



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
KAMU YÖNETİMİ ANA BİLİM DALI**

**DEVLET VE TOPLUM İLİŞKİSİNDE
SANAT POLİTİKALARININ YERİ: TÜRKİYE
CUMHURİYETİ'NİN KURULUŞ DÖNEMİ (1923-1950)**

Doktora Tezi

Duru Çiğdem ŞİMŞEK

Danışman
Prof. Dr. Nuray KESKİN

SAMSUN
2023

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
KAMU YÖNETİMİ ANA BİLİM DALI**



**DEVLET VE TOPLUM İLİŞKİSİNDE SANAT
POLİTİKALARININ YERİ: TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NİN
KURULUŞ DÖNEMİ (1923-1950)**

Doktora Tezi

Duru Çiğdem ŞİMŞEK

Danışman

Prof. Dr. Nuray KESKİN

SAMSUN
2023

TEZ KABUL VE ONAYI

Duru Çiğdem ŞİMŞEK tarafından, **Prof. Dr. Nuray KESKİN** danışmanlığında hazırlanan “**DEVLET VE TOPLUM İLİŞKİSİNDE SANAT POLİTİKALARININ YERİ: TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NİN KURULUŞ DÖNEMİ (1923-1950)**” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 20.9.2023 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Ahmet MUTLU Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kentleşme ve Çevre Sorunları Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Prof. Dr. Nuray KESKİN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Ahmet OKTAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Prof. Dr. Çiğdem ERDEM Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Aslı YILMAZ UÇAR Altınbaş Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Ahmet TABAK
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Doktora tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet ☐ (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır ☒

06/07/2023

Duru Çiğdem ŞİMŞEK

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı: “DEVLET VE TOPLUM İLİŞKİSİNDE SANAT POLİTİKALARININ YERİ: TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NİN KURULUŞ DÖNEMİ (1923-1950)”

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 06/07/2023 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 11

Tek kaynak oranı : < % 1 çıkmıştır.

06/07/2023

Prof. Dr. Nuray KESKİN

ÖZET

DEVLET VE TOPLUM İLİŞKİSİNDE SANAT POLİTİKALARININ YERİ: TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NİN KURULUŞ DÖNEMİ (1923-1950)

Duru Çiğdem ŞİMŞEK
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı
Kamu Yönetimi
Doktora, Haziran/2023
Danışman: Prof. Dr. Nuray KESKİN

Tez, sanat politikaları üzerinden devlet ve toplum ilişkisine odaklanmakta, devlet ve kamu yönetimi olgularına, toplumların refah ve mutluluğunun sağlanmasıyla ilişkili olarak yaklaşmaktadır. Ayrıca tez sanat alanını kamu politikası alanlarından eğitim kadar hayati bir yere koymaktadır. Tüm bunlar doğrultusunda tezde ileri sürülen düşünce şudur: Sanat toplumları -zihinsel ve duygusal olarak olumlu yönde-dönüştürücü bir güce sahiptir ve bu sebeple devletlerin bu alanda etkin politikalar üretmesi gereklidir. Devlete böyle bir gereklilik yükleyen savın dayandığı düşünce ise ülkelerin en örgütlü organizasyonu olan devletin, yasalar ve yaptırım gücü aracılığıyla özendirme ve caydırma işini en etkin yapabilen araç olmasıdır. Bu kapsamda tezin amacı Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş döneminde devletin sanat politikalarının, toplum ve sanat çevresine yansımalarını da içine alacak şekilde derinlemesine ortaya konulmasıdır. Cumhuriyet’in kuruluş döneminde sanat politikalarının bütüncül olarak ve derinlemesine incelenmesi amacı doğrultusunda tez, ele aldığı konuyu tarihsel araştırma yöntemiyle ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu yöntem temelinde TBMM tutanakları, parti ve hükümet programları, mevzuat düzenlemeleri, raporlar, anılar vb. birincil belgelerden yararlanılmıştır. Bunların yanı sıra dönemin sanatsal faaliyetleri ve bu faaliyetlerin katılımcılarına ilişkin sayısal verilere de başvurulmuş nitel yöntemin nicel verilerle desteklenmesine çalışılmıştır. Cumhuriyet’in kuruluş döneminde devletin sanat alanında politika üretim sürecinin derinlemesine incelenmesi sonucunda, devletin toplumu dönüştürmek adına sanatla nasıl bir ilişki kurması gerektiği konusunda yaygın olarak yöneltilen “devlet sanatı maddi olarak desteklemeli mi desteklememeli mi” sorularından bir adım daha öteye geçilerek ülkelerin ve o ülkeleri oluşturan toplumların özgül koşulları bağlamında yeni sorular geliştirilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Cumhuriyet dönemi, Sanat politikaları, Kamu politikası, Kamu yönetimi, Devlet.

ABSTRACT

THE PLACE OF ART POLICIES IN THE RELATIONSHIP BETWEEN THE STATE AND SOCIETY: THE FOUNDATION PERIOD OF THE REPUBLIC OF TURKEY (1923-1950)

Duru ıgdem ŞİMŞEK
Ondokuz Mayıs University
Institute of Graduate Studies
Department of Public Administration
Public Administration Programme
Ph.D., June/2023
Supervisor: Prof. Dr. Nuray KESKİN

The thesis focuses on the relationship between state and society through art policies, and approaches the phenomena of state and public administration in relation to ensuring the welfare and happiness of societies. In addition, the thesis puts the field of art as vital as education from the fields of public policy. In line with all this, the idea put forward in the thesis is as follows: Art has -mentally and emotionally positive-transformative power on societies, and therefore states need to produce effective policies in this area. The argument that imposes such a requirement on the state is based on the idea that the state, which is the most organized organization of the countries, is the most effective means of encouraging and deterring through laws and enforcement power. In this context, the aim of the thesis is to reveal the art policies of the state in the founding period of Republic in a way that includes its reflections on the society and the art worlds. In line with the aim of examining the art policies of the founding period of the Republic in a holistic and in-depth manner, the thesis tries to reveal the subject it deals with, through historical research method. On the basis of this method, primary documents such as parliamentary minutes, party and government programs, legislative arrangements, reports, memoirs, etc. were used. In addition to these, it was tried to support the qualitative method with quantitative data by referring to the numerical data of the artistic activities of the period and the participants of these activities. As a result of the in-depth analysis of the state's policy-making process in the field of art during this period, the questions of "whether the state should support art financially or not", which were commonly asked about how the state should establish a relationship with art in order to transform society, went one step further and the necessity of developing new questions in the context of the specific conditions of societies has emerged.

Keywords: Republican period, Art policies, Public policy, Public administration, State.

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Müzik, çok küçük yaşlardan beri kendimi ifade etme konusunda en rahat hissettiğim alan oldu. Bu sebeple de hayatımın her aşamasında -korolar, özel dersler, müzisyen arkadaşlarla oluşturulan gruplar gibi olanaklar aracılığıyla- müzikle olan bağımı sürekli beslemeye çabaladım. Bu çabayı yönlendiren ve müziğin hayatımdaki asıl yerini belirleyen ise her zaman maddi kaygılar oldu. Çünkü örgün eğitimdeki kısıtlı nitelik ve nicelikteki müzik dersleri ne yeteneklerin keşfedilmesi ne de bunların geliştirilmesi için yeterliydi. Müzik alanında gelişebilmek -özel ders, enstrüman alımı, müzik aktivitelerinin takibi gibi- ekstra maliyetlere katlanabilmeyi gerektiriyordu. Bununla birlikte eğitim iyi bir şekilde alınsa dahi müzik alanında bir gelecek kurmak da belli riskleri göze almak anlamına gelmekteydi. Çünkü dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi ülkemizde de müzik üzerine planlanacak bir kariyer, büyük olasılıkla işsizliği ya da güvencesiz koşullarda çalışmayı kabullenmek demektir. Dolayısıyla müzikle, daha kapsayıcı bir ifadeyle, sanatla kurduğum bağ aslında sınıfsal bir gerçekliğe de karşılık gelmekteydi.

Sanatın insan yaşamına olumlu etkilerini bizzat gözlemlerken, tarih boyunca sanata dair geliştirilen tanımlamaların da genel olarak onun insan doğasını iyileştiren yapısına işaret ettiğini gördüm. Bu özelliğiyle sanatın, tıpkı eğitim gibi, toplumun genel iyiliğinin sağlanması bakımından hayati bir öneme sahip olduğunu ileri sürmek sanırım yanlış olmaz. Bu savla birlikte, yukarıda kendi deneyimimden örneklediğim sınıfsal karakteri de göz önünde bulundurulursa yine toplum açısından sanata erişim konusunun çok boyutlu ve kapsamlı bir planlama ve yönetim sürecini gerekli kıldığı da ortadadır. Dolayısıyla sanatın, toplumun yönetimi/kamunun yönetimi bakımından bir gereklilik olduğunu düşünüyorum. Bu çalışma, kamu yönetimi ve sanat ilişkisiyle ilgili sorularımı aydınlatmaya yönelik yürüttüğüm araştırmanın bir ürünüdür.

Her ne kadar sanatı profesyonel bir meslek olarak icra edemesem de bu tutkumu akademik çalışmalarımın bir parçası haline getirmemi sağlayan ve yüksek lisans itibarıyla eğitim sürecimde bana ışık olan, yolumu her kaybettiğimde elimden tutan değerli hocam Prof. Dr. Nuray Keskin'e minnetlerimi sunuyorum. Tez boyunca kıymetli katkılarıyla aydınlanmama vesile olan, zihnimde yeni kapılar açan değerli hocalarım Prof. Dr. Ahmet Mutlu ve Doç. Dr. Ahmet Oktan'a; savunma sürecimde yapıcı eleştirileriyle beni daha iyiye ulaştırmak için çaba gösteren değerli hocalarım Prof. Dr. Çiğdem Erdem ve Doç. Dr. Aslı Uçar'a saygı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez sürecinde akademik ve moral desteğini eksik etmeyen canım dostum, meslektaşım Berkay Yalçinkaya ile her soruma içtenlikle cevap veren Samsun Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü'nün değerli sanatçılarına;

Yoğun çalışma temposunda anlayışı, sevgisi ve inancıyla bana destek olan güzel insan Fatih Aycin'e;

Öğrenim hayatımın şekillenmesinde büyük payı olan, çocukluğumdan bu yana bana bir öğretmen, dost ve baba olan canım ağabeyim Çağdaş Şimşek'e;

Hayatımın her aşamasında yanımda olan ve kendi için her şeyden vazgeçerek hayatını bana adayan canım annem Meral Duru'ya;

Son olarak da tezle boğuştuğum uzun gecelerde beni hiç yalnız bırakmayan canım oğlum Lenin'e teşekkür ve minnetlerimi sunuyorum.



İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR	ix
TABLolar DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
2. SANAT VE TOPLUM İLİŞKİSİ.....	14
2.1. ‘Sanatçı’ ve ‘Sanat Eseri’ Ekseninde Değerlendirmeler	14
2.1.1. On Sekizinci Yüzyıl Öncesi: “Taklit” Olarak Sanat	14
2.1.2. Bir Dönüm Noktası Olarak On Sekizinci Yüzyıl: Sanatçının Sanatı	23
2.2. Sanatı Toplum Ekseninde Düşünmek	37
2.2.1. Marksist Yaklaşım	38
2.2.2. Frankfurt Okulu	40
2.2.3. Sosyolojik Yaklaşım	43
2.3. Osmanlı Dönemi’nde Sanat ve Toplum İlişkisi	47
2.3.1. Batı “Aydınlanırken”	48
2.3.2. Batı Ekseninde Gelişmeler	54
3. CUMHURİYET’İN KURULUŞ DÖNEMİNDE SANAT POLİTİKALARININ İDEOLOJİK TEMELLERİ VE OLUŞUMU	73
3.1. Sanat Politikalarının İdeolojik Temelleri	76
3.1.1. Halkçılık: Halk için... Halk ile... “Aydın”lığa Doğru... ..	76
3.1.2. Batıcılık: Zihinsel Bir Dönüşüm	81
3.1.3. Ulusçuluk: Bir Ulusal Kimliğin İnşası.....	87
3.2. Politika Belgelerinde Sanat.....	93
3.2.1. Siyasal Karar Sürecinde Sanat: TBMM Tutanakları Üzerine Değerlendirme	93
3.2.1.1. İdeolojik Gerilimler: Tekniği Batılı, Ruhu Milli Sanat.....	94
3.2.1.2. Örgün Eğitimde Sanat Dersleri	100
3.2.1.3. Sanatçıların Yetiştirilmesi ve Desteklenmesi	105
3.2.1.4. Sanatçıların Yetiştirilmesi ve Desteklenmesiyle İlgili Özel Tedbirler.....	115
3.2.1.5. Vergilerle İlgili Düzenlemeler	120
3.2.1.6. Sanat Alanına Müdahale Girişimleri.....	130
3.2.1.7. Devlet-Sanat İlişkisini “Eksiklikler” Üzerinden İzlemek	134
3.2.2. Hakim İdeolojinin İzinden Sanat: Parti ve Hükümet Programları	138
3.2.3. Tekniği Batılı Ruhu Milli Sanat İçin Yol Haritası: Yabancı Uzmanların Çalışmaları	141
3.2.3.1. Paul Hindemith: Türk Müzik Yaşamının Yapılandırılması	141
3.2.3.2. Carl Ebert: Milli Bir Tiyatro ve Operaya Doğru.....	148
3.2.3.3. Bela Bartok: Ulusal Kimliğin İnşasında Müzik.....	152
4. SANAT POLİTİKALARININ YANSIMALARI.....	157
4.1. Kurumsal Düzenlemeler	157
4.1.1. Osmanlı Mirasının Dönüşümü: 1923-1932.....	158
4.1.2. Etkin ve Yaygın Örgütlenme: 1932-1950	167
4.1.2.1. Cumhuriyet’in “Kültür Müesseseleri”: Halkevleri-Halkodaları	168
4.1.2.2. Musiki Muallim Mektebi’nden Açılan Yol: Konservatuvar, Tiyatro, Opera ve Bale	172
4.1.2.3. Bakanlık Düzeyinde Örgütlenme: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.....	177
4.1.2.4. Devletin Sanatı Evlere Giriyor: Ankara Radyosu	179
4.1.2.5. Köy Çocuklarının Sanatla Karşılaşması: Köy Enstitüleri	181
4.2. Politikadan Uygulamaya	185

4.2.1. Milli Sanatın İnşası Yolunda.....	185
4.2.1.1. Müzik Devrimine Bağlı Gelişmeler.....	186
4.2.1.1.1. Müzik Zevkinin Islahı: Batı Esintili Melodiler	191
4.2.1.1.2. Müzik Zevki Islahının Gereği Olarak: Radyo Yayınına Müdahale....	201
4.2.1.1.3. Milli Müzik Dağarcığının Oluşturulması ve Halka Ulaştırılması	205
4.2.1.2. Resim ve Heykel Alanındaki Gelişmeler.....	211
4.2.1.2.1. Devlet Destekli Sergiler	215
4.2.1.2.2. Milli Zaferlerin Üç Boyutlu İfadesi: Anıtlar	221
4.2.1.3. Tiyatro ve Sinema Alanındaki Gelişmeler.....	225
4.2.2. Sanata Maddi ve Manevi Destek	234
4.2.2.1. Devlet Himayesinin Manevi Boyutu.....	236
4.2.2.2. Maddi Destekte Alternatif Yollar	238
4.3. Sanat Çevresi ve Halk Üzerindeki Etkilerin Yayınlar Üzerinden Takip Edilmesi ...	241
4.3.1. Ülkü	242
4.3.2. Cumhuriyet	259
5. SONUÇ	273
KAYNAKÇA.....	282
ÖZGEÇMİŞ.....	301

ŞİMGELER VE KISALTMALAR

CHF	: Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
RG	: Resmi Gazete
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 4.1. Müzik komisyonunun 26 Kasım 1934 tarihli toplantı gündemi	188
--	-----



1. GİRİŞ

Sanat, genel bir ifadeyle “güzelin ortaya çıkması”dır ve güzele getirilen bütün estetik tanımlamaları iki ana görüş çevresinde toplamak mümkündür: “Bunlardan ilkinde göre güzel, mutlak mükemmelin, yani düşünce, ruh, istenç ya da Tanrı’nın tezahürlerinden biridir ve kendi başına vardır; öbürüne göre ise güzel, herhangi bir yarar, çıkar düşünmeksizin aldığımız bir tür hazdır.”¹ Bu iki ana görüşün ilkinde mensup Fichte’ye göre, bir şeyin çirkinliği ya da güzelliği, seyreden bakış açısına bağlıdır. Bu yüzden de güzellik dünyada değil, güzel ruhta (schöner Geist) bulunmaktadır. Ona göre sanat da bu güzel ruhun ortaya çıkışından başka bir şey değildir ve sanatın amacı yalnız aklı değil (bu bilimcinin işidir), yalnız yüreği de değil (bu da ahlak vaizinin işidir), bütünüyle insanı oluşturmaktır.²

Tolstoy’a göre de sanatı doğru tanımlayabilmek için her şeyden önce onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçerek, insan yaşamının koşullarından biri olarak görmek gerekmektedir. O, sanatı ancak böyle görmeye başlarsak onun insanların birbirleriyle ilişki kurmalarının araçlarından biri olduğunu da görebileceğimizi savunur ve sanatı tüm insanlığın esenliğe yürüyüşünde bir zorunluluk olarak düşünür.³ Hume’a göre de sanat sadece bir haz aracı değildir. Bununla birlikte Hume, güzel sanatlardan alınan hazzın, “nazik ve hoş tutkular karşısındaki duyarlılığı geliştireceğini” ve insan zihninin “kaba ve saldırgan duygulara olan eğilimini körelteceğini” iddia etmektedir.⁴ Tüm bu düşünceler sanat alanını “haz” duygusundan bir adım öteye taşımakta ve onun, bireyleri ve dolayısıyla toplumu dönüştürme gücüne dikkat çekmektedir.

Sanatın toplumu dönüştürme yönünde potansiyelinin olduğu fikri, ister istemez onu devlet-toplum ilişkisinin izlenebilmesinde önemli bir alan haline getirmektedir. Devletin toplumu dönüştürmede sanatı bir araç olarak kullanmasının en somut örnekleri ulus devletin inşa süreciyle başlamaktadır. Bu doğrultuda ulus devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum on yedinci yüzyılda kurulan Fransız Güzel Sanatlar Akademisi’dir.⁵ Fransız Akademisi fikrinin temelinde yatan düşünce, Fransız dilinde bütünleşme, standartlaşma ve saflaşma sağlamaktır. Bu, dini

¹ Lev N. Tolstoy, *Sanat Nedir?*, (çev.) Mazlum Beyhan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019, s. 39.

² Tolstoy, *Sanat Nedir?*, s. 26.

³ Tolstoy, *Sanat Nedir?*, s. 48-51.

⁴ Larry Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2020, ss. 205-206.

⁵ Lev Kreft, “Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli”, *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (edt.) Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 23.

çatışmalar ve iç savaşların hakim olduğu bir dönemde çatışmaları ortadan kaldırma, belirli bir kesinlik ve düzen sağlama, siyasi merkezi daha da güçlendirme hedeflerinin bir parçasıdır.⁶

Dolayısıyla devletin varlık sebebi, onun sanatla kurduğu ilişki biçimini de belirleyecektir. Devletin varlığının “sınıfları ortadan kaldırarak ekonomik ve sosyal eşitliği sağlama”ya dayandırıldığı bir toplum ile devletin en temel hedefinin “her bireyi kendi iyisini ve doğrusunu bulmak, maddi ve manevi varlığını kendi yöntemleriyle geliştirmek konusunda özgür bırakmak” olarak tanımlandığı bir toplum, devlet ve sanat ilişkisi bakımından da farklı özellikler sergileyecektir.⁷ Bunlardan ilkiyle eşleştirilebilecek Sovyetler Birliği’nde 1917 Ekim Devrimi sonrasında ortaya çıkan Proletkült (Proleter Kültür) hareketi, devlet-toplum ilişkisinde sanatın etkisinin yoğun olarak gözlemlenebileceği bir örnektir. Bu hareket Sovyetler’i (şehirleri ilçeleri kasabaları hatta köyleri) baştan sona sanat atölyeleriyle donatarak önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu yapılanma iç savaş boyunca da moral destek unsuru olarak sanatsal etkinliklerin örgütlenmesine katkı sağlamıştır. Bunlara ek olarak Sovyetler coğrafyasındaki temel sorun olan eğitim -özellikle okuma yazma- seferberliği de yine Proletkült tarafından üstlenilmiştir.⁸ Öte yandan meşruiyetini iktidarının sınırlandırılmasından alan herhangi bir liberal devletin sanatla ilişkisi, toplumla olan ilişkisine benzer bir şekilde zayıf olacaktır. Bireylerin maddi ve manevi bütünlüklerinin inşası konusunda kendileriyle baş başa bırakıldıkları bu devletlerde sanat da kendi haline bırakılması gereken bir alan olarak düşünülmektedir. Bu, devletin pek çok sahada olduğu gibi sanatta da yerini piyasaya terk etmesi anlamına gelmektedir.

Devletin sanatla mesafeli bir ilişki kurması gerekliliğinin dayandırıldığı temel argümanlardan biri sanatın devlet açısından mali bir yük olmasıdır. Bunun sebebiyse sanatsal hizmetlerin diğer mal ve hizmetlerden farklı bir yapı sergilemesidir. Özellikle gösterim sanatlarında elde edilen gelir, yüksek maliyetleri karşılama konusunda çoğunlukla yetersiz kalmaktadır. Bir diğer argüman vergi mükellefleri açısından oluşabilecek adaletsizliktir. Çünkü devletin sanatı desteklemek için kullandığı

⁶ Kreft, “Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli”, ss. 25-26.

⁷ Oktay Uygun, *Devlet Teorisi*, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul 2017, ss. 298-315.

⁸ Aydın Şimşek, “Sosyalist Gerçekliğe Kavramsal Bir Bakış”, *Gelenek*, 2001, S. 69, <https://gelenek.org/sosyalist-gercekligine-kavramsal-bir-bakis/>, (Erişim: 12.01.2021).

vergilerde, bu sanatsal hizmetlerden yararlanan vatandaşların yanında yararlanmayanların da payı bulunmaktadır. Sanatçıların özgürlükleri meselesi argümanların dayandırıldığı bir başka konudur. Buna göre devletin sanatla güçlü bir ilişki kurması sanatçıları devletin isteğine bağlı üretim yapmaya zorlayacak bu da onların özgürlüklerini ortadan kaldıracaktır. Bir diğer mesele ise sanatçıların yaratıcılıklarıdır. Devlet tarafından sağlanacak düzenli yardımların sanatçıların yaratıcılıklarını geliştirmeleri önünde önemli bir engel oluşturacağı yönündeki bu sav, sanatçılara “yaratıcılıklarının geliştirilebilmesi” adına “sefalet”i dahi uygun görebilmektedir.⁹ Devletin sanat alanına mesafeli yaklaşması gerektiğinin altını çizen tüm bu argümanlar kültürel anlamda gelişmemiş ve gelir adaletsizliğinin yüksek olduğu ülkelerde toplumun sanata erişimiyle ilgili herhangi bir şey söylememektedir.

Bu düşüncelere karşı yöneltilen eleştiriler özellikle sanat ürünlerinin diğer mal ve hizmetlerden farklı yapısına dikkat çekmekte ve sanat-piyasa ilişkisinden doğabilecek olumsuzluklara odaklanmaktadır. Piyasaya göre eğer bir mal veya hizmete yönelik talep fazlaysa, yeterli üretim koşulları ve girdilerin varlığına bağlı olarak o mal veya hizmetin üretimi sürecektir. Bununla birlikte bir mal veya hizmetin az talep edilmesi durumunda o mal veya hizmet az üretilecek; hiç talep edilmemesi durumunda ise hiç üretilmeyecektir. Dolayısıyla bir malın üretim sürecinin piyasaya bırakılması, o malın piyasa talep ve arzının belirleyiciliğine bırakılması anlamına gelecektir.¹⁰ Ancak kültür ve sanat ürünleri, diğer mal veya hizmetlerden farklı bir yapı sergilemektedir. Bu ürünler, özellikle de “yüksek kültür” veya “yüksek sanat” grubuna dahil olanlar, “erdemli mallar” olarak adlandırılan mal türlerine en çok uyan mal ve hizmet türleridir. Bu doğrultuda söz konusu mal ve hizmetler, insanların “örtünme, acıkma” gibi kendi kendine ortaya çıkan gereksinimlerini gidermeye yönelik üretilen mal ve hizmetler grubunda yer almamaktadır. Çünkü kültür ve sanat ürünlerine duyulan ihtiyaç kendiliğinden ortaya çıkmamakta, ancak eğitim yoluyla insana kazandırılabilir. Bu durum da söz konusu ihtiyaçların ortaya çıkarılabilmesi adına belirli bir maliyetin üstlenilmesini gerekli kılmaktadır. Devlet bu noktada, “kültür ve sanat ürünlerine ihtiyaç (talep) yoksa o zaman üretilmesin” diyemeyeceği

⁹ Ayrıntılı okuma için bkz. Melvin D. Borger, “Sanatı Kim Desteklemeli?”, *Liberal Düşünce*, C. 11, S. 41-42, Kış-Bahar 2006, ss. 63-72. David Boaz, “Sanatın ve Devletin Birbirinden Ayrılması”, *Liberal Düşünce*, C. 11, S. 41-42, Kış-Bahar 2006, ss. 51-55. Tyler Cowen, “Sanatta Özgürlük Ekonomik Özgürlüğü Gerektirir”, *Liberal Düşünce*, C. 11, S. 41-42, Kış-Bahar 2006, ss. 57-62.

¹⁰ Sacit Hadi Akdede, *Devlet Sanat İlişkisi: Sanatın Politik Ekonomisi*, Efil Yayınevi, Ankara 2014, s. 113.

gibi bu ürünlere talep yaratılabilmesi için gerekli ortamın hazırlanması doğrultusunda özendirici olmaktan, teşvik edici planlama ve programlama faaliyetlerinin hayata geçirilmesinden de sorumludur.¹¹ Dolayısıyla bu düşünceye göre, devletin sanat alanında etkin kılınması toplum açısından bir gerekliliktir. Ayrıca, sanatın kalkınmada payının olması, ülkelerin prestijinin yükselmesine katkı sağlaması ve ideolojinin yayılmasında etkili bir araç olması gibi savlar da bu gerekliliği destekleyen diğer düşüncelerdir.¹² Tüm bu yaklaşımlarda sanat, devletin politika ürettiği temel alanlardan biri olarak kurgulanmaktadır. Bu da sanatın, salt haz kaynağı olarak değil topluma etkileri ve devlet-toplum ilişkisindeki konumu çerçevesinde görülebilmesine olanak tanımaktadır.

Devletin sanata yönelik duruşunun nasıl olması gerektiğine ilişkin yukarıda geçen savlarda temel mesele sanatın kamu politikası üretim sürecindeki yeriyle ilgilidir. Çünkü Thomas Dye’ın da ifade ettiği gibi, kamu politikası “devletlerin yapmayı ya da yapmamayı seçtikleri şeydir”.¹³ Yani kamu politikası karar vermeyle olduğu kadar karar vermemeyle de ilgilidir ve hükümetlerin yaptıklarıyla birlikte yapmadıkları, hareketsiz kaldığı durumlar da kamu politikasına dahildir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yılları sanatın, kamu politikası üretim sürecine yoğun bir şekilde dahil edildiği bir zaman dilimi olarak dikkat çekmektedir. Bir başka ifadeyle bu dönem, devlet-toplum ilişkisi ekseninde sanat politikasını çeşitli boyutlarıyla görebileceğimiz özgün bir örnektir. Bu bağlamda tezde, Cumhuriyet’in kuruluş dönemi itibarıyla hükümetlerin sanat politikasıyla ilgili olarak aldıkları kararlara ve bu kararlar doğrultusunda hayata geçirdikleri uygulamalara odaklanılmaktadır. Dolayısıyla tez, ele aldığı konuyu Türkiye temelinde mekansal bir sınırlandırmaya, Cumhuriyet’in kuruluş yılları temelinde de zamansal bir sınırlandırmaya tabi tutmaktadır. Bununla birlikte “kuruluş yılları” olarak ifade edilen sürecin hangi yılları kapsayacağı konusu zamansal sınırlandırmayla ilgili bir diğer husustur. Dönem, Cumhuriyet’in ilanından Demokrat Parti’nin iktidara geldiği 1950 yılına kadarki zaman dilimini kapsamaktadır. Bu sınırlandırmanın altında yatan

¹¹ Akdede, *Devlet Sanat İlişkisi: Sanatın Politik Ekonomisi*, ss. 113-114.

¹² Birol Kovancılar & Hamza Kahrman, “Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar”, *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, C. 44, S. 513, 2007, ss. 21-33.

¹³ Thomas Dye, *Understanding Public Policy*, Eight Edition, Prentice Hall, New Jersey, 1995, ss. 1-42.

nedense, DP'nin iktidara gelmesiyle CHP'ye olan tepkisini, Parti tarafından gerçekleştirilen icraatlara son vermek şeklinde göstermiş olmasıdır.

Tez, devlet ve kamu yönetimi olgularına, toplumların refah ve mutluluğunun sağlanmasıyla ilişkili olarak yaklaşmaktadır. Bu yaklaşımın dayanağını Cem Eroğul'un devletin temel uğraşı ve bu temel uğraşa bağlı olarak üstlenmesini gerekli gördüğü üç işleve ilişkin düşünceleri oluşturmaktadır. Eroğul, devletin temel uğraşını "önde gelen üretim biçimini toplum çapında korumak ve geliştirmek" olarak ifade etmektedir. Bu kapsamda da ister sınıflı ister sınıfsız olsun, bütün toplumlarda üretim biçiminin korunması ve geliştirilmesi için yürütülmesi gereken işlevlerden ilki üretim biçiminin ana unsuru olan toplumun, ortak çıkarına hizmet edilmesidir.¹⁴ Devletin bu işlevi Eroğul'a göre, diğer iki işlevi olarak belirttiği egemen sınıfın çıkarı ve devletin kendi çıkarına hizmetle aynı derecede önemlidir. Öyle ki Eroğul, "genel çıkara yönelik birtakım temel görevleri yerine getirmeyen hiçbir devletin yaşamını sürdüremeyeceği"ni belirtmektedir.¹⁵ Tezin devlete yönelik bakış açısını şekillendiren bir başka isim Bedii Nuri'dir. İkinci Meşrutiyet yıllarında yönetim bilimi üzerine çeşitli eserler kaleme alan Bedii Nuri, yönetimi "insanların oluşturdukları toplum kitlelerinin düzenini ve hatta bir dereceye kadar ilerlemesini, refah ve mutluluk sebeplerini sağlamak; bunu hazırlayan araçlara başvurmak"¹⁶ şeklinde tanımlamaktadır. Kamunun yönetimini toplumcu bir açıdan yorumlayan bu tanım da tezin hareket noktalarından birini oluşturmaktadır.

Ayrıca tez sanatı, devletlerin politika oluşturma alanlarından eğitim kadar hayati bir yere koymaktadır. "İnsan doğasının işlenebilir olduğu, toplumsal hayatın tecrübeleri ve koşulları tarafından biçimlendirildiği" görüşünü temel alan tez, aynı eğitim gibi sanatın da bir toplumu iyiye ulaştırmada önemli bir politika alanı olduğu varsayımına dayanmaktadır. "İyi" olarak ifade edilen hedefse, "zihinsel gelişme" ve sevgi, merhamet, empati gibi "insanî duyguların güçlenmesi" durumuna karşılık gelmektedir. Tüm bunlar doğrultusunda tezde ileri sürülen düşünce şudur: Sanat toplumları -zihinsel ve duygusal olarak olumlu yönde- dönüştürücü bir güce sahiptir

¹⁴ Cem Eroğul, *Devlet Nedir?*, Yordam Kitap, İstanbul, 2014, ss. 23-24.

¹⁵ Eroğul, *Devlet Nedir?*, s. 66.

¹⁶ Bu tanım Bedii Nuri'nin "Ulum-ı İctimaiyye ve Fenn-i İdare" başlıklı makalesinde şu şekilde geçmektedir: "Unutmayalım ki idare demek, efradı beşerin teşkil ettikleri cemiyet kitlelerinin intizamını ve hatta bir dereceye kadar terakkisini, esbabı refah ve mesudiyetini temin ve ihzarı vesailine tevessül demektir." Bkz. Nuray Ertürk Keskin, "Yönetim Olgusu Üzerine 1909 Tarihli Bir Makale: Sosyal Bilimler ve Yönetim Bilimi", *Memleket Siyaset Yönetim*, C. 5, S. 12, 2010/12, s. 183 ve s. 198.

ve bu sebeple devletlerin bu alanda etkin politikalar üretmesi gereklidir. Devlete böyle bir gereklilik yükleyen savın dayandığı düşünce ise ülkelerin en örgütlü organizasyonu olan devletin, yasalar ve yaptırım gücü aracılığıyla özendirme ve caydırma işini en etkin yapabilen araç olmasıdır. Dolayısıyla tez genel bir ifadeyle devletin, toplum için sanatı maddi ve manevi yönden desteklemesi gerektiğini savunmaktadır. Bununla birlikte körü körüne bir devlet desteği savunuculuğu yerine tez, artık sanata devlet desteği olmalı mı yoksa olmamalı mı sorusundan bir adım öteye geçilerek “nasıl bir devlet? (demokratik veya otoriter, merkeziyetçi ya da yerleşmiş/ademi merkeziyetçi)” ve “devlet desteği sanatsal yaratıcılığı teşvik edecek şekilde nasıl düzenlenebilir?” gibi soruların üzerine düşünülmesi gerekliliğinin de altını çizmektedir.¹⁷

Zamansal ve mekansal sınırlandırmalar ve devlet ve sanata yönelik yaklaşımı paralelinde tezin amacı Cumhuriyet’in kuruluş döneminde devletin öncülüğünde üretilen sanat politikalarının, toplum ve sanat çevresine yansımalarını da içine alacak şekilde derinlemesine ortaya konulmasıdır. Amacı dahilinde tezin cevap aradığı temel soru, bu dönemde devletin toplumla ilişkisinde sanata nasıl bir rol yüklediğidir. Bu temel soru, devletin sanat alanında hangi politikaları ürettiği, bu politikaları hangi ideoloji veya ideolojilere dayandırdığı, sanat alanında nasıl örgütlendiği ve bu politikalar ile örgütlenmenin toplum ve sanat çevresini nasıl etkilediği gibi alt soruları doğurmuştur.

Tezi yönlendiren temel soru ve alt soruların cevaplarına, tarihsel araştırma yoluyla ulaşılmaya çalışılmıştır. Tarihsel araştırma temelinde TBMM tutanakları, parti ve hükümet programları, mevzuat, raporlar, anılar gibi birincil belgelerden yararlanılmıştır. Bu kaynaklarda dönemin aktörlerinin dile getirdiği düşünceler onların aktardığı şekliyle alıntı paragraflar halinde verilmiştir. Böyle bir yol izlenmesi hem anlatımın daha etkili olabilmesi hem de aktarılan düşüncelerin özünün korunabilmesi bakımından önemli görülmektedir. Bunların yanı sıra dönemin sanatsal faaliyetleri ve bu faaliyetlerin katılımcılarına ilişkin sayısal verilere de başvurularak nitel yöntemin nicel verilerle desteklenmesine çalışılmıştır. Elde edilen nitel ve nicel tüm veriler, cumhuriyetin inşa sürecinde, tarihsel bağlamı içinde değerlendirilmiştir.

¹⁷ Bu konuya yönelik ayrıntılı okuma için bkz. Bruno S. Frey, “State Support and Creativity in the Arts: Some New Considerations”, *Journal of Cultural Economics*, 23, 1999, ss. 71-85.

Tezin konusu, kapsamı, amacı ve yöntemiyle yukarıda açıklandığı şekilde kurgulanmasının gerekçesi ise Türkiye’de kamu yönetimi alanının sanatla ilişki kurma noktasında oldukça zayıf bir görünüm sergilemesidir. Alana yönelik literatür değerlendirildiğinde sanatı bir kamu politikası şeklinde ele alan çalışmaların sayı bakımından oldukça yetersiz olduğu görülmüştür. Sanat ve devlet ilişkisini inceleyen araştırmalardan biri 1991 yılında Demet Ulusoy tarafından kaleme alınan *Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Devlet Sanat İlişkisi: Batılı Sanatların Benimsetilmesi* başlıklı tez çalışmasıdır.¹⁸ Ulusoy, bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi sanat politika ve faaliyetlerine genel olarak değinmekte fakat sanat politikalarının oluşum sürecine odaklanmamaktadır.

Sacit Hadi Akdede’nin 2014 tarihli *Devlet Sanat İlişkisi: Sanatın Politik Ekonomisi* başlıklı kitabıysa sanatın politik ekonomisi hakkında yazılmış makalelerden oluşmaktadır.¹⁹ Yazar makalelerinde genel olarak devletin çeşitli sanat dalları ve sanat kurumları karşısındaki konumlanışını ele almaktadır. Bu konumlanışı şu sorularla açığa çıkarır: “Sanatın üretiminde ve kitlelere ulaşımında sanatçıyla toplum arasına devlet neden ve nasıl girer? Devlet, sanat eserinin sanatçıdan topluma giden yolda oluşabilecek ekonomik, hukuki ve politik engelleri kaldırmak için mi hareket eder yoksa bu engelleri daha da ağırlaştırmak için mi? Devlet bu engelleri hangi kurumları aracılığıyla kaldırır veya ağırlaştırır?” Çalışma devlet sanat ilişkisini ağırlıklı olarak iktisadi bir pencereden değerlendirmektedir.

Çalışmaların bir kısmının sanat alanına kültür politikaları ya da kültür yapılanması içerisinde kısmen değindiği görülmektedir. Yılmaz Çolak, 2000 tarihli ve *Yukarıdan Aşağıya Medenileştirme Süreci: Türkiye’de Kültür ve Devlet (1923-1945)* başlıklı tez çalışmada temelde devletin kültür politikaları aracılığıyla toplumu dönüştürmesine odaklanmakta, sanat alanına ise sınırlı bir ölçüde değinmektedir.²⁰ Aygül Kılınç, *Atatürk Dönemi Kültür Politikasının Türk Toplumsal Yaşamına Etkileri ve Katkıları* (2005) başlıklı tez çalışmada güzel sanatlarla ilgili gelişmelerin kısıtlı bir resmini sunmaktadır.²¹ Mustafa Balçık, *Kültür Bakanlığı’nın Cumhuriyet Dönemi*

¹⁸ Demet Ulusoy, *Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Devlet Sanat İlişkisi: Batılı Sanatların Benimsetilmesi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1991.

¹⁹ Sacit Hadi Akdede, *Devlet Sanat İlişkisi: Sanatın Politik Ekonomisi*, Efil Yayınevi, Ankara 2014.

²⁰ Yılmaz Çolak, *Yukarıdan Aşağıya Medenileştirme Süreci: Türkiye’de Kültür ve Devlet (1923-1945)*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2000.

²¹ Aygül Kılınç, *Atatürk Dönemi Kültür Politikasının Türk Toplumsal Yaşamına Etkileri ve Katkıları*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi , Malatya 2005.

Teşkilatlanma Tarihi (2005) başlıklı tez çalışmasında ise sanat alanının Kültür Bakanlığı altındaki örgütlenişine kısmen değinmektedir.²² Deniz Tezuçan da *Türk Tiyatrosunun Gelişimine Kültür Politikalarının Etkisi* (2006) başlıklı tez çalışmasında sadece bir sanat dalını, tiyatroyu, kültür politikalarıyla etkileşimi içinde incelemektedir.²³

Çalışmaların bir kısmının ise sanatı daha çok siyasetle ilişkisi içerisinde ele aldığı görülmektedir. Örneğin, Damla Dönmez'e ait 2011 tarihli ve *Sanat Felsefesi ve Politika: Batı Sanatının Politikadaki Rolü Üzerine Kapsamlı Bir Araştırma* başlıklı tez çalışmasında sanat-politika ilişkisi sanatın politikayı dönüştürme gücü ekseninden değerlendirilmiştir.²⁴ Doğan Akbulut'un 2011 yılında ortaya koyduğu *Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümlemeler* başlıklı tez çalışmasında da eserlerinde siyasi söylemi ile ön plana çıkan özellikle modernizm sonrası ve günümüz sanatçıları üzerinde durulmaktadır.²⁵ Ahmet Lütfü Berkli'nin 2018 tarihli ve *Sanat İktidar İlişkisi ve Topluma Yansıması* başlıklı tez çalışmasında ise tarih boyunca ilk insanlardan bu yana kendini ifade biçimi olarak ortaya çıkan sanatın iktidarlarca nasıl kullanıldığı konusu işlenmiştir.²⁶

Bunların yanında Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin sanatı, toplumu dönüştürmede bir araç olarak kullanışını müzik alanı özelinde ele alan çalışmalar da bulunmaktadır. Özgür Balkılıç'a ait *Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Üzerine Kemalist Görüşler ve Açıklamalar* (2005)²⁷ ile Onur Güneş Ayas'a ait *Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri* (2013)²⁸ başlıklı tez

²² Mustafa Balçık, *Kültür Bakanlığı'nın Cumhuriyet Dönemi Teşkilatlanma Tarihi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2005.

²³ Deniz Tezuçan, *Türk Tiyatrosunun Gelişimine Kültür Politikalarının Etkisi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006.

²⁴ Damla Dönmez, *Sanat Felsefesi ve Politika: Batı Sanatının Politikadaki Rolü Üzerine Kapsamlı Bir Araştırma*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.

²⁵ Doğan Akbulut, *Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümlemeler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2011.

²⁶ Ahmet Lütfü Berkli, *Sanat İktidar İlişkisi ve Topluma Yansıması*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2018.

²⁷ Özgür Balkılıç, *Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Üzerine Kemalist Görüşler ve Açıklamalar*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2005.

²⁸ Onur Güneş Ayas, *Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013.

alışmaları devletin müzik alanındaki politikaları hakkında incelemeye giderek bu politikaların toplumla etkileşimini ortaya koymaktadır.

Bu içeriğiyle literatür, hem dönem sınırlaması olmaksızın hem de Cumhuriyet'in kuruluş yılları özelinde, sanat politikaları hakkında kapsamlı değerlendirme içeren çalışmalar bakımından kısır bir görünüm sunmaktadır. Sanatın belirli dallarına mahsus kısmi değerlendirmeler getiren alışmalarsa dönemin sanat politikalarının bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesine imkân tanımamaktadır. Bu tezi, bahsi geçen çalışmalardan ayıran ve özgün değerini oluşturan da dönemin sanat politikalarına yönelik geliştirdiği bütüncül yaklaşımıdır.

Tez  bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sanatın Batı dünyasında kavramsal olarak gelişimi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sanat kavramının Batı kaynaklı bir gelişim üzerinden takip edilmesi, sanatın insan yaşamının doğal bir parçası olduğu “modern sanat öncesi dönem”in yok sayılması anlamına gelmemektedir. Tez, zamansal sınırlılıkların gerekliliği olarak Batı sanatını mercek altına çekmekle beraber bunun öncesinde iki bin yıldan fazla bir geçmişi olan “daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi”nin varlığını da göz önünde bulundurmaktadır.²⁹

Sanat alanında kavramsal ve kurumsal anlamdaki dönüşümlerin izini sürebilmek çok boyutlu bir analizi gerektirmektedir. Çünkü söz konusu dönüşümleri incelerken bunların tarihsel, meknsal ve türsel olarak genellemeye imkân vermeyen bir örüntü sergilediği grlmştir. Örneğin bir ressam ile bir şairin prestij ve rolünün gelişimi tarihsel anlamda bir denklik sergilememektedir. Bununla birlikte resim, heykel ve mimarlığın liberal sanatlar statüsüne erişimi Avrupa'nın diğer ülkelerine nazaran İtalya'da, İtalya'nın kendi bölgeleri içinde de Floransa'da daha önce gerçekleşmiştir. Estetik teriminin sanat söyleminde görünürlük kazanması da aynı şekilde her ülke için farklı dönemlere rastlamıştır. Fransa ya da İngiltere'de estetiğin norm haline gelişi, Alman sanat söyleminde düzenleyici bir ilke olmasından onlarca yıl sonra mümkün olabilmemiştir.³⁰ Dolayısıyla bu bölümde sanatın kavramsal ve kurumsal dönüşümü tarihsel temelde incelenirken, bu incelemenin yer yer farklı coğrafyalar ve sanatın farklı türleri bazında beslenmesine çaba gösterilmiştir. Bu kapsamda, zamansal sınırlılıkların bir başka gereğinin de ifadesi olarak tezin içeriği, Batı kaynaklı güzel

²⁹ Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, s. 21.

³⁰ Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, s. 33.

sanatların ayrı ayrı tüm dallarının incelenmesi temelinde değil güzel sanatların gelişimi konusunda genel tablonun aktarılması hedefi doğrultusunda yapılandırılmıştır.

Sanatın kavramsal ve kurumsal dönüşümü incelenirken, bu bölümde dönüşümün, “sanatçı” ve “sanat eseri” ekseninden “toplumcu” bir sanat anlayışına doğru geçişin izlenmesine de imkân verecek şekilde kurgulanmasına çalışılmıştır. Dönüşümü bu açıdan ele almak, sanatı toplumcu bir çerçeveden değerlendiren tezin, bu yaklaşımını temellendirebilmek bakımından bir gerekliliktir.

Cumhuriyet’in kurulmasıyla ortaya konulan devrimlerin, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma hareketleri kapsamında üretilen politikaların bir devamı niteliğinde olması, ikinci bölüm öncesinde, Osmanlı Devleti’nin bahsi geçen yüzyıldaki sanat politikalarına değinilmesi ihtiyacını doğurmuştur. Bu kapsamda sanat ve toplum ilişkisine odaklanan birinci bölümde son alt başlık, Batı tipi sanatın Osmanlı Dönemi’nde var olma biçiminin ve bu biçimiyle devlet ve toplum ilişkisine etkilerinin görülmesini sağlama amacı taşıırken aynı zamanda birinci bölüm ile ikinci bölüm arasında bir köprü vazifesi üstlenmektedir. Bu kısımda anlatılanlar, çalışmanın yönetimi, tarihsel bütünlüğü içinde görmeye yönelik eğiliminden kaynaklanmaktadır. Tarihsel bütünlüğe bağlı kalan bu yaklaşımla, Cumhuriyet’in kuruluş döneminde ortaya konulan politikaların dayanağının anlaşılmasına katkı sağlanması hedeflenmektedir.

İlk bölümdeki kavramsal ve kurumsal temellendirmeler sonrasında tezin ikinci bölümüyle Cumhuriyet dönemine geçilmektedir. Bu bölümde dönemin sanat politikalarının dayandığı ideolojik temeller ve bu politikaların oluşum sürecine odaklanılmaktadır. Politikaların oluşum süreci TBMM tutanakları, CHP’nin Parti ve Hükümet Programları ile sürece yön veren yabancı uzmanların raporları ışığında incelenmiştir. Taramalarda sanat dallarından toplumu dönüştürmek adına en sık yararlanılan müzik, resim-heykel, opera-bale, tiyatro ve sinema alanlarına yönelik bilgilerin çekilmesine odaklanılmıştır. TBMM tutanaklarının sunduğu kapsamlı veriler, politikaların içeriklerinin sistemli bir şekilde ortaya konulabilmesi adına kendi içerisinde konuları bakımından başlıklandırmaya tabi tutulmuştur. Buradaki alt başlıklar yine sanat dallarının ayrı ayrı gruplandırılmasına göre değil sanat alanında üretilen politikaların konu ve hedeflerine bağlı olarak yapılandırılmıştır. Mecliste sanata karşı genel havanın da takip edilmesine imkân veren tutanak incelemesinin

yanında, iktidarı elinde bulunduran CHP'nin parti programları ile dönem boyunca kurulmuş hükümet programları da hakim ideolojinin sanata yönelik tutumunun daha net bir şekilde görülebilmesi adına veri kaynağına eklenmiştir. Bununla birlikte sanat politikalarının oluşturulması sürecinde etkin rol oynayan üç yabancı uzmana ilişkin raporların incelenmesi bu bölümün son alt başlığını oluşturmaktadır. Bu kaynakların teze dahil edilmesi sanat politikalarının oluşum sürecinin tüm aktörleriyle ele alınması bakımından önem taşımaktadır.

Tezin üçüncü bölümü ikinci bölümde ortaya konulan politikaların hayata geçirilişi ile bunların halk ve sanat çevresi üzerindeki etkilerinin takip edilmesine imkân verecek şekilde kurgulanmıştır. Bu kapsamda ilk alt başlık sanat alanındaki kurumsal düzenlemelere yer vermektedir. Dönemin sanata ilişkin kurumsal yapılanma faaliyetleri değerlendirildiğinde bu alt başlıkta zamansal bir bölümlmeye gidilmesi uygun görülmüştür. Bu kapsamda başlık, daha çok Osmanlı'dan devralınan kurumlar üzerinde çalışmaların yürütüldüğü 1923-1932 ile sanat alanında daha yaygın bir örgütlenmeye geçilen 1932 sonrası dönem olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Bu bölümün ikinci alt başlığı ise sanat alanında yürütülen faaliyetlere odaklanmaktadır. Başlık temel olarak faaliyetlerin konu ve hedefleri kapsamında bölümlenmiştir. Sanat dalları kapsamındaki ayrıma ise bu temel başlıkların alt bölümlerinde gidilmektedir. Üçüncü bölümün son alt başlığında ise Cumhuriyet'in kuruluş döneminde üretilen sanat politikaları ile bu politikalar doğrultusunda ortaya konulan faaliyetlerin halk ve sanat çevresi üzerindeki etkilerinin yayınlar aracılığıyla takip edilmesi hedeflenmiştir. Bu başlık tez açısından bir başka sınırlandırma ihtiyacını daha gündeme getirmiştir: yayınların sınırlandırılması. Bu kapsamda yayın seçiminde yayının belli sanat dalları özelinde değil de devletin sanat politikalarının genel olarak takibine imkân verecek içerikte olması, erişilebilir olması, düzenli bir şekilde yayımlanmış olması ve kapsadığı dönem bakımından yeterli veri elde edilmesine imkân tanınması şartları göz önünde bulundurulmuştur. Bu şartlara en çok uygunluk sağlayan bir dergi ile bir gazete tezin inceleme alanına çekilmiştir.

Dönemin dergilerinin incelenmesi sonucu ulaşılan bilgilerden, müzik, tiyatro, plastik sanatlar alanında ismini günümüze kadar ulaştırmış olanlarına değinmekte fayda bulunmaktadır. Bunlar içerisinde müzik alanında tarih bakımından en eskisi *Darülelhan Mecmuası*'dır. Darülelhan tarafından 1924-1925 yılları arasında yayımlanmaya başlayan ve iki ayda bir çıkarılması planlanan dergi ilk sayıdan sonra

düzensiz tarihlerde yayımlanmış ve yedinci sayı sonrasında yayımı durmuştur.³¹ Müzik alanında bir başka dergi Mildan Niyazi Ayomak'ın 1933 ile 1935 yılları arasında toplamda otuz beş sayı yayımlanmış *Nota* dergisidir.³² Bunların yanında 1934 yılında yayımına başlanan ve bazı çevrelerce müzik dergiciliğinin başlangıcı olarak kabul edilen *Müzik ve Sanat Hareketleri Dergisi* ile 1948 yılında yayımlanmaya başlanan ve “Türkiye'nin en uzun süre yayımlanmayı başaran” dergisi olarak bahsedilen “Musiki Mecmuası” da dönemin müzik alanındaki önemli dergileri arasındadır.³³ Müziğin yanında tiyatro alanında Şehir Tiyatrosu'na ait olan ve seksen üç yıl boyunca yayımı sürdürülen dergi göze çarpmaktadır. Dergi 1930 yılında *Darülbeydi*, 1935 itibarıyla da *Türk Tiyatrosu Dergisi* adıyla yayımlanmıştır.³⁴ Dönemin plastik sanatlar alanında günümüze kadar ismi duyulmuş yayını ise 1937 ile 1938 yılları arasında aylık olarak yayımlanmış *Ar* dergisidir.³⁵

Bunların dışında devletin sanat politikalarının genel anlamda takibine izin verecek iki dergi dikkat çekmektedir. Bunlardan biri, bu tezde de başvurulacak yayınlardan biri olan *Ülkü*'dür. Halkevlerinin yayın organı işlevini yürüten dergi 1933 ile 1950 yılları arasında dönem dönem aylık, dönem dönem de on beş gün aralıklarla yayımlanmıştır. Bir diğer dergi Maarif Vekaletince 1939 yılında yayımına başlanan *Güzel Sanatlar* dergisidir. Senede üç defa çıkarılması düşünülen dergi İkinci Dünya Savaşı'nın koşullarına bağlı olarak ilk dört yıl sadece birer sayı olarak yayımlanmıştır. İki yıl ara sonrasında, 1945 yılında bir sayı daha çıkarılmış, ardından 1949 yılında bir sayı daha yayımlanmış ve bu tarih itibarıyla derginin yayın hayatı noktalanmıştır.³⁶ Bu doğrultuda bahsi geçen bu iki dergi arasından *Ülkü*'nün tercih edilmesinde sürekliliği,

³¹ Gönül Paçacı Tunçay, “Darüelhan ve Mecmuası”, *Darüelhan Mecmuası Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi*, 2017, s. 1.

³² Mediha Şenzybek, “Sürelî Yayın İncelemesi: 1948-1967 Yılları Arasında Musiki Mecmuası”, *Etnomüzikoloji Dergisi*, S. 1, 2022, s. 359.

³³ Michael Kuyucu, ““Musiki Mecmuası” Dergisi Örneğinde Türkiye’de Müzik Dergiciliğinin Yaşadığı Değişim Üzerine Betimsel Bir Analiz”, 3. *Uluslararası İletişim, Edebiyat, Müzik ve Sanat Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar Kongresi*, 26-27 Ekim 2018, s. 240.

³⁴ Melih Yiğit, *Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosu Dergisinin İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Kurumsallaşmasındaki Rolü (1930-1950)*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2019, s. iii, <http://dspace.yildiz.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/1/12261/2733.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim: 21.06.2023).

³⁵ Mehmet Can Doğan, “Birikimi Özümseyen ve Yeni Bir Kuşağı Temsil Eden Bir Sanat Dergisi: Ar”, *Türk Dili*, S. 781, Ocak 2017, s. 37, https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2018/01/9_Mehmet-Can-DOĞAN--Birikimi-Özümseyen-ve-Yeni-Bir-Kuşağı-Temsil-Eden-Bir-Sanat-Dergisi.pdf (Erişim: 21.6.2023).

³⁶ Bülent Yanık, *Güzel Sanatlar Dergisi (1939-1949)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002, s. 1.

erişilebilirliği ve kapsamı göz önünde tutulmuştur.

Dönemin gazeteleri özelindeki değerlendirme yine süreklilik ve yaygın etki bazında yapılmıştır. Bu bağlamda iki gazete ön plana çıkmaktadır: *Cumhuriyet* ve *Ulus*. Bu iki gazetenin içerik analizine yönelik bir çalışma, iki gazetenin de güzel sanatlara yer verme konusunda ciddi gayretler sarf etmiş olduğunu aktarmakla beraber bu alandaki yayının *Ulus* gazetesinde daha “tesadüfi”, *Cumhuriyet* gazetesinde ise daha “şuurlu” ve “istikrarlı” olduğunu kaydetmektedir.³⁷ Bunlar paralelinde erişilebilirliği de göz önünde tutularak *Cumhuriyet* gazetesi tez çalışmasının faydalandığı bir diğer yayın olmuştur.

Tezin kapsamına yönelik belirtilen tüm bu sınırlılıkların yanı sıra çalışma sürecinde en büyük sıkıntı dönemin bir bölümünün Harf Devrimi öncesine tekabül etmesi sebebiyle belgelerin dili konusunda yaşanmıştır. Devrim öncesindeki döneme ait belgelerin günümüz Türkçesine çevrilmemiş olması, alan ve araştırmacılar için önemli bir sorun olarak varlık göstermektedir. Tezin bu konudaki vurgusunun, alana yönelik çeviri çalışmalarının başlatılması konusunda itici gücü oluşturması, bu tezin arzu edilen etkilerinden biri olacaktır. Tez bunun dışında sanat politikalarının oluşum sürecini dönemin koşulları içerisinde ve sanat çevresi ile topluma etkileri kapsamında ayrıntılı bir şekilde ortaya koyarak alandaki boşluğu doldurabilirse amacına ulaşmış olacaktır.

³⁷ Nermin Abadan, “Cumhuriyet ve Ulus Gazeteleri Hakkında Muhteva Tahlili”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 16 (02), 1961, s. 108, dergipark.org.tr/tr/download/article-file/37512 (Erişim: 21.6.2023).

2. SANAT VE TOPLUM İLİŞKİSİ

Sanatın tanımlanması, sanatın amacı ve işlevi, kimlerin sanatçı olarak adlandırılacağı, nelerin sanat eseri olarak kabul edileceği konusunda yüzyıllar boyunca çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Genellikle Batı temelli olan bu yaklaşımlardan her biri, sanat ve sanat eseri konusunda birtakım kriterler ortaya koymuştur. Tarihsel akışta mevcut kriterlere göre tanımlanamayan sanat eserlerinin ortaya çıkması bu eserleri kapsamına alacak yeni kriterleri ortaya atan yeni yaklaşımların geliştirilmesini beraberinde getirmiştir.

Bu bölümde sanat felsefesi, sanat tarihi, estetik ve sanat sosyolojisi gibi alanların sanata dair çok boyutlu değerlendirmeleri, bu çalışmanın amacı doğrultusunda, “sanat-insan”/“sanat-toplum” üzerine söylemleri ya da suskunlukları temelinde irdelenecektir. Bunlara ek olarak tarih boyunca sanatın her dönemde farklı formlara bürünmekle beraber bir himayecilik sisteminde desteklendiği görülmektedir. Bu ekonomik ilişki içerisinde himaye eden tarafların (aristokratlar, kilise, prensler, krallar, burjuva vb.), sanatçı ve onun ortaya koyduğu eser üzerindeki etkileri de bu bölümde yer yer değerlendirilecektir.

2.1. ‘Sanatçı’ ve ‘Sanat Eseri’ Ekseninde Değerlendirmeler

Sanatın toplumsal boyutunun yoğun olarak gündeme gelmesinden önce sanatı anlamlandırmak bakımından iki temel yaklaşımın hakim olduğu görülmektedir. Bunlardan ilkinde sanat doğanın bir taklididir ve bir sanatsal eylem doğayı ne kadar iyi taklit ediyorsa o kadar ‘sanat’tır. Burada odak noktası ortaya konulan sanat eseridir. Diğerinde ise odak, sanata konu olan nesne ve onun taklidi niteliğindeki sanat eserinden “sanatçı”nın kendisine kaymıştır. Bu yaklaşımda sanatçının “ifade”si, sanatı belirleyen etmenlerin içine çekilmiştir. Yani artık sanatçı da sanat eserinin önemli bir parçası haline gelmektedir. Bu kapsamda bu bölüm sanatı tarihsel akışı içinde bu iki kavrayış altında ele alacaktır.

2.1.1. On Sekizinci Yüzyıl Öncesi: “Taklit” Olarak Sanat

Sanatı bir “taklit” olarak gören bu yaklaşım, bir başka ifadeyle “yansıtmacı (mimesis) teorisi” için “sanat biçimleri, örneklerini doğadan alacak, sanat güzelliği de doğa güzelliğini yansıtacaktır.”³⁸

³⁸ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2020, s. 273.

Yansıtma teorisinin kökenleri Antik Çağ felsefesine dayanmaktadır. İlk Çağ Yunan insanı için, “dünya, gerçeklik, kendiliğinden değerler yaratan şeydir.” Bu kapsamda sanatçıdan beklenen, kendi değerlerini bir kenara bırakıp, dünyanın mevcut değerlerine gittikçe daha çok yaklaşmayı denemektir. Yani sanatçının görevi, taklit ederek dünyanın mutlak değerliliğine yaklaşabilmektir.³⁹

Ancak Platon’un burada bahsettiği taklit etme eylemi, ideaların yansıması şeklinde tasavvur ettiği maddi dünyanın bir taklididir. Dolayısıyla bir “taklitçi olarak” ifade ettiği sanatçının, ortaya koyduğu şey aslında ideaların taklidinin taklididir. Bu noktada Platon’a göre “..taklitçi taklidi yapılan nesneler hakkında ne bir uzmanlık bilgisine sahiptir, ne de güzelliği ve çirkinliği konusunda doğru dürüst bir fikre.”⁴⁰ Platon, sanatçının taklit ettiği şeyler hakkında nelerin söz etmeye değer olduğunu bilmediğini belirtir ve bu kapsamda ortaya koyduğu sanat eserini de ciddiyyetten uzak bir tür oyun olarak değerlendirir.⁴¹ Ona göre “taklit sanatı ruhumuzun her türlü kavrayıştan ve anlama yeteneğinden uzak yanına yönelir ve bu yanın öyle hiç de sağlıklı olmayan ve hakikilikten uzak hedefinin sadık arkadaşıdır.”⁴² Platon’un sanata yönelik bu düşüncelerinin temelinde yatan şey onun duyularımıza yönelik algısıdır. Ona göre “duyularımız bize sürekli değişen bir dalgalı akış” sunması sebebiyle güvenilmezdir ve bilgi için temel oluşturmazlar. “Bilgi”yi temel alan Platon için de, dolayısıyla, duyular tarafından bildirilen görünüm alanı olarak sanat da şüpheyile yaklaşılması gereken bir alandır.⁴³ Patrick Doorly, Platon’un sanata yönelik tutumunun altında yatan nedenleri şu şekilde değerlendirmektedir:

Onun [Platon’un] amacı, görüşlerin taklitçilerinden oluşan bir sınıf yaratıp şairleri bu sınıfa dahil edebilmektir. Çünkü Yunanlılar dört yüzyıl öncesinden, yani Homeros zamanından beri, sahip oldukları değerleri şairlerden öğrenmişlerdi. Platon’un doğumundan önceki yüzyılda şairler, her yıl düzenlenen ve tüm Atina vatandaşlarının katılmasının zorunlu olduğu City Dionysia festivalinde sahnelenen trajedi ve komedileri yazarak yeni bir role kavuşmuşlardı. Şimdiyse Platon, insanlara rol verme rolünü filozofların almasını istiyordu; bu yüzden de şairlerin kredisini azaltacak birtakım araçlara ihtiyaç duyuyordu. Bu araçları da şair ve ressamı yalnızca görüşlerin taklitçileri olarak tayin etmekte buldu; onlarda filozofların değişmez alanı olan varlığa dair bilgi yoktu.

³⁹ Veysel Atayman, “Giriş”, *Devlet-Platon*, çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Atayman, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul 2005, s. 61.

⁴⁰ Platon, *Devlet*, çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Atayman, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul 2005, s. 669.

⁴¹ Platon, *Devlet*, s. 669.

⁴² Platon, *Devlet*, s. 672.

⁴³ Patrick Doorly, *Sanatta Hakikat Niteliğin Dönüşü*, çev. Aydın Çavdar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 69.

Doorly, Platon'un sanat ve sanatçılara yönelik savlarının temeline, sanatçıların toplumda yükselen konumuna karşı filozofların statüsünü koruma güdüsünü koymaktadır. Platon'un Devlet adlı eserindeki şu diyalogları da Doorly'nin yukarıdaki değerlendirmelerinin kanıtını oluşturmaktadır:⁴⁴

Demek ki taklit sanatı hakikatten alabildiğine uzaktır, tam da bu nedenle, her bir şeyin çok az yanını kavradığı ve bu da o şeyin sadece görünüşü olduğu için, (önüne çıkan) her şeyi taklit eder (598b)... Homeros gerçekten de insanları eğitip yetiştirme ve daha iyi yapma konusunda yetkin olmuş olsaydı, bunu yaparken sadece taklit yapmayı becermekle kalmayıp (hakiki) bilgiyi de ortaya koymuş olacağı için, birçok dost kazanmış, onlarca saygı görüp sevilmiş olmaz mıydı? (600c)... onun bütün yapıtları arasından sadece tanrılara adanmış ilahileri ile iyi insanları öven methiyelerinden başka hiçbirisi devletimize girmeyecektir. Şarkıda ve destanda coşkulu Musa'ları devlete kabul edersen, her yerde ve her zaman en iyiler olarak kabul edilen yasa ve aklın yerine, haz ve acı devlette kral kesilecektir (607a).

Sanatçı ve sanat eserine yönelik bu gibi yaklaşımları sebebiyle Platon, bazı düşünürlerce sanatı ve sanatçıyı önemsizleştirdiği ve dışladığı, hatta sanata düşmanca bir tavır takındığı yönünde eleştirilmektedir. Ancak Devlet adlı yapıtındaki bazı söylemlerine bakılırsa Platon'un sanatçıların tamamını dışlamadığı da gözlemlenebilmektedir:⁴⁵ “Bize lazım olan asıl sanatçı ruhunun karakteri sayesinde gerçek güzelliği ve soylu olanı hissedip ayırt edebilen yetenekli sanatçılardır..”

Bununla birlikte Platon, sanatı, topluma etki etme noktasında bir güç olarak görmektedir. Ona göre müzik, insan ruhuna soylu bir davranış kazandırma ve ruhu güzelleştirme konusunda önemli bir eğitim aracıdır. Ancak Platon, doğru bir müzik eğitiminin insan ruhunu soylulaştıracaklarını savunmaktadır. Kötü bir müzik eğitimi ise insan ruhunu olumsuz yönde etkileyecektir. Layıkıyla müzik eğitimi almış bir insan onun düşüncesinde, “sanattaki ve doğadaki hataları ve eksiklikleri” sezerek güzel şeylere yönelecek, böylece de ruhunu bu güzelliklerle besleyerek kendisini de güzelleştirecektir.⁴⁶

Müzikte makamın önemi üzerinde de duran Platon hüznü, gevşeklik yaratan makamların yasaklanması gerektiğini belirtir ve şöyle der:⁴⁷ “... bence öyle bir makam olmalı ki, savaş veya benzeri durumlarda herhangi bir tehlike anında, başına ne gelirse gelsin, yaralandığında, hatta ölümle yüz yüze geldiğinde bile, bunun üstesinden gelmek için canını dişine takan ve asla yılmayan yürekli adamın sesini hissettirsin.”

⁴⁴ Platon, *Devlet*, ss. 660-680.

⁴⁵ Platon, *Devlet*, s. 243.

⁴⁶ Platon, *Devlet*, s. 244.

⁴⁷ Platon, *Devlet*, s. 239.

Güzellik ve uyumu, iyilik ve erdemin kardeşi olarak niteleyen Platon’a göre sanatçılar eserlerinde iyi karakterleri yansıtmalıdır. Sanatçıların karaktersiz olanı, ölçsüzlüğü, bayağılığı, köleye özgü olanı, ilkesizliği resimde, mimaride ve diğer tüm yaratıcı faaliyetlerde işlemeleri yasak edilmelidir. Çünkü bu tarzda sanat etkinliklerine izin verildiği takdirde devletin içte ve dışta varlığını koruyan sınıfı olarak bekçiler, “kötülüğün görüntüleriyle yetiştirilecek; çobansız kalmış sürüler gibi, otlaklarında serbestçe yayılarak ve farkında olmadan da birçok zehirli ot yiyerek ruhlarında gittikçe büyüyen bir kötülük biriktireceklerdir.”⁴⁸

Tüm bu örneklerin gösterdiği üzere Platon’a göre sanat ve sanatçı toplum üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir ve bu etki devletin varlığının devamı lehine kontrol altında tutulmalıdır. Aristoteles’e göre de sanat genel olarak taklittir. Sanat üzerine yazılmış ilk eser olarak nitelenen *Poetika*’da bu düşüncesini şu şekilde dile getirir:⁴⁹

... epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis)...İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.

Şiir sanatı özelinde yaptığı değerlendirmede Aristoteles, sanatın varlığını insan doğasında gördüğü iki temel nedene bağlar. Bunlardan biri, insanlarda doğuştan var olduğunu ileri sürdüğü “taklit içtepisi”dir. Ona göre insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. Diğeriyse bütün taklit ürünleri karşısında duyulan ‘hoşlanma’dır.⁵⁰

Platon gibi Aristoteles de sanatın “iyi”yi yansıtması gerektiğini savunmaktadır. Her şeyden önce sanata konu olan karakterlerin ahlak bakımından iyi olmaları gerekir. Bu noktada ozanların taklit ederken portre ressamlarını örnek almaları gerektiğini iddia eder. Nasıl bir ressam portresini yaptığı kimseleri olduklarından daha güzel bir şekilde resmedip onları idealleştiriyorsa taklit edici ozan da “kızgın, hafifmeşrep ya da bu gibi karakterlere sahip kişileri ... bütün bu tutkulara karşın, ... ahlak bakımından üstün insanlar olarak ifade etmelidir.”⁵¹

⁴⁸ Platon, *Devlet*, ss. 243-244.

⁴⁹ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987, ss. 11-12.

⁵⁰ Aristoteles, *Poetika*, s. 16.

⁵¹ Aristoteles, *Poetika*, ss. 44-45.

Eğitimde amacın soylu bir kişilik yaratmak olduğunu savunan Aristoteles’e göre müzik eskiden bu yana eğitimin bir parçasıdır. O, müziğin akıl üzerine doğrudan etkiye bulunduğu ve bu sebeple de gençlerin müzik eğitimi almalarının sağlanması gerektiğine dikkat çeker. Ancak bu eğitim için belli kısıtlar vardır. Örneğin ona göre gençler müzik konusunda eğlence temelli bir eğitim almamalıdır.⁵² Öğrencilerin sadece iyi dinleyiciler olmalarının ve eğitimlerine devam etmelerini sağlayacak araçları kullanmalarının sağlanması gerektiğini belirten Aristoteles’e göre üflemeli çalgılar ahlaki değillerdir, bunlar insanların duygularını harekete geçirmek, onları heyecanlandırmak içindir ve akıllarına olumlu etki yapmazlar.⁵³

Bunların yanında Aristoteles de Platon gibi müzikte makam ve ritmin insan üzerindeki etkilerine dikkat çekmektedir:⁵⁴

... insanlar Myksolydia denilen makamı dinleyince, kederlenme ya da dokunaklı olma eğilimine girerler, daha yumuşak uyumlar ise onları gevşetir. Bu ikisinin ortasında, dengeli bir duyguyu, sanıyorum, yalnız Dor makamı yaratır; oysa Phrygia makamı insanları çok heyecanlandırır. Eğitimin müzikle ilgili yanı üstüne yapılan birtakım pek yetkin çalışmalar, bu sonuçları ortaya koymuştur; araştırmacılar uygulamada denemeler yapmış ve vardıkları sonuçları onlara dayandırmışlardır. Aynı şey, çeşitli ritm türleri için de doğrudur; bazılarının durultucu bir etkisi vardır, bazılarının ise denge bozucu, bu ikincilerden bazıları bayağı hareketlere yol açar, bazıları soylu hareketlere.

Bu kapsamda eğitimde ahlaki değerlere uygun melodiler kullanılmalıdır. Aristoteles, Dor makamını buna uygun olarak değerlendirmektedir. Öte yandan, ona göre, felsefe ve müzik eğitimi birleştirebildiği oranda diğer makamlar da uygun hale gelirler.⁵⁵

Antik Çağ’da, taklit olarak nitelenen bir sanat eserinin sanat olarak değerlendirilmesinde kullanılan en temel ölçüt “güzellik” kavramıyla karşılanmaktadır. Platon’a göre sanat eserlerinin güzelliğinden söz edilebilmesi, bu sanat eserlerinin yansıttığı nesnelerin zaten mevcut olan ‘güzel ideası’ndan aldıkları payla ilişkilidir. Yani Platon’un güzellik anlayışı, onun idealist felsefesinin kılavuzluğu altında gelişen “güzellik ideası”nın metafizik karakterini taşır. Aristoteles’in görüşü ise, metafizik bir karakter taşımaz. O, genel felsefesine bağlı olarak sanat eserinin dışında, aşkın bir güzellik ideası kabul etmez. Aristoteles’e göre sanat eserleri, güzellik ideası var olduğu için güzel bulduğumuz nesnelerle bir varlık

⁵² Aristoteles, *Politika*, çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul 1975, ss. 235-240.

⁵³ Aristoteles, *Politika*, s. 243.

⁵⁴ Aristoteles, *Politika*, s. 241.

⁵⁵ Aristoteles, *Politika*, s. 246.

kazanmıyorlar. Bunun aksine, sanat eserlerinin var olması sebebiyle “güzellik” kavramından söz edebiliyoruz.⁵⁶ Aristoteles bu düşüncelerini şu cümleleriyle ifade ediyor:⁵⁷ “...gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi.”

Sanatın, güzel kavramıyla birleşmesi ise Aristoteles’ten yaklaşık altı yüzyıl sonra Plotinus’la mümkün olmuştur. Plotinus’un güzel anlayışı Platon’a dayanmakla birlikte, o, Antik Çağ felsefesinde sanat ve güzel üzerine düşünceleri çok daha ileriye taşımıştır. Plotinus, *Algılanabilir Güzellik Üzerine* başlıklı tezinde akıl aleminde bulunan ideaların güzelliğini nasıl düşünebileceğimizi heykeltıraşlık benzetmesi üzerinden açıklar. Ona göre bir heykeltıraş, bir taşı bir heykel haline getirdiğinde, taşın sahip olduğu yeni form ona “sanat” tarafından verilmiş olmaktadır. Dolayısıyla “güzellik”, sanattadır ve Plotinus bu düşüncesiyle “güzelliği”, sanata yerleştirmiştir. Patrick Doorly bu değişimin, Platoncu felsefede sanatın önemini dönüşüme uğratarak taklit sanatlara yönelik küçümseyici tutumu alaşağı ettiğini ifade etmektedir. Ona göre Plotinus bu yaklaşımıyla gelecek nesillere, “gerçekliğin daha yüksek seviyesinden İdealara erişen ve bunları bizim duyularımıza yansıtan ihtişamlı bir sanat anlayışı”nı miras bırakmıştır. Bu anlayışta sanatçı da ideal güzelliği dünyaya indiren bir aracı konumuna geçmiştir.⁵⁸

Dolayısıyla -Plotinus istisnası ayrı tutulacak olursa- Antik Çağ filozofları genel olarak “düşünülür” dünyanın, “duyulur” dünyaya üstünlüğü; bu kapsamda da felsefenin sanata üstünlüğü temelinde bir sanat anlayışının takipçisi olmuşlardır.⁵⁹ Ayrıca bu düşünürlerin söylemleri göstermektedir ki sanat bu dönemde taklit temelli ve güzel, hoş, iyi, ahlak gibi kavramlarla ilişkisi bağlamında bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Söz konusu taklit eyleminin yapısı ve bu çerçevede sanat ile güzel arasındaki ilişkiye bakış, değişimlere uğramakla birlikte, bu dönemde sanatın topluma olası etkileri devamlı olarak sorgulanmış, ideal devlet ve topluma ulaşma noktasında sanat alanına yönelik ne gibi politikalar (sanat alanında nelerin kısıtlanması gerektiği, nelerin destekleneceği vb.) geliştirilebileceği üzerine düşünülmüştür.

⁵⁶ İsmail Tunalı, “Önsöz”, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987, ss. 7-8.

⁵⁷ Aristoteles, *Poetika*, s. 16.

⁵⁸ Doorly, *Sanatta Hakikat Niteliğin Dönüşü*, s. 330-331.

⁵⁹ Luc Ferry, *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 33.

Orta Çağ ise sanat ve güzellik anlayışı bakımından Antik Yunan felsefesinin bir devamı olarak nitelendirilmektedir. Umberto Eco bunu, şu şekilde ifade eder:⁶⁰ “Estetik sorunlardan söz ederken ve sanatsal üretimin ölçütlerini belirlerken Klasik Antik Çağ’ın bakışını doğaya; buna karşılık, aynı konuları işlerken Ortaçağlıların bakışlarını Klasik Antik Çağ’a çevirdikleri söylenmiştir.” İki dönemin sanat anlayışındaki benzerliği, Luc Ferry ise şöyle açıklamaktadır:⁶¹ “... Hristiyan teolojisinde ... de düşünülür dünya duyulur dünyadan daima üstündür. Burada söz konusu olan formül uyarınca: Tanrı’nın bakış açısı tümüyle düşünülür niteliktedir ve insana özgü bir sınırlılık ve kusurluluk olan duyarlıktan etkilenmemesiyle tanımlanır.”

Antik Çağ’da olduğu gibi Ortaçağ sanat anlayışında da sanat doğayı taklit eder. Ama bu dönemde sanatın doğayı taklidi, onun biçimlerini kopya etmesini ifade etmemektedir. Sanat, doğanın işleyiş tarzını taklit eder. Bu taklit aynı zamanda “doğanın ona model olarak sunduğunu kölece kopya etmek” anlamında değildir. Dönemin sanatındaki taklitte, yaratıcılık ve işleyerek geliştirme bulunmaktadır.⁶² Ancak buradaki “yaratıcılık” anlayışı farklıdır. Bu anlayışta tanrısal yaratıcılık en üst düzeydedir ve sanattaki yaratıcılık, tanrısal yaratıcılık karşısında daima ikincil konumdadır. Bu noktada Umberto Eco, Aziz Tommaso’nun “işlenip heykel haline getirilebilecek bronz örneği”nden bahseder. Aziz Tommaso’ya göre sanatsal olarak işlenmeye uygun madde zaten tözdür. Dolayısıyla sanatçının işlediği maddeye verdiği biçim tözsel bir biçim değildir. Bu kapsamda bronz heykel haline getiren sanatsal biçim onu sadece yüzeysel olarak değiştirebilir.⁶³ Umberto Eco, Aziz Tommaso’nun yaklaşımına göndermede bulunarak Ortaçağ zihniyetinin sanatı yaratıcı güç olarak değerlendirmekten çok uzak olduğunu belirtmekte ve bu dönemde sanatın sadece güzel şekiller ve madde üzerinde “yüzeysel düzenlemeler” oluşturabileceğini eklemektedir. Dolayısıyla sanat bu dönemde “doğanın önceliği karşısında belirli bir ontolojik alçak gönüllülüğe razı olmak zorundadır.”⁶⁴

Bu anlayış çerçevesinde Ortaçağ, sanat ve zanaat arasında herhangi bir ayrımın gözetilmediği bir döneme karşılık gelmektedir. Umberto Eco’nun ifadeleriyle bu dönem “ ‘sanatsal yaratı’ ürünü nesne ile ilgi çekici nesne arasında, ‘seri malı’ ile tekil

⁶⁰ Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, Can Sanat Yayınları, İstanbul 2020, s. 21.

⁶¹ Ferry, *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, s. 34.

⁶² Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 177.

⁶³ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 179.

⁶⁴ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, ss. 179-180.

ürün arasında, özellikle de az bulunan, ilginç nesneler ile sanat yapıtı arasında” hiçbir farkın olmadığı bir dönemdir.⁶⁵ Ken Baynes’ten yapılan aşağıdaki alıntı da hem sanat-zanaat ikiliğinde dönemin konumlanışının hem de genel olarak sanat anlayışının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır:⁶⁶

Büyük bir Ortaçağ vitraylı penceresinin yaratılmasının da ... bir araba yapımına bir sanatçı stüdyosunda çağdaş bir resmin yapımından daha çok benzediğini görmek için ufacak bir imgelem gücü yeter. İşin yapısal karmaşıklığı büyüktü, zaman uzundu, ana konu önceki incelenmiş dinsel kurallarca kaskatı saptanmıştı. Yapıtın çeşitli bölümleri büyük ölçüde uzmanlaştırılmıştı. Pencerenin tümünü tek kişi boyamazdı; önemli parçaları en hünerli olanlar boyadığı halde kişisel dokunuşunun romantik esrarı ile büyümlü belirginliği yoktu. Pencere, önceden bilinen didaktik istekler bağlamında hünerli bir uyumda birlikte çalışan usta takımlarınca yapılırdı. Ayrı bir "sanat" kavramı bulunmayan bir dönemde birbirlerine uyarlardı bunlar. O dönemlerde görsel iletişim dinsel ya da laik iktidarların isteklerinden ayrı düşünülemezdi; işi yapan ustalar da bugünün sanatçısından çok bir zanaatçı gibiydi.

Sanatçıların, vasıflı birer işçi veya esnaf olarak değerlendirildiği Ortaçağ’da, himayecilik genellikle, özellikleri himayedarlarca belirlenmiş bir işin üretimi konusunda sanatçıların kilise veya varlıklı kimselerce görevlendirilmesi şeklinde olmaktaydı. Jonny Mellor bu şekilde ortaya konulan sanat eserini günümüzdeki ısmarlama bir yatak veya özel bir gün için sipariş edilen doğum günü pastasına benzetmektedir.⁶⁷ Onun ifadeleriyle Avrupa’da Hristiyan kilisesi sanatçıyı himaye eden ana karakter olarak ortaya çıktığında, resimler ağırlıklı olarak kutsal içerik üzerine odaklanma eğiliminde olmuş ve bu çalışmaların tavrı da söz konusu içeriğe derin bir saygı göstermiştir.⁶⁸ Bu bağlamda sanatçıya ödemeyi kim yapıyorsa, sanat eseri onun değerlerini yansıtmıştır.

Ortaçağ, genel olarak sanatın dine hizmet ettiği bir dönemdir. Dönemin sanat eserleri değerlendirildiğinde, bunların ortak ibadete yönelik olarak ortaya konuldukları görülmektedir. Sunak tasvirleri, yapıların cephelerindeki heykeller, vitraylar ve dinin bütün eserleri hep kilise ile bağlantılıdır. Hatta sırf dini anlatması sebebiyle bu dönem herkesin resimle ilgilendiği bir dönem olmuştur. Dolayısıyla Ortaçağ’da resim sanatı, en cahilinden en kültürlüsüne kadar herkesin, dolaysız ya da dolaylı olarak sanatla ilişki kurmasına aracılık etmiştir.⁶⁹

⁶⁵ Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, çev. Kemal Atakay, Can Sanat Yayınları, İstanbul 2020, s. 38.

⁶⁶ Ken Baynes, *Toplumda Sanat*, çev. Yusuf Atılğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 24.

⁶⁷ Jonny Mellor, “But What Exactly Is Arts Patronage”, 2017, <https://sptnk.co.uk/2017/09/22/but-what-exactly-is-arts-patronage/> (Erişim: 12.12.2021).

⁶⁸ Mellor, “But What Exactly Is Arts Patronage”.

⁶⁹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, ss. 354-355.

Ortaçağ resminde her unsur, kutsal kavramların yerini tutmaktadır. Örneğin Meryem, bir kadın; İsa, bir çocuk; İsa'nın doğduğu yer, bir ev; Kudüs ise bir kuleyle temsil edilmektedir. Dolayısıyla Ortaçağ resim sanatında işaretler nesnelerin yerini tutmakta ve bu işaretler de gerçek görüntüleri yansıtmamaktadırlar. Bununla birlikte Ortaçağ'da yapılan resimlerde, portre resmine rastlanılmamaktadır. Odağın kişi üzerinde tutulmadığı resimlerde, kişiler yerine kutsal kimselerin sembolleri bulunmaktadır.⁷⁰

Kutsal sanatın güzelliğini yücelten Kilise yazarlarınca, sanatın öğretim amacının ısrarla vurgulandığı bu dönemde, sıradan insanların kutsal metinler aracılığıyla kavrayamayacakları şeylerin onlara resimler aracılığıyla öğretilmesi gerektiği düşünülmektedir. Umberto Eco, ansiklopedist Autun'lu Honorius'tan yaptığı alıntıyla bu dönem resmine yüklenen üç amacı şöyle aktarır: Tanrı'nın evinin güzelleştirilmesi, azizlerin yaşamlarının anımsatılması, -resim din dışı kesimin edebiyatı olarak görüldüğünden- eğitim görmemişlerin zevk alması. Dönemin edebiyat alanıysa, Umberto Eco'nun ifadeleriyle, “öğretmeli ve eğlendirmeli”, “hem zekanın soyluluğunu hem hitabetin güzelliğini” sergilemelidir.⁷¹

Bunlara ek olarak Ortaçağ, sanatta “güzellik” kavramının etikten ayrı düşünülemediği bir döneme karşılık gelmektedir.⁷² “Geçerli addettiğimiz etik idealle bağdaşmayan şeyler de bizde estetik zevk duygusu yaratabilirken, böyle bir şey Ortaçağlılar için kesinlikle geçerli değildir. Bunun başka bir anlamı da, estetik açıdan zevk verir görünen şeylerin mümkün olan her durumda etik açıdan haklı çıkarılmasıdır.”

Etiksel bağlamın yanında sanatta “güzellik”, insanı dünyevi zevklere yönlendirdiği ölçüde tehlikeli görülmüştür.⁷³

... Aziz Augustinus dua sırasında sürekli olarak kutsal müziğin güzelliğinin çekiciliğine kapılmaktan korkan inançlı insanın ikileminden söz eder. Ayinlerde enstrümantal müziğin kullanılmasına karşı çıkan Aquino'lu Tomması daha sakin bir ruh haliyle aynı kaygıdan söz eder. Müzik aletleri, inançlının ruhunu kutsal müziğin ilahiyle gerçekleştirilen ana amacından uzaklaştırılabilecek kadar güçlü bir zevk yarattığı için enstrümantal müzikten kaçınılmalıdır. İlahi, ruhları ibadete sevk eder, oysa müzik aletleri ruhu içsel bir adanmadan çok zevke sevk eder.

⁷⁰ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 348.

⁷¹ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, ss. 40-41.

⁷² Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 160.

⁷³ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 29.

Dolayısıyla Ortaçağ da, Antik Çağ'da olduğu gibi sanatın birey ve toplum üzerindeki etkisinin sorgulandığı ve konu üzerine değerlendirmelerin yapıldığı, sanatçının, eserinde görünmez kılındığı bir dönem olmuştur. Sanatçının, ortaya koyduğu eserde varlık gösterebilmesi için Rönesans'ın doğuşunun beklenmesi gerekecektir. Bu anlamda Rönesans, sanatın bir araç olmaktan çıkıp bir amaç haline gelişinin de tohumlarının atıldığı bir dönemdir.

2.1.2. Bir Dönüm Noktası Olarak On Sekizinci Yüzyıl: Sanatçının Sanatı

Umberto Eco, Rönesans'ın ortaya çıkardığı “hümanizma ruhuyla birlikte insan-Tanrı-dünya ilişkisinin yeni bir gözle kavranmasının yolunun açıldığı söylenebilir” demektedir. Ortaçağ'ın Tanrı merkezli yapısına karşılık, Hümanizma insan merkezli özelliklere sahiptir. Ancak bu, insanın Tanrı'nın yerini aldığı anlamına da gelmemektedir. Bu yeni anlayışta insan, Tanrı ile dünya arasındaki bir aracı konumundadır.⁷⁴

Sanatı yalnızca yüzeysel işlemleri değiştirebilir bir faaliyet; sanatçıyı da her zaman doğada zaten değiştirilemez biçimde var olan maddeyi işleyebilen kişi olarak gören Ortaçağ düşüncesine karşı Rönesans, doğanın sanat aracılığıyla değiştirilebileceğini düşünmektedir.⁷⁵ Bu yeni dönemde estetik, yaşamın bir parçası haline gelmiştir ve artık hoşla gider şeylerin teolojik olarak da desteklenmiş olması gerekliliği ortadan kalkmıştır.⁷⁶

Rönesans çağıyla birlikte din kurumunun dünyevi ilişkilerden gittikçe uzaklaştırılması sanatta da yeni biçimlerin ortaya çıkmasına imkân veren akımları beraberinde getirmiştir. Örneğin Ortaçağı kapatıp Rönesans'ı başlatan bir akım olarak nitelenen Gotik dönemde, Roman kiliselerindeki Tanrı'yı temsil eden kulelerin, kralları sembolleştiren batı tarafındaki kulelerden daha alçak yapılmaya başlandığına tanık olunmuştur. İnsanın kendi yorum ve düşüncelerine dogmalardan daha fazla önem verdiğini yansıtan bu yeni biçimlemeler, yeni çağda, sanat eserinin kiliseyle olan bağını kopararak kendi kişiliğini kazandığını göstermektedir. Buna bağlı olarak da Ortaçağ'da eserlerine imzasını atmayan sanatçı, Rönesans'ta artık kendi yaratış gücüne inandığından eserinin altına imzasını da atacaktı.⁷⁷ Dönemin önemli

⁷⁴ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 226.

⁷⁵ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 242.

⁷⁶ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 250.

⁷⁷ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, ss. 345-354.

sanatçılarından Michelangelo'nun şu cümleleri de bunun kanıtı niteliğindedir:⁷⁸
“Sanat, gerçekte olan şey değildir. Aksine, ölümsüz evrensel forma ulaşma ve yaratma hususunda tanrıyla rekabet etmektir.”

Rönesans'ın sanatçının yaratış gücünün farkına vardığı bir dönem olması, bu dönemde sanatçıların bağımsız olarak sanat eserleri ortaya koydukları anlamına gelmemektedir. Ortaçağ'da olduğu gibi bu dönem sanatçısı da sanatını işverenler için ve onların belirlediği standartlar dahilinde icra etmektedir. Meslektaşları içinde “küçük bir seçkinler grubu” şeklinde anılan saray sanatçılarının çoğunluğunun dahi eserlerini kendi kişisel ifadelerinin bir yansıması olarak değil işverenlerinin siparişinin bir gereği olarak yarattıkları görülmektedir.⁷⁹ Rönesans döneminde “sanatçıların yaratıcılığı”nın boyutları, Michelangelo ve Papa II. Julius arasındaki mektuplaşmayı konu alan aşağıdaki satırlarla daha somut bir hal almaktadır:⁸⁰

Michelangelo 1523 senesinde yazdığı bir mektupta Papa II. Julius'un kendisine Sistina Şapeli'nde 'istediğini yapması'na izin verdiğinden söz ediyor. Buradaki 'istediğini yapması', 'istediği şeyin resmini yapabileceği' anlamına gelmiyor, 'bunun yerine ... kendisine verilen temayı istediği tarzda işleyebileceği' anlamına geliyor; ki bu tema, nereden bakarsak bakalım, sahip olduğu güçlü iradesiyle kötü şöhretli hamisinin peşinen kararlaştırdığı bir temadır.

Ayrıca sanatın dinle ilişkisindeki kopma, din nedeniyle sanatla ilgilenen sıradan insanın da sanatla olan ilişkisinde kopma anlamına geliyordu. Bu yeni ilişki biçiminde sanatsal problemlerin anlaşılması, sanat alanında kültürlü insanların varlığını gerekli kılıyordu.⁸¹

Dolayısıyla sanat artık dar bir zümreye hitap etmeye başlıyor ve sanat çevresinde spekülasyon bir durum yaratılmış oluyordu. Yani ancak eğitim görmüş ve zevk sahibi olanlar renk ve formdan haz etmek durumundaydılar. Bu nedenle sanat eseri Yeniçağ'da dar bir zümreye, yani ancak burjuvaziye hitap ediyor ve esas geniş halk kitlesi, sanat eserlerinden uzaklaştırılmış oluyordu. Dolayısıyla ilk kez sanat eseri toplumdan koparılıyordu.

Sanatın toplumdan kopuşunun izlerinin sürülebileceği en önemli yerlerden biri İtalya'dır. Burjuvazinin idareyi ele almaya başladığı ve serbest ticaretle kapitalizmin ilk belirtilerinin görüldüğü on dördüncü yüzyıl itibarıyla, özellikle İtalya'da, yönetici aristokrasi ve İtalyan kentlerinin, sanatçılara büyük önem verdikleri ve onlara sosyal

⁷⁸ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 377.

⁷⁹ Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, ss. 74-79.

⁸⁰ Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, s. 85.

⁸¹ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 355.

bir mevki temin ettikleri görülmüştür. Yeni sanat alanında sanatçıya verilen ilk ödevler de bu burjuva tabakasından gelmeye başlamıştır.⁸²

Sanatçının, ortaya koyduğu eserin önüne geçip, değer kazanabilmesi için ise on sekizinci yüzyılı beklemek gerekecekti. Bu dönüşümü Larry Shiner, şu şekilde dile getirmektedir.⁸³

... XVIII. yüzyılın ilk yarısında, Fransız tabloları için hazırlanan tipik satış kataloglarında tablolar boyutları, çerçeveleri ve işledikleri konuyla betimleniyor, ressamın ismi ise sadece en sonda zikrediliyordu. Bu durumun yansıttığı gerçek şuydu: O dönemde, uzmanların değer biçtiği tablonun ‘güzelliğinin’ ve konusunun tabloyu yapan ressamın ya da atölyenin kimliğinden genellikle daha önemli olduğu düşünülürdü. Bununla beraber, 1750’li yılların sonuna gelindiğinde, ressamların adları satış kataloglarındaki tablo tanıtımlarının en başında anılmaya başlandı.

Temelleri Rönesans döneminde atılan sanata yönelik anlayıştaki bu değişimlerin, kuramsal olarak ele alınışı da aynı yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu yüzyıl, daha önceki dönemlerde sanatı güzelle, güzeliyse iyi, doğru, ahlak, hoş gibi kavramlarla bir tutan anlayıştan kopuşa yönelik fikirlerin geliştiği ve daha önce “güzel” olarak ifade edilen “estetiğin” ayrı bir kavram olarak ortaya atıldığı bir zaman dilimine karşılık gelmektedir. Estetiği, felsefi bir temele oturtan, böylece duyulur dünyanın düşünülür dünya karşısında görece özerk bir hale gelmesine imkân veren isim ise Alexander Gottlieb Baumgarten olmuştur. İki dünyaya yönelik algıda meydana gelen bu değişim, dönemin koşullarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Luc Ferry’e göre Aydınlanma Çağı’nda yaşanan bilimsel gelişmelerin etkisiyle, “kutsalın, beşeri olan karşısında gittikçe gerilediği bir dünyanın yaratılması”, duyulur dünyanın özerkliğini kazanması konusunda itici gücü oluşturmuştur. Ferry, Baumgarten’ın estetiği felsefeye kazandıran eseri *Aesthetica* ile duyulur fenomenlere yönelik yeni yaklaşımın tohumlarının atıldığını belirtmektedir. Bu eserle güzel, “insana özgü olarak ortaya çıkmakla kalmaz, aynı zamanda insan duyarlılığı, tanrısal bakış açısının tümüyle göreceleştiremeyeceği kendine has bir yapı olarak temsil edilir.”⁸⁴

Baumgarten, bu eserinde estetiği “duyusal bilginin ilimi” şeklinde tanımlamakta ve devamında bilim olarak addettiği estetiğe gelebilecek itirazları ve bu itirazlara yönelik geliştirdiği cevapları sıralamaktadır. Duyulur dünya ve düşünülür dünyaya

⁸² Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 353.

⁸³ Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, s. 157.

⁸⁴ Ferry, *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, s. 34.

yönelik o döneme kadar geliştirilmiş algıyı görebilmek bakımından Baumgarten'ın ileri sürdüğü argümanlardan bazılarına bakmak faydalı olacaktır.⁸⁵

Bilimimize şöyle itirazlar getirilebilir: ... Duyu izlenimleri, muhayyilenin ürünleri, masallar, ihtiras marazları vs. filozoflara yakışmaz ve onların ufuklarının berisinde kalır. Cevabım şöyledir ... filozoflar da diğer insanlar gibi insandır ve filozofun insan bilgisinin bu kadar büyük bir kısmına yabancı olduğunu düşünmesi yerinde değildir...Beşinci itiraz, bulanıklığın hatanın anası olduğudur. Cevabım ... bulanıklık hakikatin sine qua non⁸⁶ şartıdır, zira doğa, belirsizlikten açıklığa bir sıçrayışta geçmez. Geceden gündüze ancak şafakla varılır ... Sekizinci olarak: ... Estetiğin bir bilim değil, sanat olduğu söylenerek itiraz edilecektir. Cevabım ... bu ikisi zıtlaşan alanlar değildir. Bir zamanlar sanat olan niceleri şimdi aynı zamanda bilimdir; ... bizim sanatımız ispatlanabilir, deneyimle kanıtlanan bir şeydir.

Baumgarten'ın sıraladığı bu olası itirazların temelindeyse on yedinci yüzyıl itibarıyla bilim anlayışının şekillenmesinde önemli etkiye sahip René Descartes ve onun felsefesi yatmaktadır. Bütün bilginin aklileştirilmesini savunan Descartes, sanat da dahil hiçbir duyuşal hazzın akılla yönetilemeyeceğine inanmaktadır.⁸⁷ Dolayısıyla on sekizinci yüzyıl sanat düşünürlerinin ileri sürdüğü fikirlerde, bilim ve sanat arasında Descartes'la beraber kök salmaya başlayan bu çatışmanın ortadan kaldırılmasına yönelik adımların izini sürmek mümkündür.

On yedinci yüzyıl aynı zamanda ulus inşası ve mutlakiyetçiliğe bağlı sanat-siyaset ilişki modelinin temellerinin atıldığı bir dönemdir. Bu yüzyılda kurulan Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, “bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum”dur. Lev Kraft bu kurumun ortaya çıkışıyla Descartes'in felsefesini ilişkilendirir. Onun ifadesiyle Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nin ortaya çıkışının en önemli nedeni dini savaşların ve iç savaşların yarattığı kaostan kültürde doğurduğu kuşkuculuktur. Descartes'in felsefesinin dayandığı saikle benzer bir şekilde Akademi de bu kaos ortamında “bir nebze de olsa kesinliğe imkân veren, sağlam bir zemin yaratma” amacı gütmekteydi.⁸⁸ Bu noktada Akademi, evrensel, elit ve medeni bir bilgi ve beğeni oluşturma görevini üstlenmiş; bu görevin felsefesini de, devletin, kurumlarıyla eğitimsiz yığınların karşısında medeniyetin simgesi olması gerekliliğine dayandırmıştır.⁸⁹

⁸⁵ Ferry, *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, ss. 404-405.

⁸⁶ Olmazsa olmaz -ç.n.

⁸⁷ Kreft, “Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli”, s. 26.

⁸⁸ Kreft, “Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli”, s. 23.

⁸⁹ Kreft, “Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli”, s. 24.

Peki estetik kavramı on sekizinci yüzyılın ortalarında İngiltere ya da Fransa’da değil de neden Almanya’da ortaya çıkmıştır? Bu soruya yönelik açıklamaların temelindeyse o dönem Almanya’sındaki burjuva sınıfının konumu yer almaktadır. Örneğin Terry Eagleton, estetiği, orta sınıfın siyasal hegemoni için verdiği mücadelenin kalbine koyar ve kavrama yönelik değerlendirmelerini bu noktadan hareketle yapar. Onun ifadeleriyle, feodal mutlakiyetçi devletlerce parsellenmiş bir bölgeye karşılık gelen Almanya’da, o dönem, yoğun şekilde sömürülen köylüler, çoğunlukla hayvanlardan biraz daha iyi koşullarda yaşarlarken, prensler, katı buyruklarını halka, özenle işlenmiş bürokrasileri aracılığıyla benimsetmektedir. Bu otokratik koşullar altında, etkisiz konumdaki burjuvazi, soylu sınıfın devlet kontrollü sanayi ve vergi korumalı ticaretinin merkantilist politikalarınca sıkışmış, iktidarın gücü tarafından kontrol altına alınmış aşağı konumdaki kitlelere yabancılaşmış, ulusal hayatta da tüm kurumsal etkilerden mahrum kılınmıştır. Eagleton, mevcut sosyal düzeni, dar görüşlü ve cahil olarak nitelendirir ve bu düzen içinde Alman burjuvazisinin sahip olduğu koşulları şöyle sıralar: Yaygın bir sermaye ve girişim eksikliği, zayıf iletişim ve yerel tabanlı ticaret, geri kalmış bir kırsalda mahsur kalmış lonca egemen şehirler. Bunlara karşılık, Alman burjuvazisinin entelektüel tabakaları, aydın bir sınıf üretebilmek adına sürekli büyümektedir ve bu grup, kendi öz çıkarına odaklanmış aristokrasinin ulaşamayacağı bir kültürel ve tinsel liderlik uğraşının tüm işaretlerini sergilemektedir. Ancak politik veya ekonomik iktidar içinde kök salmamış bu burjuva aydınlanması, pek çok açıdan feodalist mutlakiyetçiliğin ipoteğinde kalmıştır. İşte on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan estetik, Eagleton’a göre, siyasi otoriteye bir meydan okumadan ziyade mutlakiyetçi iktidara içkin ideolojik ikilemin bir belirtisi şeklinde okunmalıdır.⁹⁰ Bir başka ifadeyle “Baumgarten’ın *Aesthetica*’sı politik açıdan bakıldığında hem iktidarın baskılandığı bireysellikleri özgürleştirmeyi hem de iktidarla ittifak içerisinde bu bireysellikleri harmoniye sokacak yeni bir akılsal söylem geliştirmeyi amaçlayan nazik bir denge kurma yönelimini” temsil etmektedir.⁹¹

Bu noktada Almanya’da sanat ile ulus inşa süreci arasındaki ilişkinin Fransa’dan farklı bir şekilde geliştiğine tanık olunur. Fransa’da ulus inşasından ve inşa sürecine yardımcı olarak kullanılan sanattan devlet sorumluyken, merkezi bir modern devlet

⁹⁰ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford 1990, ss. 14-15.

⁹¹ Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s. 90.

bulunmayan Almanya ve Avrupa'nın diğer pek çok ülkesinde modernleşme projelerinin önce ulus inşasıyla başladığı görülmektedir. Sanat buralarda, yönetimin dayattığı kurallara uymak yerine, var olmayan siyasi modernliğin ve modern siyasi kurumların yerini doldurmuştur. Yani sanat, “salt bir ulus inşası aracı” olmaktan daha derin bir misyon yüklenmiştir. Levi Kraft bunu şöyle açıklar: “Bu tür bir siyaset estetiği ve estetik siyaseti rejiminde, ulus, güçlü devlet kurumları olmaksızın, estetik temsil aracılığıyla üretilip yönetilir.”⁹² Dolayısıyla estetik kavramının tarihsel gelişimini ulus inşa sürecinden bağımsız bir şekilde değerlendirmek eksik bir değerlendirme olacaktır. Besim Dellaloğlu da estetik kavramının ortaya çıkışıyla Avrupa'da ulus-devlet, modern cumhuriyet, yurttaş, demokrasi vb. kavramların ortaya çıkışını ilişki içinde değerlendirmenin gerekliliğinden bahseder. Ona göre “devlet, cumhuriyet, demokrasi, yurttaş gibi olgular ve kavramlar aynı zamanda ‘estetik’ tirler.”⁹³

Almanya’da on sekizinci yüzyılda estetik kavramının derinleşmesine etki eden Immanuel Kant ve ardıllarının estetik alanındaki fikirlerini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Felsefesinde Baumgarten etkisi taşıyan Kant, “duyulurun düşünülürle ilişkisindeki köklü özerkliğinin düşünce tarihinde ilk kez temellendirilmesi”ni sağlayan isim olarak anılmaktadır.⁹⁴

Yargı Yetisinin Eleştirisi (Critique of Judgement) adlı eseri, alandaki en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu eserinde Kant, bir şeyin güzel olduğuna ilişkin yargıyı insanda bıraktığı haz duygusuyla ilişkilendirir ve bu duygu ona göre her türlü çıkardan bağımsızdır.⁹⁵ Çıkardan bağımsızlık, Kant’ın düşüncesinde nesnel bir haz algısına işaret eder ve bu da beraberinde evrensel haz anlayışını getirir. Ona göre güzel, tüm kavramlardan ayrı bir şekilde, evrensel hazzın nesnesi olarak temsil edilen şeydir.⁹⁶

Kant’ın çıkardan bağımsız haz duygusu olarak ifade ettiği şeyi, Hegel şu şekilde örneklendirmektedir:⁹⁷

⁹² Kreft, “Modernliğin Sanat-Siyaset İlişisine Dair Üç Modeli”, s. 31

⁹³ Besim F. Dellaloğlu, *Poetik ve Politik Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*, Timaş Yayınları, İstanbul 2020, s. 177.

⁹⁴ Ferry, *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, s. 34.

⁹⁵ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul 2011, s. 36.

⁹⁶ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 42.

⁹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetiğe Giriş*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul 2011, s. 78.

... örneğin bir merak çıkarımız ya da duyuşal gereksinimimiz için bir duyuşal çıkarımız, iyelik ve kullanım için bir isteğimiz varsa, o zaman bizim için nesneler kendileri uğruna değil ama gereksinimimiz uğruna önemlidir. O zaman var olan şey bir değeri yalnızca böyle bir gereksinim açısından taşır, ve ilişki öyle bir türdedir ki, bir yanda nesne, öte yanda ondan ayrı olan ama onunla bağıntılı olduğumuz bir belirlenim durur. Örneğin nesneyi beslenme uğruna tükettiğim zaman bu çıkar yalnızca bende yatar ve nesnenin kendisine yabancı kalır. Şimdi Kant (g)üzel ile ilişkinin bu türden olmadığını ileri sürer. Estetik yargı dışsal olarak bulunamı özgürce kendi için var olmaya bırakır ve nesnenin kendi açısından söz verdiği bir hazdan ortaya çıkar, çünkü haz nesneye ereğini kendi içinde taşıma iznini verir.

Sanatı, toplumsal ve ahlaki değerler dışında haz temelli bir değerlendirmeye tabi tutan Kant’a göre, ayrıca, “(g)üzeli değerlendirebilmek için eğitimli bir tin gerekir; kaba saba insanın (g)üzel üzerine bir yargısı yoktur.”⁹⁸

On sekizinci yüzyılda estetiğe yönelik düşünceleriyle öne çıkan isimlerden bir diğeri de Alman yazar Friedrich von Schiller’dir. Schiller’in, 20 Temmuz 1793’te yakın arkadaşı Christian Gottfried Körner’e yazdığı bir mektupta geçen “Güzelliği inceleyen yazılarıma artık başlıyorum. Bunları mektuplar hâlinde Prens Augustenburg’a göndereceğim.” cümleleri, bahsi geçen ve toplamda yirmi yedi mektuptan derlenen *Estetik Üzerine* eserinin haberi niteliğindedir.⁹⁹ Schiller, güzelliğe yönelik incelemelerinin dayanağını ise, birinci mektupta geçen şu cümleleriyle ifade etmektedir:¹⁰⁰ “İleri süreceğim düşüncelerin çoğu, gerçi Kant’ın prensiplerine dayanmaktadır; bunu sizden saklayacak değilim.”

Kant’ın sanat için ileri sürdüğü “ereği kendi içinde olma” durumu, Schiller’de “nesneye bağlı gaye” şeklinde ifadesini bulmaktadır. Körner’e yazdığı mektupta Schiller, sanatları gayesine göre ikiye ayırdığını belirtmektedir: ihtiyacı karşılayan sanatlar ve hür sanatlar. Salt estetik gaye güden sanatlar onun için güzel sanatlar sınıfına girer ve güzel sanatlar onun düşüncesinde hür sanatlara karşılık gelmektedir.¹⁰¹

Hür sanatlar diye ben, serbest bir görüş ile sadece hayran etme gayesini güden sanatlara (geniş anlamda güzel sanatlara) diyorum... Her güzel sanat eserinin kendisini belirttiği ve aynı zamanda da kendisine bir vücut verdiği nesneye bağlı bir gayesi vardır. Bir heykeltıraş insanı taklit etmek ister; bir musikişinas, ruh hareketlerini şekille ifade etmek ister; şair ise aynı şeyi madde ile yapmaya çalışır. Fakat her güzel sanatın aynı zamanda, nesneye bağlı bir gayesi vardır (bu gaye, en asil bir gaye olduğu hâlde, daima herkesten saklanır). Heykeltıraş nesneye bağlı gaye ile (güzel ile) benim zevkimi tatmin eder; yalnız bu nesneye bağlı gaye işte onu güzel sanatçı yapar.

⁹⁸ Hegel, *Estetiğe Giriş*, s. 78.

⁹⁹ Friedrich von Shiller, *Estetik Üzerine*, çev. Melahat Özgü, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s. 5.

¹⁰⁰ Shiller, *Estetik Üzerine*, s. 14.

¹⁰¹ Shiller, *Estetik Üzerine*, ss. 8-9.

Schiller sanatın gerçekler aleminden uzak kalması gerektiğini savunmaktadır. Kaynağını gündelik yaşamdan alan sanat ona göre ideal sanat olma yolundan giderek uzaklaşacaktır. Bu doğrultuda Schiller sanatın gündelik ihtiyaçları aşarak “ruhların geniş istekleri”nden beslenmesinin gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Prens Augustenburg’a gönderdiği ikinci mektuptaki şu cümleler, sanat konusundaki düşüncelerini daha net bir şekilde ortaya koymaktadır:¹⁰²

Ben başka bir yüzyılda yaşayıp başka bir yüzyıl için çalışmayı istemezdim. İnsan, bir devletin yurttaşı olduğu gibi, zamanının da yurttaşısıdır; içinde yaşadığı çevrenin âdetlerinden, onun alışık olduğu şeylerden ayrılması yakışmıyorsa, evet hatta yasaksa, çalışacağı alanı seçerken zamanının neler istediğini, nelerden hoşlandığını da göz önünde tutmak neden boynunun borcu olmasın? Fakat onları göz önünde tutmak hiç de sanata elverişli gözüküyor. Hiç olmazsa benim araştırmalarımın konusu olan sanatlar için elverişli değil. Olayların akışı, zamanın ruhunu, idealin kuracağı sanattan git gide daha fazla uzaklaştırmak tehlikesini gösteren bir yolda sürüklemektedir. Sanat gerçekler âlemini bırakmalı, cesaret gösterip gündelik ihtiyaçları aşmalıdır; çünkü o hürriyetin evlâdıdır, kurallarını maddenin çektiği darlıklardan değil, ruhların geniş isteklerinden almaya çalışır.

Bu söylemlerinin gösterdiği üzere, Kant gibi Schiller de sanatın ve sanatçının amacına haz temelli bir bakış açısıyla yaklaşmakta ve bu amacı “en asil” amaç olarak ifade etmektedir. Sanatı zamandan, gündelik ihtiyaçlardan ayıran düşüncesiyle Schiller, sanata toplumsal açıdan bir değer yüklememekte, ona sınırsız bir bağımsızlığın verilmesi gerektiğini düşünmektedir.

Dönemin, sanattaki güzeli bilimsel açıdan irdeleme, onu kuramsal bir temele oturtma gayesi güden önemli isimlerinden bir diğeri de Georg Wilhelm Friedrich Hegel’dir. Hegel, 1818-1829 yılları arasında Heidelberg ve Berlin’de estetik üzerine dersler vermiştir. *Estetiğe Giriş* adlı çalışması da onun bu derslerde anlattıklarının öğrencileri tarafından derlenmesiyle oluşmuştur. Çalışmada, güzel üzerine yapılan bilimsel irdelemelerin yanında, Kant, Schiller gibi dönemin önemli isimlerinin görüşleri üzerine de değerlendirmeler yer almaktadır.

Hegel estetik üzerine değerlendirmelerine sanattaki güzel ile doğadaki güzel arasında bir ayrıma giderek başlamaktadır. Ona göre sanatın güzeli, doğanın güzelinden daha üstün bir yerde durmaktadır. Hegel, sanatın doğaya göre bu üstün konumunu, güzelliğini Tinden almasına dayandırmaktadır. Bu bağlamda “Tın ve ürünleri Doğadan ve görüngülerinden ne denli yüksekte duruyorsa, Sanatın Güzeli de Doğanın Güzeli o denli yüksekte” durmaktadır. Sanatın güzelliğinin gerçekliği de

¹⁰² Schiller, *Estetik Üzerine*, s. 15.

Tinden aldığı pay oranında artacaktır.¹⁰³

Hegel, üzerinde durmak istediği şeyin “amacında olduğu gibi aracında da özgür olan” bir sanat anlayışı olduğunun altını çizerek. Sanatı, “eğlenceye ve oyalanmaya hizmet eden, çevremizi süsleyen, yaşamın dışsal koşullarına hoşluk veren ve süsleme yoluyla başka nesneleri öne çıkaran” vb. işlevleri penceresinden gören bir yaklaşımsa hem amacında hem de aracında özgür sanat anlayışından bizi uzaklaştıracağını ifade eder.¹⁰⁴ Çünkü Hegel de Kant ve Schiller gibi, sanatın ereğinin kendi içinde olduğunu düşünmektedir. Bu, kendi ifadesiyle “kendinde ve kendi için var olan bir erek”tir.¹⁰⁵ Ona göre sanat ancak bu “hizmet eden” işlevinden özgürleştiği ölçüde kendini “gerçekliğin bağımsızlığına yükseltebilir” ve “kendi erekları ile uyum içinde olabilir.” Hegel güzel sanatın ancak bu özgürlüğü içinde gerçekten sanat olabileceğini savunur.¹⁰⁶ Eserin ilerleyen bölümlerinde konuyla ilgili bir diğerk ifadesi de şudur:¹⁰⁷ “... öğretim, arındırma, iyileştirme, parasal kazanç, ün ve onur uğruna çaba gibi daha başka ereklarin genel olarak sanat yapıtı ile hiçbir ilgileri yoktur ve onun kavramını belirlemezler.”

Dolayısıyla Hegel aslında sanatın süsleme, ahlaki ve siyasal amaçları destekleme, insan yabancılaşmasının derinliklerini araştırma ya da basitçe günlük yaşamın yavan detaylarını kaydetme işlevlerinin ve bu işlevleri de büyük bir sanatkârlıkla gerçekleştirebileceğinin farkındadır. Ama onun üzerinde durduğu şey bu işlevleri, güzelliğı arka planda tutarak gerçekleştiren bir sanatın, insanlara özgürlüğün estetik deneyimini sunma konusunda da muktedir olamayacağıdır. Böyle bir sanat da insanı, insani bir yaşamın merkezi boyutundan mahrum bırakacaktır.¹⁰⁸

Estetik konusunda yukarıda bahsi geçen fikirler, modern politik rejimin inşasında bir aşama olarak değerlendirilmektedir. Besim Dellaloğlu, modern politik rejimin öznelarının bu düşünsel süreçle şekillendiğini ifade eder. Ona göre modern burjuva kamusalılığı, politik olmadan önce estetikti.¹⁰⁹ Yani sanatın özerk bir alan olarak inşası bireysellik, özgürleşme, demokrasi vb. fikirlerin oluşumu açısından ön

¹⁰³ Hegel, *Estetiğk Giriş*, ss. 8-9.

¹⁰⁴ Hegel, *Estetiğk Giriş*, s. 14.

¹⁰⁵ Hegel, *Estetiğk Giriş*, s. 69.

¹⁰⁶ Hegel, *Estetiğk Giriş*, ss. 14-15.

¹⁰⁷ Hegel, *Estetiğk Giriş*, s. 75.

¹⁰⁸ Stephen Houlgate, “Hegel’s Aesthetics”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, Spring 2020, <https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/> (Erişim: 13.01.2022).

¹⁰⁹ Dellaloğlu, *Poetik ve Politik Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*, s. 182.

koşul niteliği taşımaktadır.

On sekizinci yüzyılda sanatın özerk bir alan olarak inşası beraberinde sanat ve zanaat ayrımını getirmiştir. Bu yüzyıldan önce birbirlerinin yerlerine kullanılabilen sanatçı ve zanaatçı terimleri bu yüzyılın sonuna gelindiğinde birbirinin zıddı haline gelmiştir. Artık güzel sanat eserlerinin yaratıcısı konumundaki sanatçı karşısında faydalı ya da eğlenceli şeylerin üreticisi konumundaki zanaatçı yer almaktadır.¹¹⁰ Besim Dellaloğlu zanaatkardan sanatçıya geçişin feodalizmden kapitalizme geçiş kadar önemli olduğunu belirtir. Fikrini daha da ileriye taşıyarak zanaatkardan sanatçıya geçişi, feodalizmden kapitalizme geçilebilmesinin nedenlerinden biri olarak görür.¹¹¹

On altıncı yüzyıl itibarıyla kendini göstermeye başlayan serbest piyasa ekonomisinin on sekizinci yüzyıldaki gelişimi, pek çok alanla birlikte sanatta da birtakım değişimlerin fitilini ateşlemiştir. Her şeyin değerinin paraya göre belirlendiği bu yeni düzende bilim ve sanata yönelik düşüncelerin şekillenişini dönemin ünlü filozoflarından J. J. Rousseau'nun Djon Akademisi'nin 1749'da bilim ve sanatlar üzerine düzenlediği yarışmaya cevaben yazdığı ve birincilik kazandığı söylevinde geçen şu ifadelerinden anlamak mümkündür.¹¹²

Gerçekten ister dünyanın eski tarihlerini karıştırın ister şüpheli belgeleri felsefe yoluyla aydınlatın, insan bilgilerinin sanıldığı gibi güzel bir kaynağı olmadığını göreceksiniz. Astronomi, boş inançlardan doğmuştur; güzel söz söylemek hırstan, kinden, dalkavukluktan, yalandan; geometri cimrilikten; fizik, boş bir merakten ve hepsi birden, hatta ahlak bile, insanın kendini beğenmesinden doğmuştur. Demek ki bilimleri ve sanatları doğuran bizim kötü yanlarımızdır; iyi yanlarımızdan doğsalardı meziyetlerinden daha az şüphe ederdik.

Rousseau yazısının devamında yararlı-zararlı yurttaş ayrımına gitmektedir. Ona göre “yararlı olmayan her yurttaş zararlı bir insan” sayılmaktadır. Bu savı temelinde de sanatçıların “yararını” filozoflarla karşılaştırmalı olarak sorgulamaya tabi tutar. Filozofların ürettiği yüksek bilgilerin dahi insanlığın hayatında vazgeçilmez bir değerde olmadığını belirten Rousseau böyle bir sorgulamaya giderek sanatçıların “yararsızlığına” göndermede bulunmaktadır.¹¹³ “... en büyük bilginlerimizin, en iyi vatandaşlarımızın eserleri bu kadar az işimize yaradığına göre, devletin gelirini boşu boşuna sömüren o meçhul yazarlar, işsiz edebiyatçılar sürüsü hakkında ne düşünelim

¹¹⁰ Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, s. 24.

¹¹¹ Dellaloğlu, *Poetik ve Politik Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*, s. 179.

¹¹² Jean J. Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 9.

¹¹³ Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, ss. 20-21.

dersiniz?”

Rousseau, sanatçılarla birlikte bilim insanlarını da “yararsızlar” grubuna dahil etmektedir:¹¹⁴ “Fizikçilerimiz, matematikçilerimiz, kimyacılarımız, astronomlarımız, şairlerimiz, müzikçilerimiz, ressamlarımız var; ama değerli yurttaşlarımız yok.” Yararsız-değersiz olarak sınıflandırdığı insanlara karşılık değerli olarak addettiği kesim ise söylevin ilerleyen bölümünde netlik kazanacaktır:¹¹⁵

Bilimler ve sanatlardaki ilerleme gerçek mutluluğumuza bir şey katmamış, ahlakımızı bozmuş, bu yüzden zevkimizi de berbat etmiş olduğuna göre, kendi yollarında ileri bile gitmemiş olan sayısız yazar taslaklarına ne diyeceğiz? ... Oysa, edebiyatta ileri gidemeyecek olanların daha başlangıçta geri dönmeleri ve topluma yararlı olacak işlere atılmaları gerekirdi. Bütün hayatında kötü bir ozan, sönük bir matematikçi kalacak bir adam, belki büyük bir kumaş fabrikacısı olabilirdi.

Dolayısıyla yeni ekonomik düzende değerli ilan edilen kesim, bu düzenin işlerliği açısından önem taşıyan “müteşebbis birey”leri kapsamaktadır. Bilim insanları ve sanatçıların ürettiği değerler, yeni ekonominin kâr maksimizasyonunu önceleyen doğası içinde kendine bir yer bulamadığından, bu kesimse Rousseau tarafından, devletin ve toplumun sırtında sadece birer kambur olarak değerlendirilmektedir.

Bu döneme kadar hüküm süren himayecilik konusunun, yeni ekonomik düzenle birlikte şekil değiştirdiği görülmektedir. Sanat eserlerinin serbest piyasada değerini bulan bir meta haline gelmesi sanatçılara birtakım özgürlükler getirmekle birlikte onlar açısından yeni kısıtları da doğuracaktır. Daha önceleri soylular, kilise, saray gibi çevrelerin etkisinde şekillenen sanatta, bu dönemdeyse siyasal yapılar ve devletin etkileri görülmeye başlanmıştır. Sanatın, soylular, kilise ve sarayın hakimiyetinden siyasal yapılar ve devletin hakimiyetine geçişini, Arnold Hauser, İngiltere örneğinde şu şekilde açıklamaktadır:¹¹⁶

Devrimden sonra yazarlar saray çevresinden koruyucu bulamamışlardır. Saray çevresi eski devirlerdeki durumunu yitirdiği gibi ve bundan böyle hiçbir zaman daha önceki kültürel işlevini de üstlenemeyecektir. Saray çevrelerinin edebiyat hamiliği görevini, artık tümüyle kamuoyuna bağlı olan siyasal partiler ve hükümet üzerine almıştır. III. William ve Anne devrinde, hükümet Tory’ler ve Whig’ler arasında bölünmüş ve her iki parti de siyasal etkilerini güçlendirmek için, birbirlerine, yazınsal propaganda silahına gereksinme duydukları sürekli bir savaş açmışlardı. Yazarların ise, eski koruyuculuk sisteminin ortadan kalkmak üzere olması ve serbest kitap pazarının henüz yeterli alıcısı bulunmaması nedeniyle, siyasal propagandadan başka düzenli gelirleri yoktu ve onlar da ister istemez bu görevi kabul etmek zorunda kaldılar. Steele ve Addison’ın doğrudan veya dolaylı

¹¹⁴ Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, s. 28.

¹¹⁵ Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, s. 31-32.

¹¹⁶ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, C. 2, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 40.

olarak Whig'lerin çıkarlarını temsil eden gazeteciler olmaları gibi, Defoe ve Swift de siyasi tartışmacılar olarak etkin olmuşlar ve siyasal amaçlarını romanlarına bile konu etmeye başlamışlardı. 'Sanat için sanat' düşüncesi, eğer böyle bir düşünceyi kavrayabilmiş bile olsalardı, onlar tarafından ahlaksız ve sorumsuz bir akım olarak yorumlanırdı. Robinson Crusoe, topluma bir şeyler öğretmek amacıyla yazılmış bir romandır. Gulliver ise günün toplumunu hicveder. Her iki roman da tam anlamıyla birer propaganda araçlarıdır.

Bununla beraber siyasal koruyuculuğun sürekliliğinin de hükümetlerin kendi çıkarlarının devamlılığıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Örneğin yukarıda bahsi geçen Whig Partisinin iktidarı ele geçirmesi ardından İngiltere'de sanat alanında siyasal koruyuculuğun da son bulduğu görülmektedir. Çünkü yeni partinin konumu, "propagandaya gereksinme duymayacak denli sağlam"dır. İzleyen dönemlerde, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla, edebiyat ürünü ilk defa "değeri serbest pazardaki satış durumuna bağlı olan ticari bir mal" haline gelmiştir. Ekonomik anlamdaki bu dönüşüm, yazarların toplumdaki konumunu da dönüşüme uğratmıştır. Önceden yazarların ünü, koruyucusunun toplumdaki yerine bağlıyken, liberal ve kapitalist olarak nitelenen bu dönemde yazarlara yönelik ilgi ve saygının, kişisel bağlardan kopulduğu ölçüde arttığı gözlenmiştir. Rönesans döneminde "bir memur ya da özel bir sekreter ile aynı düzeyde" görülen sıradan bir yazar, bu dönemde, ilk defa "daha yüksek bir düzeyin temsilcisi"ne dönüşmüştür.¹¹⁷

Aynı dönemlerde, on sekizinci yüzyılın ortalarından sonra, Fransa'da da benzer gelişmelere tanık olunmaktadır. Özellikle Devrimle birlikte sanat alanında büyük değişimler yaşanmıştır. Devrim öncesinde sanat, toplumun imtiyazlı bir kesimini, diğer kesimden ayırarak onları saray ve krala yakın hissettiren bir etkinlikken, Devrim "sanat pazarını sarayın, aristokrasinin ve yüksek gelirlielerin malı olmaktan çıkarmıştır." Böylece sanatın sınırları genişletilerek, halka ulaşması sağlanmıştır. "Sanatta demokratikleşme" şeklinde ifadesini bulan bu durum, sanatçılar açısından da bir değişimin habercisi olmuştur. Buna bağlı olarak sanat, "kendi standartlarını yaratan bir dışavurum etkinliği" şeklinde anlaşılmaktadır. Bir başka ifadeyle sanat artık "tekil bireyin, tekil bireylere seslendiği bir araç" olarak görülmektedir. Ancak söz konusu "demokratikleşme" ne halk ne de sanatçı bakımından tam bir özgürlük alanına karşılık gelmektedir. Özellikle sanatı halka ulaştırma, sanıldığı gibi, "kültür ayrıcalığından yararlanamayan tabakaları sanattan duyulan hazza katma" amacı taşımamaktadır. Buradaki asıl amacın "toplumu değiştirmek, ortaklaşa iş yapabilme duygusunu geliştirmek ve devrimin getirdiklerini topluma iyice öğretebilmek" olduğu

¹¹⁷ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, ss. 43-46.

görülmektedir. Dolayısıyla sanat, bu dönemde de çeşitli amaçların gerçekleştirilebilmesi adına sömürülmeye açık bir alan olmaya devam etmiştir. Bu kapsamda hükümet, sanata, Devrimin getirdiği yeniliklerin sürekliliğinin sağlanması noktasında birtakım roller yüklemiş; sanatı koruma ve geliştirme işini de yalnızca kendi tekeline almıştır. Bu, sanatın o dönemde de önemli devlet işleri arasında görülmesine neden olmuştur.¹¹⁸

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde de sanat ve iktidar odakları arasındaki ilişkilerin benzer şekilde ilerlediği görülmektedir. Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları* adlı eserinde, bu dönemde Fransa’da siyasal kurumlar ve imparatorluk ailesinin yazınsal ve sanatsal alan üzerinde doğrudan söz sahibi olduğunu belirtir.¹¹⁹ Onun ifadeleriyle, yazar ve sanatçılar siyaset konusunda yoğun kararsızlıklar içine girmişler, özellikle “1830’larla 1880’ler arasında ortaya çıkan birçok rejim değişikliğinin de gösterdiği üzere, bu kararsızlıkları içinde, demir tozu gibi o anda güçlü olan ucun çekimine kapılma eğilimi” sergilemişlerdir. Bourdieu bu savını şu şekilde örneklendirmektedir:¹²⁰

Sözelimi Temmuz Monarşisi’nin son yıllarında alanın çekim merkezi sola kaydığında, “toplumsal sanat” a ve sosyalist düşüncelere doğru genel bir yönelime tanık olunur. Tersine İkinci İmparatorluk döneminde, her zaman açık açık katılmamakla ... birlikte, katıksız sanatın birçok savunucusu, İmparatorluk sarayının önde gelen kişilerinin salonlarından birine ya da ötekine düzenli biçimde katılırlar.

On dokuzuncu yüzyıl ayrıca sanatta on sekizinci yüzyılda belirginleşen piyasa koşullarının yansımalarının da daha yoğun olarak hissedildiği bir dönemdir. Fransa örneğinde devlet ve piyasaya boyun eğmesi sebebiyle giderek ticarileşen ve bu oranda toplumsallığını yitiren bu dönem sanatını Bourdieu, “kentsoylu sanat” olarak adlandırır ve şu şekilde değerlendirir:¹²¹

“Kentsoylu sanat”ın çoğunluğu tiyatro yazarı olan temsilcileri, kökenleri bakımından olduğu kadar yaşam biçimleri ve benimsedikleri değerler dizgesi bakımından da egemenlere doğrudan ve sıkı sıkıya bağlıdır. Dolaysız bir iletişimi, dolayısıyla yazar ve izleyicileri arasında etik ve siyasal bir işbirliğini varsayan tiyatro türü içinde başarılarının kökenini oluşturan bu yakınlık, onlara büyük parasal kazançlar sağlamakla kalmaz -tiyatro, tüm diğer yazınsal etkinliklerden çok daha fazla para getirmektedir-, aynı zamanda, özellikle Akademi gibi kentsoylu değerlerin yücelttiği belirgeler başta olmak üzere, tüm sembolik kazançları da sağlar.

¹¹⁸ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, ss. 124-134.

¹¹⁹ Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, çev. Necmettin Kamil Sevil, Alfa Yayınları, İstanbul 2020, s. 105.

¹²⁰ Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s. 118.

¹²¹ Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s. 140.

