaktadır. Çelebi'ye göre, Anıt'ta Sovyet askerlerinin olduğu iddiası sağlam temellere dayandırılmaya muhtaçtır; ancak fotoğraflara ve tarihsel verilere bakılırsa heykellerden birinin Elçi Aralov olduğunu söylemek daha inandırıcı görülmektedir.<sup>1257</sup>

---

<sup>1255</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.98.

<sup>1256</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.134.

<sup>1257</sup> Mevlüt Çelebi, **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, s.154.

Pietro Canonica'nın İzmir'de yaptığı ve 28 Temmuz 1932 tarihinde açılışı yapılan Atlı Atatürk Anıtı gerek halk arasında, gerekse de basında geniş bir ilgi uyandırmıştır. Kaidesinde Milli Mücadele ve İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşu konularının işlendiği bir bronz rölyefin de bulunduğu anıt-heykelde, Atatürk, at üzerinde asker giysileri içinde tasvir edilmiştir. Atatürk, sol eliyle atın dizginlerini tutarken, sağ kolunu ileri doğru uzatmış halde işaret parmağı ile Akdeniz'i göstermektedir. Anıt-heykelin formu ve bronz rölyefin üst kısmında yer alan "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!" yazısıyla, Başkumandanlık Meydan Muharebesi'ne gönderme yapılmaktadır. Rölyefin alt kısmında yer alan "Büyük Kurtarıcıya İzmir'in Minnet ve Şükranı" ibaresiyle ise, büyük kurtarıcı olarak nitelenen Mustafa Kemal Atatürk'e beslenen vefanın görsel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.<sup>1258</sup>

Dönemin diğer önemli bir anıt-heykeli de Anton Hanak ve Josef Thorak tarafından yapılan Ankara Güvenlik (Zabıta) Anıtı'dır. Kızılay'daki Güven Park'ın içinde yer alan anıtın Avusturyalı Mimar C. Holzmeister<sup>1259</sup> tarafından tasarlanan projesi, Anton Hanak'a verilmiş ve anıtın ön cephesinin açılışı 1934 yılında yapılmıştır. Hanak'ın ölümü üzerine anıt-heykel, onun tasarımına sadık kalınarak Josef Thorak tarafından 1935 yılında tamamlanmıştır.<sup>1260</sup> Öndin'e göre, Güven Anıtı'ndaki figürler, klasik zırhları çağrıştıran bedenleriyle Türk halkının ne kadar dayanıklı ve güçlü olduğu mesajını taşır. Anıtın ön cephesinde, güven kavramı ile özdeşleştirilen Atatürk'ün yanında yer alan ve Türk halkını simgeleyen dört figür, Türk halkının Atatürk'e duyduğu güveni ifade etmektedir. Anıtın arka cephesindeki yaşlı adam figürü, statizmi; genç adam figürü ise dinamizmi simgeler. Söz konusu iki figür aynı zamanda, hem savunmanın sükûnetini hem de savunma için gereken hücumun atılganlık ve canlılığını görselleştirir. Ayrıca yaşlı adam figürü olgun ve ülkeyi idare eden nesli, genç adam figürü ise, gelen genç nesilleri temsil etmektedir.

<sup>1258</sup> Nilüfer Öndin, *a.g.e.*, s.73-74.

<sup>1259</sup> Clemens Holzmeister, Viyana'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör ve kürsü başkanlığı yaparken 1938 yılında zorunlu emekliliğe sevk edilmiştir. Holzmeister bu tarihten sonra Türkiye'ye gelmiş ve 1940-1949 yılları arasında İstanbul Teknik Yüksekokulu (Teknik Üniversite)'nda Mimarlık Bölümü başkanlığı görevini yürütmüştür. 1950 yılında Avusturya'ya dönmüştür. Kaynak: Horst Widmann, *a.g.e.*, s.206.

<sup>1260</sup> Ü. Aylin Tekiner, *a.g.e.*, s.129.

İki neslin yan yana duruşları ise, nesiller arasındaki sürekli ve sonsuz bağlılığa, vatan ve milletin ebediliğine işaret etmektedir. Yine figürlerle verilen güven kavramı, çalışan yurttaşları koruyan polis ve jandarmaları işleyen ön ve arka taraftaki kabartmalarla tamamlanmaktadır.<sup>1261</sup>

Bahsettiğimiz heykeltıraşlar dışında Türkiye'ye gelip hükümet hesabına heykel yapmak için müracaat eden başka yabancı heykeltıraşlar da olmuştur. Örneğin, Nisan 1938 tarihinde Hariciye Vekâleti'nin Başvekâlet'e gönderdiği tezkerede, Roma mükâfatını kazanmış olduğu ifade edilen Fransız M. H. L. Dutheil<sup>1262</sup> adlı sanatçının, Türkiye'nin Paris Büyükelçiliği'ne başvurarak, anıt heykeller yapmak için Türkiye'ye gelmeye hazır olduğunu bildirdiği yer almakta ve bu konuda Paris Büyükelçiliği'ne ne cevap verilmesi gerektiği sorulmaktadır.<sup>1263</sup>

Özetle, heykel sanatı bakımından Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sınırlı bir mirasın intikal etmesi, önemli bir Türk heykeltıraş kuşağının yetişmesini geciktirmiş, bu nedenle de Türk sanatçılar yetişene kadar önemli heykelleri yurt dışından davet edilen yabancı heykeltıraşlar yapmışlardır. Bu dönemde ön plana çıkan yabancı heykeltıraşlar İtalyan Pietro Canonica ve Avusturyalı Heinrich Krippel, Anton Hanak ve Josef Thorak'tır. Bu heykeltıraşlar, Atatürk'ün sivil ve asker olmak üzere birçok heykelini yapmışlardır. Bu heykellerde konu milli olmakla beraber üslup heykeltıraşların milliyetine, eğitim gördüğü ülkedeki sanat anlayışına ya da sanatçının kişisel sanat anlayışına göre şekillenmiştir.

### 3.4.5. Türk Heykeltıraşlar, Ele Alınan Konular ve Eserleri

Tek Parti iktidarı, inşa ettirdiği heykellerle, Milli Mücadele'nin lideri ve Cumhuriyet'in ilk cumhurbaşkanı olan Mustafa Kemal Atatürk'ü ölümsüzleştirmek, Milli Mücadele'nin anısını gelecek kuşaklara aktarmak, ulus bilincini pekiştirmek ve ülkeye daha uygar bir toplum görüntüsü vermek amacındaydı.<sup>1264</sup> Ancak ülkede

<sup>1261</sup> Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s.76.

<sup>1262</sup> M. H. L. Dutheil'in Türkiye'nin Paris Büyükelçiliği'ne gönderdiği 18 Mart 1938 tarihli mektubun metni için bkz. **BCA**, 030.10-202-377-13, s.2-3.

<sup>1263</sup> Hariciye Vekaleti'nin Başvekalet'e gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-202-377-13, s.1.

<sup>1264</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.23.

yeterince yetişmiş Türk heykeltıraş yoktu. Bu nedenle eserlerin yapımı için önemli yabancı heykeltıraşlar ülkeye davet edildiler. 1926 yılından Atatürk'ün 1938 yılında ölümüne kadar geçen on iki yıllık sürede bu yabancı heykeltıraşlar tarafından farklı şehirlere toplam on bir adet heykel yapılmıştır. 1920'lerin sonuna geldiğinde heykel yapımında Türk heykeltıraşların da rol üstlenmeye başladığı görülür. Türk heykeltıraşların ilk denemesi 1928 yılında açılan Taksim Atatürk Anıtı'nın yapımında Sabiha Bengütaş ve Ali Hadi Bara'nın Canonica'ya asistanlık yapmaları olmuştur.<sup>1265</sup>

1930'lar, heykel alanında da ulusal sanat tartışmalarının gündeme geldiği yıllar olmuştur. Bu tartışmalarda, yalnızca Türk heykeltıraşlarının yapacağı anıtların ulusal olabileceği tezi çeşitli çevreler tarafından ortaya atılmıştır. Anıt heykeller üzerine yapılan tartışmalar, Türk heykeltıraşların de uygulamalara katıldıkları tarihlerden hemen sonra başlar. Zira, tartışmaların kamuoyuna yansıdığı 1932 yılına gelindiğinde zaten Kenan Yontunç 1929 yılından başlayarak beş, Nijad Sirel de bir adet anıt heykel yapmışlardır. Zaman içinde heykel alanında daha fazla varlık gösteren Türk heykeltıraşlar içinde Cumhuriyet'in ilk yirmi beş yılında eser veren Türk heykeltıraşlar şunlardır: Kenan Yontunç, Nijad Sirel, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Sabiha Bengütaş, Ratip Aşir Acudoğu, Nusret Suman, Hakkı Atamulu.<sup>1266</sup>

Cumhuriyet döneminde Türk heykeltıraşlar tarafından yapılan ilk eserlerden biri 30 Ağustos 1924 tarihinde temeli atılan ve 30 Ağustos 1928'de açılışı yapılan<sup>1267</sup> Mimar Hikmet (Koyunoğlu)'nun yaptığı Dumlupınar Şehit Sancaktar Mehmetçik Anıtı'dır. Mustafa Kemal Paşa tarafından açılışı bizzat yapılan anıtta, şehit olmuş bir Türk askerinin topraktan çıkan bir kolu Türk sancağını dik bir şekilde tutmaktadır. Mustafa Kemal Paşa'nın, bu projenin hem fikir öncülüğünü yapması, hem de devletin imkânlarını seferber ederek, projeyi desteklemesi, sanata verdiği önemin bir

---

<sup>1265</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.109.

<sup>1266</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.29.

<sup>1267</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.133.

göstergesi olarak görülmüştür.<sup>1268</sup> Aynı yıl, dönemin önemli heykeltıraşı Kenan Yontunç, Atatürk'ün büstünü birebir çalışma imkânı bulan ilk ve tek Türk heykeltıraşı olmuştur. Yontunç'un eşlik ettiği Atatürk'ün Çankaya sofralarından birinde, Atatürk'ün akşam saat 21.00'dan sabah saat 06.00'a kadar aralıklarla verdiği pozlar sırasında yaptığı mask, Atatürk'e en benzeyen mask olarak kabul edilmiş ve çoğaltılarak yurdun birçok yerine dağıtılmıştır.<sup>1269</sup> Kenan Yontunç, konuyla ilgili olarak, "... istiyorduk ki Kemâl'i kendi elimizle ebedileştirelim. İçten gelen bu ateş kalbimizde alev alev yanıyordu. Şahsında cumhuriyetin timsalini kıyamete kadar taşıyacak olan Atatürk'ün Allah'a yaklaşan başını modele etmek yüreğimizde taşıdığımız mukaddes bir emel olmuştur."<sup>1270</sup> biçimindekî sözleri, dönemin bir Türk heykeltıraşı olarak Atatürk'ün büstünü yapma konusunda ne kadar istekli olduğunu göstermektedir. Yontunç'un "Atatürk'ün Allah'a yaklaşan başını modele etmek..." ifadeleri ise, benzerlerine ileride göreceğimiz edebiyat eserlerinde de rastlanan abartılı methiyelerden biridir.

Cumhuriyet döneminde bir Türk sanatçısı tarafından yapılan diğer bir anıt-heykel de Nijat Sirel'in 1929 yılında yaptığı "İzmir Atatürk Heykeli"dir. Bu ilk çalışmayı, Kenan Yontunç'un 1931'de Çorum ve Edirne yaptığı "Atatürk Anıtları", Ratip Aşir Acudoğlu'nun "Menemen Kubilay Anıtı" ve Ali Hadi Bara'nın "Adana Atatürk Anıtı" ve diğer heykel çalışmaları takip etmiştir. Türk sanatçıların bu başarılı çalışmaları kamuoyunda beğeniyle karşılanmış ve bunun sonucunda da Atatürk heykellerinin dökümünü yapacak kişilere, Türk olma zorunluluğu getirilmeye başlanmıştır.<sup>1271</sup> Atatürk anıtlarının Türk heykeltıraşlara yaptırılmaya başlanmasında, Türk heykeltıraşların zaman içinde kendilerini geliştirmesinin ve kamuoyunda inkılâpların ruhunun heykellere Türk heykeltıraşlar tarafından daha fazla yansıtılacağı anlayışının yerleşmesinin yanı sıra Türk heykeltıraşların daha düşük fiyatlara çalışması da etkili olmuştur. Tekiner, Taksim Cumhuriyet Anıtı'ndan sonra Canonica'ya Amasya Atatürk Anıtı için teklif götürüldüğünü, ancak Canonica'nın

---

<sup>1268</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.20.

<sup>1269</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.110.

<sup>1270</sup> Gültekin Elibal, **a.g.e.**, s.259.

<sup>1271</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.553-554.



75.000 TL talep etmesi nedeniyle anlaşamadığını, sonuçta da Kenan Yontuç'la 7.000 TL karşılığında anlaşıldığını belirtmektedir. Türk heykeltıraşların düşük ücretlerle çalışmaları sonucunda, hem Türk heykeltıraşları iktidara bağlılıklarını gösterme imkanı elde edecekler hem de devlet daha düşük maliyetlerle daha fazla Atatürk anıtı yaptırma imkanı edinecektir.<sup>1272</sup>

Bazı Anadolu şehirlerindeki Anıt heykel yapımı aşamaları dönemin gazetelerine yansımıştır. Örneğin, Manisa vilayeti, 1937 yılında şehirlerine bir Atatürk abidesi yaptırmak için yarışma düzenlemiştir. Oluşturulan jüriye Güzel sanatlar Akademisi müdürü Burhan Toprak başkanlık yapmıştır. Diğer jüri üyeleri ise Taut, Levi, Belling, Arif Hikmet ve Celâl Esad'dır. Yarışmanın birinciliğini ve ikinciliğini hazırladığı iki çalışmayla Heykeltıraş Nejat Sirel kazanmıştır.<sup>1273</sup>

Görüldüğü gibi, Cumhuriyet ilan edildiğinde yeni rejimin bu alandaki ihtiyaçlarını karşılayacak sayıda yetişmiş Türk heykeltıraş yoktur. Ancak 1920'lerin sonu 1930'ların başında bu alanda yerli heykeltıraşların eser üretmeye başladıkları görülür. Bu sanatçılar çoğunlukla Atatürk heykelleri yapmışlar ve tek parti iktidarı ile ilişkileri genel olarak iyi olmuştur. Devlet bu alandaki tek işveren konumunda olduğu için eserlerin konularına ve formlarına da müdahil olmuştur. Türk heykeltıraşlar, önceleri yabancıların yanında asistanlık yaparken sonraları kendilerini geliştirmiş ve bağımsız çalışmalar yapmışlardır.

### 3.5. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve MİMARİ

Tarih boyunca hükümdarlar, imparatorlar, krallar ve devlet adamları, devletlerinin azametini göstermek, halkın ihtiyaçları karşılamak ve bu yolla kendi kişisel saygınlıklarını artırmak için, büyük şehirler, görkemli binalar inşa ettirmişlerdir. İşte bütün bu şehirlerin kurulmasının ve görkemli binaların

<sup>1272</sup> Ü. Aylin Tekiner, **a.g.e.**, s.111.

<sup>1273</sup> "Manisa Atatürk âbidesi", **Akşam**, 10 Teşrinisani (Kasım) 1937, s.5.

yapılmasının yolunu mimari sanatı açmıştır.<sup>1274</sup> Asıl konumuz olan tek parti dönemindeki iktidar ve mimarlık-şehir planlama çalışmalarına geçmeden önce ilk dönem Türk devletlerinde mimarlık ve şehir planlama çalışmalarına değinmeye çalışacağız.

Mimarlığın, toplulukların yerleşik düzene geçmesi, şehirlerin kurulmasıyla ortaya çıkan ve onunla birlikte gelişen bir sanat olduğunu dikkate aldığımızda Türk boylarının göçebe bir yaşam sürdürdükleri ilk dönemlerinde mimarinin fazla gelişmemiş olmasını normal karşılamak gerekir. Fakat yine de Göktürk ve Uygur devletlerinden günümüze kalan kent kalıntıları, Türk mimarlığının daha bu dönemlerde başladığını açıkça göstermektedir. Orta Asya'daki bu Türk devletlerinde belirlenen form ve üslupların da daha sonraki yüzyıllarda Türk mimarlığına damgasını vuran özellikler olarak devam ettikleri anlaşılmaktadır.<sup>1275</sup> Hunlar ve Göktürklerden zamanımıza ulaşan mimari eserler, genellikle mezarlar ve buralardan elde edilen taşınır sanat eserleridir. Bir diğer Türk topluluğu olan ve Budizm'i benimseyen Uygurlardan kalan Maniheizt tapınakların İran âteşgedelerini, Budist tapınakların stupalarını tekrarladığı anlaşılır. Hoço bölgesinde ulaşılan kalıntılar sayesinde Uygur saraylarının planları büyük oranda aydınlığa kavuşmuştur. Kubbeli mezar anıtları, sivri kemerler ve kubbeli mekânlar, Uygurların inşa ettiği mimari eserlerde görülmektedir.<sup>1276</sup>

Genel olarak 16. yüzyıla kadar Türk İslam mimarisini oluşturan eserlerin nasıl bir imar sistemi ve teşkilatlanma ile yapıldıklarına dair pek fazla bilgi sahibi olunmadığı kabul edilir. Ancak, Türk İslam devletlerinin genelde merkezîyetçi bir yönetim anlayışına sahip olmaları ve sultanların umumiyetle sanat ve mimariyi desteklemeleri, dolayısıyla, büyük ölçekli yapı faaliyetlerinin, merkezîyetçi bir anlayışla, saraya bağlı ya da sarayla ilişkili teşkilatlarca yürütüldüğü düşünülmektedir. Türk-İslam devletlerinde büyük ölçekli işlerin devlet adamlarından beklenmesi ve bu işleri yapacak ekonomik ve siyasi, kudrete ancak onların sahip

<sup>1274</sup> İbn-i Haldun, **a.g.e.**, s.567.

<sup>1275</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.305.

<sup>1276</sup> Ara Altun, "Erken Dönem İslam Mimarisi", **İslâm Sanatları Tarihi**, Ed. Muhittin Serin, Ünite:2, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2010, s.18.

olması nedeniyle, mimarlık alanında da en önemli işverenler sultanlar, vezirler gibi devletin en üst kademesindeki idareciler olmuştur. İmar eylemlerinde devletin mimarlık örgütlerinin yol göstericiliği ve yardımları belirli bir düzenin sağlanması açısından önemli bir rol oynamaktadır.<sup>1277</sup>

Kafesoğlu, Osmanlı öncesi dönemde Türklerin mimari sanatına, medrese mimarisi (Bağdad Nizamiyesi); medrese-cami mimarisi (Sultan Melikşah'ın İsfahan'daki Mescid-i camii); tuğla kümbet mimarisi ve çift kubbe inşaatı (Merv'de Sultan Sencer Türbesi, Nahcivan'da İl-Deniz'in zevcesinin türbesi); üstüvanî, bazan yivli yüksek ve ince minare tipi, “demet sütun”, “baklavalı sütun başlığı”, “sivri kemer”, pencerelerin katlar halinde sıralanması, “Türk üçgenleri” (kubbe mimarisinde), dikdörtgen veya beş köşeli mihrap, gibi yenilikler getirdiğini belirtmektedir.<sup>1278</sup>

### **3.5.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Mimariye İlgisi**

Tarihin hiçbir döneminde devlet yöneticileri mimari sanatına kayıtsız kalmamışlar ve her dönem bir imar çalışması içinde olmuşlardır. Bu mimari çalışmalar, yönetilenlerin asgari beklentileri olan barınakların sağlanmasından, devletlerin kudret ve gelişmişlik düzeylerinin gösterildiği büyük sanatsal abidelere kadar geniş bir yelpazede ortaya konulmuştur. Döneminin en önemli devletlerinden olan Osmanlı Devleti'nin belki de en başarılı olduğu -özellikle Yükselme Dönemi'nde- sanat dallarından biri mimari olmuştur. Osmanlı döneminde iktidarın mimariye yaklaşımını belirtmeden önce bu dönem mimarisi hakkında genel bir bilgi vermek yerinde olacaktır. Osmanlı mimarisini çeşitli dönemlere ayırmak mümkündür. Yüksel'e göre Osmanlı mimarisi, üslûp ve karakter bakımından kesin olmamakla beraber dört döneme ayrılır:

#### **1- Bursa ve Edirne Dönemi (1299-1447)**

<sup>1277</sup> Murat Taş, “Osmanlı'dan Günümüze Yapı Üretiminde Mimarlık Meslek Örgütlenmesinin Gelişimi”, *Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt:VIII, Sayı:1, 2003, s.204.

<sup>1278</sup> İbrahim Kafesoğlu, *a.g.e.*, s.397.

- 2- Klasik Dönem (1447-1700)
  - a. Sinan Öncesi Klasik Dönem (1447-1538)
  - b. Mimar Sinan Dönemi (1538-1588)
  - c. Sinan Sonrası Klasik Dönem (1588-1700)
- 3- Yabancı Etkiler Dönemi (1700-1890)
  - a. Barok Dönem (1700-1810)
  - b. Ampir-Art Nouvea (1810-1890)
- 4- Milli Mimari Dönemi -Neo-klasik- (1890-1930)<sup>1279</sup>

Osmanlı mimarisinin ilk izlerini 1326 yılında Orhan Bey tarafından fethedilen Bursa'da görmek mümkün olmuştur. Bursa Osmanlılar tarafından fethedildiğinde kale içine sıkışmış bir kasaba görünümündeyken 10-15 yıl içinde yapılan imar faaliyetleriyle bir şehir görünümüne kavuşmaya başlamıştır. Orhan Bey'in cami, han, hamam, imaret, aşhane, medrese, zaviye ve mektepten oluşan külliyesi dönemin en önemli mimari eserlerinden biri olmuştur.<sup>1280</sup> 1361 yılında I. Murat tarafından fethedilen Edirne de, Meriç Nehri kenarında kale içindeki küçük bir şehirdi. Edirne, bir Osmanlı şehri olduktan sonra camiler, saraylar, köprüler, kervansaraylar, hanlar, hastaneler ve imaretlerin bulunduğu önemli bir şehir haline dönüşmüştür.<sup>1281</sup>

İstanbul'un fethi siyasal açıdan olduğu kadar mimari ve şehir planlama açılarından da önemli bir dönüm noktası olmuştur. İstanbul'un 1453 yılında Osmanlılar tarafından alınmasından hemen sonra Fatih Sultan Mehmed imar işlerinde öncülük etmekle beraber diğer önemli devlet adamlarını da bu imar

---

<sup>1279</sup> İbrahim Aydın Yüksel, "Osmanlı Mimarisi", **İslâm Sanatları Tarihi**, Ed. Muhittin Serin, Ünite:3, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2010, s.57.

<sup>1280</sup> Oktay Aslanapa, **Osmanlı Mimarisi**, y.y., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, s.7.

<sup>1281</sup> Oktay Aslanapa, **Osmanlı Mimarisi**, s.22.

faaliyetlerine katılmaya, eserler vermeye teşvik etmiştir.<sup>1282</sup> İstanbul'un fethiyle birlikte Osmanlı Devleti'nin artık büyük bir imparatorluk haline geldiği en iyi şekilde Topkapı Sarayı'nda kendini gösterir. 1468 yılında bu sarayı yaptıran Fatih Sultan Mehmed'in,<sup>1283</sup> askerî, adlî ve idarî işlerdeki başarılarının yanı sıra, güzel sanatların da en önde gelen hamilerinden biri olduğu ve Topkapı Sarayı'nın tasarlanması ve planlanmasına da doğrudan müdahale ettiği anlaşılmaktadır.<sup>1284</sup> Bu dönemde yapılan mimari eserler cami, medrese, imaret, hastane ve saraylardır.<sup>1285</sup>

Mimarlık alanında bir örgütlenmeye gidilmiş ve mimar yetiştirilmek üzere saraya bağlı olarak Hassa Mimarlar Ocağı denen bir birim kurulmuştur. Hassa Mimarlar Ocağı, yönetim bakımından da saray vekilharçlığı yanında devlete ait yapım ve onarım işlerine de bakan Şehremini'ne bağlıydı; fakat ocağın gerçek amiri, "mimar ağa", "mimarbaşı" ya da "ser-mimaran-ı hassa" sanlarıyla da anılan "başmimar"dı. Bu ocağın mevcudu dönemlere göre değişmiştir. Örneğin, 1526 yılında 18 olan sayı, 1633 yılında 43'e çıkmıştır. Bu ocağa bağlı mimarlar arasında gayrimüslim usta ve kalfalar da bulunmaktadır.<sup>1286</sup> Hassa Mimarlar Ocağı'nın yaptığı işler şöyle özetlenebilir: a- Saraya, hanedan mensuplarına ve devlete ait yapım ve onarımlar. b- Vakıflara ait yeni yapılar ve onarımlar. c- Azınlık mabetlerinin onarımları. d- İstanbul'da şehir hizmetleri, yapım ve onarımı. e- Ordu hizmetleri. f- Yapı malzemelerinin niteliklerinin ve fiyatlarının saptanması. g- İşçi bulunması ve işçi ücretlerinin saptanması. h- Şehir mimarlarının denetimi. i- Bilirkişilik. j- Hizmetiçi eğitim-öğretim.<sup>1287</sup>

Osmanlı mimarlığı 16. yüzyılda bir kubbe mimarisi olmuş ve eski çok sütunlu ulu cami tipi bu dönemde bırakılmıştır. Zaviyeli camiler ortaya çıkmış ve yalnızca ibadet yapılması amacını gözeten yeni bir cami tipi oluşmuştur. Fatih Sultan Mehmed'in yaptırdığı ve kendi adıyla anılan Fatih Camisi'yle selâtin camileri denen

<sup>1282</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:III, s.1578.

<sup>1283</sup> Esin Atıl, "Osmanlı Sanatı ve Mimarîsi", **Osmanlı Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, Cilt:II, İstanbul, Feza Gazetecilik, 1999, s.453.

<sup>1284</sup> Esin Atıl, **a.g.m.**, s.456.

<sup>1285</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:I, s.600.

<sup>1286</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.312-313.

<sup>1287</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.313-314.

büyük sultan camileri dizisi başlamıştır. Selâtin camileri, büyüklükleri, görkemli görünüşleri kadar çok minareli oluşları ile de öteki camilerden ayrılmışlardır; çünkü sultanlar dışındaki kişilerin yaptırdıkları camilerde birden fazla minareye bundan sonra izin verilmemeye başlanmıştır.<sup>1288</sup>

Kanuni Sultan Süleyman da imar faaliyetlerine çok önem veren bir padişahı. Başta İstanbul olmak üzere Osmanlı Devleti'nin birçok yerinde cami, medrese, imaret, mektep, han, hamam ve köprüler yaptırdı. Hiçbir padişah döneminde Kanuni döneminde olduğu kadar çok imar çalışması ve mimari eser yapılmamıştır.<sup>1289</sup> Osmanlı döneminin en önemli mimarı olan Mimar Sinan<sup>1290</sup>, Kanuni zamanında yaşamıştır. Mimar Sinan, 1490 yılında Kayseri'de doğmuş, 1512 yılında devşirme olarak alınıp Acemi Oğlanlar Mektebi'ne verilmiş ve 1521 Belgrad Seferi'nden önce yeniçeri olmuştur.<sup>1291</sup> 1538 Moldovya Seferi'nde on üç gün içerisinde Prut Nehri üzerine bir köprü inşa ederek Kanuni Sultan Süleyman'ın takdirini kazanmış ve 1539 yılında mimarbaşı olmuştur.<sup>1292</sup>

6. yüzyılda Bizans İmparatoru Jüstinyen tarafından inşa ettirilen ve Ortodoks Hıristiyanların en önemli kilisesi olan Ayasofya, İstanbul'un yeni sahipleri olan Osmanlılar döneminde Cuma Camii olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ayasofya Camii, geçmişin bir hatırlatıcısı olarak yeni Osmanlı mimarlarına adeta meydan okuyordu. Bu mimarlar arasında bulunan Mimar Sinan, zaman içerisinde sadece Ayasofya'nın ihtişamına ulaşmakla kalmadı, ondan daha da ihtişamlı eserler ortaya koyarak Koca Mimar payesini kazandı. Mimar Sinan, 1530'lardan 1588'e kadar süren uzun meslek hayatı boyunca, imparatorluğun çeşitli yerlerinde camilerden köprülere kadar üç yüzden fazla eser meydana getirmiştir. Mimar Sinan'ın yapımını 1557 yılında tamamladığı, Süleymaniye Camii ve Külliyesi, Kanuni'nin zenginliği

<sup>1288</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.308.

<sup>1289</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:II, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011, s.1177.

<sup>1290</sup> Mimar Sinan'ın eserlerinin teknik incelemesi için bkz. **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1**, Ed. Sadi Bayram, İstanbul, Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Türkiye Vakıflar Bankası Kültür Hizmeti, 1988.; Vahit Okumuş, **Sinan**, İstanbul, Kutup Yıldızı Yayınları, 2005.

<sup>1291</sup> Oktay Aslanapa, **Mimar Sinan**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, s.5.

<sup>1292</sup> Oktay Aslanapa, **Osmanlı Mimarisi**, s.55.

ve gücünün yanı sıra, Osmanlı Devleti'nin ihtişamını da yansıtan en önemli mimari eserlerdendir.<sup>1293</sup>

I. Ahmet döneminde 1609 yılında yapımına başlanan ve 1617 yılında ibadete açılan, Mimar Sinan'ın öğrencisi Sedefkar Mehmet Ağa'nın inşa ettiği Sultanahmet Camii de dönemin önemli mimari eserlerinden biridir. Sultanahmet Camii 64x72 ölçüsüyle İstanbul'un halen en büyük camisidir.<sup>1294</sup> Saray ve devlet işlerindeki etkileri 17. yüzyılda giderek artan valide sultanlar da mimari eserlerin inşa edilmesinde önemli roller üstlenmiş; siyasi ve kültürel hayattaki etkinliklerini bir cami etrafında bir araya getirilmiş eğitim ve ticari amaçlı binalardan oluşan külliyeler yaptırarak yansıtmışlardır. Valide sultanlar arasında Osmanlı tarihinde en etkili olanların, aynı zamanda Yeni Cami'nin yapımına katkı sağlayan üç valide sultan olması önemlidir. Bu valide sultanların birincisi III. Mehmed'in annesi Safiye Sultan'dır. Safiye Sultan, caminin yapımını 1598 yılında başlatmış, ancak ölümüyle inşaat durmuştur. Caminin ikinci banisi ise, IV. Murad ve Sultan İbrahim'in annesi, IV. Mehmed'in büyükannesi olan Kösem Mahpeyker Sultan olmuştur. Kösem Sultan'ın 1651'de ölümünden sonra duraklayan inşaatı, onun gelini ve yeni valide sultan olan Hatice Turhan Sultan, büyük bir hızla yeniden başlatarak 1663 yılında tamamlatmıştır. Hatice Turhan Sultan, Yeni Cami'ye bitişik olarak kendisi için bir kasır yaptırdığı gibi, türbe, çeşme, hamam ve baharatların satıldığı seksen küsur dükkânlı ünlü Mısır Çarşısı'nı da inşa ettirmiştir.<sup>1295</sup>

Fatih Sultan Mehmed döneminde kurulan Hassa Mimarlar Ocağı, faaliyetlerini usta çırak ilişkisi içinde yoğun ıslahat hareketlerinin görüldüğü 1830'lu yılların başına kadar sürdürmüştür. 1831 yılında Hassa Mimarlar Ocağı'nın yerine Ebniye-i Hassa Müdüriyeti kurulmuştur. Bu dönemlerde, mimari alanında en büyük işveren olan saray ve çevresinde Avrupa mimarisine karşı bir ilgi ve beğeni görülmeye başlanmıştır. Bunun sonucunda da yüzyılın ortalarında çeşitli kurumlarda reform yapılması amacıyla Avrupalı mimarlar, Türkiye'ye gelerek çalışmaya

---

<sup>1293</sup> Esin Atıl, **a.g.m.**, s.454-455.

<sup>1294</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:IV, s.2330.

<sup>1295</sup> Esin Atıl, **a.g.m.**, s.469.

başlamışlardır. Bu Avrupalı mimarların yanı sıra Avrupa'da öğrenim görmüş azınlıklara mensup mimarlar da ön plana çıkmaya başlamışlardır. Örneğin, beş kuşak boyunca Osmanlı Devleti'ne Balyan ailesi mensupları mimar olarak hizmet vermiş ve geleneksel Osmanlı mimarisini Batı'ya yönlendirmiştir. Barok ve ampir mimarlık üsluplarını barındıran Ortaköy ve Dolmabahçe Camileri, Beylerbeyi Sarayı, Çırağan Sarayı, Orhaniye Kışlası ve Harbiye Nezareti Binası olmak üzere pek çok yapı, Balyan ailesine mensup mimarlar tarafından inşa edilmiştir.<sup>1296</sup>

19. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nde Batılı anlamda mimari eğitimin de başladığı dönemdir. Bu yüzyılın ikinci yarısına kadar usta-çırak ilişkisi içinde yetişen mimarlarımız, 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla, resim ve heykelle birlikte mimarlık alanında da modern bir eğitim alma imkânına kavuşmuşlardır. Daha önce 1734 yılında Hendesehane ve 1795 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un kurulmasıyla Batılı anlamda örgütlenmelere gidilmiş ise de, gerçek anlamda ilk defa Sanayi-i Nefise Mektebi'nde toplumun gereksinmelerine yanıt verebilecek bir mimarlık eğitimi verilebilmiştir.<sup>1297</sup> Osmanlı Devleti'nde çağdaş anlamda mimarlık eğitiminin başladığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nde uzman hocalar vardı, ancak Türk öğrenci sayısı ancak %10 düzeyindeydi. Ermeniler mektebe en fazla ilgi gösteren millettir. Ermeni öğrenciler, mektebi bitirmeye lüzum bile görmeden Amerika'ya ya da Avrupa'ya gider ve mesleklerini orada icra ederlerdi. Mektebin dört sınıfında Grek, Greko-Romen ve Rönesans mimarisi eğitimi verilir, ancak son sınıfta Osmanlı mimarisi ismiyle Türk mimarisi gösterilirdi. Türk mimarisi diye incelenen ve örnekleri gösterilen ise yalnızca dini mimariydi. Bu alanın hocaları Mimar Kemalettin, Vedat, Vallauri ve Mongeri'ydi.<sup>1298</sup>

Osmanlı'nın son dönem padişahları, mimarlık ve şehir planlama çalışmalarında yabancı mimar ve uzmanlardan da yararlanma yoluna gitmişlerdir. Örneğin, Sultan Abdülmecid, İtalyan Mimar Fossati'ye iki yıl boyunca (1847-1849)

<sup>1296</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.31-32.

<sup>1297</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.528.

<sup>1298</sup> Arif Hikmet Koyunoğlu, **a.g.e.**, s.299-300.



Ayasofya Camii'ni restore etme görevini vermiştir. Yine aynı dönemde bir başka İtalyan Mimar Montoni, Pertevniyal Valide Sultan Camii'nin inşasında görev yapmıştır.<sup>1299</sup> 1894 yılındaki Osmanlı Sergisi'nin projelerini düzenlemek üzere İstanbul'a gelen İtalyan Mimar Raimondo D'aranco ise, 1896 yılında II. Abdülhamid tarafından başmimarlığa atanmıştır. D'aranco, 1896-1908 yılları arasında hem İtalya'da hem de Türkiye'de çalışmalarına devam etmiştir.<sup>1300</sup>

Osmanlı döneminde modern anlamda ilk şehir planlama çalışmaları ise, İstanbul'da 1836-1837 yıllarında, sonraki yıllarda tam 31 yıl Almanya genelkurmay başkanlığı yapacak olan, Von Moltke tarafından yapılmıştır. Bunun akabinde de bir mimar talimatnamesi niteliğindeki 1839 tarihli "ilmühaber" yayınlanmıştır. Bunu İstanbul için çıkarılan 1848 tarihli "Ebniye Nizamnamesi" ve 1864 tarihli olan ve tüm ülkede yürürlüğe giren "Ebniye ve Turuk Nizamnamesi" izlemiştir. En sonunda ise, 1882 yılında "Ebniye Kanunu" yürürlüğe girmiştir.<sup>1301</sup> Tanzimat'la başlatılan ilk Batılı anlamda şehir planlama çalışmaları, Cumhuriyet'in kurulmasına kadar sürmüştür. Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul, şehirleşme hareketinin de öncülüğünü yapmıştır.<sup>1302</sup>

Osmanlı başkenti İstanbul, yüksek bürokrasi tarafından dönemin modernliğinin sembolü olan "Paris görünümlü" bir şehre dönüştürülmek için düşünülen tek önemli şehirdi. Bu nedenle planlama çalışmaları 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ilk olarak İstanbul için başlatılmıştı. Bu dönüşüm, İstanbul'da yeni kamu binalarının imarı ve daha yaygın sivil mimari örnekleri üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmıştı.<sup>1303</sup> II. Abdülhamid'in isteği üzerine, İstanbul'u çağdaştırmak amacıyla bir şehir planlama çalışması başlatılmıştır. Bu proje tüm kenti değil, sınırlı alanları kapsamaktadır ve üretilen projelerden biri de Beyazıt Meydanı'nın düzenlenmesine yöneliktir. Bu proje, Paris Belediyesi Mimarlık

<sup>1299</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.32.

<sup>1300</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.527.

<sup>1301</sup> İlhan Tekeli, **Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2.bs., 2011, s.109.

<sup>1302</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.525.

<sup>1303</sup> Alim Arlı, "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Şehirleşme ve Gecekondu Araştırmaları", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt:III, Sayı:6, 2005, s.291.

Bölümü başmüfettişi Joseph Antoine Bouvard tarafından tasarlanmıştır. Bouvard, bu tasarımı İstanbul'u görmeden hazırlamıştır. Bu proje, Osmanlı yöneticilerinin olumlu yaklaşımlarına rağmen taslak olarak kalmış, uygulanamamıştır.<sup>1304</sup>

1908 yılında Meşrutiyet'in yeniden ilan edilmesiyle başlayan II. Meşrutiyet Dönemi'ne damgasını vuran I. Milli Mimarlık Akımı, dönemin Jön Türk hareketinin ideolojisinin de belirgin eğilimlerini taşıyan milli bir akımdır. Bu akım, Batılı tarihsel temaların yerine milli bir Osmanlı estetiği anlayışının mimari alanındaki temsilciliğini yapmıştır. 20. yüzyılda, Osmanlı mimarlığının geçirdiği son aşama olan I. Milli Mimarlık Akımı, seçmeci mimarlık anlayışına ve çeşitli yönelişlerdeki uygulamalara tepki olarak Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Beylerin başlattığı, ancak kendisi de "temelde seçmeci" bir akımdır. Eski mimarlık anlayışından farklı, çeşitli Batı mimarlık unsurlarını değil, Anadolu Selçuklu ve klasik dönem Osmanlı mimarisine yönelmesidir. Osmanlı mimarlığının yarattığı son akım olan I. Milli Mimarlık Akımı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da varlığını sürdürmüştür.<sup>1305</sup>

Özetle, Osmanlı devlet adamları için mimari, önemli bir sanat alanıydı. Padişahlar, haneden üyeleri ve önemli bürokratlar tarafından finanse edilen mimari eserler görkemleri, güzellikleri ve işlevsellikleri ölçüsünde devletin yabancı devletlere karşı itibarını yükselten önemli bir unsurdur. Bahsettiğimiz padişahlar, şehzadeler, sadrazamlar vb. yönetici sınıfa mensup seçkinler, ülkedeki mimari eserleri finanse ettikleri gibi mimarları da himaye ettiler. Bu yolla hem sivil halkın günlük hayatta mimariye bağlı ihtiyaçlarını hem de savaş dönemlerinde ordunun lojistik gereksinimlerini karşılamaya çalıştılar.

### **3.5.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Mimariye İlgisi**

İktidarların en temel özelliklerinden birinin toplumsal yapıyı kendi ideolojisine göre dizayn etmek olduğunu çalışmanın en başında ifade etmiştik. İktidarların bu dizayn çabası, toplumun günlük hayatını idame ettirdiği mimari yapıya da uzanır. Yönetenlerin mimariyle en temeldeki ilişkisi, yönetilenlere

<sup>1304</sup> Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s.20-21.

<sup>1305</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.33.

barınacak yer sağlamadan başlayıp iktidarlarının gücünü, gelişmişliğini, ideolojisini yansıtacak mimari eserler üretmeye kadar varır ve her üretilen mimari yapı, onu üretenin estetik, ideolojik, ekonomik, dini vb. özelliklerini kendinde barındırır. CHP iktidarı da daha ilk dönemden itibaren iktidar olmanın gereği olarak mimari alanda çalışmalar yapmak durumunda kalmıştır. Sibel Bozdoğan'a göre de, 1908 yılında Meşrutiyet'in ikinci defa ilanından 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanına ve oradan da 1950 yılında CHP'nin iktidarı DP'ye devretmesine kadar geçen sürede, "devletin kültür siyasetindeki bütün önemli değişimler, her biri kendisinden öncekini eleştiren farklı bir mimarlık dağarcığı formuna bürünerek gerçekleşmiştir." Bozdoğan, bu konudaki görüşlerini "Bu döneme, görünürdeki üslup değişimlerinin ardında tutarlılığını, 'derin yapı'sını kazandıran şey, mimarının ulus inşa etme faaliyetinin hizmetinde üstlendiği güçlü siyasi ve ideolojik yüktür."<sup>1306</sup> ifadeleriyle mimari ile ulus inşası arasında ilişki kurarak devam ettirir. Peki, oluşturulmak istenen yeni ulusun yaşayacağı mekânlar nasıl olmalıdır? Baydar'a göre, artık aile törenleri otellerde ve Halkevleri'nde; doğumlar ise hastanelerde yapılmalıdır. Dönemin idealize edilen konutlarında, özel bir misafir odasına gerek olmadığı, bunun için herkesin beraber olduğu oturma odasının yeterli olduğu görülür.<sup>1307</sup> Yani, "yeni sosyete" için daha düzenli, sağlıklı ve Batılı bir mekân uygun görülmüştür.

İlhan Tekeli de tek parti dönemindeki mimari gelişmeler ile ulus devlet oluşturma düşüncesi arasında ilişki kuran akademisyenlerdendir. Tekeli'ye göre de, Türkiye bir ulus devlet olacaktı; ancak Türkiye Cumhuriyeti gibi, bir imparatorluğun çözülmesiyle oluşan ulus devletler, Avrupa ülkelerinde yaşanan uluslaşma sürecinden farklı bir durumla karşılaştılar. Ona göre, Avrupa'da, küçük alanlardaki feodal kimlikler aşılarak bir ulusal kimliğin oluşturulmasıyla daha büyük bir mekânsal alanda bütünlük sağlanmıştır; oysa bir imparatorluğun çözülmesiyle ya da Balkanlaşmasıyla oluşan Türkiye Cumhuriyeti gibi ulus devletlerde bütünleşme değil parçalanma söz konusu olmuştu. Dolayısıyla bu türden oluşumlarda, devleti kuranlar,

---

<sup>1306</sup> Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulus İnşası**, İstanbul, Metis Yayınları, 2.bs., 2008, s.316.

<sup>1307</sup> Leyla Baydar, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Toplumsal Değişim ve Konut", **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.260.

bir misyon anlayışı içinde bir ulus bilinci yaratma ve ulus inşası gerçekleştirme yoluna gitmişlerdi. Tek parti iktidarı, ulus devleti oluşturma misyonunu yerine getirirken mekânsal düzenleme stratejilerine önemli bir yer vermiştir. Bu stratejinin iki önemli amacı vardır. Birinci aşama, ülke mekânının bir ulus devlet mekânına dönüştürülmesidir. İkincisi ise, kentlerin bir modernite mekânı olarak yeniden düzenlenmesidir.<sup>1308</sup>

Mustafa Kemal Atatürk, birçok sanat dalına olduğu gibi mimari alanına da ilgiliydi. Onun bu ilgisini göstermesi açısından gönderdiği bir telgraf önem taşır. Reiscumhur Mustafa Kemal (Atatürk)'in 20 Şubat 1931 tarihinde Konya'dan Başvekil İsmet (İnönü)'e gönderdiği telgrafın mimari ve eski eserlerin korunmasıyla ilgili kısmı şu şekildedir:

Son tetkik seyahatimde, muhtelif yerlerdeki müzeleri, eski sanat ve medeniyet eserlerini de gözden geçirdim.

1. İstanbul'dan başka Bursa, İzmir, Antalya, Adana ve Konya'da mevcut müzeleri gördüm. Bunlarda şimdiye kadar bulunabilen bazı eserler muhafaza olunmakta ve kısmen de ecebi mütehassısların yardımı ile tasnif edilmektedir. Ancak, memleketimizin hemen her tarafında emsalsiz definelere halinde yatmakta olan kadim medeniyet eserlerinin, ileride tarafımızdan meydana çıkarılarak ilmî bir surette muhafaza ve tasnifleri ve geçen devirlerin sürekli ihmali yüzünden pek harap hale gelmiş olan abidelerin muhafazaları için müze müdürlüklerinde ve hafriyat işlerinde kullanılmak üzere arkeoloji mütehassıslarına kat'i lüzum vardır. Bunun için, Maarifçe harice tahsile gönderilecek talebeden bir kısmının bu şubeye tahsisi muvafık olacağı fikrindeyim.

2. Konya'da asırlarca devam etmiş ihmaller sebebiyle büyük bir harabî içinde bulunmalarına rağmen sekiz asır evvelki Türk medeniyetinin hakikî şaheserleri kıymette bazı mebâni vardır. Bunlardan bilhassa Karatay Medresesi, Alâeddin Camii, Sahip-Ata medrese, cami ve türbesi, Sırçalı Mescid ve İnce Minare, derhal ve müstacelen tamire muhtaç bir haldedir. Bu tamirin gecikmesi, bu âbidelerin kamilen indirasını mucip olacağından, evvelâ asker işgalinde bulunanların tahliyesinin ve kaffesinin mütehassıs zevat nezaretiyle tamirinin temin buyurulmasını rica ederim.<sup>1309</sup>

<sup>1308</sup> İlhan Tekeli, **Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi**, s.111.

<sup>1309</sup> **Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri IV**, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2006, s.603.

Mustafa Kemal (Atatürk) telgrafta, Konya’da harap halde bulunan cami ve medreselerin derhal tamir edilmesini isteyerek, tarihi eserlerin korunarak gelecek nesillere aktarılması konusundaki hassasiyetini göstermiştir. Zaten telgrafın ilk kısmı arkeoloji, müze ve müzecilik konusundaki değerlendirmelerine ayrılmıştır. Ülkenin tarihi eserler konusunda zengin olduğunu ancak bu konudaki çalışmaların yabancılar tarafından yapıldığını belirttiğinden sonra eğitim için yurt dışına gönderilen gençlerin bir kısmının, eksik bulunan, arkeoloji ve müzecilik alanına yönlendirilmesini istemiştir.

Cumhuriyet’in 1923 yılından 1950 yılına kadar olan dönemini mimarlık göz önünde tutularak birbirine yakın adlar ve tarihler kullanarak çeşitli dönemlere ayıran akademisyenler olmuştur. Zeki Sönmez’e göre dönemlendirme şöyledir: 1- 1923-1929 I. Milli Mimari / Neo-Klasik Mimarlık Dönemi, 2- 1929-1939 Rasyonel Uluslararası Mimarlık Dönemi, 3- 1939-1950 II. Milli Mimari / Bölgesel Mimarlık Dönemi.<sup>1310</sup> Candan Ülkü’ye göre ise, Cumhuriyet Dönemi mimarlık dönemleri ve tarihleri şöyledir: 1- Birinci Ulusal Mimarlık Üslubu (1923-1930), 2- Uluslararası Üslup (1930-1940), 3- İkinci Ulusal Mimarlık Üslubu (1940-1950).<sup>1311</sup>

Mimarlıkta ulusallığa dönüş yukarıda da bahsettiğimiz gibi Cumhuriyet’ten önce, II. Meşrutiyet döneminde I. Milli Mimari Akımı’yla başlamıştı. Bu akım, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı mimarisi üzerindeki Batı etkisine karşı bir tepki olarak doğmuştu. Cumhuriyet döneminin başında da, bu akıma mensup mimarlar tarafından klasik dönem Osmanlı mimarlığına dönüş ve onu canlandırmak, temel görüş olarak kabul edilmişti. Bu akımın öncülüğünü yapan Kemalettin Bey ve Vedat Bey gibi mimarlar, eski Türk mimarisinin öğelerinden yararlanmaya çalışmışlardır.<sup>1312</sup> Cansever, Kemalettin ve Vedat Beylerin eski mimari kültürü yaşatmak için bazı girişimlerde bulduklarını, ancak yaptıklarının eksik ve

---

<sup>1310</sup> Zeki Sönmez, “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Fikir Temelleri”, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Yayına Haz: H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000, 67.

<sup>1311</sup> Candan Ülkü, a.g.m., s.41.

<sup>1312</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.312-313.

<sup>1312</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.315.

yanılıgılarla dolu olduğunu belirtmektedir.<sup>1313</sup> Yeni olma ülküsüyle gelenekseli tasfiye etmeye çalışan tek parti iktidarının kültür politikasına ters düşen bir uygulama ile 1920'ler boyunca, klasik Osmanlı ve Selçuklu dinî ve sivil mimarisinden alınan öğelerden yararlanılarak elde edilen eklektik mimari anlayışı özellikle cephe tasarımlarına egemen olmuştur.<sup>1314</sup> 1920'lerin sonuna kadar varlığını devam ettiren bu akım, CHP iktidarının izlediği kültür politikasına ters düşmesi nedeniyle varlığını devam ettirememiştir. Bu mimari anlayışının iktidarın beklentilerini karşılamadığını Etnografya Müzesi'nin inşaat şantiyesini ziyaret eden Atatürk'ün şu sözlerinden anlamak mümkündür:<sup>1315</sup>

Eski milletler büyük çalışmalar sonunda kendilerine has birer mimari stil yaratmışlardır. Son asrın sanat çalışma ve düşünceleri sonunda da modern bir mimarlık doğmuştur. Fakat, bu modern mimarlık da her milletin düşünce ve karakter farklarıyla birbirinden ayrı bir görünüş ve anlamdadır. Bir İtalyan modern mimarlığıyla bir Alman modern mimarlığı arasında çok değişiklikler vardır. Bu modern mimarlıklar bütün görünüşleriyle de hangi milletin malı olduğunu anlatmaktadırlar. Bizde de asrın bütün düşünce ve ihtiyaçlarına cevap verecek, ruhlarımızı okşayacak bir modern mimarlık lâzımdır. Fakat, bu modern mimarlık diğer milletlerin taklitçiliği değil, yurdumuza has, Türklüğe özgü bir mimarlık olmalıdır. Yapılan bazı binaları görüyorum; bunlar bir Avrupa modern mimarlığının aynen kopyasıdır. Bize orijinal bir modern Türk mimarlığı lâzımdır. Eminim ki, yetişmekte olan genç Türk mimarları, bu haklı isteğimde olumlu bir yaratıcılığa erişeceklerdir.<sup>1316</sup>

İşaretlerini Atatürk'ün yukarıdaki ifadelerinde bulabileceğimiz ve 1930-1940 yılları arasında ülkemizde etkili olan “Uluslararası Mimarlık Akımı”na gelecek olursak: 1920'lerin sonunda giderek gündeme yerleşen “modern mimarî” söylemi, 1930'larda Türkiye’de uluslararası bir mimarlık anlayışının kabul görmesini sağlar. Bazı yazarlar, bu dönemde Türkiye’ye davet edilen yabancı mimarların uygulamaları ile mimariye “yalınlık, kolaylık, açıklık, ergonomi ve akılcılık” ilkelerinin getirildiğini ifade etmişlerdir. Mimari uygulamalarının yanı sıra ülkemize gelen bu yabancı mimarlar, eğitim kurumlarında da görev alırlar. Bu uygulama çerçevesinde,

<sup>1313</sup> Turgut Cansever, **Kubbeyi Yere Koymamak**, İstanbul, Timaş Yayınları, 5.bs., 2012, s.175. (İlk yayın: “Türk Mimarîsi ve Mimarları”, **Dünya İnşaat**, Yıl:8, Sayı:81, Eylül-Ekim 1991, s.34-39.

<sup>1314</sup> Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s.77.

<sup>1315</sup> Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s.78.

<sup>1316</sup> Refik Turan, “Kültür Alanında Gelişmeler,” **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**. Cilt:II, 4.bs., Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2005, s.209.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde Ernst Egli, Hans Poelzig, Bruno Taut, Martin Elsaesser; İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Clements Holzmeister<sup>1317</sup>, Gustav Oelsner, Paul Bonatz<sup>1318</sup> gibi mimarlar göreve başlarlar. Bunun yanı sıra Hermann Jansen, Herman Elgötz<sup>1319</sup>, Henri Prost gibi önemli şehircilik uzmanları da çalışmalarda bulunmak üzere Türkiye'ye davet edilirler.<sup>1320</sup>

Bu mimarlardan, Mimar Ernst Egli tarafından dönemin Milli Savunma Bakanı Recep Peker'e yapılan tavsiye dolayısıyla Türkiye'ye davet edilen Prof. Clements Holzmeister,<sup>1321</sup> birçok kamu binasının yanı sıra günümüzde de kullanılan üçüncü TBMM binasının da mimarıdır. TBMM binası için gerçekleştirilen proje müsabakasını 1938 yılında Holzmeister kazanmıştır. İcra Vekilleri Heyeti'nce 21 Mayıs 1938 tarihinde, uluslararası müsabakayı kazanan 14 numaralı planın sahibi olan Prof. Clements Holzmeister ve Artur Waldopfel'in bu işte çalıştırılmasına izin verilmesine dair kararname imzalanmıştır.<sup>1322</sup> 26 Eylül 1938 tarihinde ise Alman Mimar Friedrich Reichl'in, TBMM binasının inşa planlarını yapan Clements Holzmeister'in yanında çalışmasına ve bu planlar yapılıncaya kadar eşiyile beraber Türkiye'de ikamet etmesine izin verilmesine dair İcra Vekilleri Heyeti tarafından karar alınmıştır.<sup>1323</sup>

Clements Holzmeister, iki eğitim kurumu arasında, belgelere yansıdığı kadarıyla, adeta paylaşılmaz. Maarif Vekilliği'nin 18 Ağustos 1941 tarihinde Başvekâlet'e gönderdiği tezkereyle, İstanbul Yüksek Mühendis Mektebi Mimarlık

---

<sup>1317</sup> Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu, ilk baskısı 27 Kanun Evvel (Aralık) 1927 tarihinde "Hakimiyet-i Milliye" gazetesinde yayınlanan köşe yazısında, Clement Holzmeister hakkında olumlu ifadeler kullanmıştır. Kaynak: Arif Hikmet Koyunoğlu, **a.g.e.**, s.312-314.

<sup>1318</sup> Paul Bonatz 1943 yılında Stuttgart Teknik Yüksekokulu'nda görev yaparken İstanbul'a davet edilmiştir. İlk yıllar Devlet Planlama Örgütü'nde danışman olarak, 1946 yılından sonra ise Teknik Üniversite'de profesör olarak görev almıştır. 1954 yılında Almanya'ya dönen Bonatz 1956 yılında ölmüştür. Horst Widmann, **a.g.e.**, s.208.

<sup>1319</sup> Bu mimarın hazırladığı ve 1934 yılında basılan bir İstanbul planı da mevcuttur: Herman Elgötz, **İstanbul şehrinin umumî plânı**, Ahmet Sait Matbaası, 1934.

<sup>1320</sup> Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s.78-79.

<sup>1321</sup> Ernst A. Egli, **Genç Türkiye İnşa Edilirken**, Çev. Güven Gökten Uçer, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s.27.

<sup>1322</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 21 Mayıs 1938 tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-83-43-9. Günümüzde de kullanılan ve yapımına 1939 tarihinde başlanılan TBMM binası ancak 1961 yılında hizmete açılabilmiştir.

<sup>1323</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 26 Eylül 1938 tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-84-86-2.

Şubesi'nde görev yapan Holzmeister'in 1941-1942 ders yılından itibaren kendilerine bağlı Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesi'ndeki şeflik kadrosuna naklen tayin edilmesi için emir ve müsaade istenmektedir.<sup>1324</sup> Bunun sonucunda Başvekalet'ten müsteşar imzasıyla Nafia Vekilliği'ne gönderilen 22 Ağustos 1941 tarihli tezkereyle Prof. Holzmeister'in tayin edilmesine dair mütalaalarını bildirmeleri istenmiştir.<sup>1325</sup> Nafia Vekilliği, 11 Eylül 1941 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkerede, Holzmeister'in Nafia Vekaleti'ne mukavele ile bağlı olduğu, Güzel Sanatlar Akademisi'ne tayin edilmesi durumunda İstanbul Yüksek Mühendis Mektebi Mimarlık Şubesi'nin değerli bir elemanını kaybetmiş olacağı, oysa kendisine ihtiyaç duyulduğu ifade edilerek, zaruri olarak başka bir yere naklen tayinine muvafakat edilemeyeceği ifade edilir. Bir gün sonra da Başvekalet, Nafia Vekilliği'nin naklen tayin konusundaki olumsuz cevabını, Maarif Vekilliği'ne bildirir.<sup>1326</sup>

“Uluslararası Mimarlık Akımı”, doğrultusunda yapılan yapılarda (Örneğin, Sayıştay Binası, Ernst Egli 1928-1930; Milli Savunma Bakanlığı Binası, Clements Holzmeister, 1928-1930; Genelkurmay Başkanlığı Binası, Clements Holzmeister, 1929-1930; Ankara Orduevi, Clements Holzmeister, 1930-1933; Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Clements Holzmeister, 1931-1932; Yargıtay Binası, Clements Holzmeister, 1933-1934 ve Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Bruno Taut, 1937) kullanım amacına uygunluk ön plana çıkmıştır. Bu nedenle cephelere önem veren anlayıştan uzaklaşılır ve yoğun bezemelerden arındırılmış yalın cepheler gündeme gelir. Kübik kütleler, geniş cam cepheler ve düz çatıların önem kazandığı bu mimari anlayışta yapılan eserler, geçmişe ait biçimleri çağrıştırmadığı oranda modern olma ülküsünü taşıyan kültür politikasıyla paralellik arz etmişlerdir.<sup>1327</sup>

“Uluslararası Mimarlık Akımı” etkili olduğu 1930'lu yıllarda mimarlar ve mimari eserler olumlu ya da olumsuz olmak üzere ciddi şekilde eleştirilmiştir:

<sup>1324</sup> Maarif Vekilliği'nin 18 Ağustos 1941 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-201-375-16, s.4-5.

<sup>1325</sup> Başvekalet'ten Nafia Vekilliği'ne gönderilen 22 Ağustos 1941 tarihli tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-201-375-16, s.3.

<sup>1326</sup> Nafia Vekaleti'nin 11 Eylül 1941 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-201-375-16, s.1-2.

<sup>1327</sup> Nilüfer Öndin **a.g.e.**, s.79.



Abdülhak Şinasi, 1933 yılında yazdığı makalesinde, yeni yetişen mimarların geleneksel mimari anlayışımızdan uzak olduklarını, kendilerini İstanbul'dan daha fazla Münih'e yakın hissettiklerini, milli sanat abidelerimizin güzelliğini ve değerini anlamadıklarını, bu abideleri sevmediklerini söylemekten de iftihar ettiklerini ifade etmiştir.<sup>1328</sup> İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu) ise, 1934 yılında yazdığı bir yazısında dönemin Türkiye'sindeki mimarlık hakkında kullandığı, "Bütün dünyada bir yeni mimarlık doğduğu gibi Türkiyede, Ankarada da yeni bir mimarlık cismini ve ruhunu yaratıyor. Bu hal yenilik gücümüzün ve cihan tutan inkılâbımızın çimento ile demiri dile getirecek kadar büyük olduğunu gösteriyor."<sup>1329</sup> ifadeleriyle olumlu bir yaklaşım sergilemektedir. 1935 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki talebe sergisi münasebetiyle kendisiyle yapılan mülakatta Akademi Müdürü Namık İsmail Bey ise, Milli Mimari Semineri'nde, İstanbul, Ankara, İzmit, Tekirdağ ve Mudanya şehirlerindeki mevcut sivil mimari örneklerinden olan 40 binanın relövesinin yapıldığını ve bu örneklerin tetkikiyle modern mimarimizin karakterinin saptanmasına çalışacağını belirtmiştir.<sup>1330</sup> Namık İsmail Bey bu sözleriyle, II. Milli Mimarlık Akımı'nın gelişini işaret etmiştir.

"Uluslararası Mimarlık Akımı"yla gündeme gelen modern mimarlığa yönelme çabaları, kullanılan teknoloji, malzeme uygulamadaki sorunlara kesin çözümler getirmediği için, 1930'ların sonu 1940'lı yılların başında etkisini yitirmiştir. Bu akımın etkisini kaybetmesinde, savaş yılları nedeniyle devletin mimariye ayırdığı kaynakların azalması ve kendi kendine yeterlilik siyasetinin uygulamaya konulması da etkili olmuştur. Bu kendi kendine yeterli olma politikası, mimarlıkta ulusallığı ikinci kez gündeme getirmiştir ve sonucunda "II. Milli Mimari Akımı" ortaya çıkmıştır. Bu ikinci milli mimarlık anlayışını birincisinden ayıran en belirgin özellik, birincide klasik dönem öğeleri esas alındığı halde, ikincisinde Türk sivil mimarlığının örnek olarak kabul edilmesidir.<sup>1331</sup> Cansever, I. Milli Mimarlık

<sup>1328</sup> Abdülhak Şinasi, "Klâsik Abidelerimiz Ve Güzel Sanatlar Akademisi", **Varlık**, Sayı:2, 1 Ağustos 1933, 20-21.

<sup>1329</sup> İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu), "Yeni Adam İçin Yeni Mimarlık", **Yeni Adam**, No:15, 9 Nisan 1934, s.7.

<sup>1330</sup> "Akademide", **Tan**, 16 Temmuz 1935, s.7.

<sup>1331</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, s.315-316.

Akımı'nın temsilcisi Mimar Kemalettin Bey ile II. Milli Mimarlık Akımı'nın temsilcisi Sedat Hakkı Eldem arasında ilişki ve devamlılık kurarak şunları ifade etmektedir:

Tanzimat sonrasında loncaların feshi ve neticede bütün mahallî ve evrensel İslâmî değerlerin ürünü olan mimarî kültürünü yaşatan müesseselerin tasfiyesi ile Türk-İslâm (Osmanlı) âleminin 19. asır eklektisizminin işgaline maruz bırakıldığı bir dönemde, Mimar Kemaleddin Bey'in Osmanlı dinî mimarisinin 16. asır biçimlerinin kullanılması ile şahsiyeti, geçerliliği olan gerçek bir mimariye ulaşacağı ümit ve düşüncesinin yetersizliğinin fark edildiği bir ortamda, Eldem'in sivil mimariye ait meselelerin yine sivil mimarî ananesinden hareket edilerek çözülebileceği önerisi Kemaleddin Bey'in girişimine yeni bir boyut kazandırıyordu.<sup>1332</sup>

“II. Milli Mimari Akımı”nın ortaya çıkmasında diğer etkenlerden biri de 1930'lu yıllar boyunca genelde yabancı mimarların öncülüğünde, Batılı bir anlayışla ve “Uluslararası Mimarlık Akımı” çerçevesinde yürütülen mimari uygulamalara Türk mimarlar tarafından gösterilen tepkiler olmuştur. 1934 yılında Mimar Sedat Hakkı Eldem, Güzel Sanatlar Akademisi'nde “Milli Mimari Semineri”ni başlatarak Türkiye'ye özgü milli bir mimarlık üslubu arayışını başlatmıştır.<sup>1333</sup> 1940 yılından itibaren milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri doğrultusunda milli üslup arayışına girilerek, devletin de bu konuda Türk mimarlara yardımcı olması beklenir. 1944'te düzenlenen Milli Mimari Anketi'nden çıkan sonuç da, mimariye devlet himayesinin gerekli olduğu, şekilde yorumlanabilir. Buna bağlı olarak, Mimari faaliyetlerinin tek bir elden yürütülmesi ve eserlerdeki milli karakteri denetleyecek bir hakem heyetinin kurulması da gündeme getirilir. Özellikle resmi binaların, milli üsluba kavuşturulmasında devletin yol gösterici olması gerektiği vurgulanır.<sup>1334</sup> Cansever, bu dönemde, Bruno Taut ve Erns Egli gibi Türkiye'de mimari düşüncesi ve hayatının gelişmesine katkıda bulunan bir iki değerli mimar dışındaki diğer yabancı mimarların

<sup>1332</sup> Turgut Cansever, **a.g.e.**, s.246. (İlk yayın: “Sedad Hakkı Eldem Kimdir?”, **Arredamento Dekorasyon**, Sayı:18, Eylül 1990, s.86-88)

<sup>1333</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.141.

<sup>1334</sup> Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s.92.

orta ve alt seviyede olduklarını, hatta bu mimarların mimariye katkıları olmayan vasat düzeydeki teknisyenler olduğunu iddia etmektedir.<sup>1335</sup>

Tek parti döneminde mimarlık eğitimi alanında da önemli gelişmeler olmuştur. Bünyesinde bir Mimarlık Bölümü bulunduran Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane, 1926 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmüş ve 1927 yılında Mimarlık Bölümü'nün başına da Profesör Ernst Egli atanmıştır. Bu göreve atanmasıyla ilgili olarak Egli anılarında, “Bu çalışmada Kemal Paşa beni cesaretlendiriyor, benden ülkeye yetenekli, yararlı, çağdaş mimarlar yetiştiren modern bir okul istiyordu. Beni destekleceğini ve her türlü entrika ile bozgunculuğa karşı koruyacağını anlıyordum.”<sup>1336</sup> diyerek, yeni görevinde Atatürk'ün ona gösterdiği teşvik ve güvene vurgu yapmıştır. Egli'nin 1 Eylül 1933 tarihinde biten mukavelesi, 10 Aralık 1933 tarihli bir kararnameyle uzatılmıştır.<sup>1337</sup> Böylece ülkedeki çağdaş mimarlık eğitiminin niteliği daha da artırılmaya çalışılmıştır. 1928 yılından itibaren İstanbul Yüksek Mühendis Mektebi Mimarlık Şubesi'nde verilen mimarlık eğitimi, 1944 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nin kurulup Mimarlık Şubesi'nin Mimarlık Fakültesi'ne dönüştürülmesiyle devam etmiştir.<sup>1338</sup> Böylece Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi ve 1942 yılında açılan Yıldız Teknik Okulu Mimarlık Bölümü'yle birlikte<sup>1339</sup> Türkiye'de mimarlık eğitimi verilen okul sayısı üç olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de etkili bir sivil toplum, modernist bir kitle ve resmi devlet alanının dışında mimariyi besleyebilecek özerk bir burjuvazinin olmayışı<sup>1340</sup> bu dönemde mimari alanında daha da nitelikli çalışmalar yapılmasını zorlaştırmıştır. Bozdoğan'a göre, Batı'da modernizmin ortaya çıktığı sınai ve sosyo-ekonomik koşullar Türkiye'de görülmediği için, bu dönemin Türk mimarlarının Avrupa'dan ithal ettikleri şey, esasen bir “üslup”, yani Cumhuriyet binalarına,

<sup>1335</sup> Turgut Cansever, **a.g.e.**, s.175. (İlk yayın: “Türk Mimarîsi ve Mimarları”, **Dünya İnşaat**, Yıl:VIII, Sayı:81, Eylül-Ekim 1991, s.34-39.

<sup>1336</sup> Ernst A. Egli, **a.g.e.**, s.18.

<sup>1337</sup> Ernst Egli'nin mukavelesinin uzatılmasına dair 10 Aralık 1933 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030,18-01-02-41-87-6.

<sup>1338</sup> Refik Turan, **a.g.m.**, s.210.

<sup>1339</sup> Murat Taş, **a.g.m.**, s.212.

<sup>1340</sup> Sibel Bozdoğan, **a.g.e.**, s.318.

Osmanlı değil de modern görünecekleri biçimsel suretler kazandırmanın belli bir yolu olmaktan öteye gidememiştir.<sup>1341</sup>

Dönemin mimari çalışmaları içinde camilerin durumu da önemli bir yer tutar. Reisicumhur Mustafa Kemal (Atatürk)'in 20 Şubat 1931 tarihinde Konya'dan Başvekil İsmet (İnönü)'e gönderdiği ve harap halde bulunan Karatay Medresesi, Alâeddin Camii, Sahip-Ata medrese, cami ve türbesi, Sırçalı Mescid ve İnce Minare'nin tamir ettirilmesini istediği telgraftan yukarıda bahsetmiştik. Aslında tek parti döneminde camilerle ilgili ilk hukuki düzenleme Diyanet İşleri Reisliği (DİR) tarafından 12 Haziran 1924 tarihinde hazırlanan talimatnamedir. Bu talimatname, Osmanlı Devleti zamanında 1 Haziran 1911 tarihinde yürürlüğe giren “Harap Mebani-i Vakfiye ile Vakıf Arsalarının Tahvili Hakkındaki Kanun” ile 5 Ağustos 1913 tarihli “Tevcih-i Cihat Nizamnamesi”nin bir devamı olarak sunulmuştur.<sup>1342</sup>

Esen'e göre, 1910'lardan beri gündemde olan ve esas olarak cami görevlilerinin maaşlarının düzeltilip hayat standartlarının yükseltilmesi amacıyla gerçekleştirilmek istenen camilerin tasnifi, 1927 yılında çıkarılan “Muvazene-i Umumiye Kanunu”nun 14. maddesi ve bu madde gereğince Diyanet İşleri Reisliği (DİR) tarafından hazırlanıp İcra Vekilleri Heyeti'nce kabul edilen 6061 sayılı talimatnameyle, cami sayısının tek parti iktidarı tarafından azaltılmasına doğru evrilmiştir. 8 Haziran 1931 tarihli ve 1827 sayılı Evkaf Umum Müdürlüğü (EUM)'nün “1931 Mali Senesi Bütçe Kanunu” uyarınca camileri yönetme ve tasnif etme yetkisi DİR'den alınıp EUM'ye verilmiştir. Bu yetki devri sonrası 25 Aralık 1932 tarihinde İcra Vekilleri Heyeti tarafından kabul edilip yürürlüğe giren EUM'nin hazırladığı yeni tasnif talimatnamesiyle daha fazla cami kadro haricine çıkarılıp kapatılmıştır. Kadro dışı kalmış camilerin satışının hangi kurallar çerçevesinde yapılacağı ise, 5 Haziran 1935 tarih ve 2762 sayılı “Vakıflar Kanunu” ve 15 Kasım 1935 tarih ve 2845 sayılı “Cami ve Mescitlerin Tasnifine ve Tasnif Harici Kalacak

---

<sup>1341</sup> Sibel Bozdoğan, *a.g.e.*, s.318.

<sup>1342</sup> A. Kıvanç Esen, “Tek Parti Dönemi Cami Kapatma/Satma Uygulamaları”, **Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar**, Sayı:13, Güz 2011, s.95-96.

Cami ve Mescid Hademesine Verilecek Muhassasat Hakkında Kanun” ile belirlenmiştir.<sup>1343</sup>

1938 yılına gelindiğinde camilerin tamiri ve tasfiyesi tekrar gündeme gelir. 20 Mayıs 1938 tarihinde Kültür Bakanlığı’ndan Başbakanlık’a gönderilen tezkerede şu ifadelere yer verilir:

Vakıflar kanununun 10 uncu maddesine göre Vakıflar Genel Direktörlüğünce cami ve mescitler tasfiye edilmekte, kadro haricinde kalanlar satılmaktadır. Cemaat bakımından yapılan bu tasfiyede Bakanlığımız bazı mahzurlar görmektedir. Tali değerdeki eserler büyük masraflar ihtiyarıyla tamir edildiği halde, tarihi kıymeti olanlardan tasfiyeye tabi tutulanlar bakımsız ve sahipsiz terkedilmektedir. Bu gibiler kısa bir zaman içinde haraplığa ve yıkılmağa mahkûmdur.

Tasfiye işinin cami ve mescidlerin tarihî ve mimarî değerlerinin de göz önünde tutularak yapılması hususuna müsaade ve temin buyurulmasını derin saygılarımla dilerim.<sup>1344</sup>

Başvekâlet, belgenin üzerine yazılan nottan anlaşılacağı üzere, Kültür Bakanlığı’ndan kendilerine gelen tezkereyi mütalaalarını almak üzere Vakıflar Umum Müdürlüğü’ne gönderir.<sup>1345</sup> Bundan beş gün sonra ise, Vakıflar Umum Müdürlüğü tarafından gönderilen bir yazıyla camilerin tasnif edilmesi sırasında tarihi ve mimari değeri olan camilere uygulanan muamele konusunda Başvekâlet bilgilendirilir. Buna göre camilerin tasnifinde tarihî ve mimarî değeri olanlar 25/12932 tarihli talimatnamenin 7. maddesi uyarınca ipka edilmekte olduğu; cemaati olmamasından dolayı kapalı olan ve kadro dışında bulunan camilerden mimarî veya tarihî kıymeti olanların ise mevcut hademeleri veya ikame edilen bekçileri vasıtasıyla hüsnü muhafazasının temin edildiği ifade edilir.<sup>1346</sup> Bundan iki gün sonra yani 28 Mayıs 1938 tarihinde ise, Başvekâlet’ten Maarif Vekâleti’ne gönderilen tezkerede,

<sup>1343</sup> A. Kıvanç Esen, **a.g.m.**, s.144-145.

<sup>1344</sup> Kültür Bakanlığı’nın 20 Mayıs 1930 tarihinde Başbakanlık Yüksek Onuru’na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-3, s.3.

<sup>1345</sup> Tezkerenin üzerine el yazısıyla “Vakıflar Umum Müdürlüğü’ne 21.V. 938” ifadesi yazılmıştır. **BCA**, 030.10-192-317-3, s.3.

