

# TÜRKİYE'DE TEK PARTİLİ DÖNEMDE ESTETİĞİN SİYASAL İNŞASI

POLITICAL CONSTRUCTION OF AESTHETIC DURING ONE PARTY PERIOD OF  
TURKEY

---

---

## OSMAN ÜLKER

ARŞ. GÖR. DR., KİLİS 7 ARALIK ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ DİN SOSYOLOJİSİ BİLİM DALI  
RESEARCH ASSISTANT DR., UNIVERSITY OF KILIS 7 ARALIK FACULTY OF THEOLOGY  
DEPARTMENT OF SOCIOLOGY OF RELIGION.

osmanulker@kilis.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0001-6938-1057>

 <http://dx.doi.org/10.46353/k7auifd.677808>

### Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received

27 Ocak / January 2020

Kabul Tarihi / Accepted

2 Haziran / June 2020

Yayın Tarihi / Published

Haziran / June 2020

Yayın Sezonu / Pub Date Season

Haziran / June

Atıf / Cite as

Ülker, Osman, "Türkiye'de Tek Partili Dönemde Estetiğin Siyasal İnşası [Political Construction of Aesthetic During one Party Period of Turkey]". Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi - Journal of the Faculty of Theology 7/1 (Haziran/June 2020): 423-448

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Copyright © Published by Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi - Kilis 7 Aralık University, Faculty of Theology, Kilis, 79000 Turkey. All rights reserved.

For Permissions

ilahiyatdersisi@kilis.edu.tr

SCREENED BY

 **iThenticate**  
Professional Plagiarism Prevention

## TÜRKİYE'DE TEK PARTİLİ DÖNEMDE ESTETİĞİN SİYASAL İNŞASI<sup>1</sup>

### Öz

Cumhuriyetin ilanından sonra, yönetici elitler tarafından Batılılaşma esas alınarak toplumu ve kültürü de kapsayacak şekilde yukarıdan aşağıya doğru bir modernleşme hareketi başlatılmıştır. Bunu gerçekleştirebilmek için, tek partili dönem boyunca kültürel sembollerin, toplumsal estetiğin ve sanatın Batı'ya koşut bir şekilde yeniden şekillenmesi için büyük bir çaba sarf edilmiştir. Bu çaba medeniyetin kaynağının sorgulanmasına ve sanat türlerinin ve biçimlerinin devlet tarafından belirlenerek siyasal bir müdahale ile yeni bir estetik bakış üretilmesine yol açmıştır. Toplum tarafından kabul edilmesi beklenen bu dönüşüm, yeni iktidar biçimini meşrulaştıran kültürel bir hegemonya biçimine dönüşmüştür. Bu makalede siyasal irade tarafından medeniyetin kaynağının sorgulanması, Osmanlı'ya ait kültürel formların dışlanması ve otoritenin kullanılması yoluyla nasıl toplumun estetik algısının değiştirilmek istendiği incelenecektir. Devlet aygıtları kullanılarak yönetici elitlerin kendi estetik algısını topluma yukarıdan dikte etmesi Gramsci'nin hegemonya ve Althusser'in aygıt kavramları ile açıklanmaya çalışılacaktır. Dokümantasyon yöntemi ile toplanan veriler tarihsel bir sosyolojik analize tabi tutulacaktır. Bu çalışmanın Türkiye'nin yakın tarihinde gerçekleşen siyaset ve toplum arasındaki ilişkide kültürün etkisini anlamaya katkı sağlanması hedeflenmektedir.

### Özet

Tek partili dönemde Türkiye'de yukarıdan aşağı doğru bir ivmeyle gerçekleştirilen modernleşme politikaları, yeni bir kültür formunu da inşa etmeyi hedeflemiştir. Bu sebeple sanat ve estetik gibi öznel alana ait olduğu düşünülen unsurlar, devlet ve toplum arasındaki ilişki üzerinden sosyolojinin bir araştırma konusu haline gelir. Türk toplumunun Batı sanatlarına ilgisini Tanzimat Fermanına kadar geri götürmek mümkündür. Bununla birlikte geleneğin terk edilerek Batı sanat ve estetiğinin toplum tarafından benimsenmesi için devlet eliyle bir programın başlaması Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte olmuştur. Tek partili dönemde medeniyet ile ilgili algı imal edilmek istenmiş ve toplumsal estetiğin devlet eliyle üretilmesine çalışılmıştır. Kültür nesnelere üzerinde neyin iyi neyin kötü olduğunu belirleme ve bunları halka dikte etme beraberinde devlet ile toplum arasında bir gerilime yol açmıştır. Bununla birlikte resmi kurumlar, sanat eğitimi, devlet desteği ve genel olarak eğitim kurumları aracılığıyla devletin estetik anlayışı yeniden üretilmiş ve evrensel ilkeler haline getirilmeye çalışılmıştır.

Bu sürecin daha iyi anlaşılabilmesi için mesele Gramsci ve Althusser'in kültür yaklaşımları çerçevesinde ele alınmıştır. Gramsci iktidarla ilgili hegemonya yaklaşımı ile belirli bir iktidarın kendi üstünlüğünü sağlamak için sadece fiziksel ve ekonomik güce değil aynı zamanda kültürel bir gücü de kullandığını savunmuştur. Hegemonya entelektüel olarak rızanın imalatını hedeflemektedir. İktidarı elinde tutan üst sınıflar, toplumsal yapının kendi istedikleri gibi kalması için belirli kültür formlarını toplum tarafından tartışılmadan kabul edilmesini ön görmektedir. Egemen sınıflar bunu yaparken tek tip bir dünya görüşü ortaya koymak yerine muhalefeti etkisiz hale getirecek bir yöntemle hakim kültürün evrensel olduğu fikrini oluşturmak isterler. Bu yolla devlete bağımlı halk kitleleri mevcut toplumsal yapıyı koruyacak şekilde belirli idealler, amaçlar ve kültürel sembolleri destekleyerek egemen sınıfların hegemonyasını kabul etmiş olur. Böylece mesela belirli sanat dalları eskimiş/

<sup>1</sup> Bu Makale İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Doç. Dr. İsmail DEMİREZEN'in danışmanlığında hazırlanan "Türkiye'de Kültürel Üretim Alanı ve Din İlişkisi: 1923-1980" konulu doktora tezinden üretilmiştir.

köhnemiş, çağın beklentilerini karşılamayan, modern estetik bakışı doyumlayan gibi ifadelerle nitelendirilirken, diğer bazıları bunun tersi bir yerde konumlandırılarak modern, çağdaş, geçerli, uygun sanat olarak görülüyorsa, bunun altında sadece estetik bir değerlendirme olmayıp iktidarın kendini sürdürmek için belirli bir kültür yorumunu yaymak istemesinin bir sonucu olabilir. Bu sebeple sanat alanındaki faaliyetler, süreçler, akımlar, saf estetik bakışı ile sanatçı öznesinin ürettiği tekil eserler olmaktan çıkarak belirli iktidar formlarının yeniden üretim biçimine dönüşebilirler. Türkiye Cumhuriyeti'nde tek partili dönem kültür politikaları bu perspektiften ele alındığında benzer örüntüleri görmek mümkün olacaktır.

Tek partili dönem boyunca kültür ile ilgili yaklaşımların belirli aşamalardan geçtiği görülmektedir. Uzun yıllar etkisini sürdüren en önemli yaklaşım Türkiye'nin ilk sosyologlarından birisi olarak kabul gören Ziya Gökalp'e ait olmuştur. Batı sanatlarının kültür alanına hakim olmasında meşruluk temellerini atan önemli bir yaklaşım olarak, kültür ve medeniyet kavramlarını birbirinden ayırmıştır. Bu yaklaşım ile birlikte kendi kültürel öğelerimizi Batı tekniği ile sunmak evrensel bir yaklaşım biçimi olarak sanat alanına uzun yıllar hakim olmuştur. Bu yaklaşım ile birlikte İsmet İnönü döneminde medeniyetin kaynağı Türk kültür öğelerinde değil yine Batı tarihinde aranmıştır. Hümanist evre olarak görülen bu dönemde bu dönemde Yunanca ve diğer Batı dillerinden eserler Türkçe'ye tercüme edilmiş, Yunan klasikleri tiyatrolarda oynanmış, Köy Enstitülerinde Yunan heykellerinin replikaları yapılmıştır.

Yine tek partili dönemde kültürel üretim üzerinde uygulanan sansür ile estetik anlayışın şekillenmesine çalışılmıştır. Tek partili dönem boyunca devlet sanat ürünleri üzerinde bir denetim kurarak ne tür eserlerin üretilebileceğine, hangi tür, biçim ve içerikte üretim yapılabilmesine müdahale etmiştir. Bu müdahale bir taraftan üst ve evrensel görülen Batı sanatlarının halka kabul ettirilmesi hem de tek parti ideallerinin bu sanatlar aracılığıyla halka sevdirmesi için gerçekleşmiştir. Bu sebeple devrim düşüncesini anlatan eserler desteklenirken, geçmiş hatırlatacak, devrim ideolojisiyle çelişen eserler sansüre uğramıştır.

