

ERKEN CUMHURİYETTE SİYASET, PROPAGANDA, SANAT VE ULUSUN İNŞASI*

Faik Gür****Çev.: Akın Evren**

Propaganda ve sanat üzerine çalışmalar ve özellikle “Baba figürü” kültü etrafında örgütlenen otoriter rejimler, sosyal ve insani bilimlerinin yoğun ilgi alanı olagelmıştır. Mussolini’nin İtalya’sı, Hitler’in Almanya’sı, Stalin’in Sovyetler Birliği ve Mao’nun Çin’i yaygın biçimde araştırılmıştır. Tüm bunların aksine Atatürk’ün Türkiye’sine pek az ilgi gösterilmiştir.(1) Örneğin, Toby Clark’ın sık kullanılan “Yirminci Yüzyılda Sanat ve Propaganda” kitabında sadece Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş tarihine atıfta bulunulur. Konuyu; sanat, propaganda ve belli figürlerin kamusal anıtlarının yapılması yoluyla ulus inşası yönünde daralttığımızda pek çok çalışma görmekteyiz ama bunların hiçbirisi Atatürk Türkiye’si hakkında değildir. Sergiusz Michalisky’nin 1998 yılında yayınlanmış çok iyi bilinen çalışması “Kamusal Anıtlar: Siyasal Esarete Sanat, 1870 – 1997” bu türden çalışmaların en iyi örneklerinden biridir. Michalisky’nin çalışması; Meksika’yı, Saddam’ın Irak’ı ve Kim İl Sung’un Kuzey Kore’sini de içeren bir “Üçüncü Dünya” bölümü bile içermektedir. Fakat yine Atatürk Türkiye’si ile ilgili bir referans bulunmamaktadır.(2)

Bugün Türkiye’nin şehir ve kasabalarına baktığımızda, en az bir “Atatürk Anıtı”nın şehrin en merkezi yerlerinden birisine dikilmiş olduğunu görürüz. Tüm kamusal ve özel ilkokullarda, orta ve liselerde Atatürk büstlerinin önünde öğrenci toplulukları Cuma akşamları ve Pazartesi sabahları, Ulusal Marşı da okuyarak tören yaparlar. Bundan öte, Atatürk portreleri ve fotoğrafları tüm devlet dairelerinde, hükümet binalarında, özel iş yerlerinde, fabrikalarda asılıdır. Atatürk adı, bulvarlara, parklara, stadyumlara, konser salonlarına, köprülere, ormanlara, havaalanlarına, eğitim kurumlarına verilmiştir. Bu koşullarda, sanat ve propaganda konusundaki çalışmaların Türkiye vakasını içermemesi şaşırtıcıdır. Çok açık ki, Türkiye’nin devlet elitince yürütülen modernite projesinin en yaygın araçlarından birisini anıtsal Atatürk heykelleri oluşturmaktadır. Atatürk’ün öldüğü 1938 yılından bu yana İstanbul, Ankara ve diğer büyük kentlerdeki en önemli kamusal alanlarda yüzlerce Atatürk büst, heykel ve anıtı dikilmiştir.

* Bu makale, Historical Research (vol. 86, no. 232, May 2013) dergisinde “Sculpting the nation in early republican Turkey” başlığı ile basılmış yazının Akın Evren tarafından yapılan Türkçe çevirisidir. Yazar, Akın Evren’e değerli çabası için teşekkür eder. Ege Üniversitesi Sosyoloji Dergisi editörü Doç. Dr. Ahmet Talimciler’e akademik katkı ve destekleri için çok teşekkür eder. Yazar, anonim hakemlere ve Historical Research dergisi editörlerine destekleri, Haldun Güllalp ve Christopher Houston’a akademik katkıları ve Meltem Türköz ile Mark Shields’a destekleri için teşekkür eder.

** Yrd. Doç. Dr., Özyeğin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi. faik.gur@ozyegin.edu.tr

Tüm bu olgulara karşın, özellikle Atatürk'ün ilk cumhurbaşkanı olarak iktidarda bulunduğu 1920'ler ve 1930'larda dikilen Atatürk heykel ve anıtlarının ulus inşa sürecinde oynadığı role ilişkin bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Genel olarak da bu konuda çok az eleştirel çalışma vardır. Bu makale bu konudaki boşluğu doldurma çabasıdır. (3)

Bu makalede, Kurtuluş Savaşı tarihini Atatürk açısından betimleyen altı anıt heykelin dikilmesini çevreleyen siyasal muhtevayı incelemeye çalışacağız. (4) 1926 -1936 yılları arasında dikilmiş bu altı kamusal anıt, cumhuriyetin erken dönemine ait ilk temel figüratif yapılardan olmalarının yanı sıra ve daha önemlisi, Atatürk ve takipçilerinin Kurtuluş Savaşı'nın resmi tarih yazımını nasıl besleyip büyüttüklerini ve kutsadıklarını da ortaya koymaktadır. Yazıya, cumhuriyetin ilk dönemlerindeki anıtsal propagandanın tarihsel içeriğini oluşturabilmek için, kamusal alanlarda heykelciliğin Osmanlı İmparatorluğundaki geçmişiyle başlayacağız. Resmi tarihle cumhuriyetin ilk dönemindeki heykelcilik tarihi arasındaki ilişkiyi inceleyeceğiz. Bu ilişkinin, Türk milliyetçiliğinin yeniden üretilmesi ve şekillendirilmesinde ve cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Türk devletinin ideolojik kendini ifadesinde, süregelen tarihin görsel anlatımının ne denli etkin olduğuna bakacağız. Atatürk heykel ve anıtlarının, Atatürk'ün 1938'de ölümünden sonraki durumuna da kısaca değineceğiz.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, İslam uyarınca üç boyutlu, insan suretinde heykeller, İslamiyet öncesi "pagan" dönemlerin izlerini taşıdığı gerekçesiyle "put" sayıldı ve yasaklandı. Yasak olmayan tek figüratif heykel, Müslüman mezarlıklarındaki mezar taşlarıydı. Bu mezar taşları Müslümanların gözünde, Hristiyanların ve özellikle Ermenilerinkinden farklıydı. Hristiyan mezarları, ölen kimselerin büstleri ve gerçek boyutta heykellerini içerebiliyordu ve bunlar İslami geleneğe yasaklanmış uygulamalardı. (5)

Müslümanlar, "ölüm" ve "ölümsüzlük" kavramlarının üç boyutlu anlatımında Hristiyan ve Yahudilerden ayrılıyordu. Bu "mekânsal farklılaşma" her grubun kimlik yapılanmasında, "öteki"ni tanımlamaya olanak veren toplumsal bir güç oluşturdu. Ölen kişinin figüratif veya nonfigüratif temsili, her millet için bir kendini tanımlama aracı oldu. Müslümanlar, mezarlıklarında büst veya insan boyutunda heykeller kullanmak yerine mezar taşlarında, insan biçiminin soyut bir anlatımını seçtiler. Türkiye'deki pek çok sanat tarihçisi de bu mezar taşlarına soyut heykeller olarak bakmaktadır.(6)

Mezarlıklardaki soyut ve figüratif heykeller dışında, Türkiye'deki Hristiyan kiliselerinde ve bazı saraylarda da büstler ve heykeller bulunmaktaydı. Yine de, Atatürk heykellerinin kamusal alanlarda belirmeye başladığı yıllarda (7) Müslüman nüfusun çoğunluğunun, sanatın bu biçimleriyle bir ilişkisi bulunmamaktaydı. Hem de on dokuzuncu yüzyılda, imparatorluk sınırları içinde çok sayıda figüratif kamusal anıt dikilmiş olmasına karşın.(8)

Yürürlükteki İslami geleneğin, sembolizmin siyasasını daha değişik temelde üretmesine karşın bu, Osmanlı siyasal elitlerinin, siyasal gücün meşrulaştırılmasında, figüratif heykelciliğin bir araç olarak getirdiği olanaklardan habersiz olduğu anlamına gelmemektedir.(9) II. Aleksandr, III. Aleksandr, II. Nikola ve bazı yerel kahramanlara ait heykeller on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Balkanlarda birbiri ardına açıldıkça Osmanlı diplomatları bu açılış törenlerine yakın ilgi gösterdiler. (10)

Bu heykeller ve benzeri anti – Osmanlı semboller, 19.yüzyıl boyunca Osmanlı devletinin yönetici eliti üzerinde derin bir etki yaptı. Yine de kamuya açık yerlerde figüratif anıtlar dikilmesiyle sonuçlanmadı. Bir kısım Osmanlı yöneticileri başkentte figüratif heykelleri tanıtmaya girişiminde bulundularsa da, Mısır dışındaki Müslüman ahali imparatorluğun hiçbir kentinde kamusal alanlarda figüratif anıt görmedi.

Bu girişimlerin ilki, Ferdinand Von Miller tarafından yapılan Sultan Abdülaziz'in bronzdan dökülmüş at üzerindeki heykelidir. Bu heykel, bir Osmanlı Sultanının insan boyutunda yapılmış ilk ve son heykelidir.(11) Kamusal alanda hiç sergilenmemiştir. Heykel bugün Beylerbeyi Sarayı'nda görülebilir. Ne zaman üretildiği bilinmeyen küçük bir kopyası da 1924 yılında müzeye dönüştürülen Topkapı Sarayı'nda sergilenmektedir.(12) Özetle, bu heykel kamusal alanlarda yer bulamadığı için İmparatorluk başkentinin figüratif bir temsili olamadı ve genel kamusal algının dışında kaldı.(13)

Figüratif olmayan anıtların tarihine baktığımızda Osmanlı İmparatorluğunun on dokuzuncu yüzyılda diğer imparatorluklarla ve özellikle Ruslarla yaptığı savaşların, Birinci Dünya Savaşının ve Kurtuluş Savaşının anısına savaş alanlarında veya çeşitli kentlerin önemli alanlarında dikilmiş pek çok anıt görürüz. Bunlardan ilki, 5 Nisan 1833'de Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın ordusunun İstanbul'a girmesini engellemek için Rus Ordusunun Beykoz'a asker çıkarmasından sonra resmî Osmanlı-Rus dostluğu anısına dikilmiş savaş anıtıdır.(14) İkinci anıt Aya Stefanos'ta (Bugünkü Yeşilköy) 1877-78 Osmanlı –Rus Savaşı sonunda imzalanan barış antlaşması onuruna dikilmiştir.(15) Her iki anıt da Birinci Dünya Savaşı başında, Osmanlı imparatorluğunu aşağıladığı gerekçesiyle tahrip edilerek ortadan kaldırılmıştır. Üçüncü ve dördüncü anıtlar, 1911 yılında dikilen Abide-i Hürriyet ve 1914'de dikilen Tayyare Şehitleri Anıtı'dır. Her iki anıt da şehitler anısına dikilmiştir. Bunların dışında bir de, 1916 yılında Sivas'ta dikilen ve 1936'da depoya kaldırılan, Osmanlı İmparatorluğunun kurucusu Osman Bey'in büstü bulunmaktadır.(16)

Özetle, savaş anıtları, figüratif sanatın anıtsal heykellerinin evrimi yolunda ilk taşları döşediler. Atatürk anıt ve heykellerinin kamusal alanlarda görünmesi ise 1920'lerin sonlarını buldu.(17) İlk önemli cumhuriyet anıtı, Türk ordusunun

Yunan kıtalarını yendiği ve İzmir'e doğru çekilmeye zorladığı yerde, Afyon'da 1924 yılında dikilmiştir. Kurtuluş Savaşı'nda ölen "Meçhul Asker"i ölümsüzleştirmektedir. Heykelin açılışı bizzat Atatürk tarafından yapılmıştır. Açılış konuşmasında Atatürk, "bu heykelin, kanları ülkeyi koruyan gerçek kahramanları simgelediğini" söylemiştir.(18) Afyon Heykeli, figüratif Atatürk heykelleri yaygınlaşmadan önce türünün ilk ve son en önemli örneğidir.(19)

Cumhuriyetin ilk döneminde dikilen her Atatürk anıt ve heykeli, 1919 ve 1922 tarihleri arasında Atatürk ve Osmanlı askeri, siyasal ve entelektüel elitleri tarafından yönetilen Kurtuluş Savaşının anılarını toplumun belleğinde sabitlemeyi amaçlamaktadır. Bu heykeller, Atatürk ve onun siyasal elitlerinin yeni bir resmi kamusal kültür ve tarih ve "modern" ve "laik" bir kimlik duygusu yaratma yordamlarını açıklamaktadır. Cumhuriyetin ilk dönem tarihinde en önemli ideolojik dönüm noktalarından birisi "Nutuk"tur. Nutuk, Atatürk'ün 1927 yılında Büyük Millet Meclisi'nde, 1919 ve 1926 yılları arasındaki tartışmaları ve mücadeleleri ve Kurtuluş Savaşındaki kendi rolü ve politikalarını anlattığı uzun konuşmadır. Nutuk, yalnızca Türk ve yabancı tarih araştırmacıları için başvuru olan önemli bir metin olmakla kalmamış, aynı zamanda, günümüze kadar, Kurtuluş Savaşının resmi yorumunun kavranmasında önemli bir kaynak oluşturmuştur. İlk cumhuriyet döneminin tüm anıtları, Cumhuriyetin Osmanlı İmparatorluğunun yerini nasıl aldığını sembolize ederken aynı zamanda, ortaya çıkan savunmacı Türk milliyetçiliğiyle ulusal kimliği birleştiren bir tarih yorumunu gözler önüne sermektedir.(20)

Türkiye Cumhuriyeti 29 Ekim 1923'de ilan edildi. Meclis Başkanı ve Kurtuluş Savaşı'nın Başkomutanı Gazi Mustafa Kemal'di ve Birinci Dünya Savaşı süresince İttihat ve Terakki'nin önde gelen yöneticileri Talat Paşa, Cemal Paşa ve "yayılmacı" Enver Paşa'ya karşı bölgesel-korumacı Türk milliyetçiliğinin yaratıcısı ve hamisi oldu.(21)

Anadolu'da cumhuriyetin kurulmasından sonra, Atatürk ve onun siyasal ve entelektüel elitleri (Kemalistler), imparatorluğun küllerinden yeni bir ulus, yeni bir devlet ve yeni bir ülkenin doğduğunu ilan ettiler.(22) Atatürk, erken cumhuriyet döneminin (1923 – 1938) güçlü ve karizmatik önderi olarak 1839 Tanzimat Fermanı'ndan bu yana oluşturulmuş modernizasyon programını hızlandırdı ve yoğunlaştırdı.(23) Kemalistler, imparatorluk 1938'de çökmeden yaklaşık yüz yıl önce başlatılan çeşitli uzun erimli siyasal ve ekonomik gelişmeleri yeniden şekillendirdi.(24) Yeni siyasal ve entelektüel güç, "eski", "yolsuz" ve "çürümüş" Osmanlı İmparatorluğunu yeni bir ulusa dönüştürecek siyasal ve kültürel çerçeveyi gerçekleştirmeye çabaladılar. Kemalist elit, bu dönüşümün kuramını, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yer alan Türk milliyetçiliği tartışmaları etrafında oluşturdu. Bu tartışmalarda çeşitli entelektüel gruplar iki temel soruya cevap aradılar: "Ekonomik gelişmeyi nasıl sağlayabiliriz?", "Kültürümüzü nasıl koruyabiliriz?" En sistematik cevap, cumhuriyetin ilk

döneminin en etkili entelektüel figürü ve ilk dönem Türk milliyetçiliğinin önde gelen kuramcısı ve ideoloğu olan Ziya Gökalp'ten geldi. Gökalp, 1923'de yayınlanan "Türkçülüğün Esasları" kitabıyla ünlenmişti. Bu kitabında, yukarıda sorulan soruları cevaplamaya çalışıyordu.(25)