<sup>1346</sup> Vakıflar Umum Müdürlüğü tarafından 26 Mayıs 1930 tarihinde Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-3, s.2.

konuyla ilgili olarak Vakıflar Umum Müdürlüğü'nden alınan cevap aynen kullanılmıştır.<sup>1347</sup>

1938 yılında ayrıca Evkaf İdaresi, İstanbul'daki camilerin tamirine dair bir program hazırlamıştır. Bu plan çerçevesinde öncelikle tarihi ve mimari değeri olan camiler ve medreseler tamir ettirileceklerdir.<sup>1348</sup> 7 Aralık 1938 tarihinde Vakıflar Umum Müdürlüğü'nün Başvekâlet makamına gönderdiği tezkerenin ekini oluşturan 1936-1937 ve 1937-1938 dönemlerinde İstanbul'daki büyük camilerde yaptırılan tamiratla ilgili olarak Mimar Nihad Niğizberk tarafından hazırlanan raporda bu konuda yapılan çalışmaların ayrıntısını öğrenmek mümkündür.<sup>1349</sup> Bu raporda, Süleymaniye Camii, Mahmudpaşa Camii, Fatih'teki Mesihpaşa Camii, Atikalipaşa Camii, Lâleli Camii, Yenicami, Sultanselim Camii, Heybeliada Camii, Sinanpaşa Camii, Dolmabahçe Camii, Divanyolu'ndaki Çorlulualipaşa Camii, Küçükayasofya Camii, Hırkaişerif Camii, Edirnekapı'daki Mihrimah Camii, Beyoğlu'ndaki Ağa Camii, Azapkapı'daki Sokullumehmedpaşa Camii, Ortaköy'deki Mecidiye Camii, Çarşamba'daki Mehmedağa Camii, Fethiye Camii, Süleymaniye'deki Kilise Camii, Tophane'deki Kılınçalipaşa Camii, Eyüp Camii ve Okçumusa Camii'inde yapılan tamiratlar ayrıntılı bir şekilde yazılmıştır.<sup>1350</sup> Vakıflar Umum Müdürlüğü, bu raporun yanında, "Abidelerin tamirleri için Maliye Vekâletince Vakıflar Umum Müdürlüğü namına iki milyon liralık avans açtırılmasına müsaade verilmesine dair takdim edilen Arize Hülasası"nı da ek olarak göndermiştir.<sup>1351</sup> Burada başta İstanbul'daki camilerin tamirâtı için 2.500.000, Ankara'dakiler için 300.000, Bursa'dakiler için 700.000, Edirne'dekiler için 500.000 ve diğer vilayetlerdeki için 2.000.000 olmak üzere toplamda 142 adet caminin tamiri için 6.000.000 liraya ihtiyaç olduğu tahmin edilmiştir. Ancak yapılacak harcamaların 10.000.000 lirayı bulacağı

<sup>1347</sup> Başvekalet'ten Maarif Vekaleti'ne gönderilen cevap yazısı için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-3, s.1.

<sup>1348</sup> "Camilerin tamiri", **Akşam**, 3 Ağustos 1938, s.3.

<sup>1349</sup> 7 Aralık 1938 tarihinde Vakıflar Umum Müdürlüğü tarafından Başvekâlet Yüksek Makamı'na gönderilen tezkerе için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-6, s.1.

<sup>1350</sup> "936-937 ve 937-938-Mali seneleri zarfında İstanbul'da Büyük Camilerde yapılan esaslı tamirler hakkında Umumî Rapor" başlıklı rapor, 7 sayfadan oluşmaktadır. Raporun tam metni için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-6, s.2-8.

<sup>1351</sup> 9 sayfadan oluşan bu ariza hülasasının tam metni için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-6, s.8-17.

belirtilmektedir.<sup>1352</sup> En önemli camilerin tamirine hemen başlanması için Maliye Vekâleti tarafından Evkaf Umum Müdürlüğü'ne 2.000.000 liralık avans açılması istenmiştir.<sup>1353</sup>

Atatürk'ün 1931 yılında gönderip cami ve medreselerin tamir edilmesini istediği telgraf ile yukarıda ismini verdiğimiz camilerde yapılan tamirata dikkate alırsak, tarihi ve mimari değeri olan eserlerin korunması konusunda tek parti iktidarının duyarlı olduğunu söyleyebiliriz. Var olan tarihi camileri korumakta özenli olan dönemin hükümetinin, yeni camiler yaptırmakta ise pek istekli olmadığı görülür. Ahmad, 1930'larda Ankara'nın Hacı Bayram Camii dışında "camisiz şehir" olarak tasvir edildiğini, gerçekten de şehirde anılmaya değer bir caminin bulunmadığını belirtir.<sup>1354</sup> Bu durumun bir çelişki oluşturup oluşturmadığı konusunda Esen, 1930'larda yeni bir Türk ulusu yaratılması adına tarih, ulusallaştırıldığı / Türkleştirildiği için tarihi camilere gösterilen önemin, her ne kadar camiler "eski dönemi" temsil ediyor bile olsa, çelişik bir durum oluşturmadığını ifade etmektedir.<sup>1355</sup> Bize göre de, tarihi camilerin korunması ve tamir edilmesi tek parti iktidarının tarihe ve sanata verdiği değer, yeni cami yaptırılmaması ise iktidarın laiklik hassasiyetinin bir göstergesi olarak yorumlanmalıdır. Bu konuda ayrıca ülkedeki camilerin yeterli görüldüğü ya da yeni kurulan ulus devletinin şehirleri daha seküler mekânlar olarak tasarladığı şeklinde yorumlar da yapılabilir.

Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatından sonra ona uygun bir anıt mezar yapılması gündeme gelmiştir. Hükümet, bu konuyla ilgilenmesi için özel bir komisyon kurmuştur. Bu komisyon, Başbakanlık müsteşarının başkanlığında Milli Eğitim ve Bayındırlık Bakanlıkları ile Genelkurmay Başkanlığı temsilcilerinden oluşmaktaydı. Bu komisyon, 16 Aralık 1938 tarihinde toplanmış ve yapılacak olan anıt mezar konusunda yerli veya yabancı uzmanları, fikirlerinden faydalanmak için, komisyon toplantılarına davet etmeyi kararlaştırmıştır.<sup>1356</sup> Ayrıca, yapılacak olan

<sup>1352</sup> Arıza hülasasındaki ilgili bölüm için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-6, s.16.

<sup>1353</sup> Arıza hülasasının 6 maddelik giriş bölümünün tam metni için bkz. **BCA**, 030.10-192-317-6, s.9.

<sup>1354</sup> Feroz Ahmad, **a.g.e.**, s.113.

<sup>1355</sup> A. Kıvanç Esen, **a.g.m.**, s.144.

<sup>1356</sup> Nurettin Can Gülekli, **Anıtkabir Rehberi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s.12.

anıt kabirini yerini belirlemek üzere TBMM’de 17 kişilik bir komisyon daha kurulmuştur. Bu komisyon anıt kabir için en uygun yer olarak Rasattepe’yi seçmiş ve Rasattepe, 7 Temmuz 1939 tarihinde kamulaştırılmıştır.<sup>1357</sup>

1 Mart 1941 tarihinde gerçekleştirilen ve yerli/yabancı 49 projenin yarıştığı uluslararası proje yarışması, 3 Mart 1942 tarihinde sona ermiştir. Yarışmada üç proje birinciliğe uygun görülmüş, ancak uluslararası seçici kurul, 23 Mart 1942 tarihinde Türk mimarlar Prof. Dr. Emin Onat ve Doç. Dr. Ahmet Orhan Ada’nın projesinin uygulanmasını kararlaştırmıştır.<sup>1358</sup> Başvekâlet, 27 Ekim 1943 tarihinde Maarif Vekilliği ve Nafia Vekilliği’ne gönderdiği tezkerede Emin Onat tarafından hazırlanan Anıt kabir projesini incelemek üzere Maarif ve Nafia Vekilliklerinden birer uzman temsilci ile Maarif Vekâleti’ne bağlı olarak çalışan Paul Bonatz’dan oluşan bir komisyonun kurulacağını belirtmiştir. Başvekalet, bu iki vekaletten temsilcilerini seçmelerini istemiştir.<sup>1359</sup> Bunun üzerine 2 Kasım 1943 tarihinde Nafia Vekâleti’nin Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderdiği tezkerede Prof. Dr. Emin Onat tarafından hazırlanan Anıt kabir projesinin tetkik edilmesi için oluşturulacak komisyonda Nafia Vekâleti’nin Yapı ve İmar İşleri Reisi Yüksek Mühendis Sırrı Sayarı tarafından temsil edileceği bildirilmiştir.<sup>1360</sup> 5 Kasım 1943 tarihinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel tarafından Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderilen tezkerede, oluşturulacak olan komisyona Maarif Vekâleti adına Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesi Şefi Sedat Hakkı Eldem ile Yüksek Mühendis Okulu hocalarından Prof. Paul Bonatz’ın alınmasının uygun görüldüğü belirtilmiştir.<sup>1361</sup> Bu arada 1 Kasım 1943 tarihinde İcra Vekilleri Heyeti tarafından Paul Bonatz’a, Ankara’da kurulacak olan Yüksek Teknik Okulu inşaatıyla ilgilenmesi için 16 Eylül 1943 tarihinden geçerli olmak üzere bir yıl daha çalışma izni verilmesine dair karar

<sup>1357</sup> Yasemin Doğaner, “Atatürk’ün Ebediyete İntikali ve Mirası”, **Atatürk ve Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Fatma Acun, 11.bs., Ankara, Siyasal Kitabevi, 2010, s.301-302.

<sup>1358</sup> Yasemin Doğaner, **a.g.m.**, s.302.

<sup>1359</sup> Başvekalet’in 27 Ekim 1943 tarihinde Maarif Vekilliği ve Nafia Vekilliği’ne gönderdiği tezkerede için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-16, s.3.

<sup>1360</sup> 2 Kasım 1943 tarihinde Nafia Vekâleti’nin Başvekalet Yüksek Makamı’na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-16, s.2.

<sup>1361</sup> Maarif Vekâleti’nden Başvekalet Yüksek Makamı’na gönderilen 5 Kasım 1943 tarihli tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-1-5-16, s.1.



alınmıştır.<sup>1362</sup> Yapımına 9 Eylül 1944 tarihinde başlanan Anıtkabir, 10 Kasım 1953 tarihinde tamamlanmış ve ölümünün 15. yıl dönümünde Atatürk'ün naşı buraya nakledilmiştir.<sup>1363</sup>

Anlaşıldığı kadarıyla tek parti dönemi, mimarlık anlayışında gelgitlerin yaşandığı bir dönemdir: I. Milli Mimari Akımı'nın hemen ardından Uluslararası Mimarlık Akımı gelmiş, onu ise, yine birincisinden birtakım farklılıklar barındırmakla beraber, II. Milli Mimarlık Akımı takip etmiştir. Yapılmak istenen, diğer sanat dallarında olduğu gibi, modern mimariden beslenen; ama içinde milli unsurlar da barındıran yeni, çağdaş bir milli mimari oluşturabilmektir. Bunun için bu alanda eğitim veren okullar açılmış ve eğitim konusunda deneyimlerinden yararlanmak için yabancı uzmanlar ülkeye davet edilmiştir. Tek parti iktidarı, seçtiği Batılı tarzda modernleşmeye uygun bir mimari ve bunun şekillendirdiği yeni bir kamusal alan oluşturmak istemiştir.

### 3.5.3. Dönemin Etkili Yerli-Yabancı Mimarları ve Eserleri

Ele aldığımız dönemde çok sayıda yerli ve yabancı mimar, dönem dönem farklılaşan mimari anlayışlarına uygun olarak çeşitli eserler vermişlerdir. 1920'ler veya 1930'larda ülkede kaç tane mimar olduğuna dair elimizde veri yokken, 1940'lı yılların sonunda Türkiye'de %80'i kamu kuruluşlarında görevli 300'ün biraz üzerinde mimar olduğu bilinmektedir.<sup>1364</sup> Bu mimarlar ve eserlerine ülkede etkili olan mimari akımlar perspektifinden baktığımızda şöyle bir manzara ile karşılaşırız: 1908 yılında başlayan II. Meşrutiyet döneminden 1930 yılına kadar geçen süredeki mimari anlayışı ifade eden I. Milli Mimari Akımı'nın en önemli temsilcileri Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Beylerdir. Mimar Kemaleddin Bey 1870 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası deniz yarbayı Ali Bey'dir. Kemaleddin, babasının görevi nedeniyle 1880 yılında Girit'e gitmiş ve burada Fransızca ve Arapça öğrenmiştir. İki sene sonra İstanbul'a dönen Kemalettin Bey, rüştiye eğitimini

<sup>1362</sup> Belgedeki bazı kelime ve tarihler silik yazılması nedeniyle okunamamıştır. İcra Vekilleri Heyeti'nin Paul Bonatz'ın çalıştırılmasına izin verilmesine dair 1 II. Teşrin (Kasım) tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-103-74-9.

<sup>1363</sup> Yasemin Doğaner, **a.g.m.**, s.302.

<sup>1364</sup> Murat Taş, **a.g.m.**, s.212.

Şehzadebaşı'nda yeni açılan Şems-ül Maarif'te, idadi eğitimini ise Nümune-i Terakki'de tamamlamıştır. 1897 yılında ise Hendese-i Mülkiye'ye girmiştir. 1891 yılında bu okulu bitirdikten sonra okulda mimari tasarım dersleri veren Alman Prof. Jachmund'a asistan olarak atanmıştır.<sup>1365</sup> Mimar Kemaleddin, bu arada okul dışında özel bürosunu açarak ilk eserlerini tasarlamaya başlamıştır. 1895'te mimarlık eğitimini ilerletmesi için devlet tarafından Berlin'e gönderilmiştir. Berlin'de Charlottenburg Technische Hochschule'de iki yıl mimarlık eğitimi görmüş ve çeşitli mimarlık bürolarında çalışmıştır. Ülkeye döndükten sonra, Hendese-i Mülkiye'de görev yapmaya başlamıştır. Prof. Jachmund'un görevinden ayrılmasından sonra mimarlık derslerini üstlenen Mimar Kemalettin, ayrıca Sanayi-i Nefise'deki nazariyet-ı mimariye derslerini de vermeye başlamıştır. Bu dönemde görev yaptığı okullarda Mimar Kemalettin'in milli mimarlık konusundaki düşünceleri gelişmeye başlamıştır. Mimar Kemaleddin, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Evkaf Nezareti inşaat ve tamirat müdürü olarak görevlendirilmiştir. Bu arada, Kudüs'te Mescid-i Aksa'nın onarımında gösterdiği başarı nedeniyle İngiliz Kraliyet Mimarlık Akademisi üyeliğine kabul edilmiştir. 1925 yılında Evkaf Müdüriyet-i Umumiyesi inşaat ve tamirat müdürlüğüne, 1926 yılında ise Sanayi-i Nefise Encümeni'ne önce üye sonra da başkan olarak atanmıştır.<sup>1366</sup> Mimar Kemalettin Bey 1927 yılında ölmüştür.

Mimar Kemalettin Bey'in başlıca eserleri şunlardır: İstanbul'da Çamlıca Kız Lisesi, Bostancı, Bakırköy, Bebek ve Yeşilköy Camileri, Reşadiye Mektebi ve Sultan Reşat Türbesi, Gazi Osman, Mahmud Şevket, Cevat, Ali Rıza ve Hüsnü Paşaların Türbeleri, Laleli Harikzedegan (Tayyare) Apartmanları, 1., 2., 3., 4. Vakıf Hanları. Ankara'da Gazi Üniversitesi Rektörlük Binası, Gazi Eğitim Enstitüsü ve Devlet Demiryolları Müdürlüğü binaları. Bunların yanı sıra Mimar Vedat Tek tarafından başlatılan Ankara Palas projesini tamamlamıştır. Mimar Kemalettin, klasik dönem

<sup>1365</sup> Yıldırım Yavuz, **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1981, s.12-14.; Mimar Kemalettin", <http://www.tcmb.gov.tr/tlkampanya/download/ozgecmisler.pdf> (14-12-2012).

<sup>1366</sup> Yıldırım Yavuz, **a.g.e.**, 15-22.; Mimar Kemalettin", <http://www.tcmb.gov.tr/tlkampanya/download/ozgecmisler.pdf> (14-12-2012).

Osmanlı mimarisinden esinlenmiş ve Alman ile Osmanlı mimarilerinin belirgin özelliklerini sentezleyerek yeni bir tarz ortaya koymaya çalışmıştır.<sup>1367</sup>

I. Milli Mimarlık Akımı'nın diğer önemli ismi olan Mimar Vedat Bey ise 1873 yılında doğmuştur. Mekteb-i Sultani'de ikinci sınıfa kadar okuduktan sonra 1888 yılında Paris'e gitmiş, önce École Monge'u bitirmiş, sonra da Julian Akademisi'nde resim eğitimi görmüştür. Burada bulunduğu süre içinde bir aralık École Centrale'da mühendislik derslerini takip etmiş ve sonrasında ise, Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun sınavını kazanarak mimarlık eğitimi görmeye başlamıştır. Fransız olmadığı için önce kabul edilmediği Roma Ödülü bursu yarışmasına, Fransa devlet başkanının özel izniyle katılmış ve çalışması Légion d'Honneur nişanıyla ödüllendirilmiştir. 1897'de İstanbul'a dönen Vedat Bey 1899'da İstanbul Şehremaneti'nde mimar olarak göreve başlamış ve Cemil Topuzlu Paşa'nın şehreminliği süresince Heyet-i Fenniye reisi olarak çalışmıştır. Bir yıl sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık tarihi öğretmenliği, 1905'te Posta Telgraf Nezareti mimarlığı, 1908'de ise padişahın başmimarlığı görevlerinde bulunmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında Harbiye Nezareti başmimarlığına atanmıştır.<sup>1368</sup> Mimar Vedat (Tek) Bey 1942 yılında ölmüştür.

Mimar Vedat Bey'in başlıca eserleri ise şunlardır: İstanbul Sirkeci'deki Defter-i Hakani Büyük Postane (1909), Veli Efendi Hipodromu ile Haydarpaşa ve Moda Vapur İskeleleri, Çemberlitaş'taki Halit Bey Apartmanı (1934), Dolmabahçe Sarayı ekleri, Deniz Yolları Acentası Binası, Macar Konsolosluğu ve Nişantaşı'ndaki kendi evi, Sirkeci'deki Mesadet ve Liman Hanları (1907), Karaköy'deki Sabitbey, Muradiye (1915) ve Tahir (1935) Hanları, Fatih'teki Tayyare Şehitleri Anıtı (1912), Göztepe'deki Cemil Topuzlu (1912-19), Kuruçeşme'deki Enver Bey Köşkları, Bostancı'daki Leyla Hanım, Yeşilköy'deki Halit Ziya Uşaklıgil ve Yeniköy'deki

---

<sup>1367</sup> Suha Özkan, “‘Cumhuriyet’ İçin Çalışmak”, **Mimar Kemalettin ve Çağı**, Ed. Ali Cengizkan, Ankara, TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını, 2009, s.171-175.; “Mimar Kemalettin”, <http://www.tcmb.gov.tr/tlkampanya/download/ozgecmisler.pdf> (14-12-2012).

<sup>1368</sup> **M. Vedat Tek: Kimliğin izinde Bir Mimar**, Haz. Afife Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.55-69.; **Bir Usta Bir Dünya: Mimar Vedat Tek**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, tamamı.; “Mehmet Vedat Tek”, [http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail\\_mimar-vedat-bey\\_29.html](http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail_mimar-vedat-bey_29.html) (14-12-2012).

Halit Bey Villaları. Ankara’da Halk Fırkası Mahfeli olarak yaptığı bina Büyük Millet Meclisi (1924) binası olarak kullanılmıştır. Gazi Köşkü, Kemaleddin Bey tarafından tamamlanan Vakıf Oteli (Ankara Palas). İzmit’te Saat Kulesi (1901). Kastamonu’da Hükümet Konağı (1901-02).<sup>1369</sup>

Mimar Abidin’in 1931 yılında “Mimar” dergisinde kaleme aldığı aşağıdaki yazı 1930’ların başında ülkedeki mimarlar ve mimarlık faaliyetlerinin durumunu göstermesi bakımından önemlidir:

Memleketin geniş hudutları dahilinde Türk mimarının vaziyetini tetkik edersek umumi menfaatlara tekabül edebilecek şuurlu bir varlık göremeyiz. Muhtelif istidat ve kudretler dağınık olarak ancak kendi muhitlerinde resmi veya hususi işlerini ifa ile iktifa ederler.

Ve teşkilatsızlık, programsızlık yüzünden memleketin umumi medeniyet mesaisinde bir unsur olamazlar. Her meslektaş san’at sahasının ufak veya büyük bir kısmında ihtisas sahibidir, değilse olmalıdır. Bu mütferrik bilgi ve kudret bir yol üzerine toplanarak bir gayeye yürürse mimarimizde de gittikçe inkişaf ve tekemmül edecek bir varlık temini hiç te güç olmaz.

Memlekette böyle bir varlığı istihdaf etmek üzere umumi ve şumullü bir çalışma programı tanzim etmeliyiz. Ve bu mesaiye bütün Türk mimarları iştirak etmelidirler. Bu vazife büyük ve mukaddestir. Her fert san’at tarih ve seviyemize hesap vererek çalışacaktır; çok çalışacak, her hangi bir tarzda mimari varlığımıza faydalı olacaktır.<sup>1370</sup>

1930-1940 yılları arasında ülkemizde etkili olan “Uluslararası Mimarlık Akımı”na mensup başlıca mimarlar şunlardır: Güzel Sanatlar Akademisi’nde görevlendirilen Ernst Egli, Hans Poelzig, Bruno Taut<sup>1371</sup>, Martih Elsaesser; İstanbul Teknik Üniversitesi’nde görevlendirilen Clements Holzmeister, Gustav Oelsner, Paul Bonatz.<sup>1372</sup> Bu akıma mensup mimarlardan Ernst Egli “Sayıştay Binası”nı (1928-1930); Clements Holzmeister Milli Savunma Bakanlığı Binası’nı (1928-1930),

<sup>1369</sup> **M. Vedat Tek: Kimliğin izinde Bir Mimar**, “Mehmet Vedat Tek”, [http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail\\_mimar-vedat-bey\\_29.html](http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail_mimar-vedat-bey_29.html) (14-12-2012).

<sup>1370</sup> Mimar Abidin, “Memleketimizde Mimarî Varlık”, **Mimar Aylık Mecmua**, Yıl:1, Cilt:MCMXXXI, Sayı:3, Mart 1931, s.73.

<sup>1371</sup> Bruno Taut, İstanbul Teknik Yüksek Okulu Mimarlık Bölümü’nün kurucusu ve ilk başkanıdır. 1936 yılında göreve başlayan Taut 1938 yılında İstanbul’da astım rahatsızlığı sonucu ölmüştür. Kaynak: Horst Widmann, **a.g.e.**, s.205.

<sup>1372</sup> Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s.78-79.

Genelkurmay Başkanlığı Binası'nı (1929-1930), Ankara Orduevi'ni (1930-1933), Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nü (1931-1932) ve Yargıtay Binası'nı (1933-1934); Bruno Taut ise Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ni (1937) inşa etmişlerdir.<sup>1373</sup> Genellikle Alman ve Avusturyalı olan bu yabancı mimarlar, hem eğitim kurumlarımızın eğitim yöntemlerini saptamışlar hem de uygulamalarıyla Türk mimarisine daha çağdaş bir form kazandırmaya çalışmışlardır.<sup>1374</sup>

1927 yılından 1940 yılına kadar Türkiye'de görev yapan Ernst Egli'nin, yabancı mimarlar arasında önemli bir yeri vardır. 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlayan Egli, 1929 yılında biten sözleşmesinin uzatılmasını, "Bu Kemal Paşa'nın bir mucizesiydi. Beraber çalıştığı insanları, halkın temsilcilerini, öğretmenleri ve gençliği daha iyi ve akıl dolu bir geleceğe bakmaya, bu geleceği hedef edinmeye yönlendirmiş ve hepimizi başarıya inandırmıştı. İşte bu inanç ve bu inancın gözle görülür başarılı sonuçları bize Ankara'yı sevdiriyordu."<sup>1375</sup> diyerek Türkiye'deki çalışma süresinin uzatılmasını Atatürk'ün teşvik edici tutumuna bağlamaktadır. Egli, anılarında Atatürk'ten sıkça ve övgüyle bahsetmiştir. Tamamladığı bir Türk hamamı inşaatını Atatürk'e gezdirdiği sırada, Atatürk'ün işin her ayrıntısını incelediğini, kimsenin aklına gelmeyecek sorularıyla kendisini şaşırttığını belirtmiştir. Egli, Atatürk'ün inşaatla ilgili kendisine yönelik sorularıyla ilgili olarak, "...her seferinde yaptığı gibi beni yine zor bir sınavdan geçirdi, bıçak keskinliğindeki bir zekâyâ karşı verilen bir sınavdan."<sup>1376</sup> ifadelerini kullanmıştır. Egli'nin Akademi'deki görevi sırasında asistanlığını Almanya'da eğitim görmüş olan Arif Hikmet Holtay ile Fransa ve Almanya'da eğitim görmüş olan, Osman Hamdi Bey'in yeğeni, Fethi Okyar'ın yakın akrabası ve II. Milli Mimari Akımı'nın önemli ismi Sedat Hakkı Eldem yapmışlardır.<sup>1377</sup> Bu bilgi dönemin önemli sanatçılarından, mensup oldukları aileleri göstermesi ve devlet yöneticileriyle olan yakınlıklarını ortaya koyması açısından önemlidir.

<sup>1373</sup> Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s.79.

<sup>1374</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.139.

<sup>1375</sup> Ernst A. Egli, **a.g.e.**, s.30.

<sup>1376</sup> Ernst A. Egli, **a.g.e.**, s.69.

<sup>1377</sup> Ernst A. Egli, **a.g.e.**, s.43.

“Uluslararası Mimarlık Akımı”nın etkili olduğu 1930’larda basında dönemin yabancı mimarları hakkında olumsuz yorumlar yapılmaya başlanmıştır. Örneğin, Abdullah Ziya 1933 yılında yazdığı makalesinde, “Türk inkılâbı bir bezirgân mimarisinin, bir bezirgân san’atının eline verilmiştir.” dedikten sonra Türkiye’de eser veren yabancı mimarların eserlerine neden bezirgân mimarisi dediğinin izahını yapar. Ona göre, Türkiye’de rahatlıkla bulunacak bazı inşaat malzemeleri bile yurt dışından getirilmiştir ve bu yabancı mimarların yaptığı eserler bizim iklimimize, bizim zevkimize, bizim şartlarımıza uymamaktadır.<sup>1378</sup> Mülayim de, Ankara’yı inşa eden mimarların çoğunun Alman ve Avusturyalı olduğunu, taş işçilerinin bile İtalya ve Macaristan’dan getirildiğini belirtmektedir. Ona göre, “Önceleri İttihat ve Terakki’nin desteklediği Neoklasik mimarisi, daha sonra Alman-Avusturya üslûp sentezine doğru yöneldi ve yeni bir ulusal akım doğdu. Bütün çaba, ithal malı olan her şeyi Ankaralılaştırmaktı.”<sup>1379</sup>

1930’lu yıllarda Türk mimarların en fazla tepki gösterdikleri şey, projelerin yabancı mimarlara verilmesidir. 18 Ağustos 1938 tarihli “Akşam” gazetesinde Yüksek Mimarlar Birliği’ne mensup mimarların bir toplantı yaptıkları ve bu toplantıda “Ecnebi meslektaşlarımıza avuç dolusu para veriliyor. Siparişler bizlere hasredilsin!” şeklinde bir yaklaşım sergiledikleri belirtilmiştir. “Akşam” gazetesi bu durum karşısında, sanatın uluslararası ölçülere tabi olduğunun unutulmaması gerektiğini ifade ettikten sonra yerli mimarlara, “Ecnebi rakiplerine tefevvuk etsinler...” yani onlara üstün gelsinler tavsiyesinde bulunmuştur.<sup>1380</sup>

1940-1950 yıllarında etkili olan II. Milli Mimarlık Akımı’nın en önemli mimarı ise Sedad Hakkı Eldem (1908-1988)’dir. Sedad Hakkı Eldem, diplomat olan babasının görevi nedeniyle, ilköğrenimini Cenevre’de, ortaöğrenimini ise Münih’te yapmıştır. Eldem, 1924-28 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nde öğrenim görmüştür. Mezun olduktan sonra ise Fransa’da Auguste Perret ve Almanya’da Hans Poelzig’in yanında çalışmış ve Le Corbusier gibi mimarlarla

<sup>1378</sup> Abdullah Ziya, “İnkılâp ve Sanat”, s.69.

<sup>1379</sup> Selçuk Mülayim, “Onuncu Yılda Kültür ve Sanat Ortamı”, s.3.

<sup>1380</sup> “Dikkatler: Sanatın ölçüsü beynelmileldir!”, **Akşam**, 18 Ağustos 1938, s.1.

tanışmıştır. 1931’de yurda döndükten sonra Mongeri’nin yanında çalışmış ve 1932’de, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Akademi’de Egli’nin asistanı olarak görevlendirilmiştir. Başlıca eserleri şunlardır: İstanbul Maçka’daki Firdevs Hanım Evi (1934), Yalova’daki Termal Otel (1934-37), Ankara’daki Gümrük ve Tekel Müdürlüğü (1937-38). Emin Onat’la birlikte tasarladığı İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi ve Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi binaları. Adı geçen mimari yapılar, II. Milli Mimarlık Akımı’nın anıtsal yapıları olarak kabul edilmektedir. Eldem’in, Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı’nın divanhanesinden esinlenerek tasarladığı Maçka’daki Taşlık Kahvesi (1948) de Cumhuriyet’in ilk döneminde yaptığı önemli eserlerinden biridir.<sup>1381</sup>

1943 yılında Türk Yüksek Mimarlar Birliği reisi Hüsnü Tümer’in imzasıyla Maarif Vekilliği’ne gönderilen dilekçeyle mimarlar tarafından, önemli mimari projeleri ve şehir planlarının, ya resmi ve yarı-resmi kurumların personeli tarafından hazırlandığı ya da yerli veya yabancı mimarlara bu kurumlarca ısmarlandığı belirtilmekte, bu yöntemle yapılan eserlerin tatmin edici olmadığı vurgulanmakta ve bu projelerin müsabaka ile yapılması için bir kanun hazırlanması istenmektedir.<sup>1382</sup> Bu istida 7 Nisan 1943 tarihinde Maarif Vekilliği tarafından bir üst yazıyla Nafiye Vekâleti’ne gönderilerek, uygun görülürse bahsedilen kanun projesinin Nafiye Nezareti tarafından hazırlanması istenmiştir.<sup>1383</sup> Nafiye Vekâleti de 28 Nisan 1943 tarihinde kendi görüşünü belirten bir tezkereyi, bahsedilen eklerle beraber, Başvekâlet Yüksek Makamı’na göndermiştir. Bu yazıda, “Diğer Devlet Daire ve müesseselerinin de aynı surette hareket ederek memlekette bir kıymet ifade edecek ve abide halinde yükselecek binalara ait projelerin müsabaka ile yaptırılması maksada ve mevzuata daha uygun görülmektedir.” ifadeleri kullanılarak, mimarların “müsabaka ile yapım” teklifine olumlu yaklaşıldığı belirtilirken; sonraki paragrafta

<sup>1381</sup> Ü. Alsaç, “Sedad Hakkı Eldem”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:I, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.512-513.; “Sedad Hakkı Eldem”, [http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail\\_sedad-hakki-eldem\\_35.html](http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail_sedad-hakki-eldem_35.html) (16-12-2012).

<sup>1382</sup> “Birliğimiz, ... Cumhuriyetimizin kültürel kalkınma gayelerine faydalı olmak azmindedir.” ifadeleriyle başlayan ve Türk Yüksek Mimarlar Birliği reisi Hüsnü Tümer tarafından 1943 yılında Maarif Vekilliği’ne gönderilen istida için bkz. **BCA**, 030.10-159-113-27, s.3.

<sup>1383</sup> Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’in imzasıyla 7 Nisan 1943 tarihinde Nafiye Vekaleti’ne gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-159-113-27, s.4.

ise, “...müsabakaların temini için behemehal bir kanun tedvinine lüzum olmadığı kanaatındayız.”<sup>1384</sup> denilerek kanun teklifine olumsuz bakıldığı ifade edilmiştir.

Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından 4 Ekim 1943 tarihinde Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderilen başka bir dilekçede ise, birlik olarak bir dergi çıkarmak istedikleri, ancak gerekli kâğıdı bulmakta zorluk çektikleri belirtilmektedir. Cumhuriyet’in 20. kuruluş yıldönümünde çıkarılmak istenen dergi için ihtiyaç duyulan kâğıt ve kartonun, bedeli mukabilinde Kırtasiye Müdürlüğü’nden verilmesi için izin istenmektedir.<sup>1385</sup> Başvekâlet, 5 Ekim tarihinde gönderdiği tezkereyle Maliye Vekilliği’ne Türk Yüksek Mimarlar Birliği’nin kâğıt talebini iletmiştir.<sup>1386</sup> Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından gönderilen dilekçenin ekinde bulunan, 1927 yılında kurulan Türk Yüksek Mimarlar Birliği’nin, Emniyet-i Umum Müdürlüğü tarafından 22 Mayıs 1943 yılında tasdik olunan nizamnamesi, tek parti döneminde, mimarlar ile iktidar arasındaki ilişkileri göstermesi açısından önemlidir. Nizamnamede, bir taraftan 2. maddede, “Cumhuriyet hükûmetinin imar ve içtimai yardım sahasında lüzum göstereceği meslekî hizmetlere menfaatsiz iştirak etmek, Devlet makamlarının açacağı mimarî proje müsabakalarını tertiplemek, mütehassis jüri azası temin etmek...” denilerek iktidarla uyum içinde çalışılacağı belirtilirken, bir taraftan da 3. maddede, “Birlik meslekî ve içtimaî bir teşekküldür. Siyasetle alakası yoktur.”<sup>1387</sup> ifadeleri kullanılarak birliğin siyasi bir vasfının olmadığı vurgulanmaya çalışılmıştır.

Türk mimarlar, bazen projelerin yabancı mimarlara verilmesine duydukları tepkileri de siyasi iktidara iletmişlerdir. Örneğin, 28 Temmuz 1944 tarihinde Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından Başvekâlet Yüksek Katı’na gönderilen ve Ankara’da yaptırılacak olan memur apartmanlarına ait projelerin yabancı bir mimara yaptırılmasına tepkinin dile getirildiği dilekçenin bir bölümü şu şekildedir:

<sup>1384</sup> Nafiye Vekâleti tarafından 28 Nisan 1943 tarihinde Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-159-113-27, s.1-2.

<sup>1385</sup> Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından 4 Ekim 1943 tarihinde Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderilen dilekçe için bkz. **BCA**, 030.10-80-528-5, s.2.

<sup>1386</sup> Başvekâlet’in 5 Ekim tarihinde Maliye Vekilliği’ni gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-80-528-5, s.1.

<sup>1387</sup> “Türk Yüksek Mimarlar Birliği Esas Nizamnamesi”nin tam metni için bkz. **BCA**, 030.10-80-528-5, s.3.



Ankara’da kurulacak memur apartmanlarına ait projelerin yabancı bir mimara yaptırılacağını teessürle haber aldık.

Hiçbir teknik hususiyeti olmayan bu ikametgâh inşaatına ait projeleri kendi yaşama şartlarımıza ve millî mimarî geleneğimize uygun bir şekilde yapabilecek yüzlerce tecrübeli Türk mimarı mevcut olduğu halde bu işin bir yabancıya verilmesi memleket mimarlarını her bakımdan müteessir etmiştir. Bu gün Ankara’nın en güzel ikametgâh binaları Türk mimarlarının eseridir. Bir çok yabancı mütahassislara yaptırılmış olan binaların ise daha iyi olmadığı her kesçe malumdur.

Beynelmilel müsabakalarda da kazandıkları bir çok başarılarla olgunluklarını isbat etmiş olan Türk mimarları adına yeni kurulacak olan bir Devlet Mahallesiine yabancı damgasının vurulmasını ve bu inşaat için kurulacak olan teknik teşkilâtın başına eserin sahibi olacak, selâhiyetli bir Türk mimarının getirilmesi suretiyle ilerde iftihar duyacağımız bir Türk eserinin meydana gelmesini istiyoruz...<sup>1388</sup>

Türk mimarlar bazı durumlarda ise, siyasal iktidardan gördükleri himaye için teşekkürlerini belirtmişlerdir. Örneğin, 18 Mart 1946 tarihinde Türk Yüksek Mimarlar Birliği Başkanı Abidin Mortaş’ın, Başbakan Şükrü Saracoğlu’na gönderdiği ve himayekâr tavrından dolayı teşekkür ettiği dilekçesinde, “Ankara Sergi evi binasının bir ecnebi mimar tarafından tiyatro binası haline getirileceğinin haber alınması üzerine yaptığımız müracaata göstermek lûtfunda bulunduğunuz ve bütün Türk Mimarlarını mütehassis eden büyük ve himayekâr ilginize minnet ve şükranlarımızı derin saygı ve bağlılıklarımızla arzederiz.”<sup>1389</sup> ifadeleri kullanılmıştır. Böylece, Türk mimarlar, sadece yabancılara proje verilmesine tepki vermediklerini, kendilerinin himaye edilmesi durumunda da şükranlarını sunduklarını göstermişlerdir. Siyasal iktidarla ilişkiler mümkün olduğunca iyi tutulmaya özen gösterilmiştir.

Tek parti döneminde genel olarak, yerli mimarlar ile yabancı mimarlar arasında kıyasıya bir rekabet vardır. Dönem dönem bazen yerli bazen de yabancı

<sup>1388</sup> 28 Temmuz 1944 tarihinde Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından Başvekâlet Yüksek Katı’na gönderilen dilekçe için bkz. **BCA**, 030.10-122-871-11, s.1. Dilekçenin son kısmında, “Eğer müsabaka açmaya vakit müsaait görülmezse bu işi der’uhte edebilecek kabiliyette tecrübeli bir çok Türk mimarını tavsiye edebiliriz.” denilmektedir. **BCA**, 030.10-122-871-11, s.1

<sup>1389</sup> Türk Yüksek Mimarlar Birliği Başkanı Abidin Mortaş tarafından 18 Mart 1946 tarihinde Başbakan Şükrü Saracoğlu’na gönderilen dilekçe için bkz. **BCA**, 030.01-123-782-2, s.1.

mimarlar ön plana çıkarlar ve devlet ihalelerini kazanırlar. Bu döneme yerli mimarlardan I. Milli Mimari Akımı'na mensup Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat (Tek) Beyler ile II. Milli Mimarlık Akımı'na mensup olan Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat damga vurmuşlardır. Yabancı mimarlardan ise hem eserleri hem de eğitime katkıları açısından Erns Egli, Hans Poelzig, Bruno Taut, Martih Elsaesser, Clements Holzmeister, Gustav Oelsner, Paul Bonatz gibi mimarlar önemlidirler.

#### **3.5.4. Şehir Planlama Çalışmaları ve Yabancı Uzmanlar**

Tek parti döneminde uygulanan şehir planlama politikalarına girmeden önce Osmanlı Devleti'nin son zamanlarındaki şehir planlama anlayışına, uygulamalarına ve Cumhuriyet dönemine kalan mirasa bakmakta fayda vardır. Arlı'ya göre, Osmanlı döneminde uygulanan modernleşme politikaları sonucunda şehirler, dini yapılar ekseninde örgütlenmiş cemaatsel ilişkiler düzenini kısmen muhafaza etmiş olmakla beraber, idarî yapılarında belediyeçilik hizmetleri gibi uygulamalar başlatılarak bazı köklü değişiklikler de geçirmişlerdir. Osmanlı'nın merkezi ve önemli şehri olan İstanbul'da bu değişim; hem idarî ve sosyal hem de mimari ve estetik farklılaşması yaratan boyutlarıyla öne çıkmıştır. İstanbul, Osmanlı yüksek bürokrasisi tarafından modern şehrin sembolü olarak algılanan Paris'e dönüştürülmek istenen önemli bir şehirdi. Bu yaklaşımın bir göstergesi olarak Batılı anlamda ilk şehir planlama çalışmaları 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da başlatılmıştır. İstanbul'da yeni kamu binalarının yapımı ve sivil mimari örnekleri üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılan bu kentsel dönüşüm, Cumhuriyet döneminin kentsel dönüşüm paradigmasına ciddi etkilerde bulunmuştur. Osmanlı deneyiminin etkisinde oluşan Cumhuriyet paradigmasının temel yaklaşımı ise, Türk şehirlerinin Batılı şehir yapılarına ve hayat tarzlarına benzer hale getirilmesidir.<sup>1390</sup> Ancak yine de geçmişe referans verilmekteydi. Akademi Müdürü Namık İsmail Bey, Akademi'de gerçekleştirilen Şehircilik Semineri'nde iki safha üzerinde çalışıldığını

---

<sup>1390</sup> Alim Arlı, **a.g.m.**, s.291.

söylemektedir. Bu safhalardan ilki eski Türk şehirlerinin şehircilik noktasından karakterlerini aramak ve ikincisi ise modern şehircilik ilmini tedarik etmektir.<sup>1391</sup>

Arlı, şehir planlamada Osmanlı ile Cumhuriyet yönetimleri arasındaki benzerliğe vurgu yapmıştır. Ona göre, Osmanlı döneminde olduğu gibi Cumhuriyet ilk döneminde de toplumsal değişime dönük bu yaklaşımı “yüksek bürokratik alanın otokratik mantığı içinden planlayan zümre, reformcu Türk bürokratları” olmuştur. İki dönemde de “medenî dünya”da yer alabilmek için geniş çaplı bir değişimi mümkün kılacak bir sosyal düzenin oluşturulması amacıyla matuf bu çalışmalar, şehir alanlarının dönüştürülmesi fikri ve buna yönelik uygulamalar üzerinden yürütülmüştür.<sup>1392</sup> Ancak, tek parti döneminde her ne kadar Osmanlı tecrübesinden yararlanılmışsa da, şehir planlamada, Osmanlı yüksek bürokrasisinin değişim stratejisinden daha derin dönüşümler öngören radikal bir değişim modeli uygulanmaya çalışılmıştır.<sup>1393</sup> Atatürk’ün 1 Kasım 1935 tarihinde Meclis’te yaptığı konuşmada kullandığı, “Türk ülkesi içinde köylere varıncaya kadar küçük büyük bütün şehirlerimizin birer genlik ve bayındırlık göreyi olması önde tuttuğumuz amaçlardandır. Türk’e ev ve bark olan her yer sağlığın, temizliğin güzelliğin, modern kültürün örneği olacaktır.”<sup>1394</sup> ifadeleri şehir planlamaya verilen önemin ve planlamanın modern bir yaklaşımla yapılmak istendiğinin göstergesidir.

İlhan Tekeli, 1923’ten günümüze kadar geçen sürede, Türkiye’nin yaşadığı şehirleşme deneyimini üç döneme ayırmaktadır. Bu dönemlerden birincisi, Cumhuriyet’in ilanından II. Dünya Savaşı’nın sonuna kadar geçen süreyi kapsar. Bu dönem “Köktenci Çağdaşlaşma Dönemi” diye adlandırılır. İkinci dönem ise, II. Dünya Savaşı’nın sonundan 1980 yılına kadar uzanır ve “Popülist çağdaşlaşma dönemi” diye adlandırılır. Üçüncü dönem ise 1980’den başlayıp günümüze gelir ve “modernitenin aşınması” diye adlandırılabilir.<sup>1395</sup> Tekeli’nin sınıflandırmasında

<sup>1391</sup> “Akademide”, **Tan**, 16 Temmuz 1935, s.7.

<sup>1392</sup> Alim Arlı, **a.g.m.**, s.288.

<sup>1393</sup> Alim Arlı, **a.g.m.**, s.289.

<sup>1394</sup> “Beşinci Dönem Birinci Toplanma Yılına Açarken”, 1 Kasım 1935, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I.**, 5.bs., Ankara, ADTYK Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1997, s.402.

<sup>1395</sup> İlhan Tekeli, “Cumhuriyetin Çağdaşlaşma Projesinin Mekansal Boyutu Üzerine Bir Değerlendirme”, Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün

Cumhuriyet Türkiye'si'nin birinci kentleşme döneminde uygulanan "Köktenci Çağdaşlaşma Projesi"nde, kentlerin modernitenin mekanı haline gelmesi öngörülmüştür. Tekeli'ye göre, ülke bir "ulus mekanı" haline getirilmeye çalışılırken, şehirlerin de çağdaşlığı yayan bir nitelik kazanmasına çalışılmıştır. Milli Mücadele'den başarıyla çıkan ve Cumhuriyet'i ilan eden siyasi iktidar, daha başlangıçta iki büyük kentsel planlama sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu sorunlardan ilki Yunan ordusunun Anadolu'dan çekilirken yaktığı Batı Anadolu kentlerinin planlanarak yeniden imar edilmesi sorundur. İkincisi ise, Ankara'nın başkent olarak ilanının, CHP iktidarını büyük bir şehir planlama iddiasıyla karşı karşıya bırakmasıdır.<sup>1396</sup>

Büyük Millet Meclisi'nin toplandığı günlerde Ankara, kale içerisinde ve yakın çevresinde kümelenmiş evlerin oluşturduğu, "sıtma yuvası" diye tarif edilen bataklıkların bulunduğu, susuzluk sorunu olan, sert iklimli ve yaklaşık kırk bin kişinin yaşadığı bir şehirdir.<sup>1397</sup> Ancak Milli Mücadele'nin idare edildiği Meclis'in bulunduğu Ankara, 13 Ekim 1923 tarihinde, yani Cumhuriyet'in ilanından 16 gün önce Meclis'in büyük çoğunlukla aldığı kararla başkent olarak kabul edilmiştir. Bu karar, son Halife Abdülmecid'in yurt dışına gönderilmesinden sonra 24 Nisan 1924 tarihinde kabul edilen yeni Anayasa'nın 2. maddesinde yer almıştır.<sup>1398</sup> Ankara'nın başkent olmasında, demiryolu ağına bağlı olması, telgrafla haberleşme imkânına sahip olması ve Anadolu'nun ortasında dış müdahalelere karşı güvenli bir yerde bulunması gibi gerekçeler sunulmasına rağmen, bazı araştırmacılar bu seçimin Ankaralıların Milli Mücadele'ye gönülden bağlanmalarının yani sadakatlerinin bir ödülü olduğunu vurgulamaktadırlar. Cantek, İstanbul yerine Ankara'nın seçilmesini, "Çorak ve bakımsız olmasına rağmen, el değmemiş ve sadık olan, güzel ama görmüş geçirmiş olana tercih edilmiştir. İdeal ego olarak kurtarıcı baba, sadakati ve fazileti,

---

Dünü, Bugünü ve Geleceği, 17-21 Aralık 2002; **Mimari ve Çevre Kültürü**, Cilt:VIII, Haz. Azize Aktaş Yasa, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s.14.

<sup>1396</sup> İlhan Tekeli, "Cumhuriyetin Çağdaşlaşma Projesinin Mekansal Boyutu Üzerine Bir Değerlendirme", s.14-15.

<sup>1397</sup> Kıvanç Kılıç, "Öncü Halk Sağlığı Projelerinin Kamusal Mekânı Olarak Sıhhiye", **Ankara'nın Kamusal Yüzleri**, Der. Güven Arif Sargin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s.120.

<sup>1398</sup> Bilal Şimşir, **Ankara... Ankara Bir Başkent'in Doğuşu**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1988, s.242-243.

güzellik ve cazibeye tercih etmiştir. Zaten karşılaştırma ve tercih yapma hakkı artık onun elindedir.”<sup>1399</sup> şeklinde değerlendirmiştir.

Büyük bir mücadeleden sonra başkent olarak kabul edilen Ankara'nın modern bir kent haline getirilmesi, tek parti iktidarı için bir prestij meselesiydi. Bir anlamda Cumhuriyet rejiminin başarısı ile Ankara'nın şehir planlamasında gösterilecek başarı özdeşleşmiş bulunuyordu. 1930'lu yıllardan sonra, Anadolu'da devletin sanayi kurduğu kentlerin ve diğer önemli yerleşim yerlerinin, Ankara'da geliştirilmekte olan modele uygun olarak, modern bir yapıya kavuşturulmasına çalışılmıştır.<sup>1400</sup> Batuman, diğer birçok alanda olduğu gibi şehir planlama alanında da Batı tarzı bir modernleşme isteğinde olan siyasal iktidarın, mevcut kentsel mekanların modernleşmeye karşı bir direnç oluşturma potansiyeli taşıdıklarını gördüğü için, Ankara'da yepyeni bir kent kurma çabası içine girmesini anlamlı bir tercih olarak nitelendirmektedir.<sup>1401</sup> Bu koşullar altında 1923-1950 yılları arasında sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelere paralel olarak, Ankara'daki şehirleşme çalışmaları kimi zaman ulusal, kimi zaman evrensel akımların etkisi altında yoğun bir biçimde sürüp gitmiştir.<sup>1402</sup>

Şehir planlama çalışmalarında bu alanda tecrübe sahibi olan yabancı şehir planlamacılardan faydalanma yaklaşımının belirmesiyle beraber 1930-1940 yılları arasında Türkiye'ye çok sayıda yabancı şehir planlama uzmanı gelmiştir. Bunlar arasında, Herman Jansen, Herman Elgötz, Donat Alfred Agache, Martin Wagner ve Henri Prost akla ilk gelenlerdir.<sup>1403</sup> 1930'lu yılların başında başlayan bu şehir planlama çalışmalarında yabancı ülkelerden de çeşitli yardımlar alınmıştır. 11 Şubat 1932 tarihinde dönemin Hariciye Vekili tarafından Yüksek Başvekâlet'e gönderilen

---

<sup>1399</sup> L. Funda Şenol Cantek, “Yaban”lar ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.83.

<sup>1400</sup> İlhan Tekeli, “Cumhuriyetin Çağdaşlaşma Projesinin Mekansal Boyutu Üzerine Bir Değerlendirme”, s.14-15.

<sup>1401</sup> Bülent Batuman, “Mekân, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyet'in Kamusal Mekânı Olarak Kızılay Meydanı”, **Ankara'nın Kamusal Yüzleri**, Der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s.43.

<sup>1402</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.542.

<sup>1403</sup> Ömer Turan, “1930'lardaki 'Şehircilik Tartışmaları' Cumhuriyetin Kamusal Alanını Oluşturması”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:85, Cilt:XV, Ocak 2001, s.53.

ve Viyana’da tertip edilen Türk Sanayi-i Nefise Sergisi’nin resmi açılışında Avusturya Cumhurbaşkanı’nın konuşmasının tercümesini içeren tezkerede<sup>1404</sup>, Avusturya Cumhurbaşkanı, şehir planlama ve mimarlık alanında Türkiye ile Avusturya arasında bu alanda yapılan işbirliğine dair, “Büyük şehirlerde inşaat meselesinin halli için, Türkiye Hükûmeti bizim artist ve mimarlarımıza müracaat etmiş ve hatta merkezi Hükûmeti tezyin edecek yeni inşaat için bunlardan bir kaçını çağırtmıştı.”<sup>1405</sup> ifadeleri kullanılmıştır.

Arılı’ya göre, Cumhuriyet’in 1923 yılında kurulmasından 1950 yılına kadar, dönemin siyasal iktidarı tarafından, şehirleşmenin ana mecrasını belirleyen bazı devrimci stratejiler uygulamaya konulmuştur. Osmanlı Devleti’nin başkenti olan İstanbul, modern bir toplumsal mekânın oluşturulması amacı açısından, yeni siyasî elitler tarafından kurumsal ve örgütsel bakımdan “eski”nin sembolü olarak kodlanmıştı. Siyasî elitler, sosyal değişime dönük amaçlarını gerçekleştirebilmek için, “eski”nin sembollerinden uzak, “tabula rasa” bir mekân olarak “bozkırın ortasındaki” Ankara’yı seçmiş ve burayı başkent yapmışlardır.<sup>1406</sup> Bunun akabinde adeta Cumhuriyet rejiminin simgesi olan Ankara’nın, modern şehircilik anlayışına uygun olarak şekillendirilmesine çalışılmıştır. 1924 yılında “Ankara Şehremaneti Kanunu” çıkarılarak, bayındırlık faaliyetleri hızlandırılmıştır. 22 Mayıs 1926 tarihinde Emlak ve Eytam Bankası’nın kurulması da önemli bir adımdır; çünkü bu bankanın kredi ve kaynaklarının ve fonlarının büyük kısmı Ankara’nın imarına ayrılmıştır. 1928 yılında ise “Ankara Şehri İmar Müdürlüğü Teşkilatı” kurulmuştur. Bu müdürlük, Ankara Şehremaneti’ne değil doğrudan Dâhiliye Vekâleti’ne, yani merkezi hükûmete bağlıydı.<sup>1407</sup> Böyle yapılarak muhtemelen daha etkili ve hızlı hareket edilmek istenmiştir.

<sup>1404</sup> Hariciye Vekili tarafından Yüksek Başvekâlet’e 11 Şubat 1932 tarihinde gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-233-574-10, s.1.

<sup>1405</sup> Avusturya Cumhurbaşkanı’nın konuşmasının ilgili bölümü için bkz. **BCA**, 030.10-233-574-10, s.3. Bu konuşmanın metni iki sayfadır. İkinci sayfada Avusturya Cumhurbaşkanı, kendisiyle beraber bu sergiyi himaye eden Türkiye Cumhuriyeti Cumhurreisi Mustafa Kemal Atatürk’e şükranlarını sunmaktadır. **BCA**, 030.10-233-574-10, s.3.

<sup>1406</sup> Alim Arılı, **a.g.m.**, s.292.

<sup>1407</sup> Ömer Turan, **a.g.m.**, s.54.

Ankara’da modern bir şehir görünümü oluşturmak üzere H. Jansen, M. Briy ve L. Jausseley adlı yabancı uzmanlar ülkeye davet edilerek 1927 yılında “Ankara İmar Planı Yarışması” düzenlenmiştir. Yarışmayı Mimar H. Jansen kazanmıştır.<sup>1408</sup> H. Jansen’in Ankara’daki uygulamadan imar mevzuatı, örgütlenme, imar yolsuzluğu, arsa spekülasyonu gibi çeşitli konulardaki görüş ve çalışmalarından, sonraki yıllardaki çalışmalarda da yararlanılmıştır.<sup>1409</sup> Önerdiği plan ancak 23.7.1932 tarihinde uygulamaya giren Mimar H. Jansen’i Atatürk’le tanıştıran Falih Rıfkı Atay, Mimar Jansen ile Atatürk arasında geçen konuşmayı şöyle nakletmiştir: Alman Mimar Jansen, Mustafa Kemal Atatürk’e “Bir şehir planını tatbik edecek kadar kuvvetli bir iradeniz var mıdır?” sorusunu yöneltmiştir. Atatürk, buna cevaben, “Ne tuhaf bir adam bu. Bizim yaptığımız işler arasında plan tatbiki de nedir?” diye karşılık vermiştir.<sup>1410</sup> Herman Jansen 4 Ağustos 1933 tarihinde Başvekil İsmet İnönü’ye yazdığı mektupta, “...her Vekâletin mücavir bina ve manzara ile tesanüdü bozan birer bina oturtmaması lâzımgelir. Bundan maada verilmiş kararlar ve ikmal edilmiş projeler –mesela 1933 sergi binası- karşısında bırakılmayarak hali tasavvurda olan inşaat hakkında vaktü zamanında haberdar edilmekliğim icapeder.”<sup>1411</sup> diyerek, projenin uygulanmasında karşılaştığı problemleri dile getirmiştir.

Herman Jansen, Türkiye’de önemli projeleri kazanmasına ve önemli devlet adamlarıyla tanışmasına rağmen yaptığı projeler için hak kazandığı ödemelerin yapılması konusunda birtakım zorluklar da yaşamıştır. Jansen 14 Ocak 1939 tarihinde dönemin Dâhiliye Vekili Dr. Refik Saydam’a gönderdiği mektupta, İzmit şehri için umumi imar planı hazırladığını, ancak bu çalışması karşılığında kendisine taahhütte bulunulan ödemelerin yapılmadığını ifade eder. Jansen, Başvekil Saydam’dan İzmit Belediye Reisi Kemal Bey’e ödemelerini yapması için emir

<sup>1408</sup> Fehmi Yavuz, “Başkent Ankara ve Jansen”, **O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Cilt:VII, Sayı:1, Bahar 1981, s.26.

<sup>1409</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.525.

<sup>1410</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.140.

<sup>1411</sup> Herman Jansen’in içinde yukarıdaki ifadelerin geçtiği mektubunun Türkçe çevirisi için bkz. **BCA**, 030.10-122-868-8, s.3. Mektubun Almanca orijinali için bkz. **BCA**, 030.10-122-868-8, s.2.

buyurmasını dilemektedir.<sup>1412</sup> İzmit Belediye Reisi Kemal Bey’i yükümlülüklerini yerine getirmemekle suçlayan Jansen, “Kendileri için plân izhar ettiğim Adana, Ceyhan, Tarsus gibi küçük Türkiye şehirlerinden hiç birinde bendeniz bu kadar müşkülâta maruz kalmadım. Ancak İzmit Belediye Reisi Bay Kemal’dir ki, taahhütlerini icra etmiyor.”<sup>1413</sup> ifadeleriyle ise, yaşadığı problemin münferit bir durum olduğunu, diğer şehirlerde olumsuz bir durumla karşılaşmadığını vurgulamıştır.

Her ne kadar “eski”nin simgesi olarak da görülse Osmanlı başkenti İstanbul, şehir planlama çalışmalarında Ankara’dan sonra ele alınan diğer önemli şehir olmuştur. 1930 yılında yürürlüğe giren Belediyeler Kanunu’yla şehremaneti (belediye) kaldırılmış ve şehremini (belediye başkanı) ile valinin görevleri birleştirilmiştir. İstanbul’un şehir planlaması için 1933 yılında üç yabancı şehir planlamacısının katıldığı bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışmaya katılan bu uzmanlardan Alfred Agache, Rio de Janeiro master planını hazırlamış; H. Lambert<sup>1414</sup> Paris, New York ve Chicago planlarıyla ilgilenmiş; Herman Elgöztz ise Essen şehir planını yapmıştır. Yarışmayı Elgöztz kazanır; fakat bilinmeyen bir sebeple Elgöztz’le resmi anlaşma imzalanmaz.<sup>1415</sup> Daha sonra Fransız şehir planlama uzmanı Henri Prost, İstanbul’un planlama çalışmalarında kendisinin uzmanlığından faydalanmak amacıyla Türkiye’ye davet edilmiştir. 1935 yılında İstanbul’a gelen Henri Prost, Türkiye’de tam on altı yıl kalmıştır. İstanbul Belediyesi’nin talebi

<sup>1412</sup> Mimar herman Jansen’in 14 Ocak 1939 tarihinde Dahiliye Vekili Dr. Refik Saydam’a gönderdiği mektup için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.3-4. Mektubun Almanca orijinali için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.1-2.

<sup>1413</sup> Mektubun ilgili bölümü için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.4. Jansen, İçişleri bakanına gönderdiği mektuba İzmit Belediye Reisi Kemal Bey’e gönderdiği 4 mektubu ve Kemal Bey’den kendisine gelen 6 mektubu da eklediğini yazmıştır **BCA**, 030.01-131-846-1, s.4. Ancak Başbakanlı Cumhuriyet Arşivi’nden alınan dosyada Kemal Bey’in 6 mektubu yokken, Jansen’in 4 mektubu vardır. Jansen’in Kemal Bey’e gönderdiği 11 Ekim 1938 tarihli mektup için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.5. 21 Temmuz 1938 tarihli mektubu için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.6. 21 Temmuz 1938 tarihli mektubun Türkçe çevirisi için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.7. 11 Mayıs 1938 tarihli mektup için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.8. 4 Mayıs 1938 tarihli mektup için bkz. **BCA**, 030.01-131-846-1, s.9-10.

<sup>1414</sup> Jacquart H. Lambert, 6 Nisan 1935 tarihinde Başbakan İsmet İnönü’ye bir özel mektupla beraber gönderdiği 7 bölüm, 87 sayfa ve 17 fotograftan oluşan “Şehircilik (Kentçilik) Misyon Raporu” için bkz. **BCA**, 030.10-82-537-1. Dosyada raporun metni ve mektup bulunmakla beraber, fotoğraflar yoktur.

<sup>1415</sup> Ömer Turan, **a.g.m.**, s.54-55.



üzerine iki yıl boyunca İstanbul'un trafik ve ulaşım, çarşı ve pazarları, zanaat, sanayi ve ticaret merkezlerinin planlanması çalışmalarında bulunmuştur.<sup>1416</sup> Bu döneme ait belgelerden Prost'la ilgili gelişmeleri takip etmek mümkündür. Örneğin, 27 Ocak 1937 tarihinde İcra Vekilleri Heyeti tarafından Prost'a verilecek olan 150.000 Fransız Frangı için döviz müsaadesi verilmesi için karar çıkarılmıştır.<sup>1417</sup> Bu kararnameye ek olarak çıkarılan 11 Kasım 1937 tarihli bir kararnameyle de Prost'a 12.000 Türk Lirası mukabili Fransız Franklık döviz verilmesi onanmıştır.<sup>1418</sup> Prost'un, İstanbul'un yanı sıra "Yalova Kaplıcalarının asrî bir su şehri haline konulmasını ve bu işlerin düzgün bir şekilde devamını temin maksadile kaplıcaların umumî bir plânını hazırlamak üzere..."<sup>1419</sup> Türkiye'ye davet edilmesi konusunda karar alınmıştır.

Prost'un Türkiye'deki faaliyetlerine gazeteler de geniş olarak yer vermişlerdir. Kasım 1937 tarihinde "Akşam" gazetesi, İstanbul'un imarı için B. Prost tarafından hazırlanan projenin, Şehir Meclisi'nin Şubat 1938'deki toplantısında görüşüleceği haberini vermiştir. Haberin devamında Prost'un İstanbul için hazırladığı projenin detayları yer almıştır.<sup>1420</sup> 16 Ocak 1938 tarihli gazetelerde ise, İstanbul'un imarı için gerekli olan ödeneğin bulunduğu yazılmıştır.<sup>1421</sup> 18 Ocak 1938 tarihinde ise, Cumhurreisi Mustafa Kemal Atatürk; Başbakan Celal Bayar, Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya ile Dâhiliye Vekâleti'nde teşhir edilen Prost'un imar planının maketini incelemiş ve planı takdir ve tasvip etmiştir.<sup>1422</sup> 7 Nisan 1938 tarihinde ise İcra Vekilleri Heyeti tarafından Prost'un imar planının tatbikatı işlerinde çalıştırılmasına izin verilmesine dair kararname imzalanmıştır.<sup>1423</sup> Bu plana göre Karaköy

<sup>1416</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.142.

<sup>1417</sup> 27 Ocak 1937 tarihinde İcra Vekilleri Heyeti'nin, Prost'a verilecek olan 150.000 Fransız Frangı için döviz müsaadesi verilmesine dair kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-71-6-20.

<sup>1418</sup> 11 Kasım 1937 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-80-92-10.

<sup>1419</sup> Henry Prost'un Yalova Kaplıcaları ile ilgili umumî plana hazırlaması için Türkiye'ye davet edilmesine dair 5 Mart 1935 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-52-17-1. Bu plan için ödenilmesi gereken tutar 150.000 Fransız Frangıdır **BCA**, 030.18-1-2-52-17-1.

<sup>1420</sup> "İstanbul'un imarı", **Akşam**, 15 Teşrinisani (Kasım) 1937, s.2-10.

<sup>1421</sup> "İstanbulun imarı için lâzım gelen tahsisat bulundu", **Akşam**, 16 Kânunusani (Ocak) 1938, s.1.

<sup>1422</sup> "Atatürk İstanbulun imar planını tasvip ettiler", **Akşam**, 149 Kânunusani (Ocak) 1938, s.1.

<sup>1423</sup> Prost'un İstanbul İmar Planı'nı uygulamasına izin verilmesine dair İcra Vekilleri Heyeti tarafından 7 Nisan 1938 tarihinde alınan karar için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-82-25-10.

Meydanı'nın alacağı şekil 24 Nisan 1938 tarihinde gazete haberlerine konu olur.<sup>1424</sup> Mayıs 1938 tarihli gazetede Prost'un planının kısım kısım tatbik edileceği belirtilmiş; ancak hükümet, daha da fazla faaliyet gösterilmesi gerektiğini İstanbul vali ve belediye reisi olan B. Muhiddin Üstündağ'a bildirmiştir. Başvekil Celal Bayar, yapılacak borçlanmanın miktarının artırılmasını, hükümetin bu konuda İstanbul Belediyesi'ne destek olacağını belirtmiştir.<sup>1425</sup>

Prost, Paris'teki şehircilik mektebinde görevli olduğu ve Paris'in büyütülmesinin planlarını yapmakla da görevlendirildiği için dönem dönem Fransa'ya gidip gelmiştir.<sup>1426</sup> Bu seyahatleri de basında yer almıştır. "Akşam" gazetesinin haberine göre Prost, 9 Mayıs 1938 tarihinde İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'a gelir gelmez işe başlayan Prost, şehirdeki abideleri, yolları inceler ve daha önceden hazırladığı imar planını tekrar gözden geçirir. Gazetenin haberine göre, Belediye beş yıllık bir planla imar hareketine başlayacak ve 1938'de başlayan çalışmalar 1943 yılında sonuçlanacaktır.<sup>1427</sup> 19 Mayıs 1938 tarihinde İstanbul Belediyesi Fen İşleri Müdürlüğü'nde B. Muhiddin Üstündağ'ın başkanlığı altında; Prost, fen işleri, imar, harita, yollar ve inşaat müdürleri bir toplantı yaparak, Prost'un hazırladığı nazım planının uygulanması için yapılması gerekenler konusunda görüşmüşlerdir.<sup>1428</sup> 5 Ağustos 1938 tarihli "Akşam" gazetesinin haberine göre Prost, 15 Eylül 1938 tarihinde İstanbul'a gelerek öncelikle İstanbul (tarihi yarımada bölgesi kastediliyor) ve Beyoğlu'nun planlarını tamamlayacak, sonra da Kadıköy ve Üsküdar'ın nazım planlarını hazırlayacaktır.<sup>1429</sup> Prost'un İstanbul ve Beyoğlu semtleri için hazırladığı genel nazım planının teferruatlarını İstanbul Belediyesi'nin mühendisleri hazırlamışlardır.<sup>1430</sup> İstanbul Belediyesi, Eminönü Meydanı'nın düzenlenmesi için de Prost'tan bir proje hazırlamasını istemiştir.<sup>1431</sup>

<sup>1424</sup> "Karaköy meydanında yapılacak değişiklikler", **Akşam**, 24 Nisan 1938, s.3.

<sup>1425</sup> "Derhal yapılacak işler kararlaştırıldı", **Akşam**, 8 Mayıs 1938, s.1-13.

<sup>1426</sup> "B. Prost dün Fransaya hareket etti," **Akşam**, 1 Temmuz 1938, s.3.

<sup>1427</sup> "1943 de İstanbulun çehresi değişecek", **Akşam**, 11 Mayıs 1938, s.?

<sup>1428</sup> "İmar işi", **Akşam**, 20 Mayıs 1938, s.3.

<sup>1429</sup> "B. Prost 15 eylülde İstanbula gelecek", **Akşam**, 5 Ağustos 1938, s.3.

<sup>1430</sup> "Muhafaza edilecek eserler imar plânında gösterilecek", **Akşam**, 18 Ağustos 1938, s.6.

<sup>1431</sup> "Eminönü meydanı", **Akşam**, 10 Teşrinievvel (Ekim) 1938, s.3.

Prost'un çalışmalarında kendisine yardımcı olacak uzmanların görevlendirilmeleri konusunda da çeşitli kararlar alınmıştır. Örneğin, 2 Mart 1939 tarihinde Fransız Desinatör Jaubert'in Prost'un yanında çalıştırılmasına izin verilmesine dair bir karar alınmıştır.<sup>1432</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 12 Şubat 1940 tarihinde aldığı kararla Jaubert'in çalışma izni 24 Ekim 1939 tarihinden geçerli olmak üzere bir sene daha uzatılmıştır.<sup>1433</sup> Jaubert'in 24 Ekim 1940 tarihinde biten çalışma izni, İcra Vekilleri Heyeti'nin 14 Kasım 1940 tarihli kararıyla bir sene daha uzatılmıştır.<sup>1434</sup> Jaubert'in çalışma izni 16 Kasım 1941 tarihinde bir kez daha uzatılmıştır.<sup>1435</sup> 4 Aralık 1939 tarihinde ise yine Fransız vatandaşı M. Şerer'in bir sene boyunca Prost yanında çalışmasına izin verilmesine dair karar alınmıştır.<sup>1436</sup> 7 Nisan 1942 tarihinde alınan kararla Şerer'in çalışma süresi de uzatılmıştır.<sup>1437</sup> İktisat vekilinin Başvekil Refik Saydam'a 13 Temmuz 1939 tarihinde gönderdiği tezkereden Prost'a 22.000 lira ödeneceğini görüyoruz.<sup>1438</sup> 19 Eylül 1939 tarihinde ise mukavelesi gereğince Prost'a ödenmesi lazım gelen, 1938 istihkakı 2000 Sterlin'in, Kasım 1939 tarihinde yurt dışına transferine izin verilmesine dair karar alınmıştır.<sup>1439</sup>

Henri Prost, İstanbul'un planlanması çalışmaları dışında da çeşitli çalışmalarda bulunmuştur. Reiscumhur İsmet İnönü'nün imzasıyla çıkarılan ve şehircilik uzmanı Prost'un jüri üyesi olarak görevlendirilmesini içeren kararnamede şu ifadeler yer almaktadır:

<sup>1432</sup> Dahiliye Vekilliği'nin 24 Şubat 1939 tarihli tezkeresi uyarınca 2 Mart 1939 tarihinde İcra Vekilleri Heyeti tarafından alınan karar için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-86-18-5.

<sup>1433</sup> Jaubert'in bir yıllık ek çalışma süresi 24 Ekim 1939 tarihinden itibaren geçerli olacak ve kendisine aylık 480 lira ödenecektir. İcra Vekilleri Heyeti'nin 12 Şubat 1940 tarihli kararının tam metni için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-90-13-17.

<sup>1434</sup> Jaubert'in bir yıllık ek çalışma süresi 24 Ekim 1940 tarihinden itibaren geçerli olacak ve kendisine yine aylık 480 lira ödenecektir. İcra Vekilleri Heyeti'nin 14 Kasım 1940 tarihli kararının tam metni için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-93-105-15.

<sup>1435</sup> Jaubert'in bir yıllık ek çalışma süresi 21 Kasım 1941 tarihinden itibaren geçerli olacak ve kendisine bu defa aylık 492 lira ödenecektir. İcra Vekilleri Heyeti'nin 16 Kasım 1941 tarihli kararının tam metni için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-96-94-19.

<sup>1436</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 4 Aralık 1939 tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-89-114-15.

<sup>1437</sup> İcra Vekilleri Heyeti'nin 7 Nisan 1942 tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-98-28-10.

<sup>1438</sup> İktisat vekilinin Başvekil Dr. Refik Saydam'a 13 Temmuz 1939 tarihinde gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.01-77-482-3, s.1. Prost tarafından Başvekalet'e gönderilen ve oradan da İktisat Vekaleti'ne havale edilen 26 Mayıs 1939 tarihli mektup, vekalet tarafından incelenmiştir **BCA**, 030.01-77-482-3, s.2. İktisat Vekaleti, Prost'a 22.000 lira ödenmesine dair 15 Haziran 1939 tarih ve 2/11274 sayılı Heyet-i Vekile kararı uyarınca bu ödemeyi yapacaktır **BCA**, 030.01-77-482-3, s.1.

<sup>1439</sup> 19 Eylül 1939 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-88-91-6.

Memlekette dikilecek âbide ve heykellerle Devlet bütçesinden yapılacak binalarda bulundurulacak fresk, mozayık veya yağlı boya yerli duvar resimlerini estetik ve teknik bakımdan tetkik etmek üzere 1/12/937 tarih ve 2/7814 sayılı kararname ile teşkil olunan jüriye şehircilik mütehassısı Prost'un da iştirak ettirilmesi; Maarif Vekilliğinin 17/2/1941 tarih 10102/7/140 sayılı tezkeresile yapılan teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyetince ...<sup>1440</sup> tarihinde kabul olunmuştur.<sup>1441</sup>

Anadolu'nun önemli şehirlerinden birisi olan ve 1922 yılında Yunanların şehirden çekilmesi esnasında çıkan yangın sonucunda büyük hasar gören İzmir şehri için ise 1927 yılında bir imar planı başlatılmıştır.<sup>1442</sup> Kâmi Refet, 1931 yılında Mimar dergisinde İzmir'in şehir planlama çalışmaları hakkında şunları söylemektedir: "İzmir istirdattan sonra en güzel kısmının yanması hasebile imara ihtiyaç messettirmiş ve bu ihtiyaç zamanında nazarı ehemmiyete alınarak şehrin imar planı tanzim ettirilmiştir. Fransız şehircilerinden müsyü (Raymon Danje) nin tanzim ettiği imar planı veziyet itibarile en fazla ehemmiyetle şehrin yanmış kısmını mütalâa etmektedir."<sup>1443</sup>

Bu ilk dönemde Ankara dışındaki kentler hızlı bir büyüme göstermemiştir; ancak iktidarın öngördüğü "Köktenci Çağdaşlaşma Projesi", diğer kentlerde de planlı bir gelişmeyi öngörmekteydi.<sup>1444</sup> Bu amaçla birçok yabancı şehircilik uzmanı da Anadolu şehirlerinin imar planlarını hazırlamaları için ülkeye davet edilmişlerdir. Örneğin, Trabzon, Erzurum ve Kars'ın planlarını incelemesi için Fransız şehir planlamacısı Lambert, Türkiye'ye davet edilmiş ve Erzurum'da incelemeler yapması için kararname çıkarılmıştır.<sup>1445</sup> 1 Eylül 1937 tarihinde Edirne'nin imar planı için

<sup>1440</sup> El yazısıyla yazılan karar tarihi okunamamaktadır.

<sup>1441</sup> Prost'un görevlendirilmesiyle ilgili İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18.01.02-94-16-10.

<sup>1442</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.141.

<sup>1443</sup> Kâmi Refet, "İzmir'in İmarı Hakkında", **Mimar Aylık Mecmua**, Yıl:1, Cilt:MCMXXXI, Sayı:7, Temmuz, 1931, s.225.

<sup>1444</sup> İlhan Tekeli, "Cumhuriyetin Çağdaşlaşma Projesinin Mekansal Boyutu Üzerine Bir Değerlendirme", s.15-15.

<sup>1445</sup> Fransız şehir planlamacısı Lambert'e izin verilmesine dair 3 Eylül 1937 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18.01-02-78-76-17. Bu kararda, "umumî durum göz önünde bulundurulmak ve yasak bölgelere girmemek şartile Erzuruma gitmesine..." kullanılması iktidarın bu yabancı uzmanlara olan güveninin de bir sınırı olduğunu göstermektedir. **BCA**, 030.18.01-02-78-76-17.

