

# ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research

Cilt: 14 Sayı: 77 Nisan 2021 & Volume: 14 Issue: 77 April 2021

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

## 1940'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE SANATTA "MİLLİLİK" TARTIŞMALARI\*

### ARGUMENTS ON NATIONALITY IN ARTS IN THE 1940'S

Esra ÖZKAN KOÇ\*\*

#### Öz

II. Dünya Savaşı'nın (1939-1945) da etkisiyle ulusal bir sanat anlayışına dönüşün yaşandığı 1940'lı yıllarda, sanat çevrelerinin gündemini meşgul eden konuların başında, Tanzimat'tan itibaren fikir, kültür ve sanat dünyasını etkileyen sanatta "millilik/ulusallık" meselesi gelmektedir. Dönemin önemli yazar, ressam, mimar, heykeltıraşları, kendi dünya görüşleri ve kültürel birikimlerine uygun olarak resim, heykel, mimari başta olmak üzere sanatın birçok dalında Batı etkilerinden kurtularak, taklitçilikten kaçınarak ulusal/millî olana dönüşmesi gerektiği fikrini savunmuşlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında çeşitli mimari yapılar ile anıt heykel gibi inşa faaliyetlerinde yabancı mimar ve heykeltıraşların görevlendirilmesi, 1940'lı yıllarda yetişen Türk sanatçıları tarafından tepkilere yol açmış, bu tür faaliyetlerde kendilerine fırsat verilmesi konusu gündeme gelmiştir. Özellikle Anıtkabir'in inşası, İstanbul'un fethinin 500. Yıldönümü anma etkinliği için yapılması düşünülen Fatih Heykeli/Anıtı projesi kapsamında bu tartışmalar ivme kazanmıştır.

Bu çalışma ile ulusallık/millilik konusunun devletin kültür sanat politikası bağlamında nasıl ele alındığı, ne yönde adımlar atıldığına dair bilgiler verilecek; ayrıca belli başlı kültürel ve sanatsal gelişmeleri ekseninde dönemin aydınlarının bu meseleyi nasıl ele aldığı, ileri sürdükleri fikir ve önermeleri irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Milli Sanat, Sanatta Millilik, 1940'larda Türkiye'de Sanat, Çağdaş Türk Sanatı.

#### Abstract

In the 1940s, when a return to a national understanding of art was experienced with the effect of the World War II (1939-1945), the issue of "nationality" in art, which has affected the world of ideas, culture and art since the Tanzimat reforms period, is one of the issues that occupied the agenda of the world of art. The important authors, painters, architects, sculptors of the period advocated the idea that in many fields of art, especially painting, sculpture and architecture, in accordance with their world views and cultural accumulations, they should get rid of western influences and avoid imitation and return to the national. The assignment of foreign architects and sculptors in various architectural structures and construction activities such as monumental sculptures in the early years of the Republic caused backlash from Turkish artists who were brought up in the 1940s, and the issue of giving them the opportunity in such activities came to the agenda. These discussions have gained an acceleration especially within the scope of the Fatih Statue / Monument project, which is planned to be built for the construction of Anıtkabir (Ataturk's Mausoleum) and the 500th anniversary of the conquest of Istanbul.

Information will be given on how the issue of nationality is addressed in the context of the state's culture and arts policy and what steps have been taken in the present study. In addition, how the intellectuals of the period discussed this issue in the axis of their major cultural and artistic developments, their ideas and propositions will be examined.

**Keywords:** National Art, Nationality in Art, Art in Turkey in 1940s, Contemporary Turkish Arts.

\* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi bölümünde devam etmekte olan "1940-1950 Arası Türkiye'de Kültür ve Sanat" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

\*\* Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ORCID: 0000-0001-8440-3920, ozkanesra2@gmail.com



## GİRİŞ

Çok uluslu bir imparatorluk yapısından 1923 yılında ulus devlet modeline geçen Türkiye, kültür politikasının merkezine çağdaşlık ve milliyetçilik ilkelerini oturtmuştur. Çağdaşlaşma ilkesi gereği muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak için birçok alanda önde olan Batı model alınmıştır. II. Meşrutiyet döneminde aydınlar tarafından gündeme getirilen pozitivist dünya görüşü ile paralel olarak şekillenen çağdaşlaşma, Cumhuriyet döneminde milli kültür ve medeniyetin sentezi şeklinde bir içeriğe bürünmüştür (Öndin, 2003, 57-58, 60). Çağdaşlaşma ve uygarlaşma, 19. Yüzyıl'dan itibaren Batıcılık ile özdeşleşen bir kavram haline gelmiştir. Tanzimat Fermanı (1839), Islahat Fermanı (1856), I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1908) gibi 19. Yüzyıl'ın siyasi yöndeki kırılmaların etkisiyle Batılılaşma hareketleri Osmanlı'nın gerileme döneminde başlamıştır. Batılılaşmayı 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ve 1946 yılındaki çok partili yaşama geçiş gibi hamleler izlemiş ve eğitim, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda birçok yeni düzenleme gerçekleştirmiştir. Tanzimat'tan itibaren Batı'dan neyin, ne kadar alınması yahut nelerin alınmaması gerektiği gibi konular aydınların üzerinde durduğu temel problematiklerden biri olmuştur. Örneğin bu konuda görüş bildirenlerin başında gelen Türk ideolog Ziya Gökalp, kültür ve medeniyet ayrımını işaret ederek Batı'nın manevi ve milli yanlarını temsil eden kültürünü değil, maddi değerleri olarak tarif ettiği medeniyete dair olan teknik ve usullerini almak gerektiği fikrini öne sürmüştür (Tunçay, 1983, 1924-1925; Gökalp, 2011, 29-30).

Çağdaşlaşmayı sentezci bakış açısıyla uluslaşma içinde gören Ziya Gökalp'in fikirleri Atatürk döneminde benimsenmiş ve Cumhuriyet'in kuramsal alt yapısı milliyetçi Batılılaşma şeklinde bir anlayış olarak kendini göstermiştir (Deren, 2016, 383). Ziya Gökalp'in fikirlerine dayanan Atatürk döneminin milli kültür anlayışı, milli bilincin uyandırılmasını ve milli duygunun ortaya çıkarılmasını tariflemekteydi (İskender, 1983, 1748). Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tarih içindeki yeri Osmanlı'nın devamından çok yeni bir ulus devleti olarak belirlenmiş; bu bağlamda Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dil Kurumu (1932) ve Halkevleri (1932) kurularak yeni bir tarih ve kültür bilinci oluşturulmaya çalışılmıştır (Gürdaş, 2014, 173-174; Bek, 2008, 119). Batı kültür biçimlerinin halka götürülmesi, sanatçı ve aydınların Anadolu'yu tanıması beklenmiş ve bu doğrultuda 1932'de açılan Halkevleri önemli bir misyon üstlenmiştir. Halkevleri ile halk ve aydın arasındaki mesafe kalkacak, milliyetçilik ideolojisi ile beslenen çağdaş kültür bu yolla tanıtmış olacaktı (Duben, 2007, 250). Cumhuriyet'le birlikte halkçılık ilkesinden hareketle kültür ve sanattan mümkün olduğunca halkı faydalandırma isteği belirgin bir biçimde kendisini göstermiştir. Galatasaray Sergileri'ni saymazsak Osmanlı'nın son dönemine dek dar bir çevreyle sınırlı olan sanat etkinlikleri Cumhuriyet'le birlikte devlet politikası olarak Anadolu'nun geneline kucaklayan bir anlayışa bürünmüştür (Özsezgin, ty, 25). Özellikle başkent Ankara, kültür ve sanat etkinliklerinde öne çıkmaya başlamıştır (Duben, 2007, 203).

Ulusal sanatın sınırları, Türk sanatı ve halk sanatı kaynaklarından faydalanmak, Batı'ya öykünmeyen bir anlayış benimsemek, Türk Hümanizması ya da Türk Rönesans'ı yaratmak şeklinde çizilmiştir. Bu amaca hizmet edecek olan ise Cumhuriyet'in yeni sanatını simgeleyen evrensel teknikleriyle kübizm olarak belirlenmiştir (Yasa Yaman, 2012, 226).

Halka ulusal değerleri benimsetmek amacıyla resim sanatına daha fazla ağırlık verilmiş ve bu da milli sanat kavramının ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Pelvanoğlu, 2017, 148). Resmin ulusal konuları, Kurtuluş Savaşı ve devrimler ruhunu yansıtmaları beklenmiştir (İskender, 1983, 1748). Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümünde Ankara'da açılan İnkılap Sergileri, bu düşünceden hareketle hayata geçirilmiştir (Özsezgin, ty, 29; Tansuğ, 2008, 159).

1914 Kuşağı olarak da anılan Çallı Kuşağı<sup>1</sup>, izlenimci anlatım tekniği ile resmettikleri tablolarla ülke sorunlarına, gerçeklerine değinmedikleri, devrimin tanıtıp benimsenmesinde etkili olmadıkları gibi daha çok konu eksenli eleştirilere maruz kalmışlardır (Yasa Yaman 1992, 16-19, 138). Bu kaotik tartışma ortamından Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları olan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği<sup>2</sup> de nasibini almış;

<sup>1</sup>1908 yılında İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Ahmet Ziya Akbulut, Ruhi, Şevket Dağ, Hikmet Onat, Namık İsmail gibi Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi mezunu sanatçılar bir araya gelerek "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" isimli bir birlik kurmuşlardır. İzlenimci tekniği benimseyen sanatçılardan oluşan cemiyetin ismi zaman içerisinde değişmiştir. 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da resim, heykel, mimari, edebiyat, musiki, tiyatro şubelerini içeren Türk Sanayi-i Nefise Birliği, 1929 yılında ise Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır (Berk, Gezer, 1973, 40).

<sup>2</sup>Eğitimlerini Avrupa'da tamamlayarak yurda dönen Ali Avni Çelebi, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Zeki Kocamemi, Nurullah Berk, Cevat Dereli ve Şeref Akdik gibi genç ressam topluluğu tarafından 1929 yılı Nisan ayında Ankara Etnografya Müzesi'nde "Birinci Genç Ressamlar Sergisi" düzenlenmiştir. Bu sergiden sonra sanatçılar bir araya gelerek "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adıyla birlik kurmuşlardır (Yasa Yaman, 1995, 36-37).



birliğin sergileri dolayısıyla eski-yeni, geleneksel-modern gibi kavramlar tartışmaya açılmıştır. Birlik ve sergileri hakkında *Cumhuriyet* gazetesi başyazarı Yunus Nadi, ideolog Mustafa Şekip Tunç, sanat tarihçi Burhan Toprak ve eleştirilen Fikret Adil olumlu yazılar kaleme alırken, ressam Elif Naci, milli sanatı temsili sanata indirgeyen bir anlayış benimseyerek birlik sanatçıları Avrupa'sı sanat akımlarının etkisinde ve milli olmamakla suçlamıştır (Pelvanoğlu, 2017, 171-174). Elif Naci'ye göre sanat, yerli ve milli olmalı, içinde bulunduğu toplumu yansıtmalıydı. Milli konuları işleseler dahi Müstakiller, benimsedikleri kübist ve konstrüktivist sanat dili sebebiyle Türkçe konuşamayacaklardı (İskender, 1983, 1749).