Gökalp, toplumsal kurumlar ve uygulamalar dünyasını "hars" ve "medeniyet" (Kültür ve uygarlık) gibi iki belirgin kategoriye bölerek işe başladı. Uygarlığı teknoloji olarak tanımlıyordu. Daha sonra, teknolojinin evrensel bir değer olduğunu, "modernizasyonun uygarlaştırıcı etkisi" olarak batı toplumlarından alınması gerektiğini savundu.(26) Kültür ise, tam zıddına, evrensel olmaktan ziyade her ulusa özgüydü. Çünkü Türk harsı (kültürü), ulusal kimliği ve ulusu oluşturan yapıydı ve korunması gerekirdi. Gökalp bu fikirlerini açıklarken, "ulus fikri"yle ilgili olarak, Fransız sosyolog Emile Durkheim'dan ödünç aldığı "kolektif temsil" kavramını kullandı:

Ülkemizde çok sayıda Türk vardı; ancak onların kolektif bilinçlerinde "biz Türk ulusuyuz" diye bir kavram olmadığı için bir Türk ulusu yoktu. Diğer bir deyişle, tek tek üyelerinin ortak bilinç düzeyinin bilinçli bir kavrayışı gerçekleşmedikçe bir grubun sosyal bir grup olması mümkün değildir.(27)

Gökalp, sadece kolektif temsil ile ulus oluşumunun sosyolojik temelleri arasındaki nedensel ilişkiyi ortaya koymakla kalmadı, aynı zamanda, Atatürk'ün yaptığı gibi bir ulusu biçimlendirme gerekliliğine de dikkat çekti. Bu nedenle, kitabının ikinci kısmında 'Türkçülüğün Programı'nı önerdi. Yeni siyasal düzenin kültürel projesi olarak özetlenebilecek bu programda ulus ve ulusal kimlik, kültürün temeli olarak tanımlanmaktaydı. Gökalp, yeni siyasal düzenin milliyetçilik temelinde yaratacağı sosyal değişim projesinin, ulusun bağımsızlığını emperyalist ve sömürgeci batıdan koruyan bir ulusal kimlik yaratacağını umuyordu. Bu nedenle Gökalp, ulusal bağımsızlığı koruyabilme amacıyla genç cumhuriyetin bir strateji olarak "bilinçli manipülasyon" yapmasını önermekteydi. (28)

Kemalist siyasal ve entelektüel elit, ulusal kültür ve Türk milliyetçiliğinin yaratılmasında bilinçli manipülasyonunun ilk adım olması konusunda aynı fikirdeydiler. Bilinç manipülasyonunun ilk eylemi, alfabenin, Batının kullandığı Roman karakterleri temeline dayanan harflerle değiştirilmesi oldu. Bu dilsel milliyetçiliğe ulusal destek sağlamak için, yeni alfabenin okuma yazmayı kolaylaştıracağı ve kitlelerin okur-yazarlık oranını yükselteceği savunuldu. (29)

Ne var ki, yalnızca dil reformu gibi önlemler siyasal elit tarafından, yeni doğan Türkiye Cumhuriyetinin hayali cemaati için homojen bir kültürel kimlik yaratma programı kapsamında yeterli bulunmamaktaydı (30). Siyasal değişiklikler görünür ve temsili nitelikte olmalıydı. Bu görünürlük, modernitenin gerçekleşmesi için elzemdi. Modernite, bizatihi görünür olmalı ve görünürlülük,

kitlelere basit, anlaşılır ve unutulması olanaksız mesajlar taşımalıydı. Böyle bir sadakati sağlayacak taktikler arasında yeni ulusal sınırlar (Misak-ı Milli ile kutsanmış), yeni bir kahramanlık tarihi (Kurtuluş Savaşı tarihinin Ortodoks bir sunumu), daha önce Osmanlı İmparatorluğu'nda da var olan zafer ve fetih gibi kavramların sembollerinin yeni ve yaratıcı sembollerle değiştirilmesi, yeni insanın yaratılması için gerekiyordu.

Rejim, miras alınan emperyal toplumun, yeni eylem teorisi olan milliyetçilik doğrultusunda dönüşmesi ve yitirdiği organik bütünlüğü yeniden kazanmasında acele etmekteydi. Bu amaçla, amblemler, müzik, kahramanlık günlerini içeren resmi tatiller, resimler, mimari, heykel ve anıtlar yeni ulusal semboller ve bir kamusal kültür yaratmak için kullanıldı.

Yeni bir kamusal kültür fikri devleti, 1920'ler ve 1930'lardaki Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, toplumun yeni kültüre kökten dönüşümünü sağlayacak saf ve özgün bir ortam arayışına götürdü. Her iki toplumda da reçete, yeni toplumun sıfırdan yaratılmasıydı. "Hedefin gerçekleşmesi için tüm reçetelerin ortak paydası, toplumsal alanın yeniden kullanımıydı (31).

Alanın yeniden kullanımı her ne kadar, tüm modernist rejimlerin ulus inşa sürecinde ortak projeleri olmuşsa da, fikrimizce, ihtilalci, kolektivist ve totaliter siyasal elitler, İngiltere ve Fransa gibi gelişmiş ülkelerle arayışta kısa zamanda kapatmak ve kitleleri uluslaştırabilmek amacıyla mimariye ve kamusal anıtlara daha büyük bir ilgi göstermişlerdir.(32) Çünkü figüratif heykellerin ve binaların iletişimsel ve anıtsal değerlerini kavrayabilmek için kitlelerin okur-yazar olması gerekmemekteydi.

Özetle, Türkiye Cumhuriyeti'nde de Sovyetler Birliği'nde de geç 1920'ler ve özellikle 1930'larda üç boyutlu sanat biçimleri ve mimari adeta Clark'ın deyişiyle "mükemmelin fabrikaları olarak" ortaya çıktı. (33) Kentisel ifadenin yeni yollarını sunarak toplum yaşamında hâkim bir konum sahibi oldular.(34) Kemalist siyasal rejim 1923 ve 1927 yılları arasında bir yandan yavaş yavaş bütünsel bir siyasal yapı oluşturmaya çalışırken mimari alanında resmi devlet üslubu olarak Osmanlı canlandırmacılığını kullanmaya devam etti. Mekânın cumhuriyetçi yeniden kullanımının en önemli örnekleri, Atatürk Heykeli dikilmek için açılmış kamusal parklar, ortasında anıtsal Atatürk heykelleri, çevresinde kamu binalarıyla cumhuriyet alanlarıdır. Kemalist rejim daha önce, Anadolu kentlerinde, 1908 ve 1927 yılları arasındaki Osmanlı canlandırmacılığının önemli yerleri olan meydanları cumhuriyet meydanlarına dönüştürdü (Ankara'daki Hakimiyet-i Milliye meydanı gibi) veya yenilerini açtı (İstanbul'daki Taksim Meydanı gibi) (35)

Osmanlı canlandırmacılığı, Osmanlıdan gelen her şeyin reddinin hakim politika olduğu bin dokuz yüz yirmilerin sonlarına dek sürdü. Rejim, 1927 ile 1938 yılları arasında yeni bir biçimi benimsedi. Atatürk'ün Nutuk'u okuduğu

1927 yılından itibaren cumhuriyet meydanlarında Avrupa modernizmin süssüz kübik kompozisyonlarıyla belirlenen 'yeni mimari'nin ilkeleriyle yapılmış binalar görülmeye başlandı.(36) Bozdoğan'a göre, bu yeni biçim, yeni rejimin devrimci karakterini temsil etmekte ve bin dokuz yüz otuzlarda modernitenin Kemalist uygulamasının en önemli sembollerini oluşturmaktadır.(37) Bu biçim, cumhuriyetin başkenti Ankara'ya Kemalist rejimin resmi mimari ifade biçimi olarak hakim oldu.(38)

"Yeni mimari" de, "Osmanlı canlandırmacılığı" da modernite projesinin parçalarıdır. Birbirinden farklı ve çelişen biçemlere sahip olmalarına karşın benzer tarihsel geçmişi paylaşmaktadırlar. Her ikisi de Türk Mimarisine yer ve kimlik edindirmeyi amaçlayan ilerlemeci bir tarih modelini kucaklamaktadır. (39) İki tarz arasındaki şekilsel stilistik çelişki Kemalist elite, siyasal gücünü maddi anlamda açıklama olanağı verdi. Ulusallaşmanın modernizasyonun görselleştirilmesini gerektiren bir süreç olduğunu, modernizasyonun da ulusallaşma süreci olduğunu göz önünde tutmak koşuluyla. Bozdoğan'ın değişiyle, "...görünürdeki stilistik kaymaların yüzeyinin altında mimarının, ulus inşası hizmetindeki güçlü siyasal ve ideolojik yüklenimi vardır"(40)

Kemalist rejim, çok dikkat çekici bir biçimde, modernist mimari kurallarına göre bina inşa etmenin ötesinde, daha işlevsel ve daha araçsal olarak görüntüsel algının bir başka boyutunu bu formüle ilave etti. Atatürk heykellerinin anıtsal propagandası yoluyla figüratif heykelciliği geliştirdi. Öncelikle, binalarla kıyaslandığında, Kemalist rejimin figüratif anıtları halk için daha kolay anlaşılır şeylerdi. Örneğin, bebeğini kucaklamış yiğit bir kadın heykeli, Osmanlı canlandırmacılığının özelliklerinden birisi olan mavi çinilerden daha fazla kitlelerle etkileşiyordu. Figüratif kamusal heykelcilik, ulus inşa sürecinin bir parçası olarak Atatürk heykelleriyle birlikte başladığı için heykeller halk için anlaması kolay olduğu kadar yeniydiler de. Atatürk'ün anıtsal propagandası 1910'lar, 20'ler ve 30'ların mimari milliyetçiliğindeki tek temel farktı. Bu nedenle, ne Osmanlı canlandırmacılığı ne de modern üslup binaları görsel Türk modernleşmesinin önde gelen açıklayıcısı sayılmalıdır. Cumhuriyet meydanların neye benzeyeceğini belirleyen Atatürk anıtlarıdır ve bu anıtlar milliyetçiliğin görselliğinin en etkin üretiminde kurucu unsurdur.

İkinci olarak, bu anıtlar, devletin aynı öyküyü değişik yerlerde anlatmasına olanak verecek kolaylıkta çoğaltılabilmekteydi. Böylece, cumhuriyetin ilk döneminde, milliyetçi fikirlerin yayılmasını kolaylaştırıyordu. Halkının yüzde doksanının okuma yazma bilmediği ülkede cumhuriyet ilanına kadar kamusal heykelcilik, bir politika aracı, ün konusu veya sembolik sermaye değildi.(41) Allegorik sunumlar kitleler için bir alfabeyle, bu nedenle Atatürk heykelleri, Kemalist zaferin merkezi göstergesi oldular.

Cumhuriyetin ilk döneminde yapılan tüm heykeller ve anıtlar, Atatürk'ün Nutuk'ta bahsettiği şekilde cumhuriyetin ortaya çıkışının resmi tarihini anıtlarıyla göstermektedirler. 1920'lerin sonlarına doğru rejim bütünsel bir siyasal yönetici sınıf geliştirdikçe kendi Kurtuluş Savaşı tarihini de yazdı. Atatürk heykel ve anıtları da bu resmi tarihi ve Kemalist rejimin resmi ideolojisini görselleştirme amacına hizmet etti. Bu yazıda, heykelleri tek tek incelemeden önce, Kurtuluş Savaşı resmi tarihini kısaca açıklayacak ve heykellerin dikildiği yerlerin hangi kriterlere göre seçildiğini inceleyeceğiz.(42)

Nutuk'ta, Ulusal Kurtuluş Hareketi, 19 Mayıs 1919'da Atatürk'ün Samsun'a çıkmasıyla başlar. Atatürk, Osmanlı toplumunun farklı milliyetleri ve özellikle Türkler ve Rumlar arasındaki gerilimi azaltmak için Sultan tarafından resmi olarak görevlendirilmişti. Aslında, Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından sonra imparatorluğa bırakılan toprakların savunulması amacıyla Anadolu'nun çeşitli yerlerinde çok sayıda aktif ama dağıntı kurtuluş örgüt ve hareketleri bulunmaktaydı.(43) Atatürk, Nutuk'ta, bu direniş örgütlerinin önemini, 1918-1920 yılları arasında batının emperyal güçlerine karşı mücadelede yerel halkı hazırlamadaki rollerini azımsamaktadır. Bu örgütler Tanör'ün ifade ettiği gibi, bağımsızlık hareketinin temeli ve Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunun ayrılmaz bir parçasıydılar. Buna karşın, hemen hemen tüm tarihi kayıtlar ve özellikle Kurtuluş Savaşının resmi Ortodoks tarih yazımı, yeni Türk devletinin doğuşunu Atatürk'ün karizmatik önderliğinin doğal bir sonucu olarak sunarken Anadolu'daki direniş hareketlerinin örgütsel gücüne çok değinmezler.(44)

Dahası, Nutuk, yalnızca direniş hareketlerinin örgütsel gücünü önemsememekle kalmaz, Kurtuluş Savaşının diğer önde gelen karakterlerinin rollerini de küçümser. Bununla birlikte, Atatürk, Nutuk'ta iki retorik stratejiyi benimser: Kurtuluş Savaşının amacı Türkiye Cumhuriyetinin ilanidir ve ilk başından beri bu amacı Atatürk stratejik ve gizli bir plan olarak taşımaktadır. Bu hususu, konuşmasının hemen başında ileri sürer:

Efendiler, bu vaziyet karşısında, bir tek karar vardı. O da hakimiyet-i milliyeye müstenit, bilâkaydüşart müstakil yeni bir Türk Devleti tesis etmek!

İşte daha, İstanbul'dan çıkmadan evvel düşündüğümüz ve Samsun'da Anadolu topraklarına ayak basar basmaz tatbikatına başladığımız karar, bu karar olmuştur...