Egli'yle<sup>1446</sup>, Adapazarı'nın imar planı için ise Vanden Berg'le pazarlık yapılmasına dair karar alınmıştır.<sup>1447</sup> Bir süre sonra basında Edirne'nin imar planını hazırlama görevi Prof. Egli'ye verildiği yazılmıştır.<sup>1448</sup> 25 Ağustos 1939 tarihinde ise Fransız Mimar-Ressam Piyer'in, Trabzon ve Erzurum'un şehir haritalarını hazırlayacak Lambert'e muavin olarak çalıştırılmasına ve Erzurum ve Kars vilayetleri ile Üçüncü Müfettişlik bölgesinde seyahat etmesine izin verilmesine dair İcra Vekilleri Heyeti'nce karar alınmıştır.<sup>1449</sup>

Dönemin gazetelerinde İstanbul, Ankara ve İzmir dışındaki şehirlerde de yapılan çeşitli imar faaliyetlerinden bahsedilmektedir. Erzincan'da yollar, köprüler yapılmış ve Halkevi binası inşa edilmiştir. Demiryolu ise Erzincan'a doğru ilerlemektedir.<sup>1450</sup> Muğla'da ise yine yollar, köprüler ve köy ilkokulları inşa edilmiştir. Muğla Cumhuriyet Meydanı'na Atatürk Heykeli dikilmiş ve 29 Ekim 1937 tarihindeki Cumhuriyet Bayramı'nda açılışı yapılmıştır.<sup>1451</sup> Gaziantep'in imar projesi ise 1938 yılında yine imar faaliyetlerinde görevlendirilmek için davet edilen uzmanlardan olan Prof. Jansen tarafından hazırlanmıştır.<sup>1452</sup> Aynı günün gazetesinde Diyarbakır'ın imarı ile ilgili bir haber de yer almıştır. Buna göre, şehre bir Atatürk Heykeli inşa etmek için tahsisat ayrılmış ve Halkevi'nin inşası tamamlanıp faaliyetlerine başlamıştır.<sup>1453</sup> Trabzon'da da imar planı hazırlandığı ve onaylanması için Bayındırlık Bakanlığı'na gönderildiği görülmektedir.<sup>1454</sup> Dahiliye Vekaleti'nden 18 Nisan 1938 tarihinde Başvekalet Yüksek Makamı'na gönderilen tezkerede Bursa'nın imar planının Prost'a yaptırılmasının düşünüldüğü, ancak kendisiyle anlaşma sağlanamazsa bir müsabaka düzenleneceği bildirilmiştir.<sup>1455</sup> 24 Ağustos

---

<sup>1446</sup> Ernst Egli, Edirne'nin dışında Denizli ve Balıkesir'de de şehir planlama çalışmaları yürütmüştür.

Kaynak: Ernst A. Egli, **a.g.e.**, s.107.

<sup>1447</sup> 1 Eylül 1937 tarihli İcra vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18.01-02-78-75-2.

<sup>1448</sup> "Edirnenin imar plânı için hazırlıklar başladı", **Akşam**, 17 Haziran 1938, s.8.

<sup>1449</sup> İcra Vekilleri Hyeti'nin 25 Ağustos 1939 tarihli kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-88-82-8.

<sup>1450</sup> "Erzincanda büyük bir kalkınma faaliyeti var", **Akşam**, 12 Teşrinisani (Kasım) 1937, s.6.

<sup>1451</sup> "Muğlada Atatürk heykeli", **Akşam**, 12 Teşrinisani (Kasım) 1937, s.6.

<sup>1452</sup> "Gaziantebin imarı", **Akşam**, 2 Nisan 1938, s.7.

<sup>1453</sup> "Diyarbakırın imarı", **Akşam**, 2 Nisan 1938, s.7.

<sup>1454</sup> "Trabzonda bir çok binalar vilâyette yollar yapılıyor", **Akşam**, 5 Mayıs 1938, s.11.

<sup>1455</sup> Dahiliye Vekalati'nden 18 Nisan 1938 tarihinde Başvekalet Yüksek Makamı'na gönderilen, Bursa'nın imar planının Prost'a yaptırılmasının düşünüldüğüne dair tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-81-534-5, s.2.

1938 tarihli “Akşam” gazetesinin haberine göre Bursa’nın da imar planı Prost tarafından yapılacaktır.<sup>1456</sup> Demek ki kendisiyle anlaşılmıştır. 18 Eylül 1938 tarihinde ise aynı gazetede Bursa’nın yanı sıra Karabük’ün<sup>1457</sup> de imar planının Prost tarafından yapılacağı haberi verilmiştir.<sup>1458</sup> Prost, imar planını hazırlamak için Bursa’da incelemelerde bulunmuştur.<sup>1459</sup> Adapazarı’nın imar planı için ise Mimar Vandan Berg’le anlaşılmıştır.<sup>1460</sup>

CHP hükümeti, ülkenin şehirlerini modern şehircilik anlayışı çerçevesinde yeniden şekillendirme amacı doğrultusunda ve Ankara’nın şehir planlama çalışmaları örneğinden edindiği deneyimler paralelinde, 1930-1935 yılları arasında çıkardığı beş yasayla Osmanlı döneminden kalma mevzuatı değiştirerek yeni bir kurumsal düzenlemeye gitmiştir. Bu dönemde şehircilik konusunda çıkarılan kanunlar şunlardır: 1930 yılında çıkarılan “1580 Sayılı Belediye Kanunu” ve “1593 Sayılı Umumi Hıfzıssıhha Kanunu”; 1933 yılında çıkarılan “2290 Sayılı Yapı ve Yollar Kanunu” ve “2033 Sayılı Belediye Bankası Kuruluş Kanunu”; 1934 yılında çıkarılan “2722 Sayılı Belediye İstimlâk Kanunu” ve 1935 yılında çıkarılan “2763 Sayılı Belediyeler İmar Heyetinin Kuruluşuna İlişkin Kanun.”<sup>1461</sup> 1930-1935 yılları arasında ardı ardına çıkarılan bu kanunlarla, belirli bir nüfusun üzerindeki şehirler için şehir planı yapılması zorunlu hale getirilmiştir. Bunun sonucunda, hazırlanan şehir planlarının sayısında önemli bir artış olmuştur.<sup>1462</sup>

Tek parti dönemindeki şehir planlama çalışmalarında önemli unsurlardan biri de park ve meydan düzenlemeleriydi. Taksim Meydanı bu anlamda ayrı bir önem taşımaktadır. Osmanlı şehirlerinde genelde meydan anlayışı yoktu. Mahallenin merkezini cami oluşturur ve diğer yapılar onun etrafında şekillenirdi. Cumhuriyet şehirleri oluşturulurken, modern kent anlayışına uygun olarak kamusal alanların

<sup>1456</sup> “Bursanın imar plânını B. Prost yapacak”, **Akşam**, 24 Ağustos 1938, s.6.

<sup>1457</sup> Karabük Şehir İmar Planını yapacak olan Prost’a Sümerbank tarafından verilecek olan 26.000 Türk Lirasından 22.000 Lirasının serbest döviz olarak dışarıya çıkarılmasına izin verilmesine dair 15 Haziran 1939 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-87-57-2.

<sup>1458</sup> “B. Prost Karabükün ve Bursanın plânlarını da yapacak”, **Akşam**, 18 Eylül 1938, s.3.

<sup>1459</sup> “B. Prost Bursada tedkiklere başladı”, **Akşam**, 5 Teşrinisani (Kasım) 1938, s.1.

<sup>1460</sup> “Adapazarının imar plânını mimar Berg yapacak”, **Akşam**, 25 Kanunusani (Ocak) 1938, s.11.

<sup>1461</sup> İlhan Tekeli, **Modernizm, Modernite ve Türkiye’nin Kent Planlama Tarihi**, s.114.

<sup>1462</sup> Alim Arlı, **a.g.m.**, s.293.

yapımına önem verildi. Ortalarında anıt heykellerin de bulunduğu iki tip çevre düzenlemesi söz konusuydu. Bu çevre düzenlemelerinin ilkinde, kentin ana yollarının kesiştiği noktada veya tek bir ana cadde varsa bunun üzerinde bir Cumhuriyet Meydanı ve meydanın ortasında Atatürk heykeli yer alırdı. İkincisinde ise Atatürk heykeli; valilik, kaymakamlık ya da belediye binasının önünde, yanında veya yakınında bir parkta bulunurdu. Ülkenin birçok yerinde tekrar edilen bu park ve meydan anlayışıyla, vatandaşların bir araya gelerek kaynaşması, yani sosyalleşmesi sağlanmaya çalışılıyordu. Ortalarında fiskiyeler olan geometrik şekilli havuzlar, düzgün çiçek tarhları, düzenli olarak dikilmiş ağaçlar, elektrik direkleri ve banklar, yapılan park ve bahçelerin karakteristik özellikleriydi.<sup>1463</sup>

Şehirlerin, kasabaların ve hatta köylerin planlamasının yapıldığı, yeşil alanların düzenlendiği, işçi evleri, memur lojmanlarının yapıldığı 1930’lu yıllarda, önemli bir şehircilik ve mimarlık projesi de Ankara’daki ilk büyük ölçekli konut kooperatifi uygulaması olan “bahçeli evler” çalışmasıdır. Ankara’daki bu “bahçeli evler” uygulaması, ülkenin diğer şehirleri için yapılan planlarda da önerilmiştir.<sup>1464</sup> Tekeli’ye göre, bu öneri ve uygulamalar, Batı’da gelişmiş olan “Bahçe Kent” ütopyasının Türkiye’deki yansımını göstermektedir. Uygulanan ve önerilen bu planlar, iki açıdan çeşitli eleştirilere uğramıştır: Bu eleştirilerden ilki, hazırlanan planların Türk kentlerinin tarihsel dokularıyla uyum içinde olmadığı ve uygulamaların yıkıcı sonuçlar doğuracağıdır. İkinci eleştiri konusu ise, bu planların salt estetik kaygılarla hazırlanması ve planlarda kentin ekonomisinin, uygulama sorunlarının dikkate alınmaması ve gerçekleştirilmelerinin pahalı olmasıdır. Belediyelerin ekonomik kaynaklarının sınırlı olması nedeniyle bu planların, sadece yeni mahallelere ilişkin olanları uygulanabilmiş, tarihi kesimlere ilişkin olanları ise uygulanamamıştır. Tarihi yerlerde uygulanamaması sayesinde, bu planlamaların tahrip edici tarafı yaşanmamıştır.<sup>1465</sup>

---

<sup>1463</sup> Murat Özgür, **a.g.t.**, s.26-27.

<sup>1464</sup> Murat Taş, **a.g.m.**, s.212.

<sup>1465</sup> İlhan Tekeli, “Cumhuriyetin Çağdaşlaşma Projesinin Mekansal Boyutu Üzerine Bir Değerlendirme”, s.15-17.

Tek parti döneminin sonlarına doğru, çeşitli şehirleşme sorunları, II. Dünya Savaşı'nın şehirlerdeki tahrip edici etkisi nedeniyle, dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de önem kazanmıştır. Özellikle, büyük bir savaş yaşamış olmalarına rağmen Avrupa ülkelerinde bu sorunlara bilimsel yöntemlerle çözüm getirilmiş olmasına karşın, Türkiye, bu alanda gereken önlemleri zamanında alamadığı, şehircilik sorununa doğru yaklaşım biçimini belirleyemediği ve çıkarılan kanunları gerektiği gibi uygulayamadığı için yeterli derecede yol alamamıştır.<sup>1466</sup>

Cumhuriyet'in ilk döneminde planlaması yapılan sosyal mekânlar sadece şehirler değildir. Nasıl ki, Türk müziğinin köklerini aramak ve yeni milli edebiyat oluşturmak için bir "köye yönelme" varsa köylünün hayatını daha kolaylaştıracak bir mimari oluşturmak için de köye yönelme vardır. Mimar Abdullah Ziya'nın Halkevleri'nin dergisi olan "Ülkü"de, "Köy Mimarisi" başlığıyla yazdığı makalede tek parti iktidarının tasarladığı köyün özelliklerini bulmak mümkündür:

Köylü köyünde bol hava ve ışık alabilmeli, evinde üşümemeli, köyün meydanında bir kahvesi, bir radyosu, günlük bir sinema ve tiyatrosu olmasa bile arada bir uğrıyacak gezici sinema ve tiyatrolara mahsus bir yeri olmalıdır. Köy kahvesi köylünün kütüphanesi, içtima yeri, sineması, kulübü daha doğrusu modern bir mabedidir.

Köylünün meydanında köylünün geleceği, oynayacağı, eğleneceği bir yeri olmalıdır. Köy çocuklarına Türk harsını, Türk varlığını, Türk dilini aşılıyacak bir mektebi ve hocası olmalıdır.

Hülâsa köylüyü köyüne bağliyacak herşeyi köyünde olmalıdır, aksi takdirde köylü kendisine verilmeyen bu hakları aramak için şehirlere hücum edecektir.. Vay o şehirlerin haline.<sup>1467</sup>

Abdullah Ziya, yukarıdaki makalesinden üç ay sonra yazdığı başka bir makalede ise, devletin sekiz vilayette 69 örnek köy yaptırdığını, ancak bu köy yapım işinin, milli elemanlara güven duyulmaması nedeniyle Türk köyünü ve köylüsünü tanımayan yabancılara yaptırıldığını belirtmektedir. Yabancı mimarların yaptığı köylerdeki, evdeki ocağın, ahırın ve bahçenin köylünün yaşam tarzına uygun

<sup>1466</sup> Ayla Ödekan, **a.g.m.**, s.526.

<sup>1467</sup> Abdullah Ziya, "Köy Mimarisi", **Ülkü**, Sayı:7, Cilt:II, Ağustos 1933, s.38.



olmaması gibi mimari problemleri, bir köylü ile yaptığı görüşmeyle ortaya koyan ve Türk köylerinin Türk mimarlar tarafından yapılması gerektiğini ifade eden Abdullah Ziya yazısını şöyle sürdürür:

Türk inkılâbı millî bir köy mimarisine, millî bir köy hizmetine doğru gitmelidir. Numune köylerde, köy mekteplerinde köy çeşmelerinde köylerde devlet, evkaf, Fırka eliyle yapılacak her hangi bir binada, dikilecek bir bayrak direğinde bile bu ruh hâkim olmalıdır; ta ki her köyün taşından toprağından ve insanından doğan bir Türk inkılâbı havası bütün memleket üzerinde dalgalansın.<sup>1468</sup>

Çalışmanın başında iktidarların toplumsal yapıyı kendi ideolojileri ekseninde dizayn etmek istediklerini belirtmiştik. İşte bu tasarım eyleminin en fazla kendini gösterdiği alan şehir planlama çalışmaları olmuştur. Tek parti iktidarı, Batılı tarzda modernleşme anlayışına uygun olarak ülke şehirlerini tasarlamaya çalışmıştır. Bunun için yurt dışında şehir planlama alanında başarılı çalışmalar yapmış uzmanlar Türkiye'ye davet edilmiş ve deneyimlerinden faydalanılmıştır. Şehir planlamada amaç, vatandaşları daha düzenli, sağlıklı ve estetik modern şehirlerde yaşatmaktır. Cumhuriyet idaresi, Ankara'yı yeni bir model şehir olarak sunmak zorunluluğunda kalmıştı. Bu planlama çalışmaları başkent Ankara ve İstanbul gibi büyük şehirlerden başlayıp diğer Anadolu şehirlerine, oradan da taşradaki küçük köylere kadar uzanmıştır. Ancak devletin ekonomik imkanlarının kısıtlılığı ve bu konudaki deneyimin sınırlılığı gibi nedenlerle hedeflenen başarılarla tam anlamıyla ulaşamamıştır.

### 3.6. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve EDEBİYAT

Şiir, hikâye, roman ve destan gibi edebiyat türlerinde eser veren sanatçılarla iktidar arasında karşılıklı bir etkileşim tarihin her döneminde görülmüştür. Edebiyatçılar bazı dönemlerde iktidarın teveccühüne mazhar olup onların sunduğu imkânlardan faydalanmış, bazen ise iktidarla çatışmaya girip onlara olan

---

<sup>1468</sup> Abdullah Ziya, "Cumhuriyette Köy Yapımı", **Ülkü**, Sayı:10, Cilt:II, İkinciteşrin (Kasım) 1933, s.334.

muhalefetlerini yine edebiyat yoluyla dile getirmiş ve bu nedenle de çeşitli sansür ve cezalandırmalara uğramışlardır. Daha önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi şairlerin, iktidarla nasıl bir ilişki kurmaları gerektiği konusunda pek çok düşünür fikir beyan etmiştir. Örneğin, Platon, “Devlet” adlı eserinde, “...şairler, yazarlar, insanlar üstüne de doğru dürüst konuşmuyorlar. ... Bu çeşit sözleri de söyletemeyiz şairlere; bunun tam tersini gösteren masallar anlatmalarını istemeliyiz değil mi?”<sup>1469</sup> ifadeleriyle, toplumu yanlış yönlendirdiklerini düşündüğü şairleri “Devlet”in dışında bırakmıştır. Yusuf Has Hacıp ise, “Kutadgu Bilig” adlı eserinde, iktidar sahiplerini, “Bunlar insanı överlerse, bu övgü bütün ülkelere yayılır, yererlerse o insanın adı daima kötü olarak kalır. Eğer kendin övülmek istersen bunları memnun et.”<sup>1470</sup> ifadeleriyle şairlere karşı uyarılmış ve şairlerle iyi ilişkiler kurmaları konusunda onlara tavsiyelerde bulunmuştur.

İktidar ve edebiyat ilişkisine dair bir yazısında Cemil Meriç, sansürü, “İktidara kurulanların beşer şuuruna taktıkları ilk mel’un kilittir.”<sup>1471</sup> diye tarif ettikten sonra sansürün bulunduğu ülkelerde iki tür edebiyatın var olacağını söyler. Bunlardan ilki “Kaselis Edebiyat”tır. Meriç kaselis edebiyat ve bu kategoride eser üreten edebiyatçılara çok ağır sözler söyler. Buna göre, kaselis edebiyat sansüre uğramaz, çünkü o, beyzadelere aşk şarkıları hazırlar, dudaklarında efsaneler elinde buhurdanla firavunları takdis eder. Journalci bir tarafı vardır. Odun yığınlarını alkışlar, yeniliklere düşmandır; ancak ziyafet sofrasının artık kemikleri onun hakkı olur, akademilere o yerleşir. İkincisi ise “Militan Edebiyat”tır. Militan edebiyat daima iftiralara uğrar ve iktidarın olumsuz damgalamalarına muhatap olur: Menfi olur, zındık olur, kâfir olur. İktidar gözünde satılmıştır, memleket ve mukaddesat düşmanıdır.<sup>1472</sup>

Peki, Türklerin edebiyatla olan ilişkisi ne zaman ve ne şekilde başlamıştır? Türklerin ataları olduğu bilinen insanlardan bahseden, Türkçeden yapılmış çeviriler

<sup>1469</sup> Platon (Eflatun), **a.g.e.**, s.76.

<sup>1470</sup> Yusuf Has Hacıp, **Kutadgu Bilig**, Haz. Yaşar Çağbayır, s.181.

<sup>1471</sup> Cemil Meriç, “Edebiyat ve Sansür”, **Tarih ve Toplum**, Sayı:44, Cilt:VIII, Ağustos 1987, s.13. İlk Yayımları: **20. Asır Dergisi**, Sayı:5, 1 Ocak 1948.

<sup>1472</sup> Cemil Meriç, **a.g.m.**, s.13.

barındıran ve tarihleri MÖ 3. yüzyıla kadar uzanan Çin ve Grek belgelerine ve Çin yıllıklarında Asya Hunlarına ait 4. yüzyıldan kalma iki mısralık Türkçe bir manzumeye<sup>1473</sup> ulaşılmış olmasına rağmen genel olarak Türklerde yazılı edebiyatın en eski belgeleri olarak Göktürkler döneminden kalan Orhon Anıtları gösterilir. “Göktürk Abideleri”, “Eski Türk Yazıtları” ve “Orhon Yazıtları” gibi isimlerle anılan Moğolistan ve Sibirya’daki eski Türk harfli yazıtları birbirinden ayırt etmek mümkündür. Özel olarak Orhon Yazıtları; Kül Tigin ve Bilge Kağan Anıtlarını ifade ederken, genel olarak da Tonyukuk dahil olmak üzere eski Türk harfli Göktürk dönemine ait yazıtların hepsini ifade eder. Yenisey, Kırgızistan ve Moğolistan’da bulunan eski Türk harfli yazıtların tamamı genel olarak “Eski Türk Yazıtları” adıyla tanınır.<sup>1474</sup> Orhun Anıtları, 1722 yılında bir İsveç subayı olan Strahlenberg’in bu konudaki yayınından beri bilinse ve birçok araştırmacı tarafından araştırmaya tabi tutulsa da, bu anıtlardaki ifadeleri ancak 1893 yılında Danimarkalı dil bilimci Wilhelm Thomsen çözebilmiştir. 1895 yılında ise Rus bilim adamı Radlof, bu anıtlardaki yazıtların tercümesini yayınlamıştır.<sup>1475</sup> Necip Asım ve Şemsettin Sami ise bu konuda çalışma yapan ilk Türk araştırmacılar olmuşlardır.<sup>1476</sup> Orhun Anıtları’nın şiir şeklinde yazılmış olduğunu ileri sürenler olmuşsa da, yeni bilimsel çalışmalar, yer yer seciyi hatırlatan ses benzerliklerine rağmen, bu anıtların mensur metinler olduğunu göstermiştir. Bu anıtlarda dil ve anlatım teknikleri, Türk nesrinin o dönemde belli bir düzeyde olduğunu kanıtlar.<sup>1477</sup>

Göktürklerden sonraki dönemde diğer bir Türk devleti olan Uygur Devleti’ni kuran ve 840 yılında Moğolistan’dan Hoço, Tarım, Turfan bölgelerine göç etmiş olan Uygurların, 13. yüzyılın başlarına kadar bu bölgelerde ortaya koyduğu edebiyat eserleri, Budist ve Maniheizt çeviri edebiyatı olarak kabul edilebilir. Hıristiyanlık, Maniheizm ve Budizm gibi dinlerle tanışan Uygurların çoğunluğu, zamanla, aynı

<sup>1473</sup> İbrahim Kafesoğlu, **a.g.e.**, s.335.

<sup>1474</sup> Mehmet Ölmez, “VIII. ve XIII. Yüzyıllar Türk Edebiyatı: Göktürk ve Uygur Edebiyatı”, **VIII. ve XIII. Yüzyıllar Türk Edebiyatı**, Ünite:1, Ed. Kemal Yavuz, İsmet Şanlı, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011, s.5.

<sup>1475</sup> Ali Öztürk, **Ötüken Türk Kitabeleri**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996, s.14-16

<sup>1476</sup> Mustafa Balcı, **Orhun Yazıtları**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2011, s.10.

<sup>1477</sup> Süleyman Çaldak, “Eski Türk Edebiyatında Nesir (Düz Yazı)”, **Eğitim**, Yıl:7, Sayı:77-78, Temmuz-Ağustos 2006, s.84.

bölgede yaşayan Soğduların da etkisiyle Budizmi kabul etmişlerdir. Budist Uygurlar, doğal olarak Budist edebiyata ait önemli eserleri kendi dilleri olan Türkçeye çevirmişlerdir. Budist Uygur edebiyatının temelini bu çeviri eserler oluşturmuştur, bu eserlerin çok az bir kısmı telif eseridir.<sup>1478</sup>

11. yüzyılın başlarında güneybatıya doğru göç etmeye başlayan Orta Asya'daki Oğuz Türkleri, İran'da Büyük Selçuklu Devleti'ni; Küçük Asya'da ise Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurmuşlardır. Selçuklular döneminde her ne kadar resmi işlerde ve edebiyatta Arapça ve Farsça kullanılmış ise de Türkçe, halk arasında yaygın olarak kullanılmaya devam etmiştir.<sup>1479</sup> Anadolu Selçuklu Devleti'nin son dönem beylerinden olan ve Selçuklu tahtı üzerinde hak iddia eden Karamanoğlu Mehmet Bey, geniş halk kitlelerini yanına çekmek için, 1278 yılında çıkarmış olduğu bir emirle, resmi dilin Türkçe olduğunu ilan etmiştir. Ancak Türkçenin gerek resmi gerekse edebi dil olarak asıl gelişimi, Osmanlı sultanlarının Türkçeye verdikleri önem ve bazı eserlerin Türkçeye çevrilmelerini istemeleriyle gerçekleşmiştir.<sup>1480</sup>

### **3.6.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Edebiyata İlgisi**

Osmanlı döneminde padişahlardan himaye gören sanatların başta gelenlerinden biri de edebiyattır. Padişahların kişisel ilgilerinin yanında önemli tarihsel olaylar da edebiyatın gelişmesini ve edebiyatçıların himaye edilmesini etkilemiştir. Özellikle İstanbul'un fethi daha önce oluşmaya başlayan saray edebiyatını güçlendirmiş ve diğer sanatkârlar gibi şairler de, bir kültür merkezi olan İstanbul'a gitmeye ve Osmanlı sarayına kabul edilmeye çabalamışlardır. Batılı ve Doğulu sanatkârlara ve ilim adamlarına çok önem veren Fatih Sultan Mehmed, aynı zamanda Avnî mahlasıyla şiirler yazmış divan sahibi bir şairdir. Devrinin en önemli şairlerinden Ahmet Paşa (ö. 1497)'nin tesirinde kalan Fatih Sultan Mehmed, başta Ahmet Paşa olmak üzere birçok ünlü şair ve yazarla sarayında sohbetler yapmıştır.

<sup>1478</sup> Mehmet Ölmez, **a.g.m.**, s.14.

<sup>1479</sup> Süleyman Çaldak, **a.g.m.**, s.84.

<sup>1480</sup> Günay Kut, "Anadolu'da Türk Edebiyatı", **Osmanlı Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, Cilt:I, İstanbul, Feza Gazetecilik, 1999, s.21.

Osmanlı sarayında edebiyata verilen önemin somut göstergeleri Fatih Sultan Mehmed'in iki oğlunun da kendisi gibi divan şiiriyle uğraşmaları ve hem Şehzade Cem'in hem de Şehzade Bayezid'in birer divan sahibi olmalarıdır. Türkçe bir divandan başka Farsça bir divanı da bulunan Cem Sultan, "Cem" mahlasıyla, II. Bayezid ise "Adlî" mahlası ile şiir yazmışlardır.<sup>1481</sup> Şiir ve şaire bu kadar önem veren bir padişah olmasına karşın Fatih döneminde de hamisinin ilgisini sürdürmek isteyen şair, öteki kullar gibi, son derece dikkatli olmak, hamisinin hoşlanmayacağı hareketlerden kaçınmak zorunda kalmıştır. Bu konularda en büyük hamileri olan Fatih Sultan Mehmed'in gazabına uğrayan ve sürgün edilen şairler arasında Mevlânâ Abdülkâdir, Nahîfî ve Velîyüddîn oğlu Ahmed Paşa da vardır.<sup>1482</sup> Babası Fatih gibi, âlim ve sanatkârları himaye eden II. Bayezid, 1503 yılında bu himaye için 86.000 akçe ayırmış ve bu kapsamda otuzdan fazla âlim ve sanatkâra maaş tahsis etmiştir.<sup>1483</sup>

Osmanlı döneminin en kudretli padişahlarından olan Yavuz Sultan Selim, şiirlerini iyi derecede bildiği Farsça yazmıştır, Türkçe şiirleri pek enderdir.<sup>1484</sup> Osmanlı Devleti'nin en parlak döneminin padişahı olan Kanuni Sultan Süleyman da "Muhibbî" mahlası ile şiirler yazmıştır.<sup>1485</sup> Kanuni döneminin önemli sadrazamlarından olan ve heykele olan ilgisiyle tanınan İbrahim Paşa'nın (1523-1536) da, şairlerin büyük bir hamisi olduğu dönemin yazarları tarafından belirtilmiştir.<sup>1486</sup> Fatih, Yavuz ve Kanuni gibi padişahların ve İbrahim Paşa gibi İstanbul'daki devlet adamlarının sanatçıları himayelerinin yanında Rumeli'deki sınır bölgelerinde bulunan Mihailoğulları, Malkoçoğulları gibi güçlü ve zengin akıncı beyleri de sufi şairleri himayelerine alan ikinci bir hami kategorisi

---

<sup>1481</sup> Günay Kut, **a.g.m.**, s.35-36.

<sup>1482</sup> Halil İnalçık, **a.g.e.**, s.17.

<sup>1483</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:II, s.713.

<sup>1484</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:II, s.787.

<sup>1485</sup> Günay Kut, **a.g.m.**, s.44.

<sup>1486</sup> Halil İnalçık, **a.g.e.**, s.46.

oluşturmuşlardır.<sup>1487</sup> Örneğin IV. Mehmet zamanında İstanbul'a gelen Nabi, Muhasip Mustafa Paşa'nın himayesine girmiştir.<sup>1488</sup>

Eski edebiyatımızda şairler tarafından peygamberi yücelten “na't”ların yanında önemli din büyükleri ve devlet adamlarına çıkar amaçlı “medhiyye”ler yazılmış ve kasidedilik, şairler için “câize” denilen ödemelerle bir geçim yolu olmuştur.<sup>1489</sup> Ancak devlet adamları ile şairler arasındaki ilişki her zaman olumlu olmamış, yukarıda da bazı örneklerini verdiğimiz gibi, bazı şairler devlet adamlarıyla anlaşmazlık yaşamışlar ve özellikle de yazdıkları hicivler nedeniyle hayatlarını kaybetmek durumunda kalmışlardır. Örneğin, karakterinden hiçbir zaman ödün vermeyen, gereğinde babasını bile Kırım hanına nedim olduğu için yeren bir şair olan Nefî'nin, “Sihâm-ı Kâzâ” adlı hiciv mecmuasını okurken sarayın yakınlarına yıldırım düşmesi üzerine IV. Murad tarafından, bir daha hiciv söylemesi yasaklanmıştır. Nefî bunun üzerine, “Bugünden ahdim olsun kimseyi hicv etmeyim illâ / Vireydün ger icâzet hicv ederdim baht-ı nâ-sâzı” dizelerini yazmıştır. Verdiği sözde duramayan Nefî, Bayram Paşa'yı da hicv etmesi üzerine 1635 yılında öldürülmüştür. Nefî'nin aslında IV. Murad'ı hicv eden bir kıtası yüzünden öldürüldüğü söylenirse de bu belgelendirilmemiştir.<sup>1490</sup>

Önemli siyasi olayların genel olarak sanat hayatını etkilediği gibi, özelde edebiyat alanında önemli etkilerinin olduğu düşünülür. 19. yüzyılda<sup>1491</sup> Osmanlı Devleti'nde bu açıdan üzerinde en fazla durulan gelişme Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesidir. Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle edebiyat alanındaki gelişmeler arasında genelde bir ilişki kurulmasına karşın, Günay Kut, siyaset ve edebiyat alanında kurulan bu ilişkinin zannedildiği kadar fazla olmadığını belirtmektedir. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla, 1850'lerin sonunda görülmeye başlanan edebî eserler arasında mantıkî bir bağ kurmak kolay değildir. Ancak yine de

<sup>1487</sup> Halil İnalcık, **a.g.e.**, s.39-40.

<sup>1488</sup> Mustafa Cezar, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:IV, s.2320.

<sup>1489</sup> Rauf Mutluay, **50 Yıllık Türk Edebiyatı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.141.

<sup>1490</sup> Günay Kut, **a.g.m.**, s.50.

<sup>1491</sup> 19. yüzyıl Türk edebiyatı konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 19.bs., 2012.

genel olarak devletin yönetim, hukuk ve eğitimde başlattığı yenileşme ve Batılılaşma faaliyetlerinin, bir süre sonra tercüme, teccüs ve taklitle edebiyata da sirayet etmesi doğal görülebilir. Tanzimat'ın ilanından sonra eğitim ve diğer amaçlar için Avrupa'ya gönderilen gençler, burada edebiyat çevrelerine girerek Batılıların edebiyatçı ve edebiyat eserlerini tanımış ve burada öğrendiklerini ülkelerine taşımışlardır.<sup>1492</sup>

Türk edebiyat tarihinde Tanzimat edebiyatının, genel olarak 1859 yılında başlayıp, Servet-i Fünun topluluğunun kurulacağı 1896'ya kadar sürdüğü kabul edilir. Bu dönem de kendi içinde iki alt döneme ayrılır. 1859 yılında başlayan ve önceleri “Şinasi Mekteb-i Edebi”, daha sonraları ise “Şinasi-Ziya Paşa-Namık Kemal Grubu” olarak adlandırılan Tanzimat edebiyatının birinci devresinin II. Abdülhamid'in tahta çıkışı (Ağustos 1876), Meşrutiyet'in ilanı (Aralık 1876), Meclis-i Mebusan'ın açılışı (Mart 1877) veya Meclis'in feshedilmesi (Şubat 1878) gibi çeşitli tarihlerde sona erdiği kabul edilir. Görüldüğü gibi dönemin bitiş tarihleri tamamıyla siyasi olaylara göre belirlenmiştir. Tanzimat edebiyatının ilk dönemine ismini veren üç edebiyatçıyı birbirlerine bağlayan şey siyasi görüşleridir. Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid devirlerinde yaşayan bu edebiyatçılar, çalışmalarının önemli bir kısmını, siyasi anlaşmazlıklar nedeniyle buldukları yurt dışında yapmışlardır. Tanzimat edebiyatının yaklaşık yirmi yıllık bu devresinde her üç şair toplam on beş yılı sürgün, ihtiyari sürgün veya kaçak olarak yurt dışında yaşamak zorunda kalmışlardır.<sup>1493</sup> Bu dönemde klasik Türk edebiyatında var olmayan makale, roman, öykü, tiyatro gibi Batılı türde edebi eserler verilmeye başlanmıştır. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa'nın başını çektikleri ilk Tanzimat edebiyatçıları, “vatan”, “millet”, “hürriyet”, “adalet” ve “meşrutiyet” gibi kavramları eserlerinde bolca işlemişlerdir.<sup>1494</sup> Tanzimat edebiyatının ikinci kısmını ise, birinci dönemin sona erdiği 1876-1878 yıllarından Servet-i Fünun'un başlangıcı olan 1896 yılına kadar olan dönem oluşturur. Bu dönemde de “Ekrem-Hamid-Sezai” edebiyat üçlüsünün

<sup>1492</sup> Orhan Okay, “Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı”, **Osmanlı Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, Cilt:I, İstanbul, Feza Gazetecilik, 1999, s.70.

<sup>1493</sup> Orhan Okay, **a.g.m.**, s.72-73.

<sup>1494</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.34.

etkinliğinden bahsedilir. Ancak bu üç yazarın, öncekiler gibi bir dernek, grup ya da basın organı içinde bir beraberliklerinden söz edilemez.<sup>1495</sup>

Tanzimat edebiyatçıları, Osmanlı Devleti'nin başkentinde en yüksek mevkilere erişmiş olan paşaların, beylerin soyundandırlar. Bunlar arasında, Akif Paşa, Etem Pertev Paşa, Mustafa Nuri Paşa, Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa, Süleyman Paşa, Sadullah Paşa, Ziya Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Ebüzziya Tevfik Bey, İbrahim Şinasi, Namık Kemal Bey, Direktör Ali Bey, Recaizade Mahmut Ekrem Bey, Abdülhak Hamit Bey, Sami Paşazade Sezai Bey, Mehmet Murat Bey vb. isimler sayılabilir. Bu dönemin edebiyatçıları arasında “efendilik” rütbesinde kalan, memurluk dereceleri fazla yükseğe çıkamayan Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Muallim Naci, Nabızade Nazım, Ali Suavi gibi çok az kişiye rastlanır.<sup>1496</sup>

Tanzimat edebiyatının ikinci devresi (1878-1896) ve Servet-i Fünun dergisinin yayın yılları (1896-1901), II. Abdülhamit'in saltanat yıllarına rastlar. Servet-i Fünun edebiyatçıları eserlerinde siyasal baskı nedeniyle toplumsal sorunlara yer vermemişlerdir.<sup>1497</sup> Servet-i Fünuncular, II. Abdülhamid döneminin koşullarında çeşitli sansür, jurnal ve hafiyeye etkisiyle “sanat için sanat” ilkesine sarılmaya zorlanmış, dolayısıyla topluma uzak bir edebiyatın sözcüleri haline gelmişlerdir. Onlar genelde İstanbullu, ülke gerçeklerinden habersiz, geçimlerini edebiyat dışı yollardan sağlayan kişilerdi.<sup>1498</sup> Servet-i Fünun edebiyatı ise, az-çok değişikliklerle Tanzimat'ın ikinci devresinin devamı gibidir. Bunu dikkate alınarak 1878 sonrasında II. Meşrutiyet'e kadar uzanan dönemi “Abdülhamid devri edebiyatı” diye adlandırmak da mümkündür. Çünkü 1878 yılından sonraki edebiyata özelliklerini veren faktörlerin başında II. Abdülhamid'in şahsiyeti ve yönetim tarzı gelir.<sup>1499</sup>

---

<sup>1495</sup> Orhan Okay, **a.g.m.**, s.73.

<sup>1496</sup> Rauf Mutluay, **a.g.e.**, s.45.

<sup>1497</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3662.; Olcay ÖnerToy, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s.5.

<sup>1498</sup> Rauf Mutluay, **a.g.e.**, s.49.

<sup>1499</sup> Orhan Okay, **a.g.m.**, s.74.



Servet-i Fünun dergisinin kapatılmasından sonra bu ismi alan edebiyat topluluğu da dağılır. 1901 yılındaki kapatılma tarihinden II. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen 7-8 yıl içinde ülkede yalnız edebi ve fikri alanda değil, genel olarak yayın hayatında da hissedilir bir gerileme vardır. Bunda devletin uyguladığı sansürün rolü kadar, yazarların, üzerlerinde hissettikleri psikolojik baskınının da etkisi olur. Meşrutiyet'in ikinci defa ilanı ile beraber, Tanzimat'ın ilk devresinden sonra edebiyatta, ikinci defa ve daha güçlü bir şekilde politik-sosyal konular gündeme gelir. Böylece edebiyat, hemen bütünüyle bir sanat olmaktan çıkıp aktüel politikanın bir arenası haline gelir.<sup>1500</sup> II. Meşrutiyet'le beraber basında da edebiyat etkinlikleri yeniden canlanmaya ve edebiyat dergileri yeniden yayınlanmaya başlamıştır.<sup>1501</sup> II. Meşrutiyet döneminde konumuz açısından öncelikli öneme sahip olan Milli Edebiyat Akımı ortaya çıkmıştır. İlerde işleyeceğimiz tek parti döneminin de önemli edebiyatçıları olacak olan Milli Edebiyat akımına mensup edebiyatçılardan bazıları şunlardır: Yakup Kadri, Refik Halid, Halide Edip, Yahya Kemal...<sup>1502</sup>

Osmanlı idarecileri savaş zamanlarında da edebiyatın kamuoyu oluşturma gücünden faydalanmışlardır. Resim bölümünde bahsettiğimiz gibi, Çanakkale Savaşları devam ederken Harbiye Nezareti, edebiyatçı ressam, müzisyenlerden oluşan Heyet-i Edebiye isimli bir heyet teşkil etmiştir. Heyetten beklenen Osmanlı askerlerinin savaş alanlarında gösterdikleri kahramanlıkları ölümsüzleştirecek eserler meydana getirmeleridir. Heyette; Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Ağaoğlu Ahmet, İbrahim Alaaddin (Gövsâ), Ali Canip (Yöntem), Celal Sahir (Erozon), Enis Behiç (Koryürek), Mehmet Emin (Yurdakul), Orhon Seyfi (Orhon), Hakkı Süha (Gezgin), Yusuf Razi (Bel), Hıfzı Tevfik (Gönensay), Muhittin (Birgen) ve Ömer Seyfettin gibi dönemin önemli yazarları vardır.<sup>1503</sup>

Osmanlı döneminde halk şairlerinin de iktidarın başarıları ve başarısızlıkları karşısında suskun kalmadıkları görülür. Osmanlı Devleti'nin güçlü zamanlarında

---

<sup>1500</sup> Orhan Okay, **a.g.m.**, s.74.

<sup>1501</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.35.

<sup>1502</sup> Midhat Sertoğlu, **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:VI, s.3662.

<sup>1503</sup> Mustafa Selçuk, "Birinci Dünya Savaşı Sürecinde Harbiye Nezareti'nin 'Çanakkale Kahramanlığını Yaşatma' Amaçlı Faaliyetleri", s.203.

halk şairleri tarafından, savaş kazanan padişahlar ve askerleri hakkında destanlar yazılarak savaşın başlangıcı, gelişmesi anlatılır ve bu savaşta gösterilen kahramanlıklar övülürdü. Ancak Osmanlı'nın güçten düşmeye başladığı dönemlerde, divan şairleri klasik methiyelerini tekrar ederken halk şairleri yaşanan acıları dile getirmeye başlamışlardır. İlk dönemlerde gerileyişin sebebini tam kavrayamayan halk şairleri bir süre sonra bunun sorumlusu olarak gördükleri sultanlara ve diğer önemli devlet adamlarına tepkilerini göstermişlerdir.<sup>1504</sup>

Görüldüğü gibi, edebiyatın şiir kısmı, Osmanlı padişahlarının en fazla ilgi duydukları, çeşitli mahlaslarla eser verdikleri ve en fazla sanatçı himaye ettikleri sanat alanı olmuştur. Bu alanda temayüz eden sanatçılar, hamileri olan padişah ya da diğer önemli devlet adamlarından çeşitli ihsanlar edinebildikleri ve onların yakınlarında bulunup bunun nimetlerinden faydalanabildikleri gibi; hicivlerine konu edindikleri ya da yazdıklarıyla tepkilerini çektikleri bu hamilerinin cezalandırma ve sansürlerine de uğrayabilmişlerdir. Yine de Osmanlı döneminde devlet adamları için yetenekli şairleri himaye etmek, itibar kazandırıcı bir davranış olmuştur.

### **3.6.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Edebiyata İlgisi**

Tek parti dönemi edebiyatı, genel hatlarıyla Tanzimat'tan itibaren edebiyatla birlikte birçok alanda başlayan Batılılaşma sürecinin bir devamı olarak görülebilir. Bu devamlılıkla beraber, bu dönem edebiyatının, önceki döneme göre iki temel farklılığı vardır: Bunlardan ilki, Milli Mücadele'yle beraber fiilen, 1923'ten sonra da resmen yeni devlet merkezinin Ankara olması dolayısıyla fikir, kültür ve edebiyat hareketlerinin de Anadolu'ya yönelmesidir. Bu durum, 1910'larda başlayan Milli Edebiyat Akımı'nın, Cumhuriyet'in ilanından sonra bir Anadolu romantizmine doğru gelişmesini sağlamıştır. İkincisi ise, yeni rejimin ve inkılâpların, edebi eserlere yansımalarıdır. Bu durum ise, tarih, kültür ve edebiyat anlayışında eskiyi temsil eden Osmanlı'dan farklılaşmayı getirmiştir. Böylece hayat tarzı ve medeniyet telakkisi ile Batı'ya bağlanılırken, horlanan Osmanlı tarihi yerine de Orta Asya Türk tarihi ikame

---

<sup>1504</sup> Nihat Sami Banarlı, "Hükümdarlara Çıkişan Şairler", **Ülkü**, Sayı:49, Cilt:IX, Mart 1937, s.28.

edilmeye çalışılır. İlk tavrın Batılılaşma akımı, ikincisinin ise Türkçülükle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır.<sup>1505</sup>

Mustafa Kemal Atatürk'ün çeşitli konularda olduğu gibi edebiyat konusunda da ifadelerine rastlamak mümkündür. Atatürk, bir konuşmasında, “Edebiyat söz ve manayı, her türlü bilgileri dinleyenleri veya okuyanları çok ilgilendirecek yazma sanatıdır. Bunun içindir ki, edebiyat ister nesir halinde olsun, ister nazım şeklinde olsun, tıpkı resim gibi, heykeltıraşlık gibi, bilhassa musiki gibi, güzel sanatlardan gelmektedir.”<sup>1506</sup> diyerek edebiyatın güzel sanatlar içindeki yerine temas etmiştir. Atatürk okullardaki edebiyat eğitimi ile ilgili bir başka konuşmasında ise, “...Türk çocuğu yazarken, onun ifade üslubu, kendisini dinleyenleri onun yürüdüğü yola götürebilecek bir kabiliyeti sayesinde, kendini dinleyeni veya yazısını okuyanı, peşine takarak yüksek Türk ülküsüne iletebilecek, ulaştırabilecektir. Bu edebiyat telakkisi böyle bir edebiyat tedrisi sayesinde ki, edebiyat tanımlanır, amaca varmak mümkün olabilir.”<sup>1507</sup> ifadeleriyle iyi icra edilecek bir edebiyatın kitleleri yönlendirmede göstereceği büyük etkiye vurgu yapmaktadır.

Bir akşam Çankaya'da, Atatürk'ün sofrasına, Yahya Kemal (Beyatlı), Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Ruşen Eşraf (Ünaydın), Fazıl Ahmet (Aykaç) ve Behçet Kemal (Çağlar) gibi şair ve edipler ile Tevfik Rüştü (Aras) ve Şükrü Kaya gibi devlet adamları beraber konuklardır. O dönemde genç bir şair olan Behçet Kemal yazdığı “Çoban” piyesiyle<sup>1508</sup> tanınmış ve Atatürk'ün sofrasına davet edilmişti. Atatürk, bu genç şairi, dönemin büyük şairi Yahya Kemal ile tanıştırmış ve ondan genç şaire yardımcı olmasını istemişti. O da “Emredersiniz Paşam.” diyerek bu konuda yardımcı olacağını söylemişti. Atatürk, burada Behçet Kemal Çağlar'a, “Şu sofraya bak ve bir şiir yaz.” demiş ve sonrasında

<sup>1505</sup> Orhan Okay, **a.g.m.**, s.93.

<sup>1506</sup> Ercüment Tarcan, “Atatürk Yeni Türkiye İçin Sanat Görüşü”, Atatürk ve Sanat Sempozyumu, İstanbul DGSA, 1981. Aktaran: Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.144.

<sup>1507</sup> Mutlu Erbay, “The Investigation of Turkish Art Policy in the Republican Period”. Aktaran: Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.144.

<sup>1508</sup> Granda burada, Behçet Kemal (Çağlar)'ın Faruk Nafiz (Çamlıbel)'in “Çoban” piyesinde rol aldığını yazmaktadır. Oysa “Çoban” piyesi Behçet Kemal'e aittir. Faruk Nafiz'in “Çoban Çeşmesi” diye bir şiiri vardır. Granda eser isimlerini karıştırmıştır. Zaten Granda'nın anı kitabının 150. sayfasında başka bir vesileyle bu piyesin Behçet Kemal'e ait olduğu yazılmıştır.

yazılan şiiri beğenerek genç şairi alnından öpmüştür. Behçet Kemal bunun üzerine, “Alnımdan öpen Atam. Bu öpmeyi cehennemler silemez.” mısralarını yazmıştır. Bunun üzerine Atatürk yanındakilere dönerek, “Bu genci İngiltere’ye gönderelim. Orada İngiliz edipleriyle tanışsın ve iyi bir şair olarak memlekete dönsün.” demiştir.<sup>1509</sup> Bu örnekte, Atatürk’ün sanatçılarla kurduğu yakın ilişkiyi ve onlara yönelik himayeci yaklaşımının izleri görülür.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren iktidarın sanatı, yalnızca estetik bir mesele olarak görmediğini, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip, halka benimsetilmesi konusunda sanata ve sanatçıya bir misyon yüklediğini belirtmiştik. Bu misyonun gereği olarak genelde sanatçılar özelde ise edebiyatçılar desteklenmeye çalışılmıştır. Bu desteklerden biri de edebiyatçılara siyasi görevler verip sanatsal çalışmalarına ekonomik destek sağlamaktır. Örneğin, Abdülhak Hamit Tarhan, vatan hizmeti gerekçesiyle Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin bağladığı maaşı alır, 1928 yılında milletvekili olur.<sup>1510</sup> Tabii ülkedeki edebiyat çalışmalarının devamı ve niteliğinin artırılması için sadece edebiyatçıları desteklemek yetmez, yeni edebiyatçıları da yetiştirmek gerekir. Bu nedenle Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında eğitimciler, okullarda çok sesli müzik ve resmin yanında Batı edebiyatına da önem vermişlerdir.<sup>1511</sup>

CHP hükümetinin önemli tarihlerde yapılan kutlamalarda diğer sanat ve sanatçılarda olduğu gibi edebiyatçılardan ve edebiyat eserlerinden de faydalandığı görülür. Örneğin, Cumhuriyet’in ilanının 10. yılını kutlama etkinliklerini yürütmek amacıyla 11 Haziran 1933 tarihinde 2305 sayılı “Cumhuriyet İlânının Onuncu Yıl Dönümü Kutlama Kanunu” çıkarılmıştır. Bu kanun çerçevesinde kurulan “Kutlama Yüksek Komisyonu”, bir yandan yardımcı komiteler kurarken, bir yandan da ülkenin bütün fikir ve sanat çevrelerini göreve çağırılmış ve onlardan “inkılâbın yüksek anlamını” ve Cumhuriyet’in ilk on yılında gerçekleştirilen atılımları anlatacak söylev, piyes ve şiirler yazmalarını istemiştir. Bu münasebetle Kutlama Yüksek

---

<sup>1509</sup> Cemal Granda, **a.g.e.**, s.139-141.

<sup>1510</sup> Rauf Mutluay, **a.g.e.**, s.143.

<sup>1511</sup> Lale Altınkurt, **a.g.m.**, s.3.

Komisyonu tarafından veya onun isteği ve desteğiyle gerçekleştirilen yayın faaliyetlerini Selçuk Çıkla şöyle özetlemiştir.<sup>1512</sup>

1) Yazar ve şairlerden Cumhuriyet'in ilk on yılında gerçekleştirilen inkılâpları anlatacak heyecan uyandırıcı eserler yazmaları istenmiştir. 2) Cumhuriyet'e sempati duyan şair ve yazarların eserlerinden bazıları on binlerce nüsha bastırılıp dağıtılmıştır. Halit Fahri Ozansoy'un "On Yılın Destanı", bunlardan biridir. 3) Cumhuriyet Bayramı heyecanını, Cumhuriyet'i ve inkılâpları köydeki halka kadar iletcek destanlar hazırlanmıştır. 4) Cumhuriyet öncesi yaşamla Cumhuriyet sonrası yaşamı karşılaştıran 25 resimli ve yazılı afişin her birinden 8 bin adet bastırılarak bütün yurda dağıtılmıştır. 5) 23 şehir ve kasabanın Ticaret ve Sanayi Odaları tarafından Cumhuriyet'in ilk on yılında yurt çapında gerçekleştirilen ticarî ve zirâî faaliyetlerin anlatıldığı kitaplar ve broşürler yayımlanmıştır. 6) Kutlama Yüksek Komisyonu, gazete ve dergilerin 29 Ekim 1933 Cumhuriyet Bayramı gününde, sayfa sayılarını 4-5 kat artırmalarını talep etmiştir. 7) Cumhuriyet'in 10. yıl dönümü etkinlikleri arasında "inkılâp" ve "istiklâl" konularını işleyen tiyatro eserlerinin seçimi ve oynanmasına yönelik bir çalışma yapılmıştır. 8) Cumhuriyet'in 10. yılını kutlama programı çerçevesinde dönemin yazar ve şairleri birçok eser kaleme almışlar ve bu eserler hükümet tarafından derhal bastırılmıştır. Bu bağlamda basılan kitaplardan 25 tanesi edebiyat kitabıdır.<sup>1513</sup>

Kazım Nami'nin "Kadro" dergisinin 23. sayısından yaptığı alıntıda Yakup Kadri, edebiyatta milli bir üslubun başlangıcını şu ifadelerle Mustafa Kemal'in Cumhuriyet'in 10. yıldönümü münasebetiyle yaptığı konuşmaya bağlamaktadır:

...acaba kendi inkılâbımızın bünyesinden doğmuş olan üslubun karakteristik vasıflarını kâfi bir vuzuh ile sezebiliyor muyuz? Hemen itiraf edeyim ki, ben de geçen ayın millî bayram şenliklerine gelinceye kadar Türk inkılabının kendine has bir üslubu olduğunu hissetmiş değildim. Ne vakit ki, Gazi, millete yeni hitabesini okudu, o vakit inkılabımızın üslubu, bütün kendine

<sup>1512</sup> Selçuk Çıkla, "Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar", s.46-47.; <http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi1/makale/cikla.pdf> (16-02-2011).

<sup>1513</sup> Selçuk Çıkla, "Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar", s.46-47.

has güzellikleriyle, yeni bir mimarî gibi gözümün önünde çizilenip tecessüm etti.<sup>1514</sup>

1920'lerin başından 1930'ların ortalarına kadar Sovyetler Birliği'yle nasıl ki sinema alanında bir bilgi alışverişinden söz etmek mümkünse, edebiyat alanında da bir etkileşimden söz etmek mümkündür. Türk hükümeti özellikle Sovyetler'deki örgün eğitim ve halk eğitimi alanında neler yapıldığını bilmek istemekte, bunun için VOKS'dan bilgi istenmekte<sup>1515</sup> ya da Türkiye'nin Moskova büyükelçisi gözlemlerini, Türk Dışişleri Bakanlığı'na rapor olarak göndermektedir.<sup>1516</sup> İşte bu ortamda önemli Sovyet yazarı Maksim Gorki 15 Mayıs 1933 tarihinde İstanbul'a uğramış, 17 Ağustos 1934 tarihinde ise Türk edebiyatçı ve yazarlar Falih Rıfkı (Atay) ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Moskova'da toplanan Sovyet Yazarlar Kongresi'ne katılmışlardır.<sup>1517</sup>

Sovyetler, bu dönemde Türkiye'ye çeşitli alanlarda yazılmış kitaplar da göndermişlerdir. Niyazi Berkes, 1930'ların başında Ankara Halkevi'nde çalışırken Halkevleri Başkanı Necip Ali (Küçüka) kendisini telefonla odasına çağırır ve ona, “Şu Bolşevikler ne inatçı kişiler. İlle bizi de komünist yapacaklar.” deyip odanın bir köşesindeki kitapları göstererek, “Yine sefaretten bir alay kitap hediye ettiler. Şimdi ne yapalım? Geri çevirsek olmaz, ayıp olur. Kitaplığa koysak olmaz. Hade... sen bu kitapları ââââl, bir köşeye koy. Kayda geçirme. Öyle dursun. İstersen sen kendin al, oku. Kötü şeyler değil. Shakespeare, Gogol, Tolstoy, Turgenief, hatta bizim Reşat Nuri bile var. Hepsi Türkçe. Bu yapıtlar bizde bile Türkçeye çevrili değil. Ama hepsi ya Azeri ya da Kazan Türkçesi. Yalnız hınzırlar araya bir adet Marx ile bir tane de Lenin koymuşlar. Tam külliyatları bile değil.” dediğini aktarır. Necip Ali (Küçüka), konuşmasını Berkes'e “Pek alâ, sen bunları ââââl, odanda bir köşeye koy, onlardan biri gelirse henüz kaydedilme sıraları gelmedi de, olur mu?” diyerek sürdürür.<sup>1518</sup> Örnekte de görüldüğü üzere, Sovyetler kendi ideolojilerinin propagandasını yapmak

<sup>1514</sup> Kazım Nami, “İnkılâp Edebiyatı”, *Ülkü*, Sayı:13, Cilt:III, Mart 1934, s.48.

<sup>1515</sup> Mahad Sofiev Mahmudoğlu, *a.g.m.*, s.31.

<sup>1516</sup> Mahad Sofiev Mahmudoğlu, *a.g.m.*, s.37-38.

<sup>1517</sup> Mahad Sofiev Mahmudoğlu, *a.g.m.*, s.34.

<sup>1518</sup> Niyazi Berkes, *Unutulan Yıllar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s.79

için çaba sarf ederken, Türk yetkililer hem ilişkilerin bozulmamasına hem de bu propagandadan fazla etkilenmemeye çalışmaktadırlar.

Cumhuriyet'in ilk döneminde, edebiyat alanında gerçekleştirilen en önemli etkinliklerin başında Halkevleri tarafından organize edilen hikâyeye yarışmaları gelir. O dönemden günümüze ulaşan konuyla ilgili arşiv belgelerinden hem bu yarışmaların içeriğini hem de iktidarın edebiyata yaklaşımını anlayabiliriz. Örneğin, 8 Nisan 1939 tarihinde CHP Genel Sekreteri ve aynı zamanda Erzurum mebusu olan zat tarafından Halkevi Başkanlığı'na gönderilen genelgede CHP'nin açtığı "Memleket Küçük Hikâyeleri" adlı edebiyat yarışmasına ve yarışmada başarılı olan eserler hakkında bilgilere ulaşmak mümkündür. Bu yazının giriş bölümü şu şekildedir:

Genel Sekreterliğin bu sene açtığı (Memleket Küçük Hikâyeleri) musabakasına, muhtelif Halkevlerimize mensup üyelerimizden iştirak eden 218 kişinin listesi bağlıdır. Bunların içinden: (2, 18, 42, 55, 129, 174, 177, 191, 204 ve 209)<sup>1519</sup> numaralı eserler musabakayı kazanmışlar ve sahiplerine mükâfat olarak verilecek yüzer lira mensup oldukları Halkevlerine gönderilmiştir.

Bu on hikâyeye bir kitap halinde neşredilerek Halkevlerimize de yollanacaktır.

Musabakaya iştirak eden diğer arkadaşlar her ne kadar musabakayı kazanamamış iseler de, eserlerinin haddizatında kendine göre bir kıymeti vardır.<sup>1520</sup>

Atatürk'ten sonra cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü'nün döneminde Milli Edebiyat Akımı'nın yerini farklı edebiyat anlayışları almaya başlar. Özellikle 1939

<sup>1519</sup> Müsabakayı kazanan eserler, yazarlar ve üye oldukları Halkevleri şunlardır:

2- Yıkılan Köprü,	Naki Tüzel,	Eminönü
18- Hacı Emin'in Damadı,	Kemal Bilbaşar,	İzmir
42- İstanbullu Teyze,	Sadi Günel,	Sinop
55- Şevki Çamtepe,	Azize Tözen,	Ankara
129- Kadir, Kadir,	İ. Tayla,	Eskişehir
174- Bir Bekârın Romanı,	Rıdvan Kıpural,	Bursa
177- Haciz,	Sabahattin İzbul,	Ankara
191- Toprağa Dönüş,	Salim Şengil,	Ankara
204- Ayşeciğin Hatırası,	Emin Tugal,	Denizli
209- Souk Su,	Süleyman Kazmaz,	Ankara

(BCA, 490.01-4-20-8, s.2-9.)

<sup>1520</sup> 8 Nisan 1939 tarihinde CHP Genel Sekreterliği tarafından Halkevi Başkanlığı'na gönderilen genelgenin tam metni için bkz. BCA, 490.01-4-20-8, s.1.

yılından sonra, 1897 yılındaki Yunan Harbi'nde Mehmet Emin Yurdakul'un, "Ben bir Türküm, dinim cinsim uludur." mısraları ile başlayan Milli Edebiyat Akımı'nın hız ve heyecanı kalmamış ve yerine kökleri 1912 yılına kadar götürebilecek olan Hümanist Edebiyat Akımı güç kazanmıştır. Edebiyatta görülen bu akım, tercümelemlerle birlikte dönemin resmi politikası olmuştur. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, hümanizm ve bu alanda takip edilen politikalar hususunda, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri Arapça ve Farsça kelimelerin dilden atıldığını ve bunların yerinin de Latince ve Yunanca kelimelerle doldurulmaya başlandığını vurgulamıştır. Edebiyatta hümanizm akımının en önemli savunucuları şu isimlerdir: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Nurullah Ataç, Falih Rıfkı Atay ve Nüzhet Haşim Sinanoğlu.<sup>1521</sup> İsmet İnönü döneminde hümanist edebiyat anlayışının gelişmesi ve kökleşmesi adına yapılan en önemli çalışma, Batı klasiklerinin Türkçeye tercümesidir. "Özellikle Nurullah Ataç'ın yazılarında kendisini bulan, Avrupa'ya yönelmedikçe onlar gibi olunamayacağı fikri ve Hasan Ali Yücel'in girişimleri, klasiklerin tercüme faaliyetlerinde belirleyici olmuştur."<sup>1522</sup> Hasan Âli Yücel'in maarif vekili olduğu dönemde başlatılan bu tercüme çalışmaları<sup>1523</sup> sonucunda Batı edebiyatı klasikleri<sup>1524</sup> ve Şark-İslam edebiyatı klasiklerinin yayınlanması, dönemin panoraması ve sonraki yıllara etkisi bakımından oldukça önemlidir.

İnönü döneminde gerçekleştirilen klasiklerin tercüme edilmesi girişimine en büyük tepki Şair Attila İlhan'dan gelmiştir. Tercüme edilen eserlerde kendi kültürümüze yakın olanlar yerine Yunan ve Latin klasiklerinin tercih edilmesini,

---

<sup>1521</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.90.

<sup>1522</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.91.

<sup>1523</sup> **1940-1950 yılları arasında Yayımlanan Klasiklerin Ülkelere Göre Dağılımı:** Fransız klasikleri 184, Alman klasikleri 72, Yunan klasikleri 68, Rus klasikleri 63, İngiliz klasikleri 44, Latin klasikleri 28, Şark İslam klasikleri 23, Macar klasikleri 17, İtalyan klasikleri 13, İskandinav 9, Çin klasikleri 4, Yeni Alman edebiyatı 4, Yeni İngiliz edebiyatı 4, Amerikan klasikleri 3, Yeni Fransız edebiyatı 2, Hint klasikleri 2, Latince klasikler 2, Eski Türkçe metinler 1, Babil klasikleri 1, Yeni Amerikan edebiyatı 1, İspanyol klasikleri 1, Danimarka klasikleri 1, Polonya klasikleri 1, Devlet Konservatuarı Yayınları 56, Okul klasikleri 3, Tiyatro sanatı üzerine eserler 3, Yardımcı eserler 6, Bilim eserleri 3, TOPLAM 625. Kaynak: Adnan Ötügen, **Dünya Edebiyatından Tercümelemler Klasikler Bibliyografyası 1940-1950**, İstanbul, İnkılup Kitabevi, 1952, s.X-XI. Aktaran: Işıl Çakan Hacıbrahimoğlu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, s.271.

<sup>1524</sup> Cemil Koçak, **Geçmişimiz İtinayla Temizlenir**, s.379.



kültür emperyalizmine teslim olmak şeklinde değerlendiren ve bunu da Atatürk'ün düşüncesine aykırı bulan İlhan, şu ifadeleri kullanmıştır:

Ulusal kültür yaratmak isteyen, bu kültürü çağdaşlaştırmayı tasarlayan bir ülkede, eğer klâsikler yayınlanacaksa, bu o ülkenin geleneksel kültür dairesi ile Batılı kültür dairesinin iç içe, ya da yan yana ele alınması, eserlerinin böyle bir düzenle yayınlanması gerekir öyle mi, hayır, bunlar bir **Mevlana** yayınlıyorlar, yanı sıra yüz tane **Lukianos, Sophokles, Aristophanes, Euripides** çıkıyor, bu yetmezmiş gibi, Hamlet, ya da **Sophokles**'in bilmem hangi eseri liselerde bas bayağı yardımcı kitap diye okutuluyor. Çağdaşlaşıyor muyuz, yoksa kültür emperyalizminin tasmaını elimizle boynumuza geçirip, kişiliğimizi yitirip yozlaşıyor muyuz? Bana sorarsanız, gerçekleştirilen bu ikincisidir, üstelik **Kemal Paşa**'nın istediğine de karşıdır, çünkü 'asıl temeli kendi içimizden çıkarmıyor', **Yunan/Latin** klâsiklerinden çıkarmaya çalışıyoruz.<sup>1525</sup>

Tek parti dönemindeki iktidar ve edebiyat ilişkisine bakıldığında dönemin en önemli kültürel kurumu olan Halkevleri'ne değinmeden geçmek büyük bir eksiklik olacaktır. Önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi Halkevleri'nin dokuz şubesi vardır. Bu dokuz şubeden birisi olan "Dil, Edebiyat ve Tarih Şubesi"nin görevleri şunlardır: Halk sanatlarını, gelenek ve göreneklerini araştırmak ve ortaya çıkarmak. Türk dilinin unutulmuş söz varlıklarını derlemek. Halkevleri'nin buldukları yörelerdeki insanların kültürünü yükseltmek yolunda sohbet ve konferanslar düzenlemek. Sanat ve edebiyat alanında genç yetenekleri bulup bu gençlerin yetişmelerini sağlamak ve bu amaçla dergi ve kitaplar yayımlamak.<sup>1526</sup> Halkevleri tarafından çıkarılan bir kitapta ise, Halkevleri'nin edebiyatla ilgili amaçları şöyle ifade edilmiştir:

Halk sanatıyla yalnız bir folklor hazinesi diye değil, doğrudan doğruya aktüel ve köklü bir sanat hareketi olarak alâkalanmak, bütün edebiyatı gelişmiş ve dünya makyasında verimlenmiş milletlerde olduğu gibi bizde de halk sanatına eğilmek, onun aşısını yemek lâzım ve mukadder olduğunu edebiyat çalışmalarımız göz önünde tutmaktadırlar. Her fırsatta halk edebiyatıyla yakından temasa gelmek, büyük halk şairleri için günler tertip etmek, henüz yaşayan halk şairlerini içine alan toplantılar hazırlamak bu düşüncenin yeni tecellileridir.

<sup>1525</sup> Attila İlhan, **a.g.e.**, s.286.

<sup>1526</sup> Ö. Faruk Huyugüzel, **a.g.m.**, s.392.

Muhitteki edebiyat hareketlerini kollamak, istidatları bulup yetiştirmek bu şubenin esaslı gayelerindedir. Birçok halkevi dergilerinin italarında henüz hislerini kekeleyen manzumeciklerin, şimdi durulmuş ve derinleşmiş ifadesini görmek, evlerin ve odaların edebiyat ve kitabet istidatlarını inkişaf ettirmekteki rollerinin bariz bir delili olmaktadır.<sup>1527</sup>

Halkevleri'nin çıkardığı kitaptaki ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla, halk edebiyatıyla yakından ilgilenmek, yaşayan halk şairleriyle ilgili toplantılar hazırlamak, vefat etmiş büyük halk şairlerini anma günleri düzenlemek ve edebiyat alanındaki yetenekli gençlere imkânlar sağlamak Halkevleri'ne verilmiş bir görevdir. Dönemin milli eğitim bakanlarından Dr. Reşit Galip ise, Halkevleri'nin “Dil, Edebiyat ve Tarih Şubeleri”nin çalışmalarından beklentilerini şöyle ifade etmiştir:

Dil, Edebiyat ve Tarih şubesi memleketin uzak ve yakın bütün köşelerinde bu sahada çalışanları birleştirmek maksadını güdecektir. Bilhassa her işin yeni başlanmış sayılabileceği bugünkü şartlar içinde dилcilerin, edebiyatçıların ve tarihçilerin en sıkı bir çalışma birliği gütmeleri elzemdir. Milli dilin, milli edebiyatın, milli tarihin sağlam temeller üzerine yükselmesi için bu çalışma birliği ve onu temin edecek teşkilatlanma şarttır.<sup>1528</sup>

Halkevleri “Dil, Edebiyat ve Tarih Şubeleri”nin en önemli etkinliklerinin başında yayınladıkları dergiler gelmektedir. Halkevleri'nin bazı illerde birer dergi çıkarması çabası, CHP tarafından “memlekette kültür faaliyetlerinin güzel bir ifadesi” olarak takdir edilmiş ve bu alanda daha da verimli olabilmek için birtakım ilkeler belirlenmiştir. Bu ilkeler şöyle özetlenebilir: Öncelikle derginin sürümü sağlanmalıdır. Milli kültürün kavramlarının açıklanması sorumluluğu, Ankara'da çıkacak olan “Ülkü” ve İstanbul'daki “Yeni Türk” dergilerine yüklenmiş ve diğer şehirlerde çıkacak olan dergilerin bu iki dergiyi örnek almaları istenmiştir. Yayınlanacak dergilerin, yayınladıkları yörelerin kültürel değerlerini ön planda tutmaları ve kültür incelemelerinde bunu göz önünde tutmaları gerekmektedir. Dergilerde yayınlanan sosyal, ekonomik ve edebi yazılar özellikle halkı ve köylüyü ilgilendirecek, çekici ve özgün yazılar olmalıdır.<sup>1529</sup>

<sup>1527</sup> Ö. Faruk Huyugüzel, **a.g.m.**, s.392-393.

<sup>1528</sup> Zeki Arıkan, **a.g.m.**, s.275.

<sup>1529</sup> Zeki Arıkan, **a.g.m.**, s.273.

Halkevi dergilerinde yayımlanan şiir, hikâye ve piyeslerin genel özelliklerine bakıldığı zaman bu eserlerin, Atatürk ilke ve inkılâpları çerçevesinde oluşturulmuş eserler olduğu görülür. Bu eserler, ele aldıkları konuları işlerken İslâmcı, Turancı ve beynelmilelci ideolojilerden uzak duran; sadece cumhuriyet, milliyet, laiklik ve çağdaş uygarlık ideallerini telkin eden, yücelten şiir, hikâye ve piyeslerdir.<sup>1530</sup> Bu dönemin edebiyatı, bir memleket edebiyatıdır ve ele alınan konular çoğunlukla Anadolu coğrafyasının güzelliği ve Anadolu insanının kültürel değerleridir. CHP Genel Sekreterliği tarafından 26 Kasım 1932 tarihinde CHP İdare Heyeti Başkanlığı'na ve Halkevi Başkanlıklarına gönderilen 129 sayılı tebligatın 6. maddesindeki “Edebiyatta hikâye, şiir mevzuları mümkün merteye mahallî güzelliklerden, mahallî vakalardan seçilmelidir.” ifadesi bu anlayışı yansıtır. Ancak 1940'tan sonra dergilerdeki “memleket edebiyatı” ideali zayıflamış ve bu dergilerde yazan şair ve yazarlar, şiir ve nesirde yeni anlayışların etkisine girmişlerdir. Bu eserlerin, özellikle de piyeslerin önemli bir kısmında, Millî Mücadele'nin çeşitli yönleri ve başta Atatürk ve İnönü olmak üzere Millî Mücadele kahramanlarının yaptıkları destanî bir tarzda işlenmiştir. Bu eserlerde dikkati çeken başka bir eğilim de 1930'lu yıllarda ortaya atılan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin fikrî temelini oluşturan millî tarih tezinin halkevi şiir, hikâye ve piyeslerinde yansıtılmasıdır.<sup>1531</sup>

Halkevleri'nin edebiyat alanında yaptığı önemli bir faaliyet de genç yetenekleri edebiyata özendirmek için düzenlediği piyes ve hikâye yarışmalarıdır. Bu yarışmalar Halkevleri dergileri ve diğer basın organlarında duyurulmuştur.<sup>1532</sup> Çeşitli tarihlerde açılan şiir, küçük hikâye ve çocuk hikâyesi yarışmalarında yetenekli gençler ödüllendirilmiş ve kendilerine edebiyat alanında çeşitli imkânlar sağlanmıştır. Son olarak Halkevleri'nin edebiyat alanında yaptığı başka bir önemli etkinlik de Türk edebiyatının ünlü şair ve yazarları için belli günlerde anma törenleri ve konferanslar düzenlemesidir. Bu anma törenlerinde en çok anılan şair ve yazarlar, dönemin siyasi ve kültürel konjonktürüne uygun olarak, Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Halit Ziya, Tevfik Fikret ve Ziya Gökalp olmuştur. Halkevleri'nde edebiyat

<sup>1530</sup> Ö. Faruk Huyugüzel, **a.g.m.**, 397.

<sup>1531</sup> Ö. Faruk Huyugüzel, **a.g.m.**, s.397-398.

<sup>1532</sup> “C. H. Partisinin Piyes, Hikâye Müsabakaları”, **Ülkü**, Sayı:67, Cilt:II, Eylül 1938, s.79.

ve edebî şahsiyetler hakkında konferans verenler arasında Falih Rıfki Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Fuat Köprülü, Suut Kemal Yetkin ve Ali Nihat Tarlan gibi isimler dikkati çekmektedir.<sup>1533</sup>

Denilebilir ki, tek parti iktidarı, edebiyatı Atatürk ilke ve inkılâplarının halka iletilmesinde faydalanılacak sanat dallarından biri olarak görmüştür. Edebiyatın propaganda özelliğinden yararlanmak için bazı edebiyatçılar maddi ve manevi açılardan desteklenmiş, çeşitli edebiyat yarışmaları düzenlenip başarılı olanlar ödüllendirilmiş ve ülkedeki edebiyat eğitiminin geliştirilmesine çalışılmıştır. Edebiyatçılar da eserlerinde Milli Mücadele'ye inkılâplara ve Cumhuriyet değerlerine yer vermişlerdir. Halkevleri edebiyat alanında da önemli işlevler yüklenmişlerdir. Edebiyat alanında da bir Türkiye-Sovyetler Birliği bilgi alışverişinden söz etmek mümkündür. İki ülkenin yazarları karşılıklı ziyaretlerde bulunmuşlar ve birbirlerinin deneyim ve birikimlerinden faydalanmışlardır. Tek parti döneminin başında II. Meşrutiyet döneminde temelleri atılan Milli Edebiyat Akımı, Cumhuriyet'in millilik ve Anadolu'ya eğilme yaklaşımıyla uyumlu bir görüntü çizmiştir.

### **3.6.3. İnkılâp Edebiyatı Tartışmaları ve Milli Edebiyat Kanonu**

Tek parti döneminde edebiyat çalışmaları konusunda üzerinde durulması gereken konulardan biri de “inkılâp edebiyatı” ve onunla bağlantılı olarak “milli edebiyat kanonu” meselesidir. Huyugüzel, 1932 yılından itibaren Ankara Halkevi'nde “Devrim edebiyatı nasıl olmalıdır?” konusunun tartışılmaya başlandığını ve bu konudaki tartışmaların o zamanın gazetelerinde de yankılandığını belirtmektedir.<sup>1534</sup> Selçuk Çıkla'ya göre ise, “inkılâp edebiyatı”, Cumhuriyet kurulduktan on yıl sonra, yani 1933 yılında ortaya atılmış, dergilerde ve gazetelerde özellikle 1933-1936 yılları arasında tartışılmış ve bu konudaki yazılar 1940'lı yıllarda

---

<sup>1533</sup> Ö. Faruk Huyugüzel, **a.g.m.**, s.399.

<sup>1534</sup> Ö. Faruk Huyugüzel, **a.g.m.**, s.397.

yeniden dergilerde kendini göstermiş bir kavramdır. Çıkla'ya göre, “inkılâp edebiyatı” terimini ilk kullanan kişi Eflâtun Cem (Güney)'dir.<sup>1535</sup>

Eflatun Cem, 1933 yılında “Kadro” dergisinde yazdığı “İnkılâp Edebiyatı” başlıklı makalesinde bir inkılâp edebiyatının oluşturulmasının imkânlarını tartışmaktadır. Ona göre, 1923 yılından beri genç edebiyatçılar bunun için uğraşmaktadırlar. 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra da, Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Ati, Nayiler (Nev Yunanilik) ve Yeni Lisancılar arasındaki çatışmalardan ortaya “Millî Cereyan Edebiyatı” çıkmıştır. Eflatun Cem, yeni dönemde de yaşanacak edebiyat tartışmalarından böyle bir “Millet Edebiyatı” hareketinin ortaya çıkacağını umut etmiştir. Ancak Eflatun Cem, makalenin yayınlandığı 1933 yılında henüz böyle bir “Millet Edebiyatı”nın doğmadığını belirtmektedir. Eflatun Cem, bu konudaki beklentisini ve hayal kırıklığını şöyle ifade etmiştir: “Vakıa, şu anarşik san'at tezahürleri arasında yeni görüş ve duyularla yeni bir edebiyat kımıldanıyor: Şe'niyetlerden doğan, cemiyete şuur olan bir inkılâpçı edebiyat! Ama ferdî psikolojilerin yavelerile kokuşan edebiyatın kalabalığı, içtimaî duygularla yanan bu öz san'atın yığınlara kadar yayılıp yerleşmesine fırsat vermiyor...”<sup>1536</sup> Türkeş, bu dönemde bir kanon yaratılması için pratik, teorik ve manipülatif çabalar gösterilmesinin, Sovyetler Birliği'ndeki parti edebiyatı arayışlarıyla aynı döneme denk gelmesine vurgu yaparak, sosyalist sanat politikalarının Türkiye'ye rehber olduğunu belirtmektedir. Türkeş, ayrıca “Kadro” dergisi yazarlarının da Sovyetler Birliği'nin resmi sanat anlayışı olan “sosyalist realizm”den etkilendiklerini ifade etmektedir.<sup>1537</sup>

Kâzım Nami, yine 1933 yılında “Varlık” dergisinde yazdığı “İnkılâp Edebiyatı” adlı makalede, “Edebiyat teknik itibariyle mi, yoksa ruh itibariyle mi inkılâbı ifade edecek?” sorusuna cevap aramaktadır. Nami'ye göre, dönemin Türk edebiyatı, hem teknik olarak hem de ruh olarak inkılâp yoluna yabancı kalmıştır. Bir

<sup>1535</sup> Selçuk Çıkla, “İnkılâp Edebiyatı”, **Hece**, Yıl:8, Sayı: 90/91/92, Haziran/Temmuz/Ağustos 2004, s.435.