Bu çabanın pratik sonuçları, o dönemde ortaya çıkan eserlerin biçim ve içeriğinde görülmektedir. Öncelikle tek partili dönemde Batı sanatları dışında bir üretimin olmadığı görülür. Yine bu dönemde resim, tiyatro, mimari, gibi sanat dallarına ait eserlerde tek partili dönemin sürekli övülürken Osmanlı negatif sunulmuştur. Yeni estetik algıda eskiye ait unsurların olumlu anlamda yer almasına sıcak bakılmamıştır. Tiyatro ve sinema gibi sanatlara yüklenen misyon, geri kaldığına inanılan halkın eğitilmesi ve devrim ideallerinin anlatılması olmuştur. Bu yolla öznel bir olgu olarak düşünülecek estetik, devlet eliyle üretilmek istenen toplumsal kimliğin bir parçası haline gelmiştir. Batı sanatlarının evrensel olduğu düşüncesi ve halkın bu doğrultuda eğitilmesi gerektiği inancı, tek parti döneminde toplum üzerinde bir tür kültürel hegemonyanın oluşmasına sebep olmuştur. Tek partili dönemde toplumsal estetiğin devlet eliyle düzenleme çabası, halka neyin beğenip, beğenmeyeceğini sansür ve sınırlandırmalarla öğretmeye çalışmak, bir taraftan sanatta özgünlük üzerine uzun yıllar devam edecek tartışmaları körüklerken diğer taraftan halk tarafından sanatsal çalışmaların tam olarak benimsenmemesine yol açmıştır. "Halka inememek", sanatçılar için bir başarısızlık olarak görülmüştür. Fakat başarısızlık, toplumun sanattan beklentisi ile sanat ürünleri arasındaki uçurumda değil, tek parti döneminde devlet eliyle belirlenen ve mutlak doğru olarak kabul edilen estetik yargının başarılı bir temsilinin verilememiş olmasında aranmıştır. Böylece tek partili dönemde siyasetin sanat üretimini biçim ve içerik olarak belirlediği ve bu yolla kendi iktidarını pekiştirmek istediği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Din Sosyolojisi, Kültür, Sanat, Estetik, Hegemonya, Tek Partili Dönem, Gramsci, Althusser

## POLITICAL CONSTRUCTION OF AESTHETIC DURING ONE PARTY PERIOD OF TURKEY

### Abstract

After declaration of republic, a top-down modernization process which was covered the culture and the society based on Westernization was started by ruling elite. To realise that, during the course of one party period, cultural symbols, social aesthetics and arts has been reshaped in parallel to Western values. This effort created a new aesthetic perception by political interventions, questioning the source of civilisation and determining the art forms by the state. The state expectation of acceptance of new development by the society, transformed a form of cultural hegemony that justify the new authority and the regime. In this article, how social aesthetic wanted to be changed by questioning the source of civilisation by the state, exclusion of Ottoman's cultural forms and using the state authority will be examined. Gramsci's hegemony and Althusser's apparatus will be used to explain how ruling elite dictated their own aesthetic from top to down, by using state organs. The data has been collected by documentation method and evaluated by historical sociological perspective. The aim of this study is to contribute understanding of role of culture in the relationship between politics and society in recent history of the Turkey.

### Summary

Top-down modernisation process during the one-party period in Turkey, aimed to build a new cultural form that encapsulate all society. For that reason, art and aesthetic which are thought to be the part of subjective space, become the part of sociological inquiry by the mediating of state and society relationship. It is possible to starts the interest of Turkish society to Western arts from the Tanzimat. However, state program of abandoning the tradition and embracing the Western art and aesthetic by the society, started during early years of the Turkish Republic. During one-party years, the perception about civilisation and social aesthetic were tried to produce by the hand of state. To determine which cultural objects are good and which are bad, and to dictate states perception on society, created the tension between state and the society. At the same time, state aesthetic was turned to universal principles and reproduced by the official institutions, art education, state subvention and general education.

To understand the process better, the problem will be studied from the cultural perspective of Gramsci and Althusser. Gramsci claims that ruling classes use not only physical and economic power but also cultural power to sustain their position in the society. Hegemony aims the cultural manufacturing of consent. Upper classes want to make society accept the certain cultural forms without questioning to continue their control on the power. By doing this, ruling classes defend the idea of universality of their culture by neutralise the oppositions rather than produce standard and monotype worldview. In this way, the masses accept hegemony of ruling classes by gathering around cultural symbols, aims and ideas. For that reason, when certain art branches are seen outdated, old-fashion, not valuable and some others are seen modern, contemporary, valid, could means that ruling classes want to spread certain cultural forms to maintain their power. Activities, processes and trends in an art break from artist concept and become a part of reproduction of certain power forms. From Gramsci perspective, it is possible to see similar pattern in culture politics of one-party era in Turkey.

It can be said that perception of culture went through the stages. The one that had long term effect was belong to early Turkish sociology, Ziya Gökalp. He separated culture and civilisation that created legitimacy for Western culture to dominate cul-

tural arena in Turkey. The presentation of Turkish traditional culture with Western technique dominated art environment as a universal value. Notwithstanding, during İnönü era, the source of civilisation searched not in Turkish roots but in Western history. It was called Humanist era and during this period, books from Greek and other Western languages were translated, Greek classics were played at theatres, Greek status were replicated in Village Institutes.

During one party era, it is aimed to shape aesthetic perception of society by censor on cultural production. In this period, the state established a total control over the art production and decided what kind, which form and content the art will be produced. The reason of state control was both to make society accept Western arts as high and universal and spread the one-party ideology. For this very reason, while artworks that are symbolising the state ideology were supported, others that remind old/Ottoman era were censored.

Practical results of these efforts can be seen artworks of that period. First of all, it is seen that there was almost no art production except for Western arts in the one-party period. In artworks from cinema, theatre, paintings, one-party era were praised and Ottoman time were criticised. It was not a positive thing to appreciate the old era, in the new aesthetic realm. The mission loaded the cinema and theatre were to educate the public that was believed to be backward and to impose the one-party ideology. In this way the aesthetic tried to be produced by the hand of state and made it the part of social identity. This method during the one-party period created a cultural hegemony on the society. The effort to regulate social aesthetics by the state in the single-party period, while trying to teach the public what to like and dislike, with censorship and limitations, created on the one hand long-term discussion on originality of Turkish arts and on the other hand created a distance between society and modern arts. "Cannot reaching the public" was seen as a failure for artists however, failure was not sought in the gap between social expectation from art and art production, but in the failure of a successful representation of the aesthetic judgment, which was determined by the state and accepted as absolute truth during the single party period. Thus, it was observed that politics determined the production of art in the one-party period and in this way, it wanted to consolidate its own power.

**Keywords:** Sociology of Religion, Culture, Art, Aesthetic, Hegemony, One Party Period, Gramsci, Althusser

## GİRİŞ

Türkiye’de Batı tarzı modernleşmenin Cumhuriyetin ilanından çok önce, Tanzimat ile başladığı kabul edilmektedir. 19. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde devlet yönetimindeki hakim görüş, devletin ancak Batı tarzı reformlarla düzelebileceği inancıdır. Bununla birlikte Osmanlı döneminde reform düşüncesi devlet idaresini ilgilendiren askeri ve idari yapılarla sınırlı olarak ele alınmıştır.<sup>2</sup> Bu süreçte Batı sanatlarının ülkeye girişi ise iki koldan gerçekleştiği görülür: birincisi kurumsal olarak ortaya çıkan ve saray çevresi ile sınırlı kalmış sanat faaliyetleridir. Diğer ise bir yandan yabancı devlet temsilcilerinin kendi aralarında düzenlediği genelde sefaret binalarının kullanıldığı, diğer yandan ise Batı’daki sanat faaliyetlerini takip eden İstanbullu gayri Müslimlerin padişah’tan izin alarak açtıkları tiyatro, opera, sinema, atölye gibi binalarda yürütülen sanat faaliyetleridir. Bu bakımdan Tanzimat Fermanı’nı takip eden yıllarda Batılı sivil sanatın Beyoğlu’nda ortaya çıktığı ve ilk temsilcilerinin Batı’dan gelen sanatçıların ya da gayri Müslim Osmanlı tebaası olduğu görülür.<sup>3</sup>

Batı sanatlarının ülkeye girişi ve sivil toplum içinde belirli bir kitleye hitap etmeye başlaması Tanzimat dönemine kadar götürülmekle birlikte Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesini birbirinden ayıran farklar dikkate alındığında, devletin Batılı sanatlara bakışında radikal bir değişimin olduğu anlaşılır. Osmanlı’nın son döneminde yaşanan reformlar, ülkenin içinde bulunduğu krizden çıkabilmek amacıyla yapılmıştır. Bu bakımdan kurumsal yapının reformlarla Batılı standartlara çıkarılması hedeflenirken, oradan gelecek sanatlara da kapı açılmış oluyordu. Öte yandan Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte Batılılaşmak bir amaç haline gelmiştir; bu sebeple toplumu da kapsayacak şekilde bütüncül bir dönüşümün parçası olarak ele alınmıştır.<sup>4</sup> Osmanlı’da çağdaşlaşmanın nesnesi devlet iken, Cumhuriyet döneminde toplum olmuştur.<sup>5</sup> Bu bakımdan Batılı sanatların Osmanlı döneminde ülkeye girdiğini söylemek ile devlet politikası olarak topluma dikte edilmesi arasında bir fark bulunmaktadır.<sup>6</sup> Türkiye Cumhuriyeti, daha önceki sanatçılardan ve sanat kurumlarından yararlanmakla birlikte,

<sup>2</sup> Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 10.

<sup>3</sup> Fethiye Erbay- Mutlu Erbay, *Cumhuriyet dönemi (1923-1938) Atatürk’ün sanat politikası*, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Yayınları, 2006), 16.

<sup>4</sup> Zeynep Yaman, “Demokrasi ve Sanat”, *Sanat Tarihi ve Eleştirisinde 40 yıl Sempozyumu*, 1993, 187.

<sup>5</sup> Mardin, *Türk Modernleşmesi*, 20.

<sup>6</sup> Aytül Papila, “Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 16/1 (2012):154.

geçmiş ile bağı kopartarak, yeni bir sanat ve estetik anlayışı etrafında sanat alanını inşa etmiştir. Bu sebeple 19. Yüzyılın başından itibaren ülkeye giren Batı sanatlarıyla birlikte Batıyı taklit etme/milli sanat üretme, Tanzimat ahlakçılığı/II. Meşrutiyet serbestliği, geleneksel/modern gibi ikilikler üzerinden kendini inşa etmekte olan sanat alanı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile yıkılarak devlet eliyle topluma dikte edilecek şekilde yeniden üretilmiştir. Tek parti ideolojisini topluma yaymak için bir araç olarak kullanılan sanat, nihayetinde “on yılda on beş milyon genç” yaratma çabasının bir parçasıdır. Bu bakımdan sanatın, sivil topluma ait kültürel bir çabadan ziyade ideolojik bir aygıtla dönüştüğü görülürken, toplumun “evrensel” olarak sunulan Batı estetiğini kabul etmesi beklenmiştir.

