

# Cumhuriyet Döneminde Sanat ve İdeoloji: 1923-1950 Yılları Arasında TBMM Tutanaklarına Dayalı Bir İnceleme<sup>1</sup>

*Art and Ideology in the Republican Era: An Examination Based on the Records of The Grand National Assembly of Turkey Between 1923 - 1950*

**Duru Çiğdem ŞİMŞEK**

Dr. Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İİBF,  
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü,  
ciğdem.simsek@omu.edu.tr  
<https://orcid.org/0000-0003-2614-9359>

Makale Başvuru Tarihi: 07.11.2024

Makale Kabul Tarihi: 31.12.2024

Makale Türü: Araştırma Makalesi

## ÖZET

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde geliştirilen sanat politikalarının temelinde yatan ideolojik unsurlar, Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki düşünsel zemine dayanmakla birlikte, bu ideolojiler Cumhuriyet Dönemi'nde kendine özgü bir yapı kazanmıştır. Bu makale, Cumhuriyet'in 1923-1950 yılları arasında ortaya konulan sanat politikalarının ideolojik kökenlerini konu almaktadır. Bu doğrultuda makalenin amacı bu dönemde üretilen sanat politikalarının arkasındaki temel motivasyonları açığa çıkarmaktır. Tarihsel araştırma yöntemini temel alan makalede TBMM tutanakları, anılar, demeçler gibi birincil kaynaklardan yararlanılmıştır. İki bölümden oluşan makalenin ilk bölümünde, sanat politikalarının dayandığı ideolojiler— halkçılık, Batıcılık ve ulusçuluk—kuramsal olarak ele alınmış, bu ideolojilerin sanatı toplumsal dönüşümün bir aracı olarak nasıl şekillendirdiği tartışılmıştır. İkinci bölümde ise, 1923-1950 yılları arasında sanat politikalarıyla ilgili Meclis tartışmaları incelenmiş ve bu politikaların bahsi geçen ideolojiler ekseninde nasıl şekillendiği analiz edilmiştir. Sonuç olarak, Cumhuriyet döneminde sanatın toplumsal ve kültürel bir dönüşüm aracı olarak kullanıldığı, bu doğrultuda halkı aydınlatma, ulusal kimlik inşası ve modernleşme hedeflerinin sanat politikalarının temelinde yer aldığı ortaya konulmuştur.

## Anahtar Kelimeler:

Sanat Politikası,  
Cumhuriyet Dönemi,  
Kamu Yönetimi,

## ABSTRACT

The ideological foundations underlying the art policies developed during the founding period of the Republic, although based on the intellectual groundwork of the late Ottoman Empire, gained a unique structure during the Republic Period. This article focuses on the ideological origins of the art policies implemented during the Republic from 1923 to 1950. In this context, the aim of the article is to uncover the fundamental motivations behind the art policies produced during this period. In the article, which is based on the historical research method, primary sources such as TBMM minutes, memoirs, and statements have been utilized. In the first section of the two-part article, the ideologies—populism, Westernism, and nationalism— are theoretically examined, and it is discussed how these ideologies shaped art as a tool for social transformation. In the second section, the parliamentary discussions regarding art policies during the period of 1923-1950, were examined, and it was analyzed how these policies were shaped around the aforementioned ideologies. As a result, it has been revealed that art was used as a tool of social and cultural transformation during the Republic period, and in this direction, with the goals of enlightening the public, building national identity, and modernization were at the basis of art policies.

## Keywords:

Art policy,  
Republican Period,  
Public Administration,

**Önerilen Alıntı (Suggested Citation):** ŞİMŞEK, Duru Çiğdem (2024), “Cumhuriyet Döneminde Sanat ve İdeoloji: 1923-1950 Yılları Arasında TBMM Tutanaklarına Dayalı Bir İnceleme”, *Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi*, S.7(4), ss.1033-1050, Doi: <https://doi.org/10.33712/mana.1581130>

1 Bu makale yazarın, 2023 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde sunduğu “Devlet ve Toplum İlişkisinde Sanat Politikalarının Yeri: Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluş Dönemi (1923-1950)” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

## 1. GİRİŞ

1908 Devrimi'nin ardından II. Abdülhamid'in baskıcı yönetiminin sona ermesiyle birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüel ve kültürel alanlarda belirgin bir canlanma yaşanmıştır. Bu canlanma, Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde öncü rol üstlenecek olan aydın sınıfının doğuşunu hazırlaması açısından büyük önem taşımaktadır. Niyazi Berkes, Meşrutiyet dönemi ile Cumhuriyet'in devrimsel değişimleri arasındaki tarihsel sürekliliğe dikkat çeker ve Cumhuriyet devrimlerinin, aslında tarihsel bir zorunluluğun ürünü olduğunu öne sürer. Berkes, bu bağlamda şunları ifade eder (2017:522): “*Cumhuriyet döneminde devrim konusu olan hiçbir şey bu dönemde ortaya çıkmamıştır. Hepsi daha önceki dönemde uzun tartışmalara konu olmuştur.*”

Şükrü Hanioglu'nun Osmanlı'da Batıcılık düşüncesinin gelişimini ele aldığı çalışmasında sunduğu bir metin, bu düşünsel sürekliliği somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Kılıçzade Hakkı tarafından 1912 yılında kaleme alınan ve birçok kişi tarafından Atatürk reformlarının bir taslağı olarak değerlendirilen bu metin, Batıcılık programını maddeler halinde sunmaktadır. Söz konusu programın maddelerinden biri “*Bizanslıların başlığı*” olarak tanımlanan fesin terk edilmesi ve yerine, askerî kalpaklar da dâhil olmak üzere, ataların kullandığı başlıklara benzeyen, ancak çağın nezaketine uygun bir ulusal başlığın kabul edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bir başka maddede ise tekke ve zaviyelerin kapatılması önerilmektedir. Aynı şekilde medreselerin kapatılarak yerlerine Batılı eğitim yöntemlerini benimseyen kurumların açılması gerektiği de programın önemli başlıkları arasında yer alır. Bunun yanı sıra ordu, dil ve hukuk alanlarında yapılması planlanan reformlar da bu programın diğer maddelerinde tartışılmaktadır (Hanioglu, 1985a:1385-1386).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı'ya yönelik değişim sürecinin 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren önemli bir tartışma konusu haline geldiği görülmektedir. Bu tartışmalar daha çok değişimin kapsamına yöneliktir. Bu tartışmalara yön veren görüşlerden biri, manevî değerlerin korunması koşuluyla Batı uygarlığının yalnızca maddî yönlerine açık olunması gerektiğini savunmuştur. Ancak bu yaklaşım, Batı uygarlığının bir bütün olduğu ve değişim sırasında bu tür sınırlamaların uygulanamayacağı eleştirileriyle karşılaşmıştır. Bu eleştiriler, Batıcılar arasında “*kısmi Batıcılar*” ve “*tam Batıcılar*” şeklinde bir ayrımın doğmasına neden olmuştur. Bu ayrımın en belirgin temsilcileri olarak, Celâl Nuri ve Abdullah Cevdet'in yaklaşımları dikkat çekmektedir. Celâl Nuri, Batı'nın Osmanlı toplumuyla hiçbir zaman dostane ilişkiler kurmadığını ve bu nedenle Batılılaşma çabalarının Batı'ya rağmen sürdürülmesi gerektiğini savunmuştur. Buna karşılık, Abdullah Cevdet Batı'nın Osmanlı toplumuna öğretmenlik yaptığını, Batı medeniyetinin tek ve evrensel olduğunu vurgulamış, bu medeniyetin sadece teknolojik unsurlarının değil, kültürel öğelerinin de kabul edilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Ona göre, Batı'nın teknolojik kazanımlarını alıp kültürel değerlerini reddetmek mümkün değildir; yapılması gereken tam anlamıyla Batılılaşmaktır (Hanioglu, 1985a:1386).

Batı medeniyetinin maddî ve manevî unsurlarına yönelik bu ayrım, Ziya Gökalp'in ulusçuluk çerçevesinde geliştirdiği “*hars*” ve “*medeniyet*” kuramında yeniden hayat bulmuştur. Gökalp, medeniyetin teknik ve bilimsel unsurlarının Batı'dan alınması gerektiğini, ancak kültürel öğelerin korunması gerektiğinin altını çizmiştir (Berkes, 2017:524).

Batılılaşmanın Osmanlı'da bir devlet politikası olarak benimsenmeye başladığı dönem aynı zamanda Fransız İhtilali'nin etkisiyle ülkede bağımsızlık hareketlerinin fitilinin ateşlendiği döneme karşılık gelmektedir. Osmanlı halkını oluşturan çeşitli milletlere mensup toplulukların İmparatorluk'tan kopma çabaları, “*her türlü etnik milliyetin üzerinde bir Osmanlılık kavramı*” yaratarak bu kopuşu önlemeye çalışan düşünce hareketini doğurmuştur. Tanzimat ile yoğunlaşan modernleşme hareketleri bir taraftan Batı tipi kurumların İmparatorluk'ta yerleştirilmesini amaçlarken bir taraftan da İmparatorluk'taki çeşitli milletten insan arasındaki farkları ortadan kaldırmaya odaklanmıştır. Dolayısıyla başta hukuki alan olmak üzere pek çok alandaki reform hareketinin arkasında bir Osmanlı ferdi yaratma çabası yatar. Ancak II. Abdülhamid'in idaresinde, bu hareketin ikinci plana itildiği görülmektedir. Yönetim bu dönemde daha çok Müslümanların oluşturduğu çevrelerde bir birlik arayışına gitmiştir (Hanioglu, 1985b:1389-1391).

Şerif Mardin İslamcılığın yükselişe geçtiği bu süreçte Batılı davranışların artan bir yoğunlukla eleştirilmeye başladığını aktarır. Onun ifadeleriyle II. Abdülhamid, İslâmlığı gerek kendi ülkesindeki tebaasını birleştirmek için bir “*bayrak*” olarak, gerek ülke dışındaki Müslümanlar için emperyalizme bir karşı koyma aracı olarak düşünmeye başlamış ve halk arasında Müslümanlık şuurunu bir çeşit “*misyoner*” örgütüyle yaymaya çalışmıştır (Mardin, 1985:1401-1402).

Batılılaşma fikrine karşı İslamcılığın yükselişe geçtiği bu dönemde Batı-İslam sentezi özelliği taşıyan bir düşünce akımı da kendini gösterir. Bu akım, Batı'nın teknolojisinin alınması ve fakat dini kültür ve geleneksel

değerlerin muhafaza edilmesini savunmaktadır. Japonya'nın Rusya'yı 1905'te yenmesinden sonra Japonlar örnek alınarak ileri sürülen bu düşünceye göre Osmanlılar da Batı'nın harp teknolojisini alıp kendi kültürlerini saklı tutan Japonlara benzer bir taktik izleyebilirdi (Mardin, 1985:1402).

Tüm bu düşünsel manzaraya ek olarak, Tanzimat dönemi itibarıyla Batılılaşmaya yönelik başlayan denemelerde, Türk milli kimliğinin bilimsel anlamda araştırılmasıyla ilgili ilk adımların atıldığına da tanık olunur. Türkçe'ye daha fazla önem verilmesi, Osmanlı ve İslam tarihleri dışında bir Türk tarihinin varlığının gündeme taşınması bu döneme denk düşer. Özellikle roman, öykü, şiirle birlikte tiyatro alanında yansımaları bulan bu millileşme hareketi, dil, kültür ve ortak tarih kavramları çerçevesinde şekillenen bir kitlenin oluşumunu da beraberinde getirir. Anayasal düzene geçiş ve ardından 1908 Devrimi ile sınırlı da olsa varlık gösteren özgür düşünce ortamıysa, bu kitlenin hem nicelik hem de nitelik olarak gelişimine katkı sağlayacaktır. Bu gelişmeler de siyasal ve ekonomik karışıklıklarla şekillenen 1908-1918 arası dönemde vatanseverlik duyguları ve buna bağlı bir literatürün birikimini tetikleyecektir. Dolayısıyla 1908-1918 arası dönem Batıcılık, Osmanlıcılık ve İslamcılık karşısında Türkçülüğün giderek yükselişe geçtiği bir döneme işaret eder. İşte Cumhuriyet rejiminin halka ulaştırılmasında, bu ideolojiye yönelerek üretimde bulunan yazarlar ve bu yazarları takip eden kitle önemli bir rol oynayacaktır (Köroğlu, 2016:103).

Bu çalışma da Cumhuriyet rejiminin halka ulaştırılmasında önemli bir araç olarak kullanılan sanat alanının yukarıda ana hatlarıyla ortaya koyulan ideolojik zeminle ilişkisini konu almaktadır. Bu kapsamda çalışmanın amacı Cumhuriyet'in kuruluş döneminde üretilen sanat politikalarının ideolojik kökenlerine inerek bu politikaların arkasındaki motivasyona ışık tutmaktır. Tarihsel araştırma yöntemini temel alan çalışmada TBMM Tutanakları, anılar, demeçler gibi birincil kaynaklardan yararlanılmıştır. Belirlenen amaç ve izlenen yöntem doğrultusunda ilk bölümde sanat politikalarının ideolojik temelleri kuramsal olarak ele alınacak ardından 1923 ve 1950 arasındaki TBMM tutanaklarında dönemin sanat politikaları ile hâkim ideoloji arasındaki ilişkinin izleri sürülecektir.