<sup>1536</sup> Eflatun Cem, “İnkılâp Edebiyatı”, **Kadro**, Sayı:18, Haziran 1933, s.67.

<sup>1537</sup> Ömer Türkeş, “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”, **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt:II, Kemalizm**, 6.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s.425.

millet olarak tabii ki edebiyatımız vardır ve bu edebiyat “halk edebiyatı”dır.<sup>1538</sup> Kazım Nami, sonraki yıl “Ülkü” dergisindeki yazısındaki, “...Divân Edebiyatına, Tanzimat Edebiyatına, Servetifünun Edebiyatına, hattâ bu inkılap günlerine değin, ve hattâ bugün yazılan edebiyata, uluorta Türk edebiyatı diyemeyiz. Arap, acem kelimelerini atmak, aruzu geldiği yere fırlatmak, öz Türkçe sözlerle edebiyat yapmak, Türk edebiyatı yapmak değildir.”<sup>1539</sup> diyerek, bu yapılanların bile edebiyatı bir Türk edebiyatı yapmaya yetmeyeceğini, bunların çok daha ötesinde yapılması gereken şeylerin olduğunu belirtmektedir. Necip Ali (Küçük) ise, aynı yıl “Ülkü” dergisinde yazdığı makalesinde Halkevleri’nin edebiyata bakışında inkılâpçı bir görüşün hâkim olduğunu ve bu sanatı halk terbiyesi alanında en verimli bir vasıta olarak gördüklerini belirtmektedir.<sup>1540</sup>

“Yeni Adam” dergisinin 1934 yılında kendisiyle yaptığı ankette Baha Aşır Bey, inkılâp edebiyatı konusunda, “...Türkiyede, maalesef inkılâp edebiyatı ve edebiyat inkılâbı henüz yoktur.” ifadeleriyle inkılâp edebiyatı tartışmalarında, böyle bir edebiyatın o yıllarda var olup olmadığı konusunda olumsuz görüş beyan etmiştir.<sup>1541</sup> “Yeni Adam”da aynı yıl Abdülcebbar adlı yazar da, “Ulusal Edebiyat” başlıklı yazısında, edebiyat, müzik ve resimde inkılâp denilecek kadar kesin bir farklılaşma olmadığını belirttikten sonra, “...sanat ve edebiyatı istihlak eden insanlar [yapanlar dahi] hep aynı insanlardır. Onlar yenileşmemişler. Demek ki ibda tahteşşuru [tahteşşuuru] sanat telâkkisi de, bedii zevk te değişmemiştir. Bu şerait dahilinde tabii, inkılap edebiyatından ve edebiyat inkılâbından bahsedilemez.”<sup>1542</sup> ifadeleriyle kesin bir dille edebiyattaki gelişmelerin henüz bir inkılap niteliği taşımadığını vurgulamaktadır.

Bu dönemde yönetici elite ve edebiyat camiasındaki “inkılâp edebiyatı” söylem ve tartışmaları, tek parti iktidarının bir “milli edebiyat kanonu” oluşturma projesinin olup olmadığı yönünde tartışmaları açığa çıkarmıştır. Peki, “edebiyat

<sup>1538</sup> Kazım Nami, “İnkılâp Edebiyatı”, **Varlık**, Sayı:1, 15 Temmuz 1933, s.3.

<sup>1539</sup> Kazım Nami, “İnkılâp Edebiyatı”, **Ülkü**, s.47.

<sup>1540</sup> Necip Ali, **a.g.m.** s.234.

<sup>1541</sup> Baha Aşır Bey, “Edebiyat Anketimiz”, **Yeni Adam**, 18 Haziran 1934, s.6.

<sup>1542</sup> Abdülcebbar, “Ulusal edebiyat”, **Yeni Adam**, 6 Birinci kânun (Aralık) 1934, s.6.

kanonu” nedir? Kanon kelimesi klasik dönemde genelde dini literatürde kullanılan bir kelime olmuş, ancak 16. yüzyıldan sonra seküler bir anlamda da kullanılmaya başlanmıştır. Kanon genel olarak, ferman, kural, kanun, temel ilke, aforizma, bir konunun sistematik ve bilimsel bir şekilde sunumuna ilişkin prosedür, bir konunun otoriteler tarafından belirlenmiş kriterleri ve kilisenin özgün olarak kabul ettiği İncil metinleri anlamına gelir. Günümüzde “edebiyat kanonu” kavramı büyük oranda dinle ilgili olan son anlamdan türetilmiş olmalıdır. Buna göre “edebiyat kanonu”, “Herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin, kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay.” şeklinde tanımlanmaktadır.<sup>1543</sup>

Murat Belge, bir ülkede normal şartlar altında “edebiyat kanonu”nu belirleyen üç mercinin varlığından söz eder. Bunlar: 1- Edebiyatla profesyonel düzeyde ilgilenen yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteciler ile bazı eleştirmen, edebiyat tarihçisi ve akademisyenlerdir. Hangi eser ya da edebiyatçının kanon kapsamında olacağına ya da olamayacağına öncelikle bu kişiler karar verirler. 2- Siyaset kurumları: devlet, hükümet, çeşitli kurum ve kuruluşlar. 3- Edebiyatla ilgilenen halk. Bu kitlenin sayısı zamanla değişebileceği gibi, estetik ve ideolojik tercihleri de edebiyat kanonunun oluşmasına etki eder.<sup>1544</sup>

Peki, edebiyat kanonunun oluşmasında ikinci merci ne kadar etkili olmuştur. Çıkla, Türkiye’de “kanon”un belirlenmesi konusunda ikinci mercinin, Türk modernleşmesinin başlangıcından beri her dönem var olduğunu belirtmektedir. Geçen uzun dönem boyunca birçok edebiyatçı siyasi iktidarın ilgi ve övgüsüne mazhar olurken, Türk edebiyatının Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Mehmet Akif, Necip Fazıl, Nazım Hikmet, Sabahattin Ali (1948 yılında Bulgaristan sınırında şüpheli bir şekilde öldürülmüştür) ve Nihal Atsız gibi birçok şair ve yazarı dönem dönem mevcut siyasi iktidarlara yani ikinci merciyle problem yaşamışlardır. Bu şair ve yazarlar hayatlarının bir kesiminde mutlaka sürgün, baskı, sansür, tehdit, hapis, tecrit gibi uygulamalarla karşı karşıya kalmışlardır. Ancak siyasî iktidarların bütün bu kendi kanonunu oluşturma

<sup>1543</sup> Jale Parla, “Edebiyat Kanonları”, **Kitap-lık**, Yıl:11, Sayı:68, Ocak 2004, s.51.

<sup>1544</sup> Murat Belge, “Türkiye’de ‘Kanon’”, **Kitap-lık**, Yıl:11, Sayı:68, Ocak 2004, s.55.

süreçlerinden sıyrılarak, yazarların, eleştirmenlerin, akademisyenlerin ve halkın nazarında başka bir kanonun içinde yer edinmişlerdir.<sup>1545</sup> Siyasal iktidara yakın yazarlar ise birtakım imkânlarla kavuşmuşlardır. Örneğin, İstanbul Üniversitesi'nde seri konferanslar verecek olan Yahya Kemal'e konferansın her saati için verilecek ücret belirlenmiş ve bunun gerçekleştirilmesi için 1 Nisan 1936 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk'ün imzasıyla kararname çıkarılmıştır.<sup>1546</sup>

Edebiyat kanonlarının ne derece çoğulcu olduklarına dair Jusdanis, şunları söylemektedir: "...edebi ve felsefi kanonların da çoğulculuğa tahammülleri yoktur. Hayatta kalmasına izin verilen metinler seçme işini yapanların çıkarlarını yansıtırlar; aynı zamanda bir araya gelerek oluşturdukları kanonun doğasını da belirlerler."<sup>1547</sup> Kanon oluşturma, bazı metinlerin korunması bazı metinlerin ise dışlanması anlamına gelmektedir. Örneğin, Türkiye'de inkılâp kanonunu oluşturan siyasî, edebî kişi ve çevreler, inkılâpların temel prensiplerinin karşısında olduklarını düşündükleri Marksistlere, İslâmcılara ve bazen de milliyetçilere karşı tavır almışlar ve bazı sanatçılar ve eserlerini dışlamış ya da görmezden gelmişlerdir.<sup>1548</sup>

Selçuk Çıkla, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında oluşturulmaya çalışılan "milli edebiyat kanonu"nun nasıl şekillendirildiği ve bu kanonun oluşturulması aşamasında neler yapıldığına dair şunları ifade etmektedir:<sup>1549</sup>

1. Tek parti iktidarının ilk yıllarında bir "edebiyat kanonu"nun oluşturulması çalışmalarını çok çeşitli kişi ve kurumlar yürütür. Bunlar arasında rejime bağlı yazar ve şairler, dönemin bazı politikacıları, çeşitli yayın organlarının yöneticileri ile parti, hükümet, Halkevleri, Basın Yayın Genel Müdürlüğü gibi kurumlar ön safta yer alırlar.

<sup>1545</sup> Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", **Muhafazakar Düşünce**, Yıl:4, Sayı:13-14, Yaz-Güz 2007, s.48.

<sup>1546</sup> İstanbul Üniversitesi'nde seri konferanslar verecek olan Yahya Kemal'e verilecek ücrete dair 1 Nisan 1936 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-63-24-14.

<sup>1547</sup> Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s.92.

<sup>1548</sup> Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", s.51.

<sup>1549</sup> Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", s.53-56.



2. İnkılâpların halka benimsetilmesi çalışmaları içinde Cumhuriyet'in 10. yıl dönümünde yoğunlaşan edebî faaliyetler edebiyat kanonunun oluşturulması açısından önemlidir. 1933 yılında, dönemin yazar ve şairlerinden Cumhuriyet'in ilk on yılında gerçekleştirilen inkılâpları anlatacak eserler yazmaları istenmiştir. Benimsenen şair ve yazarların eserlerinden bazıları on binlerce nüsha bastırılıp dağıtılmıştır.

3. 1939-1947 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin verdiği sanat mükâfatlarının, bu mükâfatı kazanan eserlerin halkın gözünde şöhret kazanmasına ya da var olan şöhretini tazelemesine, satışının artmasına vesile olduğu görülür.

4. CHP'nin 1945 yılı Sanat Mükâfatı çerçevesinde düzenlediği piyes yarışmasının şartlarında, yazarların konu olarak mutlaka “inkılâp ilkelerine bağlı kalmaları” gerektiği vurgulanmaktadır. Konuların, inkılâbın güttüğü gayeleri belirtecek şekilde seçilmesi ve işlenmesi istenmiştir. Bu ifadeler partinin, oluşturmaya çalıştığı edebiyat kanonunun aynı zamanda bir aracı olduğunu da göstermektedir.

5. Edebiyat dünyasında kitap tanıtımlarının ve reklamlarının kanonlaştırma faaliyetleri olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu tanıtım ve reklamların bolluğu o kitabın çok seviyeli, cazip, okuması zevkli bir kitap olduğunu; o yazarın da usta, başarılı ve gerçek bir sanatkâr olduğunu ima ederler ve okurları kendilerine çekme konusunda çoğunlukla başarılı olurlar.

6. 3 Kasım 1928'de başlanan Harf İnkılâbı ile yeni nesillerin eski harfli eserlere ulaşması büyük oranda sekteye uğratılmıştır. Harf İnkılâbı'nın sırf bu özelliği bile oluşturulmaya başlanan edebiyat kanonu için büyük bir kazanım olmuştur.

7. İnkılâpların halka benimsetilmesi sürecinde, 1930'lu yıllarda yeni Karagöz piyesleri yaz(dır)ılarak, bu piyesler aracılığıyla kanonlaştırma faaliyetinde bulunulduğu görülür. Bu çerçevede hazırlanan Karagöz piyesleri ve bazı halk

hikâyeleri, Cumhuriyet'in, devletin, inkılâpların, Türk dil ve tarih tezleri ile Batılı hayatın öngörülerine uygun mesajlarla donatılmıştır.<sup>1550</sup>

Attila İlhan özellikle İnönü döneminde kayrıldıklarını iddia ettiği sanatçıları dört genel başlık altında gruplandırmıştır. İlhan'a göre, bu sanatçı gruplarının ilki Nurullah Ataç; Garip akımına mensup Orhan Veli, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat; Milli Eğitim Bakanlığı etrafındaki Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Azra Erhat ve Halikarnas Balıkcısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı)'ndan oluşmaktadır. İkinci grup, o dönemde B Takımı muamelesi gören Suut Kemal Yetkin ve onun çevresindeki Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Külebi, Behçet Necatigil, Oktay Akbal ve Salâh Birsâl'den oluşmaktadır. Üçüncü grup ise, "Ülkü" dergisi ve "Anadolucular"dı. İlhan'a göre, tek parti iktidarının "seçkinci" ve "resmi" sanat anlayışını temsil eden bu edebiyatçıların yazıları, çevirileri ve şiirleri; Halkevleri dergileri ve Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarında o zamana göre yüksek olarak kabul edilebilecek telif oranlarıyla yayımlanırdı. İlhan bu üç edebiyatçı grubuna zamanla dördüncü grup olarak Köy Enstitüleri'nden yetişmiş "tek parti sanatının neferleri" diye adlandırdığı edebiyatçıların katıldığını ifade etmektedir. Bunların yanında İlhan'ın "İnönü Cumhuriyeti'nin hışmına uğramış edebiyatçılar" olarak tanımladığı, sağcı (İslamcı, Turancı) ve Solcu edebiyatçılar vardı. İlhan bu edebiyatçıların belâdan uzak yaşama hakkına bile sahip olmadıklarını, ikide bir dergilerinin kapatıldığını ya da toplatıldığını, kendilerinin ise sıkıyönetim mahkemelerine çıkarıldıklarını belirtmektedir.<sup>1551</sup> İlhan bunlarla bağlantılı olarak 1940'lı yıllar boyunca CHP'nin el altından desteklediği Yaşar Nabi, Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu ve Köy Enstitüsü kökenli yazarların etkili olduğu "Varlık"; Hüsamettin Bozok ve Garipçilerin etkili olduğu "Yeditepe" ve Suut Kemal Yetkin ve çevresinin etkili olduğu "Yenilik" dergilerinin Batılı ve yeni edebiyatı temsil ettiklerini belirtmektedir. Ona göre, "Genç şair ve yazar, bu odaklardan biri tarafından 'tezkiye' edilmedikçe edebiyatçıdan sayılmaz, bazı hallerde antolojilere bile alınmazdı."<sup>1552</sup>

<sup>1550</sup> Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", s.53-56.

<sup>1551</sup> Attila İlhan, **a.g.e.**, s.382.

<sup>1552</sup> Attila İlhan, **a.g.e.**, s.384-385.

Özetle, tek parti döneminde, siyasal iktidar kendi prensipleri çerçevesinde bir edebiyat kanonu oluşturmaya çalışmıştır. Bunu Halkevleri vasıtasıyla düzenlediği edebiyat müsabakalarıyla, bazı eserlerin yayınlanması, yazarların ödüllendirilmesiyle ve inkılâp fikriyatına uygun olmayan eserlerin, ilerdeki sayfalarda göreceğiniz gibi, yasaklanması ya da görmezden gelinmesiyle yapma yoluna gitmiştir. Bu kanon kapsamında makbul edebiyatçılar ve onların tercih edilen ya da ettirilen eserleri ön plana çıkmıştır.

#### 3.6.4. Dönemin Edebiyat Eserlerinde İktidar Etkisi

Tek parti döneminde üretilen edebiyat eserlerinde, doğal olarak yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin ve ona dayanak teşkil eden Atatürk ilke ve inkılâplarının etkilerini görmek mümkün olmuştur. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e adeta miras kalan Milli Edebiyat akımına bu anlamda da bakmakta fayda vardır. "Milli Edebiyat Akımı", yalnızca milliyetçiliğin değil, Batıcı, kozmopolit vb. ideolojilerin de romanda yansımaları bulduğu bir akımdır. Daha önce Milli Edebiyat kadrosu içinde yer alan Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri Güntekin gibi isimler Cumhuriyet döneminin de ilk romancı kuşağını temsil eder. Bu yazar topluluğu aynı zamanda, Ziya Gökalp, Yahya Kemal, Faruk Nafiz, Ruşen Eşref, Hamdullah Suphi ve Ali Canip gibi edebiyatçılarla beraber tek parti yönetici elitinin edebiyatçı kanadını teşkil ederler.<sup>1553</sup>

İnci Enginün, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı" adlı eserinde Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında roman ve hikâyelerde işlenen temaları şu şekilde sınıflandırır: 1- Anadolu ve Anadolu halkı konu edinilir. Anadolu'da yaşayan köylülerle karşılaşan İstanbullu aydınlar ve görevlilerin Anadolu insanına bakışı konu edinilir ve Milli Mücadele ve sonrasında gerçekleştirilen inkılâplar ele alınır. 2- Eskiye ve İstanbul'a karşı yeni değerler ve Ankara yüceltilir. 3- Milli Mücadele'nin kazanılması ve vatanın kurtulması sonucunda yeni zaferler kazanılacağı umudu verilir. Yoksulluk ve cehaletle mücadele konu edinilir. 4- 1930'lara kadar maziyle

---

<sup>1553</sup> M. Fatih Andi, "Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt:IV, Sayı:8, 2006, s.166.

hesaplaşılır, sonrasında ise hatıraların güzelliği dile getirilmeye ve Osmanlı'ya karşı daha müsamahalı bakılmaya başlanır. 5- İstanbul'da geçen aşk romanlarında, savaş sonrasında görülen ahlaki çöküntü dile getirilir. 6- İşçi-işveren ilişkileri gündeme getirilir. 7- "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu" gibi psikolojik romanlarda ferde dönüş başlar. 8- Sıradan insanların hikâyeleri, vaka hikâyelerinin yerini alır.<sup>1554</sup>

Tek parti döneminde yazılan Milli Mücadele konulu romanlarda, savaşın nedenleri, Osmanlı'nın yapısal sorunları ve milliyetçilik akımlarından ziyade düşmanın kimliği üzerinde durulur. Hikâyesi batıda geçen romanlarda düşman genellikle Yunan ordusu ve yerli Rumlardır, doğuda geçenlerde ise Ermeniler düşman olur. Konusu güneyde geçenlerde ise Araplar ötekileştirilir. Bunların yanında yerli işbirlikçiler, Milli Mücadele'ye katılmadığı düşünülen köylüler ve "mutaassıp ahali" öteki olarak karşımıza çıkar.<sup>1555</sup> Bu romanlarda yeni devletin kuruluşuna temel teşkil eden inkılâpların izlerini görmek de mümkündür. "Halide Edip'in "Ateşten Gömlek"inde olduğu gibi, Cumhuriyet'e giden o sıkıntılı ve imkânsızlıklarla dolu savaş günlerinde, Milli Mücadele'nin ortasında bile Türk romanı, yaşanan olayları, ortamı, düşünceleri ve duyguları sayfalarına taşımaya başlamıştır. Savaş sonrasında ise, bu savaşı ve sonrasında gerçekleşen siyasal değişimi, yeni devletin kurulma günlerini anlatan, bugün edebiyat tarihlerinde "Milli Mücadele romanları" dediğimiz pek çok roman yazılacaktır.<sup>1556</sup>

Tek parti iktidarının hüküm sürdüğü ve siyasal, toplumsal ve ekonomik alanda büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemde, Türk romanı da meydana gelen değişimleri kendine konu edinmiştir. Bu yıllarda yazılan romanların önemli bir kısmı yapılan inkılâpları halka iletme ve onların bu inkılâpları benimsemesini sağlamak amacıyla olmuşlardır. İktidar için, kitle iletişim araçlarının kısıtlı olduğu bu dönemde romanlar, inkılâpların halk nezdinde kabul görmesini sağlamada önemli bir araç olmuştur. Bu romanlarda, ülkenin muasır medeniyetler seviyesine çıkabilmesi için inkılâpların gerekliliği, Anadolu toprağı üzerinde yeni bir ulus devletinin lüzumu,

<sup>1554</sup> İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 12.bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s.269.

<sup>1555</sup> Ömer Türkeş, "Güdükl Bir Edebiyat Kanonu", s.428-429.

<sup>1556</sup> M. Fatih Andı, **a.g.m.**, s.166.

siyasette ve toplumsal ilişkilerde “dinin etkisinin azaltılması” ve toplumun karar almasında “dinin değil aklın ve bilimin yol göstericisi olmasının” sağlanması ve iktidarın kurucu kadrosunun özellikle de Mustafa Kemal Atatürk’ün “Tek Adam”lığının meşruiyeti gibi konular ele alınmıştır. Reşat Nuri Güntekin’in dinin toplumsal alandan çıkartılmasını savunduğu “Yeşil Gece”<sup>1557</sup> romanı, Etem İzzet’in eski dönemi sert bir şekilde eleştirdiği ve Cumhuriyet’in getirdiği yenilikleri anlattığı “On Yılın Romanı” adlı eserleri, bu amaç doğrultusunda yazılmış romanlar olarak görülebilir.<sup>1558</sup> Alemdar Yalçın, Cumhuriyet’in ilk yıllarını anlatan romanların, Cumhuriyet ideolojisini de ele aldığını ve yapılan inkılâpların haklılığını savunduklarını belirttikten sonra, bu romanların birçoğunun sanat değerinin tartışılır olduğunu iddia etmektedir.<sup>1559</sup>

Bu dönemde siyasal iktidarı destekleyen romanlara karşılık, yapılan inkılâpları eleştiren ve birtakım geleneksel değerlerin korunmasını ya da devrimsel olarak değil evrimsel bir şekilde değişmesini savunan romancıların eserleri de yayınlanma imkânı bulmuştur. Geleneksel değerlerin muhafaza edilmesinden yana olan Yazar Samiha Ayverdi’nin “Batmayan Gün”<sup>1560</sup> adlı romanı; hızla yaygınlaşmaya başlayan lüks eğlenceleri ve özellikle baloları eleştiren Yazar Nezihe Muhiddin’in “Güzellik Kraliçesi”<sup>1561</sup> romanı ve ekonomik gelişmenin bir türlü sağlanamamasını eleştiren M. Necati Sepetçioğlu’nun “Sadık Çavuş ile Cevahir’in Buğday Kamyonu” gibi romanları, bu kategoride ele alınabilirler.<sup>1562</sup>

Siyasal iktidarın yanında yer almakla birlikte, yaşanan düzensizlikleri ortaya koyup, sistemin devam edebilmesi için çözüm önerileri sunan romanlar da yazılmıştır. Bu romanlarda, yapılan usulsüzler, yolsuzluklar ve adam kayırmalar

---

<sup>1557</sup> Kitap için bkz. Reşat Nuri Güntekin, **Yeşil Gece**, 2.bs., İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1963.

<sup>1558</sup> Salih Zeki Haklı, “Türk Romanında Tek Parti Dönemi (1931-1946)”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Tuncay Önder, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, 2007, s.181.

<sup>1559</sup> Alemdar Yalçın, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002, s.23.

<sup>1560</sup> Kitap için bkz. Sâmiha Ayverdi, **Batmayan Gün**, 2.bs., İstanbul, Damla Yayınevi, 1977.

<sup>1561</sup> Kitap için bkz. Nezihe Muhiddin, “Güzellik Kraliçesi”, **Bütün Eserleri**, Cilt:I, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2006, s.115-204.

<sup>1562</sup> Salih Zeki Haklı, **a.g.t.**, s.181-182.

işlenmiştir. Cumhuriyetle ortaya çıkan yeni bürokrat sınıfının, tıpkı Osmanlı bürokrasisi gibi yolsuzluklara bulaşmasını eleştiren Yakup Kadri'nin “Ankara”<sup>1563</sup> ve “Panorama”<sup>1564</sup> romanları; Memduh Şevket Esendal'ın değişen toplumsal ilişkileri eleştirdiği ve bürokrasideki adam kayırmacılığı konu edindiği “Ayaşlı ile Kiracıları”<sup>1565</sup> romanı ve Şükufe Nihal'in modernleşmeyi yanlış şekilde anladıklarını iddia ettiği Batıcıları eleştirdiği “Yalnız Dönüyorum”<sup>1566</sup> (1938) romanı, bu uyarı mahiyeti taşıyan romanlardan bazılarıdır.<sup>1567</sup>

CHP hükümeti tarafından inkılâpların savunulması ve halka iletilmesi misyonuyla donatılmış romancılar, Cumhuriyet'in daha ilk yıllarından itibaren, Osmanlılık ve Osmanlı tarihi karşısında kendilerine konum belirlemek durumunda kalmışlardır. Romanlarda, Osmanlı'yı ve Selçuklu'yu atlayarak İslamiyet öncesi Türk tarihine gitme, Osmanlı'yı kötüleme, Osmanlı düşmanlığı, Osmanlı ile hesaplaşma, Osmanlı'yı savunma, Osmanlı'yı yüceltme gibi farklı tavır alışlar görülür. Osmanlı konusunda romancılarda görülen, tepki, nefret, inkar, düşmanlık, hakaret, benimseme, sığınma, yüceltme, hamaset, nostalji, sorgulama, fantezi yapma, mazi egzotizmi, öğrenme ve anlama gibi farklı niyet, hesap ve psikolojiler sonucu Osmanlı, Türk romanının sayfalarında yoğun bir biçimde yer bulur. Genel olarak Türk aydını için olduğu kadar, bu aydın kitlenin birer mensubu olan Türk romancıları için de tarihi romanlar, zihniyetleri yansıtan bir turnusol kâğıdı gibi işlev görmüştür.<sup>1568</sup> Bu bağlamda, yeni yönetimi meşrulaştırmak için geçmişi olumsuzlama gereği duyan bazı edebiyatçılar, İttihat Terakki Cemiyeti (İTC) ve politikalarını konu edinen romanlar yazarlar. Bu romanlarda, İTC'nin hükümet yıllarında İstanbul'da yolsuzluk, suistimal, baskı, rüşvetin yaygınlaştığı ve “ayak takımı” diye itham edilen İTC yöneticilerinin başa geçmesinden sonra devletin yabancı devletlerin kuklası haline geldiği iddia edilir. Mithat Cemal Kuntay'ın “Üç

<sup>1563</sup> Kitap için bkz. Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), **Ankara**, 2.bs., Ankara, Akba Kitabevi, 1934.

<sup>1564</sup> Kitap için bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Panorama**, Cilt:I-II, 2.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1971.

<sup>1565</sup> Kitap için bkz. Memduh Şevket Esendal, **Ayaşlı ile Kiracıları**, 3.bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1983.

<sup>1566</sup> Kitap için bkz. Şükufe Nihal, “Yalnız Dönüyorum”, **Bütün Eserleri**, Cilt:II, Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s.167-354.

<sup>1567</sup> Salih Zeki Haklı, **a.g.t.**, s.182.

<sup>1568</sup> M. Fatih Andı, a.g.m., s.166-167.

İstanbul”u<sup>1569</sup> (1938) ve Zeki Mesut Alsan’ın “Hürriyet Pervanesi”<sup>1570</sup> (1943) adlı eserleri, İTC’nin olumsuzlandığı romanlara örnektir.<sup>1571</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar ve Nahid Sırrı Örik ise, İttihat Terakki dönemini ele aldıkları romanlarında, İttihatçıları eleştirmelerine rağmen Osmanlı düşünsel ve kültürel mirasını göz ardı etmeyerek yeni dönemde oluşturulmak istenen edebiyat kanonundan uzak bir noktada durmuşlardır.<sup>1572</sup>

1938-1946 yılları arasında maarif vekili olan Hasan Âli Yücel, “İnkılâpçı eser nedir?” sorusunu, “Meselâ bizde klerikan düşmanlığı ve laisizm aşkını duymuş bir sanatkar öyle bir roman yazabilir ki: Softanın fikirlerindeki gerilikle okuyanı ondan iğrendirir, bu, tam bir **inkılâpçı eserdir**. Mutlaka onun içerisinde feryat ve figanlı hitabelere, sokak hatipliğine ihtiyaç yoktur. Yeter ki realist bir gözle romanının kahramanını bizim gözlerimizle yaşatabilmiş olsun.” şeklinde cevaplayarak dönemin romancısının laiklik ve din konusunda alması gereken tutuma da işaret etmektedir. Hasan Âli Yücel, bu sözleriyle tek parti ideolojisiyle tamamen paralel hareket edecek bir edebiyatçı portresi çizmekte ve ancak böyle edebiyatçıların eserlerinin “inkılâpçı eser” olarak tanımlanacağını vurgulamaktadır. Selçuk Çıkla, Hasan Âli Yücel’in burada ifade ettiği “inkılâpçı eser”e, din adamı olarak nitelenebilecek kişilerden, onların inanış ve yaşayış biçiminden iğrendirme ve ideoloji empoze etme gayesiyle yazıldığını iddia ettiği, Halide Edip Adıvar’ın 1926 yılında yazdığı “Vurun Kahpeye”<sup>1573</sup> ve Reşat Nuri Güntekin’in 1928 yılında yazdığı “Yeşil Gece” romanlarını örnek olarak verir.<sup>1574</sup>

Dönemin önemli edebiyatçısı Yakup Kadri’nin romanlarında, Tanzimat’tan beri devam ettiği iddia edilen aydın ile halk arasındaki uçurumun artık ortadan kalkması gerektiği savunulmuştur. Buna rağmen Yakup Kadri, “Ankara” ve

<sup>1569</sup> Kitap için bkz. Mithat Cemal (Kuntay), **Üç İstanbul**, İstanbul, Sühulet Kitabevi, t.y.

<sup>1570</sup> Kitap için bkz. Zeki Mes’ut Alsan, **Mustafanın Romanı (Hürriyet Pervanesi)**, İstanbul, Ahmet Halit Kitabevi, 1943.

<sup>1571</sup> Ömer Türkeş, “Güçük Bir Edebiyat Kanonu”, s.429-431.

<sup>1572</sup> Ömer Türkeş, “Güçük Bir Edebiyat Kanonu”, s.431.

<sup>1573</sup> Kitap için bkz. Halide Edip Adıvar, **Vurun Kahpeye!**, 6.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, t.y.

<sup>1574</sup> Selçuk Çıkla, “İnkılâp Edebiyatı”, s.439.

“Yaban”<sup>1575</sup> (1932) romanlarının pek çok yerinde, o dönemde halkın büyük çoğunluğunu oluşturan köylüler hakkında olumsuz bir söylem kullanmıştır. “Yaban” romanının başında köylünün geri kalmışlığını aydınların sorumsuzluğuna dayandırmışsa da, romanda köy ve köylü için, “köy, bataklıkta uyuz bir manda gibi kokuyor” gibi ağır ifadeler kullanmıştır.<sup>1576</sup> Türkeş, “Yaban” romanını “Kadro” hareketinin manifestosu olarak değerlendirir. Ona göre, “Yaban”da köylüler ve din adamları Türkiye’nin gelişmesine engel olan, aydınlanmaya karşı insanlar olarak tasvir edilmişlerdir. Romanda her ne kadar aydınlar da eleştirilirse de, kurtuluşun yine ancak aydınların öncülüğünde sağlanacağı vurgulanır.<sup>1577</sup>

Yakup Kadri’nin diğer bir eseri olan “Ankara” romanında ise, Milli Mücadele’den itibaren Ankara’nın sosyal yaşamında yaşanan değişimler işlenmiştir. Roman kahramanlarının kişilikleri, Milli Mücadele’nin sonucunda farklı bir şekil almış, bu kahramanlar, daha fazla kazanmak için iş takibi yapan hırslı insanlar olarak çizilmişlerdir. Olaylar ve kahramanların tutumlarıyla beraber bir şehir olarak Ankara’nın da silueti değişmiştir. “Ankara” romanı, aydın-halk arasındaki kopukluğun kültürel boyutlarını anlatan dönemin en önemli romanlarından biridir. Romanda, Ankara Palas’ta düzenlenen Avrupalı tarzda balo<sup>1578</sup> ve eğlencelerin, halk tarafından sorgulanması konu edilmiştir. Yakup Kadri, roman kahramanlarından Selma Hanım’ın dilinden, köylünün de yavaş yavaş bu hayata alışacağını ifade ederek, dönemin aydınının halka bakışını yansıtmıştır. Yakup Kadri’ye göre, Milli Mücadele’den sonra cemiyette ve mücadelenin kahramanlarında bir bozulma meydana gelmiştir. Bunun sonucunda da halk ile aydın arasındaki uçurum daha da derinleşmiştir. Yakup Kadri, özellikle aydınlar arasında yaşanan bu kültürel bozulmayı, soysuzlaşma olarak görmüştür.<sup>1579</sup>

İsmet İnönü’nün cumhurreisi seçildiği 1938 yılından yasal olarak çok partili hayata geçilen 1946 yılına kadar geçen dönemin belli başlı romancıları Yakup Kadri,

<sup>1575</sup> Kitap için bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Yaban**, 9.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1970.

<sup>1576</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.102.

<sup>1577</sup> Ömer Türkeş, “Güdükl Bir Edebiyat Kanonu”, s.428.

<sup>1578</sup> Erken Cumhuriyet dönemi baloları hakkında geniş bilgi için bkz. Doğan Duman, **a.g.m.**, s.44-48.

<sup>1579</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.103.



Reşat Nuri, Refik Halit, Peyami Safa, Abdülhak Şinasi, Mithat Cemal'dir. Bu dönemin yazarları, romanlarında kültürel ve sosyal değişimi, kültürel değişimin bir sonucu olarak yaşanan çelişkilerin, aydınlar üzerinde meydana getirdiği etkileri ve sosyal ayrılığın oluşturduğu iki ayrı dünya arasında kalmışlığın etkilerini konu edinmişlerdir. Siyasi iktidar tarafından desteklenen romanlarda Batı kültürünün çeşitli motifleri sosyal hayatımıza sokulmaya çalışılmıştır. Reşat Nuri'nin "Yeşil Gece" romanı ve Yakup Kadri'nin "Yaban" ve "Ankara" romanları bu tarzda yazılmış romanlardır. Kadir Şeker, bu dönemde Milli Mücadele ruhuna sadık kalınarak çok az roman yazılabildiğini, bu durumun da Batılı değer yargılarına bağlı insan tipilerin oluşumunu hızlandırdığını iddia etmektedir. Ona göre, 1938-1946 yılları arasındaki bu dönemde, "Milli değerlere bağlı, milli kültür terbiyesiyle gelişmiş nesiller yerine, Latin-Yunan kültür değerleriyle yetişmiş evrensel vatandaş yetiştirme anlayışı hakim olmuştur."<sup>1580</sup>

Attila İlhan ise İnönü dönemine dair yaptığı değerlendirmede iktidara yakın edebiyatçıların yakaladığı avantajları ve bunun karşısında verdikleri ödünleri gündeme taşır. İlhan'a göre, özel dergilerde şiiri ve hikayesi yayımlanan bir yazarın yayınevlerinden telif alabilmesi bir hayaldir. Ancak Milli Eğitim Bakanlığı ve Halkevleri'nin yayımladığı dergiler, yazarların teliflerini kısa sürede ve o zamana göre yüksek tutarlarda ödemektedirler. İlhan'a göre bu imkânlardan en fazla "Tercüme" dergisi etrafında toplanan Garip akımı şairleri, Sabahattin Eyüboğlu ve onun yakınları faydalanmışlardır. İlhan burada yaşanan duruma, "Kısacası tablo güzel, yalnız bu güzel tablonun insanın içini karartan, 'ufak' bir pürüzü vardı: Sanatçıların, CHP diktasına ve kültür politikasına arka çıkması gerekiyordu; bunu açık açık söylemeler de, davranışlarıyla göstermişlerdir."<sup>1581</sup> sözleriyle tepki göstermekte, böylece sanatçıların özgürlüklerini sınırlandıran yaklaşıma eleştiri getirmektedir.

Tek parti dönemindeki "şiir" in durumuna da kısaca değinecek olursak şöyle bir manzara ortaya çıkar: Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, Tanzimat'la başlayan

---

<sup>1580</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.105.

<sup>1581</sup> Attila İlhan, **a.g.e.**, s.375-376.

yenileşme hareketleriyle üç gelenekle beslenip gelişmiştir. Bunlar: Batı şiiri, Divan şiiri ve Halk şiiridir. Batı şiiri alanında en fazla etkilenilen Fransız şiiridir. Sonraki yıllarda İngiliz, Amerikan ve diğer ülke şiirlerinin de etkisi olmuştur. Divan şiiri, Tanzimat'tan sonra etkisini yitirmişse de Yahya Kemal'le beraber itibar kazanmıştır. Halk şiiri ise, hem şekil özellikleri ve hece vezni hem de dünya görüşüyle Cumhuriyet devrinin en besleyici edebiyat kaynağı olmuştur.<sup>1582</sup> Cumhuriyet'in ilk yıllarında şiir ortamı büyük ölçüde II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet dönemlerinde eser veren Abdülhak Hamid, Cenab Şehabettin, Faik Ozansoy gibi Servet-i Fünuncular ile Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Ali Canip'ten oluşan Milli Edebiyat Akımı temsilcilerinden oluşmaktadır. Milli Edebiyatçı şairler yalın dil ve hece vezni ile şiirler yazmışlardır. Cumhuriyet dönemi şiirinde ilk oluşum 1928'de kurulan "Yedi Meşale" hareketidir. Aralarında bazı istisnalar bulunmakla birlikte bu dönem şairleri yazdıkları şiirlerinde Cumhuriyet'in getirdiği yeni değerleri topluma benimsetme misyonuna sahip çıkmışlardır.<sup>1583</sup>

Selçuk Çıkla, tek parti dönemi yazar ve şairlerinin büyük bir kısmının Cumhuriyet'le gerçekleştirilen inkılâpların yerleşmesi ve halka benimsetilmesi için çaba gösterdiklerini belirttikten sonra iki ismi ön plana çıkarır: Bu isimlerden ilki, dönemin önemli şairlerinden Ahmet Kutsi (Tecer), Sivas'taki Halkevi ve Halkodaları'nın teşkilatlandırılmasında ve bu kurumlar aracılığıyla inkılâpların halka anlatılmasında öncülük yapmıştır. 1941-1945 yılları arasındaki milletvekilliği döneminde Halkevleri Genel Merkezi'nin çıkardığı "Ülkü" dergisinin yönetimini ve o zamanlar Halkevleri'nin Anadolu'da çıkardığı otuz kadar derginin kontrolünü üstlenmiştir. 1943-1945 yılları arasında "Halkevleri Bürosu Şefi" olarak da çalışan Ahmet Kutsi, Atatürk'e gönülden bağlı, Cumhuriyet'in resmî görüş ve telkinlerinin dışına çıkmayan bir şairdir.<sup>1584</sup> İkinci şair ise, her 10 Kasım'da "10 Kasım Şiirleri" yazıp yayınlayan Şair Behçet Kemal (Çağlar)'dır. 1933 yılında basılan

---

<sup>1582</sup> İnci Enginün, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı", **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.107-108..

<sup>1583</sup> Kadir Şeker **a.g.t.**, s.98.

<sup>1584</sup> Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", s.57.

“Cumhuriyet’in 10. Yılı İçin Yazılan Şiirler, Destanlar” adlı kitapta yer alan 18 şiirden 7’si Behçet Kemal’e aittir.<sup>1585</sup>

Şükran Kurdakul, tek parti dönemindeki Cumhuriyet Bayramları, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramları ve 30 Ağustos Zafer Bayramları ile CHP’nin kuruluş yıldönülerinde dile getirilen şiirlere örnekler verdikten sonra<sup>1586</sup> bazı şairlerin Mustafa Kemal Atatürk’ün adını andıkları dizelerde onu “Tanrı” ile özdeşleştirdiklerini ifade eder. Mustafa Kemal Atatürk’ü yücelten bu tür şiirlerde şairlerin abartı ögesi olarak kullandıkları sözcüklerin arasında “güneş”, “ülkü”, “Çankaya”, “Türklük”, “zafer”, “tarih”, “inkılap” gibi sözcükler vardır.<sup>1587</sup> İsmet İnönü de, Atatürk kadar olmasa da, şairlerin benzer övgülerine mazhar olmuştur. Örneğin, 1943 yılında İsmail Çelik isimli şair tarafından yazılan eserde, İsmet İnönü’nün hayatı şiirsel bir tarzda anlatılmıştır. Kitapta, İnönü’nün Sivas’ta doğumuyla başlayan macerası “nazım” türüyle anlatılırken İnönü, adeta kutsallaştırılmıştır. Yine 1944 yılında M. Galip Çelikkol tarafından yazılan başka bir şiirde İsmet İnönü’ye duyulan sevgi ifade edilirken “İnönü mukaddes bir varlık kabul edilerek, her felaketin önünü alan şahıs olarak değerlendirilmiştir.”<sup>1588</sup>

Kısacası, tek parti dönemi edebiyat eserlerinde siyasal iktidarın söylemlerinin, politikalarının izini görmek mümkündür. Bu eserlerde Milli Mücadele, bu mücadelenin liderleri ve gösterilen kahramanlıklar konu edinilmiştir. Bunun yanında inkılapların getirdiği yenilikler, eski dönemin olumsuzlukları ve Cumhuriyet’in ilanından sonra yaşanan olumlu değişimler de kendilerine yer bulmuştur bu eserlerde. Dönemin bazı edebiyatçıları iktidarın gönüllü bir görevlisi olarak hem eser üretmişler hem de edebiyat alanında yapılan üretimi yönlendirmişlerdir.

<sup>1585</sup> Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”, s.57-58.

<sup>1586</sup> Şükran Kurdakul, **Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi (1923-1950)**, y.y., Broy Yayınları, 1987, s.42.

<sup>1587</sup> Şükran Kurdakul, **a.g.e.**, s.43-44.

<sup>1588</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.100.

### 3.6.5. Edebiyatçılara ve Eserlerine Yönelik Cezalandırma ve Sansür

Tek parti döneminde genel olarak sanatçılardan özeldense edebiyatçılardan inkılâpların halka benimsetilmesinde yararlanma yoluna gidildiğini yukarıda belirtmiştik. Kuşkusuz her edebiyatçı buna gönüllü olmamış, bazı şair ve yazarlar farklı düşünceleri dolayısıyla siyasal iktidarla ters düşmüşlerdir. Siyasal iktidar, kendi fikriyatına yakın şair ve yazarları çeşitli yollarla desteklerken yine dönemin edebiyatçılarının ürettiği bazı eserleri koruyup bazılarını ise görmezden gelmiş ya da sansüre uğratmıştır. Bu yaklaşımının doğal sonucu olarak Türkiye’de “inkılâp edebiyatını” ya da “edebiyat kanonunu” oluşturan siyasî, edebî kişi ve çevreler inkılâpların temel prensiplerinin karşısında gördükleri Marksist, İslâmcı ve bazen de milliyetçi edebiyatçılara karşı açıkça tavr almış ve bu edebiyatçılar ve eserleri çeşitli sansür, cezalandırma ve dışlanmaya uğramışlardır.<sup>1589</sup>

Kadir Şeker, bu dönemin şairlerini iktidarla olan ilişkileri bağlamında üçe ayırmaktadır. “Birinci grup” olarak değerlendirebileceğimiz şairlerden bir kısmı, şiirlerinde, güncel sıkıntıları, baskıları ve hürriyet özlemlerini dile getirmişlerdir. Şair Nazım Hikmet’in öncülüğünü yaptığı ve sosyalizmi savunan bu şair grubu, edebiyatımızda “Toplumcu Gerçekçi Kuşak” ismiyle yeni bir oluşum meydana getirmişlerdir. Bu grupta Nazım Hikmet’in yanı sıra, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Emin Türk, İlhami Bekir gibi şairler yer almıştır. Şiir alanında devletin müdahaleleri özellikle 1938-46 yılları arasında devam etmiş, hükümetin uygun görmediği siyasal içerikli bulunan şiirler yasaklanmış ve yazarlarına çeşitli cezalar verilmiştir. Örneğin, Rıfat Ilgaz, “Sınıf” adlı şiirinden dolayı toplam beş yıl, beş ay, yirmi beş gün; İzzettin Dinamo “Tren” adlı şiirinden dolayı dört yıl; Cahit Ilgaz “Rüzgârlar Konuşuyor” isimli şiirinden ve önsözünü yazdığı “II. Dünya Harbinin Sefaletlerine Dairdir” ifadesi nedeniyle üç ay hapis cezasıyla cezalandırılmışlardır.<sup>1590</sup>

Şeker’in “ikinci grup” olarak nitelendirdiği kesim, Mehmet Akif’le başlayan ve 1940’lı yıllardan itibaren öncülüğünü Necip Fazıl’ın yaptığı gruptur. Bu grubun

<sup>1589</sup> Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”, s.51.

<sup>1590</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.98-99.

en önemli şairi olan Necip Fazıl, halk şiiri geleneğinden hareket etmiş, hece veznini kullanmış ve Batı şiiriyle Türk şiir geleneğini birleştirmeye çalışmıştır. 1930'ların sonunda Nazım Hikmet'in tam karşısında konumlandırılmıştır.<sup>1591</sup> Necip Fazıl, 1930'lu yılların ortalarından itibaren İslâmi bir söylemi benimsemiş ve bu durumu, "Türkün ve bütün insanlığın biricik kurtuluş formülü elimizde küf ve paslı kabuklardan başka bir şeyi kalmayan İslam'ın özüne nüfuz etmektir." diyerek açıklamıştır. Necip Fazıl, bu dönemde çıkardığı "Büyük Doğu" adlı dergide yayınladığı şiirlerin bir kısmında, hümanist kültür anlayışını benimseyen siyasi iktidarı eleştirmiştir. Bu eleştirileri nedeniyle dergisi iktidar tarafından sıklıkla kapatılmıştır. II. Dünya Savaşı'nın bitimi ve 1946 yılında yasal olarak çok partili hayata geçmesiyle başlayan demokratikleşme hareketleri, fikir özgürlüğünün alanını da kısmen genişletmiştir. Bu ortamda Necip Fazıl, 1940 yılında yazmış olduğu "Sabır Taşı" oyunuyla, 1947'de CHP'nin piyes yarışmasında birincilik ödülü almıştır. "Üçüncü grup" olarak değerlendirilebilecek olan şairler ise siyasi iktidara yakın olan ve bunun nimetlerinden istifade eden şairlerden oluşmaktadır. Bu şairler İsmet İnönü'nün şahsında iktidarın takip ettiği politikalara şiirleriyle destek vermişlerdir. Bu gruptan olan İsmail Çelik ve M. Galip Çelikkol ve eserlerinden yukarıda bahsetmiştik.<sup>1592</sup> Bu gruplandırmaya dördüncü bir grup olarak Attila İlhan'ın da bahsettiği Turancı edebiyatçıları ekleyebiliriz. Bu edebiyatçıların başlıcaları Nihal Atsız, Orhan Şaik Gökyay, Nejat Sancar, İbrahim Zeki ve Reha Oğuz Türkkan'dır. İlhan, II. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru Mihver devletlerinin yenileceği kesinleşince, büyük tevkifatta çoğunun toparlanıp Sansaryan Hanı'nın daracık hücrelerine tıkdıklarını belirtir.<sup>1593</sup>

25 Temmuz 1931 tarihinde çıkarılan Matbuat Kanunu'na ve inkılâplara ters düşen gazete, kitap ve dergiler konusunda tek parti iktidarı çok dikkatliydi. Böyle bir durumda hemen kanuni prosedür işletilirdi. Özellikle, hilafet, saltanat, şeriat, Turancılık, ırkçılık ve komünistlik propagandasına karşı çok hassas

<sup>1591</sup> İnci Enginün, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı", s.110.

<sup>1592</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.99-100.

<sup>1593</sup> Attila İlhan, **a.g.e.**, s.383.

davranılıyordu.<sup>1594</sup> 26 Mayıs 1934 tarihinde çıkarılan “Matbuat umum müdürlüğü teşkilâtına ve vazifelerine dair kanun”un birinci maddesinde Matbuat Umum Müdürlüğü’nün vazifelerinin ilk üçü şu şekilde sıralanır:

A) Gerek memleket dahilinde ve gerek haricindeki siyasî, iktisadî, içtimaî ve harsî hareketler bakımından yerli ve yabancı neşriyatı takip etmek;

B) Millî matbuatın inkılâp prensiplerine, Devlet siyasetine ve millet ihtiyaçlarına uygun olmasını temin eylemek;

C) Memleketimiz içinde milliyet ve demokrasi esaslarına mugayir fikir cereyanlarının yapılmasına mâni olmak için tedbirler almak, bu gibi cereyanlar ile neşriyat vasıtasile mücadele etmek,<sup>1595</sup>

Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör, 1935 yılında yapılan Matbuat Kongresi’nde gazetenin amacını şu şekilde açıklamıştır:

1- Devrim prensip ve ideallerinin geniş halk kitleleri içinde yayılması için en kuvvetli propaganda aracı.

2- Devrim fütuhâtının kaypaklığa, irticaa karşı en uyanık bir müdafaa aracı.

3- Devrim hükümetinin yaptığı işlerde samimi bir yardımcı ve uyarıcı.

4- Halkın siyasal, ekonomik ve kültürel eğitiminde en müessir bir okul.<sup>1596</sup>

8 Mayıs 1939 tarihinde CHP Genel Sekreteri ve aynı zamanda Erzurum mebusu olan zat tarafından Halkevi Başkanlığı’na gönderilen genelgede<sup>1597</sup>, Halkevleri’ne yayınlanmak üzere gönderilen hikâyeler ve Arap alfabesiyle yazılmış mektuplar konusunda şu ifadeler kullanılmıştır:

<sup>1594</sup> Mustafa Yılmaz, Yasemin Doğaner, **Cumhuriyet Döneminde Sansür (1923-1973)**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2007, s.8.

<sup>1595</sup> “Matbuat umum müdürlüğü teşkilâtına ve vazifelerine dair kanun”, [http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc013/kanuntbmmc013/kanuntbmmc01302444.pdf](http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc013/kanuntbmmc013/kanuntbmmc01302444.pdf) (09-12-2012).

<sup>1596</sup> Mustafa Yılmaz, Yasemin Doğaner, **a.g.e.**, s.9.

<sup>1597</sup> CHP Genel Sekreterliği’nden 8 Mayıs 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı’na gönderilen genelge için bkz. **BCA**, 490.01-4-20-13, s.1

Afyon, İcel, Denizli, Sinop Halkevi Başkanlıklarından aldığımız mektuplarda Cemiyeti Akvam Malar[t]ya şubesinde, kendilerine, mecmualarında neşredilmek üzere, bazı hikâyeler gönderileceğini bildiren ve arap harfleriyle yazılmış birer mektup gönderildiği bildirildiği ve ne yolda hareket edileceği sorulmaktadır.

Bu hususta hükümetin nazarı dikkati celbedilmiştir. Diğer Halkevlerimize de bu yolda müracaatlar vuku bulabilir. Bunlara hiç bir cevap verilmemesini ve neşir edilmemesini tamimen rica eder, sevgilerimi sunarım.<sup>1598</sup>

II. Dünya Savaşı sırasında yayımlanan süreli dergiler de konumuz açısından önemlidir. Savaşın başlarında Almanya ile ilişkilerin iyi olduğu günlerde, “Bozkurt”, “Çınar”, “Çınaraltı”, “Doğu”, “Hamle”, “Kopuz”, “Orkun”, “Tanrıdağ” ve “Türk Yurdu” gibi Türkçü-Turancı dergiler yayınlanmıştır. Ancak bu dergilerin kaderi, Almanya ile paralellik arz etmiştir. Almanya savaşta yenilince bu dergiler de yayımlarına son vermek durumunda kalmışlardır.<sup>1599</sup>

İktidarın edebiyata ve edebiyatçılara bakışını ve dönemin edebiyatçılarının ideolojilerle olan ya da olduğu iddia edilen ilişkilerini göstermesi açısından en ilgi çekici metinler Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü tarafından hazırlanan raporlardır. Örneğin, 23 Eylül 1944 tarihinde Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü İç Yayın Dairesi Müdürü Feridun F. Tülbentçi tarafından hazırlanan H. Avni Dökmeci'nin “Avuç” adlı şiir kitabı hakkındaki rapordaki<sup>1600</sup> ilginç ifadelerden bazıları şunlardır: “...şair, babasının ciğerinden çıkan balgamın Türk bayrağı rengi gibi ala boyanmış olduğunu tasvir ederken, bayrağımızın rengi ile babasının balgamının rengini bir tutmak suretiyle Türkün asil varlığının sembolü olan bayrağa apaçık saygısızlıkta bulunuyor.”<sup>1601</sup> denilerek, şairin benzetmesi üzerinden Türk bayrağına hakaret edildiği savunulmuştur. Raporun diğer bir yerinde ise, “Şair, ‘Atlıların Akını’ adlı

<sup>1598</sup> Genelgeden 1939 yılında Malatya’da Cemiyet-i Akvam şubesi olduğu ve bu şubeden Halkevleri dergilerinde yayınlanmak üzere hikâyeler ve Arap harfleriyle yazılmış mektup gönderildiğini öğreniyoruz. Arap harfleriyle gönderilen bu mektup acaba “Arapça mıdır, yoksa Osmanlıca mıdır?” Bu konuda ayrıntı yok. Ancak Genel Sekreterlik Arap harfleriyle gelen yazılar konusunda kapıyı kapatmak konusunda karardır. 8 Mayıs 1939 tarihinde CHP Genel Sekreterliği’nden Halkevi Başkanlığı’na gönderilen genelge için bkz. **BCA**, 490.01-4-20-13, s.1.

<sup>1599</sup> Cemil Koçak, **Geçmişimiz İtinayla Temizlenir**, s.380.

<sup>1600</sup> Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü İç Yayın Dairesi Müdürü Feridun F. Tülbentçi tarafından hazırlanan H. Avni Dökmeci'nin “‘Avuç’ adlı şiir kitabı hakkındaki rapor”u için bkz. **BCA**, 030.10-86-571-11, s.1-2.

<sup>1601</sup> Rapoun ilgili bölümü için bkz. **BCA**, 030.10-86-571-11, s.1.

şiiirinde şu mısralarla, Turancılara seslenmekte: 'Atsızlar birer birer sindiler, -Atsızlar ata binin – ve sürün doğru yola. Türk atsız olamaz, Atı olan solda, sağda kalmaz.' mısrasında, bir kelime ve bir mâna oyunu sezilmektedir. Esasen, Avni Dökmeci, şiirlerinde, umumiyetle sola meyyal görünmektedir.”<sup>1602</sup> denilerek, şirin mısralarından şairin politik görüşü konusunda çıkarımlar yapılmıştır. Feridun F. Tülbentçi, H. Avni Dökmeci'nin “Avuç” adlı şiir kitabı hakkındaki raporunu, “Kitap, yetişmekte olan neslin, düşünce ve duyguları üzerinde fena tesirler yapacak derecededir.” ifadeleriyle sonlandırmaktadır.<sup>1603</sup> Bu raporlar hazırlanırken ne derece nesnel kriterlerin dikkate alındığı başlı başına bir araştırma konusu olabilecek niteliktedir.

23 Eylül 1944 tarihinde yani önceki raporla aynı günde ve yine Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü İç Yayın Dairesi Müdürü Feridun F. Tülbentçi tarafından hazırlanan Mehmet Şükrü Sarı'nın “Zaman” adlı şiir kitabı hakkında hazırlanan ve yazarın Turancı fikirleri olduğu ileri sürülen raporda ise şu ifadeler dikkati çekmektedir: “‘Tuna’ başlıklı olanının ‘Vurgundur sana ırkım, -Tu [kâğıt yırtılmış]...Tuna! –Kavuşmaktır korkum, -Tuna, Tuna..... oy Tuna! -Yalnız [kâğıt yırtılmış] kan değil, -Bir karış Balkan değil, -Tunayı bir vatan bil – Tuna [kâğıt yırtılmış] ...oy Tuna!...’ (Sahife 12) mısraları emperyalist emeller, ırkçı fikirler beslemesi bakımından şayanı dikkat görülmüştür.”<sup>1604</sup> Feridun F. Tülbentçi,

<sup>1602</sup> Tülbentçi'nin, şairin Turancılara seslendiğini belirttiikten ve şiirden “Türk atsız olamaz, Atı olan solda, sağda kalmaz.” alıntısını yaptıktan sonra” Esasen, Avni Dökmeci, şiirlerinde, umumiyetle sola meyyal görünmektedir.” yargısında bulunması, raporun ciddiyetine gölge düşürmektedir. Çünkü, aynı mantıkla bakıldığında, pekâlâ, “Atı olan solda, sağda kalmaz.” ifadesinden yazarın iki ideolojiye de mesafeli durduğu anlamı da çıkarılabilir. **BCA**, 030.10-86-571-11, s.1.

<sup>1603</sup> İlgili bölüm için bkz. **BCA**, 030.10-86-571-11, s.2. Tülbentçi, raporun sondan bir önceki paragrafında, şairden alıntı yaptığı “-Pöker sizi bekliyor, dans sizi bekliyor –Buralardan mahrum kalırsınız çocuk da yapmayın –Hem de güzel endaminiz bozulur -salon hanımları.. –Salon hanımları” ifadelerinden yola çıkarak şairin, şehirlî kadınlarla alay ettiğini iddia etmektedir. **BCA**, 030.10-86-571-11, s.2.

<sup>1604</sup> Rapoun ilgili bölümü için bkz. **BCA**, 030.10-86-572-1, s.2. Tülbentçi, raporda ayrıca şairin “İstanbul Sokakları” adlı şiirindeki “Bin tezatlarla doludur. Bu sokaklarda hayat... -Muhtekirdir genç kızlar, -dirhem dirhem namus satılır kara borsada.” mısralarından yola çıkarak “İstanbul'daki genç kızların kara borsaya düştükleri ve namuslarını dirhem dirhem sattıkları teşhir edilmektedir.” demektedir. Kendisi de bir gazeteci-şair-yazar olan Feridun Fazıl Tülbentçi'nin şairden yaptığı alıntıdan sonra, “iddia ediyor, hakaret ediyor, alay ediyor” gibi ifadeler kullanması bekenirken, Tülbentçi, “...teşhir edilmektedir” ifadesini kullanıyor. Sanki İstanbul kızları hakkındaki ifadeler gerçekmiş de şair bu gerçekliği gösteriyormuş gibi. Yani Tülbentçinin raporlarda kullandığı dil de sorunludur. Pekala, o dönemde bu rapor hakkında da bir rapor hazırlanabilirdi... Tülbentçi'nin



“Zaman” adlı şiir kitabındaki “Dilek” isimli şiir hakkında, “Umumî havasında Türk Birliği ülküsü ve Turancılık kokusu duyulmaktadır.” dedikten sonra raporuna şu şekilde devam etmektedir: “‘Kanımı taşıyan bu bayrak benim –Altına ırkımı bir derebilsem! –Penbe karta tebrik yazıp pullasam –O il postasiyle dostla yollasam.’ Mısralarında olduğu gibi. Turancıların sorguya çekildiği şu sıralarda kitaptaki şiirler içerisine serpiştirilen bu mısralar genç dimağlar üzerinde oldukça tesirler yapabilir.”<sup>1605</sup> Feridun F. Tülbentçi’nin bu raporu Basın ve Yayın Umum Müdürü Selim Sarper tarafından bir üst yazıyla beraber 27 Eylül 1944 tarihinde Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderilmiştir.<sup>1606</sup> Raporlardan da görüldüğü gibi, edebiyatçıların yazdıkları metinlerden yola çıkılarak adeta niyet okuması yapılmış ve edebiyatçılar solcu-sağcı ve Turancı diye itham edilmişlerdir.

Türk yazarların eserleri hakkında yazılan bu raporlar yanında Türkçeye çevrilen yabancı eserler hakkında da raporlar hazırlanmıştır. Örneğin, Amerikalı yazar John Steinbeck tarafından 1937 yılında yazılan ve Rasim Gürhan tarafından Türkçeye çevrilip 1949 yılında İstanbul’da basılan “Bitmeyen Kavga” adlı roman hakkındaki raporda, “Komünist propaganda yaptığı, cemiyetin aile nizamına karşı bozguncu fikirler taşıdığı ve müstehçen, galiz kelimat ve ibareler ihtiva ettiği görüldüğünden, zararlı bir eser olduğu sonucuna varılmıştır.”<sup>1607</sup> ifadeleri kullanılmıştır.

Özetle, tek parti döneminde, özellikle 1940’lı yıllarda, edebiyatçılara ve edebiyat eserlerine dair sansür ve yasaklamalarda en önemli kriter bu sanatçıların savundukları siyasi düşünceler olmuştur. Dönem dönem, Nazım Hikmet, Sabahattin Ali gibi sosyalist edebiyatçılar, Necip Fazıl gibi İslamcı edebiyatçılar ve Nihal Atsız gibi Türkçü-Turancı edebiyatçılar iktidarla ters düşmüş ve bunun sonucunda bedeller ödemek durumunda kalmışlardır. Bunun yanında birtakım milli ve manevi değerlere hakaret edildiği iddiası da yasaklanma sebebi olarak görülmüştür.

---

alıntıladığımız raporlarından anladığımız kadarıyla, raporlarda “siyaset” ve “kadın” gibi konular önplanda tutulmaktadır.

<sup>1605</sup> Rapoun ilgili bölümü için bkz. **BCA**, 030.10-86-572-1, s.2.

<sup>1606</sup> Basın ve Yayın Umum Müdürü Selim Sarper tarafından 27 Eylül 1944 tarihinde Başvekâlet Yüksek Makamı’na gönderilen tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-86-572-1, s.1.

<sup>1607</sup> Mustafa Yılmaz, Yasemin Doğaner, **a.g.e.**, s.32.

### 3.7. TEK PARTİ DÖNEMİNDE İKTİDAR ve SİNEMA

Sinema ele aldığımız sanatlar içinde en son ortaya çıkan sanat olmasına rağmen çeşitli özellikleri nedeniyle, geniş kitleler üzerinde diğer sanat dallarına nazaran çok daha fazla bir etki oluşturma imkanına kavuşmuştur. Sinema, büyük şehirlerin lüks sinema salonlarından, köylerin açık hava alanlarına kadar ulaşabilme imkânına sahiptir. Diğer sanat dallarına göre daha geniş topluluklar tarafından kolayca izlenebilmesi ve çoğaltma olanaklarına sahip bulunulması, sinemanın sosyal etkiler yaratma açısından öneminin göstergesidir.<sup>1608</sup> Sinemanın etkisinin büyüklüğünü siyasal iktidarlar gözden kaçırmamışlar ve sanat dalını propaganda çalışmalarında kullanma yoluna gitmişlerdir. Bilindiği gibi “propaganda”nın temel amaçlarından bir tanesi de, geniş halk kitlelerine en az maliyetle ulaşabilmektir. İşte sinema bu açıdan, ideolojik propaganda açısından vazgeçilmez bir araçtır.<sup>1609</sup> Propaganda amaçlı bir sinema filmi çekmek ve bu filmi insanlara ulaştırmak, birçok propaganda yönteminden daha az maliyetli, fakat daha etkilidir. Sinemanın görselliği ve işitselliği bir arada kullanabilmesi, insanlar üzerinde önemli etkiler bırakmakta ve dolayısıyla bu özellik propagandacıların, sinemanın bu özelliğini kullanmalarına sebep olmaktadır.<sup>1610</sup>

Sinemanın 1895 yılında gerçekleşen icadından hemen sonra Avrupa ve Kuzey Amerika’da dönemin devlet adamları ve hükümdar ailelerini konu alan pek çok belge film çekilmiştir. Bunlardan en önemlileri 1897 yılında çekilen Britanya kraliçesi Victoria’nın ve Alman İmparatoru II. Wilhelm’in çeşitli yerlerde kaydedilmiş görüntüleridir. Bunun yanında I. Dünya Savaşı yıllarında çekilen Alman ve İngiliz propaganda filmleri de sinema-iktidar ilişkisinin önemli bir yönünü gösterir. Orduya bağlı kameramanlar ve özel firmaların işbirliğiyle çekilen bu cephe filmleri, askeri amaçlar için kullanılmış ve bu filmler sayesinde siyasal propaganda yapılmıştır. Cephe görüntülerinin bulunduğu bu belge filmleri, orduların birbirleri hakkında bilgi

<sup>1608</sup> Erdoğan Çiçek, **a.g.t.**, s.41.

<sup>1609</sup> Süleyman Beyoğlu, “Sinema Karadeniz’de (1909-1933)”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:92, Cilt:XVI, Ağustos 2001, s.47.

<sup>1610</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.57.

sahibi olmalarına ve bu bilgi çerçevesinde taktik belirlemelerine yardımcı olmuştur.<sup>1611</sup>

II. Dünya Savaşı, sinemanın etkili bir sanat ve ticaret alanı haline gelmesine sebep olan en önemli olay olmuştur. Bu dönemde 20. yüzyılın başından beri etkin iletişim araçları olan radyo ve gazete, II. Dünya Savaşı'yla birlikte etki açısından sinemanın gerisinde kalmışlardır. Görsel ve işitsel öğeleri birlikte kullanan ve kurgusal olanla gerçek olanı bir arada sunabilen sinema, radyo ve gazeteye oranla daha etkin ve ikna edici bir gerçekliğe sahip olmuştur. Sinema, bu özelliği nedeniyle II. Dünya Savaşı boyunca propaganda amaçlı olarak kullanılmıştır. O yıllarda sinema salonlarında filmler ile birlikte gösterilen “haber filmleri” sivil halkı cephelerdeki gelişmelerden haberdar etmiştir. Yaşanılan savaşın sebepleri, düşmanın haksızlığı, savaşı kazanmanın lüzumu, düşmanın kim olduğu, vatanlarını ve ailelerini koruyan askerlerin kahramanlıkları, bağlılıkları, kardeşlikleri, fedakârlıkları gibi temaları ele alan “haber filmleri”, halkın savaş konusundaki düşüncelerini, iktidarların uygun gördüğü biçimde şekillendirmiştir.<sup>1612</sup>

İktidarın propaganda amaçlı kullandığı sinema anlayışının yanında, iktidara muhalif olarak siyasal olayları anlatan, ama bunu yaparken sanatsal kaygılardan ziyade belli bir siyasal amacın gerçekleşmesini sağlamaya çalışan sinema filmleri de vardır. Film yapımcılarının kendi siyasal görüş, düşünüş ve yaşam tarzlarını, hedef kitlelerine dayatmak için bu sinema yaklaşımı kullanılır. “Devrimci sinema”, “militan sinema” ya da “karşı devrimci sinema” şeklinde adlandırılan bu sinema çalışmalarını dünyanın birçok yerinde yapan gruplar vardır.<sup>1613</sup> Propaganda amaçlı filmlerde mesaj alıcısına oldukça net bir biçimde sunulur. Örneğin ABD’li yönetmen

---

<sup>1611</sup> Özde Çeliktemel-Thomen, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)”, **Kurgu Online International Journal of Communication Studies**, Vol.2, June 2010, s.9-10.

<sup>1612</sup> Esin Berktaş, “1939–1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dan. Asiye Korkmaz, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı Sinema-Tv Programı, 2008, s.73.

<sup>1613</sup> Yasemin Keskin Yılmaz, **a.g.t.**, s.58.

D.W. Griffith'in 1915 yılında çektiği "Birth of a Nation" (Bir Ulusun Doğuşu) adlı filmi, propaganda filmlerinin ilk örneklerinden biridir.<sup>1614</sup>

### 3.7.1. Osmanlı Padişahlarının ve Diğer Devlet Adamlarının Sinemaya İlgisi

Osmanlı Devleti, Lumier Kardeşlerin ilk gösterimlerinden bir yıl sonra, bir Fransız vatandaşı olan Mösyö Jamin'in Fransız Elçiliği aracılığıyla Babiâli'ye gönderdiği 17 Haziran 1896 tarihli yazısıyla, "sinematograf" adı verilen icattan haberdar olmuştur.<sup>1615</sup> Eylül 1896 tarihinde ise, Osmanlı Devleti'nin resmi kurumları, "sinematograf" hakkında olumlu bir rapor vermişlerdir. Bahsedilen raporda, sinematografin "ilmin yayılmasında insanlık için önemli bir araç" olarak nitelendirilmesi, Osmanlı Devleti'nde sinema faaliyetlerinin başlamasında ve sinemanın Osmanlı sarayında kabul görmesinde etkili olmuştur.<sup>1616</sup>

II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun hatıralarına göre, Osmanlı Devleti'nde ilk film gösterimi, Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Bertrand adlı bir Fransız hokkabaz, Yıldız Sarayı'nın büyük salonuna bir perde kurarak, padişah ve Saray mensuplarına film gösterimi yapmıştır.<sup>1617</sup> Saray'daki bu ilk gösterimden hemen sonra 1896 veya 1897 yıllarında Beyoğlu'nda bulunan Hammalbaşı Sokak'taki Avrupa Pasajı'nın 7 numaralı işyeri olan Sponek Birahanesi'nde halka açık ilk gösteri gerçekleştirilmiştir.<sup>1618</sup> Yakın dönemlere kadar halka yönelik bu ilk gösterimin Sigmund Weinberg tarafından yapıldığı zannedilmiş olsa da Evren'e göre, ülkemizdeki ilk sinema gösterimi Sigmund Weinberg tarafından değil, D. Hanri tarafından yapılmıştır.<sup>1619</sup>

<sup>1614</sup> Özde Çeliktemel-Thomen, **a.g.m.**, s.10.

<sup>1615</sup> Ali Özuyar, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007, s.11.

<sup>1616</sup> BOA. İ.RSM..Dosya No: 6/1314-R-2, 12 Rebiyülâhir 1314.; Aktaran: Ali Özuyar, "Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları", **Sinematürk**, Sayı:7 (Mayıs 2007), s.22.

<sup>1617</sup> Ayşe Osmanoğlu, **Babam Sultan Abdülhamid**, İstanbul, Selis Kitap, 2.bs., 2008, s.72.; Ağah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler**, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990, s.7.

<sup>1618</sup> Ağah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler**, s.8.

<sup>1619</sup> Burçak Evren, **Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam**, Milliyet Yayınları, İstanbul 1995, s.35.

Sinemanın ilk dönemlerinde gösterilen filmler içerisinde Batılı seyircilerin en fazla rağbet ettikleri, farklı coğrafyaları ve yaşam tarzlarını gösterenlerdi. Bu filmlerin başında da kuşkusuz Doğu'yu ait olanlar, özellikle de Osmanlı şehir ve insanlarına ait olanlar geliyordu. Bu sebeple sinemanın mucitleri olan Lumiere Kardeşler, film operatörlerini öncelikle Osmanlı topraklarına gönderdiler. Osmanlı Devleti sınırları içinde ilk film çeken kişi Fransız Promio oldu. Promio, 1896 yılında İstanbul ve İzmir'de Türk askerlerini filme aldı. Ayrıca Boğaziçi ve Haliç'i görüntüledi. Promio'dan sonra yine Lumiere için çalışan Felix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson ve Perrigot adlı film operatörleri, çekim yapmak üzere 1896-1899 yılları arasında Osmanlı topraklarına geldiler.<sup>1620</sup> Bu dönemde Batılı ülkelerden ithal edilen sinema cihazları ilk olarak İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde görülmeye başlanmıştır. Bu sinema cihazlarını ülkeye getiren ve işletmesini yapanlar da yabancılar ve ülkede yaşayan gayrimüslimler olmuştur. Örneğin, Osmanlı Devleti'ne sinemayı getiren ilk kişinin kendisi olduğunu iddia eden Fransız Mösyö Kontensoza, bu sinemacılarından sadece biridir.<sup>1621</sup>

Osmanlı Devleti, 29 Mart 1903 tarihinde sinema faaliyetlerini düzene koymak ve bu faaliyetleri kontrol altında tutabilmek için ilk nizamnameyi hazırladı. Bu nizamnameye göre, Osmanlı Devleti'nde sinema gösterimleri yapma hakkı, 35 yıl süreyle Müslim ya da gayrimüslim ayrımı yapmadan herkese tanınıyordu. "Sinema Nizamnamesi"nin 16. maddesine göre, yabancı ülkelere ait olay ve görüntülerden edebe ve ahlaka aykırı olmayanlar, sayısı günlük programdaki resimlerin yarısını geçmemek üzere, büyük şehirlerdeki özel yerlerde halka seyrettirilebilecek; fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz görüntüler izlettirilmeyecekti.<sup>1622</sup> Burçak Evren'e göre sinema faaliyetlerine yönelik ilk sansür ise Osmanlı hükümetinin 20 Haziran 1908'de aldığı karardır. Bu kararın metni şu şekildedir:

İki Fransızın, Şirket-i Hayriye'nin seferden alınmış vapurlarından 18 numaralı vapurunu Boğaziçi sahilleri iskeleleri ile Adalar ve Bakırköy ve İzmit

<sup>1620</sup> Ali Özuyar, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, s.33.

<sup>1621</sup> Süleyman Beyoğlu, "Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler", **Simurg**, Sayı:2-3, Ekim 2000, s.458-459.