## 1. GRAMSCI VE KÜLTÜREL HEGEMONYA

Gramsci'ye göre devlet gücünü elinde bulunduran Burjuva, kendisi ile tebaanın ayrı olmasını isteyen eski yönetimlerden farklı olarak bütün toplumu kendi kültür seviyesinde üretmek ister.<sup>7</sup> Bu bakımdan devlet sadece fiziksel güç kullanılarak ortaya çıkan egemen sınıfın bir iktidar formu değildir. Devlet= politik toplum + sivil toplum formülünden hareketle belirli bir kültürel formun sivil toplum tarafından kabulü ile bir rızanın üretilmesidir.<sup>8</sup> Bu noktada iktidardaki sınıflar toplumsal yapının kendi çıkarları doğrultusunda kurulduğu gibi kalması için belirli kültürel formların sivil toplum tarafından kabulünü ön görmektedir. Swingewood'un tanımıyla hegemonya:

“yönetilenler ile yönetenler arasında demokratik bir ilişkiyi; tabi grupların kendi çıkarlarını ifade edip onları savunmalarını, kendi özgün kültürlerini inşa etmelerini sağlayan kurumların varlığını içerir.”<sup>9</sup>

Hegemonya hakim sınıfların toplumun rızasını kazanacak şekilde yönlendirmesine denmektedir. Egemen sınıflar bunu yaparken tek tip bir dünya görüşü ortaya koymak yerine muhalefeti etkisizi hale getirecek bir yöntemle hakim kültürün evrensel olduğu fikrini oluşturmak isterler. Bu yolla bağımlı halk kitleleri mevcut toplumsal yapıyı koruyacak şekilde belirli idealler, amaçlar ve kültürel sembolleri destekleyerek egemen sınıfların

<sup>7</sup> Anthony Gramsci, *Hapishane Defteri*, (İstanbul, Belge Yayınları, 2014) 353.

<sup>8</sup> Joseph Femia, *Gramsci's Political Thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process*, (Oxford: Oxford University Press, 1987), 24-28.

<sup>9</sup> Alan Swingewood, *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, çev. Osman Akinhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010), 228.

hegemonyasını kabul etmiş olurlar.<sup>10</sup> Gramsci hegemonya kavramı ile geleneksel Marksist görüşü genişleterek, kültürü bir çatışma alanı olarak görmüş, iktidar ve sınıf tahakkümünün sadece ekonomik ve siyasal güç ile sağlanamayacağını, böyle olan yapıların zayıf kalacağını, hakim unsurların değerlerinin sivil toplum tarafından kabulü ile iktidarın pekişebileceğini ifade etmektedir.<sup>11</sup> Kalıcı iktidar ilişkileri kurabilmek için gerekli görülen kültürel hegemonya biçimleri, özellikle Pareto'nun deyimi ile bir elit değişiminin ya da savaş ve devrim yoluyla iktidar içinde radikal değişimlerin yaşandığı zamanlarda ayrı bir önem kazanmaktadır. Siyasal yapıda yaşanan değişiklik ile, yönetime gelen yeni grubun başarısı, kendi iktidarlarını meşrulaştıran kültürel sembollerin sivil toplum tarafından kabulüne dayanmaktadır.<sup>12</sup>

Gramsci'ye göre kültürün bir parçası olan sanatlar da yöneticiler ve toplum arasında kurulan bu ideolojik ilişkinin bir parçasıdır. Ona göre bir sanat dalının eski olarak kabul edilmesi ve yeni bir sanatın devlet tarafından teşvik edilmesi, sadece o sanat dalını ilgilendiren bir etkiye sahip değildir. Yeni bir sanattan bahsetmek aslında yeni bir kültürden bahsetmek demektir. Ona göre istenen kültürel dönüşüm de yeni bir tinsel yaşam biçimi üretmek için girişilen bir savaştır: "Bu tinsel yaşam yeni bir hayat sezgisine sıkı sıkıya bağlıdır, o kadar ki sonunda gerçeği görmenin ve duymanın yeni bir biçimi haline gelir; ve tabii bu savaş ve aynı zamanda 'doğması mümkün olan sanatçılara', 'doğması mümkün olan sanat eserlerine' sıkı sıkıya bağlı yeni bir dünya yaratmaya yönelmiştir".<sup>13</sup> Yine Gramsci, her sanatın bir ideolojisi olduğunu belirterek, devletin kendi ideolojisini yaymak için kültürü bir araç olarak kullandığını ifade etmektedir.<sup>14</sup> Yani sanat hem toplumsal kültürü dönüştürmek hem de devletin kendi iktidarını meşru hale getirmek için kullanılan ideolojik bir araç haline gelebilmektedir. Bu bakımdan Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Osmanlı döneminin parçası olarak görülen sanatların modern Türkiye'yi yansıtmadığı iddia edilerek, sadece belirli Batı sanatlarının devlet tarafından gelişmesi için özellikle desteklenmesi, tek partili dönemde kurulmak istenen hegemonya ile bağlantılı olarak ele alınmalıdır.

<sup>10</sup> Laura Edles, *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*, (İstanbul: Babil Yayınları, 2007), 49.

<sup>11</sup> Akif Okur, "Gramsci Cox ve Hegemonya Yerelden Küresele İktidarın Sosyolojisi Üzerine", *Uluslararası İlişkiler*. 12/46, 138.

<sup>12</sup> Swingewood, *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, çev. Osman Akınhay, 226.

<sup>13</sup> Antonio Gramsci, *Aydınlar ve Toplum*, (İstanbul: Çan Yayınları, 1967), 83.

<sup>14</sup> Murathan Mungan, "Gramsci'nin 'Consensus' Kavramının Günümüzde Tiyatro İçeriği Açısından Kazandığı Önem", *Birikim*. 50-51 (1979), 62.



## 2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN KURULMASI VE YENİ KÜLTÜR POLİTİKASI

Kurtuluş savaşından sonra Osmanlı Devleti'nin külleri üzerine Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda tek partili yıllarda oluşan yönetici elitler, siyasal dönüşümün yanında sivil toplumu da kapsayacak şekilde top yekûn kültürel bir dönüşümü de ön görmüşlerdir. Tek partili dönemde yöneticiler, Osmanlı Devletini yenilginin ve geri kalmışlığın sembolü olarak kodlarken, Batı kültürünün yeni devlete adapte edilmesini ön görerek, Batıyı bir bütün olarak ele alıp, yönetim biçiminden kılık kıyafete, gündelik yaşantıdan sanatlara kadar eskinin bırakılıp yenin benimsenmesini istemişlerdir. Bu sadece gelişmiş toplumlara yetişmek arzusundan değil, aynı zamanda yeni iktidar biçiminin sivil toplum tarafından hegemonik bir kabulünü sağlamak için de gerçekleşmiştir. Kültürün siyasal iktidarın meşrulaşmasında kullanılması, estetiğin belirli aşamalardan geçerek siyasallaşmasına yol açmıştır. Öncelikle Osmanlı'dan gelen kültürel öğelerle bağ koparılmış, geleneksel sanatların eğitimine son verilmiş ve ardından sanat eğitimi sadece Batı sanatlarını kapsayacak şekilde daraltılmıştır.<sup>15</sup>

Gramsci'nin yaklaşımı Tek partili dönemde yaratılmak istenen yeni sanat alanının, aslında devletin hedefi olan toplumsal kültürün tamamını değiştirmek, nasıl bir konuma sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Mesela "Batı sanatlarından beslenerek halk kültürünü evrensel boyuta taşıyıp milli bir sanat ortaya çıkarmak" fikri aslında sadece sanat alanında beklenen bir değişiklik değil, toplumsal düşünce tarzını değiştirmeye yönelik bir hamle olarak ortaya çıkmaktadır. Yine aynı sebeple Osmanlı'ya ait sanatların, Ortaçağ mantalitesini taşıdığına duyulan inanç da sanat ile toplumsal kültür arasında kurulan bu doğrudan etki ve ilişkiyle anlaşılabilir. Kemalist elitler Avrupa ile Türkiye arasında bir karşılaştırma yaparak gelişmişlikleri ile kültürleri -dolayısıyla sanatları- arasında doğrudan bir ilişki kurmuşlar ve aynı gelişmişliği yakalamak için kendi kültürümüzü -dolayısıyla sanatlarımızı- onlarınki gibi yapmamız gerektiğini düşünmüşlerdir. Artık sanat üretiminin bütün dallarından beklenen mazi ile alakayı keserek Batılı, ama yeni bir Türk kimliği inşa edecek tarzda ürünler vermesidir:

"İşte gerek mevzuları, gerek tekniği, gerekse hedefi itibariyle ayrı olan maziden alakayı tamimiyle keserek mesela mimari mevzubahis olduğuna göre, yeni yeni Türk şehirlerinin ve betonarme malzemesi-

<sup>15</sup> Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, (İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2004), 20.

nin ihtiyaçlarına ve yeni Türk milletinin ruhi iştiyaklarına göre yapılacak olan yeni yapılardır ki mimar Türkçülerin nazariye ve mantık sahasında aradığı fakat bulamadığı asri Türk yapıcılığı zevkinin teessüsüne hizmet edecektir. Nasıl kadınlarımız Avrupa kıyafetini kabul etmekle giyinmek hususundaki milli hususiyetlerini kaybetmiyorlarsa, şehirlerimiz de Kübizm nev'ine girmekle Türklüklerini kaybetmeyeceklerdir.”<sup>16</sup>