...Bu son sözlerimi hulâsa etmek lâzım gelirse, diyebilirim ki, ben, milletin vicdanında ve istikbalinde ihtisas ettiğim büyük tekâmül istidadını, bir millî sır gibi vicdanımda taşıyarak peyderpey, bütün heyeti içtimaiyyemize tatbik ettirmek mecburiyetinde idim.(45)

Hiç kuşku yok, bu yazarın gözünde, Atatürk Kurtuluş Savaşı'ndan en güçlü ve en önemli figür olarak çıkmıştır. Sadece kamuoyunun gözünde değil, onu ulusal hareketin askeri lideri olarak seçen Kurtuluş Savaşının önde gelen

liderleri Kazım Karabekir, Refet Bele, Rauf Orbay ve Ali Fuat Cebesoy'a göre de bu böyleydi. Buna karşın, tek bir heykeli dikilmeden önce Atatürk onları kendi radikal toplumsal dönüşüm projesinin karşıtı olarak gördü ve 'hain' olarak değerlendirdi. Bu dört önde gelen askeri şahsiyet, 1924 yılında Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kuruluşunda etkindiler. Atatürk'ün cumhurbaşkanı olarak gücünü ve Cumhuriyet Halk Fırkası'nın gücünü azaltmanın yollarını aradılar. Bu siyasal muhalefet, siyasi arenada Atatürk ve/veya Cumhuriyet Halk Fırkası'na direnecek kadar güçlü değildi. Diğer taraftan, Atatürk, siyasi muhalefeti, demokratik siyasal yapının belirleyici bir unsuru olarak kabul etmeye hazırlıklı değildi.(46) Atatürk'ün muhalifleri 1927'den önce tamamıyla tasfiye edildiler. (47)

Bir yıl sonra, Atatürk, 15 Ekim 1927'de Cumhuriyet Halk Fırkası'nın kongresinde Nutuk'u okumaya başladı. Katılanlar belki de bu konuşmanın çok uzun süreceğini bilmiyorlardı. Atatürk tüm içeriği altı günde aktardı. Konuşmasını 20 Ekim'de tamamladığında bu konuşmanın Türk siyasal kültüründeki en etkili metin olacağını düşünüyor muydu? Ya da, gelişen resmi tarih yazımının temeli olacağını ve Türk devletinin resmi ideolojisini oluşturacağını öngörmekte miydi? Bu açık değildir. Sonuçta Nutuk yalnızca Kurtuluş Savaşı üzerine resmi tarih yazımının tanımlayıcı kaynağı olmakla kalmayıp hem Türk devletinin resmi ideolojisinin metinsel aracı, hem de Türkiye'nin siyasal kültüründe laik güçlerin kutsal kitabı oldu. Nutuk, yeni doğan bir ulusun kahramanlık tarihini oluşturdu ve bu yeni kurulan cumhuriyetle Atatürk ve takipçilerini uyumlandırdı. Diğer bir deyişle, bu konuşma Atatürk'ün sadece gerçek hayatta değil, metinsel olarak da karşı konulamaz bir önder olarak ortaya çıkışını sağladı. Söylemsel pratiği ise Kurtuluş Savaşı tarihini Kemalist rejimin ideolojisinin yapısal bir unsuru ve Atatürk'ü de Türklerin 'Adem'i haline getirdi.

Nutuk'ta anlatılan Atatürk'ün seyahatleri ve Anadolu'da geçirdiği yıllar, onun heykellerinin ve anıtlarının dikildiği yerlerin seçiminde etki yapan bir kaynak oldu. Nutuk'u siyasal coğrafyacı gözyle okuyan birisi, Atatürk'ün 1919'da Samsun'a çıkışına, Sivas'tan milliyetçi hareketin başı olarak Ankara'ya gelişine, Sakarya ve Afyon'da kazandığı savaflara, 15 Eylül 1922'de İzmir'e girişine büyük önem verdiğini görür. Taksim Cumhuriyet Anıtının 8 Ağustos 1928'de dikilmesinden yaklaşık bir yıl önce, 1927 Temmuzunda İstanbul'a muzaffer dönüşü de dahil tüm bu yer işaretleri Nutuk'ta yer almaktadır ve zihinsel haritasındaki dairesel seyahati tamamlamaktadır. Yazar, dikilen ilk altı Atatürk heykelinin, şaşırtıcı olmayan bir biçimde bu zihin haritasını kodladığını ileri sürece ve Kurtuluş Savaşı'nın aşamalarına onun görüş açısından bakacaktır.

Atatürk'ün Nutuk'ta ve diğer konuşmalarında ifadesini bulan zihinsel haritası, Türkiye'de Ortodoks tarih yazıcılığının kurumsal temelini

oluşturmaktadır. Bu fikirler, 1930'ların başlarında, ilkokul, ortaokul ve lise tarih kitaplarında ve 1932'den sonra Kemalist rejimin asal sesleri olan Halkevleri'nin yayınladığı aylık mecmualarda çoğaltıldı ve yaygınlaştırıldı. Eranlı'ya göre bu tarih kitaplarında, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk'ün iktidarda olduğu yıllar, öğrencilere ve vatandaşlara, bir tarihsel devamlılık kaygısı olmaksızın, karşıt olanların tarihi ve daha önce Osmanlı imparatorluğunda yapılan reform hareketleri çıkartılarak ve de bir başka imparatorluk ve yeni kurulmuş devletle kıyaslama yapılmaksızın anlatılmaktadır. Eranlı'nın vurguladığı gibi, "Kitaplarda anlatılan gelişmeler (Atatürk iktidardayken) "biz"e özgü ve "olağanüstü" olarak tanımlanmaktadır. Eranlı, benzer kitapların bugün de 1930'ların o yaklaşımını yeniden ürettiğini ileri sürmektedir.(50)

Bu yaklaşımlar temelde, Tanör'ün de ileri sürdüğü gibi, "19 Mayıs 1919'da Ulusal Direniş Hareketinin başlangıcında Atatürk'ün ortaya çıkışı ruhani bir olaydı ve "Hâlik" (Yaratıcı) olarak görev üslenmişti."(51) Cumhuriyetin ilk döneminin önde gelen tarihçilerinden Fuat Köprülü'nün Kemalizm hakkındaki kitabının girişinde 'kahramanlar' hakkındaki ifadesi iyi bir örnektir; "Atatürk, olayların yarattığı bir "şef" (Duce) değildir. O, olayları yaratan bir liderdir."(52) Bu anlatım, Atatürk'ün tarihteki rolü ile ilgili olarak Türkiye'de çok yaygın bilinir olmuştur. Bize göre, bu sözün kökeni, Atatürk'ün, kendi himayesinde kurulan Türk Tarih Kurumu'na 1930'larda yazdığı bir mektuptur. Bu mektupta, tarih yazmanın tarih yapmak kadar önemli olduğunu belirtmektedir. "Eğer tarih yazanlar tarih yapanlara sadık kalmazlarsa değişmeyen gerçekler insanlığı şaşkırtan bir biçime bürünür" demektedir.(53)

Bu cümleye bakıldığında, Atatürk'ün de kendisini " tarih yapan" olarak değerlendirdiğini ve tarihçilerin kendisine sadık kalmalarını istediğini söyleyebiliriz. Ortodoks tarih yazımının tarihçileri tam da Atatürk'ün istediğini yaptılar. Nutuk, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin ilk dönem tarihinin esası olarak kullanıldı. Bu dönemle ilgili değişmeyen gerçeklere kaynak oldu. Zürcher'in belirttiği gibi, "Onlar... ana akım Türk tarihinin, o günden beri, yazdığı her şeyde istekle izlediği resmi geleneği oluşturdular."(54)

Atatürk'ün tarihi yapan olma arzusu ve bunun ana akım tarihçileri etkilemesi, Churchill'in "Eğer onu yazmaya niyet edersem, tarih bana adil davranır" düşüncesinden fazla bir durumu ifade ediyordu. Bu durum, dünyanın şeytani güçleriyle savaşıyor ve onları yenen ve ulusa, Kurtuluş Savaşı boyunca ve sonrasında ne yapacağını gösteren bir ölümsüz lider arayışına dönüştü. Ölümsüzlük burada, bir babanın evladını koruması altında olduğu gibi ulusal varoluş ve ulusal birlik anlamına gelmektedir. Pollock'un tartıştığı biçimde, bu ölümsüzlük, daha geniş bir ideal sistem ütopyası ile kişisel birleşme olarak görülebilir. Bireyin, fiziksel göçünün ardından ideolojik olarak yaşamasıdır.

Yazımızda bundan sonra altı Atatürk anıtının bu hikâyeyi nasıl yeniden ürettiğini, dairesel yolculuğu nasıl tamamladığını ve Ortodoks tarih yazımını nasıl görselleştirdiğini anlatacağız.

Nutuk'tan önceki çeşitli konuşmalarında Atatürk, sanatın (batı sanatı olarak anlaşılmalıdır) ve heykeltıraşlığın modern toplumun gelişimindeki önemini vurgulamıştı. 1923 yılında Bursa'da bir sinemada heykeller üzerine yaptığı konuşma, heykeltıraşlığı sahiplenmesinin başlangıcı kabul edilebilir, ki, bu sahiplenme, zaman içinde anıtsal propagandaya dönüşecektir. Konuşmada, modernizasyon sürecinde, heykeltıraşlığa atfettiği öneme açık bir biçimde değinmiştir:

Cenabı Peygamberin din-i İslâmı tesisinden bu ana kadar bin üç yüz bu kadar sene geçmiştir. Hazreti Peygamberin evamir-i ilahiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları tarik-i hakka davet için evvela o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak mecburiyetindeydi. Hakayik-i İslâmiyye tamamiyle anlaşıldıktan ve kanaat-i vicdaniyye kuvvetli hadisat ile de teyyüt eyledikten sonra bir takım münevver insanların böyle taş parçalarına taabbudunu farz ve zan etmek alem-i İslâmı tahkir etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz terakkinin esbabından biri olan heykeltıraşlığı azami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlatlarımızın hatıratını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir...(56)

Bu konuşma, Atatürk'ün, heykeltıraşlığı, Kemalist ulusal amaçları gerçekleştirmekte önemli bir araç olan sanat biçimi olarak anladığını ve aynı zamanda, İslami görüş açısından da heykeltıraşlığa meşruiyet kazandırmayı arzuladığını göstermektedir. Heykeltıraşlığın desteklenmesi yeni rejim taraftarları için bir tür asit testi oldu. Bu konuşmanın yapılmasından bir yıl sonra, Winston Churchill'in yeğeni, gazeteci ve heykeltıraş Clara Sheridan Atatürk'ü İzmir'de ziyaret etti. Türkiye'ye Atatürk'ün büstünü yapmak üzere 15 Eylül 1922'de gelmeden önce Lenin ve Troçki'nin de büstlerini yapmıştı. Sheridan Atatürk'le görüşmesini şöyle anlatır:

Çalışmalarımın fotoğraflarından oluşmuş koleksiyonu gösterdim ve büstünü yapmak için izin istedim. Lenin'in büstüne uzun süre baktı... Alçak gönüllülikle cevap verdi:

- *Zamanım yok!*
- *Hızlı çalışırım. Asquith'in büstünü dört saatte yaptım. Lenin poz bile vermedi. Siz çalışırken size bakmam benim için yeterli! Şimdi biraz ikircikliydi. Şöyle dedi:*
- *Olabilir. Biraz düşünmeme izin verin.*

Atatürk bu görüşmede, Sheridan'a büstünü yapması iznini vermedi ama belki de kendisini bir heykelle ölümsüzleştirmeyi düşünmeye belki de bu

toplantıda başlamıştır.(57) Sovyetler Birliği'nde Stalin, önce Lenin'i sonra da kendisini kült figür haline getirmişti. Atatürk, Türkiye Cumhuriyetinin ilk döneminde kendi imajını taşıyan ikonları yalnızca portrelerinde, anıtlarında ve heykellerinde cesaretlendirdi.(58) Heykelciliğin diğer tarihsel Türk figürlerini de anması yolundaki olasılıklar (Bursa Konuşmasında öngörüldüğü üzere) ise 1938'de ölümü sonrasına kadar gerçekleşmedi.(59)

Bursa konuşmasından sonra Türkiye Cumhuriyeti, yeni siyasal düzenin halk tarafından benimsenmesi, yükselen bir ulusal bilinç yaratılması ve saptanmış kurucu babanın hedeflerinin gerçekleşmesi için ressamı ve heykeltıraşları görevlendirmeye başladı. Kemalistler, yeni şehir meydanlarını, açık alanları ve parkları Atatürk heykelleriyle donatmaya başladıkça, 1925 başlarında, Avusturyalı Heinrich Krippel ve İtalyan Pietro Canonica erken cumhuriyet döneminin anıt ve heykellerini yapmakla görevlendirildiler. (60)

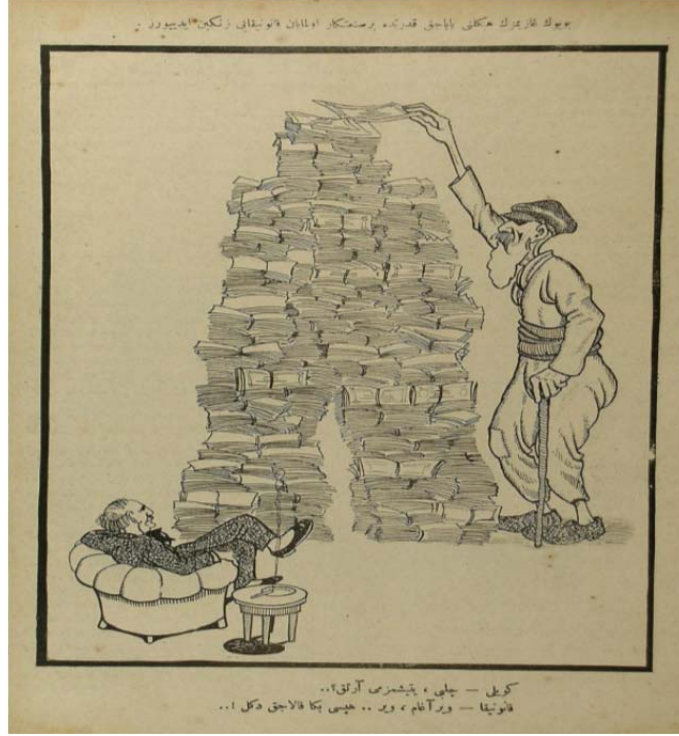
Bir kısım yerel sanatçılar ve Atatürk'e yakın bir gazeteci olan Falih Rıfkı (Atay) gibi aydınlar, yabancı heykeltıraşların görevlendirilmesini, -özellikle Sarayburnu'ndaki ilk yabancı yapımı Atatürk heykeli açıldıktan sonra- sorguladılar. Falih Rıfkı, yerel sanatçıların yapacağı heykellerin Avrupalı heykeltıraşların yapacakları kadar güzel olmayabileceğini, ancak, yerlilerin, cumhuriyetin deneyimini ve gerçek ruhunu daha iyi yansıtabacaklarını ileri sürdü. Siyasal elitin cevabı ise basitti. Devlet yetkililerine göre, Türkiye'de, böyle önemli anıtları gerçekleştirecek heykeltıraşımız yoktu. Heykel sanatçıları yurt dışında staj yapıp bu türden eserler üretecek yetkinliğe gelene kadar yabancı sanatçılar tek seçenek olacaktı. 1930'ların ortalarında bu sanatçılar geri dönmüş olsalar bile hükümet ve belediyeler yabancı sanatçıları işe almayı sürdürdüler. Milliyetçi aydınlar da, güçlü Türk ulusal kimliğini yüceltmekle yabancı sanatçı işe almak arasındaki çelişkiye dikkat çekmeye devam etti.