1933 yılında kurulan d Grubu<sup>3</sup> da yoğun olarak etkinlik gösterdiği 1951'e dek Türk resminde belli başlı eleştirilerin hedefinde olmuştur. Resmin doğanın taklitçisi olmadığı, resmin bir akıl işi olduğu fikrini savunan grup, Fikret Adil, Burhan Toprak, Mustafa Şekip Tunç, Ahmed Hamdi Tanpınar, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Suut Kemal Yetkin gibi kişilerce destek bulmuşsa da yine onlar tarafından konularında milli olmaları gerektiğinin altı çizilmiştir. Fahri Onger, Ratip Tahir Burak, Selami İzzet Sedes, Refii Cevad Ulunay ve Malik Aksel gibi kişiler ise halkın bu yeni sanattan bir şey anlamadığını ileri sürmekteydi (İskender, 1983, 1750). Nitekim 1940'lı yılların ortalarından itibaren d grubu, halk sanatından ve Anadolu kültüründen yararlanma ve yerel bir hava yaratma isteği içinde olmuş ve resimlerini klasizme yakın bir anlayışta yapmışlardır (Yasa Yaman, 1992, 170).

Sanata ideolojik bir anlam yüklemek isteyenler olduğu gibi sanatçının konuyla değil teknikle ilgili yenilik yapmasını öneren fikirler de gündeme gelmiştir. Anlaşılabacağı üzere sanatçı, Batılı gibi düşünmek, Türk'e özgü olanı yansıtmak gibi ulusal/milli sanat yaratma ikilemi ve milli sanat modeliyle tarif edilenin ne olduğunun bilinmezliği içinde kalarak bir tür bocalama yaşamıştır (Yasa Yaman, 1992, 20-21).

Cumhuriyet'in erken yıllarında sanatta milli olanı arayan anlayış, 1940'lı yıllarda ivme kazanmıştır. 1940-1950 yılları arasında milli kültür ideolojisi yükselişe geçerek sanatçı ve aydınları etkilemiştir (Duben, 2007, 119). Sanatta bir tarafta evrensel olabilmek uğruna Batılı sanat teknik ve usulleri sahiplenilmiş; bir yandan da kendi öz kültür ve sanatının yitirilmemesi, unutulmaması için bir endişe taşınmıştır (Yasa Yaman, 2012, 317).

## 1. 1940'lı Yıllarda Sanatta Millileşme Hamleleri

10 Kasım 1938'de Atatürk'ün hayata gözlerini yummasından bir gün sonra cumhurbaşkanı olarak seçilen İsmet İnönü, iktidarda kaldığı 1950 yılına dek Atatürk döneminde başlayan modernleşme hamlelerini sürdürmüştür. Güzel sanatlar konusu kültür politikaları içinde özel bir yer edinmiş, güzel sanatların yaygınlaştırılması ve geliştirilmesi için büyük bir uğraş verilmiştir (Koç, 2012, 340-341). Türk toplumunun kültürel düzeyini yükseltmeyi amaçlayan parti, bilim, edebiyat ve sanatı desteklemeye yönelik "CHP Sanat Ödülleri" ve "İnönü Sanat Armağanları" adıyla para ödüllü yarışmalar düzenlemiştir (Anonim, 1941, 5, Uzun, 2018a, 213-239; 2018b, 239-264; Çıkla, 2007, 29-46). Sanat alanındaki diğer bir teşvik de 7 Temmuz 1948'de çıkarılan bir kanunla müzik alanında üstün yetenekli İdil Biret ve Suna Kan'ın yurtdışında eğitim almasıydı (Turan, 2003, 233). Yine bu dönemde Ankara Devlet Konservatuarı Kanunu çıkarılarak konservatuar yeniden düzenlenmiş ve Devlet Tiyatro ve Operası kurulmuştur. Gelişmiş ülkelerdeki gibi yayınları okuyucu ve araştırmacı hizmetine sunan milli bir kütüphanenin olmayışı yetkilileri harekete geçirmiş ve Adnan Ötügen'in gayretli çalışmaları ile Ankara Saraçoğlu Mahallesi'ndeki gazino binası kütüphane binası olarak dönüştürülerek 16 Ağustos 1948'de Milli Kütüphane adıyla açılmıştır (Turan, 2003, 226-229).

1932'de açılan Halkevlerinin faaliyetleri 40'lı yılların sonlarına doğru tüm hızıyla devam etmiştir. Güzel sanatları teşvik ve yeni yetenekleri ortaya çıkarma hususunda etkin çalışmalar yürüten Halkevleri sergileriyle ülke genelinde bir sanat sevgisi aşılana ve sanata meraklı olanlar keşfedilip desteklenmeye çalışılmıştır (Anonim, 1940, 2). Resim, heykel, fotoğraf gibi sanat dallarının dışında Halkevleri, yöresel olarak farklılık gösteren ve milli değerler, ananeler olarak görülen halk türküsü ve sazları ile halk oyunlarının öğretilmesinde geniş çaplı çalışmalar yürütmüştür (C.H.P. Halkevleri Halkodaları, 1942, 5).

Cumhuriyet ideolojisine uygun olarak bir yandan milli kültür ve sanat çalışmalarına ağırlık verilirken diğer yandan da Batılı sanatların ülke içinde benimsetilmesi yoluna gidilmiştir. 1938 yılında

<sup>3</sup> D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin içinden çıkmış ve 1933-1951 yılları arasında etkin olmuş bir sanatçı topluluğudur. 1933 yılında Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları bu grup, kendinden öncekilerden farklı olarak bir tüzük veya nizamname ortaya koymamıştır. Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü grup olmaları sebebiyle kendilerine d Grubu adını vermişlerdir (Yasa Yaman, 1995, 37; Üstünipek, 2007, 58).



Maarif Vekilliği'nin başına getirilen Hasan Ali Yücel ile birlikte II. Dünya Savaşı'nın tüm olumsuzluklarına karşın edebiyat, yayın, bilim ve sanat alanında yaşanan gelişme ve hamleler için kullanılmaya başlanan Türk Hümanizması (Turan, 2003, 226), devletin resmi bir kültür politikası haline gelmiştir (Akgün Ünsal, 2020, 133).

Osmanlı'nın son döneminden itibaren hümanist kültüre girme temel bir sorun olarak belirmiş, kültürün kökeni, nereye kadar dayandırılması meselesi uzun yıllar aydınların tartıştığı bir mesele olmuştur. Türkiye'de hümanist kültürle ilişki kurma sorunsalı Batılı olmak meselesi üzerinden tartışılmıştır. Özellikle Ziya Gökalp'in medeniyetin uluslararası, kültürün ise milli olması gerektiği görüşü uzun yıllar boyunca aydınlar tarafından tekrar tekrar ele alınmıştır. Hümanizmanın dinden ayrı bir kültür kurmayı; insan ve doğayla ilgili bir felsefe yaratmayı amaçlamış olması, Cumhuriyet devriminin Batı'nın zihniyet dünyası, değerleri ve kurumlarının benimsetilme arzusuyla örtüşmekteydi (Çakan Hacıbrahimoğlu, 2012, 23, 33).

Hümanist kültürle bağ kurmak, Batı uygarlığını ilk kaynaklarını kullanmak adına Batı klasiklerinin Türkçe'ye çevrilmesi gündeme gelmiş ve bu amaçla 1940'ta kurulan Tercüme Odası ile (Elbir, Karakaş, 2007, 388) 1950 yılına dek 676 klasik eser Türkçe'ye kazandırılmıştır (Turan, 2003, 228). Benzer gelişmeler ansiklopedi yazımında da kendini göstermiş, 1941'de Ansiklopedi Bürosu kurularak başına da Hüseyin Cahit Yalçın getirilmiş ve İsmet İnönü Ansiklopedisinin ilk cildi 1946 yılında yayınlanmıştır (Tekeli, İlkın 2014, 72-73). Celal Esad Arseven tarafından çıkarılan Sanat Ansiklopedisi'nin ise ilk cildi 1943'te yayınlanmış (Anonim, 1944, 2); diğer ciltlerinin tamamlanması ise 1952 yılını bulmuştur (Turan, 2003, 229).

İsmet İnönü döneminin eğitim ve kültür alanlarındaki gelişmelerinden en önemlilerinden biri de köydeki öğretmen sorununu çözmek amacı ile 17 Nisan 1940 tarihinde çıkarılan Köy Enstitüleri Kanunu idi (Tekeli, İlkın, 2014, 32-33). Çeşitli ve çok yönlü eğitim modelinin uygulandığı Köy Enstitüleri'nde kültürel etkinlikler ayrıcalıklı bir yer edinmiş; sanatın pek çok türü öğrencilere tanıtılmıştır. Güzel sanatları kullanarak eğitimi nitelikli hale getirmek ve sağlıklı bireyler yetiştirmek amaçlanmış ve öğrencilere etkileşimli olarak müzik, resim-iş, tiyatro, süsleme gibi sanatsal dersler öğretilmiştir. Resim-iş derslerinde, öğrencinin gözlemlerini resim, kroki gibi gereçlerle ifade etmesi ile yerli motifleri inceleyerek yabancı motiflerden ayırma yetisini kazandırmak üzere öğretmen yetiştirme bakımından gerekli olan ilkeler öğretilmiştir (Türkoğlu, 2004, 293-294, 299).

1946 yılında çok partili hayata geçildikten sonra Türk Hümanizmasına yönelik Ankara Devlet Konservatuvarı, Köy Enstitüleri, Tercüme hareketi gibi çalışmalarla Batı kültürünün etkisinde kalınarak milli kültürden uzaklaşıldığı şeklinde eleştiriler yapılmıştır. Yücel'in 1946'da bakanlıktan istifası sonrasında hümanizma dayalı kültürel faaliyetler azalmış, (Çıkar 1998, 120-123; Şeker, 2006, 14) Reşat Şemsettin Sırer'in bakanlığa gelmesi ile eğitim ve kültürel alanda esas alınan hümanizma terk edilerek yerini milli bir anlayışa bırakmıştır (Kantarcıoğlu, 1990, 40-42).