İkinci olarak, Osmanlıdan başka bir yola girmiş olan yeni devletin devrimleri kalıcı hale getirmek ve iktidarını sürdürebilmek için kültürel dönüşümü elzem görmüştü. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra yapılmak istenen kültürel dönüşüm yine Gramsci'nin ifadesiyle “sivil topluma” ait bir talep olarak çıkmayıp, devletin tepeden aşağıya doğru gerçekleştirdiği bir dönüştürme programı olarak gerçekleştirildiği hatırlandığında sanatı, yönetici elitlerin kendi hegemonyasını kurmak için bir aygıt olarak kullandığı anlaşılır. Althusser otorite kurmak için ideoloji ve kültür arasında Gramsci'nin kurduğu yaklaşımı benimsemektedir. Ona göre bir devletin baskı kurmak için sahip olduğu ordu, mahkemeler, hapishaneler gibi aygıtlarının yanı sıra bir de ideolojik aygıtları bulunmaktadır. Bunlara devletin ideolojik aygıtlar (DİA) ismini vermektedir. DİA'lar dini, eğitim, hukuk gibi aygıtlar olacağı gibi kültürel aygıtları da kapsar. Ona göre baskı aygıtı zor kullanarak otoriteyi sağlıyorsa DİA'lar ideoloji kullanarak işlerler. İdeolojik aygıtlarda amaç devlet aygıtları gibi baskıyı doğrudan uygulamak değil, dolaylı hatta sembolik boyutta tutmaktır.<sup>17</sup> Mesela tiyatrodaki sansür kullanılarak, hangi oyunların oynanacağını önceden denetlemek ve böylece, aykırılıkları doğrudan şiddet uygulamadan önleyerek ortaya hep devlet ideolojisine uygun yapıtlar üretilmesini sağlamaktır. Kültür alanında devlet ideolojisinin hakim kılınması ile sanatın biçim ve formu o ideolojiye uygun olarak ortaya çıkacaktır. Cumhuriyetin ilk yıllarında devrimlerin halka yayılmak istenmesi, sürekli olarak sadece bu konuların işlendiği ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tiyatro ve sinemada devrim anlatılmaya çalışılmış; Cumhuriyet'in kuruluşunu temsil eden savaşlar ve Atatürk, o dönemdeki Türk resminin başat konusu olmuştur.<sup>18</sup> Estetiğin bu şekilde tekelleşmesi, belirli kültürel formların sembolleştirilerek bir çeşit hegemonya kurulmak istenmesi, tek partili dönem boyunca kültür ile ilgili belirli görüşlerin takip edil-

<sup>16</sup> İsmail Hakkı, *Demokrasi ve Sanat*, (İstanbul : Kanaat Kütüphanesi, 1931), 140.

<sup>17</sup> Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (İstanbul : İletişim Yayınları, 1994), 34-35.

<sup>18</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 196-197.

mesine yol açmıştır. Bunların en önemlisi Ziya Gökalp'in medeniyet-kültür ayrımı ve İnönü döneminde yaygınlaşan hümanist bakıştır.

### 3. ZİYA GÖKALP ETKİSİ

Kültürle ilgili meselelerde Ziya Gökalp'in , hem Osmanlı'nın son döneminde hem de Cumhuriyetin ilk yıllarında önemli bir etkiye sahip olduğu görülür. O dönemde yapılan modernleşmenin nasıl ele alınması gerektiğiyle ilgili tartışmalarda kültür ve medeniyeti ayırarak pratik bir çözüm üretmiştir. Gökalp milli kültür (hars) ile medeniyetin birbirinden farklı şeyler olduğunu söylemiştir. Medeniyet bir çok devletin bulunduğu ortak bir nokta olurken, hars, sadece bir millete ait ahlak, hukuk, estetik dil gibi alanları kapsayan yaşam tarzıdır.<sup>19</sup> Bu parçalı yaklaşım ile kendi dinimizi ve Türklüğümüzü muhafaza ederek Avrupa'daki gelişmeleri takip etmek mümkün olacaktır. Gökalp'in hars-medeniyet ayrımı, Osmanlı son döneminde ortaya çıkan İslamcılık ve Türkçülük gibi akımların endişelerine pratik bir cevap üretmişken, Cumhuriyet kurulduğunda bu parçalı yapı daha farklı bir yoruma tabi tutulmuştur. Öncelikle Gökalp'ta medeniyet, kültürden daha kapsayıcı bir üst yapı olarak sunuluyordu. Bu sebeple Batı medeniyeti yeni devlet tarafından kültürün üstünde görülmüştür. Ayrıca bu parçalı yaklaşım "Anadolu kültürü", "Osmanlı kültürü", "İslam kültürü" gibi kültür öğelerini parçalı olarak ele alınmasını sağlamış ve bütüncül bir bakış içinde değerlendirilememiştir. Kültür bu şekilde parçalı hale geldikten sonra "Osmanlı kültürü", yeni ulus devlet anlayışında milli kültürü kirleten bir yapı olarak görülerek terk edilmesine karar verilmiş ve sadece ulusal değerlere ait seküler bir kültür üretilmek istenmiştir. Medeniyet konusunda ise problem yaşanmamıştır, çünkü o Avrupa'dan ithal edilecektir.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yapılan devrimlerin pek çoğunda Gökalp'in fikir babalığı görülecektir. Yine de bu Gökalp'in olduğu gibi kabul edildiği anlamına gelmez. Nitekim Murat Belge, Gökalp'in Türkleşmek/İslamlaşmak/muasırlaşmak üçlüsünden İslamlaşmak fikrine Atatürk'ün pek sıcak bakmadığını iddia eder. Ona göre Gökalp son yıllarında Türkçülüğün Esasları'nı yazarak Atatürk'te temsil olunan yeni Türk milliyetçiliğiyle uzlaşma çabasına girmiştir.<sup>20</sup> Gerçekten de Gökalp bu kitabında daha

<sup>19</sup> Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, (Ankara : Milli Eğitim Bakanlığı, 1970), 30

<sup>20</sup> Belge, Murat. "Mustafa Kemal ve Kemalizm". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce : Kemalizm*, (İstanbul : İletişim Yayınları, 2002), 35.

önceki yaklaşımlarını güncelleyerek Osmanlı kültürüne karşı daha sert bir tavır aldığı görülür:

“Bununla beraber, din bakımından Osmanlılardan ayrılmamış olan Sünni Türkler de, milli kültür bakımından Osmanlı emperyalizmine bağlanmadılar. Bunlar da kendi kendilerine milli bir kültür yaparak Osmanlı medeniyetine karşı tamamen kayıtsız kaldılar. Osmanlı medeniyetinin seçkinlerine havas dendiği gibi, Türk kültürünün de ozanları, aşıkları, babaları ve ustaları vardır.”<sup>21</sup>

Gökalp'in bu kitabında parçalı kültür anlayışının da daha netleştiği gözlenmektedir. Onun tarihe bakışında sanki Osmanlı ile Türkler birbirinden bağımsız topluluklarmış gibi anlatılır. Sanki Osmanlı devleti Türkler tarafından kurulmayıp Türkleri sonradan emperyalizmi altında dönüştürmek istemiştir. Yine bu tarih anlatımında anlaşılan Türkler buna boyun eğmeyecek kendi kültürlerini yaşamaya devam etmişlerdir. Böylece yeni kurulan devlet Osmanlı kültürel mirasından bağımsız, ondan çıkan fakat onun devamı olmayan bir yapıda sunulmuştur. Osmanlı ile yaşanan bu zihni kopuş ve Batı'nın tekniğini alma fikri yeni devletin kültür politikalarının teorik alt yapısını oluşturmuştur. Bu yolla kültür politikaları kendisine meşru teorik bir zemin bulmuş olacaktır.

#### 4. ORTA ASYA STEPLERİNDEN ANTİK YUNANA: MEDENİYETİN KAYNAĞINI ARAMAK

Atatürk döneminde Türk kültürünü canlandırma ve millileşme çabası hakimdi. Bu doğrultuda kültürün kaynağı olarak Türk ulusu görülmekteydi. Türk tarih tezi ve güneş dil teorisi ile birlikte ilk medeniyetleri kuranların bile Türk olduğu, Türklerin Batılılar kadar uygar olduğu gibi tezler işlenmiştir.<sup>22</sup> Bu noktada Atatürk politikalarında Gökalp'in medeniyet kültür ayrımının yansımaları görülecektir. Kültürün milli olması gerektiğini belirten Atatürk bir konuşmasında şunları söylemiştir:

“Milli dehamızın, yaratıcılığımızın, tam gelişmesi ancak böyle bir kültürle oluşabilir. Kültür milli zeminde mütenasiptir. O zemin milletin karakteridir... Doğudan ve Batıdan bağımsız ulusal yaradılış ve tarihimize uygun bir kültür düşünüyorum”<sup>23</sup>

Kültürün milli olmasını savunan Atatürk, bunun evrensel olabilmesi

<sup>21</sup> Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 39.

<sup>22</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 56.

<sup>23</sup> I. Milli Kültür Şurası (23-27 Ekim 1982) Komisyon Raporları, 14.

için Batı tekniği ile sentezlenmesi gerektiğini belirtir. Ona göre, öncelikle Osmanlı dönemi kozmopolit, doğuyu, geri kalmışlığı sembolize eden kültürel formlardan kurtulmak gerekir, sonra milli kültürümüzün kaynaklarını Orta Asya'ya kadar giderek, Anadolu'daki eski medeniyetler ile Türkler arasında bir bağ bularak, Türklere has milli kültürü diğer unsurlardan temizleyip ortaya çıkarmamız gerekir. Bu yapıldıktan sonra onu Batı tekniği ile evrensel boyuta taşımamız gerekir. Bu yaklaşımla ilgili en çarpıcı örnek onun radyoda Türk sanat musikisinin yasaklanması üzerine bir sanatçıya söylediklerinde bulmak mümkündür:

“...bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulsun, onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim...”<sup>24</sup>

Madalyonun diğer yüzünde ise Atatürk döneminde yapılan inkılaplara ve diğer politikalara bakıldığında, onun başka konuşmaları ele alındığında, Atatürk'ün Gökalp'ten ayrılarak kültürü medeniyetin bir parçası olarak düşündüğü görülür. Muasır medeniyetler seviyesine çıkabilmek için Avrupa'nın tekniği kadar, kültür yapısı da halk tarafından içselleştirilmiştir:

“Medeniyim diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı aile hayatı ile, yaşayış tarzı ile medeni olduğunu göstermek mecburiyetindedir... Türkiye'nin hakikaten medeni olan halkı baştan aşağı kadar dış görünüşü ile dahi medeni mütakamil insanlar olduklarını göstermeye mecburdur.”<sup>25</sup>

Atatürk'ün bu konuşmasında ise medenilik gündelik yaşantıdan kullanılan dile kadar bütün bir kültürü de içine almıştır. Yani medeni olabilmek için sadece Batı'nın tekniğini değil aynı zamanda kültürünü de benimsememiz gerekir. Bu bakımdan Çolak'a göre Atatürk Gökalp'in Türklükle ilgili fikirlerine yakın olsa da ondan ayrıldığı temel noktalar da bulunmaktadır.<sup>26</sup> O dönemde takip edilen politikalar da Atatürk'ün kültürü medeniyetin bir parçası olarak gördüğü fikrini destekler niteliktedir. Nitekim harf devriminden, kıyafet düzenlemesine; sadece Avrupa sanatlarının öğretildiği eğitim kurumlarından, bir dönem uygulanan müzik yasağına kadar bir çok kültür politikası sadece tekniği değil, kültürün kendisinin de alınmak istendiğini göstermektedir.