<sup>1622</sup> BOA., Y.PRK. AZJ. Dosya No:46/16, 29 Zilhicce 1320.; Aktaran: Ali Özuyar, "Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları", s.22.; Ali Özuyar, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, s.12-13.;

Körfezi sahillerinde römorklar ile çekerek ve içine sinematograf makinesi koyup güya halka sinematograf resimleri göstermek için kiralama teşebbüsünde buldukları haber verildiğinden sakıncaları dolayısıyla buna izin verilmemesi padişahın yüksek emir ve fermanı icabından olmakla bu hususta emir ve ferman sahibinindir.<sup>1623</sup>

Bu dönemde sinema faaliyetleriyle ön plana çıkan kişi, Romanya uyruklu bir Polonya Yahudisi olan ve İstanbul'da yaşayan Sigmund Weinberg'dir. Osmanlı ordusuna ait görüntülerin halk tarafından ilgiyle karşılanacağını ve bu durumun kendisine iyi bir kazanç getireceğini fark eden Sigmund Weinberg, Ekim 1899'da II. Abdülhamid'e yazdığı bir dilekçeyle, Osmanlı ordusunun yabancılar tarafından filme alınmasının sakıncaları olacağını ifade edip kendisinin bunu ücretsiz olarak ve padişahın ordusuna yaraşır bir biçimde yapacağını vurguluyordu. Onun tasarısına göre, Osmanlı ordusunun manevraları ya da resmigeçit törenleri, kendisi tarafından ücretsiz olarak filme alınacak; ancak bu filmler halka ücret karşılığında gösterilecekti. Böylece de Osmanlı ordusunu beyazperdeye yansıyacak görüntülerini görmeye hevesli Osmanlı tebaası, Weinberg'e kazanç getirecek ve onu rakipleri karşısında avantajlı bir duruma getirecekti. Ancak Weinberg'in bu talebine Osmanlı sarayından nasıl bir cevap verildiğine dair herhangi bir belgeye henüz ulaşılammıştır.<sup>1624</sup>

Sigmund Weinberg, ilerleyen yıllarda ticari işlerini ve sinema faaliyetlerini daha da artırmış ve Fransız Pathe Fereres şirketinin temsilcisi olarak 1908 yılında Türkiye'deki ilk yerleşik sinema salonu olan Pathe Sineması'nı açmıştır. 1915 yılında Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa, Almanya seyahati sırasında sinemanın propaganda amaçlı kullanımını gözlemler ve ülkeye dönüşünde Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD)'ni kurdurur ve bu kurumun başına Weinberg getirilir. MOSD, I. Dünya Savaşı'nın Osmanlı'nın da dâhil olduğu Müttefik

---

<sup>1623</sup> Burçak Evren, "Türk sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", **Türk Sinemasında Sansür**, Der. Agah Özgüç, Kitle, Ankara: Kitle, 2000, s.138. Aktaran: Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", **Galatasaray İletişim**, Haziran 2006, s.65-66.

<sup>1624</sup> Ali Özyayar, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, s.35-36.

Devletler lehine geliştiğine dair halka yönelik propagandada önemli bir rol oynamıştır.<sup>1625</sup>

Uluskan'a göre, "bir İslam ülkesindeki ilk resmi sinema teşkilatı olan" Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilen Weinberg'in yardımcılığına da, sonraki yıllarda ilk Türk sinemacı olarak anılacak olan, yedek subay Fuat Uzkınay atanmıştır.<sup>1626</sup> Weinberg'in MOSD'daki görevi Romanya'nın tarafsızlığını bozup Osmanlı Devleti'ne savaş ilan ettiği gün olan 29 Ağustos 1916'ya kadar sürmüştür. Bu tarihten hemen sonra Düvel-i Muhâsama yani Düşman Devletler tebaasından olduğu için Weinberg'in MOSD'daki görevine son verilip yerine Fuat Uzkınay atanmıştır. Weinberg, MOSD'dan ayrıldıktan sonra, bazı sinema tarihi kitaplarında belirtildiğinin aksine, sınır dışı edilmemiş, MOSD'la olan ilişkisi, resmî olmayan bir düzeyde devam etmiştir.<sup>1627</sup> Weinberg, Merkez Kumandanlığı tarafından Fotoğrafçı İbrahim Ferit Bey ile beraber Galiçya Cephesi'nde savaşan Osmanlı askerlerini filme almak için görevlendirilmiş ve bu görevin sonunda her ikisi de İstanbul'a geri dönmeyi başarmışlardır. Dolayısıyla Weinberg, MOSD'daki görevine son verildikten sonra da İstanbul'da yaşamaya devam etmiş, başta Enver Paşa olmak üzere devlet ricalinin gittiği Aynalı Sinema'yı işletmiştir.<sup>1628</sup>

MOSD, önceleri belge filmleri çekmiştir. Bu filmler savaşla ya da Padişah Mehmet Reşad ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın resmi ve özel yaşamlarıyla ilgiliydi.<sup>1629</sup> MOSD için bir de tüzük oluşturulmuştur. Üst düzey subaylardan oluşturulan bir kurulun hazırladığı tüzüğe göre MOSD, 1- Cephelerde savaşan birliklerin harekâtıyla ilgili filmler; 2- Önemli olaylarla ilgili filmler; 3- Askeri fabrikalarla ilgili filmler; 4- Müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanılışıyla ilgili filmler ve 5- Askeri manevralarla ilgili filmler çekecekti.<sup>1630</sup>

<sup>1625</sup> Ali Özuyar, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, s.36.

<sup>1626</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.489.

<sup>1627</sup> Ali Özuyar, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, s.40-41.

<sup>1628</sup> Ali Özuyar, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, s.41.

<sup>1629</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, 2.bs., Ankara, Kitle Yayınları, 1999, s.13.

<sup>1630</sup> Veli Boztepe, "1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri", Yüksek Lisans Tezi, Dan. Şükran Esen, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, 2007, s.91.

MOSD'un çektiği filmlerden bazıları şunlardır: 1915'te Çanakkale savaşlarını yansıtan Anafartalar Muharebesi'nde "İtilaf Orduları'nın Püskürtülmesi", "Galiçya Harekâtı", "Galiçya'da On Dokuzuncu Süvari Müfrezesi". 1916'da "Çanakkale Muharebeleri", Irak Cephesi komutanlığını yaparken tifüsten ölen Von der Goltz'un cenaze töreninin görüntülediği "Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi", Kut'ul Amare Savaşı'nda tutsak alınan İngiliz Generali Townshend ve Hintli tutsakları gösteren "General Townshend ile Hintli Üsera". 1917'de Alman İmparatoru II. Wilhelm ile Avusturya İmparatoru Karl'ın Türkiye'ye yaptıkları gezileri yansıtan "Alman İmparatoru'nun Askeri Müzeyi Ziyareti". 1918'de savaşın son yıllarında ölüm, cenaze ve biat törenlerini gösteren "Abdülhamid'in Cenaze Merasimi", "Sultan Reşad'ın Cenaze Merasimi", "Vahdettin'in Biat Töreni" ve "Vahdettin'in Kılıç Alayı" filmleridir.<sup>1631</sup>

I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği bu dönemlerde MOSD'un dışında birtakım cemiyetler de sinema faaliyetlerine katılmıştır. Bunlardan ilki olan ve ordu ile halk arasındaki ilişkileri geliştirmek amacıyla 1913 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1916 yılında, gelir kaynaklarını artırmak amacıyla sinema çalışmalarına başlamıştır. Bu cemiyet, 1917 yılında Türk sinemasının ilk konulu filmleri olan "Pençe" ve "Casus"u çekmiştir.<sup>1632</sup> Ancak 1918 yılında I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı Devleti, Mondros Mütarekesi'ni imzalamak zorunda kalmış; yapılan anlaşma uyarınca da İtilaf Devletleri tarafından bütün ulaşım ve iletişim araçlarına el konulmuştur. MOSD ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki sinema çekim ve gösterim aygıtları da bu uygulama kapsamındadır. İtilaf Devletlerinin ellerindeki sinema araçlarına el koymasını istemeyen bu iki kurum, ellerindeki tüm sinema araç gereçlerini, 1919 yılında, Malulin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti (Malül Gaziler Cemiyeti)'ne devretmişlerdir. Sinema cihazlarını devralan Malül Gaziler Cemiyeti, film çekimine başlamıştır. Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasıyla

---

<sup>1631</sup> Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul, Der Yayınları, 1991, s.122. Aktaran: Veli Boztepe, *a.g.t.*, s.92.

<sup>1632</sup> Nazım H. Polat, *Müdâfaa-i Milliye Cemiyeti*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s.102.



ordudan ayrılan Fuat Uzkımay, Malül Gaziler Cemiyeti'nde sinema çalışmalarını devam ettirmiş ve işgal güçlerine karşı ilk direnişleri filme çekmeye başlamıştır.<sup>1633</sup>

Sinema filmlerinin gösterimine yönelik ilk sansür ise 1919 yılında bitirilen "Mürebbiye" filmine uygulanmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından Yönetmen Ahmet Fehim tarafından Malül Gaziler Cemiyeti adına çekilen bu filmde, Fransız mürebbiye Anjel rolünü, Rus asıllı kadın oyuncu Madam Kalitea oynamıştır. Kolları ve göğsünün üst kısmını açıkta bırakan iç çamaşırlar giyen Madam Kalitea, Dahri Efendi'nin konağında çalışırken, erkekleri baştan çıkaran fettan bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Bu filmdeki rolü dolayısıyla Madam Kalitea'ya Türk sinemasının ilk vamp kadın oyuncusu unvanı verilmiştir.<sup>1634</sup> "Mürebbiye" filmi gösterime girdiğinde Osmanlı Devleti I. Dünya Savaşı'nda yenildiği için İstanbul, İtilaf devletlerinin işgali altındaydı. O dönem İstanbul'daki Fransız işgal kuvvetlerinin komutanı olan General Franchet, işgal ettikleri İstanbul'un sinemalarında, şehvet düşkünü, düşük ahlaklı bir Fransız kadın portresi şeklinde betimlenen Mürebbiye Anjel'i görmekten rahatsız olmuş ve "Fransızlar küçük düşürülüyor" gerekçesiyle "Mürebbiye" filminin gösterilmesini yasaklamıştır.<sup>1635</sup>

Türk sinemasındaki ikinci film sansürü uygulamasına da "Mürebbiye" filminde olduğu gibi, İstanbul'daki işgal kuvvetleri imza atmışlardır. 1922 yılında Malül Gaziler Cemiyeti'nin yapımcısı olduğu ve Yakup Kadri'nin "Nur Baba" adlı romanından uyarlanan, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "Boğaziçi Esrarı-Nur Baba" filminin gösterimi de işgal kuvvetleri tarafından yasaklanmıştır. Bu filmde, tekkesini bir "seks tuzağı" olarak kullanan bir Bektaşî şeyhinin hikâyesi konu edilmektedir. İşgal kuvvetleri, Eyüp Camii'nden çıkan Bektaşîlerin filme karşı protestolarını filmi yasaklama gerekçesi olarak kullanmışlardır. Özgüç, bu iki istisna dışında asıl sansür girişimlerinin Milli Mücadele'den sonra başladığını belirtmektedir. Onaran'a göre ise, yabancı postalarının kaldırılması ve film ithalatının normal bir şekilde

---

<sup>1633</sup> Veli Boztepe, **a.g.t.**, s.93.

<sup>1634</sup> Mahmut Tali Öngören, **Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü**, Ankara, Dayanışma Yayınları, 1982, s.60-61.

<sup>1635</sup> Ali Özuyar, "Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları", s.24.

gerçekleşmesinden sonra filmler sansür edilmeye başlanmıştır. Özetle denilebilir ki, 1896'da İstanbul'daki ilk sinema gösteriminden 1919'a kadar sansür görülmemiştir. 1919 yılındaki "Mürebbiye" ve 1922 yılındaki "Boğaziçi Esrarı-Nur Baba" filmleri için verilen sansür kararları istisnadır. Asıl sansür kararları Milli Mücadele ve sonrasında Cumhuriyet'in ilanından sonra görülmüştür.<sup>1636</sup>

Görüldüğü gibi, icadından çok kısa bir süre sonra Osmanlı Sarayı'nda seyredilme imkânı bulan sinema, daha ilk gündün itibaren Osmanlı devlet adamlarının ilgisini çekmiştir. Şüphesiz bu ilk temas, eğlence amacıyla olmuş, ancak bir süre sonra sinemanın propaganda gücü fark edilince, hem askeri çekimler hem de yasal düzenlemeler gündeme gelmiştir. I. Dünya Savaşı yıllarında Enver Paşa'nın girişimleri ile kurulan MOSD ise Türkiye'de sinemanın kurumsallaşmasında önemli bir aşama olmuştur. Bu kurumla Osmanlı'da hükümet belki de ilk defa sinemanın siyasal gücünü gerçek anlamda kullanma imkânı bulmuştur. Yine sinema faaliyetlerine yönelik ilk sansür 1908 yılında uygulanırken; sinema filmlerine yönelik ilk ve ikinci sansür uygulamaları ise 1919 ve 1922 yıllarında işgal altındaki İstanbul'da Fransız işgal komutanlığı tarafından gerçekleştirilmiştir.

### **3.7.2. Tek Parti Dönemi Yöneticilerinin Sinemaya İlgisi**

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda yenilmesi sonucu, Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) ve Mudafaa-i Milliye Cemiyeti'nin, itilaf devletlerinin el koymasına ihtimaline karşı, elindeki sinema cihazlarının Malül Gaziler Cemiyeti'ne devredildiğine yukarıda değinmiştik. Mustafa Kemal Paşa önderliğinde Anadolu'da başlatılan Milli Mücadele'nin son dönemlerinde, ordu içinde bir film dairesi kurulması yeniden gündeme gelir ve Malül Gaziler Cemiyeti'nin elindeki sinema cihazları, 1922 yılında ordu bünyesinde kurulan Ordu Film Alma Dairesi (OFAD)'ne devredilir. OFAD, ilk olarak kaçan düşman kuvvetlerinin, yolları üzerindeki köy ve

---

<sup>1636</sup> Ağah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler**, s.26. Aktaran: Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", s.62-63.

kasabalarda verdikleri zararları görüntüler. Bu görüntüler daha sonra kurgulanarak “İstiklal” (İzmir Zaferi) adlı belgeselde kullanılır.<sup>1637</sup>

Mustafa Kemal Atatürk'ün diğer sanat alanlarında olduğu gibi sinema alanında da, bu sanat dalının önemini belirten ve bu alana yönelecek sanatçıları teşvik eden ifadeleri vardır. Atatürk, “Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek, barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden daha çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.”<sup>1638</sup> diyerek sinemaya ne derece önem verdiğini ifade etmiştir. Ancak, Mustafa Kemal Atatürk'ün sinemaya verdiği öneme rağmen, sinemanın bu dönemde devletin kültür politikasının öncelikli bir unsuru olamaması ve sinemayı dünya ölçeğinde kavramış bir sinemacı kuşağının henüz yetişmemiş olması, Türkiye’de sinema alanında nitelikli çalışmaların yapılmasını önlemiştir.<sup>1639</sup>

Türk sinemasının 1923’ten 1939 yılına kadar olan dönemini tanımlamak için kullanılan ve Muhsin Ertuğrul’un sinemacı olarak etkili olduğu “Tiyatrocular Dönemi”nin temel özelliklerinden biri de Mustafa Kemal Atatürk’ün reisicumhurluk yaptığı zaman dilimine denk gelmesidir. Bu döneme ait çalışmalardan Atatürk’ün sinemaya olan ilgisini gösteren birtakım verilere ulaşmak mümkündür. Örneğin, Atatürk, Muhsin Ertuğrul’un 1932 yılında çektiği “Bir Millet Uyanıyor” filminin senaryosunu incelemiş ve bu film için kamera karşısına geçmiştir.<sup>1640</sup> Bunun yanında, Milli Mücadele yıllarında Fuat Uzkınay tarafından çekilen “Zafer Yollarında” adlı belgesel film, 1930’larda yeniden ele alınıp daha kapsamlı bir hale getirilmeye çalışıldığı zaman, Atatürk, bu filmi izlemiş; fakat yeterli görmemiş ve çalışmaların devam ettirilmesini istemiştir. Bunun üzerine iki yıl daha çalışılarak

<sup>1637</sup> Veli Boztepe, **a.g.t.**, s.93.

<sup>1638</sup> Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998, s.15.

<sup>1639</sup> Atilla Dorsay, **a.g.e.**, s.15.

<sup>1640</sup> Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, “Atatürk Film Çeviriyor”, **Yeni Gün Dergisi**, 6 Mayıs 1939; **Hey Dergisi**, Atatürk Özel Sayısı, 10 Kasım 1980; Aktaran: Atilla Dorsay, **a.g.e.**, s.16.

film, 12 bölüme çıkarılmıştır. Bir süre sonra Atatürk, ilgililere bu filmin akıbetini sorduğu zaman, onlardan “Atatürk’e ait sahnelerin çoğunun hareketsiz resimlerden oluşması nedeniyle filmin tamamlanamadığı,” cevabını almıştır. Bu durumdan rahatsız olan Atatürk, onlara şunları söylemiştir: “Ben hayattayım, Milli Mücadele’ye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem hâlihazırda mevcut olduğuna göre çağırduğunuz anda bana düşen vazifeyi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırırđım. Bu milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak ancak bu filmle mümkün olacaktır.”<sup>1641</sup> Ancak 1937 yılına gelindiğinde Atatürk’ün sağlığının gitgide bozulmaya başlaması nedeniyle, “İstiklal” adı verilen bu film tamamlanamamıştır. Atatürk’ün çeşitli vesilelerle sinemaya önem verdiğini belirtmesine rağmen, bu alana gönül vermiş yeteri kadar sanatçının ve sermaye sahibinin ortaya çıkması sağlanamamıştır. Dorsay’a göre, “Devlet de bu konuda özendirici, yüreklendirici, koruyucu bir politika saptamayı düşünmediğinden, sinema, Cumhuriyetimizin ilk yıllarında hemen hiç eğilinmeyen bakir bir alan olarak kalmıştır.”<sup>1642</sup>

Atatürk yukarıda bahsedilen filmler dışında Münir Hayri Egeli’den kendi hayatını konu edinen bir senaryo hazırlamasını istemiştir. Filme alınma imkânı bulunamayan “Ben Bir İnkılâp Çocuğuyum” başlıklı senaryoyla yakından ilgilenen Atatürk, iki defa da el yazısıyla senaryo üzerinde düzeltme yapmıştır. Senaryo yazımının bitiminde Atatürk sinema hakkında şunları söylemiştir:

Sinema gelecekteki dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema, bir çeyrek yüzyıla kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir. Japonya’daki kadın, Amerika’nın göbeğindeki siyah adam, Eskimo’nun dediğini anlayacaktır. Tek ve birleşmiş bir dünyayı hazırlamak bakımından sinema ve radyonun keşfi yanında, tarihte devirler açan matbaa, barut ve Amerika’nın keşfi gibi olaylar birer oyuncak yerinde olacaktır.<sup>1643</sup>

---

<sup>1641</sup> Yüzbaşı Hakkı Saygıner’in basın toplantısı, **Dünya Gazetesi**, 29 Ağustos 1959. Aktaran: Atilla Dorsay, **a.g.e.**, s.16.

<sup>1642</sup> Atilla Dorsay, **a.g.e.**, s.17.

<sup>1643</sup> Cemal Granda, **a.g.e.**, 143.

Görüldüğü gibi Atatürk, sinemaya matbaa, barut gibi insanlık tarihini değiştiren önemli buluşlar kadar değer atfetmektedir. Cemal Granda'nın aktardığı Atatürk'ün sinema hakkındaki bu sözleri, yukarıda Dorsay'ın Atatürk'ten aktardığı "Sinema öyle bir keşiftir ki..." diye başlayan sözlerle paralellik arz etmektedir. Bu sözlerin Atatürk'ün iki farklı yer ve zamandaki konuşmaları mı olduğu; yoksa bir konuşmanın farklı aktarımları mı olduğu belirsizdir. Ancak bizce birinci olasılık daha yüksektir.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde iktidarın sinemaya resmi olarak pek fazla ilgi göstermediğine dair önemli bir gösterge de zamanında Halit Refiğ'in kendisine yönelttiği soruya Celal Bayar'ın verdiği cevaptır. Refiğ, Bayar'a, "Sayın Bayar, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde devletin birçok kültür alanında öncülük yaptığını görüyoruz. Niçin devlet öbür alanlara gösterdiği ilgiyi sinemaya göstermedi?" Bayar bir an duraklar ve Refiğ'e bakarak, "Evet, biz o işi Selaniklilere bıraktık!" der. Refiğ, bu cevabı şöyle yorumlar: "İpekçi ailesini kastediyor. Yani devletin sinemaya fiili olarak herhangi bir ilgi göstermediğini böylelikle anladım."<sup>1644</sup> Anlaşıldığı kadarıyla devlet diğer tek partiyle yönetilen ülkelerde olduğu gibi doğrudan kendisi sinema faaliyetinde bulunmamış, bu alandaki çalışmalarını dönemin sermaye sahibi ailelerine bırakmıştır.

Cumhuriyet dönemini, Osmanlı devrinden ayıran temel özelliklerden biri de onun "ulus devlet" karakteridir. Altun, başlangıcından itibaren sinemanın, ulus-devlet iktidarının ilgisini çektiğini, özelde sinemanın genelde sanatın, ideolojik inşa ve yönlendirme mekanizması olarak düşünüldüğünü ve modern ulus devletinin sanatı himaye ederek, sınırlarını kontrol etmek istediğini ifade etmiştir.<sup>1645</sup> Ancak tek parti döneminde sinema, ulus kimliğinin oluşturulmasında başvurulan kaynaklardan biri olamamış, edebiyat ve tiyatroya biçilen rol sinema için düşünülmemiştir.<sup>1646</sup>

---

<sup>1644</sup> Halit Refiğ, **Sinemada Ulusal Tavrı "Halit Refiği Kitabı**, Söyleşi: Şengül Kılıç Hristidis, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s.326.

<sup>1645</sup> Fahrettin Altun, "Sinemanın Sınırları Dilin Sınırlarıdır", **Hayal Perdesi**, Ocak-Şubat 2011, Sayı:20, s.35.

<sup>1646</sup> Levent Cantek, **a.g.e.**, s.122.

Sinema, dönemin basınında da ele alınmış, çeşitli gazeteciler bu sanat ve inkılâplarla ilişkisi konusunda görüş bildirmişlerdir. Nusret Kemal, 1933 yılında “Ülkü” dergisinde yayımlanan bir yazısında, “İstanbul Sokaklarında”, “Karım Beni Aldatırsa” ve “Söz Bir Allah Bir” adındaki Muhsin Ertuğrul filmlerine Türk filmi demeye bile dilinin varmadığını belirttikten sonra, sinemadan, Atatürk inkılâplarını memlekete yaymak, millî kültürün yeni telakkilere göre kurulmasında ve inkişafında etken olmak, halka özellikle estetik zevkleri geliştirici eğitici eğlence vermek ve Türk memleketini, Türk halkını, Türk kültürünü ve Türk inkılâbını dışarıya tanıtmak gibi beklentileri olduğunu belirtmiştir.<sup>1647</sup>

Mustafa Kemal Atatürk’ün cumhurbaşkanlığı döneminde uygulanan kültür politikaları çerçevesinde, sinema daha çok bir eğitim aracı olarak algılanmıştır. Çünkü bu yıllarda, halk eğitimi ve sinemanın eğitimdeki rolü hem dünyada hem de Türkiye’de önem kazanmaya ve dünyada bu konularla ilgili kongreler düzenlenmeye başlanmıştır.<sup>1648</sup> 1932 yılına gelindiğinde Türkiye’deki sinema sayısı 129’dur.<sup>1649</sup> 1935 yılında hazırlanan CHP’nin parti programında, “sinemanın, ulusa faydalı olmasını iş edineceğiz” ifadesi yer almıştır.<sup>1650</sup> 24 Nisan 1938 tarihli “Akşam” gazetesi, bir süre önce çocukların tiyatro ve sinemalara kabul edilmeleri doğrultusunda bir kanun tasarisının TBMM’ye gönderildiğini yazmıştır. Bu tasarıya göre, çocuk eğitiminde faydalanmak üzere büyük şehirlerde çocuk tiyatro ve sinemaları kurulacaktır.<sup>1651</sup> Berktaş da, Cumhuriyet’in ilk döneminde siyasal iktidarın gözünde sinemanın sadece eğlendirici bir araç olarak değil, yeni bir insan ve toplum yaratılmasında eğitici öğretici bir araç olarak da kullanılmak istenen bir sanat dalı olarak görüldüğünü belirtir. Berktaş’a göre, ilk bakışta siyasal iktidarın; öncelikle tiyatro, basın, kitap ve radyo gibi unsurları “halk terbiyesi” araçları olarak gördüğü düşünülebilir ve sinemanın da bunlar arasında bir yer edinmediği, özel bir konuma sahip olmadığı ileri sürülebilirse de durum tam olarak böyle değildir.

<sup>1647</sup> Nusret Kemal, “Söz Bir Allah Bir”, **Ülkü**, Sayı:10, Cilt:II, İkinciteşrin (Kasım) 1933, s.351.

<sup>1648</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.493.

<sup>1649</sup> Hilmi A. Malik, **Türkiye’de Sinema ve Tesirleri**, Ankara, Kitap Yazarlar Kooperatifi Neşriyatı, 1933, s.13 vd. Aktaran: Süleyman Beyoğlu, “Sinema Karadeniz’de (1909-1933)”, s.50.

<sup>1650</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.28.

<sup>1651</sup> “Çocuk tiyatroları”, **Akşam**, 24 Nisan 1938, s.3.

Sinemanın eğitici öğretici amaçlarla kullanılmak istenilen diğer araçlar arasında özel bir yeri vardı. Sinema, önemli bir propaganda unsuru olarak kabul edilmişti.<sup>1652</sup> Burada şunu ifade etmek gerekir; evet belki sinema bir eğitim ve propaganda aracı olarak düşünülmüştür, ancak bu düşüncenin etkili bir şekilde uygulandığını söylemek zordur.

Devlet imkânlarının sınırlı olduğu bu dönemde sinema ile ilgilenen genç sanatçılar, 1930'lu yıllarda eğitim almak ve deneyim kazanmak için kendi olanaklarıyla Almanya, Fransa, Amerika, Rusya gibi sinema alanında ileri olan ülkelere gitmişlerdir. Bu gençler, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda geri dönmek durumunda kalmışlar ve edindikleri bilgi ve deneyimleri kendi ülkelerinde uygulamaya geçirmeyi amaçlamışlardır. Fakat ülkedeki sinema sektörünün kısıtlı imkanları ve sektördeki ticari rekabet nedeniyle üretime katılmakta zorluk yaşamışlardır.<sup>1653</sup>

Türk sinema tarihinde “Tiyatrocular Dönemi”nden sonra gelen ve 1939 ile 1952 yıllarını kapsayan döneme “Geçiş Dönemi” adı verilir. Bahsedilen yıllardan da anlaşılacağı gibi “Geçiş Dönemi”, İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı yaptığı ve II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllara rastlamıştır. Her ne kadar Türkiye bu savaşa katılmasa da, savaşın etkileri ülkede bütün ağırlığıyla hissedilmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan önce hem Avrupa, hem Amerika filmleri Türkiye'ye aynı ölçüde gelirken; savaş dolayısıyla artık sadece Mısır yoluyla Amerikan filmleri ve bunlarla birlikte Mısır filmleri gelmeye başlamıştır.<sup>1654</sup>

II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'de gösterilen filmler bile savaşan ülkelerin tepkilerine sebep olmuştur. Örneğin, Nazi Almanyası'nın gizli ve açık etkileriyle bazı filmler gösterilememiştir. Bu filmler içinde en ünlüsü Charlie Chaplin'in hem yönetip hem de başrolünü oynadığı “Şarlo-Büyük Diktatör” filmidir. Bu filmin bir sahnesini gösteren fotoğrafın dönemin gazetesi “Vatan”da yayımlanmasından sonra, gazete, Alman yetkililerin baskısıyla üç ay

---

<sup>1652</sup> Esin Berктаş, **a.g.t.**, s.87.

<sup>1653</sup> Esin Berктаş, **a.g.t.**, s.268.

<sup>1654</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, s.34.

kapatılmıştır.<sup>1655</sup> II. Dünya Savaşı'nın başlarında, 8 Ekim 1940 tarihinde İçişleri Bakanı Faik Öztrak, Başbakanlığa bir yazı göndererek, Alman ve İtalyanlar üzerinde menfi tesir edebilecek İngiliz propaganda filmlerinin yasaklanmasının uygun olup olmadığını sormuştur. Başbakanlık, yukarıdaki yazıya karşılık olarak 7 Kasım 1940 tarihinde gönderdiği yazıda, Alman ve İtalyan hükümetlerine yönelik bu tür İngiliz propaganda filmlerinin yasaklanmasının uygun görüldüğünü bildirmiştir.<sup>1656</sup> Ancak savaşın sonlarına doğru, Almanlara karşı başarılı olan Amerika, İngiltere ve Fransa gibi Müttefik ülkelerinin propaganda filmlerinin serbest bırakılmasına karar verildiği anlaşılmaktadır.<sup>1657</sup>

Tek parti döneminde sinema alanında çalışmalar yapan kurumlardan biri de Halkevleri'dir. 1932 yılından 1951 yılına kadar faaliyet gösteren Halkevleri'nin temsil kollarının görevleri sayılırken, "Halkevlerinde bir canlanma yaratmak, tiyatro eğitimi ve kurslar düzenlemek, iyi hatip yetiştirmek, piyeslerde kadın rollerini öne çıkarmak, sinema çalışmaları yapmak, yerli eserlere öncelik vermektir." denilerek, bu kurumların sinema alanında da çalışmalar yapması öngörülmüştür.<sup>1658</sup> 14 Mart 1940 tarihinde Kayseri Halkevi Reisi H. Ürkün tarafından CHP Genel Sekreterliği Yüksek Katı'na gönderilen yazıdaki, "Cumhur reisimiz İsmet İnönü'nün dogu sayyahati, parti kurultayı ve cumhuriyet bayramı resmi geçit lerine ait Altı kutu filimler bugün posta vasıtasile gönderildiğini arz eder derin saygılarımı sunarım."<sup>1659</sup> ifadeleri, Halkevleri'nin sinema çekimi yaptığı ya da çekilen filmlerin merkeze ulaşmasını sağladıklarını göstermektedir.

Halkevleri'nde gösterilen sinema eserleri genellikle eğitici-öğretici kısa filmler, haber filmleri, propaganda filmleri ve çeşitli yerli yapımlardır.

---

<sup>1655</sup> Oğuz Makal, "Türk Sinemasının Uzun ve Yorucu Süreci ve Yarını İçin Düşünceler", Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü, Geleceği, 17-21 Aralık 2002, **Sahne Sanatları**, Cilt: XI, Haz: Ömer Çakır, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s.97.

<sup>1656</sup> Cemil Koçak, **Tek-Parti Döneminde Muhalif Sesler**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.192-193.

<sup>1657</sup> Cemil Koçak, **Tek-Parti Döneminde Muhalif Sesler**, s.194.

<sup>1658</sup> Esin Berktaş, **a.g.t.**, s.206.

<sup>1659</sup> Kayseri Halkevi Reisi H. Ürkün'ün CHP Genel Sekreterliği Yüksek Katı'na gönderdiği yazı için bkz. **BCA**, 490.01-1208-10-3, s.21.



Halkevleri'nin sinema ve tiyatroya bakışı, kültürel ve sanatsal boyuttan ziyade didaktik ve politiktir. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi'nin sinema ile ilgili maddeleri bu yargıyı doğrulamaktadır.<sup>1660</sup> Halkevleri için dışalım yapılacak sinema aygıtlarının çeşitli vergi ve resimlerden bağışık tutulmasını öngören 2 Nisan 1933 tarihli ve 2154 sayılı yasayla en fazla 25 alıcı ve 100 gösterici satın alınmasına izin verilmiştir.<sup>1661</sup>

Hükümet sinema alanında eğitim görececek personele birtakım kolaylıklar sağlamıştır. Örneğin, 1945 yılının Mart ayında Anadolu Ajansı, staj yapması için Amerika'ya gönderilen foto ve sinema operatörü Kemal Çakuş'un Şubat-Nisan 1945 dönemine ait üç aylık maaşının gönderilebilmesi için gereken döviz permesinin verilmesi hususunda Başbakanlığa başvurmuştur.<sup>1662</sup> Bir süre sonra Maliye Bakanlığı gerekli işlemleri yapmıştır.<sup>1663</sup> Bu yazışmalardan iki ay sonra yani Mayıs 1945 tarihinde ise, "Tasvir" gazetesinin kendisiyle yaptığı röportajda dönemin sinemacılarından Necip Erses, Türk sinemasının o günkü vaziyetini, "iptidai" olarak tanımlıyor ve en önemli problemin yeterli sermayeye sahip olamamak olduğunu belirtiyor. Erses'e göre, sinemacıların sermayeleri devlet tarafından takviye edilmeli ve rejisör, operatör, teknisyen ve senarist yetiştirilmelidir.<sup>1664</sup>

Almanya'nın 8 Mayıs 1945 ve Japonya'nın 15 Ağustos 1945 tarihlerinde teslim olmalarıyla son bulan II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Bakanlar Kurulu sinema konusunda şu kararı alır:

Film ticaretiyle ve sinemacılıkla uğraşan gerçek ve tüzel kişilerin ellerinde ve gümrüklerde bulunan ve bundan sonra gelecek olan sinema filmlerini beyanname ile bildirmeleri, beyan edilecek sinema filmlerine Hükümetçe el konulması ve Basın Yayın Umum Müdürlüğünün bu filmleri almağa, maksada göre dağıtmağa ve satmağa ve ihtiyacı olanlara kârsız

<sup>1660</sup> Esin Berktaş, **a.g.t.**, s.207.

<sup>1661</sup> Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, "Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:VI, Sayı:2, Aralık 2005, s.123. [http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6\\_2\\_Makale\\_7.pdf](http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6_2_Makale_7.pdf) (22-06-2012).

<sup>1662</sup> Anadolu Ajansı'nın 10 Mart 1945 tarihinde Başbakanlık Yüksek Huzuru'na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-133-958-13, s.2.

<sup>1663</sup> Maliye Bakanlığı'nın Başbakanlık Yüksek Makamı'na gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.10-133-958-13, s.1. Belgede elle yazılan tarih okunamamaktadır.

<sup>1664</sup> Necip Erses, "Türk filmciliğinin gerileme sebepleri", **Tasvir**, , 6 Mayıs 1945, s.4.

vermeğe yetkili kılınması hakkındaki ilişik K/603 sayılı kararın<sup>1665</sup> yürürlüğe konulması; Bakanlar Kurulunca 20/8/1945 tarihinde kararlaştırılmıştır.<sup>1666</sup>

Doğan H. Aker, 31 Ocak 1947 tarihinde “Millî Kültür ve Filmcilik Sanayii” başlıklı köşe yazısında, sinemanın eğitim alanındaki öneminden bahsettikten sonra devletlerin sinema alanında iki fonksiyonu yerine getirmeleri gerektiğini söylemektedir. Aker’e göre bu fonksiyonlar şunlardır. 1- *Murakabe Fonksiyonu*: a- Filmlerin devlet tarafından incelenip; toplumun örf, adet, milli terbiyesine uymayanların gösterimine mani olmak, b- Ülkenin itibarını sarsacak mahiyetteki filmlerin yabancı ülkelere gönderilmesinin yasaklanması. 2- *Yardım ve Teşvik Fonksiyonu*: a- Hususi müteşebbislerin faaliyetlerine devlet sermayesiyle iştirak etmek ve muhtelif filmcilik şirketlerinin kurulmasını teşvik etmek, b- Sinema sanayinin kurulması için gerekli her türlü araç gerecin ithalini kolaylaştırmak ve maliyetini indirecek tedbirler almak, c- Filmcilik sanayini teşvik için yerli filmlere rüçhanlık tanımak, d- Sinema konusunda yabancı ülkelere uzmanlar ve yetiştirilmek üzere öğrenciler göndermek, e- Devlet film müsabakaları tertip etmek ve başarılı olanları ödüllendirmek.<sup>1667</sup>

Abidin Dav’er de 6 Şubat 1947 tarihinde “Türk filmciliği himaye edilmelidir” başlıklı yazısında sinemanın önemli bir propaganda ve eğitim vasıtası olduğunu belirtmiştir. Dav’er sözlerini, “...kuvvetli bir Türk filmciliği mevcut olsa ve kıymetli eserler vücuda getirebilse, bunların başta İngilizce olmak üzere yabancı dillerle yapılmış baskılarını bütün dünyaya göstermek ve memleketimiz lehinde büyük ve tesirli bir propaganda yapmak kabildir.”<sup>1668</sup> şeklinde sürdürerek, sinemanın ülke tanıtımında kullanılabileceğine işaret etmektedir. Dav’er, aynı köşe yazısındaki, “Türk filmciliği şimdiye kadar bu himayeyi görememiştir ve onun için de inkişaf edememiştir. Onun yerini memlekette Mısır filmleri almıştır.”<sup>1669</sup> sözleriyle de hem devletin sinemaya yönelik himaye politikasının yetersizliği konusundaki görüşlerini

<sup>1665</sup> Bakanlar Kurulu tarafından 20 Ağustos 1945 tarihinde alınan karara ilişik olan ve 3 maddeden oluşan K/603 sayılı kararın metni için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-109-51-6, s.2.

<sup>1666</sup> Bakanlar Kurulu tarafından 20 Ağustos 1945 tarihinde alınan karar için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-109-51-6, s.1.

<sup>1667</sup> Doğan H. Aker, “Millî Kültür ve Filmcilik Sanayii”, **Cumhuriyet**, 31 Ocak 1947, s.4.

<sup>1668</sup> Abidin Dav’er, “Türk filmciliği himaye edilmelidir”, **Cumhuriyet**, 6 Şubat 1947, s.2.

<sup>1669</sup> Abidin Dav’er, **a.g.m.**, s.2.

hem de II. Dünya Savaşı sonrası ülkemizde Mısır filmlerinin gördüğü teveccühün sebeplerinden birini dile getirmektedir.

Bütün sıkıntılara rağmen Türk sinemasının gelişme göstereceğine dair olumlu beklenti de vardır. Örneğin, 1948 yılında Londra'ya giden, ilk önemli kadın sinema sanatçılarımızdan olan, Cahide Sonku, burada İngiliz gazetecilere, Türk hükümetinin yardımıyla Türk sinema endüstrisinin on yıl içinde Hollywood ve İngiliz sineması seviyesine ulaşacağını ifade etmiştir.<sup>1670</sup>

1947 yılında bir Atatürk filmi çekilmesi için girişimler olmuştur. Cemal Kutay tarafından yayımlanan "Millet" dergisinin girişimleriyle çekilmesi gündeme gelen "Atatürk Sevgisi" filminde rol almak için yüzlerce üniversiteli genç başvurmuştur. Ancak İnönü'nün cumhurbaşkanlığına rastlayan bu dönemin CHP iktidarı, Atatürk'ün küçük düşürüleceği gerekçesiyle filmin çekilmesine müsaade etmemiştir.<sup>1671</sup>

Anlaşıldığı kadarıyla, tek parti döneminde, Atatürk'ün kişisel olarak sinemaya ilgi göstermesi ve sanatçıları teşvik etmesine rağmen, belki de siyasi iktidardan en az destek alan sanat dalı sinema olmuştur. Bunda o dönemde ülkede, bir sinema alt yapısının ve eğitimli sinemacı kuşağın olmaması, sinemanın halk arasında genellikle bir eğlence aracı olarak algılanması gibi bazı unsurlar etkili olmuştur. Yine de hükümet mümkün olduğunca, sinemanın eğitim fonksiyonundan faydalanmaya çalışmıştır. Dönemin Türk sineması ise henüz olgunlaşmaktan çok uzaktır. Tiyatrocular Dönemi'nde, sinema üzerinde tiyatro etkisi hat safhadadır. Sinema Muhsin Ertuğrul ve birkaç sanatçının uğraş alanı olmayı aşamamıştır. Geçiş Dönemi'yle beraber sonradan sinemaya girecek olan sinemacı kuşağın ayak izleri görülmeye başlanmıştır.

---

<sup>1670</sup> "Cahide Sonku", **Vatan**, 8 Haziran 1948, s.5.

<sup>1671</sup> Cemal Granda, **a.g.e.**, s.143.

### 3.7.3. Yasal Düzenlemeler, Sansür ve Vergi İndirimi Meseleleri

Sinemanın toplum üzerindeki etkisinin büyüklüğü bu alanda yasal düzenlemeleri de beraberinde getirmiş ve dönem dönem sinemaya yönelik sansür ve vergilendirme düzenlemeleri yapılmıştır. Önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi, Osmanlı Devleti, 29 Mart 1903 tarihinde ilk “Sinema Nizamnamesi”ni hazırlamıştı. Osmanlı dönemindeki sinema faaliyetlerine ilk sansür ise 20 Haziran 1908’de alınan karardır. Sinema filmlerinin gösterimine yönelik ilk ve ikinci sansür ise 1919 yılında “Mürebbiye” ve 1922 yılında “Boğaziçi Esrarı-Nur Baba” filmlerine yönelik olarak işgal altındaki İstanbul’da işgal kuvvetleri tarafından uygulanmıştır. Cumhuriyet’in henüz ilan edilmediği, Milli Mücadele’nin devam ettiği günlerde Ankara hükümeti; tiyatro, meyhane gibi mekânlara yönelik kısıtlayıcı girişimlerde bulunurken sinema alanında herhangi bir kısıtlama eyleminde bulunmamıştır. İçinde bulunulan zamanın şartlarının uygun olmadığı gerekçesiyle bazı eğlence etkinlikleri yasaklanmış, içki yasağı getirilmiş, meyhaneler kapatılmış, hatta tiyatrolara yönelik yasaklar getirilmiştir; ancak sinemalar bu yasaklamaların dışında bırakılmıştır. 1921 yılında tiyatrolarda oyunlar oynanması “devam eden savaş” ve “Ramazan ayı” dolayısıyla yasaklanmış; ancak sinema bu yasağın dışında bırakılmıştır.<sup>1672</sup>

Milli Mücadele’nin kazanılmasından sonra belgelere yansıyan ilk sansür uygulaması 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanı öncesindeki aylarda görülmüştür. Bu konudaki ilk uygulama “Erkanı Umumiye Reisliği”nden “İcra Vekilleri Heyeti Riyasetine”ne gönderilen 21 Mayıs 1923 tarihli yazıyla gündeme gelir:

Düveli İtilafiye tarafından mütarekeden sonra İstanbul’un işgalini müteakip sinema filmlerine resmi geçit, manevra gibi birer perdelik kendilerine ait milli ve askeri bir kısım ilave Alman ve Avusturya gibi müttefik orduların bu gibi askeri ve milli parçalarını mezkur filmlerden ihraç ettirilmişti. Elyevm İzmir’in muhtelif sinemalarında sinema filmlerinin baş tarafında böyle düveli itilafiye ordularının resmi geçit ve manevraları gibi birer kısım gösterilmektedir.

Sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir. Bunları memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekle sokmak hali hazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz

<sup>1672</sup> Serdar Öztürk, “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler”, s.69.

düşmanlarımızın propagandalarına müsaade etmemiz caiz değildir. Salifül arz (bildirilen) filmlerden düşman ordularına ait olanlarının Anadolu’da alelumum sinemalarda gösterilmesine müsaade edilmemesini arz ve teklif ederim.<sup>1673</sup>

Belgede de görüldüğü gibi Erkanı Umumiye Reisliği, İzmir sinemalarında gösterilen düşman ordularına ait propaganda içerikli filmlerin Anadolu’da gösterilmelerinin engellenmesini istemektedir. İcra Vekilleri Heyeti, bu isteğe yanıt vermekte gecikmemiş ve 29 Mayıs 1923 tarihinde Dahiliye ve Maliye Vekâletlerine gönderdiği tezkerede şunları bildirmiştir:

Düveli itilafiye tarafından mütarekeden sonra İstanbul’un işgalini müteakip sinema filmlerine resmi geçit, manevra gibi kendilerine ait milli ve askeri bir ritim ilave ve Alman ve Avusturya gibi müttefik orduların bu gibi askeri ve milli parçalarının ihraç ettirildiği malumdur. Elyevm İzmir’in muhtelif sinemalarında sinema filmlerinin baş tarafında böyle düveli itilafiye ordularının resmi geçit ve manevraları gibi birer kısım gösterilmekte olduğu erkanı harbiyeyi umumiye vekaletinden mevru 21/5/39 tarihli tahriratında bildirilmektedir. En birinci bir propaganda aleti olan sinemaların memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekli hali hazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın bu suretle olan propagandalarına agmazı ayn etmekliğimiz (göz yummamız) caiz olamayacağından mezkur filmlerden düşman ordularına ait olanlarının Anadolu’da sinemalarda gösterilmemesi ve filmlerden o kısımların badel ibtal gümrüklerin kararı alelumum esbabının istikmalini ve neticeden malumat itasını rica ederim efendim.<sup>1674</sup>

Öztürk, İcra Vekilleri Heyeti’nin, yabancı ülkelerin propagandasını içeren filmlerin engellenmesi için Maliye Vekâleti’ni ve Dahiliye Vekâleti’ni görevlendirmesini, Anadolu hükümetinin Cumhuriyet’in ilanından önce sinema filmlerine yönelik ilk sansür girişimleri arasında görür.<sup>1675</sup> Erkanı Umumiye Reisliği’nin 1923 yılında “Sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir.” ifadesini kullanması sinemanın propaganda işlevinin o günlerde ne derece iyi bilindiğinin göstergesidir.

<sup>1673</sup> Serdar Öztürk, **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, Ankara, Elips Kitap, 2005, s.27-28.

<sup>1674</sup> Serdar Öztürk, **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, s.29.

<sup>1675</sup> Serdar Öztürk, “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler”, s.70-71.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemadaki düşünce özgürlüğüyle ilgili özel bir yasa olmadığı için ayrıca bir sansür örgütü de yoktur. Sansür yetkisi 1932 yılına kadar valiliklere tanınmıştı. Filmler hangi şehirdeki sinemalarda gösterilecekse, o sinemada iki polis memuru tarafından kontrol edilmekte ve filmler hakkında rapor hazırlanmaktaydı. Filmler, ayrıca gönderildikleri şehirlerde yeniden denetlenmekteydi. Mahkemeler de, filmleri seyretme ve gerektiğinde bu filmlerin gösterimini yasaklama yetkisine sahipti. Mahkemeler, denetlenilmesi istenilen filmin ismini valiliğe bildirir ve denetim konusunda valilikten izin isterlerdi.<sup>1676</sup> Dolayısıyla, Türkiye'de 1932 yılına dek ciddi bir sansür uygulaması olmamıştır.<sup>1677</sup> Ta ki "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname" 9 Haziran 1932<sup>1678</sup> tarihinde kabul oluncaya kadar.<sup>1679</sup> Talimatname, 21 Temmuz 1932 tarihinde basında yer almıştır.<sup>1680</sup> CHP hükümetinin 1932 yılında çıkardığı bu talimatnameye göre, kurulacak özel bir komisyon tarafından dışarıdan gelen filmlerin izlenmesi ve seyredilmesinde sakınca görülmeyenlerin memlekete sokulması kararlaştırılmıştır. Komisyon, herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, herhangi bir ırk ve milleti küçümseyen, dost millet ve devletlerin hislerini rencide eden, din propagandası yapan, milli ahlâk ve seciyemize aykırı bulunan filmlerin çekilmesine ve ülkeye sokulmasına müsaade etmeyecektir.<sup>1681</sup> Bu kurul, 1932 yılının Ağustos ayından itibaren filmleri gösterimden önce din propagandası, ahlak kuralları ve kamu düzeni gibi açılardan denetlemeye başlamıştır.<sup>1682</sup>

26 Aralık 1933 tarihinde çıkarılan bir kararnameyle 9 Haziran 1932 tarihili "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname"nin 4. maddesinin sonuna "dahilde yapılacak filimlerin evvelâ senaryolarının komisyonca tetkika tabi tutulup bu talimatnamenin beşinci maddesinde yazılı vaziyetlere uygun görülen senaryolarda

<sup>1676</sup> Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", s.63.

<sup>1677</sup> Oğuz Makal, **a.g.b.**, s.80.

<sup>1678</sup> Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, "Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Talimatname"nin 19 Temmuz 1932 tarihinde yürürlüğe girdiğini ifade etmektedirler. Bkz. Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, **a.g.m.**, s.115.

<sup>1679</sup> 26 Aralık 1933 tarihinde çıkarılan, 9 Haziran 1932 tarihli "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname"nin 4. maddesinin sonuna ek yapılmasını dar İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-29-45-16.

<sup>1680</sup> "Sinema filmleri kontrol edilecek", **Cumhuriyet**, 21 Temmuz 1932, s.3.

<sup>1681</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.501.

<sup>1682</sup> Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", s.64.

tadilat icra ve yahut bu senaryonun filime çekilmesi men olunur. Komisyonun senaryo üzerinde tetkikatta bulunması, senaryo mevzuu filime çekildikten sonra bunu komisyonun film halinde tekrar kontrol etmesine veya icap eden tadilleri yaptırmasına mani değildir.”<sup>1683</sup> şeklinde bir fıkra eklenerek talimatname daha kapsamlı hale getirilmiştir. 29 Temmuz 1936 tarihinde imzalanan kararnameden sinema ve film senaryolarının kontrolüne dair yeni bir talimatname daha hazırlandığını öğreniyoruz.<sup>1684</sup> Sinemada sansür konusunda önemli bir gelişme ise 1939 yılında yaşanmıştır.<sup>1685</sup> 14 Temmuz 1934 tarih ve 2559 sayılı “Polis Ödev ve Yetkileri Yasası’nın 6. maddesine uyularak yapılan 09 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Talimatname” yürürlüğe girmiştir.<sup>1686</sup> Bu talimatnamede amaç, halka gösterilecek olan yerli ve yabancı filmlerin gösterimden önce denetlenmesidir. Filmler, oluşturulacak komisyon tarafından, Ankara ve İstanbul’da bir salon veya sinemada seyredilecek ve değerlendirilecektir.<sup>1687</sup> Bu komisyon geniş yetkilerle donatılmıştır. Bu talimatnamenin 18. maddesine göre, sinema filmi çekmek isteyen yerli veya yabancı şahıslara, senaryolarının kontrol gördüğüne dair tasdik belgesi almaları şartı getirilmiştir. Bu talimatname gerçekte en fazla İçişleri Bakanlığı’na geniş yetkiler vermiştir. Özellikle talimatnamenin 10. maddesinin yorumu, herkese göre farklılık arz ettiğinden hükümet yetkilileri, filmleri tam anlamıyla kontrol altına almışlardır. Bu talimatnameyle 1944 yılına kadar savaş filmleri de yasaklanan filmler arasına girmiştir.<sup>1688</sup> 1948 ve 1949 yıllarında Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından 229 film denetlenmiş, bu filmlerden 20’si şartlı kabul izni almış, 9 filmin gösterimine izin verilmemişti. Amerikalı Yazar Ernest Hemingway’in aynı adlı romanından

---

<sup>1683</sup> İcra Vekilleri Heyeti’nin 9 Haziran 1932 tarihili “Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname”nin 4. maddesinin sonuna bir fıkra eklenmesine dair kararının tam metni için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-41-91-7.

<sup>1684</sup> Sinema film ve senaryolarının kontrolüne dair yeniden hazırlanan talimatnamenin meriyete konulmasına dair 29 Temmuz 1936 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-67-64-16.

<sup>1685</sup> Seda Bayındır Uluskan, **a.g.e.**, s.501.

<sup>1686</sup> Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, **a.g.m.**, s.115.

<sup>1687</sup> Levent Cantek, **a.g.e.**, s.142.

<sup>1688</sup> Kadir Şeker **a.g.t.**, s.135-136.

uyarlanan “Çanlar Kimin İçin Çalışıyor” filmi de gösterim izni alamayan filmlerden biriydi.<sup>1689</sup>

Muhsin Ertuğrul’un 1939 yılında çektiği “Aynaroz Kadısı” adlı film büyük bir sansasyona sebep olmuştur. Filmden rahatsızlık duyan bazı vekiller, 1939 yılı bütçesi Büyük Millet Meclisi’nin bütçe komisyonunda görüşülürken, bu filmin halkın ar ve hayâ duygularını incittiğini öne sürerek hazırlanmakta olan talimatnamenin bir an önce yürürlüğe sokulmasını istemişlerdir. Bu filmde Aynaroz Kadısı Yakup Efendi’nin Afroditi adlı bir Rum kızına şarap içirerek güya onun “ergen olup olmadığını” anlamak üzere yaptığı denemenin gösterildiği sahne ve sarf edilen sözler, Rum kızı rolündeki oyuncunun giysileri-tavrının genel ahlaka aykırı olduğu ve dolayısıyla yeni tüzükte bu gibi durumların önlenmesi talep edilmiştir.<sup>1690</sup>

Bu dönemdeki sansür uygulamaları konusunda dönemin sinemacılarının tanıklıkları önemlidir. Yönetmen Faruk Kenç, komisyonun, bir filmde beğenmediği bir sahneyi diğer bir filmde kabul ettiğini dolayısıyla sinema sektörünün hiçbir garantisinin olmadığını ifade etmiştir. Yazar Burhan Arpad da, bir sokağın bozuk kaldırımları, bir şehrin kenar semtleri, köylülerin yamalı elbiseleri, yalınayak çocukların bulunduğu sahnelerin, yasak gerekçelerinden olduğunu ve sansür kurulunun keyfi olarak bir filmi cürüm işlemeye teşvik eder görüp yasaklayabildiğini belirtir. Arpad’a göre sansür kurulunu oluşturanlar genelde sanattan özelde ise sinemadan anlamayan kişilerdir. Bu nedenle de sansür kurulu üyelerinin filmin nasıl yapıldığı ve senaryonun nasıl yazıldığını pek bilmediklerini, vurgulamaktadır.<sup>1691</sup> Yönetmen İlhan Arakon ise II. Dünya Savaşı’nın devam ettiği yıllarda Türk sinemasındaki sansür mekanizmasının işleyişi konusunda şunları söylemektedir:

Evvela senaryoyu incelerlerdi. Senaryoyu kabul ediyorlarsa o zaman filmi çekmek için müsaade istiyordunuz. O müsaade kağıdı geldikten sonra polise müracaat ediyordunuz. Polis o kağıda göre nerede çalışacağınızı soruyordu. Stüdyoda çalışacaksanız mesele yok ama stüdyoda çalışmayacaksanız mesela ‘Çubuklu’da çalışacağım’ dersiniz ‘memnu muntika’

<sup>1689</sup> Levent Cantek, **a.g.e.**, s.143-144.

<sup>1690</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, s.31.

<sup>1691</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.136.



denirdi. Bu sınırlama harpten sonra çok uzun zaman devam etti. Canımıza okudular. Tiyatro oynarken de istediğinizi oynayamazdınız. Tiyatro devletin kontrolündeydi. Devlet tiyatroları, belediye tiyatroları vardı. Fazla özel tiyatro yoktu. Özel tiyatrolar tuluat kumpanyalarıydı. Onların oyunları da kırk defa okunur, ‘*su cümle zülfiyare dokunur, bu cümle fincancı katırlarını ürkütür*’ diye sansürlenirdi. Tiyatroda da sansür vardı. Ama müzikte sansür yoktu.<sup>1692</sup>

Araçon’un II. Dünya Savaşı yıllarında sinema ve tiyatrodaki yoğun bir sansür uygulamasının olduğunu ancak müzik alanında sansür olmadığını söylemesi, sinema ve tiyatro alanındaki sansürün boyutlarını göstermesi ve bu yıllarda müzik alanındaki yasakların nispeten azalmış olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir.

II. Dünya Savaşı sırasında Batı toplumlarında önemli bir üretim ve tanıtım aracı olarak daha da önem kazanan sinema, ne yazık ki Türkiye’de gerektiği kadar ön plana çıkamamıştır. Savaşın başlamasından kısa bir süre önce yürürlüğe giren sansür düzenlemeleri, ilk başlarda ithal filmlere yönelik olarak hazırlanmış olmasına karşın, daha çok yerli filmler üzerinde etkili olmuştur. Bu kontrol mekanizmasıyla yerli film yapımı, iktidarın denetimi altına girmiştir. Yoğun sansür uygulamaları, Türk sinemasının sanatsal gelişimini sarsmış, sinemacıların bir oto sansür geliştirmesine ve yaratılan film hikayelerinin tekdüzeleşmesine sebep olmuştur. II. Dünya Savaşı’nın sona ermesinden sonra da uzun yıllar devam eden sansür uygulamaları, yerli sinemacılık anlayışı üzerinde kalıcı deformasyonlar bırakmıştır.<sup>1693</sup>

1930’lu yıllarda sinemaya ilişkin en fazla konuşulan konuların başında öğretici film konusu gelir. 20 Ocak 1936 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinin haberine göre, TBMM’de öğretici filmler için hazırlanan bir kanun layihası görüşülecektir. Bu kanunun kabulüyle Türkiye’deki bütün sinemalarda öğretici film gösterilmesi zorunlu olacaktır. Bu filmler, sinemalar ve Halkevleri yanında seyyar makinelerle kasaba ve köylere kadar götürüleceklerdir. Birçok Avrupa ülkesinde öğretici filmlerden faydalandığının belirtildiği haberde, Türkiye’de bu iş ile ilgili olarak İktisat Vekâleti bünyesinde Türkofis isimli bir birim kurulduğundan bahsedilmektedir. Fertler ve çeşitli müesseseler tarafından yurt dışından getirilen bu

<sup>1692</sup> Esin Berkaş, **a.g.t.**, s.110.

<sup>1693</sup> Esin Berkaş, **a.g.t.**, s.267.

filmler, İktisat, Dâhiliye, Maarif, Sıhhat ve İçtimai Muavenet ve Ziraat Vekâletleri temsilcilerinden oluşan bir komisyon tarafından tespit edildikten sonra vergiden muaf tutularak memlekete sokulacaktır. Neşrinden üç ay sonra yürürlüğe girecek olan kanuna göre, bu öğretici ve teknik filmler, sinemalarda esas filmle beraber yayınlanmak zorundadır, buna uymayanlara para cezası uygulanacaktır.<sup>1694</sup>

Cumhuriyet döneminde, sinema alanında yapılan yasal düzenlemelerden birisi de 1937 yılında hazırlanan tüzüktür. 10 Şubat 1937 tarihinde çıkartılan bir kararname uyarınca hazırlanan “Öğretici ve Teknik Filmlerin Kontrolü Hakkındaki Tüzük”le, devlet daireleri tarafından dışarıdan getirilen veya hazırlanan teknik ve öğretici filmlerle ilgili malzemenin vergiden muaf tutulması, en önemlisi de sinemalarda esas filmlerden önce gösterilmesi öngörülmüştür.<sup>1695</sup>

1920 ve 1930’lu yıllarda vergiler, devletin en önemli mali kaynaklarından biridir. Bu dönemdeki vergiler gelirden, servetten, mal ve hizmetlerden ve dış ticaretten alınan vergiler olmak üzere dört ana dal altında toplanmıştır. Tek parti iktidarının bu yıllardaki vergi düzenlemeleri film üreten, ithal eden ve sinema salonu işleten sinemacıları da kapsamış ve sektörün gelişim sürecini şekillendirmiştir.<sup>1696</sup> Tiyatro ile ilgili bölümde kullandığımız ve 12 Mart 1930 tarihinde İstanbul Mebusu Süreyya (İldem) Paşa tarafından hazırlanan ve tiyatro ve sinema biletlerinden alınan verginin %47’den %10’a indirilmesini içeren kanun teklifinin “Esbabı Mucibesi” kısmı da konumuz açısından önemlidir. Süreyya (İldem) Paşa burada kullandığı, “Tiyatro ve sinemaların âlemi medeniyete ve bilhassa halkın terbiyei içtimaiyesine ve tehzihi ahlâkına ettikleri hizmet gayri kabili inkârdır. Marife ettikleri hizmet ise pek büyüktür.” ve “İlmî, fennî, siyasî, içtimaî büyük bir propaganda vasıtası olan Tiyatro ve Sinemalara hükûmetimizin pek ziyade ehemmiyet vermesi iktiza etmektedir.”<sup>1697</sup> ifadelerinden, dönemin yöneticilerinin sinemadan öncelikle eğitim

<sup>1694</sup> “Öğretici filmler için bir kanun lâyihası yapıldı”, **Cumhuriyet**, 20 İkincikanun (Ocak) 1936, s.1,9.

<sup>1695</sup> Oğuz Makal, **a.g.b.**, s.87.

<sup>1696</sup> Esin Berktaş, **a.g.t.**, s.54.

<sup>1697</sup> 12 Mart 1930 tarihli kanun teklifinin ilgili bölümü için bkz. **BCA**, 030.10-3-17-30, s.3. Kanun teklifi 11 sayfadan oluşmaktadır **BCA**, 030.10-3-17-30, s.3-13. Bu kanun teklifinin bir sureti, aynı gün Büyük Millet Meclisi reisi tarafından tezkereye ek olarak Başvekâlet’e gönderilmiştir **BCA**, 030.10-3-

ve propaganda açısından yararlanma eğiliminde olduklarını anlıyoruz. Sinemanın sanatsal açıdan değerine dair yeterince bir ilgi henüz görülmemektedir.

Mustafa Kemal, 22 Ocak 1932’de Opera Sineması’nda bir İngiliz belgeselinden uyarlanan “Çanakkale” filmi izledikten sonra bu sinemanın işletmecileri olan Mehmet Rauf ve Cemâl Beylerle sohbet ederken onlara, sinemada neden az izleyici olduğunu sorar. Mehmet Rauf ve Cemâl Beyler, yalnız kendilerinin değil, tüm sinemacıların en büyük sorununun vergi olduğunu ve bilet fiyatlarının pahalılığı nedeniyle halkın sinema salonlarına gelemediğini söylerler. Bunun üzerine Mustafa Kemal, dönemin Maliye Bakanı Fuat Ağralı’ya emir vererek, sinema işletmecisi ve salon sahiplerini rahatlatan vergi indirimini sağlar.<sup>1698</sup>

Tiyatro ile ilgili bölümde de belirttiğimiz gibi, 15 Temmuz 1938 tarihinde, sinema ve tiyatrolardan alınan Belediye, Darülaceze, damga pulu ve maliye hissesinin %28’den %10’a indirilmesine dair kanun yürürlüğe girmiştir. Eski kanuna göre alınan %28 oranındaki verginin %7,5’i Belediye’ye, %10’u Darülaceze’ye ve geri kalanı da damga pulu ve maliye hissesine ayrılırken; yeni kanunla %10’luk verginin %2’si Belediye’ye, %3’ü Darülaceze’ye ve geri kalanı da damga puluna ve maliye hissesine ayrılacaktır.<sup>1699</sup>

Bahsettiğimiz dönemin, sinema faaliyetlerinin vergilendirilmesi açısından, önemli olaylarından biri de 1948 yılında, belediyelerin filmlerden aldığı eğlence vergilerinin indirilmesidir. Vergi indirimi, henüz yürürlüğe girmeden basında yankı bulmuştur. 16 Ocak 1948 tarihli “Vatan” gazetesinin haberine göre, sinema, tiyatro ve emsali yerlerden alınmakta olan vergilerde indirimine gidilmesine dair bir kanun tasarısı hazırlanmıştır.<sup>1700</sup> Bu yerli filmlerin yabancı filmlere göre yarı yarıya az vergi ödemesi uygulamasıyla, Türkiye’deki yerli film gösteren sinemaların, yabancı film gösteren sinemalara karşı daha avantajlı bir duruma gelmesi sağlanmıştır. Bu

---

17-30, s.2. Başvekalet de 13 Mart 1930 tarihinde yazılan ve 19 Mart 1930 tarihinde sevk edilen tezkereyle Dahiliye, Maliye ve Maarif Vekaletlerini bilgilendirmiştir **BCA**, 030.10-3-17-30, s.1.

<sup>1698</sup> Oğuz Makal, a.g.b., s.87.

<sup>1699</sup> “Eğlence yerleri Sinema ve tiyatro resimlerinde yapılan tenzilâttan istifade etmiyecek”, **Akşam**, 27 Temmuz 1938, s.3.

<sup>1700</sup> “Sinema, tiyatro resimlerinden indirme”, **Vatan**, 16 Ocak 1948, s.3.

sayede sinemalar, yerli film göstermeyi yabancı film göstermeye tercih etmeye başlamışlardır. Bu durum da Türkiye’de üretilen yerli filmlerin sayısının hızla çoğalmasını sağlamıştır.<sup>1701</sup>

12 Şubat 1948 tarihinde Yerli Film Yapanlar Cemiyeti başkanı Faruk Kenç, dönemin başbakanı Hasan Saka’ya bir telgraf göndererek, sinema biletlerinden alınan %50 verginin yerli filmciliğin himayesi açısından ya tamamen kaldırılması ya da konser ve tiyatrolardan alınan vergi oranına indirilmesi ve yerli film oynatıldığında bilet fiyatlarına %50 zam yapılmasını talep etmiştir.<sup>1702</sup> İçişleri Bakanlığı’nın 30 Mart 1948 tarihinde Yüksek Başbakanlığa adı geçen telgrafla beraber gönderdiği tezkerede, “B. M. Meclisi Geçici [“geçici” kelimesi elle yazılmıştır] Su Komisyonunca incelenmekte olan Belediye Gelirleri Kanun Tasarısı raporunda Yerli Filmciliği koruyan böyle bir esas kabul edilmiş ise de bunun Meclisde ne şekil alacağı malûm değildir.”<sup>1703</sup> ifadeleri kullanılmıştır. Yapılan değerlendirme sonucunda, 7 Mayıs 1948 tarihinde İçişleri Bakanlığı’nın Başbakanlığa gönderdiği tezkereyle bilet fiyatlarına bir miktar zam yapıldığı görülmektedir.<sup>1704</sup>

1940’lı yılların Türkiye’sinde sinemacılığın ticari ve sanatsal önem kazanması için gereken ekonomik altyapı henüz mevcut değildir. Devletçi bir ekonomi modelinin uygulandığı bu dönemde, özel girişimcilik ekonominin her alanında henüz oldukça zayıftır. Türk sineması, 1948 yılına kadar, devletin yatırım yaptığı ve eğitim kurumları açtığı diğer sanat dallarından farklı olarak, sadece özel sermaye ve sinema salonlarından gelen gelire ayakta kalabilmiştir. Yerli sinemacılık, savaşın bitiminden sonra yerli filmlerden alınan vergilerin azaltılmasıyla ticari bir önem kazanmaya başlamıştır.<sup>1705</sup>

<sup>1701</sup> **Milli Sinema Açıkoturumu**, İstanbul, MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973, s.91-92.

<sup>1702</sup> Yerli Film Yapanlar Cemiyeti başkanı Faruk Kenç’in 30 Ocak 1948 tarihinde Başbakanı Hasan Saka’ya gönderdiği telgraf için bkz. **BCA**, 030.01-66-409-3, s.5-6.

<sup>1703</sup> İçişleri Bakanlığı’nın 30 Mart 1948 tarihinde Yüksek Başbakanlığa gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.01-66-409-3, s.4.

<sup>1704</sup> 7 Mayıs 1948 tarihinde İçişleri Bakanlığı’nın Başbakanlığa gönderdiği tezkere için bkz. **BCA**, 030.01-66-409-3, s.1-3.

<sup>1705</sup> Esin Berkaş, **a.g.t.**, s.268-269.

Kısacası, siyasal iktidarın sinema alanına hukuki ve ekonomik müdahalelerinin önemli bir kısmını dönem dönem hazırlanan sansür talimatları ve sinemalardan alınan vergilerin düzenlenmesi oluşturmuştur. Sinemanın propaganda gücünü gören hükümet, gösterilen filmleri çeşitli açılardan denetime tabi tutarak zararlı gördüğü filmleri sansüre tabi tutmuştur. Bu sansür kurulları ve kriterleri ciddi bir eleştiri konusu olmuştur. Sansür yasalarıyla sinema alanı, iktidarın çizdiği sınırlar dahilinde, belli bir düzene sokulmaya çalışılırken, vergi indirimleriyle de sinemacıların daha rahat ekonomik koşullarda çalışması ve vatandaşın daha kolay sinemaya gitmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

#### 3.7.4. Sovyet ve Amerikalı Sinemacıların Türkiye'deki Faaliyetleri

1920'li ve 1930'lu yıllar Sovyetler Birliği'nde, sinemanın son derece gelişme gösterdiği yıllardır. Sovyet sinemacılar bu dönemde ürettikleri filmler ve sinema kuramlarıyla dünya sinemasını ciddi bir şekilde etkilemişlerdir.<sup>1706</sup> İşte bu dönemde Türkiye, yine kendisi gibi bir tek parti iktidarı tarafından yönetilen Sovyetler Birliği'nin sinema tecrübesinden yararlanmak istemiştir. Türk seyircilerinin Sovyet filmleriyle 1926 yılından itibaren tanışmaya başladığı bilinmektedir. Sovyetler Birliği'nden Türkiye'ye gelecek filmler ilk önce Moskova'daki Türk Büyükelçiliği yetkilileri tarafından incelenmiştir. Türk makamları, Cumhuriyet rejimine aykırı propaganda nitelikli Sovyet filmlerinin Türkiye'de gösterilmemesi için böyle bir uygulama yapmışlardır.<sup>1707</sup> Türk Büyükelçiliği'ni ziyaret eden Sovyet yetkilileri de, kendi filmlerindeki yazıların istenilen şekilde tercüme edilebileceğini, üzerlerinde değişiklik yapılabileceğini ve dolayısıyla filmlerin her türlü ön denetimden geçirilebileceğini Türk Büyükelçiliği'ne bildirmişlerdir.<sup>1708</sup> Görülüyor ki, Sovyet yetkililer de filmlerinin Türkiye'de gösterilmesi konusunda oldukça isteklidirler.

Bu dönemde Türk sinemacıların da Sovyet sinemacıların deneyimlerinden faydalanmak için Sovyetler Birliği'ne gittikleri görülür. 1925 yılında Sovyetler Birliği'ne giden Muhsin Ertuğrul, burada Sovyetler'in Eğitim Komiseri

<sup>1706</sup> Rıza Oylum, **Rus Sineması**, İstanbul, Başka Yerler, 2011, s.14.

<sup>1707</sup> Raşid Tacibayev, **Kızıl Meydan'dan Taksim'e**, İstanbul, Truva Yayınları, 2004, s.190.

<sup>1708</sup> Serdar Öztürk, **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, s.39.

Lunaçarski'yle görüşmüş ve ona Sovyetler'in sinema ve tiyatro alanında attıkları yenilikçi adımları izlemek istediğini söylemiştir. Ertuğrul, burada Eisenstein gibi önemli yönetmenlerle de tanışmış ve Odesa'daki Sinema Fabrikası Vufku'ya giderek burada "Tamilla" ve "Spartaküs" adlarında iki film yönetmiştir.<sup>1709</sup> 1926 yılında Moskova'ya giden Türk sinema sanatçısı Münire Mint (sonradan Neyyire Neyir ismini almış ve Muhsin Ertuğrul'la evlenmiştir), İstanbul dönüşünde, "Bütün dünyanın en güzel bedii sanat merkezi olan Moskova'ya yaptığım geziden büyülenerek ve şükranla döndüm." demiştir.<sup>1710</sup> Görülüyor ki, Türk yönetmen ve sinema oyuncuları Sovyetler'in sinema alanındaki önemli başarılarından haberdardırlar ve bunu yerinde görmek için Moskova'ya gitmektedirler.

27 Haziran 1926 tarihinde Türkiye'nin Moskova Büyükelçiliği'nden gönderilen bir yazıda, Türk ve Sovyet filmlerinden 10 tanesinin karşılıklı değişimi konu edilir. Moskova'daki Türk Büyükelçiliği filmleri görür ve Dahiliye Vekaleti'ne bu filmler hakkında ayrıntılı bilgi arz eder. Türk Büyükelçiliği'nin incelediği bu filmlerden birisi, "ilerleme" ve "gerilik" kurgusu üzerine oturtulmuştur. Filmde, Sovyetler Birliği'nde inşa edilen binalar ve Sovyet şehirlerinde sağlıkla ilgili çalışmalar, ilerlemeyi temsil etmektedir; Sovyet köylerinde batıl inançlar nedeniyle yapılan yanlış tedavi uygulamaları ile ilgili sahneler ise geriliğin göstergesi olarak sunulur. Gönderilen yazıda, bu filmin Türkiye'nin değişik yerlerinde yaşayan vatandaşları, bu konularda aydınlatacağı vurgulanır ve filmin, "Himaye-i Etfal Cemiyeti"nde gösterilmesi özellikle tavsiye edilir.<sup>1711</sup>

1920'li yıllarda Sovyetler'de, kültürün diğer alanlarında olduğu gibi sinema alanında da devrim yapılmıştır. Sovyet filmlerinde, eskiyi temsil eden ve geri kalmış bir düşünce olarak görülen din, saldırıya hedef olmuş; "ileri bir hamle" olarak görülen bilim ve materyalizm ön plana çıkarılmıştır. Sinema filmlerinde din, aşağılayıcı tarzda takdim edilmiştir. Tacibayev, içerisinde bu tür filmlerin de bulunduğu Sovyet filmlerinin Türkiye'de gösterilmesinin nedeni olarak şunları ileri

<sup>1709</sup> Gökhan Akçura, **Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan: Muhsin Ertuğrul**, İstanbul, Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1992, s.16-17.

<sup>1710</sup> Mahad Sofiev Mahmudoğlu, **a.g.m.**, s.35.

<sup>1711</sup> Serdar Öztürk, **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, s.37.

sürmektedir: “Sovyetlerin ilmi konulara ağırlık veren bu cins filmlerinin Türk hükümetince ülkeye getirilmesinin, toplumu dinin ağırlıklı etkisinden kurtarmak amacını taşıdığını söyleyebiliriz. Sovyetler ideolojileri gereği 1920-1930’lu yıllarda inanç ve dine karşı filmler çevirmeye ağırlık vermiştir. Bu Türk hükümetinin ülke dahilinde yürütmüş olduğu dini alandaki reformlara aynı döneme rastlamakta idi.”<sup>1712</sup> Ancak Türk hükümeti, Sovyetler’in ideolojilerini yayarak siyasi çıkar elde etme yönündeki bu filmlerinden bazılarını seçip Türkiye’nin modernleşmesinde kullanmakla beraber, Sovyetler’in komünizm propagandası yapmasına karşı çıkmıştır.<sup>1713</sup>

Türk hükümeti tarafından, Cumhuriyet’in ilanının 10. yıl dönümünde, bu tarihi olayı konu edinen bir film hazırlanması için Sovyetler Birliği’nden sinemacılar Türkiye’ye davet edilmiş ve bu çerçevede Sovyet sinemacılar tarafından iki film yapılmıştır. Bu filmlerin ilki, Yönetmen Sergey Yutkevich ve Lev Arnştam’ın 1933 yılında hazırladığı “Ankara, Türkiye’nin Kalbidir” adlı filmidir. Yönetmenler, filmde; kendileriyle birlikte Türkiye’ye gelen Sovyet askeri ve sivil heyetinin Türkiye Cumhuriyeti’nin 10. yılı kutlamaları için önce İstanbul’a oradan da Ankara’ya varışlarını, kutlamaları, daha sonra tüm belgesel filmlerde kullanılacak olan Mustafa Kemal Atatürk’ün “10. Yıl Nutku”nu okumasını, Başbakan İsmet İnönü’nün Türk-Sovyet dostluğunu öven bir konuşmasını ve Türkiye’nin yeni başkenti Ankara’dan gelişmişlik göstergesi kurumları ve Ankaralıların yaşamlarına ait görüntüler kullanmak istemişlerdir.<sup>1714</sup> Türkiye’deki çekimlerden sonra Sovyetler Birliği’ne giden sinemacılar bir süre sonra son şeklini verdikleri filmle beraber Türkiye’ye dönmüşlerdir. 18 Mart 1934 tarihli “Cumhuriyet” gazetesinde, film yapımcılarının Odesa’dan İstanbul’a geldikleri, buradan da Ankara’ya geçip hazırladıkları filmi Maarif Vekâleti’ne teslim edecekleri haberi verilmiştir.<sup>1715</sup> İkinci film ise film montajcısı Esther Schub’un eldeki belgeleri kullanıp yeniden kurgulayarak oluşturduğu “Türk İnkılabı’nda Terakki Hamleleri” adlı filmidir. Schub, 1934–1937

<sup>1712</sup> Raşid Tacibayev, **a.g.e.**, s.189.