Cumhuriyet'in halkçılık ilkesinin ve sınıfsız, ayrıcalıksız bir toplum yaratmak için bir dayanak olan köycü söylemin bir yansıması olarak 1938-1944 arasında Yurt Gezileri düzenlemiştir (Pelvanoğlu, 2017, 148-150). Yurt Gezileri, II. Dünya Savaşı süresince dışa kapanan sanatçılar için Anadolu'nun çeşitli yerlerini inceleme, yerinde görme, gördüğünü resmettiği ve çoğunluğu memur olan sanatçılar için salt çalışma imkanı buldukları bir etkinlik olmuştur. 1938 yılından 1944'e dek on yedisi iki kez olmak üzere kırk sekiz ressam, altmış üç ili gezerek toplamda 675 resim hazırlamış (Ural,1998, 21), bu beş yıllık birikim 1944 yılında Ankara'da toplu olarak halkın beğenisine sunulmuştur. Önce Ankara'da sergilenen eserlerden bazıları ise belirli aralıklarla çeşitli yerlerdeki Halkevlerinde gösterilmiştir (Gürol, 1943, 9-10). Atölyelerinde yabancı broşürleri karıştırarak memleket sorunlarına sırtını çeviren sanatçıların Yurt Gezileriyle birlikte artık Batı'nın taklitçisi olmaktan kurtulunacağı, memleket gerçeğine uygun milli eserler ortaya konulacağı yönünde bir inanç artmıştır. Ressam Saip Tuna'nın (1941, 4) da ifade ettiği üzere ressamlar gezilerle bundan böyle, "Anadolu'nun derinden çarpan kalbini dinliyerek onun ıstırabına ve sevincine bütün kalbiyle iştirak edecek ve bu suretle samimi ve orijinal bir Türk sanatını yaratacaktır".

1939 yılında memleket içindeki farklı anlayışlara sahip sanat gruplarını bir araya toplayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde CHP'nin Yurt Gezileri'nin de etkisiyle çoğunlukla sanatçılar, Anadolu'ya ait yöresel kılık kıyafetler, yöreye ait tarihi mekânlar, tarihi portreler, kent dokusu gibi milli değerlerle yerel özellikleri tuvallerine aktarmışlardır (Bek, 2008, 119; Dolmacı, 2006, 69).





## 2. 1940'lı Yıllar Türkiye'sinde Sanatta Millilik Üzerine Yapılan Tartışmalar

II. Dünya Savaşı'na doğru sanatta ulusal bir anlayışın benimsenmesi, sanatın devrimin izinde ve halk hizmetinde olması fikri önem kazanmış, bu doğrultuda gerek faşist, gerekse komünist sistemde olsun sanat siyaseti, toplumsal gerçekçi bir anlayış ekseninde şekillenmiştir. Cumhuriyet kurulduktan sonra yeni rejimin sanatı olarak benimsenen “kübizm/fütürizm” kaynaklı biçim dili, savaşın başlamasından itibaren Avrupa'daki sanat politikalarının da takip edilmesiyle tartışılmış ve bireşim ruhu içinde Türkiye şartlarına uygun hale getirilmiştir. Avrupa'da modern sanata yönelik yapılan eleştiri ve itibarsızlaştırma söylemleri Türkiye'yi de etkilemiş, benzer şekilde Türkiye'de de bu süreçte pek çok yazar, sanatçı, Picasso'yu ve sanatını, temsilcisi olduğu kübizmi sorgulamaya ve tartışmaya başlamıştır (Yasa Yaman, 1992, 49-55; 2012, 317-318).

Türkiye sanat ortamında 1940-1950 yılları arasındaki gündemi meşgul eden konuların başında, sanatı Türk menşeli olmayan etkilerden arındırarak sanatta milli bir anlayışı benimseme, köklere dönme, halka inme, halkla bütünleşme, halk değerlerini öne çıkarma, el sanatlarını canlandırma, gelenek ve temsili gibi tartışmalar yer almaktadır. Edebiyatçılar, eleştirmenler ve sanatçılar tarafından işaret edilen ulusal sanata hangi yollardan varılabileceğini öneren farklı görüşler ileri sürülmüştür.

Türk sanatını yabancı etkilerden arındırmalı ve Batı resim ve mimarisini taklitten vazgeçerek sanatta milli bir anlayış benimsenmeliydi. Sanatçı, edebiyatçı ve şairlere düşen sorumluluğun taklitçilik değil yerellik kaygısı taşımaları olduğunun altı çizilmiş, resim, mimari gibi sanatların bir milletin öz malı olduğundan bunların güçlendirilmesi gerektiği görüşü savunulmuştur (Korkmazoğlu, 1942a, 293, 1942b, 142).

Ziya Gökalp'in kültür ve medeniyet kavramları hakkındaki düşüncelerine uygun olarak Batı'dan daha çok teknik, usul, yöntem gibi medeniyete dair olan kısımların alınması, öz ve ruh bakımından ise milli olunması gerektiği fikri birçok yazar tarafından sahiplenilmiştir. İstenilen yeni sanata ulaşmak için ulusal olanın özü ve yabancıların biçimi birleştirilmeli; doğu batı sentezine ulaşılmalıydı (Akyüz, 1942, 1-2; Altan, 1941, 1-3; Yurdaydın, 1947, 4).

Tarihçi ve edebiyatçı Enver Behnan Şapolyo (1944, 11-13), *Doğu Büyük Ülkü* gazetesinde yer alan “Milli Sanat Nedir” yazısında güzel sanatların da tıpkı hukuk, din, ahlak gibi toplumsal bir müessese ve uluslararası değil de milli kültüre ait olduğunu vurgulamıştır. Her toplumun milli bir edebiyata, resme, musikiye ve heykelle sahip olduğunu vurgulayan Şapolyo, bu eserlerin eşi benzerlerinin olamayacağı için orijinal olduklarını ifade etmiştir. Sanatçı her ne kadar halka doğru giderse eseri de o kadar orijinal ve milli olacaktır.

Yazar Ziya Tataç da (1943, 31) diğer alanlarda olduğu gibi, güzel sanatların da ilhamını memleketten alması ve Türk ruhu ile eserlerin yapılması gerektiğini vurgulamıştır:

Emin olalım ki -Ar eserlerimiz- ne kadar milli, ne kadar mahalli olursa o kadar güzel eserler yaratacağız. Her işimizde Türk'e, Türk'ün yaratıcılığına doğru gidiyoruz. Güzel sanatlarımızda da Türk'ün duyusunu, Türk'ün görüşünü, Türk'ün sesini göstermeli. Eserlerimizin ebedi ve beynelmilel olmasını istiyorsak, bilelim ki, bu ancak Türk sezişini, Türk ruhunu mahalli (Lokal) karakterini belirten eserlerle kabildir.

Sanat, her şeyden önce milli olmalı, milli bir zevk ve heyecan uyandırma amacı taşınmalıydı. Sanatçı da modası geçmiş Batı sanatından alınan motiflerle değil milli yaşamdan aldığı ilhamla sanatını icra etmeliydi (Gençosman, 1944, 14-15).

Uluslararası değerde bir Türk resim sanatı ortaya koyabilmek için “yabancı hayranlığından kurtulup, kendimize inanmamız” gerektiğini belirten ressam Malik Aksel, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Cezanne estetiğine dayalı kübizm öğretisine milli olmadığı gerekçesiyle şu sözlerle karşı çıkmıştır:

Hâlbuki biz, resim sergilerimizde bütün Fransız ekollerini görmekteyiz. Türk milli hayat ve üslubu Avrupa cereyanları içinde erimektedir. Milli bir sanat şüphesiz ki o milletin motiflerini, camilerini, bayraklarını taşımaktan ziyade; havasından, orijinallikinden belli olur. Bugün bir Japon resmi, üzerinde hiçbir işaret olmadan, derhal milliyetini ifade etmektedir. Bizde de milli işaretler koymaktan ziyade, eserin samimi olduğu takdirde milli olacağı kanaatini taşımak gerektir (Özden, 1944, 8).

Zühtü Müridoğlu (1943, 6-7) ise Eminönü Halkevi dergisi *İstanbul'da* yayınlanan “Milli Sanat İçin” başlıklı yazısında tartışmalara son vermek istercesine konuya başka bir açıdan yaklaşmakta ve milli sanata ancak sanatı topluma mal ederek ulaşılabileceğini düşünmektedir. Ona göre sanatta ilerleme kaydetmek için Batı'ya yüz dönmenin anlamı yoktu. Çünkü o esasen ülkede mevcuttu; fakat mimariye, gündelik yaşantıya



sokulmamıştı. Bu sebeple sanat büyüme alanı bulamamış, büyümesi adına yapılan çabalarsa yetersiz kalmıştı.

Mimar Bedri Uçar (1946, 39), Bolu Halkevi dergisi olan *Abant'ta* yayınlanan yazısında milli bir Türk sanatına varmanın ancak eski Türk kültür ve sanatlarının bilinmesi, öğretilmesi ile mümkün olunabileceğinden bahsetmiş, bir sanat eserinin milliğinin hars, anane ve ruh bütünlüğüne bağlı olduğunu ileri sürmüştür. Yazara göre, abideler, minyatürler, çiniler, hatlar, orta oyunları, halk türküleri, karagöz istifade edilmesi gereken çok değerli milli sanat ürünleridir ve ancak "gıdasını milli kaynaklardan alacak olan sanat eserlerimiz bizim sanatımız olacaktır" demiştir.

Uzun yıllardır Türklüğün ne olduğunu aradığını ve Türk'ü yalnız ananesinde bulduğunu ifade eden eğitimci ve yazar İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1942ç, 2) ilk cildi 1942, ikincisi ise 1943 yılında çıkardığı ve aynı adı taşıyan kitabı "Türke Doğru"da, dilde, dinde, ahlakta ve sanatta Türk'e dönmek gerektiği üzerinde durmuştur. Baltacıoğlu'na göre Türk'e dönmek, dil, ahlak, hukuk, zevk gibi yaşayan örfler olarak değerlendirdiği ananelere geri dönmek demektir. Kültür ve medeniyetin zamanla değişebilen bir şey olduğunu vurgulayan Baltacıoğlu, kolektif vicdanın değişmeyen parçaları olarak ananelere işaret etmekteydi. Öte yandan, teknik, yöntem, usul gibi medeniyete dair konularda Avrupa veya Amerika'ya yüzümüzü döndürsek de kültür konularında izlenecek esas yol Türk'e dair olmalıydı (Baltacıoğlu, 1942b, 11, 17-22). İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1942a, 9), "Milli resme nasıl ulaşabiliriz?" sorusuna Türk resim ananesini bularak şeklinde cevap vermiştir.