## 2. SANAT POLİTİKALARININ İDEOLOJİK TEMELLERİ

Cumhuriyet rejiminin kurucu kadroları, Osmanlı Devleti'nin son döneminde Batılılaşma ve uluslaşma temelinde ortaya çıkan düşünsel hareketliliğin bir ürünü olarak doğmaktaydı. Uluslaşma düşüncesi ise, Batı'da olduğu gibi, halkçılık düşüncesiyle bir arada gitmekteydi. Çünkü *"tek bir bütün"* olarak düşünülen *"ulus"*ların çağı, ulusal egemenlik ilkesine dayanmaktaydı. Devlet denilen yapı da kaynağını ulusla şekillenen bu egemenlikten almaktaydı. Ancak Zafer Toprak'ın ifadesiyle (2017:23): *"...ulus, halk olmadan bir anlam taşımıyordu. Ulusun iradesi halk tarafından ve onun temsilcileriyle ifadesini bulacaktı. Kısaca ulus, halkın iki dudağı arasında çıkan sözlerle şekilleniyordu"*. Bununla beraber Atatürk, kurulacak yeni devletin gücünü halktan alacağını daha 1 Aralık 1921 tarihli Meclis konuşmasında şu cümlelerle ifade etmekteydi (Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM], 1921:428): *"İlmî, içtimai noktasından bizim hükümetimizi ifade etmek lâzım gelirse; 'Halk hükümeti' deriz"*. Temelde Batıcılık, ulusçuluk ve halkçılık ilkelerinden doğan bu yeni ülkede sanat alanı da bu prensipler altında şekillenecekti.

### 2.1. Halkçılık: Halk için... Halk ile... "Aydın"lığa Doğru...

Vera L. Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak* adlı çalışmasında *"...güzel sanatlar en az onlar kadar yetenekli olmadıkları veya gerekli entelektüel birikimi elde etmedikleri sürece halkın geneli için değil, zengin ve bilgi sahibi seçkinler içindir"*, der ve şöyle devam eder: *"Bu nitelikler eserin dışındadır ve kültürel kurumlardan veya sanat piyasası ekonomisinden kaynaklanır"* (2018:41). Cumhuriyet'in kuruluş dönemi ise sanatın halkın geneline hitap edebilmesine yönelik planlı adımların atıldığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu adımların temelinde yatan düşünceyi Refik Epikman'ın *"gelişmiş millet"* konusundaki düşünceleri aydınlatır niteliktedir. Ona göre gelişmiş bir millet, kültürü bir grubun tekelinden çıkarıp topluma yayan güçlü bir organizasyona sahip, dinamik bir toplum örneğidir. Epikman, böyle bir toplumda, çeşitli faaliyetler arasında önemli bir yer tutan güzel sanatların, halk tarafından anlaşıldıkça ve sevildikçe, sadece bir süs olmaktan çıkıp, bedenın gıdası kadar önemli bir zihinsel ihtiyaç haline gelebileceğini savunmaktadır (Artun, 2012:245).

Sanatın, Osmanlı devrinin aksine, *"zümre için"*den *"halk için"*e yöneltilmesindeki en önemli etken yeni rejimin meşruiyetini halka dayandırmasıdır. 1919 yılının Kasım ayında Tasvir-i Efkâr muhabiri Ruşen Eşref ile Amasya meydanında gerçekleştirdiği mülakatta Atatürk, yeni rejimin halkla kuracağı ilişkinin nasıl olacağına dair işaretleri vermektedir (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi [AKDITYK AAM], 1997:15);

“Bak birader, böyle milletten nasıl ayrılırsın? Bu palasparelerin içinde perişan gördüğün insanlar yok mu? Onlarda öyle yürek, öyle cevher vardır ki olmaz şey! Çanakkale’yi kurtaran bunlardır. Kafkas’ta, Galiçya’da, şurada burada arslan gibi çarpışan, mahrumiyete aldırmayan bunlardır. Şimdi bu adamcağızların seviyesini içtimaen yükseltmek herhangi bir hükümetçilik hurs-ı cahından daha iyi değil midir? Bu insanî mücadelelerin yanında siyasî mücadeleler bayağı kalırlar değil mi ya?”

“Siyasî cidallerin çoğu bisûddur. Fakat içtimaî mesaî her vakit için müsmirdir. Bizim münevverler buna çalışmalı. Neden Anadolu’ya gelip uğraşmazlar? Neden milletle doğrudan doğruya temasta bulunmazlar? Memleketi gezmeli, milleti tanımalı. Eksiği nedir görüp göstermeli. Milleti sevmek böyle olur. Yoksa lâfla muhabbet fayda vermez”

1 Mart 1922 yılında TBMM açılış konuşmasında Atatürk, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu’nu kaynak göstererek yönetimin, “kayıtsız şartsız egemenliğine sahip olan halkın geleceğini kendi eli ile ve fîli olarak yönetme” esasına dayandığının altını çizer (TBMM, 1922:3). Dolayısıyla Atatürk, yenilikçi padişahların aksine gücünü tanrısal iradeden almamış, “batılı olmayan bir toplumun tarihinde ilk defa olarak halka başvurmuştur”. Hem bağımsızlığın elde edilmesi hem de demokratik bir devletin yaratılmasında halkla birlikte hareket etmiştir (Sinanoğlu, 1998:61).

Bu kapsamda sanatın halka ulaştırılmasına yönelik politikalar bir yandan halkçılığın bir gereği olarak doğmuş bir yandan da halkın eğitilmesinde<sup>2</sup> bir araç olarak kullanılmıştır. Nüfusunun yüzde 75,8’i kırsal kesimde yaşayan (Başvekalet İstatistik Genel Direktörlüğü, 1935:14) ve okuma yazma oranının yüzde 10,58<sup>3</sup> olarak kaydedildiği (İstatistik Umum Müdürlüğü, 1929:22) yeni rejimde sanat, halkın demokrasi, bağımsızlık gibi değerleri içselleştirebilmesi adına başvurulan bir kaynak olmuştur. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Cumhuriyet rejiminde halkın gelişimi adına sanata ve sanatçıya yüklenen rolün altını “Türk milletinin ihtiyaç duyduğu insanlar, düşünürler kadar sanatçılardır. Türk kültürünün ihtiyaç duyduğu gıda, bilim ve bilgi dersleri kadar, zevk ve sanat eğitimidir” cümleleriyle çizer. Ona göre üniversiteleri olan, ancak güzel sanatları ihmal eden bir ülke varlığını sürdüremez. Bu düşüncesi paralelinde Baltacıoğlu, bireysel saltanatın temellerini yıkarak özgürlüğe adım atmış bu yeni toplumun inşa edilebileceği yalnızca iki temele işaret eder: Bilim ve sanat. Onun ifadeleriyle, birine dayanıp diğerinden uzaklaşırsak, kırılğan bir yapı olan Cumhuriyet kültürü eksik kalır (Baltacıoğlu, 1934:33).

Dolayısıyla yeni rejimde sanat, ilimle birlikte devletin temelini yerleştirilen önemli unsurlardan biri haline gelmektedir. Suat Sinanoğlu, gücünü halktan alacak olan yeni rejimin talep ettiği eğitilmiş halkın oluşumuna sanatın “son derece yalın önlemlerle” etki edebileceğine dikkat çekmekte ve konuyla ilgili alınabilecek önlemleri şu şekilde örneklendirmektedir (Sinanoğlu, 1998:130);

“Köyde, kasabada, çiçek yetiştirmek alışkanlığı insanlarda güzel duygusunu, güzel sevgisini, yaşam sevgisini pekiştirip yaygınlaştırabilir. Köy meydanında üst üste konan üç kaya parçası ile dikilecek gösterişsiz bir anıt yurt sevgisinin simgesi olabilir, insanda insanlara karşı minnet duygusunu uyandırabilir; ona, tamamıyla toprağa dönüşmeyen insanın değerini öğretebilir. Klasik çağ örnek alınarak, tiyatro temsilleri ülke yüzeyine yayılabilir; bunlar, gerekirse en yalın bir okul temsili biçimde bile uygulanabilir. Kırsal kültüre ustalıklı uydurulacak Aiskhylos’un trilogyası, devletçe dağıtılan adaletin kişisel ölçü alma geleneğinden, kan davasından üstün olduğu gerçeğini halk yığınlarına bugün bile aşılayabilecek güçtedir”

Atatürk de sanatın toplumları geliştirme yönündeki gücünü fark etmiş, bu sebeple de daha kuruluş yıllarında halkın sanatla bütünleştirilmesi meselesine odaklanmıştır. Sanatı “vatana hizmet” alanlarından biri olarak görmüş ve sanatçıya bu yolda sorumluluklar yüklemiştir. 1926 yılında Bursa’da tiyatro sanatçısı Raşit Rıza ve Muvahhit Beylere hitaben söyledikleri, O’nun, halkın eğitilmesi konusunda sanatçıdan beklentilerini göstermektedir (AAM, 1997:258);

2 Atatürk’ün, 1 Mart 1923 tarihli Meclis açılış konuşması, yeni rejimde sanatın halkın eğitimi konusunda başvurulacak alanlar arasına dahil edildiğini gösterir: “Pratik ve her konuyu kapsayan bir eğitim için vatan sınırları içinde önemli merkezlerde modern kütüphaneler, bitki ve hayvanat bahçeleri, konservatuarlar, atölyeler, müzeler ve güzel sanatlar sergileri kurulması gerektiği gibi, özellikle şimdiki mülki taksimata göre ilçe merkezlerine kadar bütün ülkenin basımeleriyle donatılması gerekmektedir. Bütün bu güzel şeylerin bir an önce gerçekleştirilmesi zor olmakla birlikte, mümkün olduğu kadar kısa bir süre içinde bu sonuçların sağlanabilmesini önemle diliyoruz.” Bkz.: TBMM Zabıt Ceridesi, 1923:11.

3 Bu oran, cinsiyete dayalı olarak kadın ve erkeklerde sırasıyla %4,63 ve %17,42 şeklindedir.

“Sizleri çok takdir ederim. İnkılâbımızda 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 Anadolumuzu baştanbaşa dolaşıp halkımıza sanatın ne olduğunu anlatmanız olacaktır. Turnelerinize muntazaman devam ediniz”

Halkçılık prensibi beraberinde halka ulaşan ve halka hizmet eden bir sanatı getirmektedir. Bu yeni sanat anlayışında şimdiye kadar belirli zümreler ya da kişiler için üreten sanatçılar sanatı, *-temel işlevi olarak kabul edilen-* toplumsal işlevine kavuşturacaktır. Yeni rejimin, sanatın halkla kurmasını hedeflediği ilişkiyi İsmail Hakkı Baltacıoğlu resim alanı üzerinden açıklamaktadır. Onun ifadeleriyle ressam, atölyesinden çıkıp toplumun içine karışmalıdır. Kendini düşünmek yerine toplumu düşünmelidir. Ressam, zenginler için değil, fakir halk ve tüm toplum için, sokaklar ve şehirler için çalışmalıdır. Onun çalışma alanı artık lüks tuvaler değil, binaların duvarları, gazeteler, tiyatrolar, sinemalar ve halk evleri olmalıdır. Türk ressamı eserlerini varlıklı kişiler için değil, halkın duygularına hitap edecek şekilde yapmalıdır. Yeni Türk milletinin değerlerini ve hedeflerini yansıtmalıdır. Bunun için de halkın dilini öğrenmeli, halkın anlayacağı bir dille konuşmalıdır (Baltacıoğlu, 1934:178-179).

Halk ile kurulacak ilişki, sanatın halka sunumunun yanında halkın sanatsal süreçlere dâhil edilmesini de kapsamaktadır. Cumhuriyet rejimi, sanat öğrenen ve icra eden bireylerden oluşan bir halkın yaratımı ile yakından ilgilenmiştir. Burada önemli olan nokta böyle bir halkın yaratımında önceki dönemin aksine kadınların da sürece dâhil ediliyor olmasıdır.<sup>4</sup> Yeni rejim, kadını bütün kültür hizmetlerine dâhil etmekte, böylece de onu toplumsal yaşantıdan uzaklaştıran bir devrin kapanışını haber vermektedir.<sup>5</sup>

Tüm bunların yanında halk ile sanat arasında kurulacak ilişkinin “*halka doğru*” bir yön çizmesi birtakım tartışmaları beraberinde getiren bir konu olagelmıştır. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde halka doğru gitme mefhumunu şu şekilde açıklamaktadır (1976a:41-42);

“(Halka doğru gitmek) ne demektir? Halka doğru gidecek olanlar kimlerdir? Bir milletin aydınlarına, düşünürlerine o milletin seçkinleri adı verilir. Seçkinler yüksek bir tahsil ve terbiye görmüş olmakla halktan ayrılmış olanlardır. İşte halka doğru gitmesi lazım gelenler bunlardır. Seçkinler halka doğru niçin gidecekler?... Seçkinler medeniyete maliktir. Halkta hars vardır. O hâlde, seçkinlerin halka doğru gitmesi şu iki maksat için olabilir: (1) Halktan harsi bir terbiye almak için, halka doğru gitmek (2) Halka medeniyet götürmek için, halka doğru gitmek”

Cumhuriyet döneminin sanat alanındaki düzenlemelerinde de benzer bir anlayışın geliştirildiği görülmektedir. Bu dönemde “*halka doğru*” olarak ifade edilen sanat, aslında halkı kendi seviyesine çeken bir sanatı ifade etmektedir. Sanatçının halka değil vicdanına, samimi benine gitmesi gerektiğini belirten İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1934:133) bu ilişkiyi “*Bir sanat bayağılaşarak halkleşmez; halk incelererek sanatleşir. Hayata kıymak istemezsen halkla beraber sanatı da koru*” cümleleriyle açıklığa kavuşturmuştur (1934:178).