Çok açık ki, bazı kamusal kişiliklerle kamu otoritelerinin estetik kararları 1930'larda her zaman çakışmamaktaydı. Atatürk ve yardımcıları, bu Avrupalı sanatçıları vasıtasıyla, yeni doğmuş cumhuriyetin süzülüş görüntüsünü Avrupa devletlerinde yankılayabileceklerinin farkındaydılar. Bu, Atatürk için son derece önemliydi. Ulusa yaptığı tüm konuşmalarında tekrar tekrar vurguladığı husus, rejimin, uygar dünyanın bir parçası olduğuydu. Yabancı heykeltıraşlar, ressamlar ve mimarların sanatsal işlerin üretimi yoluyla Avrupa ülkeleriyle, gelişen modern ve laik Türkiye Cumhuriyeti arasında arabulucu olmaları bekleniyordu. Atatürk ve siyasal elit yabancı heykeltıraşların işe alınması konusundaki eleştirilere açık değildiler. Bu anıtsal propagandanın bir geçerliliği ve bir karşılığı olup olmadığını sorgulayanlara ve özellikle kaynakların bu alana tahsisi yerine daha verimli yatırımlar olarak kullanılmasını savunanlara karşı tahammülsüzdü. Rejim bu konudaki ciddiyetini, Yeni Kalem adlı haftalık mizah dergisinde çıkan bir karikatür nedeniyle derginin yönetmenini cezalandırarak gösterdi.(Bkz. Figür 1)

Karikatürde, ayaktaki karakter bir köylüyü, oturan karakter Pierre Canonica'yı temsil ediyor. Alt yazıda şöyle deniyor:

Köylü – Bayım! Daha yetmedi mi?!..

Canonica – Biraz daha İhtiyar, biraz daha!.. Hepsi benim cebime gitmeyecek!..



Resim 1: Karikatürün üzerindeki yazıda şöyle yazıyor: "Artistik bakımdan yetenezsiz Canonica Gazi'mizin heykelini yapacak... Biz de O'nu zengin ediyoruz!" (Yeni Kalem, Şubat 1927)

Yeni Kalem'in sorumlusu Yusuf Ziya mahkemeye çağrılır ve hakimle aralarında şu diyalog geçer:

Hakim – Eğer tüm para Canonica'nın cebine gitmiyorsa peki kimin cebine gidiyor?

Ziya – Sayın Hakim! Heykelin nakliyesi gibi diğer masraflar kastediliyor!

Hakim – Eğer gerçek maksadınız o olsa öyle söylemez miydiniz? Nedir sizin gerçek hedefiniz?

Ziya - Cumhurbaşkanımız Gazi'nin heykelini eğer bir yabancı yapacaksa onun herkesten daha büyük olması gerekir. Oysa Canonica bu nitelikte değil! Bir Avrupalı kadar iyi olmasa da bir yerel sanatçı onun ruhunu daha iyi verebilir. Biz, bunu savunuyoruz.

Hakim – Herkes bu görüşte mi?

Ziya – Herkesin değil benim kendi görüşüm!

Hakim – Bu karikatürde, Hükümeti yolsuzluk imasıyla aşağılamakla suçlanıyorsunuz.(62)

Yusuf Ziya bir yıl hapse mahkum oldu. Böylelikle basının geri kalanına, anıtlar tartışmasında hükümetin mali tercihlerinin sorgulanmaması gerektiği konusunda net bir mesaj verilmiş oldu. Bu mahkemeden sonra, ulusal basında, anıtsal propagandanın ithaline veya yabancı heykeltıraşların işe alınmasına Kurtuluş Savaşında ulus olarak çekilenleri göstererek karşı durma gibi eleştiriler görünmez oldu.

Bu heykeltıraşların Avrupa ile Türkiye arasında sağlayacağı uyumlu ilişki, rejimin başlıca kaygısıydı ve 1940'ların sonlarına kadar yabancı heykeltıraşların işe alınmasına devam edildi. (63)

Kemalist rejim, Afyon, Ankara, Samsun ve Konya'ya yapılacak Atatürk heykelleri için Heinrich Krippel'i işe aldı.(64) Krippel'in yaptığı ilk Atatürk anıtı, resmi tarihin 16 Mayıs 1919'da başlayan dairesel seyahatin milli öneme haiz başlangıç noktası olarak değerlendirdiği, Topkapı Sarayı'nın bahçesinin uç kısmı olan Sarayburnu'na 1926 yılında dikildi.

Bu heykel, Atatürk'ün tam bir insan boyunda gösterildiği ilk heykeldir. (Bkz. Figür 2) Ulusal bir önderin doğuşunu betimler.(65) Heykeli yorumlama yollarından biri şu olabilir: Osmanlının, uygarlıktan yoksun olduklarını kabul ettikleri ve/veya kabul etmekle karşı karşıya kaldıkları uluslararası anlaşmalar çerçevesinde heykele bakmak. Örneğin, Cemiyet-i Akvam Muahedesi'nin (Milletler Cemiyeti Sözleşmesi) yirmi ikinci maddesinin başında şöyle söylemektedir:

Savaş sonucunda kendilerini önceden yöneten Devletlerin egemenliğine bağlı olmaktan çıkmış ve modern dünyanın güç koşulları altında kendi kendilerine ayakta duramayan halkların olduğu sömürgelere ve bölgelere şu prensip uygulanır: bu halkların iyi durumda olmaları ve gelişmeleri kutsal bir medeniyet görevidir ve bu görevin yerine getirilmesi için bu anlaşmaya güvenceler konulmalıdır. (66)

Bu madde ile heykel arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu savunacağız. "egemenlik", "medeniyet" "ayakta durabilme" sözcüklerine yapılan vurgular heykelin tasarımından izlenebilir. Bu heykel ulusal bir önderin ortaya çıkışını betimler, arkası İstanbul'a ve Topkapı Sarayı'na yüzü Anadolu'ya dönüktür. Sağ ayağı ileridedir. Kapalı yumruğu beline dayalıdır. Duruşu, heykelin her an kurtuluş hareketini başlatmak üzere harekete geçebileceği izlenimini vermektedir. Bu betimleme biçimiyle, maddedeki "egemenlik" sözcüğüne atıfla

ulusun egemenliği anlatılmaktadır. Heykeldeki kararlı duruş, “ayakta durabilme” sözcüğünü somutlaştırmaktadır. Son olarak, heykeldeki Atatürk, bir “takım elbise” giymektedir. “uygar” ya da “uygarlaştırıcı” bu giysi yeni bir insan olgusunu simgelemekte olup aynı zamanda maddede belirtilen “medeniyet” sözcüğüne atıftır. Sanatçı Samih Tiryakioğlu’nun yorumuyla bu heykel Atatürk’ün kendi düşüncelerini ortaya koymakta, “her türlü askeri ve sivil rütbeden soyunarak sine-i millete dönme”, Anadolu’ya gitme ve düşmanla savaşma kararlılığını ortaya koymaktadır.(67)



Resim 2. Atatürk’ün ilk gerçek boyuttaki heykeli. (Yazarın koleksiyonu)

Türkiye’nin ilk gerçek boyuttaki heykeli olan Sarayburnu anıtı, Atatürk’ü yeterince kararlı ve kahraman göstermediği gerekçesiyle eleştirildi. Bu eleştirilere cevap olarak, Heinrich Krippel, Cumhuriyet Gazetesi ile bir görüşme yaptı. Bu görüşmede,

Paris’de yayınlanan L’Illustration gazetesinde benzeri eleştiriler yapıldı. Bu eleştirilere karşın, Gazi’ye arzu edilen kahramanca duruşu verebildiğime hala inanıyorum. Öte yandan, Viyana’da yayınlanan

eleştirilere göre, bu heykel, sanatın modern bir yorumunu oluşturmaktadır.(68)

Atatürk, kendi heykellerinin açılışlarının hiçbirine katılmadı. Yalnızca, sanatçıları ve şehir halkını kutlayan mesajlar gönderdi. Türk ulusunun ilk cumhurbaşkanı olarak, heykelini Sarayburnu'nda diken "İstanbul halkı"na şu mesajı gönderdi:

İstanbul halkına, benim ilk heykelimi dikerek ifade ettikleri yüksek takdirleri ve asil hisleri münasebetiyle en samimi şükranlarımı sunarım.



Resim 3. Atatürk'ün Samsundaki atalı heykel (Yazarın koleksiyonundan).

Krippel tarafından yapılan ikinci heykel Samsun'da dikildi. (Bkz. Figür 3) Bu kent ve çevresinde Rumlar, Osmanlı İmparatorluğunun çöküşünden sonra bağımsız olmak için ayaklandılar. Osmanlı hükümeti kanun ve düzeni yeniden tesis etmek için Atatürk'ü görevlendirdi. Atatürk, 19 Mayıs 1919'da iki askeri

birlikte beraber Samsun'a çıktı. Atatürk için 19 Mayıs 1919, Türk tarihinde en önemli dönüm noktasıydı. "Nutuk"a aşağıdaki sözlerle başladı:

1335 senesi Mayısının 19 uncu günü Samsuna çıktım. Vaziyet ve manzara-i umumiye:

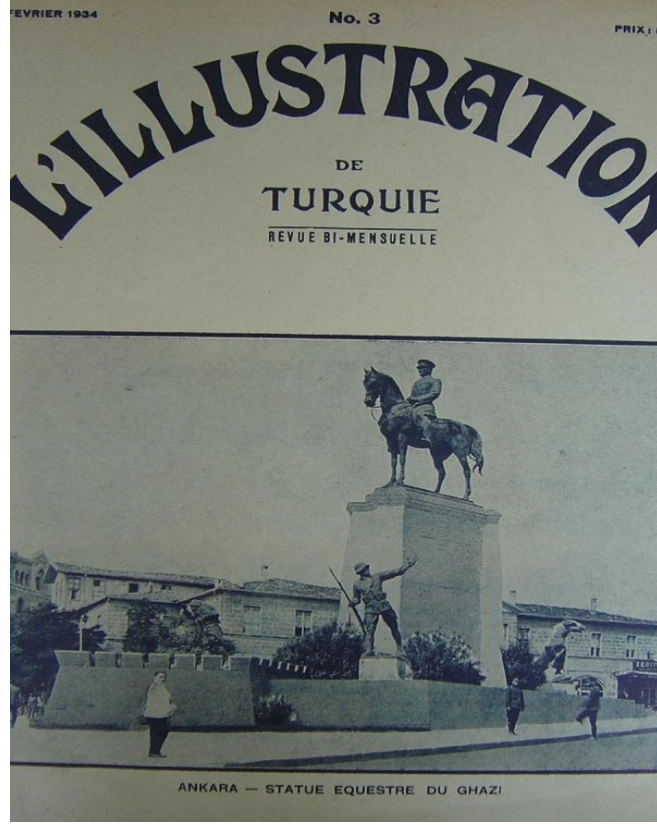
Osmanlı Devletinin dahil bulunduğu grup, Harb-i Umumîde mağlûp olmuş, Osmanlı ordusu her tarafta zedelenmiş, şeraiti ağır, bir mütarekename imzalanmış. Büyük Harbin uzun seneleri zarfında, millet yorgun ve fakir bir halde.

Millet ve memleketi Harbi Umumîye sevkedenler, kendi hayatları endişesine düşerek, memleketten firar etmişler..." (70)

Bu tarih, Atatürk açısından psikolojik olarak da önemliydi. Düşleminde, kendi doğum günü olarak gördü. Çünkü, bu tarih, bir kurtarıcı olarak hayatının başlangıcıydı. Bu tarihi, bir yabancı ansiklopedi için öz yaşam öyküsünü hazırlayan bir yazara doğum günü olarak önerdi.(71) 1936'da doğum günü resmi olarak bu tarih oldu. Vamık'ın, Freud'un "Rüyaların Yorumları"na atıfta bulunarak belirttiği gibi;

Doğum, rüyalarda genellikle denizden yükseliş biçiminde temsil edilir. Kuşkusuz, yeni Mustafa Kemal de denizden çıkmıştır. Ölümsüz, bilinçsiz ve bencil çocukluk düşü annesini kurtarmaktır. Anadolu'ya, onu kurtarmak göreviyle gelmiştir. Sonunda kendisi Kurtarıcı olur ve kaderi, kendisi hakkındaki vargısıyla başkalarının onun hakkındaki yargılarını eşleştirir.(72)

Bu durum, ilk heykelden beş yıl sonra, 15 Ocak 1932'de dikilen ve Atatürk'ü şahlanan bir atın üzerinde betimleyen anıtın tasarımında görülebilmektedir. Sarayburnu anıtının tersine Atatürk üniformalıdır. Kılıcını kınından sıyırmak üzeredir. Figürün kararlılığı, ulusal mücadelenin başlangıcını simgelemektedir. İstanbul'u 16 Mayıs 1919'da bir sivil olarak terk eden Atatürk, üç gün sonra Samsun'da tekrar asker olmuştur. Dikkat edilecek olursa, Sarayburnu'nda da, Samsun'da da tek bir figür vardır: Atatürk. Onunla birlikte Samsun'a ayak basan askerler anıtın tasarımında, kenardaki rölyeflerde bile kendilerine yer bulamamıştır.



Resim 4. Ankara'daki Atatürk Anıtı (Yazarın Koleksiyonu). Resim, rejimin propaganda yayınlarından biri olan L'illustration Turquie'in 1934 yılı 3. sayısının kapağıdır.

Krippel'in Ankara'daki anıtı (Bkz. Figür 4), (ölümünden önce) yapılmış en büyük Atatürk heykeliydi. 1927 yılında, yeni başkentin, çevresinde Millet Meclisi ve çeşitli mağazaların yer aldığı en önemli resmi tören meydanı olan Hakimiyet-i Milliye Meydanı'na dikildi. Anıt, Erdenuğ'un anlatımıyla, "sol ve sağ yüzlerinde Kurtuluş Savaşı'nı betimleyen rölyeflerin bulunduğu bir taştan dikdörtgenler prizması biçimindeydi"(73) Bu rölyeflerden birisi, Atatürk'ü, savaş alanında Yunan ordusunun geri çekilmesini izlerken betimliyordu. At üzerinde askeri üniformasıyla gösterilmişti. Ana yapının her bir yanında savaştan bir Türk askeri bulunmaktaydı. Arkada, Ankara Kalesine bakan tarafında, savaş alanında sırtında mermi taşıyan bir köylü kadının heykeli, üçüncü heykel olarak yer almaktaydı. Savaşın kadın kahramanlarını temsil ediyordu. Anıt, metaforik olarak tüm ulusun, müttefik güçlerine karşı topyekün üslendiği savaşı anlatmaktaydı. Görüntüleriyle, ulusun tüm öğelerinin içinde bulunduğu ölüm kalım durumunu yansıtmaktaydı. Heykelde anlatılan savaş görüntüleri, ulusal bilincin kolektif bir sembolü olarak önder ve halkı bütünleştiriyordu. Atatürk, ünlü savaş komutunu verirken gösteriliyordu: "Ordular, İlk hedefiniz Akdenizdir, İleri!"

Ankara'daki anıtın rölyefindeki bu yazı, beş yıl sonra İzmir'de dikilen benzer bir heykelde de vardı. Çarpıcı olarak İzmir'de de önder Akdeniz'i işaret etmekteydi. Bu poz, bu gösterim biçimi, Yunan ordusunu söküp çıkartma; Kurtuluş Savaşının resmi tarih yazımı ile halkın zihinsel haritası arasındaki dolaylı bağı oluşturmaktaydı.

