

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER
ANA BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ULUSUN ESTETİK TEMSİLİ

Hacı Ali ŞİMŞEK

2501414131

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi İlker AKTÜKÜN

İstanbul - 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER
ANA BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ULUSUN ESTETİK TEMSİLİ

Hacı Ali ŞİMŞEK

2501414131

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi İlker AKTÜKÜN

İstanbul - 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : HACI ALİ ŞİMŞEK Numarası : 2501414131
Anabilim Dalı / Siyaset Bilimi ve
Anasanat Dalı / Programı : ULUSLARARASI İLİŞKİLER Danışmanı : DR. ÖĞR. ÜY. İLKER AKTÜKÜN
Tez Savunma Tarihi : 17.07.2019 Saati : 15:00
Tez Başlığı : " ULUSUN ESTETİK TEMSİLİ "

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / **ÖYÇÜKLÜĞÜYLE** karar verilmiştir.

JÜRI ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. LEVENT ÜRER		KABUL
2- DOÇ. DR. ATEŞ USLU		KABUL
3- DR. ÖĞR. ÜY. İLKER AKTÜKÜN		KABUL

YEDEK JÜRI ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. BENGİSU BAYRAK		
2- DR. ÖĞR. ÜY. SİNAN YILDIRMAZ		

ÖZ
ULUSUN ESTETİK TEMSİLİ
H. ALİ ŞİMŞEK

Milliyetçilik ve ulus devlet 1789 sonrası krizli bir dönemin ürünü olarak modern bir anlayıştır. Daha önce kendilerini yerel düzlemde ya da imparatorluklara bağlı etnisite, kabile ve aile olarak tanımlayan insanlar 18. Yüzyıldan sonra ama özellikle 19. Yüzyılın 20. Yüzyıla devreden coğrafyasında kendilerini ortak bir “biz” şeklinde hayal etmeye başlayacaklardır.

Milliyetçilik projeleri ve ulus devlet öncelikle bir inşa ve gelenek icadı süreciyle beraber yürür. Ortak bir dil, tarih yazımı, alfabe ve eğitim müfredatı gibi devletin bürokratik kurumları ve aydınları kuşatan bir seferberliği gerektirir. Gerek “hayali bir cemaat” olsun, gerek “icat edilmiş bir gelenek” olsun her milliyetçilik projesi kendisi de modern bir kavram olan ideoloji çerçevesinde birçok unsuru, türdeşleştirip eklemlemek durumundadır.

Ortak bir “biz” anlayışı ise duygusal ve romantik bir boyut taşımak zorundadır. Kendini duygusal özdeşleşmeler çerçevesinde estetize edemeyen bir milliyetçilik projesi başarılı olamaz. Bu anlamda bütün milliyetçilikler şiirden, edebiyata, resim ve mimariden heykele ya da günümüz formlarına kendini estetik olarak ortaya koymak durumundadırlar. Estetik yani duygulanımsal olmayan bir “biz” duygusu kitleleri seferber etmede başarısızdır. Bu çalışma milliyetçiliğin modern evrimi içinde sanat ve estetikle nasıl ilişkilendiğini romantizm, Yunan ve Türk Milliyetçiliği gibi yurttaşlık temelli örneklerle ve de Alman faşizmi gibi uç biçimlerle kurduğu ilişkilerin bir dökümünü vermeye çalışıyor.

ANAHTAR KELİMELEER: Milliyetçilik, İdeoloji, Modernizm, Romantizm, Sanat, Estetik, İmge, Sembol, Edebiyat, Romantizm, Mitoloji, Türk Sanatı, Heykel, Resim, Yunanistan, Faşizm, Almanya

ABSTRACT

AESTHETIC REPRESENTATION OF THE NATION H. ALİ ŞİMŞEK

Nationalism and the nation-state represent a modern conception as a product of a post-1789 crisis period. People who previously defined themselves at local levels or as ethnicity, tribe and family under the government of empires, will begin to consider themselves as a common “us” after the 18th century, but especially in the atmosphere which transferred the 19th century to the 20th century.

Nationalism projects and the nation-state firstly go along with a process of construction and the invention of tradition. They require a mobilization that encompasses the bureaucratic institutions of the state such as a common language, an alphabet, historiography, and the curriculum as well as intellectuals. Whether it is “an imaginary community” or “an invented tradition”, each nationalism project has to integrate many elements by homogenizing them within the framework of ideology which is itself a modern concept.

A common perception of “us” has to carry an emotional and romantic dimension. A nationalism project that cannot aesthetize itself within the framework of emotional identifications, cannot achieve a result. In this sense, all nationalisms have to present themselves aesthetically in terms of poetry, literature, painting, architecture, sculpture or contemporary forms. A non-aesthetic which means not affective sense of “us” fails to mobilize the masses. This study aims to reveal how nationalism relates to art and aesthetics during its modern evolution through examples based on romanticism, Greek and Turkish nationalism. It also attempts to analyze the concept's relations with extreme forms such as German fascism.

Keywords: Nationalism, Ideology, Modernism, Romance, Art, Aesthetics, Image, Symbol, Literature, Romance, Mythology, Turkish Art, Sculpture, Painting, Greece, Fascism

ÖNSÖZ

Milliyetçilik ve ulus devlet 1789 sonrası krizli bir dönemin ürünü olarak kavramdır. 19. Yüzyıldan itibaren ve 1945 sömürge sonrası bir dönemde bütün dünyayı biçimlendirmiş; dünya haritasını belirlemiştir. Modern bir “cemaat” olarak ulus ve milliyetçilik düşüncesi orta bir “biz” duygusu için estetik yordamlara ihtiyaç duyarlar. Elbette ulus bir gelenek, köken inşaa etmek durumunda geçmişin efsanelerinden, insanlığın ortak arketipi mitolojilere geniş bir havuzdan yararlanır. Fakat modern olan şiir-edebiyattan, mimari, heykel, resime ve müzikten günümüz popüler kültür formlarına (çizgi roman, sinema) çok geniş bir estetik üretimi göstermesidir.

Ulus devlet, milliyetçilik ilişkisi sanatı içine alan çok zengin bir alandır. Bu çalışma bu zengin mirası dünyadan ve genç Türkiye Cumhuriyeti üzerinden, daha çok da görsel sanatlar üzerinden göstermeye çalıştı.

Bu çalışmaya destek olan başta hocam İlker Aktügün’e, kaynaklara ulaşmamda yardım eden Ümit Özdemir, çeviri ve düzeltide yardımcı olan Nesli Türk ve sayfa düzeni konusunda yardımını esirgemeyen Gülüstan Karagüzel’e teşekkür ederim.

İSTANBUL, 2019

H:ALİ ŞİMŞEK

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİLLİYETÇİLİK VE ULUS FİKRİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Modernlik ve Ulus	10
------------------------------	----

İKİNCİ BÖLÜM

ULUS KAVRAMININ TARİHSEL EVRİMİ

2.1. Halk (Folk) Fikri ve Milliyetçilik.....	16
2.2. Hayal Edilmiş Cemaat	20
2.3. İcat Edilmiş Gelenek.....	23
2.4. Irkçılık Olarak Milliyetçilik	27
2.5. Bir İdeoloji Olarak Milliyetçilik	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ULUSUN ESTETİĞİ

3.1. Genel Anlamda Sanat ve Estetik.....	36
3.2 Modern Ulus ve İmge.....	43
3.3 Romantizm ve Estetik Tahayyül	47
3.4. Romantik Bir Ulus Temsili Örneği: Yunan Milliyetçiliği	55
3.5 Ulus Estetiğinde Uç Bir biçim: Faşizm ve Estetik.....	63

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE ESTETİK TEMSİL

4.1 Edebi Estetik İmgenin Oluşumu: Namık Kemal.....	71
4.2. Türkiye Cumhuriyeti: Gelenek ve Köken Hayali	78
4.3. Ulusu “İnşaa” etmek: Türkiye Cumhuriyeti ve Mimarlık.....	88
4.4. Ulusu Biçimlendirmek: Anıt ve Heykel.....	100
4.5. Ulusu Resmetmek.....	107
4.6 Kuruluş Miti ve İmge.....	113
SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA.....	123

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3. 1. Willendorf Venüsü, 7 cm, M.Ö. 28.000-25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi.....	40
Resim 3. 2. Paris'te silahlı bir kadın sans-culute, yapan bilinmiyor, 1792 civarı.....	43
Resim 3. 3. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 2,6x3,25 m 1830. Louvre Müzesi.	45
Resim 3. 4. Étienne-Louis Boullée, Newton Anıtı, 1784.	47
Resim 3. 5. Caspar David Friedrich, 'Sis Denizi Üzerindeki Kaşif, 1818, Hamburger Kunsthalle.	51
Resim 3. 6. Jacques-Louis David , The Coronation of Napoleon – Napolyon’un Taç Giyme Töreni (1807) Louvre Müzesi	54
Resim 3. 7. Hellas-Megali İdea (Büyük Fikirler) afişi, anonim, 1870.	56
Resim 3. 8. Eugène Delacroix, Missolongi Harabelerinde Son Nefesini Veren Yunanistan, 1826, 208x147 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.	59
Resim 3. 9. Eugène Delacroix, Sakız Adası Kıyımından Sahneler, 419 cm × 354 cm, 1824, Louvre Müzesi.	61
Resim 3. 10. Thomas Phillips, Lord Byron in Albanian dress, 76.5x63.9 cm, 1813, National Portre Gallery.	62
Resim 3. 11. Arno Breker, Die Wehrmacht, 1936, Berlin.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Resim 3. 12. Adolf Wissel , Farm Family from Kahlenberg, 42.5 x 32.5 cm, 1939 .	67
Resim 3. 13. Josef Thorak, Yoldaşlık, Paris Dünya Fuarı Almanya Pavyonu, 1937.	68
Resim 4. 1. İkinci Meşrutiyet'i kutlayan ve Namık Kemal'in olduğu anonim kartpostal, 1908.....	73
Resim 4. 2. Mustafa Kemal Atatürk’ün emriyle bastırılmış olan Posta Pulu. 1930. .	83
Resim 4. 3. Hitit Güneş Kursu Anıtı, 1978, Sanatçı: Nusret Suman.	87
Resim 4. 4. Le Corbusier, Villa Savoye, 1929-1931, Poissy, Yvelines.....	91
Resim 4. 5. Crystal Palace, Sir Joseph Paxton, 1851, London.....	92
Resim 4. 6. Dessau Bauhaus binası, mimar Walter Gropius, 1925-26.	93
Resim 4. 7. Sirkeci Merkez Postanesi, Mimar: Vedat Dolakay, 1909.	95
Resim 4. 8. Bruno Taut, Franz Hillinger, Ankara Cebeci Ortaokulu, 1938-39.	96
Resim 4. 9. Ernst Egli, Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 1930.....	97
Resim 4. 10. Ernst Egli, Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 1930.....	98
Resim 4. 11. Ankara Construit": Yeni başkenti temsil eden kübik blokların modernist estetiği, İllüstrasyon La Turquie Kemaliste'ten (Nisan 1935).	100
Resim 4. 12. Sultan Abdülaziz Büstü, C.F. Fuller, 1872, mermer, Topkapı Sarayı Müzesi.	101
Resim 4. 13. Sultan Abdülaziz Heykeli, C.F. Fuller, 1872, bronz, Beylerbeyi Sarayı.	103
Resim 4. 14. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mimar Muzaffer Bey, 1911, mermer-bronz, İstanbul.	104
Resim 4. 15. Atatürk Anıtı, Heinrich Krippel, 1926, Sarayburnu.	105
Resim 4. 16. Atatürk Zafer Anıtı, Pietro Canonica, 1927, Sıhhiye-Ankara.	106
Resim 4. 17. Ulus Zafer Anıtı, Heinrich Krippel, 1927.....	107
Resim 4. 18. Halil Dikmen, Mermi Taşıyanlar, t.ü.y.b, 1933, 5 Ankara Resim Heykel	

Müzesi.	112
Resim 4. 19. Cemal Tollu, Pamuk Toplayanlar, t.ü.y.b, 1965 Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.5x100.5 ,Ankara Resim Heykel Müzesi.	113
Resim 4. 20. Turgut Zaim, Yörük Köyü, , t.ü.y.b, 60x51 cm. 1957, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.	113
Resim 4. 21. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 176 x 237 cm. , t.ü.y.b. 1933, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	114
Resim 4. 22. Emel Korutürk, Türk Çocuğunun Atatürk'e Şükranı, 1933.	116
Resim 4. 23. Avni Lifij, Karagün, 1923, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.	117
Resim 4. 24. Avni Lifij, Akgün, 1923, Özel Koleksiyon.	119
Resim 4. 25. Avni Lifij. "Savaş ve Alegori", t.ü.y.b,160x200 cm, 1917, İstanbul Resim Heykel Müzesi.	120



KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	:Aynı Eser
A.g.e.	:Adı Geçen Eser
A.y.	:Aynı yayın
çev.	:Çeviren
s.	:Sayfa
t.ü.y.b	:Tuval Üzerine Yağlı Boya
vb	:ve başkaları

GİRİŞ

1775 Amerikan Bağımsızlığı ve 1789 Fransız Devrimi sonrası dünyanın en önemli kavramlarından biri yurttaşlık ve ulus fikri olmuştur. Daha önce tebaa, serf, köle, mujik olan insanlar artık kendilerini özgürlük, eşitlik ve kardeşlik üzerinden tanımlayan yeni bir “biz” duygusuyla ifade ediyorlardı. İmparatorlukların ve mutlakiyetçi krallıkların bağrından fıskıran bu yeni tin bütün bir 18. Yüzyıl ve 19. yüzyıl dünyasını dönüştürecek ve 20. yüzyıla krizli ama o kadar da zengin bambaşka bir çehre hediye edecektir.

19. yüzyıl aynı zamanda sınıf savaşımının ayyuka çıktığı 1848 devrimleri ve 1871 Paris Komünü ile kendine bir manifesto arayan ve o bildirgeyi Marx-Engels’in Komünist Manifestosu ve enternasyonal hayalinde bulmuş çatışkılı bir dönemdir. Milliyetçilik projeleri önemli ölçüde Fransız Devrimi sonrası oluşmuş Liberalizm, Muhafazakarlık gibi akımların yanına bir üçüncü Sosyalizm gibi bir siyasal ülküyü de muhatap almak durumunda kalacaklardır. Milliyetçilikler sınıf mücadelesi merkezli “ayrıştırıcı” hatta “kutuplaştırıcı” bir siyasaya karşı, bölünmez, değişmez ve de kökleri binlerce yıla uzanan başka bir köken ve “biz” koymak durumunda kalacaklardır.

Özellikle Osmanlı ve Avusturya-Macaristan ya da Çarlık Rusyası gibi eski kıtanın önemli bir kesimini kaplayan alanlar 1914 1. Dünya Savaşı ve sonrasında parçalanarak onlarca ulus devlete dönüşecektir. Bu süreç 2. Dünya Savaşı-sömürge sonrası bir dönemde günümüze ulaşan bir ulus devlet sayısındaki artışı üretecektir. Bu çalışmada öncelikle eski kabile-aile ve soy (klan) anlayışlarından farklı modern bir “biz” ve “cemaat” olarak milliyetçilik anlayışının tarihsel süreç içindeki evrimi ve kavram olarak başkalaşımını vermeye çalışacağız. Öncelikle Milliyetçilik ve ulus kavramlarının Yunanca ve Latince kökenli ve modern Batı dillerini belirlemiş bir etimolojik süreci incelemeye çalışılacaktır. İngilizceye “nation” olarak ya da Türkçeye “milliyet” olarak geçen kavramın kökeni öncelikle kan bağı başta olmak üzere aile-klan ve kabile referansı vermektedir. Oysa kavramın 19. Yüzyıldaki anlamı “cemaat” değil, “cemiyet” şeklinde homojen bir anlama bürünecektir. Yani ulus artık, yerel, hemşerilik ya da kan bağı düzleminde değil, hemen herkesin

özdeşleşebildiği yerellik üstü “boş” bir uzam olacaktır.

Milliyetçilik ve ulus devlet sürecinde bu modern olguyu anlamak için elbette birçok kuram devreye girmiştir. Fakat literatürde Hobsbawm, Gellner’e atfen “icad edilmiş gelenek” ve Anderson’a göndermeyle 1960 sonrasının psikanaliz, dilbilim ve dil araştırmalarıyla ivmelenen eleştirel kuram çerçevesinde “hayal edilmiş gelenek” kavramları önemli ölçüde zenginlik sağlamaktadır. Hem “gelenegin icadı” hem de “hayal” yani imgelem düzleminde işleyen bir “biz” duygusu elbette 19. Yüzyıldan itibaren 1945 sonrasına sirayet edecek ideoloji kavramı soruna yaklaşmak açısından verimlidir.

“Gelenek İcadı” öncelikle 19. Yüzyılda görünürleşen devlet-seçkinler-bürokrasi-aydınlar ve de sanatçıların bir araya geldiği, eklemlendiği ve eğitim kurumları, tarih yazımı gibi kanallardan yürüyen bir süreci anlatır. Gelenek kavramı bugün kullandığımız anlamda Batı dillerinde 18. Yüzyıldan itibaren “olumlu” anlamda, eğitime, geçmişe ve de kökene gönderme yapmaktadır. Ulus devlet süreçleri, bütün krizi ve çatışkılarını ile imparatorlukların enkazından eğitilmiş bir kesim (litera) aydınlanması, burjuva demokratik özlemleri ve ittifakları, eşitlik-yurttaşlık hayalleriyle somutlaşacaktır. Gerek askeri gerekse bürokrasi ve aydınlar (şair-sanatçı) ortak bir gelecek ve coğrafya düşüncesinde politik bir dinamizmle buluşacaktır. Elbette bu “biz” hayali kimi zaman muhafazakar kimi zaman liberal salınımlar içindeyken, özellikle 1848 sonrası bir aralıkta sosyalizm-anarşizm gibi yeni aktörlere göre farklı eklemlenmeler-ittifaklar geliştirecektir. Bu üçüncü siyasal alan ve mücadele pratiği tam da hayal ve “inşaa” edilen sürece eşitlik düzleminde bambaşka bir “evrensel”lik vermektedir. Yani liberalizm, muhafazakarlık ve sosyalizm-anarşizm üçlüsü farklı denklemlerle 20. Yüzyıla bakiye olacak ideoloji ve milliyetçilik pratiklerini ve dolayısıyla estetik rejimleri belirleyeceklerdir. Hatta günümüzde gerek faşizm gibi uç biçimler olsun belirlemektedirler.

“Hayali Cemaatler” kavramı Benedict Anderson’un milliyetçilik literatürüne dahil ettiği önemli bir kavramsal araçtır. Hayal öncelikle 18. Yüzyıldan itibaren felsefede estetiği kuran (Kant-Yargı Gücünün Eleştirisi), ya da sanat tarihi gibi disiplinlerle bambaşka bir kıta açan duygulanımlar (affect) alanıyla ilgilidir. Elbette “hayal” 20. yüzyıla geldiğinde Freud’dan Lacan ve Althusser’e bambaşka bir bağlam ve siyasa kazanacaktır. Hayal artık bilinçaltı-mitolojiler ve rüyalarla ilgilidir,

ya da “gündüz düşleri”nin coğrafyasıdır.

Modern eleştirel kuram anlamında hayal (imagination) akılcı değildir. Kant’ın “kavramsız”, “amacı kendi olana amaç” dediği, yada daha önce Spinoza’nın “conatus (çaba)” olarak arzu (desire)ya bağladığı bir “karar verilmezliği-çoğulluğu”, belirsizliği taşır. Ama milliyetçilik anlayışı açısından “hayal” vazgeçilmezdir. Hatta kitlesine “hayal” sunamayan, kendini ve kökenini romantizme edemeyen bir milliyetçilik neredeyse başarısızdır. Bir ulus devlet ve aydınların-sanatçıların (litera) girişimi olarak devlet kurumları (Dil-Tarih ve Eğitim) bu ortak estetik havuzdu- duyumsamalar alanını işlemeye çalışacaklardır. Estetik derken aslında bir tarafıyla gayet modern bir kavramdan ve alandan bahsediyoruz. İlk defa A. G. Baumgarten (1714-1762) tarafında “duyumsamaların bilimi” anlamında kullanılan kavram, gerek Alman İdealizmi dediğimiz filozoflar (Schelling, Kant, Hegel gibi) gerek 19. Yüzyılın ilk yarısında şiirden, sanat ve edebiyata, folkloru uzanan Alman romantizmi aracılığıyla neredeyse “amacı kendi” olan “araçsallaşmaya” indirgenemeyen bir özgürlük ve “oyun” alanı olarak, kişinin gelişiminde (bildungs) çok önemli bir uğraşa dönüşecektir. Daha önce Yunanca “tekhne” ya da Latince “ars” anlamında kullanılan ve zanaatı yani hüner ve pratik nesneleri de kaplayan bir alan, artizanlıktan ayrılarak özerkleşecektir. Bugün kullandığımız anlamda art-sanat 18. Yüzyıldan itibaren bu özerk anlamını kazanacak ve sanatçı pratik dünyadan azade özgül bir şahsiyete dönüşecektir.

Biz bu çalışmada milliyetçilik ve ulus devlet süreçlerini ve kuramlarını tarihsel süreç içinde anlamaya çalışacağız. Bu anlamda şu an yaygın olarak kullanılan, milliyet, kültür, gelenek, sanat gibi kavramların nasıl modern bir anlama dönüşerek, milliyetçilik süreçlerinde etkin olmaya başladığını göstermeye çalışacağız. Burada özellikle Yunan imgesi ve Yunan milliyetçiliğinin sanatsal temsili ve batılı aydınlardaki Helenizm imgesiyle ilişkisine değinirken, Osmanlı İmparatorluğunu modernleşme ve dağılma sürecinde vatan imgesinin bir edebi üretim olarak Namık Kemal’in “Vatan yahut Silistre” piyesinde nasıl görünür hale geldiğini vurgulayacağız. Bu çalışma ağırlıklı olarak görsel sanatlar dediğimiz mimari, resim ve heykel üzerinden özellikle genç Türkiye Cumhuriyeti’nin ulus hayalinde nasıl bir temsil gördüğünü göstermeye çalışacak. Mimari ve heykel özellikle anıt ve pratik kullanım açısından kamusal bir uygulama ve temsi sağlamak

açısından devletler için zorunludur. Gerek Atatürk heykelleri, ya da evrensel ölçekte “Meçhul Asker Anıtları” ulusun fedakarlıklarını, “köken” hayalini ve özgüvenini verirler. Resimler ise hem Kurtuluş Savaşı’nı, köylülük gibi pastoral imgeleri ve de gelecek iyimserliğini taşırlar. Elbette şiirler, romanlar ve de müzik bu estetik sürecin vazgeçilmez araçlarıdır. Hatta bu çalışmada değinmemekle beraber, bizde Yeşilçam filmlerine kadar uzanan popüler kültür formlarında; Tarkan, Kara Murat gibi çizgi romanların içeriklerinde de ulus-köken mitini ya da Osmanlı-İslamiyet öncesi Orta Asya karışımını görmek mümkün. Elbette bu popüler yordamlar ayrı bir inceleme isteyecek kadar kitlesel ve dönüşlüdür. Özellikle ülkemizde 1960 sonrası binlerce insanın çocukluktan itibaren Türklük ya da Osmanlılık imgelerini resmi söylemlerden fazla belirlemişlerdir. Tezimizin ilk bölümü genel anlamda milliyetçilik kuramlarının bir dökümünü vermeye çalışırken; diğer bölümlerde estetik yordamların, Alman faşizmi gibi, uç biçimleri de gözeterek bizdeki dönüşümlerine ve örneklerine bakmaya çalışacağız.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİLLİYETÇİLİK VE ULUS FİKRİNE GENEL BAKIŞ

1789 Fransız Devrimi sonrası modern dünyanın en önemli dönüşümlerinden biri milliyetçilik ve ulus devlet çerçevesinde gerçekleşen siyasal gelişmelerdir. Özellikle 19. yüzyılda görünürleşmeye başlayan ve 1914 Birinci Dünya Savaşı sonrası iyice somutlanan milliyetçilikler, imparatorluklar bakiyesi coğrafyaları biçimlendirmiştir. O zamana kadar yerel aidiyet veya imparatorlukların çok kültürlülüğü içinde yaşayan insanlar zamanla bir “biz” duygusu üzerinden örgütlenen bir devlet çatısı içinde birleşecektir. İmparatorluklar çok kültürlülüğü ve çok milletliği baz alan bir kozmopolitlik taşıyorlardı. 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı, Avusturya-Macaristan gibi imparatorlukların dağılması, Orta Avrupa'dan, Anadolu ve Afrika'ya kadar geniş bir coğrafyada ulusalcılıklar için bir laboratuara dönüşecektir. Ulus ya da ulusalcılık veya başka bir tınıyla milliyetçilik, Ernest Gellner'in deyimiyle söylersek çok önemli çakışmaları gerektirir: “Ulusculuk temelde siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir. Bir duygu veya bir akım olarak ulusculuk en iyi tanımlayan ilke budur. Uluscu duygu ya bu ilkenin çiğnenmesinin yarattığı kızgınlık ya da onun gerçekleşmesinden duyulan tatminden kaynaklanır. Uluscu akım ise bu tür bir duygudan hareketlenir.”¹

Siyasaldır; çünkü bir mekan ve sınırlı bir mekan üzerindeki mülkiyet, bölüşüm-devir, hukuk ve yönetim gibi meşruluğu üretmek zorundadır. Kızgınlık ve tatmin... İşte bu çok önemlidir. Siyasanın tam da duygulanıma bağlandığı düğümdür bu. Duygu ve duygulanım veya his yoksa siyasanın bir “biz” yaratması imkansızdır. Pratik hayattaki ayrılık, çelişki ve düşmanlıklar bu “biz” içinde buharlaşıp gider. Bu siyasa için çok önemli bir uğraktır (moment, kıpı); çünkü kendi meşruiyetinin tehditlerini bertaraf etmesine imkan verir. Bu anlamda milliyetçiliklerin yükseldiği aralık, özellikle Avrupa'da sınıf savaşlarının yükseldiği (1789- 1830, 1848 ve 1871)

¹Ernest Gellner, **Uluslar ve Ulusculuk**, çev. Büşra Ersanlı Behar- Günay Göksu Özdoğan, 1. Baskı, İstanbul, İnsan Yayınları, s.19.

aralıklarla beraber düşünölmeli. İmparatorluk ve bakiyesi coğrafyalar, toplumsal “dağılma”yı başka bir yapıştırıcı “biz” duygusuyla ikame etmektedirler.

Oluşan bu gerilim ulus-devletleri anlamak açısından elzem ve milliyetçiliklerin estetiğini anlamak açısından da zorunludur. İmparatorlukları krize sokan 1789 sonrası milliyetçilikler, yükselen burjuvazinin de iyeliğine sahip olacaktır. Milliyetçilikleri Amerikan-Fransız Devrimleri gibi yurttaşlık temelinde ya da en uç örneğini Almanya'da göreceğimizi ırk-kanbağı ve “üstün ırk (Aryan)” üzerinden anlamaya çalışmak gerekir. Yani her milliyetçilik projesi az ya da çok bu ikisi arasından karışımlar üretecektir. Daha önce kendini yerellik-cemaat, kabile ve aile üzerinden üreten bir “biz” hissiyatı bu anlamda modernidir. Örneğin matbaanın icadı sonrası ve seküler düşüncelerin (Aydınlanma Felsefesi gibi) etkisiyle evrilmişlerdir. Okur-yazarlık ve kamusal medya (kitaplar, gazeteler ve daha sonraki yeniden üretim teknolojileri) “biz”i üretmek için zorunludur. Partha Chatterje özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında görünürlöleşen ve merkezinde daha çok kültürün olduğı iki milliyetçilik arasında ayırım yapar.

Bu yön ulus-devlet ve milliyetçiliklerin, neden bir meşruiyet krizinin sertleştiğı 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıla ait olduğunun cevabını da verir. Bir tarafıyla modernleşme ve kapitalizm yerel “biz”leri eritip çözerken, başka bir “biz” meşruluğun harcına dönüşecektir. Ulus kavramındaki modern uğrak devlet kavramıdır. Elbette devlet kurmayan topluluklar vardır. Antropolojik araştırmalar bunu göstermiştir. İmparatorluklar da çok geniş alanlara yayılmış devletlerdir. Fakat modern bir dalga olarak ulus fikri ancak devletle birlikte ivme kazanacaktır. Devlet öncelikle, merkezileşmiş, bürokratikleşmiş ve kendi içinde tabakalaşmayı (ruhban, askeri ve kentli vb)üretmiş bir yapıdır. Bu anlamda avcı-toplayıcı topluluklardan, kabilelere uzanan insan topluluklarından fazlasıyla farklıdır. Yani 17. yüzyılın merkezi mutlakiyetçi devletlerinden 18. yüzyıla ve 19. yüzyıla ve günümüze uzanan işbölümü arttıran, okur-yazarlığın arttığı, kapitalistleşmiş ve endüstrileşmiş bir devlete doğru evrimden bahsediyoruz. Yine Gellner'e göre:

“1. İtiki insan ancak ve ancak aynı kültürü paylaşıyorlarsa aynı ulustan sayılırlar. Kültür burada bir düşünceler, işaretler ve çağrışımlar, davranış ve iletişim biçimleri sistemi anlamına gelmektedir.

2. İki insan ancak ve ancak birbirlerini aynı ulusun üyesi olarak tanıyorlarsa aynı ulusa mensub demektirler. Bir başka deyişle, ulusları insanlar yaratır; uluslar insanların kendi inanç, sadakat ve dayanışmalarının ürünüdür. Bir grup insan, diyelim ki, bir ülkenin sakinleri veya belli bir dili konuşan insanlar, ancak aynı gruba mensup olmalarından dolayı birbirlerine karşı bazı ortak hak ve görevleri olduğunu kesinlikle kabul ettikleri takdirde bir ulus olabilirler. Onları ulus yapan birbirlerini bu şekilde aynı grubun üyeleri olarak tanımış olmalarıdır, yoksa kendilerini grubun dışında kalan üyelerden ayıran herhangi bazı ortak özellikler değil”dir.²

Buradaki diğer bir kritik uğrak “ulusçuluk çağı” ve uluslararasıdır. Gellner'e göre uluslar ancak ulusçuluk çağı bağlamında tanımlanabilirler. Tersine geçerli değildir. Ulusçuluk çağı 1789 Fransız Devrimi sonrası daha çok 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk aralığındaki yoğun tarihselliktir. Bu vurgu gerçekten önemlidir. Ulusların birden çoğaldığı bir aralığı da imgeler ki, 1914 Birinci Dünya Savaşı sonrası İmparatorluklar sonrası coğrafyaların “ulus baharı”dır anlatılmak istenen. Ulusculuk ulusların bir ürünü değil, tam tersine ulusları meydana çıkaran ulusculuğun kendisidir. Kabul etmek gerekir ki, ulusculuk önceden varolan, tarihsel mirasın getirdiği çok sayıdaki kültürün içinden bir seçim yapıyor ve onları çoğunlukla tamamen dönüştürüyor olsa bile bu kültürel zenginlikten yararlanır. Ölü diller yeniden canlandırılır, gelenek icat edilir, oldukça hayali eskiye ait olduğu sanılan birtakım saf özellikler gündeme gelir. Ama çok özgül bir durum yaratır ulusçuluk. Dinsellikten, mitolojilerden, halk kültürlerinden beslenirken aslında taptığı bir dışsallık değil “bizzat” kendisidir.

Buradaki “kendine tapınma” sadece dini bir alegori değildir. Kendine yönelmiş tutkulu bir duygusal yatırımı da görünür kılar. Bu “tapınma” mitlerde ve dinlerde gördüğümüz ritüellerin eşlik ettiği kutsallaştırılmış bir estetik ve törensellik de gerektirir. Dini ve ibadet çerçevesinde bütün bunlar Gellner'e göre dini anlayış açısından ulusçuluk “aydınlanmış” ve modern farklılıklar taşır. Ulusculuk aslında önceleri halkın çoğunluğunun ve bazı durumlarda de tümünün hayatına alt kültürlerin hakim olduğu bir toplumda genel anlamda bir üst kültürün zorla dayatılmasıdır. Yani okulda okuyarak elde edilen, akademik dünyanın denetlediği, mümkün olduğunca açık bir bürokratik ve teknolojik iletişimin gereksinimlerine göre inceden inceye düzenlenmiş bir dilin genel topluma yayılmasından söz ediyoruz. Ulusçuluk daha önceleri yerel düzeyde küçük gruplar tarafından kendilerine özgü bir

²Ernst Gellner, a.g.e.. s.28

biçimde yeniden üretilen folk kültürlerle dayalı yerel grupların karmaşık yapısı yerine her şeyden önce yukarıda sözü edilen bu tür bir ortak kültürün bir arada tuttuğu, birbirlerinin yerini alabilecek atomize bireylerin oluşturduğu anonim, kişisel olmayan bir toplumun kurulmasıdır. Bütün olup biten de gerçekten budur.

“Kişisel olmayan bir toplum” gerçekten önemli bir kavramdır ve belli bir sekülerleşmeyi de vazeder. Toplum artık tapınmak için dini semboller kullanmıyor; onun yerine modem, elverişli, kendi çarkını döndüren bir üst kültür, kendinin idame ettirdiği, koruduğu ve yeniden canlandırıldığını zannettiği bir folk kültürden ancak stilize ederek aldığı türkü ve dansla kutlama törenleri yapıyordur. Peki bu sürece nasıl geldi insanlık? Modernite sürecini en ana hatlarıyla, akılcılaşma, bireycilik, demokratikleşme, sekülerleşme, bilim ve teknolojinin yaygınlaşması, düzen-ilerleme ve Aydınlanma fikri, kentleşme olarak nitelendirmek genel kabul gören bir anlayıştır. 15. yüzyıl Rönesans ve Reform hareketleriyle ivmelenen ve eşzamanlı yürümeyen zengin ve gerilimli bir süreçten bahsediyoruz. Max Weber'in kavramıyla “dünyanın büyüünün bozulduğu” bir toplumsal süreç.

E. H. Carr bu süreci bireyciliğin yükselişi olarak da okumaya çalışır: “Batı dünyasının içerisinden daha yeni yeni sıyrıldığı, dikkate değer, ayrıcalıklı tarih dönemi bunları bizden gizlemiş olmasaydı, bu apaçık gerçekler üstünde durmak gereksiz olurdu. Bireycilik kültü çağdaş tarihi efsanelerin en yaygınıdır. Burckhardt'ın, ikinci ayrımı "Bireyin Gelişimi" alt başlığını taşıyan İtalya'da Rönesans Kültürü kitabının ünlü anlatımına göre, o zamana dek kendisinin "yalnızca bir ırk, halk, parti, aile ya da lonca üyesi" olarak bilincinde bulunan kişinin, en sonunda "ruhu olan bir birey olduğu ve kendini böylece tanıdığı" Rönesans'la birlikte birey kültü başlamıştır. Bu kült daha sonra kapitalizmin ve Protestanlığın yükselişi, Endüstri Devrimi'nin başlangıcı ve laissez-faire öğretileri ile birleştirilmiştir. Fransız Devrimi'nin ilan ettiği İnsan ve Yurttaş Hakları, aslında birey haklarıydı. Bireycilik, 19. yüzyılın ünlü faydacılık felsefesinin dayanağıydı.”³ Yani bir tarafıyla “bireycilik” üzerinden yürüyen modern bir anlayış, bir taraftan ise yeni bir “biz”i icat ederek bireyselliği eriten yeni bir seküler din olarak ulusçuluk aynı tarihsel sürecin çelişkili meyveleri olmuştur.

³E. H. Carr, **Tarih Nedir?**, Çev: Misket Gizem Gürtürk, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990, s.86

Bu süreç aynı zamanda Tönnies'in ünlü kavramlarıyla cemaat'ten cemiyete bir süreci de hızlandırır. Tönnies'e göre “bütün zümreleşmeler 'psikolojik cevherden mamûl dokular'şeklinde telâkki edilmelidir. Bu ortak nitelik psikolojik cevherin özü söz konusu olduğunda farklılık gösterecektir. Zira ; cemaatleri oluşturan psikolojik cevher daha mücerret (soyut) ve beşerî nitelik taşımakta olup, bütün ruhî tezahürleri, kanaatleri, eğilimleri karşılıklı ve candan hissî bağılıkları, sadakat ve sevgileri ile insanlardan müteşekkildir. Cemiyeti oluşturan psikolojik cevher ise hissilikten ziyade rasyonel esaslara istinad eder. Burada aklî telâkki ve değerlendirmeler yanında tefekkür, yani düşünme ve zihin yoruma kabiliyeti ile belirli bir ferdi amaca yönelik davranışlar cemiyetin mayasını teşkil eden insani cevher i oluşturur ”⁴ Buradaki “psikolojik cevher (öz)” kavramı önemlidir. Yani bir “biz” duygusu öncelikle hissetme ile ilgilidir. Yani duyumsamak insanları diğerlerinden farklı (öteki) bir cemaate sokmaktadır. İşte milliyetçilik ya da ulus-devlet tartışılırken bu “duyumsama” faktörü çok ama çok önemlidir. Binlerce yıldır kendilerini kabile, köy ya da hemşerilik (cliantelizm) ölçeğinde tanımlamış insanlar nasıl oluyor da soyut bir “biz” çerçevesinde konsolide oluyorlar? İşte bu soru milliyetçilikleri estetiğe bağlayan en önemli düğümlerden biridir. Bu anlamda cemaat, köy-kabile ölçeği gibi daha küçük, psikolojik faktörün (İbn Haldun'a göre Asabiyet) daha baskın olduğu, dayanışma ağlarının daha sık olduğu, samimi topluluklar iken, Cemiyet (toplum) kişilerin birbirini tanımadığı, psikolojik olarak nötr, fazlasıyla kalabalık, piyasallaşmış, bireyci bir rasyonelitenin hakim olduğu yabancılaşmanın yoğun olduğu ve kentleşmiş bir insan çoğunluğunu anlatır.

Emile Durkheim ise başka bir ikilik kullanır toplumsal dönüşümü anlamak açısından. Mekanik Dayanışmacı Toplum'dan Organik Dayanışmacı Toplum'a gerçekleşen dönüşümden bahsediyoruz. Durkheim'a göre mekanik dayanışma benzeşmeye dayalı, işbölümünün oldukça sınırlı olduğu ve farklılaşmanın olmadığı daha çok sanayi öncesi toplumlar da görülmektedir. İnsanlar, maddi toplumsal bir olgu olarak iş bölümünün gelişmediği geleneksel toplumlar da daha çok genel konumlarda yer alır. Yani geleneksel bir toplumda kişinin elinden her işin gelmesi gerekir. Örneğin, geleneksel toplumda annelik veya ev kadınlığı modern toplumla

⁴ Mehmet Gezgin, “Cemaat-Cemiyet Ayırımı ve Ferdinand Tönnies,” **Sosyoloji Konferansları**, 22, 1988, s.183-201.

karşılaştırıldığında çok daha az uzmanlaşmış bir işleve sahiptir. Cinsiyete dayalı iş bölümü çerçevesinde avcılık yapan erkek (baba) ile haneyi yöneten kadının (anne) uzmanlaşmış işlevi (anne) modern toplumdaki kadar farklılaşmamıştır ve pratik olarak bu toplumlar kendilerine yetebilmektedir. Organik dayanışma Durkheim tarafından farklılaşmaya dayalı, iş bölümünün ve toplumsal farklılaşmanın yoğun olduğu toplumlar için kullanılmıştır.

1.1. Modernlik ve Ulus

Modernlik, aynı zamanda hem doğal, hem de tanrısal olan, hem akıl karşısında saydam hem de yaratılmış olan kutsal dünyayı sekteye uğratmıştır. Onun yerine, son erekları insanın artık ulaşamayacağı bir dünyaya göndererek, akla ve dünyevileşmeye ait bir dünya koymamış; gökten yere inmiş, insanlaşmış bir Özne ile teknikler tarafından kullanılan bir nesneler dünyası arasındaki ayrılığı dayatmıştır. Tanrısal iradenin ya da Tarih'in yarattığı bir dünyanın birliğinin yerine akılçılaştırma ile öznelleştirilmenin ikiliğini koymuştur. Bu dönüşüm içinde Cematten-Cemiyete ya da mekanikten organige olsun bu toplumsal dönüşüm özellikle 18. yüzyılda görünürleşmeye başlayan, ama daha çok 19. yüzyıl endüstri devrimiyle sarsılan toplumsal dokuyu anlamaya çalışmaktadır. İşte milliyetçilikler bu dağılmış cemaat yapılarından yeni Cemiyetleşmiş insanlardan yeni bir hayali “cemaat” üretmeye çalışacaklardır. Ulus kavramının 18. yüzyıldan itibaren aldığı modern anlamın evrimi de çok öğreticidir. Ulus kavramı aynı aralıklarda yaygınlaşan ve bugün kullandığımız anlamda modern tınısını alan kültür, gelenek ve halk gibi milliyetçilikler için vazgeçilmez kavramlarıyla beraber enerjik hale gelecektir. Ulus ve milliyetçilik modern bir kavram ve harekettir. Bu modernliği anlamdan onu geçmişin aşiret-kabile ya da İmparatorluklar çağının geniş veya eğretili anlamından ayıramayız.