Dönemin yazarlarından Gustave Flaubert de sanatın ticarileşmesi ve sanatçıları özgürleştireceği düşünülen piyasa ekonomisinin sanata ve sanatçıya etkileri üzerinde duran isimlerden biridir. Sanat eserlerinin ticaretin konusu yapılamayacağını savunan Flaubert, hâkim ekonomik yapı içinde sanatçıların yalnızca kalabalığa hitap edebildiği ölçüde gelir elde edebildiğini, bunun da onların statü ve yaşam koşulları açısından olumsuz sonuçları olduğunu belirtmektedir. Yeni ekonomik düzenin sanatçıları açısından bir özgürleşme olarak değerlendirilemeyeceği ise Flaubert'in şu cümleleriyle netlik kazanmaktadır:¹²²

Eğer biri kalabalığa hitap etmezse, kalabalığın onun giderlerini karşılamaması gerektiği doğrudur. İşte bu politik ekonomi. Fakat, (bu ismin hakkını veren ve titizlikle yapılmış olan) bir sanat eserinin tartışmasız ticari değerinin olmadığı ve karşılığı ödenemez olduğu fikrimi koruyorum. Sonuç: sanatçının geliri yoksa, açlıktan ölsün! Düşünüyorlar ki yazar, büyük birinden artık gelir elde etmiyorsa, çok daha özgürdür, asildir. Tüm sosyal asaleti artık bir bakkalınkiyle eşitliği içeriyor. Ne ilerleme ama!

Genel olarak değerlendirildiğinde, on sekizinci yüzyıl sanata bakış açısında önceki yüzyıllara kıyasla bir değişimi haber vermektedir. Bu yüzyılla birlikte sanatın, kendi için var olduğu düşüncesi doğmuş, sanatçının kimlik kazanması, sanattaki güzelin kuramsal temellerinin atılması yolunda çalışmalar yapılmıştır. Söz konusu kuramsal çalışmalar beraberinde zanaat ve güzel sanat ayrımını getirmiş; bu noktada sanatın sınıfsal yapısı daha da belirgin bir hal almıştır. Bunların yanında sanat alanındaki kuramsal gelişmeler, dönemin bilimsel ve siyasi gelişmelerinden bağımsız değildir. Özellikle ulus inşası süreci, farklı coğrafyalarda farklı yollar kullanılmakla birlikte, şu ya da bu şekilde hep sanat alanıyla ilişki içinde olmuştur.

Estetik algı temelinde toplumsal sorunlardan azade sanatçının eseriyle kimlik kazanması, özgürleşmesi fikirleri, on dokuzuncu yüzyılda güçlenen piyasa ekonomisi karşısında yeni bir sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Özgürlüklerini, hamiler yerine piyasa ekonomisine devreden ve ayakta kalabilmek adına bu dönemde de iktidarın amaçlarına hizmet etmek durumunda kalan sanatçıların yirminci yüzyıla yaklaşılacak dönemdeki toplumsal konumları, toplum ve sanat arasındaki ilişkiye yönelik düşünceleri de kuvvetlendirecektir.

¹²² Gustave Flaubert, "CCXLVII. To George Sand", (12 December 1872), *The George Sand - Gustave Flaubert letters*. A. L. McKensie (trans.), Blackmask Online, 2002, s. 282, <http://public-library.uk/ebooks/88/63.pdf> (Erişim: 15.03.2019).

2.2. Sanatı Toplum Ekseninde Düşünmek

Modern güzel sanatlar, sanatçı ve estetik alanındaki düşüncelerin “düzenleyici bir söylem ve kurumsal bir sistem oluşturacak şekilde bir araya gelmesi” on sekizinci yüzyılın sonlarında mümkün olabilmıştır. Modern sanat sistemini değerlendirmek, birçok faktörün bir arada değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Larry Shiner, söz konusu faktörlerin bazılarının genel çerçeveli ve kademeli gelişirken, bazılarının daha dar çerçeveli ve anlık olduğunu; kiminin altında entelektüel ve kültürel değerler yer alırken, kimisinin temel itici gücünün toplumsal, siyasal ve ekonomik olduğunun altını çizmekte ve şöyle devam etmektedir:¹²³

Bu faktörlerin bir araya gelmesi kademeli ve düzensizdi; dolayısıyla bu konuda çok şey tartışmaya açıktır. Yalnız şurası kesin: XVIII. yüzyıldan önce ne modern güzel sanatlar, sanatçı ve estetik düşünceleri ne de bunlarla ilintilendirdiğimiz pratiklerle kurumlar kümesi normatif bir sistem oluşturmazken, XVIII. yüzyıldan sonra modern sanat sisteminin başlıca kavramsal karşıtılarıyla başlıca kurumları büyük ölçüde oturmuştu ve o zamandan beri düzenleyici durumdadır. ‘Bu şey gerçekten sanat mı?’ ya da “‘Sanat’la ‘toplum’ arasında nasıl bir ilişki var?” gibi sorular, ancak modern sanat sisteminin özerk bir alan olarak yerleşmesinin ardından sorulur oldu.

Sanatın toplumla bağının bilimsel olarak kuruluşunun on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına rastladığı görülmektedir. Sosyalizm ve anarşizmin öncü düşünürü Fransız Pierre-Josheph Proudhon’un 1865 yılında yayımlanan “Sanatın Temelleri ve Toplumsal Yönü” başlıklı makalesi, “sanat ve toplumun karşılıklı etkileşime dayanan ilişkisini sistematik olarak inceleyen ve toplum içindeki sanata uygun genel geçer bir teori üretmeyi amaç edinen” ilk çalışma olarak tarihe geçmektedir.¹²⁴ Jean-Marie Guyau’nun 1889 sonrasında basılan *Sosyolojik Bir Fenomen Olarak Sanat* adlı kitabı da “sanatın toplum üzerinde nasıl etki edebileceği ve nasıl etki etmesi gerektiği” konusunu öncelikli olarak ele alan eserlerden bir diğeri olarak dikkat çekmektedir. Proudhon ve Guyau, sanattan “toplumun içinde ve toplum için yerine getirmesi gereken somut görev” beklentilerini dile getiren zamanlarının tipik temsilcileri olarak anılmaktadır.¹²⁵

Sanat ve toplum arasında bilimsel anlamda bağ kurma girişimindeki bu hareketlenmeler göstermektedir ki -bir önceki başlıkta ayrıntılarına yer verilen- on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca şekillenen sanat-iktidar-toplum arasındaki

¹²³ Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, s. 36-37.

¹²⁴ Dagmar Danko, *Sanat Sosyolojisi*, çev. Nesibe Zeynep Arslanoğlu, Hece Yayınları, Ankara 2017, s. 25.

¹²⁵ Danko, *Sanat Sosyolojisi*, ss. 26-27.

çelişkili ve karmaşık yapı, yeni yüzyıla yaklaşılrken sanat-iktidar-toplum sacayağına yönelik farklı yaklaşımların fitilini ateşlemiştir. Bu bölümde özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Marksist yazınla birlikte yoğunlaşan, sanatın toplumsal perspektiften değerlendirilmesi konusundaki düşüncelere yer verilecektir.

2.2.1. Marksist Yaklaşım

Sanat alanında temel bir yapıt bırakmamakla beraber Marx ve Engels, eserlerinde ve mektuplarında sanatla ilgili düşüncelere geniş ölçüde yer vermişlerdir. Özellikle Marx'ın eserlerinde sanattan, ifadeyi güçlendirici bir unsur olarak faydalandığı da dikkat çekmektedir. Eserler ve mektuplara bakıldığında Marx ve Engels'in sanatı öncelikle, toplumsal bir faaliyet olarak ele aldıkları ve komünist topluma ulaşmada da önemli bir araç olarak değerlendirdikleri görülmektedir. Onlar, sanatsal faaliyette, içinde yer aldıkları “çelişkili tarihsel gerçekliğin ifadesi”ni görür ve sanatı “mutlak özerklikten yoksun bir ideolojinin alanı”na dahil ederler. Bu düşüncede siyasetin, hukukun, bilimin, sanatın, dinin birer tarihi yoktur; tarihten ayrı bir sanat tarihi anlayışı reddedilir.¹²⁶

Sanat yapıtları ile tarihsel gerçeklik arasında kurdukları ilişkiyi, Engels'in yazar Margaret Harkness'e 1888 yılında yazmış olduğu mektupta geçen şu cümlelerden anlamak mümkündür:¹²⁷

... Yazarın görüşleri ne ölçüde gizli kalırsa, sanat yapıtı için o kadar iyi olur. Benim sözünü ettiğim gerçekçilik, yazarın görüşlerine karşın açığa çıkabilir. Bir örnek vereyim: ... bir gerçekçilik ustası saydığım Balzac, *La Comédie Humaine*'de (İnsanlık Komedyası), 1815'ten sonra toparlanıp la vieille politesse française'i (eski Fransız zarafeti) yeniden canlandıran soylular toplumuna karşı yükselen burjuvazinin ilerici saldırılarını 1816'dan 1848'e dek, neredeyse yılı yılına, kronik tarzında betimleyerek, bize Fransız “toplumunun” ... çok olağanüstü gerçekçi bir tarihini sunar... Ekonomik ayrıntıları (örneğin devrimden sonra taşınmaz mülkiyetin ve kişisel mülkiyetin yeniden düzenlenmesi) bile eksik olmayan bu tarihten öğrendiklerim, o dönemin sözde tarihçilerinin, iktisatçıların ve istatistikçilerinin topundan öğrendiklerime oranla daha çoktur.

Engels, 1885 yılında yazar Minna Kautsky'ye yazdığı mektupta da sanatın tarihsel gerçekçi yapısı ve bunun toplumsal işlevine ilişkin düşüncelerine yer vermektedir. Romanlar, Engels'e göre, gerçek koşullara sadık bir anlatımla burjuva dünyasındaki egemen yanılsamaları gün yüzüne çıkararak bu dünyaya yönelik

¹²⁶ Isabella Garo, “Bir Sanat Kuramcısı olarak Marx?”, çev. Uraz Aydın, 2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/bir-sanat-kuramcisi-olarak-marx/4609> (Erişim: 16 Aralık 2022).

¹²⁷ Karl Marx ve Friedrich Engels, *Seçme Yazışmalar 2*, Sol Yayınları, Ankara 1996, ss. 217-218.

sorgulamaları tetikleyecektir. Bu düşüncede sanat, gücünü topluma yönelik işlevinden almaktadır.¹²⁸

... bizim koşullarımızda romanlar daha çok burjuva çevrelerden, yani doğrudan bizim olmayan çevrelerden okurlara sesleniyor. Bu nedenle, sosyalist sorun romanı, bana göre, gerçek koşullara sadık bir anlatımla, burjuvalara egemen olan yanılsamaları dağıtırsa; burjuva dünyasının iyimserliğini sarsarsa, söz konusu soruna kendisi doğrudan çözüm sunmaksızın hatta zaman zaman görünürde taraf tutmaksızın, şimdi var olanın önsüz-sonsuz geçerliğine kuşku düşürürse, kendisinden bekleneni tamamen yerine getirmiş olur.

Dolayısıyla sanat, sınıflar arasındaki ideolojik savaşta bir silah işlevi yüklenmektedir. Sömürülenlerin eğitim ve bilincinin gelişmesine katkıda bulunarak, sömürücüler karşısındaki gücünün artmasını sağlayacaktır.¹²⁹

Sanat, Marksist düşüncenin temelinde yer alan tarihsel materyalizmle ilişkilendirilmiştir. Bu kapsamda üst yapı olarak nitelendirilen sanat, ekonominin değişimine bağlı bir dönüşüm göstermektedir. Bir başka ifadeyle Marksizm’de sanat, alt yapıyı oluşturan üretim tarzı ve ilişkilerince belirlenen bir üst-yapı ürünü olarak değerlendirilmektedir. Ekonomi, sanatın içeriğini ve biçimini belirleyen önemli bir unsurdur.¹³⁰

Bu doğrultuda, kapitalist üretim biçiminde emek olgusu, sanatın doğuşuyla bağlantılı bir şekilde değerlendirilir.¹³¹

O halde, el, yalnızca emeğin organı değildir, emeğin ürünüdür de. Ancak emeğin, giderek yeni işlemlere uygulanmasıyla, geliştirilmiş kasların, eklemlerin ve, daha uzun aralıklarla, kemiklerin kalıtsal yoldan geçmesi, bu kalıtsal inceliğin, yeni, giderek daha karmaşık duruma gelmiş işlemlere, giderek yenilenen biçimde uygulanması, insan elini, Raphael’in tablolarını, Thorwaldsen’in heykellerini, Paganini’nin müziğini yaratabilecek bu yüksek yetkinlik düzeyine kadar getirmiştir.

Sanatın, kapitalist üretim biçimiyle ilişkisi emek dışında işbölümü üzerinden de değerlendirilmektedir. İş bölümünün sebep olduğu “yabancılaşma”yı sanatçı açısından kısıtlayıcı bir unsur olarak nitelendiren Marx ve Engels’e göre, komünist bir düzene geçilmesiyle bireyin sadece bir ressam ya da sadece bir heykeltıraş gibi belirli bir

¹²⁸ Marx ve Engels, *Seçme Yazışmalar 2*, ss. 202-203.

¹²⁹ B. Krylov, “Önsöz”, *Yazın ve Sanat Üzerine*, çev. Vahap Erdoğan, 2. Baskı, Sol Yayınları, Ankara 2009, s. 17.

¹³⁰ Onur Bilge Kula, *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s. 9.

¹³¹ Friedrich Engels, *Doğanın Diyalektiği*, Sol Yayınları, Ankara 2002, s. 188.

sanatla bağılılığı da ortadan kalkacaktır. Onlara göre “Komünist bir düzende, ressamalar yoktur, başka etkinliklerinin yanı sıra resimle de uğraşan insanlar vardır.”¹³²

Tüm bunlar ışığında özetlenecek olursa, tarihsel materyalist bir bakış açısıyla değerlendirilen sanat, Marksist yaklaşımda, tarihsel gerçeklik ve toplumdan bağımsız ele alınamaz. Marksizm’de sanatın, bir toplumsal faaliyet şeklinde görülmesi, onun toplumun tam kalbine yerleştirilmesine sebep olmuştur. Bu kapsamda da sanat hem insan emeğinden doğmuş hem de kapitalist üretim koşulları altında sömürülen emeğin bilinçlendirilmesinde bir araç olarak düşünülmüştür. Ayrıca Marksizm’in sanat ve toplum konusundaki söylemleri, yirminci yüzyılda sanata yönelik sosyolojik bir bakış açısının gelişimine katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır.

2.2.2. Frankfurt Okulu

Yirminci yüzyılın geleceğe yönelik iyimserliği yok eden yıkıcı tecrübeleri (Dünya Savaşları gibi) sebebiyle sanat alanı, “ister siyasi ister estetik nitelikte olsun, uzun süre yabancılaşmadan bir kaçış yeri, direnişin mümkün bir eylem alanı ve gerçekliğin kalesi” olarak tasavvur edilmekteydi. Frankfurt Okulu yazarlarının düşüncesinde hakim olan sanat ve toplum anlayışı da böyle bir tasavvura dayanmaktadır.¹³³

Frankfurt Okulu’nda, sanatla toplum ilişkisi negatif bir ilişki olarak kurgulanmıştır. Sanat, toplumun eleştirisine imkân sağlayan özerk bir alandır. Okul’un önemli düşünürlerinden, aynı zamanda besteci ve uzman bir piyanist olan Theodor Adorno’nun eserlerinde toplum ve sanat arasındaki bu gerilim yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Öyle ki Adorno sanat ve toplumu birbirinin düşmanı olarak değerlendirmektedir.¹³⁴ Toplum karşısında sanat devamlı ulaşılmaya çalışılan bir ütopyadır. *Estetik Teori* adlı eserinde sanatın bu konumunu Adorno şu şekilde ifade eder:¹³⁵ “Eğer sanatın ütopyası gerçekleşmiş olsaydı, bu sanatın zamansal sonu olurdu.”

Sanatın toplumsallığıysa, onun toplumla muhalifliği oranında sağlanabilecektir. Topluma muhalif olmasının koşuluysa sanatın özerkliğini koruyabilmesidir. Bir başka

¹³² Karl Marx. ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, çev. Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez, 2. Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2013, s. 340.

¹³³ Danko, *Sanat Sosyolojisi*, s. 35.

¹³⁴ Besim F. Dellaloğlu, “Bir Giriş Adorno Yüz Yaşında”, *Cogito*, S. 36, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 28.

¹³⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Continuum, London 2002, s. 32.

ifadeyle “sanat, toplumsallığını içinde bulunduğu toplumu yansıtarak değil, onun içinde özerkliğini koruyarak ve onu sorgulama potansiyelini canlı tutarak kazanır.”¹³⁶ Adorno’nun, sanatın toplumsal olabilmesi konusunda özerkliğe verdiği önemi müzik özelindeki şu ifadelerinden anlamak mümkündür:¹³⁷ “.. müziğin, proletaryanın de dahil olmak üzere herhangi bir tüketici bilincinin durumuna edilgen ve tek taraflı ayak uydurmak yerine, kendi biçimiyle bilince etken bir şekilde müdahale etmesi gerekir.”

Yani Adorno’nun düşüncesinde sanat ve toplumsal olan sürekli bir çatışma içerisinde. Adorno’ya göre sanat, toplumsal olanın antitezidir ve ne toplumu onaylar ne de reddeder. Sanat onun görüşünde toplumu eleştirir.¹³⁸ Adorno’nun sanat ve toplumsallık arasında kurguladığı bu çatışma, Besim Dellaloğlu’nun şu ifadeleriyle daha netleşecektir:¹³⁹

Adorno toplumsalın hep kötü bir şey olduğunu düşündü. Yine de estetik sanat yapısı bu toplumsal olanın içinde nefes alıp veren bir şey. Sanat yapısının toplumsal olanın içinde yaşamaya devam ederek onun pisliğini paylaşmamasını, onun kötülüğüne katılmamasını sağlayan estetiğin duvarlarıdır, formdur, biçimdir. Biçimi, bir kalenin duvarları gibi düşünebiliriz. Bir toplumsal gerçeklik alanının içindeki bir ada gibi. Bu aynı zamanda ütopyanın da mekanıdır. Yani sanat yapıtları aslında bu kötü toplumun içinde ütopyanın hala nefes alıp vermesinin olanağını sağlar.

Sanat konusundaki açıklamalarında “kültür endüstrisi” kilit bir konumdur. Çünkü hakim ekonomik düzende sanat ürünleri, seri üretimden doğan birer meta olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada Adorno’nun anlatılarında iki tip sanat dikkat çeker: kültür endüstrisinden doğan yüzeysel sanat ile ciddi ya da özerk sanat.

Frankfurt Okulu’nun önemli bir diğer düşünürü Max Horkheimer ile birlikte ortaya koyduğu *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserde, yüzeysel sanata yönelik şu değerlendirmeler yer almaktadır:¹⁴⁰ “Sinemada da genellikle filmin nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı hemen anlaşılmaktadır, hafif müzikte ise alışık bir kulak melodinin ilk notalarını duyar duymaz devamını tahmin edebilmekte ve bu doğru çıktığı zaman kendini mutlu hissetmektedir.”

Dolayısıyla Okul’un düşünürlerine göre sanat, kültür endüstrisinin elinde hakim ekonomik düzene hizmet edecek şekilde üretilen bir metaya dönüşmektedir.

¹³⁶ Dellaloğlu, “Bir Giriş Adorno Yüz Yaşında”, s. 29.

¹³⁷ Theodor W. Adorno, *Müzik Yazıları*, çev. Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018, s. 72.

¹³⁸ Ömer N. Soykan vd., “Adorno ve Yapıtı” *Cogito*. S. 36, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 58.

¹³⁹ Soykan vd., “Adorno ve Yapıtı”, s. 60.

¹⁴⁰ Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, s. 13.

Sanat ürünleri bu doğrultuda mevcut ekonomik düzenin bir yansımasıdır ve bu ürünler aracılığıyla topluma düzenin sürdürülmesine imkân verecek telkinlerde bulunmaktadır.¹⁴¹

Kültür sanayiinin ürünleri, oyalanma sırasında bile neşeyle tüketileceklerini hesaba katabilirler. Ancak her model, çalışma ve çalışmaya benzeyen dinlenme sırasında baştan itibaren kimseye rahat vermeyen devasa ekonomi mekanizmasının bir modelidir. Toplumda sonuç olarak tek tek bireylere değil, herkese birden neyin isnat edileceğini herhangi bir sesli filmde, herhangi bir radyo yayınından anlamak mümkündür.

... Her şeyin, hatta daha düşünülmeyenlerin bile mekanik yeniden üretilirlik şemasına basmakalıp bir biçimde aktarılışı, her gerçek üslubun titizliğini ve değerini gölgede bırakmaktadır...

Adorno piyasa ekonomisi koşullarının, sanata sanıldığıının aksine sahte bir özerklik sağladığını iddia etmektedir. Hami olmaksızın yaşamlarını kazanabildikleri ve görece özerk olduklarını düşündükleri yeni ekonomik düzende sanatçılar aslında yeni “alıcılar”a üretim yapmaktadırlar. Bu yeni ilişkideki bağımlılığın fark edilememesinin nedeni “pazar anonimliği” arkasına gizlenmiş olmasıdır. Pazarın anonimliği, sanatçıya “kendine ve başkalarına karşı saf ve özerk görünme” imkânı tanımıştır, ancak bu sahte bir özerkliktir.¹⁴² Öyle ki bu sahte özerk koşullara “uyum sağlamayan her şey başına buyruk kişinin acizliğinde devam eden ekonomik bir acizlikle cezalandırılır.”¹⁴³

Bununla birlikte burjuva sanatı, sözde özerk bu konumunu “alt sınıfların dışlanması pahasına” elde etmiştir, oysa özerk sanatın görevi “sahte genellik hedeflerinden uzak durarak alt sınıfların davasına, yani gerçek genelliğe bağlı kalmak”tır.¹⁴⁴ Bu noktada sanat, içinde bulunduğu düzeni eleştirdiği ve ona karşı çıkabildiği ölçüde toplum karşısındaki görevini yerine getirecektir. Yani sanat, hem topluma sunulan ve gerçeklik olarak dayatılan şeylerin bilincine varmalı hem de toplumu bu bilince taşımaya hizmet etmelidir. Adorno, sanata yüklediği bu işlevi şu şekilde açıklamaktadır:¹⁴⁵

On dokuzuncu yüzyılın "psikolojik" romanlarının büyük bölümüne benzer bir şekilde, söz konusu öznenin ruhsal gerçekliği değil, kurmaca, stilize edilmiş ve pek çok açıdan sahte bir gerçekliktir anlatılan. Müzikte psikolojik anlatım kavramının romantizmin üslup kavramıyla iç içe geçmesi bu durumun göstergesidir. Eğer müzik kurmaca psikolojik zeminde, yani Wagner'in

¹⁴¹ Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II*, s. 15.

¹⁴² Theodor W. Adorno, “Die Wunde Heine-Heine'nin Yarası”; içinde: “Noten zur Literatur”; Teil 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band 11, Darmstadt 1997, ss. 95- 100'den akt. Kula, *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat*, ss. 258-259.

¹⁴³ Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II*, s. 22.

¹⁴⁴ Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II*, s. 25.

¹⁴⁵ Adorno, *Müzik Yazıları*, s. 59-60.

kahramanca-erotik insan imgesinde bir gedik açarak esas zemine nüfuz etmekte başarılı olursa, burjuva birey bağlamında müziğin işlevi de değişir. Bireyi yüceltmeyi, onu bir norm olarak tesis etmeyi amaçlamaz artık, psikolojik ve müzikal teamüllerin üzerini örttüğü sefaletini ve ıstırabını ortaya çıkarmaktır esas amacı; bireyin sefaletini ya da fenalığını, onu yalıtılmışlığına terk etmeksizin, nesnelleştirerek ifade etmekle müzik, son tahlilde içinden çıktığı şeyler düzenine karşı çıkar-tıpkı anlatıya konu edilen bireyin bireyliği gibi müzik de bu düzenden çıkmıştır ama onun içinde kendisinin ve çaresizliğinin bilincine varmıştır.

Frankfurt Okulu düşünürleri sanat konusundaki fikirlerinde Marksist yazından etkilenmekle birlikte Marksizm'in sanat-iktidar-toplum ilişkisini negatif bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. İktidar ve toplumun eleştirisine dayanan bu görüşte sanat bir ütopya olarak, daima ulaşılmasına çabalanandır. Sanatın hakim ekonomik ve siyasal düzen içerisinde sorgulanmasına imkân vererek sanat-iktidar-toplum arasındaki ilişkilerin kavranması ve yeni bakış açılarının gelişmesine katkı sağlamıştır.

2.2.3. Sosyolojik Yaklaşım

Sanata, sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşım, temelde onun toplumdaki bağımsız düşünülemeyeceğini ileri sürmektedir. Sanat eseri, bu eseri üreten sanatçı ve sanat eserinin içine doğduğu toplum birbiriyle yoğun etkileşim içerisinde.

Bu bağlamda, toplumdaki her bireyin sanat hakkındaki düşünme biçimi, onların toplumsal varoluşlarının önemli yönlerinin ifadesini sunmaktadır. Sanata ilgi duymayanların dahi sanata yönelik fikirleri onlar hakkında pek çok şeyi açığa çıkarır. Bununla birlikte bütün bir toplumun sanata karşı tutumu da o toplum hakkında pek çok bilgi verebilir. Sanatın toplum içinde oynadığı rolü göz önünde bulundurmak, o toplumun nasıl işlediğinin anlaşılabilmesinin aşamalarından birisidir. Belirli bir toplumda sanata önemli roller mi veriliyor, yoksa sanat o toplumda kenara mı itilmiş? O toplumdaki insanlar sanat yapmaya aktif olarak katılıyorlar mı yoksa katılmıyorlar mı? Belirli sanatların takipçileri çok çeşitli toplumsal geçmişlerden mi geliyor yoksa bunlar toplumun belirli gruplarını mı temsil ediyor? Sanat herkese açık mı yoksa ayrıcalıklı elitlerin kontrolünde mi? İşte sosyolojik yaklaşım sanat alanına bu ve benzeri soruları sorarak, o toplumun doğasının önemli ölçüde kavranabileceğini ileri sürmektedir. Bir başka ifadeyle, bu yaklaşım için “sanata bakmak, topluma bakmanın mükemmel bir yoludur.” Bunun tam tersi de mümkündür. Yani topluma bakılarak sanat hakkında da pek çok şey anlaşılabilir.¹⁴⁶

Sanatı toplumu oluşturan çeşitli aktör ve kurumlar arasında bir ilişkiler ağı

¹⁴⁶ David Inglis and John Hughson, “Introduction: ‘Art’ and Sociology”, *The Sociology of Art Ways of Seeing*, eds. David Inglis and John Hughson, Palgrave Macmillan, New York: 2005, s. 1

içerisinde inceleme, kaçınılmaz olarak sanat eserinin değerlendirilmesine de farklı bir bakışı beraberinde getirmektedir. Bu bakış açısında hiçbir nesne özünde sanatsal niteliklere sahip değildir. Bir sanat eserinin sanatsal doğası, onun içkin ve devredilemez bir özelliği olarak değerlendirilmez. Sanat eseri tanımlaması, bir nesneye, onun sanat olarak tanımlanmasından çıkarları artacak olan toplumsal grup üyeleri tarafından yapıştırılan bir etikettir.¹⁴⁷ Dolayısıyla, sosyolojik yaklaşım, Kant'ın "evrensel" haz temelinde tanımladığı "estetik" kavramını da tartışma alanına çeker. Sosyolog Pierre Bourdieu, sosyolojik yaklaşımın, Kant'ın sanata haz temelli bakışını çürütme amacı taşımamakla beraber, buna toplumsal bir boyut katma çabasında olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda sosyolojik yaklaşım Kant'ın "güzel, kavram olmadan hoş giden şeydir" formülünde bahsi geçen "bu deneyimi olanaklı kılan toplumsal koşulları, o koşulların bu deneyimi kimler ... için olanaklı kıldığını tanımlamayı, buradan da hareketle söz konusu deneyimin hangi sınırlar içinde var olabildiğini saptamak ister."¹⁴⁸

Vera L. Zolberg de sanat eserinin değerlendirilmesinde nesnel bir ölçüt olarak geliştirilen "estetik" kavramı dışında çok etkenli bir yapının varlığına dikkat çekmektedir. Sosyolojik açıdan bir sanat eseri, Zolberg'e göre toplumsal kurumların parçası olan birden çok aktörün etkileşim içinde olduğu süreçteki bir andır. Sanatın bu sebeple, toplumsal bağlamından ayrı bir şekilde anlaşılamayacağını savunan Zolberg, sanat eserine biçilen parasal değerın sadece sanat eserine içkin estetik özelliklerle değil dışsal koşulların da etkisiyle belirlendiğinin altını çizmektedir.¹⁴⁹

Söz konusu dışsal koşullar, sanata toplumsal bağlamda yaklaşan bir diğer isim Howard S. Becker'a göre bir iş bölümü içindedirler. Becker, sanatın oluşageldiği bu çok etkenli karmaşık yapıyı iş bölümü temelinde şöyle açıklar:¹⁵⁰

Her sanat dalı, şu halde, geniş çaplı bir iş bölümüne dayanır. Bunun doğruluğu, gösteri sanatları söz konusu olduğunda açıkça ortadadır. Filmler, konserler, oyunlar ve operalar her şeyi tek başlarına yapan bireyler tarafından kotarılamaz. Peki çok daha bireysel bir iş gibi görünen resmi anlamak için, iş bölümünün bütün bu aygıtlarına gereksinimimiz var mı? Var. İş bölümü, sanat nesnesinin üretimiyle bağlantılı bütün insanların, montaj bandında çalışan işçilerde olduğu gibi aynı çatı altında olmalarını, hatta aynı zamanda hayatta olmalarını bile gerektirmez. Sadece,

¹⁴⁷ David Inglis, "Thinking 'Art' Sociologically", *The Sociology of Art Ways of Seeing*, eds. David Inglis and John Hughson, Palgrave Macmillan, New York: 2005, s. 12.

¹⁴⁸ Pierre Bourdieu vd., *Sanat Sevdası Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*, çev. Sertaç Canbolat, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 136.

¹⁴⁹ Vera L. Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, çev. Buket Okucu Özbay, Alfa, İstanbul 2018, s. 24.

¹⁵⁰ Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, ss. 47-48.

sanat nesnesinin üretilmesi veya icranın yapılması, söz konusu faaliyeti yapan kişinin işini zamanında yerine getirmesini gerektirir. Böylece ressamın tuval, tuval bezi, boya ve fırça üreticilerine; sanat tacirlerine, koleksiyonculara, sergi alanı ve mali destek için müze küratörlerine; yaptıkları işe bir gerekçe oluşturmaları için eleştirmenlere ve estetikçilere; hamilere ve hatta koleksiyoncuları eserleri satın alma ve kamuya bağışlama yönünde teşvik eden vergi yasaları koymasına için devlete; esere duygusal olarak karşılık vermeleri için toplum fertlerine ve eserlerini anlamlı kılan bir arka plan meydana getiren geleneği yaratmış olan bugünün ve geçmişin diğer ressamlarına bağımlıdır.

Sanatın üretimini iş bölümü temelinde, kolektif eylemler bütünü olarak ele alan Becker, *Sanat Dünyaları* adlı eserinde, bu kolektif üretim içindeki tüm aktörleri ayrıntılı olarak incelemiştir. Eser, sanat ve devlet arasındaki ilişkiye yönelik kapsamlı değerlendirmeler içermesi nedeniyle bu tez çalışması için önem taşımaktadır. Eserde devlet de sanat alanına etki eden önemli bir aktör olarak yer almaktadır. Sanat alanına ilişkin ortaya koyduğu yasalarla, devlet, “sanatçılar, izleyiciler, tedarikçiler, dağıtımıcılar”, yani sanat eserlerinin üretim ve tüketiminde iş birliği içindeki her türlü personel için bir sınır çizer.¹⁵¹ Söz konusu aktörler, devlet tarafından belirlenen çerçeve içerisinde hareket etmek zorundadır. Bu yasalar, sanatçıların haklarının ya da üretilen eser karşısında yurttaşların haklarının, daha da önemlisi devletin kendi iktidarının korunmasına hizmet eder. Çünkü devlet, Becker’a göre, sanatın toplumları yönlendirme gücünün farkındadır.¹⁵²

Siyasi liderler genel olarak hem seçkin hem de popüler sanatta ifade bulan sembolik temsillerin yurttaşların harekete geçme veya geçmemeleri, geçeceklerse hangi amaçlar için geçecekleri konusunda etkili olduğuna inanırlar. Devrimci şarkılar devrimci eylem için bir temel sağlayabilir, yurtseverlikle ilgili şarkılar ve filmler mevcut inanışları ve sosyal tabaka sistemlerini güçlendirebilirler. Bazı sanat eserleri insanları tedirgin eder, onların ahlaki yapılarını tahrip eder ve onları devletin onlardan oynamalarını istediği rolleri oynamaları ve yapmalarını istediği işleri yapmaları açısından uyumsuz bir hale getirir. Başka bazı sanat eserleri ise devletin uygun bulduğu ve amaçları için gerekli olduğunu düşündüğü davranış ve tutumları aşılar ve destekler.

Dolayısıyla bu ilişkide bir sanatın estetik değeri de devletin menfaatleri doğrultusunda şekillenecektir. Devletin menfaatleri kamusal düzenin sağlanmasıyla ilgili olduğu gibi “ulusal kültürün gelişimi”yle de ilgili olabilir. Yani devlet, “ulusal birliğin ve ulusun diğer uluslar arasındaki itibarının artmasını” sağlamak amacıyla da sanat alanına müdahalelerde bulunabilir.¹⁵³

Sanat alanını, toplumu oluşturan çok çeşitli aktör ve kurumların iş birliği yerine, bunların bir mücadele alanı olarak gören Bourdieu, alanın sınıfsal yapısına dikkat

¹⁵¹ Becker, *Sanat Dünyaları*, s. 210.

¹⁵² Becker, *Sanat Dünyaları*, s. 211.

¹⁵³ Becker, *Sanat Dünyaları*, ss. 226-227.

çeker. Avrupa'daki sanat müzeleri ve ziyaretçi kitlesine ilişkin yürütmüş olduğu araştırma, ziyaretçi kitlesinin eğitim durumları ile toplumsal konumlarının onların müze konusundaki tutumları ve sanatsal seçimlerine etki ettiğini ortaya koymuştur:¹⁵⁴

Toplumumuz müzelerde sergilenen eserlerden yararlanma gibi saf bir olanağı tartışmasız herkese tanıtmışsa da sadece bazıları bu olasılığı gerçekleştirecek gerçek olanağa sahiptir. Kültürel etkinlik isteği kültürel etkinlikle aynı biçimde değiştiğine ve "kültür ihtiyacı" da doyurulduğu sürece katlanarak arttığına göre, kişi müze ziyaretinde bulunmadıkça bu eksiğin farkında olmayacaktır. Müzeye gitme niyeti ancak ortaya çıktıktan sonra gerçekleştirilebileceğine göre, buradan da ancak gerçekleştirildiği takdirde var olabileceği sonucu çıkarılabilir; az rastlanır olan şey sanat nesneleri değil onlardan yararlanma eğilimidir, çünkü "temel ihtiyaçlardan" farklı olarak bu "kültürel ihtiyacı" eğitim yaratır. Buradan da şu sonuç çıkar: Kültür eserleri karşısındaki eşitsizlik, "kültür ihtiyacını" yaratan ve aynı zamanda bu ihtiyacı gidermek için gerekeni veren okulla ilgili eşitsizliklerin büründüğü çehrelerden biridir.

Bourdieu'nun araştırması sanata erişimde eşitlik sağlansa dahi insanların onlardan yararlanma eğiliminin kültürel altyapıları çerçevesinde eşitsizliklerle şekillenebileceğini göstermekte ve bunun eğitimle bağlantısını gözler önüne sermektedir. Bourdieu'nun ulaştığı bu sonuç devletin sanat alanındaki görevleri konusunda daha derin bir sorgulama yapmaya fırsat vermesi bakımından önem taşımaktadır. Çünkü bu noktada devletin sanat alanı yanında eğitim alanına etkisi de düşünülmesi gereken bir mevzu olarak gündeme taşınır. Özellikle sanatı bir kamu hizmeti olarak gören ve sanattan yararlanmanın toplumun her kesiminin hakkı olduğunu benimseyen bir bakış açısı için bu sorgulama elzemdir.

Devletin vatandaşına sunduğu eğitimin niteliği de başka bir sorun alanını oluşturur. Örneğin tutucu bir yönetim, Sıtkı M. Erinç'in ifadesiyle:¹⁵⁵ "... alıcıların sanattan beklentilerine, belki de giderilemeyecek şekilde olumsuz etkide bulunur ve alıcının, hiç de sanatsal olmayan ölçütlerle, sözgelimi günahla, ayıpla, suçla sanata yaklaşmasına, sanatı bu araçlarla değerlendirmesine yol açar."

Sosyolojik değerlendirme, sanatı çok etkenli bir yapı içerisinde görme eğilimiyle araştırmacıyı, sanat alanının toplumsalla olan ilişkisine yönelik daha kapsamlı bir incelemeye yönlendirmekte, bu da araştırmacının sanat-toplum-devlet ilişkisinde birbirinden farklı pek çok değişkeni göz önünde bulundurmasına ve buna bağlı olarak da daha zengin bir analiz geliştirmesine imkân tanımaktadır.

¹⁵⁴ Bourdieu vd., *Sanat Sevdası Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*, ss. 57-58.

¹⁵⁵ Sıtkı M. Erinç, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2013, s. 96.

2.3. Osmanlı Dönemi'nde Sanat ve Toplum İlişkisi

Önceki bölümlerde görüldüğü üzere Batı'da "Aydınlanma", gücünü özgür düşünce ve tartışma alanının kurulabilmesinden, din ve kutsal değerlerin bu alan içinde sorgulanabilmesinden almıştır. Osmanlı'da ise böyle bir düşünce alanının kurulabilmesi mümkün olamamış, bunun sonucunda da Osmanlı Aydınlanması, "Batı'dan aktarma" şeklinde cereyan etmiştir. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı itibarıyla yönetim, ordu, eğitim gibi pek çok alanla birlikte sanat da Batı'nın izinin sürüldüğü bir alan olarak kayda geçmiştir. Bununla beraber gerek Aydınlanma öncesi gerekse sonrasında sanata ilişkin atılan adımların, padişahların kişisel zevk ve tercihleriyle de yakından ilişkili olduğu gözlenmektedir. Halil İncılık, Osmanlı'da padişahın sanat üzerindeki hakimiyetini onun toplum üzerindeki mutlak hakimiyetine bağlı olarak açıklamaktadır. Bilim adamı ve sanatçıların, sanatlarını genel olarak yaşadıkları toplumdaki egemen sosyal ilişkiler ve kültür çerçevesinde ifade ettiklerini belirten İncılık, bu eğilimin "sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği" Osmanlı toplumu gibi bir toplumda daha da belirgin hale geldiğini ileri sürmektedir.¹⁵⁶ Bunun müzik alanındaki örneğini Cem Behar şu şekilde aktarmaktadır:¹⁵⁷

... Saray'ın musiki faaliyetleri ve dolayısıyla da Saray'ın talep ettiği musiki görevlilerinin sayısı ve niteliği -her ne kadar yerleşik ve "kurumlaşmış" gibi görünseler de- eninde sonunda Padişahın musiki konusundaki kişisel zevk ve tercihlerine bağlıydı. Osmanlıların tahtına zaman zaman musikiden şahsen hoşlanmayan veya musikiyi dini sebeplerle hiç hoş görmeyen Padişahların oturduğu da olmuştur. Bu musiki sevmez Padişahlardan biri 1754-1757 yılları arasında hüküm sürmüş olan III. Osman'dır. III. Osman tahta geçer geçmez Enderûn'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümünü Saray'dan çıkarttırmış, Saray içoğlanlarının bir asırdan fazladır musiki meşkedegeldiği Enderûn meşkhanesini de süresiz olarak tatil etmiştir.

Ayrıca dönem dönem toplumdan gelebilecek olası tepkilerin de iktidarların bu alandaki eylemleri/eylemsizliğine yön verdiği görülmektedir. Dolayısıyla bir yandan sanat alanında iktidara bağlı olarak değişen koşullar toplumu etkilerken diğer yandan toplum da bu koşullara etki edebilmektedir.

Bu alt başlıkta, "Aydınlanma"nın Osmanlı dönemi sanat-toplum ilişkisine etkisi ve bu ilişkide iktidarın konumlanışının incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu kapsamda öncelikle Osmanlı sanatını şekillendiren düşünsel ve sosyoekonomik koşullar üzerinde

¹⁵⁶ Halil İncılık, *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s. 9.

¹⁵⁷ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 57.

durulacaktır. Bu, sanatsal alanda Batı benzeri bir gelişme sağlanması yolunda Osmanlı ve hatta Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında atılan adımları ve neticelerini anlamak açısından önemlidir. Sonrasında ise Osmanlı sanatında Batı ekseninde gerçekleşen dönüşümlere odaklanılacaktır.

2.3.1. Batı “Aydınlanırken”

Osmanlı topraklarında sanat alanı, büyük oranda dinin etkisi altında şekillenmiştir. Jean Paul Roux'un ifadeleriyle “Osmanlı sanatı, kendisini, Fas'taki, Mısır'daki ve İran'daki sanattan, hattâ, birçok şeyini borçlu bulunduğu Anadolu'daki Selçuklu sanatından bile, ziyadesiyle farklı kılan kuvvetli kişiliğine rağmen, bir İslâm sanatıdır.” Bu sebeple de Osmanlı topraklarında sanat alanı, “dinsel emirler ve İslam fikriyatı”nın katı sınırlandırmalarının izlerini taşımaktadır.¹⁵⁸

Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde, Doğu ve Batı medeniyetleri hakkında aşağıda yer alan ifadeleri Osmanlı coğrafyasında sanatsal alandaki bu yapının altında yatan nedenleri anlamaya yardımcı olacaktır:¹⁵⁹

Avrupa'da Rönesans, Reform, felsefi teceddüd (yenilenme), Romantizm gibi ahlaki, dinî, ilmi, bedii (sanatsal) inkılaplar Kurun-ı vusta (Ortaçağ) hayatına nihayet verdi. İslam âleminde bu inkılaplar vücuda gelmediği için, biz hâlâ Kurun-ı vusta'dan kurtulamamışızdır. Bu cihetle, Avrupa Skolastiğe nihayet verdiği hâlde biz henüz onun tesiri altındayız...Avrupa'nın büyük şehirlerinde içtimai (toplumsal) kesafetin (yoğunluk) artması içtimai işlerin inkısamını (ayrılma) mucip oldu (sebeup olmak). İhtisas meslekleri ve mütehassıslar vücuda geldi. İhtisasla beraber, fertlerde, ferdi şahsiyet teşekkül etti. Ruhların esas bünyesi değişti. Bu esaslı inkılaptan yeni ruha malik, mantıkça, mefkûrece, eski insanlara benzeyen yeni insanlar doğdu. Bunların ruhundan fışkıran yeni hayatı eski çerçeveler istiyab edemezdi (bulundurmamak). Bu sebeple eski çerçeveler kırıldı, parçalandı. Serbest kalan yeni hayat, ibdakâr (yaratıcı) kudretini her tarafa tevcih ederek (yöneltmek) her sahada tealiler (yükselme), tekemmüller (ilerleme) vücuda getirdi; bilhassa büyük sanayiye tekvin ederek (yaratmak), asri medeniyetin alamet-i farikasını (ayırıcı özellik) meydana koydu.

Şark'ta ise ... ne iş bölümü, ne ihtisas, ne ferdi şahsiyet, ne de büyük sanayi vücuda gelemedi. Yeni bir ruha yeni bir hayata mazhar olmadıkları için, Şark milletleri zaruri olarak medeniyetlerini Kurun-ı vusta'daki şeklinden daha ileri götüremediler. Çünkü, atalet kanunu mucibince (gereğince) bir sebep onu değiştirmedikçe her şey olduğu gibi kalır.

Ziya Gökalp nüfusun kentlerde yoğunlaşması ve ekonominin bu kentsel nüfusa paralel bir gelişim göstermesiyle, Batı'da bireyselliğin ve yaratıcılığın yükselişe geçtiğini, bunun da her sahada gelişim ve ilerlemeye imkân verdiğini belirtmektedir. Osmanlı Devleti ise bunun tam tersi bir tablo çizmiştir. Gelişmiş bir kentsel nüfusun

¹⁵⁸ Jean Paul Rox, “Osmanlı Sanatı”, *Erdem*, çev. Mübahat Türkel Küyel, C. 6, S. 18, 1990, s. 893.

¹⁵⁹ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, ss. 56-57.

olmayışı ekonomik anlamda gelişimin önünü kapamış, bu da Orta Çağ'dan ileriye gidilmesi sürecini baltalamıştır.

Hilmi Ziya Ülken de Osmanlı tarihinde “Aydınlanma” devri diye bir devirden bahsedilemeyeceğini savunur. Aydınlanmanın yaşanabilmesi “ondan önce bu fikirleri hazırlayan tecrübecilik ve akılcılık çıgırlarının, Renaissance ile başlayan Descartes ve Locke ile gelişen bütün modern felsefenin” varlığını zorunlu kılmaktadır. Hilmi Ziya Ülken düşünsel anlamda bu gelişmelerin yaşandığı on altı ve on sekizinci yüzyıllarda Osmanlı Devleti’nin Avrupa ile hiçbir fikir temasında bulunmamış olduğunu vurgular ve ekler:¹⁶⁰ “Öyle ise burada sözünü ettiğimiz “Aydınlanma”, tabii bir fikir evriminin neticesi olacak yerde, 19. yüzyıl ortasında birdenbire dışardan gelen bir fikir aşısının ürünü olarak doğmuştur.”

Dolayısıyla Rönesans ile birlikte Batı’da yaşamaya başlanan düşünsel, toplumsal, ekonomik vb. anlamdaki dönüşümlere karşılık Osmanlı’da böyle bir dönüşümün hayata geçirilememesi pek çok alanla birlikte sanatı da dogmatik bir anlayışa hapsetmiştir. Batı’nın gelişimi karşısında Osmanlı’nın söz konusu durumunu “mutlak hareketsizlik” şeklinde değerlendiren Suat Sinanoğlu, dönemin düşünsel ve sanatsal portresini şu şekilde çizer:¹⁶¹

... Ulemanın yorumu felsefe anlayışına aykırı, Ortodoks, kelimelerin anlamına bağlı, yalnızca seziden esinlenen bir din anlayışına uygun düşen; dogma haline gelmiş birtakım inançların dışına çıkamayan, belki filolojiden ve tarihsel bilgilerden yararlanan, ancak asla filolojik ve tarihsel bir yorum olma amacını gütmeyen bir yorumdu. Böyle bir yorumla toplumu yönetmişler, daha doğrusu mutlak bir hareketsizliğe mahkum etmişlerdir. Çiftçilikle hayvancılık hariç, her türlü dünyasal etkinlik yasaklanmış, toplumun heyecan ve hayal kaynakları kurutulmak pahasına betimleme sanatlarına izin verilmemişti ve, tıpkı Avrupa ortaçağında olduğu gibi, mimarlıktan da sadece ad gloriam dei¹⁶² yararlanma yolu tutulmuştu.

Bu koşullar altında Osmanlı’da sanatın, İslam dininin izin verdiği ölçüde var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dinin etkisi de Osmanlı’da modern anlamda bir sanat kavramının gelişimi önünde engel oluşturmuştur. Osmanlı toplumunda bir sanat kavramının bulunmaması da, Oğuz Adanır’ın ifadeleriyle, “bir sanat felsefesi ya da estetikten yoksun bir kültürel evrenden söz edilmesine yol açmaktadır.” Bu kapsamda Osmanlı’daki değerli ve güzel nesnelerin, sanat eserinden ziyade kültürel ürünler olarak nitelendirilmesi daha doğru olacaktır. Adanır, Osmanlı sanatındaki bu

¹⁶⁰ Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul 1992, s. 64.

¹⁶¹ Suat Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi I*, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık, 1998, s. 56.

¹⁶² “Tanrı’nın yüceliği adına” anlamını taşıyan Latince ifade.

kavramsal ve felsefik boşluğun, sanat eserlerinin belli bir estetik ideal doğrultusunda üretilmesi önünde engel oluşturduğunu belirtmektedir. Estetik temelden yoksunluk mimari, müzik, edebiyat gibi sanatsal alanların, “fırıncılık, keçecilik, taş ustalığı benzeri profesyonel iş kolları” şeklinde değerlendirilmesine sebep olmuştur.¹⁶³

Osmanlı Dönemi’nde sanat ve toplum ilişkisi de bu koşullara bağlı olarak şekillenmiştir. Sanatın, kavramsal ve felsefik zeminden yoksun olarak dinin kuşatmacılığı altındaki konumunun sanat-toplum ilişkisine etkisi el sanatları özelinde açık bir şekilde kendini göstermektedir. Kur’an ve bazı hadislerin çeşitli şekillerdeki yorumları Türk ve İslâm dünyasında üçboyutlu resim ve heykelin gelişmesini engellemiş, bu da minyatürün, 18. yy’a kadar Osmanlı resim sanatının tek egemen türü olarak kalmasına neden olmuştur.¹⁶⁴ “Tek egemen tür” olmakla birlikte bu sanat dalının toplumla ilişkisinin sınırlılığı da dikkat çekicidir. Mustafa Cezar, sanat alanında işlerin sorunsuz bir şekilde ilerleyebilmesi adına, “toplumun katlarının hassasiyet göstereceği konular”ın ele alınmamasının, bu konular ele alınsa bile toplumdan saklanması bir gereklilik olduğunun altını çizmektedir. Tüm İslam ülkelerinde yüzyıllardan beri yapılmakta olan minyatürlerin, toplumla paylaşılmayıp, “hükümdar ve yakın çevresinin kütüphane raflarında” kalmasının altında da bu gereklilik yatmaktadır.¹⁶⁵ Minyatürün yanında hat sanatının yaygın sanat türü olarak gelişimi de yine resim ve heykel alanındaki bu durgunlukla ilişkilendirilmektedir.¹⁶⁶

Ressamlık ve heykeltıraşlık sanatları dinen memnu olsa da olmasa da harsde büyük bir itibar ve mevki kazanmamışlardır. Bu suretle İslam sanatkârları ancak insan vücudunu mütalaa eden resim ve heykel eserlerle ifadesi kabul olan hassasiyetleri ifadeye imkân bulamayınca yazıların, satırların delaletine müracaat etmişlerdir. Binaenaleyh yazı yalnız fikri ifadeye mahsus alet olmakla kalmamış, belki beşeri hisleri ifade eden bir lisan, bir nevi resim ve bir nevi heykeltıraşlık vazifesi görmüştür.

...

Yazı güzelliği ne nevi güzelliiktir? Bunlardan biri ve başlıcası şüphesiz ki “tenasüp güzelliği”dir. Yazı şeklidir. ا, ب, ي... gibi şekillerin uzunlukları ve enleri, incelikleri ve kalınlıkları arasında bir fark ve her hususiyetin ruh üzerine bir türlü tesir edişi vardır. Şayanı dikkattir ki bu tesirler “biçimli adam, biçimsiz adam, şişman adam, sıksa adam, güzel adam, çirkin adam...” tesirlerini hatırlatmaktadır. Güzel ve yakışıklı adam karşısında duyduğumuz bedii tesiri, güzel ve yakışıklı

¹⁶³ Oğuz Adanır, “Felsefesiz Estetik, Sanatsız Toplum”, *Bilim-Düşün-Sanat Şenliği*, Hacettepe Üniversitesi, 6 Ekim 2005, <https://web.deu.edu.tr/oadanir/felsefesizestetik.htm> (Erişim: 26.5.2023).

¹⁶⁴ Kemal İskender, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resmi”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 1308.

¹⁶⁵ Mustafa Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s. 90b.

¹⁶⁶ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Sanat*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul 1934, ss. 93-94.

yazı karşısında aynı suretle duyuyoruz... Bunun sebepleri yazılardan aldığımız intibalar arasında ruhta bir münasebet olmasındandır.

Ressam Celal Esat Arseven de 1800'lerin sonunda resim ile toplum arasındaki mesafeye dikkat çekmektedir. Arseven, o dönemlerde evlerde resim olmadığı için altını çizmekte ve resim sanatıyla tepsiler, kibrit kutuları gibi nesneler aracılığıyla tanıştığını aktarmaktadır. Tepsinin üzerindeki resimleri seyretmenin bir resim sergisini ziyaret etmekten daha büyük bir heyecan ve zevk verdiğini belirten Arseven, resme olan ilgisinin de bu sayede başladığını ifade etmektedir. Arseven'in "...resim olan yerde namaz kılmak caiz olmadığı için Avrupa'dan gelen yuvarlak kibrit kutuları üzerindeki kral ve kadın tasvirlerinin çehreleri evdeki çok dindar kahya kadın tarafından çakı ile kazınırdı." cümlesi, toplum ve resim arasında İslam kaynaklı oluşan mesafeyi gözler önüne sermektedir.¹⁶⁷

Osmanlı Devleti'nde sanat-toplum ilişkisinin izlerini sürmeye elverişli bir diğer sanat dalı müziktir. Padişahların ve diğer devlet ileri gelenlerinin tutumları, etkileşimde olunan kültürler, müziğin var oluşuna etki eden önemli faktörler olarak göze çarpmaktadır. Yukarıda bahsedildiği gibi tahta geçtikten sonra sarayda ne kadar yetişmiş müzisyen varsa hepsini saraydan çıkartan III. Osman gibi örneklerle beraber müziği saray yaşantısının önemli bir parçası haline getirmiş devlet yöneticilerinin de var olduğu bilinmektedir. Örneğin Sultan II. Murat, klasik Türk müziği ile ilgilenen ilk padişah olarak kayda geçmiştir. Sultan II. Beyazıt ve oğlu Sultan Korkut da besteci kimliğiyle ön plana çıkmış isimlerdir. Hatta Sultan Korkut, "gıday-ı ruh" veya "rûh-efzâ" olarak anılan sazın da mucididir. Ayrıca II. Beyazıt'ın oğullarından Sultan Ahmet'in müziği çok sevdiği ve emrinde maaşlı bir koro heyeti bulundurduğu bilinmektedir.¹⁶⁸

Padişahların ilgi alanına giren ve yukarıdaki paragrafta klasik Türk müziği şeklinde belirtilen, saray müziği, ince musiki ya da geleneksel Türk müziği olarak da anılan bu müziğin, on beşinci yüzyılda Doğu kültürleriyle olan münasebetler neticesinde yaygınlık kazandığı görülmektedir.¹⁶⁹

... Sultan İkinci Murad ve Fatih Sultan Mehmed zamanlarında Osmanlı padişahlarına eserleriyle tekarrüp eden ve kendi arzularıyla Azerbaycan taraflarından gelen musiki üstadları gördüğü gibi İran seferinden dönen Yavuz

¹⁶⁷ Celal Esat Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, Kadıköy Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2019, s. 25.

¹⁶⁸ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten*, C. 41, S. 161, 1977, ss. 81-82.

¹⁶⁹ Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", s. 81.

Sultan Selim'in İstanbul'a getirdiği Azeri musiki san'atkârları da ocak halinde Enderun'a alınmış ve daha sonra onyedinci asırda Dördüncü Murad'ın Bağdad fethinden dönüşünde on arkadaşıyla beraber şeytari bestekâr Murad Ağa'yı İstanbul'a getirmiştir.

Yine aynı yüzyılın ikinci yarısıyla on altıncı yüzyılın başlarında İstanbul'a gelen Arap, İran edebiyatçıları arasında da başarılı müzisyenlerin var olduğu bilinmektedir.¹⁷⁰

Osmanlı'da, bahsi geçen sanat dallarından hat ve müzik sadece Saray'daki ayrıcalıklı kesimle sınırlı kalmamış toplumun yaşantısının da bir parçası haline gelmiştir. Bunda, taklit ve ezbere dayalı bir sanat öğretisinin varlığı rol oynamıştır. “Meşk” adı verilen bu yöntemin on yedinci yüzyılda neredeyse kurumsallaşmış bir yapıya kavuştuğu görülmektedir. Cem Behar Osmanlı'da müzik alanında meşke ilişkin çalışmasında, meşklerin genel olarak Saray'da görevli bulunan yetişmiş müzisyenlerce verildiğini aktarmaktadır. Bu müzisyenlerin hünkar imamlığı veya müezzinlik gibi müzikle ilgili başka görevler de yürüttüğünü belirten Behar, müzik hocalarının Kiler, Hazine ya da Has Oda'da görevli müzisyenler arasından da seçildiğini eklemektedir. Behar ayrıca, Saray'da sürekli olarak görevlendirilmiş kimselerin yanında müzik eğitiminin, Saray dışından getirilen ve aylıklı veya gündelikli olarak görevlendirilen müzik öğretmenlerince de verildiğini aktarmaktadır.¹⁷¹

Bununla beraber, bu yüzyılda, cariyelerin müzik eğitimi almaları için Saray dışındaki eğitimcilerin evlerine gönderilmelerinin de yaygın bir uygulama olduğu görülmektedir. Bu eğitimlerin masrafları da devlet hazinesinden karşılanmaktadır. Dolayısıyla dönemin yaygın sanat dallarından biri olan müziğin eğitimi, mekan olarak sadece Saray ile sınırlı kalmamış, bu eğitimin finansmanı konusunda da “himayecilik” usulü benimsenmiştir.¹⁷² Bu usulde, sanatçı ve müzisyenler hizmetleri karşılığı doğrudan maaşa bağlandıkları gibi zaman zaman da dolaylı bir şekilde ödüllendirilmişlerdir. Mustafa İtrî'nin on yedinci yüzyılda esirciler kethüdalığına tayin edilmesiyle, aynı dönemlerde Hâfız Post'un Saray'ın kağıt eminliği görevine, Küçük Müezzin Çelebi'ninse Anadolu muhasebeciliği görevine getirilmesi bu uygulamanın örneklerini oluşturmaktadır.¹⁷³

¹⁷⁰ Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, s. 83.

¹⁷¹ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, ss. 34-35.

¹⁷² Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, ss. 55-56.

¹⁷³ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, ss. 78.

Meşk yönteminin yanında, on altıncı yüzyılın sonlarında İstanbul'da kahvehanelerin yerleşik kültürün bir parçası haline gelmesi de Osmanlı müzik hayatında bir hareketlenmeyi beraberinde getirmiştir. “Sınıf ve statü ayırımı yapılmaksızın bir fincan kahveye yetecek parası olan herkesin buyur edildiği, ulemâ, derviş, yeniçeri, bürokrat, evli, bekâr, Müslim, gayri Müslim, yerli, kırsal göçmen, zengin veya fakir her kesimden İstanbul sakininin, halktan her tabakanın yer bulabileceği” mekanlar olarak kahvehaneler, müziğin Saray ve konaklardan çıkarak toplumda yayılmasına vesile olmuştur. Ayrıca bu mekanlar aracılığıyla Saray himayesi altında gelişmiş müzik geleneğiyle, İstanbul'a göç eden kesimin beraberinde getirdiği kırsal kökenli müzik kültürleri karşılaşp etkileşime girmiştir.¹⁷⁴

Müziğin gerek eğitim ve öğrenimi gerekse icrasındaki bu mekansal çeşitlenme, Osmanlı'da müzik dünyasının, yönetici grubun teşvik ve himayesinden bağımsız olarak yaşayabilmesi ve kendini yenileyebilmesine imkân vermiştir.¹⁷⁵ Bu da Osmanlı'da sanatın gelişiminde “himayeciliğin” etkisini, bazı yönleriyle Batı'daki emsallerinden farklı kılmıştır. Cem Behar bu farklılaşmayı şöyle açıklar:¹⁷⁶

Başta İstanbul olmak üzere birçok Osmanlı şehrinin musiki dünyası on dokuzuncu yüzyılın çok öncesinden itibaren kendini Saray'ın etkisi dışında besliyor, yenileyip tazeleyebiliyordu. Saray dışında musiki meşketikten ve musiki çevrelerinde isim yapmaya başladıktan sonra müziksever bir Padişahın iradesiyle Saray'a alınıp orada görevlendirilmiş müzisyenler genellikle çoğunluktaydı.

Saray'ın ve Padişahın sanatçıları ve müzisyenleri koruyucu ve teşvik edici, ödüllendirici gücünü ve ekâbire örnek teşkil etme fonksiyonunu göz ardı etmek elbette mümkün değil. Ancak, kalıcı müzik eserleri ortaya koyanların çok büyük çoğunluğunun Saray'ın koruyuculuğundan veya ekâbirin patronajından yararlanamamış olduklarını, başka çevrelerde yetiştiklerini ve san'atlarını başka mekanlarda icra ettiklerini biliyoruz. Dolayısıyla bu müziğin Avrupai anlamda bir Saray müziği olduğunu ileri sürmek de gerçeklerle bağdaşmaz.

Genel hatlarıyla ortaya konulan bu tablonun gösterdiği üzere, Osmanlı'da sanat alanının biçimlenişi pek çok açıdan Avrupa'dan farklılaşan bir yapı sergilemiştir. Bu farklılaşmanın temelinde, sanatın uzun yıllar boyunca, halk üzerinde mutlak hakimiyeti olan padişah ile dinin etkisinde şekillenmiş olması yatmaktadır. Düşünsel zeminden yoksun oluşu Osmanlı'da “zanaat”tan ayrı bir “sanat” alanının oluşumunu engellemiş, bunun sonucunda da, on sekizinci yüzyıla beraber “sanat”ın Batı'dan ithal edilmesi yolunda çaba sarf edilmiştir. Batı'nın bir dayatması şeklinde cereyan eden bu

¹⁷⁴ Cem Behar, *Orada Bir Musiki Var Uzakta... XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, ss. 230-231.

¹⁷⁵ Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 21.

¹⁷⁶ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, ss. 58-59.

çaba ile bunun, Batılı benzeri zihinsel bir dönüşüm geçirmemiş toplumdaki karşılığıysa bir sonraki başlığın konusunu oluşturmaktadır.

2.3.2. Batı Ekseninde Gelişmeler

Osmanlı’da Batı tipi sanatla etkileşimlerin örneklerine 1500’lü yıllar itibarıyla rastlandığı görülmektedir. Kanuni Sultan Süleyman’ın, taht ve tacını kaybetme tehlikesi yaşayan Fransa Kralı Birinci François’ya yardım etmesinin ardından François bir heyetle birlikte Sultan’a birçok hediye göndermiştir. Kendi saray orkestrası bu hediyelerden biridir. Orkestra, hükümdarın huzurunda konserler vermiş, böylece Padişah ile saray ve devlet adamları ilk defa Batı müziğini dinlemişlerdir.¹⁷⁷ Bazı kaynaklar “padişahın bu rahatlatıcı müziği tehditkar bularak müzisyenleri apar topar ülkelerine geri yollattığı”¹⁷⁸ ve müzisyenlerin çalgılarını da kırdırdığı¹⁷⁹ bilgisine yer vermektedir. Benzer bir örnek 1500’lerin sonlarında yaşanmıştır. İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth 1599’da Sultan III. Mehmed’e bir org hediye etmiştir. Bu org daha sonra Sultan I. Ahmed tarafından “üzerindeki tasvir ve suretler sebebiyle” yakıtılmıştır.¹⁸⁰

Bununla birlikte araştırmalar, 1580’lerde, padişah kızlarının evlenmesi veya şehzadelerin sünneti sebebiyle günlerce süren şenliklerde opera-bale benzeri gösterilere yer verildiğini göstermektedir.¹⁸¹

Padişah Üçüncü Murat 1582 yılında İstanbul’da Atmeydanında şehzadeleriyle beraber birçok fakir çocukları da sünnet ettirmek vesilesiyle büyük bir düğün tertip ettirmişti. Bu genel eğlencede o zamana kadar memlekette bilinenlerden başka bilhassa dikkati çekmiş olması lazım gelen bir yeni oyunun gösterildiğini bize Hammer tarihi haber veriyor; Türkçe tercümesinde 1582 yılı 14 Haziran’ında “Sokullu’dan dul kalan sultanın dokuz yüz Hristiyan kölesinin Pirüs rakısları arasında Aya Yorginin ejderle kavgasını temsil ettikleri” yazılıdır. Pirüs rakıslarından maksat, bilindiği gibi, kılıç ve kalkan oyunlarıdır. On altıncı asırda İstanbul’da düzenlenen bu oyunun bir ballet pantomime olduğu meydandadır.

Batı’da operanın on yedinci yüzyılda gelişip yayılmasıyla Osmanlı Sarayı’nda da bu tür müziğe karşı ilginin uyandığı kaydedilmektedir.¹⁸² Refik Ahmet Sevengil’in aktardığı bilgilere göre bu dönemde Venedik’ten bir opera heyeti getirilmesi

¹⁷⁷ Refik Ahmet Sevengil, *Opera San’atı ile İlk Temaslarımız*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 55.

¹⁷⁸ Emre Aracı, *Donizetti Paşa*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, ss. 82-83.

¹⁷⁹ Selçuk Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 2.

¹⁸⁰ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, s. 2.

¹⁸¹ Sevengil, *Opera San’atı ile İlk Temaslarımız*, s. 3.

¹⁸² Bülent Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 1213.

konusunda teşebbüslerde bulunulmuş ancak bunun hayata geçirilmesi mümkün olmamıştır.¹⁸³

On sekizinci yüzyıl, Osmanlı sanat alanında bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Asıl amaç sanata yönelik olmasa da, bu yüzyılda Batılılaşma hareketleri teknolojik ve toplumsal gelişmeden daha çok sanatı etkilemiş, Batı sanatı Türkiye'ye girmiştir.¹⁸⁴ 1700'lü yıllarda Avrupa'ya gönderilen elçiler, bu etkileşimde önemli bir rol oynamışlardır. Gittikleri şehirlerde seyrettikleri operalar hakkındaki izlenimlerine yazdıkları sefaretnamelerde yer veren elçiler, böylelikle edindikleri bilgilerin saray çevresine ulaşmasını sağlamışlardır.¹⁸⁵ Bu isimlerden biri Yirmizsekiz Mehmet Çelebi'dir. Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi seyahatnamesinde, opera ziyareti sonrası şunları aktarmaktadır:¹⁸⁶

Paris şehrine mahsus bir oyun var imiş. Opâre derler imiş. Acaip san'atler gösterirmiş. Ol şehre mahsus imiş. Şehrin kibarları varırlar, vasi dahi ekseriya varır, kral bile ara sıra gelir imiş. Birgün bizi Vasi Merşal davet eyledi. Anı seyre gidecek olduk. Vasinin sarayına bitişik bir yere vardık. Ol saray mahsus Opâre için yapılmış. Rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yerleri var.

Bizi kralın oturduğu yere götürdüler. Kırmızı kadife ile döşenmiş idi. Vasi Merşal dahi gelmiş, yerinde otururdu. Her taraf erkek ve kadın ile baştan başa dolmuş idi. Ve yüzden fazla çeşitli saz hazır idi.

Ayrıca Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin seyahatnamede operaya yönelik bazı ifadeleri, Osmanlı'nın Batı tarzı sanata ne denli yabancı olduğunu göstermektedir. Gördüklerini acayiplikler ve gariplikler olarak ifade eden Çelebi, opera karşısındaki hislerini şu cümlelerle aktarmaktadır:¹⁸⁷

Sözün kısası, ol kadar şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tâbiri kabil değildir. Gök gürlmeleri ve şimşekler gösterdiler. Görülmedikçe inanılmayacak kadar acaiplikler ve gariplikler temâşâ olundu. Hele aşk hallerine öylesine gösterüp icrâ ettiler ki, gerek padişahın ve gerek kızın ve gerek kralzadenin tavır ve hareketlerine bakıldıkça insanın acıyacağı gelirdi.

Seyahatnamede ayrıca devletin sanata yaklaşımı ve sanatın örgütlenme biçimi konusunda da bilgilere yer verilmiştir:¹⁸⁸ “Bu opârenin kibar takımından bir itibarlı kimse nazırı var. Masrafı çok bir sanat olmağla gelirini dahi düşünmüşler ve büyük devlet malı bağlamışlar. Çok şey hâsıl olur imiş. Ve bu şehrin hususiyetlerinden imiş.”

¹⁸³ Sevensil, *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*, ss. 7-8.

¹⁸⁴ Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, s. 44a.

¹⁸⁵ Aksoy, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma”, s. 1214.

¹⁸⁶ Yirmisekiz Mehmet Çelebi, *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri*, haz. Şevket Rado, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2021, s. 52.

¹⁸⁷ Çelebi, *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri*, s. 55.

¹⁸⁸ Çelebi, *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri*, s. 55.

Bunun yanında Osmanlı Devleti'ndeki azınlıkların da (Yahudiler, Rumlar ve Ermeniler ile Levantenler) Batı tarzı sanatın ülkeye girişinde katkısı vardır. Yabancı tiyatro, bale ve opera toplulukların ülkeye gelerek temsil vermeleri, Osmanlı'da yaşayan azınlıklara yönelik olarak gerçekleşmekteydi. Bununla birlikte özellikle tiyatro alanı Osmanlı'da yaşayan azınlıkların kendi olanaklarıyla canlı tutulmaktaydı.¹⁸⁹

Sanattaki dönüşümle ilgili belirgin adımların, Batılılaşma hareketleri konusunda öncü isimlerden III. Selim döneminde atıldığı görülmektedir. “İlk opera izleyen padişah” olarak tarihe geçen ve müzik alanında hem icracı hem de besteci kimliğiyle dikkat çeken III. Selim’le, Batı müziği, opera, bale ve dans Topkapı Sarayı’nda yer alabilmiştir.¹⁹⁰ Bununla birlikte tiyatro tarihi alanındaki araştırmalar Türkçe ilk tiyatro eserinin III. Selim zamanında yazıldığını ortaya koymaktadır. Böyle bir eserin varlığı, o dönemde toplumda tiyatroyu tanıyan kimselerin var olduğunu göstermektedir.¹⁹¹

III. Selim’in ardından tahta geçen II. Mahmut dönemi de Batılılaşma politikaları etkisiyle sanat alanında belirgin değişimlerin gözlemlendiği bir dönem olmuştur. Ney üfleyip tambur çalan ve besteleri bulunan II. Mahmut askeri alandaki reformları aracılığıyla müzik alanına köklü etkilerde bulunmuştur. Yeniçeri Ocağı’nı kaldırmasının ardından ordunun Avrupalı standartlarda dönüştürülmesi kapsamında “Musika-i Hümayun”¹⁹² adında yeni bir askeri bando kurulmuş, bandonun başına da İtalyan sanatçı, Guiseppe Donizetti getirilmiştir. Donizetti’nin o döneme ilişkin aranjmanlarını inceleyen çalışmalar, onun sadece askeri müzik değil ülkedeki geleneksel müziğin de bir şekilde Avrupaileştirilmesi düşüncesine hizmet ettiğini ortaya koymaktadır. Bu aranjmanlar arasında II. Mahmut’a ait iki eserin bulunduğunu belirten Emre Aracı’ya göre:¹⁹³ “Kaftanı atarak Avrupalı üniforma giyen bir padişahın kendi bestelerini de bu şekilde bir İtalyan’ın deneysel tekniğine açıyor olması onun

¹⁸⁹ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972, s. 43.

¹⁹⁰ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, s. 1214.

¹⁹¹ Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, s. 76a-b.

¹⁹² Kurumun isminin çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir: “Muzika-i Hümayun”, “Mızika-i Hümayun”, “Muzika-yı Hümayun” vb. Ancak Ersin Antep, kurumun künye defteri gibi önemli bir kaynakta ve Osmanlı belgelerinin çoğunda “Musika-i Hümayun” ifadesinin kullanıldığını belirtmektedir. Bu nedenle tez çalışmasında da, doğrudan alıntılar dışında, kurum, “Musika-i Hümayun” şeklinde anılmaktadır. Bkz. Ersin Antep, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, Elma Yayınevi, Ankara 2017, s. 18.

¹⁹³ Aracı, *Donizetti Paşa*, ss. 81-82.

sadece askeri değil, sosyolojik açıdan da müziğin Batı istikametinde geliştirilmesi hususundaki hassasiyetini” göstermektedir.

II. Mahmut, Donizetti Paşa’nın kendisi için bestelediği “Mahmudiye” marşını hükümdarlığı boyunca “Ulusal Marş” olarak çaldırmıştır. Onun sonrasında tahta geçen padişahlar da kendileri adına bestelenen bir marş “Osmanlı Devleti’nin Milli Marşı” kabul ederek bu geleneği sürdürmüşlerdir. Guatelli Paşa’nın Sultan Abdülaziz için bestelediği “Aziziye” marşı, Yesarizade Ahmet Necip Paşa’nın II. Abdülhamit için bestelediği “Hamidiye” marşı, Italo Selvelli’nin Sultan Mehmet Reşat için bestelediği “Reşadiye” marşı bunlardan bazılarıdır. Bu geleneğin dışında kalan V. Murat “Mecidiye” marşını, VI. Mehmet Vahdettin de “Mahmudiye” marşını kendi saltanat marşları olarak kabul etmişlerdir.¹⁹⁴

Müzik alanındaki gelişmeler bakımından bu dönem ile Cumhuriyet dönemi arasındaki bağa dikkat çekmesi sebebiyle Bülent Aksoy’un II. Mahmut ile ilgili şu değerlendirmeleri önem taşımaktadır.¹⁹⁵

Muzika-yı Hümayun’un kurulmasıyla birlikte Batı musikisi dinliyor, onu sevmeye çalışıyordu, ama öbür yandan, sarayda eskiden olduğu gibi devam eden fasılları dinlemekten de geri kalmıyordu. Özellikle Dede’nin eserlerine büyük değer vermektedir. Gittiği yerlerde de bandocularla müezzinleri birlikte götürüyordu. Musikideki bu iki yanlılık o dönemin havasını, hem Doğu’ya hem Batı’ya hem eskiye hem yeniye dönük iki cephesini çok iyi dile getirir. Biri, padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği musiki, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, “ulaşılması” gerekendi; biri “akıl”ın, öbürü “duygu”nun gereği idi. Cumhuriyet döneminin ilk aydın kuşaklarınca açık bir biçimde yaşandığını bildiğimiz bu iç çatışmasının daha o zaman uç verdiğini düşünmek pek yanlış olmaz.

II. Mahmut dönemi tiyatro alanında da gelişmelerin kaydedildiği bir dönem olmuştur. Metin And’ın araştırmasına göre II. Mahmut çağında içinde tiyatro temsilleri de verilen iki amfi tiyatro sarayın desteğiyle işletilmiştir. Şu ifadeler II. Mahmut’un tiyatroya yaklaşımını açık bir şekilde göstermektedir:¹⁹⁶ “İkinci Mahmut’un kitaplığındaki tiyatro eserlerinin çokluğu, onun tiyatroya yakın ilgisini gösterir. Bir Fransız dergisi şu bilgiyi veriyor: Sultan 1836’da Saray kitaplığına 500 tiyatro oyunu metni getirtti. Bunun 40’ı tragedya, 50’si dram, 30’u komedya ve 280’i vodvildi.”

¹⁹⁴ Evren K. Baydar, *Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s. 35.

¹⁹⁵ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, s. 1217.

¹⁹⁶ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, ss. 24-25.

II. Mahmut dini gerekler çerçevesinde toplum tarafından önyargıyla karşılanan resim alanında da önemli girişimlerde bulunmuştur. Kendisi devlet dairelerinde asılmak üzere resmini yaptıran ilk padişah olarak tarihe geçmiştir. Mustafa Cezar, hükümdarın bu adımını, resim sanatının saray otoritesi aracılığıyla yaygınlaştırılarak halka benimsetilmek istenmesinin bir göstergesi olarak değerlendirmektedir. Bununla birlikte, ona göre, bu dönemde Harbiye ile medreseler dışında açılmış modern okullar olan idadilerin programında resim derslerine yer verilmesi, “resmin topluma mal edilmesi yönünde önemli bir hareket oluşturur.”¹⁹⁷

II. Mahmut sonrası tahta geçen Abdülmecit’in yerli ve yabancı ressamı maddi ve manevi olarak ödüllendirmesi, resim sanatına olan ilgiyi artırmıştır. Resim öğrenimi için Avrupa’ya öğrenci gönderme hareketi onun döneminde başlamıştır. Ayrıca bu dönemde Mühendishane ve Harbiye’de akademi eğitimine benzer bir resim eğitimine yer verilmesiyle Türk sanat tarihinde “asker ressamı”na ilişkin de bir sayfa açılmıştır.¹⁹⁸ İlk sergi faaliyetleri¹⁹⁹ de bu döneme rastlamaktadır. Bunlardan biri 1845 yılında Çırağan Sarayı’nda gerçekleşmiştir. Batılı bir ressamın eserlerine yer verilen sergi, dışarıya kapalı olup, sadece padişah ve saray üyelerine yönelik düzenlenmiştir. 1849 yılında Harp Okulu’nda gerçekleşen sergideyse Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin resimlerine yer verilmiştir. Bir öncekinin aksine bu sergi, herkese açık olacak şekilde planlanmıştır.²⁰⁰

II. Mahmut döneminde askeri bandolara müzisyen yetiştirmek düşüncesiyle açılan Musika-i Hümayun, Abdülmecit’le birlikte en parlak dönemini yaşamış ve artık tam bir okul olmuştur. Bu dönemde yaylı çalgıların öğrenimine başlanmıştır. Ayrıca Sultan okulda yalnızca öğrencilerden oluşan bir orkestra kurdu muştur. Orkestra zaman içerisinde verdiği konserlerde opera üvertürleri ve senfonik eserlerden bölümler de seslendirmeye başlamıştır. Bununla birlikte Abdülmecit, okulda bir de çoksesli koro kurulmasını sağlamıştır. Haremde bir kadınlar orkestrasının kuruluşu, Saray bahçesinde yaptırılan 300 kişilik bir opera binasının açılışı, Avrupa’dan çok sayıda opera grubu ve ünlü sanatçının konuk edilişi de yine O’nun döneminde kaydedilen

¹⁹⁷ Mustafa Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. II, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s. 486a.

¹⁹⁸ Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. II, s. 486a.

¹⁹⁹ Mustafa Cezar, öncesinde bazı şahısların sanat çalışmaları ürünleri ile okul öğrencilerinin resim faaliyetlerine ilişkin sergiler açılmış olmakla birlikte gerçek anlamdaki ilk resim sergisinin 1873’te Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlenen sergi olduğunu belirtmektedir. Bkz. Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. II, s. 422a-b

²⁰⁰ Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, s. 125a-b.

gelişmelerdir.²⁰¹ Bu dönemle ilgili olarak Refik Ahmet Sevengil şunları eklemektedir:²⁰²

Abdülmecid, Garp musikisi ve opera meseleleri hakkında da Donizetti ile uzun uzadıya konuşuyor ve yeni şeyler öğreniyordu; hatta sarayda musikili bir tiyatro eseri oynatılması için gereken tertiplerin alınmasını da istedi. Donizetti, sarayda bandodan başka bir de salon orkestrası teşkil etti. Garbın yüksek san'at musikisi bu yoldan gelecekti; Donizetti'nin Osmanlı sarayındaki Türk talebeleri bir yandan da nota ile İtalyanca şarkılar söylemeyi öğreniyorlardı. Bütün bu hazırlıklar sarayda uyandırılmasına çalışılan musikili dram hareketini sağlamak için faydalı ve lüzumlu şeylerdi.

Abdülmecit dönemi aynı zamanda örgün eğitimde müziğin yaygınlaşmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönem öncesinde Osmanlı Devleti'nde müzik dersi yalnızca belli başlı kurumlarda okutulmuştur. Batılılaşma hareketleri kapsamında 1857 yılında eğitim ve öğretim işlerinin bir bakanlık altında örgütlenmesiyle beraber müzik eğitiminin yaygınlaşması yönünde çalışmalar başlamıştır. Buna bağlı olarak da on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru müzik eğitimi Osmanlı Maarifi kapsamındaki hemen her okulda verilmeye başlanmıştır.²⁰³ Bununla birlikte müzik eğitiminde bağlayıcı bir öğretim programından söz edilememektedir. Derslerin içeriği öğretmenin müzik bilgisine göre şekillenmiştir.²⁰⁴ Müzik eğitiminin sistemli bir yapıya kavuşması Cumhuriyet dönemiyle birlikte mümkün olacaktır.

Abdülmecit dönemi tiyatro alanında da gelişmelerin kaydedildiği bir dönem olmuştur. Onun döneminde kurulan ve yangında yok olan Mihail Naum'a ait tiyatronun yeniden kurulması için 60.000 kuruş bağışta bulunmuş ve tiyatroya vergi bağışıklığı getirilmesini onaylamıştır.²⁰⁵

Abdülmecit dönemi aynı zamanda sanatçıların eserleri üzerindeki haklarının korunmasına yönelik ana mevzuatın doğuşu olarak nitelendirilen Telif Nizamnamesi'nin²⁰⁶ ortaya konulduğu dönemdir. Sadece yazarları kapsamına alan

²⁰¹ Erdoğan Okyay, *Atatürk Müzik Devriminin Simge Kurumu Ankara Devlet Konservatuarı (1936)*, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2013, ss. 26-27.

²⁰² Sevengil, *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*, s. 59.

²⁰³ Erhan Özden, *Osmanlı Maarifi'nde Musiki*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013, s. 155.

²⁰⁴ Ali Uçan, "Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimizin Yeri ve Önemine Genel Bir Bakış", *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Van, 4-6 Mayıs 2004, s. 25, <https://www.yyu.edu.tr/images/files/IUlusalMuzikEgitimiSempozyumu/Belgeler/AliUcan.pdf> (Erişim:12.06.2023).

²⁰⁵ Aracı, *Donizetti Paşa*, s. 194.

²⁰⁶ Altı maddeden oluşan Nizamname'nin Latin harflerine çevrilmiş metni şu şekildedir:

"Madde 1-Kitap tabına dair inhisari madde kaldırılmıştır, herkes istediği kitabı tabettirecektir. Madde 2-Müellifine bir nevi mükafat ve emsaline taziyane şevk olmak üzere her müellif hakkında hayat şartile imtiyaz verilerek müddeti hayatında kendisinden başkası telif eylediği kitabı bastıramayacaktır. Madde 3-Müellif kendisi bastıramadığı takdirde o kitabın tab'ı hususunda olan imtiyazını istek eden kimseye

Nizamname ile devlet tarafından basılması gerekli görülen kitaplar için devlet, eser sahibine gerekli bedeli ödeme yükümlülüğü altına girmektedir.²⁰⁷ Telif haklarının müzik, resim, heykel alanlarındaki sanatçıları da kapsayacak şekilde genişletilmesi için 1910 yılını beklemek gerekecektir.

Şehzadeliği zamanında Abdülmecit’le birlikte Naum Tiyatrosu’na giderek operalar seyreden Abdülaziz, hükümdar olduktan sonra da Naum Tiyatrosu’na gitmiş; tiyatro sahibine ve oyunculara bağışta bulunmuştur.²⁰⁸ Tiyatroya Abdülmecit döneminde sağlanan imtiyazların bu dönemde de devam ettiği görülmektedir. Belediye nizamlarına uyması, devlet için uygunsuz olabilecek oyunlar sergilememesi kaydıyla Türkçe ve yabancı oyunlar oynatması için Naum’a 5 yıllık imtiyaz bu dönemde verilmiştir. Naum’a yapılan yardımlar imtiyazlarla sınırlı kalmamıştır. Belgeler Naum’un 1867 ve 1868’de tiyatronun ısınmasını sağlayan havagazı bedelinden de muaf tutulduğunu göstermektedir.²⁰⁹ Naum gibi dönemin tiyatro alanındaki önemli isimlerinden Güllü Agop’a da 1870 yılında Türkçe oyun oynatması için on yıllık bir imtiyaz verilmiştir. Hükümet’in bu imtiyaz karşılığında kendisinden yerine getirmesini beklediği bazı şartlar bulunmaktadır:²¹⁰

Bunlardan biri, oyunların ilk gösterimlerinden önce belediyeden izin alınmasıdır. Diğerleri ise İstanbul halkının menfaati için konulmuş şartlardır. Bunlar, halkın tiyatrolara ulaşabilmesi, zengin bir oyun çeşidiyle tanışması, tiyatroda yer bulabilmesi ve bilet fiyatını maddi olarak karşılayabilmesi noktasında birtakım kurallardan oluşuyordu. Ayrıca tiyatro gelirlerinin küçük bir kısmının fakirlere kaynak olarak sağlanması için bir sosyal yardım amacına hizmet eden bir madde de yer alıyordu.

Naum ve Güllü Agop’un yanında Richard Wagner’in kurduğu tiyatroya Avrupa krallarından da önce, ilk bağışta bulunan kişi yine Abdülaziz olmuştur.²¹¹

Avrupa’ya gezi düzenleyen ilk ve tek Osmanlı hükümdarı olarak anılan Abdülaziz bu gezi aracılığıyla Batı’nın kentlerini, yollarını, binalarını, insanlarını,

olunacak mukavele ve münasip bir baha ile ba sened fûruht edebilecektir. Madde 4-İşbu mukavele ve fûruht keyfiyetinde Meclisi Maarifin dahi malumatı bulunacaktır. Madde 5-Devletçe tab’ı lazım geldikte kezalik müellifine ne miktar şey verilmesi münasip ise Meclisi Maarif marifetile ita ettirilerek bastırılacaktır. Madde 6-Tabolunacak kitabın mukavele olunan miktardan ziyade bastırılması memnu olduğundan hilafına cesaret edenler olursa adeta sirkat hükmünde olarak o makuleler hakkında kanunen icap eden ceza icra olunacaktır.” Bkz. Düstur, Tertibi Evvel, C. II, s. 229’dan akt. Diren Çakmak, “Osmanlı Telif Hukuku İle İlgili Mevzuat”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, 2007, s. 206, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/257973> (Erişim: 8.2.2023).

²⁰⁷ Çakmak, “Osmanlı Telif Hukuku İle İlgili Mevzuat”, s. 206.

²⁰⁸ Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, s. 144b.

²⁰⁹ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, ss. 246-247.

²¹⁰ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, ss. 367-368.

²¹¹ Baydar, *Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri*, s. 214.

sanat eserlerini görmüş, Batı sanatlarından müzik, tiyatro, özellikle resim ve heykele ilgisi artmıştır. Batı formunda bestesi olan ilk Osmanlı padişahıdır ve eserlerinin bir kısmı Avrupa’da yayımlanmıştır.²¹² Resimle de bizzat uğraşmış, heykelini yaptıran ilk ve tek padişah olarak tarihe geçmiştir. Gazetelerde resme yer verilmesi de ilk defa bu dönemde gerçekleşmiştir. Güzel sanatlarla ilgili resim ve yazılar yayımlayan ilk gazete Musavver Medeniyet de bu dönemin bir ürünüdür. Bunların yanında “Arkeoloji Okulu, ilk özel akademi açılması, resmi akademi açılması, ilk resim sergileri ile Türkiye’nin 1873 Viyana sergisinde iyi bir şekilde temsiline çalışılması” gibi hususlar da Abdülaziz’in güzel sanatlara verdiği önemi örneklemektedir.²¹³

Abdülaziz döneminde sanat alanındaki tüm bu gelişmelerin, sanatın topluma inmesi konusundaki katkısını Mustafa Cezar şu şekilde yorumlamaktadır:²¹⁴

... resmin halkın gözlerinin önüne serilmesi, gazete ve dergilerin resimli çıkmasıyla, resmin sanat olarak halka sunulması ise, ancak resim sergilerinin tertibi suretiyle mümkün olabilirdi.

İşte bu iki önemli merhalenin aşılması da Abdülaziz zamanında gerçekleşti. Bu merhalelerin aşılmasını şüphesiz Abdülaziz’in bizzat kendisi sağlamış değildir. Burada en büyük rol elbette ki zaman faktörüne aittir. Fakat resim seven, resimden anlayan bir padişahın başta bulunmasının, en basitinden, bu faktörün gecikmeden rolünü oynamasını etkilediği de inkar edilemez.

Abdülaziz’den sonra kısa süreli tahtta kalan V. Murat müzikle yakından ilgilenmiş, ömrünü piyano çalarak ve besteler yaparak geçirmiştir. Çalışmalarından günümüze dört cilt yazma nota mecmuası kalmıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü’nde yer alan mecmua, piyano için bestelediği vals, polka, polka-mazurka, quadrille ve schottische gibi Avrupa’nın popüler dans müziği formlarında yazılmış eserler ve askeri marşları içermektedir.²¹⁵

III. Selim itibarıyla süregelen Batılılaşma ve bunun sanat alanına etkisinin II. Abdülhamit ile birlikte zirveye ulaştığı görülmektedir. II. Abdülhamit’in sanata, özellikle de Batı kaynaklı sanata olan ilgisini kızı Ayşe Osmanoğlu şu şekilde aktarıyor:²¹⁶

“Gençliğimde piyanoya merak etmiştim. Babam, şehzadelerine Avrupa’dan birer piyano getirtmişti. Saraya İtalyan ve Fransız musiki muallimleri alınmıştı.

²¹² *Invitation ala Valse, La Gondolle Barcarolle, La Harpe Caprice, Melancholy ve Polka* Abdülaziz’in Batı formunda bestelemiş olduğu ve günümüze kadar ulaşan eserleridir. Bkz. Erdal Kurtçu, “Sultan Abdülaziz Han’ın Besteciliği ve Eserleri Üzerine Rauf Yekta Bey’in Harf İnkılabı Öncesi Yazıları”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), Aralık 2022, s. 992.

²¹³ Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, ss. 147-154.

²¹⁴ Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, s. 154b.

²¹⁵ Aracı, *Donizetti Paşa*, ss. 227-230.

²¹⁶ Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, Timaş Yayınları, İstanbul 2019, s. 32.

Bu muallimlerden Fransız Alexandır Efendi bana hoca tayin edilmişti. Epeyce bir müddet çalıştım. Musikiyi çok sevmeme rağmen, ne yazık ki gaili bir hayat bana musikiye lazım gelen vakti verdirtmedi” derdi.

Evlatlarının müzikle meşgul olmasını ister, bize piyanolar ve muhtelif musiki aletleri alırdı. Huzurunda piyano çaldırır, dinler, yanlışlarımızı düzeltir, tempolara dikkat eder, “Böyle çalınmaz, tekrar ediniz” derdi. Alafranga musikiyi alaturkaya tercih ederdi. “Alaturka güzeldir ama daima gam verir. Alafranga değişiktir. Neşe verir. Piyanoda alaturka dinlenmez. Kendine mahsus alaturka sazlarla çalınmalıdır” derdi.

Özellikle opera ve operetlerden hoşlandığı bilinen II. Abdülhamit, alaturka müziğe ait makamların Türklere ait olmadığını, bu makamların Yunanlar, Acemler ve Araplar’dan alındığını belirtmektedir. Makamların yanı sıra enstrümanlar konusuna da değinen Abdülhamit, davul ve zurnanın Türk çalgısı olmadığına yönelik iddasını şu şekilde açıklamaktadır: “Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış.”²¹⁷

II. Abdülhamit’in alaturka ve alafranga müziğe yönelik bu ifadeleri Cumhuriyet Dönemi sanat politikasını anlamak adına hayati önem taşımaktadır. Kendisinin tahta geçişinden yaklaşık elli yıl sonra, Ziya Gökalp tarafından yayımlanan ve Cumhuriyet devrimlerinin de fikrî temellerinden biri olarak değerlendirilen *Türkçülüğün Esasları*’nda geçen benzer ifadeler Cumhuriyet Dönemi sanat politikalarını, Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma kapsamında üretilen politikalarla tarihsel bir akış/bütünlük içerisinde değerlendirmenin gerekliliğini kanıtlar niteliktedir.

Müzik alanında öğrenim görmek üzere yurtdışına öğrenci gönderilmesi uygulamasının ilk örneklerine II. Abdülhamit döneminde rastlanmaktadır. Devamına Cumhuriyet devrinde tanık olunacak bu uygulama kapsamında virtüöz bir flütçü olan Saffet Bey Paris’e gönderilmiş, bir yıl sonra padişah tarafından geri çağırılmıştır.²¹⁸ Ancak bu uygulamanın şöyle bir yanı bulunmaktadır. Padişah, keman, piyano, viyolonsel gibi kendi sevdiği sazları çalan sanatçılara yakınlık duymakta ve bu sanatçılara destek olmaktadır. Sanatçıların önemli mevkilere gelebilmesi için Abdülhamit tarafından seviliyor olmaları gerekmektedir.²¹⁹ Dolayısıyla sanatçılar, yukarıda da değinildiği üzere, Padişahın kişisel zevk ve isteklerine bağlı olarak destek görebilmektedirler.

²¹⁷ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, ss. 1223-1224.

²¹⁸ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, s. 1224.

²¹⁹ Antep, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, s. 49.

II. Abdülhamit devrinde, müzik ile ideoloji arasında sıkı bir etkileşim gözlemlenir. Genç Türkler ve yaşanan siyasi gelişmelerin de etkisiyle güçlenen Türkçülük düşüncesinin, ilerleyen dönemlerde müzik alanında birtakım yansımaları olacaktır. “II. Meşrutiyet döneminde artan yerli opera üretimi, Türk sahne sanatçılarının yetismeye başlaması, halk müziğine olan ilginin artması ve Cumhuriyet müzik ideolojisini etkileyecek olan müzik düşüncelerinin filizlenmeye başlaması” bu yansılardan bazılarıdır. Bu dönemde milliyetçilik düşüncesi hem müzik ideolojisinin üretimi için kullanılmış hem de bazı güftelerde öncelikli tema olarak seçilmiştir.²²⁰

Batı tipi sanat eğitiminin kurumsallaşmasına yönelik adımlar bu dönemde de devam eder. Cumhuriyet Dönemi’nde de varlığını sürdürecektir olan Sanayi-i Nefise Mektebi Abdülhamit zamanında kurulmuştur. Mektep, Osman Ergin’in aktardığı şeklide “1884’den 1917’ye kadar ... muhitin bütün yadırgamalarına, resmî makamların kayıtsızlığına rağmen memlekette Avrupalı resim ve heykel zevkini tesise ... çalışmıştır.”²²¹

Okul, özellikle de heykel açısından bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Heykelin resmen eğitim konusu edildiği Sanayi Nefise Mektebi kuruluncaya kadar Osmanlı Devleti’nde Türk heykeltıraş yetişmemiştir. Heykelin, resme kıyasla daha büyük bir dirençle karşılaşması, Hüseyin Gezer’in ifadesiyle, üçüncü bir boyuta sahip olarak “yere gölge düşürmesi”dir.²²² Okulun kuruluşundan 1923 yılına kadar geçen kırk bir yıllık zaman zarfında sadece dört heykeltıraş yetişmiştir.²²³ İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Tomruk, Nijad Sirel.

1900’lerin başında okulun öğrencilerinden biri olan ressam Hikmet Onat’tan aktarılanlar, hem öğrencilerin çalışma koşullarını hem de dönemin toplum-resim/heykel ilişkisini çarpıcı bir şekilde özetlemektedir:²²⁴

Sanayi-i-Nefise mektebinin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resime çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış,

²²⁰ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, s. 212-215.

²²¹ Osman Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, C. III-IV, İstanbul: Eser Matbaası, 1977, s. 1126.

²²² Hüseyin Gezer, “Heykel”, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 4.

²²³ Gezer, “Heykel”, s. 11.

²²⁴ Nurullah Berk, “Resim”, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 18.

heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştemal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk. Bir gün geldi ki hamal resmi yapmaktan bıktık, giyimli de olsa bir kadın model bulmaya karar verdik. Çingene mahallesinden getirttiğimiz bir kıza oyun oynar pozı verdikten sonra henüz çalışmaya başlamıştık ki müdür Osman Hamdi bey bizi çağırttı. “Siz deli misiniz çocuklar, nerede sanıyorsunuz kendinizi?” diye bağırdı. “Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa’ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız!”

Bunların yanında hakim ideolojinin korunması adına sanat alanına yoğun müdahaleler de yine bu dönemde gerçekleşmiştir. II. Abdülhamit yönetiminin sanat eserlerinin propagandaya alet edilmesinden endişe duyarak sanat alanını denetim altına almaya çalıştığı görülmektedir. Bu kapsamda propaganda malzemesi niteliği taşıyabilecek her türlü gazete, kitap, tiyatro vb. iletişim faaliyetleri üzerinde kontrol kurulmak istenmiştir. Örneğin bir ses kayıt teknolojisi olan fonografin İstanbul’da kullanılmaya başlanması hükümet tarafından endişeyle karşılanmış, bu teknolojinin resmi ideolojiyle aykırı düşebilecek her türlü müzik eseri, şiir veya söylevin kitlelere ulaştırılması açısından önemli bir araç olabileceği üzerinde durulmuştur. Osmanlı hükümetinin fonografa yönelik endişeli tavrı, Temmuz 1899 tarihli bir arşiv belgesinden takip edilebilmektedir. Belgeden aktarılanlara göre “Amerikalı Edison’un icadı olarak nitelendirilen fonograf makinesinin silindirlerinde zararlı bir konuşma olup olmadığını tespit etmek amacıyla zaptiye harekete geçer. Yapılan aramalar sonucunda zararlı bir şeye rastlanmadığı ifade edilir.”²²⁵

Abdülhamit’in baskı ile karakterize olmuş bu yönetim biçiminin, tiyatro alanındaki yansımalarını Metin And şu şekilde anlatıyor:²²⁶

I. Meşrutiyet aşaması ve bunu izleyen ilk yıllarda gene tiyatroya, özellikle onun yaratıcı atılımına büyük engeller yoktu. Ancak sıkıdenetim ve baskı giderek kerte kerte artmış, oyun yazarlığı durmuş, çeviri oyunlarda da büyük kısıtlamalar sonunda Tanzimat’taki atılım ve olumlu işlerin üzerinden bir silgi geçmiş, tiyatrocular ve yazarlar kıpırdayamayacak duruma gelmişlerdir.... İstibdatın tiyatro üzerinde yıkıcı baskısı 1890’larda sürüp 1908’e değin artmıştır. En önemlisi oyun yazarlığının, yaratıcılığın sona ermesidir.... Hürriyetin ilanı ile yeniden tiyatrolar açılmış, yazarlar eser vermeye başlamış, böylece Meşrutiyet Tiyatrosu diye adlandırabileceğimiz yeni bir dönem hem siyasal hem tiyatro bakımından başlamıştır.

Tiyatro alanındaki baskılara yönelik bir diğer örneği ise Hüseyin Cahit Yalçın aktarmaktadır. Yalçın’ın aktardığı bilgiye göre 1 Nisan 1873’te İstanbul Güllü Agop tiyatrosunda sahnelenmiş *Vatan yahut Silistre* adlı Namık Kemal’e ait eserde

²²⁵ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, ss. 301-302.

²²⁶ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, ss. 70-71.

seyircilerin “Allah muradımızı versin” ifadeleri, “halkın Murad Efendiyi padişah istemesi” şeklinde yanlış algılanmış, bunun sonucunda Namık Kemal ve arkadaşları sürgüne gönderilmiştir.²²⁷ Yalçın’ın yazınsal alana yönelik şu cümleleri de dönemin ruhunu anlamak bakımından önem taşımaktadır:²²⁸

Eserlerimizin başında kuramlardan, sanatımızdan, düşüncemizden, amaçlarımızdan söz etmeyi gerekli görmüştük. Ama bizi bütün bu tasarımlardan vazgeçiren büyük bir düşünce vardı. Önsöz yazacak olursak Abdülhamid’e dua etmek gerekecekti. Çünkü çıkan bütün kitaplarda her yazar bunu böyle yapıyordu. Önsöz yazıp da Abdülhamid’e dua etmemek, sürgüne gitmeyi göze almaktı. Biz, Abdülhamid’e isterse belâyı savuşturmak için olsun dua etmeyi insan onuru ve yurt sevgisiyle bağdaştırılamaz görüyorduk. İşte bunun için kitaplarımız önsözsüz çıktı. Acaba onların böyle önsözden yoksun çıkışı dikkati çekmiyecek miydi? Bu yüzden «jurnal» edilmeyecek miydik? İşte bir yürek çarpıntısı noktası.

Celal Esat Arseven’in anılarından aktardıklarına göre Abdülhamit’in denetim altında tutmaya çalıştığı bir başka konu da senfonik konserlere katılımdır. Batı müziğine hayran biri olarak Abdülhamit’in zaten sınırlı bir kesimin katılabildiği bu konserler üzerinde kontrol kurmaya çalışması sanat ve iktidar arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir.²²⁹

O esnalarda Fransa Sefareti’nin himayesinde, Union Française Kulübü’nde İtalya’dan getirilmiş olan Maestro Nava’nın idaresinde her hafta konserler veriliyordu. Bu konserler senfonik mahiyette olup, timbal, obua ve birinci keman gibi aletleri çalan müzisyenler mukavele ile Avrupa’dan getirilmişlerdi. Büyük fedakarlıklara mal olan bu konserler Beyoğlu kibar âlemi için büyük bir zevk, Sultan Hamid için ise her içtima gibi sıkıcı ve men’i gayrikabil bir hadise teşkil ediyordu. Türklerin burada ecnebilerle teması istenmiyordu.

Konser günleri kapıya dizilen sefir ve ecnebi arabaları arasında fesli birkaç adam görülür, bunlar konsere giden Türklere bir yankesici ihtiraziyle sokularak isimlerini sorarlar ve Yıldız’a bildirirlerdi. Zaten Beyoğlu’nun bu gibi medeni hayatına iştirak eden Türkler de mahdud idi, beş on kişiyi geçmezdi.

II. Abdülhamit’in baskıcı yönetimine son veren II. Meşrutiyet’in ilanıyla düşünsel alanda yaşanan özgürleşme, sanat alanına da yansımıştır. Özellikle dernek kurmanın serbest hale gelişi sanatçıların faaliyetlerini daha örgütlü bir yapıya kavuşturmalarına olanak sağlamıştır. Bu dönemde kurulan ve “dernek statüsündeki ilk sanatçı örgütü” olarak tarihe geçen²³⁰ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti açtığı sergilerle “tablonun odadan sokağa çıkması” mümkün olmuştur. Bu döneme kadar resim sanatı saray ve konaklarda belirli bir sınıfa özgü bir yapı sergilemiştir. Cemiyet, resmi

²²⁷ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975, s. 55.

²²⁸ Yalçın, *Edebiyat Anıları*, s. 124.

²²⁹ Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, ss. 125-126.

²³⁰ Abdullah Sinan Güler, *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1994.

topluma taşımakla kalmamış, Avrupa ile temasların çoğalmasını sağlayarak Batı tekniğinin resim sanatına yerleşmesine de vesile olmuştur.²³¹

II. Meşrutiyet sonrası sanat alanında kaydedilen bir başka gelişme telif hakkı ile ilgili olmuştur. 1910 yılında, sanatçıların eserleri üzerindeki haklarının korunmasına imkân veren telif konusunda daha kapsayıcı bir adıma tanık olunur: Hakk-ı Telif Kanunu. Yalnızca yazarlarla ilgili hükümler içeren Telif Nizamnamesi'nden farklı olarak bu kanun ressam, heykeltıraş ve müzisyenleri de kapsamına almaktadır.²³² Kanunun bir diğer özelliği de ilk defa telif kavramının tanımına yer vermesidir. Telif konusunda daha bilinçli bir yaklaşımın yansıması olan bu kanun, Cumhuriyet'in ilanından sonra da belirli bir süre varlığını korumuştur.²³³

II. Meşrutiyet, düşünsel düzeyde yaşanan özgürleşmenin bir yansıması olarak, sanat alanında birtakım dönüşümlere sebep olmakla birlikte devlet-sanat ilişkisi bakımından keskin değişimler getirmemiştir. Ressam Sami Yetik'in Paris'ten İstanbul'a düzenli olarak gönderdiği mektuplarda, Maarif Nezareti'nin güzel sanatlara karşı ilgisizliği, üzerinde sıklıkla durulan konulardan biri olarak dikkat çeker. Sami Yetik, Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili kaleme aldığı bir makalede Maarif Nezareti'ni şu şekilde eleştirmektedir: “Ne fayda ki yeni maarifin bilinen ilgisizliği, onu kuru varlığıyla, korunmanın tadından, teşvikin rüzgarından yoksun bir eğitim düzeyinde terk edip bıraktı.”²³⁴ “Sanayi Nefise İçin” başlıklı yazılarından birinde Batı'daki sanat eğitimi ile Osmanlı'dakini karşılaştırmalı bir şekilde ele alırken yine, yönetimin sanata yönelik tutumunu eleştirmektedir.²³⁵

İşte Fransız Sanayi-i Nefise Mektebi, işte Batı'nın imrendiren bir gelişme hızıyla yükselip giden görkemli ilham kaynağı. Hükümetin korumasında bulunmakla birlikte binlerce sanatseverin sonsuz ilgisiyle gururlu ve şanlı. Değişik atelyeleri, büyük profesörleri, hizmete sunduğu ileri, düzenli derslikleri, araştırmaya değer kitaplıkları ile ülke çocuklarına kucak açan bu kurumun -binası dışında- izlediği eğitim programına dikkat edilirse, özel kişiler tarafından karşılanan para ödüllü yarışmalar, büyük boyutlu destekler, düzenlemeler içinde, devam edenlere her an artan bir çalışma isteği verdiği görülür. [...] Şüphesiz hükümetin koruma ve desteği, bir taraftan çevrenin isteklendirilmesiyle ki Fransa, bilim ve fennin tüm dallarında yükselmekte devam ediyor. Fakat biz ne yapıyoruz; hangi okulumuzda Batı düşüncesinin bu güzel usulünü uygulayabildik?

²³¹ Refik Epikman, “Türkiye’de Resim ve Heykel Sergileri”, *Ülkü*, C. 15, S. 86, Nisan 1940, s. 144.

²³² Kanunun Latince metni için bkz. Diren Çakmak, “Osmanlı Telif Hukuku İle İlgili Mevzuat”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, ss. 224-228, 2007.

²³³ Kanun, 5 Aralık 1951 tarih ve 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile yürürlükten kalkmıştır. Bkz. RG: 13.12.1951, 7981.

²³⁴ Deniz Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, ss. 192-193.

²³⁵ Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümesi*, s. 181.

Hele şu zavallı Sanayi-i Nefise'yi ve sanatçıları teşvik, gayrete getirme amacı ile ne yaptık, ne fedakârlıkta bulunduk ve bulunuyoruz?

Bununla birlikte bu dönemde de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim ve İslam arasındaki çatışmalar devam etmektedir. Ali Artun, o dönemde geçerli olan İslam yorumunun suret ve figüre izin vermemesi sebebiyle çıplak model meselesinin Mektep'te büyük sorunlara yol açtığını aktarmaktadır. Modellerin daha çok hamal ve pehlivanlardan seçildiğini belirten Artun, kadın modele geçişin “1914'te, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kadın hamamlarında çalışan gayri Müslim kesecilerin” istihdam edilmesiyle mümkün olabildiğini ifade etmektedir.²³⁶

Bu durum sanatın Batılılaşması adına bir gelişme olarak değerlendirilmekle birlikte İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk müdürü Mihri Müşfik Hanım'ın, öğrencilerin resim çalışmaları konusunda karşılaştığı pek çok sorunla mücadelesini anlatan aşağıdaki ifadeler, dinin resim sanatı üzerinde hala oldukça güçlü bir etkisi olduğunu da gözler önüne sermektedir.²³⁷

... sanat eğitimine başladıktan sonra, başta model olmak üzere açık hava çalışmalarında sorunla karşı karşıya kalınmıştır. Bu sorunların aşılmasında Müşfik'in girişimleri önemlidir. Yaz aylarında öğrencilere özel izinle ve polis denetiminde Üsküdar, Topkapı Sarayı, Gülhane Parkı gibi mekanlarda açık hava çalışmaları yaptırılmıştır. Kadın model sorunu hamamlardan getirilen elemanlar ve 1917'de Türkiye'ye gelen Rus göçmenler yolu ile çözülmeye çalışılmışken, erkek model sorunu önceleri İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki torslardan alınan kalıplarla çözülmeye çalışılmış, daha sonra yaşlı, sakat, giyinik erkek modellerin okula getirilmesi için okul yönetiminden izin alınmış ve böylelikle aşılmıştır.

Din ve resim arasında geçmişten beri süregelen gerilim, devleti yönetenlerin söylemlerine de yansımaktadır. Dönemin milletvekillerinden Mustafa Sabri Efendi, bir kızın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim dersi için model olarak kullanılması üzerine duyduğu öfkeyi şu şekilde aktarır:²³⁸ “Birkaç iyi yanlarının hatırı için Avrupalılardan aldığımız kötülüklerden bir tanesi de şu insan vücutlarının resmini ve fotoğrafını çekmek rezaletidir. İş fotoğraf çekmekle başladı, bakın şimdi kadınların çırılçıplak vücutlarının resmini yapmaya kadar vardı!”

Dolayısıyla II. Meşrutiyet'in ilanından sonra dahi özgür sanat ortamından uzak olduğu, dini inanışın resim üzerindeki etkisinin sürdüğü görülmektedir. Ayrıca sanat

²³⁶ Ali Artun, *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul 2021, s. 189.

²³⁷ Erol Bulut ve Sakine Düzce, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, Kerasus Kitap, İstanbul 2019, s. 30.

²³⁸ Mustafa Sabri, “Din-i İslam'da hedef-i münakaşa olan mesailden taaddüd-ü zevcat”, *Beyanü'l-Hak*, 19, 22-23 ve 25 (1324/1909): 426-428, 492-495, 528-530 ve 570-573'den akt. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 447.

bu dönemde de toplumun genelinden ziyade daha çok belirli zümrelerin hizmetinde olmuştur.²³⁹ Bu durumu Refik Epikman şu şekilde ifade etmektedir:²⁴⁰

Bu tarihlerde (yazar 1917 dönemini kastediyor) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Avrupa'ya ilk tahsile gönderdiği talebeler memlekete dönmüş, bunların muhitte uyandırdığı sanat hareketi ve bu hareketin merkez-i sıkleti olan 'Galatasaray Resim Sergisi' zengin ve snop bir zümrenin moda haline koyduğu bir nev'i ziyaretgah olmuştur. Bu hayırlı bir başlangıçtı. Bu sergi kendi içine kıvrılmış, hariçle alakası olmayan küçük bir muhitin, his, zevk ve arzularına ancak cevap verebiliyor, fakat bir kütleyi, halkı kendine çekecek bir kudret ve mahiyette değildi. Ressam o muhitin tesiri altında idi.

1910'ların sonunda hala sürmekte olan din ve resim arasındaki çatışma ile sanatın belirli sınıflara hizmet eden yapısına rağmen Sanayi-i Nefise Mektebi toplumun dönüşümüne bir şekilde etki etmeye çabalamıştır. Söz konusu çabayı, mektebin kurucusu Osman Hamdi Bey'in çalışmalarından takip edebilmek mümkündür. Osman Hamdi Bey resimlerinde kadını, bulunduğu kapalı ortamından çıkartmış ve sosyal hayatın bir parçası olarak işlemiştir. Kadınları okurken, tartışırken, müzik aleti çalarken, gezmeye çıkarken resmeden Osman Hamdi Bey, resimleriyle toplumun medeni yönde dönüşümüne katkı sağlamıştır²⁴¹

II. Meşrutiyet sonrasında Batı eğilimli kurumsal çalışmaların sınırlı da olsa devam ettiği diğer alanlar müzik ve tiyatro olarak kaydedilmektedir. Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi gibi, Cumhuriyet Döneminin sanat alanındaki eğitsel faaliyetlerine de etkide bulunacak iki önemli kurumla 1910'lu yıllarda karşılaşılır. Bunlardan Darülbedayi, dünya çapında tanınan bir tiyatro sanatçısı olan Andre Antoine'ın, Fransa'dan getirilmesiyle 1914 yılında kurulmuştur. Kurumun temelinde yatan amaçlardan biri Osmanlı'da hakim müzik kültüründen, opera ve operet gibi tiyatro sanatlarında nasıl yararlanabileceği ve bu müzik kültürünü Batı müziğine yaklaştırmamanın ne şekilde mümkün olacağını araştırmaktır.²⁴² Bunların yanında diğer bir amaç hem sanatçıların hem de "seyircinin" yetiştirilmesinin sağlanmasıdır. Yani Darülbedayi "eğitici bir kurum, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine sanatçı gönderecek bir okul" olarak kabul edilmektedir.²⁴³

²³⁹ Bulut ve Sakine, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, s. 260.

²⁴⁰ Refik Epikman, "Türk Plastik Sanat Hayatına Toplu Bir Bakış", *Ülkü*, C. 13, S. 78, ss. 525-526.

²⁴¹ Bulut ve Düzce, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, s. 283.

²⁴² Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, C. III-IV, s. 1582.

²⁴³ Özdemir Nutku, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, ss. 53-60.

Darülbedayi, tüm bu işlevlerine ek olarak, ulus devlet inşa sürecinin de bir parçasını oluşturmaktadır. Bu dönemde tiyatronun kurumsallaşması, Zafer Toprak'ın ifadesiyle, “ulus-devlet inşa sürecinin estetik boyutu”na işaret etmektedir. Toprak, Meşrutiyet tiyatrosunun kent insanının kültür seviyesini yükseltmekle birlikte, ona Meşruti yönetimin demokratik değerlerini kazandırma işlevini de yüklediğini belirtmektedir. Bir kamu mekanı olarak tiyatro, bu dönemde bireylerin “uyruk” konumundan “haklarla donanmış yurttaş” konumuna geçişine olumlu yönde katkı sağlamıştır. Toprak tiyatronun bu katkısını, “Cemaat tiyatro aracılığıyla kamuoyuna dönüşüyordu. Uhrevi ortam tiyatroyla dünyevileşiyordu.” cümleleriyle yansıtmaktadır.²⁴⁴

Ancak I. Dünya Savaşı'nın doğurduğu maddi yetersizlikler ile askere alınmalar sonucu yaşanan insan kaynağı sorunları nedeniyle kurum, bu işlevlerini yerine getiremeyecek duruma gelmekteydi. Darülbedayi'nin o dönemdeki koşullarını, Özdemir Nutku şu şekilde aktarmaktadır.²⁴⁵

Darülbedayi'de para sıkıntısının baş göstermesi üzerine, 14 Mart 1916 tarihinde okulun müzik bölümü kapatıldı. Belediyenin yaptığı yıllık 3.000 liralık yardımla hem gösteri hazırlamak, hem sanatçıların hem de öğretmenlerin aylıklarını vermek olanaksızdı. Ayrıca müdür, memur, kapıcı ve hademe aylıkları da bu 3.000 liranın içinden veriliyordu... Milli Eğitim Bakanı Şükrü Bey'e başvurulmuş, bakanlığın tiyatroya el vermesi rica edilmişti. Ancak tiyatronun önemi o sıralarda henüz "resmi makamlar" tarafından iyi anlaşılmadığı için bütün bu çabalar sonuçsuz kalmıştı. Yönetim kurulu ücretli öğrenci alma işini durdurdu. Hatta sanatçı kadrosunda bulunan iki erkek ile bir kadın (Arşak, Keğam ve Beatris) Darülbedayi'e bağlı kalmak üzere aylıksız duruma getirildiler.

Darülbedayi, Cumhuriyet dönemine değin bu sıkıntılar altında bocalamıştır. Bu zor koşullar altında “eğitim” amacını gerçekleştiremeyen kurumun imkânlar dahilinde yalnızca oyunlar oynayan bir tiyatro topluluğu şeklinde faaliyetlerini sürdürmeye çalıştığı görülmektedir.²⁴⁶ Düzenli bir yapıya kavuşması için 1926 yılını beklemek gerekecektir.

Sanat alanındaki bir diğer önemli kurum olan Darülelhan, Musika-i Hümayun sanatçılarının Batı sanatı karşısında yetersizliğinin anlaşılması sonrasında doğmuş bir kurumdur. I. Dünya Savaşı döneminde Musika-i Hümayun sanatçılarından bir grup, Türklerin kültür ve sanat sahasındaki başarılarını müttefik devletlere kanıtlamak

²⁴⁴ Zafer Toprak, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul 2017, s. 260.

²⁴⁵ Nutku, *Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na*, s. 45-46.

²⁴⁶ Nutku, *Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na*, s. 61.

amacıyla²⁴⁷ Batı'ya konserler vermek üzere gönderilmiştir. Ancak Türk sanatçıları, Batı müziğinin vatanında bir başarısızlık hikayesi beklemektedir. Darülelhan'ın da kuruluşuna yol açan bu hikayeyi Osman Ergin şöyle anlatmaktadır:²⁴⁸

Garp musikisinin vatani demek olan bu diyardaki adamlara yabancı bir trup tarafından çalınan kendi parçalarını beğendirmek pek büyük bir safdillik olmakla beraber bir defa bu işe girilmiş ve yola çıkılmış olduğu için Zeki Bey'in reisliği altında bulunan bu trup Almanya'nın muhtelif şehirlerinde bir kaç konser vermiştir... Almanlar, tabiidir ki, bunların çaldıkları parçaları beğenmemişler, beğenenler olsa bile her zaman daha yüksek san'atkârlardan dinledikleri bu parçaların yerine daha başkalarını ve meselâ Türk Musiki eserlerini dinlemek arzusunu göstermişlerdir.

... Türk san'atkârları kendilerini Almanlara beğendirmek maksadiyle şark musikisinin en seçme parçalarından bildikleri birkaçını çalmışlar ve işte bunlar, ... dinleyenlerin hoşuna gitmiş, hattâ daha fazla eserler çalınmasını istemişlerse de Almanya'ya gidenler daha ziyade garp musikisinde ihtisasları olanlardan müteşekkil olduğu için onların bu arzularını yerine getirememişlerdir.

Bu olayın ardından Maarif Nezareti bünyesinde bir müzik komitesi oluşturulmuş, komitenin çalışmaları neticesinde de “müziğin iyi bir şekilde öğretilmesi, yeni yazılan eserlerin geliştirilip korunması ve milli bir müziğin tanzim edilmesi ile müzikte uzman öğretmenlerin yetiştirilmesi” amacıyla Darülelhan, 1917 yılında açılmıştır. Komitenin hazırladığı talimatnameye göre kurum daha çok Şark ve Türk müziği konusunda eğitim verecek, Batı müziğine de yabancı kalmayacaktı.²⁴⁹ Ancak Darülelhan da savaş koşullarının etkisiyle bir süre sonra faaliyetlerini durdurmak zorunda kalmıştır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Türklerin sanat alanında başarılarını Batı dünyasına gösterme isteğine bağlı olarak resim alanında da faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Miralay Seyfi Bey'in özellikle askeri konularda tablolar yapılmasını talep etmesi üzerine Şişli'de inşa edilen bir atölyede resim çalışmalarına başlanmıştır. Aralarında Çallı İbrahim, Feyhaman, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami gibi ünlü isimlerin bulunduğu bir ekip tarafından hazırlanan sergi önce Beyoğlu'nda halka açılır ve ardından da Celal Esat Arseven'in başkanlığında

²⁴⁷ Celal Esat Arseven'in anılarında I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı Hariciyesi'ni meşgul eden başlıca sorunlardan birinin Türkleri medeni bir toplum olarak müttefik devletlere tanıttak ve bu sayede hem Batı kamuoyundaki olumsuz propagandayı etkisizleştirecek hem de dış yardım kapısını aralayabilecek bir tanıtma programını organize edebilmek olduğu geçmektedir. Bkz. Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 19.

²⁴⁸ Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, C. III-IV, ss. 1578-1579.

²⁴⁹ Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, C. III-IV, ss. 1579-1582.

Viyana ve Berlin'e gönderilir.²⁵⁰ Süreci Celal Esat Arseven anılarında şu şekilde anlatır:²⁵¹

Seyfi Paşa teşhir edilecek tablolar arasında mevzu itibarıyla askerî mahiyet taşıyacak bazı eserlerin bulunmasının da faideli olacağını dermeyan etti.

Fakat ressamlarımızın şimdiye kadar yapılmış böyle eserleri yoktu. Mevcut olan tablolar da mahdud idi. Harp dolayısıyla ressamlarımızın boya ve muşamba gibi malzeme bulmaları da güçtü. Diğer taraftan bu resimler için asker, silah, at ve top gibi modellere de ihtiyaç vardı. Bunların cihet-i askeriyece temini takarrür etti.

Verilen karara göre Şişli'de büyük bir ahşap atelye yaptırıldı, civardaki arazide hendekler kazıldı, silahlarıyla bir manga asker, atlar, koşulmuş bir top geldi. Derhâl Almanya'dan getirilen boyalar, muşambalar, çalışacak olan resamlara dağıtıldı.

Bir iki ay sonra tablolar hazırlanmış ve Viyana'ya gitmek üzere trene yüklenmiştir. Viyana'da açılan bu sergi, "Avrupa'da yapılan ilk Türk ressamları sergisi" olarak tarihe geçmiştir.²⁵²

Genel olarak değerlendirildiğinde on sekizinci yüzyıl, Osmanlı Devleti'nde pek çok alanla birlikte sanat alanında da bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Özellikle III. Selim ile birlikte Batılılaşma doğrultusunda üretilen politikalar somut bir şekilde sanat alanına da sirayet etmiştir. Sanat alanında Batı yansıması olmakla birlikte bunun İslam ve -buna bağlı olarak- toplumla çatışan yapısı özellikle resim ve heykel alanında Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine kadar kendini göstermiştir. Ayrıca sanatın Osmanlı Devleti'nde Meşrutiyet'in ilan edildiği II. Abdülhamit döneminde dahi bir devlet politikasından ziyade Padişah'ın tercih ve inisiyatifinde şekillendiği görülmektedir.

II. Abdülhamit yönetiminin baskı ile karakterize olmuş yılları ise sanat ile iktidar arası ilişkilerin somut olarak gözlemlendiği yıllar olarak dikkat çekmektedir. II. Meşrutiyet'in ilanı sonrası ortaya çıkan kısmi özgürleşme, düşünsel ve sanatsal alanda bir hareketlenmeyi beraberinde getirmiştir. Bu dönemde sanata "Batı" yanında milliyetçiliğin de etki etmeye başladığı fark edilir. Bu iki etkiyi analiz etmek, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanat alanında üretilen politikaları anlamak açısından önem taşımaktadır.

Sanattan, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Batı'da Türk milletine karşı oluşan olumsuz propagandaya karşı bir propaganda aracı olarak yararlanılır. Batı'nın Türk

²⁵⁰ Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 19.

²⁵¹ Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 59.

²⁵² Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 60.

milletin medeniyet ve sanattan uzak olduğu yönündeki görüşüne, Batı sanatı aracılığıyla bir karşı duruş sergilenmeye çalışılır.

Bunların yanı sıra sanat Osmanlı Devleti'nin her döneminde sınıfsal bir yapı sergiler. Halk tabakasının sanata erişimi sınırlıdır. Günümüzde dahi tartışılmaya devam edilen klasik Türk müziğinin saray sınırları içinde kalmış bir müzik mi yoksa halka da yayılmış bir müzik mi olduğuna dair araştırmalar, bu yayılımın Devlet'in başkenti İstanbul ile sınırlı kaldığını ve halkın bu müziğe kendi çabalarıyla erişim sağladığını göstermektedir. Dolayısıyla Devlet'in bu müziğin saraydan çıkarak Osmanlı topraklarında geniş halk kitlelerine yayılmasına dair herhangi bir politika üretiminden bahsetmek mümkün değildir. Diğer sanat dalları da büyük ölçüde ülkenin başkentinde sınırlı bir kesim için üretilmiştir. Bu dönemde sanata erişim aynı zamanda cinsiyet eşitsizliğine dayalı bir yapı da sergilemektedir. Örneğin kadınların tiyatroya gitmesi arzu edilen bir durum değildir. Bu kapsamda 1859 tarihinde İstanbul Tiyatrosu yönetmeliğine ek bir düzenlemeyle kadınların tiyatroya alınmaları yasaklanmıştır. Kadınların tiyatroya gidebildikleri dönemlerde de yalnızca kadınlara özgü oyunlara gitmeleri ya da tiyatrodaki kafesli bölmeler varsa buralarda oturmaları beklenmektedir.²⁵³ Tüm bunlar düşünüldüğünde Osmanlı Devleti'nde özellikle Batılılaşma kapsamında sanatın kurumsallaşması adına faaliyetler gösterilmiş olsa da bu faaliyetlerde, devletin, halkın tüm kesimlerini kucaklamak gibi bir amaç taşımadığı net bir şekilde görülmektedir.

²⁵³ Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, ss. 71-72.

3. CUMHURİYET'İN KURULUŞ DÖNEMİNDE SANAT POLİTİKALARININ İDEOLOJİK TEMELLERİ VE OLUŞUMU

II. Abdülhamit'in baskıcı yönetimini sonlandıran 1908 Devrimi sonrasında Osmanlı topraklarında düşünsel ve kültürel alanda bir canlanmaya tanık olunur. Söz konusu canlanma, Cumhuriyet rejiminin kurulmasında baş rol oynayacak aydın kesimi doğurması bakımından önem taşımaktadır. Niyazi Berkes Meşrutiyet döneminin, sorunlarına gönderme yaparak, Cumhuriyet dönemindeki devrimsel değişikliklerin, tarihsel zorunlulukların bir ürünü olduğunu söyler ve şöyle devam eder: “Cumhuriyet döneminde devrimsel değişme konusu olanların hiçbirisi bu dönemde çıkma değildir. Daha önceki dönemde hepsi üzerinde uzun tartışmalar olmuştur.”²⁵⁴ Şükrü Hanioglu'nun Osmanlı'da Batıcılık düşüncesinin gelişimini anlattığı yazısında paylaştığı bir metin, düşünsel anlamdaki bu bağlantıyı çarpıcı bir şekilde gösterir. 1912 yılında Kılıçzade Hakkı'nın kaleme aldığı ve pek çok kişi tarafından Atatürk reformlarının bir taslağı olarak değerlendirilen metinde maddeler halinde bir Batıcılık programı sunulmaktadır. Maddelerden biri Bizanslıların başlığı olarak tanımlanan fesin terkedilmesiyle yerine yeni bir ulusal başlığın alınması ve askerî kalpakların dahi değiştirilerek bunların yerine atalarımızın kullandığı başlıklara benzer fakat çağın “nezaketine uygun bir başlığın” kabul edilmesi ile ilgilidir. Başka bir madde tekke ve zaviyelerin ilgası üzerinedir. Bir diğer maddeye göre medreseler kapatılarak yerlerine Batı yöntemlerine göre eğitim yapan kurumlar kurulacaktır. Orduda, dilde ve hukuk alanında yapılması planlanan reformlar da diğer maddelerde tartışılmaktadır.²⁵⁵

Batı'ya doğru değişimin kapsamının ne olacağı sorunu 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinden sonra açık bir tartışma konusu haline gelirken, kapsam sorununa yönelik ölçütlerin de geliştirilmeye başlandığı görülür.²⁵⁶ “Değişmeler Batı uygarlığının baskısı yüzünden olduğu için değişme o uygarlığın maddi yanlarına açık tutulabilecek, manevi yanlarına kapalı kalacaktı. Buna tepki olarak bir uygarlığın bir bütün olduğu, Batı uygarlığı karşısında bu tür formülün yürümeyeceği düşünüy de doğmuştu.”

²⁵⁴ Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, s. 522

²⁵⁵ Şükrü Hanioglu, “Batıcılık”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1385-1386.

²⁵⁶ Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, 524.

Batıcılar arasında “kısmi Batıcılar” ve “tam Batıcılar” ayrımını ortaya çıkaran bu görüşleri Şükrü Hanioglu iki isim özelinde şu şekilde açıklamaktadır:²⁵⁷

... içtihad mecmuasında yayımlanan bir yazısında Celâl Nuri, Batı’nın Osmanlı toplumuyla hiçbir zaman dost olmadığını ve bundan dolayı, Batılılaşma gayretlerinin Batıya rağmen sürdürülmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Ertesi sayıda kendisine cevap veren Abdullah Cevdet ise bu görüşün tamamen yanlış olduğunu, bizim Batının bir talebesinden başka bir şey olmadığını belirtmiş ve bir tek medeniyet bulunduğunu, bunun da Avrupa medeniyeti olduğunu, dolayısıyla bunu gülü ve dikeniyi almak mecburiyetinde bulunduğumuzu ileri sürmüştür. Kendisine göre, Batı’nın yalnızca şimendiferlerini, yollarını, tayyarelerini alarak kültürünü almamaya imkân bulunmamaktadır. Yapılması gereken, tam anlamıyla Batılılaşmaya çalışmaktır.