Krippel'in rejim için yaptığı son önemli anıt, 1936 yılında Afyon'da dikilen "Zafer Anıtı"dır. 1922 Ağustos'unda Büyük Taarruz'un başladığı şehirdir Afyon. (Bkz. Figür 5) Türk sanatçısı Sadi Barak, Atatürk'ün, anıtın çevresindeki rölyeflerin konularını bizzat seçtiğini anlatır. Atatürk tarafından yurt dışına film yapımıcılığı eğitimi için gönderilen gazeteci ve yazar Münir Hayri Egeli, Krippel'in bir toplantıda Atatürk'e anıtın planlarını anlattığını ve Atatürk'ün, rölyeflerin kavramsal sunumunu değiştirdiğini söyler.(74)



Resim 5. Afyon'daki Zafer Anıtı (Yazarın Koleksiyonu)

Egeli'nin tanıklığı, gerçekte Atatürk'ün, anıtın tasarımına katkıda bulunduğunu göstermektedir. Atatürk'ün tasarımı ne ölçüde belirlediği veya değiştirdiği hakkında elimizde bir belge olmamakla birlikte (aşağıda tartışacağımız Canonica'nın Taksim Anıtı projesi dışında), devlet tarafından işe alınan tüm heykeltıraşların tasarımlarını doğrudan Atatürk'ün onayına sunduklarını bilmekteyiz.

Zafer Anıtı, tüm figürlerin tamamen çıplak olması nedeniyle erken cumhuriyet döneminin en belirgin anıtı olmuştur. (Bkz. Figür 6) Ana figür, Atatürk'ü andırmakla birlikte çok açık bir benzerlik olmaması nedeniyle yerel ve ulusal basının özellikle, Atatürk heykeli diye adlandırmadığı bir anıttır. Heykelin sıkılı sol yumruğuyla, çok kararlı bir duruşu vardır. Sağ eli bir kartal pençesi gibi kıvrılmış, vurmaya hazır beklemektedir. Bugün heykelin resmi tanımı, "Bir Türk erkeği figürü"dür.(75) Figür, çıplaklığından doğan eril bir önder otoritesi taşıyan bir biçimde yontulmuştur. Sözcük anlamında ve figüratif olarak çıplak olmasına karşın ulusun güçlü bedenini betimlemektedir. Onun güçlü erkekliğinin altında düşman acılar içinde yatmaktadır. Ayaklar altındaki yenilmiş adamın yüzü bir Roma heykelini anımsatmaktadır. Sadece çıplak değil, aynı zamanda savunmasızdır da. Bu duruş, savaşı kaybeden Yunan ordusunu simgelemektedir.



Resim 6. Afyon'daki Zafer Anıtı'nın bir fotoğrafı. 1937 yılında Atatürk'ün şehri ziyaretinde çekilmiştir. Ayaktaki figürün erkeklik organı 1954'te küçültülmüştür. (Kaynak: Latif Daşdemir, 2002)

Anıtın resmi tanımı, ana figürü Atatürk olarak tanımlamamakla birlikte, anıt Afyon halkının zihinsel haritasında Atatürk'ün resmedilmesi olarak yer etmiştir.(76) Zafer Anıtı, diğer Atatürk heykelleri ve anıtlarından, tek parti döneminin sonundaki ilginç kaderiyle de ayrıldı. 1954 yılında Demokrat Parti'nin Afyon milletvekilleri, kentteki anti-Kemalist memnuniyetsizliği besleyerek heykelin çıplaklığını şikayet konusu yaptılar. Dönemin belediyesi, "Türk erkeği"nin erkeklik organını küçültmek için bir komisyon kurdu. Afyon şehri valilik arşivindeki belgeler, heykelin penisinin sünnet edildiğini göstermektedir: **"(Türk'ü temsil eden) heykelin erkeklik organı, halkın "taassubunu tahrik" ettiği gerekçesiyle küçültülmüştür.**(77)

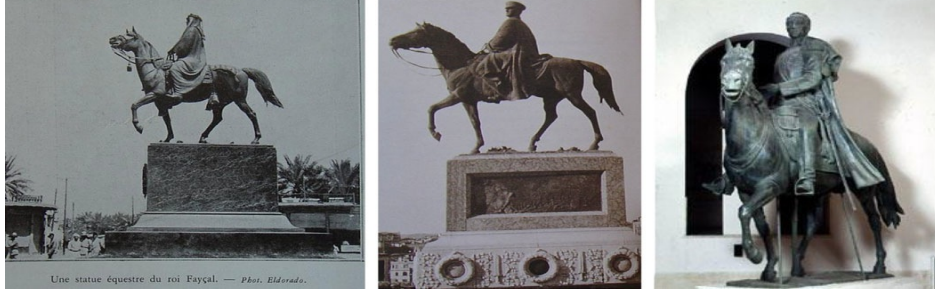
İtalyan heykeltıraşı Canonica, Atatürk heykel ve anıtları yapmak üzere Türkiye'ye davet edilen ikinci yabancı sanatçıdır. Bu davet, aynı zamanda İtalyan devletinin de bir etkinliğidir. Sarayburnu heykelinin açılışından iki hafta sonra, 22 Ekim 1926'da Türkiye'ye gelişinin ardından Milliyet'e verdiği mülakatta şöyle demişti:

Henüz Gazi'yi görmedim. Ama bugün o fatihin kafasını ve güçlü gözlerini gördüm. Gazi'ydı. Roma'dayken Bay Mussolini beni ofisinde kabul etti. "Türkiye'ye büyük bir adamın heykelini yapmaya gidiyorsunuz" dedi. "Size başarılar diliyorum. Bu şeref yalnızca size değil, tüm İtalya'ya aittir. Umarım ki, bu olay Türk İtalyan ilişkilerine dürüstlük getiren önemli bir faktör olur.(78)



Resim 7. Etnografya Müzesi önündeki Atatürk'ün atlı heykeli (Kaynak Burcak Evren, 1998).

Atatürk Canonica'ya at üzerinde bir heykelini yaptırdı (Bkz. Figür 7) 1927'de yapılan heykel Etnografya Müzesi'nin bahçesine, gelişen kenti tepeden gören bir yere yerleştirildi. Heykel, Atatürk'ü at üzerinde, askeri üniformasıyla ileriye bakar biçimde gösteriyordu. Heykelin kaidesi kırmızı mermerden yapılmış dikdörtgenler prizması biçiminde olup her iki tarafta iki küçük alçak rölyef bulunmaktaydı. Rölyefin birinde, yeni başkent yıkıntılar halindeydi, üzerine güneş doğmaktaydı. Diğer rölyefte, meydan savaşı sonrası savaş alanı gösterilmekteydi. Kalan diğer taraflarda da küçük, yuvarlak ve alçak rölyeflerde, savaş sahneleri ve ülkeyi terk eden devrik Padişah gösterilmekteydi. Padişahın betimlenmesi, Atatürk'ün müttefik güçlerine karşı siyasal direniş savaşının moral zaferini olduğu kadar eski siyasal ve askeri elite karşı zaferini de temsil etmekteydi. Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'ndan kaynaklanan hegemonik gücünü betimliyordu. Yıkıntılar üzerinde doğan güneş, O'nun ve ulusunun hakimiyet alanını aydınlatıyordu. İlginçtir ki, aynı heykel kalıbı Canonica tarafından, 1933'de Irak'ta Kral Faysal için, 1934'de Simon Bolivar için dikilen atlı heykellerde de kullanıldı.(79) Artistik heykelciliğin değerler sistemine aykırı olan bu durum, ulusal sembollerin (seri)üretiminin mekanik doğasına ışık tutmaktadır. Diğer bir deyişle, Canonica'nın zihninde de, destekçilerinin zihninde de bu tür heykelciliğin amacı artistik olmaktan çok ve daha fazla siyasaldır. (Bkz. Figür 8).



Resim 8. Pietro Canonica'nın yaptığı üç atlı heykel. Sırayla Irak kralı Faisal, Kemal Atatürk ve Simon Bolivar. (Kaynak sağdan sola: L'illustration, Evren (1998), Pietro Canonica Müzesi). Canonica'nın üç heykel için de aynı kalıbı kullandığı ve figürlerde küçük değişiklikler yaptığı görülmektedir.

Canonica'nın iki önemli anıtı, Kurtuluş Savaşı'nın değişik anlatılarıyla İstanbul ve İzmir'in önde gelen meydanlarına dikildiler. İzmir'deki anıt, 1932 yılında dikildi ve Canonica'nın Türkiye'deki son işi oldu (Bkz. Figür 9) Atatürk tarafından 19 Mayıs 1919'da Samsun'da başlatılan Kurtuluş Savaşı'nın son perdesini betimler. Bu heykel bize, savaş sırasında oluşan ulusal kolektif bilincin Kemalist sunumunu anımsatır. Resmi anlatım, savaş süresince, bir kültür, bir tarih, bir ülke ve bir önder etrafında bütünleşen ulusal bir yapı olduğudur. Atatürk'ün uzanan işaret parmağı, onu ulusal önder olarak tanıyan halkı

üzerindeki otoritesini göstermektedir. Ulusu, Atatürk'ün önderliği altında tek bir ülke olarak betimlemektedir.



Resim 9. Atatürk'ün İzmir'deki anıtı (yazarın koleksiyonu)

Ankara'da dikilen iki anıttan bir yıl sonra ve İzmir'de dikilen anıttan dört yıl önce Canonica en önemli projesini açıkladı; "Taksim Cumhuriyet Anıtı". Bu anıt yeni açılan Cumhuriyet Meydanı'na 8 Ağustos 1928'de dikildi. (Bkz. Figür 10) Önde gelen siyasal şahsiyetlerden bir komite oluşturuldu. Gayrimüslim kentlilerden cömert bağışlar sağlandı. Yeni kurulan cumhuriyet fikrini somutlaştıracak tek bir anıt amaçlandı (80). Tasarım, Canonica tarafından 1926'da hazırlandı ve bu komite aracılığıyla Atatürk'e sunuldu. Atatürk'ün, tasarımı onayını takiben Canonica, eserin yapımıyla görevlendirildi.(81)

Projenin onaylanmasından sonra Canonica tarafından yapılan basın açıklaması bize, heykeltıraşın, anıtı nasıl tasarladığı ve Atatürk'ün ayrıntılarla nasıl ilgilendiği hakkında bilgi vermektedir. Açıkta ki, Canonica'ya Kurtuluş Savaşı ile ilgili özet bilgi verilmiş ve fotoğraflar sağlanmıştır:

Ben, Türk ulusu ve Gazi Mustafa Kemal Paşa tarafından gerçekleştirilen savaştan etkilendim. Bu savaşa, Gazi ve arkadaşlarına ait tüm fotoğrafları inceledim. Tasarım planımı bu fotoğraflardan aldığım ilhamla yaptım. Anıtın bir tarafı "Milli Mücadele"yi betimlemektedir. Önde Gazi ve arkasında askerleri bulunmaktadır. Gazi'nin sağ tarafında, ayaklarına doğru, yarı örtülü bir kadın bulunmaktadır. Gazi, kadına "neden örtüsüyle kendini yağmurdan korumadığını" sorar. Kadın örtüyü sessizce aralayarak

kendini değil, cephaneyi korumayı tercih ettiğini gösterir. Geçidin diğer tarafında, Cumhuriyetin nasıl kurulduğu anlatılmaktadır. Gazi geçidin en önünde durmakta, arkasında en yakın arkadaşları onu çevrelemektedir. Geçidin iki yanında da Türk bayrakları tutan askerler bulunmaktadır.(82)

Canonica'nın da anlattığı gibi, anıt Kurtuluş Savaşı tarihi sürecinde cumhuriyetin doğuşunu anlatacak biçimde tasarlandı. Canonica, savaşın öyküsünü ve cumhuriyetin kuruluşunu anlatmak için anıtın kaidesinin dört bir tarafını kullandı. Amaçlarımız açısından anıtın iki tarafı daha önemlidir. Diğer iki taraf, Kurtuluş Savaşının ürünü Türkiye Cumhuriyeti'ni koruyan askerleri göstermektedir.



Resim 10. Taksim Cumhuriyet Anıtı (yazarın koleksiyonu). Üst sol cumhuriyetin doğuşunu, üst sağ Kurtuluş Savaşını temsil etmektedir.

Anıtın Kurtuluş Savaşını anlatan tarafında, Atatürk önde askeri üniformasıyla durmaktadır. Onun arkasında efsanevi kadın asker Kara Fatma, erkek askeri figürlere zafere giden yolu göstermektedir. Kara Fatma'nın cesareti Türkiye'de anıtsal propagandada en sık kullanılan temalardan birisidir. Anıtın bu yüzünde bir tanımlanabilir figür daha vardır; Atatürk'ün sağ tarafında, geleneksel giysili, bebeğini tutan kadın figürü. O, Kara Fatma gibi savaşçı değildir. Kurtuluş Savaşı'nda top mermileri dahil askeri malzemeyi savaş alanlarına taşıyarak verdiği destekle yücelen, Anadolu'nun çalışkan köylü kadınına betimler. Bebeği ıslanırken o, top mermilerinin üzerini, kuru kalmaları için şalıyla örtmektedir. Kuru cephaneye ve ıslanan bebek arasındaki çelişki, Türk kadınının Kurtuluş Savaşı'ndaki özverisini göstermektedir.

Anıtın, cumhuriyetin kuruluşunu anlatan tarafında üç adam, sivil ve askerlerden oluşan grubun önünde yer alırlar. Ortada Atatürk, bu kez sivil kıyafetiyledir. Solunda Kurtuluş Savaşının önde gelen komutanlarından birisi olan Mareşal Fevzi Çakmak askeri üniformasıyla yer alır. Sağında, Kurtuluş Savaşı'nın bir başka kahramanı, Atatürk'ün yakın arkadaşı ve başbakanı İsmet İnönü yer alır. Onun arkasında Kara Fatma'nın asker giysisine ve köylü kadının geleneksel giysisine karşın, modern giysileriyle bazı kadın figürler vardır. Bu modern görünüşlü kadın figürleri, Kemalist rejimin üretmeyi amaçladığı çağdaş kadın tipini temsil etmektedir. Yeni rejim, başörtüsü kullanmamayı modernitenin işareti saymaktadır.

Anıtın bu tarafındaki son seçilebilir figürler, Sovyetler Birliği'nden iki generaldir: Her ikisi de Ekim Devrimi'nin önde gelen şahsiyetlerinden olan General Mihail Vasilyeviç Frunze ve Mareşal Kliment Yefremoviç Voroşilov.(83) Generallerin buradaki varlığı, Sovyetler Birliği'nin Kurtuluş Savaşı'nda milliyetçileri mali açıdan desteklediği gerçeğini vurgulamaktadır. Ne var ki, Atatürk, Sovyet figürlerini heykele dahil ederken çatışma halinde olduğu çok sayıda diğer önemli generali de dışarıda tutmuştur. Savaş sonrası Atatürk'e muhalefet eden bu kişiler, Kazım Karabekir, Rauf Orbay, Refet Bele ve Ali Fuat Cebesoy, yani Kurtuluş Savaşı'nın diğer dört "Temel direği"dir. Bu şahsiyetler hiçbir cumhuriyet anıtında yer almamaktadırlar. Atatürk onları, kendi siyasal önderliğini onaylamadıkları ve 1924'de kurulan ilk muhalefet partisinde yer aldıkları için dışlamıştır.

