

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
DİN SOSYOLOJİSİ BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANI
VE
DİN İLE İLİŞKİSİ: 1923-1980

Osman ÜLKER
2502140058

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. İsmail DEMİREZEN

İSTANBUL – 2020

ÖZ

TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANI VE DİN İLE İLİŞKİSİ: 1923-1980

Osman ÜLKER

Bu çalışma, Türkiye’de sanatçı ve sanat ürünü etrafında oluşan sembolik ilişkisel ağlarla şekillenmiş kültürel üretim alanı ile din arasındaki ilişkiyi, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan 1980 yılına kadar geçen süre içerisinde tarihsel sosyolojik bir perspektifle incelemeyi hedeflemektedir. Cumhuriyetin ilanı ile takip edilen modernleşme ve Batılılaşma çizgisi, devlet ile din arasında Osmanlı’dan miras kalan ilişkilerin yeniden düzenlenmesine yol açmıştır. Buna bağlı olarak devlet eliyle toplumun çağdaşlaştırılması için takip edilen kültür politikaları neticesinde, Batı sanatlarının ve estetik anlayışının hakim olduğu yeni bir kültür ortamı inşa edilmiştir. Kültür politikalarının modernleşme için elzem olarak görülmesi sebebiyle takip edilen bu yol, Türkiye’de uzun yıllar kültür/medeniyet, sanat için sanat/toplum için sanat, çağdaş sanat/geleneksel sanat, yerellik/evrensellik gibi ikilikler üzerinden tartışmaların yaşanmasına yol açmıştır. Bu çalışmanın hedefi, devlet politikaları ile Batılı sanatların alana hakim olması, din ve geleneğin ise çağdaşlaşmanın karşısına konulması sonucunda kültürel üretim alanı ile din arasında Türkiye’ye has bir biçimde nasıl bir ilişkinin ortaya çıktığını incelemektir.

Çalışma birbiriyle bağlantılı üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm toplumsal uzam içinde yüzeysel ilişkilerin altına gömülü olarak bulunan kültürel üretim alanının bilimsel bir araştırma nesnesi olarak inşa edilme sürecidir. Bu noktada öncelikle alanın geçmiş devlet geleneği ile bağlarını kopararak çağdaş bir ulus devlet kimliği ile ortaya çıkmak isteyen Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra inkılaplar ile alanın yeni bir bağlamda ortaya çıkması incelenmiştir. Ardından çok partili dönemde ilk hareket noktasının etkisi altında, alanın siyasetten bağımsızlık kazanarak kendi iç yapısı ve dokasını oluşturma süreci incelenmiştir. Son bölümde ise, kültürel alanın toplumsal uzamda otonom bir alan olarak din ile ilişkisine çok boyutlu olarak bakılmıştır. Bu süreçler incelenirken alanda özellikle mazi ile alakalı görülerek Türk-İslam sanatlarının ve dini konuların alandan uzaklaştırıldığı görülmüştür. Yine alanın

dine karşı mesafeli bir yerde durduğu ayrıca dindar/muhafazakar sanatçının alanda temsiliyetinin zayıf olduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışma kültürel üretim süreçlerinin ortaya çıkardığı toplumsal ilişkilerin Türkiye'ye has özelliklerini ve alanın din ile olan münasebetini inceleyerek sanat ve din sosyolojisi yaklaşımlarını kullanan disiplinler arası bir araştırma olmayı amaçlamış, alanın din ile kurduğu ilişkiyi sorgulayarak yeni bir bakış açısı getirmek ve alana katkı sağlamayı hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel üretim alanı, sanat, estetik, Bourdieu, din



ABSTRACT

THE FIELD OF CULTURAL PRODUCTION AND IT'S RELITION WITH THE RELIGION IN TURKEY: 1923-1980

Osman ÜLKER

This study aims to examine the relationship between the field of cultural production that is shaped by symbolic relational networks around the artists and art products, and the religion from the foundation of the Republic of Turkey to 1980 from the perspective of historical sociology. The modernisation and the Westernisation process that was followed after the proclamation of republic have reshaped the old relations between the religion and the state. Consequently, a new cultural environment was built by the top-down culture policies that aim to modernise the Turkish society. Due to the fact that this policy was considered essential part of modernisation, it has caused discussion around the dualities between culture/civilisation, art for art's sake/art for society, modern art/traditional art, universality/locality. The aim of this study is to examine, what kind of relation has emerged after the domination of the Western arts in the field and religion and tradition was considered against the modernisation.

The study is divided into three main sections. The first was to build the field of cultural production which was buried under the superficial relations in the social space, as a scientific research object. In this point, it is studied how the field has emerged in the new concept after the Republic of Turkey has broken the ties with former state tradition and emerged as a modern nation state. Next, the independency of the field from the state during the multi-party era and the formation of its own structure and doxa were studied. In the last part of the work, the multifaceted complex relations between the religion and the cultural field was studied. While examining these processes, it is possible to say that, the Turkish-Islamic arts and religious topics were excluded from the field. In addition to this, it is found that the field was standing at a distance away from the religion and the representation of religious/conservative artists were weak.

This study has aimed to be interdisciplinary work by studying unique features of Turkish social relations that were emerged from cultural production processes and the relations between the cultural field and the religion. Another goal of the study was contributing the field by developing a new perspective on the relation between the cultural field and the religion.

Keywords: The field of cultural production, art, aesthetic, Bourdieu, religion,



ÖNSÖZ

Türkiye'nin yakın tarihi üzerine sosyolojik bir analiz yapmak zor ve meşakkatli bir iş olarak araştırmacının karşısına çıkmaktadır. Kendisi de tarihsel sürecin bir parçası, yaşadığı toplumun bir bireyi olması yönüyle araştırmacının yaşanan olaylardan azade olmadığı bilinci, düşünömsel bir sosyolojik perspektif geliştirmesini gerekli kılar. Bu bakımdan bilimsel nesne ile araştırmacı arasındaki ilişki, fen bilimlerinde olduğu gibi laboratuvar ortamında bir deney yapmaktan daha çok, araştırmacının kendisinin de incelediğı tarihin bir ürünü olduğu gerçeğı ile yüzleşmesi sonucunda netlik kazanır. Buna ek olarak sanat ve estetiğın sosyolojik bir gözle incelenmesi ise, Türkiye'de din sosyolojisi için yeni açılımları, yüzeysel anlatıları kırarak derinlere inmeyi ve bazen tarihsel süreçlerle ilgili soruları tersten sormayı gerektirmektedir.

Bu meşakkatli süreçte desteğini benden esirgemeyen, fikirleriyle beni destekleyen, yavaşladığımda beni hızlandıran, çekindiğimde beni cesaretlendiren değerli hocalarım ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim. Özellikle bu çalışmanın fikir aşamasından fiiliyata geçmesinde büyük emeğı olan, tez danışmanım Doç. Dr. İsmail DEMİREZEN'e verdiği destekten ötürü sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yine bu çalışmanın ortaya çıkmasında emek sarf eden Prof. Dr. Mustafa TEKİN, Prof. Dr. Ali COŞKUN, Doç. Dr. Lütfi SUNAR ve Dr. Şehnaz Biçer ÖZCAN'A katkılarından ötürü teşekkür ederim.

Bu süreçte her türlü desteklerini yanımda hissettiğim eşim Dilek ÜLKER, arkadaşlarım Eyüp Ensar ÖZTÜRK, Osman GÖRDEBİL ve Ahmet KURAY'a da teşekkürlerimi sunuyorum.

Osman ÜLKER
ÜSKÜDAR, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	II
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER	VII
TABLolar LİSTESİ.....	X
KISALTMALAR	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE TARİHSEL ARKAPLAN

1.1.Toplumsal Uzam ve Kültür	16
1.1.1. Kültürün Tanımı.....	16
1.1.2. Toplumsal Uzam ve Çatışma Alanı Olarak Kültür	18
1.1.3. Bourdieu’da Alanlar	23
1.1.4. Kültürel Üretim Alanı	27
1.2.Türkiye’de Modernleşme ve Batı Sanatlarının Ülkeye Girmesi.....	33
1.2.1. Osmanlı Son Döneminde Batı Sanatları	33
1.2.2. Cumhuriyetin İlanı ve Tek Partili Dönem Kültür Politikaları İle İlgili Genel Bir Değerlendirme	37

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANININ İNŞASI

2.1.Mazi ile Alakayı KeskmeK	39
2.2.Geçmişin Tasfiyesi.....	43
2.3. Sanatta Devlet Tekeli: Destek mi Denetleme mi?	47
2.3.1. Güzel Sanatlar Akademisi.....	48

2.3.2.	Ankara Devlet Konservatuarı.....	51
2.3.3.	Şehir Tiyatroları	52
2.3.4.	Halkevleri.....	53
2.3.5.	Köy Enstitüleri	56
2.3.6.	Yurt Gezileri ve Resim Üzerindeki Denetim	59
2.4.	Estetiğin Siyasal İnşası.....	61
2.4.1.	Ziya Gökalp Etkisi	63
2.4.2.	Orta Asya Steplerinden Antik Yunana: Medeniyetin Kaynağını Aramak.....	65
2.4.3.	Sansürle Şekillenen Estetik.....	69
2.4.4.	Devrim Estetiğinin Sanattaki Yansıması	72
	Değerlendirme	79

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇOK PARTİLİ DÖNEMDE TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANININ YAPISI VE DOKSASI

3.1.	Alanın Toplumsal Uzamdaki Yeri.....	81
3.1.1.	Genel Görünüm.....	82
3.1.2.	Çok Partili Döneme Geçiş ve Siyasetin Sanat Alanına Etkisi	84
3.2.	Alandaki Konumlar ve Konum Almalar	89
3.2.1.	Akademi ve Galeriler	89
3.2.2.	Tiyatro	95
3.2.3.	Bir Alt Alan Olarak Sinema.....	101
3.3.	Alanın Doksa’sı.....	116
3.3.1.	Estetiğin Kaynağı Olarak Batı	119
3.3.2.	Kültürel Üretim Alanının Merkezi: Ürün mü İdeoloji mi?.....	128

Değerlendirme.....	141
--------------------	-----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANINDA DİN

4.1.Türk-İslam Sanatlarının Alandaki Konumu.....	145
4.1.1. İsim Problemi	146
4.1.2. Türk-İslam Sanatları Nerede Biter?	148
4.1.3. Bağlanarak Yaşamak: Türk-İslam Sanatlarının Cumhuriyet Döneminde Kurumsal Varlığının Hikayesi, Medresetü’l-Hattatin	154
4.2.Alanda Dinin Temsili	158
4.2.1. Tiyatro’da Din Adamı	159
4.2.2. Değişen Tutumlar: Türk Sinemasında Dinin sunumu.....	164
4.3.2. Doğuyu Doğululaştırmak: Kültürel Üretim Alanında Dine Oryantalist Bakış.....	169
4.3.Birleşmeyen Yollar: Alanın Doksası ve Muhafazakar Habitus.....	173
4.3.1. İki Tarihin Buluşması (meeting of two histories)	174
4.3.2. Alanın Reddettiği Habitus.....	176
4.3.3. Habitusla Uyuşmayan Alan.....	186
SONUÇ.....	192
KAYNAKÇA	199
ÖZGEÇMİŞ.....	216

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Biyografi ve anı türündeki eserleri incelenen sanatçıların listesi.....	13
Tablo 2: Şehir tiyatrolarında baş yönetmenlerin dönemlerine göre oynanan yerli oyunların toplam oyunlara oranı.....	97
Tablo 3: İslam Sanatlarının sanat tarihi içindeki yeri.....	147



KISALTMALAR

Akademi	: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi
AP	: Adalet Partisi
AST	: Ankara Sanat Tiyatrosu
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DİA	: Devlet ideolojik aygıtları
DİHT	: Devrim İçin Halk Tiyatrosu
DP	: Demokrat Parti
DT	: Devlet Tiyatrosu
LCC	: Language and Culture Centre
MDD	: Milli Demokratik Devrim
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MNP	: Milli Nizam Partisi
MoMA	: The Museum of Modern Art
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
NATO	: North Atlantic Treaty Organization
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TKP	: Türkiye Komünist Partisi

TÜMAS : Tüm Üniversite Akademi ve Yüksekokulu Asistanları Birliği

UESYO : Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu



GİRİŞ

Çalışmanın Temel Problemi

Bu çalışmanın temel problemi Türkiye’de Cumhuriyetin ilanından 1980 yılına kadar geçen sürede kültürel üretim alanının din ile olan ilişkisinin ne olduğunu ortaya koymaktır. Araştırma sorusu dinin merkeze alınarak belirlenen tarih aralığında sanatlarla olan ilişkisini incelemekten ziyade, alanın yapısı ve doksasına bağlı olarak sanat ortamında dine bakışın nasıl şekillendiği, onu nasıl sunduğu ve ondan nasıl etkilendiğini incelemektir. Bu bakımdan çalışma boyunca başka alt araştırma problemleri de araştırmanın güzergahını belirlemiştir:

Siyasetin kültürel üretim alanıyla ilişkisi nedir?

Türkiye’de alan hangi ilkeler üzerine inşa edilmiştir?

Alan inşa edilirken, genel olarak dine, özel olarak dini sanatlara bakış açısı ne olmuştur?

Otonom bir yapı olarak alan nasıl ve ne zaman ortaya çıkmıştır?

Farklı sanat dalları belirli ilkeler altında toplamak mümkün müdür?

Alanın yapısı ve doksasını nedir?

Buna bağlı olarak:

Alanın yapısı ve doksasını sanatların dine bakışını nasıl etkilemiştir?

Alanda dinin sunumu nasıl gerçekleşmiştir?

Alanda dindar sanatçıya bakış nasıl olmuştur?

Alanda Türk-İslami sanatlarının konumu nedir?

Çalışmanın Amacı

Çalışma, kuruluşundan itibaren Türkiye'nin Batılılaşma, modernleşme ve sekülerleşme ile imtihanının, eğitim, siyaset, hukuk gibi alanlarda olduğu gibi, kültürel üretim alanında da dinin durumun nasıl etkilediğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Cumhuriyetin ilanından itibaren tek partili dönemde Osmanlı kurumları ya tamamen kapatılmış ya da yeni rejimin ideallerini temsil edecek şekilde reform edilmiştir. Yine bu dönemde devlet eliyle seküler ve Batılı bir kültür politikası belirlenmiş, sanat üretimi de bu ilkelere bağlanarak devlet denetimine tabi tutulmuştur. Bu bakımdan tek parti döneminde kültürel üretim alanının dinle ilişkisinin araştırmacıların ilgisini çektiğini tahmin etmek güç olmaz. Fakat bu durumun uzun soluklu etkilerini anlayabilmek için, çok partili dönemi de kapsayacak şekilde derinlikli bir analiz yapmak gereklidir. Artan baskılar sonucunda çok partili sisteme geçilmesi ve devletin sanat alanı üzerindeki mutlak kontrolünü bırakıp, sansür aracılığıyla bir denetçiye dönüşmesi, meseleyi siyaset ve din ilişkisinden kopararak kültürel üretim alanının kendi problemi haline getirir. Bu bakımdan alanın yapısı ve doksasının ne olduğu ve bu yapının, görece özgürlüğe kavuşmaya başladığı çok partili yıllarda, dinle ilişkisinin nasıl şekillendiğini ortaya koymak önemli hale gelmektedir. Nitekim genelde dinin, Türkiye özelinde ise İslam'ın sanata bakışı, çağdaş dünyadaki yerinin sorunlu hale geldiği yargısı, yetersiz kaldığı düşünülen kültür ve estetik tanımı, modern ve Batıya ait olanı dışladığı, buna bağlı olarak; dinin özellikle görselliğin ön plana çıktığı çağdaş dönemde tasvir yasağı ile seküler sanat anlayışına karşı dogmatik bir reddiye taşıdığı inancı, gelişmenin önünde bir engel ve sınırlayıcı olduğu gibi tözcü okumaların ortaya çıkardığı problemleri aşmak ya da bu yaklaşımların doğruluğunu test etmek, sanat alanının merkeze alındığı ilişkisel bir okumayı gerekli hale getirmektedir. Çalışma bu noktalardan hareketle teolojik sorgulamaları ve din ve sanat arasındaki norm ilişkisini (felsefi boyutu) bir kenara bırakıp, Türkiye'nin yakın tarihini sosyolojik bir analize tabi tutarak alanın dine karşı tutumunun sonuçlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu yolla dini, sanat alanında sıkıştırıldığı İslam sanatları kabuğundan çıkarmak ve Batı sanatlarıyla İslam arasındaki kurulan çağdaşlık/gericilik düalitesine indirgenen yüzeysel ilişkinin ötesine geçip, sahadaki hakikati, alandaki iktidar mücadelesini ve günümüze kadar devam eden etkilerini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın sınırlarını ele alınan konular ekseninde üç farklı başlık altında değerlendirmek faydalı olacaktır. Öncelikle çalışma tarihsel olarak Cumhuriyetin kuruluşundan başlayıp 1980 yılına kadarki zaman dilimini kapsamaktadır. Türkiye’de modernleşmenin Tanzimat Fermanı ile hız kazandığı gerçeğini akılda tutmak ile birlikte, hukuk, eğitim, ekonomi gibi diğer alanlardaki gelişmelere paralel olarak kültürel üretim alanının da yeni bir inşa sürecine girmesi, Cumhuriyetin kuruluşu ile başlamıştır. Alanın devlet kontrolünde nasıl kurulduğunu incelemek, dinin bu süreçte hangi konumda olduğunu görmek ve sonraki dönemlere etkisini anlayabilmek için araştırmanın tek partili dönemden başlatılması gerekli olmuştur. Çalışmanın 1980 yılında sonlandırılması ise sadece bu yıl gerçekleştirilen darbe sebebiyle değil, 80 sonrası Türkiye’nin her alanda yeni bir sürece kapı aralamış olmasıyla da alakalıdır. Çalışmada sanat diploması verme otoritesine sahip olması yönüyle önemli bir yer işgal eden Güzel Sanatlar Akademisi’nin üniversiteleşmesi ve başka eğitim kurumları bünyesinde güzel sanatlar fakültelerinin açılması, sağ ve muhafazakar partilerin iktidarda daha uzun soluklu kalması ile siyaset ve sanat arasındaki ilişkinin din ekseninde değişime uğraması, ekonomik kalkınma ve eğitim kurumlarının gelişmesi ile birlikte muhafazakar orta sınıfın ortaya çıkması gibi etmenler, sanat ile din arasındaki sosyolojik ilişkiyi 80 sonrasında bir dönüşüme tabi tutma ihtimalini beraberinde getirmektedir. Bu aynı zamanda çok partili döneme geçilen 1950 ile 1980 arasında alanda konumlar işgal eden kurum ve faillerin radikal bir değişime tabi olmadığı gerçeğini de ortaya koyar ki bu durum belirtilen tarih aralığında yaşanan değişimlere rağmen, alanın belirli ilkeler altına incelenebilmesine olanak tanımıştır. Bu bakımdan zaman aralığı, inşa sürecinin tamamlanmasından sonra, alanın devletin mutlak kontrolünden çıktığı dönemdeki din ile ilişkisini anlamak, ama bir doktora tezini aşacak köklü değişimlerin yaşanmaya başladığı başka bir dönemin sınırlarında kalacak şekilde belirlenmiştir.

Kültürel üretim alanı ile ilgili teorik bir analiz ilerleyen bölümlerde verilecek olmakla birlikte, çalışmayla ilgili önemli diğer bir kapsama burada temas etmek gerekir. Bu çalışmada Kültürel üretim alanı ile kastedilen kavram, sanat üretimi ile

ortaya çıkan sembolik alandır. Bu alan sanat ürünü, onu üreten sanatçı, o sanatçının yetiştiği eğitim kurumu, o ürünün değerlendirmesini yapan sanat eleştirmeni, sergileyen galeri, satın alan tüketici, düzenlenen yarışmalar, sergiler, müzayedeler, sanat konusunda hazırlanan yazılı metinler arasındaki ilişkiyle ortaya çıkmaktadır. Cumhuriyetin kurulmasından itibaren devlet yatırım ve teşvikinin yapıldığı, eğitiminin verildiği sanat dalları, klasik tasnif ile, plastik ve dramatik sanatlar olmuştur. Bu bakımdan çalışmada özellikle resim heykel gibi plastik sanatlara, tiyatro ve sinema gibi dramatik sanatlara ağırlık verilmiştir. Bunun yanı sıra dinin sanat ürünleri aracılığıyla kendi estetiğini ürettiği İslam sanatlarının alandaki konumuna detaylı olarak bakılmaya çalışılacaktır. Yine müzik ve mimari ile ilgili örnekler gerekli görüldüğü yerlerde ele alınmıştır. Sanat ve sanatçıların bir araştırma nesnesi olarak incelenmesinin yanı sıra, sanatçı diploması verme yetkisine sahip olmaları yönüyle alanda önemli konumları temsil eden Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları gibi kurumların alanda işgal ettikleri konumlar, alanın doksasına nasıl şekillendirdikleri, Türkiye’de estetik algının oluşumuna etkileri ve din ile nasıl bir ilişki içinde oldukları ele alınacaktır.

Çalışmada din ile kastedilenin İslam olduğu açıktır. Çalışma süresince dinin hangi boyutlarıyla ele alınacağı, çalışmada dinin nasıl temsil edileceği, dinin hangi boyutuyla alan arasındaki ilişkiye bakılacağı araştırmanın sınırlarını belirlemek bakımından önemli bir problem olmuştur. İnceleme detaylı hale geldikçe problemin sadece bir temsiliyetten ibaret olmadığı görülmüştür. Nitekim dinin sanat alanındaki temsili İslam sanatlarına indirgendiği zaman diğer sanatlarla ilişkisi kurumsal bir yapı kazanmaktadır. Ya da alanın yapısı ve doksasını incelenerek dinin alanda nasıl sunulduğuna bakmak, alandaki hakim unsurlar dışında dini taşıyan ve temsil eden failleri ıskalamamızı sebep olacaktır. Böyle bir indirgemedi kaçınmak için dinin alan ile ilişkisi sadece kendisi üzerinden aranmak yerine, alandaki taşıyıcılar aracılığıyla ele alınmıştır. Bu bakımdan alanla dinin arasındaki ilişki üç farklı boyut üzerinden ele alınması uygun görülmüştür. Bunlar:

- Türk İslam sanatlarının alandaki konumu
- Dinin alanda nasıl sunulduğu

- Muhafazakar failler ile alandaki hakim unsurların ilişkisi

Bu yolla alanın din ile ilişkisi birbirine bağlantılı olarak farklı boyutlarda tespit edilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte, çalışma boyunca merkeze alınan alanın din ile ilişkisi, araştırma deseninin içinde gömülü olarak bulunmaktadır. Alan bilimsel bir nesne olarak inşa edilirken, onun yapısı ve dokası incelenirken ve tarihsel süreç içinde yaşadığı dönüşümlere bakılırken dinden bağımsız olarak düşünülmemiş ve onunla ilişkisinin ne olduğu akılda tutularak sorular cevaplanmaya çalışılmıştır. Bunun en temel sebebi ise ortaya çıktığı dönemden itibaren dine mesafeli bir bakışın alana hakim olmasıdır. Bu sebeple mesela alanda sol düşüncenin etkisinin incelenmesi, doğrudan dine temas edilmese bile, alandaki aktörleri tanımak ve alanın dine bakışını besleyen kaynakları göstermek bakımından önemli olmuş ve bu yolla araştırma sorusu çalışmanın her bir bölümünde kendini doğrudan ya da dolaylı olarak dışı vurmuştur.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma Pierre Bourdieu'nun bir kuram olarak geliştirdiği “alan” kavramını esas almaktadır. Alanlar, toplumsal uzamda belirli sermaye türlerine göre oluşmuş ve içinde bir mücadelenin sürdüğü yapılardır. Bu kavram toplumsal dinamikler arasında eşitsiz sermaye dağılımına bağlı olarak ortaya çıkan görünmez ilişkileri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Yapı ile fail arasından birini tercih etmek yerine, onların birbirlerini nasıl ürettiklerini ortaya koymaya çalışır. Konumuz açısından düşünüldüğünde ise alan, en yalın ve toplumdan bağımsız gibi görülen sanat ürünler de dahil olmak üzere, kültürel üretim süreçlerinin toplumsal boyutunu gözler önüne sermeyi hedefler. Bu yönleri ile alan bir üst-kuram olarak karşımıza çıkar (Swartz, 2011: 170).

Bir alan üzerinde çalışmak, ortaya çıkış sürecini, yapısını, içindeki iktidar ilişkilerini, mücadeleleri, başka alanlarla ilişkisini, toplumsal uzamdaki yerini incelemek, beraberinde ilişkisel yöntemi benimsemeyi gerekli kılmaktadır. Nitekim “Alanlar açısından düşünmek ilişkisel düşünmek demektir” (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 96). İlişkisel yöntemin temel hareket noktası, araştırma nesnelerini kendi özlerinde değil belirli bir sermaye etrafında oluşan kümede birbiriyle ilişkileri üzerine

konumlandırarak incelemektir. Bu alan içinde bir faili incelemek için geçerli olduğu gibi bütün bir alanı incelemek için de geçerlidir. Hatta hem alan içindeki fail hem de alanın kendisi verili hakikatler olarak ele alınmak yerine; alan, toplumsal uzamdaki konumu ve diğer alanlarla ilişkisi, alan içindeki fail ise alandaki konumu, alandaki diğer failerle ilişkisi ve bizzat alanın kendisiyle ilişkisi içinde incelenmesi gerekir. Bu bakımdan alan kendi başına verili bir varlık olarak toplumsal uzamda mevcut değildir; fakat belirli sermayeler etrafında oluşan ilişkiyel ağların bir bileşeni olarak inşa edilir. Bourdieu’da ilişkiyellik, toplumdaki uyumu arayan işlevselciliğin tersine zıtlıklar üzerinden kurulan çatışmacı bir yaklaşımdır. “İlişkiler, istisnasız, iş birliğine değil rekabete dayalı, bilinçli değil bilinç dışı, eşitlikçi değil hiyerarşik ilişkililerdir” (Swartz, 2011: 94). Bu tespit zaman zaman kavrama yönelik bir eleştiri aracı olarak kullanılsa da, kültürel farklılıkların temellerini ve alan içindeki mücadeleleri ortaya çıkarabilmek bakımından önemlidir. Yine ilişkiyellik belirli kalıplara sahip bir bakış açısı olmadığı için, araştırma konusuna ve nesnesine göre incelenecek nesnel ağlar da değişiklik gösterir. Mesela toplumsal sınıflar üzerine yapılan bir incelemede alt sınıflar ile üst sınıflar arasındaki tahakküm üzerine kurulu kültürel farklar, bu sınıfların kendi iç özelliklerinden kaynaklanmayıp, birbirlerine olan mesafelerinden ve karşıtlıklarından kaynaklanmaktadır. “Dolayısıyla tahakküm altındaki bir kültür, tahakküm altındaki bir sınıf gibi, daima hakim bir kültür ve hakim bir sınıf ile ilişkisi çerçevesinde tanımlanır” (Swartz, 2011: 94). Yine eğer araştırma bir alan üzerinde yapılacak ise böyle bir durumda ilişkiyellik, alanın toplumsal uzamdaki yerini belirlemek, alan içindeki konumların birbiriyle giriştikleri mücadeleyi ortaya çıkarmak ve faillerin alana girmek ya da alandaki konumlarını güçlendirmek için takip ettikleri stratejileri incelemek olarak özetlenebilir (Bourdieu ve Wacquant 1992: 97).

Burada anlatılmak istenen işin özü, kendimize yönelteceğimiz şu sorunun cevabında gizlidir: “tarihin belirli bir kesiti içinde, araştırma nesnesi olarak seçilen bir alanın (kültürel üretim alanı) belirli bir yapıyla ilişkisi (din) nasıl incelenebilir?” Bu soruya cevap üretebilmek için Swart’ın alan ile ilgili aktardığı temel bir açıklayıcıdan hareket edilmiştir:

“Geleneksel metodolojik dilde alan bir analiz birimidir ve farklı gözlem birimlerinden inşa edilmiştir. Bu gözlem birimleri bireyler, gruplar, örgütler,

toplumsal etkileşimler yada eserler olabilir. Aslında alanları doğrudan gözlemleyemeyiz; onları karşılıklı ilişki içinde işlevini gerçekleştiren ilgili ampirik verilerden inşa ederiz.” (Swartz, 2015: 54)

Alanlarla ilgili bu genel açıklamadan hareketle araştırma belirli başlıklar altında toplanabilecek bir yol izlemiştir:

Araştırma Nesnesinin İnşası: Araştırmanın ilk hedefi Türkiye’de kültürel üretim alanını nesnel olarak inşa etmeye çalışmak olmuştur. Bu çaba onun Türkiye Cumhuriyeti tarihi içinde ortaya çıkışını incelemekten daha geniş bir anlamda kullanılmaktadır. İkinci konuya başka bir maddede ele alınacağı için şimdilik bir kenara bırakırsak, kültürel üretimin bir analiz birimi olarak inceleyebilmek için, böyle bir alanın varlığı ve bu alanın sınırları ve kendine has kurallarının olduğunu ortaya koymak, onun din ile ilişkisini analiz etmede öncelikli bir gereklilik olarak ortaya çıkar. Bahsettiğimiz ilkeler ışığında bir alanın varlığı ortaya koyulduğunda onun başka unsurla ilişkisi (failler, diğer alanlar, toplumsal uzamdaki konumları gibi) alanın yapısına bağlı olarak üstündeki gizem perdesini kendiliğinden aralayacaktır.

Alanın Ortaya Çıkışı: Çalışmada kültürel üretim alanını içinde belirli mücadelelerin sürdüğü bir alan olarak inşa etmek için öncelikle onun tarihin belirli bir döneminde ortaya çıktığı gerçeğini bilmek gerekir. Bir alan toplumsal uzam içerisinde kendine has özerk bir yapıya kavuşarak ortaya çıkmaktadır. Savaşlar, devrimler, darbeler, büyük çaplı halk ayaklanmaları gibi toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlendiği kırılmalar ile birlikte bazı alanlar ortadan kalkar, bazı yeni alanlar ortaya çıkar ya da bir alan içinde köklü değişimler meydana gelir. Bu Gorski’nin “oluşum” dediği evreye tekamül eder (Gorski, 2015: 436-437). Bu sebeple ilk bölümde alanın nasıl ortaya çıktığı, hangi etkiler ile kurulduğu, diğer alanlardan nasıl ayrıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda Osmanlı’nın yıkılıp, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu ve yeni devletin kendi ilkeleri ekseninde bir toplum üretmeye çalıştığı tek partili dönem, bir alanın oluşma evrelerindeki büyük kırılmalardan biri olarak görülmüş ve bir üst kurucu olan siyaset tarafından nasıl inşa edildiği incelenmiştir. Alanın başlangıcı olarak Cumhuriyetin kuruluşunu esas almak, Osmanlı döneminde sanat faaliyetlerinin olmadığı ya da çalışmada sürekli temas edilecek olan, Batı sanatları ve estetiğinin onu şekillendirmediği gibi bir önermeyi içermez. Bu tarihin

bıçak gibi kesilerek ele alınmasına yol açar ki bütün bir çalışma bunun yapılmaması gerektiği eleştirisi üzerine kurulmuştur. Bilakis, Osmanlı döneminde Batı sanatları ve estetik algısı yaklaşık son elli yıllık sürede yerel sanatlarla mücadele edebilecek bir canlılık içindeydi. Bununla birlikte Osmanlı dönemi ile Cumhuriyet dönemini birbirinden ayıran temel ilkeler ve yeni devletin inkılapçı/devrimci yönü; ekonomi, siyaset, din, eğitim, kültür gibi alanların devlet kontrolünde yeniden inşa edilmesine yol açmıştır. Bu sebeple kültürel üretim alanının günümüze kadar yapısını ve içindeki ilişkileri etkileyen oluşum süreci olarak tek partili dönem görülmüş ve bunun nasıl olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Alanın Yapısı ve Dokası: Alanın bilimsel olarak inşa edilme sürecinde ikinci aşama, onun belirli bir sermaye etrafında oluşan ilişkiler ağı ile, diğer alanlardan bağımsızlaştığı sınırlarını ve yine bu alanı diğerlerinden ayıran kendine has kurallarını belirlemek olmuştur. Bunun için tarihsel kronoloji takip ederek onun siyaset alanından bağımsız hale geldiği çok partili dönmedeki durumu incelenmiştir. Çok partili döneme geçildiğinde devletin alan üzerindeki mutlak otoritesinin kalktığı ve özellikle sansür yasaları ile denetçiye dönüştüğü bir evredir. Bu dönemde alanın, siyaset alanından ayrılarak bir otonom kazandığı ve kendi ayakları üzerinde durmaya başladığı bir evreye geçtiği görülebilir. Bu noktadan sonra artık alanın hangi sermaye türünü esas aldığı, bunun etrafında hangi konumların oluştuğu, bu konumlar arasında ne tür ilişkilerin olduğu incelenmeye başlanmıştır. Dönemle ilgili veriler masaya yatırıldığında, sanatçı diploması verme yetkisine sahip olan kurumların bir elin parmağını geçmeyecek kadar az sayıda olmasının, onlara alan içinde oyun kurucu rolü kazandırdığı gözlenmiştir. Bu sebeple alandaki konumların failer, sanat türleri, janrlar gibi unsurlar tarafından değil, sanat eğitimi veren kurumlar tarafından işgal edildiği görülmüştür. Sanat eğitimi veren bu kurumların, alanın yapısını oluşturduğu gibi onun dokasına da büyük bir etki yaptığı görülür. Nitekim kimin sanatçı olduğunu belirleme ve eserlere değer biçme otoritesi, beraberinde bu kurumların kendi yaklaşımlarını alana hakim kılmasına olanak tanımıştır. Bu bakımdan alanın dokası ve alana hakim kültürel sermayenin belirli bir formu üzerinde bu kurumların etkileri incelenmiştir. Sinema bunun bir istisnası olarak ortaya çıkmıştır. Yapımcı, yönetmen ya da oyuncu olmak, senaryo yazmak, sanat ya da kurgu yönetmeni olmak için belirli bir eğitimin

gerekli görülmemesi, sinemanın kültürel üretim alanında bir alt alan olarak ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu da onun din ile alanın genelinde daha farklı bir ilişki içinde olmasını sağlamıştır.

Alanlar Arası İlişkiler: Bir alanı incelemek aynı zamanda onun toplumsal uzam içinde diğer alanlara göre konumunu ve onlarla ilişkisini incelemeyi de gerekli kılmaktadır. Bu onun toplumsal uzamdaki her alanla ilişkisine bakmayı gerektirmez. Fakat alanlar kümesi içinde eğer var ise, onu etkileyen/ondan etkilenen, onu içeren/onun içerdiği diğer alanlara bakmak gereklidir. Bu noktada alanlar arası ilişkinin sabit değil fakat tarihsel olduğunu akılda tutmak gerekir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 109; Swartz, 2015: 60). Bu gerçek Türkiye’de kültürel üretim alanı ile siyaset alanı arasındaki ilişkide tam olarak temayüz eder. Alanın oluşum evresindeki siyasetin mutlak hakimiyeti, sonraki yıllarda bir taraftan alan otonom kazanması, diğer taraftan siyasetin kendi isteği ile alandan el çekmesi ile azalmış ama tamamen ortadan kalkmamıştır. Bu sebeple hem alanın oluşum sürecinde hem de sonraki evrelerinde siyaset ile girdiği tarihsel ilişkiler göz önünde tutulmuştur.

Sanatçı Habitusu: Bir alan üzerine inceleme yapabilmek için, onun yapısı ve doksası ortaya çıktıktan sonra alan içindeki, ve belirli durumlarda alan dışındaki, failler ile alanın ilişkisini incelemek gerekir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 104-105). Alanla ilgili tutumlar nihayetinde insan eylemlerinin bir sonucudur. Bu bakımdan kuralları koymak da, onlara uymak/uyumlamak da insan eylemleriyle ortaya çıkacaktır. Bu bakımdan alana karşı faillerin tutumu birbirini üreten bir eylemler zincirini doğurur. “Yapısal inşacılık” olarak isimlendirilen bu yaklaşım biçiminde faillerin tutumu incelenmeden tek başına alanın yapısına bakmanın faydasız olduğu vurgulanır. Bu durum alan üzerine bir araştırma yaparken belirli soruların cevaplanmasını gerekli hale getirmiştir: Türkiye’de kültürel üretim alanı, alana girmek isteyen faillere karşı nasıl bir beklenti içinde olmuştur? Bu beklentilere faillerin cevabı nasıl olmuştur? Birinci sorunun cevabı alanın doksasında yatmaktadır. İkinci soru ise habitusun incelenmesi ile ortaya çıkar. Bir alanın oyun metaforuyla da açıklanan kendine has dinamiklerinin olması, beraberinde o alanda hareket edecek faillerin kendi habitusları ile alanın kendi dinamikleri arasında uyum/çatışma, yeniden üretme/yıkma, gibi

gerilimli bir ilişki üretmektedir. Kuralları kabul ederek bir konuma yerleşen failler alanı olduğu haliyle korumak ve onu yeniden üretmek görevini de üstlenmiş olurlar. Öte taraftan alanın kurallarıyla çatışan failler ya alana hiç giremeyecek ya da alanda etkin bir konuma gelemeyeceklerdir (Kaya, 2016: 402-403). Alanla uyum içinde olan habitusu bulmak nispeten daha kolaydır. Alanın doksasını kabul etmiş failler, alana girmeye hak kazanmış olurlar, bir konuma yerleşirler ve kendi sermayelerini arttırmak, daha etkin konumlara gelebilmek ya da kendi konumlarını korumak için belirlenen kurallar içinde bir mücadeleye girerler. Alanla gösterilen bu uyum bir taraftan sanatçı habitusunu bu yanlış tanıma (misrecognition) sürecinde pekişmesine yol açarken diğer taraftan alanın olduğu gibi yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Fakat alan ile çelişen habitusun alan ile ilişkisini ölçmek zor bir zanaattır. Çünkü bu habitus ya alanla hiç ilişkiye girmeyecek ya da alanın doksası ile çelişmesinden ötürü alanda marjinal konumda yer alacaktır ki bu da onunla ilgili bilgilerin ilişkisel ağı kurmada zayıf kalmasına yol açacaktır. Bu çaba bir noktada “olmayan ağların incelenmesi”ne dönüşmektedir. Bu problem araştırmanın özellikle dindar/muhafazakar habitus ile alanın doksasının incelendiği bölümde belirgin hale gelir. Alanın sıcak bakmadığı dini sanatlar ve dindar sanatçıları alanın dışına itme ya da alana hiç almama stratejileri, dindar/muhafazakar habitusun da alana karşı mesafe koymasına yol açmıştır. Bu noktada araştırma, aradaki ilişkisel ağı ortaya çıkarmak yerine, en başta neden böyle zayıf ve birbirini iten bir ilişkinin kurulduğunu anlamaya odaklanmıştır. Bu sebeple çalışma ilişkilerin nasıl kurulduğuna değil neden sağlıklı bir şekilde kurulamadığını ortaya çıkarmak istemiştir.

Din: Alan bilimsel bir araştırma nesnesi olarak kurulduktan sonra onun din ile ilişkisi incelenmiştir. Burada inceleme konusu olan, bir alan olarak kültürel üretimin başka bir alan olan din ile ilişkisi değildir. Nitekim toplumu alanlara bölerek incelediğimizde kendine has yapısı sebebiyle (kurumları, eğitimi, kendine has sermayesi, kurallarıyla) dinin de bir alan olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Fakat burada mesele iki alan arasındaki ilişki değil, kültürel üretim alanının dine bakışı ve onun içinde dinin temsiliyeti ve takdimi meselesidir. Bu bakımdan araştırma, alanın kendi dışındaki unsurlarla ilişkisine değil, alanın ortaya çıkış pratikleri ile birlikte bir yan etki olarak nükseden dinle ilişkisine, kendi iç yapısı içinde bakmaktır.

Bu noktada izlenen yöntem, öncelikle alanın geçirdiği tarihsel sürecin mercek altına alınması olmuştur. Alanın oluşum süreci devletin seküler bir ulus devlet olarak yeniden imar edildiği bir dönemde gerçekleşmiştir. Bu süreç eğitimden sanata kadar kültürün bir çok ögesinin seküler ve batıcı bir gözle ele alınmasını sağlamış ve dinin ihmal, hatta dışlanmasına, yol açmıştır. Böylece kültürel üretim alanı din ile daha ortaya çıkış sürecinden itibaren bir çatışma içine girmiştir. Yine alanın yapısıyla din arasındaki ilişkiyi incelemek için sonraki döneme de bakılması gerekli olmuştur. İkinci aşamada dinin artık periferiye itilmiş olması sebebiyle onun alandaki görünürlüğü zayıflamış, bu da dinin etkinliğini kaybettiği alanda nelerin hakim olduğunu, alanın oluşum sürecindeki ilkelerin nasıl yeniden üretildiğini ve din ile kurulan zayıf ilişkinin hangi temellere oturduğunu araştırmaya itmiştir. Bu sebeple çalışmada alanın bir araştırma nesnesi olarak inşa edilme süreci boyunca, hep bu sorunun cevabı aranmıştır.

Alanın din ile ilişkisini incelemede takip edilen ikinci yol ise, dinin alandaki temsillerine ve sunumuna bakmak olmuştur. Bu sebeple öncelikle Türkiye’de dinin estetik boyutunu temsil eden Türk-İslam sanatlarının alandaki konumu incelenmiştir. Dinin alanda nerede olduğunu tespit etmek, öncelikle Türk-İslam sanatlarının alandaki özgül ağırlığının ne olduğunu bulmak ile mümkün olacaktır. İkinci olarak alanın merkezindeki sanatların dini takdim etme şekline bakılmıştır. Burada amaç alanın doksasına uygun olarak merkeze yerleşmiş olan sanatların, dine karşı tutumlarını, onu nasıl anladıkların ve yorumladıklarını, ona nasıl bir anlam yüklediklerini belirlemeye çalışmaktadır. Ayrıca bu yolla Türk-İslam sanatlarına karşı tutumun tesadüfi mi yoksa bilinçli mi olduğu da belirlenmiş olacaktır. Bu aynı zamanda sanatçı eylem ve ürünlerini incelemek anlamına gelir. Alanın kurallarını kabul etmesiyle alanda kabul gören sanatçı, kendi habitusu ve alanın doksasının beklentisi doğrultusunda nasıl bir din tasavvuruna sahip olmuştur? Resmi tamamlamak için üçüncü olarak muhafazakar habitus ile alan arasındaki ilişki incelenmiştir. Bunun sebebi, alan kendi doksasıyla uyumlu habitusa sahip olan bireyleri kendi içinde isterken, bununla çatışanları dışlamış olacaktır. Muhafazakar bir sanatçının dine mesafeli yaklaşan alanın doksasıyla girdiği gerilimi anlamak, aynı zamanda alanın dine bakışının bireyler üzerindeki sonuçlarını anlamaya fayda sağlar.

Alanın din ile nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamak için takip edilen bu iki yöntemin birincisi Türkiye’de kültürel üretim alanı ile din arasındaki ilişkinin ilkesel/kuramsal boyutunu ortaya çıkarması yönünden ikincisi ise bu durumun pratik sonuçlarını görmemiz bakımından önemlidir. Araştırma sorusuna ilk yolda dinin nasıl kenara itildiğini tespit edip, ardından da “din yok ise ne var?” sorusuna alanın mantığı içinde cevap aranarak, ikinci yolda ise alanın din ile girdiği çok boyutlu ilişki incelenerek cevap üretilmeye çalışılmıştır.

Verilerin Toplanması: Bu çalışma tarihin belirli bir döneminde alanlar içindeki ilişkileri incelemesi yönüyle bir tarihsel sosyoloji çalışmasıdır. Tarih içinde güçlü etkilere sahip toplumsal dönüşümlerin sosyolojik bir gözle incelendiği tarihsel sosyolojide, verilerin doğrudan gözlem ile elde edilmesi çoğu zaman mümkün olmaz. “Araştırmacı, gerçekleşmiş kanıtlardan hareketle (araştırma nesnesini) yeniden inşa eder. Bu kanıtlar çoğu zaman belgeler halindedir” (Bal, 2014: 118). Bu doğrultuda nitel araştırma yöntemlerinden belgesel tarama (doküman incelemesi) kullanılarak, araştırmanın geçtiği dönemde yazılı olan sanat kitapları, sanat dergileri, köşe yazıları, gazete haberleri, kanunlar, meclis konuşmaları, ders kitapları, kataloglar; o dönemi anlatan anılar, biyografiler, röportajlar, ve bilimsel çalışmalar incelenmiştir. Yakın tarihe ait verilerin toplanması kolay ulaşılabilir olması sebebiyle bir avantaj, büyük bir yekûn etmesi sebebiyle zorlu bir iştir. Daha da zor olanı ise bu tarihsel verileri hazmetmek ve doğru ilişkisel ağlar içine yerleştirebilmek olmuştur. Toplanan veriler hem kronolojik olarak hem de verilerin analiz sürecinde tespit edilen aralarındaki ilişkisel ağa göre tasnif edilmiştir. Bu sebeple bazı verilerin birden fazla yerde kullanılması gerekli olmuştur.¹ Bazı olguların tespit edilmesinde genel kitlelere hitap eden belgelerin (ders kitabı, sanat tarihi incelemeleri, kurum broşürü gibi) yetersiz kalması sebebiyle, döneme ait sanat alanındaki kişilerin anılarına baş vurulmuştur. Böyle durumlarda aktarılan tecrübenin öznel olup olmadığını tespit etmek için aynı olayla ilgili farklı kişilerin beyanı aranmış, ardından olayla ilgili gazete ve dergiler

¹ Mesela tek partili dönemde alanın devlet tarafından inşa edildiği incelenirken Türk-İslam sanatlarının kenara itildiğine dair örnekler kronolojik tasnife uygun olarak kullanılmış, benzer veriler yine Türk-İslam sanatlarının alandaki konumunu incelediğimiz bölümde tekrar ele alınmıştır.

taranarak verilerin geçerliliği test edilmeye çalışılmıştır.² Tarih aralığında yaşamış alandaki önemli aktörlerin büyük ekseriyeti maalesef vefat etmiş olmaları sebebiyle, biyografi, otobiyografi ve anı türündeki kitaplar, sanatçılarla yapılan mülakat ve röportajlar, faillerin kişisel tecrübelerini tespit etmek için baş vurulan önemli kaynaklar olmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın sınırları dahilinde sanat alanından yetmişe yakın kişinin biyografi, otobiyografi, anı türündeki eserleri taranmış ve konuyla ilintili görülen kısımlar çalışmaya alınmıştır. Tarama neticesinde incelenen bütün biyografilerden alıntı yapılmasa bile, alanın dönemdeki ruhunu anlamak bakımından büyük katkısı olmuştur. Aşağıdaki tabloda incelenen kişilerin bir listesi bulunmaktadır.

Tablo 1: Biyografi ve anı türündeki eserleri incelenen sanatçıların listesi

Resim	Ali Çelebi (1904-1993) Bedri Rahmi Eyüpoğlu (1911-1975) Celal Esat Arseven (1875-1971) Cemal Nadir (1902-1947) Eli Acıman (1919-2011) Feyhaman Duran (1886-1970) Fikret Mualla (1903-1967) İbrahim Çallı (1882-1960) İhap Hulusi Görey (1898-1986) Malik Aksel (1903-1987) Mehmet Güteryüz Mesrur İzzet Durum (1873-1952) Namık İsmail (1890-1935) Nuri İyem (1915-2005) Zeki Faik İzer (1905-1988)
--------------	---

² Buna Güzel Sanatlar Akademisi'nde sol düşüncenin etkinliğini örnek olarak gösterebiliriz. 60'lı yıllarda Akademi öğrenci ya da araştırmacı olan bazı sanatçıların beyanlarında sol düşüncenin okulda etkin olduğu ifade edilmiştir. Bu konuyla ilgili ana akım tarih yazımında bir bilgiye ulaşmanın pek mümkün olmayacağı tahmin edilebilir. Bu sebeple yargının geçerliliğini tespit etmek için o yıllarda Akademi'de bulunan diğer kişilerin anı, hatıraları, röportajları incelenmiş ve benzer beyanlar yaptıkları görülmüştür. Bunun üzerine 60'lı yıllarda öğrenci olaylarının yoğun yaşandığı dönemlerdeki gazete haberleri taranmış ve Akademi'de bu tip öğrenci protestolarının olup olmadığı, eğer olmuş ise bunu hangi ideoloji temsilcilerinin yaptığı bulunmaya çalışılmıştır. Neticede birden fazla kaynaktan 60'lı yıllarda sol düşüncenin, diğer akımlara nazaran Akademi'de daha etkin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tiyatro	Abdülhak Hamit Tarhan (1852-1937) Erol Günaydın (1933-2012) Haldun Taner (1915-1986) Leyla Gencer (1928-2008) Muhsin Ertuğrul (1892-1979) Mücap Ofloğlu (1923-2012) Semiha Berksoy (1910-2014) Yıldız Kenter (1928-2019)
Sinema	Ayşe Şasa (1941-2014) Ayşen Gruda (1944-2019) Bülent Oran (1924-2004) Halit Refiğ (1934-2009) Osman Seden (1922-1998) Yücel Çakmaklı (1937-2009)
Müzik	Adnan Saygun (1907-1991) Alaaddin Yavaşca Asım Arsoy (1900-1992) Cemal Reşit Rey (1904-1985) Cüneyt Kosal (1931-2018) İlhan Mimaroğlu (1926-2012) Kudsi Ergüner Mesut Cemil (1902-1963) Nevzat Atlığ Rüştü Eriç (1914-2007) Ulvi Ergüner (1924-1974) Yusuf Ömürlü
Türk-İslam Sanatları	Emin Barın (1913-1987) Hamit Aytac (1891-1982) Kamil Akdik (1861-1941) Kemal Batanay (1893-1981) Mustafa Düzgünman (1920-1990) Necmettin Okyay (1883-1976) Rikkat Kunt (1903-1986) Süheyl Ünver (1898-1986)
Mimari	Doğan Kuban Vedat Tek (1873-1942) Ziya Tanalı (1943-2018)

Diğer	Çelik Gülersoy (1930-2003) İbnülemin Mahmut Kemal İnal (1871-1957) İlhan Ayverdi (1926-2009) Kamil Miras (1875-1957) Kemal Tahir (1910-1973) Kudret Aksal (1920-1993) Mazhar Şevket İpşiroğlu (1908-1985) Nazan İpşiroğlu (1923-2015) Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983) Nurullah Ataç (1898-1957) Sakıp Sabancı (1933-2004) Samiha Ayverdi (1905-1993) Semavi Eyice (1922-2018) Uğur Derman Yıldız Demiriz (1926-2016)
---	---

Bunun dışında Ulvi Alacakaptan, Ergin İnan, Biovanni Scognamillo (1929-2016), Yahşi Baraz, Cihat Aral, Orhan Taylan, Gülsün Karamustafa, Turan Erol, Kerim Silivrili (1921-2007), Hüseyin Kuzu, İlhami Turan, Zeki Alasya (1943-2015), Abdullah Kars gibi sanatçılarla çeşitli zamanlarda yapılan mülakat ve röportajlardan da faydalanılmıştır. Dışlama stratejileri, mobbing uygulamaları, karar alma mekanizmalarını etkileyen ideolojik yönelimler gibi tespit etmesi zor olan bilgiler konusunda alan içindeki kişilerin biyografi, mülakat ve röportajları o dönemde yaşanan olayların perde arkasını görmek açısından etkili olmuş. Tarih aralığının görece geniş olması ve konunun kapsamı sebebiyle döneme ait bütün verilerin incelenmesi, hatta toplanan verilerin tamamının araştırmada kullanılması mümkün olmamıştır. Verilerin toplanması ve incelenmesinde temel yaklaşım bir döneme ait yapılan bir tespitin geçerli verilerce doğrulanması olmuştur. Yargı, veriler ile delillendirildikten sonra tekrardan kaçınmak için aynı yargıyı destekleyen ikincil verilerin kullanılmasına lüzum görülmemiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE TARİHSEL ARKAPLAN

1.1. Toplumsal Uzam ve Kültür

1.1.1. Kültürün Tanımı

Kültür kelimesi köken olarak latince “ekmek, biçmek, yetiştirmek” anlamına gelen cultus kavramından türemiştir. Tıpkı toprak ekiminde gerçekleştiği gibi ham olan şeyi alıp, onu işleyerek bir ürün elde etmek manasında insanın kültürlenmesi (acculturation) olarak 18. Yüzyıldan itibaren Batı’da tartışılan bir konu haline gelmiştir. Kültür, ortak bir tanımda buluşulması zor kavramlardan biri olması sebebiyle Burke tarafından “can sıkıcı” olarak görülür (Burke, 2014: 115). Hatta kültürün bir çok tanımının bulunması sebebiyle toplumsal çalışmalarda bu kavramın kullanılmasına yönelik çekinceler ortaya çıkmıştır. Berelson ve Steiner (1964) ve Radcliff-Brown (1957) kültür kavramı yerine toplumsal yapıları koymayı tercih etmişlerdir. Tanımlamayla ilgili yaşanan karmaşa, bu kavramın sınırlarını çizmekte yaşanan zorlukla bağlantılı gözükmektedir. Zira temelde insanın yapıp ettiklerini konu alan kültürün içine nelerin girdiği ve girmediği konusu kavram çeşitliliğini üreten unsur olmuştur. Tanımlamada yaşanan bu bolluk sebebiyle araştırmacılar bunları tasnif etme yoluna gitmişlerdir. Kroeber ve Kluckhohn (1952) kültür kavramının tarihsel kullanımlarını ve İngiltere, Almanya ve Fransa’da geçirdiği evrimi izleyerek kültür tanımlarını yedi şekilde sınıflandırmıştır. Tylor (1871) ve Thompson (2013) birbirine benzer şekilde dörtlü bir tasnif yapmışlardır. Edles bunu sadeleştirerek kültürün üç boyutuna işaret eder:

Estetik (Hümanist) Kültür tanımı: Kültürlenme anlamında estetik duyarlılığın gelişmesi olarak kullanılan kültür tanımı. Bu tanım sanat ve edebiyatla bağlantılı olarak ortaya çıkmış, sanat ve estetiğe karşı sahip olunan duyarlılığı, bilgiyi ve eğitimi ifade eden bir sıfat olarak kültürü ele almaktadır. Bu tanım seçkin bir tanımdır. Estetik duyarlılık aileden miras yoluyla, eğitim ve sosyal çevre yoluyla elde edileceği için kültür üst kültür ve alt kültür olarak kendiliğinden ikiye ayrılır.

Etnografik Kültür tanımı: Kültürü “bilgi, inanç, sanat, ahlak, yasa, gelenek ve toplumdaki diğ r bütün yetenekleri” karşılayacak şekilde tanımlamak. Bu tanımlama daha çok antropologlar tarafından kabilelere yönelik incelemelerde kullanılmıştır.

Sembolik Kültür tanımı: Paylaşılan semboller/anlamlar sistemi olarak kültür tanımı bu tanımda kültür, sanat ve edebiyat gibi estetik alanları kapsarken aynı zamanda gündelik yaşamdaki sembolleri de kapsar. Bu bakımdan kültür toplumdaki estetik dışındaki gündelik sembolleri de içine alarak yalnızca üst kültür ile sınırla kalmamaktadır (Edles, 2007: 6-14).

Edles’in de belirttiği gibi sembolik yaklaşım hem kapsadığı hem de dışarıda bıraktığı şeyler bakımından kültür için daha uygun bir tanım zemini sunmaktadır. Sembolik değerler üzerine vurgu aynı zamanda estetik anlamda kültür üretimiyle toplumsal semboller arasındaki ilişkisel bağı da yakalamamıza yardımcı olur. Bir toplumun içinde kültürel sembollerin taşıdığı anlamların ne olduğunu belirlemede kültür üreticileri de dışarıda kalmamaktadır.

Kültürün farklı tanımlarını yapmak mümkün olmakla birlikte, onun iki temel özelliğine temas etmekte fayda vardır.  ncelikte kültür bireylere ait olmayıp toplumsal bir olgu olarak ortaya çıkar. Giddens'a göre toplum ve birey birbirinden ayrı olarak ele alınsalar bile toplumun olduğu yerde kültür, kültürün olduğu yerde ise bir toplum vardır (Giddens, 2000: 18). Bir diğ r husus ise, Aydınlanma döneminin özelliklerine uygun olarak kültür, modernleşme ve modern devlet olgusuyla doğrudan ilişkili olarak ortaya çıkmıştır (Bauman, 2014: 100-101). Bu sebeple kültüre yüklenen anlamlarda tasnif etme, ayırma ve kimlik inşa etme gibi özellikleri görmek mümkündür. Mesela kültürü üst ve alt olarak ikiye ayırmak toplumsal tabakalaşmayla bağlantılı görünürken, etnografik yaklaşım ben ve öteki gibi bir kimlik ayırımından beslenmektedir. Kültür ve onunla bağlantılı kavramların Batı kültürünün evrenselliği iddiası ile karşıt yerleştirmeler (medeni/barbar, kültürlü/ ilkel,  ağdaş/gerici gibi) yapmaya imkan tanıdığı görülür. Bu bakımdan kültür aynı zamanda bir mücadele alanı olarak ortaya çıkar. Gürses buna “kültürle ilişkili olarak kültür” diye açıklar. Ona göre kültür kavramı “bir taslak olarak bahsedilen 300 yıllık zaman içerisinde belirli siyasi, sosyal, kuramsal ve –her ne kadar totolojik gözükse de- zamana, toplumsal oluşumlara

ve konjonktüre göre değişmiş ve halen de değişen kültürel roller oynamıştır.” (Gürses, 2007: 102). Yani kavramın yaygın olarak kullanılmaya başlamasından itibaren, bir taraftan bütün toplumu kapsayan yönleri tespit edilmeye çalışılmış, diğer taraftan toplumu parçaladığı, sınıflara böldüğü ve bir iktidar biçimi halini aldığı görülmüştür.

1.1.2. Toplumsal Uzam ve Çatışma Alanı Olarak Kültür

Bu bölümde kültürü toplumsal uzamda bir çatışma/ayrıştırma aracı olarak gören kültür teorilerine bakılacaktır. Kültürle ilgili tartışmalar Marks ve Weber’in iki farklı açıdan ürettikleri yaklaşımlar ile kendine bir yön bulmuştur. Marks, ekonomik belirlenimcilikle kültürü üretim ilişkilerin bir sonucu olarak görürken Weber tam tersini söyleyerek, kültürel sistemlerin bağımsız olduğu ve kültürün ekonomik gelişmelere yol açabileceğini belirtmiştir. Kültürün toplumsal hiyerarşide üst sınıfların kendi iktidarlarını devam ettirmek için kullandıkları bir araç olduğu fikri Marks ile başlamaktadır. Ona göre kültür, ekonomik çıkar ilişkileri tarafından belirlenmektedir. Ekonomik hakimiyete sahip olanlar kendi iktidarlarını koruyabilmek ve çıkarları doğrultusunda oluşmuş toplumsal yapıyı yeniden üretebilmek için toplum üzerinde manevi hakimiyeti de sağlamaları gerekir. Marks şöyle demektedir: “Egemen sınıfın düşünceleri bütün çağlarda egemen düşüncelerdir: toplumun egemen maddi gücü olan sınıf aynı zamanda onun egemen zihinsel (entelektüel) gücüdür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadır ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır” (Marks ve Engels, 2008: 75) Marks’a göre hakim konumda olmayan birey, kendi iradesi ile hareket etmez, içinde bulunduğu toplum onun iradesini şekillendirir. Kültür belirleyicisi olarak üst sınıflar toplumun neyi beğenip beğenmeyeceğini belirleme gücüne sahiptir. Sembolik alanın kontrolü temelde işlevsel bir kontroldür. Öncelikli hedef, mevcut toplumsal yapıyı muhafaza etmek ve yapıyı meşrulaştırmaktır (Edles, 2006: 48).

Neo-Marksizmin öncülerinden Gramsci kültürün bir iktidar aracı olarak kullanıldığı fikrine katılmakla birlikte Marks’ın üretim ilişkilerine odaklanan yaklaşımını eleştirerek siyasal alanı ve sivil toplumu da bu iktidar ilişkilerine dahil

etmiştir. Gramsci'ye göre modern devletler sadece fiziksel güç aygıtlarına hükmetmez aynı zamanda kitlelerin kurallara rıza göstererek uymalarını sağlamaya çalışır (Waters, 2009: 275). Bu bakımdan devlet sadece cebri araçlarla değil kurallara uymakla ilgili bir kültür üreterek toplumu yönetimi altına alabilir. Kitlelerin bu şekilde gönüllü olarak ideolojik egemenliğe boyun eğmelerine “hegemonya” denmektedir. Kültürel hegemonya hakim sınıfların toplumun rızasını kazanacak şekilde yönlendirmesiyle ortaya çıkar. Egemen sınıflar bunu yaparken tek tip bir dünya görüşü ortaya koymak yerine muhalefeti etkisiz hale getirecek bir yöntemle hakim kültürün evrensel olduğu fikrini oluşturmak isterler. Bu yolla bağımlı halk kitleleri mevcut toplumsal yapıyı koruyacak şekilde belirli idealler, amaçlar ve kültürel sembolleri destekleyerek egemen sınıfların hegemonyasını kabul etmiş olurlar (Edles, 2007: 49). Gramsci'ye göre kültürün bir parçası olan sanatlar da yöneticiler ve toplum arasında kurulan bu ideolojik ilişkiden hali değildir. Ona göre bir sanat dalının eski olarak kabul edilmesi ve yeni bir sanatın devlet tarafından teşvik edilmesi, sadece o sanat dalını ilgilendiren bir etkiye sahip değildir. Yeni bir sanattan bahsetmek aslında yeni bir kültürden bahsetmek demektir. Ona göre istenen kültürel dönüşüm de yeni bir tinsel yaşam biçimi üretmek için girişilen bir savaştır: “Bu tinsel yaşam yeni bir hayat sezgisine sıkı sıkıya bağlıdır, o kadar ki sonunda gerçeği görmenin ve duymanın yeni bir biçimi haline gelir; ve tabi bu savaş ve aynı zamanda ‘doğması mümkün olan sanatçılara’, ‘doğması mümkün olan sanat eserlerine’ sıkı sıkıya bağlı yeni bir dünya yaratmaya yönelmiştir” (Gramsci, 1967: 83). Yine Gramsci, her sanatın bir ideolojisi olduğunu belirterek, devletin kendi ideolojisini yaymak için kültürü bir araç olarak kullandığını ifade etmektedir (Mungan, 1979: 62) Yani sanat hem toplumsal kültürü dönüştürmek hem de devletin kendi iktidarını meşru hale getirmek için kullanılan ideolojik bir araç haline gelebilmektedir. Kültürü ideolojik bir yaklaşımla ele alan Marksist kültür kuramlarının ortak özellikleri şunlardır:

- Kültür esasen fikirlerden ibarettir. Kültürün esas içeriği ideolojik olarak betimlenir.
- Kültür alternatif görüşleri reddetme ve onları dışarıda bırakma eğilimindedir.
- İdeolojiler kültür uzmanları tarafından meydana getirilmektedir.

- Kültür ile meydana gelen ideolojilerin sınıf çıkarlarını korumak ve hakim sınıfların iktidarın meşrulaştırdığı müddetçe varlıklarını s rd r rl r.
- Kültür alıcıları pasiftir bu bakımdan alıcı üzerinde bir baskı oluşturur.
- Kültür bu haliyle mevcut katmanlı toplumsal yapının yeniden üretilmesinin aracı olarak işlev görmektedir. (epifenomen) (Waters, 2008, 263-264).

Öte yanda Weber, sembolik alan ile ekonomik alanı değerlendirirken Marks’a eleştirel bir yönden yaklaşmıştır. Weber düşüncelerin tarihte bağımsız bir yere sahip olduğunu ve maddi ilişkilerin sembolik alanı değil; sembolik alandaki değişimlerin maddi alanı etkilediğini göstermek istemiştir. Bunun için Avrupa’daki Protestan ülkelerde kapitalizmin Protestan olmayan ülkelere göre daha gelişmiş olduğundan hareket ederek, dine inanmanın belirli bir formunun kapitalizmin ortaya çıkmasında etkili olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Böylece kültür alanından hareketle ekonomik alanda bir değişiklik yaşandığını göstermek istemiştir (Weber, 2015).

Weber yine Marks’tan farklı olarak toplumsal sınıfları “piyasa konumundan” kaynaklı nesnel bir tabakalaşma olarak görür. Sınıfsal konumların bir çatışma ürettiğini düşünmez. Öte taraftan statü kavramı ile asıl toplumsal ayrışmayı ekonomiden kültüre kaydırmaktadır. Statü, sınıf gibi nesnel bir duruma değil fakat toplumsal bir gruba tekamül etmesi yönünden sınıftan daha üstün özellikleri içinde barındıracaktır. Mesela bir grubun oluşabilmesi için dışarıya kapalı olması gerekir. Yaşam tarzına dayalı olarak oluşan bir grup kendini diğerlerinden ayırmak isteyecektir. Buna bağlı olarak mesela belirli mahallelerde yaşamayı tercih etmekten yemek tercihlerine, belirli müzik aletlerini  alma becerisine sahip olmaktan belirli sanat dallarına ilgi duymaya kadar çeşitli ortak tercihlerin etrafında toplanacaklardır (Weber, 2012, 2. Cilt, 301). Bir grup oluşturabilmek için ihtiyaç duyulan kendini diğer gruplardan ayırabilmek, benzer hayat tarzına sahip insanlarla ilişki kurma isteğinden doğacaktır. Bu onursal birliktelik bir grup bilincine sahip olmayı gerekli kılmaktadır. Weber, Marks’taki sınıf bilincini statüye yükler. Weber, statü yaklaşımının bir çatışma üretebileceği fikrini açıkça ifade etmemekle birlikte, yaşam tarzına bağlı olarak oluşan statü gruplarında kültürün bir gruplaşma ve başkalarını dışlama aracı olarak kullanıldığını göstermiştir.

Hem Marks'tan hem de Weber'den yararlanmakla birlikte kültürün bir iktidar ve çatışma aracı olarak kullanıldığı fikrini savunan Frankfurt ekolü bu bakımdan Marks'a daha yakın bir yerde durmaktadır. Kültür merkezli bir liberal kapitalizm eleştirisini yapan Frankfurt ekolü, Weber'in rasyonelleşme fikrinden beslenerek araçsal aklın, barış, uygarlık gibi amaçları unutturarak insanları araçlara yönlendirdiğinden dem vururlar. Teknolojik üretimin insanlar üzerinde derin etkiler bıraktığını belirten okul, onun insanın ruhsal varlığını da ele geçirmeye başladığını belirtir. (Horkheimer ve Adorno, 1973: 95). Teknoloji ile kültür üzerinde gerçekleşen bu tekdüzelik ve araçsallığı Adorno, kültür endüstrisi kavramı ile açıklamaktadır. Bu kavram ile Adorno, kültürün kapitalist toplumlarda geniş halk kitlelerinin tüketmesi için üretilen bir nesne haline geldiğini belirtmektedir. Kültür endüstrisinin iki saça ayağı bulunmaktadır. Bunlardan ilki kültür ürünlerinde standartlaşmanın ortaya çıkmasıdır. Adorno'ya göre endüstriyel üretimin kültürü tekdüze hale getirdiği ve bunu özellikle kitle iletişim araçlarını kullanarak gerçekleştirdiğini ifade etmektedir (Adorno, 2001: 47). İkincisi ise kitleleri bu tüketim zincirinde tutmaya çalışmaktır. Kapitalizm sadece kültürü metalaştırmaz aynı zamanda tüketiciyi de hep o konumda tutarak bir nesne haline getirir. “endüstriyel kültürün ilkesi bir yandan tüm tüketici gereksinimlerinin kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini göstermek, öte yandan bu gereksinimleri insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak biçimde düzenlemektir” (Adorno, 2001: 75).

Çatışmacı kültür yaklaşımlarında mutlaka temas edilmesi gerek bir diğer isim ise Pierre Bourdieu'dür. Kültürü iletişim ve etkileşim zemini olarak görmesinin yanında aynı zamanda bir hakimiyet alanı olarak gören Bourdieu, sanat ve kültür üzerine yaptığı çalışmalarla sosyolojide önemli bir miras bırakmıştır. Bourdieu kültürü iki bakımdan ele almaktadır: sermaye olarak kültür ve mücadele alanı olarak kültür alanı. Sermaye olarak kültür, sınıfsal hiyerarşide bir ayırım aracı olarak ortaya çıkmaktadır. Bourdieu, toplumsal tabakalaşmanın ekonomik boyutunun yanında bir de sembolik yanının olduğunu savunmaktadır. Toplumsal uzamda sınıflar, insanların sadece sahip oldukları ekonomik sermayelerine göre değil aynı zamanda kültürel ve sosyal sermayelerine göre de oluşmaktadır. İnsanların kültürel sermayeyi müfredatında olmasa da eğitim kurumlarınca ve ailesinden tevarüs ederek almaktadır.

Kişiler içinde bulundukları toplumsal sınıfın kültürünü bu yolla içselleştirirler. Sınıf habitusunu içselleştiren kişi bu bilgiyi gelecek nesillere aktararak kendi sınıfını yeniden üretmektedir. Bourdieu'nun beğeni (taste) olarak ifade ettiği kültürel yatkınlıklar toplumsal tabakalaşma içinde üç katmanlı olarak çıkmaktadır. Üst sınıflar kendi kültürlerini meşru olarak görürler. Orta sınıf beğenisi (middlebrown), üst sınıflara öykünmenin bir neticesi olarak ortaya çıkmaktadır. Orta sınıflar, üst sınıfların beğenilerini sorgulamadan taklit etmek isterler. Alt sınıflar ise zorunluluğun beğenisine sahiptirler. Yani ekonomik sıkıntılar, düşük eğitim seviyesi ve yaşam koşulları, koşulsuz bir kültürel beğeni üretmek yerine zorunlu olanı tercih etmelerine sebep olmaktadır (Bourdieu, 1984: 14-18). Bourdieu bu yaklaşımı ile Marks'ın ekonomik indirgemeciliğine sermaye türlerini genişleterek itiraz ederken, sınıf çatışmasını kültürü de kapsayacak şekilde genişletmiş olur.

Bourdieu'da kültürün çatışma alanı olarak gördüğü diğer nokta ise kültürel üretim alanıdır (Bourdieu, 1993). Bir sonraki bölümde daha detaylı inceleyeceğimiz kültürel üretim alanı ise kültürel ürünlerin değerini, neyin sanat ürünü ve kimin sanatçı olduğunu belirleme otoritesini elde etmek üzere verilen bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Kültür burada bir sermaye olarak değil toplumsal uzamda bir mücadele alanı olarak tanımlanmıştır. Her iki durumda da Bourdieu, hem sembolik değerler sistemi olarak kültürü hem de kültürel üretimi toplumda süregiden güç mücadelesinin bir parçası olarak görmüştür.

Teorik yaklaşımlar ekseninde kültür sembolik değer sistemleri olarak ele alındığında, bir toplumda verili olarak bulunmak yerine o toplum tarafından inşa edildiği ve sembolik anlamın hem zaman içinde hem de farklı toplumsal konum almalarına göre farklı anlamlar taşıyacağı görülecektir. Bu ise, toplumsal uzamda kültürel bir sembolün ne anlama geldiğini söyleme otoritesine sahip olmak üzerine siyasal, kültür üreticileri, eğitim gibi bir çok alanın dahil olduğu bir çatışma alanı ürettiği görülmektedir. Aynı zamanda Weber ve Bourdieu 'da görüleceği gibi kültür, belirli toplumsal yapıların (bu ister sınıfsal olsun ister statü grupları olsun) gündelik yaşamdaki kültürel pratiklerden, nesnel kültür ürünlerine sahip olmaya kadar geniş bir skalada toplum bünyesinde ayrışmalar üretmektedir.

1.1.3. Bourdieu’da Alanlar

Alan kavramı, Bourdieu’nun öznellik-nesnellik ikilemini aşmak için geliştirdiği açık uçlu kavramlardan biridir. Bu kavram Bourdieu’nun, yapılar ile eylem arasında kurulan verili özellikler yerine, ilişkisel düşünerek toplumsal mücadele ağını ortaya çıkaracak şekilde eylemi şekillendiren örtük ilişkileri bulma çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan “Alan çerçevesinde düşünmek, ilişkisel düşündürmektir.” (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 96). Bourdieu bu kavramı şöyle tanımlar:

“Çözümleyici açıdan alan, konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı olarak tanımlanabilir. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal edenlere, eyleyicilere ya da kurumlara dayattıkları belirlemeler açısından, farklı iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumlarıyla (situs), ayrıca diğer konumlara nesnel bağıntılarıyla (tahakküm, itaat, benzeşme vb.) nesnel olarak tanımlanır.” (Bourdieu and Wacquant 2004: 81)

Bu teorik toplumsal modele göre, her türlü sosyal yapı aslında hiyerarşik bir tarzda organize olmuş alanlardır (ekonomik, eğitim, siyasal, kültürel gibi). Her biri yapılanmış olarak ortaya çıkan bu alanların kendine has bir işleyiş kanunu ve kendi içinde güç ilişkileri bulunmaktadır (Bourdieu, 1993: 6). Bourdieu, toplumsal uzamın belirli sermaye türleri etrafında kendi içinde özerk ama birbirine bağlı alanlardan oluştuğunu iddia etmektedir. Toplumsal yapı içindeki aygıt, kurum ya da yapı olarak bilinen şeylerin, aslında birer alan olduğunu söyler. Hatta ona göre “okul sistemi, devlet, kilise, siyasal partiler ya da sendikalar aygıt değil birer alandır” (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 102). Swartz, onun böyle düşünmesinin iki temel sebebi olduğunu savunur. Öncelikle kurum fikri mutabakatı akla getirir, oysa Bourdieu toplumdaki çatışmalara dikkat çekmek istemektedir. İkincisi ise, Bourdieu modern toplumların sınıflara ayrıldığı fikrini savunmaktadır. Ama sınıf dolaysız davranışların sergilendiği bir yer değildir aksine her zaman alanların dolayımından geçmektedir (Swartz, 1998: 119). Bu bakımdan alanlar içinde yürütülen mücadele ya da alana hakimiyet, toplumsal uzamdaki sınıfsal konumlarla da yakından ilişkili olacaktır.

Alanlar, insan pratiklerinin toplumsal uzamda nasıl oluştuğunu açıklamak için bir yol sunmanın yanında belirli sermaye türlerine bağlı olarak oluşan alan içinde

hakimiyeti korumak, meşruiyet kazanmak ya da o alana girebilmek için yürütülen mücadelelerin de sürdüğü yerdir. Bu mücadele kişilerin o alan için sahip oldukları sermaye büyüklüğüne göre belirlenmektedir. O halde alan, sermayesi düşük olan ezilenler ile sermayesi yüksek olan hakim unsurlar arasında bir mücadele şeklinde gerçekleşmektedir. Bu mücadele biçimi aşağıda daha detaylı ele alınacak olan doksa diye ifade edilen belirli kuralların etrafında şekillenmektedir. Alanların bir diğer özelliği ise kendi içindeki gelişmelerinden oluşmuştur ve sınırları da a priori değil içindeki kişiler tarafından belirlenir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 100). Bu yönü ile her alan kısmi özerkliğe sahiptir. Bazı alanlar içerisinde gerekli şartlar oluştuğunda o alandan özerk, yeni alt alanlar ortaya çıkabilir. Mesela eğitim sistemi, kültürel alanın bir alt kolu olarak, kendi içinde sosyalleşmeyi kontrol etmesi, kendi elemanlarını atama gücü ve üyelerinin alan içinde kariyer elde etmesi ile otonomi kazanmıştır (Swartz, 1998: 128).

Alanların ortak noktasının kendi içinde verilen mücadeleler olması, bu mücadelenin nasıl verildiği sorusunu akla getirecektir. Bourdieu bunu oyun metaforu ile açıklamaktadır. İnsanların alanda o alana uygun sermayeleri ile bulunuyor olması, doğal olarak mücadelenin sermayenin tanımı ve alan içindeki dağılımı üzerinde gerçekleşeceği fikrini oluşturmaktadır. Oyun metaforu katılımcıların mesela sanat alanında kültürel otorite, bilimsel alanda bilimsel otorite, dini alanda yüksek din adamlığı gibi, sermayelerinin gücü nispetince bir tekel oluşturma çabalarına dayanmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 17-18). Bir alanda oyun olabilmesi için öncelikle kişilerin bu oyunu oynamaya değer görmeleri ve oyuna yatırım yapmaları gerekir. “Dolayısıyla oyunun oynanmaya değdiğini ve onu oynamakta ve bu sayede ortaya çıkan hedeflerin izlenmeyi hak ettiğini kabullenmektirler” (Bourdieu, 2015b, 149). Bourdieu bunu *illusio* kavramı ile açıklar ki kastettiği “değer”, oyunun sonunda yapılan yatırımdan daha büyük şeylerin kazanılmasına duyulan inançla bağlantılı durmaktadır.