“Modernlik fikri, toplumun merkezindeki Tanrının yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara, -en iyi olasılıkla- ancak özel yaşam dahilinde bir yer bırakır. Modern toplumdan söz edebilmek için bilimin teknolojik uygulamalarının olması yeterli değildir. Buna ek olarak entelektüel etkinliğin siyasal propagandalar ya da dinsel inançlardan korunması, yasaların tarafsızlığının kişileri torpile, adam

kayırmaya, particiliğe ve yolsuzluklara karşı koruması, kamu ve özel yönetimlerin kişisel bir iktidarın aracı haline gelmemesi, tıpkı kişisel servetlerle devletin ya da işletmelerin bütçelerinin birbirinden ayrı tutulması gibi özel yaşamla kamu yaşamının da birbirinden ayrılması gerekmektedir. Dolayısıyla modernlik fikri, sıkı sıkıya akılcılaştırma fikriyle bağıntılıdır. Birinden vazgeçmek, diğerini de reddetmek anlamına gelir. Ama modernlik akılcılaştırmaya indirgenebilir mi? Modernlik, aklın gösterdiği ilerlemelerin -ki bunlar aynı zamanda, özgürlüğün ve mutluluğun, inançların, aidiyetlerin, "geleneksel" kültürlerin yıkılmasında kaydedilen ilerlemelerdir- tarihi midir? Modernlikle en güçlü bir biçimde özdeşleştiği anda Batı düşüncesinin özelliği, akılcılığa tanınan temel rolden daha geniş bir fikre, akılcı bir toplum fikrine geçmeyi istemiş olmasında yatar; ve o akılcı toplumda akıl yalnızca bilimsel ve teknik etkinliği yönetmekle kalmaz, insanların yönetimini ve nesnelerin yönetimini de elinde tutar.”⁵ Yani geleneksel kültürleri dönüştüren yıkan ve temelinde akılcılığın olduğu bir süreç (modernite) 19. yüzyıldan itibaren gelenekselliğin bıraktığı boşluğu dolduracaktır. Buradaki kritik uğrak kendini 16. yüzyıldan itibaren ticari kapitalizm olarak gösteren tarihsel sürecin 19. yüzyıldan itibaren sınai kapitalizmin gelişmesidir. Geleneksel “biz”leri çözen bu sert ve çelişkili süreç, kapitalizme ve burjuvaziye uygun ulus devlet formunda yeni ve duygusal başka bir “biz” inşa edecektir. Yani kapitalist süreçler ulus ve milliyetçilikleri anlamak için zorunludur. Milliyetçiliklerin akılcı ve modern yönünü bir tarafla bu oluşturur.

Hatta sosyolog Antony Giddens, modernliği, dört ana boyutu sanayicilik, kapitalizm, savaşın sanayileştirilmesi ve toplumsal yaşamın tüm veçhelerinin gözetimi olan tümel bir üretim ve denetim çabası olarak görür ve dolayısıyla güçlü biçimde bütünleşmiş bir modernlik imajı sunar. “Hatta modern dünyanın ana eğiliminin, bu dünyayı uluslararası iş bölümü ve her biri bir dünya olan ekonomilerin oluşumu biçimini alan, ama aynı zamanda dünyasal bir askeri düzen ve denetim sistemlerini merkezileştiren ulus devletler kisvesine de bürünen ve sürekli gelişen bir küreselleşmeye doğru götürdüğünü de ekler. “Hızlı modernleşmeye duyulan güven öğeleriyle bu olgunun yarattığı endişenin öğelerini bir arada barındıran bu görüş,

⁵Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan 1. Basım, İstanbul, YKY, 1994, s.24

Durkheim'deki organik dayanışma kavramının bir uzantısı olan sistem fikrini net bir biçimde öne çıkarır. Kendi kendisini algıladığı biçimiyle modern toplum, 'dönüşlülük' yeteneğine, yani kendi üzerinde eylemde bulunabilme yeteneğine sahip bir sistem olarak görünür, bu da, onun, gerek gelenek aracılığıyla, gerek gelenek dışı, bireyle kutsal olanı doğrudan iletişime sokan doğal toplumların tam karşıtı olmasına yol açar; modern toplum hem bireyi, hem de kutsal olanı, kendi kendini üreten, kendi kendini denetleyen ve kendi kendini düzenleyen bir toplumsal sistem adına saf dışı bırakır.”⁶



⁶ Alain Touraine , a.g.e., s.45

İKİNCİ BÖLÜM

ULUS KAVRAMININ TARİHSEL EVRİMİ

Modernite süreci içerisinde kavramın İngilizcedeki dönüşümüne odaklanan Raymond Williams'a göre: “Nation (Fransızca yakın kök nation, Latince nationem'den soy, ırk) 13. yüzyılın sonlarından bu yana, önceleri siyasal olarak örgütlenmiş bir gruplaşmadan çok ırksal bir grup anlamıyla, İngilizce'de yaygın olarak kullanılmıştır. Bu anlamlar arasında açıkça çakışma olduğu için, siyasal oluşum şeklindeki baskın modern anlamın ortaya çıkış tarihini belirlemek kolay değil. Aslında bu tür oluşumlara bağlı olarak çakışma sürmüş ve bir yandan nation-state'in özelleştirici tanımlarına, öte yandan nationalist ve nationalism bağlamında çok karmaşık tartışmalara neden olmuştur. 16. yüzyıldan itibaren belirgin siyasal kullanımlar görülüyordu ve 17. yüzyılın sonlarından itibaren yaygındı; (...) Nationalist 18. yüzyılın başlarında, nationalism ise 19. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. Modern ekonomik anlamları 19. yüzyılın sonlarında, önce büyük ölçüde toprağın ulusallaştırılması bağlamında ortaya çıktı. Siyasal tartışma sırasında iki sözcük de özgül vurgular kazandı, öyle ki ulusallaştırma'nın ulusal çıkarlara uygun olup olmadığı hiçbir güçlük olmaksızın söylenebilir.”¹

Kavramın İngilizcedeki evrimine baktığımızda, buradaki ilk cümle önemlidir, “13. yüzyılın sonlarından bu yana, önceleri siyasal olarak örgütlenmiş bir gruplaşmadan çok ırksal bir grup anlamıyla“. Yani daha çok siyasi değil ırksal ya da soyla ilgili dar bir anlama sahiptir. Kavram “uluslaştırma” anlamını 19. yüzyılda kazanacaktır. 19. yüzyılda İmparatorluk bakiyesi coğrafyalar hızlı bir şekilde ulus-devlet formuna dönüşmenin sancılarını yaşadılar. Yüzlerce yıl kendilerini yerellik-hemşerilik ya da etnisite üzerinden tanımlayan çok geniş bir köylü nüfusu, ulus adında bir “biz”e dönüştürmek zorlu süreçler gerektirdi. Burada Türkçedeki ulus ile ortak kullanılan milliyet kelimesi üzerine de kısa bir not düşmek gerekir. “Arapça bir kelime olan millet, Kuran'da din anlamında kullanılır. Kuran'da millet kelimesi

¹Raymond Williams, **Anahtar Sözcükler**, çev. Savaş Kılıç 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 257-259.

kullanılarak hem “sahih din” hem de Yahudi ve Hristiyan dinlerine atıfta bulunmaktadır. Etnik ya da lengüistik grupları ifade ederken bu kavramın kullanılması söz konusu değildir; çünkü terim, dinî bir cemaati ifade etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda Ortodoks Hristiyanlar, Ermeniler ve Yahudiler gibi gayrimüslim cemaatlerin her biri, bir millet olarak görülmekteydi. Millet kelimesinin çoğul şekli olan mile kelimesi yalnızca gayrimüslimlere nispetle kullanılmaklaydı. Müslümanlar etnik ve dinî farklılıklardan bağımsız olarak tek bir millet olarak telakki edilmekteydi. Millet kelimesinin dinî bağlanma dışında bir anlamı taşır hale gelmesi yani sekülerleşmesi 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir; ancak bu kullanım gazeteci lüğatinin içinde kalmış, popüler muhayyileye yansımamıştır.”²

Öncelikle şunu söylemek gerekiyor; hayatın ve coğrafyanın zorlukları, dini ve mezhepsel farklılıkların gerilimini yaşayan ve okur-yazarlık oranı çok düşük milyonlarca insanı, ulus adı altından birleştirmek öncelikle bir estetik tahayyül gerektirir. 19. yüzyıl ulusların ve milliyetçiliklerin dönemi olduğu kadarıyla 18. yüzyıldan itibaren gelişen estetiğin ve romantizmin de çağıdır. Bu anlamda milliyetçilikler estetiğe ve romantikleşmeye kopmaz bağlarla bağlıdır. Bugün sıradanlaşmış birçok kavram gelenek, kültür, estetik gibi modern anlamına 18. yüzyıl ve 19. yüzyılın yoğunluğu ve politik debdebesi içinde kazanmıştır. Geniş kitleleri ulus devletin yöneticileri, aydınları ve bürokratları ancak bu ilişkisellik içinde bir araya getirmeye çalışacaklardır. Örneğin kültür kavramı 18. yüzyıla kadar yerel dillerde, taşra ve kırsallığı adresleyen tarımsal faaliyet için kullanılırken, belli bir süre sonra halkın özünü oluşturan ve gelişmeyi (bildungs) anlatır oldu. Williams artık klasikleşmiş “Anahtar Sözcükler” kitabında bu süreci de etkileyici bir şekilde anlatır.

“Yakıncık Latince cultura’dır, o da kök sözcük colere’den gelir. Colere bir dizi anlam taşırdı: ikamet etmek, yetiştirmek, korumak, ibadetle onurlandırmak. Bu anlamların bir kısmı sonunda ayrıştı, gerçi hala türemiş adlarda zaman zaman çıkışıyorlar. Böylece "ikamet" anlamı colonus aracılığıyla colony’ye [sömürge] dönüştü. "İbadetle onurlandırmak", cultus üzerinden cult’a [inanç, tapınma] dönüştü. Cultura, Cicero’da olduğu üzere, cultura cınimi’yi kapsayacak biçimde, yetiştirme veya bakma

²Ahmet Yıldız, **Ne Mutlu Türküm Diyebilene**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s.50.

anlamalarını kazandı, gerçi ortaçağda ikincil onur ve tapma anlamı da olacaktı (krşl. Caxton'da "tapma" olarak İngilizce'de culture). Cultura'nın Fransızca biçimleri, o günden bu yana kendi özel anlamını geliştiren eski Fransızca couture ve 15. yüzyılın başlarında İngilizce'ye geçen culture idi. Temel anlamı çiftçilik, doğal büyümenin gözetilmesi idi. Culture ilk kullanımlarının tümünde bir sürecin adıydı: bir şeyin, özellikle ekinler ve hayvanların bakımı. “³

Fakat zamanla kavram tarım-kır kökenli bir bağlamdan kurtulacaktır. Elbette günümüzde, “kültür mantarı” gibi tarıma dönük anlamları hala yaşamakla beraber Bağımsız isim olarak culture, 18. yüzyılın sonlarından önce önemli değildir ve ancak 19. yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlık kazanır.

Daha önce köyden kasaba ve bölgeye kendini yerellik ya da hemşerilikler üzerinden tanımlayan insanlar nasıl oldu da kendilerini ortak bir “biz” üzerinden hayal etmeye başladılar. Örneğin Eugen Weber, milliyetçilik teorilerinde çığır açan “Köylülerden Fransızlara” kitabında 1870-1914 arası bir dönemde Paris'in 100 km ötesinde bile köylülüğün ortak bir “biz”den nasıl yoksun olduğunu etkileyici bir şekilde anlatır. Modern ulus devletler ve Fransız kimliği kırsal dünyada birçok unsur ve çelişkiyle birlikte adım adım inşaa edilmiştir neredeyse. “Vahşileri görmek için Amerika'ya gitmemize gerek yok diye düşünüyordu bir Parisli 1840'ların Burgonya kırsalında dolaşırken. 'Fenimore Cooper'in Kızılderilileri buradalar' diye yazıyordu Balzac Paysans'da (1844). Gerçekten de on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının geniş kesimlerinin vahşilerince iskan edildiğini düşündürtecek çok sayıda kanıt bulunmaktadır. Lous Chevalier bize bu etiketin yüzyıl ortalarında nasıl kent yoksullarına -classe laborieuse, classe dangereuse [çalışan sınıflar, tehlikeli sınıflar]-yapıştırıldığını anlatmıştı. Aynı şey, hem de daha uzun bir dönem için kır yoksullarının-daha az nüfus yoğunluğuna sahip olduklarından belki daha az tehlikeli olsalar da aynı ölçüde tuhaf ve az bilinen, aynı ölçüde çalışkan-bazı kesimleri için de rahatlıkla söylenebilir.”⁴

Aydınlanma Çağı'nın parladığı, 1789'da “Eşitlik, Özgürlük, Kardeşlik” sloganlarıyla eski rejimi ve Bastille'i yıkmış ve Fransız Devrimi'ni yapmış bir

³Raymond Williams, a.g.e., s.105.

⁴Eugen Weber, **Köylülerden Fransızlara**, çev. Çağdaş Sümer, 1. Baskı, Ankara, Heretik Yayınları, 2017, s.3.

ülkeden bahsediyor Weber. Yani merkezden birkaç yüz kilometre ötesi bütün bunlardan habersiz, bir “Fransızlık” kimliğinden azade, yoksul ve köylü yığınlarla doludur. Yani devrimin idealleri, citoyen-yurttaş fikri bu kitle için çok ama çok uzak bir yerde durmaktadır. Onlar zamanla ve çok zorlu ve kanlı bir süreçle “Fransızlara” dönüşeceklerdir. İşte biz buna modern devlet veya ulus devlet diyoruz. Üstelik dil birliği olmayan bir kalabalıktır anlatılan. Weber kitabında bu yığınlar karşı öne sürülen birçok küçümseme içeren kavram aktarır. Ama ilginçtir. Modernitenin başkenti Paris, 1860 sonrası sanatta modernizm dediğimiz o büyük atılım, Manet, Baudelaire düşünüldüğünde oradan yüz km ötesinde yaşanan bir durumdur anlatılan. Weber devam eder etkileyici betimlemeleriyle “köylülerin yoksun olduğu şey uygarlıktır. 1850'de ev hayvanlarına kötü davranılmasını bir kabahat haline getiren Gramont Yasası halkı ve çocukları 'uygarlaştırma' arzusundan ilham almıştı. Aslında, 1850'ler bu meseleye parmak basmaktan hiç çekinmemişti. Beauceli bir papaz kendi bölgesinde yaşayanların en büyük ihtiyacının uygarlaşmak olduğunu düşünüyordu.”⁵ 19. yüzyılda birçok ulus devletin yaşadığı bir gerilimdir bu. Weber Fransa'dan bahsediyor; bir de çevre ülkeleri olarak adlandırılan, modernitenin ve kapitalist ilişkilerin başındaki “geç” coğrafyayı düşünün. Bir tarafıyla yoksulluk ve sefillik içinde yüzlerce yıl öncesinde yaşayan kalabalıklar, diğer tarafta modernleşmiş seçkin mekan ve insanlar. Weber'in satırları genc Türkiye Cumhuriyeti'nde yazan Yakup Kadri'nin Yaban romanını da hatırlatıyor bir tarafıyla. Osmanlı bakiyesi bir coğrafyada eğitilmiş bir yüzbaşının Anadolu'nun gerçeğiyle karşılaşması. Nasıl bir “biz” duygusunda bir araya gelecekti bu yığınlar? İşte modern devlete 19 ve 20. yüzyılda bakiye bırakan büyük sorulardan biriydi bu.

2.1. Halk (Folk) Fikri ve Milliyetçilik

Burada milliyetçiliklerin “biz” duygusundaki en önemli kavramlardan “halk” kavramına da bakmak gerekir. Öyle ki “halk” imgesi olmadan ulus-devlet veya ulus hayali imkânsızdır. Ulus öncelikle türdeş ve çelişkilerini bu türdeşlikte eriten halk fikriyle yürür ancak. Raymond Williams Latineden İngilizce gibi Avrupa dillerine geçen “folk” kavramının da izini sürer. Ona göre folk kavramı uzun bir evrimin

⁵Euegen Weber, **a.g.e.**, s. 33.

sonucudur. Yani kavram günümüze gelesiye kadar önemli dönüşümler geçirmiştir.

“Folk, eski Teutonic dillerinde ortak olan bir sözcüğün değişik yazımlarından biridir: eski İngilizce’de folc biçimindeydi. "Halk" gibi genel bir anlamı vardı, 17. yüzyıldan bu yana folks şeklindeki çoğul, daha yaygın biçimde kullanılmıştır; belirgin biçimde teklifsizdir, yukarıdan ya da dışarıdan görülen halktan ziyade onlardan biri tarafından görülen halkı anlatır, gerçi ticari kültürün belli biçimleri içinde bu anlamı da kabul ya da istismar edilmiştir. Tekili, ülkenin kimi kesimlerinin adına uygun biçimde özel bir anlamla da kullanılır. 19. yüzyılın ortalarında anlamlı bir özelleşme başladı. (...)Özelleşen kullanımı kısmen 19. yüzyılda POPULAR’ın zorlu gelişimine bağlıydı. Temsil ettiği ilgi alanları 18. yüzyılın sonlarından itibaren önemli ölçüde geliştirilmişti ve Herder ve Grimm kardeşlerin çalışmalarıyla daha resmi bir konum kazanmışlardı.”⁶

Halk-ulus ilişkisinin tarihsel süreç içindeki etkileşimine bakıldığında Wallerstein haklı uyarılarda bulunur. Uluslaşma süreci bir tarafıyla ırk-etnisiteyi önceleyen bir konuma sahiptir. Ona göre “canalıcı olan nokta şudur: Ulusu bir "cemaat" yapan nedir? Daha doğrusu, ulusun kurduğu cemaat biçimini diğer tarihsel cemaatlerden özgül bir biçimde ayıran nedir? Kurumların işleyişiyle yeniden oluşturulan her toplumsal cemaat hayalidir, yani bireysel bir varoluşun kolektif bir anlatı örgüsüne yansıtılmasına, ortak bir ismin kabul edilmesine ve (yeni durumlar için türetilmiş ve tekrarlı tekrarlı yerleştirilmiş de olsalar) çok eski bir geçmişin izleri olarak yaşanan geleneklere dayanmaktadır. Fakat bu, bazı koşullarda sadece hayali cemaatlerin gerçek olduklarını belirtmekle aynı kapıya çıkar. Ulusal oluşumlar söz konusu olduğunda, gerçek olanda kayıtlı olan tahayyül, "halk" tahayyülüdür.”⁷

Burada özellikle 20. yüzyılda yaygınlaşan ve Frankfurt Okulu tarafından çok önemli analizlerin çekirdeğindeki “kitle” kavramına da değinmek gerekir. Kitle halktan daha belirsiz ve yaygın bir gerçekliğe gönderme yapar ve 19. yüzyıl endüstri devriminden 20. yüzyılın toplumsal-siyasal dünyasına çelişkili bir modernliği anlatır.

“Kitle toplumu kavramı aşağıdaki gibi özetlenebilir: taşımacılıktaki ve iletişim imkânlarındaki devrimler insanları birbirleriyle daha yakın bir hale getirmiş ve onları

⁶Raymond Williams, **a.g.e.** s. 263-265.

⁷E. Balibar ve I. Wallerstein, **İrk Ulus Sınıf**, çev. Nazlı Ökten, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s.118.

birbirine yeni yollarla bağlamıştır. İşbölümü insanları birbirine daha bir bağımlı kılmış, toplumun bir kesimindeki sarsıntılar diğer kesimleri de etkiler hale gelmiştir. Ancak gelişen bu bağımlılığa karşın bireyler birbirlerine daha çok yabancılaşmışlardır. Eski temel aile bağları ve mahalli cemaatler dağılmış, eskiden kalma dar görüşlü inançlar sorgulanmaya başlanmıştır. Sadece birkaç birleştirici değer ortaya çıkmıştır. Hepsinden önemlisi, eğitilmiş elitlerin eleştirel standartları artık düşünce veya beğenilere şekil vermemektedir. Sonuç olarak ahlak, gelenek ve görenek kuralları sürekli bir akış içerisinde değişmekte, kişilerarası ilişkiler yapısal olmaktan çok yüzeysel ve kısmi kalmaktadır. Aynı zamanda artan mekansal ve sosyal hareketlilik, ilgileri statü üzerine yoğunlaştırmaktadır. Giyim kuşamla veya markayla sabitlenmiş veya bilinen bir statü yerine her bir birey çeşitli roller üstlenmek ve sürekli olarak değişen yeni şartlar silsilesi içerisinde kendini ispatlamak zorundadır.”⁸

Bu dönüşüm elbette 16-17. yüzyılın çalkantılı toplumsal-siyasal devrimlerinin ve teknik gelişmelerinin de sonucudur. Yani halk kavramı kitle ile daha geniş bir yaygınlığa ulaşır. Oluşturulan “biz” duygusunun başka bir vechesi olmasına rağmen bazen heterojenliği dolayısıyla “halk” fikriyle çelişkiler de yaşar.

Halk kültüründen, gelenek ve masallara kadar ulus öncelikle geçmişe derin bağlarla gömülü bir “türdeş” ve idealize edilmiş “halk” imgesiyle bağlıdır. Halk bir taraflıyla estetize edilmiş endüstri öncesi kırsal-köy yani pastoral atmosfer ile imgelenir. Sağlık, bozulmamışlık, doğal ve samimiyet yani bir cemaat olarak düşünülür. Bu 18. yüzyıl sonu gelişen modern estetik fikrini de oluşturan Alman Romantizmi'nin diğer ulusalcılıkları ve halk düşüncesini etkileyen edebi ve sanatsal yönlerinden biridir. Milliyetçilikler için zorunlu olan, çünkü “biz” duygusu belli bir romantizm gerektirir, Romantizm mevzuuna ulus ve estetik bölümünde daha detaylı girmekle beraber, Romantizmin yaptığı kırılmayı yine de ana hatlarıyla vermek yararlı olacaktır. Romantik bugün gündelik hayatımıza kadar girmiş hatta hafif bir anlam kazanmış önemli kavramlardandır. “Sözcüğün ilk kullanımına Geç İngiliz Rönesansında, 1652’de denk gelmekteyiz: “sıra dışı”, “yaban”, “benzersiz”, “alışılmadık olan” ve “uç noktada” gibi yan anlamlarıyla romantizm farklı

⁸Daniel Bell, **İdeolojilerin Sonu**, çev. Volkan Hacıoğlu, 1.Basım, İstanbul, Sentez Yayınları, 2013, s. 42.

bağlamlarda kullanıma girmiştir. Fransızcada “Romantique” sözcüğü 1675’te görülmekle beraber, yaklaşık yüz yıl sonra Rousseau ile yaygın kullanımına kavuşurken, 1760’lar gibi daha geç tarihlerde Almancada görülmeye başlayan “Romantisch” evvela “Romanesque”le, sonraysa “Romantic”le aynı anlamı kazanarak tedavüle girmiş görünmektedir. Bu dönemlerdeki ilk tanımlama teşebbüslerine baktığımızda, Victor Hugo’nun tabiriyle, romantizmin “edebiyatta özgürleşme” anlamına geldiğini görebiliriz. Goethe’ye göre ise romantizm “klasisizme karşı devrimci bir isyan” demektir. Herder ise romantizmi “aklın bastırıp tahakküm altına almak istediği duyguların gün yüzüne çıkması” olarak görür.”⁹

Kavram, özellikle 19. yüzyıldan sonra çok geniş bir kullanım alanına sahip olacak, edebiyattan, sanata ve şiire, folklor araştırmalarından, modern estetik ve sanat tarihinin inşasına ve en önemlisi politik bir tınıya kavuşacaktır. İstisnasız 20. yüzyıla devreden birçok imgenin anlayışın ve demokratik yordamların, sanatta modernizm gibi kırılmaların mayalandığı bir okyanusa dönüşecektir. “Romantizmin ilk olarak, yüzünü klasikten doğal olana; tabiata, kent yaşamıyla bozulmamış, saf ve mutlu insanlar diyarı olarak hayal edilen pastoral dünyaya dönmek anlamında kullanıldığı görülür. Özellikle Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve Napoléon Savaşları ile yaşanan çalkantılı dönem temel bir eşik olarak kabul edilmiş ve Eric Hobsbawm’ın hatırlattığı gibi, 1789-1848 arası Avrupa’da “Romantik Çağ” ve “Devrim Çağı” olarak isimlendirilmiştir. Hem söz konusu dönemin tanıkları, hem de dönemin bakiyesi üzerinden konuşan isimler için Romantizm, Weberci bir dille ifade edebilirsek, “Entzauberung”, yani “dünyanın büyüünün bozulmasına” karşı isyan etmek ya da hüzne kapılmak demektir. Sanayileştikçe mekanikleşen bir dünyada, modernitenin getirdiği sarsıcı büyü-bozumu karşısında bireyin yabancılaşmasına, Marx’ın ifadesiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp kutsal olan her şeyin dünyevileşmesine”; Nietzscheci bir özetle “Tanrı’nın ölümüne” karşı direnmek demektir Romantizm. Ortaçağ kültürüne özlem duymak, mitolojiyi rasyonalizmin tasallutuna inat benimsemek ve kutsalı kutsal, profanı profan olarak tutmaya çalışmaktır.”¹⁰

⁹Hasan Aksakal, “Romantizm Nedir?,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/romantizm-nedir>, 21.04.2019

¹⁰A.e.

Romantikler Binbir Gece Masalları'nın izini sürmekle ve yabancı dilleri inceleyip o dillerden çeviriler yapmakla yetinmez. Olga ile Ivan'ın, Romeo ve Juliet'in aşkını, devleri, cüceleri, prensesleri de derleyip bir araya getirerek folklor çalışmalarını doğurur (ki bu, Andersen'in, Grimm Kardeşlerin, Afanasyev'in, kısacası Romantizmin çocukluğumuz ve çocukça masumiyetimiz üzerinde devam edegelen gücünü gösterir) ve yüksek modernite karşısında "hayali bir Batı"nın da inşa edilmesine katkı verir. Ulusalçılık ve milliyetçilikler öncelikle bir estetik gerektirir. Yani bir duygulanım rejimine ve özdeşleştirme pratiklerine, ortak bir anlatı repertuarına ihtiyaç duyarlar. 18. yüzyılın sonunun bugün bildiğimiz anlamda estetik ve sanat tarihinin de oluşturulmaya başladığı aralıklar olması ilginçtir. Yani ulusalci ideolojiler ve felsefeden bağımsızlaşmış (yani ontoloji, etik ve epistemoloji) bir estetik alan ve disiplin (duygulanımların bilgisi) neredeyse aynı tarihsel uğrakların ürünüdür.¹¹ Romantizm etkisi ve sonrası dönemde milliyetçiliklerin estetik ile bağıını en iyi tanımlayan kavramlardan biri Benedict Anderson'un "Hayali Cemaatler" tanımlamasıdır.

2.2. Hayal Edilmiş Cemaat

Benedict Anderson kitabının önsözünde bu acilliği şöyle vurguluyordu:

"Kalkış noktam, milliyetçilik kadar milliyetin de (ya da belki de bu kelimenin anlamlarının çokluğundan ötürü "ulus-olmaklık" nitelemesi tercih edilmeli) özel bir kültürel yapım türü olduğu. Bunları doğru dürüst anlayabilmek için tarihsel varlıklarını nasıl kazandıklarını, zaman içerisinde anlamlarının nasıl değiştiğini ve niçin, bugün, böyle derin bir duygusal meşruiyet buyurduklarını titiz bir şekilde incelemek zorundayız. Bu kültürel yapımların 18. yüzyıl sonuna doğru yaratılmalarının, farklı tarihsel güçlerin kesiştiği noktada meydana gelen bir kendiliğinden damıtım sürecinin ürünü olarak gerçekleştiklerini; ancak bir kez yaratıldıktan sonra "modüler" hale geldiklerini ve dolayısıyla çok farklı toplumsal coğrafyalara, farklı bilinçlilik dereceleriyle aşılabilir, farklı siyasal ve ideolojik

¹¹~Fr esthétique güzelliğe ilişkin [sıf.], güzellik teorisi [ad] ~ Alm aesthetisch a.a.1750, A. T. Baumgarten, Alman filozof. < EYun aisthētá αισθητά [n. çoğ.] duyu organlarıyla algılanabilen şeyler, görülenler +ikos < EYun aisthánō αισθάνω algılamak, duymak, duyumsamak << HAvr *awis-dhyo-duyu-verme, kulak koyma < HAvr *au-4 duymak. Kaynak: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/estetik>, Erişim: 23.10.2018

kümelenmeleri içerebilir ya da onlar tarafından içerilebilir olduklarını göstermeye çalışacağım. Aynı zamanda bu özel kültürel yapımların neden bu kadar derin bağlılıklar uyandırdıklarını da açıklamaya çalışacağım.”¹²

Anderson milliyetçilikleri anlamak açısından da 18. yüzyılı ve kültür kavramını özellikle vurgulamaktadır. Çünkü kültür kavramı 18. yüzyıl Aydınlanma Çağını ve sonlarına doğru Almanya'da görünür olan Romantik hareketi adreslemesi açısından da önemlidir. Kültür üzerine vurgu estetik üzerine vurguyu da içermektedir. Yani milliyetçilik, kültür ve estetik kavramları aynı dönemin çocukları ve aralarındaki ilişki hayatidir. Milliyetçiliği anlamak için bu bağı kurmak zorunludur. 15. yüzyıldan sonra Rönesans ve Reform ile ivmelenmiş süreci en genel hatlarıyla modernite olarak değerlendirmek mümkün. Akıl, ilerleme, birey, ütopya, bilimsellik ve sekülerleşme gibi birçok unsurun kendini gösterdiği bilimsel ve coğrafi keşiflerle kanatlanmış bu sancılı ve dinamik süreç 18. Yüzyıla evrildiğinde kendini Aydınlanma Çağı olarak tanımlamaya başlayacak bir özgüvene sahip olacaktır. 18. yüzyıl öncelikle etkiler günümüze kadar uzanan toplumsal ve siyasal devrimlerin yüzyılı olması yanında kültürden, estetiğe, bireycilik ve ulusa kadar bugün kullandığımız birçok kavramın üretildiği bir aralık olması anlamında da önemlidir.

Anderson için “hayal” etme kavramı öncelikle bu bağı kuram kritik bir düğüm noktasıdır. Çünkü, “ O halde, antropolojik bir ruhla, ulus hakkında şu tanıımı öneriyorum: Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur -kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamalarının hayali yaşamaya devam eder”¹³ 16. yüzyıldan itibaren Batı'nın kökeninin Yunan kültürü olduğu düşüncesi, özellikle okur-yazar seçkinlerde bir Yunan “hayalini” ve Helenseverliği arttırmış bu ise 19. yüzyılda Osmanlı'dan bağımsızlaşmaya çalışan Yunan milliyetçi seçkinlerinin Avrupa nezdinde işlerini kolaylaştırmıştır. Örneğin ünlü İngiliz Romantiği şair Lord Byron 1824 tarihinde Yunanistan'ın Osmanlılarla olan savaşına katılarak hayatını kaybetmiştir. Modern

¹²Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, çev. İskender Savaşır, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s. 19

¹³Benedict Anderson, **a.g.e.** s. 20.

Yunan milliyetçiliğinde Byron miti çok önemlidir. Bugün Atina'da bir anıtı bulunmaktadır.

“Byron Yunanistan'ın durumunu zorla Avrupa'nın dikkatine sundu. Ama edebi helenseverliği Yunan davasının yararına siyasi bir program haline getiren Yunanlılar'ın kendisi oldu. Yunanistan hevesi bütün Avrupa'yı kasıp kavuruyor, Avrupa imgelerini ele geçiriyordu. Yunan devrimini desteklemek için komiteler oluşturulmuş, para toplanmış, Yunanistan'la dayanışmak için savaşılmaya hazır adamlar gelmişti. Bir İngiliz aristokratı olan Lord Guilford Korfu'da bir Yunan üniversitesi kurulması amacıyla bütün servetini bağışladı. "Seliges Griechenland"ı bir "Haus der Himmlischen aile" olarak gören Hölderlin, Yunan milli uyanışını savunmak için Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797-99)'ı yazdı. Delacroix, en ünlüleri Sakız Adası Kıyımından Sahneler ve Missolongi Harabelerinde Son Nefesini Veren Yunanistan olan, Yunan temalı tablolar yaptı. Victor Hugo, Yunan askerlerinin İstanbul'da sergilenen kesik başlarıyla ilgili olarak "Sarayın Başları" adlı bir şiir yazdı. Beethoven Atina Harabeleri'ni besteledi, Yunanistan'la ilgili operalar sahnelendi, sergiler düzenlendi, yardım konserleri verildi. (...)Avrupa kimliğinin merkezine Hellas yerleştirilmemiş olsaydı, helenseverlik Avrupa kamuoyunu kesinlikle seferber edemezdi.”¹⁴

Hayal etme bir topluluğu “biz” hayali üzerinden organize eder. Birbirini tanımayan, coğrafi olarak çok uzak insanlar, bir den “biz” üzerinden kendilerine bir köken kurarlar. İşte kritik soru burada oluşur. Yüzlerce yıldır kendini yerellikler, kabile ve kanbağı üzerinden tanımlayan insanlar, tanımadıkları, hatta tanısalar sevmeyecekleri bireylerle nasıl bir “duygusal” ortaklıklar yaşamaktadır. Bu imparatorluklar çağının çok tanıdık olduğu bir “hayal ve “biz” duygusu değildir. İmparatorluklar, Roma'dan, Osmanlıya hep bir farklılık ve melezlikler üzerinden organize etmiştir. Oysa modern milliyetçilikler aynı imparatorlukların altını tam da bu “hayal edilmiş biz” ile oymayı başaracaktır. Örneğin Gregory Justanis, 19. yüzyıldaki Yunanistan milliyetçiliği ve geç modernlik hakkındaki kitabında bu “hayal”i çarpıcı bir şekilde anlatır: “Fani-Maria Tsigakou, Avrupa resminde Yunanistan'ın ve Yunanlılar'ın temsil edilmiş tarzlarına ilişkin incelemesinde, on sekizinci yüzyılın başlarında Yunanistan'ı ziyaret etmiş olan ressamaların bile gerçek Yunan manzarasını değil, "hayali klasik Yunan dünyası sahnesini" resmettiklerini gözlemler. Tapınaklar genellikle keşif yeşilliklerin ortasında resmedilmiştir; Miken kalesi çıplak kayalarla değil de pastoral tepelerle kuşatılmış gibi gösterilmiştir; Attika tepeleri "etrafını sardıkları 'Akropolis Kayası'na

¹⁴ Gregory Justanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s.39.

bir yücelik hissi vermek için' volkanik dağlar olarak çizilmiştir. Sonraları başka sanatçılar bizzat modern Yunanistan'la daha ciddi bir biçimde ilgilenmişlerdir. Eugene Delacroix gibi kendini Helenseverliğe adanmış kişilerin yapıtlarında Yunanlılar klasik harabeler arasında çağdaş giysileriyle görünürler. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde modern Yunanistan Avrupalı sanatçılar gözündeki cazibesini yitirmiş olsa da, klasik Heilas hala güçlü bir konudur.”¹⁵

Anderson'a göre milliyetçilikler Renan'a referansla tam da bunu başarmaktadırlar. İcat kavramı gerçekten önemlidir ve 18. yüzyılda görünürlülüğü artan düşünürlerden, gazeteci ve sanatçılara, şair ve edebiyatçılara, oradan “aydınlanmış” aristokrasiye ve bürokratlara çok geniş bir dinamik kesimi de adresler. Yani bu icadı yapan aktör ve nedenlerini düşündürür. Ulusun icadı aynı zamanda bir geleneğin de icadıdır. “İcad Edilmiş Gelenek” kitabında tarihçi Eric Hobsbawm bunu İskoç (Highland) milliyetçiliği üzerinden tartışır. Bugün bildiğimiz kendine ait estetiği olan bir İskoç imgesinin 18. yüzyıldan itibaren adım adım “inşaa” edildiğini anlatır. Örneğin bugün İskoçya denilince ilk akla gelen bere, tartan şal ve kilt, ekose etekli kıyafet adım adım oluşturulmuş ve neredeyse icat edilmiş imgelerdir. İcat derken bunlar elbette tümüyle sıfırdan ve boşluktan gelmemiş ama “yeniden” dizayn edilerek bütünsel bir imgeye dönüşmüştür.

2.3. İcat Edilmiş Gelenek

Eric Hobsbawm'a göre

“ıcat edilmiş gelenek”, alanen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşlamaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir. Aslında, mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler. Bu olgunun çarpıcı örneklerinden biri, Britanya parlamantosunun on dokuzuncu yüzyılda yeniden inşaa edilmesi sırasında bilinçli bir tercihle Gotik üslubun seçilmesi ve İkinci Dünya Savaşı sonunda, parlamanto sarayının yeniden inşa edilmesi sırasında bilinçli olarak aynı plan üzerinde yapılmasıdır. Kaldı ki, yeni geleneğin eklendiği tarihsel geçmişin mutlaka uzun bir geçmişe dayanması, zamanın karanlıklarına dek uzanması gerekmez.”¹⁶

¹⁵ Gregory Justanis, **a.g.e.**, s.38.

¹⁶Eric Hobsbawm, **Geleneğin İcadı**, çev. Mehmet Murat Şahin, 1. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı,

Hobsbawm'a göre bu süreç uzun ve çelişkilerle yürür. Bir tarafıyla eklektik bir enerji de taşır. İcat edilmiş geleneklerin özgüllüğü, sürekliliğin büyük ölçüde yapay ve uydurma olmasında yatar. Bunu anlamak için öncelikle “gelenek (tradition)” ile “görenek (custom)” kavramını birbirinden ayırmak şarttır. İcat edilmiş olanları dahil olmak üzere bütün “gelenekler”in amacı ve özelliği değişmezliktir. Gönderme yaptıkları gerçek ya da icat edilmiş geçmiş, tekrar gibi, sabit (norm olarak formalize edilmiş) pratikler dayatır.”¹⁷ Oysa görenekler belli bir yere kadar yeniliğe ve değişime engel olmazlar; onlar pratik yönergelerdir çoğu zaman.

Bir ulus kavramı için gelenek çok önemlidir. Çünkü halk kavramına gerçek ve “hayali” dokusunu veren temel harçtır. Gelenek, 1789 Fransız Devrimi sonrası, muhafazakar düşüncenin devrimci ve liberal ideolojilere ve toplumsal dönüşüm- dağılma korkusuna karşı yücelttikleri en önemli bariyerlerden biriydi. Kavram 18. yüzyıldan sonra bugün kullandığımız modern anlamını kazanır. Raymond Williams kavramın çetrefilli, soyağacını çıkarırken zorlukların altını da çizer: “En genel modern anlamıyla tradition, bir hayli güç bir sözcüktür. İngilizce'ye 14. yüzyılda eski Fransızca yakınkök tradicion'dan gelmiştir, o da Latince traditionem'den, bu da Latince kök sözcük tradere'den -vermek, teslim etmek- gelmektedir. Latince ismin (i) teslim, (ii) bilgiyi aktarma, (iii) bir öğretiyi aşılama, (iv) teslim olma veya ihanet anlamları vardı. Genel anlam (i) 16. yüzyılın ortalarında ve anlam (iv) , özellikle ihanet anlamı, 15 yüzyılın sonlarından 17 yüzyılın ortalarına kadar İngilizce'de kullanılıyordu. Fakat asıl gelişme anlam (ii) ve (iii)'te oldu. Babadan oğula aktarılan şeyler için kullanılan genel bir sözcükten, tek düşünce biçimi içinde, zorunlu saygı ve görev fikrine nasıl geçildiğini görmek kolaydır. Tradition İngilizce'de genel bir aktarma sürecinin tanımı olarak yaşamaktadır, ama çok güçlü ve genellikle başat olan, bu saygı ve görev gerektirme anlamı da vardır. Aslında traditionalism [gelenekçilik] neredeyse hiçbir yeniliğe elverişli olmayan alışkanlıklar veya inançların tanımına özgü kılınıyor gibi ve traditionalist [gelenekçi] hemen her zaman reddedilmek için kullanılmaktadır.”¹⁸

Kavram, Latince'den Batı dillerine birçok olumsuz tınıyı ya da pratik kullanım

2006, s. 2.

¹⁷Eric Hobsbawm, **a.g.e.**, s. 3.

¹⁸Raymond Williams, **a.g.e.**, s.386-388.

gibi (kelepçe) anlamlarından sıyrılarak, muhafaza edilen bir miras olarak düşünölmeye başlar. Yani Hobsbawm'ın "İcad Edilmiş Gelenek" kavramında vurguladığı "gelenek" fikri de bir tarafıyla tarihsel evrim içinde "icad" edilmiştir". Hem "icad etme" hem de "hayal" etme gelenekler gibi birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluşur ve eşzamanlı bir kural da işlemez. Yüzlerce yıllara yayılmış ve çelişkilerle dolu bir geçmiş ve geleneğin devletler-aydınlar, sanatçılar ve bürokrasi eliyle işlenmesi gerekir. Anderson'a göre ulus öncelikle "sınırlı" olarak hayal edilir. "çünkü belki de bir milyar insanı kapsayan en büyüğünün bile, ötesinde başka uluslara mensup insanın yaşadığı, -esnek de olsa sonlu sınırlan vardır. Hiçbir ulus kendini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez. En mesihçi milliyetçiler bile, sözgelimi bazı çağlarda Hristiyanlığın baştan aşağı Hristiyan bir gezegen düşleyebildikleri gibi, insan ırkının bütün üyelerinin kendi uluslarına katılacağı bir günün rüyasını görmezler."¹⁹ Ulus "egemen" olarak hayal edilir. Buradaki egemen elbette, 17. yüzyıldan itibaren aşınan aristokrasi ve imparatorlukların yeni bir meşruluk talebi çerçevesinde oluşan "mutlakiyetçi devlet" organizasyonundan, 18. yüzyıla sirayet eden "tehlikeli sınıflar"la başa çıkmaya çalışan devlettir. Son olarak ulus bir cemaat olarak "hayal" edilmek durumundadır. Anderson'a göre: "çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır. Sonraki -yüzyıl boyunca milyonlarca insanın, birbirlerini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan şey, son kertede bu kardeşlikti. Cemaat, hayal edilmiş "Biz"i mümkün kılan en önemli uğraktır. Milyonlarca birbirini tanımayan, maddi hayatta birbiriyle çatışacak kadar yerel unsurlar, bir cemaat'ın sarsılmaz yapısına ve "sıcaklığı"na dahil edilirler. Anderson bu "hayal" etme sürecini, neredeyse her ulus devlette bulunan törensel "Meçhul Asker Anıtı" üzerinden örneklendirir.

Anderson'a göre "Milliyetçiliğin modem kültürünün hiçbir sembolü, Meçhul Asker mezar ya da anıtları kadar şaşırtıcı ve kayda değer değildir. Tam da kasten boş bırakılmış olmaları ya da içinde kimin yattığını hiç kimsenin bilmemesi nedeniyle, bu anıtların çevresinde kutlanan toplumsal törenlerin, önceki zamanlarda hiçbir

¹⁹ Benedict Anderson, **a.g.e.** s. 21.

gerçek öncülü yoktur.”²⁰ “Boş” kavramı önemlidir. Meçhul anlam olarak kimsesizdir. O boşluk herkesin “dolduracağı” bir mekan ve “hayal” sağlar. Mezar somut bir kişinin değil, “herkes”in yani ulus için ölmüş şehitlerin mezarıdır. Kimsesizlik bir “kim”lik sağlar. İşte milliyetçiliğin estetik ve duyumsama momenti bu “boş”lukta gizlidir bir tarafıyla. Hiç kimse veya herkes!

Buradaki en önemli aktör, yöneticileri, bürokratları ve aydınları (sanatçılar) ile modern devlettir. “Sanayi toplumunun içindeki evrensel okur-yazarlık, hareketlilik ve dolayısıyla bireycilik, siyasal merkezileşme, maliyetli bir eğitim altyapısına duyulan gereksinim gibi çeşitli” etkenler, siyasal ve kültürel sınırların esasta çatışkılı bir durum yaratır. Devlet her şeyden çok bir dinin değil bir kültürün koruyucusu ve kaçınılmaz olarak türdeş olan ve standartlaştırıcı bir eğitimin sürdürücüsüdür. Bu eğitim sistemi, büyüyen ekonomi ve hareketli toplumda bir işten diğerine kolaylıkla geçiş yapabilen ve eşyalardan ziyade anlamları ve insanları yönlendiren işleri yapabilen türden bir personel yetiştirebilir. Bu adamların çoğu için sahip oldukları kültürün sınırları, her şeyi olmasa da işe alabilmelerini ve dolayısıyla onurlarını da sınırlandırır.”²¹

Diğer kritik düğüm ise milliyetçiliklerin en önemli imgelerinden biri olan “ölüm” veya “şehitlik” imgesidir. “biz” duygusunu canlı tutan en önemli tahayyüllerden ve gerçeklerden biridir. Gerçek diyoruz; çünkü ulus devlet süreçleri ve ulus devletlerin oluşturduğu 20. yüzyıl savaşların, direnişlerin, yıkımların da yüzyılıdır aynı zamanda. Yani buradaki “ölüm” sadece bir imge değil, aynı zamanda bir gerçektir. 18. yüzyıl Aydınlanmasının ve sekülerleşmesinin kutsallığı çözdüğü, dinin kriz yaşadığı bir aralıkta, milliyetçilik (ve sanat) yeni bir kutsallık inşa etmekte gecikmeyecektir. Yani

“Batı Avrupa’da 18. yüzyıl yalnızca milliyetçiliğin doğum çağı değil, aynı zamanda dinsel düşünce tarzlarının da günbatımıdır. Aydınlanma çağı, dünyevi akılcılık çağı, beraberinde, kendi modern karanlığını da getirdi. Dinsel inançların geri çekilmesiyle, onların kısmen yatıştırdığı ıstırap ortadan kalkmadı. Cennetin çözülmesi: Hiçbir şey mukadderatı daha rastlantısal kılmaz. Kurtuluşun, selametın abesliği: Hiçbir şey başka bir süreklilik tarzını daha gerekli kılmaz. O halde gereken, mukadderatı sürekliliğe, rastlantıyı anlama, dünyevi bir tarzda dönüştürecek yeni bir şeydi. Daha sonra göreceğimiz gibi, bu işi yapmaya çok az şey ulus kavramı kadar elverişliydi ve

²⁰ A.e., s. 23.

²¹ Ernst Gellner, a.g.e., s.186.

elverişlidir. Ulus-devletlerin "yeni" ve "tarihsel" oldukları yaygın olarak kabul edilmekle birlikte, genellikle siyasal ifadesi olma iddiasında oldukları ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve daha da önemlisi, sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce ilerlediğine inanılır.”²²

İşte bu “boş” moment, “boşluk” ve “meçhullük” ya da “ölümün kutsanması” ulus inşası ve gelenek icadının, kendisi de 18. yüzyıl çocuğu olan Romantizm ve estetikle buluştuğu en önemli uğraklardan biridir.

2.4. Irkçılık Olarak Milliyetçilik

Milliyetçilik veya ulusalcılıkların yurttaş ya da kültür veya ideoloji temelli bir cemaat-”biz” hayalinin en sert ve dışlayıcı yönünü ırkçılık oluşturur. Bu yön öncelikle kan bağı ve biyoloji üzerinden işlemektedir. “Irkçılık sadece, genetik ölçütle (deri rengi gibi) ya da toplumsal ölçütle (dinsel bağlılık, kültürel modeller, dilsel tercih, vb.) tanımlanmış başka gruptan birini küçümseme ya da ondan korkma tutumunda olma meselesi değildir. Irkçılık normal olarak böylesi küçümseme ve korkuyu içerir, ancak bunlardan daha fazla bir şeydir. Küçümseme ve korku, kapitalist dünya ekonomisindeki ırkçılık pratiğini tanımlayan şeyin yanında oldukça ikincildir. Gerçekten de ötekini küçümsemenin ve ondan korkmanın (yabancı düşmanlığı) ırkçılığın çelişkiye neden olan bir yönü olduğu bile savunulabilir.”²³ Bir ideoloji olarak ırkçılığa ilişkin en eski ve en ünlü tartışmalardan birine Avrupalılar Yeni Dünya'ya geldiklerinde ortaya çıktı. Bir İspanyol Katolik keşişi olan Bartolome de Las Casas, Yerliler'in ruhlarının kurtarılması gerektiğini öne sürerek onları savundu. Bu gerçekten önemli bir kırılma yaratarak Avrupa emperyalizmine uzun süre meşruiyet sağlayacaktır. Örneğin daha eski tarihlerde Mısırlılar M.Ö.14. Ve 15.yy da ilk kez kendilerini ve kendilerinden olmayan sınıfları ötekileştirdiler. Yunanlılar ise “barbar” kavramıyla bu ötekini başka bir terime çevireceklerdir.

18. yüzyıl modern ırkçılık teorilerinin de olduğu aralıktır. Bilimsel olarak antropolojide ilk sözde bilimsel ırk sınıflandırmasını **Carl Von Linnaeus** (1707-1778) yapmıştır. İnsanı primatlarla aynı takıma yerleştirip, bu kapsamda alt türlere (ırklara) sınıflara ayırmayı denedi. İnsan ilk kez maymunlarla aynı takım içerisine

²² Benedict Anderson, **a.g.e.** s. 24.

²³ Balibar ve Wallerstein, **a.g.e.**, s.44.

yerleştiriyor. İnsanları Amerikalı, Avrupalı Beyazlar, Afrikalılar ve Asyalılar olarak dört temel sınıf olarak ayırıyordu. Yine **fiziki antropolojinin kurucusu** sayılan **Johann Friedrich Blumenbach** (1752-1840) tarafından yapılıyordu. **Blumenbach** kafatası üzerinden be farklı tür, ırk ortaya çıkarıyor. Kafatasları üzerinden en güzel en biçimli en ideali olanını beyaz insanın kökeni olarak görüyordu. Bugün kafatası ırkçılığı dediğimiz anlayışın öncülerindendi. Milliyetçilik-ırkçılık ilişkisi bir zorunluluk olmasa da, birçok milliyetçilik projesinin açık (Nazi Almanyası gibi) ya da örtük ırkçılık tınısı taşıdığı söylenebilir.

İrkçılık milliyetçilik ilişkisi bir etnisite ya da biyoloji sorunu olmasının yanında, kökenlere giden bir tarih felsefesini de varsaymak durumundadır çoğu zaman. Yani ırkın, seçilmişlerin tarihsel ne'liği ve amacı ortaya konmalıdır. Bu ırkçı-milliyetçilik ideolojilerinin vazgeçilmez yönlerinden biridir. "Kuramsal bir ifadeyle, ırkçılık bir tarih felsefesidir; daha doğrusu tarihi, gizli ve insanlara kendi doğaları ve soylarıyla vahyedilen bir "sırrın" sonucu kılan bir tarih bilim'dir. Bu, toplumlarının ve halkların kaderinin görünmez nedenini görünür kılan bir felsefedir, onların bilmezlikten/tanımazlıktan gelinmesi bir soysuzlaşmaya ya da kötünün tarihsel gücüne işaret eder."²⁴ İrkçılık, ek bir özellik olarak, öncelikle bir üst-milliyetçilik şeklinde ortaya çıkar. Sadece siyasal bir milliyetçilik, rekabet ve sürüp giden bir savaş evreninde uzlaştırmacı bir pozisyon olarak algılanır, yetersiz görülür. İrkçılık, "eksiksiz" bir milliyetçilik olmayı arzular, bu milliyetçiliğin de ancak ulusun dışarıya ve içeriye karşı bütünlüğü üzerine kurulduğu takdirde bir anlamı ve şansı olacaktır. İrkçılık meselesinde en önemli uğrak etnisitedir.

Peki bu etnisiteyi ne kurmaktadır? Yani etniklik nasıl üretilir? Sadece kan bağı yani biyoloji üzerinden üretilmez elbette. Etniklik nasıl kökenlerin en doğal olarak üretilir? Burada iki unsur vardır: dil ve ırk. Bu ikisi çoğunlukla birlikte düşünülür, çünkü sadece bu ikisinin birbirini tamamlaması "halk"ı mutlak bir biçimde özerk bir birlik olarak sunmaya olanak verir. İkisi birlikte ulusal karakterin yani halka içkin olduğunu ifade eder. Ancak her ikisi de şu anki bireylere, siyasal ilişkilere oranla bir aşkınlık gösterirler. Dil ve ırk, tarihsel topluluklarının kökenlerini bir doğa olgusunda (dillerin ve aynı şekilde ırkların çeşitliliğinin bir kader gibi

²⁴Balibar ve Wallerstein, **a.g.e.**, s.63.

görünmesinde) bulmanın, fakat aynı zamanda bu toplulukların süremlerine bir anlam vermenin, bu süremin olumsuzluğunu aşmanın iki yoludur. Bununla beraber duruma göre bazen biri, bazen diğeri başat hale gelir; çünkü ikisi aynı kurumların gelişimine dayanmaz ve aynı sembollere, aynı ulusal kimlik idealleştirmelerine başvurmaz. Başat yönü dilsel olan ya da ırksal olan bir etnikliğin farklı eklemlenmesinin belli siyasal sonuçları vardır.

2.5. Bir İdeoloji Olarak Milliyetçilik

Milliyetçiliklerin estetik ve romantizmle buluştuğu zengin okyanusu anlamak açısından kendisi de modern bir kavram olan ideoloji kavramını anlamak gerekiyor. Kavram öncelikle zihinsellik- bilgi (episteme) tınısı taşısa da “hayal” etme üzerine de fazlasıyla etkili olacaktır. Hatta milliyetçilik öncelikle bir ideoloji olarak düşünülür. Onu dini anlayış ve duygulardan öncelikle bu ayırır. İdeoloji bugün sözlükçenin en yaygın kavramlarından ve eleştirel teorinin vazgeçilmez araçlarından biridir. Oysa kavram bildiğimiz anlamı düre kavramlar gibi (gelenek, ulus, kültür ve estetik) 18. yüzyılın debdebeli döneminden itibaren kazanacaktır. İdeoloji öncelikle yükselen entelektüel sınıf ile de alakalıdır. Daniel Bell'in dediği gibi: “ideoloji analizi tam anlamıyla entelijansiya tartışmasına aittir. Rahip için din neyse, entelektüel için ideoloji odur. Bu aslında bize dünyanın büyüklüğüne dair bir ipucu vermekte ve çok değişkenli fonksiyonlarının sebebini göstermektedir. ideoloji kelimesi Fransız filozof Destutt de Tracy tarafından 18'inci yüzyılın sonunda icat edilmiştir.

Özellikle De Tracy, Helvetius ve Holbach gibi materyalistler ve Aydınlanma filozoflarıyla birlikte, Kilise ve Devlet tarafından teşvik edilen geleneksel inanç ve otorite yöntemleri dışında bir 'hakikat'tanı bulmaya çalışıyordu. Ve aynı şekilde, bu adamlar, Francis Bacon'un etkisi altında, hepsi Platon'un mağarasındaki gölgeler gibi hakikat illüzyonları yaratan tesadüfi eğilimlerin, ön yargısal çarpıtmaların, yetiştirilme özelliklerinin, şahsi menfaat müdahalelerinin ve basit inanç isteğinin kusurlarını ortadan kaldıracak bir yol arıyorlardı: Amaçları "nesnel" hakikate ulaşmak ve düşüncüyü "düzeltmek" için fikirleri "arındırmak"tı. Bazıları, örneğin Helvetius, çarpıtmaların nasıl başladığını görmek için kökene inip fikirlerin gelişimini araştırmak gerektiğine inanmıştır. De Tracy fikirlerin algılanması

sağlanarak "arındırılabilirliğine" inanmış -Fransız'ların zar zor gizlenen din karşıtı yorumuyla, İngiliz ampirizminin geç kalmış bir şekli- ve fikirlerin bu yeni bilimine "ideoloji" adını vermiştir.”²⁵

Yani De Tracy fizik, biyoloji gibi “pozitif” anlamda bir düşünceler bilimi kurmak istemiştir. 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesinin, ilerleme ve düzen fikrine bağlı bir iyimserlik vardır bu istekte. Fakat kavrama bugün kullandığımız anlamdaki tınısını bir siyasetçi-asker verir. Yani Napolyon! 18. yüzyıl Fransız Devrimi sonrasının büyük figürü, alt sınıftan birinin İmparator olabileceğini ilk defa gösteren bir Korsikalı lider. Napolyon ideoloji derken başta aydınlar ve muhalifleri hedef alarak, “çıkarıcı düşünceleri” manipülasyonları vurgular. Yani düşünceler bilinçli olarak çarpıtılmaktadı. Kavramın olumsuz yan anlamları Napoleon'la birlikte ortaya çıkacaktır. İktidarını sağlamlaştırmış olarak, Milli Enstitü'deki ahlak ve siyaset felsefesi derslerini yasakladı ve "ideologlar"ı ahlakı ve vatanseverliği yıkan sorumsuz spekülâtörler olarak ilan etti.

Fakat ideolojiye güçlü anlamını vermek için Marx'ı beklemek gerekecektir. Marx kavramı o kadar zengin bağlamlarda ve politik ilintileriyle kullanır ki, rakipleri bile bu zenginliği kısa sürede içermek durumunda kalırlar. Marx'ın ideolojiye verdiği bu zengin bağlam milliyetçilikleri anlamak içinde elzem hale gelir. “(...) ideoloji kelimesinin tuhaf bir şekilde farklı birtakım dönüşümlere uğraması Marx sayesinde olmuştur. Alman ideolojisi (The German Ideology) eserinde belirttiği gibi, Marx'a göre ideoloji felsefi idealizmle veya fikirlerin otonom olmalarıyla ve fikirlerin, bağımsız olarak, hakikati ve bilinci ortaya çıkarma gücüne sahip olmalarıyla ilgilidir. Bir materyalist olan Marx'a göre bu, tam tersinden çok, "varoluşun bilinci belirlemiş" olmasından dolayı yanlış. Fikirlerden bir gerçeklik portresi çizmeye çalışan her girişim yalnızca "yanlış bilinç" üretti. Böylece, örneğin, Marx'ın ideoloji ve yabancılaşma analizinin çoğunda kendisinden yararlandığı Feuerbach'ın izinden giderek dini bir yanlış bilinç olarak düşündü: Tanrılar insanların akıllarının eseri ve yalnızca bağımsız olarak var olmak ve insanın kaderini belirlemek için ortaya çıkmışlardı. Bu nedenle din bir ideolojidi.”²⁶ İdeolojinin modern bir kavram olarak tarifini yapmak zordur. Ama yine de Terry Eagleton gibi kavramın ne anlama

²⁵Daniel Bell, **a.g.e.**, s.433.

²⁶Daniel Bell, **a.g.e.**, s.434.

geldiğine dönük bir liste yapılabilir. Yani

“ (a) toplumsal anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; (b) belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi; (c) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler; (d) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaşmaya hizmet eden yanlış fikirler; (e) sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim; (f) özneye belirli bir konum sunan şey; (g) toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri; (h) özdeşlik düşüncesi (i) toplumsal olarak zorunlu yanılama; (j) söylem ve iktidar konjonktürü; (k) içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam; (l) eylem-amaç ve inançlar kümesi; (m) dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması; (n) anlamsal [semiotik] kapanım; (o) iyinde, bireylerin, toplumsal yapıyla alan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam; (p) toplumsal yanılamanın doğal gerçekliğe dönüştüğü süreç”²⁷

İdeolojiyi tam da bir devlet adamının (Napolyon) ikircikli ve “sıradan” anlamla kullanılması kavramın modernliğini gösterir. İdeoloji daha önce başka kavramlarda görünmeyen (idea-geist vb) çok geniş bir kapsayıcılığa sahiptir; neredeyse bir “havuz kavram”dır. Bu belirsizlik ve esneklik kavramı zayıflatmaz tam tersine işlerlik ve kullanım gücü verir. Ulus ve milliyetçilikleri anlamak için üretilmiş olan “hayali cemaat”, “icat edilmiş gelenek” gibi tanımlar çok rahat ideoloji çerçevesinde düşünülebilir. İdeolojinin bir doktrin ve devlet tınısı onu uluslaştırma projelerindeki devlet-litera ve bürokrasi bağlamı içinde düşünülmesini de sağlar. Althusser'e göre ideoloji bir “çağırma” özelliği taşır ve öznelere yöneliktir. “İdeoloji, toplumsal formasyonu meydana getiren üç ana düzeyden biridir (ekonomik, politik ve ideolojik düzeyleri). Bir "toplumsal düzey", bir pratiğe bağlıdır: Ekonomik düzeyde doğa toplumsal ilişkiler içerisinde dönüştürülür, ekonomik pratiği tanımlayan budur; politik pratikte, söz konusu toplumsal ilişkiler dönüştürülür (politik pratik, bu dönüştürmeyle tanımlanır); ideolojik pratikte veya düzeyde ise, insanın kendi hayatıyla yaşayan ilişkisi demek olan ideolojik tasarımlar dönüştürülür.”²⁸

Bu anlamda klasik Marksist kuramdaki altyapı-üstyapı ikiliğinin ötesinde, ideoloji bir gölge fenomen değil bizzat bir maddiliktir. Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) devletin kendisine indirgenemez. Yani devlet sadece “zor” ile anlaşılamayacak kadar karmaşık ve özneye hitap eden salgılar üretir ki; buna “rıza” da dahildir. Althusser'in Gramsci'ye referansla yani sivil toplumda üretilen “rıza” ve

²⁷Terry Eagleton, **İdeoloji**, çev. Tuncay Birkan, 1. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s.18.

²⁸Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 9.

“hegemonya” ile ilişkilendirdiği ideoloji tanımı devlet-bürokrasi ve sınıf (burjuvazi) ilişkileri içindeki uluslaşmayı anlamak açısından da elzemdir. Ona göre DİA'lar Devletin Baskı Aygıtlarına (DBA) indirgenemez. Çünkü;

“Devletin İdeolojik Aygıtları ile gözlemcinin karşısına, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçeklikleri belirtiyoruz. Bu gerçekliklerin doğal olarak ayrıntılı bir incelemeyi, denenmeyi, düzeltilmeyi ve yeniden düzenlenmeyi gerektirecek ampirik bir listesini sunuyoruz. Bu gerekliğin içerdiği tüm sakıncaları gözönünde tutarak aşağıdaki şu kurumları şimdilik DİA'lar olarak kabul edebiliriz (adlarını saymamızdaki sıranın özel bir anlamı yoktur): - Dini DİA (Kiliseler sistemi) - Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet "okullar"ı sistemi) - Aile DİA'sı - Hukuki DİA - Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem) - Sendikal DİA -Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.) -Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)”²⁹

Uluslaşma ve milliyetçilik projeleri bir ideoloji olarak düşünülürse bu kadar geniş bir şıkta işleyerek özneleri eklemeler ve “çağrı” yapar. Tabii buradaki devleti 19. yüzyılda iyice olgunlaşan modern kapitalist devlet olarak görmek gerekir. Örneğin 1904'te yürürlüğe giren Napolyon Kod ile somutlaşan 1789 Fransız Devrimi sonrası oluşan siyasal durum gibi. “Bu kanuna göre her Fransız temelde eşit haklara sahip olacaktır. Hiç kimsenin doğuştan ayrıcalıklara sahip olmadığına altı çizilmiş, böylece hukuk önünde bireylerin eşitliği ilkesi ön plana çıkarılarak daha eşitlikçi bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte kişisel hakların vatandaşın kalitesine göre uygulanması özelliği ortadan kalkmıştır. Anayasa kanunu kapsamında hazırlatılan Medeni Hukuk tüm bireyler için geçerli olup yabancılar bu bütünün dışında tutulmuştur. (bu da ulusal bazlı bir anayasa olduğunun bir göstergesidir). Aile hukukundan bahsedilen bölümde karı koca ilişkileri, evlilik-boşanma ve miras hukuku gibi konular ele alınmıştır. Napolyon Kanunları feodalizme büyük darbe vurmuş ve feodal kalıntılarının halk üzerindeki hegemonyasını da yok etmiştir. Temelde eşitliğe dayanmak, feodalizme aykırı bir sonuçtur. Yani bahsedilen DİA modernleşmiş bir toplum üzerinde bu kadar çeşitli ve çok yönlü çalışabilir. Yeni bir “biz”i inşaa etmenin, eski toplumun bağrından çıkmış, onu çözmüş başka bir “yeni” toplumsal formasyon istediği açıktır.

Öncelikle “evrensel”, eşit bir vatandaşlık DİA'ların çalıştığı alandır. Althusser'e göre ideolojilerin tarihi yoktur; onlar “ortak” bir insanlık havuzundan

²⁹Louis Althusser, a.g.e., s.33-34.

yararlanırlar ve tümüyle bir sınıfa indirgenemezler. Sınıflar ancak bu “havuz”u ne kadar başarılı eklemleyebilirlerse sivil toplumda hegemonya ve rıza üretirler. Ütopyalar, arzular, iyi, kardeşlik, adalet, dayanışma gibi duygu ve özlemler bu havuzun önemli bileşenleridir. Buradaki en önemli uğrak “hayal” eylemidir. Althusser’e göre “ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir tasarımıdır. Buradaki “hayal” elbette zengin çağrışimli ve belirsizliğiyle psikolojik bir ağırlığa sahiptir. Toplumsal gerçeklik hayali bir ilişki ile tasarıma dönüşmektedir. Hayal kavramı Freudcu psikanalizden, mit ve arketiplere, rüyalara, sembol ve alegorilere çok ama çok geniş bir alanı da adresler. Bu anlamda ideoloji bir “yanlış bilinç”, kandırılma ya da aksama değildir. Althusser’in ideoloji tanımını daha sonraki bölümde estetiğe de bağlayacağımız çok zengin bir yönünden bahsediyoruz.

İdeoloji olarak milliyetçilik kavramını düşünmek verimli ve ulus fikrinin modernliğini anlamak açısından zorunludur. Bu milliyetçiliklerin geçmiş dönemin, aristokrat imparatorlukların veya daha öncesindeki yabanıl, kabilesel ya da Sümer'den eski Yunan kent devletlerinin “biz” veya kent yurttaşlığından farklılığını gösterir. 19. yüzyıl sanayi devrimi ile geçmiş dönemden çok ama çok farklı toplumsal dinamikler üretmiştir. Örneğin 1830'dan sonra binlerce yıldır olmayan, yani yelken, değirmen (su ve rüzgâr) ya da barut, ya da tekerlek, kılıç, mızrak vb. dışında, çok kısa sürede hayata yeni teknolojiler girmiştir. Buhar makinesi, fotoğraf, sinema, elektrik, içten patlamalı motor, tv, plastik veya günümüzdeki dijitalleşme, internet gibi. Milliyetçilikler hala içinde olduğumuz bu yeni dünya ile ilgilidirler.

Buradaki kritik nokta tüm bu teknolojik dönüşüm ve devrimleri kendine eklemleyen kapitalizmdir. Kapitalizm, elbette daha öncesinde ya da 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da ticari bir kapitalizm olarak vardır. Ama 19. yüzyıldan itibaren sanai kapitalizme dönüşecek ve bütün dünyayı değiştirecektir. Buradaki kritik aktör, aristokrasinin krizinden itibaren siyasal olarak da güçlenen burjuvazidir. Gerek İngiliz Devrimi gerekse de kendisi bir bayrağa dönüşen Fransız Devrimi sonrasındaki 1848 Devrimleri burjuvazinin geniş bir halk ittifakını yanında alarak, çoğu zaman da kapışarak (1871 Paris Komünü) kapitalizmi ve piyasayı yerleştirme uğraşının tarihsel gerilimleridir. Eski dünyanın, aristokratik imparatorlukların doğal saydığı sınıf ayrımları -aristokrasi-ruhban ve üçüncü sınıf (burjuvazi) ve de

ayaktakımı- bu yeni üretim tarzında işlemeyecektir; çünkü bütün sınıf ayrımları, “hayali” bir biz içinde eritilerek ortak bir ulus düşüncesi üretmek gerekecektir; bütün politik gerilimleri ve salınımlarıyla.

İşte, “ulusçuluğun en şiddetli safhası, sanayileşmenin ilk aşaması ve yayılması ile birlikte yürüyen safhadır. Bir dizi ıstıraplı bölünmenin birbiriyle çakıştığı anlarda istikrarsız bir toplumsal durum yaratılmıştır: keskin siyasal, ekonomik ve eğitsel eşitsizlikler vardır. Aynı zamanda kültürün sınırlarıyla çakışan yeni yönetimler doğurmaktadır. Bu koşullarda, bu çoğul ve birbiriyle kesişen eşitsizlikler bir bakıma görünür, belirgin ve kolayca anlaşılabilen etnik ve kültürel eşitsizliklerle aynı zamana rastlarsa, o zaman, ortaya çıkan yeni birimlerin etnik bayraklar altına toplanmasına yol açarlar.”³⁰ 19. yüzyıl ve 20. yüzyıldaki uluslaşma süreçleri öncelikle bu gerilimi gidermeye çalışacaktır. Marksist bir bakış açısıyla bakıldığında, milliyetçiliklerin üretmeye çalıştığı hayali “biz” sınıf farklılıklarını gizleyen ve sınıf mücadelesini ortadan kaldırmaya dönük bir ideoloji olarak işlerler. Marx ve Engels ya da 1917 Ekim Devrimi'ni yapacak Lenin, Troçki gibi isimler çerçevesinde bakıldığında milliyetçilikler, burjuvazinin ve egemen sınıfların hizmetinde, işçi sınıfı ve köylülüğü bölen, onları birbirine düşüren (1914 Birinci Dünya Savaşı) bir ideolojidir. Bu anlamda bu gerilimleri çözmeye çalışan, ya da yumuşatmaya çalışan ulusal devlet, sadece bir kültürün değil aynı zamanda yeni ve başlangıçta nazik olan ekonominin de koruyucusudur. (Genellikle bir dini koruma konusunda çıkan kalmamıştır). Eskiden sadece köylüler ya da sadece şehirli uzmanlardan oluşan bir tabakadan doğan modern ulus örneğinde devletin, etnik bir grubu dengeli bir ulusa dönüştürmek ve ekonomisini geliştirmek yolundaki çıkarları tek ve aynı görevin çeşitli yönleri haline gelir.

Milliyetçiliklere bir ideoloji olarak bakmak, seküler bir “biz” hayali ve “dışlama” süreçleri hatta ırkçılığa varan sert yönleriyle düşünmek için fazlasıyla verimlidir. Marksizan açıdan milliyetçilikler, sınıf farklılıklarını ve çatışmasını, hayali bir “biz” ile gizlemekte, 1914 1.Dünya Savaşı'nın kanlı sonuçları gibi ezilenleri, hakim sınıfların lehine birbirine kırdırmaktadır. Bu anlamda sınıf mücadelelerin yükseldiği 19.yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısı bu

³⁰Ernst Gellner, *a.g.e.*, s. 187.

çelişkiyi çözmek ve orta sınıfları hegemonize etmek için milliyetçilikler açısından bir tür emniyet sübabı görevi de görmüştür. Fakat,

“Milliyetçilik, sahip olduğu kuvvetli ideolojik karaktere rağmen, mutlak anlamda sağ, sol veya herhangi bir dinsel görüşün politikası olarak tanımlanamaz. Çünkü o, bunların üçü de değildir. Bir ideoloji olarak milliyetçilik, belirli toplumsal gruplar ya da tabakalar tarafından benimsendiği ve onlara ilham verdiği ölçüde vardır. Bu yüzden milliyetçiliğin başarısı özgül kültürel ve tarihsel bağlamlar üzerine inşa edilir. Ortaya konulan bu özellikleri, milliyetçiliğin hiçbir zaman çeşitli ideolojilerin evrensel bir uzantısı olmadığını göstermektedir. Bir zaaf ve aşınma alanı olarak görülen küreselleşme sürecinde dahi, kendini farklı bir bağlamda yeniden üretebilmektedir. Küresel bağımlılık teorilerine göre küreselleşme, geleneksel cemaat yapılarının temelini çürüterek ve milliyetçilik ideolojisini özgül ulusal bağlamlarından çıkararak yayılmayı hedeflemektedir. Ancak milliyetçiliğin paradoksal bir biçimde de olsa, küresel karşılıklı bağımlılığa özgü temel güçlerden biri olarak kendini yeniden tahayyül edebilme çabasında önemli mesafeler aldığı söylenebilir.”³¹

³¹Mehmet Karakuş, “Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği,” Ankara, **Doğu-Batı**, Sayı: 38, 2014, s.61.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ULUSUN ESTETİĞİ

Ulusun estetiği derken 18. yüzyılda uç vermiş ama kendini 19. ve 20 yüzyıl modern milliyetçilik ve ulus devlet çerçevesinde somutlayan, sanatı-edebiyatı, şiiri, ritüelleri, anıtları, mekanı ve mitleri kuşatan geniş bir alandan söz ediyoruz. Her milliyetçilik ve ulus-devlet projesi aydın ve sanatçıları, mimarları, modernleşmiş bir devlet-bürokrasi ve eğitim kurumları aracılığıyla bu estetiği oluşturmak zorundadır. Yani estetikleştirilememiş, dolayısıyla kendini sembollerde, anlatılarda ve görsellikte somutlayamayan bir milliyetçilik imkansızdır. Devlet bunu aydınlar-sanatçılar ve edebiyatçılar kadar, eğitim kurumları, devlete bağlı tarih-dil kurumları üzerinden de gerçekleştirmeye çalışır. Bütün bu süreç elbette gelenek ya da geçmişin yüzlerce yılları içinden süzülüp gelen mitolojiler, anlatılar ve sembollerle harmanlanmıştır. Bu bölümde milliyetçilik ve modern ulus devletin bu estetiği nasıl kurduğunu anlamaya çalışacağız. Ama öncelikle ulus, gelenek, kültür gibi kendisi de 18. yüzyıl sonrasının modernliği içinde ortaya çıkmış estetik-sanat ve edebi anlatı üzerine bir şeyler söylemek gerekecek.

3.1. Genel Anlamda Sanat ve Estetik

Ulus ya da milliyetçilik projelerini ister “geleneğin icadı” ya da “hayali cemaat” veya modern bir ideoloji olarak görelim, kendini estetik bir “hayal” olarak ortaya koymamış bir ulus düşüncesi neredeyse imkansızdır. Yani estetiksiz bir ulus fikri zor ve başarısız bir girişimdir. Estetik (ve sanat-edebiyat, şiir, sinema) derken aynı kültür, gelenek ya da ideoloji gibi 18. yüzyıldan sonra yaygınlaşmış bir kavram olduğunun altını çizmek gerekir. Yani ulus ile estetik fikri aynı dönemin (zeitgeist) ruhunu taşıyor. Öncelikle estetik kavramının Batı dillerindeki yeniliğine göz atmak da yarar var. Bir kavram ve duygulanıp kipinin adı olarak estetik

“İngilizce’de ilk olarak 19. yüzyılda görüldü; 19. yüzyılın ilk yansında yaygın

değildi. Yunanca biçimine rağmen, Almandada eleştirilerle dolu ve tartışmalı bir gelişimden sonra, bu dilden alınan bir ödünçlemeydi aslında. İlk iki ciltlik bir kitabın adı olarak Latince biçimiyle, Aesthetica (1750-8), Alexander Baumgarten (1714-62) tarafından kullanılmıştır. Baumgarten güzelliği görüngüsel (phenomenal) kusursuzluk olarak tanımlıyordu ve, sanat üstüne düşünürken, bunun önemi, duyularla kavrayışa başat bir vurgu yüklemesindeydi. Baumgarten'ın Yunanca kök sözcük aisthesis'den türemiş yeni sözcüğünü büyük ölçüde açıklamaktadır bu - duyu algısı. Yunanca'da temel anlam; maddesiz olan veya yalnızca düşünülebilen şeylerden farklı olarak, maddi şeylere, yani duyularla algılanabilen şeylere gönderme yapardı. Kitabı çevrilmemiş ve kısıtlı olarak dolaşıma girmiş olsa da, Baumgarten'm yeni kullanımı; öznel duyu etkinliğine ve bu alanlarda egemen olan ve de kendisinin başlıkta kullandığı sözcüğü devralan insanın özelleşmiş sanat yaratıcılığına yapılan vurgunun bir parçasıydı. ¹

Yani ulusalcılık insanlardan bir “biz” duygusu üretirken, estetik çok genel anlamlarından sıyrılıp, “güzel” anlamında olumlu bir tını kazanıyordu. Bu tarihteki en önemli örtüşmelerden biriydi. Çünkü milliyetçilik bir “biz” ve “cemaat” duygusu üzerinden insanları estetize etmeden gücünü ortaya koyamaz. Bu bir tarafıyla “ortak köken” üzerinden bir inşaa, bir tarafıyla da ortak bir anlatı havuzu üzerinden yapılmak durumundadır. Bu anlamda estetik, “19. yüzyıl başlarına ait az sayıda metinde görülür, ama 19. yüzyılın ortalarından itibaren “güzel” anlamı ağırlık kazanır ve sözcüğün sanatla sürekli güçlü bir bağı vardır. Lewes, 1879'da, sözcüğün değişik bir türemiş biçimini kullandı: Aesthetics, "duyumun soyut bilimi" tanımıyla. Yine de, anaesthesia [anestezi], fiziksel duyum yoksunluğu anlamıyla, 18. yüzyılın başlarından beri kullanılagelmişti; ve de 19. yüzyılın ortalarından itibaren, tıptaki ilerlemelerle birlikte, anaesthetic -gitgide popüler olan sıfatın olumsuz biçimi- "duyumdan yoksun" ya da bu "yoksunluğun aracı" anlamına gelmek üzere, özgün geniş anlamıyla yaygın biçimde kullanılıyordu. Bu doğrudan olumsuz biçimin kullanılışı, en sonunda, güzellik ve sanata göndermede bulunan başat kullanıma bağlı olarak, unaesthetic veya nonaesthetic gibi olumsuz biçimlere yol açtı.”² Görüldüğü gibi modernliğe giriş yapmış yepyeni bir kavram ile karşı karşıyayız. Baumgarten

¹Raymond Williams, a.g.e.. s. 390.

²A.e., s.391.

aynı fizik veya kimya gibi bir “duyumsama bilimi” inşaa etmeye çalışıyordu. Ya da en genel anlamda “güzel”i araştıran başka bir bilimsel kıta. Kavram 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıldan itibaren, özellikle de Kant ve Hegel’in zirvede durduğu Alman İdealizmi ve daha sonra detaylandıracağımız Alman Romantizmi ile günümüzdeki anlamını kazanacaktır. Yunanca’dan Latinceye uzanan dilsel soyağacı içinde bugün anladığımız anlamda sanat (Art) kavramı da önemli dönüşümler geçirmiştir. Yunanlılar için sanatı karşılayan özel bir kavram yoktu. Genel anlamda “techne” üretmeyi, ihtimamı ve hüneri yani maddeyi biçimlendiren bir poesis (üretim) olarak görülüyordu. Latince Ars ise daha çok zenaatı vurgulayan çok ama çok geniş bir alanı kuşatıyordu. Örneğin bir çeyiz sandığı yapıcısı ile kilise duvarını boyayan ressam aynı “ars” içinde değerlendiriliyordu. Williams bu dönüşümü şöyle anlatır:

“Art’ın her türden beceriye gönderme yapan başlangıçtaki anlamı, İngilizce’de hala etkindir. Ama daha özelleşmiş bir anlamı yaygınlaşmış ve the arts [sanatlar] ile büyük ölçüde artist sözcüklerinde başat hale gelmiştir. Art İngilizce’de 13. yüzyıldan bu yana kullanılıyor, yakın kökü Eski Fransızca art, kök sözcük Latince artem "beceri". Başat bir anlam özelleşmesi olmadan, matematikten tıbbı, oltayla balık tutmaya kadar çeşitli konularda 17. yüzyılın sonlarına kadar yaygın biçimde kullanılmıştır. Ortaçağın üniversite müfredatında arts dilbilgisi, mantık, retorik, aritmetik, geometri, müzik ve astronomiydi ve artist 16. yüzyıldan itibaren öncelikle bu bağlamda kullanıldı; gerçi neredeyse aynı dönemde herhangi bir becerikli kişiyi (aslında bu anlamıyla 16. yüzyılın sonlarına kadar artisan [zanaatçı] ile özdeşti) ya da bir başka gruplandırmadaki sanatların, yedi ilham perisinin gözettiği sanatlardan birinin uygulamacısını tanımlayacak gelişmeler görülür: tarih, şiir, komedi, trajedi, müzik, dans, astronomi. Sonra, 17. yüzyılın sonlarından itibaren, sözcüğün o güne dek açıkça temsil edilmemiş bir grup beceriye gitgide yaygınlaşan özelleşmiş bir uygulanaşı gözlemlendi: boyama, çizme, oyma ve heykel. Art ve artist’in bu becerilere gönderme yapan şu andaki başat kullanımları 19. yüzyılın sonlarına kadar tam olarak yerleşmemişti, ancak 18. yüzyılın sonlarında bu gruplandırma içinde ve oymacıların Kraliyet Akademisi’nden çıkarılmalarına özel bir göndermeyle, artist [sanatçı] ile artisan [zanaatçı] -ikincisi "entelektüel", "düşsel" ya da "yaratıcı" amaçlan olmayan "hünerli el işçisi" olarak özelleşmiştir- arasındaki artık genelleşmiş ayrım güçlenip tutundu. Artisan’ın bu gelişmesi ve scientist’in 19. yüzyılın ortalarındaki tanımı artist’in anlam özelleşmesine ve şimdi liberal değil de güzel

denen sanatların (fine arts) ayrılmasına olanak verdi. Soyut, büyük harfli Art'ın kendi iç, ama genel ilkeleriyle ortaya çıkış yerini belirlemek güç. Çok sayıda akla yakın 18. yüzyıl kullanımı var, fakat kavram 19. yüzyılda genelleşti.”³

Yani modernlik Zanaat ile Sanatın, Ars ile Art'ın ayrımı ile de ivmelenecektir. Bugün sanat dediğimizde kullanım nesnelere veya bir amaca değil “amacı kendi olan” (Kant) ve düşselliği, hayali, fanteziyi sembolleri taşıyan zengin bir belirsizliği anlamış oluruz. Hatta zanaat sanat için bir tür hakarete dönüşür. 20 yüzyıl modernizmine gelindiğinde ise estetik ya da sanat artık kullanımı daha kolay ve yaygın hale gelecek sadece sanatla değil örneğin tıpla da ilişkili uzmanlık alanlarına dönüşecektir. Peki biz ulusun estetiği dediğimizde ne kastediyoruz. Yukarıda verdiğimiz kavramın evrimi ve diğer kavramlarla ilişkisi (kültür, ideoloji) açısından bakıldığında bu estetik, şiirlerden, başta heykel olmak üzere görsel sanatlara, mimariye, edebiyat ve şiirden sinemaya çok geniş bir alanı kuşatır. Ulus “hayal” edilirken, ya da gelenekler icad edilirken geçmişten, tarihten süzülüp gelen semboller, ritüeller, mitolojiler veya masallar kadar bunların taş duvara nakşedildiği ya da şiire edebiyata esin verdiği çok ama çok verimli bir havuzdan söz ediyoruz. Ulus inşaa etme sürecinde siyasal elit veya bürokrasi kadar sanatçılarda bu süreç etkin imge sağladılar. Özellikle ulusalcılığın merkezi noktalarından dil düşünüldüğünde edebiyatın bu süreçte ciddi bir ağırlığı vardır. İmparatorluk bakiyesi bir coğrafyada milliyetçi projeler özellikle dili rafine edip ulus devlet sınırları içinde daha akışkan hale getirirler. Elbette burada ulus devletlerin ayrılmaz ulus kurumları- okullar, müzeler ve üniversiteler fazlasıyla etkindir. Ulusun estetiğinin en önemli yönü hiç istisnasız sembol üretimidir.

İnsanlık en eski tarihlerden itibaren, Taş Devri'nden MÖ 17.000 binlere uzanan geçmişte mağara duvarlarına bir şeyler çizdiler boyadılar. Ya da Willendorf Venüs'ü

gibi 11 cm'lik bir yontunun MÖ 28.000 ve 25.000'lerde yapıldığı sanılmaktadır. Anlam üreten bir canlı olarak insan (homo semiotics) başta dilin kendisi olmak üzere semboller üretmişti. Dilde olsun sanatta olsun bizim simge olarak Türkçeleştirdiğimiz “sembol sözcüğünün kökeni, eski Mısır dilindeki “symbolon”

³Raymond Williams, a.g.e. s.391

sözcüğünün Grekçe'ye geçmiş hali olan symballein fiilidir;

“birlikte tartışmak, birlikte birleştirmek, bir arada toparlayıp bağlamak” anlamlarına gelir. Latince’ de symbolum biçimine dönüşmüştür. Platon Şölen diyalogunda, kavramı tamamlama ilişkisi içinde düşünür. Symbolon, ilk anlamı ikiye bölünen bir çanak parçasıdır. İki insan birbirine konuk oldu mu, bu çanak parçalarından birini dostluklarının belirtisi olarak alır saklarlar, kendileri ölünce çocuklarına bırakırlardı. Sembol anlamı oradan gelmedir.”⁴

Yani çanak parçası dostluğun imgesini ve anısını barındırır. Elbette çanak bizzat dostluğu göstermez ama onu imgeler. Semboller dilin en önemli parçasıdır. Neredeyse vazgeçilmezdir. Sembolleştirme ulusal devlet ve milliyetçilikler için sadece estetik veya sanatsal değildir elbet. Örneğin bayrak en temel sembol ve armalardan biridir. Neredeyse ulus devleti ayırt edici ve kutsallığı olan bir imgedir.



Resim 3. 1.Willendorf Venüsü, 7 cm, M.Ö. 28.000-25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi.

Dilin kökenlerinden biri de sembol kadar metafor olarak bilinir. Yunanca

⁴Platon, **Şölen**, çev. Sabahattin Eyüpoğlu-Azra Erhat, 1. Baskı, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s.29.

“taşımak” anlamına gelen kelime, bir şeyi başka bir şeye, anlama taşımaktır. Örneğin tarih biliminin kurucularından Vico, bu metaforlaştırmayı, Tanrılar çağı, Kahramanlar Çağı ve İnsan Çağı olarak sıraladığı insanlık evrimi içerisinde ilksel bir ünlemin taşıyıcısı olarak görür. Volkan patlaması ya da şimşek çakması bu ilk metaforlarlaştırmaların ve Tanrılar Çağının başlangıçlarından biridir. “Bu şimşek çakması, birçok Jove'ları olan ve yanlış düşüncelere kendilerini kaptıran insanları sersemletmiş ve korkutmuştur. Varro, bu Jove'ların kırk tanesini sayabilmiştir ve Mısırlılar kendi Jove'ları Ammon'un, hepsinin en eskisi olduğunu iddia etmişlerdir. Tertullian, üç yüz tane sayar. Onlar, fırtınadan ve ortalığın aydınlanmasından ve Jove'un kuşları olduğu savunulan kartalların uçuşlarından geleceği haber vermeyi de kapsayan bir çeşit tanrısallığa döndüler. Ancak, Doğu'dan gelenler arasında gezegenlerin hareketlerinin müşahedesinden ve yıldızların görünümlerinden dolayı daha ince bir tanrısallık doğmuştur. Böylece Zerdüşt, gentiller arasında ilk bilge insan olarak şerefendirilir. Bochart, ona "yıldızların yorumlayıcısı" adını verir. Tıpkı, ilk halk bilgeliğinin Doğu'dan gelenler arasında doğması gibi, onlar arasında da ilk monarşi ortaya çıkmıştır.”⁵

Yunan mitolojisindeki Zeus ya da Roma mitolojisindeki Jüpiter (jove) bu etimolojik evrimi anlatır. Yıldırım, volkan Vico'ya göre ilk metaforların dolayısıyla çoktanrılı dinlerin kaynağıdır. Yine Vico'ya göre insanların tarımsal döneme (neolitik) ve yerleşik hayata geçtikten sonra hayatlarına başka metaforlar ve semboller eklenir. Başak ve demet bunlardan biridir.

“Yetenekli sanatçı gönlünce bir düzenlemeyle, Romalı değnek demetlerini (fascies) , değnek demetine dayanan bir kılıcı ve bir para kesesini, bir teraziyi ve Merkür'ün yılanlı asasını sergilemiştir. Bu sembollerin ilki, değnek demetleridir. Çünkü babaların güçlerinin birleşmesiyle ilk sivil imparatorluklar ortaya çıkmıştır. Gentiller arasında, bu babalar, kâhinlikle ilgilenen ilahi yönü olduğu kabul edilen bilgelerdi, kehanetleri almaya veya onların anlamlarından emin olmaya kendini adanmış din adamlarıydılar ve kesinlikle kehanetlerde gösterildiği gibi, inandıkları şeyin tanrının isteği olduğunu söyleyerek emreden monarklardı. Sonuç olarak onlar, hiç kimseye değil, sadece Tanrı'ya karşı sorumluydular. Değnek demeti (fascies) ilahiliği ifade eder. Dünyanın ilk hükümdarlık asalarının bunlar olduğunu görebiliriz. Bu babalar, toprakların paylaşılmasıyla ilgili kargaşalıkta, yukarıda söz ettiğimiz gibi, efendilerine karşı ayaklanan famulerin (ailelerin-soy) kuşaklarına direnmek için, doğal olarak, belli birliklerin başlarından oluşan egemen senatonun ilk birlikleri altında birleştiler ve kendilerini kapadılar (veya birçok aile krallarından böyle

⁵Giambattista Vico, **Yeni Bilim**, çev. Sema Önel, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2007, s.65.

senatolar yaptılar). Bunlar, kahramansal şehirlerin ilk kralları olmuşlardır. Eski tarihin bize çok belirsiz de olsa anlattığı gibi, insanların ilk dünyasında krallar, tabiat tarafından yaratıldı.”⁶

Tarımsallığı ve ilk aristokratları simgeleyen başak, demet sembolü bugün hala ulus estetiğinde önemlidir. Değnek demeti yani Latince kökenli faşizm, daha sonra değineceğimiz gibi bu etimoloji içinde modern anlamını, yani birlik, kardeşlik anlamını kazanacaktır. Kraliyetlerin kökeni olan ve bol miktarda sembol olarak kullanılan Asa, tarımsal değnekten ve çobanlı bir imgeden gelir.

Burada yine Williams'a referansla imge ve imaj kavramlarının da evrimi hakkında bir şeyler söylemek zorunlu. İmago Latince kökenli bir kavram olarak ilk defa ölmüş aristokratların yüzünden alınan balmumu kalıbı anlatıyordu. Ya da hayale etmek kavramı gibi bir maddesizliği somutluyordu. “Image'nin 13. yüzyıldan itibaren İngilizce'deki en eski anlamı fiziksel bir suret veya benzerlikti. Bu aynı zamanda Latince kök sözcük imago'nun da en eski anlamıydı, ancak Latince'de hayalet, kavram veya düşünce anlamı da gelişmişti. Imitate'in [taklit etmek] gelişimiyle olası bir kök ilişkisi vardır, ama bu süreçleri anlatan pek çok sözcükte olduğu üzere vision [görü] ve idea [düşünce]), "kopyalama" düşünceleri ile imagination [hayal gücü, imgelem] ve imaginary [hayali, imgesel] düşünceleri arasında derin bir gerilim vardır. Bunların her biri İngilizcede başından beri, açıkça görülmeyenin yanı sıra var olmayanı görmeye ilişkin hayli eski bir anlam da dahil, hep zihinsel kavramlara gönderme yapmıştır. Ancak istenmeyen anlam 16. yüzyıla kadar yaygın değildi. Image'm fiziksel anlamı 17. yüzyıla kadar başattı, ancak 16. yüzyıldan itibaren daha geniş olan anlamı, büyük ölçüde zihinsel bir gönderimle kuruldu ve 17. yüzyıldan itibaren edebiyat tartışmalarında, yazı veya konuşmadaki bir "figürü" anlatmak üzere önemli bir özelleştirilmiş kullanımı vardı. Fiziksel anlam çağdaş İngilizce'de hala geçerlidir, ama idol'le birbirine taşan, istenmeyen yan anlamlar kazanmıştır. Zihinsel kavrama ilişkin genel anlam hala normaldir ve edebiyattaki özelleştirilmiş kullanımı yaygındır.”⁷

⁶Giambattista Vico, **a.g.e.**, s.37.

⁷Raymond Williams, **a.g.e.**, s.190.

3.2 Modern Ulus ve İmge



Resim 3. 2. Paris'te silahlı bir kadın sans-culotte, yapan bilinmiyor, 1792 civarı.

Semboller, imgeler ya da alegoriler olsun yabancı toplumlardan uygarlığa, kabile devletinden imparatorluklara bütün siyasal yapılar sembolleri, sanatı ve mimariyi kullanırlar elbette. Başta kutsallık ya da din bu süreçlerle kopmaz bağlarla bağlıdır. Kartal, aslan ya da kılıç-kalkan, mızrak, flamalar, şimşek modern ulus devlete devreden, çoğu doğa kökenli ve hala kullanılan önemli simgelerdir. Bunlara bakıldığında özellikle feodal imparatorluklar göze alındığında daha çok güç-yıkıcılık,

büyükölük belirler iktidar estetiğini. Modern ulus devletler estetiğini oluştururken bunlardan yararlanmakla beraber çok daha seküler bir çözüm üretir. Çünkü modern devlet sınıfsal ayrımları orta ve hayali bir “biz” ilişkisi içinde eritmek zorundadır. Anayasacılık, demokrasi ve cumhuriyet fikri Amerikan ve Fransız Devrimlerinden itibaren modern devleti belirleyecektir. Geçmişin sınıf farklarını ve tabakalarını vurgulayan, aristokrasi ve ruhbanın imtiyazlı olduğu bir devletten çok farklı bir siyasal mekanizmadan bahsediyoruz. Elbette bu modern tahayyöl, ulus hayali sürecinde geçmişin mitlerinden, imgelerinden ve dini imgelem ve sembollerden fazlasıyla yararlanır, ama onu daha dünyevi bir demokrasi-halk fikri üzerinden inşaa eder. Örneğin Fransız Devrimi sonrası Fransa, gemici flamalarından gelen üç dikey rengi (Kırmızı, Mavi, Beyaz yani Kardeşlik, Özgürlük ve Eşitlik) bayrak olarak seçerek geçmişin taç, kılıç veya aslan veya haç gibi dinsel tınılı imgelerinden epey farklı bir simgesellik üretir. Bu estetik üretilirken elbette Amerikan-Fransız Devrimlerinden gelen ve etnisite ve kültürü çok vurgulamadan kendini yurttaşlık üzerinden tanımlayan bir milliyetçilikle, başta Alman olmak üzere gecikmiş modernliklerin (Rus, Osmanlı-Türkiye gibi) ürettiği, savunmacı, ırk ve etnisite veya kültür ağırlıklı milliyetçiliklere göre farklıdır. Yine örneğin Fransız Devrimi altsınıfları orta sınıf ve burjuvaziyi sembolik Frigya şapkası üzerinden buluşturmaya çalışmıştır.

Örneğin devrimin kadın simgelerinden

“Marianne'ın sureti her yerde, gazetelerdeki resimlerde; paralarda, kralların, papaların ve aristokratların büsderinin yerini alan heykellerde görölüyordu. Marianne'ın sureti halkın hayalgücüne hitap ediyordu çünkü insan bedeni içindeki hareket akış ve değişimlere yeni, kolektif bir anlam veriyor, artık yeni bir hayatı besleyen hareketi akışkanlaştırıp serbestleştiriyordu. Devrim Marianne'ın düz burunlu, yüksek kaşlı, dolgun çeneli yüzünü genç bir Yunan tanrıçasından almıştı; bedeni ise genç bir annenin daha dolgun, evcimen formuna meylediyordu. Marianne bazen göğüslerine ve bacaklarına yapışan eski dökümlü elbiseler içinde görünüyor, bazen de Devrim ona o günün elbiselerini giydiriyor ama göğüslerini açıkta bırakıyordu. Devrimci ressam Clement 1792' de tanrıçayı ikinci şekilde resmetmişti. Resimde Marianne'ın göğüsleri diri ve dolgun, meme uçları fırlaktır. Clement bu Marianne versiyonuna "Cumhuriyet Fransası bağrını bütün Fransızlar'a açıyor" başlığını vermiştir. İster elbise giymiş ister çıplak resmedilsin, Marianne kendini teşhir eden şehvetli bir kadına dair en ufak bir ima taşımıyordu; bunun nedenlerinden biri de Aydınlanma döneminin sonlarında göğsün bedenin erojen bir bölgesi olarak

olduğu gibi erdemli bir bölgesi olarak da görülüyor olmasıydı”⁸

Göğsü açık kadın aynı zamanda beslenmeye ve kardeşliğe doğru “eşitlikçi” bir vaat barındırır.



Resim 3. 3. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 2,6x3,25 m 1830. Louvre Müzesi.

Bu anlamda Delacroix'nın 1830 tarihli “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosu bu modern ulus estetiğini ve “biz” fikrini göstermesi anlamında öğreticidir. Hatta seküler ve İmparatorluklar sonu modern ulus fikrinin ilk estetik imgelerinden biridir. Fransız Devrimi bütün radikalliğiyle ayların ve takvimin bile değiştiği tarihsel bir kırılmayı simgeler. Delacroix Devrim sonrası 1830'lardan 1848 devrimlerine giden krizli süreci resmetmiştir. Tablo bugün Fransa'nın para ve pullarda kullanılan resmi imgelerinden biridir. Resim barikatlardaki toplu bir anı anlatmaktadır. Fransız

⁸Richard Sennet, **Ten ve Taş**, çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s. 256-257.

aristokrasinin subayları ve Eski Rejim'in kolluk kuvvetleri, Paris yoksullarının, köylülerinin, küçük burjuvazinin birleştiği ve imgesel, üstü çıplak Frigya başlıklı bir kadının önderliğinde çarpışmaktadırlar. Elbette kadın somut biri değil, mitolojik tınlı bir figür olmasına rağmen, bir halk ittifakının, sınıfları birleştiren bir “biz”in de yol göstericisidir. Yapıt birçok modern ulus fikri tarafından da yorumlanacaktır ileride.

Tekrar Fransa'ya dönecek olursak, aristokrasinin barok-rokoko ya da antik-klassiğinden çok farklı mimari tasarımlara da değinmek gerekecek. 1728 doğumlu Étienne-Louis Boullée Devrim öncesi tasarladığı ve Newton'a adadığı gerçekleşmemiş tasarımıyla 20. yüzyılın mimarlığını belirlemiş, neredeyse ilk modern anıt tasarımlarından birini yapacaktır. Fransız Devrimi mekânı da özgürleştirmek istiyordu. Eski Rejim'den ve İmparatorluk vizyonundan farklı özgürleştirici bir mekân düşlüyordu. Açık mekânın özgürleştirici güçlerine duyulan inancı en iyi örnekleyen kişi, 1768 yılında Paris'te doğan ve 1799'da ölene dek orada yaşayan mimar Etienne Louis Boullee'ydi. Boullee medeni, Aydınlanmış yetişkinin ete kemiğe bürünmüş haliydi. Boullee çoğunlukla kâğıt üzerinde mimarlık yapan, mimarlığı eleştirmen ve düşünür kimliğine sıkı sıkıya bağlı olan biriydi.⁹

Şaşıa, süs, kıvrım ve altın varakla parıldayan gösterişli Barok-Rokoko mimari düşünüldüğünde Louis Boullée fazlasıyla moderndir.

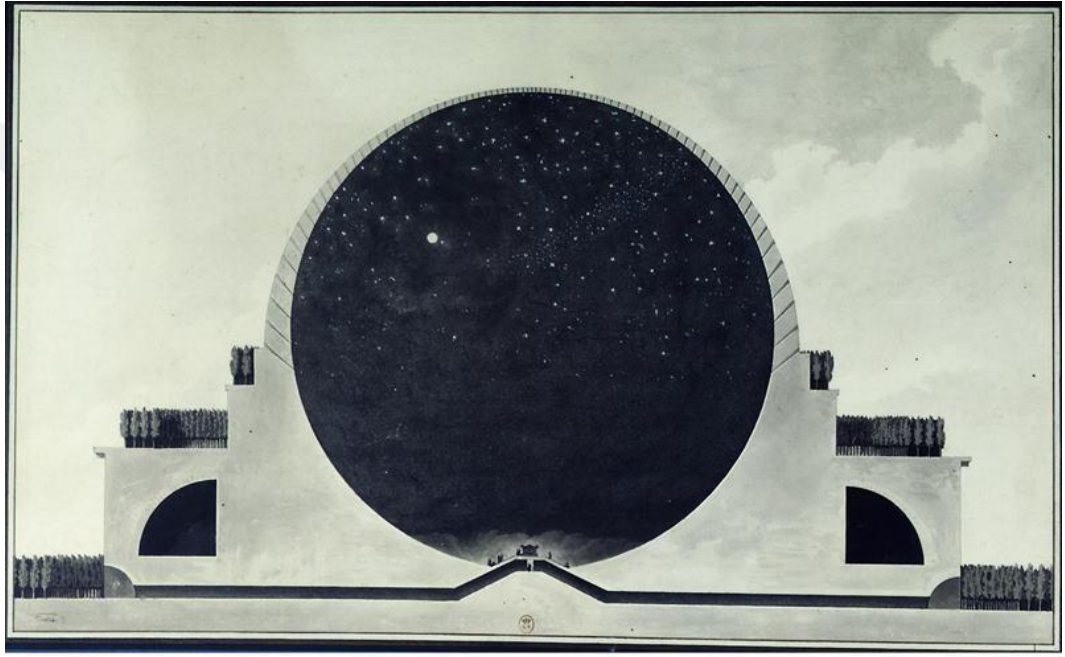
“Isaac Newton için tasarladığı anıt hiç gerçekleştirilemeyecek kadar masif bir kütleye sahipti; dönemin bütün sınırlarının dışında kalan ve hiçbir kaba sığdıramayan bir kütle. Dış cephe yerküreyi, iç mekân ise dış kabuk üzerine açılan deliklerle sanki yıldızlı bir geceyi andırırcasına tasarlanmıştı. Fakat bu yapı da, sanatçının diğer tasarımları gibi dönemin teknolojisinin imkânlarının dışındaydı. Sanatçının yapıları bu kadar masif tasarlamasının sebeplerinden birisi de, mimarının korkutucu bir yanı olmasının gerektiğini düşünmesi ile ilgili de olabilir. Fakat bu korkutuculuk Gotik mimaride verilmeye çalışıldan farklı olarak, büyük ölçekle ve yalınlıkla verilmeye çalışılmıştır.”¹⁰

Masif, sade ve minimalist anlayış kendini 1910'larda mimari ve sanatta tekrar gösterecek, özellikle 1930'lardan itibaren genç ulus devletlerin mimarisini belirleyecektir. Buna ayrıca değineceğiz, ama vurgulamak istediğimiz nokta, modern

⁹Richard Sennet, **a.g.e.**, s. 263.

¹⁰Merve Tuncer, “Yüzyılda Sıkışmış Modern Dünyaya Ait Bir Ruh: Étienne-Louis Boullée,” (Çevrimiçi) <http://arsizsanat.com/18-yuzyilda-sikismis-modern-dunyaya-ait-bir-ruh-etienne-louis-boullee>, 15.12.2018.

milliyetçiliğin geçmişin estetiği ve sembolü yanında, klasik, gotik veya barok anlayıştan farklı, hatta ona karşıt yeni bir estetiği de sahiplenmeye başlamasıdır. Delecroix ve Boullée bu anlamda öncü denebilecek denemeler oluşturdular. Bu noktaya döneceğiz. Ama öncelikle modernizmi hazırlayan ve ulus, kültür, folklor, estetik, pastorallik gibi milliyetçiliklere de çok geniş bir bagaj veren Alman Romantizmi üzerine bir şeyler söylemek gerekecek.



Resim 3. 4. Étienne-Louis Boullée, Newton Anıtı, 1784.

3.3 Romantizm ve Estetik Tahayyül

Modernizme giden süreçte ve estetik anlamında daha önce kısaca değindiğimiz Romantizm akımını açmak ulus ve estetik bağı anlamak açısından vazgeçilmezdir.

“Devrimci bir estetik hareket olan Romantizm devrimler çağında doğdu. Amerikan Devrimi (1776), Fransız Devrimi (1789) ve Sanayi Devrimi (1760-1829) klasik dünyanın değerlerini hızla değiştiren büyük toplumsal dönüşümlere yol açtılar. Romantizm edebiyatta Wordsworth ve Coleridge’in 1798 tarihli *Lirik Baladlar* adlı kitabı ile başlar. Şiirde klasik söylemin ağır ve abartılı dilinden

sıyrılarak yalın bir söyleyişle halkın anlayabileceği dizeler yer alır romantik yapıtlarda. Wordsworth'ün şiirlerinde çocukluk, gençlik, aşk, fantezi ve hayal gücü bolca yer bulur. İnsanın kendine olan inancı ve güveni, entelektüel aşk ve imgelemi birleştiren bir bütün olarak kavranır. ¹¹

Bir sanatsal üslup anlamından önce Romantizm kavramının Batı dillerindeki evrimi de düşündürücüdür.

“Kelimenin ilk defa kullanıldığı zamanlar 17. yüzyıla kadar götürülebilir. Başlangıçta, Fransızcada, İtalyanca *romanesco* sözcüğünden gelen ve daha önce 1611 yılında Cotgrave'de yer almış olan romaneskle karıştırıldı. Çok sonraları mimarlık ve sanatta roman sanat üslubunu belirtmek için kullanılmasının dışında 'romanesk' sözcüğü İngilizceye girmedi. Bu sözcüğün yerine daha sonra bütün Avrupa kıtasına yayılan *romantic* sözcüğü kullanıldı. Sözcüğün kazandığı anlam 'eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri çağını anımsatan' şey anlamını içeriyordu (İngilizce'de Romance şövalyelik romanlarını tanımlar, buna karşılık *novel* kavramı günümüz romanına daha yakındır). Bu sıfat basit anlam kaymasıyla, eski romanların olağan dışılığını ve doğallığını, manzaralarda ya da yıkıntılarda yaşatmayı düşündüren 'şey'i tanımlamaya başladı. 1654 yılından itibaren Günlük'ünde, Bath dolaylarında 'çok romantik bir yerden' söz eden John Evelyn, sözcüğü işte bu anlamda kullanmaktadır; 1666'da 'dünyanın en romantik' şatosunu betimleyen Samuel Pepys için de aynı şey söz konusudur. 'Romantic' sıfatı, bu ilk örneklerde görüldüğü gibi imgelem anlamıyla ilgilidir. Ama kısa sürede 'Romantism' usdışıyla çıkar ortaklığı kuracaktır.”¹²

Ama romantizmin doğuşu, 18. Yüzyıl Aydınlanmasını etkileyen Jean-Jacques Rousseau olmadan anlaşılamaz. Milliyetçiliklere de dozunda katkı sağlayacak, idealize köylülük, doğa, yabanıllık, “soylu vahşi”, pastorallık ve en önemlisi “yalnızlık” gibi romantik imgelerin ilk kaynaklarından. “Rousseau'nun eserleri ve özellikle **İtiraf**lar'ı bir entelektüel hareket olarak bütün Avrupa'ya yayılacaktır. Modernizm'le birlikte ortaya çıkan İtirafçı şiir geleneği de 'Rousseau

¹¹Volkan Hacıoğlu, “Devrimci Bir Estetik Hareket,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/devrimci-bir-estetik-hareket-romantizm/>, 21.03.2019.

¹²Gamze Keskin, **Kant Estetiği ve Romantisizm**, 1. Baskı, İstanbul, Alfa Yayınları, 2018, s. 148-149.

Romantizmi'nden doğmuştur. Rousseau'ya göre aklın da romantik bir tarafı vardı. 'Hangi durumda olursak olalım, bizi sürekli mutsuz eden, kendini beğenmişliktir. O susup da aklımız konuştuğunda, kaçınmamız mümkün olmayan tüm mutsuzlukların tesellisini buluruz,"diyordu. *Yalnız Gezerin Düşleri* adlı özyaşamöyküsel yapıtında. Bu sözlerinde Akıl Çağı'nın doğaya hükmeden 'kendini beğenmiş' insan tipinin eleştirisi vardı. *Yalnız Gezerin Düşleri*, başlı başına romantik bir düzyazı şiir olarak da okunabilir. Bu kitapta Rousseau, *İtirafklar*'ına da sık sık göndermelerde bulunur: Ve gün gelir de bir gün herhangi biri *İtirafklar*'ımı tarafsız bir gözle okuyabilirse, onların itiraf edilmelerinin, söylenmeleri daha az utanç verici olan ve yapmadığım için söylemediğim daha büyük kötülüklerden daha aşağılayıcı ve daha üzüntü verici olduklarını hissedecektir" diyordu.¹³

Rousseau sonrası anlam, "yalnızlık", "melankoli", "yabanıllık" Fransız Devrimi sonrası ve 19. yüzyıl başlarında İngilizcenin çok ötesine uzanacaktır. Bu anlamda bayrağı bütün siyasal gerilimiyle Almanya alacaktır. Fransa ya da daha öncesi 1648 İngiliz Devrimi gibi aristokrasiye karşı orta sınıf-burjuvazi ağırlıklı bir devrimi yapamayan ve 70'den fazla prensliğe bölünmüş, ulusal bütünlüğü gerçekleştirememiş Almanya'da bambaşka bir romantizme evrilecektir. Aslında romantizmi Alman Romantizmi olarak ortaya koyacak ve etkisi çok yüksek olacak Almanya alacaktır. Bu bir tarafıyla Hölderlin, Goethe ve Hegel'e kadar uzatılacak, Kant, Schelegel ya da Novalis gibi şairleri, filozofları içeren Jena Romantizmi ile felsefeden, şiire, dil araştırmalarından folkloru uzanan sonuçları, "kültür", "folklor", "ırk", "halk" ve doğa duyumsamalarıyla Nazi estetiğine kadar gidecek ve birçok gecikmiş modernlik milliyetçiliklerini etkileyecek bir kırılım ve birikim yaratacaktır. "Romantikler modernitedeki bitmek bilmez bir 'şimdi'ye karşı, daha huzurlu bir kozmoloji yaratabilmek adına Hint, Babil ve İskandinav mitolojisine yoğun şekilde müracaat eder, onlardan Schelling'inki gibi bir doğa felsefesi (**Naturphilosophie**) inşa eder; böylece sanayileşen, kirlenen, tahrip edilen dünyaya Odin'li, Gaia'lı, Tiamat'lı referanslarla ekolojik-felsefi bir yaklaşım sunar.

Elbette Romantizmin zengin olduğu kadar çelişkili de olan müktesebatı pek çok defa eko-faşizme de imkân sağlamıştır. Buna rağmen mitleri ve mistik güçleri

¹³Volkan Hacıoğlu, a.y.

değersizleştiren Aydınlanmacı söylemin aksine, Romantik mitoloji merakı insanlara mufassal kıssalar ve garip efsaneler temin etmiş, böylelikle onların günlük acılarını hafifletmiştir. Ejderhalar, canavarlar ve kurtlarla başlayıp Kral Arthur masallarıyla, Kızıl Elma ya da Megali Idea benzeri kutsal misyonlar etrafında devam eden etnik mitlerden giderek daha rafine ve serinkanlı bir tarih yazıcılığına doğru evrilmiştir Romantizm. Bununla birlikte bugün de dünyayı büyüleyen popüler kültür-sanat çalışmalarında görüyoruz ki, o köklerden gelmekte olan fantastik, muhayyel veya lejander tarih merakı her daim profesyonel tarihçiliğin yanı başında olacaktır.”¹⁴ Burası gerçekten önemlidir; Romantikler geçmiş, köken, efsaneler ve mitler konusunda fazlasıyla hassastır. Bu anlamda hem kırsal yaşamın, köylü-pastorallığın yüceltilmesi, hem de milliyetçiliklerin zorunlu eylemlerinden, kadim bir “köken inşaası” ve mitleştirilmiş bir geçmiş açısından 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl milliyetçiliklerine şiirden, resime, tiyatrodan romana ve de sinemaya sonsuz esin vereceklerdir.

Romantizm, Aydınlanma çağının ve klasik estetiğin akılcı, güzel, uyumlu, ölçülü dünyasına karşı, düşgücünü, hayali, akıldışını ve belirsiz olanı geçirecek; Descartes'den itibaren kutsanan akıl-doğa, özne-nesne, hesaplama, bilim, teknoloji ikiliğinde yatırımını doğaya, pastoral olana veya akılla kavranamazın alanı, sonsuzun acı-haz duygusu üreten Yüce'den yana kullanacaktır. Alman romantikleri için İngiliz püritan kapitalizminin akılcılığı ve hesapçılığına, Fransız Devriminin kozmopolit evrenselciğine karşı Romantizm kendisini sanat-şiir ve estetikte gösterecek yeni bir “seküler” din-sanat dini olacaktır.

“Romantik sanat kuramının başlıca kavramı olan yapıta baktığımızda, burada kritik önem arz eden bir ifade ortaya çıkmaktadır: Temsil. Romantiklere göre, bir metnin, bir heykelin, bir şiirin nihayete ermesi mümkün değildir. O sonsuzluğun içinde akıp giderken, muhatabına sadece bütünün bir parçasını sunmaktadır. Aşkınlığı, içkinliğe değen bir süreklilikten kopmadan sunulan bir parçadır yapıt. Her yapıt, bu yüzden, bir yeniden temsil/ re-presentation/ Wiedervergegenwartigung olarak görülmektedir.”¹⁵

Romantikler açısından sanat dini ikame eden seküler bir imgelem, eleştiri ve

¹⁴ Hasan Aksakal, a.y.

¹⁵ Hasan Aksakal, “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi,” (Çevrimiçi)
<http://www.ekdergi.com/alman-romantizminde-sanat-elestirisi>, 24.02.2019.

yorumlama alanıdır. Bu anlamda bir pastoral imgelem ve doğa olarak romantizm, “Yalnızlıktır, birliktelik coşkusudur, sevinçtir, garip olandır, sevilendir. Düştür, karabasandır, hayal kurdurandır, hayalleri resmettirenidir. Şiirdir; duygudur, aşkın dizelere kavuşmasıdır. Ezgidir, bir notanın hüznüdür. Karlar içerisinde açan çiçektir. Kıvrımlı ağaç dallarıdır, terk edilmiş katedraldir, yalnız ağaçtır, ayı seyreyleyen aşıklardır. Mavidir, yeşildir, sarıdır, günbatımı rengidir. Göl kenarında şiir yazan adamın ucu tükenmiş kalemidir. Mum ışığında beste yapan müzisyendir. 'Carmen'dir. Don Giovanni'dir. Yedinci Senfoni'nin ikinci kısmıdır. 'Medusa'nın Salı'dır, deliliktir, açlıktır. 'Halka Önderlik Eden Özgürlük'tür, eşitliktir, isyandır, bayrak taşıyan cesur Fransız kadınıdır. Ölümü kucaklayan İspanyol vatandaşıdır, dua eden ellerdir, ateş açan acımasız askerdir. Ama o en çok da 'Sis Denizi Üzerindeki Kaşif'tir.¹⁶



Resim 3. 5. Caspar David Friedrich, 'Sis Denizi Üzerindeki Kaşif, 1818, Hamburger Kunsthalle.

¹⁶Gamze Keskin, *a.g.e.*, s. 155-156.

Sırttan görüntüsü, ki sanat tarihindeki neredeyse ilk sırttan kadrajdır; özgüvenle, sisler arasında sarp uçurumları seyrederek, sonsuz bir “Yüce” yi, doğayı ve de manzarayı deneyimler. “Yüce” dinsel, kutsal ya da mitolojik (daha çok Yunan) tınlarından sıyrılmış dünyevileşmiş ve insani bir duyarlılığın südur ettiği bir deneyime dönüşmüştür. Bu gerçekten romantizmin yarattığı en büyük kırılmadır. Romantizm bir anlamda Hollanda-Flaman resminde uçlarını gördüğümüz, köylülüğü, akılcı keşifçiliği ve toprağa dönük mülkiyet özlemleriyle ivmelenen manzarayı bambaşka bir düzeye taşımış, “çıkarsız” sadece “kendisi için” pastorallığı (doğayı) icat edecektir. Yüce kavramı üzerine hem David Hume hem de estetiği kuran filozoflardan Kant uzun uzun düşünmüştür.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın ilk yarısı arasında daha çok sanat alanında ve Almanya üzerinden tartışılan bu hareket, daha çok 18. Yüzyıl Aydınlanması ve Akılcılığa bir tepki olarak görülür. Sözlükler Romantizmi ve romantik olanı, ona dair her şeyi kapsayacak ve yine ona dair hiçbir şeyi dışarıda bırakmayacak şekilde tanımlamanın mümkün olmadığını gösterircesine, farklı farklı anlamlar arasında dolaşmamızı teklif etmektedir. Romantizm “şiddetli aşk duyguları”, “hayal gücünden derinden etkilenmiş olmak”, “verili gerçekliğin ötesine geçme arzusu”, “imkânsız isteyen hayaller kurmak”, “sarsıcı eleştirel fikirlere, devrimci ideallere sahip olmak”, “tutkularla hareket etmeyi makul olana yeğlemek” gibi anlamlar içermektedir.

“Dünyamızı şekillendiren diğer pek çok kavram gibi, Romantizmin oluşumu da, Avrupa’da zorlu ve sancılı bir yolculuğun neticesinde, feodal düzenden modern kapitalist düzene geçişe paralel olarak, uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Sözcüğün ilk kullanımına Geç İngiliz Rönesansında, 1652’de denk gelmekteyiz: “sıradışı”, “yaban”, “benzersiz”, “alışılmadık olan” ve “uç noktada” gibi yan anlamlarıyla romantizm farklı bağlamlarda kullanıma girmiştir. Fransızcada “Romantique” sözcüğü 1675’te görülmekle beraber, yaklaşık yüz yıl sonra Rousseau ile yaygın kullanımına kavuşurken, 1760’lar gibi daha geç tarihlerde Almandada görülmeye başlayan “Romantisch” evvela “Romanesque”le, sonraysa “Romantic”le aynı anlamı kazanarak tedavüle girmiş görünmektedir. Bu dönemlerdeki ilk tanımlama teşebbüslerine baktığımızda, Victor Hugo’nun tabiriyle, romantizmin “edebiyatta özgürleşme” anlamına geldiğini görebiliriz. Goethe’ye göre ise romantizm “klasisizme karşı devrimci bir isyan” demektir. Herder ise romantizmi “aklın bastırıp tahakküm altına almak istediği duyguların gün yüzüne çıkması”

olarak görür.”¹⁷

Romantizmin şiir ve edebiyat dışında başta resim olmak üzere görsel sanatlarda da etkisi büyük olacaktır. Romantizmin ilk olarak, yüzünü klasikten doğal olana; tabiata, 19. yüzyılda sertleşecek endüstri devriminin kent yaşamıyla bozulmamış, saf ve mutlu insanlar diyarı olarak hayal edilen pastoral dünyaya dönmek anlamında kullanıldığı görülür. Bu yön özellikle milliyetçiliklerin kırsal bir pastoral hayali ve köylü idealizmi ya da bozulmamış doğa fikri açısından hayatidir. İstisnasız bütün milliyetçilik projeleri, ortak bir “biz” hayalini bozulmamış, samimi bir köy-kır idealizasyonu üzerinden kurmaya çalışmıştır. Romantizm özellikle sanatta doğanın, Tanrı, mitoloji ve kutsallıktan (aristokrasiden-ruhbandan) bağımsız olarak ruhanileştirdiği seküler bir kırılmayı göstermesi anlamında da önemlidir. Örneğin Caspar David'in “Sis üzerindeki Gezgin” tablosu daha önce İmparatorlukların neo-klasik olarak adlandırılan, anıtsal, Yunan-Roma esinli, pürüzsüz, teatral, oran-uyum- denge gibi estetik kategorilerle yapılmış sanat yapıtlarından farklıdır. Örneğin Napolyon döneminin ünlü imparatorluk ressamı Jacques-Louis David'in anıtsal resimlerinden çok farklıdır. Romantik yapıtlar özellikle bireyseldir; ucu açık bir çağrı taşırlar ve “anıtsal” klasik sabit formları zorlarlar. Örneğin David'in “ The Coronation of Napoleon” tablosuna baktığımızda, Roma esinli, mitolojik ve de kahramanlaştırılmış idealize bir taboyla karşılaşırız. Oysa Caspar David'in sislere bakan insanı çok tanıdık. Sırttan görüntüsüyle o herkes olabilir. Mütevazı ve neredeyse tarih dışı bir evrensellik barındırır içinde.

¹⁷Hasan Aksakal, “Romantizm Nedir?,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/romantizm-nedir>, 21.04.2019.



Resim 3. 6. Jacques-Louis David , The Coronation of Napoleon – Napolyon’un Taç Giyme Töreni (1807) Louvre Müzesi

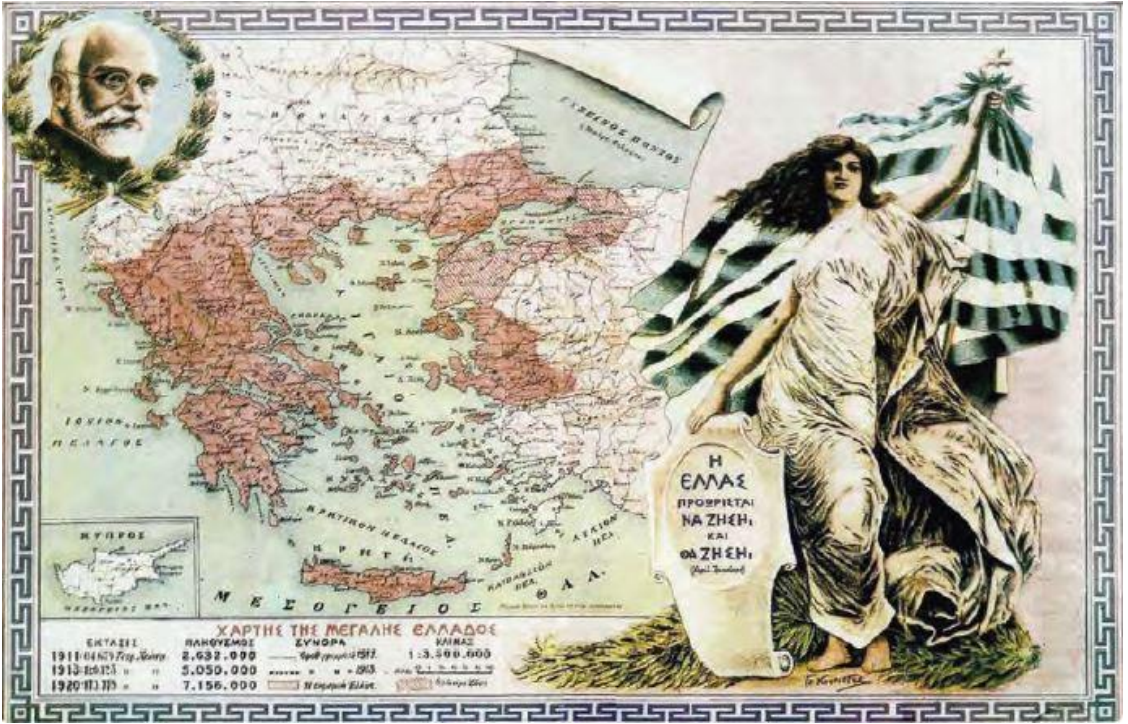
Romantik sanat neredeyse dinsel veya mitolojik göndermelerden azade, insanın kendisiyle ve doğayla belirsiz, Yüce, melankolik ve dinamik ilişkisini ve hayal gücünü göstermeye çalışacaktır. Elbette daha sonra değineceğimiz gibi ulus devletler estetiklerini oluştururken Yunan-Roma esinli, ideal, erkeksi, pürüzsüz ve anıtsal klasik ve neo-klasik üslubu bol miktarda kullanmalarına rağmen, Romantizm “dolayımsız” bir seküler coşku, toprak, Yüce'lik, kırsallık-pastorallık ve dünyevi bir şehitlik için genç ulus devletlere ve onun sanatçı-aydınlarına fazlasıyla esin verecektir. Örneğin Romantizmin kapitalistleşmeye ve araçsallaşmaya başlamış burjuva kentine karşı doğa ve köy bir tür kaçış ve “yeniden” doğuş için hayali bir coğrafya olacaktır. Ama en önemlisi ise Kant'ın Yüce analizinde vurguladığı romantik yön çok önemlidir. Çünkü bu Yüce'lik anavatan fikrini ve hayalini imparatorlukların hayalinden çok öteye taşıyacaktır. Modern estetik teorisinin öncülü de olan Kant'a göre antik Yunan ve Roma İmparatorluğu'nun idealize ettiği; pürüzsüzlük, oranlılık, ılımlılık, aritmetik-geometrik uyum (Altın Oran) Yüce ile karşılaştığında farklıdır. Yüce algımızı zorlayan, büyüklük (geometrik) ve güç (dinamik) olarak bizi korku-hayranlık arası ve sonsuzluk ile ilişkili duygulara sokar. Caspar'ın resmindeki bir sisi, sarp yamaçlar ve sonsuzluk; güç duygusu verir. Yüze güzel gibi kontürlü, uyumlu değildir.

3.4. Romantik Bir Ulus Temsili Örneği: Yunan Milliyetçiliği

Her modern ulus devlet ya da milliyetçilik projesi öncelikle bir dil devrimine dayanmak zorundadır. Ülke sınırları içinde lehçelerden bağımsız bir ortak yazılı dil, modern devlet-bürokrasi ve milli eğitim için de zorunludur. Ulusal devletler, bakiyesi oldukları, çok dilli ve çok kültürlü imparatorluk mirasından bir “öz” kurmaya çalışırlar. Devletlerin milli eğitim politikası kadar dil kurumu ve tarih kurumu örgütlenmeleri zorunludur. Bu bir tarafıyla Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) içinde işler bir alan oluşturur. Bu süreçte edebi üretim (şiir, roman, tiyatro) çok önemli bir yer tutar. Daha çok küçük burjuvazi (orta sınıflı), hatta devletin bürokratik ve eğitim kurumlarında istihdam edilen bir yazar alanının ürettiği imgelem, “hayal” edilmiş ulusun edebi kanonunu inşaa eder. Burada estetik bir imge olarak, kahramanlık, şehitlik, fedakarlık, cemaat duygusu, kardeşlik ve idealize edilmiş bir geçmiş ve pastorallik (köylülük-doğa) merkezi konumdadır. Bütün bu edebi üretim “bağımsızlık” imgesi çerçevesinde düşmanlara-öteki'ye veya iç düşmanlara karşı ya da sekülerlik karşıtı, imparatorluk özlemlili (dini) güçlere karşı da oluşur. Gregory Jusdanis klasikleşmiş çalışması “Gecikmiş Modernlik Ve Estetik-Kültür-Milli Edebiyatın Uyanışı” kitabında bu edebi üretim alanını, gecikmiş bir modernlik çerçevesinde Yunanistan üzerinden anlamaya çalışır. Fransız Devrimi'nin ilk etkilendiği Osmanlı İmparatorluğu içindeki Yunanistan'da Rumları bağımsızlığa götürecek ilk adım 1814'te Odessa'da gizlice Filik-i Eterya Cemiyeti kurularak atılır.

Rusya yeni topraklar kazanmak için 1828 yılında Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etti. 1829 yılında Osmanlı Devleti'nin yenilmesi üzerine Edirne Antlaşması yapıldı. Bu antlaşma ile Yunanistan'a bağımsızlık verildi. Rum İsyanı sonucunda Yunanistan'ın bağımsızlığını kazanmasının yankıları geniş oldu. İlk kez bir Balkan halkı, bağımsızlığını kazanarak Osmanlı Devleti'nden ayrılmış oluyordu. Bu sonuç, Osmanlı Devleti'ne bağlı diğer Balkan uluslarının isyanlarına cesaret verdi. 3 Şubat 1830'da Londra'da yapılan görüşmelerde Yunanistan Krallığı resmen kuruldu. Mısır Meselesi'nin kesin olarak çözülmesinden Kırım Savaşı'na kadar uzanan süre Osmanlı Devleti için bir barış dönemidir (1841-1853). Osmanlı Devleti, İngiltere ve Fransa ile yakın ilişkiler geliştirmeye devam ediyordu. Kırım Savaşı arifesinde Osmanlı Devleti, Tanzimat Fermanı ile başlatılan ıslahatları uygulamaya çalışıyordu.

Yunanistan'ın bağımsızlık sürecinde Rönesanstan itibaren artan; ama daha çok 18. yüzyılda Avrupalı aydınlar ve Romantik harekette görülen Helenizm ve Yunan Uygarlığını idealize eden ve sanatçıları etkileyen dalga;Yunanistan'ın bağımsızlık savaşına katılan ve orada ölen Lord Byron örneği gibi romantik şairlerin imgeleri de önemlidir. Batılı aydın ve sanatçıların için batı kültürünün kaynağı Yunan uygarlığıdır. Bu Yunanistan bağımsızlık sürecinde Avrupa ve dünyadan destek görmesini hızlandırmıştır.



Resim 3. 7. Hellas-Megali İdea (Büyük Fikirler) afişi, anonim, 1870.

Gregory Jusdanis'e göre:

“Avrupalılar Yunanistan'ı uzun bir zamandır cazip bulmaktadırlar. On altıncı yüzyıl civarında Hellas'ı Batı uygarlığının asıl kaynağı olarak görüp övmeye başlamışlardır. Yunanistan'a Batı'nın doğum yeri, kültürel kurumlarının kaynağı olarak bakılmıştır. Yunanistan Avrupa'nın imgeleminde ayrıcalıklı bir topos, uzak ufukta yanıp sönen bir fantezi haline gelmiştir. Ama Avrupa'nın coğrafyası bu ütopyanın fiziksel bir hatırlatıcısını; üzerinde Osmanlıların 1453'te Konstantinopolis'i ele geçirmelerinden sonra Avrupalıların neredeyse unuttuğu bir halkın hala Yunanca konuştuğu kayalık bir yarımadaı içeriyordu. Avrupa kimliğinin geçirdiği ideolojik dönüşümler ve bir Yunan ulusu kurmak için verilen milliyetçi mücadele sırasında imgelem ile coğrafya arasındaki sınırlar çözüldü. Yunan cemaatinin entelektüel seçkinleri, Yunan cemaatini modernleştirmeye -bulundukları bölgeyi Osmanlı denetiminden kurtarıp bağımsız bir devlet kurmaya ve bu devleti kültürel, siyasi ve ekonomik olarak kapitalist Batı Avrupa'ya doğru yönlendirmeye- çalışırken klasik ile modernin bir karışımını keşfedip bundan yararlandılar. Modern

Yunanistan'ın hikayesini Avrupa Helenizmi'nin ruhuyla anlatmanın ve Batı'nın ana anlatısına dahil etmenin yollarını aradılar.”¹⁸

Bu anlamda, 1821'de Bağımsızlık Savaşı'nın ilan edilmesi yüzyılın en gözde uluslararası davası, bir sonraki yüzyıldaki İspanya İç Savaşı'yla rekabet edebilecek önemde bütün Avrupa'yı kapsayan bir mesele olmuştur. Justanis'e göre,

“Avrupalı gezginler Osmanlı İmparatorluğu'nun Yunanca konuşulan bölgelerine 1750'lerden sonra gelmeye başladılar (Jenkyns I 980: 5), ama modern Yunanlılar'la değil antik anıtlarla ilgileniyorlardı. Winkelman'ın **Gedanken über die Nachahmung der griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst** (1755) ve **Geschichte der Kunst des Altertums** (1764) adlı kitapları, (İtalya'da görülebilen) Helenistik sanata yönelik merakın klasik sanat merakına dönüşmesine ve bu yüzden de antik Yunanistan'ın canlandırılmasından yana mimarlar, sanatçılar ve akademisyenler için bir Yunanistan ziyaretinin zorunlu hale gelmesine yardımcı olmuştur. Bu gezginler ziyaretleri sırasında karşılaştıkları Yunanlılar'ı görmezden gelmiyor ve sık sık onlarla antik Yunanlılar arasında kıyaslamalar yapıyorlardı. Çoğu, Yunanlılar'a hala değersiz, kötü ve yalancı insanlar gözüyle baksa da, bazıları Yunanlılar'ın kendilerinin hayatı ve adetleriyle ilgilenmeye başlamıştı (Angelomatis-Tsougarakis 1990: 9).² Bu gezginlerin belki de en etkili olan Byron bölgeyi 1809 ve 1810'da ziyaret etmiş ve sonraları Childe Harold's Pilgrimage'ın ilk iki kantasuna Yunanistan ile ilgili tematik malzeme eklemişti.”¹⁹

Yunanistan'a ilgi sadece edebi alanda değil, Winkelman gibi katkılarla, modern sanat tarihinin kuruluşu açısından da önemli sonuçlar doğuracaktır. Modern sanat tarihi, arşivlemek, müze ve akademiler, milliyetçiliklerin en önemli momentleri olan “köken” inşası ve hayali için de zorunludur. Bu anlamda estetik temsil anlamında Osmanlıdan bağımsızlaşma sürecinde Yunanlı aydın ve sanatçılar büyük bir avantaja sahiptir. Burada daha önce Romantizm mevzuunda değindiğimiz romantik şairler çok önemli işlev üstlenmişlerdir. Homeros'un vatani onları şiir ve anlatılarında yankılanacaktır. Örneğin Johann Christian Friedrich Hölderlin'in Hyperion romanı, İzmir'den Yunanistan ana karasına uzanan müthiş bir Greek idealizmi ve düşü sergiler. Yine Yunan mitinde efsaneleşecek olan Lord Byron, savaşarak ölmesi, aykırı ve zengin kişiliği ile Yunanlı imgesinin Avrupa başta olmak üzere dünyaya sunulmasında fazlasıyla önemlidir. “Byron Yunanistan'ın durumunu zorla Avrupa'nın dikkatine sundu. Ama edebi Helenseverliği Yunan davasının yararına siyasi bir

¹⁸Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik Ve Estetik-Kültür-Milli Edebiyatın Uyanışı**, Çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s.35.

¹⁹Gregory Jusdanis, **a.g.e.**, s.38.

program haline getiren Yunanlılar'ın kendisi oldu. Yunanistan hevesi bütün Avrupa'yı kasıp kavuruyor, Avrupa imgelerini ele geçiriyordu. Yunan devrimini desteklemek için komiteler oluşturulmuş, para toplanmış, Yunanistan'la dayanışmak için savaşımaya hazır adamlar gelmişti. Bir İngiliz aristokratı olan Lord Guilford Korfu'da bir Yunan üniversitesi kurulması amacıyla bütün servetini bağışladı. "Seliges Griechenland"ı bir "Haus der Himmlischen aile" olarak gören Hölderlin, Yunan milli uyanışını · savunmak için Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797-99)'ı yazdı. Delacroix, en ünlüleri Sakız Adası Kıyımından Sahneler ve Missolongi Harabelerinde Son Nefesini Veren Yunanistan olan, Yunan temalı tablolar yaptı. Victor Hugo, Yunan askerlerinin İstanbul'da sergilenen kesik başlarıyla ilgili olarak "Sarayın Başları" adlı bir şiir yazdı. Beethoven Atina Harabeleri'ni besteledi, Yunanistan'la ilgili operalar sahnelendi, sergiler düzenlendi, yardım konserleri verildi, Yunanistan hakkında kitaplar yazıldı.



Resim 3. 8. Eugène Delacroix, Missolongi Harabelerinde Son Nefesini Veren Yunanistan, 1826, 208x147 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

Avrupalılar bütünüyle klasik Hellas'a ilişkin ideal bir imgeden ilham alıyorlardı. Gerçek Yunanistan'a gittiklerinde köylülerle karşılaştılar ve hayal kırıklığına uğradılar. Onlar için Yunanistan'ın yalnızca geçmişiyle bağlantılı bir kimliği vardı. Helenseverler Leonidas'ın savaşçıların torunlarıyla omuz omuza savaşacaklarını umuyorlardı, doğu ya özgü adetleri ve giysileri olan köylülerle değil.

Bu yüzden savaş alanında bile Yunanlılar kendi şartlarına göre değil, klasik çağdaki atalarının koyduğu ölçütlere göre yargılandılar. Avrupa kimliğinin merkezine Hellas yerleştirilmemiş olsaydı, helenseverlik Avrupa kamuoyunu kesinlikle seferber edemezdi. Bu gerçekten önemlidir. Yunanistan'a ayak basan gönüllüler karşılarında Homeros anlatılarındaki Aşil ya da Hektor ya da Agemonnon ile değil, doğulu özellikleri baskın köylülerle karşılaşverdiler. Ama yine de batılı aydınların ve romantiklerin Hellas düşü ve imgesi olmasaydı Yunan Bağımsızlık Savaşı meşruluğunu alamaz; belki de başarısız olurdu. Bu anlamda estetik imge ve edebi üretim ilk defa bu kadar somut sonuç doğuracaktır.

Fransız Devrimi'ne de imgesini veren (her ne kadar 1830 Devrimleri hakkında olsa da) Eugène Delacroix bu tabloda, romantizmin sevdiği enkaz estetiği, harabeler eşliğinde, Osmanlı'ya karşı bir kadın imgesi ile Yunan bağımsızlığını selamlamıştır. Anavatan ve kadın imgesi zaten kökenleri eski mitolojilere dayanan bir imge olsa da bütün modern milliyetçilikler bu bozulmamış (bakire) imgeyi güncelleyecektir. Kararlı ve beyaz tenli kadın, esmer ve sarıklı Osmanlı'nın karşısında Hellas'ın, folklorik giysileriyle Athena'nın bir sembolüne dönüşür. Yine 1824 tarihli Sakız Adası Katliamı, bütün şiddetiyle Osmanlıya karşı Yunan kahramanlığını yüceltir. Osmanlı Devletinin Sakız'daki isyana müdahalesi sert olur. Yaklaşık 100 bin kişinin yaşadığı Sakız Adası'nın nüfusunu 2 bin kişiye düşüren olaylar sırasında 23 bin kişi idam edilir. 50 bin kişi de sürgün edilerek adadan uzaklaştırılır. Adanın genelindeki birçok ev ateşe verilerek kullanılmaz hale getirildi. Bunun Avrupa'da yankısı çok fazla oldu. Ressam da bu tablosuyla konuya müdahil oldu. Resim emperyal Osmanlı'nın karşısında idealize erkek ve at nalları altında sürüklenen çıplak kadınları gösterir. Yerde uzanmış Yunan heykellerini hatırlatan vücutlarıyla, yerel Yunan giysileriyle ve yaşlı analarıyla romantik bir halk uzanır. Fedakarlık, mağdurluk, vahşet, direniş uzaktaki sonsuzluk hissi veren ada toprağıyla beraber verilir. Annesinden süt içmeye çalışan bir bebeğin görüntüsü ise umudu simgeler neredeyse. Kızıla çalan gökyüzü, günbatımları ve fırtına imgeleri ya da bulutlarla romantiklerin sevdiği imgelerdir. Ama resim bütün katliam görüntülerine rağmen direnmeyi ve bir arada olmayı vurgular.



Resim 3. 9. Eugène Delacroix, Sakız Adası Kıyımından Sahneler, 419 cm × 354 cm, 1824, Louvre Müzesi.

Bu resim ya da başka üretimler çerçevesinde bakıldığında, Yunanlıların estetik temsili aynı zamanda Uygur Batı-geri kalmış, barbar Doğu arasındaki bir savaşı gösteriyordu. Yani “Bağımsızlık Savaşı yalnızca bir demokrasi ve baskıdan kurtulma kavgası olarak değil, aynı zamanda iki bin yıl önce Yunan site devletleriyle Persler arasında yapılan savaşlar gibi Avrupa ile Asya arasındaki bir mücadele olarak da resmediliyordu. Avrupalılara göre Hristiyan Yunanlılar Müslüman despotlara karşı savaşıyorlardı; Bağımsızlık Savaşı'nı şarkiyatçılığın perspektifinden

görüyorlardı. Yunan entelektüelleri bunu gayet iyi anlamışlardı ve Yunanistan'ı Avrupalı göstermeye dikkat ediyorlardı.



Resim 3. 10. Thomas Phillips, Lord Byron in Albanian dress, 76.5x63.9 cm, 1813, National Portre Gallery.

Lord Byron, 1809-1811 yıllarında Arnavutluk, Yunanistan, İstanbul, İzmir ve Çanakkale'yi kapsayan bir gezi yapmış ve bu sayede Türk kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Osmanlı yönetimi altında olan topraklara ve Türklere dair gözlemlerini eserlerine yansıtan Byron'ın "Türk Hikâyeleri"nden ilki olan *The Giaour, A Fragment of a Turkish Tale* (Gâvur, Bir Türk Hikâyesinden Bir Kısım) bu açıdan önemli bir eserdir. Uzun dramatik bir şiir olan *The Giaour*'da Byron kahvehanelerden birinde bir halk hikâyecisinden duyduğu hikâyeyi, kendi yaşadığı bir olaydan da esinlenerek kurgulamıştır. Yine Byron'un "Gavur" adlı şiiri oryantalist tınılar taşısa da Osmanlı-Türk imgesinin Yunan milliyetçiliğine içerilmesi anlamında önemlidir.

“Kısaca The Giaour olarak da bilinen bu eser 1334 dizeden oluşan uzun, dramatik bir şiirdir. Byron eserin sonuna eklediği notta Rum ve Arnavut türkülerine konu olan, yıllar önce yaşanmış bir olaya dayalı unutulmuş bir hikâyeyi, Doğu Akdeniz ülkeleri kahvehanelerinde sıklıkla rastlanan hikâye anlatıcılarının birinden şans eseri duyduğunu, kendisine bir çevirmen tarafından aktarıldığını ve tamamının aklında kalmadığını belirtir. Dinlediği hikâyeden ve tanık olduğu benzer bir olaydan yola çıkarak eserini kurgulamıştır. Başlığını gerçek adı verilmeyen ancak “Giaour” (Gâvur) olarak nitelendirilen karakterden alan eserin başındaki kısa tanıtım yazısında, şiirin konusu ve geçtiği zaman hakkında bilgi verir. İhanet ettiği için çuvala konup denize atılan bir cariyeye ve onun öcünü alan Venedikli genç sevgilisini konu alan hikâye, Arnavutların Mora’dan geri püskürtüldüğü, Yedi Adaların Venediklilere ait olduğu bir dönemde geçmektedir.”²⁰

3.5 Ulus Estetiğinde Uç Bir biçim: Faşizm ve Estetik

Faşizmi milliyetçilik ve ulus devlet süreçlerinde ve “gelenek icadı”ndaki en uç örneklerden biri olarak düşünmek gerekir. Faşizm kökleri eski geleneklere ve bir “Altın Çağ” düşüncesine dayanmakla beraber bir 20. yüzyıl olayı olarak fazlasıyla modern bir siyasal biçimlenmedir. Özellikle 19. yüzyılda görünürleşen sosyal-Darwinizm gibi biyoloji temelli ırkçılık ile çok yakın ilişki kuran ve endüstriyel kapitalizmin krizlerine ve sosyalizm gibi yükselen siyasal akımlara göre kendini pozisyonlayan bir siyasal ideolojidir. Sosyal Darwinizm'e göre, yaşamını devam ettirmek için rekabet ederek savaş vermek ve "en uygun olanın hayatta kalması" şeklindeki evrim düşünceleri, türler arası ilişkilere ait olan biyolojik kaynağından' genişletilerek, tek bir tür, insan içindeki toplumsal ve siyasal çatışma ve sonuçlara uyarlanmıştır.

Faşist ideolojiler özellikle geç-modern veya geç-uluslaşma projelerinde belli dozajlarda güncellik kazanmaya uygundur. Faşizm 1929 krizinden 1939 İkinci Dünya Savaşı sürecinde Almanya ve İtalya'da ilk somut görünümünü almış daha sonra İspanya ve Portekiz'den Latin Amerika ve s2. Dünya savaşı sömürge sonrası dünyanın birçok ülkesinde belli dozajlarda görünür hale gelmişti.

²⁰Hande Seber, “Lord Byron’ın The Giaour (Gâvur) Adlı Hikâyesinde Türk Kültüründen İzler,” **Bilig**, Sayı: 74, 2015, s. 199-218.

Faşizmin etimolojisine baktığımızda aslında dayanışmayı simgeleyen olumlu bir tınıya sahiptir. Faşizmin sözcük kökeni, Antik Roma yöneticilerinin geniş hükümet yetkisini simgeleyen ve ucunda balta bulunan bir çubuk demetinin adı olan Latince “fasces” sözcüğün den gelir. Aynı simge daha sonraları Fransız Devrimi sırasında Aydınlanma anlamında, halkın elindeki devlet gücünü temsil etmek üzere de kullanılmıştır. Söz konusu sembol, bir takım değişikliklerle 1926 yılından itibaren İtalya’nın resmi devlet sembolü olmuştur. Sembolün üçlü anlamı, yani devlet gücü, halk mülkiyeti ve birliktelik, Benito Mussolini’nin siyasi propagandasında kullanılmıştır. Faşizm, Mussolini’nin 1922’de İtalya’da iktidarı ele geçirmesinin ardından, onun iktidarı döneminde resmi ideoloji biçimini almıştır. Kısa süre içerisinde önce İtalya’da, sonra Almanya’da, 1945’de ortadan kalkması ve olumsuz etkilerinin anlaşılmasından sonraysa, tüm dünyada genel anlamıyla baskıcı, otoriter rejim anlayışını betimler bir nitelemeye dönüşmüş, Adolf Hitler’in 1933-1945 yılları arasında Almanya’da uyguladığı Nazizm başta olmak üzere, antidemokratik ideoloji ve yönetim sistemlerinin tamamına halk tarafından verilen genel bir isim halini almıştır.

İtalya’da Benito Mussolini 1922 yılında, Adolf Hitler ise 1930’da kurduğu Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi seçimleri kazanarak iş başına geldi. Her iki lider de kıtada ve ülkelerinde yükselen sosyalist hareketlere karşı, ırkçılığa varan bir milliyetçilik, yüceltilmiş bir geçmiş (Roma ve Germen) ve her şeye hakim karizmatik lider kültüyle daha sonraki faşizmlerinde prototipi olacaktır. Özellikle Hitler, “Üstün Alman Irkı” ve “Yaşam alanı” fikriyle bir tür 20. yüzyıl kültüne dönüşecek dünyayı 2. Dünya Savaşı’na taşıyan bir süreci ateşleyecektir. Faşizm, asker toplum vazeden üniformaları, marşları, gençlik örgütleri ve idealize edilmiş geçmişleriyle estetsiz var olamayacak siyasal hareketlerdir. Bu anlamda başta mimari olmak üzere edebiyattan şiir ve sinemaya ve müziğe bu estetik repertuarı fazlasıyla kullanacaklardır. Özellikle Nazizm idealize ve bozulmamış Germen-Alman köylülüğünü, düşük gördüğü ırkların karşına koyacaktır. Hitler özellikle 1936 Berlin Olimpiyatını estetik bir gösteriye dönüştürecektir. “Nasyonal Sosyalizm, kurmak istediği kusursuz düzende yaşayacak insanların ideal Ari ırkına mensup olması gerektiğini düşünmekteydi. Kendi ırk anlayışındaki idealizm ile Eski Yunan’ın idealizm anlayışı arasında paralellikler kuran Nasyonal Sosyalizm bu

yüzden birçok alanda Eski Yunan'a öykünmüştür. Bu öykünmenin en önemli somut örneklerinden biri de Olimpiyat Oyunları olur. Zira olimpiyat fikrinin tarihsel kökeni Eski Yunan'a dayanmaktadır. Belirtmek gerekir ki bu öykünmenin yalnızca idealizmden kaynaklandığını iddia etmek doğru olmaz. Nasyonal Sosyalizmin ideologlarından Alfred Rosenberg'in Ari ırkına Hristiyanlık yerine paganist bir inancı uygun görmesi Eski Yunan'ın din anlayışı ile benzerlik göstermektedir. Keza



Resim 3. 11. Arno Breker, Die Wehrmacht, 1936, Berlin

Eski Yunan’da tanrıların insan suretinde olması ile III. Reich’daki Führer mitosu benzerlikler taşımaktadır. “21

Bu dönemde dikilen heykeller, sağlıklı, kaslı ve erkektir. Güçlü oldukları yaptıkları hareketlerden değil şişkin kaslarından anlaşılmaktadır. Kaslı, atletik, sağlıklı, dinç vücutlu gençler geleceğin Almanyasının insanlarını temsil etmektedir. Heykel sanatında spor konusu Olimpiyatların gerçekleştiği dönem dışında da sıklıkla işlenmiştir. İdeal vücut ölçülerine sportif faaliyetler yaparak sahip olunabileceğinden spor, faşist ırk anlayışının önemli bir aracı olmuştur. Diğer ilginç bir nokta da heykele konu olan sporcuların hepsinin çıplak olarak betimlenmiş olmasıdır. Üzerlerinde herhangi bir spor giysisi olmadan, bazen sadece yaptıkları sporu temsil eden bir nesne taşıyan figürler sahip oldukları ideal vücutlarını hiçbir şeyden sakınmadan sergilemektedirler. Nasyonal sosyalist heykel sanatçılarının figürü yorumlayışından spor konusunun faşist ırk anlayışının bir maskesi olarak kullanıldığı anlaşılır. Asıl konu spor değil, ideal vücut ölçülerine sahip Ari ırktır. Kadın analık ve doğa ve pastoral köy ile ilişkilendirilirken, başta kartal, aslan gibi yırtıcılığıyla bilinen güçlü hayvanlar bol miktarda kullanılacaktır.

Resim sanatında da aynı sağlık vurgusunu görmek mümkündür. Aile ve birlik kutsanırken, sarışın ari ırdan çocukların gürbüzlüğü ve Almanya’nın kırsal bölgeleri özellikle vurgulanır. Çünkü uygarlığın yozluğuna ve kozmopolitliğine karşı bu Germen doğası bozulmamış bir sağlıklılığın hayalidir. Örneğin Nazi döneminin gözde ressamlarından Adolf Wissel’in aile tablosu sağlıklı, mutlu bir geniş Alman ailesini simgeler. Özgüvenli bakışlardan vatan sevgisi ve gürbüzlük fışkırmaktadır. Dingin bir biz” ve cemaat duygusu kuşatır sarım trak ışıklarıyla tabloyu. Sağdaki büyük anne, çocuğa sarılmış mutlu anne, ders çalışan kardeş, atıyla oynayan diğer kardeş ve de tablonun merkezinde koruyucu baba vardır. Bakışı bir önceki kuşağa yani anneye dönüktür. Milliyetçilik ideolojileri toprak-vatan ile analık arasındaki bağı bu resimde yine vurgulamaktadır. Endüstriden, sınıf mücadelesiyle gergin kentlerden uzak, mutlu bir Arkadya’dır kırsal Almanya.

²¹Osman Erden, “Naziler, Spor ve Heykel Sanatı,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/naziler-spor-ve-heykel-sanati-naziler-ve-sanat-vii>, 03.04.2019.



Resim 3. 12. Adolf Wissel , Farm Family from Kahlenberg, 42.5 x 32.5 cm, 1939

Nazi sanatında heykel ya da resim olsun işçilere yer verilmemektedir. Bunun Almanya'daki sosyalist hareketlerin gücü düşünüldüğünde özel bir nedeni vardır:

“Resim sanatında da görüldüğü gibi sanayi işçileri kesinlikle heykel sanatının konusu değildir. Nasyonal sosyalizm sınıfsız bir toplum inşa etmek istediğinden sanayi işçilerinin sınıf bilincine sahip olmasını engellemeye çalışmıştır. Sol düşünce işçideki sınıf bilincini emeğin kutsallığından yola çıkarak oluşturmaya çalıştığından sanayi işçilerinin emeğinin kutsallığı Nasyonal Sosyalizm tarafından bir tehlike olarak algılanmıştır. Dolayısıyla nasyonal sosyalist heykel sanatı sanayi işçilerini konu olarak ele almaz. Öte yandan zanaatkarlar ve atölye işçileri sıklıkla heykele konu edilmiştir. Ernst Kunst’un ‘Bileyci’, Otto Kunst’un ‘Demir İşçisi’ gibi heykelleri bu konuya örnek olarak gösterilebilir.”²²

²²Osman Erden, a.y.



Resim 3. 13. Josef Thorak, Yoldaşlık, Paris Dünya Fuarı Almanya Pavyonu, 1937

1937 Paris Dünya Fuarı Almanya Pavyonu için Josef Thorak tarafından yapılan heykel Nazi ve Faşist estetiğin klasik ve idealize formları, erkeksilik, devasa boyutlar ve analık vurgusu açısından önemli bir örnektir. Ebadıyla insanları yanında küçük bırakan üçlü kompozisyon kaslı, cinsel uzvu belirgin iki erkek ile arkalarındaki güçlü kadın figüründen ve heykelin kaidesindeki Almanya yazısından oluşur. Heykeli Yunan-Roma geleneğinden gelen meşaleler kuşatmıştır.

Kompozisyon, heybet, güç, erkeksilik ve birlik gibi faşizmin repertuarındaki önemli estetik ve ideolojik imgeleri kullanır. Bu güç vurgusu önemlidir. Nazizm yani Nasyonal Sosyalist Parti kendisi de bir 1. Dünya Savaşı gazisi olan Hitler örneğinde, savaşın travmasını, Almanya'yı yenilgiye uğratan komploları, Yahudiler gibi çok iyi kullanarak 1933'de iktidara yürümüşlerdi. Bu anlamda savaş yenilgisi, 1929 krizinin etkileri, enflasyon, ahlaki çürüme Nazilere taraftar kazandırmada etkili olacaktır. Hatta kendileri de bu rejimin kurbanı olan Walter Benjamin gibi eleştirel teorinin önemli düşünürleri bu tarafmanın nasıl “güç” fetişizmine, rövanşçılığa ve siyasetin estetize edildiğine dikkat çekeceklerdir.

Benjamin Alman yazar Ernst Jünger'in edebi üretimlerini irdelerken bu “topyekün” kalkışmayı hissetmiştir. “Alman Faşizmin Kuramları” adlı makalesinde “Çelikten fırtınaların yarattığı ve savaş yılları boyunca gitgide artan nihilizm karşısında ordunun biçimleştirilmiş bir kalıtı ve izi olarak kişinin üzerinde taşıdığı üniforma, bu koşullarda, heroik tavrın sürdürülmesi için, bu tavrın tinsel simgesine dönüştürülmekte, yüceltilmektedir.”²³ Faşizm “asker millet” adı altında bütün halkı seferber etmeye çalışır. Burada şiir, edebiyat, anıtlar ve resimler elbette çok önemlidir. Çünkü bu seferberlik hali bir ayırıştırma, “dış düşmanlar” ve güç istenci ve idealizasyonu ile beraber işlemektedir. Hitler iktidara geldikten sonra gerek Cermen geçmişinin idealizasyonu gerekse Roma İmparatorluğu'nun imgeleri olsun romantizm resim sanatında da fazlasıyla işler haldedir. Heykel gibi resim de güçlü figürler, aile, sağlık, idealize kırsallık ve köy, erkek egemen bir “baba” vurgusu üzerinden kompozisyonlar üretir. Yine kırsallık ve Bavyera köyü bu “bozulmamış” saf doğa durumu için bir “Altın Çağ”dır.

²³Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, çev. Ünsal Oskay, 1. Baskı, İstanbul, İnkilap Yayınları, 2015, s.73.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE ESTETİK TEMSİL

Osmanlı İmparatorluğu 18. yüzyıldan itibaren yoğun bir modernleşme sancısı çekmiştir. Gerek imparatorluğun yenilgileri ve gerileme; gerekse de 1789 Fransız Devrimi'nin başta Balkanlar'daki etkileri imparatorluğu 1839 Tanzimat fermanı ile başlayan sancılı bir reform sürecine sokmuştur. Şerif Mardin'in sözleriyle: “İmparatorluğun gerilemeye başlamasıyla, niçin gerilediği sorusu, önce devlet yönetiminin bozulduğu ileri sürülerek, daha sonra belki de yüzeyleşen bir tutumla Batı'nın askerî üstünlüğü gösterilerek cevaplandırılmıştır. Bugün, yapılan araştırmalardan bu tür aramaların Osmanlı sivil bürokrasisinde (kalemi'ye) şekillenmiş olduğunu anlamaya başlıyoruz. Böylece, daha XVIII. yüzyıl başlarında, Batı'nın askeri kuramlarının ve silah gücünün imparatorluğa nasıl getirilebileceği önemli bir devlet sorunu olmuştur. Bu düşünceler, III. Ahmet zamanında (1703-1730), bilhassa 1720'lerden sonra, Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'nın (1718-1730) desteğiyle teşvik görmüştür. Batıcılığın bu ilk devresinde Batı'nın askerî teknolojisinin savaştaki rolü ve savaşın sonucunu kısmen Tanrı'ya bırakma şeklindeki köklü inanç tartışılmıştır. Zamanla (1780'lerde) bunun karşısında, savaşta en çok teknolojinin sonuç vereceği görüşü belirecekti. Gerilemeyi din bütünlüğünün yitirilmesine bağlayan biraz farklı görüşlerse bir kısım ulema arasında ortaya çıkmıştır.”¹

Yani gerileme öncelikle askeri alandaki reformlarla ivmelenmiş ve 2. Mahmut'un Yeniçeriliği lağvetmesi ve yeni ordu-yeni düzen Nizami Cedid ile sürmüştür. “II. Mahmut (1808-1839) kendinden önce gelen reformcuların kötü tecrübelerini göz önünde tutarak askeri yeniliklere karşı bir odak noktası oluşturan yeniçerileri topa tutmuş, bu piyade kuruluşunu lağvetmiş ve III. Selim zamanında ortaya çıkan çağdaş askerî birlikleri ordunun esas birimleri haline getirmiştir. Batı'nın yalnız askerî kuruluşları sayesinde yükselmediği, bunları ayakta tutan mali

¹Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.12.

kaynakların ve vergi toplama sisteminin de imparatorlukta yaratılması gerektiği III. Selim zamanından beri biliniyordu. II. Mahmut devrinin sonlarına doğru Batıda görevli bulunan Osmanlı elçileri Batanın yeni bir özelliğini keşfettiler. XVIII. yüzyıl Avrupa'sında bazı krallar teb'anın verimliliğini artıracak bir koruyucu tedbirler bütününe devletin olağan bir politikası haline getirmişlerdi. Kralı otoritenin bir temsilciler meclisiyle paylaşmadığı ülkelerde bile millî devlet kurmak isteyen hükümdarlar teb'anın mülkiyet haklarının garanti altına alınmasının zorunluluğunu anlamışlar, eğitimi halka yaymanın kendilerine getireceği faydayı algılamışlardı.”² Fakat zamanla sadece askeri veya teknolojik bir gelişme değil, batılı fikirlerden ve özgürlükçü hareketlerden beslenen Osmanlı aydınlarının da etkisiyle kültürel-siyasal alana da kaymıştır. Toprak kaybeden, Balkanlarda ve Arap yarımadasındaki toprak kaybı ve bağımsızlık talepleriyle alevlenen, savunmacı ve rövanşist bir Türk milliyetçiliğinin de nüveleri atılacaktır. Yusuf Akçura'nın ünlü Üç Tarzı Siyaset dediğimiz İslamcılık, Türkçülük ve Osmanlıcılık arasında salınan bir saç ayağında olgunlaşan bir entelektüel tartışma doğuracaktır.

4.1 Edebi Estetik İmgenin Oluşumu: Namık Kemal

1839 Tanzimat ve 1856 İslahat Ferman, 1876 1. Meşrutiyet ile devam eden süreç 20. Yüzyıla 2. Meşrutiyet ve 1908 Devrimi'ni ve de 31 Mart hareketini ve de İttihat Terakki hareketini devredecektir. Genç Osmanlılar ve Jön Türkler'in daha çok yurtdışında padişaha yönelttikleri eleştirilerle alevlenen bu atmosfer gazetecilerden, yazarlara, şair ve politikacılara ilk modern Osmanlı entelejansiyasını da doğuracaktır. Şinasi'den Namık Kemal'e ve Mizancı Murat ya da Abdullah Cevdet'e uzanan batılı anlamda bir entelektüel kesimdir bahsettiğimiz. Bu dönem roman gibi batılı türlerin denendiği ve gazete-dergi sayısında yükselme olduğu bir tür canlanma da yaratacaktır. Bir kısmıyla Rezaizade Ekrem ya da Ahmet Mithad gibi kalemler bu modernleşme ve batılaşmanın (alafrangalaşma) çelişkilerini ironik bir şekilde dışa vururlarken, Namık Kemal gibi yazarlar, bizdeki ilk romantik eser sayılabilecek “Vatan Yahut Silistre” ile, daha sonra 1923 genç cumhuriyete geçecek bir estetiğin de uçlarını vereceklerdir. Selanik'ten İstanbul'a yayılan ve harbiye-tıbbiye ve mülkiye

² Şerif Mardin, a.g.e., s.14.

gibi Abdülhamit dönemi modern okullarından mezun insanların kurduğu İttihat ve Terakki hareketine sirayet edecek bir estetik tahayyülü de gösterir Namık Kemal.

Örneğin 1908 Devrimi anısına yapılmış popüler kartpostallarda birçok modern imgeyi görmekteyiz. Özgürlük, öncelikle kadın olarak temsil edilmekte ve subaylar-bürokratlar tarafından zincirleri kırılmaktadır. Ya da dini sembolü kanatlı melek bu kartlarda sekülerleşmiş bir müjdeciyeye dönüşürler. Namık Kemal figürü, neredeyse Fransız Devrimi'nin kutsadığı Rousseau gibi merkezi konumda, seküler bir modern azize döner. İlk temsili 1973 yılında yapılan Vatan Yahut Silistre piyesi o kadar çok etkili olmuştur ki, popüler ölçekte o güne kadar çok örneği olmayan, yurt, şehitlik ve Türk imgesini ve coşkusunu (pathos) üstelik bunu kolay izlenen bir tiyatro sahnesiyle geniş kitlelere ulaştırmıştır. Silistre bugünkü Bulgaristan'da Tuna ırmağının kıyısında, bir kenttir. 1388 yılında Türkler tarafından fethedilen Silistre, 1853-1856 Kırım Savaşı sırasında çok kalabalık bir Rus ordusu tarafından kuşatılmış, Musa Hulusi Paşa kumandanlığındaki Türk kuvvetleri kırk gün boyunca, kaleyi kahramanca savunmuştur. Piyenin anlatısı özellikle Balkan Savaşları ve 1. Dünya Savaşı'na doğru Arap isyanları (Yemen imgesi gibi) ile boğuşan bir imparatorluğun hüznü ve trajedisıyla örtüşür ve güncellenir. Piyes, bizdeki vatan sevgisini ve yurttaşlığı, dini temelden çok seküler bir coşku (romantik) işleyen ilk eser olmasıyla da önemlidir. Vatan, artık Padişah'tan südur eden, halifelik gibi dini bir imgeyle ya da ümmetçi bir duyguyla değil, ortak bir vatanın yurttaşlık ve bu uğurdaki fedayla ve coşkuyla kendini ifade eder. İmparatorluk anlatılarının ve bir çınar imgesiyle Osmanlı'nın emri altındaki devşirilmiş, paralı bir askerlikle ilgili bir Yeniçerilik ya da Akıncı mitinden farklıdır bu ve Fransız Devrimi sonrası bir zamanın ruhunu işler.

Namık Kemal ve "Hürriyet Şairi" imgesi gerçekten Türk milliyetçiliğinin genç cumhuriyete devreden ilk edebi-estetik imgelerinden birini yaratır. 1 Nisan 1873 gecesi Vatan Yahut Silistre, Gedikpaşa tiyatrosunda ilk kez sergilenir. Oyun izleyicilerin coşkun beğenisiyle karşılaşır ve Namık Kemal'i bir gecede şöhretin zirvesine çıkarır. "3 Nisan gecesi aynı coşku ve beğenin devam etmesi üzerine bu müstesna olayı ve haberleri kamuoyuna duyuran İbret gazetesi 132. sayında hükümet tarafından tümüyle kapatılır. "Vatan Yahut Silistre" oyununda yaşananlar ve arkasından gelen Magosa'ya sürgün kararı, Namık Kemal mitinin oluşmasında

belirleyici bir işleve sahiptir.”³ Osmanlı İmparatorluğu'nda “Vatan” imgesi modern anlamda ilk defa kuruluyordu. Piyes İslam Bey ve Zekiye arasındaki romantik bir sevdâ ilişkisini vatan savunmasıyla ilişkilendiriyordu. Bu arada piyesin başkahramanının adının İslam olması da önemli ve metaforiktir.



Resim 4. 1. İkinci Meşrutiyet'i kutlayan ve Namık Kemal'in olduğu anonim kartpostal, 1908.

Çünkü Osmanlı aydınları arasındaki milliyetçilik fikirleri zorunlu olarak İslam ve ümmet gibi bir kapsayıcılık üzerinden yürüyordu. Piyeste İslam Bey oyunun gerilimi yüksek bir sahnesinde şöyle seslenir:

“Bir kere düşün. Vatan ki, herkesin hakkını, hayatını korurken onun korunması gerekince vatan evlâtlarını sınırlara kırbaçla sürüyorlar. Vatan ki, herkesin gerçek anası iken birçok adamlar sağlığında üstünden, hastalığında ilâcından geçinmeye çalışıyor; vatan ki her karış toprağı atalarımızdan birinin kanıyla

³Emrah Pelvanoğlu, **Tanzimat ve Metatarih**, 1. Baskı, İstanbul, Vakıf Bank Kültür Yayınları, 2018, s.177.

yoğurulmuşken kimse üzerine iki damla gözyaşı dökmek istemiyor! Vatan ki, kırk milyon can besliyor; hâlâ uğrunda isteyerek can verecek kırk kişiye sahip olmamış! Vatan ki, bir zaman kılıcının sayesinde bir kaç devlet yaşarken şimdi bir kaç devletin yardımıyla kendini muhafaza edebiliyor! Vatan ki, hâlâ erkeklerimiz anlamını bilmiyor, kadınlarımız adını işitmemiş; işte, kibir say, gurur say, delilik say, her ne sayarsan say! Ben o vatani sana bana muhtaç görüyorum. Ben yürekte asker ister ki, düşüncesinde ne kadar umudu, gönlünde ne kadar isteği varsa, vatan sözü ortaya çıkar çıkmaz hepsi birden sabaha rastgelmiş yıldız gibi görünmez olsun; sen yaratılıştan ana ister ki, vatana benim gibi çocuk yetiştiresin. Ya Cenâb-ı Hakk'ın adaletine, hikmetine nasıl yakışır ki, bu vatanseverlik düşüncesi memleketimizde daha anasının karnına yeni düşmüş çocuk gibi küçücük bir şey iken; seni, beni dünyadan alsın da o düşüncenin de, o düşünce sahibinin de varlığını aç mı bıraksın? Estağfurullah. Bir kadının karnını yarıp da içindeki saçı bitmedik masumu paralamak, Kalabaka haydutlarına yakışır. . Kader öyle zulümlerden uzaktır. . Elbet de uzaktır. Hem yaşayacağız, hem vatanın gelecekteki talihini göreceğiz, hem dünyada vatan yoluna ölmeyi bin yıl yaşamaktan hayırlı bilir çocuklar bırakacağız.”⁴

Namık Kemal etkileyici bir romantikleştirmeye vatan-ana, kadınlık, namus-asker arasında ilişkiler kurar. Ve doğrudan öznelere seslenir: “Vatan ki, hâlâ erkeklerimiz anlamını bilmiyor, kadınlarımız adını işitmemiş; işte, kibir say, gurur say, delilik say, her ne sayarsan say! Ben o vatani sana bana muhtaç görüyorum.”⁵ Burada vatan adeta canlı bir varlıktır. Çocuk yeni nesiller bir umudu muştulasa da metne bir kendini feda eylemi yerleşir. Vatan, erkek, kadın, çocuk ve “büyük ana” etrafında duygusal bir coğrafyadır artık. Bu anlamda Vatan yahut Silistre, Mithat Cemal Kuntay'ın deyimiyle:

“Abdülaziz'in vükelasından birkaçı Kemal'in adına tiyatroya gelmişlerdi; fakat Kemal'in adına koşanlar, asıl onlar kıyametti. (...) Birdenbire bir anda salon, oyun, hepsi tek kelimeydi; Vatan. Gitgide kelime telaffuz edilmekten çıktı, teneffüs ediliyordu. Artık sestem ve teleffuzdan kurtulan kelime insandaydı. (...) Bu kelime sahneden sokağa fırlayacak, eve, mektebe, kışlaya dalacak, kılıçtan ve kalemde damlayacaktı. Asker saflarıyla iç içe, nesillerle baş başa, yıllarla omuz omuza koşacaktı.”⁶

Kuntay'ın tasviri önemlidir. Gerileyen, toprak ama her şeyden önce insan kaybeden, 1839 Tanzimat ve İslahat Fermanlarıyla bir çıkış arayan, 1876 yılında 1. Meşrutiyet ile anayasal-parlemanto sürecinin geriliminde devinen büyük bir imparatorluktaki ilk

⁴Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre**, yay. haz. Kemal Bek , İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2008, s.15.

⁵A.e., s. 21.

⁶Mithat Cemal Kuntay, **Namık Kemal, Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2019, s.152.

“vatan” imgesinin doğuşunu anlatmaktadır. Namık Kemal'in “Vatan Yahut Silistre” piyesi imparatorluğa ve sonrasında cumhuriyete, dinden, padişahıtan ayrı ilk seküler “biz” duygusunu verecektir. Üstelik bunu romantik bir edebi form ve estetikle sunacaktır. Bu bizdeki ilk modern, “hayali cemaat” imgesi olması anlamında önemlidir. Ok yaydan çıkacak, 1914 Birinci Dünya Savaşı ile dağılan imparatorluğun bakiyesinden kurulacak Türkiye Cumhuriyeti'ne sirayet edecek vatan imgesi olacaktır. 1923 yılında, acılı bir Kurtuluş Savaşı vererek, yoksul, yıkılmış ve yorgun bir Anadolu'dan Mustafa Kemal ve arkadaşları bir millet yaratmaya çalışacaktır artık. Üstelik bunu çok modern, romantik ve estetik araçlarla yapacaklardı. Vatan kavramını da anlamak milliyetçiliğin seküler ve modern yönünü anlamak açısından zaruridir. Batı dillerini etkilemesi anlamında, “Yunanca 'patria' kökünden gelen sözcük, babadan gelen soyu, cinsiyeti ve kabileyi belirtir.”⁷

Vatanseverlik kavramı ise 18. yüzyıl aydınlanması ile soy ve cinsiyet anlamının çok ötesine uzanır. Kavram eylemli bir anavatan sevgisi anlamına gelirken, bağımsızlık, ortak çıkar, özgürlük ile ilişkilenen duygusal ve coşku (pathos) kazanır. Osmanlı bağlamında kavramın bu anlamda modern öncüsü Namık Kemal'dir. Piyyeste

“İslam Beyin ölüme aldırış etmeyen cesareti ve coşkulu vatansever tiratları, vatanseverliğin kitleselleşmesi için bu doğrudan konuşma ve gösterme imkânının azami bir şekilde kullanılmasından kaynaklanır. İlk gösterim sonunda seyircilerin gösterdiği coşkun beğeni ve Namık Kemal adının 'vatan' ile özdeşleştirilmesi, Kemal'in çabası yönünde olumlu başlangıç yaptığını ortaya koyar. Bu çaba vatanın metaforik bilinç kipiyle kavranıp, gerektiğinde savunulabilmesi için en büyük fedakarlığın gösterilmesini amaçlar. 'Ordu millet' mitinin başlangıcı hiç şüphesiz ki Namık Kemal'in poetik çabalarında saklıdır.”⁸

Namık Kemal'in batılı bir form ve temsili sanat olan tiyatro-piyyes üzerinden bu coşkuyu yakalaması Osmanlı-Türk milliyetçiliğindeki ilk estetik imgelerden biri olarak değerlendirilebilir. Modern tiyatro Yunan tragedyalarından evrilerek günümüz formunu almıştır. Aristophanes, Asiklos ve Sofokles gibi büyük tragedya yazarları Prometheus'tan Odipus'a büyük modern (Freud gibi) imgelerinde kökenleri olmuştur. Elbette bu birikim yüzyıllar içinde evrilerek ve zenginleşerek 16. yüzyıl sonlarında

⁷Namık Kemal, a.g.e., s.262.

⁸Emrah Pelvanoğlu, a.g.e., s.266.

William Shakespeare'in tiyatro oyunlarına (Hamlet, Kral Lear), oradan Moliere'in aristokrasi ve burjuvazideki çöküşü ve kapitalist itkiyi gösterdiği komedyalarına (Cimri) hemen arkasından ise yeni bir edebi formu doğuracak olan, romanın ilk örneği Cervantes ve Donkişot'a ve günümüz post modern edebi anlatılarına uzanacaktır. 19. yüzyıla gelindiğinde tiyatro bu anlamda roman kadar önemli bir temsili araçtır. Herder'in gayet veciz ifadeyle söylediği gibi, “Bir şair çevresinde bir millet yaratır, ona görülecek bir dünya verir ve o milletin ruhunu bu dünyada taşımak üzere elinde tutar”⁹ Türk politik kültüründe ve mitolojisinde “Vatan”, “Hürriyet”, “Meşrutiyet” gibi kavramlar büyük önem taşır. Namık Kemal bir Viktor Hügo hayranı olarak buradaki kurucu figürdür. Seçilen araç olarak özellikle 17. yüzyıldan sonra belli bir kamusalılık oluşturan “popüler” bir form olarak piyes-tiyatro olması da önemlidir.

Çünkü sinemanın olmadığı bir çağda tiyatro, kitlesel seyre ve etkileşime izin veren, okur-yazarlığın gerekmediği tek estetik formdu. Aristoteles, şiir ve tiyatroyu işlediği Poetika adlı yapıtta tiyatronun-tragedyanın “coşturucu (patetik)” yönüne dikkat çeken ve bir estetik teori oluşturan ilk düşünürdü. Ona göre “epos, tragedya, komedy, dithambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis).”¹⁰ Aristoteles bu küçük ama çok önemli kitapta epik, tragedya ve komediyi detaylı bir şekilde incelemeye, farklılıkları ve ortaklıkları göstermeye çalışır. Epik ve tragedya birçok ortak noktaya sahiptir. Buradaki önemli nokta; tragedyaların okunmak için değil sahnelenmek için yazılmış olmasıdır. Yani karşımızda tiyatro şeklinde bir tragedya vardır. Bu anlamda neredeyse ana anlatı kipi olarak işler. Aristoteles açısından “(...) tragedya, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için; hareket eden kişilerce temsil edilir. (...) Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir” (katharsis).”¹¹

Buradaki katharsis-arınma eylemi öncelikle izleyicilerin sahnedeki aktörlerle özdeşleşmesi, ortak acı ve tutkuda buluşmasıyla mümkündür. Aristoteles hale çok

⁹Hasan Aksakal, **Türk Politik Kültüründe Romantizm**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 37.

¹⁰Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s.11.

¹¹A.e., s.20.

güncel olan, özellikle sinemada; önemli bir noktanın altını çiziyor. İşte “Vatan yahut Silistre” vatan, şehitlik, Türklük ve kendini feda anlamında tam bunu gerçekleştirerek bizim edebiyatımızdaki ilk romantik eser olma özelliğini ve milliyetçilik sürecinde kurucu estetik metin olmayı kazanıyor. Yani Türk milliyetçiliği ve “vatan” fikrini; sadece okumuş bir kesime hitap eden gazete, dergi ya da kitaplardan çok; okuma gerektirmeyen tiyatro verecektir.

“Başta Namık Kemal olmak üzere Türk romantikleri, tıpkı Avrupalı türdeşleri gibi, Ortaçağ'dan beslenerek eser vermiştir. Bu yönelimin kökeninde, diğer birçok unsurla birlikte, modernite tecrübesinde yaşanan başarısızlıktan kaçış isteminin yattığı iddia edilebilir. Ancak Ortaçağ odaklı temalar, modern zamanların daha ilk edebiyat ürünlerinden itibaren açıkça görünmektedir. Namık Kemal edebi metin olarak da değerlendirilebilecek biyografilerinde Celaleddin Harzemşah'ı, Fatih'i ve Eyyubi'yi yazarken, dönemin ne denli yaşanılabilir koşullara sahip olduğunu da anlatır. Ziya Paşa Endülüs Devleti tarihi'ni yarı tercüme yarı telif bir biçimde yazarak altın çağ mitosuna yeniden can vermek ister. (...) Mizancı Murat'ın çalışmaları da Tarih-i Ebül-Faruk, Tarih-i Umumi gibi isimlerle, uzak ve gurur verici geçmişte dolaşır. (...) Ziya Gökalp, İslam öncesindeki Orta Asya'ya dek uzanır ve oradaki Erken Ortaçağ yaşantısından 20. yüzyıl Türkiye'si içimn erzak tedarik eder.”¹²

Namık Kemal'dan, Türkçe üzerine vurgusu ve hikayeleriyle geniş bir okura ulaşan Ömer Seyfettin'e, Türkiye Cumhuriyeti ideolojisi üzerindeki kurucu önemiyle Ziya Gökalp'e merkezi figür idealize edilmiş bir Türklüktür. Osmanlı bile Türklük üzerinden değerlendirilir ve “hayal” edilir. “Mefkure geleceğin yaratıcısıdır diyen Gökalp, “Türklüğün kelimelerde, mesellerde, masallarda, destanlarda izleri kalmış bir milli mefkuresi vardır ki, bunu dağınık enkaz arasından bulup çıkarmak ve bunda mündemiç olan kavmi mabed tarihi keşfetmek en büyük vazifemizdir” diyordu.¹³

Cumhuriyet döneminde Ziya Gökalp neredeyse resmi bir idoloğa dönüşecektir. “Bize” has olanın ve “olmayanın” ayrılması anlamında “kültür” ve har” vurgusu romantik referanslara sahiptir aslında.

“Ziya Gökalp' in (işin ilginç tarafı, kendisi Kürt kökenlidir) Türk milliyetçiliği, kültürel açıdan antikozmopolitti. Onun perspektifine göre, 'milli kültür'ün gerçek kaynağı, Osmanlı sultanlarının yüksek kültürü değil, Türklerin halk kültürü olabilirdi - 1930'ların sonlarında gerçekten de böyle

¹²Hasan Aksakal, a.g.e., s. 49.

¹³Ziya Gökalp, **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muassırlaşmak**, haz. İbrahim Kutluk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976, s. 25-26.

olacaktı. Buna rağmen, Milli Mimari Rönesansı, 1908'den beri zaten yerleşmiş olan bir inşa pratiği olmanın ötesinde, Gökalp'in özlü savlarını bire bir mimari terimlere tercüme ediyormuş gibiydi. Klasik Osmanlı mimarisinden (yani Türk kültüründen) alınan unsurlar, Avrupa'nın akademik tasarım ilkeleri ve inşaat teknikleriyle (yani Batı medeniyetiyle) birleştiriliyordu.”¹⁴

Hem roman hem de tiyatro ve gazetecilik cumhuriyete giden süreçte, Osmanlı döneminde başlamış, Genç Osmanlılar'dan, Jön Türklerden, İttihatçılara devreden sancılı bir sürecin mirasıdır. Genç cumhuriyet nüfusun çoğu köylü, okur yazarlığın çok az olduğu, kendini yerel etnisite, hemşerilik ya da aşiret bağları dışında düşünemeyen yorgun bir toplumu Türklük adı altında birleştirmeye çalışacaktır. Ayşe Kadioğlu'nun söylediği gibi “Modern gerçeklik ulus-devletler ile bölünmüştür. Modernleşmenin tarihi aynı zamanda ulus-devlet olma süreçlerinin de tarihidir. Bu süreçler Avrupa bağlamında son derece detaylı bir biçimde ele alınmış ve modern siyasal rejimlerin aralarındaki farklılıklar hep bu bağlamda farklı siyasal evrilme biçimleri ile ilişkilendirilmiştir. Avrupa bağlamında liberal-bireyci Anglosakson gelenek ile cumhuriyetçi-klasik gelenekler arasındaki farklılıklar ulus-devletleşme süreçlerinde gizlidir. Bu açıdan bakınca modernleşmenin tarihi, farklı vatandaşlık anlayışlarının evrilmesi olarak düşünülebilir. Bu tarihin içinde aslında modern öncesini simgeleyen etnisite gibi kavramlar hep varolmuştur, üstelik geç modern zamanlarda artarak varolmaktadır. Türkçülüğün kültürel bir akım olmaktan çıkıp modern anlamda siyasal bir akım olarak düşünölmeye başlanması sembolik yılı 1904 olarak alınabilir.

4.2. Türkiye Cumhuriyeti: Gelenek ve Köken Hayali

Yusuf Akçura'nın ‘Üç tarz-ı Siyaset’inin bu yılda yayımlanmasıyla Türkçölük siyasal bir proje olarak telaffuz edilmiştir. Aynı yıllarda, İttihat ve Terakki içinde liberal kanatın geri düştüğünü ve İttihatçı kanadın da Türkçü projeye daha yakın duran bir grubun önderliğinde yeniden yapılandığını görüyoruz. Yani Osmanlı döneminde, köylü-göçebe, kaba-saba anlamında kullanılan Türk kelimesinin ve duygusunun radikal bir dönüşümü söz konusudur. Genç Türkiye Cumhuriyeti'ne

¹⁴Sibel Bozdağın, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 1996, s.49.

Osmanlı aydınlarından kalan somut ve pratik bir sorundur bu. Atatürk'ün ünlü, okul binalarına ve devlet dairelerine kazınan ünlü “Ne Mutlu Türküm Diyene” sözü bu özgüvenin en billurlaşmış halidir. Kemalist cumhuriyetin Türklük merkezli bir kimlik inşa etme sürecini ana hatlarıyla üç dönemde düşünmek mümkündür. “ (...) bunlar 1919-1923 Millî Mücadele dönemi, 1924-1929 Cumhuriyetçi dönem ve 1929-1938 etnik ve ırkî motiflerin ön plana çıktığı dönemdir- bu evrilmenin silsilelerini görmek açısından önem taşıyor. Ulusal kimliğin dinsel motiflerden laik döneme ve oradan da etnik, ırkî motiflere kayışı resmediliyor. Bu silsile içerisinde önemli bir nokta laiklik şeklinde gerçekleşen bir sekülerleşmenin etnik ve ırkî motifleri incelemesidir.”¹⁵

Bu dönemleştirme cumhuriyet kadrolarının ilk etapta müslümanlık vurgusu içinde oldukları, Kemalist inşaa sürecinde bundan kurtularak daha seküler ve modern vurguya dönüştüklerini de anlatır. “Birinci dönemi oluşturan Millî Mücadele (1919-1923) yıllarında Türk ulusal kimliği, baskın bir dinî karaktere sahip olmuş, milliyet Müslümanlıkla tanımlanmış, reel politiğin bir yansıması olarak, resmî politik söylem etnik çoğulculuğu veri olarak almıştır. 1924-1929 döneminde dinî tanımdan radikal bir kopuş gerçekleştirilmiş, çoğulcu söylem terk edilmiş, Türk ulusal kimliğinin Cumhuriyetçi karakteri temel tanımlayıcı olmuştur. Dinin hem siyasî hem de sosyal görünürlüğünün yok edilerek yalnızca “vicdanlarda ve mabetlerde” yaşanmasını öngören militan bir sekülerizm, Cumhuriyetçi tanıma asıl rengini vermiştir. Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan ve Türkçe konuşan, Türk kültürüyle yetişmiş ve Cumhuriyet ülküsüne sadık herkes, Türk olarak kabul edilmekteydi.

Yani Türklük bir etnisiteden daha çok, kültür, dil birliği ve yurttaşlık üzerinden tanımlanıyordu. Ayrıca kültürel bir vurguyla beraber yürüyordu. Kültürel ulus anlayışı ise ortak tarihî miras ve dil, müstakil bir yerleşim yeri, din, gelenekler ve tarih gibi görünürde objektif ölçüler üzerine kuruludur ve ulusal devlet ya da diğer herhangi siyasî bir organın aracılığını gerektirmez. Birlik bilinci ve birlikte bulunma duygusu devletten bağımsız olarak gelişebilen bir duygudur. Fakat üçüncü döneme girildiğinde Türklük ve millet hayalinin ırk temelli bir dönüşüme uğradığını görüyoruz. “Türk ulusal kimliğinin Kemalist inşaa sürecinde üçüncü safhayı (1929-

¹⁵Ahmet Yıldız, **Ne Mutlu Türküm Diyebilene**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s.13.

1938), ulusal topluluğu etniklik ekseninde tanımlayan ve ortak köken duygusunu temel alan ırkî-soya dayalı motiflerin, Cumhuriyetçi tanıma eklemelenmesi çabaları oluşturmuştur. Bunun sembolik düzeydeki yansıması, “dilde, ekinde (kültür), kanda birlik”in yeni ulusal şiarı oluşturmaktadır. Cumhuriyet ülküsünün cezbedici bir ideal olarak zayıflığı, ortak köken duygusunu ortak payda olarak alan, mitik ve sözde-bilimsel ırkî-soya dayalı ulusal süreklilik tezinin Türk ulusal kimliği içinde yapısal bir değer kazanmasına yol açmıştır. Kemalist ulus tasavvurunun sınırları, Cumhuriyeti kuran en büyük etnik grup olan Türk kavmine atıfla oluşturulan etnopolitik ya da daha açık olarak, etno-seküler bir niteliğe sahiptir. Kemalist dönemde (1924-1938), Türklüğün söz konusu edilen sınırlarının evrilmesi sürecinde ortaya çıkan nihai tanım, şu olmuştur: Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olup Cumhuriyet ülküsünü benimsemiş, Türk kültürüne bağlı, Türkçe konuşan ve köken itibarıyla Türk olan herkes, kâmil, hakiki ya da öz Türk’tür. Bu parametreleri tam karşılanmayanlar, ırkî bakımdan güçlenmek ve arılık kazanmak, Türkçeyi anadili olarak sahiplenmek, yekpare bir karaktere sahip Batılılaştırılmış Türk kültürünü Cumhuriyet ülküsü ile birlikte benimsemek ve dinî değerlerden arınmış olmak gibi telafi edici araçlara başvurmak zorundadırlar.”¹⁶

Bu çerçevede genç Türkiye Cumhuriyeti resmi bir tarih tezi ve “köken miti” inşaa etmek durumundaydı. 1930’larda formüle edilecek ve popüler kültürde de yankı bulacak tarih tezi, ümmetçi anlayışa ve Osmanlı’ya karşı Türklerin İslamiyet öncesi kökenlerine dönmeye çalışıyordu. Hunlardan, Atilla’ya bu geniş anlatı daha sonra popüler bir estetik olarak fazlasıyla işleyecektir. “Kemalistler, önceki iki kuşak Türkçüler gibi, dil, tarih, edebiyat ve coğrafya alanları üzerinde yoğunlaşarak, Türklerin İslâm öncesi “muhteşem” geçmişlerini incelediler. Böylece Türk ulusuna övünç duyacağı bir geçmiş sağlayacaklarını düşünüyorlardı. Yeni gelecek imajı, yeni rejimin ideolojik tercihlerine uygun şekilde tasarlanmış geçmişten türetililecekti. Türkçe’nin saflaştırılması ve yeni tarih yazımı bunun iki ana örneğidir. Dil politikasının bir parçası olarak Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin sistematik olarak ayıklanması, pan-Türkçüler tarafından Türkiye ve dış Türkler arasında ortak bir dil oluşturulması yönünde atılmış bir adım olarak görülmüştür. Yeni tarih tezi ise

¹⁶Ahmet Yıldız, **a.g.e.**, s.18.

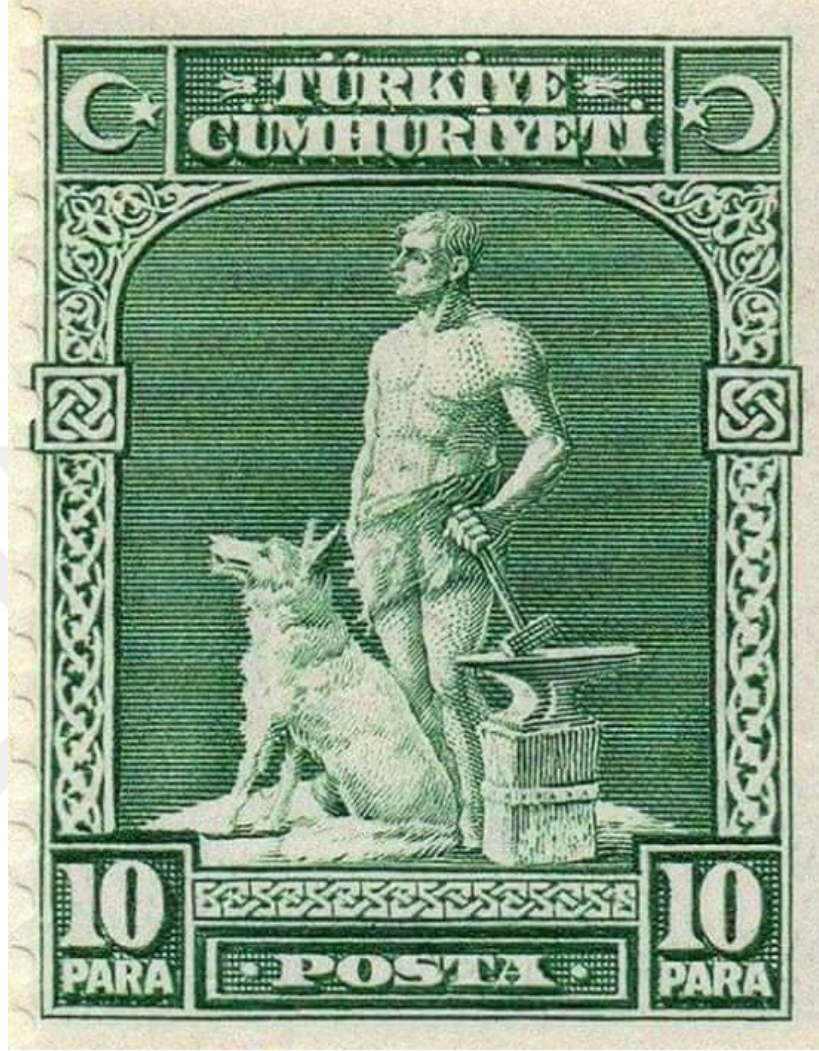
Kemalistler için, Orta Asya'daki yurtlarından göç etmek zorunda kalan Türklerin, medeniyeti tüm dünyaya taşıdığı tezine sözde bilimsel destek sunmaktaydı. Batılılaşmanın gerçekte yerli köklere dönüş süreci olduğu ve unutilan ulusal benliğin yeniden keşfedilmesini temsil ettiğini öne süren Kemalist tez böylece doğdu.

Bu anlamda hem Batılılaşma yönündeki yoğun gayret hem de estetik bir imge de dâhil İslam öncesi bir kökene gitmek sekülerleşmenin başka bir veçhesiydi. Türklüğe bu vurgu bir taraflıyla Batı'daki pejoratif Türk imgesini de değiştirmeye dönük olduğu kadarıyla, Osmanlı bakiyesi İslamık duyarlılıklı bir halkta yeni bir romantik coşku uyandırmaya da çalışmaktı. Çünkü ulusal özgüveni yeniden kazanmak özellikle önemliydi. Türklüğün Batıdaki negatif imajını mutlaka değiştirmek gerekiyordu. İngiliz sözlükleri Yahudi, Gal ve Türk kelimelerine küfür kelimeleri olarak yer vermektedir. Avrupalı seyyahların seyahat notlarında Türkler barbar, vahşi ve cahil olarak karakterize edilmekteydi. Ulusal bilincin oluşmasına katkıda bulunmak için tarihi araştırmalar yapmak, ulusal ve tarihî bir görevdi.

Osmanlı öncesi döneme yaslanmak suretiyle güçlü bir ulusal bilinç oluşturmak ve bu bilincin omurgasını, arkeoloji ve antropoloji gibi “tabiat kanunları” olarak takdim etmek, Birinci Tarih Kongresi'nde (1932) tarih öğretiminde gözetilmesi gereken iki amaç olarak belirlenmişti.²¹ Bu ulusal özgüven boşluğunda, Kemalist ulusçuluk savunmacı bir karakter kazanmıştır. Atatürk'ün “damarlarda akan asil kan,” “ne mutlu Türküm diyene,” “zeki ve çalışkan” millet ve “Türk! öğren, çalış, güven,” sözündeki sıralama vb., sözleri saf şovenizmden ziyade kolektif özgüveni tazeleme amacına dönüktür. Türklüğün gurur duyulacak bir şey olması için Atatürk büyük çaba sarf etmiştir: “Benim hayatta yegâne fahrim, servetim Türklükten başka bir şey değildir.” Tarih ve dil tezleri, çoğu Batılının ve hatta bazı Türk aydınlarının da benimsediği “geri, kaba ve barbar” Türk imajını değiştirme çabalarının somut biçimleriydi. Burada Ergenekon'dan çıkış ve yol gösterici Bozkurt imgesi önemlidir. Bugün Ülkücü hareket ve MHP'nin işareti olarak yaşayan Bozkurt Milli Türk Talebe Birliği'nin ambleminde de bozkurt ve hilal bulunmaktaydı. Üniversite öğrencilerinin şapkaları üzerine bozkurt figürü yerleştirilmişti. Birçok resmî binada bozkurt resimleri bulunmaktaydı. Ankara Garı'nın giriş kapısında iki büyük bozkurt amblemi yer almaktaydı. Atatürk'ün Ulus Meydanındaki heykelinin kaidesinin dört tarafında da bozkurt başı rölyefleri yapılmış ve ilkokulların izci kollarına “yavrukurt”

denmeye başlanmıştır.

Gelenek icadı ve köken miti anlamında Orta Asya'ya ve İslam öncesi Türklere dönüş, bir tarafıyla Osmanlı ve İslam ötesi bir seküler hayali gösterirken, bu tez halk nezdinden çok Nihal Atsız romanlarında, 1950'lerden itibaren ucuz romanlar, tefrikalar ve Karaoğlan, Tarkan gibi çok sevilen çizgi romanlar ve Yeşilçam filmlerinde yankısını bulacaktır. Çünkü kökeni insanların özdeşleşemeyeceği çok uzak bir coğrafya ve kültüre referansla tanımlamaya çalışmak, beraberinde “romantizm” eksikliğini de getirecektir. Örneğim 1930'da basılmış bir pulda güçlü kuvvetli bir erkek figürüyle kurt figürünü beraber görüyoruz. Bu Anadolu'daki yoksul milyonlar için bir uzak imgedir aslında. Aryanik tınılı, ki çiziminden Türkiye'den çok İskandinav tipli bir figür algılıyoruz. Kas, sağlık, ideal vücut ve kararlı duruş illüstrasyonu belirliyor. Demir ve örs birçok mitolojide önemli bir semboldür. İnsanlığın neolitik-tarım devriminden sonra silah-saban ikiliğiyle maden çağına girdiği ve savaşçılığı vurgulayan bir hayali dışavurur.



Resim 4. 2. Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle bastırılmış olan Posta Pulu. 1930.

Tanıl Bora'nın ifadesiyle:

“Türkiye Cumhuriyeti bu süreci tam olarak kullanamamıştır. Özellikle mazinin ötekileştirilmesi ve İslam'ın kültürel vechesi itibariyle de dışlanması milli kimlik politikasını imgesel levazımat açısından kısıtlı itti. Özgün ve asli bir kaynak olarak müracaat edilen eski Türk tarihi popüler bir romantizme elvermeyecek kadar yapay kaldı. Türk milliyetçiliği bu geç romantik dönemde karşı karşı karşıya kaldığı hammadde yetersizliğini örtmek için merasimi ve hamaseti bir ikame aracı olarak had safhada kullanmak zorunda kaldı. Yeni Türkiye'nin geç romantizmi doğallığı, içtenliği, özgünlüğü yüceltirken kendi öykünmeciliğini kendinden gizlemeye çalışan rahatsız bir

bilinç yaratmıştır.”¹⁷

Genç Türkiye Cumhuriyeti bir dizi radikal devrimle yola çıkmıştı. Laiklik gibi dil ve yazı devrimi bunlardan biriydi. 1 Kasım 1928'de Arapça harfler bırakılmış ve Latin alfabesine geçilmiştir. Kökeni ve tarih yazımını ve buna dönük estetiği sadece eski Türkler ve Ergenekon mitine dayandırmamış, yeri geldiğinde eski Anadolu uygarlıkları hatta Sümerler gibi Mezopotamya uygarlığına da uzanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin en eski kurumlarından olan Eti Bank (1935) ve Sümer Bank'a (1933) uzanan bir estetikleştirmeden bahsediyoruz.. Geleneğin ve kökenin “haya” edilmesi anlamında diğer iddialı kuram ise “Güneş Dil Teorisi” gibi Türklüğü neredeyse bütün insanlığa bağlamaya çalışan bir özgüven taşıyacaktır. Teori öncelikle Ulus gazetesindeki bir anketten güç alarak ilerlemiştir. “Ulus Gazetesi; 4 Ekim 1935 tarihinde birinci sayfada sağ köşede “Dil Hakkında Etimolojik Bir Anket Başlığı Altında ”*sabah, sabahleyin, öylen, öyleyin, ikindi, ikindileyin, akşam, akşamleyin, yatsı, yatsıyın, yatsıleyin; gündüz, gündüzün, gündüzleyin, gice, giceleyin* gibi kelimeleri sıralayarak; bu kelimelerin; ilk ve asıl köklerinin neler olduğunu, bu kelimelerin nasıl teşekkül ettiğini, kelime köküne eklenen eklerin neler olduğunu ve bu eklerin kelimelere kazandırdığı anlamlar hakkında okuyuculardan görüşler istemiştir. 2. Anketteki kelimeler ise daha ilginçtir; çünkü bu kelimelerin doğrudan Güneş Dil Teorisinin felsefi zeminini oluşturan Güneşle Gökyüzüyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkileri vardır. 2. anketteki kelimeler; *ışık, parlak, sıcak, ateş, gök, su, yer, toprak, yıldız ve yıl* 'dır. 3. anketteki kelimeler ise; *ağız, boğaz, gırtlak, dil, diş, dudak, alın, göz, burun, kulak* 'tır. 4 Ekim 1935 tarihinden 1 Kasım 1935 tarihine kadar bu şekilde 3 ayrı anket yayımlayan Ulus gazetesi 2 Kasım 1935 tarihinde “Ulusun Dil Yazıları” başlığı altında ilk kez; “*Millet ve Ulus*” kelimelerini Güneş Dil Teorisine göre (fakat Güneş Dil Teorisi ismini vermeden) etimolojik olarak incelemiştir. Başlığın altına ise şu cümle yazılmıştır: *Her iki söz ana kaynakları araştırılınca Türk kökünden çıkıyor.*”¹⁸ Türkçenin kökeni üzerine bu düşünceler güneşin tüm insanlığın ve medeniyetin

¹⁷Tanıl Bora, **Türk Sağının Üç Hali**, 1. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s.75.

¹⁸M. Emin Yıldızlı, Çetin Pekacar, “Güneş Dil Teorisinin Gelişim Süreci,” **IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu**, 26-28 Nisan 2017, 483-490.

kaynağı olmasının arkeolojik, antropolojik kanıtlarla ispat edildiğini, insanın düşünmeye güneşten aldığı düşüncesine dayanıyordu. Dolayısıyla Türkçenin de (dolayısıyla Türk medeniyetinin) bu insanlık mirasıyla ve zenginliğiyle yoğun ilgisi vardır. 24-31 Ağustos 1936 tarihleri arasında Atatürk'ün himayesinde ve Türk Dil Kurumu bünyesinde gerçekleştirilen 3. Türk Dil Kurultayı, Kasım 1935 tarihinden beri Türkiye kamuoyuna duyurulan Güneş Dil Teorisinin yabancı dil bilimciler önünde tartışılması ve Dünya'ya duyurulması amacıyla Dolmabahçe Sarayında toplanmıştır.



Güneş Dil Teorisi Türk dilini Dünya kültürlerine bağlamaya çalışan bir evrenselcilik taşımakla beraber etkisi yüksek olamamıştır. Elbette bütün bu tarih yazımı çalışmaları, dil devrimi ve devletin kurumları tarafından yürütülen “köken” çalışmaları, örneğin Hitit ve Eti Uygarlıklarına ilginin ve Anadolu'nun arkeolojik zenginliğine dönük etnografya belli bir estetik temsili de üretecektir. Örneğin 1973 yılında dikilen bir dönem Ankara'nın simgesi olan, “Hitit Güneşi” heykeli böyle bir estetiğin sonucudur. Hitit Güneşi işareti, güneşi simgeleyen dairenin etrafındaki çeşitli şekillerden oluşmaktadır. Hitit simgeleri, Çorum ili yakınlarındaki



Alacahöyük'te ortaya çıkmıştır. Güneş etrafında bazı şekillerin olduğu simge dışında geyik, kuş ve bazı hayvanların da bulunduğu farklı şekilleri de mevcuttur. Ankara'daki anıt da, bu simgelerden geyikli olanının bir kopyasıdır. Burada geyik barışı temsil etmektedir. Hitit Güneşi Simgesi, 1973 yılında Ankara Belediye Başkanı Vedat Dalokay tarafından şehrin simgesi haline getirilmiş, 1978 yılında ise Sıhhiye'deki anıtın açılışı gerçekleştirilmiştir. Hititlerin Türk ve İslam uygarlıklarından önceki bir Anadolu uygarlığı olması sebebiyle simge ve anıt uzun yıllar siyasi tartışmaların ana konusu haline gelmiştir.

Türkiye tarih yazımında sadece İslamiyet öncesi Türklük ve “Ergenekon” miti, Eti, Sümer ya da Güneş Dil Teorisi gibi Türk milletinin evrensel dünyaya ve kökene bağlayan söylemleri değil, aynı zamanda 1940'lerde görünürleştiren ve edebiyatçıların öncülük ettiği “Mavi Anadolu” anlayışı da etki bırakacaktır. Daha çok

aydın bir kesimi etkilese de Türkiye Cumhuriyeti’ni, Batı uygarlığının kökeni olarak görülen Yunan ve Anadolu medeniyetlerine bağlayan bu estetik imge de önemlidir. Cevat Şakir

Resim 4. 3. Hitit Güneş Kursu Anıtı, 1978, Sanatçı: Nusret Suman.

Kabaağaçlı'nın önderlik ettiği, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol gibi aydınlarıyla bu hareket, Anadolu'nun kadim kültürünü, hümanizm bağlamında Yunan-Roma uygarlığına bağlamaya çalışıyordu. 1935 yılında, Ankara’da, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin kurulması ve burada Yunan ve Latin dili ve edebiyatları kürsülerinin açılmasıdır. Bu okulun kuruluşunda “Anadolu tarihine ışık tutma” amacı söz konusudur. Bu da, “Anadoluluk” vurgusunun varlığına işaret eder ve 1940’lı yılların ortalarından itibaren Mavi Anadolu adını da kullanmaya başlayan Hümanizmacıların kaynağını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu anlayışta 1950’lerde iktidara gelen, Demokrat Parti uygulamaları dolayısıyla cumhuriyet değerlerinin tehdit altında olduğuna dair kaygı da önemlidir. Muhafazakar tınılı bir siyasal harekete karşı, sol düşüncedeki aydınlar hümanist bir Yunan-İon ve antikite idealizasyonu yapmışlardır. Böylece cumhuriyeti Batı uygarlığına karşı coğrafi olarak bağlıyorlardı. Anadolu kavramı burada önemliydi. “Yine Anadolu vurgusunu, 6-21 Haziran 1941 tarihlerinde toplanan Birinci Coğrafya Kongresi’nde Anadolu’nun öne çıkarılmasıyla ilişkilendirmek de mümkündür. Bu kongrede Trakya dışında kalan bütün bölgelere Anadolu denmesi kararı çıkarılmıştır. Böylelikle o zamana kadar kullanılan Kilikya, Kürdistan, Lazistan, Teke, Pontus gibi coğrafi adlar terk edilir. Öte yandan Hümanizmanın ortaya çıktığı 1940’lı yıllarda Fransızlar da Frank devletine dayandırdıkları haklarıyla Güney Anadolu’yu talep ediyorlardı. Ekrem Işın’a göre Cumhuriyetle birlikte tarih ve dil araştırmalarıyla şekillendirilen hümanist düşünce, “Anadolu’daki Türk varlığını Batı dünyası karşısında savunma amacıyla geliştirilmiştir.”¹⁹

Bu önemli bir dönüşümdür. Anadolu imgesi estetik ve şiirsel bir imge olarak Türk ulusu imgesiyle daha yoğun bir semiyotik ilişki içinde olacaktır artık. Anadolu “uygarlıkların beşiği” anlamında bir evrensellik kazanarak, hem İslami-Osmanlı hem de ayrılık talepleri ve karşı-milliyetçilikler (Rum-Ermeni) karşısında özgül bir “biz”

¹⁹Selim Temo Ergül, “Dil, Siyaset ve Edebi Eleştiri Bağlamında Mavi Anadolu Hareketi,” **Tarih Okulu Dergisi**, Sayı: XIX, 2014: 1-22.

imgesinin maddi ve hayali coğrafyası olacaktır. 1923 yılında zorlu bir Kurtuluş Savaşı ile kurulan genç Türkiye Cumhuriyeti özellikle 1930'larda görünürleşen ve yoğunlaşan, edebiyattan şiire, müziğe ama özellikle imar açısından Ankara'nın İstanbul'a karşı “yeni”liğini vurgulayan mimari olmak üzere, heykel ve resime uzanan yoğun bir estetik üretim içine girecektir. Gerekğinde devletin kurumları, üniversiteler ve yeni yeni inşaa edilen müzeler üzerinden yürüyen coşkulu bir estetik kalkışma başlayacaktı.

4.3. Ulusu “İnşaa” etmek: Türkiye Cumhuriyeti ve Mimarlık

Zorlu bir Kurtuluş Savaşı vererek ve Meclis içindeki hiziplerin geriliminden çıkarak kurulmuş genç Türkiye Cumhuriyeti, modern bir ulusal kimlik kurmak adına, Milli Eğitim Bakanlığı, okullar, Tarih ve Dil Kurumları ya da Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi gibi kurumlar oluştururken, aynı zamanda eğitim fakülteleri ve sanat okulları da kurmuştur. Osmanlı döneminde İstanbul'da kurulmuş, bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kökeni olan Sanayi-i Nefise Mektebi 1883 yılında kurulmuş ve Batı anlayışında bir sanat eğitim vermeye başlamıştı. Bunun dışında ressam Osman Hamdi Bey öncülüğünde bugün İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin kuruluşu yapılarak imparatorluk coğrafyasındaki Yunan-Roma ve Mısır uygarlıklarının buluntuları korumaya alınmıştı. Osmanlı İmparatorluğu 19. yüzyılda Paris'e öğrenciler göndererek oradaki İzlenimcilik ya da Kübizm gibi modernist akımlardan etkilenen, bir kısmı Şeker Ahmet Paşa-Halil Paşa gibi asker-paşa ressamlarından oluşan bir kuşak yetiştirmişti.

Cumhuriyet kurulduğunda bu kuşak ve öğrencileri (Çallı Kuşağı gibi) Türkiye Cumhuriyeti ve ulusçuluğunun estetiğini oluşturmada büyük katkılar verecektir. Ankara'nın başkent ilan edilmesi, İstanbul'un tarihi zenginliği ve Osmanlı bakiyesi düşünüldüğünde, işe başlamak için bir “tabula rasa” işlevi görecektir ve temiz bir sayfa açacaktır. Ankara'nın öncelikle mimari ve şehir planlaması anlamında düzenlemesine geçilmiştir. Osmanlı döneminde daha çok kırsal bir şehir olan Ankara yavaş yavaş modern bir yüze kavuşacaktır. Mimarlık bu anlamda çok önemlidir. Çünkü sadece estetik bir gösteri sunmanın ötesinde devlet daireleri, bakanlık yapıları ve okullar gibi bir işleve sahiptirler. Bu anlamda Ankara'da yoğun bir inşaat faaliyeti

başlar ve Avrupalı mimarlar ve akademisyenler davet edilir. Cumhuriyetin mimari anlamda tercihi daha çok 1920'lerde görünürleşmeye başlayan ama daha çok 1930 ve 1950 arası yaygınlaşan modern mimari olacaktır. Bu gerçekten önemlidir.

Modern milliyetçilik ve ulus-devlet gücünü özellikle 1920'lerden itibaren iyice görünürleşen yeni bir estetikten yani modernizmden alacaktır. İki dünya savaşı arasındaki (1914-1945) mimarideki modernizm, minimalizm, sadelik, kübik form ve işlevsellikle tanımlanırken ” Batı'da modern mimarinin resmi tarihi, hem başlıca yazarı hem de başkahramanı Le Corbusier olacak şekilde yazılmıştır. Yirminci yüzyılın ana akım kültür tarihinin bir parçası haline gelen bu açıklamaya göre, "modernizm", ya da o zamanki adıyla "Modern Hareket" (Modern Moment), mimari alanında iki dünya savaşı arasında Avrupa'da ortaya çıkmış olan devrimci bir estetik kanonu ve bilimsel bir öğretiyi kuşatıyordu. “Kemalist rejim, toplum mühendisliği ve yukarıdan aşağıya modernleşme eğilimiyle ve kendi beyan ettiği devrimci öncülleriyle, yüksek modernizm inancı kurucu ideolojilerinden biri olarak benimsiyordu. Türkiye cumhuriyetinin ilk dönemlerinin mimari kültürü, bir ideoloji olarak yüksek modernizmin, özellikle, "halkın çalışma alışkanlıkları, yaşama örüntüleri, ahlaki davranışları ve dünya görüşlerinde devasa, ütöpik değişimler yaratmak için devlet iktidarını kullanmak isteyen planlamacılara, mühendislere, mimarlara, bilim adamlarına ve teknisyenlere cazip geldiğini gayet iyi gösterir. Modern mimari, ülkenin kendi Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, cam anlamıyla Batılılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik bu radikal programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edildi. Bu bakımdan, erken cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki mimariye, yüksek modernist bakış açısının kelimenin tam anlamıyla "somur/betonarme" (concrete) bir tezahürü olarak bakılabilir.”²⁰

Betonarme, çelik ve cam kullanımı, kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıkması ve hepsinden önce de bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve tezyini detayların bulunmayışı, yirminci yüzyıl estetik bilinci içinde bu hareketin tanımlayıcı özellikleri olmuştur. Pek çoklarına göre, Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi üstatların eserleri bu

²⁰ Sibel Bozdoğan, a.g.e., s.18

modernist estetiğin en özlü ifadesidir. Kökenleri Avrupa'da bulunmasına rağmen, evrensel geçerlilik ve rasyonalite iddia eden bir öğretilerdir bu. Bu modernist bakış açısına biçim veren karmaşık sanayi toplumlarının yeni ihtiyaçları, araçları ve teknolojileri, rasyonel bir ilerlemeden geçmekte olan evrensel bir tarihin ihtiyaçları, araçları ve teknolojileri olarak sunuluyordu - hiçbir ülke, kültür ya da coğrafyanın dışında kalamayacağı çağ açıcı bir gücü bu.”

Adolf Loos'un 1908'de klasik ve barok estetiğin şaşaasını hedef aldığı “Süs ve Suç” makalesinin hedefi de bu sadeliğin akılcılığın mimariye uygulanmasıydı. Bu anlamda Fransız Devrimi öncesi Aydınlanmacılığının anır tasarımıdaki ilk örneklerinde olan Boullée'un tasarımı bu gelişimi ilk esinleyenlerden biridir. Sade, minimalist tasarımlar, bir tür “boş levha (tabula rasa)” olarak yani ulus devletlerin üstüne yükseldikleri Eski Rejim ve Aristokratik imparatorlukların estetiğinden farklı, “sınıfsız ve imtiyazsız” bir halkçılığın ve “biz” hayalinin bir tür başlangıç ve “sıfır” noktası olacaktır. Yani “Modern Hareket'in ideolojik açıdan en cazip yanı, ideolojiyi aşma iddiasıydı.

İki savaşı arasındaki dönem boyunca, Weimar Almanyası'ndaki sosyalizmden devrim-sonrası Rusya'ya, İtalya'daki faşizme, Filistin mandasındaki Siyonizme ve Türkiye'deki Kemalizm'e kadar birçok yeni rejim ve farklı siyasi sistem, Modern Hareket'in ilerici söylemini benimsedi. 1930'larda, Cumhuriyet Ankarası, modernizmin ulus inşası ve devlet iktidarı ile kurduğu tarihsel ittifakın -ki "yüksek modernizm" terimi bu ittifaktan doğacaktı- ilk tezahürlerinden biriydi. Yüksek modernizm İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde zirvesine ulaştığı sıralarda artık, Modern Hareket'in tikel estetik kanonuna değil (ki bu kanon İkinci Dünya Savaşı sonrasında yerini yeni, daha anıtsal ve daha organik formlara bıraktı), daha geniş siyasi projesine karşılık geliyordu.



Resim 4. 4. Le Corbusier, Villa Savoye, 1929-1931, Poissy, Yvelines.

Le Corbusier, şüphesiz, mimari ve şehircilik alanındaki yüksek modernist bakış açısının beyniydi - çağdaşlarının çoğu ve 1930'larda birçok Türk mimar onu "örnek devrimci mimar" olarak görüyordu. Yüksek modernist bakış açısının Avrupa'nın kıyılarından diğer kıta ve kültürlerle (sömürgecilik-sonrası Hindistan'dan Latin Amerika'ya kadar) yayılması, yirminci yüzyılın tarihini, kültürünü ve mimari dokusunu önemli ölçüde biçimledi. “²¹ Çünkü modern mimarinin bir tarafıyla manifestosu sayılabilecek Viyanalı mimar Adolf Loos'un “Süs ve Suç” makalesi kendini İmparatorlukların, dekadın, şaşaalı, bol israflı Barok ve Rokoko mimarisine karşı konumluyor. İşlevden, makineden ve seri üretilebilecek, minimalist-sade formlardan bahsediyordu. Ana hatlarıyla modern mimari sade, işlevli ve seri-kolay üretilmesiyle sarayların ve burjuva konaklarının, emek-sömürü merkezli, süslü, altın varaklı ve mitoloji referanslı mekânlarından farklıydı. Sadelik bir eşitlik çağrısıydı aynı zamanda. Beyaz yapılar bir “yeniden başlama”nın simgeleri idi aynı zamanda

²¹Sibel Bozdoğan, a.g.e., s.17

“hegemonik merkezin kendine ait anlamları inşa ettiği yerde beyaz, önemli bir yer kaplıyordu. Beyaz binalar ve modern tasarımlar çoğalırken, kendini kararlı hale getirebilen, operasyonlarını rasyonelleştirebilen ve önceki ilerlemeleri tersine çevirebilen kapitalist endüstriyel sistem de güç kazanmaktaydı. Ardından beyaz, hijyen programından ayrı düşünülemez oldu. Hijyen, tertiplilik, ahlaki iyileşme, sağlığın korunması ve genel olarak ‘ilerleme’ kavramıyla bağlantılı bir alan olarak tanımlanıyordu.”²²



Resim 4. 5. Crystal Palace, Sir Joseph Paxton, 1851, London

Bu işlevi tabii kapitalizm ve endüstriyel üretimden bağımsız düşünmemek gerekiyor. Paris'te 1889'da inşaatı biten Eifel Kulesi çelik ve vidalarıyla bu modernist ideayı ve yeni malzemeyi gösteren ilk yapılardandı. Yani yükselen ve “nasıl yapıldığı” görenen dantel gibi bir Makine yükseliyordu göklere. Yine Londra'da ilk dünya fuarı için yapılan “1851-54 yılları arasında inşaa edilen ve 1936'da savaş tehdidi dolayısıyla yıkılan **Crystal Palace** cam, demir ile yapılmış ve “aydınlığı” ve endüstriyi kutsayan ilk modern yapılardandı.

²²Levent Şentürk, “Mimarlıkta Süsün ve Suçun Yüz Yıllık Anlamları,” **Betonart**, Sayı: 47, 2015, s. 40-50.



Resim 4. 6. Dessau Bauhaus binası, mimar Walter Gropius, 1925-26.

Örneğin modern mimarinin en önemli isimlerinden olan Le Corbusier, beyaz, kübik mimariyi, bir makineye benzetecek (ev bir makinedir) ve işlevi kutsayacaktır. Aristokrasinin şaşaalı, süslü ve rüküş rokoko saraylarına karşı modern saraylar önerecektir. Bugün kullandığımız kültür sarayı-adalet sarayı adıyla anılan modern binalar bu politik mirasın etkisini taşımaktadır. Almanya'da 1919'da mimar Walter Gropius önderliğinde kurulan Bauhaus Okulu bu modernist ilkelerin hem teorik, hem pratik hem de grafikten, tipografiye ve resime ilişkileriyle geliştirildiği en önemli uygulamalı okullarından biridir. 20. yüzyılda sanat alanında en etkili deney Bauhaus'ta gerçekleşti. Bauhaus'un 1919'da kurulduğu Weimar'da, 1926'da yeniden açıldığı Dessau'da ve nihayet kapatıldığı 1933 tarihine kadar faaliyetini sürdürdüğü Berlin'de, 19. yüzyılın devlet himayesindeki güzel sanat akademilerine karşı geliştirilen somut bir alternatif nihai şeklini kazandı. **Arts and Crafts** hareketinin, kullanım nesnelerini yeniden tasarlayarak gündelik hayata sanat zerk etme projesi, Bauhaus'ta kitlesel üretim gerçekliğiyle karşı karşıya geldi.

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin modernist “minimalit” mimariyi seçmesi İslami-Osmanlı geçmişinin, israf ve sömürü ve de rüküş bir görgüsüzlük ile beraber görülen imparatorlukların reddi içinde estetik bir imkân veriyordu. Özellikle

Ankara'nın yeni mimari yapılarında değişik üsluplarda ve melezliklerde bu “beyaz” modernist imgeyi görmekteyiz. Genç Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı'dan gelen bir Almanya temasını 1830'lar boyunca sürdürmüştür. Bu anlamda “Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü 1932 yılında kurulur. Bu girişim, Cumhuriyet ertesinde sanatla sanayiye, özerk sanatlarla uygulamalı sanatları birleştirmenin ilk etabı sayılır. Kurucu kadro, önceden İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından seçilerek Almanya'ya gönderilmiş ve burada Bauhaus etkisine girmiştir. Enstitü'nün başında olan Baltacıoğlu, aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Rektörü ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi estetik ve resim metodu hocasıdır. Meşrutiyet'ten başlayarak eğitimin modernleşmesinin önderleri arasında yer alır.

Daha 1911 yılında, Osmanlı Maarif Nezareti tarafından, eğitim kurumlarını ve tedrisat programlarını incelemek üzere İngiltere'ye, Fransa'ya, İsviçre'ye ve Almanya'ya seyahate gönderilir. Avrupa'nın modernleşme deneyimlerinden yola çıkarak, sanatı ulus kurmanın, yurttaş terbiyesinin özü olarak kavrar. Nitekim Resim-İş Bölümü'nün yetiştireceği “Cumhuriyet Öğretmeni”nin de, Anadolu'daki bütün orta öğretim kurumlarına dağılarak, resim ve iş, sanat ve zanaat çalışmalarıyla, ahlaken, zihnen ve bedenlen gelişmiş modern yurttaşların yaratılmasında bir devrim gerçekleştireceği tasarlanmıştır.

“Bir ulusun bütün ruhunun ve aklının sanatıyla ifade edildiği” inancıyla, sanatı halkın hizmetine adan ilk filozof John Ruskin'in öğretilerini hatırlatan bu tasarı, Halk Evleri ve Köy Enstitüleri'nin örgütlenmesine eklenir. Bu hamlelerde William Morris'e atfedilen, sanatın toplumsal eşitlik vaadine ilişkin düşünceler de oldukça etkindir. Resim-İş programını kuran, Baltacıoğlu'nun öğrencisi olan ve Almanya'ya güzel sanatlar eğitime gönderildiği sırada Bauhaus'u inceleyen İsmail Hakkı Tonguç ile bir dönem Enstitü'nün başına geçen Hasan Âli Yücel, sanat terbiyesine odaklanan bütün bu eğitim devriminin mimarlarıdır.”²³

Bauhaus'un geleneksel güzel sanatlar fakülteleri, *beaux arts* ve akademilerin sadece, “amacı kendi olan”, yararsız sanat eserlerine karşı, endüstriyle beraber yürüyen ve sanat fakültelerinin dışladığı, hatta küçümsediği (halk sanatı da dâhil) zanaatı da eğitime dâhil eden, usta-çırak ilişkisini önemseyen Bauhaus Okulu programına yakınlığı çok anlaşılabilir nedenlere dayanır. Cumhuriyet önüne hızlı bir

²³ Ali Artun, “Bauhaus'un 100. Yılı,” (Çevrimiçi) <http://e-skop.com/skopbulten/bauhausun-100-yili/4591>, 04.01.2019.

endüstrileşmeyi ve kalkınmayı koymuştu, köylü, geri kalmış bir toplumdan modern ve çağdaş bir devlet-halk yaratmak istiyordu. Modern mimari başka üsluplarda da olsa Osmanlı'nın son dönemlerinde uygulanmaya başlamıştı elbette, yeni değildi tümünden.



Resim 4. 7. Sirkeci Merkez Postanesi, Mimar: Vedat Dolakay, 1909.

Örneğin Sirkeci'deki postane binası gibi. “İstanbul'un tarihsel yarımadasının ucundaki, inşası 1909'da tamamlanan Sirkeci Merkez Postanesi, Türk mimar Vedat Bey tarafından tasarlanan büyük ve etkileyici bir binadır. Postane, diğer öğeleriyle belirgin biçimde Avrupalı bir bina olmakla birlikte, klasik Osmanlı mimarisine bir dizi stilistik göndermede bulunur (sivri kemerler, kemerlerin üzerindeki kemer tablalarında görülen tezyini çini işleri, köşe kuleleri üzerindeki kubbeler). Ana cephenin üst katlarında uzun Korent düzenine başvurulması ve plandaki simetri ve eksensellik, binanın mimarının, dönemin eğitimli birçok başka Osmanlı eliti gibi, Avrupalı bir eğitim gördüğünü ve kültürel göndermelerini Avrupa'ya yaptığını gösteren bariz bir Ecole des Beaux-Arts parti'sini izler. Binanın en çarpıcı özelliği, cam bir çatı tarafından aydınlatılan geniş bir merkezi salon üzerinde büyük bir açıklık yaratmayı sağlayan betonarme ve demir kırılgı yapı sistemidir.

Fakat Bauhaus'un önerdiği mimari, bu tür modernlik deneylerinin ve melez sentezlerin çok ötesinde “radikal” çözümler önerir. Ali Artun'un deyiimiyle;

“Bauhaus'un etkisi Türkiye'de oldukça güçlü ve yaygın. Bunda, Almanya'nın Osmanlı rejimi üzerindeki kültürel nüfuzunun yanı sıra, asıl Nazi yönetiminden kaçan 500 dolaylarında hocanın, Türkiye'ye göçüp üniversitelerde görev alarak başlattıkları eğitimdeki modernleşme hareketi rol oynuyor. Temel tasarım dersi bütün sanat, mimarlık okullarına yayılıyor. 1957'de, başlarında Adolf Schneck olmak üzere, Bauhausçu Alman hocalar tarafından, 'güzel sanatlar' yerine 'uygulamalı sanatlar' öğreten Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kuruluyor. Mimarlık eğitime yön veren Paul Bonatz, Ernst Egli, Bruno Taut gibi Bauhaus ilkelerine bağlı hocalar tarafından mimarlık eğitimi tasarımılaştırılıyor, işlevselleştiriliyor. Bu hocaların yaptığı tasarımlar özellikle başkent Ankara'ya bir Bauhaus havası katıyor.”²⁴



Resim 4. 8. Bruno Taut, Franz Hillinger, Ankara Cebeci Ortaokulu, 1938-39.

²⁴ Ali Artun, a.y.



Resim 4. 9. Ernst Egli, Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 1930.

Özellikle okul gibi kamusal mimari sadelik, işlev ve modern yüzüyle genç cumhuriyetin yüzünü birleştirmeye çalışıyordu. Elbette gerek imparatorluklar, gerekse ulus devletler; anıtsallık, idealizasyon, güzellik, heybetlilik ve de mitolojij tahayyül açısından klasik ya da neo-klasik sanata eğilim gösterebilirler de, Bauhaus gibi modern anlayışı temsil eden anlayışlar endüstrileşmeye vurgularından dolayı, sanayileşmeyi hedeflemek zorunda kalan ulus devletlerin, örneğin toplu konutlar ve fabrika binaları gibi tasarımlarında etkili olacaktır. Örneğin,

“Adolf Hitler anıtsal neo-klasizmi desteklemiş, Naziler ekspresyonist sanatı dejenere addetmiş olsalar da, Nazilerin iktidara gelmesi tasarım ürünlerinin ticari üretim ve dağıtımında pek bir aksamaya yol açmamıştı. Bauhaus tasarımları imal edilmeye devam ediyor, hatta yurt içinde ve dışında Alman tasarımının seçkin örnekleri olarak sergileniyordu. Tabii Bauhaus’la ilişkili pek çok kişi, Nazi diktatörlüğü sırasında Almanya’da ve İkinci Dünya Savaşı devam ederken Avrupa’da büyük acılar yaşadı. Okulun Yahudi mezunları, ailelerinden devrildikleri dinin bedelini hayatlarıyla ödediler. Ancak, gerek Gropius ve Mies, gerekse onların öğrencileri ve çalışanları, kimi gönüllü olarak kimi istemeden, Nazilere hizmet etti. Gropius, Almanya’dan ayrılıp önce Britanya’ya, sonra ABD’ye gittikten sonra bile, uzun yıllar Hitler veya hükümeti aleyhine alenen konuşmamaya dikkat etti. Mies, Nazi rejiminin ilk yıllarında hatırı sayılır destek gördü; rejimin gözde mimarı olmadıysa, bu yalnızca Hitler’in neo-klasizm düşkünlüğündendi. Bauhaus’ta eğitim görmüş mimarlar, özellikle de silah üretimi açısından kilit önem taşıyan fabrikaları tasarlamakta

sakınca görmeyenler, Üçüncü Reich döneminde pek ayrımcılığa uğramadı. Bauhaus'ta öğrendikleri form dili, artık Nazilerin teknolojik ve askerî maharetini yüceltiyordu.”²⁵

Ankara 13 Ekim 1923'de, yeni rejimle Osmanlı geçmişi arasına mesafe koymaya yönelik dramatik, tarihsel bir karar alınarak, yeni Türkiye cumhuriyetinin başkenti ilan edildi. 1919'da milli mücadelenin başlamasından, 1924'te halifeliğin kaldırılmasına kadar, Türkiye, esasen "iki başkentli bir ülkeydi: İslam'ın merkezi İstanbul'da, devletin merkezi ise Ankara'daydı.



Resim 4. 10. Ernst Egli, Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 1930.

Bu anlamda Ankara'nın mimari yeniden inşası sembolik birçok anlam taşıyordu. Eskiye karşı “Yeni” bir dünyayı gösteriyor ve estetize ediyordu. Yeni Ankara'nın ethosu, 1927'de Ankara'nın imar planı için açılan uluslararası yarışmayı kazanan Alman planlamacı Hermann Jansen'den (1869-1947) başlayarak, ülkeye davet edilen yabancı mimar ve planlamacıların çalışmalarıyla yakından bağlantılıydı. “Jansen planının 1932'de onaylanmasından sonra, önde gelen başka Avrupalı

²⁵ Kathleen James-Chakraborty, “Bauhaus Kültürü,” (Çevrimiçi) <http://e-skop.com/skopdergi/bauhaus-kulturu/4580>, 14.02.2019.

mimarlar da Ankara'nın "yeni" çehresini oluşturmak için çalışmaya davet edildi. Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki mimarlık eğitimini modernizm yönünde değiştirmesi amacıyla mimar Ernst Egli (1893-1974) getirildi. Egli'nin Ankara'daki en önemli okul binaları, Devlet Müzik Konservatuvarı (1927-1928), Yüksek Ziraat Enstitüsü (1928), Ticaret Lisesi (1930), İşmet Paşa Kız Enstitüsü (1930) ve Siyasal Bilimler Fakültesi (1935-1936) idi. Bu binalar Türk ve Alman mimarlık dergilerinde geniş bir biçimde ele alındı ve Türkiye'de "Yeni Mimari"nin ilk örnekleri olarak övüldüler. Egli, bu projelerde Alman modernizminin, cumhuriyet Ankarası'nın alamet-i farikası haline gelen temel ve kolay tanınır özelliklerini belirledi.



Resim 4. 11. Ankara Construit": Yeni başkenti temsil eden kübik blokların modernist estetiği, İllüstrasyon La Turquie Kemaliste'ten (Nisan 1935).

4.4. Ulusu Biçimlendirmek: Anıt ve Heykel

Mimarinin yanında onu tamamlayan ya da başta meydanlara ve resmi binalara dikilen heykellerde ulusun estetik temsili açısından vazgeçilmezdir. İnsanlık binlerce yıldır kayaları ve ahşapları ya da kili biçimlendirerek üç boyutlu bir temsil olan heykeller yapmıştır. MÖ 10.000 gibi tarihte insanlar Göbeklitepe gibi mekânları kabartma ve T biçimli sütunlarla donatmayı ve sembolik bir dünya inşaa etmeye başlamıştır. Ya da daha önce değindiğimiz Willendorf Venüsü gibi heykelcikler doğurganlık, analık gibi duyguları dışa vuracaktır. Fakat bir modernlik formu olarak ulus devlet ve milliyetçilik projeleri heykel konusunda daha çok Yunan-Roma uygarlıklarından gelen ve 15. yüzyıl Rönesans'ı ile tekrar yorumlanan klasik üslubu uygulamak anlamında ortaklıklar taşırlar. Yani mimaride modernizm sadelik-işlev ve minimalizm ile geçmişim imparatorlukların süslü ve şaşıalı barok-rokoko estetiklerine karşı kendilerini konumlandırırken, heykel söz konusu olduğunda anıtsallık-güzellik ve insanbiçimcilikle kendini sunan Grek-Roma esinli klasik üslubu uygulayacaklardır. Heykel ve anıtlar ulusun hayal edilmesi yanında bellek ve hatırlatma, anıyı taze tutma işlevini de yerine getiriler. Bellek sürekli hatırlamayı vazederek “biz” ve “köken” duygusunu canlı tutar.

Osmanlı döneminde anıtların işlevini padişahlar adına dikilen Nişantaşı, çeşmeler ve saat kuleleri sağlamıştır. Bunda elbette İslami kültürdeki tasvire dönük engeller ve bunun ikamesi olarak gelişen süslemeci ve soyut sanatların gücü vardır.

“Türkiye’nin heykel plastiğiyle tanışması 19. yüzyılda başlar. 1871 yılı bir dönüm noktası niteliğindedir. Bu tarih, heykelin Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal yaşamına katılmasının kesin eşliğidir. Bu olay, Avrupa’ya resmen ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olan Sultan Abdülaziz’in bu gezisinin hemen ardından gerçekleşir. Bir Osmanlı sultanı ilk kez kendi büstünü ve küçük boyutta bir heykelini yaptıracaktır. Abdülaziz, Batı kentlerinde gördüğü, Batılı imparatorların at üzerinde kahramanlık heykellerini anıştıran bir heykelini yaptırmaya karar verir. 1869’da İstanbul’a gelen Fuller’a öncelikle büstünü sipariş eder. Ancak, bir saray yetkilisi Fuller’a valide sultanın, oğlunun kendisine modellik etmesini onaylamadığını, ancak

hazırlanmış bir alçı kütle üzerinden padişahı her görüşte düzeltmeler yapabileceğini söylemiştir. Sanatçı, padişahı çeşitli vesilelerle şehirde at üzerinde dolaşırken görme olanağı bulmuş, atının ölçülerini almış ve padişahı bu atın üzerinde gösteren bir heykel yapmıştır.¹³ Fuller, heykeli Floransa'da tamamlamış, Miller¹⁴ Münih'te bronz dökümünü gerçekleştirmiştir.”²⁶



Resim 4. 12. Sultan Abdülaziz Büstü, C.F. Fuller, 1872, mermer, Topkapı Sarayı Müzesi.

1882’de bugün kü güzel sanatlar akademisinin öncüsü olan ve Batılı anlamda eğitim veren Sanayi-i Nefise-i Şahane’nin (Güzel Sanatlar Akademisi) kurulması Osmanlı’dan genç Türkiye Cumhuriyeti’ne devredecek estetik miras ve kadrolar

²⁶ Aylin Tekiner, **Atatürk Heykelleri**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.36.

açısından çok önemlidir. “Sanayi-i Nefise-i Şahane’nin kurulması, Batılı anlamda eğitim verecek olan bir kurumun varolması demektir. Ancak bu akademi, Batı’da zanaatten sanata evrilmesi yüzyıllar sürmüş olan heykel sanatının vardığı noktanın, söz konusu evrim yaşanmadan kabulünü öngörüyordu. Klasik dönemini tamamlamış, farklı akımların tartışma ve rekabetine sahne olan Batı’ya gönderilen ilk sanatçıların, özellikle Cumhuriyet dönemi sanatçılarının yurda dönüşlerinde bu sorunu birebir yaşadıkları bilinmektedir. Çünkü kültürel-toplumsal değişimin alımlanışını belirleyen şey kültürel birikim ve geleneklerdir. İslam inanç sistemiyle ters düştüğüne inanılan heykelin mektebinin açılması büyük bir atılım ve cesaret eseri idi. Mektebin açılması, toplumun heykelle buluşma ve tanışmasını hazırlayacaktı. Ancak toplumun heykelden önce heykel fikrine alışması için biraz daha zamana ihtiyaç vardı.



Resim 4. 13. Sultan Abdülaziz Heykeli, C.F. Fuller, 1872, bronz, Beylerbeyi Sarayı.

Batı'daki akademilere (1563) göre yaklaşık 250 yıllık bir gecikmeyle kurulan Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin gerekçe yazısı ve kadro cetvelinde, heykel bölümünün adının 'Oymacılık' diye kaydedilmesi bunun bir göstergesidir.”²⁷ Sanayi-i Nefise'nin kurulmasının ardından, Osmanlı İmparatorluğu'nun hayata geçirilemeyen anıt projelerinin ilki, 31 Mart olaylarını bastıran Hareket Ordusu şehitleri anısına dikilen ve Jöntürklerin şehitliği sayılan, 1911'de Mimar Muzaffer Bey'in (1881-1920) tasarladığı Abide-i Hürriyet Anıtı'dır. Bu anıt, çağdaşlığın, demokrasinin ve laikliğin simgesi olmasıyla Batılı geleneğe yakın bir anlayışta tasarlanmış ilk anıt sayılır.



Resim 4. 14. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mimar Muzaffer Bey, 1911, mermer-bronz, İstanbul.

1923 sonrası genç Türkiye Cumhuriyet'i mimarının yanında başta Ankara olmak üzere yeni ulusu selamlayan anıt ve heykeller üretmeye de girişecektir. Tanzimat döneminde açılan Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) heykel eğitiminde temel aldığı akademik anlayış, Cumhuriyet kuşağınca da devam ettirilmiştir. Hemen her sanat dalında (resim, heykel, müzik, sahne sanatları) olduğu gibi anıt alanında da Batı kaynaklı resmî norm ve standartların oluşturulduğu gözlenir. 19. yüzyıl sonu akademik anlayışı Cumhuriyet Türkiye'since de sürdürülmüştür. Batı'ya sanat eğitimi için gönderilen sanatçılar, "ithal" edilmesinde kilit rol üstlenirler. Heykel ve anıttta başta Atatürk olmak üzere, milli mücadelede yer alan insanlar ve kurtuluş savaşına katılan halk merkezi bir yer tutar. Özellikle Ankara olmak üzere heykel üretimi ve anıt tasarımıyla özellikle yabancı sanatçılardan yararlanma yoluna başvurulur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında anıtlar ülkede henüz yetkin heykeltıraş olmadığı gerekçesiyle Heinrich Krippel, Pietro Canonica, Anton Hanak ve Josef Thorak gibi yabancı sanatçılara yaptırılır. Cumhuriyet döneminde ilk figüratif anıt "Krippel'e ait Sarayburnu Atatürk Anıtı"dır.

Canonica'ya ait Ankara Sıhhiye Zafer Alanı'ndaki ve Etnografya Müzesi önündeki Atatürk anıtları da başkent Ankara'nın ilk anıtlarıdır. Atatürk'ün ölümüne kadar ülkenin birçok yerine bu heykeltıraşlarca toplam on bir Atatürk anıtı yapılır. Ancak bu durum zamanla, Türk sanatçılarındaki tepkiye yol açar; mesele gazete ve dergilerde tartışılır. İlk anıtın Sarayburnu'na yani İstanbul'a dikilmesi çok anlamlıdır. Çünkü İstanbul bir tarafıyla imparatorluğun eski rejimini de simgeler. Atatürk sivil bir kıyafetle Marmara'dan boğaza doğru, tarihi yarım adanın tam ucundan büyük bir özgüven ve umutla bakmaktadır. Heykel Ankara'da doğan yeni bir dünyanın İstanbul'daki imgesidir.



Resim 4. 15. Atatürk Anıtı, Heinrich Krippel, 1926, Sarayburnu.



Resim 4. 16. Atatürk Zafer Anıtı, Pietro Canonica, 1927, Sıhhiye-Ankara.

Genç cumhuriyetin ikonografisi içinde Ulus'taki Zafer/Yenigün anıtı cumhuriyetin 5. Anıtı olmasına rağmen kompozisyonu ve imgeleriyle neredeyse Ankara'nın ve milli mücadelenin simgesine dönüşmüştür. Ulus-devletin sembolik odağı ve yeni şehir burjuvasının sosyal mekânı olan Ulus'un eski adıyla Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'na (Taşhan Meydanı) yerleştirilen bu anıt, yine ulus-devletin mekânsal olana "işlenmesi" bakımından önemlidir. Bu mekân politikasında Ankara vurgusu son derece önemlidir. Atatürk heykeltıraş Krippel'i köşke bizzat davet etmiş ve poz vermiştir.



Resim 4. 17. Ulus Zafer Anıtı, Heinrich Krippel, 1927.

4.5. Ulusu Resmetmek

Minyatür ve geleneksel İslami sanatlar dışında Batılı anlamda resim Osmanlı İmparatorluğu'na bir tarafıyla, mühendis kökenli Paşa-Asker ressamılarından gelirdi. Sanayi-i Nefise batılı anlamda daha çok İzlenimcilik gibi manzara resmi

ağırlıklı bir eğitim programı uyguluyordu. 1924'ten itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si mezunları Avrupa'ya gönderildi. Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Refik Epikman, Muhittin Sebati, Şeref Akdik ve Ali Karsan ilk gönderilen sanatçılardandı. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi adını aldı. 1932-1933 öğretim yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü açıldı. Atatürk, anıt ve heykel yapımına önem vererek, Cumhuriyetin heykeltıraş kuşağının yetiştirilmesini destekledi. Bunun dışında 1932 yılında kurulan Halkevleri yeni rejimin estetiğini yaygınlaştırmada aktif rol üstlenecektir. “Çeşitli ihtisas, yetenek ve isteklere göre her yurttaşın beğeneceği bir çalışma alanı bulabilmesi için halkevleri dokuz şubeye ayrılmıştır. Bunlar; dil-edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri ve kursları, kütüphane ve yayın, köycülük, tarih ve müze şubeleridir. Güzel sanatlar şubesi, edebiyat dışında, müzik, resim, heykel, süsleme sanatları, mimari dallarını kapsayacak şekilde hemen bütün sanat alanlarında çalışmalar yapmıştır.

Bu şubeler aracılığıyla ülkede, özellikle güzel sanatları geliştirmek ve halkın sanata karşı ilgisini artırmak amaçlanmıştır. Profesyonel veya amatör yetenekleri bir araya toplamış ve desteklemiş, bu insanların yetişmesine imkân sağlamış, resim ve heykeltıraşlığı yaymak için çeşitli sergiler düzenlemiştir.”²⁸ Halkevleri birçok faaliyet yürütür. Bu anlamda sergiler açmak, mümkünse atölye kurmak veya mevcut atölyeleri takviye etmek resmi, heykeltıraşlığı ve tezyini sanatları teşvik edecektir. Sergilere tüm amatörler ve resim öğretmenleri katılır. Yeterli eleman yoksa sergiler, müsait merkezlerde açılarak eserler oraya gönderilir. Resimlerin konuları serbest olmakla birlikte her sanat milli vasıflarıyla büyüktür. Milli destanlarımızı yaşatan, kahramanlığımızı canlandıran, benliğimizi ilgilendiren mevzular üzerinde yapılacak resimler büyük klâsik Türk resminin temelini teşkil edeceğinden, amatörlerin bu konular üzerinde çalışmaya teşvik edilmesi yerinde olacaktır. Cumhuriyetin Anadolu imgesi ve estetiği açısından düzenlenen Yurt Gezileri bu anlamda çok önemlidir.

Birçok ressam devlet harcırahıyla Anadolu'ya gönderilir; sanatçılar bölgeyi tanıyarak yapıtlar üretir. 1938 yılı Ağustos ayı sonlarında İçişleri Bakanı ve

²⁸ Ayfer Uz, “Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikaları İle Toplumun Sanatsal Gelişimine Plastik Sanatlar Çerçevesinden Bakış,” **Sanat Yazıları**, Sayı: 25-26, 2011-2012, s.14.

Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Sekreteri Şükrü Kaya'nın Başkanlığında toplanan C.H.F. Genel Merkez Yönetim Kurulu, Türk kültürünün gelişmesi ve halkevleriyle ilgili bazı destekleyici kararlar alır. Bu kararlardan biri, her yıl on ressamın farklı illere Yurt Gezisi'ne çıkarılmasıdır. Ayrıca geziye çıkan resamlara yol parasından başka 300 lira ve halkevlerinde barınma olanağı verilir. "Cumhuriyet Halk Fırkasının 1938 yılında düzenlediği ilk yurt gezisine çıkan on ressam; Ali Avni Çelebi Malatya'ya, Bedri Rahmi Eyüboğlu Edirne'ye, Cemal Tollu Antalya'ya, Feyhaman Duran Gaziantep'e, Hamit Görele Erzurum'a, Hikmet Onat Bursa'ya, Mahmut Cuda Giresun'a, Sami Yetik İzmir'e, Saim Özeren Konya'ya, Zeki Kocamemi Trabzon'a gitmişlerdir. Bu resamlardan 116 eser sergiye getirilmiştir. Ayrıca Partinin oluşturduğu jüri ile ressamların bu seyahattan getirdiği 43 resim ödüllendirilmiştir.

Ödüllendirme hiç kuşkusuz sanatçı için çok önemli bir teşvik unsurudur. Bunun bilincinde olan devlet sanatı ve sanatçıyı desteklemek için özel kaynak ayırmaktan çekinmemiştir.²⁹ Yurt Gezisi'ne katılan ressamlar, memleketin değişik yerlerinde çok sayıda güzel manzaraları, tarihi yerleri ve yöre insanının kendilerine has özelliklerini resimlemişlerdir. Aynı zamanda insan figürü de öne çıkmıştır. "1932 yılından beri Cumhuriyet hükümetlerinin kültür bürokrasisinin monopol sınırlılıklarını ve sorunları aşmalarında en etkin kurumlardan birisi olan Halkevleri Atatürk sonrası dönemin kültür ve sanat hayatında da önemli rol oynamıştır. Özellikle Halkevlerinin 1939-1944 yılları arasındaki resim ve heykel etkinlikleri Cumhuriyet resim ve heykel sanatının gelişiminde çok önemli bir paya sahiptir. Zorunlu atamalar dışında İstanbul dışına yabancı olan erken Cumhuriyet kuşağı ressamlarını Kars'tan Edirne'ye kadar dönemin altmış üç kentine götüren motivasyonu Halkevleri sağlamıştır. Halkevlerinin güzel sanatlar kolunun etkinlikleri kapsamında 1939 yılından başlayarak 1944 yılına kadar 48 ressam il il dolaşarak Anadolu'yu ve Anadolu insanını resmetmiştir. Ressamların "Mektepten Memlekete Dönüş" olarak nitelendirdikleri yurt gezilerine katılan sanatçıların bir kısmı yalnızca Anadolu'daki halkı tanımak, 'taşra'lı hayatı ve heyecanları resimlemekle yetinirken, diğer bir kısmı da Anadolu kültürüne, folkloruna ve tarihi mirasına ilgi duyarak bu

²⁹ Ayfer Uz, a.y., s.17

konulara tablolarında yer vermişlerdir. ³⁰

Ali Avni Çelebi'nin "Arapkir", Refik Epikman'ın "Hatay", Zeki Faik İzer'in "Eskişehir Seyitgazi", Sami Yetik'in "İzmir Eşref Paşa", Hamit Görele'nin "Erzurum, Kümbetler", Cemal Tollu'nun "Manavgat Şelalesi", Malik Aksel'in "Sivas, Gök Medrese"sini manzara resimlerine örnek olarak gösterilebilir. Seyfi Toray'ın Diyarbakır'da yaptığı "Yoğurt Satan Kızlar" isimli kompozisyonu figür kullanılarak yapılan resimlere örnektir. Sanatçı bu portrelerde, arık topraklar üzerinde çatlak ayaklarla gezen ve sadece çalıp şarkı söyleyen, güneş kokulu, kil renkli Anadolu kadınlarını anlatır. Turgut Zaim Kayseri'de yaptığı "Erciyes" ve "Avşarlar" gibi eserleriyle kendine özgü üslubunu ortaya koyar. Eserlerinde en çok insan figürüne yer veren ressamlardan Malik Aksel'in Sivas'ta yaptığı "Sivaslı Kız" isimli resmi, Halil Dikmen'in Giresun'da "Fındık Toplayan Kadınlar"ı, Melahat Ekinci'nin "Köylü Kadın"ı ve "Zeybek" isimli portresi, Saip Tuna'nın "Maraşlı Kadınlar"ı diğer örneklerden bazılarıdır.

Ressamların Anadolu gezileri ulusalcılık-milliyetçilik açısından zorunlu bir imge-hayal olan kırsalın, köylülüğün ve pastoralliğin endüstrileşme ve kapitalizmin yozlaştırıcı, "kirli" dünyasına karşı, bozulmamış, "temiz" bir Altın çağ ve köken mitini canlı tutacaktır. Cumhuriyet sonrası en çok alıntılanan Atatürk sözü olan "köylü milletin efendisidir" sözünü tamamlayan bir estetik imgedir bu. Daha sonra anaonimleşecek bir şiire dönüşecek olan Ahmet Kutsi Tecer'in "Orda Bir Köy Var uzakta" şiirinde anlattığı gibi bu pastoral köy hem uzak hem de yakın bir hayaldir.

ORDA BİR KÖY VAR UZAKTA

"Orda bir köy var, uzakta,
O köy bizim köyümüzdür.
Gezmesek de, tozmasak da
O köy bizim köyümüzdür.

Orda bir ev var, uzakta,
O ev bizim evimizdir.
Yatmasak da, kalkmasak da
O ev bizim evimizdir.

³⁰ Seyfi Başkan, "Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960," **İDİL**, Cilt. 3, Sayı 14, 2014, s. 107.

Orda bir ses var, uzakta,
O ses bizim sesimizdir.
Duymasak da, tınmasak da
O ses bizim sesimizdir.

Orda bir dağ var, uzakta,
O dağ bizim dağımızdır.
İnmesek de, çıkmasak da
O dağ bizim dağımızdır.

Orda bir yol var, uzakta,
O yol bizim yolumuzdur.
Dönmesek de, varmasak da
O yol bizim yolumuzdur.”³¹

Cumhuriyet’in en büyük hedefi köyü ve köylüyü yükseltmek, zenginleştirmek, eğitmek ve onurlandırmak oldu. Atatürk’ün “Köylü milletin efendisidir.” sözü, o zaman için tek üretici güç olan bu insanları hak ettikleri saygı ve ilgiyi görmeleri için bütün devlet kademelerine verilmiş bir direktifti. Üstelik vatani bu yoksul ve mazlum insanların ayağa kalkışı kurtarmıştı. Bir “köye yönelik hareketi” başlamış oldu. Köyü ve kırsalı idealize etmek, 19.yüzyıl endüstri kapitalizminin sefalet ve kömür isine, makinaları ve çitlemenin şiddetine karşı bir “bozulmamışlık” coğrafyası, hayali ve cennettir. Erken cumhuriyetin ve modernizmin en önemli isimlerinden olan Halil Dikmen’in 1933 tarihli Mermi Taşıyanlar” resmi hem kırsalı hem de erken cumhuriyetin en önemli imgelerinden olan, fedakar gerektiğinde vatani için şehit olabilecek Anadolu kadını (Ana) imgesi için iyi bir örnektir. Çöken Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkıntılarından, zorlu bir Milli Mücadele ile kurulan yeni devlet için ana imgesi önemlidir. Cepheye mermi taşıyan, karda kışta çocukları ile kağnısını süren bu figür yeni cumhuriyetin “biz” hayali ve gelenek icadı için çok ama çok önemli bir imgesi olacaktır. Tüm kadın figürleri iri ve heybetli resmedilmiştir. Kadınların üçü ve erkek çocuk yalınayak yürümektedir. Arkada ağaçsız, dik dağlar ve dağların arasında uzak bir köy görüntüsü

³¹ Ahmet Kutsi Tecer, “Orda Bir Köy Var Uzakta,” (Çevrimiçi) <https://siirdizeleri.net/orda-bir-koy-var-uzakta-siiri/>, 22.06.2019.

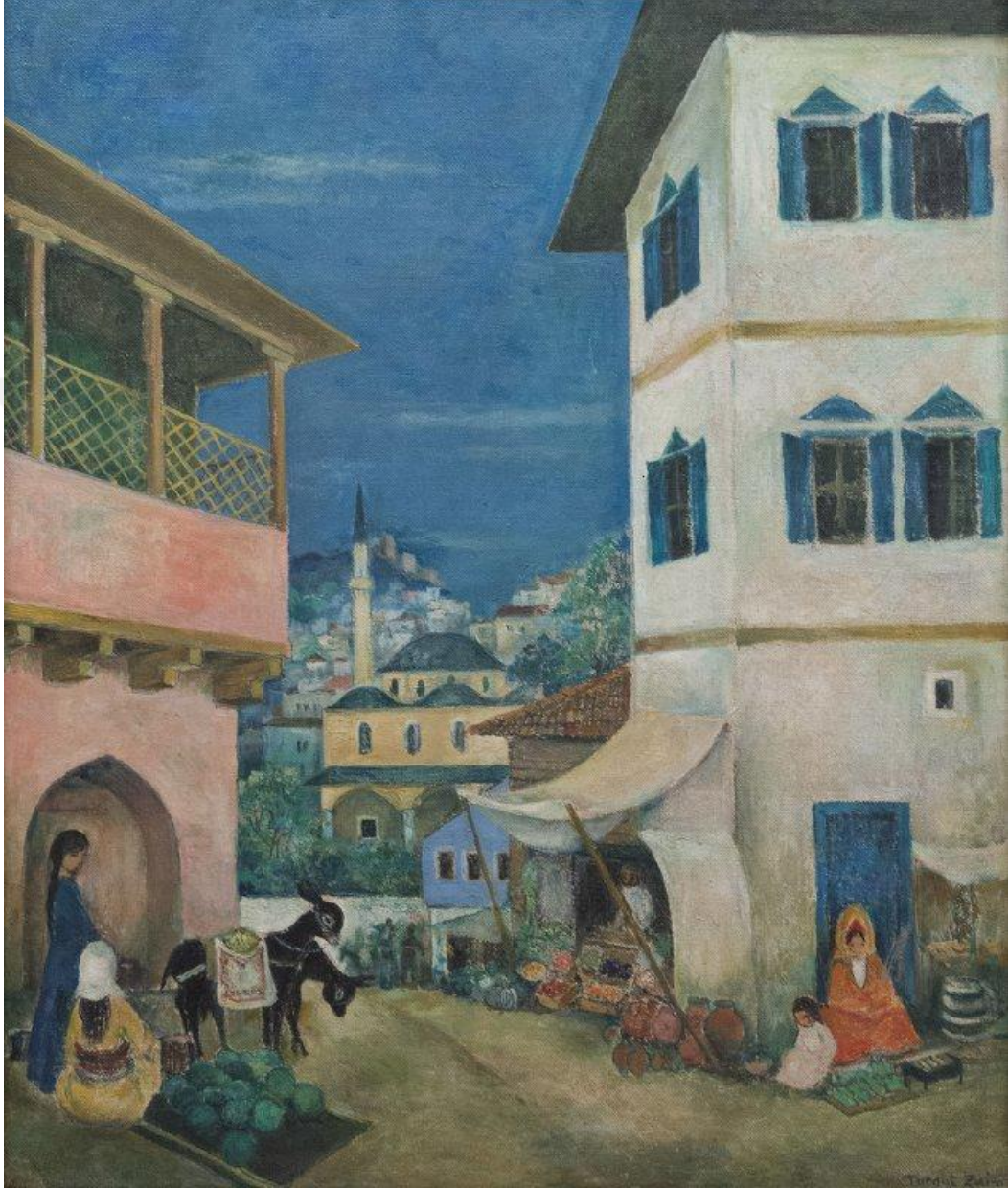
yerleştirilmiştir. Kadınlar idolleştirilerek dönemin kadınlarının savaşdaki etkisi ve gücü vurgulanmıştır. Figürlerde bulunan çizgiler ile dağlardaki kıvrımlar birbirini tamamlamış, resmin yüzeyi eşit bölümlere ayrılmıştır.



Resim 4. 18. Halil Dikmen, Mermi Taşıyanlar, t.ü.y.b, 1933, 5 Ankara Resim Heykel Müzesi.



Resim 4. 19. Cemal Tollu, Pamuk Toplayanlar, t.ü.y.b, 1965 Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.5x100.5 ,Ankara Resim Heykel Müzesi.



Resim 4. 20. Turgut Zaim, Yörük Köyü, , t.ü.y.b, 60x51 cm. 1957, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

4.6 Kuruluş Miti ve İmge

Eğitim kurumlarından yetişen birçok sanatçı başta Atatürk, yol arkadaşları, Milli Mücadele konusunda çalışmalar üretti. Örneğin bunlar arasında neredeyse cumhuriyet ikonografisine dönüşecek olan Zeki Faik İzer'in 1933 tarihli "İnkılap

Yolunda” tablosu Delecroix'i Türkiye ulusalcılığı açısından yorumlayacaktır.



Resim 4. 21. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 176 x 237 cm. , t.ü.y.b. 1933, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resimde kadın Türk bayrağı tutmakta, askerler, öğretmenler ve Önder Atatürk düşmanlara ve gericiliğe karşı kararlı savaşmaktadırlar. Atatürk'ün hemen yanında takım elbiseli öğretmenler ve hemen önlerinde elinde “Türk Dili ve Tarihi” yazılı kitap tutan bir köylü kızı vardır. Arkada ellerinde çapalarıyla kalabalık bir köylülük gelmektedir. Resim orjinalinden farklı çözmüştür kompozisyonu, Delecroix'in sınıf vurgulu tipler ve barikat şiddeti gitmiş, inşa edilen eğitim vurgulu bir “biz” imgesi geçmiştir. En önemlisi de devlet kurumları ve eğitimle biçimlenen bir imge geçmiştir. Türkiye Cumhuriyeti de diğer modern devletler gibi ulus yaratırken tarih-dil kurumlarını oluşturmuş, alfabesini değiştirmiş ve bir milli eğitim müfredatı uygulamıştır. Bu anlamda orjinalinde olmayan kitap imgesi ve köylü kız önemlidir. Delecroix'nın tablosundaki burjuva figürünün yerini önder Atatürk almış ve orduyla düşmanları yenilgiye uğratmıştır. İşgal kuvvetlerinin tarafında dini softalığı simgeleyen sakallı bir figür dikkat çekmektedir. Bu ise laik bir devrimi muştular.

Türk milliyetçiliği 19. yüzyıl Osmanlı modernleşme sürecinde 1839 Tanzimat Fermanı ve 1876 Meşrutiyet sürecinden yirminci yüzyıl başları İttihat ve Terakki sürecine genç Osmanlılar'dan Jön Türklere yoğun ve tartışmalı bir süreç yaşamıştır. Cumhuriyete bakiye kalan bu yoğunluk içinde Türk milliyetçiliği aynı Alman ve Rus milliyetçiliği gibi “kültür” ve bazen dozunda ırk temelli bir ağırlıkta var edilmeye çalışılmıştır. Aynı dönemlerde “Rusya esintili milliyetçilik hâkim konumdaydı. Bu milliyetçilik anlayışı Alman modeline daha yakındı ve Rusya’dan göçen Müslüman aydınların etkisinden kaynaklanıyordu. Ulus inşa sürecinde Alman modelinde “kültür” önemli bir rol oynuyordu. Ulus öğeleri tarihin derinliklerinde aranıyordu. Bu kimi kez “ırk” boyutlarına ulaşıyordu. Almanca konuşanlar aynı “ırk”ı temsil ediyordu; Türkçe konuşanların da benzer bir ırka mensup olmaları doğal karşılanıyordu. Selanik’te hâkim olan Fransız modeli milliyetçilik ise daha “civic” bir boyut taşıyordu. Coğrafya ağırlıklıydı; gönül bağı bu tür bir milliyetçilik için yeterliydi. Günümüzde “anayasal vatandaşlık” diye nitelenebilecek bir yapıyı simgeliyordu. Kendini Türk addeden insanların aynı potada eriyebileceği ya da eritilebileceği düşüncesi “civic” milliyetçilik için yeterliydi.”³²

Yani Zeki Faik İzer resmindeki kitap ve öğretmen imgesi bu “kültür” vurgusunu Delecroix'in orijinal resminden ayırır. Bu bir taraflıyla “üretilmesi” ve “icat” edilmesi gereken, devlet kurumlarıyla oluşturulan bir milliyetçilik projesini gösterir. 1923'te laik cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte, Fransız Devrimi'nin ilham gücü çok daha belirginleşmiştir. Bunun dikkate değer sanatsal ifadelerinden biri, dönemin önde gelen modernist sanatçılarından olan (kendisi Paris'te kübizmden ve diğer **avangard** akımlardan etkilenmişti) Zeki Faik İzer'in 1931 tarihli "İnkılap Yolunda" adlı tablosudur. Delacroix'nın 1830 tarihli ünlü "Halka Önderlik Yapan Özgürlük" resminden uyarlanan bu tablo, cumhuriyetin devrimci ethosunun alegorik bir ifadesidir. İnkılabı, Türk halkının, bizzat Mustafa Kemal' in önderliğinde, Türkiye'nin eski rejiminin karanlığına ve anakronizmine karşı ayaklanması olarak resmeder: Bilimsel bilgi ve gençliğin enerjisi (kitaplar, meşale ışığı, Batılı giysiler içindeki gençler) ile donatılmış şiddetli bir ayaklanmadır bu (askerler, süngüler, bayraklar).

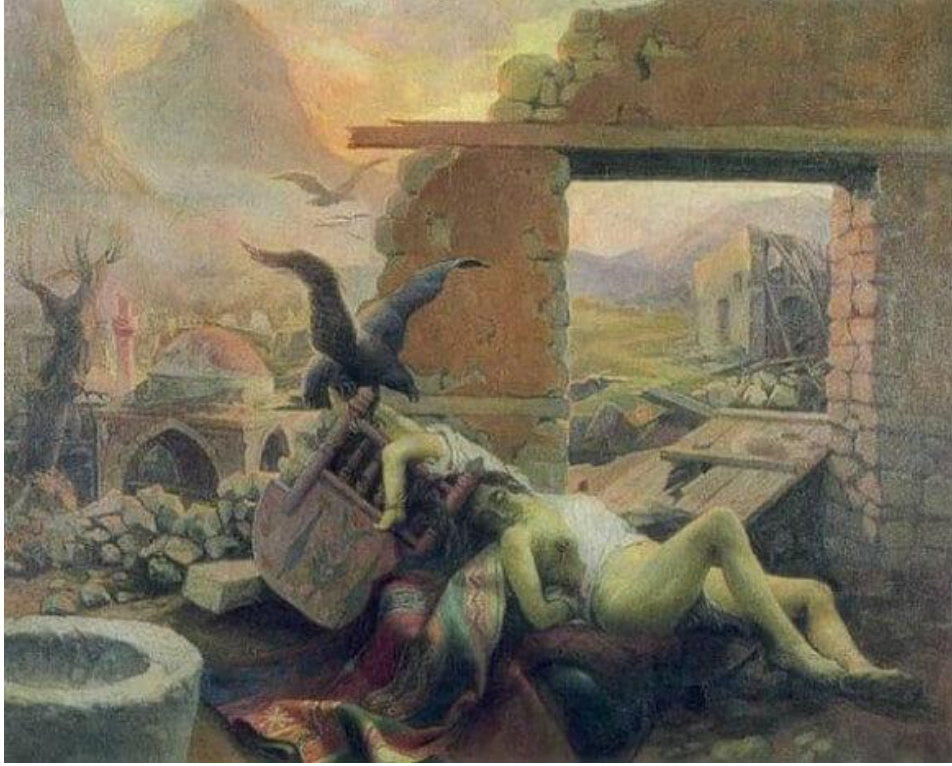
³²Zafer Toprak, **Cumhuriyet ve Antropoloji**, 1. Basım, Ankara, Tarih Vakfı Yayınları, 2012, s.419.



Resim 4. 22. Emel Korutürk, Türk Çocuğunun Atatürk'e Şükranı, 1933.

Resmî dairelere asılan Atatürk portreleri ve kamu binalarının önüne yerleştirilen Atatürk anıtları, dönemin resimlerinde de önemli bir imge olarak yerini almıştır. Feyhaman Duran'ın "Atatürk Heykeli" isimli tablosunda, Ankara Etnografya Müzesi önündeki atlı Atatürk anıtının baktığı yöne doğru bir Ankara manzarası konu edilmiştir. Şefik Bursalı'nın 1945 tarihli "Bursa'da Cumhuriyet Meydanı" isimli tablosunda da Bursa Atatürk Anıtı ana figürler arasındadır. Malik Aksel'in "Yeni Mektep" isimli tablosunda; bir sınıfın duvarında resmin ana dokusuna

uyumlu silik bir imaj olarak sivil kıyafetli bir Atatürk portresi asılıdır. Bir diğer örnek de Emel Korutürk'ün “Türk Çocuğunun Atatürk’e Şükranı” tablosudur. Tabloda sivil kıyafetiyle yarım boy Atatürk portresinin karşısında elinde çiçeğiyle saygı duruşunda bulunan bir kız çocuğu arka plandan gösterilmiştir. Yine önemli bir örnek ise Türk romantizminin öncü isimlerinden Avni Lifij imzalı Karagün isimli tablosudur, “Anadolu’nun işgali, ezilmişliğini, yakıp yıkılan kültürümüze ait kutsal değerleri ve yok edilmeye çalışılan bir ulusun tarihini anlatmaktadır. “Akgün” isimli, ikinci tablosu da yok olmaya yüz tutan bir ulusun ayağa kalkarak şahlanışını, tekrar dirilişini gözler önüne sermektedir. Doğa resimlerini çok kısa sürede bitirdiği halde, bu çalışmalarını yorucu ve disiplinli çalışmayla ancak bir yılda bitirebilmiştir. Çünkü bu resimlerde Lifij, duygularını kompoze etmiştir.”³³



Resim 4. 23. Avni Lifij, Karagün, 1923, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

Resmin adının esinlendiği “Kara Bir Gün” Süleyman Nazif’in İstanbul’a Fransız General D’esperey’in 8 Şubat 1919 günü Romalı general gibi, bir atın

³³ Ufuk Alkan, Mehmet Emin Kahraman, **Hüseyin Avni Lifij’in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonagrafik İncelemesi**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt. 10 Sayı: 48,2018, s.244.

üzerinde İstanbul'a girişinin hemen sonrasında, 9 Şubat 1919 günü, Hadisat gazetesinde yazdığı ünlü bir yazının adıdır. O gün yaşananları ünlü şair ve gazeteci, "Kara Bir Gün" olarak nitelendirmişti. Niçin? Çünkü o gün, bu şımarık Fransız General, Türklerin gururunu kıracak hareketlerde ve davranışlarda bulunmuştu. Bu onun İstanbul'a ikinci gelişi idi. İlk gelişinde karşılaşılardan memnun olmamıştı. 8 Şubat 1919'da Müttefik Ordular Komutanı olarak geldiğinde ise, sanki büyük zaferler kazanmış bir "Fatih" edasıyla girmişti. O günü yaşayanlar, karşılarında eski bir Roma İmparatoru'nu görmüş gibi olmuşlardı. O, beyaz bir ata binmişti. Süslenmiş ve dizgini olmayan beyaz atın önünde iki zenci d'Esperey'in ilerleyişine eşlik ediyordu. Galata Rıhtımı'ndan yola çıkan d'Esperey, Beyoğlu'na kadar zafer alayı oluşturmuştu. Onun gelişini karşılamak üzere bir de Osmanlı bandosu bulunmaktaydı. Fransız General, çalan bandonun atını ürküttüğü gerekçesiyle sert bir kırbaç işareti yaparak bandoyu susturmuştu. Sanki kendini, İstanbul'u fethetmiş büyük bir kahraman olarak görüyordu."³⁴

Resim alegoriler yüklüdür, yıkıntılar içindeki bir Anadolu kasabası, kilimler, yıkılmış bir ev yerde yataklar ve beşiğe tünemiş yırtıcı bir kuş, ülkenin savaşla yaşadığı sıkıntı ve yokluğu anlatır. Lifij romantik gelenekten aldığı kıızıllıklar, tekinsiz mekânlar ve enkaz estetiğini milli kurtuluş savaşının ufkuna yöneltir. Ortada elbiseleri yırtılmış, orası burası ortaya dökülmüş, göğsünden süngü darbesiyle vurularak kahpece öldürülmüş bir Türk annesi görülmektedir. Bu çirkin saldırıya karşı iffetini ve şerefini korumak için direnen kadının, işgalin karanlık oyuncuları belli ki, iffetini kirletmişlerdi. Kolları arkadan bağlanmış, göğsü ve bacakları açıkta kalmıştır. Göğsünden sızan kan, altındaki kilim parçasına damlamaktadır. "Resimlerinde servi ağaçlarının yansıyan gölgeleri, günbatımındaki sırlı görüntüler, karamsar esrarengiz yollar, dışavurumcu karmaşık ve anormal ilintiler yer almaktadır. Savaş'ı da anlattığı bu resimlerde düşünsel içerik ve şiirsel alegori de ön plandadır. Bu durum onu Fransız sembolizm ya da romantizm anlayışına yaklaştırır. Karagün adlı çalışmasında, yıkıntılar içinde yatan kadın figürünün çaresizliği, kanatlarını açmış uçan kuşların korkutucu görünümüyle resmedilmiştir.

³⁴ Kemal Arı, "Hüseyin Avni Lifij: Karagün ve Akgün," (Çevrimiçi) <http://www.eglencelitarhi.com/?Syf=26&Syz=361339>, 11.04.2019.



Resim 4. 24. Avni Lifij, Akgün, 1923, Özel Koleksiyon.

“Akgün” ismini taşıyan ikinci resim ise umut yüklüdür. Savaşı, çekilen acıları ve yıkıntıyı simgeleyen “Karagün” tablosunun ötesini gösterir. Tablo bir dirilişin hikayesidir. O, yok olmaya yüz tutan bir ulusun, vatanlarını sömürgeci saldırılardan temizlediği ve emperyalist güçlerin denize döküldüğü 9 Eylül 1922 tarihini sembolize etmektedir. Kahramanlığı, kurtuluşa doğru zaferlerle dolu, soylu bir yürüyüşü anlatmaktadır. Güçlü Türk askerleri, bozguna uğramış düşman askerlerine doğru atlarını sürmektedirler. Türk topçusu top arabasının üzerine konulmuş Yunan bayrağının önünde, kahramanca bu zafer yürüyüşünü ve gururla ufku seyir halindedir.

Lifij'in en etkileyici tablolarından biri olan “Savaş ve Alegori” resmi insan çıplaklığı, güçsüzlük ve savaş arasında şiddetli ilişkiler kurar.

“Tablonun ortasındaki üçgen kompozisyonda, savaş yıllarında çekilen açlık ve sefaletle, o günlerin dramını çıplak figürlerle sembolik olarak yansıtmış olabilir. Resimde yaşadığı işkenceden yaralı, bitkin ve gözleri kapalı bir Türk annesi ve ona sığınmış, kıyafetleri soyulmuş, korku dolu gözlerle etrafına bakınan iki genç kız

görülmektedir. Bunlardan birisi yürekleri sızlatacak halde yere boydan boya uzanmış, bir taraftan annesine bir koluyla sarılmaya çalışmakta, bir taraftan da namusu kirletilmiş olmanın acısı ve utancıyla annesinin bacağına kapanmış vaziyettedir. Arka fonda ise kızılımsı güneşin aydınlattığı dışavurumculuğu(ekspresyonizm) gözler önüne seren gizemli bir manzara vardır. Resmin merkezindeki yaşlı olan kadın, sanatçının annesini tasvir eden akademik bir desen çalışmasından alınmıştır . Sanatçı uzun bir ön hazırlık yaparak oluşturduğu resminde, piramidal bir şema ve etrafında tamamlayıcı öğelerle resim sanatında çok önceden bilinen hedefleri yansıttığını söyleyebiliriz.”³⁵



Resim 4. 25. Avni Lifij. “Savaş ve Alegori”, t.ü.y.b,160x200 cm, 1917, İstanbul Resim Heykel Müzesi.

³⁵ Kemal Arı, a.y.

SONUÇ

1789 Fransız Devrimi sonrası dünya özellikle 20.yüzyıla geldiğinde geleceğe milliyetçilikler ve ulus devletler sürecini bırakacaktır. Milliyetçilik modern bir hareket olarak geçmiş yüzyılların ırk, soy (genr) temelli, daha çok kabile çerçevesindeki cemaat ve “biz” duygusundan farklıdır. Modern bir ideoloji olarak milliyetçilik ve ulus devlet, sınıfsal ya da soy veya cemaat dışında daha geniş bir coğrafyada ve tahayyülde yeni bir “biz” hayal eder. Biz bu çalışmada milliyetçiliklerin özellikle 19. yüzyıldan sonra ulus devlet formu ve bürokrasisi tarafından (aydınlar, sanatçılar ve seçkinler) tarafından adım adım nasıl inşa edildiğinin bir kısa dökümünü vermeye çalıştık.

Gerek “hayali cemaat” gerekse de “icad edilmiş gelenek” veya daha geniş çerçevede ideolojik bir inşaa olsun bütün milliyetçilik projeleri, sınırlı bir coğrafya merkez olmak üzere, sınıfsal ve soysal çok farklı insanları bir araya getiren ve seferber eden süreçler yaratırlar. Bunların başında bu “biz”i hayal ederken işleyen bir “köken” arayışı, ortak bir dil ve gelenek birliğidir. Bütün bu unsurlar çoğu zaman “öteki”ni hayal etme süreçleri ve ayırım stratejileriyle beraber yürür. Bu ayırım stratejileri milliyetçiliğin uç biçimlerinden faşizm formunda bir ırkçılığa ve “seçilmiş millet”e kadar uzanabilir. 1930’lardan 2. Dünya Savaşı’na İtalyan faşizmi ve Alman Nazizmi bunun en uç ve trajik örneklerinden biridir. Elbette milliyetçilikler Amerikan ve Fransız Devrimi’nin “yurttaşlık” temelli biçimlerinden, geç modernleşmiş ve emperyalleşmiş Almanya örneğinde olduğu gibi, “kültür” gelenek ve ırk temelli yönlerle çeşitli dozajlarda, özellikle 1. Ve 2. Dünya Savaşlarından sonra bütün dünyaya yayılacaktır.

Köken miti bütün ulus devlet ve milliyetçilik projeleri için zorunludur. Bu milliyetçiliği tarih yazımına, entelektüel sermayeye, bürokrasiye ve sanata bağlayan önemli bir uğraktır. Her milliyetçilik bir tarafıyla bir “öz” kurgusu gerektirir. Yani “saf” bozulmamış otantik kökene referans verir. Milliyetçilik ve imparatorluk sonrası modern ulsu devlet, sınıfsal olarak bölünmüş, gerilim ve mücadele yaşayan bir toplumsallığı, modern bir “cemaat” ve ortak “biz” duygusuyla kuşatmak zorundadır. Farklı etnisite ve sınıfsal kimlikler coğrafyaları türdeşleştirerek imgesel bir “biz”

hayal ederler. Gelenek kavramı, geçmişten bugüne ve geleceğe bu “biz”in kökeni olarak modern devletler tarafından bir taraflıyla icad edilmek durumundadırlar. Geleneğin İcadı, modern devletlerde okullardan, bürokrasiye ve tarih yazımına zengin bir repertuar oluşturur. “Biz” hayali öncelikle insanların duygulanımları üzerinde etkili olmak durumundadır. Yani duygulanıma, destanlara, şiire, edebiyata ve genel anlamda heykel, mimari ve resme uzanan daha sonra çizgi romanlardan, müzik ve sinemaya uzanmayan yani estetik olmayan bir milliyetçilik ve ulus devlet anlayışı neredeyse imkansızdır.

En genel anlamında 18. Yüzyıl sonu ve 19. Yüzyıl ortalarına kadar kendini gösteren Romantizm akımı, folklordan, masal ve efsanelere ve de kültür kavramına uzanan bir zenginlikte milliyetçiliklere estetik bir bagaj sağlayacaktır. Biz bu çalışmada daha çok mimari, heykel ve resim olmak üzere görsel sanatlarda bunu göstermeye çalıştık. Örneğin Osmanlı-Türk milliyetçilik hareketlerine ve 1923 sonrası genç Türkiye Cumhuriyet pratiklerini gözlemlediğimizde, imparatorluk bakiyesi, çoğu yoksul-köylü bir kitlenin mimariden, eğitim ve heykele, şiirden resme nasıl bir estetik “biz” duygusunu inşaa etmeye çalıştığını anlamaya uğraştık. Özetle kendini duygulanımsal, özdeşleşme (katarsis) ve estetik yönüyle gösteremeyen, yurttaşlarını vatan, şehitlik, seçilmiş ve “öz” halk olarak, yani imgesel bir düzlemde temsil edemeyen bir bütün olarak hayal edemeyen milliyetçilik süreçleri yoktur.

Kendini yüzlerce yıl yerel-hemşerilik ya da köy-kasaba üzerinden tanımlamış insanlar nasıl oldu da 1789 Fransız Devrimi bir dünyanın 19 ve 20. Yüzyıla devreden devletlerinde, ortak dil, alfabe ve tarih üzerinden başka bir kimlikle ifade ettiler. İşte bu sorunun merkezi noktalarından birinde kendisi de modern bir kavram olan estetik, sanat ve edebi bir üretim durmaktadır. Biz bu çalışmada ana hatlarıyla bunu vermeye çalıştık.

KAYNAKÇA

- Aksakal, Hasan: “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/alman-romantizminde-sanat-elestirisi>, 24.02.2019.
- Aksakal, Hasan: “Romantizm Nedir?,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/romantizm-nedir>, 21.04.2019.
- Aksakal, Hasan: **Türk Politik Kültüründe Romantizm**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Alkan, Ufuk, Mehmet E. Kahraman: “Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonagrafik İncelemesi,” **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt. 10, Sayı: 48, 2018, s.204-252.
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, 5. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler**, çev. İskender Savaşır, 1. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.
- Arı, Kemal: “Hüseyin Avni Lifij: Karagün ve Akgün,” (Çevrimiçi) <http://www.eglencelitarikh.com/?Syf=26&Syz=361339>, 11.04.2019.
- Aristoteles: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987.
- Artun, Ali: “Bauhaus'un 100. Yılı,” (Çevrimiçi) <http://e-skop.com/skopbulten/bauhausun-100-yili/4591>, 04.01.2019.
- Austanis, Gregory: **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

- Balibar, Etienne, **İrk Ulus Sınıf**, çev. Nazlı Ökten, 2. Basım, İstanbul, İmanuele Wallerstein: Metis Yayınları, 1995.
- Başkan, Seyfi: “Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960,” **İDİL**, Cilt. 3, Sayı 14, 2014, 101-119.
- Bell, Daniel: **İdeolojilerin Sonu**, çev. Volkan Hacıoğlu, 1. Basım, İstanbul, Sentez Yayınları, 2013.
- Benjamin, Walter: **Estetize Edilmiş Yaşam**, çev. Ünsal Oskay, 1. Baskı, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2015.
- Bora, Tanıl: **Türk Sağının Üç Hali**, 1. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Bozdoğan, Sibel: **Modernizm ve Ulusun İnşası**, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 1996.
- Carr, E.H.: **Tarih Nedir?**, çev. Misket Gizem Gürtürk, 1. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.
- Chakraborty, Kathleen, “Bauhaus Kültürü,” (Çevrimiçi) <http://e-skop.com/skopdergi/bauhaus-kulturu/4580>, 14.02.2019.
- Eagleton, Terry: **İdeoloji**, çev. Tuncay Birkan, 1. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Erden, Osman: “Naziler, Spor ve Heykel Sanatı,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/naziler-spor-ve-heykel-sanati-naziler-ve-sanat-vii>, 03.04.2019.
- Ergül, Selim, T.: “Dil, Siyaset ve Edebi Eleştiri Bağlamında Mavi Anadolu Hareketi,” **Tarih Okulu Dergisi**, Sayı: XIX, 2014: 1-22.
- Gellner, Ernest: **Uluslar ve Ulusçuluk**, çev. Büşra Ersanlı, Behar Günay, Göksu Özdoğan, 1. Basım, İstanbul, İnsan Yayınları, 1992.
- Gezgin, Mehmet: Cemaat-Cemiyet Ayırımı ve Ferdinand Tönnies.

- Sosyoloji Konferansları**, 22, 1988, s.183-201.
- Gökalp, Ziya: **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muassırlaşmak**, haz. İbrahim Kutluk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- Hacıoğlu, Volkan: “Devrimci Bir Estetik Hareket,” (Çevrimiçi) <http://www.ekdergi.com/devrimci-bir-estetik-hareket-romantizm/>, 21.03.2019.
- Hobsbawm, Eric: **Geleneğin İcadı**, çev. Mehmet Murat Şahin, 1. Baskı İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.
- Karakuş, Mehmet: “Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği,” Ankara, **Doğu-Batı**, Sayı: 38, 2014.
- Kemal, Namık: **Vatan Yahut Silistre**, yay. haz. Kemal Bek, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2008.
- Keskin, Gamze: **Kant Estetiği ve Romantisizm**, 1. Basım, İstanbul, Alfa Yayınları, 2018.
- Kuntay, Mithat, C.: **Namık Kemal, Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2019.
- Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.
- Yıldız, Muhammet, E., Çetin Pekacar: “Güneş Dil Teorisinin Gelişim Süreci,” **IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu**, 26-28 Nisan 2017, 483-490.
- Pelvanoğlu, Emrah: **Tanzimat ve Metatarih**, 1. Baskı, İstanbul, Vakıf Bank Kültür Yayınları, 2018.
- Platon: **Şölen**, çev. Sabahattin Eyüpoğlu, Azra Erhat, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Seber, Hande: “Lord Byron’ın The Giaour (Gâvur) Adlı Hikâyesinde Türk Kültüründen İzler,” **Bilig**, Sayı: 74, 2015, s. 199-

218.

- Sennet, Richard: **Ten ve Taş**, çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.
- Şentürk, Levent: “Mimarlıkta Süsün ve Suçun Yüz Yıllık Anlamları,” **Betonart**, Sayı: 47, 2015, s. 40-50.
- Tecer, Ahmet, K.: “Orda Bir Köy Var Uzakta,” (Çevrimiçi) <https://siirdizeleri.net/orda-bir-koy-var-uzakta-siiri/>, 22.06.2019.
- Tekiner, Aylin: **Atatürk Heykelleri**, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Toprak, Zafer: **Cumhuriyet ve Antropoloji**, 1. Basım, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2012.
- Touraine, Alain: **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan 1. Basım, İstanbul, YKY, 1994.
- Tuncer, Merve: “Yüzyılda Sıkışmış Modern Dünyaya Ait Bir Ruh: Étienne-Louis Boullée,” (Çevrimiçi) <http://arsizsanat.com/18-yuzyilda-sikismis-modern-dunyaya-ait-bir-ruh-etienne-louis-boullee>, 15.12.2018.
- Uz, Ayfer: “Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikaları İle Toplumun Sanatsal Gelişimine Plastik Sanatlar Çerçevesinden Bakış,” **Sanat Yazıları**, Sayı: 25-26, 2011-2012, s.9-25.
- Vico, Giambattista: **Yeni Bilim**, çev. Sema Önel, 1. Baskı, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2007.
- Weber, Euegen: **Köylülerden Fransızlara**, çev. Çağdaş Sümer, 1. Baskı, Ankara, Heretik Yayınları, 2017.
- Williams, Raymond: **Anahtar Sözcükler**, çev. Savaş Kılıç, 1. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Yıldız, Ahmet:

Ne Mutlu Türküm Diyebilene, 1. Baskı, İstanbul,
İletişim Yayınları, 2005.