Batılılaşma konusunda sınırlandırmaya imkân veren bu maddi ve manevi değerlere dayalı ayrımın, ilerleyen dönemlerde, Ziya Gökalp’in ulusçuluk çerçevesi içerisinde yaptığı hars ve medeniyet ayrımında yeniden canlanışına şahit olunur.²⁵⁸

Batılılaşmanın Osmanlı’da bir devlet politikası olarak benimsenmeye başladığı dönem aynı zamanda Fransız İhtilali’nin etkisiyle ülkede bağımsızlık hareketlerinin fitilinin ateşlendiği döneme karşılık gelmektedir. Osmanlı halkını oluşturan çeşitli milletlere mensup toplulukların İmparatorluk’tan kopma çabaları, “her türlü etnik milliyetin üzerinde bir Osmanlılık kavramı” yaratarak bu kopuşu önlemeye çalışan düşünce hareketini doğurmuştur. Tanzimat ile yoğunlaşan modernleşme hareketleri bir taraftan Batı tipi kurumların İmparatorluk’ta yerleştirilmesini amaçlarken bir taraftan da İmparatorluk’taki çeşitli milletten insan arasındaki farkları ortadan kaldırmaya odaklanmıştır. Dolayısıyla başta hukuki alan olmak üzere pek çok alandaki reform hareketinin arkasında bir Osmanlı ferdi yaratma çabası yatar. Ancak II. Abdülhamit’in idaresinde, bu hareketin ikinci plana itildiği görülmektedir. Yönetim bu dönemde daha çok Müslümanların oluşturduğu çevrelerde bir birlik arayışına gitmiştir.²⁵⁹ Şerif Mardin, İslamcılığın yükselişe geçtiği bu süreci şöyle tasvir eder:²⁶⁰

Tanzimatçıların Batılı davranışları artan bir tempoyla Osmanlı aydınlarınınca eleştirilmeye başlanmıştı. 1870’ten sonra Türkiye için “Batılılık” yerine “İslâmi bir model” geçirmek isteyen düşünürler kümeleşti...1878’den itibaren Osmanlı İmparatorluğundaki Müslümanlar daha belirgin bir çoğunluk olarak ortaya çıktı. O yıllarda tahtta bulunan II. Abdülhamid için de bu fikirler geçerli bir politika olarak belirmeye başladı. Padişah, bundan sonra İslâmlığı gerek kendi ülkesindeki teb’asını birleştirmek için bir “bayrak” olarak, gerek ülke dışındaki Müslümanlar

²⁵⁷ Hanioglu, “Batıcılık”, s. 1386.

²⁵⁸ Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, 524.

²⁵⁹ Şükrü Hanioglu, “Osmanlılık”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1389-1391.

²⁶⁰ Şerif Mardin, “İslamcılık”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1401-1402.

için emperyalizme bir karşı koyma aracı olarak düşünmeye başladı. Padişah, halk arasında Müslümanlık şuurunu bir çeşit “misyoner” örgütüyle yaymaya çalıştı.

Batılılaşma fikrine karşı İslamcılığın yükselişe geçtiği bu dönemde Batı-İslam sentezi özelliği taşıyan bir düşünce akımı da kendini gösterir. Bu akım, Batı’nın teknolojisinin alınması ve fakat dini kültür ve geleneksel değerlerin muhafaza edilmesini savunmaktadır. Japonya’nın Rusya’yı 1905’te yenmesinden sonra Japonlar örnek alınarak ileri sürülen bu düşünceye göre Osmanlılar da Batı’nın harp teknolojisini alıp kendi kültürlerini saklı tutan Japonlara benzer bir taktik izleyebilirdi.²⁶¹

Tüm bu düşünsel manzaraya ek olarak, Tanzimat dönemi itibarıyla Batılılaşmaya yönelik başlayan denemelerde, Türk milli kimliğinin bilimsel anlamda araştırılmasıyla ilgili ilk adımların atıldığına da tanık olunur. Türkçe’ye daha fazla önem verilmesi, Osmanlı ve İslam tarihleri dışında bir Türk tarihinin varlığının gündeme taşınması bu döneme denk düşer. Özellikle roman, öykü, şiirle birlikte tiyatro alanında yansımaları bulan bu millileşme hareketi, dil, kültür ve ortak tarih kavramları çerçevesinde şekillenen bir kitlenin oluşumunu da beraberinde getirir. Anayasal düzene geçiş ve ardından 1908 Devrimi ile sınırlı da olsa varlık gösteren özgür düşünce ortamıysa, bu kitlenin hem nicelik hem de nitelik olarak gelişimine katkı sağlayacaktır. Bu gelişmeler de siyasal ve ekonomik karışıklıklarla şekillenen 1908-1918 arası dönemde vatanseverlik duyguları ve buna bağlı bir literatürün birikimini tetikleyecektir. Dolayısıyla 1908-1918 arası dönem Batıcılık, Osmanlıcılık ve İslamcılık karşısında Türkçülüğün giderek yükselişe geçtiği bir döneme işaret eder. İşte Cumhuriyet rejiminin halka ulaştırılmasında, bu ideolojiye yönelerek üretimde bulunan yazarlar ve bu yazarları takip eden kitle önemli bir rol oynayacaktır.²⁶² Cumhuriyet’in kuruluş döneminde üretilen sanat politikaları da itici gücünü böyle bir düşünsel zeminden alacaktır.

Bu bölümde öncelikle sanat politikalarının ideolojik birleşenleri üzerinde durulacaktır. Ardından da politika belgeleri aracılığıyla politika oluşum sürecinin aydınlatılmasına çalışılacaktır.

²⁶¹ Mardin, “İslamcılık”, 1402.

²⁶² Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918 Propagandadan Millî Kimlik İnşasına*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.103.

3.1. Sanat Politikalarının İdeolojik Temelleri

Cumhuriyet rejiminin kurucu kadroları, Osmanlı Devleti'nin son döneminde Batılılaşma ve uluslaşma temelinde ortaya çıkan düşünsel hareketliliğin bir ürünü olarak doğmaktaydı. Uluslaşma düşüncesi ise, Batı'da olduğu gibi, halkçılık düşüncesiyle bir arada gitmekteydi. Çünkü “tek bir bütün” olarak düşünülen “ulus”ların çağı, ulusal egemenlik ilkesine dayanmaktaydı. Devlet denilen yapı da kaynağını ulusla şekillenen bu egemenlikten almaktaydı. Ancak, Zafer Toprak'ın ifadesiyle:²⁶³ “... ulus halk olmadan bir anlam taşıymıyordu. Ulusun iradesi halk tarafından ve onun temsilcileriyle ifadesini bulacaktı. Kısaca ulus, halkın iki dudağı arasından çıkan sözlerle şekilleniyordu.” Bununla beraber Atatürk, kurulacak yeni devletin gücünü halktan alacağını daha 1 Aralık 1921 tarihli Meclis konuşmasında şu cümlelerle ifade etmekteydi:²⁶⁴ “İlmî, içtimai noktasından bizim hükümetimizi ifade etmek lâzım gelirse; ‘Halk hükümeti’ deriz.”

Temelde Batıcılık, ulusçuluk ve halkçılık ilkelerinden doğan bu yeni ülkede sanat alanı da bu prensipler altında şekillenecekti.

3.1.1. Halkçılık: Halk için... Halk ile... “Aydın”lığa Doğru...

Vera L. Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak* adlı çalışmasında “... güzel sanatlar en az onlar kadar yetenekli olmadıkları veya gerekli entelektüel birikimi elde etmedikleri sürece halkın geneli için değil, zengin ve bilgi sahibi seçkinler içindir.”²⁶⁵ der ve devam eder “Bu nitelikler eserin dışındadır ve kültürel kurumlardan veya sanat piyasası ekonomisinden kaynaklanır.” Bu tespitle ilişkilendirilebilecek örneklerle ilk bölümde geçen Osmanlı tarihinde değinilmişti. Cumhuriyet'in kuruluş dönemi ise sanatın halkın geneline hitap edebilmesine yönelik planlı adımların atıldığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu adımların temelinde yatan düşünceyi Refik Epikman'ın şu cümleleri özetleyecektir:²⁶⁶

İleri bir millet, kültürü, zümre inhisarından çıkarıp, kütleye teşmil eden kuvvetli bir teşkilata sahip, canlı bir cemiyet örneğidir; böyle bir cemiyette çeşitli faaliyetlerin yanında mühim bir mevki işgal eden güzel san'atlar, halk tarafından anlaşılıp sevildiği ve alaka ile karşılandığı cihetle bu sanatlar süs mahiyetinden çıkıp vücudun gıdası kadar mühim dimağı bir ihtiyaç halini almıştır.

²⁶³ Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 23.

²⁶⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 1, C. 14, 1.12.1921, s. 428.

²⁶⁵ Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, s. 41

²⁶⁶ Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri*, s. 245.

Sanatın, Osmanlı devrinin aksine, “zümre için”den “halk için”e yöneltildiğindeki en önemli etken yeni rejimin meşruiyetini halka dayandırmasıdır. 1919 yılının Kasım ayında Tasvir-i Efkar muhabiri Ruşen Eşref ile Amasya meydanında gerçekleştirdiği mülakatta Atatürk, yeni rejimin halkla kuracağı ilişkinin nasıl olacağına dair işaretleri vermektedir.²⁶⁷

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

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

1 Mart 1922 yılında TBMM açılış konuşmasında Atatürk, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu’nu kaynak göstererek yönetimin, “kayıtsız şartsız egemenliğine sahip olan halkın geleceğini kendi eli ile ve fiili olarak yönetme” esasına dayandığının altını çizer.²⁶⁸ Dolayısıyla Atatürk, yenilikçi padişahların aksine gücünü tanrısal iradede almamış, “batılı olmayan bir toplumun tarihinde ilk defa olarak halka başvurmuştur.” Hem bağımsızlığın elde edilmesi hem de demokratik bir devletin yaratılmasında halkla birlikte hareket etmiştir.²⁶⁹

Bu kapsamda sanatın halka ulaştırılmasına yönelik politikalar bir yandan halkçılığın bir gereği olarak doğmuş bir yandan da halkın eğitilmesinde²⁷⁰ bir araç olarak kullanılmıştır. Nüfusunun yüzde 75,8’i kırsal kesimde yaşayan²⁷¹ ve okuma yazma oranının yüzde 10,58²⁷² olarak kaydedildiği yeni rejimde sanat, halkın

²⁶⁷ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, C. I-III, 5. Baskı, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1997, s. 15.

²⁶⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 1, C. 18, 1.3.1922, s. 3.

²⁶⁹ Suat Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi I*, s. 61.

²⁷⁰ Atatürk’ün, 1 Mart 1923 tarihli Meclis açılış konuşması, yeni rejimde sanatın halkın eğitimi konusunda başvurulacak alanlar arasına dahil edildiğini gösterir: “Pratik ve her konuyu kapsayan bir eğitim için vatan sınırları içinde önemli merkezlerde modern kütüphaneler, bitki ve hayvanat bahçeleri, konservatuarlar, atölyeler, müzeler ve güzel sanatlar sergileri kurulması gerektiği gibi, özellikle şimdiki mülki taksimata göre ilçe merkezlerine kadar bütün ülkenin basımevleriyle donatılması gerekmektedir. Bütün bu güzel şeylerin bir an önce gerçekleştirilmesi zor olmakla birlikte, mümkün olduğu kadar kısa bir süre içinde bu sonuçların sağlanabilmesini önemle diliyoruz.” Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 1, C. 28, 1.3.1923, s. 11.

²⁷¹ Başvekalet İstatistik Genel Direktörlüğü, *Türkiye Nüfusu*, Ulus Basımevi, Ankara 1935, s. 14.

²⁷² İstatistik Umum Müdürlüğü, *28 Teşrinievvel 1927 Umumi Nüfus Tahriri*, Başvekalet Müdevvenat Matbaası, Ankara 1929, s. 22. (Ayrıca bu oran, cinsiyete dayalı olarak kadın ve erkeklerde sırasıyla yüzde 4,63 ve yüzde 17,42 şeklindedir.)

demokrasi, bağımsızlık gibi değerleri içselleştirebilmesi adına başvurulmuş bir kaynak olmuştur. Cumhuriyet rejiminde halkın gelişimi adına sanata ve sanatçıya yüklenen rolü İsmail Hakkı Baltacıoğlu şu şekilde açıklar:²⁷³

Türk milletinin muhtaç olduğu insanlar, mütefekkirler kadar sanatkârlardır. Türk irfanının muhtaç olduğu azık, fikir ve ilim dersleri kadar zevk ve sanat dersleridir. Darülfünunu olan fakat güzel sanatlerini ihmal eden bir memleket yaşamaz. Dikkat edelim ki artık ferdi bir saltanatı taşıyacak taassup temelleri yıkılmıştır. Muzaffer ve hür cemiyetimizi üzerine kurabileceğimiz yalnız iki temel kalmıştır. İlim ve sanat. Birine dayanırken ötekisinden ayağımızı çekersek nazik bir bina olan Cümhuriyet harsı eksik kalır.

Dolayısıyla yeni rejimde sanat, ilimle birlikte devletin temeline yerleştirilen önemli unsurlardan biri haline gelmektedir. Suat Sinanoğlu, gücünü halktan alacak olan yeni rejimin talep ettiği eğitilmiş halkın oluşumuna sanatın “son derece yalın önlemlerle” etki edebileceğine dikkat çekmekte ve konuyla ilgili alınabilecek önlemleri şu şekilde örneklendirmektedir:²⁷⁴

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

Atatürk de sanatın toplumları geliştirme yönündeki gücünü fark etmiş, bu sebeple de daha kuruluş yıllarında halkın sanatla bütünleştirilmesi meselesine odaklanmıştır. Sanatı “vatana hizmet” alanlarından biri olarak görmüş ve sanatçıya bu yolda sorumluluklar yüklemiştir. 1926 yılında Bursa’da tiyatro sanatçısı Raşit Rıza ve Muvahhit Beylere hitaben söyledikleri, O’nun, halkın eğitilmesi konusunda sanatçıdan beklentilerini göstermektedir:²⁷⁵

Sizleri çok takdir ederim. İnkılâbımızda sizin de mühim hizmetleriniz vardır. Şimdiye kadar gördüğüm temsiller içinde sizin temsilleriniz gibi muntazam ve sanatkâranesini seyretmemiştim. Sanatınızı meslek ittihaz ederek azmetmenizi, arkadaşlarınızla samimî olarak geçinmenizi bilhassa tavsiye ederim.

Sizin vatana en büyük hizmetiniz Anadolomuzu baştanbaşa dolaşıp halkımıza sanatın ne olduğunu anlatmanız olacaktır. Turnelerinize muntazaman devam ediniz.

²⁷³ Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 33.

²⁷⁴ Suat Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi I*, s. 130.

²⁷⁵ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, s. 258.

Halkçılık prensibi beraberinde halka ulaşan ve halka hizmet eden bir sanatı getirmektedir. Bu yeni sanat anlayışında şimdiye kadar belirli zümreler ya da kişiler için üreten sanatçılar sanatı, -temel işlevi olarak kabul edilen- toplumsal işlevine kavuşturacaktır. Yeni rejimin, sanatın halkla kurmasını hedeflediği ilişkiyi İsmail Hakkı Baltacıoğlu resim alanı üzerinden şu şekilde ifade eder:²⁷⁶

Ressam atelyesinden çıkıp cemiyetin içine girmelidir. Kendisini düşünecek yerde unutmali, cemiyetini düşünmelidir... O halde ressam zengin, amatör ve monden için değil, fakir halk ve bir bütün halk, bütünlük için, sokak ve şehir için çalışmalıdır. Artık onun çalışma yeri parlak muşambalar olamaz, betonarme yapıların pürüzlü duvarlarıdır, gazeteler, tiyatrolar, sinemalar, halkevleri ... olabilir. O halde Türk ressamı fırçasını paralı dostlarının gözlerine değil, fıkraların gönlüne sürecektir artık onun işleteceği, semiz adamın midesi, tek adamın iştihası ve kaygusuz adamın keyfi değil, varlığı işten ve yaratmaktan fışkıran yepyeni Türk milletin kaygusu ve ülküsü olabilir... Türk ressamı Türk halkına söylemek için onun dilini öğrenmelidir. Bu dil eski salon dili değil, halkın dilidir.

Halk ile kurulacak ilişki, sanatın halka sunumunun yanında halkın sanatsal süreçlere dahil edilmesini de kapsamaktadır. Cumhuriyet rejimi, sanat öğrenen ve icra eden bireylerden oluşan bir halkın yaratımı ile yakından ilgilenmiştir. Burada önemli olan nokta böyle bir halkın yaratımında önceki dönemin aksine kadınların da sürece dahil ediliyor olmasıdır.²⁷⁷ Yeni rejim, kadını bütün kültür hizmetlerine dahil etmekte, böylece de onu toplumsal yaşantıdan uzaklaştıran bir devrin kapanışını haber vermektedir.²⁷⁸

Tüm bunların yanında halk ile sanat arasında kurulacak ilişkinin “halka doğru” bir yön çizmesi birtakım tartışmaları beraberinde getiren bir konu olagelmıştır. Ziya

²⁷⁶ Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 178-179.

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

²⁷⁸ Özellikle Halkevleri’nin bu konuda önemli bir işlev üstlendiği, Kemal Ünal’ın, Halkevleri’nin idare ve çalışma talimatnameleriyle ilgili yazısında geçen şu ifadelerden anlaşılmaktadır: “Millî tezâhürlerde ve Halkevleri’ndeki müsâmerelerde kadın erkek herkesin hep bir ağızdan millî marşlar ve mahallî şarkılar söylemesi ötedenberi arzu edilir. Yeni tâlimatnâme millî rakslar için de böyle bir prensip konulmuştur. Yerli ve millî rakslar aslî kıyâfet, saz, türkû ve edâlarıyla teşvik edilecek, Halkevleri müsâmerelerinde bunlara yer verilecek. Tâlimatnâmenin mühim bir kaydı, bu rakslardan bilhassa kadınlı ve erkekli beraber oynananların tercih edilmesidir.” Ayrıca yazar yeni talimatnamede ‘piyeslerde kadın rollerinin hiçbir bahâne ile erkeklere verilmemesinin’ şart koşulduğunu belirtmektedir. Bkz. Kemal Ünal, “Halkevleri’nin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”, *Ülkü*, S. 91, C. 16, Eylül 1940, s. 6-8.

Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde halka doğru gitme mefhumunu şu şekilde açıklamaktadır:

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

Cumhuriyet döneminin sanat alanındaki düzenlemelerinde de benzer bir anlayışın geliştirildiği görülmektedir. Bu dönemde “halka doğru” olarak ifade edilen sanat, aslında halkı kendi seviyesine çeken bir sanatı ifade etmektedir. Sanatçının halka değil vicdanına, samimi benine gitmesi gerektiğini²⁷⁹ belirten İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu ilişkiyi “Bir sanat bayağılaşarak halkleşmez; halk incelerek sanatleşir. Hayata kıymak istemezsen halkla beraber sanatı da koru.” cümleleriyle açıklığa kavuşturmuştur.²⁸⁰

Afet İnan’ın, Atatürk’ten aktardığı şu cümleler de dönemin “halka doğru” anlayışının temelinde yatan fikri özetlemektedir:²⁸¹ “Halkı yeni fikirlerle eğitmek ve öğrenim durumunu yükseltmek gerekir. Aydınlar halkı kendi seviyelerine çıkarmalıdır. Bunun anlamı, toplumun öğrenim ve eğitimi sağlamak ve ona göre çağdaş düzeyde, medeni olma durumuna gelmektir.”

Bununla birlikte ilerleyen bölümlerde değinilecek olan özellikle müzik alanında halk ezgilerinin ortaya çıkarılmasına yönelik yapılan derleme çalışmalarında Ziya Gökalp’in üzerinde durduğu anlamda bir halka gitme anlayışının da benimsendiğine tanık olunur. Ancak en temelde Cumhuriyet döneminde sanatçıların “halka doğru” gitmesi anlayışı, halkı çağdaş bir düzeye çıkarma idealini içermektedir. Bu da halkın mevcut beğenilerini dikkate alan bir sanattan ziyade onun belirli bir estetik seviyeye taşınması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla dönemin önemli politika alanlarından biri olarak sanat, “halkçılık” ideolojisiyle harmanlanırken bir başka ideolojiyle de işbirliği içine girer: Batıcılık.

²⁷⁹ Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 133.

²⁸⁰ Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 178.

²⁸¹ Afet İnan, *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1998, s. 137.

3.1.2. Batıcılık: Zihinsel Bir Dönüşüm

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

II. Abdülhamit'in özellikle baskıcı tutumlarıyla şekillenen dönemde Avrupa kaynaklı yayınlar, Batılılaşma konusunda düşünsel bir uyanışın gerçekleşmesine katkı sağlar. Bu katkıyı Hilmi Ziya Ülken şu şekilde açıklamaktadır:²⁸²

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

Ayrıca modern eğitim kurumlarının açılması ve eğitimin yaygınlaştırılması çabaları, çağdaş bilgilerin kitlelerle buluşturulmasını sağlamış, bu da Batılılaşma taraftarlarının sayısında yoğun bir artışa neden olmuştur. Dolayısıyla yönetim, kendi geliştirdiği kurumlar aracılığıyla, Batılılaşma alanında önemli bir sosyalizasyon işlevi üstlenmiştir. Şükrü Hanioğlu'nun ifadesiyle “bu dönemde yetişmekle birlikte, içinden çıktıkları toplumsal gerçekliğin tamamen dışında bir yapıyı düşleyebilen ve onu gerçekleştirmeye çalışan kimseler de bunun göstergesidir.”²⁸³

Atatürk de bu dönemde yetişmiş bir kimse olarak, içinden çıktığı toplumsal gerçeklikten çok farklı bir yapının varlığını tahayyül edebilmekte ve böyle bir yapının peşinden gitmektedir. 1923 yılında Fransız muharriri Maurice Pernot ile görüşmesinde peşinden gittiği bu yapının sınırlarını çizirken neden böyle bir yapıya ihtiyaç duyulduğunu da gerekçelendirir:²⁸⁴

... ecnebi düşmanlığı, noktasına gelince: şu bilinsin ki, biz ecnebilere karşı herhangi hasmane bir his beslemediğimiz gibi, onlarla samimime münasebatta

²⁸² Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 54.

²⁸³ Hanioğlu, “Batıcılık”, ss. 1383-1384.

²⁸⁴ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, ss. 90-91.

bulunmak arzusundayız. Türkler bütün medenî milletlerin dostlarıdır. Ecnebler memleketimize gelsinler; bize zarar vermemek, hürriyetlerimize müşkilât ırasına çalışmamak şartıyla burada daima hüsn-ü kabul göreceklere. Maksadımız yeniden mukarenet peyda etmek, bizi başka milletlere bağliyan revabıtı tezyit etmektir. Memleketler muhtelifdir, fakat medeniyet birdir ve bir milletin terakkisi için de bu yegâne medeniyete iştirak etmesi lâzımdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun sukutu, garbe karşı elde ettiğı muzafferiyetlerden çok mağrur olarak, kendisini Avrupa milletlerine bağliyan rabitaları kestiğı gün başlamıştır. Bu bir hatâ idi, bunu tekrar etmiyeceğiz.

Yeni rejim, bağımsızlığının zarar görmemesi koşuluyla Avrupa milletleriyle bağlantısını koparmadan “yegane” medeniyete doğru kararlı bir şekilde yürüyecektir. Atatürk'ün planladığı devrimlerle, ulaşmayı hedeflediğı medeniyet seviyesi arasındaki bağı Afet İnan şu şekilde ifade eder:²⁸⁵ “... inkılapçı Atatürk'ün memleket meselelerinde milleti için gayesi dünya medeniyeti içinde medeni ve daima ilerleyen bir Türk varlığının olmasıdır.”

Batıcılığın sınırları konusu, II. Meşrutiyet dönemi itibarıyla gelişen düşünsel zenginlik ortamında devamlı tartışıl原因 konulardan olmuştur. Yukarıda belirtildiğı gibi, İslamcılar arasında Batı-İslam sentezini benimseyen görüşler ile Batıcılar arasında tam Batıcılık ve kısmi Batıcılık gibi ayrımlar yükselirken Türkçüler arasında da Batılılaşmaya yönelik birbirinden farklılaşan savların ileri sürüldüğü görülmektedir. Cumhuriyet döneminin fikirsel hayatı üzerinde önemli etkileri bulunan Ziya Gökalp'in ileri sürdüğü “hars ve medeniyet” ayrımı da bu savların en bilinenlerinden biridir. Ziya Gökalp, 1918'de yayımlanan *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* adlı eserinde kısmi anlamdaki Batılılaşma fikrini şu şekilde ortaya koyar:²⁸⁶ “Asriyyet ihtiyacı bize Avrupa'dan yalnız ilmi ve ameli aletlerle fenlerin iktibasını emrediyor. Avrupa'da dinden ve milliyetten doğan, binaenaleyh bizde de bu menbalardan taharrisi lazım gelen birtakım manevi ihtiyaçlarımız vardır ki, aletler ve fenler gibi bunların Garp'ten istiaresi iktiza etmez.”

Ziya Gökalp'e göre “dini inançlar, estetik değerler, hukuki kurallar, genel ülküler”, kültür topluluğunun parçasıdır. İlmi gerçekler, sağlıkla, ekonomiyle ve bayındırlıkla ilgili kurallar, tarım, sanayi ve ticaretle ilgili mefhumlarsa medeniyetin bir parçasıdır. Bu ayrıma bağıli olarak Batılılaşmanın anlamının çağdaş medeniyet topluluğunun gittikçe gelişen bilim alanında hiçbir milletten geri kalmayacak bir

²⁸⁵ Afet İnan, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. xviii.

²⁸⁶ Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*, Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları, Ankara 1976, s. 12.

mevkiye ulaşmak olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:²⁸⁷ “Biz Türkler, asri medeniyetin akıl ve ilmiyle mücehhez olduğumuz halde bir Türk-İslam harsı ibda’ etmeğe çalışmalıyız.”

“Türkçülük” alanında dönemin bir diğer önemli ismi Ahmet Ağaoğlu’nun ise Batılılaşmaya yönelik daha bütüncül bir yaklaşım geliştirdiği görülür. *Üç Medeniyet* adlı eserinde Anadolu halkının Batı karşısındaki konumunu ortaya koyarken Batı ile kurulacak ilişkinin nasıl olması gerektiğinin de altını çizer:²⁸⁸

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

İlerleyen bölümlerdeyse Ağaoğlu, Batılılaşmanın toplum yaşamının her alanına sirayet etmesi gerekliliğinin üzerinde durmaktadır. Toplumun yalnızca, ülkedeki bütün kurumların çağa ayak uyduran bir yapıya kavuşturulmasıyla kurtulabileceğini savunan Ağaoğlu, çağ ile ayak uydurma meselesinin de sadece uygulamada kalmaması gerektiğini savunmaktadır. O'na göre devletin tüm kurumları, dönemin medeni anlamdaki gereklilikleriyle özsel bir bağlantı kurmalıdır. Aksi halde çağdaş medeniyetler seviyesine erişebilmek mümkün olmayacaktır:²⁸⁹

Bütün müesseselerimizi, içtimai, siyasi, iktisadi teşkilatımızı yaşadığımız çağa uydurmalıyız. Bizdeki fert yalnız o zaman kurtulur ve kendinde saklı olan maddi ve manevi defineleri o zaman meydana çıkarır. Yoksa, istediğimiz kadar anayasalar ilan edelim, yasama meclisleri toplayalım, mademki esas ve ruh değişmiyor, mademki her birimizin içinde bu istibdat usulü yerleşmiş, mademki o usulün doğurduğu izler evlerimizde, sokaklarımızda, toplantılarımızda, çalışma tarzımızda yaşıyor, bizim çağdaş cemiyetlerle aynı seviyede yürümemiz mümkün olmaz.

Cumhuriyet devrimlerinde de Batılılaşmaya yönelik kısmi bir anlayıştan ziyade bütüncül bir yaklaşımın var olduğu görülür. Atatürk'ün 1925 yılında Meclis'in açılış konuşmasında geçen “Millet, çağdaş uygarlığın bütün uluslara sağladığı yaşam ve

²⁸⁷ Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*, ss. 41-42.

²⁸⁸ Ahmet Ağaoğlu, *Üç Medeniyet*, 3. Baskı, Doğu Kitabevi, İstanbul 2013, s. 27.

²⁸⁹ Ağaoğlu, *Üç Medeniyet*, s. 67.

araçları, temel olarak, aynı biçimde ve tam anlamıyla gerçekleştirmek konusunda kesin kararını vermiştir” cümlesi, bu bütüncül yaklaşımı gösteren bir örnektir.²⁹⁰

Atatürk Batı’dan aktarma sürecinin taklitçilik olarak değerlendirilmesine de karşı çıkmaktadır. Bir yabancı gazete yazarının, “Garplıların nelerini milletiniz için almak istersiniz?” sorusuna verdiği yanıtı Afet İnan şöyle aktarıyor:²⁹¹ “Biz Garp medeniyetini bir taklitçilik yapalım diye almıyoruz. Onda iyi olarak gördüklerimizi kendi bünyemize uygun bulduğumuz için, dünya medeniyet seviyesi içinde benimsiyoruz.”

Batılılaşma, Atatürk için temelde bir zihinsel dönüşüme karşılık gelmektedir. Kurtuluş Savaşı’nın ardından gerek Meclis’teki gerekse halk karşısındaki konuşmalarında sıklıkla bu dönüşüme vurgu yapar. Başkomutanlık Meydan Savaşı’nın ikinci yıldönümü sebebiyle Dumlupınar’da yaptığı konuşmada geçen “Efendiler, artık vatan imar istiyor, zenginlik ve refah istiyor. İlim ve marifet, yüksek medeniyet, hür fikir ve hür zihniyet istiyor.”²⁹² ifadeleri de bunlardan biridir. Atatürk zihin yapısına müdahale edilmeden, ortaya konulan yeniliklerin toplumu dönüştüremeyeceğini fark etmiştir. Bu sebeple insan aklına güvenen bir toplum yaratmayı, yani tam anlamıyla zihinsel bir dönüşüm gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.²⁹³

Bu zihinsel dönüşümün sağlanmasında sanata önemli bir rol yüklenmiştir. Ancak bu rolü gerçekleştirebilmesi için sanatın da yönünü Batı’ya çevirmesi gerekecektir. Dolayısıyla sanatın Batılılaşmasıyla, “temeli özgürlük fikri olan ahlak ilkelerinin ortaya çıkarılması, ... insanın zihinsel melekelerini geliştirme yöntemlerinin bulunması, güzel kavramına erişilmesi”²⁹⁴ gibi Batı uygarlığının

²⁹⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 19, 1.11.1925, s. 8.

²⁹¹ İnan, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, s. 243.

²⁹² Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, s. 186. Ayrıca konuyla ilgili önemli bir diğer örneğe 1925 yılında Kastamonu’da bir esnaf ve Atatürk arasında geçen konuşmada rastlanır. Atatürk esnafa “Fesini göster” dedikten sonra, “İşte içinde takke, üzerinde abani sarık, fes... Bunların hepsinin ayrı ayrı parası ecnebilere gidiyor. Bunu söylemekten maksadım şudur: Biz her noktayı nazardan insan olmalıyız. Acılar gördük. Bunun sebebi dünyanın vaziyetini anlamadığımız içindir. Fikrimiz, zihniyetimiz medeni olacaktır. Şunun bunun sözüne ehemmiyet vermiyeceğiz. Medeni olacağız. Bununla iftihar edeceğiz. Bütün Türk ve İslâm âlemine bakınız. Zihinleri medeniyetin emrettiği şümül ve tealiye uyamadıklarından ne büyük felâketler, ne ıstıraplar içindedirler. Bizim de şimdiye kadar geri kalmamız ve nihayet son felâket çamuruna batışımız bundandır. Beş altı sene içinde kendimizi kurtarmışsak; bu zihniyetimizdeki tebeddülüdür. Artık duramayız. Behemehal ileri gideceğiz. Geriye ise hiç gidemeyiz. Çünkü ileri gitmeğe mecburuz.” Metnin tamamı için bkz. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, s. 216.

²⁹³ Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi I*, s. 8.

²⁹⁴ Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi I*, s. 125.

başarısı olarak görülen gelişmelerin Türk toplumunda uyanması sağlanacaktır. Burada “temeli özgürlük fikri olan ahlak ilkeleri”, yeni dönemde sanatı Osmanlı döneminden ayıran en temel farkı ortaya koyması bakımından önem taşır. Dine dayalı olarak belirlenen ahlak ilkelerinin geçmiş dönemde sanatın önündeki mühim engellerden biri olduğu önceki bölümlerde tartışılmıştı. Cumhuriyet döneminde sanat ve ahlak arasında kurulan ilişkiyi, İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun, hangi eserlerin müstehcen sayılabileceği konusunda kendisine sorulan soruya verdiği cevap özetlemektedir.²⁹⁵

... müstehcen sözü muasır vicdanın hükümlerinden birini ifade etmiyor. Muasır cemiyette müstehcen yahut müstehcen olmayan mevzuubahs olmamalıdır. Ancak, fena, yanlış, çirkin mevzuubahs olmalıdır. Çünkü muasır cemiyetin hayatını tehlikeye sokacak olan günahlar bunlardır. Bu laik günahlar hakkında hüküm verebilecek olan kuvvet yalnız ammenin vicdanıdır. Bu vicdanın muhtevası camit değil, tekamül edicidir.

Bu noktada, toplumu oluşturan bireylerde estetik algının yerleştirilebilmesi ve bunun nesilden nesile aktarımı konusu, zihinsel dönüşümün gerçekleştirilebilmesi adına üzerinde önemle durulan konulardan biri olmuştur. Sanatın Batı ile ilişkilendirilerek ele alınmasındaki en önemli sebep de budur. Çünkü estetik beğenin somutlaştırılarak bir toplumun ortak malı haline gelmesi ve geleceğe aktararak sürekli kılınabilmesi ancak estetik değeri yüksek sanat eserlerinin ortaya konulabilmesiyle mümkün olacaktır. Afet İnan’ın da ifade ettiği gibi “her nesil, gözü okşayan izlenimlerden zevk alarak terbiye görür ve büyür.”²⁹⁶ Buna bağlı olarak Cumhuriyet yönetimi toplumun estetik algısının Batılı anlamda gelişiminin sağlanmasını temel hedefleri arasında görmüştür.

Dolayısıyla estetik algının dönüştürülmesi hedefi, bu dönemde toplumun çağdaş bir düzeye ulaştırılması konusunda duyulan ihtiyacın bir yansımasıdır. Böyle bir ihtiyacın altında yatan neden ise Ahmet Ağaoğlu’nun aşağıda yer alan ifadeleriyle açıklık kazanacaktır. Bu ifadeler Batılılaşma kapsamında sanat ile mevcut zihinsel yapı arasında kurulan ilişkiyi göstermesi bakımından da önemlidir.²⁹⁷

Mahiyeti itibarıyla munis olan insan, ruh ve kalbinin başka ruhlarla, başka kalplerle birlikte çarpmasını ister. İşte tiyatrolar, operalar bu insan ihtiyacının en mükemmel, en makul, en içtimai bir tatmin şeklidir. Fakat yazık ki, bütün Doğu, ta öteden beri uğradığı müthiş bir istibdadın baskısı ile, bu gibi içtimai ferahlıkların, fikir ve his akımlarının, heyecanların kaynağı olan toplantı yerlerinden korkarak, onların kuruluş ve gelişmesine meydan vermemiştir. Vücudumuz gibi, ruhlarımız da ezilmiş, sıkılınca yalnızlıklara sürüklenmiştir. Ruhumuzdan taşıp gelen sesler, mahzun, üzüntülü iniltiiler şeklini almıştır. Ney' in

²⁹⁵ Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 30.

²⁹⁶ İnan, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, ss. 228-229.

²⁹⁷ Ağaoğlu, *Üç Medeniyet*, ss. 84-85.

bütün ahenkleri, sazın bütün şikayetleri, udun bütün ahları, Doğu'nun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir. Bu iniltiler, serbest yaşayan, serbest düşünen, serbest nefes alan, serbest duyan göğüslerden çıkmaz. Onlar, padişah celladının bıçağı altında titreyenlerin, kadı efendinin kafir sayması ve lanetlemesi ile susmaya mecbur olanların veya haremın sıkıntıları içinde ezilen bir kadının ruhundan kopan feryatlardır ki, bugün de dinlediğimiz zaman bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder veriyor. Artık yetişmez mi bu kadar üzüntüler, yetişmez mi bu kadar iniltiler ve ağlayışlar?

Türk toplumunun zihinsel yapısı ile var olan sanat ürünleri arasındaki ilişkiye dikkat çeken isimlerden bir diğeri de İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. Baltacıoğlu'nun Osmanlı Devleti'nde hakim olan müzikle ilgili değerlendirmeleri, mevcut haliyle sanatın, Türk toplumunun zihinsel yapısına olası etkilerinin anlaşılması adına yol göstericidir. Müzik denildiğinde “mahalle mekteplerinde okutulan ilahilerimizi(n), oturduğu yerde kımıldatmıyan, bağırta, güftesiyle, bestesiyle, bütün varlığıyla daha küçük yaşta iken ataleti, esareti, miskin kanaati, aczi telkin eden, çocukların kalbini ölümle, mezarla titreten” müziğin anlaşılmasını gerektğini ileri süren Baltacıoğlu, müzik kavramıyla “canlı, hareketli, ahlaki, medeni” bir müziğe işaret ettiğinin altını çizmektedir. Buna istinaden de, müzik hareketinde, medenileşme ile alakası olmayan “ölü ve fosilleşmiş” bir kültürün varlığının ortadan kaldırılmasını her Türk için bir görev addetmektedir.²⁹⁸

Sanat ile mevcut zihinsel yapı arasında kurulan bağın temeline inmek, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sanat alanında üretilen politikaların arkasındaki itici gücü anlayabilmek açısından önem taşımaktadır. Batı uygarlığının değerleri ölçüsünde şekillenecek, akıllı ve insanı önceleyen yeni zihinsel yapıda bireylerin yaşamdan beklentileri de değişecektir. Yeni zihin formunda insan yaşamının temeli “neşe ve saadet”e dayanır. Atatürk, 1937 yılında Romanya Dışişleri Bakanı Antonescu ile görüşmesinde devrimlerle inşa edilmek istenen yaşam şeklini şöyle açıklar:²⁹⁹

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

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

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

Ben kendi karakterim itibarile ikinci hayat telâkkisini tercih ediyorum.

²⁹⁸ Baltacıoğlu, *Sanat*, ss. 153-154.

²⁹⁹ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, ss. 324-325.

Yeni bir yaşam tahayyülü, toplumda yeni arzu ve hevesleri tetikleyecek, bu da toplumun sanata bakışını değiştirecektir. Yeni toplum tiyatrolara, konser salonlarına istek duyacak, çünkü sanatın insanı eğlendirip eğitmekle kalmadığını, onda yaşama zevkini filizlendirdiğini anlayacaktır. Suat Sinanoğlu, böyle bir toplumun, yaşamın güzel olduğunu ve yaşamaya değdiğini bulgulayacağını söylemekte ve şöyle devam etmektedir:³⁰⁰ “Atatürk’ün en güzel arzularından biri Türk ulusunun yaşamı sevdiğini ve ondan zevk aldığını görmektir.”

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

3.1.3. Ulusçuluk: Bir Ulusal Kimliğin İnşası

Tarım toplumlarından sanayi toplumlarına geçiş, eğitime bağlı üst kültürlerle dayanan yeni biçim bir toplumsal örgütlenmeyi beraberinde getirmiştir. Ernest Gellner, ulusçuluğu, her biri devlet tarafından korunan bu yeni örgütlenmenin bir sonucu olarak değerlendirir. O, ulusçuluğun, “uykuya yatmış bir gücün uyanışı” olmadığını ileri sürer ve şöyle devam eder:³⁰¹

Ulusları doğal ve Tanrı’nın belirlediği şekilde sınıflandırmak ve doğuştan varolan ancak uzun süre ertelenmiş bir siyasal kaderi olduklarını savunmak bir efsaneden ibarettir. Bazen önceden varolan kültürleri alıp onları ulusa dönüştüren ulusçuluk, bazen de ulusları kendi yaratır ve çoğu kez de önceden varolan kültürleri yok eder. İyi de olsa kötü de olsa gerçek olan budur ve genellikle kaçınılmazdır.

Üst kültürler, tarım toplumlarının aksine sanayi toplumlarında, siyasal destek ve korunmaya ihtiyaç duyarlar ve “her üst kültür artık devletin, tercihen de kendine ait bir devletin peşinde koşmaktadır.”³⁰² Ancak sanayileşmenin dünyanın her yerinde aynı biçim ve aynı zamanda gerçekleşmemesi, insanlığı keskin biçimde rakip gruplara ayırmış³⁰³, böylece de “kendine ait bir devletin peşinde koşma” meselesini farklılaştırmıştır. Ernest Gellner’in sanayileşmeye dayalı olarak açıkladığı “ulusçuluk”

³⁰⁰ Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi I*, s. 83.

³⁰¹ Ernest Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Büşra Ersanlı Behar & Günay Göksu Özdoğan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992, ss. 92-94.

³⁰² Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, s. 97.

³⁰³ Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, s. 99.

kavramı, genel olarak Batı ile Doğu toplumlarının, özelde ise Batı'ya kıyasla Türkiye'nin uluslaşma süreçlerindeki ayrımları anlamaya yardımcı olacaktır.

Batı'nın uluslaşma sürecini modernleşme ile bir arada götürmesine karşın Türk uluslaşmasında ulusçuluğun, modernleşmenin bir aracı haline geldiği görülür. Bu kapsamda uluslaşmada da modernleşmede olduğu gibi Batılı örnekler model alınmıştır.³⁰⁴ Dolayısıyla Cumhuriyet devrinde takip edilen ulusçuluğu, bir önceki bölümde geçen Batılılaşma hareketiyle birlikte değerlendirmek gerekir. Ulusçuluk, bu doğrultuda hem maddi hem de manevi anlamda Batılı değerlerle şekillenmiş bireylerin yaratım süreciyle yakından ilgilidir.

Ulusçuluk, Ernest Gellner'e göre ulusların ürünü değil tam tersine ulusları meydana çıkaran bir süreçtir. Gellner ulusçuluğun, "önceden varolan, tarihsel mirasın getirdiği çok sayıdaki kültürün içinden bir seçim yapıyor ve onları çoğunlukla tamamen dönüştürüyor" olsa da bu kültürel çeşitlilikten yararlandığını ve ona olumlu etkide bulunduğunu belirtmektedir. Çünkü ulusçuluk faaliyetlerine bağlı olarak "ölü diller yeniden canlanmakta, gelenek icat edilmekte ve eskiye ait olduğu sanılan birtakım saf özellikler gündeme gelmektedir."³⁰⁵

İdealize edilmiş bireylerin oluşturduğu bir topluluk yaratım süreci olarak ulusçuluk, Ernest Renan'ın ulus tanımında daha ayrıntılı olarak ifadesini bulmaktadır.³⁰⁶

Ulus bir hissiyat, ruhani bir ilkedir. Bu hissiyat, bu ruhani ilkeyi aslında bir olan iki şey oluşturur. Biri geçmişte, diğeri şimdidedir. Biri ortak zengin bir hatıralar mirasına sahip olmaktır; diğeri şimdiki zamanda ortak karara varma, birlikte yaşama arzusu, bölünmemiş halde aldıkları mirası geliştirmeye devam etme iradesidir... Ulus, birey gibi, uzun bir gayret, fedakarlık ve özveri geçmişinin sonucudur. En meşru kült ata kültürdür; atalarımız bizi biz yapmıştır. Kahramanlıklarla, büyük adamlarla ve zaferlerle ... dolu bir geçmiş, işte ulusal fikrin dayandığı sosyal sermaye bunlardır. Geçmişte ortak zaferlere, şimdi ortak bir iradeye sahip olmak; hep beraber büyük işler yapmak ve daha da yapmak istemek, işte bunlar bir halk olmanın başlıca şartlarıdır.

Yeni kurulan Cumhuriyet de, sınırları içindeki çok-kültürlü bir topluluğu "halk"a dönüştürecek bir inşa sürecine girişmiştir. Atatürk'ün, egemenliğin kayıtsız şartsız sahibi olarak nitelendirdiği "millet" kavramına yönelik geliştirdiği tanım, Ernest Renan'ın yukarda geçen ulus tanımıyla dikkat çekici benzerlikler

³⁰⁴ Yeşim Kılıç, "Nationalismus: Ulusçuluk mu Milliyetçilik mi? Kavramın Çevirisi Üzerinden Türkiye'de Ulusçuluk Söylemlerine Genel Bir Bakış", *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, C. 2, S. 22, 2009, s. 44.

³⁰⁵ Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, s. 105.

³⁰⁶ Ernest Renan, *Ulus Nedir?*, çev. Gökçe Yavaş, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 50.

içermektedir:³⁰⁷ “Zengin bir hatıra mirasına sahip bulunan; beraber yaşamak hususunda müşterek arzu ve muvafakatte samimi olan; ve sahip olunan mirasın muhafazasına beraber devam hususunda iradeleri müşterek olan insanların birleşmesinden meydana gelen cemiyete millet namı verilir.”

Devamında milletin temeline yerleştirdiği “... maziden kalan müşterek zafer ve yeis mirası; istikbalde gerçekleştirilecek aynı program; beraber sevinmiş olmak, beraber aynı ümitleri beslemiş olmak...” şeklindeki ilkeler, söz konusu benzerliği daha da keskinleştirmektedir.³⁰⁸

Bu tanıma dayandırılarak da Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkı, “Türk milleti” olarak adlandırılır. Buna bağlı olarak öncelikle ortak dil yaratımı konusuna odaklanılmış; 1928 yılında Harf İnkılabı gerçekleştirilerek Türkçe, milletin dili olarak kabul edilmiştir. Atatürk’ün aşağıda yer alan cümleleri, yeni milletin inşasında, Türkçeye nasıl bir işlev yüklendiğini gösterir:³⁰⁹ “... Türk milleti geçirdiği nihayetsiz badireler içinde, ahlakının, ananelerinin, hatıralarının, menfaatlerinin, elhasıl bugün, kendi milliyetini yapan her şeyin dil sayesinde muhafaza olduğunu görüyor. Türk dili, Türk milletin kalbidir, zihnidir.”

Özellikle 1930’lu yıllar, ulusun, “Türk milleti” temelinde inşası konusunda önemli adımların atıldığı yıllar olarak tarihe geçmektedir. Bu dönemde esas mevzu “Türklerin dünya tarihinde hakiki yeri ve medeniyet alemindeki rolleri”nin ne olduğudur. Atatürk, 1930’a değin tarih konusunda bilimsel metinlere yönelmiş, yabancı eserler tercüme ettirmiştir. 1930 yılıyla birlikte, yeni kitapların getirilmesi ve devlet ve bilim adamlarının da ilgisini Türk tarihi konusuna yönlendirmesiyle yoğun bir “tarih araştırmaları” devrinin kapıları aralanmıştır.³¹⁰ 1931 yılında Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti’nin³¹¹ kurulmasının ardından dil meselesi yeniden gündeme gelmiştir:³¹²

Temmuz 1932 de, Birinci Türk Tarih Kongresi’nin kapandığı gün, Gazi M. Kemal bir de, dil meselesini ele almak lüzumunu hissetmişti... Çünkü, Tarih çalışmaları esnasında filolojik araştırmaların zarurî olduğu kabul edildiğinden, ayrı bir teşekkülün, bu meselelerle uğraşması lâzımdı. Aynı zamanda Türk dilinin sadeleştirilmesi, halkın konuşma dili ile yazı dili arasında bir ahenk temin

³⁰⁷ Gazi Mustafa Kemal, *Medeni Bilgiler*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2019, s. 34.

³⁰⁸ Gazi Mustafa Kemal, *Medeni Bilgiler*, s. 35.

³⁰⁹ Gazi Mustafa Kemal, *Medeni Bilgiler*, s. 23.

³¹⁰ İnan, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, s. 257.

³¹¹ Cemiyet, 1935 yılında “Türk Tarih Kurumu” adını almıştır.

³¹² Afet İnan, “Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesinin Kuruluş Hazırlıkları Üzerine”, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 1957, s. 5.

edilmesi, kültür işlerimiz için, en çok istenen bir çalışma kolu idi. Ancak, bunun da bir metod dahilinde yapılabilmesi için, Atatürk Tarih Kurumu'na muvazi olarak bir "Dil Kurumu" kurmuştur.

Dil konusundaki atılımların temelinde Atatürk'ün ulusal duygu ile ulusal dil arasında kurduğu yakın ilişki yer almaktadır. Bu ilişkiyi şöyle açıklar: “Ulusal duygu ile dil arasındaki bağ çok kuvvetlidir. Dilin milli ve zengin olması, milli duygunun gelişmesinde başlıca müessirdir.”³¹³

1930'lu yıllarda tarih ve dil alanındaki çalışmaların aydınlar aracılığıyla sistematik bir programa dönüştürülmesine odaklanılır. Bu programa bağlı olarak Türk kültürünün kökenleri tarih, dil ile birlikte sanat temelinde de araştırılmakta ve bu araştırmalar sonucunda Türklerin en eski uygarlıklardan birine sahip oldukları tezi ortaya atılmaktadır. Bu tezde, Türk kültürünün İslamiyet öncesi dönemi üzerinde durularak Orta Asya'dan Cumhuriyet Türkiye'si'ne uzanan kültürel sürekliliğe dikkat çekilmektedir.³¹⁴

Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda ulus inşası konusunda tarih ve dil alanına önem verilmiş, tarih ve dil alanındaki çalışmaların kurumsal bir yapıya kavuşturulması, bu kurumlar aracılığıyla da millet bilincinin köklerine inilerek sağlamlaştırılmasına çalışılmıştır. Sanat da bu çalışmaların önemli bir bileşeni olarak görülür. Çünkü Atatürk, bir sanat eserinde, güzellik denilen estetik değer yanında toplumun hemen bütün iç benliğinin yer aldığını düşünmektedir. O'na göre bir resim tablosu, bir tiyatro eseri, sadece estetik değer taşıyan bir eser değildir. Bu eser aynı zamanda onu meydana getiren insanın içinde yaşadığı milletin zekasını, felsefesini, ahlakını, maddi ve manevi isteklerini de taşımaktadır.³¹⁵ Bu sebeple, Cumhuriyet döneminde güzel sanatlar alanında üretilen politikaları ulus inşası sürecinden bağımsız düşünmek olanaksızdır.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde ortak bir tarihin oluşturulması ve bunun nesillere aktarımında heykel, öncelikli olarak tercih edilen alanlardan biridir. Atatürk, uygarlık alanında Türk tarihine etkisi olan kimselerin “anılarını tazelemek” ve gelecek nesillere aktarımını sağlamak amacıyla bu kişilerin tespit edilmesi ve heykellerinin yapılması konusuna önem vermiştir.³¹⁶ Afet İnan'ın, Atatürk'ün son yılında yapılan

³¹³ Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk'ün Bütün Eserleri*, C. 24, Kaynak Yayınları, İstanbul 2008, s. 262.

³¹⁴ Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 21.

³¹⁵ Cemal Anadol ve Mehmet Kara, *Atatürk ve Sanat*, Yaylın Yayıncılık, İstanbul 2001, ss. 15-16.

³¹⁶ Afet İnan, bu konuda en güzel örnek olarak Atatürk'ün, 2 Ağustos 1935 tarihinde Türk Tarih Kurumu'na Mimar Koca Sinan'ın heykelinin yapılması için verdiği yazılı emri gösterir ve devam eder:

Barbaros'un heykeli üzerine söyledikleri, heykel ve ulus inşası arasında kurulan ilişkiyi örnekler niteliktedir.³¹⁷

Türk denizcilerinin sembolü olan, büyük cedleri Barbaros için dikilen bu abideden, memnuniyet duydukları şüphesizdir. Her İstanbul'lu, oraya giden her Türk, Barbaros'u ve o asrın Türk denizcilerini, bu abidenin önünde milli bir heyecanla seyretmiyor mu? Çocuklarımızın gözünde canlanan, bu tarih sahifelerini hangi yazı bu kadar belîğ surette ifade edebilmiştir?

Resim de yeni bir ulus yaratımının desteklenmesine hizmet eder. Özellikle kuruluş yıllarında, savaşta elde edilen zaferin resmedilmesine yönelik yoğun çalışmalar dikkat çeker. Bu çalışmalarla yapılmak istenen de yine ortak bir tarihin yaratılması, milli bir heyecanın tetiklenmesi ve bağların güçlendirilmesidir. Ayrıca yeni bir ulusun yaratılmasında ortaya konulan inkılapların halka aktarılmasında da resim önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Harf İnkılabı sonrası Nazmi Ziya Güran'ın 'Harf İnkılabı', Cemal Tollu'nun 'Gazete Okuyan Köylüler', Şeref Akdik'in 'Millet Mektebi' konulu resimleri ile benzeri yapıtlar³¹⁸, resmin bu işlevine örnek oluşturur.

Bu dönemde, müzik ve tiyatro³¹⁹ alanları da ulus inşası sürecine eklemlenmiştir. Sanatın, "ortak duyguların beslenmesi, milli zevkin incelenmesi, toplu hayatın güzelleşmesi" adına güçlü etkileri olduğunu belirten Ahmet Ağaoğlu, bahsedilen iki alanın topluma etkilerini aktarırken ulus inşa süreciyle ilişkisini de ortaya koymaktadır.³²⁰

Bir operada toplanmış olan halk, hiç olmazsa dört-beş saatlik bir müddet için, arasındaki sınıf, rütbe, servet farklarını unutarak ortak bir heyecan hayatı yaşıyor. Bu saatlerin sayısı ne kadar artarsa, o fertler arasındaki duygu ortaklığı ve beraberliği o nispette artar. Hele Wagner gibi, Alman tarihini müziği ile dile

"Atatürk zamanında Mimar Koca Sinan'ın heykeli için yer aradığımız zaman, Ankara'nın şehir planı üzerinde de incelemeler yapılmıştı. O zaman şöyle konuşulduğunu hatırlıyorum: 'Gençlik Parkı'ndaki geniş yolların iki tarafına bütün Türk büyüklerinin heykel ve anıtları yapılmalıdır' denmişti." Bkz. İnan, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, ss. 244-245.

³¹⁷ Afet İnan, *Mimar Koca Sinan*, 2. Baskı, Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı, 1968, s. 68.

³¹⁸ Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 32.

³¹⁹ Tiyatronun, inkılapların halka benimsetilmesi ve ulus inşasındaki işlevine örnek olarak Atatürk'ün uşağı Cemal Granda'dan bir anı: "Bir gün Reşit Galip yanına Muhsin Ertuğrul'u alarak Çankaya'ya gelmişti. Sofrada henüz herhangi bir konuda konuşma açılmadan Atatürk, Muhsin Ertuğrul'a dönerek: 'Faruk Nafiz Çamlıbel'in yazdığı 'Akın' piyesini nasıl buldunuz?' diye sordu. O sıralarda devrimi yayacak ve yerleştirecek ulusal eserlere şiddetle ihtiyaç vardı. Devrimci yazarlar, edebiyatçılar kollarını sıvamışlar, gece gündüz uğraşıyor, modern Türkiye'nin devrimlerini destanlaştırmaya çalışıyorlardı. İşte Faruk Nafiz'in Türk tarihini konuşturan 'Akın' piyesi de 'Kahraman' piyesi gibi Atatürk'ün emriyle yazılmış, Ankara Türkocağı binasında, İbrahim Necmi Dilmen, Halil Vedat Fıratlı ve Münir Hayri Egel'i'nin gözetiminde İsmetpaşa Kız Enstitüsü ve Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerine oynattırılmıştı. Sahne eserleriyle ilgilenen Atatürk, ulusların kendi tarihlerine önemli yerler ayırmaları gerektiğini söyler ve çok köklü bir geçmişe sahip olan Türk tarihinin destanlaştırılmasını isterdi. Behçet Kemal Çağlar'ın 'Çoban' piyesi de, bu amaçla yazılmıştır. İşte Millî Temsil Akademisi Kanunu'nun çıkarılışı ve Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşu bu görüşün ürünüdür." Bkz. Turhan Gürkan, *Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri*, Fer Yayınları, İstanbul 1971, s. 112.

³²⁰ Ağaoğlu, *Üç Medeniyet*, ss. 83-84.

getiren, Tchaikovsky gibi Rus duygularını müzik ile söyleyen bestekarlar da yetişirlerse, müziğin topluma tesirleri en yüksek dereceye ulaşır.

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

Ağaoğlu'nun altını çizdiği gibi bu dönemde, ulus inşa sürecinin bir yansıması olarak sanat eserlerinde dil konusunun hassasiyetle ele alındığı görülmektedir. Sanat, yeni ulusun yeni dilinin de taşıyıcısı konumundadır. Bu sebeple de eserlerin diline yönelik müdahaleler geliştirildiği görülmektedir. Konuyla ilgili Adnan Saygun'un anılarından aktardığı aşağıdaki pasaj, yeni rejimde dil ile sanat arasında kurulan bağa ışık tutmaktadır:³²¹

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

Sanat, ulusun yaratım sürecinde bir araç olarak kullanılmakla beraber, bağımsızlık savaşı sonrası inşa edilen bu yeni ulusun dünyaya tanıtılması için de bir vasıta olarak değerlendirilmiştir. Atatürk'e göre tek bir medeniyet vardır ve uluslar ürettiği sanat eserleriyle bu medeniyete katkı sunduğu ölçüde medeniyet sahnesinde varlık gösterebilir. Atatürk'ün onuncu yıl nutkunda yer alan aşağıdaki cümleleri, güzel sanatlarda ilerlemeyi medeni dünyaya karşı milli bir sorumluluk olarak değerlendirdiğini göstermektedir:³²²

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

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

³²¹ Ahmet Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, 2. Baskı, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987, s. 44.

³²² Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, ss. 318-319.

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

3.2. Politika Belgelerinde Sanat

“Sanat eğlence gibi anlaşılırsa devleti hiç alakadar etmez; bir kıymetler mecmuası gibi anlaşılırsa devleti doğrudan doğruya alakadar eder.”³²³ İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun bu cümlesi, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında devletin sanatla kurduğu ilişkiyi özetlemektedir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, sanatı önemli bir alan olarak gördüğünden, savaşın hemen ardından tüm ekonomik sıkıntılara rağmen bu alanla doğrudan doğruya alakadar olmuş ve sanatın toplumda yaygınlaştırılması konusuna odaklanmıştır. Bir önceki başlıkta devlet-sanat-toplum ilişkisinin ideolojik temellerini inceleyen tez çalışması bu bölümde çeşitli belgeler ışığında, sanat alanında politika yaratma sürecine odaklanacaktır.

3.2.1. Siyasal Karar Sürecinde Sanat: TBMM Tutanakları Üzerine Değerlendirme

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

Sanatın desteklenmesi üzerine yürütülen tartışmalara yön veren bir başka husus batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimdir. Bu bölümde ilk olarak bu gerilim üzerinde durulacak ardından örgün eğitim, sanatçıların yetiştirilmesi ve desteklenmesi, vergiler, müdahaleler ve eksiklikler başlıkları altında devletin sanatla ve bu sayede toplumla kurduğu ilişki ortaya konulmaya çalışılacaktır.

³²³ Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 33.

3.2.1.1. İdeolojik Gerilimler: Tekniği Batılı, Ruhu Milli Sanat

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

Cumhuriyet'in ilanını takip eden sene Musika-i Hümayun, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürülmüş ve Heyet'in orkestra şefliğine de İstiklal Marşı'nın bestecisi olarak ün kazanan Osman Zeki Üngör getirilmiştir. Aynı yıl Meclis'te, Zeki Üngör'e verilecek maaş hakkındaki görüşmede, Vekil Besim Atalay'ın, Batı müziğine ayrılacak kaynağı, milli müziğe duyulan ihtiyaç üzerinden eleştirdiği görülür.³²⁴

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

1920'lerin sonu itibarıyla sanat alanında yapılan hamlelerde teknik bakımdan Batı'ya başvurulacağı belirtilirken milli ihtiyaçların da göz ardı edilmeyeceğinin mesajı verilmektedir. 1934 yılının Kasım ayında Meclis'i açarken yaptığı konuşmada Atatürk, müzik alanında takip edilecek yolu net bir şekilde çizer:³²⁵ “Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.”

Bir yıl sonra yine Meclis açılışında “Ulusal müziğimizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir.” derken Atatürk, bu konuda kararlı bir şekilde ilerleniyor olduğunun bilgisini verir.³²⁶ Temel amaç milli değerlerin Batı tekniği ile işlenerek, yeni rejimin ulusal kimliğine has sanatını ortaya çıkarmaktır. O'na göre bu, uygar medeniyetler seviyesinde yer alabilme ve milli

³²⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 8, 26.3.1924, s. 38.

³²⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 4, 1.11.1934, s. 4.

³²⁶ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 6, 1.11.1935, s. 2.

değerlerin uluslararası düzeyde temsil edilebilmesi için en elverişli yoldur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, sanat alanında izlenen bu politika ile Osmanlı kimliğinden ayrılmış yeni bir ulusun inşa projesinin de yürütülüyor oluşudur.

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

Konservatuvar’ın sadece Batı müziğine ilişkin eğitim verecek olması, Osmanlı müziğinden de bir kopuşu simgelemekte, bu ise Osmanlı kimliği ve inşa edilmek istenen yeni kimlik arasındaki çatışmayı gün yüzüne çıkarmaktadır. Dolayısıyla 13 Mayıs 1940 tarihli Meclis oturumunda Vekillerce tasarıyla ilgili olarak yürütülen tartışmada temel mesele yine açılması planlanan konservatuvarın milli müzikle ilişkisidir. Ancak burada önemli olan “milli” olanın neyi ifade ettiğidir. Vekil Ali Süha Delilbaş’ın:³²⁷

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

sözleri “milli” tanımı konusunda eski ve yeni ayrımını vurgularken, “yeni”nin inşasında Konservatuvar’ın yüklendiği rolü gösterir.

Meclis’te konu ile ilgili yükselen çatışma ve çekinceler, Maarif Vekili Hasan Ali Yücel’in yasa ile ilgili yaptığı açıklamada da yerini bulur. Bakan, yasa tasarısının gerekçesi üzerine konuştuğundan hemen sonra Devlet Konservatuvarı için neden “milli” tabirinin kullanılmadığını izah eder:³²⁸

Biz bir şeyin milli olmasını mutlaka bu sıfatın üstüne yazılmas ile anlamıyoruz. Güzel sanatlar akademimiz var. Elbetteki orada yapılan resimlerin ve ressamların bizim ruhumuza intibak eden, bizim renklerimizi, bizim hayatımızı, bizim ışıklarımızı ifade etmiş olmasını tabii istiyoruz. Mutlaka bunu istediğimizi göstermek için «Güzel sanatlar Millî akademisi» mi demek lâzımdır? İstanbul üniversitesi bir milli müessesedir. Bunun tevsikine mı ihtiyaç vardır? İstanbul milli üniversitesi mi demek lâzımdır? Biz tezkiyeye ve tekide her müessesemizin ve her işimizin (millî) olması bakımından ihtiyacı olmadığı kanaatindeyiz. O zaman her müessesenin başına niçin bir milli kelimesi getirmiyelim? Binaenaleyh

³²⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940, s. 92.

³²⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940, s. 93.

konservatuvar beynelmilel bir isimdir. Nitekim otomobil böyledir, telefon böyledir, enstitü böyledir.

Bakan devamında, Batı'dan aktarımın teknik mahiyette olduğunun altını çizmekte, ilimde olduğu gibi sanatta da medenileşmenin zorunluluğunu, ordu örneği üzerinden izah etmektedir:³²⁹ “Ordu yaptığımız zaman biz en ileriye kabul etmişizdir. Biz, şu veya bu sebeble geri kaldığımız zaman da en ileri orduların tekniğini almışızdır. Sanat da, ilim de bunun istisnasını teşkil etmez.” Batı'dan aktarımın, ülkenin sanat eserlerini küçük görme anlamı taşımadığını da ekleyen Bakan, bu eserlerin görünür kılınması adına yürütülen faaliyetleri şu şekilde aktarmaktadır:³³⁰ “Biz konservatuvarda her sene o işle meşgul olan arkadaşları memleketin dört bucağına gönderiyor, oradan halk türkülerini topluyor, buraya gelen saz şairlerini dinliyor ve onların plâklarını alıyoruz. Arzu eden arkadaşlarımız teşrif edip konservatuvarda bunları dinliyebilirler. Bunların diskleri toplanmış, dosyaları yapılmıştır, her zaman dinlenilebilir.”

Bakan bu cümleleriyle “milli” değerler için başvurulacak kaynakları da göstermektedir. Medeni metotların, milli duyguların ifadesi için kullanılacağını altını çizen Bakan, bunun asla Türklükten kopuş anlamına gelmediğini belirtir ve ekler:³³¹ “Türk olmağa medenî olmak mâni olabilir mi? ... Biz Türküz; yalnız musikimiz değil, her şeyimiz millidir... Amma bunu ifade etmeğe ut kifayet etmezse utu bir tarafa bırakırız, ork lâzım gelirse onu alacağız.”

15 Mayıs 1940 tarihinde kanun tasarısıyla ilgili devam eden görüşmede, yine, müzikte modern tekniğe hakim olunmasının, bir milletin kendi müziğini oluşturabilmesinin ön şartı olduğu üzerinde durulmaktadır. Vekil Kazım Nami Duru Avrupa’da da müziğin, folklor müziğinin incelenmesi ve işlenmesiyle başladığını belirtmekte ve bu noktada Konservatuvar’ın üstlendiği rolü açıklamaktadır:³³² “Konservatuvarda müzik yaratmıyacağız, müzisyen yetiştireceğiz. Müziği yapacak, yaratacak müzisyendir. Tekniği, metodu orada öğrenecek, ahengi orada anlıyacak. O ahenk ile kendi millî vicdanının tahassüsünü ifadeye çalışacaktır.” Vekilin devamında, “... enderun musikisi denilen musiki ... devrini geçirmiş bir musikidir,

³²⁹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940, s. 93.

³³⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940, s. 93.

³³¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940, s. 100.

³³² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 15.5.1940, s. 126.

tarihte gömülüdür, onu hortlatmayalım.”³³³ cümlesiyle de “milli” olanın sınırlarına gönderme yaptığı görülmektedir.

Diğer bir Vekil Osman Şevki Uludağ ise Batı tekniğinin kullanımının Doğu ve Batı müziği konusunda bir tercihi ifade etmediğini, fakat medeni ve milli müziğin inşasında bir zorunluluk olduğunun altını çizmektedir. Uluslararası müzik içinde ona aykırı olmayan bir Türk müziğinin inşa edilmesini medeni ve milli bir vazife olarak nitelendiren Uludağ, milli hayatla medeni hayatı uzlaştıramayan bir milletin geri bir millet olarak kalacağını vurgulamaktadır.³³⁴

Vekil Ali Rıza Türel de sanat alanındaki politikaların, inkılapçılığın bir parçası olduğuna dikkatleri çeker. Bu noktada da ön planda tutulması gereken şey, keyiflerden ziyade ülke için hedeflenen gelecektir. İnkılapçılık adına kısmi değil bütüncül bir yaklaşımın geliştirilmesinin önemine değinen Türel, sanat adına üretilen politikalarda izlenmesi gereken yolu şu şekilde ifade etmektedir:³³⁵ “... bugün şahsî itiyadlarımız, şahsî zevklerimiz ve taamüllerimiz haizi ehemmiyet değildir. Yarına büyük sanat eserleri hazırlamak imkânlarını verecek bir müessese kurmak istiyoruz. Bu müessese ancak bütün dünyanın kabul ettiği esaslarla kurulabilir.”

Müzik alanındaki söz konusu kutuplaşma, radyo yayınlarının içeriği konusunda da kendini gösterir. Radyo’da Türk müziğine, Batı müziğine oranla daha az yer verildiği yönündeki endişeler de yine Batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimin bir yansımasıdır. 22 Mayıs 1945 tarihli oturumda Vekil M. M. Kansu, Basın Yayın Genel Müdürü’nün Türk müziğini kaldırmak istediği yönündeki iddiaların asılsız olduğunu belirtmektedir:³³⁶ “Kendisiyle görüştüm; katıyen böyle bir şey yoktur dedi. O halde tebşir ederim arkadaşlar bizim millî musikimiz yine eski yerindedir.”

Bir diğer vekil, Süleyman Sırrı İçöz’ün Radyo’da Türk müziği programlarının genişletilmesini talep eden konuşması, Batı müziğinin toplumdaki yansımalarına da ışık tutmaktadır.³³⁷

Aziz arkadaşlarım, bendeniz de Türk musikisinin radyo programlarında biraz daha genişletilmesini rica edeceğim. Halihazırdaki program Türkün ruhunu tatmin etmiyor. Türk musikisi ingiliz radyolarında, Mısır radyolarında aranıyor. Evet ecnebi, yani Avrupa musikisinin de neşri aleyhdarı değilim. Fakat arzu edenler,

³³³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 15.5.1940, s. 127.

³³⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 15.5.1940, s. 130.

³³⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 15.5.1940, s. 135.

³³⁶ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 22.5.1945, s. 254.

³³⁷ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 22.5.1945, s. 255.

onun aşıkı olanlar Avrupa radyolarını açarlar, istediklerini dinlerler. Ne vakit ki, radyo Avrupa musikisine başlar, derhal radyolar kapanır.

Geçenlerde bir köylü radyo almak istiyor ve ajantaya. diyor ki, «Bana bir radyo ver, amma Necip Aşkını çalmasını»

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

Sonrasında söz alan Vekil İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise dikkatleri radyonun mahiyetine çekmektedir: “Türk radyosu bir şirket, ticaret radyosu değil, Devlet radyosudur.” Baltacıoğlu, Milli Eğitim Bakanlığı ile Türk Radyosu’nun aynı mahiyette olduğunu ise amaç ortaklığı üzerinden anlatır: “Ereği, sonu sonucu sade kültürdür.”³³⁸ Vekile göre Batı müziği ve Doğu müziği temelinde gidilen ayrımlardan ziyade göz önünde bulundurulması gereken en önemli nokta müziğin niteliğidir.³³⁹ “Alafranga, alaturka değil, garp, şark değil, hangi musiki? diriltici, insani, millî, kültürücü musiki! Ne meyhane musikisine ihtiyacımız vardır, ne de kedi miyavlar gibi miyavlayıcı musikiye. Bize sanat musikisi lazımdır, diriltici musiki lâzımdır.” Vekil, Türk müziğinin teknik anlamda Batı’dan üstün olduğunu savunanlara da karşı çıkar:³⁴⁰ “Musikimizin Garp musikisinden ve Garp musikisi tekniğinden üstün olduğuna gelince; bu noktai nazara iştirak edemem. Evet Türk musikisinde melodi vardır. Fakat teknik üstünlüğü yoktur.”

Müzikte Batı tekniğine başvurulmasını gereksiz görenlere yönelik bir diğer açıklama Vekil Mümtaz Ökmen’den gelmiştir. Vekil bir yandan teknik konusundaki tercihlerin önemine vurgu yaparken bir yandan da bunun, milli müziğin inşasındaki etkisine göndermede bulunur:³⁴¹

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

Batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimin kendini gösterdiği alanlardan bir diğeri de tiyatrodur. Meclis’te milli tiyatronun geliştirilmesi konusu ara ara gündeme

³³⁸ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 22.5.1945, s. 255.

³³⁹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 22.5.1945, s. 255.

³⁴⁰ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 22.5.1945, s. 255.

³⁴¹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 22.5.1945, s. 257.

taşınmaktadır. 26 Mayıs 1943 tarihli oturumda Vekil B. K. Çağlar, “Devlet tiyatro sahnesine lâyık Türk eseri henüz yok mudur? Yoksa bunu yazdırmak için ne gibi çareler düşünülmekte veya bu iş sadece zamana mı bırakılmaktadır?” sorularıyla konuya dikkatleri çekmekte ve devamında milli tiyatroya ulaşma yönündeki faaliyetlerin eksikliğine işaret etmektedir.³⁴² “... bir takım yabancı eserlerin oynatılması, gerçek Türk tiyatrosunun doğması için kâfi midir? Türk cihanındaki Türk folklorundaki tiyatro unsurlarından faydalanmağa lüzum görmüyorlar mı? Görüyorlarsa bu hususta ne gibi tedbirler almışlardır?”

23 Aralık 1946 tarihli Meclis görüşmesinde Vekil İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Batı’dan çevrilen klasiklerin, milli tiyatronun gelişimi açısından bir basamak olduğunu belirtirken sanatta Batı eğilimli politikaları yine milli değerlere bağlı olarak gerekçelendirmektedir.³⁴³ “Biz klâsiklerden atlıyarak millî tiyatromuza varacağız. Varamamışsak, millî vazifemizi yapmamışız demektir. Klasikler insan psikolojisinin ezeli hakikatlerini bir miktar keşfetmişlerdir. Klasiklerin bu bakımdan bir önemi, bir mevkii vardır.” Bununla birlikte Vekil, klasiklerde takılıp kalmanın ülkede tiyatro yazarlarının gelişimini olumsuz yönde etkileyeceğini dile getirmekte ve “yepyeni hür ve Türk dili ile eserler yazan” yazarların yetişmesi gerekliliğini tiyatro sanatının toplumla ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir.³⁴⁴

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

Batı tekniği ile inşa edilecek milli sanat ve milli tiyatro konusunun 1950 yılının Şubat ayında yine Vekil İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından gündeme taşındığı görülmektedir. Konservatuvar’ın Avrupai bir kurum olduğunun altını çizen Baltacıoğlu, bu doğrultuda kurumda kullanılacak tekniğin de Avrupai olma zorunluluğuna dikkat çekmektedir. Vekil, tekniğinin Batılı olma zorunluluğuna ek olarak kültür ve gelenek bakımından, özellikle de tiyatronun, yerli ve milli olma zorunluluğuna da değinmekte, bu gerekliliği Avrupa üzerinden izah etmektedir: ³⁴⁵

³⁴² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 2, 26.5.1943, ss. 235-236.

³⁴³ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 23.12.1946, s. 394.

³⁴⁴ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 23.12.1946, s. 395.

³⁴⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 20.2.1950, s. 866.

“Avrupa tiyatrosu yoktur. Avrupa milletlerinin millî tiyatroları vardır. Öyleyse Avrupa tiyatrosu sadece, yalın bir kavramdır. Milletlerin tiyatrosu konre, eti kemiği olan şeylerdir.” Avrupa tiyatrosunun tekniği gibi ruhunu da benimseme eğiliminin Tanzimat’ın büyük yanlışlarından biri olduğunu dile getiren Vekil, milli ruhlu bir tiyatronun önemini, dönemin Batı etkisinde şekillenen sanatına da gönderme yaparak ortaya koyar:³⁴⁶

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

Gerek Atatürk’ün söylemleri gerekse Meclis’te geçen tartışmaların gösterdiği gibi Cumhuriyet’in kuruluş döneminde, sanatta Batı’nın tekniğine başvurma ile ulusal kimlik inşası bir arada ilerleyen süreçler olarak göze çarpar. Sanat alanını Batı etkisinde şekillendirme, medeni bir ülke olmanın gerekliliği ve milli değerlerin uluslararası düzeyde görünürlük kazanmasının ön koşulu olarak kabul edilir. Bu aşamada tartışma yaratan durum, özellikle müzik alanında tanık olunduğu üzere, Batılılaşma ile eşzamanlı olarak yeni “millî” için çizilen sınırdır. Dönemin sanat politikaları, Osmanlı kimliğinden farklı bir kimliğin inşası anlamına gelen bu sınırların çizilmesine hizmet ederken Batıcılık ve milliyetçilik arasındaki gerilimleri beslemektedir.

3.2.1.2. Örgün Eğitimde Sanat Dersleri

Meclis görüşmelerinde sanatı bir ihtiyaç olarak nitelendiren fikirler daha çok onun eğitici bir faaliyet olduğunu vurgulamaktadır. 1923 yılının Aralık ayındaki toplantıda Maarif Encümeni Mazbata Muharriri Vasıf Bey dönemin maarif zihniyetinde resim ve müziğin büyük önemi olduğunu, bu gibi derslerin genel eğitimin temel dayanağını teşkil ettiğini ve etmeye devam edeceğini belirtmektedir.³⁴⁷ Bu kapsamda devletin sanatla ve toplumla kurduğu ilişki yoğun olarak eğitim faaliyetleri üzerinden takip edilebilmektedir.

Eğitim alanında öncelikli olarak sanat derslerini verecek öğretmenlerin gündeme taşındığı görülmektedir. 5 Aralık 1923 tarihli Meclis görüşmesinde Maarif Encümeni

³⁴⁶ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 20.2.1950, s. 866.

³⁴⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 4, 5.12.1923, s. 52.

Mazbata Muharriri Vasıf Bey sanat alanındaki eğitimcilerin ilgisiz ve bu dersleri küçük gören tavırlarının uygun görülmediğinin altını çizmekte ve bu durumun düzeltilmesine yönelik önlemlerin alınacağını işaretini vermektedir.³⁴⁸ Nitekim 13 Mart 1924 tarihli ve 439 sayılı “Orta Tedrisat Muallimleri Kanunu”nun 8. maddesinde resim, el işi, müzik gibi sanat derslerini verecek öğretmenlerin bu alanlarda eğitim almış ehil kişilerden seçileceği belirtilmiştir.³⁴⁹ Sanat alanında eğitim verecek kimselere yönelik böyle bir şartın koşulması, bu alandaki eğitimin kalitesinin yükseltilmesi yönünde atılan önemli bir adımdır.

Bu şart beraberinde sanat öğretmenlerini yetiştirecek kurumlara olan ihtiyacı gündeme getirmiştir. Çünkü Osmanlı Devleti’nden devralınan Darülelhan’la bu ihtiyacın karşılanması olanaksız görülmektedir. Devletin sanat alanında eğitici yetiştirecek yeni kurumlar oluşturulmasına yönelik bütçe planlamasıysa, Meclis’te yoğun tartışmalara sebep olacaktır. Bu tartışmalardan birine, müzik öğretmeni yetiştirecek okullara bütçe tahsis edilmesiyle ilgili görüşmelerde rastlanmıştır. 5 Mart 1925 tarihinde “Maarif Vekaleti Bütçesi” müzakere edilirken Kastamonu vekili Halit Bey’in Ankara’daki yatılı müzik okuluna ayrılan bütçenin gereksiz olduğunu beyan ederek bütçeden bu bölümün kaldırılmasını talep etmesi³⁵⁰ üzerine sanatın bir ihtiyaç olduğu ve devlet tarafından desteklenmesi gerektiğini vurgulayan düşünceler ortaya atılmıştır.

Urfa Vekili Refet Bey, Halit Bey’in teklifine karşı çıkarak şimdiye kadar bir müzik öğretmen okulu olmaması sebebiyle müziğin ne olduğunu dahi bilmeyen müzik öğretmenlerinin varlığını belirtmekte ve eklemektedir:³⁵¹ “Musiki Muallim mekteplerine, diğer Muallim mektepleri kadar ve ondan daha ehemmiyetli bir surette kıymet vermek mecburiyetindeyiz. Bunun tahsisatı azdır. Çok değildir.”

Bir diğer vekil, Ruşen Eşref Bey de devletin sanatı bir “ihtiyaç” olarak değerlendirmesi ve bu alana kaynak aktarmasının toplum açısından bir gereklilik olduğunu müzik mektebi üzerinden şöyle açıklamaktadır:³⁵²

Doğrusu, musiki, iki seneden beri mevzubahis olduğu zaman daima böyle bir talihsizliğe uğramıştır... Bu sene ise Musiki mektebi için konan tahsisat mevzubahis olduğu zaman Halit Beyefendi; bunun yerine Ergani’de bir leyli

³⁴⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 4, 5.12.1923, s. 52.

³⁴⁹ RG: 7.4.1924, 68.

³⁵⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 15, 5.3.1925, s. 192.

³⁵¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 15, 5.3.1925, s. 187.

³⁵² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 15, 5.3.1925, ss. 187-188.

mektepe açılmasını daha ziyade müreccah görüyor. Bu suretle anlatmak istiyor ki musiki, çocukları adeta Ağustos böceği haline getirecek ve mütemadiyen bağtıracaktır. Onun yerine daha faydalı daha kıymetli bir şey yapmalıdır. Eğer bu tarz mantıkta yürüyecek olursak Kalaba köyü kerpiçten duruyorken bugün ne için Meclisin karşısına altmış odalı bir otel yapıyorsunuz? Denilebilir. Binaenaleyh bu şekil mevzubahis olmamalıdır. Musiki gayet lüzumlu birşeydir. Hissiyatı âliyeyi, hissiyatı milliyeyi ruhlarda bedî bir şekilde tersim etmek için ve memleket gençliğinde vahdeti temin için bütün medenî memleketlerin, bütün medenî hükümetlerin kabul etmiş olduğu hem medenî, hem bedî en lüzumlu bir derstir. Şimdiye kadar bunun muallimini yetiştiren bir mektep yoktu. İyi ut çalan gider, filân lisede Musiki muallimi olur. Diğer iyi bir flüt çalan filân Darülmuallimatta Musiki muallimi olur. Bunun metodunu bilen yoktur. Binaenaleyh nasıl Fizik muallimi için mutlaka bir mektepten çıkmasını ve o memlekette bunun tarzı tedrisini öğretmesini sebep olarak ileriye sürmüşsek aynı veçhile musiki talim ve tedris edecek muallimler için bir menba vücude getirmek mecburiyetindeyiz. Ondandır ki Ankara'da bir Musiki Darülmuallimini tesis edilmiştir. Bunun yalnız dokuz talebesi yoktur. Bendeniz iyi biliyorum ki hini teessüsünden bugüne kadar talebesi artmakta ve talebe olmak için vaki olan müracaatlar artmaktadır. Hatta Maraş'tan, Urfa'dan, Erzurum gibi en uzak yerlerden bu mektebe kaydolanmak için müracaatlar vakidir. Talebenin adedi günden güne artıyor.

Dönemin Maarif Vekili Hamdullah Suphi Bey ise nasıl askerlik, tıp, eğitim gibi alanlarda dünyadaki gelişmeler takip ediliyorsa müzik alanında da bunu yapmanın zorunlu olduğunu, mevcut durum üzerinden değerlendirmektedir. Müzik öğretimi adına okullarda yürütülen faaliyetleri “35 ilâ 40 tane çocuğu bir araya getirerek ciyak ciyak haykırtmak... Usul yok, ahenk yok, her biri kendi başına haykırıyor” şeklinde tasvir eden Vekil, “gülünç” ve hatta “çirkin” olarak nitelendirdiği bu durumun ortadan kaldırılmasının her şeyden önce bir ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Bu noktada Vekil, Avrupa örneklerinden yararlanarak bu gerekliliğin görünür kılınmasına imkân vermektedir.³⁵³

Avrupa memleketlerinde gün olur, elli bin kişinin bir meydanda toplandıklarını görürsünüz. Dakika gelmiştir. Millî şarkı söylenecektir. Elli bin kişi uğuldayan bir deniz gibi hep birden ses vermeye başlar. Elli bin göğüsten çıkan muntazam ve muazzam bir sese, bir ergenün halinde dalga dalga yükseliyor, elli bin kişi bir tek kişi gibidir. Değil elli bin, yüz kişimizin bile millî günlerimizde bir araya gelerek bir şarkı söylemesine imkân var mıdır? Bu, bir ihtiyaçtır, bir zarurettir, mekteplerimizde musiki dersiniz vardır. Bu musiki dersinizi iyi verdirmek isterseniz, tedrisatı deruhte edecek menbaları çoğaltmak lâzımdır. Eksiltmek değildir.

... Tekrar arz ediyorum, bu bir ihtiyaçtır, Maarif programlarımızın ortaya çıkardığı bir zarurettir. Bunu ortadan kaldırmayınız, bu mektebi muhafaza buyurunuz.

Görüşmeler neticesinde Halit Bey'in bütçede Musiki Muallim Mektebi'ne ayrılan faslın kaldırılmasına yönelik teklifi reddedilmiştir. Musiki Muallim Mekteplerine kaynak aktarımının düzenli olarak sürdürülüşüne ilişkin bilgiye ise, ilerleyen yılların bütçe görüşmelerinden ulaşılabilmektedir. 1928 yılında dönemin

³⁵³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 15, 5.3.1925, ss. 189-190.

Maarif Vekili Mustafa Necati Bey, 1927 yılı bütçesine atıfta bulunarak Musiki Muallim Mekteplerinin kurulması ve sayılarının artırılması konusunda kendilerine verilen görevin yerine getirildiğini belirtmekte ve devam etmektedir.³⁵⁴ “Musiki muallim mektebimizin göstermekte olduğu terakki ve orada yetişmekte olan gençlerimizin vaziyeti takdirle kaydolunacak bir şekildedir....Musiki(nin) bu asırda ifa etmekte olduğu rol nazarı dikkate alınırca bu mekteplere vermekte olduğumuz kıymet nazarlarınızda tebarüz eyler.”

Devletin sanatı, eğitim politikalarının bir parçası haline getirme gerekliliği ve bu noktada Musiki Muallim Mektebi’nin önemi 26 Mayıs 1934 tarihli oturumda Dahiliye Vekili Şükrü Kaya tarafından da dile getirilmektedir. Estetikle meşgul olmanın Maarif Vekaleti’nin bir görevi olduğunun altını çizen Bakan, müziğin bu alanda uzman kimselerce öğretilmesinin teminini de bu görevin bir parçası olarak değerlendirmektedir.³⁵⁵

Musiki Muallim Mektebi’nin yanı sıra 1927 yılında Ankara’da temeli atılan Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü³⁵⁶ bünyesine 1932 yılında resim-iş şubesinin³⁵⁷ dahil edilmesiyle bu alandaki eğitimin de daha iyi bir düzeye taşınması amaçlanmıştır. Vekil Suut Kemal Yetkin, resim eğitimi konusunda atılan bu adımı şu cümlelerle değerlendirmektedir:³⁵⁸

Arkadaşlar, bu resim-iş şubesi kültür hayatında çok ehemmiyeti olan bir eğitim koludur. Yalnız çocuklarda beceriklilik, yapılan işten zevk alma bakımından değil, ruhi hayatı teşkil bakımından bütün derslerin merkezi telâkki edilmesi icabeden bir koldur. 16 ncı asırdan beri mekteplere yavaş yavaş girmeye başlayan ve zamanımızda birçok Avrupa memleketlerinde, mekteplerde yer alan bu dersleri, Almanya’da, İngiltere’de, İsveç’te, Portekiz’de, Danimarka’ da, Finlandiya’da ve daha birçok yerlerde müstakil kurumlarda okutulduğunu görürüz.

³⁵⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 3, C. 3, 22.6.1928, ss. 203-204.

³⁵⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 22, 26.5.1934, s. 275.

³⁵⁶ Kurumun temeli Konya’da orta okullara öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulan Orta Muallim Mektebi’ne dayanmaktadır. Kurumun amacı 1932 tarihli talimatnamede “orta mekteplere ve orta derecedeki meslek mekteplerine muallim, ilk mekteplere müdür ve müfettiş, umumiyetle beden terbiyesi, resim-iş dersi muallimi yetiştirmek ve ihtiyaca göre açılacak kurslar vasıtasıyla mevcut muallimlerin ihtisaslarını artırmak” şeklinde belirtilmektedir. 1947 yılı itibarıyla Gazi Eğitim Enstitüsü adını alan okulun, Meclis tutanaklarında “Gazi Terbiye Enstitüsü” ve “Eğitim Enstitüsü” şeklinde de anıldığı görülür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Niyazi Altunya, *Gazi Eğitim Enstitüsü: Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü 1926-1980*, Gazi Üniversitesi, Ankara 2006 ve Nejla Günay, *Gazi Terbiye Enstitüsü’nden Gazi Üniversitesi’ne Türk Eğitim ve Kültür Tarihinde Gazi*, Gazi Eğitim Fakültesi Yayınları, 2017.

³⁵⁷ Resim-iş şubesinin dahil edilmesinden sonra, 1937 yılında müzik şubesi de eklenmiş ve böylece Enstitü, müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi işlevini de üstlenmiştir. Bkz. Günay, *Gazi Terbiye Enstitüsü’nden Gazi Üniversitesi’ne Türk Eğitim ve Kültür Tarihinde Gazi*, s. 23.

³⁵⁸ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 17.2.1950, ss. 800-802.

Sanat derslerinin örgün eğitime dahil edilmesi ve bu derslerin uzman kişilerce öğretilmesi konusunda kayda değer adımlar atılmakla beraber, 1944 yılındaki bütçe görüşmeleri, temel eğitimde sanat derslerinin niteliği konusunda gerekli ilerlemenin sağlanamadığının bilgisini verir. İstanbul vekili G. B. Göker, ilk okullarda müzik dersinin müzik yeteneği olmayan sınıf öğretmenlerince verilmesinin çocukların kulak gelişimine negatif etkisi olduğunu belirtmekte ve ortaokul ve liselerde de bu gelişimi sağlayacak altyapının mevcut bulunmadığını eklemektedir. Vekil, milli eğitimin planlanmasında sanatın önemini vurgulamakta ve yapılması gerekenleri şu şekilde sıralamaktadır:³⁵⁹

Musikinin kulak alışıklığı olduğu hepimizin malûmudur. Yalnız mandolin öğrenmekle olmuyor. Bunun çaresi var biraz fedakârlık yapıp her mektebe bir gramofon almalı ve çocukların kulaklarını plaklarla seslere alıştırmalı. Avrupa'da mekteplere radyo koyarak ve radyo idareleriyle anlaşarak bu işi programla yapıyorlar ve muvaffak oluyorlar. Bizde de radyo ile yapılabilirdi. Radyo olmayan yerlerde gramofonla iyi üstadlar tarafından seçilmiş güzel parçalar çalınarak çocukların kulaklarını terbiye edelim. Kulak nefasetini vermeğe çalışalım. Yoksa bizim yaptığımız gibi bağırta, bağırta musiki öğretmeğe çalışmak büsbütün musiki zevkini onlarda kaybetmek demektir. Millî havalar öğretmek lâzımdır, millî havalar çok müessirdir ve hakikaten çocuklarımıza öğretilecek çok güzel şeyler vardır. Fakat bunları iyi öğretmek lâzımdır. Bir zamanlar radyoda millî havaları öğretmek için bir saat koymuşlardı. Fakat bu program çok methodsuz yapıldığı için kaldırılmıştır ve kaldırmakla da iyi etmemişlerdir. Maarif Vekâletinin bunu öğretmesi lâzımdır. Çünkü yedi yaşında çocuklarımızı oraya veriyor on yedi yaşına kadar yani on sene kalıyor. Tabii bedii zevkini okulda öğrenecektir.

Bu dönemde resim eğitimindeki mevcut durum hakkında da bilgi veren Göker, nasıl müzik eğitimi ile kulaklar terbiye ediliyorsa resim eğitimiyle de gözlerin terbiye edildiğini belirtmekte ve resim alanında birtakım önlemlerin alınması gereği üzerinde durmaktadır. Sırf resim eğitimi için estetik şekilde yapılmış tabloların varlığına dikkat çeken Göker, bu tablolara çocukların gözlerinin alıştırılmasının faydalı olacağını eklemektedir. Çünkü O'na göre resmi ilerletmenin ön koşulu, boya ve göz hafızasının eğitilmesidir. Bu noktada da Göker, mevcut eğitim sisteminin böyle bir program bakımından oldukça zayıf olduğunu vurgulamaktadır.³⁶⁰

1945 yılındaki bütçe görüşmelerinde Urfa Vekili Suut Kemal Yetkin de müzik eğitimi konusunda benzer görüşleri dile getirmektedir. İlkokul öğretmenlerinin öğretmen okullarından bu sanat koluna yönelik yeterli bilgiyi alamadan mezun olduklarını belirten Yetkin, müzik eğitimi adına yetkili müzik öğretmenlerine duyulan ihtiyacın üzerinde durmakta ve müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi konusunda

³⁵⁹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 10, 25.5.1944, s. 270.

³⁶⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 10, 25.5.1944, s. 270.

değişikliğe gidilmesini bir zaruret olarak değerlendirmektedir.³⁶¹ Vekil devamında, ilk ve orta okullarda müzik eğitime verilecek önemin, resim ve heykel gibi plastik sanat bilgisine de verilmesi gereğinin altını çizmektedir.³⁶²

Bu eleştiriler paralelinde 1946 senesinde eğitim alanında yeni bir adıma tanık olunur: eğitim enstitülerinin açılması. 21 Ocak 1947 yılında yayımlanan geçici yönetmelikte enstitüler, “ilk ve orta okulu içine alan öğrenim süresi sekiz yıllık okullara, orta dereceli öğrenim kurumlarına ve köy enstitülerine öğretmen yetiştiren bir yüksek öğrenim kurumu” şeklinde tanımlanmaktadır.³⁶³ Toplu dersler ve tek dersler bölümü olmak üzere iki kısma ayrılan eğitim enstitülerinin tek dersler bölümü Müzik, Resim-İş, Beden Eğitimi ve Yabancı Dil şubelerini içine almaktadır. Bu kurumların sanat eğitime beklenen etkisi dönemin vekillerinden Tezer Taşkıran’ın ifadeleriyle şu şekildedir.³⁶⁴

... ilk okullarda bundan sonra resim, elişleri, beden terbiyesi, musiki derslerinin de mütahassısları tarafından talebelerimize okutturulması da ayrıca şükranla kaydedilebilecek bir hâdisedir.

...

Türk çocuğunun resim ve renk kabiliyeti garplı her mütefekkirin nazarı dikkatini celbedecek bir konu olmuştur. İngiltere'ye gönderilen küçük çocuklarımızın resimleri orada büyük akisler yapmıştır. Türkiye'ye gelen ecebi mütefekkirler de Türk çocuklarındaki resim ve renk kabiliyetinin bir mevhibe olduğuna kanidirler. Bunun için bu dersin metodlu bir şekilde ilk öğretimden itibaren mütahassıslar tarafından okutulması, hakikaten gayet iyi bir adımdır. Musikimiz için de aynı şeyler söylenebilir.

1920’li yıllar ve sonrasında, örgün eğitim planlamasında izlenen bu gelişmeler, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında devletin, sanatı toplumla buluşturma ve toplumu sanat aracılığıyla dönüştürme çabasına ışık tutmaktadır. Devlet bu dönemde sanatı eğitim politikasının bir birleşeni olarak görmüş ve bu alanda uzman eğitimcilerin yetiştirilmesi meselesine özellikle eğilmiştir.

3.2.1.3. Sanatçıların Yetiştirilmesi ve Desteklenmesi

Cumhuriyet’in kuruluş döneminde devletin, örgün eğitime sanat derslerinin dahil edilmesi ve bu derslerin ehil kişilerce verilmesini sağlama konusundaki sorumluluğunun yanında, sanatçıları bilimsel yöntemler doğrultusunda yetiştirecek kurumların kurulmasından da birinci derecede sorumlu tutulduğu görülmektedir.

³⁶¹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 21.12.1945, ss. 288-289.

³⁶² TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 21.12.1945, s. 289.

³⁶³ MEB, “Eğitim Enstitüleri Geçici Yönetmeliği”, *Tebliğler Dergisi*, 3 Mart 1947, C. 9, S. 423.

³⁶⁴ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 23.12.1946, s. 406.

Bununla ilgili önemli adımlardan biri “Milli Musiki ve Temsil Akademisi”nin kurulmasıdır. Akademi’nin kuruluşuna ilişkin kanun tasarısında böyle bir kurumun vücuda getirilmesindeki gerekçe, müzik ve temsilin çağdaş tekniğe ve milli ihtiyaçlara uygun bir şekilde oluşumunu temin edemebilmek adına bu alanda harcanan emekleri tek bir teşkilat altında birleştirmek; sahne tekniğine uygun olarak hazırlanmış kültürlü unsurlar yetiştirmek ve ülkede milli bir operanın oluşumu için lazım olan esasları hazırlamak şeklinde ifade edilmiştir.³⁶⁵

25 Haziran 1934 tarihli ve 2541 sayılı “Milli Musiki ve Temsil Akademisinin Teşkilat Kanunu”³⁶⁶ ile kurulan Akademi, kuruluş kanunun gerekçesinde de belirtildiği üzere, tamamen yeni bir tesis olmayacak, mevcut bulunan Riyaseti Cümhur Filarmonik Orkestrası ile Musiki Muallim Mektebi bu kurumun iki şubesini oluşturacaktır. Üçüncü şube olarak da opera ve baleyi kapsayan bir temsil şubesinin açılması düşünülmektedir.

Aralık ayına gelindiğindeyse Meclis’te bu kanunun bazı maddelerinin değiştirilmesine ilişkin bir kanun tasarısının gündeme geldiği görülmektedir. Bu kanunun gerekçesi ise şöyle belirtilmiştir:³⁶⁷

Ulusal musikî yorumu işinde büyük yükümü olan Riyaseti Cümhur Filârmonik orkestrası bu günkü yapılışı ile bu işi gereği gibi yapacak kertede güçlü değildir. Gerek usta kadrosu gerek çalgı çeşitleri çok eskidir. Batı ellerinin orta kertede bir musiki parçasını bile bu orkestranın hakkile çalmasına imkân yoktur. Devletin en büyük musiki takımı olan bu biricik orkestranın şimdiki yapılışı ile kalması doğru görülemez.

Kendisinden beklenen verimi alabilmek için kadrosunun genişletilmesi, çalgı eksiklerinin tümlenmesi gerektir.

Dolayısıyla söz konusu kanun değişikliğiyle³⁶⁸ yeni kurulan Akademinin bünyesindeki orkestranın Batı’daki emsallerine uygun olarak geliştirilmesi yolunda planlama yapılmıştır.³⁶⁹

Akademi ile ilgili bir diğer gelişme 1940 yılında yaşanmıştır. 13 Mayıs 1940 tarihinde Meclis’te “Devlet Konservatuarı”nın kurulmasıyla ilgili bir kanun tasarısı görüşülmektedir. Görüşme sırasında dönemin Maarif Vekili Hasan Ali Yücel bir

³⁶⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 23, 23.6.1934.

³⁶⁶ RG: 4.7.1943, 2743.

³⁶⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 25, 23.12.1934.

³⁶⁸ 23.12.1934 tarih ve 2669 sayılı “Milli Musiki ve Temsil Akademisinin teşkilat kanununun bazı maddelerinin değiştirilmesine dair kanun”. Bkz. RG: 2.1.1935, 2896.

³⁶⁹ 1936 yılında bir adım daha atılarak orkestra teşkilatı ile ilgili daha ayrıntılı bir düzenlemeye gidilmiş ve 12.6.1936 tarih ve 3045 sayılı “Cümhur Başkanlığı Filarmonik orkestrası teşkilatı ve orkestra mensublarının terfi ve tecziyeleri hakkında kanun” çıkarılmıştır. Bkz. RG: 22.6.1936, 3336.

yandan Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin kurulması sonrasındaki gelişmeleri bir yandan da Akademi'nin yerine gelecek Konservatuvara ilişkin yeni kanunun nasıl bir ihtiyaçtan doğduğunu şu sözlerle aktarmaktadır:³⁷⁰

Arkadaşlar; 1934 senesinde 2541 numaralı ve 25 haziran tarihli bir kanun çıkmıştı... Bu kanunda, kurulacak müessesenin teşkilâtına dair maddeler vardır. Burada Müzik öğretmen okulu, filârmonik orkestra ve temsil şubesinin teşkil tarzı zikredilmiştir. Temsile aid olan kısım 18 nci maddede üç satırla ifade edilmekle iktifa olunmuştur. Aradan iki sene geçtikten sonra Maarif vekilliği bu arzettiğim numaralı ve tarihli kanunun, tesisini kendisine emrettiği Müzik öğretmen okulunu ve filârmonik orkestrayı kurmuş ve işletmeğe başlamış.. Bugün yüksek huzurunuzda getirdiğimiz konservatuvar kanunu, bu 2541 numaralı kanunun 18 nci maddesinde kısaca zikredilmiş ve dört seneden beri kurulup mevcut teşkilâtını organize etmek ve ilerisi için daha iyi çalışabilecek bir müessese kurmağı teğmin için getirilmiştir. Biz Devlet konservatuvarını iki faaliyet esasına göre tensik etmek istiyoruz. Bu takdim ettiğimiz kanun bunu gösteriyor. Biri müzik, diğeri temsil. Müzik kısmında düşündüğümüz beynelmilel teknik ve kıymette bizim ruhumuz ve tahassürlerimizi ifade eden sanatkârları hazırlamak, diğeri orkestrada musiki aletlerini çalabilecek, arasından ileride virtüöz, büyük sanatkârlar yetişmesini temin edecek orkestra kısmıdır. Tek tek üzerinde çalışılıp yetiştirilmesi iktiza eden piyano, org ve harb gibi, bundan sonra yaylı sazlar; keman, viyola ve viyolonsel gibi, Sonra da nefesli ve vurma sazlar, bir de teganni. Bu altı şubede musiki mesaisini tertib etmek, tanzim etmek ve bu arzettiğimiz işleri yapıcı memleket gençlerini yetiştirmek istiyoruz.

Temsil kısmında bir taraftan musiki diğerk taraftan temsil kudretini gösterecek opera; söyleyici, ve oynayıcı, sahneye koyucu gençler yetiştirmek istiyoruz. Sonra tiyatro şubesinde kız ve erkek sanatkârlarımızı yetiştireceğiz. Hattâ balelerde ve diğerk temsillerde baletleri de yetiştirmeye düşündük ve o şubeyi de kanuna koyduk.

Hasan Ali Yücel, sanatçıların eğitime destek niteliği taşıyan kanunun, onların meslek hayatları için de güvenceler getirdiğini eklemektedir. Mezun öğrencilerin bir senelik stajın ardından devlet memuru sıfatıyla işe başlayacağını belirten Yücel, bu gençlerin sanatlarını icra edebilecekleri bir sahneye kavuşmaları adına da çalışmaların sürdürüldüğü bilgisini paylaşmaktadır. Yücel ayrıca sahnenin inşası konusunda yeterli maddi kaynağın temin edilemediğini eklemektedir. Ancak kaynak yetersizliği yeni bir sahneye olan ihtiyacın görmezden gelinmesi sonucunu doğurmamıştır. Vekilin aktardığına göre bu sorunun çözümü konusunda yoğun çaba sarfedilmiş ve nihayetinde Evkaf Umum Müdürlüğü ile anlaşarak, Evkaf Apartmanı'nın altındaki salon, konferans salonu ve onun sahnesinin bir tatbikat sahnesi ve salonu haline getirilmesi için teşebbüslere girişilmiştir. Bu aktarılanlar devletin, bir yandan sanatçı yetiştirecek kurumları oluştururken bir yandan da bu kurumlardan mezun olacak kişilerin mesleki hayatlarıyla ilgili planlamaları yürüttüğünü göstermektedir. Hasan

³⁷⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940, ss. 92-93.

Ali Yücel'in altını çizdiği hususlar kanun tasarısının gerekçesinde de açık bir şekilde belirtilmiştir:³⁷¹

Memlekette müzik ve temsil (Tiyatro ve opera) kültürünün yükselmesi, sanat kabiliyetlerine inkişaf imkânı vermek ve yetişen sanatkârların yurdun her tarafında çalışmalarını teğmin etmekle mümkündür. Sanatkârlarımızın Akademik bir tarzda yetişebilmelerini ve sıkı bir disiplin altında semereli bir surette çalışabilmelerini teğmin maksadile, müzik ve temsil şubelerini havi bir «Devlet konservatuarı»nın kurulması zarurî görülmüştür.

Bu gaye ile kurulacak olan Devlet konservatuarının muhtelif şubelerine, parasız yatılı olarak alınacak talebenin tahsillerini tamamladıktan sonra mecburî hizmetlerini «Devlet tiyatro ve opera»sı ile «Riyaseticumhur filârmonik orkestrası»nda; ve bu müesseselerin kadro ihtiyaçları teğmin edilince, memlekette sanat kültürünün yayılması için vilâyetlerde tedricen teşkil edilmeleri zarurî görülen orkestra, ve tiyatro ve bandolarda ifa etmeleri lâzım gelmektedir. Bu husus Dahiliye vekilliği ile Maarif vekilliği arasında iş birliği yapmakla mümkün olacaktır. Temsil kültürünün ilmi ve bedîî esaslar dahilinde yayılmasını teğmin etmek üzere bağlı kanun lâyihası hazırlanmıştır.

Kanun tasarısında geçen bu ifadeler, Devlet Tiyatro ve Operası ile Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrasının yanı sıra ülkenin diğer illerinde yavaş yavaş teşkil edilecek diğer sanat müesseselerinin de haberini vermektedir.

20.5.1940 tarih ve 3829 sayılı “Devlet Konservatuarı hakkında kanun”³⁷² ile ilgili olarak Maarif Encümeni Mazbatası’nda yer alan şu ifadelerse, Cumhuriyet’in kuruluş döneminde devletin sanata yaklaşımını bir kez daha gözler önüne serer:³⁷³ “... Zamanımızda sahne ve musiki sanatkârlarının umumî halk terbiyesi üzerindeki mühim tesiri göz önünde bulundurulunca böyle bir müessesenin kurulmasındaki isabet büsbütün tebarüz eder.”

Devlet Konservatuarı kurulmasını mümkün kılan kanunun ardından Aralık ayında, Meclis’te, Devlet Konservatuarı ve Riyaseti Cumhur Filârmonik orkestrası tarafından verilecek temsil ve konserlerin giriş ücretine tâbi tutulup tutulmayacağı konusunda yeni bir tartışma gündeme gelmiştir. Temsil ve konserlerden giriş ücreti alınmasına imkân verecek kanun tasarısına ilişkin gerekçeyi dönemin Maarif Vekili Hasan Ali Yücel şu şekilde izah etmektedir:³⁷⁴

Şimdiye kadar konservatuarın gerek temsil şubesi, gerek opera kısmı, gerek flârmonik orkestra tarafından verilen konserlerde para alınmıyordu... gelmek isteyenlerin çokluğu büyük bir alâkanın mevcudiyetini göstermiş ve isbat etmiştir. Sanat, madde gibi bir ihtiyaç olmağa başlamıştır. Bu, şayanı memnuniyet bir şeydir. İnsanlar ihtiyaçlarını birtakım vasıtalar mukabilinde temin ederler. Dünyanın her tarafında bu gibi manevî ihtiyaçları her zaman bedava tatmin etmek

³⁷¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940.

³⁷² RG: 24.5.1940, 4517.

³⁷³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940.

³⁷⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 15, 9.12.1940, s. 30.

mümkün değildir. Bunu düşündük, dedik ki, bu parayı verebilecek vaziyette bulunan ve bu ihtiyacı duymuş olanlar para vererek gelsinler. Bu ihtiyacı duymuş fakat para vermeğe muktedir değildir onlar için de kanunun bir maddesinde sarahaten zikredilmiştir, umumî konserler ve umumî temsiller verilecektir. Onlar, bu vaziyette olanlar para vermeksizin gelebileceklerdir. Kanunu sevketmekte düşünülmüş olan saikler bunlardır. Yani varidat temin etmek mevzu bahis değildir. Alınacak para bir alıştırma parasıdır. İstedik ki, yalnız elma almak için para veren, konser dinlemek için de para vermeğe alışsın. Düşünülen sebepler budur.

Kanun tasarısına karşı olan Çanakkale Vekili Ziya Gevher Etili, her şeyin para ile elde edilebildiği bir ülkede bazı şeylerin, halk için bedava olması gerekliliği üzerinde durmaktadır. Etili, müzikten istifade etmeyi, ruhi bir ibadetle eş tutarak, nasıl ibadetten para alınmıyorsa bu sanatsal etkinliklere katılımdan da para alınamayacağını savunmaktadır. Bu sanatsal etkinliklere katılacakların çoğunlukla gençler arasından kimseler olacağını belirten Etili, bunların da yüzde doksanınin kötü yaşam koşulları altında yaşadığını eklemektedir. Sanatın ancak, okuyan insanların katılımıyla ilerletilebileceğini ileri süren Vekile göre temsil ve konserlerden giriş ücreti alınmasına imkân verecek kanunun sanatın gelişimi adına geri çekilmesi gerekmektedir.³⁷⁵

Bu itiraza cevaben Maarif Vekili halka açık konser ve temsillerin bedava bir şekilde yapılmaya devam edeceğini belirtmiş, bu kanunla parasız etkinliklerin yanında paralı temsil ve konserlerin de gündeme alındığını ve konuyla ilgili programın Maarif Vekaletince yürütüleceğini eklemiştir. Dolayısıyla kanun, halka ücretsiz olarak sunulan sanat etkinliklerinin yanı sıra ücretli etkinliklerin de düzenlenebilmesine imkân vermektedir.

Böyle bir kanuna neden gerek duyulduğuna ilişkin daha ayrıntılı bilgiye Kütahya Vekili Ali Süha Delilbaşı'nın aşağıda yer alan ifadelerinden ulaşılabilmektedir. Delilbaş konuşmasında, etkinliklere sırf “bedava olması” sebebiyle katılan insanların, bu etkinliklerden asıl faydalanması gereken insanlar adına bir engel teşkil ettiği üzerinde durmaktadır:³⁷⁶

... Halkevinin kuruluşundan beri orada çalışan bir arkadaşınızım. Benim gibi orada çalışan arkadaşlar da bilirler ki; herhangi bir zamanda bir konser veya bir temsil verildiğinde, bu konser ve temsiller, tabîî nizamname mucibince, bedava olmasından dolayı, gerek intizamın tesisi noktasından salonlarda, gerekse, hatta muayyen kanunlarla böyle tiyatroya, gece eğlencelerine gelmemesi lâzım gelen küçük çocukların dahi tehacümü karşısında hakikaten tiyatrodan, temsilden istifade etmesi lâzım gelen bu gibi ince sanatlarla alâkası daha çok olması lâzım gelen zevatın bir kısmı bu yüzden açıkta kalmışlardır, Kendileri de bendenizle beraber bu ıstırapı görmüşlerdir. Filhakika bu gibi, Konservatuvarın gerek musiki,

³⁷⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 15, 9.12.1940, s. 31.

³⁷⁶ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 15, 9.12.1940, ss. 32-33.

gerek temsil şubesinin vereceği umuma mahsus temâşalardan, konserlerden daha geniş bir halk kütlesinin, malî bir külfet olmaksızın istifade etmesini hepimiz arzu etmekteyiz. Esasen bu bizim Cumhuriyet Hükümetimizin en büyük şiarlarından biridir. Yalnız, tecrübe ile sabit olmuş bir hakikat vardır ki bu konserlerin meccani olması bizim istihdaf ettiğimiz gayeyi teminden çok uzaktır... bu konserlerin ve temsillerin münhasıran bedava olduğundan dolayı bu konserlerle veyahud müzik ile, temâşa ile alâkalı olmadığı halde sırf bedava olduğu için gelenler vardır. Bu insanlar, asıl dinlemesi lâzım gelenlerin hazır bulunmalarına mâni olmaktadır.

Temsil ve konserlerin bedava olması nedeniyle oluşan kalabalığı “şuursuz” bir kalabalık olarak ifade eden Maarif Encümeni Mazbata Muharriri İbrahim Alaettin Gövsa da bu gibi etkinliklerden ücret alınarak halkta bir bilinç geliştirilmesinin hedeflendiğini ifade etmektedir. Temsillerden giriş ücreti alınması tedbirinin, sadece devlete gelir elde etme amacı taşımadığını belirten Gövsa, bu tedbiri izdihamın azaltılması ve düzenin sağlanabilmesi için bir gereklilik olarak değerlendirmektedir. Gövsa, temsillere verilen paranın, bir “şuur” ifadesi olduğunun altını çizirken, “şuursuz bir izdihamın her yerde faydasız” olduğunu eklemektedir.³⁷⁷ Bu açıklamalar sonrasında da kanun tasarısının geri çekilmesi konusunda ısrar eden Ziya Gevher Etili, “şuursuz” kalabalık nitelendirmesine şu şekilde karşı çıkmaktadır:³⁷⁸

... Halk, şuursuz dedikleri halk kalabalığı içindedir ki yarının dahisi yetişir. Senin para vererek giren dediğinin içinden değil, davetiye göndererek çağırdığının içinden değil.... Kuru kalabalık dediğin halk tabakasının içindedir ki yarının sanatkârı yetişir. Halkçılığın esası budur, halk hükümeti böyle olur. Sanatın büyüklüğü, ulviyeti ancak şuursuz zannettiğin o tabakada takdir edilir. Okumadın mı? kimlerin dahî yetiştirdiğini.

...

...Dahî, halkın içinden, senin şuursuz kalabalık dediğin, demir döven eli kaba ustanın, köylünün içinden yetişir. Onlardan dahî çıkacaktır. Onun için parasız olmasını istiyorum. Bunu kabul edin arkadaşlar.

Görüşmeler neticesinde kanun kabul edilerek Devlet Konservatuarı ile Riyaseti Cümhur Filarmonik Orkestrası tarafından verilecek temsil ve konserlerin giriş ücretine tabi tutulmasının önü açılmıştır. 3942 numaralı ve 16 Aralık 1940 tarihli bu kanun³⁷⁹ incelendiğinde ilk maddede umumi temsil ve konserlerin giriş ücretine tabi olacağı belirtilmekle birlikte üçüncü maddede şöyle bir ifadeye yer verildiği görülmektedir: “Muayyen zamanlarda Maarif Vekilliğince tertib edilecek umumi veya hususi ve davetiyeli temsil veya konserler giriş ücretine ve hiçbir resme tabi değildir.” Dolayısıyla yukarıda Maarif Vekili tarafından da vurgulandığı gibi halka açık ücretsiz

³⁷⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 15, 9.12.1940, s. 34.

³⁷⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 15, 9.12.1940, s. 34. (Görüşmelerin devamında Ziya Gevher Etili'nin kanunun reddi yönünde önerge sunduğu ancak bu önergenin kabul edilmediği görülmektedir. Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 15, 9.12.1940, s. 34.)

³⁷⁹ “Devlet Konservatuarı ile Riyaseti Cümhur Filarmonik orkestrası tarafından verilecek temsil ve konserlerin giriş ücretine tabi tutulması hakkında kanun” Bkz. RG: 20.12.1940, 4691.

temsil ve konserler devam edecek olup bunların planlanması Maarif Vekaletinin sorumluluğuna bırakılmıştır.

1943 yılında Meclis gündemine taşınan yeni bir kanun tasarısı, Devlet Konservatuvarı ile Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası tarafından verilecek ücretli temsil ve konserlerden elde edilecek gelirlerle ilgili planlamaya ışık tutar. Konservatuvar ve orkestraya bir sermaye tahsisini öngören tasarıda, temsil ve konser biletleri hasılatının da bu sermayeye gelir olarak kaydedileceği belirtilmektedir. Kanunla ulaşılmak istenen temel amaç, “bütün muasır ve kültürce ilerlemiş memleketlerde olduğu gibi bir devlet tiyatrosu ve operasının bir an önce kurulması” şeklinde ifade edilmekte ve eklenmektedir.³⁸⁰ “Hattâ bununla kalmayarak memleketin diğer köşelerine de yayılabilmek için, hiç olmazsa, üç dört yerde esaslı ve metodlu bir surette çalışır temsil grupları teşkil etmek de gerektir.” Söz konusu gereklilik, tasarıda, diğer ülkelerdeki devlet-sanat ilişkisi örneklerinden yararlanılarak şu şekilde temellendirilmektedir:³⁸¹

Bulgaristan'da hususi teşebbüslerle on dokuzuncu asır ortalarında başlayan tiyatro ve aynı asrın sonlarında gelişen opera faaliyetlerine 1904 den itibaren Devletçe yardıma başlanmış, 1906'da Devletin çıkardığı bir kanunun Sofya belediyesine temin ettiği gelirle millî tiyatro binası yaptırılmış ve 1907 de millî tiyatro ve opera Maarif Nezaretine bağlı birer Devlet müessesesi haline getirilmiştir.

Romanya'da, 1870 de başlanmış olan Romen operasının 1919 a kadar hususi teşebbüslerle yürütülmek istendiği fakat ileri bir başarı gösterilemediği, ancak 1919 da Hükümet tarafından okul gibi bir kültür kurumu sayılıp himaye altına alınmasından sonra gelişmeye başladığı görülmektedir. Yugoslavya'da da Devlet tiyatro ve operaları az çok bunlara benzer safhalar geçirmiştir.

Yunanistan'da ise uzun seneler hususi ellerde yürüten millî tiyatro 1930 da Devlet idaresine geçmiş ve Yunan operası, henüz yabancı elemanların tesirinden kurtularak millileşemediği ve Devletçe tutulmadığı için, Yunanistan bu sanat şubesinin ulusal eğitimdeki önemli rolünden, mahrum kalmıştır.

Avrupa'ya gelince, Fransa'da bugün ... dört Devlet tiyatrosu vardır...bütün bu müesseseler, Napolyon devrinde verilmiş iradelerle Devletçe idare olunmaktadırlar. Otuz sene harplerinden sonra hususi teşebbüslerle kurulan millî Alman tiyatro ve operası, Almanya'da XVI. asır başlarından beri görülen yabancı tiyatro turuplarının yerini tutmuştur. İlk defa Alman dramatik sanatının doğmasına imkân hazırlayan tiyatro 1659 da Viyana'da kurulmuştur. Hususi teşebbüslerle idare edilen opera temsilleri için 1667 de Nürenberg, 1678 de Hamburg, 1687 de Augsburg ve 1693 de Leipzig tiyatrolarının kurulduğu ve bunları diğer şehirlerdeki tiyatro ve operaların takibettiği görülmektedir. XVIII. asır sonlarında da o tarihe kadar şehir şehir dolaşan seyyar turuplardan vazgeçilerek sabit tiyatro heyetleri teşkiline başlanmıştır. Bu cümleden olarak 1786 da kurulup, ilk zamanlar «Krallık tiyatrosu» adını taşıyan ve saray bütçesinden idare olunan Berlin Tiyatro ve Operası 1934 de tamamen Devlete ait bir sanat müessesesi haline getirilmiştir...

³⁸⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 3, 23.6.1943.

³⁸¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 3, 23.6.1943.

Almanya'da on dokuzuncu asır sonlarında tiyatronun halk eğitimindeki rolü anlaşılmış ve 1892 yılından itibaren «halk için sanat» ilkesine dayanılarak Berlin ile diğer şehirlerde kurulmuş olan «halk tiyatro birlikleri», az gelirli ailelere ucuz fiyatla tiyatro seyretmek imkânlarını hazırlamıştır.

Bir milletin kültür hayatında, ve sanat eğitiminde tiyatro ve operanın millî ve insanî en yüksek fikirleri telkin bakımından çok tesirli bir vasıta olduğu göz önünde tutulacak olursa, yukarıda bir kaç zikredilen memleketlerde yapılmış tecrübeleri tekrara lüzum kalmadan, bugün elimizde bulunan sanat teşekkülünün en kolay ve verimli bir surette işlenmesini ve gelişmesini temin etmek zarureti hemen meydana çıkar.

Tasarıda, sermayeden sarfiyat yapılacak hizmetlerin sıralandığı ikinci maddeye yönelik sunulan gerekçe de devletin sanatçıyı destekleme ödevine gönderme yapmaktadır. Gerekçede, kazançları sadece basit yaşam şartlarını karşılamaya yetecek kadar olan sanatçıların hayatlarını düzenlemenin bir gereklilik olduğu şu cümlelerle ifade edilmektedir:³⁸² “Sahne ve sanat adamını hayatının ve muhitinin icabettirdiği asgari şartlar içinde yaşatabilmek için ona dünyanın her tarafında kabul ve tatbik edilen şekilde sanat faaliyetlerinin gelirinden hisse ayırmak, onu bu yolda da sanatına bağlamak zarureti vardır.” Böylece 28.6.1943 tarih ve 4450 sayılı “Devlet Konservatuvarı ve Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası mütedavil sermayesi hakkında kanun”la³⁸³ sanatçıların ve sanat kurumlarının desteklenmesi, halkın sanatla buluşturulması adına önemli bir adım atılmıştır.³⁸⁴

1946 yılına gelindiğinde, Başbakan Recep Peker, Hükümet Programı ile ilgili Meclis konuşmasında Devlet Opera ve Tiyatrosu kanun tasarısının hazırlanacağı ve Ankara Devlet Tiyatrosu binasının yapılacağını haberini vermektedir.³⁸⁵ Bu yılın sonunda, bütçe görüşmelerindeyse Devlet Tiyatro ve Operası Kanunu hazırlığına başlandığı ve bu kanun ile bilhassa Devlet Konservatuvarının parasız yatılı olarak mecburi hizmete tâbi yetiştirdiği Devlet artistlerinin istikbalinin sağlanması amacının güdüleceği üzerine vurgu yapılmaktadır.³⁸⁶

Bir devlet tiyatro ve operasının kurulması konusunda hazırlıklar sürerken, Meclis’te, bu amaçla yapılan harcamaların fuzuli olduğu yönünde tartışmalar da

³⁸² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 3, 23.6.1943.

³⁸³ RG: 1.7.1943, 5444.

³⁸⁴ Kanun, konservatuvar ve orkestraya 250000 lira sermaye tahsis edilmesi ve bu sermayenin işletilmesinden elde edilen karın, sermaye 250000 liraya ulaşınca kadar sermayeye eklenmesini güvence altına almaktadır. Sermaye bu miktara ulaştıktan sonra elde edilen kâr ise hazineye gelir olarak kaydedilecektir. Bununla birlikte Devlet Konservatuvarı ve Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrasının temsil, konser vb. faaliyetlerinden 3942 sayılı kanun gereğince elde edilecek gelir de her türlü vergi ve resimden muaf tutulmuştur.

³⁸⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 1, 14.8.1946, s. 35.

³⁸⁶ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 18.12.1946, s. 179.

yükselmektedir. Eskişehir vekili Emin Sazak 1947 yılı sonundaki bütçe görüşmelerinde, yapılan harcamaları opera binasını da dahil ederek şu şekilde eleştirmektedir:³⁸⁷

Arkadaşlar; bugünkü vaziyetimiz hepimizin malûmu, iki milyar lira borç altındayız. Bu kadar hüsnü niyetimize rağmen tam bir tasarruf zihniyetiyle rakamlara bir kere dahi elimizi uzatmamışızdır. Ziraat Bütçesi geldiği zaman konuşacağız. Bu işlerin üzerinde hakikaten durmamız lâzımdır. İngiliz Milletinin fedakârlığına bir defa bakalım... Ellerinde her şey varken kendilerini perhize çekiyorlar. Biz ise arkadaşlar, sanki hiçbir şey yokmuş gibi, sellemühüsselâm yürüyoruz. Misal; Meclis binası, Atatürk'e yaptırdığımız anıt, Sergi Binasının Opera binasına çevrilmesi. Bunlar tam mânasiyle kendi bünyemize göre biçilmemiş tam bir mirasyedi harekâttır. Şimdi bunun önüne geçmek lâzımdır.

Bir diğer vekil Hasan Polatkan, konuyla ilgili benzer ifadeleriyle bütçe planlamasında sanattan daha öncelikli tutulması gerektiğini düşündüğü alanlara da vurgu yapmaktadır. Polatkan, Türk köylüsünün ve çiftçisinin tarımsal faaliyetleri için gerekli olan ve temin edilmesiyle ülkeye “her yıl birkaç yüz bin ton hububat kazandırabilecek iki bin selektör” temin edilemezken, “Ankara’da 4 milyon liraya Opera binası” yapılmasını “sakat bir zihniyet”in yansıması olarak değerlendirmektedir.³⁸⁸

1949 yılı Şubat ayında bu yıla ilişkin bütçe görüşmelerinde opera binasının tekrar gündeme geldiği görülmektedir. Burdur Vekili Ahmet Ali Çınar, opera binasına yapılan harcamanın “lüzumsuz”luğunu ifade ederken, devletin içinde bulunduğu olumsuz koşullara da işaret etmektedir. Çınar’a göre hastanelerde her yatağa iki hasta düşerken, öncelik opera binası değil, her hasta için bir yatak temini olmalıdır. Çınar, veremli hastaları ve ailelerini düşünmek yerine sanata kaynak aktarımını bir hata olarak değerlendirmektedir.³⁸⁹ Vekile cevaben Suut Kemal Yetkin, yeni rejimde devletin sanata bakışını özetlemekte ve sanatın devletçe desteklenmesinin bir gereklilik olduğunun altını çizmektedir:³⁹⁰

...Arkadaşlar herkes bilir ki, medeniyet dediğimiz zaman, aklımıza gelen ilk şey bir memleketin ilim ve güzel sanatlarıdır. Güzel sanatlar arasında doğrudan doğruya halka hitap eden sanat da, temsil sanatıdır. Tiyatro ve opera sanatlarının, yalnız eğlendirici değil, yetiştirici karakteri de vardır.

Dünyanın neresine gidersek gidelim, tiyatro ve opera, milletlerce daima ehemmiyetle telâkki edilmiştir. Paris’te yüzden fazla sahne vardır; devlet tiyatro ve operası bütçeden yardım görür. 1927 de, Paris Operası resmî yardım görmeseydi kapanacaktı. Ekseriya devlet tiyatro ve operalarının devlet yardımı ile yaşadıkları bir vakıadır. Binaenaleyh keşke mümkün olsa da bu Küçük Tiyatro ve

³⁸⁷ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 27.12.1947, s. 380.

³⁸⁸ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 30.12.1947, s. 763.

³⁸⁹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 16, 25.2.1949, s. 664.

³⁹⁰ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 16, 25.2.1949, ss. 669-670.

Devlet Operasının yanında ikinci bir tiyatro daha açabilsek. Küçük tiyatronun bâzı geceler rağbet görmemesinin sebebi aynı eserin üst üste birçok defa oynandığındandır. Birkaç tiyatro olsa birinde bir ekip çalışırken öbüründe başka bir ekip çalışır ve böylelikle bir tenevvü hâsıl olur, seyirciler de alâka ile takibederler. Binaenaleyh arkadaşımızın bu mütalâasına iştirak etmiyorum. Kaldı ki, bizim Devlet Operamız 8-9 yıllık bir maziye sahiptir. Ve böyle kısa bir zamanda çok üstün başarılar elde etmiştir. Devlet Operasından Atina'ya gidip temsil ve konserler veren artistlerimiz vardır. Millî Eğitim Bakanından rica ediyorum bir an evvel Devlet Operası Kanunu getirsinler bu kabiliyetli ve çalışkan ses ve temsil sanatkârlarımızı refaha kavuştursunlar. Bu suretle memleketimizin sanat hayatının seviyece bir kat daha yükselmesine yardım etsinler.

Devamında Milli Eğitim Bakanı Tahsin Banguoğlu da devletin sanata kaynak aktarımının lüksten ziyade bir ihtiyaç olarak görülmesi gereğini, halkın tiyatro etkinliklerine yaklaşımı üzerinden açıklamaktadır.³⁹¹ “Tiyatromuz bir lüks değildir. Arkadaşlar, geçen yıl bir eser, bu yıl yine bir eser 50 şer, 55 şer defa oynanmıştır ve Dağ Mahallesinde oturan fakir halkımız dahi akın akın tiyatroya gelmişlerdir. Bu bir lüks değildir, halk terbiyesidir. Müessese muvaffak olmaktadır.”

Bu açıklamalar, dönemin olumsuz ekonomik koşulları bahane edilerek sanata maddi anlamda destek olunmasına karşı süregelen itirazlara rağmen, devletin bu konudaki tavrının değişmediğini göstermesi bakımından önemlidir. Bir başka ifadeyle devlet, 1940’ların sonuna gelindiğinde de Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında olduğu gibi, sanatı, eğitim, sağlık, ziraat gibi kaynak aktarılması gereken öncelikli alanlardan biri olarak görmeye devam etmektedir.

Nitekim Devlet Tiyatrosu kuruluşu hakkındaki kanun tasarısı 1949 yılının Haziran ayında Meclis’e sunulur. Tasarının gerekçesi, Cumhuriyet’in kuruluş döneminde devletin sanata yüklediği görevin altını bir kez daha çizer:³⁹² “Temsil edeceği yerli ve yabancı eserlerle halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek, Türk dram ve musiki sanatının yayılmasını, gelişmesini sağlamak.” 10 Haziran 1949 tarihli ve 5441 sayılı bu kanunun³⁹³ ilanından sonra 1950 yılının Şubat ayında Milli Eğitim Bakanlığı bütçesine “Devlet Tiyatrosuna yardım” başlığı altında, 500.000 lira konulmuştur. Yardımın gerekçesinde, henüz kuruluş devresinde bulunan ve kanunu yeni çıkan Devlet Tiyatrosunun derhal kendi geliri ile idaresinin beklenmesinin mümkün olamayacağı için bu yardımın zaruri olduğu belirtilmekte ve bu ödeneğin “asgari bir yardım” olduğu da eklenmektedir.³⁹⁴ Bütçe

³⁹¹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 16, 25.2.1949, ss. 678-679.

³⁹² TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 20, 10.6.1949.

³⁹³ RG: 16.6.1949, 7234.