Heykellerini dikme projesine Atatürk'ün ölümünden sonra ne olmuştur? Ardından gelen İsmet İnönü, onun sembolik gücünü en aza indirmek için kiskançça çabaladığından ölümünün hemen ardından bu çabalar en aza indi. İnönü, her ne kadar kendi heykel ve anıtlarını yaptırmak için girişimde bulunduysa da, kendi imajını Atatürk'ün yerine koymayı başaramadı. Bir dönem İnönü'nün resimleri paralara basıldı. İnönü'nün en önemli anıtsal heykelinin hikayesi, Atatürk'ü cumhuriyetin tek kurucusu yerinden etmenin ne denli zor olduğunu ortaya koymaktadır. Atatürk'ün 1938'de ölümünden hemen sonra,

Alman heykeltıraş Rudolph Belling'e İnönü için bir anıt yaptırıldı.(84) Sürpriz olmayan bir biçimde, Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın bulunduğu Cumhuriyet Meydanı'nın bitişiğinde yer alan "İnönü Gezisi" adı verilen park bu anıt için seçildi. Heykelin kaidesi hazırlandı ve parka kondu ancak heykel bir türlü bu alana taşınamadı (Bkz. Figür 11). Acaba neden taşınamadı? İlk bakışta, yeri Taksim Meydanı'ndan daha yüksekte olduğundan yeni heykelin, Cumhuriyet Anıtı'nı gölgeleyeceği gibi bir genel kaygıdan söz edilebilir. Ne var ki, İnönü, Atatürk'ün ardılı olarak, onun yaptığı biçimde, cumhuriyetin ulusal önderi olarak siyasal gücü denetliyor ve devleti tek eliyle yönetiyordu. Gerçek neden ise, çok partili sistemin 1946'da neredeyse kazara ortaya çıkışıydı. Atatürk'ün ölümünden önceki başbakanı olan Celal Bayar, Demokrat Parti'yi (DP) kurmuştu. DP, 1950 seçimlerini kazanarak Meclisteki sandalyelerin üçte ikisini aldı ve iktidara geldi. Seçim siyaseti polemiğinin yeni içeriğinde Cumhuriyet Halk Partisi ve Ordu, DP'yi karşı-devrimi desteklemekle suçladılar. İnönü, muhalefet lideri olarak Atatürk'ün mirasını yeniden anıtsallaştırmaya başladı.



Resim 11. Solda İnönü'nün Belling tarafından yapılan anıtı görülmektedir (Yazarın Koleksiyonu). Sağdaki resimde görüldüğü üzere bu heykelin kaidesi ilk önce Taksim'e dikilmiştir. Sağdaki resmin sağ üstünde Taksim Cumhuriyet Anıtı görünmektedir. (Kaynak: Ç. Gülersoy, *Taksim: Bir Meydanın hikayesi (İstanbul, 1986)*).

Buna karşın, DP, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Atatürk'ün mirası ve popülaritesini sahiplenmesinden ve bundan yararlanmasından kaygılanmakta ve gocunmaktaydı. 1950 seçimlerinde DP'nin güçlü zaferini takiben İstanbul'da dini bir grup Atatürk'ün Gümüşsuyu'ndaki heykelini kırdılar. Şaşırtıcı bir biçimde, grubun önderi ve onun kardeşi Cumhuriyet Halk Partisi üyesiydiler. Bu olay üzerine, DP'nin kurucusu ve Cumhurbaşkanı Celal Bayar, Meclisi, Atatürk'ün imajını korumak için yeni bir kanun çıkartmaya zorladı. Meclisteki görüşmelerde her iki partinin temsilcileri de, Atatürk'ün bu ülkede çok sevilen bir kişilik

olduğunu ileri sürerek bu türden bir korunmaya gereksinim olmadığını savundular.(85) Halk Partisi'nin Atatürk'ü kullanarak popülerite kazanmasından kaygılanan Celal Bayar, Adnan Menderes'i bu kanunu geçirmeye zorladı. Kanun meclisin yarısının oylarıyla geçti. Bayar'ın bu eylemi, Türk siyasal kültüründe "Sağ Kemalizm" olarak adlandırılan yaklaşımın başlangıcı oldu.

Yeni kanun, siyasal partileri, ister sağda, ister solda olsunlar, Atatürk ve kişiliği hakkında olumlu konuşmaya zorluyordu. Siyasal grubun laik veya dindar olmasının da bir önemi yoktu, Devlete bağlılığın bir işareti olarak Atatürk'e saygı gösterilmeliydi.(86) Bu nedenle, ulusal semboller ve özellikle Atatürk sembolü, cumhuriyetin ilanından bu yana Türk siyasal kültüründe var olan her türlü farklı ideoloji için bir asit testi olagelmıştır. Bu asit testi, Türk toplumunun tüm çeperlerinde sembolizmin siyasal ekonomisine temel teşkil etmiştir. Örneğin, İslamcılarla laiklik yanlıları arasındaki çekişme anıtları, büstleri, heykelleriyle üretilen "Atatürk'ün ikonizasyonu"nda cumhuriyetin ilk günlerinden beri böyle bir ekonomi yaratmıştır.

Bayar'ın, Kemalizmi tek bir yasal devlet ideolojisi olarak görüntüsel bir biçimde restore etme çabaları, partisinin Kemalist modernizasyona karşı durmadığını ispat etmeye yeterli olmadı. O ve başbakanı Menderes, siyasal söylemleri nedeniyle günah keçisi oldular ve Türk Ordusu 27 Mayıs 1960'ta rejime müdahale etti. Bir yıl sonra Menderes ve diğer iki bakanı idam edildiler. İki yıl sonra, önde gelen günlük gazetelerden Milliyet, tüm vilayetlerin kamuya açık meydanlarında ve özellikle Kürt nüfusun çoğunlukta olduğu illerde "Atatürk Heykelleri" dikilmesi için kampanya başlattı. Sonuç, Kemalist orduya desteği gösterebilmek için yeni bir tur anıtsal propaganda ve tüm ülkenin estetik açıdan zayıf Atatürk heykel ve anıtlarıyla topa tutulması oldu. Bu süreç, laik ulusal basın, laik çevreler ve ordu tarafından ateşlenerek, özellikle 1971, 1980 ve 1997 askeri müdahalelerinde artarak sürdü.(87)

Fanon, ulusal bilincin ve ulusal kültürün oluşmasında, savaşın bir kolektif çaba olarak elzem olduğunu ileri sürer.(88) Kararlı bir önder, askerler, kadınlar –burada tartıştığımız anıtlarda gösterilen ögeler- ulusal bilinç yaratmada esas olarak sayılmaktadır. Bu ögeler, gerçek insanların alegorik anlatımları, Kurtuluş Savaşına katıldıkları söylenen Müslüman köylülerdir. Anneler ve babalar olarak, yeni rejimin insan öznelerini üretmeleri beklenmektedir. Eğer savaş onlara bu arzuyu vermediyse, Kemalist rejim, bu anıtların yardımcı olacağını ummaktadır. Anıtlardaki önde gelen figürler onlara bu ülkeyi kimin olanaklı hale getirdiğini söylemektedir. Dahası, onları, ülkeye uygarlık getirecek, önderin (organik ya da evrimsel olmaktan daha çok) radikal dönüşüm programına katılmaya çağırılmaktadır.

"Uygarlık", Atatürk için, Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" kitabında önerdiği gibi bölünebilir bir şey değildi. Bu hususun özellikle altını çizmemiz gerek. O ve siyasal eliti için sömürgeci işgal ve savaş, modernitenin temel dayanaklarının sorgulanması anlamını taşıyordu. 1927'de ülkenin karşı

konulamaz önderi olduktan sonra, gerçekte, batı kültürünün modernitenin esas boyutu olduğu ve cumhuriyetin deneyimsiz vatandaşlarını toplumsallaştırmak için kullanılması gerektiğini sürekli vurguladı. Onun için, batı sanatını temsil eden figüratif heykelciliği başlatmak, ulusal bilinci yaratmak ve okuma yazma bilmeyen kitlelerle ilişki kurabilmek için bir araçtı. Böyle bir bilinci yaratabilmek için Atatürk ve arkadaşları sadece anıtlarla ilgilenmediler. Caddelerin, bölgelerin, köylerin, kasabaların ve hatta kentlerin isimlerini değiştirerek çevresel tasarımı yeniden kodlamaya giriştiler. 1918 ile 1922 yılları arasında istilacılara karşı direnen Anadolu kentleri, ya Kurtuluş Savaşı sırasında, düşmana karşı mücadele eden halkı cesaretlendirmek ya da daha sonra Bağımsızlığa katkılarına takdir etmek için İstiklal Madalyası ile ve/veya “Gazi” ve “Kahraman” gibi adlarla ödüllendirildiler.(89)

Bu kahraman kentler, Atatürk’ün anıtsal propaganda coğrafyasının bir parçası değildiler. Fransızlara karşı direnişleri Atatürk orada olmaksızın gerçekleşmişti. Bu anlamda, Kurtuluş Savaşının resmi anlatımındaki rollerine göre uzamsal bir hiyerarşi oluşturan İstanbul, Samsun, Ankara, Afyon ve İzmir’den farklı bir konumdaydılar. Ankara, bu yeni kent hiyerarşisinde Başkent olduğundan, daha da önemlisi, yeni olan her şeyin yeri olduğundan, en önde geliyordu.

“Muhteşem” fakat “çürümüş” İstanbul’a karşın, yeni siyasal elit Ankara’yı cumhuriyetin ilk planlı kenti olarak yaratmıştı.(90) Yeni Ankara, geniş bulvarları, Atatürk heykel ve anıtlarıyla süslü açık alanlarıyla kendisi anıtsal bir yapı olmayı hak ediyor ve Kemalist laik ulusal sosyalizasyonun cumhuriyetçi bir kenti olarak örnekleniyordu. Bu Kemalist program, milli bayramlar vasıtasıyla kurumsallaştırıldı.

Atatürk heykel ve anıtlarıyla belirlenmiş cumhuriyet meydanları, 1926 yılında Sarayburnu Anıtının açılışından sonra resmi milli bayramların kutlanma yerleri oldular.(91) Erken cumhuriyet döneminin bu anıtları önde gelen kentleri donattı. Hatta, bu kentler yeni anıt ve heykeller yaptırmaya devam ettiler. Yeni heykel ve anıtlar ulusal bayram kutlamalarının yerleri olmadılar. İki istisna olarak Sarayburnu ve Ankara’dakileri söyleyebiliriz. Sarayburnu’ndaki heykel hiçbir zaman ulusal kutlamaların yapıldığı bir yer olmadı. Bu heykelden iki yıl sonra dikilen Taksim Anıtı, yeni rejim için daha güçlü bir coğrafik önceliğe sahip bir açık alan oldu. Ankara’daki anıt, 1953 yılında Anıt Kabrin açılışına kadar kutlamalara ev sahipliği yaptı. Anıt Kabir açılışından itibaren, hemen, kentin resmi sembolü oldu ve Ankara’da ulusal bayramların kutlanmasında alan ve resmi kamusal kültürün nihai merkezi oldu. Cumhuriyetin ilk döneminin kentlerindeki ilk dönem anıtları da milli bayram kutlamalarındaki önemli rollerini korudular.

Sonuç olarak; bugün modern Türkiye’de Atatürk’ü betimleyen anıtlar, heykeller, posterler ve küçük objeler çok yaygındır. Bunların üretimi; fabrikalar, heykeltıraş olmayan zanaatkârlar ve profesyonel heykeltıraşlar için önemli bir

gelir kaynağı olmuş ve olmaktadır. Eğer heykel sanatı bugünün Türkiye'sinde kabul görmekteyse, bunun nedeni; figüratif formların İslami normlara karşı olduğu düşüncesinin önemli ölçüde nötralize edilmiş olması, Atatürk anıtları, heykelleri ve büstleri ve cumhuriyetin ilk döneminde bu yollarla yapılan anıtsal propagandanın böyle bir dönüşümde temel rol oynamasıdır.(92)

Ne var ki, Atatürk imajlarının sonsuz yeniden üretimi, kent sakinlerini, kendi kentlerinin yerel tarihinin alegorik sunumları yoluyla kendi yerel kimliklerini inşa etmelerini engelledi. Kurtuluş Savaşı kentleri örneğinde görüldüğü üzere ulusal tarih yerel tarih oldu. Daha da ötesi kent sakinleri, Türk olmayan tarihi inkâra zorlandıkları için Atatürk anıt ve heykelleri, kentli kimliği yaratmanın tek seçeneği olarak kalmıştır. Bu süreçte, milliyetçi olmayan her hangi bir kent kimliğini üç boyutlu insansı yapılarda anmak hemen hemen olanaksız hale gelmiştir.

Referanslar ve Notlar

- (1) Gazi Mustafa Kemal Atatürk (1881– 938), Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu babasıdır. Atatürk soyadını, ad ve soyadların kayıt altına alınmasını zorunlu kılan Soyadı Kanununun 1934 yılında Mecliste kabulünden sonra almıştır. Buradan sonra yazı boyunca çoğunlukla Atatürk olarak kısaltılacaktır. Soyadı Kanununun vatandaşlar tarafından nasıl karşılandığı ve yaygınlaştığını anlatan bir çalışma için M. Türköz'ün "Surname narratives and the state-society boundary: memories of Turkey's Family Name Law of 1934" yazısına bakılabilir. (Middle Eastern Studies, 2007, s. 893 - 908). Atatürk'ün yaşamının psikolojik bir incelemesi için V. Vamık ve N. Itzkovitz'in "Immortal Atatürk: A Psychobiography" (Şikago, 1983) kitabına, daha yeni bir biyografi çalışması için de A. Mango'nun "Atatürk: The Birth of The Founder of Modern Turkey" (Woodstock, Newyork, 1999) kitabına bakılabilir.
- (2) S. Michalisky, "Public Monuments: Art in Political Bondage, 1870 – 1997" (1998). Bugüne kadar sanat ve propaganda yoluyla ulus inşası süreçlerinin Avrupa devletlerinde nasıl gerçekleştiğine karşılaştırmalı olarak araştırmaktadır. Bu konuda Türkiye'yi de içeren bir katalog 2007'de İstanbul'da düzenlenen bir fuarın kataloğudur. (bkz. S. Bertaux, Projecting A Nation: European States in the 1920s and 1930s, İstanbul 2006).
- (3) Bu konuda yazılmış ilk eleştirel Türkçe çalışma için bkz. F. Gür, "Türkiye'de Resmi Tarihin Görselleşmesi: Atatürk Heykelleri", Toplum ve Bilim, (2001) s.147 -166. Bu çalışma, heykelleri Türkiye'nin erken cumhuriyet dönemi ulus devlet inşası sürecine yerleştirmektedir ancak heykellerin figüratif bağlamını ilgilendiren resmi tarih yeterince incelenmemiştir. Konu, F. Gür "Sculpting Turkish Nationalism: Atatürk Monuments in Early Republican Turkey" adlı basılmamış doktora tezinde

(The University of Texas at Austin, 2006) daha geniş bir şekilde ele alınmıştır. Bu makale, 2006-2008 yıllarında gerçekleştirilen araştırmanın sonuçlarının eklenmesi ile yazılmıştır. Doktora tezi ve makale yazıldıktan sonra Türkçede bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar bu makalede bahsedilen eksikliği giderememiştir. Bu çalışmaların, Atatürk heykelleri nosyonunun ideolojik muhtevası ile ilgili tarihsel bir analizi ya hiç yoktur ya çok zayıftır ya da resmi tarihi yeniden üretmeye yöneliktir. (Bu dipnottaki son üç cümle yazarın bu çeviri-makaleye ekidir).