Afet İnan’ın, Atatürk’ten aktardığı şu cümleler de dönemin “*halka doğru*” anlayışının temelinde yatan fikri özetlemektedir (İnan, 1998:137): “*Halkı yeni fikirlerle eğitmek ve öğrenim durumunu yükseltmek gerekir. Aydınlar halkı kendi seviyelerine çıkarmalıdır. Bunun anlamı, toplumun öğrenim ve eğitimini sağlamak ve ona göre çağdaş düzeyde, medeni olma durumuna gelmektir*”

4 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı’da kadınlar ve sanat arasındaki ilişkiyi örneklemek adına Celal Esat Arseven’in Beyoğlu’nda katıldığı bir senfonik konsere ilişkin anısı: “*Biz Türklerin daima oturduğumuz bir köşemiz vardı. Ecnebler arasına pek karışmazdık. Bize öyle gelirdi ki onların bize bakışlarında geriliğimizi yüzümüze çarpan bir istihfaf, sözlerinde bu istihfafi örtmek isteyen fazla bir nezaket vardı. Sıkılırdık. Tanıştığımız bazı ecneblerin suallerine ne cevap vereceğimizi bilemezdik. Bazen ‘Yazık değil mi?’ derlerdi. ‘Hanımlarınız böyle bir musikiyi dinlemekten mahrum’. Biz ise bin dereden su getirir ve bu konuşmalardan kaçardık*” Bkz.: Arseven, 2019:126.

5 Özellikle Halkevleri’nin bu konuda önemli bir işlev üstlendiği, Kemal Ünal’ın, Halkevleri’nin idare ve çalışma talimatnameleriyle ilgili yazısında geçen şu ifadelerden anlaşılmaktadır: “*Millî tezâhürlerde ve Halkevleri’ndeki müsâmerelerde kadın erkek herkesin hep bir ağızdan millî marşlar ve mahallî şarkılar söylemesi ötedenberi arzu edilir. Yeni tâlimatnâmeğe millî rakslar için de böyle bir prensip konulmuştur. Yerli ve millî rakslar aslı kıyâfet, saz, türkü ve edâlarıyla teşvik edilecek, Halkevleri müsâmerelerinde bunlara yer verilecek. Tâlimatnâmenin mühim bir kaydı, bu rakslardan bilhassa kadınlı ve erkekli beraber oynananların tercih edilmesidir*”. Ayrıca yazar yeni talimatnamede “*piyeslerde kadın rollerinin hiçbir bahâne ile erkeklere verilmemesinin*” şart koşulduğunu belirtmektedir. Bkz.: Ünal, 1940:6-8.

Cumhuriyet döneminde sanatçıların “*halka doğru*” gitmesi anlayışı, halkı çağdaş bir düzeye çıkarma idealini içermektedir. Bu da halkın mevcut beğenilerini dikkate alan bir sanattan ziyade onun belirli bir estetik seviyeye taşınması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla dönemin önemli politika alanlarından biri olarak sanat, “*halkçılık*” ideolojisiyle harmanlanırken bir başka ideolojiyle de iş birliği içine girer: Batıcılık.

## 2.2. Batıcılık: Zihinsel Bir Dönüşüm

II. Abdülhamid dönemi, Batılılaşma hareketleri bakımından oldukça önemli bir sürece karşılık gelmektedir. Ancak bu dönemde Batılılaşma hareketleriyle birlikte bir yandan da geleneksel değerlerin yükselişe geçişine tanık olunur. Çünkü başta Abdülhamid olmak üzere yönetim, Batı kültürünün olumsuz ve zarar verici etkileri olduğu konusunda fikir birliği içindedir ve bu sebeple de geleneksel değerlerin gündemde tutulmasına önem verilmektedir.

II. Abdülhamid’in özellikle baskıcı tutumlarıyla şekillenen dönemde Avrupa kaynaklı yayınlar, Batılılaşma konusunda düşünsel bir uyanışın gerçekleşmesine katkı sağlar. Bu katkıyı Hilmi Ziya Ülken şu şekilde açıklamaktadır (Ülken, 1992:54);

*“Beyoğlu’nda bazı dükkânlar yabancı gazete ve kitapları satmaktaydılar. Bunların satışına ait sansür olmadığı için, Tanzimat zihniyetinin yetiştirdiği genç nesil bu dükkânlara sık sık gelerek Batı ile temaslarını sağlıyordu. Böylece özel teşebbüsle ilk gazete İngiliz tebaasından Çörçil’in (Churchill) çıkardığı Cerîde-i Havadis’tir. Takvîm-i Vekayi resmî gazete olduğu için ağır ve dar bir ufku vardı. Fakat bu özel gazetenin daha geniş çerçevesine ilim, ahlak ve edebiyat makaleleri girmeye başladı. 32’nci sayısındaki Vatan Sevgisi yazısı o devir için çok yeni bir konuydu. 63’üncü sayıdaki (yıl 1257/1841) tiyatro yazısı, Yunan’da tiyatromun doğuşundan başlayarak trajedi, komedi vb. bütün çeşitlerini içine alan bir tetkik olduğu için okurların ufkunu birdenbire genişletiyordu”*

Ayrıca modern eğitim kurumlarının açılması ve eğitimin yaygınlaştırılması çabaları, çağdaş bilgilerin kitlelerle buluşturulmasını sağlamış, bu da Batılılaşma taraftarlarının sayısında yoğun bir artışa neden olmuştur. Dolayısıyla yönetim, kendi geliştirdiği kurumlar aracılığıyla, Batılılaşma alanında önemli bir sosyalizasyon işlevi üstlenmiştir. Şükrü Hanioglu’nun ifadesiyle “*bu dönemde yetişmekle birlikte, içinden çıktıkları toplumsal gerçekliğin tamamen dışında bir yapıyı düşleyebilen ve onu gerçekleştirmeye çalışan kimseler de bunun göstergesidir*” (Hanioglu, 1985a:1383-1384).

Atatürk de bu dönemde yetişmiş bir kimse olarak, içinden çıktığı toplumsal gerçeklikten çok farklı bir yapının varlığını tahayyül edebilmekte ve böyle bir yapının peşinden gitmektedir. 1923 yılında Fransız muharriri Maurice Pernot ile görüşmesinde peşinden gittiği bu yapının sınırlarını çizirken neden böyle bir yapıya ihtiyaç duyulduğunu da gerekçelendirir (AAM, 1997:90-91);

*“...ecnebi düşmanlığı, noktasına gelince: şu bilinsin ki, biz ecnebilere karşı herhangi hasmane bir his beslemediğimiz gibi, onlarla samimîme münasebatta bulunmak arzusundayız. Türkler bütün medenî milletlerin dostlarıdır. Ecnebilere memleketimize gelsinler; bize zarar vermemek, hürriyetlerimize müşkilât irasına çalışmamak şartıyla burada daima hüsn-ü kabul görecektir. Maksadımız yeniden mukarenet peyda etmek, bizi başka milletlere bağlayan revabıtı tezyit etmektir. Memleketler muhtelifdir. Fakat medeniyet birdir ve bir milletin terakkisi için de bu yegâne medeniyete iştirak etmesi lâzımdır. Osmanlı İmparatorluğu’nun sukutu, garbe karşı elde ettiği muzafferiyetlerden çok mağrur olarak, kendisini Avrupa milletlerine bağlayan rabitaları kestiği gün başlamıştır. Bu bir hatâ idi, bunu tekrar etmiyeceğiz”*

Yeni rejim, bağımsızlığının zarar görmemesi koşuluyla Avrupa milletleriyle bağlantısını koparmadan “*yegâne*” medeniyete doğru kararlı bir şekilde yürüyecektir. Atatürk’ün planladığı devrimlerle, ulaşmayı hedeflediği medeniyet seviyesi arasındaki bağı Afet İnan şu şekilde ifade eder (İnan, 2007:xviii): “*...İnkılâpçı Atatürk’ün memleket meselelerinde milleti için gayesi dünya medeniyeti içinde medeni ve daima ilerleyen bir Türk varlığının olmasıdır*”

Batıcılığın sınırları konusu, II. Meşrutiyet dönemi itibarıyla gelişen düşünsel zenginlik ortamında devamlı tartışılabilen konulardan olmuştur. Yukarıda belirtildiği gibi, İslamcılar arasında Batı-İslam sentezini benimseyen görüşler ile Batıcılar arasında tam Batıcılık ve kısmi Batıcılık gibi ayrımlar yükselirken Türkçüler arasında da Batılılaşmaya yönelik birbirinden farklılaşan savların ileri sürüldüğü görülmektedir. Cumhuriyet döneminin fikirsal hayatı üzerinde önemli etkileri bulunan Ziya Gökalp’in ileri sürdüğü “*hars ve medeniyet*”

ayrımı da bu savların en bilinenlerinden biridir. Ziya Gökalp, 1918’de yayımlanan *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* adlı eserinde kısmi anlamdaki Batılılaşma fikrini şu şekilde ortaya koyar (1976b:12);

*“Asriyyet ihtiyacı bize Avrupa’dan yalnız ilmi ve ameli aletlerle fenlerin iktibasını emrediyor. Avrupa’da dinden ve milliyetten doğan, binaenaleyh bizde de bu menbalardan taharrisi lazım gelen birtakım manevi ihtiyaçlarımız vardır ki, aletler ve fenler gibi bunların Garp’ten istiaresi iktiza etmez”*

Ziya Gökalp’e göre *“dini inançlar, estetik değerler, hukuki kurallar, genel ülküler”*, kültür topluluğunun parçasıdır. İlmî gerçekler, sağlıkla, ekonomiyle ve bayındırlıkla ilgili kurallar, tarım, sanayi ve ticaretle ilgili mefhumlarsa medeniyetin bir parçasıdır. Bu ayrıma bağlı olarak Batılılaşmanın anlamının çağdaş medeniyet topluluğunun gittikçe gelişen bilim alanında hiçbir milletten geri kalmayacak bir mevkiye ulaşmak olduğunu belirtir ve şöyle devam eder (1976b:41-42): *“Biz Türkler, asri medeniyetin akıl ve ilmiyle mücehhez olduğumuz halde bir Türk-İslam harsı ibda’ etmeğe çalışmalıyız”*

*“Türkçülük”* alanında dönemin bir diğer önemli ismi Ahmet Ağaoğlu’nun ise Batılılaşmaya yönelik daha bütüncül bir yaklaşım geliştirdiği görülür. Üç Medeniyet adlı eserinde Anadolu halkının Batı karşısındaki konumunu ortaya koyarken Batı ile kurulacak ilişkinin nasıl olması gerektiğinin de altını çizer (Ağaoğlu, 2013:27);

*“Bize gelince; dilimizi yabancılara değil, köylülerimize bile okutturamadık; geri bir tarımdan başka elimizde milli denebilecek bir sanatımız yok, zekâ ve dimağımızın çalışma alanı pek sınırlıdır. Kalbimizin çarpması pek zayıftır. Gene bereket versin ki, herkesin faydalandığı o genel sofrada hissemize düşen kırintularla bir çeşit şöyle-böyle idare etmekle görünüşü kurtarmaya çabalyoruz. Gustave Le Bon, Durkheim, Bergson ve daha başkaları olmasaydı, dimağımızın içindekiler eski tasavvufun dışına çıkamazdı. Fransız edebiyatının etkisi olmasaydı, ruhumuz harabat edebiyatının içinde bunalıp kalmış olacaktı. Medeniyet alanında mağlubiyetimiz kat’idir. Galip medeniyeti benimsemek mecburiyetinden vazgeçilemez. Bu gerçeği, ne kadar acı olsa itiraf etmeli ve gereğince hareket eylemelidir. Hem de kat’i, açık, kayıtsız şartsız hareket etmelidir. Kendimizi kelimelerle, aldatici nazariyelerle, cahilce ‘idare-i maslahat’larla oyalamamalıyız. Etrafımızda tufanlar oluyor, kıyametler kopuyor”*

İlerleyen bölümlerdeyse Ağaoğlu, Batılılaşmanın toplum yaşamının her alanına sirayet etmesi gerekliliğinin üzerinde durmaktadır. Toplumun yalnızca, ülkedeki bütün kurumların çağa ayak uyduran bir yapıya kavuşturulmasıyla kurtulabileceğini savunan Ağaoğlu, çağ ile ayak uydurma meselesinin de sadece uygulamada kalmaması gerektiğini savunmaktadır. O’na göre devletin tüm kurumları, dönemin medeni anlamdaki gereklilikleriyle özsel bir bağlantı kurmalıdır. Aksi halde çağdaş medeniyetler seviyesine erişebilmek mümkün olmayacaktır (Ağaoğlu, 2013:67).