<sup>1713</sup> Raşid Tacibayev, **a.g.e.**, s.194.

<sup>1714</sup> Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Cilt:II, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, s.286.

<sup>1715</sup> “Türkiye’nin kalbi Ankara’ filmi”, **Cumhuriyet**, 18 Mart 1934, s.5.

yılları arasında Ankara, İzmir ve Ödemiş'te çekimler yaparak bu belgeseli hazırlamış ve film 1937 yılında gösterime girmiştir. Bu film, Türkiye'nin Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçirdiği başlıca aşamaları, I. Dünya Savaşı'nı, mütareke yıllarını, Mili Mücadele'yi, Cumhuriyet'in kuruluşunu ve diğer önemli gelişmeleri konu edinen ve eski belgesel filmlerinden derlenerek oluşturulmuş kayda değer bir kurgu filmidir.<sup>1716</sup>

Bu dönemde Türk ve Sovyet sanatçılar karşılıklı ziyaretlerde bulunurlar. 20 Şubat 1935 tarihinde Reiscumhur Mustafa Kemal Atatürk'ün imzasıyla yayınlanan ve Burhan Toprak'ın Sovyet sinemasının kuruluş yıldönümü etkinliklerinde Türkiye'yi temsil için Sovyetler Birliği'ne gönderilmesi yönündeki kararname şu şekildedir: "Sovyet sinema teşkilatının yıl dönümü bayramına iştirak edecek Heyetle birlikte Rusyaya gidecek olan Maarif Müfettişlerinden Burhan Toprak'a siyasî pasaport verilmesi; Maarif Vekilliğinin 20/2/935 tarih ve 90014 sayılı tezkeresile yapılan teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyetinin 20/2/935 toplantısında onanmıştır."<sup>1717</sup> Sinema alanında Türkiye ile Sovyetler Birliği arasında bilgi alışverişi, bu kararnameyle devletin en yüksek kurumu tarafından da onaylanmıştır.

Sovyetler'den gelen öğretici filmlerin konu seçimi geniştir. Bu öğretici filmler Türkiye'deki çeşitli devlet kurumları tarafından eğitim amacıyla alınıp kullanılmıştır. Örneğin, 1935 yılında Sovyetler Birliği'nden İstanbul Belediyesi'ne sütçülük ve süt hayvancılığı hakkında hazırlanmış öğretici filmler gönderilmiştir. Bu filmlerde, inek bakımı, süt sağımı ve dağıtımı konusunda bilgi verilmektedir. Belediye, filmi mensuplarının eğitiminde kullanması amacıyla Sütçüler ve İnekçiler Cemiyeti'ne teslim etmiştir.<sup>1718</sup>

Gelen Sovyet filmleri içinde, her ne kadar Türk hükümeti komünizm propagandası yapılmasına müsaade etmemeye çalışsa da, dolaylı olarak komünizm propagandası yapanlar da vardır ve bunlar Türkiye'de gösterim imkanı

<sup>1716</sup> Veli Boztepe, **a.g.t.**, s.95. Esin Berktaş, **a.g.t.**, s.22.

<sup>1717</sup> Burhan Toprak'a siyasî pasaport verilmesine dair 20 Şubat 1935 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-52-11-16.

<sup>1718</sup> "Sütçülük için bir film", **Tan**, 18 Haziran 1935, s.2.



bulabilmişlerdir. Örneğin, Sovyet sinema filmi “Birinci Petro” 1938 yılında, Sovyetler Birliği’nin Beyoğlu’nda bulunan Başkonsolosluğu’nda Türk gazetecilere gösterilmiştir. Film gösterimi ile ilgili olarak gazetede, ““Birinci Petro’ filminin seyredilişi hem sanat, hem tarih, hem de Sovyet inkılâbının Rus mazisini ne suretle telâkki ettiğini öğretmesi bakımından, seyirciler açısından enteresan olacaktır.”<sup>1719</sup> denilmektedir. Bu dönemde Sovyetler’in çarlık dönemi konusundaki yaklaşımı, Türkiye’de Cumhuriyet’i kuran kadroların Osmanlı dönemi konusundaki yaklaşımına etki etmiş midir bilemiyoruz. Ancak bir açıdan iki ülke arasında benzer olan bu durumun sinemadaki temsilinin ilgi çekeceği şüphesizdir.

Türkiye’de 1920 ve 1930’larda sadece Sovyet sinemacılar değil diğer ülkelerden de sinemacılar çekimler yapmışlardır. Örneğin, Amerikalı film şirketi Vizografik Pikers, 1929 yılında masrafların karşılanması kaydıyla Türkiye’de çekim yapmak için başvurmuştur. Amerika’da Türklere yönelik olumsuz bazı imajların düzeltilmesinde bu filmlerin katkısı olacağını düşünen Türk hükümeti bu isteğe olumlu yaklaşmıştır. 25 Temmuz 1929 tarihinde çıkarılan kararnameyle, filmlerin konularını, görüntülenecek yerlerin tespiti ve şirkete yapılacak ödemenin belirlenmesi için İktisat, Dâhiliye ve Maarif Vekâletleri tarafından görevlendirilecek birer temsilciden oluşturulacak bir komisyon kurulmasına karar verilmiştir.<sup>1720</sup>

1931 yılında ise, Amerikalı sinemacı Jed Kley, İstanbul Belediyesi tercümanlarından Mün’im Bey vasıtasıyla, Türk hükümetinden Türkiye’nin dünü ve bugününü konu edinen bir film çekmek için izin istemiştir. Ülkenin ve inkılâpların yabancı ülkelerde tanıtılmasında yararlı olacağı kanaatiyle, altında Mustafa Kemal Atatürk ve Başvekil İsmet İnönü’nün imzası bulunan 11 Mart 1931 tarihli kararnameyle, Amerikalı sinemacılara, “...çekilecek olan filimin senaryosu işe başlamadan evvel tarafımızdan teşkil edilecek bir komisyonca tetkik ve kabul edilmek, filimin memlekette çekilen kısmı ayrıca sansör edilmek ve filim teşhir edilmezden evel Hükümetimizce muayene edilerek iyi telâkki edilmeyecek x

<sup>1719</sup> “Sovyet sinemacılığının şah eseri ‘Birinci Petro’ filmi”, **Akşam**, 19 Şubat 1938, s.7.

<sup>1720</sup> 25 Temmuz 1929 tarihli kararname için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-4-40-17. Aktaran: Ali Özuyar, **Türk Sineması Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2013, s.251.

kısımların kesilerek imhası şirket tarafından deruhte olunmak şartlarıyla...<sup>1721</sup> film çekme izni verilmiştir. Türk hükümeti, bir taraftan Türkiye'nin tanıtımına olumlu katkıda bulunacağı düşüncesiyle Amerikalılara çekim izni verirken, diğer taraftan herhangi bir olumsuz görüntünün oluşmaması için de denetim mekanizmasını işletmektedir.

Amerikalıların Türkiye'deki film çekimi faaliyetlerinden biri de 1936 yılında Julien Bryan'ın çalışmalarıdır. Türkiye'deki modernleşme sürecinden etkilenen ve bunu belgesel bir filmle belgelemek isteyen Julien Bryan, dönemin ABD başkanı Franklin D. Roosevelt'le yakın ilişkileri olan nüfuzlu bir kişiydi. Türkiye'nin Washington Büyükelçisi M. Münir Ertegün'ün Hariciye Vekaleti'ne gönderdiği 14 Mayıs 1937 tarihli yazıdan anlaşıldığı kadarıyla Bryan'ın çektiği film 27 Mart 1937 tarihinde ABD Başkanı Roosevelt ve ailesinin de hazır bulunduğu bir davetle Beyaz Saray'da gösterilmiştir. Bryan'ın Büyükelçi Ertegün'e aktardığına göre, Roosevelt film gösterimi sonrasında Türkiye ile ilgili bilgiler almış ve Atatürk'e bu film hakkında mektup yazmak istediğini gizlice söylemiştir.<sup>1722</sup>

“Akşam” gazetesinin muhabiri Hikmet Feridun Es, 1938 yılında gerçekleştirdiği Amerika gezisini anlattığı yazısında, Türkiye'de çekilmiş ve Atatürk'ün de görüntülerinin yer aldığı bir Amerikan filminden bahseder. Bu film Amerikalı sinemacı Julien Bryan'ın 1936 yılında çektiği “Yeniden Doğan Türkiye” filmidir. Feridun Es'ten öğrendiğimize göre, Yönetmen Bryan, Amerika Başkanı Roosevelt'in şahsi dostudur ve dünyanın birçok ülkesinde film çekimleri yapmıştır. Bryan, “Yeniden Doğan Türkiye” filminin ilk gösterimini de Beyaz Saray'da Başkan Roosevelt'in huzurunda yapmıştır. Filmi çok beğenen Roosevelt, hemen Atatürk'e bir mektup yazmıştır. Filmde 1930'lar Türkiyesi'nden manzaralar vardır. Feridun Es, yönetmenin de hazır bulunduğu bu filmin halka yönelik gösterimine katılmış ve

<sup>1721</sup> Amerikalı sinemacılara film çekimi izni verilmesine dair 11 Mart 1931 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı için bkz. **BCA**, 030.18-01-02-18-16-1.

<sup>1722</sup> Büyükelçi Ertegün'ün Hariciye Vekaleti'ne gönderdiği yazı için bkz. **BCA**, 030.18-1-2-18-16-1. Aktaran: Ali Özuyar, **Türk Sineması Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)**, s.252-253.

izlenimlerini okuyucuyla paylaşmıştır. Bu film Amerika Coğrafya Enstitüsü tarafından Amerika'nın çeşitli şehirlerinde gösterilmiştir.<sup>1723</sup>

Özetle, 1920'ler ve 1930'larda Sovyetler'in sinema alanında çok başarılı olmaları, Türk hükümetinde sinema alanında Sovyetler'le işbirliği yapma isteği uyandırmıştır. Her ne kadar Muhsin Ertuğrul gibi bazı Türk sinemacılar Sovyetler'e gidip gözlemlerde bulunsalar da bu işbirliğinden Türk sanatçıların çok fazla bir fayda temin ettiğini söylemek zordur. Bu işbirliğinin somut tarafı, Türkiye'nin Sovyetler'den çeşitli alanlarda eğitici filmler ithal etmesi olmuştur. Bunun yanı sıra Sovyet sinemacıların 1930'larda çektikleri ve Türkiye'nin o günkü koşullarını, Cumhuriyet kutlamalarını ve Atatürk'ün görüntülerini barındıran filmler, belki estetik değerleriyle değil ama siyasi ve sosyolojik değerleriyle, birer tarihi belge niteliğini kazanmışlardır. Amerikalıların 1930'larda Türkiye'deki film çekme faaliyetlerini ise bireysel teşebbüsler diye nitelemek daha uygun gözükmektedir.

### **3.7.5. Dönem Filmleri ve Muhsin Ertuğrul'un Sinemadaki Etkisi**

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda yenilmesi sonrasında Anadolu'da Mustafa Kemal Paşa önderliğinde Milli Mücadele başlatıldığında Türk sineması daha emekleme dönemindedir. Bu ara dönemin sinemacıları, Milli Mücadele'yi konu alan belgesel filmleriyle dikkati çekerler. Bu filmlerden Fuat Uzkınay'ın 1922 yılında çekimine başladığı "İstiklal" filmi, Yunan ordusuyla yapılan savaşı belgelerken, yine aynı yönetmenin 1923 yılında yönettiği "Zafer Yolları" filmi ise Milli Mücadele dönemine ait tüm görüntülerin harmanlandığı bir belgeseldir.<sup>1724</sup>

Milli Mücadele sürerken 1922 yılında, ilk özel film yapım evi olan Kemal Film kurulu. Bu şirket, kurmaca filmler yapmanın yanı sıra, Milli Mücadele'yi de belgeleyerek önemli bir görev üstlenir. Kemal Film bu dönemde 47 adet haber filmi yapar. Bu filmlerin en önemlisi "Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmit Cephesini Teftişi" adlı filmidir. Bu dönem belge filmleri içinde Fuat Uzkınay'ın Kemal Film adına yaptığı "Zafer Yollarında" filminden başka Ordu Film Alma Dairesi adına

<sup>1723</sup> Hikmet Feridun Es, "Los Angeles'de Türk gecesi", **Akşam**, 16 Haziran 1938, s.7.

<sup>1724</sup> Özde Çeliktemel-Thomen, **a.g.m.**, s.12.

çekilen şu filmler de vardır: “İzmir Zaferi”, “Dumlupınar Vekayii”, “İzmir Nasıl İstirdat Edildi”, “İzmir’in İşgali”, “İzmir’deki Yunan Fecayii”, “İzmir Yanıyor”, “Gazi’nin İzmir’e Gelişi ve Karşılması”. Bunlardan başka, yönetmen Cezmi Ar tarafından, çekilen “İşgal Ordularının İstanbul’u Terki” adlı bir belge filmi daha vardır.<sup>1725</sup>

1923-1950 yılları arasındaki dönemde Türk Sineması kurumsallaşmasını tamamlamamış, “Sinemacılar Dönemi”ne henüz girmemiştir. 1923-1940 yılları arasında çekilen filmlerin konusunu çoğunlukla, Cumhuriyet rejimi taraftarlığı ve Milli Mücadele kahramanlıkları oluşturmuştur. Bu filmlerin temel vurgusu da, milli değerleri koruyarak modernleşme ve Türk ordusunun Milli Mücadele’deki kahramanlığıdır.<sup>1726</sup> Tek parti döneminde Milli Mücadele’yi konu edinen filmlerin isimleri, yönetmenleri, yapım şirketleri ve yapım yılları şunlardır:<sup>1727</sup> “Ateşten Gömlek”, Muhsin Ertuğrul, Kemal Film, 1923. “Ankara Postası”, Muhsin Ertuğrul, İpek Film, 1928. “Bir Millet Uyanıyor”, Muhsin Ertuğrul, İpek Film, 1932. “İstiklal Madalyası”, Ferdi Tayfur, İpek Film, 1948. “Domaniç Yolcusu-Unutulan Sır”, Şakir Sırmalı, 1948. “Vurun Kahpeye”, Lütfi Ö. Akad, Erman Film, 1949. “Ateşten Gömlek”, Vedat Örfi Bengü, Kale Film, 1950.<sup>1728</sup>

Yukarıda da görüldüğü gibi, 1923’ten 1950’ye kadar uzanan sürede çekilen Milli Mücadele konulu filmler aslında fazla değildir. 1923’te Muhsin Ertuğrul’un çektiği ilk “Ateşten Gömlek” filminden 1950’de Vedat Örfi Bengi’nin çektiği ikinci “Ateşten Gömlek” filmine kadar çekilen az sayıdaki Milli Mücadele konulu filmde, konunun daha çok iç düşman olarak nitelenen “padişahçılar, hilafetçiler, işbirlikçiler” ile ilgili yönleri işlenir. Nijat Özön, bu durumun sebebi olarak yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin komşusu Yunanistan ile dost geçinmeye yönelik dış politikasını gösterir.<sup>1729</sup> Milli Mücadele konulu filmlerin formülü açıktır: Dönem sinemacılarının geneline göre, İstanbul işgal edilmiş, kurtuluş için çalışmalar başlamış, Anadolu’da

<sup>1725</sup> Veli Boztepe, **a.g.t.**, s.93-94.

<sup>1726</sup> Kadir Şeker, **a.g.t.**, s.135.

<sup>1727</sup> Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, a.g.m., s.120-121.

<sup>1728</sup> Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Cilt:I, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, s.165.

<sup>1729</sup> Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Cilt:I, s.166.

Kuvâ-ı Milliye düşmana karşı çıkmış, sonra kurulan düzenli ordu düşmanı yenip İzmir’de denize dökmüştür. Filmlerde bu genel hikayenin üzerine bir de aşk hikayesi monte edilmiştir. Filmlerde iyi adamlar “Anadolucu”, kötü adamlar ise İstanbul hükümeti yanlısı olarak perdeye yansır. Konunun sıkıştığı yerlerde oyuncular yakın plana girip vatan-millet üzerine nutuk çekerek vaziyeti idare ederler. Ayrıca, gerekli görülen yerlerde Türk bayrağı birkaç defa dalgalandırılır ve Mustafa Kemal Paşa’nın belgesel filmlerden alınmış görüntüleri perdede gösterilir. Final sahnesinde ise, Yunanların yenilip gitmeleriyle İzmir’e giren Türk ordusunun devlet binalarına Türk bayrağını çekmesi gösterilir.<sup>1730</sup>

Cumhuriyet döneminin ilk 16 yılına denk gelen 1923-1939 yılları arasındaki dönemin Türk sinemasında “Tiyatrocular Dönemi” diye anıldığını belirtmiştik. “Tiyatrocular” deyiimiyle çoğul olarak ifade edildiği halde bu döneme, oyuncular dışında, yönetmen olarak tek bir tiyatrocü, Muhsin Ertuğrul damgasını vurmuştur.<sup>1731</sup> 1919 yılında Almanya’da Stamboul Film Yapımevi’ni kuran Muhsin Ertuğrul, orada çektiği “Izdırap” adlı filmle sinema kariyerine başlamıştır. Muhsin Ertuğrul ülkeye döndükten sonra 1923 yılında Milli Mücadele’yi konu edinen “Ateşten Gömlek” filmini çekerek ilk uzun metrajlı siyasal propaganda filmine imza atmıştır.<sup>1732</sup>

Muhsin Ertuğrul’un Cumhuriyet döneminin ilk on altı yılında hem sinemada hem de tiyatrodada “tek yönetmen” olması ve sinemada çoğunlukla tiyatrocülara yer vermesi sinemamız açısından sorgulanması gereken bir durumdur. O yıllarda Türkiye’de yetişmiş sinema oyuncusunun, senaristin ve rejisörünün olmaması durumun gerekçesi olarak görülebilir ve Muhsin Ertuğrul, mevcut imkânlarla sinemaya yön vermeye çalışmıştır denilebilir. Ancak, Ertuğrul, sinemayı ciddiye almadığı, Batıcı olduğu, inkılap ruhunu yansıtmayacak filmler yapmadığı ve sinemaya tiyatro kokusu bulaştırdığı gibi eleştirilere uğramıştır; fakat yine de bu dönemde Ertuğrul’a alternatif başka bir isim çıkmamıştır. Film şirketlerinin onu “biçilmiş kaftan” olarak görmesi ve başta İpek Film olmak üzere yapımevlerinin tüm

---

<sup>1730</sup> Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, **a.g.m.**, s.121.

<sup>1731</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, s.20.

<sup>1732</sup> Özde Çeliktemel-Thomen, **a.g.m.**, s.12.

sorumluluğu doğrudan ona vermeleri, tartışmaların ve ithamların artmasına sebep olmuştur. Uluskan, "...hem döneme hakim olan tek parti yönetimi hem de bu süreçle Ertuğrul'un kimseyi alternatif olarak görmeyen tavrı..."<sup>1733</sup> ifadeleriyle siyasal iktidarda tek partinin, sinemada ise Muhsin Ertuğrul'un alternatifsizliğine vurgu yapmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un "Ateşten Gömlek" filmi, kendisi de Milli Mücadele'ye "onbaşı" rütbesiyle katılmış olan Yazar Halide Edib (Adivar)'ın aynı adlı romanının bir uyarlamasıdır.<sup>1734</sup> "Ateşten Gömlek" filminin hikayesi, Milli Mücadele esnasında başından yaralanmış bir yedek subay olan Peyami'nin Ankara'da yazdığı hatıralarından oluşmuştur. Filmin kahramanlarından Peyami, işgal yıllarında İstanbul'daki evlerinde, İzmir'in işgalinde kocası ve çocuğu Yunanlar tarafından öldürüldükten sonra kendilerine sığınan Ayşe ve arkadaşı İhsan ile ülkenin kurtuluşu konusunda görüş alışverişinde bulunur; İzmir'in işgalinin protesto edildiği Fatih ve Sultanahmet Mitinglerine katılır; sonra da bir yedek subay olarak Anadolu'ya geçip Milli Mücadele'ye katılır.<sup>1735</sup> "Ateşten Gömlek", Milli Mücadele'yle ilgili ilk konulu sinema filmi olmasının yanında, Türk kadın oyuncularının rol aldığı ilk film olması açısından da önemlidir.<sup>1736</sup>

Sinema çalışmaları için gittiği Sovyetler Birliği'nden 1928 yılında dönen Muhsin Ertuğrul, 1929 yılında Milli Mücadele'yi konu edinen "Ankara Postası" adlı başka bir film daha yönetir.<sup>1737</sup> "Ankara Postası" filmi de yabancı bir tiyatro oyununun uyarlamasıdır. François de Curel'in Alsace-Lorraine bölgesinde geçen bir savaş dramını, önce Reşat Nuri (Güntekin) "Bir Gece Faciası" adıyla Türkçeye uyarlamış ve bu oyun Darübedayi'nin repertuarında yer almıştır. Bu oyunu sinemaya uyarlayan Muhsin Ertuğrul, konuyu biraz daha genişletmiştir. Film, Kuvva-i İnzibatiye komutanının eşinin, Adapazarı'na gelerek kaldığı evde, Ankara ile Milli Kuvvetler arasında kurye görevini üstlenen evin oğlu ile bir gönül ilişkisi

<sup>1733</sup> Seda Bayındır Uluskan **a.g.e.**, s.491-492.

<sup>1734</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, s.22.

<sup>1735</sup> Âlim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s.165.

<sup>1736</sup> Agâh Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya Kitapları, s.2005, s.84.

<sup>1737</sup> Gökhan Akçura, **a.g.e.**, s.49.

kurmasını ve sonrasında da kadının kendilerine ihanet edeceğini anlayan ev sahibesi tarafından öldürülüşünü hikâye eder.<sup>1738</sup>

Muhsin Ertuğrul'un 1932 yılında yönettiği ve Kuvva-i Milliye mensubu Yüzbaşı Davut'la öğretmen Nesrin'in aşk hikâyesinin anlatıldığı "Bir Millet Uyanıyor" filmi, sonuna Milli Mücadele'yle ilgili belgesel görüntülerin de eklendiği bir filmidir. Film, İstanbul'a gizli bir görevle gelen Kuvva-i Milliyeci Yüzbaşı Davut'la ona aşık olan Öğretmen Nesrin'in öyküsü üzerine kurulmuştur. Film, Milli Mücadele'yi bir Türk-Yunan çatışmasından çok, Hilafetçiler ile Milli Kuvvetler arasındaki bir çatışma olarak yansıtır.<sup>1739</sup> Bu film, daha sonraki yıllarda Lütfi Ö. Akad'ın çektiği "Vurun Kahpeye" ve Ferdi Tayfur'un çektiği "İstiklal Madalyası" gibi benzer bir yaklaşımla çekilen filmlerin, öncüsüdür.<sup>1740</sup> İşgale uğramış İstanbul'dan görüntüler ve buradaki silah depolarından Anadolu'ya silah ve mühimmat kaçırmalarla başlayan film, Anadolu'daki Milli Ordu'nun zaferle sonuçlanan mücadelesini konu edinmiştir. Filmde, hainler ile kahramanların çekişmeleri ile devam eden savaşın arka planında Yüzbaşı Davut'la Öğretmen Nesrin'in evlilikle sonuçlanan lekesiz aşkları da sergilenmiştir.<sup>1741</sup>

Muhsin Ertuğrul'un Milli Mücadele'yi konu edinmeyen; ama tek parti döneminin atmosferini, siyasal iktidarın ideal toplum tasavvurunu ve kendisinin sinema anlayışını yansıtan diğer filmlerine bakmakta konumuz açısından fayda vardır. Ertuğrul'un bazı filmleri, döneminin genel anlayışının çok daha ötesinde Batılı bir yaşam tarzını yansıtmıştır. 1933 yılında çektiği "Karım Beni Aldatırsa" ve "Söz Bir Allah Bir" filmleri hakkında Maktav, şu bilgileri vermektedir:

Kahramanlar modern karakterlerdir; görünüşleri yaşadıkları mekanlar, ilgi alanları,...vb itibariyle yeni Türkiye'nin hedeflenen Batılı yüzünü temsil ederler ama aralarındaki kadın erkek ilişkisi 1930'lar Türkiye'sinin en modern kesimleri için dahi "aşırı serbest" ilişkilere sahiptir. Bir deniz sporları dershanesinde kürek hocası ile kadınlar arasında yaşanan ilişkiler, arkadaşının karısını,

<sup>1738</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, s.26.

<sup>1739</sup> Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Cilt:I, s.167.

<sup>1740</sup> Veli Boztepe, **a.g.t.**, s.94.

<sup>1741</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, s.28.

sevgilisini ayartan erkekler veya kocasını, nişanlısını aldatan kadın karakterler, dekolte giysilerle dans eden revü kızları...<sup>1742</sup>

Ertuğrul'un 1938 yılında çektiği "Aynaroz Kadısı" ve 1939 yılında çektiği "Bir Kavuk Devrildi" filmleri de dönemin sinemacılarının gözünde Osmanlı ve onu temsil eden devlet adamları ve din adamlarının nasıl görüldüğü açısından önemlidir. Bu iki film de, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin oyun yazarı olan Musahipzade Celâl'in oyunlarından uyarlanmıştır. Musahipzade'nin Osmanlı dönemini konu edinen ve bu dönemi, eleştirel bir yaklaşımla ortaya koyan eserleri, önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi, sıklıkla tek parti döneminde tiyatrolarda oynanmıştır.<sup>1743</sup> Oyunların Ertuğrul tarafından yapılan sinema uyarlamalarında da aynı yaklaşım perdeye yansımıştır. Menekşe konuyla ilgili olarak, "Geçmişin kötülenmesi babında, Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen, Musahipzade Celal'in aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan 'Aynaroz Kadısı' (1938) ve 'Bir Kavuk Devrildi' (1939)'de Osmanlı adalet kurumu ve bu kurumu temsil eden din adamları hicvedilmiştir."<sup>1744</sup> ifadelerini kullanmaktadır.

"Aynaroz Kadısı" filminde, henüz rüşte erişmemiş yetim bir Rus kızının mirasını, hile yaparak ve kitabına uydurarak elde eden ve Şeyhülislam'ın başkanlık ettiği Yüce Divan'da açılan davada, yine bir hile kullanılarak durumu haklı çıkarılan dalavereci bir kadı canlandırılmıştır. "Bir Kavuk Devrildi" filminde ise, padişahın saksoncubaşısı, yani köpek çobanı olan bir saray görevlisinin, sadrazam olduktan sonra, tutarsız davranışlarıyla Yeniçerilerin ayaklanmasına sebep oluşu ve düştüğü kötü durumdan dönürü olan bir Kapalı Çarşı esnafı tarafından kurtarılışının hikayesi işlenir.<sup>1745</sup> Öngören, Muhsin Ertuğrul'un her iki filmde de izleyici sayısını artırmak

<sup>1742</sup> Hilmi Maktav, "Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul", **Tarih ve Toplum**, Cilt:XXXVIII, Sayı:227 (Kasım 2002), s.53.

<sup>1743</sup> Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.**, s.156-157.

<sup>1744</sup> Ömer Menekşe, "Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı". II. Uluslar Arası Dinî Yayınlar Kongresi, 05-07 Kasım Ankara; **II. Uluslar Arası Dinî Yayınlar Kongresi**, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2005, s.47.

<sup>1745</sup> Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt:I, s.30.



amacıyla, gereksiz yere açık sahnelere yer verdiğini ve bunun da büyük tepki aldığını belirtmektedir.<sup>1746</sup>

Tek parti döneminde çekilen ve Milli Mücadele'yi ele alan diğer iki film de “Domaniç Yolcusu” ve “Vurun Kahpeye” filmleridir. Yönetmen Şakir Sırmalı'nın 1948 yılında yönettiği “Domaniç Yolcusu” filminin öyküsü savaş döneminde geçmesine rağmen, öykü o günlerde işlenen bir cinayet üzerine kurulmuştur. Savaş, filmde yalnızca arka fon olarak kullanılmıştır.<sup>1747</sup> 1949 yılında Lütfi Ö. Akad'ın yönetmenliğini yaptığı ve sonraki yıllarda iki farklı yönetmen tarafından da yeniden çekilecek olan “Vurun Kahpeye” filmi de konumuz açısından önemlidir. Film, Halide Edip Adıvar'ın 1923 yılında yazdığı “Vurun Kahpeye” adlı romanının Yönetmen Lütfi Ö. Akad tarafından aynı adla beyazperdeye bir uyarlamasıdır. Filmde, Milli Mücadele devam ederken, Anadolu'da bir kasabada görevlendirilen Aliye Öğretmen'in Kuvva-i Milliye kuvvetlerine yardımı ve İstanbul hükümeti taraftarı, işgalci Yunan ordusu ile işbirliği yapan birtakım softalarla olan mücadelesi ele alınır. Aliye Öğretmen'in milleti için mücadelesi, iftiralar sonucu katledilmesiyle son bulur. Filmde Aliye Öğretmen'in temsil ettiği yenilikçi eğitim sistemine ve bağımsızlık mücadelesi veren Kuvva-i Milliye birliklerine düşman bir karakter olarak çizilen Hacı Fettah tiplmesi tartışmaların odağında olmuştur.

Aliye Öğretmen'in öğrencilerini marş söyleterek yürüttüğü bir sahnede, orada bulunan Hacı Fettah'ın ağzından şu ifadeler dökülür: “Görüyorsunuz, yüzü gözü açık namahremler, erkeklerin kalbini fesada vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar melundur. Bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz.” Filmin diğer bir sahnesinde ise İşgalci Yunan kuvvetleriyle işbirliği yapacak kadar onursuz bir kişilik olarak çizilen Hacı Fettah'dan şu sözleri duyarız: “Kuvva-i Milliye denen o başıbozuk alayına katılmayınız. Onlar hem padişahın başını yiyecekler hem de düşmanı gazaba getirip ırzımızı payımal, malımızı yağma ettireceklerdir... Düşman gelirse gelsin malımıza, canımıza dokunmadıktan sonra ne zararı var.”

---

<sup>1746</sup> Mahmut Tali Öngören, **a.g.e.**, s.68.

<sup>1747</sup> Veli Boztepe, **a.g.t.**, s.96.

Görüldüğü gibi, tek parti döneminde diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema alanında da Milli Mücadele'yi konu alan eserler üretilmiştir. Bu dönemin şüphesiz en önemli sinemacısı Muhsin Ertuğrul'dur. Ertuğrul'un filmleri, Osmanlı dönemini olumsuzlaması, Milli Mücadele'yi Hilafetçiler - Kuvva-i Milliyeciler ikilemi içinde ele alması ve –abartılı da olsa- Avrupai yaşam tarzını konu edinmesi bakımından tek parti iktidarının bu konulardaki genel yaklaşımıyla örtüşmektedir. Ertuğrul, bir anlamda iktidarın oluşturmak istediği modern vatandaş tiplemesini filmlerinde görselleştirmiştir. Tabii bu, Ertuğrul'un filmlerinin yönetici elitin tamamı tarafından beğeniyle izlendiği anlamına gelmez. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Halkevleri'nin dergisi olan "Ülkü"de Ertuğrul'un filmlerini yeren Nusret Kemal gibi yazarlar da vardır.

## SONUÇ

Siyasi iktidarlar, her dönemde sanat ve sanatçıyla olumlu ya da olumsuz bir ilişki içerisine girmişlerdir. Bu bazen, siyasal iktidarların sanata devletin ideolojik aygıtı olma misyonu yüklemesi ya da sanatı vatandaşların eğitim-kültür seviyelerini yükseltme aracı olarak görmesi şeklinde olabildiği gibi, sanatçı ya da sanat gruplarının siyasal iktidarın yanında ya da karşısında saf tutması şeklinde de görülebilmektedir. Siyasal iktidarlar tarih boyunca monarşi, oligarşi, demokrasi gibi çeşitli şekillere bürünmüşlerdir. Bu siyasal iktidar çeşitlerinden biri olan tek parti iktidarlarının sanatla ilişkisi genelde diğer siyasal iktidar tiplerinden daha yoğun olmuştur. Tek parti iktidarları, Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi bir ihtilalle iktidara gelebildikleri ya da İtalya ve Almanya'da, savaş sonrası yaşanan ekonomik ve sosyal problemlerden bunalan seçmenleri söylemleriyle etkileyip demokratik seçimlerle iktidara geldikten sonra demokrasiyi lağvedip otoriter bir yapı kurdukları gibi, Türkiye örneğinde olduğu gibi bir bağımsızlık savaşı sonrası o savaşın lider kadroları tarafından kurulan parti şeklinde de görülebilirler. Tek parti iktidarları yönettikleri ülkede; siyasi, ekonomik, hukuki, tüm alanları denetimleri altında tuttukları gibi sanat alanını da denetim altında tutma eğiliminde olmuşlardır.

Rusya'da 1917 yılında gerçekleştirilen Ekim Devrimi'yle iktidara gelen Bolşevikler, ülkede önceki dönemden kalma köklü bir sanat birikimi bulmuşlardır. Çünkü Çarlık Rusyası; dünyaca tanınan edebiyatçılar, ressamlar ve müzisyenler yetiştirmiş, Avrupa kültür-sanat merkezleriyle yoğun bir iletişim içinde olan bir ülkedydi. Ekim Devrimi sonrasındaki birkaç yıl, Sovyetler Birliği'nde faaliyet gösteren çeşitli sanatçı grupları da Komünist Parti'yi desteklemişlerdir. Ancak Stalin'in iktidara gelişiyle beraber, özellikle 1930'ların başında, Sovyetler Birliği'nde var olan bütün sanat akımlarına karşı cephe alınıp Komünist Parti güdümünde bir sanat akımı olan Sosyalist Gerçekçilik, resmi sanat anlayışı olarak benimsenmiştir. Bu aşamadan sonra sanat, hem proleter toplumunun yaşantısından sahnelerin anlatıldığı, hem de hedef olarak görülen komünist devlet ve toplumun propagandasının yapıldığı gerçek anlamda bir ideolojik aygıt haline gelmiştir. Bu dönemde Sovyet yönetimi tarafından sanatçılar, devlete ve partiye hizmet etmek için

örgütlenmişler ve hangi tür konuları işleyip hangi biçimleri kullanacakları kendilerine dikte edilmiştir. Buna uymayan sanatçılar çeşitli yasaklama, sansür ve sürgün cezalarına çarptırılmışlardır. 1932 yılında resim ve heykel çalışmaları, “Sanatçılar Birliği”nin merkezi denetimi altına alınmıştır. Partinin edebiyat anlayışına uygun kitaplar yazan edebiyatçıların eserleri, Sosyalist Yazarlar Birliği tarafından basılmıştır. Komünist Parti, sinemayı da bütünüyle kontrolü altına almış, kendi amaçları doğrultusunda kullanmış ve “Ajitasyon Trenleri”yle ülkenin en ücra köşelerine kadar taşımıştır.

1921 seçimlerinde elde ettiği başarının ardından, 1922 yılında İtalya kralı tarafından hükümeti kurmakla görevlendirilen; ancak kısa bir süre sonra demokrasiyi rafa kaldırıp totaliter bir yönetim kuran ve kendini aynı zamanda bir sanatçı olarak da takdim eden Mussolini yönetimindeki Faşist Parti de sanat hayatına yoğun bir şekilde müdahale etmiştir. Yeni ve güçlü bir İtalya idealiyle yola çıkan Faşistler, oluşturmak istedikleri ulus modeli için sanata ve sanatçıya misyon yüklemişlerdir. Faşistler geçmişe ait değerleri reddedip yepyeni bir ulus kurmaya çalışmışlar ve bunun için kullandıkları propaganda çalışmalarında da en fazla sanattan faydalanmışlardır. Faşizmin ilkeleri doğrultusunda geleceğin sanayileşmiş güçlü İtalyası'nın propagandasının yapıldığı Faşist bir estetik anlayışı tüm ülkeye egemen kılınmaya çalışılmıştır. İtalyan Faşistler, Alman Nazilerden farklı olarak “ulusal bütünlüğü”, kayıp “altın çağ” üzerine değil, sanayileşmiş, güçlü bir gelecek ideali üzerine inşa etmek istemişlerdir. Faşistler, dönem Avrupası ve İtalyası'nda etkili sanat akımlarından olan “Fütürizm”i benimsemişler, Fütürist sanatçılar da Faşist Parti'yi kendi sanat anlayışlarına yakın gördükleri için desteklemişlerdir. Bu dönemde pek çok muhalif sanatçı ülke dışına göç etmek zorunda bırakılmıştır. Mussolini'nin ideallerine uygun olarak “Güçlü İtalya” imajı, kent mimarisinde üretilmeye çalışılmış ve Roma, görkem ve büyüklüğün ön planda olduğu bir mimari anlayışla adeta yeniden inşa edilmiştir. Faşistler, bazı çalışmalarda bulunmakla beraber propaganda faaliyetlerinde sinemayı, Naziler kadar etkili kullanamamışlardır.

1932 yılındaki seçimlerde 230 milletvekilliği kazanmasından sonra 1933 yılında Hitler'in başbakanlığa atanması ve ardından Alman Parlamentosu'nun

feshedilmesiyle başlayan Nazi Partisi iktidarında ise sanat, iktidarın önemli ilgi alanlarından biri olmuştur. Hitler, iktidara geldiği yıl yaptığı “Alman Sanatının İstikbali” başlıklı konuşmasında Alman sanatına, Nazi ideolojisini bütün dünyaya yayma görevi vermiştir. Sanat, Propaganda Bakanı Goebbels’in yaptığı çalışmaların önemli bir ayağını teşkil etmiştir. Naziler bütün sanat dallarında önemli çalışmalara imza atmaya çalışmışlar, ancak kendi ideolojilerine karşıt olarak gördükleri sanatçıları ve sanat anlayışlarını “dejenere sanat” ithamıyla tasfiye etmişler, bütün sanat dallarında tam bir kontrol tesis etmişlerdir. Nazi sanatında saf ırk olarak kabul edilen Alman ulusu ve Führer Hitler yüceltilirken, Yahudiler ve benimsenmeyen diğer etnik, siyasal ya da kültürel gruplar aşağılanmıştır. Naziler, bağımsız sanatçıların ve sanat kurumlarının çalışmalarına, ancak Nazi propagandasına katkı sağladıkları ölçüde izin vermişlerdir. Faşizm de Nazizm de, kültür ve sanatta uluslararasılığa karşıydı. Onların amacı, geleneksel milliyetçiliği kültür ve sanatta yeniden desteklemektir. 1930’ların başında Nazi Almanyası’nda da bağımsız sanat toplulukları dağıtılmış ve bunların yerine devletle bütünleşmiş bir organizasyon olan Reich Kültür Dairesi oluşturulmuştur. Nazilerin uygulamalarından rahatsız olan birçok sanatçı Almanya’yı terk ederken, Nazi tiyatro ve operasına destek sağlama çabasında olan yeni sanatçılar ortaya çıkmıştır. Naziler de sinemayı, güçlü bir kitle iletişim aracı ve sanat dalı olarak kabul etmiş ve sinemanın pedagojik rolüne büyük bir önem vermişlerdir.

Sovyet Komünist Partisi’nin, İtalyan Faşist Partisi’nin ve Alman Nazi Partisi’nin iktidarda olduğu dönemde bu ülkelerin ele aldığımız sanat dallarında köklü bir sanatsal birikimleri vardı. Tartışma, bu sanat dallarının halka nasıl benimsetileceği ya da sanat eğitiminin nasıl verileceği değil, hangi sanat anlayışının iktidarın ideolojik tercihlerine daha uygun olacağı şeklinde yapılıyordu. Örneğin, Batılı anlamdaki resim, müzik, tiyatro, heykel, mimari, edebiyat gibi sanat dalları yüzyıllardır, bahsedilen ülkelerde üst düzeyde icra edilmekte, yeni bir sanat dalı olan sinema ise çok hızlı bir şekilde ilerleme göstermekteydi. Oysa Cumhuriyet’in ilan edildiği yılların Türkiye’sinde, değil yeni sanat anlayışlarının tartışılması, bu bahsettiğimiz Batılı sanat dallarının toplumda hatta seçkinler bürokrasisinde bile tam

anlamıyla benimsendiği söylenilemezdi. Osmanlı'nın parlak dönemlerinde; mimari, edebiyat, müzik, minyatür gibi sanat alanlarında üst düzey eserler verilmesine rağmen, Osmanlı'nın siyasal ve askeri alanlarda eski gücünü kaybetmesiyle beraber sanat alanında da bir durgunluk baş göstermiştir. Tanzimat'la başlayan süreçte Batılı anlamdaki sanatlara olan ilginin artması, Sanayi-i Nefise Mektebi gibi önemli bir okul kurulması ve çeşitli sanat faaliyetleri ve sanatçıların himaye edilmesine rağmen yine de sanat eğitimi geniş bir kitleye ulaştırılamamış ve bu sanatlar halka yeterince tanıtılamamıştı. Dolayısıyla CHP iktidarı, sanat yoluyla ideoloji aktarımı yapmayı düşünmeden çok daha önce bu sanatların ülkede kurumsallaşmasını, eğitiminin verilmesini sağlamak zorundaydı. Nitekim, Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu sanat dallarının ülkede tanınması, benimsenmesi ve eğitiminin verilmesi konusunda önemli adımlar atılmıştır.

Tek parti iktidarlarının sanata yükledikleri misyon Altusser'in sanat için belirttiği "devletin ideolojik aygıtı" olma misyonunu barındırsa da, Türkiye'de dönemin hükümetinin bu alandaki çalışmalarını sadece ideolojik faaliyetler olarak nitelemek eksik bir yargı olacaktır. Tek parti dönemi idarecileri açısından sanat bir eğitim, kültür ve medeniyet meselesi olarak görülmüştür. Osmanlı'nın son döneminde kurulan modern okullarda Batılı eğitim görmüş, başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere yeni rejimin seçkin devlet adamı ve bürokratları; sanata, inkılâpları halka benimsetmekte faydalanılan bir ideoloji aktarım aygıtı olmasının yanı sıra; toplumu dönüştürücü, eğitim-kültür seviyesini artırıcı, modernleştirici ve yeni bir ulus kimliğinin oluşmasında halkı bilinçlendirici bir aygıt olması anlamı da yüklemişlerdir. Mustafa Kemal Atatürk ve diğer idareciler, çeşitli vesilelerle yaptıkları sanatı ve sanatçıyı öven konuşmalarında, sanat alanında bazı kesimlerde görülen "dinsel nitelikli" önyargıların yersizliğine, sanatta ilerlemenin bir medeniyet göstergesi olduğuna ve sanatsal üretimin inkılâpların halka iletilmesi ve benimsetilmesindeki rolü ve önemine değinmişlerdir.

CHP hükümetleri, Osmanlı döneminden kalan bir uygulama olan sanat ve sanatçının himaye edilmesi uygulamasını daha da ileri götürmüş, bunu hanedan mensuplarının bireysel himayesinin ötesine geçirip bir devlet politikası biçimine

büründürmüşlerdir. Devletin açtığı okullarda okuyan ya da yine devlet tarafından eğitim amacıyla yurt dışına gönderilen Türk sanatçılara ülkeye döndüklerinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışma ve eser üretme konusunda yardımlarda bulunulmuş ve bu sanatçıların eserleri, sergilendikten sonra çeşitli devlet kurumları tarafından satın alınarak kendilerine maddi ve manevi destek sağlanmıştır. Başta Atatürk olmak üzere dönemin önemli devlet adamları, sanat ve sanatçı hakkındaki övücü konuşmalarının yanında, bizzat sanat faaliyetlerini takip ederek sanatın toplum tarafından tanınmasına, benimsenmesine, çeşitli çevrelerden destek görmesine ve halk nezdinde meşruiyet kazanmasına destek olmuşlardır. CHP iktidarının, Osmanlı idarecilerine oranla daha seküler bir dünya görüşüne sahip olması ve devletin aşama aşama ortaya çıkan laik karakteri, Batılı sanatların ülkede tanıtılması ve bu alanda eğitim olanaklarının artırılması açılarından, hızlandırıcı bir etki yapmıştır.

Bu dönemde sanatçıların eserlerinde en fazla işledikleri temalar Cumhuriyet'in faziletleri, Atatürk ilke ve inkılâpları ve Milli Mücadele dönemindeki kahramanlıklar olmuştur. Bu konular resimde, heykelde, tiyatrodaki, edebiyat ve sinemada çeşitli oranlarda ele alınmıştır. Bunun yanı sıra Cumhuriyet rejiminin kendini siyasal ve kültürel olarak Osmanlı'dan ayrı bir yerde konumlandırma isteği, sanat alanında da kendini göstermiştir. Özellikle tiyatro ve sinema alanında geçmişini temsil eden Osmanlı imgesi, devlet ve din adamlarının olumsuz yanlarının konu edildiği tarihi tiyatro oyunları ve sinema filmleriyle olumsuzlanmıştır. Tiyatro oyunlarında Osmanlı geçmişinin yerildiği Musahipzade'nin oyunlarının temsil edilmesi ve Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre" oyunundaki "Yaşasın Osmanlılar!" nidalarının yasaklanması bunun göstergesidir. Dönemin filmlerinde ise, Osmanlı'yı temsil eden din adamları; ya Milli Mücadele filmlerinde olduğu gibi, işgalcilerle işbirliği içinde olan Kuvva-i Milliye karşıtı, bilgi ve hoş görüden yoksun karakterler biçiminde ya da konusu Osmanlı döneminde geçen filmlerde olduğu gibi dalavere peşinde koşan ahlaksız kişiler olarak yansıtılarak, Osmanlı geçmişi bu "kötü tipler" üzerinden de olumsuzlanmıştır. Muhsin Ertuğrul filmlerinde ise, yeni rejimin idealize ettiği modern Türk vatandaşı tiplmesi kendini gösterme imkânı bulmuştur.

Tek parti sistemiyle yönetilen Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya’da görölen sanat eserleri yoluyla bir lider kültü oluşturma uygulaması nispeten tek parti dönemi Türkiyesi’nde de görölmüştür. Her ne kadar Atatürk, diğer önemli Türk büyüklerinin de heykellerinin yapılması yönünde ifadeler kullansa ve gerçekten böyle heykeller yapılırsa da dönemin sanat eserlerinin çok büyük kısmında konu edilen tarihsel kişilik Mustafa Kemal Atatürk olmuştur. Atatürk, I. Dünya Savaşı kahramanı, Milli Mücadele’nin önder ismi ve milletini daha müreffeh günlere ulaştıran “karizmatik lider” olarak resim, heykel, tiyatro, edebiyat ve sinema eserlerinde yoğun şekilde konu edilmiştir. Atatürk’ün konu edildiği bu sanat eserlerinde, benzerlerine otoriter tek parti iktidarlarında rastlandığı gibi, yer yer abartılı unsurlar ve ifadeler kullanılmıştır. Cumhuriyet döneminin ikinci cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü de görev yaptığı dönemde, Atatürk kadar olmasa bile; resim, heykel ve tiyatroda konu edinilmiş ve zaman zaman daha önce Atatürk için kullanılan sıfatlarla anılmıştır. Ancak Türk sanatçıların Atatürk ve İnönü konusundaki yaklaşımları; Sovyet, İtalyan ve Alman iktidar yanlısı sanatçılarının, Stalin, Mussolini ve Hitler’i yücelttiği nispette olmamıştır.

Cumhuriyet’in 1923 yılındaki ilanından hemen sonra yapılan yasal değişim ve uygulamalarla ölkedeki sanat eğitiminin niteliği yanında niceliğin de artırılmasına çalışılmış ve sanat eğitimi konusunda görüşlerine başvurulmak üzere yabancı uzmanlar ve sanatçılar ölkeye davet edilmişlerdir. Davet edilen bu yabancı uzmanlara çeşitli alanlarda raporlar hazırlatılmış, yabancı sanatçılara ise, Atatürk ilke ve inkılâplarını temsil edecek anıt heykeller ve mimari eserler yaptırılmıştır. Profesyonel olarak eser siparişi verilen bu sanatçılarının yanı sıra özellikle Nazi Almanyası’ndan kaçan bazı sanatçılar da, yine bilgi ve birikimlerinden yararlanmak amacıyla Türkiye’ye davet edilmiş, söz konusu sanatkârların Güzel Sanatlar Akademisi ve üniversitelerin sanat bölümlerinde ders vermeleri sağlanmıştır. Heykel alanında daha fazla İtalyan, Avusturyalı ve Alman sanatçılardan; müzik alanında Macar ve Sovyet sanatçılardan; sinema dalında, o dönemde bu alanda çok ileride olan Sovyet sanatçılardan; Mimari ve şehir planlama alanlarında ise Fransız ve



Alman uzmanlardan yararlanılmıştır. Yetenekli öğrenciler eğitim için genellikle Fransa ve Almanya'ya gönderilmişlerdir.

Türk Ocakları, Halkevleri gibi kurumlarda çeşitli bilim dallarında teorik/pratik eğitim ve konferanslar verilirken aynı zamanda sanat eğitimi ve icrası konusunda da faaliyetlerde bulunulmuştur. Halkevleri'nin 9 kolundan biri olan “Ar Kolu”; resim, edebiyat, müzik, tiyatro ve sinema alanlarında çeşitli eserlerin icra edilmesi, yarışmaların düzenlenmesi, eğitim verilmesi ve gösterimlerin yapılması gibi çeşitli sanatsal faaliyetlerin yürütülmesinde etkili olmuştur. Siyasal iktidar, bahsedilen sanat dallarında iyi bir eğitim ile yüksek sanat eserlerinin verildiği sanatsal anlamda da gelişmiş bir ülke olma ideali taşımış; ancak bu alanda gelişme gösteren Batılı ülkelerin, yüzyıllarca devam eden ekonomik, siyasal ve toplumsal süreçler sonucunda –diğer toplumlarca da özenilen- yüksek bir seviyeye ulaştığı, sanatın, birkaç asır süren gelişmeler sonrasında serpilebildiğini görmezden gelerek, böylesine uzun asırlar boyunca beklemeye tahammül gösterememiştir. İnkılâbın acelesi olduğu düşünülmüş, kısa sürede sanat eğitiminde aşama kat edilmesi, üst düzey sanatçılar yetiştirilmesi ve bu sanatçıların yüksek sanat eserleri üretmesi beklenmiştir.

Türkiye’de, Sovyetler Birliği’ndeki “sosyalist gerçekçilik” ya da İtalya’daki “Fütürizm” gibi belli bir sanat akımı devlet eliyle baskın ya da hâkim hale getirilmemekle beraber, sanatçıların Atatürk ilke ve inkılaplarını destekleyen eserler üretmeleri beklenmiş ve özellikle edebiyat alanında kendini gösteren bir “kanon” oluşturma çabası görülmüştür. Dönemin basınında görülen “inkılâp edebiyatı” tartışmaları sonucunda oluşturulan “edebiyat kanonu”yla belirlenen kriterlere uyan edebiyatçılar ve onların eserleri desteklenirken, bu kanon dışında kalan edebiyat eserleri sansür ve yasaklamalara uğramış, sanatçıların kendilerini gösterme imkânları sınırlandırılmıştır. Ülkede Sovyetler’de ya da İtalya’da olduğu gibi, Batılı anlamda, yeni bir sanat akımı yaratacak bir sanatsal olgunluk henüz yoktur. Dönemin sanatçıları bu ülkeye has bir sanatsal üslup oluşturmaktansa eserlerinin temalarını yerel öğelerden seçmekle milli bir sanat oluşturabileceklerini düşünmüşlerdir. Ressam Nurullah Berk gibi sanatçıların tepki gösterdikleri yaklaşım budur.

Siyasal iktidar, oluşturmak istediği milli sanat için iki referans kaynağı belirlemiştir. Bunlardan ilki sanat alanındaki evrensel standartlar, diğeri ise Anadolu halkının yüzyıllardır barındırdığı kültürel-sanatsal birikimdir. İktidar, Anadolu halkının sahip olduğu bu sanatsal birikimin, bütün yabancı etnik ve kültürel etkilerden korunmuş saf bir halde bulunduğunu düşünmüştür. Bunun en bariz örneği, müzik inkılâbıyla oluşturulmak istenen modern Türk müziğinin; Bizans, Arap ve Fars etkisinde olduğu düşünülen alaturka müzik üzerine değil, Türk halk müziği ve çok sesli Batı müziği üzerine inşa edilmek istenmesidir. Bunun için Hindemith ve Bartok gibi yabancı uzmanlardan rapor hazırlamaları istenmiş ve oluşturulacak müzik inkılâbının altyapısını oluşturmak için Anadolu'nun her şehrinde halk müziği derleme faaliyetleri organize edilmiştir. Edebiyat alanında ise, özellikle hümanizmin benimsendiği İnönü dönemine kadar, Osmanlı'nın son döneminde saray ve İstanbul çevresinden uzaklaşıp Anadolu halkının yaşantısına ve sorunlarına yönelmiş olan Milli Edebiyat Akımı'nın yaklaşımı devam ettirilmiştir. Ressamların, organize edilen yurt gezileri sayesinde Anadolu şehirlerini ve insanını tanımalarına imkân tanınmış ve buralarda yaşayan vatandaşların resim sanatıyla tanışmaları temin edilmeye çalışılmıştır.

CHP iktidarı, sanatçıları bir birlik altında bir araya getirme politikası uygulamıştır. Daha 1927 yılında, müzik, tiyatro, edebiyat, resim, süsleme sanatları ve heykeltıraşlık gibi sanat alanlarında eğitim vermek; sergi, konferans ve tiyatro oyunları organize etmek amacıyla Türk Güzel Sanatlar Birliği'nin kurulması ve birliğin başkanlığına Ressam İbrahim Çallı'nın, birliğe bağlı tiyatro bölümünün başkanlığına ise Muhsin Ertuğrul'un getirilmesini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Bunun yanında bazı sanatçıların da bu birlik fikrine sıcak baktıkları ve bunun için çalıştıkları görülür. 1941 tarihinde Mahmut Cûda'nın, 1944 yılında ise Cemal Tollu'nun, CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdikleri mektuplarda, bir birlik altında toplanma isteklerinden ve bunun gerçekleştirilememesinin sebeplerinden bahsedilmektedir. Ancak birlik altında hareket etmek istemeyen, faaliyetlerini bağımsız olarak yürütme taraftarı sanatçılar da vardır. Dolayısıyla her ne kadar

iktidarın ve bazı sanatçıların birlik konusunda girişimleri olsa da, Türkiye’de diğer tek parti rejimlerinde olduğu gibi tek bir sanatçı birliğinden söz edilemez.

Heykel, resim, tiyatro, müzik, mimari gibi alanlarda siyasal iktidar elinden geldiğince sanatçılara destek olmaya çalışmış, onlara imkânlar ölçüsünde maddi-manevi katkı sağlamaya çalışmıştır. Dönemin sanatçılarının önemli bir kısmı da yeni siyasal iktidarın yanında saf tutmuş ve inkılâpların halka ulaştırılmasında, inkılâbın ilkelerine eserlerinde yer vererek, destek olmuşlardır. İktidarla sanatçılar arasında görülen bu uyumun istisnası nispeten edebiyat alanında olmuştur. Dönemin edebiyatçıları, salt edebiyatla ilgilenen sanatçılar olmayıp aynı zamanda çeşitli siyasal görüşleri de savunan basın mensupları olduklarından, zaman zaman iktidarla karşı karşıya gelmişlerdir. İktidarla uyum içinde olanların eserleri basılıp kendilerine çeşitli ödüller verilirken, muhalif edebiyatçılar ise çeşitli sansür ve cezalandırmalara uğramaktan kendilerini kurtaramamışlardır. Dış politikada meydana gelen gelişmeler de siyasal iktidarın edebiyatçılara olan yaklaşımında etkili olmuş, örneğin II. Dünya Savaşı yıllarında Almanların ya da İngilizlerin cephedeki başarı ya da başarısızlıkları, Türkiye’de siyasal iktidarın çeşitli edebiyatçılara ve eserlerine bakışını etkilemiştir.

İktidarın en fazla destek olduğu sanat dalları olarak mimari ve heykel gösterilebilir. Bunun sebebi mimari ve heykel alanlarında yapılan üretimin yüksek maliyette olması ve ancak bireysel çalışmalardan ziyade devlet siparişiyle üretim yapılabilmesidir. Devlet, sipariş olarak verdiği mimarlık ve heykel çalışmalarının biçimlendirilmesinde söz sahibi olmuştur. Devletin yönlendiriciliği, mimari ve heykel dallarındaki kadar olmasa da, tiyatro ve resim alanlarında da görülür. Edebiyat alanında düzenlenen müsabakalar ve “Ülkü” gibi Halkevleri dergilerinde eserlerin yayınlanması edebiyatçılar açısından da teşvik edici olmuştur. Ama belki de en fazla müzik alanında iktidarın yönlendirici gücü kendini belli eder. Yüzlerce yıldır halk tarafından dinlenen alaturka müziğin yasaklanması, çeşitli tepkileri beraberinde getirmiştir. Mustafa Kemal Atatürk’ün kendisi de alaturka müziği seven bir lider olmasına rağmen iktidarın müzik tercihi çok sesli klasik Batı müziği yönünde olmuştur. Daha doğrusu iktidar, Türk milli kültüründen beslenen; ama modern ve

evrensel ilke ve kriterlerde üretilen çok sesli müziği, yeni kurulan ulus devlet için ideal olarak benimsemiştir.

Sinema ise, belki de iktidardan en az destek gören sanat dalı olmuştur. Atatürk'ün sinemaya kişisel ilgisi olmasına rağmen, dönemin seçkinlerinin sinemayı bir eğlence aracı olarak görmeye devam etmesi ve -her ne kadar iktidara yakın bazı ailelere böyle bir imkan tanınmaya çalışılmışsa da- ülkede güçlü bir sinema sektörünün oluşmasını sağlayacak sermaye birikiminin bir türlü oluşmaması bunda rol oynamıştır. Sonuçta sinema alanında yeterince sinema çalışanı yetiştirilememiş ve önemli bir sinemasal üretim gerçekleştirilememiştir. Ancak bu dönemde dünyada görülmeye başlanan öğretici film çalışmalarının etkisiyle Türkiye'de de bu anlamda bir ilgi uyanmıştır. Türkiye, Sovyetler Birliği'nden ziraat, sağlık ve inanç konularında hazırlanmış çeşitli öğretici filmler satın almış ve bu filmler halka gösterilmiştir. Yine Cumhuriyet'in 10. Yıldönümü gibi tarihi olayların belgelendirilmesinde Sovyet sinemacılarından destek alınmıştır. Sinema alanında yapılan yasal düzenlemelerle, vergi indirimi konusunda iyileştirmeler yapılmıştır. Bu alanda yapılan diğer bir düzenleme ise sansür kanunları olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk döneminde yapılan önemli faaliyetlerden biri de mimarlık ve ona bağlı olarak gerçekleştirilen şehircilik çalışmalarıdır. Cumhuriyet hükümeti, her alanda olduğu gibi mimari alanında da Osmanlı geçmişinden farklı bir çizgi izlemek isterken, mimari dalında II. Meşrutiyet döneminde başlayan ve 1930'a kadar süren I. Millî Mimari Akımı'nı hazır bulmuştur. Yeni rejimin genel yaklaşımıyla uyumayan bu mimari yaklaşım, 1930'ların başında terk edilmeye ve yerini Uluslararası Mimari Akımı'na bırakmaya başlamıştır. Ancak bu da uzun sürmemiş 1940'tan itibaren öncekinden bazı noktalarda farklılaşan II. Mimarlık Akımı ortaya çıkmıştır. Siyasal iktidar millî unsurlar barındıran, ancak modern olan bir mimarlık anlayışının oluşmasından yanadır. Ankara'nın yeni başkent olarak seçilmesi ve uzun yıllar süren savaşların şehirler üzerinde sebep olduğu tahribat, "şehir planlama" çalışmalarını önemli kılmıştır. Tek parti iktidarı Ankara'yı yüzyıllarca Osmanlı'ya başkentlik yapmış olan İstanbul'a karşı yeni başkent olarak ilan edince, bu şehri, yeni rejimin başarısını sembolize eden bir "model şehir" şeklinde tasarlamak zorunda

kalmıştır. İstanbul, İzmir gibi büyük şehirler ve diğer Anadolu şehirlerinin de planlama gereksinimleri nedeniyle yurt dışından şehircilik uzmanları ülkemize davet edilmiş ve onların tecrübelerinden yararlanma yoluna gidilmiştir.

1923-1938 yılları arasındaki Atatürk dönemi ile 1938-1950 yılları arasındaki İnönü dönemindeki sanatsal yaklaşımlar açısından, kendini çoğunlukla edebiyat ve nispeten tiyatro alanında gösteren Hümanizm anlayışı dışında büyük çaplı bir farklılaşmadan söz etmek mümkün değildir. Atatürk döneminde edebiyat ve tiyatrodaki daha milli konular işlenirken, İnönü döneminde, özellikle 1938-1946 yılları arasında maarif vekilliği yapan Hasan Âli Yücel'in girişimleriyle Latin, Antik Yunan ve az da olsa Şark klasiklerinin tercüme edilmesiyle kendini gösteren bir Hümanizm etkisinden söz edilebilir. Bunun dışında kalan sanat alanlarında Atatürk döneminde temelleri atılan milli unsurlar üzerine inşa edilen ancak Batılı tekniklerle icra edilen sanat idealinin genel hatlarıyla devam ettirildiği söylenebilir. Üslup açısından böyle bir devamlılık isteği söz konusuysa içerik açısından bir farklılık gözlemek mümkündür. Artık heykel, resim, tiyatro ve edebiyat eserlerinde ön planda olan İsmet İnönü'dür.

Tek parti döneminde edebiyat dışında, gerçek anlamda bir muhalif sanattan söz edilemez. Hem dönemin siyasal yapısı hem de sanatçıların sosyo-ekonomik durumları buna müsait değildir. Örneğin hiçbir sanatçı kalkıp da, sonraki yıllarda eski Türkçe kelimeler için kullanılacağı gibi, alaturka müzik ve divan edebiyatı için "Türkçeleşmiş Türkçedir" diyememiştir. İktidarı hedef alan bir resim, heykel, tiyatro oyunu, müzik eseri, bir anıt ya da muhalif bir sinema filminden bahsedilemez. Ancak iktidar da sanatçılara karşı bahsettiğimiz diğer ülkelerdeki kadar sert değildir. Türk sanatçıları üzerinde; Sovyetler'de, İtalya'da ya da Almanya'da görülen; -Sabahattin Ali'nin şüpheli ölümünü saymazsak- sanatçıları öldürme, sürgüne gönderme gibi yoğun bir baskı kurulmamıştır. Yani Türkiye'de de sanatçılara yönelik bazı yasaklamalar, cezalandırmalar ve sansür görülse de, bu Stalin Rusyası, Mussolini İtalyası ya da Nazi Almanyası'yla kıyaslanacak düzeyde olmamıştır.

Bilindiği gibi II. Meşrutiyet döneminde İttihat ve Terakki Fırkası ve Cumhuriyet döneminde Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından, teşvik-i sanayi kanunlarının çıkarılması ve kapitülasyonların kaldırılmasıyla; ekonomik, sosyal ve sanatsal gelişmelerde lokomotif rolü oynayacak milli bir sermaye sınıfı oluşturulmaya çalışılmış, fakat bunun kısa sürede başarılabilir bir şey olmadığı görülmüştür. İşte sanat alanındaki gelişmelere yön verecek, sanatçıları himaye edecek ekonomik yeterliliği ve estetik donanımı olan böyle bir sermaye sınıfının henüz ortaya çıkmayışı, ülke ekonomisinin 1929 yılında Amerika’da başlayıp bir iki yıl içinde bütün dünyayı etkileyecek ekonomik krizden olumsuz etkilenmesi ve II. Dünya Savaşı’nın getirdiği ekonomik ve sosyal sorunlar da ülkede sanat alanında daha etkili hamleler yapılmasını engellemiştir.

Her ne kadar iktidar, sanat alanında ilerlemeyi uygarlık, eğitim, kültür göstergesi olarak ele almış ve hem bu alanda eğitim olanaklarını artırmaya hem de halkı bu sanatlarla tanıştırmaya çalışmışsa da, yine de tam anlamıyla geniş bir halk ilgisi oluşturamamıştır. Gerçekleştirilen ödüllü yarışmalarla halkın ilgisi çekilmeye ve yetenekli gençlerin önü açılmaya çalışılmış, ancak yine de bu alandaki etkinlikler, Osmanlı dönemindekine göre artsa da, sınırlı bir çevrenin ilgisinin ötesine geçememiştir. Bazen siyasal iktidar bu sanatların vatandaşlar tarafından kabulü için, müzik inkılâbında görüldüğü gibi, zorlayıcı tedbirler almıştır. Denilebilir ki, tek parti döneminde halk, sanat yoluyla Atatürk ilke ve inkılâplarının iletimi politikasının öznesinden ziyade, dönüştürülmeye çalışılan bir nesnesi görünümündedir. Dolayısıyla sanat faaliyetlerinde geniş halk katılımından fazla bahsedilemez. Halk daha çok izleyici statüsündedir. Sanatı halka ulaştırma ve sanat yoluyla devletin ideolojisini halka iletme politikasında Halkevleri en önemli işlevi görmüştür.

Yaptığımız çalışmanın sonuçları, başlangıçta, “Bir tek parti iktidarı olarak CHP iktidarı, diğer tek parti iktidarları gibi olağanüstü şartlarda kurulmuş, ülkesini önceki dönemden farklılaştıran bir politika izlemiş ve toplumu modernleştirme isteği içinde olan bir parti görünümünde olmuştur.”, “CHP, bir tek parti iktidarı olarak, diğer tek parti iktidarlarına benzer şekilde, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da, toplumun sanatsal tercihlerini belirleyici bir politika izlemiştir.”, “Osmanlı

Devleti yönetiminden farklı olarak daha seküler bir karakter göstermesi, onun, Batılı tarzda icra edilen bazı sanat dallarına karşı Osmanlı'ya oranla daha himayeci bir politika izlemesini sağlamıştır.”, “Tek parti yönetici elitlerinin, Osmanlı'nın modern eğitim verilen okullarından yetişmiş olması, buralarda edindikleri Batılı kültür-sanat algısı onların Batılı anlamdaki sanat dallarına daha fazla ilgi gösterecekleri anlamına gelebilir.” ve “CHP'nin kendinden önceki Osmanlı yönetiminden, siyasal açıdan olduğu gibi sanata bakış açısından da -nisbeten de olsa- farklı bir yaklaşım göstermesi beklenir.” şeklinde özetlediğimiz hipotezlerimizi destekler niteliktedir.

Sonuç olarak tek parti iktidarı; ele aldığımız dönemde, Batılı anlamdaki resim, tiyatro, heykel, mimari, müzik, edebiyat ve sinema gibi sanatların Türkiye'de yerleşmesi, halk tarafından tanınıp benimsenmesi, bu sanat dallarındaki eğitim olanaklarının artırılması, sanat eserlerinin kamusal alandaki görünürlüklerinin artırılması ve ülkedeki sanat ortamının dünya sanat çevreleriyle daha fazla etkileşime girmesinin sağlanması açılarından başarılı olmuş; fakat uluslararası alanda ses getirecek kadar önemli “yüksek sanat eserleri”nin üretilmesini sağlayamamıştır. Genel olarak toplumlar da bireyler gibi ancak temel ihtiyaçlarını giderdikten sonra sanat alanına tam anlamıyla yönelirler ve nitelikli sanat eserleri çoğu zaman uzun süren eğitim çalışmaları sonucu birkaç kuşak sonra ortaya çıkabilir. Oysa tek parti iktidarı, uzun süren savaşlar sonucu eğitim alt yapısı harap olmuş, genç nüfusu savaşlar ve kötü sağlık koşulları yüzünden erimiş, toplumun daha fazla geleneksel sanat dallarına ilgi gösterdiği ve önemli ekonomik/siyasi sorunların yaşandığı bir ülke devralmıştır. İşte bu durum, nitelikli sanat eserlerinin üretilmemesinde temel etken olmuştur.

## KAYNAKÇA

### BAŞBAKANLIK CUMHURİYET ARŞİVİ (BCA)\*

Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü Arşivi

Muamelat Genel Müdürlüğü Arşivi

Müşterek Kararnameler Arşivi

Bakanlar Kurulu Kararları Arşivi

Cumhuriyet Halk Partisi Arşivi

### KİTAPLAR

ADIVAR, Halide Edip: **Vurun Kahpeye!**, 6.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, t.y.

ADİL, Selahattin: **Hayat Mücadeleleri Selâhattin Adil Paşa'nın Hatıraları**, İstanbul, Zafer Matbaası, 1982.

AFETİNAN, A: **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**, 4.bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998.

AHMAD, Feroz: **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 6.bs., 2007.

AK, Ahmet Şahin: **Türk Musikisi Tarihi**, 2.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.

AKAY, Oğuz: **Benim Sofram Bu**, İstanbul, Truva Yayınları, 2006.

AKÇALI, Nazif: **Siyaset Bilimine Giriş**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1995.

---

\* Belge numaraları metinde gösterilmiştir.



- AKÇURA, Gökhan: **Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan: Muhsin Ertuğrul**, İstanbul, Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1992.
- AKŞİN, Sina: **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 5.bs., 2008.
- AKTAR, Ayhan: **Varlık Vergisi ve ‘Türkleştirme’ Politikaları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
- ALKAN ÖZCAN, Sevinç: **Rusya ve Polonya’da Din, Kimlik, Siyaset**, İstanbul, Küre Yayınları, 2012.
- ALPAGUT, Uğur: **Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk’ün izleri**, Ankara, Bilim ve Ütopya Kitaplığı, 2010.
- ALPER, Ömer Mahir: **İbn Sînâ**, İstanbul, İSAM Yayınları, 2010.
- ALSAN, Zeki Mes’ut: **Mustafanın Romanı (Hürriyet Pervanesi)**, İstanbul, Ahmet Halit Kitabevi, 1943.
- ALTHUSSER, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, 3.bs, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003.
- AND, Metin: **50 Yıllık Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- \_\_\_\_\_ : **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- \_\_\_\_\_ : **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3.bs., 1983.
- \_\_\_\_\_ : **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976.

- ARMAOĞLU, Fahir: **20. Yüzyıl Siyasî Tarihi**, Cilt:I-II, Genişletilmiş 11.bs., İstanbul, Alkım Yayınevi, t.y.
- ARSLAN, Ali: **Efendi ve Uşak**, İstanbul, İskenderiye Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_ : **İstanbul'dan Çıkış Milli Mücadele'ye Giriş**, İstanbul, Paraf Yayınları, 2010.
- \_\_\_\_\_ : **Kısır Döngü: Türkiye'de Üniversite ve Siyaset**, Truva Yayınları, 2004.
- ASLANAPA, Oktay: **Mimar Sinan**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- \_\_\_\_\_ : **Osmanlı Mimarisi**, y.y., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.
- ATAMAN, Sadi Yaver: **Atatürk ve Türk Musikisi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- ATASOY, Nurhan: **1582 Surname-i Hümayun Dügün Kitabı**, İstanbul, Koçbank kültür hizmeti, 1997.
- \_\_\_\_\_ : **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1972.
- AYDIN, Baha Mutlu: **Köy Enstitüleri ve Toplum Kalkınması**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2007.
- AYDIN, Yılmaz: **Türk Beşleri**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.
- AYVERDİ, Sâmîha: **Batmayan Gün**, 2.bs., İstanbul, Damla Yayınevi, 1977.

- BACON, Francis: **Yeni Atlantis**, Çev. Hamit Dereli, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- BAL, Halil: **Azerbaycan Cumhuriyetinin Kuruluş Mücadelesi ve Kafkas İslam Ordusu**, İstanbul, İdil Yayıncılık, 2010.
- BALCI, Mustafa: **Orhun Yazıtları: Türkçedeki İlk Çalışmalar**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2011.
- BALKILIÇ, Özgür: **Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**, Ankara, Tan Kitabevi Yayınları, 2009.
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı: **Hayatım**, Haz. Ali Y. Baltacıoğlu, İstanbul, Dünya Yayınları, 1998.
- BAYINDIR ULUSKAN, Seda: **Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2010.
- BENJAMİN, Walter: **Moskova Günlüğü**, Çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.
- \_\_\_\_\_ : **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 9.bs., 2012.
- BERGER, John: **Sanat ve Devrim**, Çev. Bige Berker, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.
- BERK, Nurullah; ÖZSEZİN, Kaya: **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- BERKES, Niyazi: **Unutulan Yıllar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.

- BERLİN, İsaiah: **The Soviet Mind Russian Culture Under Communism**, Washington, Brookings İstitution Press, 2004.
- BERTAUX, Sandrine: **Ulusı Tasarlamak 1920'ler ve 1930'larda Avrupa Devletleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2006.
- BİNGÖL, Sedat: **150'likler Meselesi**, İstanbul, Bengi Yayınları, 2010.
- BONAMOUR, Jean: **Rus Edebiyatı**, Çev. İsmail Yerguz, Ankara, Dost Kitabevi, 2006.
- BORATAV, Korkut: **Türkiye İktisat Tarihi (1908-1985)**, 6.bs., İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1998.
- \_\_\_\_\_ : **Türkiye'de Devletçilik**, Ankara, Savaş Yayınları, 1982.
- BOSTANCI, Naci: **Cumhuriyet'i Anlamak**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2008.
- BOZDOĞAN, Sibel: **Modernizm ve Ulus İnşası**, İstanbul, Metis Yayınları, 2.bs., 2008.
- BULUŞ, Abdülkadir: **Türk İktisat Politikalarının Tarihi Temelleri**, Konya, Tablet Kitabevi, 2003.
- CAMPANELLA, Tommaso: **Güneş Ülkesi**, Çev. Vedat Günyol, Haydar Kazgan, 3.bs., İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1996.
- CANSEVER, Turgut: **Kubbeyi Yere Koymamak**, İstanbul, Timaş Yayınları, 5.bs., 2012.

- CANTEK, Levent: **Cumhuriyetin Bülüğü Çağı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- CAROCCI, Giampiero: **Faşizmin Tarihi**, Çev. Muhittin Yılmaz, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1965.
- CARR, Edward Hallett: **Bolşevik Devrimi 1917-1923**, Çev. Orhan Suda, Cilt:I, İstanbul, Metis Yayınları, 1989.
- CEZAR, Mustafa: **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:I-IV, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Cilt:I 2010, Cilt:II, III, IV 2011.
- CLARK, Toby: **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- ÇAKAN H., Işıl: **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı, İstanbul**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- \_\_\_\_\_ : **Konuşunuz Konuşturunuz Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz**, İstanbul, Otopsi Yayınları, 2004.
- ÇAKIR, Mukadder: **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul, Beta Basım Yayım, 2002.
- ÇAM, Esat: **Siyaset Bilimine Giriş**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No: 2700, İktisat Fakültesi, No: 452, t.y.
- ÇELEBİ, Mevlüt: **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, İstanbul, Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü, 2005.
- \_\_\_\_\_ : **İzmir Gazi Heykeli**, İzmir, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, 2002.