³⁹⁴ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 13.2.1950.

ile ilgili bu gelişmeden yaklaşık bir hafta sonra Meclis'te Suut Kemal Yetkin, “Her memlekette olduğu gibi biz de Devlet Tiyatrosuna yardım etmek mecburiyetindeyiz. Çünkü dünyanın hiçbir tarafında Devlet operaları yardımsız yaşayamazlar. Bunun için haklı olarak yarım milyon lira konmuştur. Bu, azdır bile.” dedikten sonra Bütçe Komisyonu Sözcüsü Muzaffer Akalın, Devlet Tiyatrosu'na yardım bütçesinin 700.000 lira olduğunun haberini verecektir.³⁹⁵ “Asgari” bir yardım olarak değerlendirilen bu tutarda, sanata kaynak aktarımını bir israf olarak gören kesime rağmen artışa gidilmiş olması, devletin sanata yaklaşımındaki kararlılığını gösterir.

3.2.1.4. Sanatçıların Yetiştirilmesi ve Desteklenmesiyle İlgili Özel Tedbirler

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devlet, sanatçıların eğitimi ve sonrasında mesleklerini icra edebilmeleri için gerekli kurumsal planlamaları yapma yükümlülüğünün yanında sanatçıların eğitim ve geçim koşullarıyla ilgili özel ya da ilave önlemler alma sorumluluğu da üstlenmektedir.

Ülkede yeni yeni oluşturulan sanat kurumlarının işleyişini sağlayacak yetişmiş uzmanların bulunmaması, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında devleti, hem sanatçıların eğitim için Avrupa'ya gönderilmesi hem de ülkedeki sanat kurumlarına Avrupa'dan uzmanların getirilmesi yoluna itmiştir. Dolayısıyla bütçede bu konulara yönelik de bir kaynak tahsisi gereği doğmuştur.

Osmanlı'da Batılılaşma politikalarının yansıması olarak ortaya çıkan Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi uygulaması Cumhuriyet'in kurulması sonrasında da devam etmiştir. Ancak bu uygulamanın hem öğrencilerin ihtiyaçları hem de ülkenin ihtiyaçları gözetilerek daha sistemli bir yola koyulması 8 Nisan 1929 tarihli ve 1416 sayılı “Ecnebi Memleketlere Gönderilecek Talebe Hakkında Kanun”³⁹⁶ ile mümkün olmuştur.

1946 senesinde müzikte olağanüstü yeteneğe sahip İdil Biret adındaki kız çocuğunun gündeme gelişi, 1416 sayılı Kanuna ek bir kanun yapılması ihtiyacını doğurur. Çünkü mevcut Kanun küçük yaştaki çocukların yurtdışındaki tahsillerine yönelik düzenleme içermemekte, bu da devleti, sanat eğitimi konusunda özel tedbirler geliştirme yoluna itmektedir. İdil Biret'in geleceğiyle ilgili ne düşünüldüğünün

³⁹⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 20.2.1950.

³⁹⁶ RG: 16.4.1929, 1169.

bildirilmesine dair bir soru önergesiyle Meclis'e taşınan konu hakkındaki gelişmeleri, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel şu şekilde bildirmektedir:³⁹⁷

Efendim arkadaşımız Fuad Umay'ın sözlü sorusu ile bendenizden sordukları, beş yaşında ve musiki bakımından fevkalâde istidatlı bir çocuktur. Bunun dikkati celbeden durumunu, Konservatuvarımızın Müşavere Heyetine ve bunun dışında kalmış olan mütehassısları da ayrıca toplayıp bir heyet halinde tetkik ettirdik. Vaktinden evvel büyük inkişaf gösteren bu cins zekâlar ve istidatlar, için bizde müzik pedagojisi bakımından mütehassıs olmadığı için, durumunu, Dışişleri Bakanlığı vasıtasıyla, bu cinsten çocukları yetiştiren müesseslerden öğrenilmek üzere, Vaşington Elçimizden sorduk. Orada meselâ Flâdelfiyada Kurtüs diye bir müessese varmış. Diğer müesseseler de varsa bunlarda ne suretle terbiye edileceği, ne suretle yetiştirileceği sorulmuştur. Cevap alınca kesin kararımızı vereceğiz.

1948 yılında İdil Biret gibi özel yeteneğe sahip bir başka çocuk Suna Kan'ın da dahil edildiği bir kanun tasarısı hazırlanır: “İdil Biret ve Suna Kan'ın yabancı memleketlere müzik tahsiline gönderilmesine dair kanun tasarısı”. Devletin bu alana kaynak aktarımını öngören tasarı, Meclis'te yeni tartışmaları alevlendirmiştir. Tasarıya karşı çıkan Seyhan Vekili Sinan Tekelioğlu'nun aşağıda yer alan açıklamalarının temelinde yine “sanat devletin önceliği olmalı mıdır yoksa olmamalı mıdır” sorgulaması bulunur:³⁹⁸

Şimdi arkadaşlar; bu İdil denilen kız için yapılan kanuna bir de Suna girmiş...Bu istidatta olan insanlar hiç olmazsa ilk tahsil devresinde yetiştirecek adamlarımız yok mudur? Ben eminim, vardır... Ben demiyorum ki, Türkiye'de yetiştirmiş bir insanı Avrupa'ya göndermiyelim. Avrupa'da şerefimizi ilân etmesin. Fakat bu çocuk henüz beş yaşındadır, annesi de, babası da beraber gidecektir. Bir de Suna vardır, o da annesiyle babasıyla gidecektir. On altı sene Devlet onları besliyecektir. Farzı muhal olarak bunlar orada iki tane arkadaş buldular, orada evlendiler. Ne olacaktır?

...

Biz bugün bu kâdâr sıkışık bir vaziyette iken, memurlarımızdan tenkihât yakarken daha birçok masraflarımızı kısarken bu sırada ıstırap içinde olan şu memlekette nümayiş ve alâyişa kapılarak bir Suna; yanında bilmem kim, yârın bir daha gönderirsek bunun sonu nereye varır?

Yetenekli çocukların devlet tarafından desteklenmesi gerektiğini savunun vekillerden Dr. Kamil İdil, tasarıyı sanatın propaganda gücüne vurgu yaparak desteklemektedir. Ülkenin propagandasının yapılmasına yönelik olarak halihazırda milyonlarca para sarfedildiğini belirten Vekil, alim ve sanatkârlar aracılığıyla yapılacak propagandanın gücünü dünyadan örneklerle ortaya koymaktadır:³⁹⁹ “Şopen, Şubert,-Mozart, Betofen, Pagannini gibi daha çok küçük yaşta müzik istidadı gösteren bu insanlar memleketlerinin en faydalı propagandasını yapmışlardır. Bunların

³⁹⁷ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 21, 28.1.1946, s. 119.

³⁹⁸ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 12, 7.7.1948, s. 926.

³⁹⁹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 12, 7.7.1948, s. 924.

ömürleri kısa olsa bile kendi milletlerinin isimlerini ta ebede kadar götüren, büyük, kıymetli eserler bırakmıştır.” Bu örnekler paralelinde Vekil, benzer başarıların doğabileceği ihtimalinin düşünülerek, yetenekli çocukların desteklenmesi için harcanacak para konusunda cömert davranılması gerektiğinin altını çizmektedir.

Tasarıyı savunan diğer bir vekil, Suut Kemal Yetkin de, bir ülkenin diğer ülkelerce tanınır kılınmasında sanatın sahip olduğu güce değinmekte ve bu yolda hiçbir masraftan kaçınılmaması gereği üzerinde durmaktadır.⁴⁰⁰

Arkadaşlar; başta İdil Biret gibi, Suna Kan gibi bir iki Türk çocuğu daha olsa da onlara 6 bin lira değil, 60 bin, 600 bin lira versek. Çünkü yabancı memleketlerde bizim yüzümüzü ağartacak olan, Türk zekâsını, Türk zevkini tanıttak olan bu olağanüstü sanat istidadı olan çocuklardır. Bugün modern propagandanın başında sanat gelir. Çünkü en kudretli telkin vasıtasıdır. Bundan iki sene evvel Fransa'da açılmış olan Türk Resim sergilerinde Adnan Saygun'un Paris'te çaldırdığı kendi eseri bütün dünya matbuatında bizden bahsettirdi. Binaenaleyh, yüksek kabiliyetli Türk çocukları bulursak onları kolay, kolay bırakmayacağız ve elbette onlara lâzımgelen masrafları vereceğiz.

Böylece 5245 sayılı ve 7 Temmuz 1948 tarihli İdil ve Suna adına hazırlanan bu kanunla⁴⁰¹, olağanüstü yeteneğe sahip çocukların eğitimlerine yönelik özel tedbirlerin geliştirilmesi ve bunların devlet tarafından güvence altına alınmasının önü açılmıştır.

Sanat eğitimi için yurtdışına öğrenci gönderilmesine yönelik düzenlemelerinin yanında devletin Avrupa'dan sanat alanında uzmanlar getirtilmesiyle ilgili de planlamalar yaptığı görülmektedir. Maarif Vekili Saffet Arıkan'ın 1936 yılı bütçe görüşmelerinde geçen aşağıdaki cümleleri, bu alanda yapılan ve yapılması planlanan faaliyetlere ışık tutar.⁴⁰²

Geçen sene Avrupa'nın tanınmış, maruf profesörlerinden (Hindimiti) Ankara'ya celbettik. Bu zat bizde mevcut olan müessesati iyice tetkik etti. Musiki muallim mektebinin ruhuna dokunmamak üzere bunun bir konservatuar haline ifrağını düzenledi ve bize esaslarını verdi...

Cumhur Başkanlığı orkestrası için, şef olarak dinleyenlerce takdir olunan Doktoru (Pretoriyus) ve her saz için uzmanlar getirdik. Bu uzmanlar Musiki muallim mektebinde muallimlik yapıyor, hem de orkestrada çalışıyorlar. Yine ayrıca tiyatro hayatımız için müşavir olarak Profesör Karl Ebert'i getirttik. Bu zat mevcut müesseselerimizi gezdi ve bu sanat hayatımız hakkında bir rapor verdi.

... Ayrıca bir resim ve heykeltıraş hocası getireceğiz. Bunlara lazım gelen tahsisat bütçede vardır.

⁴⁰⁰ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 12, 7.7.1948, ss. 924-925.

⁴⁰¹ “İdil Biret ve Suna Kan'ın yabancı memleketlere müzik tahsiline gönderilmesine dair Kanun” Bkz. RG: 12.7.1948, 6955.

⁴⁰² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 11, 26.5.1936.

Maarif Vekili bir yıl sonraki bütçe görüşmelerinde resim ve heykel alanında uluslararası şöhrete sahip iki profesörün getirildiğini ve bu sayede hem öğrenci sayısının arttığı hem de derslerin daha düzenli hale geldiğini belirtmektedir.⁴⁰³

1938 ve 1939 tarihlerinde Genel Bütçe Kanunu ile ilgili esasların görüşüldüğü oturumlara ait tutanaklar incelendiğinde Maarif Vekaleti bütçesinde yurtdışından gelecek uzman, orkestra şefi ve virtüözlere⁴⁰⁴ kaynak aktarımının devam ettiği görülür. Maarif Vekaleti'nin 1945 yılı bütçesinde “Yabancı Uzmanlar Ücret ve Giderler” kaleminin kapsamı şu şekilde ifade edilmiştir:⁴⁰⁵ “Dışardan memleketimize getirilecek yabancı ... orkestra şefi ve virtüözlere sözleşmeleri gereğince verilmesi lâzım gelen ücretlerle geliş ve gidiş yol paraları, pasaport ve vize ücretleri, bunların memleket içinde herhangi bir ödev ile geliş gidiş yolculuklarına ait yolluk ve gündelikleri ile yabancı uzmanların sözleşmeleri gereğince kabul edilen bütün giderler.” Vekalet'in 1947 yılı bütçesine de, “gerek opera orkestrasının ve gerekse Cumhurbaşkanlığı çeşitli enstrümanlarında öğretmenlik edebilecek yabancı müzisyenlere” ihtiyaç duyulması sebebiyle ödenek eklendiği belirtilmektedir.⁴⁰⁶

Meclis görüşmelerinde cereyan eden bazı tartışmalar, yeni rejimde sanat hayatının yabancı uzmanların önderliğinde şekillendirilmesi konusunda çekinceleri olan bir kesimin varlığına işaret etmektedir. Bu kesim, genel bir ifadeyle, yabancı uzmanların direktifleriyle kurulan sanat alanının milli değerlerden yoksun olacağı endişesini taşımaktadırlar. 1943 yılındaki bir oturumda dönemin Maarif Vekili Hasan Ali Yücel bu kaygılara cevap verirken devletin sanat politikasına da ayna tutmaktadır:⁴⁰⁷ “bir opera kurmak, bir büyük tiyatro kurmak için Türk mütehassısıamız kâfi derecede yetişmiş değildir. Onun için ecnebi mütehassıs bulunduruyoruz. Ecnebi mütehassısı ecnebi olduğundan dolayı değil, Türk mütehassısı bulunmadığından ve zafî değerinden dolayı kullanıyoruz.”

Sanatçıların eğitimi konusundaki özel tedbirlerin yanında, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin sanatçıların geçimlerini temin etmeleri konusunda ilave

⁴⁰³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 18, 26.5.1937.

⁴⁰⁴ Gidere ilişkin açıklama “Cumhurbaşkanlığı filârmonik orkestrası ve müzik öğretmen okulu, konservatuvar, tiyatro ve opera bölümleri yabancı uzmanları ile muvakkaten davet edilecek yabancı orkestra şefi ve virtüözlere verilecek ücret ve yol paraları” şeklindedir. Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 25, 26.5.1938 ile TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 2, 22.5.1939.

⁴⁰⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 21.5.1945.

⁴⁰⁶ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 18.12.1946.

⁴⁰⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 18, 26.5.1943, s. 254.

önlemler geliştirdiği görölmektedir. 1942 yılının sonunda Meclis gündemine taşınan bir kanun tasarısı bunun örneğini teşkil eder. “Devlet Konservatuvarının tiyatro, opera ve bale şubelerinden mezun olanlara elbise verilmesi” hakkındaki bu tasarının gerekçesi şöyledir:⁴⁰⁸

Devlet Konservatuvarının tiyatro opera ve balet şubelerinden mezun olan talebelerin; meslek hayatlarının icabettirdiği giyim hususiyetlerine lâıkiyle uyabilmeleri zaruri görölmektedir. Mezunlardan hemen hişbirinin, bu giyimi kendi maaşlarından temin edebilmelerine imkân olmadığından; içinde bulunacakları içtimai muhite intibakları zaruri olan bu gençlere, Devlet Konservatuvarından mezun oldukları zaman lüzumlu bulunan elbiselerin yaptırılabilmesi maksadiyle bu yolda bir kanun lâiyhası hazırlanmıştır.

23 Aralık 1942 tarih ve 4339 sayılı bu kanunun⁴⁰⁹ ilk maddesine göre devlete hizmet taahhüdünde bulunan Devlet Konservatuvarının tiyatro, opera ve balet şubeleri mezun öğrencilerinin bedeli 250 lirayı geçmemek üzere giyim ihtiyaçları Konservatuvar idaresince temin edilecektir.

1946 yılı bütçe planlamasında da benzer bir önleme rastlanmaktadır. Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası bütçesinde 1946 yılı için öngörölen artışla ilgili açıklama, devletin sanatçılara yönelik ek desteğini ortaya koymaktadır:⁴¹⁰ “Yıllardan beri ödeneğine hiçbir zam yapılmamış olan orkestra ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve orkestra üyelerine kanunen verilmesi gereken birer takım vestonun verilebilmesi için 3985 lira eklenmiştir.”

Sanatçılarının maddi anlamda desteklenmesine yönelik bir başka örnekle, yolcu tarifeleriyle ilgili düzenlemede karşılaşılır. 1945 yılı sonunda bütçe ile ilgili görüşmelerde “7 aylık bütçe devresindeki tarife değişiklikleri” başlığı altında “Millî kültüre yarar oyun ve konserler vermek için gurup halinde gezen tiyatro ve müzik sanatkârlarına en az beş kişi olmak şartıyla tarifiede % 50 indiriş” yapıldığı kaydedilmiştir.⁴¹¹

Devletin, Cumhuriyet’in kurulmasını takiben resim ve heykel alanındaki sanatçılara yönelik de özel tedbirler geliştirdiği görölmektedir. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey, 12 Nisan 1927 tarihli Meclis konuşmasında konuya ilişkin şu bilgileri aktarmaktadır:⁴¹²

⁴⁰⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 29, 16.12.1942.

⁴⁰⁹ “Devlet konservatuvarının tiyatro, opera ve balet şubelerinden mezun olanlara giyim eşyası verilmesi hakkında kanun” Bkz. RG: 29.12.1942, 5292.

⁴¹⁰ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 17.12.1945, s. 61.

⁴¹¹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 28.12.1945.

⁴¹² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 31, 12.4.1927, s. 87.

Şimdiye kadar ressamlarımızın mahrumiyet içinde yaptıkları eserlerden tereküp eden resim sergilerini resmi devlet sergisi addettik ve her sene lalettayın yapılan mubayaatı en iyi eseri mükâfatlandırmak suretiyle daha müfit ve muntazam bir şekle ifrağ eyledik. Büyük bir hahişle her taraftan büyük mencimizin namını tebciyen heykeller rekzi teşebbüsü karşısında kalan vekâlet Türkiye için çok kıymetli olan bu teşebbüsleri tevhit etmiş ve zamanımızın en büyük heykel tıraşlarından birine ihale etmiştir. Yakında on on beş şehrimizde birden, milli olduğu kadar sanat kıymeti olan abidatın yükselmiş olduğunu göreceğiz.

Cumhuriyet'in kuruluş dönemine ilişkin bütçe görüşmelerine bakıldığında da sergilere yönelik düzenli olarak kaynak aktarımı⁴¹³ yapıldığı görülmektedir. 1935 yılına ilişkin bütçe görüşmelerinde Vekil Tarık Us'un "Genç ressamlar kendilerinin teşvik edilmediğinden müteessirdirler. Ressamları teşvik ne suretle vaki oluyor, izah ederler mi?" sorusuna Maarif Vekili Abidin Özmen'in cevabı, bütçede bu alana ayrılan kaynağın nasıl kullanıldığı hakkında bilgi verir:⁴¹⁴

Bu ressamlar, serbest çalışan arkadaşlardır. Bunların yapıp buraya getirdikleri, sergide gösterdikleri bu tabloları şu suretle mubayaa ediyoruz: Maarifteki arkadaşlardan, resimden anlayan bir komite teşkil ediyoruz. Onlar gidiyorlar, tabloları intihab ediyorlar ve intihab ettiklerine kıymet koyuyorlar. Zaten bu kıymet, tablo sahibi ile uyuşularak konuyor ve tablolar bu suretle satın alınıyor. Bundan başka diğer vekâlet ve müesseselere de kâğıd yazarak istihdamda bulunuyoruz: Böyle bir sergi açılmıştır, nazarı dikkatinizi celbederiz, memleketin güzel sanat işi ile uğraşan bu arkadaşlar şayanı himayedir, bunlardan siz de birkaç tane alın, diyoruz. Biz bunun için bütçeye konan bu 3000 lira ile bu şekilde tablo satın almaktayız. Ekspozisyon için buraya gelecek eşyaya nakliye parası vermek için sarf ediyoruz. Geçen sene böyle olmuştu, bu sene de böyle olacaktır.

1947 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bütçesine eklenen 20000 lira için "Yurdumuzun çeşitli bölgelerinde ressamlarımızın yaptıkları kıymetli tablolarından seçilen 200 adedinin satın alınarak resim galerisine mal edilmesi faydalı görülmüştür"⁴¹⁵ şeklindeki açıklama, 40'ların sonunda da söz konusu desteğin devam ettirildiğini gösterir.

3.2.1.5. Vergilerle İlgili Düzenlemeler

Devletin vergiyle ilgili düzenlemeleri de onun sanatı topluma yayma konusundaki politikalarıyla ilişkili içindedir. Sanat alanında tartışmaların daha çok gümrük ve gelir vergisiyle ilgili görüşmelerde geçtiği görülmektedir. Bununla birlikte genel tüketim (umumi istihlak) ile eğlence ve özel tüketim vergisi (eğlence ve hususi istihlak vergisi) de sanatın konu olduğu diğer vergilerdir.

⁴¹³ Bütçelerde bu kalem genel olarak, "resim ve heykel sergilerinin açılış giderlerine yardım ile mükâfat ve satın alınacak eserler karşılığı" şeklinde belirtilmektedir.

⁴¹⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 8, 25.5.1935, s. 261.

⁴¹⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 17.12.1947.

Osmanlı Devleti’nden devralınan 10 Mart 1916 tarihli Tarife Kanunu’nun⁴¹⁶ dördüncü maddesinin dokuzuncu fıkrasıyla⁴¹⁷ umumi sergiler ile tiyatrolar için geçici olarak ithal edilen eşyalar gümrük vergisinden muaf tutulmuştur. Meclis’in 14 Şubat 1924 tarihli oturumunda bir kanun teklifiyle⁴¹⁸ sinema filmleri de eğitici işlevi nedeniyle bu fıkraya dahil edilmek istenmiş ve konuyla ilgili yoğun tartışmalar yaşanmıştır. Yurtdışından getirilen sinema filmlerinden gümrük vergisi almanın eğitim üzerindeki dolaylı etkisini Adana Milletvekili Zamir Bey şu şekilde açıklamaktadır:⁴¹⁹

... bizim gibi maarifi kendilerine kâfi gelmiyen memleketlerde sinemalar ve sinema filimleri pek nafi bir şeydir. Bilhassa okumak, yazmak bilmiyenlere fennî ziraati aynı zamanda sanayi müesseselerini göstermek memleket için çok hayırlı bir şeydir... Hattâ bendeniz öyle arzu ederdim ki Hükümet tahsisat versin. Bu filimleri getirsin, Ahaliye göstere sin ziraat nasıl yapıyor? Birtakım sanayi müesseseleri var. Bunlar nasıl çalışıyor. Bunları halka göstermek bir mektep kadar memlekete hizmet eder.

Zamir Bey bu ifadeleriyle sinemanın, eğitim konusunda bir okul kadar etkili olabileceğinin altını çizmektedir. Aksaray Mebusu Besim Atalay da sinemanın halkı eğiterek ülke kalkınmasına katkı sağlayacağını bu sebeple de temel bir ihtiyaç olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir:⁴²⁰

Arkadaşlar hepimiz biliriz ki, görmek duymaya benzemez. Her halde beş yüz defa söylemektense bir defa göstermek çok hayırlı, çok kârlı, çok daha esaslı bir iştir. Biz halkı yürütmek istiyorsak, biz halkı eski alıştığı ağırlıktan harekete getirmek istiyorsak, biz memlekette ticareti, ziraati, mesaiyi ilerletmek istiyorsak halkımızın gözü önüne daima böyle şeyleri vaz’etmeliyiz. Bendenize kalırsa Hükümetin vazai fi meyanında birincisi de budur ki, bütçeye tahsisat koyarak, birçok mütemeddin memleketlerin yaptığı gibi, bunları köylere kadar tamim etmekten başka çaremiz yoktur. Arkadaşlar Hükümetin bunu tamim etmesi behemahal lâzımdır. Çünkü insanların ihtiyacı yalnız ekmeğe, suya değildir. Biraz da bediiyatadır, ahlâkiyatadır. Sen onun elinden musikisini haram diye al at, sinemasını al at, tiyatrosunu al at... Ne yaparsın o halkı sonra?

⁴¹⁶ Lozan Antlaşması’ndan gelen yükümlülükler nedeniyle gümrük tarifelerinin düzenlenmesi konusunda 1929 yılına değin bir bekleme sürecine girilmiştir. Cumhuriyet’in ilk bağımsız gümrük tarifesi uygulamasına ilişkin yasa 1 Haziran 1929 tarihli ve 1499 sayılı “Gümrük Tarifesi Kanunu” olmuştur. Bkz. Türkiye Cumhuriyeti Ticaret Bakanlığı, “Tarihçe”, <https://ticaret.gov.tr/kurumsal/hakkimizda/tarihce#:~:text=Kurtulu%C5%9F%20Sava%C5%9F%C4%B1%20sonras%C4%B1%20Lozan%20Anla%C5%9Fmas%C4%B1,%E2%80%9CG%C3%BCmr%C3%BCk%20Tarifesi%20Kanunu%E2%80%9D%20olmu%C5%9Ftur> (Erişim: 23.12.2022). Ayrıca bkz. RG: 1.7.1929, 1230.

⁴¹⁷ Fıkra, “yine iade edilmek şartıyla umumi sergiler ile tiyatro ve sirkler için muvakkaten ithal edilen bilûmum eşyanın gümrük resminden muaf tutulması” şeklindedir. Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C.5, 14.2.1924, s. 850.

⁴¹⁸ Dördüncü maddenin şu şekilde tadili teklif ediliyor: “Altı ay zarfında yine iade edilmek şartıyla umumi sergiler ile tiyatro ve sirkler için muvakkaten ithal edilen bilûmum eşya ve sinema filimleri”, Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C.5, 14.2.1924, s. 850.

⁴¹⁹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 5, 14.2.1924, s. 851.

⁴²⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 5, 14.2.1924, ss. 851-852.

Sinema filmlerinin gümrük muafiyetine dahil edilmemesi gerektiğini savunanlar genel olarak bunun bir lüks olduğunu⁴²¹ ve filmlerin ülkeye kontrolsüzce giriş yapmasının ahlaki birtakım sorunları beraberinde getirebileceğini ileri sürmektedirler. Bu noktada Bozok Mebusu Avni Bey’in görüşleri, devletin sanatı destekleme gücünün nasıl bir anda onun üzerinde kontrol kurma gücüne dönüşebileceğini örneklemesi açısından önemlidir.⁴²²

Edebiyatı çok sevdiğim, temaya ve filmlere çok ehemmiyet verdiğim halde maatteessüf Harbi Umumiden beri gördüğüm filimler, temalar alekser behîmi hissiyatı tehyî edecek şehvet sahnelerinden başka bir şey değildir... hiçbir zevki olmıyan böyle filimleri ... bir mektepli çocuğun veya bir kadının hattâ benim önüme getirirlerse ben aradan nasıl çıkarım?... Binaenaleyh ya gümrükte sansüre tâbi tutulmalıdır, yahut ... matbaa alât ve edevatından gümrük alan Hükümet, böyle behîmi sahneleri bize gösteren filimlerden gümrük almazsa hakikaten mucibi hayret olur.

1 Haziran 1929 tarihinde kabul edilen “Gümrük Tarife Kanunu”nda tiyatrolar ve sergilerle ilgili uygulamanın aynı şekilde devam ettiği görülmektedir. Bunun yanında kanunun hazırlanma sürecinde, yurtdışından gelen ve örneği ülkede bulunmayan enstrümanlardan alınacak gümrük vergisinin azaltılması yönünde bir düşüncenin varlığı dikkat çekmektedir. “Tarife Muhtelit Encümeni Mazbatası”nda⁴²³ yer alan bu teklife gerekçe olarak da “halkın ruhi ihtiyacının tatmin edilmesi” gösterilmiştir. Ancak kanun metninin son hali incelendiğinde böyle bir indirimle karşılaşmamaktadır.

Gümrük Tarife Kanunu ile ilgili bir diğer gelişme 1937 yılında gerçekleşmiştir. Bu gelişme, Denizli Milletvekili Necip Ali Küçükkan’ın, yurtdışından gelen notaların vergiden muaf tutulmasına yönelik hazırladığı Gümrük Tarife Kanunu’nun değiştirilmesine ilişkin kanun teklifiyle⁴²⁴ ilgilidir. Necip Ali Küçükkan’ın kanun teklifiyle bağlantılı aşağıda yer alan cümleleri sanat alanında o dönemin koşullarını göstermesi bakımından önemlidir:

⁴²¹ Konuyla ilgili olarak Meclis’te geçen diyalog dikkat çekicidir. Kastamonu Mebusu Hasan Fehmi Efendi sinemanın lüks olduğunu şu cümlelerle ortaya koymaktadır: “... Çocuklarımız için, çocuklarımızın ihtiyacı için filimlerin Gümrük Resminden muafiyetini isteyeceğimize sütlerinin gümrükten muafiyetini istiyelim.” Denizli Mebusu Mazhar Müfit’in kendisine “Memlekette süt çoktur” demesi üzerine “Tiyatro, sinema gibi şeyler -tabiri alinizce- lüks şeylerdir” şeklinde devam eder. Besim Atalay’ın sanatın ihtiyaç olduğu yönündeki fikrini direktmesi üzerine de Hasan Fehmi Efendi ona “İhtiyaçtır ama, ekmek kadar, şeker kadar, pirinç kadar ihtiyaç değildir” diye cevap verir. Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 5, 14.2.1924, s. 853.

⁴²² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 5, 14.2.1924, s. 851.

⁴²³ “1/354 numaralı Gümrük tarife kanunu layihası ve Muhtelit Encümen mazbatası ile Bütçe Encümeni mazbatası”, Sıra No: 185, s. 22, 6.5.1929. Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 3, C. 12, 1.6.1929.

⁴²⁴ “Denizli mebusu Necip Ali Küçükkan’ın gümrük tarife kanununa bağlı tarifenin 351’nci pozisyonunun değiştirilmesi hakkında kanun teklifi ve Gümrük ve inhisarlar. İktisad, Maliye ve Bütçe encümenleri mazbataları (2/29)”, S. Sayısı: 22, s.1, 2.5.1936. Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 21, 8.12.1937.

Yurdun kültürel kalkınmasında musikin ne derece lüzumlu olduğunu arza hacet yoktur. Garb kültürünün ve garb zevkinin inceliklerine nüfuz etmek için onun yarattığı şaheserleri yurdun her tarafında tanıtmak ödevini omuzlarına alan halk evleri ve garb kültürünü kavramak isteyen yurddaşlar, bu ödevi tarife kanununun ağır hükümleri karşısında yapamamakta ve dışarıdan nota getirememektedir. Garb kültürünün memlekette yayılmasını aziz gayelerinden sayan Büyük Meclisimizin, aynı rolü yapan notalar hakkında da aynı hükümler koyması icab ettiği kanaatinde bulunduğumdan ... teklifi kanunimi arzeyliyorum.

15 Aralık 1937 tarihli ve 3283 sayılı Gümrük Tarifesi Kanunu'nun Değiştirilmesine Dair Kanun⁴²⁵ ile notalar gümrük vergisinden muaf tutulmuştur.

Gümrük vergilerinin sanat alanını destekleyecek şekilde düzenlenmesine ilişkin bir başka örnek 29 Mayıs 1942 tarihli ve 4243 sayılı kanundur⁴²⁶. Sinema filmlerinden alınan gümrük vergisinin indirilmesini sağlayan bu kanun, İcra Vekilleri Heyeti'nin 19 Ağustos 1938 tarih ve 2/9456 sayılı kararına⁴²⁷ dayanmaktadır. Kararla, "halkın seviyesini yükseltmekte büyük tesirleri bulunan sinemaların" daha yoğun bir şekilde halkın hizmetine sunulabilmesi amacıyla "hariçten getirilen filimlerin dolusunun kilosundan alınmakta olan 15 lira gümrük resmi ile boşunun kilosundan alınmakta olan 2 lira gümrük resminin (yüzde yetmiş beş) nisbetinde indirilmesi" sağlanmıştır.

Bununla birlikte, kanunla ilgili Meclis görüşmelerinden, 1938 senesinde halkın edebi ve terbiyevi nitelikteki sinemalara mümkün olduğu kadar az bir ücretle girmesi için alınan bu kararın sinema ücretlerini azaltmadığı aksine ücretlerde artışa sebep olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Vekil Osman Şevki Uludağ, bu artışın kaynağını, söz konusu karara yönelik yaşanan suistimallerle ilişkilendirerek şu şekilde açıklar:⁴²⁸

Yalnız gördüğümüz üzere memlekete getirilen boş manzaralı filimler fotoğraflara kesilip kesilip satılmakla bu kanundan istifadeye kalkan bir hareket türemiştir. Gümrük resminden istifade eden bazı kimseler(in) bunu yerinde olmıyan fena maksatlarla ele almalarına mâni olmak lâzımdır.

... Hükümetin yaptığı fedakârlıkla halkın sinemalara girmesi kolaylaştırılmış değildir. Sinemaların duhuliyesinde bir tenezzül değil tereffü vardır. Esasen bu gümrük resminin indirilmesinde dahi halkın istifadesine imkân olmayacağı anlaşılmaktadır. Onun için kararın kanuniyetini kabul edelim. Bu mutlak ve zaruridir. Fakat Hükümetten rica ederim. Bu meseleyi aslına irca için bilhassa sinema filimlerinin fotoğraflara satılma meselesini nazarı dikkate almasını isterim.

Aynı konuya dikkat çeken bir başka vekil, Kasım Gülek, Dünya Savaşı öncesinde normal ekonomik şartlar altında alınan bu kararın, günün şartları altında yeniden değerlendirilmesi gereğine de vurgu yapmaktadır. Gülek, mevcut koşullara

⁴²⁵ RG: 25.12.1937, 3792.

⁴²⁶ RG: 4.6.1942, 5123.

⁴²⁷ Karara ilişkin kararname, ilgili kanunun yayımlandığı Resmi Gazete'de yer almaktadır. Bkz. RG: 4.6.1942, 5123.

⁴²⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 25, 18.5.1942, ss. 163-164.

bağlı olarak halkın zaruri ihtiyaçları üzerine yeni vergiler konulurken, filmlerde 1938 yılından beri devam eden vergi indirimi uygulamasının doğru olmadığına değinmekte ve hükümeti bu konuda tedbir almaya davet etmektedir.⁴²⁹ Vekilin bu vurgusu, sanatın ihtiyaçlar sıralamasındaki yeri ve buna bağlı olarak da devletin sanata desteğinin sorgulanmasına da bir örnek teşkil etmektedir.

Devletin sanat ve toplumla ilişkisinin izlendiği vergilerden bir diğeri de gelir üzerinden alınan vergilerdir. 1926 yılında, ticaret ve sanat ile uğraşan gerçek ve tüzel kişilerin gelirini kapsamına alan⁴³⁰ Kazanç Vergisi ile ilgili görüşmelerde sanatçıların bu vergiden muaf tutulmasının gerekliliğini Giresun Mebusu Hakkı Tarık Bey şu cümlelerle ifade etmiştir:⁴³¹

Bir kere nazarı âlinizi celp ederim. Memlekette en ziyade himayeye muhtaç sınıf bu sınıftır. Maarif Vekâleti, bir marş güftesi yazdırmak için aylardan beri ilân yaptırmaktadır. Bugün haber aldım ki müddeti bitmiş. Bu millî marş müsabakası tekrar bir ay daha devam edecektir. İyi bir millî marş yazılmış mıdır, yazıldı ise kabul edilmiş midir..? Bu ayrı bir meseledir. Yazılmış ise bile arz edeyim ki bunu bu memlekette besteleyecek sanatkâr yoktur. Halbuki, eğer tamamiyle irfanı ihata etmek lâzım gelse idi teklif ettiğim istisna fıkrasının içerisine bunları da koymak iktiza ederdi. Memlekette bir heykel yaptırmak için görülüyor ki tâ Avrupadan Viyana'dan şurada burada sanatkâr aranıyor. Bunları, ne vakit, nasıl himaye edip yetiştirebiliriz?...

Kanun'un yürürlüğe girmiş halinde ise sadece müellif ve mütercimlerin, 'müellif' ve 'mütercim' olarak ortaya koydukları eserlerin satışından veya tercümesinden elde ettikleri kazançlar vergiden istisna kılınmıştır.⁴³² Dolayısıyla resim, müzik, heykel gibi sanat dallarında ortaya konulan eserlerin gelirleri bu istisnanın kapsamına dahil edilmemiştir.

22 Mart 1934 tarihli 2395 sayılı yeni Kazanç Vergisi Kanunu'nda⁴³³ ise müellif ve mütercimlerden bahsedilmemekte, bunun yerine Kanun'un 3. maddesinin 15. bendinde "kitap, risale, makale, tefrika, fıkra, forma, nota ve resim halinde telif ve

⁴²⁹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 25, 18.5.1942, ss. 164-165.

⁴³⁰ Nezih Varcan, *Türkiye'de Vergi Politikalarının Oluşumu (Cumhuriyet Dönemi)*, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir 1987, s. 36.

⁴³¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 21, 30.1.1926, s. 308

⁴³² Osman Selim Kocahanoğlu, "Kültür ve Sanatın Vergilendirilmesi", *Türk Kütüphaneciliği*, 29(1), 1980, ss. 40-41.

⁴³³ Nezih Varcan yeni bir Kazanç Vergisi Kanunu'nun yapılma gerekçesini şu şekilde anlatmaktadır: ilk Kazanç Vergisi Kanunu'nu izleyen yılda kanunda değişiklik yapılmasına rağmen, bir işin vergiye tabi olup olmadığının bazı hallerde vergi mükellefinin kim olduğunun kestirilememesi, küçük ticaret ve sanat erbabının vergilerinin beyannamelilere oranla ağır oluşu, ödeme esaslarının noksanlığı gibi hususlar tatbikatı güçleştirmiştir. Gerek idarenin ihtiyaçlarını karşılayamayan ve gerekse mükellefler yönünden şikayetlere neden olan kanun kaldırılarak yeni bir kanun hazırlanması yolunda 1930 yılından itibaren çalışmalara başlanmıştır." Bkz. Varcan, *Türkiye'de Vergi Politikalarının Oluşumu (Cumhuriyet Dönemi)*, s. 57.

tercüme yapanlar”ın kazanç vergisinden istisna tutuldukları belirtilmektedir.⁴³⁴ Dolayısıyla bu kanunla ilk defa müzik ve resim sanatı ile ilgilenenler de istisna kapsamına alınmışlardır.

Kanun yürürlüğe girmeden önce Meclis’te yapılan görüşmelerde tiyatro ve sinema alanına ilişkin de bir düzenlemeye gidildiği görülür. Bu düzenlemede tiyatro ve sinemaların estetik ihtiyaca tekabül etmeleri sebebiyle vergi oranlarının düşürülmesi fikri yer almaktadır.⁴³⁵ Bu kapsamda tiyatrolar ve özellikle genel hıfzıssıhha ve ziraat ile ilgili filmleri gösteren sinemaların vergi oranında indirimle gidilmesi öne sürülmüştür.⁴³⁶ Kanun tasarısında ayrıca -eski kanundan farklı olarak- bilet bedeli üzerinden vergiye tabi tutulmak üzere, tanınmış sanatçılar, geçici tiyatro kumpanyaları ve musikişinasların verdikleri temsil ve konserlerin vergilerinin, “verginin tahsili” başlığı altında açık bir şekilde zikredildiği görülmektedir.⁴³⁷ Ancak Kanun’un yürürlüğe girmiş şeklinde bu ifadelerden hiçbirine rastlanmamaktadır. Kanun’da sadece, tiyatroların gayrisafi gelirlerinin yüzde 75’i, sinemalarınsa yüzde 90’ı oranında vergiye tabi tutulacakları belirtilmiştir.⁴³⁸

Buna ek olarak 2395 sayılı Kazanç Vergisi Kanunu’nda, yabancı sanatçıların ülke içindeki etkinlikleri sebebiyle kazançlarından kesilecek vergi oranının yüzde 50 olarak belirlendiği⁴³⁹ görülmektedir. İleride, ülkeye yabancı sanatçı gelişini büyük oranda sekteye uğratacak ve bir sonraki bölümde ayrıntılı şekilde değinilecek olan bu madde, 12 Haziran 1937 tarih ve 3258 sayılı Kanun’la⁴⁴⁰ değiştirilmiştir. Kanun’un gerekçesinde, mevcut Kazanç Vergisi’nde resmi makamları değişikliğe götüren sebep, devletin sanat politikasıyla bağlantılı şekilde açıklanmaktadır:⁴⁴¹

Kanunun 37 nci maddesine göre ecnebi memleketlerden gelen artistlerin verdikleri temsillerden, bilet bedellerinden damga resmi gibi resimlerle Darülaceze hissesi çıkarıldıktan sonra geriye kalan miktarın yüzde ellisi kazanç vergisi olarak alınmaktadır. Bu nisbet ecnebi sanatkârların sahnelerimize iştirakini

⁴³⁴ RG: 25.3.1934, 2662.

⁴³⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 20, 17.3.1934, s. 42.

⁴³⁶ Normalde sinemalar gayrisafi gelirlerinin yüzde 85’i oranında vergiye tabi tutulurken eğitim amaçlı filmleri gösterime alan sinemalarda bu oranın yüzde 60’a indirilmesi yönünde bir düzenlemeye gidildiği görülmektedir. Tiyatrolarda da bu oran yüzde 60 olarak belirlenmiştir.

⁴³⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 20, 17.3.1934, s. 51.

⁴³⁸ RG: 25.3.1934, 2662.

⁴³⁹ Söz konusu oranın yer aldığı ifade, Kanun’un 37. maddesinin A bendinde yer almaktadır ve şu şekildedir: “Hariçten gelen sanatkârların ve temsil ve her nevi oyun heyetlerinin bilet bedellerinden damga resmi, Darülaceze hissesi gibi resimler çıkarıldıktan sonra kalanın % 50 si”.

⁴⁴⁰ “Kazanç vergisi hakkındaki 2395 numaralı kanunla 1890, 1980 ve 2882 numaralı kanunların bazı hükümlerini değiştiren kanun”, RG: 24.6.1937, 3639.

⁴⁴¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 19, 12.6.1937.

selbedecek mahiyette olduğu görölmüş ve milli kültüre hizmet etmek maksadile mezkur vergi nisbeti % 5 gibi adil ve maksada da uygun bir raddeye indirilmiştir.

Kazanç Vergisi Kanunu’nun, mevcut yapının ihtiyaçlarını karşılamadaki yetersizlikleri nedeniyle gündeme gelen Gelir Vergisi Kanunu da sanat alanında birtakım tartışmaları beraberinde getirmiştir. Tasarının “telif kazançları istisnası”nı⁴⁴² düzenleyen on sekizinci maddesinde “Müellif, mütercim, heykeltıraş, ressam ve bestekârların kitap, resim, heykel ve nota halindeki eserlerinden bir takvim yılında elde ettikleri kazançların 5000 lirası”nın gelir vergisinden muaf tutulduğu belirtilmiştir. Bazı vekiller bu tutara itiraz ederek sanatçıdan vergi alınmaması gerektiğini savunmuştur. Bu vekillerden biri, İsmail Hakkı Baltacıoğlu’dur. Baltacıoğlu öncelikle, yeni ülkenin bir kültür devleti olduğunun altını çizmektedir. Kültür adına sarfedilen paranın sahip olunan bütçeye göre fazla oluşunu da devletin bu niteliğiyle ilişkilendirmektedir. Bu kapsamda Baltacıoğlu sanatçılara, onları teşvik amacıyla mükafatlar verilirken, bir yandan da bu paralardan vergi kesilmesinin uygunsuz olduğunu belirtmekte ve uygulamayı “Bu memlekette kaç kişi tablosundan, bestesinden beş bin lira almıştır? Yoktur. Almayıverelim. Bu sanat işi biraz aristokrat bir iştir. Sanatkâr teşvike çok muhtaçtır.” sözleriyle eleştirmektedir.⁴⁴³

Bir diğer vekil Emin Soysal da ülkede tahsis edilmesi gereken devlet-sanat ilişkisini dönemin sanatçı açısından uygunsuz koşulları üzerinden şöyle anlatmaktadır:⁴⁴⁴

Efendim; heykeltıraşlara ve resamlara, sanatkârlara Devlet düne kadar para yardımı yapıyordu. Ne oldu? Hayret içindeyim, birdenbire bu heykeltıraşlar ve sanatkârlar çoğaldı mı? Heykeltıraşlar şehirlerimizi süsledi, ressamlar tablolarını doldurdu mu?

Bu kış Maarif Bakanlığı, ressamları teşvik için sergi açtı, ve onlardan tablolar satınaldı. Geçen sene Güzel Sanatlar Akademisine gittim. Heykeltıraşların çalıştığı yeri gördüm. Çocukları ümitsiz, istikballerinin ne olacağı belirsiz, bir halde gördüm. Hevesli çalışıyorlar, fakat istikballerinden ümitleri yok. Böyle bir vaziyette çalışıyorlardı. Bu vaziyet hakikaten acıklıdır. Bunun mânası şudur: Memlekette heykeltıraş henüz cemiyet tarafından himaye görmemektedir. Devlet müstesna, 25 seneden beri heykeltıraş ve sanatkârları Devlet beslemektedir... Bizim memleketimizde nerede heykeltıraş, hani şu şehrin süsü, nerede ressam, hani evlerimizde güzel tablolar, hangi güzel binalarımızın içini süsleyen eserler? Nerede bu adamlar ki, onlardan vergi almaya kalkıyoruz? Meçhulden vergi almaya kalkıyoruz. Müsaade buyurursanız, muharrir yetiştirelim de para verelim,

⁴⁴² Söz konusu istisnanın gerekçesi kanun tasarısında şu şekilde belirtilmektedir: “Memleketimizin ilim ve kültür sahasında yapmaya mecbur olduğu hamleleri göz önünde tutarak, yeni vergi sistemi kurulurken bu sahada çalışanları teşvik edecek hükümler derpiş edilmiş ve bu teşvik maksadının verginin umumiliği kaidesiyle telifine dikkat olunmuştur. Telif kazançları istisnası bu mülâhazanın bir neticesidir.” Bkz. TBMM Zabıt Ceridesi, Dönem 8, C. 18, 29.4.1949, s. 27.

⁴⁴³ TBMM Zabıt Ceridesi, Dönem 8, C. 18, 29.4.1949, s. 725.

⁴⁴⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Dönem 8, C. 18, 29.4.1949, s. 726.

ressam yetiştirelim de para verelim, heykeltraş yetiştirelim de para verelim. Biz daha bu devirdeyiz arkadaşlar, böyle kanun olmaz.

3 Haziran 1949 tarihli ve 5421 sayılı Gelir Vergisi Kanunu incelendiğindeyse istisna şartının aynen korunduğu görülmektedir.⁴⁴⁵

Umumi İstihlak ile Eğlence ve Hususi İstihlak alanları da sanatın konu olduğu diğer vergi alanlarıdır. 10 Şubat 1926 tarihli ve 735 sayılı Umumi İstihlak Vergisi'ne ilişkin Kanun'un ikinci maddesinde vergiden müstesna tutulan şeyler sıralanmaktadır. Maddenin altıncı bendinde de “sinema, tiyatro ve eğlence mahallerindeki bilet satışları”na yer verilmiştir.⁴⁴⁶ Hem genel tüketim hem de eğlence ve özel tüketimle ilgili olarak 25 Haziran 1927 tarihli ve 1167 sayılı kanunla⁴⁴⁷ da eğitim amaçlı tiyatro, konser ve çocuk sinemalarının, bu vergilerden muaf tutulduğu görülmektedir.

Tiyatro ve sinema biletlerinden alınan vergilerin Meclis'e taşınmasına aracılık eden bir başka gelişme biletlerden alınan vergilerin düşürülmesine ilişkin olarak hazırlanan bir kanun teklifidir. İstanbul vekili Süreyya Paşa, “tiyatro ve sinema biletlerinden yalnız yüzde on nisbetinde vergi alınması hakkında 2/123 numaralı kanun teklifi”nin gerekçesini şu şekilde ortaya koymaktadır:⁴⁴⁸

Her medenî memlekette olduğu gibi memleketimizde de bir tiyatro ve sinema meselesi vardır ve bunu da gayet münisane ve adilâne bir surette halletmek lâzım gelir. Memleketimizde tiyatro ve sinema lâzım ise bunların inkişafını düşünmek değilse onların kapatılmasına karar vermek icap eder. Tiyatro ve sinemaların âlemi medeniyete ve bilhassa halkın terbiyeyi içtimaiyesine ve tehzihi ahlâkına ettikleri hizmet gayri kabili inkârdır.... İlmî, fennî, siyasi, içtimai büyük bir propaganda vasıtası olan tiyatro ve sinemalara Hükümetimizin de pek ziyade ehemmiyet vermesi iktiza etmektedir... memleketimizde tiyatro ve sinemalarımızın inkişafı şöyle dursun, bilâkis dünyanın hiçbir memleketinde alınmayan azim vergilerin sikleti altında ezilmekte olduklarından dolayı tedennileri görülmektedir. Beş altı sene evvel İstanbul'da adedi yüz otuza varan, tiyatro ve sinemalardan ancak kırk tane kalabilmesi bunu isbat etmektedir. Bir sinema ve tiyatrodan ne gibi vergi alındığını tetkik edersek görürüz ki bu vergilerin gayet ezici olan sikletlerle adetleri bile insanı ürkütmektedir.

Ardından biletlerden alınan 24 adet vergiyi sıralayan⁴⁴⁹ Süreyya Paşa, toplamda yüzde kırk yedi oranında vergi alındığını belirtmekte ve dünyanın hiçbir yerinde böyle

⁴⁴⁵ RG: 9.6.1949, 7228.

⁴⁴⁶ RG: 22.2.1926, 304.

⁴⁴⁷“Eğlence ve Hususi İstihlak Vergisi Hakkındaki 13 Şubat 1926 Tarih ve 737 Numaralı Kanun'un İkinci Maddesiyle Umumi İstihlak ve Eğlence ve Hususi İstihlak Vergileri Hakkındaki Kanunlara Müzeyyel 9 Haziran 1926 Tarih ve 924 Numaralı Kanunun Onuncu Maddesine Birer Fıkra Tezyiline Dair Kanun” Bkz. RG: 18.7.1927, 636.

⁴⁴⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 3, C. 24, 19.1.1931.

⁴⁴⁹ Bu vergiler sırasıyla şu şekildedir: 1-Müsekkefat vergisi, 2-İcare, 3- Tabela, levha, 4- Resmi küşât, 5- Saçak, 6- Tenviriye, 7- Tanzifiye, 8- İstihlâk, 9- Darülaceze, 10- Belediye, 11- Damga, 12- Tayyare, 13- İlân pulu, 14- Belediye ilân pulu, 15- Belediye ilân vergisi, 16- Divar ilân talik vergisi, 17- El ilân tevzi vergisi, 18- Müstahdemin kazanç vergisi, 19- Kazanç vergisi, 20- Tarik bedeli, 21- Tedrisat, 22- Unvan tez'keresi, 23- Dans salonu varsa recriye, 24- Çalgı vergisi.

bir uygulama olmadığına dair örnekler sunmaktadır: “İngiltere, İspanya, İsviçre, Danimarka Hükümetleri sinemalardan hiçbir vergi almamaktadırlar. Almanya ile Avusturya hasılatı umumiye üzerinden % 6, Bulgaristan hasılatı umumiye üzerinden % 25, Fransa hasılatı umumiye üzerinden % 23, Belçika hasılatı umumiye üzerinden % 20 almakta olup, binaenaleyh Türkiye’de % 47 vergi tahammülün fevkinde ağırdır.”

Bu ağır verginin tiyatro ve sinemayı öldürdüğünü belirten vekil kanun teklifinde vergi oranının yüzde ona düşürülmesini talep etmiş, ancak teklif kabul edilmemiştir. 1938 senesinde tiyatro ve sinema biletlerinden alınan vergilerle ilgili yeni bir düzenleme geldiği görülmektedir. Bu düzenlemeyle⁴⁵⁰ tiyatro ve sinema biletleri üzerinden Devlet ve belediyelerce alınan damga, tayyare ve belediye resimleri ile Darülaceze hissesinin birleştirilmesi ve oranının yüzde ona indirilmesi sağlanmıştır. Söz konusu düzenleme ile ilgili, dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya’nın ifadeleri Devlet’in sanata bakışını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Hükümetin hayatı ucuzlatmak adına aldığı tedbirlerden gıda maddeleriyle ilgili olanlarının iyi neticeler verdiğini belirten Kaya, bu düzenlemenin de halkın manevi gıdasına yönelik olduğunu ifade etmekte ve şunları eklemektedir:⁴⁵¹

Halkımızın büyük kütesinin, hiç olmazsa haftada bir defa tiyatroya, sinemaya gitmelerini temin etmek, bizim için yapılması lâzım bir vazife ve bir borçtur (Bravo sesleri). Onun için aldığımız bu tedbirler, gerek maliyenin, gerek belediyelerin yaptıkları fedakârlıklarla bu neticeden hâsıl olacak faydaları muhtasaran arz etmek isterim. Badema, sinema müesseseleri sahiblerinin iştirakile, muvafakatile ve hatta yardımile fiatlardan % 30 ile % 40 arasında tenzilât yapılacaktır. Haftada bir gün Maarif vekâleti ile mutabık kalınarak öğleden sonra Türk çocuklarına enstrüktif filimler gösterilecektir, istihdaf ettiğimiz asıl büyük kütenin bu enstrüktif filimlerden, cumartesi ve pazar günleri halk için ikişer matine açılacak ve bunun duhuliye ücreti pek ucuz olacaktır. Bütün hafta çalışan halkımız bu tatil günlerinde az para ile eğlenmek fırsatını bulabilecektir. Bundan başka çalgılı bahçeler ve eğlence yerleri için de aynı tedbiri aldık. Bundan da halkımızın yakında istifade edeceklerini çok ümid ederiz.

Bu Kanun’un Resmi Gazete’de yayımlanmasından yaklaşık bir yıl sonra yeni bir kanun ile konserlerin de bu düzenlemeye dahil edilmesi sağlanmıştır. 6 Temmuz 1939 tarihli ve 3702 numaralı Kanun’un⁴⁵² gerekçesinde, tiyatro ve sinemalar için getirilmiş

⁴⁵⁰ 29 Haziran 1938 tarihli ve 3539 sayılı “Tiyatro ve Sinemalardan Devlet ve Belediyelerce Alınmakta Olan Damga, Tayyare ve Belediye Resimleriyle Darülaceze Hissesi Miktarına ve Sureti İstifasına Dair Kanun” Bkz. RG: 16.7.1938, 3961.

⁴⁵¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 26, 29 Haziran 1938, s. 503.

⁴⁵² “Tiyatro ve sinemalarla konserlerden Devlet ve belediyelerce alınmakta olan damga, tayyare ve belediye resimleriyle Darülaceze hissesinin mikdarına ve sureti istifasına dair kanun” Bkz. RG: 14.7.1939, 4258.

olan düzenlemenin kabulünü gerektiren sebeplerin konser biletlerinden alınan vergiler için de geçerli olduğu belirtilerek şunlar eklenmektedir:⁴⁵³

... bu müesseseler dahi halkın bedîi ihtiyaçlarını tatmin eyledikleri halde bunların duhuliye biletleri tenzilâtan istifade etmemektedir. Binaenaleyh içtimai terbiye ve kültür sahasındaki rolü tiyatro ve sinemalardan daha az mühim olmıyan bu konserlere aid duhuliye biletlerinden alınan resimlerin de mezkûr tenziliâtan istifade ettirilmesi ve geçen devrede kabul buyurulmuş olan kanunun tatbikatında görülen bazı müşküllerin giderilmesi maksadile, bu hususta yeni bir kanun lâyihası hazırlanarak takdim olunmuştur.

Tiyatro ve sinema biletlerine yansıtılan vergilere ilişkin bir başka gelişmeye 1943 senesinde rastlanmaktadır. 7 Haziran 1943 tarihli Meclis oturumunda İkinci Dünya Savaşı'ndan doğan olağanüstü koşullar sebebiyle bazı vergilere getirilen zamlara ilişkin mevcut kanunlara bazı hükümlerin ilave edilmesiyle ilgili bir kanun tasarısı görüşülmüştür. 20 Mayıs 1943 tarihinde Başvekil Şükrü Saraçoğlu'nun imzasıyla Meclis'e sunulan bu tasarısının gerekçesinde⁴⁵⁴ sanatla ilgili şu ifadeler yer almaktadır:

Layihaya ayrıca tiyatro ve konser bilet bedelleri üzerinden alınan resimlerin tahfifini istihdaf eden bir hüküm de ilâve edilmiştir.

.... tiyatrolarda sinemalarda olduğu gibi devamlı ve takipli bir faaliyet tarzının müşahade edilmemesi ve daha ziyade miktarı mahdud olan münevver bir kitleyi alâkadar etmesi bunların çok yüksek olan masraflarının bu dar iş hacmi ile karşılanmasına imkân vermemektedir. Bu vaziyet tiyatroları masrafları karşılamak endişesiyle bilet bedellerini yüksek tutmağa mecbur kılmakta olduğu ve bu hal miktarı esasen mahdud olan seyirci kitlesinin daha ziyade azalmasını intaç eylediği gözönüne alınırsa tiyatroları sinemalarla aynı esaslara istinaden vergiye tabi tutmaktaki adaletsizlik sarahaten tebarüz eder.

İşte bu sebeplerle tiyatroların bilet bedelleri üzerine mevzu % 10 resme bilâhare yapılmış olan zamların kaldırılması muvafık görülmüş ve tiyatroların inkişafına bu suretle yardım edilmek istenilmiştir.

Konserlere gelince, memleketimizde miktarı zaten mahdud olan musiki sanatkârlarının yetişmesini teşvik için aynı himayenin bunlara da teşmili muvafık görülmüş ve lâyihaya ilâve edilen hükümle memleketimizin kültür seviyesini yükseltmek bakımından önemi pek büyük olan tiyatro ve müzik faaliyetinin genişlemesini sağlamak maksadı hedef tutulmuştur.

Böylece, savaş koşulları sebebiyle bazı vergilerde gerçekleştirilen artışın sanat alanına olumsuz yöndeki etkisi, 7 Haziran 1943 tarihli ve 4437 sayılı bu Kanun⁴⁵⁵ ile bertaraf edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Kanun, tiyatro ile birlikte konser biletlerinin de söz konusu zamlardan istisna tutulmasına imkân tanımıştır.

⁴⁵³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 4, 6.7.1939.

⁴⁵⁴ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 3, 7.6.1943.

⁴⁵⁵ RG: 14.6.1943, 5429.

3.2.1.6. Sanat Alanına Müdahale Girişimleri

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanatın, halkın eğitimi ve inkılaplar doğrultusunda dönüştürülmesinde bir araç olarak değerlendirilmesi, devlet yönetiminde söz sahibi olanların sanat alanına müdahale girişimlerini de kaçınılmaz kılmıştır. Tutanaklar üzerinden değerlendirildiğinde bu müdahalelerin genel olarak ahlaki ve milli değerler temelinde gerçekleştiği görülmektedir.

Ahlaki gerekçeler ileri sürülerek sanat alanına müdahale konusundaki bir örneğe, 1924 yılında Tarife Kanunu'nun dördüncü maddesine sinema ile ilgili bir hüküm eklenmesi yönünde hazırlanan kanun teklifi sonrası vekiller arasında gelişen tartışma üzerinden değinilmiştir. Benzer bir tartışmanın 1927 yılında "Çocukların Umumî Sinema ve Tiyatroya Gitmelerinin Men'i Hakkında Kanun" teklifinin Meclis'e sunulması sonrasında yaşandığı görülür.⁴⁵⁶ Teklifin ilk maddesinde 18 ve daha aşağı yaşta bulunan çocukların umumî sinema ve tiyatrolara kabul edilmelerinin yasak olduğu, ancak ahlaklarını güzelleştiren ve bilgilerini artırmaya destek olacak film ve piyeslerin gösterildiği sinema ve tiyatrolara gidebilecekleri belirtilmektedir. Konuyla ilgili olarak Vekil Ruşen Eşref Bey son dönemlerde bazı sinema ve tiyatrolara küçük çocukların katılımının sakıncalı olduğu fakat böyle bir düzenlemenin de onların hürriyetlerine yönelik büyük bir sınırlandırma getireceğini vurgulayarak devam eder:⁴⁵⁷ "Bu yaşta bulunan çocuklar bilhassa şehirlerde ise ve tahsilde bulunuyorlarsa onlar için tiyatrolara gitmek lâzımdır. Kendi tahsillerini, kendi terbiyelerini ikmal etmek noktai nazarından zaruridir."

Bir diğer Vekil, Fuat Bey de memlekette çocukların eğlence ihtiyacını giderecek medeni ve ahlaki yapılar oluşturulmadan onları, tek eğlence kaynağı olan sinema ve tiyatrodan mahrum etmenin başka sorunları beraberinde getirebileceğine değinmekte ve böyle bir teklifin daha dikkatle hazırlanması gereği üzerinde durmaktadır.⁴⁵⁸ Benzer çekincelerle teklifin kabul edilmeyerek tekrar değerlendirilmek üzere Maarif Encümenine havale edilmesine karar verilmiştir.

Çocukların sinema ve tiyatrolara girişine ilişkin sınırlandırma 24 Nisan 1930 tarih ve 1593 sayılı Umumi Hıfzıssıhha Kanunu'yla⁴⁵⁹ mümkün olmuştur. Kanunun

⁴⁵⁶ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 28, 17.1.1927, s. 325.

⁴⁵⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 28, 17.1.1927, s. 326.

⁴⁵⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 28, 17.1.1927, ss. 327-328.

⁴⁵⁹ RG: 6.5.1930, 1489.

167. Maddesinde “on iki yaşından aşağı çocukların, sinema ve tiyatro ve dans salonu ve bar gibi mahallere getirilmesi ve kabul edilmesi”nin yasak olduğu belirtilmektedir. Bununla birlikte aynı maddeye altı yaş üstü çocukların gündüz terbiyeve ve özel mahiyetteki sinema ve tiyatrolara getirilmesine izin verilebileceği eklenmiştir. Dolayısıyla kanunla, çocukların içeriğine bağlı olarak sinema ve tiyatrolara girişinin sınırlandırıldığı görülmektedir.

Sinemaların, milli ve ahlaki değerlere etkisi bakımından konu edilişine 1933 yılındaki bir Meclis görüşmesinde tekrar rastlanır. Vekil Refik Bey sinemaların propaganda ve telkin alanında önemli bir silah olduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir:⁴⁶⁰

Sinemalarda en çok halkın hangi tabakasının ve hangi kısmının devam ettiği de bizlerce meçhul değildir. Müşterilerinin yüzde seksenini gençler teşkil etmektedir. O gençler ki, muhakemeleri henüz ilerlememiştir, hayatlarının en coşkun zamanlarını yaşamaktadırlar. Gösterilen filimler, umumiyetle aşk ve seveda ve buna benzer maceralardan ibarettir. Mütemadiyen millî, ahlâkî bünye üzerine zehirli tesirler saçmaktadırlar... Elde bulunan kanunların harfiyen tatbik edilmesini Dahiliye Vekili Beyefendiden isteriz...

Dahiliye Vekili Şükrü Kaya ise milli sinemacılık doğuncaya kadar yabancı sinemaların tesiri altında kalmaya devam edileceğini çünkü halkın sinemaya erişiminin engellenemeyeceğini belirtmekte ve bu noktada devletin sinemaya müdahale etme araçlarını ortaya koymaktadır. Bunlardan birincisi, sinemanın halka gösterilmeden önce sansüre tabi tutulmasıdır. Bu noktada dikkat edilecek hususlar sinemanın ahlaki olup olmaması ya da düşünsel hareketlerin propagandası niteliğini taşıyıp taşıyamamasıdır. İkinci araç ise, milli sinema sanatının ilerlemesinin sağlanmasıdır.⁴⁶¹

İçerik temelinde sinema ve tiyatro alanına müdahaleye yönelik bir başka örneğe 18 Mayıs 1942 tarihli, sinema filmlerinin gümrük vergilerinin indirilmesiyle ilgili kanunun görüşüldüğü Meclis oturumunda rastlanır. Ülkenin milli varlığına tehdit oluşturabilecek içeriklere ceza uygulanmasını teklif eden Vekil Sinan Tekelioğlu, bu teklifini dönemin film ve tiyatrolarına gönderme yaparak gerekçelendirir:⁴⁶²

... Sinema filmlerinin bilhassa memleketimizde yapılmış olanlarından bazıları, millî varlığımızı ve ecdadımızı tahkir eder mahiyettedir. Bunlardan bilhassa Kıvrıkcı Paşa filmi çok acı bir mahiyet arz etmektedir. Bu çok kısa bir zaman evvelki mazimize aittir, ki bu devir içinde bizler de varız. Bunlar bizim aleyhimize düşmanlarımızın yapamayacağı propagandadan daha kuvvetlidir. Bu

⁴⁶⁰ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 19, 25.12.1933, s. 138.

⁴⁶¹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 19, 25.12.1933, s. 139.

⁴⁶² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 25, 18.5.1942, s. 164.

filmleri yapanlar hakkında Hükümetin takibatı kanuniye yapmasını çok temenni ederim. Bundan başka yine bir tiyatrodaki girdim, bir kavuk devrildi diye bir piyes oynuyorlardı. Bu piyesler milli varlığımıza büyük bir tecavüz addine sezadır halbuki bizim cedadımız bu gibi çirkin ve şeni şekillerde tanınmış ahlâksızlar değillerdi... Hükümetten çok rica ediyorum, bu gibi biçimsiz hareket eden insanlara lâyık oldukları cezayı versinler.

Vekil Şükrü Emed ise kanunun gerekçesinde sinemanın terbiye ile alakasından bahsedilmesine rağmen sinemaları bu hususta denetleyecek herhangi bir makamın bulunmayışına değinmektedir. Vekil bu konuya değinerek sinemaları, milli terbiye ve propaganda temelinde denetleyecek bir yapılanmanın gereğine vurgu yapar.⁴⁶³

Sinemaların denetlenmesi meselesinin, 1940'ların sonuna gelindiğinde de güncelliğini yitirmediği görülmektedir. Vekil Adnan Adıvar, 1947 yılının Aralık ayındaki bütçe görüşmelerinde bu alana bütçe tahsis edilmesi ve konuyla ilgili Batı'daki iyi uygulama örneklerinin değerlendirilmesi gereği üzerinde durmaktadır.⁴⁶⁴

... zihnime bir nokta daha geliyor. Onu da arzedeceğim: Bu da sinemaların kontrolü meselesidir. Bu meselenin yeknazarda üzerinde bulunduğumuz bütçeye taalluku yok gibi görünür. Fakat Milli Eğitim Bakanlığı gençliğin terbiyesiyle de muvazaf olduğu için üzerinde durulabilir.

Bu sinema filmleri mutlaka kontrol edilmelidir. Bunu başka memleketler yapıyor. Ve kuvvetle yapıyorlar. Ama filân memleketlerde yapılmıyormuş, bu bizim vazifemiz değildir, bizi alâkadar etmez. Biz bu kontrolün yapıldığı yeri bulmalıyız ve nasıl yapıldığını görmeliyiz. Meselâ İngiltere'de bunu Hükümet yapmıyor, gayet gariptir, Krallığın Başmabeyincisi yapıyor. Nedendir bilmiyorum, malûm onların ananeleri vardır. Fakat bu kontrolün yapılması mutlaka elzemdir ve bu işin başına mühim bir adam koymak lâzımdır.

Sinema ve tiyatro dışında, yayınlar üzerinden de ahlaki gerekçelerle sanat alanının konu edildiği görülür. Meclis'te 1931 yılında Matbuat Kanununun "Müstehcen Neşriyat"ı düzenleyen dokuzuncu fasıyla ilgili görüşmelerde, sanat eserlerinin müstehcen neşriyattan nasıl ayrılacağı konusu gündeme gelmiştir. Bu sorgulama, taslak metnin ilgili maddesinde "San'at ve ilim eserleri müstehcen değildir" şeklinde bir ibareye yer verilmiş olmasından doğmaktadır. Böyle bir ibarenin bulunmasının birtakım suistimalleri beraberinde getirebileceğini belirten Vekil Halil Bey, maddeye sanat ve ilim eserlerinin hangi koşullarda müstehcen sayılmayacağını sınırlarını çizerek bir fıkranın eklenmesini teklif etmiştir.⁴⁶⁵

⁴⁶³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 25, 18.5.1942, s. 165.

⁴⁶⁴ TBMM Tutanak Dergisi, Devre 8, C. 8, 29.12.1947, s. 587.

⁴⁶⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 3, 25.7.1931, s. 370.

Muhtelit Encümen Mazbata Muharriri Vasfi Raşit Bey de bu maddeye ilişkin çekincelerini ve konuyla ilgili nasıl bir yol izlemeyi düşündüklerini şu şekilde açıklamaktadır:⁴⁶⁶

Efendim; encümenin en çok üzerinde uğraştığı, en çok münakaşa ettiği maddelerden birisi bu müstehcen neşriyat maddesidir... Meselâ sanayii nefiseden addedilen çıplak modeller, resimler yapılıyor, akademik resimler satılıyor. Bu ilmi ve edebî eseri sanatı tabiidir ki müstehcen diyerek menetmek doğru olmaz. Fakat bunlar müstehcen değildir diyerek çocuklara tevzi edilebilir mi, edilemez mi? Bunun hallini de küçükleri koruma kanununa terkettik. Yani bu ciheti kanuna almadık. Sonra bir eser, eseri sanat mıdır, değil midir? Bunun takdirini müddei umumilere bıraktık. Adliye Vekili Bey encümende bulunmuşlardı. Bilhassa bu müstehcen neşriyatı takip ettirmek için ceza işleri müdürü ve müddei umumilerden bir zatı tefrik ettiklerini söylediler. Müddei umumî mütereddit olduğu mahalde bir ehli hibrenin reyine müracaat etmek hakkını verdik, encümenin noktai nazarı budur.

25 Temmuz 1931 tarih ve 1881 numaralı Matbuat Kanunu⁴⁶⁷ incelendiğinde ilgili maddenin ilk fıkrasında Türk Ceza Kanuna bağlı bir müstehcen tanımlamasına gidildiği görülür. İkinci fıkra ise sanat eserlerinin hangi koşullarda müstehcen sayılmayacağına ilişkin sınırı çizmektedir. Buna göre sanat eseri ilgililerinin faydalanması için yayınlanıyor, yayınlanan eserin konu ve şekli ile yayın vasıta ve yerinin türü ve çeşidi arasındaki ilgi karinelerle anlaşılıyorsa müstehcen sayılmayacaktır.⁴⁶⁸ Böylece yayınlanacak sanat eserlerinin ahlaki bir değerlendirme temelinde kontrol edilebilmesinin yasal zemini oluşturulmuştur.

Devletin sanat alanına müdahalesinin izlenmesine imkân veren bir başka gelişme 1934 senesinde yaşanmıştır. Mayıs ayında Meclis’e sunulan Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat ve Vazifeleri Hakkında Kanunun gerekçesi, devletin, sanat alanına müdahalesini kurumsal bir zemine taşıma teşebbüsüdür:⁴⁶⁹

Filhakika, millî mücadeleden parlak bir zaferle çıkmış bulunan millî inkılâp rejimimizin bu günkü kurma ve yaratma devrinde de gerek harice karşı yeni Türkiye’yi tanıtmak ve menfi propagandalarla mücadele etmek, gerekse dahilde matbuatın ve radyo, sinema, tiyatro gibi bilûmum efkârı umumiye müesseselerinin halkın inkılâp için terbiyesinde en mühim bir telkin ve terbiye vasıtası olarak kullanılmasını temin maksadile Matbuat umum müdürlüğünün bir «fikir ve siyaset teşkilâtı» olarak yeniden tensik ve tesis zarureti aşikârdır.

Bu kapsamda da 26 Mayıs 1934 tarih ve 2444 sayılı kanunun⁴⁷⁰ ilk maddesinde “radyo film ve tiyatro gibi kamuoyunu ilgilendiren araçların denetimi Matbuat Umum

⁴⁶⁶ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 3, 25.7.1931, s. 370.

⁴⁶⁷ RG: 8.8.1931, 1867.

⁴⁶⁸ İlgili fıkra şu şekildedir: “Yukarıki tarifi şümulüne giren bir san’at veya ilim eseri, alâkadarlarının istifadesi için neşredilir, bu da eserin mevzu ve şekli ile neşir vasıta ve mahallinin nevi ve cinsi arasındaki münasebet karinelerile anlaşılırsa müstehcen sayılmaz.”

⁴⁶⁹ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 22, 26.5.1934.

⁴⁷⁰ RG: 29.5.1934, 2713.

Müdürlüğünün görevlerine dahil edilmiştir. Devamında da Kurumun bu görevlerini ilgili vekaletler ve makamlarla temas halinde yürüteceği belirtilmiştir. Kanunla ilgili görüşmeler sırasında bu maddeye yönelik olarak Vekil Refik Şevket'in şarkıların durumunun ne olacağını sorması üzerine Dahiliye Vekili Şükrü Kaya, müziğin de milli terbiyeye dahil bir unsur olduğunu söylemekte ve devam etmektedir:

Hakikaten şarkılarımız, gerek bestesi, gerek güftesi itibarile çok meşgul olunacak bir mevzudur. Şarkılar, kahvelerden çıkıp ta radyolara, plâklara intikal ettikten sonra Devletin vazifesi daha büyük olması lâzımgelmıştır. Memlekette bediiyatla uğraşan daire, Maarif vekâletidir. Yukarıda okuduğumuz maddede deniyor ki, Matbuat müdürlüğü bu meseleleri alâkadar vekâletlerle temas ederek yapar. Radyo ve film güzel sanatları alâkadar ettiği için Maarif vekâletinin müsaadesi alınarak takip olunmak lâzımdır.

Dolayısıyla kanun, tiyatro ve sinemalarla birlikte radyo üzerinden halka yayımlanacak müziğin de devlet tarafından denetimine imkân vermektedir.⁴⁷¹

3.2.1.7. Devlet-Sanat İlişisini “Eksiklikler” Üzerinden İzlemek

Meclis görüşmelerinde, devletin sanat alanındaki yetersizlikleri üzerinden yapılan değerlendirmeler de dönemin devlet-sanat ilişkisine ışık tutar. Bunlar, bir yandan mevcut durumun anlaşılması bir yandan da ortaya atılan politika önerilerinin takip edilebilmesine olanak tanır.

Vekil B. K. Çağlar 1943 yılındaki bir Meclis oturumunda Konservatuvar'dan mezun olan gençlerin geçim koşullarını gündeme taşımaktadır. Bu gençlerin ne kadar maaş aldığı ve bu maaşla geçinip geçinemedikleri ile sanatçıların hak ettikleri refaha kavuşabilmeleri adına herhangi bir tedbir geliştirilip geliştirilmediği konusunda bilgi talep eden Çağlar, manevi destek kadar maddi desteğin de önemli olduğunun altını çizmektedir.⁴⁷²

Vekil Çağlar gibi Suut Kemal Yetkin de Konservatuvar mezunlarının ihtiyaçlarına değinmekte ve devletin bu mezunlara yönelik özel tedbir alma gerekliliğini şu gerekçelere dayandırmaktadır:⁴⁷³ “Mezunlar her Devlet memuru gibi Bareme tabidirler. Fakat sanatkârın kendi bünyesinden gelen birtakım hususiyetleri vardır. Gayet iyi giyinmek, konserlere, tiyatrolara, sinemalara gitmek, normal zamanlarda Avrupa sahnelerini görmek mecburiyetindedir.”

⁴⁷¹ Kanunun devlete, sanat alanına müdahale etme konusunda sağladığı güç ilerleyen bölümlerde değinilecek olan “Müzik Devrimine Bağlı Gelişmeler” başlığında daha net anlaşılacaktır.

⁴⁷² TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 2, 26.5.1943, s. 235.

⁴⁷³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 2, 26.5.1943, s. 243.

1945 yılındaki görüşmelerde Vekil B. K. Çağlar Cumhuriyet yılları içinde büyük bir sanat hamlesi gerçekleştirilmiş olmakla beraber sanatçıların geçim derdi sebebiyle ilhamlarını besleme ve tamamlama imkânı bulamadıklarını ve başka işlere yöneldiklerini belirtmektedir. Vekil, sanatkârların maddi anlamda desteklenmesine yönelik mevcut uygulamaların (sergiler, mükafatlar vb.) önemine değinirken, bunlar arasında “bir işbirliği ve maksat beraberliği” tesis edilmediği sürece beklenen verimin alınamayacağı üzerinde durmaktadır.⁴⁷⁴ Vekil Çağlar, devletin sanata yönelik tedbirlerinin sanat hayatındaki somut karşılığını değerlendirmekle birlikte olumsuz koşulların bertaraf edilebilmesi adına öneri de sunmaktadır:⁴⁷⁵

“Bizim memleket gibi, eser veren sanatkârı, alıcısı ile dinleyicisi ile, okuyucusu ile, henüz besleyemiyen memleketlerde bunun bir tek çaresi var, her yerde uygulanmakta olan çare: Milli Eğitim Bakanlığı; mütedavil sermaye ile bir sanatkârlar sandığı meydana getirmeli ve bunun etrafında bir de sanatkârlar birliği kurulmalıdır. Bu birlik bu mütedavil sermayeden sanatkârların zihninde yaratacağı eser için istirahat, huzur, seyahat avanslarını verir, sanatkâr eserini getirir, teslim eder, avansını mahsup eder, üst tarafını alır. Birlik bu eseri yayar, oynatır, plâka aldırır, bütün masraflarını çıkartır. Hem sanatkâr beslenmiş olur, hem de sanat eseri meydana çıkar. Bu pekâlâ mümkündür ve yapılması zaruridir.”

Aynı oturumda Vekil Reşat Nuri Güntekin de Konservatuvardan mezun olan öğrencilerin mevcut durumuna dikkat çekmekte ve bu durumu düzeltme konusunda devletin sahip olduğu gücün altını çizmektedir. Öğrencilerin okuldan mezun olur olmaz “ısıtılmış bir demir gibi derhal dövülmesi” gereğinin altını çizen Güntekin, aksi halde sanatçının hızı ve hırslarının kaybolacağını belirtmektedir. Güntekin, sanatçılara sahip çıkma sorumluluğunu en iyi şekilde yerine getirebilecek kurumun ise Milli Eğitim Bakanlığı olduğunu savunmakta ve bu savını da şu şekilde desteklemektedir: “Millî Eğitim Bakanlığının memlekette mânevi nüfusu vardır, bunu kullanır. Şirketlerle veya belediyelerle temasa geçer ve memlekette bu tipte birkaç, hatta birçok tiyatrolar kazandırabilir.”⁴⁷⁶

Sanata destek anlamında Meclis gündemine taşınan bir başka konu bestekârların durumudur. Vekil Muhittin Baha Pars, 1945 yılının son ayındaki bütçe görüşmelerinde bestekârların eserlerini çoğaltma konusunda yaşadıkları sıkıntıları anlatırken temelde devlet desteğine duyulan ihtiyacın altını çizmektedir:⁴⁷⁷

Peki bestekâr kimlerdir?... Niçin eser vücade getirmezler efendim? Eser vücade getirmişlerdir. Neden dinletmezler. Çünkü masalarının üstünde veya içindedir. Niçin masalarının üstünde veya içindedir? Çünkü notaları yoktur.

⁴⁷⁴ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 24.12.1945, s. 322.

⁴⁷⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 24.12.1945, s. 322.

⁴⁷⁶ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 24.12.1945, ss. 323-324.

⁴⁷⁷ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 21.12.1945, ss. 293-294.

Çünkü arkadaşlar, bir bestekârın bestelediği bir şeyi orkestraya verebilmek için 80 muhtelif nota lâzımdır ve her nota 30 ar sayfadan 2400 sayfa edermiş, bir bestenin notası. Bizde bunu başaracak matbaa yokmuş, bu matbaa olmadıkça bu işin yapılmasına da imkân yokmuş, bu işin yapılmasına imkân olmadıkça da bu zavallı gençlerin bin bir zahmet ve hassasiyetle vücutte getirdikleri eserleri hiçbir vakit dinlememize imkân yokmuş. Kaç paraya olur dedim. 150 bin liraya bir matbaa gelebilir. 7 - 800 liraya da sanatkârı gelebilir, dediler. Görüyorsunuz ya avcının barutu kabilinden bestekârlarımızın notası yoktur, armonize ettikleri eseri teslim edecekleri bir yer yoktur.

Muhittin Baha Pars devamında bestekarlardan eser beklenebilmesi için onların yaşam koşullarının iyileştirilmesi gerektiğini, mevcut çalışma koşullarına gönderme yaparak ortaya koymaktadır. Haftada 18-20 saat arası dersle meşgul olan bestekarlardan yeni eser yaratmalarının beklenemeyeceğini belirten Pars, milli eserlerin yaratılabilmesi adına bu bestekarların Milli Eğitim Bakanlığınca himaye edilmesi gerektiğini ifade etmektedir.⁴⁷⁸ Bir yıl sonra, yine bütçe görüşmelerinde Muhittin Baha Pars bu sefer müzik alanındaki tüm sanatçıları işaret ederek devletin desteğini çağırır:⁴⁷⁹

Musiki. Garp ve Şark musikisi değil, yalnız musiki. Eğitim Bakanından bir ricam var. Sanatkâr çok zor yetişir, kendi mesailerıyla yetişmiş ve Hükûmete yük olmamış olan bazı gençler var; yetişmişlerdir ve yetişeceklerdir. Bunları himaye etsinler. Sanatkâr diğer şubelerde olduğundan daha zor yetişir. Onun için dört yaşında dahi kendi kabiliyetini göstermiş çocuklardan başlayarak, bazı kıymetlerini bilmiyerek memleketimizden dışarı çıkmalarına meydan verdiğimiz üstadları dahi memlekete getirmek ve burada gerek Şark, gerek Garp musikisi hakkında meraklılara faydalı olmalarını temin etmek vazifemizdir.

Bestekarların durumu, 1947 yılının sonunda tekrar Meclis gündemine taşınır. 27 Aralık'taki görüşmelerde, bu meslek grubunun yaşam koşullarına ilişkin koruyucu tedbirler geliştirilmesi gereğine değinilirken, bestekarların sözleşmeye bağlanmasıyla ilgili bir kanun tasarısı hazırlığı içinde olunduğunun da haberi verilmiştir.⁴⁸⁰ Aynı oturumda Vekil Suut Kemal Yetkin, sanatın propaganda konusundaki gücünü vurgulamakta ve dikkatleri bestekarların desteklenmesine yönelik alternatif yollara çekmektedir.⁴⁸¹

Mûsiki eserlerimiz var. Büyük eserlerimizi, genç bestecilerimizin eserlerini dışarda çaldırmak için hiçbir gayretten çekinmemeliyiz ve her masrafı göze almalıyız. Nitekim geçen yıl bir bestecimizin İngiltere'de ve Fransa'da elde ettiği başarı göğsümüzü kabartacak derecededir. Bu eser hakkında yalnız Fransa'da çıkan 35 tenkidi ben kendi gözlerimle okudum. Bazan bir eser, birçok Devlet adamlarının elde etmek istedikleri neticelerden daha müspet neticeler elde eder. Onun için ilk nazarda üzerinde durulmıyacak kadar küçük görünen bu mevzu, haddizatında hayati denilecek kadar büyük bir mevzudur.

⁴⁷⁸ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 21.12.1945, s. 294.

⁴⁷⁹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 24.12.1946, s. 426.

⁴⁸⁰ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 27.12.1947, s. 416.

⁴⁸¹ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 27.12.1947, s. 399.

Bundan iki gün sonra bütçe ile ilgili devam eden oturumda sanat ve sanatçılar meselesi Vekil Faruk Nafiz Çamlıbel tarafından yeniden gündeme getirilmiştir. Vekilin aşağıda yer alan sözleri, devletin sanat ve sanatçıya yönelik politikalarının değerlendirilebilmesi bakımından önem taşımaktadır:⁴⁸²

Muhterem arkadaşlar; Güzel sanatlara karşı gösterilen alâkanın sanatkârlara karşı gösterilen alâka ile denk olmadığını söyleyeceğiz. Açık kapalı tiyatrolar kurarken iktidarımız üstünde fedakârlık ettiğimiz halde artistleri değerlendirmekteki himmetimiz kudretimizin altında kalıyor.

Zarf ile mazrufun birbirine uymadığı şüphesizdir. Binalar için yüz binlerce, milyonlarca masrafı göze alanların o taşın binalara can ve heyecan katacak artistlere ayda 150, 200 liralık bir geçimi kâfi görmeleri, başlı başına bir tahlil mevzuudur. Aradaki nispetsizliğe bakınca sanat severlerin artisti değil, binayı temaya geleceklelerini sanıyoruz.

...

Radyodan aldıkları ücretin kat kat fazlasını dışarda temin eden ses ve saz sanatkârlarının çalgılı gazinolara dağıldığını görüyoruz. Ressamlarımızla, heykeltıraşlarımız yıllardan beri atelyeleriyle resmî daireler arasında seyrüsefer etmektedirler. Bunları, yegâne müşteri olan resmî dairelerden alıp cemiyete mal etmenin esrarı henüz keşfedilmemiştir.

Edebiyat ile meşgul olanlar, ciddî eserlere karşı alâka görmeyince, gündelik yazılarla hayatlarını kazanmak yoluna gitmektedirler. Bu gidişle ciddî eser buhranı muhakkaktır.

Halkın eğitimi amacıyla düşünülen seyyar sinema uygulamasına da değinen Vekil, alınacak sinema makinaları için bütçedeki yetersizliğe vurgu yapmakta ve devam etmektedir:⁴⁸³ “Gelecek yıl bu paranın makine alabilecek bir miktara eriştiğini görmek halkımızı elbette memnun edecektir.”

Devlet kurumlarında çalışan sanatçılar dışında kalan kesimin korunmasına yönelik daha kapsayıcı önlemler geliştirme gereği, 1949 yılının Şubat ayındaki bir oturumda yine Suut Kemal Yetkin tarafından gündeme getirilmiştir. Vekil, sanatçıların, bilek ve kol işçileri kadar korunmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmekte ve onlar için yapılacak düzenlemenin önemini şu cümlelerle açıklamaktadır:⁴⁸⁴

Muharrirler, gazeteciler, edebiyatçılar, ressam, ses ve sahne sanatkârları da cemiyet hayatında bilek ve kol işçileri kadar korunmaya lâyıktırlar. Kalemliyle geçinen yazarlardan, sahne üzerinde çalışan artistlerden, sefalet ve mahrumiyet içinde gözlerini hayata yumanların hazin tablosunu çizmek istemiyorum.

Memleketin, fikrî ve içtimaî kalkınmasında, vazifelerini şerefle yapmaya çalışan fikir ve sanat işçilerinin, takattan düştükleri, çalışamaz, mahsul, veremez oldukları zaman halleri ne olacaktır?

Arkadaşlar, bilek işçilerinin bugününü ve yarınını teminat altına alan Devletin aynı kanuni tedbirlerle aynı sosyal anlayışla bu işçileri de korumaya çalışmasa lâzımdır. Zaman zaman memur bolluğundan, tahsillerini bitiren gençlerin

⁴⁸² TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 29.12.1947, s. 581.

⁴⁸³ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 29.12.1947, s. 581.

⁴⁸⁴ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 16, 27.2.1949, s. 954.

memurluk hayatına atılmalarından şikâyet ederiz. Yerinde bir şikâyet. Ama memurluk hayatına atılmıyan genç vatandaşların ticarete veya teknik mesleklere intisap etmeleri de beklenemez ve istenemez.

Yetkin, işçilere yönelik kanunlarla fikir ve sanat işçileri de korunursa bu alandaki gençler adına yeni iş sahalarının açılacağını ve böylece de memurluğa olan rağbetin önlenebileceğini eklemektedir. Milli Eğitim Bakanlığı'nın telif hakları kapsamındaki mevcut çalışmalarının, yazarların yalnızca eserlerinin korunmasına katkı sağlayacağını belirten Yetkin, eserlerinin yanında bu kesimin canlarının da korunması gereğine parmak basmakta ve sadece yazarların değil ressam, müzisyen, ses ve sahne sanatkârlarının da hayatlarının devlet tarafından güvence altına alınması gereğine dikkat çekmektedir.

Bu açıklamalardan yaklaşık bir yıl sonra, Vekil Muhittin Baha Pars, müzik alanındaki sanatçılara verilen değer konusunda yine benzer eksiklere vurgu yapmaktadır. Milleti Batı medeniyeti seviyesine ulaştırma hedefi taşıyan sanatçılara kabiliyet ve emekleri oranında kıymet verilmediğinin altını çizen Pars, bu gençlerin mevcut vaziyetlerinin iyileştirilmesi adına özel tedbirler geliştirilmesinin bir zorunluluk olduğunu belirtmektedir.⁴⁸⁵

Tüm bu öneriler, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında devletin sanat alanındaki destekleyici tutumuna rağmen hem sanatçıların meslek ve yaşam koşulları hem de sanatın halka ulaştırılmasıyla ilgili istenilen düzeye ulaşamadığını göstermektedir. Özellikle devlet istihdamı dışında kalan geniş sanatçı kitlesinin 1950'lere yaklaşırken vekillerce değinilen zorlu yaşam koşulları, sanata yönelik devlet desteğinin keyfiyetten ziyade bir zorunluluk olduğunun altını bir kez daha çizmektedir.

3.2.2. Hakim İdeolojinin İzinden Sanat: Parti ve Hükümet Programları

TBMM tutanaklarının yanı sıra parti ve hükümet programları da dönemin devlet-sanat-toplum ilişkisinin takip edilebilmesini mümkün kılan kaynaklardır. Bu doğrultuda öncelikle tez çalışmasının kapsadığı zaman aralığında iktidarı elinde bulunduran Cumhuriyet Halk Partisi'nin programları incelenmiştir.

Parti'nin 1927 Kongresi'nde kabul edilen program beyannamesinde güzel sanatlara ilişkin kurumların gelişmesine çalışılacağı ve yüksek sanatkârların yetişebilmesi için ihtiyaç duyulan ortamın hazırlanacağı belirtilmektedir.⁴⁸⁶ 1931

⁴⁸⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 20.2.1949, s. 864.

⁴⁸⁶ Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk'ün Bütün Eserleri*, Cilt 22, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007, s. 40.

tarihli programda ise “Güzel sanatlara bilhassa musikiye, inkılâbımızın yüksek tecellisi ile mütenasip bir surette, ehemmiyet vereceğiz.” denilerek müzik alanına özel vurgu yapılmıştır.⁴⁸⁷ Bu vurgu, 1935 tarihli programda tekrar eder:⁴⁸⁸ “Güzel sanatlara, hele müziğe devrimin yüksek anlayışına uygun bir surette önem vereceğiz.”

Bu programda ayrıca radyonun, sanat politikalarının topluma yayılmasında önemli bir araç olarak görüldüğü belirtilmektedir. Buna bağlı olarak, kuvvetli verici istasyonların kurulması konusu, geleceğe yönelik planlamalar arasında yerini almaktadır.⁴⁸⁹ Bunun yanında programda ileriye dönük planlara dahil edilen bir başka mesele sinemadır. Parti, sinemanın ulusa faydalı olması adına faaliyette bulunacağını taahhüt etmektedir.⁴⁹⁰ Son olarak, 1935 tarihli programda “ulusal opera ve tiyatro” meselesine de değinilerek bunların Parti’nin önemli işleri arasında olduğu ifade edilmiştir.⁴⁹¹

Parti’nin 1939 tarihli programı sanat alanındaki politikalar ve planlamalar bakımından bir önceki dönemin tekrarı niteliğindedir. Yine güzel sanatlara, özellikle de müziğe önem verileceğinden bahsedilmekte; radyo, opera ve tiyatro ile sinema konularında benzer ifadeler kullanılmaktadır.⁴⁹²

Parti’nin 1943 tarihli programı incelendiğinde sanat alanına yönelik planlamaların daha kapsamlı bir şekilde ele alındığı görülür. Öncelikle Cumhuriyet’in kurulması itibarıyla sanat alanında benimsenen genel tutumdan bahsedilmiştir.⁴⁹³

“Parti, Güzel Sanatları, yüksek bir insan cemiyetinin esas ihtiyaçlarından sayar. Güzel Sanatlara Partice gösterdiğimiz düşkünlük, asırlarca işletilemiyerek bırakılmış olan Türk kabiliyetini az zamanda meydana çıkaracak ve insanlığa Türk sanatında yeni hazineler kazandıracaktır. Bu bizim samimi kanaatimiz ve hedefimizdir.”

⁴⁸⁷ Cumhuriyet Halk Fırkası, *C.H.F. Nizamnamesi ve Programı*, T.B.M.M. Matbaası, Ankara 1931, s. 36,

<https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/bitstream/handle/11543/655/197505818.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

(Erişim: 18.2.2023).

⁴⁸⁸ Cumhuriyet Halk Partisi, *C.H.P. Programı*, Ulus Basımevi, Ankara 1935, s. 39, <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/bitstream/handle/11543/549/197000602.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (Erişim: 18.2.2023).

⁴⁸⁹ Cumhuriyet Halk Partisi, *C.H.P. Programı*, s. 43.

⁴⁹⁰ Cumhuriyet Halk Partisi, *C.H.P. Programı*, s. 44.

⁴⁹¹ Cumhuriyet Halk Partisi, *C.H.P. Programı*, s. 44.

⁴⁹² Cumhuriyet Halk Partisi, *C.H.P. Programı*, Ulus Basımevi, Ankara 1939, ss. 15-21, https://acikerisim.tbmm.gov.tr/bitstream/handle/11543/2627/197603324_1939.pdf?sequence=4&isAllowed=y (Erişim: 18.2.2023).

⁴⁹³ Cumhuriyet Halk Partisi, *Program ve Nizamname*, Zerbamat Basımevi, Ankara 1943, s. 8, https://acikerisim.tbmm.gov.tr/bitstream/handle/11543/2627/197603749_1943.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Erişim: 18.2.2023).

Parti sanatı, insan hayatının temel ihtiyaçlarından biri olarak görmekte ve bunu da programında açıkça ifade etmektedir. Sonrasında ise sanat alanındaki planlamalar maddeler halinde sıralanmaktadır.⁴⁹⁴

a- Parti, Güzel Sanatlar eserlerini, sergilerini, müsabakalarını daima himaye ve teşvik eder ve icabettikçe mükâfatlandırır.

b- Tiyatro himayesi ve operanın en yeni tekniğe müstenit olarak ve en eski eserleri de alarak insanlığın şimdiye kadar yarattığı büyük eserleri temsil edecek kudrette kurulması ve geniş bir temsil amatörlüğü vücuda getirilmesi amaç olarak takibolunur. Büyük millî eserlerin yüksek teknik kudreti içinde vücut bulmasını bu yolda temin etmek mümkün olacağı kanaatindeyiz.

c- Müzik kültürü, umumî eğitimin bir esası olarak takip olunacaktır.

d- Sinema kolay bir dinlenme ve eğitim vasıtası olarak murakabe ve himaye edilecektir.

e- Millî oyunlar, halk türküleri ve umumî olarak folklorumuz toplanacak, kıymetlendirilecek ve yayılacaktır. Memleketin muhtelif köşelerinde farklı olarak gelişmiş olan millî oyunlar ve törenler, memleketin her tarafında tanıtılacaktır.

Ayrıca programın Halkevleri ve Halkodalarıyla ilgili 14. maddesi de Parti'nin sanata yaklaşımını yansıtmaktadır. Bu maddede kadın ve erkek vatandaşlar için bir arada toplanma salonu ve kütüphane ile birlikte güzel sanatlar üzerinde çalışma esaslarının bir Halkevi ve Halkodasının kurulabilmesi için ön koşul olduğu belirtilmektedir.⁴⁹⁵ Programda sanat alanına ilişkin tüm bu ifadeler, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin sanatın desteklenmesindeki etkin rolüne işaret etmektedir.

Hükümet programları incelendiğindeyse sanata yönelik planlamaların ilk olarak açık bir şekilde 1937 yılının Kasım ayında Celal Bayar tarafından kurulan Hükümet'in programında yer aldığı görülmektedir. Celal Bayar konuşmasında, Avrupa'nın tanınmış sanat merkezlerine öğrenci gönderilmesi ve Avrupa'dan alana ilişkin uzmanların getirilmesi uygulamasına devam edileceğinin bilgisini vermektedir. Milli sahnenin, Türk kültürünün yayılmasına imkân veren ve Türk dilinin en iyi şekilde telaffuzunu ve estetik bir şekilde ifadesini yayan bir sanat kaynağı olarak ele alınacağını belirten Celal Bayar sanat alanındaki ıslahatların da sürdürüleceğini ifade eder.⁴⁹⁶

Şükrü Saraçoğlu da 1943 yılında kurduğu Hükümet'in programında sanat alanına, öğrenci sayılarının artışı üzerinden değinmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde on sene önce 157 olan öğrenci sayısının 547'ye ulaştığının haberini

⁴⁹⁴ Cumhuriyet Halk Partisi, *Program ve Nizamname*, ss. 8-9.

⁴⁹⁵ Cumhuriyet Halk Partisi, *Program ve Nizamname*, s. 9.

⁴⁹⁶ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 20, 8.11.1937, s.33.

veren Şükrü Saraçoğlu devamında Konservatuvar'a da değinmekte ve buranın 1936 yılında 68 olan öğrenci sayısının 147'ye ulaştığını bildirmektedir.⁴⁹⁷

Recep Peker Hükümeti'nin programında ise sanat alanındaki kurumsal planlamalarla ilgili bilgiler yer almaktadır. Programa göre Devlet Opera ve Tiyatrosu kanun tasarısı hazırlanacak, Ankara Devlet Tiyatrosu binası yapılacaktır. Bunların yanında programda, güzel sanatların türlü dallarında yeni kurumların vücuda getirileceği de ifade edilmektedir.⁴⁹⁸

3.2.3. Tekniği Batılı Ruhu Milli Sanat İçin Yol Haritası: Yabancı Uzmanların Çalışmaları

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde üretilen sanat politikalarında, devlet yönetimindeki aktörler kadar uzmanlıklarına binaen ülkeye davet edilen Avrupalı sanatçıların da etkisi bulunmaktadır. Bu bölümde, dönemin sanat politikalarına katkılarıyla literatürde önemli yeri olan üç isim üzerinde durulacaktır.

3.2.3.1. Paul Hindemith: Türk Müzik Yaşamının Yapılandırılması

Hükümet tarafından 1935'te müzik alanının düzenlenmesi için davet edilen Alman sanatçı, 1935, 1936 ve 1937 yıllarında Türkiye'ye ziyaretlerde bulunmuş ve ziyaretleri süresince yürüttüğü çalışmalar neticesinde üç ayrı rapor hazırlayarak Kültür Bakanlığı'na⁴⁹⁹ sunmuştur.

1935 yılı için hazırladığı ilk raporun giriş kısmında Hindemith, reformların doğal yetenekleri geliştirmeyi destekleyici şekilde planlanması dahilinde Türklerin kendi karakteri içinde “ölçü alınabilecek müzik halklarından biri” olabileceğini belirtmektedir. Hindemith'in çalışmalarıyla, Türkiye'nin kendi karakterine dayalı müzik kültürünün ortaya çıkarılmasında yol göstermeyi hedeflediği, yine bu bölümde geçen şu sözlerden anlaşılmaktadır:⁵⁰⁰ “Sağlıklı Türk ruhu, sırf tarihin hatırı uğruna onun anlamsız muhafazasını reddettiği gibi Avrupalı modelleri de sadece taklit etmeyi reddedecektir.”

⁴⁹⁷ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 1, 17.3.1943, s. 25.

⁴⁹⁸ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 1, 14.8.1946, s. 35.

⁴⁹⁹ 1935 yılında Maarif Vekaleti'nin hizmetlerini Kültür Bakanlığı adı altında sürdürmeye başladığı görülmektedir. Bakanlık, 1941 yılı itibarıyla yeniden Maarif Vekaleti olarak anılmaya başlanıyor.

⁵⁰⁰ Paul Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, çev. Elif Damla Yavuz, haz. Şefik Kahramankaptan, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2013, s. 75.

Aynı şekilde “Ankara, ancak bu belirlenmiş yol üzerinde ilerlerse Ön Asya’nın müzik merkezi olabilir, çünkü anlık başarı ve ithal edilmiş yabancı yetenekler ile değil, yerli topraktan kazanılmış sürekli bir yüksek kültür hedeflenmiştir.”⁵⁰¹ ifadesi de yukarıda belirtilen hedefin altını çizmektedir.

Hindemith raporun ilerleyen kısımlarında da ülkenin kendi karakterine dayalı bir müzik kültürünün oluşturulması konusuna değinmektedir. Avrupalılaşma ile sanatın Avrupa boyunduruğu altına girmesi arasındaki ince çizgiyi vurgulayan Hindemith, “Avrupalılaşmaya bütün kalbiyle inanan bir Türk’ün bile sanatının dış ülkelere böylece bağlanmasını isteyeceğine” inanmadığını belirtir ve devam eder:⁵⁰² “Avrupa stilinde konser ya da tiyatro müziği yazan kişi, daha kolay yola sapıp asıl görevinden kaçmış olur. Türkiye’de Avrupa’ya yönelmiş bir müzik yaşamı yaratılsa bile bu parçalar Türk halkının doğal müzik duyusuna hep yabancı geleceğinden bir anlamı olmaz.”

Bu da nihayetinde Cumhuriyet ideolojisinin temel hedeflerinden biri olan “halkla sanat arasında bağ kurulması”nın önünde büyük bir engel oluşturacaktır. Bu bağ yaratmada orkestraların hayati bir önemde olduğunu belirten Hindemith’e göre “bir ülkenin müzik kültürünün en iyi ölçüsü iyi bir orkestradır.” Orkestranın en önemli göreviyse Ankara ile birlikte yakın taşra şehirlerde de konserler gerçekleştirmektir. Alman müzik yaşamının üstün konumunu taşra şehirlerindeki kültür etkinlikleriyle ilişkilendiren Hindemith, Ankara’da bir müzik yaşamının filizlenmesinin, taşra şehirlerinin katılımı olmaksızın mümkün olamayacağını ifade etmektedir.⁵⁰³

Dinleyicilerin eğitilebilmesi için onları zaman içerisinde daha ağır ve daha büyük eserlerle buluşturma gereği üzerinde duran Hindemith konserlerin ücreti konusunda da şunları belirtmektedir:⁵⁰⁴ “Müzik eğitimi almamış dinleyicilere yönelik konserler, tamamen ücretsiz olmamalıdır. Dar gelirliler bile günlük sigara ve kabak çekirdeğine ayırdıkları miktar kadar bu konserlere de para ayırmalıdır. Para harcanmayan sanatın değeri çoğunlukla yeteri kadar bilinmez.”

⁵⁰¹ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 76.

⁵⁰² Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 126.

⁵⁰³ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, ss. 76-77.

⁵⁰⁴ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 77.

Hindemith raporda, halkı müzik yaşamına daha aktif bir şekilde dahil etme gereğinden de bahsetmekte ve halkın şarkı söyleme ve çalma konusunda nasıl eğitilebileceğini Almanya'daki mevcut yöntemler üzerinden açıklamaktadır.⁵⁰⁵

Almanya'da, Türkiye'de kolayca uygulanabilecek eğitim şekilleri geliştirilmiştir. Başlangıç basamağı olarak “açık söyleme saatleri”ni biliyoruz. Deneyimli bir şef, katılanların yeteneğine göre kulaktan, el işaretleriyle ya da notadan halk şarkılarını ve kolay sanat müziği eserlerini çalıştırır. Tını ve ifadede yetkinliğe ulaşıncaya dek tek-sesli ve küçük gruplar halinde çalışılır. Birlikte söyleme başarılınca gruplar birleştirilir...

Çalışmanın devamı: ikinci bir şarkı, kolay iki-sesliliğin öğretilmesi. Değişmeyen katılımcılarla verim her seferinde yükselecektir. Müzikten anlamayan birinin katılacağı kolay söyleme saatlerinden oldukça karmaşık kanon ve çoksesli söylemeye dek sayısız basamaklar vardır.

Çalışma Ankara'da, Avrupa'dan bir uzman tarafından yürütülmelidir. Ancak halkta bu tür çalışmalara katılacak bir bilinç henüz gelişmemiştir. Hindemith, bu şartlarda çalışmaların gerçekleşebilmesi için keyfiyetten ziyade zorlayıcılığa ihtiyaç duyulacağını belirterek Cumhuriyet Halk Partisi'ne işaret eder: “Parti, halk üzerinde hafif bir baskı yaparak bunu sağlayabilir.” Hindemith'in deneyimlerine göre çalışmaların anlamı aydınlatılırsa ve şef de halkta heyecan uyandırabilirse halk bu konuda severek işbirliği yapacaktır. Buradaki en büyük sorunun repertuvar seçimi olduğunu belirten Hindemith yine milli değerlere göndermede bulunur ve repertuvarın Türk kaynaklı olması gerektiğinin altını çizer.⁵⁰⁶

Raporda Hindemith'in üzerinde durduğu bir başka konu sanat alanındaki eğitimciler ile sanatçıların yetiştirilmesiyle ilgili kurumsal yapıdır. Musiki Muallim Mektebi üzerinden eğitimcilerin ve sanatçıların eğitimiyle ilgili mevcut durumu değerlendirir:⁵⁰⁷ “Yıllar önce müzik okulu kurulurken daha mı tutumlu davranıldı, yoksa para faydalı olmayan yerlerde mi kullanıldı bilemiyorum. Amaçlananı tam olarak karşılamadığı kesin...” Bina, eğitim araçları, öğretmenler, müfredat konusundaki yetersizlikleri önce maddeler halinde genel olarak ortaya koyan Hindemith, sonrasında tespitlerini ayrıntılandırmaktadır. Bu tespitlerden okul binasıyla ilgili olanlar, dönemin koşullarını ortaya koyması bakımından önemlidir.⁵⁰⁸

Şimdiki okul binası güzel bir bina ama amaca uygun düzenlenmemiş... Bu okulun yapılışında her türlü müzisyenin yetiştirilmesindeki temel olan, kulak eğitimi dikkate alınmamış.

⁵⁰⁵ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 113.

⁵⁰⁶ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 113.

⁵⁰⁷ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 88.

⁵⁰⁸ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 98.

Çalgıcılar ve şancılara verilen ders odaları, giderek ses duyusunun kaybedildiği, seslerin çalgıcının kulağına çarptığı küçük odalar...

... Burada bir öğrenci hiçbir zaman ne temiz söyleyebilir, ne de çalmayı öğrenebilir.

Binanın yanı sıra eğitim araçlarına yönelik tespitleri de müzik eğitimi açısından dönemin olumsuz koşullarını göstermektedir. Keman ve viyolonsel derslerine ayrılmış odalarda okulun başlangıcından beri piyanonun bulunmadığını belirten Hindemith, bunun eğitim üzerindeki olumsuz etkisini “Kemancıların ve viyolonselcilerin öğrendikleri parçaları ... istisnasız pis çalmalarına şaşmamak gerekir.” cümlesiyle ortaya koymaktadır. Okulda nota konusunun da ciddi bir problem olarak varlığını sürdürdüğü, Hindemith’in “Sekiz yıldır var olan bu okulda Beethoven’ın senfonileri bile mevcut değil. Nota arşivi yok, bu durumda bir öğrenci nasıl kapsamlı bir müzik eğitimi alabilir?” ifadelerinden anlaşılmaktadır.⁵⁰⁹

Müfredat konusundaki değerlendirmeleriye yine ulusal bir sanat inşasının önemine vurgu yapmaktadır. İçerik bakımından Avrupa’dan aktarma şeklinde ilerleyen dersleri eleştirmekte ve müfredat konusunda izlenmesi gereken yolu ortaya koymaktadır:⁵¹⁰

Ankara’daki farklı okullarda müzik derslerinde Avrupa halk şarkılarını işittim. Bir de kesilmiş opera arylarını, operet parçalarını, 9. Senfoni’nin çeşitleme temasının iki sesli ilkel biçimini! Yabancı ürünlerin bu şekilde aktarılmasını doğru bulmuyorum. Öğrenciler ister istemez şarkıların sadece tınısal ve biçimsel akışını öğreniyor. Bir halk şarkısının değeri, sadece bıraktığı müziksel etkiye değil, söyleyende uyandırdığı ulusal, bölgesel ve zamansal duygulardadır. Bunlar buradaki öğrencilere yabancı halk şarkılarıyla verilemez. Bu nedenle okul dersleri için şarkı bütünü, köklü ve güçlü Türk halk müziğinin mükemmel dağarından alınmalıdır... Stilistik ve teknik sorunlar çok sayıda denemeyle çözüldükten sonra devlet, öğrencileri en kolay alıştırmalardan çoksesli parçalara dek yol gösterecek bir halk şarkısı kitabının yayınlanmasını desteklemelidir.

Hindemith müzikte çoksesli kültürün kurulabilmesi için halk şarkılarına başvurulması gereğini Osmanlı’dan devralınan ve şehir müziği olarak ifade ettiği klasik Türk müziği üzerinden açıklamaktadır. Arap etkisinde olan bu müziğin tek-sesli yapısı içinde gelişiminin zirvesine ulaştığını belirten Hindemith, bundan sonra üretilecek her şeyin hem biçimsel hem de içerik olarak sadece eskinin tekrarı niteliğini taşıyabileceğini ileri sürmektedir. Bu müziğin içine yerleşmiş ezgi kalıplarına (makamlara) bağlılık Hindemith’e göre ifade çeşitliliğini dışlayarak bestecileri tek biçimliliğe zorlamaktadır.⁵¹¹

⁵⁰⁹ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, ss. 100-101.

⁵¹⁰ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, ss. 111-112.

⁵¹¹ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 124.

Bu ezgi kalıplarının hiçbir zaman çoksesliliğe izin vermediğini de belirten Hindemith'e göre "her müzik gelişimi günün birinde düzenli çokseslilikle ilişki kurmak zorundadır."⁵¹² Böyle bir zorunluluk içinde başvurulabilecek müzik ise halk müziğidir. Çünkü, "Bu müzik, çeşitli stillerde kullanılabilecek şekilde tonal, ritmik ve biçim bakımından son derece basittir. Duygusal içeriği, zengin bir esin kaynağı sunuyor. Taze ve tükenmemiş, ezgisi çok fazla yontulmamıştır ve çoksesli çalışmaların içine kolayca yerleştirilebilir."⁵¹³

Hindemith bu yeni müzik yaratma hareketinde sorumluluğu devlete yüklemektedir. Devlet bu hareketi teşvik etmeli ve her yolla desteklemelidir. Konuyla ilgili geliştirdiği öneriler ise şu şekildedir:⁵¹⁴

Bestecilerin işi mümkün olduğunca kolaylaştırılmalıdır. Devlet parasıyla Avrupa'da öğrenim gören müzisyenler ödenen paraların karşılığı olarak çalışmaya zorlanmamalı, bu onları bestelemekten uzak tutar ve böylece asıl görevlerine yabancılaşırlar... Onları taşra şehirlere yollayın, orada yaşayanların müziklerini dinletin ve aylarca onlarla beraber yaşatın. Şu an ne halkın müzik yeteneğinden ne de halkın büyük bir bölümünün ihtiyaçlarından haberdarlar, bu konular üzerinde deneyim kazandıklarında çalışmalarını doğru şekilde kullanacaklardır.

Hindemith'in 1935 tarihli raporunda değindiği bir diğer konu ise vergilerdir. Nota ve müzik aletlerine konulan gümrük vergisini eleştiren Hindemith, müzik aleti üretemeyecek ve klasik literatürün gerekli notalarının yeniden basımını üstlenemeyecek konumda olan bir ülkede, bunların ithalinin kolaylaştırılması gerektiğini belirtmektedir. Gümrükler, müzik yapanların ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri şekilde düşürülmelidir. Hindemith'in konuyla ilgili verdiği örneğe göre Eğitim Bakanlığı, ders gereçlerinin sağlanabilmesi adına Maliye Bakanlığı'ndan aldığı 10.000 liranın 4.000 lirasını gümrükler için geri ödemek zorunda kalmaktadır. Bu durumun önüne geçilmesi gerektiğini savunan Hindemith, "kaçılamayan formaliteler nedeniyle son derece gerekli malzemenin" temin edilme sürecinin uzadığını ve bunun da gençlerin eğitimini engellediğini belirtmektedir.⁵¹⁵

Hindemith gümrük vergilerinin yanında konser organizasyonları için belirlenen vergiye de değinir. Giriş ücretinin yüzde 80'ine tekabül eden bu vergiyi "dünyadan habersiz bir uygulama" olarak değerlendiren Hindemith konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:⁵¹⁶

⁵¹² Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 124.

⁵¹³ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 125.

⁵¹⁴ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, ss. 128-129.

⁵¹⁵ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 117.

⁵¹⁶ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 117.

... uygulama, İstanbul gibi bir şehirde oturan Türk ve yabancı sanatçıların artık konser vermemesine yol açıyor. Böyle mantıksız bir yüksek vergi oranı sanırım daha çok para toplama isteğinden kaynaklanıyor, yoksa bu şekilde konser yaşamını boğan bir düşünce, müzik yaşamını kalkındırma isteğiyle tamamen çelişir. Ama hesap yanlışır: Konser verilemediğinden artık hiç gelir sağlanamamaktadır, oysa uygun sınırlarda tutulacak bir vergi, konser vermeyi engellemeyecek ve küçümsemeyecek bir gelir getirecektir.

1936 yılında hazırladığı ikinci raporda Hindemith, sanatçıların maddi koşullarını, yeni müzik hareketinin başarıya ulaşması konusuyla ilişkilendirmekte ve sanat alanında gelişmenin sanatçıların maddi koşullarının güçlendirilmesiyle mümkün olacağını belirtmektedir. Çoğu müzisyenin ücretinin bir otobüs şoförünün ücretinin altında kaldığına dikkat çeken Hindemith, “Sanatsal verim beklenen ve müzik yapılanma çalışmalarının büyük bir kısmının ağırlığı omuzlarında olan insanlar”ın her koşulda bir otobüs şoföründen fazla ücret alması gereğinin altını çizmektedir. Hindemith bu gerekliliği “Belki de dört kişilik bir aileyi geçindirmek zorunda olan bir kornocu, sürekli para sıkıntısı yüzünden yeterince beslenemiyorsa, çalgısına çalıştığında hissettiği bedensel yorgunlukla bekleneni veremeyecektir.” cümleleriyle somutlaştırmaktadır.⁵¹⁷

Konserlerin ücretleri konusunda bir önceki rapordaki görüşlerini tekrar eden Hindemith makul giriş ücretini rahatlıkla ödeyebilecek insanlara konserlerin ücretli bir şekilde düzenlenmesini; ödemeye gücü olmayanlar içinse her konserin bir ya da daha çok kez ücretsiz olarak tekrarlanmasını önermektedir.⁵¹⁸

Hindemith’in ikinci raporunda değindiği bir başka konu halkın müzik eğitimidir. Öncelikle Halkevlerinin bu alandaki faaliyetlerini değerlendirir. Bu kurumlar aracılığıyla verilen müzik eğitiminin sanatsal değerden çok ideolojik bir değer yüklenme eğilimi içinde olduğunu gözlemleyen Hindemith koro çalışmalarıyla ilgili şu uyarılarda bulunmaktadır.⁵¹⁹

Koronun desteklenmesi, onu destekleyen grup için gurur meselesi haline geliyor. Böylece koro, esas olan müzikal anlamını kaybediyor; artık ne söylerse söylesin bunlar parti programıdır ama müzik değildir... Koristler, şarkı söyleme kültürü ve koro eğitiminden bir iz olmaksızın yöneticilerinin halk şarkıları çalışmalarını bağırarak söylüyorlar. Konserler vermelerine rağmen yaptıkları, müzik ve halk eğitimi açısından anlamsızdır.

Halkın müzik eğitimi konusunda ikinci olarak orkestra üzerinde durmaktadır. O’na göre Ankara’da Devlet Senfoni Orkestrası, eğitilmiş dinleyicilerin

⁵¹⁷ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 145.

⁵¹⁸ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 147.

⁵¹⁹ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 195.

yetiştirilmesinde başvurulacak nitelikli bir seçenektir. Hindemith, Orkestra tarafından verilen bütün senfonik konserlerin birkaç gün sonrasında halk konserleri şeklinde Halkevi’nde tekrarlanması faydasına değinmektedir. Konserin hemen öncesinde “besteciler, yaşamları ve etkileri, söz konusu eserin yaratılmasındaki önem ve amaçlar üzerine kısa bilgiler içeren açıklamalı sunumların yapılması”, dinleyicilerin aydınlatılması bakımından bir gerekliliktir. Hindemith, bu sunumlar sırasında eserlerin sanatsal değeri ve teknik özelliğine ilişkin kısa açıklamaların halkın kavrayabileceği biçimde verilebileceğini de eklemektedir. Bununla birlikte orkestra, “tamamen halkın eğitimi doğrultusunda bir konser dizisi vermekle” de görevlendirilebilir.⁵²⁰

İlk olarak deneme niteliğinde beş altı kişiden oluşan bir oda müziği topluluğu oluşturulmasını öneren Hindemith, bu grubun ülkenin çeşitli yerlerindeki Halkevleri ile yapılacak bir programlama sonrasında buralara turneye gönderilebileceğinden bahsetmekte ve bu fikrini şu şekilde ayrıntılandırmaktadır.⁵²¹

Ülkenin diğer şehirlerindeki halkevlerine giden kitleyi giderek bu müziğe alıştırmak amacıyla, bu şehirlerde sezonu ayarlayıp tek bir müzik gecesi yapmak yerine plana göre düzenlenmiş konserler verilmesi en avantajlısıdır. Dinleyicinin, müziği sadece kibar bir eğlence olarak değil aksine sanatsal yapılandırmanın bir kaynağı olarak görmesi amacıyla her temsilden önce aydınlatıcı sunumların yapılması burada da gereklidir.

1937 yılına ilişkin son raporunda ise Orkestra ile ilgili değerlendirmeleri dikkat çekicidir. Orkestranın önceki yıla oranla kayda değer bir gelişim gösterdiğini belirten Hindemith bu gelişimi şöyle ifade etmektedir: “Geçmiş yıllarda eksik olanlar artık mevcut: iyi bir uyum, mükemmelleşmiş nüanslar, ilk kez orkestranın bütünlüğü korunarak heyecanlı ama ciddi bir müzik yapma biçimi kendini hissettiriyordu.”

Bununla birlikte Hindemith, Orkestranın bu başarısını yabancı üyelerine bağlayan ve Orkestrada yabancıların yer almasına olumsuz tavır takınanlara karşı “ulusal davanın bütün gerekleri göz önünde bulundurulduğunda dahi 70-80 üyeli bir orkestrada sadece 13 yabancıların çalıştırılıyor olmasının sağlıklı bir yüzde olduğunu” belirtmekte ve konuyla ilgili dünyadaki emsalleri ortaya koymaktadır.⁵²²

Öne çıkan Amerikan orkestraları büyük ölçüde yabancıardan oluşuyor, İsviçre’deki orkestralarda bütün Avrupa uluslarının barışçı bir işbirliği içinde olduğunu görüyoruz ve hatta müzisyen eksikliği olmayan Almanya’da dahi, örneğin Berlin Filarmoni’de diğer yabancıların yanında solo viyolonselci ve birinci trompetçi gibi önemli partiler yabancıların elindedir. Her zaman için diğer kökenlerden, diğer ekollerden, diğer görüş ve tekniklerden gelen müzisyenlerin

⁵²⁰ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 200.

⁵²¹ Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, ss. 201-202.

⁵²² Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, s. 214.

birlikte çalışmasının bir orkestra için faydalı olacağı görüşündeyim. Yabancı sayısının çokluğu yüzünden kötü çalan bir orkestra görmedim, buna karşın yabancıların ayrılması ve sanatsal ensest nedeniyle orkestra başarılarında hatırı sayılır düşüşler yaşandığına şahit oldum.

Hindemith'in raporlarıyla odaklandığı alanlar değerlendirildiğinde bunların, siyasi aktörlerin Meclis'te yürüttükleri tartışmalarla örtüşen konular olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle Meclis'te uzun süre gündemde tutulan, sanatta Batıcılık ile ulusal bir sanat yaratma arasında nerede durulacağı konusunun Hindemith tarafından da vurgulanan önemli konular arasında yer aldığı görülmektedir. Bir diğer önemli konu Musiki Muallim Mektebi'nin öğretmen kadrosu, müfredatı ve eğitim araçlarına yönelik sunduğu kapsamlı değerlendirmelerdir. Bu değerlendirmeler, ülkede bir konservatuvarın kurulmasına giden yolu açacaktır. Dolayısıyla halkın sanat eğitiminden, sanatçıların yetiştirilmesi ve maddi olarak desteklenmesine, sanat alanında vergilendirmeden, sanat etkinliklerinin ücretlendirilmesine kadar pek çok konuya değinen Hindemith, raporlarıyla, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin sanat politikaları ve bu politikalar aracılığıyla toplumla kurmuş olduğu ilişkinin yönlendirilmesinde önemli bir yere sahiptir.

3.2.3.2. Carl Ebert: Milli Bir Tiyatro ve Operaya Doğru

Hükümet, 1936 yılında Paul Hindemith'in önerisi üzerine tiyatro alanının düzenlenmesi için Carl Ebert ile bir sözleşme imzalamıştır. Ebert, 1939 yılının Mart ayında Milli Eğitim Bakanlığına toplamda altı rapor sunmuştur.

2 Mart 1939 tarihli ilk raporu, 1939-1940 mali yılı için tiyatro ve opera okuluna ayrılan bütçenin yeniden düzenlenmesi konusundaki tavsiyeleri içermektedir. Ebert “şahıs masrafları” başlığı altında hem tiyatro hem de opera okulu için gerekli personel ile bunlara ayrılacak bütçeyi gerekçeleriyle beraber ayrı ayrı belirtmiştir. “Eşya masrafları” başlığı altında ise kostüm, dekor, makyaj, kütüphane gibi konulardaki ihtiyaçları ve bunlar için gereken bütçeyi yine gerekçeleriyle beraber sıralamıştır. Şahıs masrafları konusunda dikkat çeken noktalardan biri Ebert'in Cumhuriyet rejimine de uygun olarak kadın eğitimi sahneye davet etmesidir. Ebert ayrıca temini mümkün olmayan kadrolar için (örneğin rejisör) Türk elemanlar yetişinceye kadar yabancı uzmanlardan yararlanılması gereği üzerinde durmaktadır. Eşya masraflarıyla ilgili olarak da kostüm, dekor gibi masrafların yanı sıra spor, sinema ve seyahat gibi başlıklar dikkat çekmektedir. “Kış sporu için kayak”, “yazın atlı spor”

başlıkları altında şu açıklamalara yer vermektedir:⁵²³ “Kış ‘pazarları’ kayak sporu yapmak, daima kapalı odalarda çalışan talebeye pek arzu edilen bir kışayış verir. Sömestr tatillerinde Beden Eğitimi Okulu ile birlikte küçük spor seyahatleri yapılarak noksan olan bedeni faaliyet temin edilebilir.”

Eşya masrafları altında ayrıca öğrencilerin sanat bakımından kıymetli ve öğretici filmlere gidebilmeleri için “sinema masrafları” ile başarılı öğrencilerin Avrupa’ya gönderilebilmeleri için “öğrenme seyahatleri, tahsil masrafları” yer almaktadır.⁵²⁴ Tüm bu ayrıntılar, Ebert’in sanat eğitiminde öğrencilere teorik bilgilerin kazandırılmasının yanı sıra onların bedensel ve entelektüel gelişimine katkı sunacak bir planlamayı hedeflediğini göstermektedir.

İkinci rapor “Dünya Dramatik Edebiyatının şaheserlerinin Türkçeye ... tercümelerinin kazandırılması için bir müsabaka teklifi” üzerinedir. Birçok önemli eserin Türk dilinde ya hiç tercümesi olmadığını veya da mevcut tercümelerin kalitelerinin oldukça düşük olduğunu belirten Carl Ebert bu teklifin sadece tiyatro mektebi talebelerinin değil Türkiye’de geniş bir muhitin bilgi eksikliğini gidermeyi hedeflediğinin altını çizmektedir. Gerekçede ayrıca tercümelerin milli bir sanat alanının inşasıyla ilişkisi üzerinde durmaktadır:⁵²⁵ “... muhtelif kültürlerin birbirleri arasındaki mütakabil münasebetlerinin takviyesi milli bir edebiyatın doğmasında mühim bir amildir.” Dolayısıyla dünya edebiyatından eserlerin tercüme edilmesi yalnızca Türk milli tiyatrosu için önemli kaynağın elde edilmesine katkı sağlamayacak aynı zamanda Türk edebiyatının gelişimini de hızlandıracaktır.

8 Mart 1939 tarihli üçüncü rapor Avrupa’ya öğrenci gönderimi ile ilgilidir. Türk tiyatrosunun gelişiminin, sanat şeflerinin (rejisörler ve orkestra şefleri) yetiştirilebilmesine bağlı bulunduğunu belirten Ebert bu raporda, temsil üçüncü sınıf öğrencilerinden 2-3 tanesinin üç ay kadar kalmak üzere Avrupa’ya rejisörlük eğitimi için gönderilmesini teklif etmektedir. Raporda Ertuğrul İlgin ve Mahir Canova isimli iki öğrencinin eğitim planlamasını da sunan Ebert, bu uygulamanın ilerleyen dönemlerde düzenli hale getirilmesi hususuna da eğilmektedir:⁵²⁶ “Bu etüd

⁵²³ Şaduman Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2009, s. 25.

⁵²⁴ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları*, s. 26.

⁵²⁵ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları*, s. 27.

⁵²⁶ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları*, ss. 30-31.

seyahatinden elde edilen neticeler muvafık olduğu takdirde bu usulü daimi bir hale getirmeği teklif ederim.”

Carl Ebert’in 24 Mart 1939 tarihli dördüncü raporu ise tiyatro ve opera okuluna hazırlık sınıfı eklenmesi suretiyle öğrenim sürelerinin uzatılmasını konu almaktadır. Ebert bir senelik hazırlık sınıfı ile öğrenimin tiyatro kısmında 3 seneden 4 seneye, opera kısmında ise 5 seneden 6 seneye çıkarılmasını teklif etmektedir. Ebert’in, okula gelen öğrencilerin eğitim düzeyleri hakkında teklifin gerekçesinde yer alan değerlendirmeleri, dönemin eğitim koşullarını resmetmesi bakımından önemlidir.⁵²⁷

Küçük şehirlerden veya köylerden gelen talebe kısmen bariz bir temaşa veya ses istidadı gösterdikleri halde birinci senede büyük şehirlerden müracaat edenlere nazaran aşağı bir bilgi seviyesi, bilhassa pek düşkün bir edebiyat ve musiki bilgisi arz etmektedirler. Hepsi Ortamektep mezunu olan tiyatro kısmı talebelerinin bir çoğunun Türk gramerinde ve Türkçe nesir ve şiir kıraatında adam akıllı cahil oldukları tesbit edilmiştir.

Devamında teklif ettiği hazırlık sınıfına ilişkin öğretim planını da ayrıntılı olarak sunan Carl Ebert, öğretim planıyla öğrencide meslek eğitimi için gerekli olan esas derslere yetecek bir bilgi seviyesinin oluşturulmasının hedeflendiğini belirtmektedir.⁵²⁸

26 Mart 1939 tarihli raporunda Ebert, halihazırda eğitimlerine devam etmekte olan birinci, ikinci ve üçüncü sınıf öğrencilerinin eğitim sürelerinin uzatılmasını teklif etmektedir. Yeni alınacak öğrencilere bir senelik hazırlık sınıfının eklenmesini hedefleyen bir önceki raporunun tamamlayıcısı niteliğindeki bu raporda mevcut öğrencilerin eğitim sürelerinin uzatılması gereğini yine deneyimleri üzerinden anlatmaktadır.⁵²⁹

... talep ettiğim Türk muallimlerin bilasebep tayin edilmemeleri yüzünden talebenin bilhassa lisan bakımından yetişmelerinin pek noksan kaldığı inkar edilemez... müstakbel milli tiyatronun çekirdeği olan bu mektep her şeyden evvel en yüksek dil kültürünün elde edildiği yer olmalıdır. Yapılan tecrübeler, henüz bu gayeden pek uzak olduğumuzu ve talebenin bilgi noksanı ve işe yarar numunelerin ve muallimlerin kendini hissettiren yokluğu yüzünden üç senelik bir tahsil zamanının kafi gelemeyeceğini ve bunun en az beş seneye çıkarılması icabettiğini göstermektedir.

“Pratik sene” ismini vermeyi teklif ettiği ve sadece sahne pratiğine ayrılacak bu sene içinde “umumi talebe temsilleri” düzenleneceğini belirten Carl Ebert, bu temsillerle bir yandan öğrencilere sahne alışkanlığı ve tecrübesi kazandırılacağını bir

⁵²⁷ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları*, ss. 33-34.

⁵²⁸ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları*, ss. 34-35.