Cumhuriyet devrimlerinde de Batılılaşmaya yönelik kısmi bir anlayıştan ziyade bütüncül bir yaklaşımın var olduğu görülür. Atatürk’ün 1925 yılında Meclis’in açılış konuşmasında geçen *“Millet, çağdaş uygarlığın bütün uluslara sağladığı yaşam ve araçları, temel olarak, aynı biçimde ve tam anlamı ile gerçekleştirmek konusunda kesin kararını vermiştir”* cümlesi, bu bütüncül yaklaşımı gösteren bir örnektir (TBMM, 1925:8).

Atatürk Batı’dan aktarma sürecinin taklitçilik olarak değerlendirilmesine de karşı çıkmaktadır. Bir yabancı gazete yazarının, *“Garpluların nelerini milletiniz için almak istersiniz?”* sorusuna verdiği yanıtı Afet İnan şöyle aktarıyor (İnan, 2007:243): *“Biz Garp medeniyetini bir taklitçilik yapalım diye almıyoruz. Onda iyi olarak gördüklerimizi kendi bünyemize uygun bulduğumuz için, dünya medeniyet seviyesi içinde benimsiyoruz”*.

Batılılaşma, Atatürk için temelde bir zihinsel dönüşüme karşılık gelmektedir. Kurtuluş Savaşı’nın ardından gerek Meclis’teki gerekse halk karşısındaki konuşmalarında sıklıkla bu dönüşüme vurgu yapar. Başkomutanlık Meydan Savaşı’nın ikinci yıldönümü sebebiyle Dumlupınar’da yaptığı konuşmada geçen *“Efendiler, artık vatan imar istiyor, zenginlik ve refah istiyor. İlim ve marifet, yüksek medeniyet, hür fikir ve hür zihniyet istiyor”*, ifadeleri de bunlardan biridir (AAM, 1997:186).<sup>6</sup> Atatürk zihin yapısına müdahale edilmeden, ortaya konulan

6 Ayrıca konuyla ilgili önemli bir diğer örneğe 1925 yılında Kastamonu’da bir esnaf ve Atatürk arasında geçen konuşmada rastlanır. Atatürk esnafa *“Fesini göster”* dedikten sonra, *“İşte içinde takke, üzerinde abani sarık, fes... Bunların hepsinin ayrı ayrı parası ecnebilere gidiyor. Bunu söylemekten maksadım şudur: Biz her noktayı nazardan insan olmalıyız. Acılar gördük. Bunun sebebi dünyanın vaziyetini anlamadığımız içindir. Fikrimiz, zihniyetimiz medeni olacaktır. Şunun bunun sözüne ehemmiyet vermiyeceğiz. Medeni olacağız. Bununla iftihar edeceğiz. Bütün Türk ve İslâm âlemine bakınız. Zihinleri medeniyetin emrettiği şümul ve tealiye uyamadıklarından ne büyük felâketler, ne istraplar içindedirler. Bizim de şimdiye kadar geri kalmamız ve nihayet son felâket çamuruna batışımız bundandır. Beş*

yeniliklerin toplumu dönüştüremeyeceğini fark etmiştir. Bu sebeple insan aklına güvenen bir toplum yaratmayı, yani tam anlamıyla zihinsel bir dönüşüm gerçekleştirmeyi amaçlamıştır (Sinanoğlu, 1998:8).

Bu zihinsel dönüşümün sağlanmasında sanata önemli bir rol yüklenmiştir. Ancak bu rolü gerçekleştirebilmesi için sanatın da yönünü Batı'ya çevirmesi gerekecektir. Dolayısıyla sanatın Batılılaşmasıyla, “*temeli özgürlük fikri olan ahlak ilkelerinin ortaya çıkarılması, ...insanın zihinsel melekelerini geliştirme yöntemlerinin bulunması, güzel kavramına erişilmesi*” (Sinanoğlu, 1998:125) gibi Batı uygarlığının başarısı olarak görülen gelişmelerin Türk toplumunda uyanması sağlanacaktır. Burada “*temeli özgürlük fikri olan ahlak ilkeleri*”, yeni dönemde sanatı Osmanlı döneminden ayıran en temel farkı ortaya koyması bakımından önem taşır. Cumhuriyet döneminde sanat ve ahlak arasında kurulan ilişkiyi, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun, hangi eserlerin müstehcen sayılabileceği konusunda kendisine sorulan soruya verdiği cevap özetlemektedir. Müstehcen kelimesi, modern vicdanın değerleri arasında yer almadığından Baltacıoğlu'na göre modern toplumda müstehcen ya da müstehcen olmayan üzerine bir tartışma yürütülmemelidir. Asıl üzerinde durulması gereken, kötü, yanlış ve çirkin olanlardır. Çünkü modern toplumun hayatını tehlikeye sokacak günahlar bunlardır. Bu laik günahlar hakkında karar verecek tek güç de halkın vicdanıdır. Bu vicdan ise onun ifadeleriyle sabit değil, gelişime açık bir yapıya sahiptir (Baltacıoğlu, 1934:30).

Bu noktada, toplumu oluşturan bireylerde estetik algının yerleştirilebilmesi ve bunun nesilden nesile aktarımı konusu, zihinsel dönüşümün gerçekleştirilebilmesi adına üzerinde önemle durulan konulardan biri olmuştur. Sanatın Batı ile ilişkilendirilerek ele alınmasındaki en önemli sebep de budur. Çünkü estetik beğenin somutlaştırılarak bir toplumun ortak malı haline gelmesi ve geleceğe aktarılacak sürekli kılınabilmesi ancak estetik değeri yüksek sanat eserlerinin ortaya konulabilmesiyle mümkün olacaktır. Afet İnan'ın da ifade ettiği gibi “*her nesil, gözü okşayan izlenimlerden zevk alarak terbiye görür ve büyür*” (İnan, 2007:228-229). Buna bağlı olarak Cumhuriyet yönetimi toplumun estetik algısının Batılı anlamda gelişiminin sağlanmasını temel hedefleri arasında görmüştür.

Dolayısıyla estetik algının dönüştürülmesi hedefi, bu dönemde toplumun çağdaş bir düzeye ulaştırılması konusunda duyulan ihtiyacın bir yansımasıdır. Böyle bir ihtiyacın altında yatan neden ise Ahmet Ağaoğlu'nun aşağıda yer alan ifadeleriyle açıklık kazanacaktır. Bu ifadeler Batılılaşma kapsamında sanat ile mevcut zihinsel yapı arasında kurulan ilişkiyi göstermesi bakımından da önemlidir (Ağaoğlu, 2013:84-85);

*“Mahiyeti itibarıyla munis olan insan, ruh ve kalbinin başka ruhlarla, başka kalplerle birlikte çarpmasını ister. İşte tiyatrolar, operalar bu insan ihtiyacının en mükemmel, en makul, en içtimai bir tatmin şeklidir. Fakat yazık ki, bütün Doğu, ta öteden beri uğradığı müthiş bir istibdadın baskısı ile bu gibi içtimai ferahlıkların, fikir ve his akımlarının, heyecanların kaynağı olan toplantı yerlerinden korkarak, onların kuruluş ve gelişmesine meydan vermemiştir. Vücudumuz gibi ruhlarımız da ezilmiş, sıkılınca yalnızlıklara sürüklenmiştir. Ruhumuzdan taşıp gelen sesler, mahzun, üzüntülü iniltiiler şeklini almıştır. Ney' in bütün ahenkleri, sazın bütün şikâyetleri, udun bütün ahları, Doğu'nun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir. Bu iniltiiler, serbest yaşayan, serbest düşünen, serbest nefes alan, serbest duyan göğüslerden çıkmaz. Onlar, padişah celladının bıçağı altında titreyenlerin, kadı efendinin kafir sayması ve lanetlemesi ile susmaya mecbur olanların veya haremın sıkıntıları içinde ezilen bir kadının ruhundan kopan feryatlarıdır ki, bugün de dinlediğimiz zaman bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder veriyor. Artık yetişmez mi bu kadar üzüntüler, yetişmez mi bu kadar iniltiiler ve ağlayışlar?”*

Türk toplumunun zihinsel yapısı ile var olan sanat ürünleri arasındaki ilişkiye dikkat çeken isimlerden bir diğeri de İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. Baltacıoğlu'nun Osmanlı Devleti'nde hâkim olan müzikle ilgili değerlendirmeleri, mevcut haliyle sanatın, Türk toplumunun zihinsel yapısına olası etkilerinin anlaşılması adına yol göstericidir. Müzik denildiğinde “*mahalle mekteplerinde okutulan ilahilerimizi(n), oturduğu yerde kımıldatmayan, bağıratan, güftesiyle, bestesiyle, bütün varlığıyla daha küçük yaşta iken ataleti, esareti, miskin kanaati, aczi telkin eden, çocukların kalbini ölümle, mezarla titreten*” müziğin anlaşılması gerektiğini ileri süren Baltacıoğlu, müzik kavramıyla “*canlı, hareketli, ahlaki, medeni*” bir müziğe işaret ettiğinin altını çizmektedir. Buna istinaden de müzik hareketinde, medenileşme ile alakası olmayan “*ölü ve fosilleşmiş*” bir kültürün varlığının ortadan kaldırılmasını her Türk için bir görev addetmektedir (Baltacıoğlu, 1934:153-154).

---

*altı sene içinde kendimizi kurtarmışsak; bu zihniyetimizdeki tebeddüldendir. Artık duramayız. Behemehal ileri gideceğiz. Geriye ise hiç gidemeyiz. Çünkü ileri gitmeğe mecburuz”* Metnin tamamı için Bkz.: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1997:216.

Sanat ile mevcut zihinsel yapı arasında kurulan bağın temelini inmek, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sanat alanında üretilen politikaların arkasındaki itici gücü anlayabilmek açısından önem taşımaktadır. Batı uygarlığının değerleri ölçüsünde şekillenecek, akıllı ve insanı önceleyen yeni zihinsel yapıda bireylerin yaşamdan beklentileri de değişecektir. Yeni zihin formunda insan yaşamının temeli “*neşe ve saadet*”e dayanır. Atatürk, 1937 yılında Romanya Dışişleri Bakanı Antonescu ile görüşmesinde devrimlerle inşa edilmek istenen yaşam şeklini şöyle açıklar (AAM, 1997:324-325);

“*Milletler gam ve keder bilmemelidir. Şeflerin vazifesi, hayatı neşe ve şevkle karşılamak hususunda milletlerine yol göstermektir*”

“*Vaktile kitaplar karıştırdım. Hayat hakkında filozofların ne dediklerini anlamak istedim. Bir kısmı her şeyi kara görüyordu. ‘Mademki hiçiz ve sıfıra varacağız, dünyadaki muvakkat ömür esnasında neşe ve saadete yer bulunamaz’ diyorlardı*”

“*Başka kitaplar okudum, bunları daha akıllı adamlar yazmışlardı. Diyorlardı ki: ‘Mademki sonu nasıl olsa sıfırdır, bari yaşadığımız müddetçe şen ve şatır olalım’*”

“*Ben kendi karakterim itibarile ikinci hayat telâkkisini tercih ediyorum*”

Yeni bir yaşam tahayyülü, toplumda yeni arzu ve hevesleri tetikleyecek, bu da toplumun sanata bakışını değiştirecektir. Yeni toplum tiyatrolara, konser salonlarına istek duyacak, çünkü sanatın insanı eğlendirip eğitmekle kalmadığını, onda yaşama zevkini filizlendirdiğini anlayacaktır. Suat Sinanoğlu, böyle bir toplumun, yaşamın güzel olduğunu ve yaşamaya değdiğini bulgulayacağını söylemekte ve şöyle devam etmektedir (Sinanoğlu, 1998:83): “*Atatürk'ün en güzel arzularından biri Türk ulusunun yaşamı sevdiğini ve ondan zevk aldığını görmektir*”

Cumhuriyet döneminde benimsenen Batılılaşma hareketi, geçmiş dönemdeki emsallerinden işte bu noktada ayrılmaktadır. Batı'ya yönelme daha bütüncül bir yaklaşımla ele alınmış ve toplumun özüne, zihinsel formuna kadar ulaşabilmeyi hedeflemiştir. Bu noktada da sanatın hem kendi içinde dönüşümünün sağlanmasına hem de toplumu dönüştürmesine imkân verecek politikalar üretilmiştir.

### 2.3. Ulusçuluk: Bir Ulusal Kimliğin İnşası

Tarım toplumlarından sanayi toplumlarına geçiş, eğitime bağlı üst kültürlerle dayanan yeni biçim bir toplumsal örgütlenmeyi beraberinde getirmiştir. Ernest Gellner, ulusçuluğu, her biri devlet tarafından korunan bu yeni örgütlenmenin bir sonucu olarak değerlendirir. O, ulusçuluğun, “*uykuya yatmış bir gücün uyanışı*” olmadığını ileri sürmektedir. Gellner'e (1992:92-94) göre ulusları doğal ve Tanrı tarafından belirlenmiş bir siyasi kaderi olduğunu savunmak bir efsandır. Ulusçuluk bazen var olan kültürleri ulusa dönüştürür, bazen de ulusları yaratırken eski kültürleri yok eder. Gellner'in ifadesiyle “*iyi de olsa kötü de olsa gerçek olan budur ve genellikle kaçınılmazdır*”.

Üst kültürler, tarım toplumlarının aksine sanayi toplumlarında, siyasal destek ve korunmaya ihtiyaç duyarlar ve “*her üst kültür artık devletin, tercihen de kendine ait bir devletin peşinde koşmaktadır*” (Gellner, 1992:97). Ancak sanayileşmenin dünyanın her yerinde aynı biçim ve aynı zamanda gerçekleşmemesi, insanlığı keskin biçimde rakip gruplara ayırmış, böylece de “*kendine ait bir devletin peşinde koşma*” meselesini farklılaştırmıştır (Gellner, 1992:99). Ernest Gellner'in sanayileşmeye dayalı olarak açıkladığı “*ulusçuluk*” kavramı, genel olarak Batı ile Doğu toplumlarının, özelde ise Batı'ya kıyasla Türkiye'nin uluslaşma süreçlerindeki ayrımları anlamaya yardımcı olacaktır.

Batı'nın uluslaşma sürecini modernleşme ile bir arada götürmesine karşın Türk uluslaşmasında ulusçuluğun, modernleşmenin bir aracı haline geldiği görülür. Bu kapsamda uluslaşmada da modernleşmede olduğu gibi Batılı örnekler model alınmıştır (Kılıç, 2009:44). Dolayısıyla Cumhuriyet devrinde takip edilen ulusçuluğu, bir önceki bölümde geçen Batılılaşma hareketiyle birlikte değerlendirmek gerekir. Ulusçuluk, bu doğrultuda hem maddi hem de manevi anlamda Batılı değerlerle şekillenmiş bireylerin yaratım süreciyle yakından ilgilidir.

Ulusçuluk, Ernest Gellner'e göre ulusların ürünü değil tam tersine ulusları meydana çıkaran bir süreçtir. Gellner ulusçuluğun, “*önceden varolan, tarihsel mirasın getirdiği çok sayıdaki kültürün içinden bir seçim yapıyor ve onları çoğunlukla tamamen dönüştürüyor*” olsa da bu kültürel çeşitlilikten yararlandığını ve ona olumlu etkide bulunduğunu belirtmektedir. Çünkü ulusçuluk faaliyetlerine bağlı olarak “*ölü diller yeniden canlanmakta, gelenek icat edilmekte ve eskiye ait olduğu sanılan birtakım saf özellikler gündeme gelmektedir*” (Gellner, 1992:105).

İdealize edilmiş bireylerin oluşturduğu bir topluluk yaratım süreci olarak ulusçuluk, Ernest Renan'ın ulus tanımında daha ayrıntılı olarak ifadesini bulmaktadır. Renan ulusu “*bir hissiyat, ruhani bir ilke*” şeklinde tanımlamaktadır. Ulus, Renan'a göre, fedakârlık ve çaba dolu bir geçmişin sonucudur. Atalarımızın mirası, kahramanlıklar ve zaferlerle dolu bir tarih, ulusal kimliğin temelidir. Geçmişteki ortak zaferler ve şimdiki ortak irade, büyük işler yapma isteği, bir ulus olmanın en önemli şartlarıdır (Renan, 2016:50).

Yeni kurulan Cumhuriyet de, sınırları içindeki çok-kültürlü bir topluluğu “*halk*”a dönüştürecek bir inşa sürecine girmiştir. Atatürk'ün, egemenliğin kayıtsız şartsız sahibi olarak nitelendirdiği “*millet*” kavramına yönelik geliştirdiği tanım, Ernest Renan'ın yukarıda geçen ulus tanımıyla dikkat çekici benzerlikler içermektedir (Gazi Mustafa Kemal, 2019:34);

*“Zengin bir hatıra mirasına sahip bulunan; beraber yaşamak hususunda müşterek arzu ve muvafakatte samimi olan; ve sahip olunan mirasın muhafazasına beraber devam hususunda iradeleri müşterek olan insanların birleşmesinden meydana gelen cemiyete millet namı verilir”*

Devamında milletin temelini yerleştirdiği “*...maziden kalan müşterek zafer ve yeis mirası; istikbalde gerçekleştirilecek aynı program; beraber sevinmiş olmak, beraber aynı ümitleri beslemiş olmak...*” şeklindeki ilkeler, söz konusu benzerliği daha da keskinleştirmektedir (Gazi Mustafa Kemal, 2019:35).

Bu tanıma dayandırılarak da Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran Türkiye halkı, “*Türk milleti*” olarak adlandırılır. Buna bağlı olarak öncelikle ortak dil yaratımı konusuna odaklanılmış; 1928 yılında Harf İnkılâbı gerçekleştirilerek Türkçe, milletin dili olarak kabul edilmiştir. Atatürk'ün aşağıda yer alan cümleleri, yeni milletin inşasında, Türkçeye nasıl bir işlev yüklediğini gösterir (Gazi Mustafa Kemal, 2019:23): “*...Türk milleti geçirdiği nihayetsiz badireler içinde, ahlakının, ananelerinin, hatıralarının, menfaatlerinin, elhasıl bugün, kendi milliyetini yapan her şeyin dil sayesinde muhafaza olduğunu görüyor. Türk dili, Türk milletin kalbidir, zihnidir*”.

Özellikle 1930'lu yıllar, ulusun, “*Türk milleti*” temelinde inşası konusunda önemli adımların atıldığı yıllar olarak tarihe geçmektedir. Bu dönemde esas mevzu “*Türklerin dünya tarihinde hakiki yeri ve medeniyet âlemindeki rolleri*”nin ne olduğudur. Atatürk, 1930'a değin tarih konusunda bilimsel metinlere yönelmiş, yabancı eserler tercüme ettirmiştir. 1930 yılıyla birlikte, yeni kitapların getirilmesi ve devlet ve bilim adamlarının da ilgisini Türk tarihi konusuna yönlendirmesiyle yoğun bir “*tarih araştırmaları*” devrinin kapıları aralanmıştır (İnan, 2007:257). 1931 yılında Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin<sup>7</sup> kurulmasının ardından dil meselesi yeniden gündeme gelmiştir. Çünkü tarih çalışmaları sırasında dil araştırmalarının da zorunlu olduğu kabul edilmekte bunun için de ayrı bir örgüte ihtiyaç duyulmaktaydı. Buna ek olarak Türk dilinin sadeleştirilmesi, konuşma dili ile yazı dili arasında uyum sağlanması, kültürel gelişim açısından önemli görülmekteydi. Tüm bunların bir yöntem dâhilinde yapılabilmesi için de Atatürk, Tarih Kurumu paralelinde bir Dil Kurumu kurmuştur (İnan, 1957:5). Dil konusundaki atılımların temelinde Atatürk'ün ulusal duygu ile ulusal dil arasında kurduğu yakın ilişki yer almaktadır. Bu ilişkiyi şöyle açıklar (Mustafa Kemal Atatürk, 2008:262): “*Ulusal duygu ile dil arasındaki bağ çok kuvvetlidir. Dilin milli ve zengin olması, milli duygunun gelişmesinde başlıca müessirdir*”.

1930'lu yıllarda tarih ve dil alanındaki çalışmaların aydınlar aracılığıyla sistematik bir programa dönüştürülmesine odaklanılır. Bu programa bağlı olarak Türk kültürünün kökenleri tarih, dil ile birlikte sanat temelinde de araştırılmakta ve bu araştırmalar sonucunda Türklerin en eski uygarlıklardan birine sahip oldukları tezi ortaya atılmaktadır. Bu tezde, Türk kültürünün İslamiyet öncesi dönemi üzerinde durularak Orta Asya'dan Cumhuriyet Türkiyesi'ne uzanan kültürel sürekliliğe dikkat çekilmektedir (Arseven, 2019:21).

Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda ulus inşası konusunda tarih ve dil alanına önem verilmiş, tarih ve dil alanındaki çalışmaların kurumsal bir yapıya kavuşturulması, bu kurumlar aracılığıyla da millet bilincinin köklerine inilerek sağlamlaştırılmasına çalışılmıştır. Sanat da bu çalışmaların önemli bir bileşeni olarak görülür. Çünkü Atatürk, bir sanat eserinde, güzellik denilen estetik değer yanında toplumun bütün iç benliğinin yer aldığını düşünmektedir. O'na göre bir resim tablosu, bir tiyatro eseri, sadece estetik değer taşıyan bir eser değildir. Bu eser aynı zamanda onu meydana getiren insanın içinde yaşadığı milletin zekasını, felsefesini, ahlakını, maddi ve manevi isteklerini de taşımaktadır (Anadol ve Kara, 2001:15-16). Bu sebeple, Cumhuriyet döneminde güzel sanatlar alanında üretilen politikaları ulus inşası sürecinden bağımsız düşünmek olanaksızdır.

7 Cemiyet, 1935 yılında “*Türk Tarih Kurumu*” adını almıştır.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde ortak bir tarihin oluşturulması ve bunun nesillere aktarımında heykel, öncelikli olarak tercih edilen alanlardan biridir. Atatürk, uygarlık alanında Türk tarihine etkisi olan kimselerin "anılarını tazelemek" ve gelecek nesillere aktarımını sağlamak amacıyla bu kişilerin tespit edilmesi ve heykellerinin yapılması konusuna önem vermiştir.<sup>8</sup> Afet İnan'ın, Atatürk'ün son yılında yapılan Barbaros'un heykeli üzerine söyledikleri, heykel ve ulus inşası arasında kurulan ilişkiyi örnekler niteliktedir (İnan, 1968:68);

*"Her İstanbul'lu, oraya giden her Türk, Barbaros'u ve o asrın Türk denizcilerini, bu abidenin önünde milli bir heyecanla seyretmiyor mu? Çocuklarımızın gözünde canlanan, bu tarih sahifelerini hangi yazı bu kadar beliş surette ifade edebilmiştir?"*

Resim de yeni bir ulus yaratımının desteklenmesine hizmet eder. Özellikle kuruluş yıllarında, savaşta elde edilen zaferin resmedilmesine yönelik yoğun çalışmalar dikkat çeker. Bu çalışmalarla yapılmak istenen de yine ortak bir tarihin yaratılması, milli bir heyecanın tetiklenmesi ve bağların güçlendirilmesidir. Ayrıca yeni bir ulusun yaratılmasında ortaya konulan inkılapların halka aktarılmasında da resim önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Harf İnkılabı sonrası Nazmi Ziya Güran'ın "Harf İnkılabı", Cemal Tollu'nun "Gazete Okuyan Köylüler", Şeref Akdik'in "Millet Mektebi" konulu resimleri ile benzeri yapıtlar (Elibal, 1973:32), resmin bu işlevine örnek oluşturur.

Bu dönemde, müzik ve tiyatro alanları<sup>9</sup> da ulus inşası sürecine eklenmiştir. Sanatın, "ortak duyguların beslenmesi, milli zevkin incelenmesi, toplu hayatın güzelleşmesi" adına güçlü tesirleri olduğunu belirten Ahmet Ağaoğlu, bahsedilen iki alanın topluma etkilerini aktarırken ulus inşa süreciyle ilişkisini de ortaya koymaktadır (Ağaoğlu, 2013:83-84);

*"Bir operada toplanmış olan halk, hiç olmazsa dört-beş saatlik bir müddet için, arasındaki sınıf, rütbe, servet farklarını unutarak ortak bir heyecan hayatı yaşıyor. Bu saatlerin sayısı ne kadar artarsa, o fertler arasındaki duygu ortaklığı ve beraberliği o nispette artar. Hele Wagner gibi, Alman tarihini müziği ile dile getiren, Tchaikovsky gibi Rus duygularını müzik ile söyleyen bestekârlar da yetişirlerse, müziğin topluma tesirleri en yüksek dereceye ulaşır"*

*"Tiyatro da, aynı mahiyette sosyal bir amildir. Sahne üzerinde gelişip giden bir oyun, sahneyi seyredenlerin hepsinde aynı fikir ve duyguları yaratır. Cemiyetin değişik sınıf, tabaka ve zümrelerine mensup herkes, dilin en mükemmel örneğini, en iyi telaffuz eden ağızlarından işitir. Temsil edilen hayatın iyi ve kötü taraflarını ayırır. Sahnede temsil edilen faziletlere ister istemez saygı, kötülükler nefret duyar. Bu suretle, tiyatro genellikle içtimai amillerin en esassısı olan dilin, ahlakın, ortak duyguların gelişmesine, yükselme ve birleşmesine hizmet ederek, fikir ve his birliğini sağlar. İçtimai ve tarihi olayları konu yapan tiyatrolar ise, milliyet şuurunun doğmasında önemli bir amel olurlar"*

Ağaoğlu'nun altını çizdiği gibi bu dönemde, ulus inşa sürecinin bir yansıması olarak sanat eserlerinde dil konusunun hassasiyetle ele alındığı görülmektedir. Sanat, yeni ulusun yeni dilinin de taşıyıcısı konumundadır. Bu sebeple de eserlerin diline yönelik müdahaleler geliştirildiği görülmektedir. Konuyla ilgili Adnan Saygun'un anılarından aktardığı aşağıdaki pasaj, yeni rejimde dil ile sanat arasında kurulan bağa ışık tutmaktadır (Ağaoğlu, 1987:44);

8 Afet İnan, bu konuda en güzel örnek olarak Atatürk'ün, 2 Ağustos 1935 tarihinde Türk Tarih Kurumu'na Mimar Koca Sinan'ın heykelinin yapılması için verdiği yazılı emri gösterir ve devam eder: "Atatürk zamanında Mimar Koca Sinan'ın heykeli için yer aradığımız zaman, Ankara'nın şehir planı üzerinde de incelemeler yapılmıştı. O zaman şöyle konuşulduğunu hatırlıyorum: 'Gençlik Parkı'ndaki geniş yolların iki tarafına bütün Türk büyüklerinin heykel ve anıtları yapılmalıdır' denmişti" Bkz.: İnan, 2007:244-245.