- ÇETİNOĞLU, Ali Sait: **Varlık Vergisi 1942-1944: Ekonomik ve Kültürel Jenosid**, İstanbul, Belge Yayınları, 2009.
- ÇORUHLU, Yaşar: **Erken Devir Türk Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2007.
- ÇÜÇEN, A. Kadir: **Felsefeye Giriş**, Bursa, Asa Kitabevi, 1999.
- DEMİRCİ, Erdem Ünal: **Türkiye’de Tiyatronun Siyasal Rolü (1850-1950)**, İstanbul, Federe Yayınları, 2010.
- DEMİREL, Ahmet: **Birinci Mecliste Muhalefet İkinci Grup**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.
- \_\_\_\_\_ : **Tek Partinin İktidarı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- DORSAY, Atilla: **Sinema ve Çağımız**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.
- DURSUN, Tuncay: **Tek Parti Dönemindeki Cumhuriyet Halk Partisi Büyük Kurultayları**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2002.
- DUVERGER, Maurice: **Siyaset Sosyolojisi**, Çev. Şirin Tekeli, yy. Varlık Yayınları, ty.
- \_\_\_\_\_ : **Siyasi Partiler**, Çev. Ergun Özbudun, 3.bs., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986.
- EGLİ, Ernst A.: **Genç Türkiye İnşa Edilirken**, Çev. Güven Gökten Uçer, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- ELİBAL, Gültekin: **Ataürk ve Resim-Heykel**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

- ENGİNÜN, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 12.bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.
- ERASLAN, Cezmi: **II. Abdülhamid ve İslam Birliği**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1992.
- \_\_\_\_\_ : **Yakın Dönem Türk Düşüncesinde Halkçılık ve Atatürk**, İstanbul, Kumsaati Yayınları, 2003.
- ERASLAN, Cezmi; OLGUN, Kenan: **Osmanlı Devleti'nde Meşrutiyet ve Parlamento**, İstanbul, 3F Yayınevi, 2006.
- ERBAY, Fethiye; ERBAY, Mutlu: **Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2006.
- ERİNÇ, Sıtkı M.: **Sanat Sosyolojisine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2009.
- EROĞLU, Özkan: **Sanatın Tarihi**, İstanbul, Kolaj Kitaplığı, 2007.
- ERSOY, Ayla: **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul, Beta Basım Yayım Dağıtım, 1983.
- ERTUĞRUL, Muhsin: **Benden Sonra Tufan Olmasın**, İstanbul, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1989.
- ERTUĞRUL, N. İlter: **Cumhuriyet Tarihi El Kitabı**, 2.bs., Ankara, ODTÜ Yayıncılık, 2009.
- ESENDAL, Memduh Şevket: **Ayaşlı ile Kiracıları**, 3.bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1983.
- EVREN, Burçak: **Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1995.

- FARABİ: “İlimlerin Sayımı”, **Farabi**, Haz. Hüseyin Gazi Topdemir, Çev. Ahmet Ateş, İstanbul, Say Yayınları, 2.bs, 2010.
- FINDLEY, Carter V.: **Modern Türkiye Tarihi**, Çev. Güneş Ayas, 2.bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2012.
- FOUCAULT, Michel: **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- GELİBOLULU MUSTAFA ÂLİ: **Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menakıb-ı Hünerveran)**, Haz. Müjgan Cumbur, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- GENCER, Ali İhsan; ÖZEL, Sabahattin: **Türk İnkılâp Tarihi**, 14.bs., İstanbul, Der Yayınları, 2010.
- GEORGEON, François: **Sultan Abdülhamid**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Homer Kitabevi, 2006.
- GEZER, Hüseyin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, 3.bs, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- GÖKALP, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, MEB Devlet Kitapları, 1970.
- GÖKBERK, Macit: **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 9.bs., 1998.
- GRANDA, Cemal: **Atatürk’ün Uşağının Gizli Defteri**, 2.bs., Ankara, Kentkitap, 2012.
- GROYS, Boris: **The Total Art of Stalinism**, Translated by Charles Rougle, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.



- GÜLCAN, Yılmaz: **Cumhuriyet Halk Partisi (1923-1946)**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2001.
- GÜLEKLİ, Nurettin Can: **Anıtkabir Rehberi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- GÜLLÜ, Fırat: **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar**, İstanbul, bgst Yayınları, 2008.
- GÜNEŞ AYATA, Ayşe: **CHP (Örgüt ve İdeoloji)**, Çev. Belkıs Tarhan, Nüvit Tarhan, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1992.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri: **Yeşil Gece**, 2.bs., İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1963.
- HAUSER, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, 2.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.
- HEYWOOD, Andrew: **Siyaset**, Çev. Zeynep Kopuzlu, Ed. Buğra Kalkan, Ankara: Liberte Yayınları, 2006.
- HİTLER, Adolf: **Kavgam**, Çev. M. Selman Uğurlu, İstanbul, Kamer Yayınları, 1998.
- HOSKİNG, Geoffrey: **Rusya ve Ruslar: Erken Dönemden 21. Yüzyıla**, Çev. Kezban Acar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- İBN-İ HALDUN: **Mukaddime**, Cilt:II, Çev. Halil Kendir, İstanbul, YeniŞafak Kültür Armağanı, 2004.
- İBNİ SİNA, "Musiki Üzerine" (İlm el-Mûsikî), **İbn Sînâ**, Haz. Hüseyin Gazi Topdemir, Çev. Ahmet Hakkı Turabi, İstanbul, Say Yayınları, 2009.

- İLHAN, Attila: **hangi edebiyat?**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- İLYASOĞLU, Evin: **Cemal Reşit Rey: Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- İNALCIK, Halil: **Şair ve Patron**, 3.bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2010.
- İPŞİROĞLU, M. Ş.: **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- İPŞİROĞLU, Nazan; İPŞİROĞLU, Mazhar: **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 3.bs., İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010.
- JUSDANIS, Gregory: **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
- KAFESOĞLU, İbrahim: **Türk Milli Kültürü**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 26.bs., İstanbul, 2005.
- KAPANİ, Münci: **Politika Bilimine Giriş**, 6.bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1992.
- KARABEKİR, Kâzım: **İktisat Esaslarımız: Hatıra ve Zabitleriyle 1923 İzmir İktisat Kongresi**, Haz. Orhan Hülagü, Ömer Hakan Özalp, İstanbul, Emre Yayınları, 2001.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri: **Ankara**, 2.bs., Ankara, Akba Kitabevi, 1934.
- \_\_\_\_\_ : **Panorama**, Cilt:I-II, 2.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1971.
- \_\_\_\_\_ : **Yaban**, 9.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1970.

- KARPAT, Kemal H.: **Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2012.
- \_\_\_\_\_ : **Türk Demokrasi Tarihi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.
- KAYRA, Cahit: **Savaş Türkiye Varlık Vergisi**, İstanbul, Tarihçi Kitabevi, 2.bs., 2011.
- KEYDER, Çağlar: **Dünya Ekonomisi İçinde Türkiye (1923-1929)**, 2.bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993.
- KIŞLALI, Ahmet Taner: **Siyaset Bilimi**, 7. Bas, Ankara, İmge Kitabevi, 1999.
- KİRBY, Fay: **Türkiye’de Köy Enstitüleri**, Çev. Niyazi Berkes, 4.bs., İstanbul, Tarihçi Kitabevi, 2012.
- KOÇ, Turan: **İslam Estetiği**, İstanbul, İsam Yayınları, 2008.
- KOÇAK, Cemil: **Belgelerle İktidar ve Serbest Cumhuriyet Fırkası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- \_\_\_\_\_ : **Geçmişimiz İtinayla Temizlenir**, 6.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ : **Tek-Parti Döneminde Muhalif Sesler**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ : **Türkiye’de Millî Şef Dönemi (1938-1945)**, Cilt:II, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996.
- KONFÜÇYÜS: **Konuşmalar**, Ankara, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- KONUR, Tahsin: **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, Ankara, Dost Kitabevi, 2001.

- KOYUNOĞLU, Arif Hikmet: **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar Arif**  
**Hikmet Koyunoğlu**, Haz. Hasan Kuruyazıcı, İstanbul,  
Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- KUNTAY, Mithat Cemal: **Üç İstanbul**, İstanbul, Sühulet Kitabevi, t.y.
- KURDAKUL, Şükran: **Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi**, yy.  
Broy Yayınları, 1987.
- KÜHNEL, Ernst: **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür**, Çev. Suut  
Kemal Yetkin, Melâhat Özgü, Ankara, Türk Tarih  
Kurumu Basımevi, 1952.
- LEWIS, Bernard: **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 9.bs., Ankara, Türk  
Tarih Kurumu, 2004.
- MACCIOCCHI, Maria-A.: **Faşizmin Analizi**, Çev. Cemal Süreya, 2.bs., İstanbul,  
Payel Yayınevi, 1979.
- McNEILL, William H.: **Dünya Tarihi**, Çev. Alâeddin Şenel, 5.bs., Ankara,  
İmge Kitabevi, 2001.
- MİNKARİ, Tarık: **Mizah Zekânın Zekatıdır "Tarık Minkari Kitabı"**,  
Söyleşi: Figen Şakacı, İstanbul, Türkiye İş Bankası  
Kültür Yayınları, 2007.
- MORE, Thomas: **Ütopya**, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol,  
4.bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1995.
- MUHİDDİN, Nezihe: "Güzellik Kraliçesi", **Bütün Eserleri**, Cilt:I, İstanbul,  
Kitap Yayınevi, 2006, s.115-204.
- MUTLUAY, Rauf: **50 Yıllık Türk Edebiyatı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası  
Kültür Yayınları, 1973.

- MÜLAYİM, Selçuk: **İslam Sanatı**, İstanbul, İSAM Yayınları, 2010.
- NİHAL, Şükûfe: “Yalnız Dönüyorum”, **Bütün Eserleri**, Cilt:II, Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s.167-354.
- OKTAY, Ahmet: **Sanat ve Siyaset**, 2.bs., İstanbul, Everest Yayınları, 2004.
- OKTAY, Cemil: **Siyaset Bilimi İncelemeleri**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003.
- ONARAN, Âlim Şerif: **Muhsin Ertuğrul’un Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- \_\_\_\_\_ : **Türk Sineması**, Cilt:I, 2.bs., Ankara, Kitle Yayınları, 1999.
- OSMA, Kıvanç: **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)**, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2003.
- OSMANOĞLU, Ayşe: **Babam Sultan Abdülhamid**, İstanbul, Selis Kitap, 2.bs., 2008.
- OYLUM, Rıza: **Rus Sineması**, İstanbul, Başka Yerler, 2011.
- ÖNDİN, Nilüfer: **Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003.
- ÖNERTOY, Olcay: **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali: **Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü**, Ankara, Dayanışma Yayınları, 1982.

- ÖZBUDUN, Ergun: **Siyasal Partiler**, 2.bs., Ankara, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, 1977.
- ÖZGÜÇ, Ağâh: **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İLK'ler**, İstanbul, Yılmaz Yayınları, 1990.
- \_\_\_\_\_ : **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005.
- ÖZKÖK, Ertuğrul: **Sanat, İletişim ve İktidar**, Ankara, Tan Kitap, 1982.
- ÖZÖN, Nijat: **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Cilt:I-II, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- ÖZTEKİN, Ali: **Siyaset Bilimine Giriş**, 4.bs., Ankara, Siyasal Kitabevi, 2003.
- ÖZTÜRK, Emine, **Cumhuriyet Dönemi Aydın Kimliği, Sekülerleşme ve Köy Enstitüleri**, İstanbul, Rağbet Yayınları, 2012.
- ÖZTÜRK, Serdar: **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, Ankara, Elips Kitap, 2005.
- ÖZUYAR, Ali: **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007.
- \_\_\_\_\_ : **Türk Sineması Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2013.
- PIPES, Richard: **Komünizm'in Kısa Tarihi**, Çev. Orhan Düz, İstanbul, Gelenek Yayınları, 2005.
- PLATON (EFLATUN): **Devlet**, 4.bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

- POLAT, Nazım H.: **Müdâfaa-i Milliye Cemiyeti**, Ankara, Kùltür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- POULANTZAS, Nikos. **Faşizm ve Diktatörlük**, Çev. Ahmet İnel, İstanbul, Birikim Yayımcılık, 1980.
- PUR, Hüseyin Perviz: **Varlık Vergisi ve Azınlıklar**, İstanbul, Eren Yayıncılık, 2007.
- RAUF YEKTA: **Türk Musikisi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.
- REFİĞ, Halit: **Sinemada Ulusal Tavr "Halit Refiği Kitabı**, Söyleşi: Şengül Kılıç Hristidis, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları, 2007.
- REFİK AHMET (Nuri Sekizinci): **Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1934.
- RIASANOVSKY, Nicholas V.: Steinberg, Mark D.: **Rusya Tarihi**, Çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2011.
- RICHARD, Lionel: **Nazizm ve Kùltür**, Çev. Nesrin Güner, Ankara, Kalem Yayınları, 1985.
- RUSSELL, Bertrand: **İktidar**, Çev. Mete Ergin, y.y., Altın Kitaplar Yayınevi, 1967.
- SAFA, Peyami: **Türk İnkılâbına Bakışlar**, 4.bs, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1997.
- SAĞLAM, Atilla: **Türk Musiki/Müzik Devrimi**, Bursa, Alfa Aktüel Yayınları, 2009.
- SAY, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995.

- SELÇUK, Mustafa: **İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesi (1900-1933)**, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2012.
- SERTOĞLU, Midhat: **Mufassal Osmanlı Tarihi**, Cilt:V-VI, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011.
- SHAW, Stanford J.; SHAW, Ezel Kural: **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**, Çev. Mehmet Harmancı, Cilt:II, 2.bs, İstanbul, e Yayınları, 2006.
- SOROKIN, Pitirim A.: **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, Çev. Mete Tunçay, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972.
- ŞARASAN (Sarkis Tütüncüyan): **Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları**, Çev. Boğos Çalgıcıoğlu, İstanbul, bgst Yayınları, 2008.
- ŞARMAN, Kansu: **Türk Promethe'ler Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.
- ŞEKERCİ, Osman: **İslam'da Resim ve Heykelin Yeri**, Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri, İstanbul, Fatih Gençlik Vakfı Matbaa İşletmesi, 1974.
- ŞENER, Sevda: **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y.
- ŞENGÜL, Abdullah: **Türk Drama Geleneği ve Tarihî Oyunlarımız**, Ankara: Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2001.
- ŞENOL CANTEK, L. Funda,: **"Yaban"lar ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.



- ŞİMŞEK, Aydın: **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, Ankara, Ümit Yayıncılık, 2000.
- ŞİMŞİR, Bilal: **Ankara... Ankara Bir Başkent'in Doğuşu**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1988.
- ŞİŞMAN, Ahmet: **Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul, Yaz Yayınları, 2006.
- TACİBAYEV, Raşid: **Kızıl Meydan'dan Taksim'e**, İstanbul, Truva Yayınları, 2004.
- TAN, Nail: **Folklor (Halk Bilimi): Genel Bilgiler**, İstanbul, Halk Kültürü Yayınları, 1985.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi: **Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 19.bs., 2012.
- TANSUĞ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı**, 4.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.
- TEKELİ, İlhan: **Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi**, 2.bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011.
- TEKİNER, Ü. Aylin: **Atatürk Heykelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- TEZEL, Yahya S.: **Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)**, 2.bs., Ankara, Yurt Yayınları, 1986.
- TOLSTOY, Lev Nikolayevich: **Sanat Nedir?**, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- TOPDEMİR, Hüseyin Gazi: **Fârâbî**, İstanbul, Say Yayınları, 2.bs., 2010.
- TOPRAK, Zafer: **Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918**, İstanbul, Doğan Kitap, 2012.

- TOYNBEE, Arnold J.; KIRKWOOD, Kenneth P.: **Türkiye Bir Devletin Yeniden Doğuşu**, Çev: K. Yargıcı, N. Uğurlu, İstanbul, Örgün Yayınevi, 2009.
- TÖRE, Enver: **II. Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Duyap Yayıncılık, 2006.
- TUNAYA, Tarık Zafer: **Siyasi Müesseseler ve Anayasa Hukuku**, 2.bs., İstanbul, Sulhi Garan Matbaası, 1969.
- \_\_\_\_\_ : **Türkiye’de Siyasi Partiler 1859-1952**, İstanbul, Arba Yayınları, 1952 (tıpkıbasım 1995).
- TUNÇAY, Mete: **Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması 1923-1931**, 5.bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010.
- TURAN, Şerafettin: **Türk Kültür Tarihi**, 5.bs, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2005.
- TURANİ, Adnan: **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Ankara, Varlık Yayınevi, 1974.
- UÇAROL, Rıfat: **Siyasi Tarih**, 7.bs., İstanbul, Der Yayınları, 2008.
- ULUDAĞ, Süleyman: **İslam Açısından Müzik ve Semâ**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005.
- ULUSOY, M. Demet: **Sanatın Sosyal Sınırları**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2005.
- ULUSU, Nuri: **Atatürk’ün Yanı Başında**, Der. M. Kemal Ulusu, İstanbul, Doğan Kitap, 15.bs., 2012.
- ÜSTEL, Füsün: **Türk Ocakları (1912-1931)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.

- ÜSTÜNİPEK, Mehmet: **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, 2007.
- VERGİN, Nur: **Siyasetin Sosyolojisi: Kavramlar, Tanımlar, Yaklaşımlar**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003.
- WIDMANN, Horst: **Atatürk ve Üniversite Reformu**, Çev. Aykut Kazancıgil, Serpil Bozkurt, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000.
- YALÇIN, Alemdar: **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002.
- YALÇIN, Durmuş vd.: **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:I-II, Ankara, AKDİTYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005.
- YAVUZ, Yıldırım: **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, 1981.
- YAZGAN, Teoman: **Devlet Tiyatrosu "Tatbikat Sahnesi" ve Sonraki Yıllar**, 2.bs., Ankara, Devlet Tiyatroları, 2012.
- YETKİN, Çetin: **İktidar**, İstanbul, Süreç Yayıncılık, 1987.
- YETKİN, Suut Kemal: **Estetik**, İstanbul, Devlet Basımevi, 1938.
- \_\_\_\_\_ : **İslam-Türk Sanatı**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965.
- YILMAZ, Mustafa; Doğaner, Yasemin: **Cumhuriyet Döneminde Sansür**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2007.

- YİĞİT, Ali Ata: **İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1992.
- YUSUF HAS HACİP: **Kutadgu Bilig**, Çev. Reşid Rahmeti Arat, 2.bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1974,
- \_\_\_\_\_ : **Kutadgu Bilig**, Haz. Yaşar Çağbayır, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 7.bs., 2009.
- ZÜRCHER, Erik Jan: **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları, 20.bs., 2006.
- \_\_\_\_\_ : **Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1992.

## TEZLER

- AKBAŞ, Turgut: “Osmanlı İstanbul’unda Bayezid Meydanı ve Tarihi Çevresi”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Zeynep Tarım Ertuğ, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2011.
- BERKTAŞ, Esin: “1939–1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dan. Asiye Korkmaz, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı Sinema-Tv Programı, 2008.
- BİLEN BUĞRA, Hatice: “1914’lerden 1940’lara Türk Resmi ve Romanında Gerçekçilik”, Doktora Tezi, Dan. Selçuk Mülayim, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2005.

- BOZTEPE, Veli: “1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Şükran Esen, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, 2007.
- BUDAK, Kürşat: “20. Y.y. Resim Sanatında Ulusal Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, Dan, Fevziye Eyigör Pelikoğlu, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2008.
- CON, Emre: “Alman ve İtalyan Modelleri Bağlamında Faşist Devlet Sistemi (1922-1945)”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Baran Dural, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, 2008.
- ÇİÇEK, Erdoğan: “Günümüzde Devletler Tarafından Uygulanan Psikolojik Operasyonlar Teorisi”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Mehmet Atay, Ankara, Kara Harp Okulu Savunma Bilimler Enstitüsü Güvenlik Bilimleri Ana Bilim Dalı, 2006.
- ÇİFTÇİ, Sabri: “Modernden Postmoderne İktidar Kavramındaki Değişim”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Serpil Üşür, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı, 1997.
- DEMİRCİ, Erdem Ünal: “Tek Parti İktidarında Tiyatronun Siyasal Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yücel Demirer, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Programı, 2009.

- ERTEKİN, Sibel: “Türk Operasının Gelişim Süreci”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Erdoğan Okyay, Ankara, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, 2007.
- GÖKÇEDAĞ, N. Levent: “Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Çetin Körükçü, İstanbul, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, 2007.
- HAKLI, Salih Zeki: “Türk Romanında Tek Parti Dönemi (1931-1946)”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Tuncay Önder, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, 2007.
- ILGAR, Yeliz: “Türkiye’de Siyasi Partilerdeki Merkezîyetçi Yapılanmaya Etki Eden Etmenler ve Merkezîyetçi Yapılanmanın Siyasal Demokrasi Açısından Olumsuz Sonuçları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Şaban Sitembölükbaşı, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, 2002.
- IŞIK, Vildan: “Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Ahmet Çolakoğlu, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2007.

- İNCE, Gül: “Örnek Çözömlerle Türkiye ve İtalya’da Politik Sinema”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Güliz Uluç, İzmir, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü, 2009.
- KALEMCİ, Elif: “Dekadantizm Akımının İtalyan Edebiyatındaki Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Gülbende Kuray, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı İtalyan Dili ve Edebiyatı, 2003.
- KAPLANOĞLU, Lütfü: “Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada”, Doktora Tezi, Dan. Ahmet Ali Bayhan, Fevziye Eyigör Pelikoğlu, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.
- KARADAĞ, Esen: “Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Çağatay Karahan, Samsun, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2008.
- KESER, Nimet: “Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi”, Doktora Tezi, Dan. Ayşe Kıran, Ayşe Çakır İlhan, Ankara, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı, 2006.
- KORUR, Aslı: “Cumhuriyet’in İlk Onbeş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı (1923-1938)”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Kıymet Giray, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.

- ÖZGÜR, Murat: “Güneydoğu Anadolu Bölgesi’ndeki Atatürk Anıtları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Necla Arslan Sevin, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Genel Sanat Tarihi Bilim Dalı, 2005.
- ÖZTÜRK, Cemil: “Tek Parti Döneminde Eğitimde Devlet ve İdeolojinin Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Osman Konuk, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlköğretim Anabilim Dalı, 2008.
- PALA, Hakan: “İsmet İnönü Dönemi İktisat Politikaları (1938-1950)”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Fehmi Akın, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2010.
- SABANCILAR, Duygu: “Türkiye’de Sanat Eğitimi Algılamaları”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Fatih Balcı, Çanakkale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, 2007.
- ŞAHİN, Bediha: “Atatürk Devrinde Sanat Tarihi Çalışmalarının Gelişimi”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Semih Yalçın, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı, 2009.
- ŞEKER, Kadir: “İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)”, Doktora Tezi, Dan. Bayram Kodaman, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2006.



- ŞEN, Hasan: “Din ve İktidar: Ortaöğretim Ders Kitaplarında Yaşam Dünyası”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Nuran Erol Işık, İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, 2002.
- TORUN, Esmâ: “Atatürk Dönemi Tek Parti”, Yüksek Lisans Tezi, Dan: Ünsal Yavuz, Ankara, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Müdürlüğü, 1996.
- UYAR, Hakkı: “Türkiye’de Tek Parti Dönemi’nde İktidar ve Muhalefet (1923-1950)”, Doktora Tezi, Dan. Ergün Aybars, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1998.
- YAMAN, Ömer Miraç: “Bir İktidar Aracı Olarak Propaganda”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Abdullah Topcuoğlu, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, 2007.
- YILMAZ, Yasemin K.: “Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma”, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Ahmet Kalender, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Halkla İlişkiler Bilim Dalı, 2007.

## **MAKALELER ve KİTAP BÖLÜMLERİ**

- ABDULLAH ZİYA: “Cumhuriyette Köy Yapımı”, **Ülkü**, Sayı:10, Cilt:II, İkinciteşrin (Kasım) 1933, ss.333-336.

- \_\_\_\_\_ : “İnkılap ve Sanat”, **Varlık**, Sayı:5, 15 Eylül 1933, ss.69.
- \_\_\_\_\_ : “Köy Mimarisi”, **Ülkü**, Sayı:7, Cilt:II, Ağustos 1933, ss.37-41.
- ABDÜLCEBBAR: “Ulusal edebiyat”, **Yeni Adam**, 6 Birinci kânun (Aralık) 1934, ss.6.
- ABDÜLHAK ŞİNASI: “Klâsik Abidelerimiz Ve Güzel Sanatlar Akademisi”, **Varlık**, Sayı:2, 1 Ağustos 1933, ss.20-22.
- AKDOĞAN, Bayram: “Sanat Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak”, ss.213-245.; <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/756/9661.pdf> (01-02-2011).
- AKSANYAR, Necati; BİÇER, Murat: “II. Dünya Savaşında Çıkarılan Varlık Vergisinin Türk Basınında Ve Kamu Oyunda Yansımaları (11 Kasım 1942–15 Mart 1944)”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:21, Ağustos 2008, ss.379-397.; <http://sbe.dumlupinar.edu.tr/21/20-necati%20aksanya.pdf> (04-02-2012).
- AKSOY, Bülent: “‘Türk Musikisinin Kökeni’ Sorunu Aşıldı mı?”, **Tarih ve Toplum**, Cilt:VIII, Sayı:44, Ağustos 1987, ss.41-47 (105-111).
- \_\_\_\_\_ : “Béla Bartók’un Derleme ve Araştırma Yöntemi”, **Béla Bartók**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, ss.47-56.
- ALİ SAMİ: “Güzel Sanatları İnkılabına Nasıl Maledebiliriz”, **Ülkü**, Sayı:17, Cilt:III, Temmuz 1934, ss.359-361.

- ÂLİM BARAN, Tülay: “Sosyal ve Kültürel Yaşam”, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, ss.205-239.
- ALTINKURT, Lale: “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi”, ss.1-13.; <http://sbe.dpu.edu.tr/12/125-136.pdf> (15-02-2011).
- ALTUN, Ara: “Erken Dönem İslam Mimarisi”, **İslâm Sanatları Tarihi**, Ed. Muhittin Serin, Ünite:2, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2010, ss.10-37.
- ALTUN, Fahrettin: “Sinemanın Sınırları Dilin Sınırlarıdır”, **Hayal Perdesi**, Sayı:20, Ocak-Şubat 2011, ss.34-37.
- ARCAN, J. Galip: “Eskiler”, **Büyük Doğu**, 21 Aralık 1945, ss.13.
- ARIKAN, Mustafa; DENİZ, Ahmet: “Türk Ocaklarının Kapatılışı, Borçları ve Emlakinin Tasfiyesi”, ss.401-432.; <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s15/arikan.pdf> (14-01-2011).
- ARIKAN, Zeki: “Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi”, ss.261-281.; <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/799/10206.pdf> (14-01-2011).
- ARLI, Alim: “Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Şehirleşme ve Gecekondu Araştırmaları”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt:III, Sayı:6, 2005, ss.283-352.
- ATAÇ, Nurullah: “Tiyatro Üzerine”, **Ülkü**, Sayı:1, Cilt:I, Ocak 1947, ss.2-3.
- ATALAY, Esra: “Sanat Özgürlüğü Temal Hakkının Hukukî Niteliği”, ss.43-66.;

<http://web.deu.edu.tr/hukuk/dergiler/DergiMiz6-1/PDF/atalay2.pdf> (13-10-2010).

- ATIL, Esin: “Osmanlı Sanatı ve Mimarîsi”, **Osmanlı Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, Cilt:II, İstanbul, Feza Gazetecilik, 1999, ss.447-486.
- AYSAL, Necdet: “Anadolu'da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Sayı:35-36, Mayıs-Kasım 2005, ss.267-282.; <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/788/10118.pdf> (15-01-2011).
- BANARLI, Nihat Sami: “Hükümdarlara Çıkışan Şairler”, **Ülkü**, Sayı:49, Cilt:IX, Mart 1937, ss.28-32.
- BATUMAN, Bülent: “Mekân, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyet'in Kamusal Mekânı Olarak Kızılay Meydanı”, **Ankara'nın Kamusal Yüzleri**, Der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, ss.41-76.
- BELGE, Murat: “Türkiye’de ‘Kanon’”, **Kitaplık**, Yıl:11, Sayı:68, Ocak 2004, ss.54-59.
- BEYOĞLU, Süleyman: “Milli Mücadele'nin Örgütlenmesi ve Kuvâ-yı Milliye, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, ss.95-124.
- \_\_\_\_\_ : “Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler”, **Simurg**, Sayı:2-3, Ekim 2000, ss.458-473.
- \_\_\_\_\_ : “Sinema Karadeniz’de (1909-1933)”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:92, Cilt:XVI, Ağustos 2001, ss.47-50.

- \_\_\_\_\_ : “Tam Bağımsızlığa Giden Yol: Türk Kurtuluş Savaşı”, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, ss.125-162.
- BİROL, Gaye: “Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi”, ss.1-13. <http://w3.balikesir.edu.tr/~birol/modernizm.pdf> (16-05-2011).
- BURHAN ASAF (Belge): “Sanat’ın salamurası karşısında, **Kadro**, Sayı:17, Mayıs 1933, ss.46-49.
- CARTER, Thomas F.: “Kâğıt ve Blok Baskı-Çin’den Avrupa’ya”, **İletişim Tarihi**, Ed. David Crowley, Paul Heyer, Çev. Berkay Ersöz, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2.bs., 2011, ss.132-141.
- CEVAT MEMDUH (Altar): “Devlet ve Musiki”, **Yeni Adam**, 30 Temmuz 1934, ss.6.
- \_\_\_\_\_ : “Musiki ve Halk Terbiyesi”, **Yeni Adam**, 20 Ağustos 1934, ss.7.
- ÇOŞKUN ELÇİ, Armağan: “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Millî Folklor**, Yıl:20, Sayı:78, 2008, ss.37-54.; [http://www.millifolklor.com/en/sayfalar/78/05\\_.pdf](http://www.millifolklor.com/en/sayfalar/78/05_.pdf) (03-02-2011).
- ÇOŞKUN, Ali: “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türkiye Ekonomisi”, **Atatürkçü Düşünce Dergisi**, Sayı:4, Kasım 2003, ss.72-77.; <http://www.alicoskun.net/Publications/ADD-2003-4-72.pdf> (27-10-2011).

- ÇAĞLAR, Nur; ULTAV, Zeynep Tuna: “Emile Zola Yazınından Mimari/Kentsel Mekana Dair Okumalar ve Düşünceler”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:XXI, Sayı:2, 2004, ss.43-60.; <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2004212NurCaglar.pdf> (09-06-2011).
- ÇALDAK, Süleyman: “Eski Türk Edebiyatında Nesir (Düz Yazı)”, **Eğitim**, Yıl:7, Sayı:77-78, Temmuz-Ağustos 2006, ss.74-90. [http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/suleyman\\_caldak\\_eski\\_turk\\_edebiyatinda\\_nesir.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/suleyman_caldak_eski_turk_edebiyatinda_nesir.pdf) (01-07-2012).
- ÇELİKTEMEL-THOMEN, Özde: “Osmanlı İmparatorluğu’nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)”, **Kurgu Online International Journal of Communication Studies**, Vol:2, June 2010, ss.1-17.; <http://www.kurgu.anadolu.edu.tr/dosyalar/22.pdf> (16-02-2011).
- ÇETİK, Mete: “Siyasi Tiyatroda İttihat ve Terakki ve 1908 Devrimi”, **Tarih ve Toplum**, Sayı:145, Cilt:XXV, Ocak 1996, ss.4-11.
- ÇETİN, Halis: “İktidar ve Meşrûiyet”, **Siyaset**, Ed. Mümtaz’er Türköne, 10.bs., İstanbul, Opus Yayınları, 2009, ss.35-69.
- ÇEVİK, Beste: “Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları”, Beste Çevik, “Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları”, **Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi**, Cilt:IX, Sayı:1, Temmuz

2007, Cilt:IX, Sayı:1, Temmuz 2007, ss.101-111.;  
<http://fbe.balikesir.edu.tr/dergi/20071/BAUFBE2007-1-10.pdf> (13-05-2011).

ÇIKLA, Selçuk:

“Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar”, ss.45-63.;  
<http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayil/makale/cikla.pdf> (16-02-2011).

\_\_\_\_\_:

“İnkılâp Edebiyatı”, **Hece**, Yıl:8, Sayı:90/91/92, Haziran/Temmuz/Ağustos 2004, ss.435-441.;  
[http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/selcuk\\_cikla\\_inkilap%20Edebiyatı.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/selcuk_cikla_inkilap%20Edebiyatı.pdf) (25-02-2011).

\_\_\_\_\_:

“Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”, **Muhafazakar Düşünce**, Yıl:4, Sayı:13-14, Yaz-Güz 2007, ss.47-68.;  
[http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/selcuk\\_cikla\\_kanon.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/selcuk_cikla_kanon.pdf) (15-02-2011).

ÇORUHLU, Yaşar:

“Göktürk Sanatında Dinî Nitelikli Heykeller ve Tasvirler”, ss.95-146.; [http://www.turuz.info/Turkoloji-Tarix/580-Gokturk%20Sanatinda%20Dini%20Nitelikli%20Heykeller%20Ve%20Tasvirler%20\(Yashar%20Choruhli\).pdf](http://www.turuz.info/Turkoloji-Tarix/580-Gokturk%20Sanatinda%20Dini%20Nitelikli%20Heykeller%20Ve%20Tasvirler%20(Yashar%20Choruhli).pdf) (02-05-2012).

ÇUBUKÇU, İbrahim Agâh:

“Kültür Tarihimizde Sanatın Yeri”, ss.135-144.;  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/770/9786.pdf> (02-05-2012).

- DIKINSON, Thomas H.: “Bugünkü Alman Tiyatrosu”, **Varlık**, Çev. Hasan Refik, Sayı:34, 1 I. Kânun (Aralık) 1934, ss.154-155.
- DOĞANER, Yasemin: “Atatürk’ün Ebediyete İntikali ve Mirası”, **Atatürk ve Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Fatma Acun, 11.bs., Ankara, Siyasal Kitabevi, 2010, ss.297-324.
- DUMAN, Doğan: “Cumhuriyet Baloları”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:37, Cilt:VII, Ocak 1997, ss.44-48.
- EFLATUN CEM: “İnkılâp Edebiyatı”, **Kadro**, Sayı:18, Haziran 1933, ss.67-69.
- ELBİR, Bilal; KARAKAŞ, Ömer: “Cumhuriyet Dönemi Türk Kültür ve Edebiyatında Hümanizmin Etkileri”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 2/4, Fall 2007, ss.381-392.; <http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi6/sayi6pdf/24.pdf> (01-07-2013)
- ELMAS, Hüseyin: “Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?”, ss.281-298.; [http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos\\_mak/makaleler/H%C3%BCseyin%20ELMAS/ELMAS,%20H%C3%B Cseyin.pdf](http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/H%C3%BCseyin%20ELMAS/ELMAS,%20H%C3%B Cseyin.pdf) (01-02-2011).
- ENGİN, Vahdettin: “Osmanlı İmparatorluğu’nun Devamlılık ve Modernleşme Mücadelesi: Türkiye Cumhuriyeti’nin Tarihi Temelleri”, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, ss.37-91.
- ENLİL, Zeynep: “Sanayi Kentinin Sorunlarına Çözüm Arayışları: Pragmatik Yaklaşımlar – Altyapı Planlaması”, ss.1-24.;



<http://www.yildiz.edu.tr/~enli/KPT/DERS8.pdf> (09-06-2011).

ERASLAN, Cezmi: “Atatürk Türkiye’sinin Dış Politikası”, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, ss.293-310.

\_\_\_\_\_ : “Siyasal Alanda Yeniden Yapılanma”, **Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Cemil Öztürk, Ankara, Pegem Akademi, 4.bs., 2010, ss.165-188.

ERDAŞ, Sadık: “İmparatorluğun Dağılması: Kaybedilen Savaşlar, Kaybedilen Topraklar ve Göçler”, **Atatürk ve Türk İnkılâp Tarihi**, Ed. Fatma Acun, 11.bs., Ankara, Siyasal Kitabevi, 2010, ss.63-110.

ERDİNÇ, Erol Şadi: “Tarihe Not Düşmek”, **Toplumsal Tarih**, Cilt:XVIII, Sayı:106, Ekim 2002, ss.50-53.

ESEN, A. Kıvanç: “Tek Parti Dönemi Cami Kapatma/Satma Uygulamaları”, **Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar**, Sayı:13, Güz 2011, ss.91-158.

GERAY, Cevat: “Türkiye’de Köy Enstitüleri Hareketi ve Köy Kalkınması”, ss.197-207.;  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/483/5694.pdf>  
(6-12-2012)

GEZER, Hüseyin: “Atatürk Heykel ve Anıtları...”, **Türkiyemiz 50. Yıl Özel Sayısı**, Yıl:4, Sayı:11, Ekim-1973, ss.66-81.

GÖNENÇ, Levent: “Siyasi İktidar Kavramı Bağlamında Anayasa Çalışmaları İçin Bir Kavramsal Çerçeve Önerisi”,

**Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**,  
Cilt:LVI, Sayı:1, Ankara 2007, ss.145-168.

GSELL, Paul: “Sovyet Memleketinde Tiyatro”, **Yeni Adam**, (26) 25  
Haziran 1934, ss.6,12.

GÜVEN, Ahmet: “Osman Hamdi ve Tablolarında Benlik Durumları”,  
**Marmara İletişim Dergisi**, Ed. Ali Murat Yel,  
Sayı:20, 2013, s.222-245.

GÜVEN, Ferid Celâl: “Halkevleri ve Güzel Sanatlar”, **Ülkü**, Sayı:73,  
Cilt:XIII, Mart 1939, ss.13-15.

H. B.: “Halkevleri’nde Müzik Esasları”, **Ülkü**, Sayı:74,  
Cilt:XIII, Nisan 1939, ss.176-178.

HAYTAOĞLU, Ercan: “Türk Ocakları’nın Kapatılması Sürecinde Acıpayam  
Türk Ocağının Tasfiyesi”, ss.1209-1225.;  
<http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2009/5/66.pdf> (14-01-2011).

HUYUGÜZEL, Ö. Faruk: “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Halkevlerinin  
Rolü”, ss.391-400.;  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/799/10212.pdf>  
(15-01-2011).

İFFET ÖMER: “Musiki birliğine kavuşuyoruz”, **Yeni Adam**, 29  
Teşrinisani (Kasım) 1934, ss.9.

İNCİ, İbrahim: “1923-1960 Döneminde Türkiye’de Tarım Faaliyetleri  
Üzerinden Alınan Vergiler”, **Sakarya Üniversitesi Fen  
Edebiyat Dergisi**, (2009-I), ss.109-130.;  
[http://www.fed.sakarya.edu.tr/arsiv/yayinlenmis\\_dergiler/2009\\_1/2009-I-M-7.pdf](http://www.fed.sakarya.edu.tr/arsiv/yayinlenmis_dergiler/2009_1/2009-I-M-7.pdf) (05-02-2011).

- İNDİRKAŞ, Zühre: “Manicilik ve Uygur Resim Sanatı”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:48, Cilt:VIII, Aralık 1997, ss.49-54.
- İSMAİL HAKKI (Baltacıoğlu): “Devletçi tiyatro”, **Yeni Adam**, Sene:1, No:7, 12 Şubat 1934, ss.7.
- \_\_\_\_\_ : “Ölen musiki ve doğmıyan musiki”, **Yeni Adam**, No:48, 29 Teşrinisani (Kasım) 1934, ss.8.
- \_\_\_\_\_ : “Türkiye’de bir tiyatro derdi var”, **Yeni Adam**, No:41, 11 Birinci Teşrin (Ekim) 1934, ss.6.
- \_\_\_\_\_ : “Yeni Adam İçin Yeni Mimarlık”, **Yeni Adam**, No:15, 9 Nisan 1934, ss.7.
- KAGAN, Moisci: “Kapitalizm Devrinde Sosyalist Sanatın Oluşum Mantığı”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev: Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, ss.129-158.
- KÂMÎ Refet: “İzmir'in İmarı Hakkında”, **Mimar Aylık Mecmua**, Yıl:1, Cilt:MCMXXXI, Sayı:7, Temmuz, 1931, ss.224-230.
- KARA, Ömer Tuğrul: “Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri”, **Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi**, İlkbahar 2010, Yıl:2, Sayı:2, ss.73-96.; [http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/omer\\_tugrul\\_kara\\_toplumsal\\_olaylar\\_turk\\_ve\\_dunya\\_edebiyati\\_izler.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/omer_tugrul_kara_toplumsal_olaylar_turk_ve_dunya_edebiyati_izler.pdf) (13-05-2011).
- KARACA, Ecevit: “Platon Sanatı Neden İdeal Devlet Açısından Yorumlamıştır”, **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal**

**Bilimlerde Diyaloglar**, Ocak 2009, Sayı:1/4, ss.1-14.;  
<http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/ethos3-ecevit.pdf?PHPSESSID=bfvqdaqo> (01-05-2011).

KARADAĞ, Nurhan: “1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları”, ss.135-177.;  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1189/13741.pdf> (15-01-2011).

KATOĞLU, Murat: “Cumhuriyet Türkiye’nde Eğitim, Kültür, Sanat”, **Türkiye Tarihi, Cilt:IV, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yay. Yön. Sina Akşin, 9.bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 2007, ss.417-520.

KAYA, Ramazan: “Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro”, **Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi**, Yıl:2007, Sayı:15, ss.238-252.; <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/kkefd/article/viewFile/4154/3978> (03-02-2011).

KÂZIM Nami: “İnkılâp Edebiyatı”, **Ülkü**, Sayı:13, Cilt:III, Mart 1934, ss.46-53.

\_\_\_\_\_ : “İnkılâp Edebiyatı”, **Varlık**, Sayı:1, 15 Temmuz 1933, ss.3.

\_\_\_\_\_ : “Sönmiyen Ateş”, **Ülkü**, Sayı:7, Cilt:II, Ağustos 1933, ss.58-59.

KESKİN, Ferda: “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti”, **Cogito**, Sayı:38, Kış 2004.;  
<http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=164&id=27> (09-05-2011).

- KILIÇ, Sibel: “Estetik Politika/Politize Sanat’ın Toplumun Sosyo-Kültürel Yapılanma Sürecine Etki ve Katkıları”, **International Journal of Social Science**, Volume 4, Issue 2, Winter 2011, ss.37-49. [http://www.jasstudies.com/Makaleler/886629459\\_Sibel%20K%C4%B1%C4%B1%C3%A7\\_37-49.pdf](http://www.jasstudies.com/Makaleler/886629459_Sibel%20K%C4%B1%C4%B1%C3%A7_37-49.pdf) (25-12-2012).
- KILINÇ, Kıvanç: “Öncü Halk Sağlığı Projelerinin Kamusal Mekânı Olarak Sıhhiye”, **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**, Der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, ss.119-156.
- KONUKÇU, İrem: “Batıda ve Türkiye’de Sosyal Yaşam ile Şekillenen Koleksiyonlar ve Müzeciliğe Yansımaları”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:23, Yıl:2007/2, ss.241-258.; [http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi\\_23/14-%20241-258.%20syf.\\_.pdf](http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_23/14-%20241-258.%20syf._.pdf) (19-05-2011).
- KOSAL, Vedat: “Osmanlı’da Klasik Batı Müziği”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:57, Cilt:X, Eylül 1998, ss.15-22.
- KOVANCILAR, Birol; KAHRİMAN, Hamza: “Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar”, **Finans Politik & Ekonomik Yorumlar**, 2007, Cilt:XLIV, Sayı:513, s.21-33.
- KÖSEMİHAL, Mahmut R.: “Cümhuriyet Devr’inde Musikî”, **Ülkü**, Sayı:69, Cilt:XII, İkinciteşrin (Kasım) 1938, ss.235-238.
- \_\_\_\_\_ : “Musiki İnkılâbı Şenlikleri”, **Varlık**, Sayı:35, 15 I. Kânun (Aralık) 1934, ss.165.

- KREFT, Lev: “20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset”, **Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ed. Ali Artun, 2.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, 185-206.
- KREISER, Klaus: “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916”, **Muqarnas**, Vol. 14 (1997), ss.103-117.
- KUNITSIN, Georgi: “Georgi Kunitsin”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, ss.159-194.
- KUT, Günay: “Anadolu’da Türk Edebiyatı”, **Osmanlı Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, Cilt:I, İstanbul, Feza Gazetecilik, 1999, ss.21-68.
- LENİN: “Yeni Bir Dünyanın Sanatı Üzerine”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, ss.195-208.
- LUNAÇARSKİ, A.: “A. Lunaçarski”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, ss.61-67.
- MAHMUDOĞLU, Mahad Sofiev: “Sovyet Kültürünün Türkiye Üstündeki Olumlu Etkileri”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:48, Cilt:VIII, Aralık 1997, ss.30-38.
- MAKTAV, Hilmi: “Cumhuriyet’in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul”, **Tarih ve Toplum**, Cilt:XXXVIII, Sayı:227, Kasım 2002, ss.49-55 (313-319).
- MALİK VİCDANİ: “Türk Resim San’atı”, **Varlık**, Sayı:2, 1 Ağustos 1933, ss.28.

- MEHMET CEMİL: “Bu Hane Kiralıktır. Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor”, **Varlık**, Sayı:3, 15 Ağustos, 1933, ss.45.
- MERİÇ, Cemil: “Edebiyat ve Sansür”, **Tarih ve Toplum**, Sayı:44, Cilt:VIII, Ağustos 1987, ss.13 (77).
- MİMAR ABİDİN: “Memleketimizde Mimarî Varlık”, **Mimar Aylık Mecmua**, Yıl:1, Cilt:MCMXXXI, Sayı:3, Mart 1931, ss.73-74.
- MÜNİR HAYRİ (Egeli): “Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?”, **Ülkü**, Sayı:18, Cilt:III, Ağustos 1934, ss.432-434.
- \_\_\_\_\_ : “Gezgin Tiyatrolar”, **Ülkü**, Sayı:34, Cilt:VI, Birinci Kanun (Aralık) 1935, ss.314-317.
- \_\_\_\_\_ : “Sinema ve Eğitim”, **Ülkü**, Sayı:36, Cilt:VI, Şubat 1936, ss.428-430.
- NECİP ALİ: “Halkevleri”, **Ülkü**, Sayı:9, Cilt:II, Birinci Teşrin (Ekim)1933, ss.233-237.
- NUSRET KEMAL: “Söz Bir Allah Bir”, **Ülkü**, Sayı:10, Cilt:II, İkinciteşrin (Kasım) 1933, ss.351-352.
- OKAY, Orhan: “Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı”, **Osmanlı Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, Cilt:I, İstanbul, Feza Gazetecilik, 1999, ss.69-94.
- OLCAY, Hamdi: “Emekli Subaylar Resim Sergisi”, **Ülkü**, Sayı:1, Cilt:I, Ocak 1947, ss.28-29.
- ÖDEKAN, Ayla: “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, **Türkiye Tarihi, Cilt:IV, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yay. Yön. Sina Akşın, 9.bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 2007, ss.523-604.

- ÖLMEZ, Mehmet: “VIII. ve XIII. Yüzyıllar Türk Edebiyatı: Göktürk ve Uygur Edebiyatı”, **VIII. ve XIII. Yüzyıllar Türk Edebiyatı**, Ünite:1, Ed. Kemal Yavuz, İsmet Şanlı, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011, ss.3-29.  
<http://eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/EDB201U.pdf> (01-07-2012).
- ÖNDER, Selahattin; BAYDEMİR, Ahmet: “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:VI, Sayı:2, Aralık 2005, ss.113-135. [http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6\\_2\\_Makale\\_7.pdf](http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6_2_Makale_7.pdf) (22-06-2012).
- ÖZACUN, Orhan: “CHP’nin Kuruluş Tarihi Üzerine”, **Tarih ve Toplum**, Cilt:XXIV, Sayı:141, Eylül 1995, ss. 4-7 (132-135).
- ÖZÇELİK, Özer; TUNCER, Güner: “Atatürk Dönemi Ekonomi Politikaları”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, ss.253-266.;  
[http://www.aku.edu.tr/AKU/DosyaYonetimi/SOSYAL\\_BILENS/makale/c9s1m15.pdf](http://www.aku.edu.tr/AKU/DosyaYonetimi/SOSYAL_BILENS/makale/c9s1m15.pdf) (27-10-2011).
- ÖZGÜDEN, Mehmet: “Türkiye’de Seçkinler”, **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, Der. Faruk Alpkaya, Bülent Duru, Ankara, Phoenix Yayınları, 2012, ss.313-352.
- ÖZTOPRAK, İzzet: “II. İnönü Savaşı Sonrasında İç Siyasi Durum ve Ankara’da Hükümet Değişikliği”, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. Yılı Özel Sayısı, Sayı:42, Cilt:XIV, Kasım 1998, <http://atam.gov.tr/ii-inonu-savasi-sonrasinda-ic-siyasi->



- [durum-ve-ankarada-hukümet-değişikligi/](#) (05-12-2012).
- ÖZTÜRK, Ruken: “Sinemada Akımlar”, ss.227-235.  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/498/5953.pdf>  
(4-06-2011).
- ÖZTÜRK, Serdar: “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler”, **Galatasaray İletişim**, Haziran 2006, ss.47-76.;  
[http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/serdar\\_ozturk\\_sansur\\_sinema.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/serdar_ozturk_sansur_sinema.pdf) (16-02-2011).
- ÖZUYAR, Ali: “Osmanlı’da Sinemaya Dair Sansür Notları”, **Sinematürk**, Sayı:7, Mayıs 2007, ss.22-24.
- PARKHOMENKO, M.; MYASNIKOV, A.: “M. Parkhomenko, A. Myasnikov”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, ss.37-59.
- PARLA, Jale: “Edebiyat Kanonları”, **Kitap-lık**, Yıl:11, Sayı:68, Ocak 2004, ss.51-53.
- PEHLİVANLI, Hamit: “Keskin Halkevi (20 Şubat 1938-1951)”, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı:72, Cilt:XXIV, Kasım 2008.; <http://atam.gov.tr/keskin-halkevi-20-subat-1938-1951/> (06-12-2012).
- SAYGUN, Adnan: “Halkevlerinin Musiki Çalışmaları”, **Ülkü**, Sayı:15, Cilt:II, Mart 1948, ss.9-10.
- SELÇUK, Mustafa: “Birinci Dünya Savaşı Sürecinde Harbiye Nezareti’nin ‘Çanakkale Kahramanlığını Yaşatma’ Amaçlı

Faaliyetleri”, **Avrasya İncelemeleri Dergisi (AVİD)**,  
Cilt:I, Sayı:2, 2012, s.195-242.

\_\_\_\_\_ : “Musiki terbiyesi”, **Büyük Doğu**, Sayı:4, 8 İlkteşrin  
(Ekim) 1943, ss.7.

SOYKAN, Ömer Naci: “Sanatların Bölümlenmesi”, **Felsefe Dünyası**, Sayı:37,  
2003/1, ss.14-18.; <http://www.tufed.org/1301-0875/37-2003/37-014.pdf> (29-04-2011).

\_\_\_\_\_ : “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi”, **Felsefe Dünyası**,  
No:1, 1991, ss.31-37.;  
<http://www.tufed.org/1301-0875/01-1991/01-031.pdf>  
(29-04-2011).

ŞAHİN, Mustafa; DUMAN, Ruşen: “Cumhuriyet’in Yapılanma Sürecinde Müzik  
Eğitimi”, **Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve  
İnkılâp Tarihi Enstitüsü, VII/16-17, (2008/Bahar-Güz),  
ss.259-272.

[http://web.deu.edu.tr/ataturkilkeleri/ai/uploaded\\_files/file/yeni%20dergi%2016-17/mustafa%20sahin%202.pdf](http://web.deu.edu.tr/ataturkilkeleri/ai/uploaded_files/file/yeni%20dergi%2016-17/mustafa%20sahin%202.pdf)  
(17-04-2012).

ŞAKİR, Ziya: “İlk Türk Bandosu”, **Büyük Doğu**, 1 Mart 1946, ss.14.

\_\_\_\_\_ : “Muzikai Hümayun”, **Büyük Doğu**, 22 Şubat 1946,  
ss.14.

\_\_\_\_\_ : “Sarayda Sanat Mektebi”, **Büyük Doğu**, 22 Mart 1946,  
ss.14.

\_\_\_\_\_ : “Tarihte Ressamlarımız”, **Büyük Doğu**, 1 Şubat 1946,  
ss.14.

- \_\_\_\_\_ : “Yıldız Tiyatrosu”, **Büyük Doğu**, 15 Mart 1946, ss.14.
- ŞENEL, Süleyman: “Béla Bartók’un Türk Halk Müziği çalışmaları İçindeki Yeri”, **Béla Bartók**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, ss.26-36.
- ŞEREN, Mehmet: “Köye Öğretmen Yetiştirme Yönüyle Köy Enstitüleri”, **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt 28, Sayı:1, (2008), ss.203-226.;  
<http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2008/1/2008-1-203-226-11.pdf> (15-01-2011).
- TAŞ, Murat: “Osmanlı’dan Günümüze Yapı Üretiminde Mimarlık Meslek Örgütlenmesinin Gelişimi”, **Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Cilt:VIII, Sayı:1, 2003, ss.203-214.;  
[http://home.uludag.edu.tr/users/ucmaz/PDF/muh/2003-8\(1\)/htmpdf/mak23.pdf](http://home.uludag.edu.tr/users/ucmaz/PDF/muh/2003-8(1)/htmpdf/mak23.pdf) (12-08-2012).
- TEKEREK, Nurhan; TEKEREK, İsmet: “Devlet, İşletmecilik, Meta-Ürün ve Tiyatro İlişkisi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 25:2008, ss.21-36.;  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/980/12003.pdf> (28-03-2012).
- TOLLU, Cemal: “Bizde Resim”, **Büyük Doğu**, Yıl:1, Cilt:II, Sayı:19, 18 Şubat 1944, ss.7,12.
- \_\_\_\_\_ : “Zafer Bayramı ve Resim Sergisi”, **Ülkü**, Sayı:32, Cilt:VI, Birinci Teşrin (Ekim) 1935, ss.123-125.
- TUNCEL, Bedrettin: “Bir Tiyatro Meraklısına Mektup”, **Ülkü**, Yeni Seri, Cilt:I, Sayı:1, 1 B. teşrin (Ekim) 1941.

- TURA, Yalçın: “Béla Bartók’un Hayatından Kesitler”, **Béla Bartók**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, ss.20-25.
- TURAN, Ömer: “1930’lardaki ‘Şehircilik Tartışmaları’ Cumhuriyetin Kamusal Alanını Oluşturması”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:85, Cilt:XV, Ocak 2001, ss.48-56.
- TURAN, Refik: “Kültür Alanında Gelişmeler,” **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, Cilt:II, 4.bs., Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2005, ss.189-246.
- TÜRKEŞ, Ömer: “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce**, Cilt:II, **Kemalizm**, 6.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, ss.425-448.
- TÜRKMEN, Uğur: “Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, ss.177-194;  
[http://www.aku.edu.tr/AKU/DosyaYonetimi/SOSYAL\\_BILENS/makale/c9s1m11.pdf](http://www.aku.edu.tr/AKU/DosyaYonetimi/SOSYAL_BILENS/makale/c9s1m11.pdf) (02-02-2011).
- TÜRKÖNE, Mümtaz’er: “Siyasi Partiler”, **Siyaset**, Ed. Mümtaz’er Türköne, 10.bs., İstanbul, Opus Yayınları, 2009, ss.253-292.
- ULUSOY, Demet: “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:X, Sayı:1, Temmuz 1993, ss.247-259.;  
<http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/1993101DemetUlusoy.pdf> (01-02-2011).
- ULUSOY, Kadir; DEMİRTAŞ, Bahattin: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında İki Önemli Kültür Politikası: Halk Evleri ve Millet Mektepleri”, ss.1190-1208.;

<http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2009/5/65.pdf> (15-01-2011).

UYAR, Hakkı: “Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938)”, ss.1-30.;  
<http://kisi.deu.edu.tr/hakki.uyar/25.pdf> (14-12-2011).

UYGUR, Erdoğan: “Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci”,  
**Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi-Turkish Journal of Social Research**, Yıl:9, Sayı:1-2, ss.23-30  
(pdf ss.1-9), (Nisan - Ağustos 2005).  
[http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/erdogan\\_uygur\\_realizm.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/erdogan_uygur_realizm.pdf) (13-02-2011).

ÜLGER, Billur: “Konfüçyüsçülüğün Sanata Bakış Açısı ve Bir Kültür Üretimi Olarak Popüler Müzik: Konfüçyüs’ün Mesajı Kırmızıgül İle Somutlaşıyor”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2002-2003, ss.1-38.;  
[http://www.anadolu.edu.tr/arastirma/hakemli\\_dergiler/sosyal\\_bilimler/pdf/2002-2/sos\\_bil.1.pdf](http://www.anadolu.edu.tr/arastirma/hakemli_dergiler/sosyal_bilimler/pdf/2002-2/sos_bil.1.pdf) (22-02-2011).

ÜLKÜ, Candan: “Sanat Eğitimi, Sanat ve Köy Enstitüleri”, **Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:IV, Sayı:1, Haziran 2008, ss.37-45.;  
[http://efd.mersin.edu.tr/dergi/meuefd\\_2008\\_004\\_001/pdf/meuefd\\_2008\\_004\\_001\\_0037-0045\\_Ulku.pdf](http://efd.mersin.edu.tr/dergi/meuefd_2008_004_001/pdf/meuefd_2008_004_001_0037-0045_Ulku.pdf) (15-01-2011).

ÜSTÜNİPEK, Mehmet: Cumhuriyet’in İlk Yıllarında ‘Öteki’nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel”, **Journal of İstanbul Kültür University**, 2005/1, ss.19-26.;  
[http://www.iku.edu.tr/TR/iku\\_gunce/C3S1Sosyal/19.pdf](http://www.iku.edu.tr/TR/iku_gunce/C3S1Sosyal/19.pdf) (16-02-2011).

- WALSH, David: “Sanat ve Sosyalizm: Gerçek Öncüller”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev: Feyyaz Şahin, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, ss.7-35.
- YAKUP KADRI (Karaosmanoğlu): “Ankara-Moskova-Roma”, **Kadro**, Sayı:16, Nisan 1933, ss.39-41.
- YAŞAR NABİ: “Sanatın Himayesi Meselesi”, **Varlık**, Sayı:11, 15 Kânunuevvel (Aralık) 1933, ss.1.
- YAŞAR, Selman: “Menemen Kubilay Anıtı’nın Açılışı”, **History Studies**, ss.385-400.; [http://www.historystudies.net/Makaleler/1205122021\\_22%20-%20Selman%20Ya%5c%9far.pdf](http://www.historystudies.net/Makaleler/1205122021_22%20-%20Selman%20Ya%5c%9far.pdf) (14-09-2012).
- YAVUZ, Fehmi: “Başkent Ankara ve Jansen”, **O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Cilt:VII, Sayı:1, Bahar 1981, ss.25-33.; [http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/1981/cilt07/sayi\\_1/25-33.pdf](http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/1981/cilt07/sayi_1/25-33.pdf) (06-07-2013).
- YÜKSEL, İbrahim Aydın: “Osmanlı Mimarisi”, **İslâm Sanatları Tarihi**, Ed. Muhittin Serin, Ünite:3, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2010, ss.38-63.; <http://eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/ILH1005.pdf> (12-08-2012).
- ZOBU, Vasfi Rıza: “Yanlıı Anladılar”, **Atatürk Görüşler ve Hatıralarla**, İstanbul, İ.Ü. Tıp Fakültesi Talebe Cemiyeti Yayınları, 1962, ss.41-44.

## ANSİKLOPEDİ MADDELERİ

- ALSAÇ, Ü.: “Sedat Hakkı Eldem”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:I, İstanbul, Yem Yayın, 1997, ss.512-513.
- ARSLAN, N.: “Yeniler Grubu”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:III, İstanbul, Yem Yayın, 1997, ss.1939.
- BAŞKAN, Seyfi: “Cumhuriyet Döneminde Sanat”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss.233-252.
- BAYDAR, Leyla: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Toplumsal Değişim ve Konut”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss.259-264.
- BEKSAÇ, A. Engin: “Emeviler”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XI, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, ss.104-108.
- ENGİNÜN, İnci: “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss.107-145.
- GERMANER, S.: “Osman Hamdi”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:III, İstanbul, Yem Yayın, 1997, ss.1392-1393.
- GÖREN, Ahmet Kamil: “Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal

Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss.273-292.

HIZAL, Meriç: “Cumhuriyet Döneminde Heykelcilik, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:IV, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, ss.886-895.

MAHİR, F. Banu: “Minyatür”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXX, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, ss.118-123.

OSMA, Kıvanç: “Cumhuriyet’in Anıtları: Anıt Heykeller”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVIII, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss.293-298.

ÖZKAYA, Yücel: “Atatürk Dönemi ve Atatürk İnkılâpları”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVI, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss.365-393.

ÖZÜÇETİN, Yaşar: “Demokrasiye Geçiş, Demokrat Parti’nin Kuruluşu, 1946 Seçimleri”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt:XVI, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss.765-773.

TARIM ERTUĞ, Zeynep: “Minyatürler ve Tarihi Belge Özellikleri”, **Osmanlı Ansiklopedisi**, Ed. Güler Eren, Cilt:XI, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 1999, ss.180-185.

YETKİN, Şerare: “Abbasiler”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:I, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, ss.49-56.



## BİLDİRİLER

AKGÜL BARIŞ, Dolunay; ECE, Ahmet Serkan: “Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi”, İCANAS38 Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara, Eylül 2007;

<http://www.ef.ibu.edu.tr/bolumler/music/yayinlar/Ece/Cumhuriyetten%20gunumuze.pdf> (02-02-2011).

BERKSOY, Ş. Funda: “Türk Resminde Aydın Portreleri”, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Yayına Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000.

DİLÇİN, Cem: “Cumhuriyet’in 80. Yılında Divan Şiiri Üzerine Düşünceler”, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, Ankara, A.Ü. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 18 Aralık 2003.; <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/12/842/10649.pdf> (19-05-2011).

ELÇİ, Armağan: “Atatürk Dönemi Belli Başlı Halk Müziği Araştırmacıları, Sanatçıları ve Kaynak Kişiler”, Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, Yayına Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001.

ETİKE, Serap: “Atatürk ve Resim Eğitimi”, Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, Yayına Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001.

- GÜNAYDIN, Günay: “Atatürk ve Müzik”, **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Yayına Haz: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001.
- HIZAL, Meriç: “Kamu Alanı Heykelleri”, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Yayına Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000.
- KURTULUŞ, Yıldız: “Cumhuriyet’in Kuruluş Yıllarında Türk Resminde Yurttaş Kadın İmgesi”, Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, Yayına Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001.
- MAKAL, Oğuz: “Türk Sinemasının Uzun ve Yorucu Süreci ve Yarım İçin Düşünceler”, Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü, Geleceği, 17-21 Aralık 2002, **Sahne Sanatları**, Cilt: XI, Yayına Haz. Ömer Çakır, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005.
- MENEKŞE, Ömer: “Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı”. II. Uluslar Arası Dinî Yayınlar Kongresi, 05-07 Kasım, Ankara, **II. Uluslar Arası Dinî Yayınlar Kongresi**, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2005.
- MÜLAYİM, Selçuk: “Onuncu Yılda Kültür ve Sanat Ortamı”, Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği, 17-21 Aralık 2002; **Plâstik Sanatlar**, Cilt: XII, Yayına Haz.

Şebnem Ercebeci, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005.

\_\_\_\_\_:

“Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Yayına Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000.

NASRATINOĞLU, İrfan Ünver: “Atatürk’ün Türk Güzel Sanatlarına Bakışı ve Düşünceleri”, Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, Yayına Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001.

SÖNMEZ, Zeki:

“Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Fikir Temelleri”, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Yayına Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000.

ŞENTÜRK, Nezihe:

“Atatürk’ün Özdeyişlerinde Kültür Sanat Müzik Yaklaşımı”, Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, Yayına Haz. Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001.

TEKELİ, İlhan:

“Cumhuriyetin Çağdaşlaşma Projesinin Mekansal Boyutu Üzerine Bir Değerlendirme”, Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği, 17-21 Aralık 2002; **Mimari ve Çevre Kültürü**, Cilt:VIII, Yayına

Haz. Azize Aktaş Yasa, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005.

ÜNAL, F. Cengiz: “Başlangıçtan Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Mûsikîsi Tarihine Genel Bir Bakış”, **Balıkesir I. Türk Müziği Sempozyumu**, 19-21 Aralık 1997, Balıkesir: Tamer Ofset, Balıkesir Belediyesi 75. Yıl Armağanı, 1998.

YAVUZ, Hilmi: “Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış”, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, 18-19 Mart 1999, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Yayına Haz. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000.

YÜKSEL, Ayşegül: “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Dünyü, Bugünü, Geleceği”, Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünyü, Bugünü, Geleceği, 17-21 Aralık 2002, **Sahne Sanatları**, Cilt:XI, Yayına Haz. Ömer Çakır, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005.

## **BAŞVURU KİTAPLARI**

**19’uncu Yüzyıldan 1960’a Kadar Türk Resim Sanatı**, Tempo Dergisi Eki, İstanbul, Doğan Burda Dergi, Nisan 2012.

**Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I-III**, 5.bs., Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi, 1997.

**Atatürk'ün Tamim Telgraf ve Beyannameleri IV**, Ankara, AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2006.

**Düşünceleriyle Atatürk**, Der. Arı İnan, Sadeleştiren: İsmet Parmaksızoğlu, 3.bs., Ankara, AKDTYK Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.

**İhvân-ı Safâ Risâleleri**, Cilt:I, Çev. Ali Durusoy, Bayram Ali Çetinkaya, İsmail Çalışkan, Ahmet Hakkı Turabi, Ali Avcu, Enver Uysal, Ömer Bozkurt, Elmin Aliyev, Ed. Abdullah Kahraman, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.

**Milli Sinema Açıkoturumu**, İstanbul, MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973.

**Osmanlı – Türk Anayasaları**, Haz. Tuncer Özyavuz, İstanbul, Alkım Yayınevi, 1997.

**Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Güncelleştirilmiş Basım, Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007.

**Rönesansın Serüveni**, Ed. Nurettin Pirim, Çev. Güven Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

**Sponsorluk**, MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Halkla ilişkiler ve Organizasyon Hizmetleri, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 2008, s.4. [http://megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/modul\\_pdf/342PR0017.pdf](http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul_pdf/342PR0017.pdf) (20-05-2011).

**Türkçe Sözlük**, 10.bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.

## KÖŞE YAZILARI

- AKER, Doğan H.: “Millî Kültür ve Filmcilik Sanayii”, **Cumhuriyet**, 31 Ocak 1947.
- BAYKARA, Gavsî: “Haksızlığa uğrıyan sanatkarın acıklı feryadı”, **Vatan**, 16 Ocak 1948.
- BERK, Nurullah: “Güzel San’atler meselesi”, **Cumhuriyet**, 9 Şubat 1939.
- \_\_\_\_\_ : “Millî san’at nedir”, **Cumhuriyet**, 23 Mart 1939.
- CEMİL, Mesut: Yeni Türk san’atkârı”, **Cumhuriyet**, 2 Mart 1939.
- \_\_\_\_\_ : “Eski melodilerimizi kayıptan kurtarma çaresi”, **Cumhuriyet**, 1 Kanunuevvel (Aralık) 1934.
- DAV’ER, Abidin: “Türk filmciliği himaye edilmelidir”, **Cumhuriyet**, 6 Şubat 1947.
- EGELİ, Münir Hayri: “Artık San’at Çalışmalarımızı Organize Etmeliyiz”, **Tan**, 27 Kasım 1943.
- K. O.: “Konservatuar Türk musiki sahnesi çöküntü halinde”, **Vatan**, 16 Ocak 1948.
- \_\_\_\_\_ : “Musikimiz kaprişlere kurban edilemez”, **Vatan**, 6 Şubat 1948.
- LEVY, Leopold: “Türk resmi”, Nakleden: Fikret Âdil, **Cumhuriyet**, 17 Ekim 1947.
- NADİ, Nadir: “Fikirde ve san’atta inkılâpçı hamleler istiyoruz”, **Cumhuriyet**, 28 Temmuz 1933.

- \_\_\_\_\_ : “Milli san’at”, **Cumhuriyet**, 25 Birinciteşrin 1938.
- \_\_\_\_\_ : “Türk tiyatrosunu ne vakit kuracağız?”, **Cumhuriyet**, 18 Mayıs, 1936.
- REINHARDT, Marx: “Tiyatronun geçirdiği buhran ebedî mi?”, **Cumhuriyet**, 3 Mayıs 1934.
- SAFA, Peyami: “Tiyatro dâvamız için birkaç satır daha”, **Tasvir**, 6 Mayıs 1945.
- \_\_\_\_\_ : “Türk resminin bereket yılı”, **Tasvir**, 13 Mayıs 1945.
- ULUNAY (Refi Cevad): “Cumhuriyette Güzel Sanatlar, Tiyatro Ve Bazı Hatıralar”, **Tan**, 29 Kasım 1942.

## **GAZETE ve DERGİ HABERLERİ**

- “1943 de İstanbulun çehresi değişecek”, **Akşam**, 11 Mayıs 1938.
- “50 bin Demokratın geçit resmi”, **Vatan**, 10 Eylül 1948.
- “Adapazarının imar plânını mimar Berg yapacak”, **Akşam**, 25 Kanunusani (Ocak) 1938.
- “Akademide”, **Tan**, 16 Temmuz 1935.
- “Alaturka musiki sanatkârlarımızın bir muvaffakiyeti”, **Cumhuriyet**, 29 Haziran 1932.
- “Ankarada Resim sergisi”, **Tan**, 30 Mayıs 1935.
- “Atatürk İstanbulun imar planını tasvip ettiler”, **Akşam**, 149 Kânunusani (Ocak) 1938.

- “B. Prost 15 eylülde Istanbula gelecek”, **Akşam**, 5 Ağustos 1938.
- “B. Prost Bursada tedkiklere başladı”, **Akşam**, 5 Teşrinisani (Kasım) 1938.
- “B. Prost dün Fransaya hareket etti,” **Akşam**, 1 Temmuz 1938.
- “B. Prost Karabükün ve Bursanın plânlarını da yapacak”, **Akşam**, 18 Eylül 1938.
- “Bizde Resim sanatı”, **Tasvir**, 13 Mayıs 1945.
- “Bursanın imar plânını B. Prost yapacak”, **Akşam**, 24 Ağustos 1938.
- “C. H. Partisinin Piyes, Hikâye Müsabakaları”, **Ülkü**, Sayı: 67, Cilt:II, Eylül 1938.
- “Cahide Sonku”, **Vatan**, 8 Haziran 1948.
- “Camilerin tamiri”, **Akşam**, 3 Ağustos 1938.
- “Çocuk tiyatroları”, **Akşam**, 24 Nisan 1938.
- “D grubu ressamı, **Cumhuriyet**, 31 Mart 1934.
- “D Grubunun Beşinci Sergisi”, **Tan**, 25 Haziran 1935.
- “Derhal yapılacak işler kararlaştırıldı”, **Akşam**, 8 Mayıs 1938.
- “Dikkatler: Sanatın ölçüsü beynelmileldir!”, **Akşam**, 18 Ağustos 1938.
- “Diyarbakırın imarı”, **Akşam**, 2 Nisan 1938.
- “Dün Ankarada verilen müziksel festival”, **Cumhuriyet**, 29 Birincikanun (Aralık) 1934.
- “Edirnenin imar plânı için hazırlıklar başladı”, **Akşam**, 17 Haziran 1938.
- “Eğlence yerleri Sinema ve tiyatro resimlerinde yapılan tenzilâttan istifade etmiyecek”, **Akşam**, 27 Temmuz 1938.



- “Eminönü Halkevinin büyük konseri”, **Akşam**, 7 Nisan 1938.
- “Eminönü meydanı”, **Akşam**, 10 Teşrinievvel (Ekim) 1938.
- “Erzincanda büyük bir kalkınma faaliyeti var”, **Akşam**, 12 Teşrinisani (Kasım) 1937.
- “Gaziantebin imarı”, **Akşam**, 2 Nisan 1938.
- “Gemlik bandosu ilk konserini verdi”, **Akşam**, 25 Ağustos 1938.
- “Genç ressamlar ve heykeltıraşlar sergisi,” **Cumhuriyet**, 16 Eylül 1929.
- “Halk şarkıları,” **Cumhuriyet**, 5 Temmuz 1929.
- “İmar işi”, **Akşam**, 20 Mayıs 1938.
- “İncesaz kalkmalı mı?”, **Cumhuriyet**, 9 Mayıs 1933.
- “İnkişaf eden bir müessesemiz: Şehir Tiyatrosu”, **Akşam**, 4 Mayıs 1938.
- “İstanbul Konservatuarı kurtulma yolunda”, **Vatan**, 28 Şubat 1948.
- “İstanbul’un imarı”, **Akşam**, 15 Teşrinisani (Kasım) 1937.
- “İstanbulun imarı için lâzım gelen tahsisat bulundu”, **Akşam**, 16 Kanunusani (Ocak) 1938.
- “İtalyan kadın San’atkarları”, **Tan**, 11 Haziran 1935.
- “Karaköy meydanında yapılacak değişiklikler”, **Akşam**, 24 Nisan 1938.
- “Konsevatuar heyeti geldi”, **Cumhuriyet**, 18 Eylül 1929.
- “Kubilây abidesi”, **Cumhuriyet**, 17 Haziran 1933.
- “Kubilây abidesinin açılışından intibalar”, **Cumhuriyet**, 29 Birincikanun (Aralık) 1934.

“Kurt Strigler meşhur Alman bestekârının hakkımızda bir cemilesi”, **Cumhuriyet**, 21 Kanunisanı (Ocak) 1930.

“Manisa Atatürk âbidesi”, **Akşam**, 10 Teşrinisanı (Kasım) 1937.

“Millî bir film Konservatuvar heyetinin filmi gösteriliyor”, **Cumhuriyet**, 27 Kanunisanı (Ocak) 1930.

“Millî musiki kalkacak!”, **Cumhuriyet**, 17 Haziran 1933.

“Moskovada Türk resim sergisi”, **Cumhuriyet**, 2 İkincikanun (Ocak) 1936.

“Muğlada Atatürk heykeli”, **Akşam**, 12 Teşrinisanı (Kasım) 1937.

“Muhafaza edilecek eserler imar plânında gösterilecek”, **Akşam**, 18 Ağustos 1938.

“Musiki San’atkârları Cemiyeti kongresi”, **Cumhuriyet**, 15 Eylül 1932.

“Öğretici filmler için bir kanun lâyihası yapıldı”, **Cumhuriyet**, 20 İkincikanun (Ocak) 1936.

“Resim sergileri”, **Tasvir**, 13 Mayıs 1945.

“Resim Sergisi Açıldı”, **Tan**, 2 Haziran 1935.

“Samsun Halkevinin köy gezileri”, **Akşam**, 31 Mayıs 1938.

“Sinema filmleri kontrol edilecek”, **Cumhuriyet**, 21 Temmuz 1932.