⁵²⁹ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları*, s. 38.

yandan da halkın okul hakkında fikir sahibi olmasının mümkün kılınacağını ifade etmektedir. Türk milli tiyatro binasının inşasının bütçeye bağlı olarak tamamlanamaması sebebiyle Ebert, temsiller için sahne olarak dil fakültesinin büyük konferans salonunu önermektedir. Bununla birlikte öğrencilere radyo temsilleriyle de halkın önüne çıkma imkânının temin edilmesi gerekmektedir. O'na göre radyo temsilleri, öğrencilerin halkla iletişimine katkı sağlamasının yanında dil kullanımları ve ifadelerinin güçlenmesine de önemli ölçüde etki edecektir.⁵³⁰

Ebert raporda pratik seneyi başarıyla tamamlayan öğrencilerin mesleki yaşamına yönelik planlamaya da yer vermiştir. Planlamaya göre başarılı öğrenciler devlet hizmetine alınacaktır. “Sanatkârlık kabiliyetlerinin derecesine göre” bir ücret tayinini öngören Ebert, belirlenen ücretin sanatkarların “kendilerine müreffeh bir yaşayış temin edecek asgari bir hadden aşağı” olamayacağını da altını çizer.⁵³¹

31 Mart 1939 tarihli son raporunda ise Ebert, tiyatro ve opera okulunun ders planları ile kütüphane ve müzik arşivi konularına değinmektedir. Tiyatro mektebinin ders planında dünya edebiyatı, tiyatro tarihi ve sanat tarihi derslerinin güncel durumu hakkında bilgi veren Ebert, bu derslerin yeniden planlanması gereği üzerinde durmaktadır. Bu planlamanın göz önünde bulundurulması gereken temel mesele ise söz konusu alanlarda öğrencilerin daha derin ve toplu bilgi sahibi olmalarına imkân verecek bir antolojinin tertip edilmesidir. Aynı ihtiyacın opera okulunda yer alan musiki tarihi ve opera tarihi dersleri için de geçerli olduğunu belirten Ebert, benzer gayretin bu derslere yönelik bir antoloji oluşturulması konusunda da gösterilmesi gerektiğini ifade eder.⁵³²

Ders planlarıyla ilgili bir diğer konu ise her iki okulun müfredatına da bir muaşeret adabı dersinin eklenmesine yönelik duyulan ihtiyaçtır. Carl Ebert, böyle bir ihtiyacı doğuran sebepleri gözlemlerine dayalı olarak aktarmaktadır:⁵³³

Talebenin hususi hayatlarındaki tavır ve hareketleri üzerinde yaptığım müşahedeler, ders haricindeki vaziyetleri, yemek yiyiş tarzları vesaire beni ciddi endişelere sevk etmektedir. Genç sahne sanatkarı cemiyet hayatı icaplarını ilk defa olarak sahnede öğrenmez, bilakis mümkün olduğu kadar erken bir zamanda bu hususta ders görmeğe başlaması ve daimi kontrol altında bulunması lazımdır.

⁵³⁰ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, s. 39.

⁵³¹ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, s. 42.

⁵³² Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, ss. 44-46.

⁵³³ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, s. 46.

Raporda son olarak kütüphane ve müzik arşivinin durumuna değinilmektedir. Kütüphane ve arşivde yürüttüğü çalışmalar Ebert'i, tercüme edilmiş dünya tiyatro eserleri mevcudunun ve gramofon plaklarının ciddi oranda eksik olduğu neticesine ulaştırmıştır. Buna bağlı olarak Ebert, "tedarik edilmeleri çok lüzumlu olan şeylerin bir listesini" yakın zamanda hazırlayacağını bilgisini vermektedir.⁵³⁴

Tüm bu raporlar, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde, siyasi aktörlerin sanat alanındaki tartışmaları ile Carl Ebert'in değerlendirmeleri arasındaki bağlantılara ışık tutmaktadır. Carl Ebert de yeni kurulan ülkede milli bir sanatın inşasına odaklanmış, milli bir tiyatro ile milli bir edebiyatın oluşum sürecini birlikte ele almıştır. Milli bir edebiyata ulaşabilmek için dünya edebiyatıyla temas halinde olmanın ön koşul olduğuna dikkat çeken Ebert, dünya klasiklerinin Türkçeye kazandırılmasına etki etmiştir. Bunlara ek olarak sadece sanat alanında yetkinliklerin artırılmasını değil öğrencilerin bedensel ve entelektüel gelişimlerini de önceleyen öğretim planlarıyla Ebert, modern bireylerin inşası sürecine de katkı sağlamıştır. Sanatçıların daha öğrencilik aşamasında halkla temasına önem veren bu planlar ayrıca, sanat ve toplum arasındaki bağın gelişimine de hizmet etmiştir.

3.2.3.3. Bela Bartok: Ulusal Kimliğin İnşasında Müzik

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde ulusal kimliğin inşa edilme sürecinin, özellikle müzik alanında yürütülen çalışmalarla desteklendiği görülmektedir. Ulusal bir müziğin yaratılmasına odaklanan bu çalışmalar, ulusal kimliğin inşa sürecinde olduğu gibi yine yeni kurulan ülkeyi, Osmanlı kimliğinden ayırma amacını taşımaktadır. Bu kapsamda tıpkı tarih ve dil tezleriyle desteklenerek kökleri Orta Asya'ya dayandırılan yeni ulusun yaratım sürecinde olduğu gibi milli müziğe ulaşma konusunda da benzer bir yol takip edilir. Yeni ulusun müziği için girilen köken arayışında odaklanılan coğrafya yine Orta Asya'dır.

Bu dönemde müzik üzerine yürütülen çalışmalar, dünya müziğinin temelini oluşturan ve kökeni Orta Asya olarak görülen pentatonik dizi⁵³⁵ ile Anadolu'daki halk türküleri arasındaki bağın araştırılmasına yoğunlaşır. Bu kapsamda da kendi

⁵³⁴ Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, s. 46.

⁵³⁵ Ülkü Özgür pentatonik diziyi şu şekilde açıklamaktadır: "Pentatonik dizi ilk kez Çin'de, bir ses üzerine tam beşliler çıkılarak elde edilen oniki kromatik sestten ilk beşinin sıralanmasıyla oluşmuştur. Yapılan araştırmalar bu dizinin Çin'e komşu ülkelerin yanı sıra diğer ülkelerin de müziğini etkilediğini ve bu ülkelerin halk müziğinde temel dizi işlevini üstlendiğini ortaya koymaktadır." Bkz. Ülkü Özgür, "Pentatonik Müzik ve Dünya Müziğine Etkileri", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. XIV, S. 1, 2001, s.85.

ülkesindeki ulusal müzik anlayışına önemli katkılar sunan Macar besteci Bela Bartok, Paul Hindemith'in önerisiyle Türkiye'ye davet edilir.

1936 yılında Türkiye'ye gelen Bela Bartok'a göre "müzikal bir yeniden doğuş için ideal başlangıç noktası", "köylü müziği"dir. Şaşırtıcı bir ifade gücüne sahip olduğunu savunduğu bu müzikte, onun ifadesiyle, "formlar değişik, ama kusursuzdur."⁵³⁶Bu kapsamda ülkesinde de yıllarca Macar halk türkülerinin sınıflandırılması meselesiyle ilgilenmiş olan besteci, kısıtlı bir zaman diliminde Adana yöresinde derleme çalışmaları yürütmüş ve böylece Cumhuriyet'in kuruluş döneminin milli müzik oluşturma amacına hizmet etmiştir. Mahmut Ragıp Kösemihal⁵³⁷, Bartok'un Adana ve köylerinde yürüttüğü bu çalışmaları şu şekilde aktarmaktadır:⁵³⁸

Evvelce Adana'ya gelmiş ihtiyar bir erkek köylüden üç parça, ve yine köylerden getirilen bir iki halk musikicilerinden birkaç türkü derledi... Osmaniye'ye varıldı: 70 yaşında bir köylüden, ve başka bir iki köylüden iyi şeyler derlendi. Oradan Çardak köyüne gidildi: hem türküler alındı, hem de davul-zurnadan çalgı havaları zapt edildi, oyun havaları (oyunlarıyla birlikte) dinlendi... B. Barok bunları Macar halk musikisiyle kıyaslama neticesinde bir kısmında aynıyet derecesinde yakınlıklar buldu... Hepsi, 93 parça etti.

Derleme çalışmalarının yanında Bartok bu çalışmalarla bağlantılı olarak Türkiye'de üç ayrı konferans vermiş ve çeşitli makaleler yayımlamıştır. İlk konferansında Bartok, o güne kadarki çalışmaları ile bu çalışmalar sonucu Macar halk müziği hakkında elde edilen bilgiyi paylaşmıştır. Buna göre Macaristan'da "Çingene musikisi" adı verilen halk sanat müziğinin yanı sıra kökleri doğu Türk kültürüne dayanan bir Macar köylü müziği bulunmaktadır ve bu köylü müziği Macaristan'ın çağdaş yüksek sanat müziğinin doğuşunda güçlü bir etken olmuştur.⁵³⁹

İkinci konferansında Macar dışında başka milletlerin köylü müziklerine dair örnekler sunan Bela Bartok, köylü müziğine başvurmanın, çağdaş bir ulusal müziğin inşasındaki önemine değinmektedir.⁵⁴⁰

Her san'at mübdii, san'atını mevcut bir san'atın toprağından çıkarmak hakkına maliktir. Hatta kökleri daha eski bir san'ata dalmış bulunmayan bir san'at tasavvur bile edilemez. Bahuşus musikinin en kuvvetli vesikalarından birini teşkil eden şarki Avrupa'nın ve Asya'nın köylü musikisinin yeni bir san'ata mebdî hareket olması ne için memnu olsun? Ehemmiyetli olan kullanılan şey değil, kullanış tarzıdır. Her artistik yaratışda, (yalnız musikide değil, her san'atta) en mühim olan,

⁵³⁶ Harold C. Schonberg, *Büyük Besteciler*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2020, s. 673.

⁵³⁷ Mahmut R. Kösemihal'in, 1940'larda soyadını "Gazimihal" olarak değiştirmesi sebebiyle çalışmanın bazı yerlerinde kendisinden "Gazimihal" olarak da bahsedilecektir.

⁵³⁸ Mahmut R. Kösemihal, "Bela Bartok Aramızda", *Ülkü*, C. 9, S. 52, Haziran 1937, ss. 297-298.

⁵³⁹ Bela Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 273.

⁵⁴⁰ Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, s. 279

icad materyali değil, inşa kudretidir. İster bizim ister başkasının olsun, elimizde bulunan materyale artistik orijinal bir şekil vermek: İşte haizi ehemmiyet olan budur.

Üçüncü konferansında ise halk müziği toplamanın hedefinin ne olması gerektiği ve halk müziğinin nasıl toplanması gerektiği konularında bilgiler paylaşan Bartok, konferansın sonunda, Türk milli karakteri taşıyan müziği yaratmanın esas şartının köylerdeki müziğin etraflıca öğrenilmesine bağlı olduğunu tekrar belirtmektedir.⁵⁴¹

Konferanslar dışında Bela Bartok'un, Türkiye'de yürüttüğü çalışmalara dair makaleleri de bulunmaktadır. Bunlardan, 1937 yılında Budapeşte Radyosu'nda sunup ardından aynı yıl genişleterek makaleye çevirdiği "Türkiye'deki Halk Ezgisi Derlemeleri" başlıklı yazısında Bartok Türkiye'deki derleme çalışmalarını ayrıntılı olarak anlatır. Bu yazı, derleme çalışmaları açısından teknik bilgiler içermekle beraber dönemin toplumsal yapısına da ışık tutmaktadır. Aşağıda yer alan paragraf, nüfusunun çok büyük bir kesimi kırsalda yaşayan bir ülkenin buralarda yaşayan nüfusuna dair çarpıcı bilgiler sunmaktadır:⁵⁴²

Saat yedi sularında rehberin "türkü", "Türk halk musikisi" gibi sözler söylediğini duydum. "Nihayet," dedim kendi kendime, "halk türkülerinden sözletmeye başladılar; sadede geliyoruz herhalde artık." Gerçekten de on beş yaşlarında bir erkek çocuğu en ufak bir çekingenlik göstermeden bir hava tutturverdi. Gene Macar havalarına çok benzeyen bir ezgiydi söylediği. Hemen araç gereçlerimi hazırlayarak tabii, yerdeki minderler üzerinde görüyordum işimi, -ocaktaki ateşin aydınlığında ezgiyi notaya geçirdim: sonra türküyü plağa almak istedim. Bu mükemmel başlangıçtan sonra umduğum gibi kolay olmadı plağa almak, çünkü çocuk türküyü o şeytani makinaya söylese sesini temelli kaybedeceğinden korkuyordu bütün saflığıyla. Makinanın sesini geri vermemecesine alıp götüreceğini sanıyordu herhalde. Güç bela korkularını yatıştırabildik de ondan sonra gece yarısına kadar aralıksız, rahatça çalışabildik. Kadınlar konusunda şöyle bir zemin yoklaması için vaktin geldiğini düşünüyordum artık. Kadınların erkeklerin söylemediği türküler bilip bilmediğini sordum. "Hayır, başka türkü bilmez onlar," cevabını verdiler. "Öyleyse," dedim, "bu türkülerini onların da bildiğine şüphe yok, birkaçını onlardan dinlemekten de zevk duyarız." Uzunca bir kararsızlıktan sonra, kadınların kendi kocaları önünde bile türkü söylemediklerini, erkeklerin de karılarından türkü söylemelerini istemelerinin alışılmış bir şey olmadığını söylediler. Erkeklerin kendi karılarından bile istemedikleri bir şeyi onlardan isteyemeyeceğimi anlayarak, bunda ısrar etmekten istemeye istemeye vazgeçtim. Olmazdı böyle şey! Şu bulunduğumuz evin içinde ev sahibinin bir değil iki karısı vardı, ama biz kadınlarca söylenen tek bir türkü bile kaydedemiyorduk.

Bela Bartok yazısını sonlandırırken, dönemin devlet yönetiminin sanat alanındaki çalışmalar konusundaki tutumu hakkında da bilgi vermektedir:⁵⁴³ "Ankara Maarif Müdürü Cevad Bey'le gelecekte neler yapılması gerektiği konusunda çeşitli

⁵⁴¹ Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, ss. 280-289.

⁵⁴² Bela Bartok, "Türkiye'deki Halk Ezgisi Derlemeleri", *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 243.

⁵⁴³ Bartok, "Türkiye'deki Halk Ezgisi Derlemeleri", s. 248.

tartışmalarımız oldu. Bu toplantılarda, Türk hükümetinin Türk halk musikisi araştırmalarını en kısa zamanda başlatmakta kararlı olduğunu gördüm.”

Yine aynı yıl kaleme aldığı “Türk Halkının Musiki Eğitimi Üstüne” başlıklı makalesi ise müzik eğitiminde nasıl bir yol izlenmesi gerektiği konusunda devlete öneriler sunmaktadır. Bartok, müzik öğretiminde etkin ve edilgin olmak üzere iki yaklaşım bulunduğundan bahsetmekte ve ilkinin zahmetli olmakla beraber daha önemli olduğunu belirtmektedir. Farklı yaklaşımların yanında bu yaklaşımların uygulanacağı kitlelerin de farkına değinen Bartok, kitlelerin müzikle kurduğu ilişkideki farklılaşmaya bağlı olarak öğretim tekniklerinin de değişmesi gereğine parmak basar: Şehirde oturanlar ile köyde oturanların müzikle ilişkisi farklıdır. Şehirli halk, köylü halkın aksine “kendiliğinden, içten geldiği gibi şarkı söyleme etkinliği”ne yabancılaşmıştır. Bu sebeple de bu etkinliğin şehir insanında yapay bir şekilde canlandırılması gerekmektedir. Bunun için en uygun başlangıç ise şehirli halka çoksesli koro parçaları söyletmek olacaktır.⁵⁴⁴

Halka nota öğretimini de amaçlayan söz konusu koro çalışmaları için yeterince gelişmiş bir öğretim sistemi ve iyi yetişmiş bir öğretmen kadrosunun gereğine vurgu yapan Bartok, bu işlerin ancak ileri görüşlülükle başarılabileceğini belirtir ve devam eder:⁵⁴⁵ “Avrupa yöntemleri dikkatle, iyi incelenmelidir, bunlardan bazıları kısmen kullanılabilir, sonra belki başka yöntemler de geliştirilmesi gerekebilir.” Bunun yanında bir diğer önemli konu da koro üyelerine öğretilecek müzik eserlerinin derlenmesi meselesidir. Eğlencelik şarkıların, oluşturulacak bu musiki dağarcığında yer almaması gerektiği üzerinde duran Bartok’a göre böyle bir dağarcık ucuz bir edebiyat gibidir ve kitlelere bu çeşit bir müzik öğretilmesine hiç öğretilmemesi daha iyi olacaktır.⁵⁴⁶

Bartok devamında müzik eğitiminde etkin yöntemin yanında öğrencinin müziğe edilgin katılımına yönelik neler yapılması gerektiği üzerinde durur. Edilgin katılım, öğrencilere müzik icrası dinletilerek gerçekleştirilecektir. Buradaki önemli nokta ise malzemenin doğru seçimidir. Bartok “tecrübesiz, bakir bir halkın musiki eğitimi”nin şişkin ve gösterişli eserlerden ziyade malzemesi basit ve yapısı açık eserlerle gerçekleştirilmesi gerektiğini savunur. Bundan sonraki mesele ise seçilen eserlerin

⁵⁴⁴ Bartok, “Türkiye Halkının Musiki Eğitimi Üstüne”, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 249.

⁵⁴⁵ Bartok, “Türkiye Halkının Musiki Eğitimi Üstüne”, s. 250.

⁵⁴⁶ Bartok, “Türkiye Halkının Musiki Eğitimi Üstüne”, s. 250.

icrasını kusursuz bir şekilde gerçekleştirecek sanatçıların temin edilmesidir. Yeterli sayıda Türk icra sanatçısı bulunmadığından dışardan sanatçı getirtilmesine ihtiyaç olduğuna değinen Bartok, bu aşamada da devletin yabancı sanatçılara uyguladığı vergi tarifesini üzerinde durur ve mevcut uygulamanın olası etkilerinden söz eder:⁵⁴⁷

Ancak, yetenekli yabancı musikiciler gelmesini kolaylaştırmak için -yabancı sanatçıların alacakları ücretlerin toplamından yüzde 90 vergi kesen!- yürürlükteki Türk yasasının değiştirilmesi gerekecektir. Doğrusu bu düzenleme yabancı icra sanatçılarının ülkeye girişini yasaklamaktan farksızdır. Türk yurttaşlarına yüzde 30 vergi konulsa bile aynı oran yabancılar için adaletsizdir; çünkü yabancı icraçıların giderleri çok daha fazla olur, yasa önündeki bu sözde eşitlik yabancı sanatçıların getirilmesi için yine büyük bir engel olmaya devam eder. (Burada şunu hatırlatmak gerekir ki, başka ülkelerde, yabancı icra sanatçılarından alınan en yüksek vergi oranı toplam ücretlerinin yüzde 10'dur.)

Bartok makalesinde şehirlerdeki müzik eğitiminin yanı sıra köydeki müzik eğitimi konusuna da yer vermiştir. Köylü halkın müzik hayatını geliştirmenin çok daha dikenli bir yol olacağını belirten Bartok bu noktada devletin önemini vurgulamaktadır:⁵⁴⁸ “... köyün musiki hayatını yönlendirmek her şeyden önce ülke yönetimine düşen bir görevdir. Bir başka deyişle, köylü halka belli bir musiki eğitimi vermek istiyorsak, bu eğitim okulda başlamalı, hatta belli bir aşamaya kadar da okulda geliştirilmelidir.”

Burada bahsi geçen çalışmaları özelinde değerlendirildiğinde Bela Bartok'un, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanat hayatına yalnızca milli bir müziğin inşası yönünde katkı sunmadığı net bir şekilde görülecektir. Bartok, halkın sanatla buluşturulması konusunda da önemli politika önerileri geliştirmiştir. Kırsal ve kentsel nüfusun, sanatla kurduğu ilişki bakımından farklı yapısını dahi gözetenek hazırladığı bu önerilerde devleti ana aktör olarak değerlendirmiştir. Buna bağlı olarak da Bartok, bireylerin daha küçük yaşlardan itibaren sanatla buluşturulması ve sanatın bu bireylerin hayatında yeme içme gibi temel bir ihtiyaca dönüştürülebilmesinde devlete önemli sorumluluklar yüklemiştir.

⁵⁴⁷ Bartok, “Türkiye Halkının Musiki Eğitimi Üstüne”, s. 251.

⁵⁴⁸ Bartok, “Türkiye Halkının Musiki Eğitimi Üstüne”, s. 252.

4. SANAT POLİTİKALARININ YANSIMALARI

Bir önceki bölümde ayrıntılı bir şekilde ortaya koyulduğu üzere Cumhuriyet'in kuruluş döneminde ortaya koyulan sanat politikalarını anlayabilmek, bu dönemin, Osmanlı Devleti'nden bir kopuş olarak değil, Osmanlı tarihi ile bir süreklilik içerisinde değerlendirilmesiyle mümkündür. Bir başka ifadeyle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sanat alanında üretilen politikaları temellendirebilmek, değişimi tarihi bütünlüğü içerisinde görebilmeyi gerektirir. Çünkü, Alexis de Tocqueville'nin de altını çizdiği gibi “siyasal devrimlerin görünüşte inkâr ettikleri geçmişin sürekliliği idari yapılar içinde kendini gösterir.”

Düşünsel alt yapısı Osmanlı Devleti'nin “aydınlanma”sına dayanmakla birlikte bu politikalar, yine önceki bölümde üzerinde durulduğu üzere, “halkçılık”, “ulusçuluk” ve “Batıcılık” ilkeleri doğrultusunda özgün şeklini almıştır. Bu bölümde, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanat alanında üretilen politikaların, yer yer tarihsel sürekliliği yer yer de kendine has yapısı içinde, toplum ve sanat çevresine yansımaları mercek altına alınacaktır.

4.1. Kurumsal Düzenlemeler

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanat alanına yönelik bakanlık düzeyinde müstakil bir örgütlenmeye gidilmemiş, sanata ilişkin düzenleme ve faaliyetler genel olarak Maarif Vekaleti üzerinden yürütülmüştür.

1922'de İstanbul'daki nazırlıkların kaldırılması ve tüm yetkinin Ankara'ya devredilmesinin ardından, Maarif Vekaleti yeniden düzenlenerek daha kapsamlı bir hale getirilmiş, Cumhuriyet tarihinin ilk Kültür Müdürlüğü de bu düzenlemenin bir sonucu olarak Hars Müdürlüğü adıyla doğmuştur.⁵⁴⁹

Maarif Vekaleti'nin teşkilatlanmasına ilişkin yeni bir düzenleme getiren 22 Mart 1926 tarih ve 789 sayılı kanunla Hars Müdürlüğü, Müzeler Müdürlüğü ve Kütüphaneler Müdürlüğü olmak üzere iki birime ayrılmış, ayrıca teşkilata Yüksek ve Meslek-i Tedrisat ve Sanayi-i Nefise Dairesi eklenmiştir.⁵⁵⁰ Bu yıl aynı zamanda güzel sanatlar için bir danışma organı niteliğindeki Sanayi-i Nefise Encümeni'nin de kurulduğu yıldır.

⁵⁴⁹ Balçık, *Kültür Bakanlığı'nın Cumhuriyet Dönemi Teşkilatlanma Tarihi*, s. 33.

⁵⁵⁰ Balçık, *Kültür Bakanlığı'nın Cumhuriyet Dönemi Teşkilatlanma Tarihi*, s. 37.

1933 yılında Maarif Vekaleti'nin merkez teşkilatı ve görevlerine ilişkin yeni bir kanun yürürlüğe girmiştir. 10 Haziran 1933 tarih ve 2287 sayılı bu kanun⁵⁵¹ incelendiğinde, Vekalet'in merkez teşkilatını oluşturan makam ve dairelerin sıralandığı birinci maddede Sanayi-i Nefise Dairesi'nin yer almadığı görülmüştür. Güzel sanatların kendi adıyla bir müdürlük olarak örgütlenebilmesi için ise 1934 yılını beklemek gerekecektir.

Bu bölümde, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında üretilen sanat politikalarının kurumsal alandaki yansımaları ortaya koyulacaktır. Kurumsal yansımaların incelenmesinde de dönemsel bir ayrıma gidilmesine karar verilmiştir. Çünkü 1923-1950 arasında, devletin sanat alanındaki kurumsal düzenlemeleri takip edildiğinde, 1920'li yılların daha çok Osmanlı'dan devralınan kurumlara yönelik çalışmalarıyla öne çıktığı görülmüştür. 1930'lar sonrasında ise, özellikle de Halkevleri'nin kurulmasıyla birlikte, daha radikal ve yayılcı adımlara tanık olunur. Bu kapsamda, dönemin kurumsal yapılanması 1923-1932 ve 1932-1950 arası olmak üzere iki dönem altında incelenecektir.

4.1.1. Osmanlı Mirasının Dönüşümü: 1923-1932

Cumhuriyet'in ilan edilmesinin ardından sanat kurumlarının yapılanmasıyla ilgili gelişmeler incelendiğinde, bu gelişmelerde, dönemin sanat politikalarının düşünsel temelinde de büyük etkileri olan Ziya Gökalp'in izleri görülür. *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde, kültür ve sanat hayatının dayandırılmasını gerekli gördüğü ideolojiler üzerinde duran Ziya Gökalp, kurumsal anlamda takip edilmesi gereken yola yönelik de fikirler sunmaktadır:⁵⁵²

... İstanbul'da mevcut bulunan Darü'l-elhan dümték usulünün, yani Bizans musikisinin Darü'l-elhanı'dır.

Bu müessese, iptidai unsurları halkın samimi melodilerinde tecelli eden ve Avrupa musikisine tevkifen armonize edildikten sonra asri ve garbi bir mahiyet alacak olan hakiki Türk musikisine hiç ehemmiyet vermemektedir. Mevcut Darü'l-bedayi de aynı hâldedir. Çünkü, Tiyatronun terakkisi en ziyade güzel Türkçe ile halk vezninin kabulüne bağlı iken, mevcut Darü'l-bedayi bu esaslara kafi derecede kıymet vermemektedir. Binaenaleyh bu iki müessesenin Türk Darü'l-elhanı ve Türk Darü'l-bedayii hâline getirilmeleri de lazımdır.

Ziya Gökalp'in ifadeleri, sanat kurumlarının medeni ve milli ölçülerde dönüşümüne işaret etmektedir. Bu düşüncelere paralel bir şekilde, Cumhuriyet

⁵⁵¹ "Maarif Vekaleti merkez teşkilatı ve vazifeleri hakkında kanun", RG: 22 Haziran 1933, 2434.

⁵⁵² Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 95.

Hükümeti, 1923 yılında, ilk icraatlarından biri olarak, savaş koşulları sebebiyle faaliyetleri durdurulan Darülelhan'a yeniden hayat vermiştir.

Cumhuriyet'in Darülelhan'ı

Böylece sanat alanında Osmanlı'dan devralınan kurumsal mirasın dönüşümüyle ilgili ilk hareketlerden biri Darülelhan üzerine olmuştur. Önce İstanbul Hususi İdaresi'ne, ardından da Belediye'ye aktarılan kurumun yüklendiği görev ise şu şekilde açıklanmaktadır.⁵⁵³

Memleketimizde bir konservatuvarın lüzumu çok zamandan beri hasıl olmuştu. Şimdiye kadar mevcut olan Darülelhan ihtiyacı tatmine kâfi değildi. Musikiye karşı derin iştiyakı olan heyecanlı gençlerimizin ciddi tedrisat elde etmeleri için hiçbir vasıtaları yoktu...

İşte yeni Darülelhan (Konservatuvar) ... memleketimizin en büyük bir ihtiyacını tatmin edecek, hattâ musiki tahsili için Avrupa'ya kadar gitmeğe mecbur olan gençlerimizi bu külfetten varestede kılacak mahiyette yeni senei dersiye bidayetinde tedrisata başlayacaktır.

...

Darülelhan'da ilmî içtimalarda yapılacak, tettebbü ve münakaşalarla millî musikimizin esasatı ve âtisi mevzuu bahsolacaktır.

Bu ifadelerden, Darülelhan'ın yeni dönemde ağırlıklı olarak Batı müziğine yöneleceği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte kurum aracılığıyla, geçmişte olduğu gibi yeni dönemde de, araştırmalar ve tartışmalarla milli müziğin esaslarının belirlenmesi ve geleceğinin planlanmasına çalışılacaktır.

1926 senesinin sonunda, Osmanlı Devleti'nden aktarıldığı ismiyle varlığını sürdüren Darülelhan'da yeni bir düzenlemeye gidildiği görülmektedir: Maarif Vekaleti'nin İstanbul Belediyesi'ne verdiği emirle kurumun Doğu müziği şubesi kaldırılmış, adı da İstanbul Belediye Konservatuvarı'na çevrilmiştir.⁵⁵⁴ Kurumda Doğu müziği eğitime son veren⁵⁵⁵ bu düzenlemeyle yönetim, sanat çevresinde uzun yıllar sürecek tartışmaları başlatırken Batı tekniğine dayalı bir sanatsal yapılanma konusundaki kararlılığını göstermiştir.

Konservatuvar'ın Batı tekniğine dayalı gelişiminde, 1923 yılında Avrupa'da aldığı eğitimi tamamlayarak Türkiye'ye dönen ve o tarihten ölümüne kadar çoksesli müzik konusunda önemli çalışmalara imza atan Cemal Reşit Rey'in büyük payı

⁵⁵³ Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, s. 1582-1583.

⁵⁵⁴ Gültekin Oransay, "Çoksesli Musiki", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, s. 1520.

⁵⁵⁵ Türk müziği eğitimi 1944 yılında yeniden başlatılmıştır. Bkz. Vural Sözer, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi (A-L)*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 350.

bulunmaktadır. 1923 itibarıyla kurumda görev alan Rey, İstanbul Belediye Konservatuarı Yaylı Çalgılar Orkestrası ile İstanbul Şehir Orkestrası'nın kurulması ve senfonik konserlerin düzenlenmesi yolunda gayretli çalışmalar yürütmüş; ayrıca pek çok öğrencinin yetiştirilmesine katkı sağlamıştır.⁵⁵⁶ Bu azimli çalışmalar neticesinde, Osmanlı'dan aktarılan bir kurum olarak Darülelhan, yeni rejimde konservatuvar kimliğine kavuşacaktır. Bu çalışmalar ayrıca, özellikle 1930'lar itibarıyla İstanbul'da Batı tekniğine dayanan bir müzik yaşantısının canlanmasına vesile olacaktır.

Musika-i Hümayun'un Yansımaları: Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti ve Musiki Muallim Mektebi

Osmanlı'dan devralınan kurumsal yapının dönüşümünün izlenebileceği bir diğer adım 1924 yılında Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti'nin kurulmasıdır. Günümüzde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adını taşıyan bu kurum, aslında Musika-i Hümayun'un Saray Orkestrası'dır. Orkestra İstanbul'dan Ankara'ya getirtilmiş ve ismi Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti olarak değiştirilmiştir. Heyet'in ilk konserinin, kurumun da başındaki kişi olan Osman Zeki Üngör'ün "Cumhuriyet Marşı" adlı eseriyle, yani milli bir Türk bestesi ile açılması da dönemin sanat politikasının düşünsel temellerinin altını çizmesi açısından önemli bir ayrıntıdır.⁵⁵⁷

Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti, Musika-i Hümayun gibi, bünyesinde orkestra, bando ve fasıl heyeti olmak üzere üç yapıyı barındırmaktadır. Bunlardan orkestra ve bando, devletin Batı temelli sanat politikasının taşıyıcısı olmuştur. Heyet, 1924'ten 1932 yılına kadar Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı olarak faaliyetlerde bulunur. Ersin Antep tarafından aktarılan 15 Haziran 1925 tarihli resmi bir belge, Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti'ne mensup müzisyenlerin askeri mevzuata tabi oldukları ve mecburi hizmet yükümlülüklerinin bulunduğuna ilişkin bilgiler içermektedir.⁵⁵⁸

İlerleyen yıllarda orkestranın, Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı olması Osman Zeki Üngör tarafından bir sorun olarak değerlendirilecektir. 1931 tarihinde hazırladığı bir raporda Üngör, kurumun yaşaması için bu zamana kadar askeri çatı altında bulunmasının bir gereklilik olduğu ancak artık bu durumun birtakım zorlukları beraberinde getirdiğini belirtir. Özellikle mecburi hizmet süresinin kuruma yeni

⁵⁵⁶ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara 1997, s. 518.

⁵⁵⁷ Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 10.

⁵⁵⁸ Antep, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, ss. 102-103.

sanatçıların girmesi noktasında caydırıcı olduğunu ifade eden Üngör, “sanatçının hür olması gerektiğinin” altını çizmekte ve orkestranın, görev alanı halkın genel terbiyesiyle ilişkili olan Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlanmasını önermektedir.⁵⁵⁹

Üngör’ün bu değerlendirmelerinden bir yıl sonra, 1932 yılında Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti’nde yeni bir yapılanmaya gidilmiştir. Haziran ayında çıkarılan bir kanunla⁵⁶⁰ Heyet’in orkestra kısmı Eğitim Bakanlığı’na devredilmiş ve ismi de Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestra Heyeti olmuş; bandoda ise herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir. Bu düzenleme sonrasında orkestra, Vural Sözer’in ifadesiyle, saray bandosu olmaktan çıkarak, halka ve gençliğe konserler veren bir orkestra niteliği kazanmıştır.⁵⁶¹ Dolayısıyla düzenleme devletin sanat alanındaki “halkçı” eğilimini göstermesi bakımından önemlidir.

Bununla birlikte Cumhuriyet’in kuruluş döneminde askeri bandolara da orkestra ile benzer işlevler yüklendiği görülmektedir: Ordu içinde ve dışında konserler vererek halkın müzik kültürünün geliştirilmesine ve çoksesli müziğin halka götürülmesine hizmet etmek.⁵⁶² Ordunun yanı sıra çeşitli belediyeler ve Halkevleri bünyesinde kurulan bandolar da bu dönemin sanat politikalarının taşıyıcısı olmuşlardır.

Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti ile aynı yılda kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin kurulma aşaması incelendiğinde de Musika-i Hümayun ile bağlantılar göze çarpar. Cumhurbaşkanlığına bağlı olarak görev yapmaya başlamasının hemen ardından, Musika-i Hümayun üyeleri, Mustafa Kemal ile, ülkede bir müzik öğretmen okulu açılmasının gerekliliğine dair istişarelerde bulunmuştur. Mustafa Kemal de eğitimde müziğin oynadığı rolün bilincinde bir lider olarak bir müzik öğretmen okulunun kurulmasını desteklemiştir. Böylece, yeni yapılanmasıyla orkestra, Musiki Muallim Mektebi’nin kurucu kadrosunu oluşturmuştur.⁵⁶³

Musiki Muallim Mektebi’nin açılması Osmanlı’dan devreden eğitim tarihinde de bir ilke işaret etmektedir. Okul, müzik alanında öğretmen yetiştiren ilk müstakil

⁵⁵⁹ Antep, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, s. 109.

⁵⁶⁰ 25.6.1932 tarihli ve 2021 sayılı “Riyaseticumhur Orkestrasının Maarif Vekaletine raptı hakkında kanun”, RG: 2.7.1932, 2139.

⁵⁶¹ Sözer, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi (A-L)*, s. 161.

⁵⁶² Muammer Sun, *Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları, Ankara 1969, s. 176.

⁵⁶³ Antep, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, 102.

okul olarak tarihe geçmiştir.⁵⁶⁴ “Batı” müziği eğitimi verebilecek öğretmenlerin yetiştirilmesi amacıyla kurulan okulun müdürü olabilmek için de mutlaka Batı müziğini bilme ve bunu da diploma ile ispatlama şartı konulmuştur.⁵⁶⁵

Kurulmasından bir yıl sonra Maarif Vekili Hamdullah Suphi Bey Meclis’teki konuşmasında “Türk milletinin musiki ihtiyacını ve musiki dediğimiz en büyük terbiye unsurunu” Darülelhan’ın tek başına karşılayamayacağını vurgulamış, müzik alanında öğretmen yetiştirme meselesinin öneminden bahsetmiş ve bu alanda yetkin öğretmenlerin varlığını uluslararası sahada varlık gösterebilmenin bir koşulu olarak saymıştır.⁵⁶⁶

Bugünkü milletler şuaabatı faaliyetin her kısmında rekabet veya müsabaka halindedirler. Bugünkü tababetimiz, cihan tababetiyle alâkadardır. Bugünkü askerliğimiz, cihan askerliği ile alâkadardır. Bugünkü maarifimiz, bütün cihan üzerinde cereyan eden maarif cereyanlarıyla alâkadardır. Eğer Türk milletinin bir musikisi olmak matlup ise, başka milletler musiki terbiyesi için ne yapıyorlar? Bunu teemmül etmek ve cevap vermek lâzımdır.

Okul eğitime Cebeci’de birkaç kerpiç binada başlamış ve sonrasında bu binalar Milli Eğitim Bakanlığı tarafından satın alınarak yıktırılmıştır. Bakanlık yeni binanın tasarımı için İsviçreli Mimar Ernst A. Egli ile anlaşmış ve binanın temeli 1927 yılında atılmıştır. İçinde Batı müziğini temel alan çalışmaların yapılacak olmasının yanında, 1929 yılında kavuştuğu “asri” görüntüsüyle Musiki Muallim Mektebi, devrimin sembollerinden biri haline gelmiştir.⁵⁶⁷

Ulusal Tiyatroya Ulaşmada Bir Basamak: Darülbedayi

Darülelhan’la aynı dönemlerde kurulan ve savaş sebebiyle faaliyetlerine düzenli bir şekilde devam edemeyen Darülbedayi, 1926 senesi itibarıyla daha sağlam temeller üzerinde yükselmeye başlar. 1927 yılında kuruma başyönetmen olarak atanan Muhsin Ertuğrul’un da bu yükselmede büyük payı bulunmaktadır. Sanatçı, kurumun yönetimine geçer geçmez kapsamlı bir sahne yönetmeliği⁵⁶⁸ hazırlamış, bu da

⁵⁶⁴ Erhan Özden, *Osmanlı Maârifî’nde Mûsikî*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013, s. 85.

⁵⁶⁵ Zafer Tangülü ve Sabri Becerikli, “Mûsikî Muallim Mektebi (1924-1937)”, *Asia Minor Studies*, C. 8, S. 2, 2020, s. 463.

⁵⁶⁶ TBMM, *Zabıt Ceridesi*, Devre 2, C. 15, 5.3.1925, s. 189

⁵⁶⁷ Leyla Alpagut, “Ankara’da Erken Cumhuriyet Döneminin Medar-ı İftarı: Musiki Muallim Mektebi”, *Mimarlık Dergisi*, S. 407, Mayıs-Haziran 2019, s. 73.

⁵⁶⁸ Özdemir Nutku, 16 maddeden oluşan bu yönetmeliğin önemini şu cümlelerle ortaya koymaktadır: “Görülüyor ki, bu sahne yönetmeliği ile yalnızca disiplini ilgilendiren davranışlar değil, aynı zamanda sahne çalışmalarına yardımcı olacak görevlilerin sorumlulukları da açıklanmıştır. Yönetmenin, sanatçının, sahne amirinin, çağırıcının (kondüvit), kitaplık sorumlusunun görevleri tek tek belirtilmiş ve bu kişilerin kesin bir işbölümü ile çalışmaları sağlanmıştır. Bu yönden, Türkiye tiyatrosu tarihi içinde

Darülbeydi'de sahne çalışma ve sanat işlerinin sistemli ve disiplinli bir şekilde yürütülmesine katkı sağlamıştır.⁵⁶⁹ Bununla birlikte aynı yıl Hükümetin eğitim amaçlı tiyatro, konser ve ocuk sinemalarını eğlence ve özel tüketime vergisinden muaf tutan dzenlemesiyle⁵⁷⁰ Darülbeydi'nin ekinliklerinin de n açılmıştır. Dönemin, Darülbeydi özelinde tiyatroya verdiği önemi aşağıdaki cümlelerden anlamak mümkündür.⁵⁷¹

Daha 1927 yılında, hükümet yurdun her yanında tiyatrolar kurma eğilimi içinde olduğunu göstermiştir. 1927 yılında, Ankara'ya turne yapan Darülbeydi sanatlılarıyla, o zamanın başbakanı İsmet İnönü görüşmüş ve Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir denekli tiyatro kurulması yolunda onlarla konuşmuş, Darülbeydi sanatlılarının düşüncelerini almak istemiştir. 1930 yılında çıkan Belediyeler Yasası'nın 15. maddesinin, 59. fıkrası "ihtiyari" bir görev olarak belediyelere tiyatro binası yapma ve tiyatro topluluğu kurma hakkını tanıyordu. Bu yasayla, Darülbeydi daha sağlam bir temel üzerine oturmuştur, çünkü o zamana kadar yardım faslından para alan bu sanat kurumu, artık belediyenin esas bütçesinden ayrılacak bir ödenekle üvey evlatlıktan kurtulmuş oluyordu. Böylece, bu kurum 1931 yılının Nisan ayı içinde İstanbul Belediyesi'nin bir birimi durumuna geldi; 1934 yılında da, adı şehir Tiyatrosu olarak değiştirildi.

1930'ların başlarında Muhsin Ertrl'un girişimiyle Darülbeydi içinde bir tiyatro okulunun açılmasına karar verilmiştir. Açılacak okulun bütçesinin bir kısmı Eğitim Bakanlığı ile Belediye'den aktarılacak kaynaklardan oluşacaktır.⁵⁷² *Cumhuriyet* gazetesinin 12 Ağustos 1930 tarihli haberinde Eğitim Bakanlığı'nın okul için 15000 lira vermeyi taahhüt ettiği, bunun ilk taksiti olan 3000 lirayı da bir iki güne kadar vereceği yazmaktadır.⁵⁷³ 15 Ekim 1930'da açılması planlanan okulda tahsil süresi 2 yıldır. Tahsil süresince öğrencilere maaş verilecektir. Buna karşılık tahsilini tamamlayanların 3 yıllık zorunlu hizmet yükümlülükleri bulunmaktadır.⁵⁷⁴ Ancak okulun açılışından itibaren ğrenci katılımında sorunlar yaşanmış, özellikle de okula başvuran kadın ğrenci sayısı beklenenin çok altında kalmıştır.⁵⁷⁵ ömrü sadece iki yıl süren tiyatro okulunun kapanışına dair haber *Cumhuriyet* gazetesinde şu cümlelerle

böyle bir görev bölümü ilk kez 1927'de yapılmış oluyor." Bkz. Nutku, *Darülbeydi'den şehir Tiyatrosu'na*, s. 84.

⁵⁶⁹ Nutku, *Darülbeydi'den şehir Tiyatrosu'na*, s. 81-82.

⁵⁷⁰ "Eğlence ve Hususi İştihlak Vergisi Hakkındaki 13 şubat 1926 Tarih ve 737 Numaralı Kanun'un İkinci Maddesiyle Umumi İştihlak ve Eğlence ve Hususi İştihlak Vergileri Hakkındaki Kanunlara Müzeyyel 9 Haziran 1926 Tarih ve 924 Numaralı Kanunun Onuncu Maddesine Birer Fıkra Tezyiline Dair Kanun" Bkz. RG: 18.7.1927, 636. Bu düzenlemeye ilişkin detaylı bilgi ikinci bölümde verilmişti.

⁵⁷¹ Nutku, *Darülbeydi'den şehir Tiyatrosu'na*, s. 85.

⁵⁷² "Darülbeydi'nin yeni sene kadrosu", *Cumhuriyet*, 3 Temmuz 1930, s. 3.

⁵⁷³ "Darülbeydi 3 eylülde Atina'ya gidiyor", *Cumhuriyet*, 12 Ağustos 1930, s. 3.

⁵⁷⁴ "Tiyatro mektebi", *Cumhuriyet*, 25 Eylül 1930, s. 2.

⁵⁷⁵ Melih Yiğit, *Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosu Dergisinin İstanbul şehir Tiyatrosu'nun Kurumsallaşmasındaki Rolü (1930-1950)*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2019, s. 137.

verilmiştir:⁵⁷⁶ “Tiyatro bir mekteptir, derler. Halka, güzelliği sevdirmek, san’atı duyurmak vazifesini alan bu mektebin hocaları, acaba nereden yetiyecek? Gazi Türkiye’si gibi ileri bir memlekette, bu kadar geri zihniyetle san’at yapılamaz!”

Tiyatro eğitimi verecek bir kurumun inşasına yönelik girişim başarısızlıkla sonuçlanmış olmakla beraber Muhsin Ertuğrul öncülüğünde Darülbedayi sanatçılarının bu konuyu, -gerek Darülbedayi’nin yayın organında yazdıkları yazılar gerekse Hükümetle gerçekleştirdikleri görüşmelerle- ısrarlı bir şekilde gündemde tutmaları ileriki yıllarda Devlet Konservatuarı’nın kuruluşuna katkı sağlamıştır.⁵⁷⁷

Sanayi-i Nefise Mektebi’nden Güzel Sanatlar Akademisi’ne

Cumhuriyet yönetiminin 1920’li yıllarda çalışmalarını yoğunlaştırdığı, Osmanlı’dan devralınmış sanat kurumlarından bir diğeri Sanayi-i Nefise Mektebi’dir. “Türkiye’de güzel sanatlar eğitiminin başlangıcı” anlamına gelen okul, açılışı sonrasında uzun yıllar boyunca resim ve heykel alanının tek kaynağı olmuş ve bu kapsamda Cumhuriyet döneminin ressam ve heykeltıraşlarının da yetiştirilmesi rolünü üstlenmiştir.⁵⁷⁸

Okulla ilgili önemli adımlardan biri daha önce kız ve erkek öğrenciler için ayrı bir şekilde düzenlenen eğitimin karma eğitime çevrilmesidir. Kız öğrencilerin eğitim gördüğü İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, 13 Ocak 1923’te lağvedilerek okulun erkek kısmıyla birleştirilmiştir.⁵⁷⁹ Ardından, mektebe bir yer tahsis edilmesiyle ilgilenilmiş ve bunun için Fındıklı’daki Mebusan dairesi seçilmiştir. Yeni yerine geçmesi sonrasında faaliyet alanlarını genişleten Sanayi-i Nefise Mektebi’nde de, diğer kurumlarda olduğu gibi, Avrupalı uzmanlardan yararlanma yolu benimsenmiştir.⁵⁸⁰ Bunlara ek olarak 1928 yılında kurumun adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir. Bu, kurumun Osmanlı’yla geçmişinin koparılarak çağdaş temeller üzerinde dönüştürüldüğünü göstermek açısından önemli bir hamle olmuştur.⁵⁸¹

⁵⁷⁶ Yusuf Ziya, “Darülbedayi ve Mektebi”, *Cumhuriyet*, 26 Eylül 1932, s. 3.

⁵⁷⁷ Melih Yiğit, *Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosu Dergisinin İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun Kurumsallaşmasındaki Rolü (1930-1950)*, s. 138.

⁵⁷⁸ Nurullah Berk, “Resim”, s. 16.

⁵⁷⁹ Fatma Ürekli, “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, *Tarih ve Toplum*, İletişim Yayınları, C. 39, S. 231, Mart 2003, s. 55.

⁵⁸⁰ Osman Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, s. 1126.

⁵⁸¹ Ayşe H. Köksal, *Resim ve Heykel Müzesi Bir Varoluş Öyküsü*, İletişim Yayınları, İstanbul 2021, s. 64.

Burada değinilmesi gereken asıl nokta, hükümetin, Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili çalışmalarını okulun hocaları ile işbirliği içinde gerçekleştirmiş olmasıdır. 1925 yılında okulun müdürlüğü görevine atanmasının ardından Nazmi Ziya, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, binası, eğitim kadrosu ve içeriği bakımından Cumhuriyet'in ilkelerine uygun bir dönüşüme girme ihtiyacı içinde olduğunu bir mektupla Hars Müdürlüğüne iletmiş; bunun üzerine Müdürlük, Nazmi Ziya'yı Ankara'ya davet etmiş ve yapılan görüşme neticesinde okulun hocalarından, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ihtiyaçlarını mektupla bildirmeleri istenmiştir. Okul ve sanat ortamı için okulun hocaları tarafından belirlenerek Müdürlüğe iletilen sorun ve öneriler, Hükümetin Sanayi-i Nefise Mektebi konusundaki adımlarında yönlendirici olmuştur.⁵⁸² Bu, Sanayi-i Nefise Mektebi ile hocalarına devlet yönetimi tarafından verilen değerin önemli bir göstergesidir.

Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in, 1927 yılında Meclis'teki bir konuşmasından alınan aşağıdaki ifadeleri de yine, Sanayi Nefise Mektebi'nin, devletin güzel sanatlara ilişkin politikalarında önemli bir yerde görüldüğünü yansıtmaktadır:⁵⁸³

Milletin varlığının mühim eserlerinden biri sanayii nefisedir. Garp medeniyeti içinde bulunan milletler arasında maalesef sanayii nefise itibarıyla çok geri bulunduğumuza şüphe yoktur... Takdir buyurursunuz ki sanat sadece bir zinet değil. Bir taraftan bizim gibi inkılâp geçiren milletler ideali, mefkureleri sanat eserleri sayesinde tespit olunur. Yine o sayede müstakbel nesillere intikal eder... Şimdiye kadar tamamen bakımsız kalan sanayi nefise işlerinin tanzimi için bir taraftan vekâletin sanayi nefise dairesi, diğer cihetten mütehassıslardan teşkil ettiğimiz sanayii nefise encümeni çalışmaktadır. Sanayii nefise mektebi Fındıklı Sarayı'na nakletmekle ... güzel sanatların inkişafı için lâzım gelen faaliyeti sarf etmekteyiz.

1930 sonrasında gerek öğretim kadrosu gerekse de eğitim birimlerinin geliştirilmesi yolunda çalışmalar göze çarpmaktadır. 1936 yılında resim ve heykel bölümlerinin şefliklerinde görevlendirilmek üzere Avrupa'dan iki uzman davet edilmiştir: Leopold Levy ve Rudolf Belling. Bununla birlikte Avrupa'da öğrenim görmüş genç sanatçılar bu dönemde ülkeye dönerek okulun öğretmen kadrosuna katılmıştır.⁵⁸⁴ 1941 yılından itibaren de bünyesine dahil olan yüksek ihtisas kısımlarıyla, Sanayi-i Nefise Mektebi, modern bir akademi kimliğine kavuşmuştur.⁵⁸⁵

Cevad Memduh Altar, Akademi'nin 67. yıl dönümü dolayısıyla 1949 yılında Ankara Radyosu'nda yaptığı konuşmada kurumla ilgili bazı veriler paylaşmıştır. Buna

⁵⁸² Özge Gençel, *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2021, s. 232.

⁵⁸³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 33, 25.6.1927, ss. 86-87.

⁵⁸⁴ Malik Aksel, "20 Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü*, C. 5, S. 51, Kasım 1943, s. 26.

⁵⁸⁵ Cevad Memduh Altar, "Güzel Sanatlar Akademisine Dair", *Ankara Radyosu*, 1 Mart 1949, <http://cevadmemduhaltar.com/guzel-sanatlar-akademisine-dair.html> (Erişim: 10.1.2023).

göre 1925-1949 arasındaki 24 yıl içinde mezun öğrencilerin sayısı, 165'i kız ve 693'ü erkek olmak üzere 858'dir. Akademi'de 1948 öğretim yılı içinde öğrenim görmüş öğrenci sayısı ise 599'dur. Ayrıca Altar, Akademi'nin yoksul ve yetenekli öğrencilerine, öğrenime normal bir şekilde devam ettikleri müddetçe, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından, her yıl 300'er liralık yardım tahsis edildiği bilgisini de eklemektedir.⁵⁸⁶ Bu bilgiler, Cumhuriyet'in ilanı sonrasında modern yönde dönüşüm içerisine giren Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, devletin desteği ile Cumhuriyet'in kuruluş dönemi boyunca gelişimini sürdürdüğünü göstermektedir.

Bakanlık Düzeyinde Örgütlenmeye Doğru: Sanayi-i Nefise Encümeni

1920'li yıllarda kurumsal alandaki dikkate değer gelişmelerden bir diğeri de Kurtuluş Savaşı yıllarında etkisiz hale gelen Sanayi-i Nefise Encümeni'nin yeniden kurulmasıdır. 1926 yılında tekrar etkin hale getirilen Encümen'in kuruluş esaslarına ilişkin yönetmeliğini, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni, 1882 yılından 1928 yılına kadar detaylı bir şekilde inceleyen Özge Gençel şu şekilde aktarmaktadır.⁵⁸⁷

Encümenin ilim, iktidar ve eserleriyle ün kazanmış on iki üyeden oluşması ... planlanır. Encümenin görevlerine bakıldığında, birinci maddede güzel sanatlar eğitiminin düzenlenmesi ve gelişimi yer alır. Yönetmelikte ayrıca şehirlerin imarında, abide ve resmi binaların inşasında, sanat ve güzellikle ilgili her konuda Encümene danışılması ve pul, para, arma gibi halkın zevkine etki edecek eserler için yarışmaların Encümen tarafından düzenlenmesi gibi halkın beğenisini yönlendirmede etkili olacak maddeler de yer alır. Bazı maddelerse Sanayi-i Nefise Encümeni'ni, devletin sanat politikalarında karar mekanizması haline getirir. Maarif Vekâleti tarafından güzel sanatlar alanında verilecek siparişlerin ve ödüllerin belirlenmesi, resim müzesine alınacak eserlerin seçilmesi gibi yetki alanlarının yanı sıra sanat ortamı ile hükümet arasında yaşanacak muhtemel anlaşmazlık durumlarında -kendilerine başvurulduğu takdirde- Encümenin söz hakkına sahip olması da yönetmelikte yer alır.

Yönetmelikle, Encümen, sanat konularında üretilecek politikalar ile alınacak kararların önemli bir aktörü haline getirilmiştir. 1926 yılında okullardan Doğu müziği eğitiminin kaldırılması yönünde verdiği karar, Encümen'in, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde, sanat alanının dönüşümündeki etkisini gösteren çarpıcı örneklerden biridir. Encümen'in o dönemki üyelerinden Cemal Reşit Rey, böyle "isabetli" kararların yanında fazla "cüretkaranelerinin" de alınmasına ramak kaldığına şahit olduğunu aktarırken, karar verme gücünün beraberinde ciddi bir sorumluluk getirdiğinin de altını çizmektedir:⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Altar, "Güzel Sanatlar Akademisine Dair".

⁵⁸⁷ Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, 180-09-84-410-1/89, 6 Nisan 1926'dan akt. Gençel, *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*, s. 234.

⁵⁸⁸ Cemal Reşit Rey, "Atatürk ve Müzik", *Cumhuriyet*, 11 Kasım 1963, s. 6.

Bu encümenimizin reisi rahmetli Namık İsmail ile rahmetli Çallı İbrahim, Necati Bey'e (dönemin Maarif Vekili) bir dilekçe sundular. Bu dilekçede ressamların eserlerini teşhir edecek bir Galeriden mahrum bulunduğu belirtiliyor ve hükümetten bu iş için bir mahal isteniyordu. İstenilen mahal neydi biliyor musunuz? Sultan Ahmet Camii, ancak ilave ediliyordu ki, camide yukardan gelen ışığın az oluşu resimlerin en iyi şerait altında teşhirine mani idi. Bunun için kubbede delikler açılması teklif edilmişti. Necati Bey muvafakatini vermek üzere iken, rahmetli mimar Kemalettin beyin pür hiddet yerinden kalkarak söylediği sözlerden sonra bu karardan vazgeçildi. Sanat inkılaplarında isabetli kararların alınmasının ne kadar zor olduğunu o gün unutulmaz şekilde anladım.

Cemal Reşit Rey'in aktardığı bu olay, Encümen kararlarının Maarif Vekaleti'nce ne denli dikkate aldığını da göstermektedir. Her ne kadar Encümen uzun süreli varlık göstermeden dağıldıysa da bu örnekler Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında yönetimin, sanat alanının inşasında alanın uzmanlarını etkin kılma çabasını yansıtmaları bakımından önemlidir. Ayrıca Encümen'i yeniden canlandırmaya yönelik 1926 yılında atılan bu adım, sanata ilişkin konuların Eğitim Bakanlığı altında ayrı bir birim olarak teşkilatlandırılması yolunda da bir basamak olmuştur.

Görüldüğü gibi Cumhuriyet'in kuruluşundan 1930'lu yıllara kadar olan dönemde devlet, Osmanlı'dan devralınan sanat kurumlarını öncelikli olarak Batıcılık ilkesi doğrultusunda yeniden yapılandırmaya çalışmıştır. Buradaki önemli nokta, devletin bu yapılandırmada sanatçıların ihtiyaç ve düşüncelerini dikkate alan ve onları alınan kararların parçası haline getiren bir yol benimsemiş olmasıdır. Bunların yanında bu dönemde özellikle müzik ve tiyatro alanında daha çok yerel yönetimler üzerinden ilerleyen kurumsal hareketler dikkat çekmektedir. Ancak hem yerel düzeyden sanatçıların uğraşları hem de devletin bu sanatçıların ihtiyaçlarına cevap verme gayreti, 1930'lar ve 40'lar sanatının ulusal düzeydeki yapılanmasına temel oluşturacaktır.

4.1.2. Etkin ve Yaygın Örgütlenme: 1932-1950

1932 yılı sonrasındaki kurumsal yapılanma, dönemin sanat politikalarının temelinde yatan -ve ikinci bölümde ayrıntılı olarak ele alınmış- ideolojileri daha net bir şekilde yansıtmaktadır. 1932-1950 arası dönemde, kurumsal yapılanmada "Batıcılık" ilkesi ön planda tutulmaya devam etmiş, bununla birlikte Batı'nın tekniği ile milli değerlerin harmanlanmasından doğacak "Türk sanatı"na ulaşılması hedeflenmiştir. Ayrıca sanatın yurdun en ücra köşelerine kadar yayılarak halkın günlük yaşantısının bir parçası haline getirilmesi de dönemin kurumsallaşmasını yönlendiren önemli hedeflerden bir diğeri olmuştur.

4.1.2.1. Cumhuriyet'in “Kültür Müesseseleri”: Halkevleri-Halkodaları

Sanat politikalarının temeline konulan hedefleri gerçekleştirme yolundaki en önemli adımlardan biri 1932 yılı itibarıyla Halkevleri'nin açılmaya başlamasıdır.

Halkevleri, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından “yurt içinde inkılâp ve sosyal ilerleme hamlelerini ve hareketlerini daimî surette ayakta tutmak ve geliştirmek” amacı ile kurulmuştur. 1940 yılı sonrasında Halkevlerine ilave olarak onların mahalli uzantıları şeklinde Halkodaları örgütlenmiştir. Bu iki kurum da ülkenin her yerine yayılmış birer “kültür müessesesi” olarak değerlendirilmektedir. Parti'nin sanatı, halkın eğitimi ve yükselmesinde hayati konumda görmesi sonucunda da sanat, bu “kültür müesseseleri”nin ana faaliyet alanlarından biri olmuştur.⁵⁸⁹

İlk açıldığı 1932 yılında sayısı 14 iken bu sayı yıllar içinde hızla artmıştır. 1947 yılına ilişkin veriler, biri Londra'da olmak üzere toplam Halkevi sayısının 463'e, Halkodası sayısının ise 4170'e ulaştığını göstermektedir.⁵⁹⁰ Dokuz şubeden oluşan Halkevleri'nde, güzel sanat ve temsil faaliyetlerinin ayrı iki şube altında örgütlendiği görülmektedir. Bu iki şubeden özellikle Güzel Sanatlar Şubesi, “merkezden en çok yardım gören, en çok direktif alan, en verimli” şubelerden birisi olarak değerlendirilmektedir.⁵⁹¹

Halkevlerinin 1932 tarihli yönetmeliğinin Güzel Sanatlar Şubesine ilişkin maddeleri incelendiğinde, bunların Cumhuriyet'in kuruluş döneminde üretilen sanat politikalarının düşünsel temellerini net bir şekilde yansıttığı görülür. Yönetmeliğin müzik faaliyetlerine yönelik 33. maddesi, müzik çalışma ve gösterilerinde uluslararası modern müzik ile milli türkülerin esas tutulacağı ve uluslararası müzik teknik ve aletlerinin kullanılacağını belirtmekte ve şu şekilde devam etmektedir:⁵⁹² “Yani musikideki gayemiz, modern ve beynelminel musikiyi (ve taganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın musiki zevkini artırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi vasıtalarından da istifade edilmelidir.”

Yönetmeliğin 35. maddesine göre bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve milli günler ile halkevlerinin genel gösterilerinde bu

⁵⁸⁹ C.H.P., *Halkevleri ve Halkodaları (1932-1942)*, Alaeddin Kırıl Basımevi, İstanbul-Ankara 1942, s. 5.

⁵⁹⁰ Yalçın Orkun, “Halkevleri ve Halkodaları”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Kasım 1947, s. 39.

⁵⁹¹ C.H.P., *Halkevleri ve Halkodaları (1932-1942)*, s. 5.

⁵⁹² C.H.F., *Halkevleri Talimatnamesi*, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara 1932, s. 11.

marş ve şarkıların milletçe bir ağızdan söylenmesinin teminine çalışmak, şubenin en başta gelen vazifesidir. Bunun yanında halkın estetik zevkinin gelişmesi ve güzel sanatlara olan ilgisinin artırılması; genç yeteneklerin ortaya çıkarılarak himaye edilmesi; halk için umumi müzik akşamlarının tertip edilmesi şubenin diğer görevleri arasında sıralanmıştır.⁵⁹³

1940 yılı Halkevleri için yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmektedir. Çünkü bu yılla birlikte, halkın daha büyük bir kesimine ulaşabilmek adına, Halkevlerinin bulunmadığı daha küçük yerleşim yerlerinde Halkodaları açılmaya başlanmıştır. Bu da daha kapsamlı bir yönetmeliğin hazırlanmasını gerekli kılmıştır. 1940 tarihli yönetmeliğin Güzel Sanatlar Şubesini düzenleyen bölümünde, yeni Türk müziğinin inşasına yönelik daha ayrıntılı ve kararlı bir yol çizildiği görülmektedir. Bu yönetmelikte müzik çalışmalarının amacı “milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi Garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için, sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak; bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp müzik eserlerini bol bol dinletmek” şeklinde ifade edilmiştir. Bu amacın gerçekleşmesine yönelik araçlarsa koro, bando, orkestra, radyo ve gramofon olarak sıralanmıştır. Yönetmelikte halk türkülerinin derlenmesi ve icrasına yönelik de talimatlar yer almaktadır. Buna göre halk arasında özellikle de köylerde ve oymaklarda söylenen halk türkülerinin tespitine ve umuma yayılmasına da çalışılacaktır. Ancak halk türkülerini sadece kendi sazlarıyla⁵⁹⁴ icra edilecek, bu türkülere ut, cümbüş, kanun, ney vb. sazlar eşlik etmeyecektir.⁵⁹⁵ Halk türkülerine yönelik bu katı tutum, Halkevlerine sanat alanında yüklenen rolle yakından bağlantılıdır. Bu bağlantı, aşağıdaki ifadelerden net bir şekilde görülecektir:⁵⁹⁶

Hülasa halk sanatına temas edilince, onun üzerinde durmalı ve bu işte titiz hareket etmelidir. Halkevleri, müsamereleri, bilhassa halk müziği ve oyunlarına ait müsamereler, halka lalettayin hoş vakit geçirecek vasıta değil, halka hakiki bedii ve milli heyecanlar verecek, halkın sanat kültürüne yarayacak, asıl ve ciddi sanat tezahürleri olmalıdır.

Radyomuz, alaturka musiki neşriyatıyla kafi derecede halkımızı eğlendirmektedir. Eğlenmek isteyenler evlerinde, kahvelerde bu musikiyi

⁵⁹³ C.H.F., *Halkevleri Talimatnamesi*, ss. 10-11.

⁵⁹⁴ Yönetmelikte halk müziğinin icrası için kullanılacak sazların hangileri olduğu da açıklanmıştır: “Bu sazlar ... cura, bağlama, bozok, meydan sazı, kabak, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kaval, darbuka, çifte nara gibi halk sazlarıdır.”

⁵⁹⁵ C.H.P., *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*, Zerbamat Basımevi, Ankara 1940, s. 10.

⁵⁹⁶ H. B., “Halkevleri’nde Müzik Esasları”, *Ülkü*, C. 13, S. 74, Nisan 1939, ss. 177-178.

dinleyerek eğlenebilirler. Halkevi kayıtsız şartsız eğlence yeri değildir. Orası ciddi bir kültür ocağıdır.

Halkevlerinin, toplumu müzik aracılığıyla dönüştürme yönünde çok büyük etkileri olmuştur. Batı müziği ve halk müziği enstrümanlarının memleketin en uzak köşelerine kadar taşınmasına imkân veren Halkevleri, bu sazların oralarda benimsenmesine ve tutulmasına katkı sağlamıştır. Bandoları, orkestraları ve cazları ile ülkenin birçok yerinde, bayram ve toplantılarda, varlık göstererek Batı tekniği ile halk motiflerini birleştirme politikasının yürütücülüğünü üstlenmiştir. Müziğin yanı sıra resim alanında da faaliyetler üstlenen Halkevleri bu alandaki amatör kimselere çalışacak yer ve gerekli araçların temin edilmesini sağlamış; bünyesinde açtığı resim ve heykel kursları aracılığıyla yetenekli gençlerin kendilerini geliştirmelerine imkân tanımıştır. Ayrıca fotoğrafçılık alanının da “bedii zevki uyandırıp beslemekte” büyük rolü olduğu düşüncesine bağlı kalınarak hemen her Halkevi, yılda bir defa fotoğraf sergilerinin açılmasını teşvik etmiş, böylece ülkede fotoğrafçılık alanının gelişimine de katkı sağlamıştır.⁵⁹⁷

Halkevleri, Temsil Şubeleri aracılığıyla da hem sanatçı adayları hem de toplum açısından önemli gelişmelerin fitilini yakmıştır. Sadece tiyatro değil, kukla, Karagöz, ortaoyunu ve sinema ile de ilgilenen bu şubeler, faaliyetleriyle halkın “sahne”ye bakış açılarının olumlu yönde dönüşümüne etki etmiştir. Eskiden sahneye çıkmanın “ayıp” olarak nitelendirildiği pek çok yerde, Halkevleri sergilediği temsiller aracılığıyla hem bu düşüncenin değişmesine hem de amatörlerin desteklenmesine yardımcı olmuştur. İlerleyen yıllarda amatörler içinden, kendini geliştirip Devlet Konservatuvarı’na giderek profesyonel anlamda sanata yönelenler de çıkmıştır.⁵⁹⁸

Halkevleri temsil ve sergi faaliyetlerinin yanı sıra düzenlediği sanat konulu konferanslarla halkın bu alanda teorik olarak da gelişimini sağlamıştır. Örneğin Beyoğlu Halkevi 1938 yılında düzenlediği bir konferans serisinin konuları incelendiğinde “Garp ve Şark Musikisi”, “Tiyatro Hatıraları”, “Halk Türküleri ve Musikisi”, “Orta Oyun ve Karagöz” başlıklarına rastlanmıştır.⁵⁹⁹ Ankara Halkevi de 1942 yılında “Güzel Sanatlar” konusu etrafında bir konferans serisi hazırlamıştır. On altı konferanstan oluşan etkinliğe yönelik açıklama şu şekildedir:⁶⁰⁰ “Konferanslar

⁵⁹⁷ C.H.P., *Halkevleri ve Halkodaları (1932-1942)*, s. 5.

⁵⁹⁸ C.H.P., *Halkevleri ve Halkodaları (1932-1942)*, ss. 5-6.

⁵⁹⁹ “Beyoğlu Halkevi Konferans Serisi”, *Ülkü*, C. 10, S. 59, Ocak 1938, ss. 471-472.

⁶⁰⁰ “Güzel Sanatlar Konferansları”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Mart 1942, s. 32.

gençlikte ve halkta Güzel Sanatlara karşı sevgi uyandırmak amacını gütmektedir. Mevzular arasında plâstik sanatlara geniş bir yer verilmiştir. Konferanslarla ilgili olan resim, mimarî ve heykel örnekleri projeksiyonla gösterilecektir. Konferanslar serbesttir, herkes gelebilir.”

Bu dönemde sanatın, toplumun medenileştirilmesinde bir araç olarak görülmesi, Merkezin, Halkevleri’nin bu alanda faaliyet gösteren birimleri üzerinde denetim uygulamasını gerekli kılmıştır. Bu denetimin de daha çok temsil faaliyetleri üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür.⁶⁰¹

Halkevlerinde Temsil faaliyetlerini başıboş bırakmamak, piyesten alınacak dersin ve telkinin insanı daima İyi’ye, Güzel’e ve Doğru’ya sevk edecek mahiyette olmasına dikkat edilmektedir, işte bunun için, Halkevlerine ancak merkezce tesbit edilen Repertuvar’a dahil Piyesleri oynamak hakkı verilmiştir. Her fırsatta bu Repertuvar’ın zenginleşmesine ve genişlemesine çalışılmakta, gittikçe daha esaslı, daha başarılı eserlerin yer almasına dikkat edilmektedir. Ayrıca, Amatörlerden gelen eserler de incelenmekte, lâzım gelen ikazlarla daha derli toplu ve güzel olmaları sağlandıktan sonra, uygun görülenleri, Repertuvar’a alınmak üzere, merkezce bastırılmaktadır.

1947 yılı verilerine göre, CHP Genel Sekreterliği, Halkevleri repertuvarı için 1932 yılı itibarıyla 90’a yakın piyes yazdırıp bastırmış ve yaymış, 30 kadar sahne eserini de tavsiye etmiş ve yaymıştır. Bunların yanı sıra Genel Sekreterlik, temsil biriminin üyelerinin teknik anlamda gelişimi için uzmanlara Tiyatroda Makyaj, Tiyatroda Diksiyon, Sahne, Temsil Kolu Kılavuzu gibi yardımcı eserler yazdırmış ve bu eserlerin basım ve yayımını sağlamıştır.⁶⁰²

Halkevleri Bürosu’nca, 1943-1947 yılları arasındaki dört yıllık dönemin değerlendirmesi amacıyla hazırlanmış rapora göre bu süre zarfında Genel Sekreterlikçe halkevleri inşaatına 5.129.861 lira yardım yapılmıştır. Hükümetin Halkevlerine toplam yardımı ise 11.082.362 liradır. Hükümetin yanında İl Özel İdareleri toplamda 3.559.665 lira, Belediyelerse yaklaşık olarak yıllık ortalama 200.000 lira kadar yardım yapmıştır.⁶⁰³

Cumhuriyet Halk Partisi Büyük Kurultayı, Halkevleri’nin mevcut durumunun değerlendirilmesi ve geleceğe yönelik planlamalarının yapılabilmesi için 1947 yılında bir komisyon kurmuştur. Komisyon konuyla ilgili olarak aynı yıl bir rapor hazırlamıştır. Raporda, ülke çok partili bir siyasi yapılanmaya doğru giderken

⁶⁰¹ C.H.P., *Halkevleri ve Halkodaları (1932-1942)*, s. 6.

⁶⁰² Orkun, “Halkevleri ve Halkodaları”, s. 40.

⁶⁰³ “Yedinci Büyük Kurultay’da Halkevleri ve Halkodaları”, *Ülkü*, C. 1, S. 12, Aralık 1947, s. 17.

Halkevleri ve odalarının idaresine de yeni bir şekil verilmesi ihtiyacı üzerinde durulmaktadır.⁶⁰⁴

Komisyonumuz Halkevleri işinde bugün başta gelen eksikliğin memleket ölçüsünde genişlemiş olan bu milli kültür yuvalarının hükmi bir şahsiyete sahip bulunmamaları olduğunu tesbit eylemiştir. Bugün Halkevlerinin ayrı bir şahsiyeti yoktur. Partiye bağlı birer kurum halindedir. Şimdi yürürlükte olan Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesinin birinci maddesinde ... Halkevlerinin bir kurum olduğu ifade edilmiş olmasına nazaran bunun kanuni icaplarının yerine getirilmesi zarureti hasıl olmaktadır.

...

... Halkevlerinin Partimize nisbeti, bağlılığı baki kalmakla beraber onların hayatiyet kazanmak ve gelişmek için muhtaç oldukları hükmi şahsiyete kavuşturulmaları gerekmektedir.

Kurultay, Halkevleri Komisyonunca hazırlanmış raporu değiştirmeden onaylamışsa da Komisyonun Halkevlerinin bağımsız kurumlar haline getirilmesi hususundaki önerisi hayata geçirilememiştir. 1950 yılında iktidara gelmesinin ardından Demokrat Parti, Halkevleri ve odalarının varlığını önemli bir sorun kaynağı olarak gündemde tutmuştur. Dönemin Başbakanı Adnan Menderes'in 7 Ağustos 1951 tarihli Meclis oturumundaki ifadeleri, Demokrat Parti'nin Halkevlerine yönelik tutumunu göstermesi bakımından önemlidir.⁶⁰⁵

Bir siyasi parti kendi siyasi maksatları dışında işlerle meşgul olmaması icabeder. Halkevleri, Halkodaları kurmak, gençlik teşkilâtını ele almak faşistvâri telâkki ve düşüncelerin mahsulü olsa gerektir. Bu münasebetle eğer biliniyorlarsa şurasını da haber vereyim ki, halkevleri çoktan beri fiilen mesdud bulunmaktadır. Bunlar, içtimai ve siyasi bünyemiz içinde tamamiyle abes, beyhude, geri ve bir yabancı uzuv halindedirler. Bunları demokratik fikirlerin neşir ve tamimi için bir mektep haline getirmek havali gene arkaik, dar bir telâkkinin mahsulü olmaktan başka bir mâna ifade etmez.

Bu ifadelerden bir gün sonra, 8 Ağustos 1951 tarihinde Meclis'ten çıkan 5830 sayılı yasa⁶⁰⁶ ile Halkevleri kapatılmış, malları ise hazineye devredilmiştir.

4.1.2.2. Musiki Muallim Mektebi'nden Açılan Yol: Konservatuvar, Tiyatro, Opera ve Bale

Musiki Muallim Mektebi, 1924 yılında örgün eğitimdeki sanat derslerinin, alanda uzman kimselerce verilmesi ilkesinin bir parçası olarak doğmuştu. Ancak sanatın, devrimlerin kalbine yerleştirildiği bir ülkede, bu tek başına yeterli

⁶⁰⁴ “Yedinci Büyük Kurultay’da Halkevleri ve Halkodaları”, s. 19.

⁶⁰⁵ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 9, C. 9, 7.8.1951, s. 662.

⁶⁰⁶ “Resmî daire ve müesseselerin siyasi partilere bedelsiz mal devredemeyeceklerine ve bu daire ve müesseselerle münfesi derneklere ait olup siyasi partilere terkedilmiş olan gayrimenkul mallarla bu partiler tarafından genel menfaatler için yaptırılmış olan binaların sahiplerine ve Hazineye iadesine dair Kanun”, RG: 11.8.1951, 7882.

görülemezdi. Cumhuriyet yönetiminde, müzik öğreticilerinin yanında sanatçıların da yetiştirilmesini sağlayacak kurumlara ihtiyaç bulunmaktaydı.

Bu ihtiyacı 1920'li yılların ikinci yarısı sonrasında Osman Zeki Üngör'ün dile getirdiği görülmektedir. Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası ile Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasında da büyük emekleri olan Üngör, 1926 yılında, Darülelhan'ın müdürü Musa Süreyya ile birlikte bir rapor hazırlayarak Milli Eğitim Bakanlığı'na sunmuştur. Raporda öncelikli olarak müzikte çoksesliliğin çağın bir gerekliliği olduğu üzerinde durulmuş ve Doğu müziğinin tek sesli yapısıyla, Avrupa'nın çoksesli müziği karşısında sönük ve bilimsel tüm ilerlemelere yabancı kaldığı belirtilmiştir. Bu durum, müziği, halkın eğitiminde önemli bir araç olarak kullanan Batı'nın toplumsal gelişiminin de gerisinde kalmak anlamına gelmektedir. Bu kapsamda rapor, Cumhuriyet Türkiye'sinin medeni ülkelerle aynı seviyeye ulaşabilmesi için gelecek kuşakların bu yeni müziğin zevk ve eğitimi ile yetişmesini bir zorunluluk olarak görmektedir. Söz konusu zorunluluğun karşılanabilmesiyle, Hükümet merkezinde bir konservatuvarın kurulmasıyla mümkün olacaktır. Ancak bu da tek başına yeterli değildir. Rapora göre konservatuvarın yanı sıra diğer il merkezlerinde bu konservatuvara öğrenci hazırlayacak ve çevresine bu yeni müziğin zevkini yayacak müzik kurumlarına da ihtiyaç bulunmaktadır.⁶⁰⁷

Devrimlerin tamamlayıcısı olacak konservatuvarın hukuki dayanağa kavuşması ise 1934 yılında, Milli Musiki ve Temsil Akademisi kanununun hazırlanmasıyla gerçekleşmiştir. Kanunun gerekçesinde de belirtildiği üzere Akademi ile, Musiki Muallim Mektebi, Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası ve bir de Temsil Şubesi olmak üzere üç temel sanat kurumunun tek bir çatı altında birleştirilmesi hedeflenmiştir. Kanunun Resmi Gazetede ilanı sonrasındaki gelişmeleri Cevad Memduh Altar şu şekilde aktarmaktadır:⁶⁰⁸

Ata, bu kanunu uygulamaya koymuyor. Kendi ağızlarından da sık sık işittiğim gibi, Maarif Vekaleti içerisinde ilgili bir daire olmadığı için o tarihlerde, Ata'nın binbir müşkilatla temin edebildiği birkaç sanatsever zatla hazırlanmış bir kanun olduğu için, bunu mutlaka uzman bir kuruldan geçmesini istiyor Ata. Nitekim, ... Ankara'da ilk Musiki Kongresini topluyor; yıl 1934.

⁶⁰⁷ Erdoğan Okyay, *Atatürk Müzik Devrimi'nin Simge Kurumu Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)*, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2013, ss. 57-58.

⁶⁰⁸ Cevad Memduh Altar, "I. Müzik Kongresi Açılış Konuşması", *Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü I. Müzik Kongresi*, Ankara, 14 Haziran 1988, <http://cevadmemduhaltar.com/1-muzik-kongresi-konusmasi.html> (Erişim: 12.1.2023).

Müzik alanında uzmanlardan oluşan bir komisyonun meydana getirilmesi ve vakit kaybedilmeden Müzik Kongresinin düzenlenmesi, Cumhuriyet ülkesinde gerçekleştirilmesi planlanan müzik devrimi için önemli bir adım olarak tarihe geçmiştir. Kongre sonrasında, Halil Bedi, Cevad Memduh, Hasan Ferit, Cemal Reşit, Ulvi Cemal gibi isimlerin yer aldığı komisyonca “Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi’nin Ana Çizgileri” başlıklı bir rapor hazırlanmıştır. Rapor şu şekilde başlamaktadır:⁶⁰⁹

Bugün yurttta musiki kültürü veren tek devlet müessesesi Ankara Musiki Muallim Mektebi (Müzik Öğretmen Okulu)’dur. Musiki Muallim Mektebi, musiki ihtiyaçlarımız arasında yalnız musiki öğrencisine olan ihtiyacımızı karşılamakta, musiki öğreticisi ise bu müessesede ancak umumi kültürü almaktadır. Halbuki Cumhuriyetin musiki öğreticisi yanında bilhassa “bestekâr ve çalıcı, okuyucu ve oynayıcıya ihtiyacı vardır. Bunlar içinde faraza yalnız okuyucu ve oynayıcı yetiştiren bir mektep açmak yalnız bir kısım memleket ihtiyacını tatmin eder. Memleket her türlü musiki ihtiyacını temin edecek, bütün musiki ihtisas (uzmanlık) şubelerini havi (içeren) bir müesseseye muhtaçtır. Bu müessesenin titri (unvanı) ya “Devlet Musiki Konservatuvarı” veya “Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi”dir. Heyetimiz Akademi tabirini tercih etmektedir.

Devamında Musiki Muallim Mektebi’nin, Akademinin diğer şubeleri arasında geçici bir şube, bir “musiki pedagojisi şubesi” haline geçeceği belirtilirken bunun altında yatan temel neden Musiki Muallim Mektebi’ni “anormal vaziyetten kurtarmak” şeklinde ifade edilmektedir. Okulun mevcut koşulları çerçevesinde, farklı farklı müzik yeteneklerine sahip olan öğrencilerin, bu yetenekleri değerlendirilmeksizin “zorla” müzik öğretmeni yapıldığı aktarılırken Akademi ile bunun önüne geçileceği de eklenmektedir:⁶¹⁰ “Akademi Türk çocuğunu bu vaziyetten kurtaracak, onu istidadının istediği bölüme alacaktır. Her türlü musiki ve tiyatro kabiliyetleri Akademide muhtaç oldukları kucağı, layık oldukları yetişme, büyüme muhit (çevre) ve fırsatını bulacaklardır.”

Müzik devriminin kurumsal ayaklarından biri olan Devlet Konservatuvarı, böylece, 1934 yılında yürürlüğe giren Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanununun sonucunda değil, bu raporun bir gereği olarak 1936 yılında doğmuştur. Kurumun yapılandırılmasında, o dönem sanat alanının düzenlenmesi için ülkeye davet edilen Paul Hindemith ve Carl Ebert de büyük rol oynamışlardır.

Musiki Muallim Mektebi öğrencileri arasından sınavla seçilen seksenaltı kız ve erkek öğrenci, Konservatuvarın ilk öğrencileri olmuştur. Bu öğrencilerden on tanesi

⁶⁰⁹ Halil Bedi vd., “Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi’nin Ana Çizgileri”, 1934, <http://cevadmemduhalar.com/karma-rapor.html> (Erişim: 16.5.2023).

⁶¹⁰ Bedi vd., “Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi’nin Ana Çizgileri”.

daha sonra tiyatro bölümüne geçmişlerdir. Konservatuvara giriş için yapılmış bu ilk sınavın tarihi olan 6 Mayıs 1936, kurumun kuruluş tarihi olarak kabul edilmiştir.⁶¹¹

Sanat işlerine devletin el koyması ve devlet eliyle bir konservatuvar kurulması fikrini savunanlar arasında başta gelen isimlerden, müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal, okulun kuruluşunu sanat dünyasına ilk duyuran isim olmuştur. Paris'te yayımlanan *Le Monde Musical* dergisinin 30 Temmuz 1936 tarihli baskısındaki yazısında Gazimihal, Konservatuvarın kuruluş haberini paylaşırken, dönemin devlet eliyle yürütülen sanat hareketini de şu şekilde değerlendirmiştir:⁶¹²

Müzik hareketlerine gittikçe daha ciddi bir hüviyet verme arzusu, Ankara'da gün geçtikçe artıyor; bu hal, bazı yeni müesseselerin kurulması ihtiyacını doğurmakta ve bu müesseseleri kurma sorumluluğunu ise doğrudan doğruya Devlet üzerine almış bulunmaktadır. Bu hareket, yurdun diğer şehirlerine de örnek olma önemini taşımaktadır. Senfonik orkestranın ıslahından maada, büyük bir koro ile operanın kurulması da düşünülmektedir... Görülüyor ki, genç Türkiye'deki bu müzik hareketi, millî inkılaba dayanan en samimi bir yenileme arzusunun ortaya koyduğu artistik heyecandan beslenmektedir. Halk ve hükümet, büyük şeflerinin musikiyi yükseltme hususundaki direktifinden ilham almaktadır.

Kuruluşundan yaklaşık bir buçuk yıl sonra, 1 Kasım 1937 tarihinde Meclis'i açarken Atatürk, Konservatuvarla ilgili çalışmalara ağırlık verilmesi gereğini vurgularken sanatın devrim sürecindeki başat rolünü de gözler önüne sermektedir:⁶¹³ “Geçen yıl Ankara'da kurulan devlet konservatuvarının, müzikte, sahneden kendisinden beklediğimiz teknik elemanları hızla verebilecek duruma getirilmesi için, daha fazla çaba ve özveri yerinde olur.”

Konservatuvarın ilk yılları öncelikle Türk öğretmen kadrosunun genişletilmesi, ardından da teşkilat yapısına yönelik çalışmalarla geçmiştir. Teşkilat yapısına dair ilk güncelleme Konservatuvarın kurulmasıyla “musiki pedagoji şubesi”ne dönüştürülen Musiki Muallim Mektebi ile ilgili olmuştur. Musiki Muallim Mektebi, 1938-1939 öğretim yılı başında Konservatuvardan ayrılmış ve Müzik Bölümü olarak Gazi Eğitim Enstitüsü bünyesine dahil edilmiştir. 1939 yılı itibarıyla da Konservatuvarda bir Tatbikat Sahnesi kurulmasıyla ilgili çalışmalara ağırlık verilmiştir.⁶¹⁴ Nitekim 1940 yılının Mayıs ayında çıkarılan 3829 sayılı “Devlet Konservatuvarı hakkında kanun” ile de Konservatuvara bağlı bir opera ve tatbikat sahnesinin kurulması konusunda gerekli adım atılmıştır. Kanunun 2. maddesinde Konservatuvarın müzik ve temsil

⁶¹¹ Okyay, *Atatürk Müzik Devrimi'nin Simge Kurumu Ankara Devlet Konservatuvarı* (1936), s. 16.

⁶¹² Cevad Memduh Altar, “Ölümünün Birinci Yıldönümünde Mahmut Ragıp Gazimihal”, *Opus*, Yıl:1, S. 3, 1962, s. 6.

⁶¹³ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 20, 1.11.1937, s. 7.

⁶¹⁴ Okyay, *Atatürk Müzik Devrimi'nin Simge Kurumu Ankara Devlet Konservatuvarı* (1936), s. 156.

olmak üzere iki kısımdan oluştuğu belirtilmiş, devamında bunların hangi bölümleri kapsayacağı konusunda bilgi verilmiştir. Buna göre temsil kısmı, opera ve tiyatro ile birlikte bale bölümünü de içermektedir. Kanun, 1920'ler ile 30'ların ilk yarısında, yeni rejimde sanat alanının nasıl yapılandırılması gerektiği konusunda ortaya atılan düşünce ve önerilerin kararlı bir şekilde hayata geçirildiğini göstermektedir. İsmet İnönü, 1940 yılının Kasım ayında, Meclis açılışında yapmış olduğu konuşmada bu kararlı adımları şu şekilde değerlendirecektir:⁶¹⁵

Maarif işlerinde kabul buyurduğunuz köy enstitüleri ve Devlet konservatuvarı kanunlarının hayırlı tatbikleri, şimdiden iftiharı mucib vaidlerle doludur... Musiki ve tiyatro sanatında Türk çocuklarının yaratma kabiliyetlerini, iyi bir inkişaf yolunda görerek memnun olmaktadır. Devlet konservatuvarı, kabul buyurduğunuz kanunla daha verimli bir tekâmüle doğru yürüyebilecektir.

Kanunun çıkışından bir yıl sonra *Ülkü* dergisinde, Konservatuvarın Halkevinde verdiği temsillerle ilgili olarak geçen “Eserler, gençlerimizin fitrî san’at kabiliyetlerini bir kere daha isbât edecek kudretle temsil edilmiş ve perdeler kapandıkça salon devamlı alkışlarla çınlamıştır.”⁶¹⁶ ifadeleri, temsil bölümünün kısa süre içindeki gelişimini müjdelemektedir. Bu gelişimin arkasındaysa devlet yönetiminin sanata yaklaşımı önemli bir faktör olarak değerlendirilmektedir.⁶¹⁷

... en durgun ve emin bir devrede herhangi bir devlet reisi bile, Büyük İnönü'nün sanat eserlerine, sanat hareketlerine hattâ sanat hazırlıklarına gösterdikleri candan alâka ve iltifatı göstermemiştir. Devlet Konservatuvarındaki konserlerin hemen hepsine şeref verdikleri gibi musikili, musikisiz, bütün temsilleri de aynı suretle şerefletirmişlerdir... Devlet Konservatuvarı'nda, Filârmonik Orkestra'da, zevk ve iftiharla, görülen bu erken gelişme ve olgunluğun en büyük sırrı buradadır; İnönü'nün sadece yakın değil hakikaten candan alâkalarındadır. Millî Şef, bu sanat ocaklarına ve oralarda çalışanlara, aziz çocuklarına bakar gibi aynı şefkat ve ümitle bakmaktadırlar.

Konservatuvar'ın bu yeni kanunu sonrasında, temsil kısmına bağlı tiyatro ve opera bölümü aracılığıyla Batı'dan çok sayıda tiyatro eseri Türkçe'ye çevrilmiş, opera eserlerinin Türkçe'ye uyarlanması için çalışmalar yürütülmüştür. Bunlara ek olarak solo ve küçük gruplar için pek çok şarkı ve koro müziği eserleri de Türkçe'ye kazandırılmıştır. Tüm bu gelişmeler sayesinde hem tatbikat sahnesinin arşivi güçlendirilmiş hem de konservatuvarın nota kitaplığının zenginleşmesine katkı sağlanmıştır.⁶¹⁸

⁶¹⁵ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 14, 1.11.1940, s. 7.

⁶¹⁶ “Ayn Hadiseleri”, *Ülkü*, C. 17, S. 99, Mayıs 1941, s. 274.

⁶¹⁷ Tevfik Ararat, “Güzel Sanatlar”, *Ülkü*, C. 1, S. 5, Aralık 1941, s. 8.

⁶¹⁸ Okyay, *Atatürk Müzik Devrimi'nin Simge Kurumu Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)*, s. 165.

Yıllar içerisinde, Konservatuvarın opera ve tiyatro bölümü aracılığıyla sağladığı hem eser hem de yetişmiş ve yetişen sanatçı birikimi, sanatçıların sanatlarını icra edebilecekleri sahnelerle duyulan ihtiyacı önemli bir mesele haline getirmiştir. Carl Ebert 1946 yılında bu ihtiyacı şu şekilde ortaya koymaktadır:⁶¹⁹

Biz, Ankarada Halkevini pek ender olarak ele geçirebiliyoruz. Bu yüzden bir mevsim boyunca verdiğimiz temsillerin adedi altmış, yetmiş geçmiyor. Bunların tabii yarısı opera temsili olduğuna göre, bugün burada seyrettiğiniz tiyatro kolu sanatkarları yılda ancak otuz defa sahneye çıkmak fırsatını buluyorlar. Bize her şeyden evvel bir tiyatro binası ve bir tiyatro kanunu lazımdır.

Tiyatro ve operaların sahnelenmesi konusunu çözüme kavuşturacak kanun 1949 yılında çıkmıştır. Konservatuvar, böylece, ülkenin bir Devlet Tiyatrosu ve Devlet Operası'na kavuşmasının da önünü açmıştır.

Temsil kısmının üçüncü kolu olan bale şubesiyle ilgili çalışmalarına, diğer iki şubeye göre daha geç başladığı görülmektedir. Bakanlıkça, ilk bale okulu 1947 yılında, bale şubesine temel oluşturmak adına, İstanbul Yeşilköy'de bir ilkokul binasında kurulmuş; okul 1949-50 yılında Ankara'ya taşınarak Devlet Konservatuvarı'nın bir birimi haline getirilmiştir. Diğer şubelerde olduğu gibi bale için de yabancı uzmanlardan yararlanma yolu benimsenmiş ve bu alanda dünyaca tanınmış bir uzman olan Dame Ninette de Valois'nın yardımına başvurulmuştur. Bale şubesi, Valois'nın yönetimi ve İngiliz hocaların yardımıyla gelişimini sürdürmüştür.⁶²⁰

Böylece 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasıyla başlayan süreç, 1930 ve 40'larda, ülkede Batı temelli sanatın gelişimi ve halka benimsetilmesi açısından büyük önem atfedilen, devrimlerin uzantısı niteliğindeki kurumların oluşumuyla devam etmiştir.

4.1.2.3. Bakanlık Düzeyinde Örgütlenme: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

1932-1950 arası dönemin önemli kurumsal adımlarından biri de Eğitim Bakanlığı bünyesinde bir Güzel Sanatlar Müdürlüğü'nün kurulmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi 1920'li yılların başlarında sanat meseleleri için ayrı bir teşkilatlanmaya gidilmemiş, sanatla ilgili konular Hars Müdürlüğü altında değerlendirilmiştir. Sanatın, Bakanlık kapsamında görece bağımsız bir alan olarak ele alınışı, 1926 yılında Maarif

⁶¹⁹ Metin Toker, "Carl Ebert'le mülakat", *Cumhuriyet*, 8 Mart 1946.

⁶²⁰ Cevad Memduh Altar, "Ankara Devlet Konservatuvarı Kırk Yaşında", *Milliyet*, 11 Eylül 1976.

Vekaleti'nin teşkilatlanmasına ilişkin yeni düzenlemeyle⁶²¹ mümkün olmuştur. Ancak bu yapılanma uzun süreli olamamıştır.

Atatürk'ün talimatıyla 1934 yılında müzik alanında uzman kimselerden oluşan bir komisyonun kurulduğuna ve bu komisyonun aynı yıl bir Müzik Kongresi düzenlediğine yukarıda değinilmişti. İşte sanat alanında teşkilatlanma konusunun yeniden gündeme alınışı bu Kongre ile mümkün olmuştur.⁶²² Kongre sonucunda alınan karar doğrultusunda sanat, 1934 yılında Eğitim Bakanlığı bünyesinde yeniden görünürlük kazanmış ve bu tarihte Bakanlığa bağlı bir Güzel Sanatlar Müdürlüğü kurulmuştur. Bu gelişmeyi, sanatın “gereği gibi teşkilatlanması yolundaki ilk adım” olarak değerlendiren Cevad Memduh Altar, konunun mahiyetini şu cümlelerle ifade etmektedir:⁶²³

Daha önceki “Sanayi-i Nefise Encümeni” sırf bir danışma organı idi ve bu tip kuruluşların çoğunda olduğu gibi, burada görüşülen konuşulan şeyler gereği gibi uygulanamıyordu, çünkü yalnız havale edilen evrak üstünde tartışmakla, teoriye teori katmakla ne çıkardı? Artık aksiyona geçmek lazımdı ve öyle oldu: genel müdürlü, memurlu, mütevazı bütçeli bir idare kuruldu. Bu kuruluş az zamanda kanuni bir kişiliğe de kavuşabildi.

Bu yeni teşkilatlanmanın hukuki dayanağını 10 Haziran 1935 tarih ve 2773 sayılı kanun⁶²⁴ oluşturmaktadır. Bakanlığın merkez örgütlerinin sıralandığı ilk maddede güzel sanatlara ilişkin müdürlüğün “Ar Genel Direktörlüğü”⁶²⁵ şeklinde anıldığı görülmektedir. İkinci maddede ise Direktörlüğün görevleri şu şekilde belirtilmektedir: “Okullarda ve okullar dışında dramatik sanatlarla, müzik ve plastik sanat işlerinin ulusal ülkeye uygun olarak yürütülmesine ve yayılmasına, ulusun bu yönden yetişmesine ve yücelmesine çalışmak ve bu çalışmanın sosyal eğitim bakımından gereği gibi verimli olması yollarını aramak ve göstermek.”

Bakanlık bünyesinde güzel sanatlara ilişkin meselelerle ilgilenecek özel bir birimin oluşturulması, sanatla ilgili planlamaların daha sağlıklı yapılması ve bu planlamaların daha etkin bir biçimde hayata geçirilmesi adına bir gerekliliktir. Nitekim

⁶²¹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiye “Kurumsal Düzenlemeler” bölümünün girişinde yer verilmiştir.

⁶²² Cemal Reşit Rey, “Atatürk ve Müzik”, *Cumhuriyet*, 11 Kasım 1963, s. 6.

⁶²³ Cevad Memduh Altar, “Kültür İşleri Başkanlığı mı, Yoksa Kültür Müsteşarlığı mı?”, *Cumhuriyet*, 17 Eylül 1965, s. 2.

⁶²⁴ “Kültür Bakanlığı merkez örgütleri ve ödevleri hakkındaki 2287 numaralı kanunun bazı maddelerinin değiştirilmesine ve bazı maddelerinin eklenmesine ilişkin kanun”, RG: 15.6.1935, 3029.

⁶²⁵ 4113 sayılı ve 22 Eylül 1941 tarihli “Maarif Vekaleti Merkez Teşkilatı ve Vazifeleri hakkındaki 2287 numaralı kanuna ek kanun” ile Ar Genel Direktörlüğü yerine Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü kullanılmaya başlanmıştır. Bkz. RG:25.9.1941, 4921.

Müdürlük, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde önemli sanat kurumlarının doğuşuna önayak olarak bu amaca hizmet etmiştir.

4.1.2.4. Devletin Sanatı Evlere Giriyor: Ankara Radyosu

Cumhuriyet devrimlerinin halka ulaştırılması ve halkın eğitilmesinde, radyo, devletin önemli araçlarından biri olmuştur. Özellikle de -ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak değinilecek olan- müzik alanındaki devrim süreci değerlendirildiğinde radyonun yeni bir toplum yaratma yolundaki işlevi daha net bir şekilde anlaşılır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında hükümet, radyo yayınlarını, medenileşme ile özdeşleştirdiği çağdaş sanat ilkelerine bağlı bir düzenlemeye tabi tutmuş ve bu yayınlar aracılığıyla yurdun dört bir yanına bu ilkelerin nüfuz etmesine çalışmıştır. Amaç, öncelikli olarak halkın kulaklarının Batı müziğiyle eğitilmesidir. Böylece, halk müziği ve Batı müziğinin harmanlanmasıyla oluşturulması hedeflenen milli müziğin halk tarafından sahiplenilmesi de kolaylaşacaktır. Dolayısıyla Cumhuriyet'in kuruluş döneminde Radyo, müzik devriminin önemli bir diğer kurumsal ayağı olarak kendini gösterir.

Ülkenin radyo konusundaki geçmişi incelendiğinde yayınların 1920'lerin ikinci yarısında Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi'ne bağlı olarak İstanbul ve Ankara Radyoları aracılığıyla gerçekleştirilmiş olduğu bilgisine ulaşılır. Bu iki radyonun devlet eliyle yönetilmeye başlanması ise 1936 yılına denk gelmektedir. Bunlardan Ankara Radyosu birkaç deneme yayını sonrasında 1938 yılının son aylarında resmi yayına başlamış; İstanbul Radyosu ise 1950 yılında yeni postasının işletmeye açılmasına kadar yayın yapmamıştır.⁶²⁶ Böylece Ankara Radyosu, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında, devletin toplumu dönüştürme hedefinin önemli bir parçası haline gelmiştir.

Bir şirket yönetimi altında olmakla beraber, 1936 yılı öncesindeki dönemde de radyo yayınlarının devletin yönlendirmesiyle gerçekleştiği görülmektedir. Devlete radyo yayınlarına etki edebilme imkânı sağlayan önemli kaynaklardan biri, Matbuat Umum Müdürlüğü'ne ilişkin 26 Mayıs 1934 tarih ve 2444 sayılı kanundur.⁶²⁷ Kanunun, kurumun görevlerini düzenleyen ilk maddesi, Müdürlüğe, kamuoyu ile ilgili vasıtalarından biri olan radyoyu denetleme yetkisi vermektedir.

⁶²⁶ Gültekin Oransay, "Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, s. 1506-1507.

⁶²⁷ RG: 29.5.1934, 2713.

Yönetiminin devlete devredildiği 1936 yılı ile birlikte, radyolar Nafia Vekaleti'ne bağlı Posta Telgraf ve Telefon Umum Müdürlüğü'nün görev alanına girmiştir.⁶²⁸ Ayrıca bu dönem itibarıyla hükümet, radyolarla ilgili çalışmalarını yoğunlaştırır. 1937 yılında *Cumhuriyet* gazetesi, hükümetin, radyo konusundaki planlamalarını şu şekilde aktarmaktadır.⁶²⁹

... Başvekil İsmet İnönü Parti arkadaşlarının radyoya verdiği alaka ve ehemmiyetten pek ziyade memnun kaldığını ve hükümetin radyo işini mühim bir mesele olarak ele almış bulunduğunu ve radyonun milletler için mübrem ihtiyaçlardan biri olduğunu söyledikten sonra memleket dahilinde birisi Ankarada olmak üzere müteakiben birkaç istasyon merkezinin kurulacağını ve bu suretle radyo makinelerinin köy odalarına kadar teşmil edileceğini beyan ederek istasyonlarımız tesis edildikten ve radyo makineleri sanayiine geçildikten sonra memleket dahilinde kendi düşündüklerimizi emniyetle yapabileceğimizi ve o zamana kadar gümrük tarifelerinin indirilmesinin zaruri bulunduğunu ilave etti.

Radyo ile ilgili meseleler, 1940 yılında yeniden Matbuat Umum Müdürlüğü'nün sorumluluğuna geçmiştir. Müdürlüğü Başbakanlığa bağlayan 22 Mayıs 1940 tarih ve 3837 sayılı kanunda⁶³⁰ Radyo'nun, Matbuat Umum Müdürlüğü'nün altında bir müdürlük ve müdürlüğe bağlı bürolar şeklinde örgütlendiği belirtilmektedir. Kanuna göre Matbuat Umum Müdürlüğü'nün radyo ile ilgili görevi ise “halkın siyasî, toplumsal, iktisadî, kültürel ve sanatsal ihtiyaçlarını tatmin edecek programların hazırlanma ve uygulanmasını temin etmek”tir.

Bu kapsamda Radyo'nun halkın kültürel ve sanatsal ihtiyacına yönelik yayınları ile ilgili bilgiyi *Ülkü* dergisindeki yazısında Faik Canselen şu şekilde aktarmaktadır:⁶³¹

Radyo, salı ve cuma günleri klâsik eserlerimizi, çarşamba günleri de Yurttan Sesler saatında halk musikimizi dinletti. Bu iki çeşit musiki dışında kalan ve programlarda hayli yer tutan mahsullerin azalmasını, klâsik eserlerimizin ve halk türkülerimizin de daha sık duyurulmasını gönül çok istiyor. Halk türkülerinden daha temiz, daha iyi örnekler verilebileceği de muhakkaktır. Onbeş günde bir, Radyo'da tertip edilen Folklor geceleri, muhtelif şehirlerinizin musikisini ve diğer hususiliklerini öğrenmemiz için güzel fırsatlardır...

Radyo'nun 1942 yılı programlarında yer alan “Bir türkü ve bir marş öğreniyoruz” saatında birçok türküler ve marşlar belledik. Türkü gününde ruhumuza yurttan yumuşak ve kıvrak; marş gününde de sinirlerimize kuvvet veren sert ve gürbüz havalar girdi. Bu türkülere ve marşlara ayrılan onbeş dakikanın hiç olmazsa yirmiye çıkarılması iyi olur.

Radyo'da batı musikisi yayımına gelince: bu işin mühim bir kısmını Filârmonik orkestramız üzerine almış bulunuyor...

⁶²⁸ Hale Yaylı, “1927'den Çok Partili Döneme Kadar Türkiye'de Radyo Yayıncılığı”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, C. 10, S. 1, Ocak 2018, s. 42.

⁶²⁹ “Radyoların gümrük resmi indirilecek”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1937, s. 3.

⁶³⁰ RG: 28.5.1940, 4520.

⁶³¹ Faik Canselen, “Musiki Hareketlerine Toplu Bir Bakış”, *Ülkü*, C. 3, S. 27, Kasım 1942, ss. 23-24.

Radyoda Türk bestecilerinin eserlerine geçen yıllardan daha fazla yer ayrılmıştır. Türk bestecilerinin eserlerini yaymak, tanıtmak için bundan daha iyi bir fırsat ve vasıta göremiyoruz.

Radyo'nun yayınlarıyla ilgili daha ayrıntılı bilgiye ise 18 Aralık 1946 tarihli Meclis tutanağından ulaşılmıştır. Buna göre dönemin teknik imkânları dahilinde Ankara Radyosu günde ancak 7 saat çalışabilmektedir. Bununla birlikte aynı belgede yayınların, müzik yayınları, söz yayınları ve temsil olmak üzere üç kısma ayrıldığı, müzik yayınlarının da kendi içinde Türk müziği ve Batı müziği olarak ikiye ayrıldığı belirtilmekte ve bunların içeriği ile ağırlıkları hakkında şu bilgiler aktarılmaktadır.⁶³²

Türk müziği programlarında Tarihî Türk Müziği, Yurttan sesler, ince saz, sololar, saz eserleri ve oyun havalarıyla izahlı Türk müziği yer almaktadır. Türk müziği yayınları, 1680 dakikadan ibaret bulunan plâk yayını da dâhil olmak üzere senede 29.500 dakikaya varmaktadır. Batı müziği programlarında ise, senfonik müzik, armoni müzikası, salon orkestraları, dans orkestrası, sololar, oda müziği, dört sesli koro, gençlik korosu, akordion, mandolin birlikleri ile kısaltılmış opera parçaları ve senfonik Türk müziği yer almış bulunmaktadır. Bütün bu yayınların yekûnu senede 44.010 dakika tutmaktadır. Bundan başka, yekûnu 42.822 dakikayı bulan plâk neşriyatı vardır.

Temsil yayınları ile ilgili bilgilere göreyse yayınlar “dram, komedya, zirai skeç, içtimai piyesler, batı edebiyatından çeşitli tercümeler”den ibarettir. Ayrıca temsil yayınlarının senede 3793 dakikayı bulduğu ve bu süre içinde toplamda 114 parça eser temsil edildiği de eklenmiştir.⁶³³

Tüm bu veriler, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde Radyo'nun sanat yayınlarının ağırlıklı olarak çağdaş Batı sanatı ekseninde şekillendiğini göstermektedir. Bunun yanında milli kültürün dayanağı olarak kabul edilen halk müziği de Radyo yayınlarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. İçeriğine ilişkin böyle bir düzenleme pek tabii dönemin sanata yüklediği temel işlevleri yansıtır: halkın çağın gereklilikleri doğrultusunda eğitilmesi ve kaynağını Anadolu'dan alan bir ulusun inşası.

4.1.2.5. Köy Çocuklarının Sanatla Karşılaşması: Köy Enstitüleri

Cumhuriyet rejimi ile idare edilmeye başlanan ülkede devletin en temel hedeflerinden biri, bundan böyle kendi yönetiminde söz sahibi olacak halkın, eğitimli bireylerden oluşmasını sağlamaktı. Çünkü yüzyıllardır “kadersel” bir yönetim anlayışının hakim olduğu ve halkın eğitimsiz bırakıldığı⁶³⁴ bu topraklarda bireyleri

⁶³² TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 18.12.1946.

⁶³³ TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 18.12.1946.

⁶³⁴ Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere Cumhuriyet kurulduğu dönemde okuma yazma oranı yüzde 10,58'di.

hukuki anlamda yönetimin bir parçası haline getirmek tek başına yeterli değildi. Topluma, ülkeyi çağdaş medeniyetler seviyesine çıkaracak bir yönetimi talep etme bilincinin de kazandırılması gerekiyordu. Bunun için de nüfusunun yüzde 75,8'i kırsal kesimde yaşayan⁶³⁵ bu coğrafyada, kırsal nüfusun eğitimle buluşturulması hayati bir önem taşımaktaydı. Çünkü, “köylü, şuurlanacak şekilde okutulmazsa, köylünün arasına yeni kıymetler yayılmazsa inkılap şehrin dışına çıkamaz ve kökleşemez”di.⁶³⁶ İşte Köy Enstitüleri, 1940 yılında böyle bir amaca bağlı olarak doğmuştu.⁶³⁷ 17 Nisan 1940 tarih ve 3803 sayılı kuruluş kanununda⁶³⁸ da belirtildiği üzere Enstitüler, köy öğretmeni ve köye yarayan diğer meslek erbabını yetiştirecek; mezun olan öğrenciler de tayin edildikleri köylerin her türlü eğitim ve öğretim işlerini göreceklerdi.

Bu doğrultuda, 1940 yılı itibarıyla “Edirne'den Kars'a, Diyarbakır'dan Aydın'a, Trabzon' dan Antalya'ya, Malatya'dan Kastamonu'ya kadar uzanan bölgelerin içindeki en ıssız köylerde her biri 1000 yatılı öğrenci alacak genişlikte 20 enstitü” kurulmuştur.⁶³⁹ Enstitülerin, ülkenin en ücra köşelerine kadar eğitimi götürme konusundaki gücü, kurumlardan mezun öğrencilere ilişkin sayısal veriler incelendiğinde daha net görülür: 1933-1934 ders yılı istatistiklerine göre köylere ancak 6785 öğretmen temin edilebilmişken 1946-1947 yılı başında Enstitü mezunu öğretmen ve eğitimcilerin toplam sayısı 14.298'dir.⁶⁴⁰

Köy Enstitülerinin mimarı İsmail Hakkı Tonguç, felsefe, sanat, müzik, ilim ve tekniğin, “hayattan korkmayan, onu seven, ona kayıtsız ve şartsız ihtirasla bağlanabilen” insanlarla yaratılacağına inanmaktadır. Bu sebeple de Enstitülerin kuruluşunun ardından 2 Ekim 1940 yılında yazdığı mektupla Köy Enstitüsü müdürlerine şöyle seslenir:⁶⁴¹

Sizlere yasalarla verilmiş olan yetkilerden başka birçok idare yetkisi ve olanağı da verilmiş bulunmaktadır. Bunların hepsinden amaç topluma vefalı, yeni, diri,

⁶³⁵ Başvekalet İstatistik Genel Direktörlüğü, *Türkiye Nüfusu*, s. 14.

⁶³⁶ İsmail Hakkı Tonguç, *Canlandırılacak Köy*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2020, s. 24.

⁶³⁷ Köy Enstitülerinin kuruluşundan kısa bir zaman sonra bu kurumlarda çalışacak öğretmen, yönetici, araştırmacı vb. elemanların kendi kaynağından ve kurumun amacına uygun bir donanımda yetiştirilmeleri ihtiyacı gündeme gelmiştir. Bu ihtiyaca bağlı olarak 1942-43 öğretim yılında Hasanoğlu Köy Enstitüsü içinde ayrıca bir Yüksek Köy Enstitüsü açılmıştır. Bkz. Pakize Türkoğlu, *Tonguç ve Enstitüleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, ss. 384-418.

⁶³⁸ RG: 22.4.1940, 4491.

⁶³⁹ Tonguç, *Canlandırılacak Köy*, s. 522.

⁶⁴⁰ Tonguç, *Canlandırılacak Köy*, s. 523.

⁶⁴¹ Tonguç, *Mektuplarla Köy Enstitüsü Yılları*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976, s. 37.

çalışkan, dürüst, cesur, becerikli, meşşakate dayanabilen, zorluk ne olursa onu yenebilen, tuttuğunu koparan, toplumsal hayatın her aşamasını etkileyebilen, toprağa bağlı, köklü, yaşamdan zevk alan, yaşamaya doymayan, insanları ve yaşamı seven, ölümü tanımayan yurttaşlar yetiştirmemiz içindir.”

Köy Enstitüleriyle yetiştirilmesi hedeflenen böyle bir yurttaşın eğitiminde sanat önemli bir birleşen olarak dikkat çekmektedir.⁶⁴² Bunu, İ. Hakkı Tonguç’un Köy Enstitüsü müdürlerine gönderdiği 4 Ağustos 1941 tarihli bir diğer mektupta görmek mümkündür.⁶⁴³

... her Enstitüde başta radyo olmak üzere gramafon, mandolin, ağız armoniği, akordiyon, davul, zurna, kaval gibi müzik aletlerinin bulunmaları şarttır. Bunların mübayaaları ve tedariki için hiçbir şey esirgenmemelidir. Çabuk bozulan aletlerin yeniden tedarikleri müşkül olduğu için bu gibi aletleri iki, üç hatta dört tane bulundurmak yolu tutulmalıdır. Kaval, ağız armoniği gibi ucuz tedariki mümkün ve çocukların kendi kendilerine kaldıkları zaman da çalmayı öğrenebilecekleri aletler çok miktarda alınmalı ve talebeye serbestçe dağıtılmalıdır. Her türlü müzik faaliyeti müessesenin her tarafında serbest olmalıdır. Nöbetçi talebe grupları işlerini bitirince veya bir işten serbest kalan talebe kümeleri, münferit çocuklar Enstitünün binalarının içinde, dışında, tarla kenarlarında, bahçelerde, ahırlarda, yollarda gelip gitmelerde bir müzik aleti çalmakta veya teganni etmekte tamamen serbest bırakılmalıdır.

Tonguç’un bu ifadelerinden Enstitülerde, müziğin ders saatinden bağımsız bir şekilde öğrencilerin günlük hayatlarının bir parçası haline getirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Köy Enstitüsü mezunlarından Pakize Türkoğlu’nun, Tonguç ve Köy Enstitüleriyle ilgili çalışmasından, resim dersi için de benzer bir yöntemin benimsenmiş olduğunun bilgisine ulaşılmaktadır. Türkoğlu, resim-iş çalışmalarının da yalnızca bir ders saatine bağlı olmadığını, öğrencilerin Enstitülerde, “programı aşan bir verimlilik ve özgür çalışma” ortamına sahip olduklarını aktarmaktadır. Bununla birlikte resim atölyelerinin dersler dışında da öğrencilere açık olduğunu ifade eden Türkoğlu, Enstitülerde özel yetenekli öğrencilerin gelişebilmesi adına gerekli özenin gösterildiğini belirtmektedir.⁶⁴⁴

Enstitülerin programında tiyatro çalışmaları da önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmalar genel olarak Batı tiyatrosunun yakından tanınması üzerinedir. Çünkü Batı tiyatrosunun tanınması, öğrencilerin çağdaş tiyatro anlayışına ulaşmasında bir ön koşul olarak görülmektedir. Bu kapsamda Enstitülerde öncelikli olarak klasik tiyatro yapıtlarının temsiline ağırlık verilmiştir. Molière’den *Zoraki Tabip* ve *Kıbarlık*

⁶⁴² Köy Enstitülerine eğitmen yetiştiren Yüksek Köy Enstitüsünün eğitim programında da sanat önemli bir yere sahip olmuştur. Fakir Baykurt buradaki Müzik bölümünü “en canlı bölüm” olarak anmakta ve o bölümdeki öğrencilerin tıpkı bir konservatuardaymış gibi yetiştigini eklemektedir. Bkz. Fakir Baykurt, *Unutulmaz Köy Enstitüleri*, Literatür Yayınları, İstanbul 2020, s. 145.

⁶⁴³ Tonguç, *Mektuplarla Köy Enstitüsü Yılları*, ss. 49-50.

⁶⁴⁴ Türkoğlu, *Tonguç ve Enstitüleri*, s. 279.

Budalası, *Sophekles'ten Kral Oidipus*, *Gogol'dan Müfettiş*, *Shakespeare'den Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *Çehov'dan Teklif*, Enstitülerde öğrenciler tarafından temsil edilen klasik eserlerden bazılarıdır. Bu eserlerin öğrencilere tanıtılması, amaçlandığı gibi, onları kendi oyunları üzerine düşünmeye ve bu oyunları geliştirme yolunda çaba harcamaya itmiştir.⁶⁴⁵

Bu etkinliklerin yanında Enstitülerde halk oyunları ile koro çalışmalarının da ön planda tutulduğu görülmektedir. Enstitü mezunlarından Fakir Baykurt yurdun çeşitli bölgelerinden derlenmiş oyunları 1200 kişi birlikte oynadıklarını belirtmekte ve eklemektedir:⁶⁴⁶

Gümbür gümbür bütün oyunları, aynı figürleri yaparak oynardık. Bizim o yanlar zeybek yöresi. Toprağa 1200 ayak birden vururduk, 1200 diz birden kırardık. Çok oyun bilirdik. İşlerimizi bitirdikten sonra, yurt gezisine çıktığımızda, uğradığımız Enstitülerden öğrenip geldiğimiz oyunları da birbirimize öğrettik. Bunlar ulusal kültürün özümlemesi bakımından büyük fırsatlardı. Aynı zamanda yurt türkülerini, köy türkülerini söylemeyi öğrenirdik. 50-60 kişilik bir sınıf birçok türküyü bir ağızdan söyleyebildiğimiz gibi, aynı türküler 1200 kişi de söylerdik... Köy Enstitülerinden önce köy türkülerinin bu derece sevildiği yoktu.

Görüldüğü gibi Enstitülerde, sanat alanına yönelik eğitim programı, sadece Batı kültürünü değil halk kültürünü de içerecek şekilde düzenlenmiştir. Bu, dönemin “Batı tekniği ile milli sanata ulaşma” ve “milli sanatın temeline halk kültürünü koyma” politikasının bir yansımasıdır. Enstitüler ile dönemin sanat politikaları arasındaki bu ilişkiyi, Hamdi Olcay’ın şu cümleleri daha açık bir şekilde ortaya koyar:⁶⁴⁷

Bize dönmek, düne dönmek olmadığını biliriz. Bunu inkılâpçı ve milliyetçi oluşumuzla da belirtmiş bulunuyoruz. İşte bu bizim buluşumuzdur. Enstitülerde gördüklerimiz bu anlayışımızın ne güzel kavrandığını gösteriyor. İşte bir yandan yanık Anadolu havaları söylenirken, biraz sonra en yeni batı tekniğine göre armonilenmiş bir şarkıyı öğrenciler korosunun gür sesle söylediğini duyuyoruz. Burada hem halkın sazı var, hem akordeon. Bir yandan halkın köklü bir geleneği olan köylü temsilleri oynanırken, öbür yanda Grek tragedyası ustalarından Sofokles’in yazdığı *Kral Oidipus* oynanıyor.

Sanat, bu kurumlarda yalnızca estetik beğenin geliştirilmesi ve milli sanatın inşasına hizmet etmemiş, aynı zamanda öğrenciler arasındaki “birliktelik” duygusunun güçlendirilmesine de yardımcı olmuştur. Çünkü, Fakir Baykurt’un ifadeleriyle, “birlikte türkü söyleyebilen, halk oyunu oynayabilen insanlar birlikte iyi girişimlere yönelebilir; aynı zamanda uyumla çalışabilir.”⁶⁴⁸ Bu, Enstitülerdeki sanatsal faaliyetlerin, dönemin ulus inşası sürecine dolaylı olarak katkısı anlamına da

⁶⁴⁵ Mahmut Makal, *Köy Enstitüleri ve Ötesi*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1979, ss. 42-43.

⁶⁴⁶ Fakir Baykurt, *Unutulmaz Köy Enstitüleri*, s. 26-27.

⁶⁴⁷ Hamdi Olcay, “Köy Enstitülerinin Dördüncü Yıl Dönümü”, *Ülkü*, C. 6, S. 63, Mayıs 1944, s. 10.

⁶⁴⁸ Baykurt, *Unutulmaz Köy Enstitüleri*, s. 144.

gelmektedir. Bunlara ek olarak normal şartlarda sanatla karşılaşması mümkün olamayacak köy çocukları, Köy Enstitüleri sayesinde bir enstrümana dokunmuş, dünya klasiklerinden bir tiyatro eseriyle tanışabilmiştir. Ancak tüm bu olumlu etkilerine rağmen, köylerin canlandırılması ve medeni bir yaşama kavuşturulması adına başlatılan bu hareket, 1948 yılında Enstitülerin kapatılmasıyla son bulmuştur.

4.2. Politikadan Uygulamaya

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin sanat alanındaki uygulamaları incelendiğinde bu uygulamalarda genel olarak sanat politikalarının temeline yerleştirilen ideolojilerin izlerine rastlanır. Uygulamaların bir boyutunu ülkede Batı estetiği ve tekniğinden doğacak milli bir sanatın inşası oluştururken diğer boyutunu da halkın bu yeni sanata hazırlanma aşaması oluşturmaktadır. Batı tekniğinden doğacak milli bir sanatın inşası ile halkın bu yolda hazırlanması içinse sanat alanından sanatçı ve uzmanlara ihtiyaç bulunmaktadır. Söz konusu kaynağın desteklenmesi ise uygulamaların bir diğer boyutunu oluşturmaktadır.

Bu bölümde milli sanatın inşası ve halkın sürece dahil edilmesi kapsamındaki faaliyetler müzik, resim-heykel ile tiyatro ve sinema başlıkları altında incelenecektir. Ardından uygulamaların yürütücüsü konumundaki insan kaynağının, devlet tarafından maddi ve manevi anlamda desteklenmesi konusu üzerinde durulacaktır.

4.2.1. Milli Sanatın İnşası Yolunda

Yeni kurulan ülkede sanat, teknik anlamda Batı'dan yararlanacak ama bu tam bir aktarma olmayacaktır. Yani Batı'nın tekniği ile yeni ulusun değerlerini yansıtacak milli bir sanata ulaşılması Cumhuriyet rejiminin sanat alanındaki temel hedeflerinden biridir. Milli sanatı oluşturacak değerlerse Anadolu'daki halk kültürüne dayandırılacaktır. Bu anlamda sanat, medeni temeller üzerinde yükselen yeni bir ulusun inşa edilmesine katkısı ile Osmanlı'dan kopuşun da önemli bir göstergesi olarak düşünülmektedir.

Dönemin sanatı, “halk”ın kültürüne dayanmakla birlikte tam anlamıyla halkçı da bir yapı sergilemektedir. Devlet sanatı halkın medeni bir yaşam doğrultusunda dönüştürülmesinde önemli bir araç olarak tasarlandığından, sanatın, halkın gündelik yaşantısının bir parçası olmasına gayret edilmiştir. Böylece Batı tekniği ile milli değerlere dayandırılarak inşa edilecek sanat, halkın her bireyini bir yandan medenileştirecek bir yandan da yeni ulusun doğal bir parçası haline getirecektir.

4.2.1.1. Müzik Devrimine Bağlı Gelişmeler

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında, daha önce de belirtildiği gibi, Batı'ya yönelme daha bütüncül bir yaklaşımla ele alınmış ve toplumun özüne, zihinsel formuna kadar ulaşabilmeyi hedeflemiştir. Buna bağlı olarak da sanatın hem kendi içinde dönüşümünün sağlanmasına hem de toplumu dönüştürmesine imkân verecek politikalar üretilmiştir. Bu politikaların en yoğun olarak üretildiği alan da müzik olmuştur. Bunun altında yatan nedeni Atatürk şu cümleleriyle özetlemektedir:⁶⁴⁹ “Montesquieu'nün “Bir halkın müzikalitesine önem verilmezse, ıslahat mümkün olamaz” dediğini okumuştum. Bu çok doğru. Onun için bunu uyguluyorum.”

Yeni rejimde pek çok alanla birlikte müzik alanındaki devrimlerin de Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma hareketiyle bir süreklilik içinde olduğu belirtilmişti. Bu sürekliliği hem Osmanlı Devleti hem de Cumhuriyet'in kuruluş döneminde varlık göstermiş aydınların düşüncelerinden takip etmek mümkündür. İnkılapların fikir babası olarak değerlendirilen Ziya Gökalp'in Doğu müziği konusundaki görüşleriyle II. Abdülhamit'in düşünceleri⁶⁵⁰ arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. *Türkçülüğün Esasları* 'nda Ziya Gökalp'in, tıpkı II. Abdülhamit gibi Doğu müziğinin kaynağı olarak Bizans'ı işaret ettiği görülmektedir. Gökalp, Avrupa müziği ile tanışılmasıyla birlikte ülkede Doğu, Batı ve halk müziği olmak üzere üç müzik bulunduğunu belirtmekte ve milli müziğe ulaşma konusunda gidilmesi gereken yolu şu şekilde çizmektedir:⁶⁵¹ “Şark musikisinin hem hasta, hem de gayr-ı millî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O hâlde, millî musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle Garp musikisinin imtizacından doğacaktır.”

Benzer düşüncelerin, Ziya Gökalp'in öncesinde, dönemin fikir ve siyaset alanındaki önemli isimlerinden Necip Asım tarafından da dile getirilmiş olduğu görülür. Necip Asım 1918'de Türk Yurdu dergisinde yayımlanmak üzere kaleme aldığı “Dilimiz Musikimiz” başlıklı yazısında Doğu müziğinin kökenine yönelik değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bu müziğin ve bu müziğe ilişkin enstrümanların (ud, kanun), “Türk sözü” ve “Türk sazı” olmadığını, bunların Arap, Acem ve Bizans'tan aktarılmış olduğunu belirtmektedir. Asım'a göre bu müzikle “Türk damarı

⁶⁴⁹ Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk'ün Bütün Eserleri*, C. 23, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008, s. 272.

⁶⁵⁰ “Batı Ekseninde Gelişmeler” başlığında ayrıntılı olarak değinilmiştir.

⁶⁵¹ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 138-140.

kabartılamaz, uyuşturulur.” Bu sebeple de “ruhumuza asabımıza iyi tesir etmeyen” bu müzik, Türklerin müziği değildir. Asım Türklerin müziğinin, “Urfa ağzı, Diyarbakır ağzı, dediğimiz halk ırları, halk nağmeleri” olduğunu eklemektedir.⁶⁵²

Atatürk de Doğu müziğini “Bizans işi” olarak görmekte ve hakiki türkülerin ancak sadece bozkırlarda çobanlardan işitilebileceğini düşünmektedir.⁶⁵³ Müzik devriminin habercisi olarak nitelendirilen ünlü Sarayburnu konuşmasında bu konuda benimsenecek yolu topluma dayandırarak şu şekilde açıklamaktadır:⁶⁵⁴

Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım san’atkârlığında muvaffak oldu.

Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bir musiki, bu basit musiki, Türk’ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen, satırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk, fitraten şen, satırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felâketli neticeleri vardır. Bunun fârikı olmamak, kabahatti.

İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir, artık Türk şendir, fitratinde olduğu gibi, artık Türk şendir.

Atatürk’ün bu açıklamaları, II. Abdülhamit’in “Alaturka güzeldir ama daima gam verir. Alafranga değişiktir. Neşe verir.” ifadeleriyle örtüşmekle birlikte çok önemli bir noktada ondan ayrılmaktadır: “Doğu müziği”ne ilişkin bu değerlendirme artık bireysel bir değerlendirme olmaktan çıkmış ve halka yönelmiştir. Bu, halkta gerçekleştirilmesi planlanan Batılı dönüşümün de bir gereğidir. Çünkü daha önce belirtildiği üzere Batıcılık ile ulaşılması hedeflenen yeni zihin formunda, insan yaşamının temeli “neşe ve saadet”e dayanır.

Müzik devrimi açısından 1920’ler daha çok hazırlık süreci olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde toplum, söylemler aracılığıyla müzikte yaşanacak değişikliğe hazırlanmıştır. Bununla beraber önceki bölümlerde ayrıntılarıyla ortaya konulduğu üzere bu yıllar Osmanlı’dan devralınan sanat kurumlarının Batı temelinde dönüştürüldüğü, Cumhuriyet’in köklü kurumlarınınsa temellerinin atıldığı yıllardır. Ayrıca bu dönemde, ilerin uzman kadrosunu oluşturmaya yönelik atılımlara tanık olunur. Bu kapsamda devletçe sanatçı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere ilki

⁶⁵² Necip Asım, “Dilimiz Musikimiz”, çev. İdris Çakıroğlu, *Art-Sanat*, S. 8, 2017, s. 647.

⁶⁵³ Atatürk, *Atatürk’ün Bütün Eserleri*, C. 23, s. 272.

⁶⁵⁴ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, s. 272.

1925'te açılan yarışma sınavlarıyla Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag'a on kadar genç gönderilmiştir. Tüm bunlara ek olarak milli müzik için dağarcık oluşturma çalışmaları da bu yıllarda başlamıştır. Yeni müziğin kaynağını oluşturacak halk ezgilerinin toplanması için ilki 1925 Ağustosunda gerçekleştirilen derleme gezileri yapılmış ve notaya alınan ezgiler defterler biçiminde yayımlanmıştır.⁶⁵⁵

1930'larla birlikte, kararlı söylemlerin yanında daha somut ilerlemeler göze çarpar. Atatürk 1934 yılındaki Meclis açılış konuşmasında, bir ulusun yeni değişikliğinde ölçünün müzikte değişikliği alabilmesi olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir:⁶⁵⁶

Bu gün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.

Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.

Bu ifadelerle Atatürk kamu kurumlarını müzik devrimi sürecinde daha etkin olmaya, halkı da yeni rejimin yeni müziğine uyum sağlama konusunda daha gayretli olmaya davet etmektedir. İstanbul Belediye Konservatuarı Müdürü Yusuf Ziya Beyin aşağıda yer alan ifadeleri, bu davetin kamu kurumlarındaki yansımaya örnek teşkil etmektedir:⁶⁵⁷

Yeni ve milli bir Türk musikisi kat'iyyen doğacaktır. Buna emin olmak lazımdır. Bazı kimseler, Türk musikisini armoni yolile yapmak iyi olmuyor, melez veya yavan oluyor iddiasındadırlar. Bu iddia tamamen yanlıştır. Eğer ortada garp tekniğile vücade getirilmiş ve beğenilmemiş bazı eserler varsa, bu, bu gibi eserlerin bu şekilde yapılamıyacağına değil, o bestekarın yapamadığına delalet eder.

Musikinin fenninde milliyet olamaz. Çünkü, ilim, fen beynelmileldir. Biz milli hislerin ifadesinde, milli eserlerin yapılışında, garbin tekamülünü bulan musiki ilim ve tekniğinden ve enstrüman aletlerinden istifade edeceğiz. Çünkü herşeyde büyük varlıklar yaratan milli hisse bugünkü alaturka alat ve eşkâlile ve kendine göre olan usullerile kat'iyyen gayrikâfidir.