Oyunun belirli kurallara tabi olması beklenir. Bir kişinin belirli bir oyunu oynamaya başlaması, onun kurallarını sorgusuz sualsiz kabul ettiği/etmesi gerektiği anlamını taşıyacaktır. Tıpkı bir futbol oyununa giren futbolcu gibi, oyunda dahil olma

ritüelinden başlayarak, oyundan çıkana kadar geçen sürede, oyuncu hakemin kararlarını sorgulasa da, oyunun kendi kurallarını sorgulamaz. Mesela topu eline alıp gol atmaya çalışmaz. Çünkü bunun kurallara aykırı olduğunu bilir ve bu kuralı kabul ederek oyuna girmiştir. Bourdieu'nun oyun metaforunda da aynı şekilde katılımcılar oyunun kurallarını baştan kabul ederler. Bu kuralların kurumsallaşmış bir oyundaki gibi yazılı olmasına gerek yoktur. Alandaki hakim kanaatlerin içselleştirilmesi ile oluşmaktadır (doksa). Kişiler bu oyun içinde ellerindeki kartları, yani sermayelerini kullanarak alanda avantaj kazanmaya çalışırlar. Fakat her alan kendine has bir sermaye türünü önceleyecektir. Bu sebeple tıpkı farklı oyunlardaki kartların değer sıralaması farklı olacağı gibi, her toplumsal alan içinde “sermayelerin o alana has hiyerarşik bir sırası bulunmaktadır” (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 98). Oyuncular oyunu güçlü oldukları sermayeler lehine doğru kaydırma girişimde bulunabilirler ya da rakiplerinin sermayelerinin gücünü azaltmaya çalışabilirler. Bu sebeple oyunu sermayenin belli bir andaki yapısı ve miktarı değil, “sermayenin zaman içindeki evrimine yani toplumsal güzergahına ve belli bir nesnel olanaklar yapısıyla uzun süren bir bağlantıdan oluşan yatkınlıklara (habitus) bağlıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 98).

Bourdieu, alan içinde oyuna katılan tarafların birbiriyle mücadele ederken, koruma, takip etme ve devirme olmak üzere 3 temel stratejiyi takip ettiklerini söyler. Bu yolla taraflar oyunun kontrolünü eline geçirmeyi, en azından çıkarlarını arttırmayı arzu etmektedir. Bu stratejiler oyuna hakim olan unsurlar ile oyuna yeni girenler arasında zıt yönlü gelişirken, oyunda belirli bir konum elde etmiş ve bunu en azından kaybetmek istemeyenlerin bir nevi oyuna tutunma çabaları şeklinde ortaya çıkar. Bu stratejileri biraz daha açmak gerekirse:

Koruma: alana hali hazırda hakim olan unsurlar kendi iktidarlarını devam ettirmek için takip ettikleri stratejidir. Alana katılanların sayısı arttıkça mevcut iktidar yapısının sarsılma ihtimali ortaya çıkacaktır. Böyle bir durumda hakim unsurlar kendi iktidarlarını pekiştiren ve muhtemelen kendi koydukları kuralları korumak isteyeceklerdir. Bunu yaparken alana girişleri sınırlandırma ya da dışlama stratejileri takip ederler. Bu durum aynı zamanda alanın sınırlarının belirlenmesiyle de ilgilidir. Mesela bir derneğe giriş bedelini yüksek tutarak, belirli bir aidiyet tanımı yaparak ya

da giriş için belirli şartlar koyarak (önceki bir üyenin referansı, yönetim kurulunun onayı gibi) alana girişleri kontrol altında tutmak isterler (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 100).

Takip etme: alanda görece daha zayıf konumda olup oportünist bir yaklaşımla hakimiyetlerini arttırmak isteyenlerin uyguladığı strateji olarak ifade edilebilir. Burada oyunun kuralları sorgulanmadan ortodoks söyleme tabi olunur (Kaya, 2016: 401). İtaat hakim konumdakilerin varlığını meşrulaştırırken takip edenlere de fırsat elde edildiğinde daha iyi bir konuma geçme imkanı verecektir. Hakim konumda oluşan bir boşluk doldurulmak istendiğinde, alanın yapısını sorgulayan birisi yerine oyunun kurallarına sadık ve hiyerarşik yapıyı korumaya devam edecek bir kişinin tercih edilmesi garip olmaz.

Devirme: alan içindeki marjinal grup ya da grupların oyunun hiyerarşik yapısını değiştirmek için takip ettikleri stratejiye verilen isimdir (Swartz, 1998: 125). Bu radikal hamle hakim sermaye yapısını değiştirmek ya da doğrudan oyunun kurallarını sorgulamak şeklinde gerçekleşir. Fakat girerken kabul edilen kuralları oyun içinde bir figür haline gelmişken değiştirmek kolay olmayacaktır. Alanın doksik yapısı ve alandaki hakim konumların çıkarlarını korumak için girdikleri mücadele devirme stratejileri ile çatışma üretir (Kaya, 2016: 401).

Alanın iç yapısından ve nasıl işlediğinden kısaca bahsettikten sonra bir alanın sınırının nerede başlayıp nerede bittiği meselesi ortaya çıkar. Bu alan kavramının toplumsal karşılığını anlamak için olduğu kadar, üzerinde nesnel bir çalışma yürütebilmek için de önemlidir. Nitekim nesnel sınırları olmayan bir yapı üzerinde çalışmak bir tarafa, onun bizzat varlığı sorgulanır hale gelir. Bu sebeple araştırmacıların alan gibi daha soyut açık uçlu yapılar yerine sınırları belli kurumlar üzerine çalışmayı tercih etmeleri doğal karşılanmalıdır. Bourdieu, bu sorunu çözmek için alanın kendi içindeki dinamiklerine bakmak gerektiğini savunmaktadır. Ona göre alan içinde biteviye çatışma ve hakim unsurların alanı sınırlandırarak koruma altında tutma stratejileri alanın sınırlarını belirleyen önemli bir adımdır. Buradan hareketle aslında alana bir sınır çizmek başlı başına bir mücadele işidir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 85). Mesela kendi içinde tutarlı ama hakim sanat kuramlarını dışlayan bir

çalışmanın sanat otoriteleri tarafından düzenlenecek bir sergide temsil edilip edilmeyecekleri üzerine yapılan tartışmalar, aslında bir sınır tartışması olarak düşünülebilir. Eğer mücadele kazanılır ve o eserler sanat eseri olarak sergide yer almayı başarırlarsa, sanat alanı genişlemiş olur. İşte buna benzer çatışmalar alanların sınır hatları boyunca sürekli gözlemlenmektedir. Bourdieu, alanın sınırlarının onun etki alanının bittiği noktada bulunduğunu söyler. İstatistiksel olarak belirlenebilecek etkiler bittiğinde alan da bitmiş olur (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 100). Bu ifade, bir alanın etkisi o alan için hakim sermayenin artık denklemde olmadığı noktaya ulaşıldığında biteceği varsayımını ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte ilişkisel yaklaşımdan bakıldığında mutlaka o alanın etkisi başka alanlarda da görülebilir ya da alanda birden çok sermaye (mesela hem ekonomik hem kültürel) etkili olabilir. Bu da zaten açık uçlu olan bu kavramın sınırlarını muğlaklaştıracaktır. Yine de mesela eğitimle ilgili bir alanda her ne kadar ekonomik, siyaset, hatta din gibi bir çok sermaye etkili olsa da, analitik olarak alanın sınırlarını belirlemek için eğitim teması etrafında oluşan kültürel sermaye merkezde olacaktır. Bu özel sermaye türü etrafında oluşan ilişkiler, anlamlı bir bütün olmaktan çıkıp muğlaklaşmaya başladığı zaman, alanın ve bu alan üzerinde yapılacak olan araştırmanın da sınırlarına ulaşılmış olunur.

1.1.4. Kültürel Üretim Alanı

Kültürel üretim alanı kavramı ile Bourdieu, hem sanat ve edebiyat ürünlerinin üretilme sürecindeki sosyal etkileri, hem de bu ürünlerin toplumsal uzamda kazandıkları sembolik değerleri ve onların tüketimi ile toplumsal yapının yeniden üretilmesini incelemektedir (Johnson, 1993: 34-35). Kültür sermayesi etrafında oluşan kültürel üretim alanı, toplumsal uzama yayılmış alanlar içindeki kendisinden beklenen sükunetin aksine, içsel mücadeleyi belki de en yalın bir şekilde gösteren alanlardan birisi olarak ortaya çıkmaktadır. Zira, sanatçının Allah vergisi bir yetenekle, yaratıcılığının ve üretkenliğinin bir neticesi olarak ortaya koyduğu düşünülen bir eser, toplumsal ağlar içerisine yerleştirildiğinde aslında bu kadar da dolaysız bir yapıt olmadığı anlaşılır. Bir eserin ortaya çıkmasında, o esere katkı veren bir çok kişi, ve eserin ortaya çıkmasındaki aşamalar bir tarafa; sanatçının ekonomik, sosyal ve kültürel sermayesi, icra ettiği sanatın kültürel alanda bulunduğu pozisyon, alanın dokası ve

sanatçının habitusu gibi bir çok etmen, ürüne alan içinde değer biçilmesinde etkili olmaktadır. Kültür ürünlerine üreticisiyle arasındaki dolaysız ilişkiyi kırarak ürünü yeniden anlamlandırmak, bir bilginin toplumsal üretimini işaret etmektedir. Bunun yanında bu ürünler ekseninde oluşan, özelde kültürel alanda genelde ekonomi ve güç alanında, bu ilişkisellik, diğer bir yönüyle de toplumsal sınıflarda süregiden iktidar mücadelesini gösterir. Kültürel üretim alanı, üretim sürecinde toplumsal etkiyi incelemekle birlikte ortaya çıkan sembolik ürünlerin dolaşımı ve tüketiminin de toplumsal boyutlarını ve ürettiği çatışmayı inceler (Johnson, 1993: 9). Bu bakımdan kültürel üretim alanı, kültürel ürünlerin üretim sürecini, bunların dolaşımı ve tüketimini, ve toplumsal yapıyla arasındaki ilişkiyi kapsayacak bir inceleme sürecini gerektirmektedir.

Kültürel alanda bir araştırma yapabilmek için, alanı oluşturan üç aşamaya tek tek bakmak gerekir. Öncelikle alanın toplumsal uzamdaki yeri ve diğer alanlarla arasındaki ilişkiye odaklanılır. Bu bakımdan araştırmacı öncelikle kültür alanının güç alanı (field of power) içindeki yerini ve zaman içinde geçirdiği dönüşümü analiz etmesi gerekir. Bu kültürel nesnelerin üretim sürecine dışardan yapılan etkiyi anlamının yanı sıra, incelenen alanın toplumsal uzamda diğer alanlardan ayrılarak otonom bir şekilde ilk ortaya çıkış sürecini de belirlemeyi kolaylaştıracaktır. Mesela politikacılar ya da burjuva, belirli sanat ürünlerinin üretilmesini istemeyerek onlara yönelik bir baskı yapabilir. Bu kişiler alan içinde olmamakla birlikte kültürel üretime etki edebilirler. Yine diğer alanlarla ilişkisine bakıldığında, onun hangi alanların içinden doğduğu ve onların ne kadar etkisinde olduğu (siyaset alanı, eğitim alanı gibi) anlaşılmış olur. İkinci olarak kültürel alanının kendi iç yapısını incelenmelidir. Alan kendi içinde özerk, kendi kurallarını takip eden bir evrene sahiptir. Ayrıca bu alan, meşruluk için mücadele eden, bireyler ve gruplar tarafından işgal edilen pozisyonlar arasındaki nesnel ilişkilerden oluşur. Alanın yapısı ve alana hakim olan temayülleri belirlemek, hangi sanat türünün öncelendiği, kimlerin alanda etkin konumlarda olduğu ve alana ait özel kültürel sermaye biçimi etrafında oluşan tabakalaşmayı tespit etmeyi kolaylaştıracaktır. Son olarak alanı işgal eden kişilerin sosyal etkiler ve alan içindeki pozisyonuna göre şekillenen habitusun kaynağını incelenmelidir. Böylece faillerin

alana nasıl girdiği, alanda hangi konumlara yerleştiği ve alanı nasıl şekillendirdikleri ortaya çıkacaktır (Bourdieu, 1996: 214).

1.1.4.1. Kültürel Üretim Alanının Güç Alanı İçindeki Yeri

Bourdieu'nun kültürel üretim alanına etki ettiğini söylediği güç alanı (field of power) alanlardan farklı olarak, kültür üreticilerinin toplumsal tabakalaşmada konumlandıkları yerin ortaya çıkardığı doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Kültür alanı yüksek kültürel sermaye gerektirmektedir. Bu bakımdan alan içindeki kişiler toplumda üst sınıflarda yer almaktadırlar. Bununla birlikte bu alandaki kişilerin ekonomik sermayesi mesela iş adamlarının sahip olduğu ekonomik sermaye kadar yüksek olmaması ya da sosyal sermayeleri siyasiler kadar etkili olmaması sebebiyle, onlar tarafından domine edilirler. Bu sebeptir ki Bourdieu entelektüelleri “hükmeden sınıfın kendisine hükmedilen parçası” (dominated fraction of the dominant class) olarak görmektedir (Bourdieu, 1993: 5). Bu bakımdan kültürel üretim alanı kendi içinde bir özerkliğe sahip olsa da toplumsal uzamdaki konumu sebebiyle belirli ölçüde dış etkilere açık hale gelmektedir. Bu durum kültür ürünlerinin içerik ve formun etkilerken aynı zamanda sanat alanı içindeki mücadele kaynaklarından birini oluşturmaktadır.

1.1.4.2. Kültürel Alanın İç Yapısı

Kültürel üretim alanının kendi içi yapısı alan içinde faillerin, grupların ya da kurumların hakim olduğu konumlar ve alandaki kişilerin kendi habitusu (positions and dispositions) tarafından şekillenmektedir. Bu durum aynı zamanda alandaki oyunu ve temel mücadeleyi ortaya çıkaran şeydir. Alan içinde temel mücadele neyin sanat eseri olduğuna karar verme yetkisini elinde bulundurmak ve onun değerini belirlemek üzerine gerçekleşmektedir:

“Sanat ürünü hakkında söylem üretmenin sanat ürününe ve alana etkisi hakkında konuşmak, sanat eserinin üretilmesinin koşullarından birisidir. Her eleştirel onay bir yandan çalışmanın değerini tanıırken (yani üzerinde konuşmaya değer olduğunu tasdiklerler) diğer taraftan kendi meşruluğunu onaylatmış olur. Her eleştirmen sadece çalışma hakkındaki kendi yargılarını belirtmez aynı zamanda o eser hakkında konuşma ve yargılama hakkı olduğu iddiasını dile getirmiş olur. Kısaca sanat eseri hakkında meşru söylem üretme

tekeline elde etmek için bir mücadeleye girmiş olurlar.” (Bourdieu, 1993: 35-36).

Bu bakımdan failler alanın içinde bir meşruluk mücadelesine girmiş olur. Kimin gerçek sanatçı olduğunu, neyin sanat eseri olduğunu ya da bir eserin kültürel değerini belirleme yetkisini elinde bulundurmak için alan içindeki kişiler bir mücadeleye girmiş olur. Bourdieu’nun Fransız toplumunda sanat ve edebiyat alanları üzerine yaptığı araştırmada, alan içine üç temel oluşumun kendi içinde bir mücadele verdiğini tespit etmiştir. Bunlardan birincisi bağımsız bir hiyerarşik sistem içinde yer alan, sembolik sermayesi en yüksek olan ve özellikle güç alanından gelecek kontrol girişimlerine en sert tepkiyi vererek alanın özerkliğini savunan “sanat için sanat” yapan kesimdir. Bu kişilerin zenginlerin beklentilerini karşılamak için ya da para kazanmak için değil başka sanatçıların takdirine sunmak için üretim yaparlar. Bu kişiler özellikle ekonomik sermayenin baskısını hissetmeden üretim yapmaları sebebiyle alan içindeki en bağımsız ama aynı zamanda alanın doksasını en güçlü savunan grubu temsil etmektedir. Bunların karşısında burjuva zevkine hitap eden, güç ve otoritesini hakim sınıftan alan, devletin sanat kurumlarında çalışan ya da devletten destek alan, “burjuva sanatçısı” yer alır (Bourdieu, 1993, 51). Bağımlı hiyerarşi içinde yer alan bu kimseler için başarı aldıkları devlet desteği, elde ettikleri konum ya da kitap satışlarıyla ilgilidir. Kültürel alan dışında elde ettikleri bu başarı ortadan kalktığında kendileri de ekonomik alanın bir nesnesi haline dönüşürler (Bourdieu, 1993: 38). Alan içinde asıl mücadele bu iki grup arasında cereyan etmektedir. Sanat için sanat yapanlar, dış etki azaldıkça kendi otoriteleri artacağından alanın kurallarına en bağlı ve olabildiğince dar bir sanat tanımı yaparak alana girişleri kontrol etmek isterler. Bu bakımdan alan içindeki diğer bir çok sanatçının “gerçek sanatçı” olmadığını söyleyerek hem kendilerinin gerçek sanatçı olduğu vurgusunu yaparlar hem de kendi bakış açılarını alana dayatmış olurlar (Bourdieu, 1996; 344). Alanda bulunan üçüncü kesim ise meşruluğunu halk kitlesinden alan popüler sanatçılardır. Bourdieu’nun popüler kültür kavramına yönelttiği eleştirilerin etkisi burada da görülür. Ona göre popüler sanatçılar bağımlı hiyerarşide yer alırlar ve alanın hakimiyeti üzerine yürütülen mücadelede güçlü bir pozisyonları yoktur Bu sebeple alanın alt kısmında yer alırlar ve alandan ziyade halk ile etkileşim halindedirler (Bourdieu, 1993; 51). Bu noktada, bir parantez açmanın faydası olacaktır. Türkiye

bağlamında alan mutlaka bu katmanlardan oluşmak zorunda değildir. Aynı alan üzerine farklı coğrafya, kültür ve tarihlerde çalışmak, alanın yapısı ve dokası hakkında hep aynı laboratuvar sonuçlarına ulaşılabileceğini garantilememektedir. Bu durum, çalışma için bir eksiklik olmayıp tam tersine araştırmayı cazip kılan bir özelliktir. Her toplum ve kültürün, hatta aynı toplumun geçirdiği tarihsel süreçlerin, alanlar üzerinde yeni etkileri olacaktır. Bu durum alanın dinamik olduğu, farklı dönemlerde incelendiğinde yeni sonuçlar üretebileceği, tam da bu sebeple toplumsal dönüşümü anlamak için önemli veriler sunan canlı bir yapı olduğunu hatırlatır. Bu sebeple araştırmanın kendisi aynı yapıyı bulmak için değil, Türkiye bağlamında alanın nasıl bir yapısı olduğunu belirlemek için yapılacaktır.

1.1.4.3. Sanatçıların Konumu ve Habitusu

Alanın yapısı anlamak için bakılması gereken üçüncü unsur ise sanatçının alan içinde aldığı konum ve sahip olduğu habitustur. Kişinin alandaki konumunu belirleyen en önemli unsurlardan biri sahip olduğu sermayedir. Kişi alan içerisinde özellikle sahip olduğu kültürel sermayesine göre bir konum elde eder. Burada kişinin alandaki konumu onun habitusunu şekillendirdiği gibi; habitus da sanatçının alanda nasıl bir konumda bulunacağını belirlemektedir. Böylece kişinin sermayesi ve habitusu, onun alandaki pozisyonunu yeniden üretirler. Bu noktada alanın ve dış etkilerin haricinde sanatçının kendi toplumsal sınıfı aldığı eğitim, geldiği yer ve ailesinden tevarüs eden sosyal ve kültürel sermayesine de bakılması gerekecektir. Mesela sermayesi güçlü olan bir ressam başka bir ekole daha kolay geçer ve alandaki yeni konumda tutunmayı başarma ihtimali daha yüksektir. Ama sermayesi yetersiz olanlar ya da mesela Fransa özelinde taşradan Paris'e gelmiş bir sanatçı çeşitli motivasyonlar ile alandaki konumunu değiştirmek istediğinde, habitusu yeni alanın beklentilerini karşılayamadığı için tekrar taşra edebiyatın dönmek zorunda kalabilir (Bourdieu, 1993: 69-70).

Bu durum, alanın yapısından ziyade içindeki sanatçının alan ile ilişkisiyle ilgili bir meseledir. Kültürel alan sanatçı için bir toplumsal tabakalaşma sistemi gibi çalışır. Sanatçı kültür alanı içerisinde yerini sadece kendi tercihi ile bulamaz. Kişinin kendisinin sanat için sanat yapacağını demesi ile bağımsız hiyerarşiye girmiş olmaz. Ya da burjuvanın hoşuna gideceğini düşündüğü bir çalışma yaptığında hemen onlar

tarafında desteklenmez. Kişi kültürel üretim yapmaya karar vererek alana girebilir. Ama onun kurallarını kabul ederek ve kendi habitusunun ve sahip olduğu sermayesinin onu ittiği yeri benimseyerek alanda kalabilir. Kişi alandaki düzeni benimseyerek, oyunu oynamayı değerli görmektedir. Bu alan içindeki failer arasında gizli bir anlaşma gibi işler. Meşru kültürel ürünleri belirleme konusunda yaşanan bu mücadelede, kişiler elde edilecekleri kazanımlar düşünülerek (ister maddi olsun ister sembolik) oyunu oynamaya değer olarak görürler ve böylece oyunun meşruluğu yani *illusio* sürekli üretilmiş olur (Bourdieu, 1996: 227).

Bourdieu alanlar üzerine çalışma konusunda araştırmacıya bir bakış açısı sunmaktadır. Kültürel üretim alanının incelenmesinde Bourdieu'yu olduğu gibi uygulamak yerine farklı kültür, tarih ve coğrafyalarda birbirinden bağımsız yollar takip edilmesi gerekmektedir. Bu bakımdan mesela onun Fransa üzerine yaptığı incelemede siyasal alan çok etkili görünmezken burjuvanın alan üzerinde hatırı sayılır bir etkisinin olduğu görülmektedir. Ya da onun sanat eğitimi veren kurumların alandaki etkisine yoğunlaşmadığı görülür. Türkiye’de ise mesela toplumsal uzamda bir alan üzerine çalışmak, onun mutlaka siyaset ile olan ilişkisine bakmayı gerekli kılmaktadır. Bu bakımdan çalışma boyunca alanların incelenmesi her ülkenin kendi toplumsal ve tarihsel dinamikleri çerçevesinde yürütülmesi gerektiği fikri hep akılda tutularak hareket edilmiştir.

Türkiye’de kültürel üretim alanı bu perspektiften bir incelemeye tabi tutularak din ile arasındaki ilişki anlaşılmaya çalışılacaktır. Fakat bundan önce alanda önemli bir yer işgal eden Batı sanatlarının Türkiye’ye ne zaman girdiğine ve Tanzimat ile birlikte hız kazanan modernleşme faaliyetleri ile ilgili genel bir değerlendirmeye yer verilecektir. Böylece çalışmanın tarihsel akış içindeki yeri belirlenmiş olacaktır.

1.2.Türkiye’de Modernleşme ve Batı Sanatlarının Ülkeye Girmesi

1.2.1. Osmanlı Son Döneminde Batı Sanatları

Her ne kadar Osmanlı devleti çeşitli Batı sanatları ile çok öncesinden tanışmış olsa bile³, Osmanlı devletinde Batılı sanatların yoğun bir şekilde temsil edilmeye başlandığı dönem Tanzimat fermanından sonra olmuştur. 19. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde devlet yönetimindeki hakim görüş, devletin ancak Batı tarzı reformlarla düzelebileceği inancıdır. Toplumsal etkileri sonradan ortaya çıkmış olsa da reform düşüncesi toplumu kapsayacak şekilde düşünülmemiştir, askeri ve idari yapılanmayı değiştirmek olarak ele alınmıştır (Karpat 2007: 11). Sanat alanındaki gelişmelerin ise iki koldan ilerlediği görülür: biri kurumsal olarak ortaya çıkan ve saray çevresi ile sınırlı kalmış sanat faaliyetleridir. Diğer ise bir yandan yabancı devlet temsilcilerinin kendi aralarında düzenlediği genelde sefaret binalarının kullanıldığı, diğer yandan ise Batı’daki sanat faaliyetlerini takip eden İstanbullu gayri Müslimlerin padişahın izin alarak açtıkları tiyatro, opera, sinema, atölye gibi binalarda yürütülen sanat faaliyetleridir. Bu bakımdan Tanzimat fermanını takip eden yıllarda Batılı sivil sanatın Beyoğlu’nda ortaya çıktığı ve ilk temsilcilerinin Batı’dan gelen ya da gayri Müslim Osmanlı tebaası olduğu görülür (Erbay ve Erbay, 2006: 16).

Ülkeye devlet eliyle Batı sanatlarının girişi Musiki ile başlamıştır. Kendisi de bir besteci ve neyzen olan II. Mahmut (1808-1839) döneminde Osmanlı ordusu modernleştirilirken yeni askeri düzendeki tempolu yürüyüşlere uygun olmadığı gerekçesiyle Mehterhane kapatılmış, yerine Batı tarzında bir bando takımı olan Muzika-i Hümayun İtalyan müzisyen Donizetti Paşa’ya kurdurulmuştur (Aksoy, 1985: 1212). Batı musikisinin sarayda dinlenmeye başlandığı yıllarda yine sarayın içinde Türk musikisinin büyük ustaları yeni besteler yazıyor ve fasıllar düzenliyorlardı. İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa, Hafız Mehmet Efendi, Mustafa İzzet Ağa gibi musikide önemli isimler o yıllarda saray tarafından desteklenmiş ve Türk

³ Tanzimattan önce de Osmanlı’da Batı sanatlarının bilindiği anlaşıyor. Mesela 1600’lü yıllarda şehzadelerin sünneti için halka açık olarak düzenlenen eğlencelerde Batı’dan gelen opera gibi sahne sanatlarının yer aldığı tarihi kayıtlara geçmiştir (Şener, 1999: 20).

musikisi en parlak dönemlerinden birini Batı müziğinin ülkeye girdiği yıllarda yaşamıştır (Aksoy, 1984: 1217). Fakat bu yıllarda Batı ve Klasik musikinin durumu tahta oturan padişahların kendi zevklerine göre farklılık gösterdiği görülmektedir. Mesela Abdülmecid (1839-1861) babasından farklı olarak Batı sanatlarına daha çok ilgi duymuştur. Bu doğrultuda Donizetti paşadan sarayda Batı musikisi eğitimi vermesini istemiştir. Aksoy'un aktardığına göre 1848 yılında sarayda 60 dolayında musikici bulunuyordu. Öte yandan Abdülaziz (1830-1876) ise Batı musikisini “kuru gürültü” olarak görüp klasik Türk musikisiyle ilgilenmiştir. Batı musikisinin girişiyle birlikte inişli çıkışlı bir hayatı olsa da Türk musikisinin değerini yitirmediği gözlenebilir.

Osmanlı'da Muzika-i Hümayunun kurulması tiyatronun yaygınlaşması için etkili bir unsur olmuştur. O dönemde II. Mahmut'un saray kitaplığına 500 tiyatro oyunu getirttiği gazetelerde yazılmıştır (And, 1972: 23). İlk tiyatro binasının 1826 yılında Beyoğlu'nda açılan Fransız tiyatrosu olduğu ifade edilse de bu konuda detaylı kaynak yoktur. 1840 yılında Bosco isimli bir İtalyanın açtığı ardında Miche Naum'un bu binayı alarak genişlettiği bilinmektedir (Sevengil, 2014: 103-105). 1866 yılına gelindiğinde bu bölgedeki tiyatro sayısı artmış ve artık Türk oyunları da oynanmaya başlanmış, 1900'lü yılların başlarında ise seyirciler artık Türk oyuncularını da sahnede görmeye başlamıştır (Sevengil, 2014: 624). Osmanlı'da tiyatro ilgi gören bir sanat dalı olmuştur. Hatta bazı camilerde namaz hızının bile tiyatroya göre ayarlandığı anılardan anlaşılmaktadır: “Şehzade cami imamı Hafız Tefvîk Efendi, cemaati tiyatroya yetiştirebilmek için teravihte daha rûkûya varmadan secdeye varır, yirmi dakikada namazı kıldırırdı.” (Aksel, 1977: 4). Tanzimat dönemi tiyatrodaki ahlakçılık tartışmalarının yapıldığı yıllar olmuştur. Kadın oyuncuların başını örtmemesi, sahnede evlilik dışı ilişkilerin özendirilmesi, bazı uyarlamalarda kültür farklılıklarının gözetilmemesi dönemin gazetelerinde sert eleştirilere maruz kalmıştır. Eleştiriler incelendiğinde tiyatroya karşı olunmadığı ama oyunlarda toplumun hassasiyetlerinin gözetilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Hayal dergisinde çıkan bir eleştiride şöyle denmektedir: “Biz Avrupa'dan geri kalalım demiyoruz. Lakin Avrupa'yı taklit etmeyelim. O maymunluktur. Avrupa'nın ahlak ve adeti bizim ahlak ve adetimize

taban tabana mübayindir. Eğer Avrupa'yı taklit edecek olursak ahlaki milliyemizi kaybederiz.” (And, 1977: 107).

19. yüzyılda yaşanan modernleşmeye paralel olarak resim algısının da Osmanlı'da değişmeye başladığını görmek mümkündür. Ama aynı gelişme heykeltiricilikte görülmez. Gerçi Abdülaziz at üstünde bronz bir heykelini İngiliz sanatçı Füller'e yaptırmış olsa da muhtemel tepkilerden çekinerek onu bir meydana değil, Beylerbeyi sarayının içine koydurmuştur.⁴ Tanzimat döneminde İstanbul'a gelen oryantalist ressamlar Pera'da kurdukları atölyelerde resimle uğraşmışlardır (Öndin, 2003: 48). Osmanlı'da resim sanatının gelişmesine asıl destek ise saraydan gelmiştir. Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da ve daha sonra Mekteb-i Bahriye ve Mekteb-i Fünun-i Harbiye-i Şahane'de teknik bilgi vermek maksadıyla resim dersleri verilmiştir. 1835 yılında ilk defa Avrupa'ya resim eğitimi almaları için öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır. Bu gelenek Cumhuriyet kurulduktan sonra da bir müddet devam etmiştir. Bu öğrenciler yurda döndüklerinde Batılı anlamda yağlıboya resim geleneğinin öncüleri olmuşlardır. Başta Şeker Ahmet Paşa olmak üzere 1914 kuşağı sanatçıları Avrupa'ya resim eğitimi almaya giden bu öğrencilerden çıkmıştır (Tansuğ, 1993: 55). 1909 yılında şehzade Abdülmecid'in desteğiyle ilk sanatçı topluluğu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş ve 1916'dan itibaren Galatasaray Lisesinde her türden resmin katıldığı sergiler düzenlenmiştir (Ürekli, 2009: 94).

Osmanlı'da sinema diğer sanatlara görece daha geç gelişir. Bilinen ilk sinema gösterimi 1896 yıldız sarayında yapılmıştır. Beyoğlu çevresinde ufak tefek gösterimler yapılmış olmakla birlikte ilk sinema salonu 1908 Pathe ile açılmıştır (Gökmen, 1989, 15). Osmanlı döneminde çevrilmiş ilk film 1914 yılında Ayastefanos'daki Rus abidesinin yıkılışının çekildiği filmidir. Osmanlı döneminde birkaç film denemesi olsa da Sinema Osmanlı döneminde bir varlık gösterememiştir. Sinemanın yaygın hale gelmesi ve Türk yapımlarının üretilmesi Cumhuriyet dönemine rast gelir.

Cumhuriyet kurulduğunda Batı sanatlarının Osmanlı'da 100 yılı aşkın bir geçmişi bulunuyordu. Hem Osmanlıda eğitim almış hem de Batıda eğitim alıp ülkeye

⁴ <https://www.millisaraylar.gov.tr/blog/beylerbeyi-sarayi-ve-heykelini-yaptiran-ilk-padisah-sultan-abdulaziz>. (18.12.2019)

dönmüş Türk sanatçılar dernekleşme, gazete çıkarma ve sergi ve gösteriler düzenleme yoluyla yaptıkları işleri duyurup icra ediyorlardı.

Bu dönemde musiki, tiyatro, resim gibi sanat dallarında eğitim veren kurumlar açılmış fakat maddi imkansızlıklar sebebiyle kendilerinden beklenen performansı sergileyememişlerdir. Bu dönemde sanat daha sivil bir görüntü içindedir. Tiyatro ve sinema devlet sansüründen geçmekle birlikte tamamen devletin denetimi altında icra edilen birer aygıt haline dönüştürülmemiştir. Başlarda yurtdışından getirilen kumpanyalar, tiyatro gruplarının yerini zaman içinde özellikle ermeni oyuncular almıştır. Daha sonraları Türkler hem tiyatro oyunları yazmışlar hem de oyunculuk yapmaya başlamışlardır. II. Meşrutiyetten sonra Türk kadın oyuncular da yavaş yavaş sahnede yer almaya başlarlar. Sivil alanda sanatın icrasına özellikle doğrudan siyasi konular ya da manevi değerlere dokunulmadığı müddetçe müdahale edilmemiştir. Böylece sivil toplumda sanat kendi yolunu bulma çabası içinde ilerleyen bir görüntü sunmuştur.

Batılı sanatların Osmanlı son dönemindeki serencamını ele almak, bu sanatların ülkeye Türkiye Cumhuriyeti ile değil, ondan çok daha önce girdiğini göstermektedir. Bu durum Türkiye’de bir kültürel üretim alanından bahsedilecek ise bunun Tanzimat ile başlatılması gerektiği fikrini ortaya çıkarabilir. Fakat Türkiye’de kültürel üretim alanının Cumhuriyet ile “inşa edildiği” düşüncesi, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti’nin Batılılaşma ve sanat politikalarındaki radikal farklar ile anlaşılabilir. Osmanlı son döneminde yaşanan Batılılaşma ülkenin içinde bulunduğu krizden çıkabilmek için bir araç olarak düşünülmüştür. Bu bakımdan kurumsal yapının reformlarla Batılı standartlara çıkarılması hedeflenirken, Batılı sanatlara da kapı açılmış oluyordu. Tanzimat’ın ilanından sonra Batıcılık ve modernleşme Osmanlı aydını arasında canlı bir tartışma konusu olarak yerini almıştır. Bununla birlikte Osmanlı’da çağdaşlaşmanın merkezi devlet iken, Cumhuriyet döneminde hem devlet hem de toplum olmuştur (Yaman, 1993: 185). Bu bakımdan Osmanlı döneminde sanatta yaşanan Batılılaşma hareketi, bütün sanat dallarını kapsayacak şekilde genişletilmiş ve sanatın üretiminden halka ulaştırılmasına kadar sıkı politikalarla denetlenmiştir (Papilla, 2012: 154). Türkiye Cumhuriyeti, daha önceki sanatçılardan

ve sanat kurumlarından yararlanmakla birlikte, geçmiş ile bağı kopartarak, yeni bir sanat ve estetik anlayışı etrafında sanat alanını inşa etmiştir. Bu sebeple 19. Yüzyılın başından itibaren ülkeye giren Batı sanatlarıyla birlikte Batıyı taklit etme/milli sanat üretme, Tanzimat ahlakçılığı/II. Meşrutiyet serbestliği, geleneksel/modern gibi ikilikler üzerinden kendini inşa etmekte olan sanat alanı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile yıkılarak devlet eliyle yeniden üretilmiştir.

1.2.2. Cumhuriyetin İlanı ve Tek Partili Dönem Kültür Politikaları İle İlgili Genel Bir Değerlendirme

Cumhuriyet ilan edilmesinden sonra yeni kurulan devlet Tanzimat'tan itibaren başlayan modernleşme faaliyetlerine yeni bir form ve içerik içinde devam ettirdiği görülür. Yeni dönemde Kemalizm olarak ifade edilen ideoloji ekseninde gerçekleştirilen devrimler yakından incelendiğinde Jön Türkler'de hakim olan pozitivist görüşlerin hem devletin modernleşmesinde hem de üretilen kültür politikalarına işlediği görülmektedir (Mardin, 2013: 95; Avcı, 2000: 214). Zürcher bu devamlılığı göstermek için CHP'nin devlet ideolojisine dönüştürülen bütün fikirlerini tek tek inceleyerek Jön Türklerin fikirleriyle arasındaki ilişkiyi ortaya koyar (Zürcher, 2002: 44-55). Bu bakımdan Osmanlı son döneminde aydınlar arasında hakim olan bazı görüşlerin kurulan yeni devletin politikalarına etki ettiği görülmektedir. Yeğen, Cumhuriyet ile tarihin yeniden yazılmadığını, bu sürecin genel Türk modernleşmesi içinde görülebileceği fikrine katılmakla birlikte, Osmanlı döneminde Türkçülük, Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık gibi fikirler arasında oluşan gerilimin bir parçası iken; Kemalizm'in kendisini "radikal bir sekülerizm, etnisit bir milliyetçilik ve kapsamlı-otoriter bir merkezîyetçilik üzerine inşa ettiğini" belirtir (Yeğen, 2002: 57). Bu doğrultuda yeni devletin kurucu elitleri, devrim ideoloji olarak isimlendirdikleri ilkeler ekseninde, Osmanlı'dan farklı bir biçimde, kurumsal yapıda Batılılaşma politikalarını devam ettirirken, toplumu da modernleştirme gerekliliğini bir görev olarak kendilerine yüklemişlerdir. Toplumun değerleri hesaba katılmadan girişilen bu hareket uzun yıllar Kemalizm'in kendisinin de ifade etmekten çekinmediği ironik "halka rağmen halk için" sloganıyla sürdürülmüştür (Yeğen, 2002: 60). Cumhuriyet Türkiye'sinde modernleşme faaliyetlerinin hem yapısal hem de içerik olarak önceki

dönemden farklı olmasının sebebi bu temel ilkede yatmaktadır. Bu yaklaşımın bir parçası olarak kültür, “Kemalizm’in kendisini düşünme, hissetme ve sunma tarzı” olarak görülmüştür (Koçak, 2002: 371).

Cumhuriyetin ilk yıllarında takip edilen kültür politikalarının iki temel dayanak tarafından şekillendiğini görmek mümkündür. Bunlardan birincisi, yukarıda bahsedilen her alanda modernleşme düşüncesine paralel olarak kültürün de modernleştirilmesi gerektiğine duyulan inançtır. Bu inancın altında diğer bütün reformlara bakışta olduğu gibi o zamana kadar yapılan sanatın da köhnediği ve geri kaldığı düşüncesinin yattığı mefhum-u muhaliften kolayca çıkarılabilir. Bu noktada temel vurgu “muasır medeniyetler seviyesine ulaşmaktır”. Kültür de bu yetiştirme çabasından bağımsız olmadığı için ülkede icra edilen sanatın muasır ülkelerin sanatlarıyla aynı olması gerekir. Diğer ise, devrim ideolojisini halka yaymak maksadıyla sanatın bir araç olarak kullanılmasıdır. Bu sebeple Kemalizm, kendi ideolojisiyle uyumlu bir toplum yaratma ihtiyacı hissetmiştir (Şimşek, 2002: 6). Nitekim Atatürk bir konuşmasında “İhtilali İnkılabı çevirmenin tek çaresi tepki ihtimalini tasfiye etmektir. İdari inkılapları, kültür inkılaplarıyla bütünleştirmektir ve bunun için alfabeden başlayarak yeni bir nesil yetiştirmektir” sözleri buna işaret etmektedir (Atatürk, 1959: 210-211). Şevket Süreyya *İnkılap ve Kadro* kitabında İnkılabın derinleşmesi için onu temsil eden azınlıktan çıkarak halka inmesinin şart olduğunu ifade etmektedir (Aydemir, 1932: 8). Yine 1935 yılında CHP’nin parti tüzüğünde propaganda amacıyla tanımlanan çok sayıda araç içinde sanat, tiyatro, sinema, devrim sergileri ve müzik dikkat çekmektedir (Şimşek, 2002: 119). Bu bakımdan Osmanlı’dan Cumhuriyet Türkiye’sine geçilirken kültürel alanda bir kırılmanın yaşandığı görülür. Türkiye’nin Batılılaşma ilkesi içinde kültürel alanı yeniden düzenlemesi, onun yeni bir bağlamda inşa edilmesine yol açmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANININ İNŞASI

Türkiye’de din ve sanat arasındaki karmaşık ilişkiyi çözümleyebilmek için izlenmesi gereken iki önemli yolun olduğuna inanıyorum. Birincisi; problemin merkezinde sanatın olması sebebiyle araştırma nesnesinin din değil sanat olduğu gerçeğini akılda tutmaktır. İkinci olarak ise araştırma sorusuna doğru bir yanıt üretebilmek için, hem dine hem de sanata tözcü bakış açılarını yıkarak, aralarındaki tarihsel ilişkiye bakmanın gerekliliğidir. Bir tarafta “din sanatın gelişmesine manidir.” ya da “muhafazakar/dindar camiadan sanatçı çıkmaz” gibi tözcü kaziyeler ile dine yüklenen ön yargılar, diğer tarafta sanatçı ile sanat ürünü arasında sanatçının ilhamı ve Kantçı bir estetik anlayışıyla ortaya çıktığı düşünülen dolaysız ilişki bir kenara bırakılarak, hem din ve sanat hem de sanatçı ve sanat ürünü arasına giren toplumsal ilişkiler dolayımından geçmek gerekmektedir.

Cumhuriyetin ulus devlet olarak yeni bir kimlik ile ortaya çıkması ve kendisine toplumu modernleştirme görevini yüklemesi, kültür alanında devrim niteliğinde yeni adımların atılmasına yol açmıştır. Bu bakımdan Türkiye’de kültürel üretim alanı, onun doksa’sı, alan içindeki mücadeleler ve dinin bu alandaki yerini anlayabilmek için, öncelikle nasıl inşa edildiğini ortaya koymak gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Cumhuriyet Türkiye’sinde siyasal erkin kültürel üretim alanını nasıl ve hangi prensipler üzerine inşa ettiği incelenecektir.

2.1. Mazi ile Alakayı Kesmek

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte yeni devletin dünya görüşü bütün kurumları ve yapılanması ile geçmişten bir kopuşu simgeleyecek şekilde inşa edilmiştir. Yeni devlet tarihini kurtuluş savaşı ile başlatırken, bu savaşı sadece işgalci kuvvetlere karşı değil aslında geçmişe yani Osmanlı devletine de veriyormuş gibi bir anlatım ortaya çıkmıştır. Mesela Hamidullah Suphi Tanrıöver, Türk Ocaklarının başındayken yaptığı bir konuşmada Avrupalı işgalci devletlere karşı verilen milli

mücadelenin aslında Türkiye’deki Batıcılık fikrinin hakim kılınması için verildiğini ifade eder.

“Anadolu istiklal mücadelesi Asya’nın bu köşesinde istiklali kadar, Türkün garpcılık emellerini de müdafaa etti. Karşımızdaki Avrupa orduları ne gariptir ki Avrupalıların mümessili olan, yepyeni mücahit bir zümreye karşı, dolayısıyla hilafetle beraber Asyalılığı ve şeriatı müdafaa ediyordu. Biz yenilseydik Avrupalılar mağlup olacaktı. Biz kazandık. Avrupalılara karşı garp fikirlerini, garp esaslarını muzaffer kıldık.” (Beşikçi, 1991: 34)

Tanrıöver’e göre Avrupalılar ülkemizle mücadele ederken bilerek yada bilmeyerek Türkiye’nin doğulu olarak kalması için de mücadele etmiş oluyorlardı. Milli mücadele Batılılara karşı Batı değerlerini korumak için verilen bir mücadeledir. Konuşmada roller değiştirilerek Avrupalı ülkeler ne yaptıklarını tam olarak bilmeyen bir araç konumuna indirgenirken, Mazi yani Osmanlı devleti bu ülkeleri ayartan asıl yıkıcı özne olarak resmedilmektedirler. Hem yeni yönetimi meşrulaştırmak hem de kültürel dönüşüm olarak Batı’nın tercih edilmesi sebebiyle, geleneğe ait bütün semboller geri kalmışlığın, esaretin, karanlığın, fakirliğin sembolü olarak görülmüş ve bunlar kötülenerek tam bir kopuş planlanmıştır (Çolak, 2017: 136). Devletin diğer bütün kurumlarına hakim olan bu maziden kopuş fikri, kamusal alana ait olması beklenen kültürel üretimi de kökten etkileyecek şekilde gerçekleşmektedir. Mazi ile alakayı kesmek için girişilen en önemli kültür politikaları Türk tarih tezi, güneş dil teorisi gibi yaklaşımlar ile Osmanlıyı atlayarak yeni bir tarih yazıp, bu eksende bir ulus kimliği inşa etmektir. Bu düşünceleri gerçekleştirmek için Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu kurulmuş ve Osmanlıdan kopuş bütüncül bir devlet politikasına dönüştürülmüştür (Aydın, 1993: 227-228).

Kemalizm’in Misaki Milli sınırları içinde bir ulus inşa etme projesi, bütün bir toplumu dönüştürmeyi hedeflerken, yeni ideolojiyi içselleştirenleri kucaklayıp, bunun dışında kalanları dışlayan bir kültür kavramı üzerinden hareket etmiştir. Bu sebeple ancak yeni devletin önerdiği kültürel değişim kabul edildiğinde tam medeni bir insan olunacağı iması yaratılmıştır. Mesela medeni kanunun kabulü ile ulus, kendisini eski hastalık ve inançlardan, kargaşadan, ortaçağ uygarlığından kurtarıp, çağdaş uygarlığın içine girmiş olacaktır (Sherril, 2017: 181). Yine fes “cahillik, taassup, yenilik ve medeniyet düşmanlığı” olarak nitelendirilerek onun yerine “bütün medeni dünyaca

başlık olarak kullanılan şapkayı giymek” bir gereklilik olarak görülecektir (Atatürk, 1969: 895). Kültürel formlarda yapılacak değişiklikler kabul edildiğinde, geçmiş döneme atfedilen, kaba, estetik değeri olmayan, cahillik olarak görülecek davranışlardan kurtulunacağı düşüncesi bu dönemde gazetelerde işlenen konulardan biridir:

“Avrupa modeli şapka takan bir insan beş parmağıyla birden yemek yiyemez. Latin alfabesine geçen bir millet öyle tahta müzik aletleriyle müzik yapamaz. Kadınların sosyal ortamda ilişki kurmasına müsaade eden bir insan sokakta burnunu karıştırmaz. Mikropların tehlikelerini anlayan bir toplum başkalarının ayak ile bastığı yere yüzünü sürerek ibadet etmez.” (Levonian, 1937: 66)

Osmanlı tarif edilirken kurgulanan bu distopik dünya, tek partili dönem boyunca içerik olarak sanat ürünlerini şekillendirdiği gözlenebilir. Tek partili yıllarda tiyatro oyunlarında Osmanlı; şarklı, hurafelerle dolu, şiddet içeren, karanlık ve Türkün ilerleyişini engellemiş bir dönem olarak alaycı bir dille anlatılmıştır (Başbuğ, 2013: 94). Mesela halkevleri bünyesinde okullarda öğrencilerin oynaması için 20’ye yakın tiyatro oyunu yazılmıştır. Bu oyunlarda gerici Osmanlı ile modern Türkiye dikotomisi yaratılarak öğrencilere yeni rejim aşılacak istenmiştir:

...

Muallim: sonra böyle bez haline nerede gelir?

Çocuklar: Fabrikada

Muallim: Bizim memlekette fabrika var mı?

Çocuklar: var... var...

Muallim: işte çocuklar, padişahlık zamanında memleketimizde fabrika yoktu, şimdi bir çok fabrikamız var.

Bir başka oyunda:

(Muallim tahtaya bir fes resmi çizer)

Muallim: Çocuklar bilim bakalım bu nedir?

Mehmet: Saksı

Fatma: Yarısı kesilmiş bir bal kabağı. (çocuklar güler)

Yusuf: Kilogram.

Muallim: çocuklar hiç biriniz bilemediniz. Bilemezsiniz de. Bunu ömrünüzde görmediniz. Buna fes denir (...) eskiden Türklerin başına giydikleri şey

Bir çocuk: eskiden Türkler bunu mu başlarına giyerlerdi?

Muallim: Ya çocuğum bunu giyerlerdi. Hem de ne renkteydi biliyor musunuz?

Kırmızı (çocuklar gülerler). (püskülü işaret ederek) bir de şunun şurasında pırasa bıyığı gibi bir şey var. (...) başınıza böyle bir şey giymek ister misiniz?

Çocuklar hep bir ağızdan: hayır hayır

Muallim: işte çocuklar bize padişahlar bu tuhaf şeyleri giydirmişlerdi. Gazi babamız bu püsküllü belayı başımızdan attı. Şimdi biz de bütün medeni milletler gibi şapka giyiyoruz. İyi yaptı değil mi

Çocuklar: çok iyi yaptı çok iyi

...

Muallim: eskiden dersine çalışmayan yaramazlık eden çocukları mektepte falakaya çekerlermiş

Çocuklar: ne Fena, ne fena

Ahmet: o zaman çocuklar hayvan mıymış?

Muallim: bu hayvana bile yapılmaz yavrularım. Başka eski zaman mekteplerinden ne biliyorsunuz?

Alp: Oyun yasakmış

Muallim: Cumhuriyet mekteplerinde çocuklara insan muamelesi yapılıyor. (Tör, 1933: 11-17)

Sinema filmlerinin yapılmaya başlandığı Cumhuriyetin ilk yıllarında imkansızlıklar ve zor koşullar altında çekilen *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) gibi filmlerde yine öne çıkan tema kötü Osmanlı/iyi Türkiye olmuştur. Osmanlı hem tiyatrodaki hem de sinemadaki köhne, eskimiş, yeniyi karşı, gelişimin önünde engel olarak sunulması Osmanlı devleti ve Türkiye birbiriyle devamı niteliğinden değilmiş gibi sunulması onunla bağlar koparılmasını istenmiştir.

Osmanlı'ya karşı üretilen bu negatif bakış açısı, tek partili dönemin kültür ve fikir hayatını şekillendirdiği için farklı sanat alanlarından yukarıda verilen örnekleri çoğaltmak mümkündür. Osmanlı'ya karşı bu tavrın altında yatan asıl meselenin Milli Mücadele hareketinin Osmanlı Devletini kurtarmayıp, Ankara merkezli yeni bir rejim kurarak eski devleti ve onun kurumlarını feshetmesini meşru hale getirmek olduğu görülebilir. Ülkenin içinde bulunduğu durumun, Batı'ya karşı mağlubiyetin ve geri

kalmışlığın müsebbibi olarak görülen Osmanlı, artık unutulması gereken bir mazi olarak sunulur. Bu bakımdan yeni devlet reformlarıyla eski düzeni restore edemez, onun yerine devrimlerle yeni bir Türk ulusu kurmak gerekmektedir. Mazi ile bağlarını koparmadan bunun mümkün olamayacağını düşünen Kemalist elitler, geleneğin tasfiye edilmesini onun karanlığı temsil ettiği üzerinden meşrulaştırmışlardır. Seküler bir ulus devlet inşası, öncelikle mazinin geri, köhnemiş, gelişmeyi engelleyen bir biçimde yansıtılarak ondan kültürel olarak kopmak gerektiği fikri ile başlamıştır. Osmanlı geleneğinin tasfiye edilmesiyle birlikte kültürel üretim alanı yeni devletin sert kontrolü altında onun belirlediği içerik ve formların dışına çıkmadan üretilmektedir.

2.2.Geçmişin Tasfiyesi

Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan inkılaplar sadece siyasi ve hukuki alanla sınırlı kalmayıp gündelik yaşamı da etkileyecek şekilde geniş düzenlemeler içeriyordu. Bu bakımdan inkılaplar siyasi, hukuki, ekonomik, eğitim-kültür ve toplumsal olmak üzere farklı başlık altında toplamak mümkündür. Yapılan inkılaplardan bazıları doğrudan kültür alanını şekillendirmek için getirilmiş olmakla birlikte, farklı alanlardaki inkılaplar da dolaylı olarak kültürel üretim alanını etkileyecek özellikleri içermiştir. 1 Kasım 1922 yılında saltanatın kaldırılmasıyla başlayan devrimleri, Cumhuriyetin ilanı (1923), Hilafetin kaldırılması (1924), Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun çıkarılması (1924), Tekke ve Zaviyelerin kapatılması (1925), İsviçre Medeni Kanunun kabulü (1926) takip etmiştir. Siyasal ve hukuki alanda yapılan bu inkılaplar, kültürel alanda yapılacak olan köklü değişimlerin hızlandırıcısı olmuştur. Tekke ve zaviyelerin kapatıldığı aynı yıl, kılık kıyafet yasası çıkmış ve artık sarık ve fes gibi geleneksel kıyafetler yasaklanmıştır. Arap harfleri yasaklanarak yerine Latin alfabesi kabul edilmiş (1928) ve 5 yıl sonra ezan Türkçeye çevrilmiştir.⁵

Kültürel üretim alanını belki de en derinden etkileyen inkılap 1 Kasım 1928 yılında yeni alfabenin kabulü olmuştur. Yeni bir ulus devleti inşa etmek isteyen yönetici elitler açısından harf devrimi, gelenek ile bağın koparılmasında en etkili yöntem olacaktır. Eski harflerin yasaklanması ile Cumhuriyet Türkiye'sinde eğitime

⁵ İnkılaplarla ilgili geniş bilgi için bkz: Baydar, Mustafa, *Atatürk ve Devrimlerimiz*, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1973.

başlayan yeni nesil, resmi ideoloji ekseninde şekillenen eğitim politikalarını uygun olarak gelenekten kopuk, Kemalist ideoloji benimsemiş bireyler olarak yaratılacaktır. Öndin'in aktardığına göre Osmanlı döneminde yazılmış on binlerce eski harfli kitap hiç latinize edilmediği düşünülürse gelenekten fikri anlamda yaşanan kopukluğun derinliği daha iyi anlaşılmış olur (Öndin, 2003: 62). Eski alfabe ile Latin harfleri arasında oluşturulan karşıtlık, yine geri kalmışlık ve terakki arasındaki ikilik üzerinden okunduğu görülecektir. Harf inkılabından beş yıl sonra hala devam eden tartışmalarda Nimetullah Halil Cumhuriyet gazetesinde şu yazıyı kaleme almıştır:

“Lisan-ı Osmani ile halk Türkçesi ikiliği yalnızca dile ilişkin bir ayrılık değildi; aynı zamanda kavrayış ve halet-i ruhiye farklılığını da içeriyordu. Osmanlıcanın getirdiği Osmanlı kavrayışı ortaçağ dönemine aitti. Dil devrimi ile yalnızca bir dilden diğerine değil, aynı zamanda ortaçağda kalmış olan bir anlayıştan medeni dünyanın Türkçe kavrayışına geçiyoruz.” (Nimetullah, 1933: 3)

Harf devrimi yapıldıktan sonra uzun yıllar boyunca yazı dilinin başarılı bir şekilde latinize edilemediği ve bu konuda yaşanan tartışmaların gazetelere yansıdığı görülür. Dile büyük önem veren Peyami Safa, yeni alfabe ile ortaya çıkan karmaşayı sert bir dille eleştirmektedir. Yeni harflerin henüz bir gramere oturtulamaması karşısında bir süre daha eski alfabenin okutulmaya devam etmesini istihzai bir dille önerir (Safa, 1970, 53-54). Yine bir yazısında gençlerin kültürlerinden kopmamak için eski harfleri de öğrenmesini tavsiye edince, Necmeddin Sadak “Elifbe ile kültür elde edilir mi?” Başlıklı bir yazı kaleme alarak eski harflerin öğrenilmesinin sadece gereksiz değil aynı zamanda tehlikeli olduğunu belirtmiştir (Sadak, 1940: 4). Arap harfleri ile kültür öğrenimi arasında kurulan bu ters korelasyon, bu harflere ve kültüre yüklenen anlam üzerinden anlaşılabilir. “Modern düşünce için uygun bir biçime kavuşturmak için” Latin alfabesine geçme ve dilde sadeleşme, tarihsel çizgiyi gelenek ve modern olarak ikiye ayırarak kültürel devrimleri bu ilerlemenin bir parçası olarak görmenin bir neticesidir (Wortham, 1930: 188).

Modernleşme çabası olarak Arap harflerinin yasaklanması hem yüzyıllık fikri birikim ketum kalmış oluyor, hem hat, ebru, tezhip gibi sanatlar yer altına çekilmek zorunda kalıyor, yeni yazıya geçmek istemeyenler cahil ve itibarsız hale geliyordu. Bu geniş etki düşünüldüğünde harf inkılabının geleneği tasfiyede en büyük adım olduğu anlaşılmaktadır.

Harf devrimi kadar gündelik kılık ve kıyafete doğrudan bir müdahaleyi temsil eden şapka kanunu ile toplumda rahatsızlıkların ortaya çıktığı bilinmektedir. Nitekim bu konuda direnç gösterenlere karşı sert önlemlerin alınmış, şapka kanununa karşı tepki veren Atıf Hoca ve Babaeski Müftüsü Ali Rıza Efendi'yi idam cezasına çarptırılmıştır. Yine şapkayı protesto eden bazı kişiler ise ağır cezalara çarptırılmıştır (Baydar, 1973: 225). Geleneksel kültür için önemli bir kaynak olan tekkelerin müntesipleri itibarsızlaştırılarak bir kenara itilmekle kalmayıp, hem tasavvufi yaşantılarını devam ettirme imkanları ellerinden alınmış hem de tekke çevresinde gelişen tasavvuf musikisi gibi sanatlara büyük darbe vurulmuştur. Kendi kabuklarına çekilen tasavvuf hareketleri içinde farklı tepkiler çıkmakla birlikte mesela Konya Mevlana Dergâhının son postnişi olan Abdülhalim Çelebi'nin yaşananları kaldıramayarak intihar etmesi gibi üzücü olaylar da yaşanmıştır (Kara, 2008: 266-267)

Geleneksel sanatların üretimini ve eğitimini engelleyen yasaklar yukarıdaki inkılaplarla sınırlı kalmamıştır. Ziya Gökalp'in "cansız ananeler" olarak gördüğü Osmanlı estetik anlayışı yerini halk kültürünün Batılılaştırılmış bir tarzını aramaya yönlendirirken, Osmanlı geleneksel sanatları da kenara itilmeye devam edilmiştir (Öndin, 2003: 61). Gökalp aruz veznini Türk kültürüne ait görmeyerek esas edebiyatın hece ölçüsüyle yazılan şiirler olduğunu ifade eder. Ona göre aruz vezni sözde Osmanlı havassına aittir ve terk edilmesi gerekir (Gökalp, 1990: 141). Yine 1930 yılında gerçekleştirilen Türkçe Edebiyat ve Muallimleri Kongresinde, divan edebiyatının öz edebiyatımız olmadığı ifade edilerek yasaklanması gerektiğine dair tartışmaların yapılmıştır (Öndin, 2003: 63).

Musiki ise bu gelişmelerden etkilenen başka bir sanat dalı olmuştur. Tekke ve zaviyelerin kapanmasıyla birlikte tasavvuf musikisi de icra edildikleri mekanları kaybetmiş oluyorlardı. Yine 1926 yılında Darulelhan'la başlayan Türk musikisinin yasaklanması, 1927 yılında tüm okulları kapsayacak şekilde genişletilmiştir. 1934 yılında radyoda Türk musikisi yayını ve dinlenmesi yasaklanmış ve ancak 2 yıl sonra yasak kaldırılabilmiştir (Sağır vd., 2013: 82-83). Hattat, bestekar ve tamburi Kemal Batanay, tekkelerin kapatılmasıyla müziğinin de kaynağını kaybettiğinin de farkındadır. Bu sebeple tekkeler kapatılınca "ben bu eserleri nerede okuyacağım?"

diye günlerce ağladığını anılarında aktarmaktadır. Bu alanlarda önemli eserleri vermiş olan sanatçı, sanatının gözden düştüğü bir dönemde yaşamış olması sebebiyle ekonomik sıkıntılar da yaşamıştır. Yanlış zamanda dünyaya geldiğini söyleyerek “Yüzümüzü batıya döndürelî sanatlarla birlikte biz de itibardan düştük. Öz yurdumuzda garip kaldık.” demektedir (Serin, 2006: 86). Bu yasağın üzerinden ancak 25 sene geçtikten sonra Konya’da düzenlenmeye başlayan Mevlana’yı anma programlarında ney taksimi ve hafif ayinler yapılmaya başlanabilmiştir. 1958 yılında yapılan bir ayin için toplanan meşk heyetine vali “bu yaptığınız yalnızca bir gösteridir, birinizin, içinden Allah dediğini hissedersen hemen yasaklarım” dediği aktarılır (Kara, 2008: 237). Mevlevihaneler kapandıktan sonra musiki icrası ve eğitimi, tanınmış musikişinasların ve bu müziği seven entelektüel kişilerin evlerinde düzenlenen toplantılarla devam ettirilmiştir. Hatıralardan anlaşıldığına göre haftanın belli günleri, müzik üstatları arasında paylaşılmıştı. Neyzen Süleyman Ergüner’in evinde Salı, İbnülemin Mahmut Kemal (İnal)’in konağında Pazartesi, Sami Mortan’da Cumartesi, ayrıca Neyzen Hakkı, Süha Gezgin, Hüseyin Saadettin Arel ve Ekrem Karadeniz’in evlerinde düzenli olarak akşam toplantıları yapılır ve musiki eğitimi verilirdi (Ergüner, 2005: 49-50).

Mimari konuda da aynı tasfiye yapılmak istense de bunun biraz zaman aldığı görülecektir. Resim, müzik gibi sanatlardan çok daha maliyetli ve zaman isteyen mimaride yeni üslup arayışları, tek partili dönemin ilk yıllarında kendisini Osmanlı son dönemi önemli mimarları olan Mimar Kemalettin Bey ve Vedat Tek Bey’e bırakmak zorunda kalmıştır. Neo-Klasik ya da neo-Osmanlı olarak isimlendirilen bu mimari yapı, rejimin istediği Osmanlı geleneğinin tasfiye edildiği yeni kültür alanında kısa sürede gözden düşmüştür (Sezer, 1996: 198). Osmanlı geleneksel formundan yararlanarak geliştirilen I. Ulusal mimarlık akımı, Cumhuriyet Türkiye’sinde ilk örneklerini verdikten sonra önce epey takdir topladığı, fakat kısa süre içinde yoğun bir eleştiriye tabi tutulmaya başlandığı görülür. Yakup Kadri Karaosmanoğlu bu yapıları “ogival pencereleri, yeşil renkli, yıldız murabbalı saçaklarıyla Osmanlı devrinin medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı olduğunu” ifade ederken, Ahmet Haşim irticacı mimari olarak isimlendirir ve bu mimarinin “cami, türbe ve medreseyi taklit ettiğini”, halbuki bu üslubun geride kaldığını belirtmektedir

(Aslanoğlu, 1980: 13-14). Birinci ulusal mimari akımının kısa sürede gözden düşmesi ile Batıcılığın kültür alanına hakimiyeti arasında paralellik gözden kaçmaz. Avrupa'dan getirilen mimarların gelmesi ile birlikte Ankara'nın gelenekselden esinlenen değil, modern bir Batı şehri gibi imar edilmesinin istenmesi, Vedat Tek gibi milli mimariden yararlananların kenara itilmesine sebep olmuştur. O yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık dersleri veren Vedat Tek'in atölyesi kapatılmış ve emekliye ayrılmasına karar verilmiştir. Yaşanan olayları mimar kendi anılarında şöyle aktarmaktadır:

“Dedelerimiz, atalarımız yaptıkları mimarlık yapıtlarının sağlamlıklarına ve güzel olmasına önem verirlerdi. Bu tür yapı, ulusun içinden yetişme mimarların, yapı ustalarının birbiri ardı sıra izledikleri kural ve usullere göre yapıldıklarından her tür yapıya özgü kusursuz bir mimarlık yaratılmıştır. Ulusal mimarlık beğenilmemeye ve Türk sanatları hor görülmeğe başlandıkça ulusal sanat son bulmuştur” (Eminoğlu, 1999: 55)

Geleneğin tasfiye edilmesi ile birlikte kültürel üretim alanında öncelikle hangi sanat dallarının temsil edilmeyeceği belirlenmiş oluyordu. Doğrudan ya da dolaylı olarak Osmanlı dönemlerinden kalan geleneksel sanatların kenara itilmesi ile tek partili dönem boyunca kültürel üretim alanı modernleşme projesinin bir devamı niteliğinde sadece Batı tarzı sanatlara açılmıştır. Bu doğrultuda atılan en önemli adım ise sanat üretiminin ve eğitiminin devlet kontrolünde sadece Batı sanatlarına odaklanacak şekilde düzenlenmesi olmuştur.

2.3. Sanatta Devlet Tekeli: Destek mi Denetleme mi?

Temel amacın toplumun kültür seviyesini Batı ile eşit hale getirmek olması, bunun gerçekleşebilmesi için sanat üretiminin reformları destekleyecek şekilde ve devlet eliyle üretilmesini gerekli kılmıştır. Bu yolda tek parti ideolojinin kültür alanını şekillendirmesi için kanuni sınırlamalar getirmenin yanı sıra, devrimin belirlediği kriterler dışına çıkılmasını engellemek için kültürel üretimi devletin tekeline almak gerekli görülmüştür. 1927'de yayınlanan parti programında, partiye üyelik için Türk kültürünün içselleştirilmiş olması gerekli görülüyordu (Çolak, 2017: 121). Burada bahsedilen kültürün geleneği reddeden seküler anlayışla şekillendirilmiş ulus kültürü olduğu tahmin edilebilir. 1935 yılındaki parti programında ise bütün vatandaşların halkçı, laik, devrimci olarak yetiştirilmesini sağlayacak bir eğitim yapılmasının

amaçlandığı belirtilmekteydi (C. H. P. Programı, 1935: 33). Kültürel üretim alanında tam bir devlet tekelinin kurulduğu tek partili yıllarda bu tekel, sanatçılara belirli kriterler doğrultusunda destek vermek ya da onlara sansür uygulamanın yanı sıra, sanat üretimini gerçekleştirecek resmi kurum ve kuruluşlar üzerinden sağlanmıştır. Bu kuruluşlar bir yandan kültürel üretimi kendi tekellerinde toplarken aynı zamanda devrim ideolojisini topluma yaymak gibi bir hedefle hareket etmişlerdir.

Tek partili dönemde devletin sanat alanında kontrolü iki yönden sağladığı görülür. Öncelikle sanat alanında verilecek eğitim devlet tekeline alınmıştır. Yeni kurulan devlet ya Batı tarzı eğitim veren Osmanlı'dan kalma okulları dönüştürerek ya da kendisi yeni sanat eğitimi kurumları açarak sanat alanında yapılacak eğitimi kontrol etmiştir. Tevhid-i Tedrisat kanunu ile bütün eğitim kurumlarının devlet tekelinde toplanması bu işi kolaylaştıran ve yasal dayanak sağlayan en önemli unsur olmuştur. Yine, savaştan yeni çıkmış ve ekonomisi iyi durumda olmayan ülke içinde sanat eğitiminin özel kurumlar tarafından yapılamayacağını da bilinmesi bu tekelleşmede etkili olmuştur. İkinci aşamada ise rejimin sanat anlayışını bütün topluma yayma projesi olarak isimlendirilebilir. Bu proje kapsamında öncelikle sanat eğitiminin devletin belirlediği laik, modern kıstaslara uygun olarak gerçekleşmesi gerekiyordu. Diğer yandan bütün toplumu Batılılaştırmak için sanat kültürel sembollere şekil vermede önemli bir araçtı. Bu doğrultuda açılan Halkevleri ve Köy Enstitülerinin yanı sıra, sanatçı eğitimi veren okullar ile de resmi sanat anlayışı bütün topluma yayılmak için kullanılmıştır. Aşağıda detaylı olarak incelenecek devlet desteğinin farklı modelleri ile bir kültürel üretim alanı inşa edilme süreci başlamıştır. Sanat diploması verme otoritesine sahip olan bu kurumlar alandaki konumları temsil ederken, siyasetin denetimi altında alanın nasıl şekilleneceğini ve alanda hangi sanatların ve sanatçıların yer alabileceğini belirme otoritesine sahip olmuşlardır.

2.3.1. Güzel Sanatlar Akademisi

Osmanlı'dan miras alınarak tek partinin kültür politikalarına uygun olarak reform edilen nadir kurumlardan birisi Sanayi-i Nefise mektebidir. 1 Ocak 1882'de Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde faaliyete geçen Mektep, Türkiye'de açılan ilk sanat ve mimarlık okulu olmuştur. Döneminde Batı'dan getirilen sanat adamları

tarafından bölümler oluşturulmuş ve kurumsal anlamda sanat ve mimarlık eğitime başlanmıştır. 1928 yılına kadar bu isimle faaliyet gösteren okul, bu tarihte Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır. Fakat okul, istenilen başarıyı elde edemediği düşünüldüğü için 1936 yılında bir dizi reform yaşamıştır. Müdürlüğüne Burhan Toprak'ın atandığı bu dönemde tekrar yabancı hocalar ülkeye davet edilerek bölüm başkanlıklarına getirilmişlerdir. Devlet tarafından yurtdışında eğitimlerini tamamlayan Türk hocalar ve yurtdışından gelen yabancı hocalar ile birlikte yapılan reformlar sonucunda bu tarihten sonra okul gelişmeye başlamıştır.⁶

Osman Hamdi'nin temellerini attığı okulun zaten Batı tarzı sanat eğitimi veriyor olmasından ötürü kapatılmaması isabetli bir kara olarak görülmüştür. Bununla birlikte yeni dönemde hem eğitim hem de kültür politikasında yaşanan köklü ideolojik değişimin bu kurumu da kapsamaması düşünülemezdi. Nitekim dönemim Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin güzel sanatlar eğitimiyle ilgili gazetecilere verdiği bir demeçte devletin izleyeceği politikayı şöyle özetlemektedir:

“Sanat tadının her katman (tabaka) da genişlemesini sağlamak Milli Eğitim Bakanlığının borcudur. Bunun için düşündüklerim şunlardır: Genel olarak okullarda sanat tadının (zevkinin) kabul edilmesi için Batı'daki yöntemleri olduğu gibi kabul edeceğiz. Sanat gereksinmesinin uyanması için Batı'nın ilkelerini olduğu gibi uygulamak gerekir. Güzel sanatın eşya üzerindeki uygulaması demek olan süsleme sanatına özellikle önem vereceğiz.” (İnan, 1980: 122)

Hem sanat eğitiminde hem de sanatta uygulanacak ilkelerde Batı'nın “olduğu gibi” referans alınması, o yıllarda devletin bütün alanlarda uyguladığı bir politikadır. Bununla birlikte yeni dönemde sanat politikalarında sadece Batılılaşmak değil aynı zamanda “rejimin ruhunu yansıtmak” gibi başka bir hedefin de olduğu daha önceki sayfalarda işlenmişti. Tek partili dönemde devletle sanatçı arasındaki ilişkilere bakıldığında, sanatçıya bir misyon olarak halk kültürü ile Batı kültürü arasında başarılı bir sentez kurması görevinin yüklenildiği görülür. Yine devlet yeni rejimi kalıcı hale getirmek ve toplumu kılık kıyafetten, estetik algılarına kadar bütünüyle değiştirmek de istemekteydi. Bu beklenti Güzel Sanatlar Akademisinin misyonu ve eğitim formasyonuna da yüklenmiştir. 1928 yılında müdür olarak atanan Namık İsmail, 5 yıl

⁶ Bknz: <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx>. 15.03.2019

sonra Milli Eğitim Bakanlığına yazdığı bir raporda Kemalist ideolojinin ve milli sanat algısının henüz oturmadığı ve devrimi halka yansıtmada yeterince etkili olmadığı hususunda kendi yetiştirdiği sanatçılardan şikayet etmektedir. Namık İsmail'e göre sanatçıların görevi devrimin yayılması için çalışmaktır. Akademi de bu minvalde şekillenmelidir:

“Halka telkin edecek muayyen idealleri olan inkılâpçı hükümetler sanatkârı emirlerinde kullanmışlar ve resim denilen herkese hitap edebilen lisanla kütleler üzerinde çalışmışlardır. Rusların inkılaplarına ait teksir edilmiş resimleri muhteva olarak Vekâleti celileye mukaddema takdim edilmiş olan bir albüm bu tarzı faaliyet hakkında bir fikir verebilir. Bizim inkılabımızın yerleştirmek istediği fikirler ise henüz bir iki şehrin hudutları haricine kadar çıkmış ve köylümüz inkılâp fikirleriyle kat'iyen işlenmiş değildir.” (İsmail, 1934; Rona, 1992: 200)

1936 yılında yerli eğitimcilerin artık yetersiz kaldığı düşünülerek daha geniş çaplı bir eğitim reformu için tekrar Batı'dan sanatçılar davet edilmiştir. Bu dönemde bazı sanatçı ve bilim adamlarının Avrupa'da yaşanan çalkantılar sebebiyle başka ülkelere kaçmak zorunda kalmaları da bu yabancı eğitimcilerin ülkeye gelmesine katkısı olmuştur. Yeni dönemde Tezyin bölümü Weber'e, Mimarlık bölümü Bruno Taut, Wagner, ve W. Schütte Vorhoelzer'e, Resim bölümü Leopold Levy'e, Plastik sanatlar, Rudolf Belling'e emanet edilmiştir. (Papila, 2012: 154). Bunlar dışında yine sanatla ilgili bir çok hususta yabancılardan destek alındığı görülür. Kültürel alanın kurulmasında Avrupalı uzmanlara o denli bağımlılık hissedilmiştir ki ulus kültürünü canlandırmak için Atatürk'ün emriyle halk müziği üzerine çalışma yapmak istendiğinde bile Batıdan uzmanlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu doğrultuda yerel müzik konusunda uzman olan Bartok ve Kodaly isimleri önerilmiş, Macar halk müziği üzerinde çalışmalar yapmış olan Bartok'da karar kılınarak ülkeye davet edilmiştir. Ardından Adnan Saygun ve Necil Hoca ile birlikte halk müziğini toplamak için Anadolu'yu gezen Bartok burada Türk ve Macar ortak ezgilerini araştırmıştır. (Sarıkaya ve Tunalı, 2014: 302). Bunların dışında Carl Ebert, Paul Hindemith, Joseph Marx, Clemens Holzmeister, Ernest Egli ve Herman Jansen gibi isimleri Türkiye'de çeşitli çalışmalar yaparlarken görmek mümkündür (Erbay ve Erbay, 2006: 82-83).

2.3.2. Ankara Devlet Konservatuvarı

Ankara bir başken olarak imar edilirken, kültür ve sanat faaliyetlerini burada artırmak maksadıyla çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Bunlardan en önemlisi olarak görülebilecek adım, Batı tarzında müzik ve tiyatro eğitimi verecek bir konservatuvarı Ankara’da açmak olmuştur. Okullarda müzik eğitimi verecek öğretmenleri yetiştirmek maksadıyla 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi, 1936 yılında tiyatro ve müzik alanında konservatuar olacak şekilde yeniden düzenlenerek Devlet Konservatuvarı haline gelmiştir. Konservatuar kurulurken Türk sanat musikisine karşı olumsuz tutumu destekleyici fikirleri, müzik çalışmalarını düzenlemek için ülkeye davet edilen Hindemith’in de desteklemesi, konservatuarda geleneğin hiç yer bulamamasında etkili olmuştur. Tek parti ideolojine paralel olarak Hindemith de sanat musikisinin mazide kaldığını savunarak, ulus devlet anlayışına uygun olarak halk müziğinin canlandırılması gerektiğini belirtmiştir (Oransay, 1966: 21). Bununla birlikte konservatuarın merkezinde halk müziği değil Batı müziği olacaktır. Konservatuar bölümlerinin çoğu Batı’dan gelen eğitmenlere teslim edilmiş ve kurum Batı tarzı müzik ve enstrümanlarını temel alan bir eğitim modeli benimsemiştir. Okul müzik bölümü Kompozisyon, Orkestra Şefliği, Piyano-Org-Arp, Yaylı Çalgılar, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar, Şan gibi şubelerden oluşurken Opera, Tiyatro ve Bale ise temsil şubesinin bölümleridir.⁷ 1943 yılında düzenlenen Temsil Şenliklerinde Konservatuarın gösteri programı aşağıdaki gibidir:

Üç komedi:

- Moliere: Gülünç Kibar
- Goldoni: Otelci Kadın
- Lessing: Minna Von Barnhelm

Üç Trajedi:

- Sophokles: Kral Oidipus
- Sophokles: Antigone
- Shakespeare: Julius Ceaser

Klasik Opera Buf numunesi olarak:

- Mozart: Bastien ile Bastienne

Heroik opera olarak:

- Beethoven: Fidelio

Realist Santimantal Opera numunesi olarak:

- Puccini: Madam Bartfly

⁷ <http://www.konser.hacettepe.edu.tr/sayfa/hakkinda/tarihce>, 18.03.2019.

Folklorla dayanan müzik eserlerinden biri olarak

- Smetana: Satılmış Nişanlı (Devlet Konservatuarı, 1943: 80)

Konservatuvarın amaçları arasında dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in belirttiği gibi "Türk müziğini işleyerek geliştirecek, halk tabakalarına yayacak unsurlar yetiştirmek ödevi" (Devlet Konservatuarı, 1943) yer almaktadır. Bununla birlikte okulda yürütülen faaliyetler ve müzik eğitimi o yıllarda sadece klasik Batı müziği ile sınırlı kaldığı görülür. Okul Türk sanat musikisini yok saymasının yanında halk müziğine de ehemmiyet vermemiştir. Bu doğrultuda yine Hindemith'in önderliğinde birkaç proje yapılmış fakat bu çalışmalar güdük kalmış ve Konservatuvar, Avrupa'daki herhangi bir müzik okulundan farksız eğitimi ile çağdaşlaşma hedeflerinin bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür.

2.3.3. Şehir Tiyatroları

1914 yılında İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuz tarafından Fransa'dan davet edilen Andre Antoine idaresinde Darülbeyti ismiyle açılan okul, müzik ve tiyatro alanında eğitim vermeyi hedefliyordu. Osmanlı döneminde kurulduğunda müzik bölümünde sadece Türk musikisi eğitimi ve konserlerinin düzenlenmesine karar verilmiştir. Bu kurumda Batı müziği eğitimi verilmeyecekti. Müzik bölümü aynı zamanda Türk eserlerini toplayıp arşivleyerek bunların kaybolmasını önlemek gibi bir çabaya da girmiştir. Bu doğrultuda eğitim faaliyetlerine başlanmış olsa da, I. Dünya savaşının patlak vermesi ve ekonomik sıkıntılar yüzünden istenilen düzeyde gelişme kaydedilememiştir. Bu sebeple kurulduktan iki yıl sonra müzik bölümü kapatılmış, Tiyatro bölümüne ise öğrenci alınmamaya başlanmıştır. Kurum savaş ve ekonomik sebeplerle 1920'lere gelindiğinde konservatuvar olmaktan çıkıp sadece bir tiyatro topluluğu olarak hareket etmeye karar vermiştir. (Sevengil, 2014: 713-716). Cumhuriyetin ilanından sonra, 1928 yılında Darülbeyti tekrar belediyeden destek alarak güçlendiği ve bu tarihten sonra daha sık oyun sergilemeye başladığı görülür. Kurum 1931 yılında Şehir Tiyatroları ismini almıştır. 1933 -34 yıllarında Anadolu'da turnelere çıkarak farklı şehirlerde oyunlar sergilemişlerdir (Erbay ve Erbay, 2006: 88). Şehir Tiyatroları tek partili dönemde tahmin edileceği üzere devrimleri öven ve yeni ulus anlayışına vurgu yapan oyunlar repertuara girmeye başlamıştır. Bu yıllarda

Devrimleri anıtlıştırmak için, *On Yılın Destanı*; Eski Türk destanlarından esinlenen ve sonradan Halkevlerinde de gösterilen *Akın*; İnkılaplara karşı tutuculuk ile ilerici görüş arasında yaşanan çatışmayı anlatan *Sağanak ve Selma*; din sömürüsü yapan geleneksel hoca tiplemesini ele alan *Fermanlı Deli Hazretleri*, *Ayranoz Kadısı*, *Mum Söndü*; Osmanlı dönemi bürokrasisinin yozlaştığı ve çıkarıcı hale geldiğini anlatan *Kavuk Devrildi*, *Gül ve Gönül*, *Balaban Ağa* gibi oyunlar Şehir Tiyatrolarının o yıllardaki programından bazı seçmelerdir (And, 1983: 502).

2.3.4. Halkevleri

1912 yılında kurulmuş olan Türk Ocakları çalkantılı bir serüvenden sonra 1932 yılında Halkevlerine dönüştürülmüştür. Halkevlerinin temel amacını CHP parti programına işlenmiş olarak bulmak mümkündür. Parti kendi hedefi olan cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, devletçilik, laiklik ve devrimcilik ilkeleri doğrultusunda “kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesi” görevini, Halkevlerine yüklemiştir (Şimşek, 2002: 62). Halkevleri devrim ideolojisinin halka yayılması için çalışacak birer kültür yuvası olarak tasarlanmaktaydı. Bunun için de parti denetiminde olması önemliydi. Nitekim kuruluş talimatnamesinde bu durum açık bir şekilde görülmektedir:

“Fırkamızın program temelleri Cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılapçılıktır. Programımızın bu ana ve temel prensiplerin hakimiyeti ve ebedileşmesi için bu vasıflarda kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesini... ehemmiyetli vasıtalar olarak tespit ve işaret eder...halkevlerinin kapısı fırkaya kayıtlı olan olmayan bütün vatandaşlara açıktı. Ancak Halkevi idare heyetinde aza olabilmek için Halk Fırkası’na mensup olmak lazımdır” (Halkevleri Talimatnamesi, 1932: 5).

Böylece yurt genelinde açılacak olan Halkevleri’nin devrim ideolojisi dışına çıkmadan tamamen parti kontrolünde kalması sağlanmıştır. Yine Halkevleri’nin parti tarafından benimsenen kültürü, topluma yaymak için bir araç olarak görüldüğü fikri İsmet İnönü’nün Halkevleri 1. Yıldönümü vesilesiyle yaptığı konuşmadan anlaşılabilir:

“Cumhuriyet Halk Fırkasının Halkevleri vasıtasıyla memleket içinde takip ettiği kültür politikası; bu vasıta ile ilim ve fenni, güzel sanatları yaymak bu memleketin siyasi, iktisadiyatı hakkında en yeni, en doğru malumatı ortaya dökmektir.” (Ödin, 2003: 83)

Her bir halkevinin Dil ve Edebiyat, Ar (müzk, resim, heykelcilik vb sanatlar), Temsil, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dersleri, Kütüphane, Köycülük, Tarih ve Müze olmak üzere 9 ayrı şubeye ayrılması, ve her şubenin kendi alanındaki kültür faaliyetlerini yürütmesi beklenmiştir (Halkevleri Talimatnamesi, 1932: 6). Halkevlerinin faaliyetleri incelendiğinde kendisine biçilen role uygun olarak görevini ifâ ettiği görülecektir. Aktif olarak bulunduğu yaklaşık 20 yıllık süre boyunca Türkiye genelinde 478 tane Halkevi bulunuyordu. Bu dönemde tutulan kayıtlara göre Halkevleri tarafından 23750 konferans, 12350 tiyatro gösterisi, 9050 konser, 7850 film gösterimi ve 970 sergi düzenlenmiştir (Çavdar, 1983: 882). Rakamlara bakıldığında en yoğun faaliyetlerin konferans ve tiyatro gösterileri olduğu görülecektir. Tiyatro gösterileri Halkevleri için önemli faaliyetlerden birisi olmuştur. Gösteriler aracılığıyla devrim ideolojisinin halka anlatılmasının daha kolay olduğu düşünülmüştür. Karadağ, tiyatroya bu denli önem verilmesinde iki unsurun önemli olduğu görüşündedir: Birincisi insanların tiyatro gereksinimini karşılamak, ikincisi ise Kemalizm ideolojisini yaymak (Karadağ, 1998: 125) İçerik olarak incelendiğinde de oynanan oyunların 3 temel kategoride toplandığı görülebilir:

- Kemalist piyesler: siyasi propaganda yapmak için düzenlenmiş piyeslerdir.
- Sanatsal düzeyi yüksek piyesler: bunlar genelde klasik tiyatro eserleri olup Ahmet Vefik Paşa gibi Osmanlı döneminde yapılan uyarlamalar da sergilenmiştir.
- Fransız usulü Farmlar, Trajikomediler ve Melodramlar: toplum ilişkileri ve aile yaşamında ortaya çıkan çelişkileri konu alan eserlerdir. (Şeker, 2002, 194-195)

Halkevlerinde oynamak üzere ara ara oyun yazma yarışmaları da düzenlenmiştir. Bu yarışmalardan birinci gelecek olan oyun Halkevlerinde oynanacaktır. 1938 yılında ilan edilen yarışmaya yazarların “Türk toplumunu modern, ulusal duygularını doyuran ve yetiştirici” olduğu müddetçe istedikleri konuda yazabilecekleri belirtilmiştir (Ülkü, 1938: 79). Yine 1944 yılında açılan başka bir yarışmada konunun Cumhuriyet ilanından o güne kadar zaman içinde toplumda yaşanan değişimi anlatmaktır. Şartlar arasında “devrimimizin dünya görüşüne uygun olmak” (Ülkü: 1944: 3) maddesi hem Halkevleri hem de sanat ürünleri üzerindeki

şekillendirici denetimi göstermesi bakımından manidardır. Halkevlerinde ne tür tiyatro çalışmalarının yapılabileceğiyle ilgili çok net sınırların çizilmiş olması sebebiyle yukarıdaki bilgiler şaşırtıcı değildir. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip, buralarda yapılacak tiyatro çalışmalarının geçmiş ile hesaplaşma içinde olan, karşıtlık üzerine kurularak yeni rejimin propagandasını yapması gerektiğini ifade eder:

“Halkevlerinde yalnız milli tezleri müdafaa eden piyesler temsil edilir... saltanatla cumhuriyetin, irtica ile inkılabın, modern mekteple köhne medreselerin, iyi vatandaşla fena vatandaşın, umumi cemiyet menfaatleriyle şahsi menfaatlerin... mukayesesi daha sayılabilecek mevzular da Halkevlerinin temsil mesaisine zemin teşkil edeceklerdir.” (Söylevler 1932-1942: 78-79)

İstanbul’da açılan özel tiyatrolar da zaman zaman turneye çıktıklarında Halkevlerinde bulunan sahneleri kullanmak istemişlerdir. Dışarıdan gelen bu tip talepler için CHP genel sekreterliğinden izin alınması şartı konulmuştur. İzin belgesi olmayanların gösteri yapmasına müsaade edilmemiştir. Yine Halkevlerinde özel tiyatroların milli duygulara hitap eden oyunları sahnelemesine müsaade edilirken 1945 yılında dünya klasiklerinden oluşan bir liste hazırlanmış ve bu listenin dışına çıkılmasına izin verilmemiştir. Bu listedeki oyunları Halkevlerinde sergilenmesi için İstanbul Şehir Tiyatrolarındaki oyuncu topluluğu görevlendirilmiştir (Şeker, 2011: 160).

Tiyatro dışında bünyesinde sinema gösterim imkanları bulunan Halkevlerinde *Bir Millet Uyanyor* gibi filmler ya da devlet başkanlarının çeşitli ziyaret ve görüntüleri devrim ideolojisini yaymak için halkevlerinde gösterilmiştir (Beyoğlu, 2018: 118.). Bu sebeple sinemanın propaganda aracı olarak kullanıldığı en etkili yerlerden birisi halk evleri olmuştur Yine müzik alanında yapılan etkinliklerde ya Batı klasikleri ya da Batı sazları ile Türk halk eserleri icra edilmiştir. Batılılaşmanın bir nişanesi olarak Türk halkına sevdirmek için yabancı enstrüman ve bestelerden oluşan konser geceleri Halkevlerinin vazgeçilmez kültür etkinliklerinden olmuştur. Şimşek’in aktardığı 1945 yılında Manisa Halkevinde verilen iki farklı konsere ait programlar, Halkevlerinin sanat politikalarına ışık tutması bakımından önemlidir:

Birinci Konser: İstiklal Marşı, Indian Lament, Vie Joyeuse, In Salah, Gavotte on dakika ara, Cinguantin, Der Calif von Bagdat, Barcarolle, Carmen March

İkinci Konser: İstiklal Marşı, LA BArCARolle, Solvejgs Leid, In Salah, Beethoven Monnet on dakika ara Der Calif von Bagdat, Hungarian Dance, Valse Espagnole (Şimşek, 2002: 122)

Görüleceği üzere Halkevleri Türkiye genelinde açtığı bir çok şubesi yeni devrimin sanat ve estetik anlayışını toplumsal tabana yaymayı hedeflemiştir. Bu merkezlerin kuruluş gayesi ve yapılan programları incelendiğinde toplumun dönüştürülme projesine uygun olarak hareket ettiği görülecektir. Bununla birlikte Halkevlerinin etkisinin istenilen seviyede olmadığı düşünülmüştür. Halkevleri CHP'nin teşkilatı gibi çalışması ve partinin tam denetimi altında olmasından duyulan rahatsızlıklar çok partili döneme geçildiğinde fiiliyata dönmüş ve 1951 yılında DP hükümeti tarafından kapatılmıştır.

2.3.5. Köy Enstitüleri

Halkevlerinin beklenen başarıyı verememesi, ileride daha detaylı görüleceği üzere İnönü'nün Cumhurbaşkanı olmasıyla birlikte Atatürk dönemi politikalarını bırakıp kendi kadrosuyla daha sert ve daha Batıcı yeni politikalar benimsemesi sonucunda kültürel devrimlerin halka daha etkili yayılması için yeni bir oluşum kurmaya karar verilmiştir. Bu kararda Halkevlerinin yetersizliği kadar halkın büyük bir oranının köylerde yaşıyor olmasıdır. TÜİK verilerine göre o yıllarda kırsal kesimde yaşayan insanların kentlerde yaşayanlara oranı %75 civarındadır. Bu veri de açıkça şehirlerde kurulan Halkevlerinin memur ve üst tabakadan kimseler dışında henüz toplumun büyük çoğunluğuna ulaşamadığını göstermektedir.⁸ Halkevlerinin bir alt kolu olan Köycülük ve Halkodaları ile bu boşluk giderilmek istense de birbirinden kopuk, az nüfuslu köylerde devrim ilkelerine uygun bir eğitimi ve kültür faaliyetlerini yürütecek yeterli eleman yoktur. Yine merkezden binlerce köye tek tek gidip faaliyet yapacak yeterli sayıda insan da bulunmamaktadır. Bu kaygılarla yeni bir eğitim ve kültür atağı yapılmıştır. Köy Enstitüleri 17 Nisan 1940 yılında Mecliste yapılan oylama ile kurulmuştur (Kirby, 2012, 279). Köy Enstitüleri'nin kurucu babası İsmail Hakkı Tonguç olmuştur. İlkokul Genel Müdürlüğü yaptığı 1935'li yıllarda problemi

⁸ Yıllara göre il/ilçe ve belde/köy nüfus dağılımları için bkz: <http://tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist>. 14. 03. 2019.

gören Tonguç'un bu yıllardan itibaren Enstitüyü şekillendirmeye başladığı ve kendini her anlamda bu enstitülere adanmış görülmektedir (Ülkü, 2008: 38). Köy Enstitüleri'nin amacı basit ve etkilidir: ülkenin çeşitli yerlerine açılan yatılı kurslarda hem teorik hem de köylerde kullanılabilecek pratik meslek kursları verilerek öğretmenler yetiştirilecek, bu öğretmenler devletin görevlendirmesi ile köylere gönderilip öğretmenlik yapacaklardır. Gelen öğrencilerin köylü olması ve verilen meslek eğitimi sayesinde gittikleri köylerde adaptasyon problemi yaşamayacakları gibi, kendi ekim, biçim, hayvancılık, meyvecilik gibi üretim faaliyetlerini de yerine getireceklerdir. Dönemi sosyal ve kültürel yapısı içinde düşünüldüğünde başarılı bir program gibi gözükmemektedir. Fakat bununla birlikte Köy Enstitüleri'nin asıl tartışılan yani dönemin ihtiyaçlarına pratik cevap bulması değil, kültür programları ve yetiştirilen öğrencilerin Kemalist ideolojiye adapte ederek, gittikleri yerlerde partinin ve ideolojinin bekçiliğini yapacaklarından duyulan endişedir. Görülen o ki, Kemalist rejim hem köylülerin eğitilmesini hedefliyor hem de en ücra köylere kadar rejimin denetimini sağlayacak bireyler yetiştirmek istiyordur (Öndin, 2003, 98). Nitekim meclisteki Köy Enstitülerinin açılması için yapılan oturumda CHP milletvekillerinden üçte birinin oylamaya katılmayarak Köy Enstitülerinin açılmasını protesto etmeleri, parti içinde oluşmaya başlayan muhalefetin projeye ilgili şüphelerini göstermektedir (Kirby, 2012: 200). Köy Enstitülerinin kuruluş mantalitesi kendini yetiştirmiş aydın ve cahil halk arasındaki dikotomiye dayanmaktadır. Bir tarafta çağın gereksinimlerini bilerek yetişmiş bir avuç aydın, diğer tarafta gelenek ve din ile bağınazlaşmış ve değişime kapalı halk vardır. Aydına düşen bu halkı içine düştüğü bağınazlıktan çıkarmak ve bunun için onun kendisine gelmesini beklemek yerine aydının onun yanına gitmesidir. Tonguç'un yaptığı aydın ve halk tanımlamaları, Köy Enstitüleri'nin hangi düşünce ile kurulduğuna dair fikir vermektedir:

“Klasik aydın tipimiz: Batının akılcı, olgucu, kısaca kent soyluluğun ileri dönemine ait, Aydınlanma çağı düşüncesini benimseyen kişidir. Bilgi görgü yoluyla halkının çok üstüne çıkmıştır. Buna karşın, halkın bir çocuğu olmasından gelen sorumluluk duygusunun itmesiyle ya halkın düzeyine inerek yada onu kendi düzeyine çıkararak onunla kaynaşmak, ona hizmet etmek istemektedir. Ne var ki halkın gelenekçi dinsel eğilimleri aydının Batıcılığı ile sürekli olarak çelişmiştir. Halk aydını benimsememiştir hiç.” (Özer, 2010: 41.)

Köy Enstitüleri'nde sanat eğitiminin sanatçı yetiştirmek amaçlı olmayıp, güzel sanatların çeşitli kollarını kullanarak eğitimdeki çeşitliliği ve niteliği artırmak olduğu anlaşılmaktadır (Öndin, 2003, 103). Bu açıdan pratik ders saatlerinde haftanın belirli günlerinde çeşitli sanat eğitimleri verilmiş, tiyatro, müzik gibi okul kolları ile örgün eğitimin dışında öğrencilerle sanat çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalarda dönemin hümanist hareketine uygun olarak Batı klasiklerinin ön plana çıktığı görülür (Kirby, 2012, 365). Ankara'ya yakın olması sebebiyle pilot okul konumunda olan Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü, sanat faaliyetlerinin daha yoğun olduğu özel bir konumda olmuştur. Enstitüde bir açık hava tiyatronun olduğu ve orada “Sofokles, Moliere, Gogol, ve Çehov gibi yazarlardan eserlerin” oynandığı aktarmaktadır (Apaydın, 2007: 100). Yine İnönü döneminin özelliklerinden biri olan sanatta Antik Yunan ve Latin kültürüne dönüş buradaki sanat faaliyetlerinde de kendini göstermektedir. Eski Yunan heykellerinin replikaları yapılmış, Gılgamış destanından başlanarak eski Yunan klasikleri okutulmuştur (Günyol, 1995: 25). Hatta Hasanköy'de öğrencilerin yaptığı Semadirek Kanatlı Zafer Anıtı (The Winged Victory of Samothrace) replikası, CHP içinde bile toplumdan bir kopukluk olarak görülerek tartışmalara neden olmuştur (Kirby, 2012: 364).

Enstitüleri kütüphaneleri Milli Eğitim Bakanlığının belirlediği kitaplardan seçilmekteydi. Özellikle İnönü döneminde çevirisi yapılan dünya klasiklerine özel bir yer verilmiştir (Makal, 1995: 40). Yine öğrencilere halk türküleri ve halk dansları yanı sıra mandolin ağırlıklı olmak kaydıyla müzik eğitimi de verilmiştir (Kurtuluş, 2001: 77). Çok partili sisteme geçildiğinde Halkevlerinde olduğu gibi Enstitülerle ilgili de tartışmalar derinleşmiştir. Bu kurumlarda solculuk propagandası yapıldığı, kız erkek karışık olduğu için ahlaka aykırı durumların olduğu, Enstitü müdürlerinin baskı ile öğrenci topladığı gibi iddialar üzerinden yürütülen tartışmalarda Demokrat Parti'nin CHP etkinliğini yurt çapına yayan bu kurumları kapatmak istediği görülür (Şeker, 2011: 54). Enstitüler kültürel üretim yapacak kurumlar olarak değil, Kemalist rejimin ideallerini yayacak şekilde kurgulanmışlar, bununla birlikte ülkenin ücra yerlerindeki gençlere eğitim imkanı sunmuşlardır. Tek partili dönemin kültür üretimi tamamen tekeline aldığı sürece bir bütün içinde bakıldığında, Köy Enstitüleri'nin en alttaki ve en dıştaki halkayı oluşturduğu görülecektir. Enstitüler, özellikle edebiyat alanında

birkaç sanatçı çıkarmış olsa da, kültürel üretim yapacak şekilde tasarlanmamışlar, ama sanat eğitimini rejimin çizdiği sınırlar içinde almışlardır. Yönetici elitlerin kendi estetik anlayışlarını toplumun en ücra köşelerine kadar ulaştırmak için bir araç olarak kullanılmış ve inşa edilen yeni kültürel üretim alanı ile çevrede kalan halk arasındaki kopukluk bu kurumun çabaları ile hafifletilmek istenmiştir.

2.3.6. Yurt Gezileri ve Resim Üzerindeki Denetim

Yurt gezileri o dönemde devletin resim sanatçılarına verdiği desteğin ve resmin devrimi yaymada bir araç olarak kullanılması denemesinin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sanatçılara destek vermek maksadıyla ressamalara maaş bağlamak, yaptıkları resimleri devlet kurumlarınca satın almak ve sergiler açmak gibi faaliyetler devlet eliyle yapılmıştır (Erbay ve Erbay, 2006: 70-71). Fakat bu desteklerde dikkat çeken en önemli husus, sanatçıların hep belirli formlarda eser üretmelerinin istenmesi olmuştur. Sanatçıların dönemin baskıcı tutumu sebebiyle partinin beklentileri dışında bir eser vermelerinin pek mümkün olmadığı bu ortamda, işlenecek konu ve ortaya çıkan sanat ürünü devlet tarafından denetlenmeye tabi tutulmuştur.

Yurt gezileri başlamadan önce ressamalara destek olmak için Ankara’da “İnkılap Sergileri” düzenlenmekteydi. 1933-1936 yılları arasında düzenlenen toplam dört sergide konular devlet tarafından belirleniyordu. Mesela Cumhuriyetin 10. Yılı İnkılap sergisinin konusu “Atatürk Devrimleri ve Kalkınan Türkiye İmajı” olmuştur (Erbay ve Erbay, 2006: 92). Bir seçici heyet olmadan yapılan bütün resimlerin sergiye dahil edilmesi, eserlerin “inkılapların ruhunu yeterince yansıtamaması” gibi eleştiriler sebebiyle 1936 yılından sonra tekrar yapılmamıştır (Lüleci, 2015: 202). Üretilen eserlerin devlet tarafından denetim altına alınması bununla sınırlı değildir. Mesela 1937 tarihli 2/7814 sayılı bakanlar kurulu kararı ile resim ve heykel eserleri MEB bünyesinde kurulacak bir heyet tarafından denetlenmesine karar verilmiştir (Erbay ve Erbay, 2006: 91). Bu yolla rejimin beklentilerine aykırı bir sanat üretimi yapılması engellenmiş oluyordu. Konular, temalar, sergiler Kemalist rejim tarafından belirlendiği gibi yapılan bir eserin de devletin onayından geçmesi gerekiyordu.

İnkılap sergilerinden dar etkisini aşarak genel kitlelere ulaşmak için, ressamların Anadolu'ya gönderilmesi kararlaştırılmıştır. Bununla sanatçılar ile Anadolu halkını bir araya getirmek, resim sanatını halka yaymak aynı zamanda sanatçı ile toplum arasında bir bağ kurmak gibi düşüncelerden hareket edilmiştir. Bu düşünceler doğrultusunda hazırlanan program ile, kendilerine belirli bir ödenek verilen 10 sanatçı üçer aylık süre ile Türkiye'nin çeşitli beldelerine gönderilecek ve onlardan belirli sayıda resim yapımları beklenecektir. 1937 yılında başlayıp 1944 yılına kadar devam eden uygulama ile seçilen 58 ressam⁹, Türkiye'nin 63 vilayetini gezmiş ve 700 e yakın eser vermiştir (Tansuğ, 1996: 216). Yurt gezilerine gidecek sanatçıların seçimi ilk yıl Güzel Sanatlar Fakültesine bırakılmış, fakat sonraki yıllarda gezilere gidecek kişiler doğrudan parti tarafından seçilmeye başlanmıştır. Böylece sanatçı ile halkı kaynaştırması hedeflenen böyle bir organizasyon yine rejime bağımlı bir sanat olayına dönüşmüştür (Keskin, 2012: 144). Gönderilen ressamların çalışma ortamları ve kalacakları yerler konusunda Halkevleri görevlendirilmiş, valilere de giden sanatçılara her türlü kolaylığı sağlamaları tavsiye edilmiştir. Yurt gezileriyle ilgili en ilginç olaylardan birisi, bu geziler ile sanatçıların savaştan yeni çıkmış olan Anadolu'daki şehir ve köylerin sefalet içinde olduğu gerçeği ile yüzleşmeleridir. Halk sanatçıları devlet görevlisi olarak görüp kuşkuyla yaklaşmış olmaları o dönemde uygulanan sert politikalarından ötürü devlete karşı duyulan korkunun bir sonucu olabilir. Bu sefalet ile karşılaşan sanatçılar, gözlemleriyle ilgili rapor ve mektuplar yazdıkları ama bunların gönderdikleri yerlere ulaşmadığı bilinmektedir. Yine ressamlar karşılaştıkları sefalet ve yıkımı tuvallerine aktarma imkanını da elde edememişlerdir. Ne tür resim yapabileceklerine dair kendilerine konulmuş olan kriterler ve devlet memuru olmaları sebebiyle, Anadolu'da yaşanan sefaleti resimlerine yansıtmamaya çalıştıkları anlaşılr. Onlardan beklenen halk motiflerini ve köy yaşantısını Batı sentezi ile aktararak yöneticilerin yapmak istediği kültür devrimine katkı sağlamaktır.

Geziler esnasında Cemal Bingöl ve Avni Arbaş özellikle ülkenin doğu kesiminde Ankara'da zihinlerde yaşanan köy ütopyası ile uyuşmadığını görmüşlerdir. Cemal Bingöl gördüklerini bir rapor haline getirmiş ama yetkililere verip vermediği

⁹ Geziye giden sanatçıların listesi için bkz: Öndin, 2003: 107-108.

bilinmemektedir. Avni Arbaş'ın Siirt anılarını aktardığı mektuplarının ise İstanbul'a hiç ulaşmadığı ortaya çıkmıştır. Sanatçı kendilerinin denetim altında olduklarını ve mektuplarının sansüre takıldığı kanısında olmuştur (Öndin, 2003: 113). Yurt gezileri sonunda toplanan eserlerin akıbeti, gezilerin kendisi gibi hazin olmuştur. Resimler Ankara'da sergilendikten sonra depoya kaldırılır. Ardından “dilenci çuvalı gibi” bir oradan bir buraya taşınırken resimler en son Ankara Halkevi çatısına terkedilmiştir. Orada çatıdan akan su ile bir çoğu tanınamaz hale gelmiş, kayıt altına alınmadıkları için dileyen kendi evine götürmüş ve bu şekilde yok olup gitmişlerdir (Öndin, 2003: 115). Malik Aksel'in “ressamlar bile bu resimlerini unutmuş görünüyorlar” ifadesi ilginçtir. Bir proje olarak çıkan bu çaba hem projeyi yürütenler hem de projenin aslında nesnesi olan ressamlar tarafında akan bir çatıya bırakılmış gibidir. Devletin çeşitli araçlarla sanat üzerinde kurduğu bu tam denetim sürecinde, tek partili rejimin arzu ettiği bir estetik anlayışının alana yerleşmesi amaçlanmıştır. Halk eğitilmesi gereken bir nesne olarak görülmüş ve sadece Batı sanatları rejimin ideallerini yansıtacak bir biçimde sürekli olarak üretilmiştir. Sanatın ve estetiğin ancak tek bir formunun olabileceğine inanılmış ve devlet denetimi ile geleneksel sanatlar terk edilerek sadece Batı sanatları alana hakim kılınmak istenmiştir.

2.4. Estetiğin Siyasal İnşası

Tek partili dönem boyunca takip edilen inkılap politikaları ile kültürel alanda iki türlü etkinin kurulmak istendiği görülecektir. Sanat üretimindeki biçim ve formu belirleyerek sanat alanının yeniden inşa edilmesi ve buna bağlı olarak bütün bir toplumsal kültürün dönüştürülmesidir. Önceki bölümlerde temas ettiğimiz kültürel hegemonya meselesine burada tekrar atıf yapmakta fayda olacaktır. Gramsci'ye göre bir sanat dalının eski olarak görülerek, yerine yeni bir sanat biçiminin önerilmesi, sadece sanat içinde bir değişim olmayıp, bu aynı zamanda kültüre bakışta yaşanan dönüşümün bir parçası olarak ortaya çıkacaktır. Devletin sanat üzerine yaptığı tasarruf bir bakıma iktidarı elinde bulunduran güçlerin kendi meşruiyetlerini devam ettirmek için tercih ettikleri bir yol olabilir (Gramsci, 1967: 83). Gramsci'nin yaklaşımı Tek partili dönemde yaratılmak istenen yeni sanat alanının, aslında devletin hedefi olan toplumsal kültürün tamamını değiştirmek hedefinde nasıl bir konuma sahip olduğunu

göstermesi bakımından önemlidir. Mesela “Batı sanatlarından beslenerek halk kültürünü evrensel boyuta taşıyıp milli bir sanat ortaya çıkarmak” fikri aslında sadece sanat alanında beklenin bir değişiklik değil, toplumsal düşünce tarzını değiştirmeye yönelik bir hamle olarak ortaya çıkmaktadır. Yine aynı sebeple Osmanlı’ya ait sanatların, Ortaçağ mantalitesini taşıdığına duyulan inanç da sanat ile toplumsal kültür arasında kurulan bu doğrudan etki ve ilişkiyle anlaşılabilir. Kemalist elitler Avrupa ile Türkiye arasında bir karşılaştırma yaparak gelişmişlikleri ile kültürleri -dolayısıyla sanatları- arasında doğrudan bir ilişki kurmuşlar ve aynı gelişmişliği yakalamak için kendi kültürümüzü -dolayısıyla sanatlarımızı- değiştirmemiz gerektiğini düşünmüşlerdir. Artık sanat üretiminin bütün dallarından beklenen, mazi ile alakayı keserek Batılı; ama yeni bir Türk kimliği inşa edecek tarza ürünler vermesidir:

“İşte gerek mevzuları, gerek tekniği, gerekse hedefi itibariyle ayrı olan maziden alakayı tamimiyle keserek mesela mimari mevzubahis olduğuna göre, yeni yeni Türk şehirlerinin ve betonarme malzemesinin ihtiyaçlarına ve yeni Türk milletinin ruhi istiyaklarına göre yapılacak olan yeni yapılardır ki mimar Türkçülerin nazariye ve mantık sahasında aradığı fakat bulamadığı asri Türk yapıcılığı zevkinin teessüsüne hizmet edecektir. Nasıl kadınlarımız Avrupa kıyafetini kabul etmekle giyinmek hususundaki milli hususiyetlerini kaybetmiyorlarsa, şehirlerimiz de Kübizm nev'ine girmekle Türklüklerini kaybetmeyeceklerdir.” (Hakkı, 1931: 140)

İkinci olarak, Osmanlı’dan başka bir yola girmiş olan yeni devletin devrimleri kalıcı hale getirmek ve iktidarını sürdürebilmek için kültürel dönüşümü elzem görmüştü. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra yapılmak istenen kültürel dönüşüm yine Gramsci’nin ifadesiyle “sivil topluma” ait bir talep olarak çıkmayıp, devletin tepeden aşağıya doğru gerçekleştirdiği bir dönüştürme programı olarak gerçekleştirildiği hatırlandığında sanatı, yönetici elitlerin kendi hegemonyasını kurmak için bir aygıt olarak kullandığı anlaşılır. Althusser benzer şekilde otorite kurmak için ideoloji ve kültür arasında Gramsci’nin kurduğu yaklaşımı benimsemektedir. Ona göre bir devletin baskı kurmak için sahip olduğu ordu, mahkemeler, hapishaneler gibi aygıtlarının yanı sıra bir de ideolojik aygıtlar bulunmaktadır. Bunlara devletin ideolojik aygıtlar (DİA) ismini vermektedir. DİA’lar dini, eğitim, hukuk gibi aygıtlar olacağı gibi kültürel aygıtları da kapsar. Ona göre baskı, zor kullanarak otoriteyi sağlıyorsa DİA’lar ideoloji kullanarak toplum üzerinde bir iktidar tesis eder (Althusser, 1994: 34-35). İdeolojik aygıtlarda amaç devlet

aygıtları gibi baskıyı doğrudan uygulamak değil, dolaylı hatta sembolik boyutta tutmaktır (Althusser, 1994: 35). Mesela tiyatrodan sansür kullanılarak, hangi oyunların oynanacağını önceden denetlemek ve böylece, aykırılıkları doğrudan şiddet uygulamadan önleyerek ortaya hep devlet ideolojisine uygun yapıtlar üretilmesini sağlamaktır. Kültür alanında devlet ideolojisinin hakim kılınması ile sanatın biçim ve formu o ideolojiye uygun olarak ortaya çıkacaktır. Cumhuriyetin ilk yıllarında devrimlerin halka yayılmak istenmesi, sürekli olarak sadece bu konuların işlendiği ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Mesela Öndin ifade ettiği gibi, Cumhuriyet'in kuruluşunu temsil eden savaşlar ve Atatürk, o dönemdeki resim çalışmalarında başat konusu olmuştur. (Öndin, 2003: 196-197). Daha önceki bölümlerde devletin kendi sanat ideolojisini hakim kılmak için hangi yolları izlediğinden bahsedilmişti. Bu bölümde tek parti dönemi boyunca nasıl bir sanat ve estetik anlayışının yerleştirilmeye çalışıldığından bahsedilecektir. Kendi ideolojisini hakim kılmak için Türkiye'de yeni bir kültürel alan inşa eden tek parti yönetiminin yerleştirmek istediği estetik algı, kendisinden sonra bile bu alanın dokasını, alan içindeki hakim unsuru ve kimin bu alanda yer alıp alamayacağını, ana hakim sermaye ve estetik biçimin belirlemeye devam edecektir. Böylece mesela Osmanlı geleneğine bağlı olarak belirli klişe ve tipler üzerinden kötülendiği bir kültürel üretim alanında dinin, ilerleyen yıllarda da alan içinde nasıl bir konumda olacağını tahmin edebiliriz. Bu bakımdan kültürel üretim alanının inşa edildiği tek partili dönemde nasıl bir estetik algının üretilmek istendiğine daha derinden bakmak faydalı olacaktır.

2.4.1. Ziya Gökalp Etkisi

Ziya Gökalp, hem Osmanlı'nın son döneminde hem de Türkiye Cumhuriyeti ilk yıllarında büyük bir etkiye sahip olduğu görülecektir. O dönemde yapılan modernleşmenin nasıl ele alınması gerektiğiyle ilgili tartışmalarda kültür ve medeniyeti birbirinden ayırarak pratik bir çözüm üretmiştir. Medeniyet bir çok devletin bulunduğu ortak bir nokta olurken, hars, sadece bir millete ait ahlak, hukuk, estetik dil gibi alanları kapsayan yaşam tarzıdır (Gökalp, 1990: 30). Bu parçalı yaklaşım ile kendi dinimizi ve Türklüğümüzü muhafaza ederek Avrupa'daki gelişmeleri takip etmek mümkün olacaktır. Gökalp'in hars-medeniyet ayrımı, Osmanlı

son döneminde ortaya çıkan İslamcılık ve Türkçülük gibi akımların endişelerine pratik bir cevap üretmişken, Cumhuriyet kurulduğunda bu parçalı yapı daha farklı bir yoruma tabi tutulmuştur. Öncelikle Gökalp'ta medeniyet, kültürden daha kapsayıcı bir üst yapı olarak sunuluyordu. Bu sebeple Batı medeniyeti yeni devlet tarafından kültürün üstünde görülmüştür. Ayrıca bu parçalı yaklaşım “Anadolu kültürü”, “Osmanlı kültürü”, “İslam kültürü” gibi kültür öğelerini parçalı olarak ele alınmasını sağlamış ve kültür bütüncül bir bakış içinde değerlendirilememiştir. Kültür bu şekilde parçalı hale geldikten sonra “Osmanlı kültürü”, yeni ulus devlet anlayışında milli kültürü kirlüten bir yapı olarak görülerek terk edilmesine karar verilmiş ve sadece ulusal değerlere ait seküler bir kültür üretilmek istenmiştir. Medeniyet konusunda ise problem yaşanmamıştır, çünkü o Avrupa'dan ithal edilecektir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yapılan devrimlerin pek çoğunda Gökalp'in fikir babalığı görülecektir. Yine de bu Gökalp'in olduğu gibi kabul edildiği anlamında değildir. Murat Belge'ye göre Gökalp'in yeni rejimin yaklaşım biçiminden ayrıldığı özellikle dinin medeniyet ve kültür ayrımındaki yeriyle ilgili olmuştur; Türkleşmek /İslamlaşmak/muasırlaşmak üçlüsünden 2. sinin Atatürk'e sevimli gelmemesi sebebiyle Gökalp son yıllarında Türkçülüğün esaslarını yazarak yeni dönemde temsil olunan seküler milliyetçilik anlayışıyla uzlaşmak için attığı bir adım olmuştur. (Belge, 2002b: 35). Gerçekten de Gökalp bu kitabında daha önceki yaklaşımlarını güncelleyerek Osmanlı kültürüne daha sert bir tutum sergilediği görülür:

“Bununla beraber, din bakımından Osmanlılardan ayrılmamış olan Sünni Türkler de, milli kültür bakımından Osmanlı emperyalizmine bağlanmadılar. Bunlar da kendi kendilerine milli bir kültür yaparak Osmanlı medeniyetine karşı tamamen kayıtsız kaldılar. Osmanlı medeniyetinin seçkinlerine havas dendiği gibi, Türk kültürünün de ozanları, aşıkları, babaları ve ustaları vardır.” (Gökalp, 1990: 39)

Gökalp'in bu kitabında parçalı kültür anlayışının da daha netleştiği gözlenmektedir. Onun tarihe bakışında sanki Osmanlı ile Türkler birbirinden bağımsız topluluklarmış gibi anlatılır. Osmanlı devleti Türkler tarafından kurulmayıp, Anadolu'daki Türkleri sonradan dönüştürmek istemiştir. Yine bu tarih anlatımında anlaşılan Türkler buna boyun eğmeyerek kendi kültürlerini yaşamaya devam etmişlerdir. Gökalp'in medeniyet ve kültür ayrımında din önemli bir yere sahip iken sonraki dönemde bu ayrım daha karmaşık hale gelmiştir. Gökalp, kendi fikirlerini tek

parti rejimi ile uyumlu hale getirdiğinde kendisinden uzun yıllar sonra bile neden geleneksel sanatları terk ederek Batı sanatlarına yöneldiğimize dair bir meşrulaştırma amacıyla kullanıldığı görülür. ileriki bölümlerde tekrar temas edeceğimiz Gökalt'ın düşünceleri, Batı tekniğı kullanılarak özgün, ulusal bir sanat üretme idealinin temel sloganı olmuştur.

2.4.2. Orta Asya Steplerinden Antik Yunana: Medeniyetin Kaynağını Aramak

Tek partili dönem boyunca kültür alanını da etkileyen politikaların belirlenmesinde bir kafa karışıklığı yaşandığı görülmektedir. Dönem politikaları bir yandan Ziya Gökalt ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi düşünürlerin etkisiyle ortaya çıkan bir Türk kültürünü canlandırma ve millileşme çabası hakimdi. Bu doğrultuda kültürün kaynağı olarak Türk ulusu görülmekteydi. Türk tarih tezi ve güneş dil teorisi ile birlikte ilk medeniyetleri kuranların bile Türk olduğu, Türklerin aslında Batılılar kadar uygar olduğu gibi tezler işlenmiştir (Öndin, 2003: 56). Bu noktada Atatürk politikalarında Gökalt'ın medeniyet kültür ayrımının yansımaları görülecektir. Kültürün milli olması gerektiğini belirten Atatürk bir konuşmasında şunları söylemiştir:

“Milli dehamızın, yaratıcılığımızın, tam gelişmesi ancak böyle bir kültürle oluşabilir. Kültür milli zeminde mütenasıptır. O zemin milletin karakteridir... Doğudan ve Batıdan bağımsız ulusal yaradılış ve tarihimize uygun bir kültür düşünüyorum.” (I. Milli Kültür Şurası Komisyon Raporları, 1983: 14.)

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

“...bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim...”¹⁰

Bununla birlikte medeniyet kavramının gündelik yaşam biçimlerini de içine alacak bir biçimde geniş bir anlamda kullanıldığını görmek mümkündür. Bu bakımdan bir taraftan kültür ve medeniyet ayrımı yapılmakta ama aynı zamanda medeniyet kültürü de kapsayan geniş bir tanımlamayla ele alınmaktadır:

“Medeniyim diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı aile hayatı ile, yaşayış tarzı ile medeni olduğunu göstermek mecburiyetindedir... Türkiye’nin hakikaten medeni olan halkı baştan aşağı kadar dış görünüşü ile dahi medeni mütekamil insanlar olduklarını göstermeye mecburdur.” (Baydar, 1973: 205)

O dönemde takip edilen politikalara da kültür medeniyetin bir parçası olarak görüldüğü fikrini destekler niteliktedir. Nitekim harf devriminden, kılık kıyafet düzenlemesine; sadece Avrupa sanatlarının öğretildiği eğitim kurumlarından, müzik yasağına kadar bir çok kültür politikası sadece tekniği değil, kültürün kendisinin de alınmak istendiğini göstermektedir. Buradaki kafa karışıklığı milli kültür olarak neyin temel alındığı belirlendiği takdirde giderilecek gibi gözükmektedir. Milli olan kültür, seküler, Osmanlı geleneğinden bağımsız kökünü Anadolu’daki medeniyetlerden ve eski geleneklerinden almaktadır. Eski Türk medeniyetinin diğer medeniyetleri besleyen bir konumda olduğu düşünülmüştür. Bu bakımdan kılık kıyafet ve diğer alanlarda takip edilen kültür politikaları aslında gerçek milli kültürümüzü ortaya çıkarmak için atılan adımlar olarak düşünülmüş olabilir. Yani Türk ulusunun medenileşmesinde asıl engel Osmanlı’dır. Atatürk döneminde izlenen politikalar ve söylemlere bakıldığında şöyle bir sonuç ortaya çıkmaktadır: Osmanlı Doğu kültür ile Türk kültürünü karıştırarak Türklerin geri kalmasına sebep olmuş, tarihsel gelişimini sekteye uğratarak muasır olmasını engellemiştir. Eğer Türkler, Osmanlı olmadan ilerlemeye devam etselerdi zaten devrimlerle dönüştürölmek istenen noktada olacaktı. Böylece kültür ve medeniyet ayrımı olsa da olmasa da sonuç değişmeyecek, muasır medeniyetler seviyesindeki bir Türk, tıpkı Avrupalı gibi olacaktır.

¹⁰ <https://www.ktb.gov.tr/TR-96530/turk-musikisinin-yasaklanmasi.html> (03.02.2020)

İnönü döneminde medeniyetin kaynağıyla ilgili bakış açısında bir farklılık olduğu görülecektir. Cumhurbaşkanlığı'na geçtikten sonra İnönü'nün kendi ekibini kurarak kültür politikalarına yeni bir yön verdiği görülür. İnönü, Atatürk dönemindeki bazı politika ve kurumları da değiştirerek kendisinin daha farklı bir yaklaşım benimseyeceğini ortaya koymuştur (Kutay, 1981: 261). İnönü'nün 1939 yılında milli şef ilan edilmesiyle birlikte zaten devlet yönetiminde tek söz sahibi olan CHP altında milli şef- parti- devlet denklemi oluşmuş ve çok partili hayata kadar daha da sertleşen bir politik zemin ortaya çıkmıştır. İnönü diğer başka alanlarda olduğu gibi kültür konusunda da Atatürk'ten farklı düşündüğünü ortaya koymuştur. Medeniyetin kaynağını Türk tarihinde ve Anadolu'da Sümerlerin yerleştiği Mezopotamya'da aramak yerine, Batı Medeniyetinin membaini Yunan ve Latin klasiklerine bakılmıştır. Bu sebeple İnönü döneminde takip edilen kültür politikalarına “hümanizm hareketi” denilmektedir. Devlet gittikçe sertleşen bir tonda halkın üzerinde tepeden inme politikalarını baskıcı bir yöntemle uyguluyor olması sebebiyle hümanizm, devlet idaresinde değil sadece medeniyetin kaynağı olarak görülen Antik Yunan kaynaklarına inmek olarak anlaşılması gerekir. 1938 resmi politika olarak benimsenen bu hareket kapsamında hem kültür hem de eğitim alanında yeni stratejiler benimsenmiştir. Atatürk döneminde politikalarla ilgili olarak milli yapıya uydurma ya da milli olanı Avrupa standartlarına çıkarma gibi bir kaygı söz konusuysa İnönü döneminde bu düşüncenin ortadan kalktığı anlaşılmaktadır (Öndin, 2003: 56). İnönü dönemi hümanizm hareketinin önemli isimlerinden birisi, onun döneminde Milli Eğitim Bakanlığına getirilen Hasan Ali Yücel'dir. Saffet Arkan'ın istifa etmesi ile göreve getirilen Yücel, İnönü dönemi kültür politikalarının uygulanmasında da büyük emekleri olmuştur. Öncelikle antik Yunan düşüncesinin yayılması amacıyla bazı okullarda Yunanca ve Latince şubeleri açılmasına karar verilmiştir (Şeker, 2011: 18). Ardından yine Bakanlık bünyesinde Batı klasiklerinin Türkçeye kazandırılması için tercüme faaliyetlerine başlanmıştır. Bu doğrultuda 39 Yunanca, 38 Fransızca, 10 Almanca, 8 İngilizce 6 Latince 2 Rusça ve 5 İslam klasiği Türkçeye çevrilmiştir (Öndin, 2003: 88-89). Antik Yunan'a yönelik İnönü döneminde açılan Köy Enstitülerinin faaliyetlerinde de görülmektedir. Bu dönemde enstitü kütüphanelerinde bu çeviriler dahil listesi belirlenen kitaplar okutuluyordu. Yine sanat faaliyeti olarak antik Yunan heykellerinin replikalarının yapılmasından daha önceki bölümlerde

bahsedilmişti. Yeni kültür politikaları, Atatürk dönemi milli kültür anlayışından bir kopuşu göstermekteydi. Hasan Ali Yücel'in belirttiği gibi "Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye," artık tam bir Avrupa ülkesi gibi olmalıdır ve bunun için medeniyet kaynağı olarak onların kaynağından beslenmelidir. Bu yaklaşım, öz arayışındaki sanatçılar tarafından tekrar Batılılaşmak olarak görüldüğü için eleştirilere maruz kalmıştır ama izlenen politikalara bir etkisi olmamıştır (Şeker, 2011: 18).

Atatürk ve İnönü dönemlerinde uygulanan sanat politikalarına bakıldığında devrim estiğinin ne olması gerektiğine yönelik bir kaynak çatışması yaşandığı görülebilir. Atatürk bir taraftan medeniyet ve kültürü birbirinden ayırmazken aynı zamanda Osmanlı öncesi kaynaklara dönülerek milli bir kültür inşa etmek istiyordu. Osmanlı'dan kalma kültürü tamamen ortadan kaldırmaya çalışırken Batı, medeniyetin yeni kaynağı olmuştu. Bununla birlikte Atatürk'ün halk kültürüne dönülerek Batı'nın taklit edilmeden bir sentez kurulmasını arzuladığı ortadadır. Burada eylem olarak Ziya Gökalp'e yaklaşıldığı görülür. Milli sanat yaklaşımı İnönü tarafından devam ettirilmemiş, onun Cumhurbaşkanı olması ile birlikte başlayan Milli Şef döneminde kaynak olarak halk değil, Yunan ve Latin esas alınmıştı. Bu temel fark iki devlet adamı dönemindeki sanat politikalarını kökten belirleyen unsurdur. Burada önemli olan, iki dönem arasında ortaya çıkan estetik anlayıştaki farkların, belirli bir yönetici zümre tarafından halk için uygun görülen ve ona benimsetilmek istenen kültürle ilgili bir dünya görüşü olmasıdır. Millilik ya da hümanizm, gelişmek için toplumsal kültürün mutlaka değiştirilmesi gerektiğine inanılan tek parti döneminde halkın isteyerek ya da istemeyerek içselleştirmesi gereken estetik biçimin adlarıdır. İki dönem arasındaki bu farklılık devrim estetiğini halka benimsetme programının fikri alt yapısıdır. Yani toplumun eğitilmesi gereken bir nesne olarak görülüp, "nasıl bir estetik benimsetmeliyiz?" sorusuna verilen cevaptır. Bu cevap tek partili dönemde yönetici elitlerin "şöyle bir yol izleyelim" demesi ile belirlenen ve ardından okul kitaplarından, tiyatro oyunlarına; Konservatuar ders içeriklerinden, film senaryolarına; düzenlenecek sanat etkinliklerinin konularından, verilecek ödüllere kadar bütün kültürel üretim alanının belirleyen bir dünya görüşüdür.

2.4.3. Sansürle Şekillenen Estetik

Sezer Tansuğ hacimli çalışması *Çağdaş Türk Sanatı*'nda tek partili dönem Türkiye'sinde sanatçıların özgür üretim yapmalarının önünün kesilmediğini savunmaktadır. Ona göre "Türkiye'de bir anti-art hareketinin çıkmaması", bir baskı uygulanmadığının delilidir (Tansuğ, 1996: 215). Nilüfer Öndin ise devrim ideolojisine karşı "tavır almadıkları müddetçe", sanatçıların siyasi yapı tarafından kısıtlanmadığını ifade etmektedir (Öndin, 2003: 256). Öndin daha gerçekçi bir yaklaşım sergilemiş olsa da devrime karşı olmanın sınırlarının ne olduğunu göstermemektedir. İki görüş de önceki bölümlerde detaylı olarak anlatılan tek partili dönem kültür politikalarının oluşturduğu katı gerçeğin sanatçılar için yarattığı ortamı göz ardı etmektedir. Sanatçılar ne içerik ne de form olarak devletin belirlediği kriterlerin dışına çıkabilecek güçte değillerdir. Bu hem o dönemde yaşanan ekonomik buhranın etkisiyle sanatçıların devlet desteğine duydukları ihtiyaçtan, hem de devletin belirlediği kuralları çiğnediklerinde ağır cezalara çarptırılma tehlikesinden kaynaklanmaktadır. Kültürel üretim alanının tamamen devlet kontrolünde olduğu bu dönemde İstanbul'da sayılı özel tiyatro bir kenara konursa, özellikle ressamlar ve diğer sanatçıların iş yapabilmeleri için devletin imkanlarını kullanmak ya da onun iznini alarak hareket etmek zorunluluğu vardır. Sadece devletten destek alabilmek, sanat alanında bir devlet kurumunda kadroya girebilmek, devlet sergilerine katılabilmek için değil; yazdığı oyunu oynatmak, senaryosunu filmleştirmek ya da özel bir tiyatrodan oyunu oynayabilmek, bir müzik okulu açabilmek, vb. için bile sanatçılar devletin onayını almaları gerekiyordu. Böyle bir ortamda meselenin en yumuşak hali ile "rejime karşı olmamak" kadar basit olmadığı, "rejimin ürettiği estetik anlayışın dışına çıkmamak" gibi sonuçları bakımından daha derin bir sınır tarafından çevrelendiklerini söylemek yanlış olmaz.

Mesela resim sanatçılarının gönderildiği yurt gezilerinde sanatçıların köylerdeki fakirliği anlatmalarına müsaade edilmediği gibi, rapor ve mektupları da denetim altında tutulduğu daha önce belirtilmişti. 1941 yılında D grubu ve Akademi çalışmalarını eleştiren bir grup ressamın Türkiye'de yaşanan gerçekleri resmederek bir sergi açmaya karar vermeleri üzerine oluşan "Yeniler" hareketinin başına gelenler de

yine devlet denetiminin boyutlarını göstermesi açısından önemlidir. Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay gibi isimlerin bir araya gelerek açmak istedikleri ilk toplumsal gerçeklik sergisi, devletin belirlediği estetik sınırları aşarak toplumu olduğu gibi yansıtmayı hedeflemiştir. O dönemde savaşlar sebebiyle ortaya çıkmış olan, fakirlik, yoksulluk, harabe evler, kötü yollar, mutluluktan ziyade çaresizlik belirtisi yüzler, bu resimlere yansiyabilirdi. Bu sebeple henüz atölyede çalışırken dikkatleri üstüne çeken grup, sergiyi büyük güçlüklerle açmayı başardıktan sonra devletin takibi altına girmişlerdir. Nuri İyem Güzel Sanatlar Akademisine asistan olarak giremezken yurtdışına çıkması da engellenir. Diğer grup üyelerinin tamamının benzer akıbetlere uğradığı aktarılır (Özdemir, 2002). Yine Nuri İyem'in Turgut Zaim'in devlet tiyatrolarında dekoratör olarak atanmasıyla ilgili olarak "Müstakil ressamlar hareketinin ve D grubunun onu Halk Partisinin gözünden düşürmek için envai çeşit dedikodular çıkardıklarını" ve Partinin gözünden düştüğü için tiyatro dekoratörlüğü işine getirildiğini belirtir. Turgut Zaim ile bu meseleyi konuştuğunu aktaran Nuri İyem "ne yapabiliyordum, aç kalamazdım ya" dediğini aktarmıştır. Nuri İyem, Turgut Zaim'in böyle bir muameleyi hak etmediğini ifade ederken, onun rejimin istediği tarza resimler üretmesine rağmen onun resim anlayışına inanılmadığını belirtir:

"...yaptığı resme inanmadılar. Halbuki tam CHP politikasına uygun resim yapıyordu bu adam. Sadece korkusundan daima köy hayatından, köylerin mutluluk içinde olduğundan bahsediyordu. Arada bir o köylülerin arasına Atatürk'ü koyuyordu. Ama bu bir hareketti ve kendisine korkma denseydi, Turgut Zaim'den çok güzel şeyler çıkabilirdi, olmadı." (Öndin, 2003: 257-258)

Köylüleri mutlu çizmesi ya da onların arasına Atatürk'ü koyması Turgut Zaim'in çeşitli sebeplerle partinin gözünden düşmesini engellemediğini göstermektedir. Nuri İyem'in ifadeleri sanatçı üzerindeki tek parti denetiminin gücünü göstermesi bakımından önemlidir. Bir sebeple partinin gözünden düştüğünüzde kısımlarla ayakta durmaya çalışan sanatçıdan devletin desteği kesilmektedir. Bu da o dönem sanatçıları inandırarak ya da inanmayarak partinin istediği biçim ve içerikte eserler vermeye zorlamıştır.

Bu sadece resim için sınırlı bir durum değildir. Denetim bütün sanat türleri için geçerli olmuştur. Tek partili dönemde tiyatronun özellikle konu olarak nasıl sınırlı bir dile tutsak edildiğini daha önceki bölümlerde ele alınmıştı. Tiyatroya getirilen bu

sınırlamalar, özgün eserlerin ortaya çıkmasını engellediği gibi ya Batı klasiklerinin tekrar tekrar uyarlanmasına ya da devrimi anlatan müsamere düzeyinde eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Mesela Halkevlerinde oynanacak oyunlar tiyatro talimatnamesine dikkate alarak hazırlanması gerekmektedir. İçişleri Bakanlığı'nın sahneye konulacak oyunların gösterimden önce uygun olup olmadığını gözden geçirilmesine karar verilmişti. Talimatnameler ile tiyatro oyunlarında devrimin anlatılmasının yanı sıra, “eski tarz, boş, batıl inançlar, yobazlık, hurafelerle ilgili oyunların yayınlanması uyarıcı ve öğretici olacağı sanatçılara anlatılmıştır” (Erbay ve Erbay, 2006: 94). Bu sebeple dönemin oyunları halkı eğitici bir üslupta, basit, sübjektif bir tarihsel kurguyla Osmanlı'yı reddeden, devrimleri öven, böylece dili ve içeriği tek seslilik içinde birbirine benzerlik gösteren bir yapı arz etmiştir (Başbuğ, 2013: 264).

Tek partili dönemde yerli sinemanın henüz yeterince gelişmemiş olması sebebiyle denetim, ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendiği görülür. O yıllarda sinemanın devletler tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılıyor olmasından, denetimin sebepleri, diğer sanat dallarından daha farklı özelliklere sahip olmuştur. Filmlerle ilgili olarak 1932 yılına kadar bir yönetmelik olmaksızın denetim yapılıyorken 1932 yılında özellikle yabancı filmlerin yeterince denetlenmeden ülkeye girmesi sebebiyle bir kontrol mekanizması kurulmasına karar verilmiştir. Bir yıl sonra yeni bir kararname ile Türkiye’de çevrilecek filmlerin de aynı şekilde bir denetime tutulması kararlaştırılmıştır. Bu doğrultuda önce senaryo incelenecek, eğer onay verilirse film çekilecek, ardından film tekrar incelendikten sonra gösterilebilecekti (Özgüç, 1976: 8). Muhalif filmlerin çekilmesinin mümkün olmadığı bu yıllarda sinemayla ilgili sansür, rejime ters düşme ihtimalinden ziyade halkın sert tepkisini alarak kargaşa çıkaracak olmasından endişe edilen filmlere gelmiştir. Mesela 1939 yılında Muhsin Ertuğrul’un çektiği *Aynaroz Kadısı* filmi halkın ar ve haya duygularını incittiği gerekçesi ile mecliste tartışmalara sebep olmuş (Beyoğlu, 2018: 218). 1939 yılında denetim daha da arttırılarak yeni bir nizamname hazırlanmış ve bu nizamnameye bağlı olarak bir komisyon kurulması kararlaştırılmıştır. Kurulan komisyonun için belirlenen kriterler arasında “Milli rejime aykırı olan” filmlerin çekimine müsaade edilmeyeceği belirtilmiştir (Tikveş, 1968: 160).

Tek parti döneminde oluşturulan kültür politikalarının motivasyonları ve bu politikaları hayata geçirmek için izlenen yol incelendiğinde ortaya çıkan eserlerin, bir ideolojinin estetikleştirilme çileciliğinin sonucu olduğu görülecektir. Dönemin yöneticileri devrimin doğal bir devrim içinde, eserlerin denetlenmesine bile ihtiyaç duymadan, kültür ve eğitim politikalarıyla dönüştürülmüş toplum ile kültürel sembolleri yeniden yorumlaması istenen sanatçı arasında doğal olarak oluşması beklenen arz-talep ilişkisi ile devrim estetiğinin biteviye yeniden üretilmesini arzu etmişlerdir. Bunu gerçekleştirmek için gerekli düzenlemeler, sınırlandırmalar ve bir eserin nasıl üretilceğiyle ilgili yönetmelikler hazırlayarak, kültür üretiminin buna tabi olmasını sağlamak istemişlerdir.

2.4.4. Devrim Estetiğinin Sanattaki Yansıması

Sanatların biçim ve içerik olarak tek parti iktidarı tarafından çizilen doğrultuda ilerlemesi için yoğun çaba sarf edilmiştir. Batı sanatlarının kültürel üretim alanının tamamını kapsayarak ülkenin kültür alanına sorunsuz bir şekilde hakim olması için bir yandan Tanzimat döneminde olduğu gibi yurtdışına öğrenciler gönderilmeye devam edilmiş, diğer yandan ise Türkiye’de bulunan sanatçıların yetersiz görülmesi sebebiyle hem eğitim hem de uygulama için yurtdışından uzmanlar çağrılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda mesela resim alanında sonraki yıllara damgasını vuracak olan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Malik Aksel, Cemal Tollu gibi isimler Avrupa’ya gönderilen sanatçılar arasındadır (Uzunoğlu, 2010: 156-157). Tanzimat döneminde giden ressamılar daha çok izlenimci ve akademik resim anlayışını benimsemiş olmalarına rağmen, Cumhuriyet döneminde giden isimler özellikle Fernand Leger (1881-1955) gibi isimlerle çalışmışlardır. Kendisi de bir izlenimci olarak başlayan Leger sonraları Kübizme yönelmiştir. Böylece Cumhuriyet döneminde Batı’ya giden ressamıların arasında Kübist akımı yaygın hale gelmiştir. 20. Yüzyılın başında Fransa’da ortaya çıkan akım, Türk öğrenciler oraya gittiği dönemde heyecan uyandırmış olması sebebiyle, öğrencilerin bu akımı tercih etmeleri normal karşılanabilir. Batı’da eğitim gören Türk ressamıların kübizmi benimsemesinin sebebi, eğitim aldıkları ülkede o dönemde kübizmin hakim olmasıdır. Yani Türk sanatçılar, ülke krizini, büyük savaşları, fakirlikleri, iç mücadeleleri, politik

dönüşümleri kritik, eleştirel bir gözle inceleyerek sanatın nasıl tavrı alması gerektiğini masaya yatırarak bu tarzı benimsemiş değillerdir. Aldıkları eğitimi olduğu gibi taşımalarının bir neticesi olarak kübizm vardır yani Batı resmi dönemsel olarak öğrenilerek ülkeye getirilmiştir. Fakat bu durum ülkeye döndüklerinde ideolojik bir perspektiften ele alınmıştır. Mesela kübizmin Türkiye’deki önemli temsilcisi olan D Grubu için Ercümen Ekrem Talu: “İleri bir sanat kaim olmuş. D grubu yurtlarında modern ve entelektüel bir sanat zevki aşlamak istiyor” (Berk, 1973: 53) diyerek övgüler dizmiştir. Grup kurucularından Nurullah Berk grubun kurulma amacını anlatırken kübizmden hiç bahsetmeden gruba ideolojik anlamlar yüklemektedir: “Sanat grubunu teşkil etmek, harice eser göndermek, sanatın lüzumundan bahsetmek, Türkiye’de canlı ve Osmanlıdan kurtulmuş bir sanat çıkışı açmak.” (Berk, 1973: 53).

Böylece D grubu kübizm akımını benimserken, estetiksel bir kaygıdan ziyade, geçmişle kopuşu temsil etmeyi ve Batı’dan getirdiği “yeni” ile çağdaş Türkiye’nin beklentilerine hitap etmeyi hedeflemiştir. Yasa-Yaman D grubu ile ilgili yaptığı değerlendirme bu görüşü destekler niteliktedir:

“Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla Batı’yı örnek alan Türkiye’nin, sanatının da ‘yeni’ olması gerektiğini savunan CHP Hükümeti’nin siyasasını benimseyen grup, başlanışta geçmişten, gelenekten, birikimlerden yararlanmak yerine Batı’daki yeni akımları tanıtmak ve deneme yolunu seçmiş, çok sayıda sergi düzenleyerek ‘yeni’ sanatı halka göstermeyi amaçlamıştır.” (Yasa-Yaman, 2004: 8)

Türkiye’de Osmanlı döneminde gelişmiş olan izlenimci resim, zaten milli olmadığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. İzlenimciliğin temsilcisi olarak görülen 1914 kuşağına yönelik eleştiriler daha çok Batı’yı taklit ettiği ve milli duygu ve hisleri yansıtamadığı gerekçesiyle olmuştur (Öndin, 2003: 160-178). Galatasaray Lisesinde her yıl düzenlenen izlenimci sergilere yöneltilen eleştirilere bakıldığında, kübizmin övülmesinin altında yatan gerekçeler daha iyi anlaşılabilir. Peyami Safa dramatik bir anlatımla güzel sanatların bu sergiler ile öldürüldüğünü söylemektedir. Burhan Asaf ise izlenimcilikte ressamların ne bulduğunu anlamadığını ifade ederek bu akımı “işporta sanatı” olarak nitelemiştir (Asaf, 1933: 46-49). Osmanlı’dan kalan izlenimci resme karşı kübizme “daha çağdaş olduğu için” beklentiler yüklenmiş olsa da onun da devrimin ruhunu ne kadar yansıttığı ve halka ne kadar ulaşabildiği gibi konularda

tartışmalar başlamıştır. Yine çağdaş sanatların devrimleri anlatmada yetersiz kaldığı belirtilerek kübist ve fovist ressamın eleştirilmeye başlanmıştır (Uzunoğlu, 2010: 150). Yine o dönemde resim sanatı ve eserler üzerine tartışmalar yapılmıştır. Yetkililerin “biz yanlış mı yaptık” diye sorguladıkları görülür (Erbay ve Erbay, 2006: 92) Görüleceği üzere sanatçılardan beklenen biçim ve içerik olarak sanat alanına katkı sağlamanın ötesinde Türk inkılabının anlatılması olmuştur. Yerellik ve millilik vurgusu yapılırken sanatçının Batı resmini alması istenmekte ama bunun hangi koşullarda millileşeceği henüz bilinmemektedir. Osmanlı’yı temsil ettiği düşüncesi ile izlenimcilik yerine kübizm desteklenmiş, ama aranan şey onda da bulunamamıştır. Yapılan eleştiriler ve dönemde milli sanat üzerine yapılan tartışmalar takip edildiğinde asıl meselenin dönemin sanatçıların ideolojiyi yeterince çarpıcı olarak estetize edemediği konusunda yoğunlaştığı anlaşılabacaktır. İnkılapların anlatılması için resim dilinin açık seçik olması (Milli Mücadeleden bir sahneyi resmetmesi), soyut resimden ziyade figürlerin ön planda olması (bir savaş sahnesi gibi), milli bir kimlik oluşturma işlevi yüklenmesi (Atatürk ve inkılabı simgeleyen anlatılar), sade, basit, herkesin rahatça anlayabileceği, klasik üslupta resim yapmaya itmiştir. Form olarak çeşitlilik nispeten korunmuş olsa da bu dönemde resimdeki içerik bellidir: Cumhuriyetin kazanım ve değerlerini halka anlatmak. Uzunoğlu bu değişimi şöyle anlatır:

“Önceleri resimlerinde dans eden çiftler, bale yapan kız çocukları, zarif kadın portreleri gibi modern yaşamın güzelliklerini yansıtan sanatçılar, Devlet’in “Milli Sanat” oluşturma idealiyle düzenlediği İnkılap ve Devlet Resim Heykel sergileri gibi etkinlikler nedeniyle Atatürk İlkeleri ve İnkılaplar, Cumhuriyet’in faziletleri gibi konulara yönelmişlerdir. Kübist ya da dışavurumcu bir biçim dili kullanarak yaptıkları resimlerde kitap okuyan köylüler, omuz omuza çalışan kadın ve erkeklerin yanı sıra, Kurtuluş Savaşı sırasında gösterilen kahramanlıklar ve genç devletin sanayileşme yolunda yaptığı atılımlar da görselleştirilmektedir.” (Uzunoğlu, 2010: 163)

Devrimleri anlatmak, devletin yeni hamlelerini anlatmak ve Batı tarzı modern yaşam biçimini halka yaymak için henüz televizyon gibi kitle iletişim araçları gelişmediği için o dönemde en etkili yollardan birisi gazeteler, afişler, broşürler ve ilanlar olmuştur. Bu konuda Türkiye’nin ilk grafik tasarımcısı İhap Hulusi, devlet kurumları için yaptığı çalışmalar ile “cumhuriyeti afişlemiştir.” İhap Hulusi Almanya’da resim ve afiş eğitimi aldıktan sonra yurda dönmüş, Cumhuriyetin ilk yıllarında hem Milli Piyango gibi devlet kurumlarına hem de özel sektöre amblem ve

afiş hazırlamıştır. İhap Hulusi çizimlerinde özellikle seçmese bile Batı'da aldığı eğitimin ve İstanbul'daki kendi elit çevresinin etkisiyle figürlerini Cumhuriyet idealini temsil edecek şekilde yapmaktadır. Etkili anlatım tekniği sebebiyle bir süre sonra tasarımları, devlet ideolojisinin halka aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır:

“İhap Hulusi böylece yeni devletin ideolojisini halka mal etmekle görevli bir kitle iletişimci rolü üstlenir. ...Çağdaş kılıklarla mı gezilmelidir; halkın bilinçaltına bu arzuyu, İhap Hulusi Sümerbank için hazırladığı ilanlardaki çekici ayakkabı görüntüleri ile tahrik eder.... sonuç: doğrudan ilgisi olmayan çalışmalarında da İhap Hulusi, Cumhuriyetin görmek istediği bireyin görüntüsünü kullanır, çoğaltır, belleklere yerleştirir, yaygınlaşmasını sağlar....çünkü o cumhuriyetin sanatçısıdır, yeni rejimin ideolojisini halka mal etmekte ciddi emeği geçmiş bir kişidir. O cumhuriyeti afişe eden adamdır.” (Merter, 2003: 109)

Mimari üslupta da Batı modernleşmesinin yansımaları üretilmek istenmiş ve Ankara bir başkent olarak imar edilirken, yeni düşünce tarzının şehir mimarisine yansımıştır. Küçük bir şehir olan Ankara, yeni kurulan devletin kültür anlayışını yansıtması için geniş bir alan sunmaktadır. Şehrin bir başkente dönüşmesi için kamu binaları, okullar, kültür merkezleri, meydanlar inşa etmek için Osmanlı son dönemine damgasını vuran Mimar Kemalettin ve Vedat Beylerden yardım istenmiştir. Daha önceki bölümlerde incelendiği gibi bu iki mimar geçmişi temsil ettiği düşünüldükçe görevden alınmış, yerlerine Batıdan çağırılan yeni mimarlara şehir yapılanması teslim edilmiştir. Clemennzs Holzmester Büyük Millet Meclisi dahil bir çok bakanlık binasını inşa etmişken; Ernst Egli Ankara Devlet Konservatuvarı başta olmak üzere eğitim kurumlarına imza atmıştır. Yine Bruno Taut'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi dahil birkaç okul binası inşa ederek Batı mimarisini olduğu gibi Ankara'ya taşımışlardır (Sönmez, 2000: 65-70).

Tiyatronun da serencamı resimden pek farklı değildir. Bu dönemde tiyatroda estetik kaygılardan ziyade devrimin nasıl anlatılacağı kaygısı hakim olmuştur. Oyun yazarlığı konusunda yaşanan sıkıntı sebebiyle özellikle ilk yıllarda oyunlar Batı'dan yapılan çeviriler ya da uyarlamalarla sınırlı kalmıştır. Bu durum Tiyatronun halktan kopuk bir hal almasında ve özgün bir tiyatro anlayışının oluşmamasında etkili olmuştur (Karagül, 2014, 77). Fakat özgünlüğü engelleyen şeyin bununla sınırlı olmadığı kesindir. Cumhuriyet kurulduğunda neredeyse yüz yıllık bir mazisi bulunan

Türk tiyatrosunda devamlılık kesilerek, özellikle drama türüne ağırlık verilmiştir. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte tiyatroya yüklenen görev, hızlı bir şekilde yürütülen çağdaşlaşma hareketini en etkili biçimde kalabalık halk kitlelerine anlatmaktır. Tiyatro cahil halkı eğitmek ve devrimlerin gerekçeleriyle izah ederek meşrulaştırmak için bir eğitim aracına dönüşmüştür. Bu bakımdan tiyatrodan estetik bir beklenti içinde olunmamıştır. Halkevleri aracılığıyla sergilenen oyunlar çalakalem yazılmış, düz, basit bir üslup içinde, kolayca anlaşılacak, eğitici bir üslupta ve bolca devrim mesajı içeren şekilde hazırlanmaktadır. Bunun en çarpıcı örneği eser sahiplerinin oyun öncesi seyirciden özür dileyen konuşmalarında görülebilir. Halkevleri için yazılan oyunlarda anlatıcı oyun başlamadan önce önsöz niteliğinde oyunu tanıtan, aynı zamanda oyunun hangi süreç içinde yazıldığını ya da ismini neden öyle seçtiğini belirten bir tanıtım ile başladığı görülür. Bazı oyunlardan önce yazar eserin tiyatro sanatı içinde biçimsel ve içerik olarak sanatsal değerinden ziyade bir propaganda aracı olarak ortaya çıktığını ve estetik kaygılarla değerlendirilmemesi gerektiğini belirtme zarureti hissetmiştir. *Kurtuluş* oyununun önsözünde yazar “hiçbir temsilin sanatkarı değilim... dekor yönünden veya teknik bakımdan eksik kalan konuların civanmert bir görüşle eserin ruhundaki samimiyete bağışlanmasını aczimin iddiasız borçlarından bilerek okuyucularımdan özür dilemek zorundayım.” diyerek seyirciden özür diler. Yine İnkılap Yolu isimli oyunun önsözünde yazar “bu eserimin tiyatro tekniğine uygunluğu ve edebi kıymeti olmayabilir. Olduğunu da iddia etmedim etmiyorum. ... yalnız diyorum ki onda inan var, duyuş var, heyecanım var; o kadar. Bugünlük bunu kendime kafi görüyorum” (Başbuğ, 2013: 268-269) diyerek estetik kusurların mazur görülmesini istemektedir. Yine hem devrimleri anlatmak hem de Batı sanatlarını ülkede geliştirmek için tiyatro gibi operadan da yararlanılmak istenmiştir. Bu görev Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişen önemli besteci Adnan Saygun’a verilmiş, o da *Ülkü yolu*, *Bayönder* ve *Taşbebek* operalarıyla cumhuriyet devrimlerini anlatmaya çalışmıştır (Kolçak, 2005).

Sinema diğer sanatlardan farklı olarak pahalı ekipmanlara, teknisyenlere ve daha geniş bir bütçeye ihtiyaç duyması sebebiyle tek partili dönem boyunca çok bir gelişim gösterememiştir. Bununla birlikte sinemaya halkın ilgisinin arttığı, 1932 yılına gelindiğinde salon sayısının 129’a çıkmasından anlaşılabılır (Beyoğlu, 2018: 54). Bu

salonlarda yerli yapımların çok az üretilabiliyor olması sebebiyle genelde yabancı filmlerin gösterimi yapılıyordu. Devlet sinemanın propaganda aracı olarak ne kadar etkili olduğunun bilincindeydi. Bu sebeple sinemayı kullanarak devrim propagandası yapacak filmler hazırlamak istemiştir. Bu sebeple ilk olarak Avrupa yapımcılarında destek alınmak istenmiş ve Fransızlara bir tanesi Atatürk'ün hayatını konu alan bir diğeri de “Türk inkılapları ve kadın” konusunu işleyecek kurmaca bir senaryonun filmleştirilmesi istenmiştir. Bunun için Fransızların çıkardığı 1.300.000 Franklık maliyetin çok yüksek olması sebebiyle bu proje hayata geçirilememiştir (Beyoğlu, 2018: 116). Sektörün yavaş yavaş emeklemeye başladığı bu yıllarda sinemaya damgasını vuran isim Muhsin Ertuğrul olmuştur. Çekilen filmlerin dekor kullanılarak, tiyatro kökenli oyuncular ile birlikte çekilmesi sebebiyle sinemanın ilk yılları “tiyatrocular dönemi” olarak isimlendirilmiştir (Lüleci, 2009, 51). 1930'lu yıllarda zaten sınırlı sayıda üretilen sinema filmlerinin birkaç istisna dışında tamamı Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Sinema filmleri sadece bir eğlence aracı olarak değil tek partili rejim için tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi toplumu eğitmek amaçlı düşünülmüştür. Bu sebeple tiyatrodaki görülen rejim propagandasının buraya da yansıdığı görülür. Bu yıllarda Muhsin Ertuğrul'un çektiği *Ateşten gömlek*, *Ankara postası*, *Bir Millet Uyanyor*, *Aynaroz Kadısı*, *Bir kavuk Devrildi* gibi filmler Osmanlı dönemini kötülerken yeni rejimi yüceltmektedir (Özgüç, 2014, 31-37). Yine bu yıllarda sinema sektöründe etkili isimlerden birisi olan İpek film, devrimlere bağlılığını göstermek maksadıyla Cumhuriyet gazetesi ile birlikte bir senaryo yarışması düzenlemiştir. Yarışma şartlarından birisi, senaryonun Türk inkılaplarından ilham almış olmasıdır (Beyoğlu, 2018: 55). Sinemadaki bu tek sesliliğin hakim olduğu tiyatrocular döneminde din ve din adamının temsili konusunda tiyatro geleneğiyle aynı yolu izlediği görülür. Milli mücadeleyi anlatan filmlerde din adamı da nasibini almış; menfaatçi, işgal kuvvetlerinin tarafını tutan bir kişi olarak çizilirken, yeni Türkiye'yi temsil eden aydın kişiler ile (bir subay ya da bir öğretmen) karşı karşıya getirilerek milli mücadelenin sadece işgalci kuvvetlere karşı değil, ülkeyi geri götürmek isteyen kişilere karşı verildiği havası oluşturulmuştur.

Muhsin Ertuğrul tek partili dönemde sinemaya katkılarından ötürü takdir edilse de, tiyatro dilini olduğu gibi sinemaya taşıması ve bu alanda tiyatrodaki olduğu gibi tek

kurması sebebiyle eleştirilmiştir. Scognamillo bu durumu Ertuğrul'un tiyatroyu sinemalaştırması olarak nitelendirirken asıl problemin bununla sınırlı olmadığı, Ertuğrul'un ticari kaygılarla Batı sinemasındaki kalıpları olduğu gibi tekrarlamasının ve sonraki yıllarda bir "salgın olarak devam edecek" uyarılama furçasının kapısını açmasının daha büyük etkiler bıraktığını belirtir (Scognamillo, 1990: 39). Ertuğrul'un Türk sinemasında açtığı tek çığır uyarılama ile sınırlı kalmamıştır. Bu yıllarda çevrilen filmlerde ön plana çıkan şey sadece devrim öğretilerinin propagandası değil, sinema ile geniş halk kitlelerine yeni bir öge; cinsellik ve erotizmin sunumunu da yapmıştır. 1933 yılında çevirdiği *Karım Beni Aldatırsa* filminde ilk defa Türk kızları mayolu olarak görülmüştür. O yıllarda filmi izleyen Enis Olcayto salonda yaşananlarla ilgili şöyle bir hatırasını aktarır: "o günlerde ilk defa tek parçalı, kısa mayolu genç kızlar yan yana dizilip bacaklarını can can dansözleri gibi sağa sola sallayıp sonra havaya kaldırdıkları zaman bir çok sinema seyircisi başını önüne eğmiş ve aman başımıza taş yağacak bu çıplak kızların bembeyaz bacaklarını dibine kadar açmak sadece ayıp değil günah, günah diyerek salonu terk etmişlerdir." (Lüleci, 2009: 54) Aynı yıl çevirdiği yine bir uyarılama olan *Söz Bir Allah Bir* filminde anlattığı hikaye Maktav'a göre: "Görünümler, yaşadıkları mekanlarla, ilgi alanları itibariyle yeni Türkiye'nin hedeflenen Batılı yüzünü temsil eder ama aralarındaki kadın erkek ilişkisi 1930'lar Türkiye'sinin en modern kesimleri için dahi 'aşırı serbest ilişkilerdir.'" (Maktav, 2002: 53) Nitekim filmde kocasını aldatan kadınlar, revü kızları, dekolte kıyafetler, Batılılaşmak isteyen Türkiye için bile fazla gelmiştir. Ertuğrul'un 1940 yapımı uyarılama filmi *Şehvet Kurbanı* dekolte, revü dansları gibi müstehcen unsurların ötesine geçilerek erotizmi sinemada temsil etmeye başlamıştır. Muhsin Ertuğrul sinemacılığı konusunda çok konuşmamış olmakla birlikte, "zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi ben de isterdim ama olmadı işte" (Scognamillo, 1990: 65) diyerek sinemanın yanlış yönde ilerlemesine verdiği katkıyı itiraf etmiştir. Tiyatrocular dönemi olarak bilinen tek partili dönem boyunca sinema Muhsin Ertuğrul'un tekelinde kalmış ve sonraki yıllarda etkisini devam ettirecek klişelerin üretildiği bir dönem olmuştur.

Farklı sanat dallarında o yıllarda üretilen örnekler incelendiğinde, bunların nasıl olması gerektiğine dair devletin sıkı bir denetiminin olduğu görülecektir.

Devrimin bir estetiğini üretmek ve bunu hem kültürel üretim alanına kalıcı olarak hakim kılmak hem de bir estetik algısı olmadığı düşünülen topluma kazandırmak devletin kendine biçtiği önemli bir rol olmuştur. Estetiğin siyasal inşası, toplumu bir nesne olarak görerek neyin estetik olduğunu öğretmek istemiştir. Bu çaba sanatçılar arasında belirli düzeyde bir eleştiriye neden olsa da devrime inanan ya da inanmak zorunda kalan sanat üreticilerinin bu denetimden kendilerini dışarda tutmaları mümkün olmamıştır. Malik Aksel'in şu sözleri tek partili dönemde inşa edilen kültürel üretim alanının nasıl bir estetik anlayışa sahip olduğunu özetler niteliktedir:

“Bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılap eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil, memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetlidir.” (Aksel, 1977: 25)

Değerlendirme

Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra takip edilen kültür politikaları ile bir devrin kapanıp yenisinin başladığı görülür. Tek parti iktidarı dönemi Osmanlı geçmişi ile bir hesaplama, daha ötesi ondan bir kopuş süreci olmuştur. Bu yeni dönemde devletin kendisine biçtiği toplumu çağdaşlaştırma rolü, Batı kültürünün evrensel ve tek geçerli yol olduğu düşüncesi ekseninde şekillenmiştir. Kültürel değişimin devlet eliyle yürütülmesi gerektiğine duyulan inanç kültür ve sanat faaliyetlerini devlet kontrolünde yürütülmesine yol açmıştır. Bir taraftan toplumu modernleştirmek diğer taraftan devrim ideolojisini halka benimsetmek için sanat bir araç olarak kullanılmış ve bu süreç kültürel üretim alanının yeniden inşa edilmesine yol açmıştır. Tek partili yıllar alanın kurallarının yeniden belirlendiği, oyuncuların yerleştirildiği, kimi aktörlerin dışarıya çıkarıldığı ve oyunun yeniden kurulduğu bir süreç olmuştur. Alanda Türk toplumunda Tanzimat'tan itibaren tartışılacak geleneksel/çağdaş, Dini/seküler, geçmiş/gelecek, geri kalmış/gelişmiş gibi ikilikler üzerinden birbirinin karşısına yerleştirilerek değerlendirilmiş, birlikte olamayacağına kanaat getirilmiş ve biri diğerine tercih edilmek zorunda hissedilmiştir. Bu sebeple yeni dönemde din geçmişin bir parçası olarak görülerek şüpheyle yaklaşılmış, Türk-İslam sanatları alanın kenarına doğru itilmiş ve alanın merkezine Batı sanatları ve onun üretim biçimleri yerleştirilmiştir. Bu sebeple alanın yeniden düzenlenmesi, gelenek ve dinle

çatışma içinde gerçekleşmiştir. Alanın doğuşuyla ilgili bir diğer önemli nokta ise, sanat eğitim kurumlarının alanın kuruluş ilkelerini koruyucu misyona sahip olması, alanı denetlemesi ve alanın yapısını yeniden üretecek hakim konumlara yerleşmeleridir. Bu bakımdan tek partili dönem bitse bile alanın dinamikleri, sanatçı yetiştirme otoritesi ile alana hakim olan kurumlar vasıtasıyla yeniden üretilebilecektir. Bu sebeple çok partili döneme geçildiğinde siyaset alanı içine sıkışan kültürel üretim, özerk bir yapı olarak ondan koparken alanı şekillendiren önemli aktörler, sanat eğitimi veren kurumlar olacaktır. Bu bölümde Türkiye’de kültürel üretim alanının tek partili dönemde devlet tarafından nasıl yeniden inşa edildiği, bu sürecin din ve gelenekle nasıl gerilimli bir ilişki ürettiği incelenmiştir. Bir sonraki bölümde çok partili döneme geçildiğinde alan siyasi denetimden kopup otonom bir yapıya dönüşürken, tek partili dönem etkisiyle yapısının ve doksasının nasıl şekillendiği incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇOK PARTİLİ DÖNEMDE TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANININ YAPISI VE DOKSASI

3.1. Alanın Toplumsal Uzamdaki Yeri

Belirli bir dönemde üretilen kültürel ürünler üzerine çalışmak için öncelikle alan içindeki konumları ve sosyal faillerin aldığı pozisyonları araştırmak gereklidir. Toplumsal yapıları topoğrafik bir yayılım içerisinde alanlara böldüğümüzde, ve bu alanlar içinden kültürel üretim alanını ele almak istediğimizde, alan içindeki sanatçılar ve araçlar (küratörler, galeriler, sanat eğitimi, sanat takipçileri gibi) arasındaki görünür ilişkiyi ya da bireylerin eylemlerine tözcü bir yaklaşımla bakmayı yıkarak, kültür ürünlerini onların açık ya da örtük sonuçları neticesinde ortaya çıkan etkileri yanı sıra sosyal failler ya da gruplar tarafında tutulan pozisyonlar ve bunlar için verilen mücadeleleri incelemek gerekir (Bourdieu, 1993: 29). Alanın yapısı, ortaya çıkan kültürel ürünleri biçim ve içerik olarak etkilemesi, neyin sanat eseri ve kimin sanatçı olduğunu belirleme otoritesini alanda hakim unsurlara dağıtması sebebiyle, hem alanın dışından hem de içinden alana hakim olmaya yönelik bir mücadeleyi ortaya çıkarmaktadır. Bu bakımdan kültür alanı bir güç alanıdır ama aynı zamanda elde edilen gücü korumak ya da ele geçirmek için verilen bir mücadelenin alanıdır (Bourdieu, 1993: 30).

Yukarıdaki ilkedен hareketle, Türkiye’de kültürel üretim alanının yapısını anlayabilmek için, sadece alanın iç dinamiklerine bakmak yeterli olmayacaktır. Bu bölümde tek partili dönemde siyasal erk tarafından Batı sanatları merkeze alınarak inşa edilmiş olması sebebiyle, siyasetle ilişkisine ve Batı’dan taşınan etkilerin hegemonik kabulünün alanın çok partili döneme geçildikten sonra yapısına nasıl bir etkide bulunduğu bakılacaktır. İç dinamikler bakımından ise, 1960’larda yükselmekte olan ideolojik kutuplaşmanın alandaki mücadelelere etkisi ve 1980’e kadar sanat eğitimini elinde tutan kurumların alana etkileri incelenecektir. Siyasetin alana dışarıdan

müdahalesi olarak sadece 50-80 arasında siyasal istikrarsızlıklar, sürekli değişen hükümetler, sağ ve sol partilerin kültürel bakışlarındaki farklılıklar ve hükümetlerin kültüre yönelik farklı politik duruşları kastedilmemektedir. Cumhuriyetin kurulduğu ilkelerin korunması için tek partili dönemde olduğu kadar güçlü bir siyasal denetim olmasa da, cumhuriyetin ilkelerine bağlılık, tek partili dönemde yapılan devrimlere saygı, tek partili dönemde belirlenen kültürel dönüşüm hedeflerine sadık kalmak, bütün siyasal yapılardan beklenen bir ön şart olarak varlığını sürdürmüştür (Karpat, 2009: 121-122). Bu bakımdan siyasetin etkisi sadece ideolojik farklılıklara göre iktidar değişikliklerine bağlı olarak devletin kültür politikalarında takip edilen geçici farklılıklar değil, aynı zamanda tek partili dönemde inşa edilen kültür algısının büyük ölçüde devam ettiriliyor olmasında aranmalıdır. Yine siyasetin alana etkisi olarak ele alınabilecek başka bir durum da, gündelik politik kargaşanın ötesinde, 60'larda Batı'da ortaya çıkan ve bütün dünyayı saran ideolojik akımların Türkiye'deki yansımalarıdır. Batı'da sol hareketin etkili olduğu siyasal kargaşalar, protestolar, öğrenci hareketleri, silahlı/silahsız eylemlerin, Türkiye'de de bir yansımasının olduğu bilinmektedir. Özellikle kendi içinde bir çok farklı fraksiyona sahip sol ideolojinin kendi sanat dilini ve estetiğini üretmesi, Batı'yla güçlü bağları olan Türk sanatçılar aracılığıyla bu estetiğin Türkiye'ye taşınması anlamına geliyordu ki bu başlı başına sanat alanında yeni açılımlar ya da çatışmalar doğurma potansiyeline sahip oluşturmaktadır.

3.1.1. Genel Görünüm

İkinci Dünya Savaşından sonra Avrupa'da ortaya çıkan çok partili demokrasileri güçlendirme talepleri, dünyada kendisine bir yer arayan Türkiye'yi de etkilediği görülür. CHP'nin çok partili sistemin önün açması aynı zamanda Cumhuriyetin ilk yıllarında benimsenen devrim politikalarının da bittiğinin kabulü niteliğinde olmuştur. Çok partili döneme geçildikten sonra 1950 yılında yapılan ilk seçimlerde Demokrat Parti (DP) ezici bir üstünlükle iktidara gelmişti. Daha ılımlı görülen yeni partinin kurucusu Celal Bayar Cumhurbaşkanı olurken, hem parti başkanlığını hem de Başbakanlığı alan Adnan Menderes, 50'lere asıl damgasını vuran isim olmuştur. DP, tek partili dönemin bürokratik ve askeri yerleşik yönetici elitlerinden farklı olarak seçim bölgeleriyle daha güçlü ilişkiler içinde olan, nispeten

genç, ticaret ve hukuk formasyonu ağırlıklı yeni bir yapılanma olarak ortaya çıkmıştır (Zürcher, 2004: 221). Adnan Menderes Başbakan olduktan sonra iç politikayla ilgili ilk icraatları CHP döneminde oluşturulan parti-devlet anlayışını yıkmak için devlet destekli kurumların CHP'ye bağlılığını ortadan kaldıran yasalar çıkarmak olmuştur. Kültür alanını da ilgilendiren bu politikalar, tek partili dönemde inşa edilen kültür iktidarının yıkılmasına yönelik DP'nin yürürlüğe koyduğu eylem planının bir parçasıdır. DP ilk yıllarını CHP dönemiyle bir hesaplaşma içinde geçirmiş, eski kültür politikalarını reddederek, onların oluşturduğunu düşündüğü toplumsal yaraları onarmak için yasalar ve düzenlemeler ile tek partili dönem kültür politikalarını sona erdirmek istemiştir. Bu doğrultuda DP döneminde atılan ilk adım ezan yasağının kaldırılarak tekrar Arapça okunmasını sağlamak olmuştur. Yine seçim döneminde çok sert bir dille eleştirdikleri Halkevleri ve Köy Enstitülerinin, önce CHP ile arasındaki organik bağı kaldırılmış, ardından birkaç yıl sonra ise bu kurumlar tamamen kapatılmıştır (Albayrak, 2004: 208). Yine 50'li yıllarda tek partili dönemde yurt gezileri gibi etkinliklerle sanatçılara yapılan doğrudan yardımlarda gözle görülür bir azalma olmuştur. Devlet desteğinin kesilmesi ile birlikte sanatçılar bir yandan kendi yollarını bulmak zorunda bırakılmışlar diğer taraftan ise tek partili dönemde parti ideolojisine uygun olarak üretmek zorunda oldukları kalıplardan sıyrılmışlardır. Dış politikada Batı bloğuna yaklaşma, NATO üyeliği, serbest piyasa ekonomisini güçlendirme gibi adımlar ise, tüketimi arttırarak Türkiye'nin Batı kültürüne daha yoğun maruz kalmasına sebep olmuştur (Zürcher, 2004: 325). Yine bu dönemde Sovyet Rusya tehdidine karşı Amerika'ya yaklaşılmış ve çeşitli alanlarda uzman talebi Avrupa'dan ziyade bu ülkeden çağırılmaya başlanmıştır. DP dönemi kültür politikaları bakımından CHP ile bir hesaplaşma içinde olmuş, fakat kendinden sonraki yılları etkileyecek güçlü bir kültür politikası üretememiştir. Yine bu dönemde toplumun dini beklentilerini karşılamak için alınan bazı siyasi kararların dışında Batıcı kültür anlayışı sürdürülmüştür. Bu sebeple Menderesli yıllar devletin kültürel üretim alanındaki doğrudan denetiminin kalkması sebebiyle kültürün sivilleştiği, fakat devletin yeni bir kültür bakışı geliştiremediği için sanat adına nispeten sessiz geçen bir dönem olmuştur (Çatalbaş, 2014).

27 Mayıs 1960 yılında gerçekleştirilen askeri darbeden sonra Türkiye siyasal, sosyal ve kültürel olarak tam bir kargaşa dönemine girmiştir. Siyasal anlamda koalisyon hükümetlerinin kurulması, sürekli yenilenen seçimler, sağ-sol çatışmalarının başlaması, Avrupa’da yaşanan öğrenci olaylarının Türkiye’ye sıçraması, ülkenin çalkantılı yıllar geçirmesine sebep olmuştur (Zürcher, 2004: 249). 1961’de görece özgür bir anayasanın yürürlüğe girmesi ile birlikte bir taraftan Türkiye İşçi Partisi (TİP) gibi sol görüşlü partiler kurulurken DP’nin devamı niteliğinde Adalet Partisi (AP) ve sonraki yıllarda milliyetçi kanadı temsil eden Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ve İslamcı kimliği ile bilinen Milli Nizam Partisi (MNP) kurulmuştur. Siyasette yaşanan bu çok seslilik sebebiyle, bu yıllarda kurulan kısa ömürlü koalisyonların karmaşık kültür politikalarını etkin bir şekilde uygulayamadığı, devlet güdümlü kültür politikaları yerine ideolojik yaklaşımların egemen olduğu bir kültürel üretim alanının ortaya çıktığını görmek mümkündür. Üniversitelerde yaşanan ideolojik kutuplaşma, sokak çatışmalarını doğurmuş, 1971 yılında yapılan Askeri müdahale ise bu çatışmaları sona erdirmeye yetmemiştir. Olayların artarak geniş bir toplumsal tabana yayılması 1980 darbesine zemin hazırlamış, böylece 1961 anayasası ile ortaya çıkan çok sesli ama aynı zamanda çatışmacı dönem sona ermiştir.

Yine bu yıllarda tüketimin artması ve özellikle televizyonun insanların hayatına girmesi ile birlikte, toplumsal kültürde köklü değişimlerin yaşandığı görülür. Bir taraftan kentlere göçün hızla artmış olması sebebiyle, çarpık kentleşme, kültürel çatışma, işsizlik gibi sorunlar arabesk kültürünü güçlendirirken diğer taraftan televizyon ve magazin dergileri aracılığıyla hippy yaşam tarzı, İspanyol paça pantolonlar, mini etek, pop müziği, gençlik hareketleri gibi kültürel öğelerin ülkeye hızla yayılmasının önünü açmıştır (Belge, 2002a: 810). Yeni kültürel sembollerin daha rahat dolaşım kazandığı bu yıllarda kültürel alan da biçim ve içerik olarak bunların etkisinde kaldığı görülür.

3.1.2. Çok Partili Döneme Geçiş ve Siyasetin Sanat Alanına Etkisi

1950’de Adalet Partisi’nin seçimi kazanması ile birlikte parti hükümet sistemi ve milli şeflik ortadan kalkmış, kültür üretiminin kaynağı olan CHP, muhalefette kalmıştır. Çok partili döneme geçişle birlikte o zamana kadar devlet eliyle sürdürülen

kültürü dönüştürmeye yönelik sistemli politikalar sone ermiş, Halkevleri ve Köy Enstitüleri kapatılmıştır. Tek partili dönemde devrim sanatı olarak isimlendirilen kültürel anlayışın yayılmasına yönelik faaliyetlerin durdurulması ile birlikte, devletin sanatçılara dağıttığı burslar, idari görevler, Anadolu’da yapılan geziler karşılığında ödenen ücretler gibi devrim estetiğiyle sınırlandırılmış yapılara ödenen ekonomik destekler azalmıştır. Bu yolla sanatçıların siyasal denetimden uzaklaşması, daha sonraki yıllarda sürekli tartışma konularından birisi olan devletin sanatçıya sahip çıkmadığı eleştirilerini yol açsa da, sanatçıları devrim estetiğinin kalıplarından kurtarması yönüyle onu tekrar sivilleşiren ve bu sebeple inkılabın anlatılması kaygıları yerine mesela resimde, soyuta yönelen, İslami kaligrafinin ve minyatürün kullanılması gibi sanatçıların farklı değerlere yönelmeye başladığı görülür (Öndin: 2003, 121). Kişisel farklılıkların belirginleşmeye başlaması ve Devlet sergileri dışında çalışmalarını farklı alanlarda göstermek için yeni arayışlara girmeleri ile sanatçıları kendi kişisel sergilerini açmaya yönelmiştir (Ötkünç, 2007: 45-46). Kültürel üretim üzerinde devlet denetiminin belirli ölçüde kalkarak sivil alana kayması, yavaş yavaş artan sanayileşme hamleleri ile birlikte ortaya çıkan ekonomik kalkınma ile birleştiğinde, sanat ürünlerinin bir yatırım değeri kazanarak, üst sınıflar, galeriler, sergiler ve müzayede gibi yeni kültürel ağlar içinde dolaşıma girmeye başladığı görülür. Sanat eserinin tam bir yatırım aracına dönüşmesi ise 70’lerde gerçekleşecektir. (Ödekan, 1999, 5)

1960 yılında gerçekleşen darbeden bir yıl sonra, tekrar çok partili hayata geçilmiş olmakla birlikte siyasette istikrarlı bir dönem yakalanamamış, birkaç yılda bir kurulan hükümetler ve askeri müdahaleler arasında devletin kültür politikaları kısa süreli ve etkisiz kalmıştır (Bek, 2017: 64). Çok partili hayata geçildikten sonra CHP’nin etkinliğinin kırılmasına paralel olarak sağ partilerin yükselişe geçtiği ve girdikleri seçimlerde daha başarılı oldukları görülür. Böylece o döneme kadar kabul gören profan, dinin dışlandığı, geleneğin reddedildiği, Batılı sanat anlayışı, sağ hükümetler tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. Sanat alanında Tek partili dönemin devam eden etkisi ve özellikle sanat eğitimi veren kurumlarda batıcılığın etkin olması üzerine, sağ partiler ile bu kurumlar arasında bir mücadelenin yaşandığı görülecektir. Bunun en somut örneği, Sağ partilerin özellikle Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne

yönelik eleştirileri ve ona bir alternatif oluşturma çabalarında görülür. 1973 yılında Aydınlar Ocağı yeni bir güzel sanatlar okulunun açılması gerektiğine dair yayınladığı manifestoda bu isteklerine gerekçe olarak Akademi'nin Türk sanat kürsüsünü lağvetmesiyle birlikte Türk halkına ve Türk devletine hakaret etmiş olduğunu gösterir: “Şimdi ya müesseseyi yıkıp yeni baştan kurmak veya bir kenarda bırakarak yeni ve gerçek bir Türk Güzel Sanatlar Akademisi kurmak gerekecek bir noktaya ulaşılmıştır” (Önsipahioğlu 1976 : 15). 1976 yılına gelindiğinde ise bir yıl önce kurulmuş olan Birinci Milliyetçi Cephe hükümeti, Akademi'nin tekeli kırıkmak için yeniden hamle yapar ve eski Sultanahmet Cezaevi binasında bir sanat okulu açılmasına karar verir. Okul müdürü olarak Akademi'den Nejat Diyarbekirli'nin istenmesi üzerine ise Milli Eğitim Bakanlığı ile Akademi arasında sürtüşme yaşanmıştır. Akademi'nin temsilciler kurulu aldıkları bir kararda kendi dışlarında başka bir sanat okulunun açılmasına sıcak bakmadıklarını aşağıdaki beyanları ile açıkça belirtmişlerdir:

“Akademimiz Temsilciler Kurulu, kurumumuz uzmanlık alanına giren bir konuda görüş ve yardımını almak ihtiyacını duymaksızın yeni bir eğitim kurumu açma kararını yerinde bulmamakta; bu tutumun dile getirilmeyen, ancak Akademice bilinen gerekçesine de katılmamakta ve ülkemiz şartları içinde Akademi'nin katkısı olmadan böyle bir girişimin başarılı olacağına inanmamaktadır.” (Önsipahioğlu 1976 : 16).

1977 yılına gelindiğinde ise Demirel Hükümeti Akademi'nin ihtiyaçları karşılamada yetersiz kaldığı gerekçesi ile Ankara'da yeni bir Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin açılması planlamıştır (Bek, 2017: 70). Sağ hükümetler ile akademi arasında yaşanan bu gerginlik, kültürel alanda verilen mücadelenin siyasal ve ideolojik yönlerine işaret etmektedir. Sağ partilerin Akademi'yle ilgili kaygılarının iki noktada birleştiği görülebilir. Birincisi o dönemde sağ partilerin ve özellikle MHP'nin mücadele ettiği solculuk görüşünün sanat alanına hakim olmasından duyduğu rahatsızlık, ikincisi ise sağ partilerin Akademi'yi Batı taklitçisi ve milli değerlere sahip olmayan bir sanatın temsilcisi olarak görmesidir. Akademinin unvan dağıtma yetkisinin ve görece özerk yapısının verdiği güvenle o yıllarda kültürel alana hükmeden tavrı sağ partilerde rahatsızlık uyandırmaktadır. Aralarında süren mücadele kültür üretimine sahip olma yada alternatif unvan veren sağ görüşlü kurumlar açarak alandaki iktidar çatışmasına dahil olma çabasıdır. Diğer taraftan Akademi de kendi dışında başka bir kurumun açılmasına karşı çıkararak engellemeye çalışması, alan içinde

elde ettiği hakimiyeti alternatif kurumlarla paylaşmak istememesi olarak okunabilir. Akademi, siyasilerin kendileri dışında alternatif kurumlar açmasına karşı çıkararak alandaki otoritesini korumaya çalışmıştır. Her iki tarafın verdiği mücadelede birbirlerini suçlarken “gerçek sanatçılık”, “milli sanat”, “ağdaşlık” gibi kavramlardan hareketle dışlama stratejileri takip ettikleri görülmektedir.

Sağ hükümetlerin hakim kültür politikalarına alternatif üretmeye başlaması istenilen etkiyi yaratmasa da, çok partili dönemde yeni bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Sanat eğitimi ve üretimini tekelinde tutan kurumlar içinde, henüz yer edinmeyen geleneksel değerlere atıfla kullanılan “milli kültür” kavramı etrafındaki tartışmalar, alana dışarıdan siyaset aracılığıyla girmiştir. O döneme kadar “ulusal kültür” kavramı tercih edilirken, “milli ve manevi değerleri içine alan”, seküler olmayan ve Osmanlı’yı reddetmeyen bir kültür kavramı siyasal arenada kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, 1969, 1970 ve 1975 tarihlerinde kurulan II. III. ve IV. Süleyman Demirel hükümetlerinin kültür programlarında bu söylemin izlerini bulmak mümkündür. Bu programlarda örf, adet, folklor gibi kavramaların vurgulandığı, buna karşılık ağdaş sanatlar ve Batı sanatları gibi kavramların hiç geçmediği görülecektir.¹¹ Milli kavramı 1971 yılında kurulan Kültür Bakanlığı için bir n ad olarak da önerilmiş ve bu bakanlığın geçmişinden beslenen, dini hassasiyetlere dikkat eden, toplumun manevi değerli ile barışık bir bakanlık olması gerektiği belirtilmiştir (Kabaklı, 1973:2).

Millilik kavramı ulusallıktan farklı bir anlamda kullanılıyordu. Bir nceki bölümde incelendiği gibi, ulusal kültür yaklaşımı, Türk kültürünü seküler bir dille inşa ederken biçim olarak Batı sanatlarında vücut bulmayı hedefleyen tek parti idealidir. Milli kültür ise Osmanlı’dan günümüze dini ve milli sanatların devam ettirilmesi ve geliştirilmesi olarak kendini ifade eder. Bu farklılık Kültür Bakanlığı’nın yayınlarına da yansımıştır. 1976 yılında Demirel Hkmeti döneminde ilk defa yayınlanan Milli Kültür dergisinin ismi , iki yıl sonra kurulan Ecevit Hkmeti döneminde Ulusal Kültür olarak değiştirilmiştir. Değişiklik sadece isimle sınırlı değildir. Bek, hkmetlere bağlı olarak dergide yaşanan dönüşümü şöyle ifade etmektedir:

¹¹ Hkmet Programları için bkz: Neziroğlu ve diğerleri, *Hükümetler, Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri*, 2013, Ankara, TBMM.

“Milli Kùltùr dergisi eski Türkçeyi kullanan, Orta Asya kùltürünü, Türk-İslam sentezini öne çıkaran, “sosyalizme – komünizme” karşı tavır alan bir dergi iken, “Ulusal Kùltür”, öz Türkçeyi kullanan, ulusal kùltürle birlikte evrenselliğe vurgu yapan, Atatürk devrimlerine, Türk kùltürünün kökenlerine ilişkin görüşlere yer veren bir dergidir.” (Bek, 2017: 41)

Her ne kadar sağ görüşlü hükümetlerin milli kùltür kavramı etrafında alana hakim yaklaşımlardan farklı yol takip etmek istemişlerse de tek partili dönemde gerçekleştiği gibi alanın yapısını kökten değiştirecek bir boyuta ulaşamamıştır. Bunun en önemli sebebi olarak siyasal istikrarsızlığın yanı sıra, milli kùltür yaklaşımının artık otonom bir yapıya kavuşmuş kùltürel üretim alanı içinde bir karşılık görmemiş olması, alanın hakim kurumları tarafından bu yaklaşımın reddedilmesi ve kavramın ideolojik karşıtlık içinde ele alınması da diğer etmenler olarak görülebilir.

Çok partili hayata geçişin alan üzerindeki en önemli etkisi, devrim politikalarının sona ermesi sebebiyle, kùltürel üretim alanı üzerindeki devletin mutlak denetiminin kalkması olmuştur. Artık kùltürel üretim alanı, tek partili dönemde atılan temeller üzerinde, toplumsal uzam içinde ve otonom bir yapıda kendine has bir alan işgal etmeye başlayacaktır. Bununla birlikte özellikle 1960 darbesinden sonraki gelişmelere bakıldığında siyasetin alanda belirleyici olmayı sürdürmeye çalıştığı da görülür. Fakat bu tek partili dönemdeki mutlak denetimden çok uzakta, kendi iç istikrarını sağlamaya başlayan bir alana, dışarıdan müdahale şeklinde olmaya çalışmıştır. Yeni ortaya çıkan çok sesli siyasal ortamda, hükümetlerin birbirinden farklı kùltür politikaları ürettikleri görülür. 60-80 arası sağ partiler kùltürel üretim alanına hakim olan yaklaşımların dışında yeni politikalar takip etmek istemiş, fakat alana müdahalede başarılı olamamışlardır. Yine de milli kùltür kavramı ile, o zamana kadar mutlak doğru ve tek takip edilmesi gerek yol olarak görülen Batı sanatlarını takip etme politikasının yanlış olabileceği gösterilmiştir. Alternatif yaklaşımların varlığı ve bunların siyasal bir temsiliyete kavuşsa da, alanın yapısının ve hakim doksa’nın sağ hükümetlerin müdahalesinin zayıf olduğu görülür. Bununla birlikte tek partili dönemden itibaren siyasal alan, Türkiye’de kùltürel ürünlerin nasıl olması gerektiğine dair devam eden mücadelede, alana dışarıdan müdahale eden bir üst yapı olarak varlığını sürdürmüştür.

3.2. Alandaki Konumlar ve Konum Almalar

3.2.1. Akademi ve Galeriler

3.2.1.1. Akademi

Tek partili dönemde devlet tekelinde oluşturulan sanat kurumları, bir yandan sanat üretimini gerçekleştiren merkezler olmuş, diğer yandan sanatçılara diploma ve unvan verme yetkisine sahip olmaları yönüyle resmi olarak kimlerin sanatçı olarak tanınacaklarını belirleme gücünü ellerinde bulundurmışlardır. Bu bakımdan resmi sanat kurumları hem üretilecek ürünlerin biçim ve içeriğini denetleme hem de kimin sanatçı olacağını belirleme yetkisine sahip olmak bakımından alandaki konumları temsil etmektedirler. Bu bölümde Plastik sanatlarla uğraşan öğrencilere eğitim ve diploma verme yetkisine sahip ve bir eserin sembolik değerinin oluşma sürecinde sanat üreticisinin dışında devreye girebilen tek resmi kurum olması bakımından o dönemki ismiyle Güzel Sanatlar Akademisi incelenecektir. Bunun dışında 70'lerden sonra yaygın hale gelmeye başlayan galerilerin alana etkisine bakılacaktır.

Tevhidi tedrisat ile özel kurumların kapanmasından sonra Akademi, sanat eğitimi veren tek kurum olarak düzenlenmesi sebebiyle, çok partili döneme geçildiğinde hala sanat alanında güçlü bir otorite olarak kalmaya devam etmiştir. 1980'lere kadar Akademi'den bağımsız olarak sanat eğitimi veren resmi kurumlar 1957'de açılan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Ankara'da 1932 yılında açılan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim – İş Bölümü ile sınırlıdır. Bu üç resmi kurumdan Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim eğitimi veren bölüm, resim öğretmeni yetiştirmek maksadıyla açılmış, Yüksek okul ise Bauhaus Eğitim Ekolüne uygun olarak daha çok endüstriyel tasarım yapmak maksadıyla kurulmuştur.¹² Özel eğitim vermek maksadıyla kurulan Mimarlık Yüksek Okulu ve Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu (UESYO), özel yüksek okullar etrafında 60'lı yılların ortalarından itibaren süregelen tartışmaların bir parçası olarak devlet üniversitelerine bağlanmaları doğrultusunda alınan karar ile 9 Temmuz 1971 yılında Akademi'ye

¹² <https://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce/> son ziyaret: 21 Mayıs 2019

bağlanmışlardır. UESYO, Akademiye bağlandıktan sonra oradan gelen hocalar tarafından şekillenmiştir (Bek, 2017: 83). Bu bakımdan Akademi estetik amaçla sanat eğitimi veren ve mezunlarının sanatçı olarak görüldüğü tek kurum olarak uzun yıllar kültürel üretim alanında başat kurum olmuştur. Akademinin sanat alanında elde ettiği bu otoritesi sadece eğitimin tekelleşmesi ile sonuçlanmamış; aynı zamanda kurum genel olarak sanat ortamını oluşturma, sanatçıları ve sanat ürünlerini denetleme ve Bunulday'ın deyiimiyle “ülkenin resmi sanatının üreticisi” rolünü elinde tutmuştur (Bunulday, 2008, 48). Mesela 1960'lı yıllarda çok az bulunan sanat galerilerinden Taksim Sanat Galerisi'nde eserlerin sergilenebilmesi için öncelikle Akademi hocalarından oluşan bir kurulun onayından geçmesi gerekmektedir (Bek, 2017: 96). Yine devlet tarafından düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergilerde jüri üyesi olarak Akademi üyelerinin ağırlıkta olması ve eser seçiminde objektif olunmadığı gerekçesiyle zaman zaman eleştirilere maruz kaldığı görülür (Gürdaş, 2017: 1083). Akademi'nin sanat alanı üzerindeki bu otoritesi genç kuşaklar arasında rahatsızlık da doğurmuştur. Genç ressamın çalışmalarını sergilemek için Taksim Sanat Galerisini değil, Akademi hocalarının onayını istemeyen Beyoğlu Şehir Galerisini tercih ediyorlardı. Yine Lütfü Günay bir Akademi mezunu olarak Adnan Çoker ile birlikte Türkiye'de ilk soyut resim sergisini Ankara'da açmayı tercih etmiştir. Sanatın merkezi İstanbul iken neden Ankara'yı tercih ettikleri sorulduğunda Akademi'nin aleni olmasa da İstanbul'un sanat ortamını kontrol ettiğini ve Akademi'nin soyut resme sıcak bakmaması sebebiyle sergiyi Ankara'da açmayı tercih ettiklerini belirtmiştir (Altan, 2014: 79).

Akademinin kültürel üretim alanında kurduğu bu egemenlik sebebiyle benimsediği ilkeler, özellikle plastik sanatlarda, alanın hakim dokasını oluşturmaya zemin hazırlamıştır. Bu sebeple Akademinin sanat anlayışında öne çıkan iki nokta, aynı zamanda kültürel üretim alanı içinde plastik sanatların o yıllardaki takip ettiği yolu belirlemede etkili olmuştur. Birincisi, Akademi tek partili dönemde bir reform geçirerek kendisine yüklenen Batı sanatlarını takip etme misyonunu devam ettirmesidir. Akademi Batı'da plastik sanatlarda yaşanan gelişmeleri takip ederek onların Türkiye'ye taşınmasını sağlamaktaydı (Bunulday, 2008, 48). Bu misyon aynı zamanda bir eksiklik duygusundan, “Batılı sanatçıların aynı seviyeye çıkabilme”,

“onlar gibi olabilme” kaygısından beslenmektedir (Yaman, 1998: 136). Bu durum Akademi etkisindeki Türk resminin özgün olmadığı yönünde eleştirileri doğurmuştur. Dönemin önemli ressamlarından Nuri İyem, Akademi’deki Batılı hakimiyeti ve sanat eğitiminin Batı etkisinde olması sebebiyle özgünlüğün oluşmadığı bir sanat ortamı ürettiğinden şikayet eder:

“1936 yılından bu güne dek, G. S. Akademisinden diplomalı ressam yetiştiren, devlet sergilerini yöneten, yurtdışına ‘Türk resmi’ni seçip gönderen, Devlet Jürisini kuran, diyeceğim plastik sanatlar alanında devlet yatırımlarının tümünü tüketmeyi üstüne ödev almış bir kuşak var... E durum böylesine olunca Türk resminin batı etkisinden kurtulabilmesi şanı nice azalır, anlaşılmaz mı?” (İyem, 1965: 18)

İkinci olarak 1960’lı yıllara gelindiğinde Akademi sol hareketlerden etkilenererek, sol ve devrimci sanat anlayışının Akademinin genç mensupları aracılığıyla alana girmesine zemin hazırlamıştır. Sonraki bölümlerde detaylı olarak ele alacağımız Akademinin bu şekilde siyasallaşması sonucunda, Türkiye’de sanat eğitimi veren en önemli kurum hem Batı dışındaki sanat eğitimini kendine kapatmış oluyor hem de belirli bir ideolojinin kendisini ifade etmesi için kurumsal bir zemin oluşturuyordu. Siyasetin alana etkisi bölümünde ele aldığımız sağ hükümetlerin alternatif bir sanat eğitimi veren kurum açmak istemeleri sebebiyle Akademi ile aralarında yaşanan gerginlik bu bilgiler doğrultusunda daha iyi anlaşılır. Akademi’nin hem sadece Batı’ya dönük olması hem de sol görüşlerin hakim olduğu bir yer olması sebebiyle ortaya çıkan tek seslilik diğer yaklaşımların kendilerine Akademi içinde yer bulamayacakları için, diploma verme yetkisi olan alternatif eğitim kurumları ile alan içinde bir denge kurma arayışına itmiştir. Bu bakımdan sağ hükümetlerin Akademiye bir alternatif aramaları kurumun yetersizliğinden değil, ideolojik karşıtlıkların alana yansımalarından kaynaklandığı fikri güçlenir. Öte taraftan Akademi’nin alternatif kurumlara tepki göstererek kendi tekeli korumaya yönelik adımları da yine sanat üretiminde Akademi’nin tek başına yeterli olmasından değil, alan içindeki otoritelerini kaybetme endişesinden ve kendi estetik anlayışları dışında verilecek alternatif sanat eğitime karşı olmasından kaynaklanmaktadır.

Bourdieu, bir çalışmanın ancak kolektif bilincin onu bir sanat eseri olarak tanıması dahilinde varlık kazanacağını söyler. Sanat eserleri üzerine konuşma

otoritesine sahip olan kişi ya da kurum, bir eser hakkında konuşurken, bir yandan o ürüne bir değer biçer, diğer yandan kendisinin o eser hakkında konuşma ve yargılama otoritesine sahip olduğu iddiasını dile getirmiş olur (Bourdieu, 1993: 35-36). Akademi şartların kendisini alanda getirdiği konum ile, sanat ürünleri hakkında konuşma otoritesine sahip olmuştur. Ama Türkiye’de asıl problem neyin sanat eseri olduğunu belirlemek gibi estetikle ilgili inceliğin biraz gerisinde kalmaktadır. Akademinin sanatçılara diploma veren tek kurum olması ve sanatta Batıyı yakalama gayreti, onu neyin sanat eseri olduğu sorgulamasından ziyade, Türkiye’de sanat eserinin nasıl olması gerektiğini aramaya iten bir tartışma ortamına itmiştir. Sanatçı, Akademi’nin verdiği bir unvan olarak garanti altına alınan bir sermaye biçimidir. Bu bakımdan Akademi’den mezun olan kişi sanatçı, ortaya koyduğu ürün ise sanat ürünüdür. Bundan sonra yaşananlar, akademinin eğitiminden geçmiş sanatçıların alan içinde kendilerini hangi pozisyona yerleştirdikleriyle alakalı olacaktır.

Akademi’nin sahip olduğu tekel, hocalarının sergi ve yarışma jürilerinde yer alması, okuldan mezun olanların akademinin ürettiği doksa doğrultusunda onun otoritesini kabul etmelerini zorunlu kılmaktadır. Akademinin diploma verme konusunda neredeyse tek merci olması sebebiyle oluşturduğu doğal tekelin yanı sıra, yeni açılmaya başlayan galerilerin akademinin tek partili dönemde yetişmiş olgun kuşağının prestijine bel bağlaması – ki bu karşılıklı bir prestij üretmiştir- yapılacak sergiler, yarışmalar için hem akademinin galeri sağlaması hem de eserleri seğecek jürilerde etkin olması, Akademiye alanda meşru/geçerli olan çalışmaları belirleme yetkisini vermiştir. Yeni gelişmekte olan sanat eleştirmenliği yine bu okuldan mezun olan kişilerin hızla artmakta olan kùltür-sanat dergilerinde yazdığı yazılara, karşılıklı yaptıkları tartışmalara bağlı olarak çıkmıştır. Kùltür alanında hakim olan unsurların, kendi normlarını ve estetik anlayışlarını alana hakim kılma gücünü elde ettikleri düşüncesinden hareketle, okulun kendisine hedef olarak Batı sanatlarına yetişmeyi seçmesi ve sol görüşün okulda etkinlik elde etmesi, sadece okuldan mezun olanların estetik belleklerini şekillendirmemiş, aynı zamanda Akademi’nin alanda kurduğu tekel sebebiyle bütün bir kùltürel üretim alanı bu durumdan etkilenmiştir.

3.2.1.2. Özel Galeriler

Çok partili döneme geçildikten sonra, ekonomik dağılımdaki dengesizlik devam ederken, sermaye sahipleri plastik sanatları ticari bir araç olarak görmeye başlamışlardır. 60'larda bankalar galeriler açarak, eskiden beri devlet isteği ile yaptıkları sanat eseri satın alma işine devam ediyordu (Ötkünç, 2007: 92). Ama bunun ötesinde 70'lerden itibaren özel galerilerin açılmaya başlaması ile birlikte, sanat eserinin alınıp satılan bir meta olarak algılanmaya başlanmıştır. 1971'de Kaptana Galerisi, 1973'de Cumalı Galerisi, 1975'de Baraz Galerisi, 1976'da Maçka Sanat, 1976'da Evrensel Sanat, 1977'de açılan Bedri Rahmi Sanat Galerisi, 1978'de Hobi Sanat Galerisi, 1980'de Lebriz Sanat Galerisi, 1984'de Tanbay ve Nev Galerisi, 1985'te Ramko ve Mine Sanat Galerisi, 1986'da Tem Galerisi ve Galerisi Artist, 1970 sonrasında açılan galerilerden bazılarıdır (Çolak, 2011: 5). Özel galeriler aracılığıyla sanat eserlerinin dolaşıma girmesi, o dönemde dışa açılmaya başlayan ekonominin ve endüstriyel üretimde yaşanan kıpırdanmanın ürettiği burjuva sınıfına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Siyasal çalkantıların doğurduğu yüksek enflasyon sebebiyle, sermaye sahipleri arasında sanat eserlerine yatırım yaparak paralarının değerini koruma düşüncesi popüler hale gelmiştir (Ötkünç, 2007: 93). Bu yeni sermaye sahipleri Bülent Kahraman'a göre henüz aristokratik bir inceliğe kavuşmamış olmakla birlikte özellikle kibar çevrelerde tanınan, deneyimli sanatçıların eserlerine karşı bir talebi ortaya çıkarmıştır (Kahraman, 1986: 4). Baraz Galerisi'nin kurucusu Yahşi Baraz, o yıllarda henüz bir burjuva beğenisinin oluşmadığını destekler nitelikte eser satışının çok dar bir çevre içinde gerçekleştiğini ve bunun başkalarının evinde yeni alınmış sanat eserlerini gören kişilerin birbirinden etkilenererek eser almasıyla yaygınlık kazandığını belirtir. O yıllarda Türkiye'de faaliyet gösteren az sayıda sanat galerisinden birisine sahip olan Baraz, ekonomik sermayesi yüksek olan kısıtlı bir alıcıya hitap ettiklerini, bir sembolik değer olarak tabloların üst sınıflar tarafından alınması için galericilerin o dönemdeki sanat eleştirmenlerinden de destek alarak yoğun çalıştıklarını belirtir. Sermaye sahiplerinin koleksiyon oluşturmaya önceleri şüpheyle baktığını, bu alışkanlığı kazanmalarının zaman aldığını belirten Baraz, sanat koleksiyonu

yapanların da bunu bir kültürel sermaye olarak görmekten ziyade bir yatırım aracı olarak gördüklerini aktarır.¹³

Bu bakımdan 70’li yıllarda meta olarak sanat eseri bir değer kazanmış olmakla birlikte, burjuvanın kültürel üretim alanı içinde kendi beğenisi doğrultusunda eserlerin biçim ve içeriğine bir müdahalesinden ziyade, üretilen eserler arasında bir tercihte bulunarak daha pasif bir konumda olduğu söylenebilir. Bununla birlikte banka galerileri ve özel galeriler aracılığıyla oluşan bu sanat pazarı, özellikle sermaye sahiplerine öfkeli ve sanatı ideolojinin anlatılmasında bir araç olarak gören sol kesim tarafından zaman zaman eleştirilmiştir. Bu galerilere eser gönderen sanatçılar halka bir şey anlatmaktan uzaklaşarak, Burjuvaya hizmet eden kişiler olarak görülmüştür. “Banka galerilerine gidilmez. Gidilirse burjuvazinin hizmetinde olurdunuz. Sizi yönlendiren, sanatı farklı bir yöne çeken, burjuva alışkanlıklarına sürükleyen bir düşünceye doğru yol aldınız. Yani politik bir duruş vardı.” (Cihat Aral ile Söyleşi, Bek, 2017: 480-481)

1970’li yıllarda yeni açılmaya başlayan özel galeriler aracılığıyla oluşan sanat piyasası, henüz belirli bir sınıfın beğenileri doğrultusunda alanın yapısına güçlü bir etki bırakacak ve farklı konumlarla çatışacak durumda değildir. Türkiye’de özel galeriler aracılığıyla sanat eserlerine sahip olan/olmak isteyen sermaye sahipleri, kültürel üretim alanında üretimin nasıl olması gerektiğini belirleyen bir özne olmaktan ziyade, elde bulunan eserlere yatırım amacıyla sahip olmak isteyen nesne konumundadırlar. Bu durum onların alana müdahalede yetersiz olduklarını gösterirken, alanda bu doğrultuda konumların oluşmasını ve alanda burjuvanın bir hakimiyet mücadelesine girmesini engellemiştir. Öte yandan özel galeriler hem eserin üretim kaynağı olarak hem de üretilen eserin değerini belirlemede Akademi’ye bağımlı haldedirler. Böylece Akademi, sermaye sahipleri gibi bir güç ile çatışma içine girmeksizin, sanat üretiminin nasıl olması gerektiğini belirlerken aynı zamanda sanat piyasasının da önemli bir aktörü olarak alandaki hakimiyetini özel galeriler aracılığıyla da genişletmiştir.

¹³ Sanem Eyigün, Üç Zamanın Müzesi, Yahşi Baraz ile Röportaj <http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=33&page=1&content=228>. (20.06.2019)

3.2.2. Tiyatro

Tiyatroda alana girebilmek için plastik sanatlarda olduğu gibi Akademi ya da Avrupa sanat okullarından alınan diplomaların zorunluluğuna bağlı olmasa da, insan kaynağı belirli kurumların içinden yetişmiş kişilerden karşılanmıştır. Bu bakımdan tıpkı plastik sanatlarda olduğu gibi tiyatrodaki konumları temsil ettiği ve buna bağlı olarak tiyatronun doksasını, kimin sanatçı olduğunu, hangi oyunun oynamaya değer olduğunu belirlediği görülür. Bu ortak özellik sebebiyle 1950-1980 arası Türk tiyatrosunun serencamı önceki bölümde bahsedilen plastik sanatlardan çok da farklı olmamıştır. Tiyatroda insan kaynağını karşılayan ve alana hakim olan yapılar; devlet destekli ödenekli tiyatrolar ve burada yetişmiş ya da Batı okullarında eğitim almış faillerin bireysel girişimiyle açılan özel tiyatrolar olmak üzere 2 ana konumda toplandıkları görülmektedir.

3.2.2.1. Ödenekli Tiyatrolar

Tek partili dönemde kurulmuş olup 60'lara gelindiğinde halen varlıklarını sürdüren iki adet ödenekli tiyatro olmuştur. Bunlar : Ankara'da Devlet Tiyatrosu (DT) ve İstanbul'da belediyeye bağlı eski ismi Darul Bedayi olan Şehir Tiyatrolarıdır. 1940'lı yıllarda ilk mezunlarını vermeye başlayan Devlet Konservatuvarı, Tatbikat Sahnesi'nin kurulması ile birlikte tiyatro etkinliklerine başlamıştı. 1949 yılında Devlet Tiyatrosunun kuruluş kanunu ile konservatuardan bağımsız bir yapıya dönüşen DT'nin ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul'un etkisi görülür. 1960-1980 arası yaşanan siyasal kargaşadan devlet bürokrasisindeki konumuyla ilgili değişikliklere maruz kalarak etkilenmiş olsa da¹⁴ iç yapısında aynı hareketlilik görülmez. Kurum 1958 yılına kadar 3 yıllık bir ara haricinde Muhsin Ertuğrul'un elinde kalmıştır. Bu tarihten sonra ise Cüneyt Gökçer genel müdürlüğe getirilmiş ve bu görevini tam 20 yıl boyunca sürdürmüştür.¹⁵ Özel tiyatrolara nazaran yüksek bütçesi, kaliteli dekorlar, büyük

¹⁴ Devlet Tiyatrolar 1965 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Müsteşarlığına Bağlanmış, 1971 yılında Kültür Bakanlığına geçmiştir. 1972'de Kültür Bakanlığının Başbakanlığa bağlanması ile tekrar yer değişikliği yaşayan kurum, 1974'te yeniden Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak yönetilmeye başlanmıştır (Şener, 1999: 147)

¹⁵ <http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-tarihce-1958.html> (20.06.2019)

oyuncu kadrosu, telif eser konusunda sıkıntı yaşamamaları gibi etkenler sebebiyle daha çok toplumun üst kesimine hitap eden klasik eserlerin ya da apolitik tiyatronun hakim olduğu görülür. Repertuarını ağırlıklı olarak Batı eserlerine ayıran DT, yoğun olmasa da Türk eserlerine de yer vermiştir. DT'nin bu apolitik ve üst sınıflara hitap eden dili, o yıllarda tiyatrodaki etkin olan sol görüşlü oyuncular tarafından eleştirilmiş, DT kadrosunda bulunan bazı sol görüşlü oyuncuların buradan ayrılarak kendi tiyatrolarını kurmaya yönelmiştir (Şener, 1999: 148).

1950'lerde 2. Dünya savaşının doğurduğu ekonomik buhran sebebiyle geceleri sokak ışıkları kapanmakta, belirli bir saatten sonra tramvaylar durmaktadır. Ulaşımın da pahalı olması sebebiyle Şehir Tiyatroları seyirci kaybetmiş ve bunu telafi edebilmek için oyunlarını erken saate almak zorunda kalmıştır (Nutku, 1969: 76). Fakat Şehir Tiyatroları'nda yaşanan durgunluk ekonomik krizden değil, kendisinden beklenen gelişimi sağlayamamış olmasından kaynaklanmıştır. Kendisine standart olarak Batı'yı belirlemiş tiyatro, orada yazılan oyunların kalitesine ulaşamadığı gibi, ne dekor olarak ne de oyunculukta kendisinden bekleneni verememektedir. Tiyatro bir taraftan özgün olması beklenen diğer taraftan sürekli Batı ile karşılaştırılan bir sanat dalı olarak hep eksik görülmüş ve bir "yetişme" duygusuyla sürdürülmüştür. Bu sebeple gelen yoğun eleştirilere cevap vermek için 1952 yılında Herbert Duda'nın tavsiyesi ile Belediye Viyana'dan Max Meinecke'yi Şehir Tiyatroları'nın baş yönetmeni olması için davet etmiştir (Arpat, 1986: 2). 6 yıl bu görevi yürüten Meinecke döneminde yerli oyunlara yer verilmemesi, seyirci ilgisinin yeterince toplanamaması ve oyuncular arasında yaşanan huzursuzluklar sebebiyle, istenen gelişme kaydedilemez ve Meinecke ile yollar ayrılarak 1959'da Muhsin Ertuğrul tekrar şehir tiyatrolarının başına getirilir. Onun görev yaptığı 66'ya kadarki dönem "altın çağ" olarak görülecektir. Bu yıllarda semt sahneleri açılmış, yerli oyunlara ağırlık verilmiş ve genç oyuncuların önü açılmıştır (Nutku, 1969: 79-80). Muhsin Ertuğrul hem sinemacılık yaptığı yıllarda hem de tiyatrodaki etkin konumda bulunduğu dönemlerde sinema ve tiyatroya katkıları inkar edilmemekle birlikte, kendisini merkeze alarak bir tekel kurduğu konusunda sürekli eleştirilen tartışmalı bir isimdir. Bununla birlikte tiyatroya hakim olması, bulunduğu kurumlarda gözle görülür bir katkı sağlaması ve genç oyuncuların önünü açması sebebiyle taktir toplamıştır (And, 1973: 638-639). Ertuğrul döneminde şehir

tiyatrolarında yerli oyunlarda gözle görülür bir artış yaşanmış, Nazım Hikmet gibi isimlerin oyunları repertuara girmiştir. Bununla birlikte o yıllarda uyarlama ve yerli oyunlar oransal olarak karşılaştırıldığında Türk tiyatrosunun halen büyük oranda Batı uyarlamalarına bağımlı halde olduğu görülecektir:

Tablo 2: Şehir tiyatrolarında baş yönetmenlerin dönemlerine göre oynanan yerli oyunların toplam oyunlara oranı

Dönem	1916-1926	17 yerli oyun	11 yılda	%1.6
Dönem	1927-1930	17 yerli oyun	4 yılda	%4.2
Dönem	1931-1946	84 yerli oyun	16 yılda	%5.26
Dönem	1947-1958	54 yerli oyun	12 yılda	%4.5
Dönem	1959-1966	71 yerli oyun	7 yılda	%10.1

Kaynak: Nutku, 1969: 133

Tiyatro eğitimi veren örgün kurumların henüz açılmamış olması sebebiyle, Şehir Tiyatroları İstanbul'da oyuncuların yetişmesi için bir kaynak durumunda olmuştur. 1961 yılına gelindiğinde Ertuğrul, kendi oyuncularını yetiştirmek için açtığı stüdyoya 400 kişinin müracaat ettiği aktarılmaktadır. Alaylıların yanı sıra, yurtdışında eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye dönen mektepli oyuncular da kurumda yer almıştır (Nutku, 1969: 151). Şehir Tiyatroları'nın belediyeden destek alması sebebiyle, seyirci teveccühüne dayanan ve ekonomik sıkıntılar sebebiyle sürekli kapanan özel tiyatrolarla kıyaslandığında daha istikrarlı bir çizgi takip ettiği görülecektir. Oyuncu yetiştirmek için kendi kurslarını açması, yeni sahneler tahsis edilmesi ve Muhsin Ertuğrul gibi tiyatrodaki otoriter bir isme sahip olması sebebiyle Şehir Tiyatroları bu yıllarda alan içinde etkin bir konuma sahip olmuştur. 1960'lı yıllarda İstanbul'da kurulmaya başlanan özel tiyatro topluluklarının oyuncu kaynağını büyük oranda Şehir Tiyatrolarından ayrılan oyuncuların oluşturduğu görülmektedir. Alanda sahip olduğu otorite sebebiyle bu yıllarda Ertuğrul'un Batıyı merkeze alan tiyatro anlayışı, Şehir Tiyatroları'nın genel üslubunu şekillendirdiği de gözlenebilir. Bu bakımdan Tiyatro, Fransa'daki bir bulvar tiyatrosundan çok da farklı bir görüntü çizmemektedir. Oyuncuları kendisi seçen ve eğitimlerini takip eden Ertuğrul, hem Şehir Tiyatrolarında

hem de yetiştirdiği oyunculara Batı estetiği anlayışını yerleştirmiştir (And ve Başar 1969: 58). Tiyatronun büyük oranda uyarlamalara bağımlı olması, yerli oyunların sadece belirli ideolojik görüşleri benimseyen yazarlardan alınması, oyuncu seçiminin bağımsız kriterlerle belirlenmemesi gibi etmenler sebebiyle o yıllarda belediye meclisinde etkin olmaya başlayan sağ kesimin eleştirileriyle karşı karşıya kalmıştır (Nutku, 1969: 86; Erkoç, 2002: 18-19.) Kendisi devrimci kaygılara sahip olmamakla birlikte, o yıllarda Batı tiyatrolarında büyük etkiye sahip olan epik tiyatro türünde Brecht'in bir oyununu oynatması, şehir Tiyatrolarındaki konumunu yitirmesi için bir mazerete dönüşmüştür. 1966 yılında Muhsin Ertuğrul görevden alınmış ve şehir Tiyatroları yönetmeliğinde bir dizi değişiklikler yapılmıştır. Bununla birlikte 1970'lerde şehir Tiyatroları etkinliğini yitirirken yerini art arda açılan özel tiyatrolara bırakmaya başlamıştır.

3.2.2.2. Özel Tiyatrolar

1960'lı yıllardan itibaren ekonomik krizin hafiflemesi, sermaye sahiplerinin artması, ideolojilerin kendi fikirlerini anlatmak için tiyatroyu kullanmak istemeleri gibi sebeplerle özel tiyatrolarda da bir artış yaşanmaya başlamıştır. O yıllarda geleneksel tiyatroyu temsil eden Karaca ve İstanbul tiyatrolarının yanı sıra, Nejat Uygur, Münir Özkul, Zeki Alasya-Metin Akpınar toplulukları da meddahlık geleneğinden esinlenerek tiyatro yapan gruplar olarak faaliyet göstermiştir. Yine bu yıllarda Dormen Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Kent Tiyatrosu, Gen-Ar, Dostlar Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu (AST), Tiyatro TÖS gibi hem İstanbul'da hem Ankara'da bir çok özel topluluk kurulmuştur. Özel tiyatrolarda asıl artış ise 70'lere gelindiğinde yaşanmıştır. İstanbul'da 30'u bulan tiyatro topluluğu Paris'teki toplulukların sayısını aşarken, bu olumlu bir gelişme olarak değil, "mantar gibi çoğalma" olarak eleştiri sebebi olmuştur (And, 1973: 266). 70'lerdeki bu artış bir taraftan şahsi meseleler sebebiyle, diğer taraftan ideolojik tiyatro yapmak isteyen oyuncuların kendi aralarındaki görüş ayrılıkları neticesinde yaşanan kopuşlar ile olduğu görülür (şener, t.y.: 160). Mesela Cezzar Topluluğu Çevre Tiyatrosu ve Ayfer Feray-Nisa Serezli Topluluğu Dormen Tiyatrosundan ayrılarak kurulmuşlardır. Yine Ankara'da kurulan özel toplulukların kaynağı Devlet Tiyatroları iken İstanbul'da

Şehir Tiyatrolarından ayrılan oyuncuların özel tiyatrolara kaydığı görülür (Karagöl, 2014: 93).

Bu yıllarda açılan özel tiyatrolar incelendiğinde, biri Batı’da eğitim almış, Batı tarzı tiyatroyu temsil eden ve bu yönüyle Burjuvaya yakın, diğeri ise o dönemde revaçta olan sol görüşleri benimsemiş tiyatro topluluklarının ağırlıkta olduğu anlaşılmaktadır. Mesela Engin Cezzar Robet Koleji’nden mezun olmuş, Yale Üniversitesinde tiyatro eğitimi almıştır. Haldun Taner’de Galatasaray Lisesinden mezun olmuş ve Viyana’da tiyatro eğitimi almıştır. Bu bakımdan Karagöl, tiyatronun burjuvaya hitap eden bir yönünün olduğunu ve İstanbul’da etkinlik alanlarının pek değişmediğini belirtir:

“Dönemin faaliyet gösteren tiyatro mekânları arasında Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu, Tepebaşı Deneme Sahnesi, Ümit Tiyatrosu, Oraloğlu Tiyatrosu (Baro Han), LCC (Language and Culture Centre) ve Şişli Tiyatrosu bulunur. Mekânların coğrafi uzamdaki dağılımına bakıldığında, Tanzimat’tan beri süregelen durumun değişmediği ve tiyatronun kalbinin daha önceki dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de Şişli-Beyoğlu hattında attığı görülmektedir.” (Karagöl, 2014: 108)

Üst sınıflarla tiyatro arasında kurulan bu ilişki o yıllarda sol görüşlü dergilerde eleştirilere konu olmuştur. Ant Dergisi kendisi de sosyalist olan Vasıf Öngören’in bir oyununun gecekondü mahallelerinde değil de burjuva çevrelerinin yaşadığı Kavaklıdere semtinde sahnelenmesinin devrimci mücadeleye uygun olmadığını belirterek eleştirmişlerdir (Buğlalılar, 2018). Yine Oyun dergisi, “Brecht oyunlarının 12.5 liraya burjuva eğlendirmek için” kullanıldığını belirterek Kent tiyatrosunu eleştirmiştir (Buğlalılar, 2012: 75). Bununla birlikte Türkiye’de o yıllarda sol ve burjuva gibi bir ayrım ve sınıfsal bir mücadeleden ziyade sağ ve sol siyasal görüşler arasında bir çatışmanın olduğu akıldaki tutulduğunda, tiyatro içindeki bu farklılığın mesela Fransa’da olduğu gibi keskin bir çatışma ürünü olmadığı da görülecektir.

Ankara’da da buna benzer bir şekilde tiyatrodaki gerekli insan kaynağını DT’nin sağladığını görmek mümkündür. Nitekim Ankara’daki özel tiyatroların neredeyse tamamı DT’den ayrılan oyuncular tarafından kurulmuştur. Burada İstanbul’dan farklı olarak ideolojinin daha ön planda olduğunu görmek mümkündür. O yıllarda Ankara’da ön plana çıkan Ankara Sanat Tiyatrosu, tiyatronun mesaj iletmekte bir araç

olduğunu savunarak, DT'nin bu görevi yerine getiremediğini belirtip oradan ayrılan oyuncular tarafından kurulmuştur. Sol düşüncüyü savunan bu oyuncular Brecht'in epik tiyatrosunu benimserler ve politik eserlere yer verirler. yine Ankara Birlik Sahnesi ve Devrim İçin Halk Tiyatrosu gibi topluluklar aynı ideolojik perspektife sahip diğer gruplardır (Özmen, 2015: 422-423).

60'lı ve 70'li yıllarda özel tiyatro topluluklarına bakıldığında aşağıdaki tespitleri yapmak mümkündür:

1. Ankara'daki toplulukların genelde devlet tiyatrosundan ayrılan oyuncular tarafından kurulmuştur. İstanbul'da ise Şehir Tiyatroları'nın yetiştirdiği oyuncular özel tiyatroların oyuncu kaynağını sağlamışlardır.
2. Topluluklar Batı tarzı tiyatro geleneğini sürdürmeye devam etmişlerdir. Genelde Batı klasikleri, Batı'da yazılan yeni oyunların uyarlamaları ve Brecht gibi sol akımı temsil eden tiyatro oyunları revaçtadır.
3. Çok sayıda topluluk kurulmuş olmakla birlikte belirli oyuncuların bir çok toplulukta aynı anda yer aldığı ya da bu yıllarda farklı topluluklar arasında yer değiştirdikleri görülecektir.
4. Kemiye açısından tiyatro topluluklarının sayısı çok olsa da keyfiyet bakımından özgün olmadıkları yönünde eleştirilere hedef olmuşlardır.

Hem ödenekli hem de özel tiyatrolar incelendiğinde, oyuncu yetiştirmek bakımından Ankara'da DT, İstanbul'da Şehir Tiyatroları ve Avrupa sanat okulları olmak üzere üç kaynağın olduğu görülecektir. Bu yıllarda tiyatro içinde yer alabilmek için bu üç yoldan birinin tercih edilmesi gerekliliği, beraberinde bu kaynakların tiyatro konusunda otorite haline gelmesine sebep olmuştur. Bu kurumlar, verdikleri eğitim ile öğrencilere sanatçı/tiyatrocu/oyuncu gibi bir kimliği vermelerinin yanı sıra, mezun olanların kendi işlerini yapabilmeleri için iş verme yetkisine de sahip olmuşlardır. Bu otorite beraberinde alanda sahip oldukları konumu değerli hale getirmektedir. Tiyatro oyuncusu olmak isteyen bir kişi hem eğitimi esnasında hem de eğitimden sonraki süreçte tiyatroyla ilgili konumları elinde tutan iki tane ödenekli ve belirli sayıdaki özel tiyatroya bağımlı haldedir. Bu durum tiyatroda ilerlemek isteyen kişilerin bu

kurumların kendisinden beklentilerini karşılamaya yönelik bir zorunluluk doğurmuştur.

3.2.3. Bir Alt Alan Olarak Sinema

3.2.3.1. Alanın Yapısı

Scognamillo'ya göre 50'ler, sinemada Ertuğrul'un hükmettiği ettiği tiyatrocular döneminin biterek yerine gerçek sinema eserleri için geçiş denebilecek çalışmalar üretilmeye başlandığı bir dönem olmuştur. Bu dönem sahne çerçevesinden kurtulan sinema, üretim öncesi emek verilerek hazırlık yapılan, tiyatrallığı aşmaya başlayan ve sinemaya sinema olarak bakan yapımların ortaya çıkmaya başladığı yıllardır. Ertuğrul'un uyarlamaları yerine yerli senaryolar devreye girmeye başlar ve seyircinin ilgisi yerli yapımlara çekilir. Scognemillo bu dönemi anlatırken yönetmenlerin "tiyatrocucu değil ama henüz bir sinemacı da olmadıklarını", fakat tiyatrocular gibi sahne tecrübesine güvenerek sinema yapmak yerine, sinemayı içerden anlamaya çalışarak bir dil ortaya koymaya çalıştıklarını söyler (Scognamillo, 1990: 105). Bu çeşitliliğin oluşmasında en önemli etmen, 1948 yılında uygulanan vergi indirimi ile birlikte film çekmenin gelir getiren ticari bir iş haline gelmiş olmasıdır. 50'lerden itibaren artmaya başlayan yerli yapım sayısı 60'lara gelindiğinde Yeşilçam üzerinden seyirciyi kendine çeken melodram, güldürü, dönem filmleri ve furyalar ile kendine has bir yol çizmiştir.¹⁶

Türkiye'de sinemanın serencamı kendine has yapısı sebebiyle plastik sanatlar ve tiyatronun izlediği güzergahtan farklılıklar arz eder. Bu durum sinemayı kültürel üretim alanı içinde bağımsız bir alt alan olarak incelemeyi gerektirecek nitelikte bir derinliğe sahiptir. Kültürel alanlar, kendilerini kapsayan üst alanlardan özerkleştikçe kendi alanlarını oluşturabilmektedirler (Swartz, 2011: 180-181). Bunun için bağlı bulundukları alandan özerklik kazanacak daha spesifik bir sermaye türü etrafında, o alt alana has yeni ilişkilerin oluşması ve alanın kendisini üst yapıdan ayıran sınırlarının olmasına ihtiyaç vardır. 60'lı yıllar Türkiye'sinde aydınlar, sinemanın sanat olarak henüz rüştünü ispat ettiği kanaatinde olmamaları sebebiyle sinema, alan hiyerarşisi

¹⁶ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/30/turk-sinemasinin-ekonomik-yapisi>

içinde kendine alt katmanlarda yer bulabilmiştir. Bunun yanı sıra aşağıda tartışılacak diğer başlıklarla birlikte düşünüldüğünde onun neden bir alt alan olarak değerlendirildiği netlik kazanır. Türkiye’de sinema, siyaset ile ilişkisi, Batı etkisi gibi başlıklarda kültürel üretim alanının genel kurallarına tabi olmakla birlikte, kendi iç dinamiklerini oluşturabildiği için otonom bir alt alan kurmayı başarmıştır. Otonom bir alt alan olarak ortaya çıkmasındaki özellikleri şöyle sıralamak mümkündür:

1. Türkiye Cumhuriyetinde sinema uzun yıllar bir sanat türü olarak değil halkı eğlendirme ve eğitme aracı olarak görülmüştür. Bu sebeple güzel sanatlar, tiyatro ve müzikte olduğu gibi devlet tekelinde akademik bir eğitim sürecine tabi olmamıştır. Bu durum sinemanın entelektüel gelişimini sekteye uğratmış olmakla birlikte, tiyatro ve plastik sanatlardan farklı olarak belirli kurumların diploma ve unvanına bağımlı olmaktan da kurtarmıştır. Kurumların bu tarz bir otoritesinden bağımsız olan sinema, devlet desteği, bir bakıma kontrolü, olmadan küçük sermayeli şirketler tarafından yürütüldüğü için her kesimden insan girebilmiştir. Alana girebilmek için bir kurumun eğitim sürecinden geçmeye gerek yoktur, sadece sinemada bir etki oluşturabilmek yeterlidir. Seyircinin ilgisini çekmeyi başaran bir aktör, filmi tutan bir yönetmen, sosyal sermayesi ile “bir tanıdık vasıtasıyla” sektöre giren kişiler alana da girmiş oluyorlardı. Mesela yapımcı Hürrem Erman, filmler için yeni yüzler ararken bir arkadaşının tavsiyesi ile Memduh Ün’e rol vermiş ve kısa süre sonra Ün, yönetmen olmuştur. Edebiyat mezunu olan Metin Erksan senaryo yazmak isterken 23 yaşında kendisini bir kameranın arkasında bulur. Yine Edebiyat mezunu Orhon Arıburnu 1946’da oyuncu olarak girdiği sektörde 5 yıl sonra ilk filmini çekmiştir. İstanbul’un köklü ailelerden birine mensup olan Osman Seden, ticari filmin en önemli temsilcilerinden Kemal filme kolayca girerek Lütfi Akad’ın yanında kendini yetiştirmiş ve sonradan Yeşilçam’da en çok film çeken yönetmenlerden biri olmuştur (Scognamillo, 1990: 127-163). Film şirketi kurmak ya da yönetmen olmak için bile belirli kurumların verdiği diplomalara bağımlı olmamak alanın yapısını plastik sanatlar ve tiyatrodan farklı bir alt alan olarak oluşmasına katkı sağlamıştır.

2. O yıllarda film yapımcıları küresel şirketlerin temsilcisi olmadığı gibi büyük yerli iş adamları da değillerdi. Yeşilçam, rüsum indiriminden yararlanmak için Adana ve Kayseri'den gelen ideolojik kaygıları olmayan orta ölçekli tüccarlar tarafından kurulmuştu. Bu sebeple Yeşilçam'daki film şirketlerini kuranlar halkın içinden çıkmış, İstanbul elitlerinden uzak, ideolojik kaygıları olmadığı gibi sanatsal beklentileri de olmayan kişilerdi (Refiğ, 2009: 87; Uçakan, 1977: 20). Böylece sinemada çok seslilik ve farklı görüşler kendisine daha geniş alan bulabilmiştir. Farklı ideolojilerin temsil alanı bulabilmesi sayesinde plastik sanatlarda pek görülmeyen türde biçim ve içerik üzerinden bir mücadelenin yürütüldüğü görülecektir. İleride daha detaylı inceleneceği üzere, sinema alt alanında her ne kadar birbirine karşı çok sert tutumlar içinde olan konum almalar ve meşruiyet mücadelesi yürütülmüş olsa da, alan içindeki aktörler kendilerine kanıtlamak için sanatlarını kullanabilmişlerdir.
3. Yine Yeşilçam sinemasının taşralı tüccarlar tarafından kurulmuş olması sebebiyle ticari kaygılar ön planda olmuştur. Büyük sermayelerin olmaması beraberinde sürümden kazanma prensibi ile en kısa sürede en çok film çekme yarışını doğururken, sinema piyasasını çek ve bono kırdırmak suretiyle yürüdüğü için tefecilerin etkin olduğu bir yapıda olmuştur (Uçakan, 1977: 15). Sinemada sermaye birikimi olmaması, sektörü seyirci teveccühüne bağımlı hale getirmiştir. Yine aynı gerekçe sebebiyle sinema alanı içindeki mücadeleyi belirleyen temel unsur gişe olmuştur. Mesela Bir filmin uluslararası bir festivalde ödül alması gişe başarısını garantilemediği için salonlarda gösterilmeyebilirdi. Ya da o yıllara kadar dinin negatif temsil edildiği sinema, gişe başarısı getirmeye başladığında hemen dini yapımlara yönelebilmıştır. Ticari sinemanın başarılı gördüğü bir türü tekrarlamaya başlaması ile furyalar dönemi ortaya çıkmıştır. Bir ürün seyirci tarafından ilgi görünce hemen onun benzerleri üretilmeye başlanmaktadır. Fakat hiç biri ilki kadar etkili olamadığından insanlar sıkılmakta ve tam o esnada ortaya çıkan yeni bir furyaya kapılmaktadırlar. Bu şekilde yanıp sönen alevler gibi seyirci duygusunu bir sömürü biçimine dönuşen furyalar, Scognemillo'nun ifadesiyle: "seyirciye hem aradığını- en azından o an aradığını, o an benimsemek istediğini, ihtiyaç duyduğunu- veriyor hem de, bir noktadan sonra, empoze

ediyor. Başta benimsenen sonra da empoze edilen her şey olabilir ve oluyor: gözyaşları, hareket, kahkaha, heyecan, duygu, şarkı türkü, inanç ya da cinsellik. Nedir ki tüm bu sunulanlar satürasyon noktasına varınca kendi kendilerini yok ediyorlar.” (Scognamillo, 1990: 13). Bu durum yapımcıların ne seyirciye ne de toplumun okumuş aydın kesimine karşı bir kompleks duymadan film yapmasına sebep olmuştur (Şasa, 1993: 39). Seyirci teveccühü ile şekillenen alanda, yapımcılar ideolojik meselelerle çok ilgili gözükmemişler, yönetmenlerin ideolojik tercihlerini belirlemeye ya da kısıtlamaya çalışmamışlardır (Başgüney, t.y.: 61;). Böylece bir taraftan sol görüşlü yönetmenler sınıf çatışmasının anlatıldığı toplumsal gerçeklik türünde köy filmleri yaparken, başka bir sanat alanında olmadığı kadar dinin olumlu temsil edilmesine ya da doğrudan dini kaygılarla film yapılmasına da olanak tanınmıştır.

Bu özellikleri sebebiyle sinema plastik sanatlardan ve tiyatrodan ayrılarak kendine has bir yol çizmeyi başarmıştır. Bu durum diğer sanatlarda Batı estetiğine yönelik daha tutarlı bir çizgi görmeye alışık olan dönemin aydınlarının Türk sinemasına bakışını etkilemiştir. Öncelikle sinemanın sanatsal söylemden ziyade geniş seyirci kitlelerine hitap eden popüler ve ticari yönü, aydınların eleştirilerine hedef olmuştur. 60’larda Türk sineması aydınlar tarafından henüz bir sanat olarak görülmediği yıllardır. Ayşe Şasa Yeşilçam’ın bu kompleksiz halinin pişkinliğe vardığını ifade ederken, okumuş zümrenin de filmleri yerden yere çalarak iyi-kötü ayırt etmeden her şeyi eleştirdiğini belirtir. Şasa filmlerin eleştirilmesinden rahatsız olmaz ama bu tutumun Batı esas alınarak yapılmasına tepkilidir (Şasa, 1993: 39). Halit Refiğ ise 60’larda bu tartışmaların bir tarafı olmaktan geri durmaz. Onun da Yeşilçam’a yönelik eleştirilere katıldığı yönler bulunmakla birlikte Türk sinemasını Batıcılığın karşısına yerleştirerek savunur ve sol aydınların ona bir alternatif üretme çabalarını eleştirir. (Refiğ, 2009: 38-39).

Sinema alanı içinde yaşanan ideolojik konum almalar, Yeşilçam’ı kapsayan ama ondan bağımsız olarak ortaya çıkmıştır (Serdar, 2017: 60). Daha önce bahsedilen sebeplerle Yeşilçam, sinema alanındaki ideolojik tartışmaları, türler üzerinden

yürüyen hiyerarşiyi¹⁷ ya da ortaya çıkan ürünlerin sanatsal değeri üzerine yapılan tartışmaları önemsememiş, bu tartışma sürecinde ortaya çıkan gişe filmlerini salonlara taşıırken, sembolik değeri yüksek olsa bile, halkın ilgisini çekmeyen filmleri rafa kaldırmıştır. Bu bağlamda 50-80 yılları arasında sinema alanında ideolojik temelli üç ana konumun olduğunu ve alan içindeki kişilerin mücadeleyi bu konumlara kendilerini yerleştirerek sürdürdüklerini görmek mümkündür. Bunlar; 1. 60'lı yılların başında Yeşilçam'ın otoritesini kabul edip biçimsel ve konu değişiminin burada yapılması gerektiğini savunan ulusal sinema 2. Onun karşısında yer alan, Yeşilçam'ın otoritesini yıkıp yerine alternatif bir sinema alanı kurmak isteyen, önceleri Batıcı sonralarda yönetim değişiklikleri ile devrimci Sinematek. 70'li yıllara gelindiğinde ise devrimci sinema, Sinematek'i de aşarak Yılmaz Güney eksenine oturmuş 3. Aynı dönemde Yücel Çakmaklı ile birlikte dini değerleri ön planda tutan Milli Sinema.

3.2.3.2. Ulusal Sinema

Ulusal sinema fikri Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu üçlüsünün önderliğinde kurulmuş, Atıf Yılmaz, Lütfü Akad, Ayşe Şasa gibi isimlerin de yaklaştığı özelde sinema, genelde bir kültür sorgulaması olarak ortaya çıkarak Türk sinemasının bir teorisini kurmaya çalışan ilk önemli hareket olmuştur (Uçakan, 1977: 46). Halit Refiğ, Kemal Tahir'in etkisinde kalarak o yıllarda sol aydın çevrelerden bir kopuş yaşamıştır. Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu gibi isimlerin o yıllarda hakim olan Marksist toplumsal sınıf anlayışına karşı Osmanlı'da böyle bir yapının oluşmadığını söylemeleri, sol kesimden büyük tepkiler görse de Halit Refiğ gibi isimlerin kendi toplumlarına bakış açısını derinden etkilemiştir. 60'lı yılların başında Halit Refiğ ve arkadaşlarının nasıl daha iyi film yaparız üzerine yaptıkları küçük çaplı toplantılar ve filmlerde toplumsal gerçeklik denemeleri, Yeşilçam'ı ağır melodram havasından kurtarıp daha başarılı filmlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 60'ların başında Toplumsal gerçeklik sineması Türk sinemasında bir olgunlaşma olarak görülüp olumlu eleştiriler alırken, Sinematek'in kurulması ve Halit Refiğ'in milli değerlere dayanan bir ulusal sinema anlayışını savunmaya başlaması ile Refiğ

¹⁷ Mesela sol kesim İtalyan toplumsal gerçekliğini tercih ederken, Yücel Çakmaklı dönemi milli sineması Yeşilçam melodramında ısrar etmiştir.

tartışmalı hale gelmiştir. Toplumsal gerçeklik denemeleri ulusal sinema ekibinin henüz sola daha yakın olduğu döneme rast gelse de Marksist teorilerden ziyade toplumun içinde bulunduğu fakirlik, geri kalmışlık, göç, çarpık kentleşme gibi konuları daha samimi bir dille aktarmaya çalışmıştır (Uçakan, 1977: 27). Bu bakımdan 60'ların başında Halit Refiğ ve çevresindeki kişilerin toplumsal sinema yaklaşımı ile Sinematek sonrası devrimci sinemanın toplumsal gerçekliği farklı olmuştur. Yine Kemal Tahir'e büyük saygı besleyen Ulusal sinema ekibi içinde, solculuğun yumuşaması ile Kemal Tahir'in *Devlet Ana* kitabı ile birlikte kendi solculuğunu sorgulaması arasında paralellik bulunmaktadır (Daldal, 2005: 122).

Ulusal sinema, toplumsal gerçeklik üzerinden istedikleri başarıyı elde edememiş olsa da Halit Refiğ'in fikirlerini bir kitapta toplaması, gazete ve dergilerde bu konu yazılar kaleme alması ve çeşitli toplantılarda ulusal sinema fikrini gündemde tutması sebebiyle güçlü bir fikir olarak ayakta kalmıştır. Ulusal sinema hem sol hem de Batılılaşmayı reddederek kendi köklerinden beslenmeyi hedefleyen bir çizgide olmuştur. Batılılaşmaya karşı gösterilen tepkide hem ideoloji olarak sola hem de popüler ve kültürel anlamda Batılılaşmaya karşı bir eleştiri vardır. Batılılaşmayı bir sorun olarak Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren başlatan Refiğ, bu süreçte ortaya çıkan yönetici elitlerin modernleştirme politikaları ile bütün bir kültür alanında kendi köklerinden kopuk bir Batı taklitçiliğinin oraya çıktığını belirtir. Batı sanatlarının ülkede bir hegemonya oluşturduğunu iddia eden Refiğ, halkın bu alanlarda gösterdiği tepkiyi elitlerin toplumdan kopuşuna delil olarak göstermektedir (Refiğ, 2009: 75). Türk sinemasının genel olarak sanatlardaki hegemonyanın dışında kalmasını, onun bir halk sanatı olduğu doktrini ile açıklar. Ulusal sinema, sinemanın Batıda çıkmış olmasına rağmen Türkiye'de kaynağını Batıdan almadığını iddia ederek kendine bir hareket alanı bulur. Ona göre Yeşilçam belirli Türk girişimcilerin öz kaynaklarından beslenerek ortaya çıkardıkları bir sektördür. Halkın içinden çıkan bu sanatı bir nevi orta oyun geleneğinin devamı olarak gören Refiğ, Yeşilçam'ı "Halk sineması" olarak isimlendirerek milli bir karakterde ele almaktadır (Refiğ, 2009: 87). Ona göre Türk sineması Batı kaynaklı olmayıp halkın içinden çıktığı için aydınlar tarafından reddedilmektedir. Refiğ, geçmişte çok da uzak olmadığı bu aydın çevreyi Batıcılık ile suçlar. Sabahattin Eyüpoğlu, Mazhar Şevket gibi kişilerden alıntılar yaparak sanatın

bir yol ayrımında olduğunu söyler. Ona göre ya estetiği Batı’da aramaya devam edip kendimizi taklitte bırakacağız ya da köklerimize dönerek ulusal bir söylem inşa edeceğiz (Refiğ, 2009: 58).

Halit Refiğ ve arkadaşları o dönemde tartışılan sanatta Batıcılık, sol ideolojinin etkisi, yerelleşme, millileşme, köklere dönme gibi konularda daha teorik bir yol izlemişlerdir. Bununla birlikte eğitilmiş her bireyin, kendi istemese bile, ideolojik bir kampa yerleştirilerek değerlendirildiği 60’lı yıllarda ne sağ ne de sol cemahtan görmüş, iki kesim tarafından da dışlanmışlardır. O yıllarda hem sağ hem sol cemahtan bağımsız bir yol takip etmek isteyen Refiğ ve arkadaşları, ya sağcılar tarafından yuhalanmış ya da solcular tarafından “gerçek solcu” olarak görülmemişlerdir. Refiğ’in şiddetle eleştirdiği Sinematik oluşumu, Ulusal sinemayı “bir ideolojiye bağlı olmadan toplumsal gerçeklik üretmeleri” sebebiyle eleştirirler. Toplumsal gerçeklik yaklaşımının sinemada bitişi ise Antalya Film Festivalinde yaşanan talihsiz olayla gerçekleşmiştir. Refiğ, Haremde Dört Kadın filmi sağcılar tarafından yuhalanmasını “sağcılar bir cesedin üstünde tepiniyorlardı” sözleriyle değerlendirir. Söylemek istediği şey, aslında sağ kesimden önce sol aydınlar tarafından çoktan toplumsal gerçeklik yaklaşımının öldürüldüğüdür ve bu şekilde 60’larda ulusal sinema iki kesimden de dışlanmış olur (Refiğ, 2009: 35). Metin Erksan da aynı şekilde toplumun ideolojik tasnifinin kurbanı olduğundan dem vurmaktadır. O yıllarda Erksan, kültürel sermayesi yüksek olan kişiler arasında popüler hale gelen Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) bir üyesidir. Fakat ulusal sinema fikrini benimsedikten ve Sinematek ile ortaya çıkan gerilimden sonra, ideolojik bir aidiyeti olmadığı yönünde eleştirilere maruz kaldığını belirtmiştir:

“Bana toplumsal gerçekçi diyorlar ama beni en çok eleştirenler bu türde film yapan kesim... Aziz Nesin hakkımda yazmış ‘Metin hangi taraftan anlayamadım’ diye. Ben bilimden yanayım bilader.” (Metin Erksan, Milli Sinema açık oturum, 1973: 40)

Ulusal sinema Yeşilçam’ı reddetmeden onu “içeriden dönüştürmek isteyen” bir güdüyle hareket etmiş, Batıyla ve Batı fikrinin taşıyıcısı aydınlarla mücadele ederek kendilerine bir alan açmışlardır. Sinematek ise onların karşılıklarına kendilerine konumlandırarak alanda kendi düşüncelerini savunmuşlardır.

3.2.3.3. Sinematek ve Devrimci Sinema

la Cinémathèque Française 1936 yılında Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry ve Paul Auguste Harlé tarafından Fransa’da kurulmuştur. Amacı, filmleri toplamak, onları kurtarmak ve halka göstermek, sinematografik kültürün gelişimine katkıda bulunmak; ayrıca sinemanın tarihiyle ilgili nesneleri ve belgeleri de toplamak olmuştur.¹⁸ Faaliyetlerine halen devam eden yapı, günümüzde en büyük sinema arşivine sahip kuruluşlardan birisidir. Sinematek’in yapısından etkilenen Şakir Eczacıbaşı bu kurumun Türkiye’de bir temsilciliğinin açılmasını istemiş, bu kurumu tanıyan Onat Kutlar ile tanıştıktan sonra onu işe alarak Sinematek’in Türkiye’de kurulmasına ön ayak olmuştur (Dorsay, 2006). Üyeleri arasında Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Aliye Rona, Atıf Yılmaz, Selim İleri, Atilla Dorsay gibi isimler yer almıştır. (Kutlar, 1991: 12) Faaliyet gösterdiği yıllarda özellikle Avrupa sinemasından önemli örneklerin gösterimini yaparak sanat ve festival filmlerinin Türkiye’de izlenmesine katkı sağlamış olan kurum, Yeni Sinema dergisi ve düzenlediği programlar ile sinemanın tartışılmasını sağlamıştır. Sinematek dergilerinin ilk sayısına bir manifesto ile başlayarak daha yola çıkarken polemikli bir dile sahip olmuştur. Dergi, Türkiye’de yarım yüzyıllık bir sinema geçmişinin olmasına rağmen birkaç cesaretli yönetmen dışında ortaya nitelikli bir şey konulmadığından şikayet eder (Yeni Sinema, 1966: 1). Dernek sinemanın Batı standartlarına ulaştığı zaman bir sanat olarak değer kazanabileceğini savunurken Yeşilçam’ın hegemonyasının yıkılması gerektiğini belirtmişlerdir. Sinematek’in yapısını Başgüney şöyle tarif eder:

“Sinematek grubunu derneğin daha fazla yeni sinema dergisi ve film gösterimlerinden sonra yapılan konuşmalar da dahil olmak üzere her türlü faaliyetine yön veren ve evrensel ve Batılı değerlerin merkezinde durduğu ortak bir sosyalist bakış açısını paylaşan, sinemanın sunduğu zengin zeminde tartışan, hem sanat için hem de Türkiye’nin toplumsal sorunları için çözüm üretmeye

¹⁸ <http://www.cinematheque.fr/informations-institutionnelles.html> (04.02.2020)

alışan bir sol kanat aydınlar topluluğu olarak değerlendirebiliriz.” (Başgüney, t.y.: 77)

Kültürel üretim alanı içinde özgünlük ve ulusallık/millilik tartışmalarının yapıldığı bu yıllarda derneğin Batı sinemasını Türkiye için standart olarak alması sinema alt alanında kendisini özellikle ulusal düşüncenin karşısına yerleştirmesine neden olmuştur. Sinematek doğrudan ulusal sinemayı hedef almamış olsa da Yeşilçam’ı halk sineması olarak gören Refiğ’in tersine sinemanın gelişmesinin önünde Yeşilçam’ı engel görmektedir. Türk sinemasını bu haliyle bir sanat olarak kabul etmeyen Onat, devrimci bir hareket ile Yeşilçam hakimiyetini yıkmak gerektiğini belirtmiştir (Kutlar, 1967: 30). Ulusal sinemanın yerli olması yönüyle değerli gördüğü Yeşilçam’ı aynı gerekçelerle bir engel olarak gören Sinematek ile aralarında çıkan mücadelede yıllar içinde iki tarafında birbirinden uzaklaştığı görülür. Ulusal sinema, yerlilik vurgusunu arttırdıkça milli sinemaya yaklaşırken Sinematek ekonomik sermayesi yüksek elit kesimlerin elinden çıkarak devrimci fikirlere doğru kaymıştır.

Sinematek, tek başarılı yapımların Avrupa’da olduğu fikrinden hareketle sol tandanslı yeni bir batıcılık fikri ile görüşlerini şekillendirirler. Ulusal sinemadan itiraz da bu noktada gelmektedir. Ulusal sinemacılar, Yeşilçam’ın eksikliklerinin farkındadır ama bunları mazur görmek isterler. Bununla birlikte Batı sanat filmlerinin ve özellikle sol tandanslı kültür yaklaşımlarının birebir taklit edilmesinin gereksizliğine vurgu yaparak çözümünü içinde aramak istemişlerdir. Sinematek için sol batılı değerler evrensel olarak sunulurken düşüncelerinin sinemada pratik değer kazanması Yılmaz Güney ile gerçekleşmiştir. Aynı zamanda Sinematek’in de üyesi olan Güney, Umut filmi ile Sinematek için Türk sinemasındaki dönüm noktası olarak görölmüştür. Sinematek ile Ulusal sinema arasında yaşanan tartışma, sinema alanı içinde de bir ürünün değerini belirleyen unsurun ve kimin sanatçı olduğunu belirleme otoritesi üzerine süren mücadelenin, ideolojik konum almalarla ilişkisini gösterir. Refiğ hasımlarını sinemacı olmadıkları için bu alanda konuşma otoritelerinin olmadığını söyleyerek dışlamaya çalışırken, Sinematek de Batı sinemasını mihenk taşı alarak, Türk sinemasının yetersizliğinden dem vurmüştur. Sinematek derneğinde 12 Mart Muhtırasından sonra sol örgütlerin odağı olmuş, Yeni sinema dergisi de aynı şekilde

70’li yıllara doğru tonu artan bir şekilde sol ve devrimci fikirlere kaymıştır (Başgüney, t.y.: 109; Kutlar, 1991: 214).

3.2.3.4. Milli Sinema

“Milli” kelimesi 70’li yıllarda Türk İslam sentezine uygun olarak İslami olanı ifade etmek için kullanılan bir kelime olmuştur. Milli kelimesi o yıllarda kurulan partilerde (Milli Selamet, Milli Nizam), vakıflarda (Milli Gençlik Vakfı), sinemada (milli sinema), İslami hassasiyetin dile getirilme bu kelime üzerinden gerçekleşmiştir. Milli sinema ilk örneklerini 70’li yıllarda vermiş olsa da fikrin ortaya atılışı 1964’e kadar geri gitmektedir. Bu bakımdan milli sinema, ulusal sinema ve Sinematek ile aynı dönemlerde ortaya çıkmış bir fikirdir. Milli sinema akımının temsilcileri: Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Diriklik, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu, Nurettin Özel olmakla birlikte ortaya çıkışı ve ilk eserler Yücel Çakmaklı ile vermiştir (Serdar, 2017: 71). Yücel Çakmaklı’nın sinema yazıları yazdığı Tohum dergisinin Ağustos 1964 sayısında ilk sayfaya yerleştirilen manifestosu, milli sinema düşüncesinin temellerinin bu dönemde atılmış olduğunu göstermektedir:

“Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. Bunların yanında bir de sinemadan propaganda aracı olarak faydalanan ve köşebaşlarını tutan hilekar, politikacı prodüktör ve rejisörlerin “toplumcu sinema” “olumlu sanat” parolası ile meydana getirdikleri filmler vardır. (...) Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile, manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir.” (Çakmaklı, 1964: 3)

Çakmaklı tarafından ortaya atılan fikir kaleme aldığı yazıdan altı yıl sonra *Birleşen Yollar* (1970) filmi ile hayata geçmiştir. Yılmaz Güney’in *Umut* filmi ile aynı yıl gösterime girmesi, hem fikir hem de ürün olarak devrimci sinema ile milli sinemanın alanda birbirine paralel zamanlarda geliştiğini gösterir. *Birleşen Yollar* filmi Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* romanından uyarlanarak çekilmiştir. Batı tarzı yaşamının eleştirildiği filmde başrol karakteri Feyza (Türkan Şoray) bu yaşam tarzını terk ederek baş örtüsü takıp “özüne dönen” kişiyi temsil eder. Böylece milli sinema, o yıllara kadar hakim olan iyi/kötü karakterlerin yerini değiştirerek Batılı ve

aydın tipi olumsuzlayan, dini ise bir kurtuluş yolu olarak sunan yeni bir bakış açısı getirmiştir. Batı ile kurulan ahlaki yozlaşma ve kişinin köklerinden kopması anlatının ilk yarısını oluştururken, film karakterin hidayete ulaşarak yeni bir kimlik kazanması ile biter. Hidayete erme sonraki filmlerinde de hikayenin bel kemiğini oluştururken, didaktik bir anlatım içine yerleştirilmiş diyaloglarda, hidayet bireysel bir tecrübe değil Türkiye'nin tarihsel serüveni içinde umut edilen güzergahı gösterdiği anlaşılır. Yılmaz Güney'in dünyaya bakışını bir film üzerinden anlattığı gibi, Çakmaklı da karakterler aracılığıyla Türkiye'yi nasıl gördüğünü resmeder. Bu bakımdan sinemada ortaya çıkan üç önemli akımda da sinemasal bir estetikten ziyade ideolojinin başarılı aktarımı ön koşul olarak kalmıştır.

İlk filmin getirdiği başarıdan sonra Çakmaklı; Necip Fazıl Kısakürek uyarlamaları olan *Çile* (1972) ve *Zehra* (1972) başta olmak üzere; *Oğlum Osman* (1973) ve *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1975) gibi filmler çevirerek Birleşen Yollar filminde ortaya koyduğu yaklaşımı sürdürmeye devam etmiştir (Onaran, 1999: 156). Çakmaklı, dini ve milli değerlere vurgu yapan filmlerinde dönemim popüler oyuncularını tercih ederek dergi ve gazetelerde gündemi işgal etmiş; böylece seyircisini arttırmayı başarmıştır. Filmlerinin bu popüler yönüyle ilgili olarak Çakmaklı yeni ortaya çıkan milli sinema fikrini seyirciye alıştırarak vermek istediğini belirtir. Ona göre sinema önce eğlence sonra sanat daha sonra ise eğitici (Uçakan, 1977: 163). Bu sebeple sadece *Birleşen Yollar*'da değil sonraki filmlerinde de ticari kaygılar hissedilir. Yani Çakmaklı önce seyirciyi kendine çekmek, tanınırlığını artırmak ve ardından rüştünü ispatlamak ve "eğitmek" istemiştir. Nedim Hazar, Çakmaklı'nın devrim sinemasında olduğu gibi Yeşilçam kalıplarını kırarak bir film yapmak tarzında bir çabasının olmadığını belirtir. O, Yeşilçam melodram kalıplarını aynen tekrar ederek sadece içeriğini değiştirmiştir. Ulusal sinemanın yaptığı gibi Yeşilçam imkanlarını kullanarak o yıllarda popüler olmuş isimler ile ticari bir ürünü farklı bir dil kullanarak sunmuştur (Hazar, 2013: 35). Zaten kendisi de yola çıkarken öncelikli amacının seyirciye ulaşmak olduğunu söyler. Bu sebeple: "Benim sinema anlayışında öz önde gelir. Kesinlikle biçimciliği ön planda tutmam. Bana göre biçimi öz belirler." (Onaran, 1999, II: 39) sözleriyle sinemadaki duruşunu belirtmiştir. Bu sebeple hangi filmi çekeceklerine karar verdiklerinde önlerinde iki yolun olduğunu

birisinin toplumsal gerçeklik sineması diğerkinin Yeşilçam olduğunu söyleyerek daha geniş toplum kitlesine ulaşabilmek ve toplumsal gerçekliği temsil edenlerle ideolojik olarak uzak olduğu içi Yeşilçam melodramını kullanmayı tercih ettiğini ifade etmiştir (Notlar8, 2008: 20).

Bununla birlikte Yeşilçam melodramını tercih etmesinin altında yatan sebeplerden birisinin de ekonomik olduğunu söylemek mümkündür. Çakmaklı yola çıkarken “İmam Hatip’ten birkaç arkadaşıyla” sermayelerini birleştirip 1969’da *Kabe Yolları*’nı çekerek sektöre girip giremeyeceklerini kontrol etmişlerdir. Belgesel tarzındaki bu yapım ilgi gördükten sonra sermayelerini büyütürerek Birleşen Yolları çekmişler ve o filmde elde ettikleri geliri kullanarak diğer filmlerini tamamlamışlardır (Notlar8, 2009: 18). Yeşilçam kalıplarına uygun olarak din; cami, ezan, dua, namaz örtüsü gibi sembollerle kendini manifesto etmiştir. Çakmaklı sembolleri Yeşilçam klişelerinde, düz anlatımda ve dolaysız göstergelerde aramıştır. Bu o yıllardaki sinemacı habitusuna ters olmadığı gibi seyirci için de bu dolaysız semboller kolay anlaşılabilirliği ve yıllarca oturmuş Yeşilçam alışkanlığı sebebiyle yabancı kaçmamaktadır.

Milli sinema hareketinin temel kaynağını edebiyat teşkil etmiştir. Yapılan filmlerde o dönemde büyük etki yaratmış İslami romanlar kullanılmıştır. Bu hem sinemaya hazır bir senaryo sunarken hem de İslami kesimin aşına olduğu bir konuyu işleyerek seyircinin yabancılaşması engellenmiştir. Sinemaya sıcak bakan ve tiyatro senaryoları yazan Necip Fazıl Kısakürek o yıllarda İslami camiada büyük bir popüleriteye sahipti. Milli sinemada da bolca onun eserlerinin uyarlamalarını bulmak mümkün olur. Yücel Çakmaklı bir çok filminde Necip Fazıl’ın ya doğrudan hikayeyi yazdığını ya da senaryoya ideolojik derinliği onun yerleştirdiğini belirtir (Notlar8, 2008: 21).

Çakmaklı dışında MTTB’nin sinema içinden gelen bir grup gencin kurduğu sinema kulübü ile Milli sinema, doktriner bir zemin arayışı içine girmiştir. Bu kişilerin kurduğu sinema şirketi gerekli ekonomik kaynaklara sahip olmaması ve çevirdikleri *Gençlik Köprüsü* (1975) filminden istedikleri başarıyı elde edememeleri sebebiyle

zayıflamıştır (Serdar, 2017: 71). Yeşilçam kalıpları dışına çıkılarak doğrudan İslami referanslar kullanılarak politik filmlerin yapımı ise 1990’larda gerçekleşebilmiştir.

3.2.3.5. Meşruluk Mücadelesi

Sinema gibi büyük yatırım, sağlam bir ön hazırlık ve sermaye gerektiren bir alanda, gişe başarısına bağımlı hale gelmek, sinemada ekonomik belirlenimci bir yaklaşımın hakim olmasına yol açmıştır. Küresel şirketlerin etkisinde olmadığı gibi, güçlü ulusal şirketler tarafından da finanse edilmeyen sinema sektörü, ayakta kalmayı seyircinin takdirine bırakırken, hangi türde filmler üretileceğini gişenin belirlediği bir sektör yaratmıştır. Muhsin Ertuğrul’un tekelinin kırılması ile birlikte Yeşilçam’ın alanı kontrol ettiği 60-80 arasında, seyirci beklentisi ile sinema üretimi arasında estetik kaygıların dışında bir uyum sağlanmış gibi görünse de, sinema içinde tartışmalar ve gruplaşmalar plastik sanatlardan ya da tiyatrodan çok daha belirgin bir şekilde gerçekleşmiştir. Aydınlar ve sinemacılar arasında “bir sanat olarak” sinemanın Türkiye’de nasıl yapılması gerektiğine dair hararetli tartışmaların yaşandığı bu yıllar boyunca yönetmenler, ekonomik sınırlılıkların ve sansürün getirdiği engeller sebebiyle sanatsal temsiliyeti olan ancak az sayıda örnek üretilebilmiştir. Sinemacılar bir taraftan kendi üsluplarını ararken diğer taraftan “ekmek parası” kazanmaları gerekmektedir. Bu sebeple sinemacılar doğrudan gişeyi hedeflemedikleri sanat filmleri çevirirken, bir nevi çile gömleğini giymiş oluyorlardı.¹⁹ Yine bir ekmek kapısı olarak Yeşilçam’ın alternatifini üretmek gibi sol söylemlerin gerçekleşmeden bir hayal olarak kalması ve devrimci bir sinemacı olarak görülen Yılmaz Güney’in bile, Yeşilçam beklentilerini karşılayacak gişe filmleri üretmesi ekonominin belirleyiciliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Scognamillo’ya göre devrim sinemasının en önemli ismi olan Yılmaz Güney, Yeşilçam’ı yıkmak bir kenara, tam da onun içinde değerlendirilebilecek bir isimdir. *Umut* filmine kadar düzensiz ve lakayt piyasa filmleri çeviren Güney, yazara göre bolca tipik B sineması örnekleri vermiştir (Saydam, 2011: 318). Yani sinema alanı içinde ekonomik sermaye kaçınılmaz olarak biçim ve içerik üzerinde bir etkiye sahip olmuştur. Bu sebeple

¹⁹ Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* filmi kullandığı soyut dil sebebiyle ilgi görmeyerek İstanbul’da gösterime bile girememiştir

dönemin yönetmenleri arasında istikrarlı bir şekilde “sanat için sanat” üreten bir grubun olmasından ziyade, arzu ettikleri “sanat sineması” için, gişe filmleri ile alanda bir yer elde ettikten sonra (rüşlerini ispatladıktan sonra), sinematografilerine ara ara deneme filmlerini eklemeye çalıştıkları görülür. Ya da Halit Refiğ ve arkadaşlarında olduğu gibi, ortaya koymak istedikleri ekol, 4-5 yıl sonra etkisini kaybetmiştir. Yine Milli sinema içerik olarak Batıyla hesaplaşma, dine dönüş gibi konuları incelemekle birlikte Yeşilçam kalıplarının dışına çıkmayı düşünmemiştir bile.

Bir sanat olarak sinema Türkiye’de Yeşilçam ile popüler hale geldiğinden itibaren diğer sanat dallarından farklı olarak toplumsal yapıda alt sınıflara hitap eden, bu sebeple aydın çevrelerce reddedilmiş, belirli kurumların tekelinde olmaması sebebiyle farklı fikirlerin kendisine yer bulabildiği ve mücadelenin ekonomik sermaye elde etmek üzerine kurulduğu, kültürel üretim alanında özerk bir alt alan olarak çıkmıştır. Böylece sinema alanında öncelikle ekonomik belirlenimcilik ortaya çıkarken ikinci derecede ideolojilerin çatışması etkili olmuş ve bu kavgadan gişe başarısı ile ayakta kalabilen yapımlar kurtulabilmiştir. Yine aynı gerekçeler, dinin farklı formlarda kendisine alan açmasına zemin hazırlamıştır. O yıllarda sanatçı diploması veren Akademi gibi kurumlarda İmam Hatip mezunlarının varlığı düşünülemezken, Yücel Çakmaklı örneğinde olduğu gibi dini hassasiyete sahip kişiler, doğru yatırımlar yaparak sinema alanına girmeyi başarmış ve kendi fikirlerini belirli kalıplara bağlı kalmak koşuluyla sinemaya aktarabilmiştir. Sinema alanındaki başarının filmin izlenme rakamları ve elde ettiği ekonomik gelir ile ölçülmesi sebebiyle kendine has bir mantığa sahip olması, alanda otorite kuramamış aydınları alanı reddetme (Türk sineması bir sanat değildir), alanda hakim unsuru yıkma (Yeşilçam’ın otoritesine son verilmelidir) ve alanda kimin sanatçı olduğunu belirleme (Yeşilçam’a kaşı olmayan sanatçı değildir) stratejilerini takip etmeye itmiştir.

Aynı gerekçelerle hem ulusal hem de milli sinema, alanda onlara bir konum elde ettiren, ekonomik gelir sağlayan ve onları ideolojik olarak karşılarında yer alan sol aydınların kontrolüne bırakmayan Yeşilçam’ı destekleyerek alandaki konumlarını Sinematek gibi kuruluşlara teslim etmemişlerdir. Bu bakımdan sinema alanında tersine bir etki ile alanı olduğu gibi korumak isteyenler, Batıcılık fikrini reddederek estetiğin

kaynağı olarak halkı görmüşler, böylece ortaya çıkan ürünlerin değerini belirlemede kendi kıstaslarının geçerli olması için mücadele etmişlerdir. Ulusal ve milli sinema, gişe başarısını sadece ekonomik sermaye kaynağı olarak değil, ortaya koydukları ürünlerin geniş toplumsal kabulünü sağlayarak alandaki meşruiyetlerini Aydınlara değil halk kitlesine dayandırmaları için önemsedikleri bir konu olmuştur. Tam da bu sebeple Halit Refiğ Yeşilçam için, halk oyunları, halk hikayeleri terimlerinde olduğu gibi “halk sineması” diyerek onu halka mal ederek meşruluğun orada kalmasını istemiştir.

Değerlendirme

Alanlar, içindeki konumlar arasındaki nesnel bağıntılar sonucu oluşmaktadır. Her bir konum alana hakim olmak için mücadele vermektedir. Bu mücadele sonucunda alana hakim olan unsur aynı zamanda kendi norm ve yaptırımlarını alana uygulayabilecek meşruiyeti elde etmiş olur (Bourdieu, 1993: 37). Türkiye’de kültürel üretim alanındaki konumların tek partili dönemde ortaya çıkan kurumsal yapıların etrafında şekillendiğini görmek mümkündür. Akademi plastik sanatlar alanında diploma verme yetkisini elinde bulundurarak alanda kendi tekeli kurmuş, sanat üretiminin biçim ve içerik olarak denetimini yapmış, hem sergiler hem de galerilerde ürünlerin değerini belirlemiş ve bu yolla kendi normlarını alana dikte etmiştir. Yine tiyatrodaki DT ve Şehir Tiyatrolarının resmi olarak oyuncu yetiştirme yetkilerinin olması, onları tiyatro konusunda belirleyici konuma getirir. Bu iki ödenekli tiyatrodan kopan oyuncuların kurduğu özel tiyatrolar ise ya sol düşüncüyü takip etmişler ve politik tiyatro yapmışlar ya da Batı tarzı oyunları tekrar ederek özgün bir tiyatro dili kurmayı başaramamışlar ve bu yola alana hakim olan Batı biçimini yeniden üretmişlerdir. Sinema ise diploma veren bir kurumun denetiminde olmaması sebebiyle bir alt alan olarak ortaya çıkmış ve farklı yaklaşımların kendisini temsil edebildiği bir zemin olmuştur. Sinemanın oluşturduğu bu istisna aynı zamanda sanat eğitimi veren kurumların alan içindeki etkinliğini göstermesi bakımından önemlidir. Hem plastik sanatlarda hem de tiyatrodaki ortaya çıkan tek seslilik, batı uyarlamacılığı, gelenek ve dini temsiliyetin olmaması, bu sanatlarda eğitim veren kurumların alanda kurduğu tekel ile açıklanabilir. Sanatçı yetiştirme otoritesine sahip olan eğitim kurumları, bir sonraki bölümde detaylı olarak incelenecek dünya görüşleri ekseninde bir alan ortaya

çıkarmışlardır. Sinemada ise eğitim veren bir kurumun otoritesinin olmaması, sinemayı estetiksel olarak zayıflatıp popüler bir eğlence aracına dönüştürmekle birlikte içinde farklı düşüncelerin temsil edilmesine imkan tanımıştır. Böylece plastik sanatlar ve tiyatronun kendisini kapattığı gelenek ve dini düşünce, sinemada kendisine bir yer bulabilmiştir.

Kültürel üretim alanındaki konumları işgal eden bu kurumlar kendi normlarını alana hakim kılarak kültür üretiminin nasıl olması gerektiğini belirlemişlerdir. Bu normlar bir yandan 60'larda ortaya çıkacak sanat ürünlerinin mahiyetini biçimlendirirken nelerin alan dışında kalacağını da söylemektedirler. Türkiye'de Cumhuriyet sonrası sanat tarihi, birinci maddeye yoğunlaşarak 60'larda ürünleri biçim ve içerik olarak incelerken sosyolojiye düşen görev, hangi unsurların dışarıya itildiğini tespit ederek bunun toplumsal etkilerini anlamaya çalışmaktır. Alan içindeki hakim konumların normları sadece alan içindeki üretimin nasıl olacağını belirlemekle sınırlı olmayıp, aynı zamanda alana girebilmek bu normların kabul edilmesine ya da onlarla çatışmamaya bağlıdır. Bu bakımdan hakim unsurların alana dayattıkları normları yani alanın doksasını bilmek gerekli hale gelir. Bu yolla çok partili dönemde sinema haricinde dinin alanın dışında tutulmaya nasıl devam ettiği daha iyi anlaşılmış olur.

3.3. Alanın Doksa'sı

Husserl'den ödünç alarak geliştirdiği doksa fikri Bourdieu'ya göre bilinçli bir yaratım değildir. Açıkça ifade edilmeyen ya da kodlanmamış kurallara, daha doğrusu düzenliliklere uyar (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 82). Modern toplumlarda doksa, kısmen bağımsız olan sosyal alanlar tarafından yönlendirilen, paylaşılan ama sorgulanmayan, istemsiz düşünce ve algılar için kullanılır (Deer, 2008: 120). Günlük hayatta bir çok şeyin mahiyetini yeterince bilmeden kabul ettiğimizi söyleyen Bourdieu, bu bakımdan doksa'yı bazı yerlerde ideolojinin yerine ikame etmek istediği görülür (Bourdieu ve Eagleton, 1994: 268). Bir eylemin üretilmesinde ön kabuller ve "yanlış tanıma" (misrecognition) olarak ortaya çıkan doksa, alan kavramıyla kullanıldığında daha spesifik bir anlama kavuşmaktadır. Deer'a göre:

“Alan içinde doksa ‘oyunun kurallarına’ koşulsuz biat formunu almaktadır. Doksa hakim düzeni açıkça sorgulayan farklı görüşlerin aksine, toplumun geneli tarafından kabul edilen örtük kuralları üretir.” (Deer, 2008: 122)

Mesela siyaset alanıyla ilgili olarak Bourdieu doksanın aslında belirli bir bakış açısı olduğunu söyler. Bu bakış aslında alandaki hakim unsurlara ait olup kendisini değişmez ve evrenselmiş gibi sunar. Otoritenin kendi görüşünü bu şekilde alana dikte edebilmesi ise devleti kontrol etmelerinden gelen güçten kaynaklanmaktadır (Bourdieu, 1998: 57). Böylece siyaset alanına girmek isteyenler, ancak hakim unsurların evrenselmiş gibi sundukları fikirleri kabul ederek bunu başarabilirler.

Bu bakımdan doksa, hazır bulunmuş (taken for granted), sorgulanmayan ön kabulleri kapsamaktadır. Sorgulanmadan kabul edilen bu fikirler, o fikirlerle oluşan alan içindeki failler üzerinden kendini yeniden üretmektedir. Bu üretim, faillerin alanın doksasını kabul edip, kendi davranış ve düşünme şekillerini ona göre düzenlediklerinde, onların habitusları üzerinden gerçekleşir. Alanın kurallarına yönelik bu ön kabul, kendisini açığa çıkarmaz; alanın içine gömülü halde bulunur. Doksa’nın en temel özelliği, bir alanı tanımlayıp onu karakterize etmesidir (Deer, 2008: 122). Bunun yanında alanın yapısını oluşturan gömülü doksa, bu kabulleri alana girmek için ön şart olarak ortaya koyması sebebiyle sembolik bir güç üretmektedir. Bu güç ile birlikte görünür olan açık, fiziksel güç yerini içselleştirilmiş, uyulması/takip edilmesi gereken davranış ve düşünceler bütününe bırakmaktadır. Böylece alan içinde doksayı en başta üreten/elinde bulunduran/kullanan fail ya da kurumlara alan içinde meşruluk ve bir otorite kazandırmaktadır. Bu bakımdan doksa belirli bir zamanda ve yerde entelektüel düşünceyi biçimlendiren ve genelde alanın katılımcılarının bilinçli olarak farkında olmadıkları temel varsayımları ve kategorileri ifade eder (Swartz, 2011: 319)

Doksa kelimesinin Türkçede tam bir karşılığını bulmak güçtür. Mücen, onu alan içinde sorgulanmadan kabul edilen kurallar için kullanılmasından hareketle “sabitfikir” olarak çevirmiştir. Sabitfikirlere sahip olan faillerin, bu fikirleri değiştirme eğiliminde olmayacağını ve bunları korumak için mücadele edeceğini belirtir (Mücen, 2006: 426). Doksa’yı Bourdieu’nun alanlar kavramından bağımsız bir anlamda ele alan Mücen, onun ideolojik saplantılılık ve sınıfsal konumları korumak için bir araç

olarak kullanıldığını ifade eder. Özellikle politik alanda farklı ideolojilerin kendi sabitfikirlerini iktidar alanına hakim kılmak için mücadele ettiklerini belirten Mücen, bunu yaparlarken özgürlükçü eylemlerin sınırlarını da çizdiklerini belirtir (Mücen, 2006: 426).

Mücen'in doksa kavramına yüklediği anlam, Bourdieu'nun alan için kullandığı ön kabullerden ilk aşamada farklı bir yerde durmaktadır. Tanım, alanın tamamını kapsayan genel varsayımlardan çıkarak alanda mücadele eden fail yada kurumların kendi fikirlerini dayatmalarına indirgendiğinde, doksa kapsayıcılığını kaybeder ve alanın genel kuralları olmaktan çıkıp alandaki faillerin kendi fikirlerine indirgenir. Buradaki nüans, bir alana girmek için kabul edilmesi gereken ön kabuller ile alandaki kişilerin kendi fikirleri arasındaki farkta yatmaktadır. Failler alana girerken onun kurallarını kabul etmiş olmaları yönüyle kendi sabitfikirlerini bir kenara bırakmış olurlar. Bu sebeple eğer bir ideolojiyi otonom alan olarak kabul ediyor isek, kendi içindeki doksadan bahsedebiliriz ama bir ideolojinin siyaset alanında temsiliyetinden bahsediyorsak, o zaman o ideoloji kendi sabitfikirlerini içinde tutup alanın kurallarını yani doksasını kabul etmek zorunda kalacaktır. Bu bakımdan doksa, kişilerin ya da kurumların çeşitli sebeplerle sahip oldukları değişmez fikirleri değil, belirli bir alanın kurulduğu, ve alana giren kişilerin kabul etmek zorunda oldukları kural/temayül/eğilimleri kapsamaktadır. Alanda failler iktidar mücadelesi yürütmeye başlamadıkları müddetçe onların fikirlerinin bir önemi olmaz. Failler kendi fikirlerini alana hakim kılmak için mücadeleye girdiklerinde aynı zamanda bunları alanın doksasına dönüştürmek istemiş olurlar. İşte bu noktada Mücen'in sabitfikir dediği şey ortaya çıkar ve alanın doksasını belirlemek üzerinden bir mücadele başlamış olur. Bu bakımdan bir alan üzerinde çalışma yaparken onun yapısı ve alandaki hakim konumları belirledikten sonra, bu konumlar tarafından oluşturulan alanın genel doksasını bulmak ve bu doksaya göre faillerin kendilerini nasıl konumlandıklarını tespit etmek gerekir. Bu noktada kavramsal çerçevede ele aldığımız alan içindeki mücadele biçimlerine (koruma, takip etme ve değiştirme) tekrar bakmak önemlidir. Alanda bulunan faillerin sabitfikirleri ile alanın doksasındaki ilişki üzerine farklı tavır almalar ortaya çıkacaktır. Bu da tek partili dönemde alandan dışlanmış dini temsil biçimlerinin, çok partili dönemde alanla nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamamıza

fayda sağlar. Alanın doksasının ne olduğunu bilmek, dinin alanda bu doksa ile bir çatışma içinde mi olacağı, yoksa ona uyum mu göstereceğini belirleyen önemli bir adımdır. Bu sebeple bu bölümde Türkiye’de kültürel üretim alanındaki teamüllerin ve alana girmek için uyulması gereken kuralların ne olduğu belirlenmeye çalışılacaktır. Bu çabanın en önemli sebebi, alanın doksasının dinle ilgili alana hakim bir bakış açısı üretip üretmediğini anlamak ve buna bağlı olarak muhafazakar/dindar faillerin alana girmek ya da alan içindeki konumlarıyla doksa arasında nasıl bir ilişki olduğunu ortaya çıkarmaktır.

3.3.1. Estetiğin Kaynağı Olarak Batı

Nurullah Berk 1954 yılında kaleme aldığı bir yazısında itiraf niteliğinde şu sözlere yer verir: “Türk resmi, şu son yıllara kadar, bazen yerli konuları tatbik edilmek istenmekle beraber, Avrupa usulü resim tekniğinden ilham almakla kaldığından, asıl öz vatani belirtmek imkanı bulamamıştır ...ressamlarımız iyi ve titiz, zevk sahibi, başka tesirlere kuzu kuzu riayet eden uysal birer öğrenci oldular.” (Berk, 1954: 4)

Çalışmanın birinci bölümünde detaylı olarak gösterilmeye çalışıldığı üzere Türkiye’de tek partili dönemde devlet politikası olarak belirlenen Batı tarzında modernleşme projesi, çok partili döneme geçildikten sonra hem siyasal arenada hem de kamu gündeminde, tartışmaya açılmakla birlikte, ülkenin “kızıl elma”sı olarak kalmıştır. Sağlıktan eğitime, devlet idaresinden sanata, kılık kıyafetten estetik beğenilere kadar toplumun bütün alanlarını kapsayacak şekilde Batılılaşma çabası, kendisini en belirgin şekilde sanat üretiminde göstermiştir. Tek partili dönemde Türkiye’de yasaklamalar, sınırlandırmalar ve teşvikler aracılığıyla hangi sanatların yapılamayacağı yada en azından desteklenmeyeceği ve hangi sanat dallarının geliştirileceği belirlenerek, Türk İslam sanatları alanın dışına itilmiş ve kültürel üretim alanı içinde sadece Batı sanatları bırakılmıştı. Batı estetiğinin Türkiye’de tam olarak benimsenmesi için Avrupa’ya sanat eğitimine öğrenci gönderilmiş, Avrupa’dan sanatçı ve uzmanlar Türkiye’de açılan kurumlara eğitmen ve yönetici olarak atanmış, sanat eğitimi Batı sanatlarını öğretecek şekilde düzenlenmiş, bir kişinin gelenekseli

takip ettiği düşünöldüğünde müdahale edilmiş²⁰, bir sanat kurumunun işleyişinde aksaklık göröldüğünde yine Avrupa'dan yeni bir uzman talep edilerek sorun çözülmeye çalışılmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Batı sanat alanına eklemleme, Batı tarafından kabul görme ve onun bir parçası haline gelme çabası, sonraki yıllarda da değışmediğı için kültürel üretim alanının en temel dokası, Batı estetiğinin Kemalist yorumlaması olmuştur:

“Türkiye’de sanat ortamında, genelleme yapmamakla birlikte daha çok biçimsel düzeyde kalan, düşünsel alt yapının eksik kaldığı ya da Batı’ya koşut, ‘yeniden’ ziyade ‘yinelemenin’ söz konusu olduğı üretimlerden söz etmek mümkündür.” (Bunulday, 2008: 171)

Batı’ya duyulan bu şartlanma bir yerde geri kalmışlık duygusuyla şekillenen bir yetişme arzusundan beslenirken diğeryandan Türk sanatçıların daha iyisini yapamadığı düşüncesiyle en azından modern dünyanın takip edilmesi gerektiğı inancıyla şekillenmiştir. Tek partili dönemde Şehir Tiyatrosu’nu kıyasıya eleştiren Reşat Nuri Güntekin’in oyunlarla ilgili “Hulasatan şunu demek istiyorum ki, adaptasyon ve terceme bugün bizim için bir zarurettir ve bunun ne kadar devam edeceği kestirilemez.” (Nutku, 1969: 76) sözü, yetersizlik düşüncesini tiyatro için özetler niteliktedir. Güntekin’in “iyisini yapana kadar Batı’dan tercüme edilen oyunlara bağılı kalma” fikri, 1960’ların sonuna kadar hala devam ediyor olduğundan, başka bir tiyatro eleştirmeni, Metin And’ın, Güntekin’in sözleri üzerinden otuz yıl geçtiğı halde hala neden yerel oyunların çok az olduğı ve tiyatronun özgün bir kimliğe kavuşamadığını sorguluyor olması garip kaçmaz. Daha iyisinin ne zaman yapılacağı, ne zaman artık Batı’nın bir tekrarını üretmekten vaz geçileceğı ise, bu döngünün doğurduğu bağımlılık içinde belirsiz bir durum arz eder. Batı sanatları Türkiye gibi dışarıdan bir koşulla kendini sınırlamıyor olması sebebiyle, kendi iç dinamikleri doğrultusunda ilerleyen, değışen ve dönüşen bir yapı içinde olmuştur. Bu sebeple

²⁰ Ankara’nın başkent olarak imar edilmesinde Mimar Kemalettin ve Vedat Tek’e yöneltlen eleştiriler ve görevden alınarak yerlerine Viyana’dan Egli ve diğery mimarların davet edilmesi buna güzel bir örnektir. Birinci bölümde belirtmiş olmakla birlikte burada tekrar hatırlatmak gerekir ki Osmanlı son döneminde Batı sanatlarının ülkeye girişı ile Cumhuriyet dönemi sanatta Batılılaşma arasında en temel fark Ali Artun’un Osman Hamdi özelinde belirttiğı gibi Osmanlı dönemi Batı sanatlarının bile Osmanlı’ya ait olması yönüyle geriye temsil ediyor olmasıdır: “...Osman Hamdi, Şeker Ahmet gibi ressamlar, Batıcı, Türkçü yönelimlerine rağmen, bir yandan İslam, diğeryandan 19. Yüzyıl Avrupa sanatı gelenekleriyle zihni ve estetik bağlarını koruyorlardı ...Osman Hamdi ancak gerilerde, Tanzimatta kalmış zihniyetin temsilcisi sayılabilirdi” (Artun, 1998: 50)

Avrupa’da sanat alanında yaşanan her değişiklik, Türkiye’den bakıldığında bir yenilik olarak görölmüş ve bir öncekinin bırakılıp artık yenisinin takip edilmesi gerektiği düşünölmüşür. Bu bakımdan mesela Batı’da izlenimcilik yerini kübizm’e bırakmaya başladığında d grubu ile kübizm öлкеye girmiş, fakat soyut sanat güçlenmeye başladığında ise, Batı’yı merkeze alan Türkiye’deki sanat ortamı için bu bir gelişim ve yenilik olarak görölmüş, bir önceki bırakılarak sonraki takip edilmeye başlanmıştır. Böylece kendi iç dinamiklerinden bağımsız, sürekli bir takip döngüsü içine giren sanat üretimi, Güntekin’in bahsettiği Batı eserlerinin tercüme ve tekrarına bağımlı kalma fikrini bir türlü damarlarından atamamıştır. Sürekli değişen ve bu değişime bir standart belirlenemeyecek olan Avrupa sanatı ile girilen ilişkide, yetişme ve geri kalmışlık duygusundan, takip ve taklitten, “çağdaş” olanı kendi dışımızda aramaktan, bir türlü çıkılamamıştır. Yine 60’lı yıllarda bu takibin zorunluluğuna değinen İpek Düben, Batı’nın takip edilme durumunun bize has olmadığını ve küresel bir fenomen olduğunu belirtir. Düben, Batı dışındaki dünyanın kendini bu takipten azat etmesi için iki yol olduğunu söyler: sanat dilinde biçim veya içerik olarak Batı’nın ötesinde yeni bir adım atmak, ya da çağdaş sanat kavramı ile yöresel özellikleri birleştirerek bir sentez oluşturmak. Türkiye’nin içinde bulunduğu koşullarda Batı’dan bağımsız bir yenilik ortaya koyamayacağına kâni olan Düben, sözlerine şöyle devam etmektedir: “Belki ilerde Türkiye’den birinci koşulu gerçekleştiren dev bir sanatçı çıkar ve sanatta evrensel boyutlarda bir devrim yaratır. Bu aşamada ölkemizden yerel kültürümüzü Batı kavramları ile özümleyen bir sanatın çıkmasını beklemek daha gerçekçi olur” (Bek, 2007: 165-166). Yani Düben, Türkiye’nin Batı’yı aşabilecek bir sanatçı henüz yetiştiremeyeceğinden ve bunun ancak geleceğe ait bir ümit olarak kalacağından dem vururken, çözümü yine Batı sanat ve estetik anlayışı içinde yerel tınılara yer vermekte aramaktadır.

1960’larda alevlenen Yerellik/evrensellik ve özgünlük/taklitçilik üzerinde yapılan tartışmalar, tek partili dönemde kültür üretimine konan hedeflerin artık sorgusuz sualsiz kabul edilmediğini, alandaki faillerin kendilerini bu ilkeleri takip etmek zorunda hissetmediklerini ve bu dönemdeki politikaları eleştirdiklerini göstermektedir. Bunun yanı sıra, tartışmaların temel endişe noktasının “özgünlük” arayışında yattığı görölr. Sanat ürünlerinde Batı eserlerinin körü körüne taklit edildiği

ve özgün bir Türk sanatı üretilmediği eleştirisi bizzat üretimi yapan alan içindeki kişilerden gelmektedir ve sadece bir türde değil plastik sanatlardan tiyatroya kadar bütün türlerde bu arayış hakimdir.²¹ Bununla birlikte alandaki üreticilerde evrensele eklemleme kaygısının özgünlük fikrini bastırdığı görülür. Bu kaygı evrenseli “Batı” ile eş tutan alandaki hakim anlayışın, en sonunda çare olarak Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Ziya Gökalp fikirlerine dönmesine yol açmıştır. Gökalp’in öne sürdüğü medeniyet/kültür ayrımı, üzerinden 30-40 yıl geçmiş olmasına rağmen hastalığı iyileştirmese bile ısrarla yazılan bir reçete olmaya devam etmiştir. Düben’in önceki sayfalarda yer verilen “yerel kültürümüzü Batı kavramları ile özümleyen bir sanatçının çıkmasını beklemek” düşüncesi bunun bir yansıması olarak görülebilir. Bu sebeple çok partili dönemle birlikte daha karmaşık hale gelen yerellik/evrensellik tartışmaları, Batı’nın alandaki merkezi konumunu sarsacak boyutlarda olmamıştır. Pergelin sabit ayağı Batı sanatlarına konulduktan sonra, diğer ucu yerelde gezdirilerek bir özgünlük dairesi çizilmeye çalışılmıştır.

Düben’in yukarıda temas edilen yaklaşımına yeniden dönmek gerekirse; bu görüş bireysel bir tespitten ziyade 60’ların ruhunu yansıtan bir önerme içerir. Çok partili dönemde Batı estetiğinin takip edilmesi, Cumhuriyetin ilk yıllarında olduğu gibi koşulsuz bir teslimiyetten ziyade, yerellik/evrensellik, taklit/özgünlük gibi ikilikler üzerinden tartışılarak devam ettiğini söylemiştik. Tek partili dönemde siyasal erkin talebiyle oluşan hümanizm görüşü etkisini yitirdiği görülürken, yasakların hafiflemesi ile birlikte yerel/gelenek ile kurulan bağlar nispeten güçlenirken tekrar Atatürk dönemi “ulusal sanat” fikrinin canlandığı görülür. Fakat yerel ile kurulmak istenen bu bağ, bir taraftan özgünlük arayışının bir neticesi olarak çıkarken, diğer taraftan kendiliğinden bir keşif olmak yerine yine Batı dolayımından geçilerek ulaşılan bir unsur gibi durmaktadır. 1940’larda ortaya çıkan “Yeniler” hareketi ile gündelik yaşamların yansıtıldığı, fakir mahallelerin, köylü kadın portrelerinin, kente göç gibi konuların işlenmeye başlanması ile birlikte “öze dönüş” fikri ortaya çıkmıştır. Hilmi Ziya Ülken, Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi akademisyen ve yazarlar bu

²¹ Farklı sanat dallarında yaşanan tartışmalar için bkz: Bek, Güler, “Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 2008.

hareketi desteklemeleri, D grubundan istenen alınamadığı için bir tepki niteliği de taşımıştır (Bek, 2014: 119). Yine 50’li yıllarda devletin düzenlediği sergilerde ülkenin gelenekleri, destanları ile bir bağ kurulması istenmeye başlanmıştır. Yine çok partili dönemin ilk yıllarda el sanatları, Osmanlı kaligrafisi, minyatür gibi bir dönem uygulamasına sıcak bakılmayan geleneksel motiflerin plastik sanatlara girdiği görülür. Çağdaş Türk resminde 1940’larda başlayan kimlik arayışı ile ardından Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun Güzel Sanatlar Akademisi’ne hoca olarak atanmasından sonra, onun düşüncelerine katılan bir kuşak sanatçı, Batı resminin teknik özelliklerini gelenekselle birleştirme yoluna gitmişlerdir. Yine 60’larda Malik Aksel, Cevdet Dereli, Feyhaman Duman, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan gibi isimlerin Osmanlı sanatlarından unsurları eserlerine taşımışlardır (Tuncer, 2007: 28). Böylece biçim olarak Batı takip edilmeye devam edilirken içerik konusunda yerel konular işlenmeye başlanmış ve yerele yönelme bu özden koptuğu düşünülen plastik sanatların aslına dönmesi olarak görülmüştür (Bek, 2008: 119).

Ziya Gökalp çizgisinde şekillenen sanat anlayışı içinde yerele dönüş ve bu konuda yapılan tartışmalar detaylı incelendiğinde, Batı estetiğinin bir üst yapı olarak kabul edilerek onun süzgecinden geçen bir “yerelin” sanat alanında kullanıldığı görülür. Yerel, meşruluğunu kendi tarihinden değil, ancak Avrupa tarihiyle kurduğu bağdan alabilmiştir. Nitekim Batı’da ortaya çıkan yeni eğilimlerin Doğu geleneklerinden yararlandığının keşfi, kendi geleneklerimizden yararlanmak için bir meşruluk zemini sağlamıştır. Picasso ve Matisse gibi isimlerin Doğu’ya yönelmesi ile birlikte onları takip eden Türk sanatçıları İslam geleneğinden faydalanmış, minyatür, hat, çini gibi sanatlarla ancak modernliğe eklemlendikten sonra tekrar irtibat kurabilmiştir (Yaman, 2011: 50). Yerel olan yine çağdaş içinde bir referans gösterilerek meşruluk kazanabilmiştir. Bazı ressamalar “Picasso’dan Türk-İslam süsleme sanatı, Matisse’den minyatürü” (Artun, 1998: 51) öğrenecektir. Mimar Sedat Hakkı Eldem “Türk Evi” ni Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ve August Perret aracılığıyla keşfedecek (Tuztaş, 2013: 69), Türk orta oyunu Epik tiyatroya yakınlığı ile ölçülecektir. Bu bakımdan yerel ile evrensel arasında kurularak ulaşılmak istenen özgünlük, köklü bir değişimi hedeflemediği gibi Batı’dan bir kopuşu da temsil etmemiştir.

Tiyatroda yerellik/evrensellik tartışmalarının kültürel üretim alanındaki temel ilkelere uymakla birlikte, plastik sanatlardaki kadar keskin bir arayışın olmadığı görülür. Tartışma yine tiyatro biçimi üzerinde değil, oyunların ve yönetmenlerin yerelliği konusuyla sınırlı kalmıştır. Diğer taraftan, estetik kaygılar taşıyan Batı klasikleri, bulvar tiyatrosu, vodvillere karşı tepki yerellik/evrensellik üzerinden değil, sınıfsal bir tepki olarak 60'larda yükselen sol çevrelerden gelmiştir. Bu bakımdan tiyatro içindeki tartışma Batı tarzları arasındaki bir seçimle ilgili olmuştur. Sol düşüncenin tiyatro üzerinde hem biçimsel hem de içerik olarak yaptığı etki, yine Batı kökenli olması sebebiyle, devletin ideolojilere karşı genel refleksi bir kenara, kültürel üretim alanı içinde bir ret görmez. Bu sebeple, hem vodvilleri, bulvar tiyatrolarındaki oyunları Fransa'da gösterim girdikten hemen birkaç hafta sonra Türkçeye uyarlayan, Broadway oyunlarını anlık takip eden apolitik tiyatro, hem de toplumsal sınıflaşmayı ezen-ezilen ikiliği üzerinden ele alan, Brecht'in epik tiyatrosunu temsil eden sol tiyatro, Batı tiyatrolarının sadık takipçileri olarak özgünlüğe ulaşamadıkları yönünde eleştirilere maruz kalmışlardır (And, 1973: 639). Devlet Tiyatrosu oyuncularını Türk olmakla birlikte halen Batıdan gelmiş yönetmenler, dekorcular ile çalışmakta, oradan gelen oyunları oynamaktadırlar. Aynı durum Şehir Tiyatroları için de geçerlidir. 6 yıl bir yabancıнын yönetiminde olan tiyatro, Muhsin Ertuğrul'a geçtikten sonra üslup olarak bir değişiklik geçirmemiştir. Dörmön ve Kent tiyatroları Batı modelinin özel tiyatrolardaki temsilcileri olmuşlardır (Erkoç, 2002: 12).

Özdemir Nutku, tiyatrodaki bu aktarmacılık sebebiyle o yıllarda henüz bir Türk tiyatrosundan bahsetmenin mümkün olmadığından yakınmaktadır (Nutku, 1969: 177). Bununla birlikte Nutku, kendi deyimiyle Batı taklitçiliğinden tiyatroyu kurtarmak için diğer sanatlarla ilgili sunulan reçeteyi tiyatro için aynen tekrarlamaktadır: Batı tekniğini alarak yola çıkmalı ama kendi geleneksel gösteri sanatlarımızı inceleyerek o teknik ile yerli anlayışı birleştirmeliyiz (Nutku, 1969: 234). Yine Metin And, Cumhuriyet'ten günümüze tiyatronun geçirdiği evlerini anlattığı hacimli kitabının sonunda, Batı etkisinde yoğrulmuş Cumhuriyet tiyatrosunun yetersizliğini şöyle eleştirmektedir:

“Bu gözlemlerim sonucunda, seyirci sayısının yüzbinlere varışında, Paris'te yeni başlayan bir oyunun 15 gün sonra sığağı sığağına sahnelerimizde

aktarılişına, şu kadar semt tiyatrosu açıldığına, bu kadar tiyatro topluluğunun bulunduğuna bakıp kendimizi kandırmayalım derim. Bunlardan elimizde kalan nedir? Seyirciye gerçek bir tiyatro kùltürü verilmiş midir? Yapılan tiyatro binaları içinde tiyatro mimarisi bakımından örnek gösterilebilecek bir teki var mıdır? Sahne düzeninde ulusal bir deyiş, yeni bir görüş, bizim diyebileceğimizi bir görüş açısına varılmış mıdır?” (And, 1973: 640)

Metin And bu eleştirilerini yöneltirken yine de yetişen genç tiyatrocuların umutlu olduğunu belirtir. Türk tiyatrosundaki iyileşmeyle ilgili verdiği örnek ise, aslında ulusallık konusunda kendisinin de yaşadığı çelişkiyi göstermesi bakımından önemlidir:

“Bu satırları yazdığım günlerde devlet tiyatrosunda Hastalık Hasta’sı temsilinden çıkarken temsilin oynanışındaki yüksek sanat düzeyi beni öylesine büyülemişti ki bu kitaptaki eleştirilerimi boşuna yaptığımı düşünmüştür... Gerçi temsilin yazarı bütün insanlığın yazarı Moliere, sahneye koyucusu ile dekorçizeri Fransız’dı ama oynayanlar bizim sanatçılarımızdı.” (And, 1973: 640)

Devlet tiyatrosu özelinde Batıcılık eleştirisi yapan bir diğer isim Haldun Taner’dir. Devlet Tiyatrolarında yerli oyunlara yer verilmemesini eleştiren Taner: “Ucuz batı müzikallerini, Batılı rejisör, Batılı koreograf yönetiminde, Batı özentisi bir taklitçilikle oynamak, Türk Tiyatrosuna hizmet sayılıyorsa Devlet Tiyatrosu da vazifesini yapıyor demektir.” (Taner, 1970: 8) sözleriyle kurumu sert bir dille eleştirmektedir. Bununla birlikte Taner, And ve Nutku tiyatrodaki yaşanan özgünlük sorununu Batı ile girdiği bir hesaplaşmaya dayandırmakla birlikte çözüm konusunda Batı estetiğinin dışına çıkmamışlar; özgünlük konusunda radikal bir çözüm sunmak yerine, alanda hakim olan görüşleri tekrar etmişlerdir.

Bir alt alan olarak sinemada yerellik/evrensellik tartışmasının alan içindeki konumlar arasında bir mücadele aracına dönüştüğünü görmek mümkündür. Ulusal sinema ve Sinematek arasında 60’lar boyunca devam eden tartışmada Halit Refiğ ve arkadaşları halihazırdaki Yeşilçam’da üretilen Türk sinemasını “halk sineması” olarak nitelendirerek yerelliğini savunurlarken Sinematek, Yeşilçam’ın bir sanat üretmediğini ileri sürerek Fransız ve İtalyan sinemasını örnek göstermişlerdir. Yeşilçam, ideolojik bir kaygı olmaksızın kendisine gişe getiren her türlü fikir, akım, furya ve türü deneyerek, büyük oranda Batı uyarlaması komedi ve melodramlarla ilerlemekteydi. Bu bakımdan Refiğ’in halk sineması yakıştırması, sinemanın

kendisiyle ilgili olmaktan ziyade, onu kimlerin kontrol ettiği ile ilgili olmuştur. Refiğ, neden Türk sinemasını halk sineması olarak gördüğünü anlatırken, sinema dilinden, biçim ve içeriğinden ziyade, devlet desteği olmaksızın büyük sermayeler ya da yabancı sermaye tarafından değil de yerli işletmecilerin eliyle piyasanın oluşması gibi sanat dışındaki konulara referans yapmıştır (Refiğ, 2009: 91). Sinematek ise o yıllara kadar gelişmiş olan Türk sinemasını tamamen reddederek yola çıkar ve reçeteyi Batı estetiğinde arar. Sinematek kendilerine örnek olarak başta Fransa olmak üzere Avrupa toplumsal gerçeklik sinemasını örnek alarak, Türkiye’de Batı tarzı bir sinema anlayışının yerleşmesi gerektiğini savunmaktadırlar (Başgüney, t.y.: 94). Estetik bir kaygıyla hareket eden Sinematek, henüz bir sanat olarak görülemeyeceğini savunduğu Türk sinemasına örnek olarak Batı sinemasını, dolayısıyla Batı estetiğini gösterir. Ulusal Sinemaya yakın bir isim olan Ayşe Şasa’nın Sinematek’te yaşadığı bir anısı bu yaklaşıma ışık tutması açısından önemlidir:

“Hiç unutmam 1968 yılında sinematek derneğinin açılış gösterisine gitmiştim. Ünlü bir Fransız filmi gösteriliyordu. Tesadüfen yanına oturduğum yüksek tahsilli bir sinemasever bayan bana kaşını kaldırarak şöyle bir bakmış, “ne o yalnız mı geldin? Hani arkadaşların öbür sinemacılar? Yoksa onlar öğrenmek istemiyorlar mı?” demişti. O günden bu yana düşünmüşümdür bu “öğrenmek” sözü üstüne. Türk sinemasına, sinemayı ille de Batı’dan öğreneceği bir şey gözüyle bakan zihniyet üstüne...sinema bizde yabancı sinemacılardan öğrenilecek bir şeydir.” (Şasa, 1993: 34)

Daha önceki bölümde detaylı olarak incelendiği üzere sinema alanında yapılan ideolojik gerilimlerin altında seyreden yerellik/evrensellik tartışmalarında ne savunulan ne de eleştiren kesim açısından Türk sineması Batı etkisinin dışında düşünülebilmiştir. Yeşilçam’ın gişeye bağımlı hali bu kaygıların ötesindeki fikirlerin hayata geçmesine imkan tanımamıştır. Taraflar arasındaki ideolojik kutuplaşma sinema diliyle ilgili tartışmaları kişisel husumetlerin dışına taşıyamazken, Yeşilçam uyarlamalar ve furyalarla alanı domine etmeye devam etmiştir.

Germaner, 1960’lı yıllarda geleneksellik ve millilik vurgusu yapılsa da Batı sanatının Türkiye’de merkezi bir konumda yer aldığını, bunun temel sebebinin ise Cumhuriyet’in kuruluşunda atılan adımlar olduğunu belirtir (Germaner, 1999, 12-13). Bu yıllarda içerikte belirli değişimleri gözlemlemek mümkün olmakla birlikte, biçim konusu ve “yenilik” arayışları yine Batı’nın merkeze alınarak gerçekleşen bir etkinlik

olmuştur. Tıpkı tek partili dönemde kübizmin Batı’da popüler olmasına paralel olarak D Grubunun bundan etkilenmesi gibi, çok partili dönemde de sanat dallarında yenilik arayışı için Batı temel referans olmuştur. Akademinin Batı tarzındaki formal eğitiminden geçtikten sonra genç sanatçılar okulun klasik yaklaşımı dışında yeni arayışlara girdiklerinde ilk baktıkları yer yine Batı olmaktadır. Sol ideolojiler etkisiyle Batı’da gelişen devrim estetiğinin Türkiye’de temsili, 2. Dünya savaşı sonrası Amerika’da güçlenen soyut resmin Türkiye’ye taşınması gibi örnekler, her ne kadar yerellik tartışmaları yapılsa da, Batı estetiğinin alanın hakim dokası olduğunu gösterir niteliktedir. İstanbul Akademi mezunu Lütfü Günay, Adnan Çoker ile Ankara’da açtıkları ilk soyut resim sergisiyle ilgili olarak neden soyut resmi tercih ettiklerini anlatırken verdikleri bilgi bu yaklaşıma doğrular niteliktedir. Akademideki klasik eğitimin dışına çıkarak “yeni şeyler yapma arzusu” sanatçının temel motivasyondur (Altan, 2014: 77). Batı tarzı klasik eğitim eskidiğinde yeni şeyler yine Batı’da bulunmaya çalışmıştır. Bu sebeple sanatçı, Batı’dan bulamadığını yine Batı’da aramaktadır.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren çağdaş Batı sanatlarını takip eden ülke, Batı’yı ne kadar yakalayabildiklerini ölçebilmek, ulaşmak istenen seviyeye ne kadar yaklaştıklarını görebilmek için alanda üretilen eserleri Batı sanat çevrelerine sunma zorunluluğu hisseder. Nitekim, 1963 yılında önemli Türk sanatçılarının yaptığı eserlerden oluşan bir sergi Avrupa turuna çıkarak Paris, Brüksel, Viyana ve Roma’yı gezmiştir. Hangi eserlerin gönderileceğine dair bir seçim yapmak istendiğinde bile, muhtemelen Batı’da en çok kabul görececek eserleri seçmesi için yine Batılı bir göze ihtiyaç duyulmuş, Fransa’dan sanat eleştirmeni Jacques Lassaigue çağrılmıştır. Onun önderliğinde bir jüri tarafından başta Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nuri İyem olmak üzere pek çok sanatçıdan resim ve heykeller seçilerek bir koleksiyon oluşturulmuştur (Onur, 1963: 6). Gönderilen eserler Batı ülkelerinde karışık tepkilerle karşılaşmıştır. Berlin’de açılan sergiyle ilgili gazetelerdeki ilk tepki “Çarşaf ve peçenin Türk sanatından da sıyrılıp atıldığı” gibi çarpıcı bir başlıkla verilerek, doğulu Türkiye’nin modernleşme sürecine atıf yapılır. Bu tip haberlerde Türklerin Batı tarzı resim ve heykel yapıyor olmaları şaşılacak bir şey olarak görülmüştür (Milliyet, 1964: 6). Bu ilk şaşkınlık zamanla yerini sanat eleştirmenlerinin değerlendirmelerine

bıraktığında, işin magazinsel boyutundan teknik analizine geçilmiş olur ve sergiye bakış da değişir. Brüksel’de ve Paris’te fırçaları Türk eller tutsa da eserlerin Batılı olması sebebiyle basın tarafından eleştirildiği görülür. Berlin sergisinde Die Welt gazetesinde haber “Paris Kabeleleri” başlığıyla verilmiştir:

“Modern anlamda bir geleneği olmayan bir ülke için bugünün meselelerini resim dili ile ifade etmek son derece güç. Sanatkarlar, bilgileri ve tecrübeleri özellikler taşıdığı halde kullandığı vasıtaları hariçten alıyorlar. Türk sanatçıları bütün dünyaca anlaşılır bir sanat dilini kendi ülkelerinde yaymaya çalışıyorlar. Bu Türklerin övündükleri bir adaptasyon metodudur. Fakat bu kaynaşmadan sevinç duymak meselesi tartışılabilir” (Gürdaş, 2017: 1075)

Kendisini Batı’ya eklemlenmek isteyen bir Türkiye ile onu doğuda görmek isteyen ve kendisini takip ettiğinde garip görüldüğünü belirtmekten çekinmeyen bir Batı tavrı bu sergi ile karşı karşıya gelmiştir. Ne Batı’dan gelen eleştiriler, ne alan içinde yapılan tartışmalar Batı estetiğini kültürel üretim alanının merkezinden koparamamıştır. Sonuçta Yaman’ın da belirttiği gibi çağdaş Türk sanatı, Avrupa sanat tarihi içine girebilmek için soluk soluğa bir takibe girmiş ve kendi tarihini sorgulayamamıştır (Yaman, 1998: 128).

3.3.2. Kültürel Üretim Alanının Merkezi: Ürün mü İdeoloji mi?

Osmanlı’nın son dönemine kadar geri götürülebilecek olan Sosyalist hareket ve Türkiye Komünist Partisi’nin, yurtdışında da olsa, 1920 gibi görece erken bir dönemde kurulduğu gerçeği düşünüldüğünde, sol düşüncenin 60’ların Türkiye’si için yeni bir fenomen olmadığı anlaşılır. Bununla birlikte kendi içinde bir çok fraksiyonu olan sol düşünce, ortanın solunu temsil eden CHP’den, silahlı mücadeleyi seçen sosyalist marjinal gruplara kadar Türkiye’de çok geniş bir yelpazede kendilerine temsil alanı bulmuşlardır. Türkiye’de gerçekleşen 27 Mayıs darbesi ve ardından yürütmenin sivil toplum üzerindeki devlet denetimini hafifleten 1961 anayasasının kabulü, dünya konjonktüründe yükselişe geçen sol düşünce ile paralellik arz etmiştir. Bu sebeple 1960’dan sonra hem aydınlar arasında hem de öğrenciler arasında sol düşüncenin hızla yayıldığı görülür (Belge, 2008: 33). Batı’da eğitim almaya giden öğrencilerin sol düşünceden etkilenecek Türkiye’ye dönmesi, kitle iletişim araçlarının artması gibi unsurların yanı sıra, sol kitapların yoğun bir şekilde tercüme edilmesi de bu görüşün toplum içinde dolaşıma girmesini hızlandıran etmenlerden biri olmuştur.

60'lı yıllarda başta sosyalizm ve komünizmin felsefi temellerini anlatan temel kaynaklar çevrilirken sonraki yıllarda sosyalist devrime rehberlik edecek yüzlerce yapıt Türkçeye çevrilmiştir (Ünal, 2008: 422). Toplumun ideolojiler etrafında kutuplaşmaya başladığı bu yıllarda kültürel üretim alanının da bu kutuplaşmanın dışında kalması beklenmez. Türkiye’de alanın kurulma sürecinde siyasetin etkin müdahalesi ve sonrasında kültürel alanın siyasal güç mücadelesi içinden çıkamaması sebebiyle alan, kurumlar etrafında şekillenen pozisyonlar ve sanat ürünlerinin değil; ideolojilerin merkezde olduğu bir yapı arz etmiştir. Türkiye’de türler arasında yaşanan ulusallık/millilik, yerellik/evrensellik, toplumsal gerçeklik/soyut sanat, olgun sanatçılar/genç kuşak, gibi ikilikler üzerinden türler arasında bir mücadele yapılmış olsa da, biçimsel mücadeleler ideolojik tartışmaların gölgesinde kalmıştır. Konu ideolojiler olduğunda sanatçılar biçimsel farklılıklarını bir çatışma aracı olmaktan çıkartarak ideolojiler ekseninde bir gruplaşmanın yolunu açmışlar ve mesela “soyut sanat yapmayan ressam olmaz” gibi bir biçimsel dışlama yerine “devrimci/solcu olmayan sanatçı olmaz” tarzında estetik ile ideoloji arasında bir korelasyon kurularak, merkezde sanat kurallarından tartışılması yerine ideolojilerin beklentileri doğrultusunda bir doksa oluşturulmak istenmiştir. İdeolojiler kültürel üretim alanında ayrıştırıcı bir pozisyonda olmakla birlikte farklı tür ve kategorileri birleştirici bir özelliği de olmuştur. Mesela devrimci sanatın toplumsal çelişkileri, sınıf çatışmalarını ve toplumsal bilinçlenmeye nasıl bir katkısının olması gerektiği üzerine yürütülen tartışmalarda hakim görüş figüratif ve sosyal gerçekliği tercih ederken, yumruk sıkın işçiler, bedensel oranların işçi pazılarını büyük gösterecek şekilde bozuk çizilmesi gibi ideolojik mesajlara yönelmiş, tiyatro ve sinema yine bu ideolojilerin yansıtılmasını sağlayacak şekilde toplumsal gerçekçi bir dil kurmuştur. 27 Mayıs darbesinden sonra ortaya çıkan özgürlük ortamı içinde hızla yayılan sol görüş, ilerlemecilik fikri ile kendisini hakim fikirlerden ayırırken aydın ve sanatçılar arasında kendisine güçlü bir taraftar kitlesi bulmuştur. O yıllarda önde gelen sanatçıların kendilerini sol kimlikle özdeşleştirmesini bir kanıt olarak sunan Başgüneş’e göre, o yıllarda sanat ile sol görüş arasında güçlü bir ilişki vardır. Farklı düşüncelerde sanatçılar olmakla birlikte

Türkiye’de sol düşünce sanat alanına hakimdir.²² 68 olaylarına kadar sendikalaşma ve dernekleşme yoluyla örgütlenme konusunda mesafe kat eden sol fikirler, 68 olayları ile birlikte büyük protestolar, öğrenci ve işçi hareketleri ile birlikte ideolojik bir görünümde sanat alanında yerini almıştır. Devrim kelimesi Cumhuriyetin kurucuları tarafından Osmanlı’dan kopuşu temsil eden gelişmeler için kullanılmışken, 60’larda artık sosyalist devrimi anlatır hale gelmiştir. Devrim, ulaşılması gerek bir amaç olarak kültür alanını bu uğurda çalışma ile doldurur. Devrim edebiyatı, toplumsal gerçekliği benimseyen devrimci sinema, politik tiyatro dili ile devrimci tiyatro, ressamların hazırladığı dergi kapakları ve 1 Mayıs afişleri ile birlikte kültürel üretim içinde bir birliktelik arz etmişlerdir. TİP Sanat kolu, Ankara Birlik Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, TÖB-DER, Sinematek Derneği, Dostlar Tiyatrosu, Görsel Sanatçılar Derneği gibi farklı dallardaki sanatçılar tarafından kurulan dernek ve oluşumlar etrafında toplanan sanatçılar ideolojik bakış açısının kültürel üretim alanında etkin olmasına öncülük etmişlerdir (Bek, 2017: 55).

Kültür üreticilerinin bireysel girişimleri ile devrimci düşüncelerini ifade etmelerinin yanı sıra, solu temsil eden bir parti etrafında da toplandıklarını görmek mümkündür. 1961 yılında kurulan Türkiye İşçi Partisi (TİP), aydın ve sanatçıların siyasal bir partiye eklenerek, sadece fikri düzeyde değil, aynı zamanda kendilerine siyasal parçalanma içinde açıktan bir konum belirlediklerini gösterir. Türkiye Komünist Partisi (TKP)’den farklı olarak yasal yollarla kurulmuş olması sebebiyle TİP, aydın ve sanatçıların içinde aktif rol aldıkları bir parti olmuştur. Abidin Dino gibi önemli sanatçılar başta olmak üzere, sosyalist düşünceye sempati besleyen sanatçıları kendisine çekmeyi başarmıştır (Gürdaş, 2017: 1062-1063). Partinin ilk amblemini tasarlayan Dino, sadece parti içinde değil Türkiye’deki sol hareket içinde devrimi anlatan çizimleriyle önemli bir isim olmuştur. Onun dışında yine parti mitingleri ve gösterilerde kullanılmak üzere hazırlanan afişlerde sanatçıların imzasını görmek mümkündür. Bu sanatçılardan biri olan Orhan Taylan aktardığı anısında, sanatçılarla TİP arasındaki ilişkiyi şöyle ortaya koymaktadır:

²² İz, M. Kemal, “Yetmişlerde Sanat Siyasallaşırken”, <http://www.sanataak.com/view/1970ler-sanat-siyasallasirken>, (01.06.2019)

“...İstanbul’a geldiğimde 1965 yılında İşçi Partisi’ne üye olmuştum. Türkiye’deki benim tanıdığım bütün aydınlar, önemli şairler, sanatçılar İşçi Partisi’ne üye olmuşlardı zaten...” (Taylan, vd., 1997)”

TİP’in sanatçılarla kurduğu yakınlığı gösteren başka bir örnek ise partinin kendi içinde bir sanat bürosu kurarak, kendi davalarına destek sağlayabilmek için sergiler düzenlemesidir. Kurulduktan bir yıl sonra, 1962 yılında düzenlene sergiye hem Picasso, Pignon, Marceau gibi dünyaca ünlü isimler, hem de yurt içinden Hakkı Anlı, Avni Arbaş, Cihat Burak, Nejad Devrim, Tiraje Dikmen, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Mübin Orhon, Fikret Mualla, Ferid Edgü gibi bir çoğu Akademi mezunu ya da hocası sanatçılar eserlerini partiye bağışlayarak destek olmuşlardır. Satılan eserlerden partiye bir gelir aktarılmasının ötesinde bu yolla TKP ile sanatçılar arasında güçlü bir bağ tesis edilmiştir (Sönmez, 2009: 875). Kurulduktan sadece bir yıl sonra partinin sanatçılar arasında böylesine destek görmesi, o yıllarda sol ideolojinin kültürel üretim alanında zaten etkili bir unsur olduğunu göstermesi bakımından önemli olmasının yanı sıra, sanat ürünlerinin biçim ve içerik olarak bu ideolojiden etkileneceğine dair de bir ipucu vermektedir.

Sol düşüncenin kültürel üretim alanındaki etkisi dernekler ve siyasi partilerle sınırlı değildir. Sanatçı yetiştirme yetkisi olan ve Kültürel üretim alanında konumları temsil eden kurumlar içinde de sol düşüncenin hakim olduğunu görmek mümkündür. Öğrenci olaylarının üniversitelerde yaygın hale geldiği 60’ların sonunda İstanbul Üniversitesi’nde olduğu gibi Akademi’de binaların işgal edilmesi, protestolar, afişler asarak eylemler yapma geleneği yaygındır. 60’lı yıllarda Akademi’de hocalık yapan isimlerin anılarına bakıldığında kurumun yapısı, sol öğrenci eylemlerinin yoğunluğu ve kurumda çalışanların olaylara karşı tutumu hakkında fikir edinmek mümkündür. Dönemin hocalarından Adnan Çoker, o yıllarda sol öğrencilerin atölyelere girip dersleri bölerek propaganda yaptığını ve sergileri protesto ettiğini anılarında anlatmaktadır (Gezgin, 2003a: 178). O dönemde akademide asistan olan Mehmet Güleriyüz ise Akademi’deki siyasi hareketliliğin boyutunu anlatırken hem genç akademisyenlerin hem de öğrencilerin sol görüşü benimsediğini, asistanların çoğunun sol görüşlü Tüm Üniversite, Akademi ve Yüksekokul Asistanları Birliği (TÜMAS) üyesi iken, öğrenciler arasında hakim olan yapının Dev-Genç örgütü olduğunu ve Osman Hamdi Salonu’nun neredeyse her gün afişler ve duvar gazeteleriyle

süslendiğini belirtir (Sönmezay, 2004: 245–246). O yıllarda Akademi bünyesinde açılan sergilere yönelik en büyük protesto Mobil Oil tarafından yapılan resim yarışmasına yönelik olmuştur. Türkiye'nin güzelliklerini konu alan resim yarışması Ferit Özşen ve Mehmet Güleriyüz gibi asistan hocaların da dahil olduğu öğrenci grupları tarafından protesto edilerek jürinin yarışmadan çekilmesi ve yarışmanın iptal edilmesi sağlanmıştır. Adnan Çoker ise buna benzer başka bir sergi protestosundan bahsederken artık amacın bir şeyleri düzeltmek değil, her şeyi protesto etmek haline geldiğini belirtir. Bir Rus sanatçının 1970'lerde Akademi'de açılan sergisinin sol fikirli öğrenciler tarafından “sosyalist gerçekliği yeterince yansıtmadığı” için protesto edildiğini aktarır (Gezgin, 2003a: 178). Akademi'deki en büyük eylem ise, 1968 yılında öğrenciler tarafında okulun işgal edilmesidir. Üniversite işgallerinin arttığı o yıllarda sol görüşlü Akademi öğrencileri de eğitim reformu talepleriyle eylemlere başlayarak okulu bir ay boyunca işgal etmişlerdir. Kendisi o yıllarda öğrenci olan sanatçı Gülsün Karamustafa, Güler Bek ile yaptığı mülakatta kendisinin de katıldığı eylemi şu sözlerle anlatmaktadır :

“1968 gençlik hareketleri dünyayı sarsarken biz de öğrenciler olarak boş durmuyor ve okul ortamında isteklerimizi dile getiriyorduk... Bu tavır, isteklerin cevabını alabilmek doğrultusunda okulun bir ay kadar işgal edilmesine yol açtı. Elbette o sıralar İstanbul'da bütün üniversiteler işgal altındaydı ve öğrenciler taleplerini dile getiriyorlardı. Sonunda işgal uzlaşma ile sonuçlandı ve öğrenciler, o dönemde haklarında kamu davası açılmasına rağmen, Akademi yönetiminde oy sahibi bir temsilcilerinin bulunmasını da kapsayan birçok önemli hak elde ettiler.” (Bek, 2007: 84)

O dönemde Akademi Başkanı olan Hüseyin Gezer, zaten bir reform yapmak isteyen Akademi'nin bu taleplere sıcak bakarak öğrencilere akademik kurullara katılım hakkı verdiklerini ve olayları yumuşak bir geçişle kapattıklarını aktarmaktadır (Gezgin, 2003a: 67). Sol hareket sadece Akademi'de değil ona bağlı yüksek okullarda da aktif durumdadır. O yıllarda UESYO öğrencisi olan Hüseyin Kuzu okuldaki sol kadrolarının militanlaşması sebebiyle sağ görüşlü öğrencilerin Beşiktaş'a bile giremediklerini söyler. Yine okulun tekstil bölümünün pankart hazırlama atölyesine dönüştüğünü, her öğrencinin bağlı olduğu kendi sol grubu için pankartlarını okulun atölyesinde hazırladığını anlatmaktadır (Bek, 2007: 86-87). Bu durum sanatçı diploması veren alanda fail konumundaki diğer kurumlar için de geçerli olmuştur. Ankara'da hem Gazi Resim-İş hem de Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsü sol

görüşün hakim olduğu kurumlar olmuştur. 1964 yılında üniversite bünyesinde kürsü olarak eğitime başlayan Tiyatro bölümü o yıllarda Özdemir Nutku, Çetin Altan, Orhan Asena ve Refik Erduran gibi çok sayıda sol görüşlü yazar ve tiyatrocunun ders verdiği bir merkez haline gelmiştir (Buğlalılar, 2012: 56) Turan Erol Resim-İş'den bahsederken sağ görüşlü öğrencilerin okulda etkin olmadığını, varsa bile dikkat çekmediklerini belirtir ve öğrenci profilini: "Resim-İş Bölümü öğrencileri, genelde Atatürkçü, memleket sevgisiyle dolu öğrencilerdi. Bir ölçüde biz onlara "ilerici" , "solcu" ya da en azından "sosyal demokrat" derdik." Sözleriyle tasvir eder (Bek, 2007: 509).

Türkiye'deki 1960-1980 arasında plastik sanatlarda olduğu gibi tiyatrolar üzerinde de sol görüşlerin etkili olduğu görülecektir. Sol görüşün tiyatroya etkin olmasında, Devlet Tiyatroları'ndan ve Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılarak ya da Avrupa'da yetişen oyuncuların doğrudan çabalarıyla kendi siyasi görüşlerini ifade etmek için tiyatro toplulukları kurması etkili olmuştur. Eğitimli kesim arasında yaygın olan sol görüşün o yıllarda tiyatrodaki temsili epik tiyatro ve Brecht ile şekillenmektedir. Brecht, Türkiye'de o kadar popüler olmuştur ki Cezzar-Sururi Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Dormen Tiyatrosu gibi ticari yönleri ağır basan tiyatrolar bile onun oyunlarına sahnelerinde yer vermişlerdir (Buğlalılar, 2012: 75). Yine Muhsin Ertuğrul Şehir Tiyatrolarında onun bir oyununu yönetmesinden sonra buradan ayrılmak zorunda kalmıştır. Buğlalılar bunu Brecht'in meşhur olmasına bağlayarak ticari kaygılar açısından ele alsa da, başka bir açıdan sol tiyatro ile ana akım özel tiyatrolar arasında büyük bir uçurum ve çatışmanın olmadığını göstermek açısından önemlidir. Nitekim ödenekli tiyatrolar da dahil ,oyuncu portföylerine bakıldığında, o yıllarda önemli oyuncuların hem sol tiyatrodaki hem de yukarıda ismi geçen diğer tiyatrolarda roller aldıkları görülmektedir. Aynı oyuncuların bu şekilde farklı tiyatrolarda oynamasını And, imece usulü oyunculuk olarak isimlendirmektedir (And, 2014: 194). Bu durum tiyatro topluluklarında çeşitlilik olsa bile fikir olarak birbirlerine karşıt konumda olmadıklarını göstermektedir.

Sadece İstanbul'da değil o yıllarda Ankara'da da sol tiyatronun güçlü olduğu görülür. Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılarak Ankara'da 1963 yılında kurulan AST ve bu

topluluktan ayrılan oyuncuların kurduğu Devrim İçin Halk Tiyatrosu (DİHT) grupları Ankara’da etkili olmuşlardır. Sol oyuncular tarafından kurulan Genç Oyuncular daha sonra Dostlar Tiyatrosu, İşçi Tiyatrosu, Tiyatro TÖS, Halk Oyuncuları Birliği gibi topluluklar da bu yıllarda kurulan diğer tiyatro gruplarıdır. (Erkoç, 2002: 12; Özmen, 2015: 422). AST, Ankara’da sol tiyatronun önemli bir taşıyıcısı olmuştur. Hem Brecht oyunlarına bolca yer vermesi hem de epik tiyatro tarzında oyunlar yazıp oynamaları sebebiyle kendilerine Brecht tiyatrosu ismini vermişlerdir.²³ DİHT ise salonların Burjuvayı eğlendirmeye hizmet ettiğini belirterek AST’den ayrılıp sokak tiyatrosu denemeleri yapmış bir topluluktur. Onlara göre tiyatronun devrimci nitelik taşıması yeterli değildir. Yüksek ücretlerle salonlarda gösterildiği müddetçe içerik olarak her ne kadar devrimci olsa da yine hitap ettiği kesim Burjuva olacaktır. bu gerekçeyle sokaklarda, amele pazarlarında tiyatro gösterileri yapmışlardır (Buğlalılar, 2018).

60’lar sol düşüncenin alana girerek alanın merkezinde ürünün değil ideolojinin olduğu, kültüre ait sembollerin yeniden yorumlandığı, farklı sanat dallarında biçim ve içerik olarak etki bıraktığı yıllar olmuştur. Sol düşünce bir taraftan ideolojiye bağlılık ile sanat arasında bağ kurarak sanatçıyı siyasal olarak bir kutba itmiş, sanatçı kavramını solculuğun bir parçası olarak görüp, kendi ideolojisi dışındakilerin sanatçı olmadığı iması ile alanda hakimiyet kurmak istemiştir. Bunun yanı sıra ideolojik bakışları sanat ürünlerini biçim ve içerik olarak etkilemiştir.

3.3.2.1. Sol Düşüncenin Sanat Alanına Etkisi

Sol düşünce, tarihsel determinizm içinde toplumun dönüşmesini beklemeyi bir kenara koyarak, kendisine toplumdan beklenen dönüşümü gerçekleştirecek katalizör görevi yüklemiştir. Toplumsal dönüşümün tamamlanmasında kültür sembollerine yüklenen anlamların değişmesi, nesnelerin ve sembollerin yeni anlamlar kazanarak toplumu istenilen noktaya doğru yönlendirilmesi için kültür üreticilerine büyük bir görev düşmektedir. Walter Benjamin yazar ve sanatçının toplumdaki rolüne değinirken onun Burjuva’dan kopup, proletaryanın safına geçmesi gerektiğini şu sözleriyle belirtir: “Yazar/Sanatçı üretim aracının tedarikçisiyken, bu aygıtı proletarya

²³ <https://ast.com.tr/Sayfa.aspx?Pid=1> (01.06.2019)

devriminin amaçlarına uyarlamayı görev edinmiş bir mühendise dönüşür” (Benjamin, 2008: 89). Sanatçıya yüklenen bu toplum mühendisliği görevi kültür üretimini biçim ve içerik olarak etkileyecektir. Sosyalizmin devlet ideolojisine dönüştüğü Rusya gibi ülkelerde doğrudan sanata yüklenen görev, sosyalist devletin ideolojisini propagandalaştıran, toplumsal duyguları bu doğrultuda harekete geçiren ve sembolleri yeniden anlamlandıran (emek, zenginlik, fakirlik, çalışma gibi kavramları sosyalist bir bakışla yeniden yorumlayarak) sosyalist gerçeklik gibi akımları türetmek olmuştur (Grossberg vd., 1988: 5). Türkiye’de de aynı şekilde sol ideolojiye sahip sanatçılar ve aydınlar, kültürel üretimin bu ilkelere sahip olması gerektiğine inanarak sanatçıdan bir toplum mühendisi gibi hareket etmesini ister. 70’lerin sonuna doğru çıkan Ataoğulları Behramoğlu ve Turgay Fişekçi gibi isimlerin yayınladığı Devrimci Savaşında Sanat Emeği dergisi ilk sayısına şu sözler ile başlar:

“Ülkemiz sanat kültür ortamına baktığımızda, emperyalizmin ve yoz burjuva kültürünün, özellikle yığınsal haberleşme araçları yoluyla, henüz feodal değer yargılarının tüm geçerliliğini koruduğu bölgelere varıncaya kadar geniş halk yığınlarına propaganda edildiğini görüyoruz. Bu yığınsal yozlaştırma olgusu, en azından, öncü kesimleri daha uyanık kılmak; onları devrimci düşüncenin, devrimci sanat ve kültürün değerleriyle kaynaştırmak gerekliliğini ertelenemez bir görev durumuna getiriyor.” (Sanat Emeğinden, 1978: 3)

Sol sanatın kendisine toplumu “aydınlatmak” gibi bir görev yüklemesinin neticesi olarak, sanat ürünlerini biçim ve içerik olarak etkilemesine yol açmıştır. Burada belirtmek gerekir ki kültürel üretim alanı içinde konumları temsil eden Akademi ya da Devlet Tiyatrosu gibi sanatçı diploması verme yetkisine sahip olan kurumların, farklı sanat türlerinde ortak duyuş ve düşünüşü üretmesi gibi, sol da belirli bir sanat dalı üzerinde değil bütün türlerdeki sanat ürünleri üzerinde bu ideolojinin etkisini üretmek istemiştir. 60’lı yıllarda ideolojinin kendisi gibi düşünmeyenleri kutuplaştırıcı etkisinin yanı sıra, aynı görüşe mensup farklı türden sanatçıları da ortak ideallerde birleştirme gücünü taşımıştır. Bu durumu izah eden Başgüneş, o yıllarda edebiyat, sinema, plastik sanatlar ve resim gibi farklı disiplinlere ait kültür üreticilerinin aynı dergilerde yazdığını, aynı dernek ve partilerde toplandıklarını, aynı akımları takip ettiklerini böylece hem sanat üretiminde hem de siyasal tercihlerinde ortak bir güzergah takip ettiklerini belirtir (İz, 2013). Bu yıllarda dergi kapakları ve illüstrasyonların yanı sıra, 1 Mayıs afişleri gibi çalışmalarda ideolojik söylemin estetik

manifestosunun en etkili şekli olmuştur. Yön, Ant, Sol Aydınlık, Yürüyüş gibi dergiler o dönemde sanatçılar tarafından hazırlanan kapak tasarımları dikkat çekmektedir. Abidin Dino, Sait Maden, Tonguç Yaşar, Ayhan Erer, Tan Oral gibi çoğu Akademi mezunu bir çok sanatçı dergi kapağı ve afiş hazırlayarak sol estetiği görselleştirmişlerdir. Köylü ve işçi sınıfını temsil eden çizim ya da fotoğraflar, sosyalist devrimi simgeleyen sol yumruk, Che Guevara resimleri gibi çalışmalar yoğunluktadır. Yine afiş hazırlamak sol devrimci söylemin estetize yönlerinden birisi olmuştur. Bu yıllarda afiş o kadar önemlidir ki İstanbul'da Akademi'ye bağlı yüksek okulda ve Ankara'da ODTÜ'de sadece afiş hazırlamak için atölyeler açılmıştır. 68 öğrenci hareketlerinin Türkiye yansıması olarak ortaya çıkan bu tarz faaliyetlerde öğrenciler kolektif bir anlayışla hareket ettiklerinin göstergesidir (Aysan, 2013). Sol sanat kendini el ilanları, afişler, posterler ve dergi kapakları ile ifade etmektedir. Afiş ve Dergi kapağı çalışmaları incelendiğinde uluslararası sosyalist ve komünist hareketlerin estetik çizgisinin takip ettiği rahatça anlaşılmaktadır. Zaten o dönemde afiş ve dergi kapağı hazırlayanlar, özellikle Fransa gibi ülkelerdeki sol harekete ait afiş ve görselleri inceleyerek orada kullanılan sembolleri aynen uyguladıklarını belirtmektedirler (Gürdaş, 2017: 1068-1069). Bu yolla Avrupa ülkelerinde sol düşüncenin sembollere yüklediği ideolojik bakış, Türkiye'de aynı semboller üzerinden yeniden üretilmek istenmiştir.

Yine Orhan Taylan, Cihat Aral, Hüsametdin Koçan, Gün Gezen, Gülsün Karamustafa, Yusuf Taktak, Mehmet Aksoy, Seyit Bozdoğan gibi Akademi mezunlarının aktif rol aldığı Görsel Sanatçılar Derneği, ideolojik duruşunu belirtmekten kaçınmayan bir yapı olarak bu dönemde plastik sanatlarda sol estetiğin üretilmesinde önemli katkı sağlayan sanat örgütlerinden biridir.²⁴ Devlet Resim ve Heykel Sergisini sağ görüşlü bir iktidarın denetiminde olduğu için reddederek, her yıl yapılmak üzere alternatif Mayıs Sergileri açmışlardır. Yine dernek bünyesinde farklı sergiler, öğrencilere yönelik yaz kursları düzenlenmiş; 70'lerde artan eylemlere aktif katılım yaparak dernek, sanatın ideolojik tarafında yer almıştır. O yıllarda derneğin Başkanlığını yapan Orhan Taylan, o dönemde sanatçılar ve kendi dernekleriyle ilgili

²⁴ <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/11388>

olarak “sanat alanında öncü ve yaratıcı bir etkinlik endişesinin önde yer almadığını” belirtirken sanat derneğinden beklentinin, bir estetik üretmekten ziyade sosyal olayların içinde aktif bir rol almak olduğunu söyler (Aysan, 2013: 367).

Kapitalist sistemle ortaya çıkan eşitsizlik ve toplumsal çelişkileri işlemesi beklenen devrimci sanat anlayışı, bunu yapabilmek için doğrudan mesajın verildiği, yalın ve eğlendirmek yerine eğitmeyi hedefleyen bir biçim ve dile sahip olmuştur. Mesaj kaygısının yanı sıra kendisini ötekenden/karşı olunandan ayırma çabası da sol estetiği şekillendiren başka bir öğedir. Bu yıllarda solun sanat alanındaki arayışı onu, kırsala, ağa-maraba ilişkisi üzerinden sınıfsal çatışmanın kökenine, köylere, yerele yöneltmiştir. Bu yönelişin altında sadece bir kaynak arayışı değil, Murat Belge’nin ifadesi ile aynı zamanda burjuva inceliklerini reddetme eğilimi de bulunmaktadır. Belge, müzik üzerinden verdiği örnekte; Sol yığınların Batı klasik müziğiyle ilgili bir fikirleri olmadığını, Batı pop müziğinin ise burjuvayı temsil etmesinden ötürü reddedildiğini söyler. Yerele dönüldüğünde ise klasik müzik; saray, Bizans kültürüne ait “yoz bir estetik olduğu” için reddedilince geriye sadece halk müziği kalmıştır (Belge, 2008: 45). Estetik tercihin kırsala dönmesi bir yandan kendisini burjuvadan azat etme gayretiyle şekillenirken diğer taraftan sınıfsal çatışmayı en yalın haliyle ağa/maraba karşıtlığında bulabilecekleri köy, ideolojinin anlatılabilmesi için de uygun bir mekan oluşturuyordu. 60’larda köy konu olarak tekrar sanatçıların çalışmalarına girmiştir. İlk dönemden farklı olarak burada toplumsal gerçeklik vardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında halk kültürünün kaynağı olarak resmedilen köy artık fakirliğin, geri kalmışlığın, sınıfsal çelişkilerin sembolü olarak sanata yansımaktadır. Bu doğrultuda resimde figüratif yeniden canlanma içine girerken 1 Mayıs gibi sergilerde doğrudan çiftçinin, işçinin, emeğin, ezen-ezilen ikileminin işlendiği bir anlatıya sahip olmuştur. Mesajın doğrudan iletilmesi için soyut yerine figüratifin kullanılmasının istenmesi, Akademi’de de karşılık bularak soyuttan figüratife tekrar bir yönelim gerçekleşmiştir (Bek, 2017: 485). Yine sinemada devrimci filmler üretme talebi Sinematek’in ikinci döneminde ve Genç Sinema gibi dergilerde sıkça dile getiriliyordu. Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) filmi bu doğrultuda atılan ilk adım olarak görülmüştür. Farklı yaklaşımlara sahip olsalar da, resimde Nuri İyem başta olmak üzere, Neşet Günal, Fikret Otyam gibi sanatçılar köy gerçeğini, yoksulluğu dramatik bir dille

anlatmışlardır. (Gürdaş, 2017: 1085). Tiyatroda Brecht'in yolunu takip eden sol tiyatro, olayları farklı açılardan bakmak yerine doğru/yanlış, haklı/haksız gibi kalın çizgilerle belirlenen senaryo içinde propagandacı bir dil ile mesajını iletmeye çalışmıştır (Şener, 1999: 75). Sahnenin politik bir arenaya dönüştüğü bu dönemle ilgili olarak Metin And şunları söylemektedir:

“Tiyatro savunduğu fikirlerde seyirciyi soğukkanlılıkla kendi yargılamasıyla baş başa bırakacak yerde, seyirciyi tıpkı bir siyasal toplantıda veya grev oylamasında gibiymişçesine kıskırtır, eyleme iterse, kanımca bu, artık tiyatro, seyircisi de tiyatro seyircisi olmaktan çıkar.” (And, 1973: 28)

Sol bir yandan belirli bir ideolojiyi aktarma kaygısıyla hareket ederken, diğer yandan toplumsal yapı içinde kötü, ezen, faşist, burjuva, emek düşmanı, gerici olarak isimlendirdiği İslamcılar gibi olumsuz baktığı kesimlerin estetik anlayışlarını da reddetmiştir. Bu yolla kendisini sadece belirli bir anlatıma hapsetmemiş aynı zamanda alternatif biçimleri de reddederek tek sesli bir estetik üretmiştir. Yani sol düşünce, sanatçılara toplumu sol bakış açısına göre “aydınlatmaları” görevi yüklediğinden, alan içindeki faillerden ideoloji dışında üretim yapılması gereksiz zaman kaybı görülür. Sanatçıya yüklenen bu misyon, onun devlet, din ya da mesela burjuvaya ait görülen sembolleri olumlu bir şekilde ele almasını engelleyecektir. Sınıf çatışmasının olmadığı, dinin olumlandığı, ezilen-ezen arasındaki ilişkinin ters mantıkla işlendiği bir film ya da bir tiyatro oyunu, sol ideolojiye ters düşeceğinden reddedilir. Böylece sol ideoloji tıpkı tek parti yönetimince yapıldığı gibi, belirli fikirleri işlemesi beklenilerek sanatçılar üzerinde bir sembolik şiddet oluşturur. Kemal Tahir Osmanlı'nın Batı tarzı sınıflı bir toplum olmadığını söylediğinde aldığı tepki, bu fikrin bilimsel gerçeklerle örtüşüp örtüşmemesinden ziyade sol ideolojiye ters düşüyor olmasıdır. Yine Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi reddedilirken kullanılan dil, bu filmin başarısız olması değil; mistik öğelere yer vermesi sebebiyle “dinci/gerici” bir film olduğunun düşünülmesidir (Metin Erksan, Milli Sinema açık oturum, 1973: 38). Sol düşüncenin kendi ideolojisini alanın doksasına yerleştirme çabası, aynı zamanda onun karşıt konumuna yerleşen milliyetçilik ve İslamcılık gibi düşüncelerin de alanda dışlanması için bir zemin oluşturur. Sanat ile sol arasında kurulan bu pozitif korelasyon, alanın Batı merkezli konumuna çeşitlilik kazandırarak güçlendirirken, onun dışındaki fikirler için negatif yönlü bir eğri oluşturur. Bu bakımdan alanda belirli bir denetim gücüne

ulaşan sol, 60'lı yıllarda kültürel üretimin merkezinde ürünün mü yoksa ideolojinin mi olduğunu sorgulatır hale gelmiştir. Sonuç olarak 60'lı yıllarda sol ideoloji kültürel üretimi biçimsel ve içerik olarak etkilerken aynı zamanda ideolojik bir ayrımcılık ile sanat alanında bir iktidar kurmak istemiştir.

3.3.2.2. Sol ve Kemalizm Arasındaki Homoloji

Türkiye’de sol ideolojinin inşa sürecini iyi anlayabilmek için onun Kemalizm’le arasındaki bağa daha yakından bakmak gerekir. Bu sol düşüncenin oluşumuna Türkiye’deki yerel etkileri anlamak kadar bu iki düşüncenin kültürel üretim alanında hakim etkisini ortaya koymak bakımdan da önemlidir. Nitekim o zamana kadar alanda hakim olan Batı estetiğinin Kemalist bir versiyon ile üretme ideali kendi dışındaki fikirlere nispeten kapalı kalmıştır. Bu sebeple sol düşüncenin kültürel üretim alanına girebilmesi, sanatları biçim ve içerik olarak etkileyebilmesi hatta alanda sanatçı olmayı solcu olmaya bağlayacak kadar güçlenmiş olması, ya alanın hakim doksa ile güçlü bir çatışmaya girmesi ya da bu doksa ile uyum kurmasını neticesinde gerçekleşebilirdi. Dönemdeki sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiler incelendiğinde, sol düşüncenin Kemalizm ile çatışmak yerine ona uyum sağlayarak alana girdiği görülmektedir. Bunun en önemli sebebi Kemalizm’in sadece kültürel üretim alanının değil, ülkenin kurucu ideolojisi olmasıdır. Türkiye’de Kemalizm’in bulunduğu bir alan içinde onunla çatışmak aynı zamanda devlet rejimi ile ters düşmek olarak yorumlanabileceğinden, bir alanda farklı bir yaklaşımın başarı şansı düşük olacaktır. Bu sebeple kültürel üretim alanında da, alana girebilmek ve etkin konumlara yerleşmek için Kemalizm ile uyum stratejisini takip etmek daha makul görünmektedir. Alanın kurucu Kemalizm ile 60’larda yükselen sol arasında mevcut olan, Weber’in deyiimiyle “elective affinity” ya da Emrah Özer’in ifadesiyle “ortakyaşarlık”, alanda hakim olan doksa’yı sol düşüncüyü de kapsayacak şekilde genişletirken, sol ideolojinin alana geçişini de nispeten kolaylaştırmıştır (Özen, 2013: 59). Sol düşünce için Kemalizm, dışlanan bir yapı olmaktan ziyade Milli Mücadele’den başlayarak içselleştirilen öğretiler zinciridir. Milli Mücadele Kapitalizme karşı verilen bir mücadele olarak yeniden yorumlanır (Ünsal, 2002: 120). Toplumu ileriletilik fikri doğrultusunda değiştirmeyi hedeflemiş, Köylüyü/emekçiyi

önemsemiştir. Yine tek partili dönemde yapılan devrimler ilerlemecilik fikri ile uyumludur. Bu bakımdan Zürcher'in ifadesi ile sol, 'aydınlanmış bir elit tarafından gerçekleştirilen tepeden inmecei Kemalist devrim kavramı ile uyum içindedir.'(Zürcher, 2000: 371). Somay Kemalizm ve sol arasındaki bu ilişkiyi incelerken bunu sol için bir imtihan olarak nitelemektedir. Ona göre sol düşüncenin oluşumu ile Kemalizm'in ideolojik olarak ortaya çıkış süreci iç içe geçmektedir. Somay buna delil olarak 60'larda ortaya çıkan sol yapıların Kemalizm'e bakışını gösterir:

“TİP, MDD ve TKP'nin aralarında ki tüm temel görüş ayrılıklarına rağmen, Kemalist ya da en azından Mustafa Kemal'e bağlı bir söylem benimsemeleri, yalnızca bir meşruiyet sorunu olarak değil, gerçek bir ideolojik aidiyet olarak da algılanmalıdır.” (Somay, 2007: 656)

Gerçekten de TİP 1964'te yaptığı ilk kongrede kabul edilen parti programında bolca Atatürk'ten alıntılara yer vermiş ve parti, “sosyalist” olmaktan ziyade “kapitalizme karşı bir düzeni” savunan konumda kendini tanımlamıştır. TİP meşruiyetini Atatürk'e dayandırması zaman zaman kendileri için bir çelişki olsa da bundan vazgeçtikleri görülmez (Şener, 2008: 368). Somay, TİP ve diğer sol görüşlü yapıların Atatürk'e bu denli atıf yapmalarının komünist düşünceleri gizlemek için bir taktiye olduğu fikrine katılmayarak, devrimci grupların gerçekten de Atatürkçü olduklarını savunmaktadır (Somay, 2007: 657). Yine sol ve Kemalizm'in kesişim noktalarından birisi olan Yön dergisi bu görüşe bir başka destek sunar. O yıllarda Türkiye'nin aydın kesiminde Türkiye'ye uyarlanabilecek kapitalist olmayan bir kalkınma modeli arayışı, özellikle Yön dergisi etrafında Kemalistler ile sol kesimi aynı çatı altında toplamıştır. Daldal, Yön dergisinin bu özelliğinden bahsederken entelektüellerin Kemalizm ile bir hesaplaşma içinde olmadığını zira onun sayesinde elde ettikleri ayrıcalıkları kullandıklarını ifade etmektedir (Daldal, 2005: 82). Nitekim Yön bildirisine bakıldığında o dönemdeki farklı sol akımlar içinde Kemalizm'in bir temel oluşturduğu, bu bakımdan Kemalizm'in 60'larda yok olmayıp farklı sol fraksiyonlar içinde yeni yorumlarla üretildiğini görmek mümkündür:

“Atatürk devrimleriyle amaç edinilen çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmanın, eğitim davasını sonuçlandırmanın, Türk demokrasisini yaşatmanın, sosyal adaleti gerçekleştirmenin ve demokrasi rejimini sağlam temellere oturtmanın ancak iktisadi alanda hızlı kalkınmakla, yani milli ihtisal seviyesini hızla

yükseltmekle göstereceğimiz başarıya bağlı olduğuna inanıyoruz.” (Yön, 1961: 1)

Kemalizm ve sol düşünce arasındaki bu yakınlığın kültürel üretim alanının yapısı ve özellikle doksasını anlamak bakımından büyük bir önemi vardır. Osmanlı geleneğinden kopulduktan sonra alanın yeniden inşası sürecinde Kemalist düşüncenin Batı estetiği doğrultusunda oluşturulan doksa, 60’larda alana girmeye başlayan sol düşünceyi aralarındaki seçici yakınlık (elective affinity) sebebiyle kendisi için bir tehdit olarak görmemiştir. Kültürel alan içinde bu iki görüşün birbirini ötelemeden ortak noktada buluşmayı başarmıştır. Alanın doksasını 60’larda bir tarafta Kemalizm’in belirlediği Batı estetiğinin olduğu, diğer tarafta sol ideolojinin şekillendirdiği bir pergel tarafından çizilmiştir. Alandaki konumlar bu ideolojilerin etkisinde kalırken alana girenler sanatçıların yine bu sınırların içinde kalması beklenmiştir. Bu bakımdan o yıllarda sık tekrarlanan “solcu olmayana sanatçı olamaz” söylemi, solcu olmayanların sanat yapamadığı gibi bir önermeyi değil; solcu olmayanların bu pergelin çizdiği alanın dışında kalması sebebiyle (kültürel üretim alanı doksasına uygun olmamaları sebebiyle) alanın hakim konumları tarafından sanatçı olarak kabul edilmeyeceklerinin ilanı olmuştur.

Değerlendirme

Çok partili döneme geçildikten sonra, Türkiye’de kültürel üretim alanının yapısı dışarıdan Batı sanatlarının tarihsel serencamı ve siyaset tarafından, içeriden ideolojiler ve özellikle sanatçı unvanları dağıtma yetkisine sahip kurumlar tarafından şekillenmiştir. Alanın devletin sıkı kontrolünde olduğu tek partili dönemden farklı olarak, iç dinamiklerde görülen bu artış, sanat ürünlerinde çeşitliliği getirmiştir. Bununla birlikte alanda ne tür ürünlerin verileceği yine alana hakim unsurlar tarafından belirlenmeye devam etmiştir. Çünkü alanın doksa’sı, yapılacak mücadele biçimini belirlemenin yanı sıra, alana girişleri de denetleyen bir özelliğe sahiptir. Bu yüzden 60’larda Türkiye’de sanat alanında hakim olan unsurlar Batı estetiği ve sol ideoloji olduğu için, alana girebilmek, bu iki yaklaşımdan birinin onayını almayı gerektirir. Batı, hem sanat eğitiminin hem estetiğin hem de alana sonradan giren ideolojik dönüşümün kaynağı olarak alanda hakim sermaye türünü belirleme özelliğini korumuştur. 60’larda Türkiye’de kültürel üretim alanına girmek, Batı sanatlarının

öğretildiği kurumlardan birine girmeyi zorunlu kıldığı için, doğal olarak, faillerden öncelikle Batı estetiğinin içselleştirilmesi beklenmektedir. Yine bu dönemde yükselen sol düşüncenin alan içindeki ideolojik hakimiyeti, kendi mensuplarının alandaki konumlara ulaşmasını kolaylaştırıcı ayrıcalıklar sağlamıştır. Sonuç olarak 50 ve 80 arasında alana giriş, sanatçı diploması elde etmek için belirli bir kurumun tekeline bağlı kalmak (mesela akademi mezunu olmak), belirli aidiyet zorunluluğu (sol görüşlü olmak) ya da belirli estetik değerler (Batı estetiğini taşıyan ürünler verme) ile alanın sınırları çizilir ve alanın doksasına ve hakim yapısına aykırı durumlar dışlamanın nesnesi olur.

Kültürel üretim alanının hem yapısının ve hem de doksasının incelendiği bu geniş bölümde, çalışmanın başlığında yer alan dinin kendine yer bulamadığı kolayca fark edilebilir. Bunun sebebi, bölümün başlıktan bağımsız bir akışa sahip olmasından ya da dinin araştırmacı tarafından bu bölümde ihmal edilmesinden kaynaklanmamaktadır. Çok partili döneme geçilmesinden 1980 darbesine kadar siyasal alandaki çok seslilik, farklı ideolojilerin ortaya çıkması, dünyaya daha açık bir hale gelmiş olmamız gibi etmenler olsa da, dinin yukarıda bahsettiğimiz kriterlerle uyuşmadığı için sanat alanı içinde etkin bir konumda olamadığı görülür. Tek partili dönemde çağdaşlığın karşısına yerleştirilerek ele alınan din, kültürel üretim alanında da oyun kurucu özelliğini kaybederek pasifize edilmişti. Çok partili döneme geçildiğinde bu durum değişmemiş, bu sebeple alanın bağımsızlığını kazanmasına ve daha özgür bir düşünce ortamına geçilmesine rağmen, din sanat alanı içinde bu çok seslilikten faydalanamamıştır. Bunun temel sebebi, alanda hakim unsurların çizdiği kriterlerin dışında kalmasıdır. Alanın temel hedefi çağdaş sanatlar üretmek iken, bunun dışında görülen Türk-İslam sanatlarının ve konu olarak dinin, alanda itildiği pasif konumda bırakılması uygun görülmüştür. Öte yandan bir ideoloji olarak sol düşünce, prensip olarak dini, kendisi ile mücadele ettiği karşıt gruplara yüklemesi sebebi ile, sanat alanında elde ettiği etkinliği, dini gelenek ile paylaşması beklenmez. Bu sebeple alanın yapısı ve doksası incelenirken dinin bu yapılandırıcı sürece dahil olamadığı görülür. Alanın bağımsızlaşma ve yeni aktörlerin alana dahil olma süreci dinin dışında gelişmiş olsa da, bu durumun din açısından bir sonuç doğurmadığı

söylenemez. Bir sonraki bölümde bu sonuçlar çok boyutlu olarak incelenmeye çalışılacaktır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL ÜRETİM ALANINDA DİN

Türkiye’de kültürel üretim alanının yapısının ve doksasının ne olduğunu belirlemeye çalıştıktan sonra, bu durumun alanın din ile ilişkisine nasıl bir etkisinin olduğunu inceleyeceğiz. Alan içinde dinin nasıl sunulduğu, alanın nasıl yapılandırıldığına doğal bir neticesi olarak ortaya çıkar. Türkiye’de alana hakim olan ilkelerin (Batı estetiği ve sol ideoloji), yakın Türkiye tarihinde din ile sanat arasındaki ilişkiye yön verici özelliği, alanda bu ilkeler etrafında oluşan din algısını ve bunun alanı da aşan geniş sonuçlarını anlamak için olaya çok yönlü bakmak gerekmektedir. Kimin sanatçı ve neyin sanat eseri oluşunu belirleme otoritesinin Batı sanatlarını temsil eden kurumların elinde toplanması ve sanatçı konumlarında sol ideolojinin güçlü etkisi, alana girecekleri sanat yeterliliğinin dışında başka ilkelerle sınırlandırır. Kültürel üretim alanının dışında bırakılan unsurlar, modern Türkiye tarihinde kültürel semboller üreticisi olarak kabul edilmeyen, bu bakımdan ortaya koydukları ürünlerin bir değerinin olmadığı, sanatın ve kültürün taşıyıcısı olarak görülmedikleri yeni bir düzleme terk edilmiş olurlar. Osmanlı bakiyesi olarak görülen İslam sanatları tek partili dönemde alanın dışına itilerek yerine ikame edilen Batı sanatları ile bundan sonra Türkiye’de kültürel temsilin İslam sanatları ile değil Batı sanatları ile olacağı ilan edilmiştir. Bu bakımdan kültürel üretim alanının ortaya koyduğumuz yapısının ve doksasının etkilerini incelerken, alanda dinin nasıl temsil edildiğinin yanı sıra, İslam’ın sanat diliyle kendisini ifade etme şekli olan Türk-İslam Sanatlarının alandaki konumunu incelemek bunun yanı sıra dindar kişilerin habitusu ile alana girmek için gerekli görülen sanatçı habitusu arasında bir çatışma olup olmadığına bakmak da gereklidir. Böylece Cumhuriyet Türkiye’sinde kültürel üretim alanıyla din arasında nasıl bir ilişki olduğunu bulmak için 1. Dini temsil eden sanat türlerinin alana göre konumları 2. alandaki hakim unsurların dini ele alma şekilleri 3. Dindar habitusun alana giriş meselesini inceleyerek bulmaya çalışacağız. Böylece problemin sadece dinin nasıl sunulduğu gibi dar bir çerçeve ile sınırlı olmayıp daha geniş etkileri belirlenmiş olacaktır.

4.1. Türk-İslam Sanatlarının Alandaki Konumu

İslam dini Arap yarımadasından çıkıp geniş bir coğrafyaya yayıldıktan sonra şehircilik, devlet yönetimi, mimari, bilim, eğitim gibi hayatın her alanında hem yayıldığı coğrafyalardan etkilenmiş hem de o coğrafyalara belirli bir üslup ve yöntem taşımıştır. Bütün bu etkileşimin en çarpıcı yönlerinden birisi İslami estetiğin kültürel semboller üzerinden kendisini ürettiği sanat olmuştur. İslam sanatları tarihsel süreçte, yayıldığı geniş coğrafya ve milletlerde farklılıklar göstermekle birlikte özünde, İslam'ın hayatı, varlığı, evreni, fiziğin ötesini algılayış şeklinin bir tezahürü olarak ortaya çıkar (Koç, 2009). İslam'ın sanat alanı içinde öncelikli temsili onu sanat sembolleriyle ifade etme arayışında olan sanat türleriyle gerçekleşmektedir. Bu bakımdan kültürel üretim alanı içinde İslam dinin nasıl temsil edildiğini bulmak için öncelikle İslam sanatlarının alandaki konumlarına bakmak gerekecektir.

Çalışmanın birinci bölümünde detaylı olarak incelendiği üzere Cumhuriyetin ilanından sonra kültürel üretim diğer radikal dönüşümlerle eş güdümlü olarak sadece Batı sanatlarının üretileceği şekilde yeniden inşa edilmiştir. Osmanlı modernleşmesi sürecinde Batı'dan giren sanatlar, Osmanlı'da hakim konumdaki Türk-İslam sanatlarıyla birlikte hem saray çevresinde hem de sivil toplum içinde kendine bir yer edinmekteydi. Bununla birlikte Osmanlı sarayının birini diğerine ikame etme gibi bir çabası görülmez. Cumhuriyet Türkiye'sinde kültürü geleneğin değil, Batı sanatlarının temsil etmesi gerektiği inancı ve bunu bir devlet politikasına dönüştürme işi, tek partili dönemin kültür politikalarının bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Mazi ile alakayı keserek geleneğin tasfiye edilmesi için alınan önlemler, yasaklamalar ve sınırlandırmalar neticesinde Osmanlı geleneğinin temsilcisi olarak görülen Türk-İslam sanatları alandan dışlanmıştır. Evrende hiçbir şey kaybolmadığı gibi, İslam sanatlarını artık bir kültür temsilcisi olarak görmeyip alanın dışına itmek onu yok etmek anlamı taşımamaktadır. Tek partili dönem kültür politikalarına bakıldığında İslam sanatlarının tamamen yok edilmesi gibi bir hedef de güdülmemiştir. Kültürel üretim alanının dışına itilen İslam sanatlarına biçilen yeni rolün ipuçlarını, onun Batı sanatlarına göre nereye konumlandırıldığı, yapılan yeni sanat tasniflerinde ve yazılan yeni sanat tarihi kitaplarında nasıl ele alındığına bakarak bulmak mümkün olacaktır.

4.1.1. İsim Problemi

Cumhuriyet Türkiye'sinde İslam sanatlarının nereye konumlandırılması gerektiği onu hangi isim altında ele alınacağı problemi ile başlamıştır. Tek partili dönemde Türk-İslam sanatlarının sanat içindeki tasnifi meselesi, aynı zamanda bir modernleşme problemi olduğu için, Türk sanat tarihi İslam'la birlikte kullanmak yerine, ulus kimlik inşasının bir parçası olarak Türk tarihi içinde “Türk sanatları” adıyla incelenmiştir. Bu konuda ilk çalışmaları yapan kişilerden birisi olan C. Esat Arseven 1928 yılında *Türk Sanatı* kitabı ile bu kavramı kullanan ilk kişi olmuştur (Kuban, 2015: 82). Türk sanatı, tek partili dönemin Türkçülük politikalarına uygun olarak sanat tarihini İslam öncesinden başlatarak Türklerdeki sanat anlayışının İslam'a ait olmadığı fakat onu da kullanan daha geniş bir şemsiye olduğu imasından hareket etmiştir. İslam sanatlarına Oryentalist bakışı eleştiren Arseven, bu yaklaşımını geliştirerek ileriki yıllarda *Türk Sanat Tarihi* isimli hacimli çalışmasında bu fikirleri devam ettirmiş ve mücerret bir İslam sanatı fikrine karşı çıkarak milletlerin İslam düşüncesinden hareketle kendi sanat üsluplarını geliştirdiklerini savunmuştur. Türk sanatı da kendisini Hint, İran, Arap gibi diğer Müslüman toplumlardan ayırarak özgün bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Bu bakımdan Türk sanatları kaynağını İslam'dan almakla birlikte kendine has bir şubedir (Arseven, 1956: 5). Yine Güzel Sanatlar Akademisi'nin uzun yıllar müdürlüğünü yapmış olan Burhan Toprak'ın 1963 yılında yayınladığı hacimli *Sanat Tarihi* kitabının 3. Cildini Türk sanatlarına ayırarak, bu başlık altında mimari başta olmak üzere Türk-İslam sanatlarını kronolojik olarak incelemiştir. Toprak 3. Cildin ilk bölümünde “İslam Sanatlarını” ele aldıktan sonra ondan bağımsız olarak ayrı bir bölümde Türk sanatlarını incelemesi, bu iki alanı birbirinden ayırdığını gösteren bir işaret olarak görülebilir. Nitekim bahsi geçen sanat türlerinin, sancılı bir süreçten sonra, Akademi'de “Türk Tezyini Sanatları” bölümü altında eğitimi verilmiştir. Bu çalışmalarda ırk merkeze alınmış ve Türk-İslam sanatları Türklerin Müslüman olduktan sonra kendi bünyelerinde geliştirdikleri bir sanat türü olarak görülmüştür. Öte yandan 1949 yılında kurulan İlahiyat Fakültelerinde durum bundan farklı değerlendirilmiştir. İslam Tarihi dersi kurulduğu ilk yıldan itibaren müfredata eklenmiş ve daha sonraki yıllarda Türk-İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı bölümü açılarak çalışmalar bu bölüm altında devam etmiştir (Koştaş,

1990: 11). Yani İlahiyat Fakültelerinde bahsi geçen sanatlar Türklerin değil İslam Sanatları Tarihinin bir parçası olarak ele alınmıştır. 1982 yılından sonra Akademi'nin üniversiteye dönüştürülmesi ve diğer üniversitelerde Güzel Sanatlar Fakültesinin kurulması ile bu sanatlar “Geleneksel Türk Sanatları” bölümünde okutulmuştur. İsimlendirme konusunda basit gibi görülen nüanslar, aslında Cumhuriyet döneminde bir yapılandırma sürecinde olan sanat tarihi ve buna bağlı olarak sanat tasnifi içinde bu sanatlara biçilmek istenen bir rolün neticesidir. “Türk” kelimesinin ortak olduğu bu farklı isimlendirmelerde, hat, tezhip, ebru gibi sanatların başka hangi sıfatlarla nitelendiği, onun hangi bütünün parçası olarak görüldüğüyle ilişkili gibi gözükmemektedir.

Tablo 3: İslam Sanatlarının sanat tarihi içindeki yeri

Genel Sanat Tarihi Kitaplarında	Kronolojik olarak	İslam Öncesi Türk Tarihi Türk-İslam Sanatları Çağdaş Türk Sanatları
İlahiyat Fakültelerinde	Alt bölüm olarak	İslam Sanatları - Türk-İslam Sanatları
Güzel Sanatlar Fakültelerinde	Karşıtlık olarak	Geleneksel Türk Sanatları

İlahiyat Fakülteleri bu sanatları tarihsel olarak değil İslam sanatlarının bir parçası olarak görerek onu belirli bir tarih ile sınırlandırmak istememiştir. Tarihsel bir tasnif yapılmadığında atıf, günümüzde hala geçerli olan İslam sanatlarının günümüzde hala aktif olan Türk-İslam sanatları şubesine yapılmış olmaktadır. Fakat genel kabul gören sanat tarihi çalışmalarında bu sanatlar İslam öncesi ile günümüze ait olan çağdaş tarih arasında bir yere konularak onu geçmişe ait bir şey olarak tasnif etmektedir. Yine Güzel Sanatlar'ın bu sanatları geleneksel olarak nitelemesi onu karşısına konumlandığı çağdaş/modern olandan ayırmaktadır. Böylece İlahiyat Fakülteleri dışında hakim olan sanat tarihi anlatısında Türk-İslam sanatları, şimdiki zamana ait

olmayan, geçmişte olmuş ve bitmiş bir olguymuş gibi tasnif edildiği görülür. Türk-İslam sanatlarının isimlendirmeyeyle başlayan ve onu geçmişe doğru iten bu sınıflandırma, Cumhuriyet dönemi sanat tarihi yazımının genel yaklaşımının bir yansımasıdır.

4.1.2. Türk-İslam Sanatları Nerede Biter?

Türk-İslam sanatlarını kronolojik bir anlatımda geçmişe itmek, Cumhuriyet'in ilk yıllardan itibaren geçmişle hesaplaşarak kültürel üretim alanının merkezine Batı estetiğini yerleştirmenin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Sanat tarihini, geçmiş ile güncel arasında nedensel ilişkiler kurarak ilerlemeci/gelişmeci bir düzlemde tarihin düzenlenmesi (Preziosi, 1998: 579) olarak kabul ettiğimizde, sanat tarihi yazmanın sadece sanatların belirli coğrafya ya da dönemde geçirdikleri evreleri incelemek olmadığını anlamış oluruz. Sanat tarihi bunun ötesinde bir tarihi kurma ve geleceğin nereye doğru evirileceğini belirleme çabasıdır. Nitekim Robert Nelson sanat tarihinin kendi sınırlarını belirleme, bu sınırlar içine giren şeyleri kontrol etme, nelerin içeride olacağını ve nelerin dışarıda tutulacağına karar verme otoritesine sahip olduğunu söyler. Böylece aktarılan değil fakat kurgulanan bir tarih içerisinde neyin değerli olduğu, kimin bu tarihin bir parçası olduğu, şeylerin hangi zamana ait olduğu, ne zaman başlayıp ne zaman bittiği belirlenmiş olacaktır (Nelson, 1997: 28; Özpınar, 2012: 154). Kültürel bir iktidar formuna dönüşen sanat tarihine eleştiri yönelten bir diğer araştırmacı Griselda Pollock'tur. Pollock, 19 ve 20. Yüzyıl sanat tarihine hakim olan yaklaşımın “modernist sanat tarihi” olduğunu söyler. Sanat tarihinde kadın sanatçı sorununa eğilen yazar, bahsettiği yaklaşımın ideolojik bir şekilde sanat üretimiyle bağlantılı olarak neyin tartışılacağını ve neyin tartışılmayacağını belirlemekten ibaret olduğunu belirtir (Pollock, 2003: 3). Bu tarih anlayışına göre sanatlar her bir türü temsil eden önemli bir sanatçı ile birlikte kronolojik olarak birbirini takip edecek şekilde sıralanırlar. Bu tarihsel sıralama içinde, bir çok kadın sanatçı olmasına rağmen, kitaplarda hiç birine temas edilmeden geçilmektedir. Modernist sanat tarihi seçilmiş bir geleneği takip ederek belirli ve erkek egemen bir anlayışı normalleştirir (Pollock, 2003: 70-72). Pollock sanat tarihi kitaplarında kadınların nasıl dışlandığını anlatırken aynı zamanda tarih yazımına Batılı beyaz

erkeklerin hakim olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre 1960’lardan itibaren sanat tarihinin merkezinde Batı ve Kuzey Amerika yer alırken kadınların yanı sıra Batı dışındaki sanat ve sanatçılar da kanonun dışında tutulmuştur (Pollock: 1999: 5). Küresel bir hakimiyet kazanan modernist sanat tarihi yaklaşımı ile sanat tarihinin merkezine Avrupa yerleşirken, onun dışında kalan bütün dünya ancak Avrupa sanatıyla ilintili olduğu kadar bir değer kazanacaktır (Özpınar, 2016: 13).

Sanat tarihinin, tarihi yeniden kurgulamak, tasnif etmek ve bir iktidar üretmek için yazıldığı düşüncesinin Türkiye’de iki önemli sonucunu görmek mümkün olacaktır. Öncelikle zaten kendisini Batı kültür alanına eklemek isteyen Türkiye için Avrupa merkezli sanat tarihi anlatısı bir problem teşkil etmez; önemli olan bu anlatı içine girebilmektir. İkinci olarak ülkenin modernleşme/Batılılaşma/çağdaşlaşma sürecinde kültür politikalarına uygun olarak, sanat tarihinin merkezine Batı sanatları yerleştirilirken Türk-İslam sanatlarının mazide bırakılması ile Batı sanatlarına alanda bir iktidar oluşturma isteği örtüşmektedir. Bu iki sonucu biraz daha açmak gerekirse; Türkiye’de sanat tarihi yazımını detaylı olarak inceleyen Özpınar, Türkiye’de bu sürecin Batı-Doğu karşıtlığının etkisinde kalarak bir tarihselleştirmeyi tercih ettiğini belirtir. Batı sanatlarının Türkiye için bir ölçüt olarak alınması sebebiyle, Türkiye’deki sanat tarihinden bahsetmeye başlamadan önce Batı sanatlarının tarihi ile başlanır (Özpınar, 2016: 27). Yine ölçünün Batı sanatları olması sebebiyle tarih anlatımında sürekli olarak Batı sanatlarıyla bir karşılaştırma yapılarak ortak noktalar (epik tiyatro ve orta oyunu), akım temsilcileri (Türkiye’de Kübizmin temsilcisi), ortak dönemler (Türk Rönesansı) gibi benzerlikler kurma ihtiyacı hissedilmiştir. Bu yolla bir taraftan Avrupa sanat tarihine eklemelenmeye çalışılırken diğer yandan Batı sanatını dışarıdan izleyen bir ülke olarak sanat tarihi anlatısında Türkiye’nin kendisini az gelişmiş, doğulu, yüzünü Batıya dönmüş ama henüz orali olamamış bir yerde konumlandırmasına ve Batı’ya göre kendi eksikliklerine odaklanan, kendini yetersiz olarak gören oryantalist bir söylemin üretilmesine yol açmıştır (Artun, 1998: 55). Türkiye’de Sanat tarihini Avrupa merkezci bir yaklaşımla ele almak o denli güçlü olmuştur ki Özpınar’a göre bu, Türk sanat tarihi için bir varlık problemidir:

“[Sanat tarihinde] Temel sorgulanan, bu kavramların ya da genel bir ‘sanat tarihinin varlığı değil, ‘Batı tipi’ sanat tarihinin varlığıdır. Zira, ‘Batı tipi’ olmayan bir sanat tarihi reddedilmeye mahkumdur.” (Özpınar, 2016: 1)

Bu görüşe katılan Yasa-Yaman, 1990’lara kadar Cumhuriyet dönemi sanat tarihinin en önemli hedeflerinden birinin Türk sanatını Avrupa sanatına eklemek olduğunu belirtir. Buna bağlı olarak sanat tarihi yazımında eleştirel bir yaklaşım yerine, daha önce temas ettiğimiz bir tren vagonu gibi art arda eklenen dönemlerden ibaret olan Burhan Toprak’ın oluşturduğu tasnif, sürekli tekrarlanarak sanat tarihi yazımının iskeletini oluşturmuştur (Yasa-Yaman, 2011: 123). Batı sanat tarihinin bir parçası olma arzusu Batı’ya ait olan sanatları ön plana çıkarmış ve bu sanatların alana hakim olduğu Cumhuriyet sonrası Türk sanat tarihi de çağdaş/modern gibi kavramlarla incelenmiştir. Bu kavramsallaştırma sadece bugüne ait sanatları incelemek için değil, Cumhuriyetten sonra sanat tarihinin Batı sanatlarından ibaret bir tarih olduğunu vurgulamak için de yapılmıştır. Bu yeni anlatıda Batı sanatları çağdaş ve modern olanı simgelemektedir. Bu nedenle modern bir İslam sanatından ya da geleneksel sanatların çağdaş olanından bahsetmek mümkün değildir. Bu aynı zamanda devletin kültür politikalarının da bir yansıması olarak ortaya çıkar: “Türk sanatının modernleşmesi, sanatın batılılaşma/ulusallaşma/çağdaşlaşma yönündeki kültürel politikalara, resmi ideolojiye ayarlanması olarak öykülenir” (Artun, 1998: 49).

Özpınar, Türkiye’de tarih yazımında çağdaş ve modern kavramlarının hem zamansal olarak hem de türler bakımından birliktelik olmadan farklı anlamlarda kullanıldığını belirtir. Bununla birlikte “modernleşme ve çağdaşlaşma”, ulus-devlet ideolojisi için bir hedef olarak belirlenmesi sebebiyle, sanat tarihi yazımında bu iki kavramın da dönemsel olarak Cumhuriyet sonrası Batı sanatlarını ya da tür olarak sadece Batı sanatlarını anlatmak için kullanıldığını tespit etmiştir. Modern sanat: “Batılı olmanın gerekliliklerini yerine getirmeye çalışan bir yönelim” (Özpınar, 2016: 57-62) olarak bir anlam kazanır. Bu görüşü destekleyen Yaman, 1990’lara kadar Türkiye’de tarih yazımının yanlı olduğunu belirtir (Yasa-Yaman, 2011: 95). Çağdaş ve modern kelimelerinin kullanımı ilerlemeci tarih anlayışıyla uyum içinde olmaktadır. İlerlemek ancak geçmişini geride bırakarak modern/çağdaş/yeni olanın benimsenmesi ile mümkün olacaktır. Türk-İslam sanatları özgün sanatlar üretebildiğimizi gösteren ihtişamlı geçmişimizi en güzel şekilde temsil etmiş olsa da,

Cumhuriyet ile birlikte artık geride bırakılması gereken bir anıdır. Cumhuriyet sonrası sanatın Türkiye’deki serüvenini anlatan çalışmaların da bu yaklaşıma uygun olarak yazıldığını görmek mümkündür. Sezen Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* çalışması ile köklerini 19. Yy. Osmanlı modernleşmesinden alan ve Cumhuriyet ile top yekûn bir dönüşümü temsil eden modern dönem Türk sanat tarihini ele alan ilk araştırmacılardan biridir. Tansuğ’un kitabında çağdaş kelimesi ile birlikte yine Türk’e ait olan ama geleneksel ve İslami olanın ortadan kalktığı bir sanat tarihi görülecektir. Sanatlar çağdaş olmakla birlikte Batı ile irtibata geçecek, tarihini, kaynağını, tekniğini ona dayandıracaktır. Böylece *Çağdaş Türk Sanatı*’nda artık geçmişi, geleneği hatırlatan Türk sanatları yer almayacaktır. Bu tarihsel bir zorunluluk olarak ortaya çıkar ve Tansuğ’da bir sorgulama unsuru olarak yer almaz. Tek kaygı Batı sanatlarının aynen taklidinden ziyade ulusal olanla sentezini yapma” gerekliliğidir. Kısaca onun deyimiyle: “Türk sanatı çağdaş bir sentezi gerçekleştirdiği oranda varlığını kanıtlayabilir” (Tansuğ, 1996: 363). Cumhuriyet dönemi sanatının modern olmasıyla ilgili artık bir problem yoktur. Tartışma Batı sanatlarından hangisinin Türkiye için en uygun olacağıyla ilgilidir (Baltacıoğlu, 1931). Cumhuriyet sonrası sanat alanında oluşan birikime yönelik çalışmalar yapılırken, mesela sanatın 50 yılına bakılmak istendiğinde görülen tek şey Batı sanatlarıdır (Modern ve Ötesi 1950-2000, 2008) ya da sanatlarımızda geçtiğimiz altmış yıla bakılmak istendiğinde, bu yakın geçmişimiz içinde Türk-İslam sanatları hiç yer almayacaktır (Özgenel, 2016). Cumhuriyetin 75 yıllık sanat tarihi üzerine hazırlanan bir kitaba bakıldığında, Cumhuriyetin ilanından sonra Türk-İslam sanatına dair Türkiye’de hiçbir çalışma yapılmamış olduğu kanısı oluşacaktır (Germaner, 1999). Çoğaltılması mümkün olan bu örneklerin ortak noktası, Cumhuriyet sonrası Türk sanat tarihi, Batı sanatları tarihinden ibaret olarak görülürken Türk-İslam sanatlarının artık bu tarih içinde yer almadığı gerçeğidir. Bu aslında tarihsel sürekliliğe ters düşen bir şekilde inşa edilmektedir. Türk-İslam sanatları belirli bir döneme hapsedilirken sanki bir anda sonlanmış, temsilcisi kalmamış, devam etmemiş ve Cumhuriyet ile birlikte Türkiye’de sanat bir anda sadece Batı sanatları ile temsil edilir hale gelmiştir. Bu durum Özkeçeci tarafından parçalanma olarak görülür. Ona göre Türk-İslam sanatlarını devam ettirmenin çağdışı olarak görülmesi, sanatta yeni açılımları, başarılı akım ve özgün üslupların gelişmesini engellemenin yanı sıra

sanat ortamında bir parçalanma üretmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 50-51). Yasa-Yaman ise bu durumun kendi tarihimizde yaşadığımız bir kırılma olduğunu söyler:

“Aydınlanma geleneğine bağlı Avrupalı modernliğin kökene inme geleneği ve tarihi ilerleme/gelişme anlayışına bağlı olarak kullanma anlayışını benimseyen Cumhuriyet Türkiye’sinin “muasır” sanatına bir geçiş bulmak sanat tarihi yazımını zorlamış, şark ve garp arasındaki farklılığın giderilmesi çabasında güçlük çıkardığı kadar kendi tarihinde de önemli bir yarılmaya neden olmuştur.” (Yasa-Yaman, 2011: 87)

Cumhuriyet sonrasına ait bir sanat tarihi yazılmak istendiğinde Türk-İslam sanatlarının bunun dışında tutulması kadar, Türk-İslam sanatlarının tarihini yazmak isteyenlerin onu Cumhuriyete kadar getirip bırakmaları, Türk İslam sanatlarının bugüne ait bir şey olmadığı fikri perçinlerken, tarihi süreçte artık bitmiş bir olgu olarak görüldüğüne dair kanıyı güçlendirmektedir. İslam Sanatları alanında Türkiye’de ilk kaleme alınan eserlerden birisi olan Hilmi Ziya Ülken’in *İslam Sanatı* kitabı, mimarlığı esas alarak İslam coğrafyasındaki sanatlara kronolojik olarak bakmaktadır. Kitap, hem kronolojik hem de coğrafi farklılıklara göre İslam sanatlarını incelemekte, Türklerin katkısını ise Osmanlı ile bitirmektedir (Ülken, 1948). Yine kendinden sonraki sanat tarihi yazımını etkileyen Burhan Toprak’ın kitabında Cumhuriyete kadar getirdiği Türk Sanatı burada bitmekte Cumhuriyet ile birlikte artık “Modern” olan dönem içinde, Batı sanatlarında verilen örneklerle geçilmektedir. Modern sanat tarihimiz içinde ise İslam sanatları artık olmayacaktır (Toprak, 1963). Yine Arseven’in kendinden sonra Türk-İslam sanatları alanında yapılan çalışmalara ilham kaynağı olan 1956 yılında hazırladığı Türk Sanatı Tarihi kitabında, Türk sanat tarihinin merkezine mimariyi yerleştirerek diğer sanatlardan neredeyse hiç bahsetmeden sivil, dini ve devlet mimarisi örneklerini dönemseller olarak detaylı bir şekilde incelemektedir. Arseven çalışmasını Osmanlı son dönem örnekleri ile bitirmektedir. Hacimli eserinde Cumhuriyet döneminde Türk-İslam sanatları alanında yapılan herhangi bir çalışmaya yer vermez (Arseven, 1956). Arseven’in bu hacimli eserini takip eden Türk-İslam sanatları tarihi alanındaki çalışmalarda artık mimarinin hep merkeze alındığını görmek mümkün olacaktır; diğer sanatlar genelde Osmanlı son dönem mimarisi de anlatıldıktan sonra birkaç sayfa ile değerlendirilerek bitirilecektir. Buna bir örnek olarak Oktay Aslanapa’nın hacimli *Türk Sanatı* çalışmasını vermek mümkündür. Bu çalışmasında yazar, İslam öncesi ile ilgili kısa bir girişten sonra mimariyi merkeze

olarak Türk-İslam sanatlarının gelişimini kronolojik olarak incelemektedir. Mimari tarih dışında diğer Türk-İslam sanatlarından birkaç sayfa bahsedilmekle iktifa edilmiştir. Bu kitap da Arseven’de olduğu gibi Cumhuriyet sonrası İslam sanatlarındaki gelişmelerle ilgili hiçbir bilgi vermemektedir (Aslanapa, 1984). Türk-İslam sanatlarında mimari dışındaki diğer örnekleri inceleyen en kapsamlı çalışmalardan birisi Hatice Örcün Barışta tarafından 1988 yılında yapılmıştır. Barışta bu çalışmasında klasik kronolojik tasnife sadık kalarak el sanatlarını Selçuklu dönemi, Beylikler dönemi ve Osmanlı dönemi olmak üzere 3 bölüme ayırmıştır. Çini’den ciltçiliğe kadar bir çok el sanatını detaylı olarak inceleyen Barışta çalışmasının son bölümünde 20. Yy’ın sadece Osmanlı’da kalan kısmına bakmakla iktifa ederek, yüzyılın Cumhuriyet tarafına düşen kısmına hiç temas etmemiştir (Barışta, 1988).

Neredeyse karşılıklı bir mutabakat ile pekişen bu tarihsel yerleştirmeye Derrida’nın difference kavramından hareketle bakmak faydalı olacaktır. Derrida’ya göre yazar sadece söylediği şey ile anlatımın sınırlarını çizmez. Söylem ve kavramlar söylemedikleri ama kendilerinde içkin olarak bulunan zıt anlamları ile beraber bulunurlar. Yani bir şeyin söylenmesi/tanımlanması kadar onun ile dışlanan şeylere de bakmak gerekmektedir. Söylenmeyen “öteki” görünürde orada olmayabilir ama, söylenene içkin olarak neyin dışlanmak istendiği eleştirel bir bakışla tespit edilebilir (Derrida, 1992:101). Hem Cumhuriyet sanat tarihi yapıtlarında Türk-İslam sanatına yer verilmemesi hem de Türk-İslam sanatları tarihinin Cumhuriyet’in kuruluşu ile bitirilmesi, kapsamadıkları “öteki” ile düşünülmesi gereken tarih kurguları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Birbirinden farklı hedeflerle yazılmış iki anlatının “söylemediği” ortak şey; tek partili dönem kültür politikalarıyla inşa edilen kültürel üretim alanında Türk-İslam sanatlarının bir öneminin olmadığıdır. Kültürel üretim alanında olmayan bir şeyin tarihi de yoktur. Bu bakımdan, sanat tarihinde geliştirilen bu bakış açısının, yine Derrida’dan hareketle “söylemediği” diğer şey; Türk-İslam sanatlarının Türk sanat tarihinin Cumhuriyet’in ilanından sonraki kısmının kayda geçmesi gereken önemli bir parçacı olarak görülmediğidir. Osmanlı’da köklü bir geleneğe sahip olan İslam sanatları alanda etkisiz konuma getirildikten sonra, sanat tarihi içinde maziye yerleştirilmiştir. Bunun neticesi olarak Modern Türkiye’nin kültürel temsili Batı sanatları ile gerçekleştirilmeye çalışılırken, Türk-İslam sanatları

geçmişe ait bir nostalji olarak değerlendirilmiştir. Cumhuriyet sonrası sanat tarihinde Türk-İslam sanatlarının olmaması, söz konusu sanatların Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra icraatlarının tamamen sonlandırılmasından ötürü bir tarihlerinin olmaması değil, onun Cumhuriyet dönemi sanat tarihinin bir parçası olarak görülmemesinin bir neticesidir.

4.1.3. Bağlanarak Yaşamak: Türk-İslam Sanatlarının Cumhuriyet Döneminde Kurumsal Varlığının Hikayesi, Medresetü'l-Hattatin

İslam sanatları genelde merkezdeki bir unsur ve onu tamamlayan parçalardan oluşmaktadır. Bir mimari yapı ve onun süslenmesi için taş işçiliğinden duvar süslemesine kadar uzanan sanatlar, ya da Kuran harflerinin güzel yazımını esas alan Hat sanatının etrafında şekillenen tezhip, ebru gibi sanatlar müstakil bir yol izlemek yerine birbirini tamamlayıcı bir yapı içinde kendilerini izhar ederler. Tek partili dönemde hem Osmanlı mimarisinin hem de yazı inkılabı ile Arap harflerinin terk edilmesi, bu iki yapı etrafında şekillenen sanatları anlamsızlaştırarak onlara belirsiz bir gelecek bırakmıştır. Kendisine bir yer ayrılmamış olmasına rağmen, Türk-İslam sanatları, Cumhuriyet Türkiye'sinde zayıf da olsa kendine yaşayabileceği bir damar bulmuştur. Tek partili dönem sert kültür politikalarında bireysel çabalarla zaman zaman oluşturulan yumuşamalardan yararlanarak kendine nefes alacak bir alan açmayı başarmış olan Türk-İslam sanatları, çok partili döneme geçildikten sonra Kültürel üretim alanının bir parçası olarak görülmese de, ne tamamen onun dışında geçmişin bir parçası olarak sona ermiş, ne de alanın tamamen içinde girebilerek canlanmış; fakat sınır hattında kendine bulabildiği yasal bir zemin üzerinden hayatta kalmaya çalışmıştır. Türk-İslam sanatlarının küllerinden yeniden doğması ise ancak 1980'den sonra mümkün olacaktır. Türk-İslam sanatları yaşamını, ironik bir şekilde, kendisini alandan dışarı iten Batı sanatlarını Türkiye'de temsil eden Akademi'nin bir parçası olarak sürdürebilmiştir. Türk-İslam sanatlarını alanın dışına iten Akademi, aynı zamanda onun yok olmasını önleyecek yasal zemini de sağlayan kurum olmuştur.

Cumhuriyet döneminde Türk-İslam sanatlarının kurumsal varlığının tarihi, Osmanlı son döneminde hat ve onunla yakın ilgisi bulunan diğer sanatların resmi bir kurumda eğitimlerinin verilmesinin kararlaştırılması üzerine 1915 yılında açılan

Medresetü'l-Hattatîn ile başlar. Okul ilk kurulduğunda hat, tezhip ve cilt bölümleri açılmış sonraları buna ebru ve minyatür de eklenmiştir. Eğitimler yaş sınırı olmaksızın devletin resmi mesai saatleri dışında düzenlenerek, arzu eden memurların da bu eğitimi alması hedeflenmiştir ki bu sebeple açılır açılmaz yoğun ilgi gören bir kurum olmuştur. Bu kurum üzerine en kapsamlı çalışmayı yapan Uğur Derman, ikinci yıl öğrencilerinden olan Süheyl Ünver'e okulda 279 sıra numarasının verilmesinden hareketle, açıldıktan bir buçuk yıl sonra öğrenci sayısının bu rakama ulaştığını tahmin etmektedir (Derman, 2006: 516). Türk-İslam sanatlarının resmi olarak eğitiminin verildiği bu kurum kendisine gösterilen teveccüh kadar parlak bir tarihe sahip olamamıştır. Okul ilk kapanma tehlikesine 1921 yılında ekonomik buhran içinde olan Vakıf Nezaretinin bütçede daralmaya gittiği dönemde aldığı kapatma kararı ile yaşamıştır. Fakat ödemelerin eski medreselerdeki tahsislerden yapıldığı anlaşıncı kurum kapanmaktan kurtulmuştur. İkinci kapanma tehlikesi ise 1924 yılında tevhidi tedrisat kanunu ile medreseler kapatıldığında isim benzerliği olduğu için yaşanmıştır. İsminde “Medrese” kelimesinin geçiyor olması sebebiyle, diğer medreselerle aynı amaca hitap ettiği düşünülerek kapatılması üzerine, Müzeler Müdürü Halil Edhem Bey kurumla ilgili yaşanan bu yanlış anlaşılmayı gidermek için yetkililerle görüşmüştür. Eğitime ara verilmemesi için maaşları kesilmesine rağmen hocalardan gönüllü olarak görevlerine devam etmelerini rica ederek gerekli girişimlerde bulunan Halil Edhem Bey, 8 ay sonunda ismi “Hattat Mektebi” olarak değiştirilmiş bir şekilde Asar-ı Atika Müzeler Müdürlüğü'ne bağlanarak kurumu kapatılmaktan bir kez daha kurtarmıştır. Okul Hattat Mektebi ismiyle tekrar faaliyete geçtiğinde tüzüğünde de değişiklikler yapılarak kadınlarında da eğitim almasının önü açılmıştır. Derman'ın aktardığına göre 1926 yılında 50 talebesinin olduğu ve bunlardan beş tanesinin kadın olduğu zamanın gazetelerindeki haberlerden anlaşılmaktadır (Derman, 2016). Okul yeni rejimin anlayışına ters düştüğü için sürekli kapanma tehlikesiyle karşı karşıya olmasına rağmen, Türk İslam sanatlarının eğitiminin verildiği resmi ve tek kurum olması hasebiyle, bir taraftan da devletin gerekli gördüğü çalışmaları yaparak ilginç bir ironi ortaya çıkarır. Mesela kurumun hocalarından Hattat Hulusi Efendi TBMM'nin ilk kurulduğunda salonunun arkasında eski harflerle yazılan “Hakimiyet Milletindir” yazısının hattatıdır. Yine ciltçi Bahaeddin Efendi talep üzerine Nutuk'un lüks cildini hazırlamıştır (Çağlar, 2010: 55). Türk-İslam sanatlarıyla ilgili konularda

gerek görüldüğünde devletin de baş vurduğu bu resmi yapısına rağmen okul, 3. Kez kapanma tehlikesini harf inkılabı ile yaşamıştır. Okulda tezhipten ebruya kadar bir çok İslam sanatı öğretiliyor olsa da isminin hattat olması sebebiyle burada sadece eski yazı eğitimi verildiği düşünüldüğünden, harf inkılabından sonra eğitim sonuna kadar mühlet verilerek 1929 yılında kapatılmasına karar verilmiştir. Bunun üzerine yine Halil Edhem Bey okula gelerek hocalara okulu terk etmemeleri gerektiğini belirtip okulun açılması için yeniden girişimlere başlamıştır. Yoğun uğraşlar sonucunda okulu “Şark Tezyini Sanatlar Mektebi” ismi ile resmi olarak yeniden açtırmayı başarmıştır. Harf inkılabı sebebiyle hat dersleri sonlandırılırken girişimler neticesinde altın varakçılık, sedefkarlık ve hakkâklık gibi Türk-İslam sanatlarının başka şubeleri okul bünyesine eklenerek eğitim alanı genişletilmek istenmiştir. Okul, bütün aksaklıklara ve asıl kurulma sebebi olan hat sanatından mahrum olsa da eğitimine aynı binada devam etmekte iken 1936 yılında Akademi’ye bağlanmasına karar verilmiştir. Bu vesile ile ilk kurulduğu binasından taşınarak Akademi’nin Fındıklı’da bulunan yerleşkesinde ana binanın dışında müstakil bir yerde “Türk Tezyini Sanatları Şubesi” ismiyle fiili olarak kapanana kadar eğitime devam etmiştir. Bu geçiş esnasında İstanbul Milletvekillerinden Salah Cincioz’un girişimleri ile sadece “tezyin” amaçlı olmak kaydıyla hüsnü hattın eğitimine müsaade edilmiş olup, Hacı Kamil Akdik yeniden bu bölümün başına getirilmiştir (Derman, 2006: 545).

Akademiye geçtikten sonra alfabenin değiştirilmesi ve bu konuda sert yasakların uygulanması hocaları sanat dersleri vermek konusunda endişelendirmiştir. Bu sebeple ilk dönemlerde hocalar Akademiye sadece çağrıldıklarında ve maaşlarını almak için gitmişlerdir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 52). Samiha Ayverdi, dönemin Akademi Müdürü olan Burhan Toprak ile bir mecliste aralarında geçen konuşmayı aktardığı hatıraları, bu görüşü desteklemekle birlikte neden öyle davrandıklarına dair bir fikir de vermektedir. Toprak, hocaların mahkeme korkusuyla vazifeyi terk ettiğinden şikayet etmesi üzerine orada bulunan Safiye Erol, kağıt helva imalatçıların sırf eski harflerle “afiyet olsun” yazılı kalıpları kullanmaları sebebiyle mahkemeye verilmelerini örnek göstererek, hocaların tutuklanma korkularını haklı görmektedir (Ayverdi, 2005: 230). Hocaların bu tavrı sadece endişeden değil onlarla aynı korku ve belirsizliği yaşayan öğrencilerle de ilgili gibi gözükmektedir. Bir gelecek

vadetmemesi ve yüksek ihtisas kısmı olmaması sebebiyle, öğrenciler ya bu bölümü hiç tercih etmemişler ya da birkaç yıl okuduktan sonra diğer bölümlere kaymak zorunda kalmışlardır. Derman öğrenci yokluğundan ötürü hocaların Akademi merdivenlerinde diğer bölümlerden öğrencilere ders vermek için adeta yalvardıklarını aktarmaktadır.²⁵

Tezyin bölümünün problemi sadece sert politikalar karşısında yaşadıkları çaresizlikle ve öğrenci yokluğuyla sınırlı kalmamıştır. Müstakil bir okul iken Batı sanatlarının eğitiminin verildiği bir kurum olan Akademi'ye bağlandıktan sonra zaten yeni kültür politikaları neticesinde gözden düşmüş olan okulun gerileme evresine girdiği görülmektedir. Akademiye bağlanması bir taraftan okula kurumsal kimliğini devam ettirme imkanı tanırken diğer taraftan devlet politikalarının temsilcisi konumundaki Akademi altında ezilme ihtimalini doğurmuştur. Bu sebeple A. Suphi Tanrıöver gibi isimler okulun Akademi'ye bağlanmasına “Batı sanatı gelenekli sanatlarımızı ezer” diyerek karşı çıkmıştır (Derman, 2016: 24). Tanrıöver'in endişelerinde haklı olduğu Akademi'nin kendi bünyesinde açılan Tezyin bölümüne karşı tavrından anlaşılmaktadır. Özkeçeci'nin aktardığına göre bölüm hocaları Kamil Akdik, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmeddin Okyay, Süheyl Ünver ve Hüseyin Yıldız, Akademi yönetimi tarafından dışlanmış ve eğitim vermelerine sıcak bakılmamıştır. Derman'ın aktardığına göre Burhan Toprak bölüm hocalarına karşı sert bir tutum içindedir. Onlara asistan vermeyerek ve yeni kadrolar açmayarak bölümü pasif konuma getirmiştir.²⁶ Tezyin bölümüne hoca kadrosu vermede Burhan Toprak'ın çekimser davrandığına dair Rikkat Kunt'un Akademi'ye hoca olarak girişi esnasında verdiği mücadele de başka bir örnek olarak gösterilebilir. Tezyin bölümünde eğitimi tamamladıktan sonra Kunt, bölümde ihtiyaç olmasına rağmen asistan olarak alınmayıp kütüphanede görevlendirilmiş ve dört yıl burada çalışmak zorunda kalmıştır. Tezyin bölümünde hoca açığı olduğu zaman ise Kunt, ancak Burhan Toprak ile uzun mücadeleler vererek asistan olmayı başarmıştır (Çiçek Derman, 2013: 108). Nitekim kendilerine birkaç istisna dışında yeni kadrolar tahsis edilmemesinden ötürü hocalar

²⁵ Gören, İ. Ethem, “İKSV’de Ustalar Buluşması”, 03.12.2012. <https://www.dunyabulteni.net/kultur-sanat/iksmde-ustalar-bulusmasi-h237353.html>. (15.10.2019)

²⁶ Ibid.

emeklilik ya da vefat sebebiyle ayrıldıkça bölüm küçülmüş ve 70'lere gelindiğinde fiili olarak kapanmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 52). Kerim Silivri sonraki yıllarda Türk Tezyini Sanatları Bölümün yeniden canlandırabilmek için çok çaba sarf etmiş ve bölüm içinde kadrolara yeniden alımlar yaptırarak kısmi bir başarı elde etmiştir. Silivri, bölümün, Akademi yönetimi ve diğer bölümleri tarafından kabul görmediğini şu sözleriyle anlatmaktadır:

“Yazı kalkmış, harf inkılabı yapılmış. Yazının tamamlayıcısı olan bütün süsleme sanatlarının ne olacağı belli değil. Siz bu dönemde akademiye getiriyorsunuz, geleneksel Türk sanatlarını ilave ediyorsunuz ve Akademi de hop oturup hop kalkıyor. O kadar ki; önce bunu akademinin içerisine almak istemiyorlar. Bölüm hala da Akademi’nin içerisine girebilmiş değil. o esnada resim heykel müzesi kuruluyor. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünü Resim Heykel Müzesine gönderiyorlar. Sonra Resim Heykel Müzesi geliyor. Akademinin Türk Süsleme bölümünü akademiye getiriyorlar. Nereye kadar? Mektebin önündeki sübyan mektebi binasıyla bahçe içerisinde kalan bir bina vardı. 1957’de yıktırıldı. O binaya geliyor. Ana binaya giremiyor. Ve, 1936-37’de olan bu olay- şimdi 2001’deyiz- Akademi’nin içine girebildi mi? Yahut Akademi’nin içerisinde Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü bir beşinci bölüm, yahut bir altıncı bölüm, yani ana bölümlerden biri olarak diğer bölümler mertebesinde itibar görüyor mu? Görmüyor. Neden? Başlıca neden, bu bölümün, Akademi’nin kuruluş amacında belirlenmiş girişim çizgisine ters bir bölüm oluşu.” (Gezgin, 2003b: 77-78)

Yine bu görüşü destekler nitelikte dekoratif sanatlarda hoca olan İlhami Turan asistan olduğu 60’lı yıllarda Geleneksel diye bahsettiği Türk sanatları bölümünün itibar görmemesini “Geleneksel hep üvey evlat muamelesi görmüştür.” (Gezgin, 2003b, 269) sözleriyle özetlemektedir. Akademi’de tezyin bölümünün üvey evlat olarak görülmesi sonraki yıllarda da etkisini devam ettirmiş gibi gözükmektedir. Bunun çarpıcı bir örneği 1960’larda Akademi’de çalışmış ya da öğrencilik yapmış kişilerle yapılan mülakatlardan oluşan üç *ciltlik Akademi’ye Tanıklık* kitabında görmek mümkündür. Bu çalışmada 45 kadar akademi hocası ve öğrenciyle görüşülmüş olmasına ve Türk Tezyini Sanatlarının da içinde bulunduğu Dekoratif Bölümüne müstakil bir cilt ayrılmış olmasına rağmen, Tezyin bölümünden kimseyle mülakat yapılmamıştır. Böylece Akademi’nin ana binasına alınmayan Tezyin bölümü, Akademi’nin yakın tarihinin bir parçası olarak hatıratlara dahi girememiştir.

4.2.Alanda Dinin Temsili

Cumhuriyetin kurulmasından sonra, bir önceki bölümde anlatılan gerekçelere binaen, İslam'dan beslenerek ortaya çıkan sanat türlerinin alan içinde bir hakimiyetinin kalmaması sebebiyle kültürel üretim alanı içinde dinin temsili Türk-İslam sanatları yoluyla gerçekleşmemiştir. Sanat dalları üzerine yapılan araştırmada, bu temsilin en somut şekliyle tiyatro ve sinema üzerinde gerçekleştiği görüldüğünden, bu bölümde iki sanat dalında dinin nasıl sunulduğu ve bu temsilin arkasında yatan sebeplerin ne olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır. Araştırmaya konu olan tarihler arasında tiyatrodaki konuyla ilgili akademik bir çalışma bulunamamış olmakla birlikte, Türk sinemasında dinin temsiline yönelik son dönemlerde bir külliyatın oluşmaya başladığı görülmüştür.²⁷ Cumhuriyet dönemi sinemanın ilk evresinde tiyatro üzerinde uzun yıllar otoritesi bulunan Muhsin Ertuğrul'un olması ve onun da etkisiyle bu devrenin tiyatrocular dönemi olarak isimlendirilmesi ve özellikle sinemanın gelişmeye başladığı ilk yıllarda tiyatro oyunlarının uyarlamasının yapılması, Türkiye'de tiyatro ile sinema arasındaki yakınlığa işaret etmektedir. Bununla birlikte sinemanın tiyatrodan farklı olarak kültürel üretim alanında bir alt alan olarak ortaya çıkması ve farklı ideolojilerin kedilerini ifade edebilecek konumlar elde etmiş olmaları, 60'lardan sonra tiyatro ve sinemada dinin sunumunda farklılıkların oluşabileceğine işaret etmektedir. Öte yandan tiyatronun alandaki konumu ve doksasıyla ilgili önceki bölümde yapılan çalışmalardan hareketle, ilk yıllarda tek parti ideolojisini yaymak için, sonraki yıllarda sol dışında farklı ideoloji ve yaklaşımların bir temsil alanı bulamamış olmasından ötürü, tiyatrodaki dine bakışta çeşitlilik beklentisini düşürmektedir.

4.2.1. Tiyatro'da Din Adanı

Cumhuriyet döneminde sanatların tarihsel serencamı, yaşanan siyasal gelişmelere paralel olarak dönemselleştirilerek ele alınmaktadır. Bu sinema için geçerli olduğu kadar tiyatro için de böyledir. Sevda Şener'in Cumhuriyet dönemi tiyatro yazarlığının evreleri siyasal süreçlerle uyumu gösterir:

²⁷ Bilal Yorulmaz'ın sinema ve din alanında yapılan çalışmaları incelediği makalesinde bu alanda 18 kitap, 31 yüksek lisans ve 12 doktora çalışması yapıldığını tespit etmiştir. bu çalışmaların yapıldığı tarihler incelendiğinde özellikle 2010 yılından sonra ciddi bir artışın olduğu görülür. (Detaylı bilgi için bakınız: Yorulmaz, 2019)

- 1923-1940 dönemi: tiyatro edebiyatının devrimci görüşü yansıtması
 - Ülkücü oyunlar
 - Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar
 - Toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlar
- 1940-1950 dönemi: tiyatro edebiyatının memur kesiminin görüşünün ve duygularının dile getirilmesi
- 1950-1960 dönemi: nesnel eleştirinin egemen olması
- 1960-1973 dönemi: ilgi alanının genişlemesi, yeni gerçek ve biçimlere yönelmesi²⁸

Tek partili dönemde kültür politikalarının devlet kontrolü dışında ve onun ideolojisini yansıtmayacak şekilde üretilmesi mümkün olmadığından, tek partili dönem ile kültür politikalarının bırakıldığı Demokrat Partili yıllardaki zıtlık, sanat alanında da farklı evreleri oluşturmuştur. 60 darbesinden sonraki sivil toplumun haklarını genişleten anayasanın etkisiyle sanat için bir olgunlaşma devresi olarak görülür. Bu tasnif bir taraftan Türkiye’deki siyasal gelişmelerin sanat üretimine etkisine işaret ederken diğer taraftan Türk tiyatrosunun tedrici bir gelişim süreci içinde olduğu inancını yansıtır.

Özellikle tek partili dönem tiyatro oyunları incelendiğinde, çalışmanın birinci bölümünde ele alınan kültürel üretim alanının inşası sürecinde izlenen stratejilere uyumlu olarak din, Osmanlı ile ilişkilendirilerek tekrarlanan bir formda üretildiği görülür. Dinin negatif sunumunu Müsahipzade Celal ile Cumhuriyetin ilanından önceye götürmek mümkün olmakla birlikte, bunun toplumu dönüştürmek için bir proje olarak icra edilmesi, Cumhuriyetin ilanından sonra tek partili dönem ile başlamıştır. Bununla birlikte tek partili dönem tiyatro oyunları öncelikle Kurtuluş savaşı ile birlikte ülkenin nasıl kurtulduğuna odaklanmıştır. Savaştan yeni çıkmış bir ülke tiyatrosunda bu savaşta yaşadığı acıları aktaran, Şener’in deyimiyle “ülkü” oyunları görmek doğaldır. Bu bakımdan o dönemde yazılan oyunlar siyasal gündemi ve tek partinin sanat anlayışını yansıtmışlardır (Şener, 1999: 89). Hayri Muhiddin’in, *Gazi Mustafa*

²⁸ And, Şener’in bu tasnifinin yayınlanmamış bir makalede yer aldığını belirtir ve buna katıldığını söyler Bknz: And, 1983: 483.

Kemal'i; Necmettin Kamil'in, *Sakarya Kahramanları*, *Sakarya Cihad-ı Ekberi*, Şeyh Said Sehpa-i Adalette'si, *İrticain Yedi Başlı Ejderi*; Faruk Nafiz Çamlıbel'in , *Kahraman ve Ateş'i*; Reşat Nuri Güntekin'in, *İstiklal'i*; Celal Tuncer'in, *Devrime Yolcuları*; Nazım Hikmet'in, *Yolcu'su*, kurtuluş savaşını konu alan oyunlardır. And, kurtuluş savaşı anlatılırken, düşmanlarla işbirliği yapan, yoz, rüşvetçi İstanbul'un karşısında; ülke için canını seve seve veren Anadolu insanı yerleştirilerek bir zıtlık kurulduğunu ifade eder (And, 1983: 466-467). Kurtuluş savaşından sonra yapılan devrimlerin anlatımına gelindiğinde, bunun İstanbul - Anadolu karşıtlığı, Osmanlı-Türkiye Cumhuriyeti şekline dönüşmüştür. Bu anlatı içinde Osmanlı bütün kurumlarıyla yozlaşmayı temsil ederken, yeni dönem bundan kurtuluşun hikayesi olmuştur. Yakup Kadri'nin, *Sağanak'ı*; Musahipzade Celal'in, *Selma, Ayranoz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi, Kafes Arkasında'sı*; Ertuğrul Şevket, *Şeriatçı'sı*; M. Kemal Küçük'ün, *Çınar'ı*; Cevat Fehmi Başkurt'un, *Koca Bebek'i*; Ahmet Nuri'nin, *Şeriyeye Mahkemesinde'si*; Yaşar Nabi Nayır'ın, *Beş Devri*, Bürkün Cahit'in, *Gavur İmam'ı* Osmanlı'yı eleştiren oyunlara örnektir. Bu temsillerde din, Osmanlı hukuk sistemi içinde kadı ve şeyh tiplerinden işlenmiştir. Bu oyunlarda, İslam şeriatına göre kurulmuş Osmanlı adalet sisteminin aksadığı, eşitlikçi olmadığı, keyfi olduğu, dinin alet edildiği fikri üzerinde durulurken, Kadı, elinde tespihi, ağdalı dili ve sürekli dini referanslar kullanması ile dini sembolleri kendisine yükler; fakat adaletten ziyade kendi çıkarını düşünen, rüşvetçi, para düşkünü bir kişi olarak sahnede yer alır. Bu oyunlar dışında bir kadı, imam ya da şeyh/hoca efendi üzerinden doğrudan din adamının yer aldığı oyunları özellikle Musahipzade Celal'de bolca görmek mümkündür. Yukarıda bahsi geçen oyunlardan başka *Fermanlı Deli Hazretleri*, *Mum Söndü*, *Balaban Ağa*, *Yaşar*, *İtaat İlamı* yobaz din adamı tiplemesinin yer aldığı diğer eserleridir. Onun dışında Osman Cemal Kaygısız'ın *Üfürükçü* ve Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* oyunları tiyatrodaki indirgemeci bir yaklaşımla "yobaz imam" tiplemesinin pekiştirildiği oyunlar olmuştur. Din adamı ilk dönem oyunlarında Osmanlı içinde ele alınmış, Osmanlı eleştirilirken onun ayrılmaz bir parçası olan din adamları da bundan nasibini almıştır. Daha sonraları din adamı tiplemesi Osmanlı'dan bağımsız olarak işlenen konularda da aynı özelliklerini koruyarak yeniden üretilmiştir. Kadı, imam, şeyh efendi, hoca efendi gibi tipler uzun bir sakal, sarık, cübbe, doksan dokuzluk tespih ile yapmacık bir din dili kullanan, sürekli "günahtır", "sus

zındık!”, “taş olursun!”, “cehenneme düşersin!” gibi ifadelerle çevresindeki kişileri korkutan, seyirciyi güldüren, şehvetine düşkün, rüşvet alan, dini kendi çıkarları için kullanan, saf insanları kandıran, sert, kaba, boğazına düşkün, yalancı bir tiplene olarak karşımıza çıkar. Din adamı tiplemesi iyi olan ne varsa onun karşısında kötü olarak yerleştirilir. Kurtuluş savaşında düşmanla iş birliği yapar, köyde zalim ağa düzenine destek verir, şehirde kiracısını ezer, bilimin karşısında hurafeleri savunur:

"Nuriye: -Efendi, insan hastalanmaz mı?

Kadı: -Hastalanırsa ne olur? Mahallede kurşuncu, muskacı mı yok.

Nuriye: -Kâdı efendi, şimdiye kadar kurşuncudan, muskacıdan kim faide görmüş ki ben göreyim? Bunlar saçma şey.

Kâdı: -Tuuu, tövbe de. Kelime-i şehadet getir. İmanını tazele be kadın. Senin dine, diyanete iman yok mu?

Nuriye: -Benim dine de diyanete de imanım var. Fakat kuşpalazından hasta yatan çocuğa, ne dinin ne de imanın faydası dokunur. Bu derdi ancak fen, tıp önleyebilir.

Kadı: -Vay din düşmanı vay. Ben sana gösteririm çocuğum hasta diye evine erkek kabul edip zina etmeği? Ben sana gösteririm." (Şevket, *Şeriatçı*, 1938: 59)

Bazı oyunlarda din adamı, saf halkın kendisine hürmet ettiği ama sevmediği, aydın ve akıllı tiplmelerin ise sahtekarlığını hemen çözdüğü ve halkı aydınlatmak için mücadele ettiği bir karşıtlık üzerinde bulunur (Sağanak). Bazı oyunlarda komik tesadüfler sonucunda rol değişimi gerçekleşerek akıllı bir kişinin toplum tarafından ermiş ilan edilerek bir taraftan halkın eğitilmesi gereken saf kişiler olduğu vurgusu yapılır; diğer taraftan din adamlığının halkı manipüle edebilme yeteneğinden başka özel bir bilgi gerektirmediği gösterilir (Topuzlu, Yer Demir Gök Bakır). Genelde yan karakter olarak oyunlarda yer alan din adamı, nikah kıymak, yağmur duasına çıkmak, muska yapmak gibi işler sebebiyle kendisine baş vurulan bir kişidir (Hülleci, Üfürükçü).

Türk tiyatrosu farklı dönemler içinde ele alınsa da yıllar içinde oynanan oyunlar incelendiğinde, belirli hikaye kalıplarının, tiplmelerin ve belirli yaklaşımların değişmeden yeniden üretildiği görülür. Bunun en belirgin hali din ve din adamı

temsillerinde gerçekleşmektedir. Din adamıyla ilgili bu indirgemeci ve tekdüzelik aynı oyunun neredeyse her yıl tekrar edilmesi (Hüllecî²⁹), aynı konuyu işleyen benzer oyunların yazılması (Hüllecî, Üfürükçü, Şeriatçı), ya da farklı konularda aynı tiptlemenin değişmeden oynanması (Hoca efendi) ile yeniden üretilmektedir. Bu bakımdan, istisnalar olmakla birlikte (Koca Sinan ve 4. Murat Operası gibi), din adamının negatif sunumu tek partili dönemle sınırlı kalmamıştır. Hidayet Sayın'ın, *Köşe Kapmaca*, *Küçük Devler*, *Topuzlu* gibi köy oyunlarında hep yobaz din adamı, hurafeler, saf köylülerin din adamı tarafından kandırılması işlenir. Orhan Asena, *Tohum ve Toprak*, Nazım Kurşunlu'nun Refik Halit Karay'dan uyarlaması *Yatık Emine*; Cahit Atay'ın, *Ermîş Mehmet*, Cevat Fehmi Başkut'un, *Kleopatra'nın Mezarı* oyunları 1950'lerden sonra yazılmış oyunlar olup, yobaz din adamı tiptlemesini yeniden üreten ya da dinle ilintili konuları bağnazlık üzerinden sığ bir bakış açısıyla sunan yapıtlardan bazılarıdır.

Oyunların geneli incelendiğinde yapılabilecek bir diğer tespit ise, dinin yer aldığı mekanların da en az kişiler kadar indirgemecilikten kurtulamadığıdır. Dini bir konunun geçtiği ya da din adamı rolünün olduğu oyunlar mekan olarak, modern kent yaşamından kesitlerde, kültürlü ve zengin kişilerin bulunduğu mekanlarda değil, Osmanlı, fakir bir köy ya da gecekondu mahalleleri tercih edilir. Modern kent mekanları, kafe, lokanta, ofis, modern bir ev dinin ve din adamının temsiline olmadığı seküler alanlar olarak kurgulanır. Din adamı ya hatalı bir geçmişi temsil eden Osmanlı'da menfaat üzerine kurulu ilişkiler içinde sarayda ya da dini kullanarak otoritesini dayattığı otantik bir mahkeme salonunda; Cumhuriyet sonrası için ise köy içinde ya da köhne bir odada, genelde siyahlar içinde bulunur. Böylece dinin ve din adamının ait olduğu mekanın sınırları çizilmiş olur. Bu yaklaşım oturdukça diğerini düşünmek absürt kaçacaktır. Tiyatroda din adamına biçilen bu rol tek partili dönem kültür politikalarının bir parçası olarak çıksa da alanda yeniden üretilerek onun bir doksası haline gelmiştir. Din negatif anlamda belirli bir formun içinde hem mekânsal hem de zamansal olarak dondurulmuştur. Aydın kişi, rasyonel tavır, toplumu eğitme,

²⁹ Hüllecî oyunu halen Devlet Tiyatroları ve bir çok özel tiyatrodan oynanmaya devam etmektedir. Bu bakımdan yazıldığı dönemdeki dine bakışı yeniden üretmektedir.

bilim, ilerleme gibi olumlanan konular bir tezatlık içinde anlatılacağı zaman, hazır bekletilen din adamı tiplmesi çözölerek bu fikirlerin karşısına yerleştirilmiştir.

4.2.2. Değişen Tutumlar: Türk Sinemasında Dinin sunumu

Tek partili dönem boyunca sinemada dinin sunulma şekli tiyatro ile tam bir paralellik içinde gerçekleşmiştir. Bunun Kemalist kültür politikaları ile doğrudan ilişkisinin yanı sıra, Türkiye’de sinemanın tiyatro kökenliler tarafından başlatılmasının da etkisinin olduğu muhakkaktır. Türkiye’de sinema evrelere ayrılarak incelendiğinde ilk dönem olan 1922-1940 arası “tiyatrocular dönemi” olarak isimlendirilir (Özön, 1985: 333). Muhsin Ertuğrul’un hakimiyet kurduğu bu evrede tiyatro kökenli oyuncularla “sinemalaştırılmış bir tiyatro anlayışı” doğrultusunda işler yapılmıştır (Scognemillo, 1990: 64). Yani Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra tiyatroya şekil veren ve uzun süre tek adam olarak otoritesini koruyan Muhsin Ertuğrul, aynı ilkelerden hareket ederek Sinemayı da 1950’lere kadar şekillendiren kişi olmuştur. Tiyatro’da olduğu gibi sinemada da 1950’den sonra tek partili dönem kültür politikalarının baskısı sonlanmış ve sinema olgunluk evresine girmiştir. İbrahim Yenen Sinemanın geçirdiği evreler ile dinin bir din adamı karakteri üzerinden sunumu arasında paralel bir iyileşmenin olduğunu ifade eder. Ona göre sinema olgunlaştıkça dine bakış yavaş yavaş iyileşme kaydetmiştir. Bu doğrultuda Yenen dine bakışın tarihsel olarak üç evre içinde gerçekleştiğini belirtir:

- 1922-1960 yılları arasında özellikle tek partili dönem kültür politikalarının yansıması olan “dışlanmış din adamı tiplmesi”
- 1960-2000 yılları arasında türlerin, akımların ve yönetmen sineması örneklerinin verilmeye başlanması ile birlikte devlet memuru olan din adamından ayrılarak ele alınan halkın dini inançlarını sömüren bir karakter olarak “daraltılmış din adamı tiplmesi”
- 2000’li yıllardan itibaren toplumsal yapının bir parçası olarak sunulan “kabullenilmiş din adamı karakteri” (Yenen, 2011: 118).

Tek partili dönem boyunca neredeyse tamamı Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen filmlerde tıpkı tiyatroda olduğu gibi konular Kurtuluş savaşı, Osmanlı’daki

kurumsal bozulma ve kötü niyetli din adamı üzerinden ilerlemiştir. Ertuğrul'un elinden çıkan *Boğaziçi Esrarı* (1923), *Ayranoz Kadısı* (1938) şehvet düşkünü kalpazan din adamı tiplemesini; *Bir Millet Uyaniyor* (1932) *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929) filminde ise kurtuluş savaşı esnasında düşmanlarla iş birliği yapan din adamını; *Bir Kavuk Devrildi* (1939) ise Osmanlı sarayında köpek çobanlığından vezirliğe yükselen bir adamın hikayesi anlatılırken, Osmanlı'nın yoz, cahil, rüşvetçi, şehvet düşkünü idareciler tarafından yönetildiği fikri yinelenmektedir. Tek partili dönemin sonlarında Halide Edip Adıvar'ın 1926 yılında yayınlanan aynı isimli romanının ilk uyarlamasını yapan Lütfü Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) filmi ile din adamı toplumun aydınlatılmasının önündeki yegane engel olarak simgeleşmiştir. Böylece tek partili dönemde sinemada da din adamı negatif bir şekilde izleyiciye takdim edilir. Tek Partili dönemde hem tiyatrodaki hem de sinemada ortaya çıkan bu tipleme sonraki yıllarda da kullanılmaya devam etmiştir.

Çok partili döneme geçildikten sonra da *Umut* (1970), *Kuma* (1974), *Kibar Feyzo* (1978), *Sürü* (1978), *Adak* (1979) gibi köy filmlerinde benzer din adamı karakterini bulmak mümkündür. Bununla birlikte kendi içinde farklı akımların oluşmaya başlaması ile sinemada dinin sunumunda temel farklılıklar da oluşmaya başlar. 60'larda itibaren dinin sunumu bir tekrardan ziyade bakış açısıyla ilgili olmuştur. Akımların dışında, popüler Yeşilçam filmlerinde bile bir taraftan özellikle köy ve komedi filmlerinde yan karakter olarak din adamı olumsuz bir şekilde sunulmaya devam edilmekle birlikte, dini filmler furyası ile tarihi karakterler eksik ve hatalarına rağmen olumlu bir çerçevede sunulması, bu noktadaki yumuşamaya örnek olarak gösterilebilir. Bu sebeple 1960-1980 arasında dinin negatif sunulduğu filmlere odaklanıldığında sinemanın dine bakışında değişiklik olmadığı yanılgısı doğabilir. Mesela Karakaya bu dönemi tanımlarken akımların ve popüler sinemadan dinin sunumunda yaşanan değişimi görmezden gelmektedir. Ona göre bu dönemde de din adamı tek partili dönemde olduğu gibi “yobaz, üçkâğıtçı, muskacı, büyücü, kırsal otoritenin koruyucusu, eğitimsiz, modernleşme ve sosyal değişimin retoriği Aydınlanmaya karşı, İslam'ın gerçek değerlerine dayanmayan ve dini, kişisel çıkarları uğruna araçsallaştıran kişilikler” olarak sunulmaya devam edilmiştir (Karakaya, 2008: 160). Dinin 60'lardan sonra negatif sunulmaya devam edildiği doğru olmakla birlikte

bu hangi filme, yönetmene, akıma baktığınıza göre değişmektedir. Bu sebeple çok partili dönemde tiyatrodan negatif din adamı tiplemesinin bir yumuşama olmadan yeniden üretilmesine karşın, sinemada farklı akımlar ve bakış açılarına göre dinin ve din adamının sunumunda değişikliklerin ortaya çıkmıştır. 60-80 yılları arasında sinema alt alanında konumları temsil eden ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema akımları kendi dünya görüşlerini sinemaya aktarırken din kaçınılmaz olarak anlatılar içinde yerini almıştır. Devrimci sinemanın en önemli çalışması olarak görülen *Umut* (1970) filminde Yılmaz Güney Adana'da at arabacılık yapan Cabbar'ın atı öldükten sonra başına gelenleri konu almaktadır. Filmde Cabbar hukuki yollardan hakkını arayamamıştır. Sonra zengin ağaya durumunu anlatarak kendisine bir at vermesini ister ama eli boş döner. Son olarak müracaat ettiği hoca efendi, ona bir define bulma sözü vererek kandırmış ve filmin sonunda Cabbar umudunu yitirmiş bir şekilde delirmiştir. Cabbar'ın hikayesi kapitalizm ile birlikte çarpık kentleşmeden fakirliğe, üst sınıflara uygulanan ayrıcalıktan hala devam eden ağalık sistemine, dar gelirliyle umut aşıl原因an piyangodan insanları hurafelerle kandıran dine kadar sosyalist eleştirilerin sıralanmış halidir. Din adamı Kemalist söyleme yakın bir şekilde kurgulanmakla birlikte ulaştığı sonuç ve vermek istediği mesaj farklılaşır. Tek partili dönemde din adamı tiplemesi devletin ve devrimlerin karşısına konulurken Yılmaz Güney'de halkı uyuşturan bir tipleme olarak ortaya çıkar. *Umut* filmindeki din adamı, dini kendi çıkarları için kullanan uyanık halk düşmanı yerine kendi mistisizminde boğulan, aynı fakirliği yaşayan, aynı umutları besleyen bir kişi olarak resmedilir. Mutlak bir karşıtlık içinde, düşman bir karakter olarak değil, fakat onlara boş umut vererek sınıf bilincine ulaşmalarını engelleyen, zihinlerde aşılması gereken bir unsur olarak takdim edilir. Böylece devrimci sineması din adamını kendi ideolojisine uygun olarak olumsuz sunmuştur.

60'larda ortaya çıkan akımların en önemlilerinden ulusal sinema akımı, Türk sinemasına yerleşmiş olan din sunumunu reddetmekle birlikte yobaz din adamı fikrinden tamamen sıyrılabilmiş değildir. Halit Refiğ, toplum içinde halkı kandıran bir din adamı bulunduğu düşüncesini devam ettirmekle birlikte onun karşısında Cumhuriyet aydınını koymak yerine iyi bir dindarı yerleştirerek meseleyi içeriden halletmek istemektedir. Bunu yaparak bir taraftan dindar halkta oluşan devletin dine

olumlu bakmadığı fikrine karşı olarak, devletin dinin değil dini kullanarak halkı kandıranların karşısında olduğunu anlatmak ister. Bunun en belirgin örneğini 1973 yılında yeniden uyarladığı *Vurun Kahpeye* filminde görmek mümkündür. 1949 yılındaki ilk uyarlamadan farklı olarak Aliye Öğretmen'in yanına yerleştiği Ömer Efendi, dini yönü ağır basan görgülü bir kişi olarak Hoca Fettah'ın karşısına yerleştirilir. Ömer Efendinin evinde duvarlarda asılı bulunan hat eserleri de onun bilgili ve kültürlü yönünü vurgulamak için özellikle seçilmiş benzemektedir. Yine Hoca Fettah'ın Aliye'yi halka kötülediği meşhur sokak konuşmasında Ömer Efendi, araya girerek Hoca Fettah'ın dini yorumunun yanlış olduğunu yine dini referanslarla anlatmaya çalışmaktadır. Böylece meselenin din değil, dini kendi çıkarına alet eden kişiler olduğu vurgulanarak, hem romanın orijinalinden hem de ilk uyarlamasından kendini farklılaştırır. İlk uyarlamada Yunan birliklerine köyü teslim etme ve Aliye Öğretmen'in öldürülme planını Hacı Fettah'ın cami önünde abdest alırken planlaması yerine Halit Refiğ sahne olarak dış mekan gece çekimini tercih ederek, cinayet ve ülkeye ihanet gibi dinen de suç kabul edilen unsurlardan dini referansları temizlemektedir. Dini sembollerin ters yönlü kullanılmasının bir diğer örneği ise Kuvayi Milliyeci Tahsin Bey'in Aliye öğretmene annesinden kalma Kuran'ı hediye etmesidir. Romanda ve ilk uyarlamada yer almayan bu ayrıntı, daha önceki Muhsin Ertuğrul filmlerinde ortaya çıkan milli mücadelenin neredeyse hain dini unsurlara karşı veriliyormuş hissini yıkarak, milli mücadelenin tam da din için yapıldığını vurgulamak ister. Aliye Öğretmen'in öldürüldüğü sahnede elinde aynı Kuran'ı tutuyor olması da yine asıl öldürülenin gerçek dindar olduğu, kamera kan bulaşmış Kuran'a odaklanırken, Hz. Osman'ın şehit edilmesine bir gönderme yapılarak, işlenen cinayet ile dinin temizlenmeyip tam aksine kirletildiği vurgusu yapılmaktadır.

Halide Edip Adivar'ın hikayesinin bu yeni yorumu kurban ile suçlu arasındaki dağınık ilişkiyi düzenleyerek, kendi yorumuyla seyirciye yeniden sunmaktadır. Bu sunum ile, kötü din adamını film içinde olabildiğince sınırlayıp, dini unsurlardan temizlerken, iyi niyetli, eğitilmiş, görgülü, ülkesini seven, merhametli, ihtiyaç sahiplerine yardım eden bir dindar tiplmeyi ön plana çıkarmaktadır. Ulusal sinema anlayışında tek partili dönem kültür politikalarını, Osmanlı geleneğinin dışlanmasını ve Türk aydınının kendi kültüründen ve dininden yabancılaşmasını eleştiren Refiğ, bu

filmi ile “hikaye aslında böyle yazılmış olmalıydı” demek istemektedir. Ertuğrul olay örgüsüne tersten bakma geleneğini başka filmlerinde de uygulamaktadır. Bir *Türke Gönül Verdim* ile Batı’dan çıkıp bütün zorlukları aşarak bir Türk köyüne yerleşen ve Müslüman olmayı seçen Eva, Batı hayranlığını reddederek Türk ve İslam kültürüne yönelmemiz gerektiğini savunan Refiğ’in çizgisini pekiştirir. Yine *Kurtar Beni* ile bir din adamının fahişe bir kadını kurtarmasını konu alan Refiğ, dini kötülüklerden kurtulmanın bir yolu olarak anlatının merkezine yerleştirmiştir. Böylece din adamı üzerinden kurgulanan negatif din algısını, Ulusal sinema yine din adamı kullanarak tersine çevirmek istemiştir. Bir tepki hareketi olarak ortaya çıkan ulusal sinemanın eleştirdiği akımlarla aynı sembolleri karşıt bir sentez içinde kullanarak sinema alanındaki doksayı yıkmak istemeye çalıştığı görülür. Bu tavır belli oranda başarı da getirir. Nitekim kendisinden sonra üretilen bazı filmler, Refiğ’in yolunu takip ederek, cahil, yobaz, halkı sömüren “kötü din adamı” karakteriyle beraber filme bir de “iyi din adamı” koyarak denge kurmak istemiştir. Mesela *Üç Kağıtçılar* (1981) filminde Kemal Sunal, insanları kandıran hoca ile yüzleşmeden önce camiye doğru giden diyanet imamı ile sohbet eder. Babacan, samimi, oturaklı, bilgili bir tip olarak ortaya çıkan imam, “şu adamın peşine takılmayın diye camide kaç kere anlattım ama dinlemediler” diyerek gerçek din adamlarından sahtekarları ayırmamızı istemektedir.

Milli sinema ise, kendisi dışındaki akımların ürettiği “kötü imam” tiplemesine bir “iyi imam” la cevap vermek yerine, dini hayatın içinde bir parça haline getirerek hikayenin içine yaymak istemiştir. Hatta din, din adamından ziyade öğretmen, öğrenci, mühendis, hemşire gibi dini bir temsil kaygısı taşımayan kişiler üzerinden sembolleşir. Bununla İslam’ın bir din adamı zümresiyle temsilinin yanlış olduğu, onun bir yaşam biçimi olarak gündelik hayata yayıldığını söylemek ister. Bu yaklaşımda imam gibi dini temsil eden bir tipleme yerine gündelik hayatta farklı dindarlık seviyesine sahip insanların karşılaşması, bu farklılıktan doğan çelişkiler, çatışmalar, yer değiştirmeler görülür. Milli sinemanın problemi iyi imam-kötü imam değil, modernleşme, batılılaşma ve dini yaşantı arasında yaşanan çelişkilerdir. Bu bakımdan din bir din adamı üzerinden anlatılmak yerine filmin akışına yerleştirilir. Din bir tipleme içindeki temsilinden çıkarak filmin ana fikri haline gelir. Nesnel bir görüntüden tecrübe edilen bir duyguya dönüşür.

Bu noktada konunun başında yer verdiğimiz Yener'in tasnifine yeniden göz atmak gerekir. Türk sinemasında dinin sunumunda yaşanan değişimi dönemsel olarak ele almanın dine bakıştaki genel yumuşamayı göstermesi bakımından önemli olmakla birlikte Türk sinemasını yek pare bir bütün olarak görmenin sakıncalarını içermektedir. 1980'lerdem sonra çekilen *Züğürt Ağa* (1985) gibi filmlerde hala din adamı ile dalga geçiliyor olması, dine bakıştaki değişimin tedrici olduğu fikri ile tam uyuşmamaktadır. Öte yandan Türk sinemasında dinin sunumunda yaşanan değişimin sinemada ortaya çıkan akımlarla bağlantısı daha kuvvetli gözükmemektedir. Bu bakımdan tek partili dönemden sonra dine ve din adamına bakış, politik ve dönemsel bir değişimden ziyade sinema alt alanının birbirinden farklı akımlardan oluşması ile daha iyi açıklanabilir. Buna ek olarak belirtmek gerekir ki, kültürel üretim alanı içinde farklı yaklaşımların temsil imkanı elde edebildiği sanat türlerinde dini takdim şeklinin hemen çeşitliliği görülecektir. Alanın yapısını incelediğimiz ikinci bölümde sinema alt alanı dışında diğer sanatların, alandaki konumları ellerinde tutan kurumların denetiminde olması sebebiyle, kendi fikirleri ekseninde oluşturdukları bir doksaya uygun olmayan yaklaşımların yer alamadığını görmek mümkündür. Bu bölümden anlaşılacağı gibi, Devlet ve Şehir tiyatrolarının tekelinde şekillenmiş tiyatro ile alana girmek için belirli bir otoriteye başvurmak zorunda olunmayan sinema alt alanı, dinin sunumunda zaman içinde birbirlerinden farklı güzergahlar takip etmişlerdir. Kültürel üretim alanında Türk İslam sanatları ve İslam estetiği ile bir temsiliyet bulmayan din, tiyatro ve sinema aracılığıyla ve özellikle din adamı sembolü üzerinden belirli bir bakış açısıyla sunulmuştur.

4.3.2. Doğuyu Doğululaştırmak: Kültürel Üretim Alanında Dine Oryantalist Bakış

Alan içinde dinin negatif temsili üzerinde örnekleri genişletmek mümkündür. Çalışma ne kadar genişlerse genişlesin, istisnalar dışında, dinin toplum içindeki rolüne dair bu sunumda ortak nokta, onun gelişme önünde bir barikat, insanların aydınlanmasını engelleyen, cumhuriyete düşman, bilime karşı hurafeleri savunan bir şema içinde sunulmasıdır. Tek partili dönemden sonra da aynı şablonun tekrar edilmesi, bunun sadece siyasal bir müdahale ya da beklenti ile belirli kültür

politikalarının paralelinde ilerleme zorunluluğunun bir sonucu olmadığı fikrini güçlendirecektir. Bu sebeple dinin başka türlü değil ama bu şekilde sunumunun altında, dışarıdan bir müdahaleden ziyade alandaki hakim unsurların dini görme, tanımlama, anlama şekillerinin yattığını görmek mümkündür. Kendinde oluşan algıyı mutlak kabul etmek, ötekini tanımlamak ve ona da bu tanıma dayatmak, Oryantalistlerin “Doğuyu Doğululaştırmasına” benzer bir yol takip etmiştir.

Alan içinde din ile olan bu ilişki iki yönden oryantalizmi çağrıştırmaktadır: Öncelikle, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, Batı muasır medeniyet olarak görülmüş, hukuk sisteminden, yaşam tarzına kadar Batılılaşma yolu takip edilmiştir. Bu, kendisini kültürel olarak üstün gören Batı’nın gözüyle, kendi toplumunu okumaya çalışmakla sonuçlanmıştır. Böylece tekamül etmiş Batı’dan kendi eksik olan yönlerini görebilmek için, Batı gözünde “öteki” olan kendine, ötekileşerek bakılmış olacaktır. Coğrafi konumunda değişiklik olmadan, Osmanlı döneminde “doğuyu” temsil eden Türkiye, Cumhuriyet döneminde artık “batının bir parçası” olmuştur. Bu sebeple bizi doğuya hapseden eksikliklerimizden kurtulup Batı’ya ait ne var ise onu kabul etmemiz gerekmektedir. Batı her şeyi düşünmüş, hesap etmiş ve mükemmele ulaşmıştır. Metin And, Muhsin Ertuğrul’la ilgili bir anısını anlatırken, Batı estetiğinin ülkeye olduğu gibi nasıl taşınmak istendiğine dair genel bir zihni yaklaşım hakkında ipucu vermektedir:

“Bir özel okulda tiyatro derslerinin seçimi, nelerin ve nasıl okutulacağı tartışılıyordu. Muhsin Ertuğrul’da bulunuyordu. O hemen kestirip attı: Almanya’dan bir tiyatro okulunun (galiba Bochum’daki) yönetmeliği getirip, Türkçeye çevrilir ve uygulanırdı. Orada bulunanlardan biri: ‘Türkiye’ye uygun değişiklikler...’ diyecek oldu, Muhsin Ertuğrul onu azarlar gibi, ‘onlar her şeyi ölçüp tartmışlardır, en iyisini yapmışlardır, bize düşen onu harfiyen uygulamaktır.’ Dedi.” (And ve Başar, 1969: 59)

Her şeyi ölçüp tartan Batı, bizi de ölçmüş, incelemiş, tanımlamış ve bizimle ilgili bazı sonuçlara ulaşmıştır. Batı bizi hangi noktalarda eksik görüyor ise, biz o noktalarda eksikizdir. Bu sebeple din Doğunun içinde, dogmatik, mistik, irrasyonel, olarak sunulmuş ise, bu da doğrudur (Said, 1998: 352). Doğudan çıkarken, Batı’nın tanımladığı bu dini şekillerden de arınmak gerekmektedir. Kendi toplumuna Batı gözlükleriyle bakan aydın, dini geri kalmışlığın sebebi olduğu fikrine inanır, bunu teatral bir şekilde kendi eliyle üretir, ardından kendini ondan ayırır ve onu yok etmek

ister. Kısaca Batı'nın kültürel üstünlüğüne duyulan inanç, dini onun tarif ettiği gibi kabul etmeyi gerektirdiğinden, 1980'lere kadar din oryantalist bir kalıp içinde sunulmuştur.

Dine bu bakış ikinci olarak, oryantalizmin kültürel iktidar formunun bir benzerinin alan içinde dine karşı üretilmesi bakımından oryantalizmi çağrıştırmaktadır. Bu durum oryantalist bakış açısının benimsenmesinden daha öte, onun yöntemleri ile kültürel bir iktidar kurma çabasının bir yansımasıdır. Edward Said, bir sömürge aracı olarak Oryantalizmi şöyle tanımlamaktadır:

“Ana hatları ile hareket noktası olarak on sekizinci yüzyılın sonu ele alındığında söz konusu Oryantalizm Doğu'yu konu edinen kuramların tamamı, verilen beyanatlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler, bir cins öğretisi, yönetim biçimi veya hükümet şeklidir. Kısaca bu cins oryantalizm, Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabasıdır.” (Said, 1998: 14)

Oryantalizm, Doğu üzerinde belirli stratejiler takip ederek iktidarını kurmaktadır. Onu tanımlama otoritesini kendinde bulur, onunla ilgili yargılarının karşı taraftan onaylanmasına ihtiyaç duymaz, Doğu'nun kendisini sunma gücünün olmadığını düşünerek onun takdim edilmek zorunda olduğuna inanır, bu sebeple üretilen doğu, Batı çıkarlarına hizmet edecek şekilde kurgulanmış olur (Said 1998: 17, 37, 101, 107). Kültürel üretim alanı içinde dinin sunulma şekli, alanın dışında olan bu “yabancı/ötekinin”, alanın doksasını güçlendirecek şekilde imal edilmesinden ibarettir. Geçmişe ait olan dinin, modern dünyada kendi yerini tayin etme hakkı yoktur. Din, çağdaşlığı ve modernliği istemeyen “gericilerin” elinde olması sebebiyle, alanda onlar tarafından da temsil edilemezler. Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatroya küstürülme sürecinde ona karşı takınılan tavır buna bir örnek olacaktır. Özdemir Nutku, Kısakürek'ten: “köktenci-tutucu ve mistik düşüncelerle statik tiyatro oyunları yazan” biri olarak bahsetmektedir (Nutku, 1999: 112). Böyle bir kişinin oyunları ödenekli tiyatroların repertuarlarından çıkarılır ve dine bakışı alan içinde temsil hakkı kazanmaz. Böylece din hakkında alanın doksasına aykırı bir söylemin inşa edilmesine izin verilmez. Yine dini içerikli tiyatro oyunları, “gerici kesimin, tiyatronun gücünü fark ederek yazdıkları amatör oyunlar” dan öteye geçmeyeceği için, üzerinde konuşmaya değecek bir ürün değildir (And, 1970: 332-336). Artık kendi adına konuşma hakkı verilmeyen dinin takdimi alan tarafından yapılacaktır. Dinin nasıl

sunulacağı artık alandaki failer tarafından belirlenecektir. Din, öyle olduğu için değil, alandaki failer tarafından öyle olduğuna inanıldığı için negatif sunulur. Oryantalist bakış ile şekillenmiş ve aydın için “öteki” olan din böylece, hurafelerle çevrili, müstebit, erotik, tutarsız, karanlık bir formda takdim edilir. Dini, ona söz hakkı vermeden kendi içinde oluşturduğu sahnede tanımlama neticesinde doğru ya da yanlış olduğu önemli olmayan sabit bilgilerin tekrar edilerek dinle ilgili yanlış belirli kavramlar ve figürler üretilmesine yol açmıştır. Üstelik kültürel üstünlük düşüncesi sebebiyle bunların doğruluğunun ya da yanlışlığının bir önemi kalmaz. Tıpkı Said’in Oryantalizm’inde olduğu gibi; bir bilgi (mesela din adamlarının yalan söylediği) yeterli derecede tekrar edildiğinde artık kanıtı ihtiyaç duymadan kendi kendini doğrulayan bir hal alır. Böylece “din adamları sahtekardır” yargısı, herhangi bir otoriteden teyit ihtiyacı duymadan, alanın doksası haline gelmiş olur. Artık bir imam karakteri kullanılacaksa bu yalancı, düzenbaz, sahtekar biri olacaktır. Daha da ötesi, eğer sahtekar bir tip kullanılmak istenirse bu bir imam olacaktır. Bu sebeple 1969 yılına gelindiğinde Türk tiyatrosunda 40 yıldır tek adam olarak güçlü bir otoriteye sahip olmasına rağmen Muhsin Ertuğrul, “Bugün bir oyun yazmak istesenz, hangi konuyu ele alırdınız?” sorusuna aynı bakış açısıyla cevap vermektedir:

"Vicdanları aldatılan saf halkı ve çıkarları için ‘Din-İman’ diye diye masum kitleleri sömüren yobaz, bağnaz, cahil, ikiyüzlüleri sahneye çıkarırdım. Diyeceksiniz ki, yeni bir şey yapmış olmayacaksınız. Tam üç yüz yıl önce *Tartuffe*’ü yazarken Moliere de o konuyu işlemişti. Yüz yıl Önce İbrahim Şinasi de Türkçe bir piyes yazmak istediği zaman *Şair Evlenmesinde* mürâi (ikiyüzlü) yobazı ele almıştı. Nihayet kırk yıl önce, Reşat Nuri Güntekin de *Hülleci* de yine o kalles sarıklıyı kulağından tutup halka sergilemişti. Fakat konu ne kadar eski olursa olsun, toplum böylesine cahil bırakıldıkça, yeniden uyarmaktan kendini alamıyor insan!" (And ve Başak, 1969, 46)

Dinin alanda kendine ait bir temsilinin olamayacağı şekilde dışarıya itilmiş olması, onu bir “öteki” ve “kendini tanımlama gücü olmadığı için alandaki failer tarafından tanımlanacak olan bir nesneye” dönüştürmüştür. Artık, mesela bir tiyatro oyununda dinin ve din adamının nasıl olması gerektiğine karar verecek olan kişi, alanın doksasına uygun habitusa sahip, alandaki konumları temsil eden kurumların birinden sanatçı unvanını almış, bu bakımdan alanda kabul görmüş ve yine aynı sebeple “meşru/geçerli sanat” yapma otoritesine sahip olan bir yazar/sanatçı tarafından belirlenecektir. Kadı, hoca, şeyh, elinde doksan dokuzluk tespih ve namaz takkesi ile

dindar zengin, elini eteğini dünyadan çekmiş yaşlı nine.. gibi tipler üzerinden bir din sunumu, bahsettiğimiz otoriteye sahip olan kişiler tarafından üretildiği için, doğrudur, gerçektir, meşrudur ve alan içinde bunu sorgulayabilecek bir karşıt konum yoktur. Bu bakımdan alanın failleri dine karşı oryantalist bir tahakküm üreterek onu anlama, tanımlama, tasnif etme, sunma otoritesine sahip olmuşlardır. Din, kültürel üretim alanı içinde kendini temsil etmekten mahrum edildiğinden, alandaki failler nasıl istemiş ise o şekilde sunulmuştur.

4.3. Birleşmeyen Yollar: Alanın Doksas ve Muhafazakar Habitus

Türkiye’de kültürel üretim alanının yapısı ve doksas doğrultusunda dine karşı tutumunu incelediğimiz bu bölümde son olarak alan ile muhafazakar kimliğe sahip fail arasındaki ilişkiye bakılacaktır. Özellikle ilk yıllarda dışarıda siyasal erk, içeride ise alanda otoriteyi elinde tutan hakim konumlar aracılığıyla şekillenen doksanın, dine karşı negatif tutumu ve dini sanatları alanın dışında tutmak konusunda gösterdiği iradenin, alanın dışladığı değerler etrafında bir kimlik oluşturan muhafazakar failer ile alan arasında kaçınılmaz olarak bir gerilim yaratacağı tahmin edilebilir. Kendi değerlerine yönelik olumsuz tutumdan rahatsızlık duyan muhafazakar bireyler ile sanatı ifade özgürlüğünün bir biçimi olarak gördüğü için bu tip tepkileri hoş görmeyen sanatçı arasında yaşanan sosyal gerilimler; ülkenin içinden geçtiği ideolojik kutuplaşma ve siyasal çekişmeler ekseninde ele alınması gereken daha geniş olgular olarak karşımızda durmaktadır. Öte yandan bizim ele almak istediğimiz gerilim, kültürel üretim alanına sanatçı, küratör, eleştirmen, eğitmen gibi sanat üreticisi ya da taşıyıcısı olarak girme potansiyeline sahip olan ya da bu unvanlar aracılığıyla girmiş olan alandaki ya da alanın sınırındaki muhafazakar failer ile, belirli denetim araçları yoluyla alanda kimin bulunacağına karar vermek isteyen hakim unsurlar arasında yaşanabilecek muhtemel çatışmalardır. Böyle bir ihtimalin ortaya çıkmasında çalışmanın en başında temas edilen “alan ile düşünmek ilişkisel düşünmektir” mottosu yatmaktadır. Nitekim Bourdieu’nun alan, sermaye, habitus gibi kavram setleri oluşturmalarının altında yatan önemli sebeplerden birisi, yapı ile fail arasındaki birini diğerine tercih etmeden aralarında birbirini besleyen ilişkiyi ortaya çıkarmak olmuştur. “Yapısal inşacılık” olarak görülen bu yaklaşım tarzı, bir pratiğin ortaya çıkması için

alanın yanına faillerin kendi sermayeleri doğrultusunda geliştirdikleri habituslarını yerleştirmektedir (Bourdieu, 2015a: 157). Böylece bir pratiği incelemek istediğimizde yapı ile fail yani doksa ile habitus arasındaki ilişkinin iyi oturtulması gerekli hale gelir. Doksa ile habitus arasındaki ilişki ya da ilişkisizlik durumu, alan içinde ortaya çıkan kültürel ürünleri anlamamıza sağladığı katkının yanı sıra, neden alanda bazı faillerin ya da ürünlerin yer al(a)madığı sorusuna da bir yanıt üretmemize katkı sağlayabilir. Bu doğrultuda öncelikle habitus ve alan arasındaki ilişkinin teorisini belirleyip ardından bunun Türkiye özelinde pratik yansımasının nasıl olduğuna bakmak gerekecektir.

4.3.1. İki Tarihin Buluşması (meeting of two histories)

Habitus pratiklerin üretilmesinde faillerin yüklendiği role işaret etmektedir. Bu kavram ile faillerin ortaya koydukları davranışların hem nasıl ortaya çıktığı hem de nasıl bir sonuç ürettiği sorusuna cevap üretilmek istenmiştir. Swartz'ın yapı ve eğilim olarak özetlediği bu ilişkisel durumda habitus, dışsal yapıların kendisinden beklediklerini (öğretmen sınıfa girdiğinde ayağa kalkmak ya da yaşlıların yanında bacak bacak üstüne atmamak gibi) içselleştirilmesiyle edinilmektedir (Swartz, 2011: 147). Bu bakımdan fail, öğrenerek ve içselleştirerek yapılandırılmış bir yapı olur. Kişi kendisinden beklenen eylemleri sergilemeye başladıkça sonuç olarak belirli bir konumla ilgili (mesela baba ya da sınıfa giren bir öğretmen) nesnel yapıların nasıl bir eylem beklediğini kendisi dışındakilere göstermiş olur. Böylece yapılar ile fail arasında birbirini üreten bir döngü oluşturması bakımında aynı zamanda yapılandıran bir yapıdır.³⁰ Bourdieu buna “toplumsallaşmış beden” demektedir. Yani birey, öğretmene saygıyı nasıl bir eylemle göstermesi gerektiğine dair bilgiye dış etkilere bağımsız kendinden bir bilinçle ulaşmayıp; hem öğrenciyken yaptığı hem de öğretmenken talep ettiği eylem ile “zaten yerleşmiş olan bir düzenin kabul edilmesi” ile bu edimleri kazanır (Bourdieu, 2015a: 256). Yerleşik düzen fikri dışsal yapıların belirgin birer formu olan alanlar ile birlikte düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelmektedir. Alan kavramıyla habitus arasındaki ilişki aynı zamanda habitusu

³⁰ Tıpkı öğrenciyken öğretmenin telkini ile ayağa kalkmayı öğrenip, kendi öğretmen olduğunda bunu öğrencilere telkin etmek gibi. Böylece öğretmen öğrenci arasındaki ilişki başka bir müdahale olmadığı sürece birbirini üretmeye devam eder.

şekillendiren ve onun tarafından şekillenen yapıları soyut birer atıf olmaktan çıkarıp nesnelleştirmektedir. Belirli bir sermaye türü etrafında oluşan alanlar, yapısını oluşturan konumlar ve sahip oldukları doksa ile alanın içinde bulunan ya da alana girmek isteyen faillerden belirli davranış biçimlerine sahip olmasını beklemektedirler. Akademik alanda bireyden beklenen entelektüel birikim, özel sektörde kişinin prezantabl olması, tarım ve hayvancılıkla uğraşılan kırsal kesimde tecrübe ve el çabukluğu, ki şehirden gelen akrabaların şaşkınlığı ve çiftlik hayvanlarıyla kurdukları eğreti çekingен ilişki köy halkı tarafından alaya alınır, kurulu düzene yani habitus ve alanın doksası arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Bir pratiğin ortaya çıkmasında alan ile habitus arasındaki bu ilişki, bir taraftan kişileri kendi sermayelerine uygun alanlarda kalmaya yöneltirken diğer taraftan kendi habituslarına uygun olmayan alanlardan uzak durmayı da ifade etmektedir. Bir çiftçinin “Ben şehirde yapamam!” ile özel sektörde çalışan üst düzey bir yöneticinin “devlet memurluğu bana göre değil!” ifadesi, kişilerin habitusu ile o habitusa uygun olmayan başka bir alanın doksası arasındaki uyumsuzluğa gönderme yapması bakımından bir ortaklığa sahip olur. Böylece pratikleri anlamak, onların uygun/garip, beklenilen/hiç beklenmedik, normal/anormal olduklarını, kişinin habitusu ile o pratiğin gerçekleştiği alanın doksası arasındaki ilişkiyle belirlenir.

Kültürel üretim alanına geldiğimizde ise, faillerin sahip olduğu kültürel sermayenin türü ve bu sermayenin failin habitusu ile sunum şekli, onların alana girip istedikleri konuma sahip olmaları için yeterli olmayıp, faillerin habitusunun alanın doksasına uygunluğuna ve sahip oldukları sermaye türü ile alanda bulunmak istedikleri konumun beklediği sermaye türüne bağlı olarak şekillenmektedir. Yani kültürel alan içine girebilmek, bir pozisyona sahip olmak, bir üretim yapmak, alanın beklediği sanatçı eylemlerini sergilemek, alanın doksası ile sanatçının sahip olduğu habitus arasındaki uyuma bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle alan içindeki sanatçı kendi habitusu ile uyumlu bir konuma yerleşebilmektedir:

“Sanatçıların eylemlerini ve ortaya koydukları ürünleri anlamak, onların iki tarihsel sürecin sonucu olduğu gerçeğini anlamaya bağlıdır: alanda işgal ettikleri konumların tarihi ve kendi davranışlarının tarihi.” (Bourdieu, 1993:61)

Bu noktada bir kişinin sanatçı unvanına sahip olmasından alanda bir temsiliyete kavuşmasına, hangi türde ürünler ortaya koyacağından ürünlerinin sahip olacağı değere kadar bir çok husus, alanın doksası ve failin habitusu arasındaki uyum ya da çatışma, alanın beklentisi ya da habitusun yetersizliği gibi karşıtlıklar ile şekillendiği görülür.

4.3.2. Alanın Reddettiği Habitus

Neyzen Kudsi Erguner'in çocukluk yıllarında yaşadığı bir hatıra, Türkiye'de kültürel üretim alanında kimin kalabileceği ve kimin çıkarılacağına dair çarpıcı bir örnek sunar. 60'lı yılların başında, Erguner gittiği ilkokulda müdire hanım tarafından piyano çalan sıra arkadaşı ile birlikte İstanbul Radyosu'na çocuk saati programına katılmak üzere seçilir. Radyoya çıkacak olmasına çok sevinen Erguner, en güzel kıyafetlerini giyerek babası ile birlikte radyoya giderler. Tam programa çıkacakları esnada takım elbiseli bir adam yayın odasına girerek yapımcılara bağırmaya başlar: “önce olanlara mana veremesem de, aslında orada istenmeyen (!) bir misafir olduğumu anlamam fazla vakit almadı, çünkü adam çocuklara yönelik programlarda Osmanlı müziğinin yeri olmadığı bu tür yayınlarda genç kuşakların bu eskiye (!) ait müziği dinlemelerinin önlenmesi, asla bu yönde teşvik edilmemeleri gerektiğini söylüyordu. Kısacası, resmen ben ve neyim kapıya konduk. Piyano çalan arkadaşım ise gururla konserini verdi.” (Ergüner, 2004: 82-83)

Türkiye özelinde kültürel üretim alanına baktığımızda, alanın doksası ve failerin habitusu arasındaki çatışmayı görebilmek için yazılan tarihin dışına çıkmak ve alanda var olandan ziyade alana girememiş olanı bulmak gerekecektir. Eğer alandaki failerin eylemi kendi habitusları ile alanın doksası arasındaki uyuma bağlı ise, Türkiye'de alanın doksası faillerden ne beklemektedir ve hangi habitus alan ile uyum içinde olmadığı için iki tarihin buluşması mümkün olmamaktadır? Daha önceki bölümlerde neden kültürel üretim alanının yapısı ve doksası konusunda detaylı bir inceleme yapılmış olduğunun cevabı da burada yatmaktadır. Alanın doksasında Batı estetiğini esas almış olması, inşa edildiği ilk yıllardan itibaren Kemalist ideolojiyle uyum içinde bir sanat üretme çabasının alana yerleşmesi ve sol düşüncenin Kemalizm ile kurduğu yakınlık neticesinde alana girmesinin dine bakışı ve dinin sunum şeklini

olumsuz hale getirdiği görülmüştür. Alanın doksasına bağlı olarak ortaya çıkan bu problem, onun dışladığı dini değerlere sahip olan failler ile de alan arasında bir uyumsuzluk doğuracağını tahmin etmek zor olmaz. Burada alanın doksasının sanatçı habitusuna etkisi ortaya çıkmaya başlar. Alandaki pozisyonlar (mesela Akademiye girmek), beraberinde bu pozisyonun beklediği bir habitusa sahip olmayı gerekli kılacaktır ki bu en basit hali ile, “Kemalist düşünceyle çatışmayacak bir biçimde Batı estetiğini benimsemek” olarak özetlenebilir. Sanatçılar tek partili dönemde devrim endişeleriyle şekillendirilmiş eğitim sisteminden mezun olurken, ailelerinin bulunduğu toplumsal sınıf, ekonomik gelirleri, eğer kendisi de bir sanatçı ise ebeveynlerinden miras aldığı sosyal sermaye gibi etkiler sanatçının habitusunu şekillendirmede etmen olur. Henüz alana girmeden, eğitim ve aileden miras kalan kültürel sermaye ile onun doksasına uygun bireyler yetişir. Bu sebeple Başgüney, 60’lı yılların sanat ortamını oluşturan faillerden “küçük yaştan itibaren Kemalist modernizmin değerleriyle yetişen genç aydınlar” olarak bahsetmektedir (Başgüney, t.y.: 48). Bu da bize alan içindeki uygun pozisyonlar evreninin muhtemel sanatçı adaylarından beklediği davranış örüntüsünün, Kemalist modernleşme idealinin ön gördüğü biçimde yetişen bireylerde vücut bulduğunu gösterir. Diğer bir deyişle, Türkiye’de alana girebilmek ya da alanda bir konuma sahip olabilmek için sahip olunması gereken habitus, Batılılaşmanın Kemalist versiyonunu benimsemiş olmaktan geçmektedir. Türkiye’de kültürel üretim alanı belirli davranış örüntülerini ilericilik/gericilik, çağdaş/çağ dışı, modern/geleneksel gibi ikilikler üzerinden kodlayarak bir taraftan kendine uygun habitusları seçerken diğer taraftan kendi doksasının sadece kendisi ile uyumlu habitusları içeri alarak yeniden üretmiştir. 1933 yılında Akademi’nin müdürü Namık İsmail’in Milli Eğitim Bakanlığına sunduğu raporda dile getirdiği “sanatı inkılap fikrinin yayılması için kullanma gerekliliği”, Akademi’nin kendine yüklediği bir misyon olarak halen devam etmektedir:

“Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi; ilk ve önder olma sorumluluğunu sürekli taşıyarak yaratıcılığı destekleyen ve çağdaş profesyonel bilgi birikimi sağlayan eğitim öğretim programlarıyla kültür, sanat, estetik, çevre ve sosyal bilinci geliştirmiş, Atatürkçü, laik, yenilikçi, rekabetçi, özgür düşünen, yaratıcı bireyler yetiştirmeyi; sanatta, tasarımda ve bilimde araştırma ve geliştirme çalışmalarını teşvik etmeyi ve destek olmayı, üretilen bilgiyi ulusal ve

uluslararası alanlarda akademik çevreler ve toplum ile paylaşmayı görev edinmiştir.”³¹

Bu misyon Akademi’nin nasıl bireyler yetiştirmeyi hedeflediğini ortaya koyarken kullandığı “çağdaş” kavramı ile Türkiye’nin modernleşme serüvenindeki kalıplara gönderme yapmaktadır. Modernleşme ve çağdaşlık kavramını inceleyen Nilüfer Göle, Batı modernleşmesinin ideolojik bir zaman anlayışı ile kendini Batı-dışı toplumlardan ayırdığını ifade eder. Batı kendisinin sahip olduğu modernleşme düzeyine sahip olamayan ötekini “çağdaş olamayan” olarak görmektedir. Böylece zaman olarak kendisinin gerisinde kalmış diğer toplumlar, eğer modernleşmek istiyorlarsa, Batı’nın geçtiği yollardan geçmek zorundadırlar. Batının dışında kalmış ve gönüllü olarak modernleşme sürecine girmiş olan Türkiye gibi ülkeler içinde ise gelenek, modernleşmenin önünde bir engel olarak algılandığı için çağ dışı görülmüş ve kenara itilmiştir. Böylece çağdaş, Batı tarzı modernleşmenin her bir sonucu için kullanılırken çağ dışı kavramı geleneği temsil eden ya da Batı tarzı modernleşmeyi reddeden anlamında kullanılmıştır (Göle, 2007: 65). Bu bakımdan Akademi’nin misyonunda kullandığı “çağdaş” kelimesi tesadüfi değildir. Akademi’nin kendine atfettiği misyon ve öğrencilerine yüklemeyi hedeflediği habitus, hangi düşünce tarzının alan için uygun olduğunu söylediği gibi, hangisinin kabul görmeyeceğini de ima etmiş olur. Batı tarzı estetiği, çağdaşlığı ve laikliği benimsememiş bireyler, akademinin yetiştirmeyi planladığı sanatçı profiline aykırı olarak henüz tamamlanmamış bir proje, eksik kalmış bir birey, yeterliliği elde edememiş bir sanatçı olacaktır. Bu sebeple Türkiye’de kültürel üretim alanı beklediği formasyona sahip olmayan ama sanatçı unvanını almış kişilere karşı görmezden gelen, genelde dışlayıcı, onları alaya alan bir tavır içinde olmuşlardır. Ayşe Şasa, Yeşilçam Günlüğü kitabının bir çok yerinde Batı hayranlığının uyarlamalara dayalı kısır bir anlatıyı üretmekle kalmadığı aynı zamanda kültür ve gelenekten yararlanmak isteyenlerin de dışlanarak özgün bir sinema dili oluşumun engellediğinden dem vurmaktadır. 1968 yılında Atıf Yılmaz ile orta oyunu ve minyatür gibi geleneksel Türk sanatlarından yararlanılarak bir film yapmak istediklerinde, kendi deyimi ile “saygın eleştirmenler tarafından alaya alınmışlardır” (Şasa,1993: 35). Sinema alt alanında detaylı olarak ele aldığımız üzere

³¹ <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/misyon-ve-vizyon/2452/Page.aspx> (09.12.2019)

hem Halit Refiğ hem de Ayşe Şasa, sinemada Türk-İslam geleneğinden yararlanmak istediklerinde sürekli olarak belirli çevrelerden dışlandıklarını aktarmaktadırlar. Refiğ'in ulusal sinema fikrini ortaya attığında sinematek ile arasında yaşanan hararetli tartışmaların altında Batı estetiğini kabul ve reddetme yattığı önceki bölümde detaylı olarak incelenmişti.

Alanın dini unsurların ön plana çıkmasını kendi dokması ile çeliştiğini düşünerek reddetmesi, öncelikle, ilk bölümde detaylı olarak incelediğimiz, tek partili dönemde siyasi otoritenin gösterdiği bir reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır. Bu reaksiyonda bazen sanatçının alanın dokmasına bağlılığı, eserinin kabul görmesi için tek başına yeterli olmayabilir. Adnan Saygun, Atatürk'ten övgüler almış, İran Şahı'nın Türkiye ziyaretinde kısa sürede hazırladığı *Özsoy Operası* ile başarılı bir besteci olduğunu kanıtlamış, devrime inanan, onu destekleyen, bunun için Halkevlerinde çalışan bir bestecidir. Bununla birlikte aileden gelen tasavvuf geçmişi ve Paris'te eğitim alırken hocasının “kendi yerli kaynaklarınızdan beslen” tavsiyesi ile bir Yunus Emre oratoryosu hazırlamaya karar verir ve yaklaşık 5 aylık bir çalışma sonucunda 1943 yılında eseri tamamlar. Devlet Konservatuvarı'nı yöneten arkadaşı Halil Bedi'ye eserini dinlettiğinde o da çok etkilenir ve hemen icra edilmesi gerektiğini söyleyerek çalışmalara başlar. Devlet Konservatuvarında Oratoryodan iki bölüm hazırlanıp dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel çağrılarak ona dinletilir. Eseri yöneten Halil Bedi, bakandan eserin icrası için konservatuvara emir buyurmasını rica ettiğinde herhangi bir cevap alamadan bakan salonu terk eder. Olayın üzerinden 3 yıl geçmesine rağmen eserin icrasına müsaade edilmez. O yıllarda Milletvekili olan Onuncu Yıl Marşı'nın yazarlarından Behçet Kemal Çağlar, bir gün mecliste konuyu gündeme getirerek tartışmaya açmıştır. Mesele İsmet İnönü'ye taşınınca Hasan Ali Yücel eserin icrasına onay vermemesine onun “mistik” olmasını gerekçe göstermiş, İnönü ise eser “mistik” olsa bile, eğer başarılı ise icrasına izin verilmesi talimatını vermiştir. Böylece eser yazıldıktan 4 yıl sonra icra edilmiş ve büyük ilgi görmüştür (Tanju, 2012: 77)

Bu hatıradaki o yıllarda sırf dini öğeleri barındırdığı için yayınlanmasına sıcak bakılmayan bu çalışmayla ilgili olarak Adnan Saygun'un anılarında aktardığı iki olay ise başka bir açıdan ilgi çekicidir. Konser salonda icra edildikten sonra Radyo'dan da

birkaç kez yayınlanmıştır. Bir süre sonra Saygun'un Ankara'daki evinin kapısını birkaç köylü çalar. Köylüler radyoda Yunus Emre Oratoryosunu dinleyip çok etkilenmişler “Ciğerimize işledi, Allah senden razı olsun” diyerek 2 yün çorapla Saygın'a teşekkür etmek istemişler. Bir diğer anısında ise, son konserinde alışıldık seyirci görüntüsünden farklı bir kişi salonda bulunmaktadır. Sonradan Cebeci Cami imamı olduğunu öğrenilen kişi arkadaşlarının ricası ile oratoryoyu dinlemeye gelmiştir. Program sonunda Saygun'a bir pusula gönderen hoca şu sözlerle ona teşekkür etmektedir: “Din-i Hazreti Muhammedi'yi yeni bir tarih-i itilaya götürdüğünüz için Allahü teala sizi dünya ve ahirette mesut eylesin” yazmaktadır (Tanju, 2012: 79). *Yunus Emre Oratoryosu* 'nun başına gelenler, Türkiye'de sanat, din, siyaset ve toplum arasındaki ilişkinin karmaşık yapısını çözmek hakkında bir ip ucu sunar. Toplum, sanatın türüne ve biçimine önem vermemiş, kendi değerlerini buldukları bu eserden etkilenmiş, siyasal erk ise Batı kaynaklı bile olsa içinde “mistik öğeler” bulunduğu için oratoryoya sıcak bakmamıştır.

Batı biçimi ile İslami içeriğin üretilmesi, sanatla ilgili Türkiye'deki kesin çizgileri bozduğu için çok partili dönemde de böyle durumlar alanda karışık tepkilerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. İstanbul'un köklü ailelerinden birine mensup olarak Akademi mezunu olması, Fransa ve Amerika'da saygın kurumlarda sanat eğitimi alması sebebiyle alana girmeyi garantilemiş olan Erol Akyavaş, sonraki yıllarda İslam estetiğini soyut resim ile anlatmak istediğinde Türkiye'de farklı tepkilerle karşılaşır. Akademide Mimarlık bölümünde okumuş olmakla birlikte gönüllü olarak resim atölyelerine katılan Akyavaş, önce Fransa sonra uzun yıllar yaşayacağı Amerika'ya gittikten sonra mimarlıktan ziyade resim çalışmalarına ağırlık vermeye başlamış. 1960 yılında “Padişahların Zaferi” adlı eseri ile New York Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) daimi koleksiyonuna girmeyi başarmış ilk Türk sanatçısı olma özelliğine sahiptir. Bu yönüyle Türkiye kültürel üretim alanının beklentilerini tam olarak karşılayan Akyavaş, ikinci dönem olarak adlandırdığı 1970 sonrası çalışmalarında tasavvufa yönelerek, İslami öğeleri kullanmanın ötesinde İslam estetiğini soyut resim üzerinde üretmek istemiştir. Böylece Akyavaş alan için bir anomali oluşturur. Bir taraftan Batı'da kabul görmesi, ödüller alması, bunları yaparken ülkesiyle bağını hiç koparmaması sebebiyle alanda takdir toplaması gereken bir sanatçı, öte taraftan Batı

teknikini amaç olmaktan çıkarıp İslami estetiği ifade etmek için bir araca dönüştüren, dini sembelleri oryantalist bir ilgi oluşturmak için değil, tasavvufi bir arayışın parçası olarak kullanan (bu anlamda sembelere derin anlamlar yükleyen ya da zaten var olan anlamlarını göstermek isteyen), böylece İslam estetiğini Türkiye’de alanın hapsedtiği geçmişten koparıp modernin, Batı’nın, çağdaşın önüne koyan, bu yönüyle de alanın yapısal ezberlerini bozan bir sanatçı olarak ortaya çıkar.³² Bu sebeple sanat tarihçisi Ömer Faruk Şerifoğlu onun yeterli ilgiyi Türkiye’de göremediğini belirterek, eserlerinde hat sanatını kullandığı için: “bazı çevreler tarafından dışlandığı, hor görüldüğü, ötelendiğini ...bir dolu eleştiriler aldığını” belirtir (Şerifoğlu, 2010: 132). Ölümünden dört yıl sonra, 2003 yılında Akyavaş’ın İstanbul Modern’de retrospektif sergisi açılması dolayısıyla çeşitli konuşmalar yapan eşi Ilona Akyavaş, verdiği bir demeçte, dini konularla ilgilenmesinden ötürü sanatçının dışlandığını şu sözlerle anlatır:

"Sufizm ilgisi yüzünden, arkadaşları, sanat dünyası onunla dalga geçiyordu. Bu tarafını sevmiyorlardı. Hat sanatı, kaligrafi, güzel sanat dalları. Erol, bunların bilinmemesine, anlaşılmamasına kızıyordu. Tasavvufun felsefesini, tasavvufi şiirleri, bu felsefeyle meydana getirilen eserlerin estetik güzelliğini seviyordu. İdeolojik olarak empoze etmiyordu kimseye. 'Şeriatçı,' bile diyorlardı Erol'a. Öyle miydi? Hayır, alakası yoktu. Ama anlamadılar onu. (Yalçinkaya, 2015)

Yine Beşir Ayvazoğlu opera yazarı Okan Demiriş’in “TV Murat” operasını yazdığı için sıkıntılarla karşılaştığını anlatarak sanat alanında Osmanlı ya da dini kültürden beslenerek bir çalışma yaptığınızda “defterden silinmeyi göze alabilmelisiniz” demektedir (Ayvazoğlu, 2019).

Ayvazoğlu’nun deyimiyle “defterden silinmek”, farklı şekillerde tezahür edebilmektedir. Türk-İslam sanatlarının alanın doksasıyla ters düştüğü için dışlandığına önceki bölümlerde temas edilmişti. Bu cenahtan alanda tekrar bir konum elde etme yönündeki girişimler, ‘Cumhuriyet kazanımlarının kaybedilmesi’ olarak görülmüş ve alandaki failer tarafından bir direnç ile karşılaşmıştır. Alanda çağdaş olarak görülen Batı sanatları dışında başka bir temsilin olmasından rahatsız olan

³² Erol Akyavaş’ın eserleriyle ilgili daha geniş değerlendirme için bkz: Madra, B. (2000). Erol Akyavaş’ın ‘Evet Hayır’ı. B. Madra ve H. Dostoglu (Ed.) Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları (s. 13-32). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

failler, zaman zaman meseleyi siyasallaştırarak bir rejim tartışmasına dönüştürmüşlerdir. Bunun bir örneği klasik Türk müziğinin alana girişi sürecinde yaşanmıştır. Türk musikisi ile ilgili çalışmalar, çok partili dönemde nispeten daha rahat kendini ifade edebilmiştir. Radyo yasağının kalkmasından sonra burada kendine yer bulan musiki, Üsküdar Musiki Cemiyeti, İleri Türk Müziği Konservatuvarı Derneği gibi dernekler aracılığıyla eski gücüne kavuşmaya başlamıştır. Fakat musiki sivil toplumun inisiyatifinde gelişmekte, henüz konservatuar aracılığıyla resmi bir eğitimi verilmemektedir. 1975 yılında Yılmaz Öztuna'nın büyük gayretleri ile Nevzat Atlığ'ın önderliğinde, Türk Sanat Müziği Konservatuvarı'nın ve bu kuruma bağlı bir koronun kurulmasına karar verilmiştir.³³ Bu konservatuarın kurulması için 5 yıl önce başlanan mücadele, bir bakanın istifasına yol açacak kadar güçlü bir muhalefete rağmen başarılan bir olaydır:

“1971 yılında hiçbir yasal dayanağı olmadan çok sesli müzik mensuplarınca Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Binasında Türk musikisinin icrası yasak edilmiştir. İsmail Baha Süreksan yönetimindeki koro, İtri'nin eserlerinden oluşan bir konser programı hazırlamıştı. Dönemin Kültür Bakanı Talat Sait Halman'ın onayı ve desteği ile konser 22-23 Aralık Günleri Devlet Konser Salonu'nda verilecekti; afişleri davetiyeleri hazırlanmıştı. Ne var ki, çok sesli müzik icracılarının şiddetli karşı koymaları, ‘bu salonda, Türk müziği çalınır, söylenirse hepimiz istifa ederiz.’ demeleriyle konserin verilmesi durdurulmuş, Bakan Talat Sait Halman da bu yüzden, görevinden istifa etmek zorunda kalmıştır.” (Balci, 2014: 261)

Bakanın kendi hatıralarına bakıldığında, istifasında bu olayın da katkısının olduğu anlaşılmaktadır (Akyol, 2015: 19-21). Başbakana şikayet mektubu yazan kişilerden biri olan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası sanatçılarından Faruk Güvenç'in mektubundaki şu ibareler ilginçtir: “Size bu mektubu Atatürk devrimlerinin ürünü olan yüzlerce Türk müzikçisinin adına, Kültür bakanınızdan şikayet etmek için yazıyorum. 1. İş başına gelir gelmez Topkapı sarayında alaturka konser tertiplemiştir. 2. Turist mevsiminde Galata Mevlevihanesi'ni açıp haftada iki ayın yaptıracağını müjdelemiştir. 3. İngiliz kraliçesinin karşısına Atatürk Türkiye'sinde sanat temsilcisi olarak divan müziği örnekleriyle başında kavuk Münir Nureddin Selçuk'u çıkarmıştır. 4. Alaturkanın öğretilceği bir devlet konservatuvarı açacağını beyan etmiştir. böyle bir bakanı bünyesinde barındıran hükümetin reform değil olsa olsa deform yapabileceği

³³ <http://www.tmdk.itu.edu.tr/hakk%C4%B1m%C4%B1zda-grup> (06.02.2020)

ve Atatürk çizgisinden saptığı inancındayız ve sizin şahsınızda güvenilir bir melce arıyoruz.” (Çevikoğlu, 2006: 42.)