<sup>24</sup> <https://www.ktb.gov.tr/TR-96530/turk-musikisinin-yasaklanmasi.html> (15.12.2019)

<sup>25</sup> Mustafa Baydar, *Atatürk ve Devrimlerimiz*, (İstanbul : Türkiye İş Bankası, 1973), 205.

<sup>26</sup> Yılmaz Çolak, *Türkiyede Kültürel İktidarın Kuruluşu 1923-1945*, (Ankara : Liberte Yayınları, 2017), 107.

Sonraki yıllarda İnönü döneminde medeniyetin kaynağıyla ilgili bakış açısında bir farklılık olduğu görülecektir. İnönü ilk iş olarak kendi ekibini kurduğu ve iktidarını pekiştirdiği gözlenir. İnönü'nün 1939 yılında milli şef ilan edilmesiyle birlikte zaten devlet yönetiminde tek söz sahibi olan CHP altında, milli şef-parti-devlet denklemi oluşmuş ve çok partili hayata kadar daha da sertleşen bir politik zemin ortaya çıkmıştır. İnönü diğer başka alanlarda olduğu gibi kültür konusunda da Atatürk'ten farklı düşündüğünü ortaya koymuştur. Medeniyetin kaynağını Türk tarihinde ve Anadolu'nun Sümerlere bakan Mezopotamya'da aramak yerine, Batı Medeniyetinin membaini yani Yunan ve Latin klasiklerine ağırlık verilmiştir. İnönü döneminde takip edilen kültür politikalarına bu sebeple hümanizm hareketi denilmiştir.<sup>27</sup> 1938'de resmi politika olarak benimsenen bu hareket kapsamında hem kültür hem de eğitim alanında yeni stratejiler benimsenmiştir. Atatürk döneminde politikalarla ilgili olarak milli yapıya uydurma ya da milli olanı Avrupa standartlarına çıkarma gibi bir kaygı söz konusuyken İnönü döneminde bu düşüncenin ortadan kalktığı anlaşılmaktadır.<sup>28</sup> İnönü dönemi hümanizm hareketinin önemli isimlerinden biri onun, döneminde Milli Eğitim Bakanlığına getirilen Hasan Ali Yücel'dir. Saffet Arıkan'ın istifa etmesi ile göreve getirilen Yücel, İnönü dönemi kültür politikalarının uygulanmasında büyük emekleri olmuştur. Öncelikle antik Yunan düşüncesinin yayılması amacıyla bazı okullarda Yunanca ve Latince şubeleri açılmasına karar verilmiştir.<sup>29</sup> Ardından yine Bakanlık bünyesinde Batı klasiklerinin Türkçeye kazandırılması için tercüme faaliyetlerine başlanmıştır. Bu doğrultuda 39 Yunanca, 38 Fransızca, 10 Almanca, 8 İngilizce 6 Latince 2 Rusça ve 5 Arapça klasik eser, Türk diline tercüme edilmiştir.<sup>30</sup> Antik Yunan'a yönelik İnönü döneminde açılan Köy Enstitülerinin faaliyetlerinde de görülmektedir. Bu dönemde enstitü kütüphanelerinde bu çeviriler dahil listesi belirlenen kitaplar okutuluyordu. Yine sanat faaliyeti olarak antik Yunan heykellerinin kopyaları yapılmıştır. Yeni kültür politikaları, Atatürk dönemi milli kültür anlayışından bir kopuşu göstermekteydi. Hasan Ali Yücel'in belirttiği gibi "Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye," artık tam bir Avrupa ülkesi gibi olmalıdır ve bunun için medeniyet kaynağı olarak on-

<sup>27</sup> Kadri Şeker, *İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)*, (Isparta: Fakülte Kitabevi, 2011), 12

<sup>28</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 56.

<sup>29</sup> Kadri Şeker, *İnönü dönemi kültür hayatı (1938-1950)*, 18.

<sup>30</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 88-89.

larla aynı kaynaktan beslenmelidir. Bu yaklaşım, öz arayışındaki sanatçılar tarafından tekrar Batılılaşmak olarak görüldüğü için eleştirilere maruz kalmıştır ama izlenen politikalara bir etkisi olmamıştır.<sup>31</sup>

Atatürk ve İnönü dönemlerinde uygulanan sanat politikalarına bakıldığında devrim estiğinin ne olması gerektiğine yönelik bir kaynak çatışması yaşandığı görülebilir. Atatürk bir taraftan medeniyet ve kültürü birbirinden ayırmazken aynı zamanda Osmanlı öncesi kaynaklara dönülerek milli bir kültür inşa etmek istiyordu. Osmanlı'dan kalma kültürü ortadan kaldırmaya çalışırken Batı, kültürün yeni kaynağı olmuştur. Atatürk döneminde kültürün kaynağı olarak eski Türk geleneklerine dönülmek istenmişken Milli Şef döneminde kaynak olarak halk değil, Yunan ve Latin esas alınmıştır. Bu temel fark iki devlet adamı dönemindeki sanat politikalarını kökten belirleyen unsurdur. Burada önemli olan, iki dönem arasında ortaya çıkan estetik anlayıştaki farkların, sadece iktidardaki kişilerin kendi beğenileri olmanın ötesinde, halk için uygun görülen ve ona benimsetilmek istenen bir estetik beğeni olmasıdır. Millilik ya da hümanizm, gelişmek için toplumsal kültürün mutlaka değiştirilmesi gerektiğine inanılan tek parti döneminde halkın isteyerek ya da istemeyerek içselleştirmesi gereken estetik biçimin adlarıdır. İki dönem arasındaki bu farklılık devrim estetiğini halka benimsetme programının fikri alt yapısıdır. Yani “nasıl bir estetik benimsetmeliyiz?” sorusuna verilen cevaptır. Bu cevap tek partili dönemde devletin başında olan kadronun “şöyle bir yol izleyelim” demesi ile belirlenen ve ardından devletin denetimine geçmiş kültürel üretim, dağıtım ve kültür eğitimi aracılığıyla halka benimsetilmeye çalışılan bir estetikdir. Okullarda okutulacak kitaplardan, tiyatrolarda oynanacak oyunlara; Konservatuar ders içeriklerinden, film senaryolarına; düzenlenecek sanat etkinliklerinin konularından, verilecek ödüllere kadar bütün kültürel üretim alanının belirleyen bir estetikdir.

## 5. SANSÜRLE ŞEKİLLENEN ESTETİK

Sezer Tansuğ hacimli çalışması Çağdaş Türk Sanatı'nda tek partili dönem Türkiye'sinde sanatçının özgürlüğünü yitirecek bir bağlama sokulmadığını savunmaktadır. Ona göre “Türkiye'de bir anti-art hareketinin çıkmaması”, bu dönemde sanatçılar üzerinden bir baskı uygulanmadığının delilidir.<sup>32</sup> Nilüfer Öndin ise sanatçılar eğer devrim ideolojisine karşı tavır

<sup>31</sup> Şeker, *İnönü dönemi kültür hayatı (1938-1950)*, 18.

<sup>32</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), 215.

almazlar ise, siyasi yapı tarafından kısıtlanmadığını ifade etmektedir.<sup>33</sup> Yani ona göre sanatçı özgürlüğü, tek partiye karşı muhalif olmadıkları müddetçe var olmuştur. Öndin daha gerçekçi bir yaklaşım sergilemiş olsa da devrime karşı olmanın sınırlarının ne olduğunu göstermekte yetersiz kalır. İki görüş de önceki bölümlerde detaylı olarak anlatılan tek partili dönem kültür politikalarının oluşturduğu katı gerçeğin sanatçılar için yarattığı ortamı göz ardı etmektedir. Sanatçılar ne içerik ne de form olarak devletin belirlediği kriterlerin dışına çıkabilecek güçte değillerdir. Bu hem o dönemde yaşanan ekonomik buhranın etkisiyle sanatçıların devlet desteğine duydukları ihtiyaçtan, hem de devletin belirlediği kuralları çiğnediklerinde cezaya çarptırılma tehlikesinden kaynaklanmaktadır. Kültürel üretim alanının tamamen devlet kontrolünde olduğu bu dönemde İstanbul'da sayılı özel tiyatro bir kenara konursa, özellikle ressamlar ve diğer sanatçıların iş yapabilmeleri için devletin imkanlarını kullanmak ya da onun iznini alarak hareket etmekten başka çarelerinin olmadığı görülür. Sadece devletten destek alabilmek, sanat alanında bir devlet kurumunda kadroya girebilmek, devlet sergilerine katılabilmek için değil; yazdığı oyunu oynatmak, senaryosunu filmeştirmek ya da özel bir tiyatrodan oyunu oynayabilmek, bir müzik okulu açabilmek, vb. için de sanatçılar devletin onayını almaları gerekiyordu. Böyle bir ortamda meselenin en yumuşak hali ile “rejime karşı olmamak” kadar basit olmadığı, sanat üretiminin ancak “rejimin ürettiği estetik anlayışa uygun olduğunda” gerçekleşebildiği gibi sonuçları bakımından daha derin bir sınırlandırmanın olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Buna örnek olarak yurt gezilerini vermek mümkündür. Resim sanatçılarının gönderildiği yurt gezilerinde sanatçılar köylerin hatta şehirlerin sefalet içinde olduğu, devletin resmi görevlilerine kuşkuyla yaklaşıldığı anlaşılmaktadır. Gözlemlerini rapor haline getiren ya da mektup olarak İstanbul'a göndermek isteye sanatçıların girişimleri boşa çıkmış, raporlar partinin yerel kolları tarafından denetlenip yetkililere ulaştırılmamıştır. Hatta şikayet ettikleri şeyleri sanatlarına işleme imkanı da kendilerine verilmemiş, köy resimleri, tek partinin istediği form ve biçim dışında üretilmemiştir.<sup>34</sup> 1941 yılında D grubu ve Akademi çalışmalarını eleştiren bir grup ressamın Türkiye'de yaşanan gerçekleri resmederek bir sergi açmaya karar vermeleri üzerine oluşan “Yeniler” hareketinin başına gelenler de yine devlet denetiminin boyutlarını görmek açısından önemlidir. Nuri

<sup>33</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 256.

<sup>34</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 112.



İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay gibi isimlerin bir araya gelerek açmak istedikleri ilk toplumsal gerçeklik sergisi, devletin belirlediği estetik sınırları aşarak toplumu olduğu gibi yansıtmayı hedeflemektir. O dönemde savaşlar sebebiyle ortaya çıkmış olan, fakirlik, yoksulluk, harabe evler, kötü yollar, mutluluktan ziyade çaresizlik belirtisi yüzler bu resimlere yansıyabilirdi. Bu sebeple henüz açılmadan dikkatleri üstüne çeken grup sergiyi büyük güçlüklerle açmayı başardıktan sonra devletin takibi altına girmişlerdir. Nuri İyem Güzel Sanatlar Akademisine asistan olarak giremezken yurtdışına çıkması da engellenir. Nuri İyem grup üyelerinin tamamının aynı akıbete uğradığını ifade etmiştir.<sup>35</sup> Yine Nuri İyem'in Turgut Zaim'in devlet tiyatrolarında dekoratör olarak atanmasıyla ilgili olarak "Müstakil ressamlar hareketinin ve D grubunun onu Halk Partisinin gözünden düşürmek için envai çeşit dedikodular çıkardıklarını" ve Partinin gözünden düştüğü için tiyatro dekoratörlüğü işine getirildiğini belirtir. Turgut Zaim ile bu meseleyi konuştuğunu aktaran Nuri İyem "ne yapabilirdim, aç kalamazdım ya" dediğini aktarmıştır. Nuri İyem, Turgut Zaim'in böyle bir muameleyi hak etmediğini ifade ederken, onun rejimin istediği tarza resimler üretmesine rağmen onun resim anlayışına inanılmadığını belirtir:

"...yaptığı resme inanmadılar. Halbuki tam CHP politikasına uygun resim yapıyordu bu adam. Sadece korkusundan daima köy hayatından, köylerin mutluluk içinde olduğundan bahsediyordu. Arada bir o köylülerin arasına Atatürk'ü koyuyordu. Ama bu bir hareketti ve kendisine korkma densesydi, Turgut Zaim'den çok güzel şeyler çıkabilirdi, olmadı."<sup>36</sup>

Köylüleri mutlu çizmesi, aralarına Atatürk'ü koyması ile Turgut Zaim aslında Parti'nin beklentilerini karşılamaktadır. Böylece devletin aradığı estetik şartları taşımış olsa da çeşitli sebeplerle istediği ilgiyi göremediği anlaşılmaktadır.

Tek partili dönemde tiyatro ve sinema da aynı şekilde yönetimin sıkı denetimine tabi olarak üretilmekteydi. Getirilen bu sınırlamalar, özgün eserlerin ortaya çıkmasını engellediği gibi ya Batı klasiklerinin tekrar tekrar uyarlanmasına ya da devrimi anlatan müsamere düzeyinde eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Halkevlerinde oynanacak oyunlar tiyatro talimatnamesi dikkate alınarak hazırlanması gerekmektedir. İçişleri Bakanlığı'nın sahneye konulacak oyunların gösterimden önce uygun olup

<sup>35</sup> Soner Özdemir, *Dünden Yarına Nuri İyem*, (İstanbul: Evin Sanat Galerisi, 2002).

<sup>36</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 257-258.

olmadığını gözden geçirilmesine karar verilmişti. Talimatnameler ile tiyatro oyunlarında devrimin anlatılmasının yanı sıra, “eski tarz, boş, batıl inançlar, yobazlık, hurafelerle ilgili oyunların yayınlanması uyarıcı ve öğretici olacağı sanatçılara anlatılmıştır”.<sup>37</sup> Bu sebeple dönemin oyunları halkı eğitici bir üslupta, basit, sübjektif bir tarihsel kurguyla Osmanlı’yı reddeden, devrimleri öven, böylece dili ve içeriği tek seslilik içinde birbirine benzerlik gösteren bir yapı arz etmiştir.<sup>38</sup>

Tek partili dönemde yerli sinemanın henüz yeterince gelişmemiş olması sebebiyle denetim, ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendiği görülür. O yıllarda sinemanın devletler tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılıyor olmasından, denetimin sebepleri, diğer sanat dallarından daha farklı özelliklere sahip olmuştur. Filmlerle ilgili olarak 1932 yılına kadar bir yönetmelik olmaksızın denetim yapıyorken 1932 yılında özellikle yabancı filmlerin yeterince denetlenmeden ülkeye girmesi sebebiyle bir kontrol mekanizması kurulmasına karar verilmiştir. Bir yıl sonra yeni bir kararname ile Türkiye’de çevrilecek filmlerin de aynı şekilde bir denetime tutulması kararlaştırılmıştır. Bu doğrultuda önce senaryo incelenecek, eğer onay verilirse film çekilecek, ardından film tekrar incelendikten sonra gösterilebilecekti.<sup>39</sup> Muhafif filmlerin çekilmesinin mümkün olmadığı bu yıllarda sinemayla ilgili sansür, rejime ters düşme ihtimalinden ziyade halkın sert tepkisini alarak kargaşa çıkaracak olmasından endişe edilen filmlere gelmiştir. 1939 yılında Muhsin Ertuğrul’un çektiği Aynaroz Kadısı filmi halkın ar ve haya duygularını incittiği gerekçesi ile mecliste tartışmalara sebep olmuş.<sup>40</sup> 1939 yılında denetim daha da arttırılarak yeni bir nizamname hazırlanmış ve bu nizamnameye bağlı olarak bir komisyon kurulması kararlaştırılmıştır. Kurulan komisyon için belirlenen kriterler arasında “Milli rejime aykırı olan” filmlerin çekimine müsaade edilmeyeceği belirtilmiştir.<sup>41</sup>

Tek parti döneminde oluşturulan kültür politikalarının motivasyonları ve bu politikaları hayata geçirmek için izlenen yol incelendiğinde ortaya çıkan eserlerin, bir ideolojinin estetikleştirilme çileciliğinin sonucu olduğu görülecektir. Fakat yönetici elitlerin asıl arzuları, eserlerin denetlenmesine bile ihtiyaç duymadan, kültürel hegemonyaya rıza göstermiş toplum ile

<sup>37</sup> Erbay- Erbay, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası*, 94.

<sup>38</sup> Esra Dicle Başbuğ, *Resmî İdeoloji Sahnedeki*, (İstanbul : İletişim Yayınları, 2013), 264.

<sup>39</sup> Agah Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, (İstanbul : Koza Yayınları, 1976), 8.

<sup>40</sup> Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, (Dergah Yayınları, 2018), 218.

<sup>41</sup> Devlet Arşivleri, CA 30-18-1-2 / 87 - 70 - 16.

kültürel sembolleri yeniden yorumlaması istenen sanatçı arasında doğal olarak oluşması beklenen arz-talep ilişkisi ile devrim estetiğinin biteviye yeniden üretilmesidir.

## 6. DEVRİM ESTETİĞİNİN SANATTAKİ YANSIMASI

Tek partili dönemde farklı sanat dallarına bütüncül bir bakış ile toptan bir şekillendirme hareketinin takip edildiği görülebilir. Sanatların biçim ve içerik olarak tek parti iktidarı tarafından çizilen doğrultuda ilerlemesi için yoğun çaba sarf edilmiştir. Batı sanatlarının kültürel üretim alanının tamamını kapsayarak ülkenin kültür alanına sorunsuz bir şekilde hakim olması için bir yandan Tanzimat döneminde olduğu gibi yurtdışına öğrenciler gönderilmeye devam edilmiş, diğer yandan ise Türkiye'de bulunan sanatçıların yetersiz görülmesi sebebiyle hem eğitim hem de uygulama için yurtdışından uzmanlar çağrılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda mesela resim alanında sonraki yıllara damgasını vuracak olan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Malik Aksel, Cemal Tollu gibi isimler Avrupa'ya gönderilmiştir.<sup>42</sup> Tanzimat döneminde giden ressamlar daha çok izlenimci ve akademik resim anlayışını benimsemiş olmalarına rağmen, Cumhuriyet döneminde giden isimler özellikle Fernand Leger gibi isimlerle çalışmışlardır. Kendisi de bir izlenimci olarak başlayan Leger sonraları Kübizme yönelmiştir. Böylece cumhuriyet döneminde Batı'ya giden ressamların arasında Kübist akımı yaygın hale gelmiştir. 20. Yüzyılın başında Fransa'da ortaya çıkan akım, Türk öğrenciler oraya gittiği dönemde heyecan uyandırmış olması sebebiyle, öğrencilerin bu akımı tercih etmeleri normal karşılanabilir. Batıda eğitim gören Türk ressamlarının kübizm'i benimsemesinin en önemli sebebi, eğitim aldıkları ülkede o dönemde kübizmin hakim olmasıdır. Fakat bu durum ülkeye döndüklerinde ideolojik bir perspektiften ele alınmıştır. Mesela kübizmin Türkiye'deki önemli temsilcisi olan D Grubu için Ercüment Ekrem Talu: "İleri bir sanat kaim olmuş. D grubu yurtlarında modern ve entelektüel bir sanat zevki aşlamak istiyor"<sup>43</sup> diyerek övgüler dizmiştir. Grup kurucularından Nurullah Berk grubun kurulma amacını anlatırken kübizmden hiç bahsetmeden gruba daha ideolojik anlamlar yüklemektedir: "Sanat grubunu teşkil etmek, harice eser göndermek, sanatın lüzumundan bahsetmek, Türkiye'de canlı ve Osmanlıdan kurtulmuş bir sanat çığırını

<sup>42</sup> Meryem Uzunoğlu, "Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Özgün Türk Resmî Oluşturma Çabaları", *Idil Journal of Art and Language* 2/10 (28 Ekim 2013), 156-157.