Atatürk'ün Batı temelli müzik inşasına yönelik yukarıdaki ifadeleri bir yandan da bugünlere kadar uzanacak bir Türk müziği-Batı müziği tartışmasının fitilini ateşlemiştir. Öyle ki bu tartışma çoğu zaman devrimin temelinde yatan ana hedefin kaçırılmasına, sanat alanında atılmış tüm önemli adımların üstünün çizilmesine sebep olmuştur. Sürecin önemli aktörlerinden biri olarak Adnan Saygun, aşağıda yer

⁶⁵⁵ Oransay, "Çoksesli Musiki", s. 1520.

⁶⁵⁶ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 25, 1.11.1934.

⁶⁵⁷ "Milli musiki doğacaktır!", *Cumhuriyet*, 12 Kasım 1934, s. 1.

alan görüşleriyle, Atatürk'ün büyük tartışmalar yaratan bu sözlerinin nasıl okunması gerektiği konusunda bir kapı aralamaktadır.⁶⁵⁸

Bu sözler ağır bir suçlamayı, hatta bir kini ifade eder niteliktedir. Bazı kimselerin Atatürk'ün bu sözleri karşısında küçümseme ile dudak bükmüş ve hala büküyor olmalarını düşünmek için falcı olmaya gerek yoktur. Ancak gençliğinde sevdiği ve belki ömrünün sonuna kadar da nefret etmediği bu musikiyi Atatürk'ün elinin tersiyle itivermiş olması garip değil midir? İnkılapçılık, devrimcilik gibi sözleri söylemek kolaydır. Ancak, eğer bu devrim işareti ise, ki öyledir, bir bütün olarak düşünülmesi gereken devrimler zinciri içinde bu devrimin de önemini ve yerini Atatürk'ün çok iyi hesaplanmış ve özellikle kulak alışkanlığı ve hafızaya olan çok yakın bağlılığı dolayısıyla, öteki sanatlara göre geç ve güç değişebilen musikinin toplumun yeni bir hayata yönelişinde üzerine nasıl bir ağır yükün düşebileceğini çok iyi değerlendirmiş ve tam bir bilinç ve inanç ile bu sözleri söylemiş olması gerekir.

Atatürk'ün bu çok tartışma yaratan söylemlerine bağlı olarak 1930'lar itibarıyla, müzik devrimi konusu daha yoğun bir şekilde ele alınacaktır. Öncelikle, kurumsal gelişmelerle ilgili başlıkta da değinildiği üzere, uzmanlardan oluşan bir Müzik Komisyonu kurulur ve müzik devrimi, Komisyonun sorumluluğuna verilir.⁶⁵⁹ Atatürk, 1934 yılının Kasım ayında Komisyonun toplanması ve müzik devrimi için bir program oluşturulması yönünde talimat vermiştir. 16 Kasım'da *Milliyet* gazetesinde çıkan bir haber, Komisyon gündeminin o gün, Maarif Vekaletinde toplanan bir encümenle belirlendiğini aktarmaktadır.⁶⁶⁰ 26 Kasım 1934 tarihinde toplanan Komisyonun toplantı gündemini oluşturan ve Tablo 4.1'de ayrıntılı bir şekilde yer verilen maddeler, müzik devriminde izlenecek yolu göstermektedir.⁶⁶¹

Tablo 4.1. Müzik Komisyonunun 26 Kasım 1934 Tarihli Toplantı Gündemi

Müzik Komisyonu Gündemi	
Terbiye Bakımından	•, plâk vasıtasıyla yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinın men'i çareleri.

⁶⁵⁸ Saygun, *Atatürk ve Musiki*, ss. 16-17.

⁶⁵⁹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiyi Cemal Reşit Rey şu şekilde aktarmaktadır: “Atatürk'ün direktifi üzerine bir müddet sonra (1934 te) Maarif Vekili Abidin Özmen sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi ve ben) Ankara'da kongreye toplamıştı... Maarif Vekili ... bizlere “Ey, hadi bakalım, musiki inkılabı yapacaktınız, bunu nasıl yapacağız?” demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeğe başladı. Toplantı dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra Abidin Özmen heyecanla bizlere: “Paşa Çankaya'dan bir kaçırdı telefon ettiriyor. Musiki inkılabı ne yoldadır diye soruyor?” dedi. Biz büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk.” Bkz. Rey, “Atatürk ve Müzik”, s. 6.

⁶⁶⁰ “Musikimiz etrafında tetkikler”, *Milliyet*, 16 Teşrinisani 1934, s. 2.

⁶⁶¹ Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekaleti Yüksek Tedrisat Umum Müdürlüğü, “26/11/1934 Pazartesi günü saat 15'te toplanacak olan Komisyonunda görüşülecek işler”, <http://cevadmemduhaltar.com/muzik-egitimi-komisyonu-gundemi.html> (Erişim: 30.5.2023).

	• Aile ocağında musiki terbiyesi, “aile muhiti” için şarkılar. • Ana, ilk ve orta mekteplerde musiki tedrisatının organizasyonu (şarkılar, metot, hocaları yetiştirme). • Lise sınıflarına musiki tarihi dersinin konulması ve lise bakaloryasının musiki tarihinden de diğer ders gurupları gibi verilmesine müsaade. • İlk ve orta mektep hocalarına kurslar. • Musiki derslerinin sınıf geçimine tesiri. • Musiki tedrisatının teftişi (musiki müfettişliği ihdası). • Radyo neşriyatının musiki terbiyesi bakımından da kontrol ve organizasyonu. • Koro, orkestra, oda musikisi konserleri, solo konserler, operalar vasıtasıyla halkın musiki zevkini [<i>geliştirme</i>] ve bunların organizasyonu. • Operetlerin musiki ahlâk ve tiyatro bakımından da kontrolü. • Halk musiki dershanelerinin organizasyonu.
Sanat Bakımından	• Musikide ihtisas ihtiyaçları • Konservatuvar ihtiyacı, opera ihtiyacı (devlet ve şehir). • Türk bestekârlarına düşen vazife. • Eserde musiki inkılâbı. • Bestekârlara çalışmaları için kolaylıklar ve yolları. • Türk bestekârlarının eserlerinin yalnız temsile ait olanlarında değil, konser ve Radyolardaki çalınmalarında da telif hakkı getirebilmeleri. • Türk bestekârlarının eserlerinin tabı suretiyle de memleket dahilinde ve Avrupa’da yayılması. Bu maddenin devlet işi olması. • Musiki eserlerinin telif haklarının tadil ve tespiti. • Bütün bu organizasyonlar için encümenler teşkili.

Toplantı bu gündemiyle 1930’ların ikinci yarısı ile 40’ların müzik hareketinin yönünü belirleyecek olmakla birlikte bir kırılma noktasına işaret etmez. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere müziğin Batı yönündeki seyri Cumhuriyet’in de öncesine dayanmaktadır. Ancak özellikle 1930’ların ikinci yarısı itibarıyla hem inşa edilen kurumlar hem de kurumsal yapılanmanın tamamlayıcısı niteliğindeki uygulamalar bu gündemin izini taşımaktadır.

Bununla birlikte Cumhuriyet’in kuruluş döneminde müzik devrimine ilişkin atılan adımlar ve bunun halktaki yansıması değerlendirilirken bu alanın kendine has dinamikleri de dikkate alınmalıdır. Atatürk, bunun bilincinde bir lider olarak müzik

devrimini “en güç devrim” şeklinde nitelendirmiştir.⁶⁶² “Çünkü müzik devrimi kişiye önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir dünyaya yönelmeyi gerektirir.” Bu zorluğun O’nun için bir engel teşkil etmediği ve müzik devriminde kararlı bir şekilde ilerleneceği ise devamındaki cümlesinde gizlidir: “Çok zordur, ama yapılacaktır.”

4.2.1.1.1. Müzik Zevkinin Islahı: Batı Esintili Melodiler

Müzik devrimine bağlı olarak gerçekleştirilecek uygulamaların temel amacı halkın, öncelikli olarak Batı müziğinin çok sesli ve koral yapısına alıştırılmasıdır. Çünkü yeni rejim için tek sesle kanaat etmek demek “en azından üç yüzyıl gerilemeyi kabul etmek” demektir ve “bugünün fikir ve san’at hayatına ayak uydurmak zorunda olan milletler, kendi geleneksel san’at kıymetlerine de yeni bir veçhe vermekle mükelleftirler.”⁶⁶³ Yani milli müziğin çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşması, ancak dönemin sanat hayatına uyum sağlamakla mümkün olacaktır.

Halkın, öncelikli olarak, kendi alıştığı müzikten çok farklı yapıdaki Batı müziğine alıştırılması, Batı tekniğinden doğacak milli müziğin benimsetilmesinde bir basamak olarak düşünülmüştür. Bu sebeple de mümkün olduğunca sık bir şekilde halk ile Batı müziğinin buluşturulmasına yönelik uygulamalara ağırlık verilmiştir. Çünkü Adnan Saygun’un ifade ettiği gibi “musiki terbiyesi ancak ve ancak bir gayeye hizmet etmek üzere seçilecek eserleri bol bol dinletmekle te’min olunabilir.”⁶⁶⁴

Bu noktada öncelikli konulardan biri, sanat alanında siyasal karar sürecine yönelik incelemelerde de görüldüğü üzere, örgün eğitimde müzik dersleri olmuştur. Cumhuriyet’in ilk yıllarında örgün eğitimde müzik dersleri, bir öğretim programının olmadığı Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde olduğu gibi, öğretmenlerin donanım ve yetiştirme durumlarına göre işlenmekteydi. Dolayısıyla derslerin kalitesi öğretmenlerin müzik konusunda eğitilmiş olup olmamasına; içeriğiye yine öğretmenlerin Batı müziği ya da Doğu müziği yönündeki tercihlerine göre şekillenmekteydi.⁶⁶⁵ Örgün eğitimde müzik alanının hem niteliğinin yükseltilmesi hem

⁶⁶² Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk’ün Bütün Eserleri*, C. 28, Kaynak Yayınları, İstanbul 2008, s. 285.

⁶⁶³ Cevad Memduh Altar, “Ankara Radyosunda modern Türk müziği konserleri”, *Ülkü*, C. 9, S. 101, Aralık 1945, s. 21.

⁶⁶⁴ A. Adnan Saygun, “Musiki Terbiyesine Dair”, *Ülkü*, C. 16, S. 89, Temmuz 1940, s. 453.

⁶⁶⁵ Ali Uçan, “Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimizin Yeri ve Önemine Genel Bir Bakış”, *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Van, 4-6 Mayıs 2004, s. 25, <https://www.yyu.edu.tr/images/files/IUlusalMuzikEgitimiSempozyumu/Belgeler/AliUcan.pdf> (Erişim:12.06.2023).

de içeriğinin Batı müziği temelinde dönüşümü açısından Musiki Muallim Mektebi'nin açılması önemli bir adım olmuştur. Bununla birlikte eğitim programlarına yapılan müdahalelerle de yeni rejimde müzik eğitiminin çağdaş esaslar doğrultusunda dönüşümü hedeflenmiştir. Müzik dersi Cumhuriyet'in ilanı sonrasında ilkokul ve ortaokul eğitim programlarında zorunlu dersler arasında yerini almıştır.⁶⁶⁶ 1926 yılı itibarıyla da ders içeriğinin Batı müziği doğrultusunda dönüşümü konusunda adımlara şahit olunur. Daha önce değinildiği gibi 1926 yılında klasik Türk müziği eğitimi, genel eğitim programlarından kaldırılmıştır. Ders içeriğinin Batı müziği yönünde dönüşümü konusundaki bir başka gelişme zorunlu eğitim kapsamına giren ilkokulların programında 1936 yılında yapılan düzenlemedir. Düzenlemeye göre “müzik öğretiminin temelini garp musikisi meydana getirmekle beraber, güfteleri münasip olmak veya okul isteğine uygun gelecek yeni güfteler koymak şartıyla halk şarkıları da söylenebilecektir.”⁶⁶⁷ Böylece Cumhuriyet rejimi, gerek eğitimcilerin yetiştirilme süreçleri gerekse de eğitimin içeriğine yönelik müdahaleleriyle, halkın müzik zevkinin Batılı bir istikamette gelişimi için çaba sarfetmiştir.

Halkın müzik zevkinin ıslahı konusunda bir diğer öncelikli konu halkı Batı müziğiyle buluşturacak devlet orkestrasının Batı medeniyetinin gerekleri doğrultusunda geliştirilmesi olmuştur. Buna bağlı tedbirler de, daha önce üzerinde durulduğu gibi, Cumhuriyet'in kurulmasını takiben alınmaya başlamış ve yeni rejim Musika-i Hümayun'un dönüştürülmesi konusuna odaklanmıştır.

Bununla birlikte Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda ilk iş olarak Ankara'da senfonik halk konserleri başlatılmıştır. Bu konserlerin amacını, Mahmut Ragıp Gazimihal, “sayısı ve çevresi gitgide artacak olan genç bir anlayanlar zümresi yetiştirmek” şeklinde ifade etmektedir.⁶⁶⁸ Yürüttüğü düzenli konserlerin sonucunda, 1930'ların ikinci yarısına yaklaşılrken Orkestra, Ankara'da kendi dinleyici kitlesini artık yaratmıştır ve bu kitle giderek genişlemektedir. Erdoğan Okyay, 1934 yılında Adnan Saygun'un şefliğinde ayda iki kez Musiki Muallim Mektebinde, iki kez de Halkevi Salonunda verilen konserlerde pek çok kişinin oturacak yer bulamayarak konserleri ayakta dinlediğini belirtilmekte ve bir dergiden konserlere ilişkin şu

⁶⁶⁶ Müzik ve resim dersinin 1948 yılı itibarıyla liselerde de okutulmasına karar verilmiştir. Bkz. “Liselerde müzik ve resim dersleri”, *Cumhuriyet*, 29 Ağustos 1948, s. 1.

⁶⁶⁷ Uçan, “Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimizin Yeri ve Önemine Genel Bir Bakış”, s. 26.

⁶⁶⁸ Mahmut R. Kösemihal, “Musiki Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi”, *Ülkü*, C. 5, S. 51, Kasım 1943, s. 29.

cümleleri aktarmaktadır:⁶⁶⁹ “... Rağbet, geçen yıla göre o kadar arttı ki; her verimde salon, kapılara kadar yığılan halkla dolduktan başka, bunca kimselerin de yer bulamayarak geri döndükleri görülüyor.”

Orkestra için 1930’ların ikinci yarısı yeni bir döneme karşılık gelmektedir. Bu yıllarda, Paul Hindemith’in yönlendirmeleri ve kadroya alınan yabancı sanatçıların da yardımıyla Orkestranın yükselişe geçişine tanık olunur. Öyle ki Cumhuriyet’in on beşinci yılında Orkestranın senfonik konserleri, sanat değeri bakımından birinci kuvvete yükselmiş olarak değerlendirilecektir.⁶⁷⁰

1940’lı yıllarda, önceki dönemde verilen emeklerin karşılığı alınarak daha somut ilerlemeler kaydedilir. 1942 yılı Orkestranın gelişimi açısından önemli bir tarihe işaret etmektedir. Bu yıl, Beethoven’ın 115. ölüm yıldönümü dolayısıyla Orkestranın, Ankara Devlet Konservatuvarı korosu ile hazırladığı Dokuzuncu Senfoni konserinin sahneye koyulduğu yıldır. I. Dünya Savaşı yıllarında Batı müziğinin vatanında bir başarısızlık hikayesiyle karşılaşmış olan Musika-i Hümayun, II. Dünya Savaşı’nın en hararetli yıllarında yine Batı dünyasına Batı’nın müziğiyle seslenmektedir, fakat bu sefer yeni kimliğiyle ve daha güçlü bir şekilde.

Konser davetiyesinin önsözündeki cümleleriyle dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, sanat ile barış arasındaki bağın altını çizerken yeni rejimin sanatla kurduğu ilişkiyi de yansıtmaktadır.⁶⁷¹

Asil müziğin yaratıcılarından Beethoven, Dokuzuncu senfonide mâna âleminin bir kahramanı ile gönül birliği, duygu birliği ve ses birliği yapmaya razı olmuştur.

Dokuzuncu senfonide, hemen başından sonuna inatçı bir fikir gibi tekrar edip duran aynı yankı, bitmeden önce kelimelerin, sözlerin yardımına sarılır. Beethoven, sanki bu seslerle en yüksek insan idealini anlatamamaktan üzülmüş; Schiller’in, ancak tanrılardan duyulabilir yücelikteki mısralarını söyletmeye mecbur olmuştur.

Schiller, sevimli yüzüyle insandaki kıymetlere bütün hayatınca tapmış, hürriyet ve neşenin şairi Schiller; Beethoven’e ilham veren bu şiirinde, insanları Tanrıda birleşmeye çağırır. İnsanları, göreneklerin, sapık düşüncelerin birbirinden ayırdığı bu ölümlü varlıkları, onun gölgesinde kardeş olmanın saadetine, bir dostun dostu olabilmek ve bir gönlün sıcaklığında yaşayabilmek neşesine çekmek ister.

⁶⁶⁹ Erdoğan Okyay, *Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’na Armağan*, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2009, s. 76.

⁶⁷⁰ Mahmut R. Kösemihal, “Cumhuriyet Devr’inde Musiki”, *Ülkü*, C. 12, S. 68, Ekim 1938, s. 246.

⁶⁷¹ Cevad Memduh Altar, “Ludwig van Beethoven’in ölümünün 115. yıldönümü vesilesiyle düzenlenen etkinlik programında Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel’in önsözü”, 23 Mart 1942, *Çeşitli Belgeler* içinde, http://cevadmemduhaltar.com/beethoven_olum_115.html (Erişim: 7.6.2023).

Dokuzuncu senfoniyi hazırlamaları için müzikçi arkadaşlarıma dilekte bulunduğum zaman, yüreğimde hep bu duygular vardı. İnsanlığın alevler içinde kıvrıldığı böyle bir devirde, Beethoven'ın sesine ve Schiller'in bu sözlerine ne kadar muhtacız!

Cevad Memduh Altar, konser sonrasında *Ülkü* dergisinde yayımlanan yazısında konseri “büyük sanat hadisesi” olarak niteleyecektir. Ayrıca Altar'ın yazısından konserin radyodan da yayımlanmış olduğu bilgisine ulaşılmaktadır.⁶⁷² “... radyo meraklılarının bir çoğu da bu töreni evlerinde yaşamak fırsatını elde ettiler.”

Bu dönemde Orkestranın yoğun programının bir kısmını, her kış mevsiminde Ankara Devlet Konservatuarı'nın konser salonunda gerçekleştirilen konserler oluşturmuştur. Her haftanın cumartesi günü düzenli olarak verilen bu konserlere Ankara halkının büyük bir hevesle katıldıkları yönünde bilgilere rastlanmaktadır.⁶⁷³ Bununla birlikte konser biletlerinin ücretsiz olup olmamasının, halkın konserlere yönelik ilgisini etkilemediği, Faik Canselen'in 1942 yılı Orkestra konserlerini değerlendiren yazısındaki şu ifadelerinden anlaşılmaktadır:⁶⁷⁴ “Konserlerin bu yıl paralı olmasına rağmen, her defasında salonun meraklı dinleyicilerle dolup taşığını görüyorduk.” Canselen'in bu yazısı ayrıca, Orkestranın bunun dışındaki etkinlikleri hakkında da bilgiler sunmaktadır.⁶⁷⁵

Orkestra haftada iki radyo konseri ve operalar gibi birtakım ek vazifeler görmeğe mecbur olmasa ve sadece haftalık konserlerini hazırlamış olsa, şüphesiz, bu alanda ilerleyiş daha büyük olur. Fakat, bizim gibi bu işlere yeni atılan uluslar, ilk zamanlarda, tabîi olarak, bu yoldan geçmek zorundadırlar, yâni zamanla sanatımızın bu alanı da genişliyecek ve istenen hakikî iş bölümü meydana gelecektir.

Orkestranın, 1940'lar itibarıyla ülkede Batı müziğinin yayılması konusunda daha da yoğunlaşan çalışmalarını, Orkestraya 1946 yılında şef olan Hasan Ferid Alnar'ın şu cümlelerinden de takip etmek mümkündür:⁶⁷⁶ “1. Şef Praetorius ölünce, Ankara'da ben tek orkestra şefi olarak kaldım. Bu seneler benim için çok yorucu geçti. Yılda 15 kadar halk konserini, seksenden fazla senfoni orkestrası konserini ve bütün opera temsillerini yönetiyordum.”

Bunlara ek olarak Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası Ankara dışında da konserler gerçekleştirmiştir. 25 Nisan 1940 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde,

⁶⁷² Cevad Memduh Altar, “Dokuzuncu Senfoni Beethoven'ın 115 inci Ölüm Yıldönümünde”, *Ülkü*, C. 2, S. 15, Mayıs 1942, s. 19.

⁶⁷³ “Günler Boyunca”, *Ülkü*, C. 1, S. 5, Aralık 1941, s. 24.

⁶⁷⁴ Faik Canselen, “Geçen Konser Mevsimine Toplu Bir Bakış”, C. 2, S. 17, Haziran 1942, s. 30.

⁶⁷⁵ Canselen, “Geçen Konser Mevsimine Toplu Bir Bakış”, s. 30.

⁶⁷⁶ Erdoğan Okyay, *Ferid Alnar-Longa'dan Konçertoya*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999, s. 64.

Orkestranın İstanbul'da halka dört konser vereceği haberi, bilet fiyatlarının halk için ucuz tutulduğu bilgisiyle paylaşılmıştır.⁶⁷⁷

Yeni rejimde Batı müziğinin halkla buluşturulması konusunda Ankara Devlet Konservatuarı da müzik ve opera bölümleriyle yoğun bir çalışma içine girmiştir. Müzik bölümünden sanatçı ve öğrencilerin, Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası ile beraber yürüttüğü etkinliklerin -yukarıda değinilmiş olan Dokuzuncu Senfoni konseri gibi- yanında bünyesindeki öğrencilerden oluşan orkestralar ve korolar aracılığıyla düzenlediği etkinlikler de bulunmaktadır. Örneğin bölüm korosu her yıl yurdun bir bölgesine konser seyahati düzenleyerek halka açık salonlarda ve özellikle de Öğretmen Okullarında konserler vermiştir.⁶⁷⁸

Opera bölümünün de Batı tekniğine dayanan müziğin halka yayılmasına katkı sağlayan önemli çalışmaları bulunmaktadır. Cevad Memduh Altar *Ülkü* dergisindeki yazısında bu çalışmaları sıralarken operanın bu süreçteki gelişimi konusunda bilgi vermektedir. 1939-1940 ders yılı içinde Mozart'ın bir perdelik *Bastien ve Bastienne* adlı operasının, “umulmadık bir başarı ile” oynandığını belirten Altar, 1941 yılında İtalyan besteci Puccini'nin *Madam Butterfly* adlı operasının, 1942 yılında Beethoven'ın *Fidelio* adlı operasının, 1943 yılında ise Çek besteci Smetana'nın *Satılmış Nişanlı* adlı operasının Devlet Konservatuarı opera stüdyosu tarafından yine büyük başarıyla sahnelendiğini aktarmaktadır. Altar bu temsillerin “günün birinde millî kaynaklardan doğacak ... Türk operasının yakınlığına” olan inancı beslediğini de eklemektedir.⁶⁷⁹

Opera alanında kısa süre içinde büyük bir azim sonucu ortaya konulan bu çalışmalar, dönemin koşulları da göz önüne alındığında büyük bir gelişime işaret etmektedir. Aşağıdaki satırlar, olumsuz koşullara rağmen elde edilen bu gelişimin daha net görülmesini sağlayacaktır:⁶⁸⁰

... mücadele yıllarının buhranlı ve kasvetli bir gününde, biri çıkıp da deseydi ki: ‘Yirmi sene içinde bu memleket tanınmaz hale gelecek. Anadolunun göbeğinde opera seyredeceğiz. Artistler Türk olacak: Türk müzisyenlerinden teşkil edilen bir orkestranın refakatinde türkçe söyleyecekler. Sahnede kusursuz bir san'at eseri seyredeceğiz.’ İşte buna inanmak biraz güç olurdu. Çünkü her irade sahibi millet, teknik sahada birşeyler başarabilir, fakat her irade sahibi millet, san'atta mutlaka muvaffak olamaz. San'atta muvaffakiyet azimden ve iradeden önce bir takım meziyetler daha ister: İstidatlı ferdler olmalı, ruhlar, sihirli bir alev gibi güzellik iştihakile yanmalı ve millette intibak kabiliyeti bulunmalı. Evvelki akşam radyo başında müzik arayan vatandaşlar, Ankara İstasyonundan Toskanın ikinci

⁶⁷⁷ “Cumhur Reisliği Flarmonik orkestrası”, 25 Nisan 1940, s. 2.

⁶⁷⁸ Okyay, *Atatürk Müzik Devriminin Simge Kurumu Ankara Devlet Konservatuarı (1936)*, s. 118.

⁶⁷⁹ Cevad Memduh Altar, “Yeni Bir Opera”, *Ülkü*, C. 4, S. 38, Nisan 1943, s. 15.

⁶⁸⁰ N., “Ankarada opera”, *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1941, s. 1.

perdesini duydukları zaman, ilk anlarda herhalde kulaklarına inanamamış, yanlışlıkla bir Orta Avrupa merkezine rastladıklarını sanmış olacaktırlar. Fakat bu vatandaşlar aldanıyorlardı. Pürüzsüz nağmeler halinde içlerine akan Puccini'nin eseri Ankarada, ... oynanıyordu. Ve o esnada Halkevi salonunu dolduran güzide, bir kalabalık, sahnede Türk sanatkarları alkışlıyordu.

Yirmi senede bu harikayı gösteren bir milletin hiçbir mucizesine şaşılmaz artık.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla beraber Ankara sanat hareketlerinin yeni merkezi olma yolunda ilerlerken yüzyıllarca bir İmparatorluğa başkentlik yapmış İstanbul'da da Batı müziğine bağlı çalışmalar devam etmektedir. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında Darülelhan'ın, konservatuvar olma yolundaki dönüşümü bu kurumda Batı müziğinin geliştirilmesi adına önemli bir adım olmuştur. 1925 yılında sadece öğrencilerden oluşan altmış kişilik bir orkestra oluşturulmuş ve bu orkestra Galatasaray Lisesi'nde halkın karşısında ilk konserini vermiştir. Bir sonraki sene orkestra konserine ek olarak Batı tekniğiyle şarkı söyleyen ve talebelerden oluşan bir koro da sahneye çıkmıştır. 1927 yılında eğitimde yalnızca Batı müziğine yer veren düzenlemeye geçilmesi ve yeni kimliğiyle Konservatuvar, daha büyük bir gelişim sürecine girmiştir.⁶⁸¹

Konservatuvar'ın konserlerine ilişkin yazılar incelendiğinde hem bu gelişim hem de halktaki etkisi, 1930'ların ikinci yarısı itibarıyla daha net bir şekilde takip edilmektedir. 30 Kasım 1935 tarihli, Konservatuvar'ın konserlerine başladığına dair bir haberde Konservatuvar tarafından 1935 yılında toplamda on iki konser verileceği, bunlardan altısının orkestra konseri, diğer altısının ise resital, oda müziği, koro vs. konseri olacağı bilgisi paylaşılmıştır. Bunun yanı sıra ilk konserin programına ilişkin şöyle bir tespit yer almaktadır:⁶⁸² “İlk konserin programından anlaşıldığına göre Konservatuvarın bu seneki konserleri çok ciddi olacak ve en güzel, en yüksek eserler çalınacaktır.” Bu ifadeler Konservatuvarın gelişimine işaret etmektedir. Haberde bunlara ek olarak bilet fiyatlarına da değinilmiştir. Bilet fiyatlarının “herkesin istifade edebilmesi için asgari hadde” indirildiği ve öğrenciye özellikle çok fazla indirim yapılacağı belirtilmektedir.

Konser sonrasındaki bir değerlendirme yazısı ise halkın konsere ilgisinin ne düzeyde olduğunu anlaşılmaya imkân vermektedir.⁶⁸³ “Evvelki akşam Saray sinemasının geniş salonunu tıklım tıklım dolduran kalabalık ‘Bizde garb musikisine karşı alaka yoktur’ diyenlere karşı canlı ve susturucu bir cevap teşkil ediyordu.”

⁶⁸¹ Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, s. 1585.

⁶⁸² “Konservatuvarın konserleri başlıyor”, *Cumhuriyet*, 30 Kasım 1935, s. 3.

⁶⁸³ N., “Konservatuvar orkestrasının verdiği birinci konser”, *Cumhuriyet*, 6 Aralık 1935, s. 3.

Devamında müziğin, müziği bir ihtiyaç olarak kabul eden ülkelerde ilerleyebileceğini ekleyen yazar Konservatuvarın gelişimi konusunda umut dolu bir gelecek resmetmektedir:⁶⁸⁴ “Yakın bir zamanda Avrupalının en iyi orkestralarından farkı olmayan bir teşekküle malik olacağımıza inanabiliriz.” Böyle bir gelişim beklentisi, yeni rejimde devletin sanatı bir ihtiyaç olarak kabul eden bakış açısıyla doğrudan ilişkilidir.

Ayrıca Konservatuvar Müdürü Yusuf Ziya’nın aşağıda yer alan cümleleri Kurumun halk ile Batı müziği, halk ile sanat arasında bağ kurma konusundaki rolünü göstermesi bakımından önemlidir:⁶⁸⁵

... memlekette iyi musikiye karşı olan sevgi ve anlayış günden güne ziyadeleşmektedir. Bunu Konservatuvar talebelerimizin her sene artması ile Konservatuvar konserini dinlemeğe gelen insanların en fazla halk tabakasından oluşu ne güzel isbat ediyor. Eskiden konserleri güzide bir sınıf gelir dinlerdi. Bugün ise halk güzide olmuştur. Konservatuvar, halkta doğan bu sevgi ve anlayışı beslemek için elinden gelen herşeyi yapıyor. Mesela konser biletlerine fevkalade ucuz fiatlar koyduk. Eğer yerimiz olsa ve kiralanmış bir salonda konser vermek mecburiyetinde bulunmasak konserlerimizi şüphesiz daha sıklaştıracamız.

Bununla beraber Konservatuvarın halka ücretsiz konserler düzenlediği yönünde de bilgilere ulaşılmaktadır. Örneğin 28 Ocak 1939 tarihinde Konservatuvar talebeleri tarafından verilecek konsere ilişkin haberde konserin ücretsiz olduğu ve öğrencilerin katılımının kolaylaştırılması adına konser için cumartesi günü öğleden sonra saatlerinin tercih edildiği belirtilmektedir.⁶⁸⁶

Sanata, toplumun eğitimi ve yükselmesinde hayati bir rol yükleyen Halkevleri de Batı müziğinin halka ulaştırılması konusunda etkin faaliyetler yürütmüştür. Anadolu’nun dört bir yanında örgütlenen Halkevleri, bulundukları yörelerdeki yetenekli insanların ortaya çıkarılarak yetiştirilmesine imkân tanımıştır. Böylece her Halkevi kendi bünyesinden çıkardığı orkestra, bando ve korolarla Batı melodilerinin yayılmasını sağlamıştır. Örneğin Şubat 1936 tarihli *Ülkü* dergisinde Bursa Halkeviyle ilgili şu gelişmeler aktarılmaktadır:⁶⁸⁷ “Halkevimizin güzel sanatlar şubesi bir musiki kolu teşkil etmiştir. Piyano, keman, flüt ve klarnetten mürekkep on beş kişilik bir salon orkestrası teşkil ederek faaliyete geçmiş ve provalarına başlamıştır. Bu heyet ilk konserini Halkevlerinin yıl dönümünde verecektir.” Batı müziğinin yayılmasında sadece il merkezlerindeki değil ilçelerdeki Halkevlerinin de çalışmalar yürüttüğü

⁶⁸⁴ N., “Konservatuvar orkestrasının verdiği birinci konser”, s. 3.

⁶⁸⁵ Suad Derviş, “Yusuf Ziya’ya göre”, *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1935, s. 6.

⁶⁸⁶ “Konservatuvar konserleri”, *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1939, s. 2.

⁶⁸⁷ “Halkevlerine Dair”, *Ülkü*, C. 6, S. 36, Şubat 1936, s. 464.

görülmektedir. Bununla ilgili örneklerden biri de Simav Halkevine aittir. Cumhuriyet gazetesinde “Simav Halkevi hayat uyandırdı” başlığıyla yayımlanan haberde halkevinin faaliyetlerine ilişkin şu bilgiler aktarılmıştır:⁶⁸⁸ “San’at kolu 15 günde bir konser vermekte ve garb musikisinin iyiliğini halkımıza anlatmaktadır. Musiki öğretmeni ... her akşam 25 gence ders vermekte ve saz, caz öğretmekte olduğu gibi bu öğretmenin gayretile mükemmel bir bando takımı kurulmuş ve gençlerimiz ar şubemize derin ilgi göstermişlerdir.”

1939 yılına ilişkin 231 Halkevi’nden toplanmış rapora göre 1939 yılında Halkevleri’nde açılan 20 müzik kursuna 1120 öğrenci kaydolmuştur. Yine bu rapora göre, bandosu olan Halkevi sayısı 87’dir ve Halkevleri’nde yılda 1400’den fazla konser (orquestra, bando, caz, solo, koro, halk türkülleri) verilmektedir.⁶⁸⁹

Ağustos 1944 tarihli *Ülkü* dergisinde müzik çalışmaları arasında önemli yeri olan Kadıköy Halkevi’nin faaliyetlerine dair bir yazıya rastlanmıştır. Bu yazıdan, Halkevi faaliyetlerinin yanı sıra halkın bu faaliyetlere yönelik ilgisini takip etmek de mümkündür.⁶⁹⁰

...Bütün iyi duyma şartlarıyla geniş ve güzel bir salonu olan Kadıköy Halkevi, geçen konser mevsimi zarfında, yani ikinciteşrinden mayıs sonuna kadar, kırk konser vermiş, bu konserleri en aşağı otuz bin kişi dinlemiştir.

Konserlerin Kadıköy’ünde ve geceleri verilmesine, nakil vasıtalarındaki zorluklara rağmen bu konserler İstanbul halkı arasında büyük bir alâka uyandırmış, her konserde büyük bir dinleyici kütlesi İstanbul’dan kalkıp geceleri Kadıköy’üne gelmiş ve dönmüştür.

..

Bu arada Halkevi Orkestrası da mevsimin ilk konserlerini yaylı sazlarla verdikten sonra, kadrosuna nefesli sazları da eklemiş, 70 kişilik kuvvetli bir Orkestra meydana gelmiştir. Verilen senfonik konserler arasında bilhassa Beethoven Gecesi büyük başarı, ilgi kazanmış, umumun isteği üzerine bu konser üç defa tekrarlanmıştır.

Halkevlerinin Batı müziğinin yayılması kapsamında yürüttüğü faaliyetlerde dikkat çeken önemli bir nokta, halkın bu sürece aktif katılımına imkân vermiş olmasıdır. Halkevlerinin, halkı pasif bir dinleyiciden müziğin icracısı konumuna getirme işlevi, Eminönü Halkevi’nin faaliyetlerinde net bir şekilde ortaya çıkar.⁶⁹¹

Eminönü Halkevi Ar Şubesinin ... musiki kolu faaliyetini iki yoldan yürütmeyi düşünmüş, koro ve orkestra kısımları için öğretici ve öğrenci üyeler ayırmıştır. Her kısım için çalışacak ve çalıştıracak kadrolar tespit edilmiştir; beş-altı ay sonra Eminönü Halkevi’nin herhangi bir topluluğunda halktan yüzlerce kişinin iki ve

⁶⁸⁸ “Simav Halkevi hayat uyandırdı”, *Cumhuriyet*, 30 Eylül 1935, s. 5.

⁶⁸⁹ Kemal Ünal, “Milli Şef ve Halkevleri”, *Ülkü*, C. 14, S. 83, Ocak 1940, s. 387.

⁶⁹⁰ “Kadıköy Halkevinde Musiki Çalışmaları”, *Ülkü*, C. 6, S. 69, Ağustos 1944, s. 21.

⁶⁹¹ B. K. Çağlar, “Halkevleri Haberleri”, *Ülkü*, C. 10, S. 60, Şubat 1938, s. 549.

dört sesli şarkılar üzerinde başarılı tegannilerine şahit olacağız demektir. Orkestra kısmında da eleman yetiştirmek üzere muhtelif musiki aletlerine göre beş kurs açılmıştır; her kurs için öğrenci ve öğreticiler bulunmuştur.

Bununla beraber, Halkevleri, düzenledikleri turneler aracılığıyla etkinliklerini diğer evlerle paylaşmakta, bu da hem farklı gelişmişlik düzeylerindeki Halkevleri arasındaki açığın dengelenmesine yardımcı olmakta hem de Batı müziğiyle daha fazla etkileşim kurulmasına fırsat vermektedir. *Ülkü* dergisinde Fatih Halkevi üyelerinden viyolonist Ekrem Zeki Üngör ve piyanist Verda Üngör'ün konserler vermek üzere pek çok Halkevi'ne 23 Temmuz – 21 Ağustos 1939 tarih aralığında turne düzenleyeceklerine ilişkin bir yazı yer almaktadır. Yazıda turne programına da yer verilmiştir. Programa göre konser içeriği şu şekildedir: “1- Bach Konserto 2- Çaykovski Konserto 3- Bach Fuga (sol minör)” Turnenin kapsamındaki Halkevleri ise Bandırma, Balıkesir, Manisa, İzmir, Aydın, Afyon, Konya, İskenderun, Adana, Kayseri, Sivas, Samsun olarak sıralanmıştır.⁶⁹²

Batı esintili melodilerin halkla buluşmasına imkân veren bu uygulamalara ek olarak Batı'dan gelen sanatçıların verdikleri konserlerden de söz etmek gerekir. Örneğin 1935 yılında Ankara Halkevi'nde Almanya'nın tanınmış isimlerinden Profesör Crummer, viyolonselle iki müzik konseri vermiş ve konsere bin beş yüz kişi katılmıştır.⁶⁹³ Alman piyanist Wilhelm Kempff, Fransız piyanist Lazare Levy ve Alfred Cortot, Yunan piyanist Lila Lalauni, Çek piyanist Josef Palenicek, Fransız viyolonist Robert Soetens, Berlin Filarmonik Orkestrası bu örneklerin çok küçük bir kısmını oluşturmaktadır. Bunlardan Alfred Cortot'un Ankara'da Kızılay menfaatine verdiği konsere ilişkin haberde konserin fevkalade kalabalık olduğu, birçok kişinin de yer bulamayarak geri dönmeye mecbur kaldığı bilgisi paylaşılmıştır.⁶⁹⁴

Yabancı sanatçıların ülkede ağırlanması, özellikle Batı müziği alanında yetiyecek sanatçıların bu müziğin kaynağından beslenmesine olanak tanınması bakımından önemlidir. Bununla birlikte bu sanatçılar Türkiye'yi ziyaretleri sırasında çeşitli kurumları da ziyaret etmekte ve Batı müziğinin yeni ülkedeki gelişimi konusunda öneri ve değerlendirmelerini sunmaktadırlar. Bu da yeni rejimde Batı müziğinin gelişmesi açısından oldukça önemlidir. Örneğin Alfred Cortot 1933 yılında

⁶⁹² “Halkevleri Postası”, *Ülkü*, C. 13, S. 78, Ağustos 1939, s. 564.

⁶⁹³ “Ankara Halkevinin Bir Ayda Yaptıkları”, *Ülkü*, C. 6, S. 34, Aralık 1935, s. 319.

⁶⁹⁴ “Büyük senfonik konser”, *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1938, s. 5.

konser için geldiği İstanbul'da Konservatuvarı ziyaret ederek şu tavsiyelerde bulunmuştur:⁶⁹⁵

Şehrinizde evvelâ yapılacak şey bir orkestra teşkilidir. Çok iyi bilirsiniz ki garbin her memleketinde musiki tahsil ve terbiyesi yalnız nazariyat ve tarihle iktifa etmekte, bilhassa musikiyi bilfiil ses ve rengile vermek ve dinlemektedir. Nitekim garpte tanınmış mühim san'atkarlar böyle bir muhit içinden çıkmışlardır. Orkestra dinlememiş bir adama musikiden ve herhangi bir bestekarın dehasından bahsetmek bir âmaya renk tarif etmekle müsavidir. Bunun için söylediğim gibi derhal bir orkestra yapmalısınız. Bu orkestra şimdilik otuz beş kırk kişiden mürekkep olabilir. Memleketinizde bu kadarlık unsur mevcut olduğunu biliyorum. Binaenaleyh Konservatuvara düşen vazife bunları bir araya toplamaktır. Şüphesiz evvelâ buna Konservatuvar muallimleri önayak olacaklardır.

Rus sanatçılarının 1935 yılında Ankara Halkevi'nde verdiği konser sonrasında şef Stanberg ise Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrasının kaydettiği gelişime dikkat çekmektedir. Orkestranın hem materyal hem de teknik bakımdan ilerlemiş olduğunu belirten Stanberg şunları eklemektedir:⁶⁹⁶ “Halkevinde muallimlerle talebeye verdiğimiz konserde orkestradan aldığım netice beni çok memnun etti. Kısa bir müddet beraber çalıştıktan sonra bu orkestra ile Londra ve Berlinde konserler verebilirim. Bence orkestranıza lazım olan şey iyi bir şeftir.”

Alfred Cortot'un ilerleyen yıllarda bir başka konseri sonrasındaki değerlendirmeleri de genel olarak Türkiye'nin Batı müziğinde geldiği noktayı göstermesi bakımından önemlidir:⁶⁹⁷ “Yirmi sene evvel memleketinize ilk defa geldiğim zaman burada garb san'atına karşı hemen hiçbir alaka yoktu. Hatta sekiz, on sene evvel bile bu alaka pek küçüktü. Bugün görülüyor ki güzel memleketiniz her sahada olduğu gibi musiki sahasında da dev adımlarile ilerlemektedir.” Cortot devamında aynı hızla çalışıldığı takdirde yakın bir süre içinde İstanbul'un “en ileri Avrupa merkezlerindekiilerini aratmıyacak kudrette bir orkestraya” sahip olacağı yönündeki öngörüsünü de paylaşmaktadır.

Benzer bir değerlendirme Leydi Dora Ross'un⁶⁹⁸ Eminönü Halkevi'nde dinlediği konserlerle ilgili yazısında geçmektedir. Ross, müzikte Batı tekniği doğrultusunda yakalanan gelişmenin yanı sıra milli müziğe ulaşma yolunda da başarılı bir şekilde ilerleniyor olduğunun haberini vermektedir. Türk milletinin müzik dünyasında kat ettiği yol sebebiyle tebriğe layık olduğunu belirten Ross, “yeni bir Türk musiki ekolü”nün doğacağına inandıklarını ifade etmekte ve şu değerlendirmelerde

⁶⁹⁵ “Alfred Korto Konservatuvarı ziyaret etti ve tavsiyelerde bulundu”, *Cumhuriyet*, 28 Ekim 1933, s. 2.

⁶⁹⁶ “Rus artistleri Türk san'atı hakkında tetkikat yapıyorlar”, *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1935, s. 3.

⁶⁹⁷ “Büyük senfonik konser”, *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1938, s. 5.

⁶⁹⁸ 12 Şubat 1940 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde “Dora” ismi “Dova” şeklinde yazılmıştır.

bulunmaktadır.⁶⁹⁹ “Bu ekol bir taraftan eski an’aneyi ve hakiki güzellikleri muhafaza ederken, diğer taraftan da garbın en yüksek derecede inkişaf bulmuş nazariyeleri ve temayülleri istikametinde ilerleyecektir.”

Daha 1930’lar biterken “Batı” gözünden böyle bir değerlendirmeye malik olabilmek, tüm kısıtlara rağmen gayretle çalışmanın bir sonucudur. Cevad Memduh Altar’ın 1946 yılının müzik yaşamından sunduğu bir kesit, bu çalışmaların, 1940’ların ikinci yarısında da aynı tempoyla sürdüğünü göstermektedir.⁷⁰⁰

Ankara ve İstanbul müzik çalışmaları, son iki hafta içinde alabildiğine hararetli bir safhaya ulaştı. Bir yandan Cumhurbaşkanlığı Filârmonik Orkestrası konserleriyle, Konservatuvar oda müziği ve senfoni orkestrası konserleri devam ederken, radyoda Piyanist Ferhunde Erkin, Bach’ın bir konçertosunu çalıyor; diğer yandan, İstanbul’da şef Cemal Reşit Rey’in idaresinde verilen senfonik konserlere paralel olarak, uzun zamandır kendini tek başına dinletmemiş olan piyanist Ferdi Von Stazer, 18 mart pazartesi akşamı başarılı bir Chopin gecesi yapıyor. Diğer taraftan son günlerin bu derece canlı geçen müzik hareketleri arasında, çoktandır beklenen bir sanat olayı daha karışmış ve İstanbul sanat severleri 19 mart 1946 salı akşamı, büyük piyanist Lazare Levy’i de dinlemek fırsatını elde etmiştir.

Müzik alanında genel hatlarıyla ele alınan tüm bu faaliyetler yeni rejimde halkın müzik zevkinin Batı tekniği doğrultusunda dönüştürülmesi ve geliştirilmesini hedef almıştır. Böylece, Mahmut R. Gazimihal’in ifadesiyle “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar, saray duvarlarını aşamayan, bir de Beyoğlu’nun levanter kadrosu içinde sıkışıp kalan”⁷⁰¹ Batı melodilerinin, yurdun her yerine dağılarak halkla buluşması sağlanmıştır.

4.2.1.1.2. Müzik Zevki Islahının Gereği Olarak: Radyo Yayınına Müdahale

Radyo, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında inkılapların halka yayılmasında önemli bir araç olarak görülmüş ve daha önceki bölümlerde değinildiği üzere 1934 yılında radyonun denetimi Matbuat Umum Müdürlüğünün görevlerine dahil edilmiştir.

İnkılapların yayılmasıyla ilintili bir şekilde, Batı müziği eserlerinin halka benimsetilmesinde de radyo, hükümetçe başvurulmuş önemli araçlardan biri olmuş; bu kapsamda da hükümet radyo yayınlarına müzik devriminin gereklerine uygun olarak müdahale edebilmiştir.

Bu müdahalelerden en kuvvetlisi, 1934 senesinde klasik Türk müziği eserlerine getirilen yayın yasağıdır. Resmi bir karara dayanmadığından yayın yasağıyla ilgili

⁶⁹⁹ Leydi Dova Ross, “Türk Müziği ve yeni ekol”, *Cumhuriyet*, 12 Şubat 1940, s. 3.

⁷⁰⁰ Cevad Memduh Altar, “Lazare Levy İstanbul’da”, *Ülkü*, C. 10, S. 109, Nisan 1946, s. 22.

⁷⁰¹ Mahmut R. Kösemihal, “Cumhuriyet Devr’inde Musiki”, *Ülkü*, C. 12, S. 68, Ekim 1938, s. 246.

gelişmeler günümüze anılar ve gazete haberleri aracılığıyla aktarılmıştır. Bu anılardan biri, dönemin Basın Yayın Genel Müdürü Vedat Nedim Tör'e aittir. Ünlü besteci Muammer Sun, müzik yasağı ile ilgili Tör'ün kendisine anlattıklarını şu şekilde aktarmaktadır:⁷⁰²

“O zaman, Basın-Yayın Genel Müdürü'ydim. Atatürk bu nutkunu verince (1934 yılında “Arkadaşlar, bu yıl musiki değişimini de yapacağım” şeklinde başlayan konuşması) hemen ben Şükrü Kaya'ya gittim -İçişleri Bakanı- ve ... ‘Paşa, bunu söylediğine göre herhalde alaturkanın yasak edilmesini istiyor. Yaparsanız hoşuna gider’ dedim, ve Şükrü Kaya da yasak etti.’ dedi. Yasak olayının, eğer kendisi anılarında açıklamadıysa -ben okumadım o anıları- 3-4 kişinin yanında söylediği nedeni bu.

Atatürk'ün müzik devrimiyle ilgili 1934 yılındaki konuşmasından hemen sonra *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde yayımlanan haber, Vedat Nedim Tör'ün yukarıda yer verilen ifadeleriyle örtüşmektedir.⁷⁰³ “Büyük Millet Meclisi'nde Gazi Hazretleri'nin irad ettikleri nutuktan ilham alarak, Dahiliye Vekili ... Ankara ve İstanbul Valilerine, Doğu müziğinin radyo programlarından tamamen kaldırılması talimatını vermiştir. Radyolar, sadece Batı tekniğine göre çoksesli hale getirilmiş milli örgeleri ... çalacaklardır.”

Halkta tepkilere yol açan yayın yasağı yaklaşık iki yıl sürmüştür. Yasağın 1936 yılında kaldırılışını ise Atatürk'ün yaveri Cemal Granda şu şekilde anlatmaktadır:⁷⁰⁴ “Bir gece sofrada Atatürk, konuklar arasında bulunan bestekar Sıtkı Beyin ud ve tamburunu, ... dinledikten sonra ‘Sıtkı Beyefendi. Gidip İstanbul ve Ankara Radyolarında birer konser veriniz’ dedi. Bu sözlerle Radyolardan kaldırılan Klasik Türk Musikisi, yeniden konulmuş oluyordu.”

Yayın yasağının kaldırılışının, *Cumhuriyet* gazetesinin 11 Eylül 1936 tarihli, Radyo'nun yeni yayın dönemi programına ilişkin haberiyle de onaylandığı görülmektedir. Haberde, yeni yayınların “halkın dileklerine geniş mikyasta cevap verecek mahiyette” düzenlendiği belirtilmektedir. Bu kapsamda yalnız Pazar günlerine özel olan öğle programları her güne yayılmıştır. Ayrıca önceden 21:00-22:00 saatleri arasında olan akşam yayınları 18:30 ile 23:00 saatlerini kapsayacak şekilde düzenlenmiştir. Bunun yanı sıra yeni programlar için “zengin bir orkestranın” da temin

⁷⁰² Murat Belge vd., *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri-Açık Oturum* (8.11.1978), Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul 1980, s. 68

⁷⁰³ Willy Sperco, *Mustafa Kemal Atatürk 1881-1938*, çev. Zeki Çelikkol, Bilgi Yayınevi, Ankara 2001, s. 185.

⁷⁰⁴ Turhan Gürkan, *Atatürk'ün Uşağı İdim*, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1973, s. 122.

edilmiş olduğunu aktaran haber, programlarda “klasik Türk müziği” ile “milli hale gelen halk şarkılarına” verilen önemin de altını çizmektedir.⁷⁰⁵

Dönemin sanat politikalarına ilişkin çalışmalar incelendiğinde, yayın yasağının araştırmacıların gözde konularından olmayı günümüze kadar sürdürdüğü görülmektedir. Çoğunlukla Atatürk’ü hedef tahtasına koyan bu çalışmalarda, devrim süreci bütüncül ve dönemin ruhunu dikkate alan bir yaklaşımdan ziyade sadece bu yasak üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çalışmalarda temel argüman, müziğin bir zevk meselesi olduğu ve Atatürk’ün bu uygulamayla halkın alıştığı müziği ve zevklerini hiçe saydığı görüşü üzerine kurulmaktadır. Ancak “zevk meselesi”nden hareket eden bir yaklaşım, sanatı, halkı eğitmek adına temel bir politika alanı olarak belirlemiş bu dönemin anlaşılması önünde önemli bir engel oluşturacaktır. İsmail Hakkı’nın aşağıda yer alan ifadeleri bunu net bir şekilde ortaya koymaktadır:⁷⁰⁶

Diyorsunuz ki ‘Zevk meselesi! Biz alaturkadan hoşlanıyoruz!’ Fakat mevzu yemeğe, içmeğe taallük etmiyor ki sizin ‘hoşlanma’nız mevzuubahs olsun!... Ruh bahsindeyiz, fizyoloji aleminde değil! Burada hürmet edilebilecek olan hassasiyet, sade ‘bedii hassasiyet’dir. Memlekette davuldan, zurnadan hoşlananlar olsun ve hoşlansınlar da... Fakat yeni Türklerin bedii terbiyesini davulla zurnaya terkedemeyiz. Diyorsunuz ki, ‘dinletin bakalım, Anadolu halkı hangisini duyacak?...’ Fakat bu safsata niçin?! ‘Halkın hoşlandığı’ halkın ‘alıştığı’dır. ‘Halkın layık olduğu’ değildir. Halk alaturka ile zerkettiğiniz hüznü, elemli, iradesiz nağmelerle uyuşturulmuş ise kabahat sizindir. Yaşatan, kuvvet ve kudret veren, hayat telakkilerini yükselten bir musiki ile uyandırılmalıdır.

Ayrıca yasak konsuna ilişkin resmi bir talimatın olmaması ve dönemin aktörülerince aktarılanlar, bu uygulamanın tek başına Atatürk’ün sorumluluğunda olmadığını ve O’nun direkt bir emri doğrultusunda değil de söylemlerine bağlı bir şekilde geliştiğini göstermektedir. Atatürk’ten aktarılan aşağıdaki ifadeler de bunun önemli bir kanıtını teşkil etmektedir:⁷⁰⁷

Ne yazık ki, benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim Türkün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize maledelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum.

⁷⁰⁵ “Hükümet zengin bir programla işe başladı”, *Cumhuriyet*, 11 Eylül 1936, s. 5.

⁷⁰⁶ Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 163.

⁷⁰⁷ Sadi Yaver Ataman, *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 20.

Bu ifadeler aynı zamanda Atatürk'ün Türk müziğini kendi kimliği içinde çağdaş medeniyetler seviyesine çıkarma amacının, bir başka ifadeyle müzik devrimi ile ne amaçladığının bir kez daha altının çizilmesi açısından önemlidir.

1940'ların başında Radyo'da Batı müziği yayınlarının bir sorun olarak gündemini koruduğu, Adnan Saygun'un konuyla ilgili yazılarından takip edilebilmektedir. Saygun bir yazısında Radyo'da Batı müziği başladığında birçok insanın radyosunu kapattığını, bu durumun da Cumhuriyet'in müzik hareketi açısından yanlış düşünceleri beraberinde getirdiğini belirtmektedir. Halkın bu tavrına şaşırarak ya da sinirlenmek yerine, Saygun, konunun dikkatle incelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır.⁷⁰⁸ Batı müziği başlayınca halkın büyük bir çoğunluğunun radyoyu kapatmasını, "kavrayamadığı dersten ürken çocuğun mektepten kaçması"na benzeten Saygun, "hafızamızda hiçbir izle karşılaşmayan bir eser"i "değeri ne olursa olsun bizim için manası anlaşılmayan bir dil olarak" kalacağını belirtmekte ve şöyle devam etmektedir:⁷⁰⁹

Bir sanat hamlesinin ilk zamanlar soğuk karşılanmasının sebebi, onun ihtiva ettiği yeniliklere âit itiyatların bizde teşekkül etmemiş olmasındandır. Garp'te bu hallere daima rastlanmıştır. Böyle vaziyetler karşısında yapılmış olan mücadeleleri ve propagandaları hatırlamak bizim de gitmemiz gereken yol hususunda fikirler almamıza yardım eder... Her yeni hamle bir çok mücadele, propaganda ve kavgayı beraber getirir ve bu böyle sürüp gidecek.

Saygun, söz konusu mücadelede Devletin etkin rol oynaması gerektiğine işaret etmektedir. Radyo'nun bir müzik siyasetinin olmayışını ve herkesin gönlünü hoş etmeye çalışan tavrını eleştiren Saygun, devlet radyosunun mahiyetine de şu sözlerle dikkat çekmektedir:⁷¹⁰ "Devlet elindeki Radyo'nun gayelerinin ticaretten başka şeyler olması gerektir, ve hiç şüphesiz böyle de düşünülmüş. Fakat tatbikatın dikkatle kontrol edilmesi icabeder. Radyo, bir terbiye müessesesi haline gelmelidir."

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında devrimleri içeren pek çok alanla birlikte müzik de -diğer bölümlerde de altı sıklıkla çizildiği gibi- bir terbiye vasıtası olarak görülmüş ve bu alanda atılan adımlar da hep bir mücadeleye karşılık gelmiştir. Bu mücadele Cumhuriyet'in kurucuları açısından, halkın alışmış olduğu "hüzünlü" nağmeler ile layık olduğu "hayat dolu" nağmelerin mücadelesidir. Dolayısıyla müzik devrimi kapsamında atılan adımlar değerlendirilirken, yeni rejimin müziğe yüklediği

⁷⁰⁸ Ahmed Adnan Saygun, "Musiki Davamız: Radyo'da Garp Musikisi", *Ülkü*, C. 2, S. 20, Temmuz 1942, s. 5.

⁷⁰⁹ Saygun, "Musiki Davamız: Radyo'da Garp Musikisi", s. 6.

⁷¹⁰ Saygun, "Musiki Davamız: Radyo'da Garp Musikisi", s. 8

anlamın da mutlaka göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Aksi halde bu adımlar devletin otoriter hamleleri olarak değerlendirilecek, politika ve uygulamaların temelinde yatan asıl amaçsa gözden kaçırılacaktır.

4.2.1.1.3. Milli Müzik Dağarcığının Oluşturulması ve Halka Ulaştırılması

Müzik devrimi yolunda halkın müzik zevkinin ıslahının yanında Cumhuriyet yönetimi açısından önemli bir diğer hedef, yeni müzik dağarcığının oluşturulmasıdır. Bu dağarcık, milli değerlerin Batı tekniği ile işlenmesinden doğacaktır. Oluşturulacak müzik dağarcığının milli bir karaktere sahip olması önemlidir, çünkü yeni rejim, ülkeyi uluslararası düzeyde temsil gücüne sahip milli bir müzik inşası yolundaki çalışmalarını, “sanatların en milli olanı, en milletlerarası olanıdır.”⁷¹¹ düşüncesine dayandırmaktadır.

Daha önce belirtildiği üzere milli müziğin inşa süreci, ulusal kimliğin inşa sürecinin de bir tamamlayıcısı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda tıpkı tarih ve dil tezleriyle desteklenerek kökleri Orta Asya’ya dayandırılan yeni ulusun yaratım sürecinde olduğu gibi milli müziğe ulaşma konusunda da benzer bir yol takip edilmiş ve dünya müziğinin temelini oluşturan ve kökeni Orta Asya olarak görülen pentatonik dizi ile Anadolu’daki halk türküleri arasındaki bağın araştırılmasına yoğunlaşmıştır.

Bu yöntem paralelinde ilk aşama, Osmanlı döneminde kaydı tutulmamış halk müziği birikiminin toplanarak incelenmesi, kayıt altına alınması ve arşivlenerek gelecek nesillere aktarılması süreçlerine dayanmaktadır. İkinci aşama ise bunların Batı tekniğine göre yeniden düzenlenerek çoksesli forma ulaştırılmasıdır. Birikimin ortaya çıkarılması adına düzenlenen derleme çalışmaları incelendiğinde bunların Cumhuriyet’in ilanı öncesinde Darüelhan üzerinden yürütülmüş kısa bir tarihi olduğu görülmektedir. Cumhuriyet rejiminin ilk resmi derleme çalışmaları ise 1925 yılında Maarif Vekaleti Hars Dairesi Müdürü Hamit Zübeyir Koşay’ın girişimleriyle gerçekleşmiştir. Koşay’ın girişimleri neticesinde Viyana’dan, öğreniminden yeni dönmüş olan Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai kardeşler, halk ezgilerini derlemek ve notaya almak üzere Batı Anadolu’ya gönderilmiş; bu gezi sonrasında derlenen ezgilerden 76 tanesi, 1926 yılında, *Yurdumuzun Nağmeleri* adı altında

⁷¹¹ Cevad Memduh Altar, “Cumhuriyet Devrinde Müzik”, *Ülkü*, C. 11, S. 123, Kasım 1946, ss. 28-29.

yayımlanmıştır.⁷¹²

Milli müzik dağarcığının oluşturulması yolunda yukarıda ifade edilen iki aşamayı da kapsayan çalışmalara 1930'larla birlikte daha yoğun olarak rastlanmaktadır. Çünkü halk türkülerini Batı tekniğiyle armonize edebilecek uzman kadro, eğitim amacıyla Batı'ya gönderilen gençlerin bu tarihlerde yurda dönmesiyle oluşmaya başlar. Cemal Reşit Rey⁷¹³, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferid Alnar ve Necil Kazım Akses, bu uzman kadronun önemli isimleri arasındadır. Türk müzik tarihi literatürüne “Türk Beşleri”⁷¹⁴ olarak geçen bu sanatçılar hem Atatürk'ün talimatıyla oluşturulan Müzik Komisyonunun üyesi olarak ürettikleri politikalarla hem de eserleriyle milli müziğin oluşturulması sürecine doğrudan etki etmişlerdir.

Bununla birlikte 1930'ların ikinci yarısında, daha önce de değinildiği üzere ülkesindeki ulusal müzik anlayışına önemli katkılar sunan Macar besteci Bela Bartok ülkeye davet edilmiş ve milli müzik dağarcığının oluşturulması konusunda kendisine başvurulmuştur. Adana ve yöresinde yürüttüğü derleme çalışmalarında, Bartok'a, türkü söyleyenlere soru sormak ve türkülerin sözlerini kayıt etmek amacıyla Halkevlerinin görevlendirdiği Ahmet Adnan Saygun, yerel ezgilerin nasıl derlendiğini görmek için Milli Eğitim Bakanlığı'nın görevlendirdiği Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin eşlik etmişlerdir.⁷¹⁵ Bu sayede bilimsel metotlarla halk müziği derleme sürecini yerinde görerek tecrübe kazanan Saygun, Akses ve Erkin deneyimlerini başka derlemecilere de aktarmışlardır.⁷¹⁶

⁷¹² Süleyman Şenel, “Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları”, *Folklor/Edebiyat*, S. 17, 1999, s. 107.

⁷¹³ Cemal Reşit Rey, 1920'lerin ikinci yarısında Darülelhan tarafından yürütülen derleme çalışmalarında da aktif olarak yer almıştır. Bkz. Uğur Küçükkaplan, *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2021, s. 300.

⁷¹⁴ Ercüment Berker “Türk Beşleri”nin kaynağını şu şekilde açıklamaktadır: “Cumhuriyeti kuranlar musikiye eğildikleri zaman bir model aramışlar, ... hemen yanlarında, yakınlarında bir model bulmuşlardır. Nedir o model? Bir Rusya modeli vardır. 19. asrın ikinci yarısında, 1852'lerden sonra, Rusya'da Beşler dediğimiz Cesar Cui, Balakiref, Bocodin, Rimski Korsakoff, Mugorski'den (Moussorgsky) oluşan Beşler, çeşitli kültür merkezlerinde yaptıkları çağdaş eğitimden sonra, kendi halk musikilerine bu bilgileri uygulamak suretiyle, dünyada Rus Musikisi'ni ulusal musikilerin başına geçirmişlerdir. Bir örnek var. O halde bizde de Halk Musikisi var ve aynı şeyi bizde de yaparsak, demek aynı sonuca ulaşmamız mümkün ve kolay bir model, kolay bir örnek.”, Bkz. Belge vd., *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri-Açık Oturum (8.11.1978)*, s. 34

⁷¹⁵ Dursun Ayan, *Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*, 2. Baskı, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2021, s. 5.

⁷¹⁶ Ünsal Deniz ve Uğur Göktaş, “Türk Beşleri'nin Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarına Katkıları”, *2. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E-Bildiriler Kitabı*, Müzik Eğitimi Yayınları, Aralık 2016, s. 324.

1937’de Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde başlayan derleme çalışmaları, her yıl bir tane olmak üzere 1957 yılına kadar sürdürülmüştür. Çalışmalar neticesinde toplam on bin ezgi derlenmiş ve arşivlenmiştir. 1940’lardan sonra radyonun Türkiye çapında yayılmaya başlamasıyla birlikte, batılı on iki nota sistemine göre yapılan derlemeler “Yurttan Sesler” programı adıyla, koro eşliğinde icra ettirilerek yayınlanmıştır.⁷¹⁷

Ayrıca derleme çalışmaları aracılığıyla arşive iki sesli halk türkülerinin de kazandırıldığı Muzaffer Sarısözen’in *Ülkü* dergisinde yayımlanmış bir yazısından anlaşılmaktadır. Sarısözen, her yıl ülkenin çeşitli bölgelerinde derleme heyetince sürdürülen araştırmalarla Folklor Arşivi’nin giderek zenginleştiğini belirtirken, arşivin 1944 yılı itibarıyla iki sesli halk türküsü de kazanmış olduğunun bilgisini paylaşmaktadır. Sarısözen tarafından “Sadece yurt içinde değil, yurt dışı folklor âleminde de heyecan uyandıracak kadar önemli birer belge” olarak değerlendirilen iki sesli orijinaler, milli müzik açısından bir ilerlemeyi de müjdelemektedir.⁷¹⁸

Yeni rejimde milli müzik dağarcığıyla ilgili faaliyetler, derleme çalışmalarının yanında halk türkülerinin Batı tekniği ile düzenlenmesini de içermektedir. Yukarıda ismi geçen beş sanatçı derleme çalışmalarının yanında türkülerin Batı formunda düzenlenmesine de önemli katkılar sunarak milli müzik dağarcığının hedeflendiği şekilde zenginleşmesine katkı sağlamışlardır.⁷¹⁹ Bu sanatçıların Cumhuriyet müziği açısından önemi Filiz Ali’nin şu cümleleriyle daha net anlaşılabacaktır:⁷²⁰

... şimdi geriye dönüp baktığımızda Cumhuriyet tarihinin en önemli atılımlarından biri olan müzik devrimini o günün koşulları göz önüne alınacak olursa, yoktan var etmişlerdir. 20. yüzyılın ilk on yılı içinde Türkiye’de dünyaya gelen bu beş besteci, Batı’da gelişmesi 500 yıl süren çoksesliliği, yüzyılımızın ilk yarısında bulunduğu yerde yakalamasını bilmişler, çokseslilik geleneğinin bulunmadığı bir ülkede çağdaş evrensel müzik kavramını yerleştirme amacıyla kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı’nın ve dolayısıyla sistematik müzik eğitiminin yönlendiricileri olarak çok büyük sorumluluklar yüklenmişlerdir.

⁷¹⁷ Necdet Hasgöl, “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, *Dans Müzik Kültür*, S. 62, 1996, s. 40.

⁷¹⁸ Muzaffer Sarısözen, “İki Sesli Halk Türküsü”, *Ülkü*, C. 7, S. 77, Aralık 1944, s. 6.

Ayrıca Sarısözen 1946 yılında ikinci bir iki sesli halk türküsünün haberini şu şekilde vermektedir: “Ülkü’nün yeni seri 77 inci sayısında 1944 yılında derlenen iki sesli halk türkülerinden birisini yayımlamıştık. Aşağıda ikincisinin de notasını verdiğimiz bu iki sesli halk türküleri, hiç şüphe yok ki, yalnız bizim değil, bütün dünya folklor âleminin en seçkin tarihî belgeleri arasındadır.” Bkz. Muzaffer Sarısözen, “İki Sesli Halk Müziği”, *Ülkü*, C. 10, S. 115, Temmuz 1946, s. 15.

⁷¹⁹ Örneğin Adnan Saygun’un çokseslendirilmiş halk türkülerinden oluşan albümleri bu katkıların önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Op. 5 Kızılırmak, Op. 6 Manastır, Op. 7 Çoban Armağanı, Op. 18 Dağlardan Ovalardan ve Op. 22 Bir Tutam Kekik, Saygun’un yazdığı koro müziklerindendir. Bkz. Küçükkaplan, *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*, s. 237.

⁷²⁰ Filiz Ali, “Yoktan var edilen devrim”, *Cumhuriyet*, 25 Mayıs 1988, s. 5.

Bu isimlerden Adnan Saygun, 1940 yılında *Ülkü*'de yayımlanan “Musiki Terbiyesine Dair” başlıklı yazısında bir yandan Batı tekniğine dayalı milli müzik dağarcığının inşası çalışmalarını özetlerken bir yandan da hükümetin bu süreçteki etkisinin anlaşılmasını sağlamaktadır. Saygun Parti'nin, müzik eğitimi açısından en etkili araçlar olarak kabul edilen ses ve koro eserleri üzerine dikkatle eğildiğini ve bestecileri, bu alanda üretim yapmaları konusunda teşvik ettiğini aktarmaktadır. Teşviğin, Türk zevk ve alışkanlıklarını yansıtır, devam ettirebilecek olan Halk türkülerine bağlı bir eser üretimine yönelik olduğuna dikkat çeken Saygun, bu eserler arasından Parti tarafından kabul edilenlerin plaklara aktarılaraq bütün ülkenin malı olacağını eklemektedir.⁷²¹

Halk türkülerinin armonize edilmesinin yanı sıra, bu sanatçılar, Cumhuriyet'in müzik dağarcığına opera, operet, senfoni, oda müziği, konçerto gibi Batı tekniğinde çok sayıda eser kazandırmışlardır. Sanatçılardan bu eserlerinde de Batı tekniği ile milli değerlerin harmanlanması istenmiştir. Sanatçılara yüklenen bu vazifenin mahiyetini Nadir Nadi'nin *Cumhuriyet* gazetesindeki “Cumhuriyet'in Viyana mektupları” başlıklı köşesinde yer verdiği şu ifadelerden anlamak mümkündür.⁷²² “... sanatkârlarımız pek güç bir vazife taşıyorlar. Türk musikisini Garp tekniği ile zenginleştirmekle iş bitmiş olmaz. Sanat her şeyden evvel şahsiyet demektir. İki ayrı ifade tarzını mezcetmek isteyen bu sanatkârlar çalıştıkları sahada şahsiyet yaratmak ve şahsiyetlerini millete mal etmek mecburiyetindedirler.”

Milli dağarcığa uygun beste üretimi konusunda sanatçılara yüklenen vazifenin kapsamı da Necil Kazım Akses'in *Ankara Kalesi* isimli senfonik yapıtına yöneltilen bir eleştiri incelendiğinde daha net anlaşılacaktır.⁷²³

Ankara Kalesi adını taşıyan bu eser orkestrasyon zenginliği ve musikî rengi bakımından dikkati çekiyor, ve besteci bundan evvelki eserlerinden çok farklı bir varlık gösteriyor. Ancak, itiraf edelim ki, Ankara Kalesi deyince, bu kalenin tarih boyunca geçirdiği olayları göz önüne getirmemek mümkün değildir. Yıldırım Bayazıt, Topal Timur savaşları, İstiklâl Savaşı gibi tarihimizin bu kale ile ilgili önemli safhalarının canlandırılması gerekirken, eser bu olayların duygu âlemindeki reaksiyonlarını belirtmiyor; gönül, herhangi bir noktada meselâ «Ankara'nın taşına bak, gözlerimin yaşına bak» türküsünün her tekrarında ruhlarımızda heyecan uyandıran melodilerini bekliye bekliye durmakta iken eser bitiveriyor.

Milletler arası musikisinde yer almış olan herhangi bir eser dünyanın neresinde çalınırsa çalınısın millî benliğini belirtir. Ankara Kalesi'nde ise millî benliğimizi belirtecek hiçbir taraf yoktur. Bu eser, kimin tarafından bestelendiği bilinmeden

⁷²¹ A. Adnan Saygun, “Musiki Terbiyesine Dair”, *Ülkü*, C. 16, S. 89, Temmuz 1940, s. 453.

⁷²² Nadir Nadi, “Cumhuriyet'in Viyana Mektupları”, *Cumhuriyet*, 17 Mayıs 1931, s. 4.

⁷²³ Feyha Talay, “Musiki Hayatı”, *Ülkü*, C. 3, S. 32, Ocak 1943, s. 16.

dinlenirse, meselâ bir Rus, bir Çek, bir Fransız veya bir Alman bestecisi tarafından yazılmış olduğu hissini verebilir. Temenni edelim ki Necil Kâzım Akses bundan sonraki bestesini millî benliğe uygun bir surette meydana getirsin.

Dönemin Batı tekniği ile milli değerlerin harmanlanmasına yönelik olarak ortaya konulan eserinden, Adnan Saygun'un bestelediği Özsoy operasına değinmek, hem Cumhuriyet tarihinin sahnelenen ilk operası olması hem de devletin sanata yüklediği rolün anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

Özsoy operası, İran Şahının 1934 yılında Türkiye'yi ziyareti öncesinde Atatürk'ün isteği üzerine kısa bir zamanda bestelenmiştir. Bu ziyareti yeni Türk toplumunun temeli olan inkıpların tanıtılması bakımından bir fırsat olarak gören Atatürk, operanın konusunu da bizzat kendisi belirlemiştir. Türk milletinin doğuşunun bir ifadesi olan Özsoy'un sahnelenmesiyle hem İran ve Türk milletinin kaynağını geçmişten alan kardeşliği pekiştirilmiş hem de Cumhuriyet Türkiye'si'nin temel değerleri ortaya koyulmuştur.⁷²⁴

Temsil sonrasında Özsoy ile ilgili olarak *Cumhuriyet* gazetesinde yazılanlar eserin Cumhuriyet tarihi açısından mahiyetini de gözler önüne sermektedir: “Özsoy teknik itibarile milli sahnemize çıkan eserlerin en kuvvetlisidir. Müzik itibarile de bir kelime ile ifade etmek istersek bir inkıaptır. Temsile gelince Özsoy ile milli operamız başlamıştır.”⁷²⁵

Özsoy, yeni rejimde opera konusunda bir yol açmış ve kısa süre içinde yine Atatürk'ün talimatıyla iki yeni eser daha bestelenmiştir. Bunlardan biri Adnan Saygun'a ait olan *Taşbebek* operası, diğeri ise Necil Kazım Akses'e ait olan *Bay Önder* operasıdır. Eserlerin halkla buluşturulmasına ilişkin bilgiye ise *Cumhuriyet* gazetesinde “İlk operalarımız” başlıklı haberden ulaşılmaktadır.⁷²⁶

Memlekette ilk defa olacak ... Taş bebek ve Bayönder operaları İstanbul ve Ankarada muhtelif tarihlerde temsil edilecektir: aynı zamanda memleketin genç istidatlarını meydana çıkarmağa yarıyacak olan bu temsiller, yalnız İstanbul ve Ankaraya inhisar etmiyecek, muhtelif yerlerde ayrı ayrı elemanlar tarafından tekrarlanacaktır.

⁷²⁴ Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun*, s. 26.

⁷²⁵ “Özsoy piyesi”, *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1934, s. 3.

⁷²⁶ “İlk operalarımız”, *Cumhuriyet*, 19 Kasım 1934, s. 5. Haberde Taşbebek ve Bayönder'in yanında Atatürk'ün aynı dönemlerde bestelenmesi konusunda Ulvi Cemal Erkin'e talimat verdiği Ülkü Yolu isimli operanın da temsil edileceği yazmaktadır. Ancak bir buçuk aydan az bir zaman kaldığını gören Erkin, “Bu sürede opera yazılmaz.” diyerek Ülkü Yolu'nu bestelememiştir. Bununla birlikte Necil Kazım Akses de bir perdelik eserin yalnızca ilk üç tablosunu yetiştirebilmiştir. Bkz. “Cumhuriyet müzik tarihimizdeki çekişmelerden”, *Musiki Dergisi*, <http://www.musikidergisi.net/?p=2715> (Erişim: 2.6.2023).

İstanbul ve Ankarada ilk temsil resmi bir suvare şeklinde olacak, bundan sonra temsiller, Halkevlerinin lüzum gördüğü miktarda tekrarlanacak ve tiyatro halka serbest ve parasız olarak açık bulundurulacaktır.

Ayrıca haberde geçen Güzel Sanatlar Akademisi seramik hocası İsmail Hakkı Bey'e ait şu ifadeler, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında devletin sanat ve toplumla kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından önem taşımaktadır: "Bu yüksek teşebbüsten beklenen gaye, san'ati halka sevdirmek ve san'at hareketlerini halk kütleleri arasına yaymaktır. Bu suretle halk arasında gizli kalmış birçok kabiliyetler inkişaf edecek ve şimdiye kadar mahdut bir sahayı aşamıyan san'at hududu genişliyecektir."⁷²⁷

1940'larda milli müzik dağarcığının inşası konusundaki çalışmaların belirli bir seviyeye taşındığını, Cevad Memduh Altar'ın Ankara Radyosu'nda yayınlanmış olan Necil Kazım Akses'e ait üç senfonik eserle ilgili değerlendirmesinden anlamak mümkündür.⁷²⁸ "Ciddî bir çalışmanın verimi olan bu üç modern eser bizi ..., modern Türk müziğinin nasıl olması lazım geleceği hakkındaki müsbet ve yapıcı bir görüşe ulaştırıyor."

Altar'ın, Ulvi Cemal Erkin'in yine Radyo'da yayınlanmış iki bestesine (Konçerto ve Köçekçe Süviti) ilişkin değerlendirmeleri de yeni Türk müziğine ulaşma yolunda emin adımlarla ilerlendiğini göstermektedir.⁷²⁹

Genç bestecimiz Erkin bu konserde, yeni Türk müziğine giden iki ayrı yola, iki güzel örnek göstermektedir: 1) Millî atmosfer içinde, taklide veya tekrara yer vermeyen yeni bir yaratma (konçerto) ; 2) Geleneğin malı olan ecdad eserlerinin, günün icap ettirdiği teknikle ifadesi (köçekçe süviti)... Şu halde, müzikte bizi biran önce yeniye götürecek olan millî sanat repertuvarımız, her gün biraz daha zenginleşiyor.

1940'lar milli müzik çalışmalarındaki ilerlemelere paralel olarak Türk bestecilerinin yurt dışında daha güçlü ses getirmeye başladıkları yıllar olarak gözlemlenmektedir.⁷³⁰ Örneğin 18 Ekim 1943 tarihinde Berlin'de verilen konserin ilk yarısı Türk sanatçıların eserlerine ayrılmış, Berlin Şehir Orkestrası önce Necil Kazım Akses'in *Ankara Kalesi* adlı eserini ardından Ulvi Cemal Erkin'in *Piyano*

⁷²⁷ "İlk operalarımız", *Cumhuriyet*, s. 5.

⁷²⁸ Cevad Memduh Altar, "Ankara Radyosunda modern Türk müziği konserleri", *Ülkü*, C. 9, S. 101, Aralık 1945, s. 21.

⁷²⁹ Cevad Memduh Altar, "Müzikte Yeniye", *Ülkü*, C. 9, S. 104, Ocak 1946, s. 21.

⁷³⁰ Bununla birlikte 1920'lerin sonları ile 1930'larda da bu sanatçılardan bazılarının eserlerinin yurt dışında seslendirildiği görülmektedir. Örneğin Cemal Reşit Rey eseri *On İki Anadolu Türküsü*'nü, notalarını bastırmak üzere 1927 yılında gittiği Paris'te, önemli müzisyenlerin bulunduğu bir davette çalıp söylemiştir. 1928 yılında tamamladığı *Türk Manzaraları* isimli bir diğer eseri de aynı yıl Paris Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Bkz. Küçükkaplan, *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*, ss. 300-301.

Konçertosu'nu seslendirmiştir.⁷³¹ Adnan Saygun'un 1946 yılında ortaya koyduğu ve Türk müziğinin en bilinen eserlerinden biri haline gelen *Yunus Emre Oratoryosu*, O'na, yurt dışına açılması için bir kapı aralamış, eser Avrupa'da ve Amerika'da beş ayrı dilde birçok kere seslendirilmiştir.⁷³² Eserin Amerika'daki ilk temsiline ilişkin haberde İngilizceye tercüme edilmiş ve aranjmanları yapılmış olan oratoryonun dünyanın en büyük orkestrası tarafından çalınacak ilk Türk bestesi olacağı belirtilmektedir.⁷³³ Yine Necil Kazım Akses'in 1947 yılında tamamladığı *Ballad*'ı yurt dışında en çok çalınan eseri olarak tarihe geçmiştir.⁷³⁴

Türk bestecilerinin 1940'lı yıllarda yakalamış oldukları başarıları Cevad Memduh Altar şu şekilde aktarmaktadır:⁷³⁵

... genç Türk bestecilerinin verimli çalışmaları önünde sevinç duymamağa imkân varmı? İşte bu çalışmalar sayesinde, son yılların yeni Türk sanat müziği repertuarı zenginleşti; kültürlü müzik sanatçılarımızın, milli piyasaya olduğu kadar, milletlerarası piyasaya da malzeme olan senfonik yaratmaları, yalnız Avrupa'da değil, Amerikada bile yankılar uyandırdı. İki yıl önce Berlin'in senfonik programlarında hayranlıkla dinlenmiş olan, Ulvi Cemal Erkin ile Necil Kâzım Akses'in eserleri, şimdi de amerikalılar ve çekler tarafından kendi memleketlerindeki sanat severlere dinletilmek isteniyor. amerikalılar ayrıca Fuat Koray'ın 2 nci Halkçıyız senfonisini de plağa alacaklarmış.

Burada çok küçük bir kısma değinilen bu kazanımlar, yeni rejimin milli bir müziğin inşası yolundaki çalışmalarını dayandırdığı “sanatların en milli olanı, en milletlerarası olanıdır” düşüncesinin bir yansımasıdır. Yani 1940'lar itibarıyla Türk bestecilerin yurt dışında isimlerini daha güçlü olarak duyurmaya başlamaları, dönemin “en milli olan en milletlerarası olanıdır” düşüncesiyle uyumlu bir gelişime işaret etmektedir.

4.2.1.2. Resim ve Heykel Alanındaki Gelişmeler

Osmanlı Devleti'nde resim ve heykel alanı, önceki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde açıklandığı üzere dine bağlı olarak oldukça sınırlı bir gelişim gösterebilmişti. Bu kapsamda çağdaş Türk resim ve heykel sanatının kurucuları da tıpkı çağdaş Türk müziğinin kurucuları gibi ön örneklerden yoksun bir şekilde “beş yüz yıllık bir gecikmeyle, Batı ... sanatının geçtiği yollardan, aşamalardan geçmeden kendilerini 20'nci yüzyılın akımları içinde bulmuşlardı.”⁷³⁶ Ressam Elif Naci'nin resim ve

⁷³¹ Küçükkaplan, *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*, s. 438.

⁷³² Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun*, s. 28.

⁷³³ “Yunus Emre Oratoryosu Amerikada çalınacak”, *Cumhuriyet*, 6 Ağustos 1947, s. 1.

⁷³⁴ Küçükkaplan, *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*, s. 386.

⁷³⁵ Cevad Memduh Altar, “Yeni Türk Bestecileri İş Başında”, *Ülkü*, C. 10, S. 112, Mayıs 1946, s. 22.

⁷³⁶ Berk, “Resim”, s. 15.

heykelin Cumhuriyet öncesi durumuna ilişkin aşağıda yer alan cümleleri, yeni rejimi bu alanda nelerin beklediğini özetler niteliktedir.⁷³⁷ “Cumhuriyet devrine kadar Türkiye’de plastik sanatların mukadderatı hazin bir hikayedir. Evvelce resim, Galatasaray Mektebi’nde senede bir açılan sergilere inhisar etmekte ve Güzel Sanatlar Mektebi’nde de Akademizm saltanat sürmekte idi... Heykele gelince, o hiç yoktu.” Dolayısıyla müzik gibi resim ve heykel alanının da Cumhuriyet’e devredildiği şekli hem çağdaşlaşma hem de halkla buluşma bakımından ciddi hamlelere gereksinim duymaktaydı. Bunun yanında resim ve heykelin de yeni rejimin yeni bir ulus inşa etme hedefine uygun olarak milli bir karaktere kavuşturulması gerekmektedir.

Sınırlı olmakla birlikte, resim alanında özellikle II. Meşrutiyet dönemi sonrasındaki yapılanma, Cumhuriyet dönemi için önemli bir kaynak teşkil etmiştir. Dernek statüsündeki ilk sanatçı örgütü olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti⁷³⁸, Cumhuriyet ressamlarının örgütlenmesine örnek oluşturacak⁷³⁹; Osmanlı’nın Avrupa’da eğitim alan ve 1914 kuşağı (ya da Çallı kuşağı) olarak anılan ilk sanatçıları da Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki kadrolarıyla Cumhuriyet dönemi ressamlarının yetiştirilmesinde rol oynayacaktır.⁷⁴⁰

Devralınan bu sınırlı miras temelinde, sanatçı ve eğitimcilerin yetiştirilmesi, Cumhuriyet yönetiminin yoğunlaştığı öncelikli konular arasında yerini almıştır. Bu kapsamda Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitimin çağdaş temeller üzerinde yükselmesine odaklanılmış, konuyla ilgili olarak Avrupalı uzmanlardan yardım alınmıştır. İçeriği modern bir akademiye dönüştürülürken adı da Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişen kurum, resim ve heykel alanındaki öncü konumunu Cumhuriyet döneminde de sürdürmüştür.

Bununla birlikte Cumhuriyet’in ilanı sonrasında devlete sanatçı yetiştirmek üzere resim ve heykel alanında Avrupa’ya öğrenci gönderme uygulaması da devam eder. Avrupa’da eğitimini tamamlayarak dönen ilk kabile, 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kurmuştur. Bu grubun temeli 1923 yılında kurulan Yeni Resim Cemiyeti’ne dayanmaktadır. Cemiyet, bir yıllık bir faaliyetin

⁷³⁷ Elif Naci, “1923’ten 1928’e Kadar Türkiye’de Plastik Sanat”, *Ülkü*, C. 12, S. 69, Kasım 1938, s. 245.

⁷³⁸ Cemiyet, 1921 yılında “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926’da “Türk Sanayi-i Nefise Birliği”, 1929’da “Güzel Sanatlar Birliği” ismini almıştır.

⁷³⁹ Berk, “Resim”, s. 22.

⁷⁴⁰ Bulut ve Düzce, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, s. 30.

ardından üyelerinden bazılarının 1924 yılında Bakanlığın açtığı sınavda başarılı olarak Avrupa'ya gönderilmesiyle dağılmış, ardından Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında yeniden doğmuştur. Müstakiller, Cumhuriyet döneminin sanatsal bir yenilik arayışı ile ortaya çıkan ilk grup hareketidir. Sonrasında bu hareketi sırasıyla D Grubu, Yeniler ve Onlar takip etmiştir. Bu gruplar, Kemal İskender'in ifadesiyle "Türk resminin kendine özgü gelişim süreci kapsamı içinde oluşmuş doğal bütünleşmeler değildir" ve her grup, "daha çok bir önceki kuşağın sanatsal alanda etki ve egemenliklerine karşı koymak gibi ortak çıkar kaygılarından kaynaklanan gelişmeler" doğrultusunda bir araya gelmiştir.⁷⁴¹ Cumhuriyet'in kuruluş döneminde resim ve heykel alanı, büyük oranda bu grupların etkisinde şekillenmiştir.

Bu dönemde resim alanının heykele oranla daha aktif olduğu görülür. Hatta Avrupa'ya gönderilen ilk öğrenci grubu içerisinde heykel alanından kimse yoktur.⁷⁴² Çünkü daha önce de belirtildiği üzere heykel alanı dine bağlı baskılar sebebiyle Osmanlı Dönemi'nde oldukça geri planda kalmış, böylece Cumhuriyet dönemi heykelcilik bakımından oldukça kısır bir miras devralmıştır. Bu dönemde heykellerin çoğunlukla yabancı sanatçılara yaptırılmış olmasının altında yatan sebep de budur.

Resim ve heykel alanında devlet desteğiyle Avrupa'ya gönderilen öğrenciler burada hem kendi alanlarına yönelik eğitim almakta hem de Batı sanatını yakından tanıma imkânı bulmaktadır. Fransa'da eğitim gören gençlere yönelik incelemelerde bulunan Maarif Müfettişi Hasan Ali Bey'in *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan raporu, bu çok yönlü öğrenme sürecini ortaya koymaktadır⁷⁴³: "... resim tahsil eden talebemize, Avrupa'nın muhtelif şehirlerinde tetkik seyahatleri yaptırılmaktadır ki, buralarda müzeleri ve sair sanat müesseselerini yakından tetkik eden talebemiz bu seyahatlerden pek çok istifadeler temin etmektedirler."

Devletin Avrupa'da eğitim konusunda verdiği desteğin gidişatını ise ressam Cemal Tollu'nun Cumhuriyet'in on ikinci yılında yazdığı bir yazıdan takip etmek mümkündür.⁷⁴⁴

Türkiye Cumhuriyeti hükümeti daha ilk yılında Avrupa'ya gönderdiği yüzlerce talebe arasında resim ve heykeli de ön sıraya koymuş, bir defada sekiz genci birden Fransa ve Almanya'nın muhtelif akademilerine göndermişti. Bunu

⁷⁴¹ Kemal İskender, "Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Resim", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, s. 1683.

⁷⁴² Hüseyin Gezer, "Heykel", s. 13.

⁷⁴³ "Fransa'da tahsil eden Türk talebe", *Cumhuriyet*, 4 Ekim 1930, s. 2.

⁷⁴⁴ Cemal Tollu, "Cumhuriyet Devrinde Sanat", *Ülkü*, C. 6, S. 33, Kasım 1935, s. 225.

takip eden yıllarda da yakın vakıta kadar üçer talebe gönderilmekte idi. Emekler boşa gitmedi, az zamanda, on ikinci yılını kutluladığımız cumhuriyet devrinin verimli sonucunu gördük.

Sanatçıların yetiştirilmesinin yanında devlet, resim öğretmenlerinin yetiştirilmesiyle ilgili de tedbirler almıştır. Bu konudaki önemli adımlardan biri 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademisi içinde açılan resim öğretmenliği kursudur. Kurs kapsamında öğrencilere “Resim Öğretim Metodu” dersi verilmiş ve kursu başarıyla tamamlayanlara da öğretmenlik hakkı tanınmıştır.⁷⁴⁵ Bir diğer önemli adım 1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü bünyesinde resim-iş şubesinin açılmasıdır. Bu adımlar, tıpkı müzik gibi resmin de halkın eğitilmesinde önemli bir yerde görülmesinin bir yansımasıdır. Buna bağlı olarak da resim dersi 1924 yılında zorunlu eğitimin bir parçası olarak ilkokul müfredatında, her sınıf düzeyinde yerini almıştır.⁷⁴⁶ Yeni rejimin resim alanında öğretmen yetiştirilmesi konusuna verdiği önemin kazanımlarını ressam Refik Epikman’ın 1948 yılında yazmış olduğu şu satırlardan takip etmek mümkündür.⁷⁴⁷ “Şu birkaç yıl içinde okullarımızdaki resim öğretiminde gerçekten bir gelişme göze çarpıyor. Hiç şüphe yok ki bu yolda sarfedilen gayretlerin faydalı bir çığır açması sebebi, resim dersinin değerli öğretmenler elinde bulunmasında aranmalıdır.”

Zorunlu eğitimin yanı sıra, Halkevleri, Halkodaları ve Köy Enstitüleriyle resim eğitimi yurdun en ücra köşelerine kadar götürülmüştür. Özellikle Halkevlerinde amatör resamlara yönelik çalışmalar⁷⁴⁸ yurdun pek çok yerinde yetenekli insanların ortaya çıkarılması ve yeteneklerinin geliştirilmesine katkı sağlamıştır.

Tüm bu faaliyetler yeni rejimde plastik sanatların icracıları ile bu sanatlara ilgi duyacak ve ortaya konulan eserleri anlayacak bir halk kitlesinin yaratımı bakımından hayati önem taşımaktaydı. Bunun kadar önemli olan bir diğer konu ise halkın sanat eserleriyle buluşturulmasının sağlanmasıydı. Çünkü yeni rejim, müzikte olduğu gibi resim ve heykelden de inkılapların halka benimsetilmesi ve ulus bilincinin

⁷⁴⁵ Bulut ve Düzce, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, s. 257.

⁷⁴⁶ Ahmet Çoban & Demet Erkuzu, “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Görsel Sanatlar Dersi”, *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*, 5(2), 2019, s. 244, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/917994>, (Erişim: 13.06.2023).

⁷⁴⁷ Refik Epikman, “Behçet Gürcan’ın Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 23, Kasım 1948, s. 33.

⁷⁴⁸ Halkevlerinde bir dönem amatör resamlar için resim kursları açılmıştır. Bu kurslarla büyük şehirlerdeki halkevleri hariç, sanat hareketlerinin nisbeten daha az görüldüğü bölgelerdeki halkevlerinde yılda iki defa iki ay süren kurslarla sanatçıların nezareti altında amatörlerin yetiştirilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Bkz. Refik Epikman, “Halkevleri Amatör Sergileri”, *Ülkü*, C. 2, S. 15, Mart 1948, s. 19.

uyandırılarak güçlendirilmesi doğrultusunda yararlanmayı amaçlamaktaydı. Milli sanatın resim ve heykel alanlarından doğuşu da işte bu temelde gerçekleşecekti.

4.2.1.2.1. Devlet Destekli Sergiler

“Bir resmi terkip eden çizgilerin çekilişinden o devri yaşayan cemiyetin medeni seviyesine intikal ediyoruz.”⁷⁴⁹ Yunus Nadi’nin kaleminden dökülen bu cümle, Cumhuriyet’in kuruluş döneminde yönetimin plastik sanatlarla kurduğu ilişkiyi özetler niteliktedir. Yönetim, medeni bir ulusun inşasında, diğer güzel sanatlar gibi resim ve heykeli de oldukça önemli bir yerde tutmuştur.

Cumhuriyet’in ilanıyla beraber Avrupa’ya sanat eğitimi için öğrenci gönderme uygulamasıyla ülke içinde giderek artan bir sanatçı kesiminin oluşumu ile bunların çeşitli birlikler altında örgütlenmeleri, ülkede sanat hayatının canlanmasına vesile olmuştur. Bununla beraber yeni rejimin sanat politikasını dayandırdığı halkçılık ilkesi sanatın halkla buluşmasına vesile olmuştur. Sanat alanına Cumhuriyet’le birlikte gelen bu canlanışı ve sanatın bu dönemde halkla buluşmasını ressam Malik Aksel şu şekilde ifade etmektedir:⁷⁵⁰

Bundan 26 sene evvel Ankara’da Etnografya Müzesinde ilk defa olarak Güzel Sanatlar Birliği’nin bir sergisi açıldı. Ondan evvel resim sergileri, İstanbul’a mahsus bir imtiyaz gibi, yalnız bu şehirde kurulur; meraklı yetişkin bir zümre bunlarla ilgilenir ve bu eserler bilhassa bu şehrin ecnebilerle dolu muhitlerinde görünürdü. Daha sonraları yalnız İstanbul ve Ankara’da değil vilâyetlerde bile resim sergileri açılmağa başladı, ve bu sanat hareketi mekteplere kadar ulaştı.

Ülkenin her yerine yayılan bu sergi faaliyetleri, birlik çatısı altında veya bireysel düzenlenen sergilerle devletin desteklediği sergileri kapsamaktadır. Devlet desteğindeki resim ve heykel etkinliklerinde amaçlanan yine bir yandan Batı estetiğini tesis ederken bir yandan da kendi değerlerimizden doğacak bir milli sanatın yaratılmasıydı. Hasan Ali Yücel, Maarif Vekilliği döneminde plastik sanatlarda takip edilmesi hedeflenen yolu şu şekilde ifade etmiştir:⁷⁵¹ “Sadece modern ve Avrupalı zevkin ardından koşmak, gerçek güzelliğe ermek için kâfi görülemezdi; kendi medeniyetimizin asırlardan beri yaratıp yoğurduğu güzelliğin ruhuna sinmek, onun inceliklerine girmek, onun yürek serinleten derinliklerine inmek gerekti.”

Resim ve heykel, bu kapsamda, derinliğini yeni ulusun dayandırıldığı Anadolu medeniyetinden alırken, bir yandan da bu köklü medeniyete kendi tarihini

⁷⁴⁹ Yunus Nadi, “Sekizinci Ankara Resim sergisi”, *Cumhuriyet*, 4 Haziran 1931, s. 1.

⁷⁵⁰ Malik Aksel, “Resim ve Edebiyatçılarımız”, C. 3, S. 26, Şubat 1949, s. 24.

⁷⁵¹ “Güzel Sanatlar Akademisi’nin 60 ıncı Yıldönümü”, *Ülkü*, C. 2, S. 21, Ağustos 1942, s. 24.

eklemleyecekti. Bunun için de devlet tarafından resim ve heykelde öncelikli olarak işlenmesi beklenen konular kazanılan zaferler ile inkılaplardı. Bu beklenti, ressam Ali Sami'nin meslektaşlarına hitaben yazdığı şu satırlarda açık bir şekilde ifadesini bulmaktadır.⁷⁵²

Uyanınız ressam arkadaşlar! Oturmakla, gevşemekle vatanperverlik olmaz. İnkılap Türkiye'sinde her meslek erbabı bir asker gibi çalışmalıdır. Askerin tüfeği, topu varsa ressamın da fırçası vardır... Tarihlerimizin, arkeologlarımızın bulduğu ilim hakikatlerini Avrupa'ya sen tanıtacaksın... Ciddi resim ilmin, ticaretin, ziraatin, gazeteciliğin hemen hemen her mesleğin yardımcısıdır..... Müstakbel Türk tarihini fırçandan çıkacak tablolarla süslüyebilirsen memleketin senden beklediği vazifeyi ifa etmiş sayılırsın.

Başka bir yazısında ressam Ali Sami, “Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evel millî destanlarımızı okuyacak ve millî mefahirimizi tesbit edecek, inkılâbı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lâzımdır.” demekte ve müzelerin, galerilerin, haftalık dergi ve gazetelerin, okul duvarlarının ve hatta Avrupa sergilerinin bu eserlerle donatılması gerektiğini eklemektedir.⁷⁵³ Dönemin ressamlarından Cemal Tollu da yeni sanatkârın ilhamını istiklal savaşından, yeni inkılaplardan aldığını söylemekte; sanatçının göreviniyse “yeni bir medeniyete doğru yürüyen Türkiye'nin yeni yaşayışını plastik olarak ifadeye çalışmak” şeklinde belirtmektedir.⁷⁵⁴

Sanatçıya biçilen bu görev temelinde devlet destekli olarak düzenlenen sergilerden biri “İnkılap Sergisi”dir. 1933 ve 1936 yılları arasında toplamda dört defa açılan serginin ilkinde konu sınırlandırmasına gidilerek Atatürk ilke ve inkılapları, Kurtuluş Savaşı içerikli eserler kabul edilmiştir. Bu sınırlandırmaya yöneltelen eleştirilere bağlı olarak bundan sonraki üç sergide ulusal kimlik, yöresel temalar, kahramanlık hikayeleri, köy-kent yaşamı gibi konular ele alınmıştır.⁷⁵⁵

Türk ressamlarını, ilk defa bir fikir ve ideal etrafında toplayan İnkılap Sergileri 1937 yılında yerini “Birleşik Resim ve Heykel Sergisi”ne bırakmıştır. Bu sergi de kısa süreli olmakla beraber büyük sanat birlikleri ile sanatçıları bir araya getiren kapsamlı bir etkinlik olması bakımından önemlidir. İki yıl süren Birleşik Sergi, 1939 yılında “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”ne dönüştürülmüştür.

⁷⁵² Ressam Ali Sami, “Ressamlara Hitap!”, *Cumhuriyet*, 7 Ocak 1932, s. 4.

⁷⁵³ Ressam Ali Sami, “Sanat Varlığımızda Resmin Yeri”, *Ülkü*, C. 1, S. 5, Haziran 1933, s. 399.

⁷⁵⁴ Cemal S. Tollu, “Cumhuriyet Devrinde Sanat”, *Ülkü*, C. 6, S. 33, Kasım 1935, ss. 225-226.

⁷⁵⁵ Bulut ve Düzce, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, s. 90.

1939 yılından itibaren düzenli olarak sürdürülen Devlet Resim ve Heykel Sergileriyle sanatçılar hem özgün yapıtlar ortaya çıkarma yönünde teşvik edilmiş hem de ödüller yoluyla desteklenmiştir. Sergilere ilişkin yazılar incelendiğinde türlü imkânsızlıklarla beraber sanatçı katılımının Cumhuriyet'in kuruluş dönemi boyunca giderek canlandığı yönünde bilgilere ulaşılmıştır. Dördüncü sergiye ilişkin yazısında ressam Eşref Üren olumsuz koşulları şu şekilde aktarmaktadır:⁷⁵⁶ “Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi, boyasızlık ve muşambasızlık yüzünden, çok güç şartlar altında açılabilmiştir. Alâkalı makamlar bu derde bir deva bulmazlarsa gelecek Sergi'nin açılması güçleşecektir.”

Sergiye yönelik artan ilgiyi ise Cevad Memduh Altar'ın yedinci sergiye ilişkin yazısından takip etmek mümkündür:⁷⁵⁷

Bu yıl, resim dünyamız için dikkate değer olaylardan biri de, Cumhuriyet Bayramından hemen sonra Ankara Sergievinde açılan VII. Devlet Resim ve Heykel sergisine gönderilen eserlerin, bundan evvelki sergilere gönderilenlerden fazla olmasıdır. Devlet sergilerinde hiçbir yıl 400 ü geçmeyen tablo adedi, bu yılın sergisinde, bütün imkânsızlıklara rağmen 517 parçayı bulmuştur.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında devlet destekli olarak yürütölmüş bir diğer sergi “Yurt Gezileri Sergileri”dir. 1938 yılında başlayan bu sergi kapsamında her yıl belirli sayıda ressam Anadolu'nun çeşitli yerlerine gönderilmiş ve ressamların kendi muhitinden çıkarak milli sanatın temeline koyulan halk kültürüyle kaynaşması amaçlanmıştır. Konu sınırlandırması olmamakla beraber ressamlardan beklenen, Anadolu'nun rengini ve dokusunu tuvallerine aktarmalarıdır. Anadolu kültürüyle sanat dehasının harmanlanmasından doğan eserler, daha sonra bu sergilerde yerini almıştır. İlk yıl bir ay süreli olarak planlanan seyahatlerin yıllar içerisinde kademeli olarak artarak 1943 yılında üç ay süreli olarak planlandığı görölmektedir. Serginin 1943 yılına ilişkin şartları şu şekilde belirlenmiştir:⁷⁵⁸

Bu yıl lâyıkiyle çalışabilmek için her ressam, kendi vilâyetinde üç ay kalmış ve bu üç ay içinde yalnız etüt yaparak hazırlayacağı kompozisyona esas teşkil edecek olan malzemeyi hazırlamıştır.

Desenler hariç olmak üzere, yapılacak olan en az on etüt ile, boyu iki metreden fazla ve bir buçuk me-treden eksik olmayacak olan bir kompozisyon en geç 1 mayıs 1943'te Ankara Halkevi'ne gönderilmiş olacak ve bu eserler 19 mayıs 1943'te Ankara'da açılacak sergide teşhir edilecek ve jüri tarafından ayrıca mükâfatlandırılacaktır. Kendisine gösterilen vilâyet çevresinde üç ay yalnız etüt yapabilmek imkânını bulan ressam, dönüşünden sonra da, mayıs başına kadar altı

⁷⁵⁶ Eşref Üren, “Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü*, C. 3, S. 30, Aralık 1942, s. 12.

⁷⁵⁷ Cevad Memduh Altar, “Sanat Hareketleri”, *Ülkü*, C. 9, S. 104, Ocak 1946, s. 21.

⁷⁵⁸ Şerif Gürol, “C.H. Partisi'nin Yurt İçi Ressamlar Gezisi”, *Ülkü*, C. 3, S. 35, Mart 1943, ss. 9-10.

ay gibi oldukça uzun bir zaman içinde etütler üzerinde çalışacak ve kompozisyonunu hazırlayacaktır.

Konuyu seçmekte ressam serbestir. Ancak hangi cereyana mensup olursa olsun, sanatçının vereceği eserler, çalıştığı çevrenin özelliklerini belirten yerli ve öz motiflerimizle zenginleştirilecektir. Geziden dönen ressamlara Ankara, İstanbul ve İzmir Halkevlerinin atölyeleri açık bulundurulacak ve etütler üzerinde daha iyi çalışabilmeleri imkânları temin olunacaktır.

1938 yılından 1944 yılına kadar devlet tarafından desteklenen bu geziler ile ortaya çıkan eserlerin sanatçı ve toplum açısından önemli etkileri olmuştur. Refik Epikman, yurt gezileri eserlerinden oluşan sergilerin Türk plastik sanat hayatında bir dönüm noktasını teşkil ettiğini belirtmektedir. Çünkü bu girişim O'nun ifadesiyle “sanatkârı hayal çerçevesinden tabiata, ... Anadolu'nun ta kendisine ulaştırmıştır.” Böyle bir kaynaşma da O'na göre “Türk sanatkârında mevcut olan samimi kanaat ve zevklerin renk ve form halinde doğmasına yardım edecektir.” Bununla birlikte Epikman, bu girişimin, halkı da sanata ve sanatçıya yaklaştırma konusunda önemli bir adım olduğunu belirtmekte; Halkevleri'nin Güzel Sanatlar Şubesi'ne başvuran insan sayısındaki sürekli artışı bunun bir kanıtı olarak değerlendirmektedir.⁷⁵⁹

Yürütülen bu düzenli sergi faaliyetleri sanat alanında modern bir adımı da peşinden getirmiştir. Sergilerden devletçe satın alınan eserlerin nasıl korunacağı konusu 1937 yılında Resim ve Heykel Müzesini doğurmuştur. Müze, Elif Naci'nin ifadesiyle “bir vakitler içinde şımarık şehzadelerin teneke kılıçlarını sürdükleri” Dolmabahçe Sarayı'nın Veliâht dairesinde açılmıştır.⁷⁶⁰ Devletin sanat politikasını halkçılık temeline dayandırmasının önemli bir göstergesi olan bu gelişmeyi Müze İdari Müdürlerinden Sabit Ayasbeyoğlu, Müzenin açılışının ellinci yılında şu cümlelerle değerlendirmektedir:⁷⁶¹

... Atatürk ... Dolmabahçe Sarayı Veliâht dairesini ülkemizin ilk Plastik Sanatlar Müzesi olarak halka açarken her şeyden önce “Milli Saraylarımızı kültür hazineleri olarak halka maalemtmek” politikasının en belirgin adımını atıyordu. Bu müzeyi Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğüne bağlarken kültür ve bilime verdiği önemi bir kez daha vurguluyordu.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devlet destekli resim hareketleri içinde Halkevleri resim sergilerinin de önemli bir yeri vardır. Halkevlerindeki amatör sanatçıların eserlerini kapsayan bu sergilerin amacı “sanat kabiliyeti olan gençlere bu kabiliyetlerinin inkişafında yardımcı olmak ve aynı zamanda halkımızın doğuştan

⁷⁵⁹ Refik Epikman, “Türk Ressamlarının Yurt Gezisi”, *Ülkü*, C. 13, S. 77, Temmuz 1939, s. 461.

⁷⁶⁰ Naci, “1923'ten 1928'e Kadar Türkiye'de Plastik Sanat”, s. 246.

⁷⁶¹ Sabit Ayasbeyoğlu, “50. Yılında Müze”, *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi*, S. 3, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1989, sayfa numarası belirtilmemiş.

mevcut olan sanat severliğini ve zevkini şuurlu ve aktif hale getirmek” şeklinde belirtilmektedir. Aynı zamanda bu faaliyetin sadece “yapılmış tabloları toplayıp bir sergi halinde teşhirden ibaret kalmayacağı”, resme yetenekli gençlerin ortaya çıkarılarak onlara çalışma imkanının sağlanabilmesi bakımından da önemli olduğunun altı çizilmektedir.⁷⁶² Sürecin nasıl işlediği ise CHP Genel Sekreteri Fikri Tuzer’in, 22 Mayıs 1940 tarihli “Halkevleri Birinci Resim ve Fotoğraf Sergisi” açılış konuşmasında geçen şu ifadeleriyle netlik kazanmaktadır:⁷⁶³

...güzel san‘atların mühim bir şubesi olan resmî ve bir doküman kıymetini taşıdığı halde bugün güzel sanatlar arasına girmiş fotoğrafı daha şümullü bir sûrette yaymak ve inkişaf ettirmek için Halkevlerimizi her sene Şubat ayında bir resim ve fotoğraf sergisi açmaya teşvik ettik. Burada Halkevlerinin alfabe sırasıyla teşhir edilen resim ve fotoğrafları yurdun muhtelif köşelerindeki Halkevleri’imizde bu seneki Şubat ayında açılmış sergilerden derece kazanarak gelmiş eserlerdir.

Halkevleri sergilerinde amatörler konu serbestliği tanınmış olmakla birlikte milli sanatın inşası bakımından önem verilmesi gereken konuları CHP Milletvekili Kemal Ünal şu şekilde ifade etmektedir:⁷⁶⁴ “... her san‘at millî vasıflarıyla büyüktür. Millî destanlarımızı yaşatan, kahramanlıklarımızı canlandıran, benliğimizi ilgilendiren mevzûlar üzerinde yapılacak resimler büyük klasik Türk resminin temelini teşkil edeceğinden, amatörleri bu mevzular üzerinde çalışmaya teşvik yerindedir.”

Halkevlerinin, resme göre gelişimi daha geride olan heykeltıraşlıkla ilgili çalışmaları da dikkat çekicidir. *Cumhuriyet* gazetesinin 10 Eylül 1933 tarihli haberinde bir lise talebesinin Atatürk’ün büstlerini yaptığı ve bu büstleri Halkevinin yardımı ile çoğaltarak Ankara sergisine katılacağı bilgisi yer almaktadır. “Bir muvaffakiyet” başlığıyla paylaşılan habere göre M. Kemal adını taşıyan bu genç liseyi bitirdikten sonra Bakanlık tarafından Avrupa’ya gönderilecektir.⁷⁶⁵ Başka bir örnek Kadıköy Halkevi ile ilgilidir. Burada 1935 yılında açılan heykeltıraşlık kursunda Güzel Sanatlar Akademisi mezunu Reza Öker’den bir yıl boyunca eğitim görmüş dört genç bu bir yılın sonunda otuz altı eser ortaya koymuş ve bunlar Halkevinin düzenlediği sergi aracılığıyla halkla buluşturulmuştur.⁷⁶⁶ Ankara Halkevi’nin de faaliyetlerinde heykele yer verdiği görülmektedir. Halkevi Güzel Sanatlar şubesinin, Halkevlerinin yıldönümü sebebiyle 1936 yılında düzenlediği Resim ve Heykel sergisi, sonraki yıllarda düzenli

⁷⁶² “Halkevleri Resim ve Fotoğraf Sergisi”, *Ülkü*, C. 14, S. 82, Aralık 1939, ss. 370-371.

⁷⁶³ “Halkevleri Birinci Resim ve Fotoğraf Sergisi”, *Ülkü*, C. 15, S. 89, Temmuz 1940, s. 385.

⁷⁶⁴ Ünal, “Halkevleri’nin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”, s. 6-7.

⁷⁶⁵ “Bir muvaffakiyet”, *Cumhuriyet*, 10 Eylül 1933, s. 6.

⁷⁶⁶ “Kadıköy Halkevinin heykel sergisi”, *Cumhuriyet*, 1 Ekim 1936, s. 2.

hale gelmiştir. Bu sergiler aracılığıyla resmin yanında heykeller de halkla buluşturulmuştur. Örneğin 25 Şubat 1940 tarihinde açılan ve 15 gün açık kalan beşinci sergiye 27 ressam ve 6 heykeltıraş katılmış ve sergide toplamda 110 eser ilgililere sunulmuştur.⁷⁶⁷

Halkevlerinin sergi faaliyetleriyle ilgili önemli bir gelişme 1938 yılında yaşanmıştır. Bu yılın Ekim ayında Ankara Halkevi, Belediyeler Bankası'na ait salonda daimi bir resim galerisi açmıştır. Belediyeler Bankası'nın hiçbir ücret talep etmeden verdiği bu salondaki etkinliklere ilişkin bilgiler ise şu şekildedir:⁷⁶⁸

Halkevi Ar şubesi tarafından Belediyeler Bankası altında tertib edilen resim galerisi yarın saat 16 da merasimle açılacak ve ertesi günden itibaren salı günleri hariç olmak üzere saat 10 dan 12 ye ve 14 den 19 a kadar hergün halka açık bulunacaktır. Galerinin gayesi, halka ucuz fakat bir jürinin tetkikinden geçmiş güzel tablo satılmasını ve bu suretle Ankaranın her evinde en az bir tablo bulunmasını temin etmektir. Galerideki resimler her yirmi günde bir değiştirilecektir.

Devlet destekli tüm bu sergi faaliyetleri, bir yandan yeni ulusun ve bu yeni ulusa ait milli sanatın inşa sürecine bir yandan da sanatçılar ile sanatçı adaylarının desteklenmesine hizmet etmiştir. Bununla beraber çok önemli olan bir diğer konu, bu faaliyetlerle halkta estetik zevk geliştirilmesi ve estetiğin sanat aracılığıyla hayatlarının bir parçası haline getirilmesinin hedeflenmesidir. Çünkü Muhip Dranas'ın ifadeleriyle belirtilecek olursa:⁷⁶⁹

Büyük bir san'at yaratmak için Avrupa'ya talebe göndermek, san'atda ileri gitmiş memleketlerden ressamlar celbetmek, eserler almak, büyük klâsikleri etüd etmek, müzeler, galeriler, atölyeler kurmak, san'at dâvâsının esaslı ve mühim bir tarafı ise, halka san'at zevkini ve heyecânını vermek, bu ihtiyâcı benimsetmek, memleket mikyasında bir estetik hava yaratmak da aynı dâvânın öbür mühim cehhesidir.

Sergilerle ilgili bir diğer önemli ayrıntı, sergilerin İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerine rağmen aksatılmadan devam ettirilmiş olmasıdır. Dranas devletin, “zamanın ve durumun fevkalâdeliğine rağmen, koruyucu elini sanatkârların üstünden çekmeği, bir an bile, hatırından geçirmemiş” olduğunu belirtirken, seyirciler ve amatörlerin de “resme karşı her yılki sevgi ve sıcaklıklarını” gösterdiklerini eklemektedir.⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ “Halkevleri Postası”, *Ülkü*, C. 15, S. 85, Mart 1940, s. 74.

⁷⁶⁸ “Ankarada tablo galerisi”, *Cumhuriyet*, 25 Ekim 1938, s. 3.

⁷⁶⁹ Muhip Dranas, “Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri ve Gayesi”, *Ülkü*, C. 17, S. 97, Mart 1941, s. 16.

⁷⁷⁰ Ahmet Muhip Dranas, “Sanat ve Yurt Bütünlüğü”, *Ülkü*, C. 1, S. 4, Kasım 1941, s. 19.

Ülkenin kuruluşundan itibaren süregelen bütün olumsuz koşullara rağmen devletin sanatçılara ve halka böyle bir ortam sağlamayı görev edinmiş olması onun sanatı tıpkı eğitim ve sağlık gibi temel bir politika alanı olarak kabul etmiş olmasının önemli bir göstergesidir. Halkın sanatsal faaliyetlere iştiraklerini gösteren örnekler, devletin sanata yönelik destekleyici tutumunun, toplumun sanata olan yaklaşımını da olumlu yönde etkilediğine işaret etmektedir.

4.2.1.2.2. Milli Zaferlerin Üç Boyutlu İfadesi: Anıtlar

Heykelin, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ortak bir tarihin oluşturulması ve bunun nesillere aktarılmasında, öncelikli olarak tercih edilen alanlardan biri olduğuna buraya kadar olan bölümlerde yer yer değinilmişti. Bununla birlikte Batı medeniyetinin ve sanatının önemli unsurlarından biri olarak kabul edilen heykelin, topluma benimsetilmesi ihtiyacı da başka bir mesele olarak kendini göstermekteydi. Heykel sanatını, sergiler aracılığıyla halkla buluşturma, toplumda öteden beri günah olarak algılanarak kendisinden kaçılan bu sanatı çok kısıtlı bir kesime ulaştırmak anlamına gelmekteydi. Bu noktada “anıtlar” hem yeni ulusun tarihinin yazılması hem de halkın heykel sanatıyla barıştırılmasında etkili bir seçenek olmuştur.

Atatürk'ün, 22 Ocak 1923 tarihinde Bursa halkıyla görüşmesinde kendisine “abidat”la ilgili olarak yöneltilen soruya verdiği yanıt yeni rejimin heykelcilik konusunda izleyeceği yolu göstermektedir:⁷⁷¹

Abidattan bahseden arkadaşımızın maksadı heykel olsa gerektir. Dünyada mütemeddin, müterakki ve mütekâmil olmak isteyen herhangi bir millet behemehal heykel yapacak ve heykeltraş yetiştirecektir. Âbidatin şuraya buraya hatıratı tarihiye olarak rekzinin mugayiri din olduğunu iddia edenler, ahkâmı şeriiyyeyi lâıkiyle tettebbu ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenabı Peygamberin dini İslâmı tesisinden bu âna kadar bin üçyüz bu kadar sene geçmiştir. Hazreti peygamberin evamiri ilâhiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları tarihi hakka davet için evvelâ o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. Hakayiki İslâmiye tamamiyle anlaşıldıktan ve hasıl olan kanaati vicdaniye kuvvetli hadisat ile de teeyyüt eyledikten sonra bir takım münevver insanların böyle taş parçalarına taâbbüdünü farz ve zan etmek âlemi İslâmı tahkir etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz terakkinin esbabından biri olan heykeltraşlığı âzami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi eccadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hatıratını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. Meselâ Sivas'dan Erzurum'a giderken yol üzerinde güzel bir heykele tesadüf edersiniz. Sonra Mısırlılar İslâm değil midir? İslâmlık, yalnız Türkiye ve Anadolu halkına mı münhasırdır? Seyahat edenler pek âlâ bilirler ki, Mısır'da bir çok eâzımın heykelleri vardır. Milletimiz din ve dil gibi kuvvetli iki fazilete maliktir. Bu faziletleri hiçbir kuvvet, milletimizin kalp ve vicdanından çekip alamamıştır ve alamaz, insanlar mütekâmil

⁷⁷¹ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, ss. 70-71.

olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icabettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarihi terakkide yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, evsafi hakikiyesile mütemeddin ve müterakki olmaya layıktır ve olacaktır.

Atatürk bu konuşmasıyla resim ve heykelin İslam dini ile çatışmadığını vurgularken, Cumhuriyet Türkiye'si'nde pek çok şehirde yükselecek anıtın da haberini vermektedir. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde anıtlar, Türk heykeltıraşlar bu görevi yerine getirecek olgunluğa erişemediğinden Avrupa'dan bazı sanatçılara yaptırılmıştır. Şehirlerde yükselmeye başlayan bu anıtlarla heykel sanatının bir konu olarak topluma ulaşımını, Hüseyin Gezer şu şekilde değerlendirmektedir:⁷⁷²

O zamana kadar, insanlar için böyle bir konunun varlığından haberi olmayan halk, bir anda şehirlerinin meydanlarında, değişik, seyredende bambaşka etki yapan, ilgi çekici yapıtlarla karşılaşılıyordu. Orada, yakın geçmişin acı günlerini hatırlatarak içini burkan, kazandığı zaferin gururuyla göğsünü kabartan, şekilli anlatımlar buluyordu. Onların odak noktasında da, ya at üstünde asker üniforması, ya da sivil giysisiyle, kendisini, ezik, yenik düşüren bir düzenden çıkarıp, zafere ulaştıran, incinen gururunu yükselten büyük kurtarıcısının şeklini görüyordu.

Bu şekillerin aslına uygunluk derecesi, sanat yönünden başarı ölçüsü onu ilgilendirmiyordu. O kadar ki, giderek halkın gözünde her boy heykel ya da büst Atatürk olmuştu. Heykel kavramı Atatürk halinde şekillenmişti kafasında ilk kez...

Bu bakımdan ben, iyi, kötü, anıtların heykel sanatının benimsenmesi, yayılmasında büyük yarar sağladığına inananlardanım.

Cumhuriyet'in ilk anıt heykeli, yapımına 1925 yılında Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından başlanan ve 1926 yılında İstanbul Sarayburnu Parkına dikilen Atatürk heykelidir. Sarayburnu heykelini, yine Krippel tarafından 1926 yılında ortaya konulan Konya Atatürk Anıtı izlemiştir. Ankara'daki ilk anıt heykeller ise 1927 yılında İtalyan sanatçı Pietro Canonica tarafından yapılan Etnoğrafya Müzesi önündeki Atılı Atatürk Anıtı ile Zafer Meydanındaki Mareşal Üniiformalı Atatürk Anıtı'dır. Dönemin anıt heykelleri genel olarak heykel ve kaide olmak üzere iki kısımdan oluşmakta; heykel kısmında Atatürk'e yer verilirken kaidede Kurtuluş Savaşı, zaferler ve devrimler gibi konular işlenmektedir.⁷⁷³

1920'lerin ikinci yarısı itibarıyla yabancı sanatçılar eliyle başlatılan süreç eğitimlerinin tamamlanması ardından Türk heykeltıraşların da eklenmesiyle ilerlemekteydi. Bununla birlikte heykellerin yapılması konusundaki temel amaca zaman içerisinde yeni faktörler eklenmekte ve anıt yaptırma isteği yurdun köylerine kadar yayılmaktaydı. Bu yeni faktörler, "bazen ulusal bayramlarda tören yeri olarak

⁷⁷² Gezer, "Heykel", s. 14.

⁷⁷³ Kıvanç Osma, "Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı", *Uludağ Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu*, 24-26 Eylül 1995, s. 131.

kullanılmak üzere, anıtlı bir alan düzenleme” isteği, “bazen de bir türlü silinemeyen gerici, devrim düşmanı eğilimlere karşı bir kuvvet gösterisi” şeklinde kendini göstermekteydi.⁷⁷⁴

Hem sanatçıların yetişmesi hem de heykelciliğin bir sanat olarak halka benimsetilmesi konusunda yürütülen çabaların 1940'lara yaklaşılrken karşılığının alınmaya başlandığı görülmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin sergi açılışında Akademi Müdürü Bürhan Toprak'ın yaptığı konuşmada geçen şu ifadeler, 1937 yılında heykel sanatının geldiği noktayı görmek açısından önemlidir.⁷⁷⁵

Dün, Türk heykeltraşlığının nam ve nişanı yoktu. Bugün Adana abidesini yapan Hadi, Tokat abidesini yapan Nusret, Menemende Kubilay abidesini yapan Ratib ve nihayet abide ve kompozisyon yapmağa imkân bulamadıkları için harikulâde torse'lar, figürler yapan Zühtü, Zeynel Akkoç, Nermin Nejad, Sabiha Rüştü gibi san'atkarlar yetişmiştir. Ve bu arkadaşlar her memleket sanatkârları arasında en imrenilecek mevkileri alacak kıymet ve kıratadırlar.

Gene malumdur ki ilk defa heykel ile uğraşmağa başlıyan her millet bazan asırlarca süren bir emekleme devresi geçirir. Avrupalılarca mucizeyi içtimai hale getiren Yunanlılar bile Mısırlılardan sonra heykel yapmağa başladıkları vakit cehrede tebessümü ifade için yüz sene cepheden gösterme kanunundan kurtulup hareket ve ihtirası ifade için 150-200 sene beklemişlerdir. Halbuki Türk heykeltraşlığı bu merhaleleri yıkmağa muvaffak olmuş ve pek erkenden en zor mevzuları muvaffakiyetle tahakkuk ettirebilmiştir. Türk heykeltraşlığı başlangıçta olmasına rağmen pek çok şeyler vadetmektedir.

Bu dönemde heykellerin sayısı arttıkça, heykellerin seçim ve kabul edilme koşullarının da önemli bir konu olarak gündemde yer aldığı görülmektedir. Cumhuriyet'in ilanından 1937 yılına kadar ülkenin çeşitli alanlarına dikilen heykellerden bir çoğu uzman bir heyetin kontrolünden geçmemiştir. Bu da heykeller için harcanan kamu kaynaklarının doğru bir şekilde kullanılıp kullanılmadığı konusundaki tartışmaları beraberinde getirmiştir. Buna bağlı olarak 1937 yılı itibarıyla Bakanlar Kurulunca bir sanat jürisinin oluşturulmasına karar verilmiştir. 1 Aralık 1937 tarih ve 2/7814 sayılı karara göre sanat jürisi Güzel Sanatlar Akademisinin resim, mimari ve heykeltraş bölümlerinde görev yapan uluslararası üne sahip üç uzmanla, Akademinin şehircilik uzmanları ve Milli Eğitim Bakanlığınca uygun bulunan iki, Bayındırlık ve İşleri Bakanlığı ile Parti Genel Merkezince seçilecek birer üye olmak üzere dokuz kişiden oluşacaktır.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ Gezer, “Heykel”, s. 15.

⁷⁷⁵ RG: 21.12.1937, 3788.

⁷⁷⁶ “San’at Jürisi”, *Cumhuriyet*, 22 Aralık 1937, s. 3.

Karar sonrasında Peyami Safa'nın *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan yazısı, hem bu kararın etkisini hem de karar öncesi dönemi anlamak açısından önemlidir.⁷⁷⁷

Bugüne kadar memleket belediyeleri, elli bin, yüz bin lira gibi masraflar ayırarak, Türk ve ecnebi san'atkarlarını heykeller ve abideler yapmağa çağırılmışlardır. Gelen projeler içinde kabul ve reddedilenler vardır. Bu temyiz hükmünü veren veya verenler kimlerdir? İşte bunu memlekette heykelden ve abideden anlıyan tek bir insan bilmiyor. Herhalde şimdiye kadar tercih kararı verenler sadece idari salâhiyetlerdir. Bir projeyi beğenmek için şahsi zevklerinin miyarını kâfi bulmuşlardır.

Heykelden ve abideden anlamak, hoşlanmaktan ibaret estetik bir temayüle irca edilemez. Tenkid ve tercih salahiyeti, mimarlık ve heykeltraşlık san'ati kadar tekniğinden de anlıyabilmek şartile mukayyedir. Devlet bir insanın sıhhatte olup olmadığını tayin etmek için onu bir heyeti sıhhiyenin muayenesinden geçiriyor. Bir insanın sıhhati hakkında doktor olmyanlar tarafından verilen bir karar nekadarcacabse bir san'at eserinin sıhhati hakkında san'atkâr ve teknisiyen olmyanlar tarafından verilen karar da o kadar tuhaftır. Nitekim bu salahiyetsizler tarafından verilen sıhhat raporlarile kabul edilen eserler, Taksimdeki zafer abidesi gibi, müstakbel asırların değil, birkaç yılın sarsıntısına bile dayanamıyarak soluyor, çürüyor ve çatlıyor.

Peyami Safa yazısının sonunda hükümetin bu hamlesini şu sözlerle değerlendirmektedir:⁷⁷⁸ “bir san'at eseri önünde verilecek hükmün sadece şahsi bir zevk ve temayül işi olmadığını kavrayan ilk devlet şuurudur; devletin san'at anlayışında ilk büyük idrak merhalesidir.”

Sanat jürisinin çalışmalarını ve heykelcilik alanındaki etkilerini, dönemin Güzel Sanatlar Şube Müdürlüğünü yürüten Cevad Memduh Altar şu şekilde aktarmaktadır:⁷⁷⁹

Gelen heykeller, projeler bu kuruldaki uzman sanatçılar tarafından onaylanmadan uygulanmıyordu. Bazen bir vilayette bir Atatürk başı yaptırılıyor ve kimlere yaptırılması gereği hakkında bir fikir olmadığı için mezar taşı yontmuş bir vatandaşa da yaptırılabilirdi ki, hiçbir sanat değeri olamayan bu başın bir yere dikilmesi çok sakıncalı oluyordu. Bunu takdir edebilecek kişiler de ancak plastik sanatlar üzerinde eğitim görmüş uzmanlar olabilirdi. İşte mütemadiyen bunlarla uğraşıyorduk. Tamimler gönderiyorduk, heykelin, anıtın ne demek olduğunu, bunların yapılan işin şerefiyle orantılı olarak sanat bakımından büyük değerleri olması lazım geldiğini elimizden geldiği kadar halka ve bu işi yapmak isteyenlere anlatmaya çalışıyorduk. Gelen heykellerden bir kısmı uzmanlarca kabul ediliyor, bir kısmı reddediliyordu.

Dönemin heykel alanındaki tüm bu faaliyetleri, bir yandan ulus inşa sürecine katkı sağlamış bir yandan da toplumun hurafelerden arınarak heykel sanatıyla barışmasına aracılık etmiştir. Heykel de güzel sanatların diğer dalları gibi ülkenin medeni bir seviyeye getirilmesi amacıyla önemli bir alan olmuştur. Dönem boyunca

⁷⁷⁷ Peyami Safa, “San'at Jürisi”, *Cumhuriyet*, 24 Aralık 1937, s. 3.

⁷⁷⁸ Safa, “San'at Jürisi”, s. 3.

⁷⁷⁹ Cevad Memduh Altar, *Sanatın Işığında 78 Yıl Atatürk'ün Önderliğinde Türkiye'nin Çağdaş Sanat Mücadelesi*, haz. Ahmet Altar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019, s. 160.

giderek gelişim gösteren bu çabalar, günümüz çağdaş Türk heykelinin doğuşunun da kaynağını oluşturmıştır.

4.2.1.3. Tiyatro ve Sinema Alanındaki Gelişmeler

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde tiyatro da milli şuurun geliştirilmesi, inkılapların benimsetilmesi ve medenileşme yolunda devletin kaynak ayırarak faaliyetler sürdürdüğü önemli sanat alanlarından biri olmuştur. Bu kapsamda Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda Osmanlı'dan devralınan Darülbeyti ile ilgili çalışmalara başlanmıştır. Bu çalışmalar bir yandan ulusal bir tiyatroya kavuşmada basamak olurken bir yandan da Darülbeytinin modern bir kuruma dönüşmesine vesile olmuştur. Darülbeytinin, İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak Şehir Tiyatrosu'na dönüşümüyle birlikte girdiği gelişimi Vasfi Rıza Zobu şu şekilde açıklamaktadır:⁷⁸⁰

Muhittin Beyefendinin şehreminliğe geçmesiyle yeni bir şekilde ortaya çıkan Darülbeyti üç bin lira tahsisatlı bir müessese idi. Mahdud olan seyircisile yuvarlanmaktan başka bir iş görmüyordu.. Bugün yüz kırk bin liralık bir bütçeye ve yüz elli kişilik bir kadroya sahip olan Darülbeyti san'at çerçevesi içine girmiş, harice karşı yüz ağırtacak bir şekil almıştır. En gencinin yüz senelik bir mazisi olan Balkan tiyatrolarile boy ölçüşen ve ban Avrupa tiyatrolarile yarışa çıkan Darülbeyti bu ölçüş ve yarışta hiç te yaya kalmadığını salâhiyyetlar şahısların gazetelerde çıkan beyanatlarından da anlıyoruz.

Darülbeyti'nin Cumhuriyet yönetimiyle birlikte aldığı yolu, Yunus Nadi'nin kurumun 1933 yılındaki sezon sonu temsiline yönelik yazısından da görmek mümkündür. Temsili “çok mükemmel” olarak değerlendiren Nadi'ye göre sanatçıların “bu kadar kısa ve kısır şerait içinde bu kadar muvaffakiyet” gösterebilmesi, sanat adına daha çok gayret ve yardım sarf edilmesi için önemli bir gerekçedir.⁷⁸¹

1935 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu ile ilgili önemli bir gelişme gerçekleşmiştir. Almanya ve Rusya örnekleri üzerine çalışmalar sonucunda bu tarihte Çocuk Tiyatrosu ilk kez İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda başlamış, tiyatro için Şehir Meclisi bütçeye ödenek koymuştur.⁷⁸²

İstanbul Şehir Tiyatrosunun yanı sıra 1938 yılında Ankara'da⁷⁸³, 1946 yılında da İzmir'de Şehir Tiyatroları⁷⁸⁴ faaliyete başlamıştır. Şehir Tiyatrolarının 1945-1946

⁷⁸⁰ Vasfi Rıza Zobu, “Tiyatroda on sene”, *Cumhuriyet*, 1 Kasım 1933, s. 8.

⁷⁸¹ Yunus Nadi, “Evvvela san'at, Sonra gene san'at!”, *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1933, s. 1.

⁷⁸² Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1983, s. 67.

⁷⁸³ “Ankara Şehir Tiyatrosu temsillere başlıyor”, *Cumhuriyet*, 9 Ocak 1938, s. 1.

⁷⁸⁴ Cevad Memduh Altar, “Milli Sahnemizde Olup Bitenler”, *Ülkü*, C. 10, S. 109, Nisan 1946, s. 22.

dönemine ait bilançosunu değerlendirdiği yazısında Metin Toker, telif piyes bakımından gelişim içinde olduğunu haberini vermektedir. Toker'in aktardığı bilgilere göre “dram ve komedi tiyatrolarında beşi telif, beşi tercüme ve biri adapte olmak üzere on bir yeni eser” ile birlikte çocuk tiyatrosunda da iki telif piyes sahneye konulmuştur. Toplamda 236.913 kişi tarafından seyredilen temsillerden 171.157 lira gelir elde edilmiştir. Toker bu verileri, ülkede tiyatro sevgisinin artmakta olduğunu gösteren en açık deliller olarak değerlendirmektedir.⁷⁸⁵

Şehir Tiyatrolarının yanında Halkevleri de yaygın örgütlenme şekliyle tiyatro sanatının yurdun pek çok yerine girmesine imkân vermiştir. Temsil faaliyetlerinin hem yeni rejim hem de Halkevleri açısından önemi 21 Şubat 1932 tarihinde Reşit Galip Bey'in Halkevlerinin açılış nutkunda geçen şu cümlelerinde somutlaşmaktadır:⁷⁸⁶

Ankara'da beş gün zarfında (6,000) kişinin dinlediği Akın temsili vesilesinden edindiğimiz tecrübe, göstermiştir ki, her zaman için ve her halde daha bir çok zaman için, fakat bilhassa bugün için memleketimizde en iyi, en güzel ve en faydalı neşir vasıtası temsildir. Önümüzdeki yılda vilayetlerle büyük kazalarda 100 halkevi kurabileceğimizi kabul edersek, aynı piyesin her halkevinde mükerrer temsillerinin, ortalama olarak (2.000) kişi tarafından görülmesiyle bir fikir, bir tezin 3-4 gün içinde 200,000 vatandaşa yormadan, sıkmadan en cazip şekilde yayılabileceği anlaşılır. Pek o kadar derin riyaşeciliğe ihtiyaç göstermeyen bu hesap temsil şubelerine verilecek ehemmiyetin ne kadar doğru ve yerinde olacağını gösterir.

Denizli Milletvekili Necip Ali Küçüka'nın 1933'te Halkevleri'nin yıldönümü sebebiyle yaptığı konuşmada geçen ifadeleriye temsil şubelerinin mevcut durumu ile geleceğe yönelik planları hakkında bilgi vermektedir. Temsil şubesine halkın yoğun ilgi gösterdiğini belirten Küçüka, bu ilginin ülkenin geleceği açısından büyük önem arzettiğini eklemektedir. Küçüka, Parti yayınlarından *Akın*, *Mavi Yıldırım*, *Mete* vb. bir çok eserin ülkenin her bir tarafında başarıyla temsil edildiğini aktarırken, temsil heyetlerinin bu yürüyüşünü hızlandırmanın devlet yönetiminin en yüce görevleri arasında yer aldığını ifade etmektedir. Küçüka ayrıca, birçok milli eserle birlikte şaheser niteliğindeki önemli eserlerin tercüme ve adaptasyon yoluyla tiyatro dağarcığına ekleneceğinin de haberini vermektedir.⁷⁸⁷ Bunlara ek olarak Küçüka'nın konuşmasının devamında dile getirdiği aşağıdaki cümleler, temsil şubelerine kadın katılımı konusunun dönemin yönetimi için önemli bir mevzu olduğunu göstermektedir:⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Metin Toker, “Şehir Tiyatrolarına aid bir senelik bilanço”, *Cumhuriyet*, 3 Mayıs 1946, s. 5.

⁷⁸⁶ “Halkevleri niçin açıldı neler yapacak?”, *Cumhuriyet*, 21 Şubat 1932, s. 6.

⁷⁸⁷ “Necip Ali Beyin Nutku: Halkevleri Yıldönümünde”, *Ülkü*, C. 1, S. 2, Mart 1933, s. 111.

⁷⁸⁸ “Necip Ali Beyin Nutku: Halkevleri Yıldönümünde”, s. 111.

Temsil işlerinde görülen bir noksanı da derhal ifade etmeliyim. Bazı yerlerde piyeslerin temsilinde müşkülâta maruz kalınan nokta kadın unsurunun iştirake râğbet göstermemesidir. Bize göre vatandaşlar arasında terbiye, zevk ve millî vazife noktai nazarından kadın ve erkek unsur yoktur, sadece vatandaş vardır. Büyük bir salâhiyetle hâkimlik kürsüsüne, mühendislik sandalyasına oturan hanımlarımızın böyle bir millî vazife almak hususunda göstermek istedikleri tereddütleri ifade ve izah edebilmek cidden müşküldür.

Necip Ali Küçüka'nın bu konuşmasının üzerinden bir yılı aşkın bir zamanın geçirilmesinin ardından Halkevlerinin temsil konusundaki gidişatını Münir Hayri Egeli'nin ifadelerinden takip etmek mümkündür. Temsil faaliyetlerini, “Halkevlerinin yaratan ve yaşatan çalışmaları” içinde önemli bir yere koyan Egeli, temsil heyetlerinin yoğun ve hevesli çalışmaları üzerinde durmaktadır. Egeli bu heyetlerin çalışma konusunda adeta birbirleriyle yarış içinde olduğunu aktarırken, bazılarının şartların yetersizliğine rağmen sergilediği büyük başarıya “... profesyonel sahnenin henüz yetişemediği sahalarda bile Halkevleri sahneleri mühim adımlar almışlardır.” ifadesiyle dikkat çekmektedir.⁷⁸⁹

Bununla birlikte Halkevlerinin tek amacı tiyatro alanında yetenekli gençleri desteklemek ya da tiyatronun halka götürülmesini sağlamak değildir. Halkevleri, aynı zamanda, temsilleriyle halkı eğitime amacı da taşımaktadır. Behçet Kemal Çağlar, Halkevlerinin tiyatro aracılığıyla halkı eğitime misyonunu şu cümlelerle açıklamaktadır:⁷⁹⁰ “... herhangi bir temsil gününden maksat, ... eserin ihtiva ettiği bir tezi telkin etmek yahut da eğlenmek ve tiyatro seyretmek için gelen halka sıkmayacak bir şekilde başta veya perde aralarında yapılacak kısa ve özlü telkin konuşmalarıyla bir şeyler vermiş olmaktır.”

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde devletin, tiyatroya yüklediği anlama bağlı olarak eserleri konu bakımından şekillendirdiği görülmektedir. Eserler konularını genel olarak “Türk ulusunun erdemleri, ülküleri, değerleri” ile “devrimlerin korunması ve övgüsü”nden almaktadır. Bununla birlikte bu eserlerin neredeyse hepsine “iyimserlik ve yarına güven duygusu”nun hakim kılındığı görülmektedir.⁷⁹¹ 1930'ların başlarında Atatürk'ün isteği üzerine tanınmış yazarlar Türk tarihini anlatan piyesler ortaya koymuştur. Faruk Nafiz Çamlıbel tarafından yazılan *Akın*, Özyurt ve *Kahraman*, Behçet Kemal Çağlar'ın yazdığı *Çoban*, Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete* adlı eserleri ulus inşa sürecine önemli katkılar sunan eserler olmuştur. Halka ücretsiz olarak sunulan bu

⁷⁸⁹ Münir Hayri, “Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?”, *Ülkü*, C. 3, S. 18, Ağustos 1934, s. 432.

⁷⁹⁰ Behçet Kemal Çağlar, “Halkevleri'nde Çalışmalar”, *Ülkü*, C. 12, S. 71, Ocak 1939, s. 455.

⁷⁹¹ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, s. 156.

eserler büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. 9 Ocak 1932 tarihli bir haber, İstanbul'da Halkevi'nde sergilenen *Akın* piyesinde yoğun bir kalabalık olduğu bilgisini vermektedir.⁷⁹² 19 Ekim 1932 tarihli başka bir haber *Akın* piyesinin Bursa'da dört defa sahnelendiği ve hepsinin de bir kişilik bile yer kalmayacak şekilde rağbet gördüğünden bahsetmektedir.⁷⁹³ Aynı tarihli bir başka haberde İzmit'te *Akın* temsiline gerçekleştirilemeyeceğinin düşünüldüğü bir anda tüm yokluklara rağmen gerçekleştirilebildiği ve halkın yine salonu doldurduğu aktarılmaktadır.⁷⁹⁴ Niğde Halkevinin faaliyetlerine yönelik bir haberde ise on yedi üyeden oluşan temsil şubesinin *Akın*, *Özyurt* ve *Çoban* piyeslerini sahneye koyarak “halka milli ve tarihi sahnemizi hassasiyetle” gösterdikleri yazılmaktadır.⁷⁹⁵

Akın piyesinin Halkevlerinin yanı sıra Şehir Tiyatrosu tarafından da sahnelendiği bilgisine Atatürk'ün yaveri Cemal Granda'nın anılarından ulaşılmaktadır. Granda, piyeste geçen ve Kral tarafından dile getirilen “Tanrı su vermezse, Hakan ne yapsın buna?” cümlesi sonrasında Atatürk'ün gözlerinin yaşardığını gördüğünü belirtmekte ve temsille ilgili şunları aktarmaktadır:⁷⁹⁶ “Gerçekten çok güzel bir temsildi. Heyecandan ürperdiğimi hatırlarım. Atatürk, temsilin başından sonuna kadar serapa his, büyük bir haz ve ulusal gururu ayağa kalkmış bir halde oyunu seyretti.”

Bununla beraber milli temsiller Halkevleri ve Şehir Tiyatrosu yanında okul öğretmen ve öğrencileri tarafından da sergilenmektedir. Örneğin Türk Maarif Cemiyeti Çorum Mümessilliği tarafından 1933 yılında düzenlenen bir etkinlikte *Akın*, ilkokul öğretmenleri ile ortaokul müzik öğretmeni ve bir de öğrenci tarafından sahnelenmiştir.⁷⁹⁷ Aynı yıl Adana'da da *Mete* piyesinin Kız Muallim Mektebi öğrencileri tarafından başarıyla temsil edildiği bilgisine ulaşılmıştır.⁷⁹⁸

Temsillerin konusu ile ilgili müdahalenin yanında hükümet tiyatro heyetlerinin oluşumuna yönelik de düzenlemeler ortaya koymuştur. Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1931 yılında hazırladığı tüzükle, tiyatro heyeti teşkili için hükümetten izin alınması zorunlu hale gelmiştir. Tüzüğe göre “tiyatrolarda çalışmamış ve bu işi meslek ittihaz

⁷⁹² “Akın piyesi halka gösterildi”, *Cumhuriyet*, 9 Ocak 1932, s. 3.

⁷⁹³ “Bursa'da Akın temsil edildi”, *Cumhuriyet*, 19 Ekim 1932, s. 1.

⁷⁹⁴ “İzmit Halkevinde Akın'ın temsili”, *Cumhuriyet*, 19 Ekim 1932, s. 5.

⁷⁹⁵ “Niğde Halkevi nasıl çalışıyor”, *Cumhuriyet*, 18 Ağustos 1933, s. 2.

⁷⁹⁶ Gürkan, *Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri*, s. 115.

⁷⁹⁷ Emre Hasan, “Milli temsiller”, *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1933, s. 5.

⁷⁹⁸ “Milli temsiller”, *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1933, s. 5.

etmemiş kimselerin tiyatro heyeti teşkil etmelerine müsaade edilmeyecektir.” Piyes telif eden yazarlara ilişkin de maddeler içeren tüzüğün ortaya konulmasının sebebi şu şekilde açıklanmaktadır:⁷⁹⁹

Bu nizamnamenin tanzimine sebep, Anadolu’da dermeçatma bazı tiyatro heyetleri teşkil edilmesidir. Bunlar ekseriyetle Darülbeyti piyeslerini oynamaktadırlar. Hatta bu heyetler kitap hâlinde basılmıyan eserleri de temsil etmektedirler. Bu suretler Anadolu’da garip birtakım piyes isimlerine tesadüf edilmektedir.

Darülbeyti’de temsil edilmiş olan Binnaz piyesinin ismi değiştirilmiş ve bir tuluat kumpanyası tarafından ‘Cihan yandı Binnaz’ ismile temsil edilmiştir.

Yeni nizamname bu tiyatro sahtekarlığına nihayet verecek ve halkın tiyatro ihtiyacını temin eyliyecek temsil heyetlerinin teşkilini teşkil edecektir.

Bununla birlikte kadınların tiyatrodaki yer almasını teşvik edecek düzenlemeler de dikkat çekmektedir. Necip Ali Bey’in 1933’te Halkevleri’nin yıldönümü nutkunda bir sorun olarak dile getirdiği kadın katılımı konusundaki eskiklik 1940 tarihli talimatnamede yeniden gündeme gelmiştir. Talimatnameyle “piyeslerde kadın rollerinin hiçbir bahâne ile erkeklere verilmemesi” şart koşulmuştur. Talimatname ile ilgili yazısında Kemal Ünal, bu şarta yönelik şu değerlendirmede bulunmuştur:⁸⁰⁰ “Türk kadını bütünü kültür hizmetlerine çağıran Halkevi, onu cemiyetden uzaklaştıran son devri kapamak kararındadır. Halkevliler, Türk kadını tarihimizdeki hakiki kıymetine ulaştırmak bugünün modern ve medenî hayatındaki değerli mevkiine çıkarmak vazifesini de üzerlerine almışlardır.” Böylece kadın katılımını teşvik konusu söylemden bir adım öteye taşınarak talimatname ile güvence altına alınmıştır.

Ayrıca bu talimatnamede temsilin her koşulda icra edilmesi konusuna da büyük önem verildiği görülmektedir. Talimatname ile temsil salonu olmayan Halkevlerine, temsillerini açık alanda yapmaları ve tiyatro gruplarının köylere gönderilerek açık temsiller vermeleri yönünde tavsiyede bulunulmuştur.⁸⁰¹ Temsil salonu olsa dahi halkın tiyatroya yönelik ilgisini yükseltmek ve katılımın artmasını sağlamak adına büyük şehirlerdeki halkevlerince de açık hava temsillerinin gerçekleştirildiği görülmektedir. İstanbul Halkevinin açık hava temsillerine ilişkin bir haberde etkinlikle ilgili ayrıntılar şu şekilde aktarılmaktadır:⁸⁰²

Halkevi Temsil şubesi Gülhane parkı içinde çok mükemmel temsiller vermeğe başlamıştır. Bütün halkın parasız olarak bu temsilleri seyretmesi için yeni tertibat alınmış ve haftanın beş gününde pazartesi, salı, çarşamba, perşembe ve cuma

⁷⁹⁹ “Tiyatro heyetleri”, *Cumhuriyet*, 2 Mart 1931, s. 4.

⁸⁰⁰ Ünal, “Halkevleri’nin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”, ss. 6-7.

⁸⁰¹ Ünal, “Halkevleri’nin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”, ss. 6-7.

⁸⁰² “Halkevinin temsilleri”, *Cumhuriyet*, 23 Ekim 1935, s. 6.

günleri saat 20,30 da temsiller verilmeğe başlanmıştır. Şimdi ‘Babaların Günahı’ oynanmaktadır.

Halkımızın sahneye ve tiyroya karşı merakını artırmak için verilen bu bedii gösterilere gitmek isteyenler hergün saat 17 den sonra Alayköşkünden davetiyelerini parasız almaktadırlar.

Halkevlerinin temsil şubesine genel olarak katılımı artırmak adına da tedbirler geliştirdiği görülmektedir. Yine İstanbul Halkevinin temsil şubesine ilişkin bir haberde temsil şubelerinde tiyatro eğitimine devam eden ve şubeye yeni sınavla alınacak kız öğrenciye en az 10 ve en fazla 35 lira, erkek öğrenciye ise en aşağı 5 ve en fazla 25 lira olmak üzere yol masrafı verileceği belirtilmektedir.⁸⁰³

Şehir Tiyatroları ve Halkevleriyle canlandırılan temsil faaliyetleri 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kurulmasıyla daha da güçlenecektir. Konservatuvarın kurulma hazırlıklarının bir parçası olarak Münir Hayri Bey tiyatro alanında tetkikler gerçekleştirmek üzere Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Avrupa’ya gönderilmiştir. Münir Hayri Bey’in bu tetkik seyahatleri sırasında milli tiyatronun Avrupa’ya tanıtılmasıyla ilgili de bir gelişme yaşanmıştır. Viyana’da kendisi adına verilen bir yemekte Viyanalı sanatkârlar Hayri Beyden milli Türk piyeslerinden bazı konular anlatmasını istemişlerdir. Çünkü Viyana Burg tiyatrosu dünyadaki tiyatro akımlarını halka tanıtmak amacıyla her sene farklı ülkelerden ilgi duydukları eserleri sahneye koymaktadır. Sanatkârlar, Hayri Beyin anlattığı eserler arasında da en çok kendisine ait olan *İnciler* adlı eseri beğenmişlerdir. Öyle ki Viyana Milli Kütüphanesi Temaşa Sanatı Şubesi Müdürü Dr. Joseph Gregor eserin Almanca tercümesi üzerinde çalışmayı taahhüt etmiştir. Kubilay zamanına ait bir mevzunun tiyatro tekniği ile yeniden işlenmesiyle doğan eser, Burg tiyatrosunca dikkate değer bulunan ilk Türk eseri olarak tarihe geçmiştir. Hayri Bey, bu gelişmeyle ilgili duygularını *Cumhuriyet* gazetesine şu şekilde aktarmıştır: ⁸⁰⁴ “Eserin mevzuu, şefim (dönemin Milli Eğitim Bakanı) Reşit Galip Bey verdi. Türk ruhunun büyüklüğünü, güzelliğini terennüm eden bu mevzu üzerinde heyecanla çalıştım. Doğrudan doğruya Türk’ün malı olan bu eserin bir garp sahnesinde temsil edilmesi beni bir Türk olmak itibarile çok sevindiriyor.”

Ankara Devlet Konservatuvarı daha önce de belirtildiği gibi Temsil Akademisine ilişkin kanunun yürürlüğe girmesiyle faaliyete başlamamıştı. Atatürk’ün isteği ve talimatları üzerine uzman kadrolarca konservatuvar konusu büyük bir

⁸⁰³ “Temsil şubesinin faaliyeti”, *Cumhuriyet*, 9 Haziran 1935, s. 2.

⁸⁰⁴ Selim Bedri, “Viyana tiyatrolarında bir Türk piyesi oynanacak”, *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1933, ss. 1-2.

titizlikle çalışıldı. Bu çalışmalara önemli ölçüde katkı sunan Carl Ebert, Konservatuvar'ın faaliyete geçişini şu cümlelerle değerlendirmiştir:⁸⁰⁵

Türk hükümetinin tiyatro ile bizzat alakadar olması ve bu işi ele alması en modern kültür hareketlerinden biridir. Almanyada da bu iş pek o kadar eski değildir. Muhtelif prensler kendi zevkleri ve duyguları için tiyatrolar tesis etmişlerdi. Alman hükümeti nihayet bunları bir çatı altında toplayarak bir kültür tiyatrosu haline koydu. Fransada birçok tiyatro olmasına rağmen hükümetin yardım ettiği ve hükümet programını takib eden tiyatrolar mahduttur. İtalyada opera ancak birkaç sene evvel hükümet tarafından benimsenmiştir. Bugün dahi hükümetin bir dram tiyatrosu mevcut değildir. İngiltere ve Amerikada hükümet tiyatrosu mefhumu hemen hemen bilinmez. Hükümeti tiyatro işine müdahaleye teşvik eden bir cereyan İngilterede yeni yeni başlamıştır.

Türkiyenin bu teşebbüsü hükümetin kültür cereyanı üzerinde hakim bir kontrol yapabilmesini temin edecektir. Bu kararla de Türk hükümeti yıllarca tecrübeden sonra bu neticeye varmış olan birçok garb devletlerinin eriştikleri noktayı mebdai hareket ittihaz etmiş bulunmaktadır.

Başka memleketlerin iki asırdanberi zikzaklarla bocalıyarak geçirdikleri tecrübeden ilham alarak Türkiyede de en kısa bir zamanda bir opera yapmak en büyük emelimizdir. Hiçbir zaman ticari maksatlarla idare edilen tiyatrolar hükümet tiyatroları gibi yalnız kültür bakımından hareket eden müesseseler kadar semere vermezler. En kuvvetli tiyatro istidatları dahi sıkı bir disiplin altında muntazam bir terbiye ve tahsile tabi tutulmazlarsa hiçbir zaman kabiliyetlerini inkişaf ettiremezler. Ve hiçbir zaman kendilerinden beklenen hizmetleri veremezler.

İyi bir tiyatronun umumiyetle güzel san'atlar üzerindeki tesirleri de çok büyük olur. Hükümetin bu mühim ve faydalı teşebbüsünün halk tarafından büyük bir alaka ile karşılanacağından emin bulunuyorum.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Atatürk'ün önderliğinde girilen devlet destekli sanat seferberliğinin, sanatın gelişimi açısından ne denli önemli olduğu Carl Ebert'in tiyatro özelindeki bu değerlendirmesiyle netlik kazanmaktadır.

Bir yandan devletin desteği bir yandan öğrencilerin sıkı çalışmaları, neticesini 1940'lara gelindiğinde göstermeye başlar. Devlet Konservatuvarı öğrencileri 1942 yılında Yunanlı tragedia şairi Sofokles'in *Antigone* adlı eserini sahneye koymuştur. "Ancak yüz yıllık bir geçmişi olan Türk sahnesinde ilk defa bir Yunan tragediasının oynanması"nı sanat hayatı için bir tarih olarak nitelendiren Bedrettin Tuncel, bu önemli hadisenin gerçekleşmesini devletin bu konudaki ilgisiyle ilişkilendirmekte ve şunları eklemektedir:⁸⁰⁶ "... Konservatuvar, repertuar bahsinde gerçek eseri, gerçek yolu bulmuş oluyor. Tiyatronun millî bir kültür müessesesi; içtimaî benliği pekleştirici, ruhları besleyici ve yükseltici bir vasıta olduğuna inanmanın zamanı çoktan gelmiştir."

Devletin bu dönemde halkın tiyatroya katılımını artırmak yönünde bir uygulaması da dikkat çekmektedir. 1949 yılında Devlet Tiyatrosu'nca "Tenzilatlı

⁸⁰⁵ "Tiyatro ve Opera mektebine talebe kaydına başlanıyor", *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1937, s. 1 ve s. 3.

⁸⁰⁶ Bedrettin Tuncel, "Gerçek Tiyatro", *Ülkü*, C. 1, S. 10, Şubat 1942, s. 1.

Memur Abone Karneleri” çıkarılmıştır. Sekiz yapraktan oluşan bu karnelerin her yaprağı bir ay için geçerlidir ve seyircinin geleceğini iki gün önceden bildirmesi suretiyle seyircilere yer ayrılmaktadır. Yüzde yirmi beş indirimli biletlerin sekiz taksitte ödenmesine de imkân tanınmıştır. Bir memur kendisi ve ailesi için üç karne alabilmektedir. Buna ek olarak memur olmayanların abone olması durumunda da bilet fiyatlarında yüzde on indirime gidilmiştir.⁸⁰⁷

Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle başlayan, yerel ve merkezi düzeyde devletin desteği altında ve büyük bir çabayla sürdürülen tüm bu faaliyetler tiyatrunun halkla buluşmasını sağlamıştır. Tiyatro alanında, eserin oluşturulmasından sahnelenmesine kadar yürütülen çalışmalarla ulus inşa süreci desteklenmiş, yetenekli insanların kendilerini geliştirmesine imkân tanınmış, uzun yıllar boyunca sosyal hayattan dışlanmış kadınların kamusal alanda varlık gösterebilmelerine katkı sağlanmıştır. Ayrıca eserlerin seçiminde yalnızca milli şuurun oluşturulması hedefine göre hareket edilmemiştir. Gerek eserlerin konusuyla ilgili yaklaşımlar gerekse eserleri sergileyecek topluluklarla ilgili düzenlemelerle, halkın entelektüel birikiminin ve estetik algısının medeni bir toplum olma gerekliliği doğrultusunda yükseltilmesi amaçlanmıştır.

Bu dönemde sinemadan da devrimlerin yayılması ve halkın eğitilmesi konusunda özellikle de Halkevleri tarafından yoğun bir şekilde yararlanılmıştır. Bununla beraber milli bir sinema sanatının inşasına yönelik çalışmaların o denli hareketli geçmediği görülmektedir. Bu durgunluğu Kazım Nami Duru şu cümlelerle anlatırken bir yandan devletin sadece “kontrol etme” üzerinden ilerleyen sinema faaliyetini eleştirmekte bir yandan da bu alanda yapılması gerekenlerin altını çizmektedir:⁸⁰⁸

Biz, sinema ticaretini bir takım yerli firmalara bırakmış olabiliriz, bunun üzerinde yalnız bir devlet kontrolü bulundurarak filimleri ahlâk ve siyasa bakımından sansüre tabi tutmakla iktifa ediyoruz. Rejim işini düşünmüyor gibiyiz. Milli bir sinema endüstrisi kurmağa kudretimiz olmasa da, rejimin istediği en lüzumlu telkinler için bazı filimler vücade getirmeğe mecbur değil miyiz?

Sanki bu iş milyonlar istermiş gibi hep bütçe darlığını ileriye sürüyoruz. Halbuki yorganımıza göre ayağımızı uzatmak şartile dahi rejim bakımından halk ve gençlik terbiyesi işini muvaffakiyetle başarmak imkânı vardır. Yeter ki biraz bilgi ve pek çok başarı iradesi bulunsun.

⁸⁰⁷ And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, s. 79.

⁸⁰⁸ Kazım Nami Duru, “Sinemanın rolü”, *Cumhuriyet*, 6 Ekim 1936, s. 5.

Bir Türk sineması kurmak hele elde yerli stüdyolar varken, devletçe kolaylıkla tahakkuk ettirilebilecek birşeydir. Bizi uğraştıran çok mühim işler varsa bunlar arasında sinemaya en önemli yeri vermek lazım olduğunu düşünmeliyiz.

Halkevleri talimatnamesinde sinema işleri de temsil şubelerine bırakılmıştır. Talimatnamede sinema faaliyetleriyle amaçlananın “halkın fikir ve zevkini yükseltmek” olduğu belirtilmektedir.⁸⁰⁹ Münir Hayri’nin aşağıda yer alan ifadeleri 1936 yılında hem ülkede sinema alanındaki durumu hem de bu alanda Halkevlerinin etkin konumunu göstermesi bakımından önemlidir.⁸¹⁰

Bizde fenni sinema etrafında ve halk sineması etrafında dikkate değer teşebbüsler ve çalışmalar vardır. Tedrisat filmlerinin her gün biraz daha dikkatle ele alınmasını isteyen Kültür Bakanlığı bu işler etrafında esaslı etütler yapmıştır.

Yapılan bir tecrübe göstermiştir ki Ankara Halkevinin yazın açık havada gösterdiği filmler 156 bin kişi toplamıştır. Bu halk ayakta durmağa razı, saatlerce beklemekten memnun gösterilen filmleri büyük bir alaka ile takip eden kütlenin bir ifadesidir. Şu tecrübe memleketimizde film meselesinin ehemmiyetini bir kere daha göze serdikten sonra artık daha beklemeden fenni filmlerin bizde de geniş ölçüde çoğalmasını beklemek hakkımızdır.

Bunun yanında Kemal Ünal da 1939 yılında, Halkevlerinden toplanmış verilerin sonuçlarını paylaştığı yazısında, 1938 yılında halkevlerinin 19’u sesli ve 12’si sessiz olan sinemalarında halka 1760 sinema gösterildiğini aktarmaktadır.⁸¹¹

Bu dönemde milli sinemanın inşasına yönelik en önemli adımlardan biri 1932 tarihinde çevrilmiş Kurtuluş Savaşı temalı “Bir Millet Uyanıyor” isimli filmidir. Filmin yaratıcısı Muhsin Ertuğrul, sinema alanında uzun yıllar tek isim olarak faaliyet göstermiştir. Ertuğrul, filmlerinde özellikle de Cumhuriyet’in ilk yıllarında ürettiği filmlerin çoğunda Atatürk’ün isteği doğrultusunda devrimler, kadınlar ve Atatürk tarafından kurulup yerleştirilmek istenen orta sınıf yaşamını konu edinmiştir.⁸¹²

Sinema alanında bu dönemde dikkat çeken bir başka gelişme yine Kurtuluş Savaşı temalı bir belgesel filmle ilgilidir. Fuat Uzkınay tarafından savaş yıllarında yapılan “Zafer Yollarında” isimli belgesel 1930’larda Atatürk’ün isteği doğrultusunda tekrar ele alınmıştır. Bu işle ilgilenmek üzere kurulan komisyon, üç bölümden oluşan belgeseli iki yıl çalışmanın ardından on iki bölüme çıkarmıştır. Atatürk’ün belgesele yönelik olarak “Bu milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını ispat etmek, hatırdı bırakmak ancak bu filmle mümkün olacaktır.”

⁸⁰⁹ Ünal, “Halkevleri’nin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”, s. 7.

⁸¹⁰ Münir Hayri, “Sinema ve Eğitim”, *Ülkü*, C. 6, S. 36, Şubat 1936, s. 430.

⁸¹¹ Kemal Ünal, “Milli Şef ve Halkevleri”, *Ülkü*, C. 14, S. 83, Ocak 1940, s. 387.

⁸¹² Ulusoy, *Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Devlet Sanat İlişkisi: Batılı Sanatların Benimsetilmesi*, s. 103.

cümleleri Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sinemaya yüklenen rolü de açık bir şekilde göstermektedir.⁸¹³

Genel olarak değerlendirildiğinde devlet bu dönemde daha çok eğitici filmler üzerinden ve Halkevleri aracılığıyla sinemadan yararlanmıştır. Sinemanın, bu dönemde, milli bir sanat olarak gelişimi konusunda tezde işlenen diğer sanat dallarına oranla daha yavaş bir gelişim sergilediği görülmektedir.

4.2.2. Sanata Maddi ve Manevi Destek

Yeni rejim, savaştan çıkmış bir ülkede tüm yokluklara ve imkânsızlıklara rağmen sanat alanını temel bir politika alanı olarak kabul etmiş ve vakit kaybetmeden bu alandaki çalışmalarına başlamıştır. Daha önce de değinildiği üzere sanat alanındaki çalışmaların dayandırıldığı düşünsel temel, Cumhuriyet'in kurulması sonrasında bir anda oluşmamış, köklerini Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri kapsamında geçirmiş olduğu dönüşüm ve dönemin ulus-devletleşme sürecine evrilen yapısından almıştır. Sanat mevzuu böylece, yeni rejimde modern bir ulus devlet olma sürecinin önemli bir birleşeni olarak benimsenmiştir.

Döneme ilişkin TBMM tutanaklarından elde edilen veriler, siyasal karar sürecinde devletin sanat alanını yapılandırma konusundaki etkin tavrını ortaya koymaktadır. Gerek kurumsal yapılanma, gerek vergilerle ilgili düzenlemeler göz önüne alındığında, sanat ve sanatçıların desteklenmesi ile sanatın halkın yaşamının bir parçası haline getirilmesi konusunun, devletin sanat alanındaki bu etkin tavrının bir parçasını oluşturduğu görülür.

Kurumsal yapılanma, eğitim, vergiler konusundaki düzenlemeler aracılığıyla sanat alanının desteklenmesinin yanında Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanatçılara yönelik doğrudan maddi destekleri içeren uygulamalar da bulunmaktadır.

Devletin sanatı bu şekilde himayesi öteden beri önemli tartışma konularından biri olagelmıştır. Bu tartışmalarsa temelde, himayenin sanatçının özgürlüğünü ortadan kaldıracığı ve böylece de sanat alanının tamamen devlet güdümünde yapılanacağı yönündeki endişeler etrafında şekillenmektedir. Bu endişelere karşın sanatın devlet

⁸¹³ Esra Biryıldız, "Atatürk ve Sinema", *Marmara İletişim Dergisi*, S. 7, Temmuz 1994, s. 252, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2809> Erişim (21.6.2023).

tarafından himayesinin önemini Nurullah Berk'in şu cümleleri açık bir şekilde göstermektedir:⁸¹⁴

Sonra devlet, çünkü san'atkarla meşgul olacak, yani onun hayat şartlarını daha müsaid kılacak tek kuvvet odur. San'atte devletçilik sistemini müdafaa etmiyorum. Sadece diyorum ki bugün, en liberal ve en az totaliter memleketlerde bile san'at, daha doğrusu san'atın korunması ve inkişaflandırılması, organize edilmiştir. Onu bir rejim, bir ideoloji propagandası vasıtası telakki etsin etmesin, serbest ilhamına, entelektüel istiklaline saygı göstere sin göstermesin, her devlet, güzel san'atların inkişafını esaslı vazifelerinden biri olarak bilmektedir.

Berk devamında bu desteğin halka yönelik etkilerini de vurgulamaktadır:⁸¹⁵ “Niyahet halk, çünkü san'at eseri ona hitab eder. Onun tasdiki ve hayranlığı san'atkarın en büyük mükafatıdır. Fakat halk pasiftir. Terbiye edilir. İlkönce öğrenir, sonra alkışlar. Öğreticiye muhtaçdır. Onunla da meşgul olmak lazımdır.”

Mahmut R. Kösemihal de devlet desteğinin gerekliliğini hem Cumhuriyet'in ilanı sonrası sanatın girdiği gelişme evresine hem de gelişmiş Batı ülkelerindeki uygulamalaya göndermede bulunarak müzik özelinde şu şekilde değerlendirmektedir:⁸¹⁶

Bence, on beş yıl içinde ilerleme yolunda konulmuş müzik işlerimizin başlıca karakteristiği, devlet yardımının, bir nevi kurucu ve koruyucu devletleştirme siyasasının kutsal sanatımızı da ele almış bulunmasıdır...

Avrupa memleketlerini “bütün gözde musiki ocakları devlet parasıyla işleyen” ve “musiki ocakları kısmi devlet yardımıyla yaşayabilen” yerler olarak ikiye ayırabiliriz; her iki tarz için de gerek büyük, gerek küçük memleketler vardır; fakat müzik kurumları devlet parasından hiç yardım görmeyen ilerde memleket hele Büyükharp'ten sonra Avrupa'da hiç kalmadı. Musiki ananesi en köklü olan memleketlerin bile kendi sanat ocaklarının ancak devlet servetiyle ilerletebildikleri bilindikten sonra bizim başka bir yol seçmemize imkân yoktu. Musiki kurumlarımız artık en sistemli programlarla ve en usta ellerde verimli bir şekilde işlemeğe başladılarsa, bu başarıyı, Atamızın irşatları arkasından bir kat daha cömert kararlarla bütün kültür kolları gibi sanatı da kendi yapıcılık sistemi içine alan devlet iradesi temin etmiştir.

Mahmud Cüda da plastik sanatların yükseltilmesi, halka zevk ve terbiyenin aşılması için devlet desteğinin gereğini şu şekilde ifade etmektedir:⁸¹⁷ “... Bunun için ... san'atın kültürümüze girmesi, devletleşmesi icab eder. Çünkü devlet, ferdlerin, küçük teşekkül veya müesseselerin didinerek uzun senelerde vücade getirecekleri tekamülü bir hamlede ve kolayca temin eder.”

⁸¹⁴ Nurullah Berk, “Güzel San'atlar meselesi”, *Cumhuriyet*, 9 Şubat 1939, s. 5.

⁸¹⁵ Berk, “Güzel San'atlar meselesi”, s. 5.

⁸¹⁶ Mahmut R. Kösemihal, “Cumhuriyet Dev'rinde Musiki”, *Ülkü*, C. 12, S. 68, Ekim 1938, s. 235.

⁸¹⁷ Mahmud Cüda, “San'atkar nasıl ve hangi şartlar altında yetişir?”, *Cumhuriyet*, 19 Haziran 1937, s. 6.

Sanatın ve sanatçının maddi olarak desteklenmesine ek olarak maddi desteğin de önemli bir koşulu olan manevi destek, bu dönemde devletin sanat hareketinin karakteristiğini şekillendiren önemli bir etmendir. Bu başlıkta önce bu manevi destek üzerinde durulacak ardından doğrudan maddi desteğe ilişkin uygulama örnekleri incelenecektir.

4.2.2.1. Devlet Himayesinin Manevi Boyutu

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sanata yönelik maddi destekler, sanata verilen değerin önemli bir göstergesi olan manevi desteklerle birlikte yürütülmüştür. Sanatçının ve dolayısıyla sanatın gelişiminin itici gücünü oluşturan saygı ve sevgi, bu dönemde devlet tarafından cömertçe sunulan değerler olarak dikkat çekmektedir. Ahmet Muhip Dranas, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü" başlıklı yazısında sanatın gelişimi açısından maddi desteğin yanında en az onun kadar önemli olan manevi desteğin etkisini şu cümlelerle açıklamaktadır:⁸¹⁸ "...sanatın büyük gelişmeler gösterdiği ve mahsuller verdiği devrelere bakılınca, görülür ki, o milletin veya devrin başında sanatı ve sanat sevgisini millî, siyasî, idarî ve askerî dehasıyla yan yana yürüten büyük şefler vardır. Yunan sanatının altın devrini Perikles kendi elleriyle ve sanat severliğiyle açmıştı."

Sanata ve sanatçıya verilen değerin en mühim göstergelerinden biri sanat politikalarının oluşumunda sanatçıların sürece dahil edilmiş olmasıdır. Cevad Memduh Altar, Atatürk'ün bu konudaki hassasiyetini şu cümlelerle ifade etmektedir:⁸¹⁹

Gazi Paşa benimle hep müzik üzerine konuşuyor, bana birçok soru soruyordu. Ulusal müziğimizin bir an önce, çağdaş bilimin uluslararası nitelikteki ortak tekniği olan çokseslilik ile işlenerek, öteki ulusların çağdaş müzikleri arasındaki yerini eşit hak ve düzeyde alabilmesi için neler yapılması gerektiği üzerindeki bilimsel sorunlar kendisini yürekten ilgilendiriyordu.

Atatürk, ayrıca, eserlerin hazırlık aşamalarını yakından takip etmiş, temsillerin pek çoğunda da bulunmuştur. Örneğin *Akın* piyesinin hazırlanması ve sahnelenmesi aşamaları Atatürk tarafından büyük bir ilgiyle takip edilmiştir.⁸²⁰ İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun sahnelediği ilk operet *Yalova Türküsü*'nde de sanatçıları yalnız

⁸¹⁸ Ahmet Muhip Dranas, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", *Ülkü*, C. 1, S. 4, Kasım 1941, s. 20.

⁸¹⁹ Altar, *Sanatın Işığında 78 Yıl Atatürk'ün Önderliğinde Türkiye'nin Çağdaş Sanat Mücadelesi*, s. 117.

⁸²⁰ Atatürk'ün, *Akın* piyesinin provasında bulunduğu dair haber için bkz. "Gazi Hz. Akın Piyesinin provasında bulundular", *Cumhuriyet*, 31 Aralık 1931, s. 3. Ayrıca piyesin ilk temsilinde bulunduğu dair haber için bkz. "Reisicumhur Hz. Dün gece Akın piyesinin temsilinde bulundular", *Cumhuriyet*, 12 Şubat 1932, s. 1.

bırakmamıştır.⁸²¹ Reiscumhur Filarmonik Orkestrasının konserleri, Ankara Devlet Konservatuvarı öğrencileri ile ülkeye gelen yabancı sanatçıların temsil ve konserleri, Atatürk'ün iştirak ettiği diğer etkinlikler olmuştur. Bununla beraber temsillerin sonrasında sanatçıları makamına davet etmiş ve ağırlamıştır. Bu davetlerden birinde İstanbul Şehir Tiyatrosu oyuncularını ağırlayan Atatürk, sofrada sanatçılara hitaben şu cümleleri kurmuştur:⁸²² “Hepiniz günün birinde birer mebus, müsteşar, vekil, başvekil hattâ reiscumhur olabilirsiniz . Fakat ben bir artist olamam. Çünkü bu Allah vergisidir. Ne tesadüfle, ne de yıllarca dirsek çürütülerek sanatkâr olunamaz. Bu, Allah'ın ender kullarına verdiği bir nimettir. İşte aramızdaki fark bundan ibarettir.” Bu cümleler onun sanata ve sanatçıya verdiği değeri açık bir şekilde yansıtmaktadır.

Atatürk sonrasındaki dönemde İsmet İnönü'nün de aynı hassasiyetle sanatsal etkinlikleri takip ettiği görülmektedir. Cevad Memduh Altar, İnönü'nün bu hassasiyetini şu cümlelerle aktarmaktadır:⁸²³ “Türk sanatının ulu koruyucusu Cumhurbaşkanımız Millî Şefimiz Sayın İnönü'nün, her Cumartesi günü Devlet Konservatuvarında verilmekte olan konserleri huzurlarıyla şereflelendirmeleri, hayatlarını sanata vermiş gençlerimize, beklenen amaca ulaşma yolunda sonsuz bir inan ve enerji sağlıyor.”

İnönü'nün sanata yönelik bu ilgisi basında da sürekli yansımaları bulmuştur. O'nun sanata yönelik bu ilgisini takip etmeye imkân veren bazı başlıklar şu şekildedir: “Millî Şefimiz Dün Ankarada Konservatuvarı şereflelendirdi”⁸²⁴, “Millî Şefimiz İnönü iki konsere şeref verdiler”⁸²⁵, “Millî Şefimiz Beethoven konserinde”⁸²⁶.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sanat alanındaki yoğun çalışmalar gücünü, kuşkusuz bu umut veren desteğin ışığından almaktaydı. Büyük bir savaşın olumsuz etkilerinin gölgesinde sanatta kısa bir süre içinde kat edilen mesafe, devletin manevi desteğinin bu alandaki ilerlemenin en önemli şartlarından biri olduğunu göstermektedir.

⁸²¹ “İlk şarkılı komedi”, *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1932, s. 1.

⁸²² Gürkan, *Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri*, s. 116.

⁸²³ Cevad Memduh Altar, “Sanat Hareketleri”, *Ülkü*, C. 9, S. 106, Şubat 1946, s. 22.

⁸²⁴ “Millî Şefimiz Dün Ankarada Konservatuvarı şereflelendirdi”, *Cumhuriyet*, 31 Mart 1942, s. 1.

⁸²⁵ “Millî Şefimiz İnönü iki konsere şeref verdiler”, *Cumhuriyet*, 6 Nisan 1942, s. 1.

⁸²⁶ “Millî Şefimiz Beethoven konserinde”, *Cumhuriyet*, 21 Nisan 1942, s. 1.

4.2.2.2. Maddi Destekte Alternatif Yollar

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin sanatı maddi anlamda destekleme yolunda koyduğu uygulamalardan biri sanatçılarca açılan sergilerden devlet kurumlarına gönderilmek üzere resimlerin satın alınması olmuştur. Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıl itibarıyla bu uygulamanın hayata geçirilmiş olduğu görülmektedir. Yeni Resim Cemiyeti'nin 1924 tarihli sergisinde genç kuşak tarafından yapılmış 115 tablonun çoğu Milli Eğitim Bakanlığınca satın alınmıştır.⁸²⁷

İlerleyen yıllarda devlet destekli resim sergilerinin ortaya çıkması ve düzenli bir yapıya kavuşması sürecinde devletin resim satın alma yönünde uygulamalarının da arttığı görülmektedir. Bunlardan biri Milli Eğitim Bakanlığınca 1937 yılında gündeme getirilmiştir. Buna göre her üç ayda bir açılması planlanan resim sergilerinde jüriden geçen ressamların tablolarından Bakanlık kişi başına 180 liralık tablo satın alacaktır. Uygulamaya göre eseri satın alınacak ressamların geçimlerini sadece ressamlıktan sağlıyor olması gerekmektedir. Ressamlığın dışında işlerle meşgul olanlar bu destekten yararlanamayacaktır.⁸²⁸

Bu uygulamanın sanat çevresinde birtakım eleştirileri de beraberinde getirdiği görülmektedir. Elif Naci bu uygulamayı, “ressamın değil resmin himaye edilmesi” şeklinde nitelendirmekte ve şöyle devam etmektedir:⁸²⁹

... ressamın hürriyeti meselesi ehemmiyetle üzerinde durulacak bir noktadır. Zira resimleri satın alacak olan hükümetin resim seçmek için göndereceği jüriye eser beğendirmek hususunda ressamın yapacağı gayret, onun kendi işinde serbest kalmasına mani olabilir de.

Şu halde resim intibahında san'attan başka bir gayenin aranmamasını temin etmek lazım geliyor demektir. Bunun için biz bu teklife şu ilaveyi yapmak isteriz: Bu jüri yalnız ressamlardan mürekkebe olmalıdır; amma yalnız ressamlardan.

1938 yılında başlayan ve ressamların her yıl Anadolu'nun çeşitli yerlerinde çalışarak meydana getirdikleri eserlerden kurulan Yurt Gezileri Sergilerinde de jürinin seçtiği eserler devlet tarafından satın alınmıştır. Eserlerin satın alınmasının yanında sanatçılara para ödülü de verilmiştir.⁸³⁰

4 Temmuz 1938 tarihli bir haberde devletin bir senelik dönemde 8000 liraya yakın değerde eser satın aldığı belirtilmektedir. Haberde devletin bu desteği şu

⁸²⁷ Ayla Ödekan, “Çağdan Olmak”, *Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 4.

⁸²⁸ “Ressamlara nasıl yardım edilecek?”, *Cumhuriyet*, 3 Mart 1937, s. 5.

⁸²⁹ Elif Naci, “Ressamlara aylık”, *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1937, s. 5.

⁸³⁰ “CHP Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 13, Nisan 1942, s. 9.

cümlelerle değerlendirilmiştir.⁸³¹ “Resmi makamamızın, Cumhuriyet Halk Partisinin ve milli teşekküllerimizin genel san’atlara ... gösterdikleri yakın alaka, yüksek himaye ... büyük bir şükran ve memnuniyetle karşılanmaktadır.”

Tüm ressam birliklerini ve serbest ressam ve heykeltıraşları bünyesinde toplayan Devlet Resim ve Heykel Sergileriyle de sanatçıların maddi olarak desteklenmesi sağlanmıştır. Eşref Üren, sekizinci sergiye ilişkin yazısında jürice beğenilen “bir hayli tablo”nun Milli Eğitim Bakanlığınca resim müzelerine ve kültür müesseselerine gönderilmek üzere satın alındığını belirtmektedir.⁸³²

Sergilere yönelik desteklerin yanında CHP tarafından 1941 yılı itibarıyla bir “Sanat Mükafatı Serisi” başlatılmıştır. Bu uygulamaya göre “Türk sanatkârları tarafından vücuda getirilmiş olan roman, musiki, tiyatro, şiir, resim, heykel ve mimarî eserlerine, her kol için 2500 lira ve hepsi için 17.500 lira para mükâfatı” koyulmuştur.⁸³³ 1943 yılına ilişkin mükafat müziğe ayrılmıştır. İstanbul ve Ankara Konservatuvarları müzik öğretmenleri ve müzik alanındaki uzmanlardan oluşan jüri heyetine gönderilen eserlerden üçü beğenilerek mükafatlandırılmıştır. Seçilen eserlerse Ulvi Cemal Erkin’in piyano konçertosu, Ahmet Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu ve Hasan Ferit Alnar’ın viyolonsel konçertosudur.⁸³⁴

Parti 1945 yılı Sanat Mükafatını ise tiyatroya ayırmıştır. Bu müsabaka ile tiyatro alanının telif eser bakımından beslenmesi amaçlanmaktadır.⁸³⁵ Dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu Halkevlerinin 13. yıl dönümündeki konuşmasında müsabaka sürecini şu şekilde değerlendirmektedir.⁸³⁶

Cumhuriyet Halk Partisi, gene güzel sanatların gelişmesi için sanat mükâfatları yapmıştır. Bu mükâfatlar, şimdiye kadar romana, musikiye ve sergiler dolayısıyla resme dağıtılmış bulunuyor. Bu sene tiyatro için bir piyes müsabakası açılmıştı. Müddet olarak dört ay gibi kısa bir zaman bırakılmasına rağmen, bu müsabakaya 150 eser katılmıştır. Bu eserler arasında birçok değerler vardır. Eserleri inceleyen jüri, bu yıl derece takdir etmemiş, müsabaka şartları için eserlerin yeter olgunlukta olmadığını görmüştür. Bununla beraber bir kaç eseri beğenmiş içlerinden bir tanesini de müşterek olarak takdire lâyık görmüştür. O eser de bugün burada genç arkadaşlar tarafından sahneye konulan Kafa Kâğıdı adlı küçük bir piyestir. Bu piyes ve daha bunun gibi, müsabakaya katılan eserler, bize ilerisi için çok vaitte bulunuyorlar. Bunu gözönüne alarak, bu tiyatro müsabakasını yenilemîye karar verdik. Asıl maksadımız, sahnemize, bilhassa halkevleri temsil hayatına yeni, özlü

⁸³¹ “Güzel san’atlara gösterilen sevgi”, *Cumhuriyet*, 4 Temmuz 1938, s. 4.

⁸³² Eşref Üren, “Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ocak 1947, s. 27.

⁸³³ “C.H.P. Sanat Mükafatı”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ekim 1941, s. 19.

⁸³⁴ “C.H.P. Sanat Mükafatı”, *Ülkü*, C. 3, S. 35, Mart 1943, s. 24.

⁸³⁵ “C.H.P. 1945 Sanat Mükafatı”, *Ülkü*, C. 6, S. 70, Ağustos 1944, s. 3.

⁸³⁶ “Halkevlerinin XIII. Yıldönümünde Başbakanımızın Söylevi”, *Ülkü*, C. 7, S. 83, Mart 1945, s. 14.

eserler kazandırmak olduğu için bu müsabakayı devam ettirmekte fayda buluyoruz. Genç yazarlarımıza şimdiden başarılar dilerim.

Şükrü Saraçoğlu'nın konuşmasında da söz ettiği gibi 1947 yılı için CHP Genel Sekreterliğince bir piyes müsabakası daha açılmıştır. Müsabakaya, “1940 yılından sonra yazılmış olup basılmış veya basılmamış, oynanmış veya oynanmamış telif eserler”in kabul edileceği ve “birinci gelen esere 3000, ikinciye 2000, üçüncüye 1000 lira” mükâfat verileceği bilgisine ulaşılmıştır.⁸³⁷

Bunların yanında devletin sanatı ve sanatçıyı maddi anlamda destekleme konusunda 1944 yılına ilişkin bir girişimi dikkate değerdir. *Cumhuriyet* gazetesinin 11 Şubat 1944 tarihli haberinde “devlet ve hususi idareye aid müessese ve binaların inşasında plastik eserlere muayyen bir yer verilmesi mecburiyeti”nin bir prensip olarak ele alınmak üzere olduğu belirtilmiştir. Haberde bu uygulamanın bazı Batı ülkelerinde kanuni hükümlere bağlanarak yürürlüğe konulmuş olduğu söylenirken, uygulamaya yönelik ayrıntılar ise şu şekilde açıklanmaktadır:⁸³⁸

Tasavvura göre, kurulacak binalara harcanacak umumi paraya nazaran muayyen bir prensip dahilinde tahsisat ayrılarak vaziyete ve mevzua göre binalara mozaik, fresk, duvar resmi, yağlı boya tablo, heykel veya büstler de konacaktır. Bu suretle binalar san'at eserleriyle süsleneceği gibi bu sanatların müntesiblerine de yeni bir iş ve ibda sahası açılmış olacaktır.

Parti'nin Halkevleri aracılığıyla da amatör sanatçıların maddi olarak desteklenmesine yönelik faaliyetler yürüttüğü görülmektedir. Bunlardan biri “Halkevleri Ses ve Koro Müsabakası”dır. Bu müsabaka ile koro ve ses faaliyetlerine başlanması adına bir önkoşul olarak görülen repertuvar oluşturulması sürecine katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Bu girişime ilişkin açıklamaya göre yarışmaya katılan eserlerden jüriye başarılı bulunanlar Parti tarafından telif hakkı verilerek satın alınacaktır.⁸³⁹ Bunun yanında merkezden yürütülen düzenli sergi faaliyetleriyle de sergiye katılıp başarı sağlayanlara mükafat verilmektedir. CHP Genel Sekreteri Fikri Tuzer, 22 Mayıs 1940 tarihli “Halkevleri Birinci Resim ve Fotoğraf Sergisi” açılış konuşmasında sanatın maddi anlamda desteklenmesine yönelik planlamayı şu şekilde açıklamıştır:⁸⁴⁰

Bundan böyle Halkevleri'mizin resim ve fotoğraf çalışmaları her sene Mayıs ayında Ankara'da açacağımız bu sergide âdeta bir imtihan verecek ve mükâfat göreceklerdir. Bu sûretle bir tarafdanda san'at kabiliyeti taşıyan gençlere bu kabiliyetlerinin inkişafında bir zemin hazırlanmış, diğer tarafdanda Türk halkının

⁸³⁷ “CHP Piyas Müsabakası”, *Ülkü*, C. 10, S. 115, Temmuz 1946, s. 21.

⁸³⁸ “Güzel san'atları korumak için yerinde bir karar”, *Cumhuriyet*, 11 Şubat 1944, s. 3.

⁸³⁹ “Halkevleri Ses ve Koro Repertuvarı Müsabakası”, *Ülkü*, C. 15, S. 90, Ağustos 1940, s. 547.

⁸⁴⁰ “Halkevleri Birinci Resim ve Fotoğraf Sergisi”, *Ülkü*, C. 15, S. 89, Temmuz 1940, s. 386.

doğuşdan mevcûd san‘atseverliği ve zevki şuurlu ve aktif bir hale getirilmiş olacak ve bu sergilerin değeri gerek Cümhuriyet hükümetimizin ve gerek Parti’mizin güzel san‘atlar sahasında dâima artan teşvikleriyle her sene biraz daha tekâmüle ermiş bulunacaktır.

Merkezi yönetim uygulamalarının yanında yerelden de sanatçının desteklenmesine ilişkin adımlar atıldığı görülmektedir. İstanbul Şehir Tiyatrosu 1943 yılında rejisör yetiştirilmesine yönelik bir uygulama başlatmıştır. Buna göre Şehir Tiyatrosu belirli bir veya birkaç eseri sahneye koyacak genç yeteneklere verilmek üzere bütçede kaynak ayırmıştır. İlk olarak da Alfred de Musset’nin “Şamdancı” ve Dickens’ın “Ocak çekirgesi” isimli piyesleri seçilmiştir. Bu karara göre belirlenen piyesleri en güzel şekilde ortaya koyan gençler mükafatlandırılacaktır.⁸⁴¹

Devletin sanatı maddi anlamda himayesi, dönem dönem sanatın ve sanatçının özgürlüğüne gölge düşüreceği endişesiyle eleştirilmiş olsa da mevcut koşullar altında yeni rejimde sanat ortamının doğması ve halkın sanatla buluşabilmesi adına bir zorunluluktur. Yukarıda örneklenen maddi destekler sayesinde sanatçıların sanatlarını icra edebilmeleri, yetenekli gençlerinse sanat alanına dahil olabilmelerine imkân sağlanmıştır. Tüm bunlar sonucunda canlanan sanat hayatı da en nihayetinde halkın yaşantısına ses ve renk olmuştur.

4.3. Sanat Çevresi ve Halk Üzerindeki Etkilerin Yayınlar Üzerinden Takip Edilmesi

Cumhuriyet yönetimi, o döneme değin devletin sistemli bir şekilde politika üretmediği sanat alanını, kapsayıcı bir yaklaşımla ele almış; hem sanatçılar hem de halkı ilgilendiren konularda önemli karar ve uygulamaları hayata geçirmiştir.

Osmanlı Dönemi’nin Batılılaşma doğrultusunda başlattığı dönüşüm, bu dönemde devletin en önemli prensiplerinden biri haline gelmiştir. Bu kapsamda Batılılaşma, yeni rejimin tüm vatandaşlarını dahil ettiği “zorunlu” bir dönüşümü ifade etmektedir. Modern bir ulusun inşa edilmesini amaç edinen bu süreçte sanat alanında uygulamaya koyulan politikaların hem sanat çevresi hem de halktaki yansımaları, bu başlık altında, Halkevleri’nin yayın organı *Ülkü* dergisi ile dönemin önemli gazetelerinden *Cumhuriyet* kapsamında takip edilmiştir.

⁸⁴¹ “Şehir Tiyatrosu Şekspir’in bir piyesile açılıyor”, *Cumhuriyet*, 1 Ekim 1943, s. 3.

4.3.1. Ülkü

Cumhuriyet yönetiminin, ideolojisi ile ürettiği politikaları halka yayma amacının bir ürünü olarak ortaya çıkan *Ülkü* dergisi, 1933 ile 1950 yılları arasında yayımlanmıştır. Dergi, yayımlandığı süre aralığında üç ayrı seri şeklinde basılmıştır. Bunlardan ilki 1933 yılının Şubat ayı ile 1941 yılının Ağustos ayı arasında aylık olarak yayımlanmış, 17 cilt ve 102 sayıdan oluşmaktadır. Bu seride dergi, Nisan 1940'a kadar “*Ülkü Halkevleri Mecmuası*”, bu tarih itibarıyla de “*Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*” olarak geçmektedir. İlk sayısının giriş kısmında içeriğe yönelik olarak “*Ülkü'nün izahlarında .. ve tahlillerinde Cumhuriyet, milliyet ve inkılap fikirlerinin esas olacağı*”⁸⁴² belirtilmektedir.

İkinci seri, Ekim 1941 ile Aralık 1946 tarihleri arasında on beş günde bir yayımlanmış, 11 cilt ve 126 sayıdan oluşmaktadır. Bu seride ise dergi “*Ülkü Milli Kültür Dergisi*” başlığını taşımaktadır. Dergi kapağında ayrıca “Yeni Seri” ibaresi geçer. Yeni serinin giriş kısmında dergide bu yeni seriyle “milli düşünüş ve milli kültür meselelerine” daha fazla yer ayrılacağı belirtilmiştir.⁸⁴³

Ocak 1947 ile Ağustos 1950 aralığını kapsayan üçüncü seri ise yeniden aylık olarak yayımlanmaya başlamıştır. Dört cilt ve 44 sayıdan oluşan bu yeni seride dergi yine “*Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*” başlığını taşımaktadır. Bu son seriyle ilgili olarak dergide şu ifadeler geçmektedir:⁸⁴⁴ “*Ülkü bu üçüncü serisi ile de aynı ülkü yolunda ve her gün daha genç nesillerin omuzlarında daha ileri ufuklara doğru yol alacaktır. Değişen yalnız şudur: Ülkü kendisini şimdiye kadar olduğundan daha çok halkevlerinin ve halkodalarının hizmetine bağlayacak, bütün gayretiyle halkevlerinin bir dergisi olmaya çalışacaktır.*”

Devrimlerin halka benimsetilmesinde önemli bir işlev yüklenmiş olan ve kadrosunda sanatçılar, aydınlar ve siyasileri barındıran *Ülkü*, sanattan tarihe, edebiyattan felsefeye, psikolojiden halk sağlığına varan çok geniş bir yelpazede okuyucuların aydınlanmasına imkân tanımıştır. Pek çok alanda Batı'dan sunulan iyi uygulama örnekleri ile köycülük alanındaki çalışmalar da *Ülkü'nün* dikkat çeken konuları arasında yer bulmaktadır.

Sanat, derginin titizlikle üzerinde durduğu meselelerden biri olarak göze çarpmaktadır. Yeni rejimin sanat alanındaki politikalarının izleri, yazıların içeriğinde

⁸⁴² Recep, “*Ülkü Niçin Çıkıyor*”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Şubat 1933, s. 3.

⁸⁴³ “*Okuyucularımıza*”, *Ülkü*, C. 1 (Yeni Seri), S. 1, Ekim 1941, s. 1.

⁸⁴⁴ Tahsin Banguoğlu, “*Ülkü, Halkevleri Dergisi*”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ocak 1947, s. 48.

kendini açık bir şekilde belli eder. Bu alandaki bilgilendirici yazıların yanı sıra dergi pek çok Halkevinin sanat faaliyetiyle ilgili aktardığı gelişmelerle sanat politikalarının yayılım alanının takip edilmesine de imkân tanımaktadır.

Bir Gereklilik Olarak Milli Sanat

Derginin sanat alanındaki içerikleri incelendiğinde “milli sanat”ın, bu konular arasında öncelikli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Yazarlar, yazılarıyla milli sanatın inşa edilme gerekliliğini vurgulamaktadır. Ressam Sami Yetik “Türk İnkılabının Beklediği Sanat” başlıklı yazısıyla bu konuya değinen yazarlardan birisidir. Yetik, insanlarda genel sanat zevkinin oluşmasında milli sanatı bir basamak olarak görmekte ve milli bir sanatın inşasına yönelik gerekliliği şu cümlelerle ifade etmektedir:⁸⁴⁵ “... millî sanat, bir memlekette umumî sanat zevkini inkişaf ettirmek için en emin ve en amelî bîr vasıtaadır. Bütün müterakki milletler bizden evel aynı yoldan yürümüşlerdir.”

Milli sanatın inşasının gerekliliğine ilişkin vurgu özellikle müzik üzerindedir. Batı tekniğiyle oluşturulacak milli müziğe yönelik çekinceler, bu “gereklilik” vurgusunun temelini oluşturmaktadır. Bu konudaki yazılardan biri Necip Ali Küçüka’ya aittir. Küçüka, “Türk Dili ve Türk Müziği” başlıklı yazısında Batı tekniğinin medeni milletlerce kabul edilmiş ve Türk ruhunu müzikte yansıtmaya gücüne sahip en ileri metot olduğunu vurgularken eski döneme de göndermede bulunmuştur: “Dünkü metot ve ölçülerimiz Türk ruhunun ve sesinin güzellik ve asilliğini anlatmaktan çok acizdi.” Küçüka devamında, bir yandan Batı tekniğiyle inşa edilecek milli müziği gerekçelendirirken bir yandan da sanat camiası, aydınlar ve halk arasında konuya yönelik oluşan tedirginliği yansıtmaktadır. Yeni Türk müziğinin toplumu milli kimlikten uzaklaştırma değil, milli hüviyete yaklaştırma amacı taşıdığının altını çizen Küçüka, bunun nedenini Türk milletinin karakterine dayandırmaktadır. O’na göre, “kökü Şark saraylarının buhur ve mey kokulu havasına dayanan yayık, baygın ve küskün nağmeler”, Türk milletinin “canlılık, çeviklik ve akılcılık” temelinde şekillenen karakterine olumsuz yönde etki edecektir.⁸⁴⁶

⁸⁴⁵ Sami Yetik, “Türk İnkılabının Beklediği Sanat”, *Ülkü*, C. 2, S. 10, Kasım 1933, s. 306.

⁸⁴⁶ Necip Ali, “Türk Dili ve Türk Müziği”, *Ülkü*, C. 4, S. 22, Aralık 1934, s. 247.

Falih Rıfık Atay da “Bir Temsil Karşısında Bazı Düşünceler” başlıklı yazısında “milli müziğimiz bu mu olacak?”, “milli benliğimizi kaybetmiyor muyuz?” vb. kaygılara karşı şunları söylemektedir.⁸⁴⁷

İyi niyet sâhiblerine, bu tereddüdlerinin yersiz olduğunu anlatmak için, bizim garblılaşıma hareketimizin tarihini hatırlatmak, hattâ sâdece edebiyat misâlimizi zikretmek kâfi gelir. Fakat bu hareketin başdan beri mânâsını anlamayan veya anlamak istemeyenler ve her fırsatta millî an’ane demagojisini ileri sürenlerle münakaşa hiçbir vakit netiyeceli olmamıştır. Eğer bütün alıştığımız müesseseler için millî an’ane ve yeni inkılâplar için bid’at olmak mantığı hâkim kalmakda devam etseydi, Ocak ve Nizâm-ı cedid, medrese ve mekteb, fes ve şapka, arab ve lâtin harfi, hülâsa Şark ve Garb medeniyetçiliği arasındaki teşkilât, kültür ve şekle âid kavgalara nihayet vermekliğimiz ve Türk Devlet ve milletinin XVII nci asır sonlarından XX nci asrın bildiğimiz günlerine kadar süregelen sukut ve inhilâl seyrini durdurmaklığımız mümkün olur muydu?

Atay, devamında milli şuurun Batı terbiyesiyle geliştiğini vurgulamakta ve bizzat milletin, “ümmete karşı millet”in, bir Batı müessesesi olduğunun altını çizmektedir. Bu anlamda da sanatta “kendimizi kaybetmekten ziyade”, bir arama ve bulma devri içinde olduğumuzu belirtmektedir.⁸⁴⁸

Müzikle beraber tiyatro alanı da milli sanata yönelik değerlendirme yazılarında yer bulmaktadır. Milli tiyatronun da halktan beslenmesi gereği vurgulanmakta ve köy tiyatrosu bu konuda önemli bir kaynak olarak sunulmaktadır: “... halk danslarının, halk şiiri ve musikisinin doğduğu ve kendi şartlarına, kendi ölçülerine uygun olarak inkişaf ettiği köylerde birçok dramatik gösterilere de raslanmaktadır.” Bu yaklaşıma bağlı olarak da dergide 1942 itibarıyla köy oyunlarının derlenmesine yönelik bir köşe oluşturulduğu görülmektedir. Köşenin oluşturulma amacı ise şu şekilde açıklanmıştır:⁸⁴⁹

Köylerimizde çoğu düğünlerde veya kışın odalarda delikanlılar, oyun çıkarmasını bilenler tarafından, temsilli oyunlar oynanır. Köy tiyatrosu dediğimiz budur. Son yıllarda bu konu üzerinde halk bilgisi araştırmaları yapılmaya başlanmıştır. Bu temsilli oyunlar, oynayanların başarısına göre az veya çok dramlaştırılmış olarak bir köyden bir köye değişirler; çünkü bunların yazılı metinleri yoktur. Oyunun bir çatısı vardır, bu çatının içinde hareket ve sözler sırasına, yerine göre oyuncular tarafından düzenlenir. Bu tarafı az çok orta oyununa veya tuluata benzer. Şimdi biz bu oyunları işittiğimiz ve gördüğümüz yerde olduğu gibi yazıyor, derliyoruz. Bunların bir çoğu ilerde birbirini tamamlayacaklardır. Bu folklor çalışmalarının tiyatro sanatçılarına ve yarınti dram yazarlarına büyük yardımları olacaktır. Genç aydınlarımızın bu konuya el atmalarını bekleriz.

⁸⁴⁷ Falih Rıfık Atay, “Bir Temsil Karşısında Bazı Düşünceler”, *Ülkü*, C. 17, S. 101, Temmuz 1941, s. 386.

⁸⁴⁸ Falih Rıfık Atay, “Bir Temsil Karşısında Bazı Düşünceler”, s. 387.

⁸⁴⁹ “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 25, Ekim 1942, s. 19.

“Değirmenci”⁸⁵⁰, “Hemşire ve Hacı Oyunu”⁸⁵¹, “Bostancı Oyunu”⁸⁵², “Nişanlıyı Görme Oyunu”⁸⁵³, “Altın Küpe”⁸⁵⁴, “Hallaç Oyunu”⁸⁵⁵ ve “Kız Oyunu”⁸⁵⁶, 1942-1946 arası dönemde Köy Tiyatrosu köşesinde işlenmiş oyunlardan bazılarıdır.

Tiyatroda olduğu gibi müzikte de milli dağarcık oluşturma konusuna değinilmiş ve konuyla ilgili olarak halk müziğine başvurulmuş ve derginin çeşitli sayılarında derleme türkülere de yer verilmiştir. “Halk Müziği” köşesinde yer alan Ferruh Arsunar tarafından derlenmiş “Beydilli Türküsü”⁸⁵⁷ ve “Mor Menevşe Türküsü”⁸⁵⁸ de derginin müzik alanındaki derleme faaliyetlerinin örneklerini oluşturmaktadır. Tüm bu derleme faaliyetlerine ilişkin yazılarla amaçlanan, Cumhuriyet’in Batı tekniğinden doğacak milli müziği için köklerini Anadolu’dan alan bir dağarcığın oluşturulmasına katkı sağlamaktır.

Milli müzik dağarcığının oluşturulması konusundaki yazılardan bazıları konuyu opera ile ilişkili olarak ele almaktadır. Halil Bedi, milli müzik dağarcığının oluşumu ile opera alanı arasındaki ilişkiye de değindiği “Halk Terbiyesi ve Operalar” başlıklı yazısında üretilecek opera eserlerinin hangi kaynaktan beslenmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Bedi’ye göre her şeyden önce milletin anlayabileceği ve sevebileceği, inkılap eserlerine ihtiyaç bulunmaktadır. Bedi bu eserleri yaratabilecek güçte sanatçıların mevcut olduğunun altını çizerken, öncelikle konusunu “Türk tarih ve mitolojisinden, Türk hayatından almak üzere kuvvetli kalemlere opera olarak bestelenecek metinler”in yazdırılması gerektiğini belirtmektedir. Ardından da bu eserlerin bestekarlarca bestelenmesi süreciyle ilgilenilmelidir.⁸⁵⁹

Cevad Memduh Altar da dönemin sanat hareketlerini değerlendiren yazılarında yer yer milli repertuvarın oluşturulması konusuna değinmektedir. “Milli Operaya Hazırlanırken” başlıklı ve 1946 tarihli yazısında milli operaya kaynak oluşturabileceğini düşündüğü “Kelkit’in Doğuşu” adlı yeni bir kitabı şu cümlelerle değerlendirmektedir:⁸⁶⁰ “Lirik bir Masal - Operası şeklinde işlenip sahneye konması,

⁸⁵⁰ “Köy Tiyatrosu”, ss. 19-20.

⁸⁵¹ Süleyman Kazmaz, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 29, Aralık 1942, ss. 15-16.

⁸⁵² “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 26, Ekim 1942, s. 9.

⁸⁵³ Süleyman Kazmaz, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 31, Ocak 1943, ss. 10-11.

⁸⁵⁴ Hamdi Olcay, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 5, S. 55, Ocak 1944, ss. 14-16.

⁸⁵⁵ Mehmet Tuğrul, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 10, S. 116, Temmuz 1946, s. 18.

⁸⁵⁶ Mehmet Tuğrul, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 10, S. 115, Temmuz 1946, s. 18.

⁸⁵⁷ Ferruh Arsunar, “Halk Müziği”, *Ülkü*, C. 1, S. 7, Temmuz 1947, ss. 32-33.

⁸⁵⁸ Ferruh Arsunar, “Halk Müziği”, *Ülkü*, C. 2, S. 15, Şubat 1948, s. 27.

⁸⁵⁹ Halil Bedi, “Halk Terbiyesi ve Operalar”, *Ülkü*, C. 3, S. 15, Mayıs 1934, s. 203.

⁸⁶⁰ Cevad Memduh Altar, “Milli Operaya Hazırlanırken”, *Ülkü*, C. 9, S. 105, Şubat 1946, s. 22.

millî opera repertuarı için çok faydalı olan bu güzel eserin yazarı Tevfik Tanyolaç’a, çoktandır özlediği besteciye biran önce kavuşmasını temenni ederiz.”

“Yurtta Koro Çalışmaları” başlıklı bir başka yazısında milli repertuar oluşum sürecini şu cümlelerle ortaya koymaktadır:⁸⁶¹

Bir yandan Ankara ve İstanbul’da büyük ölçüde korolar kurulurken, diğer yandan, bu koroların ruhu demek olan özel repertuar, halk türkülerimizi, milletlerarası tekniğe göre işlemek, batı şan edebiyatından seçilmiş eserleri dilimize adapte etmek suretiyle çoğaltıyor; bu suretle milletlerarası repertuarla, milli repertuarımız arasında verimli bir mübadele de başlamış oluyor.

Bunların yanında dergide milli sanat hareketiyle ilgili gelişmeleri aktaran yazılar da bulunmaktadır. Bu yazılarla halkın süreç hakkında bilgilendirilmesi ile yeni yapılanmanın halka benimsetilmesine imkân tanınacaktır. Örneğin Mahmut R. Gazimihal’in, Bela Bartok’un ülkeye gelişi ile Anadolu’daki faaliyetlerine yönelik yazıları bulunmaktadır. “Bela Bartok ve Eseri” başlıklı yazısında yazar, Bartok’un hayatı ve eserlerine değindikten sonra, kendisinin dönemin sanat politikasına etkilerinden bahsetmektedir.⁸⁶² “Bela Bartok Aramızda” isimli bir başka yazısı ise Bela Bartok’un Türkiye ziyareti sırasındaki konser ve konferansları üzerinedir.⁸⁶³ Ayrıca sanatçı ve aydınlar Cumhuriyet’in belirli dönemlerinde milli sanatın geldiği aşamayı değerlendiren yazılar yayımlamışlardır. Örneğin ressam Elif Naci “1923’ten 1928’e Kadar Türkiye’de Plastik Sanat” başlıklı yazısıyla plastik sanatların Cumhuriyet devrindeki beş yıllık gelişimini Osmanlı Dönemi ile karşılaştırmalı olarak ele almaktadır.⁸⁶⁴ Ressam Malik Aksel ise “20 Yıllık Sanat Hareketleri” başlıklı yazısıyla resim alanında Cumhuriyet’in kuruluşundan beri yapılan faaliyetleri paylaşmaktadır.⁸⁶⁵ Yine Gazimihal “Cumhuriyet Devr’inde Musiki” yazısıyla müzik hareketinin on beş yıllık gelişimini; “Musiki Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi” başlıklı yazısında da yirmi yıl içinde yapılanları aktarmaktadır.⁸⁶⁶

Politika Önerileri

Dergi aracılığıyla sanatçı ve aydınlar, Cumhuriyet’in sanat hareketine yönelik politika önerilerini de paylaşmaktadır. Dönemin sanat hareketine yön vermeyi amaçlayan bu yazılardan bazıları, milli müziğin nasıl inşa edileceği konusunda

⁸⁶¹ Cevad Memduh Altar, “Yurtta Koro Çalışmaları”, *Ülkü*, C. 10, S. 112, Mayıs 1946, s. 22.

⁸⁶² Mahmut R. Kösemihal, “Bela Bartok ve Eseri”, *Ülkü*, C. 8, S. 45, Kasım 1936, ss. 220-222.

⁸⁶³ Mahmut R. Kösemihal, “Bela Bartok Aramızda”, *Ülkü*, C. 9, S. 50, Nisan 1937, ss. 133-137.

⁸⁶⁴ Naci, “1923’ten 1928’e Kadar Türkiye’de Plastik Sanat”, s. 245-247.

⁸⁶⁵ Aksel, “20 Yıllık Sanat Hareketleri”, s. 25-27.

⁸⁶⁶ Mahmut R. Gazimihal, “Cumhuriyet Devr’inde Musiki”, *Ülkü*, C. 5, S. 51, Kasım 1943, ss. 28-31.

öneriler içermektedir. Selim Sırrı Tarcan, “Milli Musiki Nasıl Doğdu?” başlıklı yazısında, Avrupa’da milli müziğin gelişimiyle ilgili bilgiler sunarken, Türkiye’de milli müziğin nasıl oluşturulacağıyla ilgili çıkarımlarını da paylaşmaktadır. Tarcan, Avrupa ülkelerinde milli müziğin gelişebilmesini, dini müziğin yanında dini olmayan bir Batı müziğinin de bulunmasıyla ilişkilendirmektedir. Bu noktada, O’na göre yapılması gereken iş bellidir:⁸⁶⁷ “Bir taraftan garp musikisinin ritmine kulaklarımızı alıştırmak öbür taraftan da beynelmilel musiki tekniği ile milli duygularımızı terennüm etmek.”

Müzik devrimi sürecinin önemli aktörlerinden Adnan Saygun’un da dergide milli müziğin inşası ve halka benimsetilmesi konusunda öneriler içeren yazıları bulunmaktadır. Bu yazıların birinde Saygun, halkın Batı tekniği ile işlenmiş milli müziğe hazırlanmasıyla ilgili atılması gereken adımları sıralamıştır. Saygun’a göre:⁸⁶⁸

Garp ve Türk eserlerinden yerine göre tertip edilecek programlarla halka musiki dinletmek, ve mükemmeliyete yaklaşmış orkestra ve koroları bu maksatla imkân olduğu nispette, bir veya birkaç kişilik grupları da sık sık memleketin muhtelif yerlerinde dolaştırmak daima göz önünde tutulmalıdır. Halkın musiki ile aktif olarak teması ne derece ehemmiyetli ise, onlara kıymetli eserler dinletmek suretiyle zevklerini terbiyeye çalışmak da o nispette mühimdir. Radyo bu hususta büyük bir yardımcı olabilir.

Saygun bunlara ek olarak, koroların kurulacağı şehirlerde halkın müzik seviyesinin iyice incelenerek buna bağlı bir çalışma programının oluşturulması gerektiğini belirtmekte; çalışmaların uygulanması sonucunda alınan neticelerin de daima kontrol edilmesini önermektedir. Bu kontrol, çalışmaların, uygulandığı kesime uygun olup olmadığının anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Yetkililer, Saygun’un önerisine göre, elde edilen sonuçlara bağlı olarak da gerektiği takdirde mevcut programları yeniden düzenlemelidir.⁸⁶⁹

Adnan Saygun, müzik hareketini eğitim politikalarıyla ilişki içinde değerlendirdiği başka bir yazısında müzik öğretiminde, özellikle “Türk” duyusunun gözönünde tutulmasını, birincil bir şart olarak görmektedir. Böyle bir zeminde inşa edilecek müzik eğitimi için ikinci adımın uygulama olduğunu belirten Saygun, bu noktada eğitimde kullanılacak kitap meselesinin önemine değinmekte ve kitapların hazırlanmasına yönelik şu önerileri paylaşmaktadır:⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ Selim Sırrı Tarcan, “Milli Musiki Nasıl Doğdu?”, *Ülkü*, C. 5, S. 27, Mayıs 1935, s. 205.

⁸⁶⁸ Adnan Saygun, “Türk Müziğinin İnkişaf Yolu”, *Ülkü*, C. 7, S. 42, Ağustos 1936, ss. 422-423.

⁸⁶⁹ Saygun, “Türk Müziğinin İnkişaf Yolu”, ss. 422-423.

⁸⁷⁰ Adnan Saygun, “Gençliğin Musiki Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Mart 1942, s. 10.

Kitabın veya kitapların sıkıcı bir üslûpla yazılmaması lâzımdır... Sözün şiir değeri, bestenin musikî değeri olması esastır. Şimdiye kadar yapılmış olan şarkılar arasında bir seçim yapmak ve yenilerinin büyük bir titizlikle yazılmasına öneyak olmak gerektir. Halk türkülerimizden edeceğimiz istifadeleri de gözden bir an ayırmamak gerektir. Bize kötü taraflarımızı öğretecek ve şuurumuza vardırarak olan pınar oradadır. Sanat da hızını halktan almıyor mu?

Eğitim materyalinin içeriğinden sonraki meselenin “öğretme” olduğunu belirten Saygun bu konuyla ilgili de kapsamlı bir değerlendirme sunmaktadır. Saygun, özellikle ilkokul öğretmenlerinin eğitiminde müziğin önemine değinmekte ve ilkokulların ancak iyi bir müzik eğitimi almış öğretmenlerle istenilen düzeye erişebileceğini belirtmektedir. Bunun nedenini ifade ederken sanatın, eğitimdeki önemini açık bir şekilde ortaya koymaktadır:⁸⁷¹ “Harflerin öğretilmesinde de, tabiat bilgisinde de, hesap dersinde de musikî, en büyük bir yardımcıdır. Fakat bütün bunları yerinde yetiştirecek öğretmeni yetiştirmek ve yetişmişlerin bilhassa gençlerle ayrıca meşgul olmak gerektir.”

Saygun ortaokul öğretmenlerinin yetiştirilmesinde de müziğin aynı ölçüde önemli olduğuna değindikten sonra mevcut ders saatlerinin yetersizliğine vurgu yapmakta ve ders saatlerinin birden daha fazla olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Ders saatleri sonrasında dersin işleniş biçimine odaklanan Saygun, “sadece şarkı öğretmeğe ve solfej yapmaya inhisar etmeyip her okulda bir gramofon ve bir plâk koleksiyonu bulundurulması, veya hiç olmazsa seyyar diskotekler vücuda getirip her okulun istifadesinin temini yoluna gidilmesi”nin gereğine vurgu yapmaktadır.⁸⁷²

Saygun’un lise eğitiminde müziğin önemine değindiği şu cümleleriyle de devletin eğitim ve müzik arasında nasıl bir ilişki kurması gerektiğiyle ilgili çarpıcı değerlendirmeler sunmaktadır:⁸⁷³

Lisede musikî dersi yoktur. Onun yerine, ... musahabeler, izahlı plâk konserleri vesaire de yapılmaz. Halbuki musikînin, ders saatları içinde lisenin sonuna kadar devam etmesi, ondan sonraki tahsil senelerinde de üniversitelerde ve yüksek okullarda konserler ve sanat konuşmaları tertip olunması elzemdir. Musikî, beşikten mezara kadar mürebbidir. Sağlam esaslara dayanan musikî tedrisatını yaparken, gençlerimizin sanat şuurlarının teşekkülünde kendilerine sonuna kadar yardım etmekte zarar değil fayda vardır. Her lisenin ve her fakültenin temiz bir korusu olduğu gün, duyuş ve düşünüş ayrılıklarının sonuna gelmiş olacağız.

Mahmut Gazimihal ise “Halkevleri’nde Musikî” başlıklı yazısında Halkevlerindeki müzik hareketinin planlanmasına ilişkin öneriler sunmaktadır. Müziğin, organizasyonunun karmaşıklığı sebebiyle güzel sanatların en masraflı alanı

⁸⁷¹ Saygun, “Gençliğin Musiki Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?”, s. 10.

⁸⁷² Saygun, “Gençliğin Musiki Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?”, s. 10.

⁸⁷³ Saygun, “Gençliğin Musiki Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?”, s. 10.

olduğunu belirten Gazimihal'in buna bağılı olarak ilk önerisi Halkevlerinin müzik alanındaki bütçe planlaması üzerinedir:⁸⁷⁴ “Halkevleri'nin merkez idaresi sanat işlerine ayıracağı külliyyetli paranın laakal beşte üçünü yalnız musiki için harcamayı prensip itibarıyla kabul etmelidir, ki buna henüz alışılmadı. Şeflere aylık, koristlere prova başında para, nota ve çalgı paraları, vs...”

Gazimihal sonrasında müzik faaliyetlerinin konunun uzmanlarınca yürütülmesi gerektiğini belirtmekte ve her Halkevinin bünyesinde “çok usta bir piyanist, çok usta bir kemancı, tahta ağız çalgılarından iyi anlayan bir musıkacı, bir de bakır ağız çalgılarından iyi anlayan musıkacı” bulundurmasının önemine değinmektedir. Gazimihal'in bütçe ve uzmanların temini sonrasında yapılması gerekenleri aktardığı aşağıdaki ifadeleri Halkevlerinin müzik alanındaki mevcut durumunun görülmesi bakımından da önem taşımaktadır:⁸⁷⁵

İlk iki madde daha baştan bir Halkevleri musiki işleri baş müdürlüğü ve müfettişliği ihdasındaki lüzum ve ehemmiyeti meydana kor. Tatbik olunacak programı, tedris sistemini, koraller albümünü bu merkez hazırlatıp bastırır, dağıtır, tatbikatı kontrol eder.

Halkevleri'nde şimdiye kadar yapılan musiki işleri müsamerecilik çerçevesini yalnız İstanbul ve Ankara Evleri'nde “nadiren” aştı.

...

Halkevleri, musiki gayesi olarak, miniminileri ciddi ve klasik bir musiki tahsiline meccanen başlatacak birer konservatuar nüvesi kurmağı ilk terbiyevi iş olarak ele almalıdır... Bu okulların adı doğrudan doğruya “konservatuar” olur; bütçesine şehir idareleri de yardım edebilir...

Halkevi, musiki folkloru vadisinde (fonograf ve sinema makineleri yardımıyla olmak üzere) tek merkezden idare olunacak derlemeler yapmak, bunlarla beynelmilel alaka temin edecek kuvette, metoduna sıkı sıkıya bağılı arşivler kurup yayınlar yapmak, işe şimdiden başlamak vazifesiyle de mükelleftir.

...

Mesleğimiz plana ve paraya muhtaçtır. Sesler arasındaki esrarlı bir riyaaziye ve intizamdan ibaret olan musiki, kurumları ve işleri bakımından da nizamlı olmaya muhtaçtır.

Dergide müziğin yanı sıra milli tiyatro sahasına yönelik öneriler içeren yazılar da bulunmaktadır. Bu yazılardan biri Ceyhun Atuf Kansu'ya ait “Müfettişi Seyrettikten Sonra: Milli Tiyatro Üzerinde Düşünceler” başlıklı yazıdır. Kansu “Müfettiş” temsiline yönelik eleştirilerinden hareketle milli bir tiyatroya duyulan ihtiyacı dile getirmektedir. Müfettiş temsilindeki oyuncuların rollerine giremediklerinden bahseden yazar, bu tarz temsillerin daha çok aydınlara yönelik olduğuna ve halkı kapsamadığına değinmektedir. Yazar ayrıca halkın tiyatro ihtiyacını

⁸⁷⁴ Mahmut R. Kösemihal, “Halkevleri'nde Musiki”, *Ülkü*, C.13, S. 73, Mart 1939, ss. 67-68.

⁸⁷⁵ Kösemihal, “Halkevleri'nde Musiki”, ss. 69-70.

kumpanyalar aracılığıyla gidermeye çalıştığını belirtmekte ve kumpanyalarda halka sunulan tiyatroların da oldukça kalitesiz olduğunu vurgulamaktadır. Devamında halkı gerçek tiyatro ile buluşturmanın yolları neler sorusuna cevap arayan yazar şu önerileri dile getirmektedir:⁸⁷⁶

Gerçek tiyatroyu halka indirmeliyiz. Halkın tiyatro arzusunu, bu cins kumpanyaların eline bırakmamalıyız. Konservatuvarda, hattâ belki köy enstitülerinde bir halk tiyatrosu bölümü, bir köy tiyatrosu bölümü açmalıyız. Buradan bol artist yetiştirmeliyiz Bu artistler şarkıcı, türkücü, oyuncu, komedici, drama olsunlar, Anadolu’da halâ bir kumpanya geleneği vardır. Öyle ise, bizim aydın artistlerimiz de perdeyi bir halk şarkısının üstüne açsınlar, Horon, Bar, Halay oynansın.

... ilkönce tiyatromuzu halka göre, halkın sevgisi için kurmalıyız, öyle ise gezginci tiyatrolar düşünmek zorundayız. Bu tiyatrolar, bozuk düzen kumpanyaların yerini alacak ve halka gerçek, saf ve arkadaş tiyatroyu götürecektir.

Yazısında tiyatro dilinin nasıl olması gerektiğine de değinen yazar “dili ve içeriğiyle bizim olan” milli tiyatronun bir an önce inşa edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir.⁸⁷⁷

Tiyatro ile ilgili bir diğer yazı Nurullah Ataç tarafından kaleme alınmış “Tiyatro Üzerine” başlıklı yazıdır. Yazar yazısında tiyatro alanı inşa edilirken bu alanın halka dönük bir biçimde yapılandırılması gerektiğini vurgulamaktadır. Ancak burada yazarın üzerinde durduğu önemli konu halkın isteklerine uygun olan ve fakat bayağı olmayan bir tiyatro alanının kurulabilmesidir. Bunun için de sanatçıya büyük görev düşmektedir. Sanatçıdan, ulusun dileklerinde bayağılık olduğu takdirde, buna sırt çevirmek yerine bu bayağılığı güzelliğe dönüştürmesi beklenmektedir. Bu noktada yazar Moliere’i örnek göstermektedir:⁸⁷⁸ “Moliere çevresinin dileklerine boyun eğmiştir: ama o dilekleri yükseltmeği, bayağılıktan temizlemeği başarmıştır.” Yazar devamında mevcut durumu ortaya koyan değerlendirmelerde bulunurken tiyatro sanatının temel görevinin de altını çizmektedir:⁸⁷⁹

Bizde tiyatro sanatını sevip çalışanlar o yola gitmiyorlar, çokluğu anlamağa, dileklerini öğrenmeğe özenmiyorlar; başka uluslarda yapılanı olduğu gibi almakla işin olup biteceğini sanıyorlar. Yazdıkları, yaptıkları çokluğa, ulusa işlemiyor. Kendileri de halkın dileklerini inceltmiyor, bayağılıktan kurtaramıyor. Tiyatronun, bütün sanatın bir ödevi vardır: bir toplumu, bir ulusu daha anlayışlı, daha ince kılmak; bizim sanat erlerimiz çoklukla kaynaşmadıkları, kaynaşmadıkları için bizde sanat o ödevini başaramıyor, birkaç kişinin, bir öbeğin eğlencesi olarak kalıyor.

⁸⁷⁶ Ceyhun Atuf Kansu, “Müfettişi Seyrettikten Sonra: Milli Tiyatro Üzerinde Düşünceler”, *Ülkü*, C. 11, S. 126, Aralık 1946, s. 15-16.

⁸⁷⁷ Ceyhun Atuf Kansu, “Müfettişi Seyrettikten Sonra: Milli Tiyatro Üzerinde Düşünceler”, s. 17.

⁸⁷⁸ Nurullah Ataç, “Tiyatro Üzerine”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ocak 1947, s. 2-3.

⁸⁷⁹ Ataç, “Tiyatro Üzerine”, s. 3.

Resim alanındaki öneriler de genel olarak eğitim ve resim arasındaki ilişki üzerinden ilerlemektedir. Ressam Ali Sami “Köy Mekteplerinde Resim Dersleri” başlıklı yazısında çocukların eğitiminde resmin önemine değindikten sonra özellikle de köy okullarında resim derslerinin getireceği faydalar üzerinde durmaktadır. Köylerde resim eğitiminin ciddi bir şekilde yürütülmesi gerekliliği, yazarın şu ifadeleriyle açıklık kazanmaktadır:⁸⁸⁰

Her memlekette köylülerin resim görgüsü ve resimden anlayışı, şehirlilerden daha azdır. Fakat, esefle biliriz ki, bizim köylülerimizde bu anlayışsızlık, hiçbir milletin köylüsüne benzetilmeyecek kadar acıktır. Köylümüzün bu mahrumiyetine taassubun ve ihmalin senelerden beri katmerlediği bir görgüsüzlük sebep olmuştur.

Köylünün eline ne bir resimli gazete ne de matbu renkli bir resim geçebilirdi. Hele insan resmi olan eve, melaikeler giremez diye kibrit kutularının üstündeki resimleri bile kazırlardı!

Artık “köylünün uyanmasına mani olan bu kösteklerin” ortadan kaldırılması gerektiğini savunan Ali Sami’ye göre bu noktada atılması gereken ilk ve en önem adım köy okullarında resim derslerinin ciddiyetle ele alınmasıdır. Bunun yanında vilayet, hatta kaza ve nahiye merkezlerine birer resim müzesi yapılması da Sami tarafından hayata geçirilmesi gereken öncelikli meseleler olarak ileri sürülmektedir.⁸⁸¹

Köy eğitiminde genel olarak sanatın önemini vurgulayan bir başka yazıda İsmail Hakkı Tonguç, sanatın köy insanında nasıl bir etki yaratacağını anlatırken bu konuya eğilimin aciliyetinin altını çizer:⁸⁸²

Köyün umumi hayatında değişiklikler yapacak terbiyevi tedbirleri almak, böylelikle köy insanının hayat telakkisinde değişiklikler husule getirerek onu hayattan memnun insan seviyesine yükseltmek işine de hemen girişmek lazımdır. Bunun için köylerde çalışacak güzel sanatlar erbabını yetiştirmek, sanatla ilgili bütün teknik vasıtalarından istifade etmek için gereken teşkilatı kurmaya başlamak lazımdır. Tiyatro, sinema, kütüphane, estetik oyunlar müzik faaliyeti gibi faaliyetler bu cümledendir. Esasen mevcut ve işlemekte olan devlet müesseselerinde bir de bu tip eleman yetiştirme tedbirleri alınabilir. Böylelikle bu gibi müesseseler de daha fazla memleket rengine bürünmüş olurlar, daha kuvvetli ilerleme imkânını da kazanırlar.

Resim eğitimine ilişkin bir başka yazı Refik Epikman’a aittir. Epikman yazısında resim alanındaki eğitim metotlarının güçlendirilmesi yönünde öneriler geliştirmektedir. Epikman’a göre eğitim enstitüleri içinde bir bölüm halinde çalışan resim-iş şubesinin, “iyi öğretmen yetiştirme hususunda olduğu gibi resim eğitiminin önemli meselelerini de inceleyen, uygulayan ve bu işlerin sorumluluğunu yüklenmiş,

⁸⁸⁰ Ressam Ali Sami, “Köy Mekteplerinde Resim Dersleri”, *Ülkü*, C. 2, S. 12, Ocak 1934, s. 463.

⁸⁸¹ Ressam Ali Sami, “Köy Mekteplerinde Resim Dersleri”, s. 463.

⁸⁸² İsmail Hakkı Tonguç, “Köy Eğitiminin Mahiyeti, Prensipleri ve Teşkilatının Esasları”, *Ülkü*, C. 12, S. 67, Eylül 1938, s. 19-20.

müstakil bir ‘resim eğitim enstitüsü’ haline sokulması”, ülkede sanat eğitimi alanında yapılacak en önemli işlerden biridir.⁸⁸³

İyi Uygulama Örnekleri

Dergide, sanat alanına ilişkin iyi uygulama örneklerine de yer verilmiştir. Bu örnekler sanat alanının inşası açısından her dönemde başvurulabilecek önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Dergi bu konudaki yazıların yayımlanması gerekçesini şu şekilde belirtmektedir:⁸⁸⁴ “Müzik ve tiyatro alanında Türk ulusunun gösterdiği atılımlar dolayısıyla, diğer ulusların bu alanda gösterdikleri atılımlardan ve uğradıkları güçlüklerden ve kovaladıkları yollardan bu işlerle uğraşan Halkevlerini yakından ilgili bulunduracak olan bu ... yazıları sayfalarımıza koymayı faydalı buluyoruz.”

Konuyla ilgili olarak çeviri yazılara yer verildiği gibi yazarların incelemelerine dayanan yazılara da rastlanmaktadır. Çeviri yazılardan biri Katrene M. Cook tarafından yazılmış “Meksika’da Köy Terbiyesi” başlıklı yazıdır. Nusret Kemal tarafından çevrilmiş bu yazı inkılapların başarıya ulaşmasında köy halkına inmenin ve onları eğitmenin önemini vurgularken, bu eğitimin araçlarından en önemlilerinden biri olarak da sanatı ön plana çıkarmaktadır. Yazıda eğitim ve sanat arasındaki ilişkiyi ortaya koyan Meksika’ya dair dikkat çekici uygulama örnekleri şu şekildedir:⁸⁸⁵

... köy mekteplerinin yarısında açık hava tiyatrosu mektep faaliyetinin mühim bir kısmını teşkil etmektedir. Açık hava tiyatrosu köylüye eğlence ile beraber sıhhat ve iktisat dersleri vermek için başlıca vasıttır.

Musiki, tiyatro, basketbol gibi toplu oyunlar her mektepte herkese öğretilen şeylerdir.

Ananevi rakslar, eğlence, her türlü halk adetleri ve folklor muhafaza veya ihya edilmektedir; eski sanatlar kültür heyetlerinin, köy muallim mekteplerinin, muallimlerin gayretiyle ihya ve ıslah edilmektedir. Daimi kültür heyetleri mektep ve halk faaliyetlerine bu bakımdan memba olacak malzemeyi aramakta hususi bir gayretle çalışmaktadırlar.

İspanyolca bilmeyen köylerde İspanyolca, şarkılarla -Meksika çocukları musikiyi çok severler- tiyatro ile, bilhassa köy hayatını gösteren temsillerle, rakslarla, oyunlarla öğretilir.

Köy mekteplerinde kullanılan kitaplar çok olmamakla beraber şayanı dikkattir. Bazılarının resimleri fevkalade caziptir. Kitaplar umumiyetle Maarif Vekaleti tarafından gönderilir, bazıları hükümet tarafından bastırılmıştır... Bu kitaplar ucuz olmakla beraber baskıları ve ciltleri iyidir, kapları canlı renklerle yapılmış güzel resimlerle süsliüdür. Bütün resimler Meksika ruhunu aksettirir.

Bir başka çeviri yazı Jean Louis Perret’in “La Finlande” adlı kitabından bir bölümü içermektedir. Dergi Finlandiya örneğinin ele alınmasının gerekçesini şu

⁸⁸³ Refik Epikman, “II. Okullararası Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 17, Mayıs 1948, s. 33.

⁸⁸⁴ Jean Louis Perret, “Finlandiya’da Tiyatro ve Müzik”, *Ülkü*, C. 6, S. 32, Ekim 1935, s. 126.

⁸⁸⁵ Katrene M. Cook, “Meksika’da Köy Terbiyesi”, *Ülkü*, C. 3, S. 14, Nisan 1934, ss. 144-147.

cümlelerle ortaya koymaktadır:⁸⁸⁶ “Şurası dikkate degecektir ki, bugün yüzde hesabiyle dünyanın en çok tiyatro oynanan yeri olan Finlandiya’da elli sene evvel bir tek esaslı tiyatro bile yoktu. Ulusal dil ile yazılan ilk eserler son yarım yüzyılın içinde ortaya çıkmıştır.” Benzer geçmişiyle Türkiye açısından önemli bir örnek teşkil edeceği düşünülen Finlandiya’da, yazıda aktarılanlara göre, resmi bir tiyatro bulunmamakla birlikte hükümetin tiyatrolara etkin bir yardım planlamasının bulunduğu görülmektedir. Bununla beraber tiyatrolar toplumun çeşitli kesimleri tarafından da desteklenmektedir. Tiyatroya yönelik bu düzenli destekler sonucunda Finlandiya’da tiyatro alanında şöyle bir resimle karşılaşılmalıdır: “Bir bilgin hesap etmiştir ki, Finlandiya yüzde hesabiyle dünyanın en fazla piyes oynanan memleketidir. Filhakika üç buçuk milyon nüfusu olan Finlandiya’da bugün 3000 sahne vardır. Üç İsveç tiyatrosu ve on iki Fin il tiyatrosundan başka gençler birlikleri, işçi grupları ve türlü sosyeteler tarafından korunan yüzlerce tiyatro vardır.” Finlandiya’da tiyatroların bir yandan Fin ve İsveç tiyatroları bir yandan da burjuva ve sosyalist tiyatrolar olarak ayrıldıklarını belirten yazar bunlar içinde en gelişmiş olarak değerlendirilen sosyalist tiyatrolar üzerinde dururken tiyatroya hem devlet hem de toplum desteğinin boyutunu ve etkilerini gözler önüne sermektedir:⁸⁸⁷

... İşçi Sendikaları daima çok seyirciye dayanan muntazam tiyatrolar meydana getirmektedirler... Bunların repertuvarları yunan trajedilerinden Pirandello’ya kadar giden ve aralarında Halleg, Şekspir ve Molière bulunan geniş bir sınırdır.

Bu tiyatroların sosyal rolleri pek büyüktür. Bunlar işçileri gündelik mekanik çalışmalarından kurtarır ve onları eğlendirerek yükseltir ve inceltir.

Bu işçi sahnelerinin çoğu bir sosyeteye bağlıdır. Bu sosyete resimli bir gazete çıkarır. Konferanslar, kurlar tertip eder ve illerdeki tiyatro direktörlerine yardım eder. Devlet senede 270.000 mark ile bu tiyatrolara yardım etmektedir.

İyi uygulama örneklerine yönelik çeviri yazıların yanında, yazarların tecrübe ve incelemelerini içeren yazılar da bulunmaktadır. Bunlardan birinde Orhan Recep’in İngiltere’nin eğitim sisteminden sanatla ilgili aktardıkları, dönemin sanat politikalarının temelinde yatan anlayışla benzerlik göstermesi bakımından dikkat çekicidir:⁸⁸⁸ “... Musiki sınıfta şarkı söylemek vaziyetinden çıkmış; kulağın terbiyesi, kısa melodiler okumak ve yazmak şekline girmiştir. Gerek musiki ve gerek diğer sanatlar bu mekteplerde bir sanatkâr değil bir sanat takdircarı yetiştirmek gayesiyle öğretilmektedir.”

⁸⁸⁶ Perret, “Finlandiya’da Tiyatro ve Müzik”, s. 127.

⁸⁸⁷ Perret, “Finlandiya’da Tiyatro ve Müzik”, s. 128.

⁸⁸⁸ Orhan Recep, “İngiltere’de Tahsil”, *Ülkü*, C. 5, S. 30, Ağustos 1935, s. 426.

Bir diğerk inceleme yazısı, Münir Hayri'nin Avrupa'daki gezgin tiyatrolar üzerine kaleme aldığı yazıdır. “Bugün halk eğitim vasıtaları arasında devrim memleketlerinin kullandıkları en önemli yollardan biri de gezgin tiyatrolardır.” cümlesiyle başladığı yazısında yazar Avrupa'daki gezgin tiyatro örneklerine değinmektedir.⁸⁸⁹

İtalya'da bizim bazı bakımlardan halkevlerine benzeyen bir organizasyon olduğunu hepimiz biliriz. “Dappo Lovaro” bunların en önemli çalışma alanları arasında tiyatro da vardır. İşte faşist İtalya bir taraftan tiyatro korporasyonları diğerk taraftan da opera Nazionale Dapyo Lavoro vasıtasıyla her yaz mevsiminde memleketin en ince köşelerine kadar dolaşan tiyatro kolonları göndermektedir. Bu kolonlar üç kısma ayrılmaktadır. Birinci kısım bizde de pek çok eşı görüldüğü gibi özel halk tiyatro turneleridir. Bunlar korporasyon santralından kendilerine verilen piyesleri orada çizilen bir programa uygun olarak yurdun belli yerlerinde oynarlar. Benim İtalya'yı son gördüğüm 1933 yılı yazında bu örnekte 2736 tiyatronun nerelerde bulunduğunu gösteren bir bayraklı harita karşısında biraz şaşmış biraz da şüphelenmiştim. Hiç belli etmeden bazılarına nişan koymuş ve oralara gittiğim zaman gene belli etmeden tahkik ederek öğrenmiştim ki bu derme çatma adeta bir türlü bizim tuluat kumpanyalarına benzeyen bu tiyatrolar bile çok iyi organize edilmiştir.

Bu tiyatrolara giriş ücretinin de oldukça düşük olduğuna değinen Hayri, “en ön sıralara 5 lired (60kuruş) arka sıralara (6) kuruş kadar küçük para” alındığını aktarmaktadır.⁸⁹⁰ Devamında “tiyatro işinde çok ilerlemiş” şeklinde nitelendirdiği Sovyet Rusya'ya ilişkin bilgiler paylaşmaktadır. Devrimin en zorlu günlerinde bile Sovyet tiyatrolarının çalışmalarını sürdürüklerini belirten Hayri, buradaki “tiyatro trenleri”ne değinmektedir.⁸⁹¹ “Bunların bir vagonlarının birer tarafı açılarak seyyar sahne kendiliğinden meydana geliyor. Truplar orada oyunlarını verdikten sonra trenleri öteki istasyonlara gidiyorlardı.”

Adnan Saygun'un da müzikle ilgili yazıları içinde Avrupa'dan kendisinin de deneyimlediği örnekler aktardığı görülmektedir. Bunlardan Fransa'ya ilişkin olarak anlattıkları sanatın yurdun en küçük birimlerine kadar yayılması gereğinin dikkat çekici bir şekilde altını çizmektedir.⁸⁹² “Bugün Fransa'da halkın musiki terbiyesinin amillerinin başında koro ve bandolar gelmektedir. Bu iki terbiye unsuru köylere kadar yayılmıştır. Sekiz yıl önce Fransa'da gitmiş olduğum muhtelif köylerin hepsinde meydanlarda rastladığım ilanlar hayretimi çekmişti. Bu ilanlarda, bandoların her köyde hangi gün konser verecekleri yazılı idi.”

⁸⁸⁹ Münir Hayri, “Gezgin Tiyatrolar”, *Ülkü*, C. 6, S. 34, Aralık 1935, s. 314-315.

⁸⁹⁰ Hayri, “Gezgin Tiyatrolar”, s. 316.

⁸⁹¹ Hayri, “Gezgin Tiyatrolar”, s. 316.

⁸⁹² Adnan Saygun, “Türk Müziğinin İnkişaf Yolu”, *Ülkü*, C. 7, S. 42, Ağustos 1936, s. 420.

Muzaffer Şerif ise radyo ile ilgili bir yazısında Amerika'dan bir örnek sunmaktadır. Radyonun en önemli vazifesinin müzik zevkini yaymak olduğunu belirten yazar kaliteden yoksun radyo yayınlarının halkı sanattan uzaklaştırma tehlikesi bulunduğuna değinmektedir. Yazar bu kapsamda yazısında radyoda iyi bir müzik yayını yapılması konusunda en çok çalışanlardan biri olarak dünyanın en büyük orkestra şeflerinden Stokowski'yi göstermektedir. Stokowski'nin bu çalışmaları yürütmek adına "Philadelphia orkestrası şefliğinden çekilerek bütün zamanını radyo mühendisleriyle birlikte radyo ile musikinın daha pürüzsüz ve şimdi kaybolan sesleri kaybetmeden yayılmasını temin edecek yenilikleri bulmaya" adadığını aktaran yazar, radyo ile kaliteli yayın aktarımının önemini şu cümlelerle vurgulamaktadır: "Amerika'da bazı dram parçalarının radyo ile yayılması gitgide rağbet kazanmaktadır. Bir kere zevk uyandıktan sonra halk şüphesiz iyi bir dram seyretmek için tiyatroya gidecektir."⁸⁹³

Dergide, birkaç örnek öncesinde değinilen "Fin Tiyatrosu" ile ilgili başka bir yazıya daha rastlanmıştır. Yazıda aktarılanlardan hükümetin tiyatroya desteği daha açık bir şekilde görülmektedir.⁸⁹⁴ "Görülüyor ki millî bir tiyatroya sahip olabilmek için uzun yıllar boyunca durmadan, yorulmadan uğraşmak lâzımgelıyor. Bugün Finlandiya'nın yüzleri bulan ilim müesseseleri yanında devletin yardım ve kontrolü altında altı bine yakın amatör sahnesi, yüzü geçen mahallî tiyatrosu vardır." Yazarın Fin tiyatrosunun doğuşu ve gelişiminden hareketle ortaya koyduğu değerlendirmeler sanat hareketlerinin mevcut durumuna ilişkin bir de eleştiri içermektedir: "Bugün her yerde millî edebiyat, millî musiki, millî tiyatro sözü bir moda haline gelmiş, fakat maalesef dâva gerçekleştirilmemiştir. Köyden, Kezibandan bahsetmekle millî edebiyat, halk şarkıları armonize etmekle millî musiki yapıldığını sanmak, Türk tiyatrosunun da orta oyunundan doğacağına inanmak yerinde olmasa gerektir."

Eksiklikler Üzerine

Dergide yayımlanan yazılar, içerikleriyle, rejimin sanat alanındaki mevcut durumunun görülmesi ve döneme has koşulların anlaşılabilmesine de imkân tanımaktadır. Bu yazılarda, sanat alanına ilişkin en önemli sorunlardan biri olarak

⁸⁹³ Muzaffer Şerif, "Radyonun Tesirleri ve Doğurduğu Problemler", *Ülkü*, C. 9, S. 53, Temmuz 1937, s. 375.

⁸⁹⁴ Muzaffer Gökmen, "Fin Tiyatrosu", *Ülkü*, C. 2, S. 20, Ağustos 1948, s. 31.

“bina” konusundaki ihtiyaç göze çarpmaktadır. Özellikle tiyatro ve resim alanında bu eksikliğin ciddi bir problem olarak ele alındığı görülmektedir.

Nahid Sırrı, “Bir Okuyucunun Notları” başlıklı köşesinde yayımlanan yazılarının birinde Ankara’da bir Şehir Tiyatrosu kurulmakta olduğunun haberini verirken bina konusunda sanat çevresini de olumsuz yönde etkileyen koşulları şu şekilde ortaya koymuştur:⁸⁹⁵

... müstakbeldeki devlet tiyatrosunun memnuniyetle öğrendiğimiz veçhile daha planları hazırlanmaktadır. Fakat o vakte kadar beş şehrimiz niçin bir sahneden mahrum kalsın! Sahne hayatımız ne kadar çorak olursa olsun, yine birtakım kabiliyetler İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun kadrosundan taşmış bulunmakta, bazıları sahneye yabancı işlerle meşgul olarak, bazıları Anadolu’da kasaba kasaba dolaşan tuluat tiyatrolarına kadar düşerek, nice istidat ve kabiliyet ... ziyan olmaktadır. Sonra memlekette ancak bir tek sahne olduğu için hazırlanmış telif ve tercüme birçok piyeslere temsil edilmek sırası gelmemekte ve birçok muharrir de eserini bir tek sahnenin oynamasına imkân görmediği için kalemini paslandırmakta, tiyatro sahasına girmiş olsa da bu saha ile alakasını kesmek zaruretinde kalmaktadır.

Bedreddin Tuncel de tiyatro binasının eksikliği konusuna değinen yazarlardan biridir. Tuncel konservatuvar talebelerinin Antigone temsilini gerçekleştirdikleri sahnenin, bu eserin temsiline hiç uygun olmadığını belirtirken “elverişli bir tiyatro sahnesi”ne olan ihtiyacın altını çizmektedir.⁸⁹⁶ Cevad Memduh Altar’ın 1946 tarihli yazısı da yine ülkede tiyatro binasına olan ihtiyacı göstermektedir. İstanbul Şehir Tiyatrosunda telif ve tercüme repertuarın arttığını aktaran Altar, bu çalışmaların gerektiği şekilde olgunlaşması önündeki en büyük engelin binasızlık olduğunu belirtmektedir.⁸⁹⁷

Bina konusuyla ilgili eksikliğin tiyatronun yanı sıra resim alanında da dile getirildiği görülmektedir. Özellikle Belediyeler Bankası altındaki galerinin Devlet Tiyatro binasına dönüşümü, sergilerin açılacağı yer konusunu bir sorun olarak meydana çıkarmıştır. Malik Aksel, “Abidin Ekderoğlu’nun Resim Sergisi” başlıklı yazısında bu problemi çarpıcı bir şekilde dile getirmektedir.⁸⁹⁸

Bu değerli eserleri birkaç sanatseverle birkaç ressam gördü. 25 Mayıs salı günü akşamı da bütün resimler ambalaj sandıklarına kondu ve geldiği gibi tekrar İzmir’e yollandı.

1948 senesi Ankara sanat hareketinin son panoraması bu şekilde sona erdi. Birkaç sanatseverle gene birkaç ressam bu sergiye uğramasaydı bütün bu emek ve göz nuru yıkık dökük duvarlarla başbaşa kalacaktı...

⁸⁹⁵ Nahid Sırrı, “Bir Okuyucunun Notları”, *Ülkü*, C. 10, S. 59, Ocak 1938, s. 474.

⁸⁹⁶ Bedreddin Tuncel, “Antigone Temsili”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Mart 1942, s. 20.

⁸⁹⁷ Altar, “Sanat Hareketleri”, s. 22.

⁸⁹⁸ Malik Aksel, “Abidin Elderoğlu’nun Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 18, Haziran 1948, s. 36.

Sergi açacak binanın bulunmaması, halkın senelerdir alışmış olduğu Belediyeler Bankası altındaki galerinin ortadan kalkması, topluluğun sanat hareketlerinden mahrum kalmasına vesile olmuştur. Sergi binası ihtiyacı, her medenî memlekette olduğu gibi bizde de ön plânda yer alan bir olaydır. Sanatkâr ne kadar güzel bir dekor içinde eserini topluluğa gösterebilirse bundan edilecek istifade de sanatkârdan fazla topluluğa aittir.

Sergi binası sorununa, Refik Epikman da “X. Devlet Resim ve Heykel Sergisi” başlıklı yazısında değinmektedir. Serginin açıldığı yer ile tabloların durumuna ilişkin eleştirileri ise şu şekildedir:⁸⁹⁹ “... Gerçi sergi salonuna ayak atar atmaz gördüğümüz manzarada geçen yıllara göre bir değişiklik yok: eserlerin sergilendiği salon, önceki sergiler gibi-gündüz ışıktan bir zerre bile almıyor, üst üste bir yığın halinde asılmış tabloların tertip tarzında da bir değişiklik yoktur.”

Eksiklikler üzerinden yapılan değerlendirmelerden bir kısmı da tiyatrodaki telif esere olan ihtiyaç üzerinedir. Nahid Sırrı’nın “Bir Okuyucunun Notları” köşesindeki yazılarında bu konuya da değindiği görülmektedir. Yazar yazısında, tiyatro temsillerinin istisnasız olarak tercüme ve adapte eserler olduğundan yakınmakta ve tiyatroların telif eserlere kapılarını açması gereği üzerinde durmaktadır:⁹⁰⁰

Memleketin şimdiki halde hemen yegâne muntazam sahnesi addedebileceğimiz İstanbul Şehir Tiyatrosu niçin te’lif eser oynamıyor; ileri sürdüğü nokta-i nazar Türk muharrirlerinin eserlerine halkın rağbet etmediği ve bundan dolayı da tiyatronun ziyan etdiren eserleri oynamaya cesaret edemeyeceği keyfiyettir. Halbuki, İstanbul Şehir Tiyatrosunda terceme ve adapte eserler de açık veriyor ve bu açık Belediye varidatıyla kapatılıyor. Şu halde, tiyatro edebiyatımızın inkişafı namına, bu açığın biraz daha genişlemesini kabul etmek ve az daha fedakârlığa katlanmak iycab eder. Hemen hiç bir Türk muharriri eserlerinin oynanmıyacağını bile bile, çekmecelerinde saklamak maksadıyla tiyatro eseri yazmaz, yazsa bile çekmecelerinde mahbus kalacak tiyatro eserlerinin yenisi eskisine faik olamaz.

Yunus Kazım Köni de CHP’nin tiyatro alanındaki müsabakasına yönelik yazısında bu konuya değinmektedir. Müsabakaya gönderilen eserlerin yetersizliği üzerinde duran yazar şunları eklemektedir:⁹⁰¹ “Tiyatro, her şeyi olduğu gibi yazarını da kendisi yetiştirir. Onun için ilk iş, geniş millî hayatın gerçek, temelli ve ortak bir kurumu olarak tiyatronun doğmasına yardımcı olmak, kendisini geliştirmesine elverişli şartları hazırlamaktır.”

Yazarlarca eksiklik olarak gündeme getirilen bir diğer önemli konu örgün eğitimdeki sanat derslerinde eğitmen ve derse ayrılan süre bakımından görülen yetersizliklerdir. Adnan Saygun, “Musiki Davamız: Gençliğin Terbiyesinde Musiki”

⁸⁹⁹ Refik Epikman, “X. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü*, C. 3, S. 25, Ocak 1949, s. 22.

⁹⁰⁰ Nahid Sırrı, “Bir Okuyucunun Notları”, *Ülkü*, C. 15, S. 88, Haziran 1940, s. 377.

⁹⁰¹ Yunus Kazım Köni, “C.H.P. Tiyatro Müsabakalarının Sonucu”, *Ülkü*, C. 9, S. 107, Mart 1946, s. 15.

başlıklı yazısında hem örgün eğitimde öğretmenlerin durumu hem de sanat derslerinin müfredattaki yerine değinmektedir. İlkokul öğretmenlerinin müzik eğitimi verebilecek donanımda yetiştirilmediğini belirten Saygun, müzik öğretmenlerinin sadece ortaokullarda bulunduğunu, lisede ise müziğe yer verilmediğini aktarmaktadır. Müziğin eğitim sistemindeki bu konumunu da “Zavallı musiki bir parazit gibi hor görülür. İlk’te ne öğretildi? Orta’da ne yapıldı? Ve nihayet her şey yapıp bittiği için mi liseden atılıverdi?” cümleleriyle eleştirmektedir.⁹⁰²

Şerif Baykurt da 1950’lere yaklaşıırken “Sanat Eğitimi” başlıklı yazısında sanat derslerinin müfredattaki konumunu değerlendirmektedir. Saygun gibi, okullarda sanat derslerine gerektiği kadar yer verilmediği üzerinde duran Baykurt, özellikle ortaokul ve liselerdeki olumsuz duruma dikkat çekmektedir.⁹⁰³

Ortaokullarda sanat derslerinin esasını teşkil eden müzik ve resim daima ikinci plânda kalmış, bu derslere ehemmiyet verilmemiştir. Hattâ bu derslerden sınıf geçme işi, veto ismi altında sanatla ilgisi olmıyan diğer öğretmenlere bırakılarak sanat dersleri ve öğretmenlerinin karikatürleştirilmesi yoluna gidilmiştir. Bütün bunlardan başka bu derslerin ortaokul programlarında haftada yalnız bir saat oluşu ne kadar önemsiz sayıldıklarının açık delilidir. Müfredat programı da diğer derslerinkine nazaran kısa ve muğlaktır.

Liselere gelince, ne fonetik sanatların en çekicisi olan müziğe, ne plâstik sanatların belkemiği kabul edebileceğimiz resme programda dahi yer verilmemiştir. Bu hale göre noksan olduğunu kabul ettiğimiz sanat eğitiminin hakkıyla başarılılabileceğini sanmak isabetli bir görüş sayılamaz. Gerçi her şeyi okuldan beklemek belki insafsızlık olur. Fakat ne yazık ki bu konuda muhitten ve aileden bir şey beklenemez. Zira sanat geleneğimiz genel olarak sarsılmıştır. Sanatkâr adedinin cemiyetin sanat kültürü heyecaniyle paralel olarak arttığı olayını daima göz önünde bulundurmalıdır. Bu bakımdan liselere konacak sanat derslerinin büyük faydalar sağlayacağı aşîkârdır.

Baykurt, sanat eğitiminde nicelik ve niteliğin önemini ise şu cümleleriyle ortaya koymaktadır:⁹⁰⁴ “Şüphesiz, karakteri sanat sevgisiyle teşekkül eden vatandaş, hem sanatkâr mizaçlı, hem de sanatın karaktere olan tesiri dolayısıyla nikbin ve hayatsever olarak topluluğa karışacaktır.”

Suut Kemal Yetkinse, edebiyat ve resim arasındaki ilişkiyi irdelediği yazısında okullarda okutulmakta olan Türkçe kitaplarında yer verilen resimlere değinerek bu konudaki sorunu ve izlenmesi gereken yolu şu şekilde dile getirmektedir:⁹⁰⁵

Resim sanatının iki ana unsuru renk ile desen olduğundan, kitaba alınacak resimlerde bu iki unsurdan birinin belli olması, hele alınan resimlerden hiç olmazsa ikisinin renkli bulunması bir zarurettir. Bu bakımdan, Türkçe kitabındaki

⁹⁰² Ahmed Adnan (Saygun), “Musiki Davamız: Gençliğin Terbiyesinde Musiki”, *Ülkü*, C. 1, S. 9, Şubat 1942, s. 6.

⁹⁰³ Şerif Baykurt, “Sanat Eğitimi”, *Ülkü*, C. 2, S. 23, Kasım 1948, ss. 17-18.

⁹⁰⁴ Baykurt, “Sanat Eğitimi”, s. 18.

⁹⁰⁵ Suut Kemal Yetkin, “Edebiyat ve Resim”, *Ülkü*, C. 9, S. 100, Kasım 1945, s. 15.

resimlerin kötü baskılı, silik ve karanlık oluşu, hiç bir suretle mazur görülemez, baskı sayısının çokluğu da renkli resimlerin konulmasına bir engel sayılamaz. Resimlerin bozuk, belirsiz olması ehemmiyetsizdir, çocuğun bir kaç ressamla bir kaç resim adı öğrenmesi kazançtır diyemeyiz. Ezberciliğe dayanan eski edebiyat öğretiminden yeni kurtulduk, resimde aynı ezberciliğe gidemeyiz.

Yetkin'in bu değerlendirmeleri sanat derslerinin diğer derslerle ilişkisinin anlaşılması ve ders materyallerinin hazırlanması sürecine sanatsal faktörlerin de dahil edilmesi ihtiyacını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Devrimlerin halka yayılmasında önemli bir araç olan *Ülkü*, devrimlerin uzantısı niteliğindeki sanatın da halka ulaştırılmasında büyük rol oynamıştır. Dergide sanat her şeyden önce medeni ülkeler düzeyine yükselebilenin bir gereği olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte, dergi milli bir sanatın inşa yollarını arayarak devletin sanat hareketine katkı sağlamıştır. Bu noktada da sanat politikalarına yönelik geliştirilen öneriler, Batı'dan devlet destekli sanat konusunda ortaya konulan örnekler ile mevcut yapıya ilişkin eleştiriler, devlet açısından önemli bir kaynak oluşturmuştur.

4.3.2. Cumhuriyet

Yayın hayatına 7 Mayıs 1924 tarihinde başlayan *Cumhuriyet*, Türkiye'nin en köklü gazetelerindendir. Bugün de yayımlanmaya devam eden gazetenin kurucularından Yunus Nadi yayımının ilk gününde *Cumhuriyet*'in arka planını ve ana hedefini şu cümlelerle açıklamaktadır:⁹⁰⁶

Cumhuriyet'in siyasi programı isminden de belli olduğu gibi, onu yayınlayanların siyasi hayatları da bellidir. Cumhuriyet, Türkiye'de büyük kavgalarla elde edilmiş tarihi bir sonuçtur. Biz elde edilen bu amaç uğrunda fiilen çalışmış insanlarız. Memlekette bu muzaffer ve galib fikrin çok kuvvetli taraftarları vardır. Cumhuriyet memlekete malolmuş bir fikirdir. Biz onun temsilcisi ve koruyucusuyuz. Bu temel düşünce gözönünde tutulduktan sonra kesin olarak söyleyebiliriz ki gazetemiz; ne hükümet gazetesi, ne de bir parti gazetesidir.

Cumhuriyet sadece Cumhuriyet'in, bilimsel ve yaygın ifadesiyle demokrasinin savunucusudur... Memlekette her anlamı ile gerçek bir demokrasi kurulması için gazetemiz bütün varlığı ile çalışacaktır. Memlekette halkın, halk tarafından halk için idaresi bizim idealimizdir. Ve biz yalnız bu idealin esiriyiz. Başka bir kuvvetin değil.

Dönem boyunca sanat alanına büyük oranda yer ayıran gazete, konser, tiyatro ve sergi haberlerinden sanatçıların turne haberlerine, devletin sanat hareketine yönelik yazı ve anketlerden yönetimin sanat alanındaki icraatlarına kadar pek çok konuyu ele almıştır. Gazete, bu zengin içeriği ve sürekliliğiyle de dönemin sanat politikalarıyla

⁹⁰⁶ *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1924'ten akt. Pelin Böke, "Yeni Gün'den "Cumhuriyet"e Yunus Nadi, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1994, ss. 130-131.

halk ve sanat çevresinin etkileşiminin takip edilebilmesine imkân vermektedir.

Bu dönemde halkın sanatla ilişkisine yönelik bilgi elde edilmesine imkân veren yazılardan biri, 1930'ların başında halkın tiyatro izleme kültürüne değinmektedir. Bir serzenişin ifadesi olan yazıda, halkın tiyatro ile kurduğu zayıf ilişki gözler önüne serilmektedir. Yazar, hiçbir piyesi tam anlamıyla bir sessizlik ve dikkat içinde izlemenin mümkün olmadığını belirtmekte; birinci perde kapanıncaya kadar seyircilerin salona girişlerinin devam ettiğini, son perdede ise garsonların sürekli palto ve şapka dağıttıklarını aktarmaktadır. Sanatçıların seslerinin bu gürültülerin arasında kaybolduğuna dikkat çeken yazar, tiyatro idaresinin bu durumu ortadan kaldırmaya yönelik tedbir geliştirerek temsil sırasında “kat’i sükuneti” sağlaması gerektiğini vurgulamaktadır.⁹⁰⁷

Aynı senenin sonunda yayımlanan başka bir yazı, halkın sesli filmler ve sinemalardaki tutumunu irdelemekte ve yazar bu tutumu “medeniyet”le ilişkisi içinde değerlendirmektedir.⁹⁰⁸ “Bilmeliyiz ki medeniyet ve fennin bu yüksek icadını o yüksekliğe layık bir şekilde dinlemek de bir medeniyet lazımesidir.” Üç yıl sonrasında yayımlanan “Tiyatro seyri bir azap oluyor” başlıklı bir başka yazı halkın tiyatro izleme konusundaki eğitimsizliğinin aynı şekilde sürdüğünü göstermektedir.⁹⁰⁹

Şehir Tiyatrosu müdürü olsam ne yapardım? Onu söyleyecektim: Dertlerim kabardı. Şehir Tiyatrosu müdürü olsaydım; tiyatronun dört tarafına asacağım levhalara şunları yazdırtırdım: (Öksürmek, resmi geçit yapar gibi kuvvetli yürümek, lüzumsuz yere gülmek, locaların kapılarını gürültü ile açıp kapamak, yanınızdakilerle yüksek sesle konuşmak, fıstık yemek kat’iyyen memnudur!..), (Hanımlar çocuklarınızı konuşturmayın!). (Beyler, çocuklu kadınlarınızı tiyatroya getirmeyin!).