“Sinema, tiyatro resimlerinden indirme”, **Vatan**, 16 Ocak 1948.

“Sinop halkevi geniş bir çalışma programı hazırladı”, **Akşam**, 24 Kanunuevvel (Aralık) 1937.

“Sovyet Artistleri Memleketlerine Döndüler”, **Tan**, 17 Mayıs 1935.

“Sovyet Artistlerinin Konseri”, **Tan**, 1 Mayıs 1935.

“Sovyet sinemacılığının şah eseri ‘Birinci Petro’ filmi”, **Akşam**, 19 Şubat 1938.

“Sütçülük için bir film”, **Tan**, 18 Haziran 1935.

“Şehir Tiyatrosundan neden ayrıldılar?”, **Tasvir**, 6 Mayıs 1945.

“Trabzonda bir çok binalar vilâyette yollar yapılıyor”, **Akşam**, 5 Mayıs 1938.

“‘Türkiye’nin kalbi Ankara’ filmi”, **Cumhuriyet**, 18 Mart 1934.

“Türk musikisi konseri”, **Akşam**, 20 Mayıs 1938.

“Ulusal Musiki Müsabakamız”, **Cumhuriyet**, 29 Birincikanun (Aralık) 1934.

“‘Üvey Kardeşler’e üvey evlâd muamelesi yapıldı!”, **Vatan**, 2 Ekim 1948.

## **AÇIKOTRUM, ANKET, RÖPORTAJ, MEKTUP, GEZİ YAZILARI, TARTIŞMA METİNLERİ ve KONUŞMALAR**

BAHA AŞIR BEY: “Edebiyat Anketimiz”, **Yeni Adam**, 18 Haziran 1934.

BELGE, Murat: **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Açık Oturum, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1980.

DELİDENİZ, İbrahim: “Bir gazetenin tiyatro anketine cevap san’atkârlara açık mektup”, **Tasvir**, 6 Mayıs 1945.

ERSES, Necip: Röp: İsimsiz, “Türk filmciliğinin gerileme sebepleri”, **Tasvir**, 6 Mayıs 1945.

ES, Hikmet Feridun: “Los Angeles’de Türk gecesi”, **Akşam**, 16 Haziran 1938.

- İNÖNÜ, İsmet: “Yeni Halkevlerini Açma Nutku”, **Ülkü**, Cilt:V, Sayı:25, Mart 1935.
- MAKAL, Ahmet: “65. Yılında Koruma Kanunu, Çalışma İlişkileri ve İş Mükellefiyeti”, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Gelişme ve Toplum Araştırmaları Merkezi Tartışma Metinleri**, Eylül 2004. [http://www.politics.ankara.edu.tr/eski/dosyalar/tm/SBF\\_WP\\_76.pdf](http://www.politics.ankara.edu.tr/eski/dosyalar/tm/SBF_WP_76.pdf) 04-02-2012.
- NUSRET SAFA BEY: “Tiyatro Anketimiz”, **Yeni Adam**, 9 Temmuz 1934.
- SAFA, Peyami: Röp: isimsiz, “San’atkârlarla Dertleşmeler”, **Tan**, 9 Temmuz 1935.
- TANRIKORUR, Çinuçen: **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Açık Oturum, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1980.

## İNTERNET

- “Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun”, [http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc031/kanuntbmmc031/kanuntbmmc03105441.pdf](http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc031/kanuntbmmc031/kanuntbmmc03105441.pdf) (05-01-2013).
- “Halkevlerinin Kuruluşu ve Çalışmaları”, [http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm#\\_To\\_c121732282](http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm#_To_c121732282) (10-01-2011).
- “Matbuat umum müdürlüğü teşkilâtına ve vazifelerine dair kanun”, [http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc031/kanuntbmmc031/kanuntbmmc03105441.pdf](http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc031/kanuntbmmc031/kanuntbmmc03105441.pdf)

RARLAR/kanuntbmmc013/kanuntbmmc013/kanuntbmmc01302444.pdf (09-12-2012).

“Mehmet Vedat Tek”, [http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail\\_mimar-vedat-bey\\_29.html](http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail_mimar-vedat-bey_29.html) (14-12-2012).

“Mimar Kemalettin”, <http://www.tcmb.gov.tr/tlkampanya/download/ozgecmisler.pdf> (14-12-2012).

“Sanat Tarihinin Giriş”,  
[http://egitek.meb.gov.tr/aok/aok\\_kitaplar/AolKitaplar/Sanat\\_Tarihi\\_1\\_2/1.pdf](http://egitek.meb.gov.tr/aok/aok_kitaplar/AolKitaplar/Sanat_Tarihi_1_2/1.pdf) 30-04-2011.

“Sedad Hakkı Eldem”, [http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail\\_sedad-hakki-eldem\\_35.html](http://www.mimarlikmuzesi.org/Collection/Detail_sedad-hakki-eldem_35.html) (16-12-2012).

## **EKLER**

### **Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA) Belgeleri**



T. C.  
MAARİF VEKİLLİĞİ

Tefiş Heyeti  
Sayı: 15

Ankara, 23/ II / 1940

Özet: Milli Şefimiz, Reisicum-  
hur İsmet İnönü'nün resimleri  
ii :



Başvekillik Yüksek Makamına

Sayın Millî Şefimiz, Reisicumhur İsmet İnönü'nün Türk ressamlarına yaptırılıp Cumhuriyet Halk Partisi tarafından bastırılan resimlerinden Vekillliğimize bağlı daire, müesseseler ve her derecedeki mekteplerimiz için 1,22 X 0,85 eb'adındakilerden 300, 050 X 75 eb'adındakilerden 7500 ve 0, 38 X 0,53 eb'adındakilerden de 12,200 olmak üzere 20,000 resme ihtiyaç vardır.

Partiden bildirildiğine göre bir resmin bedeli 160 kuruştur. Buna nazaran bu resimlerin tutarı olan 32000 liranın tensip buyurulduğu takdirde Yüksek Başvekillik veyahut Maliye Vekilliği 1940 bütçesine konulmasının lâzım gelenlere emir buyurulmasını en derin saygılarımla rica ederim.

CA 010 152

Maarif Vekili

Ta.

Maliye Vekilliğine  
23-2-1940

Gücel

Bütçe ve Maliye Komisyonu'nun  
26.2.1940

MALİYE VE HUSUSİ KALEMİ	
NUMARASI	TARİHİ
475	26.2.40

TR. FALEM. MD.
000615   24/II 40
M.

BUT. ve TAAH.	
61024	27.11.40

23-2-1940 1527

Belge 2: Maarif Vekaleti'nin 23 Şubat 1940 tarihinde Başvekillik Yüksek Makamı'na gönderdiği tezkere: BCA, 030.10-1-5-2, s.3.



T. C.  
MAARİF VEKİLLİĞİ  
Güzel San'atlar Umum Müdürlüğü  
Sayı: 101023/15  
846

Ankara; 29 / XI / 1941

Özet:  
Sergide Teşhir edilen  
eserlerden tavsiye edi-  
lenler H.



Başvekâlet Yüksek Makamına

Sergievindeki Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisin-  
de teşhir edilmekte olan eserlerden, Sergi Jürisinin Dev-  
let Daire ve Müesseselerine tavsiye edilmeye değer buldu-  
ğu tablo ve heykeller arasında, bağlı listede adları ve  
numaraları yazılı olanlar Yüksek Makamları için ayrılmış-  
tır. Sergi, 1.XII.1941 Pazartesi günü kapanacak ve 15 gün  
müddetle İstanbul'da tekrar açıldıktan sonra eserler sa-  
hiplerine verilecektir. Yüksek Makamları için ayrılan eser-  
lerin satın alınması suretiyle memleket sanat ve sanatkârla-  
rına maddî ve manevî yardımda bulunulmasını Yüksek Müsade-  
lerini en derin saygılarımla rica ederim.

Maarif Vekili

*Yücel*  
23.12.1941

RT.AT.28.XI.1941  
Ek: 1 liste

030 10 146 44 12

Belge 3: 29 Kasım 1941 tarihinde Maarif Vekili Yücel tarafından Başvekâlet Yüksek  
Makamı'na gönderilen tezkere: BCA, 030.10-146-44-12, s.2.

T.C.  
BAŞVEKÂLET  
MÜHÜRLEME BÜYÜKLÜĞÜ  
Şube :  
Sayı : 20.17.2



KARARNAME

1931 senesi zarfında Türk ocakları merkez heyetince Avrupadan ve dah-  
ilden Ankaraya celbedilecek tiyatro temsil heyetlerine gidiş ve dönüş  
nakliye ücretlerinden Devlet demiryollarınca asgarî baş kişilik heyet-  
lere münhasır kalmak şartıyla % 50 tenzilat yapılması; Nafia Vekâleti-  
nin 30/10/1930 tarih ve 2265 numaralı tezkeresiyle yapılan teklifi üze-  
rine İcra Vekilleri Heyetinin 9/11/1930 tarihli iktisadında tasvip ve  
kabul olmuştur .

9/11/1930

M. İ. S. C. M. H. U. R.

Gazi M. Kemal

Bş. V.

İsmail

Ad. V.

Ahmed Kemal

M. M. V.

Mehmed Kemal

Da. V.

S. Hacı

Ha. V.

İsmail Kemal

Ma. V.

Hacı

Mf. V.

İsmail

Na. V.

Y. Kemal

İk. V.

Mehmed Kemal

S. İ. M. V.

S. Kemal

930 18 01 02 15 72 16

Belge 4: Nafia Vekaleti'nin 30 Ekim 1930 tarih ve 2265 numaralı tezkeresiyle yaptığı teklif üzerine alınan 9 Kasım 1930 tarihli İcra Vekilleri Heyeti kararı: BCA, 030.18-01-02-15-72-16.

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

129262

CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
Genel Sekreterliği

HİZARA : 30/6/1945

Sayı  
5/264I

Aceledir :

Halkevi Başkanlığına

Tiyatro ve Karagöz sanatçısı Rifki Erdindar, eşi Vedia Erdindar ile birlikte Temmuz-Eylül ayları içinde yapacakları turnede sizin Halkevinize de uğrayarak bir kaç temsil vereceklerdir .

Oynayacakları eserlerin adları aşağıya yazılmıştır .

Paralı olarak Halkevinizde verilecek olan bu temsiller için ışıtma ve zaruri masraflar çıkarıldıktan sonra hasılatın beşte birinin sosyal yardıma gelir temin edilecek şekilde ayrılması ve temsil kolu amatörlerinizden arzu edenlerin bu temsil çalışmalarına katılarak tecrübe ve tatbikat bakımından faydalanmaları uygun görülmüştür . Kendisinin ve temsillerinin muhitte bıraktığı tesirin bildirilmesini rica eder , gözlerinizden öperim .

*NA*

D . S .  
5/37789  
5/7788I

C.H.P. Genel Sekreter Vekili  
Kırklareli Milletvekili

*N. Kansu*  
N. Kansu

Piyesler :

Ateş, Mavi yıldırım, Hisseî Şayia, Kılıbıklık mı, Mahcuplar, Bir doktorun ödevi .

490	01			5	26	28
-----	----	--	--	---	----	----

Belge 5: CHP Genel Sekreteri Nafi Atuf Kansu tarafından 30 Haziran 1945 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderilen genelgenin tam metni için bkz. BCA, 490.01-5-

T. C.  
Diyaret İşleri Reisliği  
Yazışmaları M.  
Sayı 523



BASBAKANLIK  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Hülasa :

Yüksek Başvekillik Makamına

23/Şubat/942 tarihi akşamı Çankırı Halk evinde gerek mevzuu, gerek Rollerin tarzı ifası itibariyle çok çirkin bir temsil verildiği Vilayet Müftümüz tarafından şu suretle bildirilmektedir:

" Bir Şehirli Köydeki Amcasını şehre çağırıyor. medeni hayatı iyi bir gece ve eğlenceli bir alem yaşatarak kendisine ikram edileceği bildiriliyor. bu vadi yerine getirmek üzere sahneye ve iki koltuğunda kara kaplı iki kitapla sarıklı, cübbeli bir hocayı getiriliyor ve köylü amcanın yanına oturtuluyor. bu manzaradan hoşlanmayan Köylü amca öfkeleniyor ve şehirli akrabasına dönerek: (Bu Eşek Herifi, bu kaba herifi, bu ayı herifi yanıma oturtup bana hakaret etmek içinmi beni çağırdın;) deyerek ve kollarını hakaretle sallayarak yanından kalkup gidiyor".

Arzederken sıkıldığımız şu çirkin ve kaba temsilden, sahne hayatının terbiyevî gayelerini bilen her vatandaşın nefret edeceği meydandadır. sahne hayatında intihap edilen mevzuun Millî, Ahlâkî, Vatânî olması ve her sanatkar Rolünü ifa ederken her hangi içtimâî bir zümreyi ve bir şahsı incitecek hal ve hareketten kaçınması Sanatın ihmali caiz olmıyan iki rüküdüdür. Sanat, gayri ahlâkî gayelere veya içtimâî sınıfları biri birini tezyif ve tahkire âlet edilirse, terbiye amacını istihdaf eden sanat bu defa ahlaksızlığın şuyuna, zümre nizasına ve binnetice içtimâî fevzaya mümahtehi olur. Muhtelif yerlerde müsamerelerde bazı saygısız vatandaşlar tarafından zaman zaman tekrar edilerek halkın istikrah edeceği bir hadde varan bu çirkin hareketlere bir nihayet verilmesini Millî terbiyemiz ve hakikî temsil sanatımız emreder. meselenin bu içtimâî safhasını bırakupta kanunî vaziyetini tedkik ettiğimizde bu

030	10		26	151	17
-----	----	--	----	-----	----

Cevaben yazılacak muharrerata ait olduğu şubenin tarih ve numarasının derci rica olunur.

- 2 -

Belge 6: Diyanet İşleri Başkanı Şerafettin Yaltkaya'nın 28 Nisan 1942 tarihinde Yüksek Başvekalet Makamı'na gönderdiği tezkere (1): BCA, 030.10-26-151-17, s.1.

T. C.  
Diyanet İşleri Reisliği

( 2 )

Hülâsa :

Sayı .....



sahne müretteplerinin vasıtaî tezyif olarak kullandıkları cübbe ve sarık, dün şunun, bunun arkasına giydiği ve serbest başına geçirdiği bir kisve iken bu gün Devletçe kendisine kıymet verilerek herkes tarafından istimalî yasak edilmiş bir Üniformadırki O, yalnız dinî vazife sahiplerinin kudsî vazifelerini ifa ederken kullanmalarına tahsis olunmuştur. Hususiyile Diyanet İşleri Makamını işgal eden ve Yüksek makamınıza tabî bulunan bir kimsenin kanunen başına koymak hakkına malik olduğu bir alâmettir. Devletin kıymet verdiği bir üniformayı her ne maksadla olursa olsun tahkire kimsenin hakkı yoktur. ruhu kanune muhaliftir. meselenin hukukî vaziyeti böyle iken bazı sahnelerde halâ bu saygısız hareketlere devam edilmesini hükümetin doğru bulmayacağı şüphesizdir. bu gün ifa ettikleri dinî vazife itibariyle cemiyetin kendilerine hürmet ettiği meslektaşlarımız, bu meslekî kisvelerini üzerlerine alırken ciddi bir ağırlık vicdani bir azap duyduklarına şüphe edilmemelidir. o dün müptezeldi. Devlet bu gün muhterem kıldı.

Büyük Başvekilimiz; Bu çirkin mevzu üzerinde fazla tevakuf ettiğimiz sebebi hiç bir meslek müntesibine bugünkü, ne f de geçmişe ait kıyafetleriyle sahnelerde hakaret görmediği halde yalnız ilmiye müntesiplerinin ve din adamlarının tahkir edilmesi ve bunun zaman zaman tekrar edilip durmasıdır.

Riyasetimiz vaktiyle Ağrı Vilâyet merkezinde verilen bir temsili de 23/I/939 tarih ve 97 sayılı bir yazı ile yüksek makamınıza arz etmişti. lütfen bu defa yukarıdaki maruzatımıza ehemmiyet verilerek alâkalı olanlara icap eden emirlerinizin verilmesini tazimlerimle arz ederim . 28/4/942

Diyanet İşleri Reisi

*U. S. Yalçınkaya*

030	10	26	151	17
-----	----	----	-----	----

Cevaben yazılacak muharrerata ait olduğu şubenin tarih ve numarasını belirtmek rica olunur.

29-4-1942 3711

2

Belge 7: Diyanet İşleri Başkanı Şerafettin Yalçınkaya'nın 28 Nisan 1942 tarihinde Yüksek Başvekalet Makamı'na gönderdiği tezkere (2): BCA, 030.10-26-151-17, s.2.

8112

Ankarada açılan temsil akademisi tiyatro ve opera işlerinin tanzimi için iki ay müddetle getirilmiş olan Berlin Operası eski Baş rejisörü ve Alman Devlet Tiyatro mektebi Profesörlerinden Karl Ebert'e net olarak verilecek 2000 lira ücretin yarısı olan 1000 lira ile mukavelesi mucibince avdet masrafı olarak verilmesi kabul olunan 500 lira-ki cem'an 1500 liralık döviz müsaadesi verilmesi Maarif Vekillığının 30/12/937 tarih ve 10121/22/5574 sayılı teklifi ve Maliye Vekilligi -nin 17/1/938 tarih ve 54247/2/826 sayılı mutalâanamesi üzerine İcra Vekilleri Heyetince 7/2/938 tarihinde onanmıştır.

7/2/938

REİSİCÜMHUR

K. Atatürk

Bş. V.

C. Baş

Ad. V.

E. Sarıoğlu

M. M. V.

M. M. V.

Da. V.

S. Kaya

Ha. V. V.

E. Sarıoğlu

Ma. V.

M. V.

Mf. V.

S. Akın

Na. V.

A. Celimkaya

İk. V. ve Zr. V. V.

S. Kaya

S. İ. M. V.

S. İ. M. V.

G. İ. V.

G. İ. V.

Zr. V.

030 18 01 12 82 8 13

Belge 8: İcra Vekilleri Heyeti'nin 7 Şubat 1938 tarihli Carl Ebert'e döviz olarak ödeme yapılmasına dair kararı: BCA, 030.18-01-02-82-8-13.

T. C.  
Millî Eğitim Bakanlığı  
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü  
Sayı: .....

Ambar	/	1949
Özet:		

T. C.  
BAŞBAKANLIK  
CUMHURİYET ARŞİVİ

K a r a r

22728

1- 5441 sayılı kanunla kurulan Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğüne İstanbul Şehir Tiyatrosu Rejisörü Muhsin Ertuğrul'un tayini uygun görülmüştür.

2- Bu kararı yürütmeğe Millî Eğitim Bakanı görevlidir.

16. Eylül 1949

CUMHURBAŞKANI

*İsmet İnönü*

Başbakan

*S. Gümüş*

M. Eğ. Bakanı

*T. Beyaz*

030 11 1 208 27 8

**Belge 9:** Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatroları genel müdürlüğüne atanmasına dair

16 Eylül 1949 tarihli karar: **BCA**, 030.11-1-208-27-8, s.3.

T. B. M. M.

U. Ka.

Kanunlar Kalemi

Sayı

Sa : I

Büyük Millet Meclisi Riyaseti

Meclisesine



- 1 - Tiyatro ve sinamalara mahsus biletler üzerinden % 5 -  
şi belediyeye ve % 5 şi Maliyeye ait olmak üzere yalnız %  
10 nisbetinde bir vergi ve bir resim alınabilir . Fazlası  
alınamaz .
- 2 - İşbu vergi ve resim ceman % 10 hesabı ile maliye temsil  
şubelerince cibayet edilüp badehu % 5 şi belediyeye iade -  
edilir .
- 3 - Bu kanun tarihi neğrinden itibaren muteberdir .
- 4 - Bu kanunun ahkâmını icraya Maliye ve Dahiliye vekil-  
leri memurdur .

Yazan

*Melâh*

Tashihî Suretine Mahsusdur

Karşılaştıran

*İsmail*  
*Paşa*

Müdür

Esbabı Mucibesi

Her medenî memlekette olduğu gibi memleketimizde de bir Ti-  
yatro ve Sinema meselesi vardır . Ve bunuda gayet munsifane ve a-  
dilâne bir surette halletmek lazımgelir . Memleketimizde Tiyatro -  
ve Sinema lâzım ise bunların inkışafını düşünmek değilse onların -  
kapatılmasına karar vermek icap eder . Tiyatro ve Sinemaların âle-  
mi medeniyete ve bilhassa halkın terbiyei içtimaiyesine ve tehzibi  
ahlâkına ettikleri hizmet gayri kabili inkârdır . Muarife ettikleri  
hizmet ise pek büyüktür . Bahusus son harf inkilâbımızda sinemala-  
rımızın matbuattan ziyade hizmetleri sebkât etmiştir . Gazeteleri-  
mizin yevmiye kırk elli bin kârline mukabil sinemalarımız umum tür-  
kiyada en aşağı yevmiye yarım milyon halka yeni harflerin okunması-  
nı öğretmişlerdir . İlmî , fennî , siyasi , içtimai büyük bir pro-  
poğanda vasıtası olan Tiyatro ve Sinemalara hükümetimizinde pek -  
ziyade ehemmiyet vermesi iktiza etmektedir . Binaenaleyh Tiyatro-  
ve sinemalar muarifin bir şubesi ad edilerek muarife edilen muave-

030 10 2 11 30

**Belge 10:** Süreyya (İlmen) Paşa'nın tiyatro ve sinema biletlerinden yalnızca %10 oranında vergi alınmasına dair hazırladığı kanun teklifi: **BCA, 030.10-3-17-30, s.3**



CUMURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

DEVLET ARŞİVİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMURİYET ARŞİVİ  
Sayı : 5/1453

Ankara : 27/5/939

Halkévi Başkanlığına

Bağlısı : I Liste

Gençöknurulca Halkevlerinde oynanması kabul ve tasvip edilmiş bulunan piyeslerin isimlerini bildirir (Halkevleri tiyatro repertuarı) listesinden bir tane gönderilmiştir .

Bu listedeki piyelerin bir kısmı size de gönderilmiş bulunduğundan diğer eksik nüshası Eminözü Halkevi Başkanlığına parasını yollayarak tavsit etmek suretiyle tedarikinizi ve temsillerinizi mutlak surette bu listeye dahil eserlerden intihap etmeniz lüzumunu bildirir, sevgilerimi sunarım.

C.H.P.Genel Sekreteri A.  
Zonguldak Mebusu

*T. Türkmen*

-6-

490	01			4	20	19
-----	----	--	--	---	----	----

Belge 11: CHP Genel Sekreterliği'nden Halkevi Başkanlığı'na gönderilen 27 Mayıs 1939 tarih ve 5/1453 sayılı genelge: BCA, 490.01-4-20-19, s.1.

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

B=5

197896

CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
Genel Sekreterliği  
Sayı  
5/1000

Ankara : 29.5.1937

Halkevi Başkanlığına

Sahnenin halk terbiyesi bakımından tesir ve önemi büyük olduğu için Parti Halkevlerinin tiyatro çalışmalarını dikkatle takip ve teşvik etmektedir. Halkevlerinin amatör gruplarının muvaffakiyetli çalışmaları yanında, Parti, memlekette teşekkül etmiş tiyatro truplarına da elden gelen yardımını yapmak suretile temaşa ihtiyacını yaymayı bir ödev bilmektedir.

Bu tiyatro truplarından başka şurada burada tuluğta denilen sahne heyetleri vardır ki bunlar henüz yayının ve sözün, nede olsa, mahdut tesirine havale edip bırakamayacağına halk telkinlerini yapmakta, halkın bilgi ve görgü seviyesine hitap etmeyi bilerek çok defa muvaffakiyet göstermektedirler. Bu heyetlere muhitinizde buldukları müddetçe müzaheret göstermiş Evinizin telkin vazifelerine onları yardımcı yapmanız demek olacaktır.

Tiyatro  
amacı  
propaganda

Dynayacakları piyeslerin mevzuları tam tesbit edilmemiş de olsa esas hatları üzerinde rötuşlar yapmak, halka yayılmasını istediğiniz telkinlerden bir ikisini onlara muhavere anahtarı olarak vermek ve kabul ettirmek şartile onlarla ilgilenmeniz; temsil vasıtalarınızdan - sizin kend. mesainizi ihlâl etmemek üzere - istifade ettirmeniz muvafaktır.

Amca

Bu işe dikkatle önem verilmesini diler, sevgilerimi sunarım.

Dahiliye Vekili  
C.H.P. Genel Sekreteri

490 01 3 15 25

S. Kaya

Belge 12: Dâhiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya tarafından Halkevi Başkanlığı'na gönderilen 29 Mayıs 1937 tarih genelge: BCA, 490.01-3-15-25, s.1.

T. C.  
BAŞBAKANLIK  
MUAMELÂT UMUM MÜDÜRLÜĞÜ  
Kararlar Müdürlüğü  
Karar sayısı  
3  
5650

KARAR



Pragda yapılacak olan müzik şenliklerinde eseri olan senfoninin çalınmasını bizzat idare etmek üzere Çekoslovak hükümeti tarafından davet edilen Devlet Konservatuvarı piyano öğretmeni Ülvi Cemal Erkin'in bu şenliklerden sonra müzik bakımından uluslararası kültür münasebetlerini kurma ve geliştirme alanında incelemelerde bulunmak üzere Çekoslovakya'da kalacağı bir ay için kendisine 2/9390 sayılı karara göre gündelik verilmesi; Millî Eğitim Bakanlığının 15/3/1947 tarihli ve 1421 sayılı yazısıyla yapılan teklifi ve Maliye Bakanlığının 2/4/1947 tarihli ve 13248/74I/2187 sayılı mütalâası üzerine, Bakanlar Kurulunca 12/4/1947 tarihinde kararlaştırılmıştır.

CUMHURBAŞKANI

Başbakan 	Devlet Bakanı Başv. Yardımcısı 	Devlet Bakanı 	Adalet Bakanı 	Millî Savunma Bakanı 
İçişleri Bakanı 	Dışişleri Bakanı 	Maliye Bakanı 	Millî Eğitim Bakanı 	
Bayındırlık Bakanı 	Ekonomi Bakanı 	Sa. ve So. Y. Bakanı 	Gümrük ve Tekel Bakanı 	
Tarım Bakanı 	Ulaştırma Bakanı 	Ticaret Bakanı 	Çalışma Bakanı 	

030 18 01 02 113 24 10

Belge 13: Ülvi Cemal Erkin'e incelemelerde bulunması için gündelik verilmesine dair Bakanlar Kurulu kararı: BCA, 030.18-01-02-113-24-10.

Türkiye Cumhuriyeti  
Maarif Vekâleti  
Yüksek Tedrisat Umum  
Müdürlüğü  
No. 8403



Haldise

Prof. Paul Hindemith'in  
raporunun sunulduğu Hak:

Ankara 8 15/1935

Başvekalet Makamına

Musiki Organizasyonlarımızı tetkik için getirttiğimiz Berlin  
Yüksek Musik. mektebi kompozisyon Profesörü Paul Hindemith'in  
Orkestramız hakkında verdiği raporundan bir nüsha bağlı olarak  
sunulmuştur.

CA

Maarif Vekili

B. Özyürek

R 145.

HB  
MC. ES. 8/5/1935  
100  
İlişik: 1 rapor

030 10 146 64 2

-18-

Belge 14: Maarif Vekaleti'nden Başvekalet Makamı'na 8 Mayıs 1935 tarihinde gönderilen Hindemith'in raporu hakkındaki tezkere: BCA, 030.10-146-44-2, s.1.

## UMUMİ GÖRÜŞLER



Herhangi bir orta Avrupalı Musikişinas, vatanındaki musiki durumunun üstünde bir durum olmadığı zehabına kolayca düşer; ve kendi milletindeki musiki istidadını, yabancı kültürlerin tetkikinde bir ölçü olarak kabule temayül eder. Musikinin Almanyada olduğu kadar hiç bir yerde taammüm edememesi ve halkın her tabakasile birlikte neşvünema bulamaması muhakkak olmakla beraber; bazı milletlerde mevcut tabii kabiliyetin bu yoldaki en kat'î mikyâslara tamamen mütehammil olduğuna da Türkiyada şahit oldum.

Türklerin musikiye pek büyük istidatları vardır. Netekim musiki dinlemek hususundaki daimî istekleri ve her nevi teknik işleri kolayca benimsemek kabiliyetleri; daima derinleşmeğe meyleden manevî duygularile birlikte; -ve bir plân dahilinde seyreden reform hareketlerinde, tabii kabiliyetlerinin inkişafı yolunda kendilerine fırsat verildiği takdirde- bütün Türkleri derhal selâhiyet sahibi bir musiki milleti haline getirebilir. Bu hususta icap eden yardım vesaitini Avrupadan kolayca temin etmek mümkündür. Fakat salim Türk ruhu; mânasız ananelerle dolu bir tarihi, sırf tarih menfaatine nasıl reddettiyse, basit bir Avrupa mukallitliğini de şyleve reddedecektir.

Ankaradaki orkestra, Türkiyadaki musiki ahvali hakkında bana bir fikir vermiştir: Tahsil kifayetsizliği yüzünden tamamen inkişaf edememiş bir grup. Gerek münferit yetiştirmede, gerekse bütün orkestranın birlikte talim ve terbiyesinde mevcut noksanlara rağmen, umumî tesir şayanı hayret bir surette iyidir.

Burada orkestraya hâkim bir şefin olmayışı maalesef her an

030	10			146	44	2
-----	----	--	--	-----	----	---

3

hissedilmektedir. Çalış disiplininden beklenen daha birçok şeyler noksanıdır. Bundan dolayı hatalı, çığ, nüans farkı gözetmeden, ve toplu bir çalışmanın icabettirdiği duyuştan uzak olarak çalınmaktadır.

Hakikî sanat işleri Avrupada olduğu gibi burada da güçlükle inkışaf etmektedir. Sabır ve para ile; bu işte teknil vazifedar olanlardan beklenen müşterek bir çalışma, gayeye varmak için elzem olan şartların en mühimidir ki, aşağıda zikredilen teklifler de bu esaslara istinat eder. Bütün bunların aynen tatbiki için; bir sürü parlak propagandalardan ziyade kuvvetli ellere ihtiyaç vardır. O halde Ankara ancak bu gösterilen yol üzerinde yakın şarkın musiki merkezi olabilir. Çünkü muvakkat heyecan tevlit eden muvaffakiyetlerle, veya herhangi yabancı bir matam ithalile değil; sırf memleketin içinden elde edilen bir keyfiyetle, daimî ve yüksek bir kültüre doğru gidileceği muhakkaktır.



030	10			146	44	2
-----	----	--	--	-----	----	---

4

CUMURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

B=5

128336

Sayı : 5/1416

Ankara : 28/3/1939

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Halkevi Başkanlığına

Halkevleri Öğreneginin 41 inci Maddesinde Halkevleri Müzik çalışmalarından bahsedilirken şöyle denilmektedir : "Halkevleri Müzik gelişme ve misamerelerinde beynelmilel Modern müzikle Halk Türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel Müzik teknik ve vasıtaları kullanılacaktır . Müzikte gayemiz Modern Beynelmielel Müziği ve teganni tarzını esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir . "

Bu esasa göre alaturka dediğimiz Müziğe Halkevlerinde ister cümbüş, Ut, Kanun gibi sırf alaturka sazlarla ; ister keman, Piyano .... gibi alafranga sazlarla, ister tef ve değnek ile idare suretiyle yer vermemek lâzımdır .

Maddede işaret olunan Halk Türküleri ancak Halk sazları ve Halk ağzı ile yapılabilir bir sanattır .

Az Halk Müziği icrası, Kendi Sazını ve ağzını ve kendi tekniğini ister . Halk Türkülerine refakat edebilecek Halk Sazları da Cura, Bağlama , Bozok , meydansazı , Kabak , Karadeniz Kemençesi , davul , Zurna , Kaval , Darbuka , Çifte nara , .... gibi şhetlerdir .

Anadolu Seslerine , Maya , Hoyrat , Bozlak , Deyişler, Didan... gibi Halk ezgilerine Keman , Cümbüş , Ut , Keman , Kanun , Kemençe , Ney , ... gibi alaturka sazlar değil, doğrudan doğruya Halk Sazları refakat etmelidir .

Halkevleri Talimatnamesinin müsaade ettiği Halk Türküleri , Halk Sazları ancak bunlardır ve icra tarzları da bundan ibarettir .

490 01 4 201

Belge 17: CHP Genel Sekreterinin 28 Mart 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderdiği genelge (1): BCA, 490.01-4-20-1, s.1.

CUMURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

- 2 -

Bunların dışında alaturka saz ve alelumum  
incesaz Halkevlerinin çalışmalarını sahalarına giremez.  
Bazı Halkevlerimizin müzik çalışmalarında bu  
esaslardan maalesef ayrılmakta olduklarına öğrenmekte  
olduğum için böyle bir genelge ile tavsiye ve ikaza lüzum  
gördüm.

Sevgilerimi sunarım.

C.H.P. Genel Sekreteri  
Erzurum Mebusu



D . S .

5/19920  
5/20636

-2-

490	01			4	20	1
-----	----	--	--	---	----	---

2

Belge 18: CHP Genel Sekreterinin 28 Mart 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na  
gönderdiği genelge (2): BCA, 490.01-4-20-1, s.2.



T. C.  
Maarif Vekâleti

Mizeler DAIRESİ

85365 Umumi  
Hususi

Ankara: 11/8 1932

Hulâsa: Viyanadaki Kara Mustafa Paşa Heykeli hakkında.



Yüksek Başvekâlete

Kara Mustafa Paşanın Viyanayı muhasarası esnasında çadırını kurduğu noktada büyük bir evin duvarında altın yazılı sanatkarane Kara Mustafa Paşayı gösteren bir heykel vardır. Avusturya hükümeti Asarı Atika Muhafaza Müdürü tarafından bu nişanın haraba yüz tuttuğundan ve bütçelerinin müsait olmadığından bahisle tamiri için 75 Türk lirası Viyana ilçiliğimizden istendiği vaki iş'ardan anlaşılmaktadır. Milli izzeti nefsimizi korumak için bu paranın verilmesi zaruridir. Elçiliğimizden vaki istilama gelen cevapta : (1683 senesinde Viyananın Türkler tarafından ikinci defa muhasarasında Kara Mustafa Paşanın çadırı bu noktada dikilmiştir) ibaresinin kitabede muharrer olduğu bildirilmektedir. Memleket haricindeki abidelere yapılacak masraflar için bütçede serhat olmadığından salifülarz abide için 75 lira gönderilerek tamiri hususuna bir çare bulunmasına delâlet buyrulmasını istirham vesilesile arzı tazimat eylerim Efendim.

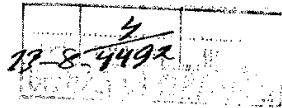
H. Z.

Maarif Vekili

E. K. D. İm  
13-8-1932

Bu paranın verilmesi  
tamir için beyledir.  
8.11.1932

Tahrirata ?  
8-11-1932



ef. W. W.

(Hangi daire evrakına cevap teşkil ettiğinin tasrihi rica olunur.)

030	10			146	42	9
-----	----	--	--	-----	----	---

Belge 19: Maarif Vekaleti 11 Ağustos 1932 tarihinde Yüksek Başvekâlet'e gönderdiği Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın heykeli ile ilgili tezkere: BCA,

030.10-146-42-9, s.4

T. C.  
MILLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI

Gizet Sanatlar Umum Müdürlüğü  
Sarı : 10/901

Ankara, 14/XI 7.1945

Özet :



Başbakanlık Yüksek Makamına

31/ekim/1945 tarihinde Ankara Sergievinde Bakanlığımız tarafından açılan VII inci Devlet Resim ve Heykel Sergisinde teşhir edilmekte olan eserlerden bağlı katalogda (x) işaretiyle gösterilenlerin Devlet daire ve müesseselerine tavsiye edilmesine sergi jürisinde karar verilmiştir.

30/kasım/1945 tarihinde kapanacak olan bu sergiden bir miktar eser satın almak suretiyle memleket sanatkarlarına maddi ve manevi yardımda bulunulmasına müsaadelerinizi saygılarımla rica ederim.

M. Eğ. Bakanı Vekili

*Hilmi İnan*

Ta.

ŞA.NT.10/XI/1945  
Eki: 1 Katalog

19-11-955 / 5052 / 1  
BAŞKANLIK YÜKSEK MAKAMI

1+ kitap

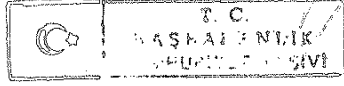
030 10 173-196-14 /

Belge 20: Milli Eğitim Bakanlığı'ndan Başbakanlık Yüksek Makamı'na gönderilen tezkere: BCA, 030.10-173-196-14, s.1.

MAARİF VEKİLLİĞİ

Güzel San'atlar Umum Müdürlüğü

Sayı: 10/568



Ankara, / 8 / VIII / 1941

Özet:

Güzel Sanatlar Akademisinin Mimarlık Şubesi Şefliği H.

Başvekalet Yüksek Makamına

Memleketimizin mütehassis mimara olan ihtiyacını, Güzel Sanatlar Akademisinin mimarlık şubesi temin etmekte ve bu şubeden mezun olan genç mimarlarımızdan birçoğları, resmî ve hususî inşaatta, senelerden beri mühim vazifeler deruhte etmektedirler.

Son dört yıl içinde, Vekilligimiz tarafından, Akademinin bütün şubelerinin ıslâhı hususunda alınan tedbirler meyanında, lise üzerine müesses, yüksek ihtisas tahsili veren mimarlık şubesine de, Avrupanın tanınmış mimarlarından bazıları şef olarak angaje edilmişler ve 1938 ders senesi başında ise, aynı şubeye Münih'li Prof. Vorhölzer şef olarak getirilmişti. Bu zatın iki sene kadar devam eden mesaisinden her hususta istifade edilmiş olmakla beraber, hükümetçe görülen lüzum üzerine, mumaileyhin kontratı feshedilerek, Akademi ile alakası kesilmiştir.

Ahvalı hazıra dolayisiyle, Avrupadan bu şubeye şef olarak her hangi bir mütehassısın angaje edilmesine imkân olmadığı gibi, son seneler içinde esaslı bir surette tensik edilmekte olan müessesenin, daha bir müddet teknik bir baştan mahrum kalması, bu güne kadar sarfedilen gayret ve elde edilen müsbet neticelerin, heba olmasını mucip olacaktır.

030	10			201	375	16
-----	----	--	--	-----	-----	----

Belge 21: Maarif Vekilligi'nin 18 Ağustos 1941 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkere: BCA, 030.10-201-375-16, s.4.

T. C.  
MAARİF VEKİLLİĞİ  
Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü  
Sayı: .....

-2-

Ankara, / / 194

Özet:



Bu vaziyet karşısında, Akademi Mimarlık şubesi sefliğini, Avrupa'dan mütahassis celbine lüzum kalmadan, deruhte edebileceğ olan zat, halen, İstanbul Yüksek Mühendis mektebine bağlı olarak yeniden teşkil edilen mimarlık şubesinde çalışan, Prof. Holzmeister'dir. Hariçten mütahassis celbine imkân olmadığı bir sırada, bu zatın ihtisasından istifade edilmesi Vekilliğimizce zarurî görüldüğünden, 1941-1942 ders yılından itibaren Prof. Holzmeister'in Yüksek Mühendis mektebi mimarlık şubesindeki vazifesinin Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık şubesi sefliğine nakli suretiyle Vekilliğimiz emrinde çalışması hususuna yüksek emir ve misaadelerini en derin saygılarımla rica ederim.

Ta.

Maarif Vekili

*Gücel*

M.  
1-A

*yazı Gp. ne ?  
22.8.1941*

CA.SD.15.VIII.1941

030 10 201 375 16

18.8.1941 6954

5

**Belge 22:** Maarif Vekilliği'nin 18 Ağustos 1941 tarihinde Başvekalet'e gönderdiği tezkere: **BCA, 030.10-201-375-16, s.5.**

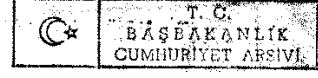
T. C.  
BAŞVEKÂLET

Kararlar Müdürlüğü

Sayı:

15408

KARARNAME



Mukavelesi müddeti I.eylül.933 te biten Mütchassis Mimar Profesör Eğli Beyle ilişik mukavelenin akdine izin verilmesi, Maarif Vekilliğinin 27.9.933, 5.II.933 tarih ve IO7I2, II5I6 sayılı tezkere-leri ve Maliye Vekilliğinin 8.IO.933 tarih ve I3800.526 sayılı mütaleanemeleri üzerine İcra Vekilleri Heyetince IO.I2.933 te kabul olunmuştur.

IO.I2.933

REİSİCÜMHUR

*Gayi M. Kemal*

Bş. V.

*[Signature]*

Ad. V. V.

*[Signature]*

M. M. V.

*[Signature]*

Da. V.

*[Signature]*

Hs. V.

*[Signature]*

Ma. V.

*[Signature]*

Mi. V.

*[Signature]*

Na. V.

*[Signature]*

İk. V.

*[Signature]*

S. İ. M. V. V.

*[Signature]*

G. İ. V.

*[Signature]*

Zr. V.

*[Signature]*

080 18 01 02 41 876

Belge 23: Ernst Egli'nin mukavelesinin uzatılmasına dair 10 Aralık 1933 tarihli İcra

Vekilleri Heyeti kararı: BCA, 030,18-01-02-41-87-6.

T. C.  
BAŞBAKANLIK  
CUMHURİYET ARŞINI

T. C.  
BAŞVEKALET  
Yazı İşleri Dairesi  
Mühürüğü  
Sayı:

No.  
5795

Dosya işaretleri

Gelen Tarihi	4/4001	Maarif Vekillğine
Gönderen Kurumun Numarası		
Müserref	M. Şokşin	
Teslim tarihi	27/5/1938	
Mübeyyir		20/5/1938 tarihli ve Antika ve Müz.D.
Tebliğ tarihi	27/5	4034/996 sayılı tezkere karşılığıdır .
Mukabele edenler		
Sad. no	Umumi	Mütaleası sorulan Vakıflar Urur Müdür-
No	Hususi	2225 1938'den alınan tevapta ; İcra Vekilleri Heyetince
Merbutatı		musaddak talimatınareye göre tasnif edilrekte
Sevki tarihi	28-5-38	olan cari ve mescitlerden tarihi ve mimarî değeri
Mukayyidin imzası		olanlar talimatnamenin / inci maddesi mucibince
		tercihan ipka edilmekte ve cezaatı olmamasından
		dolayı kapalı olan ve kadro dışında bulunan
		camilerden mimarî ve tarihi kıymetli olanların da
		mevcut hademesi veya ikame olunan bekçileri
		vasıtasile hüsnü muhafazalarının temin edilmekte
		olduğu bildirilmiştir . Arz edrim .
		Başvekil yerine
		İsteyiş

1-5-38

3

030 10 1923173

Belge 24: Başvekalet'ten Maarif Vekaleti'ne gönderilen camilerin durumuna dair tezkere: BCA, 030.10-192-317-3, s.1.

T. C.  
VAKIFLAR  
Umum Müdürlüğü  
İnşaat Müdürlüğü  
Sayı: 16065

T. C.  
BAŞBAKANLIK  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Başvekâlet Yüksek Makamına

229

176

Haliâsa

İstanbul'daki büyük cami-  
lerde yaptırılan esaslı x  
tamirat H.

Eki  
1 Rapor

936-937, 937-938 Seneleri zarfında İstanbul'daki Bü-  
yük camilerde yaptırılan esaslı tamirat hakkında İnşaat Mü-  
dürümüz Kigmar Nihad Nigizberk tarafından verilen raporu x  
malîmat edinilmek üzere Yüksek huzurlarına takdim eder ve x  
bu vesile ile de en derin saygılarımı sunarım.

Vakıflar Umum Müdürü

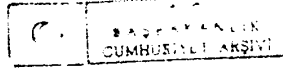
H. N. Nigizberk  
7. XII. 938

-17-

030 10 192 317 6

Belge 25: 7 Aralık 1938 tarihinde Vakıflar Umum Müdürlüğü tarafından Başvekâlet  
Yüksek Makamı'na gönderilen tezkere: BCA, 030.10-192-317-6, s.1.

T.C.  
İSTANBUL  
Vakıflar Başmüdürlüğü



ÖZÜ

Kalemi

SAYI:

936-937 ve 937-938-Mali seneleri zarfında İstanbul'da Büyük  
Camilerde yapılan esaslı tamirler hakkında  
Umumî Rapor.

Süleymaniye camii: 936-Mali senesi başında esaslı tamirine başlanılarak 30034-Lira sarfolunmuş , büyük kubbe ile bunun etrafındaki yarım büyük ve bilumum küçük kubbelerin kurşunları yeniden izabe edilerek ferşedilmiş sureti mahsusada fabrikada imâl ettirilen-yuvarlak camlarla dışlık alçı pencereler yapılmış her iki yan cephe lerin saçakları yeniden inşa edilmiş methalin mermer kademeleri ve sahanlığı sökülüb teccid olunmuş ve bunun divarlarında çürük taşlar değiştirilmiş iki minareye yeniden külâh yapılmış, iki mermer direk xxx başlığı ile bir granit sütun yeniden yapılmış, demir avlı kapıları ve bir de musanna mermer şebeke imâl olunmuşdu. Geçen sene de tamirata devam edilerek 14771,56-Lira sarfolunmuş ve bununla âtidedeki tamirat yapılmıştır.

Asıl cami binasına aid bilumum kurgun tamirata ve dışlık alçı pencereler tamamlanmış, iki yan kapıların kubbe sıvaları ve kalemeleri yenilenmiş, yazıları yaldızlanmış, minarelerin peteklerine Kütahya çinileri konmuş, iki mermer başlık ile kemer taşlarından bazıları yeniden imal edilmiş, dış avlının orta kapısının taşları, kemerleri ve sakfı değiştirilmiş, büyük kubbenin çirkin kalemi silinmiş ve orijinal kalem işi aranılarak kemali muvafakiyetle bulunmuşdur. Ve bir müselles kürevî üzerinde bu orijinal kalem işi müşamba üzerine boyanarak tecrübe edilmiştir. Şadırvan avlısının musanna kapılarının işçiliği yarıya gelmiştir. Tamirata bu senede devam eder.

030	10			192	317	6
-----	----	--	--	-----	-----	---

Belge 26: "936-937 ve 937-938-Mali seneleri zarfında İstanbul'da Büyük Camilerde yapılan esaslı tamirler hakkında Umumî Rapor" başlıklı rapor: BCA, 030.10-192-

317-6, s.2.



Maarif Vekilligi Yüksek Hakeminin İhtida

Birliğimiz, mimariye taalluk eden memleket işlerini devlet müdaharetiyle esaslı program ve nizamlara bağliyerek Türk Y. Kimarlarının gelişme imkanlarını, maddi ve manevi hak ve selshiyetlerini ve bilmukabele cemiyete karşı vazife ve mesuliyetlerini tertiplemek ve Cumhuriyetimizin kültürel kalkınma gayelerine faydalı olmak azmindedir.

Önce, halledilecek büyük imar davaları olan memleketimizde belli başlı Şehircilik ve mimari işlerini şahıslardan ziyade yaptırmaktadır. Ancak bu işlerin projeleri ya resmi ve nim resmi makamların Fen heyetleri tarafından hazırlanmakta veyahut da o makamların kapasitelerine göre yerli veya acnebi mimarlara ısmarlanmaktadır. Bu suretle meydana gelen eserler ise bir çok sebepler tam tatmin edici mahiyette olamamaktadır.

Mühim bir projede yalnız bir sanatkarın rey ve ihtisası ile iktifa etmenin mahzurlarını tecrübe eden diğer ileri memleketlerde projelerin müsabaka ile ve bir çok mimrların iştirakini temin ile vucude getirilmekte olduğu Yüksek Vekaletinizce malumdur.

Muayyen bir bedel mukabilinde aynı mevzuu üzerinde bir yerine bir çok proje elde ederek mukayese imkanı bulmak ve bir programın en mükemmel hal tarzını seçebilmek bakımından resmi ve nim resmi müesseseleri çok daha müsait bir şekilde tatmin edebilecek olan proje müsabakası usulü memleket mimarlığına da geniş ölçüde müzaheret temin edecektir.

Bu gün ya memur veya mütesahhit olmak istiharında bulunan mimarlar proje müsabakaları usulünün kanunî şekilde teammümünden sonra proje bürroleri tesis ederek serbest gelişme imkanını kazanmış olacaktır. Kesru bir rekabet havası içinde Türk Kimarlığı daha enerjik bir gelişme zaruretine devamlı surette etüd etmek, en iktisadi en mütakamil ve en sanatkarane hal tarzları araştırmak vaziyetini iktisap ederek yükselerek ve millî bir mîmarî varlığın tekevvün ve inkişafına yeniden temel atılmış olacaktır. İnkilâbımız ve kültürümüz ifadelenirken Türk Y. Kimarı da en faydalı bir unsur-kı olarak rol alacaktır.

Bütün bu beriz faydaların şabakkuku, memlekette yapılacak muayyen bir haddeyi yukarı maliyetteki mimari eserlerin ve şehir planlarının müsabaka ile yaptırılması keyfiyetinin bir kanunla tesbit edilip bir nizam altına alınmasına bağlıdır.

Türk Y. Kimarlarının büyük bir sanat endişesiyle bekledikleri bir proje müsabakaları kanununun temini hususunda yüksek delaletlerini en derin saygılarımızla arz ederiz.

Türk Y. Kimarları Birliği Reisi  
Hüsni Tümer

030 10 159 113 27



10.

3

Belge 27: Türk Yüksek Mimarlar Birliği reisi Hüsni Tümer tarafından 1943 yılında

Maarif Vekilligi'ne gönderilen istida: BCA, 030.10-159-113-27, s.3.

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

TÜRK Y. MİMARLAR BİRLİĞİ

KIRAGÜZ MAY. NO. 23 ANKARA P. K. 201  
280-46

ANKARA 18/3/1946

Sayın Başbakan Şükrü Saraçoğlu :

Ankara Sergi evi binasının biricenebi mimar tarafından tiyat-ro binası haline getirileceğinin haber alınması üzerine yaptığımız müracaata göstermek lûtfunda bulunduğunuz ve bütün Türk Mimarlarını mütehassis eden büyük ve himayekâr ilginize minnet ve şükranlarımızı derin saygı ve bağlılıklarımızla arzederiz.

*Ş. H. H. H.*

BAŞBAKANLIK		
F. ve S. Y. Genel Müdürlüğü		
Tarih	N. m. n. n.	Ek
20.3.1946	494	

Başkan  
Abidin Mortaş

*Abidin Mortaş*

030 01 123 782 2

Belge 28: Türk Yüksek Mimarlar Birliği Başkanı Abidin Mortaş'ın 18 Mart 1946 tarihinde Başbakan Şükrü Saraçoğlu'na gönderdiği dilekçe: BCA, 030.01-123-782-2,

s.1.

CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

B = S 178358

DEVLET İŞLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Sayı : 8/I436

Ankara : 8/5/939

Halkevi Başkanlığına

Afyon, İçel, Denizli, Sinop Halkevi Başkanlıklarından aldığımız mektuplarda, Cemiyeti Akvam Malarya şubesinden, kendilerine , mecmualarında neşredilmek üzere , bazı hikâyeler gönderileceğini bildiren ve arap harfleriyle yazılmış birer mektup gönderildiği bildirilmekte ve ne yolda hareket edileceği sorulmaktadır .

Bu hususta hükümetin nazarı dikkati celbedilmiştir . Diğer Halkevlerimize de bu yolda müracaatlar vuku bulabilir . Bunlara hiç bir cevap verilmemesini ve neşir edilmemesini tamimen rica eder, sevgilerimi sunarım.

C.H.P. Genel Sekreteri  
Erzurum Mebusu

*B. A. Ç. Ç.*

D . S .

8/22009  
8/22059  
8/22080  
8/22128  
8/I4000

490 01 4 20 13

Belge 29: CHP Genel Sekreterliği'nden 8 Mayıs 1939 tarihinde Halkevleri Başkanlığı'na gönderilen genelge: BCA, 490.01-4-20-13, s.1.

Ankara: 23.9.1944



"Avuç" adlı şiir kitabı hakkında rapor

H. Avni Dökmeci tarafından yazılan ve Ankara'da Kanat Matbaasında basılan "Avuç", ekserisi <sup>1944</sup> yazılmış şiirleri ihtiva etmektedir. Konuşma adlı birinci fasılın "Babama için" başlıklı ilk şiirinde ki: "Arkadaş dur! Çiğneme o toprağı, -Orada yatan, çiğnemiyecek adam... -Çiğirinden, çıkan renk, Türk bayrağı -rengi gibi; Ala boyanmış balgam..." (sayfa: 6) mısralarında şair, babasının çiğirinden çıkan balgamın Türk bayrağı rengi gibi ala boyanmış olduğunu tasvir ederken, bayrağımızın rengi ile babasının balgamının rengini bir tutmak suretiyle Türkün asil varlığının sembolü olan bayrağın açık sahsızlıkta bulunuyor.

"Hürriyet" şiirinde: -Doğar doğmaz bir an hürüz, Bul; - Yıkerhal kundaklanmamıza ne denir? - Hürriyet.. Hürriyet! diye bağırıyorlardı. -İnsanlar hariç, diğer mahlukları hatırladım. -Hürriyet benden dolayı bize uzak, hürriyet çıplaktır." (sayfa: 11) bu şiirde hürriyetin bizden ve insanlardan uzak olduğu, hür olanlar için de yalnız hayvanların bulunduğu terennüs edilmektedir.

Şair, "Atıların akını" başlıklı şiirinde şu mısraları, <sup>bu</sup> rencülere seslenmekte: "Atsızlar birer birer sindiler, -Atsızlar ata binin - ve sürün doğru yola. Türk atsız olmaz, Atı olan solda, sağda kalmaz." Sayfa 25 "Atı olan solda, sağda kalmaz." mısrasında, bir kelime ve bir mâna oyunu sezilmektedir. Esasen, Avni Dökmeci, şiirlerinde, umumiyetle solameyi görmektedir.

"Balgam" adlı manzumedeki şu satırlar, okuyunların fikrini bulandıracığı gibi, midelerini de bulandıracak durumdadır. "Oğullarını iyi yetiştirdi -Birbirlerine balgam atıyorlardı. -Eğer iki demir bir yıldız olmasaydı; - ve eser torçüne etmeseydi - Yetiştiremezdi ki! - Bundan daha iyi. - Her kurşunu, bir kurşunla kazanan adam." sayfa: 29

"Huzurda" şiirinde yer yer içsel ve banal mısralar var. "Bağçasının çevirdiği makineden -Hayır gelmez cemiyete. "Oğullarını havesleniyor: -Farkında değil doğan stilliğinin, Eğer stil olmasaydı; Kılı kırk bacaklarını örten donu - Temiz olurdu; -Delikanlılar görmüş merdivenlerden çıkarken -tiksinmişler, -Postahanedeki anlatıyorlardı da duydum. İnansızsanız: P.Ü.T. nin mat camlarına ismini yazmışlar kara kalemle - Siz de bakın, hademeler silmemişse."

Aynı manzumede "Erkek elbisesi de dikilir" diye kipi kadar bir de tabelâ asmıştı. - Kızlarına ve yanındakilerine kodoşluk yapmak için." ama yine de namusluymuş. -Çünkü yemin ettirilerek huzurda söyledikleri hep doğruydular."

Verilen cevaplarda: Daire ve şube adının yazılması

2 + 7 kitap

030 10 86 571 11

Belge 30: Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü İç Yayın Dairesi Müdürü Feridun F.

Tülbentçi tarafından hazırlanan H. Avni Dökmeci'nin "'Avuç' adlı şiir kitabı

hakkındaki rapor": BCA, 030.10-86-571-11, s.1.

T. C.  
Başvekalet  
BASIN VE YAYIN UMUM MÜDÜRLÜĞÜ

Daire : .....  
Sayı : .....



Metinlerinde, kızlarına fenalık eden bir ensayı huzurda yaptıklarını itiraf ettiği için istihzalı bir şekilde namuslu göstermektedir.

Geir, ikinci mektup başlığı altında, "-Pökor sizi bekliyor, dana sizi bekliyor -Sunlardan mahrum kalırsanız çocuk da yapmayın - Ben de güzel endermanız bezeler -Salon hanımları, Salon hanımları." (Şehifet: 36.) diye geir kadınlarıylaaley etmektedir.

Kitap, yetmişte olan nositü düşünce ve duyguları izermide fona tesirler yapacak derecededir.

İç Yayın Dairesi Müdürü

(Feridun F. Tülbentçi)

V.A

Verilen cevaplarda : Daire ve şube adının yazılması.

030	10			86	571	11
-----	----	--	--	----	-----	----

2

**Belge 31:** Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü İç Yayın Dairesi Müdürü Feridun F. Tülbentçi tarafından hazırlanan H. Avni Dökmeci'nin "'Avuç' adlı şiir kitabı hakkındaki rapor": BCA, 030.10-86-571-11, s.2.

9/6/932 tarih ve 12979 sayılı kararname ile meriyete konulan "Sinema filimlerinin kontrolü hakkındaki talimatname"nin dördüncü maddesinin sonuna (dahilde yapılacak filimlerin evvela senaryolarının komisyonca x tetkika tabi tutulup bu talimatnamenin beşinci maddesinde yazılı vaziyetlere uygun görülen senaryolarda tadilat icra ve yahut bu senaryonun filime çekilmesi men olunur. Komisyon<sup>un</sup> senaryo üzerinde tetkikatta bulunması, senaryo mevzuu filime çekildikten sonra bunu komisyonun film halinde tekrar kontrol etmesine veya icap eden tadilleri yaptırılmasına mani değildir) fıkrasının ilavesi; Dahiliye Vekillığının 24/12/933 tarih ve 1733/II287 sayılı tezkeresi üzerine İcra Vekilleri Heyetince 26/12/933 te kabul olunmuştur. 26/12/933

REİSİCUMHUR

Gazi M. Kemali

Bş. V.

Ad. V. V.

M. M. V.

Da. V.

*[Signature]*

*[Signature]*

*[Signature]*

*[Signature]*

Ha. V.

Ma. V.

Mi. V.

Na. V.

*[Signature]*

*[Signature]*

*[Signature]*

*[Signature]*

İk. V.

S. İ. M. V. V.

G. İ. V.

Zr. V.

*[Signature]*

*[Signature]*

*[Signature]*

*[Signature]*

01 08 41 91/2

Belge 32: İcra Vekilleri Heyeti'nin 9 Haziran 1932 tarihili "Sinema Filimlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname"nin 4. maddesinin sonuna bir firka eklenmesine dair İcra Vekilleri Heyeti kararı: BCA, 030.18-01-02-41-91-7.

T. C.  
BAŞVEKÂLET  
MUAMELÂT MÜDÜRLÜĞÜ

KARARNAME

Şube :  
Sayı : 2

2019

Sovyet Sinema teşkilâtının yıl dönümü bayramına iştirak -  
edecek Heyetle birlikte Rusyaya gidecek olan Maarif Müfettişlerinden-  
Burhan Toprak'a siyasi pasaport verilmesi; Maarif Vekilliğinin 20/2/-  
935 tarih ve 90014 sayılı tezkeresile yapılan teklifi üzerine İcra Ve-  
killeri Heyetinin 20/2/935 toplantısında onanmıştır.

20/2/935

REİSİCÜMHUR

K. Atatürk

Bş. V.

Ad. V.

M. M. V.

Da. V.

İ. İ. İ.

S. S.

S. S.

S. K.

Ha. V.

Ma. V.

Mi. V.

Na. V.

S. R.

T. A.

B. Ç.

S. Ç.

İk. V.

S. İ. M. V.

G. İ. V.

Zr. V.

C. Z.

S. R.

A. C.

M. İ.

030 18 01 02 52 11 16

Belge 33: Burhan Toprak'a siyasi pasaport verilmesine dair 20 Şubat 1935 tarihli

İcra Vekilleri Heyeti kararı: BCA, 030.18-01-02-52-11-16.

T. C.  
BAŞVEKÂLET  
MUAMELAT MÜDÜRLÜĞÜ  
Şube :  
Sayı : 10.7.35

KARARNAME

T. C.  
BAŞBAKANLIK  
CUMHURİYET ARSIVI

Maarif Vekâletinden yazılan 7/3/93I tarih ve 417 numaralı tezkerede;  
Amerikan sinema piyesleri muharrirlerinden Mr. Jed Kley in İstanbul Be-  
lediyesi tercümanlarından Mün'im Bey vasıtasile vaki müracaatında Tür-  
kiyenin dünkü ve bugünkü hayatına gösterir bir filim çekmeye müsaade is-  
tediği ve keyfiyet tetkik edilerek bu müracaatın esas itibarile kabule  
elverişli görüldüğü bildirilmiş ve memleketimizi ve inkılâbımızı masraf-  
sız olarak diğer milletlere tanıtmaya matuf bu teşebbüsün tervicinde ba-  
şkaca bir mahzur bulunmadığı takdirde tanınmış bir sinema şirketi tara-  
fından teşebbüs olunmak, çekilecek filimin senaryosu işe başlamadan evvel  
tarafımızdan teşkil edilecek bir komisyonca tetkik ve kabul edilmek, fi-  
limin memlekette çekilen kısmı ayrıca sansör edilmek ve filim teşhir ed-  
ilmezden evvel Hükümetimizce muayene edilerek iyi telâkki edilmeyecek x  
kısmıların kesilerek imhası şirket tarafından deruhte olunamak şartlarile  
istenilen müsaadenin verilmesi hakkında bir karar ittihazı teklif edil-  
miş ve keyfiyet İcra Vekilleri Heyetinin 11/3/93I tarihli içtimaında gö-  
rüşülerek tasvip ve kabul olunmuştur .

11/3/93I

REİSİCÜMUR

*Gayi M. Kemal*

Bş.V.

Ad.V.

M.M.V.

Da.V.

Ha.V.

*İsmail*

*Ali Rıza*

*Yıldırım*

*S. V. 10.7.35*

Ma.V.

Mf.V.

Na.V.

İk.V.

S.İ.M.V.

*M. Kemal*

*Erat*

*10.7.35*

*M. Kemal*

080 18 01 : 02 18 16 1

Belge 34: Amerikalı sinemacılara film çekimi izni verilmesine dair 11 Mart 1931  
tarihli İcra vekilleri Heyeti kararı: BCA, 030.18-01-02-18-16-1.



14.1.1939

Özü: İzmit şehri umumî imar plânı hakkında

Türkiye Cumhuriyeti çok sayın İç Bakanı

Ekselans Bay Dr. R E F İ K S A Y D A M

A N K A R A  
T.C. İç Bakanlığı

Ekselans !

Zatî âlilerine aşağıdaki rica ile müracaatta bulunmama müsaadelerini istirham ederim: İzmit şehri Belediye Reisi Bay K e m a l 'ın, mukavele mucibince istihkak ettiğim ücretlerimin ödeyişinde gösterdiği mukavemeti kırarak, bir an evvel ücretlerimi tediye etmesini ona emr buyurmanızı diler ve bu yardımlarından dolayı derin teşekkürlerimle zatî âlilerine medyun olacağımı hürmetlerimle arz ederim.

Belediye Reisiniz Bay K e m a l 'ın arzusu üzerine İzmit Belediyesi için şehrin umumî imar plânını ihzar ettim ve buna mukabil Bay Kemal 24.10.34 tarihli ihaleyi mutazammın mektubu mucibince bendenize aşağıdaki taksitler üzere mecmuu 8000 Lira tediye edeceğinizi deruhte etmiştir. Taksitler bu vechile taksim edilmişlerdir:

1 Nisan 1935-de ...	2000 Lira
1 Nisan 1936-de ...	2000 Lira
1 Nisan 1937-de ...	2000 Lira
1 Nisan 1938-de ...	2000 Lira

Mecmuu : 8000 Lira.

Şunu da bilhassa kaydetmelidir ki, yukarıda kaydolunan ücretlerin tediyesi imar plânının ihzarı ile bağlanmamıştır ve tediye müstakilen vukubulacaktır. Lâkin buna rağmen Bay Belediye Reisi şimdiye kadar bir kuruş bile tediye etmemiştir, gerçi Bay Kemal defatle gerek şifahan, gerekse tahrirî surette ücretleri kısmen tediye edeceğinizi taahhüd etmiştir. Nitekim Bay Kemal işbu taahhütleri - 24.10.34 (Nr.988) tarihli mektubundan maada - 3.7.36 (Nr.689), 20.2.37 (256)(NR.1), 13.3.37 (Nr.316) ve 2.5.38 (Nr.710) tarih ve numaralı mektuplarıyla mükerreren ilân etmiştir.

Hazırladığım umumî imar plânı, varid olan arzular üzerine müteaddid defalar tadilâta uğrayıp da nihayet - bir takım küçük tadilâtı nazara alarak - Nafia Vekaleti tarafından 1.2.37-de tasdik ve tasvib edildikten ve tarafımdan Bay Belediye Reisi Kemala 4.5.38 ve 11.5.38 tarihli mektuplarımla birlikte resmen teslim olunduktan sonra bile Bay Kemal tediyeatta bulunmadı ve ücretleri vermedi. Dahası var: Müteaddid defa vuku bulan ricâlerim (meselâ: 21.7.38, 11.10.38, 8.12.38) tarihli mektuplarım ve bu mektuplarda göndermiş olduğum plânların alınıb alınmamasına dair kendisinden malûmat

030 | 01 | | 131 | 846 | 1

Belge 35: Mimar Herman Jansen'in 14 Ocak 1939 tarihinde İçişleri Bakanı Dr. Refik Saydam'a gönderdiği mektup (1): BCA, 030.01-131-846-1, s.3.

isteyişim,4 ve 11.5.38 tarihli mektuplarımın alındığını teyid etmesi hakkındaki ricam hülâsa bütün mektuplarım ve ricalerim cevapsız bırakılmıştır ve bu güne kadar Bay Belediye Reisi Kemal aldığı mektup ve plânlarımın hiç birini teyid etmemiştir. Eğer Bay Belediye Reisi Kemal "tediyat vukubulmamıştır, zira plânlar Belediye meclisi ve yahud başka bir makam tarafından henüz kabul ve tasdik edilmemişlerdir" gibi bir iddiada bulunursa, böyle bir iddia esasen varid olamaz, çünkü

1) Belediye Reisi Bay Kemal mukavele mucibince muayyen tarihlerde taksitleri ödemeği taahhüt etmiştir ve  
2) bundan maade bütün tediyatların ödeneceği zaman çoktan varid olmuştur, zira plân tarafımdan teslim edildiği gibi Nafia Vekaleti tarafından dahi tasdik ve kabul olunmuştur.

Kendileri için plân ihzar ettiğim Adana, Ceyhan, Tarsus gibi küçük Türkiye şehirlerinden hiç birinde bendeniz bu kadar müşkülâta maruz kalmadım. Ancak İzmit Belediye Reisi Bay Kemal'dır ki, taahhütlerini icra etmiyor. Halbuki mukavele haricinde olarak bile icabından fazla zahmet çekmiş ve mesai sarfetmişimdir. Ve bunu yaparken, hünerimi teberrüz ettirmek niyeti beslememişimdir, bilâkis İzmit ahâlisinin istikbalini düşünmüşümdür, zira oradaki iskân ve menzil meselesine hizmet ve yardım etmek kasdile çalışmışımdır.

Yukarıda tasvir ettiğim vaziyeti nazarı itibare alarak, 3000 Lira ücretimle bunun üzerine artmış olan 4,5%-in mukabili olan 844 Lirayı, yani mecmu 3844 Lirayı Ankara'da İş Bankasına cari hesabıma göndermesini Bay Belediye Reisi Kemal emretmelerini istirham ederim.

Yukarıda kaydettiğim mektupların suretini leffen takdim müsaadelerini rica ederim.

Mukavele mucibince tesbit edilmiş hakkımı istihzadan başka bir şey olmayan Bay Kemalın bana karşı gösterdiği muamele aleyhinde dava açmak, mesafeyi nazara alınca, bendeniz için hem müşkül ve hem de masraflı bir şeydir.

Ekselanslarına en derin saygılarımı

arz eder ve teşekkürlerimle

arzi hürmet eylerim, ekselans!

Daima hürmethâriniz:

Hermann Jansen.

Bu mektuba melfuttur:

İzmit Belediye Reisi Bay Kemal'dan alınmış 6 mektub.

" " " " Kemal yazdığım 4 mektub.

**Belge 36:** Mimar Herman Jansen'in 14 Ocak 1939 tarihinde İçişleri Bakanı Dr. Refik Saydam'a gönderdiği mektup (2): BCA, 030.01-131-846-1, s.4.

İsmet Paşa Ekselanslarına  
Türkiye Bakanlar Konseyi Başkanı

Saygılarımla  
Lambert  
Paris 6 Nisan 1935

Şehircilik (Kentçilik) Misyona Raporu

İstanbul Haziran-Temmuz 1933

Paris Ekim-Kasım-Aralık 1933

Not: Şehircilik Uzmanı (Mimar) Jacques H. Lambert'in İsmet Paşa'ya İstanbul'un şehircilik planı için gönderdiği rapor

Enjin Yaman

*[Signature]*

Original Nüsha

Jacques H. Lambert

Kentleşme Uzmanı (Mimar)

RAPOR

87 sayfa + 17 fotoğraf  
+ İsmet Paşa'ya yazılmış  
özel mektup.

030	10			82	537	1
-----	----	--	--	----	-----	---

Belge 37: Jacquart H. Lambert, 6 Nisan 1935 tarihinde Başbakan İsmet İnönü'ye bir özel mektupla beraber gönderdiği 7 bölüm, 87 sayfa ve 17 fotoğraftan oluşan "Şehircilik (Kentçilik) Misyona Raporu": BCA, 030.10-82-537-1.

<b>T. C.</b> <b>BASVEKALET</b> Yazı İşleri Dairesi Müdürlüğü Sayı : .....		10752	Dosya İşaretleri 150 99
<b>T. C.</b> <b>BASBAKANLIK</b> <b>CUMHURİYET ARSIVI</b>			
Gelen Evrakın No.	Tarifi Numarası	Maarif Vekilliğine	
Mücevvid			
Tesvid tarihi	2.VII.1940		
Mübeyyiz			
Tebyiz tarihi	8	26.VI.1940 gün, Güzel Sanatlar U.Md.531	
Mukabele edenler		sayılı tezkere cevabıdır:	
Sadraz No.	Umumi No. 6-7014 Mhusus 2984	İstanbul Öğretmen okulu Keman Öğretmeni	
Merbutatı		Ekrem Zeki Üngörün "Peşrev" adlı eserini	
Sevk tarihi	27/10	Moskova "Kültür Voks" hey'etine göndermesin-	
Mukeyyidin imzası		de bir mehzur görmediğini arzederim.	
27.01.		B.Y.M.V. Başvekalet	
2		2-7-46	
		aj	

030 10 146 44 11

**Belge 38:** Başvekalet'ten 2 Temmuz 1940 tarihinde Maarif Vekaleti'ne yazılan ve Ekrem Zeki Üngör'ün "Peşrev" adlı eserini VOKS heyetine göndermesinde sakınca görülmediğine dair cevap yazısı: **BCA, 030.10-146-44-11, s.1.**

T. C.  
BAŞVEKÂLET  
KARARLAR DAİRESİ MÜDÜRLÜĞÜ

Karar sayısı  
2

8449

Kararname



İstanbul Şehri İmar plânına yapma işini deruhte etmiş olan Fransız tebaasından Prost'ın mezkûr plânın tatbikatı işlerinde de geliştirilmesine izin verilmesi; Dahiye Vekillığının 22/3/938 tarih ve 13130 sayılı tezkeresile yapılan teklifi üzerine 2007 sayılı kanunun 2 inci maddesinin B fıkrasına tevfikân İcra Vekilleri Heyetinin 7/4/938 tarihli toplantısında onanmıştır.

7/4/938

REİSİCUMHUR

K. Atatürk

Bş. V. Ad. V. M. M. V. Da. V.  
C. Beyaz B. Şenel M. M. V. S. Kaya  
Ha. V. V. Ma. V. Mi. V. Na. V.  
B. Şenel A. Ayar S. Arkan A. Celilbayaz  
İk. V. V. S. İ. M. V. C. İ. V. ve Zr. V. V.  
C. Beyaz H. Aktekin Ramazan

18 82 25 10

Belge 39: Prost'un İstanbul İmar Planı'nı uygulamasına izin verilmesine dair İcra Vekilleri Heyeti tarafından 7 Nisan 1938 tarihinde alınan karar: BCA, 030.18-1-2-

82-25-10.

T. C.  
BAŞBAKANLIK  
MUAMELÂT UMUM MÜDÜRLÜĞÜ  
Kararlar Müdürlüğü  
Karar sayısı  
3  
2993

Karar



Film ticaretiyle ve sinemacılıkla uğraşan gerçek ve tüzel kişilerin ellerinde ve gümrüklerde bulunan ve bundan sonra gelecek olan sinema filmlerini beyanname ile bildirmeleri, beyan edilecek sinema filmlerine Hükümetçe el konulması ve Basın ve Yayın Umum Müdürlüğünün bu filmleri almağa, maksada göre dağıtmağa ve satmağa ve ihtiyacı olanlara kârsız vermeğe yetkili kılınması hakkındaki ilişik K/603 sayılı kararın yürürlüğe konulması; Bakanlar Kurulunca 20/8/1945 tarihinde kararlaştırılmıştır.

CUMHURBAŞKANI

*İsmet İnönü*

Başbakan *İsmet İnönü* Adalet Bakanı *Dr. Hüsnü* Milli Savunma Bakanı *A. B. Akın* İşleri Bakanı *Hüsnü* Dışişleri Bakanı *Ş. İsmet*  
Maliye Bakanı *Ş. İsmet* Milli Eğitim Bakanı *Ş. İsmet* Bayındırlık Bakanı *Ş. İsmet* Ekonomi Bakanı *Ş. İsmet* Sa. ve Ş. Bakanı *Ş. İsmet*  
Gümrük ve Tekel Bakanı *Ş. İsmet* Tarım Bakanı *Ş. İsmet* Ulaştırma Bakanı *A. F. Cebesoy* Ticaret Bakanı *Ş. İsmet* Çalışma Bakanı *Ş. İsmet*

030 18 01 02 105 51 6

Belge 40: Bakanlar Kurulu tarafından 20 Ağustos 1945 tarihinde sinema filmlerine dair alınan karar: BCA, 030.18-1-2-109-51-6, s.1.

## ÖZGEÇMİŞ

Yalçın Lüleci, 1976 yılında Bayburt'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini bu şehirde tamamladı. 1998 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nden mezun oldu. Askerlik görevini, 2000-2001 yıllarında Bosna Hersek'in Zenica şehrinde konuşlu bulunan BH Türk Tabur Görev Kuvvet Komutanlığı'nda, yedek subay rütbesiyle yerine getirdi. Türkiye'ye döndükten sonra editörlük yaptı. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Din Psikolojisi Bilim Dalı'nda 2005 yılında başladığı yüksek lisans eğitimini, 2007 yılında tamamladı. Yalçın Lüleci aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Cumhuriyet Tarihi Bilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. 2011 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Tv Sinema Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı.