

yedi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN
100. YILI ÖZEL SAYISI
2023

SPECIAL ISSUE OF THE
100TH ANNIVERSARY OF THE
REPUBLIC OF TURKEY
2023

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ DOKUZ EYLÜL UNIVERSITY
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ FACULTY OF FINE ARTS
ISSN 1307-9840 e-ISSN 2687-5357

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

KAPAK TASARIMI: ZİYACAN BAYAR, GÖRSEL: DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ BAYRAKBİLİM VE TÜRK BAYRAKLARI MÜZESİ, HALUK PERK KOLEKSİYONU, ERKEN DÖNEM EL YAPIMI BAYRAK



EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

Baş Editör *Editor-in Chief*

Leyla Ögüt, DEU

leyla.yildirim@deu.edu.tr

Yardımcı Editörler *Vice Editors*

Cansu Karaman Cengiz, DEU

karamancengiz.cansu@deu.edu.tr

Memet Ali Zeren, DEU

memetalizeren@deu.edu.tr

Sanat Editörleri *Arts Editors*

Gökçen Ergür, DEU

gokcen.ergur@deu.edu.tr

Neda İsmail Atar, DEU

neda.atar@deu.edu.tr

Mert Yavaşca, COMU

mert.yavasca@comu.edu.tr

Tasarım Editörü *Design Editors*

Işinsu Ersan Öztürk, DEU

isinsu.ersan@deu.edu.tr

Pınar Çalışkan Güneş, DEU

pinar.caliskan@deu.edu.tr

Betül Uslu Özkan, DEU

betul.uslu@deu.edu.tr

Bilim Editörleri *Science Editors*

Aykut Barış Çerezcioglu, DEU

aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr

Elif Tekin Gürgen, DEU

elif.tekin@deu.edu.tr

Gözde Pelister, YASAR

gozde.pelister@yasar.edu.tr

Hakan Ařkan, DEU

hakan.askan@deu.edu.tr

Tasarım ve Baskı Editörü *Print and Design*

Editor

Cansu Karaman Cengiz, DEU

Grafik Tasarım Editörü *Graphic Design Editor*

Sevda Kaçtı, DEU

Yazım Editörleri *Copy Editors*

Şeyma Güzelaydın Baysal, DEU

Elif Merve Çakır, DEU

Halil İbrahim Yıldırım, DEU

Dorukhan Fırat Aktürk, DEU

Özlem Demircan, DEU - MSGSU

Şükran Duran, DEU

Arzu Oto, DEU

Elif Kurtuldu Dönmez, DEU

Memet Ali Zeren, DEU

Burçe Ulubilgin Çuhadar, DEU

İngilizce Editörleri *English Language Editors*

Angela Burns, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Hugh David Clarke, İzmir Ekonomi Üniversitesi

YAYIN KURULU ASSOCIATE EDITORS

Endüstriyel Tasarım *Industrial Design*

Gökhan Mura, İzmir Ekonomi Üniversitesi

gokhan.mura@ieu.edu.tr

Film *Cinema*

Simten Gündeş, Antalya AKEV Üniversitesi

simten.gundes@akev.edu.tr

Ürün Yıldırım Önk, Yaşar Üniversitesi

urun.onk@yasar.edu.tr

Fotoğraf *Photography*

Şeçkin Tercan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi

seckin.tercan@msgsu.edu.tr

Halis Ozan Bilgisiren, Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi

ozan.bilgisiren@msgsu.edu.tr

Geleneksel Sanatlar *Traditional Arts*

Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi

filiz.adiguzel@deu.edu.tr

Vedat Kacar, Dokuz Eylül Üniversitesi

vedat.kacar@deu.edu.tr

Grafik *Graphics*

Melike Taşçıoğlu Vaughan, Anadolu Üniversitesi

mtascioglu1@anadolu.edu.tr

Heykel *Statue*

Sevgi Avcı, Dokuz Eylül Üniversitesi

sevgi.avci@deu.edu.tr

İlker Yardımcı, Düzce Üniversitesi

ilkeryardimci@duzce.edu.tr

Müzik *Music*

Aykut Çerezcioglu, Dokuz Eylül Üniversitesi

aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr

Resim *Painting*

A. Fevzi Korur, Dokuz Eylül Üniversitesi

fevzi.korur@deu.edu.tr

Sahne Sanatları *Performing Arts*

Banu Ayten Akin, Dokuz Eylül Üniversitesi

banu.akin@deu.edu.tr

Sanat Felsefesi *Philosophy of Art*

Oğuz Haşlakoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi

haslakoglu@itu.edu.tr

Seramik ve Cam Tasarımı *Ceramics and Glass*

Design

Efe Türkel, Dokuz Eylül Üniversitesi

efe.turkel@deu.edu.tr

Tekstil ve Moda Tasarımı *Textile and Fashion Design*

Özlenen Erdem İşmal, Dokuz Eylül Üniversitesi

ozlenen.ismal@deu.edu.tr

Nesrin Türkmen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi

nesrin.turkmen@msgsu.edu.tr

DANIřMA KURULU ADVISORY BOARD

Murat Akser

Ulster University

Eliot BATES

City University of New York

Hazel CLARK

Parsons School of Design

Alexander van ECK

İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü

Kinor JIANG

Hong Kong Polytechnic University

Rolando GIOVANNINI

Polytechnic University Milan

Marcus GRAF

Yeditepe Üniversitesi

Christina LUKE

Koç University

Owain PEDGLY

Orta Doğu Teknik Üniversitesi,

Bahar ŞENER-PEDGLEY

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Marian TUTUI

Hyperion University of Bucharest

Savaş ARSLAN

Dokuz Eylül Üniversitesi

Günay ATALAYER

İstanbul Aydın Üniversitesi

Arzu ATIL

Dokuz Eylül Üniversitesi

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Başkent Üniversitesi

Ali M. BAYRAKTAROđLU

Trakya Üniversitesi

Süleyman A. BELEN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kaan CANDURAN

Hacettepe Üniversitesi

Ergand ÇETİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Nezih ERDOğAN

İstanbul Şehir Üniversitesi

Ayhan EROL

Dokuz Eylül Üniversitesi

R. Hakan ERTEP

Yaşar Üniversitesi

Veysel GÜNAY

İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik GÜNGÖR

Yaşar Üniversitesi

Binnur GÜRLER

Dokuz Eylül Üniversitesi

Burcu KARABEY

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Kerem KARABOđA

İstanbul Üniversitesi

Recep KARADAđ

İstanbul Aydın Üniversitesi

Songül KARAHASANOđLU

İstanbul Teknik Üniversitesi

Hale Canbaz KARAKAŞ

İstanbul Teknik Üniversitesi

Müjgan B. KARATOSUN

Dokuz Eylül Üniversitesi

Feyzi KORUR

Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet KOŞTUMOđLU

Dokuz Eylül Üniversitesi

Fırat KUTLUK

Dokuz Eylül Üniversitesi

Nesrin ÖNLÜ

Dokuz Eylül Üniversitesi

Şakir ÖZÜDOđRU

Eskişehir Teknik Üniversitesi

A. Feyza ÖZGÜNDOđDU

Hacettepe Üniversitesi

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Fakiye ÖZSOYSAL

İstanbul Üniversitesi

M. Sacit PEKAK

Hacettepe Üniversitesi

Sıdıka Sibel SEVİM

Anadolu Üniversitesi

Yüksel ŞAHİN

Eskişehir Teknik Üniversitesi

Emre TANDIRLI

Beykent Üniversitesi

Ragıp TARANÇ

Dokuz Eylül Üniversitesi

M. Biret TAVMAN ERTUğRUL

Marmara Üniversitesi

Sadık TUMAY

Dokuz Eylül Üniversitesi

Uysal TUNA

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Ceren UZUN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Halil YOLERİ

Dokuz Eylül Üniversitesi

Gül GÜNEY ZİNCİR

Dokuz Eylül Üniversitesi

Işık SEZER

Dokuz Eylül Üniversitesi

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

CUMHURİYET ÖZEL SAYISI 2023 • THE REPUBLIC SPECIAL ISSUE 2023

ISSN 1307-9840 | e-ISSN 2687-5357

TÜBİTAK - ULAKBİM

Dergipark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır
Publication of Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ
YEDI: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840
E-ISSN 2687-5357
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.023.062.1177

CUMHURİYET ÖZEL SAYISI 2023 • THE REPUBLIC SPECIAL ISSUE 2023

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Adına On Behalf of DEU Faculty of Fine Arts
Hacı Yakup Öztuna (Dekan)

SORUMLU MÜDÜR MANAGING EDITOR

Leyla Öğüt

TASARIM VE BASKI SORUMLUSU DESIGN & PRINTING

Cansu Karaman Cengiz

GRAFİK TASARIM GRAPHIC DESIGN

Sevda Kaçtı

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Ziyaçan Bayar

YÖNETİM MERKEZİ MANAGEMENT CENTRE

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3016708-09
Faks: +90(232) 3016721

BASIM YERİ PLACE OF PUBLICATION

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası
Dokuz Eylül Üniversitesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3019300
Faks: +90(232) 3019313

BASIM TARİHİ DATE OF PUBLICATION

27 Ekim 2023 | 27th October 2023

ONLINE YAYINLANMA TARİHİ DATE OF PUBLICATION

23 Ekim 2023 | 27th October 2023

YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION

6 aylık, yerel, süreli | BIANUALLY, NATIONAL, PERIODICAL

BASKI ADEDİ PRINT RUN

50



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Leyla Öğüt	V	Editörden Editorial
Prof. Dr. Kemal Arı	VII	Atatürk ve Sanat
Fehmiye Dilek Himam Er Elvan Özkavruk Adanır	1	Tasarıf Yıllarında Moda ve Sümerbank / Araştırma Makalesi Fashion and Sümerbank during the Years of Utility / <i>Research Article</i>
Özlenen Erdem İşmal	15	Burslu Öğrencisinin Gözünden Sümerbank: Mustafa Kemal Atatürk'ün Büyük Eseri ve Mirası / Derleme Makale Sümerbank Through the Eyes of a Scholarship Student: The Great Achievement and Legacy of Mustafa Kemal Atatürk / <i>Review Article</i>
Vedat Kacar	31	Cumhuriyet'in 100. Yılında Türk Çini Sanatı / Araştırma Makalesi Turkish Ceramic Art on the 100th Anniversary of the Turkish Republic / <i>Research Article</i>
Arzu Oto	43	Cumhuriyet Dönemi'nde Yetiştirilmiş İki Öncü Sanatçı: Hale Asaf ve Mihri Rasim / Derleme Makale Two Pioneer Artists Raised in the Republican Era: Hale Asaf and Mihri Rasim / <i>Review Article</i>
Işık Sezer	53	Photography Museums in Türkiye on the 100th Anniversary of the Republic: Hamza Rüstem Photograph House and Museum / Araştırma Makalesi Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiyede Fotoğraf Müzeleri: Hamza Rüstem Fotoğraf Evi ve Müzesi / <i>Araştırma Makalesi</i>
Selda Kulluk Yerdelen	69	Cumhuriyet Dönemi'nde Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk Operasının Gelişimine Katkısı / Derleme Makale Mustafa Kemal Atatürk's Contribution to the Development of Turkish Opera in the Republican Era / <i>Review Article</i>
Huri Kiriş Büyükgüner	77	Factors that Shaped the Art of Turkish Painting in The Republic Period / Araştırma Makalesi Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatını Hazırlayan Etmenler / <i>Araştırma Makalesi</i>
Erdinç Kaygusuz	87	Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir Filmi Üzerinden Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik ve Simgesel İktidar / Araştırma Makalesi Symbolic Power and Music in the Early Republic Period of Türkiye through Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir / <i>Research Article</i>
İbrahim Aktürk	101	Cumhuriyet'in İlanıyla Dini Mimari Yapısındaki Değişim Üzerine Bir Değerlendirme: Hatuncuk Hatun Cami / Araştırma Makalesi Evaluating the Change in the Religious Architecture Structure with the formation of the Republic: Hatuncuk Hatun Cami / <i>Research Article</i>
Barış Gürkan	111	Cumhuriyetin Modern Bir Müziği Olarak Türk Halk Müziği ve Güzel Sanatlar Sisteminde Konumlanması / Araştırma Makalesi Turkish Folk Music as a Modern Music of the Republic and Its Position in the Fine Arts System / <i>Research Article</i>



EDİTÖRDEN

Değerli okuyucular ve yazarlar,

yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi olarak Cumhuriyetimiz 100. Yılında Özel sayı çıkarmanın gururunu yaşıyoruz.

Bu özel sayımızda, Türkiye'nin İlk Bayrak Müzesi olan, Dokuz Eylül Üniversitesi, Bayrakbilim ve Türk Bayrakları Müzesi'nin koleksiyonunda yer alan bir bayrağımızı kapağa taşıdık.

Akademisyen koleksiyoner Haluk Perk tarafından müzemize bağışlanan bu bayrak, Kurtuluş Savaşı'na tanıklık etmiş gazi bir bayrak. Müze müdürümüz Öğr. Gör. Ömer Durmaz'a desteklerinden dolayı teşekkür ediyoruz.

Atatürk İlkeleri ve İnkılap tarihi Enstitü Müdürümüz Prof. Dr. Kemal Arı Hocamız'a da konuk yazar olarak verdiği katkılardan dolayı minnettarız.

Dergimiz fotoğraftan sinemaya, modadan müziğe çeşitli alanlardaki makaleleriyle yine alanyazına katkı sağlamaya devam etmektedir. Koca bir çınar misali kara kışlardan, sıcak yazlardan geçerek bugüne gelen Cumhuriyetimizin daha nice yıllarına tanıklık etmek dileğiyle.

Leyla Ögüt

Baş-Editör / Editor-in Chief

Düzeltilme:

30. sayımızdaki "Animal Representations in Nigerian Art: A Review of Roles, Significance and Aesthetics" adlı makalenin ismi sayfa başında yanlış yazılmıştır.
- Kapak görselindeki Neda Atar'a ait heykelin adı "sonsuz sütun"dur.

Gösterdiğiniz anlayış için teşekkür ederiz.

EDITORIAL

Dear readers and writers,

As *yedi Art, Design and Science Journal*, we are proud to publish a special issue on the 100th anniversary of our Republic.

In this special issue, we featured a flag from the collection of Dokuz Eylül University, Flagology and Turkish Flags Museum, Turkey's First Flag Museum, on the cover.

This flag, donated to our museum by academic collector Haluk Perk, is a veteran flag that witnessed the War of Independence. Our museum director, Lecturer Ömer Durmaz We thank for his support.

We are also grateful to Prof.Dr. Kemal Arı for his contributions as a guest writer, Atatürk's Principles and History of Revolution Institute Director.

Our journal continues to contribute to the literature with its articles in various fields, from photography to cinema, from fashion to music. Hoping to witness many more years of our Republic, which has survived dark winters and hot summers like a huge plane tree.

Correction:

- The name of the article "Animal Representations in Nigerian Art: A Review of Roles, Significance and Aesthetics" in our 30th issue is misspelled at the top of the page.
- The name of the sculpture by Neda Atar in the cover image is "endless column".

Thank you for your understanding.

ATATÜRK VE SANAT

Atatürk gerek yaşamında gerekse düşünce dünyasında sanatı ve sanatçıyı hep önemsemiş bir devlet adamıydı. Yaşamının daha çok erken evrelerinde şiir ve söylev (hitabet) sanatına ilgi duyuyor, şiirler yazıyor ve hem kendi hem de beğendiği bir şairin şiirlerini okumaktan çok hoşlanıyordu¹. Özellikle Namık Kemal ve Tevfik Fikret'in özgürlük şiirle-rini ezbere okumayı çok seviyor, öyle ki bağımsızlık ve özgürlük düşünceleri, bu şiirlerden besleniyordu. Öyle ki Tevfik Fikret için, "Ben inkılap ruhunu ondan aldım!" bile diyordu².

Atatürk bir sözüde; Türkiye Cumhuriyeti'nin temelini kültür olduğunu belirtir³. Kültür, sanatı da içine alan geniş bir kavramdır. Ona göre cumhuriyet, sanatta da yükselmeli ve gelişmeliydi. Bilindiği gibi Atatürk hemen her alanda derin okumalar yapar ve edindiği bilgi ve gö-rüşleri kendi düşünce dünyasında değerlendirir, yorumlar ve tartışır. Bu nedenle çevresinde düşün ve bilim insanları olduğu gibi sanatçılar da bulunur, onlarla sanat üzerine konuşmalar yapar ve tartışır.

Türkler'in emperyalizme karşı verdiği ulusal savaş, 9 Eylül 1922 günü Türk Ordusu'nun İzmir'e girmesinin ardından yeni bir evreye girmiş, Mudanya'da bırakışma koşulları görüşülüyordu. Bu görüşmeler sürerken Atatürk, gelişmeleri yakından izlemek için Bursa'ya gelmiş ve orada kendisiyle görüşmek isteyen genç bir ressamı kabul etmişti: Hüseyin Avni Lifij... Gazi onu ve o zamana değin yaptıklarını dinledikten sonra, büyük zaferin anlamını anlatacak resimler yapmasını istemiş ve Lifij'i Ankara'ya, Erkan Harbiye Riyaseti'ne (Genelkurmay Başkanlığı) göndermişti. Gazinin önerisiyle Ankara'ya gelen Hüseyin Avni Bey bir süre Genelkurmay Karargahında kaldı; burada Kurtuluş Savaşı'na katılmış komutanlarla görüştü ve sohbetler etti. Ulusal savaşın en canlı anıları halâ hem de o anların tanıkları olan komutanların belleğinde canlı olarak yaşıyordu. Anlatılanlardan çok etkilenen Hüseyin Avni Bey, Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcını ve bitişini betimleyen iki, bir de Erkan Harbiye Reisi Fevzi Paşa'nın (Çakmak) portresi olmak üzere toplam üç adet yağlıboya resim yaptı. Bu iki resmin adı şunlardı: "Karagün" ve "Ak-gün"... Karagün işgali, Akgün kurtuluşu, Fevzi Paşa portresi de bu savaşta Türk Ordusu'nun mücadele gücünü gösteriyordu⁴.

Atatürk gerçekten de derin bir tarih bilincine sahipti. O yaşamının ilk evresinde, yani 20. Yüzyılın başlarına dek insanlığın geçirdiği gelişme aşamalarını çok yakından incelemiş; Ortaçağın karanlığından Sanayi Devrimi'ne ve oradan da çağdaş dünyaya ulaşmada özellikle Rönesans, Reform ve Aydınlanma hareketlerinin ne denli önemli olduğunu kavramıştı. Aklın ve bilimin ön plana çıktığı bu dönemlerde, bu devrimleri gerçekleştirmiş olan Batı dünyasında toplumların sanat ne denli önem verdiklerini açıkça görmüş ve sanatın toplumsal değişimde ve bilinç sıcrayışında ne denli büyük gücü olduğunu derinden kavramıştı. O, Türkiye'nin geri kalmışlığında sanata ve sanatçıya yeterince değer verilmemiş olmasının önemli bir etken olduğunu bilmekteydi. O'na göre bunun nedeni, Türk kültürü ve sanatının, başka kültür merkezlerinin zorlaması ve etkisi altında kendini geliştiremediğiydi. Öyle ki cumhuriyet dönemine kadar tarihin her alanında görüldüğü gibi, Türklerin sanat tarihine ilişkin araştırmalar bile İslamiyet

öncesine gitmiyor; bu nedenle o dönemlere ilişkin değerlendirme yapılamıyordu. Böylece Türkler' in İslamiyet öncesi kültür ve sanat birikimi sanki unutulmuş, büyük bir karanlığın içine yuvarlanmış gibiydi. Bu, o dönemlere ilişkin Türklerin sanki hiç sanatsal yapıtları yokmuş gibi bir izlenim bıraksa da yanıltıcıydı; çünkü araştırılmayan bir şey, doğal olarak bilinemediğinden, yok sayılıyordu. Bunun için öncelikle sanatı ve sanatçıyı önemeyen bir bilinç ve kültür ortamı yaratılmıyordu. Sanata ve sanatçıya değer verilerek, bu tikanıklığın açıla-bileceğine inanan Atatürk, birçok ortamda, özellikle yurt gezilerinde sanat ve sanatçıya ilişkin özlü sözler söylemiş ve değerlendirmeler yapmıştı⁵. Bir konuşmasında sanatın ve sanatçının bir toplum için ne kadar önemli olduğunu şu sözleriyle anlatmıştı:

*"Bir ulus sanat ve sanatkardan yoksun ise tam bir yaşamı olamaz. Böyle bir ulus bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve hastalıklı bir kimse gibi-dir. Hatta ne demek istediğimi açıklamak için bu söylediğim de yeterli değildir. Sanatsız kalan bir ulusun hayat damarlarından biri kopmuş demektir"*⁶.

Türk Milleti yüksek bir topluluktan ve onun tarihi özelliklerinden biri de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Dünyada sürekli ilerleyen ve yükselmek isteyen bir ulus "behemeşâl" (kaçınılmaz olarak) heykel yapacak ve heykeltıraş yetiştirecektir. Kimileri abidelerin şuraya buraya tarihi hatıralar olarak dikilmesinin dine aykırı olduğunu iddia etseler de bu şeriat hükümlerini layıkıyla okuyup incelememiş olmalarındandı. Aydın ve dindar olan ulusun ilerlemesinin nedenlerinden biri olan heykeltıraşlığı son derece ilerletecek ve ülkemizin her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek çocuklarımızın anılarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecekti. Bir konuşmasında şöyle diyordu:

*"Bir millet ki resim yapamaz, bir millet ki heykel yapamaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapamaz, itiraf etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, gerçek vasıflarıyla medenileşmiş ve ilerlemiş olmaya lâyıktır ve olacaktır. Kışla bizzade sadece bir savaş öğretimi yeri değil, aynı zamanda bir kültür ocağı, bir sanat okuludur"*⁷.

Batı dünyasının Türk kültürüne bakışı da sorunlu ve önyargılıydı. Türk sanat eserlerini ele alan kimi çalışmalarda ve yapılan yorumlarda; bu yapıtların Arap, Fars ve hatta Bizans'ın etkisiyle yapıldığı söylenmekteydi. Selçuklu dönemi eserleri incelenirken de daha çok Arap ve Fars etkileri üzerinden açıklama yapılmaktaydı. Öyle ki; Ahmet Esat Arseven gibi kimi öncü sanatçı mimarlar, Türk sanatı üzerine bir şeyler yazmak istediğinde, yazıyı yayınlayacak gazetede yer alan düzeltme heyeti, böyle bir sanat alanı olamayacağını ileri sürerek, İslam Sanat eserleri biçiminde yazının kaleme almasını istemişti. İkinci Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp ve Fuat Köprülü gibi öncüler, Türklük şuurunun gelişmesi için çaba harcarlarken, aynı zamanda bir Türk kültürünün ve sanatının varlığına da ilgi çekiyorlardı⁸. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin bu değerli mimarı, ünlü Alman Mimar Bruno Taut'un da yardımcılığını yapmış ve üniversitede Mimarlık reformunun yapılmasında önemli bir rol oynamıştı⁹.

İsmet Paşa'ya (İnönü) 1933 yılında yazdığı bir yazıda birçok yer gezdiğini ve buralarda müzeleri gördüğünü; bunlarda şimdide

1. Afet İnan, Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler, Türkiye İşBankası yay., Ankara, 2009, s. 6.
2. M. Vehbi Tanfer, Tevfik Fikret ve Atatürk Üzerindeki Etkileri, Atatürk Araştırma Merke-zi Dergisi, XI/ 33 (1995), 715; yine bkz. Zeki Arıkan, "Türkiye'nin Çağdaşlaşmasında Tevfik Fikret ve Atatürk", Atatürk Yolu, V/ 22 (1998), s.119-140; . Melahat özgü, "Ata-türk'ün Edebiyat Ve Sanat anlayışı", Belleten, 108 (1963), 565- 600; Şerafettin Turan, Ata-türk'ün Düşünce Yapısını Etkileyen Olaylar, Düşünürler, Kitaplar, TTK, Ankara, 1989, 6-8, 16, 51.
3. Afet İnan, a.g.e., s. 374.
4. Kemal Arı, "Hüseyin Avni Lifij: Karagün ve Akgün", Geçmişten günümüze Samsun/ Canik ve Değerleri, C. 2, Canik Belediyesi Kültür yay., Samsun, 2013, s. 965-970.

5. Mehmet Önder, Atatürk'ün Yurt Gezileri, Türkiye İş Bankası Kültür yay., Ankara, 1998.
6. Enver Ziya Karal, Atatürk'ten Düşünceler, İstanbul, 1991, s. 146.

7. A.g.e., s.136.

8. Oktay Aslanapa, "Atatürk'ün Kültür ve Sanat Faaliyetleri", Erdem, II/6 (1986, s. 741 ve d.

9. Ayrıntı için bkz. Kemal Arı, -Ölümüyle Atatürk'e Eşlik Eden Alman Mimar- Bruno Taut, Kitapna yay., Kitapana yay., İzmir, 2019.

kadar bulunabilen kimi eserlerin muhafaza olmakta ve kısmen de yabancı uzmanların yadımı ile tasnif edildiğini belirtti. Ancak ülkenin hemen her tarafında emsalsiz defineler halinde yatmakta olan eski uygarlık yapıtlarının ileride tarafımızdan meydana çıkarılarak, bilimsel yöntemlerle korunmasını ve tasnif edilmesini; geçen dönemlerin sürekli ihmali yüzünden pek yıkıntı bir hale gelmiş olan bu abidelerin korunması için müze müdürlüklerine hafriyat işlerinde kullanılmak için arkeoloji uzmanlarına kesin olarak gereksinim olduğunu söyledi. Bunlar için maarifin dışarıya öğrenime gönderilecek öğrencilerin bir kısmının bu şubeye tahsisinin uygun olacağını belirtti. Konya'da yüzyıllarca süren ihmaller nedeniyle büyük bir yıkıntı içinde bulunmalarına karşın sekiz yüzyıl önceki Türk uygarlığının gerçek mimari şaheserleri sayılacak kıymette bazı kaynakları olduğunu söyledi. Bunlardan özellikle Karatay Medresesi, Alâeddin Camii, Sahip Ata Medrese Cami ve Türbesi, Sırçalı Mescit ve İnce Minareli caminin derhal onarılması gerektiğini anlattı. Bu onarımın gecikmesinin bu abidelerin bütünüyle yıkılmasına neden olacağını belirterek, önce asker işgalinde bulunanların tahliyesini ve tümünün uzman kişilerin gözetiminde onarımının yapılmasını rica etti¹⁰.

Atatürk Topkapı Sarayı'nı gezdiği bir sırada, Mecidiye Köşkünün arkada kapalı bölümünde saklanan padişah tablolarını inceledi. Müdür Tahsin Bey, Gazi'ye Maarif Vekaletinin emriyle bu tabloların halka gösterilmesinin yasaklandığını anlattı. Gazi tek tek resimleri inceledi. Fatih portresine uzun uzun baktı. Kendisine verilen bilgileri dinledi. Ardından da Tahsin Bey'e, bu resimlerin derhal halka gösterilmesi için çalışmalarına başlanmasını söyledi. Yine 1934 yılında Topkapı sarayına gelerek, Piri Reis'in Amerika haritasını inceledi ve bunun böyle dolapta kalmasının kimseye bir yararı olmadığını, gerekli incelemeler yapılarak açıklamalarla tıpkı basımının bütün dünyaya duyurulmasını ve özellikle de Amerika'da dağıtılmasını istedi¹¹.

Atatürk, ulusal bağımsızlık savaşı zaferle sonuçlanıp, çağdaş devrimler yapmaya çalıştığı cumhuriyet döneminde iki önemli kurum kurarak, Türk kültürünün ve sanat anlayışının yükseltilmesi için köklü adımlar atmış oldu. Bunlardan ilki 1931 yılında kuruluşuna öncülük ettiği Türk Tarih, öteki de 1932'de Türk Dil Kurumuydu. Bu kurumlar eliyle Türkler'in tarihi, dili araştırılacak; eski uygarlık değerleri ortaya çıkarılacaktı. Sanat sevgisinin halk arasında yaygınlaşması için, eğitime büyük önem verildi. Okullarda sanat tarihi dersleri okutuldu; millet mekteplerinde sanatın birçok alanında kurslar açıldı, eğitim verildi; Türk çocuklarının en az bir müzik aleti kullanabilmesi için çalışmalar yapıldı. Tiyatro ve folklor eğitimine ağırlık verildi. Batı müziğinin ülkede gelişmesi için çaba harcandı. Konservatuar açılarak, çok sesli müzik alanında bu alanda yetenekleri olan gençlerin yetişmesine çalışıldı. Birçok öğrenci yurt dışına gönderilerek, onlara sanatın birçok alanında eğitim aldırıldı. Türkiye'ye yurt dışından çok sayıda yabancı uyruklu sanat ve bilim insanları getirilerek, sanatta özellikle üniversite düzeyinde önemli adımlar atılmak için uğraşıldı. Atatürk'e göre; Türkün eli işler, gözü güzeli görür, hissi heyecanda olursa, o yalnız kendi ulusuna değil, cihan kültürüne de örnekler ve şaheserler verecek kudretler gösterecektir¹².

Görüldüğü gibi Atatürk'e göre sanat hem toplumsal bilinç yaratmada hem ilerleme ve gelişmede ve geleceği kucaklamada; hem de Türk insanının bireyleşerek, cumhuriyet değerlerine ulaşmasında en önemli güçtür. Sanata önem verilmeli ve sanatçıya

değer verilmelidir. Türkiye Avrupa'nın yaşadığı ve birkaç aşamadan geçerek o güne ulaşmasını borçlu olduğu Aydınlanma dönemini yaşayamamıştı; bunun temel nedenlerinden birisi de bu konulara yeterince değer verilmemesiydi. Şimdi yapılacak şey, her alanda olduğu gibi sanatın her alanında da Türkler, uygarlık özelliklerini göstermeli ve bu alanda yükselmelilerdi. Sanat özgürleşmenin ve birey olmanın en temel itici güçlerinden birisiydi; bu güçten yoksun kalan bir ulusun ne yazık ki çağdaş ve uygar ülkeler arasında yeri olamazdı.

Prof. Dr. Kemal Arı

Konuk Yazar

10. A.g.m., s. 745.

11. A.g.m., s. 746-747.

12. Afetinan, a.g.e., s. 229.

Tasarruf Yıllarında Moda ve Sümerbank

Fashion and Sümerbank during the Years of Utility

Fehmiye Dilek Himam Er, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi*, 0000-0002-5815-9300

Elvan Özkavruk Adanır, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi*, 0000-0003-2821-641

Özet

Moda tarihinde 1920'lerden İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, tasarruf yılları sebebiyle başlayan zorunluluktan dolayı yeni giysiler ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet döneminde "çağdaş" (asri) bir toplum yaratma kavramı resmî ideoloji olarak benimsenmiştir. Özellikle de 11 Temmuz 1933 tarihinde Sümerbank'ın Mustafa Kemal Atatürk tarafından kurulmasıyla birlikte Türkiye'de daha rasyonel bir moda ve maddi kültür yaratılmıştır. Ülkeyi kalkındırmak, halkı çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmak gibi ulusal hedeflerin etkisinde yerli olana talebi arttıran Sümerbank kurumu bu süreçte önemli görevler üstlenmiştir. Türkiye'nin kalkınma döneminin bir göstergesi olarak bir dönemin modasını başlatan Sümerbank, Cumhuriyetin kuruluşunun ardından başlatılan sanayileşme hamlesinin sembol isimlerinden biri olmuştur. Sümerbank yaklaşık 2000'li yılların başlarına kadar üretimine devam etmiş olup özelleştirme süreciyle beraber ülkenin her yerinde tüm fabrikalarını ve mağazalarını kapatarak Türkiye moda ve tekstil tarihine dair kendi özgün desenlerini yaratan bir Türk markası olarak tarihe adını yazdırmıştır. Bu analizde Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk kadınının modernleşme hikâyesi tasarruf yıllarında yayınlanan dergilerdeki yazı ve aile arşivlerinde yer alan görseller aracılığı ile aktarılmaya çalışılmıştır. Sümerbank kumaşları ve bu kumaşlardan yaratılan giysiler üzerinden de değişen topluma rol modeli oluşturacak ideal modern vatandaşın görsel olarak nasıl temsil edildiğine dair analizlere yer verilecektir.

Anahtar kelimeler: Mustafa Kemal Atatürk, Sümerbank, tekstil, tasarruf modası, Türk giysi tarihi, moda.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Moda, tekstil, moda tarihi.

Abstract

In the history of fashion, from the 1920s until the end of the Second World War, new clothes emerged out of necessity due to the utility years. During the Republican era, the concept of creating a civilized society was adopted as the official ideology. Especially with the establishment of Sümerbank by Mustafa Kemal Atatürk in the 1933, July 11th, a more rational fashion and material culture was created in Turkey. Under the influence of national goals such as developing the country and creating a modern civilization, the Sümerbank institution, which increased the demand for domestic goods, played an important role in this process. Sümerbank, which initiated the fashion of an era as an indicator of Turkey's development period, became one of the symbolic names of the industrialization move initiated after the establishment of the Republic. Sümerbank continued its production until the early 2000s, and with the privatization process, it closed all its factories and stores all over the country and left its name in history as a Turkish brand that created its own unique patterns in Turkish fashion and textile history. In this study, the modernization story of Turkish women in the early years of the Republic is conveyed through articles published in magazines during the years of savings and visuals in family archives. Through Sümerbank fabrics and the garments created from these fabrics, it will be analysed how the ideal modern citizen as a role model for the changing society is visually represented.

Keywords: Mustafa Kemal Atatürk, Sümerbank, textile, utility fashion, Turkish dress history, fashion.

Academic Disciplines/fields: Fashion, textile, history of fashion.

- **Sorumlu Yazar:** Fehmiye Dilek Himam Er.
- **Adres:** İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
- **e-posta:** dilek.himam@ieu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 11.10.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1334203

Geliş tarihi: 28.07.2023 / **Kabul tarihi:** 07.09.2023

1. Giriş

Cumhuriyet'in kurulması ile yapılan devrimler halkı bir bütün olarak kabul edip, bu süreci yine halk odaklı bir anlayışla şekillendirmiştir. Sanayi, tarım, eğitim gibi alanlarda yapılan birçok devrim, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kültür-sanat alanında da yapılmıştır. Harf devrimiyle başlayan süreç, kültür ve sanat alanına büyük bir yenilenmeye yol açmıştır. Cumhuriyet ve yeni Türkiye anlayışı, halkın okur-yazar sayısındaki artışla, ilerleyen süreçte de eğitimin sanat ve kültüre yansımalarıyla gittikçe benimsenmiştir (Buçukoğlu, 2020). Cumhuriyet'in kurucuları, başlangıç olarak doğu-batı zıtlığına vurgu yapan "Batılılaşma" sözcüğü yerine "çağdaş medeniyet seviyesine ulaşma" kavramını öne sürmüş ve dönüşümün ideolojisini "çağdaş toplum yaratma" hedefi etrafında oluşturmuşlardır (Özkavruk Adanır ve diğ., 2016). Cumhuriyet döneminden sonra kadın hareketleri ve Türkiye'nin siyasi rejiminin ana amacı demokratikleşme yolunda ilerlemek olmuştur. Tüm Batı dünyasını saran ekonomik buhran sonucu Türkiye'de de 1929 ekonomik krizi yaşanmıştır. Sosyal yaşam, hala Cumhuriyet'in getirdiği biçimdedir ve toplumda bir esnaf tabakası ortaya çıkmıştır. Dokumacılar gibi çeşitli gruplar kendi aralarında Küçük Sanat Kooperatifleri kurmuşlardır. Yeni yaşam biçiminde artık tüketime olan talep artmış ve yabancı mallara duyulan ilgi devleti zor durumda bıraktığı için "Yerli Malı" kampanyaları ortaya çıkmıştır. 1933'te kurulan Sümerbank ile giyim ve dokuma sanayicileri devlet tarafından korunmaya alınmıştır. Tüm bu yeniliklerin sonucunda Sümerbank kendi kumaşlarını, kendi özgün desenlerini ortaya çıkararak Anadolu'da bir moda devrimi yaratmıştır. Bu dönemin en tipik kumaş modası desenli basma kumaşlar olmuştur.

Halkı ekonomik kısıtlamalardan dolayı yerli malı kullanmaya özendirme amacıyla devlet eliyle kurulan Sümerbank Kurumu, 1930'lu yıllardan itibaren ülkenin her kentinde açılmaya başlamıştır. Kayseri Bez 1934, Bursa Merinos ve Bünyan 1935, Ereğli Tekstil 1936 yılında kurulmuştur. Nazilli Basma Sanayii 1937 yılında bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından açılmıştır. Bu yılı takiben isen Gemlik, Malatya, Isparta, Kastamonu, Adana, Erzincan, Hereke, İzmir Halkapınar gibi birçok ilde Sümerbank fabrikaları kurulmuştur. Ancak özelleştirme politikaları neticesinde Sümerbank kurumlarını kapatıp üretimlerini durdurmak zorunda kalmıştır. Sümerbank Türkiye tekstil tasarım kimliğinin oluşmasında ve Türk modasında özgün bir üslup oluşturma alanında adeta bir okul olmuş, binlerce desen yaratarak dünya modasını Anadolu çizgileri ile harmanlayan tasarımcılar da yetiştirmiştir (Bulgun, Adanır, Himam Er, 2015).

Sümerbank Halkapınar Basma Sanayi Müessesesi'nde 1956-2001 yılları arasında üretilmiş kumaşlardan oluşan kartelalar İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi arşivinde 2001 yılından itibaren koruma altına alınmıştır. Yaklaşık 200.000 farklı kumaş örneğinin yer aldığı 7000 kumaş kartelasını barındıran bu arşivin, bir bölümü 2015 yılında İZKA projesi kapsamında "Dijital Tekstil Desen Arşivi ve Sanal Müze Oluşturulması" başlıklı bir proje ile dijitalleştirilmiştir. Proje kapsamında 400'ün üzerinde desen on farklı grupta incelenerek kitap halinde basılmıştır (Bulgun, Adanır, Himam Er, 2015). Bu çalışmada Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde kurulan ve Türkiye moda ve tekstil tarihinde oldukça özgün bir değeri olan Sümerbank'ın tasarruf yıllarındaki tasarım anlayışı, Türk kadınının Cumhuriyet dönemiyle başlayan değişim süreci, Sümerbank kumaşlarından üretilen giysiler üzerinden ele alınmıştır. Çalışmada Sümerbank Halkapınar Basma Sanayi Müessesesi'nin 1959 yılı mart ayı basma imalat albümünde yer alan kumaşlara yer verilmiştir. Kullanılan görsellerin bir bölümü aile albümlerinden seçilmiş, o dönemde yeni Türk vatandaş idealinin nasıl biçimlendiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Öncesi Osmanlı'da Moda Anlayışı:

İslamiyet'in kabulü ve Anadolu'ya geliş Türklerin farklı kültür ve dinlerle tanışmasına yol açmış ve sosyal yaşamda da değişim başlatmıştır. On üçüncü yüzyıldan itibaren Osmanlı'da oldukça renkli olan Selçuklu giyim kültürünün etkisi görülmüştür (Sevin, 1991). Selçuklu döneminde göçebe toplumsal yaşamdan kent hayatına geçen kentli kadın modeli ise Osmanlı döneminde özellikle on dokuzuncu yüzyılda başlayan "Alafranga" yaşam ve modern zevklerle beraber "moda" diye bir kavramla tanışmıştır. Ancak moda kavramı Tanzimat döneminde toplumun çoğunluğu tarafından korkulu bir rüya olmuştur. Berktaş'a göre, Türkiye de dâhil olmak üzere pek çok Müslüman ülkede, özellikle radikal İslam'a göre modernlik/Batılılık, Müslüman toplumunu çürüten bir hastalık olarak ele alınmıştır. Kadınların konum ve davranışları da bu çürümenin baş göstergesi kabul edilmiştir. Hatta bu dönemde kadınların Batılı yaşam tarzının yozlaştırıcı etkilerine daha açık olduğu düşünülür (Berktaş, 2003).

18. yüzyılda III. Ahmed döneminde (hüküm süresi 1703-1736), Sadrazam Damat Nevşehirli İbrahim Paşa (sadrazamlık dönemi 1718-1730) İstanbul'da yaşayan Müslüman Türk kadınlarının kılık kıyafeti ile ilgili bazı düzenlemeler getirmiştir. Reşat Ekrem Koçu İstanbul Kadısı, Yeniçeri Ağası ve Bostancıbaşı Ağa'ya ilan edilmesi için gönderilen fermanı şu şekilde aktarmıştır:

İstanbul memleketimizin yüzüsu, ulemâ, sulahâ ve üdebâ beldesidir; halkının da günlük kılık kıyâfetinin şeriat emrine uygun olması devlet namusu gereğindedir. Fakat harbler yüzünden çok mühim işlerle uğraşılırken bu husus ihmal edilmiştir. Bâzi yaramaz kadınlar bunu fırsat bilip sokaklarda halkı başdan çıkarmak maksadı ile aşırı süslenmeye başlamışlardır. Yeni biçimlerde çeşitli esvablar yaptırıldılar, Hristiyan kadınları taklit ederek başlarına acâib serpuşlar geçirdiler. Nice utanc verecek biçimler çıkarıp namus edebini tamamen ortadan kaldırdılar. Birbirinden görerek bu hal namuslu kadınlar arasında da yayıldı. Kadınlar bu yeni çıkma esvablardan yaptırılmaları için kocalarını zorlamaya başladılar...

Bundan böyle kadınlar bir karıştan ziyade büyük yakalı ferace ve üç değirmiden fazla baş yemenisi ile sokağa çıkamayacaklardır. Feracelerde süs olarak bir parmaktan enli şerid kullanılmayacaktır. Bu yasakları dinlemeyecek olan kadınların sokakta yakalarının kesileceği ve esvablarının yırtılacağı ilan olunsun. Dinlememekte ısrar edenler yakalanıp başka şehirlere sürüleceklerdir... Bu yasakları dinlemeyen terziler ve şeritçiler de ayrıca şiddetle cezalandırılacaklardır. Yasakların tatbikinde ihmaliniz görülürse siz de şiddetle ceza göreceksiniz. Haziran 1725. (Koçu, 1969)

Moda Tanzimat döneminde çürümenin baş nedeni olarak algılanmıştır. Bunun nedenlerinden biri, eski İslami geleneklere göre yaşayan kitleler ile bu kitleyle aralarında büyük mesafeler taşıyan küçük ama "alafranga" yaşam sürdürenlerin ilişkileridir (Göle, 1991). II. Abdülhamit (hüküm süresi 1876-1909), döneminde de 1889 yılının Eylül ayında kadınların kılık kıyafeti ile ilgili kısıtlamalar gazetelerde şu şekilde yer almıştır. "Resmi-Şimdiye kadar yapılan tembihlere aykırı olarak bu aralık Müslüman kadınlarından bazılarının islâm edeb ve namusuna aykırı açık saçık gezmekte oldukları görülmektedir. Bu hâlin önlenmesi için zâbıtaya şiddetli emirler verilmiştir" (Koçu, 1969).

Tanzimat döneminden sonra moda, bu dönemde Batı toplumundan etkilenilmesi neticesinde her alanda ve özellikle de üst sınıflar arasında başlayarak alt sınıflara doğru dolaşıma girmiştir. Bu dönemde Fransa'dan alınan en son giysi modelleri çoğunlukla üst sınıf kadınlar için popülerleştirilmiş ve üst sınıfa dahil olmak isteyen kadınlar bu giysileri giymiştir. Aynı zamanda hâkim giyim söylemleri aracılığıyla çeşitli grupların ideolojik ifadelerinin temsil edildiği bir dönemdir. Özellikle on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadarki zaman diliminde giysiler, kadınlar üzerinde cinsiyet hegemonyalarının güçlü ifadeleri olmuştur. Osmanlı ve Türk kadını için de benzer hegemonik cinsiyet söylemleri, Tanzimat'tan bu yana birçok değişim yaşanmasına rağmen, oldukça yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Göle, 1991).

Tanzimat'tan itibaren Batılılaşmanın ölçütleri kadınların mahremiyeti ve cinsiyetler arası ilişkiler, mekân düzenlemeleri, yaşam biçimlerine bağlı olarak hızla değişmiştir. II. Abdülhamit döneminde çarşafı kadınlar için İsveç jimnastiği dersleri başlamış, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri beline peştamal bağlanmış Yunan heykellerini çıplak model olarak kullanmıştır. İkinci Meşrutiyet'te kadınlar çarşaflarını Avrupa modasına göre uyarlamış, peçe takma konusunda esnek davranmış, sokaklarda kocalarının eşliğinde görünmeye başlamıştır (Göle, 1991). On dokuzuncu yüzyılda basılı medyanın hızla çoğalmasıyla birlikte topluma ev ekonomisinden evlilik adabına kadar birçok öğüt verilmiştir. Bütün düzenleyici söylemler gibi modern burjuva aile yaşamı da ötekilerin farklı olmasına muhtaç olduğundan, toplumsal cinsiyetin belli biçimlerini normalleştirip diğerlerini dışlamıştır. Bu sırada ilk modernleştirmeciler hem Batının özgür düşünce yapısını hem de geleneksel ataerkil yapıdaki yozlaştırıcı özellikleri eleştirmişlerdir (Kandiyoti, 1995).

İkinci Meşrutiyet sonrasında kadınların özgürlük taleplerinin arttığı ve siyasi baskının azaldığı dönemlerde kadın kıyafeti toplumsal alanda daha hızlı değişmiştir ve Cumhuriyet'in ilanı ile Türk moda tarihindeki en belirgin ve hızlı değişimler yaşanmaya başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, Kurtuluş Savaşı sırasında ülkesini fedakârca savunan Türk kadınının saygı görerek daha iyi bir statüde olması için toplumun kadını algılayışında da yönlendirici ve öncü bir rol üstlenmiştir (Özkavruk Adanır ve diğ., 2016). Atatürk'ün emriyle kurulan Cumhuriyet Kız Enstitüleri, eğitimci ve güçlü kadın bireyler yetiştirme hedefiyle yola çıkarak, yerli ve milli değerlerini koruyan bir ilkeyle moda tarihinde önemli izler yaratmış kurumlar olarak Türk giysi ve moda tarihinde yerini almıştır. Cumhuriyet tarihinin en önemli kurumlarından biri olan Kız Enstitüleri ve hemen ardından açılan Olgunlaşma Enstitüleri biçki-dikiş eğitimi veren kurumların çok ötesinde bir işleve sahip olmuştur. Tarihi Osmanlı dönemindeki Kız Sanayi Mektepleri'ne uzanan Kız Enstitüleri ve sonrasında açılan Olgunlaşma Enstitüleri'nin kurulmasıyla başlayan dönüşümler, Türk moda tarihinde oldukça önemlidir. Elif Ekin Akşit, Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi adlı kitabında Köy Enstitüleri'nden çok önce kurulan Kız Enstitüleri'nin 1938-1939 sonrası Olgunlaşma Enstitüsü ve teknik liselere bölünme sürecine girdiğini belirtmiştir (Akşit, 2005). Bu kurumlar Türk modasının çağdaş silüetlerini yerel değerlere saygı duyarak ortaya koyan önemli merkezler olarak Türk moda tarihinde yer almıştır.

1.1. Tasarruf Yıllarında Moda Kültürü: 1930'lu Yıllar

1930'lu yıllar dünyanın birçok ülkesinde büyük ekonomik zorlukların yaşandığı bir dönem olarak hatırlanmaktadır. Giysi modası ise tüm sınıflara yayılarak kadının farklılaşan toplumsal rollerine uygun olarak şekillenmiş, farklı sınıflara ait kişilerin giyim tarzları birbirine yakınlaşmıştır. 1920'li yıllardan farklı olarak giysilerin etek ve kol boyları uzamış, bel hattı normal pozisyonuna gelmiştir. Bu yıllarda giysilerde sadelik ön plana çıkmış, süslemeler azalmıştır (Özkavruk Adanır & Himam Er, 2021). Üretilen kumaşlarda da çok renkli desenler tercih edilmemiştir.

1930'lu yıllarda moda da verev kesim giysiler tercih edilirken 30'ların başında uzun olan etek boyları, 1939'da kısalarak diz altına gelmiştir. Bu dönemde aktris Katharine Hepburn ve Marlene Dietrich'in öncülüğünü yaptığı bol pantolonlar da moda da yerini almıştır (Cole & Deihl, 2015). 1920'lerde moda olan çan şapkadan vazgeçen kadınlar saçlarını uzatmaya başlamış, bluz ve etek takımlar kadınların iş yaşamında tercih ettiği parçalar olmuştur (Laver, 2002).

Kısaca dünyada giysi modasının, demokratikleştiği ve giyimde Haute Couture'ün yerini hazır giyime bıraktığı söylenebilir. Ekonomik bunalım ve savaş giysilerde kullanılacak kumaş ve malzeme kıtlığına da yol açmıştır. Ayrıca savaşların etkisiyle keskin hatlı giysiler moda olmuştur. Keskin hatlar tasarımın diğer alanlarında da kendini göstermiştir. Paris modasına ek olarak İtalyan ve Alman modasında gelişmeler olmuştur. Özellikle Avrupa'da modada ulusal akımlar büyük rol oynamıştır (Lehnert, 2000).

Türkiye'de ise 17 Şubat 1926 tarihli Medeni Kanunu'nun ilanı ile kadının sosyal ve ekonomik hakları düzenlenmiştir (Berktaş, 2004). Bu dönemde Cumhuriyetin kazanımları ve kadının toplum içinde yeni rolleri sıklıkla vurgulanmıştır. "Yeni Cumhuriyet kadını, aydın ve akıllı, laik ve vatansever olmanın yanında sosyal yaşamda yerini almalı ve ülkenin gelişimine ve ulusun eğitimine katkıda bulunmalıdır. Tüm bu özelliklere ek olarak kadından sağlıklı ve güçlü olması da beklenmektedir" (Özkavruk Adanır, vd., 2016). Bu dönemde ayrıca Cumhuriyet kadınının yeni rollerinin halk tarafından kabul edilmesini kolaylaştırmak için popüler dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Bu dergilerde yazılar, makaleler ve fotoğraflar modern olmak için yapılması gerekenlere odaklanmıştır (Özkavruk Adanır, vd., 2016). Özellikle büyük şehirlerde yaşayan kadınlar çarşaf yerine elbise, tayyör, döpiyes, şömizye bluz, pardösü, manto gibi giysiler tercih ederek sosyal hayatta yerlerini almışlardır (Karlıklı, 1998). Dergiler Avrupalı kadınların giysilerini gösteren çizimlere yer vererek Türk kadınının Avrupa modasını takip etmesini sağlamıştır (Özkavruk Adanır, vd., 2016).

Türkiye'de güzellik kraliçelerinin seçilmesi de bu yıllara rastlamaktadır. Kadınlar arasında bir güzellik yarışması düzenleme fikrini 1929 yılında Cumhuriyet gazetesi ortaya atmıştır. Fikir hemen benimsenmiş ve ülkede ilk güzellik yarışması düzenlenmiştir. 1932 yılında düzenlenen yarışmada Türkiye Güzellik Kraliçesi seçilen Keriman Halis Hanımın daha sonra Dünya Güzeli seçilmesi Avrupa basınında da büyük yankı uyandırmıştır (Görsel 1) (50 Yıllık Yaşantımız 1923-1933, Cilt:1 Milliyet Yayınları, 1975). Çarşıftan çıkarak Batılı giyim tarzını benimseyen Cumhuriyet kadını için güzellik yarışmaları ulusal bir görev olarak tanımlanmıştır (Alkan, 2004).



Görsel 1. Keriman Halis Avrupa Basınında (éve,1932).

Dönemin karikatür dergilerinde ve basında Batı modasını yakından takip eden Türk kadınının moda tutkusu eleştirilerek (Görsel 2) değişimin sadece görünüşte kaldığı iddia edilmiştir (Özkavruk Adanır, vd., 2016, s. 230). Türk kadını değişmeye devam etmiş, spor faaliyetleri de kadının yaşamında önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Dergilerde spor yapmanın önemini vurgulayan çeşitli yazılar kaleme alınmıştır. "Çeviklik Temin Eden Hareketler" başlıklı bir yazıda "Kadın vücudunun adaleli, çevik ve güzel olması için Avrupa yeni bir ilim yaratmıştır. Enstitüleri, profesörleri olan bu ilmin sayısız talebesi vardır. Genç, evli her kadın vücuduna estetik bir güzellik verebilmek için muayyen bir metotla çok çetin vücut hareketleri yapar." denmektedir (7 Gün Dergisi, 1939). Ayrıca müfredata beden eğitimi dersleri ilave edilmiş, giysilerde spor giyim popülerleşmiştir.



Görsel 2. Türk kadınının moda tutkusunu eleştiren bir karikatür örneği (Milliyet Yayınları, 1975).

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'te kurulması ile devlet öncülüğünde sadece kurumsal yapıları değil, aynı zamanda halkın dış görünüşünü, alışkanlıklarını, yaşam biçimlerini ve dünya görüşünü de dönüştürmeyi amaçlayan bir modernleşme süreci başlamıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün ülkenin eğitim, hukuk, sosyal yaşam, giyim, müzik, mimari ve sanat alanlarında Batı normlarını benimsemesine yönelik başlattığı reformlarla beraber Türkiye'de öncü modeller denenmiştir. Türk kadını iyi bir anne ve eş olmanın yanı sıra toplumsal hayatta farklı alanlarda çalışarak ülkenin gelişimine katkı sağlamak için var gücüyle çalışmıştır. Basında, çalışma hayatında yer alan Türk kadınlarının haberlerine sıklıkla yer verilmiştir (Özkavruk Adanır ve diğ.,2016). İlk Türk kadın doktorların yer aldığı fotoğraf kadınların kazandıkları hakların ve toplum içinde görünürlüklerinin artmasının bir kanıtıdır (Görsel 3).



Görsel 3. 1929 yılında İstanbul'da ilk kadın doktorlarımızdan bir grup (Milliyet Yayınları, 1975).

1923 yılında İzmir’de düzenlenen I. İktisat Kongresi’nde alınan kararlar doğrultusunda yerli girişimci sınıfın oluşturulması planlanmış, gereksinim duyulacak finans sorununun çözümü için Sanayi ve Maden Bankası kurulmuştur. Ancak ekonomik krizler sonucu bankadan beklenen verim alınamamış ve bankanın işletmeleri Devlet Ofisine devredilmiştir. Bu devir işlemi de sorunu çözemeyince 11 Temmuz 1933 tarihinde Sümerbank kurulmuştur (Erdal, Atatürk Ansiklopedisi). Atatürk Ansiklopedisinde Sümerbank’ın kuruluş amacı kanunda; “Alelumum sanayi işleri ve bankacılık muameleleri ile iştilgal etmek” olarak yazılmıştır. “İştilgal edeceği konular da Devlet Sanayi Ofisi’nden devralınan fabrikaları işletmek ve özel sanayi işletmelerindeki devlet iştirak hisselerini ticaret kanununa göre idare etmek, özel kanunlarla verilmiş haklara dayanarak yapılacak fabrikalar hariç olmak üzere devlet sermayesi ile inşa edilecek bütün sanayi kuruluşlarının etüd ve projelerini kurmak ve işletmek olmuştur.” (Erdal, Atatürk Ansiklopedisi).

Sümerbank ile başlayan “yerli malı haftaları” ile de desteklenen yeni ulusal kimliği inşa etme sürecinde, yurt ekonomisine katkıda bulunacak pek çok yenilik gerçekleştirilmiştir. Yerli malı kullanımı konusundaki hassasiyet özellikle giyim endüstrisinde etkili olmuştur.

Görsel 4’te görülen 1925 Aralık ayında hükümetin meclise getirdiği yerli kumaştan elbise giyme tasarısı, ülkede birçok düzenleme yapılmasına sebep olmuştur (Alpan, 2003).



Görsel 4. 09 Aralık 1925’te Meclis Tarafından onaylanan ve 20 Aralık 1925 tarihli Resmî Gazete’de yayımlanan Yerli Kumaştan Elbise Giyilmesine Dâir Kânûn (T.C. Resmî Gazete Arşivi Online, 1925).

1.2. 1940’lu Yıllar: Modaya Genel Bakış

1940’lı yıllar savaş sırasında ve savaş sonrasında olmak üzere içinde bir zıtlık barındırmaktadır. Savaş yıllarının tasarruf politikaları, savaş sonrası yerini görsel bir zenginliğe bırakmıştır. Bu on yıl içinde moda, tasarruf modasından “New Look”un canlı kadınsılığına keskin bir dönüş yapmış, üniforma içindeki erkekler de savaş sonrası sivil kıyafetlerine dönmüşlerdir. İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği kısıtlamalar modayı birçok açıdan etkilemiştir (Cole & Deihl, 2015).

Türkiye’de ise Atatürk’ün ölümüyle beraber biten tek parti dönemi yerini İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Türkiye’de çok partili döneme bırakmıştır. Tekeli’ye göre bu geçişle birlikte kadınların daha önce oynadığı demokratikleşmeyi simgeleme rolleri de işlevini yitirmiştir (Tekeli, 1982). 1945 yılında Türkiye’nin Birleşmiş Milletler’e katılmasıyla birlikte Türk toplumu geleneksel kapalı düzenden modern topluma geçiş dönemine girmiştir (Kandiyoti, 1997).

İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye birçok alanda kendi ulusal ekonomisini canlandırmaya çalışmıştır. Savaş yıllarının yaşattığı zorluklar neticesinde dış ticaret biraz genişlemiş ve yerli malına talep başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı ve çok partili demokrasiye geçişten sonra kırsal alanlardan kentlere göçler başlamış ve bu toplumsal hareketlilik kent dokusunu tamamen değiştirmiştir. Savaş yılları ile dünya genelinde toplum içinde yoksulluk artmıştır. Bu dönem giyim kuşamın başlıca israf sayıldığı dönemdir. Eskileri giysileri

dönüştürme, ucuz kumaşlardan yeni elbiseler yapma yeni bir giysi modası yaratmıştır. İngiliz ve Amerikan hükümetlerinin kıtlık zamanında az malzemeyle giysi oluşturma çalışmalarında modacıların ortaya çıkarmış olduğu giysiler; köşegen vatkalı omuzlar, sade, üniforma gibi, bele hafifçe oturan ceket izlenimleri taşımaktadır (Ormanlar, 1999). Cumhuriyet döneminden sonra kadın hareketleri ve Türkiye'nin siyasal rejimi demokratikleşme yolunda ilerlemektedir. Tüm Batı dünyasını saran ekonomik buhran sonucu Türkiye'de de 1929 ekonomik krizi yaşanmıştır. Sosyal yaşam, hala Cumhuriyet'in getirdiği biçimdedir ve toplumda bir esnaf sınıfı ortaya çıkmıştır. Dokumacılar gibi çeşitli gruplar kendi aralarında Küçük Sanat Kooperatifleri kurmuşlardır.

Savaşın ilk yıllarında moda dergilerinin savaşa verdikleri tepki anlamsız olarak nitelendirilse de sonraki yıllarda modayı savaşın dehşetine karşı bir panzehir olarak kullandıkları söylenebilir. "Karartmalar beyaz aksesuarları ortaya çıkarıyor" gibi anlamsız sayılabilecek başlıklardan savaş temalı kapaklara, okuyucuların savaş çabalarına katılmalarını içeren tavsiyelere, savaşın şok edici fotoğraflarının yayınlanmasına doğru bir değişim yaşanmıştır. Savaş sırasında düzenli yayınlanamayan moda dergileri savaş sonrasında okuyucularına kadınlıklarını yeniden keşfetmeleri çağrısında bulunmuştur (Cole & Deihl, 2015).

Savaş sırasında bazı moda tasarımcıları askere alınırken bazıları üniforma tasarlamıştır. Alman kuvvetlerinin Paris'i işgal etmeleri (Haziran 1940-Ağustos 1944) Paris'ten dünyaya olan moda akışını sekteye uğratmıştır. Kuzey Amerika ve Avrupa arasında ticaret ve iletişimde meydana gelen kesintiler Paris, Londra ve New York gibi büyük moda merkezlerinin kendi iç pazarlarına dönmelerine yol açmıştır. Moda bir propaganda işlevi görerek milliyetçiliği ifade etmeye başlamıştır. Orduların üniforma, çadır, paraşüt gibi ihtiyaçlarını karşılamak için çok miktarda kumaşa gereksinim duyulmuştur. Kumaşların renklendirilmesinde kullanılan boyaların da kısıtlı olması giyimde kullanılan kumaşların renk yelpazesini sınırlamıştır (Cole & Deihl, 2015).

ABD ve İngiltere başta olmak üzere birçok ülkede kumaşların tasarruflu kullanılması için tedbirler alınmıştır. Tasarruf modası olarak adlandırılan bu durum tasarımcıların beceri ve yaratıcılıklarını desteklemiştir. Ayakkabı üretiminde de farklı malzeme arayışlarına ve renk kısıtlamalarına gidilmiştir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde kadın ayakkabıları sadece altı renk üretilmiştir. Kanvas, perde ve havlu gibi kullanılmış ürünlerden spor giysilerin yapılmasında yararlanılırken savaşa giden askerlerin evlerinde bıraktıkları paltolar da yeniden kullanılmıştır. Neredeyse herkes eline geçen her çeşit malzeme ile örgü örmüştür. O dönem ABD'de moda olan "köylü eteği" baskılı kumaşlardan dikilmiştir. Kurdelelerle süslenen eteklerde ABD'nin Meksika'dan ithal ettiği ucuz kumaşlar kullanılmıştır. Dergiler bu zor zamanlarda bile modayı kadınlar için makul ve hoş bir hale getirmeye çalışmışlardır. Kısaca birbiri ile savaşan ülkelerde savaş yıllarında tasarlanan giysiler farklı adlarla anılsalar da hepsinin ortak yönü giysilerin sade bir tasarıma sahip olması ve kumaşların tasarruflu kullanılmasıdır (Buxbaum, 1999).

İngiltere'de hükümet "Make Do and Mend", "Dik ve Onar" kampanyası ile delik çoraplar, paltolar, iç çamaşırları ve benzeri giysilerin nasıl onarılacağı ile ilgili poster ve broşürler yayınlamıştır. Ayrıca ilk baskısı 1943 yılında yapılan kitapçıkta giysilerin ömrü nasıl uzatılır, yıkama ve ütü yapmanın püf noktaları, söküp yeniden örme, dikiş ve onarım gibi başlıklarda detaylı açıklamalar yapılmıştır (Dalton, 2014). Dönemin rol modelleri Prens Elizabeth ve Prens Margaret bu propagandaları desteklemiş, Prens Elizabeth oto tamircisi üniforması ile poz vermiştir (Cole & Deihl, 2015).

Önceleri oldukça popüler olan ipek çoraplar da savaş sırasında lüks olmuş onun yerine pamuklu ve yünlü çoraplar kullanılmaya başlanmış, ipek çorap bulma zorluğu nedeniyle kadınlar, bacaklarının arkasına çizgi çizerek çorap varmış gibi bir izlenim yaratmaya çalışmışlardır. 1939 yılında naylonun keşfiyle birlikte, bu ucuz ve pratik malzeme kadın ve erkekler arasında çok moda olmuştur (Ormanlar, 1999). Ancak Ekim 1942 yılında naylon arzı azalmış ve naylon çoraplara tavan fiyat konmuştur. 1943 yılında da naylon çorap neredeyse bulunmaz hale gelmiştir. Çorap kıtlığı Fats Waller ve George Marion Jr. tarafından yazılan "When the Nylon Blooms Again" adlı popüler bir şarkıya da ilham vermiştir (Cole & Deihl, 2015).

Çağla Ormanlar Ok, Türkiye'de de kadın giyim modasında İngiliz, Amerikan modasına benzer değişimler takip edildiğini aktarmaktadır. 1940'ların ilk yarısında giysiler son derece sade, militer bir tarzda, köşegen vatkalı omuzlar, düz ve askeri üniformalara benzeyen ceketlerle giysiler tamamlanmıştır (Ormanlar, 1999). İngiliz donanmasının her iki Dünya Savaşında giydiği "Duffle Coat" çoban kaban savaşlardan sonra sivil halk arasında da popülerleşmiştir (Newman ve Shariff, 2009).

1940'lar ayrıca bobstil adı verilen akım ile de gündeme gelmiştir. Bobstil, "20. yüzyıl ortalarında gençler arasında yaygın olan gösterişli bir giyim biçimi; züppe" olarak tanımlanmıştır (Çağbayır, 2017). Bobstil sadece modada değil, yaşam tarzı ve edebiyatta da etkili olmuştur (Özen, 2020). Reşat Ekrem Koçu ise bobstili şu şekilde tanımlayarak Türkiye'de de etkili olduğundan bahsetmektedir:

Zamanımızdaki asi-çılgın gençliğin 1943-1944 yılları arasında öncüsü olmuş bir kuşağa verilen isimdir.; kılık kıyafette ve tuvaletde garabet aramış delikanlılar ve genç kızlardır. Bilhassa kaydetmek lazımdır, zamanımızın asi gençliği arasında ayak takımından delikanlılara ve kızlara çoğunlukla rastlandığı halde Bobstilller ekseriyetle aydın gençliğe ve geçim bakımından da varlıklı ailelere mensub idiler. Garip kılık kıyafetleri de pahalıya çıkmakta idi.

Bobstillerde tarife değer bilhassa kız kıyafetleridir. Kızlar, bluzlarının üstüne kız hüviyetine göre değiştirilmiş erkek ceketleri giymişler, uzun saçlarını ipek ağlar içine almışlar, başlarına şapka diye acaip külahlar, hatta simitci tablakârlarının başlarına koydukları halka şeklindeki yasdıkcıkların ipeklisini, kadifesini koymuşlardır. Eteklikler diz kapaklarının çok yukarısına çıkmış; cömertçe teşhir edilen bacaklara varla yok arası gayet ince çoraplar geçirilmiş, bir kısmı çorabı da atarak baldır, bacak çıplak dolaşmışlar, ayakların turnakları mercan rengine boyanmış ve ayaklara dört beş parmak, belki de daha fazla yükseklikte mantar tabanlı iskarpinler geçirmişlerdir. El turnakları aşırı uzatılarak mercan rengine, dudaklar da hududlarını çok taşkın olarak kırmızıya boyanmıştır. Kulaklara, taşları yalancı elmas, şatafatlı, gösterişli büyük küpeler asılmış, parmaklar ve bilekler, kollar aynı boydan iri yüzüklerle, kalın kalın bileziklerle donatılmıştır. Uzun kayışlı çantalar kayışlarından omuzlara atılarak taşınmıştır. Bobstil delikanlılar da tabanları kalın köseleden veya kalın kauçuktan ağır ayakkabılar, gayet bol ceketler, dar kenarlı kumaş şapkalar giymişlerdir (Koçu, 1969).

Özellikle okumuş aydın gençler arasında çok popüler olan Bobstil Türkiye’de çok yadırganmıştır. Bu dönem özellikle gençlerin yerleşik giyim kalıplarını ve aynı zamanda da ahlak kurallarını zorlamaya çalıştıkları bir dönem olmuş, savaş sonrası ortaya çıkan varoluşçuluk akımı da gençler arasında yaygınlaşmıştır (Ormanlar, 1999).

2. Tasarruf Yıllarında Giysi Üretimi ve Terzilik Kültürü

1930’larda ve 1940’larda popüler olan Sümerbank ve Nazilli basmaları, pazenleri ya evde dikilmiş ya da özel durumlar için terzilere gidilmiştir. Dikiş bilmeyen hanımlar evlerine gündelikçi getirerek bu ihtiyaçları karşılamışlardır. 1870’lerden itibaren kullanılmaya başlanan dikiş makineleriyle beraber giysilerde de değişim süreci hızlanmıştır. Özellikle İstanbul’da devrin lüks tüketim anlayışı, dayanıklı İngiliz kumaşından “ecnebi” terzilere diktirilmiş giysiler giymektir. Tanzimat döneminde terzilik mesleğini çoğunlukla “ekalliyet” grupları üstlenmektedir. “Modistre” denilen Ermeni ve Rum terziler çoğunlukla üst gelir grubuna giysi dikmişlerdir. Osmanlı toplumunda özellikle hali vakti yerinde olan kalburüstü sınıf, terzihanelerde “ısmarlama elbise” sipariş vermişlerdir. Evde ve elde yapılmış kaba giysiler giymek yerine, elbiselerini terzilere diktiren varlıklı Osmanlılar, nüfusun küçük bir azınlığını oluşturmuşlardır. Tanzimat dönemi ile beraber hızla Batılılaşmaya başlayan Osmanlı giysileri, özellikle İstanbul’da yabancı asıllı terziler ve Avrupa ile güçlü bağlantıları bulunan Osmanlı azınlıklarına mensup terziler tarafından dikilmiştir. 20. yüzyıla girerken İstanbul’da çalışan terzilerin tamamı Hristiyan veya Musevi kökenli Frenk terzilerinden oluşmaktadır. Başlangıçta Osmanlı döneminin ahlak anlayışına uygun olarak kadın terzilerinin tamamı kadınlardan meydana gelmiştir (Karakişla, 2014). Cumhuriyet’in ilk Türk ve Müslüman terzisi olarak kabul edilen Cemal Bürün, giysi devriminden sonra mahallesinde oturan kadınlara manto dikerek terzilik mesleğini icra etmeye başlamış, Beyoğlu’nda açtığı ilk atölyesi artan taleplere karşılık veremeyince de Mısırlı Han’daki atölyesine geçmiştir. Atatürk’ün kendisine söylemiş olduğu “Cemal Bey bizim yaptığımız inkılâbı siz giydirdiniz” (Sonay Şeftalici, 2005) sözü kendisinin o dönemde ne kadar önemli bir üstat olduğunu belli etmekle beraber, terzilik mesleğinin yeni Türkiye’nin dönüşümünde ne kadar büyük bir öneme sahip olduğunu da göstermektedir. Yaşayan önemli Türk tasarımcılarından Yıldırım Mayruk da özellikle terzilik kültürü ile son derece az olan kaynaklara vurgu yaparken Türkiye’deki terzilik kültürü içinde Stangoli, Calibe Hanım ve Madam Kalivrusi isimlerinin Türk terzilik kültüründe son derece önemli olduğunu belirtmiştir (Mayruk, 2004).

Cumhuriyetin sosyal reform ve ulus inşası arayışında başvurduğu en temel unsurlardan biri sanayi politikaları olmuştur; ayrıca Kemalist reformlarla beraber kadınların-erkeklerin, şehirlerin, mutfakların ve sokakların görünümüleri değişmiş; ulusal ürünlerin kullanımını teşvik eden politikalar toplumu ekonomik, sosyal, eğitsel ve kültürel açıdan biçimlemiştir. Ayrıca Türk sanayisine katkı sağlayacak birçok öncü kurum açılmış ve bu kuruluşlardan biri olan Sümerbank, ülke çapında açılan tekstil fabrikaları ve diğer sanayi dallarından oluşan bir ağı finanse ederek Anadolu’da ulusal bir tekstil tasarım kültürü oluşturmuştur.

1933'te kurulan Sümerbank ile giyim ve dokuma sanayicileri devlet tarafından koruma altına alınmış ve Sümerbank kendi kumaşlarını, kendi özgün desenlerini ortaya çıkararak Anadolu'da bir moda devrimi yaratmıştır. Sümerbank kumaşları önce toplumda yerli malı kullanımını pekiştirmiş ve aynı zamanda da basma, pazen, tobralko, divitin gibi dayanıklı ve ucuz olan halkın tercih ettiği kumaşları üretmiştir (Ormanlar Ok, 1999).

2.1. Tasarruf Yıllarının Yerli Malı Politikaları ve Sümerbank Tasarım Kültürü

1930'lu yılların Türkiye'si ulusal kimlik mücadelesini yürütmekteyken bu yeni yapılanma sürecinde Sümerbank kumaşları ve bu kumaşlardan üretilen giysiler modern, yalın ve milli duruşuyla yeni toplumsal dönüşümde önemli bir rol oynamıştır. Sümerbank gündelik yaşam pratiklerinde yaşamın hemen her alanında sınıfsal bir ayrım gözetmemiş ürünleri bir toplumun ulusal medeniyet yaratma projesinin adeta vitrini haline gelmiştir (Baydar, Özkan, 1999). 1925 yılındaki kıyafet kanunu ile yaşanan dönüşüm Kemalist medeniyet projesini desteklerken dönemin dergileri ve reklamları aracılığıyla "kadın ve erkek için uygar" olan giysiler tanıtılarak rafine ve zarif bir estetik yaratılmıştır. Yeni yaşam biçiminde artık tüketime olan talep artmış ve yabancı mallara duyulan ilgi devleti zor durumda bıraktığı için "Yerli Malı" kampanyaları ortaya çıkmıştır. Bu dönemin en tipik kumaş modası desenli basma kumaşlar olmuştur. Tekstil endüstrisinde nitelikli teknik personelin yetişmediği, tekstil ve moda tasarım okullarının olmadığı bir dönemde Sümerbank fabrika çalışanlarını okuma yazma öğrenmeye teşvik etmiştir (Sümerbank'ın Kuruluşu, Halı Semineri Özel Sayısı, t.y.). Nazilli Basma Sanayii içinde "Molière oyunlarının provaları yapılarak, yöneticiler ve çalışanların birlikte bu oyunlarda rol aldıkları" hatta fabrika içinde düzenlenen Cumhuriyet balolarında giyilen Sümerbank kumaşlarından üretilen kostümlerin ne kadar özenle hazırlandığı da bilinmektedir. Sümerbank'ın ilk desinatörlerinden olan Zekavet Taş kendisi ile yapılan bir röportajda Sümerbank'ın yılda bir kez düzenlemiş olduğu balolara desenlerini çizdikleri basma kumaşlardan elbiseleri ile katıldıklarını belirtmiştir (İzmir Life, Nisan 2003). Hatta kadınların balo öncesinde tasarımlarını birbirlerinden bile gizledikleri söylenmektedir. Sümerbank balolarında kadınlar basma kumaştan balo kıyafetleri giyerken erkekler de basma esenlerinden kravatlar takmıştı.

Sümerbank'ın 1930'lardan 1960'lara kadar ürettiği tekstiller, tasarıma analitik bir yaklaşım sergilerken modernlik, özgünlük ve yenilik üzerine kurulu bir tasarım diline sahiptir. Bu dönemde Sümerbank tasarımlarını şekillendiren önemli bir etken de malzeme ve teknolojik kısıtlamalar olmuştur. Örneğin baskılı tekstillerde kullanılan sınırlı renk paleti, fabrikaların boyadan tasarruf etmesini sağlarken, desenler de terzilikte kumaş israfını en aza indirecek şekilde tasarlanmıştır. Küçük desenler tercih edilmiştir. Dönemin tasarımcıları da "Anadolu kadınının sevdiği şeyleri çizmeye özen gösterdiklerini" belirtmişlerdir; zaman zaman çiçekleri soyutlamışlar zaman zaman da çiçek tomurcuklarının enine kesitlerini kullanmışlardır. Geometrik ve eğlenceli polka beneği (puantiye) desenleri de genç kuşağın kullandığı desenler arasındadır (Görseller 5, 6).



Görsel 5. Mart 1959 yılına ait puantiyeli kumaş örneği (İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Tudita Arşivi, 1959 Mart ayı basma imalat albümü).

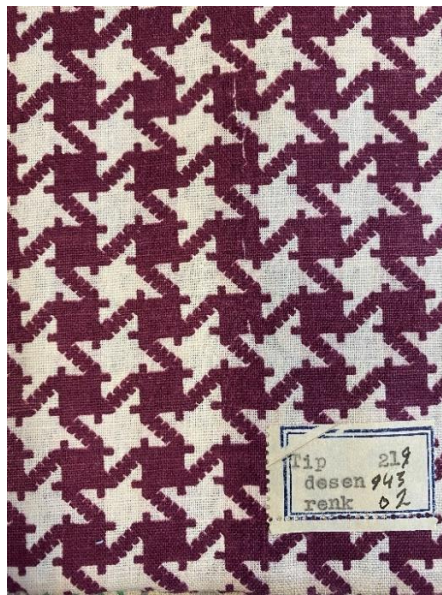
Görsel 6. Puantiyeli Sümerbank kumaşı elbisesi (Berrin Türköz) ve Sümerbank küçük çiçekli basma elbisesi (Ülkü Türköz) ile kız çocukları, 1950'lerin başı (Elvan Özkavruk Adanır arşivi ve İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 2015).

Pamuklu kumaşlar üzerine basılan desenler arasında soyut çiçek motifleri tek başlarına ya da geometrik motifler ile kombine edilerek yer almıştır (Görseller 7,8). Genellikle yün iplikleri ile farklı kalite ve gramajda dokumadan desenli kaz ayağı ya da "prince de gaulle" olarak adlandırılan kumaş (Özkavruk ve Yılmaz, 2007), tasarruf yıllarında bu örnekte görüldüğü gibi baskı tekniği ile üretilmiştir (Görsel 9). Sümerbank deyince ilk olarak akla küçük çiçek desenli kumaşlar gelse de bir diğer ikonik Sümerbank deseni de çizgili kumaşlar olmuştur. Bu kumaşların bir kısmı özellikle erkek pijamalarında kullanılmıştır (Görseller: 10,11). Klasik Sümerbank pijama renkleri bordo, mavi, lacivert ve kahverengi çizgili üretilmiştir. Sümerbank desen tasarımcılarından Necdet Ogan çizgili monokrom kumaşların basılmasında bir dönem bakır baskı silindirleri kullanıldığını, ancak bir süre sonra maliyet nedeni ile bakır rulo kullanımından vazgeçildiğini aktarmıştır. Maliyet nedeni ile çok ince çizgilerden vazgeçilerek daha kalın çizgili kumaşlar tasarlanmış, bu kumaşlar Türk erkeğinin domestik ev yaşamının bir parçası haline gelip sembolik bir forma dönüşmüştür (Özdemir, 2014; Himam, 2017).



Görsel 7. Soyut çiçekler geometrik motifler ile kombine edilerek üretilmiş, iki renk ile basılmış pamuklu kumaş örneği. (İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Tudita Arşivi, 1959 Mart ayı basma imalat albümü).

Görsel 8. Tipik Sümerbank desenleri ile dikilmiş elbiseleri ile bir Türk kadını (Zehra Özkavruk), genç kız (Bedai Soyoğul) ve kız çocuğu (Ayla Özkavruk) (Elvan Özkavruk Adanır arşivi ve İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 2015).



Görsel 9. Genellikle dokuma deseni olarak kullanılan kazayağı deseninin baskı tekniği ile üretildiği 1959 yılına ait pamuklu Sümerbank kumaş örneği (İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Tudita Arşivi, 1959 Mart ayı basma imalat albümü).



Görsel 10. Çizgili Sümerbank pijaması ve çarşafı ile Türk delikanlıları (Saim Göker ve Aykut Özkavruk), 1960'lı yılların başı (Elvan Özkavruk Adanır Arşivi ve İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 2015).

Görsel 11. 1959 yılına ait çizgili Sümerbank kumaşı (İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Tudita Arşivi, 1959 Mart ayı basma imalat albümü).

Sonuç

Erken cumhuriyet reformları, Batı etkilerine ilişkin Tanzimat reformları ile bir şekilde devamlılık göstermiştir. Cumhuriyet'in 1923'te ilanından sonra, kıyafet devletin resmi bir düzenlemesi haline gelmiş ve "yeni Türk" modern, medeni bir topluma geçişi temsil eden önemli bir görsel sembol haline gelmiştir. Diğer modernleşen rejimlerde olduğu gibi Türkiye'de de moda, modernliğin ve ulusal kimliğin bir işareti olmuştur. Bu çabada Sümerbank hayati bir rol oynamıştır. Dünya çapında, Büyük Buhran ve İkinci Dünya Savaşı farklı sınıfların giyim alışkanlıklarını birbirine yakınlaştırmaya yardımcı olmuştur. Savaş zamanlarında malzeme kıtlığı her yerde elbise üretimini ve kumaş tüketimini sınırlamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti ulusal modernleşme projesi ile birlikte rasyonel, laik ve aydın bir toplum olma yönünde modernitenin temel kavramlarına odaklanmış ve bu süreçte yeni vatandaş ve onun modern yaşam tarzı dönemin gazete ve dergileri aracılığıyla topluma tanıtılmıştır. Yeni rejim sıklıkla askeri ya da okul üniforması giyen, elinde bayraklar taşıyan sağlıklı genç kız imgeleriyle, kimi zaman da balolarda dans eden şık kadınlar ile temsil edilmiştir. Bu açıdan Türkiye'nin tekstil endüstrisi, tasarruf yıllarında modern Türk ulusunun inşası için hem modeller hem de maddi araçlar sağlamıştır. Sümerbank'ın fabrikaları, sadece İstanbul ve Ankara'da değil, Anadolu'nun geniş bir coğrafyasında Türk kitlelerine yeni ideolojinin değerlerini ve alışkanlıklarını aşıl原因an kilit kurumlar olmuşlardır. Sümerbank'ın pamuk, yün, sentetik kumaşlar ve viskozdan üretilen tekstil ürünleri, 1933'ten 1950'lere kadar ülkede büyük ölçüde tek tip bir giyim ve ev tekstili tarzı yaratılmasına da yardımcı olmuştur. Sümerbank yaklaşık 2000'li yılların başlarına kadar üretimine devam etmiş olup 1980'li yıllarda da bahsedilecek olan özelleştirme süreciyle beraber zor zamanlar yaşamaya başlamıştır. 2000'li yıllarda ülkenin her yerinde tüm fabrikalarını ve mağazalarını kapatarak Türkiye moda ve tekstil tarihine dair kendi özgün desenlerini yaratan bir Türk markası olarak tarihe adını yazdırmıştır. Sümerbank sadece fabrika değil, bir eğitim kurumu, bir yaşam biçimi ve halkın çağdaş yaşama geçiş sürecini destekleyen en önemli Cumhuriyet kurumlarından biri olmuştur.

Kaynakça

- Akşit, E.E. (2005). *Kızların sessizliği: Kız enstitülerinin uzun tarihi*. İletişim Yayınları.
- Alpan, Z. (2003). *Örtünmeden giyinmeye: Terzilik ve modanın dünü, bugünü ve yarını paneli*. İTO Yayınları.
- Baydar, O. ve Özkan, D. (Ed). (1999). *75 yılda değişen yaşam değişen insan: Cumhuriyet modaları*. Bilanço 98. Tarih Vakfı Yayınları.
- Buxbaum, G. (Ed). (1999). *Icons of fashion: The 20th Century*. Prestel.
- Berktaş, F. (2004). Kadınların insan haklarının gelişimi ve Türkiye. Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları içinde: Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi. No:4, 1-29. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin cinsiyeti*. Metis Yayınları.

- Buçukoğlu, M. S. (2020). Atatürk ve Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının 20.yüzyıl içinde ulusallık/evrensellik kavramları ile güzel sanatlar alanındaki yeri. *The Journal of Social Science*. 7 (49), s. 223-232. Doi: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.47272>.
- Can Arpaç ile yapılan sözlü tarih görüşmesi*. (5 Kasım 2010). Röportajı yapanlar: F.Dilek Himam Er, Burcak Pasin. İzmir.
- Çağbayır, Y. (2017). *Ötüken Türkçe sözlük 1*. Ötüken.
- Cole, D. J. ve Deihl, N. (2015). *The history of modern fashion: From 1850*. Laurence King.
- Çeviklik Temin Eden Hareketler. (1939, Ocak 3). 7 GÜN, 12 (304), s. 8.
- Dalton, H. (2014). *Make do and mend*. Imperial War Museums.
- Darülbeydi Sanatkârlarından Hikmet Hanım. (1938, Mart 15). 7 GÜN, 1(1), s. 10-12.
- Göle, N. (1991). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. Metis Yayınları.
- Himam, F.D. (2017). Sümerbank: Fashion, textiles, and the making of a national material culture. *DAPA, The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 28.
- İbrahim, E. (2023, Temmuz 23). *Sümerbank*.
<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/sumerbank/?pdf=3364>
- İsmail Özdemir ile yapılan sözlü tarih görüşmesi*. (2014). Röportajı yapan: F.Dilek Himam Er. Bursa. İzmir Life, 20, Nisan 2003.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar*. Metis Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1995). Ataerkil örüntüler: Türk toplumunda erkek egemenliğinin çözümlenmesine yönelik notlar. *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*. Editör: Şirin Tekeli. İletişim Yayınları.
- Karakışla, Y. S. (2014). *Osmanlı hanımları ve kadın terzileri (1869-1923)*. Akıl Fikir Yayınları.
- Karlıkl, Ş., ve Tozan, D. (1998). *Cumhuriyet kıyafetleri*. Camev Yayıncılık.
- Koçu, R.E. (1969). Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü. Sümerbank Kültür Yayınları 255
- Laver, J. (2002). *Costume and fashion: A concise history*. Thames and Hudson.
- Lehnert, G. (2000). *A history of fashion in the 20th century*. Könemann.
- Newman, A. ve Shariff, Z. (2009). *Fashion A to Z*. Laurence Publishing.
- Ormanlar Ok, Ç. (1999). Giyim kuşam modaları. *75 Yılda Değişen Yaşam, Değişen İnsan, Cumhuriyet Modaları*, Oya Baydar, Derya Özkan (Ed.) içinde, Bilanço 98. Tarih Vakfı Yayınları.
- Özen, İ. (2020). 1940'larda bir moda düşkünlüğünün Türk edebiyatına yansımaları: Bobstil moda ve bobstil edebiyat. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 26(4), s. 951-970 DOI:10.22559/folklor.1247.
- Özkavruk Adanır ve E. & Himam Er, D. (2021). Hollywood'da kostüm tasarımının ortaya çıkışı: Travis Banton. *Arts Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, s. 111-132.
- Özkavruk Adanır, E., Kuleli, S., vd. (2016). "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Kadınının Popüler Dergilerde Temsiliyeti", İletişimde Serbest Yazılar, Ed. Aylin Göztaş. Literatürk Akademia Yayınları.
- Özkavruk, E. ve Yılmaz, N. (2007). *Dokuma kumaş sözlüğü*, Cilt:1. Can Digital Baskı.
- Sevin, N. (1991). *XIII asırlık Türk kıyafet tarihine bir bakış*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şeftalici, H.S. (2005). Terziden tasarımcıya. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Sümerbank'ın Kuruluşu, Halı Semineri Özel Sayısı (t.y.). 189.

Turan, G. (2007). Erken Cumhuriyet Döneminde Değişen Gündelik Yaşam ve Tasarım. 4T Türkiye Tasarım Tarihi Topluluğu Bildiri Kitabı, İzmir 11 Mayıs 2007, İzmir Ekonomi Üniversitesi, 36-54.

Yazgan Bulgun ve E, Özkavruk Adanır vd. (2015). *Türkiye baskı desenleri tarihi: Sümerbank örneği 1956-2001*. İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.

Yıldırım Mayruk ile sözlü tarih görüşmesi. (29 Temmuz 2004). Röportajı yapan: F. Dilek Himam Er. 29.07.2004, İstanbul.

Burslu Öğrencisinin Gözünden Sümerbank: Mustafa Kemal Atatürk'ün Büyük Eseri ve Mirası

Sümerbank Through the Eyes of a Scholarship Student: The Great Achievement and Legacy of Mustafa Kemal Atatürk

Özlenen Erdem İşmal, *Moda Giyim Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0000-0002-5428-6249

Özet

Sümerbank Büyük Önderimiz Mustafa Kemal Atatürk'ün en önemli eserlerinden birisidir. Bu makalede, Sümerbank'ın modern sanayimizin kurulmasındaki tarihi önemine, toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimindeki çok önemli etkilerine dikkat çekilmiştir. Üniversite lisans ve yüksek lisans eğitimi sürecinde bir Sümerbank burslusu olan yazar, 1986-1997 tarihleri arasında Sümerbank Manisa Pamuklu Mensucat ve İzmir Basma Sanayi Fabrikaları'ndaki çalışma sürecinde edindiği deneyimleri ışığında Sümerbank'ın kurumsal işleyişini değerlendirmiştir. Atatürk'ün liderliğindeki yurtsever ve özverili kadrolarla 1933 yılında kurulan bu dev kuruluş, birçok konuda ilkleri gerçekleştirmiş, ekonomi tarihimizin temelini oluşturarak çok yönlü bir toplumsal gelişim sağlamıştır. İnsanların ülkelerinin tarihlerini bilmesi, toplumla ilgili her türlü gelişim hakkında tarihi bilgi ve bilince sahip olması gereklidir. Gelişim süreçleri hakkında bilgi sahibi olmak, tarihten ders alarak hataları tekrarlamamak, bugün ve geleceğe yönelik çıkarımlar yapmak son derece önemli bir yaklaşımdır. Bu bağlamda, 1987 yılında alınan özelleştirme kararıyla tüm işletmeleri kademeli olarak birer birer kapatılan tarihi mirasımız Sümerbank yeni nesillere anlatılmalı ve unutulmamalıdır. Geride artık sadece adı kalsa da sanayi tarihinde unutulmaz bir yere sahip olan Sümerbank bıraktığı izlerle başta modern Türk tekstil sektörü olmak üzere tüm sanayi dallarının başarı öykülerinde yaşamaya devam etmektedir.

Anahtar Sözcükler: Mustafa Kemal Atatürk, Sümerbank, cumhuriyet, sanayi, tekstil, tekstil fabrikası, tekstil tasarımı.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil, sanayi tarihi, tekstil tarihi.

Abstract

Sümerbank is one of the most important achievements of our Great Leader Mustafa Kemal Atatürk. This article draws attention to the historical importance of Sümerbank in the establishment of our modern industry and its very important effects on the economic, social, and cultural development of society. The author who was a Sümerbank scholarship student during her undergraduate and postgraduate education evaluated the institutional functioning of Sümerbank in light of her experiences gained during her work at Sümerbank Manisa Pamuklu Mensucat and İzmir Basma Sanayi Factories between 1986-1997. This giant organization which was founded in 1933 by patriotic and devoted staff under the leadership of Atatürk, broke new ground in many areas and provided a multifaceted social development by forming the basis of our economic history. People need to know the history of their countries and have historical knowledge and awareness about all kinds of developments concerning society. Having knowledge about development processes, learning from history to avoid repeating mistakes and making inferences for today and future is an extremely important approach. Although only its name is left behind, Sümerbank which has an unforgettable place in the history of industry continues to live in the success stories of all branches of industry, especially the modern Turkish textile sector, with the traces it has left.

Keywords: Mustafa Kemal Atatürk, Sümerbank, republic, industry, textile, textile factory, textile design.

Academical disciplines/fields: Textile, industry history, textile history.

- **Sorumlu Yazar:** Özlenen Erdem İşmal, Moda Giyim Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tinaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No:09, 35390 Buca/İzmir.
- **e-posta:** ozlenen.ismal@deu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 18.10.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1331419

Geliş tarihi: 22.07.2023 **Kabul tarihi:** 05.09.2023

1. Giriş

Adı Büyük Önderimiz Mustafa Kemal Atatürk tarafından verilerek 1933 yılında kurulan Sümerbank, Türkiye’de modern sanayinin gelişiminde öncü olarak çok önemli bir rol oynamıştır. Sümerbank’ın faaliyetlerinde tekstil üretimi önde gelmekle birlikte bununla sınırlı kalmamıştır. Her biri birer simge haline gelen işletmelerinde çimento, selüloz, porselen, seramik, halı, ayakkabı, deri, kimya, gıda, orman ürünleri gibi çok geniş bir yelpazede üretim yapılmıştır. Sümerbank fabrikaları ve bankacılık faaliyetleri halkta tasarruf bilincinin oluşmasını sağlayarak Türkiye Cumhuriyeti’nin ekonomik kalkınmasında önemli görevler üstlenmiştir. Ülkemizde gerçek anlamda sanayileşmenin başlangıcı ve devletçiliğin simgesi olan, aynı zamanda *Sanayinin Okulu* olarak tanımlanan Sümerbank’ı bilmeden sanayinin gelişimini ve nereden nereye geldiğini anlamak mümkün değildir.

Atatürk’ün bir ulusun gerçek anlamda kalkınmasının, tam bağımsızlığının, refahının ve varlığını sürdürebilmesinin ancak ekonomik gelişme ile sağlanabileceğine olan inancı aşağıdaki sözlerinden anlaşılmaktadır:

Ekonomi demek, her şey demektir. Yaşamak için, mutlu olmak için, insan varlığı için ne gerekli ise onların hepsi demektir. Tarım demektir, ticaret demektir, çalışma demektir, her şey demektir.

Siyasal, askerî zaferler ne kadar büyük olursa olsunlar, ekonomik zaferlerle taçlandırılmazlarsa meydana gelen zaferler devamlı olamaz, az zamanda söner.

Ekonomisi zayıf bir millet fakirlik ve yoksulluktan kurtulamaz; toplumsal ve siyasi felâketlerden yakasını kurtaramaz.

Yeni Türkiye Devleti temellerini süngüyle değil, süngünün de dayandığı ekonomi ile kuracaktır. Yeni Türkiye Devleti cihangir bir devlet olmayacaktır. Fakat yeni Türkiye Devleti ekonomik bir devlet olacaktır.

Endüstrileşmek, en büyük millî davalarımız arasında yer almaktadır. Çalışması ve yaşaması için ekonomik elemanları memleketimizde var olan büyük, küçük her çeşit sanayiye kuracağız ve işleteceğiz. En başta vatan savunması olmak üzere, ürünlerimizi değerlendirmek ve en kısa yoldan, en ileri ve refah içinde Türkiye idealine ulaşabilmek için bu bir zorunluktur.

Bugünkü savaşlarımızın amacı, tam bağımsızlıktır. Bağımsızlığın tamlığı ise ancak mali bağımsızlık ile mümkündür. Bir devletin maliyesi bağımsızlıktan mahrum olunca, o devletin bütün hayati kuruluşlarında bağımsızlık felce uğramıştır.

Bundan sonra pek önemli zaferlere kavuşacağız. Fakat bu zafer süngü zaferleri değil, ekonomi ve bilim ve kültür zaferleri olacaktır. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Başkanlığı, 2023)

Uzun yıllar boyu süren savaşlardan yorgun düşmüş, çoğunluğu kırsal kökenli, okuma yazma oranı çok düşük yoksul bir halk, modern sanayisi olmayan, ilkel koşullarda bir şeyler üreterek halkın ihtiyaçlarının sağlanmaya çalışıldığı ve donanımlı insan kaynaklarının son derece kıt olduğu bir memleket; Sümerbank işte bütün bu olumsuzluklara rağmen sermaye ve nitelikli işgücü eksikliğinde Mustafa Kemal Atatürk tarafından kurularak hem ekonomi hem de insani bir kalkınma hamlesi gerçekleştirilmiştir.

Kuruluş amaçlarına bağlı olarak adeta yoktan var edilen bu kapsamlı kurum sayesinde kısa zamanda büyük işler başarılarak bankacılık faaliyetlerinin yanı sıra, yeni sanayi işletmelerinin kurulması, Cumhuriyet öncesi dönemden devir alınan insan gücü ve emeğine dayalı küçük ölçekli birkaç fabrikanın da yenilenerek işletilmesi sağlanmıştır.

Atatürk bağımsızlığı kendi halkının emeğinden, kaynaklarından ve olanaklarından dokuyan insandır (Kansu, 1965, s. 33).

Sümerbank, pamuklu sektöründe 20, yünlü ve halı sektöründe 10, deri ve kundura sektöründe 4, kimya sektöründe 6, toprak ve seramik sektöründe 6, ticaret sektöründe 4, araştırma ve geliştirmede 1, çimento sektöründe 1, kağıt sektöründe 3 ve demir-çelik sektöründe 1 işletme olmak üzere toplam 56 işletme ve

bankacılık sektöründe 49 banka şubesiyle hizmet veren bankacılık birimi ile Türkiye'de özel kesimin gerek sermaye gerekse teknik bilgi ve beceriden yoksun olduğu dönemlerde Devletin tüm yükünü omuzlamış ve Türkiye'de sanayileşmenin öncülüğünü yapmıştır (Sümer Holding A.Ş., kuruluş ve tarihçe, 2023).

Kendi finansmanını kendi bankacılık faaliyetlerinden sağlayan Sümerbank 50 bin kişiye varan çalışanı, 468 mağaza, 41 fabrika ve 43 banka şubesiyle Türkiye'nin en büyük holdinglerinden birisi olmuştur. Üretilen mallar, malzemedan, işlem adımlarından kısıntı yapmadan ve kaliteden ödün verilmeden uygun fiyatla halka sunulmuştur. Sümerbank fabrikalarında yetişen ve deneyim kazanan elemanlar üst düzey görevlere gelerek daha sonra özel sektöre ait fabrikaların kurulumunda çalışmışlardır.

Bu makalede, burslu öğrencisi ve çalışanın gözünden Sümerbank'ın ülkemiz için önemine dikkat çekilerek tarihi mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasına bir katkı sağlanması amaçlanmıştır.

2. Sümerbank ile Birlikte Geçen Öğrencilik ve Mühendislik Yılları

1982 yılında Ege Üniversitesi Tekstil Mühendisliği Bölümü'nde üniversite eğitimime başladığımda okulumuzun duyuru panosunda gördüğüm burs ilanına başvurmam Sümerbank ile bağlantımın başlangıcını oluşturmuştur.

İnsan kaynağı yetiştirmeye verilen önemin bir göstergesi olarak Sümerbank, öğrencilere eğitimleri süresince burs destekleri sağlamış, orta ve yükseköğrenim düzeyindeki çok sayıda seçilmiş öğrenciyi verdiği burslarla yurt içinde ve yurt dışında okutmuştur. Öğrenciler, kendi fabrikalarındaki işçiler, mühendisler yurt dışı ve yurt içinde stajlara, eğitimlere gönderilmişlerdir. Ayrıca, fabrikaların bünyesinde açılan ilkökul, ortaokul ve çırak okulları eğitim ve öğretime verilen önemi göstermektedir.

Sümerbank Bursa Merinos ve İzmir Sümerbank Basma Sanayi Fabrikaları'nda yaptığım sanayi stajlarımın yanı sıra mezuniyet sonrasında; Manisa Sümerbank Pamuklu Mensucat (1986-1989) ve İzmir Sümerbank Basma Sanayi Fabrikaları'nda (1989-1997) İşletme Mühendisi ve Basma İşletme Şefi olarak bu sistemli kurumsal organizasyonun bir mensubu olmaktan daima onur duydum. Sanayide geçen bu yıllar benim için adeta bir okul olmuş farklı bir bakış açısı kazandırmış ve akademik çalışma yaşamım üzerinde gerek eğitmen gerekse araştırmacı olarak çok önemli katkılar yapmıştır.

Öğrenci olduğum yıllarda (1982-1986) Bölümümüzdeki değerli hocamız Prof. Dr. Güngör Başer de İngiltere'de Leeds Üniversitesi'ndeki Tekstil Mühendisliği eğitimini Sümerbank bursu ile tamamlayıp Sümerbank fabrikalarında çeşitli görevler ve yöneticilikler yaptıktan sonra öğretim üyeliğine geçmişti.

Sümerbank o kadar kurumsal ve temelleri sağlam atılmış bir kuruluştur ki; zamanının ötesinde bir şekilde, çalışanların görev tanımlarından, eğitimlerine, kişisel gelişimlerine, sosyal haklarına ve sistemin her türlü işleyişine varana kadar her şey yönetmeliklere, kurallara bağlı bir şekilde düzenlenmekte ve yürütülmekteydi. Örneğin; eğitim yönetmeliğinde yer alan lisansüstü eğitim hakkı, yabancı dil eğitim desteği gibi maddelere göre isteyen kişiler çalışırken aynı zamanda yüksek lisans/doktora yapabiliyor, yabancı dil kurslarına gidebiliyor ve tüm bunların masrafları da mecburi hizmet karşılığında kurum tarafından karşılanıyordu.

Sadece kendi çalışanlarına değil toplumdaki diğer kesimlere de sosyal yardımlar yapılmaktaydı. Devlet memurlarına, devlete bağlı kurumlarda çalışan işçilere, devlet okullarındaki yatılı öğrencilere, burslu öğrencilere Sümerbank mağazalarından yıllık alışveriş kuponları verilmekteydi. Bu kuponları kullanmak üzere burslu öğrenciliğim süresince her yıl sonunda annem ile birlikte İzmir Konak meydanındaki sekiz katlı Sümerbank Mağazasına gidişimiz hoş bir anı olarak hala hafızamdadır.

Her biri adeta bir okul olan ülkemizin dört bir yanındaki Sümerbank fabrikalarında kendi burslusu olsun olmasın öğrencilere staj yapma ve misafirhanelerinde konaklama olanağı sağlanıyordu. Bu büyük ve entegre tekstil işletmelerinde ham maddeden başlayarak bitmiş ürünün oluşumuna kadar tüm üretim aşamalarını görmek ve öğrenmek mümkündü. Özellikle bir öğrenci ve yeni işe başlayan bir kişi için paha biçilemez zengin bir kaynaktı. Burs verilen öğrenciler titizlikle takip ediliyor, resmi yazı gönderilerek staj yeri için 3 fabrika tercihi yapması isteniyor, yapmayacaksa da geçerli bir mazeret sunması isteniyordu.

Lisans eğitimim sırasında 1983 yılında İzmir Sümerbank Basma ve 1985 yılında Bursa Merinos Fabrikaları'nda yaptığım sanayi stajlarında pamuklu, sentetik, karışım ve yünlü kumaş üretiminin tüm aşamalarını görerek okulda öğrendiklerimi çok güzel pekiştirdiğimi, sonraki dönemdeki derslerimi çok daha rahat anladığımı hatırlıyorum. Ayrıca iş hayatına dair ilk gözlemlerimizin böylesine büyük ve kurumsal işletmelerde yapılmış olması açısından da bu deneyimler çok değerliydi.

Bursa Merinos Fabrikası'nda bizimle birlikte diğer üniversitelerden de tekstilin yanı sıra farklı branşlardan çok sayıda öğrenci hatta Tunus'tan gelen iki öğrenci staj yapmaktaydı. Merinos Fabrikası'nın karşısındaki SAGEM (Sümerbank Araştırma Geliştirme ve Eğitim Müessesesi) bahçesindeki misafirhanede kalıyor gündüzleri işletmede çalışıyor akşamları da fabrika bahçesindeki sosyal tesiste toplanıp fabrika personeliyle birlikte havuz başında akşam yemeklerimizi yiyerek sohbet ediyorduk.

Yani Sümerbank bursu almaya hak kazandıysanız staj yerleriniz ve mezun olur olmaz da fabrikalardan birisinde hemen işiniz hazır. Aldığımız bursumuz karşılığında mecburi hizmetlerimizi yapmak üzere mezuniyetimizden sonra dört ay gibi kısa bir sürede ilk iş yerlerimize tayin edilmiştik. Tayin yerlerimiz belirlenmeden önce, ataması yapılacak tüm bursiyerler 1986 yılında Ankara Ulus Meydanındaki tarihi Genel Müdürlük binasında toplantıya çağrılarak hedeflerimiz, ailelerimiz, yaşadığımız şehir, çalışmak için tercih etmek istediğimiz fabrikalar gibi konularda hepimizle tek tek sohbet edilmişti. Orada Genel Müdür Sayın Dr. Erkan Tapan ile de makamındaki kısa sohbetimiz sırasında çok hoş ve samimi bir şekilde mesleki tavsiyelerde bulunması, *üzerimizde iş önlüklerimiz, tulumlarımızla makineler arasında pamuğun, ipliğin, işletmenin tozuna toprağına bulanarak özveriyle çalışmamızı beklediklerini* söylemesi hala aklımdadır. Gösterilen bu ilgi bizleri yüreklendirerek çalışmaya çok daha hevesle başlamamızı sağlamıştır.

Sümerbank tüm çalışanlarının özlük ve sosyal haklarına saygılı, yasa, kural ve yönetmeliklere göre hareket edilen, eşit işe eşit ücret prensibini uygulayan, iş güvenliği uygulamalarına önem veren, hiyerarşik bir düzenle çalışılan, düzenli çalışma saatleri olan, mesleki ve kişisel gelişime olanak sağlayan, destekleyen bir işverendi. Yurt dışı fuarlarına önem verilmekte ve çalışanlar makine, teknoloji ve pazar durumundaki yenilikleri takip etmek için bu fuarlara gönderilmekteydi. Çalışanlarına bir devlet terbiyesi, kurum kültürü, aidiyet ve büyük bir aile olduğu duygusu aşılanmaktaydı.

Çalışma hayatımızda *Sümerbank bir ailedir* kavramı ve çalışanların güçlü bir aidiyet duygusu vardı. Bunun sonucu olarak çalışanlar arasında kişiye güç veren insani bağlar oluşmaktaydı. Örneğin; 21 yaşında ilk tayin yerim olan Manisa Sümerbank Pamuklu Mensucat Fabrikası'na gittiğimde fabrika müdürümüz rahmetli Mehmet Aslan'ın *sizi şehirde yalnız bırakamayız* diyerek derhal fabrika bahçesinde bir lojman vermesi, boya terbiye kısmındaki ilk şefim Kimya Mühendisi Sayın Ünal Avcı'ın her zaman gösterdikleri insani yaklaşımları unutulamaz. Burada çalışmaya başladıktan bir yıl sonra mesleki gelişimim adına yüksek lisans yapmaya niyetlendiğimde ve olabilir mi acaba diye tereddüt içindeyken, Planlama Müdürümüz Sayın Halil Akgün'ün yüreklendirici bir şekilde önderlik yaparak Eğitim Yönetmeliği'ndeki hakkımı bildirmesi, özel olarak Ankara'daki Genel Müdürlüğü'müzü arayarak bilgi alıp beni cesaretlendirmesi sayesinde hem çalışıp hem yüksek lisans eğitimimi tamamlama olanağı bulmuştum. Deneyimsiz genç bir insana yapılan bu değerli rehberlik yıllar sonra akademik yaşama geçtiğimde doğrudan doktora eğitimimi yapabilmemi sağlayarak öğretim üyeliği yolumu açmıştır. Bu bağlamda, insanın yaşı ne olursa olsun kişisel ve mesleki gelişimi için gerekenleri yapması ne kadar önemliyse, kurumların ve belirli yerlere gelmiş kişilerin de ellerinden gelen her konuda başka insanlara destek olmaları, olanak sağlamaları, rehberlik etmelerinin son derece önemli olduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz.

Manisa'da henüz 2 yıllık bir işletme mühendisiyken yüksek lisans tezimin uygulama aşamasına geldiğimde, İzmir Basma Fabrikası'ndaki daha yeni merserizasyon makinesini kullanmak için izin almak üzere fabrika müdürü Sayın Hüseyin Avni Kutman'ın makamına giderek kendimi tanıtmış, yapmak istediklerimi anlatmıştım. İlgiyle dinleyerek memnuniyetini belirtmişti. Sonrasında, fabrikanın ilgili tüm teknik birimlerine resmi yazı yazarak tarafıma gerekli desteklerin verilmesini istediğini öğrendiğimde verilen önem ve ciddiyet karşısında çok mutlu olmuş, daha çok çalışma gereği duymuştum. Bu süreçte tanıştığım okulumuzun eski mezunlarından Fiziksel Tekstil Muayeneleri Laboratuvarı sorumlusu Sayın Ayhan Çetin'in özel ilgisini anmadan geçemeyeceğim. Sayın Kutman çok aktif, çalışkan ve vizyoner bir yönetici olarak daha sonra Ankara'da Sümerbank Genel Müdürlüğü makamına kadar yükselmişti.

Üretim, Sümerbank'ın yurdun dört bir yanında bulunan kendi mağazaları için, ihracat (Almanya, Amerika, İtalya, İngiltere vd.) ve firma siparişleri olmak üzere üç ana grupta yapılmaktaydı. Ayrıca, Türk Silahlı Kuvvetleri, Emniyet Güçleri, Kredi Yurtlar Kurumu gibi devlet kuruluşlarının kumaş ihtiyaçları, nevresim takımları İzmir Sümerbank Basma, Eskişehir Sümerbank Basma ve Manisa Sümerbank Pamuklu Mensucat gibi fabrikalar tarafından karşılanmaktaydı. Baskı fabrikalarında rulo, rotasyon ve düz şablonlu baskı makineleri ile ülkemizdeki her bölgeye ve her kesimden insanın beğenisine hitap eden çok geniş bir yelpazede desenlere sahip baskılı kumaşlar üretilmekteydi. Örneğin; İzmir Sümerbank Basma fabrikasına girdiğiniz anda kamuflaj desenli askeri kumaşlarımızı, giysilik basmaları, pazen, flanel divitin, poplin, yurt dışına gidecek modern desenli keten kumaşları, ekosele oduncu gömleklerini, geniş hat dairelerinde baskıları yapılan çarşaf/nevresim kumaşlarını, döşemelikleri; pamuk, viskon, keten/viskon, akrilik/viskon,

pamuk/poliester gibi çok farklı liflere ve dokuma türlerine sahip onlarca kumaşın üretim süreçlerini, makineleri aynı anda görebilirdiniz.

İzmir'deki fabrikada lif giriyor giysi olarak çıkıyordu, iplik, dokuma, basma ve konfeksiyon işletmeleri bulunmaktaydı. Basma işletmesi bünyesinde bulunan ön terbiye, boya, baskı, bitim işlemleri kısımlarının hepsinde çalışma, hatta Stork baskı makinesi, Monforts sanfor makinesi ve zımpara makinesi montajlarında yurt dışından gelen teknik elemanlarla birlikte çalışma, yıkama makinesi alımı için oluşturulan teknik ekipte yer alarak Almanya, Avusturya ve İtalya'daki bazı fabrikaları görme fırsatı bulmam önemli mesleki katkılar sağlamıştır.

Staj yaptığım Bursa Merinos Fabrikası da giren yün lifinin giysi olarak çıktığı iplik, dokuma, boya, bitim işleri, konfeksiyon, kumaş tasarım kısımları, hatta çok değerli bir yağ olan lanolin (yün yağı) elde etme tesisi bile bulunan içinde arabayla dolaşılacak kadar büyük çok güzel bir fabrikaydı. Çalışma yıllarımızda iş ziyaretlerimizde mutlaka satış yerine uğrayıp bir kısmı yurt dışına da giden bu nadide ve kaliteli yünlü kumaşlardan alırdık.

Tüm fabrikaların yeşillikler içindeki bahçelerinde lojmanları, sosyal, kültürel, spor tesislerinin yanı sıra, kütüphaneleri ve girişlerinde halka açık satış yerleri de bulunmaktaydı. Bir kısım teknik ve idari personel lojmanlarda otururlar ve üç vardiya devam eden üretim sorunlarına anında müdahale ederdi. Öğlen tatilleri ve mesai bitiminde lokalde buluşularak sohbetler edilerek bir şeyler içilirdi. Fabrikalardaki tüm çalışanlar arasında evlilik, doğum, vefat gibi hayata dair şeyler çok sıkı takip edilerek gereği mutlaka yapılırdı. Yani, sadece iş odaklı davranılmaz, çalışanların insani yönleri ve sosyal ihtiyaçları da dikkate alınırdı.

Bursa Merinos Fabrikası'nın hemen karşısında bulunan SAGEM (Sümerbank Araştırma Geliştirme ve Eğitim Müessesesi) tüm Sümerbank çalışanlarına düzenli eğitimlerin verildiği, bilimsel toplantıların yapıldığı, uzmanların ve araştırmacıların çalıştığı bir yerdi. Bizler bu amaçla çok sık Bursa'ya giderdik. 1993 yılında *Fiziksel Tekstil Muayeneleri* el kitabının yazım komisyonunda İzmir Basma Fabrikası'nı temsilen yer olarak düzenli şekilde oradaki toplantılara katılmıştım. Ayrıca, SAGEM çalışanları da sürekli olarak fabrikaları ziyaret ederek ortak araştırmalar ve üretim sorunlarının çözümlerine yönelik incelemeler, denemeler yaparlardı, tekstil işletmeleri ve üniversitelerle işbirliği halinde çalışılıyordu. SAGEM'in yayın yapma görevi de vardı. Tekstil ile ilgili araştırma/inceleme sonuçlarını, çeşitli bilgileri içeren kitaplar da yayınlanır ve bunlardan geniş bir kitle yararlanırdı. Birlikte çalışma fırsatı bulduğum Sagem'in Kimya Mühendisi laboratuvar müdürleri Sayın Ayfer Çiftçi ve rahmetli Fikri Çiftçi hem mesleki hem insani özellikler yönünden Sümerbank camiasında özel bir yere sahiptilerdi.

Ayrıca, kişisel merakımız nedeniyle işletmede yaşanan sorunların çözümüne yönelik deneysel çalışmalarımız için de ilgili fabrikalara ve Sagem'e görevli olarak gidebiliyorduk. Bu bağlamda, 1938'de kurulan Türkiye'nin ilk yapay lif fabrikası Sümerbank Bursa Gemlik Suni İpek Fabrikası'na giderek viskon üretimini görmek ve çalışmamı bir rapor olarak genel müdürlüğe sunmak çok güzel bir deneyim olmuştu. Gemlik'e girişte hemen deniz kenarında bulunan ve misafirhanesinde kaldığım bu güzel fabrikanın kayıkhanesi bile bulunmaktaydı. Tüm fabrikalarda gereğine göre her türlü ayrıntı ve ihtiyaç düşünülüyordu.

Fabrikalar arasında var olan etkili haberleşme ağı sayesinde, şahsen tanışmamış olsalar bile farklı illerde çalışan teknik ve idari personel birbirlerini bilirlerdi. Bunda, işçiler dışındaki personelin tayin sistemiyle farklı fabrikalarda çalışmalarının, sıkça yapılan fabrikalar arası iş ziyaretlerinin de büyük etkisi vardı. Örneğin; basma fabrikalarının boya ve kimyevi madde alımları ihale sistemiyle toplu olarak yapıldığından kurulan bir teknik komisyon her yıl farklı fabrikalarda toplanıp yaklaşık bir ay süreyle laboratuvarlarda yapılan çalışmalar sonucunda kararlar alırdı. Kısacası her işleyiş için kurulmuş bir sistem mevcuttu. Genel Müdürlüğe bağlı idari ve teknik müfettişlerin tüm Türkiye'deki Sümerbank fabrikalarına giderek inceleme raporları hazırladıkları, uyarılar yaptıkları bir iç denetim mekanizması vardı.

Manisa Sümerbank Pamuklu Mensucat Fabrikası da lifin girdiği ve giysi olarak çıktığı entegre bir işletmeydi, iplik, dokuma, boya-terbiye ve konfeksiyon işletmeleri bulunmaktaydı. Başta haki renkli parkalık kumaşlar olmak üzere Türk Silahlı Kuvvetleri'nin (Kara, Hava, Deniz) üniforma kumaşlarının üretimi ve dikimi yapılmaktaydı. İzmir Basma Fabrikası'na kamuflaj baskısı için kumaşlar da buradan gönderiliyordu. Bazı kumaşlarımızın boyanmasında, Türkiye'nin ilk tekstil boya üretim fabrikası olarak 1965 yılında kurulan Sümerbank Tarsus Mensucat Boyaları'nın boyar maddelerini de kullanmaktaydık. Cep telefonu, bilgisayar, e-postanın olmadığı çalışma yıllarımızda mesaimiz bitmeden önce büyük işletme defterimize gece vardiyasında yapılacak işleri yazar, sabah da ustabaşının yazdıklarını okuyarak makineleri ve üretimi kontrol ederdik.

Mağazalar için yapılacak üretimler için pazarlama teşkilatı piyasa araştırması, tüketici eğilimi yoklamaları ve anketler yapmaktaydı. Üniversitelerle işbirliği yapılarak, üretim sorunları, enerji tasarrufu gibi

konularda çözüm önerilerine yönelik raporlar hazırlanır, insan kaynaklarına önem ve değer verilerek devamlı olarak hizmet içi eğitimler yapılır.

Özelleştirme süreciyle ilgili olarak, İzmir Basma Fabrikası'nda İşletme Şefi olarak çalışmaktayken iki görevim olmuştu. 1995 yılında Eskişehir'e giderek Sarar Firması'na satılan Basma Fabrikası'nın resmi devir teslim işlemlerini yapmıştık. Bir de, genel müdürümüz ve iki yardımcısıyla ekip olarak özelleştirme kapsamında incelemeler yapıp rapor hazırlamak için Amerika'daki Dünya Bankası'ndan gelen Hintli uzman ile birlikte bir hafta çalışmıştık.

Sümerbank fabrikalarının başta kumaş ve desen olmak üzere geniş bir arşiv sistemleri bulunmaktaydı. Özgün tasarımları, desenleri, renkleri ve dokularıyla Nazilli basmaları, Sümerbank basmaları, Merinos yünlü kumaşları, Hereke kumaşları, halıları hafızalarımızda ve arşivlerde yaşamaktadır.

3. Atatürk Cumhuriyetin Bu Büyük Sanayi Hamlesine Neden Sümerbank Adını Vermişdir?

1933'te kurulan Sümerbank ile 1935'te kurulan Etibank'ın adları Sümer ve Eti uygarlıklarından gelmektedir. Bu durum Atatürk'ün tarihe olan ilgi ve saygısını göstermektedir.

Sümerolog Muazzez İlmiye Çığ tarafından yapılan bilgilendirmeye göre:

Atatürk'ün okuduğu dış kaynaklı tarih kitaplarında Sümer dilinin Türkçeye benzediği Sümerlerin 6000 yıl önce Asya'da, Irak'ın güneyine, Dicle ve Fırat nehirleri arasına yerleştikleri yazıyordu. Bu Atatürk'ü çok etkilemişti. Acaba onlar Türkler'in ilk ataları olabilir miydi? İstanbul Arkeoloji Müzelerinde bunları yanıtlayabilecek binlerce çivi yazılı tablet vardı. Fakat onları okuyacak, değerlendirecek Türk uzmanlar yoktu. Atatürk 1933'te yüksekokul reformunu başlattığında Almanya'da başa geçen Hitler rejiminin işlerinden uzaklaştırdığı Yahudi öğretim görevlileri Türkiye'ye başvurdu. Atatürk büyük bir ileri görüş ve cesaretle onları kabul edip birbiri arkasından açılan fakülte ve yüksekokullarda en iyi koşullarda çalışmak üzere görevlendirdi. Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Türk tarih ve kültürü ile ilgili kaynaklar incelenecek, Türklerle ilgili olabilecek bütün milletlerin dil ve kültürü araştırılacak, öğretilecekti. Bu dillerin en eskisi Sümer diliydi. Dünya üniversitelerinde *Assyrioloji* olan Sümer dilinin öğretildiği bölümün adı, ülkemizde *Sümeroloji* olarak Atatürk tarafından konuldu. Türkiye'nin ekonomik gelişmesi için bankaların önemini iyi bilen ve Türk bankacılığını başlatan Atatürk binlerce yıl önce bankacılığın temelini atan Sümerler olduğundan bu yeni bankaya da Sümerbank adını verdi. Uygarlığın temeli sayılan tekerleği icat eden Sümerler çivi yazısını icat etmişler, ilk kanun kitabını yazmışlar, ilk vergi reformunu ve 30'ar günlük aylardan oluşan ilk takvimi yapmışlardır. Sosyal adalete çok önem veren Sümerler, tarıma dayalı çok canlı bir ekonomiye sahipti ve ekonomik faaliyetlerin merkezi mabetlerdi. Mabetin ve halkın tarıma dayalı ürünleri dış ülkelere satılıyor, oralardan ülkede bulunmayan taş, maden, tomruk satın alınıyor; bunların bir kısmı işlenerek dış ülkelere satılıyordu. Tarım, hayvancılık, dokumacılık, dericilik, bira ve şarapçılık, kuyumculuk, gemicilik Sümer ekonomisini oluşturan sektörlerdi. Dokumacılık çok ileriydi. Mabetlerin 1500 kişi çalıştıran dokuma atölyeleri vardı. Ekonomiyi idare eden mabetler aynı zamanda bir tür banka işlevi görüyordu. Halk onlardan borç alabiliyordu. İ.Ö. 400 yıllarında Muraşu oğulları adındaki bir aile özel banka kurarak, bankacılıkta yeni bir çığır açtı. (Koraltürk, 1997, s. 1)

Tarihi bilgilere bakıldığında, Atatürk'ün yeni kurduğu bu kuruluşun görevleri ve amaçlarıyla insanlık tarihinde önemli ilklere imza atmış Sümer uygarlığı ve Türk milleti arasında bir benzerlik ve bağlantı sağladığı düşünülebilir.

3.1. Mustafa Kemal ATATÜRK Büyük Eseri Sümerbank'ı Neden ve Hangi Koşullar Altında Kurmuştur?

Osmanlı Dönemi'nde ihtiyaç duyulan endüstriyel gelişmeleri sağlamak amacıyla yasal ve kurumsal düzenlemeler yapılarak esnaf şirketleri ve sanayi okulları açılrsa da yeterince başarılı olunamamıştır.

1913 ve 1915 sanayi sayımlarına göre Osmanlı sanayinin üretim alanlarına göre bileşimi gıda toprak, deri, ağaç, dokuma, kırtasiye, kimya ve madeni eşya imalatından ibaretti. Buradan üretimin dayanıksız tüketim mallarına yönelik olduğu, yatırım ve dayanıklı tüketim mallarında ise önemli bir varlık gösterilemediği anlaşılmaktadır (Koraltürk, 1997, s. 91).

1915 yılı itibarıyla Osmanlı Devleti'nde tüketilen unun ancak %59,4'ü, tuğlanın %32,1'i, yünlü dokumanın %41,3'ü ve pamuklu dokumanın %9,5'i memlekette üretilmekteydi. Gıda, dokuma ve deri imalatı başı çekmekteydi. 1913 sanayi sayımına göre üretimin toplam değerinin %73'ü, 1915'te ise %73,7 si gıda ve dokuma imalatı ile oluşturulmuştu. 1927 sanayi sayımına göre 65.245 müessese mevcuttu ve bunların %43,59'u tarım ürünlerini işleme, %23,83'ü dokuma, %22,61'i maden sanayi işleme ve makine tamirâtı ile ilgili müesseselerdi. 1913, 1915 ve 1921 yılı sanayi sayımları Cumhuriyetin devraldığı Türkiye'de temel sanayinin kurulmadığını ortaya koyar (Koraltürk, 1997, s. 91 - 97).

Türkiye, Cumhuriyetin ilk yıllarında XIX. yüzyıl Osmanlı döneminde olduğu gibi, Avrupa'ya bağımlı idi. Hammadde, pamuk, yün, saf yünü ve ipliği ihraç ediyor ve tekstil ihtiyacının büyük bir bölümünü (20.000 metrik ton) dışarıdan alıyordu; yerli üretim, ihtiyacın ancak 3,70 bin metrik tonunu karşılayabiliyordu (İnalçık, 2008, s. 151).

1805'te İstanbul Beykoz'da kurulan Çuha Fabrikası Türkiye'deki ilk modern tekstil fabrikasıdır. Bunu daha sonra 1836'da İstanbul Haliç'te kurulan Feshane (Defterdar), 1843'te kurulan Hereke ve Balıkesir'de kurulan tekstil fabrikaları izlemiştir. Bu fabrikalar İngiltere ve Belçika'da ithal edilen makinelerle kurulmuşlardır. Osmanlı döneminde kurulan sanayi tesislerinden Feshane dışındakiler kötü idare, yolsuzluk ve en başta kapitülasyonların Avrupalılara tanıdığı ayrıcalıklı koşullar yüzünden iflas etmişlerdir (İnalçık, 2008, s. 149).

Atatürk Sofya'da (Bulgaristan) Ataşemiliter iken çıplak ayaklı bir tane bile çiftçi olmadığını, çobanların kendi fabrikalarında üretilen öz malları olan kaba şayak kumaşları giydiklerini gözlemiştir (Atay, 1965, s. 12). Atay o günün koşullarını kendi gözlemleri ile ifade etmektedir:

İstanbul'da pahalısı Beyoğlu ısmarlama terzilerinde İngiliz kumaşından, ucuza hazır giysi mağazalarında Avusturya malından giyinirdik. Makineden ne çıkmışsa ne çıkabilirse hepsi yabancı idi. Pabucumuzun tahta çivisini dışarıdan getirtirdik. Kapitülasyonlar rejimi yüzünden gümrük artıramazdık. Sermayemiz yoktu, olsa bile fabrika açamazdık. Birkaç haftalık damping ile batıp giderdik. Devletin Beykoz'da açtığı kâğıt fabrikası bu yüzden yıkılmıştı. (Atay, 1965, s. 12)

1919 yılında Ankara 20-30 bin nüfuslu, hiçbir çağdaş endüstrinin olmadığı bir Orta Anadolu kasabasıydı. Çıkrıkçılar Yokuşu denilen çarşısında tiftikten ünlü Ankara soflarını dokuyan el tezgâhları bulunmaktaydı. Ancak, Rum ve Ermeni esnaf artık makinede üretilmiş yabancı dokumaları satmaya başlamıştı.

Halkın giysisi İngiltere'de dokuma fabrikalarında üretiliyor, yabancı kumaş elini kolunu sallayarak Osmanlı sınırlarından giriyor ve el tezgâhlarının ilkel dokumalarını yenerek ve çıkrıkları öldürerek Avrupa endüstrisinin egemenliğini kuruyordu. Kurtuluş Savaşı başlangıcında Ankara'da Çıkrıkçılar Yokuşu ölmek üzereydi. Mustafa Kemal, orta çağ düzeniyle, sömürgeci kapitalizmin çatıştığı bir açık Pazar kentine, kendini ana mala bırakmış Osmanlı Ankara'ya böyle bir ekonomik ortam içinde giriyordu. Makine, dokuma fabrikası, korunmayan el tezgâhlarını, ev dokumacılığını çoktan ezmişti (Kansu, 1965, s. 32).

1921 yılında Sakarya Savaşı'nın askerleri için Anadolu halkından *Ulusal vergi buyrukları* ile çamaşırılık bez, kaput bezi, patiska, pamuk, yıkanmış ve yıkanmamış yün ve tiftik, elbiselik her türlü kışlık ve yazlık kumaşlar istenmişti. Anadolu'da tek bir dokuma fabrikası yoktu ve halktan istenen bu pamuk, yün ve tiftik gibi ham maddelerin dışındaki kumaşlar Avrupa'dan gelmekteydi. İş, gene el tezgâhlarına düşmüştü: Kurtuluş ordusunun giyeceğini yünden ve tiftikten onlar dokuyacaktı. Türk Halk Ordusu giysisiyle, çarısından kabalağına, endüstrisiz bir ülkenin yoksulluğuna en açık bir örnektir. Atatürk'ün devletçiliği bu savaştan ve yurdun temel gerçeklerinden doğuyordu. Halkın giyeceğini dokumak gerekiyordu. Bebekleri kundak bezine sarmak, köy kadınlarının basmalarını dokumak ve halkı giydirmek (Kansu, 1965, s. 33).

Anadolu'daki bir eve parayla sadece üç şey giriyordu: gaz, bez ve tuz. Herkesin toprağa ektiğini yediği, kendi diktiğini giydiği yıllardı. Halkın en büyük ihtiyaçlarından biri *Amerikan Bezi* diye bilinen kaput kumaş yokluktan karaborsadaydı. İnsanların elbiselerine yama yapılacak bez bile bulunamıyordu (İnce vd., 2016, s. 22).

Cumhuriyet öncesi bu durum böyleyken, Falih Rıfkı Atay 1938 yılında üretime başlayan Bursa Sümerbank Merinos fabrikasına kumaş almak için gittiğindeki izlenimlerini şöyle anlatıyor:

Geçen yıl kumaş almak üzere Bursa Sümerbank Fabrikası mağazasına gitmişim. Birtakım çeşitlerimizin Amerika ve İsveç'e satıldığını söylediler. Fakat ben o çeşitlere, kumaş dolu raflara bakarken İttihatçı yolcunun Bulgar şayağı hikayesini hatırlıyorum. Neydi aradan geçen? Şayak hikayesini dinlediğim zamanki Ataşe Mustafa Kemal Bey, Sümerbank adını koyan Atatürk'ün ta kendisi idi. Her şey bir milli kahramanın 34 yaşı ile 50 yaşı arasında olup bitmişti. Sanki aradan bir çağ geçmişti. (Atay, 1965, s. 12)

3.2. Sümerbank'ın Kuruluş Süreci

Ülke sanayisinin şartlarının iyileştirilmesi, ekonominin yeniden yapılandırılması için Atatürk 17 Şubat 1923'te 1. İzmir İktisat Kongresi'ni toplamıştır (İnce vd., 2016, s. 22). Atatürk Kongrenin açılış konuşmasında çok önem verdiği *Bağımsız ekonomi ve Eğitim* konularına vurgu yapmıştır.

Kongrede alınan kararlar arasında bir sanayi ve bir ticaret bankasının kurulması ile bütün okullarda ekonomi eğitime önem verilmesi vardı. 1924 yılında İş Bankası, 1925'te Sanayi ve Maadin Bankası kurulmuştur. Türkiye Cumhuriyeti Devleti Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalan dört sanayi işletmesini (Feshane, Hereke Yünlü ve İpekli Dokuma, Bakırköy Pamuklu Dokuma, Beykoz Deri ve Kundura) devralmış ve bu yapılanma Sümerbank'ın kurulmasını sağlayacak ilk zemini oluşturmuştur (İnce vd., 2016, s. 23).

Amele olarak adlandırılan emekçilere bundan sonra işçi denilmesi, çırak okullarının açılması, sanayi odalarının yaygınlaştırılması, sendika hakkının tanınması ve grev yasasının düzenlenmesi, işçinin korunması, çalışma süresinin sınırlandırılması, çocuk ve kadınların korunması İzmir İktisat Kongresi'nde alınan diğer önemli kararlardır. Bu kararların yanı sıra Sümerbank'a devredilen Feshane, Bakırköy, Hereke ve Beykoz Fabrikaları yenilenip geliştirilerek üretime devam etmeleri sağlanmıştır.

Kuruluş kanunu ile Sümerbank'a şu görevler verilmiştir (Cumhuriyetin 50. Yılında Sümerbank 1933-1973, 1973, s. 3):

- 1) Devlet Sanayi Ofisi'nden devralacağı fabrikaları işletmek, özel sanayideki devlet katılımlarını Ticaret kanununa göre yönetmek
- 2) Devlet sermayesi ile kurulacak bütün sanayi kuruluşlarının etüt ve projelerini hazırlamak, bunları kurmak ve yönetmek
- 3) Kuruluşları veya genişletilmeleri yurt için ekonomik olarak verimli olan sanayi işlerine katılmak
- 4) Yurda ve kendi fabrikalarına gerekli olan usta ve işçileri yetiştirmek için okullar açmak, yurtiçinde ve yurt dışında öğrenci okutmak
- 5) Sanayi kuruluşlarına kredi açmak ve bankacılık işlerini yapmak
- 6) Ulusal sanayinin gelişim önlemlerini aramak ve bakanlıkça verilecek konular hakkında görüşlerini bildirmek.

Sümerbank'ın kuracağı sanayi işletmeleri öncelik sırası olarak şu şekilde sınıflandırılmıştır (Cumhuriyetin 50. Yılında Sümerbank 1933-1973, 1973, s. 3):

- 1) Ham maddesi yurtda bulunan ve üretimi tüketime yetmeyen sanayi
- 2) Ham madde olarak ihraç edilen malları mamul veya yarı mamul hale getirerek değerlendiren ve sürümünü kolaylaştıran sanayi
- 3) Mamulleri yurt içinde büyük oranda tüketilen, ham maddeleri henüz yurt içinde yetiştirilmemekle birlikte kurulmaları halinde ham maddelerinin de yurt içinde yetiştirilmesi mümkün olan sanayi
- 4) Ham maddesi yurtda bulunmayan, sağlanması da mümkün olmayan ancak üretilmesinde önemli ölçüde yarar bulunan sanayi

Sümerbank'ı tarihi kılan ilk vazifesi 1. Beş Yıllık Sanayi Planı'nı hayata geçirmesiydi. 1934'te uygulamaya konan bu planın ana hedef ve stratejisi ülkenin yerüstü kaynaklarını değerlendirerek ithalata konu olan özellikle şeker, dokuma ve kâğıt başta olmak üzere temel gereksinim maddelerinin yurt içinde üretilmesi; yerel veya bölgesel, tarımsal üretime ve doğal kaynaklara dayalı sınıai üretim birimleri kurmak; kurulacak sanayi tesislerinin kuruluş yerlerinin ham madde ve işgücü kaynaklarına yakın olmasıydı (Koraltürk, 1997, s. 159). Bu atılım hamlesinin ardından 1934'de İstanbul, Samsun, Mersin ve İzmir'de Yerli Mallar Pazarları

açılmıştır (Koraltürk, 1997, s. 11). Bu pazarlar yerli üretim ve tüketimi teşvik etmek, Sümerbank ürünlerini halka daha iyi tanıtmak, satışları etkili bir şekilde gerçekleştirmek, tekstil ve giyim ürünlerini en uygun fiyatlarla tüketicilere sunmak gibi amaçlarla kurulmuşlardı.

Daha sonra Yerli Mallar Pazarı kapatılarak 1949 yılında Sümerbank Alım Satım Müessesesi kurulmuştur. Mağaza sayısı 3 ile başlayıp 1969 yılında 180'e, özelleştirme kararının alındığı 1987 yılında ise 500'e ulaşmıştır.

1936'da 2. Kalkınma Planı gündeme gelmiş; 1. Kalkınma Planı'nda yer alan dokuma, maden, selüloz ve kimya sanayine ilişkin yatırımlarla tüketim mallarının ülkede üretimin hedeflenmesinin aksine ikinci planda enerji, madencilik gibi temel sanayi alanlarına ağırlık verilmiştir (Koraltürk, 1997, s. 159).

İsmet İnönü'nün temalarıyla Sovyet Rusya'dan 8 milyon altın dolarlık kredi ve makine desteği hem Sümerbank'ın hem de 5 yıllık kalkınma planının can damarını oluşturmuş, pamuklu dokuma üretimiyle ilgilenen bir Sovyet heyeti altyapı ve üretime yönelik önerilerini paylaşmak için Türkiye'ye gelmiştir. Sanayi tesislerini kurmak ve projelendirmek için 160 Sovyet uzmanın görevlendirildiği *Türkstroy* adı verilen bir ajans kurularak 50 kişilik Türk grubu eğitim ve staj amacıyla Rusya'ya gönderilmiştir (İnce vd., 2016, s. 28).

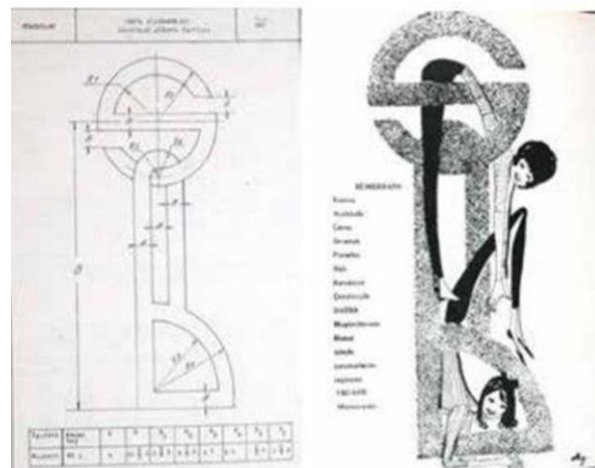
Kansu'nun ifadesiyle, *Halkın Dokumacısı Atatürk*, 1933'te başlattığı bir devletçi hareketle üç büyük işe temel koymuş oluyordu (Kansu, 1965, s. 33):

1. Orta çağ lonca endüstrisi yerine çağdaş dokuma endüstrisini
2. Açık Pazar yarı sömürge ekonomisi yerine kendine yeten bağımsızlık ekonomisini
3. Yarı çıplak halkın kendi kaynaklarından giyinmesinin olanaklarını

Hızlı ve sistemli endüstrileşme amacıyla ortaya konan ilk Beş Yıllık Plan (1934-1938) çerçevesinde tekstil endüstrisine öncelik tanındı. Kayseri ve Nazilli'de Sovyetler Birliği'nin sağladığı uzun vadeli kredi ile yeni teknolojiyi izleyen büyük pamuklu tekstil fabrikaları kuruldu. 1939'daki İkinci Beş Yıllık Plan çeşitli bölgelerde endüstri alt yapısını güçlendirmek amacını güdüyordu. Tekstil üzerinde özellikle duruluyordu. Bu yeni kurulan tesisler, memleket ihtiyacının %80'ni karşılıyor; yün ve pamuklu ithalatının %33'ten %18'e indiriyordu (İnalçık 2008, s. 152).

03 Haziran 1933 tarih ve 2262 sayılı Kanun'la, 11 Temmuz 1933 tarihinde Büyük Önder Atatürk tarafından *Sümerbank* adı verilerek kurulmuş olup, 17 Haziran 1938 tarihinde 3460 sayılı kanunla Kamu İktisadi Devlet Teşekkülü (KİT) haline getirilmiştir (Sümer Holding A.Ş., kuruluş ve tarihçe, 2023).

Sümerbank ilk kurulduğu yıllarda *SB* kısaltmasını amblem olarak kullanmış ve bu amblem zamanla anahtar şeklinin S ve B harfleri ile sembolize edildiği bir logoya dönüşmüştür. Kâğıt Müzesi Dokümantasyon Merkezi'nin arşivlerine göre bu logo Türkiye Selüloz ve Kâğıt Fabrikası'nın (SEKA) kurucusu Mehmet Ali Kâğıtçı tarafından tasarlanmıştır. 1943'te anahtar şeklindeki SB harfleri ve Sümer kelimesi Sümerbank ürünlerini iç ve dış piyasada tanıtmak ve taklitçiliği önlemek amacı ile marka olarak tescil edilmiştir. 1 Mart 1957 tarihinde Sümerbank'ın anahtar şeklindeki logosu (Görsel 1 ve Görsel 2) standartlaştırılarak tüm Sümerbank kuruluşları tarafından kullanılmaya başlamıştır (Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi, 1965'ten aktaran, Berk, 2016, s. 116).



Görsel 1. Sümerbank amblem örnekleri (Berk, 2016, s. 116)



Görsel 2. Sumerbank amblem örnekleri (Markut, Sumerbank Fabrika-Yatırım-Ekonomi-Tasarım, 2023)

Sumerbank'ın bir marka olarak tanıtım ve reklamlarında kullanılan afişler ilk afiş ve grafik tasarımcısı İhap Hulusi Görey tarafından hazırlanmıştır (Görsel 3 ve Görsel 4).



Görsel 3. İhap Hulusi Görey tarafından Sumerbank için yapılan afiş örnekleri (Koraltürk, 1997)



Görsel 4. İhap Hulusi Görey tarafından Sümerbank için yapılan afiş örnekleri (Koraltürk, 1997)

Sümerbank bir devlet girişimi olarak memlekette endüstrileşmede öncülük rolünü benimseyerek tekstilde sermaye ve üretimde önder olacaktır. Amaç, ileri metotlarla çalışan bir endüstri düzeyine erişmektir. 1929-1939 döneminde memleketin tekstil üretim kapasitesi iki misli arttı, bu oldukça yüksek bir artıştı. Bununla birlikte, özel sektör hala büyük ölçüde geleneksel el sanatları düzeyinde kalmıştı. Tüm sanayide işgücü % 3'ü geçmiyordu. Sümerbank programlarda pamuklu sanayisine öncelik vermiştir. Sonunda ithalat % 37,5'ten % 21,53'e inmiştir (İnalçık 2008, s. 152). 1950'lerde Sümerbank ve özel tekstil üretim ve girişimi büyük gelişmeler göstermiştir (İnalçık 2008, s. 154).

1952 yılına gelindiğinde, Sümerbank'ın işletmeleri şunlardı; Karabük Demir ve Çelik Fabrikaları, İzmit Selüloz Sanayi Müesseseleri, Sivas ve Ankara Çimento Fabrikaları, Kütahya Keramik Fabrikası, Beykoz Deri ve Kundura Fabrikası, Filyos Ateş Tuğlası Fabrikası, İzmit Klor ve Sudkostik Fabrikaları, Defterdar, Hereke, Bünyan Fabrikaları, Isparta Yün İpliği Fabrikası, Bursa Merinos Fabrikası, Bakırköy Fabrikası, Kayseri Bez Fabrikası, Ereğli Bez Fabrikası, Nazilli Basma Fabrikası, Malatya Bez Fabrikası, Adana Bez Fabrikası, Halkapınar Dokuma Fabrikası, Bursa Gemlik Suni İpek Fabrikası ve Kastamonu Kendir Soyma Fabrikası (Koraltürk, 1997, s. 174).

Sümerbank Türkiye'de birçok ilklere imza atmıştır. Halk pek çok ilkle bir sanayi okulu ve sosyal devletin temsilcisi olan Sümerbank fabrikaları sayesinde tanışmıştır. Sümerbank çalışma yaşamındaki algıyı da değiştirerek fabrikalarda erkeklerle birlikte kadınların çalışmalarını ve üretimde aktif rol almalarını sağlamıştır.

Sümerbank sendikal hakların düzenlenmesinde ve uygulanmasında zamanın çok ötesinde bir yaklaşım sergilemiştir. İlk olarak 1. İzmir İktisat Kongresi'nde Türkiye'nin gündemine gelen sendikal haklar konusu Sümerbank ile deneyimlenmiştir (İnce vd., 2016, s. 71).

Tek düzen muhasebe sistemini ilk uygulayan Sümerbank'tır. Yasası 1980'lerde çıkmakla birlikte bu sistemin ilk uygulamasını 1960'larda Sümerbank yapmıştı (İnce vd., 2016, s. 76).

Sümerbank Türkiye'de ilk yapay lif ve tekstil boyasını üretimini de başlatmıştır. Bu alanda Bursa Gemlik Suni İpek 1938 yılında, Tarsus Mensucat Boyaları ise 1965 yılında üretime başlamış olan öncü fabrikalardır.

3.3. Türk Tekstil Sanayisinin ve Tasarımın Gelişim Sürecinde Sümerbank'ın Etkisi

Kuruluşunun ilk yıllarında gücünü yerli sanayiden almayı hedefleyen genç Türkiye Cumhuriyeti'nde bir tekstil endüstrisinin kurulması öncelikli bir konu olarak ele alınmıştır (İnalçık 2008, s. 151).

Türkiye'nin bugün sahip olduğu dünya çapında güçlü ve modern tekstil sanayisinin temeli Sümerbank sayesinde atılmıştır. 16 Eylül 1935'de açılan Kayseri Bez Fabrikası ülkenin ilk entegre ve en büyük pamuklu işletmesidir.

Sümerbank'ın kurulmasının ardından Osmanlı Dönemi'nde açılmış olan bazı fabrikalar devir alınarak modernizasyonları yapıp ekonomiye katkıları sağlanırken hızla yeni tekstil fabrikalarının açılmasına başlanmıştır. Sümerbank fabrikalarının açılış törenlerine devlet yetkilileri, kurulum ve inşaatla görev alan Rus teknik elemanlar, halk, yurt içi ve yurt dışından gelen önemli konuklar katılmışlardır.

Sümerbank'ın Devlet Sanayi Ofisi'nden devraldığı fabrikalar (Sümer Holding A.Ş., kuruluş ve tarihçe, 2023):

Bakırköy Pamuklu Dokuma Fabrikası (1850)

Feshane Yünlü Dokuma Fabrikası (1836)

Hereke İpekli ve Yünlü Dokuma Fabrikası (1843)

Beykoz Deri ve Kundura Fabrikası (1810)

Yeni açılan fabrikaların kuruluş yerlerinin saptanması ise gelişigüzel olmamış, bölgelerin sosyoekonomik durumları, ulaşım olanakları, coğrafi konumu, su kaynaklarına, tarım alanlarına yakınlıkları, milli savunma gereklilikleri gibi pek çok durum dikkate alınarak ülke geneline yayılmasına özen gösterilmiştir. Fabrikalar kuruldukları illerde ekonomik ve sosyal hayatı canlandırmış, diğer illerden ve Ege adalarından, Batı Trakya'dan ve Balkanlar'dan çalışmaya gelenler sayesinde nüfus artışı sağlanmıştır. Halkın ihtiyaçları ucuz ve kaliteli bir şekilde sağlanmıştır. Sümerbank fabrikalarının kuruldukları yerlerdeki halkın sosyal ve kültürel gelişimlerine de çok büyük olumlu etkileri olmuş ayrıca farklı bölgelerden insanların kaynaşması sağlanmıştır. Fabrikaların işçileri o yörenin insanları iken yönetici ve mühendisler diğer illerden tayinlerle gelmekteydi.

Sümerbank baskı fabrikalarının kurulması ile Türkiye'de tekstil baskıcılığı altın devrini yaşamaya başlamış, köylerden kentlere, giysiden ev tekstiline birçok alanda baskılı kumaşlar yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (İşmal ve Yıldırım, 2012, s. 77). Nazilli Sümerbank Basma Fabrikası endüstriyel anlamda üretim yapan Türkiye'nin ilk modern baskı işletmesidir. Nazilli Basma Fabrikası'ndan pek çok teknik eleman ve tasarımcı Sovyet Rusya'ya eğitime gönderilmişlerdir.

Sümerbank kültürü ve modası modern Türk ulusu inşası projesi içinde devlet politikası tarafından desteklenmiş, dönemin tasarımcıları ulus ve ulusal tasarım kimliğine dair sosyal hafızayı yansıtan çok sayıda tekstil deseni yaratmıştır (Himam ve Tekcan, 2014, s. 227). Basma kumaşların yanı sıra değerli yünlü kumaşlar da üretilmiştir.

Konfeksiyon sanayinin kuruluş ve gelişimine temel oluşturmak üzere 1970 yılında Sümerbank bünyesinde pilot konfeksiyon uygulamasına başlanarak bu proje 1972 yılında hayata geçirilmiştir. Satın alınan Juki ve Yamaha makineler alınıp standart Türk beden ölçüleri standardizasyon çalışmaları yapılarak İzmir Sümerbank Fabrikası bünyesinde 1975 yılında hazır giyim üretimine başlanmıştır (İnce vd., 2016, s. 162).

Dünyada yaşanan gelişmeler ülkemizde de giyim modasını etkilemiş, yurt dışındaki moda dergilerindeki giysiler Sümerbank kumaşlarıyla dikilerek yurdun dört bir yanındaki kitlelere ulaşmıştır.

Sümerbank fabrikaları zamanla tekstil tasarımcılarının eğitildiği meslek okullarına da dönüşmüştür. Cumhuriyet'in erken dönemlerindeki ekonomik koşullar Sümerbank tekstillerinde kullanılan ham madde, boyar madde ve kimyasal madde kullanımını belirlemenin yanı sıra Türk halkının giysi ile olan ilişkisini şekillendirmiştir. Guaj boya ile kağıt üzerine çizilen desenler üretim kapasitesine uygun olması için iki ila dört farklı renk kullanılarak tasarlanmıştır. Nazilli Basma Fabrikası'nda üretilen kumaşlarda seri üretim kapasitesi dahilindeki lineer geometrik kompozisyonlar ile Anadolu kültürünü temsil eden çiçekli ve folklorik desenler en belirleyici tasarım elemanları olmuştur. Sümerbank basma ve pazenlerinden dikilmiş tipik puanlı ve çizgi desenli pijamalar, okul önlükleri, elbiseler ve gömlekler bir dönemin standartlaşmış günlük giysilerini oluşturmuştur (Himam ve Pasin, 2011, s. 164).

Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi kapsamında yapılan içerik analizi çalışmasında özellikle 1960'ların sonundan itibaren tasarım ve tasarımla ilgili konuların gündeme geldiği gözlemlenmiştir. Örneğin 1968 yılına ait Endüstri ve Kültür Dergisi'nde Sümerbank tarafından düzenlenen Desen ve Afiş Tasarımı Yarışmasının şartnamesi bulunmaktadır. Yarışmanın amacı Sümerbank'ın endüstriyel, kültürel, bankacılık ve mağazacılık faaliyetlerini ifade edici tasarımların yapılması olarak belirtilmiştir (Berk, 2016, s. 117).

Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi'ne göre 1970'lerin başında Sümerbank ve çeşitli illerdeki Kız Meslek Enstitüleri ortaklığı ile düzenli olarak Sümerbank Kumaşları kullanılarak tasarlanmış giysilerden oluşan defileler düzenlenmeye başlanmıştır. 1980'lerle birlikte Sümerbank hazır giyim konusunda kendi markalarını yaratma yolunda adımlar atmıştır. Çocuk giyim markası olan özellikle okul önlükleri, yakaları

ve ayakkabıları ile tanınan *Uçan Balon* bunlardan birisidir ve bu marka için ayrı satış mağazaları açılmıştır. *Genç ve Genç* ile *Yeni Çizgi* Sümerbank'a ait bir diğer hazır giyim markalarıdır. Ayrıca *Çağdaş Çizgi* isimli bir de ayakkabı markaları bulunmaktadır (Berk, 2016, s. 117).

Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergilerinin 1961-1971 ve Sümerbank 3 aylık bültenlerinin 1935-1938 tarihleri arasında çıkan sayıları üzerinden gerçekleştirilen içerik analizinde görüldüğü üzere Sümerbank'ın tasarım faaliyetleri daha çok tekstil, hazır giyim, ayakkabı ve porselen üzerine yoğunlaşmıştır (Berk, 2016, s. 119).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'nin sanayileşme adımlarının en önemlilerinden biri olan Sümerbank'ın kuruluş yıllarında Sovyet Rusya'da tasarım eğitimi almak üzere gönderilen pek çok kişi uzun yıllar Türk tekstil baskı tasarımlarına yön veren Sümerbank basmalarının mimarı olmuşlardır (Coşkun ve Akpınarlı, 2019, s. 155-173). Basma fabrikalarında desenlerin tasarlanmasından ve bu desenlerin baskıya hazırlanmasından sorumlu desinatörler çalışmaktaydı.

1942 yılında Sümerbank Nazilli Basma Fabrikası'nın bir çalışanı olan Müzeyyen Nalbantoğlu (Görsel 5), okuldan fabrikaya geçiş yaparak, ülkemizdeki ilk tekstil tasarımcısı olarak tarihe geçmiştir (Abirdân, 2018).



Görsel 5. Müzeyyen Nalbantoğlu (Yaşayan ve yaşatan Sümerbank-2, 2023)

3.4. Sümerbank'ın Toplumdaki Eğitim, Sosyal ve Kültürel Etkileri

Sümerbank fabrikaları büyük ve ağaçlandırılmış gayet bakımlı, profesyonelce tasarlanmış yerleşkelerde sosyal tesisleri, kütüphaneleri, spor sahaları (futbol, basketbol, atletizm, voleybol, bisiklet, güreş, yüzme, boks, tenis) ve spor salonları, spor kulüpleri, sağlık birimleri, misafirhaneleri, lojmanları, sinema/tyatro salonları, balo/toplantı salonları, kreşleri olacak şekilde sosyal ve kültürel ihtiyaçlar düşünülerek kurulmuşlardı. Kısa sürede büyük işler başararak Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmış bir toplumu bu sanayi kuruluşlarıyla, sosyal ve kültürel faaliyetlerle buluşturmanın büyük bir vizyon gerektirdiği açıktır.

Sümerbank mağazaları sadece kendi ürettiği tekstil, halı, porselen, ayakkabı gibi ürünleri değil özellikle ulaşılması güç ve alt yapısı yetersiz bölgelerde yaşayanların gaz, yağ, tuz gibi temel ihtiyaçlarını da satarak bir devlet hizmeti vermiştir.

Cumhuriyet Bayramları ve fabrikaların açılış yıl dönümlerinde balolarına hanımlar basmadan dikilmiş tuvaletler, beyler ise eşlerinin kıyafetinin parçasından yapılmış kravat ve mendillerle baloya katıldı. Balolarda Müzeyyen Senar, Zeki Müren gibi sanat müziğinin devleri sahne aldı. Basma defilelerinde en ünlü mankenler usta sunucu Halit Kıvanç'ın takdimiyle podyumdaydı (İnce vd., 2016, s. 134-136).

2002 yılında Londra'da düzenlenen yarışmada Dünya Güzeli seçilen Azra Akın, ülkemizi ünlü modacı Cemil İpekçi'nin Nazilli Basma Fabrikası'nda üretilen çiçek desenli pazen kumaştan diktığı elbise ile temsil etmişti. Anadolu kültürünü yansıtan bu kırmızı basma elbise *en iyi tasarım ve en iyi kostüm ödülü* de almıştı (Duyan Ergür, 2023).

Ayrıca, sosyal yardımlaşmaya önem verilmiş, Biriktirme ve Yardım Sandığı, Sümerbank Mensupları Yardımlaşma Vakfı, Sümerbank Memur ve Müstahdemleri Sağlık Sandığı, Sümerbanklılar Cemiyeti gibi oluşumlar ile çalışanların sağlık ve çeşitli konulardaki maddi ihtiyaçlarının karşılanması ve konut sahibi olmaları desteklenmekteydi. Personelin sosyal hakları ve menfaatleri daima gözetilmiştir. İzmir Kuşadası'nda deniz kenarındaki 140 odalı kamp ve Bursa Uludağ'daki kampın yanı sıra, bütün fabrikaların misafirhaneleri, lokalleri, spor ve sosyal tesisleri ülke çapında tüm personele hizmet sunmuşlardır.

Sümerbank fabrikaları sadece üretim odaklı değil aynı zamanda halkın sosyal ve kültürel gelişimine katkı sağlayan çok yönlü kuruluşlardı. Örneğin; Sümerbank fabrikalarında resim-heykel sergileri açılıyor, konserler veriliyor, öğlen molalarında dünya klasiklerinden müzikler dinletiliyordu, Türkiye'nin ilk modern baskı fabrikası olan Sümerbank Nazilli basma fabrikasında kurulmuş bir caz grubu vardı. Bu fabrikada işçilerin ulaşım ihtiyaçları için Nazilli'de bir demiryolu hattı döşenmişti. Raylarda çıkarttığı ses nedeniyle halkın *Gıdı Gıdı* diye adlandırdığı bir lokomotif ve iki vagonan oluşan tren 1995 yılına kadar uzun zaman işçileri taşımak için kullanılmıştır.

1937 yılında Nazilli Basma Fabrikası ile aynı gün açılışı yapılan *Fabrika Hastanesi* sadece çalışanlara değil tüm şehir ve çevresi için hizmet sunmuştur. 40 yataklı bir sağlık tesisi olarak açılan hastanede ameliyathane, doğum servisi, röntgen polikliniği, diş hekimliği birimi ve eczane bulunmaktaydı ve o tarihlerde yöre için bir kabus gibi olan sıtma salgını bu sayede yenilmişti (Abirdân, 2018).

3.5. Özelleştirme ve Kapatılma Süreci

1980'li yıllarda başlayan liberal ekonomi etkisiyle devletin eğitim, sağlık, adalet, güvenlik gibi temel hizmetleri yapması ve üretim gibi işlerin ise özel sektöre devredilmesi düşüncesi özelleştirme sürecini başlatmış, bu yaklaşım doğal olarak bir devlet kuruluşu olan Sümerbank'ı da etkilemiştir.

Yaptığı yatırımları, işletmeciliği, bankacılığı, pazarlamacılığı ve hizmetlerini sunduğu her yöreye ekonomik ve sosyal canlılık götüren Sümerbank'ın; KİT (Kamu İktisadi Teşebbüsü)'lerin özelleştirilmesi hakkındaki kanun çerçevesinde Bakanlar Kurulu'nun 11 Eylül 1987 tarihli kararı gereğince özelleştirilmesine karar verilmiştir (Sümer Holding A.Ş., kuruluş ve tarihçe, 2023). Özelleştirme kararından sonra bankacılık bölümü *Sümerbank*, üretim yapan sanayi bölümü ise *Sümer Holding A.Ş.* olarak devam etmiştir.

1987 yılında alınan özelleştirme kararıyla başlayan gerileme sürecinde bile kurumsal yapı ve işleyiş sürdürülmüştür. Ancak, bu süreçte gerek yönetsel gerekse teknolojik olarak yapılması gereken modernleştirme ve iyileştirme çalışmaları yapılmamış, üretimde kısıntıya gidilmiş, artan işçilik maliyetleri nedeniyle piyasayla rekabet edemez hale gelmiş ve fabrikaların kapanış süreci hızlandırılmıştır.

Özelleştirme sürecine girdiği 1987 yılına kadar kar bildiren Sümerbank, 1988 yılında 101,7 milyarlık zarar bildirmiş ve zararı her yıl katlanarak artmıştır. Bu gelişmelerle birlikte özel sektörle rekabet şansı giderek azalan Sümerbank 2002 yılında çıkarılan ihale yasası ile o güne kadar daimi müşteri olan Ordu ve Emniyet Müdürlüğü'nü de yüksek maliyetleri nedeni ile kaybetmiştir (Sümer Holding A.Ş., kuruluş ve tarihçe, 2023).

Türkiye'de özel sektörün gelişmeye başlaması ve özellikle Sümerbank'ın temel tüketim ürünü olan tekstil ve hazır giyim alanında tasarım, markalaşma ve mağazacılık süreçlerinin 1980'ler sonrası hızlanması, ithal ikamesi politikalarının terk edilmesi ile ulusal rekabete yabancı markaların eklenmesi Sümerbank'ın rekabetçiliğini yitirmesinin temel nedenlerini oluşturmuştur (Berk, 2016, s. 112).

Sümerbank, 1980'li yıllarda hazır giyim ve ayakkabı konusunda *Uçan Balon, Genç ve Genç, Nomad, Yeni Çizgi* gibi isimlerle kendi markalarını yaratmış, bunlar için ayrı mağazalar da açılmıştır. Ancak özellikle özelleştirme sürecinin son zamanlarında oluşan ücret dengesizlikleri; özel sektörün çok üzerinde olan işçi maaşlarının mühendis ve hatta yönetici ücretlerini geçerek dış piyasayla rekabet edilemez hale gelmesi, Ankara'daki merkezi yönetimin bir takım siyasi baskılar altında kalması, yönetim anlayışından teknolojiye varana kadar olması gereken modernleştirmenin yapılmaması gibi nedenlerle verimliliğin azalarak kurumun sürekli zarar eder hale gelmesi çöküş sürecini hızlandırmıştır. Ankara Genel Müdürlük'te bulunan ihracat birimi yurt dışı satışları artırmak için fabrikalarla işbirliği yaparak 80-90'lı yıllarda yoğun çalışmalar yapsa da geriye gidişin önüne geçilememiştir.

1987 yılında başlayan özelleştirme sürecinde tekstil fabrikalarının 1994-2013 yılları arasında kademeli olarak satış, devir ya da kapatma şeklinde üretimlerine son verilmiştir. Çalışan, yönetici, memur, mühendis,

işçi ve diğer teknik elemanların istedikleri diğer uygun devlet kuruluşlarına yatay geçiş yapmaları sağlanmıştır. Sümerbank'ın diğer sektörlerdeki özelleştirme faaliyetleri halen devam etmektedir.

Fabrika binalarının bazıları tamamen yıkılmış, bazıları ise yeniden düzenlenerek müze, eğitim kampüsü, park gibi farklı şekillerde kullanılmaya başlanmıştır. Ancak kapatılma süreçlerinde başta ilk modern endüstriyel baskı işletmemiz olan Nazilli Basma Fabrikası olmak üzere, İzmir Basma Sanayi Fabrikası gibi bazı fabrikalarda tarihe saygıyla bağdaşmayan son derece üzücü görüntüler sergilenerek, bir kısım makineler, eşyalar, bilgiler, belgeler yeterince korunamamış ve çöp haline gelmişlerdir. Bu durum çeşitli kaynaklarda fotoğraflarıyla da belgelenmiş haldedir.

İzmir Sümerbank Basma Sanayi Fabrikası'nın tekstil baskı desenlerinin bir kısmı İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi tarafından incelenerek arşivlenmiş, dijital ortama aktarılmış, 2015 yılında ise *Bir Ulusu Giydirmek: 1956-2000 Yılları Arası Sümerbank Desenleri* adıyla sergilenmiştir (Bulgun, Adanır ve Himam, 2015). Bu proje kapsamında yaklaşık 7 bin desen seçilip sanal bir müze ve dijital arşiv oluşturularak Türkiye Dijital Tekstil Desen Arşivi (TUDİTA) <http://tudita.ieu.edu.tr/> web adresinde erişime sunulmuştur.

Yerli Mallar Pazarı adıyla 1933'de faaliyete geçen mağazalar, 1934 yılında Sümerbank Yerli Mallar Pazarları Müdürlüğü adını almış, özelleştirme kararının ardından mağazaların sayısı hızla azalmıştır. En sona kalan Bursa Mağazası 2006, Ulus mağazası ise 2007 yılında kapanmıştır (Sümer Holding A.Ş., kuruluş ve tarihçe, 2023).

4. Sonuç

Mustafa Kemal Atatürk bağımsızlığın ancak ekonomik kalkınma ile sağlanabileceği düşüncesiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ekonomik kalkınma ve sanayi hamlesi olarak Sümerbank'ı kurmuştur. Çok büyük bir tarihi öneme sahip bu kapsamlı kuruluşun arka planında uzun bir düşünsel hazırlık, inceleme, sistematik hareket ve olgunlaşma süreci olduğu açıktır. Kaynaklara bakıldığında Atatürk'ün yıllar öncesinden hatta savaş cepheleri arasında koştururken bile kitaplarını yanından ayırmadığını, dünyayı yakından takip ettiğini, kafasında daima ülkesiyle ilgili fikirleri olduğunu ve bizi daha gelişmiş ülkelerle kıyasladığını, bunların ardından da zamanının ötesindeki vizyonu, donanımı ve entelektüel birikimi sayesinde stratejik bir planlama ile düşüncelerini hızla hayata geçirdiğini görmekteyiz.

Sümerbank yerleşkelerinde yarattığı ortam sayesinde ekonomik ve insani gelişim birbirine paralel olarak gitmiştir. Çalışanlarının kurdukları tiyatro ve müzik grupları, fabrikaların salonlarında sergilenen tiyatrolar, konserler, atölyelerinde yapılan resim, heykel, tasarım çalışmaları, sanat okulları ile yapılan işbirlikleri gibi etkinliklerin hem insanı hem üretimi zenginleştirici etkileri ve kültürel gelişime katkıları yadsınamaz.

Özelleştirme kapsamında fabrikaların üretimleri durdurulurken her biri için daha özenli ve tarihe saygılı bir şekilde davranılabilir, kumaş arşivleri, makine, donanım, cihaz vd. olması gerektiği gibi korunup değerlendirilebilir, bazı fabrikalar üretime devam edebilir, Sümerbank bir marka olarak yaşatılarak, Atatürk'ün bu çok önemli mirası gelecek kuşaklara aktarılabilir. Sümerbank'ın bir marka olarak sembolik de olsa tekrar canlandırılması, yaşatılması için bazı oluşumlar ve girişimler mevcut olmakla birlikte bunun henüz istenilen düzeyde gerçekleştiği söylenemez. Sümerbank, eğer istenilirse inanç ve kararlılıkla nelerin yoktan var edilebileceğinin somut bir göstergesidir ve özellikle gençlerimize örnek olmalıdır. Büyük Atatürk'ün ülkemiz için yaptığı her şeyin çok iyi anlaşılması, emanetlerinin değerinin bilinmesi, korunması ve sahip çıkılması en önemli vatandaşlık görevlerimizdendir.

Kaynakça

- Abirdân, H., E. (2018, 8 Ağustos). Yaşayan ve yaşatan Sümerbank. *Ege'ye dönüş*.
<https://www.egeyedonus.com/blog/icerik/sumerbank-2>
- Atay, F. (1965). *Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi* [Atatürk Özel Sayısı], s. 12. Başnur Matbaası.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Başkanlığı (2023). *Ekonomi ve kalkınma*. <https://www.atam.gov.tr/duyurular/ekonomi-ve-kalkinma>
- Berk, G. G. (2016). Sümerbank işletmelerinde tasarıma dair içerik analizi: Sümerbank süreli yayınları üzerine bir çalışma. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 16, 111-120.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/228105>

- Bulgun, E., Adanır, E. & Himam, D. (2015). *Türkiye baskı desenleri tarihi: Sümerbank örneği: 1956-2001*. İzmir Kalkınma Ajansı ve İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.
- Cumhuriyetin 50. Yılında Sümerbank 1933-1973. (1973). *Sümerbank Genel Müdürlüğü Araştırma ve Planlama Müdürlüğü Uzmanları, Genel Müdürlük İhtisas Şubeleri ve İşletmeleri*. Tisa Matbaası.
- Coşkun, G. ve Akpınarlı, H. F. (2019). 20. Yüzyıl başlarında Sovyet Rusya'da tekstil baskı tasarımının gelişimi ve Türkiye'deki tekstil baskı tasarımına yansımaları. Yel, S. ve Köse, O. (Eds.), *II. uluslararası Türk-Rus dünyası Akademik Araştırmalar Kongresi* (s.155-171) içinde, Asos Yayınları. https://akademikiletisim.com/utrak/dokumanlar/15_17_kasim_2019_utrak_tam_metin.pdf#page=155
- Duyan Ergür, İ. "Milli değerlerimiz". (2023, 4 Ağustos). <https://www.gazeteyaziyor.com.tr/milli-degerlerimiz>
- Er, F. D. (2011). *Sümerbank İzmir Halkapınar Basma Sanayii müessesesine ait desen albümlerinin incelenmesi, arşivlenmesi ve korunması* (Tez No. 293279) [Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Himam, D. ve Pasin, B. (2011). Designing a national uniform(ity): The culture of Sümerbank within the context of the Turkish Nation-State Project. *Journal of Design History*, 24(2), s. 157-170. doi: 10.1093/jdh/epr007
- Himam, F. D. ve Tekcan, E. (2014). Erken Cumhuriyet Dönemi terzilik kültürü ve ulusal maddi kültürün inşası. *CTAD: Journal of Modern Turkish History Studies*, 10(20), 221-254. https://ctad.hacettepe.edu.tr/10_20/2.pdf
- İnalçık, H. (2008). *Türkiye tekstil tarihi üzerine araştırmalar*. Türkiye İş Bankası kültür Yayınları.
- İnce, S. (2016). *Türkiye'nin tekstil sektörünü kuran Sümerbanklılar: Bir okudular bin dokudular*. Süher, İ., Sert, Ö., Okaygün, Ö.T. (Ed.). Türkiye Tekstil Sanayii İşverenleri Sendikası.
- İşmal, Ö. ve E., Yıldırım, L. (2012). *Tekstil baskıcılığının tarihçesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası.
- Kansu, C. A. (1965). Halk Dokumacısı. *Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi* [Atatürk Özel Sayısı], s. 32. Başnur Matbaası.
- Koraltürk, M. (1997). *Türkiye ekonomisinde bir öncü: Sümerbank* (Sümer Holding A.Ş. Arşivi). Creative Yayıncılık.
- Markut, Sümerbank "Fabrika-Yatırım-Ekonomi-Tasarım". (2023, 18 Mayıs). <https://markut.net/sayi-4/sumerbank-fabrika-yatirim-ekonomi-tasarim/>
- Sümer Holding A.Ş., Kuruluş ve tarihçe. (2023, 13 Nisan). http://www.sumerholding.gov.tr/files/faaliyet_raporlari/sumer_kurulus.pdf
- Tudita. (2015). *Türkiye baskı desenleri tarihi: Sümerbank örneği 1956-2001*. İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir.
- Yarar, Z. (2023, 18 Mayıs). Sümerbank "Fabrika-Yatırım-Ekonomi-Tasarım". *Markut*. <https://markut.net/sayi-4/sumerbank-fabrika-yatirim-ekonomi-tasarim/>
- Yaşayan ve yaşatan Sümerbank 2. (2023, 18 Mayıs). *Ege'ye dönüş*. <https://www.egeyedonus.com/blog/icerik/sumerbank-2>

Cumhuriyet'in 100. Yılında Türk Çini Sanatı

Turkish Ceramic Art on the 100th Anniversary of the Turkish Republic

Vedat Kacar, *Çini Tasarımı ve Onarımı ASD, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0000-0003-1700-4713

Özet

Türk Çini Sanatı, dünyaca tanınmış ve hala yaşayan önemli bir sanat disiplini. Kökeni Uygurlara kadar uzanan Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden en önemli sanat eserlerini günümüze kadar ulaştırıp ilham kaynağı olan geleneksel sanatlar içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Bugün İznik'te 100'e yakın, Kütahya'da da 400'den fazla kayıtlı atölyeden söz edilmektedir. Bu atölyeler içerisinde klasik anlamda çini üretimlerinin yanında ticari kaygılarla da üretim yapan atölyeleri de görmekteyiz. Kütahya ve İznik'te hammadde ve altyapı kaynaklı teknik sorunlar görülmekte ise de bunlar aşılabilmektedir. Ancak tasarım sorunu geçmişten beri hala varlığını korumaktadır. Geçmişte birebir hayatın içinde olan ve kullanılan çini formların bugün sadece vitrinleri ve duvarları süslemesi düşünülmesi gereken önemli bir noktadır. Bugün de hayatın içinde nasıl olabilir, nasıl kullanılmaları girebilir sorularına aranacak olan cevaplar, çıkış noktası olabilir. Türkiye'nin birçok şehrinde çini üretiminin yapılması, kursların verilmesi, bilinçli-bilinçsiz yapılan tasarımlar da bu sanatın en büyük sorunlarından. Geçmişte olduğu gibi bugün de çinicilerin sorunlarını çözen tasarım stüdyoları kurulmalıdır. Bu tasarım stüdyolarında, alanında çok iyi olan çini tasarımcıları, sanatçılar, mimarlar, grafikerler, çini sanatçıları ve ustalarının bir araya gelmesi ve bir tartışma platformunun oluşturulması ile Türk Çini Sanatı'nın bugünkü ve gelecek durumunun ele alınması hem klasik üslupta hem de çağdaş, bugünün beğeni kavramlarını yakalayan tasarımların ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Bu tasarımlar bütün çinicilere verilebilir. Çini sanatı, tasarım eğitimi almamış, sadece iyi bir uygulayıcının eline bırakılmamalıdır. Devletin desteği son derece gereklidir. Devlet ve yerel yönetimler, özellikle İznik ve Kütahya belediyeleri, valilikleri, sivil toplum örgütleri, çini sanatının sorunları ve geleceği için ciddi adımlar atmalıdırlar. Çini atölyelerinin her türlü sorunu bu tasarım stüdyosunda giderilmelidir. Ancak o zaman bu değerli mirasımız hem kendi kalıpları içerisinde hem de güncel beğeni kavramlarına göre üretilerek her nesilden insanların beğenisine sunulur ve sonsuza dek ayakta kalır. Bu çalışmanın amacı da yaklaşık 800 yılı aşkın bir geçmişe sahip olan çini sanatının gelişim evrelerine kronolojik açıdan ışık tutarak durum tespiti yapmak ve Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzüncü yılında çini sanatının geldiği noktaya bakarak gelişim evreleriyle sorunlarına çözüm önerileri sunmaktır.

Anahtar Sözcükler: Çini, geleneksel seramik, İznik, Kütahya.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Seramik, çini.

Abstract

Turkish Ceramic Art is a globally recognized and still living art discipline. It has an essential place among the traditional arts, whose origins date back to the Uighurs, and has brought the most important works of art from the Seljuk and Ottoman periods to the present day and has been a source of inspiration. Today, there are around 100 workshops in Iznik and over 400 registered workshops in Kutahya. These workshops not only produce ceramics in the classical sense but also engage in production driven by commercial concerns. Although there are technical challenges related to raw materials and infrastructure in Kutahya and Iznik, they can be overcome. However, the design issue continues to exist. It is important to consider that the tile forms, which were used in the past, today only decorate shop windows and walls. Exploring how ceramics can be integrated into contemporary life and finding new application areas can serve as a starting point. The production of ceramics in many cities in Türkiye, along with the provision of courses and the creation of both conscious and unconscious designs, is one of the major challenges this art form faces. Design studios that address the problems of ceramic artists, as they have in the past, need to be established. In these studios, bringing together skilled ceramic designers, artists, architects, graphic designers, ceramic artists, and masters who are skilled in their fields, creating a discussion platform, and discussing the current and future state of Turkish Ceramic Art will enable the emergence of both classical and contemporary, capturing today's notions of taste.

These designs can be made available to all ceramic artists, as ceramic art should not be left solely in the hands of practitioners without design education. State support is crucial in this regard. The state and local administrations, especially the municipalities, governorships, and civil society organizations in Iznik and Kutahya, should take serious steps to address the issues and future of ceramic art. All problems faced by ceramic workshops should be addressed in these design studios. Only then this valuable heritage will be produced within its own moulds, produced according to current concepts of taste, presented to the taste of people of all generations and will survive forever. The aim of this study is to determine the situation by shedding light on the developmental stages of ceramic art, which has a history of more than 800 years, from a chronological point of view and in the centennial of the Republic of Türkiye, looking at the point where the art of ceramic has come, to offer solutions to its problems with its developmental stages.

Keywords: Turkish ceramic art, traditional ceramic, İznik, Kütahya.

Akademik Disciplines/fields: Ceramic, tile.

- Sorumlu Yazar:** Vedat Kacar, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi Tınaztepe Yerleşkesi Güzel Sanat Fakültesi 35390 Buca / İzmir.
- e-posta:** vedat.kacar@deu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.10.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1329052

Geliş tarihi: 18.07.2023 / **Kabul tarihi:** 11.09.2023

1. Giriş

Türk Çini Sanatı denince ilk akla gelen kentler İznik ve Kütahya'dır. Osmanlı Dönemi'nde Kütahya, çini üretimi bakımından İznik'e destek veren ve İznik'in hep gölgesinde kalan bir merkez gibi görünse de zaman içerisinde İznik'te üretim durduktan sonra kendi kimliğini bulmuş, günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Kütahya'da 18. Yüzyılın ortalarına kadar İznik'in baskısı ve İznik'ten gelen siparişlerle, bir dönem İznik'e paralel ürünler üretildiğini biliyoruz. Ancak İznik'in bu baskısı uzun sürmemiş, Kütahya kendi tarzını bularak ve gündelik hayatın gereksinimlerine uygun üretimler yaparak ayakta kalmayı başarmıştır.

'Çini' kelimesinin terminolojik anlamıyla birlikte, çini sözcüğü Türk Çini Sanatı tarihinde; duvar ve kullanım çinileri şeklinde iki grupta karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı arşivlerinde duvar çinilerine *Kaşi*, kap kacak türünden olan kullanım çinilerine de *Evani* ifadeleri kullanıldığı görülmektedir.

Kaşi kelimesi İran'daki seramik üretim merkezi olan Keşan şehrine işaret eder. Aynı zamanda Farsça'da *duvar karosu* anlamına gelmektedir.

Çini, terim olarak Çin'e ait anlamındadır. 15.yy. sonu ve 16.yy.'da Osmanlı sarayına çeşitli yollarla ulaşan Çin porselenlerine duyulan beğeni ile birlikte, o günden bugüne literatüre yerleşmiştir.

Öney'e göre, seramik ve çini temelde aynı olan ancak bilimsel ve akademik kaygılar nedeniyle farklı olarak değerlendirilen konulardır. Çağlar boyunca yaygın kullanımı seramik kapların adeta bir kültür tarihi gibi izlenmesi sonucunu doğurmuştur. Sırlı veya sırsız kullanım eşyası olarak üretilen seramik kapların seramik, duvar kaplamasından aynı esaslarla üretilerek kullanılan levhaların çini olarak isimlendirilmesi tanımlamalarda kolaylık sağlanması amacıyla. Osmanlı'da 'Çini' genel bir deyim-terim olarak yerleşmiş seramik ve çini ustaları 'duvar çinisi', 'çini tabak' gibi terimleri Türkçeye kazandırıp yerleştirmişlerdir. (Öney, 2000, s. 11-14)

Bugün ise bu tanımlar ve terimlerin, günümüz seramik eğitiminde, çağdaş ve geleneksel Türk seramiğinin üretim serüveni ve şekillendirme aşamaları birbirinden farklı olmayan, ancak çamur, sır ve boya çeşitleri ile pişirme derecesi farklılık gösterse de aynı aileye ait olduğu görülmektedir.

Geleneksel Türk Seramiği adlandırması günümüzde güzel sanatlar eğitiminde yaygın olarak kullanılmayan ancak *çini* olarak literatürde yer almış geleneksel üretim biçiminin bir karşılığıdır. *Geleneksel Türk Seramiği* yerine *çini* teriminin kullanılıyor olmasının sektör ve eğitim alanlarında kavram kargaşasına neden olduğu konusunda görüşler bulunmaktadır. Üretim yöntemleri ve kullanılan malzemelerin benzer olması öğrencilerin algısında bir yanlışlığı oluşturmaktadır. Bu yanlışlığı seramik ve çini üretimlerinin farklı uygulama ve tasarım alanları olarak algılanmasıdır.

Bu sebeple eğitim alanında ve sektörde, herhangi bir kavram kargaşasına meydan vermemek için, yaygın olarak kullanılan 'çini' terimini, geleneksel Türk seramiği olarak tanımlamak ve literatürde parantez içinde bile olsa *Geleneksel Türk Seramiği (çinisi)* şeklinde yazmak yerinde olacaktır.

Geleneksel Türk Seramik Sanatı, Türklerin Anadolu'ya girişleriyle başlayıp 800 yıl boyunca değişerek ve gelişerek kendi özgün tarzını oluşturmuş bir seramik kültürüdür. Cumhuriyet öncesi el sanatları içinde en belirgin olanlardan birisidir ve özgün tarzından dolayı dünyaca tanınmış bir sanat alanıdır. Geleneksel Seramik sanatını biçimlendiren irade dönemlerin sosyo-ekonomik koşullarında temelini İslam düşüncesinden almış ancak birbirinden farklı medeniyetlerin kaynaştığı bir yer olan Anadolu'da yaşadıkları medeniyetler dolayısıyla büyük ve zengin bir kültür birikimine sahip olmaları ve bu birikimi gittikleri her yere taşımaları Anadolu'nun el sanatları hazineleri ile dolu olması, anayurdun el sanatları ve kültür merkezi olarak tanınmasında önemli bir etken olmuştur. Yine Anadolu'nun Asya'yı Avrupa'ya bağlayan bir köprü durumundaki stratejik coğrafi konumu ve buranın göç ve ticaret yolları üzerinde bulunması ayrıca bir önem kazanmasını sağlamıştır. (Kahveci, 1998, s. 387)

2. Geçmişten Günümüze Türk Çini ve Seramikleri

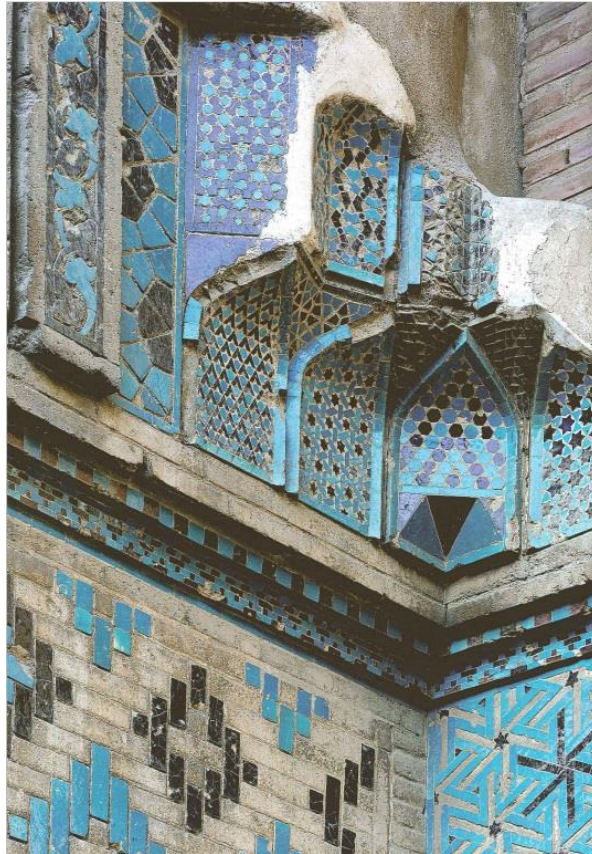
2.1. Anadolu Selçuklu Dönemi

Uygur Türkleri ile başlayan çini sanatı tarihi, Karahanlılar ve Büyük Selçuklular dönemine kadar eserler bırakmışlardır. Türk Çini Sanatı tarihine Anadolu Selçuklu Dönemi ile başlayacak olursak; Orta Asya bezeme tekniklerinin temel teşkil ettiği, Karahanlı ve Büyük Selçuklu eserlerinde görülen sırlı tuğla ve mozaik çinilerin 13. Yüzyılda Anadolu'da yaygınlaştığı ve Anadolu Selçuklularının gösterişli yapılarında kullanıldığı görülmektedir (Turan, 2018, s. 1).

2.1.1. Çini (Seramik Duvar Kaplamaları)

Anadolu Selçukluları, dini ve sivil yapılar olarak ifade edilen iki farklı grupta yer alan; mescit, medrese, türbe, köşk ve saraylarını zengin çeşitlikte motif, renk ve tekniklerden oluşan çinilerle bezemiştir.

Bu dönemin çini uygulamalarında, dini mimaride en çok sırlı tuğla, düz renkli çiniler, mozaik tekniği, kabartmalı çiniler, nadiren de kaşıtraş (sahte çini mozaik) tekniği bezemeler görülür (Görsel 1). Konya başta olmak üzere Anadolu'nun birçok şehrinde görülen çiniler yapıların iç ve dış mekanlarda; kemer, kubbe geçişleri, niş, eyvan ve mihraplarında kullanılmıştır. Büyük bir yenilik olarak kabul edilen eşsiz güzellikteki mozaik mihrapların ilk örneklerinin Anadolu Selçuklularına ait olduğu bilinir. Tercih edilen renkler kobalt mavisi, turkuvaz, patlıcan moru, yeşil ve siyahtır. Bezemeler geometrik düzenlemeler, kufi ve nesih yazı unsurları, rumi ve bitkisel motiflerden oluşur. (Turan, 2018, s. 1)



Görsel 1. Sivas, Keykavus Şifahanesi (1217-18), medresenin revak kemeri ve hücreleri üzerinde sırlı tuğlalar (Arık ve Arık, 2007, s. 76).

Sivil mimaride çiniler; yıldız, sekizgen ve dört kollu formları, değişik teknikleri, insan ve hayvan figürlü temalarıyla dini mimaride kullanılan çinilerden farklıdır.

“13. Yüzyılda sivil mimaride çini bezemenin zengin çeşitte örnekleri, Beyşehir Gölü kıyısındaki Sultan Alaeddin Keykubad'ın yazlık sarayı olarak bilinen Kubad Abad Sarayı kazalarıyla gün ışığına çıkarılmıştır.” (Turan, 2018, s. 2).

Anadolu Selçuklu saraylarının en ihtişamlı yapıları arasında şüphesiz Kubad Abad sarayı bulunmaktadır. Yapılan kazı çalışmalarına göre saray kalıntılarının toplamda 20 adet civarında olduğu tespit edilerek aynı zamanda sarayların büyüklü küçüklü oldukları ifade edilmiştir. Kubad Abad Sarayı kazılarında ortaya çıkan buluntularda Anadolu Selçuklu dönemine ait lüks eşya ve sanat eseri kategorisinde yer alan birçok seramiğin (sırlı – sırsız) sayısız teknikler kullanılarak üretilmiş olduğu anlaşılmıştır. (Arık, 2000, s. 211)

2.2. Beylikler Dönemi

Beylikler ve erken Osmanlı dönemi sanatının en belirgin özelliği; çok renkliliğin ve bu dönemde uygulanan yeni denemelerin bir geçiş sürecinin devamı niteliğinde olmasıdır.

XIV. yüzyılın başlarından itibaren batıya doğru yayılmaya başlayan Osmanlı beyliği, Anadolu Selçuklu Devleti'nin sona ermesinin ardından kurulan çeşitli beyliklerden birisidir. Selçuklu Devleti'nin Anadolu'da siyasi iktidarını yitirmesinden sonra beylikler kurulmuş, XIV. Yüzyılda sahip olunan güçler XV. Yüzyılda birtakım dengelerin değişmesine neden olmuştur. Bu denge değişiminin yaklaşık olarak iki yüz yıllık bir süreyi kapsaması dönemin 'Beylikler ve Erken Osmanlı Devri' olarak adlandırılmasına neden olmuştur. (Çobanlı ve Öney, 2007, s. 203)

Selçuklulardan Osmanlılara geçişi sağlayan Beylikler Dönemi Çini Sanatı, çok zengin örnekler olmasa da önemli bir rol üstlenmiştir. Özellikle çini, mozaik ve renkli sır tekniğinin birleşimi ile bir geçiş olmuştur (Yetkin, 1972, s. 194).

2.2.1. Çini

Sırlı tuğlanın yanı sıra Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi çinilerinin bir başka ortak özelliği astar kullanılmaması ve silis oranı yüksek çamur içerisinde bağlayıcı madde özelliği veren kireçli kalker sırça kullanılmasıdır (Çobanlı ve Öney, 2007, s. 204).

14. ve 15. Yüzyıllarda, Beylikler Dönemi'nde dini yapıları çiniyle bezeme alışkanlığı devam etmiştir. En iyi örnekler; Birgi Ulu Camii, Ankara Karacabey İmaret, İznik Orhan İmaret, İznik Yeşil Camii, Bursa Şehzade Ahmet ve Şehzade Cem Türbeleri, Selçuk İsa Bey Camii ve İstanbul Çinili Köşk, Anadolu Selçuklu döneminin çini tekniklerini sürdüren yapılardan bazılarıdır. Zamanla gelişen ve Anadolu'da hakimiyet kazanan Osmanlı Beyliğiyle birlikte çini bezeme; İznik, Bursa, Edirne ve Kütahya gibi şehirlerde farklı nitelikleriyle ön plana çıkacaktır. (Turan, 2018, s. 3)

2.2.2. Kullanım Seramikleri

İznik'in merkez olduğu bu üretim süreci, 14. ve 15. yy. seramikleri ile bir sonraki Osmanlı Dönemi seramiklerinin hazırlayıcısı olmuş, daha önce görülmemiş üslupta yenilikler getirmiştir.

Beylikler döneminde Güneydoğu Anadolu'da Suriye ve Mısır'a ait İslam seramiklerinin belirgin etkileri devam ederken batıda Osmanlı Beyliği'nin yeni arayışlarıyla birlikte İznik Anadolu'da başlıca üretim merkezi olarak kendini göstermeye başlar. 14. ve 15. Yüzyıl başlarına rastlayan bu dönemde, İznik'te Selçuklu geleneğini sürdüren astar (slip) boyama tekniği ve Milet tipi seramikler üretilmiştir (Görsel 2). Astar boyama tekniğinde şekillendirilen hamur üzerine inceltilmiş beyaz veya renklendirilmiş astarla desenler kabarık olarak boyanır. Kırmızı hamurlu Milet tipi seramiklerde ise desenler bir kalıba bağlı olmadan bitkisel, geometrik ve figürlü düzenlemelerle serbest fırça darbeleriyle günlük ihtiyaca yönelik olarak üretilmiş, sırlı altında kobalt mavisi, mor, turkuvaz, yeşil ve siyah renkler kullanılmıştır. (Turan, 2018, s. 3)



Görsel 2. Milet işi seramik kâse, 2009 (World Imaging, 2009).

2.3. Osmanlı Dönemi

2.3.1. Çini

Anadolu topraklarında yaşayan kültür çeşitliliğinin erken dönemlerinde İznik'te bir üretimin olması bilinen bir gerçektir. Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş bir coğrafyada topraklarının bulunması ve bu topraklarda yapılan sayısız külliyelerde, binalarda bezeme unsuru olarak çininin kullanılması İznik üretimine etkili bir şekilde destek olmuştur.

Erken Osmanlı Dönemi'nde duvar seramiklerinde yoğun olarak kullanılan kırmızı hamurlu renkli sır tekniği (cuerda seca) çinilerin en çarpıcı ve gelişmiş örnekleri Bursa ve Edirne yapılarında yer alır. Bu tekniğin Tebrizli ustalar tarafından Anadolu'da uygulandığı düşünülmektedir. Kırmızı hamurlu, genellikle astarsız olan plakalara desenler geçirildikten sonra renkli sırlarla boyanmıştır. Renkli sır tekniğinde kobalt mavisi, turkuvaz, siyah, mor, leylak, sarı, siyah, fıstık yeşili ve altın yıldız gibi çok geniş bir renk yelpazesi bulunur. Girift stilize bitkisel motifler, kufi ve sülüs yazılar, geometrik formlarla birlikte ustalıklı kullanılmıştır. 15. yüzyıla ait renkli sır tekniği çini örneklerinden bazıları Bursa Yeşil Camii ve Türbesi, Edirne II. Murat Camii ve İstanbul Çinili Köşk Müzesi'nde bulunur. 16. yy.'da devam eden bu teknik, İstanbul'daki birçok camiide karşımıza çıkmaktadır; Yavuz Selim Camii ve Türbesi, Şehzade Mehmet Türbesi'nin çini bezemeleri bu tekniğin geç örneklerindedir. (Bakır, 1999, s. 11)

15. yüzyıldan itibaren artık öncelikle İznik başta olmak üzere Kütahya, Bursa, İstanbul gibi çeşitli merkezlerde Osmanlı döneminin çini üretim merkezleri oluşmuş, çini üretimi yapılmaya başlanmıştır.

15.yy. ortalarında ve 16. yüzyılın başında görülen sır altı tekniğinde mavi-beyaz çiniler erken Osmanlı döneminin önemli bir grubudur. Şeffaf sır altına kobalt mavisinin tonlar, turkuaz ve nadiren mor ve eflâun renklerle işlenen mavi beyazların, hamurları sert ve kirli beyaz renktedir. Motifler arasında hatayi, rumi ve stilize bitkisel motiflerin basit düzenlemelerinin yanı sıra ince helezonların üzerinde kullanılan yaprak ve çiçeklerden oluşan 'Haliç işi' grubunun (Görsel 3) erken örnekleri ve "Baba Nakkaş" desenlerini hatırlatan bezemeler bulunur. (Turan, 2018, s. 4)



Görsel 3. Yaklaşık 1545 – 50 tarihli, yarım küre biçiminde leğen üzerinde mavi-beyaz halıç işi dekor (Atasoy ve Raby, 1989, s. 178).

16. yüzyılın ortalarında; mavi-beyaz renklerden çok renkliliğe geçiş dönemi olarak da nitelendirilen Şam tipi kullanma seramikleri, kuvars oranı yüksek sert beyaz hamurları, ince pürüzsüz astar ve parlak sırlarıyla İznik te üretildiği kanıtlanan diğer bir gruptur. Sır altı tekniğinde üretilen bu türden örnekler çinili yapılarda sadece Bursa Yeni Kaplıca (1552-53) ve İstanbul Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Cami'nde (1551) rastlanmıştır. Bu grubun *Şam tipi* adıyla anılması; kobalt mavisi, turkuvaz, patlıcan moru, adaçayı yeşili ve siyah gibi benzer renkteki örneklerin 16. Yüzyılın ikinci yarısında Mimar Sinan'ın Şam'daki yapılarında görülmesindedir. (Turan, 2018, s. 4)

2.3.2. Kullanım Seramikleri

Osmanlı çinilerinin en dikkat çekici dönemi olarak da nitelendirilen bu dönem, ileri düzeyde hâkim olunan kompozisyon ve teknik uygulamalar bakımından erken tarihli çinilerin kalitesini uzun süre taşımaktadır.

15. yüzyılın ortası 16. Yüzyılın başı Osmanlı Dönemi'nde üretilen mavi-beyaz seramikler, yeni bir dönemin başlangıcı olarak nitelendirilir. Çin sanatının Yuan ve Ming Hanedanlığı dönemine ait sağlam yapıdaki porselenlerinden etkilenecek geliştirildiği düşünülen bu grup seramikler; kuvars yoğunluğu yüksek, sert beyaz hamurlu, ince astarlı, renksiz ve şeffaf sırlarıyla dikkati çekmiştir. Mükemmel incelikte desen, işçilik ve teknik özelliklere sahip olan seramiklerin desenlerinin Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlandığı ve başlıca üretim merkezinin İznik olduğu bilinmektedir. Ayaklı ayaksız çukur kâseler, bardak, vazo, askı topları, şamdan ve cami kandilleri gibi sayısız çeşitte formlar, kobalt mavisinin tonlarındaki renkleriyle büyüleyici güzelliindedir (Görsel 4). Kütahya'nın da aynı dönemlerde mavi beyaz üretim yaptığı, tarihli ve yazılı seramik örneklerine dayandırılarak tespit edilmiştir. Mavi-beyaz seramikler motif özellikleri ve tasarım kurguları bakımından Baba Nakkaş, Halıç İşçi ve Ustaların Üslubu olarak tanımlanan üç farklı grupta incelenir. (Turan, 2018, s. 4)



Görsel 4. Yaklaşık 1480 tarihli, Baba Nakkaş üslubu ile dekor çalışılmış İznik Çinisi tabak (Atasoy ve Raby, 1989, s. 151).

16. yy. ikinci yarısında Türk çiniciliği altın çağına ulaşmıştır. Bu dönemde son derece etkili işler görülmektedir. Çok renkli bir dönemle beraber mavi-beyaz işlerdeki kalite, renkler arasına giren ve o dönemin simgesi haline dönüşen kabarik mercan kırmızısı da ortaya çıkmıştır. Kurşunlu sırla sırlanan ve oldukça parlak görünen çiniler pek çok form çeşitliliğini de beraberinde getirmiştir. Cami kandilleri, askı topları, ibrikler, çeşitli ebatlarda tabaklar, sürahiler, sofrta takımları, evaniler gibi birçok alanda kullanılan formlar üretilmiştir.

Selçuklulardan gelen geometrik üslup yerini bitkisel süslemeye bırakmıştır (Görsel 5). Laleler, karanfiller, sümbüller, nar çiçeği, bahar dalları, güller, hatayiler ve bunlarla beraber kuşlar ve çeşitli hayvan figürleri bu dönemin kompozisyon anlayışları arasına girmiştir. 17. yüzyılın ortalarına kadar aynı kalitede çinilerin üretildiğini biliyoruz.



Görsel 5. Yaklaşık 1575 tarihli, lale ve gül kompozisyonlu, mercan kırmızısı renkli İznik Çini tabak (Atasoy ve Raby, 1989, s. 312).

17. yy. başında İznik, tam olarak etkisini kaybetmeden birçok duvar çinisi kaşiler üretmiştir. Sultan Ahmet Camii çinileri tamamlanmıştır. 17. yy. ikinci yarısından itibaren çok hızlı bir gerileme başlamış ve atölyeler faaliyetlerini tamamen durdurmuşlardır (Bakır, 1999, s. 12).

18. yy. başlarında İznikli atölyelerin boşluğunu ve siparişlerini Kütahya karşılamaya başlamıştır. Kütahya Türk Çini Sanatı'na İznik ile beraber başlamış olsa da Osmanlı Başkenti'ne ve saraya uzak olduğu için gerekli ilgi ve yardımı görememiştir. Halk sanatı olarak kendini bulmuştur. Saray estetiğini bırakan çini sanatı taklit ürünlerle bozulma dönemini yaşamaya başlamıştır (Çini, 1991, s. 18).

19. yy.'da klasik çinileri taklit eden düşük kaliteli ürünler yapılmıştır. Bu dönemde surlar parlak ve temiz bir görüntü vermemektedir. Boyalarda akmalar, tahrirler düzensiz bir şekilde çizilmiştir. 19. yy. sonu 20. yy. başında da eski İznik Çini motiflerine dönüşmüştür. Bu dönemlerde Kütahya'da Çini Sanatı durma noktasına gelmiştir. 1922'lerde Hafız Mehmet Emin Efendi'nin oğlu Hakkı Çinicioğlu babasının imalathanesini faaliyete geçirmiştir. Aynı tarihlerde Mehmet Çini Rifat ve Sadık Kardeşler *Şark Çini* firmasını kurarak yeniden çiniciliğe başlamışlardır (Çini, 1991, s. 18 - 19).



Görsel 6. Yaklaşık 1940 tarihli Azim Çini eseri (Çini, 1991, s. 96).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında memlekette devam eden ekonomik sıkıntılar karşısında Mehmet Çini ve Hakkı Çinicioğlu, Nuri Paşa ile Kütahya Çinicilik Anonim Şirketini kurmuşlardır. Bu dönemde Azim Çini (Görsel 6) ve Metin Çini fabrikaları kurulmuştur. 1968 yılında atölye sayısı 12'ye yükselmiştir. Bu yıllarda faaliyete geçen Çinikoop 1976 - 1977 yıllarında çok verimli çalışmalara imza atarak çinicilere çamur ve sır konusunda ciddi destek olmuştur. Kısa bir müddet sonra Çinikoop faaliyetine son vermiştir (Çini, 1991, s. 19 - 20).

Kütahya'lı genç sanatçılara destek olmak için, 1975 yılında Koç Vakfı tarafından düzenlenen, Prof. Muhsin Demironat'ın Kütahyalı çinicilere orijinal desen ve kompozisyon seminerleri hayata geçirilmiştir. 1986 yılında Prof. Oktay Aslanapa yönetiminde Kütahya Milletlerarası Birinci Çini Kongresi yapılmış, yerli ve yabancı konukların gelmesiyle, dünyadaki orijinal İznik çinilerinin yer aldığı çok değerli bilgiler sunulmuştur (Çini, 2002, s. 19 - 20).

Kütahya Çini Sanatında en büyük değişimlerden biri de 1989 yılında yayınlanan Nurhan Atasoy ve Julian Raby'nin yazdığı *İznik* kitabıdır. Bu alanda çini sanatına önemli bir katkı sunmuştur. İnternet olmadığı ve yazılı basın da çok az kaynak olduğu bir dönemde, dünyadaki İznik çinilerinin İslam Eserleri Müzesi'ne gelmesi ve bu çinilerden oluşan bir kitabın çıkması Kütahya'da üretim yapan atölyelerin bu kitaptan yararlanarak orijinal reproduksiyonlar üretmelerine aracı olmuştur.

Bu kitabın yayımlanmasından sonra Kütahya artık tamamen kendi tarzından uzaklaşmış ve İznik çinilerine form ve desen açısından birebir anlamda dönmüştür.

3. Cumhuriyet'in 100. Yılında Türk Çini Sanatı

Tarihsel sürecine kısa başlıklarla baktığımız Türk Çini Sanatı dünyaca tanınmış ve hala yaşayan önemli bir sanat disiplini. Bugün İznik'te 100'e yakın, Kütahya'da da 400'den fazla kayıtlı atölyeden söz edilmektedir. Bu atölyeler içerisinde klasik anlamda çini üretimlerinin yanında ticari kaygılarla da üretim yapan atölyeleri de görmekteyiz. Kütahya ve İznik'te hammadde ve altyapı kaynaklı teknik sorunlar görülmekte ise de bunlar aşılabilmektedir. Ancak tasarım sorunu geçmişten beri hala varlığını korumaktadır.

Dünya birçok değişime sahne olmaktadır. Her şey değişimden etkilenmektedir. Beğeni kriterleri ve alışkanlıklar zaman içerisinde değişime uğramaktadır. İşte bu noktada kendi klasik üslupları ve kalıpları içerisinde üretimi olan çini sanatının, klasik üsluplar yanında, günümüzün estetik anlayışına uygun, bugünün beğeni anlayışına hitap edebilen yeni tasarımlarla ortaya çıkması gerekmektedir. Bu sayede ayakta kalmayı başarmış ve yüzyıllarca üretimine yeni nesillerin de beğeni anlayışına da hitap eden çağdaş tasarımlarla devam etmiş olacaktır.

Geçmişte birebir hayatın içinde olan ve kullanılan çini formların bugün sadece vitrinleri ve duvarları süslemesi belki de düşünülmesi gereken önemli bir çıkış olacaktır. Hayatın içinde nasıl olabilir, nasıl kullanım alanlarına girebilir sorularına aranacak olan cevaplar, çıkış noktası olabilir. Bugün bazı sayılı atölyeler bunu başarmış ve oldukça ilgi görmektedir. Geleneksel üretim yapan atölyelerin yanında sanatsal üretimi ile kendine özgü tasarımlar yapan sanatçılardan da söz etmek yerinde olacaktır (Görsel 7 ve 8).

Bugün çini sanatında Kütahya ve İznik başta olmak üzere birçok şehirde hem atölyesi olan hem de kişisel anlamda sanatçı kimliğiyle özel tasarımlara imza atan önemli sanatçılar da yer almaktadır.



Görsel 7 ve 8. Mehmet Koçer eserleri (Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2021).



Görsel 9 ve 10. Saim Kolhan eserleri (Mumcu, 2015, s. 108 – 111).

Gelenekselleşmiş klasik üslupların yanında geleneksel tarzı çok iyi özümsemiş ve tasarımlarında kendi tarzını ortaya koymuş sanatçılardan çok farklı grupta tasarımlar yapanlar vardır (Görsel 9 ve 10). Klasik üslubu kendi tarzıyla birleştirenler, klasik üslubu son derece modern bir tarzda yapanlar gibi birçok çeşitlemeye gidilebilir.

1990'lı yıllardan itibaren Işıl Akbaygil'in girişimleriyle kurulan İznik Vakfı ve ortaya koydukları İznik Çini kalitesi son derece etkilidir. Kütahya'da Altın Çini Fabrikası'nın kuvars içeriği uygun İznik Çinilerini canlandırma çabaları önemli ve başarılı sonuçlar vermiştir. Marmara Çini'nin İznik replikaları, uluslararası platformda oldukça ses getirmiştir. İznik Çini Vakfı'nın yanı sıra uluslararası projelere imza atan Anıkya Çini ve Mavi Çini oldukça etkili fabrika düzeyinde büyük atölyelerdir (Turan, 2018, s. 9).

Kütahya'da Altın Çini Fabrikası'nın baş tasarımcısı akademisyen, sanatçı Mehmet Koçer'in, kendine has tasarım ve renk kalitesiyle ortaya koyduğu çiniler son derece etkilidir.

Unesco yaşayan insan hazinesi ödülüne layık görülmüş olan bir diğer sanatçı Mehmet Gürsoy'dur. Adı ve ortaya koyduğu tasarımlarda 18. yy. Kütahya çini desenlerini kendi karakteristik üslubuyla ortaya koyan merhum Sıtkı Olçar da 2008 yılında Unesco tarafından 'Yaşayan İnsan Hazinesi' ödülüne layık görülmüştür.

Turkuaz rengin belki de tek temsilcisi Alopaşalı İbrahim Kocaoğlu da Kütahya'nın önemli bir rengidir.

Unesco Yaşayan İnsan Hazinesi ödülüne layık görülen Azim Çini'de yetişen Çinici Mehmet Üstünkaya'nın oğlu Hamza Üstünkaya, Kütahya'nın desen geleneğini sürdüren belki de tek temsilcisidir. Kültür Bakanlığı tarafından *Kütahya Desenleri* adlı kitabı basılmıştır.

Bugün hem akademik hem de mesleki donanımıyla İznik Çinilerini, kendi deyimiyle geleneği ve yeniliği olan birer sanat eserine dönüştüren Turgut Tuna ve geleneksel seramiklerin tekniklerini oldukça başarılı uygulayan Adil Can Güven, bu sanata bütün hayatını adanmış sanatçılardır.

Ayrıca Nezihe Bilgütay Derler'in Eczacıbaşı, Yıldız Çini ve Azim Çini fabrikalarında çalışarak elde ettiği birikimleri akademik alanda öğrencilere aktaran biri olduğunu da belirtmek gerekir.

Günümüzde İstanbul, Ankara, İzmir, Konya, Erzurum ve Uşak gibi birçok ilde Geleneksel Türk Sanatları bölümleri açılmış olmasına rağmen, sadece birkaçında *Çini Anasanat Dalı* ya da *Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı* adıyla eğitim veren programlar bulunmaktadır. Bu alan uzun soluklu bir eğitim gerektirdiğinden, sınırlı sayıda öğretim elemanı yetişmekte ve programların açılması güçleşmektedir (Turan, 2018, s. 10 – 11).

Son yıllarda geleneksel sanatlar alanında yapılan etkinlikler, yarışmalar, sergiler, kurslar, çininin iç ve dış mekânlarda kullanılması, bu sanata ilgiyi oldukça artırmıştır.

Türk Çini Sanatı'nın tarihini kısaca ve kronolojik başlıklarla ele aldığımız bu çalışmada, Cumhuriyet'in 100. yılında çini sanatına, bu sanata emek veren sanatçılara ve ustalara bakıldığında umut veren bir görüntüdedir. Ancak bu sanatın daha da gelişmesi ve sonsuza dek yaşaması için her yıl yeniden yapılması ve destek olunması gerekmektedir.

4. Sonuç

Türk Çini Sanatı, günümüzde sadece iki büyük merkezde değil tüm Türkiye'de çeşitli şartlarda ve mekânlarda üretimi yapılan ve eğitimi verilen bir konumdadır. Bu memnuniyet verici bir durumdur. Ancak tamamen turizm endeksli bir sanat olması da bir taraftan kaygı verici olmaktadır. Bu nedenle çok yönlü bir tasarım çeşitliliğinin olması gerekmektedir. Gelenekselleşmiş klasik üslupların yanında çağdaş, sanatsal ve estetik gücünün de görüldüğü yeni tasarımlarla da hedef kitlesi genişletilmelidir.

Türkiye'nin birçok şehrinde çini üretiminin yapılması, kursların verilmesi, bilinçli-bilinçsiz yapılan tasarımlar da bu sanatın en büyük sorunlarından. Geçmişte Osmanlı döneminde bu tür sorunların yaşanmaması için Nakkaşhane kurulmuş ve bu atölyede Osmanlı'nın tüm seferlerinden getirdiği ustalar yer almıştır. Nakkaşhanede birçok usta kendi tarzını ortaya koyarak bugün hala yüzyıllar geçse de dünyaca ünlü çini tasarımları üretmişlerdir. Babanaktaşlar, düğüm grubu ustaları, lotus ustaları, helezoni tuğrakeş ustaları gibi birçok ustanın tasarımları bu atölyede çıkmıştır. Dünyaca ünlü çini tasarımlarının temeli bu atölyede atılmıştır ve bu tasarımlar tüm atölyelere ve tüm geleneksel sanatların farklı disiplinlerine verilmiştir. İşte bu mantıktan hareketle şimdi de bugünün modern tasarım stüdyoları kurulabilir.

Bu tasarım stüdyolarında, alanında çok iyi olan çini tasarımcıları, sanatçılar, mimarlar, grafikerler, çini sanatçıları, ustaları, birlikte gerçekleştirecekleri düşünsel ve sanatsal çalışmalarla Türk Çini Sanatı'nın

bugününü ve yarınını ele alarak klasik üslupta ve çağdaş, bugünün beğeni kavramlarını yakalayan tasarımları oluşturabilirler. Bu tasarımlardan Türkiye'de çini sanatında çalışanların, bu sanatı uygulayanların yararlanması ve yönlendirilmesi sağlanabilir. Bu alanda devlet desteği de önemli ve gereklidir. Devlet ve yerel yönetimler, özellikle İznik ve Kütahya belediyeleri, valilikleri, sivil toplum örgütleri, çini sanatının sorunları ve geleceği için ciddi adımlar atmalıdırlar.

Sonuç olarak Türk Çini Sanatı her zamanda ve her yüzyılda ekol yaratan bir konumdadır ve köklü bir değişime gitmelidir. Ancak bu değişimin özellikle eğitim alanında olması gerekmektedir. Türk Çini Sanatı'nın asıl ihtiyacı olan yenilik, eğitim ile başlatılmalıdır. Aksi halde sorunlar uzun süre devam edecek, yozlaşma kaçınılmaz olacaktır. Alınması gereken önlemler herhangi bir dönemi veya dokuyu değiştirmek üzerine değil tam tersi var olanı, öz kültürü ortaya çıkarmak ve dokusunu korumaya odaklı olmalıdır. Dolayısıyla köklü bir eğitim süreciyle başlayan ve devletin de desteğiyle yapılan adımlar toplum üzerinde farkındalık yaratabilir.

Bu adımlardan en önemlisi kurulacak olan tasarım stüdyosunda klasik anlamda üretilecek röprodüksiyon tasarımlarına gerekirse bir standart getirerek, coğrafi işaret gibi İznik Çinisi ve Kütahya Çinisi'ne standart bir tasarım görüntüsü verilmelidir. Kültür Bakanlığı'nın *Bu Bir İznik Çinisi Orijinal Röprodüksiyonudur* yazan etiketi olabilir.

Bu standart yaklaşım Çini Sanatının üslup açısından yozlaşmasının önüne de geçebilir. Bu etiketi almak için bir kurul kurulmalıdır ve atölyeler bu kurulun verdiği kurallara göre üretim öyle etiketi yapıştırmalıdır. Ancak o zaman bu çini desenleriyle üretilen fakat çiniyle ilgisi olmayan, bütün kültürlerin karıştığı bu tasarımlardan kurtulmak mümkün olabilir. Bu farklı tasarımlar elbette üretilip satılmaya devam edebilir. İznik Çinisini almak isteyen kişi *orijinal eserdir/üründür* etiketini gördüğünde bilinçli bir şekilde almış olacaktır.

Çini atölyelerinin her türlü sorunu bu tasarım stüdyosunda giderilmelidir. O zaman bu değerli mirasımız hem kendi kalıpları içerisinde üretilir hem de bugünün beğeni kavramlarına göre üretilerek her nesilden insanların beğenisine sunulur ve sonsuza dek ayakta kalır.

Çini üreticilerine malzeme ve teknik anlamda destek verilmesi, form çeşitliliği sağlanması önemli bir altyapı sorununa çözüm oluşturacaktır. Yerel yönetimlerin ve kurulacak olan tasarım stüdyosunun, bugün ayakta kalan çinicilere yol gösteren, yardım eden ve önünü açan, çeşitli pazar araştırmaları ile pazarlama konusunda destek vermesi önemli bir adım olacaktır.

Türkiye'nin bütün Güzel Sanatlar Fakülteleri'nden destek alarak, akademik düzeyde sempozyumlar düzenleyerek, tüm Türkiye'ye mal olmuş bir sanatın nasıl daha etkili bir hale gelmesinin sorusuna yanıt aranmalıdır.

Amaç Dünyaca tanınan bu sanatı ve yaşayan bu iki merkezi (İznik ve Kütahya) hak ettiği yere ve değere kavuşmasını sağlamak ve ülkemiz açısından önemli bir turizm merkezi haline getirmektir.

Kaynakça

- Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu saray ve çinileri*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. ve Arık, O. (2007). *Anadolu toprağının hazinesi çini – Selçuklu ve Beylikler Çağı çinileri*. Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Atasoy, N. ve Raby, J. (1989). *İznik seramikleri*. Türk Ekonomi Bankası A.Ş.
- Bakır, S. T. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu/Sitare Turan Bakır*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çini, R. (1991). *Türk çiniciliğinde Kütahya*. Uycan Yayınları A.Ş.
- Çini, R. (2002). *Ateşin yarattığı sanat – Kütahya çiniciliği*. Celsus Yayıncılık.
- Çobanlı, Z. ve Öney, G. (2007). *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kahveci, M. (1998). *21. yüzyıla girerken geleneksel Türk sanatları*. Folkloristik Pars Yılı, Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı.

Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü [@kutahyaiktm43]. (2021, 27 Nisan). *Mehmet Koçer eserleri* [Görsel Eklenmiş] [Tweet]. *Twitter*. Erişim adresi (15 Haziran 2023): <https://twitter.com/kutahyaiktm43/status/1386957365359136768>

Mumcu, Y. (Ed.). (2015). *Çini "Sır Altındaki Aşk" – Tile "The Love Underneath The Glaze" Saim Kolhan*. Minval Yayınları.

Öney, G. (2000). *Çini – Seramik öyküsü, Osmanlı'da çini ve seramik öyküsü*. A. Altun (Ed.). Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti.

Turan, S. (2018). *Dün Kaşı – Evani, bugün çini sergisi*. Pendik Belediyesi Yayınları.

World Imaging. (2009). Milet işi seramik kâse [Fotoğraf]. *Wikimedia*. Erişim adresi (12 Temmuz, 2023): https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Blue_and_white_Miletus_ware.jpg

Yetkin, Ş. (1972). *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi*. Dizgi Tertip Baskı ve Cilt Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Cumhuriyet Dönemi'nde Yetişmiş İki Öncü Sanatçı: Hale Asaf ve Mihri Rasim

Two Pioneer Artists Raised in the Republican Era: Hale Asaf and Mihri Rasim

Arzu Oto, *Resim Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0000-0003-0229-2759

Özet

Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine geçiş döneminde Hale Asaf (1905-1938) ve Mihri Rasim (Müşfik) (1886-1954) kendilerini sanatçı olarak tarif eden öncü kadınlardır. Saraya yakın, eğitilmiş bir zümrenin mensubu olduklarından resim ve müzik dersleri aracılığıyla eğitim görmüş ve çok dilin konuşulduğu bir çevrede yetişmişlerdir. Mihri Rasim (Müşfik) sanatçı ve eğitmen olarak ikonik bir figürdür. Kendini portre ressamı olarak yetiştiren Mihri İtalya, Fransa ve Amerika'da sanatçı kimliği ile var olmuş, Bernard Shaw, Thomas Edison, Franklin Roosevelt gibi ünlülerin portrelerini yapmış, İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşuna ön ayak olmuş, bir dönem müdire olarak çalışmış ve Batılı anlamda sanat eğitimi vermiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde ortaya çıkan, özgürlük isteyen güçlü kadın hareketinin sözcüsü olmuştur. Yeğeni Hale Asaf Cumhuriyet Dönemi'nde Batılılaşma hedefi ile Avrupa'ya yollanan sanatçı kuşağı arasında yer almıştır. Paris ve Roma'da sanat çevresi ile erkenden tanışmış, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Topluluğu'nun (1929) kurucularından olmuştur. Cumhuriyet Türkiye'sinde Mihri ve Hale kendini ressam olarak tanımlayan öncü kadınlardır. Bu çalışmanın amacı; Hale ve Mihri'nin sanatçı kimliklerini oluşturdukları çevreyi, dönemin özelliklerini, sanatçı olarak başlattıkları mücadeleyi ele almaktır. Türkiye sanat tarihindeki yerlerine feminist eleştirel bir açıdan bakmayı denemektedir. Cumhuriyet Dönemi sanatçıları olan Mihri ve Hale'yi incelemek için literatür araştırması yapılmış, haklarında yazılmış araştırmalar, tez ve makaleler incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Cumhuriyet kuşağı, Mihri Rasim, Hale Asaf, sanatçı kadınlar.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Modern sanat, Sanat tarihi, Kadın tarihi.

Abstract

Hale Asaf (1905-1938) and Mihri Rasim (Müşfik) (1886-1954) are pioneer women who describe themselves as artists during the transition period from the Ottoman Empire to the Republic of Türkiye. As they were members of an educated group close to the palace, they were brought up taking painting and music lessons, and were brought up in an environment where many languages were spoken. Mihri Rasim (Müşfik) is an iconic figure as an artist and educator. Mihri, who trained herself as a portrait painter, existed as an artist in Italy, France and America, painted portraits of famous people such as Bernard Shaw, Thomas Edison, Franklin Roosevelt, pioneered the establishment of İnas Sanayi Nefise school, worked as a headmistress for a while and studied art in the Western sense. She became the spokesperson of the strong women's movement that emerged in the Constitutional Era and who wanted freedom. Her niece Hale Asaf is among the generation of artists who were sent to Europe with the goal of westernization in the Republican Period. She met the art community early in Paris and Rome and became one of the founders of the Independent Painters and Sculptors Society. In Republican Türkiye, Asaf and Rasim are pioneer women who define themselves as painters. The aim of this study; It is to deal with the environment in which Rasim and Asaf formed their artistic identities, the characteristics of the period, and the struggle they started as artists. To attempt a feminist critical examination of their place in Turkish art history. In order to examine Asaf and Rasim, the artists of the Republican period, a literature research was conducted, researches, theses, and articles written about them were examined.

Keywords: Republic generation, Mihri Rasim, Hale Asaf, artist women.

Academical disciplines/fields: Modern art, Art history, Women history.

- Sorumlu Yazar:** Arzu Oto, Resim Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tinaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No:09, 35390 Buca/İzmir.
- e-posta:** arzu.oto@deu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 17.10.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1332730

Geliş tarihi: 25.07.2023 / **Kabul tarihi:** 10.10.2023

1. Giriş

Geç Osmanlı'dan Cumhuriyet Dönemi'ne geçişte Batılılaşma Hareketleri ile birlikte çağdaşlaşma ve çağı yakalama en belirgin hedeflerden biri olmuştur. Kadınlar bu açıdan modern yaşamın sembolü ve vitrindeki sureti olarak yer almaya başlamıştır. Batılı tarzda bir yaşamı ve çağı yakalamak adına üst sınıf mensubu aileler kızlarına resim ve piyano dersleri aldırılmış, bu eğilimler hızlı bir şekilde yayılmıştır. 20. yüzyıl başında yaşamış iki kadın sanatçı Mihri Rasim (1886-1954) ve Hale Asaf (1905-1938) portre ressamı olarak öne çıkmış, İtalya, Fransa ve Amerika'da sanat çevresi ile yakın ilişkiler kurmuş, Mihri İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde müdire olarak çalışmış, Amerika'nın birçok eyaletinde sanat eğitimi vermiştir. Birçok kaynaktaki ilk eşinin soyadı olan Müşfik ile anılsa da 1920'li yıllarda boşandığı eşinin soyadı yerine daima babasının ismi olan Rasim'i kullanmıştır. Hale Asaf Avrupa konkursu ile Avrupa'ya eğitime gönderilmiş olan ilk kadın sanatçılardan biridir. Türkiye'ye geri döndüğünde kendi kuşağından sanatçılarla Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Topluluğu'nu kurmuş, kadın kurucu olarak öncü role sahip olmuştur (Mihri: Modern zamanların göçebe ressamı, 2019).

Mihri'nin ve Hale'nin sanata ve sanat eğitimine katkıları çok olmasına rağmen hayatları ve eserleri hakkında yapılmış çalışma çok azdır. Sanat tarihçi Burcu Pelvanoğlu, Ahu Antmen gibi genç kuşak araştırmacıların yaptıkları çalışmalar, kadın tarihi ve sanat tarihine kaynak olan değerli araştırmalar arasındadır. Sanat tarihçileri Özlem Gülin Dağoğlu ve Gizem Tongo'nun 2019 yılında Salt Galata'da yaptıkları *Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı* isimli sergi Mihri hakkında yapılan araştırmaları, arşiv çalışmalarını bir araya getirmekte ve onun portre ressamlığına, hayatının yurt dışında geçen karanlıkta kalmış dönemlerine ışık tutmaktadır. Yönetmen Berna Gençalp'in *Kim Mihri* isimli Mihri hakkında yapılmış ilk uzun metrajlı belgeseli de yine kadınların bu örtük tarihin peşine düştüğünü ve hakkını teslim etmek için çabaladığını göstermektedir. Kadınların Türkiye'de feminist hareketlerin yükseldiği 80'li yıllardan sonra kendi patikalarını çizmedeki ısrarı, sanat tarihinin görünmeyen değerlerini ortaya çıkarma çabaları bu konunun önemini sürdürmektedir. Burada en sık başvurulan kaynaklar yine kadın araştırmacıların yaptıkları derin ve titiz çalışmalarıdır. Bu çalışma, Cumhuriyet Devrimi ile yaşanan değişimi, Mihri ve Hale'nin yaşamları ve aktörlüğü aracılığıyla ortaya koyarken, sanatçı kimliklerini nasıl var ettiklerini inceleyecek, Sanat tarihi ve kadın sanatçılar tarihi açısından bu iki sanatçının önemine değinecektir. İki sanatçı kadının portresi olarak ele alınacak bu çalışma sanatsal bakışlarının taşıdığı öncü nitelikleri ile incelenecektir.

Sanatçı kadınların hayatlarını anlatan çalışmalarda sıklıkla gördüğümüz içinde yetiştikleri çevre tarafından yeterince desteklenmemiş, kendilerini geliştirecek araçlara ve olanaklara ulaşamamış olduklarıdır. Toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı kısıtlamalarla baş etmek zorunda kalmışlardır. Diğer bir konu da yaptıkları sanatsal üretimin görmezden gelinmesi, geri planda kalması ve tarihte kendine yer bulamamış olmasıdır. 2000'li yıllara kadar büyük sanat seçkisi olarak tarif edilen kanonik sanat tarihi yazımında neredeyse hiçbir kadına rastlanmaz. Sanat tarihi kitaplarında kadın sanatçılar hiç yaşamamış, hiçbir sanatsal ve kültürel ürün vermemiş gibidir. Ressam kadınları anlatırken bu ayrımcılığı konu edinen her yazının temel uğraklarından biri Linda Nochlin'in Stanford Encyclopedia of Philosophy'de 1971 yılında yayımlanan meşhur makalesidir. Sıkça başvurulan Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok isimli makale resim sanatının da cinsiyet temelli bir dışlamadan nasibini aldığı gösterir niteliktedir (Gorrill, 2021). Kadınların sanatçı özneler olarak sanat tarihinde, sanat piyasasında, müzelerde yer almıyor oluşu bir ayrımcılığı işaret ederken; kanon dediğimiz büyük sanatçı seçkisinin de bir dışlamadan ibaret olduğunu gözler önüne sermiştir. Çoğu zaman dışarıda bırakılmış kadınları el yordamı ile arayarak, kendi çizdikleri patikaları takip ederek bulmak mümkün olmuştur. Sanat tarihi yazımındaki bu çok belirgin asimetri uzun yıllar doğal bir anlatı gibi gösterilmiş ve sanat eğitiminin de bir parçası olmuştur. 1950'li yıllarda yazılmış ve sanat tarihinin temel metinlerini barındıran, sanat eğitimi yapan birçok okulda temel kaynak olarak önerilen Sanatın Öyküsü isimli kitaptaki tek kadın sanatçının Kathe Kollwitz olması buna bir örnektir (Gorrill, 2021). Yetişmekte olan ressam ve sanatçı kadınlar için rol modeli olabilecek kadın sanatçı örneği az ya da hiç yoktur. Kadınların soluk tarihine, geride bıraktıkları izlere ulaşmak her zaman hususi bir çabayı gerektirmiştir. Benzer tartışma Türkiye'de sanat tarihi yazımı ile ilgili olarak, bir sanatçı kanonunun olup olmadığına ya da kanonu oluşturan büyük seçkiye kimlerin girdiğine ilişkin olarak da yapılmıştır. Mihri ve Hale ait oldukları zümrenin olanaklarını kullanmış, dil öğrenmiş, Avrupa'da sanat eğitimi almış ayrıcalıklı kadınlardır. Mihri ve Hale'nin sanatı feminist eleştirel bir açıdan ele alınabilir mi? Türk sanat tarihinde kendilerine yer bulabilmişler midir? Bu çalışma bu sorulara da cevap arayacaktır.

2. Cumhuriyet Dönemi Sanatçıları: Mihri Rasim ve Hale Asaf

Türkiye, 1923'te kurulan modern Türkiye Cumhuriyeti ile İslami bir imparatorluktan laik, modern bir ulus devletine geçiş yapmıştır. Batılılaşmaya yönelik idealler benimsenmiş, ilerlemeci ve aydınlanmacı bir proje olarak toplumsal yapı büyük bir değişime uğramıştır. Sekülerleşme, modernleşme ve batılılaşma gibi ilerici bir perspektif kültürel ve toplumsal katmanları büyük bir değişime uğratmıştır. Cumhuriyet Devrimi ile sadece Osmanlı İmparatorluğu'nun yerine yeni bir ulus ve devlet kurmakla değil, seküler, modern yurttaş-öznenin dizayn edilmesi ile de ilgilenilmiştir. Örneğin kadın kimliği Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte gelenekselden moderne doğru yeni bir kimlik olarak ele alınmış ve kurgulanmıştır. Bu perspektife göre kadınların kamusal alanda görünürlüğü Türkiye Cumhuriyeti'nin modern ve Batılı yüzünü temsil etmelidir. Cumhuriyet Devrimi, kadınların Batılı görüntüsünü çizerken kadınlara seçme ve seçilme hakkı vermiş, kamusal hayata katılmasının önünü açmış, kadınların hayatını reformlarla düzenlemiştir (Cenk Özbay, 2015”.

Yazar, akademisyen Deniz Kandiyoti, Cariyeler, Bacılar ve Yurttaşlar isimli kitabında bunu Cumhuriyet'in 'yeni kadın' ı olarak tarif etmiştir. 'Yeni kadın' Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlık yüzü, Batılı görüntüsünün sembolü olacak, Cumhuriyet rejiminin simgeleştirilmesinde ön planda rol alacaktır. Törenlerde şortla gösteri yapacak, asker üniformasıyla bayrak taşıyacak ve balolarda Batı modasına uygun elbisesi ile dans edecektir. Atatürk'ün erkek çocukları yerine kız çocuklarını evlat edinmesi bu tavrı destekleyecek anlamlı bir tercihtir. Rejim değişikliği Cumhuriyet kadroları arasına yerleşecek güçlü, iyi yetişmiş bir kadın jenerasyonu yetiştirmeyi hedeflerken, kadınlar için yeni bir dönemin başladığını müjdeliyordu (Kandiyoti, 2015).

Cumhuriyet Devrimi'nden önce 13 Aralık 1885 tarihinde dünyaya gelen Mihri Rasim, Rasim Paşa konağında edebiyat, müzik ve resim dersleri alarak büyümüştü. Çerkez asıllı Açıba ailesinin bir üyesiydi. Sanatçının babası Ahmed Rasim Paşa tıbbiye nazırı ve bugünkü İstanbul Tıp Fakültesi'nde çalışmış (*Mekteb-i Tibbiyeyi Şahane*) ünlü anatomi uzmanı hocalarından biriydi. Ahmed Rasim Paşa Batılı yaşam tarzını benimsemiş, İstanbul'un önde gelen isimlerindendi. İyi bir tıp doktoru olmanın yanı sıra resim yapar ve saz çalardı. Alafranga bir hayat süren Ahmet Rasim Paşa bu özellikleri ile öne çıkmış bir İstanbul seçkiniydi. Üst sınıfa mensup bürokrat ailelerin kızlarına aldıkları resim ve müzik dersleri Batılı tarzda bir hayat arzusu ile dönemin popüler eğilimleri arasındaydı. Mihri, büyüdüğü Rasim Paşa Konağı'nın ve İstanbul'un ardından Paris ve Roma'da bir süre yaşamış, oradaki sanat çevresi ile yakın ilişkiler içinde olmuştur. Paris'te Montpompasse Bulvarı'nda kiraladığı evini atölye olarak kullanmış, portre resimler yapıp satmış ve geçimini bu yolla sağlamıştır. 1913 yılında İstanbul Darülmüallimat'ta (Kız Öğretmen Okulu) görev yapmak için Türkiye'ye geri dönmüştür (Dolmacı, 2008).

II. Meşrutiyet Dönemi'nde (1908) geniş bir tartışma ortamı, toplumsal hayatta fikir özgürlüğü ile başlayan büyük bir düşünsel dönüşüm yaşanmaktaydı. İfade özgürlüğünün yayılması adına kadınların çıkardığı birçok dergi ve destek verdikleri kadın örgütleri ortaya çıkmıştı. Osmanlı'da başlayan kadın hareketi, Cumhuriyet Dönemi'ndeki düşünsel zeminin temellerini atmıştı. Mihri, kadın hakları hakkında yoğun tartışmaların başladığı düşünsel özgürlük ortamında yetişmiştir. Cumhuriyet devrimi ile başta kentli kadınların hayatlarını büyük ölçüde değiştiren Batılı bir yaşantıya geçiş döneminin aktörlerinden olmuştur. Büyük toplumsal ve kültürel kırılmaların yaşandığı 20. yüzyıl başında yetişmiş olan Mihri, kadınların hayatındaki reform ve iyileştirmelere, öncü rollerle katkı sağlamıştır. Siyasi bağlantılarını kullanarak 1914 yılında İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin (Kız Güzel Sanatlar Üniversitesi) açılmasına ön ayak olmuştur. Kadınların sanat eğitimi alma hakkını savunan sanatçı, aralarında Nazlı Ecevit (1900-1985), Fahrelnisa Zeyd (1901-1991), Güzin Duran (1898-1981), Müzdan Arel'in(1897-1986) bulunduğu sanatçı kadın kuşağının yetişmesinde, kadınların yaşam standartlarını yükseltmede önemli bir rol oynamıştır. Bürokratik engellere rağmen onların açık havada resim yapmasına, nü modelden desen çalışmasına ve resimlerinin görünürlük kazanmasına destek olmuştur. Salih Zeki Bey'in ardından İnas Sanayi Nefise'de müdire olarak çalışmaya başlamış, bu kuruma bir eğitimci olarak da destek vermiştir. İnas Sanayi daha sonraki yıllarda erkek kısmı ile birleşmiş, Mihri, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Ömer Adil ve Feyhaman Duran ile birlikte eğitimcilik yapmıştır (Salt, 2019). Dönemin birçok ünlü isminin büyük ölçekli portrelerini yapan sanatçı, Atatürk'ün boydan bir portresini (bkz. Görsel 1) yapmış ve Çankaya'da kendisine hediye etmiştir. Edebiyatı Cedideci'lere yakınlığı ile bilinen ve arkadaş olduğu Tevfik Fikret'in de (bkz. Görsel 2) resmini yaptığı gibi, ölümünden sonra yüzünün kalıbını almış, heykel alanında da dikkate değer bir eylemde bulunmuştur (Salt, 2019). Kesin tarihi belli olmamakla birlikte Cumhuriyet Dönemi'nde Roma'nın ardından Paris'e ve sonra Amerika'ya yerleştiği bilinmektedir. New York, Boston, Washington, Chicago'da bulunduğu üniversitelerde resim profesörlüğü yapmış ve özel dersler vererek geçimini sağlamıştır (Toros, 1988). Hayatını geçirdiği Amerika'da 1930'lu yıllarda Kadın Seçmenler Cemiyeti'ne ressam olarak destek olmuş ve kadın haklarını iyileştirmeye yönelik çalışmalarda bulunmuştur (Salt, 2019).



Görsel 1. Mihri Rasim, t.y., *Atatürk Portresi* [Tual üzerine yağlıboya].

Cumhuriyet Dönemi'nin bir diğer öncü sanatçısı Hale Asaf, sanatçı ve eğitimci Mihri Rasim'in yeğeni idi. İki sanatçı kadın da bürokrat bir ailenin, iyi eğitilmiş bir çevrenin avantajları ile büyümüş ayrıcalıklı bir zümreye mensuptu. Hale Asaf (1905-1938) İstanbul Kadıköy'de doğmuş, birçok dilin konuşulduğu bir evde İngilizce ve Rumca öğrenerek büyümüştür. Notre Dame de Sion'da aldığı eğitim ile Fransızca öğrenmiş, Roma'da bulunduğu süreçte (1919) İtalyanca, Berlin'de (1921) öğrenciliği sırasında Almanca öğrenmiştir. Çocukluğu İstanbul ve Büyükdada'da geçen Hale Asaf, İtalya'da teyzesi Mihri Rasim'den resim dersleri alarak sanata başlamış, teyzesi gibi portre resimleri yaparak erken yaşta Roma ve Paris'teki sanatçı çevresi ile tanışmıştır. Asaf 16 yaşında, kadın öğrenci almaya başladığı ilk yıllarında Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde sanat eğitimine başlamıştır.

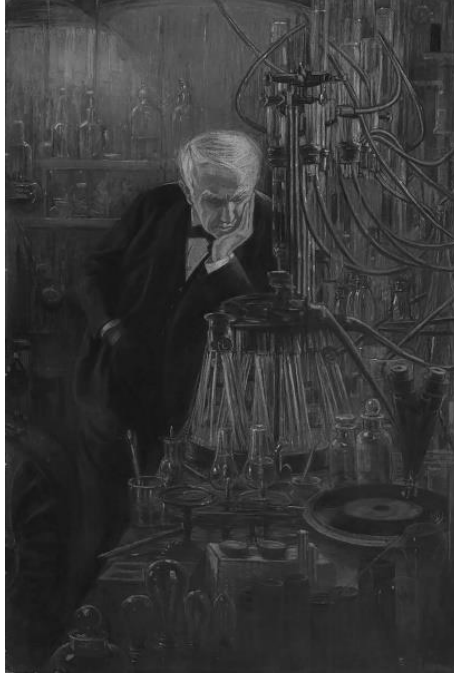


Görsel 2. Mihri Rasim, 1915, *Tevfik Fikret Portresi* [Kâğıt /Pastel].

Yaşadığı maddi sıkıntılar sebebiyle Berlin'den Türkiye'ye dönen (1924) sanatçı bir süre burada öğrenci olarak kalmıştır. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında 1924-25 yıllarında düzenlenen Avrupa konkurlarına katılmak için Sanayi Nefise'de öğrenci olduğu düşünülmektedir. O dönemde Feyhaman Duran (1886-1970) ve İbrahim Çallı'nın (1882-1969) öğrencisi olmuştur. Sanatçı 1928 yılında İstanbul'a dönmüş, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin (1929) kuruluşunda rol almıştır. Topluluğun içindeki tek sanatçı kadındır ve kurucu rolü de bu anlamda önem taşır. Bu toplulukta yer alan bütün sanatçılar Avrupa'da eğitim görmeyen karşılığı olarak Türkiye'de öğretmenlik yapmışlardır. Hale de Bursa Kız Öğretmen okulunda bir süre bursun karşılığı olarak çalışmıştır. Anadolu şehrinde zorlu geçen öğretmenlik yıllarında Bursa görünümünden oluşan bir grup resim yapmış ve bunu Müstakiller sergisinde göstermiştir (Pelvanoğlu, 2007). Türkiye'de Cumhuriyet ideolojisi ile bütünleşen ulusal kültür ve modernleşme fikri, ulusu kurabilmek için temel kurucu kolonlardan biri olmuştur. O yıllarda Türk ulusunu kurabilmek ve ulus kültürünü yapılandırmak için hemen hemen her alandan öğrenci Avrupa'ya gönderilmiş, Osmanlı'da başlayan bu eğilim Cumhuriyet Dönemi'nde de devam etmiştir. Hale de bu öğrenciler arasındaydı; aldığı burs ile Avrupa'da eğitim görmüş döndüğünde aralarında olduğu genç kuşakla birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini (1929) kurmuştu. Pelvanoğlu bu sanatsal yakınlıkların ve gruplaşmaların gecikmiş modernizmin bir sonucu olduğunu ifade etmiştir. 20. yüzyıl sanatı akımlara ve gruplara göre yazılmıştır ve bu anlayış sanatçı topluluklarını, Müstakiller ve D grubu gibi gruplar kurmaya itmiştir. Modernleşmenin aidiyet ve kimlik arayışı sonucu bir araya getirdiği gruplaşmalardır bunlar. Türk Sanatı'nda Batı sanatındaki gibi bir akım çevresinde oluşan organik sanatçı toplulukları yoktur (Pelvanoğlu, 2007).

3. Mihri Rasim ve Hale Asaf'ın Sanatsal Yaklaşımı

Osmanlı'da başlayan Batılılaşma hareketi ekonomik, siyasal alanlarda olduğu kadar Batılı tarzda yaşama isteğine paralel olarak sanat hayatını da belirlemiştir. 19. Yüzyılda, Batılı anlamda figür resmine ilginin başladığı döneme kadar Osmanlı'da hat ve minyatür resmi yer etmiş ve gelişmiştir. Türk-İslam geleneğinden gelen minyatür resmi, Türk resminin gelişmesinin temeli olarak kabul edilse de bireysel bir biçimleme ve öznelikten yoksundu (Gezer, 1984). Batılı anlamda resim geleneği Osmanlı Sarayı'nda başlamış, II. Meşrutiyet Dönemi'nde İstanbullu seçkin ailelerde bir moda olarak yayılmıştır. Mihri, ailesinin Yıldız Sarayı'nı ziyaretinde hediye ettiği resim ile II. Abdülhamit'in teşvik etmesi sonucu İtalyan saray ressamı Fausto Zonaro'dan Beşiktaş'taki atölyesinde resim dersleri almış ve portre resmine eğilmiştir (Salt, 2019). Yine o dönemde sanat sarayın tekelinden çıkmış, kızların sanat eğitimi alması konuları gündeme gelmiştir. Mihri, Batılı anlamda resim geleneği ile yetişen uluslararası üne sahip öncü ressamlarımızın ilklerindenidir. Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yılları arasında Amerika, Avrupa ve Osmanlı-Türk resmi arasında bir diyalog kurmayı başarmış ve birçok ünlü Avrupalı sanatçı ile çalışma fırsatı yakalamıştır. Yaşadığı birçok ülkede dönemin ünlü gazeteci, yazar ve siyasetçisinin portrelerini yapmıştı. Bunların arasında (bkz. Görsel 3) Thomas Edison, Georges Bernard Shaw, Edwin Markham, Benito Mussolini, Paul Van Hindenburg, Franklin Delano Roosevelt, Woodrow Wilson, Ahmed Rıza, İsmet İnönü ve Mustafa Kemal Atatürk'de vardı (Dağoğlu, 2019). Amerika'da bulunduğu dönemde çekilmiş Roosevelt portresinin (bkz. Görsel 4) önünde çekilen fotoğrafı Amerika'da yaşadığı yıllarda New York Times'da yer alan haberin görselidir (Kimmihri, 2015). Sanatsal ve politik elitlere yakınlaşmak ve bağlantılar kurmak için sosyal statüsünü kullanan Mihri, Dağoğlu'nun yaptığı araştırmaya göre Edison portresini bir fotoğraftan çalışmıştı (Dağoğlu, 2019).



Görsel 3. Mihri Rasim, 1931, *Thomas Edison Portresi* [Pastel].

Hale Asaf'ın sanat anlayışı büyük oranda teyzesinin desen anlayışından ve dönemin beğenisinden etkilenecek biçimlenmişti. Henüz 14 yaşındayken Paris ve Roma'da sanat çevresi ile tanışmış, teyzesinden teknik resim dersleri almış ve onun gibi portre resimleri yapmıştı. Paris'te bulunduğu dönem Namık İsmail'in öğrencisi olmuş, Paris'te Lovis Corinth (1858-1925) atölyesinde İzlenimciliği, Berlin'de Max Lieberman (1847-1935) atölyesinde ifadeci tavrı öğrenmişti. Namık İsmail'den öğrendiği kadın portrelerine kişisel bir yaklaşım geliştirmişti. Sanayi Nefise yıllarında Feyhaman Duran (1886-1970) ve İbrahim Çallı'nın (1882-1960) öğrencisi olmuştu.



Görsel 4. Mihri Rasim, *Roosevelt portresinin önünde* (Kimmihri, 2015).

Paris'te Andre Lhote'nin (1885-1962) öğrencisi olmuştu ve onun sanat anlayışının biçimlenmesinde Lhote önemli bir rol oynamıştı. Andre Lhote'nin Türkiye'den giden ilk öğrencisi Hale Asaf ve son öğrencisi Adnan Çoker'dir ve Türk resminin şekillenmesinde Lhote önemli bir figür olmuştur. Andre Lhote modasını başlatanın Asaf olduğu, onu özümseydikten sonra kendine özgü bir biçim dili yarattığından bahsedilmektedir. Türk resminde Lhote kaynaklı geç kübizm etkileri D grubundan önce Hale Asaf ile başlamıştır. Hale Asaf da portreleri Lhote'ninki gibi ele almakta fakat bu biçimleme ortaklığına duygusallık da katılmaktadır. Hale'nin sanatında her ne kadar konu ikinci planda kalsa da kişilerin seçiminde öznellik ön plana çıkmaktaydı. Sanatçı, yakın çevresinden birçok kişinin portresini yapmıştır. Art Deco resmine de ilgi duymuş, yalın, kıvrımlı, kendine has bir biçimlendirme ile desenlerini yapmıştır. Lhote'nin öğrencisi olan Tamara De Lempicka (1898-1980) ve Amedeo Modigliani'nin (1884-1920) de sanatçının portreleri üzerinde etkileri olmuştur. Hale'nin yapıtları arasında en büyük yeri portreleri ve otoportreleri kaplamıştır. Hale, geç kübizmden etkilenmiş, geometrik biçimlerin resmin kurgusuna hâkim olduğu plastik bir dil geliştirmiştir. Temsil eylemi üzerinde durarak temsil edilen şeyin önemsizleştiği, modern dünya yerine içselleştirilmiş bir dünya algısının belirginlik kazandığı Kübizm'den büyük ölçüde esinlenmişti. Biçim dili geç kübizmden yola çıksa da Cumhuriyet Dönemi resimleri temsilin kendisine vurgu yapmaz, temsil edileni önemsiz kılmazdı. Hale'nin sanatında yaşamına ve kişiliğine odaklanmaya olanak veren bireyselliğini göz önünde tutan bir sanatsal yaklaşımı vardır. Pelvanoğlu sanatçı hakkında "iç dünyasında yalnız olduğu gibi, dış dünyasında da yalnızdı. O bir dönem içinde yer aldığı grubun adı gibi müstakil bir sanatçıydı" demiştir (Pelvanoğlu, 2007, s. 177). Birçok portre çalışmasının otobiyografik otoportreler olduklarından bahsetmiştir. Paletli Otoportre (bkz. Görsel 5) resmi ile sanatçı kadın tipinin ilk örneklerinden birini vermiştir (Pelvanoğlu, 2007).

Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin (2020) kadın sanatçıların 19. yüzyıldan itibaren gerçekçi resimle ilgilenmelerini şöyle açıklamıştır: "devasa boyutlu, prestijli ve para ödüllü, sıkı anatomi ve perspektif bilgisi ile donatılmış tarihsel resmin yüksek alemine erişimleri koparılmış sanatçı kadınlar, portre, natürmort ve janr resmi ile gündelik hayatın tasviri gibi daha kolay ulaşılabilir alanlarda uğraşmaya yöneldiler." Nochlin ayrıca kadınların modernizmin doğal yasalarını portre resmi ile bozduklarından ve başkalarının karakter özelliklerine, mizaçlarına teşvik edildiklerinden veya mecbur bırakıldıklarından bahsetmiştir. Ruh hallerine ve psikolojik çalkantılara dikkat kesilmeye yönelik sismografik kaydediciler olarak örtük yeteneklerini sanatlarında kullanmalarından daha doğal ne olabilir? Nochlin'e göre portre resminde sanatçı poz vereni izlerken, poz veren kişinin de sanatçıyı izlediği ontolojik bir eşitlik söz konusuydu. Portre resmini diğer janrlardan ayıran temel özellik temas kurmak için duyulan acil ihtiyaçtır ve sanatçı burada bir diktatör veya kâşiften ziyade aracı rolünü üstlenmiştir. Bu 20. yüzyılda yapılmış özellikle arkadaş, ahabap, akraba portrelerinde ve otoportrelerde görülmektedir (Nochlin, 2020).



Görsel 5. Hale Asaf, 1925, *Paletli Otoportre* [Tual üzerine yağlıboya].

Salt Galata'da 2019 yılında düzenlenen, *Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı* isimli sergi sanat tarihçi ve akademisyen Özlem Gülin Dağoğlu'nun ve Gizem Tongo'nun Mihri hakkında yaptığı geniş araştırmayı içermiştir. Geç Osmanlı, erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mihri'nin hayatını, eserlerini, dönemin sanat dünyasını ele alan kapsamlı bir sergi olmuştur. Mihri'nin çok katmanlı kimliğini "göçmen", "sanatçı", "modern" olarak ele almıştır (Salt, 2019). Feminist bir bakış açısıyla Mihri'nin Türk sanat tarihindeki yerini yeniden değerlendirmiştir. Sergide Roma, Paris ve New York'ta geçen hayatını, hakkında çıkan haberleri, makaleleri bir araya getiren dokümanter bir sergi olmuştur. Sergide portre resimlerine de (bkz. Görsel 6) yer verilmiştir. Gizem Tongo sergiyi planlarken, Mihri'nin kültür ve sanat hayatına yaptığı katkının ortaya çıkarılmasını istediğinden bahsetmiştir. Türk kültür tarihi araştırmacısı Taha Toros, 1980'li yıllarda yazdığı *İlk Kadın Ressamlarımız* isimli kitapta Mihri'ye de yer vermiştir. Kitaba göre Mihri, trajik bir hayata sahip, New York'da kimsesizler mezarlığına gömülmüş yalnız ve acılı bir kadındır. Tongo'ya göre bu çizilen dramatik portre Mihri'nin sanatçı kişiliğini, eğitimciliğini ve öncü tavrını gölgelemektedir. Tongo öncelikle bu tasviri düzeltmek, kendi yolunu çizmiş, sınırları zorlayan bir kadına biçilen karanlık kaderin aslını ortaya çıkarmak istemektedir. Tongo, Özlem Dağoğlu'nun Amerika'da yaptığı araştırmalara, Mihri hakkında çıkan haberlere, açtığı sergilere ulaşmıştır. Mihri öğrenciler yetiştirmiş, kadın örgütlerinde aktif rol almış, Manhattan'da gösterişli bir stüdyosu olan güçlü ve başarılı bir kadındır. Fakat bu hikaye bize tam olarak aktarılmamıştır. Mihri'nin 1929 sonrasında Amerika'da yaşadığı yıllar Büyük Buhran Dönemi'dir. Yaşanan yoksunluklar ve zorluklardan herkes gibi Mihri'de etkilenmiştir. Tongo ve Dağoğlu'nun amacı marjinalize edilen özgün kadınların, hayatlarını tekrar ele almak ve yeniden yazmaya çalışmaktır. Mihri'nin yaşadığı dönem Türkiye'de Kurtuluş Savaşı'nın, Amerika'da Büyük Buhran Dönemi'nin ve 1. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllardır. Mihri tüm dünyada büyük kırılmaların yaşandığı bir dönemin şahidi ve aktörü olmuştur. Taha Toros'un Mihri hakkında yazdıkları bir yanıyla doğru fakat eksik bir anlatıdır (Özlu, 2019).



Görsel 6. Mihri Rasim, t.y., *Otoportre* [Tual üzerine yağlıboya].

Genç kuşak sanat tarihçiler Burcu Pelvanoğlu ve Ahu Antmen'in Mihri ve Hale'nin sanatını ele aldıkları kitap ve yazılarında ortaya birkaç soru çıkar; Hale'nin hayatı ve yapıtları incelendiğinde, Hale ve Mihri'yi feminist eleştirel bir perspektiften ele almak mümkün müdür? Hale ve Mihri tarihin dışında bırakılan, üretimi, kültürel ürünleri görmezden gelinen kadın sanatçılar arasında mıdır? Türkiye'de sanat tarihi bütüncül şekilde ele alınmış mıdır? Türk Sanat tarihinde büyük eserler seçkisine verilen adı ile kanonik bir yapıdan bahsedilebilir mi, kadın sanatçılar bu tarihin neresindedir? Pelvanoğlu, Mihri Müşfik'i Cumhuriyet ideolojisi ile yetişmiş bir genç kadın olarak dönemi içinde ele almış ve Hale'yi de iyi yetişmiş bu genç kuşağın temsilcileri arasında kabul etmiştir. Türkiye'de ve Avrupa'da sanat eğitimi almış, Avrupa'daki sanatçılarla yakın ilişkiler kurmuş ve Avrupa konkuru ile yurt dışına gönderilmiş bir sanatçı olarak desteklendiğini düşünmüştür. Türkiye'ye döndüğünde Müstakiller Grubunu kurmuş Türk Sanatı'nın öncü aktörlerinden biri olmuştur. Yani Hale'yi kayıt dışı ya da tarihin dışında bırakılmış bir kadın sanatçı olarak değerlendirmemiştir.

Sanat tarihçi Ahu Antmen, *Sanatın Gölgedeki Kadınları* isimli kitapta yer alan yazısında, Türkiye'de sanatın kronolojik gelişimine dair bir müze otoritesinin olmadığından bahsetmiştir. Türk sanat tarihinde bir kanon yokmuş gibi gözükse de, kanonik sanatçı kimliklerinin varlığından söz etmiştir. Örneğin 90'lı yıllara kadar işaret edilen bütün büyük sanatçılar erkeklerden oluşmuştur. Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve asker kökenli ressamlar Şeker Ali Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid (1842-1913), Halil Paşa (1882-1957), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1858-1930), gibi ilk kuşak ressamlarla Türk Sanatı başlamıştır. İbrahim Çallı (1882-1960), Namık İsmail (1890-1935), Ruhi Arel (1880-1931), Hikmet Onat (1882-1977), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Feyhaman Duran (1886-1970), Avni Lifij (1886-1927) gibi ressamlarla birlikte 1914 Kuşağı ya da Türk İzlenimcileri ile devam etmiştir. Yalnızca Hale Asaf'ın kadın sanatçı olarak aralarında yer aldığı Müstakil Ressamlar, Refik Epikman (1902-1974), Cevat Dereli (1900-1989), Şeref Akdik (1899-1972), Mahmut Cuda (1904-1987), Nurullah Berk (1906-1982), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi'den (1900-1959) meydana gelmiştir. D Grubu ve Yeniler'de erkek sanatçılardan oluşarak kronolojik sıralamada yerlerini almıştır. 1950'lerden sonra ise gruplardan ziyade bağımsız erkek sanatçılar öne çıkmıştır. 1970'lerde resim ve heykelin yanı sıra farklı görsel ifade arayışına giren sanatçı kadınlar ihmal edilmiş, 1990'lı yıllarda kadınların sanatının uluslararası niteliği ile görünürlükteki eşitsizlik kadınların lehine değişmiştir. 1914 Kuşağı'nda öncü bir kadın olan, ilk Kız Sanat okulunun açılmasına öncülük eden Mihri Rasim'in de kanonik sanat tarihi içinde yer almadığını görürüz (Antmen, 2018).

4. Sonuç

Hale Asaf ve Mihri Müşfik Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte sanat alanında mücadele vermiş ilk kadın ressamlar arasındadır. İki sanatçının hayatı Cumhuriyet tarihini, Türk resminin modernleşme serüvenini, kadınların yaşamındaki değişimleri incelemeye olanak tanır. II. Meşrutiyet Dönemi'nde (1908) ve ardından Cumhuriyet'in ilk yıllarında özgürlük isteği kadınlar arasında büyümüştür. Bu dönemde ilk kadın derneklerinin kurulması, kadın dergilerinin çıkması ve 1913 yılında ilk Tedrisat Kanunu'nun çıkması da kadınların eğitime ulaşabilmesinin önünü açmıştır. 1914 yılında yüksek öğretimin yolu açılmış, kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi ile 1930 yılında kadınların toplumdaki yeri yasalar ile de belirlenmiştir.

Mihri ve Hale Osmanlı hanedanlığına yakın bir aileden gelmişler ve o dönemde sanat eğitimine ulaşabilmiş ayrıcalıklı bir zümrenin mensubu olmuşlardır. Büyük tarihsel kırılmaların yaşandığı yirminci yüzyıl başında Cumhuriyet Dönemi'nin, Türk Modernleşmesi'nin kadın aktörleri olarak önemli rollerde yer almışlardır. Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine geçişte Mihri Müşfik, İnas Sanayi Nefise mektebinde müdire olarak çalışmış, kadın sanatçıların yetişmesine ve sanat eğitimine büyük katkısı olmuş öncü bir figürdür. İnas Sanayi Nefise Mektebinde (Kız Sanat Okulu'nda) modelden desen ve açık havada resim eğitimi gibi akademinin önemli parçası olan eğitimlerde kadınları desteklemiş, bir kadın sanatçı kuşağının yetişmesinde rol almıştır. Mihri, içinde Atatürk'ün, Thomas Edison'un, İsmet İnönü'nün olduğu dönemin ünlü isimlerinin portrelerini yapmış, Roma ve Paris sanat çevresi ile yakın ilişkiler kurmuş, Amerika'da eğitimcilik yapmış güçlü bir sanatçıdır. Bir kadın olarak yaşamı ve sanatı, sanat tarihi, kadın tarihi ve Türkiye'de sanat eğitiminin tarihi açısından büyük bir öneme sahiptir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Hale Asaf Avrupa'ya eğitim için yollanan gençler arasındadır. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimini tamamlamış Türkiye'ye dönmüş, sanatçı arkadaşları ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar topluluğunu kurmuştur.

Türkiye’de uzun yıllar sürecek olan Andre Lhote etkisinin öncülerinden olmuş, geç kübizm kaynaklı sanatsal bir dil geliştirmiştir. Ressam kimliği ile kendini ortaya koyan ilk sanatçı kadınlardan biri olmuş, Türk Sanatı’nda önemli bir yer edinmiştir. Hale ve Mihri kendilerini portre ressamı olarak yetiştirmiş, Batılı anlamda sanatın Türkiye’de gelişmesine katkıda bulunmuş sanatçılardır. İki sanatçı da Cumhuriyet kuşağının idealleri ile yetişmiş ikonik kadın figürlerdir. Mihri Rasim’i ve Hale Asaf’ı feminist eleştirel bir perspektiften ele aldığımızda Türk sanat tarihinde yeterince kendilerine yer bulamamış olduklarını, hakettiği değerin verilmediğini söylemek yanlış olmazdı. Türk sanat tarihindeki önemleri, Türk resminin modernleşme serüvenine yaptıkları katkı konusunda hala yapılması gereken çalışmalara ihtiyaç vardır. Kadınların sanatçı özneler olarak sanat tarihinde, müzelerde yer almıyor oluşu, tarihin dışında bırakılmaları kadınlar hakkında yapılacak araştırmaların önemini işaret etmektedir. Özellikle kadın tarihini araştıran çalışmalar sayesinde, kadınların kültürel ve sanatsal üretimine dair yeni yolların keşfedildiğine, kadın tarihinin zenginleştiğine şahit olmaktadır.

Sanat tarihi ve kadın tarihi hakkında yapılan akademik çalışmalar gösteriyor ki, eksik anlatılar tamamlanmayı, ihmal edilmiş sınır tanımayan, özgün, yaratıcı sanatçı kadınlar ortaya çıkarılmayı beklemekte ve bu araştırmalar ısrarla değerini korumaktadır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2018). Bu bayan ressam: Sanat tarihinde dışlama senaryoları. Belkıs Ö. ve Kankaytsın D. (Der.), *Sanatın gölgedeki kadınları: Sanat ve edebiyatta tarih dışında bırakılanlar* içinde. Ayrıntı Yayınları.
- Asaf, H. (1925). Paletli Otoportre [Tual üzerine yağlıboya]. 60x50 cm, Feyhaman, Güzin Duran Müzesi, İstanbul. <https://www.slideserve.com/viveka/hale-asaf-d-1905-stanbul-kad-k-y-1938-paris-montparnasse>
- Dağoğlu, Ö. G. (2019). İstanbul’dan New York’a Mihri: Üç kıtayı elli yılı aşan kariyerinin yeni bir portresi. *Toplumsal Tarih*, s. 29-31.
- Dolmacı, S. (2008). Sanat tarihinde tutkularıyla anarşist bir kadın: Mihri Müşfik. *lebriz*. <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?articleID=351§ionID=2&lang=TR&bhcp=1>
- Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet dönemi Türk heykeli*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gorrill, H. (2021). *Kadınlardan ressam olmaz*. Hayalperest Kitap.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. Metis Yayınları.
- Kimmihuri. (2015). Kimmihuri resmi web sitesi. <https://www.kimmihri.com/>
- Mihri: Modern zamanların göçebe ressamı. (2019). <https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami>
- Nochlin, L. (2020). *Kadınlar sanat ve iktidar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf, Türk resim sanatında bir dönüm noktası*. Yapı Kredi Yayınları.
- Rasim, M. (t.y). *Atatürk Portresi* [Tual üzerine yağlıboya]. <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>
- Rasim, M. (t.y). *Otoportre* [Tual üzerine yağlıboya]. 98,5x65cm, MGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi. <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>
- Rasim, M. (1915). Tevfik Fikret Portresi [Kâğıt /Pastel]. 96x65cm, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul. <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>
- Rasim, M. (1931). Thomas Edison Portresi [Pastel]. 152,4 x 101,6cm, Rollins Museum, Amerika. <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>
- Toros, T. (1988). *İlk kadın ressamlarımız*. Akbank Yayınları.
- Özbay, C. (2015). *Türkiye’de lgbt ve queer cinsellikler*. <https://cenkozbay.com/2015/07/18/turkiyede-lgbt-ve-queer-cinsellikler/>

Photography Museums in Türkiye on the 100th Anniversary of the Republic: Hamza Rüstem Photograph House and Museum

Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiyede Fotoğraf Müzeleri: Hamza Rüstem Fotoğraf Evi ve Müzesi

Işık Sezer, *Dokuz Eylül University, Fine Arts Faculty, Photography Department, 0003-4629-5548*

Abstract

Regardless of the field they focus on, museums provide tangible evidence of the technical and aesthetic development of human history. Through their chosen themes, visual object collections, and cognitive data, museums not only preserve the past but also facilitate connections with the present and envisioning the future. Invented in 1839, photography gained significant attention due to its power to rapidly record existing reality. The intersection of technology, chemistry, and physics led to the invention of the camera and image production, which continues to evolve today with its commercial success and artistic identity. Photography, an integral part of our social life, has created its own history since its invention. Therefore, collectors and museums consider it both a means of preservation and a central theme.

The first photography museum in the world was established in 1947. In Türkiye, in 1997, Hilmi Nakipoğlu's personal initiative transformed his camera collection into the first museum. Throughout Türkiye, there are six museums dedicated to photography equipment and cameras: Nakipoğlu Camera Museum, Balıkesir National Photography Museum, Osman Yaşar Tanaçan Photography Museum, Mysia Photography Museum, Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum, and Hamza Rüstem Photography House and Museum. Additionally, the Ara Güler Museum was established to commemorate the photographer Ara Güler.

This article briefly discusses the concept of museums and examines photography museums in Türkiye, primarily focusing on the Hamza Rüstem Photography House and Museum. The Hamza Rüstem Photography House, which was established in 1925 and still operates in the same building, served as a school where the younger generation of photographers in İzmir received their training. In light of these characteristics, Hamza Rüstem, in commemoration of the 100th anniversary of the Republic, was discussed and portrayed through a conversation with his grandson, collector Mert Rüstem.

Keywords: Museum, photography history, photography museum, camera.

Academical Disciplines/fields: Photography, plastic arts, contemporary art.

Özet

Müzeler hangi alanla ilgili olursa olsun, insanlık tarihinin teknik ve estetik gelişiminin somut kanıtlarını sunarlar. Müzeler seçtikleri temalar, görsel obje koleksiyonları ve bilişsel veriler sayesinde geçmişi korumanın yanı sıra bugün ile bağlantıların kurulmasına ve geleceğin kurgulanmasına aracı olurlar. 1839 yılında icat edilen fotoğraf, var olan gerçeği hızlı bir şekilde kayıt altına alma gücü ile büyük ilgi görmüştür. Teknoloji, kimya ve fizik bilimlerinin keşimi ile ortaya çıkan fotoğraf makinası ve görüntü üretimi, ticari başarısı ve sanat kimliği ile bugün de gelişimini sürdürmektedir. Sosyal yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olan fotoğraf, icadından bugüne kendi tarihini de oluşturmuştur. Dolayısı ile koleksiyonların, müzelerin hem koruma araçlarından biri hem de ana temasıdır.

Dünyada ilk fotoğraf müzesi 1947 yılında açılmıştır. Türkiye'de ise 1997 yılında Hilmi Nakipoğlu'nun kişisel girişimi ile fotoğraf makinesi koleksiyonu ilk müzeye dönüşmüştür. Türkiye genelinde altı adet fotoğraf makineleri ve ekipmanı müzesi: Nakipoğlu Fotoğraf Makineleri Müzesi, Balıkesir Ulusal Fotoğraf Müzesi, Osman Yaşar Tanaçan Fotoğraf Müzesi, Mysia Fotoğraf Müzesi, Malatya Büyükşehir Belediyesi Fotoğraf Makinası Müzesi, Hamza Rüstem Fotoğraf Evi ve Müzesi ve fotoğrafçımız Ara Güler anısını yaşatmak adına kurulan Ara Güler Müzesi'dir.

Makale kapsamında müze kavramı kısaca ele alınmış, genelde Türkiye'deki fotoğraf müzeleri internet olanakları ile incelenmiş ve özel olarak Hamza Rüstem Fotoğraf Evi ve Müzesi analiz edilmiştir. Müzeye adını veren, 1925 yılında kurulduğu anda hala çalışan, İzmir'in ilk Türk ve Müslüman fotoğrafhanesi Hamza Rüstem Fotoğrafhanesi, aynı zamanda genç kuşak İzmir'li fotoğrafçıların yetiştiği bir okul işlevi görmüştür. Bu özelliklerinden dolayı Cumhuriyetimizin 100.yılında Hamza Rüstem, torunu koleksiyoner Mert Rüstem ile görüşülerek anılmış, anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzecilik, fotoğraf tarihi, fotoğraf müzesi, fotoğraf makinesi.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Fotoğraf, plastik sanatlar, çağdaş sanat.

- **Corresponding Author:** Işık Sezer, Eylül University, Fine Arts Faculty, Photography Department
- **Address:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No: 09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-mail:** isik.ozdal@deu.edu.tr
- **Available online:** 20.10.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1298993

Received Date: 18.05.2023 / **Accepted Date:** 15.08.2023

1. Introduction

Collecting forms the foundation of the museum phenomenon. In this context, we need to examine both concepts in terms of their etymology and historical development. Etymologically, *collection* is defined as the entirety of homogeneous or similar things that are gathered, accumulated, and classified based on the desire to utilize leisure time, derive pleasure, learn, or gain benefits. It is derived from the French word *collection* meaning gathering, accumulation. The French word is borrowed from the Latin word *collectio*, which is derived from the verb *colligere* meaning to gather and the suffix *-tion* (etimolojiturkce, 2023). In Turkish, the word *koleksiyon* is defined as the entirety of objects gathered and classified according to their characteristics for the purpose of learning, benefit, or pleasure (Türk Dil Kurumu, 2023).

The term *museion*, which is a product of the Hellenistic Age, referred to a place where contemplation and philosophical discourse took place in ancient Greek culture; it was a temple dedicated to the inspiration muses. Between 306 and 285 BC, a *museion* (museum) was built in the middle of the palace garden in the city we know today as Alexandria in Egypt. The museum was surrounded by a library, amphitheater, observatory, dining and study rooms, botanical and zoological gardens. This museum, which functioned as a university, academy, and monastery, collected, documented, and preserved ancient and contemporary artworks from Greece and eastern countries. In this sense, the Alexandria Museum laid the foundation for the modern understanding of museums. The Romans initially used the word *museum* to refer to a place of philosophical discussions. It is known that museums were later established in Bergama, Antakya, Rome, and Athens.

The collections of princely, royal, and imperial treasures from the Renaissance form the core of the 18th-century museums, which are considered the golden age of museumization. In the 18th century, museums evolved into institutions accessible to everyone. In 1746, a general collection of historical artworks was established from the treasures of the Kingdom of France, and the idea of exhibiting these works to the public was proposed. In 1750, the Luxembourg Museum was founded, realizing this concept. The Luxembourg Museum is recognized as the world's first official museum. In England, the foundations of the British Museum were laid in 1759. The Louvre, established in 1793, was created by taking possession of royal collections, treasuries, and aristocratic collections. In 1863, a British collector donated his collected works to the University of Oxford, marking the first time a collection was opened to the public for viewing and use. This donation led to the establishment of the first modern museum in England ("Museum", 2023). The Berlin Museum (1828) was initiated by King II. Frederick of Prussia. The Vienna Kunsthistorisches Museum (1891) was established during the reign of II. Rudolf and by other members of the Habsburg dynasty. The Prado Museum (1819) was founded by the Habsburg and Bourbon dynasties and rulers. The Hermitage Museum in St. Petersburg (1853) and the State Russian Museum were organized around the cabinets of Peter the Great. Wendy Shaw (2004, p.42) argues that while museums in Europe emerged from the rare cabinets of Renaissance-era nobles, the museums of the Ottoman Empire were born from pieces not included in the Sultan's private collection.

The origins of Ottoman museology are assumed to have begun in 1846 when the collections of *Mecmua-i Ešliha-i Atika* and *Mecmua-i Asar-ı Atika* from Topkapı Palace and Hagia Irene were merged. However, even with the partial merging of these two collections, the resulting Hagia Irene remained far from the modern museum appearance. In 1869, when it was renamed the Imperial Museum (*Müze-i Hümayun*), it remained closed to the public and had an atmosphere resembling cabinets. (Edhem, 2019, p. 26)

During his visit to European countries in 1867, Sultan Abdulaziz's exploration of the Abras Gallery and his examination of Greek and Roman artifacts, as well as his efforts to integrate with European culture, contributed to an increased interest in archaeological objects. In 1869, Prime Minister Ali Pasha changed the name of *Mecmua-i Asar-ı Atika* to *Müze-i Hümayun* (Imperial Museum) (Shaw, 2004, p.102). The *Müze-i Hümayun* became a European-style venue where the Ottoman Empire's power could be perceived through meticulously arranged historical artifacts. The *Mecmua-i Ešliha-i Atika* (ancient weapon collection) at Hagia Irene was closed in 1877 after the Ottoman-Russian war defeat, as an attempt to erase the memory of the defeat and due to decreasing interest in weaponry.

In 1881, Osman Hamdi Bey, a member of an important bureaucratic family in the Ottoman Empire, was appointed to manage the *Müze-i Hümayun*. Educated in law, art, and archaeology in France, he aimed to enhance public interest in art and archaeology and educate the youth in these fields. Consequently, in 1883,

he founded the Sanayi-i Nefise (Academy of Fine Arts) and the Istanbul Archaeology Museum, taking on their directorships (Shaw, 2004, p.122-126).

Today, a museum is defined as a permanent, non-profit organization that serves society and works for its development, revealing, studying, evaluating, collecting, preserving, introducing, continuously and temporarily exhibiting the tangible and intangible cultural heritage of humanity, educating, and influencing the development of cultural and artistic taste and worldview, open to the public, using scientific methods (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2023). Ali Artun defines *museology as an institution that is managed continuously for the benefit of society with the aim of preserving, studying, evaluating, and exhibiting a whole consisting of elements carrying cultural value* (Artun, 2007). According to Güneröz;

Since the 19th century, when museums began to evolve into institutions that share research and findings related to different scientific fields, they have been recognized as the key to the development of disciplines such as art history, archaeology, geology, and paleontology. (2022, p. 170)

As emphasized by Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu in the Preface of Ayaokur's book on Information Management in Museums,

In the twentieth century, differences in museum contents began to emerge. Museums became places that not only showcased objects from the history of civilization but also all material culture examples that enter our daily lives, contemporary artworks, and specialized collections focused on specific subjects. (Ayaokur, 2014, p.10)

In the present day, *the cultural and social contributions of museums to human existence have come under scrutiny, emphasizing the importance of museums from pedagogical, sociological, psychological, educational, and economic perspectives* (Okan, 2018, p. 189). Like in all areas around the world, there is a transformational shift occurring in the field of museology. The social role of museums was brought back to the agenda and reflected in the new museum definition during the meeting of the International Council of Museums (ICOM) held in Prague in 2022:

A museum is a permanent institution that investigates, collects, preserves, interprets, and exhibits tangible and intangible heritage for the benefit of society, without pursuing profit. With their open, accessible, and inclusive structures, museums promote diversity and sustainability. Shaped by ethical and professional understanding and the participation of communities, they offer various experiences that encompass education, enjoyment, contemplation, and the sharing of thoughts and knowledge. (Güneröz, 2022, p. 172-173)

As a critical look at the definition of contemporary museum accepted by ICOM, Huyssen quotes Artun's first article of Andreas Huyssen's *Twilight Memories: Determining Time in a Culture of Amnesia*, from *The Museum as a Mass Media*:

In the culture of consumption that has rendered everything disposable, an irreparable museum mania has emerged. The museum, once the stronghold of selective preservation, tradition, and high culture, has given way to the mass media of spectacles, setups, and excess... The temple of museums has crumbled, replaced by a hybrid space between fairgrounds and shopping malls. While visiting museums used to be an experience related to time and history, it has turned into a form of entertainment related to space. (Artun, 2017, p. 181)

In contemporary modern museology, *there are four important approaches: Virtual Museum, Touchable Museum, Mobile Museum, and Foundation Museum* (Keleş, 2010, p. 6). *Virtual Museums are evolving as a type of museology that best reflects the appearance and content of modern museology* (Okan, 2018, p. 191). In Türkiye, the Ministry of Culture and Tourism categorizes museums into five different structures: *Official Museums, Foundation Museums, Personal Museums, Institutional Museums, and University Museums. Due to these different structures, it becomes challenging to establish a functioning and sustainable system* (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2023).

2. Photography Museums in Türkiye

The world's first-known photography museum, the George Eastman Museum, is located in George Eastman's mansion in Rochester, New York, known as the pioneer of popular photography and cinema. Established in 1947 as a nonprofit independent institution, this museum is the oldest photography museum and one of the oldest film archives in the world. The institution houses unique collections, including several million objects in the fields of photography, cinema, and photographic and cinematographic technology, as well as illustrated photographic books. The institution has also been a leader in film preservation and photography conservation for a long time (eastman museum, 2023).

Institutions referred to as Photography Museums exhibit printed photographs as their content. These establishments showcase a wide perspective ranging from prints of iconic artists that have shaped the direction of photographic art to the visions of contemporary artists, creating exhibitions and establishing archives. As examples, we can mention some of the most renowned photography museums in the world: the International Center of Photography Museum in New York, USA (founded in 1974), and the Tokyo Photographic Art Museum in Tokyo, Japan (founded in 1990). Within photography museums, exhibitions and collections encompass various genres of photographic art such as portraiture, landscapes, and fashion.

Museums referred to as Camera Museums exhibit photography cameras and equipment. These museums display their collections of cameras and photographic equipment in chronological order, from the invention of photography to the present day, highlighting the development processes of leading brands in the photography industry. Some museums, on the other hand, showcase both photography cameras and equipment, as well as feature prints of artists.

The establishment of photography museums in Türkiye is relatively recent. It involves individual collections being transformed into museums through the efforts of individuals themselves or with the support of local municipalities. Individual collections can obtain the status of private museums by fulfilling the conditions stipulated in the Regulation on Private Museums and their Audits by the Ministry of Culture and Tourism, General Directorate of Cultural Heritage and Museums. As of March 10, 2023, there are 366 private museums operating under the supervision of the ministry (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2023).

In Türkiye, there are seven photography museums that were established, and are currently open, with the first one established in 1997. Personal collections take the forefront in museum establishments. The photography camera collections transformed into museums with the support of municipalities are located in Istanbul (1), Izmir (1), Bursa (1), Balıkesir (1), Eskişehir (1), and Malatya (1). The Ara Güler Museum, opened in Istanbul in 2018, was established with the aim of preserving the artist's name and protecting his photographs.

2.1. Nakipoğlu Camera Museum

(1997) It is the first and still active private photography museum in Bakırköy, Istanbul, Türkiye. The founder of the museum, Hilmi Nakipoğlu, explains the establishment story as follows:

Until '97, especially every weekend, Saturday and Sunday, sometimes two or three, I started collecting cameras through purchases. I was buying cameras from the vicinity of the city walls, Beyazıt Istanbul University square, Beyazıt Mosque and bookstores, antique shops, street vendors, Hayyam Passage in Sirkeci, antique shops in Bahariye, and the Tuesday Market. In this way, I accumulated 900 cameras through purchasing. I am still continuing to collect. (kameramuzesi.com, 2023, May 10)

The museum's website provides detailed information about the museum and its collections, allowing individuals who cannot visit the museum to learn about the development of cameras from the beginning to the present day in a detailed manner. The museum also includes special galleries dedicated to Prof. Dr. Güler Ertan, İbrahim Zaman, and İlteriş Tezel, who have made significant contributions to Turkish photography.

2.2. Balıkesir National Photography Museum

Located in the historical two-story building in Dumlupınar District Ulus Street, Karesi District, and the adjacent three-story new building, the museum was inaugurated on May 19, 2006. The museum consists of two exhibition halls, a camera technology hall, a library, a darkroom, a hall displaying photographic equipment and artifacts, and a hall showcasing historical and technically valuable cameras

(etkinlik.balikesir.bel.tr,2023). The establishment of the museum and library was carried out through the collective effort of the members of Balıkesir Photography Art Association (BASAF), including Altuğ Oymak, Ömer Gemici, Yakup Özkul, Yusuf Hocaoğlu, and Bahar Öztunç, along with the participation of all association members, photography enthusiasts from Balıkesir, and participants from across the country. The library was inaugurated on May 3, 2004, and it contains 2000 signed books on photography. After the opening of the Balıkesir National Photography Museum, it was honored with awards from the Türkiye Photography Art Federation, Balıkesir Unity of Citizens, and Istanbul Photography and Cinema Amateurs Association (İFSAK).

2.3. Osman Yaşar Tanaçan Photography Museum

(2017) The Municipality of Odunpazarı in Eskişehir transformed the area formerly used as a wedding hall in the historical Odunpazarı district's Kurşunlu Complex into the Osman Yaşar Tanaçan Photography Museum. The museum houses 372 cameras, photographs, and other photography-related equipment (Osman Yaşar Tanaçan Fotograf Müzesi, 2023, May 10).

2.4. Mysia Photography Museum

Opened for visitation on October 7, 2017, in the village of Misi, Bursa Nilüfer Municipality, the museum embodies a contemporary understanding of museum practices through its library, collection, publications, exhibitions, workshops, and educational activities. 435 photographic material, 276 photographs, 124 films, negatives, photo cards are on display. The ground floor of the museum hosts temporary exhibitions, while providing black and white darkroom training and workshops to take visitors into the enchanting world of photography ("Mysia fotoğraf müzesine özel muze statusu verildi", 2019). The website of Nilüfer Municipality features information about the museum and a 360-degree virtual tour.

2.5. Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum

Established on September 30, 2017, by the Malatya Metropolitan Municipality, the museum is located at Şehit İbrahim Tanrıverdi Art Street, İnönü Neighborhood, İnönü Avenue, 44070 Yeşilyurt. The museum exhibits 2,023 cameras spanning from 1876 to the present day, displayed in 44 different showcases, along with over 3,000 accessories showcased in 55 separate compartments. The museum also displays spy cameras. With its capacity, the museum holds the distinction of being the third-largest camera museum in the world and the largest in Asia and Europe. The museum premises include a cinema and projection hall, a darkroom, and two photo shoot corners for both indoor and outdoor settings ("Fotograf Makina Müzesi yüzbinleri ağırladı", 2020). Despite garnering significant media attention due to its size and variety of materials, it does not have a dedicated website.

2.6. Ara Güler Museum

The *Ara Güler Archive and Research Center* (AGAVAM) was established in 2016 through a collaboration between Doğu Group and Ara Güler with the aim of preserving and promoting the 70-year career of our renowned photographer, Ara Güler. In 2018, the museum was inaugurated in the restored premises of Şişli Bomonti Brewery, resulting from the foundation's efforts (t24.com.tr). The museum opened to visitors on Ara Güler's 90th birthday, August 16, 2018, with the exhibition *The Whistling Man* (www.cumhuriyet.com.tr) compiled from Ara Güler's archive. It was honored with the Ministry of Culture and Tourism's Special Award. The museum's second exhibition, themed *Aphrodisias*, was unveiled in 2019. Although there are numerous websites mentioning the museum, the official website <https://aragulermuzesi.com> is not currently active. However, the *aragulermuzesi* Instagram account is active.

Table 1. Photography museums in Türkiye

Name	Year and place of establishment	Ownership Public/Private/foundation	Posibilities	Number of Documents
Nakipoğlu Museum of Cameras	1997 Bakırköy, İstanbul	Private, Hilmi Nakipoğlu	3 private galleries	900 Cameras.
Balıkesir National Museum of Photography	2006 Karesi Balıkesir	Balıkesir Municipality	Dark room, library, 2 exhibition halls	

Hamza Rustem Photography House and Museum	2007 Karşıyaka-İzmir	Karşıyaka Municipality	Darkroom, Studio, Panorama Presentation room, Camera Obscura, 1 Exhibition hall	550 Cameras, Accessories
Mysia Photography Museum	2017 Bursa	Nilüfer Municipality	Dark room, Exhibition hall	435 photographic material, 276 photographs, 124 films, negatives, Photo cards
Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum	2017 Yeşilyurt-Malatya	Malatya Metropolitan Municipality	Dark room, Exhibition hall, Cinema, Presentation Room	2023Cameras 3000Accessories
Osman Yaşar Tanaçan Photography Museum	2017 Odunpazarı Eskişehir	Odunpazarı Municipality		372 Cameras Accessories
Ara Güler Museum	2018 Şişli-İstanbul	Ara Güler Doğu Sanat ve Müzecilik A.Ş. (AGAVAM)		

The names of the museums, their establishment years, the cities they are located in, museum facilities, and the number of exhibited artworks are included in the organized table 1. It can be observed that the museums are established in the cities of Istanbul (2), Izmir, Bursa, Balıkesir, Eskişehir, and Malatya. In terms of distribution, the Marmara and Aegean regions are densely populated, Eskişehir stands alone in the Central Anatolia region, and Malatya stands out as the only city with a photo museum in the Eastern Anatolia region. The first opened Nakipoğlu Photography Cameras Museum dates back to 1997, the second opened Balıkesir National Photography Museum was established in 2006, and the Hamza Rustem Photography Museum was opened in 2007. There is an approximate ten-year time span between them. The Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum was opened in 2017, the Osman Yaşar Tanaçan Photography Museum in 2017, and the Ara Güler Museum in 2018, repeating the ten-year time span interestingly. Balıkesir National Photography Museum, Hamza Rustem Photography Museum, Mysia Photography Museum, and Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum have darkroom, studio, and exhibition hall facilities. The Ara Güler Museum has only exhibition halls, and the Nakipoğlu Camera Museum has three private galleries. In terms of exhibited cameras, the Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum ranks first, followed by the Nakipoğlu Camera Museum in second place, and the Hamza Rustem Photography Museum in third place. While the Nakipoğlu Camera Museum is established and managed by a foundation, the Ara Güler Museum, and the other museums are under the administration of local municipalities.

3. Hamza Rüstem Photography House and Museum

is located at Yalı Mahallesi, 6522 Street No:8, Karşıyaka-İzmir (Hamza Rüstem Fotoğraf Evi Özel Müzesi, 2023). Within the green area owned by Karşıyaka Municipality, the museum features a Camera Obscura¹ (Image 1) of a size suitable for a few people to comfortably enter, a Panorama² building (Image 2), and an exhibition hall.

¹Camera Obscura: It means *dark room* in Latin. It involves the formation of an image through a box and a light passing through a hole on one of its surfaces. The image is formed in perfect perspective and with original colors, but it appears inverted. (Frizot, 1998, p. 18).
²Panorama: It means *an extensive view visible from a high point*. In 1789, Robert Barker covered the walls of a cylindrical building with finely painted and colored canvases depicting a 360-degree panorama, which was illuminated from behind to create a vivid effect. This allowed viewers to observe the panorama from a certain distance (Hyde, 1988, p. 13).



Image 1. Hamza Rüstem Photography House Museum, Camera Obscura, Photo by Işık Sezer



Image 2. Hamza Rüstem Photography House Museum, Panorama building, Photo by Işık Sezer

Hamza Rüstem Photography House Private Museum is the first and only photography museum in İzmir. Opened in 2011 with the support of Karşıyaka Municipality in İzmir, the museum exhibits a collection of approximately 550 pieces, including the family heirlooms of Hamza Rüstem, who established İzmir's first photography studio, as well as various photographic equipment and materials. Although the collection is owned by Mert Rüstem, the grandson of Hamza Rüstem, the museum bears the name of his grandfather. The museum actually preserves and shares two historical legacies. The first is the history of Hamza Rüstem Photography Studio, which was the first photo studio opened by a Turkish and Muslim entrepreneur in İzmir in 1925 and is still active today, including the photographic materials and printings from the first studio. The second is a general history of photography through Mert Rüstem's collection of cameras dating from the 1870s to the 1970s. Thus, a visitor to the museum learns about the development of photography through the cameras, and also gains insights into how İzmir appeared from the early years of the Turkish Republic until the 1970s through the photographs taken by Hamza Rüstem Photography Studio. They can also understand the concept of a photo shooting studio, the meaning of a darkroom, the fashion of the era, and how posing for a photographer was done, among other examples.



Image 3. Hamza Rüstem Photography House Museum, Darkroom, Photo by Işık Sezer



Image 4. Hamza Rüstem Photography House Museum, Studio, Photo by Işık Sezer



Image 5. Hamza Rüstem Photography House Museum, Retouching device, Photo by Işık Sezer

The museum has reconstructed the darkroom (Image 3) of Hamza Rüstem Photography Studio using original materials. Additionally, the photo shooting studio (Image 4) showcases the original studio-type folding camera used by Hamza Rüstem, various photo card boxes used until the 1970s, and a retouching device (Image 5) that facilitated the retouching process. The background painting on the studio wall has been recreated accurately by graduate students Kıvanç Şen and İsmail Birlik from Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts, Department of Photography. The museum's presentation and meeting room is called Hamza Rüstem Memorial Room (Image 6). In the presentation room, Hamza Rüstem's personal belongings are displayed in glass compartments (Image 7), while the walls feature family photographs and landscapes taken in Crete and İzmir. The design of the seating area and the selection and placement of the photographs on the walls in the presentation room were done by Mert Rüstem.



Image 6. Hamza Rüstem Photography House and Museum, Memorial Room, Photo by Işık Sezer



Image 7. Hamza Rüstem Photography House and Museum, Hamza Rüstem's personal belongings, Photo by Işık Sezer

The donated collection by Mert Rüstem consists of original cameras classified according to their brand, year, and country of origin. To gain more space and surface inside the museum, a steel construction with three rows of partitions was built, resulting in the creation of six additional walls. These walls are equipped with 38 glass cabinets of various widths (Image 8). These cabinets display the development of cameras from wooden box cameras to Rolleiflex, from Polaroid cameras to instant cameras, covering the period from 1870 to 1970. The collection also includes retouching kits, developing formulas, examples of photo albums and frames from that era, as well as lenses. Notable examples among the collection are the Kodak stereoscopic device, stereoscopic photo cards, and underwater cameras. The museum walls feature posters introducing the invention of photography, the definition of Camera Obscura, the historical development of cameras, the life of Hamza Rüstem, and some photographic equipment. Three large panels display glass negatives taken at Hamza Rüstem's photography studio, arranged side by side and illuminated from behind with LED light strips (Image 9). This presentation technique not only makes the material visible but also contributes to the identity of the museum.



Image 8. Hamza Rüstem Photography House and Museum, interior, Photo by Işık Sezer



Image 9. Hamza Rüstem Photography House and Museum, glass negative panels, Photo by Işık Sezer

The house allocated by the municipality to be used as a museum has the characteristics of a typical three-bedroom and one living room house, which makes it a relatively small area for a museum. To overcome this issue, glass partitions were added to the front and side facades to create an expansion. Approximately 120 x 260 cm in size, there are 25 glass partitions covered with reproductions of large-format prints of photographs taken at the photography studio until the 1970s. Through these photographs, visitors can journey through a timeline and gain insights into the social and cultural structure of the early years of the Republic (Image 10). In the backyard of the museum, there is a statue of Hamza Rüstem next to the pool.



Image 10. Hamza Rüstem Museum, exterior

3.1. Establishment of Hamza Rüstem Photography House and Museum

The text below is an excerpt from an interview conducted on March 9, 2023, at Mert Rüstem's office in Hamza Rüstem Passage.

Işık Sezer: Who is Mert Rüstem and how did he start with photography?

Mert Rüstem: I was born in 1969, and I studied mechanical engineering in Türkiye. Due to family reasons, I had to abandon my master's studies in London in 1991 and returned to Türkiye to take over the family business. My father and uncle had separate shops in the marketplace. I joined my father's shop and started selling color prints, color and some black and white films, so as not to compete with my uncle. My uncle, Mazhar, fell ill, and in 1993-94, he handed over his shop to me along with the employees. We merged the shops and expanded the business.

Işık Sezer: How did the camera collection begin?

Mert Rüstem: I will never forget the year 1997. It's autumn, and I'm in the same shop. A man came in and asked who the Rüstems were. I said, *That would be me.* He asked, *Are you Hamza Rüstem's grandson? Well, let's see those old cameras, show me what you have.* I was shocked and didn't know what to say. I had never thought about it from that perspective. He said, *Doesn't the great Hamza Rüstem even have his own photograph in Izmir? Doesn't that suit the great Rüstem?* I felt embarrassed. That day, I saw a truth I hadn't seen before. It was a moment of realization. I immediately went down to the storage and found 5-10 cameras. After that incident, I started collecting photographic equipment, especially Hamza Rüstem's sealed photographs, from various sources, including the popular online marketplace Gitti Gidiyor.

Işık Sezer: How did the idea of the museum come about and become a reality?

Mert Rüstem: Since I'm a member of IFOD (Izmir Photography Art Association), I frequently visit the association, and my collection is known. The idea of an exhibition and a museum came up during our conversations. During the mayoral term of Ahmet Piriştina (1952-2004) in Izmir Metropolitan Municipality (1999-2004), in August 2002, the Izmir Photography Art Association (IFOD) and Hamza Rüstem Photography Studio Camera Collection exhibition was held at the Izmir Fair. Along with the president of IFOD, Tayfun Kocaman, and the association board member Murat Çakıl, we explained our museum idea to Ahmet Piriştina and requested a meeting. Before the meeting, I had a special plaque made, and I presented it to Piriştina along with a photograph of Mustafa Kemal Atatürk and İsmet İnönü together. Tayfun Kocaman and Murat Çakıl were also present at the meeting. Piriştina said, *I can provide you with the Eşrefpaşa marriage registration office for the museum, and you can operate the café on the ground floor to support the association.* Tayfun Kocaman objected, saying, *Our members won't go there; they are used to Alsancak.* The meeting ended without a resolution. Our first museum attempt was unsuccessful.

Later on, we formed a commission at IFOD to discuss the concept of the museum, but when it turned into an IFOD museum idea, I stepped back. My friend from the association, İpek Cabadak, helped me a lot in preserving, categorizing, and archiving my collection. I learned a great deal about collecting from her.

Işık Sezer: How did the second initiative for the museum come about?

Mert Rüstem: During the exhibition we held in 2010 at Alsancak Türkan Saylan Cultural Center, I met the Mayor of Konak (2009-2014), Hakan Tartan, and the Culture Director, Ms. Tülay, and we discussed the museum idea. Tartan was very interested in the idea, but it was rejected in the municipal council. Our second attempt also ended without success.

Işık Sezer: I guess the final move established the museum?

Mert Rüstem: The Karşıyaka Ege Art Center Photography Club, founded in 1997, was transformed into the Aegean Photography and Cinema Amateurs Association (EFSA) in 2003, thanks to the efforts of Bülent Güzay, an IFOD member (efsa.org.tr,2023). Bülent asked me to contribute an award for a competition organized by the association and said, *You can present the award and use it as an excuse to meet the Mayor.* Thanks to the *Hamza Rüstem B&W Award*, I got to meet Cevat Durak, the Mayor of Karşıyaka, and Ms. Şebnem, the Director of Culture. We invited Ms. Şebnem to our office in Kemeraltı and showed her the collection, and she was very impressed. Later, we heard from the media that a photography museum would be opened in Karşıyaka, and we were surprised. It turned out that Cevat Durak gathered journalists at the end of each year to announce their plans for the following year, and he announced the news of the museum. The process took a while, and they couldn't find a suitable location. Eventually, the model house on the land owned by Soyak was allocated to us as the museum. We said that three rooms and a salon were not enough for a museum, so the municipality added the glass partition that forms the front façade.

Işık Sezer: How did the progress of the work unfold?

Mert Rüstem: We signed a protocol with the Karşıyaka Municipality on August 20, 2010, and started the work. The municipality assigned an architect for the interior design of the museum, and a commission was formed. The commission included the individuals appointed by the municipality, as well as myself, İpek Cabadak, and Prof. Dr. Simber Atay. Cabadak and Atay opposed the idea of the Hamza Rüstem Photography Museum, citing a shortage of materials, and managed to convince the municipal authorities to add the idea of Hamza Rüstem Photography House to the protocol. After a controversial and contentious process, the Hamza Rüstem Photography House, which was completed, was opened in 2011 by the Karşıyaka Municipality and received great interest. In 2011, the Photography House, which won the Local Government Awards given by Özel Kalem Dergisi in the category of *Culture and Art Activities* ("Tarihe Saygı Ödülleri", 2011), was also awarded the Contribution Award in the *Field of Protecting Historical Environment and Cultural Assets* by İzmir Metropolitan Municipality (Hamza Rüstem Fotoğraf Evi Özel Müzesi, 2023).

Işık Sezer: When and how was the museum identity established?

Mert Rüstem: I was very uncomfortable with the term *Photography House*. I felt that Hamza Rüstem's contributions to İzmir and photography were being underestimated. So, in 2014, I applied to the Ministry of Culture and Tourism and managed to register the Hamza Rüstem Photography House as Hamza Rüstem Photography House and Museum under the status of a private museum.

Işık Sezer: Although you are the owner of the collection, all the exhibitions and the museum itself carry the name Hamza Rüstem. Why?

Mert Rüstem: Hamza Rüstem is our family name. My grandfather came from Crete to İzmir and opened the first photography studio, laying the foundation for what we have today. His sons, Hüseyin, Nuri, and Mazhar, used variations of the name *Nuri Hamza Rüstem* in their trade and personal lives. I insisted on the name *Hamza Rüstem* for the museum to preserve my grandfather's place and importance in Turkish photography and to keep our family name alive.

Işık Sezer: Can you tell us about Hamza Rüstem?

Mert Rüstem: Hamza Rüstem is the son of a Cretan family. He was born in 1872 in Candia. His father, Mustafa Hoca, was also born in Candia. Mustafa Efendi, who was a teacher and school owner from 1831 to 1837, provided him with education in Persian, French, English, and their native languages, Greek and Turkish. At the end of the 19th century, there were events in Crete similar to those in Cyprus. The conflict between Greek and Muslim communities started. During that period, the Muslim population on the island was forced to seek refuge in the relatively safer cities and predominantly Muslim towns. To defend Muslims and his family, Mustafa Hoca joined the militias. The island became very unsafe for the family, so they crossed to Anatolian lands through Bodrum and settled in Uşak by land. Hamza Rüstem received his primary education from his father and later attended Bursa Military Junior High School. After completing his junior high education, he continued his studies at Istanbul Kuleli Military High School. He then started his engineering education at Beyrû Hümayun Engineering School. During those years, he joined the opposition movement, the Young Turks. One day, while he was having his friends write a play by Namık Kemal, they were reported to the palace, and it was revealed that he was a Young Turk. He was arrested and thrown into prison. In those years, military students were not executed but sent into exile to avoid causing reactions. He was sent into exile to Fizan, located on the Arabian Peninsula, under the supervision of gendarmes. They set sail from Istanbul. When the ship, which Hamza Rüstem was also on, arrived at İzmir Harbor, the family became aware of the situation, and they contacted prominent Young Turks of that period. A plan was made to rescue their son. While the ship was in İzmir Harbor, a Cretan boat approached, and Hamza Rüstem jumped into the sea and got on the boat. The gendarmes did not interfere, and he was put on the first departing ship from the harbor. The ship coincidentally went to his birthplace, Crete. With only the clothes on his back, he arrived in Candia and unknowingly returned to his homeland.

While trying to make a living as a street vendor near the English camp, Hamza Rüstem, who caught the attention of Bahaeddin Bey, who came to the camp to take photographs, started his apprenticeship at Bahaettin Bediz Photo Studio (1897), seeing a future in photography instead of accepting the offered municipal engineering position. His hard work, love for the profession, technical skills, and knowledge of multiple foreign languages helped him progress in his career. He quickly rose to the rank of journeyman. When his master, Rahmizade Bahaeddin (Bediz), went to Istanbul, he handed over the photo studio to Hamza Rüstem, who continued the business under the name *Photographer Bahaeddin, Owner Hamza Rüstem*. In this way, he also honored his master's name. After purchasing the company (1909), Hamza Rüstem entered a busy work pace. He married Zehra Hanım from Hanya for a while (1912). He had a

telephone both at home and in his workplace (telephones started to be used in cities in the 1900s). To avoid being a Greek soldier, he obtained an Italian passport. After the surname law was passed, Hamza Rüstem officially adopted the surname Rüstem, which was taken as Hamza Rüstem in Crete. In Crete, families also had nicknames, and the nickname of the Rüstem family was Lagudaki (Ada Tavşancı- Island Hare).

After the exchange agreement, Hamza Rüstem thought logically and made the necessary preparations. It is difficult to embark on such an adventure when it is uncertain where you will live and what you will do. Hamza Rüstem led his employees, and together they chose Izmir to continue their lives. The answer to the question *Why Izmir?* is commercial. Uşak, where the family lived for a while, was not preferred. Izmir, an important port city of the period with intense commercial activities, was chosen. The company's employees were also part of the family. Hasan Demren, Hüseyin Rüstem, Cafer Bey, Ali Balım, and Fikri Göksay, who worked at the photo studio, migrated to Izmir with their families (Rüstem, 2019, p. 207). He returned to Izmir in 1925 and opened his photo studio with the title *Bahaettin Photo Studio Owner Hamza Rüstem*. In 1927, he influenced his master Bahaettin Bediz's move to Izmir and changed his title to Hamza Rüstem (Sezer, 2019, p. 71).

The state of the art technology used in the photo studio proved to be effective, and the customer base quickly expanded. Hamza Rüstem made significant contributions to the promotion of Izmir. He documented the archaeological sites of the Aegean region, including the Ephesus excavations, which were important indicators of the modernization and Europeanization of the Republic of Türkiye. He also prepared postcard series, just like in Crete. During those years, postcards were more commonly prepared with photographs than by printing presses. Therefore, prints in the size of 9x13 were called postcards.

The 1900's were the years when photography started to be used in newspapers. Unlike today, there were no photographers on the staff of newspapers. Local photographers in provincial provinces would do this job, and the photos they sent would be published. Shortly after arriving in Izmir, Hamza Rüstem started working as a press photographer. He took photographs of statesmen, celebrities, and ceremonies, especially Atatürk, who came to Izmir.

World War II was a difficult period for photography. Not only photographers but the entire country suffered. During this period, sales of imported products became very difficult. Towels were brought from Bursa and attempted to be sold to fill the empty shelves. Formulas were developed to use expired films and cards, and expired materials were utilized. Also, during this period, card sizes were reduced to save costs.

Hamza Rüstem also employs female photographers at the photo studio. In the 1950s, events such as parties, meetings, births, postpartum periods, birthdays, and more, which took place in homes, were captured by female photographers.

In 1944, Hamza Rüstem established the İzmir Photographers Association and served as its president for many years. He was also among the founders of the Istanbul Photographers Association. The unity among colleagues facilitated imports, and Hamza Bey, through his import activities, provided his colleagues with the necessary materials. He personally designed the newspaper promotional announcements for Hamza Rüstem's company, just like the one in *Ulusal Gazete* on February 2, 1935 (Image 11). He realized the idea of the first mobile advertising billboard at the Izmir Fair. The photo studio had a dedicated telephone and telegraph line.

After 1950, Mr. Hamza slowed down his active work life and handed over the photo studio to his middle son, Nuri, and the sales department to his younger son, Metin. Despite his advancing age, he couldn't stop working completely and occasionally engaged in active projects. He passed away at the age of 99 in 1971.



Image 11. Advertisement for Hamza Rüstem Photo Studio, Ulusal Birlik, February 2, 1935.

4. Conclusion

While the world's first photography museum was established in 1947, in Türkiye, it was opened in 1997 as a personal initiative. The Hilmi Nakipoğlu Camera Museum continues to exist as a personal endeavor, but the Balıkesir National Photography Museum, Osman Yaşar Tanaçan Photography Museum, Mysia Photography Museum, Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum, Hamza Rüstem Photo House and Museum were brought to life with the support of local municipalities. The Ara Güler Museum, on the other hand, was established by the Doğuş Group and the Ara Güler Research Foundation.

The promotion of these established photography museums is done through the websites of the respective municipalities they are affiliated with. While the introductions of the museums are provided through photographs on the websites, only Mysia Photography Museum and Hamza Rüstem Photo House and Museum offer a 360-degree virtual tour option. The Nakipoğlu Camera Museum has the most effective website for online promotion. The website provides images and technical specifications of all the cameras in the museum.

Among the mentioned museums, Balıkesir National Photography Museum holds a privileged position with its collection of 2,000 original signed books with photography content. All the museums have exhibition halls, and representative darkroom and studio spaces have been established. It is known that workshop activities are only conducted in the Malatya Metropolitan Municipality Camera Museum and Mysia Photography Museum.

Although the collection of Hamza Rüstem Photo House and Museum belongs to Mert Rüstem, it carries the name of his grandfather, Hamza Rüstem. Hamza Rüstem, who is the first Turkish and Muslim photographer in İzmir, is known to this day thanks to this museum. In addition, Mert Rüstem conveys his grandfather's contributions to photography to the younger generation through interviews, exhibitions, writings, and photographs of the Hamza Rüstem family and photo studio included on his website. The administrative responsibility of the museum belongs entirely to the Karşıyaka Municipality. Due to limited space, interactive activities such as photography courses for the public cannot be held within the museum; only the exhibition hall is actively used. The museum has an official website and virtual tour applications established by the promoting municipality. The company website, <https://www.hamzarustem.com.tr>, also has a dedicated section for the museum and provides comprehensive information about it.

References

- Aegean Photography and Cinema Amateurs Association (EFSA). <http://www.efsas.org.tr/>
- Ara Güler Müzesi'nin Ankara'daki İlk Sergisi Açılıyor. <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/ara-guler-muzesinin-ankaradaki-ilk-sergisi-aciliyor-1984564>
- Artun, A. (2007, 21-27 Mayıs). Müzecilikte kamusalığın kaynakları ve özel müzeler. Ali Artun Yazıları. <https://aliartun.com/yazilar/muzecilikte-kamusalligin-kaynaklari-ve-ozel-muzeler>
- Artun, A. (2017). *Mümkün olmayan müze*, İletişim Yayınları.
- Ayaokur, A. (2014). *Müzelerde bilgi yönetimi*, Koç Üniversitesi Vekam Yayınları.
- Balıkesir National Photography Museum. <https://etkinlik.balikesir.bel.tr/turizm.php?page=31>
- Eastman Museum. (2023), About Eastman Museum, <https://www.eastman.org/about>
- Edhem, H. (2019). *Müzecilik yazıları*, Ali Artun (der.), İletişim Yayınları.
- Etimolojiturkçe. (2023). Koleksiyon. In etimolojiturkce.com Sözlüğü. Retrived April 20, 2023, from <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/koleksiyon>
- Fotograf Makina Müzesi yüzbinleri ağırladı. (2020, February 6). Malatya Büyükşehir Belediyesi. <https://www.malatya.bel.tr/fotograf-makina-muzesi-yuzbinleri-agirladi/>
- Frizot, M. (1998). *A new history of photography*, Könemann.
- Gürenöz, C. (2023). Müze ve toplum ilişkilerinde eğitim, sosyal hareket ve katılımın yeni boyutları. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2023 Winter, Issue 29, p.170-180. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/71474/1076181>
- Hamza Rüstem Fotoğraf Evi Özel Müzesi. (2023), Karşıyaka Belediyesi. <https://www.karsiyaka.bel.tr/tr/hamza-rustem-fotograf-evi-ozel-muzesi>
- Hyde, R. (1988). *Panaromania*, The MIT Press.
- Türkiye'nin ilk uluslararası fotoğraf sanatçısı müzesi açıldı; buyrunuz Ara Güler'in dünyasına. <https://t24.com.tr/haber/turkiyenin-ilk-uluslararasi-fotograf-sanatcisi-muzesi-acildi-buyrunuz-ara-gulerin-dunyasina,680451>
- Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (2023). Türkiye'de Müzecilik, <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-69904/turkiye39de-muzecilik.html>
- Museum. (2023, April 25). In Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Museum>
- Mysia fotoğraf müzesine özel muze statusu verildi. (2019, October 22). Nilüfer Belediyesi. <https://www.nilufer.bel.tr/haber/mysia-fotograf-muzesi-ne-ozel-muze-statusu-verildi>
- Nakipoğlu Photography Camera Museum. <https://www.kameramuzesi.com/>
- Okan, B. (2018). Günümüz müzecilik anlayışındaki yaklaşımlar ve müze oluşumunu etkileyen unsurlar, *Tyke Sanat ve Tasarım Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55449/759936>
- Osman Yaşar Tanaçan Fotoğraf Müzesi. (2023, May 10) Odunpazarı Belediyesi. <https://odunpazari.bel.tr/projeler/kultur-sanat-ve-turizm-projeleri/osman-yasar-tanacan-fotograf-muzesi>
- Rüstem, M. (2019). Girit'ten İzmir'e mübadil fotoğrafı, Ege Araştırmaları 1 Batı Anadolu'da Giritliler. Tuncay Ercan Sepetcioglu, Olcay Pullukcuoglu Yapucu, (Eds.), Ege Üniversitesi Yayınları.
- Shaw, W. M.K. (2004). *Osmanlı müzeciliği*, (Esin Soğancılar, Çev.) İletişim Yayınları.
- Sezer, I. (2018). İzmir'in görsel tarihini oluşturan fotoğrafçılar, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/43408/529248>
- Tarihe Saygı Ödülleri (2011). Tarihe saygı 2011 yılı ödülleri. <https://www.tarihesaygi.com/2011-yili-odulleri/>

Türk Dil Kurumu. (2023). Koleksiyon. In Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Retrived April 20, from <https://www.sozluk.gov.tr>

Uhri, A. (2020), Akdeniz’de Kültürel Bellek Açısından İzmir ve Girit, Meltem İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi, https://www.meltemizmeda.org/YuklenenDosyalar/Dergi/28122020_218_Uhri.pdf

Cumhuriyet Dönemi'nde Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk Operasının Gelişimine Katkısı

Mustafa Kemal Atatürk's Contribution to the Development of Turkish Opera in the Republican Era

Selda Kulluk Yerdelen, *Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi*, 0000-0002-6883-5712

Özet

XVI. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan ve kısa bir sürede Avrupa'da yayılan opera sanatıyla tanışmamız Osmanlı İmparatorluğu döneminde olmuştur. 1789-1807 tarihleri arasında padişah olan, sanatçı kişiliğiyle tanınan III. Selim'in Batı müziğine ilgisiyle ilk Boru-Trompet Takımı kurulmuş ve ilk opera 1796'da Topkapı Sarayı'nın avlusunda izlenmiştir. 1876 yılında bando topluluğu olarak Muzika-i Hümayun'un kuruluşu II. Mahmut döneminde gerçekleşmiştir. İstanbul'da saray dışında opera Giustiniani'nin Fransız Tiyatrosu'nda sahnelenir. 1908'de Meşrutiyet'in ilanına kadar Ermeni, Yahudi ya da Rum sanatçılar tiyatro binalarında özellikle İtalya'dan getirdikleri operaları oynatırlar. Opera sanatının Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygınlaşmasıyla birlikte tiyatro ve müzik alanında önemli bir sanatsal dönüşüm yaşanmıştır. Bu gelişmeler, Osmanlı toplumunun Batı kültürüyle etkileşimini ve çağdaş sanatın kabulünü yansıtan önemli bir göstergedir. Muallim İsmail Hakkı Bey'in 1908'de kurduğu İstanbul Operet Hevyesi'nin bestecileri ve sanatçıları Türk'tür. Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte her konuşmasında müzik, güzel sanatlar ve konservatuarın gerekliliğinden söz etmiştir. Atatürk'ün öncülüğünde kısa zamanda ülkemizde kültür ve sanat alanında, tiyatro ve müzikte gelişmelere tanık oluruz. Bu süreç, Türkiye'nin kültürel zenginliğini ve sanatın birleştirici gücünü vurgulayan önemli bir dönüm noktası olmuştur. Atatürk'ün vizyonuyla oluşan kültürel ve sanatsal ilerlemeler, ülkemizin sanat dünyasında uluslararası alanda tanınan başarılı sanatçılar ve eserlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda çalışmada Atatürk'ün kültür ve sanatımızda uluslaşma hareketlerinin Opera sanatımızın gelişmesindeki önemi araştırılmıştır. Derleme biçiminde çalışılan bu makalede konu hakkında gerekli literatür taraması yapılmıştır. Bilimsel araştırma yöntemlerinden olan doküman analizi yöntemiyle yazılmış olan makalede bu konuyla ilgilenen araştırmacılara ve öğrencilere bir kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mustafa Kemal Atatürk, Türk operası, tiyatro, Darülbeydi.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Sahne tasarımı, Sahne sanatları.

Abstract

The art of opera, which emerged in Italy in the 16th century and spread throughout Europe, was introduced to us during the Ottoman Empire. Selim III, who was sultan from 1789 to 1807, and known for his artistic personality, established the first Pipe-Trumpet Ensemble with his interest in western music, and the first opera was performed in the courtyard of Topkapı Palace in 1796. In 1876, the Muzika-i Hümayun was founded as a band ensemble during the reign of Mahmut II. Outside the palace in Istanbul, opera is staged at Giustiniani's French Theater. Until the declaration of the Constitutional Monarchy in 1908, Armenian, Jewish or Greek artists perform operas in theater buildings, especially operas they bring from Italy. With the spread of opera in the Ottoman Empire, an important artistic transformation took place in the fields of theater and music. These developments are an important indicator reflecting the interaction of Ottoman society with Western culture and the acceptance of contemporary art. The composers and performers of the Istanbul Operetta Company, founded by Muallim İsmail Hakkı Bey in 1908, were Turkish. With the proclamation of the Republic, Mustafa Kemal Atatürk mentioned the necessity of music, fine arts and conservatories in every speech. Under Atatürk's leadership, in a short time we witness developments in the field of culture and arts, theater and music in our country. This process was an important turning point that emphasized Türkiye's cultural richness and the unifying power of art. The cultural and artistic advancements that emerged with Atatürk's vision enabled the emergence of internationally recognized successful artists and works in the art world of our country. In this context, the importance of Atatürk's nationalization movements in culture and arts in the development of opera art has been investigated in this study. In this article, which is in the form of a compilation, the necessary literature on the subject has been reviewed. In this article, which was written with the document analysis method, which is one of the scientific research methods, it is aimed to create a resource for researchers and students interested in this subject.

Keywords: Mustafa Kemal Atatürk, Turkish opera, theatre, Darülbeydi.

Academical Disciplines/fields: Stage design, Performing arts.

- **Sorumlu Yazar:** Selda Kulluk Yerdelen, Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** DEU Tınaztepe Yerleşkesi, Doğu Cd. No:209, 35390, Kuruçeşme, Buca, İzmir.
- **e-posta:** selda.kulluk@deu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 13.10.23
- **doi:** 10.17484/yedi.1332027

Geliş tarihi: 24.07.2023 / **Kabul tarihi:** 06.10.23

1. Giriş

XV. ve XVI. yüzyılda doruğa ulaşan Rönesans döneminde Avrupa'da hem sosyal ve kültürel hem de siyasal alanda değişime yol açan ve insana birey olarak değer veren, odağa insanı alan hümanizm anlayışıyla değer kavramının yenilendiği görülür. İnsanın ve dünyanın yeniden keşfedilmesi her alanda ateşleyici güç olmuştur. Rönesans'ta bilimsel gelişmelerin yaşanmasına paralel olarak sanat alanında da yenilikler gerçekleşmiştir. Bu dönemde ticaret alanında İtalya'nın çok zengin bir ülke olarak üstünlüğü elinde tuttuğu görülmektedir. Bizans'tan gelen aydınlar ve sanatçılar burada korunmuştur. Böylece İtalya'da sanat ve estetikle ilgili beğeniler artmıştır. Müzik alanındaki değişimlerin resim, mimarlık ya da heykel gibi diğer sanatlardaki değişimler kadar dikkat çekici olduğu görülmektedir.

Rönesans'tan önceki tek sesli müzik türünün kalıpları kırılmıştır. Armoni ve melodi kavramı ortaya çıkarken kiliselerde çok sesli müzik yoğun bir şekilde duyulur olmuştur. Orta Çağ'da görülen ağır, monoton müzik yerini coşkun, neşeli müziklere bırakarak Rönesans'ta müziğin sol anahtarı ve notalarla yazımı da başlar. Tarihsel gelişimine bakıldığında dünyada ilk operanın ortaya çıkışı Rönesans döneminde gerçekleşmiştir. İtalya, opera sanatının öncü ülkesi olmuş ve 1597 yılında Jacopo Peri, şair Ottavio Rinuccini'nin metnini bestelemiştir. Müzikli dram öğelerine dayanarak bestelenen ve konusunu mitolojiden alan *Daphne* (Dafne) Operası, tiyatro oyunlarına alışık olan seyircinin ilgisini çeker. Bu tarihten sonra operanın gelişmesindeki isimlerden biri de Rönesans sonu ve erken Barok döneminin İtalyan müzisyeni, opera bestecisi Monteverdi'dir. 1607 yılında bestelediği *Orfeo* adlı operada enstrümanların ritm ve ezgileri yoluyla metnin içindeki duygu durumlarını aktarmıştır (Say, 1997, s. 165-170).

Avrupa'daki opera gelişiminin yaşandığı 1600'lü yıllardan neredeyse iki yüzyıl sonra Osmanlı'da 1789 ile 1807 tarihleri arasında tahtta kalan III. Selim'in, Türk musikisi alanında getirdiği yeniliklerin yanında batılı anlamda müziğe ilgisinin de olduğu bilinmektedir.

2. Cumhuriyet Öncesi Opera ve Operetle Tanışma

III. Selim'in padişahlığındaki yıllar Fransız Devrimi'nin etkileriyle askeri ve siyasal düzende gerilemelerin hızlandığı bir dönemdir. Onun Nizam-ı Cedid (1789) reform hareketlerinin başarısızlığının altında sanatçı kişiliğinden kaynaklanan yumuşaklık, nezaketli ve incelikli davranışlarının yattığı ve bir devlet adamı olarak güçlü kişiliğinin olmaması gösterilmektedir. Padişah, bir devlet adamı olarak güçlü değildir ama 1794 yılında kurduğu Boru-Trompet Takımı çok sesli müziğin tanınması için ilk adım olarak nitelendirilmiştir. Bu tarihten iki yıl sonra ilk operayı izleyişi 1797'de Topkapı Sarayı'nın avlusunda Fransa'dan gelen bir topluluktan olmuştur. III. Selim'den sonra önemli bir gelişim de II. Mahmut'un 1826 tarihinde Yeniçeri Ocağı'nı kaldırıp mehter takımını kapatmasıdır. Mehterin yerine Muzika-i Hümayun'u batılı anlamda bir bando topluluğu olarak kurar. Hatta 1833'te Selimiye Kışlası'nda görev yapan asker Bianchi bir bando öğretmenidir ve bu bandoya İtalyan operalarından çeşitli parçalar çaldırıldığı duyulmuştur (Sağlam, 2011, s. 56). Muzika-i Hümayun, o dönemde saray ve çevresinin batılı anlamdaki müziğe yaklaşmasını sağlamanın yanında toplumda da Batı müziğinin sevilmesini sağlar. Batı müziği bölümünün başına İtalya'dan 7 Kasım 1827 tarihli yazışmayla Giuseppe Donizetti getirildikten sonra 1829 yılında bir bayram töreninde ilk kez polka, vals, mazurka ve operalardan seçilen parçalarla konser vermiştir. Sultan II. Mahmud'un ardından padişah olan oğlu Abdülmecit, Muzika-i Hümayun'u geliştirerek Donizetti'nin yetiştirdiği müzisyenlerle tiyatro, opera, bale ve konservatuvarda görev alabilecek düzeye getirmiştir (Güdek ve Kılıç, 2016, s. 91-92).

Faruk Yener, *İlk Adımlardan Günümüze Opera ve Balemiz* adlı makalesinde İstanbul sokaklarında ilk operanın sahnelenmesinin 1838 yılında, Galatasaray Postanesi'nin bulunduğu yerde tiyatrocü Giustiniani'nin Fransız Tiyatrosu adındaki binasında olduğunu yazar. (Yener, 1970, s. 7) Fransa'dan gelen komedi ve operet grupları bu tiyatrodaki özel temsiller yapar. İtalyanca emprezaryo denilen şimdiki anlamıyla menajer ve cambaz olan Bosco da Sultan Abdülmecit'ten ilk özel tiyatro ve opera binası olarak bilinen, kendi adını taşıyan Bosco Tiyatrosu için izin alır. Burada İtalya'dan getirilen topluluklardan biri ilk operayı çoğunluğunu azınlıkların oluşturduğu seyirciye sergiler. Bosco Tiyatrosu'nda 18 Kasım 1841 tarihinde sahnelenen V. Bellini'nin *Norma* adlı eseri ilk operadır (And, 1986, s. 86). İstanbul'da sergilenen ikinci İtalyan opera Gaetano Donizetti'nin *Belisario* adlı eseridir. Bu opera hem librettosunun ilk defa Türkçe'ye çevrilmesi hem de 1842'de basılması yönünden önemlidir. Bir yıl sonra da tiyatro Naum Efendi'ye devredilir. Mihail Naum Efendi, Abdülmecit'in hem onayı hem de desteğiyle saray tiyatrosu olarak bilinen Naum Tiyatrosu'nu kurar. Naum'un tiyatrosunda sergilediği ilk opera, G. Donizetti'nin *Lucrezia Borgia*, ikinci opera yine İtalyan besteci olan Gioacchino Rossini'nin *Sevil Berberi* ve üçüncü de G. Donizetti'nin *Parisina* (1845) adlı operasıdır. Naum Efendi, 1846 yılında yanan binasının yerine yeni bir bina yapımı için Abdülmecit'ten izin alır. 1848'de İtalyan besteci Giuseppe Verdi'nin *Macbeth* operasını yurt dışından

getirttiği topluluk yerine kendi oluşturduğu kadroyla sahnelemesi de yerleşik bir opera topluluğunun kurulduğu müjdesidir. Bu kadronun içinde yirmi üç koristle birlikte Muzika-i Hümayun'un Donizetti Paşa'nın ölümünden sonraki yeni orkestra şefi İtalyan Callisto Guatelli, Lanzoni (tiyatronun müdürü) Lenotti (koronun şefi), Noci (sahne amiri) ve dekorlardan sorumlu olan Rafaele Merlo da vardır (Yöre, 2011, s. 60). Guatelli, Naum Tiyatrosu'ndayken 1857 yılında onu seyreden Sultan Abdülmecit'in beğenisini kazanır ve saraydaki görevine başlar. Callisto Guatelli, ölümüne kadar bir taraftan sarayda hocalık ve orkestra şefliği, diğer yandan da Türk müziğini de öğrenerek birçok beste yapmış, marş (Osmaniye Marşı, Marş-ı Sultani) bestelemiştir. Naum Efendi, 1871 yılına kadar Naum Tiyatrosu'nda sahnelenen eserlerle opera ve tiyatrodan hoşlanan halkın, azınlıkların ve saraylıların da artmasına neden olmuştur.

İstanbul'daki seyircinin Avrupalılar gibi ilgi duyduğu başka bir gösteri de operetlerdir. Batılılaşma eğiliminde Avrupalı kültürüne özgü *müzikli oyun* diye de adlandırılan operet türü, 1875 yılında besteci Dikran Çuhacıyan'ın kurduğu Opera Tiyatrosu'nda sahnelenmeye başlar. İlk sahnelenen *Arifin Hilesi* operetinden sonra *Köse Kâhya* ve *Leblebici Horhor* operetleriyle bu topluluk kısa zamanda ünlenir. Bunu gören Güllü Agop diye tanınan Agop Vartanyan, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun repertuarına operetleri de alır. Güllü Agop'un tiyatrosunun operetlerdeki başarısında kadrosundaki Serupe Benliyan'ın olması gösterilir. Benliyan'ın kadrodan ayrılışıyla operetlerin başarısına gölge düşürmüştür. Tanzimat ve İstibdat döneminde de operetlerin parlaklığı iyice sönmüştür (Tuncay, 2012, s. 211).

1908'de Meşrutiyet'in ilanıyla müzikli oyunların artışına tanık oluruz. Muallim İsmail Hakkı Bey'in kurduğu İstanbul Operet Heyeti'nin kadrosunda Kaptanzade Ali Rıza Bey, İsmail Hakkı Bey gibi besteciler ve yazar Müsahipzade Celal vardır. Alaturka saz heyeti eşliğinde oynanan şarkılı, türkülü ve danslı *İstanbul Efendisi*, *Yedekçi*, *Kaşıkçılar* ve *Macun Okkası* gibi operetler özgün bir niteliktedir. 1910 yıllarında Milli Osmanlı Operet Kumpanyası ve Cemal Sahir'in kurduğu Sahir Opereti'nin hem *Arifin Hilesi*, *Köse Kâhya* gibi yerli operetleri hem de Lehar, Oscar Strauss gibi yabancı bestecilerin operetlerini sahneledikleri gözlemlenir. Meşrutiyet döneminde İstanbul ve İzmir'de başta Fransız, İtalyan toplulukları olmak üzere Avusturya ve Alman topluluklarının da opera ve operet sahnelediği bilinmektedir (Tuncay, 2012, s. 212-213).

1913-14 yıllarında ülkemizde tiyatro tarihi açısından en önemli gelişme de İstanbul'da Dârü'l-bedâyi-i Osmânî *Osmanlı Güzellikler Evi* adında bir konservatuvarın kuruluşudur. Dönemin belediye başkanı olan Cemil Topuzlu, konservatuvar kurma düşüncesini meclise hemen kabul ettirir. Dünya tiyatro tarihinde Fransız tiyatrosunun modernleşmesinde devrimci olarak anılan Andre Antoine'nın (1858-1943) İstanbul'a davet edilmesi de mecliste kararlaştırılmıştır. Andre Antoine'nın İstanbul'a gelişiyle konservatuvarın musiki *Batı musikisi-Türk musikisi* ve *Tiyatro* olmak üzere iki bölümden oluştuğu duyurulur. Bir ay sonra da okula sınavla öğrenci alınması için gazetelere ilan verilir. Kazanan öğrenciler arasında 22 yaşında olan ve on iki yıl sonra Dârü'l-bedâyi'ye 1926/27 döneminde başrejisör olarak atanarak kurumu disiplinli çalışma düzenine getiren Muhsin Ertuğrul vardır. Bu sırada I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Andre Antoine ülkesine dönmüş ve tiyatro çalışmalarına ara verilmiştir. Kurumun eğitmenleri ve öğrencileri *Osmanlı Donanma Cemiyeti* adında topluluğa girerek Ferah Sahnesi'ni deneme sahnesi olarak kullanmaya başlarlar. Kadrodaki sanatçılardan biri olan Ali Rifat Bey aynı yılın Kasım ayında açılışa beş yıl içinde operanın doğacağını belirtir. Yeni belediye başkanı İsmail Canbolat, yönetmeliği yenileterek Darülbedayi'nin sadece bir okul değil, oyunlar sahneleyecek bir profesyonel tiyatro topluluğu haline gelmesini yönetmeliğe yazdırır. Böylece hem sanatçılar yetişecek hem de profesyonelce sahnelenen oyunlarla halkın tiyatro sevgisiyle birlikte kültürü de arttırılmış olacaktır. Bu amaçla Darülbedayi 20 Ocak 1916'da Emile Faber'dan uyarlanan *Çürük Temel* oyunuyla perdelerini halka açmıştır. Bir yıl sonra da sahnelenen ilk yerli oyun Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Halit Fahri Ozansoy'un *Baykuş* adlı eseridir (2 Mart 1917). Darülbedayi'de yaşanan ekonomik sıkıntılar yüzünden 14 Mart 1916'da müzik bölümü kapatılır. Bu tarihten iki yıl sonra kurulan Beyoğlu Musiki Akademisi boşluğu doldurarak şan bölümünü açar. Muhsin Ertuğrul'un eğitmenleri arasında yer aldığı bu akademi 20 Kasım 1918 tarihinde *Tosca* operasını sahneler (Nutku, 2015, s. 24-52).

Darülbedayi 1930 yılına kadar tiyatro oyunlarını sergiler ama 1923'te Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte savaş sonrasında yaşanan ekonomik sıkıntılar ve seyircinin savaşın yaşattığı gerginliklerden kurtulma isteği de söz konusudur. Seyircinin yaşadığı bu sıkıntılı günleri hafifletmek için müzikli oyunlar, revüer ve operetlere yönelmesiyle Darülbedayi 1931/32 sezonunda müzikli oyunları da sahnelemeye başlar.

3. Cumhuriyet Döneminde Mustafa Kemal Atatürk'ün Operaya Verdiği Önem ve Türk Operasının Gelişimine Katkısı

Muhsin Ertuğrul, *Perdeci* takma adıyla Darülbedayi Dergisi'nde seyirciye operet oynanışıyla ilgili kararı açıkladıktan sonra, Darülbedayi'de o seneki repertuarına bir iki musikili eser de eklemiştir. Bunlar hafif komedi tarzında yazılmış ve bazı sahnelerine yalnız ya da beraberce söylenen ek şarkılar ilave edilmiş eserlerdir. "Bu eserler geleceğin operet kurumu için ilk temiz ve kuvvetli birer adımdır." diye açıklar

(Tuncay, 2012, s. 219). Bu kararın alınışında Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın ısrarı da rol oynar. Muhittin Üstündağ, Paris'e yaptığı bir gezisinde Magedeur Tiyatrosu'nda *Rosemarie* operetini görmüş ve çok etkilenmiştir. İstanbul'a döndüğünde hem Muhsin Ertuğrul hem de Ekrem-Cemal Reşit Rey'i çağırarak müzikli, danslı bir operet yazmaları ve sahnelemelerini ister.

Vasfi Rıza Zobu, Darülbeydi'de operet sahnelenmesiyle ilgili *O Günden Bugüne* adlı anılarını yazdığı kitabında şöyle söz eder: "Bu yıl yeniliklerle doluyuz. Memleketimizde Batı örneği tam kadrolu bir operet kurmaya, meğer Muhsin Bey'in pek hevesi varmış. Muhittin (Üstündağ) de pek sever, o da istermiş" (Akçura, 2023, s. 245).

Darülbeydi'de müzikli oyunların oynanması için bütçe arttırılmış, kadrolu yeni oyuncular ve sanatçılar alınmış, yeni dersler eklenmiştir. Kadroya alınan müzisyen Hasan Ferit Alnar, İ. Galip'in Fransızca bir operetten uyarladığı *Yalova Türküsü* operetinin müziklerini besteler. Şarkı sözlerini Nazım Hikmet'in yazdığı bu operetin 15 Ocak 1932'deki ilk temsiline Mustafa Kemal Atatürk de gelir (Tuncay, 2012, s. 220).

Mustafa Kemal Atatürk'ün opera ve operetlerle tanışması Yalova Türküsü operetiyle olmamıştır. Perihan Çambel'in *Atatürk, Evrim, Devrim ve Müzik* adlı bildirisinde aktardığı gibi 1913'te Sofya'da Osmanlı İmparatorluğu Sofya Ataşemiliteri göreviyle bulunduğu yıl bir gece Bulgar milli operasında *Carmen* operasını izlemeye gider. Operanın sahnelenmesinden etkilendiği gibi operada orkestra şefinden orkestra elemanları, oyuncular ve teknik ekibe kadar görev alan tüm sanatçıların Bulgar olduğunu öğrenmesiyle de müzik alanında kendilerini ne kadar geliştirdiklerini görmesini sağlamıştır. Operayı birlikte izlediği yakın arkadaşı Bulgar Meclisi'nde milletvekili olan Şakir Zümre'ye şöyle demiştir:

Balkan Savaşı'nı neden kaybettiğimizi şimdi anladım. Bulgarları çoban bilirdik oysa biz farkına varmadan nasıl ilerlemişler; tüm sanatçıları Bulgar. Operada oynayacak ses sanatkarları var, müzisyenleri, dekoratörleri, hepsi var, hepsi yetişmiş...Opera binası da yapmışlar... Bizim de memleketimiz operaya kavuşacağımız günleri görecektir mi? Biz bu uygarlık düzeyine ulaşamazsak bize yaşam hakkı yok. (Akt. Çuhadar, 2015, s. 23)

O akşam izlediği operayla yıllar sonra yapacağı müzik alanındaki devrimlerinin düşünsel temellerini atmıştır. A. Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki* (1987) adlı kitabında Atatürk'ün 1923 yılında TBMM dördüncü toplanma yılı konuşmasında musiki konusuna, güzel sanatların ve konservatuarların gerekliliğine değindiğini yazmıştır (Ertekin, 2007, s. 52). Meclis konuşmasındaki sözlerinin yanında Enver Ziya Karal, *Atatürk'ten Düşünceler* (1986) kitabında Atatürk'ün insanın yaşamında müziksiz olamayacağını vurgulamak için söylediklerini şöyle aktarır:

Hayatta musiki lazım mıdır? Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzuubahis olan hayat insan hayatı ise musiki behemehâl vardır. Musikisiz hayat zaten olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir (...) (Akt. Çuhadar, 2015, s. 23)

Cumhuriyet'in ilanından sonra bu düşüncelerini gerçekleştirmeye yönelik ilk olarak 1924 yılında Muzika-i Hümayun'un Zeki Üngör'ün (İstiklal Marşımızın bestecisi) yönetiminde Ankara'ya getirildiği ve adının bugün bildiğimiz, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti)* olarak değiştirildiğini biliyoruz. Senfoni orkestrasıyla birlikte *Riyaset-i Cumhuriyet Bando* ve *Riyaset-i Cumhuriyet Fasıl Heyeti* de kurulur. Aynı yıl, Atatürk'ün isteğiyle özellikle ortaokul, lise ve öğretmen okullarında Batı müziğini öğretebilecek eleman yetiştirmek amacıyla *Musiki Muallim Mektebi* kurulur. Bu mektep kurulur kurulmaz da müzik alanında yetenekli gençler olan Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar Viyana'ya, Halil Bedii Yönetken Prag'a, Cevat Memduh Altar Leipzig'e, Ahmet Adnan Saygun, Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin Paris'e gönderilir. Yurt dışındaki müzik eğitimlerini tamamlayıp 1930'lu yıllarda ülkeye dönen sanatçılar Musiki Muallim Mektebi'nde göreve başlar.

1934 yılına gelindiğinde eski adı Maarif Vekili olan Milli Eğitim Bakanı Hikmet Bayur'un Atatürk'ten aldığı izinle Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası ve Musiki Muallim Mektebi'yle birleştirilerek bir akademinin kurulması yönünde kanun hazırlatmasına tanık olunur. Atatürk aynı yıl, 1 Kasım 1934 tarihinde TBMM açılış konuşmasında gençlerin yetişmesi için güzel sanatların her alanında gelişmelerin olması gerektiğini ve en hızlı bir biçimde de ulusal değerleri, duyguları ve düşünceleri içinde barındıran, klasik Batı müziği kurallarına göre Türk müziğinin ilerletilmesinin üzerinde durur. Onun için Türk ulusal müziğini çok seslilikle düzenleyerek başka ülkelere de göstermek önemliydi. Bunun için de tıpkı Sofya'da izlediği operadaki sanatçılara hayran olduğu geceki gibi Türk sanatçıları görevlendirecektir.

1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi'yi iki ülke arasında yakınlığın artması amacıyla Türkiye'ye davet eder. Şah'ın ülkemize gelmesinin bir başka nedeni de Atatürk'ün devrimlerini inceleyerek kendi ülkesinde de uygulamak istemesidir (Görsel 1). Atatürk, librettosunu Münir Hayri Egeli ile yazdığı *Özsoy Operası* adı verilen operanın konusunu kendisi belirlemiştir. Bu opera, hem Cumhuriyet tarihimizin ilk lirik sahne yapıtı

hem de Atatürk'ün gerçekleştirdiği müzik devriminin ilk örneğidir. Yurt dışından yeni dönen Ahmet Adnan Saygun'a eseri bestelemek için teklif götürülür. 3 perde 12 tablodan oluşan operanın konusu İran Şahı Firdevs'inin Şahnamesi'ndeki *Feridun Efsanesi*'nden alınmıştır. Atatürk'ün taslaklarını yazdırdığı metinde Türk ve İran uluslarının kardeş oldukları düşüncesinden yola çıkılmasını istemiş ve ikiz kardeş olarak gösterilen Tur ve İraç adlı iki karakter üzerinde durulmuştur. Feridun'un ikiz oğlu olarak doğan iki karakter için *bu gece Öz-soyun kaynağı doğdu* denilir. Final sahnesi ise Şah'ın etkilenip Atatürk'e *Kardeşim* diye sarılmasına neden olur. Tur ve İraç hariç Feridun ve tüm kadro sahnededir. Feridun, Tur ve İraç'ı göremediğini ve nerede olduklarını sorar. Operanın anlatıcı karakterini canlandıran Öz-Ozan, Halkevi Sahnesi'nin locasında operayı merakla seyreden İran Şahı Rıza Pehlevî ile birlikte Atatürk'ü göstererek *İşte Tur ve işte İraç. Her Türk bir Tur, Her İranlı bir İraç'tır* diye söyleyerek oyunu bitirir (Tunçdemir, 2012, s. 749-750).



Görsel 1. Mustafa Kemal Atatürk ve İran Şahı Rıza Pehlevî (Karabel, 2023).

19 Haziran 1934 gecesini Ankara Halkevi'nde sahnelen operayı iki ay gibi kısa bir sürede besteleyen Ahmet Adnan Saygun, Atatürk'ün provaları izlediğini ve bir prova sonrası söylediklerinden kendisinin çok etkilendiğini şöyle açıklar:

(...) Halkevine gelen Atatürk provaları seyretmişti. Riyaset-i Cumhur Orkestrası yerine İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndaki yaylı sazlar orkestrası ile Riyaset-i Cumhur Armonisi'nin nefesli sazlarını birleştirerek benim yönetimimde bir orkestra ile çalışmalarına devam etmemi emrettiği sırada söylemiş olduğu sözlerden özellikle bir cümlesi hâlâ kulaklarımda çın çın çınlamaktadır... Bu bir inkılâp hareketidir. (Tunçdemir, 2012, s. 748-749)

Ayşim karakterini canlandıran Semih'a Berksoy, Atatürk'ün 12 Haziran gecesini bu provayı izleyişiyle ilgili anısını babasına mektupta şöyle anlatır: *(...) salı günü Halkevi'nde saat üçte prova ettiğimiz esnada Gazi'nin geleceğinden ve bu işle yakinen alakadar olduğundan bahsettiler. Gazi geldi, locasından provayı seyretti. Hepimiz heyecan içindeydik. Giderken bravo diye bağırdı* (Gürün, 2010, s. 54). Provanın sonu otele gelirler ama bir süre sonra kapı çalınır ve Atatürk oyuncularını köşke davet etmiştir. O gece Semih Berksoy'un yaşamındaki en önemli olaylardan biri olan yurt dışına gönderilişiyle ilgili gelişme de yaşanır:

Sıramı bekledim. Nihayet büyük Gazi'nin eli bana da uzandı. Takdim edilirken bakamayacağımı zannettiğim gözlerinin içerisine göstermiş olduğu tevazu ve hüsnü tevecçühten cesaret alarak bakabildim. (...) Nimet Vahit ve ben piyano ile şarkılar söyledik. Gazi hazretleri ve Afet Hanım... herkesi alkışlıyorlardı. Şükrü Kayabey benim Avrupa'ya gitmem lazım olduğunu söyledi. Sesimi plağa aldılar. Ertesi gün Necip Ali Bey bana akşam mevzubahis oldunuz, sizi Avrupa'ya göndereceğiz dedi. (Gürün, 2010, s. 55) Atatürk, o gecenin sonunda tüm sanatçılara Ankara'da Özsoy'un temsili milli operamızın başlangıcı sayılır. Özsoy'un temsil edildiği gün milli sahne ve müzik hayatımızın bir dönüm noktası olacaktır. (Gürün, 2010, s. 53)

diyerek bu operayla ilgili beğenilerini büyük bir nezaketle dile getirir. Semih Berksoy, opera alanında yurt dışına gönderilen, hem başta Almanya olmak üzere pek çok ülkede hem de yurt içinde sayısız başarılarla imza atan ilk kadın opera sanatçımızdır. Aynı yıl 14 Haziran 1934'te Özsoy'un sahnelenmesinden önce, İran Şahı Rıza Pehlevî şerefine Darülbeydi tarafından Ekrem-Cemal Reşit Rey'in yazıp bestelediği *Adalar Revüsü*

sahnelenir ama bu gösteriyi şah programındaki değişiklik yüzünden izleyemez. Hem Özsoy'un başarısı hem de Darülbeyaz'ın operetlerine olan ilgiyle haziran sonunda mecliste Milli Müzik ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu kabul edilmiş ve böylece Türk müziğiyle ilgili gelişmelerin hızlanması sağlanmıştır (Gürün, 2010, s. 55).

Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği ikinci Türk operası *Taş Bebek* ve Necil Kazım Akses'in bestelediği üçüncü opera *Bayönder* de Atatürk'ün isteğiyle ve yol göstericiliğiyle gerçekleştirilmiştir. Atatürk, iki operanın da librettosunu okuduktan sonra el yazısıyla metin üzerinde düzeltmeler yapmıştır. Türk masallarından, efsanelerinden yola çıkılarak Münir Hayri Egeli tarafından yazılmış olan *Taş Bebek* operasının librettosunda bir bebek ustası vardır. Usta, taştan bir kız bebek yapar ve ona can verir. Kızın önce ustaya sonra da ustanın çırağına âşık olduğu ve çirakla kaçtığı görülür. Sonunda taş bebek hem sevgisiz hem de ruhsuz kalarak ölür. Usta ise bebeği canlandırmakla hata işlediğinin farkına varır. Bu opera lirik bir fantezidir. İnsanın kendini ve toplumu yaşadığı çağın gereklerine uygun olarak yenilemesi gerekliliği vurgulanmıştır. İnsan ve toplum yenilenince bunun evrensel bir arınmışlığı simgeleyeceği düşüncesi vardır. Konunun bu sembolle işlenmesi Atatürk'ün düşüncesidir. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra yetişen gençlerin yeni bir bilinçle ruhlarının sevgi, sadakat ve inançla dolu olmaları gerektiği de vurgulanmıştır (Baltacı, 2012, s. 23-24-36).

Münir Hayri Egeli, *Bayönder* operasında Bayönder, eşi İzgen ve Ozan adlı üç önemli role yer verir. Bayönder'in eşi İzgen'in fırtınalı bir günde öleceği kehaneti söylenir. Birdenbire bir fırtına koparak İzgen ölür. Ölmeden biraz önce göğsünde gizlediği altın tası Bayönder'e verir. Bayönder, tastaki sudan içer ve hemen halkına faydalı hizmetler vermeye koyulur. Ölümünün yaklaştığını anlayınca ulularını toplayarak büyük bir şölen yapar. Şölende altın tası da gökyüzüne fırlatır ve tüm malını mülkünü ululara dağıttığını söyler. Altın tas, onun ülküsünü simgeler. Türk milleti başına kötü bir şey geldiğinde enginden bir yudum içtiğinde, altın tasta bade içmiş gibi güç bulacaktır. Bu operada da Türklerin yaşadıkları zorluklardan kendilerine güvenerek ve atalarından aldığı güçle hareket etmeleri vurgulanmıştır. Birer perdelik opera olan *Taş Bebek ve Bayönder*, Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı nedeniyle ilk kez Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümünde Halkevi Sahnesi'nde aynı tarihte (27 Aralık 1934 akşamı) Atatürk'e oynanmıştır (Tan, 2001).

1935 yılına gelindiğinde, librettosunu Münir Hayri Egeli'nin yazdığı, bu kez Ulvi Cemal Erkin'in bestelediği *Ülkü Yolu* operası sahnelenir. Atatürk, bu operanın librettosunu da okumuş ve düzeltmeler yapmıştır. Operanın konusu aşktır ama Cumhuriyet devrimleri simgeler yoluyla anlatılmıştır. Operanın bir bölümünde sayısı altı adet olan oklarla ok atma yarışması yapılır. Altı adet okla Atatürk'ün ilkelerine gönderme yapılmıştır.

1934 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'nda uzmanların katılımıyla Güzel Sanatlar Müdürlüğü ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılması yönünde görüş birliğine varılır ve bir kanun hazırlanır. Atatürk, ilk ulusal operaların sahnelenişinden sonra 1936 yılı TBMM açılışında:

(...) Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuvar ve bir Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazdır. Güzel sanatların her şubesi için, Kamutay'ın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir diyerek bu kararın gerçekleştirilmesini hızlandırır. (Altar, 1977)

Konservatuvarın kuruluşunda görev alan sanatçıların başında olan Paul Hindemith Almanya'dan Ankara'ya gelmiştir. Atatürk'ün davetiyle sanat danışmanı olarak gelen Paul Hindemith'in ardından Eduard Zuckmayer ve Carl Ebert de gelir. Paul Hindemith, ders programlarını düzenleyerek piyano öğretmenliği görevini sürdürmüştü, ülkemizdeki ilk öğrenci orkestrasını, Madrigal Korosu'nu ve 1938 yılında Gazi Enstitüsü Müzik Bölümü'nü kurmuştur. Paul Hindemith'in önerisiyle ülkemize Almanya'dan gelen yönetmen (tiyatro ve opera), eğitmen ve oyuncu olarak dünya tiyatro tarihinin önemli sanatçılarından biri olan Carl Ebert'tir. Gelir gelmez yazdığı tiyatro ve operayla ilgili raporunda devletin yerleşik repertuar tiyatrosu kurması ve tiyatro okulu kurarak da burada yetişen gençlerin tiyatrodaki görev almaları gerekliliğini vurgular. Göreve başladıktan sonra Şan ve Tiyatro Bölümü'ndeki öğrencilerini klasik eserleri Türkçe olarak sahneleyecekleri düzeye getirmiştir. Macar besteci Béla Bartok ise Anadolu'daki halk ezgilerinin derlenip modern besteler yaratılmasını sağlamıştır. Müzik Muallim Mektebi'nin içinde açılan konservatuvar 16 Mayıs 1940 yılında Müzik, Opera, Bale ve Tiyatro bölümlerinden oluşan Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. Genç Cumhuriyet'in temel kurumlarından biri olan Devlet Konservatuvarı'nda Semiha Berksoy, Ferit Tüzün, Hikmet Şimşek, Yıldız Kenter, Mahir Canova, Müşfik Kenter ve Cüneyt Gökçer gibi birçok sanatçımız yetişmiştir. Hepsisi de Türk Tiyatrosu ve Operası'nın gelişmesi ve dünyaya açılması için oyunlar, operalar sahneleyerek, oynayarak ve öğrencilerini yetiştirerek Atatürk'ün istediği gibi ilkelerine ve Cumhuriyeti'ne sahip çıkmışlar, onun sanat alanındaki devrimlerini yeni nesillere iletmişlerdir.

4. Sonuç

Mustafa Kemal Atatürk'ün gerçekleştirdiği Cumhuriyet Devrimi bir taraftan siyasal, askeri ve ekonomik alanda hızla devam ederken diğer yanda da kültürel ve sanatsal alanda gerçekleşmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte gerçekleştirilmeye çalışılan yeni kültür yapısında kaynakların kendi tarihimizden alınmasının gerekli olduğu vurgulanmıştır. Atatürk, bir milletin ilerlemesi için müziğe de önem verilmesi gerektiği görüşünü her fırsatta dile getirmiştir. 1913 yılında Sofya'da ilk kez izlediği *Carmen* operasından etkilenmesinin bir nedeni belki de opera sanatının sözlü şarkıları, ara melodileriyle hem müziksel hem de teatral bütünlüğünün insanda yarattığı güçlü duyguları hissetmiş olmasıdır. Bu hissedişle, kendi geçmişimizde var olan Türk destan, efsane ve mitolojisinden yararlanarak kendi sanatçılarımızla bir eser ortaya koyabileceğimizi hem ülkesine hem de tüm dünyaya göstermiş bir liderdir. Bizzat kendisinin yönlendirmeleriyle yazılan ilk milli operamız *Özsoy* ve diğerleriyle Türklük ve ulus bilincinin yaygınlaştırılmasını hedeflemiştir. Türk toplumunun hem ilerlemesi hem de çağdaşlaşması için başvuracağı kaynakların arasında kendi geçmişinde var olduğu bilinciyle hareket edilmesini özellikle kültür ve sanat alanında önemsemiştir. Bu bilinci yeni nesillere aktarmaya devam etmeliyiz. Bununla birlikte ülkemizde opera sanatının daha fazla seyirci kitleleriyle buluşması için görsel estetiğe yönelik tüm öğelerin en üst düzeyde sahnede var olması ve günümüz seyircisini tatmin etmesi gerekmektedir. Görsel etkinin sağlanabilmesi de Batı'daki gibi teknik olanaklar açısından tam donanımlı opera binalarıyla gerçekleştirilmektedir. Bunun için Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın İstanbul'da yeniden yapılan AKM binası gibi opera-balesi olan tüm şehirlerimizin teknik açıdan donanımlı sahnelere kavuşması ve olan sahnelerin yenilenmesi için ödenek ayırması gerekir. Dünyada Guangzhou Operası, Sydney Operası, Paris Bastille Operası gibi hem teknolojileri, işlevleri ve işleyişleriyle hem de mimari görünüşleriyle sıra dışı olarak nitelendirilebilecek yapılara, yeni sahnelere ihtiyacımız var. Bu binalar çağımızın olağanüstü mimari örnekleri olmalarının yanı sıra o ülkede sahne sanatlarını ve operayı yaygınlaştırmak, sevdirmek için halkın çekim merkezidir. Mustafa Kemal Atatürk, müzik alanındaki reformun diğer alanlardaki yeniliklerle birlikte olmasını ve Türk toplumunun müzik anlayışında bir dönüşüm gerçekleştirmesini isteyerek opera sanatını çağdaş Türk kültürünün oluşması için halka sevdirmeyi amaçlamıştır. 1936 yılı TBMM açılışında söylediği gibi ülkemizde kültür ve sanat alanında ilerlemek için çağın getirdiği yenilikleri hem operaların sahnelenmesinde hem de binaların yenilenmesinde de uygulayıp yaygınlaştırsak onun neredeyse yüz yıl önceki amacını gerçekleştirmiş olacağız.

Kaynakça

- Akçura, G. (2023). *Muhsin Ertuğrul*. İBB Yayınları.
- Altar, C. M. (1977). Atatürk ve müzik sanatında reform. *Bilim ve Teknik*, 121. Erişim adresi (17 Temmuz 2023): <http://cevadmehduhaltar.com/ataturk-ve-muzik-sanatinda-reform.html>
- And, M. (1986). *Türkiye'de İtalyan sahnesi, İtalyan Sahnesi'nde Türkiye*. Metis Yayınları.
- Baltacan, M. (2012). *Ahmet Adnan Saygun'un Taş Bebek operasının incelenmesi ve rejî çalışması* (Tez No. 325894) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çuhadar, H.C. (2015). Atatürk'ün müzik devrimi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(2), 19-30. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/32044/354137>
- Ertekin, S. (2007). *Türk Operasının gelişim süreci* (Tez No. 211028) [Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Güdek, B. ve Kılıç, A. (2016). Müzik-ı Hümayun'dan günümüze klasik batı müziğinin Türkiye'deki tarihsel gelişimi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 47, 89-102.
- Gürün, G. (2010) *Ateş kuşu Semiha Berksoy*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karal, E. Z. (1986). *Atatürk'ten düşünceler*. Milli Eğitim Basımevi.
- Karabel, M. (2023, 25 Haziran). İran Şahını cin çarptı. *Ege'de Sonsöz*. Erişim adresi (15 Ağustos 2023): <https://www.egedesonsoz.com/yazar/iran-sahi-ni-cin-carpti/18631>
- Nutku, Ö. (2015). *Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sağlam, A. (2011). Osmanlı'da musiki devrimi. *İki Aylık Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 49-61. https://www.academia.edu/37725777/Osmanli%C4%B1da_Musiki_Devrimi
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve musiki*. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

- Tan, N. (2001). *Atatürk dönemi tiyatrosu ve opera çalışmalarında Türk halk kültüründen nasıl yararlandı? I*. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri.
- Tuncay, M. (2012). Darülbeydi'nin operet serüveni. Özlem Belkıs (Ed.), *Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan* içinde (s. 209-238). Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Tunçdemir, İ. (2012). *Cumhuriyet'in kurulmasından sonra bestelenen ilk Türk operası: Özsoy operası*. Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Yener, F. (1970). *İlk adımlardan günümüze opera ve bale*. Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği, Taha Toros Arşivi. Erişim adresi (24 Haziran 2023): <https://core.ac.uk/download/pdf/38314091.pdf>
- Yöre, S. (2011). Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü. *Journal of World of Turks*, 3(2), 53-69.

Factors that Shaped the Art of Turkish Painting in The Republic Period

Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatını Hazırlayan Etmenler

Huri Kiriş Büyükgüner, *Department of Painting, Mimar Sinan Fine Arts University*, 0000-0002-7318-9348

Abstract

The roots of current Turkish painting can be traced back to the early 20th century. Until the establishment of the Republic of Türkiye, painting did not emerge as one of the most important and influential art forms in Turkish culture. However, as a result of the historical processes spanning from the late period of the Ottoman Empire to the establishment of the Republic of Türkiye, the paradigm shift brought about by the Republic facilitated the formation and establishment of a unique art form known as Western style painting in the Turkish nation. The transformation from subjects of a monarchy to citizens of a nation, and from subjects to individual identities, which took place during the Republic era, enabled Turkish painting to acquire a national character through the influence of state patronage and the power of reforms. Although the Westernization movement and educational reforms that began during the Ottoman period led to a new formal direction influenced by the forms of the Western worldview, as well as the unique content of the Ottoman state's worldview, it was during the Republic era that Turkish painting found its characteristic forms and expressions. While the formal patterns of painting were influenced by Western styles of the time, the subject matter and content reflected the intellectual and revolutionary world of modern Turkish society, allowing for the emergence of a distinctive form of painting art under these circumstances.

Keywords: Turkish painting, painting, art, early Republic art, Westernization.

Akademik disiplinler/alanlar: Art history, Turkish painting history, painting.

Özet

Günümüz Türkiye Cumhuriyeti'nin resim sanatının kökleri 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Kadim Türk kültürünün içinde resim sanatı Türkiye Cumhuriyeti kurulana kadar, Türk kültürünün en önemli ve etkili sanat formları içine girmemiştir. Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına varacak tarihsel süreçlerin sonucunda Cumhuriyet'in getirdiği paradigma değişimi Türk ulusunun kendine ait bir sanat formu olarak Batılı anlamda bir resim geleneğinin oluşması ve yerleşmesini sağlamıştır. Tebaadan ulusa, kuldan bireye dönüşümün yaşandığı Cumhuriyet dönemi gerek devlet himayesi yoluyla gerekse inkılapların gücü etkisiyle Türk resim sanatının ulusal bir karakter kazanmasını sağlamıştır. Osmanlı döneminde başlayan Batılılaşma hareketi ve eğitim reformlarının gerektirdiği Batı dünya görüşünün formları ve Osmanlı devletinin kendine özgü dünya görüşünün içeriği sanat alanında yeni bir biçimsel yönelmeye sebep olsa da Türk resim sanatı diyebileceğimiz karakteristik form ve biçim dünyası kendini Cumhuriyet döneminde bulmuştur. Resim sanatının biçimsel kalıpları dönemin Batılı üsluplarından etkilense de konu ve içerik bakımından çağdaş Türk toplumunun düşünsel ve devrimci dünyası resim sanatının belirleyici unsuru olmuş, kendine has bir resim sanatı ancak bu koşullar altında ortaya çıkmayı başarabilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk resmi, resim, sanat, erken Cumhuriyet sanatı, Batılılaşma.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sanat tarihi, Türk resim tarihi, resim.

- **Corresponding Author:** Huri Kiriş Büyükgüner, Department of Painting, Mimar Sinan Fine Arts University.
- **Adress:** Pürtelaş Hasan Efendi District, Meclisi Mebusan No:24, 34427 Beyoğlu/İstanbul.
- **e-mail:** huri.kiris@msgsu.edu.tr
- **Available Online:** 12.10.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1310416

Received: 06.06.2023 / Accepted: 05.10.2023

1. Introduction

Reflecting on the art of painting in the Republic of Türkiye, as we celebrate its centenary, presents a formidable challenge. While one might assume that dealing with a recent history would make our task easier, it quickly becomes apparent that compiling this history is far from straightforward when we delve into the inherited archive. Particularly in the field of art history, we are confronted with the difficulty of grappling with a constantly evolving terminology and the inherently interpretive nature of art-related issues. Over time, language and its associated terminology undergo transformations, rendering the usage of archival terms a hindrance to conveying intended meanings.

Furthermore, the diverse range of historical processes, political structures, and ideologies experienced by the Republic of Türkiye has also resulted in shifts in the connotations and implications of the terminology we employ. Therefore, it becomes necessary to clarify the scope of our discussion when addressing Turkish painting. Are we referring to the concept of Turkishness as an ethnic identity? Are we considering Turkishness in terms of citizenship and nationality? Or are we alluding to the term Turks used by Westerners to denote the Ottoman Empire and Muslims during a specific period?

By establishing a clear framework and contextualizing the terminology used, we can navigate the complexities of Turkish painting's development within the Republic era more effectively. Only through such clarification can we delve deeper into the factors that have shaped this unique form of artistic expression and gain a comprehensive understanding of its evolution over time.

When examining Turkish culture, it becomes evident that its origins can be traced back to Central Asia. The ethnic group associated with Turkish culture, particularly within the Anatolian region, has undergone a process of amalgamation with other ethnic groups, thereby becoming an integral part of the cultural fabric of the region. Consequently, when discussing the cultural landscape preceding the Republic era, especially in the context of art, it would be inappropriate to exclusively employ the term 'Turkish culture and art'. Instead, it is crucial to consider the prevailing conditions of that period and refer to the cultural and artistic milieu of the Ottoman Empire for a more accurate depiction.

We cannot consider the Seljuk and Ottoman States as Turkish states, and the opposite evaluation is nothing but a deception. However, these states were established thanks to the sacrifice of the Turkish nation and many things were achieved thanks to this sacrifice. We should not forget this. However, these sacrifices have never been reciprocated, and the Turks have never been able to take their deserved place within the state and society. (Yetkin, 1980, p. 470)

We can observe the transition from Ottomanism to Turkism in the example of the members of the Ottoman Painters Society, which was established in 1908. "Recognizing the end of the historical mission of the Ottoman Empire, they emphasized Ottomanism in 1921 and changed their name from Ottoman Painters Society to Turkish Painters Society by replacing the term Ottoman with Turkish." (Keser, 2006, p. 130).

The comprehensive definition of art history encompasses the entire span from the Republican era to the present-day Turkish art, categorized under the label of *Contemporary Turkish Art*. In this context, the term *contemporary* assumes its Western connotation, signifying modernity and relevance to the current era. However, in the realm of art, the term *contemporary* refers specifically to the art of the past thirty-five years. The primary source of confusion here lies not in finding an equivalent term for *contemporary* but rather in understanding its historical significance. By designating the art produced from the Republican era to the present as *Turkish contemporary art*, we imply that previous art forms, whether classical, traditional, or otherwise defined, also fall under the umbrella of Turkish art as a whole. This raises the question of what we mean by the term Turkish. Providing a definitive answer to this question is beyond the scope of this article. Therefore, within the confines of this discussion, when we refer to Turkish art and painting, we are specifically addressing a historical period commencing with the establishment of the Republic of Türkiye, where artists are acknowledged as Turkish based on their citizenship, without delving into their ethnic backgrounds. In this context, the term *contemporary Turkish painting* will be utilized to denote the period that aligns with the internationally recognized historical range of contemporary art as determined by global art authorities. In this context, the terms 'Turkish art' and 'Turkish painting' refers to a period between 1920s and 1990s.

2. The Cultural Environment In The Late Ottoman Period

The history of Turkish painting, in comparison to Western art, is relatively brief. Nonetheless, within the context of the Modern Turkish Republic, it encompasses the entirety of the country's history. Throughout this relatively short history, we can observe the active role of painting in various aspects, ranging from the establishment of our nation to the development of national consciousness and the pursuit of a modern civilization. As we celebrate the 100th anniversary of the Republic, Turkish painting has solidified its position as a significant component of the country's cultural heritage, boasting a century-long legacy.

To gain a comprehensive understanding of the art scene during the Republic's establishment, it is necessary to delve into the pre-Republic era. Within the Ottoman Empire, it is not accurate to claim the presence of a Western-style painting tradition. The art form that came closest to painting during that period was miniature art. However, it is implausible to assert that miniature art served as a direct source for the emerging painting art in terms of both form and content during the Ottoman era.

Miniature art, in terms of its spirit, worldview, artistic conception, craftsmanship, materials used, especially its scale, and above all, its role and function in the ancient society, did not align with the new plastic arts of Türkiye that were beginning to embrace Westernization. (Berk & Gezer, 1973, p. 14)

Exploring the reasons behind the limited development of painting as an art form in the Ottoman Empire requires thorough investigation, and various factors may contribute to this phenomenon. One plausible explanation could be the relatively low demand for painting within the artistic landscape of the empire. While the prohibition of figurative representation in Islamic religion is often cited, it alone is an inadequate argument to fully account for this situation, considering the presence of figures in miniature art, for instance. However, the influence of Islam and the Anatolian Islamic understanding, shaped by mystical perspectives, can still be observed in the artistic approach prevalent in Anatolia.

In Islamic belief, the concept of God is transcendent, and divinity and godliness are apprehended through internal contemplation rather than formal representation in the material world. This philosophical framework may have rendered the necessity for a painting art form less prominent compared to the Western context, where representational art played a more significant role. It is worth noting that the interest in painting during the Ottoman period also arose from other motives and needs beyond religious considerations.

In the efforts of Westernization that gained momentum with the declaration of Tanzimat Edict in the Ottoman Empire, Westernization became the predominant ideology that influenced the political, administrative, and social structure along with the Ottomanism ideology. With the proclamation of the Meşrutiyet Era, social changes began to take place, and a societal structure emerged where ideologies such as Westernization, Turkism, Positivism, Conservatism, Liberalism, and Socialism coexisted with the ideology of Ottomanism. Starting with the Balkan Wars, the ideology of Ottomanism gave way to Nationalism, and the foundations of national consciousness were laid. (Arslan Gül, 2021, p. 25)

In the era of Westernization, the art of painting in the Ottoman Empire can be traced back to educational reforms, which laid the foundation for its development. While earlier attempts had been made in the field of visual arts, it was during this period that a systematic and institutionalized approach to painting as a Western art form began to take shape.

A significant milestone in the integration of painting into the educational sphere occurred with the establishment of the Mühendishane-i Berrî-i Hümayun in 1793. Originally established for military engineering purposes, this institution introduced the first painting lessons with a particular emphasis on perspective and new techniques. The inclusion of painting in the curriculum aimed to enhance the accurate representation of nature and objects, complementing the knowledge gained in engineering. However, due to the lack of Turkish instructors proficient in painting, foreign experts were recruited to teach these courses.

To assist in the accurate representation of nature and objects and to complement engineering knowledge, painting lessons were included in the curriculum of the 'Mühendishane-i Berrî-i Hümayun.' Since there were no Turkish instructors available to teach these courses, foreigners were utilized. As time progressed, in

order to learn Western science and technology and subsequently teach what they had learned upon their return, students began to be sent to Europe starting from 1829. (Keser, 2006, p. 123)

Following the establishment of the Mühendishane, drawing and painting education provided in other modernized military schools also contributed to the emergence of the first paintings in the Western style. Consequently, military painters became the first individuals to receive formal education in the field of painting and make a significant impact. "Ferik İbrahim Pasha (1815-1899) was among the earliest graduates of the Mühendishane, while Ferik Tevfik Pasha (1819-1876) graduated from Harbiye." (Tansuğ, 1991, p. 51)

Soldier painters, who lived and produced artworks between the first quarter of the 19th century and the establishment and structuring period of the Republic of Türkiye, played a significant role in the social and cultural transformation that aimed to align with Western ideals. As part of their duties, soldier painters were not only present on the battlefields but also fulfilled the responsibilities bestowed upon them as artists. (Alkan, 2017, p. 15)

The organization of the first significant art exhibition in Istanbul can be attributed to the efforts of Ahmet Ali (Şeker Ahmet Pasha), which took place on April 27, 1873.

One of the facets of the educational reforms driven by the Westernization movement was related to culture and art. The influx of students who had studied abroad, bringing with them new artistic concepts, coupled with the desire to showcase the modernization efforts of the Ottoman Empire, led to the establishment of an institution for higher art education. *Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, which commenced its educational activities on March 3, 1883, was founded to fulfill this need.

Osman Hamdi Bey assumed the position of school director on January 1, 1882, while the sculptor Osman Yervant Efendi effectively served as the deputy director. In the school, where Osman Efendi also served as the instructor for the sculpture workshop, two foreign artists, Salvatore Valeri and Warnia Zarzecki, were responsible for the painting workshops. Zarzecki acted as the drawing instructor, while Valeri provided guidance on oil painting techniques. (Tansuğ, 1991, p. 104)

In light of these developments, as the 20th century commenced, we encounter a group of artists who had emerged during the period. This group, known as *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* (*the Ottoman Painters Society*), comprised artists such as M. Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Feyhaman Duran, Ömer Adil, Hüseyin Haşim, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esad Arseven, Müfide Kadri, and Mihri Müşfik. In 1921, the society changed its name to *Türk Ressamlar Cemiyeti* (*the Turkish Painters Society*). Subsequently, in 1926, it adopted the name *Türk Sanayi-i Nefise Birliği* (*the Turkish Fine Arts Association*), and in 1929, it became *Güzel Sanatlar Birliği* (*the Union of Fine Arts*).

The artists affiliated with *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* played a pioneering role in the development of Turkish painting during the early years of the Republic. These artists, known by various titles such as *Asker Ressamlar* (*Soldier Painters*) or members of the *1914 Kuşağı* (*1914 Generation*), served as educators at the *Sanayi-i Nefise Mektebi*, artists within *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* (*the Independent Painters and Sculptors Union*), art critics in magazine articles, and mentors to artists in the *D Grubu* (*D Group*), thus exerting a significant influence on shaping the subsequent art scene.

The achievements of the Osmanlı Ressamlar Cemiyeti and Sanayii Nefise Birliği during the period from 1914 to the 1940s are revolutionary and remarkable. The foundation of contemporary Turkish art and the emergence of our modern movements were established through the exhibitions organized by this collective. (Berk & Gezer, 1973, p. 41)

Concurrently, students who continued their education at the *Sanayi-i Nefise Mektebi* and successfully passed the school's exams in 1910 were awarded government scholarships to study art abroad. However, with the outbreak of the First World War in 1914, these students returned to their homeland.

Some of the artists from the 1914 kuşağı were directly from the *Sanayi-i Nefise*, while others, after completing the Naval War School, resigned from the military

as lieutenants and received art education at *Sanayi-i Nefise* (Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar). (Tansuğ, 1991, p. 119)

1914 Kuşağı represents a significant turning point in Turkish painting. The activities of the artists who returned to the country in 1914 ensured the permanent establishment of Western-style painting in Türkiye. These artists assumed teaching positions at the *Sanayi-i Nefise*, the newly opened *İnas Sanayi-i Nefise (Girls's Fine Arts School)* schools, as well as some military and civilian high schools, and became the founders of a modern painting tradition that extended to future generations. "After their return, the participation of Çallı, Gürkan, N. İsmail, Onat, A.S. Boyar, and Feyhaman Duran at the *Sanayi-i Nefise* and *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi* changed the starting point and philosophy of *Sanayi-i Nefise*" (Tansuğ, 1991, p. 121).

One of the notable endeavors of the Westernization movement was the establishment of the *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*, an art school for girls. Founded in 1914, the school merged with the *Sanayi-i Nefise Mektebi* in 1920, and as a result, the latter began admitting female students.

During the war period, the participation of returning artists in the Şişli Atelier became one of their most significant activities.

The establishment of the Şişli Atelier was commissioned by War Minister Enver Pasha, and the artists of the 1914 Kuşağı created paintings depicting war scenes and soldiers of various sizes within this atelier. These artworks were initially exhibited to the public at the Galatasaray Dormitory in Istanbul in 1918 and were later sent to Vienna and Berlin for further display. (Tansuğ, 1991, p. 151)

İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, and Ali Cemal participated in this atelier, while Ömer Adil, Cevad Bey, Halil Pasha, Harika (Sirel Lifi), Hüseyin Avni (Lifi), İsmail Hakkı Bey, Ruşen Zamir Hanım, Seyid Bey, Şevket (Dağ), Diyarbakırlı Tahsin Bey, and Hüseyin Zekâi Pasha also contributed to the first exhibition held at the Galatasaray Dormitory with their artworks. (Alkan, 2017, p. 32)

While the *Sanayi-i Nefise Mektebi* held a monopoly over art education, painter Mehmet Ruhi Arel and sculptor Ahmed İhsan Bey, dissatisfied with the school's activities and policies, established the *Serbest Resim Atölyesi (Free Painting Atelier)* in Istanbul's Çemberlitaş district in 1922. "Sculptor Ahmed İhsan, Sami Yetik, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Şevket Dağ, and Mehmet Ruhi Arel, serving as art instructors, trained students at this private art school" (Alkan, 2017, p. 39).

3. The Republic Period

The deteriorating Ottoman Empire, in its pursuit to adapt to the changing times and maintain its integrity, implemented various reforms. However, the empire's eventual fragmentation and the emergence of different states within its territory became inevitable. The establishment of the Republic of Türkiye can be traced back to this reform process, and Turkish painting, the subject of our discussion, is inseparable from this history of reform.

"After approximately two centuries of Westernization, starting from the *II. Meşrutiyet Dönemi (the Second Constitutional Era)*, three political movements began to exert simultaneous influence in the political arena: Westernism, Islamism, and Turkism." (Keser, 2006, p. 157). In his book titled *Türk Halk Hareketleri ve Devrimler*, Çetin Yetkin (1980) explains that the westernization movements of the Ottoman Empire were primarily conservative in nature, rather than revolutionary and innovative, representing an attempt to preserve the waning imperial power through a restorative reflex. On the other hand, Islamism embraced religious governance as a means to safeguard the state, advocating for a complete alignment of the administration with Islamic society. "With these qualities, it opposes the collaborationist Ottoman bourgeoisie. Faced with the entry of capitalism and imperialism into the country along with Westernization, Islamic thought took a stand against this development." (Yetkin, 1980, p. 456). Among these ideas, the İttihat ve Terakki Cemiyeti leaned towards Westernism and worked towards the renewal of the state. However, the changing demographics following the Balkan Wars rendered policies based on religious origins ineffective, and the concept of Turkism emerged as an idea that could unify the state. "When İttihat ve Terakki saw that Westernism and Ottomanism, Islamism, did not serve the purpose of saving the Ottoman Empire and perhaps because there was no other ethnic group left to rely on, they turned to Turkism." (Yetkin, 1980, p. 457). Eventually, as the Ottoman Empire dwindled to the Anatolian territories, the Republic

of Türkiye was established under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk, with the aspiration to expand its borders based on the *Misak-ı Milli (the National Pact)*.

In summary, the Ottoman Empire, which spanned several centuries, encountered internal and external challenges during the 19th and 20th centuries, leading to political and economic decline. These difficulties eventually led to the fragmentation of the empire and its ultimate dissolution. The establishment of the Republic of Türkiye in 1923 marked a new era, wherein the country inherited the remnants of the collapsed empire and embarked on a comprehensive reconstruction process aimed at revitalizing its economy, society, and aligning itself with the modern world. This new nation, comprising diverse ethnic groups that had coexisted for centuries and identified themselves as part of a collective nation, embraced a dominant Turkish identity and pursued the path of nation-building. Despite enduring significant losses, the new state managed to defend its territories through a remarkable victory, and during this transformative period, art became an influential medium, serving as a spokesperson for the revolutionary order.

In the early years of the Republic, under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk and the governing elite, a nation-building policy was pursued, emphasizing principles of modernization, secularism, and populism. Within the framework of the state's cultural revolution, the role of fine arts held great significance. Cultural and artistic modernization was pursued through two main approaches. Firstly, efforts were made to research, exhibit, and present the nation's cultural heritage, which was intertwined with its historical legacy, to the general public. This aimed to foster a sense of national identity and pride by emphasizing the rich cultural history of Türkiye. Secondly, there was a deliberate endeavor to create a distinct Turkish art that incorporated contemporary Western art theories and methods while remaining firmly rooted in traditional Turkish artistic traditions. This synthesis sought to strike a balance between embracing global artistic trends and preserving the unique cultural identity of Türkiye.

As a result of the cultural policies pursued in the initial decade of the Republic, the state assumed a guiding, supportive, and protective role across all artistic domains. The government actively encouraged and promoted artistic endeavors, recognizing the importance of art in shaping and expressing the nation's cultural identity. During this period, several institutions played prominent roles in the field of culture and art. Foremost among these was Türk Ocağı, an organization established in 1912, which aimed to revive and propagate Turkish culture, history, and language. Additionally, Halkevleri and Köy Enstitüleri emerged as important cultural and educational institutions. Halkevleri, established in 1932, focused on adult education and cultural activities, including the organization of art exhibitions, theater performances, and music concerts. Köy Enstitüleri, established in the 1940s, aimed to modernize rural areas by providing education, including training in arts and crafts, to rural communities. These institutions played crucial roles in shaping the cultural landscape of the Republic and fostering artistic development. They provided platforms for artists to exhibit their works, encouraged the exploration and preservation of Turkish cultural heritage, and facilitated the dissemination of artistic knowledge and skills among the population. The state's involvement in guiding and supporting artistic endeavors reflected its broader vision of transforming Türkiye into a modern and progressive nation.

Overall, during the early years of the Republic, the convergence of nation-building efforts, cultural policies, and state support resulted in the promotion of Turkish art as a means of expressing the revolutionary ideals and aspirations of the new nation. Artistic expression became a powerful tool in shaping and conveying the evolving national identity, highlighting both the rich historical legacy and the contemporary ambitions of the Republic of Türkiye.

After the proclamation of the Republic, Türk Ocakları intensified its efforts in education, culture, and art, in line with Mustafa Kemal Atatürk's desire. In this context, activities aimed at popular education were carried out, and the people who participated in various art, culture, and education events witnessed and experienced an innovation. (Kodal, 2014, p. 304)

In the realm of painting, the most prominent educational institution was *Sanayi-i Nefise Mektebi (the School of Fine Arts)*. During the occupation of Istanbul, which occurred in the years following 1917, the school faced challenges and had to relocate several times to ensure its continuity. Despite the adversities brought about by the war, *Sanayi-i Nefise Mektebi* persevered and continued its educational activities during the Republican era. The art education system, which had initially focused on Western art during the Ottoman period, underwent further modernization and development in the early years of the Republic. The leaders, particularly Atatürk, attached great importance to preserving the cultural heritage inherited from the past, and the Republican governments exhibited heightened interest in cultural affairs, striving to foster creativity and promote artistic growth. Consequently, the school changed its name to *Sanayi-i Nefise*

Akademisi (Fine Arts Academy) between 1927 and 1929, and later adopted the name *Güzel Sanatlar Akademisi (Academy of Fine Arts)* from 1929 onwards.

In an effort to cultivate a robust cultural environment, the state embarked on the establishment of official museums with the aim of promoting Turkish art and artists, as well as preserving collective memory. In 1937, the Istanbul Museum of Painting and Sculpture (*İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*) was inaugurated as part of the Academy of Fine Arts, taking up residence in the Crown Prince's Chamber of Dolmabahçe Palace. The creation of this art museum was initiated by the order of Atatürk himself, with the objective of collecting artworks from all corners of the country and restoring damaged pieces. Previously acquired works held by various institutions and ministries were gathered to form the initial collection of the museum. Today, the Istanbul Museum of Painting and Sculpture stands as Türkiye's most extensive repository of art. Additionally, seven painting and sculpture museums have been established in different cities across the nation's history. Following Istanbul, museums were opened in Ankara, Izmir, Erzurum, Şanlıurfa, Mersin, and Aydın. While the Istanbul Museum of Painting and Sculpture is presently affiliated with Mimar Sinan Fine Arts University, the remaining six museums operate under the auspices of the Ministry of Tourism and Culture.

3.1. The State's Patronage of Art

The development of art in Western societies has long been intertwined with societal progress. As power and wealth became less concentrated in the hands of the ruling elite over time, the bourgeoisie emerged as the primary patrons of the arts, wielding significant influence in the cultural realm. However, in the early years of the Republic of Türkiye, the presence of a Turkish bourgeoisie was not viable. The nation had endured economic hardships resulting from consecutive wars, and there was no cohesive collective identity that could define the population in terms of governance, language, ethnicity, religious background, geographical distribution, or demographic characteristics. The absence of capital for artistic endeavors and the lack of a shared cultural foundation compelled the state to assume the role of the sole patron of the arts during the initial period of the Republic. It is reasonable to assert that this situation persisted until the end of the single-party era (*tek partili dönem*).

In this context, the state provided financial support in various forms to cultivate an artistic environment and incentivize artists. These efforts encompassed the enactment of laws to organize competitions, the acquisition of artworks for government institutions, the facilitation of exhibition arrangements, and the provision of scholarships for art education abroad. For instance, in the 1930s, a law was passed mandating the presence of artworks in all public buildings owned by the state, and during this period, newly established banks also began acquiring art pieces.

The state's financial support not only aimed to stimulate artistic production but also sought to shape the cultural landscape of the nascent Republic. By fostering an environment conducive to artistic expression and by actively collecting and exhibiting artworks, the state aimed to cultivate a national identity grounded in the rich heritage of Turkish art while embracing contemporary Western artistic theories and practices. The state's patronage played a pivotal role in the establishment of art institutions, the organization of cultural events, and the preservation and promotion of the country's artistic legacy.

It is worth noting that the state's exclusive patronage of the arts during the early years of the Republic has evolved over time. As the nation progressed economically and socially, and as private capital began to accumulate, the role of the state as the primary patron gradually transformed. Private individuals, corporations, and foundations have increasingly assumed a more significant role in supporting and promoting the arts. However, the state continues to play a vital role in providing a conducive environment and infrastructure for artistic production and dissemination, ensuring the continued development and preservation of Türkiye's vibrant artistic heritage.

One of the most significant challenges regarding art education in the early years of the Republic was the shortage of trained educators. To address this issue, the state began sending students abroad, particularly to Paris, with government support starting from 1924, in order to train educators in these fields.

In a period when the state was newly established, nothing was fully in place, not even enough restaurants or hotels in Ankara, Atatürk managed to send students to Europe, specifically to receive education in painting, sculpture, and music, with very limited budgets. (Uluskan, 2010, p. 515)

The first group of students with participation from other fields included artists such as Refik Ekipman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, and Hale Asaf.

With the transformation of Sanayii Nefise into the State Academy of Fine Arts following the declaration of the Republic, the program of sending students to the West continued until the 1980s, with efforts made to facilitate direct influence from the Western world in the development of painting and sculpture in Türkiye. (Tansuğ, 1991, p. 14)

During this period, although the number of artists was limited, there was also a scarcity of painting materials such as paint, brushes, and canvases. In addition to the financial difficulties associated with pursuing art, there was also a shortage of exhibition spaces, presenting another challenge. In this constrained environment, artists found themselves compelled to open joint exhibitions as a solution. *Güzel Sanatlar Birliği (The Fine Arts Union)*, established before the Republic and predominantly consisting of artists from the *1914 Kuşağı (1914 generation)*, continued its traditional Galatasaray exhibitions. However, in the 1923 Galatasaray Painting Exhibition, which was the first exhibition of the Republican era, there was now the patronage of Mustafa Kemal Atatürk. "The exhibition was introduced by İbrahim Çallı as the 'first national exhibition'. Government spokesperson Hamdullah Suphi Bey stated that they would provide both financial and moral support to the artists." (Özyiğit, 2018, p. 268). In this exhibition, three paintings were purchased on behalf of Mustafa Kemal.

Another exhibition opened in 1923 is the Ankara Painting Exhibition. The First Ankara Painting Exhibition was inaugurated on October 14, 1923, at the Ankara Türk Ocağı Building. The fact that Atatürk visited and expressed his admiration for this first art exhibition held in Ankara made it special. (Özyiğit, 2018, p. 268)

While the Galatasaray exhibitions in Istanbul continued, Ankara began to establish itself as an art environment where regular exhibitions were held. The Ankara exhibitions continued until 1931.

The Fine Arts Department of the Halkevleri, established in 1932, aimed to preserve Turkish cultural and artistic values in light of Atatürk's reforms and ideals. The goal of the Halkevleri was to increase the interest and proximity of the public and to spread the fine arts beyond Istanbul and Ankara throughout the country. To convince the public that the fine arts, which they seemed indifferent to, were actually their own property, the Halkevleri organized a total of 970 exhibitions in all regions. These exhibitions helped create environments where artists and the public could nourish each other and provided ideas on where the identity of Turkish painting art should be sought.

İnkılap Sergileri (the Revolution Exhibitions), which started in 1933 and continued until 1937, *Yurt Gezileri (the Country Tours)* conducted by artists between 1938 and 1943, along with the exhibitions organized during these tours, and *Devlet Resim Heykel Sergileri (the State Painting and Sculpture Exhibitions)* starting from 1939, have taken their place as the most influential and significant artistic activities of this period.

One of the important initiatives undertaken by the Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi*) to popularize art was the Yurt Gezileri and the Yurt Gezileri Exhibitions. The purpose of the Yurt Gezileri was to send painters to various cities in the country to explore folklore values.

Between 1938 and 1943, during the conditions of World War II, 58 painters were sent to 63 provinces and one district on these tours. Among these painters, 17 were sent on these tours twice. The paintings created during the tours were exhibited in Ankara every year. In the collective exhibition held in Ankara in 1944, there were 675 works, but the number of paintings produced as a result of the tours, including the 50 paintings exhibited at the State Painting and Sculpture Exhibitions between 1939 and 1945, along with the ones kept by the artists themselves, amounts to nearly 800. (Bilen Buğra, 2018, p. 217)

The artists were supported through payments and rewards. The aim of this approach was to spread art to the public, give it a specific function, and enable the artist to become closely acquainted with the realities of the country.

As part of the exhibition system established by the Ministry of Education (*Maarif Vekâleti*) in 1939, the State Painting and Sculpture Exhibitions were initiated. These exhibitions, held in Ankara and open for one month, were a manifestation of the government's policy to support art and artists. As part of this policy, artworks were purchased to support the artists, and awards were given to the artists who achieved recognition by the juries formed for the exhibitions. The state aimed to encourage artists and did not discriminate among different art movements or artists. These exhibitions provided an opportunity for

artists from all generations and artistic trends to showcase their works and present them to state institutions, which were the primary art patrons.

After 1946, the practice of selecting and awarding the top three works among the exhibited pieces was discontinued, and instead, the selected works began to be purchased by the Ministry of Education. These exhibitions also served as a platform for certain artists who were not affiliated with any specific group but worked within or outside the Academy, such as Şefik Bursalı, İlhami Demirci, Nurettin Ergüven, Ayetullah Sümer, Hamit Görele, İbrahim Safi, and Ercüment Kalmık, to gain recognition. (Bilen Buğra, 2018, p. 221)

3.2. The General Themes In The Art Of The Early Republic

While the state's compulsory patronage opened the way for the instrumentalization of art as an ideological apparatus, it also laid the groundwork for the development of a new national consciousness and the realization of a project to transform subjects and servants into a nation and individuals. In Turkish painting, we observe attempts to establish a national identity with the support of power. The Republic must rapidly modernize and exhibit all the modernity inherent in art.

The Republic of Türkiye, in the process of establishing institutional structures, has invented its unique traditions, which are one of the fundamental principles of modernization. The main factor that facilitated the transformation from the Ottoman Empire to the Republic of Türkiye was not national consciousness, but the struggle for liberation against imperialist occupation forces. This process of struggle brought forth national consciousness, leading to the formation of a parliament under the authority of identities that would establish national unity in the political arena and the establishment of a constitutional state order. The administration, which spared no sacrifice for the development of fine arts in Türkiye and believed that they played a crucial role in implementing and popularizing the modernization reforms, assigned an important mission to artists in this context.

Halkçılık (populism), which is one of the fundamental principles of the Republic of Türkiye, along with its natural consequence of national sovereignty, also determined the orientation of the cultural and art policy. In the conditions where national sovereignty was realized, one of the program objectives was for the activities resulting from art education to reach all parts of the country. The state, as the sole demander, carried out the production of artworks in line with the ideology of the Republic. Artists of this period addressed topics such as the establishment of the Republic, Westernization, and the War of Independence in their works.

The works produced in the early years of the Republic are didactic and documentary in nature, mostly aimed at popularizing new values and contributing to the spread of art. For example, works reflecting principles and reforms were displayed on the walls of various state institutions. (Akengin & Koç, 2018, p. 147)

Among the visual images of the Republic ideology, the most significant one is the Turkish woman. The emancipation of women, whose individual identities were not recognized in the social structure of the Ottoman Empire, became one of the national development goals of the Republic of Türkiye. By radically altering the definitions based on Islamic morality regarding a woman's modesty and invisibility, the visibility of women was increased, and their citizenship rights were guaranteed. Important steps such as the abandonment of the veil (1924), the adoption of civil law (1926), and granting women the right to vote and be elected (1934) were taken to enable women to enter public spaces and gain citizenship rights in the newly established Turkish nation-state.

In the new secular social order, women transformed their maternal role into a teaching mission, and they were entrusted with the task of raising the new generation of the Republic. Educated and modern Turkish women actively engaged in social life, undergoing a mental and physical transformation, and emerged as a new figure of the contemporary Turkish Republic revolutions. "As the Young Republic was being established, cultural structuring was developed in parallel. Thus, a new environment was created both for grasping the principles and reforms and for the development of art" (Akengin & Koç, 2018, p. 147).

While these themes provide an insight into daily life, they also directly depict the Anatolian people in paintings, particularly through the Yurt Gezileri, paving the way towards social realism in later periods.

4. Conclusion

The antecedent artistic endeavors preceding the establishment of the Turkish Republic, serving as manifestations of Ottoman modernization endeavors, necessitate meticulous examination. This inquiry encompasses multifaceted dimensions, including the founding of the *Sanayi-i Nefise Mektebi* (School of Fine Arts) and the establishment of the *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* (the Independent Artists and Sculptors Union). Additionally, we delve into the transformative influences introduced by the *D Grubu* (the D Group) and the emergence of a novel generation of artists, who came into being during the nascent years of the Republic. The participation of these artists in various collectives and associations forms another crucial facet of our exploration. Moreover, we must dissect the concurrent surge of industrialization in Türkiye and the concurrent emergence of novel cultural movements, notably expressionism and the pronounced shift towards abstract art. Simultaneously, it is imperative to scrutinize the far-reaching influences emanating from the post-1980 cultural and artistic milieu, which have indelibly shaped the artistic landscape. Finally, we must not disregard the profound impact of contemporary art on the realm of painting, a phenomenon that gained particular momentum starting from the 1990s. A comprehensive analysis of these interrelated themes stands to aid our endeavor in encapsulating the century-long odyssey of painting. Notwithstanding the intrinsic significance of each component within this framework, it becomes apparent that their isolated consideration is insufficient to fully grasp the profound importance of art, especially painting, in the philosophical underpinnings and principles of the Republic of Türkiye. Art, as an honorable constituent of the civilized world, has attained its current international eminence through the dedication of artists who create and the visionary early republican leaders and intellectuals who perceived the support of art as a national imperative.

References

- Akengin, G. & Koç, A. M. (2018). Cumhuriyet dönemi ideolojisinin Türk resim sanatına etkileri. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 4(6).
- Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi* (Tez no. 482006) [Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Arslan Gül, E. (2021). *Türk resim sanatının görsel ideolojisi: 1850-1950* (Tez no. 688003) [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Berk, N. & Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bilen Buğra, H. (2018). *1914'lerden 1940'lara Türk resim ve romanında gerçekçilik* (Tez no. 209781) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Keser, N. (2006). *Tek parti döneminde Türk resim sanatının ideolojik üretimi* (Tez no. 205153) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kodal, T. (2014). Mustafa Kemal Atatürk ve Türk Ocakları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 52, 295-314.
- Özyiğit, H. (2018). I. Dünya Savaşı ortamında Türkiye'de sanat. *Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi Bildiriler Kitabı*, 263-279.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk sanatı* (2. bs). Remzi Kitabevi.
- Uluskan, S. B. (2010). *Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları*. Milliyet Yayınları.
- Yetkin, Ç. (1980). *Türk halk hareketleri ve devrimler*. Milliyet Yayınları.

Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir Filmi Üzerinden Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik ve Simgesel İktidar

Symbolic Power and Music in the Early Republic Period of Türkiye through *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*

Erdinç Kaygusuz, *Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Beykoz Üniversitesi, 0000-0002-9581-4458*

Özet

Sanatın icrası ve sanat yapıtının temellük edilme biçimlerinin her biri nihayetinde toplumsal bir ilişkilene biçimi olduğundan, müzik alanı da toplumsaldaki oluş ve eyleşlerin belirgin mücadele sahalarındadır. Bu nedenle Türkiye’de Cumhuriyetin erken döneminde müzik, iktidar ilişkilerinin simgesel olarak sağlanması açısından önemsenmiş ve sembolik gücün gösterildiği uygulamalara sahne olmuştur. Dahası sembolik güç üzerine kurulu müzik politikaları yer yer açık baskı unsurlarıyla da desteklenmiştir. Bunlardan biri 1934 yılında Osmanlı müziğinin radyolardan çalınmasının engellenmesidir. Bu çalışma Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını toplumsal iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirmekte; dönemin tartışmalarının ve 1934 tarihli radyo yasağının Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir (2006) kısa metrajlı filminde nasıl temsil edildiğini çözümlenmektedir. Nitel araştırma desenine sahip bu çalışmada eleştirel film analizi sosyolojik çözümleme etrafında yapılmıştır. Türkiye’nin toplumsal ve kültürel tarihinde süregelen tartışmaları konu etmesi bakımından alışıl gelmiş bir kompozisyon örneği sunsa da film, gerek alaturka-alafranga karşıtlığını absürt politik mizahla buluşturarak izleyicilere sunması gerekse de bugünün Cumhuriyet eleştirilerine zemin sağlaması bakımından önemsenmiştir. Ancak filmin temel argümanlarından olan türkülerin yasaklandığı iddiası ile tarihsel olaylar arasındaki çelişki nedeniyle söz konusu uygulamanın filmde çarpıtılarak gerçeklikten uzak temsil edildiği belirtilebilir.

Anahtar Sözcükler: Erken Cumhuriyet Dönemi, müzik, müzik politikaları, kültür politikaları, radyo yasağı, Türk müziği, eleştirel film analizi.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Müzik sosyolojisi, kültürel çalışmalar, medya ve iletişim çalışmaları, politik iletişim.

Abstract

Every shape of art and its appropriation is eventually a form of a social relationship. Music, in particular, symbolizes one of the preeminent areas of struggle concerning existence and action in the social sphere. In the Early Republican Period in Türkiye, importance was given to the sphere of music in terms of appointing power dynamics, and the sphere was also the scene of practices revealing symbolic power. One of these practices was the ban of traditional Turkish music from being played on the radio in 1934. This study considers the music policies of the Early Republican period in Türkiye in the context of social power relations. It investigates how the radio ban on traditional Turkish music in 1934, one of the major discussions of the period, was represented in the short film *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006). Based on this framework, the study has a qualitative research design, using the critical film analysis method in the sociological frame. Although the film presents a typical example concerning an occurrence that has sparked endless discussions in Türkiye's social and cultural history, it is considered consequential for presenting the east-west contrast with political humor to the audience ludicrously. Nevertheless, the claim that folk songs are banned, which is one of the main arguments of the film, contradicts historical facts.

Keywords: Early Republican Period, music, music policies, cultural policies, the radio ban, Turkish music, critical film analysis.

Academical Disciplines/fields: Music sociology, cultural studies, media and communication studies, political communication.

- **Sorumlu Yazar:** Erdinç Kaygusuz, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Beykoz Üniversitesi.
- **Adres:** Beykoz Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Lisans Yerleşkesi, Kavacık Mah. Muhtar Sok. No: 3 Beykoz, İstanbul.
- **e-posta:** kaygusuzerdnc@gmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:**
- **doi:** 10.17484/yedi.1329530

Geliş tarihi: 20.07.2023 / Kabul tarihi: 15.09.2023

1. Giriş

Bu çalışma Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını toplumsal iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirmekte; dönemin öne çıkan uygulama ve tartışmalarından biri olan 1934 tarihli radyo yasağının *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006) kısa metrajlı filminde nasıl temsil edildiğini çözümlemektedir. Böylece birinci olarak Erken Cumhuriyetin müzik politikaları ve uygulamalarına ilişkin bir çerçeve çizmek, ikinci olarak radyo yasağının ve dönemin müzik politikalarının filmde nasıl temsil edildiğini açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi ise Pierre Bourdieu’nün, toplumsaldaki başat tahakküm tarzının simgesel manipülasyon biçimlerine kaydığını (Bourdieu, 1990a) ve tüm simgesel sistemlerin bilişsel, iletişimsel ve siyasal biçimlerinin sıkı birliğini ifade eden (Swartz, 2018, s. 120-121) *simgesel iktidar* kuramına yaslanmaktadır.

İktidar ancak birtakım kurmacalarla ve dışarıya yansıyan kendindeki olumsuz belirtilerin yumuşatılmasıyla sürdürülebilir ve ancak zorunlu tuttuklarının yüreklere yazılmasıyla toplumsalın sadakatini kazanabilir (Eagleton, 2021, s. 65). Bourdieu’ya göre (2015, s. 367) de kültür, toplumsal olarak bahse girilen herhangi türden şey gibi hem oyuna dâhil olmayı hem de oyuna gelmeyi dayatan bir bahistir. Kültürel ve simgesel ürünlerin üretim, dağıtım ve tüketim koşulları üzerindeki bahse konu olan mücadele, bu bakımdan iktidar üzerine verilen sembolik bir mücadeledir. Bu amaçla sanat nesnelere ve sanatsal ürünler bu sembolik mücadelenin sahasıdır. Bunların çeşitlerinden müzik ise ruha hitap eden sanatların en manevi olanı olduğundan (Bourdieu, 2015, s. 35) yüreklere yazılması pek kolay değildir. Bu nedendir ki müzik üzerindeki mücadele kimi zaman sembolik şiddet görünümü, kimi zamansa iktidara direnme biçimini alır. Lâkin şu bir gerçek ki:

(...) Müzik, egemen sınıfların yayılmasında yoğun bir şekilde yer almış ve gelişen dünyada yeni devletlerin, daha doğrusu bu yeni toplumsal oluşumlarda çıkarı en yüksek olan sınıfların elinde bir araç olmuştur. Bu kontrol esas olarak üniversiteler, konservatuvarlar ve arşivler üzerindeki devlet kontrolü veya etkisi yoluyla yürürlüğe konur ve medya sistemleri aracılığıyla yayılır. (Stokes, 1997, s. 10)

İktidarlar ya da devletler, oluşan yeni toplumsal manzarada müziğin ve sanat alanının kontrol edilmesine yönelir. Nitekim bir atasözündeki gibi, “yeni toplumlar, beraberinde yeni şarkılar getirir” (Petrov, 2022, s. 4). Bunun nedeni yeni toplumsal uzamdaki farklı konumlarda bulunan toplumsal failerin gücü elinde bulunduranlarının, yeni türden meşru bir yaşam stilini hedeflemesi ve dayatmasıdır (Bourdieu, 2015, s. 367). Türkiye’nin erken dönemlerinde yaşanan da özünde bundan farklı bir niyet taşımaz. Erken Cumhuriyetin müzik alanındaki politika ve uygulamaları, devletin ve toplumun kültürel açıdan modernleştirilmesi projesinin önemli bir yapı taşıdır (Erol, 2012, s. 49). Nihayetinde eski olandan bağımsızlaşmış, eskiyle girdiği sembolik mücadeleden galip ayrılmış, kültürel bahsi kazanmış ulusal bir müzik kültürü inşa etmek Erken Cumhuriyetin temel hedefi olarak belirlenmiştir.

Bu süreçteki kimi uygulamalar bazılarınca sembolik şiddet örnekleri olarak, bazılarınca da amaca uygun kıymetli etkinlikler olarak görülür. Fakat Erken Cumhuriyet döneminden bugüne değin uzanan gelişmeler içerisinde devlet politikalarının doğruluğunu ya da yanlışlığını tartışmak bu çalışmanın kapsamında olmadığı gibi amacım bazı uygulamaları savunmak ya da eleştirmek de değildir. Bu çalışmada Türkiye’nin emekleme dönemlerinde müzik alanındaki politikalara kısa bir bakış sağlamaya çalışacağım ve Osmanlı müziğinin¹ radyolardan çalınmasının 1934’te yasaklanması uygulamasına değineceğim. Daha sonra bu uygulamanın 2006 tarihli ve Sinan Çetin tarafından yazılıp yönetilen *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* filminde nasıl temsil edildiğini ortaya koymak amacıyla sosyolojik film çözümlemesi yapacağım.²

2. Politik Alanda Toplumsal Failer ve Müzik

Müzik ve daha genel olarak sanat ile iktidar arasındaki süregelen ilişki ya da müziğin bir tür yönetim, tahakküm ve kullanım aracı olarak benimsenmesi, kuramsal ve tarihsel bakımdan üzerine tartışılan başlıca konulardan biridir. Bu ilişki bir yandan müziğin iktidar faillerinin yönetim fonksiyonu, diğer yandan da

¹ *Osmanlı müziği* ifadesiyle geleneksel Türk müziğini kastediyorum. Yine aynı kasıtlı çalışmada yer yer *Saray müziği* ifadesini de kullandım. Bu üç kullanımı birbirlerinin yerine geçebilecek şekilde tercih ettim. Bu noktada söz konusu müziğin Saraya ait olmaktan daha çok kentlerde yaşayan halkın müziği olduğunu ileri süren literatüre mesafeli yaklaşığımı belirtmeliyim.

² Çalışma boyunca yararlandığım ve özellikle Mustafa Kemal Atatürk’ün görüşleri ve söylemlerine ilişkin bazı kaynaklar Türkçenin daha eski bir biçimiyle kaleme alındığından, okur, metinde kimi zaman Eski Türkçeyle karşılaşabilir.

İktidar faillerine karşı direnç merkezi olarak değerlendirilmesi boyutlarıyla öne çıkar. Boyutlardaki ağırlık merkezi ise ilişki alanlarındaki toplumsal ilişkiler ve mücadeleler tarafından belirlenir. Sanatın icrasını ve sanat yapıtının temellük edilme biçimlerini birer toplumsal ilişki biçimi olarak gören Bourdieu tam da bu nedenle sanatın iktidar ve güçle ilişkisini ele alması bakımından dikkate değerdir.³ Onun özellikle kültürel sermaye, alan, strateji, habitus ve sembolik güç kavramları, müzik sosyolojisi alanında önemli bir yaklaşım biçimi temsil eder ve dahası *Ayrım*'ı (2015) müzik zevkinin ve estetik eğilimin oluşumunun araştırılması için ampirik açıdan temel sağlar (Prior, 2011, s. 122). Bourdieu'nün geliştirdiği bir dizi kavramdan oluşan bu set toplumsal alanda faillerin birbiriyle ilişkili olarak konumlanması ve kendilerini ötekilerden ayırt eden birtakım yetkinlikler ve yetkinlikler geliştirmelerini temsil eder.

Alanlar, hegemonik olanlar ile tahakküm altındaki gruplar arasındaki ilişki alanlarını imler ve farklı alanlarda yapısal olarak benzer pozisyonları işgal eden faillerden oluşur (Bourdieu, 1985). İktidar alanı ya da politik alan Bourdieu'nün savunduğu gibi insanlar, uluslar ve devletler gibi varlıkların kendi yetkinliklerini, yetkinliklerini ve fikirlerini "dayatma ve telkin etme" gücü üzerine mücadele eden faillerden oluşur (Akt. Kerr vd., 2022). Genel anlamda herhangi bir alana giren veya burada konumlanmış toplumsal failler, müzakere etmek ve konumlarını belirlemek ya da güçlendirmek üzere kendileriyle birlikte belirli türden sermaye biçimlerini getirirler ya da alanda edinirler (Kerr ve Robinson, 2016, s. 703). Bu bakımdan iktidar alanı faillerini konumlandıran toplumsal bir alanı; belirli türden sermaye biçimleri ise bu alanda hareket etmek için yararlanabilecekleri kaynakları ifade eder (Williams, 2007'den aktaran Kuus, 2015, s. 371).

Bourdieu (1990a, s. 122-134) bugünkü toplumsal manzarada birincil ve egemen tahakküm tarzının açık baskıya ve fiziksel şiddete doğrudan dayanmadığını, daha ziyade simgesel manipülasyon biçimlerinde bulunduğunu savunur. Dünyayı düzenlemenin aracı olarak simgesel sistemler üzerine bir mücadele yürütülür. Politik alandaki iktidar mücadelesinde belirleyici olan sermaye türlerinden biri kültürel sermayedir. Bourdieu'ya göre kültürel sermaye, "sözel beceri, genel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi çeşitlilik gösteren olanakları kapsar" (Swartz, 2018, s. 111-120). Kültürel sermayenin somutlaşmış, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış olmak üzere üç biçimi de bir açıdan politik alanda iktidarın kurulmasıyla ilişkilidir. Sosyalleşme yoluyla içselleştirilmiş beğeniler, müzik, sanat, bilim anlayışları; kitaplar, sanat eserleri, bilimsel araçlar; eğitim sistemi kültürel sermayenin bileşenlerini oluşturur. Byung-Chul Han'ın (2020, s. 15) da vurguladığı gibi, iktidarın iletişimsel olarak gerçekleştirilişi ile kültürel boyutuyla iktidarın tesisi birbirine yakındır. Bu bakımdan müzik, kamusal ortak tecrübeye açık bir sanat biçimi olduğundan güç odaklarının her zaman ilgisini çeker (Tatar ve Aydın, 2017, s. 7). Daha başka deyişle, iktidar ilişkilerinde gücü elinde bulunduranın da mücadelede kullananların da tamamı müzik ve onun insan üzerindeki etkisiyle, yani baştan çıkarma, iletişim kurma ve birleştirme potansiyeliyle her zaman ilgilenir (During, 2005, s. 143). Öyleyse iktidar alanındaki mücadele bir bakıma kültürel ürünlerin sahipliği için verilen mücadele, ayırt edici sınıflama ilkelerinin sürdürülmesi ya da ortadan kaldırılması amacıyla verilen sembolik mücadelelerdir; bu mücadeleler içerisinde sanat nesnelere ve özellikle müzik faillerin birbirinden ayrılma/ayrıştırma ilişkisinin nesnelleştirilmesi anlamına gelir (Bourdieu, 2015, s. 333-367). Bourdieu, müziğin toplumsal faillerin birbirlerinde ayrışma mücadelesindeki bu özel rolünü şöyle anlatır:

Eğer müzik beğenileri mensup olunan *sınıfa* tescil ediyor ve başka hiçbir beğeni bu kadar kesin bir biçimde sınıflandırıcı olamıyorsa, bu, müziğe karşılık gelen yetkinliklerin edinilme koşullarının nadiren oluşmasından dolayıdır ve konserleri izleme ya da *soylu* bir müzik aleti çalma pratiğinden (diğer tüm etmenler eşitlendiğinde tiyatroya, müzeye hatta galerilere gitmeye oranla daha az yaygın olan) daha sınıflayıcı bir pratiğin olmamasından kaynaklanır. (Bourdieu, 2015, s. 35)

Diğer yandan Bourdieu'ya göre (1998, s. 33) devletler, müziğin de içinde olduğu kültürel sermaye ya da ekonomik sermaye gibi farklı sermaye türlerinin yoğunlaşma sürecinin bir formudur ve bu türlerin üzerinde güç sağlayan bir tür meta-sermayenin sahibi olarak devleti oluşturan bu yoğunlaşmadır: En geniş kapsamlı toplumsal yapılanma aygıtlarından biri olan devletin doğuşu, devletin meşru fiziksel ve sembolik şiddet tekelinin oluşumuyla el ele giden farklı ekonomik, kültürel ve politik alanların birleştirilmesi sürecinden ayrılamaz. Nihayetinde devletin amacı, devletin kendisi de dahil olmak üzere toplumsal yaşamdaki her şeye uygulanabilen düşünce sistemleri ve kategorilerini üretmek ve bunları benimsetmektir

³ Bourdieu'nün özellikle müziğin toplumsaldaki pratikleri ilişkisel olarak nasıl şekillendirdiğine yönelik fikirleri müzik sosyolojisinde post-Marksist araştırmaların gündemini belirlemiştir.

(Bourdieu, 1994, s. 1). Devletin gücünün tüm özgüllüğü kullandığı sembolik etkinliğiyle ölçülebilir ve bu etkinlik sosyal failler tarafından algılanan ve onların onu bilmelerine ve tanımalarına neden olan algı kategorileri tarafından algılanan sembolik sermayenin sağlanmasıdır (Bourdieu, 1994, s. 8-12) Bu bakımdan gücü elinde bulunduran faillerin iktidar alanında gücünü sembolik olarak da kurması ya da sürdürmesi amacıyla sergilenen uygulamalar bütünü sembolik güç olarak somutlaşır (Bourdieu, 1998, s. 58-59). Hem maddî hem de sembolik yapılarda failler tarafından toplumsal gerçekliğin inşasını kavrama noktasında Bourdieu'nün geliştirdiği sembolik güç kavramı⁴ (Adler-Nissen, 2013), sembolik çerçeveler oluşturulmasını, oluşturulanın yayılarak yeni bir dünyanın yaratılmasını, bu yaratılanı koruma ya da değiştirme yeteneğini ve bunun kolektif araçlarını tanımlar (Wacquant ve Akçaoğlu, 2017, s. 57). Bu noktada politik alandaki baskın toplumsal failler devletin yönetiminde sembolik sermaye elde etmeye yönelir ve alandaki diğer aktörler üzerinde simgesel şiddet uygulayabilir. Sembolik şiddet, gücü elinde bulunduranların, tahakküm altındaki failleri zorlamak ve bastırmak için söylemsel bir araç olarak kullanılır (Vestby, 2020, s. 53). Dahası Bourdieu (2015), sembolik şiddetin “kurbanları tarafından bile algılanamayan ve görülemeyen nazik bir şiddet” olduğunu ileri sürer ve bunu “olağanüstü derecede sıradan bir toplumsal ilişki” olarak etiketler (Akt. Vestby, 2020, s. 53). “Sembolik şiddet, kolektif beklentilere veya toplumsal olarak telkin edilen inançlara dayalı olarak algılanmayan boyun eğdiren şiddettir” (Bourdieu, 1998, s. 103). Bu bakımdan simgesel şiddetin örnekleri, mevcut toplumsal düzenin doğallaştırılması ve bunu sonucu olarak beklenen kültürel pratiğin sessizce işleyen ve politik alana özgü koşullara göre deneyimlenmesidir.

3. Erken Cumhuriyetin Müzik Politikaları

Erken Cumhuriyetin müzik alanındaki uygulamaları da simgesel iktidar ve sembolik güç bağlamında değerlendirilebilecek iktidar ilişkilerinin bir çeşit görünümüdür. Bu dönemde müzik alanı iktidar ilişkilerinin simgesel bakımdan sağlanması ve korunması açısından önemsenmiş ve sembolik açıdan gücün gösterildiği uygulamalara sahne olmuştur. Fakat dönemin politikalarına geçmeden önce başlangıçta vurgulanmalı ki Atatürk'ün müzik hakkındaki görüşleri Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî müzik politikası olarak uygulanmıştır (Gedikli, 2005, s. 4). Bu açıdan onun görüşleri ve müzikle ilişkisi bir anlamda Erken Cumhuriyetin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin görüşleridir denilebilir. Bu nedenle Atatürk'ün sanatı ve müziği nasıl gördüğüne kısaca değinmek yararlı olabilir. Atatürk, sanatı, gerçekleştirmek istediği değişime yönelik tüm atılımların merkezine yerleştirmiş ve bir inkılâp alanı olarak görmüştür. Dahası sanatı Cumhuriyetin diğer atılımlarının ve politikalarının yaygınlaştırılmasında en etkin araçlardan biri olarak anlamlandırmıştır. Bu anlamlandırmasını “fikirler ve inkılaplar sanatla yayılır” sözleriyle de dile getirmiştir (Coşkun, 2008, s. 49). Onun müziğe ilişkin görüşleri arasından en bilinenlerden olanı, 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda öğrencilerle yaptığı konuşmada sorulan bir soru üzerine verdiği yanıtıdır (Beşkur, 2006, s. 51):

(...) Hayatta musiki lâzım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alâkası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzuu bahs olan hayat insan hayatı ise musiki behemehal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neiesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i Çayanı mütaleadır. (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 2006, s. 362)

Bu kapsamda Atatürk'ün müzik alanındaki en önemli yenilik hedefi, eskiden kopmuş ve yeni toplumun değerlerine uygun, çağdaş ve ulusal nitelikte yeni bir müzik anlayışı oluşturabilmek yönündedir (Coşkun, 2008, s. 52). Genel olarak sanat ya da özel olarak müzik, Türkiye'de bulunan devlet geleneğinin de belirlenmesiyle hükümetler tarafından, toplumdaki özgür düşünce ortamını ve yaratıcılığı geliştirecek alandan ziyade toplumsal alandaki yaşanan dönüşümleri desteklemesi yönünde bir araç olarak görülmüştür (Güray, 2016, s. 252). Ne var ki Osmanlı'dan devralınan müzik anlayışı Atatürk'ün tarif ettiği özelliklere sahip olmadığı gerekçesiyle politik alanda karşıt bir konum olarak belirlenmiştir. Bu bakımdan bu hedef Bourdieu'daki karşılığıyla yeni türden pratik yatkınlıklar (*habitus*) geliştirmek ve toplumun eylemlerini buna göre düzenlemesini sağlamak hedefiyle paralellik gösterir. Bu çerçeveden hareketle Ahmed Adnan Saygun'un da vurguladığı gibi (1987, s. 69) “Osmanlı müziği Türkiye Cumhuriyetindeki büyük devrimleri anlatacak güçte değildir.” Devlet aygıtını elinde bulunduran toplumsal failler bu nedenle çareyi, özünü halk müziğinin oluşturduğu çoksesli Batı müziğine dayanan yeni türden bir müzik anlayışının oluşturulmasında bulmuşlardır. Dolayısıyla Erken Cumhuriyetin müzik politikası Batı müziğini halka

⁴ Simgesel güç Bourdieu'nün gençlik çalışmalarından sanat üzerine yaptığı araştırmalara ve ardından politik alana özgü tartışmalarına dek metinlerinin hemen hemen tamamında detaylandırdığı önemli bir kavramdır.

sevdirek Batılı toplum olmaya yaklaşmak üzerine kuruludur. Bunun sonucunda müzik alanı devlet kontrolünün belirgin olduğu bir seyir izlemiştir.

3.1. Millî Musiki Fikri

Özünü halk müziğinden alan ve çoksesli Batı müziğine dayanan yeni millî müzik anlayışının çıkış noktasında Atatürk'ün birçok açıdan etkilendiği Ziya Gökalp'in fikirleri bulunur. Osmanlı'nın gerilemesini takip eden on dokuzuncu yüzyıl boyunca devletin geleceğinin sorunsallaştırılmasıyla ilişkili görüşlerden biri olan ve Gökalp'in temsil ettiği Türkçülük fikri (Yılmaz, 2017, s. 53), müzik alanındaki uygulamalar için belirli oranda bakış sunmuştur.

Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*'nda (1976) ulusal ve çağdaş bir müziğin oluşturulmasına ilişkin bir yöntem önermiştir (Coşkun, 2008, s. 52). Onun önerisi Türkiye'de Erken Cumhuriyetin müzik politikaları üzerinde uzun bir süre etkin olmuş ve bu alandaki politika ve uygulamaların temelindeki mekanizmayı oluşturmuştur (Değirmenci, 2022, s. 96). Bu öneri sentez temelli bir müzik anlayışıdır. Gökalp'e göre (1976, s. 138-140) ulusal müzik, halk müziği ile Batı müziğinin bir araya gelerek oluşturacağı bir sentezle mümkün hâle gelebilir: "Çünkü halk müziği kendi kültürümüze, Garp müziği de dahil olmaya çalıştığımız medeniyete aittir." Buna göre Türk çağdaş müziğine ulaşmak için halk müziği Batılı tekniklerle yeniden düzenlenmelidir (Yılmaz, 2017, s. 53). Bu noktada ulusal müziğin Anadolu köylerinde bulunan fakat ilkel araçlarla işlendiği için ham hâlde bulunan müzik olduğu; oluşturulmak istenen Batılı tarzdaki yeni müziğe bu müziklerin kaynaklık edeceği tezi çeşitli devlet yöneticileri tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin Matbuat Umum Müdürlüğü (1933-1937), Turizm Müdürlüğü (1938), Ankara Radyosu Müdürlüğü (1938-1943) gibi çeşitli kurumlarda yönetici olarak görev yapan Vedat Nedim Tör'ün görüşleri halk müziğinin kaynaklık edeceği bu sentez fikrini doğrulamıştır (Yöre, 2022, s. 8). Tör (1942, s. 10), "Yarımın ileri Türk musikisi, bütün ileri millî musikiler gibi, Halk Musikisi denilen tükenmez kaynaktan avuç avuç içecektir. O vakit, Türk musikisi de milletlerarası musikiler içinde kendine yaraşan orijinal yeri alacaktır" demiştir.

Sonuçta bu dönemin genel bir özelliği yalnızca siyasette değil sanat ve özellikle de müzik alanında millîliğin esas alınmasıdır (Bayındır Uluskan, 2017, s. 307). Fakat bu fikre temel oluşturan Ziya Gökalp'in bir müzikolog olmadığını belirtmek gerekir. Nitekim Gökalp'in kendisi de konuya yalnızca Türkçülüğün müzik alanındaki programı açısından baktığını yazmıştır (1976, s. 127-128).

Bu çerçeveden hareketle Cumhuriyetin ilânını izleyen ilk günlerden itibaren çeşitli uygulamalar yürürlüğe koyulmuştur. Bunlar arasından sentez temelli millî müzik anlayışı esasınca en belirgin olanları arasında halk müziği derlemelerine yönelik çalışmalar gelmiştir. Bu yeni dönemle birlikte ulusal kültürün inşası bakımından halk müziğine özel bir önem atfedilmiştir (Güray, 2022, s. 24). Anadolu halkının kendine özgü kültürünü taşıdığı düşünülen ve millî müziği yaratmak için bir *hammadde* niteliği taşıyan bu şarkıları derlemeye yönelik çalışmalar, 1922 yılında müzik öğretmenleri ve diğer ilgili kişilerin katılımıyla yapılan anket çalışmalarıyla resmen başlamıştır (Değirmenci, 2022, s. 97). Birkaç yıl içinde fonograf teknolojisinin kullanılmaya başlandığı derlemeler 1929 yılına kadar derlemeler devam etmiş ve bunların sonucunda 670 halk şarkısı derlenmiş ve 12 cilt halinde basılmıştır (Şenel, 1999, s. 106-107). Fakat bu noktada çalışmaların genellikle telaş içinde ve bu nedenle de yalnızca malzeme toplama odaklı yapıldığı vurgulanabilir (Öztürk, 2022, s. 78).

Bunun yanında, 1924 yılında Meclise getirilen Musiki ve Temsil Akademisi Yasası, Darülelhan'ın 1923 yılında yeniden faaliyete geçirilmesi ile 1927 yılında İstanbul Belediyesine bağlanarak İstanbul Belediye Konservatuarı adıyla yapılması, 1924 yılında genel müzik eğitiminde görev alacak öğretmenlerin yetiştirileceği bir okul olan Musiki Muallim Mektebi'nin açılması, Muzika-i Hümayun'un 1922'de Makam-ı Hilafet Mızıkası adıyla yapılması ile 1924'te Riyaset-i Cümhur Musiki Heyeti olarak Ankara'ya taşınması, 1936'da Ankara Devlet Konservatuarının kurulması ve Halkevlerinin güzel sanatlar kolunda toplumun gündelik yaşamına yeni müziği dahil etmeye yönelik faaliyetler bu dönemdeki uygulamalardan anılması gereken bazılarıdır. Üstelik yurtdışına öğrenci gönderilmesi ile yurtdışından uzman davet edilmesi bu döneme rengini çalan politikalar olarak öne çıkmıştır.

3.2. Temel Tartışmalar

Ziya Gökalp'in etkisiyle gelişen ve Atatürk'ün müzik alanında oluşturmak istediği yeni türden müzik anlayışının temeli olan bu sentez yöntemi, bugün bile birçok tartışmanın konusudur. Nitekim bu yöntemdeki Saray müziğinin millî müzikten uzak tutulması ile bu yöndeki yaklaşım ve uygulamalar, süregiden bu tartışmaların temel nedeni olmuştur (Coşkun, 2008, s. 53). Türkiye'deki müzik tartışmalarına özünde aynı kamplaşmayı ifade eden alaturka-alafranga, çokseslilik-tekseslilik, ileri müzik-geri müzik karşıtlığı 1920'lerden itibaren iz bırakmaya başlamıştır. Özellikle 1926 yılındaki Türk sanat müziğinin Darülelhan'da öğreniminin durdurulması alaturka-alafranga müzik kamplaşmasındaki alevi harlamıştır.

Erken Cumhuriyetin ulusal müzik anlayışını da doğuran temel kabul, evrensel olanın Batının müzik tekniği olduğudur (Yılmaz, 2017, s. 56). Buna göre Batı müziğine evrensellik niteliğini veren şey, müzikal hareketteki eğilimdir. Batı müziği dikey (*vertical*), Osmanlı müziği ise yataydır (*horizontal*) ve bu birbirinden farklı müzikal hareket iki müziği birbirinden ayıran en temel farkı ifade eder (Çetinkaya, 1999, s. 109-110). Bir başka açıdan, tonal müzik ile makam müziği arasındaki fark alaturka-alafranga müzik tartışmalarının altında yatan müzikal ayrımı oluşturmuştur. Bu süreçte Osmanlı müziği kendindeki özellikleriyle değil de onun sahip olmadığı Batılı özellikler üzerinden olumsuz bir şekilde tanımlanmıştır (Ayas, 2015, s. 108-115). Bu nedenle Erken Cumhuriyet evrensel olan, dikey yönlü, tonal müzikten yana saf tutmuştur.

Gelgelelim pek çok araştırmacının da vurguladığı gibi bu dönemdeki müzik tartışması esasında estetik ve sanatsal problemlerle alakalı olmaktan daha çok (Özdemir, 2022, s. 168) gücü elinde bulunduranların *muasır medeniyetler seviyesine* ulaşmak üzere Batı yanlısı politik tercihleriyle ve ülke içinde izlenen eski rejimle mücadele politikalarıyla ilişkilidir. Bu durum Osmanlı müziğinin o dönemlerde daha çok eski rejimden yana saf tutmuş tekke ve zaviyelerdeki ayin ve törenlerde kullanımıyla da açıklanabilir (Beşkurt, 2006, s. 41). Nitekim Osmanlı müziği meşk yöntemiyle aktarıldığından tekkeler müzik eserlerinin icrasında ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamış (Behar, 2015, s. 23) ve bu durum yeni rejimin bu müziğe takındığı tavrı perçinlemiştir. Şu hâlde söylenebilir ki Türkiye’de müzikle ilgili alınan kararların tümü politiktir (Kutluk, 2020, s. 63).

Yeni rejimin müzik anlayışı ekseninde dönemin tartışmaları yazılı basında da sıkça gündem edilmiştir. Üstelik bu dönemde müzik tartışmalarına basın yanı sıra sivil toplumdaki bazı kuruluşlar da tarafgir olmuştur. Örneğin İçki Aleyhtarları Gençler Cemiyeti yöneticileri, alaturka müziğin içki içmeye teşvik ettiğini ve bu nedenle de yasaklanması gerektiğini ifade etmiştir (Bayındır Uluskan, 2017, s. 360).

4. Tartışmalar Alevlenirken: 1 Kasım 1934 Tarihli Radyo Yasağı

Eski rejimin müziğine karşı mücadelede önemli bir dönüm noktası 1 Kasım 1934 tarihinden itibaren Osmanlı müziğinin Türkiye radyolarında çalınmasının yasaklanmasıdır. Bu olay Türkiye’deki alaturka-alafranga tartışmalarının yoğunlaşmasına ve alevlenmesine neden olmuştur.

1 Kasım 1934 tarihinde Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisi 4. Yasama Yılı açış konuşmasını takip eden birkaç gün içinde geleneksel Türk müziğinin radyolardan çalınması yasaklanmıştır. Atatürk’ün meşhur “bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir” ifadelerini dile getirdiği bu konuşması Osmanlı müziğinin ulusal bakımdan duygu ve düşünceleri anlatmaktan uzak olduğunu ve bu nedenle de övünç kaynağı olmadığını anlatır:

(...) Arkadaşlar, Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak; bu güzeyde[düzeyde], Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim. (Akt. Öztürk, 1969, s. 239-240)

Atatürk’ün müzik alanında izlenecek politikaların temelinde yatan düşünceye getirdiği bu açıklık ilerleyen günlerde geleneksel Türk müziğinin Türkiye Radyosu’nun yayınlarından tamamen çıkarılmasının zemini olmuştur. Açış konuşmasından esinlenen dönemin Mutbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör’ün, Dahiliye Vekili Şükrü Kaya’ya radyodan geleneksel Türk müziğinin yasaklanmasını önermesi üzerine Saray müziği 2 Kasım 1934 tarihinden itibaren radyo yayınlarından kaldırılmıştır (Sarı, 2012). Kaya, konuşmanın peşi sıra radyolara alaturka yayınların derhal durdurulması talimatını vermiştir (Özdemir, 2022, s. 175). 2 Kasım 1934 tarihli *Hakimiyet-i Milliye*’de Atatürk’ün Mecliste yaptığı konuşmanın ardından Ankara ve İstanbul valilerine radyolardan alaturka müziğin kaldırılması yönünde Dahiliye tarafından emir ulaştığı belirtilmiştir. Bu kararlar ilgili olarak Anadolu Ajansı ise şu haberi geçmiştir:

Ankara (AA)- Dahiliye Vekaletinin bugün TBMM’de Gazi Hazretlerinin alaturka musikisi hakkındaki irşadlarından ilham alarak, bu akamdan itibaren alaturka

musikinin radyo programlarından tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garb tekniğiyle bestelenmiş motifleri, millî musiki parçalarımızın Garb tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmişti. (Akt. Sarı, 2011)

Anadolu Ajansının bu haberiyle eşzamanlı olarak İstanbul Radyosu 3 Kasım 1934'te Batı tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından Batı tekniğiyle bestelenmiş parçaların çalınması için hazırlıklara başladığını ve birkaç güne kadar faaliyete geçileceğini duyurmuş ve o günkü radyo programı şöyle açıklanmıştır: "18.00. Fransızca Ders, 18.30. Plak ile sololar ve klasik parçalar, 20.00. Spor musahabesi, 20.30. A.A. haberleri, 21.20. Dünya haberleri, Borsa bülteni, 21.30 Stüdyo orkestrası, caz ve tango orkestrası" (Bayındır Uluskan, 2017, s. 363).

Radyolara ulaşan ve buradan da topluma yayılan haberlerle birlikte Osmanlı müziğinin radyolardan çalınması resmen yasaklanmıştır. Bu karar, içlerinde Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey ve Ulvi Cemal Erkin gibi sanatçıların bulunduğu ve Maarif Vekaleti altındaki bir komisyon tarafından da doğrulanmış ve onaylanmıştır: Komisyon 26 Kasım 1934 tarihinde toplanarak çeşitli uygulamalara yönelik kararlar almış; bunlar arasında Osmanlı müziğinin radyo, plak ve halka açık alanlarda çalınmaması, mevcut senfonilerin devlet yönetimi tarafından kontrol edilmesi, devlet ve şehir konservatuvarlarının sayısının artırılması gibi şeyler yer almıştır (Oransay, 1985, s. 79).

Bunun üzerine söz konusu yasağın halk türkülerini kapsayıp kapsamadığı yanıt verilmesi gereken önemli soru başlıklarından biri olmuş ve bu soru günbegün gerek basında gerekse de gündelik yaşamda sıkça dillendirilmiştir. 6 Kasım 1934 tarihli Milliyet gazetesindeki *Türküler ortadan kalkmayacak* başlıklı bir yazı, bu soruya yanıt vermiştir. Yazıya göre ulusal müzikle ilgili alınan kararların ulusal sözleri, ezgileri ve türkülerini bağlamayacağı vurgulanmış ve dahası bunlardan yararlanarak Batı tekniğiyle ulusal müzik yaratılacağından bahsedilmiştir (Özdemir, 2022, s. 181).

Sonuçta Osmanlı müziği 1 Kasım 1934 tarihinden 9 Eylül 1936 tarihine kadar Türkiye radyolarında çalınmamıştır. Bir yandan bu yasak kararı karşısında Atatürk'ün ses çıkartmadığı ve yasağa iki yıl boyunca tahammül etmek zorunda kaldığı (Özdemir, 2022, s. 171), diğer yandan da Atatürk'ün "Bu musiki bizim heyecanımızı ifade etmekten uzaktır" cümlesinin esasında Sarayburnu'nda dinlediği kötü bir müzisyen grubunu ifade etmek için söylendiği (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı) iddia edilmiştir. Dahası, Atatürk'ün Vasfi Rıza Zobu'yla geçen bir diyalogda kendisinin yanlış anlaşıldığını söylediği bile rivayet edilir:

Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar... Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onları tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim... Yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lafını edemez oldum. (Taman, 1991, s. 20)

Fakat en nihayetinde bunlar birer rivayettir; çünkü Türkiye'de erken dönem müzik politikaları ile Atatürk'ün radyo yasağına yaklaşımını konu edinen yazının ortak özelliği, iddia edilen bilgilerin genellikle bireylerin anıları üzerinden temellenmesidir. Üstelik verilen bilgilerin farklı yazarlar tarafından yazılmış farklı kaynaklarda yeniden değerlendirildiği ve söz konusu bilgilerin asılsız olduğu iddiaları da hayli fazladır (Kutluk, 2022, s. 231). Bu bakımdan birincil ya da ikincil ağızdan aktarılan anıların sayısındaki çokluk, radyo yasağı konusunda Atatürk'ün yaklaşımını aydınlatmış değildir.

5. Amaç ve Yöntem

Bu çalışma Türkiye'de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını simgesel iktidar bağlamında konu edinmekte ve dönemin öne çıkan tartışmalarını kültürel ürün olarak bir kısa metrajlı film üzerinden çözümlenmektedir. Yoklama, odak grup, gözlem, deney ya da derinlemesine görüşme gibi tekniklerle katılımcılardan veri toplanmadığı için etik kurul iznine ihtiyaç duyulmamıştır.

5.1. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı Sinan Çetin'in yazıp yönettiği *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006) kısa metrajlı filmi üzerinden Türkiye'de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını ve bu alandaki uygulamalardan biri olan 1934 tarihli Radyo Yasağını incelemek ve tartışmaktır. İkinci olarak Erken Cumhuriyetin müzik politikaları ve uygulamalarına ilişkin bir çerçeve çizmek de hedeflenmiştir. Bu problem alanı çerçevesinde çalışmanın yanıt arayacağı araştırma soruları şöyledir:

Araştırma Sorusu 1: Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir filminde Erken Cumhuriyetin müzik politikaları ne şekilde temsil edilmektedir?

Araştırma Sorusu 2: Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir filminde Erken Cumhuriyetin müzik politikaları hangi ana temalar ışığında işlenmektedir?

Araştırma Sorusu 3: Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir filminde 1934 tarihli Radyo Yasağı nasıl temsil edilmektedir?

5.2. Yöntem

Nitel araştırma desenine sahip bu çalışmada eleştirel film analizi yönteminden yararlanılmıştır. Erken Cumhuriyetin müzik politikalarına ve uygulamalarına ilişkin bir çerçeve sunmayı ve 1934 tarihli Radyo Yasağını tartışmayı hedefleyen çalışmanın örneklemini *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006) filmi olarak belirlenmiş ve film, içeriğinde ele alınan dönemin toplumsal ve kültürel koşullarının incelenmesi amacıyla eleştirel film analizi yöntemiyle sosyolojik çözümleme etrafında incelenmiştir.⁵

Sosyolojik çözümlemeye dayalı eleştirel film analizinde filmler estetik özellikleri açısından ele alınmak yerine üretilmiş oldukları ya da içeriklerinde odaklanılan dönemin sosyal ve kültürel koşulları bağlamında incelenmektedir. Bu türden eleştirel analiz ele alınan tarihsel koşulların sosyolojik bakımdan ortamının daha bütünlüklü incelenmesine yardımcı olmaktadır (Özden, 2004, s. 154-155). Zizek'in (2019, s. 15) de vurguladığı gibi bir film asla yalnızca hafif bir kurgu ürünü değildir, toplumsal yapıya göbekten bağlı olduğu gibi toplumsal yapıyı anlatır. Öte yandan filmler, bu anlatım özelliğinin yanı sıra toplumsal olanı belli oranda inşa etme sürecine de katkıda bulunur. Toplumsal gerçekliğin inşası ve toplumsal gerçekliğin nasıl anlaşılacağına ilişkin inşası birbiriyle iç içe geçerek mevcut sistem, yapı ve koşullarla belli yönlerden ilişki geliştirir. Bu nedenle filmleri Bourdieu'nün (Wacquant ve Bourdieu, 1992, s. 62-75) anlayışından hareketle daha kapsamlı kültürel ürünler olarak görmek gerekir; ekonomik, siyasi vb. ilişki içinde bulunan sanat alanındaki toplumsal yapılar ve mücadeleler olarak (Diken ve Laustsen, 2019, s. 22). Dolayısıyla sosyoloji temelli film eleştirisi, filmi toplumsal yeniden üreten bir kültür ürünü olarak görür ve bu nedenle inceleme film dışı kültürel bağlamlar içinde yapılabilir (Özden, 2004, s. 162). Nitekim Bourdieu (1990b, s. 181) sosyolojinin görevini iktidar ilişkilerinin toplumsal koşullarını aydınlatmak olarak açıklar. Bu çalışma sanat eserlerini bu ilişkilerin toplumsal bağlamı olarak değerlendirmeyi yeğlemiştir.

Fakat toplumsal alana daha yakından bakmak konusundaki yetisi nedeniyle çalışmada tercih edilen bu yöntemin aynı zamanda bu çalışmanın sınırlılığına ilişkin olabileceğini de yine belirtmek gerekir. Bu türden film okumalarının genel ve yaygın bir özelliği olarak yapılan semiyotik okuma araştırmacıdan araştırmacıya değişebilmektedir. Anlam ve alımlamanın müzakereci doğası, yorumsamacı yaklaşımın herhangi bir metnin anlamını yorumlama gibi genel amacını pekiştirir pekiştirmesine ama araştırmacı ya da inceleme nesnesine yaklaşım değiştiğinde anlam da ister istemez değişime uğrar.

6. Temsil ve Anlamın İnşası: *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*'de Erken Cumhuriyetin Müzik Politikaları ve Radyo Yasağı

Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir, Sinan Çetin'in yazıp yönettiği 2006 yılı yapımı dram türüne dahil edilen bir kısa filmidir. Nebil Özgentürk'ün Cumhuriyet'in ilânının 84'üncü yıldönümü dolayısıyla hazırladığı, Türkiye'nin modern tarihinde insanların deneyimlerine odaklanan *Türkiye'nin Hatıra Defteri* adlı belgesel projesi kapsamında hazırlanan bu film Erken Cumhuriyetin müzik politikalarını ve uygulamalarını alaycı bir üslupla eleştirir. Nitekim dönemin müzik politikaları özünü halk müziğinden alan ve çoksesli Batı müziğine dayanan yeni bir millî müzik anlayışına dayandığından, filmdeki eleştiri de bunun üzerine kurulur. Bu bağlamda dönem politikaları ve uygulamalarında, kimi türkülerin yasaklandığı ve halkın kendini kültürel bakımdan ifade etme biçimlerinin açıkça baskılandığı vurgulanır. Filmdeki olay 2 Kasım 1934 tarihinde Anadolu'nun bir köyündeki evde geçer ve karakterlerin bir kısmı Anadolu halkını diğer kısmı da yeni rejimin resmî muhafızlarını temsil ederler. Türkiye'nin toplumsal ve kültürel tarihinde büyük ve sonu gelmeyen tartışmalar yaratan müzik alanındaki politikaları konu etmesi bakımından alışlagelmiş bir kompozisyon örneği sunsa da *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* söz konusu keskin zıtlıkları absürt politik mizahla buluşturarak izleyicilere sunması bakımından da tartışmalara damgasını vurur. Bu noktada asıl tartışmaya geçmeden önce filmin sekanslarına ve genel hatlarına göz atabiliriz.

⁵ Sosyolojik çözümleme ya da eleştiri, daha önceleri medya içeriklerinin insanlar üzerinde olumsuz etkileri olduğu fikrinden yola çıkarak bu etkileri ele almıştır. Tarihsel olarak daha sonraki çalışmalar ise medyanın insanlara ne yaptığıyla değil insanların medyayla ne yaptığıyla ilgilenmiştir. Ayrıca film çözümlemelerinde toplumsal olayların temsili ve toplumsal olaylarda medya ürünlerinin rolü gibi daha kapsamlı konular üzerine de yoğunlaşmıştır.

Film kadın ve erkeklerden, çocuk ve yaşlılardan, başı açıklerden ve kapalılarından oluşan bir grup karakterin *Gesi Bağları* türküsünü yerde ve kanepede oturarak çalıp söylemesiyle açılır. İki kişinin saz çaldığı, bir kişinin bendirle eşlik ettiği görüntülerde karakterlerin yüzlerindeki gülümsemeler dikkat çeker. Filmin örtük mesajlarından biri aslında budur. Anadolu halkını temsil eden bu grup kendi kültürüne ait ezgileri söylerken mutludur. Diğer yandan filmin odağına aldığı uygulamaya işaret eden bir dizi ifade bu görüntülerin yanı sıra akan yazı şeklinde izleyiciye sunulur: *O yıllarda T.C. Hükümeti radyolarda Türk müziğinin çalınmasını yasakladı. Amacı Batı müziğinin yaygınlaşmasını sağlamaktı. Genç cumhuriyet; alaturka yerine alafrangayı, yani 'batı kültürünü' topluma yerleştirmek istiyordu.* Filmin bu açık mesajı, Cumhuriyetin erken dönemlerindeki alaturka-alafranga tartışmasında aldığı pozisyonla ilişkilidir.

Yazının ekrandan kaybolmasının peşi sıra arkadan bir ses duyulur, *susun lan!* ve herkesin üzerine şaşkınlık, kasvet ve sessizlik çöker. Anadolu halkını temsil eden karakterler, ayakta oldukları için kendinden daha yüksekte duran askerlere bakar ve kendilerine doğrultulmuş namlularla göz göze gelir. Bu noktada film karakterlerin içinde buldukları duygusal durumları aktarmaya niyetlidir. Askerlerden birinin, *ne çalıyorsun?* sorusuyla sessizlik bozulur ve elinde bağlama bulunan kişi etrafındakilere baktıktan sonra *türkü* şeklinde yanıt verir. Diyalog şöyle devam eder:

-Ne türküsü?

-Halk türküsü.

Konuşmanın seyri bu andan itibaren farklılaşır ve asker, aldığı *halk türküsü* yanıtının ardından yalnızca *yasak* diyerek çaldıkları müziğin çalınmasının yasak olduğunu belirtir. Halkı temsil eden karakterler şaşkınlıklar içerisinde birbirlerine bakarken asker cümlelerine devam eder: *Öyle Şarklı gibi yerde oturup da türkü çalıp söylemek yasak! Bundan sonra Batılı bestekârları çalacağız.* Asker bu sözlerinin ardından Giuseppe Verdi, Franz Schubert, Frederic Chopin, Richard Wagner, Johannes Brahms, Pyotr İlyich Tchaikovsky, Antonin Dvorak, Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach ve Johann Mattheson gibi ünlü bestecilerin isimlerini elinde tuttuğu kâğıda bakarak sayar. Bu sırada askerler bestecilerin isimlerini telaffuz dahi edemezler. Bir diğer asker karakter, *böyle köylü gibi türkü niye söylüyorsunuz?* şeklinde insanlara çikışır, *siz köylü müsünüz?*

Filmin devamında ikinci asker karakter Erken Cumhuriyetin benimsediği çoksesli Batı müziğini yaygınlaştırma ve Batı toplumları seviyesine ulaşma hedefini Anadolu halkını temsil eden karakterlere anlatır: *Batılı olacağız, çağdaş olacağız, modern olacağız, mutlu olacağız* dediğinde ekranda şaşkınlık içerisinde biri yaşlı iki erkek görünür ve asker mutlu olmayı emrettiğini yineleyerek bu karakterlere neden mutlu olmadıklarını sorar. Asker mutlu olmalarında ısrar eder, *bekliyorum* der ve ısrarını rejimin tehdidiyle birleştirir: *Mutlu ol, mutlu ol. İsyân mı ediyorsun lan devlete karşı?* Bunun üzerine karakterlerden biri kendini zorlayarak gülümsüyormuş gibi yapar ve kamera tekrar kalabalık grubu gösterir. Bu sırada asker, *mutlu ol, Batılı gibi söyle,* derken diğer asker karakter *Mozart çalınacak* diyerek halkı yönlendirir: *Wolfgang Amadeus Mozart çalınacak.*

Elinde bağlaması bulunan karakter, Mozart'ın 40. Senfonisini çalmaya başlar. Fakat muhafız buna, *bu bence Batı değil* diyerek gülünç duruma düşer ve ekler: *Sazla Batı olur mu lan? Ludwig von Beethoven çalacaksın.* Bağlamalı karakter Beethoven'ın 9. Senfonisi çalmaya başlar. Bununla birlikte cümbüş ve bağlama sesleri duyulur, insanlar yeniden gülümseye başlar ve hep birlikte eğlenerek *Kalenin Bedenleri* türküsünü söylerler. Bir yanda gülümseyen yüzler görünür diğer yanda da afallamış yüz ifadeleri... Oldukça kısa süre sonra askerler de müziğe kafa sallayarak küçük zıplamalarla eşlik ederler. İçlerinden biri, *eğer bu Garpsa, niye benim bu hoşuma gidiyor? Bu Garp mı lan?* diye sorar ve bağlama çalan karakter Beethoven'ın 9. Senfonisini çaldığını belirtir. Asker ise *Beethoven böyle güzel mi lan?* diye ekler. Film herkesin gülümsediği ve eğlendiği görüntülerin yanındaki şu akan yazıyla sonlanır: *İnsanların müziğine, kültürüne, yaşam tarzına yasaklar koyan siyasi otorite, hayatın karşısında daima tuhaf duruma düşmüştür.*

Bunlardan yola çıkarak, filmin ana temasının karşıtlıklar üzerine kurulduğu ilk olarak belirtilebilir. Film, Erken Cumhuriyetin çoksesli Batı müziğini yaygınlaştırma çabası ve bu yöndeki uygulamaları konu edinirken çatışmasını esas itibarıyla Batı-Doğu, Şark-Garp ve alaturka-alafranga gibi karşıtlıklar üzerine kurmuştur. Bu yönüyle dönemin müzik politikaları üzerinden ideolojinin kültürel boyutunu ekrana yansıtmayı amaçlamıştır. Filmdeki olayın 2 Kasım tarihinde meydana gelmesi ise bu açıdan bir rastlantı değildir. Bilindiği ve bir önceki bölümde ifade edildiği gibi, 1 Kasım 1934 tarihinde Atatürk'ün TBMM açış konuşmasının üzerine geleneksel Türk müziğinin radyolarda çalınması birkaç gün içinde yasaklanmıştır. Bu yasak, filmin ana konusu olduğu gibi zaman bakımından da desteklenmiştir. Karşıtlıklara dayanan bu ana tema içerisinde, karakterlerin müzik aracılığıyla kimliklerini ifade etme ve politik alandaki egemen toplumsal failer tarafından üretilen toplumsal normlara uyum sağlama ya da direnme çabaları

vurgulanmıştır. Bu açıdan filmde yeni rejimin otoriter koruyucuları olan figürler ile halkı temsil ettiği belli olan diğer karakterler arasında bir çatışma kurgulanmıştır. Bu çatışma genellikle ekonomik veya politik gücü elinde bulunduran seçkin sınıfın, yönetimdeki karar aşamalarında kendi çıkarlarını toplumun çıkarlarına karşı tercih ettiği yönündeki yönetici seçkinler teorisinden güçlü şekilde beslenmektedir. Bu noktada çıkarın yalnızca maddi olmayabileceğini, simgesel çıkarların da söz konusu olabileceğini hatırlamak gerekir. Seçkinlerin Batılılaşma politikalarını benimsemesi ve modernleşme girişimlerini teşvik etmesinin toplumun geleneksel değerleri ve kültürüyle örtüşmediği imasından hareket eden çatışmada toplumsal gerçekliğin anlamlandırılması üzerine yürütülen mücadele dikkat çekicidir ve yönetimde üstün olan kesimler için bir ayırım noktasını temsil etmektedir. Bu çıkarların korunması ve sürdürülmesi aynı zamanda toplumdaki hâkim iktidar ilişkilerinin simgesel bakımından sürdürülmesiyle ilintilidir.

Diğer yandan kurgulanan bu çatışma aşırı abartılı olaylar ve karakterlerle güçlü biçimde desteklenmiş ve sonuçta absürtlük filmin üslubuna rengini çalmıştır. Örneğin, bir evin içerisinde türkü söyleyenlerin karşısına yerleştirilen askerlerin sayısı oldukça abartılıdır. O dönemde Anadolu'nun herhangi bir köyünde çok sayıda askerlin böylesi bir *türkü söyleme* olayını *bastırmak* için hazır bulunması oldukça absürt bir durumdur. Asker olanların diğer karaktere mutlu olmak yönündeki emri de bu konudaki bir başka örnektir. Herhangi bir kimsenin mutlu olması için onu zorlamak oldukça gülünçtür. Üstelik filmde bu diyalog üzerinde zaman bakımından ısrar edilmiştir. Bunun nedeni nasıl ki bir kimse yalnızca sözle mutlu olamazsa, yalnızca politik alandaki diktalarla da kültürünü değiştiremeyeceğinin filmde ima edilmiş olabildiğindedir. Böylece dönemin kültür politikası abartılı ve absürt olaylarla eleştirilmiştir. Bir başka absürtlük ise karakterlerin ait olduğu toplumsal, siyasal ve biyolojik kökenlerle ilişkilidir. Filmde toplumun hemen her kesimini temsil ettiği düşünülen karakterlere yer verilmiş ve çeşitliliğe sahip abartılı bir toplum resmi çizilmeye çalışılmıştır; çocuk-yetişkin-orta yaşlı, kadın-erkek, başı açık-kapalı gibi. Bu çaba askerlerin tüfek doğrultmasıyla yeni rejimin her türden toplum kesimini karşısına aldığı fikrinin altını çizmiştir. Ayrıca asker karakterlerin şiveli konuştuğunu ve dil kullanma beceresinin bozuk olduğunu da yine belirtmek gerekir. Bu bakımdan filmde iletişim ve söylemin karakterler arasındaki diyaloglar ve konuşma tarzları aracılığıyla belirgin bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Daha buyurgan bir dilin kullanımından argoya, bozuk bir Türkçeden şaşkın mimiklere dek asker karakterlerin sosyal ve kültürel bağlamı yine filmin çatışmalı genel temasına uyumlu bir görünüm sergilemiştir. Askerlerin, isimlerinin nasıl telaffuz edildiğini dahi bilmedikleri Batılı bestecilerin isimlerini söylerken karşı karşıya kaldıkları absürt olay son örnek olarak belirtilebilir. Filmin diğer bir örtük mesajı da aslında budur: Bir bakıma rejimin muhafızlarının kendilerinin bile duymadığı, bilmediği, tanımadığı, daha önce dinlemediği isimleri yaygınlaştırmaya çalıştığı iması yapılmış ve Erken Cumhuriyetin müzik anlayışının halka ve halkın kültürüne aslında ne denli uzak olduğu anıştırılmıştır. Bu noktada filmdeki abartı ve absürtlüğün yüksek tonu onun melodramla ilişkilendirilmesine olanak sağlamaktadır. Sinemada da popüler bir tür olarak melodram temsilleri esas olarak izleyici üzerindeki ideolojik etkisi ve anlatılanın hâkim okuması yoluyla içselleştirilmesi nedeniyle öne çıktığından, filmde de melodram eğilimi görülmektedir. Abartı üzerinden izleyicilerin duyguları manipüle edilmekte ve böylece film melodramların tipik özelliğini göstermektedir.

*Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir'*de Erken Cumhuriyetin müzik uygulamaları karşıtlıklar ve absürtlükle dokunurken yalnızca karakterlerden ve diyaloglardan değil en az onlar kadar aksesuarlardan da yararlanılmıştır. Bu anlamda karakterlerin özellikleri, konuşmaları ve hareketleri mekândaki çeşitli nesnelere de desteklenmiştir. Bunlardan en dikkat çeken tartışmalar içerisindeki önemli konuyu nedeniyle bağlamadır. Bağlama halk müziği kültürünü temsil eden bir Türk müziği enstrümanı olarak filmde kullanılmıştır. Asker karakterlerden birinin *sazla Batı olur mu lan?* çıkışı da aslında bu nedendir. Bu çıkış halk kültürüne dayanan çoksesli Batı müziği oluşturmayı amaçlayan millî müzik anlayışının eleştirisidir.

Bir başka önemli nesne kalabalığın oturduğu sedir ve minderlerden oluşan Şark köşesidir. Kalın halı dokumasıyla yapılmış ve süslenmiş bu oturma grubu adından da anlaşılacağı üzere doğu toplumlarının kültürünü yansıtan ve örneklerine Anadolu'nun herhangi bir yerindeki evlerde rastlanabilecek bir dekorasyon biçimidir. Bu anlamıyla filmde kullanımı filmin zaman ve mekânını desteklemenin yanı sıra özünü halkın kendinden aldığı şark kültürüne atıf amacı taşımıştır. Hakeza duvara asılmış süs ve el örgüsü kalın perdeler de bu amacı perçinlemiştir. Tüm bunların bir arada kullanımı ise her biri özenle hazırlanmışçasına abartılı şekilde izleyiciye sunulmuştur.

Sonuçta kolaylıkla belirtilebilir ki karakterlerin konuşmalarından mimiklerine, duygu durumlarından tavırlarına dek Garp-Şark, Doğu-Batı, alaturka-alafranga tartışması zaman zaman açıkça zaman zaman da göstergeler yardımıyla filmde incelikle işlenmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde filmde genel anlamda Erken Cumhuriyet döneminin kültürel hayat üzerindeki etkisi, özel olarak ise müzik politikaları ve anlayışı Batılılaşma ekseninde eleştirilmiştir. Bu eleştiri Cumhuriyet rejiminin ve rejimin seçkinlerinin, halkın kendisine ait olmayan düşünce ve yaşama tarzını halka dayatması fikriyle temellendirilmiştir. Gelgelelim

filmin dokuduğu sorunsal doğruluk ötesi bir inanışa dayandırılmıştır. Bu inanış halk ezgilerinin Türkiye radyolarından çalınmasının yasaklanmış olmasıdır. Ne var ki Erken Cumhuriyetin müzik politikaları bir önceki bölümde sergilendiği üzere halk kültürü ürünleri olarak türkülerin kaynak olarak kullanılacağı yeni bir müzik anlayışı üzerine temellenmiştir. Bu bakımdan filmin temel argümanlarından olan türkülerin yasaklandığı iddiası tarihsel olgu ve olaylarla çelişmektedir. Üstelik Türkiye’de erken dönem müzik politikalarını konu edinen literatür genellikle bireylerin anılarına dayandığından 1934 tarihli radyo yasağı gibi daha pek çok konu da spekülasyona açıktır. Buradan yola çıkarak *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*’de söz konusu radyo yasağının gerçeklikten uzaklaşarak ve yanıltıcı şekilde temsil edildiği söylenebilir.

7. Sonuç

Sanat, bilim ve dil gibi bütün simgesel sistemler, belli düzeydeki gerçeklikleri belli düzeyde inşa ederek insanlar arasındaki iletişimin temelini oluşturmanın yanı sıra toplumsal yapının ve bunun özgül ilişkilerinin sürdürülmesine katkıda bulunur (Swartz, 2018, s. 11). Erken Cumhuriyetin müzik alanındaki politikaları ve uygulamaları da arzu edilen yeni türden devletin, toplumun, sanatın, bireyin ve onların yatınlıklarının oluşturulması süreciyle birlikte anlaşılabilir. Toplumun ve politik alanın modernleştirilmesi projesinin bir parçası olarak müzik politikalarının amacı en nihayetinde kaynağını halk müziğinden alan ve Batı tekniğiyle işlenmiş çoksesli ulusal bir müzik türü, anlayışı ve kültürünün yaratılmasıydı. Bu bakımdan toplumsal iktidar ilişkilerindeki toplumsal failer, sanat alanındaki tahayyüllerini simgesel iktidar ve sembolik güç ilişkileri bağlamında somutlaştıracak adımlar atmıştır. Bu dönemde müzik toplumsal iktidar ilişkilerinin kurulmasında ve sürdürülmesinde önemli görülmüştür. Sembolik güç üzerine kurulu müzik politikaları yer yer açık baskı unsurlarıyla da desteklenmiştir. Bunlardan biri kuşkusuz 1934 yılında Osmanlı müziğinin radyolardan çalınmasının engellenmesidir. 1 Kasım 1934 tarihinde Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisi 4. Yasama Yılı açış konuşmasını takip eden birkaç gün içinde bu müzik türünün radyolardan çalınması yasaklanmış ve böylece alaturka-alafranga tartışmaları alevlenmiştir.

Diğer yandan sinemanın ve filmler ile bunlarda yer alan karakter ve olay temsillerinin içinde yaşanan toplumun ve ona ait olan kültürel dinamiklerin daha iyi anlaşılması bakımından önemli birer inceleme nesnesi oldukları genel kabul görmektedir. Üstelik filmler belirli bir döneme ait tarihsel koşulların kültürel açıdan incelenebilmesi için de kullanışlıdır. Bu çalışma kapsamında Erken Cumhuriyetin müzik politikalarının ve 1934 tarihli radyo yasağının temsil biçimini açıklamak üzere *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* filmi örneklem olarak seçilmiştir.

Film, Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminin müzik anlayışını, politikalarını ve bu kapsamdaki 1934 tarihli radyo yasağını konu edinerek bu durumu alaturka-alafranga, Doğu-Batı gerilimi ekseninde alaycı ve abartılı bir üslupla eleştirmektedir. Bu gerilim hem filmdeki karakterlerin şivelerinden hareketlerine ve mimiklerinden konuşmalarına hem de mekândaki oturma düzeninden kullanılan çalgılara dek görülmektedir. Nitekim Bourdieu’nün (2015) de vurguladığı gibi sanatsal beğenilerden dile kadar bütün kültürel simgeler ve pratikler, toplumsal ayrımları pekiştirme işlevi görür. Tüm bunlardan filmin *Batılılaşma gagesiyle kendi kültüründen uzaklaşarak aslında komik duruma düşüldüğü* mesajını verdiği anlaşılmaktadır. Politik mizahın önemli örneklerinden biri olarak işaret edilen bu filmin sonunda yer alan yazıda yaşam tarzına yasaklar koymanın tuhaf ve gülünç olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda dönemin müzik alanındaki uygulamaları üzerinden aslında genel anlamda kültürel iktidar mücadelesinin ve simgesel güç örneklerinin eleştirisi yapılmaktadır. Bu eleştirinin tonu, toplumun kendisine yabancı olduğu öne sürülen yeni türden yaşam tarzının simgesel güce dayalı yaygınlaştırma çabası üzerinden belirlenmektedir.

Gelgelelim filmde, dönemin çokça tartışmaya konu olan uygulamalarından birinin yanıltıcı şekilde izleyiciye ulaştırıldığını belirtmek gerekir. Radyolarda ve halka açık alanlarda türkü çalınmasının ve söylenmesinin yasaklandığı izlenimi film boyunca sürekli tekrar etmektedir. Oysa döneme ilişkin yazılı kaynaklarda da tutarlı şekilde yer aldığı gibi yasaklanan müzik türü halk müziği, yani türkü değil Osmanlı müziğidir. Bu açıdan uygulamanın ve Erken Cumhuriyetin müzik politikalarının *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*’de çarpıtılarak temsil edildiği söylenebilir. Bu çarpıtma dönemin iktidarının toplumun geleneksel kültürüne yaptığı müdahaleyi abartılı melodramla desteklediğinden, anlam üzerindeki müzakere sürecini kendi lehine doğru çevirerek manipüle etmektedir.

Bundan başka filmdeki abartılı temsil, günümüzün politik tartışmalarına ve popülist siyaset biçimlerine katkı sunuyor olabilir. Çağdaş demokrasilerin karşı karşıya kaldığı popülist siyaset tehdidi düşünüldüğünde politika genellikle abartıya ve duygu temelli aşırı tepkilere dayalı bir iletişim yönelimine sahip olduğundan, özellikle toplumun dikkatini çekmek ve kamuoyunu etkilemek için filmdeki gibi dramatik anlatılara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yönüyle filmdeki gerçekötesilik eksenli anlam inşası çabası günümüz popülist politikacıların söylemleriyle benzerlikler taşıyabilir ve Türkiye’deki *yönetici elitler/seçkinler* söylemi ile

bu onların abartılı versiyonlarına katkı sunuyor olabilir. Daha açık bir anlatımla, Batı müziğine yönelik Erken Cumhuriyet dönemindeki iyimserci ve öykünmeci yönelimin filmdeki eleştirisi bugünkü Cumhuriyet eleştirilerinde bile merkezîyetini korumaktadır.

Kaynakça

- Adler-Nissen R. (Ed.). (2013). *Bourdieu in international relations: Rethinking key concepts in IR*. Routledge.
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk musikisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi. (2006). *Atatürk'ün söylev ve demeçleri I-III*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi: Sorunlar, yaklaşımlar, tartışmalar*. Doğu Kitabevi.
- Bayındır Uluskan, S. (2017). *Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beşkurt, A. H. (2006). *Cumhuriyet dönemi sanat dergilerinde Türk devrimi (1931-1950)* (Tez No. 182336) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Bourdieu, P. (1985). Social space and the genesis of groups. *Theory and Society*, 14(6), 723-744.
- Bourdieu, P. (1994) Rethinking the state: Genesis of structure of the bureaucratic field. *Sociological Theory*, 12(1), 1-18.
- Bourdieu, P. (1990a). *The logic of practice*. Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1990b). *In tther words: Essays towards a reflexive sociology* (M. Adamson, Trans.). Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Practical reason: On the theory of action*. Blackwell.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. Fırat ve G. Berkkurt, Çev.). Heretik.
- Coşkun, M. (2008). *Türk müzik kültürüne yönelik planlı kalkınma dönemi politikaları ve Türk müzik eğitimine etkileri* (Tez No. 218474) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çetin, S. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2006). *Mutlu ol, bu bir emirdir* [Film]. Plato Film.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. Kaknüs Yayınları.
- Değirmenci, K. (2022). Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında etnisite. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 85-110). H2O Kitap.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2019). *Filmlerle sosyoloji* (S. Ertekin, Çev.). Metis Yayınları.
- During, J. (2005). Power, authority and music in the cultures of Inner Asia. *Ethnomusicology Forum*, 14(2), 143-164.
- Eagleton, T. (2021). *Kültür* (B. Göçer, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Erol, A. (2012). Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period. *European Journal of Cultural Studies*, 15(1), 35-52. <https://doi.org/10.1177/1367549411424947>
- Gedikli, N. (2005). Cumhuriyet dönemi müzik politikamız ve sonuçları. Ö. Çakır (Haz.), *V. Türk Kültürü Kongresi, Cumhuriyetten günümüze Türk kültürünün dünü, bugünü ve geleceği* (Cilt: V, Müzik kültürü), içinde (s. 3-9). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün esasları*. Kültür Bakanlığı.
- Güray, C. (2016). Cumhuriyetten günümüze hükümet programlarında müzik: Eleştirel bir bakış. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyetin klasik müzik serüveni içinde* (s. 231-256). H2O Kitap.
- Güray, C. (2022). Cumhuriyet politikalarının halk müziğine yaklaşımı: Bir toplumsal dönüşüm modeli. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 47-84). H2O Kitap.
- Han, B. C. (2020). *İktidar nedir?* (M. Özdemir, Çev.). İnsan Yayınları.

- Kerr, R. & Robinson, S. (2016). Architecture, symbolic capital and elite mobilisations: The case of the Royal Bank of Scotland corporate campus. *Organization*, 23(5), 699–721. <https://doi.org/10.1177/1350508415606988>
- Kerr, R., Robinson, S. & Śliwa, M. (2022). Organising populism: From symbolic power to symbolic violence. *Human Relations*. <https://doi.org/10.1177/00187267221129181>
- Kutluk, F. (2020). *Müzik ve politika*. H2O Kitap.
- Kutluk, F. (2022). *Atatürk ve müzik yayını eleştirisi*. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 231-246). H2O Kitap.
- Kuus, M. (2015). Symbolic power in diplomatic practice: Matters of style in Brussels. *Cooperation and Conflict*, 50(3), 368–384. <https://doi.org/10.1177/0010836715574914>
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ*. Küğ Yayınları.
- Özdemir, S. (2022). Türk müziği radyo yasağı ve 1934 medyası. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 165-202). H2O Kitap.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, K. (1969). *Cumhurbaşkanları'nın T. Büyük Millet Meclisini açış nutukları*. AK Yayınları.
- Öztürk, O. K. (2022). Türkiye'de halk müziği derleme çalışmalarının 100 yıllık öyküsü. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 47-84). H2O Kitap.
- Petrov, G. (2022). *Beyaz zambaklar ülkesinde* (A. Ali, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Prior, N. (2011). Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond. *Cultural Sociology*, 5(1), 121–138. <https://doi.org/10.1177/1749975510389723>
- Sarı, A. (2012). Geleneksel Türk müziğinin yasak tadı. *Musiki Dergisi*. <http://www.musikidergisi.net/?p=1732>
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve musiki*. Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Stokes, M. (1997). Introduction. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and culture in anthropology* (pp. 1-27). Berg Publishers.
- Swartz, D. (2018). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi* (E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor Edebiyat Dergisi*, Cilt XVII.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). *Türk musikisinin yasaklanması*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://www.ktb.gov.tr/TR-96530/turk-musikisinin-yasaklanmasi.html>
- Tatar, B. veydın, S. (2017). *Müzik ve iktidar ilişkisi: Kuramsal ve tarihsel bir analiz*. *OMÜİFD*, 43, 5-30.
- Tör, V. N. (1942). Halk türküleri. *Radyo*, 1(7), 10.
- Vestby, S. (2020). *Musical Gentrification and the (un)democratisation of culture: Symbolic violence in country music discourse*. In P. Dyndahl, S. Karlsen & R. Wright (Eds.), *Musical gentrification: Popular music, distinction and social mobility* (pp. 50–65). Routledge.
- Wacquant, L. J. & Bourdieu, P. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Polity.
- Wacquant, L., & Akçaoğlu, A. (2017). Practice and symbolic power in Bourdieu: The view from Berkeley. *Journal of Classical Sociology*, 17(1), 55–69. <https://doi.org/10.1177/1468795X16682145>
- Williams, M. C. (2007). *Culture and security: Symbolic power and the politics of international security*. Routledge.
- Yılmaz, Ö. (2017). *Türkiye'de popüler müzik tartışmaları*. Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Yöre, S. (2022). *Türk ulusuna müzik arayışları; Sentez mi kültürel transplantasyon mu?* F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 1-14). H2O Kitap.

Zizek, S. (2019). *Toplumsalın kalbindeki film*. B. Diken, C. B. Laustsen (Ed.), *Filmlerle sosyoloji içinde* (s. 11-16). Metis Yayınları.

Cumhuriyet'in İlanıyla Dini Mimari Yapısındaki Değişim Üzerine Bir Değerlendirme: Hatuncuk Hatun Cami

Evaluating the Change in the Religious Architecture Structure with the formation of the Republic: Hatuncuk Hatun Cami

İbrahim Aktürk, *Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, Mimari Restorasyon Programı, Avrasya Üniversitesi*, 0000-0002-7121-8846

Özet

Mimari yapılar, toplumlarda meydana gelen siyasi ve sosyal değişimlerden etkilenmektedir. Toplumsal yaşamdan kendini soyutlayamayan mimari eserlerde değişimlere ayak uyduracak biçimde dönüşüm yaşayarak kullanılmaktadırlar. Bu duruma örnek konu oluşturacak biçimde, Cumhuriyet'in ilanıyla kapanan tekke ve zaviyelerin ardından tekke yapılarında meydana gelen değişimler ön plana çıkmaktadır. 1925 yılında kararı alınan bu değişimin yansımaları, tekke yapıları için farklılık göstermiştir. Bazı tekke yapıları yıkılırken bazı tekke yapıları camiye ya da başka amaçlarla kullanılarak tarihi yapı olarak günümüze gelmiştir. Ancak tekke ile cami mimarileri arasındaki farklar tarihi yapılar üzerinde değişimlere sebep olmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın problemi, işlevi değiştirilen tekke yapılarının özgün dokularından aykırı biçimde değiştirilmesidir. Problem doğrultusunda çalışmanın amacı tekke mimarisini açıklayarak Cumhuriyet'in ilanıyla değişen tekke yapılarını Trabzon Hatuncuk Hatun Cami özelinde değerlendirmektir. Tarihi süreç içerisinde işlenen konuya yönelik, restitüsyon çalışması yapılarak yerinde yapılan tespitler çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır. Hem Trabzon'da hem de ülkemizin birçok kentinde kiliseden dönüştürülen camiler ile ilgili yapılan çalışmalar yoğun biçimde sunulurken tekkeden camiye dönüşümün açıklandığı araştırmalar oldukça az olup bu noktaya temas ettiği için yapılan bu çalışma özgün değer taşımaktadır. Bu çalışma ile Cumhuriyet'in ilanıyla değişen tekkelerin özgün mimarileri üzerine farkındalık oluşturulacağı ön görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Cumhuriyet, tekke, cami, Hatuncuk Hatun.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Mimarlık, restitüsyon, koruma, tarih.

Abstract

Architectural structures are affected by the political and social changes in societies. In architectural works that cannot isolate themselves, they have used transformation to keep up with the changes. As an example of this, the changes in the structures of lodges after the closure of the lodges and zaviyas, with the formation of the Republic, come to the fore. While some lodge structures with different characteristics were demolished after this change in 1925, some lodge structures were used as mosques or for other purposes and have survived to the present day as historical structures. However, the differences between the architecture of the tekke and the mosque cause changes to the historical structures. In this context, the problem of the study is that the structures of the lodge, function changed from their original textures. The aim of the study in the direction of the problem explain the architecture of the lodge evaluate which changed of the Republic, in the specific of Trabzon Hatuncuk Hatun Mosque. The method of on-site determinations is made by making restitution studies for the subject covered in the historical process. While the studies on mosques converted from churches in Trabzon and many other cities in our country are intensely presented, the studies explaining the transformation from a lodge to a mosque are very few, and this study is of original value because it touches on this point. This study aims to create an awareness of the original architecture of the lodges, which changed with the formation of the Republic.

Keywords: Republic, lodge, mosque, Hatuncuk Hatun.

Academical Disciplines/fields: Architecture, restitution, conservation, history.

- **Sorumlu Yazar:** İbrahim Aktürk, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, Mimari Restorasyon Programı, Avrasya Üniversitesi.
- **Adres:** Avrasya Üniversitesi Rektörlüğü Pelitli Mahallesi Olimpiyat Bulvarı, No:35/A Ortahisar/Trabzon.
- **e-posta:** ibrahim.akturk@avrasya.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 20.10.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1326359

Geliş tarihi: 12.07.2023 / **Kabul tarihi:** 25.09.2023

1. Giriş

Mimari yapıların inşa edilmelerinde çok farklı sebepler bulunmaktadır. Bu sebeplere bağlı olarak mimari yapılar dini, askeri veya sivil yapı işlevlerine uygun olarak inşa edilmektedir. Ancak bazı durumlarda yapıların zamanla değişen ülke atmosferine ayak uydurması neticesinde mimari kimliklerinde dönüşüm kaçınılmaz hale gelmektedir. Toplumsal yaşamdan kendini soyutlayamayan mimari yapılar siyasi ya da sosyal anlamda yaşanan olaylardan etkilenmektedir. Bu bağlamda değişen ülke düzeni içerisinde bazı yapılar, dönüşüm süreci yaşayarak yeniden kullanılabilir hale gelmektedir. Bu durumu destekler nitelikte olan tekke yapılarının dönüşümü de mimari anlamda değişimin ön planda olduğu konulardandır. Tekke ve zaviyeler, Müslüman toplumlar için tarikat hayatının merkezi durumundadır. Çok sayıda kişinin toplanıp ibadet etmelerine ve konaklamalarına olanak veren tekkeler kişilerin zaman içerisinde kendilerini geliştirdikleri ve değiştirdikleri yer olmuştur. Ancak zamanla tekke yapıları çeşitli nedenlerle deforme olmuş ve işlevsel özelliklerini Cumhuriyet rejiminden önce kaybetmeye başlayarak birçok yönden problemleri olan sorunlu bir pozisyonda kalmıştır. 1923 yılı itibariyle değişen ve gelişen Türk Milleti'nin refahı için yapılan düzenlemelere karşı olan ve isyan politikası izleyen tarikatların tutumlarının ardından 1925 yılında kapanan tekke ve zaviyelere hizmet veren binaların durumu o günkü şartlara göre yeniden planlanmıştır. Bazı tekke yapıları yıkılmış olsa da diğerleri konumu ve yapısı itibari ile farklı işlevlere dönüştürülerek günümüze ulaşmıştır.

Din, toplumlar tarafından farklı şekillerde yaşanan ve içerisinde sosyal mekanizmaları bulunduran ibadet eylemlerinin bütünüdür. Bu açıdan bakıldığında dini mekanizma, devlet eliyle ya da sivil örgütlenme yoluyla uygulama alanı bulmaktadır. İslam dini özelinde ise tekkeler büyük oranda sivil kurumsallaşma yoluyla işlemektedir. Dini yapı içerisinde tarikatlar, tasavvuf fikriyle oluşmaya başlamış olup kavramsal olarak tarikatların oluşumu 12.yüzyıla tarihlenmektedir. Tasavvuf düşüncesinin coğrafi anlamda yayılımı ise Osmanlı Dönemi'nde en üst noktaya çıkmıştır. Anadolu'da özellikle Osmanlı Dönemi'nde fetih politikası gereği tekkelerin birçok noktaya yayılması İslam'ın mahallelerde varlığının artmasında etkili olmuştur. Bu anlamda saray, tekke yapılarına o dönemde destek vermiş ve hasarlı tekke yapılarının restorasyonları yapılmıştır. İslam toplumlarında geleneksel yaşam biçimi gereği ibadet mekânları, sosyalleşmeye olanak verecek şekilde kamusal alanlarda ve kent mimarisi içerisinde merkez konumundadır. Merkez konumundaki dini yapılar olarak tekkeler, yapıldıkları dönemde kentlerdeki bazı mahallelere ve çeşitli bölgelere isimlerini vermiştir (Cüre, 2021).

Osmanlı Türkçesi'nde tekeye şeklinde yazılan tekke kelimesinin kökeni üzerinde kesin yargı olmamakla birlikte oturmak, yaslanmak veya dayanak anlamalarını içerdiği söylenmektedir. İlk tekkenin ne zaman ve nerede kurulduğu konusunda ise farklı görüşler söz konusudur. İlk tekke, Hâce Abdullah-ı Herevî'ye göre Filistin' de; İbn Teymiyye'ye göre Basra'nın Abadan bölgesinde kurulmuştur. Tekkeler, toplumun manevi ve ahlaki değerleri üzerinde çalışmış, ilmi bilimlerden ziyade dini eğitimler vermişlerdir. Tekkeler, oluşum prensipleri gereğince, bağlı oldukları tarikatların geleneklerine uygun olarak kurulum ve işleyiş göstermektedir (Kara, 1997). Tarikat oluşumları geleneklerine uygun faaliyetlerini tekke yapıları bünyesinde gerçekleştirmişlerdir. Tekkeye gönül vermiş tarikat mensuplarının toplumsal açıdan sosyal birlikteliği ve yardımlaşmayı amaçlayan tutumları bulunmakla birlikte devlet yöneticileriyle de sağlam ilişkiler kurmuşlardır. Bu duruma örnek olarak Orhan Gazi'nin zamanında tekke şeyhi ile yakın ilgisi; Orhan Gazi'nin İznik'te açılacak medresenin başına tekke şeyhini getirmesi ve Fatih Sultan Mehmet'in aynı şekilde tekke şeyhleri ile ilişkileri gösterilebilir (Kara, 2011). Tekkelerin yönetiminden şeyhler sorumlu olup manevi açıdan olgunluğa erişmiş yaşça büyük olan tekke mensupları da şeyh unvanına sahiptirler (Cüre, 2021). Şeyhler tekke biriminin kurucusu olarak kendi imkanlarıyla ve vakıfların yardımıyla faaliyetlerini yürütmüşlerdir. Tekkelerde yürütülen faaliyetlerin biçimi ve genel tutum şeyhin idaresine bağlıdır. Bu doğrultuda tekkeler bazen kendi başlarına dini hizmet veren kurum olurken bazen de devletin desteğiyle uygun yerlerde inşa edilip güvenlik veya ticaret amacıyla ek hizmetleri de yerine getirmişlerdir. Ayrıca tekkeler, bu görevlerinin yanında şiir, edebiyat ve musiki gibi güzel sanatlarla ilgili hizmetler vermiştir. Güzel sanatlarla ilgili çalışmalarının yanında medreselerde yapılan ilmi bilimlere kaynaklık sağlamak amacıyla tekkelerde kütüphaneler de yer almıştır (Kara, 2011).

Osmanlı Dönemi tarikat yapıları farklı isimlerle ifade edilmiştir. Bu isimlerden gülşenîhane, kadirîhane, kalenderhane ve mevlevîhane terimleri mimari yapının belirli bir tarikata ya da zümreye aidiyeti; âsitâne ve zâviye terimleri ise yapıların bağlı oldukları tarikat içindeki mevkilerini belirleyen tarikat kuruluşlarıdır. Dergâh, hankah ve tekke olarak bilinen dini yapılar ise ne belirli bir tarikata, ne kuruluş amacını yansıtan bir işleyiş şemasına, ne de bunların ortaya koyduğu bir mimari tipe bağlı olmaksızın din adamlarının ayin yaptıkları ve yaşadıkları yapılarıdır (Tanman, 2002). Büyük Selçuklular Dönemi'nde devletin desteğiyle örgütlenen tarikatlar özellikle hangah olarak kurulmaktaydı. Ayrıca bazı şeyhlerin evi olarak da kıstlı biçimde kullanılan tekkeler, bu dönemlerden itibaren hızla yayılarak daha büyük ölçülerde ve çok sayıda kişiye hizmet verebilen mimari yapılara ulaşmışlardır (Tanman ve Parlak, 2011). Bulunduğu bölgeye göre ismi ve işleyişi değişebilen tekke yapılarının öncelikli işlevi ibadet olup esas amacı mensuplarını manevi açıdan değiştirmektir. Mimari yapı olarak ilk inşa edilen tekkeler küçük bir oda ve sade bir mekâna sahip yapı özelliği göstermişlerdir. Zamanla değişik özellikler gösteren mimarileri ve farklı birimleri içine alan tekke yapıları ortaya çıkmıştır. Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sine göre Osmanlı Dönemi'nde yapılmış tekkeler tarıma elverişli olan geniş araziler üzerinde inşa edilmişlerdir. Ayrıca zengin vakıfların desteklediği tekkelerin büyüklüğüne göre sofa, odalar, mescid, hamam, değirmen, abdesthane, mutfak, ambar, kütüphane, misafirhane, ahır, bağ bahçe gibi birimleri bulunmaktadır. Vakfiyelerde yer alan görevliler tekkelerdeki çeşitli işleri yerine getirmektedirler. Tekkeler şeyh tarafından yönetilmekle beraber tekkenin çalışma düzenini şeyhin görüşü belirlemektedir (Kara, 2011). Tekke yapıları mimari ve yerleşim düzeni olarak genel olarak dört grupta incelenmektedir. I. Grup tekkeler açık avlulu, revaklı, kareye yakın planlı yapısı ve yönetici sınıfa mensup baniler (padişah, valide sultan vb.) tarafından külliye'nin himayesinde bulunmaktadır. II. Grup tekkeler Osmanlı Dönemi'nin taş duvarlı ve kırma çatılı mescitleriyle küçük ölçülerdeki camilerinin özelliklerini sergilemektedirler. III. Grup tekkeler ibadete yönelik bölümleri ile gündelik hayatın yaşandığı mekanların bütünü'nün veya bir kısmıyla aynı yapı içerisinde yapıldığı binalardır. IV. Grupta ise karmaşık düzen ve hiçbir kalıba girmeyen geç dönem tekke yapıları yer almaktadır (Tanman, 2002).

Tekkeler, tarikatların zikir, ayin ve ibadetlerini yapıldığı yer olmasının yanı sıra eğitim, sağlık, yardımlaşma, yolcular için misafirhane bazen de spor müsabakalarının yapılabildiği dini yapılarıdır. Genel olarak İslam Dünyası'nda tekkelerin ortak özelliği, karşılıksız olarak konaklama ve ibadet edebilme imkanı olup, vakıflar aracılığıyla beslenmesidir. Tekkelerin mimari yapıları camiler, kervansaraylar gibi detaylı olmayıp genellikle sade tek katlı ve ahşap yapım sistemiyle oluşmuşlardır. Tekkelerin iç mekanları ise genellikle tekkenin büyüklüğüne göre değişmektedir. Sadece büyük tek odadan meydana gelen tekkeler olduğu gibi camisi, semahanesi, kütüphanesi, kiler gibi birçok birimi olana geniş tekke yapıları da bulunmaktadır. Ayrıca tekke müridleri 40 gün boyunca çilehane denilen hücrelerde kalıp dünyadan soyutlanarak kendini bulmaya yönelik çalışmalar yapmışlardır (Çelik, 2005).

Osmanlı Dönemi'nde oldukça aktif hale gelen tarikatlar, 19.yüzyıla birlikte yaşanan olumsuzluklardan etkilenmiştir. Fetihlerin durması nedeniyle gerileme yaşayan Osmanlı'nın batılılaşma düşüncesiyle harekete geçmesi birçok alanda yenilik yapmasını gerekli kılmıştır. Tekke geleneğinin bu dönemlerde deforme olması ve amacından farklı noktalarda varlık göstermesi nedeniyle de eleştirilere neden olmuş ve ıslah edilmesi gerektiği savunulmuştur. 1866 yılında tekkelerin kontrolünü sağlamak ve ortaya çıkan sorunların çözümü için Meclis-i Meşayih kurularak tekkelerin sivil yapısı değişmiştir. Milli Mücadele zamanında Mustafa Kemal Atatürk'ün çağrısıyla tekkeler destek vermiş ve meclis içerisinde görev almışlardır (Cüre, 2021). Nutuk'un III. cildinde kendi imkanlarıyla Milli Mücadele'ye destek vermiş bazı şeyhler yer almıştır (Kara, 2011). Ancak Tanzimat Döneminde yapılan reformlar yetersiz kalmış ve tarikatların yeni rejime karşı olumsuz tutum sergileme ihtimali tehdit unsuru olarak görülmüştür (Apaydın, 2017). Cumhuriyet'in ilanından önce toplum içerisinde dini görevleri sebebiyle iyi ilişkiler içerisinde olan tekkeler son zamanlarda öz sebebinden uzaklaşmaları ve siyasete çok müdahil olmaları sebebiyle Cumhuriyet' in ilanından 2 yıl sonra kapatılmıştır (Göle, 2001). Yeni rejimi koruma neticesinde alınan tekke ve zaviyelerin kapatılması kararı aslında Türk Milleti'ni Cumhuriyet'le birlikte çağdaş medeniyetler seviyesine ulaştırmak için yapılan adımlardan bir tanesidir. Buna ek olarak halifeliğin kaldırılması, medreselerin kapatılması ve harf devrimi gibi birçok alanda yapılan inkılaplarla modernleşme yolunda çalışmalar devam etmiştir (Cüre, 2021). Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte değişen toplum düzeni içerisinde tekke ve zaviyelerin 30 Kasım 1925 yılında 677 sayılı kanun gereğince kapatılmasında Şeyh Said İsyanı etkili olmuştur. Bu olay özellikle tarikatların işlevinden uzaklaştığını ve yeni yapılan düzenlemelere karşı davranış sergilediğine örnek olmuştur (Apaydın, 2017).

Tekke ve zaviyelerin kapatılması kararıyla birlikte yapılan yasaklamalar ve uygulamalar caydırıcı olmuş ve tarikatlar faaliyetlerde bulunamamışlardır. Bundan sonraki süreçte din ile ilgili konular Diyanet İşleri Başkanlığı aracılığıyla kontrol edilmiştir. Zaman içerisinde tekke yapılarının bazıları yıkılmış, bazıları özel mülklere geçmiş ya da farklı işlevde binalara çevrilerek kullanılmıştır (Cüre, 2021). Bu anlamda günümüzde varlığını sürdüren tekke yapıları fonksiyon değişikliği yaşamış olmakla birlikte orijinal mimarilerinin de kaybolduğu örnekler ülkemizde mevcuttur. 1925 yılında kararı alınan bu değişimin farklı mimari özellikler gösteren tekke ve cami mimarilerini birbirleriyle bağlantılı duruma getirmiştir. Bazı tekke yapıları yıkılırken bazı tekke yapıları camiye dönüştürülmüş ya da başka amaçlarla kullanılarak tarihi eser olarak günümüze gelmiştir. Ancak tekke mimarisi ile cami mimarisi arasındaki farklar tarihi yapı üzerinde değişimlere sebep olmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın problemi, yeniden işlevlendirilen tekke yapılarının özgün dokularının aykırı biçimde değiştirilmesidir. Problem doğrultusunda çalışmanın amacı tekke mimarisini açıklayarak Cumhuriyet'in ilanı ile değişen tekke yapılarını Trabzon Hatuncuk Hatun Cami özelinde değerlendirmektir. Hem Trabzon'da hem de ülkemizin birçok kentinde kiliseden dönüştürülen camiler ile ilgili yapılan çalışmalar yoğun biçimde sunulurken tekkeden camiye dönüşümün açıklandığı araştırmalar oldukça az olup bu noktaya temas ettiği için yapılan bu çalışma özgün değer taşımaktadır.

2. Materyal ve Yöntem

Trabzon merkez bölgesinde yer alan camilere bakıldığında kiliseden camiye dönüştürülen ve çalışmalara veri sağlayan yapıların sayısı fazla olup tekke işlevinden dönüştürülen camiler sadece Hatuncuk Hatun Cami ve Tekke Cami ile sınırlıdır. Tekke Havva Hatun Cami olarak ta bilinen Tekke Cami M.1591-92 yıllarında Derviş Ali Baba tarafından tekke olarak yapıldığı sonradan camiye dönüştürülmüştür (Özen vd., 2010). Bu yapının camiye dönüştürüldüğü tarih bilinmemekle birlikte Cumhuriyet'in ilanı ile kapanan tekke ve zaviyelerle birlikte camiye dönüştürüldüğü muhtemeldir. Tekke Cami'nin özgün yapısı yıkılmış olması sebebiyle somut veri sağlayan Hatuncuk Hatun Cami çalışmaya konu olmuştur. Çalışmada materyal olarak Trabzon Hatuncuk Hatun Cami özgün işlevi tekke iken 1925 yılı sonrası camiye dönüştürülmesi sebebiyle kullanılmıştır. Ayrıca bu yapı Cumhuriyet'in ilanı ile tekke yapılarında meydana gelen mimari değişimleri sunması açısından Trabzon kent genelinde günümüze ulaşan ve literatürde yer alan tek örnektir. Bu yapının dini mimari açısından kimliğinin değerlendirilmesi için restitüsyon çalışması yapılarak literatüre ait verilerin analiz edilmesi ve yerinde yapılan gözlemler çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır. Restitüsyon çalışması kapsamında Murat YÜKSEL'in *Trabzon'da Türk İslam Eserleri ve Kitabeler*, Haşim KARPUZ'un *Trabzon* ve Şamil HORULOĞLU'nun *Tarihi Eserleri İle Trabzon ve Trabzon ve Çevresinin Tarihi Eserleri* ile Trabzon Valiliği Kültür Yayınları'nın *Trabzon Kent İçi Kültür Varlıkları Envanteri* adlı eserlerde yapının özgün durumuna ilişkin yazılı ve görsel veriler bulunması sebebiyle incelenmiştir. Buna ek olarak Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivinde yapının rölöve çizimi, 1926 yılına ait eski Trabzon Haritası'ndaki durumu ve yapı üzerindeki izler yapının zaman içerisindeki değişimlerini ortaya koymada yardımcı kaynaklardır.

Trabzon kenti, bulunduğu coğrafik ve jeopolitik konumu nedeniyle tarih boyunca farklı medeniyetlerin yerleşim yeri olmuştur. Trabzon'un yerleşim yeri olarak seçilmesinde güvenli topoğrafyası ve deniz ile bağlantısı etkili olmuştur. Kuzey güney yönünde deniz ile dağlar arasında, doğu batı yönünde ise iki derin vadi boyunca düz alanlara yerleşen kent daha sonra doğu, batı ve güney bölgelere doğru genişlemiştir (Üstün Demirkaya ve Tuluk, 2018). Fatih Sultan Mehmet'in 1461'de Trabzon'u fethetmesinin ardından pek çok yerde olduğu gibi fetih politikasını bu kentte de uygulamıştır. Kentin en büyük kilisesi Panagia Chrysocephalos camiye çevrilmiş ve fethin hemen ardından Anadolu kasabalarından özellikle Tokat, Çorum, Amasya ve Samsun kentlerinden getirilen cemaat olarak zikredilen Müslüman gruplarının yerleştirilmesiyle hakimlik sağlanmıştır. Bu durum 1486 ve 1523 tarihli tahrir kayıtlarında yer almaktadır (Tuluk, 2018). Trabzon'nun İslamlaşma sürecinde 1532 tarihi itibarıyla 7 adet zâviye kurulmuştur (Fatsa, 2015). Bu tarihlerde yapılan zaviyelerin yanında aynı dönemlerde kurulan tekke yapılarından günümüze ulaşan ve işlevi değişen Hatuncuk Hatun Cami çalışma kapsamında incelenmiştir.

Hatuncuk Hatun Cami, Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 07.08.1990 tarih ve 824 sayılı kararı ile taşınmaz kültür varlığı olarak tescillenmiş kültür varlığıdır. Mülkiyeti Hatuncuk Vakfı'na, bakım ve sorumluluğu ise Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait yapı, Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün temsil alanında yer almaktadır. Cami, Trabzon'un İnönü caddesine ve Kavak Meydanı'na bakmakta olup çevresinde tarihi yapı olarak sadece Emir Mehmet Türbesi bulunmaktadır. Bu türbede yapıya ikinci ismini veren Şeyh Osman Baba'nın kabri de yer almaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Hatuncuk Hatun Cami'nin Kavak Meydanı içerisindeki konumu (Google Earth, t.y.)

Yapının yapım tarihine ilişkin bilgi veren herhangi bir vakfiye kaydı veya kitabesi bulunmamaktadır. Literatürde yapının yapım tarihi H.930/M.1523 tarihi olarak işaret edilse de yapının yapım tarihi net olmayıp genel bir ifadeyle 16.yüzyıla tarihlenebilir (Karpuz, 1990; Horuloğlu, 1978). 1925 tarihinde yürürlüğe giren tekke ve zaviyelerin kapatılması hakkındaki kanun gereğince aynı yıl içerisinde camiye dönüştürülerek yapı büyük değişim yaşamıştır (Yüksel, 2000). Bu zamana kadar tekke işlevini sürdüren yapı, yaşadığı değişim ve onarımlarla 19. yüzyıl eseri olarak nitelendirilmektedir (Özen vd., 2010). Osman Baba Tekkesi olarak da bilinen caminin bulunduğu mahalle Trabzon'nun batı tarafında yer alan ve eski zamanlarından itibaren varlığını sürdüren Kavak Meydanı'dır. Bu mahalle kayıtlarda *Kavakmeydanı* ve *Kabakmeydanı* olarak yer almaktadır (Üstün Demirkaya, 2014). Bijişkyan bu meydanın eski zamanlarda hipodrom olarak kullanıldığını; kendi zamanında (1817-1819) ise paşaların bazen at oyunları oynadıklarını belirtmiştir (Açık, 2017). Yüksel (2000) ve Horuloğlu'nun (1983) eserlerinde ortak olarak yapılan değerlendirmede yapının özgün durumunun tek kubbeli ve yaklaşık kare plana sahip olduğu belirtilmiştir. Günümüzde ise yapının orijinal bölümüne farklı ölçülerde eklenen bölümler ile cami işlevinde kullanılmaktadır (Görsel 2). Caminin son mimari durumuna göre birimleri giriş holü, imam odası, son cemaat alanları, harim alanı ve bodrum katında yer alan odadır.



Görsel 2. Hatuncuk Hatun Cami'nin günümüzdeki durumu

Hatuncuk Hatun Cami'nin günümüzdeki durumu özgün halinden farklılaşarak boyutsal ve fiziksel olarak değişim göstermiştir. Yapının girişine eklenen betonarme merdivenleri ve yeni bölümleri ile değişen yapı cami olarak aktif biçimde kullanılmaktadır. Caminin tekke işlevinde olduğu zamanından bu yana kullanılan orijinal bölümüne ve diğer birimlerine giriş holünden ulaşılmaktadır. Giriş holünün sağında yapının değişiminin başladığı son cemaat yerine geçilmektedir. Holün sol tarafında ise sonradan eklenen imam odası bulunmaktadır. Doğu cephesinde yer alan ve günümüze yakın tarihte yapılan yeni son cemaat yerine de yine giriş holünden ulaşılmaktadır. Bu mekânın yanında ise tekke işlevinden kalan esas birim yer almaktadır. Yapının özgün birimi olarak açıklanan alan 4,83 x 4,73m ölçülerinde kare planlı, tavanı kubbeli ve kirpi saçak ile örtülüdür. Bu birimden güney bölüme yani harim alanına ulaşılmaktadır. Harim alanı ise 6,86x10,97m ölçülerinde dikdörtgen planlıdır. Bu alanda duvar yüzeylerine açılan kemer boşluklarından son cemaat yerlerine geçiş sağlanmaktadır. Batı ve doğu cephelerinde fazla ışık almayı sağlamak amacıyla dıştan içe doğru genişleyen pencereler mevcuttur. Yapının beden duvarları cephelerde farklılaşmakta olup yaklaşık 60cm kalınlığındadır. Caminin doğu cephesinde sonradan eklenen betonarme minaresi yer almaktadır.

3. Bulgular

1925 yılı itibari ile tekke ve zaviyelerin kapatılması diğer kentlerde olduğu gibi Trabzon genelinde de hüküm bulmuş ve tekke yapıları için yeni süreçler yaşanmıştır. Tarikat faaliyetlerinin durdurulmasının ardından bazı tekke yapıları günümüze ulaşmazken bazıları mimari anlamda kimlik değiştirerek varlık göstermeye devam etmiştir. Trabzon kentinde bu durum irdelendiğinde merkez konumda olan ve yapısal durumu iyi olan Şeyh Osman Baba Tekkesi Hatuncuk Hatun Cami'ye dönüştürülerek aynı mahalle içerisinde yeniden kullanılmıştır. Hatuncuk Hatun Cami'sine ait yazılı ve görsel belgelerin kısıtlı olmasından kaynaklı özellikle tekke işlevi taşıdığı döneme ilişkin değerlendirmeler yapmak güçtür. Bu noktada yapının günümüzdeki mimarisine yönelik yapılan gözlemler ve tespitler özgün duruma ilişkin veriler elde edilmesine yardımcı olmuştur.

Hatuncuk Hatun Cami, özelinde incelenen tekke mimarisi ve değişimin izleri yapıya yönelik yapılan tespitler üzerinden değerlendirilmiştir. Yapılan tespitler ve gözlemler ile yapının orijinal mimarisindeki değişim anlaşılmakta olup bazı noktalarda sorunların varlığı öne çıkmaktadır. Öncelikle yapının yapım tarihine ilişkin net verilerin olmayışı tarihlendirme sorununu ortaya koymaktadır. Ayrıca yapının tekke işlevinde olduğu dönemde kurucusunun bilinmemesinin yanında Şeyh Osman Baba ile anılması da kurucusunun Şeyh Osman Baba olabileceği anlamında tezat düşüncelere sebep olmaktadır. Restitüsyon çalışmalarında mimarlık tarihi açısından önemli görülen bu sorunların devamında yapının mimarisine yönelik yapılan müdahalelerin farklı zamanlarda gerçekleşmesi de yapının değişiminin kavranabilmesi için engel teşkil eden sorunlardan biridir.

Yapılan çalışma neticesinde tespit edilen sorunların anlaşılmasında arşiv araştırmalarının yanı sıra yapı üzerindeki izler aydınlatıcı yol olmuştur. Mimari anlamda bakıldığında yapının 16.yüzyıldan 20.yüzyıla kadar tekke işleviyle varlık gösterdiği bilinmekte olup bu süre zarfı boyunca mimarisinde kayda değer herhangi bir değişim izine rastlanılmamıştır. Yapının mimari açıdan büyük dönüşümü Cumhuriyet'in ilanı ile olmuştur. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapanmasına yönelik alınan karar yapının mimarisinde dönüm noktası olmuştur. Bu yıla kadar tekke işleviyle kullanılan yapının cami mimarisine dönüştürülmesiyle topluma farklı yönden hizmet etmesi de beklenmiştir. 1925 yılı ardından değişimin başlamasıyla kurulum amacı ve hizmet şeklinin değişmesi yapının mimari durumunu da etkilemiştir. Cami sisteminin gerek mimari unsurlarının gerekse de yapısal özelliklerin Şeyh Osman Baba Tekke Binası'na adapte edilmesi farklı zamanlarda gerçekleşmiştir. Tekke yapıları genellikle basit ve sade formlarla varlık gösterirken cami yapıları çok sayıda insanın ibadet etmesine ve toplanmasına olanak sağlaması gerektiğinden geniş mekânlara ihtiyaç duymaktadır. Bu doğrultuda Hatuncuk Hatun Cami'nin günümüzdeki mimarisi incelendiğinde, orijinal olarak bilinen tek kubbeli kısmına güney, kuzey ve doğu kısımda yapılan eklemelerle bugünkü son şeklini aldığı plan düzleminde görülmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Hatuncuk Hatun Cami'nin plan düzleminde sonradan eklenen bölümler (Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü (2021) arşivinden işlenerek kullanılmıştır.)

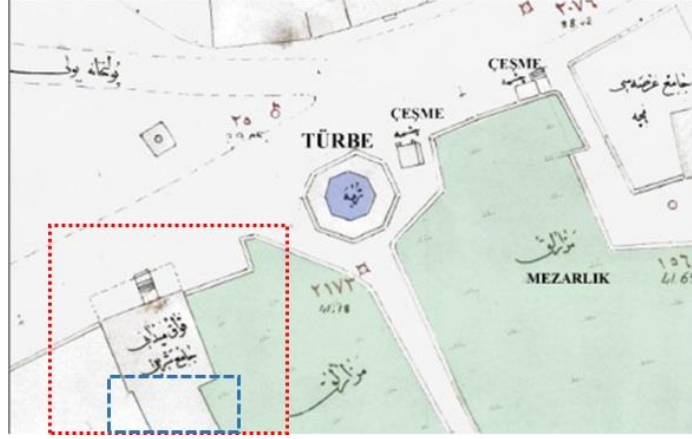
Hatuncuk Hatun Cami, günümüzde var olmayan ancak geçmişte merkez konumunda olan ve tarihi bölge niteliği taşıyabilecek mahalle içerisinde yer aldığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında yapının tarihi değerinin önemi ve niteliği ön plana çıkmaktadır. 1926 yılına ait eski Trabzon haritasında bu durum açıkça görülmektedir. Haritada caminin konumu ve boyutları hakkında veriler elde edilmektedir. Yapının özgün biçimini ortaya koymak açısından da eski haritanın varlığı önemlidir. Çünkü haritanın yapım tarihinin yapının dönüşüm tarihinden yaklaşık bir yıl sonra yapılması, yapının özgün halinden fazla uzaklaşmadan haritanın içerisinde var olduğunu varsaymaktadır. Bu bağlamda yapının orijinal dokusu yani ilk evresi bu süreye kadar ki zaman dilimidir.

Yapının özgün dokusunu yansıtan ilk evredeki mimari durumu, tek kubbeli ve kesme taştan yapılmış yığma sistemdir. Bu birimin o dönem içerisinde tevhidhane olarak kullanıldığı Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü (2021) arşivinde yer almaktadır. Bu dönem içerisinde tek ünitenin kuzey tarafından önüne beşik tonoz örtülü ve dikdörtgen biçimli bir birim eklenmiştir. Bu eklenen birimin hangi tarihte yapıldığı tam bilinmemekle birlikte orijinal bölümden farklı zamanda yapıldığı yapı üzerindeki izlerden anlaşılmaktadır. Bu bölümün duvar malzemesi dokusunun ve pencere düzeninin farklı olması orijinal bölümden ayrı zamanda yapıldığını kanıtlar niteliktedir (Görsel 4). Ayrıca yapının giriş kapısının 19.yüzyıla ait Tudors kemer olması, orijinal bölümün batı cephesindeki hatılın sonradan eklendiği birimde olmaması ve iç kısımda asimetrik açılan kemerlerin uyumsuzluğu yine kuzey bölümdeki aykırılığı doğrulamaktadır.



Görsel 4. Hatuncuk Hatun Cami'nin batı cephesi üzerindeki değişim izleri

Cumhuriyet'in ilanından sonra alınan kararlar kimliği değişen yapının, cami mimarisine uyum sağlaması adına güney cephesine eklenen harim bölümü ile yapının ikinci evresi başladığı söylenebilir. Değişimin ardından eklenen bu bölümün, pencere düzeninin farklı olması ve kible yönü doğrultusunda eğik açılı konumlanması da yapı üzerinden gözlemlenebilir nitelikte olup orijinal bölümden sonra yapıldığını göstermektedir. Ayrıca 1926 yılına ait eski Trabzon haritasında eklenen harim bölümü görülmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. 1926 yılına ait Trabzon'un eski haritasında yapının konumu ve güney kısmına eklenen harim bölümü (Belge, 2018).

Yapının bundan sonraki değişim evrelerini, caminin cemaate yetmemesinden kaynaklı eklenen bölümleri oluşturmaktadır (Görsel 6). 1950'li yıllardan itibaren camiye son cemaat yerleri, imam odası, minare ve şadırvan eklenerek caminin genişletilmesi hem iç mekânda hemde açık alanlarda sağlanmıştır.



Görsel 6. Hatuncuk Hatun Cami'nin iç mekânda değişim izleri

Yapının orijinal durumu oldukça sade ve dışa kapalı olduğu yapı üzerinden anlaşılmaktadır. Yapılan değişikliklerin ardından yapı, cami kimliği taşımaktadır. Yapının zaman içerisinde geçirdiği onarımlar giriş alanından fark edilmekte olup bütünde ki değişimin izlerini özgün dokudan ayırt etmek mümkündür. Yukarıda bahsedilen durumlara ek olarak yapının beden duvarlarının farklı ölçülerde olması da yapının değişimini kanıtlar durumdadır. Özgün birim olarak belirtilen kubbeli bölümün duvar kalınlığı daha kalın, sonradan eklenen duvarların kalınlıkları ise daha farklı ölçülerdedir. Bu durumun yapının iç mekân kurgusundan okunabileceği gibi yapının cephelerinden de anlaşılır nitelikte olduğu söylenebilir. Yapı üzerinden yapılan incelemeler ile yapının zaman içerisinde değişik ölçülerde ve farklı mimari özellikler gösteren elemanlar sonucu özgün tekke işlevinden uzaklaştığı ve uyumsuzluk yaratan iç mekân atmosferi bulunduğu anlaşılmaktadır. Hem yapım sistemi hem de yapım malzemesi olarak güncel tekniklerin kullanıldığı yapının son dönem mimarisine bakıldığında, orijinal bölüme uyum sağlamak adına yapılan onarımlar olmakla birlikte niteliksiz düzenler neticesinde özgün görüntüsünden uzaklaşan mimari değişimler söz konusudur.

4. Sonuçlar

Osmanlı Dönemi'nde toplum yapısı içerisinde tarikatların varlığı en üst noktaya ulaşmıştır. Tarikatların toplandığı ve her birinin kendi geleneğine uygun yaşam sürdürdüğü tekke yapıları bu dönem içerisinde aktif şekilde eğitim, konaklama ve ibadet maksadıyla kullanılmıştır. Ancak 19.yüzyıl sonlarına doğru amaçlarından farklı şekilde hareket eden ve siyasi ortamda varlık gösteren tarikatların Cumhuriyet'in ilanının ardından yapılan düzenlemelerle birlikte tarikatların faaliyetleri durdurulmuş ve binaları değişime uğramıştır. Tekke binalarının bir kısmı yıkılırken diğerlerinin hem konum hem de mimari anlamda uyum sağladığı için mahaller içerisinde camiye dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Ancak tekkelerin mimari yapılarıyla camilerin mimari özelliklerinin farklı olması sebebiyle yapılan değişimler özgün mimarilerden farklılaşmıştır. Bu kapsamda Trabzon Hatuncuk Hatun Cami'nin durumu değerlendirilerek birtakım çıkarımlar yapılmıştır.

Hatuncuk Hatun Camisi'nin günümüze gelene kadar farklı dönemlerde değişimler yaşadığı, bunların bazılarının büyük çaplı bazılarının küçük çaplı onarımlar olduğu arşivlerden ve yapı üzerindeki izlerden anlaşılmaktadır. Yapılan çalışmalar neticesinde yapının en az üç evresinin olduğu ve 1925 yılında camiye dönüştürülmesinin esas kırılma noktası olduğu söylenebilir. Yapıya birçok cepheden eklenen bölümler ile yapı, cami mimarisi görünümüne kavuşturulmuştur. Orijinal strüktürden farklı sistemlerin kullanılması ve yapılan genişlemelerin kaynaklarla desteklenebilir olması değişim izlerini anlaşılır hale getirmektedir. Tekke yapılarının sade, basit ve dışa kapalı mimarilerinin aksine yapıya çeşitli periyotlarda yapılan eklemeler ile orijinal dokudan uzaklaştığı ve özgün durumunun dışarıdan bakıldığında farkedilirliğini engellemiştir. Bu anlamda yapılan niteliksiz ekler ile yapı mimari anlamda karmaşık biçimde görünüm sergilemektedir.

Sonuç olarak tarihi eserlerin orijinal mimarilerinden çeşitli sebeplerde uzaklaşıp yeni işlevlerde kullanıldığı örnekler bulunmaktadır. Cumhuriyet'in ilanıyla Türk Toplum yapısında birçok alanda olduğu gibi mimari anlamda da değişimler yaşanmış ve rejimin yansımaları mimariyi de etkilemiştir. Bu kapsamda dini mimarideki değişimin yapıldığı tekkelerin camiye dönüştürülmesi Cumhuriyet'in ilanıyla artmış ve tekke yapıları olduğundan farklı görünümlere dönüşmüşlerdir. Günümüze gelen ve tarihi özellik gösteren bazı tekke yapılarının orijinal formlarının kaybolması veya yanlış müdahaleler sonucu özgün dokularının zedelenmesinin engellenmesi gerektiği savunulmaktadır. Bu duruma örnek olarak değerlendirilen Hatuncuk Hatun Cami'nde özgün tekke mimarisinin Cumhuriyet'in ilanından sonra değişmeye başladığı hatta günümüzde artık başka mimari düzene evrildiği açıktır. Ancak tarihi ve kültürel değeri olan mimari yapıların işlevlerinin değişmesinin özgün dokuya zarar vermemesi gerekmekte olup, gelecek kuşaklara orijinal yapının taşınması ve kültürel mirasın korunması için önem arz etmektedir. Yapılan bu çalışmayla birlikte Cumhuriyet'in ilanıyla değişen tekke mimarisinin özgünlüğü üzerinde farkındalık oluşturulacağı ve farklı kentlerde bu değişimlerin benzerini yaşayan tekke yapılarının korunması amacıyla zemin hazırlayacağı ön görülmektedir.

Kaynakça

- Açık, T. (2017). Fetihten 19. yüzyıla kadar Trabzon Şehri'nin mahalleleri. *History Studies*, 9 (5).
- Apaydın, C. (2017). Belgeler ışığında tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması üzerine bir değerlendirme. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 16(32), 149-171.
- Belge, H. (2018). *Trabzon Mezarlıkları ve mezar anıtları (1926-2018)* (Tez no:521646) [Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Cüre, İ. (2021, Nisan 15-17). *Tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra Türkiye'de tarikatlar: Cumhuriyet döneminde cerrahilik*. 9. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı – III (s. 103-116), Kocaeli, Türkiye. <https://tlck.org.tr/9-tlck-bildiriler-kitabi/>
- Çelik, İ. (2005). *Bir eğitim kurumu olarak tekke ve zaviyeler* (Tez no:163014) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Fatsa, M. (2015). Trabzon yöresinin İslamlaşma süreci ve zaviyeler. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 9(18), 61-74.
- Google Earth. (t.y.). *Emir Mehmet türbesi*. Erişim adresi (20.10.23): <https://www.google.com/maps/place/Emir+Mehmet+T%C3%BCrbesi/@41.004423,39.7055416>

,591m/data=!3m2!1e3!4b1!4m6!3m5!1s0x40643c35cf7185b1:0x9e209bef5f73d7e0!8m2!3d41.004419!4d39.710155!16s%2Fg%2F113hszdl7?entry=ttu

- Göle, N. (2001). *Modern mahrem*. Metis Yayınları.
- Horuluoğlu, Ş. (1978). *Tarihi eserleri ile Trabzon*. Cihan Matbaası.
- Horuluoğlu, Ş. (1983). *Trabzon ve çevresinin tarihi eserleri*. Er Ofset Matbaacılık.
- Kara, M. (1997). *Tekkeler ve zaviyeler*. Dergâh Yayınları.
- Kara, M. (2011). Tekke. İslam Ansiklopedisi. *Türkiye Diyanet Vakfı*, 40, s. 368-370.
- Karpuz, H. (1990). *Trabzon*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özen, H., Tuluk, Ö. İ., Engin, H. E., Düzenli, H. İ., Sümerkan, M. R., Tutkun, M., Üstün Demirkaya, F. ve Keleş, S. (2010). *Trabzon kent içi kültür envanteri*. T.C. Trabzon Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Tanman, M. B. (2002). Osmanlı mimarisinde tarikat yapıları/tekkeler. *Türkler Cilt 12*, 12, 149-161.
- Tanman, M. B. ve Parlak, S. (2011). Tekke, İslam Ansiklopedisi. *Türkiye Diyanet Vakfı*, 40, s. 370-379.
- Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü. (2021). *Hatuncuk Hatun Cami'ne ait belgeler*. Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi.
- Tuluk, Ö. İ. (2018). Fethin ilk yüz yılı: Fatih'in Trabzon'unda mimari temsiliyet [Basılmamış kitap bölümü].
- Üstün Demirkaya, F. (2014). *Toplumsal dinamikler bağlamında Trabzon kent dokusunun dönüşümü (Komnenos hanedanlığı'ndan Cumhuriyet'e kadar)* (Tez No:365219) [Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Üstün Demirkaya, F. ve Tuluk, Ö. İ. (2018, Ekim-Kasım, 31-02). *Komnenos hanedanlığından Osmanlı'ya Trabzon mahalleleri: Kentsel dinamikler bağlamında bir fiziksel gelişim okuması, "değişken kent, mekân ve biçim*. Türkiye Kentsel Morfoloji Araştırma Ağı II. Kentsel Morfoloji Sempozyumu (s. 713-723), İstanbul, Türkiye.
<https://kentselmorfolojisempozyumu2018.wordpress.com/>
- Yüksel, M. (2000). *Trabzon'da Türk İslam eserleri ve kitabeler*. Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları.

Cumhuriyetin Modern Bir Müziği Olarak Türk Halk Müziği ve Güzel Sanatlar Sisteminde Konumlanması

Turkish Folk Music as a Modern Music of the Republic and Its Position in the Fine Arts System

Barış Gürkan, *Müzikoloji Bölümü, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 0009-0008-5677-7413*

Özet

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında sosyo-kültürel değişim modeli olarak benimsenen modernleşme, Cumhuriyet döneminde de ülkenin tüm kurumlarıyla birlikte sanatın ve özellikle müziğin modernite kapsamında devlet tarafından şekillendirilmesine sebep olur. Çağın ruhunu paylaşan modernist perspektif, klasik modernleşme teorileri kapsamında, Batı'daki sanat anlayışının olduğu gibi Türkiye'ye getirilerek kurumsallaşmasını ön görür ve kabul eder. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası modernizmin sorgulanması, farklı perspektiften inşa edilen modernleşme teorilerini doğurur ve bu yaklaşımlar, modernitenin dünyanın her yerinde aynı deneyimlerle yaşanmadığını gösterir.

Bu perspektiften bakıldığında geleneksel yönü öne çıkarılan icat edilmiş geleneklerin aslında modernite kapsamında inşa edilen modern sistemler oldukları dikkat çeker. Bu modern sistemler de ülkenin deneyimlediği özgün moderniteye göre kurumsallaşır. Ülkenin özgün modernite deneyimleri yalnızca icat edilmiş geleneklere değil, Batı'dan getirilen değer sistemlerine de ülkeye özgü nitelikler kazandırır. Bu ifadeler kapsamında Türk halk müziği, Türkiye'nin deneyimlediği modernite kapsamında üretilen, modern bir icat edilmiş gelenektir denilebilir. Moderniteyi Türk halk müziğinin neredeyse tüm bileşenlerinde okumak mümkündür. Benzer şekilde bugün bildiğimiz şekliyle kavram olarak sanat da tüm değer sistemiyle Batı'dan getirilen modern bir sistemdir ve modernite kapsamında sanat düşüncesi Türkiye'ye özgü bir hale bürünür.

Bu çalışma, Türk halk müziği ve yerel müzikler üzerine akademik ve/veya icraya dayalı çalışmalar yapan pratisyenler odağında yürütülen alan çalışmasındaki katılımcı gözlem ve deneyimlerle elde edilen nitel verilerle ve literatür taramasıyla ulaşılan bilgilere dayanmaktadır. Ayrıca bu çalışma, modernite kapsamında inşa edilen Türk halk müziğini, modernitenin ürünü olan -bugünkü bildiğimiz anlamıyla- güzel sanatlar sistemini ve bu ikisinin birbiriyle ilişkisini, Batı-dışı modernlik kavramı kapsamında inceler.

Anahtar Sözcükler: Türk halk müziği, modernite, sanat, Batı-dışı modernlik.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Müzik Bilimleri, Türk halk müziği çalışmaları, sosyoloji.

Abstract

Modernization, which was adopted as a model of socio-cultural change in the last century of the Ottoman Empire, caused art and especially music to be shaped by the state within the scope of modernity along with all the institutions of the country also in the Republican period. The modernist perspective, which shares the zeitgeist, foresees and accepts the institutionalization of the understanding of art in the West by bringing it to Türkiye, within the scope of classical modernization theories. However, the questioning of modernism after the Second World War gives rise to modernization theories constructed from different perspectives, and these approaches show that modernity is not lived with the same experiences all over the world.

From this perspective, it is noteworthy that invented traditions, whose traditional aspect is emphasized, are modern systems built within the scope of modernity. These modern systems are institutionalized according to the original modernity experienced by the country. The country's unique experiences of modernity lend country-specific characteristics not only to invented traditions, but also to value systems brought from the West. Within the scope of these expressions, it can be said that Turkish folk music is a modern invented tradition produced within the scope of modernity experienced by Türkiye. It is possible to read modernity in almost all components of Turkish folk music. Similarly, art as a concept as we know it today is a modern system brought from the West with its entire value system, and within the scope of modernity, the idea of art becomes unique to Türkiye.

This study is based on the qualitative data obtained through participant observations and experiences in the field study carried out with the focus of practitioners doing academic and/or performance-based studies on Turkish folk music and local music, and the information obtained through literature review. In addition, this study examines the Turkish folk music built within the scope of modernity, the fine arts system -as we know it today- which is the product of modernity, and the relationship between these two within the concept of non-Western modernity.

Keywords: Turkish folk music, modernity, art, non-Western modernity.

Academical disciplines/fields: Musicology, Turkish folk music studies, sociology.

- Sorumlu Yazar:** Barış Gürkan, Müzikoloji Bölümü, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Adres:** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Emniyet Mah. Abant Sok. Toki Blokları, Yenimahalle/Anka
- e-posta:** baris.gurkan@hbv.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 20.10.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1330479

Geliş tarihi: 20.07.2023 / **Kabul tarihi:** 26.09.2023

1. Giriş

Günümüzde Türkiye’de gelenekle veya çağdaşlıkla ilişkilendirilen müzik kültürleri, modernite, modernleşme ve bunların toplum üzerindeki etkisi göz ardı edilerek hakıyla anlaşılıp açıklanamaz. Diğer bir ifadeyle günümüzde geleneksel yönü ön plana çıkarılarak kurumsallaşmış müzik türlerinin bile tüm edimsel ve söylemsel bilinçlerine derinlemesine nüfuz eden bir modernite durumu söz konusudur. Bu geleneksel müziklerden biri olarak oluşturulan ve kurumsallaşan Türk halk müziğinin içinde konumlandırıldığı bağlam olan ‘sanat’ düşüncesinin, modernite kapsamında bir değer sistemi olarak nitelikleri ve Türk halk müziğiyle ilişkisinin dinamikleri bu çalışmanın ana konusunu oluşturur.

Türk halk müziği ve sanat arasındaki ilişki çeşitli boyutlarda sıklıkla icracı veya dinleyici olarak bu müzik disipliniyle kendisini ilişkilendirenler arasında, sloganlaştırılan söylemler üzerinden tartışılabilir. Popüler kültür bilgi üretme yolları, bu konuda gündelik konuşmalarda karşımıza kuramsal dayanağı olmayan pek çok klişeleşmiş ifade çıkarırken, akademik kapsamda sanat üzerine yapılan çalışmaların çoğu müzik disiplinlerinin edimsel tartışmaları ve felsefi anlamda ön kabullerle donatılan sanat ‘inancı’ içine hapsolmuş, anlayıp açıklamaktan ziyade kalıplarla örtüştürmeyi hedefleyen türde metinler olarak yayınlanır.

Sanat kavramının tinsel alandaki özerk ve yüce konumunun (Shiner, 2010) gerek popüler kültür bilgi üretim alanlarındaki gündelik ifadelerde gerekse akademik kapsamdaki metinlerin ezici bir çoğunluğunda ortak payda olarak hâkim olması, sanat kapsamında yapılacak analitik girişimlerin önündeki en büyük engellerdendir ve yukarıda ifade edilen sorunun merkezindedir. Ancak sanat kavramının geçirdiği yaklaşık 250 yıllık mistifikasyon sürecini koşulsuzca kabul etmeyen ve tarihsel akış içerisinde bu süreci neden ve sonuçlarıyla ele alan bir perspektiften yapılan çalışmalar, ülkemizde sanat kavramıyla ilişkilendirilebilecek tüm anlama ve açıklama çabalarına tutarlı veriler sağlayacaktır.

Cumhuriyet’in kurulduğu yıllarda çağın ruhuyla örtüşen bir çabayla modernleşme ile ülke çapında oluşturulması hedeflenen rasyonalist, pozitivist, okülersentrik, hümanist ve seküler yeni ‘dünya algısına’, insanüstülüğe ilişkin kuvvetli bir ifade gücüne sahip olan sanat düşüncesi de -yine modernleşme sürecinin parçası olarak- ilgili politikalar kapsamında, kurumsal anlamda dahil edilir. Basit bir cümleyle ifade edilecek olursa, günümüzde bildiğimiz anlamıyla sanat kavramı, Türkiye’de cumhuriyet dönemi politikalarıyla kurumsal olarak yer bulan ve kökeni Osmanlı Devleti’ne kadar uzanan modernleşme eğilimleri öncesinde toplumsal yaşamımızda olmayan bir değer sistemidir. Ancak bu ifade Türkiye’deki sanat düşüncesinin ‘yapaylık’ gibi bir gerekçeyle reddedilmesi gibi özcü bir nitelik taşımaz. Türkiye’de, Türkiye’nin özgün deneyimleri, toplumsal yapısı, imkanları, çabası vb. durumlar dahilinde şekillenen, Türkiye’ye özgü nitelikler barındıran bir sanat düşüncesi ve içeriği söz konusudur. Bu ifade, aynı zamanda Türkiye’nin modernleşmesinin de kendine özgü ‘hedefleri’ ve haliyle ‘sonuçları’ olduğu çıkarımını yapmaya imkân tanır.

Tüm bu özgün zemin içerisinde inşa edilen Türk halk müziği de hem sanatla ilişkilenebilmesiyle hem de modernite kapsamında inşa edilen bir müzik olarak tüm edimsel ilkelerinden, hedeflerine ve tartışmalarına kadar modernliği barındırmasıyla bu özgünlüğün ürünüdür. Yani, Türkiye’de cumhuriyetten günümüze operasyonel olarak ifade edebileceğimiz şekliyle ‘Türkiye’nin sanatı’ diyebileceğimiz özgün bir sanat düşünce sistemi inşa edilmiştir ve ‘Türkiye’nin sanatı’ kapsamında kendi konumlanışını belirleyen bir Türk halk müziği söz konusudur. Modernleşme ile ilgili bu özgünlüğe çağdaş modernleşme teorileri içinde dikkat çeken kavram, Nilüfer Göle’nin geliştirdiği ‘Batı-dışı modernlik’ kavramıdır ki çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturur. İkisi de cumhuriyet döneminde modernleşme süreciyle iç içe kurumsallaştırılan sistemler olarak sanat ve Türk halk müziğinin, ‘Türkiye’nin özgün modernleşme deneyimiyle oluşan modernite durumu’ bağlamında incelenmesi bu çalışmanın amacını oluşturur.

2. Modernite ve Batı-Dışı Modernlik

Özel bir ‘yeni hali’, yani modern ‘durumu’ tanımlayan modernite kavramı, günümüzdekine ve yeniye gönderme yapar. Modern kelimesinin ilk kullanımı, Hıristiyanlık dininin resmi din olarak kabul edildiği 5. yüzyılda, içinde bulunulan ‘yeni’ durumu eski Roma ve Pagan geçmişten ayırmak amacıyla kullanılmasıyla olur. Bu kullanımda, her ne kadar kelimenin anlamı ‘yeni’ olsa da ‘öncenin reddi’ asıl amaçtır. Modern kelimesi, ikinci kez ‘yeni’ ve eskinin reddiyle geçmişe ait olmama durumunu (Uzun, 2012, s. 67-68) yani gelenekselin karşıtı olmayı ifade eden anlamını (Giddens, 2010, s. 39), 15-16. yüzyıllarda Rönesans ve Aydınlanma ile kazanır. Modernitenin günümüzdeki haliyle ortaya çıkışı ise “büyük ölçüde on yedinci yüzyıldan sonra geleneksel toplumlarla, onlara karşıtlık oluşturmak amacıyla yolları kesin olarak birbirinden ayırmak biçiminde Batı’da” meydana gelir (Thomas ve Walsh, 2012, s. 492). Bu dönem, aslında

Kilise'nin bilgi üretimi dahil yaşama ilişkin hemen tüm süreçlerin merkezindeki konumunu kaybetmeye başladığı ve yerine aklıyla tüm evreni anlayıp açıklayabilecek ve evrene hükmedebilecek insanın 'yeniden doğduğu' bir dönemdir.

Modernitenin tarihini Marshall Berman üç evrede ele alır¹: ilk evre 16. yüzyıldan 18. yüzyılın başlarına kadar geçen ve insanların modern hayatı algılamaya yeni başladıkları evredir. Henüz insanların içinde buldukları dönüşümü net olarak tanımlayamadıkları bu evrede aslında büyük bir dönüşümün başladığı da açıktır. İkinci evre, büyük ve modern bir kamunun oluştuğu, 18. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başına kadar sürecek olan evredir. 1790'ların büyük devrimci hareketlerinin ve özelde Fransız Devrimi'nin meydana getirdiği büyük etkinin oluşturduğu bu kamu, yaşamın her boyutunda, bireysel, toplumsal ve siyasal alanda büyük altüst oluşların ve patlamaların yaşandığı bir çağa damga vurmuştur. 19. yüzyılın modern kamu alanı hem gelenekseli -henüz yok etmediği- kuvvetli bağlarla hatırlamakta, hem de modern durumu yaşamaktadır (Berman, 1994, s. 29). Üçüncü evre son evredir ve oluşan modernitenin tüm dünyayı kapsayacak şekilde, modernleşme süreci kapsamında yayılmasını içerir (Berman, 1994, s. 29).

Modernitenin modernleşme ile tüm dünyaya yayıldığı bu son evresini konu edinen toplum bilim alanındaki çalışmalara uzun süre yön veren teori 'klasik modernleşme teorisidir' ve bu teori Batı bağımlı, kültür bağımsız ve tek yönlü bir modernleşme anlayışı temelinde kurgulanmıştır. Batı dışında kalan toplumların modernite durumuna, Batı'nın deneyimlediği tüm 'evrim basamaklarını' aynı şekilde geçerek ulaşacağı ön kabulüne dayanır.

Ancak Batı-dışı toplulukların modernleşme deneyimlerine odaklanan çalışmaları yürüten araştırmacılar, bu toplumların modernlik hallerini Batıdaki bilinen modernlik kavramının kapsamıyla sınırlamanın ve bu topluluklarda 'çizgisel bir ilerleme tablosu' beklemenin hatalı olacağını fark ettiler. İkinci Dünya Savaşı sonrası "...değişen modernlik deneyimi ve tanımları üzerine, farklı coğrafyaların ve kültürlerin konumundan bakarak yapılan bir yeniden düşünme uğraşısının..." (Göle, 2011, s. 161) sonucu olarak sıralayabileceğimiz çoğul modernlikler, alternatif modernlik, yerel modernlik gibi kavramlar içerisinde kronolojik olarak en yenisi Batı-dışı modernlik kavrayışıdır. Göle'nin adını verdiğimiz önceki kavramlar yerine Batı-dışı modernlik kavramını üretmesi diğer kavramsallaştırmaları dışlamayı amaçlamaz. Aksine Batı-dışı modernlik kavramının daha doğru anlaşılmasının yolu, diğer kavramlarla ilişkilendirmek ve birbirine eklemektir. Göle her bir kavramın getirdiği farklı kuramsal açılımların önemini vurgular. Batı-dışı modernlik kavramının diğer kavramlardan farklı olarak getirdiği modernlik okuması ve dili, Batı'yı merkezden kaydırır ancak Batı'nın kıyısındadır (Göle, 2011, s. 163).

Göle, Batı-dışı modernlik kavramının kuramsal temelini dört alt başlık altında anlatmaya çalışır.

- 1) Batı modelinin merkezden kaydırılması,
- 2) İlerlemeci zaman anlayışından eşzamanlı modernlik anlayışına geçiş,
- 3) Eksik yerine ekstra modern olanın gözlemlenmesi,
- 4) Geleneksel yerine geleneksizleşme tezleri üzerinde temellenir.

Göle'nin ilk maddede tartıştığı şey özetle Batılı olmayan toplumların kendilerini ve 'modernliğin sahibi olan Batı'yı birbirlerine karşı konumlandırma alışkanlıklarının ve ön kabullerin aslında farklı bir perspektiften bambaşka bir anlamı olduğudur. Batı-dışı toplumların modernliğin aynasından değil, modernliğin Batı-dışı toplumların aynasından yeniden okunmasını önerir. Batı-dışı tamlamasıyla ifade edilen aslında modernliğin dışında kalma durumu değil, Batılı olmayan toplumların modernliğin etki alanına girmiş olmasıdır. Bu toplumların modernlikle ilişkilenmeleri edilgen değildir; aynı zamanda üretken olabileceği varsayımı göz ardı edilmemelidir. Batılı olmayan ülkelerin müşterek noktası, kendi tarihlerini, toplumsal pratiklerini ve deneyimlerini standart koyucu olarak gördükleri Batı modernlik modeli karşısında 'dikey' olarak konumlandırılır ve referans olarak Batı modernliğini kullanırlar. Buna karşın Batı'nın merkezden kaydırıldığı Batı-dışı modernlik kavramsallaştırması, Batılı olmayan ülkeler arasında 'yatay' ilişkilendirmelere ve çapraz okumalara olanak tanır (2011, s. 165).

İkinci maddede Batı modernliğinin, kendisiyle aynı zamanı ve ilerleme düzeyini paylaşamayanlar (yani çağdaş olmayan) 'öteki'lerle arasındaki ilişkinin tanımına atfettiği ideolojik zaman anlayışını eleştirir. Ülkemizden örnek vermek gerekirse, sıkça telaffuz ettiğimiz 'çağdaşlık' sözcüğü, aslında modernlikle aramızdaki, Batı'nın ideolojik zaman anlayışından kaynaklanan mesafeyi ve özlem ilişkisini tanımlar. Her

¹ Benzer bir dönemeştirmeyi çalışmasında Jeanniere de yapar fakat modernitenin dünyada bilimsel, kültürel, endüstriyel ve siyasi alanlarda devrim niteliğindeki değişimlerle oluştuğunu vurgular (2018, s. 113-120).

ne kadar çağdaş kelimesi sözcük anlamıyla bugünkü zamana ilişkin durumu ve eş zamanlılığı ifade etse de Türk modernleşmesi bağlamında, sürekli aslında 'yakalanamayacak bir gelecek zamana' işaret eder. Göle'nin bu başlık altında zamana dair eleştirdiği bir diğer unsur ise 'zayıf tarihsellik' olarak adlandırdığı algıdır. Modernliğin Batı toplumlarının kültür, bilim ve eylemleriyle şekillenmiş olmasından hareketle Batı dışındaki toplumlar, modernliğin tarih yazımında kenarda ve zayıftırlar. Bu zayıf tarihsellik algısı, Batı dışındaki toplumların modernliği kendi kültür ve tarih güzergâhlarının yolunda evrilerek değil, yalnızca Batı'nın gittiği yolu takip ederek elde edebileceklerine inanmalarına neden olur. Modernitenin batılı olmayan toplumların tarihine, düşünce biçimlerine, toplumsal muhayyilesine, kolektif eylemlerine, bireysel davranış ve arzu biçimlerine kadar nüfuz ettiği bir gerçekliktir. Batı dışındaki toplumlarda gönüllü modernizasyon süreçleri ve küreselleşmenin getirdiği akışkanlık hâli Batı toplumları dışında modernliğin yeniden üretilmesine neden olmuştur. Bununla ilgili olarak modernliğin artık Batılı toplumların tekelinde olmadığı söylenebilir. Fakat bu noktada Batı-dışı modernlik kavramının vurguladığı şey Batı dışındaki toplulukların 'modern oldukları' değildir. Burada vurgulanmak istenen Batı-dışı toplulukların moderniteyi Batıyla eş zamanlı bir biçimde yaşadıkları tezidir (2011, s. 166-167).

Eşzamanlılık düşüncesi, Batı'nın modernlik anlatımlarında var olan ideolojik zaman anlayışının neden olduğu bilgi üretimindeki hiyerarşik dikey yaklaşımı yok etmesi bakımından da önemlidir. İdeolojik zaman anlayışından dolayı Batı-dışı toplumların toplumsal pratiklerine şekil veren ne geçmişlerinin ne de bugünlerinin önemi yoktur; çünkü Batı'ya tabi olan bu toplumlar nasıl olsa Batı'nın daha önceden geldiği yerden ve zamandan gelecek, nasıl olsa Batı'nın gittiği yere gidecektir. Bu yüzden önemli olan Batı-dışı toplumların -aslında yakalamaları da pek mümkün olmayan- gelecekleridir. Batı-dışı modernlik kavramının bu konudaki iddiası, öncelikle bilgi üretimi konusunda bir eşzamanlılık olduğu ön kabulünün gerekliliğidir. Bu şekilde Batılı olmayan toplumların pratiklerinin, merak ve bilgiye değer bir yenilik tohumu taşıdıkları fikri yeşerebilecek, söz konusu pratikleri modern zamanlar içinde görülecek ve zaten bilinen, varsayılan bir geçmiş dehlizine hapsedilmeyecektir (Göle, 2011, s. 168).

Batıyla modernliğin simetri ya da tam bir dışardalık ve farklılık içinde yaşanmadığı Batılı olmayan toplumlarda görülen aşırı modernlik ya da modernlik fazlasını Göle, ekstra modernlik olarak adlandırılır. Ekstra modernlikler, Batılı olmayan toplumları zaman açısından geri kalmış, Batı'ya yetişememiş ve böylelikle bir şeylerin gerisinde kalmış olan 'eksik modernlik' olarak değerlendiren yaklaşımın karşısında konumlanır. Batılı olmayan toplumlar modernleşme süreçlerinde Batı'nın güzergahından farklı bir yol izleyerek kimi alanlarda ekstra modernlikler geliştirirler. Batı-dışı modernlik kuramının bu yaklaşımı Batılı olmayan toplumların bazen daha merkezi ve daha öncü olabileceği varsayımına sahiptir (2011, s. 169-170).

Batı modernliğini oluşturan kavramlar diğer toplumlarca uygulanmaya başladığında hem abartılı bir şekilde yaşama geçer, hem de yeni bir içeriğe sahip olan bir yapıya bürünür. Hatta ekstra modernlikler, Batı karşısında Batı modernliğini fetişleştiren ve bu ortak yazgıya sahip olan tüm Batı-dışı modernliklere sahip toplumların, aidiyetlerini sergileme ve ispat etme çabalarıyla da ilgilidir. Ancak her şekilde bu ve benzeri gelişen modernlik uygulamaları bilinmeye değerdir ve bilgi üretimine yönelik bir iddia taşır (Göle, 2011, s. 171).

Dördüncü madde, Batı-dışı modernlik sürecine sahip toplumlarda görülen geleneklerle ilişkiler üzerine odaklanır. Bu toplumlarda gelenek ve modernlik arasında özel bir kopukluk ve süreksizlik göze çarpar. Hatta öyle ki gönüllü modernizasyon projelerinin gerçekleştiği (Türkiye ve Çin gibi) ülkelerde, sömürgeci modernizasyon ülkelerine (Hindistan) göre geçmişten ve gelenekten kopuş çok daha radikal gerçekleşir. Genel anlamda bakıldığında geleneklerin resmiyette çok makbul olmadığı gözlenir; genellikle ikinci plandadır. Ya yaşama fırsatı bulamazlar ya da dondurulmuş, folklorikleştirilmiş veya müzeleştirilmişlerdir. Gelenekle modern örtüşmeyen ya da zayıf tekabül yet gösteren uyumsuz parçacıklardır (Göle, 2011, s. 172).

3. Sanat ve Modernite

Sanat üzerine yazılan akademik metinler iki temel perspektifte konumlanır: İlki bir değer sistemi olarak sanatın günümüzdeki içeriğiyle bilinen yaygın anlamıyla ilgilidir ve bu gruptaki çalışmalar söz konusu değer sisteminin ön kabullerini paylaşan 'özcü' bir yaklaşıma ve bu sistemin içinden ifadelerle sahiptir. Bu perspektifin temel referansları ise sanat felsefesi alanındaki literatürdür. Diğeri ise sanat kavramını toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasi, coğrafi ve inançsal bir inşa olarak gören 'inşacı' bir yaklaşımla -yani günümüzde yaygın olarak bilinen içeriğiyle sanat sisteminin dışından- değerlendirmelerde bulunur. Bu gruptaki metinleri üreten araştırmacılar ise toplum bilimlerinin görme ve anlama biçimleri üzerinden bilgi üreten bir tutuma sahiptir. Sanat üzerine yazılan metinlere bakıldığında ezici bir çoğunluğun ilk grupta olduğu dikkat çekicidir. İkinci grupta ise öne çıkan iki yazarın üç çalışması (iki makale, bir kitap) sanat üzerine akademik yazına yeni kapılar açan kült metinlerdir. Bu çalışma, yukarıda inşacı yaklaşım olarak

bahsedilen, mevcut güzel sanatlar sisteminin ön kabullerini paylaşmayan ve bu niteliklere sahip sanat dünyasının 'dışında' konumlanan bir perspektife sahiptir. Bu gerekçeyle bu çalışmada sanat kavramının içeriği, yukarıda ikinci grupta sunulan iki yazarın üç metnini referans alır.

Bu yazarların ilki, söz konusu yaklaşım üzerine çığır açan iki makaleye sahip olan Paul Oskar Kristeller'dır. 1951 ve 1952 yıllarında iki bölüm halinde 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part 1' ve 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part 2' (Modern Sanat Sistemi: Estetik Tarihi Üzerine Bir Araştırma Bölüm 1 ve Modern Sanat Sistemi: Estetik Tarihi Üzerine Bir Araştırma Bölüm 2) isimleriyle yayınlanan bu makaleler, yukarıda bahsedilen ikinci araştırmacıya ilham kaynağı olmuştur. İkinci araştırmacı ise Larry Shiner'dır ve çalışması bu alanda yazılmış en kapsamlı çalışma olan *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi (The Invention of Art: A Cultural History)* isimli kitabıdır. Bu üç temel metin, yukarıda sözünü ettiğimiz inşacı yaklaşımı, başlıklarındaki önemli vurgularla da ifade etmektedir. İlk ikisi günümüzdeki bildiğimiz anlamıyla sanatın moderniteyle olan kuvvetli ilişkisini 'Modern Sanat Sistemi' ifadesiyle sunarken, Larry Shiner'ın kitabı bir yandan sanatın bir icat olmasını vurgular öte yandan sanatın icadı sürecinin bir kültür tarihi parçası olarak değerlendirilmesine olanak tanır.

Metnin buraya kadar olan kısımlarında sürekli 'sanatın bugünkü bildiğimiz anlamına' vurgu yapıldı. Bugünkü anlam ile söylemek istenileni bir cümleyle özetleyecek olursak, evrensel, ezelden-ebede ve tözsel olan, herkese nasip olmayacak esin kaynağına sahip dâhi sanatçılar tarafından üretilen özgün eserlerin, büyük ve kurumsallaşmış bir beğeniye ifade eden estetik kapsamında değerlerini kazandığı, insanüstülikle ilişkilendirilebilecek niteliklere sahip anlamıyla bildiğimiz sanat kastedilir diyebiliriz. Modernitenin yaşamlarına yön verdiği hemen tüm toplumlarda sanat kelimesiyle ifade edilen ve anlaşılan, yukarıda bir cümlelik özetle tanımlamaya çalıştığımız anlama sahip sanattır. Fakat sanat kavramı, tarihsel olarak bu tanımdakiyle sınırlı bir kavram değildir. Shiner'ın "Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır." (Shiner, 2010, s. 20) cümleleriyle, bahsettiğimiz sanatın icadına yönelik işaret ettiği tarihten önce de sanat kavramı dünyada var olan bir kavramdır. Fakat sanat kavramının 18. yüzyıl öncesinde günümüzdeki halinde olmadığına ışık tutan çalışmaların estetik ve edebiyat tarihçileri ile müzik ve sanat teorisyenleri tarafından ihmal edildiği açıktır (Kristeller, 1951, s. 498).

Sanat kavramındaki bu ikili durum, Shiner'ın çalışmasında sanat kavramında meydana gelen bir bölünme olarak açıklanır. Sanat kavramının içeriğinde, amacında, pratisyeninde, değer yargılarında ve ifade gücünde 18. yüzyıl boyunca sürececek bir bölünme yaşanır. Bu bölünme, sanat içinde eşzamanlı şekilde pratikleriyle, kavramlarıyla ve kurumlarıyla bütün halde bir sistemin yerini, başka bir sistemin doldurmasını ifade eder (2010, s. 23). Pek çok sanat tarihçisi bu bölünmenin Rönesans'ta yaşandığını iddia etse de Kristeller ve Shiner bu görüşte değildir. Shiner'a göre Michelangelo dönemi İtalya'sındaki ve Shakespeare dönemi İngiltere'sindeki algı, henüz sanat-zanaat ayrımının yapılmadığı iki bin yıllık geçmişe sahip olan bir algıdır (2010, s. 27). Bu eski düşünüşe göre sanat kelimesinin ikili zıtlıkta karşısında konumlandığı kelime zanaat değil, doğadır (Kristeller, 1951, s. 499; Shiner, 2010, s. 22)². Benzer şekilde dilimizdeki sanat kelimesinin etimolojisi de -sunî kelimesiyle aynı kökü paylaşır ve- Arapça "bir işi vücuda getirmek (*icad-ül suret*) ve bir maddeye zihinde tasarlanan şekil ve sureti vermek (*icad-ül suret*)" anlamına gelen *sun* kelimesinden türediğini gösterir (Atalay, 2004, s. 39). Hatta sanat kelimesinin çoğulunun 'sanayî' olması da ülkemizde henüz modernitenin bütünüyle etkili olmadığı yıllarda, sanat kavramının günümüzdeki anlamından farklı bir şekilde üretimle ilişkili bir mesleki alana gönderme yapan anlamının hâkim olduğunu gösterir.

18. yüzyılda belirginleşen bu bölünme ile iki bin yılı aşkın süredir beceri ve zarafetle icra edilen tüm insan etkinliklerini ifade eden sanat, bir yanda güzel sanatlar kategorisi olarak adlandırılan şiir, resim, heykel, mimari ve müziğin bulunduğu -büyük harf 'S' ile başlayan- Sanat kategorisi, diğer yanda ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar gibi uğraşları içeren zanaatlar ve popüler sanatlar kategorisi olarak ayrılır. Bu bölünmeden sonra güzel sanatlar olarak tanımlanan alan 'esin' ve 'deha' ile ilgili bir alandır ve burada üretilen eserler incelmis zevkler yaratıp, amaç olarak kendi kendilerini sunan şeylerdir. Zanaatlar ve popüler sanatlar alanında ise beceri ve kuralların varlığı yeterlidir ve ortaya koyulan ürünün hedefi sadece kullanım değeri sunmak ya da eğlendirmekten ibarettir. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde "...güzel sanatlara yüce hakikati ortaya çıkarma ya da ruhu iyileştirmeye dair aşkın bir tinsel görev verilmesiyle, sanatlardaki eski işlev düşüncesi de..." bölünür. Bu alandaki bölünmeye kadar tarafsız derin düşünce fikri Tanrı'ya hasredilmişken, artık bu yeni sanat alanı "...kültürlü seçkinlerin birçoğu için yeni bir tinsel yaratım alanı haline gelmek..." üzeredir (Shiner, 2010, s. 22-23).

² Sanatın doğa karşısında konumlanması, kültür-doğa ikili zıtlığıyla ilişkili olması bakımından sanatın kültürel bir inşa olduğunun etimolojik kanıtıdır.

Sanat kavramında yaşanan bu bölünme beraberinde sanattan alınan zevkin de ikiye bölünmesi getirir: Güzel sanatlara özgü olan zevk incelmış zevktir ve derin düşünceye dayalıdır. Bu zevk artık yeni bir adla, 'estetik' olarak adlandırılır. Zanaat alanına ilişkin zevkler ise sıradandır (Shiner, 2010, s. 23). Estetik kavramının merkezi öneme sahip olduğu sanat felsefesi de bu bölünmeyle icat edilen estetik teriminin ardından oluşturulan bir alandır ve Batı düşüncesinin önceki evrelerine çekinceyle uygulanabilir. Ayrıca, modern estetiğin zevk ve duygu, deha, özgünlük ve yaratıcı hayal gücü gibi hâkim kavramlarının 18. yüzyıldan önce günümüzde bildiğimiz modern anlamlarını almadıkları da açıktır (Kristeller, 1951, s. 496-497). Bir güzel sanatlar sistemine doğru ilk belirleyici adım, 1746 yılında Abbe Batteux tarafından yazılan ünlü ve etkili incelemesi *Les beaux arts reduits a un meme Principe* (Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar) isimli kitap ile atılır. Yazarın sisteminin birçok unsurunun önceki yazarlardan türettiği doğrudur, ancak aynı zamanda yalnızca bu konuya ayrılmış bir incelemeyle güzel sanatların net bir sistemini ortaya koyan ilk kişi Batteux'dür (Kristeller, 1952, s. 20).

Sanat kavramındaki bölünme öncesinde müzik performansları konser salonlarında değil, ibadethanelerde veya dini salonlarda, siyasi toplantılarda veya eğlence mekanlarında gerçekleştirilirdi. Sanatçıya sipariş vererek iş yaptırılanlar, beklentilerini tüm ayrıntılarıyla belgeledikleri sözleşmelerde sabitlerdi. Hatta fresk çizimlerinden, çok yazarlı tiyatro metinlerinden ve besteciler arasındaki melodi ve armoni alışverişlerinden yola çıkarak sanat üretiminin genellikle bir iş birliği içinde gerçekleştiği, tek bir sanat ürününün birçok akıl ve elin bir araya gelmesiyle üretildiği söylenebilir (Shiner, 2010, s. 24). Ressamlar ve heykeltıraşlar için kullanılan *δημιουργός* (*dimiourgós*) terimi el emeğinin küçümsediği düşük sosyal konuma işaret eder (Kristeller, 1951, s. 503). Fakat modern güzel sanatlar sisteminde makbul olan bireysel yaratımdır. Üretilenler ürün değil 'eser'dir ve çok nadiren özel bir mekân ya da amaca yönelik hazırlanmışlardır; asıl varoluş amaçları bizzatı eserinin kendisidir. Bu şekilde sanat eserlerinin işlevsel bağlamdan yalıtılmalarıyla, zaman içinde konser salonları, tiyatrolar, sanat müzeleri ve okuma salonları gibi yeni bir performans bağlamı ve aidiyetler bütünü ortaya çıkar (Shiner, 2010, s. 24).

Sanattaki bu bölünmenin nedeni, 'günümüzde bildiğimiz anlamıyla sanatın' demistifikasyonunda en önemli noktadır. İki bin yıllık sanat kavramının bölünmesinin ardından oluşan mistifikasyonu ise toplumsal sınıflar ve ekonomik dinamiklerle doğrudan ilişkilidir. 17. yüzyılda doğa bilimleri yükselişe geçer ve özgürleşir. Böylece ilk kez sanatlar ve bilimler arasında net bir ayırım için zemin hazırlanır (Kristeller, 1951, s. 525). Bu yüzyılda bilimsel alandaki gelişmeler ve piyasa ekonomisinin etkisini artırmasıyla birlikte, eski sanat sisteminin entelektüel ve toplumsal temeli sarsılmaya başlar. Bu entelektüel ve toplumsal temel doğrultusunda şekillenen eski hiyerarşik yapılanma geri dönüşü olmayacak şekilde ortadan kalkar (Shiner, 2010, s. 43). Eski sanat sisteminin temel dinamiği himayecilikdir ve hizmet sınıfı mensubu olarak tanımlayabileceğimiz sanatçıların ürünleri de haminin talepleri ve iznine tabidir. Fakat zaman içinde kent soyluların (burjuvazinin) güçlenmesi ve sanatçıların himayesine muhtaç oldukları kan soylulara (aristokrasiye) mecburiyetinin kalmamasıyla yavaş yavaş himaye kurumu yerini bir 'sanat piyasasına' bırakmaya başlar (Shiner, 2010, s. 24). Bu yenilikler zamanla çeşitli kültür kurumlarının da güzel sanatlar sistemi çerçevesinde ortaya çıkmasına sebep olur. Shiner kısaca birkaç cümleyle özetlediğimiz bu dönüşümün üç aşamada gerçekleştiğini söyler: İlk aşama 1680 ve 1750 yılları arasındaki süreçte gerçekleşir ve bu aşamada, modern güzel sanatlar sisteminin Orta Çağ'ın sonlarından itibaren parça parça belirtiler verdiği gözlenir. İkinci aşama sanat kavramındaki bölünmenin en önemli aşamasıdır denilebilir. 1750 ve 1800 yılları arasındaki bu dönemde güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan, estetik ise diğer zevk merkezli deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılır. Son aşama ise 1800-1830 yılları arasındaki 'sağlamlaştırma ve yüceltme' aşamasıdır. Bu aşamada sanat terimi bağımsız bir tinsel alanı işaret etmeye başlar ve meslek olarak 'sanatçılık kutsanır'. Zaman içinde estetik kavramı da kalıcı şekilde beğenin yerini almaya başlar (2010, s. 117-118).

Sanat kavramında yaşanan bu bölünmeden önce günümüzdeki sanat algısıyla örtüşen örneklerin olup olmadığı bu noktada akıllara gelebilecek bir sorudur. Bu konuda Shiner'ın tespitleri aydınlatıcıdır. Shiner'a göre Eski Yunan'da Platon ve Aristoteles'in bir heykel ve bir ayakkabıyı aynı gördüğü söylenemez. Ancak heykel ve ayakkabı arasındaki hiyerarşik farklılık, 18. yüzyılda yaşanan bölünmeyle kutuplaşan sanat-zanaat ayırımı da ifade etmez (Shiner, 2010, s. 47). Kristeller da benzer şekilde eski Yunan metinlerinde günümüzdeki disiplinleşmiş sanatların aynı sınıflandırmalara sahip olmadığını, örneğin Platon ve Aristoteles'te müziğin veya dansın, özellikle lirik ve dramatik şiir türlerinin unsuru olduğunu, resmin prestijinin de şiirden düşük olduğunu, hatta günümüzde kıymetli görülmeyen taklidin de Platon için övgü dolu bir kategori olduğunu söyleyerek o dönemde sanat üzerine söylemin düzenleyici niteliği olmadığını ve kuramsal bir sistemin oluşturulmadığını işaret eder (Kristeller, 1951, s. 501-504).

Günümüzdeki güzel sanatlar kavramına en yakın durumu, Helenistik ve Roma dönemlerinde sanatın liberal ve bayağı sanatlar olarak ikiye ayrılmasında görürüz. Liberal sanatlar soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun olan

sanatken diğeri fiziki emek ve ücret karşılığı yapılan sanattır. Liberal (özgür) sanatlar kategorisinin çekirdeğinde sözel sanatlar olarak kabul edilen gramer, retorik ve diyalektikle, matematiksel sanatlar olarak görülen aritmetik, geometri, astronomi ve müzik yer alır. Ancak buradaki müzik, teknik olarak armoni üzerine çalışan müzikolojidir. Dolayısıyla icra yalnızca üst sınıfların eğitim veya eğlence programlarında olursa liberal sanattır, diğeri türlü para karşılığı çalarak veya söyleyerek yapılan müzik bayağı sanatlardandır. Bir de zaman içinde eklenen (tıp, tarım, mekanik, denizcilik ve jimnastik gibi) sanatları kapsayan sanatlar gruplandırılarak adlandırıldı ki bunlara karma sanatlar denir. Görsel sanatlarla müzikal pratik ya hizmetçi sınıfında değerlendirilir ya da mimarlık, denizcilik gibi alanlarla birlikte karma sanatlardan kabul edilir (Shiner, 2010, s. 48-49). Günümüzde Yunan ya da Roma güzel sanatları olarak adlandırılan pratiklerin çoğu, Atina'daki Dionysos şenliklerinin bir parçasıdır ve yarışmacı trajedi gösterileri türünden, siyasal, toplumsal, dinsel ve pratik bağlamların parçaları olarak var olan pratiklerdir. Ayrıca Antik Yunan'da ve Roma'da şiir dinletilerine veya heykellere duyulan hayranlık, iyi bir hatibin yaptığı siyasi konuşmalara duyulan hayranlık gibidir (Shiner, 2010, s. 51-52). Rönesans döneminde günümüzdeki güzel sanatlarla kısmen ilişkilendirilebilecek bazı kısıtlar ve değişiklikler olsa da bu dönem de henüz güzel sanatların var olduğunun iddia edilemeyeceği bir dönemdir (Kristeller, 1951, s. 518). Estes, Sforzas, Medici ve Gonzagas gibi İtalyan prensler, dini olmayan müziğin itibarını artıracak ve bu müziğe fırsat verecek şatafatlı saray gösterileri düzenlemeye başlarlar. Bu gösteriler için sürekli olarak müzisyenler istihdam edilmeye başlanır. Bu müzisyenler, Orta Çağ'da saraydan saraya gezerek insanları eğlendiren ve düşük bir itibara sahip gezgin ozanların yerini alırlar fakat bu müzisyenler de öteki hizmetçilerle birlikte sarayda yatıp kalkan, karnını burada doyuran, üniforma giymek zorunda olan, itibarları buradan öteye gitmeyen hizmet sınıfı çalışanlardır. Rönesans, 'eser' teriminin de nadiren kullanıldığı bir çağdır (Shiner, 2010, s. 71). Görüldüğü gibi eski Yunan metinlerinde, Rönesans ressamalarında ve 17. yüzyıl filozoflarının ifadelerinde modern güzel sanatlar, sanatçı ve estetik ideallerinin bazı yönlerine kısmen rastlanılabile de sanata dair bu fikirler ancak 18. yüzyılın sonlarında, güzel sanatlar sisteminin oluşmasıyla 'kuramsal sistem ve düzenleyici bir söylem' oluşturacak şekilde bir araya gelir (Kristeller, 1951, s. 498; Shiner, 2010, s. 34).

Sanatın icadının Avrupa'daki ekonomik, bilimsel, siyasal ve kültürel alandaki gelişmelerin neden olduğu geri dönüşü olmayan bir paradigma değişiminin sonucu olarak gerçekleştiğine Shiner ve Kristeller'dan özetle değinildi. Ancak bu alanlardaki değişimlere dönemin tüm dinamikleriyle birlikte bakıldığında aslında sanat kavramındaki bu bölünmenin modernitenin ürünü olduğunu görürüz. Modernite, siyasette, ekonomide, teknolojiye, bilimde ve inanç alanında tek tek meydana gelen değişimlerin toplamından fazlasını ifade eder. Bu süreç bütünüyle bir düşünce sisteminin, dünya algısının, değerlerin, gündelik yaşamın, anlam dünyalarının değişimini kapsayacak köklü bir paradigma değişimidir. Sanatın icadı, bu paradigma değişimiyle oluşturulan pozitivist, rasyonalist, hümanist ve okülersentrik düşünce yapısını inşa eden modernitenin, Avrupa toplumunun manevi alanındaki boşluğu doldurabilecek bir tinsel özerkliğin de icadı anlamını taşır. Diğeri bir ifadeyle aşkın bağlamda bildiğimiz anlamıyla sanat, ritüelleri ve değerleriyle 200 yıllık tarihi olan bir inanç sistemidir/dindir ve modernitenin ürünüdür.

4. Cumhuriyetin Modernite Kapsamında İnşa Ettiği Bir Müzik Olarak Türk Halk Müziği

Geleneksel yanına yapılan vurgu ve kökeninin el değmedik milli kültürümüzün korunduğu yerler olarak 'köyler ve kırsal kesim' olması gibi ön kabuller yüzünden, bu çalışmada Türk halk müziğinin modern yönünün çok baskın bir müzik olarak tanımlanması bir çelişki içeriyor gibi görünür. Fakat geleneksel ve modernite ikili zıtlığından yola çıkılarak yapılan bu eleştiri, aslında Türk halk müziğinin isminden, icra bağlamına, çalgılarından sanat kapsamında konumlanmasına kadar modernitenin ilkeleri doğrultusunda inşa edildiğinin göz ardı edilmesi anlamına gelir. Bir sistem olarak Türk halk müziği disiplininde melodik ve sözel malzeme ile çalgılar dışındaki neredeyse tüm unsurlar modernitenin ürünüdür, modernidir; kaldı ki melodik ve sözel malzeme ile çalgılar da modernist ilkelerle müdahale edilerek, yerel müzik pratiklerindeki haline kıyasla oldukça değiştirilmiş durumdadır.

Epistemik temelini klasik modernleşme teorisinden alan bir perspektifle yerleşen ve hâkim olan algıya göre "modern müzik" veya "modernitenin müziği" olarak tanımlanan müzik Batı müziğidir; nitekim Batı müziğinin mevcut haline gelirken deneyimlediği dönüşümlerin Avrupa'daki moderniteyle kuvvetli organik bağları olduğu da inkâr edilemez. Fakat bu çalışmada Türk halk müziğinin modern niteliklerini ön plana çıkaran bir söylem olarak bu müziğin modern olduğu iddiası ne klasik modernleşme yaklaşımlarıyla ne de bir sanat akımı olarak modernizmle ilgilidir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Batı-dışı modernlik

kapsamındaki Türkiye'nin kendi modernliğinde bir modernlik ifade edilmektedir³. Bu başlık altında da Türk halk müziğinin sadece melodik ve sözel malzeme ve çalgılar dışında hemen her şeyin modern olması -söz konusu melodik ve sözel malzeme ve çalgıların da modernite kapsamında yerel bağlamından farklı hale getirilmesi- üzerinden, modernite kapsamında şekillendirilen modern nitelikler açıklanmaya çalışılacaktır.

Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin de sosyo-kültürel değişim modeli olarak modernleşmeyi benimsediğine değinmiştik. Çünkü içinde bulunulan dönem, imparatorlukların yıkılıp yerine -yine modernitenin ürünü olan- ulus devletlerin kurulduğu bir zaman dilimidir ve hâkim paradigma modernizmdir. 18. yüzyılda küçük topluluklar halindeki Germenleri 'halk' kavramı etrafında toplamak amacıyla oldukça etkili adımlar atan Herder'in deneyimini pekiştiren dünyadaki diğer ulus devletler gibi, kurulan Türkiye Cumhuriyeti de Türk milli kimliği ve milli kültürünü, halk bilincine paralel şekillendirme yolunu tercih eder. Oluşturulan bu milli kültür, "hem halkın beklentilerini tatmin edecek hem de modern dünyanın ihtiyaçlarına yanıt verecek" bir yapıda olmalıdır (Üstel, 1994, s. 41). Erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarında oluşturulması hedeflenen milli musiki, müzikal malzemenin özünün, "elitlerin rasyonel değerleri tarafından kirlenmediği" (Reiley, 2007, s. 2) ve milli kimliğin temsilcisi olan köylüden alınıp, Batı müziği teknikleriyle bestelenip icra edilmesi üzerine planlanan bir müziktir (Nişbay'dan akt. Yöre, 2018, s. 8). Zamanla bu politikalar doğrultusundaki hedefler kısmen yön değiştirirse de bir yandan halkın müziğinin çok seslendirilmesi çalışmaları devam ederken, öte yandan tarihten gelen mirasın önemli müzik birikimi de ele alınarak -aslında kendiliğindenliği olmayan iki müzik türünün- Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinin kurumsallaştırma sürecine gidilir.

Türk halk müziğinin bu çalışmada modern yönüne ilişkin vurgulanacak ilk unsuru ismindeki 'halk müziği' kategorik adlandırmasının modernite kapsamında ifade ettikleridir. Halk kavramı, 18. yüzyılın sonlarında milliyetçi duyguların artmasıyla ortaya çıkar ve 19. yüzyıl boyunca ivme kazanır (Reiley, 2007, s. 2). Milliyetçilik ise modernite ile sıkı bağlara sahip bir kavramdır. Bu ilişkilene hem milliyetçiliği modernitenin ürünü olarak kabul eden yaygın kabulde görülebilir hem de Liah Greenfeld'in (2017) çalışmasından tek bir cümleyle özetleyebileceğimiz şekilde 'milliyetçiliğin, modernitenin kurucu unsurlarından olduğu' iddiasında görülebilir. Halk müziği kavramını ilk kez Almanca volks-musik olarak kullanan Herder'in (aktaran Zengin, 2020, s. 126), yukarıda vurgulandığı şekliyle modernitenin devlet modeli olan ulus-devletlerin inşa sürecine model teşkil eden çalışmalar üzerinde belirleyici kişi olduğu, ilgili literatüre aşina olan herkesin bildiği bir bilgidir. Görüldüğü üzere halk ve halk müziği kavramlarının var olması doğrudan modernitenin ürünüdür. Türk halk müziği adlandırması da bu bağlamda aynı amaçlarla oluşturulmuştur denilebilir. Modernleşme süreci kapsamında Türk halk müziği adlandırmasının dolaşıma girmesinden evvel -yani modernizme maruz kalmadıkları dönemde- Anadolu'da herhangi bir yerel müzik dinleyicisinin veya icracısının kendi müziklerini 'halk müziğimiz' olarak tanımladıkları düşüncesini savunmak zordur.

Türk halk müziğinin inşa edildiği süreçte çalgılarda, ses-çalgı icralarında ve eğitiminde yapılan standartlaştırmalar, açıkça modernite unsurlarının oluşturulan bu yeni müziğin genlerine derinlemesine nüfuz etmesine sebep olan müdahalelerdendir⁴. Erol'un halk kavramına siyasi bağlamda getirdiği tanım ve buradan yola çıkarak halk müziğinin standartlaştırma deneyimiyle ilişkilendireceğimiz ifadeleri oldukça açıklayıcıdır. Erol'a göre halk kavramı, kurulan ulus devletlerin siyasal meşruiyetini sağlamak amacıyla farklı somut toplumsallıkların, soyut toplumsallıklar kategorisi olarak bütünleştirilmesi ve türdeşleştirilmesidir. Halk müziği de aslında kendileri homojen olmayan bu farklı somut toplumsallıklara sahip insan topluluklarının farklı müziklerinin, homojenite sergileyecek bir şekle sokulmasıyla oluşur (Erol, 2009, s. 71)⁵. Burada bahsedeceğimiz standartlaştırma, Erol'un homojenleştirme süreci ile ifade ettiği kapsamdadır. Modernleşmenin bu süreci kapsamında temel referansın Batı olması, müzik alanında yapılacak dönüştürücü müdahalelerde de müzik referansının Batı müziği olması sonucunu doğurur. Dolayısıyla Batı müziğinin pek çok unsuru, oluşturulan Türk halk müziğine devşirilerek adapte edilir. Standartlaştırmalar da bu kapsamda, modernitenin temel doğruları ve beklentilerine göre yapılır. Modernliğe yön veren parametreleri Harvey çalışmasında endüstriyalizm, kapitalizm, kentlilik, ussallık, demokrasi, bürokrasi, uzmanlaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi, teknoloji ve ulus devlet olarak verir. Bilim,

³ Bahsedilen bu modernlikle, Muhiddin Sadak'ın 1945'te Radyo Dergisi'nde ifade ettiği gibi yerelden toplanan melodilerin çok seslendirilme işleminin tamamlanmasının ardından modern bir müzik olduğu iddiası da kastedilmemektedir (aktaran Balkılıç, 2009, s. 118). Zira Sadak'ın bu değerlendirmesi de klasik modernleşme yaklaşımlarının, Batı-dışı toplumlarda modernliğin Batı ile aynı yolların takip edilmesiyle kazanılacağı düşüncesinin ürünüdür.

⁴ Eğitimde ve çalgıların yapısındaki söz konusu standartlaştırmalar ve modernite kapsamındaki müdahaleleri bağlama kapsamında ele alarak bağlamanın uluslaşma sürecindeki sembolik yönüne odaklanan çalışma hakkında ayrıntılı bilgiler için bkz. Ersoy, 2007.

⁵ Bohlman'ın (1988) halk müziğinin "Hayali bir cemaatin müzikal simgeleri toplanarak vücuda getirilen bir halk şarkıları derlemesiyle ortaya çıkmakta..." (aktaran Değirmenci, 2018, s. 89) olduğunu iddia eden ifadeleri de Erol'un yaklaşımıyla örtüşür.

bilgi, kesin doğrular, evrensel gerçeklikler ve ortak insani değerler moderniteyi tasvir eder (Harvey'den aktaran, Demirel, 2014, s. 170). Harvey'in ifadesiyle ilişkili -ve bu ifadeye ek- olarak, yaşamın her alanına sirayet eden modernitenin temel doğrularını ve beklentilerini ise şu şekilde özetleyebiliriz: Modernite, hayatın her alanında sınırların kesin hatlarla çizilmiş olmasını ve her kategorinin iyi tanımlanmış olmasını, sınıflandırmalar içinde homojeniteyi beklerken, rasyonalist karakteriyle akla ve mantığa dayalı, pozitivist karakteriyle hemen her tekrarda aynısını görmeyi uman, okülersentrik karakteriyle görmediğini yok sayan, çoğulculuk karşıtı/tikelci, evrenselci ve hümanisttir. Bunlarla ilişkili olarak modernitenin bir diğer 'doğrusunun ve beklentisinin' standartlık olduğu da bu özelliklerden yola çıkılarak söylenebilir. Türk halk müziği inşa sürecinde uygulanan standartlaştırma eğitimden, icra bağlamına, kıyafetlerden söylemlere kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsar. Fakat burada yerel müzik pratiklerinden farklı bir müzik olarak inşa edilen Türk halk müziğinin biçiminde 'doğrudan etkili olan' çalgının yapısındaki, ses ve çalgının icrasındaki, melodik ve sözel malzemenin bileşenlerindeki standartlaştırma sürecine yer verilecektir.

Çalgılarda yapılan standartlaştırmaların icra özelindeki pratiğe ilişkin nedenleri Türk halk müziğinin artık yerel çalgılardan oluşturulan bir orkestra ile icra edilecek olması ve müziklerin yerel bağlamından koparılıp farklı çalgılar ve yerel kültüre yabancı müzisyenler tarafından, farklı zamanlarda icra edilebilmesi olarak sunulabilir. Orkestra oluşturma girişiminin referansının Osmanlı dönemindeki musiki icraları olmadığı, oluşturulan Türk halk müziği orkestralarının yapısından anlaşılabilir. Örneğin Batı müziğindeki yaylı ailesinin bir benzerinin bağlama ailesi olarak uyarlanması ve bu aileden birden çok aynı türde bağlamanın orkestrada yan yana konumlandırılarak 'kendi partilerini' çalmak üzere görevlendirilmesi, referansın Osmanlı musikisindeki toplu icralar değil, Batı müziğindeki orkestra yapısı olduğunu gösterir. Bu noktada modernitenin istediği gibi çalgı gruplarının sınırlarının keskin hatlarla çizilip, görev tanımının net yapılması ve bu grupların kendi partilerini büyük bir uyum ve homojenite içinde seslendirmeleri, bu grupları oluşturan çalgıların standart olmasıyla mümkündür. Bu uygulamaya bağlamanın standartlaştırılma süreci örnek olarak verilebilir. Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinde çok farklı türlerini görebileğimiz bağlama, bir bağlama ailesi oluşturulmak üzere boyutları bakımından gruplandırılıp standartlaştırılır. Yine modernleşme kapsamında yapılan bu müdahalelerden biri olarak, perdelerdeki farklılıklar da tampere sistemdeki aralıklara bazı Türk müziği perdelerinin eklenmesiyle standart hale getirilir ki ancak bu şekilde bir grup bağlamanın homojen bir icra sunması mümkün olur⁶.

Benzer durum ses icralarında da kendisini gösterir. Çalgı alanındaki referansın Batı müziğindeki orkestra olması gibi ses icrasında da koro mantığı, modernite ilkeleriyle oluşturulan Türk halk müziğine referans olur. Oluşturulan korolar, Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinde nadiren görülebilecek şekilde kadın ve erkeklerin bir arada icra ettiği topluluklardır. Çalgıdaki homojen icraya yönelik çaba koro için ses icrasında da bazı standartlaştırmaları beraberinde getirir. Bunları ses icrası özelinde 'ses üretimi' ve 'diksiyon' olarak gruplandırabiliriz. Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinin müzik kimlikleri kapsamındaki önemli bir kimlik bileşeni olan ideal tınlar hemen her müzikte farklılık sergiler. Müzik malzemesini yerelden alan Türk halk müziğinde bu çeşitliliğin yereldeki şekliyle olması, toplu halde koro icrasındaki homojen duyum hedefini imkânsız kılacağı gibi solo icralarda çok farklı ses üretimlerinin sunulması sebebiyle, bu müziğin ülkenin her yerinde sevilerek dinlenilmesi hedefiyle de uyuşmayacaktır. Bu gerekçeyle kadın veya erkek ses icracısının üreteceği seste büyük oranda standartlaştırmaya gidilir.

Çalgı ve ses icrasında ses üretiminin ve perdelerin standartlaştırılmasının bir diğer gerekliliği, aynı bağlama icracısının hem bir Alevi-Bektaşî nefesini hem bir Muğla zeybeğini hem de örneğin Artvin yerel müziğinde garmonla icra edilen bir müziği çalabilecek; aynı ses icracısının da hem bir yol havasını, hem bir gurbet havasını veya bir barak uzun havayı icra edebilecek bir icra imkânına kavuşmasıdır. Çünkü yurt çapında oluşturulması hedeflenen dinleyicinin bu müzikle kuracağı ilişkide, farklı yerellikleri icracının tekniğindeki ufak farklarla duymasının yanı sıra o farklı yerelliğin müziğini de Türk halk müziği dinleyicisi kimliğiyle kendi müziği olarak kabul etmesi fikri merkezi konumdadır.

Son olarak ses ve çalgı icrasındaki standartlaştırmayı emredici *prescriptive* notasyonun icrasında görürüz. Yine toplu halde bir orkestra ve koro icrasında hedeflenen 'uyumlu' icranın elde edilmesinde 'nota birliğinin' sağlanması elzemdir. Bu durum Batı müziğinde emredici notasyon olarak bilinen ve müzisyene

⁶ Slobin'in, Orta Asya'daki alan araştırmasının tespitlerini, bu uygulamanın modernleşme sürecinde farklı toplumların müzik aletlerinde de gerçekleştirilmesine örnek olarak verebiliriz. Slobin, modernleşme sürecinde çalgılardaki standartlaştırmayı yerel çalgıların perdelerinin piyanodaki aralıklara göre ayarlanmasıyla örnekler (Slobin, 2011, s. 61). Ayrıca Slobin'in, Orta Asya'da (örneğin Taşkent'te) senfoni orkestralarının referans alınarak çalgılara müdahalelerin yapıldığı yönündeki iddiası (Slobin, 2011, s. 63) 'bağlama ailesi' kavramının Batı orkestralarından yola çıkarak oluşturulduğu yönündeki iddiamıza benzerlik gösterir.

icradan beklenen tüm ifadelerin porte ve işaretler aracılığıyla açıkça gösterildiği notalama yönteminin ve bu şekilde bir icranın, ilk dönem için Türk halk müziğinde uygulanmasıyla sağlanır.

Modernite kapsamında yapılan başka bir müdahale de sözel unsurlara ulus-devlet ilkeleri kapsamında yapılan müdahalelerdir. Derleme sürecindeki bu müdahalelerde Türkçe olmayan sözel unsurlar çıkarılır, yerine hece ölçüsü ve/veya kafiyesi örtüşecek şekilde Türkçe farklı kelimeler getirilir (Stokes, 1998, s. 104). Bu uygulama yukarıda halk kavramının kullanımıyla ilgili adından bahsedilen Herder'in dil ve millet arasında var olduğuna işaret ettiği önemli organik bağla ve Herder'in de paylaştığı 'millet olmanın doğrudan dille ilgili bir mesele olduğu' düşüncesiyle (aktaran Zengin, 2020, s. 21) ilişkili bir müdahaledir ve modernite kapsamında şekillenir.

Derleme sürecinde melodik malzemeye yapılan müdahaleler de modernite kapsamındadır. Bu müdahalelerin iki odakla yapıldığı görülür: İlki müziğin yapısında düzenliliğin ve simetrisinin korunması amacıyla. Örneğin derleme sırasında kaynak kişinin ölçü sayısını tamamlama (ya)madığı düşüncesiyle farklı değerlikte notaların veya sus işaretlerinin eklenmesiyle ölçüler 'düzenli' hale getirilir veya kaynak kişinin birinci ve ikinci kıtalarda/dörtlülüklerde söze girmeden önce farklı sayılarda karar vuruşu yaptığı durumlarda, yapıyı simetrik hale getirecek şekilde (ve çoğunlukla tüm türkünün notasında toplam ölçü adedinin çift sayı olması sağlanarak) karar vuruşu yapılan ölçü sayısına müdahale edilir. Burada öncelikli gaye, moderniteyi her unsuruyla temsil eden Batı müziğindeki yapının, düzen ve simetri anlayışının, Türk halk müziğine yerleştirilmesidir.

Modernite ilkeleri doğrultusunda gerçekleştirilen bu inşa sürecini, 'geleneksel olan bir müziğin modernite kapsamında yeniden güncellenmesi' olarak indirgemek gerçekçi değildir, çünkü ortaya çıkan Türk halk müziği yeni bir müziktir. Türk halk müziğinin inşa edilmesinin üzerinden yaklaşık bir asır geçmesine rağmen hala kuvvetli geleneksel kodlarla yaşayan yerel müzik geleneklerinin anlam dünyaları üzerine odaklanıldığında, dinleyicilerin ve icracıların aslında kendi yerel müzikleri ve Türk halk müziği arasında keskin ayrımlar yaptıklarını görürüz⁷. Bu müziklerin, terminolojisinden, edimsel bilinçlerinin içeriğine, icra bağlamından, üsluplarına ve müzik kimliğinin bileşenlerine kadar bütünüyle Türk halk müziğinden ayrı ve Türk halk müziğiyle ikame edilemeyecek kültürel konuma, işleve ve değere sahip yerel geleneksel müzikler olduğu açıktır. Öyle ki bazı yerel müzik geleneklerinde, kendilerinden derlenen müzikal malzemenin türkü olarak Türk halk müziği kapsamındaki icralarını inotantik isnadıyla dinlemedikleri de bir gerçektir (Gürkan, 2019, s. 207-208).

5. Batı-Dışı Modernlik Bağlamında Sanat ve Türk Halk Müziği

Cumhuriyetin ilk yıllarında -çağın hâkim paradigmatlarıyla da paralel olarak- Türkiye modernleşme sürecini klasik modernleşme teorileri ilkeleriyle uyumlu şekilde deneyimler. Batılılaşmakla eş anlamlı görülen modernleşme sürecinde Göle'nin ilk maddesinde eleştirdiği Batının merkezde konumlandığı yönündeki algı yalnızca Batılılar tarafından değil, Batı-dışı toplumlar tarafından da paylaşılır. Her ne kadar Osmanlı'nın son yüzyılında İstanbul güzel sanatlar kavramıyla tanışmış olsa da resmi politikalarla ülke genelinde yerleştirilmeye çalışılan sanat algısı, Göle'nin modernliğin aynasından Batı-dışı toplumları okumak benzetmesiyle uyuşacak şekilde, sanat konusunda bütünüyle Batı'nın taklidini ve kalıp halde ülkeye getirilmesini içerir. Müzik özelinde söyleyecek olursak, ilgili başlık altında bahsettiğimiz şekilde, Musiki İnkılabı kapsamındaki milli musiki ile hedeflenen, Avrupa'da yapılageldiği şekliyle (Değirmenci, 2018, s. 98) yerel müzik motiflerinin Batı müziği bestecilik ve icra teknikleriyle, yine bu müzik dünyasına sunulmasıdır. Bu durum aynı zamanda Göle'nin ideolojik zaman ve zayıf tarihsellik konusundaki eleştirileriyle de örtüşür. Çünkü bu zayıf tarihsellik algısı ülkemizde modern sanatın, ülkenin kendi kültür ve tarih birikimlerinin yolunda evrilerek değil, yalnızca Batı'nın sanat konusunda gittiği yolun takip edilmesiyle kazanılacağı yönünde düşünceyle karşılıklı olarak birbirini besler. Dönemin şartlarında oldukça normal kabul edilebilecek bu yaklaşımların hedeflediği yönde bir sanat algısının bilhassa müzik özelinde ne derecede başarılı olduğu tartışma konusudur. Ancak zaman içinde inşa edilen Türk halk müziği bu noktada zayıf tarihsellik ve ideolojik zaman farkının kırıldığı bir örnektir.

Türk halk müziği, güzel sanatlar sisteminde varlık göstermek üzere icat edilen bir gelenektir. Türk halk müziğinin yerel müzik geleneklerinden derlenerek alınan melodik malzemesi, söz konusu yerel müzik geleneğinde o yerelliğin anlam dünyasıyla ilişkili olarak ya bir düğünde insanların oyunlarına/danslarına eşlik için çalınan müziktir ya bir cenaze evinde ağıttır ya da inançsal bir bağlamda ritüelin temel bir

⁷ Orta Anadolu Abdallarının Abdal müziği olarak adlandırabileceğimiz yerel ve geleneksel müziklerinin anlam dünyası ve Türk halk müziği arasında yaptıkları ayrım konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Gürkan (2019)

parçasıdır. Fakat yerelden derlenip modernite kapsamına alınarak Türk halk müziğinin bir parçası olduktan sonra o müzik bir 'türküdür' ve artık bir 'sahne müziğidir'; bağlamı güzel sanatlar sistemidir. Burada sahne olarak ifade edilen kimi durumda televizyon veya radyo stüdyosuyken kimi durumda bir konser salonu sahnesidir. Konser, tinsel alandaki özel konuma sahip 'yüce sanatın' müzik alanındaki ritüelikle olgusudur. Sanat kapsamında bir müzik performansının konser olabilmesi için birincil amacı 'eser' icra etmek olan 'sanatçıların', belirli bir zaman ve konser verilebilecek belirli bir salonda, kendilerine ayrılmış 'sahnede', birincil amacı sanat kapsamında icra edilen 'eserleri' dinlemek olan 'dinleyicinin', aynı zaman ve yerde, kendilerine ayrılan kısımda oturarak, kıyafetten alkışlanacak veya sessiz olunacak yerlere kadar bir dizi yazısız prosedürü performans bitene kadar uyguladığı, güzel sanatlar sistemi içinde konumlandırılan bir aktivite olması gerekir. Yerel müzik geleneklerimizde bu şekilde sanat kapsamındaki konserle örtüşen geleneksel toplu müzik icraları yoktur⁸. Fakat Türk halk müziği, inşa sürecinin başladığı andan itibaren bu şekilde bir sistem için hazırlanmıştır. Türk halk müziğinde orkestra ve koro oluşturulmasından, düzenlenen konserlere, icrayı yöneten şeften bu ritüelikle sürecin öncesi ve sonrasındaki prosedürlere kadar hemen tüm unsurlar Batı sanat müziği uygulamalarından alınır fakat burada icra edilenler Batı müziği değildir. Yerelden alınan müzik malzemesinin Batının modern sanatı kapsamında sunumudur. Bu özellik Batının merkezde olmadığı, ilişkilenenin yatay olduğu, bu modernite halinde Türkiye'nin edilgen olmadığı bir durumu gösterir ve burada yapılan, Türkiye'nin aynasından modernliğin görülmesidir.

Modernite ve bu kapsamdaki sanat, Türk halk müziğinin söylemsel ve edimsel bilincine derinlemesine nüfuz etmiş durumdadır ve günümüzde sorgulanmadıkça fark edilemeyecek kadar benimsenmiştir. Türk halk müziği pratisyenlerinin kendilerini 'Türk halk müziği sanatçısı' olarak tanımlamaları; 'konser' için 'repertuvar' belirlerlerken 'sanatlı türkülerini seçme' girişimleri; prova ve icra sırasında müziğin artikülasyonları ve dinamikleri için Batı müziği notasyonunu ve söylemsel boyutta bu müziğin terminolojisini kullanıyor olmaları gibi örneklerin modernite öncesi dönemde herhangi bir yerel müzik geleneğinin 'söylemsel bilincinde' var olması mümkün değildir. Benzer şekilde bir 'Türk halk müziği sanatçısının', 'konser' verirken veya farklı sanat bağlamındaki bir icra sırasında jest ve mimiklerinden sahne hareketlerine, bir vokal icrada ürettiği tınının 'temiz' ve etkileyici olması çabasıyla, birlikte çaldığı orkestra arkadaşlarının sesini engellemeyecek şekilde kendi gürlüğünü ayarlamasına kadar pek çok 'edimsel bilinç unsuru' da Türk halk müziğine modern sanat müziği olan Batı müziğinden modernite kapsamındaki inşası sırasında geçer.

Batı-dışı modernlik perspektifinden Türkiye'ye özgü bir sanat anlayışının oluşmasında, Avrupa'dan farklı bir himaye sisteminin varlığı dikkat çekicidir. Avrupa'da güzel sanatlar sisteminin meydana gelmesindeki temel unsurun, sanatçıları aristokrasinin himayesinden kurtaracak bir orta sınıfın (burjuvazinin) oluşması ve bu sınıfın zamanla bir sanat kamuoyu ve sanat pazarı oluşturması olduğundan bahsetmiştik. Ancak Türkiye'de durum bu şekilde değildir. Türkiye'de modernite Avrupa'daki gibi tabandan yukarı çıkan bir taleple değil, yukarıdan tabana tek yönlü bir işleyişle yerleşir. Bu durumda sanata yön veren, oluşan sanat kamuoyu ve sanat pazarı doğrultusunda özgür sanatçıların eğilimleri değil, devletin himayesidir. Her ne kadar yerel yönetimler ve bazı sivil toplum kuruluşları Avrupa'da olduğu gibi elini taşın altına koysa da bu örnekler çok kısıtlıdır; güzel sanatlar alanında günümüzde hala en büyük kaynağın devlet himayesinden geldiği söylenebilir. Bu durumda 'Türkiye'nin sanatının' devlet politikaları ve iktidarın ideolojisiyle ters düşmesi beklenemez. Bu bağlamda müzik özelinde, kimi hallerde belirli sanatçıların kimi hallerde de belirli bestecilerin konser programlarında yer almasının önünde engel olabilirken, kimi durumlarda da tersinin yaşanabiliyor olması dikkat çekicidir. Benzer şekilde farklı iktidar dönemlerinde farklı müzik disiplinlerinin resmi sanat alanlarında ve sanat eğitimi veren okullarda ön planda tutulması da Türkiye'ye özgü sanat durumunun göstergelerindedir.

Türk halk müziğini de kapsayacak şekilde, Türkiye'de sanat kavramına yüklenen anlamın, ortaya çıktığı Avrupa'dan farklı olduğunu söyleyebiliriz. İngilizcede sanat kelimesinin karşılığı olan art, çoğunlukla resimden bahsedileceği zaman kullanılan bir kelimedir. Ancak Türkiye'de sanat kavramına yüklenen anlam o kadar prestijlidir ki bu prestijden nasiplendirilmek istenen her faaliyetin sonuna '... sanatı' şeklinde bir ifadeyle, o söz konusu faaliyeti dehayla, esinle, insanüstülikle, eserle ilişkilendirmek oldukça yaygındır. Sanat kavramının Türkiye'ye özgü anlam gücünü müzik özelinde örneklerle ayrıntılandırmak gerekirse, Batı toplumunda bir çalgının icracısının adlandırılmasını ve Türkiye'deki adlandırmayı verebiliriz. Örneğin Türkiye'de hemen her icracıyı, çaldığı çalgının adının sonun koyulan '... sanatçısı' ifadesiyle görürüz. Örneğin 'bağlama sanatçısı, sipsi sanatçısı, ud sanatçısı, kanun sanatçısı' sıkça kullandığımız ifadelerdendir.

⁸ Yerel müzik pratiklerinde baranalar, yarenler, oturaklar, kürsü başı, sıra gecesi vb. gibi toplu müzik icra edilen gelenekler olmasına rağmen bunların birincil amacı müzik değildir. Bunlar aslında sosyal organizasyonlardır ve müzik en fazla ikincil konumdadır. Kaldı ki icracı ve seyirci ayrımı hem icra olarak hem de mekân konumlanışı olarak sanat sistemindeki müzik performansları gibi net değildir.

Hatta yalnızca Türk müzik kültürü içinde değil, Türkiye’de yapılan Batı müziği konserlerinin afişlerinde de ‘piyano sanatçısı, obua sanatçısı’ gibi ifadelerle karşılaşırken, Batı’da durum böyle değildir. Örnek vermek gerekirse konserde piyano çalacak kişinin adının altına ya da bir yanına *piano* veya *violin* gibi çaldığı çalgıların adı yazılır; *piano artist* veya *violin artist* yazılmaz. Türkiye’de, hayatının tamamını köyde geçirmiş ve/veya bütünüyle geleneksel kodlarla, yerel müzik icra eden kişiler de halk sanatçısı veya mahalli sanatçı olarak adlandırılır. Ayrıca icra edilecek müzik malzemelerinin adlandırılması da Batı’dakinden farklıdır. İngilizcede *piece* veya *song* olarak yapılan adlandırmalara karşı ülkemizde -yüce sanata mensup kılma alt metniyle- ‘eser’ adlandırması kullanılır.

Türkiye’de sanat kavramının gündelik ve resmi dilde Batı’da olduğundan çok daha prestijli bir konuma sahip olması, Göle’nin ekstra modernlik dediği durumla açıklanabilir. Yani bu durum toplumumuzun modernleşme sürecinde Batı’nın güzegâhından farklı bir yol izleyerek geliştirdiği ‘fazla modernlik halidir’. Bu Göle’ye göre Batı’ya yetişemediğimiz ve böylelikle bir şeylerin gerisinde kalmış olduğumuz eksik modernlik halimizin karşısında konumlandığımız bir niteliğimizdir.

İlgili başlıkta bahsedildiği üzere Göle modernleşme deneyimleyen ülkelerde gelenekten bir kopuş yaşandığını iddia eder ve geleneklerin ikinci planda konumlandığını, yaşama fırsatı bulanlarınınsa folklorikleştirilmiş veya müzeleştirilmiş olduğunu söyler. Fakat burada Türk halk müziğinin önceki başlık altında belirttiğimiz şekliyle halk kavramı ve ulus devlet kapsamındaki modern milliyetçilikle olan organik ilişkisi, Türk halk müziğini Göle’nin tespitinin dışında tutar. Calinescu, “milliyetçiliğin yükselişinin, modernitenin en büyük paradokslarından” (1993, s. 7) biri olduğunu söyler. Tarihsel olarak modernitenin bir ürünü olan ve gelişmek için ulus-devlet çerçevesine ihtiyaç duyan milliyetçiliğin, kendi iç mantığıyla, bir karşı-modern mitoloji icat etmeye ve bozulmamış etnisitenin modern öncesi durumuna dönüşünü vaaz etmeye; bu nedenle, modern çürüme ve yeniden dirilme *revival* retorığının bol miktarda kullanılmasına bağlı olduğunu söyler (Calinescu, 1993, s. 7). Bu noktada Türk halk müziği, milletin öz kültürünün modern öncesi el değmemiş şeklinin yaşatılması, milli kimliğin çürümesinin engellenmesi ve modern çağda yeniden dirilmesine aracılık eden bir kurum olarak, Göle’nin geleneksizleşme tespitinin dışındadır.

6. Sonuç

Türk halk müziğinin modern niteliklerinin baskın bir müzik olduğunu görmenin ve anlamının önündeki engel de tüm anlama açıklama sürecimize eğitim, öğretim ve kültürlenme yoluyla sirayet eden katı modernist algıdır; çünkü kategorik kodlamalarla işleyen öğrenme ve anlama sürecinde zihnimiz, her kategorinin içinin -modernist bir tutumla- homojenite sergilemesini bekler ve sağlar. Modernleşmenin, tüm dünyada Batı’nın merkezde tutularak, Batı’nın tarihsel birikimi ve deneyimlerini paylaşmakla tesis edilebileceği inancı da modernist bir tutumdur. Bu tutumdan yola çıkarak “Modern müzik, moderniteyi tabandan gelen bir hareketle benimseyen Avrupa’nın müziği olan Batı sanat müziğidir; Türk halk müziği geleneksel müziktir ve o gerekçeyle modern olamaz” şeklinde yapılacak bir iddia da bir önceki cümlede vurguladığımız klasik modernleşme yaklaşımlarının modernist tutumunun uzantısıdır. Fakat içinde bulunduğumuz çağın ruhu moderniteyi sorgulayan tutumuyla anlayıp açıklama aşamasında bize olanak sağlar.

Bu pencereden bakıldığında tek ve verili bir modernite ve modern olmadığı, modernitenin -yine Batı’nın modernitesiyle ilişki halindeki- Batı-dışı toplumun, kendi deneyimleri ve dinamikleriyle tesis edildiği söylenebilir. Sanat kavramı da -Batı’da moderniteyle ortaya çıkmasına rağmen- yine Batı sanatıyla ilişkili olacak şekilde, ülkemizin deneyimleri ve dinamikleriyle ülkemize özgü bir karakter sergiler. Diğer bir ifadeyle sanat kavramının ifade ettikleri ve ona yüklediğimiz anlamdan, sanatın kapsamına girenler, sanatçı kimliği, estetik anlayışı ve eser adlandırmalarına kadar Türkiye’deki sanat algısının dünyanın geri kalanından farklı ve kendine özgü olduğu söylenebilir.

Yine modern bilimin analitik değerlendirme yaklaşımları kapsamında Türk halk müziğinin anlam dünyasını ve pratiklerini ele aldığımızda hem modernitenin bir ürünü olduğunu hem de benzer şekilde modernitenin ürünü olan sanat bağlamında konumlandığını görürüz. Bu durum Türk halk müziğinin geleneksel kodlarla yaşayan yerel müziklerden farklı bir müzik olduğu anlamına da gelir. Nitekim Türk halk müziği, tüm modernist unsurlarıyla, yerel müzik geleneklerinin dinleyici ve icracıları tarafından müziklerinin kendine has kimlik bileşenlerinin dışında kalan bir karakter sergilemesinden dolayı, kendi müzikleriyle aynı müzik olarak kabul edilmez. Bir müzik hakkında otantisite (veya inotantisite) isnadında bulunabileceklerin ve bir müziği belirli bir müzik kimliği kapsamında veya dışında kabul edebileceklerin o müziğin dinleyici ve icracıları olması durumu, bu noktada belirsizliği ortadan kaldırır. Yaklaşık bir asırlık tarihi olan Türk halk müziği de milyonlarca dinleyicisi ve icracısı, terminolojisi, kuramı, repertuarı, icra bağlamı, sanat içindeki

konumu, anlam dünyası, değer sistemi, eğitim kurumları, endüstrisi, müzik kimliği bileşenleri vb. ile yeni, müstakil ve yaşayan bir müziktir; Cumhuriyetin modern nitelikleri baskın olan bir müziğidir.

Kaynakça

- Atalay, E. (2004). Sanat özgürlüğü temel hakkının kapsamı ve diğer temel hak ve özgürlüklerle ilişkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 6(2), 1-28. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/754308>
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Tan Kitabevi.
- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. İletişim Yayınları.
- Calinescu, M. (1993). Modernity, modernism, modernization: Variations on modern themes. *Symplokē*, 1(1), 1-20. <https://www.jstor.org/stable/40550352>
- Değirmenci, K. (2018). Erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarında etnisite. Fırat Kutluk (Ed.), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* (s. 85-110) içinde. h2o Kitap.
- Demirel, D. (2014). Modernizmden postmodernizme kamu yönetimi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 168-178. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/157385>
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam Yayınları.
- Ersoy, İ. (2007). Türkiye’de uluslaşma sürecinde bir simge olarak “bağlama”, “halk müziğinde çalgılar”. *Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, 268-277. Motif Vakfı Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernliğin sonuçları*. Ayrıntı Yayınları.
- Greenfeld, L. (2017). *Milliyetçilik: Moderniteye giden 5 yol İngiltere, Fransa, Rusya, Almanya ve Amerika örnekleri*. Alfa Yayınları.
- Gürkan, B. (2019). *Çoklu kimlik, meslek, akrabalık ve müzik: Orta Anadolu Abdallarının müziksel dinamikleri*. (Tez No. 570996) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Jeanniere, A. (2018). Modernite nedir? Küçük, M. (Ed.), *Modernite versus Postmodernite* içinde. Say Yayınları.
- Kristeller, P. O. (1951). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics part I. *Journal of the History of Ideas*, 12(4), 496-527. <https://www.jstor.org/stable/2707484>
- Kristeller, P. O. (1952). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics part II. *Journal of the History of Ideas*, 13(1), 17-46. <https://www.jstor.org/stable/2707724>
- Reiley, S. A. (2007). Folk music, art music, popular music: What do these categories mean today? Between folk and popular: The liminal spaces of the vernacular. *British forum for ethnomusicology annual conference proceeding* içinde. International Centre for Music Studies, Newcastle University.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi*. Ayrıntı Yayınları.
- Slobin, M. (2011). *Folk music: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de arabesk olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İletişim Yayınları.
- Thomas, H ve Walsh, D. F. (2012). Modernlik/Postmodernlik. Jenks, C. (Ed), *Temel sosyolojik dikotomiler*, içinde (s. 492-527). Birleşik Yayınları.
- Uzun, H. (2012). *İslami uyanış, çoklu modernlik ve popüler kültür bağlamında Mevlevi semasının dönüşümü: Afyonkarahisar örnek olayı*. (Tez No. 331898) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Üstel, F. (1994). 1920’li ve 30’lu yıllarda ‘milli musiki ve musiki inkılabı’. *Defter*. 41-53.
- Yöre, S. (2018). Türk ulusuna müzik arayışları; Sentez mi kültürel transplantasyon mu? Fırat Kutluk (Ed.), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* içinde (s. 1-14). h2o Kitap.
- Zengin, E. (2020). Herder’in folklor tanımlamalarında halk kavramının doğası. *Millî Folklor*, 126. 18-26. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/55811/604631>

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Türkçe veya İngilizce yazılmış sanat ve tasarımla ilgili akademik çalışmalarını yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) basılı ve elektronik olarak yayınlayan uluslararası (EBSCO) ve ulusal (TrDizin, SOBIAD) dizinler tarafından taranan açık erişimli, çift-tarafli kör hakemli ve bilimsel bir dergidir.

yedi, sanat ve tasarım disiplinlerindeki çalışmalar kadar sanat ve tasarımı konu alan beşeri bilimler (felsefe, tarih, arkeoloji vb.), toplum bilimleri (sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji, ekonomi, hukuk vb.), uygulamalı bilimler (mimarlık, mühendislik ve tıp vb.) ve doğa bilimleri (fizik, biyoloji vb.) disiplinlerindeki çalışmalara da açıktır. Benzer biçimde yedi, kültürel çalışmalar ve iletişim bilimleri gibi çoklu-disipliner alanındaki çalışmalara da yer verir.

yedi, sanat ve tasarımla ilgili olması şartıyla her biri farklı bilim alanlarında (beşeri bilimler, toplum bilimleri, doğa bilimleri ve uygulamalı bilimler) uzman olan birden fazla yazarın özellikle sanat ve tasarım disiplinlerinden bir araştırmacı ile birlikte gerçekleştirdikleri disiplinlerarası çalışmaları özel olarak destekler. Ancak çalışmaların disiplinlerarası olması zorunlu bir koşul değildir.

Yazım Kuralları: American Psychological Association (APA) 7. Baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Ayrıntılara dergi web sitesinden erişilebilir.

Makale türleri: yedi dergisi sadece aşağıda listelenen tipteki ve uzunluktaki makale önerilerini kabul eder:

- Araştırma Makalesi (Research Article) (3500-7000 kelime sayısı)
- Derleme Makale (Review Article) (3500-7000 kelime sayısı)
- Rapor (Lisansüstü tezler dahil süregiden araştırma ve projelere dair akademik raporlar) (1500-3000 kelime sayısı)
- Kitap Eleştirisi (Book Review) (1000-2000 kelime sayısı)
- Tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Akademik Toplantı (Sempozyum, Konferans, Atölye vb.) eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (Interview) (1000-2000 kelime sayısı)
- Editöre Mektup (500-1000 kelime sayısı)

Makale şablonu: Makale önerileri mutlaka derginin web sitesi üzerinden yedi dergisi şablonu indirilerek hazırlanmalıdır.

Özet/Abstract: 150-300 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce abstract yazılmalıdır.

Anahtar Sözcükler/Keywords: Özetlerin altında 3-9 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilmelidir.

Ana Metin: Makaleler özet, abstract, şekil ve tablo yazıları ve kaynakça hariç 3.500-7.000 kelime arasında olmalıdır.

Görseller: Metin içinde kullanılan tüm görsel malzeme ayrıca JPEG formatıyla sisteme yüklenmelidir.

Bildiriler ve Tezler: Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden veya lisansüstü tezlerden üretilen çalışmalar dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilir.

Araştırma ve Yayın Etiği: Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmalı ve uyulduğuna dair ifadeye de yer verilmelidir.

Yazarlık ve Telif Hakkı Devir Formu: Makaleyle birlikte ilgili dergi web sitesinde bulunan telif hakkı formunun elle doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmesi gerekmektedir. yedi dergisi Atıf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) tarafından lisanslanmıştır.

İntihal Raporu: iThenticate programında taranarak alınmış intihal raporlarının PDF formatında sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Kaynakça hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

Makale Gönderimi: Makale önerileri sadece DergiPark üzerindeki dergi web sitesinden elektronik başvuruyla kabul edilir.

Eleştiri Makalesi/ Rapor/ Söyleşi gönderimi: Araştırma ve Derleme Makale dışındaki makale önerilerinde bulunmadan önce uygunluk onayı için review editor (yedi.review@gmail.com) ile iletişime geçilmelidir.

Yayın Politikası: yedi dergisi, açık erişimli (open access) bir dergidir. Yazarlardan makale başvurusu, değerlendirmesi veya yayını için herhangi bir ücret talep edilmez ve okuyucular da derginin elektronik yayınına ücretsiz olarak erişebilir.

Değerlendirme ve Yayın Süreci: Ön değerlendirme sonrası kabul edilen makale önerisi, çift kör hakemlik sürecine alınır. En az iki hakem makaleyi inceleyerek hakem değerlendirme raporlarını hazırlar. Dergi, hakem raporlarına dayanarak makalenin olduğu gibi, küçük düzeltmeler veya büyük düzeltmelerden sonra yayınlanmasını kabul eder veya reddeder. Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde erken görünüm olarak DOI numarası ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır. Bir makale önerisinin elektronik olarak yayınlanma süresi ortalama üç (3) aydır.

Yedi: Journal of Art, Design & Science (yedi), is a biannual (Winter/January and Summer/July) double-blind peer-reviewed open-access journal indexed by EBSCO, TrDizin and SOBIAD, and published by the Faculty of Fine Arts, Dokuz Eylül University. yedi publishes articles in English and Turkish on art and design, in print and online.

yedi accepts articles in the areas of art and design, as well as articles on art and design in humanities (philosophy, history, archeology etc.), social sciences (sociology, anthropology, political science, psychology, economics etc.), applied sciences (architecture, engineering, medicine etc.) and natural sciences (physics, biology etc.). Multi-disciplinary articles such as in cultural studies and communication studies are also welcome.

yedi especially promotes interdisciplinary articles written by authors from different disciplinary backgrounds (humanities and sciences) in collaboration with authors from disciplinary backgrounds in art and design. However, interdisciplinarity is not compulsory.

Submission Guidelines: Guidelines are based on the American Psychological Association (APA) 7th Edition. Details are available at the journal web site.

Type of Articles: yedi only accepts the type of articles listed below:

- Research Article (3500-7000 words)
- Review Article (3500-7000 words)
- Report (Academic reports on ongoing researches and projects including graduate dissertations) (1500-3000 words)
- Book Review (1000-2000 words)
- Reviews of plays, concerts, exhibitions, musical recordings, film etc. (1000-2000 words)
- Reviews of academical meetings (Symposium, conference, workshop etc.) (1000-2000 words)
- Interviews with leading artists and scholars (1000-2000 words)
- Letter to editor (500-1000 words)

Article template: Articles should be formatted according to the yedi article template which is downloadable from the journal web site.

Abstract: The abstract should be 150-300 words long.

Keywords: Should be between 3-9 words, written below the abstract.

Main Text: The main text should be 3.500-7.000 words long except abstract, figure and table titles and references.

Images: Visual materials should be uploaded to the system separately.

Conference Paper and Thesis: Unpublished conference papers and thesis are accepted on the condition that this is referenced in the footnote.

Research and Publication Ethics: Articles should conform with international research and publication ethics.

Authorship and Copyright Form: The Authorship and Copyright Form available at the journal web site should be filled in and signed. yedi is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Similarity Report for Plagiarism Detection: A similarity report should be produced by iThenticate and uploaded with the submission. The similarity rate for acceptance is 15%.

Submissions: Articles should be submitted online via DergiPark.

Review/Report/Interview Submissions: before submission of these articles authors should contact review editor (yedi.review@gmail.com). Publication Policy: yedi is an open access journal. Authors can publish articles and readers can access them without any fee. The journal does not charge any article submission, processing or publication charges.

Evaluation and Publication: Submissions accepted for evaluation are sent to reviewers for a double-blind peer review procedure. Submissions are accepted either as, publish as is, or based on the condition of minor or major revisions, or rejected. Once a submission is accepted for publication, it is published online first with a DOI number on the website and then published in print in the nearest issue. Online publication of a submission takes 3 months on average.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Leyla Öğüt	V	Editörden Editorial
Prof. Dr. Kemal Arı	VII	Atatürk ve Sanat
Fehmiye Dilek Himam Er Elvan Özkavruk Adanır	1	Tasarıf Yıllarında Moda ve Sümerbank / Araştırma Makalesi Fashion and Sümerbank during the Years of Utility / <i>Research Article</i>
Özlenen Erdem İşmal	15	Burslu Öğrencisinin Gözünden Sümerbank: Mustafa Kemal Atatürk'ün Büyük Eseri ve Mirası / Derleme Makale Sümerbank Through the Eyes of a Scholarship Student: The Great Achievement and Legacy of Mustafa Kemal Atatürk / <i>Review Article</i>
Vedat Kacar	31	Cumhuriyet'in 100. Yılında Türk Çini Sanatı / Araştırma Makalesi Turkish Ceramic Art on the 100th Anniversary of the Turkish Republic / <i>Research Article</i>
Arzu Oto	43	Cumhuriyet Dönemi'nde Yetiştirilmiş İki Öncü Sanatçı: Hale Asaf ve Mihri Rasim / Derleme Makale Two Pioneer Artists Raised in the Republican Era: Hale Asaf and Mihri Rasim / <i>Review Article</i>
Işık Sezer	53	Photography Museums in Türkiye on the 100th Anniversary of the Republic: Hamza Rüstem Photograph House and Museum / Araştırma Makalesi Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiyede Fotoğraf Müzeleri: Hamza Rüstem Fotoğraf Evi ve Müzesi / <i>Araştırma Makalesi</i>
Selda Kulluk Yerdelen	69	Cumhuriyet Dönemi'nde Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk Operasının Gelişimine Katkısı / Derleme Makale Mustafa Kemal Atatürk's Contribution to the Development of Turkish Opera in the Republican Era / <i>Review Article</i>
Huri Kiriş Büyükgüner	77	Factors that Shaped the Art of Turkish Painting in The Republic Period / Araştırma Makalesi Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatını Hazırlayan Etmenler / <i>Araştırma Makalesi</i>
Erdoğan Kaygusuz	87	Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir Filmi Üzerinden Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik ve Simgesel İktidar / Araştırma Makalesi Symbolic Power and Music in the Early Republic Period of Türkiye through Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir / <i>Research Article</i>
İbrahim Aktürk	101	Cumhuriyet'in İlanıyla Dini Mimari Yapısındaki Değişim Üzerine Bir Değerlendirme: Hatuncuk Hatun Cami / Araştırma Makalesi Evaluating the Change in the Religious Architecture Structure with the formation of the Republic: Hatuncuk Hatun Cami / <i>Research Article</i>
Barış Gürkan	111	Cumhuriyetin Modern Bir Müziği Olarak Türk Halk Müziği ve Güzel Sanatlar Sisteminde Konumlanışı / Araştırma Makalesi Turkish Folk Music as a Modern Music of the Republic and Its Position in the Fine Arts System / <i>Research Article</i>