<sup>43</sup> Nurullah Berk, *50 yılın Türk Resim ve Heykeli*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 53.

açmak”<sup>44</sup> Türkiye’de Osmanlı döneminde gelişmiş olan izlenimci resim, zaten milli olmadığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. İzlenimciliğin temsilcisi olarak görülen 1914 kuşağına yönelik eleştiriler daha çok Batı’yı taklit ettiği ve milli duygu ve hisleri yansıtamadığı gerekçesiyle olmuştur.<sup>45</sup> Galatasaray Lisesinde her yıl düzenlenen izlenimci sergilere yöneltilen eleştirilere bakıldığında, kübizmin övülmesinin altında yatan gerekçeler daha iyi anlaşılabilir. Peyami Safa dramatik bir anlatımla güzel sanatların bu sergiler ile öldürüldüğünü söylemektedir. Burhan Asaf ise izlenimcilikte ressamların ne bulduğunu anlamadığını ifade ederek bu akımı “işporta sanatı” olarak nitelmiştir.<sup>46</sup> Osmanlı’dan kalan izlenimci resme karşı kübizme “daha çağdaş olduğu için” beklentiler yüklenmiş olsa da onun da devrimin ruhunu ne kadar yansıttığı ve halka ne kadar ulaşabildiği gibi konularda tartışmalar başlamıştır. İstanbul’da düzenlenen bir sergi hakkında Elif Naci kübistleri kastederek Türkçe konuşmalarını tavsiye ediyordu.<sup>47</sup> Yine çağdaş sanatların devrimleri anlatmada yetersiz kaldığı belirtilerek kübist ve fovist ressamlar eleştirilmeye başlanmıştır.<sup>48</sup> Yine o dönemde resim sanatı ve eserler üzerine tartışmalar yapılmıştır. Yetkililerin “biz yanlış mı yaptık” diye sorguladıkları görülür.<sup>49</sup> Görüleceği üzere sanatçılardan beklenen Türk inkılabının anlatılması olmuştur. Yerellik ve millilik vurgusu yapılırken sanatçının Batı resmini alması istenmekte ama bunun hangi koşullarda milli hale geleceği bilinmemektedir. Osmanlı’yı temsil ettiği düşüncesi ile izlenimcilik yerine kübizm desteklenmiş, ama aranan şey onda da bulunamamıştır. Yapılan eleştiriler ve dönemde milli sanat üzerine yapılan tartışmalar takip edildiğinde asıl meselenin dönemin sanatçılarının ideolojiyi yeterince çarpıcı olarak estetez edemediği konusunda yoğunlaştığı anlaşılacaktır. İnkıpların anlatılması için resim dilinin açık seçik olması (Milli Mücadeleden bir sahneyi resmetmesi), soyut resimden ziyade figürlerin ön planda olmasının beklenmesi (bir savaş sahnesi gibi), milli bir kimlik oluşturma işlevi yüklenmesi (Atatürk ve inkılabı simgeleyen anlatılar), sade, basit, herkesin rahatça anlayabileceği, klasik üslupta resim yapmaya itmiştir. Form olarak çeşitlilik nispeten korunmuş olsa da bu dönemde resimdeki içerik bellidir:

<sup>44</sup> Berk, *50 yılın Türk Resim ve Heykeli*, 53.

<sup>45</sup> Öndin, *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 160-178.

<sup>46</sup> Asaf Burhan, “Sanat -Sanatın Salamurası Karşısında - Ankara Resim Sergisi Münasebetiyle”, *Kadro*. (17 Mayıs 1933), 46-49.

<sup>47</sup> Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 169.

<sup>48</sup> Uzunoglu, “Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları”, 150.

<sup>49</sup> Erbay ve Erbay, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası*, 92.

Cumhuriyetin kazanım ve değerlerini halka anlatmak.<sup>50</sup> Uzunoglu bu değişimi şöyle anlatır:

“Önceleri resimlerinde dans eden çiftler, bale yapan kız çocukları, zarif kadın portreleri gibi modern yaşamın güzelliklerini yansıtan sanatçılar, Devlet’in “Milli Sanat” oluşturma idealiyle düzenlediği İnkılap ve Devlet Resim Heykel sergileri gibi etkinlikler nedeniyle Atatürk İlkeleleri ve İnkılaplar, Cumhuriyet’in faziletleri gibi konulara yönelmişlerdir. Kübist ya da dışavurumcu bir biçim dili kullanarak yaptıkları resimlerde kitap okuyan köylüler, omuz omuza çalışan kadın ve erkeklerin yanı sıra, Kurtuluş Savaşı sırasında gösterilen kahramanlıklar ve genç devletin sanayileşme yolunda yaptığı atılımlar da görselleştirilmektedir.”<sup>51</sup>

Mimari üslupta da Batı modernleşmesinin yansımaları üretilmek istenmiş ve Ankara bir başkent olarak yeni düşünce tarzının şehir mimarisine yansımalarının bir göstergesi olarak düşünölmüştür. Küçük bir şehir olan Ankara, yeni kurulan devletin kültür anlayışını yansıtması için geniş bir alan sunmaktadır. Şehrin bir başkente dönüşmesi için kamu binaları, okullar, kültür merkezleri, meydanlar inşa etmek için Osmanlı son dönemine damgasını vuran Mimar Kemalettin ve Vedat Beyler Ankara’ya çağırılmışlardır. Osmanlı ve Selçuklu mimarisine yeni bir yorum getirerek İstanbul’da başarılı eserler veren mimarların eserleri neo-klasik dönemi oluşturmuşlardır. Kemalettin bey, bazıları Osmanlı son dönemine rastlamak kaydıyla Edirne Gar Binası, , Konya Daru’l-Muallimin, Gazi Eğitim Enstitüsü, Birinci Vakıf Han, Ankara Palas Konukevi gibi eserler verirken, Vedat Bey İstanbul’da Defter-i Hakani Binası, Posta ve Telgraf Nezareti, 2. TBMM Binası gibi önemli eserlere imza atmıştır. Fakat bu yapıtlar Osmanlı’dan etkilendiği için yeterince modern ve devrim estetiğine uygun görölmemişlerdir. Bu sebeple sert eleştirilere maruz kalan mimarlar, Ankara’nın başkent olarak imarından çekilerek yerine Batıdan çağırılan yeni mimarlara şehir yapılması teslim edilmiştir. Devrim estetiği Batı’yı yansıtmalıydı ve Osmanlıya ait hiçbir iz taşımamalıydı. Bu gerekçelerle Ankara’nın imarı Batıdan gelen yeni mimarlara emanet edilmiştir. Clemennzs Holzmester Büyük Millet Meclisi dahil bir çok bakanlık binasını inşa etmişken; Ernst Egli Ankara Devlet Konservatuvarı başta olmak üzere eğitim kurumlarına imza atmıştır.

<sup>50</sup> Öndin, *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 256.

<sup>51</sup> Uzunoglu, “Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları”, 163.

Yine Bruno Taut'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi dahil birkaç okul binası inşa ederek Batı mimarisini olduğu gibi Ankara'ya taşımışlardır.<sup>52</sup>

Tiyatronun serencamı yukarıdaki anlatılardan pek farklı değildir. Bu dönemde tiyatrodaki estetik kaygılardan ziyade devrimin nasıl anlatılacağı kaygısı hakim olmuştur. Oyun yazarlığı konusunda yaşanan sıkıntı sebebiyle özellikle ilk yıllarda oyunlar Batı'dan yapılan çeviriler ya da uyarlamalarla sınırlı kalmıştır. Cumhuriyet kurulduğunda neredeyse yüz yıllık bir mazisi bulunan Türk tiyatrosunda geleneksel tiyatro türlerinin neredeyse tamamının bırakılarak, drama türüne ağırlık verilmiştir. İçerik olarak ise Kemalist politikalara uygun olarak İnkılapları öven ve Osmanlı'yı kötüleyen oyunlar yazılmıştır.<sup>53</sup> Cumhuriyetin kurulması ile birlikte tiyatroya yüklenen görev, hızlı bir şekilde yürütülen çağdaşlaşma hareketini en etkili biçimde kalabalık halk kitlelerine anlatmaktır. Tiyatro cahil halkı eğitmek ve devrimlerin gerekçeleriyle izah ederek meşrulaştırmak için bir eğitim aracına dönüşmüştür. Bu bakımdan tiyatrodan estetik bir beklenti içinde olunmamıştır. Halkevleri aracılığıyla sergilenen oyunlar çalakalem yazılmış, düz, basit bir üslup içinde, kolayca anlaşılacak mesajları içeren, eğitici bir üslupta ve bolca devrim mesajı içeren şekilde hazırlanmaktadır. Bunun en çarpıcı örneği eser sahiplerinin oyun öncesi diledikleri özürlerde görülebilir. Halkevleri için yazılan oyunlarda anlatıcı oyun başlamadan önce önsöz niteliğinde oyunu tanıtan, aynı zamanda oyunun hangi süreç içinde yazıldığını ya da ismini neden öyle seçtiğini belirten bir tanıtım ile başladığı görülür. Bazı oyunlardan önce yazar eserin tiyatro sanatı içinde biçimsel ve içerik olarak sanatsal değerinden ziyade bir propaganda aracı olarak ortaya çıktığını ve estetik kaygılarla değerlendirilmemesi gerektiğini belirtme zarureti hissetmiştir. Kurtuluş oyununun önsözünde yazar “hiçbir temsilin sanatkarı değilim... dekor yönünden veya teknik bakımdan eksik kalan konuların civanmert bir görüşle eserin ruhundaki samimiyete bağışlanmasını aczimin iddiasız borçlarından bilerek okuyucularımdan özür dilemek zorundayım.” Diyerek seyirciden özür diler. Yine İnkılap Yolu isimli oyunun önsözünde yazar “bu eserimin tiyatro tekniğine uygunluğu ve edebi kıymeti olmayabilir. Olduğunu da iddia etmedim etmiyorum. ... yalnız diyorum ki onda inan var, duyuş var, heyecanım var; o kadar. Bugünlük bunu

<sup>52</sup> Zeki Sönmez, “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığın Fikir Temelleri”, *Cumhuriyet'in Yetmiş Beş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri*, (18-19 Mart 1999), (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yay., 2000), 65-70.