Ressam Ali Sami Boyar (1943, 2) da "Resimde Türke Doğru"yla ilgili olarak sanatın tekniğinin uluslararası; özü, ruhu ve ifade ediş tarzının ise milli olduğunu söyleyerek Baltacıoğlu'nun görüşlerine katıldığını ifade etmiştir. Vedat Nedim Tör de (1942ç, 4) resim sanatında uluslararası bir seviyeye gelmek için Türk toprağını ve Türk insanını tüm gerçekliğiyle yansıtan resimler yapmalı demiştir. Kübizm, ekspresyonizm gibi Batı'dan ithal edilen ve bizim topraklarımızın kodlarıyla uyumlanmayan bu akımları bir kenara bırakan ressamlarımızın artık bundan sonra daha önemli eserler ortaya koymasını gerektiğini vurgulamıştır.

İsmail Baltacıoğlu gibi her alanda milli olmak, Türk olmak fikrini savunan mimar Sedat Çetintaş (1949, 2), Akademi'de öğretilen modern resim eğitimini eleştirmiş, kübizmi ve resim bölümü şefi Leopold Levy'yi ise ateş topuna tutmuştur:

Dünyanın hiçbir güzel sanatlar akademisinin kabul etmemiş ve öğretim programına sokmamış olduğu modern resmi, akademimizin başına taç ettik, çarpuk ağızlı, domates burunlu, ahtapot kol ve bacaklı portreler, kompozisyonlar, yapan bir nesil üretiyoruz.

Leopold Levy gibi bu memleketin rengine ve ışığına söven, asli renkli Türk kadınlarının tual üstünde, suratlarını soba kurumu ile kirleten ve anatomik teşekküllerle alay eden bu modernist Fransız ressamına Türk gençliğini teslim ettik, yetiştirdiklerinin, sergilerindeki eser diye önümüze koyduklarından, resim sanatı namına ne demek istediklerinden bir şey anlamayışımızın sebebi; işte budur.

El işleri ve sanatlarının unutulmaması, küçük el sanatlarını öğrenerek gelecek nesillere aktarmanın milli bir sanata ulaşma konusundaki önemini vurgulayan ressam Melek Celal Sofu (1942, 3), "Milli Halk Sanatımızı Uyandırmak Zamanı Artık Gelmiştir" yazısıyla uzun zamandır derin bir uykuda olan milli halk sanatını uyandırmanın zamanı geldiğini vurgulamıştır. Bu yolda yapılacak en önemli adım ise sanat okullarında okuyan çocuklara çalışmalarında ilham kaynakları olacak eskiden kalma, milli el sanatlarını göstermek, anlatmaktır.

Vedat Nedim Tör'e göre (1942c, 4) Türk çinileri, halıları, cam işleri, eski Türk kıyafetleri gibi Türk süsleme sanatları dünya müzelerindeki yerlerini alarak, uluslararası bir tanınırlığa sahip olmuş, Türkiye'de ise Batı hayranlığının etkisi ve taklitçilikle birlikte diğer sanatlarımızda olduğu gibi bu sanatlar da unutulmaya yüz tutmuştu. Süsleme sanatlarına bile sirayet eden Avrupa sanatındaki kübik motifler gibi kimi etkilerle Türk süsleme sanatları kendine özgün yapısını yitirmeye başlamıştı.

Örneğin yazar Yavuz Süslü (1942, 57-58), Konya Halkevi dergisi *Konya'da* yayınlanan "Resimde Milli Sanatkâr Nasıl Yetişmeli" isimli yazısında millilik meselesi olarak sanatçının Anadolu'nun köylerine giderek oradaki milli öğeleri, kaynakları resmetmesi gerektiğini vurgulamıştır. Köylerde milli hayata dair çok sayıda konu bulunduğunu ve sanatçının oralara gidip çalışmasını savlamıştır. Yazara göre, köy ve köylü yaşantısı milli ananenin en fazla görüldüğü yerlerdendir. Köy düğünleri, aşkları, doğum, ölüm törenleri, orta oyunları, halaylar, cirit gibi köy eğlenceleri bu ananelerin en belirgin olanlarıydı. Sanata malzeme olması istenen bu konular yeri geldikçe Türk kökenli olmayan kimi sanatçılar tarafından ele alınmış olsa da onlar milli ruhu aktarmak hususunda Türk sanatçıları kadar başarılı olamamışlardır. Konya Halkevi dergisi



Konya'da kültür sanat konularında yazan M. N. Gençosman (1944, 16) da yine benzer bir konuya dikkat çekmiş; özlenen, arzu edilen sanat olarak köyü, köylünün folklorik değerlerini ve yaşantısını şehre taşıyan, Türk motifleriyle işlenmiş bir sanata vurguda bulunmuştur.

Resim sanatında 1930'lu yıllardakine benzer bir eski-yeni sanat, modern-geleneksel sanat tartışması da 1914 Çallı Kuşağı ile 1933 de kurulan d grubu arasında yaşanmıştır (Üren, 1942, 15; 1947, 32; Bingöl, 1948, 33). Eski-yeni sanat meselesinin sanat ortamında kutuplaşmalar ve tartışmaların yaşanmasına yol açtığını ifade eden Malik Aksel (1947a, 2), sanatın kübistlerle birlikte anlaşılmayan, sancılı bir devreye girdiğini, üstelik sanatseverlere kendini bir türlü kabul ettiremediğini iddia etmiştir. Öte yandan yine Aksel (1947b, 1,3), yeni sanatı benimseyenlerin Türkiye'de Akademi içinde yuvalandıklarını ve Paris modasına uygun, öz değerlerden uzak eserler yaptıklarını iddia etmiştir.

Yeni resme sahip çıkan Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Burhan Toprak ise (1941, 2), resimlerde tabiatı gördüğünün aynısını yahut benzerini bulamadığı için yeni sanata ve destekçilerine karşı düşman kesilenlerin, sanat eserinin güzelliği ile tabiat güzelliğini birbirine karıştıranlar ve hatta fotoğrafla resmi denk görenlerin aynı kişiler olduğunu ileri sürmüştür. Bununla birlikte Toprak, ananeyi, geçmişi, tabiatı sürekli daha iyi taklit etmeye uğraşan sanatçıların yaptıklarını kolaylık, tembellik olarak değerlendirmiştir. Hâlbuki özgünlük, orijinallik derdi olan sanatçıların yaptığı, ondan öncekilerin izinden gitmek gibi kolay yol değildi; aksine kendi yolunu çizmek, kendine yeni yollar yaratmaktır.

1940'lı yıllarla birlikte doğu-batı biresiminden yola çıkarak özgün bir anlatım tarzını benimseyen d grubu sanatçıları, açtıkları ilk sergilerde halkın büyük tepkisini çekerek eserleri deli, saçma şeklinde değerlendirilirken; başlangıçtaki modern görünümünden giderek uzaklaşarak, hocaları Leopold Levy'nin de etkisiyle 1939'dan sonra klasik olana dönüş yapmışlardır (Yasa Yaman, 1995, 38-39).

Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat atölyelerinde çalıştıktan sonra 1940 yılında Akademi'nin Yüksek Resim Bölümü'nde Leopold Levy'nin öğrencileri olan Abidin Dino, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener, Nuri İyem, Selim Turan, Turgut Atalay, İlhan Arakon'un bir araya gelmesinden oluşan Yeniler grubu, 1940-1951 yılları arasında düzenlediği sergilerle ülke içinde toplumsal gerçekçi sanat anlayışının yaygınlık kazanmasında etkili olmuştur (Pelvanoğlu, 2010, 50). Yeniler Grubu'na göre sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, halkın yaşantısını, üzüntü ve sevincini yansıtmalıydı. D grubu bu açıdan sanata hiç katkıda bulunmamış, Avrupa sanat teknik ve yaklaşımlarını ülkeye aktarmakla yetinerek toplumun sorunlarına yabancı kalmıştı (Berk, 1973, 69-70). Gerçek resmin toplumun ve yaşadığı çağın gerçeklerini yansıtmaması ve gelenekten faydalanması gerektiğini ifade eden, grubun en büyük destekçilerinden Hilmi Ziya Ülken (1942, 42-44), "Resim ve Cemiyet" adlı kitabında Yeniler sanatçıların toplumun sorunlarına kulak veren, onu kendi sıkıntısıymışçasına içselleştiren yaklaşımlarının onları milli resme yaklaştırdığını iddia etmiştir.

Sosyolog H. Ziya Ülken, psikolog M. Şekip Tunç, yazar Ahmed Hamdi Tanpınar ve Fikret Adil gibi kişiler tarafından desteklenen grup (Tansuğ, 2008, 227), özellikle yazar Peyami Safa ve şair, gazeteci Orhan Seyfi Orhon tarafından sert bir şekilde eleştiriye uğramıştı. Örneğin *Çınaraltı* gazetesinde yayınlanan "Türkiye'de Resim" adlı yazısında Orhan Seyfi Orhon (1942, 3), Yeniler'i Türkiye'de resmin soysuzlaşmasında parmağı olmakla ve toplumsal gerçekçi bir sanat anlayışını benimsemeleri nedeniyle komünist olmakla suçlamıştır:

Türkiye'de resim, bir müddetten beri soysuz bir sanat haline gelmeye başladı. Bunu, bazı gençlerin açtıkları yeni resim sergilerinden anlıyoruz: Milli hayatımıza aykırı cereyanları sokmaya çalışıyor. Milli zevkimize uymayan heyecanları aksettirmeye çalışıyor. Bizim davamız olmayan davaları müdafaa etmeye çalışıyor... Milli görüşlerimizin, anlayışlarımızın, kavrayışlarımızın dışında züppe, mütereddi, muzır ve tehlikeli bir istikamet almaktadır.

Bunun sebebi nedir? Belki de, bizde resmin kendini müdafaa edebilecek kadar uzun bir mazisi olmayışından. Belki de, öbür sanatların arasında yabancı tesirlere en çok açık duruşundan. Belki de, sembollerine bürünerek zehirlerini korkusuzca akıtışından. Belki de daha başka şeylerden...

Fakat ne olursa olsun, bu böyledir. Bir müddetten beri Türkiye'de resim Türk değildir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, kübik veya empresyonist görünerek asıl hüviyetini gizlemeğe çabalar.

Bizimle hiçbir alakası yoktur: Vatan güzelliklerine şaşı bakar. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür. Gider işçileri bulur, liman amelesiyile konuşur, balıkçılara kollarını açar...



Asıl şaşılacak tarafı, bu sol propagandaları yaparken sık sık Basın Birliği, mektepler ve Halkevleri gibi milli müesseselerde bir köşe buluşudur.

Resme karşı dikkatli davranmalıyız. Onun palyaço kıyafetine bakmayın. Yüzündeki sahte sanat maskesini koparın. Bakın, altından ne çıkacak? Yabancı, korkunç, kıpkızıl bir ihtilalci yüzü!

Onlar ise Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Hulusi Sarptürk, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi'nin atölyesinden yetişmiş on genç sanatçının 1947 yılında bir araya gelerek oluşturduğu bir gruptur. Yeniler kadar sanat ortamında ses getiremeye de bazı üyeleri adından sıklıkla söz ettirmeyi başarmıştır (İskender, 1988, 23). Grubun amacı, Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleri ve motiflerini çağdaş Batı resminin anlatım biçimleriyle harmanlayarak yöresel dil ile soyutlama anlayışını bir arada götürmektir. Akademi'nin yemekhanesinde açtıkları ilk sergilerinde kapıya astıkları afişlerin birinde bir Avşar kiliminin bir motifine, diğerinde ise hocaları Bedri Rahmi'nin çok beğendiği El Greco'nun bir figürüne yer vermişler, böylece biri doğuya, diğeri ise Batıya ait olan iki imgeyi kullanarak, her iki sanat yaklaşımına da sahip çıktıklarını göstermek istemişlerdir (Pelvanoğlu, 2010, 54; İskender, 1988, 23). Onlar grubu sanatçıları, hocaları Eyüboğlu'nun etkisinde kaldığı, taklit niteliğinde buldukları, henüz bir şahsiyet, özgünlük gösteremediği yönünde eleştirilmişlerdir (Onat, 1949, 11).

Mimaride millilik meselesi ise çoğunlukla İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Vedat Nedim Tör ve Sedat Çetintaş gibi kişilerin yazılarında tartışmaya açılmıştır. Tartışmaların odağında mimaride milli olunmadığı, okullarda milli mimarinin öğretilmediği, milli mimariye nasıl varılacağı sorunsalları yer almıştır. Milli mimariye ulaşılabilmesi için eski Türk mimarisini araştırıp, onu daha iyi anlamak, faydalanmak, güncel, yeni tekniklerle bir Türk mimarisi ortaya koymak gibi çözüm öneren görüşler paylaşılmıştır.

Mimar Sedat Çetintaş (1943a, 2), çoğunlukla mimarlık eğitimine dair bir takım eleştirilerde bulunmuştur. Mimarlık okullarında Mimar Sinan'ı anlayan ya da onun ülküsünü öğreten bir anlayışın bulunmadığını, öğrencilere atölyelerde milli kültürle alakası olmayan kübik mimarinin öğretildiğini iddia etmiştir. Çetintaş, Sinan'ın Osmanlı ordularıyla birlikte İran, Mısır, İtalya, Yunanistan gibi farklı memleketleri gezerek dünya medeniyetine ait çeşitli mimari uygulamaları gördüğünü fakat Türk mimarlığını daha üstün bulduğunu ve kendi milli sanatını yarattığını ifade etmiştir. Buna karşılık "*bizler ise Sinan'ın bu milli ülküsüne taban tabana zıt bir yolun yolcusu olarak ve onun beğenmeyerek arkasını çevirmiş olduğu garp mimarisinin kırıntı ve döküntüleriyle geçinip, san'at yaptığımızı zannediyor, yurdumuzu bunlarla süslemeğe uğraşılıyor ve mimarlık mekteplerimizde hala gençliğin kafasını bu yabancı döküntülerle malul bir hale getiriyoruz*" şeklindeki sözleriyle Sinan'ı ve sanatını anlamamaları, Batı mimarisine ilgi duymalarından ötürü Türk mimarlarını eleştirmiştir.

Mimar Sedat Çetintaş (1942, 2), Akademi'nin 60. yıldönümü münasebetiyle açılan serginin milli mimari bölümüne yönelik de bazı eleştirilerde bulunmuştur. Ortaya çıkan görüntünün duvarları doldurmaktan başka bir anlama çıkmadığını ifade eden Çetintaş, diğer yandan da öğrencilerin etütlerinde milli mimari diye sanat tarihine mal olmuş klasik eserlere değinmek yerine barok ve ampir üslubu taşıyan değersiz yapılara yer verildiğini ve öğrencilerin vaktinin boşa harcandığını vurgulamış, bu konuda şu eleştirilerde bulunmuştur:

Sadece şunu söylemek isterim ki Akademinin milli mimari salonu duvarlarında Sinan'dan, Hayreddin'den alınmış san'at hazineleri seyretmek isterken Hristiyan kalfaların elli, altmış sene evvel yapmış olduğu Türklükle münasebeti olmayan stilsiz ve saçmasapan binalarının veya daha evvelki barok binaların rölevellerini hazırlamak ve milli mimari adına Türk gençliğini yanlış yollara sürüklemek bir hatadır. Bunun derhal önüne geçilmesini istiyoruz. Tevekkeli değil, Akademiden diplomasını alıp çıkan mimarlar Süleymaniye gibi mimari şaheserlerimizi, dedelerimiz değil, Kafdağının ardından gelmiş devler yapmış gibi bigâne bir haşyet ve hayretle seyrediyorlar. Bu hal Koca Sinan'ın Cumhuriyet devrine ermiş çocukları için, tasavvurun fevkinde, acıklı bir haldir.

Ülkede mimarlık adına yurdun her yerini istila eden yapıların Anadolu coğrafyasından kopuk, ithal bir tarz olan kübik bir tarzda yapıldığını belirten Çetintaş (1943a, 2; 1943b, 2) Köklü bir tarihi, kültürü ve sanat geçmişi bulunan bir milletin kendi değerlerine sırt çevirip de 18. yüzyıla birlikte Batı etkisinde bir mimari ortaya koymasını ise sert sözlerle eleştirmiştir. "Kendimizi Nasıl Bulalım" başlıklı başka bir yazısında da Çetintaş (1943c, 2), yeniden mimaride yükselişe geçmek için 18. yüzyıla kadar yapılmış olan mimari eserlerin üzerine eğilerek klasik sanatın özünü anlamaya çalışmak gerektiğini ifade etmiştir. Öyle ki, "*onlar bize uçsuz, bucaksız san'at hazineleirdir, en doğru yolu gösteren birer mürid ve rehberdirler*" diyerek sanatçıları klasik Osmanlı mimarisine özendirmek, yönlendirmek istemiştir.





Vedat Nedim Tör (1941, 5), *“İnkılap Türkiye’sinin ithalat mimarisine değil, bu toprakların malı inkılapçı Türk mimarisine hasreti ve ihtiyacı var. Türk mimarı, yeni Türkiye’yi Tarihte ebedileştirecek eserleri yaratmak ödevini taşıyor”* diyerek Türk mimarlarını ulusal bir anlayışla mimari eserler yapmaya yönlendirmiştir. Ona göre, geleceğin mimarları bu toprakların rengine, iklimine, ruhuna, kokusuna yaraşmayan eğreti eserleri reddetmeliydi. Taklit devrinin kapanarak yaratma devrinin açılması gerektiğini sert sözlerle vurgulayan yazar, *“kopyayı, piçi, melezi değil, asili, safı, köklüyü ve şahsiyeti özlüyoruz”* diyerek, Eski Anadolu mimarisine dönüşmesi gerektiğini vurgulamıştır. Tör (1942b, 4), Türk mimar ve mühendislerine memleketin şartlarına ve moda tekniklere uygun olanı yapmalarını, Avrupa ve Amerika’nın *“köhneleşmiş”* mimari örneklerini taklit etmemelerini salık vermiştir.

Ayrıca Tör (1942a, 4), şehirlerin de bir karakteri, özü, hikâyesi olduğunu öne sürmüş, bakımsız dahi olsa Selçuklu ve Osmanlı şehirleri Konya, Bursa, Sivas, Antalya, Edirne ve daha pek çok şehrin birbirine benzemediğini, hepsinin de ayrı ayrı *“şahsiyet”* taşıdığını belirtmiştir. Ancak çeşitli yanlış bayındır ve imar faaliyetleri, şehirlerdeki tarihi değerlere zarar vermekte, ananeler yok edilmekteydi. Yeni inşa faaliyetlerinin Avrupa’daki örneklerde yer alan kibritle kutularını andıran bir yaklaşımla değil, o şehrin kendi tabiatı, iklim ve karakterine uygun olarak orijinal ve modern bir şekilde yapılmalıydı. Tör (1943, 4), şehirlerde süren *“şahsiyetsiz”* olarak nitelediği kübik tarzdaki mimari anlayışın köylere de yansıdığını ileri sürmüş, köylerde başlayan imar faaliyetlerinin birbirlerini çok andırdığını, birbirinin benzeri pek çok köy evinin ortaya çıktığını vurgulamıştır. Amacın yalnızca inşa faaliyeti olmaması, yeni kurulacak olan köylerin iklimi, doğası ve geleneklerine uygun olarak yapılması gerektiğini belirtmiştir.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1941b, 3), Türk mimarlarına teknik olarak Batı’dan yararlanabileceğini fakat stil, tarz, anlayış, ruh konusunda kimseye özenmemeleri ve benzememelerini şöyle öğütlemiştir: *“Zamanının mimari tekniğini al; fakat yabancıların mimari zevkini çalma! Kayalara türkün ruhunu ver, oyduğun taşlar vicdan sahibi olsunlar. Dedelerin taşları türkleştirdiler; sen de betonu türkleştir! Avrupa, Amerika’nın mimari zevkine hayran olma! Hayrettin’ler, Sinan’lar, Kasım’lar sülalesinden geldiğini unutma!”*.

Bir başka yazısında da Baltacıoğlu (1941c, 3), şehircilik ve mimari meselesine değinmiş; şehirlerin de tıpkı toplumlar gibi milli ve gayri milli olduğunu ifade etmiştir. Şehircilik alanında da *“Türk’e doğru”* anlayışını savunan Baltacıoğlu’na göre, Türk şehircisi büyük bir gaflet içindedir ve aşağılık duygusu içinde Fransa, Almanya, Amerika’dan örnekler seçmekte, Türk olanı görmemekteydi. *“Şehircilik ve mimari an’anesindeki milli öz bu kadar kuvvetli olan Türk milleti nasıl olur da başka milletlerin zevk hamallığını yapar?”* şeklinde de serzenişte bulunmuştur.

Hakkı Süha Gezgin de (1942, 3), İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun pek çok alanda ulusal olana dönüş olarak imlediği *“Türk’e Doğru”* meselesini ele almış, ancak dilden başka hiçbir cephede bir gidişin göze çarpmadığını, mimari faaliyetlerde ortaya çıkan Türk’e ait olmayan yaklaşımları şu sözlerle özetlemiştir:

Yepyeni Ankarada beton ve taşın alınca Türk damgası vurulmamıştır. En aydın geçinenlerimizin evleri, tahtası İngiltere’den, derisi Viyana’dan, kumaşı Hint’ten gelme eşyalarla doludur. Türkün mimarisi mi yok? Kubbede, kemerde, sütunda tavan ve döşemede, merdivende eski mimarlarımızın yarattıkları harikalara dünya hayranken, bunu nasıl söyleyebiliriz?

Fakat yeni yapılan binalara bakınız, çimento ambarlarından kalır yerleri yok. *“Fayans”*ları bol bol kullanıyor. Niçin? Bizim çinilerimizin suçu ne? Hem hangisi daha güzel, daha asil? Hangisi sanat işi?

*“Garp medeniyeti”*nden oluşu bir tuhaf anlayanlar, züppeleşmekle oraya varacaklarını sandılar. Ortaya maskara melezler çıktı. Türk’e ait her şeyi küçük, basit ve *“demode”* buldular. Herat tezhiplerini, Semerkant ciltlerini, İstanbul ebrularını, Anadolu Selçukilerinin oymalarını, Bursa ipeklilerini, akla durgunluk veren o muhteşem seraserleri anlamıyorlar. Fakat Sevr vazosuna, Japon kasesine, İspanyol şalına bayılıyorlar. Niçin? Sorunuz hangi muhakeme ve kıyasla bu neticeye varmışlardır? Bilmezler. Maymunlar da ancak böyle yaparlar.

Edebiyat, felsefe ve sanatın diğer şubeleri de henüz uyanmamışlardır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun endişelerinin hem aziz hem haklı görüyorum. Bu davayı bütün aydınların benimsemesi ve bu uğurda göz nuru, alın teri dökmesi, hatta mihnet çekmekten de yüksünmemesi gerekir.

Gazeteci ve yazar Nusret Safa Coşkun da (1945, 4,7) yeni yapılacak yapılarda *“zevksiz, melez, piç beton blokları”*na yer verilmemesi gerektiğinin altını çizmiştir. Resmi yahut sivil mimari yapı faaliyetlerinin hiçbirinde Türklere ait bir parça olmadığını; aksine İngiliz, Alman, Fransız, İtalyan tarzı mimarisinden



yoğun izler taşıdığını vurgulamış, bu durumun tarih ile sanata ihanet olduğunu ve bu sorumluluğun ise mimarlara ait olduğunu öne sürmüştür.

Güzel Sanatlar Akademisi mimari şubesi Profesörlerinden Sedad Hakkı Eldem, halkevinde verdiği "Türk Evi" konulu konferansta, Türkiye coğrafyası içinde tabiat ve iklimin ev şekilleri üzerinde yaptığı etki göz önüne bulundurulduğunda, birbirinden farklı tarzda ve malzemede yapılmış olmasına karşın hepsinde aynı millete ait izlerin olduğunu belirtmiş, bundan ötürü de mimarinin uluslararası olamayacağını, mimaride milli karakterin daima önde geldiğini savunmuştur. Konuyu Türkiye'deki ev kültürüne getiren Hakkı Eldem, gerek sivil gerekse mimari açıdan dünyanın en önemli kentleri arasında sayılan İstanbul'da Boğaz ve Anadolu yakasında yapılan yeni evlerin hemen hepsinde kübik tarzın egemen olduğunu iddia etmiştir. Türk evlerinin milli ve kendi zevk, kültür ve yaşantısı ve iklime uygun olması gerektiğini belirten Eldem, eski Türk evlerinin konfor, sadelik, ferahlık, aydınlık, sağlık gibi açılardan modern evlerle sıkı bir benzerlik içinde olduğunu, eski Türk evlerindeki bu öğelerin modern evlerde de aranılan ölçütler olduğunu belirtmiştir (Anonim, 1942c, 4-5).

Sanatçı Mesut Cemil de (1942, 4) Prof. Sedad Hakkı Eldem'in verdiği konferansın yalnız mimari değil, yeni bir üslubu özleyen güzel sanatların diğer kollarını da ilgilendirdiğini ifade etmiş, Hakkı Eldem'in konferanstaki "*bizim modern mimarimizin de bize mahsus olması lazımdır. Bunun için benliğimizi en parlak bir surette gösteren ve mimari tarihine Türk mimarisi diye yer almaya layık olan eski mimariyi tetkik etmeliyiz*" sözlerinde geçen mimari kelimesini çıkarılıp, yerine musiki koyulduğunda müzik için de doğru bir rota belirlenmiş olunacaktı. Bestekâr da tıpkı mimar gibi eski Türk musikisi örneklerini araştırmalı, bu coğrafyaya uygun olan bir müziği hayata geçirmeliydi. Türk müziğinin de ortaya çıkarılması Türk mimarisi gibi aynı yollardan geçmekle mümkün olacaktı.

Eleştirmen ve yazar Refii Cevad Ulunay (1942, 3), "Avrupaperest"lik olarak adlandırdığı batıya öykünme meselesi ve Avrupa modası etkisinde kalmanın milli zevk ve beğenisine zarar verdiğini ifade etmiştir. Gerek saraylar gerekse evlerde Batının stili, moda eşyasının ithal edildiğini söyleyen yazar, Avrupa'dan örnek alınarak uygulanan ve Türk mimarisinde yaygın hale gelen kübik tarzı Türk mimarisine uzak ve yabancı olduğu gerekçesiyle "*Kübik dedikleri kibrit kutuları Türk'ün zevkle oturacağı mesken değildir. Bu beynelmilel üsluba konfor hatırı için katlanıyorsak Türk mimari tarzına da konforu sığdırmak mümkündür*" sözleriyle eleştirmiştir.

Tiyatro da milli sanat tartışmaları içinde yer bulmuştur. İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1941, 3), tiyatronun her şeyden önce milliyet meselesi olduğu görüşündedir. Ona göre tiyatrolar milli dil, milli duygu ve milliyet aşkının yükseldiği, şahlandığı bir yerdir. Edebiyat, mimari, resim, ahlak gibi şeylerde olduğu gibi tiyatrodaki da Türk'ü bulmak için halka gidilmelidir. Baltacıoğlu (1942c, 2) başka bir yazısında da tiyatronun kendini bulması, Türkleşmesi konusunda da geçmişten, Türk milli kültüründen faydalanılması gerektiğinin altını çizmiştir. Gelenekten mahrum bir milliyetin milliyet olamayacağını ifade eden Baltacıoğlu, karagöz, ortaoyunu, meddah gibi kendi Türk geleneklerimizden faydalanmak ve ondan beslenmek gerektiğini savunmuştur.

### 3. Yabancı Sanatçılara Tepkiler

Osmanlı'dan beri yabancı mimarların ülke içerisinde inşaat işlerinde aktif rol almaları Cumhuriyet sonrasında da devam etmiş, gerek Akademi kadrolarında gerekse devlet tarafından yaptırılan mimari uygulamalarda yabancı mimarlar görevlendirilmiştir. Yabancı mimarların aldıkları aktif görevler, başta mimarlar olmak üzere sanat çevrelerinin tepkisine yol açmış, Türk mimarların inşa faaliyetlerinde etkin bir rol almaları beklenmiştir.

Zeki Sayar (1946a, 3-4; 1946b, 201-202), *Arkitekt* dergisinde yayınlanan yazılarında sıklıkla yabancı mimarlar sorununa değinmiştir. Sayar, yabancı mimarların inşa faaliyetlerinde ön saflarda yer almasının yanlış olduğunu belirtmiş ve yabancı mimarların ülke içindeki inşa faaliyetlerinin belli bir program ve prensipler dâhilinde olması halinde desteklediğini, ancak duyduğu rahatsızlığın başıbozuk ve usulsüz işleyişten kaynaklandığını söylemiştir. Sayar, Almanya, İngiltere, Fransa gibi ülkelerde yabancı mimarların çalıştırılmasına katı yasal sınırlamalar getirildiğini, ülke mimarisinin sanat açısından korunması düşüncesinin önde yer aldığını ifade etmiştir. Türkiye'de de benzer bir politikanın benimsenerek bakanlık, çeşitli kurum ve özel kuruluşların yabancı mimarlarla anlaşmamaya gitmemesi gerektiğini, bu tür işleri ayarlaması gereken kurumların mimarlık eğitimi yapan kurum ve mimari mesleki kuruluşlar olduğunu ifade etmiştir.

Yüksek Mimar Bedri Uçar (1944, 1) da "Büyük Davamız" başlığını taşıyan yazısında, o güne dek memlekette bir mimarlık akımının var edilemediğini, eserlerin sahipsiz ve kimliksiz kaldığını vurgulamıştır.



Türk mimarlarının toplumdan, toplumun da ondan faydalanamaması ve yeni yapılacak yapılar için Türk mimarların değil, yabancı mimarların görevlendirilmesi bu duruma yol açan durumlar olarak gösterilmiştir. Uçar, yabancı mimarların yaptıkları eserlerin memlekette milli mimarinin, usullerin unutulmasına yol açtığını ve her yerde birbirine benzeyen binaların baş gösterdiğini iddia etmiştir.

Mimar Feridun Akozan (1944, 12), "Memleket Mimarisine Doğru" başlıklı yazısında Sedat Çetintaş'ın düşüncelerine benzer olarak, 18. yüzyıl başına kadar çok geniş bir coğrafyada etkili olan Türklerin "orijinal ve mükemmel" bir mimari ortaya koyarken, bu yüzyıldan sonra süsleme ve mimaride Avrupa etkilerinin ve yabancı mimarların inşaat faaliyetlerinin artmasıyla birlikte benliğini kaybetmeye başladığını, "melez, dejenere eserler" yaratıldığını ileri sürmüştür. Ona göre, gerçek bir ülke mimarisi yaratılmak isteniyorsa öncelikli olarak mahalli unsurlar dikkate alınmalı; memleket malzemesi, zevki, halkın asri ihtiyaçları göz önünde tutularak yapılar yapılmalı ve mimarlar için en büyük esin kaynağı yerli mimari bakımından zengin olan Anadolu olmalıydı.

Yüksek Mimar Altan Baltacıoğlu (1946, 5) da milli bir Türk mimarisi yaratmak için Türk gibi düşünmek, yaşamak, Türk olarak yetişmenin ve o yönde bir eğitim ve terbiye almanın gerekliliğinden söz etmiştir. Modern bir Türk mimarisi yaratmanın mümkün olduğunu söyleyen yazar, bunu Avrupa'dan gelen sanatçıların değil de Türk olarak büyümüş, Türk ruhu taşıyan sanatçıların günün tekniği ve gerekliliklerine hâkim olduktan sonra yapabileceklerini iddia etmiştir.

Yüksek Mimar Adnan Kuruyazıcı da (1946, 11), *Mimarlık* dergisinde yayınlanan yazısında, yabancı mimarların Güzel Sanatlar Akademisi'ne hoca olarak gelmesine karşı olmadıklarını ancak kısa süreliğine gelen bu kişilerin ülkeye yerleşip eğitim ve inşaa faaliyetlerinin başında yer almalarından memnun olmadıklarını ifade etmiştir. Mimarlığın yaparak, uygulayarak öğrenilecek bir alan olduğunu söyleyen Kuruyazıcı, Türk mimarlarına şans verilmediğinden mimarlıkta ilerleyemeyeceğini iddia etmiş ve "Şu halde genç Türk mimarına yine iş yoktur. O ancak memurluk edecek, kadro dolduracak veya mimarlıktan başka bir iş yapacak, fakat asla mimarlık yapmayacaktır; mimarlıkta ilerleyemeyecektir. Bu suretle yabancılara mimarlık yaptırmak, yabancılara yaptıkları binalarla etrafımızı doldurmak devam edecektir" sözleriyle ortaya çıkacak olan sonuçları anlatmıştır. Kuruyazıcı (1946, 11), memlekete gelecek olan hocaların bilgisi ve sanatından faydalanmak ve eleştirilerini dikkate almak ancak inşaa faaliyetlerini Türk mimarlarına yaptırmak gerektiğini şu sözlerle vurgulamıştır:

Bir Memleketin ordusunu idare eden komutanlar yabancılardan olamaz. Yabancı bir komutanı sevk ve idare ettiği ordu bu gün var mıdır?

Anlamıyorum, bu memlekette doğmuş, büyümüş tam Türk kanı taşıyan, mevcudiyetini vatanına vakfetmiş bir Türk gencinin yaptığı her şey Türk olamıyor da, üç ay evvel memleketimize misafir olmuş yabancının yaptığı tam Türk oluyor. Birincisi ne kabiliyetsizlik, ikincisi de ne olağan üstü kabiliyettir.

Tarihi birkaç motifi ısrarla kullanmak milli Türk mimarisini yapmak değildir, bir düzenbazlıktır. Bunu düşünmeden alkışlamak, yapılan işi defalarca tekrarlanmağa teşvik etmek memleket hesabına affedilmez hatadır.

Evet geçmişte pek ileri güzel sanatımız, mimarimiz vardı. Onu tamamen öğrenmek, bilmek her Türk mimarının esas işidir. Onu biz bütün benliğimize işleterek öğrenmeğe mecburuz. Fakat şuradan bir parça alıp ne kadar güzel diyerek bir binamızın başına onu oturtamayız. Aksi özeniş ve yalancılık olur. Bu gün pek güzel işlenmiş bir şalvar giyerek dolaşmak hangimizin aklından geçer.

En modern malzemeden en mantıklı şekilde istifade ederek dünya çapında mükemmel ve ileri yapıyı bizler yapacağız, buna mecburuz.

Yüksek Mimar Samih Akkaynak da (1946, 12), memleket içinde yapılacak her türlü inşaa faaliyetinde Türk mimarlara yer verilmesi gerektiği konusunda mimar Kuruyazıcı ile aynı görüştedir. Selami İzzet Sedes (1941, 1,3) de anıt ve heykelleri yabancı mimar ve heykeltıraşların değil, Türk sanatçıların yapması gerektiğini "Türkün haşmetini Türkün gururunu, Türkün asil ve necip duygularını temsil edecek her tunç, her mermer Türk sanatkarının ilmi ile vücutlanmalı, Türklüğün kutlu bir hatırasını ebediyen gözler önünde canlandıracak alçıyı Türk san'atkarının eli yoğurmalıdır" sözleriyle ifade etmiştir.

Anıtkabir'in inşası ile tartışmalar alevlenmiş, kabrin Türk mimarları tarafından yaptırılması gündeme gelmiştir. Türk milletinin en önemli şahsiyetlerinden olan Atatürk'ün ebedi abidesi milli bir mesele olarak görülmüş, Türk sanatçıların böylelerine büyük ve önemli bir davada etkin olarak rol alması



beklenmiştir. Gazeteci yazar Kemal Zeki Gençosman (1941, 2), Türk sanatçılara çağrıda bulunmuş ve böylesi bir davada kendilerine güzel bir fırsat geçtiğini ifade etmiştir.

*Varlık* dergisinde “Bu Anıdı Yapmak Türk Sanatkarının Hakkıdır” başlıklı bir yazıda şöyle bir istek ve çağrı dikkati çekmektedir: “Atatürk’ün adını taşıyacak olan bu büyük anıdın bir Türk imzasını taşıması hususunda karşımıza çıkan bu fırsatı kaçırmamalıyız. Bundan yüz, beşyüz, bin yıl sonra, önünde saygı ile eğilecekleri anıdın kimin eseri olduğunu soracak Türk çocuklarını, bir yabancı adla kulaklarının tırmalanması azabından esirgiyelim” (Anonim, 1942b, 433).

Yazar ve gazeteci Murad Sertoğlu (1941, 3) ise Anıtkabir için uluslararası bir müsabaka açılmasını doğru bulmadığını; bu işin uluslararası bir sanat işi değil, milli bir vazife olduğunu ifade etmiştir. Türk sanatı ve sanatçısına gösterilen bu güvensizliğin sonunun artık gelmesi gerektiğini düşünen yazar, Anıtkabir’in yabancı bir mimara yaptırılmaması gerektiğinin ısrarla altını çizmiştir.

Anıtkabir için açılan proje yarışmasında kazanan üç projenin de Atatürk’ün şanı ve ululuğuna layık olmadığı da ileri sürülmüştür. Mimar Abdullah Ziya Kozanoğlu (1942, 3), yarışmaya katılan projeleri mimari bakımından değerli bulsa da; Türk ruhu, davası bakımından yeterli nitelikte olmadıklarını belirtmiş; yapılacak olan kabrin Ata’ya yakışır bir mahiyet taşıması gerektiğini öne sürmüştür. Ona göre jüri tarafından beğenilip ödüle layık görülen üç eserde de Türk karakteri yoktu. Çırağan Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı Bankası ne kadar Türk’se bu projeler de o kadar Türk’tü. Sanat tarihi bilen ortaokul öğrencisi bile bu projelerde Mısır, Yunan ve Rus karakterinin izini sürebilirdi.

*Son Posta* gazetesi tarafından yapılan “Anıt-kabir Projelerini Beğenmeyenler Haklı mı” başlıklı röportajda Mimar Rüknettin Güney, Anıtkabir yarışmasını kazanan eserler içerisinde İtalyan, Alman, Yunan tarzındaki mimari eserlerin yer almış olmasından duyduğu rahatsızlığı ifade etmiştir. Öte yandan kazanan projeler de dâhil olmak üzere hiçbirinin Atatürk’ün büyük kişiliğini yansıtmadığının altını çizmiştir. Büyük Ata için yapılacak olan Anıtkabir, herhangi bir tarz mimariye uygun olmaktan ziyade yepyeni bir tarzda Türk ruhu ile yapılmalıydı. Güney’e göre, sergilenen projeler arasında bazı başarılı örnekler varsa da her şeyiyle tam anlamda muvaffak olan bir proje yoktu. Anıtkabir için atılacak önemli adımlardan biri, ikinci bir müsabaka açmak ya da tanınmış mimarların bir araya gelerek ulusal bir mesele olan bu konu üzerine etraflıca çalışması olmalıdır (Anonim, 1942t, 2).

Asım Us (1942, 1) ve Mithat Cemal Kuntay da (1944, 1) uluslararası Anıtkabir proje yarışmasını Prof. Emin Onat ve Emin Arda’nın kazanmış olmasından memnuniyet duymuşlar, Anıtkabir’i Türk mimarların yapmasının mateme teselli olduğunu ifade etmişlerdir.

1953 yılında İstanbul’un Fethinin 500. Yıldönümü anma etkinliği için düşünülen hazırlıklardan birisi de Fatih Sultan Mehmed’in anıtının yaptırılmasıdır. 1940’lı yıllar boyunca ressam, heykeltıraş, gazeteci, yazar gibi dönemin aydın sayılacak kişileri bu konuda yazılar kaleme almış ve görüşlerini paylaşmıştır. Öne çıkan temel fikir, anıtın yabancıya değil Türk bir heykeltıraşa yaptırılması idi (Çavdarlı, 1942, 2; Korkmazoğlu, 1942b, 142; Muhittin, 1941, 2).

İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1942ç, 2), “heykel bir cisimdir, bir oluşum, bir anıdır, âlemine ait bir değer taşır” diyerek heykelin milli olduğunu vurgulamış, heykeli yapması için Türk bir heykeltıraşın görevlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Fatih heykelinin tipi, pozu ve ifadesinin oldukça önemli olduğunu belirterek heykeli yapacak olan heykeltıraşın dikkat etmesi gereken hususlara değinmiştir:

...heykeltıraş önce artist gibi değil âlim gibi çalışmak, bu üç süre halini dışarıdan objektif olarak incelemek zorundadır. Heykeltıraş Türkün heykelini yapmadan önce Türkü bulmaya çalışmalıdır. Bu Türk gerçek âleminde yaşamaktadır. Teşrihi, pozları, ifadeleriyle sahici Türkü hayatta buluruz. Bu bakımdan en güzel olan, en parlak olan demek değil, en Türk olan demektir. Halk, teşrihi ve psikolojisiyle heykeltıraşa ilham verecek olan tükenmez kaynaktır.

## Sonuç

Devlet destekli bir sanat ortamından söz edildiği bu yıllarda sanatta ulusal bir anlayış benimsenmiştir. Daha önce İstanbul konulu manzaralar yoğun olarak resmediliyorken; Yurt Gezileri Sergileri, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Halkevleri tarafından düzenlenen sergilerle, artık Anadolu manzaraları yaygın olarak resme kazandırılmıştır. Sanatın diğer kollarında olduğu gibi milli halk sanatları hususunda da parti, bir yandan halkevlerini milli kültür ürünlerini araştırmaya ve toplamaya teşvik etmiş; diğer yandan da halkevi dergileri ve hazırlanan diğer yayınlar ile bu konunun aydınlatılmasına önem göstermiştir. Özellikle Tarih ve Müze Şubesi bu konularda etkin çalışmalar yürütmüştür (C.H.P. Halkevleri Ulusal Giyim Sergisi Kataloğu, 1943, 5). Ankara Halkevi’nin kendi salonlarında düzenlediği Türk El





İşlemeleri Sergisi (1944), Türk Kumaşları Sergisi (1945), Türk Örgü İşleri Sergisi (1947), Türk Camcılığı Sergisi (1947) gibi sergiler milli kültür ürünlerinin tanıtılması, hatırlatılması adına önemli çabalaradır.

Tanzimat'tan beri uzun yıllar tartışılan Batı'yı örnek almak, Batı'nın etkisinde kalmak, Batı'dan neyi ne kadar almak ya da gelenek ve kültürel değerlere zarar verdiği düşüncesiyle Batı hayranlığından ve etkisinden kurtularak öz değerlere dönmek, zengin bir kültürel geçmişe sahip olan Anadolu'yu yeniden gözden geçirerek örnek almak gibi konular/sorunlar 1940'lı yılların sanat çevrelerinin gündemini belirlemiştir. Bu konularda yazarların başında İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Vedat Nedim Tör, Sedat Çetintaş başta olmak üzere Malik Aksel, Melek Celal Sofu, Cemal Bingöl, Eşref Üren gibi sanatçılar gelmekte olup, yazarlar arasında ortak bir fikir birliği bulunmamaktadır.