- (4) Kurtuluş Savaşı'nın kısa özeti için bkz. E.J. Zürcher, "Turkey: a Modern History, New York 2005, p.133-165.
- (5) Resmi yasakların yanı sıra, cumhuriyetin ilk döneminde ve imparatorluğun Müslüman tebası arasındaki figüratif sanat formlarıyla ilgili algının, Mekke'de putların kırılması öyküsünden ve Kur'an'daki "put" tanımından giderek değil, imparatorluğun farklı dinsel topluluklarının (özellikle mezarlıklarında görülen) üç boyutlu farklılaşmadan oluştuğu düşünülebilir.
- (6) Türk mezar taşlarının bir incelemesi için, bkz. M. Haseki, *Plastik Açından Mezar Taşları*, (İstanbul, 1977)
- (7) Osmanlı İmparatorluğundaki resmi anıtların açıklamalı bir dökümü için bkz. K. Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840 – 1916", *Muqarnas*, xiv (1997) , 103-17. Kreiser'in makalesi imparatorluk dönemi heykelcilik tarihi konusunda yapılmış ilk ve tek akademik çalışmadır.
- (8) 19.yüzyılda Mısır eyaletinde dikilen heykeller Osmanlı merkezi denetiminden görece olarak özgürdüler. (bkz. Kreiser)
- (9) Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal alanlarda devlet sembollerinin iyi bir incelemesi için bkz. S. Deringil, 'The invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 – 1908', *Comparative Study in Society and History* (1993) 3 -29. Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde ve Cumhuriyetin ilk döneminde, bazı devlet yetkililerinin, Avrupa'da dikilen bazı heykellere parasal katkıda bulduklarını belirtmek gerekir. Örneğin, Türk devleti, Havacılıkta öncü çalışmaları olan ünlü Fransız mühendisi Clement Adler anısına dikilen anıta katkı için 1926'da Fransız hükümetine 25 bin Frank göndermişti. Bağış Kararnamesi, 19 Aralık 1926'da bizzat Atatürk tarafından imzalanmıştı. Bu belge, Ankara'da Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde (Bundan sonra kısaca B.C.A. diyeceğiz) '022 79 3' numarayla saklanmaktadır.
- (10) Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde bulduğumuz heykel ve anıtlarla ilgili belgelerin çoğu, Balkanlardaki heykel ve anıtların açılışlarıyla ilgilidir.
- (11) Heykelin özet tarihi için bkz. Kreisler, sf. 105 – 9
- (12) Kreiser, sf. 105 – 9
- (13) Bu söylenenin dışında, 300 yıl önce, İstanbul'da Sultanahmet'te figüratif heykeller dikilmesine teşebbüs edilmişti. Muhteşem Süleyman'ın çok

güçlü sadrazamı İbrahim Paşa, Macaristan'a yaptığı seferden Herkül, Apollon ve Diana heykelleriyle döndü. Bu heykelleri Sultanahmet'deki sarayının önündeki bahçesine yerleştirdi. İslam uleması onu, putperest olmakla suçladılar. Buna karşın halk, Peçevi'ye göre (Peçevi Tarihi, İstanbul 1968, sf.59) bu heykellerden hoşlandı. İbrahim Paşa 1536'da idam edildikten sonra bu heykeller ortadan kayboldular. Yine Peçevi'ye göre meşhur şair Figanî 1532'de, Sadrazam İbrahim Paşa'yı eleştiren bir şiiri yüzünden idam edilmişti. Bu şiirinde özetle şöyle demektedir: dünya sahnesine iki İbrahim geldi. Biri putları yıktı, diğeri dikti.

- (14) Bu anıtın özet hikayesi Kreiser'de mevcuttur.
- (15) Osmanlı İmparatorluğu ile Rusya arasında barış, Rusya Nisan 1877'de savaş ilan edene kadar yaklaşık kırk yıl sürdü. 1878 Şubat sonunda Rus birlikleri Aya Stefanos'a (Yeşilköy) kadar geldiler. Osmanlı İmparatorluğunun 3 Mart 1878'de barış antlaşması imzalamaktan başka çaresi kalmadı. Osmanlılar için aşağılayıcı olan, Rusların talebiyle bu barış antlaşması anısına Yeşilköy'de dikilen anıt oldu. (Bkz. B. Doğanay, 'Ayastefanos'taki Rus Abidesi Nasıl Yıkıldı?', Tarih Dünyası 1950, sf. 245 -60). Osmanlı Ordusuna karşı savaşan ve Plevne savaşında ölen Rus askerlerinin anısına Moskova'da da bir meydana 1887 yılında bir anıt dikildi. (Bkz. Ö. Kapıcı, 'Çarlık Rusyası'nda Zafer Anıtları ve Türk İmgesi' *Toplumsal Tarih* (2010), 20 -31.
- (16) Bu heykelin neden Sivas'ta dikildiğini ve neden 1936'de kaldırıldığını gösteren bir belgeye ulaşılamamıştır. Bu anıt bir savaş anıtı olmadığı için akla gelen neden, Ruslara ve yerel Ermenilere bu bölgede kimin söz sahibi olduğunu göstermeyi amaçladığıdır. Neden söküldüğü ise, 1920'lerden başlayarak, Osmanlı olan her şeyin reddedilmesi biçiminde gelişen devlet politikasına bağlanabilir.
- (17) Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, 19. yüzyıl sonu Batılılaşma çabalarının bir parçası olarak 1882'de kurulan Güzel Sanatlar Akademisi, Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'de (Mimar Sinan Üniversitesi) kamusal heykeltutkunluğunun dışındaki heykeltutkunluğunun gelişmesi sağlandı. Akademi, Cumhuriyetin ilk dönem kültürel politikasında önde gelen bir role sahipti.
- (18) Atatürk'ün anıtı açış konuşması için, bkz. Cumhuriyet Gazetesi (Ağustos 1924). Ayrıca, I. Daşdemir, 'Atatürk'ün Afyonkarahisar Ziyareti', (Ankara, 2002), sf.87 – 95.
- (19) Afyon'da bu heykelin açılışından sonra, ülkenin pek çok yerinde, savaş alanlarının içinde ve dışında şehitlik anıtları dikildi. Yeni rejim bu anıtlarla ulusal bilincin gelişmesini sağlamaya çalışıyordu. Yukarıda belirtildiği gibi, bunlar Müslüman nüfusun daha önce benimsediği türden, figüratif olmayan anıtlardı.

- (20) Yeni ulusal kimlikle birlikte 'sekülerleşme' ve toplumun etnik ve kültürel tektipleştirilmesi de kodlandı ve cumhuriyetin ilk döneminde resmi kamusal kültürdeki İslam'ın kültürel ve dinsel hegemonyası denetlenmek ve sınırlanmak istendi.
- (21) 1889 yılında bir grup Askeri Tıp Akademisi öğrencisi, "Osmanlı İttihat Cemiyeti" adıyla bir gizli örgüt kurdular. Daha sonra İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne dönüşen bu örgüt, Osmanlı Devletinin çöküşünü engellemek ve devleti güçlendirmek için 1876 Anayasasının yeniden yürürlüğe konmasını istemekteydi. 1908'de anayasayı yeniden ilanını başardılar. 1913 ve 1918 yılları arasında imparatorluk siyasi kurumlarını tümüyle ellerinde tuttular.
- (22) Kemalist İdeolojinin teorik bir açıklaması için, bkz. T. Parla ve A. Davidson, 'Corporatist Ideology in Kemalist Turkey', (Syracuse, N.Y. 2004).
- (23) Osmanlı İmparatorluğunda modernizasyonun başlangıcı III. Selim dönemine kadar gitmekle birlikte pek çok akademisyen, Osmanlı-Türk modernizasyonunun modern bir devlet ve ulus yapısına dönüşümünün sembolik tarihi olarak 1839'u kabul ederler. Türkiye'nin 19. Ve 20. Yüzyıllardaki modernleşmesinin yapısal anlatımı için Bkz. K.H. Karpat'ın klasik eseri "*Social Change and Politics in Turkey: a Structural – Historical Analysis* (Leiden, 1971). Modernizasyonun tarihsel ve sosyolojik anlatımı için bkz. N. Berkes, '*The Development of Secularism in Turkey*', (Montreal, 1964). Modernizasyonun politik ekonomi açısından yorumu için de Keyder'e bakınız.
- (24) Erken cumhuriyet dönemindeki modernite deneyimi, uluslararası modernizasyonun ve özellikle Avrupa deneyiminin daha geniş süreçlerinde muhtevalandırılabilir. İki dünya savaşı arasında, moderniteye doğru en azından iki belirgin yol vardır. Kuzey Avrupa'da, İngiliz İmparatorluğu ve Fransa'da, modernizasyonun özü 'bireysel özerklik' idi. Portekiz, Yunanistan, İtalya, İspanya, Almanya, Sovyetler Birliği ve Türkiye'de siyasi elitler bu tür bir modernizasyonu reddettiler ve devletle toplum arasındaki ilişkilerin rol modeli olarak 'kolektivizmi' benimsediler. Bu, Avrupa'da "liberalizmin çöküşü" anlamını taşmaktaydı. (Bkz. E. Hobsbawn, '*The Age of Extremes: a History of The World, 1914 – 91*', (Newyork, 1994).
- (25) Ziya Gökalp'in Kürt kökenli oluşu ironiktir. Gökalp ve Türk Milliyetçiliğinin oluşumundaki rolü için bkz. T. Parla, '*The Social and Political Thought of Ziya Gökalp, 1876 – 1924*', (Leiden, 1985).
- (26) Z. Gökalp, '*Türkçülüğün Esasları*' (İstanbul, 1952), sf. 20 – 42.
- (27) Gökalp.
- (28) Gökalp.

- (29) S.J. Shaw ve E.K. Shaw, 'History of Ottoman Empire and Modern Turkey (2 cilt, Cambridge 1977).
- (30) B. Anderson, *'Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (gözden geçirilmiş baskı, 1991)* Türkiye'de milliyetçilik ve dilin siyasaları arasındaki ilişki konusunda daha fazla bilgi için bkz. H. Sadoğlu, *'Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları'*, (İstanbul, 2003). Türk dili alfabeleri için bkz. Atilla Özkırımlı, *'Türk Dili: Dil ve Anlatım'* (İstanbul, 2006).
- (31) K. Clark, *'Petersburg: Crucible of Cultural Revolution'*, (Cambridge, Mass. 1995), sf. 23.
- (32) İki Dünya Savaşı arasında, Almanya ve İtalya'nın siyasal rejimleri için, figüratif heykeltçilik yoluyla anıtsal propaganda, güçlendirilmiş kültürel ve artistik milliyetçiliğin değişik tip ve teknikleri arasında birincil öncelikte değildi. Stalin'in Sovyetler Birliği'nin ve Atatürk'ün Türkiye'sinin tersine, ne Hitler ne de Mussolini, kendi görüntülerini esas alan bir heykel propagandasını başlatmayı tercih etmediler. Michalski'nin de belirttiği gibi (sf. 93) "Yaygın inancın aksine, Naziler az sayıda anıt diktiler. Sayısal olarak bakıldığında, Stalin yönetiminde heykellerin aşırı üretimine kıyasla Nazilerinki çok küçük bir çabaydı." Kuşkusuz, Michalski'nin yorumuna, Atatürk dönemindeki yoğun heykel üretimini de eklemeliyiz.
- (33) Clark.
- (34) S. Bozdoğan, *'Modernism and Nation Building: the Turkish Architectural Culture in the Early Republic'* (Seattle, Wash., 2001) Ulus inşasının bir aracı olarak kentli ifade biçimlerinin yeni yollarını sunmada, erken cumhuriyet eliti Türkiye'deki ilk rejim değildi. Örneğin, İttihat ve Terakki Partisi, mekanın yeniden kullanım biçimi olarak Birinci Ulusal Mimari Rönesans'ı (Osmanlı Canlandırmacılığı) olarak bilinen mimari üslubu desteklemekteydi. 1908 Jön Türk Devrimi'nden hemen sonra, Osmanlı Anadolu kentlerinin ana meydanlarında, Osmanlı canlandırmacılığının ilkelerine uygun yapılmış binalar görünmeye başlamıştı. Devrimin başlangıcından 1946'da Kemalist tek parti rejiminin sonuna dek üç mimari üslubun da tek bir ortak paydası vardı. Dönemlerinin modernist ve pozitivist düzeni tarafından desteklendiler ve ulus inşası ve tahayyülünde kullanıldılar.
- (35) Ankara'da Hakimiyet-i Milliye Meydanı'nda bulunan ilk Millet Meclisi binası bunun en iyi örneklerinden biridir. Bu bina, bugün Kurtuluş Savaşı Müzesi'dir.
- (36) Bozdoğan, sf. 47
- (37) Bozdoğan, sf. 48, 294 – 303
- (38) Bozdoğan, sf. 54

- (39) Bozdoğan, sf. 50, 294 – 7. Ayrıca bkz. A. Batur, 'To be a modern: search for a republican architecture', in *Modern Turkish Architecture*, ed. R. Holod ve A. Evin (Philadelphia, Pa., 1984) sf. 68 – 93.
- (40) Bozdoğan, sf. 294.
- (41) M. Tunçay, '*Türkiye Cumhuriyetinde Tek Parti Yönetiminin Kurulması*', (İstanbul, 2005), sf.236.
- (42) Mustafa Kemal'e 1934'de 'Atatürk' soyadı verildikten sonra, Atatürk'ün tüm heykel ve anıtları, Atatürk Heykeli veya Atatürk Anıtı olarak adlandırıldılar. Bu yazıda çoğunlukla bu şekilde ifade edilecektir.
- (43) Bu örgütler ve eylemlerinin tam bir listesi için bkz. B. Tanör, '*Türkiye'de Yerel Kongre İktidarları*', (İstanbul, 1992).
- (44) Tanör, sf.124.
- (45) G.M. Kemal Atatürk, '*Büyük Nutuk*', (Ankara, 2005), sf.12.
- (46) Tunçay, sf.186.
- (47) Atatürk ve onun siyasal eliti, bunu, 1925 yılı Mart ayında, Türkiye'nin doğusundaki Kürt Ayaklanmasını bastırmak için çıkartılan Takrir- i Sükun Kanunu'nu ve İstiklal Mahkemelerini (1923 Aralık ayında kurulan ve ilgili davalara bakan özel yetkili mahkemeler) kullanarak tüm siyasi muhalefeti ve bağımsız basını etkisizleştirerek başardı (Tunçay, sf. 149, 173). Daha sonra, 1926'da Atatürk'e suikast teşebbüsü sonrasında yine bu iki kurum kullanılarak muhalefet tamamen işlemez hale getirildi. Sürpriz olmayan bir biçimde, Orbay, Karabekir, Bele, Cebesoy ve Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın diğer bazı önde gelen üyeleri, suikast teşebbüsünün zanlıları arasına alındı. Atatürk, Takrir-i Sükun Kanunu'nun yetkileriyle mahkemeleri tüm siyasi rakiplerini siyasetin dışına çıkarmak için kullandı. Orbay yurt dışında olduğu için, Karabekir ise Başbakan İsmet İnönü ve genel Kurmay Başkanı Fevzi Çakmak tarafından desteklendiği için on yıllık hapis cezasına çarptılmaktan kurtulabildiler. Cebesoy ve Bele önce tutuklandılar daha sonra serbest bırakıldılar. (Tunçay, sf. 167 -8)
- (48) B. Ersanlı, '*İktidar ve Tarih*', (İstanbul, 2009), sf. 272.
- (49) Ersanlı, sf.272.
- (50) Ersanlı, sf.273.
- (51) Tanör, sf.12.
- (52) Tanör sf.12'de alıntılanmış.
- (53) Bu mektubun tam bir metni, 80 yıllık bir sansürlemeden sonra yayınlandı. (bkz. A. Oral, '*Atatürk'ün Sansürlenmiş Mektubu*', (İstanbul, 2011)).
- (54) E.J. Zürcher, '*The Unionist Factor: the Role of the Committee of Union and Progress in the Turkish National Movement 1905 - 1926*', (Leiden, 1984), sf.27.
- (55) G.H. Pollock, '*On mourning, immortality and utopia*', *Jour, Amer, Psychoanalytic Association*, (1975), 334-62, sf.348'de.

- (56) G. M.K: Atatürk, 'Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri', (2 cilt, İstanbul, 1952).
- (57) C. Sheridan, 'Mayfair to Moscoviyana'da öldü. Pietro Canonic: Clare Sheridan's Diary', (New York, 1921).
- (58) Bunun tek bir istisnası vardır; Kubilay Anıtı, 1932'de, 23 Aralık 1930'da İzmir Menemen'de gerçekleşen olayın anısına dikilmiştir. Yedek subay teğmen Mustafa Fethi Kubilay, yüzlerce izleyicinin gözleri önünde bir grup genç derviş tarafından öldürüldü. Olayı engellemeye çalışan iki gece bekçisi de öldürülmüşlerdi. Kemalist rejim bu ayaklanmayı, rejimin kendisini hedefleyen dinsel nedenlerle teşvik edilmiş toplumsal memnuniyetsizlik ve nefret ifadesi ve siyasal şiddet eylemi olarak değerlendirdi ve sert tedbirler alındı. Olaydan yaklaşık bir yıl sonra yirminin üzerinde kişi idam edildiler. Kubilay'ın ve iki gece bekçisinin anısına 1932 yılında bir anıt dikildi. Bu olayla ilgili Türkçe birkaç dikkate değer çalışma bulunmaktadır. Nurşen Mazıcı tarafından yazılmış bir makalede, resmi tarih yazıcılarının bu olayı dinsel bir ayaklanma olarak ele aldıklarını, aslında olayın tam olarak bu şekilde gerçekleşmediğini ileri sürmektedir. Mazıcı, Kemalist rejimin bu olayı, 1930 başlarında rejimin gücünü pekiştirmek için kullandığını ileri sürmektedir. (N. Mazıcı, 'Menemen Olayı'nın Sosyo-Kültürel Sosyo-Ekonomik Analizi', *Toplum ve Bilim*, (2001), 133 – 46, sf. 145-6.
- (59) ilk dikkate değer Osmanlı şahsiyeti için anıt, Barbaros Hayrettin Paşa (Osmanlı Amiralisi) anısına 1944 yılında Beşiktaş'ta dikilmiştir.
- (60) Heinrich Krippel 1883 yılında Viyana'da doğdu ve kentin Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdi. Ziyaretçi sanatçı olarak Türkiye'de on üç yıl yaşadı ve 1943 yılında Viyana'da öldü. Pietro Canonica 1869 yılında Turin'de doğdu ve 1962 yılında Roma'da öldü. Turin'de Albertina Akademisi'nde eğitim gördü. Atatürk heykellerinin yanı sıra, 2. Aleksandr'ın, Irak Kralı Faysal'ın ve Simon Bolivar'ın heykellerini de yaptı. 1970'den önce kaç önemli heykel dikildiğini hakkında daha fazla bilgi edinmek için bkz. N. Berk ve H. Gezer, '50 Yılın Türk Resim ve Heykeli', (İstanbul, 1973), sf.158 -74. Ayrıca, bkz. S. Eyice, 'Atatürk ve Pietro Canonica', (İstanbul, 1986), sf. 38 – 42.
- (61) 1937 öncesi yerel sanatçıların bir listesi için bkz. N. Berk, 'Türk Heykeltıraşları', (İstanbul, 1937). Yerel sanatçıların eleştirileri için, bk. Ar no.: 5 (1937). Erken cumhuriyet döneminin bu aylık sanat dergisinin beşinci sayısı 1937'den önce yabancı sanatçılar tarafından yapılmış Atatürk heykel ve anıtlarına ayrılmıştı. Temel olarak eleştiri, Türk devletinin Türk duyarlılığını anlamaları mümkün olmayan ve sanatsal yetenekleri bir ölçüde sorgulanabilir yabancı sanatçıları işe almaktan vazgeçmelidir görüşüydü.
- (62) *Cumhuriyet*, 8 Ocak 1928.

- (63) Yazarın, Ankara'da Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde saptadığı resmi belgelere göre, Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilk döneminde çeşitli Avrupa ülkelerinden heykeltıraşlar, heykel ve anıt yapmak üzere Türk yetkililere müracaat ettiler. Heinrich Krippel ve Pietro Canonica diğerlerinden çok daha fazla anıt ve heykel yapmışlardı. Anton Hanak ve Rudolf Belling de burada zikredilmeye değer. Hanak,1934'de Ankara'da dikilen bir anıt yaptı. Belling, 1942'de, Atatürk'ün ardılı İsmet İnönü'ye adanmış bir anıt yaptı. Bu anıt, 1982'ye kadar toplumsal alanda görünmedi. İlgili kararname örnekleri için bkz. B.C.A. '026 62 5', '11 39 3' ve '88 72 1'. Bu kararnamelerin, Atatürk ölmeden önce dikilmiş heykellerle ilgili olduğunu, metinlerde 'Gazi' sözcüğü veya 'Cumhurbaşkanı' sözcüğü bulunduğu, tümünün Atatürk ve başbakan dahil çeşitli bakanlar tarafından imzalanmış olduğunu belirtmemiz gerekir.
- (64) Bu kararnamelerden öğrendiğimize göre, rejim Sakarya ve İnönü'de iki anıt daha dikmek istiyordu. Sakarya, Türk ve Yunan orduları arasında Eylül 1921'de ilk büyük savaşın gerçekleştiği yeri. Albay İsmet (İnönü), Yunan Ordusuyla ilk kez İnönü diye adlandırılan bir kasabanın yakınlarında karşılaşmış ve Ankara'ya doğru ilerlemelerini durdurmayı başarmıştı. Bu, Sakarya'dan önce Türk Ordusunun ilk başarısıydı. Ne var ki, bu projeler Atatürk 1938'de ölmeden önce başlamadı. İlgili kararname için bkz. B.C.A. '024 28 14'
- (65) Sarayburnu'ndaki heykelin açılışından yaklaşık dört ay önce, Haziran 1926'da İzmir'de Ziraat Mektebi'nin bahçesinde bir Atatürk büstü açıldı.(Resimli Gazete, Ekim 1926, sf. 8; Kasım 1926, sf. 8)
- (66) İlgili metnin İngilizcesi için http://avalon.law.yale.edu/20th_century/leagcov.asp#art22 sayfasına bakılabilir.
- (67) S. Tiryakioğlu, 'Atatürk Anıtlarının anlamı nedir?', Milliyet, 30 Aralık 1971, sf.5.
- (68) Cumhuriyet, 7 Aralık 1927.
- (69) G. Elibal, 'Atatürk ve Resim Heykel', (İstanbul, 1973), sf. 194.
- (70) Atatürk, 'Büyük Nutuk', sf.1.
- (71) Vamık, sf.121 – 7.
- (72) Vamık, sf. 121 – 7.
- (73) A. Erdentuğ ve B. Burçak, 'Political tuning in Ankara, a capital, as reflected in its urban symbols and images', *International Urban and regional Studies*, 12 (Oxford, 1988), sf. 593.
- (74) E. M. Hayri, 'Atatürk'ten Bilinmeyen Hatıralar', (İstanbul, 1959), sf. 35 - 36.
- (75) Afyon Yıllığı (2001), sf. 136.
- (76) Yazarın Afyon'da görüştüğü kişiler, tartışmasız bir biçimde, anıtın 'Atatürk Anıtı' olduğunu belirttiler.

- (77) Afyon Vilayet Arşivleri, Koruma Envanteri 1980, Envanter No.: 03.00.0/1.0. Bu anıt resmi olarak 'Atatürk Heykeli' diye adlandırılmadığından, Afyon halkının zihinsel haritasındaki anıt algısı, kültürel coğrafyacılara açısından ilginç bir konu olabilir.
- (78) Milliyet, 23 Ekim 1926.
- (79) Canonica'nın eserleriyle ilgili daha fazla bilgi için bkz. Pietro Canonica Müzesi web sayfası: http://en.museocanonica.it/percosi/sale_espositive/sala_iii/monumento_a_simon_bolivar.a
- (80) Taksim'deki anıt için bağışların yüzde doksanı kentin Müslüman olmayan nüfusundan geldi. Bağışçıların listesinin önemli bir kısmı için bkz. N .A. Banoğlu, '*Taksim Cumhuriyet Abidesi Şeref Defteri*' (İstanbul, 1973). Bu kitap, anıt hakkındaki bir kısım özgün belgenin fotokopilerini içermektedir. Özgün belgeler ve mali kayıtlar, 1970'de belediye kitaplığı yeni bir yere taşındığında tahrip olmuştur.
- (81) Elibal, sf. 205 -8.
- (82) S. Demirkan, '*İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı Ne Maksatla Yapıldı*' (İstanbul, 1968), sf.1 – 4.
- (83) E. Ertan, 'Taksim Cumhuriyet Anıtı', Popüler Tarih (Agustos 2002), sf. 62 – 7.
- (84) Rudolf Belling İstanbul'a geldi, çünkü karısı Yahudi idi ve Nazi rejiminin politikalarını onaylamıyordu. İstanbul'da otuz yıl yaşadı ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör olarak çalıştı. Heykel Bölümünü yeniden düzenledi ve modern sanat ve heykel üzerine kurslar verdi. 1951'de İstanbul Teknik Üniversitesi Mimari Bölümü'nde profesör oldu. 1966 yılında ölümüne dek Türkiye'de heykelciliğin önde gelen seslerinden birisi oldu.
- (85) Ulusal basında da kanunla ilgili bir tartışma sürmekteydi. (Bkz. Nuriye Akman'ın Cüneyt Toraman'la mülakatı, 'DP, Atatürk'ü Koruma Kanununu İnönü yüzünden çıkardı' (25.10.2009)). Cüneyt Toraman, bu kanunu ihlal ettikleri iddiasıyla yargılanan pek çok işinin savunmasını yapmış bir avukattı. Bu süreçte, pek çok davaya katılmış, meclis toplantılarındaki ve ulusal basındaki tartışmalara yakından tanık olmuştu. (Görüşmenin tam metni için: bkz. <http://www.nuriyeakman.com/node/1969>
- (86) Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde her milletvekili, göreve başlarken, ulusa hizmet edeceğine yemin eder. Bu yemin, Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın Başlangıç bölümünden alınmadır. Bağlılık gösteren diğer davranışlar arasında ulusal günlerde Anıt Kabir'i ziyaret çok önemlidir. Konuşurken onun adını belirtmek, resminin, büstünün veya heykelinin önünde poz vermek, birisinin laik düzene bağlılığını ispatlamanın önde gelen biçimlerindedir. Bütün bunlar Atatürk'ün anıtsal propagandasının

başladığı erken cumhuriyet günlerinden beri resmi kamusal kültürün bir parçası olmuştur.

- (87) Atatürk'ün estetik açıdan zayıf heykel ve anıtları söz konusu olduğunda en kötülerini, 28 Şubat'tan sonra dikilenlerdir. Bu anıt ve heykellerin çoğunda Kurtuluş Savaşı'ndan askeri temalar vurgulanmaktadır. 1940 ve 1990 arasında dikilmiş Atatürk heykel ve anıtlarının bir kısmında Atatürk, Sarayburnu'ndaki gibi, sivil giysilerle betimlenmektedir. 1997'den sonra dikilenlerin çoğu, amaçlı olarak Kurtuluş Savaşı'nın 'anlamını', ayrılıkçı Kürtlere ve siyasal İslamcılara karşı, kamunun dikkatine sunmaktadır. 1964 yılında Uşak'ta dikilen tek figürlü Atatürk anıtı sivildi. Bu anıt 2003'te yenisiyle değiştirildi. Yeni anıtta da Atatürk sivil giysiyle betimlenmektedir. Sivil giysili bir genç erkek ve bir genç kız ona eşlik etmektedir. Bu eşlik etme 1940'lardan sonra dikilmiş Atatürk anıtlarının en ortak temalarından biridir. Bu sivil heykel sanki kaide görevi gören bir Kurtuluş Savaşı sahnesi içine konur. Bu sahnede askerler, köylü figürleri, mermiler, cephaneye gibi öğeler dikkat çekicidir. Burada, Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'nı gerçekleştirerek ülkeyi yarattığı ve orada durmayarak ülkeyi modernleştirmeye çalıştığı hatırlatılmak ve izleyenlere kavratılmak istenmektedir. Bu tür heykellerin çoğu, tanınmış heykeltıraş Tankut Öktem'in eseriymiş. Türkiye'deki bu yeni heykellerinin resimleri için bkz. Sanatçının web sitesi. <http://www.tankutoktem.com>.
- (88) F. Fanon, 'The Wretched of the Earth' (New York, 1963).
- (89) Örneğin Antep ve Maraş, Gaziantep ve Kahramanmaraş olarak yeniden isimlendirildiler.
- (90) İ. Tekeli, 'Türkiye'de Kentleşme Yazıları (Ankara, 1982), sf.62
- (91) James E. Young'ın, öncü çalışması 'The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meanings' (New Haven, Conn., 1993) eserinde belirttiği gibi, 'paylaşılabilecek değerler ve idealler duygusu yaratmak eğer devletin amacının bir parçası ise, o zaman bütünleşik bir devleti inşa etmek için ortak bir bellek duygusu yaratmak da devletin amacı olmalıdır. Kamusal anıtlar, ulusal anma günleri ve ortak takvimler gibi tüm bu işler, ulusal kimliğin şekillendirildiği bir ortak mekan yaratmaya yöneliktir.'
- (92) 1950'lerden başlanarak, Türkiye'nin bazı büyük kentlerinde bazı parklarda, şehir maskotunun, şehri simgeleyen bir eşyanın, ünlü bir şairin, siyasal bir kişiliğin heykelleri konmaya başlandı. Yine de sayısal olarak bakıldığında bu türden yapıtlar, Atatürk anıt ve heykellerinin aşırı üretimiyle kıyaslandığında önemsiz kalmaktadır.