9 Tiyatronun, inkılapların halka benimsetilmesi ve ulus inşasındaki işlevine örnek olarak Atatürk'ün uşağı Cemal Granda'dan bir anı: "Bir gün Reşit Galip yanına Muhsin Ertuğrul'u alarak Çankaya'ya gelmişti. Sofrada henüz herhangi bir konuda konuşma açılmadan Atatürk, Muhsin Ertuğrul'a dönerek: 'Faruk Nafiz Çamlıbel'in yazdığı 'Akın' piyesini nasıl buldunuz?' diye sordu. O sıralarda devrimi yayacak ve yerleştirecek ulusal eserlere şiddetle ihtiyaç vardı. Devrimci yazarlar, edebiyatçılar kollarını sıvamışlar, gece gündüz uğraşılıyor, modern Türkiye'nin devrimlerini destanlaştırmaya çalışıyorlardı. İşte Faruk Nafiz'in Türk tarihini konuşturan 'Akın' piyesi de 'Kahraman' piyesi gibi Atatürk'ün emriyle yazılmış, Ankara Türkocağı binasında, İbrahim Necmi Dilmen, Halil Vedat Fıratlı ve Münir Hayri Egeli'nin gözetiminde İsmetpaşa Kız Enstitüsü ve Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerine oynattırılmıştı. Sahne eserleriyle ilgilenen Atatürk, ulusların kendi tarihlerine önemli yerler ayırmaları gerektiğini söyler ve çok köklü bir geçmişe sahip olan Türk tarihinin destanlaştırılmasını isterdi. Behçet Kemal Çağlar'ın 'Çoban' piyesi de, bu amaçla yazılmıştır. İşte Millî Temsil Akademisi Kanunu'nun çıkarılışı ve Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşu bu görüşün ürünüdür" Bkz.: Gürkan, 1971:112.

*“Önünde bazı kitaplar da olan Atatürk bir şarkının oldukça arapça-farsça karışığı sözlerini sade Türkçeye çeviriyor, Kazım Paşa (Özalp) yazıyordu. Çevirme işi tamam olduktan sonra Atatürk bu sözleri bana verdi ve bestelememi istedi. İsteğini yerine getirdim ve piyanoda kendime eşlik ederek bestemi söyledim. Bu, piyano eşliğinde bir lied olmuştur. Atatürk bu lied’i birkaç defa daha tekrarlamamı istedi. Her defasında heyecanının arttığını fark etmemek mümkün değildi. Nihayet, masadaki kalabalık davetlilerine dönerek şunları söyledi: ‘Efendiler! O sözler Osmanlıcadır ve onun musikisi Osmanlı musikisidir. Bu sözler Türkçedir ve bu musiki Türk musikisidir. Yeni sosyete, yeni sanat!’”*

Sanat, ulusun yaratım sürecinde bir araç olarak kullanılmakla beraber, bağımsızlık savaşı sonrası inşa edilen bu yeni ulusun dünyaya tanıtılması için de bir vasıta olarak değerlendirilmiştir. Atatürk’e göre tek bir medeniyet vardır ve uluslar ürettiği sanat eserleriyle bu medeniyete katkı sunduğu ölçüde medeniyet sahnesinde varlık gösterebilir. Atatürk’ün onuncu yıl nutkunda yer alan aşağıdaki cümleleri, güzel sanatlarda ilerlemeyi medeni dünyaya karşı milli bir sorumluluk olarak değerlendirdiğini göstermektedir (AAM, 1997:318-319);

*“...yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin... güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besliyerek inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür”*

*“Türk milletine çok yaraşan bu ülkü, onu, bütün beşeriyete hakikî huzurun temini yolunda, kendine düşen medeni vazifeyi yapmakta, muvaffak kılacaktır”*

Atatürk, “güzel sanatları sevmek ve onda yükselmek”yi, bir ulusun tarihi bir görevi olarak nitelendirmektedir. Dolayısıyla bu anlayışta güzel sanatlar bir ulusun ulus niteliği kazanmasının başlıca şartlarından biri olarak kabul edilir. Bu kabul, sanat alanında üretilen politikalarda yansımaları bulacaktır.

### 3. İDEOLOJİK GERİLİMLER: TBMM TUTANAKLARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

1923-1950 yılları arasındaki Meclis görüşmeleri incelendiğinde devlet-sanat ilişkisinin öncelikli olarak bir “ihtiyaç” temelinde değerlendirmeye tabi tutulduğu görülmektedir. Buraya kadar anlatılanlar, Cumhuriyet’in kuruluş döneminde hâkim ideolojinin sanatı, halk için temel bir ihtiyaç olarak değerlendirdiğini göstermiştir. Bununla birlikte sanatı halkın temel bir ihtiyacı olarak nitelendiren hâkim görüş karşısında savaştan çıkmış yoksul bir ülkede daha öncelikli ihtiyaçların olduğunu düşünenlerin itirazları da yükselmektedir. Sanatın bir ihtiyaç olup olmadığı yönündeki düşüncelerse sanatı maddi olarak destekleme ya da desteklememe konusundaki tartışmaları şekillendirmektedir.

Sanatın desteklenmesi üzerine yürütülen tartışmalara yön veren bir başka önemli husus bu çalışmanın da konusu olan ideoloji ve sanat arasındaki ilişkidir. Bu ilişkinin ana temasını ise batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimin şekillendirdiği görülmektedir.

Sanat politikalarının temelinde yatan ideolojilerden birinin Batıcılık olduğuna bir önceki başlıkta değinilmişti. Meclis tartışmaları, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında sanat politikalarının Batı etkisinde şekillenişinin, millî değerlerin kaybedilmesi konusunda bazı endişeleri beraberinde getirdiğini gösterir. Bu tartışmaların en yoğun izlendiği alansa müzik olmuştur.

Cumhuriyet’in ilanını takip eden sene Musika-i Hümayun, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti’ne dönüştürülmüş ve Heyet’in orkestra şefliğine de İstiklal Marşı’nın bestecisi olarak ün kazanan Osman Zeki Üngör getirilmiştir. Aynı yıl Meclis’te, Zeki Üngör’e verilecek maaş hakkındaki görüşmede, Vekil Besim Atalay’ın, Batı müziğine ayrılacak kaynağı, millî müziğe duyulan ihtiyaç üzerinden eleştirdiği görülür (TBMM, 1924:38);

*“Arkadaşlar, Zeki Beye biz niçin maaş tahsis etmek istiyoruz? Sanatkâr diye mi, memlekette başka sanatkâr yok mudur? ... Sonra bu adam sanatkârsa hangi işte sanatkâr? Musikide, hangi musikide? ... Garp Musikisinde. Şark Musikisi yoktur. Evet efendiler, bir fen musikisi vardır, buna yerden göğe kadar inanırım. Fakat arkadaşlar, ben çarık devresinde yaşarken bana yüksek musikinin lüzumu yoktur... Garp musikisi bana göre sanat değildir. Bana, benim musikim, benim edebiyatım, bana Türk musikisi lâzımdır... Benim ruhumda bedîî hisler uyandırmayan, heyecanlar uyandırmayan musikinin bana lüzumu yoktur. Arkadaşlar, ancak bana kendi harsım, kendi musikim, beni inleyen, beni ağlatan, beni muhayyeleda sevmeden musikim lâzımdır. Arkadaşlar benim musikimde ileriye doğru gidebiliriz. Fakat bunun için para verilemez”*

1920'lerin sonu itibarıyla sanat alanında yapılan hamlelerde teknik bakımdan Batı'ya başvurulacağı belirtilirken milli ihtiyaçların da göz ardı edilmeyeceğinin mesajı verilmektedir. 1934 yılının Kasım ayında Meclis'i açarken yaptığı konuşmada Atatürk, müzik alanında takip edilecek yolu net bir şekilde çizer (TBMM, 1934:4): *“Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir”*

Bir yıl sonra yine Meclis açılışında *“Ulusal müziğimizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir”* derken Atatürk, bu konuda kararlı bir şekilde ilerleniyor olduğunun bilgisini verir (TBMM, 1935:2). Temel amaç milli değerlerin Batı tekniği ile işlenerek, yeni rejimin ulusal kimliğine has sanatını ortaya çıkarmaktır. O'na göre bu, uygar medeniyetler seviyesinde yer alabilme ve milli değerlerin uluslararası düzeyde temsil edilebilmesi için en elverişli yoldur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, sanat alanında izlenen bu politika ile Osmanlı kimliğinden ayrılmış yeni bir ulusun inşa projesinin de yürütülüyor oluşudur.

Batı tekniğinin, sanat alanındaki nüfuzunun yoğunlaşması Meclis'te daha derin tartışmaları doğuracaktır. Sıklıkla Türk müziğinin, Batı müziği gölgesinde kaybolduğu düşüncesi etrafında şekillenen bu tartışmalar, vekiller arasında da bir kutuplaşmayı tetiklemektedir: Garp müziği ve Şark müziği. Devlet Konservatuvarı hakkında hazırlanan kanun tasarısına ilişkin görüşmelerde, bu kutuplaşma net bir şekilde izlenebilmektedir.

Konservatuvar'ın sadece Batı müziğine ilişkin eğitim verecek olması, Osmanlı müziğinden de bir kopuşu simgelemekte, bu ise Osmanlı kimliği ve inşa edilmek istenen yeni kimlik arasındaki çatışmayı gün yüzüne çıkarmaktadır. Dolayısıyla 13 Mayıs 1940 tarihli Meclis oturumunda Vekillerce tasarıyla ilgili olarak yürütülen tartışmada temel mesele yine açılması planlanan konservatuvarın milli müzikle ilişkisidir. Ancak burada önemli olan *“milli”* olanın neyi ifade ettiğidir. Vekil Ali Süha Delilbaş'ın;

*“Kendi musikimizi kaybediyoruz. Küçük yaştan beri bu musikile büyüdük. Tıpkı sevgilisini kaybetmiş bir adam gibi müteessir olurum. Bize bir cemaat musikisi lâzımdır. O cemaat musikisini Konservatuvar icad edecek değildir. Bunu biz buluncaya kadar bazı memleketlerin buldukları cemaat musikisini bize öğretecek ve buna bizi alıştırarak olan konservatuvardır”*,

sözleri *“milli”* tanımı konusunda eski ve yeni ayrımını vurgularken, *“yeni”* nin inşasında Konservatuvar'ın yüklendiği rolü gösterir (TBMM, 1940:92).

Meclis'te konu ile ilgili yükselen çatışma ve çekinceler, Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in yasa ile ilgili yaptığı açıklamada da yerini bulur. Bakan, yasa tasarısının gerekçesi üzerine konuştuğundan hemen sonra Devlet Konservatuvarı için neden *“milli”* tabirinin kullanılmadığını izah eder (TBMM, 1940:93);

*“Biz bir şeyin millî olmasını mutlaka bu sıfatın üstüne yazılması anlamıyoruz. Güzel sanatlar akademimiz var. Elbetteki orada yapılan resimlerin ve ressamların bizim ruhumuza intibak eden, bizim renklerimizi, bizim hayatımızı, bizim ışıklarımızı ifade etmiş olmasını tabii istiyoruz. Mutlaka bunu istediğimizi göstermek için «Güzel sanatlar Millî akademisi» mi demek lâzımdır? İstanbul üniversitesi bir millî müessesedir. Bunun tevsikına mı ihtiyaç vardır? İstanbul millî üniversitesi mi demek lâzımdır? Biz teziyeye ve tekide her müessesemizin ve her işimizin (millî) olması bakımından ihtiyacı olmadığı kanaatindeyiz. O zaman her müessesenin başına niçin bir millî kelimesi getirmiyelim? Binaenaleyh konservatuvar beynelmilel bir isimdir. Nitekim otomobil böyledir, telefon böyledir, enstitü böyledir”*

Bakan devamında, Batı'dan aktarımın teknik mahiyette olduğunun altını çizmekte, ilimde olduğu gibi sanatta da medenileşmenin zorunluluğunu, ordu örneği üzerinden izah etmektedir (TBMM, 1940:93): *“Ordu yaptığımız zaman biz en ileriye kabul etmişizdir. Biz, şu veya bu sebeble geri kaldığımız zaman da en ileri orduların tekniğini almışızdır. Sanat da, ilim de bunun istisnasını teşkil etmez”*. Batı'dan aktarımın, ülkenin sanat eserlerini küçük görme anlamı taşımadığını da ekleyen Bakan, bu eserlerin görünür kılınması adına yürütülen faaliyetleri şu şekilde aktarmaktadır (TBMM, 1940:93);

*“Biz konservatuvarda her sene o işle meşgul olan arkadaşları memleketin dört bucağına gönderiyor, oradan halk türkülerini topluyor, buraya gelen saz şairlerini dinliyor ve onların plâklarını alıyoruz. Arzu eden arkadaşlarımız teşrif edip konservatuvarda bunları dinliyebilirler. Bunların diskleri toplanmış, dosyaları yapılmıştır, her zaman dinlenilebilir”*

Bakan bu cümleleriyle *“milli”* değerler için başvurulacak kaynakları da göstermektedir. Medeni metotların, milli duyguların ifadesi için kullanılacağına altını çizen Bakan, bunun asla Türklükten kopuş anlamına gelmediğini

belirtir ve ekler (TBMM, 1940:100): “*Türk olmağa medenî olmak mâni olabilir mi? ... Biz Türküz; yalnız musikimiz değil, her şeyimiz millidir... Amma bunu ifade etmeğe ut kifayet etmezse utu bir tarafa bırakırız, ork lâzım gelirse onu alacağız*”.