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın gösterdiği bu tepkide, alanın nasıl olması ve nelerin dışarıda kalması gerektiğine karşı duyulan inanç çarpıcı bir şekilde ortaya çıkar. Kültürel üretim alanının sınırları o kadar derin çizilir ki, geleneksel ile modern karşıtlığı sanat türleri arasındaki estetiksel bir ayrımı değil, devletin rejimini ilgilendiren siyasal bir olguyu temsil eder hale getirilir. Bu aynı zamanda alandaki hakim konumların kendi pozisyonlarını korumak için baş vurdukları bir yöntem olarak da görülebilir. Alandaki failer, çizdikleri sınırları aşmaya yönelik olası ataklara karşı kendi başlarına çözüm üretemediklerinde, siyaset üst alanını harekete geçirerek bunu engellemek istemişlerdir.

Tiyatroda ise bu dışlama, ideolojik temsillerin kabul edilmesi ya da reddedilmesinde belirgin hale gelir. Mesela And’a göre 60’larda tiyatro altın çağını yaşarken aynı zamanda ideolojik düşüncelerin sahnede kendilerini ifade etmeye çalıştıkları yıllardır. And özellikle sol ideolojinin tiyatro aracılığıyla görüşlerini halka anlattığını ama bunu yaparken sanatlı bir söyleyişten koptuğunu belirtir. Sol ideolojinin tiyatrodaki temsiliyle ilgili uzun bir değerlendirme yapan And, konu İslamcılara geldiğinde bunun bir analizini yapma ihtiyacı dahi hissetmez (And, 2014: 332-336)

“Üstelik gerici kesim de tiyatronun büyük etki gücünü anlamış, ümmetçi, sağcı fikirleri savunan *Sultan Abdülhamit*, *Hazret-i Ömer’in Adaleti* gibi oyunlar yazdırıp bunları amatör düzeyde sahnelemektedir” (And, 1970: 336).

And, sol tiyatro ile ilgili yaptığı uzun değerlendirmesinde bu türde yapılan oyunları “ilerici” tutum olarak görürken, “ümmetçi fikirlerin” işlendiği oyunları ise onun karşısına yerleştirerek “gerici” olarak sınıflamaktadır. Tiyatro alanında önemli bir otorite olan And, Bu tasnif ile birlikte belirli bir tarzda yapılacak tiyatro üretimini baştan tiyatro alanının dışına itmiş olur. Sol tiyatro oyunları onun tarafından eleştirilse bile bu, alanda olmaları ve eleştiriyi hak etmelerinden ötürüdür. Gericici kesimin yaptığı tiyatro oyunları, mesela İkinci Abdülhamit, 1. Gericici ideolojiyi yaymak içindir, 2. Yazılmamış, yazdırılmıştır, 3. Eleştiri konusu değildir, çünkü tiyatro alanı içinde

görülmez. Bu yaklaşım, kimin tiyatrocusu, neyin tiyatro oyunu olduğunu belirleme otoritesini kullanarak alanın sınırını “gerici” olarak görülen muhafazakar/dindar kesimlere kapatır. Her ne kadar sol ideoloji tiyatrodaki estetik unsurlardan yoksun bir şekilde insanların gözüne mesajı sokmak istese ve bu tutumlar tiyatronun gelişimine engel teşkil etse de, yine de Türk tiyatrosu içinde kabul görür, ele alınır, tasnif edilir, takdir edilir, eleştirilir ve eksikleri düzeltilmek istenir. Böylece tiyatro tarihi tek partili dönem ilkelerini idame ettiren, yada sol ideolojiyi anlatan oyunlar üzerine inşa edilir. Tiyatro estetiği bu doğrultuda olmalıdır. Bu doğrultuda yapılan üretim –eksik olsa da– alanı temsil ederken başka ideolojiler alana dahil edilmez. Bu yönü ile ilerici tiyatronun karşısında “gerici”; alanın içindeki tiyatronun karşısında dışarıda; özgün eserin karşısında sipariş ile “yazdırılan” ve başarılı örneklerin karşısında amatör bir çabadır.

Bu dışlamanın en çarpıcı örneklerinden birisi Necip Fazıl Kısakürek’in tiyatro oyunlarında yaşanmıştır. Kısakürek’in tiyatro yazarlığının kısa sürmesinde de yine alanın doksası ile kendi habitusu arasında yaşanan gerilimin yattığını görmek mümkündür. Kısakürek’in 1937 yılında üç perde olarak yazdığı *Bir Adam Yaratmak* oyunu Muhsin Ertuğrul tarafından çok beğenilir ve bizzat kendisinin oynayacağını söyler. Böylece oyun Muhsin Ertuğrul tarafından sahnelenmiş, çok ses getirmiş ve o yıl kapalı gişe oynamıştır. Fakat Kısakürek’in Abdülhakim Arvasi’yle tanışmasının ardından hayata bakışta yaşadığı köklü değişim ile tiyatro yazarlığı serüveni de başka bir yöne kaymıştır. Kendi döneminde yazılan *Bir Kavuk Devrildi*, *Hülleci* gibi oyunlar neredeyse her yıl aralıksız gösterilmeye devam edilirken, Kısakürek’in sevilen oyunu sahneden kaldırılmış, ardından 1946 yılında *Sır* oyununun yayımının durdurulması üzerine tiyatroya bir nevi küsmüş ve 1960’a kadar da yeni oyun yazmamıştır. Kısakürek küskünlüğünü şöyle izah etmektedir: “Bu adamı (Muhsin Ertuğrul) seyrettikten sonra, tiyatroya temayül ettim. Sonra anlaşılmadık ayrıldık. Tiyatro benim dindar tarafıma tahammül edemedi. Bir nevi boykot oldu” (Gül, 2010: 57). Bu yolla kültürel üretim alanının dışına itilen Kısakürek’in *Bir Adam Yaratmak* oyunu yıllar sonra tekrar Devlet Tiyatrosunda oynanmak istendiğinde, artık alan dışına itilmiş bir sanatçının bir eserini tekrar sahnelemeden önce, ki bu aynı zamanda sanatçıyı meşrulaştıran ve ona tekrar tiyatro yazarı unvanı kazandıran bir durumu doğuracaktır,

ancak alanın doksasına uygun hale getirildikten sonra mümkün olacaktır. Rejisör İsmail Ağlagül, Devlet Tiyatrosunda kendisine bu oyun teslim edilmesi üzerine hazırladığı tanıtım broşüründe “Neden bu tür tartışmalı, çetrefilli, su götürür, üstelik şaibeli oyunlar hep bana veriliyor acaba?” diye yazmaktadır (Ağlagül, 1993). Muhsin Ertuğrul’un isteyerek oynadığı ve yoğun ilgi gören oyun, Kısakürek’in fikri farklılığı ile beraber artık “şaibeli” hale gelir. Yazar uzunca Türkiye’deki ideolojik ayrışmadan, kutupların ötekini reddetmesinden bahsettikten sonra konuyu Kısakürek’in oyununa getirerek bu sözü söylemiştir. Ardından “Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürkçü görünürken, sonradan çark etmesi ve dini değerlere yaslanarak çağ dışı bir tutum benimsemesi... onun gerçek değerini zedelemiştir” diye ekleyerek neden Kısakürek’in tiyatro eseri üzerinde bir tartışmanın olduğunu ortaya koyar. Kısakürek, alandaki değerini Atatürkçü olmaması ve dini değerleri benimsemesi ile kaybetmiştir. Dini değerler onu bulunduğu çağdan zihinsel olarak geriye iter ve Göle’nin bahsettiği zamandan kayma yaşanmış olur. Dini değerleri benimsemesi ile birlikte Kısakürek, artık o çağa ait bir birey değildir, onunla irtibat kopmuştur. Bu sebeple onun çağla bir irtibatını kurabilmek için yazar onunla alanda tanıdık bir yüz olan Nazım Hikmet ile karşılaştırmasını yaparak meşrulaştırmaya çalışmıştır. Kısakürek’i Hikmet’in içinde eriterek, onun aynadaki ters bir yansıması gibi sunarak onu kabul edilebilir bir noktaya getirmeye çalışır. Ağlagül oyun yazarını alandan bir referans ile muhatap kitlesine kabul ettirdikten sonra oyuna geçer ve onu kendisinin “oynatabileceği” kıvama getirmek için kollarını sıvar. Ağlagül, neden bu oyunun oynanması gerektiği ile ilgili bir iç sorgulama yaptıktan sonra “Belli nedenlerle bu oyun oynanmalıydı, oynanacaktı da! Ama, nasıl, hangi anlayışla ve yorumla!” sorusunu sorar. Belli ki rejisör oyunun Kısakürek’in anlatımıyla olduğu gibi oynanamayacağına kanidir. Ona göre çağ dışı olan bir düşünce, bu çağa ait formlara bürünmeden seyirciye ulaştırılamaz. Bu yolda ilk olarak dilini sadeleştirmekle işe başlar. Sonra “oyunun özellikle mistisizm kokan, neredeyse mistisizmi baş tacı eden ve ağırlıklı olarak ondan hareketle, dönüp dolaşıp yine ona ulaşan ve ilk bakışta ‘doğru’ görünse de oyun baş kişinin belirli bir çizgide gelişmesi açısından tutarsızlıklarla dolu yerlerini -acımasızca- budar”.

Broşür incelendiğinde bir tiyatro oyunu tanıtımının ötesinde rejisörün oyunu sahneye koyabilmek için öncelikle kendini sonra hitap ettiği seyirciyi ikna etme çabası

görülür. Kısakürek “öteki”dir ve bize ait bir ortamda sahnelenecektir. Öyle ise oyun dini/mistik boyutlarından temizlenerek seküler bir hale getirilmeli, yani bize uygun olmalı ve öyle oynanmalıdır. Kültürel üretim alanının doksasına aykırı olan oyun, şartlı bir kabul ile alana alınarak oynanabilir kıvama getirilir. Böylece alan kendi doksası ile uyum sağlamayan habitusa sahip bireyleri alanın dışına iterken, alana tekrar kabulü ancak ona uygun hale getirildikten sonra mümkün olmuştur.

4.3.3. Habitusla Uyuşmayan Alan

Faili belirli bir yaşam stili kalıbı etrafında şekillendiren habitus, uyumlu olduğu kadar uyumsuz olduğu şeylerle de kendisini anlamlandıran bir yapı arz etmektedir. Bu nokta, bireyin ait olduğu sosyal sınıfı, kendisini güvende hissettiği çevreyi, sahip olduğu sermaye ile alanlarda elde ettiği konumları belirlemekle birlikte, kendisini diğer yaşam stillerinden ayırdığı, bu bakımdan sınırlarını çizdiği bir dinamik oluşturur. Dini sebeplerle et yemeyen ya da alkol ikramı yapılan mekanlara gitmediğini söyleyen dindar birey, habitusuna aykırı olan şeyleri belirterek mekan tercihlerine dair bir sınır koymuş olmaktadır. Böylece habitusun bireyleri birleştirici ilkesi kadar, “onları başkalarının davranışlarından ayıran, olayları yorumlamada ve eylemlerini harekete geçirmede gerekli algı ve değerlendirme kalıplarıyla donatma” özelliği de ortaya çıkar (Bourdieu, 2015a: 255). Bu noktada habitusun bir nevi “uygunluk” ilkesi uyarınca çevresiyle iletişim halinde olduğu görülür. Toplumsal uzama yayılmış sonsuz yaşam biçimleri içinde birey, çocukluk yıllarından itibaren biriktirdiği habitusun yol göstericiliği ile bunları kodlayarak kendisinin “dışladığı” (orası çok salaş bir mekan) ve “dışlandığı” (ben orada yapamam!) bir yaşam tarzı üreterek “hayattaki yeriyle ilgili bir duygu oluşturur” (Swartz, 2011: 152). Alanın beklediği ve reddettiği habitus biçimleri, alandaki faillerin konumunu belirlemede madalyonun bir yüzü ise, faillerin sahip olduğu habitusa göre alana hiç girmek istememeleri ya da onun doksasını değiştirmek istemeleri madalyonun öteki yüzünü temsil eder.

Türkiye’deki Kültürel üretim alanının kendine has doksasının dini dışlayan tutumu, onun dindar yaşam biçimleriyle şekillenmiş habitus ile buluşmasını engelleyen önemli bir mesele olmuştur. Bu bakımdan habitusun uygunluk ilkesince, muhafazakar bireylerin kendi temsiliyetlerini bulamadıkları kültürel alana karşı

yaklaşımlarının çekimser kalması garip kaçmaz. Bu aynı zamanda muhafazakarların neden kültürel üretim alanının dışında kaldığı sorusuna “dinin çağdaş sanat ile uyumlu olmadığı” ya da onların sanattan anlamadığı gibi tözcü bir yaklaşımla verilen cevabın da yetersizliğini göstermektedir. Bu bakımdan kendi habitusuna uygun olan estetik perspektifi, yine kendisi tarafından seçilen araçlarla şekillendirmesine müsaade edilmeyen muhafazakar bireylerin alandan dışlanması kadar, alanın Cumhuriyet Türkiye’inde aldığı şeklin muhafazakarlar tarafından kolayca kabul edilemeyecek bir halde olması sebebiyle, onlar tarafından reddedildiğini görmek de önemlidir. Alanın geçmişi ve geleneği küçük gören tavrı, İslam sanatlarını nostaljik bir anıya hapsedmesi, alanın seküler yaşam biçimini yüceltirken dini görünürlükleri dışlaması, bunların ötesinde dine yüklenen negatif anlamlar, bir muhafazakar için “uygunsuz” bir dünya oluşturmaktadır. Tek partili dönemden itibaren genelde eğitim sisteminin özelde sanat eğitiminin belirli kalıplarda insan yetiştirme projesi neticesinde, uygunluk ilkesine aykırı muhafazakara ancak kerhen tercih edebileceği seçenekler sunmuştur. Nitekim Cihan Aktaş bu meseleyi şöyle izah eder:

“Sistemin sanat kamusundan uzak tuttuğu mütebedeyin sanatçılar, görünür görünmez bir varlığın alanında faaliyet göstermeyi sürdürdüler. Resmi sanatın mütebedeyinlerin varlığına yönelik karikatürleştirme işlemleri, İslami kesimlerde yer yer sanata karşı kuşkucu ve ihtiyatlı bir tavır oluşmasına sebep oldu.” (Aktaş, 2016)

Burada ifade etmek gerekir ki bu “kuşku”, sanatın doğrudan kendisine karşı duyulmayıp; Türkiye’de insanlara dayatılan sanat biçimlerine ve estetik anlayışına, hatta bazen sadece alanda üretilen sanatın “içeriğine” yönelik olmuştur. Sinemadan tiyatroya, resimden mimariye kadar kültürel üretim biçimlerinin her birinde kendisine yer açmak isteyen dindar faillerin kendilerini uzaklaştırdıkları şeyin sanatın kendisi olmayıp, Türkiye’de insanlara dayatılan sanatın yapılma biçimi olduğu görülür. Nitekim o dönemde faaliyet gösteren İslami dergilerin kültür sayfaları incelendiğinde, bu yargının delillerini bulmak mümkün olacaktır. Özellikle içeriğinde kültür ve sanatla ilgili köşelerin olduğu Yeni Sanat, Tohum, Pınar, Hareket gibi 1960 ve 1970’li yılların popüler İslami dergilerinde İslam sanatları ile ilgili yazıların dışında sergi haberleri, tiyatroyla ilgili gelişmeler, sinema filmlerinin kritiği, bir çok alandan sanatçıyla yapılan röportajları bulmak mümkündür. Bu dergilerde Batı sanatlarıyla ilgili

eleştiriler, kültürel hegemonya, milli değerler, sol düşünce gibi konularda olmuş, sanatın özüne dönük bir reddiye yapılmamıştır. Özellikle sinema ve tiyatroya odaklanan sanat yazılarında, Türkiye’de bu türden yapılan işlerde yaygın olarak Batı ve sol düşüncenin yüceltildiği ve milli değerlerle dalga geçildiği söylenerek eleştirilir. Türkiye’de sanat üretiminin milli değerlerle uyumlu biçimde üretilmesi gerektiği savunulur. Kamu gelirleriyle yönetilen Şehir tiyatroları gibi sanat kurumlarının sadece belirli görüşlerde oyunları oynattığı, farklı düşüncelere alan açması gerektiğine yönelik yazılar yazılmıştır. (Kızıltuğ, 1964: 35-36; Çakmaklı, 1964: 3; Adalı, 1969: 25; Çetin, 1973: 36-38). O yıllarda İslamcı dergilerde “milli sanat”, “milli sinema”, “milli tiyatro” gibi başlıklar altında yapılan değerlendirmeler, sanatın mutlaka olması gerektiği, ama bunun Türk toplumunun gelenekleriyle, milli ve dini değerleriyle uyum içinde yapılması gerektiği üzerine odaklanır. Sanat kurumlarının varlığı önemsenir ama bunların belirli ideolojilerin kontrolüne geçmesinden şikayet edilir. Kısaca eleştiri sanata değil, alanın belirli düşünceleri dışarı itip kültürel üretim alanını bir cepheye dönüştürmesinedir.

Ayrıca bu kuşku, dindar faillerin alana girdiklerinde kendilerinden beklenen eylemlerle, yaşam biçimlerinin uyuşmadığı gerçeğinde derinleşmektedir. 28 Şubat sürecinde başörtülü öğrencilerin gündelik pratiklerini eğitim alanına girerken kırmalarını istemek gibi, kültürel üretim alanına da girerken dindarların gündelik yaşantılarında alanda hakim olan unsurla çelişen kısımların çıkarılmasını, fikren olmasa bile görüntü olarak alanla bir “uygunluk” içinde olmaları beklenmiştir. Zeki Alasya’nın 2011 yılında 30. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nin açılış töreninde yaptığı konuşmada, o dönemde Emek Sinemasıyla ilgili tartışmalara: “Emek Sineması açılacaksa film göstermek, insanlar sinema seyretsiner diye açılsın. Emek sinemasının sahnesinde namaz kılınacaksa hiç açılmasın daha iyi” sözlerini sarf etmişti.³⁴ Sözlerinden sonra kendisine yöneltilen eleştirilere cevap vermek için Cüneyt Özdemir’in 5N 1K programına katılan Alasya, neden böyle bir cümle kurduğunu açıklamak için 1960’larda MTTB’de yaşanan bir olaya dönmektedir:

“MTTB çağdaş, Atatürkçü, laik, ilerici bir kuruluştur. 1960’ı takip eden yıllarda Metin Akpınar ile başladığımızda son derece akli başında oyunlar oynadık. Bir

³⁴ Hürriyet, “Sahne Namaz Kılınacak İse Hiç Açılmasın”, 05.04.2011. (17.12.2019)

zaman geçti dinci öğrenciler MTTB'yi ele geçirdi. Olabilir, bir şey demiyorum. Eminönü Halkevi biliyorsunuz Cağaloğlu'ndadır. O noktaya yakın 5-6 tane büyük cami vardır. İbadet orada kuralında yapılabilir. Tiyatro sahnesinde toplu namaz kıldılar. 1967'lerde. Bu benim içimi acıtan bir şeydir.”³⁵

Cüneyt Özdemir olayın detayını öğrenmek için başka sorular sorduğunda, bunun bir gösteri ya da ideolojik bir gönderme amacı taşımadığı, ibadetin salonda kimse yok iken, namaz kılınacak en düz ve geniş alan olduğu için sahnenin tercih edildiği anlaşılır. Alasya bunun tekrar edilmediğini söylemesinden hareketle, sahnenin amacından çıkarılarak bir ibadet yerine dönüşmediği, bu olayın tekil olduğu düşünülebilir. Böyle iken burada hayatın olağan akışına aykırı olan ve ödül töreninde güçlü bir şekilde alkışlanan fikir, MTTB'nin yeni öğrencilerinin eylemi ile alanın doksası arasındaki uygunsuzlukta yatmaktadır. Öğrenciler için doğal bir eylem olan namaz kılmak, faillerin habitusundan alanda alışıldık ya da beklenen davranışların dışında bir eylem olması yönüyle hafızalara kazınmaktadır. Alanın uyum içine çalıştığı seküler ve çağdaş habitus gitmiş, yerine uygunsuz olan ikilikleri birleştiren (namaz ve sahne, tasavvuf ve soyut resim gibi) anomaliler ortaya çıkmıştır. Bu durum ise muhafazakar habitusun inandığı değerlerin dışlandığı bu alana soğuk bakmasını destekleyerek, uyumsuz bulduğu bu alandan uzak kalmasına yol açmıştır.

Türkiye'de kültürel üretim alanını sonradan inşa edilmiş bir yapı olarak değil hep oradaymış, evrensel ve değişmezmiş gibi gören yaklaşım, muhafazakar habitusun alan ile yaşadığı çelişkiyi anlamakta güçlük çekecek; alanda dinin olumlu görüntülerini bir anomali olarak karşılayıp bunu, sanat ve estetiğin ötesinde çağdaşlık, laiklik, Atatürkçülük, ilerlemecilik gibi belirli ideolojik değerler ile karşılaştırıp yanlış bulacaktır. Kültürel üretim alanının fabrikaları olan, sinema setleri, tiyatro sahneleri, resim atölyeleri, galalar, tanıtım geceleri, sanat galerileri, müze gibi yerler, sadece seküler alanlar olarak görülmez aynı zamanda, dindar yaşam biçimlerin kendini ifade etmesine kapalı, dini sembollerin ve pratiklerin sergilendiğinde garip karşılanacağı, buna bağlı olarak uyguladığı dışlama stratejileri ile muhafazakar habitusun içinde yer almak istemeyeceği yabancı ortamlara dönüşür. Daha önce temas ettiğimiz Senfoni Orkestrası salonunda Klasik Türk müziği konseri verilmesi ya da namaz eyleminde

³⁵<https://www.youtube.com/watch?v=IIG3q3drVJw>. (17.12.2019)

olduğu gibi, alanda anormal kabul edilen gelenek ve dini görünürlük, muhafazakar kişinin normal gördüğü pratikleri dışlayarak onun kendini temsil etmesine müsaade edilmez ve böylece muhafazakar da habitusu ile çelişen bu “uygunsuz” ortamdan kendisini soyutlamak ister.

Bu durum ise, sanata ilgi duyan muhafazakar kişilerin, alanın dışında otodidakt bir öğrenme yolunu tercih ederek bu engeli aşmak istemesine yol açmıştır. Kendi değerleri ile çatıştığı için hem ödenekli hem de özel tiyatrolarda profesyonel bir sahne eğitimi almaya sıcak bakmayan tiyatro heveslesi birkaç ismin, bu yıllarda kendi kendini yetiştirerek bireysel çabaları ile tiyatro toplulukları kurdukları görülür. Bu topluluklar amatör oyunları kaldırabilmesi ve bu tip etkinliklere daha aç olması sebebiyle, İstanbul’dan ziyade Anadolu turneleri ile tiyatro topluluklarını ayakta tutmaya çalışmışlardır. Hasan Nail Canat, Üstün İnanc, Abdullah Kars, Selahattin Şimşek gibi otodidakt tiyatrocular, Büyük Doğu ve MTTB gibi kurumların himayesinde ayakta kalmayı başarmışlardır. Canat, Kayseri’de başladığı amatör tiyatro yolculuğunda çektiği sıkıntıları Sebil dergisinde anlatırken, dini hassasiyetleri sebebiyle kendi kendilerini yetiştirmek zorunda kaldıklarını ifade eder. Yine milli bir tiyatro oluşturulmak isteniyor ise sanata ilgi duymak, maddi problemleri aşmak ve oyuncularını profesyonel olarak yetiştirebilecek sanat eğitimi olanaklarını kurmak gerektiğini belirtir (Canat, 1979: 14). Muhafazakar tiyatro oyuncularını otodidakt olmaya iten yol, kendi değerleri ile Türkiye’de o dönemde tiyatro alanına hakim olan doksanın çelişiyor olmasıdır. Canat’ın benzer yaklaşımlarını 70’lerde Beyaz Leke Tiyatro Topluluğu’nu kuran Selahattin Şimşek de dile getirmektedir. Şimşek, Lise yıllarından itibaren amatör olarak tiyatro oynamaya başlamasına rağmen, o yıllarda tiyatro eğitimi veren bir kuruma yönelmemiş olmasının alan ile yaşadığı çatışmada yattığını görmek mümkündür. Ona göre 60’larda Türk tiyatrosu, Batıcı ve solcu bir yapıdadır ve toplumunu değerleriyle alay etmektedir. Bu durum ise onu tiyatro eğitimi alabileceği kaynaklara yönelmek yerine otodidakt olmaya itmiştir (Şimşek, 1976: 24-25). Yine Abdullah Kars’ın aktardığı bir anısı, muhafazakar habitusun, kendini alandan neden soyutladığını ve nasıl otodidakt olmaya yöneldiğini gösteren güzel bir örnek teşkil eder. Bir gün devlet tiyatrosundan kostüm konusunda yardım almak için

gittiğinde bir yöneticinin kendisine tiyatrodaki çalışma teklif etmesi üzerine şunları söylemiştir:

“Devlet Tiyatrosu’na girmem çünkü seyircilerim hayal kırıklığı yaşar. Üstelik beni hangi oyunda oynatacaksınız? “Kadınlar ı-ıh derse” de mi, “Hüllecî” de mi? Hangi rolü oynatacaksınız? Benim inancım var, aykırı rollere çıkamam dedim kabullenmedim.” (Karaarslan, 2010: 122)

Böylece Kars’ın tepkisi ne modern sanata ne de tiyatroyadır. Tepki, Devlet Tiyatrosu’nda oynanan oyunların Kars’ın muhafazakar habitusuna ters düşüyor olmasıdır. Bu sebeple Kars, ekonomik kaygılardan arınmış, yüksek bütçeli prodüksiyonları kaldırabilen, oyuncuya saygınlık ve tecrübe kazandıracak böyle bir teklifi uygunluk ilkesince reddetmek zorunda hissetmiştir. Böylece Türkiye’de kültürel üretim alanı doksası ile dindar insanları alandan dışlaması kadar, kendi habituslarıyla uygun olmayan bu alana karşı dindar kesimin de, Aktaş’ın deyimiyle alana “şüpheyile bakması” ile aradaki uçurum genişlemiş, alan ile dindar fail arasında yaşanan karşılaşmalar ise, birer anomali olarak görülerek garipsenmiştir. Bu sebeple alana girmesine müsaade edilmeyen dindar/muhafazakar kişiler, ya alanın kendi değerleri ile çatışıyor olması sebebiyle kendilerine yabancı gelen bu ortamdan soyutlanmışlar ya da bir vesile ile davet edildiklerinde yaşanan değer çatışması sebebiyle alana girmeyi uygun görmeyerek otodidakt kalmayı tercih etmişlerdir. Böylece “muhafazakardan sanatçı olur mu?” gibi bir tartışma³⁶, Türkiye’de kültürel üretim alanı ile muhafazakar/dindar arasında ülkenin kendine has tecrübesi ile ortaya çıkan gerilimi anlamadan doğru bir cevap üretemez.

³⁶ Bu tartışma için bkz: Gündoğdu, Servet, *Çağdaş Türkiye’de Muhafazakar Sanat Sorunu*, 2012, Granada yayınları, İstanbul.

SONUÇ

Bu çalışma sanat üretimi merkezinde oluşan kültürel üretim alanı ile dinin Cumhuriyet Türkiye'sinde nasıl bir ilişki içinde olduğunu incelemektedir. Cumhuriyetin ilanından sonra tek parti iktidarı döneminde, gelişmiş Batı ülkelerine yetişmek için gösterilen çabaların bir yansıması olarak Tanzimat'tan beri süregelen kültür ve medeniyet ile ilgili tartışmalarda yeni bir evreye girildiği görülmektedir. Tek partili dönemde yapılan devrimler sadece yönetim ve iktidar biçimiyle sınırlı kalmayıp bütün bir toplumu dönüştürmeyi/medenileştirmeyi hedeflemiştir. Böylece kültür, sivil toplumun inisiyatifinden alınarak devlet eliyle yürütülen bir faaliyet olarak ortaya çıkar. Bu süreçte devlet denetiminde kültürel üretim alanı yeniden inşa edilir. Devletin çok uluslu Osmanlı siyasal yapısından koparak benimsediği ulus devlet biçimi ve bu yeni ulusal kimliği inşa etmek için takip ettiği seküler, batıcı ve ilerlemeci kültür yaklaşımı, Osmanlı kültürel mirasının periferiye itilerek Batı sanatlarının merkeze alındığı yeni bir kültür yaklaşım tarzının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Geçmişle yapılan bir nevi hesaplaşma ve ondan kopuş, Osmanlı kültürel yapısının temel taşı olan din ile kültürel üretim alanı arasında da bir kopuşu getirmiştir. Din, siyaset içindeki kurucu niteliğini kaybetmenin yanı sıra, kamusal alanda da görünürlüğüne hoş bakılmaması sebebiyle özel alana itilerek “kişi ve tanrı arasında” bir mesele olarak konumlandırılmıştır. Bu sebeple yeni dönemde dini sanatların kültür alanına yüklenen misyonu taşınamaması ve pratik değerini kaybetmesi sebebiyle bu ilerlemede “gölge etmemesi” temenni edilmiştir. Yine alanda dinin sunumu kişi ve tanrı arasındaki özel alanın dışına taşmayacak yeni konumunu güçlendiren bir yolla, genelde alaycı ve geri kalmışlıkla bağlantılı olarak ele alınmasına yol açmıştır. Bunun aksi durumlar görüldüğünde ise sansür ve denetleme ile müdahale edilmiştir. Yeni dönemle birlikte artık Türk sanatlarının Batı sanatları ve estetiğini örnek alarak gelişmiş ülkeler seviyesine çıkarılması, bunu yaparken Kemalizm'e has bir “seküler ulus kimliği” ekseninde bir yol takip edilmesi uygun görülmüştür. Devrimlerin kemale erip tam manası ile gelişmiş bir ülke olmak için benimsenen bu proje, çok partili döneme geçildiğinde sona ermiş, ama etkisi sonraki dönemde de devam etmiştir.

Çok partili döneme geçildikten sonra devletin kültür üretimi üzerindeki mutlak denetimi ortadan kalkmıştır. DP hükümeti siyasal ve sosyal alana yayılan devrimlerin

özellikle İsmet İnönü döneminde CHP ideolojisini yaymak için araçsallaştırıldığını düşünerek, iktidar yıllarını yeni bir kültürel form üretmek için uğraşmaktan ziyade kültürel alandaki CHP iktidarını yıkmaya harcamıştır. Halkevleri'nin ve Köy Enstitüleri'nin kapatılması, dini yaşantıyı kısıtlayan bir takım yasakların kaldırılması ve toplum üzerindeki denetimin esnetilmesi kültür alanında belirli bir yumuşamanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çok partili dönem ayrıca kültürel üretim alanının siyaset alanından koparak otonom bir yapıya kavuştuğu bir dönem olmuştur. Kendi kurumları, kendi ilkeleri ve sınırları ile kültürel üretim alanı siyasetten bağımsız, hatta yer yer onunla çatışan bir konumda toplumsal uzam içine yerleşmiştir. 1960 darbesinden sonra yapılan görece özgür bir anayasa, Türkiye'nin dünya ile girdiği yeni ilişkiler ve Batı'dan etkilenecek yayılan sol düşünce, kültürel üretim alanının yapısına bu yıllarda tesir eden önemli etkiler olmuştur. Sol düşüncenin alana girmesi, alanın ilkeleri ile gösterdiği uyum sayesinde olduğu söylenebilir. Bu uyum sol düşüncenin Batı'dan gelmesi, Kemalizm ile arasındaki ortaklıklar, ilerlemecilik fikri, Akademi gibi alana hakim konumlarda hatırı sayılır bir taraftar kitlesinin olması gibi etmenlere dayanmaktadır. Darbe sonrası yapılan anayasanın sağladığı özgürlük sayesinde siyasal düşünce ve edebiyat alanında İslami hareketlerin, solun güçlenmesine paralel olarak yeşerdiği görülmekle birlikte alana girişlerin belirli kurumların denetiminde olması sebebiyle aynı etkiyi sanat alanında yaptığını söylemek güçtür. Bu yıllarda “Solcu olmayan sanatçı olmaz” sloganını sık sık tekrar eden sol kesimler, dini düşünce ve akımları alanın dışında görürken, “sanatçı” kimliğini dağıtma otoritesini kendi ellerinde toplamak istemişlerdir. Bu slogan bir taraftan, o dönemin meşhur tasnifi ile, solcular dışında sanatın yapılamayacağı önermesini taşıırken, aynı zamanda bir sanatçı solcu olmadığı taktirde onun sanatçılığının geçerli olmadığı fikrini üretmiştir. Sol düşüncenin alana biçim ve içerik olarak yaptığı katkıların yanı sıra dini ideolojik bir çerçevede ele alması ve o yıllarda yaşanan sağ/sol toplumsal ayrışması içinde dini düşünceyi karşı kutupta değerlendirmesi, alan içinde zaten zayıf olan dinin çok partili döneme geçildiğinde tekrar filizlenmesi önünde önemli bir engel teşkil ettiği görülebilir.

Tarihsel sürecin nihai sonucu olarak hem tek partili dönemde hem de incelemenin sınırı olan 1980 yılına kadar dinin alan içinde periferiye itildiği görülür.

İncelenen dönem boyunca dinin alandaki sunumu gericilikle ilişkili olarak, modernleşmenin ve bilimin önünde bir engel gibi gerçekleşmiştir. Ayrıca din adamı stereotipi üzerinden toplumu kandıran, onun cahilliğinden yararlanan fırsatçı olarak sunulmuştur. Dini sanatlar ise çağdaşlaşma yolunda ilerleyen Türk sanatında kurucu hüviyetini kaybederek alanın kenarına itilmiş, geçmişi yad eden ama Türkiye’yi çağdaş geleceğe taşıyacak donanımına sahip olmayan sanatlar olarak görülmüştür. Bu süreç aynı zamanda dindar habitus ile alanın doksası arasında bir uçurum üretmiştir. Sanat üretimini Batıcı ve ilerlemeci söylem ile tek tipleştirilen yaklaşım, dini değerleri ön planda tutan, onu anlatmak isteyen, hatta zaman zaman Batı ile çatışmacı bir üslup içinde olan muhafazakar habitusu alandan itmektedir. Alanda hakim olan tasnif içinde gerici/ilerici düalizmi sadece kavramlara, kurumlara bakışı değil, muhafazakar faili de bu ayrıştırıcı söylem içinde değerlendirmesine sebep olmuş ve bunun karşısında sanat alanına karşı muhafazakarların da mesafe almasına yol açmıştır.

Bütün bu genel görünümün altında, takip edilen yolun ve uygulanan dışlama stratejilerinin, alanda bahsettiğimiz ilkeler doğrultusunda “meşru/geçerli sanat” kurgusu üzerinden bir iktidar biçimi kurduğu görülmektedir. Alanda kurulan bu simgesel iktidarın izlerini aşağıda verilen çerçevelere yerleştirmek mümkündür:

Yanlış tanıma (misrecognition): Marksçı düşünceden mülhem olan yanlış tanıma kültürel alan gibi simgesel yapıların bir sınıfsal tahakküm kurma ve toplumdaki eşitsizlikleri yeniden üretme rolünün olduğu fikrini anlatmak için kullanılmaktadır. Yanlış tanımanın altında, alanlar içindeki pratikleri şekillendiren çıkar ilişkilerinin üstü kapatılarak, bunların ulvi değerler için yapıldığı düşüncesi hakim kılınmak istenir. “Faaliyetler ve kaynaklar, temelde yatan maddî çıkarlardan ayrıştırıldıktan, böylece çıkarsız faaliyetler ve kaynaklar olarak yanlış tanındıkları ölçüde, simgesel iktidarla, ya da meşruiyetle donanırlar.” (Swartz, 2011, 67). Fakat Batı sanatlarını üstün olarak görerek onlara yetişmeyi bir çağdaşlaşma vesilesi olarak gören kültürel alan, kendisi de küresel anlamda kurulan Batı merkezli kültürel iktidarın bir alt birimi olmayı kabul etmiş bulunmaktadır. Bu bakımdan yanlış tanıma, alanda uygulanan bir iktidar biçimi olmazdan evvel Türkiye’deki kültürel üretim alanını Batı tarafından imal edilen küresel bir kültürel iktidar formunun nesnesi haline getirmiştir. Bu bakımdan yanlış

tanıma, önce alandaki faillerin kendilerini eksik görmelerine, daha sonra ise bu eksikliği gidermek için yürüttükleri mücadeleyi topluma dayatmalarına sebep olmuştur.³⁷

Bu yanlış tanıma “Batı sanatları çağdaş olandır.” Ya da “çağdaş olan Batı sanatlarıdır.” gibi mutlak doğru kabul edilen bir önermeden beslenmektedir. Batı, yatay ilişkiler üzerine kurulmuş coğrafi bir düzlem olmaktan çıkarılarak, sembolik anlamda ulaşılması gereken ulvi bir “kızıl elmaya” dönüşmesi ile yanlış tanımanın kaynağı haline gelmiştir. Batı’nın gelişmiş/geri kalmış, Batı/doğu düalizmi ile kurduğu kültürel iktidar biçimi, doğru kabul edildiğinde kültürel alanda yanlış tanıma üzerine bir Batı iktidarı kendiliğinden kurulmuş olmaktadır. Bunun Türk kültür alanına uygulanması ise bu yanlış anlamının ülkenin kendi içinde yeniden üretilmesinden başkası olmayacaktır. “Meşru sanat” biçimi olarak Batı sanatları ve estetiği kullanılarak “çağdaş olmak için Batı sanatları üretmek gerekir” yargısı, eş zamanlı olarak o an alanda mevcut bulunan Türk-İslam sanatları için “öyle ise geleneksel sanatlar bizi çağdaş yapmaz” düz mantığının üretilmesine yol açmıştır. Bu mantığının son aşaması ise bunun basit olarak sanatlar arsında bir tercih olmanın ötesinde, alana hakim olan dünya görüşüyle alakalı olarak dinin de gelişimin önüne bir engel olarak görülmesidir. Yanlış tanımanın ikinci boyutunu oluşturan bu durum ise kendi toplumuna yönelik bir okumayla alakalıdır. Bu bakımdan, çalışmanın üçüncü bölümünde detaylı olarak ele aldığımız gibi, alanın dinin kendisiyle olan ilişkisi de bu yanlış tanımanın bir parçası olagelmıştır. Kültürel üretim alanındaki failleri de oluşturan Türk aydınının bir kısmının dini gelişimin ve çağdaşlaşmanın önünde bir engel olarak görüp ona olumsuz yaklaşması, alan içinde de dinin negatif sunulmasına yol açmıştır. Böylece alan, hem Batı’nın kültürel hegemonyasını kabul eden, hem de kendi toplumsal değerlerinin temelini oluşturan dini, geriliğin sebebi olarak gören ikili yanlış anlama üzerine kurulmuş olmaktadır. Bu bir taraftan kültürel üretimi Batıdaki gelişmelerin inisiyatifine bırakırken, diğer taraftan sanat üretimini kendi toplumundan

³⁷ Bu meselenin kültürel üretim alanı ile sınırlı kaldığını düşünmüyorum. Batı’nın üstünlüğü üzerine kurulu “yanlış anlamının” Türkiye’de bir meşruluk aracı olmanın ötesinde bir iktidar üretme biçimi olduğunu düşünüyorum. Yanlış anlamının toplumsal uzamı kapsayan iktidar biçimi ve toplumun belirli bir kesimi üzerinde ürettiği simgesel şiddet, çalışmanın sınırlarını aşacağı için Batı ile kurulan bu ilişki kültürel üretim alanı ile sınırlı olarak ele alınmaktadır.

kopuk olarak yürümesine sebep olmuştur.

İktidar Biçimi (simgesel şiddet): Yanlış tanıma bir taraftan iyi niyetli bir aydınlanma hareketi olarak görülebilse de diğer taraftan kültürel alanda bir iktidar biçimi üretmektedir.

“Simgesel şiddet kullanma gücüne sahip her iktidar, anlamları dayatabilen yani iktidarının temellerini oluşturan güç ilişkilerini gizleyerek anlamları meşru olarak dayatabilen her iktidar, kendi özel sembolik gücünü de bu ilişkilere ekler” (Bourdieu ve Passeron 1977: 4).

Bu yönü ile “kendi anlamlarını dayatma” otoritesi ile çağdaşlaşma/batılılaşma bu alanda bir iktidar biçimi üretmektedir. Bir dünya görüşünün alana hakim olması, kendi anlamlarını dayatma otoritesi vermesi bakımından alandaki konumların otoritesini meşrulaştırmıştır. Batı’nın kültür ve sanatta üstün olduğu fikrini taşıyanlar (yanlış tanıma), kültürel üretim alanını Batı’nın hegemonyasına yerleştirirken nesne, bu fikri mutlak doğru olarak kabul edip alanın doksası haline getirerek ürettikleri iktidar ile özne konumuna gelmektedir. Alanın Batı ile çağdaşlaşma üzerine kurduğu ilişki, alandaki konumların ürettiği pratikler için temel meşruluk kaynağı olmuştur. Bu meşruluk, tıpkı çocuğuna sebze yedirmek için dışarıdan bir üst otorite olarak doktor ya da öğretmeni kullanan bir anne gibi, alanda geçerli sanatın ne olduğunu belirleme otoritesini kendi elinde toplamak için dışarıdan gösterilen bir sopa olmuştur. Bu kabul edilme ilkeleri kadar ayırımın da kaynağıdır. Kitap boyunca bir çok örnekle desteklendiği gibi, mistik olduğu için reddedilen bir eser, eski olduğu için çalınmasına izin verilmeyen bir enstrüman, çağdaş olmadığı için protesto edilen klasik bir koro topluluğu, dini kimliği sebebiyle “şeriatçı” ilan edilen bir sanatçı, simgesel şiddetin mağdurları olurken, dışlama gerekçesi olan Batılı/çağdaş olmama ilkesi, Demokles’in kılıcı gibi sanatçının üzerinde sallanmaktadır. Bu sebeple belirli bir dünya görüşünü dayatma üzerine kurulu alandaki iktidar biçimi kendisinin karşısına yerleştirdiği dini düşünce ve üretim biçimlerine mesafe koymuş, bu doğrultudaki fikirleri dışlamış, yapılan üretimi ya görmezden gelmiş ya da alanın dışına doğru itmiştir.

Fakat bu iktidar ilişkisinin oluşmasından evvel alanın kendinden üstün gördüğü Batı kültür üretiminin iktidarına boyun eğmesi meselesini tekrar hatırlamak gerekir. Kendisi dışında bir otoritenin varlığını kabul etmesi yönüyle Türkiye’de kültürel

Üretim alanının failleri, yanlış tanımadan doğan Batı hegemonyasını kabul ederek simgesel şiddeti öncelikle kendisine uygulamıştır. Bu bir nevi çilecilik yoluyla gerçekleşmektedir. Hakikati aramak için uzun yolculuklara çıkan dervışler gibi, gerçek ve meşru sanatın kaynağı olan Batı'ya öğrenim görmek için yapılan yolculuklar, her öğrencinin oraya gnderilemeyeceği bilindiği için ülkeye çağırılan eğitmenler, ülkenin içinde bulunduğu maddi imkansızlıklara rağmen kültür faaliyetleri için ayrılan kısıtlı bütçe ile gösterilen çabanın altında bu çileciliğin yattığını görmek mümkündür. Kendisine zor yolu seçen alandaki failler, kendi ileciliğinin bedelini, oturduğu kültürel mirası yanlış tanıma üzerine kurulan bu iktidar ilişkilerine harcayarak derken, alanda kurduğu iktidar ile yetinmek zorunda kalmış ve ömrünü yerellik, evrensellik, ulusallık, Batı taklitçiliği, özgünlük gibi tartışmaların içinde “nerede yanlış yaptığı” sorusuna aradığı cevapla geçirmiştir. Bunu yaparken alanın tıpkı Batı'da olduğu gibi kurulmasını istemiş, buna aykırı durumları bir anomali olarak grmştir. Kültürel retim alanı, kendi toplumsal uzamında sanatla ilgili pratiklerin üretilmesi için bir ortam sunmaktadır. Bu alanı toplumsal kültürü değiştirmek için bir ideolojik araca dönüştürmek, toplumsal belleği reddedecek biçimde kendi kültür öğelerinden soyutlanmış, hatta onları aşağıda gören ve onlarla alay eden bir düşünceyle alanı şekillendirmek, incelenen tarihler arasında alanı toplumun büyük bir çoğunluğundan soyutlamıştır. Alanın dini dışlayan Kemalist bir batıcılık ilkesiyle çevrelenmesi, mütedeyyin kişilerin ancak kendilerini ifade edebilecekleri enstrümanlardan soyundukları takdirde alana girmelerini müsaade etmiş, buna yanaşmayan kültürel sermayesi yüksek olan muhafazakar kesim ise alanı sadece dışarıdan eleştirebilmiştir. Sonuç olarak yakın Türkiye tarihinde sanat ile din arasındaki ilişkinin din üzerinden değil, sanat alanı üzerinden ele alınması, bu ilişkinin sanat alanından kaynaklı eksiklikleri görmeyi kolaylaştırmaktadır.

Bu alışma, alanın oluşumunu, yapısını ve doksasını inceleyerek, kuruluşundan itibaren tarihsel süreç içerisinde din ile kültürel alanın kurduğu ilişkinin temellerine inmeyi hedeflemiştir. Sanatın toplumsal yapı içindeki rolü ve fonksiyonuna dönük sanat sosyolojisi içinde yapılan çalışmalar, sanatsal üretim

öznel alana ait salt estetiksel boyutunu aştığını çoktan ortaya koymuştur.³⁸ Bu bakımdan çalışmanın amacı bu hakikati tekrar etmenin ötesinde, bundan hareket ederek Türkiye’deki din ve sanat arasındaki ilişkiyi tarihsel sosyolojinin gözüyle, Bourdieu’nun alanlar yaklaşımını kullanarak bakmak olmuştur. Türkiye’de din ve sanat arasında ilişki yeni bakış açılarıyla incelendikçe konunun derinlik kazanacağı ve yeni sorgulamaların ortaya çıkacağı mutlaklıdır. Bu çalışma böylesine bir niyetin ürünü olarak alana katkı sağlamak umuduyla hazırlanmıştır.



³⁸ Bknz: Danto, Arthur, *Sanat Nedir?*, çev.: Zeynep Baransel, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.

KAYNAKÇA

- Adalı, Niyazi: “Kabare Tiyatroları”, **Hareket Dergisi**, 05.1969.
- Adorno, Theodor : **The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture**, New York: Routledge, 2001.
- Ağlagül, İsmail B.: “Bir Adam Yaratmak Oyun Broşürü”, **Ankara Devlet Tiyatrosu**, 1993, http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php.
- Aksel, Malik: **İstanbul’un Ortası**, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1977.
- Aksoy, Bülent: “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopesi**, 1984, C. 6, s. 1212-36.
- Aktaş, Cihan: “Direniş Günlerinde Sanat”, **Gerçek Hayat**, 11 Aralık 2019, <http://www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/direnis-gunlerinde-sanat/>. (11.02.2020)
- Akyol, Mete: “Farklı Bir Kültür Bakanı Talat Sait Halman”, **Bütün Dünya**, 01.2015.
- Albayrak, Mustafa: **Türk Siyasi Tarihinde Demokrat Parti (1946-1960)**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2004.
- Altan, Erhan: **Sanatımızda Bir Dönemeç: 50’li Yıllar**, Ankara, Edebi Şeyler, 2014.
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.
- And, Metin: **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi.**, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1970.
- : **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: (1839-1908)**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- : **50 Yıllık Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- : **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu : (1923-1983)**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- : **Türk Tiyatro Tarihi Başlangıcından 1983’e**, 9. b., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

- And, Metin, Oya B., (ed.): **60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı**, İstanbul, Çeltüt Basımevi, 1969.
- Apaydın, Halise (ed.): “Köy Enstitülerinde Sanat Eğitim”, **Köy Enstitüleri Amaçlar- İlkeler- Uygulamalar**, Ankara: Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı, 2007.
- Arpat, Burhan: “Meineche Olayı”, 28.01.1986, Cumhuriyet Gazetesi.
- Arseven, Celal E.: **Türk Sanatı Tarihi**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 1956.
- Artun, Ali: “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması”, **Toplum ve Bilim**, No. 79, 1998, s. 24-65.
- Asaf, Burhan: “San’at -San’atın Salamurası Karşısında - Ankara Resim Sergisi Münasebetile”, **Kadro**, Mayıs, 1933, 46-49.
- Aslanapa, Oktay: **Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- Aslanoğlu, İnci: **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı**, Ankara, Odtü, 1980.
- Atatürk, Mustafa K.: **Nutuk**, 9. b., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- : **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri : 1906-1938**, Ankara, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1959.
- Avcı, Nazmi: **Türkiye’de Modernleşme Açısından Din-Kültür-Siyaset (1839-1960)**, İstanbul, Pınar Yayınları, 2000.
- Aydemir, Şevket S: **İnkılap ve Kadro: İnkılabın İdeolojisi**, İstanbul, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932.
- Aydın, Suavi: **Modernleşme ve Milliyetçilik**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1993.
- Aydoğan, Mustafa (ed.): **Köy Enstitüleri Amaçlar- İlkeler- Uygulamalar**, Ankara, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı, 2007.
- Aysan, Yılmaz: **Afişe Çıkmak 1963-1980 Solun Görsel Serüveni**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Ayverdi, Samiha: **Mülakatlar**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2005.
- Bal, Hüseyin: **Sosyolojide Yöntem ve Araştırma Teknikleri (Uygulamalı - Örnekli)**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2014.

- Balcı, Ergun: **Nevzat Atlı: Musikimizle Övünmemiz İçin**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2014.
- Baltacıoğlu, İsmail H.: **Demokrasi ve Sanat**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1931.
- Barışta, H. Örcün: **Türk El Sanatları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988.
- Başbuğ, Esra D.: **Resmi İdeoloji Sahnede: Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Başgüneş, Hakkı: **Türk Sinematek Derneği: Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma**, İstanbul, Libra Kitap, t.y.
- Bauman, Zygmunt: **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, 4. b., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Baydar, Mustafa: **Atatürk ve Devrimlerimiz**, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 1973.
- Bek, Güler: **1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2007.
- : “Çağdaş Türk Sanatında ‘Ulusallık / Evrensellik’ Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 17, 2008, s. 117-130.
- Belge, Murat: “1968 Gençlik Hareketleri”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul İletişim Yayınları, 2002a, C. 3, s. 810-811.
- : “Mustafa Kemal ve Kemalizm”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002b, s. 31-43.
- : “Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Solculuk**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- Benjamin, Walter: “Üretici Olarak Yazar”, **Sanat Siyaset**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- Berelson, Bernard, Gary A. Stainer: **Human Behavior: An Inventory of Scientific Findings**, Harcourt, Brace & World, 1964.

- Berk, Nurullah: “Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, **Yeditepe**, S. 68, 1954, ss. 1-4.
- : **50 yılın Türk Resim ve Heykeli**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Beşikçi, İsmail: **Cumhuriyet Halk Fırkası’nın Tüzüğü (1927) ve Kürt Sorunu**, Ankara, Yurt Kitap Yayın, 1991.
- Beyoğlu, Süleyman: **İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2018.
- Bora, Tanıl,
Gültekinil, Murat: **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Solculuk**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- Bourdieu, Pierre: **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, Harvard University Press, 1984.
- : **The Field of Cultural Production**, ed. Randal Johnson, New York, Columbia University Press, 1993.
- : **The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field**, çev. Susan Emanuel, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1996.
- : **Practical Reason: On the Theory of Action**, çev. Randall Johnson, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1998.
- : **Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, çev. Derya Fırat, Günce Berkkurt, Ankara, Heretik Yayıncılık, 2015a.
- : **Pratik Nedenler / Eylem Kuramı Üzerine**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 2. b., İstanbul, Hil Yayınları, 2015b.
- Bourdieu, Pierre,
Eagleton, Terry: “Doxa and Common Life: An Interview”, **Mapping Ideology**, Verso, 2012, s. 265-277.
- Bourdieu, Pierre,
Passeron, Jean-Claude: **Yeniden Üretim**, çev. Levent Ünsaldı, Aslı Sümer, Özlem Akkaya, Ankara, Heretik Yayıncılık, 2015.
- Bourdieu, Pierre,
Wacquant, Loïc J. D.: **An Invitation to Reflexive Sociology**, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

- Buğlalılar, Eren,: **Theatre and Struggle: A Sociological Analysis Of The Political Theatre in Turkey Between 1960-1971**, Ankara, ODTÜ, 2012.
- Buğlalılar, Eren: “1968’in Türkiye Kolu Olarak Devrim için Hareket Tiyatrosu”, **Ayrıntı Dergi**, 15.05.2018, <http://ayrintidergi.com.tr/1968in-turkiye-kolu-olarak-devrim-icin-hareket-tiyatrosu/>. (11.02.2020)
- Bunulday, Solmaz: **1975-2005 Arasında Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008.
- Burke, Peter: **Tarih ve Toplumsal Kuram**, çev. Mete Tunçay, 6. b., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.
- C. H. F. Halkevleri Talimatnamesi**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1932.
- C. H. P. Programı**, Ankara, Ulus Basımevi, 1935.
- CHP Grup Toplantısı Tutanakları 1923-1924**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2002.
- “CHP Piyas, Hikaye Müsabakaları”, **Ülkü**, C. XII, No. 67, 1938, s. 79.
- “CHP Sanat Mükafatı”, **Ülkü**, C. VI, No. 70, 1944, s. 3.
- “Sergiye Dinci Baskısı”, **Cumhuriyet**, 12.03.1989.
- Canat, H. Nail: “Tiyatro İnancımız ile Bir Çatışmaya Girmemelidir”, **Sebil**, C. 4, S. 182, Haziran 1979, s. 14-15.
- Çağlar, Yusuf (ed.): **Bir Fotoğrafın Aynasında İstanbul’un Meşhur Hattatları**, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2010.
- Çakmaklı, Yücel: “Milli Sinema İhtiyacı”, **Tohum**, 1964.
- Çatalbaş, Serkan G.: **Demokrat Parti Dönemi Kültür Politikaları (1950-1960)**, Karabük Üniversitesi, Karabük, 2014.
- Çavdar, T.: “Halkevleri”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, C. 4., 1983.
- Çetin, A. İhsan: “Dünya Tiyatro Günü ve Türkiye’de Tiyatro”, **Pınar**, C. II, No. 18, Haziran, 1973.

- Çevikoğlu, Timuçin: “Klasik Müziğimizin Neresindeyiz”, **Mostar**, 2006.
- Çolak, Banu: “Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye’de Değişen Sergileme Kavramı, Sergi Etkinlikleri ve Sergi Mekânları”, **Sanat Dergisi**, No. 19 (Ekim), 2011, s. 1-8.
- Çolak, Yılmaz: **Türkiye’de Kültürel İktidarın Kuruluşu 1923-1945**, Ankara, Liberte Yayınları, 2017.
- Daldal, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005.
- Danto, Arthur C.: **Sanat Nedir?**, çev. Zeynep Baransel, 3. b., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.
- Deer, Cecile: “Doxa”, **Pierre Bourdieu: Key Concepts**, Durham, Acumen Publishing, 2008, s. 119-131.
- Derman, F. Çiçek: **Rikkat Kunt Hoca Hanım (1903-1986)**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2013.
- Derman, M. Uğur: “Medresetül Hattatin’e Dair”, **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu’na Armağan**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2006, s. 511-547.
- : **Ömrümün Bereketi: 1**, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2011.
- : **Medresetü’l-Hattatin Yüz Yaşında**, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2016.
- Derrida, Jacques: **Acts of Literature**, ed. Derek Attridge, New York, Routledge, 1992.
- : **Devlet Konservatuvarı: Temsil Bayramı: 2 Mayıs-18 Haziran 1943**, Ankara, Maarif Vekaleti, 1943.
- Dorsay, Atilla: “Sinematek Sosyete’yi de Etkileyen Bir Modaydı”, **Sabah**, Şubat, 2006.
- Duban, İpek, Yıldız, Esra (ed.): **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2008a.
- : **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2008b.
- Eagleton, Terry: **The Idea of Culture**, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2000.

- Edles, Laura D.: **Uygulamalı Kültürel Sosyoloji**, çev. Cumhur Atay, İstanbul, Babil Yayınlar, 2007.
- Eminoğlu, Münevver: **Bir Usta Bir Dünya: Mimar Vedat Tek**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1999.
- Erbay, Fethiye,
Erbay, Mutlu: **Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, 2006.
- Ergüner, Kudsi: **Ayrılık Çeşmesi : Bir Neyzenin Yolculuğu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- Ergüner, Süleyman: **Neyzen Süleyman-Ulvi Ergüner**, İstanbul, Düzey Matbaacılık, 2005.
- Germaner, Semra (ed.): “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, **Cumhuriyet’ in Renkleri Biçimleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999a, s. 8-25.
- Gezgin, Ahmet Ö.: **Akademi’ye Tanıklık 1 Güzel Sanatlar Akademisi’ne Bakışlar... Resim ve Heykel**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2003a.
- : **Akademi’ye Tanıklık 3 : Güzel Sanatlar Akademisi’ne Bakışlar... : Dekoratif Sanatlar**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003b.
- Gorski, Philip: “Bourdieu’cu Teori ve Tarihsel Analiz: Haritalar, Mekanizmalar ve Yöntemler”, **Bourdieu ve Tarihsel Analiz**, Ankara, Heretik Yayıncılık, 2015, s. 433-489.
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 1990.
- Göle, Nilüfer: “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, 4. b., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, C. 3, s. 56-68.
- Gramsci, Antonio: **Aydınlar ve Toplum**, İstanbul, Çan Yayınları, 1967.
- Grossberg, Lawrence vd.: **Marxism and the Interpretation of Culture**, ed. Cary Nelson, Urbana, University of Illinois Press, 1988.
- Gül, Mustafa Fırat: **Necip Fazıl ve Tiyatro**, Konya, Kömen Yayınları, 2010.

- Günyol, Vedat: “Hasanoğlu Köy Enstitüsü ve Sabahattin Eyüpoğlu”, **Köy Enstitülerinde Kitap, Kitaplık ve Okuma**, İstanbul, Türk Kütüphaneciler Derneği, 1995, s. 25.
- Gürdaş, Bora: “Altmışlı Yıllarda Sanat Ortamı”, **Türkiye’nin 1960’lı yılları**, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2017, s. 1055-1090.
- Gürses, Hakan: “Kültür Kavramı Üzerine”, **Kültür Sosyolojisi**, Ankara, Hece Yayınları, 2007, s. 97-119.
- Hakkı, İsmail: **Demokrasi ve Sanat**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1931.
- Halkevleri 1940**, Ankara, Cumhuriyet Halk Partisi, 1940.
- Hazar, Nedim: “Mütevazı Bir Cesur Yürek, Yücel Çakmaklı Soruşturması”, **Hayal Perdesi**, S. 35, 2013.
- Horkheimer, Max,
Adorno, Theodor W.: **Aspects of Sociology**, Beacon Press, 1973.
- I. Milli Kültür Şurası Komisyon Raporları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983.
- İnan, M. Rauf: **Mustafa Necati: kişiliği, ulusal eğitime bakışı, konuşma ve anıları**, Ankara, Türkiye İş Bankası, 1980.
- İsmail, Namık: “Güzel Sanatların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Layihaları Esbabı Mucibe Raporu”, **Arkitekt**, C. 7, 1934, s. 252-257.
- İyem, Nuri: “Soruşturmamız (Batı etkisi – ulusal sanat soruşturması yanıtları)”, **Dost**, 03.1965.
- Johnson, Randal: “Pierre Bourdieu on Art Literture and Culture”, **The Field of Cultural Production**, New York, Columbia University Press, 1993, s. 1-29.
- Kabaklı, Ahmet: “Kültür Bakanlığı”, **Tercüman**, 12.01.1973.
- Kahraman, Hasan B.: “Yeni Döneme Girerken-1 Galeriler ve Piyasa Açısından”, **Kalın- sanat seçkisi**, 12.1986.
- Kara, İsmail: **Cumhuriyet Türkiye’sinde Bir Mesele Olarak İslam**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2008.
- Karaarslan, Sıddıka S.: **Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği**, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 2010.

- Karadağ, Nurhan: **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları : 1932-1951**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1998.
- Karagül, Cansu: **Bourdieu'cü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar**, Tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014.
- Karakaya, Handan: **Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi**, Elazığ, Elazığ, 2008.
- Karpat, Kemal H.: **Türkiye'de Siyasal Sistemin Evrimi 1876-1980**, çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2007.
- : **Osmanlı'dan Günümüze Elitler ve Din**, çev. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009.
- Kaya, Ali: “Pierre Bourdieu'nün Pratik Kramının Kilidi: Alan Kavramı”, **Ocak ve Zanaat**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 397-420.
- Keseroğlu, Hasan S.: **Köy Enstitülerinde Kitap, Kitaplık ve Okuma**, İstanbul, Türk Kütüphaneciler Derneği, 1995.
- Keskin, Candaş: “Yurdu Gezen Ressamlar”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 2012, S. 27, 2012, s. 141-151.
- Kızıltuğ, Orhan: “Tiyatroda Sansür”, **Tohum**, Nisan 1964.
- Kirby, Fay: **Türkiye'de Köy Enstitüleri**, İstanbul, Tarihçi Yayınevi, 2012.
- Koç, Turan: “Sanat”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sanat>. (11.02.2020)
- Koçak, Orhan: “1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Kemalizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 56-74.
- Kolçak, Olcay (ed.): **A. Adnan Saygun**, İstanbul, Kastaş Yayınları, 2005.
- Kollektif: **Osmanlı Medeniyeti/Siyaset-İktisat-Sanat**, 3. b., İstanbul, Klasik Yayınları, 2005.
- : **Modern ve Ötesi 1950-2000**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2008.

- : **Sinema ve Din**, İstanbul, Dem Yayınları, 2016.
- Koştaş, Münir: “Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 31, S. 1, 1990, s. 1-27.
- Köy enstitüleri ve Edebiyat**, Ankara, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı, 2011.
- Kroeber, A. L., Kluckhohn, Clyde: **Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions**, Vintage, 1952.
- Kuban, Doğan: **Doğan Kuban Yazıları Antolojisi: Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler**, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2015.
- Kurtuluş, Yıldız: **Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Tonguç**, Ankara, Güldiken Yayınları, 2001.
- Kutay, Cemal: **Atatürk’ün Son Günleri**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1981.
- Kutlar, Onat: “Kutlar, Onat. ‘Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 1 Giriş.’”, **Yeni Sinema**, 10.1967.
- : **Sinema Bir Şenliktir**, İstanbul, Can Yayınları, 1991.
- Levonian, Looftfy: **The Turkish Press, 1932-1936**, American Press, 1937.
- Lüleci, Yalçın: **Türk Sineması ve Din**, İstanbul, Es Yayınları, 2009.
- : **Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat**, İstanbul, İskenderiye Kitap, 2015.
- Makal, Mahmut: “Köy Enstitülerinde Okuma”, **Köy Enstitülerinde Kitap, Kitaplık ve Okuma**, İstanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği, 1995.
- Maktav, Hilmi: “Cumhuriyetin Siemacısı Ertuğrul”, **Tarih ve Toplum**, C. 38, S. 227, 2002.
- : **Türkiye’de Din ve Siyaset: Makaleler 3**, 18. b., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich: **Alman ideolojisi: Feuerbach**, çev. Sevilen Belli, Ankara, Sol Yayınları, 2008

- Merter, Ender: **80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam: İhap Hulusi Görey**, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2003.
- “Türk San’atı da Çarşaf ve Peçeden Kurtuldu”, **Milliyet Gazetesi**, 25.03.1964.
- Mungan, Murathan: “Gramsci’nin ‘Consensus’ Kavramının Günümüzde Tiyatro İçeriği Açısından Kazandığı Önem”, **Birikim**, 1979.
- Mücen, Barış: “Sabitfikirlerle Yüzleşen Bilimsel Tutum”, **Ocak ve Zanaat**, İstanbul, İletişim, 2006, 421-239.
- Nelson, Robert S.: “The Map of Art History”, **The Art Bulletin**, C. 79, S. 1, 1997, s. 28-40.
- Neziroğlu, İrfan, vd.: **Hükümetler, Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri**, Ankara, Türkiye Büyük Millet Meclisi, 2013.
- Nimetullah, Halil: “Osmanlıca Anlayıştan Türkçe Anlayışa”, **Cumhuriyet**, 27.03.1933.
- Notlar 8 : Yücel Çakmaklı ile Mili Sinema Üzerine**, İstanbul, Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi, 2008.
- Nutku, Özdemir: **Darülbeydi’nin Elli Yılı : (Darülbeydi’den Şehir Tiyatrosu’na)**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 1969.
- : **Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu**, İstanbul, Özgür Yayınları, 1999.
- Onaran, Alim Ş.: **Türk Sineması**, Ankara, Kitle Yayınları, 1999.
- Onur, Necmi: “Brüksel’de Çağdaş Türk Sanatı Sergisi Açılıyor”, **Milliyet Gazetesi**, 10.09.1963.
- Oransay, Gültekin (ed.): **Ankara Devlet Konservatuarı Otuzuncu Yıl Kitabı**, Ankara, Devlet Konservatuarı, 1966.
- Ödekan, Ayla: “Çağdan Olmak”, **Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Öndin, Nilüfer: **Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2004.
- Önsipahioğlu, Hasan: “Akademi’ye Karşı ‘Türk Güzel Sanatlar Yüksek

- Okulu’, Kurulması Girişimi ve Ardındaki Oyunlar”, **Milliyet Sanat**, 17.12.1976.
- Ötkünç, Ö. Yılmaz: **1980’li Yıllarda (1980–1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansıması**, İstanbul, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2007.
- Özdemir, Soner: **Dünden Yarına Nuri İyem**, İstanbul, Evin Sanat Galerisi, 2002.
- Özen, Emrah: “Atilla İhan, Metin Erksan ve 1950’lerde Solcu Olmak”, **Mesele**, S. 73 (Ocak), 2013, s. 58-64.
- Özer, Ahmet: “Büyük Eğitimci Tonguç’a Göre Aydın”, **Kuruluşunun 70. Yılında Bir Toplumsal Değişim Projesi Olarak Köy Enstitüleri Sempozyumu**, Kastamonu Kastamonu Üniversitesi, 2010.
- Özgenel, Lale (ed.): **Sanat Üzerine Okumalar - 60 Yıla Bakış**, Ankara, Odtü Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2016.
- Özgüç, Agah: **Türk Sineması Sansür Dosyası**, İstanbul, Koza Yayınları, 1976.
- : **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014**, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014.
- Özkeçeci, İlhan Ş.,
Özkeçeci, Bilge: **Türk Sanatında Tezhip**, İstanbul, İlhan Özkeçeci Yayınları, 2007.
- Özmen, Özlem: “Türkiye’de Politik Tiyatro’nun Gelişimi”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 55, S. 1, 2015, s. 415-429.
- Özön, Nijat: **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.
- Özpınar, Ceren: “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması”, **Toplum ve Bilim**, S. 125, 2012, s. 152-177.
- : **Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010) : Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.
- Papila, Aytül: “Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştugu (1923-1950) Yılları

- Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 16, S. 1, 2012, s. 151-168.
- Pollock, Griselda: **Differencing the Canon**, London, New York, Routledge, 1999.
- : **Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art**, 3. b., London, Routledge, 2003.
- Preziosi, Donald (ed.): **The Art of Art History: A Critical Anthology**, Oxford; New York, Oxford University Press, 1998.
- Radcliffe-Brown, A. R.: **A Natural Science Of Society**, Free Press, 1957.
- Refiğ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2009.
- Rona, Zeynep: **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Sadak, Necmeddin: “Elifbe ile Kültür Elde Edilebilir mi?”, **Akşam**, 25.01.1940.
- Safa, Peyami: **Osmanlıca-Türkçe Uydurmaca**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1970.
- Sağır, Turan, vd.: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları (1923-1952)”, **İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi Güzel Sanatlar**, C. 2, S. 1, 2013, s. 71-89.
- Said, Edward W.: **Oryantalizm**, çev. Nezih Uzel, 4. b., İstanbul, İrfan Yayınevi, 1998.
- Sanat Dünyamız**, 154 cilt, Yapı Kredi Yayınları - Dergi, 2016.
- “Sanat Emeginden”, **Devrimci Savaşımnda Sanat Emegi**, S. 1, 1978, s. 3-5.
- Sarıkaya, H., Tunalı, Serhan S.: “Bela Bartok’un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi”, **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 16, S. 2, 2014, s. 299-313.
- Saydam, Barış (ed.): **Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam**, İstanbul, Küre Yayınları, 2011.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Metis Yayınları, 1990.

- Serdar, Meryem: **Türkiye’de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989 - 1994)**, Sakarya, Sakarya Üniversitesi, 2017.
- Serin, Muhittin: **Kemal Batanay**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2006.
- Sevengil, Refik A.: **Türk Tiyatrosu Tarihi (Ciltli)**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2014.
- Somay, Bülent: “Türkiye Solunun Kemalizmle İmtihanı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce : Sol**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 647-659.
- Sönmez, Necmi: “Türkiye’de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce : Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 870-879.
- Sönmez, Zeki: “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığın Fikir Temelleri”, **Cumhuriyet’in Yetmiş Beş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu**, İstanbul, 2000.
- Sönmezay, Ayşegül: **Mehmet Güleriyüz Kitabı / Güldüğümüne Bakma**, 2. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Söylevler 1932-1942**, Ankara, Recep Ulusoğlu Basımevi, 1942.
- Swartz, David: **Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu**, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- : **Kültür ve İktidar**, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2011.
- : “Bourdieu’cu Perspektiften Sosyolojik analiz İçin Meta-İlkeler”, **Bourdieu ve Tarihsel Analiz**, Ankara, Heretik Yayıncılık, 2015, s. 41-65.
- Şasa, Ayşe: **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1993.
- Şeker, Kadir: **İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)**, Isparta, Fakülte Kitabevi, 2011.
- Şener, Mustafa: “Türkiye İşçi Partisi”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce : Solculuk**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 356-417.
- Şener, Sevdâ: **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- Şerifoğlu, Ö. Faruk: “Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Erol Akyavaş’ın Saanatları”,

Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, İstanbul, İstanbul Modern, 2010.

- Şevket, Ertuğrul: **Şeriatçı**, İstanbul, İstanbul Devlet Matbaası, 1938.
- Şimşek, M. Selahattin: “Tiyator ve Biz”, **Vesika**, S. 16, 1976, s. 24-25.
- Taner, Haldun: “1969-1970 Sezonunda Türk Tiyatrosu: ne düşünüyorlar? ne istiyorlar?”, **Milliyet Gazetesi**, 05.07.1970.
- Tanju, Sadun: **Adnan Saygun’larda Çay Sohbetleri**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2012.
- Tansuğ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı**, 4. b., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.
- Taylan, Orhan vd.: **Orhan Taylan**, İstanbul, Fast Print, 1997.
- Thompson, John B.: **İdeoloji ve Modern Kültür Kitle İletişim Çağında Eleştirel Toplum Kuramı**, çev. İdil Çetin, Ankara, Dipnot Yayınları, 2013.
- Tikveş, Özkan: **Mukayeseli Hukukta Ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968.
- Toprak, Burhan: **Sanat Tarihi**, İstanbul, Güzel Sanatlar Akademisi, 1963.
- Tör, V. Nedim: **29 Birinci Teşrin**, Ankara, Köy Hocası Matbaası, 1933.
- Tuncer, Rauf: “Modern Sanatta İslam Estetiği”, **Türkiye’de Modern Sanat ve İslam Estetiği**, Ankara, Sanart, 2007.
- Tuztaş, Uğur: “İdealleş[tiril]miş ‘TürkEvi’ Fikrinin Historiyografik Çözümlemesi”, **International Journal of Architecture and Planning**, C. 1, S. 1, 2013, s. 66-91.
- Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1997.
- Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını: Tebliğler**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1985.
- Tylor, Edward B.: **Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and**

- Custom, J. Murray, 1871.
- Uçakan, Mesut: **Türk Sinemasında İdeoloji : Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Milli Sinema**, İstanbul, Düşünce Yayınları, 1977.
- Uzunoglu, Meryem: “Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları”, **Idil Journal of Art and Language**, C. 2, S. 10, 2013, s. 150-169.
- Ülken, Hilmi Z.: **İslam Sanatı**, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1948.
- Ülkü, Candan: “Sanat Eğitimi, Sanat ve Köy Enstitüleri”, **Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 2008, 9.
- Ünal, Erkal: “Sol Düşüncenin Ortasında ve Kıyısında: Çeviri Kitapları”, **Modern Türkiye’de siyasi düşünce : Solculuk**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 418-431.
- Ünsal, Artun: **Umuttan Yalnızlığa Türkiye İşçi Partisi 1961 - 1971**, 2. b., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.
- Ürekli, Fatma: “Sanayi-i Nefise Mektebi”, **İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, C. 36, s. 93-97.
- Waters, Malcolm: **Modern Sosyoloji Kuramları**, çev. Zafer Cihirlioğlu, İstanbul, Gündoğan Yayınları, 2009.
- Weber, Max: **Ekonomi ve Toplum**, İstanbul, Yarın Yayıncılık, 2012.
- : **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**, çev. Emir Aktan, Ankara, Alter, 2015.
- Wortham, H. E.: **Mustapha Kemal of Turke**, London, The Holme Press, 1930.
- Yalçinkaya, Füsun: “Akyavaş’ın ’çıplak’ları İlk Kez Sergileniyor”, **Milliyet Sanat**, 04.12.2015, <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/akyavas-in-ciplak-lari-ilk-kez-sergileniyor/6146>. (11.02.2020)
- Yaman, Zeynep Y.: “Demokrasi ve Sanat”, Sanat Tarihi ve Eleştirisinde 40 Yılı Sempozyumu, 1993, 28-32.
- : “1950’li yıllarında Sanat Ortamı ve Temsil Sorunu”, **Toplum ve Bilim**, S. 79, 1998, s. 94-136.

- : “D Grubu”, **D Grubu: 1933-1951**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 7-43.
- : **Suretin Sireti: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu’ndan Bir Seçki**, İstanbul, Pera Müzesi, 2011.
- Yeğen, Mesut: “Kemalizm ve Hegemonya?”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 56-74.
- Yenen, İbrahim: **Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu**, Ankara, Ankara Üniversitesi, 2011.
- Yeni Sinema**, 1966. No. 1, s.1.
- Yorulmaz, Bilal: “Türkiye’de Sinema ve Din Alanında Yapılan Akademik Çalışmalar Hakkında Genel Bir Değerlendirme”, **Medya ve Din Araştırmaları Dergisi**, C. 2, S. 1, 2019, s. 71-91.
- “Yön Bildirisi”, **Yön**, 20.12.1961.
- Alasya, Zeki: **Namaz kılınacaksa Emek hiç açılmasın - 1.bölüm**, 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=IIG3q3drVJw>.
(11.02.2020)
- Zurcher, Erik J.: **Turkey: A Modern History**, 3. b., London ; New York, I.B. Tauris, 2004.
- Zürcher, Erik J.: “Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 44-55.
- Milli Sinema: Açık Oturum**, İstanbul, Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, 1973

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Konya’da dünyaya geldi. 2002 Yılında Selçuklu Anadolu İmam Hatip Lisesi’nden mezun oldu. 2008 yılında Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nden mezun oldu. 2010 yılında M.E.B. Bursunu kazanarak İngiltere’ye gitti. Yüksek lisans eğitimini burada tamamladı. Evli ve iki çocuk babası olan Osman ÜLKER, halen Kilis 7 Aralık Üniversitesi’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