Bunların yanında halkın sanatsal faaliyetlere katılım durumunu takip etmeye imkân veren yazılar da bulunmaktadır. Örneğin bir yazıda, Darülbeyti sahnesinde sergilenen *Saatçi* isimli müzikli komedi temsiline halkın çok ilgi gösterdiği hatta “temsillerine resmen nihayet verildiği halde halkın arzusu ve belediyenin izni ile yalnız üç gün için” *Saatçi*’nin sanatçılar tarafından yeniden sahneleneceği bilgisi paylaşılmaktadır.⁹¹⁰ Dönemin siyasilerinden Abidin Daver’in tiyatro binasına yönelik bir yazısında geçen “Bazı eserlerin 100 defa oynanması ve halkın tiyatro kapılarında sıra beklemesi gösteriyor ki Cumhuriyet devrinde tiyatro bütün medeni

⁹⁰⁷ A. H., “Tiyatro Köşesi”, *Cumhuriyet*, 17 Şubat 1930, s. 4.

⁹⁰⁸ “Sesli filmler ve sinemalarda gürültüler”, *Cumhuriyet*, 11 Aralık 1930, s. 3.

⁹⁰⁹ Vasfi Rıza, “Tiyatro seyri bir azap oluyor”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1933, s. 5.

⁹¹⁰ “Darülbeyti’de Saatçi”, *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1932, s. 2.

memleketlerdeki gibi, bizde de esaslı bir kültür ve terbiye müessesesi mevkiine yükselmektedir.” cümleleri de halkın tiyatroya olan talebine işaret etmektedir.⁹¹¹

Talepleri gösteren yazıların yanında halkın sanata yönelik ilgisizliğini ele alan yazılar da bulunmaktadır. Konservatuvarın on beşinci konseri üzerine yazılmış bir yazıda yazar, konseri dinlemeye gelen kitlenin az oluşundan yakınmaktadır. Yazara göre bu durumun iki sebebi olabilir: “Birincisi konserin reklamının az yapılmış olması. İkincisi ise aynı saate başka bir müzik etkinliğinin konulması.” Yazarın etkinlik planlamasına yönelik uyarı niteliğindeki cümlesi ise dönemin halka dayanan sanat anlayışını ortaya koymaktadır:⁹¹² “Şunu da hatırlayalım ki konserleri kendimiz çalıp kendimiz dinlemek için değil, halkın dinlemesi ve istifadesi için yaptığımızı unutmamalıyız...”

“Seyircisiz tiyatro” başlıklı başka bir yazıda da Lütü Ay sanat faaliyetlerinde devlete düşen vazifeler olduğu kadar halka da bir takım görevler düştüğünü, halksız bir sanat hareketinin düşünölemeyeceğini şu şekilde açıklamaktadır:⁹¹³

Medeni bir cemiyet içinde devlete, hükümete, belediyeye, sanat müesseselerine hatta sanatkârlara düşen vazifeler, o cemiyetin ihtiyaçlarını ve zaruretlerini karşılamak için yapılması gereken bir takım fedakarlıklar vardır. Devlet, hükümet, belediye, sanat müesseseleri ve sanatkârlar bu vazifelerini yapmazlarsa o cemiyetin gerisinde kalmış olurlar. Fakat cemiyetin ve bu cemiyeti teşkil eden fertlerin de onlara karşı bir takım vazifeleri olduğunu da unutmamalıyız. Ferdler vazifelerini yapmazlarsa bu sefer cemiyetin geride kaldığına hükmetmek icab eder. Tiyatro bahsinde devlet, hükümet ve belediyelerimiz ellerinden geleni hatta fazlasını yapmışlardır. Şu var ki bir tiyatro, devlet tiyatrosu da olsa, nihayet halka, seyirciye hitab eden, maddi ve manevi gıdasını onun varlığından alan bir sanat müessesesidir. Piyessiz, aktörsüz, dekorsuz, ışksız bir tiyatro tasavvur etmek, nasıl mümkün değilse, seyircisiz bir tiyatro tasavvur etmek de öylece mümkün değildir.

Sanat hareketinin halka etkilerinin takibine imkân veren yazı ve haberlerin yanı sıra gazetede bu hareketlerle ilgili sanat çevresinin görüşlerinin alınmasına imkân verecek anket serileri de yer almaktadır. Bu anketlerden biri “Darübedayi: dünkü ve bugünkü vaziyeti nedir, nasıl olmalıdır?” sorusu etrafında görüşler toplamaktadır. Verilen cevaplardan Salah Cimcoz Bey’e ait olanı, devletin sanatı himayesi ile sanata müdahalesi arasındaki ince çizgiye parmak basması bakımından önemlidir. Sanata müdahale yerine onun korunmasına ihtiyaç olduğunu belirten Salah Bey, hükümetin sanata müdahalesini zararlı, yardımını ise elzem addetmektedir. Salah Bey bu noktada Fransa’nın edebiyat ve sanatta en zengin devri olan XIV. Lui devrine gönderme

⁹¹¹ Abidin Daver, “Tiyatro binası”, *Cumhuriyet*, 26 Mayıs 1946, s. 2.

⁹¹² Nuri Sami, “Konservatuvarın on beşinci konseri”, *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1935, s. 5.

⁹¹³ Lütü Ay, “Seyircisiz tiyatro”, *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1949, s. 5.

yaparak, bu zenginliği sanatın her dalının himaye edilmiş olmasıyla ilişkilendirmektedir. Bununla birlikte Salah Bey, himayenin müdahale şeklini almasıyla bu dönem sanatının “vak’a nüvislerin tarihi gibi yavan bir şekle” girmiş olduğunun altını çizmektedir.⁹¹⁴

Gazetenin yayımladığı anketlerden bir diğeri Peyami Safa tarafından yürütülen “Büyük Musiki Anketimiz” başlıklı ankettir. Ankette sanat çevresinin Batı tekniğiyle işlenecek milli müziğe yönelik düşünceleri alınmaktadır. Safa’nın ilk görüşme yaptığı Mes’ut Cemil Bey fikirlerini şu şekilde açıklamaktadır:⁹¹⁵ “... her tarafından milli olan Türk musikisinin Avrupa’lıların usullerile inkişaf ettirilmesi yollarını arayanlardan birisi de benim. Türk musikisinde çok sesli musiki üslubuna doğru bir gidiş muhakkak var. İyi tedbirler ve salim bir çalışma ile bu gayeye daha çabuk ve emin olarak varılabilir.” Bir diğer isim, Konservatuvar Müdürü Ziya Bey de müzik hareketinde milli olmanın önemine vurgu yapmaktadır. Her müziğin kendi ikliminin bir ürünü olduğunu belirten Ziya Bey’e göre Türk müziğini dünya çapında belirli bir seviyeye eriştirebilmek, müzik hareketine milli değerlerin dahil edilmesiyle mümkün olacaktır.⁹¹⁶ “Cemal Resit, Paris’te kazandığı muvaffakiyeti, oraya kendi memleketinin havasından bazı orijinal sesler götürmeğe borçludur. Yaptığı eserlerin esası Anadolu havaları olmasaydı, acaba orada kıymetli arkadaşımızı dinliyen bulunur muydu?”

Radyo orkestrası şefi Necip Yakup’un Batı tekniğiyle işlenecek müziğe geçilmesinin gerekliliğini dayandığı ve sanatın halkın duygu durumunu iyiye yöneltme görevine vurgu yapan şu cümleleri dikkat çekicidir:⁹¹⁷ “Çok melankolik alaturka musiki iptilasile afyonkeş olmak arasında pek fark yoktur, diyebilirim. Bundan milli musikimiz taraftarları alınmasınlar. Demek istiyorum ki yalnız derin kederler gibi uyuşturucu haleti ruhiyelerde bu musiki tesirlidir. Halbuki hayat bu duygulardan ibaret midir?”

Peyami Safa tarafından milli müziğin inşa sürecine yönelik olarak yürütülen bu anket aynı zamanda sanat çevresindeki alafranga-alaturka gerginliğini de yansıtmaktadır. Katılımcılardan bazıları milli müziğin sadece Batı müziğiyle inşa edilebileceğini, bazılarıysa Batı müziğiyle işlenmiş bir müziğin asla milli bir müzik olamayacağını savunmaktadır. Bunların yanında milli müziğin, halk müziğine

⁹¹⁴ “Darülbeydi: Dünkü ve bugünkü vaziyeti nedir, nasıl olmalıdır?”, *Cumhuriyet*, 15 Mart 1930, s.3.

⁹¹⁵ Peyami Safa, “Büyük musiki anketimiz”, *Cumhuriyet*, 7 Aralık 1932, s. 6.

⁹¹⁶ Peyami Safa, “Büyük musiki anketimiz”, *Cumhuriyet*, 8 Aralık 1932, s. 6.

⁹¹⁷ Peyami Safa, “Büyük musiki anketimiz”, *Cumhuriyet*, 10 Aralık 1932, s. 3.

dayandırılmış bir repertuvarın Batı müziği tekniğiyle işlenmesinden doğacağını savunanlar da bulunmaktadır. Bu görüş, devlet yönetiminin milli sanatı inşa konusunda tercih ettiği yöntemle örtüşmektedir. Tüm görüşleri toplu halde ortaya koyduğu ankete yönelik son yazısında⁹¹⁸ Peyami Safa tarafsızlığını bozmamak adına konuyla ilgili fikirlerini bu yazısında açıklamayacağını, fırsat bulduğu takdirde bir gün kendi fikirlerini de yazacağını belirtmektedir. Safa'nın konuyla ilgili görüşünü, 1938 yılında, "Alaturka sofuluğu ve alafranga züppeliği" başlıklı yazısıyla açıkladığı görülmektedir. Safa, Batı müziği çerçevesi içine girmenin bir zorunluluk olduğunu kabul etmekle birlikte, Türk müziğinin "modern ve canlı kıymetleri"nin de göz önünde bulundurulması gereğine vurgu yapmaktadır. Yarının Türk bestekarı, eserlerini bu kıymetlerden istifade ederek oluşturduğu takdirde, müziğin hem Batılı hem de Türk olabilmesi sağlanacaktır. Bunun için de Safa'ya göre, yarının bestekarı hem Batı hem de Türk müziğini iyice tanımak mecburiyetindedir.⁹¹⁹

Anketlerin yanında, milli sanatın oluşumu konusunda Peyami Safa'nın üstte bir bölümüne değinilmiş yazısına benzer yazılar da yayımlanmaktadır. Bu yazıların büyük bir bölümü müzik devrimine yöneliktir ve yazılar müzik devrimi konusunda ülkede esen havayı takip etmeyi mümkün kılmaktadır. Bunlardan birinde Nadir Nadi, Türk'ün kendine has müziğini halk müziğine dayandırır: "Türk musikisi yoktur diye bağırانlar bir şeyden anlamıyan insanlardır. Türk'ün kendi yarattığı bir musikisi vardır: Halk musikisi." Yazar, her halkın müziğinde genel olarak bazı temayüller bulunduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir: "Fransız musikisi neş'e, İspanyol musikisi ihtiras, Alman musikisi samimiyet terennüm eder. Bizim halk musikimizde dehâ vardır. Bu dehayı benimseyip bütün dünyaya duyuracak olan bir dâhiye muhtacız. Onu yetiştireceğiz."⁹²⁰

Gazetenin, müzik devriminin yayılması adına, bağımsız bir başlık altında öneriler geliştirdiği de görülmektedir. Bu öneri dizisi, 28 Mayıs 1934 tarihinde "Musiki yayma teşkilatı yapalım!" başlığıyla başlatılmıştır. İlk teklife yönelik açıklama ise şu şekildedir:⁹²¹ "Ankarada toplanan musiki komisyonuna teklif ediyoruz: Bir radyo neşriyat teşkilatı yapalım. Bu teşkilat garp musikisini yayma işini üzerine alsın. Müttehassıslar, heyetler seçsin. Radyolarımızda evvela garp musikisinin

⁹¹⁸ Peyami Safa, "Musiki anketimizin neticeleri", *Cumhuriyet*, 11 Ocak 1933, s. 3.

⁹¹⁹ Peyami Safa, "Alaturka sofuluğu ve alafranga züppeliği", *Cumhuriyet*, 2 Şubat 1938, s. 3.

⁹²⁰ Nadir Nadi, "Prof. Marks'la mülakat", *Cumhuriyet*, 12 Kasım 1932, s. 3.

⁹²¹ "Musiki yayma teşkilatı yapalım!", *Cumhuriyet*, 28 Kasım 1934, s. 5.

izahını yapsın, güzel parçalar dinletsin ve tek cümle ile bu inkılabı millete aşılansın.”

Gazetenin ertesi günkü baskısında, Konservatuvar müdürü Ziya Bey’in bu teklife yönelik cevabına yer verilmiştir. Teklifin çok yerinde olduğunu söyleyen Ziya Bey müziği yayma konusunda alternatif bir de teklif sunmaktadır:⁹²² “Hatta musikiyi yaymak için radyodan sonra sinemalardan da istifade edilebilir. Çünkü halk sinemaya film seyretmek üzere gittiği zaman karşısında yalnız gözlerine değil, kulaklarına da hitap eden bir zevk bulmaktadır. Keza operalar da aynı rolü oynayabilir.”

Bu serinin 30 Kasım ve 1 Aralık’taki baskılarda da devam ettiği görülmektedir. Buna ek olarak Halid Ziya Uşaklıgil’in de 18 Ocak 1935 ile 11 Şubat 1935 tarihleri aralığında “Musiki işi” başlıklı bir yazı serisi bulunmaktadır. Uşaklıgil de bu seri ile müzik devrimi konusunda on bir yazıdan oluşan bir yol haritası sunmuştur. Aynı dönemlerde Emine Saliha Otgünç’ün “Musiki Bahisleri” köşesinde konuya temas ettiği görülmektedir. Otgünç, 1 Şubat ve 28 Şubat 1935 tarihli yazılarında ulusal bir operanın inşa sürecine değinmiştir. Müzik devrimine ilişkin bir başka yazı serisi ise Suad Derviş’e aittir. Derviş, 2 Aralık 1935’te başlayan ve 13 Aralık 1935’te son bulan, “Bizde sanat hareketlerini uyandırmak için...” başlıklı bu yazı serisinde sanat çevresinden önemli insanlarla yaptığı görüşmelerle müzik devrimi sürecinin nasıl yönetilmesi gerektiği konusunda görüşler toplamıştır. Bunlar arasında Avrupa’dan sanatçıların getirilmesi, Batı müziğinin bol bol dinlenmesi, tam kadrolu bir orkestranın teşkil edilmesi gibi görüşler yer almaktadır. Derviş’in görüştüğü isimlerden Nurullah Şevket, sadece sanatkâr getirmenin bile kâfi olmadığını belirtmekte ve şunları eklemektedir:⁹²³ “Notalar ve musiki alatları da gümrüksüz girmeli, halkın musiki terbiyesile beraber Konservatuvar talebesinin de yetişme imkânı tamamlanmalıdır.” Görüşme yapılan bir diğer isim Hasan Ferid “Bizim dinlemek ihtiyacımız bütün milletlerinkinden çok fazladır.” demektedir ve büyük sanatkârlar getirilmediği takdirde Konservatuvar talebelerinin bile tam anlamıyla yetiştirilemeyeceğini belirtmektedir.⁹²⁴

Gazetede müzik devrimi konusunda Avrupalı uzmanların görüşlerine de yer verildiği görülmektedir. Bunlardan Prof. M. Marks, Türk müziğinin inşa sürecini Rus

⁹²² “Musiki yayımı”, *Cumhuriyet*, 29 Kasım 1934, s. 1.

⁹²³ Suad Derviş, “Nurullah Şevket’e göre”, *Cumhuriyet*, 3 Aralık 1935, s. 1.

⁹²⁴ Suad Derviş, “Hasan Ferid’e göre”, *Cumhuriyet*, 4 Aralık 1935, s. 1.

ulusuyla benzerliği bakımından ele almaktadır:⁹²⁵

Bundan yüz sene evvel Ruslar da bir musiki inkılabı yapmak istediler. O zaman Rusya'da bugünkü Rus musikisi yoktu.

Rusların bir Bethofen, bir Bah, bir Mozart'ları yoktu. Yalnız milli raks ve dans havaları vardı. Onlar da o zaman garp musikisini beğenip benimsemek istediler. Ve ilk olarak İtalyan operalarını alarak kendi lisanlarına adapte ettiler. Fakat Rusya'da bir kısım halk ve bütün Avrupa Rusya'yı taklitçilikle itham ettiler. Bu hal her tarafta nefreti mucip oldu, ve milli Rus musikisi de yavaş yavaş kaybolmağa başladı. Fakat aradan 60 sene kadar bir müddet geçtikten sonra üç büyük Rus musikişinası Avrupa ve Rus milli musikisini birbirine karıştırıp orijinal bir musiki meydana getirdiler. Bu suretle ortaya yeniden çıkan musikinin teorisi gene Avrupa teorisi idi. Fakat buna Rus hissi, Rus duygusu, Rus milli zevki de karışmıştı ve bugünkü güzel Rus musikisi bu suretle vücade gelmiştir.

Türkiye de bugün hemen aynı vaziyettedir. Halen mevcut olan Türk musikisinin, ihmal değil, inkişafına çalışmak, onu gene garp teorisine ve garp musikisine uydurarak yeni ve milli Türk musikisini tesbit etmek Türk gençliğinin bugün üzerine düşen bir vazifedir.

Bununla beraber gazete bir Rus kompozitörünün de konuyla ilgili görüşüne yer vermiştir. İppolitof İvanof adındaki kompozitörün Sovyet Sanatı dergisinde Türk müzik devrimine dair yayımlanan makalesine göndermede bulunan yazıda “Maruf bir Rus kompozitörü ‘Halk musikisi melodi ve ahenklerinin hususiyetlerini kaybettirmeden eser hazırlamak lazımdır’ diyor” ifadelerine yer verilmiştir.⁹²⁶ Gazetede müzik devrimi konusunda Rus deneyimlerine yer verilmesi, gazetenin dönemin sanat politikasına yön verme noktasındaki eğilimini de yansıtmaktadır.

Tiyatro alanında da milli bir arayışın izlerini süren yazılar bulunmaktadır. Bu yazılarda milli tiyatronun gelişimi ve ulus inşa sürecine etkisi üzerinde durulmaktadır. Yunus Nadi “Türk tiyatrosunu ne vakit kuracağız” başlıklı yazısında milli tiyatro sanatının inşası konusunda izlenmesi gereken meşakkatli yolu şu şekilde dile getirmektedir:⁹²⁷

San'at hayatı bir memlekette bugünden yarına teessüs edivermez. Bunun için san'ati memlekete maletmeğe lüzum vardır ki bu çok fedakârlık ve çok çalışma ile beraber bir hayli de zaman meselesidir...

Bize öyle geliyor ki Kültür Bakanlığının Ankarada tiyatro namına ilk yaptıracağı sey böyle sahneli bir akademi kurmak olacaktır. Giderek bu akademi bütün Türkiyede tiyatroyu dalga dalga yaymağa muktedir bir kurum olur. Herhalde bu meseleyi bu yıl filen ele alırsak san'at hayatında bizi bekliyen büyük çalışma alanına ilk sağlam adımı atmış oluruz.

Ali Süreyya ise Halkevleri'nde sahneye konulan Aka Gündüz'e ait *Mavi Yıldırım* piyesi ile ilgili yazısında milli tiyatronun ulus inşa sürecine dolaylı etkisini

⁹²⁵ Prof. M. Marks, “Milli Türk musikisi”, *Cumhuriyet*, 26 Kasım 1932, s. 4.

⁹²⁶ “Türk musiki inkılabı”, *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1935, s. 3.

⁹²⁷ Yunus Nadi, “Türk tiyatrosunu ne vakit kuracağız?”, *Cumhuriyet*, 18 Mayıs 1936, s. 1.

ele almaktadır. Süreyya, Gündüz'ün bu eseri ile “milli istiklal aşkının genç ruhlardaki hummalı ve imanlı doğuşunun güzel bir tablosu”nu yaptığını belirtmekte ve yazısını da şu şekilde sonlandırmaktadır:⁹²⁸ “Bu eserin yarınki Türk çocuklarının milli terbiyesinde büyük bir rol oynayacağı muhakkaktır.”

Gazetede, sanat politikaları konusunda iyi uygulama örneklerini içeren yazılar da bulunmaktadır. Bunlar da genel olarak Sovyet Rusya içerikli örneklerdir. Nadir Nadi “Sovyet Rusyadan Röportajlar” köşesinde Moskova Konservatuvarı konusunu işlemiştir. Konservatuvarın, 4.000.000 lira bütçe ve 1.500 öğrencisiyle Sovyetlerin müzik kültürünü hazırlamak için “arı gibi” çalıştığını belirten yazar, Prof. Lubinoff ile yaptığı görüşmeden şu bilgileri aktarmaktadır:⁹²⁹

Meisterschub talebeleri, senede üç defadan az olmamak sartile konservatuar idaresinin göstereceği yerlerde (mekteb- lerde, ameale kulüblerinde) konserler vermeğe mecburdur. Bu suretle hem talebenin pratik yapmasını, hem de halk arasında musiki kültürünün yayılmasını temin ediyoruz.

Bütün masraf devlet tarafından temin edilmektedir. Talebe yurdumuzda, çocuklar yatarlar, bakılırlar, yerler, içerler. Ayrıca yüz rubleden beş yüz rubleye kadar aylıkları da var.

Nadir Nadi, aynı köşedeki başka bir yazısını bu sefer de Sovyet tiyatrosuna ayırmıştır. Tiyatro alanındaki incelemesine dayanarak Rusya’da sanatkârların bu kadar yükselebilmiş olmasının en büyük sebeplerinden birinin devletten gördükleri teşvik ve himaye olduğunu belirten yazar, sanatkârların yaşam şartlarının iyi olduğunu da eklemektedir. Bununla beraber yaygın ve halkı sürecin bir parçası yapan tiyatro faaliyetleri sayesinde herhangi bir işçi bile işçi kulüpleri sahnesinde kendini gösterme fırsatı elde edebilmektedir. Kabiliyeti olması durumunda da bu işçi günün birinde “en yüksek bir sanatkâr” olabilmektedir.⁹³⁰

Nadir Nadi’nin bir başka yazısı ise Rusya’daki bale okulu üzerinedir. Nadi, Leningrad Bale okulunu ziyaret etmesinin ardından 150 yıllık okulla ilgili metot kabinesi şefi Slonimski’den şu bilgileri aktarmaktadır:⁹³¹

Çarlık zamanında kurulmuş bir müessese olmakla beraber Sovyet hükümetinin bu mekteb üzerinde büyük emekleri vardır. 1917 ihtilalinden sonra çektiğimiz ıstırap senelerinden bahsedildiğini duymuşsunuzdur. Halk açlıktan ölüyordu. Bütün mektebler tatil edilmişti. Fakat Rus balet san'atının şerefini düşünen hükümet, içinde yüzdüğü zorluklara rağmen burasını kapatmadı. Çocuklara ve hocalara vazifelerine devam imkânlarını temin etti. Eğer bu mekteb birkaç ay ihmal edilseydi bugün Rus baleti bir daha dirilmemek üzere ölmüş bulunacaktı.

⁹²⁸ Ali Süreyya, “Ankara Halkevi’nde: Mavi Yıldırım”, *Cumhuriyet*, 10 Haziran 1932, ss. 1-2.

⁹²⁹ Nadir Nadi, “Sovyet Rusyadan Röportajlar”, *Cumhuriyet*, 8 Nisan 1936, s. 3.

⁹³⁰ Nadir Nadi, “Sovyet Rusyadan Röportajlar”, *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1936, s. 3.

⁹³¹ Nadir Nadi, “Sovyet Rusyadan Röportajlar”, *Cumhuriyet*, 20 Nisan 1936, s. 3.

Seçilen örneklerde, dönemin de sanat hareketiyle uyumlu bir şekilde devletin himayesinde, halkçı bir sanata vurgu bulunmaktadır.

Gazetede sanat çevresi açısından olumsuzluklar doğuran eksiklikler üzerine haber ve yazılara ulaşmak da mümkündür. Bunlar arasında Beyoğlu'nda İtalyan tiyatrosu yapıldığına dair bir haberde, devlet kurumlarının bina konusundaki pasif konumu eleştirilmektedir:⁹³² “İstanbul Belediyesi tiyatro binası inşası için öteye beriye baş vurmakla meşgul oladursun, İstanbul'da bir Fransız tiyatrosu mevcut olduğunu gören İtalyan'lar buna rekabet maksadile Tepebaşı'nda ... sabık İtalyan konsoloshanesi binasını ve bahçesini ihtiva etmek üzere muazzam bir tiyatro binası inşasına başlamışlardır.”

1946 yılındaki bir haber, Şehir Tiyatrosunun bina ile ilgili sorununun hala çözülmemiş olduğunu göstermektedir. “Valimizin Ankaradan getirdiği güzel haberler” başlıklı haberde Vali, tiyatro binasına yönelik planlamaları aktarmaktadır. Şimdiye kadar şehrin ve halkın yol ihtiyacı gibi işlerin ön planda tutulduğunu belirten Vali, “gittikçe önemi artan bir ihtiyaç ve hatta bir üzüntü mevzuu halinde göze çarpan tiyatro binası işi” ile de ilgilenilmeye başlanacağını haberini vermektedir:⁹³³ “Bu yıl, İstanbulda yapmağı düşündüğümüz tiyatro binalarından birinin inşasına başlamağa karar vermiş bulunuyoruz.”

Dönemin siyasilerinden Abidin Daver'in de bu haberden kısa bir süre sonra aynı konuya değindiği görülmektedir. Ülkede tiyatronun “esaslı bir kültür ve terbiye müessesesi mevkiine yükselmekte” olduğunu belirten Daver, bina konusunda aynı hızda gelişim gösterilememesinin nedenini savaş koşullarına bağlamaktadır. Daver'in aktardıklarına göre tiyatro binasının bir ihtiyaç olarak ortaya çıkışı savaş öncesine rastlamaktadır. Bu ihtiyaca bağlı olarak büyük tiyatro binasının planları yapılmış, ancak savaş, bu tiyatronun inşasına engel olmuştur. Sonrasında bazı düzenlemelerle olgunlaştırılan bu plan, artık hayata geçirilebilecektir.⁹³⁴

Bu binanın yapımına ek olarak aynı tarihlerde İstanbul Belediyesi tarafından dört bin kişilik bir açık hava tiyatrosu yapımına da başlanacağını bilgisi verilmektedir. Haberde ayrıca tiyatronun yapılacağı arazinin Belediyeye ait olması sebebiyle bu girişimin fazla masraflı olmayacağı da eklenmiştir.⁹³⁵ Buna rağmen tiyatroya kaynak

⁹³² “Beyoğlu'nda bir İtalyan tiyatrosu yapılıyor”, *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1931, s. 2.

⁹³³ “Valimizin Ankaradan getirdiği güzel haberler”, *Cumhuriyet*, 16 Ocak 1946, s. 3.

⁹³⁴ Daver, “Tiyatro binası”, s. 2.

⁹³⁵ “2000 kişilik tiyatro binası”, *Cumhuriyet*, 19 Ocak 1946, s. 2.

aktarımının bazı kesimler için sorun teşkil ettiği, açık hava tiyatrosunun açılma aşamasında Muhsin Ertuğrul tarafından yazılmış bir yazıdan anlaşılmaktadır. Yazısında Ertuğrul, sanata kaynak aktarımının önemini çarpıcı bir şekilde dile getirmektedir:⁹³⁶

Bugün açılacak tiyatronun, bir milyon İstanbullunun ancak dört binini ağırlayabilen bu ucuz binanın yapılıp yapılmaması görüşülürken bazı kimseler (İstanbulun hastanesi, yolları yokken tiyatroya ne ihtiyacı var?) buyurdular. Ve alçakgönüllü hemşerilerime bu çatısız sığınağı çok gördüler. Bu zevat unuttular ki, hastanenin hastalara bakmasına, yolların taşıtlara, adamlara, hayvanlara geçid vermesine karşılık, tiyatro insan yetiştirir; hem de sağlam kafalı üstün insan.

Eğer hemen yurdda bir çok tiyatro kurup insan yetiştirmeğe koyulamazsak, o zaman ne başka hastaneleri kuracak insan, ne de yolları yapacak kafa buluruz. Bunun için her şeyden önce, büyüklerin okulu sayılan tiyatroyu kuralıyız, orada insan yetiştirmeliyiz.

Benzer içerikli haber ve yazılar, tiyatro alanına ilişkin bu sorunun resim ve müzik alanında da var olduğunu göstermektedir. D Grubunun beşinci sergisi ile ilgili bir haberde, Elif Naci'nin açılış konuşmasında belediyenin kendilerine bir salon vermek için para istemesinden dolayı şikayet ettiği ve salon bulma konusunda yaşadıkları güçlükleri “acıklı bir lisanla” anlattığı aktarılmaktadır.⁹³⁷ Peyami Safa da D Grubunun sergisine ilişkin bir yazısında yaşanan bina sıkıntısını şu cümlelerle ifade etmektedir:⁹³⁸ “Evvel gün kapanan sergide eser azdı. Beyoğlu Halkevinin salonu müsaid olmadığı için birçokları teşhir edilememiş. Türkiye’de san’atkarın, fikir adamının ve şahsiyet sahibinin ezeli derdi: At var, meydan yok!” İstanbul Belediye Konservatuarı’nın da benzer sıkıntılar yaşadığı, kurumun müdürü Yusuf Ziya’nın şu cümlelerinden anlaşılmaktadır:⁹³⁹ “Eğer yerimiz olsa ve kiralanmış bir salonda konser vermek mecburiyetinde bulunmasak konserlerimizi şüphesiz daha sıklaştıracamız.”

Bunlara ek olarak gazetede, devletin sanat konusunda hayata geçirdiği fiyat ve vergi politikası üzerine eleştiriler içeren yazılara da rastlanmaktadır. Yusuf Ziya tarafından 1933 yılında yazılmış bir yazıda, halkın tiyatroya katılımı uygulanan fiyat politikası üzerinden değerlendirilmektedir. Yazısına “Pahalılık, Darülbedayide oynanan bir piyesin adı değildir.” cümlesiyle başlayan yazar, Şehir Tiyatrosunun sanatçılara verdiği az ücrete karşın bilet fiyatlarını yüksek tutuşunu şu şekilde eleştirmektedir:⁹⁴⁰ “Kendi çocuklarını en az para ile besleyen Darülbedayi, ne gariptir

⁹³⁶ Muhsin Ertuğrul, “İstanbul açık hava tiyatrosu açılırken”, *Cumhuriyet*, 9 Ağustos 1947, s. 2.

⁹³⁷ “D grubunun 5 inci sergisi dün açıldı”, *Cumhuriyet*, 21 Temmuz 1935, s. 2.

⁹³⁸ Peyami Safa, “D Grubu sergisi”, *Cumhuriyet*, 16 Şubat 1940, s. 3.

⁹³⁹ Suad Derviş, “Yusuf Ziyaya göre”, *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1935, s. 6.

⁹⁴⁰ Yusuf Ziya, “Darülbedayide pahalılık”, *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1933, s. 3.

ki, müşterilerini en çok para ile içeri kabul ediyor. Öyle sanıyorum ki, tiyatroya gösterilen rağbetsizliğin sebeplerinden bir tanesi de budur: Pahalılık!” Yazar, tiyatroya halkın katılımının ancak bilet fiyatlarının indirilmesiyle mümkün olacağını belirtmekte ve fiyatların indirilmesi sonrası bütçede açık oluşabileceğine yönelik endişelere de şu şekilde cevap vermektedir:⁹⁴¹ “Fakat esasen inkılap Türkiye’si için, yegane tiyatrosunun açığı düşünülecek bir mes’ele olamaz. Bütçesinde, ramazanda kandil yaktıracak, bayramda top attıracak tahsisatı bile olan laik bir devlet, Darülbeydeyi kasasındaki küçük boşluğu doldurmaktan çekinir mi? Ben, bunu düşünmekten bile korkarım!” Yusuf Ziya’nın bu ifadeleri, devrim ışığında ilerleyen laik bir ülkede devlet ve sanat ilişkisinin nasıl olması gerektiğini vurgulaması bakımından önem taşımaktadır.

Bilet fiyatlarının yanında vergilerin de yazarlarca gündeme getirilen önemli konulardan biri olduğu görülmektedir. Özellikle yabancı sanatçıların kazançları üzerine uygulanan vergi, gazetenin sistemli bir şekilde eleştiriye tabi tuttuğu bir konu olarak dikkat çekmektedir. Yunus Nadi, 1934 yılının sonunda, konuya, evrensel müziğin yayılabilmesi için bu müzikte başarılı kimselerin yurda çağrılarak konser vermelerinin sağlanması gereği üzerinden değinmekte ve devletin bu kimselerden aldığı yüzde kırk beş oranındaki verginin, evrensel müziğin ülkedeki yayılımı önündeki en büyük engel olduğunu belirtmektedir. Nadi, yabancı sanatçıların ülkeye gelmesinin oldukça önemli olduğunu “bunların konserlerinden vergi almak şöyle dursun, öyle gerekirse kendilerine üstelik para da vermeliyiz.” cümlesiyle ortaya koymaktadır.⁹⁴²

Yabancı sanatçılardan alınan vergiye ilişkin bir başka yazıda geçen şu ifadeler, vergi politikasının sanat dünyasına olumsuz etkilerini açık bir şekilde göstermektedir:⁹⁴³

Güzel bir keman sesine hasret kaldık.

Bunun sebebi yabancı sanatkârlardan alınan vergilerin ağır olması imiş.

.. musiki bahsinde, yanlış hareket edilmiştir. Güzel heyecan duymak, en tabii ihtiyaçlarımızdan biridir. Bu heyecanı garb sanatının tekamül etmiş kaynaklarından almamız lüzumunu ilk söyleyen Atatürk oldu.

Ve çok gariptir ki garb sanatının memleketimize uzan kaynakları, bu sözler den sonra ihdas edilen vergilerle bütün bütün tıkanmıştır.

⁹⁴¹ Yusuf Ziya, “Darülbeyde pahalılık”, s. 3.

⁹⁴² Yunus Nadi, “Ülkede evrensel musikiyi yaymak için”, *Cumhuriyet*, 29 Aralık 1934, s. 1.

⁹⁴³ N. S., “Sanat hayatı”, *Cumhuriyet*, 22 Kasım 1935, s. 5.

Senede bir defa İstanbula uğrıyan bir Hubermann, buradan kazanacağı üç beş yüz lirava muhtac değildir. O ve onun gibiler, her zaman dünyanın her tarafında aranıyorlar. Ve biz Atatürk'ün kuvvetli iradesine dayanarak çıkmak istediğimiz sanat seviyesine erisebilmek için bu üstadlara vereceğimiz bes on bin lirayı boşu boşuna sokağa dökülmüş sayamayız.

Bazı yazılar, kazanç vergisiyle ilgili olarak yabancı sanatçıların düşüncelerine de yer vermektedir. Bu yazılardan biri, ünlü Fransız piyanist Alfred Cortot'un, "Türkiye'ye neden gelmiyorsunuz?" sorusuna verdiği "Ne yapalım müsaade etmiyorsunuz ki gelelim!" cevabı üzerinden sürece yönelik şu değerlendirmeleri aktarmaktadır:⁹⁴⁴

Bundan dört beş sene evveline kadar vaziyet daha iyiydi. Ayda bir iki defa olsun iyi bir sanatkâr dinlemek kabil oluyordu. Çünkü o zaman vergiler, bugün olduğu gibi Sanat'ın memleketimize girmesini menedici bir şekilde değildi.

Bugün yerli bir sanatkârımız kendini dinletmek isterse satılan bilet üzerinden ödediği muhtelif vergilerin miktarı yüzde otuzu geçmektedir. Eğer sanatkâr bir ecnebi olursa bu yüzde otuzdan maada geri kalan paranın yüzde ellisini hükümete bırakmak mecburiyetindedir. Yani yüz kuruşa satılan bir biletin altmış beş kuruşu vergi oluyor. Bu şekilde hiçbir sanatkârın memleketimize gelmesine imkân yoktur. Nitekim bu vergiler konu konalı hiçbir Türkiye'ye gelmedi.

Yunan Devlet Tiyatrosu ziyareti üzerine yazdığı yazısında Cemil Fikret, Yunan sanatçılarıyla gerçekleştirdiği görüşmede sanatçıların kendisine İstanbul'a tekrar gelebilmeyi çok istediklerini söylediklerini belirtmektedir. Fikret, sanatçıların gelememe nedenini ise şu cümlelerle ortaya koymaktadır:⁹⁴⁵ "Fakat onları İstanbul halkına görünmekten ve bizi onları seyretmekten meneden aşılmaz bir duvar var: Fazla vergiler." Sürecin yabancı sanatçıları perspektifinden değerlendirildiği yazıların bazıları, vergi politikası konusunda gelişmiş ülkelerden örnekler sunarak, Batı'nın konuyla ilgili tutumunun görülmesine fırsat tanımaktadır. Yunus Nadi iki üç konser vermek için yurda gelen Erika Morini'nin üç değil beş konser vermek için İtalya'ya bizzat Mussolini tarafından davet edildiğini yazarken, İtalya devletinin konuyla ilgili hassasiyetinin altını çizmektedir:⁹⁴⁶ "İtalyada musiki çok ileride bir iştir ve orada oldukça iyi, hatta pek iyi keman çalan belki binlerce san'atkar vardır. Buna rağmen İtalya kendisini işe o türlü yüksek san'atkarları dinlemekten müstağni saymamaktadır... Bir cemiyet san'atte ne kadar ileri olursa yüksek san'atkarları o kadar fazla takdir eder." Başkaları için bir zevk olan bu meselenin Türkiye için mutlak bir ihtiyaç olduğunun altını çizen Nadi, bu yazısında da gerekirse üste para vererek büyük müzik ustalarının ülkeye gelişinin sağlanması gereğine işaret etmektedir.

⁹⁴⁴ "Memleketimizde kültür hareketleri istiyoruz!", *Cumhuriyet*, 23 Kasım 1935, s. 3.

⁹⁴⁵ Cemil Fikret, "Yunan Devlet Tiyatrosunda", *Cumhuriyet*, 9 Aralık 1936, s. 5.

⁹⁴⁶ Yunus Nadi, "Memlekette sanat hayatını canlandırmak için", *Cumhuriyet*, 25 Kasım 1935, s. 1.

Yabancı sanatçılardan alınan vergilerin yanı sıra devletin gümrük vergisi konusundaki uygulamalarının da sanat çevresinde memnuniyetsizlik yarattığı görülmektedir. Milli müziğin inşa süreciyle ilgili bir konuşmasında Yusuf Ziya, bu memnuniyetsizliğe dikkat çekmektedir. Yabancı sanatçılardan alınan vergi gündemden düşmezken, müzik aletlerinden alınan gümrük vergilerinden hiç söz edilmemesinden yakınan Yusuf Ziya konuyla ilgili yaşanan sıkıntıları şu cümlelerle aktarmaktadır:⁹⁴⁷ “Onlara lüks eşya tarifesi tatbik ediliyor. Musiki alâtını, alâtı dersiyeye olarak kabul etmek lazımdır. Notalardan da gümrük alınıyor... Ya size Konservatuvarın kazanç vergisi verdiğini söylersem buna ne dersiniz?.. Evet kütüphanemizden, kütüphanemizdeki kitablardan bile vergi veriyoruz.”

Benzer sıkıntıların ülke içindeki tiyatro topluluklarınca da yaşandığına ilişkin bilgiler bulunmaktadır. Gazete 1942 yılında, tiyatrolardan alınmakta olan yüzde elli altı nispetindeki verginin azaltılması yolunda kuvvetli bir akım başlatıldığı haberini vermektedir. Verginin yüksekliği sebebiyle bazı tiyatro heyetlerinin dağılmaya başladığını belirten haberde, İstanbul Şehir Tiyatrosunun dahi aynı kaygıları taşıdığı eklenmektedir. Gazete konuyla ilgili olarak hükümete şu şekilde seslenmektedir:⁹⁴⁸ “Hükümetimizin güzel san’atlara her zaman büyük bir ehemmiyet vermekte olduğunu biliyoruz. San’atkarları bugünkü durumdan kurtarmak için bu vergi nispetini halledeceği de şüphesiz telakki edilmektedir.”

Gazetede vergi konusunda sanat çevresinden aktarılan görüşler, aynı zamanda, hem Devlet Konservatuvarı sanatçıları ile Belediye sanatçıları ve serbest sanatçılar arasında hem de serbest sanatçıların mensup olduğu farklı sanat alanları arasında farklı şekilde uygulanan vergilendirmenin, sanatçılar üzerindeki etkisinin takip edilmesine de imkân vermektedir. Metin Toker’ın 1949 yılında üç sanatkâr, Muammer Karaca, Vasfî Rıza ve Necmi Rıza ile yaptığı görüşmeler sonucunda aktardıkları, devletin vergilendirme konusunda sanatçılara yönelik tutumuna ayna tutmaktadır:⁹⁴⁹

... Memlekette bir muharrir roman yazar, kitab halinde bastırır, kimse vergi almaz. Memlekette bir ressam tablo yapar, satar, kimse vergi almaz. Memlekette bir şair şiir yazar, şiirlerini bir araya toplar, kimse vergi almaz. Hatta memlekette bir adam piyes yazar, onu bastırır, satıp para kazanır, kimse vergi almaz. Zaten san’ati korumak isteyen bir hükümet de başka türlü hareket edemez.

Gelgelelim o, piyesini bastırıp da para kazanan muharrir, bunu bir tiyatroda temsil ettirmeye kalkışrsa yüzde 31 vergi verir. Niçin? Sebebi meçhul.

⁹⁴⁷ Suad Derviş, “Yusuf Ziyaya göre”, *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1935, s. 6.

⁹⁴⁸ “Tiyatro vergileri”, *Cumhuriyet*, 30 Aralık 1942, s. 2.

⁹⁴⁹ Metin Toker, “3 tanınmış sanatkârın müşterek derdleri”, *Cumhuriyet*, 10 Ocak 1949, s. 3.

Sonra, bütün tiyatrolar o vergiyi verirler de, Devlet Tiyatrosu vermez. Çünkü onun kuruluş kanununda böyle bir imtiyaz hakkı tanınmıştır. Halbuki Devlet Tiyatrosu ile İstanbul Şehir Tiyatrosu aynı kimse tarafından idare edilir; Devlet Tiyatrosu ile İstanbul Şehir Tiyatrosu aynı eserleri temsil ederler.

Yalnız arada bir tek fark vardır. Devlet Tiyatrosu hariç, bütün tiyatrolar ve konser salonları bu memlekette Belediyeler kanununa göre eğlence ve zevk mahalleridir. Kanun bu fasla giren yerleri de tasrih etmekten geri kalmamıştır: Lokantalar, gazinolar, barlar... ve umumhaneler!

Cumhuriyet, değindiği konular ve konuları ele alış biçimiyle dönemin sanat politikaları üzerinde yönlendirici bir güce sahip olmuştur. Halkçı ve Batıcı bir yaklaşımla devletin sanat politikalarını desteklemesinin yanında sanat çevresiyle kurduğu etkin iletişimle bu politikalardan doğan olumsuzlukların gündeme getirilmesine de katkı sağlamıştır. Sanat politikalarıyla ilgili yönlendirici gücünü, özellikle vergi alanında yürüttüğü sistemli hareket örneğinde izlemek mümkündür. Kazanç Vergisi Kanununun yabancı sanatçılar ve müzik devrimine yönelik olumsuz etkilerini ısrarlı bir biçimde vurgulayan yazılarıyla *Cumhuriyet*, kanunda 1937 yılında yapılan değişiklikte⁹⁵⁰ kuşkusuz büyük rol oynamıştır.

⁹⁵⁰ “Vergilerle İlgili Düzenlemeler” alt başlığında detaylı olarak açıklanmıştır.

5. SONUÇ

Bu tez, devlet-toplum ilişkisini sanat politikaları üzerinden incelemektedir. Toplumda sanatın bir ihtiyaç olarak ortaya çıkabilmesi öncelikle o toplumu oluşturan bireylerin sanatı bir ihtiyaç olarak göreceği eğitim seviyesine ulaştırılmalarıyla mümkün olabilir. Pierre Bourdieu'nun müzelere giden ziyaretçi kitlesi üzerine yürüttüğü çalışmasının sonucu özelinde ifade ettiği gibi “kültür eserleri karşısındaki eşitsizlik, kültür ihtiyacını yaratan ve aynı zamanda bu ihtiyacı gidermek için gerekeni veren okulla ilgili eşitsizliklerin büründüğü çehrelerden biridir.”⁹⁵¹ Dolayısıyla sanat alanı, sanatı bir ihtiyaç olarak algılayacak kitlelerin eğitilmesinden başlayan ve sanatçıların yetiştirilmesi ile sanata ilişkin kurumsal yapının oluşturulmasına kadar giden çok kapsamlı ve çok boyutlu bir yönetim sürecini gerekli kılmaktadır. Bu durum da sanatı devletin politika üretmesi gereken asli alanlardan biri durumuna getirmektedir.

Tezin birinci bölümünde sanatın devlet-toplum ilişkisindeki değişen konumu, Batı sanatının tarihsel gelişimi çerçevesinde incelenmiştir. İnceleme sonucunda sanatın toplumu yönlendirme potansiyeline yönelik sorgulamaların daha Antik Çağ ile başladığı görülmüştür. Bu sorgulamalarla sanat, bu dönem itibarıyla devletin ilgi alanına çekilmiştir. Sanatın devletin gündeminde yer bulması çok eski dönemlere dayanmakla birlikte, devlet-toplum ilişkisindeki etkisi ve ağırlığı bilimsel, siyasi ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak değişiklikler sergilemiştir. Tüm bunlar sanatın tarih boyunca yönetim açısından önemli bir alan olmayı sürdürdüğünü ve bilim, siyaset, ekonomi gibi toplum yaşantısını yönlendiren diğer önemli alanlarla da etkileşim içinde olduğunu göstermiştir.

Birinci bölümün son kısmında, sanatın Osmanlı Dönemi devlet-toplum ilişkisindeki yeri, yine Batı'nın etkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu dönemde sanat alanındaki gelişmelerin Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak gerçekleştiği görülmüştür. Sanat hareketlerinin padişahların tercihleri doğrultusunda ve İslam dininin izin verdiği ölçüde bir aktarma şeklinde kendini göstermesi, felsefeden yoksun bir sanat alanının inşa edilmesine sebep olmuş, bu da sanatsal gelişmelerin önünde büyük bir engel oluşturmuştur. Bununla beraber sanat hiçbir dönemde padişahların tercih ve inisiyatifinde şekillenen bir alan olmanın ötesine geçememiş, bir devlet

⁹⁵¹ Bourdieu vd., *Sanat Sevdası Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*, s. 58.

politikası olarak ele alınmamıştır. Bunların yanı sıra sanat, Osmanlı Devleti'nin her döneminde sınıfsal bir yapı sergilemiştir ve devlet, sanatın saraydan çıkarılarak geniş halk kitleleriyle buluşturulması konusunda edilgen kalmıştır. Sınıfsallığının yanında sanat alanı cinsiyetçi bir yapı da göstermektedir. Bu dönemde kadınların sanatsal faaliyetlere erişimleri ve sanata aktif katılımları büyük oranda engellenmiştir. Tiyatrolara kadınların girişini yasaklayan yönetmelik düşünüldüğünde devletin sanat alanında cinsiyete dayalı bir kontrol geliştirdiği anlaşılmaktadır. Buna ek olarak özellikle II. Abdülhamit yönetiminin baskı ile karakterize olmuş yıllarında sanat da denetim altına alınması gereken bir alan olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla devletin bu dönemde sanatla kurduğu ilişki, toplumla kurduğu baskıya dayalı ilişkinin de bir yansıması olarak şekillenmiştir.

Osmanlı Devleti'ne ilişkin elde edilen bu bilgiler Cumhuriyet'in kuruluş yıllarını anlayabilmek açısından yol gösterici olmuştur. Yeni rejimin sanat politikalarının ideolojik temellerine ve oluşumuna odaklanan ikinci bölümle ilgili inceleme, Cumhuriyet döneminde pek çok alandaki yapılanmanın gösterdiği gibi sanat alanındaki yapılanmanın köklerinin de Osmanlı Devleti'nin on dokuzuncu yüzyılına dayandığına işaret etmiştir. Çünkü Cumhuriyet'in kurucu kadroları, Osmanlı Devleti'nin son döneminde Batılılaşma ve uluslaşma temelinde ortaya çıkan düşünsel hareketliliğin bir ürünü olarak doğmuştur. Bu bölümün sanat alanının ideolojik temellerini ele alan ilk alt başlığında bu sürekliliği takip etmek mümkündür.

Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinin inceleme alanına çekilmesi, sürekliliğin yanında, sanat alanı özelinde devlet-toplum ilişkisi bakımından iki dönem arasındaki farkların ortaya konulmasına da katkı sağlamıştır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında üretilen sanat politikalarının dayandığı ideolojilerin tohumları Osmanlı Devleti'nin son döneminde atılmış olmakla beraber bu ideolojiler Cumhuriyet Dönemi'yle özgün yapısına kavuşmuştur. Dönemi sanat hareketi bakımından farklı kılan en önemli husus ise sanat alanını "halkçılık" ideolojisiyle ilişkilendirme yönünde gösterilen çabadır. Bu ideoloji, devletin sanata yüklediği anlamın, aslında topluma yüklediği anlamın bir yansıması olduğunu göstermektedir. Okuma yazma oranının yaklaşık yüzde on olduğu ülkede sanat, halkı aydınlığa taşımada önemli bir araç olarak düşünülmüştür. Sanatın halkçılık temelinde ele alınması bu alanın devlet açısından temel bir politika alanı haline dönüşmesine zemin hazırlarken onun Osmanlı Dönemi'ndeki gibi belirli bir

zümreye yönelik ayrıcalıklı bir faaliyet olması durumunun da ortadan kaldırılmasına hizmet etmiştir.

Halkçılığın yanında, sanat konusundaki çalışmalar, Batılılaşma ve uluslaşma prensipleriyle de birarada yürütülmüştür. Medenileşme bu dönemde halkta zihinsel bir değişimi hedefleyen çok derin bir dönüşüme karşılık gelmektedir. Aklı ve bilimi temel alan bu dönüşüm, sanatın temeline de bilimsel ilkelerin konulmasını amaç edinmiştir. Batı temelli sanatın tercih edilmesindeki en önemli etkenlerden biri de bu olmuştur. Bilimsellik, sadece sanatın tekniğinin dayandırılması gereken bir ilke olarak kabul edilmemiş, sanatla ilgili politikaların üretim sürecinin de temeline yerleştirilen bir ilke olmuştur. Bununla birlikte bu dönüşümün en önemli noktası, Batılılaşma ile halkta yaşama zevkinin uyandırılmasının da bir amaç olarak benimsenmiş olmasıdır. Klasik Türk müziğinin gam ve keder yüklü karakterine ya da her evde bir resim tablosunun bulunması gerekliliğine yönelik söylemlerin arkasında da işte bu amaç yatmaktadır. Bu kapsamda yeni rejimle inşa edilmesi planlanan yeni ulus, “Türk” kimliğiyle ilişkilendirilmekle birlikte aklı temel alan, yaşamdan keyif alan bireylerce inşa edilecek bir ulusa da karşılık gelmektedir. Böylece, bu üç ideoloji temelinde sanatın, toplumla ilişki kurmada ve onu dönüştürmede yeni bir anlam kazandığı görülmektedir.

Sanat alanına ilişkin politika üretim süreci, diğer alt başlıkta, bu üç ideoloji ışığında değerlendirmeye alınmıştır. Politika üretim sürecinde bu ideolojilerle bağlantılı olarak gündeme gelen temel mevzular sanatın bir “ihtiyaç” olması, yeni sanatta kullanılacak yöntem ve “milli” olanın sınırlarının ne olduğu konusudur. Sanatın, siyaset ve sanat çevresi tarafından, eğitici rolü temelinde bir ihtiyaç olarak değerlendirildiği görülmektedir. Eğitim ve sanat arasında kurulan bu bağ da sanatta seçilen yöntem ile içerik üzerinde belirleyici olmuştur: Bilimselliğe dayanan Batı tekniği ile oluşturulacak köklerini Anadolu halkından alan milli bir sanat.

Sanata yüklenen eğitici rol aynı zamanda onun örgün ve yaygın eğitimin bir parçası olması gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Devlet bu noktada ilkökul itibarıyla sanat alanında verilmesi planlanan eğitimin bu konuda uzman kimselerce verilmesi hususuna yoğunlaşmıştır. Bununla beraber önemli bir diğer konu ise sanatçıların yetiştirilmesi olmuştur. Böylece gerek eğitim alanındaki uzmanların gerekse de doğrudan sanatçı olma yolunda ilerleyeceklerin yetiştirilmesi ve istihdam edilmesine yönelik kurumların oluşturulması politika üretim sürecinin önemli konuları arasında yerini almıştır. Nitelikli eğitim kurumları oluşturuluncaya kadar yetenekli

kimselerin Avrupa'dan eğitim almasının sağlanması da eğitim konusunda politika alanına çekilen bir başka husustur. Bu dönemde örgün eğitimin destekleyicisi olarak yaygın eğitimin de yoğun sanat içeriğiyle planlanması, devletin üzerine dikkatle eğildiği bir başka mesele olmuştur. Bunların yanında vergi alanı da devletin sanat konusunda politika ürettiği bir başka alan olarak kendini göstermektedir. Karar alma süreçleri incelendiğinde tüm bu konulara aktarılacak kaynağın meşruluğunu ise sanatın bir "ihtiyaç" olarak tanımlanmasından aldığı görülmektedir.

Politika üretim sürecine odaklanan bu alt başlık kapsamında yürütülen çalışmalar, sürece alanın uzmanlarının da mutlaka dahil edildiğini göstermiştir. Bunun altında da yine sanat politikalarının temeline konulan "bilimsellik" ilkesi yatmaktadır. Politikaların üretim sürecinin tüm aktörleriyle ortaya konulabilmesi adına, sürece yoğun katkısı olan üç yabancı uzmanın çalışmalarına bu bölümün son kısmında yer verilmiştir. Sanat politikalarının yansımalarının değerlendirildiği üçüncü bölüme yönelik araştırmalar, yabancı uzmanların raporları aracılığıyla dile getirdikleri önerilerin, sadece bir öneri olarak kalmadığını, devlet tarafından dikkate alınarak politika üretim sürecinin bir parçası haline getirildiğini göstermiştir. Ayrıca politikaların üretim sürecini kapsayan incelemeler sadece yabancı uzman raporlarının değil, komisyon rapor ve kararları ile kurumların yöneticilerinin hazırladığı raporların da bu süreçte belirleyici olduğuna işaret etmiştir. Tüm bunlar, politikaların oluşturulması sürecinde "katılımcılığın" tesis edilmeye çalışıldığının bir göstergesidir ve bu da dönemin şartları düşünüldüğünde kayda değer bir gelişme olarak göze çarpmaktadır.

Sanat politikalarının hayata geçirilme aşamasını ele alan üçüncü bölümde, öncelikle sanatla ilgili kurumsal düzenlemeler araştırılmıştır. Araştırma sonucunda, özellikle 1920'li yılların, Osmanlı'dan devredilen kurumların dönüştürülmesine yönelik çalışmalarla geçtiği görülmüştür. Bu dönüşümde daha çok Batıcılık ilkesi belirleyici olmuş, ilk etapta bu kurumların modern bir yapıya kavuşturulmasına çabalanmıştır. Kurumsal düzenlemlerde bu ilkenin yanında halkçılık ve ulusçuluk da 1930'larla birlikte baskın hale gelmiştir. Bu dönemin kurumsal yapılanmasını, sanatın yurdun en uzak yerlerine kadar yayılması ile Batı'nın tekniği ile milli değerlerin harmanlanmasından doğacak "Türk sanatı"na ulaşılması hedefleri yönlendirmiştir. Kurumsal yapılanma doğrultusunda atılan en önemli adım, sanatın Bakanlık düzeyinde örgütlenmesi olmuştur. Bu adımla sanatla ilgili planlamaların daha sağlıklı

yürütülmesine imkân verilmiş ve dönemin önemli sanat kurumlarının doğuşuna zemin hazırlanmıştır. Kurumsal düzenlemelerle ayrıca sanatçılar ve halkın sanat eğitimini yürütecek uzman kadronun Batı tekniği doğrultusunda yetiştirilmesi sağlanmış; yetişen bu kadro ile halkın buluşmasına imkân verecek mekan (sahneler) ve vasıtaların (Radyo, Halkevleri/Halkodaları, Köy Enstitüleri) planlanması mümkün olmuştur.

Üçüncü bölümün ikinci başlığında, kurumsal düzenlemelerin de yardımıyla sanat alanında gerçekleştirilen uygulamalar ele alınmıştır. Uygulamalar değerlendirildiğinde, bunların hedeflerine bağlı olarak iki başlık altında incelenmesi uygun bulunmuştur. Batı tekniğinden doğacak milli bir sanatın inşa sürecini kapsayan uygulamalar ilk başlıkta müzik, resim/heykel, tiyatro ve sinema alanları özelinde incelenmiştir. Müzik, insanlar üzerindeki güçlü etkisi sebebiyle uygulamaların en yoğun şekilde yürütüldüğü alan olmuştur. Bu alandaki faaliyetlerde öncelikli olarak halkın Batı müziğinin çok sesli ve koral yapısına alıştırılması hedefine bağlı kalınmıştır. Öyle ki bu hedef doğrultusunda belli bir dönem Radyo yayınlarına müdahale edilerek yayın içerikleri Batı müziğiyle sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte Batı tekniğinden doğacak ve kökleri Anadolu'ya dayanacak milli müzik dağarcığının oluşturulması da önemle üzerinde durulan diğer bir konu olmuştur. Resim ve heykel alanında da sanatçılar, yeni rejimin değerlerinin halka aktarılmasına ve ortak bir tarih bilincinin oluşturulmasına yardımcı olacak eserler üretme konusunda teşvik edilmiştir. Özellikle şehirlere dikilen anıtlar, ulus inşa sürecine katkı sağlamakla kalmamış toplumun hurafelerden arınarak heykel sanatıyla barışmasına da vesile olmuştur. Tiyatro ve sinema alanındaki faaliyetler de benzer biçimde toplumun uluslaşma ve medenileşme doğrultusunda dönüşümüne izin verecek şekilde planlanmıştır. Dolayısıyla tüm alanlarda yürütülen uygulamalarda milli sanatın inşa süreci, ulusal kimliğin inşa süreci ve medenileşme sürecinin bir tamamlayıcısı olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte bu uygulamalarla, ana hatları Batılılaşma ve uluslaşma doğrultusunda devlet tarafından çizilen sanatın, halkın gündelik yaşamının bir parçası olmasına çalışılmıştır. Bu noktada halkın sanat faaliyetlerine aktif olarak katılımının sağlanması da uygulamaların göze çarpan önemli özelliklerinden biri olarak kaydedilmiştir.

Bu başlık kapsamında yürütülen incelemeler, devletin maddi ve manevi desteğinin, politikaların uygulamaya geçirilmesinde hayati bir önemde olduğunu göstermiştir. Devlet, sanat kurumları, eğitim ve vergi alanındaki düzenlemelerine bağlı kaynak aktarımının yanı sıra sanatçılara doğrudan destek sağlamaya yönelik alternatif

yollar geliştirmiştir. Maddi desteklerin daha çok milli sanat dağarcığının güçlendirilmesine yönelik olduğu görülmektedir. Milli değerleri ihtiva eden mzkler, resimler ve tiyatro eserleri maddi desteğin aktarılmasında öncelikli konumda olmuştur. Desteğin alınabilmesi konusunda devlet tarafından belirlenen şartlardan bağımsız olarak tüm bu destekler sanat hayatının canlanmasına ve halkın yaşantısına sanatın dahil edilebilmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Bunun yanında devletin bu dönemde sanata yaklaşımı, manevi desteğin de en az maddi destek kadar önemli olduğunu göstermiştir. Sanat alanında kısa sürede elde edilen başarılarda, devleti yönetenlerin sanatsal faaliyetlere düzenli katılımları ile sanatçıların kendilerini değerli hissetmelerini sağlayıcı tutumlarının, maddi destek kadar etkili olduğu grlmştir.

nc bölümün son alt başlığında uygulamaların halk ve sanat çevresi üzerindeki etkilerinin tespit edilebilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda dönemin yayınları arasında önemli bir yeri olan *lk* dergisi ile *Cumhuriyet* gazetesi analiz edilmiştir. Halkın sanat faaliyetlerine ilgi düzeyi, milli sanatın inşa süreci ve buna bağlı olarak Batıcılık-milliyetçilik arasında yükselen gerilimler, sanat politikalarına yönelik iyi uygulama örnekleri ve devletin politika ve uygulamalarına yönelik eleştiriler ile politika nerileri, iki yayında da ele alınan temel mevzular olarak göze çarpmaktadır. Yayınların analizinden ulaşılan sonuçlardan biri halkın sanata yönelik ilgi düzeyinin genel olarak yoğun olduğu yönündedir. Bununla birlikte bu ilgi düzeyi sanat konusunda ulaşılan genel bir bilinç düzeyine işaret etmemektedir. Özellikle tiyatro ve sinemalarda halk tarafından sergilenen olumsuz davranışlar, sanatsal faaliyetlerde bulunmanın gerektirdiği terbiyenin halka verilmesi konusunda sıkıntılar yaşandığını göstermektedir. Tezin çeşitli yerlerinde vurgulandığı üzere halkın kültürle birlikte sanatı da talep eder bir konuma getirilebilmesi için sanatın devlet tarafından daha çok erken seviyelerde öğrenme sürecine dahil edilmesi gerekmektedir. Örgün eğitimdeki sanat derslerine yönelik, yayınlar aracılığıyla sanat çevresinden aktarılan eleştiri ve öneriler 1940'ların sonlarında da konuyla ilgili çabaların sürdüğüne işaret etmektedir.

Yayınlar, milli sanatın inşası sürecinde Batıcılık ve milli değerler temelinde yükselen gerilimlerin dönemin sonuna değin varlığını koruduğunu göstermektedir. Milli sanatın inşa edilmesi sanat çevresince bir gereklilik olarak ileri sürülürken bunun yöntemleri konusunda sürekli olarak farklı görüşler ortaya atılmış ve bir uzlaşmaya varılamamıştır. Bu tartışmalardan, milli sanatın inşası kapsamında özellikle müzik

alanındaki devlet müdahalelerinin hem halk hem de sanat çevresinde olumsuz tepkilere yol açtığı da anlaşılmaktadır. Bununla birlikte tartışmaların sürekliliği, devletin Batı tekniği ile milli bir müziğe ulaşma konusundaki ısrarcı tavrının da altını çizmektedir. Ayrıca milli sanatın inşa süreciyle ilgili sıklıkla değinilen konulardan bir diğeri de özellikle müzik ve tiyatro alanında milli bir dağarcığın oluşturulmasına yönelik ihtiyaçtır.

Yayınlarda yer verilen iyi uygulama örnekleri dönemin gelişmiş Batı ülkelerinde sanatın devlet desteğiyle ilerlediğini göstermektedir. Avrupa’da yıllar süren tecrübeler sonrasında girilen bu yola Cumhuriyet’in ilanının hemen ardından adım atılmış olması da dikkate değerdir. Yazarların bir kısmı yazılarında iyi uygulama örneklerini aktarmakla yetinmemiş, bu örnekleri ülkedeki mevcut uygulamalarla karşılaştırmalı olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla yayınlar bu içerikleriyle de devlet açısından bir kaynak niteliği taşımıştır.

Yayınlarda devletin politika ve uygulamalarındaki eksikliklere yöneltilen eleştiriler bu politika ve uygulamaların halk ve sanat çevresi üzerindeki etkilerinin daha net bir şekilde izlenmesine imkân vermektedir. Eleştirilerin en yoğun olarak izlendiği konu sanata aktarılan kaynağın yetersizliğiyle ilgilidir. Devletin sanata kaynak aktarımı konusunda ciddi tedbirleri olmasına rağmen sanat çevresinden yayınlar aracılığıyla dile getirilen şikayetler, sanatçıların yaşam koşullarıyla ilgili sıkıntıların 1940’ların sonlarında da devam ettiğini göstermektedir. Özellikle de devletin istihdam güvencesinden yararlanamayan serbest sanatçıların yaşam koşullarıyla ilgili olumsuzluklar devletin, sanatçıların desteklenmesi konusundaki tedbirlerinin önemine işaret etmektedir. Sadece serbest sanatçılar değil tiyatro alanı özelinde düşünüldüğünde belediyeye bağlı Şehir Tiyatrosu sanatçıları ile Devlet Tiyatrosu sanatçıları arasında yaşam koşulları bakımından gözlemlenen fark, devletin sanata yönelik desteğini merkez ve yereli içine alacak şekilde bir planlamaya tabi tutması gerektiğinin altını çizmektedir.

Sanatçıların yaşam koşullarının yanında sanat faaliyetlerinin gerçekleştirilmesine imkân verecek binaların yetersizliği de kaynak aktarımı kapsamında sıklıkla dile getirilen bir diğer sorundur. Konserler, temsiller ve sergilerle ilgili planlamaların, bina konusunda yaşanan sıkıntılar sebebiyle sekteye uğradığı tespit edilmiştir. Kaynak aktarımı konusundaki bir diğer eleştiri alanı devletin vergi politikalarını kapsamaktadır. Özellikle yabancı sanatçılara yönelik uygulanan

vergilerle gümrük vergileri, yazarlarca devamlı olarak gündemde tutulan konular arasında yer almaktadır. Bunların yanında yayınlarda vergi kapsamında sorun olarak dile getirilen konulardan bir diğeri belediyelerce konan vergilerdir. Belediyelerin vergi konusunda birbirinden farklı uygulamalarının özellikle Şehir Tiyatrosunun faaliyetlerine etki ettiği görülmüştür. Turneler, vergi düzeyini düşük tutan belediyeleri içine alacak şekilde programlanırken, vergi indirimi yapmayan şehirler ise turne kapsamı dışında tutulmuştur. Şehirler arasında sanata erişim bakımından eşitsizlikler getirebilecek bu uygulama da politika üretiminde merkez ve yerelin bir bütün olarak değerlendirilmesi gereğine işaret etmektedir.

Gerek politika üretim süreci gerekse de uygulamalarda yaşanan olumsuzluklara rağmen Cumhuriyet'in kuruluş dönemi, devletin koşulları ve nüfusun kültürel yapısı da göz önüne alındığında toplumu dönüştürme bakımından sanatın etkin olarak planlandığı ve maddi-manevi araçlarla desteklendiği, bu alanda ilerleme adına ciddi çabaların sarfedildiği bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Sanat çevresi ve halktaki yansımalar genel bir bakışla değerlendirildiğinde bu dönemde sanat alanında devlet desteğinin bir gereklilik olduğu görülmektedir. Bununla beraber bu dönem, devlet-sanat etkileşiminden doğabilecek olumsuzlukların bertaraf edilmesinde devletin tutumunun oldukça önemli olduğunu göstermektedir. Bu konuda yaygın olarak ileri sürülen olumsuzluklardan biri devlet desteklerinde oluşabilecek yanlışlıktır. Ancak Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında atılan adımlar, devletlerin kaynakların kullanımında yanlışlığın önüne geçilmesi adına tedbir geliştirebileceğini göstermektedir. Sergilerde ya da ödüllü müsabakalarda seçilecek eserler ile şehirlere dikilecek anıt eserlerin sanatçılardan oluşan jürilerce belirlenmesi konusundaki uygulama, bu dönemde devletin kaynak aktarımı konusundaki hassasiyetinin örneğini oluşturmaktadır.

Devlet-sanat etkileşiminden doğabileceği ileri sürülen bir diğer olumsuzluk devletin sanat alanına müdahalesidir. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin bu alandaki tutumu da dikkate değerdir. Örneğin içerik konusunda geliştirilen müdahalelerde, sanat çevresi ve halk tarafından gelen tepkilere bağlı olarak geri adım atıldığı görülmektedir. İnkılap sergilerinde içerik sınırlamasının ressamlarca yöneltilen eleştiriler sonrasında kaldırılması, Radyo'da Klasik Türk müziğine getirilen yasağa yine halktan gelen tepkiler üzerine son verilmesi devletin sanat alanında otoriter uygulamalarının yanı sıra sanat çevresi ve halkın düşüncelerini de dikkate aldığını göstermiştir. Ayrıca devlet müdahalesinin bazı durumlarda zorunlu olduğu da

görülmüştür. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında halkın kültür seviyesi ve sanatla olan zayıf bağı düşünüldüğünde müdahalenin gerekliliği net olarak görülecektir. Çünkü sanat alanına ilişkin müdahaleler milli değerlerin aktarılması, Batı tekniğiyle işlenmiş sanatın yayılmasıyla ilgili olduğu kadar halkın kültür seviyesinin artırılması ve modern bir yaşamın inşasına yönelik de olmuştur. Bu noktada da söz konusu müdahalelerin bazı kazanımları da beraberinde getirdiği tespit edilmiştir.

Devletin sanat alanına müdahalesi özellikle kadınların toplumda görünürlük kazanması açısından hayati bir önem taşımaktadır. Cumhuriyet rejimi, sanat alanındaki politika ve uygulamalarıyla, Osmanlı Dönemi'nde benimsenmiş ataerkil söylemin ürettiği "kadınlık" tanımlarının değiştirilmesine de katkı sağlamıştır. Buna ek olarak Batı tekniği konusundaki zoraki uygulamaların hem Klasik Türk müziği hem de halk müziği açısından önemli kazanımları olmuştur. Batı notası sistemine geçilmesi bu iki müziğin de kayıt altına alınarak günümüze kadar ulaşmasını mümkün kılmıştır. Ayrıca bu teknik her iki müzik açısından da ifade zenginliğine imkân tanımıştır. Literatürde özellikle Batı tekniğinin yaygınlaştırılması kapsamında uygulamaya konan yayın yasağının odağa çekilerek dönemin sanat hareketini bu yasak üzerinden değerlendirme konusundaki baskın düşünme şekline karşı Radyo yayınları da bütüncül bir bakışla yorumlanırsa yine hem Klasik Türk müziği hem de halk müziği açısından elde edilen kazanımlar daha net görülecektir. Çünkü Radyo'nun bu dönemde bu müziklerin halka yayılmasındaki işlevi yadsınamayacak boyutta olmuştur. Bu örnekler, devlet-sanat etkileşiminde olumsuz gibi görülen bazı durumların toplum ve sanat açısından olumlu etkiler doğurabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Tüm bu aktarılanlar, toplumun ileriye taşınabilmesi adına devletin sanatı temel politika alanlarından biri olarak görmesinin ve bu alanda derin bir yaklaşım geliştirmesinin her şeyden önce bir gereklilik olduğuna dikkat çekmektedir. Cumhuriyet'in kuruluş dönemi, bu gerekliliğinin temellendirilebilmesi bakımından üzerinde durulmayı hak eden bir örnektir. Tez, bu örneği derinlemesine analiz ederek, kültürel olarak az gelişmiş, ekonomik bakımdan güçsüz bir ülkede, devletin sanat alanında nerede durması gerektiğiyle ilgili alternatif yaklaşımların geliştirilmesine duyulan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla tezin ulaştığı sonuç, temel sorunun devletin sanatı destekleyip desteklememesinden daha ötede bir yerde durduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- “2000 kişilik tiyatro binası”, *Cumhuriyet*, 19 Ocak 1946.
- “Akın piyesi halka gösterildi”, *Cumhuriyet*, 9 Ocak 1932.
- “Alfred Korto Konservatuvarı ziyaret etti ve tavsiyelerde bulundu”, *Cumhuriyet*, 28 Ekim 1933.
- “Ankara Halkevinin Bir Ayda Yaptıkları”, *Ülkü*, C. 6, S. 34, Aralık 1935.
- “Ankara Şehir Tiyatrosu temsillere başlıyor”, *Cumhuriyet*, 9 Ocak 1938.
- “Ankarada tablo galerisi”, *Cumhuriyet*, 25 Ekim 1938.
- “Ayın Hadiseleri”, *Ülkü*, C. 17, S. 99, Mayıs 1941, ss. 274-277.
- “Beyoğlu Halkevi Konferans Serisi”, *Ülkü*, C. 10, S. 59, Ocak 1938, ss. 471-472.
- “Beyoğlu’nda bir İtalyan tiyatrosu yapılıyor”, *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1931.
- “Bir muvaffakiyet”, *Cumhuriyet*, 10 Eylül 1933.
- “Bursa’da Akın temsil edildi”, *Cumhuriyet*, 19 Ekim 1932.
- “Büyük senfonik konser”, *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1938.
- “Büyük senfonik konser”, *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1938.
- “C.H.P. 1945 Sanat Mükafatı”, *Ülkü*, C. 6, S. 70, Ağustos 1944.
- “C.H.P. Sanat Mükafatı”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ekim 1941.
- “C.H.P. Sanat Mükafatı”, *Ülkü*, C. 3, S. 35, Mart 1943.
- “CHP Piyas Müsabakası”, *Ülkü*, C. 10, S. 115, Temmuz 1946.
- “CHP Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 13, Nisan 1942.
- “Cumhur Reisliği Flarmonik orkestrası”, 25 Nisan 1940.
- “Cumhuriyet müzik tarihimizdeki çekişmelerden”, *Musiki Dergisi*, <http://www.musikidergisi.net/?p=2715>, (2.6.2023).
- “D grubunun 5 inci sergisi dün açıldı”, *Cumhuriyet*, 21 Temmuz 1935.
- “Darülbeydi 3 eylülde Atina’ya gidiyor”, *Cumhuriyet*, 12 Ağustos 1930.
- “Darülbeydi: Dünkü ve bugünkü vaziyeti nedir, nasıl olmalıdır?”, *Cumhuriyet*, 15 Mart 1930, s.3.
- “Darülbeydi’de Saatçi”, *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1932.
- “Darülbeydiin yeni sene kadrosu”, *Cumhuriyet*, 3 Temmuz 1930.
- “Fransa’da tahsil eden Türk talebe”, *Cumhuriyet*, 4 Ekim 1930.
- “Gazi Hz. Akın Piyesinin provasında bulundular”, *Cumhuriyet*, 31 Aralık 1931.
- “Günler Boyunca”, *Ülkü*, C. 1, S. 5, Aralık 1941.
- “Güzel san’atlara gösterilen sevgi”, *Cumhuriyet*, 4 Temmuz 1938.
- “Güzel san’atları korumak için yerinde bir karar”, *Cumhuriyet*, 11 Şubat 1944.
- “Güzel Sanatlar Akademisi’nin 60 ıncı Yıldönümü”, *Ülkü*, C. 2, S. 21, Ağustos 1942.
- “Güzel Sanatlar Konferansları”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Mart 1942.
- “Halkevinin temsilleri”, *Cumhuriyet*, 23 Ekim 1935.

- “Halkevleri Birinci Resim ve Fotoğraf Sergisi”, *Ülkü*, C. 15, S. 89, Temmuz 1940.
- “Halkevleri niçin açıldı neler yapacak?”, *Cumhuriyet*, 21 Şubat 1932.
- “Halkevleri Postası”, *Ülkü*, C. 13, S. 78, Ağustos 1939.
- “Halkevleri Postası”, *Ülkü*, C. 15, S. 85, Mart 1940.
- “Halkevleri Resim ve Fotoğraf Sergisi”, *Ülkü*, C. 14, S. 82, Aralık 1939, ss. 370-371.
- “Halkevleri Ses ve Koro Repertuarı Müsabakası”, *Ülkü*, C. 15, S. 90, Ağustos 1940.
- “Halkevlerine Dair”, *Ülkü*, C. 6, S. 36, Şubat 1936.
- “Halkevlerinin XIII. Yıldönümünde Başbakanımızın Söylevi”, *Ülkü*, C. 7, S. 83, Mart 1945, ss. 12-14.
- “Hükümet zengin bir programla işe başladı”, *Cumhuriyet*, 11 Eylül 1936.
- “İlk operalarımız”, *Cumhuriyet*, 19 Kasım 1934.
- “İlk şarkılı komedi”, *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1932.
- “İzmit Halkevinde Akın’ın temsili”, *Cumhuriyet*, 19 Ekim 1932.
- “Kadıköy Halkevinde Musiki Çalışmaları”, *Ülkü*, C. 6, S. 69, Ağustos 1944.
- “Kadıköy Halkevinin heykel sergisi”, *Cumhuriyet*, 1 Ekim 1936.
- “Konservatuar konserleri”, *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1939.
- “Konservatuarın konserleri başlıyor”, *Cumhuriyet*, 30 Kasım 1935.
- “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 25, Ekim 1942, ss. 19-21.
- “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 26, Ekim 1942.
- “Liselerde müzik ve resim dersleri”, *Cumhuriyet*, 29 Ağustos 1948.
- “Memleketimizde kültür hareketleri istiyoruz!”, *Cumhuriyet*, 23 Kasım 1935.
- “Milli Şefimiz Beethoven konserinde”, *Cumhuriyet*, 21 Nisan 1942.
- “Milli Şefimiz Dün Ankarada Konservatuarı şereflendirdi”, *Cumhuriyet*, 31 Mart 1942.
- “Milli Şefimiz İnönü iki konsere şeref verdiler”, *Cumhuriyet*, 6 Nisan 1942.
- “Milli temsiller”, *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1933.
- “Musiki yayımı”, *Cumhuriyet*, 29 Kasım 1934.
- “Musiki yayma teşkilatı yapalım!”, *Cumhuriyet*, 28 Kasım 1934.
- “Musikimiz etrafında tetkikler”, *Milliyet*, 16 Teşrinisani 1934.
- “Necip Ali Beyin Nutku: Halkevleri Yıldönümünde”, *Ülkü*, C. 1, S. 2, Mart 1933, ss. 104-114.
- “Niğde Halkevi nasıl çalışıyor”, *Cumhuriyet*, 18 Ağustos 1933.
- “Okuyucularımıza”, *Ülkü*, C. 1 (Yeni Seri), S. 1, Ekim 1941.
- “Özsoy piyesi”, *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1934.
- “Radyoların gümrük resmi indirilecek”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1937.
- “Reisicumhur Hz. Dün gece Akın piyesinin temsilinde bulundular”, *Cumhuriyet*, 12 Şubat 1932.
- “Ressamlara nasıl yardım edilecek?”, *Cumhuriyet*, 3 Mart 1937.
- “Rus artistleri Türk san’atı hakkında tetkikat yapıyorlar”, *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1935.
- “San’at Jürisi”, *Cumhuriyet*, 22 Aralık 1937.

- “Sesli filmler ve sinemalarda gürültüler”, *Cumhuriyet*, 11 Aralık 1930.
- “Simav Halkevi hayat uyandırdı”, *Cumhuriyet*, 30 Eylül 1935.
- “Şehir Tiyatrosu Şekspir’in bir piyesile açılıyor”, *Cumhuriyet*, 1 Ekim 1943.
- “Temsil şubesinin faaliyeti”, *Cumhuriyet*, 9 Haziran 1935.
- “Tiyatro heyetleri”, *Cumhuriyet*, 2 Mart 1931.
- “Tiyatro mektebi”, *Cumhuriyet*, 25 Eylül 1930.
- “Tiyatro ve Opera mektebine talebe kaydına başlanıyor”, *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1937.
- “Tiyatro vergileri”, *Cumhuriyet*, 30 Aralık 1942.
- “Türk musiki inkılabı”, *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1935.
- “Valimizin Ankaradan getirdiği güzel haberler”, *Cumhuriyet*, 16 Ocak 1946.
- “Yedinci Büyük Kurultay’da Halkevleri ve Halkodaları”, *Ülkü*, C. 1, S. 12, Aralık 1947, ss. 17-20.
- “Yunus Emre Oratoryosu Amerikada çalınacak”, *Cumhuriyet*, 6 Ağustos 1947.
- Abadan, Nermin, “Cumhuriyet ve Ulus Gazeteleri Hakkında Muhteva Tahlili”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 1961, 16 (02), ss. 93-118, dergipark.org.tr/tr/download/article-file/37512, (21.6.2023).
- Adanır, Oğuz, “Felsefesiz Estetik, Sanatsız Toplum”, *Bilim-Düşün-Sanat Şenliği*, Hacettepe Üniversitesi, 6 Ekim 2005, <https://web.deu.edu.tr/oadanir/felsefesizestetik.htm>, (26.5.2023).
- Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Continuum, London 2002.
- _____, *Müzik Yazıları*, çev. Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Ağaoğlu, Ahmet, *Üç Medeniyet*, 3. Baskı, Doğu Kitabevi, İstanbul 2013.
- Akbulut, Doğan, *Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümlemeler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2011.
- Akdede, Sacit Hadi, *Devlet Sanat İlişkisi: Sanatın Politik Ekonomisi*, Efil Yayınevi, Ankara 2014.
- Aksel, Malik, “20 Yıllık Sanat Hareketleri”, *Ülkü*, C. 5, S. 51, Kasım 1943, ss. 25-27.
- _____, “Abidin Elderoğlu’nun Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 18, Haziran 1948.
- _____, “Resim ve Edebiyatçılarımız”, C. 3, S. 26, Şubat 1949, ss. 24-26.
- Aksoy, Bülent, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1212-1236.
- Ali, Filiz, “Yoktan var edilen devrim”, *Cumhuriyet*, 25 Mayıs 1988.
- Ali, Necip, “Türk Dili ve Türk Müziği”, *Ülkü*, C. 4, S. 22, Aralık 1934.
- Alimdar, Selçuk, *Osmanlı’da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.
- Alpagut, Leyla, “Ankara’da Erken Cumhuriyet Döneminin Medar-ı İftarı: Musiki Muallim Mektebi”, *Mimarlık Dergisi*, S. 407, Mayıs-Haziran 2019, ss. 73-78, <http://www.mo.org.tr/mimarlikDergisiDocs/pdf/MIMARLIK407.pdf>, (8.5.2023).
- Altar, Cevad Memduh “Ankara Radyosunda modern Türk müziği konserleri”, *Ülkü*, C. 9, S. 101, Aralık 1945.
- _____, “Lazare Levy İstanbul’da”, *Ülkü*, C. 10, S. 109, Nisan 1946.

- _____, “Ankara Devlet Konservatuvarı Kırk Yaşında”, *Milliyet*, 11 Eylül 1976.
- _____, “Ankara Radyosunda modern Türk müziği konserleri”, *Ülkü*, C. 9, S. 101, Aralık 1945, s. 21.
- _____, “Cumhuriyet Devrinde Müzik”, *Ülkü*, C. 11, S. 123, Kasım 1946, ss. 28-29.
- _____, “Dokuzuncu Senfoni Beethoven’in 115 inci Ölüm Yıldönümünde”, *Ülkü*, C. 2, S. 15, Mayıs 1942, ss. 19-20.
- _____, “I. Müzik Kongresi Açılış Konuşması”, *Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü I. Müzik Kongresi*, Ankara, 14 Haziran 1988, <http://cevadmemduhaltar.com/1-muzik-kongresi-konusmasi.html>, (12.1.2023).
- _____, “Kültür İşleri Başkanlığı mı, Yoksa Kültür Müsteşarlığı mı?”, *Cumhuriyet*, 17 Eylül 1965.
- _____, “Ludwig van Beethoven’in ölümünün 115. yıldönümü vesilesiyle düzenlenen etkinlik programında Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel’in önsözü”, 23 Mart 1942, *Çeşitli Belgeler* içinde, http://cevadmemduhaltar.com/beethoven_olum_115.html, (7.6.2023).
- _____, “Milli Operaya Hazırlanırken”, *Ülkü*, C. 9, S. 105, Şubat 1946.
- _____, “Milli Sahnemizde Olup Bitenler”, *Ülkü*, C. 10, S. 109, Nisan 1946.
- _____, “Müzikte Yeniye”, *Ülkü*, C. 9, S. 104, Ocak 1946.
- _____, “Ölümünün Birinci Yıldönümünde Mahmut Ragıp Gazimihal”, *Opus*, Yıl:1, S. 3, 1962.
- _____, “Sanat Hareketleri”, *Ülkü*, C. 9, S. 104, Ocak 1946.
- _____, “Sanat Hareketleri”, *Ülkü*, C. 9, S. 106, Şubat 1946.
- _____, “Yeni Bir Opera”, *Ülkü*, C. 4, S. 38, Nisan 1943, ss. 15-18.
- _____, “Yeni Türk Bestecileri İş Başında”, *Ülkü*, C. 10, S. 112, Mayıs 1946.
- _____, “Yurtta Koro Çalışmaları”, *Ülkü*, C. 10, S. 112, Mayıs 1946.
- Altunya, Niyazi, *Gazi Eğitim Enstitüsü: Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü 1926-1980*, Gazi Üniversitesi, Ankara 2006.
- Anadol, Cemal ve Kara, Mehmet, *Atatürk ve Sanat*, Yaylın Yayıncılık, İstanbul 2001.
- And, Metin, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1983.
- _____, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972.
- Antep, Ersin, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, Elma Yayınevi, Ankara 2017.
- Aracı, Emre, *Donizetti Paşa*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.
- Ararat, Tevfik, “Güzel Sanatlar”, *Ülkü*, C. 1, S. 5, Aralık 1941, ss. 7-8.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987.
- _____, *Politika*, çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul 1975.
- Arseven, Celal Esat, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, Kadıköy Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
- Arsunar, Ferruh, “Halk Müziği”, *Ülkü*, C. 1, S. 7, Temmuz 1947, s. 32-33.
- _____, “Halk Müziği”, *Ülkü*, C. 2, S. 15, Şubat 1948, s. 27.

- Artun, Ali, *Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul 2021.
- Artun, Deniz, *Paris’ten Modernlik Tercümeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Asım, Necip, “Dilimiz musikimiz”, *Art-Sanat Dergisi*, çev. İdris Çakıroğlu, (8), 2017, ss. 645-653, [783347 \(dergipark.org.tr\)](http://dergipark.org.tr), (10.8.2020).
- Ataç, Nurullah, “Tiyatro Üzerine”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ocak 1947, ss. 2-3.
- Ataman, Sadi Yaver, *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, C. I-III, 5. Baskı, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1997.
- Atatürk, Mustafa Kemal, *Atatürk’ün Bütün Eserleri*, C. 22, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007.
- _____, *Atatürk’ün Bütün Eserleri*, C. 23, Kaynak Yayınları, İstanbul 2008.
- _____, *Atatürk’ün Bütün Eserleri*, C. 24, Kaynak Yayınları, İstanbul 2008.
- _____, *Atatürk’ün Bütün Eserleri*, C. 28, Kaynak Yayınları, İstanbul 2008.
- Atay, Falih Rıfkı, “Bir Temsil Karşısında Bazı Düşünceler”, *Ülkü*, C. 17, S. 101, Temmuz 1941, ss. 385-386.
- Atayman, Veysel, “Giriş”, *Devlet-Platon*, çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Atayman, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul 2005.
- Ay, Lütfi, “Seyircisiz tiyatro”, *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1949.
- Ayan, Dursun, *Bela Bartok’un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*, 2. Baskı, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2021.
- Ayas, Onur Güneş, *Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013.
- Ayasbeyoğlu, Sabit, “50. Yılında Müze”, *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi*, S. 3, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1989.
- Balçık, Mustafa, *Kültür Bakanlığı’nın Cumhuriyet Dönemi Teşkilatlanma Tarihi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2005.
- Balkılıç, Özgür, *Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Üzerine Kemalist Görüşler ve Açıklamalar*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2005.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, *Sanat*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul 1934.
- Banguoğlu, Tahsin, “Ülkü, Halkevleri Dergisi”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ocak 1947, s. 48.
- Bartok, Bela “Türkiye Halkının Musiki Eğitimi Üstüne”, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991, ss. 249-252.
- _____, “Türkiye’deki Halk Ezgisi Derlemeleri”, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991, ss. 237-248.
- _____, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991.
- Başvekalet İstatistik Genel Direktörlüğü, *Türkiye Nüfusu*, Ulus Basımevi, Ankara 1935.
- Baydar, Evren K., *Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.
- Baykurt, Fakir *Unutulmaz Köy Enstitüleri*, Literatür Yayınları, İstanbul 2020.
- Baykurt, Şerif, “Sanat Eğitimi”, *Ülkü*, C. 2, S. 23, Kasım 1948, ss. 17-18.

- Baynes, Ken, *Toplumda Sanat*, çev. Yusuf Atılgan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- Becker, Howard S., *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Bedi, Halil vd., “Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi’nin Ana Çizgileri”, 1934, <http://cevadmemduhaltar.com/karma-rapor.html>, (16.5.2023).
- Bedi, Halil, “Halk Terbiyesi ve Operalar”, *Ülkü*, C. 3, S. 15, Mayıs 1934.
- Bedri, Selim, “Viyana tiyatrolarında bir Türk piyesi oynanacak”, *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1933.
- Behar, Cem, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.
- _____, *Orada Bir Musiki Var Uzakta... XVI. Yüzyıl İstanbulu’nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.
- _____, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.
- Behçet Kemal Çağlar, “Halkevleri’nde Çalışmalar”, *Ülkü*, C. 12, S. 71, Ocak 1939, ss. 455-459.
- Belge, Murat vd., *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri-Açık Oturum (8.11.1978)*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul 1980.
- Berk, Nurullah, “Güzel San’atlar meselesi”, *Cumhuriyet*, 9 Şubat 1939.
- Berkes, Niyazi, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.
- Berkli, Ahmet Lütfü, *Sanat İktidar İlişkisi ve Topluma Yansıması*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2018.
- Biryıldız, Esra, “Atatürk ve Sinema”, *Marmara İletişim Dergisi*, S. 7, Temmuz 1994, ss. 251-256, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2809>, 21.6.2023.
- Boaz, David, “Sanatın ve Devletin Birbirinden Ayrılması”, *Liberal Düşünce*, Kış-Bahar 2006, C. 11, S. 41-42, ss. 51-55.
- Borger, Melvin D., “Sanatı Kim Desteklemeli?”, *Liberal Düşünce*, Kış-Bahar 2006, C. 11, S. 41-42, ss. 63-72.
- Bourdieu, Pierre vd., *Sanat Sevdası Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*, çev. Sertaç Canbolat, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- Bourdieu, Pierre, *Sanatın Kuralları*, çev. Necmettin Kamil Sevil, Alfa Yayınları, İstanbul 2020.
- Böke, Pelin, “Yeni Gün’den “Cumhuriyet”e Yunus Nadi, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1994.
- Bulut, Erol ve Düzce, Sakine, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, Kerasus Kitap, İstanbul 2019.
- C.H.F., *Halkevleri Talimatnamesi*, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara 1932.
- C.H.P., *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*, Zerbamat Basımevi, Ankara 1940.
- _____, *Halkevleri ve Halkodaları (1932-1942)*, Alaeddin Kırıl Basımevi, İstanbul-Ankara 1942.
- Canselen, Faik, “Geçen Konser Mevsimine Toplu Bir Bakış”, C. 2, S. 17, Haziran 1942.
- _____, “Musiki Hareketlerine Toplu Bir Bakış”, *Ülkü*, C. 3, S. 27, Kasım 1942, ss. 23-24.
- Cevad Memduh Altar, “Güzel Sanatlar Akademisine Dair”, *Ankara Radyosu*, 1 Mart 1949, <http://cevadmemduhaltar.com/guzel-sanatlar-akademisine-dair.html>, (10.1.2023).

- _____, *Sanatın Işığında 78 Yıl Atatürk'ün Önderliğinde Türkiye'nin Çağdaş Sanat Mücadelesi*, haz. Ahmet Altar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I-II, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.
- Cook, Katrene M., “Meksika’da Köy Terbiyesi”, *Ülkü*, C. 3, S. 14, Nisan 1934, ss. 144-147.
- Cowen, Tyler, “Sanatta Özgürlük Ekonomik Özgürlüğü Gerektirir”, *Liberal Düşünce*, Kış-Bahar 2006, C. 11, S. 41-42, ss. 57-62.
- Cumhuriyet Halk Fırkası, *C.H.F. Nizamnamesi ve Programı*, T.B.M.M. Matbaası, Ankara 1931, <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/bitstream/handle/11543/655/197505818.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (18.2.2023).
- Cumhuriyet Halk Partisi, *C.H.P. Programı*, Ulus Basımevi, Ankara 1935, <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/bitstream/handle/11543/549/197000602.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (18.2.2023).
- _____, *C.H.P. Programı*, Ulus Basımevi, Ankara 1939, https://acikerisim.tbmm.gov.tr/bitstream/handle/11543/2627/197603324_1939.pdf?sequence=4&isAllowed=y, (18.2.2023).
- _____, *Program ve Nizamname*, Zerbamat Basımevi, Ankara 1943, https://acikerisim.tbmm.gov.tr/bitstream/handle/11543/2627/197603749_1943.pdf?sequence=1&isAllowed=y, (18.2.2023).
- Cüda, Mahmud, “San’atkar nasıl ve hangi şartlar altında yetişir?”, *Cumhuriyet*, 19 Haziran 1937.
- Çağlar, B. K., “Halkevleri Haberleri”, *Ülkü*, C. 10, S. 60, Şubat 1938.
- Çakmak, Diren, “Osmanlı Telif Hukuku İle İlgili Mevzuat”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, 2007, ss. 191-234, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/257973>, (8.2.2023).
- Çelebi, Yirmisekiz Mehmet, *Paris’te Bir Osmanlı Sefiri*, haz. Şevket Rado, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2021.
- Çoban, Ahmet ve Erkuzu, Demet, “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Görsel Sanatlar Dersi”, *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*, 5(2), 2019, ss. 239-253, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/917994>, (13.06.2023).
- Çolak, Yılmaz, *Yukarıdan Aşağıya Medenileştirme Süreci: Türkiye’de Kültür ve Devlet (1923-1945)*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2000.
- Danko, Dagmar, *Sanat Sosyolojisi*, çev. Nesibe Zeynep Arslanoğlu, Hece Yayınları, Ankara 2017.
- Daver, Abidin, “Tiyatro binası”, *Cumhuriyet*, 26 Mayıs 1946.
- Dellaloğlu, Besim F., “Bir Giriş Adorno Yüz Yaşında”, *Cogito*, S. 36, Yapı Kredi Yayınları, 2003, ss. 13-36.
- _____, *Poetik ve Politik Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*, Timaş Yayınları, İstanbul 2020.
- Deniz, Ünsal ve Göktaş, Uğur, “Türk Beşleri’nin Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarına Katkıları”, 2. *Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E-Bildiriler Kitabı*, Müzik Eğitimi Yayınları, Aralık 2016, ss. 320-329.
- Derviş, Suad “Yusuf Ziya’ya göre”, *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1935.

- _____, “Hasan Ferid’e göre”, *Cumhuriyet*, 4 Aralık 1935.
- _____, “Nurullah Şevket’e göre”, *Cumhuriyet*, 3 Aralık 1935.
- _____, “Yusuf Ziyaya göre”, *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1935.
- Doğan, Mehmet Can, “Birikimi Özümseyen ve Yeni Bir Kuşağı Temsil Eden Bir Sanat Dergisi: Ar”, *Türk Dili*, Ocak 2017, S. 781, ss. 37-44, https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2018/01/9_Mehmet-Can-DOĞAN_-Birikimi-Özümseyen-ve-Yeni-Bir-Kuşağı-Temsil-Eden-Bir-Sanat-Dergisi.pdf, (21.2.2023).
- Doorly, Patrick, *Sanatta Hakikat Niteliğin Dönüşü*, çev. Aydın Çavdar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Dönmez, Damla, *Sanat Felsefesi ve Politika: Batı Sanatının Politikadaki Rolü Üzerine Kapsamlı Bir Araştırma*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.
- Dranas, Ahmet Muhip, “Sanat ve Yurt Bütünlüğü”, *Ülkü*, C. 1, S. 4, Kasım 1941.
- _____, “Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri ve Gayesi”, *Ülkü*, C. 17, S. 97, Mart 1941, ss. 15-16.
- Duru, Kazım Nami, “Sinemanın rolü”, *Cumhuriyet*, 6 Ekim 1936.
- Dye, Thomas, *Understanding Public Policy*, Eight Edition, Prentice Hall, New Jersey, 1995.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford 1990.
- Eco, Umberto, *Günlük Yaşamdan Sanata*, çev. Kemal Atakay, Can Sanat Yayınları, İstanbul 2020.
- _____, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (çev.) Kemal Atakay, Can Sanat Yayınları, İstanbul 2020.
- Elibal, Gültekin, *Atatürk ve Resim Heykel*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- Engels, Friedrich, *Doğanın Diyalektiği*, Sol Yayınları, Ankara 2002.
- Epikman, Refik, “Behçet Gürcan’ın Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 23, Kasım 1948.
- _____, “Halkevleri Amatör Sergileri”, *Ülkü*, C. 2, S. 15, Mart 1948, ss. 18-20.
- _____, “II. Okullararası Resim Sergisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 17, Mayıs 1948, ss. 32-34.
- _____, “Türk Plastik Sanat Hayatına Toplu Bir Bakış”, *Ülkü*, C. 13, S. 78, ss. 525-526.
- _____, “Türk Ressamlarının Yurt Gezisi”, *Ülkü*, C. 13, S. 77, Temmuz 1939.
- _____, “Türkiye’de Resim ve Heykel Sergileri”, *Ülkü*, C. 15, S. 86, Nisan 1940, ss. 144-146.
- _____, “X. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü*, C. 3, S. 25, Ocak 1949, ss. 22-25.
- Ergin, Osman, *Türkiye Maarif Tarihi*, C. III-IV, Eser Matbaası, İstanbul 1977.
- Erhan Özden, *Osmanlı Maâri’inde Mûsikî*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2013.
- Erinç, Sıtkı M., *Sanat Sosyolojisine Giriş*, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2013.
- Eroğul, Cem, *Devlet Nedir?*, Yordam Kitap, İstanbul, 2014.
- Ertuğrul, Muhsin, “İstanbul açık hava tiyatrosu açılırken”, *Cumhuriyet*, 9 Ağustos 1947.
- Ferry, Luc, *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin’in İcadı*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Fikret, Cemil, “Yunan Devlet Tiyatrosunda”, *Cumhuriyet*, 9 Aralık 1936.

- Flaubert, Gustave, "CCXLVII. To George Sand", (12 December 1872), *The George Sand - Gustave Flaubert letters*, trans. A. L. McKensie, Blackmask Online, 2002, <http://public-library.uk/ebooks/88/63.pdf>, (15.03.2019).
- Frey, Bruno S., "State Support and Creativity in the Arts: Some New Considerations", *Journal of Cultural Economics*, 1999, 23, ss. 71-85.
- Garos, Isabella, "Bir Sanat Kuramcısı olarak Marx?", çev. Uraz Aydın, 2019, <https://www.eskop.com/skopbulten/bir-sanat-kuramcisi-olarak-marx/4609>, (16.12.2022).
- Gazi Mustafa Kemal, *Medeni Bilgiler*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2019.
- Gazimihal, Mahmut R., "Cumhuriyet Devr'inde Musiki", *Ülkü*, C. 5, S. 51, Kasım 1943, ss. 28-31.
- Gellner, Ernest, *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Büşra Ersanlı Behar ve Günay Göksu Özdoğan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992.
- Gençel, Özge, *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2021.
- Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976.
- _____, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*, Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları, Ankara 1976.
- Gökmen, Muzaffer, "Fin Tiyatrosu", *Ülkü*, C. 2, S. 20, Ağustos 1948, ss. 30-31.
- Güler, Abdullah Sinan, *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1994.
- Günay, Nejla, *Gazi Terbiye Enstitüsü'nden Gazi Üniversitesi'ne Türk Eğitim ve Kültür Tarihinde Gazi*, Gazi Eğitim Fakültesi Yayınları, 2017.
- Gürkan, Turhan, *Atatürk'ün Uşağı İdim*, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1973.
- _____, *Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri*, Fer Yayınları, İstanbul 1971.
- Gürol, Şerif, "C.H. Partisi'nin Yurt İçi Ressamlar Gezisi", *Ülkü*, C. 3, S. 35, Mart 1943, ss. 9-10.
- H. B., "Halkevleri'nde Müzik Esasları", *Ülkü*, C. 13, S. 74, Nisan 1939, ss. 177-178.
- H., A., "Tiyatro Köşesi", *Cumhuriyet*, 17 Şubat 1930.
- Halıcı, Şaduman, *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2009.
- Hanioğlu, Şükrü, "Batıcılık", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1382-1388.
- _____, "Osmanlıcılık", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1389-1393.
- Hasan, Emre, "Milli temsiller", *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1933.
- Hasgül, Necdet, "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", *Dans Müzik Kültür*, S. 62, 1996, ss. 27- 49.
- Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, C. 2, Deniz Kitabevi, Ankara 2006.
- Hayri Münir, "Sinema ve Eğitim", *Ülkü*, C. 6, S. 36, Şubat 1936, ss. 428-430.
- _____, "Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?", *Ülkü*, C. 3, S. 18, Ağustos 1934.
- _____, "Gezgin Tiyatrolar", *Ülkü*, C. 6, S. 34, Aralık 1935, ss. 314-316.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetiğe Giriş*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul 2011.
- Heywood, Andrew, *Siyasi İdeolojiler*, BB101 Yayınları, Ankara 2016.
- Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor W., *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II*, çev. Oğuz Özügöl, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996.
- Houlgate, Stephen, “Hegel’s Aesthetics”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, Spring 2020, <https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/>, (13.01.2022).
- Hünler, Hakkı, *Estetik’in Kısa Tarihi*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.
- Inglis, David and Hughson, John, “Introduction: ‘Art’ and Sociology”, *The Sociology of Art Ways of Seeing*, eds. David Inglis and John Hughson, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 1-7.
- Inglis, David, “Thinking ‘Art’ Sociologically”. *The Sociology of Art Ways of Seeing*, eds. David Inglis and John Hughson, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 11-29.
- İnalçık, Halil, *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.
- İnan, Afet, “Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesinin Kuruluş Hazırlıkları Üzerine”, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 1957.
- _____, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007.
- _____, *Mimar Koca Sinan*, 2. Baskı, Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı, 1968.
- _____, *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1998.
- İskender, Kemal, “Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Resim”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, ss. 1678-1710.
- _____, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resmi”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1308-1318.
- İstatistik Umum Müdürlüğü, *28 Teşrinievvel 1927 Umumi Nüfus Tahriri*, Başvekalet Müdevvenat Matbaası, Ankara 1929.
- Kansu, Ceyhun Atuf, “Müfettişi Seyrettikten Sonra: Milli Tiyatro Üzerinde Düşünceler”, *Ülkü*, C. 11, S. 126, Aralık 1946, ss. 15-17.
- Kant, Immanuel, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul 2011.
- Kurtçu, Erdal, “Sultan Abdülaziz Han’ın Besteciliği ve Eserleri Üzerine Rauf Yekta Bey’in Harf İnkılabı Öncesi Yazıları”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), Aralık 2022, ss. 992-1006.
- Kazmaz, Süleyman, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 29, Aralık 1942, ss. 15-16.
- _____, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 3, S. 31, Ocak 1943, ss. 10-11.
- Keskin, Nuray E., “Yönetim Olgusu Üzerine 1909 Tarihli Bir Makale: Sosyal Bilimler ve Yönetim Bilimi”, *Memleket Siyaset Yönetim*, C. 5, S. 12, 2010/12, ss. 181-200.
- Kılıç, Yeşim, “Nationalismus: Ulusçuluk mu Milliyetçilik mi? Kavramın Çevirisi Üzerinden Türkiye’de Ulusçuluk Söylemlerine Genel Bir Bakış”, *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, C. 2, S. 22, 2009, ss. 35-51.
- Kılınç, Aygöl, *Atatürk Dönemi Kültür Politikasının Türk Toplumsal Yaşamına Etkileri ve Katkıları*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya 2005.

- Kocahanoğlu, Osman Selim, “Kültür ve Sanatın Vergilendirilmesi”, *Türk Kütüphaneciliği*, 29(1), 1980, ss. 39-43.
- Kovancılar, Birol ve Kahrıman, Hamza, “Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar”, *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, 2007, C. 44, S. 513, ss. 21-33.
- Köksal, Ayşe H., *Resim ve Heykel Müzesi Bir Varoluş Öyküsü*, İletişim Yayınları, İstanbul 2021.
- Köni, Yunus Kazım, “C.H.P. Tiyatro Müsabakalarının Sonucu”, *Ülkü*, C. 9, S. 107, Mart 1946.
- Köroğlu, Erol, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918 Propagandadan Milli Kimlik İnşasına*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.
- Köseihal, Mahmut R., “Bela Bartok Aramızda”, *Ülkü*, C. 9, S. 50, Nisan 1937, ss. 133-137.
- _____, “Bela Bartok Aramızda”, *Ülkü*, C. 9, S. 52, Haziran 1937, ss. 297-298.
- _____, “Bela Bartok ve Eseri”, *Ülkü*, C. 8, S. 45, Kasım 1936, ss. 220-222.
- _____, “Cumhuriyet Devr’inde Musiki”, *Ülkü*, C. 12, S. 68, Ekim 1938, ss. 235-248.
- _____, “Halkevleri’nde Musiki”, *Ülkü*, C. 13, S. 73, Mart 1939, ss. 67-70.
- _____, “Musiki Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi”, *Ülkü*, C. 5, S. 51, Kasım 1943, ss. 28-31.
- Kreft, Lev, “Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli”, *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, ss. 20-39.
- Krylov, B., “Önsöz”. *Yazın ve Sanat Üzerine*, çev. Vahap Erdoğan, 2. Baskı, Sol Yayınları, Ankara 2009.
- Kula, Onur Bilge, *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.
- Kuyucu, Michael, ““Musiki Mecmuası” Dergisi Örneğinde Türkiye’de Müzik Dergiciliğinin Yaşadığı Değişim Üzerine Betimsel Bir Analiz”, 3. *Uluslararası İletişim, Edebiyat, Müzik ve Sanat Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar Kongresi*, 26-27 Ekim 2018, ss. 228-242.
- Küçükkaplan, Uğur *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2021.
- Makal, Mahmut, *Köy Enstitüleri ve Ötesi*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1979.
- Mardin, Şerif, “İslamcılık”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, ss. 1400-1404.
- Marks, Prof. M., “Milli Türk musikisi”, *Cumhuriyet*, 26 Kasım 1932.
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich, *Alman İdeolojisi*, çev. Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez, 2. Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2013.
- _____, *Seçme Yazışmalar 2*, Sol Yayınları, Ankara 1996.
- MEB, “Eğitim Enstitüleri Geçici Yönetmeliği”, *Tebliğler Dergisi*, 3 Mart 1947, C. 9, S. 423.
- Mellor, Jonny, “But What Exactly Is Arts Patronage”, 2017, <https://sptnk.co.uk/2017/09/22/but-what-exactly-is-arts-patronage/>, (12.12.2021).
- N., “Ankarada opera”, *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1941.
- N., “Konservatuar orkestrasının verdiği birinci konser”, *Cumhuriyet*, 6 Aralık 1935.
- Naci, Elif, “1923’ten 1928’e Kadar Türkiye’de Plastik Sanat”, *Ülkü*, C. 12, S. 69, Kasım 1938, ss. 245-247.
- _____, “Ressamlara aylık”, *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1937.

- Nadi, Nadir, “Cumhuriyet’in Viyana Mektupları”, *Cumhuriyet*, 17 Mayıs 1931.
- _____, “Prof. Marks’la mülakat”, *Cumhuriyet*, 12 Kasım 1932.
- _____, “Sovyet Rusyadan Röportajlar”, *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1936.
- _____, “Sovyet Rusyadan Röportajlar”, *Cumhuriyet*, 20 Nisan 1936.
- _____, “Sovyet Rusyadan Röportajlar”, *Cumhuriyet*, 8 Nisan 1936.
- Nadi, Yunus, “Evvela san’at, Sonra gene san’at!”, *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1933.
- _____, “Memlekette sanat hayatını canlandırmak için”, *Cumhuriyet*, 25 Kasım 1935.
- _____, “Sekizinci Ankara Resim sergisi”, *Cumhuriyet*, 4 Haziran 1931.
- _____, “Türk tiyatrosunu ne vakit kuracağız?”, *Cumhuriyet*, 18 Mayıs 1936.
- _____, “Ülkede evrensel musikiyi yaymak için”, *Cumhuriyet*, 29 Aralık 1934.
- Nutku, Özdemir, *Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.
- Okyay, Erdoğan, *Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’na Armağan*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2009.
- _____, *Atatürk Müzik Devriminin Simge Kurumu Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2013.
- _____, *Ferid Alnar-Longa’dan Konçertoya*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999.
- Olca, Hamdi, “Köy Enstitülerinin Dördüncü Yıl Dönümü”, *Ülkü*, C. 6, S. 63, Mayıs 1944, ss. 7-10.
- _____, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 5, S. 55, Ocak 1944, ss. 14-16.
- Oransay, Gültekin, “Cumhuriyet’in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, ss. 1496-1509.
- _____, “Çoksesli Musiki”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, ss. 1517-1530.
- Orkun, Yalçın, “Halkevleri ve Halkodaları”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Kasım 1947, ss. 39-41.
- Osma, Kıvanç, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı”, *Uludağ Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu*, 24-26 Eylül 1995, ss. 129-138.
- Osmanoğlu, Ayşe, *Babam Sultan Abdülhamid*, Timaş Yayınları, İstanbul 2019.
- Ödekan, Ayla, “Çağdan Olmak”, *Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, ss. 3-5.
- Özden, Erhan, *Osmanlı Maarifi’nde Musiki*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013.
- Özge Gençel, *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2021.
- Özgür, Ülkü, “Pentatonik Müzik ve Dünya Müziğine Etkileri”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. XIV, S. 1, 2001, ss. 85-92.
- Özlem, Doğan, *Bilim Felsefesi*, Notos Kitap, İstanbul 2010.
- Paul Hindemith, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, çev. Elif Damla Yavuz, haz. Şefik Kahramankaptan, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2013.

- Perret, Jean Louis, “Finlandiya’da Tiyatro ve Müzik”, *Ülkü*, C. 6, S. 32, Ekim 1935, ss. 127-128.
- Platon, *Devlet*, çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Atayman, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul 2005.
- Recep, “Ülkü Niçin Çıkıyor”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Şubat 1933, ss. 3-5.
- Recep, Orhan, “İngiltere’de Tahsil”, *Ülkü*, C. 5, S. 30, Ağustos 1935.
- Refiğ, Gülper, *Atatürk ve Adnan Saygun*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2012.
- Renan, Ernest, *Ulus Nedir?*, çev. Gökçe Yavaş, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Ressam Ali Sami, “Köy Mekteplerinde Resim Dersleri”, *Ülkü*, C. 2, S. 12, Ocak 1934.
- _____, “Ressamlara Hitap!”, *Cumhuriyet*, 7 Ocak 1932.
- _____, “Sanat Varlığımızda Resmin Yeri”, *Ülkü*, C. 1, S. 5, Haziran 1933, ss. 396-399.
- Rey, Cemal Reşit, “Atatürk ve Müzik”, *Cumhuriyet*, 11 Kasım 1963.
- Resmi Gazete, 1.7.1929, 1230.
- Resmi Gazete, 1.7.1943, 5444.
- Resmi Gazete, 11.8.1951, 7882.
- Resmi Gazete, 12.7.1948, 6955.
- Resmi Gazete, 13.12.1951, 7981.
- Resmi Gazete, 14.6.1943, 5429.
- Resmi Gazete, 14.7.1939, 4258.
- Resmi Gazete, 15.6.1935, 3029.
- Resmi Gazete, 16.4.1929, 1169.
- Resmi Gazete, 16.6.1949, 7234.
- Resmi Gazete, 16.7.1938, 3961.
- Resmi Gazete, 18.7.1927, 636.
- Resmi Gazete, 2.1.1935, 2896.
- Resmi Gazete, 2.7.1932, 2139.
- Resmi Gazete, 20.12.1940, 4691.
- Resmi Gazete, 21.12.1937, 3788.
- Resmi Gazete, 22.2.1926, 304.
- Resmi Gazete, 22.4.1940, 4491.
- Resmi Gazete, 22.6.1933, 2434.
- Resmi Gazete, 22.6.1936, 3336.
- Resmi Gazete, 24.5.1940, 4517.
- Resmi Gazete, 24.6.1937, 3639.
- Resmi Gazete, 25.12.1937, 3792.
- Resmi Gazete, 25.3.1934, 2662.
- Resmi Gazete, 28.5.1940, 4520.
- Resmi Gazete, 29.12.1942, 5292.

- Resmi Gazete, 29.5.1934, 2713.
- Resmi Gazete, 29.5.1934, 2713.
- Resmi Gazete, 4.6.1942, 5123.
- Resmi Gazete, 4.7.1943, 2743.
- Resmi Gazete, 6.5.1930, 1489.
- Resmi Gazete, 7.4.1924, 68.
- Resmi Gazete, 8.8.1931, 1867.
- Resmi Gazete, 9.6.1949, 7228.
- Resmi Gazete, 25.9.1941, 4921.
- Rıza, Vasfı, “Tiyatro seyri bir azap oluyor”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1933.
- Ross, Leydi Dova, “Türk Müziği ve yeni ekol”, *Cumhuriyet*, 12 Şubat 1940.
- Rousseau, Jean J., *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007.
- Rox, Jean Paul, “Osmanlı Sanatı”, *Erdem*, çev. Mübahat Türkel Küyel, C. 6, S. 18, 1990, ss. 893-932.
- S., N., “Sanat hayatı”, *Cumhuriyet*, 22 Kasım 1935.
- Safa, Peyami, “Alaturka sofuluğu ve alafranga züppeliği”, *Cumhuriyet*, 2 Şubat 1938.
- _____, “Büyük musiki anketimiz”, *Cumhuriyet*, 10 Aralık 1932.
- _____, “Büyük musiki anketimiz”, *Cumhuriyet*, 7 Aralık 1932.
- _____, “Büyük musiki anketimiz”, *Cumhuriyet*, 8 Aralık 1932.
- _____, “D Grupu sergisi”, *Cumhuriyet*, 16 Şubat 1940.
- _____, “Musiki anketimizin neticeleri”, *Cumhuriyet*, 11 Ocak 1933.
- _____, “San’at Jürisi”, *Cumhuriyet*, 24 Aralık 1937.
- Sami, Nuri, “Konservatuvarın on beşinci konseri”, *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1935.
- Sarısözen, Muzaffer, “İki Sesli Halk Müziği”, *Ülkü*, C. 10, S. 115, Temmuz 1946, s. 15.
- _____, “İki Sesli Halk Türküsü”, *Ülkü*, C. 7, S. 77, Aralık 1944, s. 6.
- Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara 1997.
- Saygun, (Ahmed) Adnan, “Gençliğin Musiki Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Mart 1942, s. 10.
- _____, “Musiki Terbiyesine Dair”, *Ülkü*, C. 16, S. 89, Temmuz 1940, ss. 453-455.
- _____, “Musiki Terbiyesine Dair”, *Ülkü*, C. 16, S. 89, Temmuz 1940, ss. 453-455.
- _____, “Türk Müziğinin İnkişaf Yolu”, *Ülkü*, C. 7, S. 42, Ağustos 1936, ss. 419-423.
- _____, “Türk Müziğinin İnkişaf Yolu”, *Ülkü*, C. 7, S. 42, Ağustos 1936, ss. 419-423.
- _____, “Musiki Davamız: Gençliğin Terbiyesinde Musiki”, *Ülkü*, C. 1, S. 9, Şubat 1942, ss. 5-6.
- _____, “Musiki Davamız: Radyo’da Garp Musikisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 20, Temmuz 1942, ss. 5-8.
- _____, “Musiki Davamız: Radyo’da Garp Musikisi”, *Ülkü*, C. 2, S. 20, Temmuz 1942, ss. 6-8.

- _____, *Atatürk ve Musiki*, 2. Baskı, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987.
- Schonberg, Harold C., *Büyük Besteciler*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2020.
- Sevengil, Refik Ahmet, *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.
- Shiller, Friedrich, *Estetik Üzerine*, çev. Melahat Özgü, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.
- Shiner, Larry, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2020.
- Sırrı, Nahid, "Bir Okuyucunun Notları", *Ülkü*, C. 10, S. 59, Ocak 1938.
- _____, "Bir Okuyucunun Notları", *Ülkü*, C. 15, S. 88, Haziran 1940.
- Sinanoğlu, Suat, *Türk Hümanizmi I*, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık, 1998.
- Soykan, Ömer N. vd., "Adorno ve Yapıtı", *Cogito*, S. 36, Yapı Kredi Yayınları, 2003, ss. 37-64.
- Sözer, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi (A-L)*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.
- Sperco, Willy, *Mustafa Kemal Atatürk 1881-1938*, çev. Zeki Çelikkol, Bilgi Yayınevi, Ankara 2001.
- Sun, Muammer *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları, Ankara 1969.
- Süreyya, Ali, "Ankara Halkevi'nde: Mavi Yıldırım", *Cumhuriyet*, 10 Haziran 1932.
- Şenel, Süleyman, "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor/Edebiyat*, S. 17, 1999, ss. 99-128.
- Şenzeybek, Mediha, "Sürelî Yayın İncelemesi: 1948-1967 Yılları Arasında Musiki Mecmuası", *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2022, S. 1, ss. 355-384.
- Şerif, Muzaffer, "Radyonun Tesirleri ve Doğurduğu Problemler", *Ülkü*, C. 9, S. 53, Temmuz 1937, ss. 371-375.
- Şimşek, Aydın, "Sosyalist Gerçekliğe Kavramsal Bir Bakış", *Gelenek*, 2001, S. 69, <https://gelenek.org/sosyalist-gercekcilige-kavramsal-bir-bakis/>, (12.01.2021).
- Talay, Feyha, "Musiki Hayatı", *Ülkü*, C. 3, S. 32, Ocak 1943, ss. 15-16.
- Tangülü, Zafer ve Becerikli, Sabri, "Mûsiki Muallim Mektebi (1924-1937)", *Asia Minor Studies*, C. 8, S. 2, 2020, ss. 458-466, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1132367>, (9.5.2023).
- Tarcan, Selim Sırrı, "Millî Musiki Nasıl Doğdu?", *Ülkü*, C. 5, S. 27, Mayıs 1935.
- TBMM Tutanak Dergisi, Devre 8, C. 8, 29.12.1947.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 21.5.1945.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 17, 22.5.1945.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 17.12.1945.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 21.12.1945.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 24.12.1945.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 20, 28.12.1945.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 7, C. 21, 28.1.1946.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 1, 14.8.1946.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 12, 7.7.1948.

TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 16, 25.2.1949.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 20, 10.6.1949.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 13.2.1950.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 17.2.1950.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 20.2.1949.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 24, 20.2.1950.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 18.12.1946.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 23.12.1946.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 3, 24.12.1946.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 17.12.1947.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 8, C. 8, 27.12.1947.
TBMM Tutanak Dergisi, Dönem 9, Cilt 9, 7.8.1951.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 1, C. 14, 1.12.1921.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 1, C. 18, 1.3.1922.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 1, C. 28, 1.3.1923.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 15, 5.3.1925.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 19, 1.11.1925.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 21, 30.1.1926.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 28, 17.1.1927.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 31, 12.4.1927.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 33, 25.6.1927.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 4, 5.12.1923.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C. 8, 26.3.1924.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 2, C.5, 14.2.1924.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 3, C. 12, 1.6.1929.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 3, C. 24, 19.1.1931.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 3, C. 3, 22.6.1928.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 19, 25.12.1933.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 20, 17.3.1934.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 22, 26.5.1934.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 23, 23.6.1934.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 25, 1.11.1934.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 25, 23.12.1934.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 3, 25.7.1931.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, C. 4, 1.11.1934.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 11, 26.5.1936.
TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 18, 26.5.1937.

- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 19, 12.6.1937.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 20, 8.11.1937.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 21, 8.12.1937.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 25, 26.5.1938.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 26, 29.6.1938.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 6, 1.11.1935.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, C. 8, 25.5.1935.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 5, Cilt 20, 1.11.1937.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 13.5.1940.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 11, 15.5.1940.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 14, 1.11.1940.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 15, 9.12.1940.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 18, 26.5.1943.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 2, 22.5.1939.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 25, 18.5.1942.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 29, 16.12.1942.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 6, C. 4, 6.7.1939.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 1, 17.3.1943.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 10, 25.5.1944.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 2, 26.5.1943.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 2, 26.5.1943.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 3, 23.6.1943.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 7, C. 3, 7.6.1943.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Dönem 8, C. 18, 29.4.1949.
- Tezuçan, Deniz, *Türk Tiyatrosunun Gelişimine Kültür Politikalarının Etkisi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006.
- Toker, Metin, “3 tanınmış sanatkarın müşterek derdleri”, *Cumhuriyet*, 10 Ocak 1949.
- _____, “Carl Ebert’le mülakat”, *Cumhuriyet*, 8 Mart 1946.
- _____, “Şehir Tiyatrolarına aid bir senelik bilanço”, *Cumhuriyet*, 3 Mayıs 1946.
- Tollu, Cemal S., “Cumhuriyet Devrinde Sanat”, *Ülkü*, C. 6, S. 33, Kasım 1935, ss. 225-226.
- _____, “Cumhuriyet Devrinde Sanat”, *Ülkü*, C. 6, S. 33, Kasım 1935.
- Tolstoy, Lev N., *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
- Tonguç, İsmail Hakkı, “Köy Eğitiminin Mahiyeti, Prensipleri ve Teşkilatının Esasları”, *Ülkü*, C. 12, S. 67, Eylül 1938, ss. 19-20.
- _____, *Canlandırılacak Köy*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2020.
- _____, *Mektuplarla Köy Enstitüsü Yılları*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976.

- Toprak, Zafer, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul 2017.
- Tuğrul, Mehmet, “Köy Tiyatrosu”, *Ülkü*, C. 10, S. 115, Temmuz 1946.
- Tunalı, İsmail, “Önsöz”, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987, ss. 7-10.
- _____, *Eстетik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2020.
- Tuncel, Bedreddin, “Antigone Temsili”, *Ülkü*, C. 1, S. 11, Mart 1942, ss. 20-21.
- _____, “Gerçek Tiyatro”, *Ülkü*, C. 1, S. 10, Şubat 1942.
- Tunçay, Gönül Paçacı, “Darülelhan ve Mecmuası”, *Darülelhan Mecmuası Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi*, 2017.
- Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekaleti Yüksek Tedrisat Umum Müdürlüğü, “26/11/1934 Pazartesi günü saat 15’te toplanacak olan Komisyonda görüşülecek işler”, <http://cevadmemduhalar.com/muzik-egitimi-komisyonu-gundemi.html>, (30.5.2023).
- Türkiye Cumhuriyeti Ticaret Bakanlığı, “Tarihçe”, <https://ticaret.gov.tr/kurumsal/hakimizda/tarihce#:~:text=Kurtulu%C5%9F%20Sava%C5%9F%C4%B1%20sonras%C4%B1%20Lozan%20Anla%C5%9Fmas%C4%B1,%E2%80%9CG%C3%BCmr%C3%BCk%20Tarifesi%20Kanunu%E2%80%9D%20Imu%C5%9Ftur> (23.12.2022).
- Türkoğlu, Pakize, *Tonguç ve Enstitüleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Uçan, Ali, “Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimizin Yeri ve Önemine Genel Bir Bakış”, *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Van, 4-6 Mayıs 2004, <https://www.yyu.edu.tr/images/files/IUlusMuzikEgitimiSempozyumu/Belgeler/AliUcan.pdf>, (12.06.2023).
- Ulusoy, Demet, *Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Devlet Sanat İlişkisi: Batılı Sanatların Benimsetilmesi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1991.
- Uygun, Oktay, *Devlet Teorisi*, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul 2017.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Belleten*, C. 41, S. 161, 1977, ss. 79-114.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul 1992.
- Ünal, Kemal, “Halkevleri’nin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”, *Ülkü*, C. 16, S. 91, Eylül 1940, ss. 6-8.
- _____, “Milli Şef ve Halkevleri”, *Ülkü*, C. 14, S. 83, Ocak 1940.
- Ürekli, Fatma, “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, *Tarih ve Toplum*, İletişim Yayınları, C. 39, S. 231, Mart 2003, ss. 50-60.
- Üren, Eşref, “Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü*, C. 3, S. 30, Aralık 1942, ss. 12-15.
- _____, “Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü*, C. 1, S. 1, Ocak 1947, ss. 27-28.
- Varcan, Nezih, *Türkiye’de Vergi Politikalarının Oluşumu (Cumhuriyet Dönemi)*, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir 1987.
- Vasfi Rıza Zobu, “Tiyatroda on sene”, *Cumhuriyet*, 1 Kasım 1933.
- Yanık, Bülent, *Güzel Sanatlar Dergisi (1939-1949)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002.

- Yaylı, Hale, “1927’den Çok Partili Döneme Kadar Türkiye’de Radyo Yayıncılığı”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, C. 10, S. 1, Ocak 2018, ss. 33-50, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/408365>, (19.5.2023).
- Yetik, Sami, “Türk İnkılabının Beklediği Sanat”, *Ülkü*, C. 2, S. 10, Kasım 1933, ss. 302-306.
- Yetkin, Suut Kemal, “Edebiyat ve Resim”, *Ülkü*, C. 9, S. 100, Kasım 1945.
- Yiğit, Melih, *Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosu Dergisinin İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun Kurumsallaşmasındaki Rolü (1930-1950)*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2019.
- Ziya, Yusuf, “Darülbeydi ve Mektebi”, *Cumhuriyet*, 26 Eylül 1932.
- _____, “Darülbeydiye pahalılık”, *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1933.
- Zolberg, Vera L., *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, çev. Buket Okucu Özbay, Alfa, İstanbul 2018.



ÖZGEÇMİŞ

Duru Çiğdem Şimşek, Konya Selçuklu Dolapoğlu Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra Orta Doğu Teknik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü’nden 29.06.2008 yılında mezun oldu. 2013 yılında OMÜ L.E.E. Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans programına girdi, 2016 tarihinde bitirdi ve aynı Ana Bilim Dalında doktora programına başladı. 2012 yılından bu yana Ondokuz Mayıs Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapan Duru Çiğdem Şimşek, iyi derecede İngilizce bilmektedir (YDS: 78.75). Temel ilgi alanları, kadın çalışmaları, kamu yönetimi, sanat politikaları.

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0002-7140-8738

Yayınlar:

1. Şimşek, Duru Ç. ve Y. Balaban, Aslı, “Türkiye de Sosyal Belediyecilik Olgusunu Anlamak Samsun Üzerine Bir İnceleme”, *Strategic Public Management Journal*, 2016, ss. 76-89.
2. Keskin, Nuray ve Şimşek, Duru Ç., “Yerel Düzeyde Toplumsal Cinsiyete Duyarlı Politika Geliştirmek: Türkiye İçin Öneriler”, *Belediyelerin Geleceği ve Yeni Yaklaşımlar*, Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları, İstanbul 2017, ss. 324-332.
3. Şimşek, Duru Ç., “Gelişmiş Ülkelerde Cinsiyete Duyarlı Politikalar: Avusturya, Kanada ve İsveç’te Yerel Hizmet Uygulamaları”, *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 27(4), 2018, ss. 63-98.
4. Y. Balaban, Aslı and Şimşek, Duru Ç., “Slow living in a globalizing world: Cittaslow movement in Turkey”, *Perspectives on Economics and Public Administration Economic and Political Trends in the Globalized World*, (eds.) Işıl Alkan and Aslı Yöntem Balaban, Peter Lang, Bern 2019, ss. 133-142.
5. Y. Balaban, Aslı ve Şimşek, Duru Ç., “Kentlerin Sürdürülebilir Turizm Potansiyeli ve Yerel Yönetimlerin Rolü: Samsun Üzerine Bir Değerlendirme”, *Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi*, 11(1), 2019, ss. 62-76.
6. Şimşek, Duru Ç., “Temel Kavramlar”, *Eşitlik Yolunda*, (edt.) Nuray Keskin vd., Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2020, ss. 3-18.
7. Şimşek, Duru Ç., “Eğitim Hakkı”, *Eşitlik Yolunda*, (edt.) Nuray Keskin vd., Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2020, ss. 86-99.
8. Şimşek, Duru Ç., “Bilimin Cinsiyeti”, *Eşitlik Yolunda*, (edt.) Nuray Keskin vd., Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2020, ss. 103-117.

9. Y. Balaban, Aslı ve Şimşek, Duru Ç., “Üniversite-Kent İlişkisi: Samsun Üzerine Bir Değerlendirme”, *Vefatının Onuncu Yılında Prof. Dr. Saim Üstündağ'a Armağan Hukuk İktisat ve Yönetim Üzerine Yazılar*, (edt.) Gökhan Dönmez, Adalet Yayınevi, Ankara 2021, ss. 297-310.