15 Mayıs 1940 tarihinde kanun tasarısıyla ilgili devam eden görüşmede, yine, müzikte modern tekniğe hâkim olunmasının, bir milletin kendi müziğini oluşturabilmesinin ön şartı olduğu üzerinde durulmaktadır. Vekil Kazım Nami Duru Avrupa’da da müziğin, folklor müziğinin incelenmesi ve işlenmesiyle başladığını belirtmekte ve bu noktada Konservatuvar’ın üstlendiği rolü açıklamaktadır (TBMM, 1940:126): “*Konservatuvarda müzik yaratmıyacağız, müzisyen yetiştireceğiz. Müziği yapacak, yaratacak müzisyendir. Tekniği, metodu orada öğrenecek, ahengi orada anlıyacak. O ahenk ile kendi millî vicdanının tahassüsünü ifadeye çalışacaktır*”. Vekilin devamında, “*...enderun musikisi denilen musiki ... devrini geçirmiş bir musikidir, tarihte gömülüdür, onu hortlatmayalım*” cümlesiyle de “millî” olanın sınırlarına gönderme yaptığı görülmektedir (TBMM, 1940:127).

Diğer bir Vekil Osman Şevki Uludağ ise Batı tekniğinin kullanımının Doğu ve Batı müziği konusunda bir tercihi ifade etmediğini, fakat medeni ve millî müziğin inşasında bir zorunluluk olduğunun altını çizmektedir. Uluslararası müzik içinde ona aykırı olmayan bir Türk müziğinin inşa edilmesini medeni ve millî bir vazife olarak nitelendiren Uludağ, millî hayatla medeni hayatı uzlaştıramayan bir milletin geri bir millet olarak kalacağını vurgulamaktadır (TBMM, 1940:130).

Vekil Ali Rıza Türel de sanat alanındaki politikaların, inkılâpçılığın bir parçası olduğuna dikkatleri çeker. Bu noktada da ön planda tutulması gereken şey, keyiflerden ziyade ülke için hedeflenen gelecektir. İnkılâpçılık adına kısmi değil, bütüncül bir yaklaşımın geliştirilmesinin önemine değinen Türel, sanat adına üretilen politikalarda izlenmesi gereken yolu şu şekilde ifade etmektedir (TBMM, 1940:135): “*...bugün şahsî itiyadlarımız, şahsî zevklerimiz ve taamüllerimiz haizi ehemmiyet değildir. Yarına büyük sanat eserleri hazırlamak imkânlarını verecek bir müessese kurmak istiyoruz. Bu müessese ancak bütün dünyanın kabul ettiği esaslarla kurulabilir.*”

Müzik alanındaki söz konusu kutuplaşma, radyo yayınlarının içeriği konusunda da kendini gösterir. Radyo’da Türk müziğine, Batı müziğine oranla daha az yer verildiği yönündeki endişeler de yine Batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimin bir yansımasıdır. 22 Mayıs 1945 tarihli oturumda Vekil M. M. Kansu, Basın Yayın Genel Müdürü’nün Türk müziğini kaldırmak istediği yönündeki iddiaların asılsız olduğunu belirtmektedir (TBMM, 1945:254): “*Kendisiyle görüştim; katıyen böyle bir şey yoktur dedi. O halde tebşir ederim arkadaşlar bizim millî musikimiz yine eski yerindedir*”. Bir diğer vekil, Süleyman Sırrı İçöz’ün Radyo’da Türk müziği programlarının genişletilmesini talep eden konuşması, Batı müziğinin toplumdaki yansımalarına da ışık tutmaktadır (TBMM, 1945:255);

*“Aziz arkadaşlarım, bendeniz de Türk musikisinin radyo programlarında biraz daha genişletilmesini rica edeceğim. Hâlihazırdaki program Türkün ruhunu tatmin etmiyor. Türk musikisi ingiliz radyolarında, Mısır radyolarında aranıyor. Evet, ecnebi, yani Avrupa musikisinin de neşri aleyhdarı değilim. Fakat arzu edenler, onun aşığı olanlar Avrupa radyolarını açarlar, istediklerini dinlerler. Ne vakit ki, radyo Avrupa musikisine başlar, derhal radyolar kapanır”*

*“Geçenlerde bir köylü radyo almak istiyor ve ajantaya diyor ki, ‘Bana bir radyo ver, amma Necip Aşkını çalmasın’”*

*“Anlaşıyor ki, Türk ruhu, hâlihazırda, bununla tatmin edilemiyor. Ne vakit ki, yurddan sesler başlar, bütün Türkiye kulak kesilir. Binaenaleyh Basın ve Yayın Umum Müdürlüğünden ricam şudur: Türk ruhunun ihtiyacının tatminine hizmet etsinler”*

Sonrasında söz alan Vekil İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise dikkatleri radyonun mahiyetine çekmektedir: “*Türk radyosu bir şirket, ticaret radyosu değil, Devlet radyosudur*”. Baltacıoğlu, Milli Eğitim Bakanlığı ile Türk Radyosu’nun aynı mahiyette olduğunu ise amaç ortaklığı üzerinden anlatır: “*Ereği, sonu sonucu sade kültürdür*”. Vekile göre Batı müziği ve Doğu müziği temelinde gidilen ayrımlardan ziyade göz önünde bulundurulması gereken en önemli nokta müziğin niteliğidir: “*Alafranga, alaturka değil, garp, şark değil, hangi musiki? Diriltici, insani, millî, kültürcü musiki! Ne meyhane musikisine ihtiyacımız vardır, ne de kedi miyavlar gibi miyavlayıcı musikiye. Bize sanat musikisi lazımdır, diriltici musiki lâzımdır*”. Vekil, Türk müziğinin teknik anlamda Batı’dan üstün olduğunu savunanlara da “*Musikimizin Garp musikisinden ve Garp musikisi tekniğinden üstün olduğuna gelince; bu noktai nazara iştirak edemem. Evet, Türk musikisinde melodi vardır. Fakat teknik üstünlüğü yoktur*” cümleleriyle karşı çıkar (TBMM, 1945:255).

Müzikte Batı tekniğine başvurulmasını gereksiz görenlere yönelik bir diğer açıklama Vekil Mümtaz Ökmen'den gelmiştir. Vekil bir yandan teknik konusundaki tercihlerin önemine vurgu yaparken bir yandan da bunun, milli müziğin inşasındaki etkisine göndermede bulunur (TBMM, 1945:257);

*“Müzik mevzuu bildiğim hattâ vâkıf olduğum bir mevzu değildir. Fakat Partide çalıştığım zaman, birçok salâhiyetli arkadaşlardan işitmişim; eğer Dede Efendi garp musikisinin tekniği ile yetişmiş bir adam olsaydı bugün bütün dünyanın önünde hayranlıkla eğilerek ileri memleketin heykelini yapmağa karar vereceği, meselâ Bethofen ayarında bir adam olurdu. Demek ki millî kabiliyetin bu sahada da tecelli ve inkişaf etmesi için milletimizin kederini, ıstırabını, neşesini her şeyini daha güzel anlatmak için garp tekniğini, garp musikisini almamızda zaruret vardır. Bu demek değildir, asla ecdat yadîğârı olan millî musikiyi büsbütün ihmal edelim. Fakat asıl gayretimizi bu noktada garp musikisinde teksif ederek ... hakikî Türk musikisini ancak o vakit meydana getirmiş oluruz”*

Batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimin kendini gösterdiği alanlardan bir diğeri de tiyatrodur. Meclis'te milli tiyatronun geliştirilmesi konusu ara ara gündeme taşınmaktadır. 26 Mayıs 1943 tarihli oturumda Vekil B. K. Çağlar, “Devlet tiyatrosu sahnesine lâyık Türk eseri henüz yok mudur? Yoksa bunu yazdırmak için ne gibi çareler düşünülmekte veya bu iş sadece zamana mı bırakılmaktadır?” sorularıyla konuya dikkatleri çekmekte ve devamında milli tiyatroya ulaşma yönündeki faaliyetlerin eksikliğine işaret etmektedir (TBMM, 1943:235-236); “...bir takım yabancı eserlerin oynatılması, gerçek Türk tiyatrosunun doğması için kâfi midir? Türk cihanındaki Türk folklorundaki tiyatrosu unsurlarından faydalanmağa lüzum görmüyorlar mı? Görüyorlarsa bu hususta ne gibi tedbirler almışlardır?”

23 Aralık 1946 tarihli Meclis görüşmesinde Vekil İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Batı'dan çevrilen klasiklerin, milli tiyatronun gelişimi açısından bir basamak olduğunu belirtirken sanatta Batı eğilimli politikaları yine milli değerlere bağlı olarak gerekçelendirmektedir (TBMM, 1946:394): “Biz klâsiklerden atlayarak millî tiyatromuza varacağız. Varamamışsak, millî vazifemizi yapmamışız demektir. Klasikler insan psikolojisinin ezeli hakikatlerini bir miktar keşfetmişlerdir. Klasiklerin bu bakımdan bir önemi, bir mevkii vardır”. Bununla birlikte Vekil, klasiklerde takılıp kalmanın ülkede tiyatro yazarlarının gelişimini olumsuz yönde etkileyeceğini dile getirmekte ve “yepyeni hür ve Türk dili ile eserler yazan” yazarların yetişmesi gerekliliğini tiyatro sanatının toplumla ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir (TBMM, 1946:395);

*“...Tiyatro müzik değildir, tiyatro bir ses manzumesi değildir. Tiyatro tablo da, elvan ve eşkâl manzumesi de değildir, tiyatro roman da değildir. Tiyatro; millî şahsiyetin, bir ve bütün halde, seferber olduğu bir âlemdir. Bu âlemi imkânda hayattan sonra hayata daha çok yakın, tiyatrodan başka, ne vardır? Yoktur, hiçbir şey. Dilini tiyatroya sokmayan ve millî problemlerini tiyatrodan oynatamayan bir millet için imkân âlemi; istikbal âlemi tıkanmış olarak kalır. Konservatuvarın kapılarını yerli eserlere açalım. Yerli eserler dedimse cavalacoz şeyleri kasetlemiyorum, tabî.. Değerli eserler”*

Batı tekniği ile inşa edilecek milli sanat ve milli tiyatro konusunun 1950 yılının Şubat ayında yine Vekil İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından gündeme taşındığı görülmektedir. Konservatuvar'ın Avrupalı bir kurum olduğunun altını çizen Baltacıoğlu, bu doğrultuda kurumda kullanılacak tekniğin de Avrupalı olma zorunluluğuna dikkat çekmektedir. Vekil, tekniğinin Batılı olma zorunluluğuna ek olarak kültür ve gelenek bakımından, özellikle de tiyatronun, yerli ve milli olma zorunluluğuna da değinmekte, bu gerekliliği Avrupa üzerinden izah etmektedir (TBMM, 1950:866): “Avrupa tiyatrosu yoktur. Avrupa milletlerinin millî tiyatroları vardır. Öyleyse Avrupa tiyatrosu sadece, yalın bir kavramdır. Milletlerin tiyatrosu konkre, eti kemiği olan şeylerdir”. Avrupa tiyatrosunun tekniği gibi ruhunu da benimseme eğiliminin Tanzimat'ın büyük yanlılarından biri olduğunu dile getiren Vekil, milli ruhlu bir tiyatronun önemini, dönemin Batı etkisinde şekillenen sanatına da gönderme yaparak ortaya koyar (TBMM, 1950:866);

*“Ne zaman Avrupa teknikli bilâkaydüşart taşıyan millî ruhlu bir tiyatroyu görebileceğiz? Daha açık konuşalım: Türk evet veya hayır derken başını Amerikalı gibi mi sallar? Türk tereddüt ederken bir Fransız gibi mi dikilir? Türk ağladığı zaman Moskof gibi mi ağlar? Hayır, Türk'teki jest, duruş, bakış, hareket ediş ve hattâ susuş - çünkü tiyatrodan susuş da ayrı bir şey ifade eder-ancak bir Türk gibidir. Tanzimattan beri kürsüde, radyoda ve sahnede alafranga kımldamak, alafranga homurdanmak moda olmuştur. Artık tiyatrosunun milliyeti hakkında ampirik değil, ilmî denebilecek bir şuura sahip bir nesle mensubuz”*

Gerek Atatürk'ün söylemleri gerekse Meclis'te geçen tartışmaların gösterdiği gibi Cumhuriyet'in kuruluş döneminde, sanatta Batı'nın tekniğine başvurma ile ulusal kimlik inşası bir arada ilerleyen süreçler olarak göze çarpar. Sanat alanını Batı etkisinde şekillendirme, medeni bir ülke olmanın gerekliliği ve milli değerlerin

uluslararası düzeyde görünürlük kazanmasının ön koşulu olarak kabul edilir. Bu aşamada tartışma yaratan durum, özellikle müzik alanında tanık olduğu üzere, Batılılaşma ile eşzamanlı olarak yeni “*milli*” için çizilen sınırdır. Dönemin sanat politikaları, Osmanlı kimliğinden farklı bir kimliğin inşası anlamına gelen bu sınırların çizilmesine hizmet ederken Batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimleri beslemektedir.