<sup>53</sup> Bourdieücü sanat sosyolojisi bağlamında 2000'li yıllarda İstanbul'da alternatif tiyatrolar, (Karagül, 2014), 74.

kendime kafi görüyorum”<sup>54</sup> diyerek estetik yetersizliğin anlattığı konunun ehemmiyeti sebebiyle maruz görülmesini istemektedir.

Sinema diğer sanatlardan farklı olarak pahalı ekipmanlara, teknisyenlere ve daha geniş bir bütçeye ihtiyaç duyması sebebiyle tek partili dönem boyunca çok bir gelişim gösterememiştir. Bununla birlikte sinemaya halkın ilgisinin arttığı, 1932 yılına gelindiğinde salon sayısının 129'a çıkmasından anlaşılabilir.<sup>55</sup> Bu salonlarda yerli yapımların çok az üretilebiliyor olması sebebiyle genelde yabancı filmlerin gösterimi yapılıyordu. Devlet sinemanın propaganda aracı olarak ne kadar etkili olduğunun bilincindeydi. Bu sebeple sinemayı kullanarak devrim propagandası yapacak filmler hazırlamak istemiştir. Bu sebeple ilk olarak Avrupa yapımcılarında destek alınmak istenmiş ve Fransızlara bir tanesi Atatürk'ün hayatını konu alan bir diğeri de “Türk inkılapları ve kadın” konusunu işleyecek kurmaca bir senaryonun filmleştirilmesi istenmiştir. Bunun için Fransızların çıkardığı 1.300.000 Franklık maliyetin çok yüksek olması sebebiyle bu proje hayata geçirilememiştir.<sup>56</sup> Sektörün yavaş yavaş emeklemeye başladığı bu yıllarda sinemaya damgasını vuran isim Muhsin Ertuğrul olmuştur. Tiyatro kökenli olması ve çekilen filmlerin dekor kullanılarak, tiyatro kökenli oyuncular ile birlikte tiyatro havasında çekilmesi sebebiyle sinemanın ilk yılları “tiyatrocular dönemi” olarak isimlendirilmiştir.<sup>57</sup> 1930'lu yıllarda zaten sınırlı sayıda üretilen sinema filmlerinin birkaç istisna dışında tamamı Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Sinema filmleri sadece bir eğlence aracı olarak değil tek partili rejim için tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi toplumu eğitmek amaçlı düşünülmüştür. Bu sebeple tiyatrodaki görülen rejim propagandasının buraya da yansıdığı görülür. Bu yıllarda Muhsin Ertuğrul'un çektiği Ateşten Gömlek, Ankara Postası, Bir Millet Uyanıyor, Aynaroz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi gibi filmler Osmanlı dönemini kötülerken yeni rejimi yüceltmektedir.<sup>58</sup> Yine bu yıllarda sinema sektöründe etkili isimlerden birisi olan İpek film, devrimlere bağlılığını göstermek amacıyla Cumhuriyet gazetesi ile birlikte bir senaryo yarışması düzenlemiştir. Yarışma şartlarından birisi, senaryonun Türk inkılaplarından ilham almış olmasıdır.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Başbuğ, *Resmi İdeoloji Sahnede*, 268-269.

<sup>55</sup> Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, 54.

<sup>56</sup> Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, 116.

<sup>57</sup> Yalçın Lülecı, *Türk Sineması ve Din*, (İstanbul: Es Yayınları, 2009), 51

<sup>58</sup> Özgüç, *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü 1914-2014*, (İstanbul: Koza Yayınları, 1976), 31-37.

<sup>59</sup> Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, 55.

## SONUÇ

Tek partili dönem kültür politikalarının incelendiği bu çalışmada, sanatçının içinde bulunduğu toplumsal şartlardan kendini soyutlayarak üretim yapmasının mümkün olmadığı görülecektir. Bunun ötesinde devletin sanat alanını denetleyerek belirli bir estetik anlayışın ortaya çıkması için gösterdiği çaba, sanatın politik aygıtlar tarafından kullanılan bir araç haline gelmesine yol açmıştır. Devrimin bir estetiğini üretmek ve bunu hem kültürel üretim alanına kalıcı olarak hakim kılmak hem de geri kaldığı düşünülen bir toplumu eğitmek devletin kendine biçtiği önemli bir rol olmuştur. Estetiğin siyasal inşası, devletin toplumu bir nesne olarak görerek neyin estetik olduğunu ve hangi sanatların makbul olup hangilerinin olmadığını dikte etmeye itmiştir. Bu doğrultuda kültürün kaynağıyla ilgili farklı bakış açıları tarihi yeniden yorumlamaya iterken, toplum kültür konusunda eğitilmesi gereken bir nesne olarak görülmüştür. Devletin estetik üzerinde kurmak istediği bu denetim, sanatçılar arasında belirli düzeyde bir eleştiriye neden olsa da devrime inanan ya da inanmak zorunda kalan sanat üreticilerinin bu denetimden kendilerini dışarda tutmaları mümkün olmamıştır. Bununla birlikte devrimi estetiğin önünde tutanlar sadece yönetici elitler olmamış, sanatçıların kendisi de üretilen bir eserin önce devrimi, sonra sanatsal estetiği önemsemesi gerektiğini belirtmekten çekinmemişlerdir. “Bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılap eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakından değil, memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetlidir.”<sup>60</sup>

Tek partili dönemde toplumun kültürel beğenilerini devlet eliyle düzenleme çabası, halka neyin beğenip, beğenmeyeceğini sansür ve sınırlandırmalarla öğretmeye çalışmak, bir taraftan sanatta özgünlük üzerine uzun yıllar devam edecek tartışmaları körüklerken diğer taraftan halk tarafından sanatsal çalışmaların tam olarak benimsenmemesine yol açmıştır. “Halka inememek”, sanatçılar için bir başarısızlık olarak görülmüştür. Fakat başarısızlık, toplumun sanattan beklentisi ile sanat ürünleri arasındaki uçurumda değil, tek parti döneminde devlet eliyle belirlenen ve mutlak doğru olarak kabul edilen estetik yargının başarılı bir temsilinin verilememiş olmasında aranmıştır. Bu durum devletin toplum üzerinde kurmak istediği kültürel hegemonyada tam olarak başarılı olamamasına ve toplumla devletin arasındaki açılmasına yol açmıştır.

---

<sup>60</sup> Aksel, *İstanbul'un Ortası*, (Ankara : Kültür Bakanlığı, 1977), 25.



## KAYNAKÇA

- Aksel, Malik. *İstanbul'un Ortası*. Ankara : Kültür Bakanlığı, 1977.
- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul : İletişim Yayınları, 1994.
- Başbuğ, Esra Dicle. *Resmi İdeoloji Sahnede : Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul : İletişim Yayınları, 2013.
- Baydar, Mustafa. *Atatürk ve Devrimlerimiz*. İstanbul : Türkiye İş Bankası, 1973.
- Belge, Murat. "Mustafa Kemal ve Kemalizm". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce : Kemalizm*. 2. c. İstanbul : İletişim Yayınları, 2002.
- Berk, Nurullah. *50 yılın Türk Resim ve Heykeli*. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Beyoğlu, Süleyman. *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*. Dergah Yayınları, 2018.
- Burhan, Asaf. "San'at -San'atın Salamurası Karşısında - Ankara Resim Sergisi Mü-nasebetiyle". *Kadro*. (17 Mayıs 1933). 46-49.
- Çolak, Yılmaz. *Türkiye'de Kültürel İktidarın Kuruluşu 1923-1945*. Ankara : Liberte Yayınları, 2017.
- Devlet Arşivleri, CA 30-18-1-2 / 87 - 70 - 16.
- Edles, Laura Desfor. *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*. çev. Cumhuri Atay. İstanbul: Babil Yayınları, 2007.
- Erbay, Fethiye - Erbay, Mutlu. *Cumhuriyet dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Yayınları, 2006.
- Femia, Joseph V. *Gramsci's Political Thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. Ankara : Milli Eğitim Bakanlığı, 1970.
- Gramsci, Antonio. *Aydınlar ve Toplum*. İstanbul : Çan Yayınları, 1967.
- Hakkı, İsmail. *Demokrasi ve Sanat*. İstanbul : Kanaat Kütüphanesi, 1931.
- I.Milli Kültür Şurası (23-27 Ekim 1982) Komisyon Raporları.
- İsmail, Namık. "Güzel Sanatların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Layihaları Esbabı Mucibe Raporu". *Arkitekt.* ; 7 (1934): 252-257.
- Kadri Şeker, *İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)*, Doktora Tezi, Isparta, 2006.
- Karagül, Cansu. *Bourdieücü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014.
- Lüleci, Yalçın. *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es Yayınları, 2009.

- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Mungan, Murathan. "Gramsci'nin 'Consensus' Kavramının Günümüzde Tiyatro İçeriği Açısından Kazandığı Önem". *Birikim*. 50-51 (1979): 62-66.
- Okur, M. Akif. "Gramsci Cox ve Hegemonya Yerelden Küresele İktidarın Sosyolojisi Üzerine", *Uluslararası İlişkiler*. 12/46: 131-151.
- Öndin, Nilüfer. *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2004.
- Özdemir, Soner. *Dünden Yarına Nuri İyem*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi, 2002.
- Özgüç, Agah. *Türk Sineması Sansür Dosyası*. İstanbul : Koza Yayınları, 1976.
- Özgüç, Agah. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*. İstanbul : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014.
- Papila, Aytül. "Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 16/1 (2012): 151-168.
- Sönmez, Zeki. "Cumhuriyet Dönemi Mimarlığın Fikir Temelleri". Cumhuriyet'in Yetmiş Beş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri, (18-19 Mart 1999), Sanat Tarihi Derneği Yay., İstanbul 2000: 65-70.
- Swingewood, Alan. *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010
- Şeker, Kadir. *İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)*. Isparta : Fakülte Kitabevi, 2011.
- Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. 4. Bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Uzunoglu, Meryem. "Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları". *Idil Journal of Art and Language* 2/10 (28 Ekim 2013): 150-169.
- Yaman, Zeynep. "Demokrasi ve Sanat". *Sanat Tarihi ve Eleştirisinde 40 yıl Sempozyumu*, 1993.