#### 4. SONUÇ

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında üretilen sanat politikalarının dayandığı ideolojilerin tohumları Osmanlı Devleti’nin son döneminde atılmış olmakla beraber bu ideolojiler Cumhuriyet Dönemi’yle özgün yapısına kavuşmuştur. Bu çalışmada da Cumhuriyet’in kuruluş döneminde üretilen sanat politikalarının ideolojik kökenlerine inilerek bu politikaların arkasındaki motivasyonun açığa çıkarılması hedeflenmiştir.

Sanat politikalarının dayandığı ideolojileri kuramsal olarak inceleyen ilk bölüm, bu dönemi sanat açısından farklı kılan en önemli noktanın, sanatı “*halkçılık*” ideolojisiyle bağlantılı hale getirme çabası olduğunu ortaya koymaktadır. Bu ideoloji, devletin sanata yüklediği anlamın, aslında topluma yüklediği anlamın bir yansıması olduğunu göstermektedir. Okuma yazma oranının yaklaşık yüzde on olduğu ülkede sanat, halkı aydınlığa taşımada önemli bir araç olarak düşünülmüştür. Sanatın halkçılık temelinde ele alınması bu alanın devlet açısından temel bir politika alanı haline dönüşmesine zemin hazırlarken onun Osmanlı Dönemi’ndeki gibi belirli bir zümreye yönelik ayrıcalıklı bir faaliyet olması durumunun da ortadan kaldırılmasına hizmet etmiştir.

Halkçılığın yanında, sanat alanındaki politikalar, Batılılaşma ve uluslaşma prensipleriyle de harmanlanmıştır. Batılılaşma bu dönemde halkta zihinsel bir değişimi hedefleyen çok derin bir dönüşüme karşılık gelmektedir. Aklı ve bilimi temel alan bu dönüşüm, sanatın temelinde de bilimsel ilkelerin konulmasını amaç edinmiştir. Batı temelli sanatın tercih edilmesindeki en önemli etkenlerden biri de bu olmuştur. Bununla birlikte bu dönüşümün en önemli noktası, Batılılaşma ile halkta yaşama zevkinin uyandırılmasının da bir amaç olarak benimsenmiş olmasıdır. Bu kapsamda yeni rejimle inşa edilmesi planlanan yeni ulus, “*Türk*” kimliğiyle ilişkilendirilmekle birlikte aklı temel alan, yaşamdan keyif alan bireylerce inşa edilecek bir ulusa da karşılık gelmektedir. Böylece, bu üç ideoloji temelinde sanatın, toplumla ilişki kurmada ve onu dönüştürmede yeni bir anlam kazandığı görülmektedir.

İkinci bölümde ise bu üç ideolojinin sanat politikalarıyla ilişkisi 1923 ve 1950 arasındaki Meclis görüşmeleri ışığında değerlendirmeye alınmıştır. Politika üretim sürecinde bu ideolojilerle bağlantılı olarak gündeme gelen temel mevzular sanatın bir “*ihtiyaç*” olması, yeni sanatta kullanılacak yöntem ve “*milli*” olanın sınırlarının ne olduğu konusudur. Sanatın büyük ölçüde eğitici rolü temelinde bir ihtiyaç olarak değerlendirildiği görülmektedir. Eğitim ve sanat arasında kurulan bu bağ da sanatta seçilen yöntem ile içerik üzerinde belirleyici olmuştur. Meclis tutanaklarında izlenen tartışmaların çoğunlukla sanatta seçilen bu yöntem ve içerik üzerinden şekillendiği görülmektedir. Cumhuriyet’in kurucu kadrolarınca sanatta Batı tekniğinin benimsenmesi, çağdaş medeniyet seviyesine ulaşmanın bir gereği olarak ele alınmıştır. Ancak bu durum bazı vekiller tarafından milli değerlerin kaybedilmesi endişesiyle sık sık eleştirilmiştir. Milli değerlerin kaybedilmesine yönelik yükselen endişeler karşısında ise sanatın yeni ülkenin milli değerleri çerçevesinde gelişmesi gerektiği, ancak bu sürecin modern tekniklerle desteklenmeden başarılamayacağı görüşü hâkimdir. Bu noktada özellikle Türk müziğinin teknik açıdan Batı müziğinden geri olduğu savı, modernleşme çabalarını meşrulaştıran bir argüman olarak kullanılmıştır. Tiyatroda ise Batı’dan çevrilen klasik eserlerin milli tiyatrosunun gelişiminde bir basamak olarak kabul edildiği görülmektedir. Ancak bu süreçte, yerli yazarların desteklenmesi ve Türk tiyatrosunun milli şahsiyetin bir yansıması haline getirilmesi gerektiği de sürekli olarak dile getirilmiştir. Batı etkisiyle inşa edilen bu tiyatro anlayışı, toplumun milli kimliğini sanat yoluyla ifade etme çabasını vurgulamaktadır. Söz konusu tartışmaların önemli bir yanı ise yeni millinin sınırlarının “*Türk*” kimliği üzerinden çizilmesidir. Batıcılık ve milliyetçilik temelinde yükselen gerilimlerde Türk vurgusu, Osmanlı kimliğinden kopuşun da bir işareti niteliğindedir. Tüm bunlar paralelinde, Meclis görüşmelerinde, “bilimselliğe dayanan Batı tekniği ile oluşturulacak, köklerini Anadolu halkından alan milli bir sanat” fikrinin incelenen dönem boyunca canlı tutulduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak Cumhuriyet’in kuruluş döneminde sanat politikaları halkçılık, Batıcılık ve ulusçuluk ideolojileriyle şekillendirilirken toplumu aydınlatarak dönüştürme ve toplumsal birlik oluşturmanın yolları aranmıştır. Bir başka ifadeyle sanat aracılığıyla medenileşme ekseninde bir ulus inşa süreci hedeflenmiş böylece toplumun zihinsel ve kültürel dönüşümü yolunda adımlar atılmıştır. Sanatın toplumla kurduğu bu dönüştürücü ilişki, onun yalnızca estetik bir alan olmanın ötesine geçerek siyasi ve ideolojik bir anlam kazanmasına da zemin hazırlamıştır. Sanatın, Cumhuriyet’in kuruluş döneminde kazandığı bu anlamı bir makalenin sınırlılıkları

içerisinde ele alan bu çalışma, konuya yönelik daha derin araştırmalara ilham verdiği ölçüde amacına ulaşmış sayılacaktır.

#### **YAZAR BEYANI / AUTHORS' DECLARATION:**

Bu makale Araştırma ve Yayın Etiğine uygundur. Beyan edilecek herhangi bir çıkar çatışması yoktur. Araştırmanın ortaya konulmasında herhangi bir mali destek alınmamıştır. Makale yazım ve intihal/benzerlik açısından kontrol edilmiştir. Makale, “*en az iki dış hakem*” ve “*çift taraflı körleme*” yöntemi ile değerlendirilmiştir. Yazar, dergiye imzalı “*Telif Devir Formu*” belgesi göndermişlerdir. Mevcut çalışma için mevzuat gereği etik izni alınmaya ihtiyaç yoktur. Bu konuda yazarlar tarafından dergiye “*Etik İznine Gerek Olmadığına Dair Beyan Formu*” gönderilmiştir. Yazar, çalışmanın tüm bölümlerine ve aşamalarına tek başına katkıda bulunmuştur. / *This paper complies with Research and Publication Ethics, has no conflict of interest to declare, and has received no financial support. The article has been checked for spelling and plagiarism/similarity. The article was evaluated by "at least two external referees" and "double blinding" method. The author sent a signed "Copyright Transfer Form" to the journal. There is no need to obtain ethical permission for the current study as per the legislation. The "Declaration Form Regarding No Ethics Permission Required" was sent to the journal by the authors on this subject. The author contributed to all sections and stages of the study alone.*

#### **KAYNAKLAR**

- AĞAOĞLU, Ahmet (2013), **Üç Medeniyet**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 3. Baskı.
- ANADOL, Cemal ve KARA, Mehmet (2001), **Atatürk ve Sanat**, Yaylım Yayıncılık, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esat (2019), **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, Kadıköy Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.
- ARTUN, Deniz (2012), **Paris'ten Modernlik Tercümelere**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU ATATÜRK ARAŞTIRMA MERKEZİ (1997), **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, C. I-III, 5. Baskı.
- ATATÜRK, Mustafa Kemal (2008), **Atatürk'ün Bütün Eserleri**, Kaynak Yayınları, İstanbul, C. 24.
- ATATÜRK, Mustafa Kemal (2019), **Medeni Bilgiler**, Örgün Yayınevi, İstanbul.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1934), **Sanat**, Sühulet Kütüphanesi Yayını, İstanbul.
- BAŞVEKÂLET İSTATİSTİK GENEL DİREKTÖRLÜĞÜ (1935), **Türkiye Nüfusu**, Ulus Basımevi, Ankara.
- BERKES, Niyazi (2017), **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ELİBAL, Gültekin (1972), **Atatürk ve Resim Heykel**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- GELLNER, Ernest (1992), **Uluslar ve Ulusçuluk** (Çev. Büşra Ersanlı Behar, Günay Göksu Özdoğan), İnsan Yayınları, İstanbul.
- GÖKALP, Ziya (1976a), **Türkçülüğün Esasları**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- GÖKALP, Ziya (1976b), **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları, Ankara.
- GÜRKAN, Turhan (1971), **Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri**, Fer Yayınları, İstanbul.
- HANİOĞLU, Şükrü (1985a), “*Baticılık*”, **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, C.5, ss.1382-1388.
- HANİOĞLU, Şükrü (1985b), “*Osmanlıcılık*”, **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, C.5, ss.1389-1393.
- İNAN, Afet (1957), “*Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesinin Kuruluş Hazırlıkları Üzerine*”, **Tarih Araştırmaları Dergisi**, S.1, ss.1-16.

- İNAN, Afet (1968), **Mimar Koca Sinan**, Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı, Ankara, 2. Baskı.
- İNAN, Afet (1998), **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İNAN, Afet (2007), **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İSTATİSTİK UMUM MÜDÜRLÜĞÜ (1929), **28 Teşrinievvel 1927 Umumi Nüfus Tahriri**, Başvekalet Müdevvenat Matbaası, Ankara.
- KILIÇ, Yeşim (2009), “*Nationalismus: Ulusçuluk mu Milliyetçilik mi? Kavramın Çevirisi Üzerinden Türkiye’de Ulusçuluk Söylemlerine Genel Bir Bakış*”, **Studien Zur Deutschen Sprache und Literatur**, S.(2)22, ss.35-51.
- KÖROĞLU, Erol (2016), **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Milli Kimlik İnşasına**, İletişim Yayınları, İstanbul, 3. Baskı.
- MARDİN, Şerif (1985), “*İslamcılık*”, **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, C. 5, ss.1400-1404.
- RENAN, Ernest (2016), **Ulus Nedir?** (Çev. Gökçe Yavaş), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- SAYGUN, Ahmet Adnan (1987), **Atatürk ve Musiki**, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 2. Baskı.
- SİNANOĞLU, Suat (1998), **Türk Hümanizmi I**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık, İstanbul.
- TOPRAK, Zafer (2017), **Türkiye’de Yeni Hayat İnkılâp ve Travma 1908 - 1928**, Doğan Kitap, İstanbul.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1992), **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul.
- ÜNAL, Kemal (1940), “*Halkevleri’nin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar*”, **Ülkü Dergisi**, S.16(91), ss.6-8.
- ZOLBERG, Vera L. (2018), **Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak** (Çev. Buket Okucu Özbay), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 1, C. 14, 01.12.1921.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 1, C. 18, 01.03.1922.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 1, C. 28, 01.03.1923.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 2, C. 8, 26.03.1924
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 2, C. 19, 01.11.1925.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 4, C. 4, 01.11.1934
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 5, C. 6, 01.11.1935.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 6, C. 11, 13.05.1940.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre 7, C. 2, 26.05.1943.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem 7, C. 17, 22.05.1945.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem 8, C. 3, 23.12.1946.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem 8, C. 24, 20.02.1950.