Resimde milli bir sanatkârın ortaya çıkmasını ve milli konuları resmetmesini isteyen, sanatçılara Anadolu köylerine yönelmesini tavsiye eden fikirler ön plana çıkarılırken, heykel sanatında ise daha çok yabancı sanatçıların yerine Türk sanatçıların projelerde görevlendirilmeleri, Türklerin heykel uygulamalarını ancak özü, ruhu itibarıyla en iyi Türk sanatçının yansıtacağı görüşü güçlü bir biçimde savunulmuştur. Mimaride de benzer tartışmalar daha yoğun bir biçimde yapılmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki mimari eğitim, milli olmadığı gerekçesiyle eleştirilmiş, Türk mimarlarına Batı takliti, kübist anlayışla değil; özgün, milli yapılar yapmaları, Klasik Osmanlı mimarisine dönmeleri salık verilmiştir. Diğer bir eleştirilen konu ise Osmanlı'nın son döneminde başlayan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'deki mimari uygulamalarda yabancıların etkinliğinin Türk mimarisine zarar verdiği, düşüncesi idi.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk uzman ve sanatçıların henüz yetişmemesinden ötürü müzik, tiyatro, heykel ve mimarlık gibi alanlarda yabancılardan yararlanılması, zaman içerisinde yetişen Türk sanatçıların memnuniyetsizliği ile sonuçlanmıştır. Türk sanatçılar, inşa faaliyetlerinde yabancı sanatçıların etkisinin kırılarak kendilerine şans verilmeleri hususunda serzenişlerde bulunmuşlardır. Dönemin mimari, anıt-heykel gibi uygulamalarında bu tartışmaları açıkça görmek mümkündür. Diğer yandan da Burhan Toprak yönetiminde 1936 yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisi'nin öğretim kadrosunun yenilenerek yabancı hocaların<sup>4</sup> şubelerin başına getirilmesi, Akademi'de verilen modern eğitim anlayışına yönelik eleştirilere yol açmış; özellikle mimari ve resim bölümü bu eleştirilerin odağında yer almıştır.

Tanzimat'la başlayan, Cumhuriyet'in ilanı ile ulus-devlet olarak yapılan genç Türkiye'nin siyaset ve sanat ortamında tüm hızıyla tartışılmaya devam eden sanatta ulusallık/millilik konusu, ilerleyen yıllarda değişen siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmelere koşut olarak; sanat eleştirisinin yeni, farklı aktörleri ile gündemdeki yerini korumaya devam etmiştir. Günümüzde dahi bu tartışmalar sürmekte, her alanda "yerli ve millilik"e dönüş vurgusu kendini göstermektedir.

#### KAYNAKÇA

- Akgün Ünsal, Ferhan. (2020). *Türk Hümanizmi Bağlamında Mavi Anadoluçuluk Hareketi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Akkaynak, Samih. (1946). Mimarlarımız Ne İstiyor?. *Mimarlık*, S.5-6, s.12.
- Akozan, Feridun. (Mart 1944). Memleket Mimarisine Doğru. *İstanbul*, S.8, s.12-16.
- Aksel, Malik. (12 Nisan 1947a). Bir Sanat Düellosu. *Sanat ve Edebiyat*, S.15, s.2.
- Aksel, Malik. (21 Mayıs 1947b). Yeni Resim Üzerine Tartışmalar. *Sanat ve Edebiyat*, S.21, s.1, 3.
- Akyüz, Kenan. (Şubat 1942). Milli Sanat ve Şahsiyet. *Nothlar*, S.3, s.1-2.
- Altan. (Ekim 1941). Milli Kültür Sözünden Anladıklarımız. *Konya*, S.37, s. 1-3.
- Anonim. (24 Mayıs 1940). Güzel Sanatlar ve Rejim. *Ulus*, s.2.
- Anonim. (26 Eylül 1941). C.H.P.nin Güzel Bir Kararı. *Ulus*, s.1,5.
- Anonim. (06 Nisan 1942a). (Anıt-Kabir) Projelerini Beğenmeyenler Haklı mı?. *Son Posta*, s.1-2.
- Anonim. (15 Nisan 1942b). Bu Anıtı Yapmak Türk Sanatkarının Hakkıdır. *Varlık*, S.211, s.433.
- Anonim. (28 Nisan 1942c). Türk Evi. *Ulus*, s.4-5.
- Anonim. (01 Şubat 1944). Sanat Ansiklopedisi. *Ulus*, s.2.
- Baltacıoğlu, Altan. (01 Mart 1946). Türk Mimarlığı. *Vatan*, s.5.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (02 Kasım 1941a). Türk Tiyatrosu İstiyoruz. *Tan*, s.3.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (11 Kasım 1941b). Parçalar. *Tan*, s.3.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (18 Kasım 1941c). Türk Şehri Yap. *Tan*, s.3.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (1942a). Resimde Türke Doğru. *Çığır*, C.12, S. 110, s.8-9.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (1942b). *Türke Doğru*. İstanbul: Kültür Basımevi.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (09 Nisan 1942c). Milli Tiyatro Nasıl Doğar. *Vatan*, s.2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (28 Nisan 1942ç). Türke Doğru. *Vatan*, s.2.
- Bek, Güler. (Mayıs 2008). Çağdaş Türk Sanatında "Ulusallık-Evrensellik" Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 117, s.117-130.

<sup>4</sup> Mimari şubesinin başına Bruno Taut, resim şubesine Leopold Levy ve heykel şubesine de Rudolf Bellig. T.ezyinat bölümünün başkanlığına ise Philipp Ginther'in ayrılmasıyla Mari Louis Sue getirilmiştir (Öndin, 2003, 156).



- Berk, Nurullah., Gezer, Hüseyin. (1973). *50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bingöl, Cemal. (Şubat 1948). IX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Ülkü*, S.14, s.33-35, 44.
- Boyar, Ali Sami. (06 Şubat 1943). Resimde Türke Doğru. *Cumhuriyet*, s.2.
- C.H.P. Halkvevleri Halkodaları 1932-1942 (1942). Ankara: CHP Genel Sekreterliği.
- C.H.P. Halkvevleri Ulusal Giyim Sergisi Kataloğu. (1943). Ankara.
- Cemil, Mesut. (05 Mayıs 1942). Türk Evi ve Türk Sesi, *Ulus*, s.4.
- Coşkun, Nusret Safa. (11 Ocak 1945). Türk Mimarisi Nerede?. *Son Posta*, s.4, 7.
- Çakan Hacıbrahimoglu, Işıl. (2012). *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Çavdarlı, Rıza. (14 Temmuz 1942). Fatihin Heykeli, Ayasofya Meydanına Dikilmelidir, *Vakit*, s.2.
- Çetintaş, Sedat. (12 Ağustos 1942). Akademi Sergisinde Milli Mimari. *Cumhuriyet*, s.2.
- Çetintaş, Sedat. (19 Nisan 1943a). Sinan'ın Eserlerine ve Ülküsüne Saygı Lazımdır. *Cumhuriyet*, s.2.
- Çetintaş, Sedat. (28 Mayıs 1943b). Mimarlıkta Kendimizi Bulmaya Mecburuz. *Cumhuriyet*, s.2.
- Çetintaş, Sedat. (04 Haziran 1943c). Kendimizi Nasıl Bulalım. *Cumhuriyet*, s.2.
- Çetintaş, Sedat. (26 Ağustos 1949). Sanatta Soysuzlaşma Milliyette Soysuzlaşma Demektir. *Şadırovan*, S.22, s.2-3.
- Çıkar, Mustafa. (1998). *Hasan Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çıkla, Selçuk. (2007). 1940'lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve İnönü Sanat Armağanları. *İlmi Araştırmalar*, S.23, s.29-46.
- Deren, Seçil. (2016). Kültürel Batılılaşma. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık*, C.3. s.382-402, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dolmacı, Sevil. (2006). *1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Duben, İpek. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Elbir, Bilal., Karakaş, Ömer. (2007). Cumhuriyet Dönemi Türk Kültür ve Edebiyatında Hümanizmin Etkileri. *Turkish Studies*, S.2/4, s.381-392.
- Gençosman, Kemal Zeki. (21 Şubat 1941). Türk Sanatkarları Ebedi Abideyi Kurmaya Hazırlanınız!, *Ulus*, s. 2.
- Gençosman, M. N. (1944). Özlediğimiz Sanat. *Konya*, S. 71-72, s.14-16.
- Gezgin, Hakkı Süha. (28 Ekim 1942). Türke Doğru. *Vakit*, s.3.
- Gökalp, Ziya. (2011). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Nilüfer Yayıncılık.
- Gürdaş, Bora. (Haziran-Temmuz 2014). 1960'larda Türkiye'de Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.31/1, s.169-186.
- Gürol, Şerif. (1943). C.H. Partisi'nin Yurt İçi Ressamlar Gezisi. *Ülkü*, C.3, S.35, s. 9-11.
- İskender, Kemal. (1983). Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik. *Cumhuriyet Denemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 7, s.1746-1758, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İskender, Kemal. (1988). Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği. *Gergedan*, S.19, s.8-28.
- Kantarcioglu, Selçuk. (1990). *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Koç, Nurgün. (Aralık 2012). İsmet İnönü Dönemi Güzel Sanatlar Politikaları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, S.5/6, s.339-345.
- Korkmazoğlu, M. (07 Mayıs 1942a). Resim ve Mimarimize Hedef. *Servetifünun*, S.2385, s.293.
- Korkmazoğlu, M. (06 Ağustos 1942b). Plastik Sanata Dair. *Servetifünun*, S.2398, s.142.
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya. (28 Mart 1942). Anıt-Kabir Projeleri. *Tan*, s.3.
- Kuntay, Mithat Cemal. (09 Aralık 1944). San'atın Da Vatani Var. *Son Posta*, s.1.
- Kuruyazıcı, Adnan. (1946). Pek Doğru Bir İşe Teşebbüs. *Mimarlık*, S.5-6, s.11.
- Muhittin, H. (11 Ekim 1941). Fatihin Heykeli. *İkdam*, s.2.
- Müridoğlu, Zühtü. (Aralık 1943). Milli Sanat İçin. *İstanbul*, S.2, s.6-7.
- Onat, Muvaffak Sami. (08 Temmuz 1949). Dört Resim Sergisi Daha. *Şadırovan*, S.15, s.11.
- Orhon, Seyfi Orhan. (1942). Türkiye'de Resim. *Çınaraltı*, S.37, s.3.
- Öndin, Nilüfer. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Özden, Şinasi. (Aralık 1944). Ressamlar Konuşuyor. *İstanbul*, S.25, s.8-9.
- Özsezgin, Kaya. (ty). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pelvanoğlu, Burcu. (2010). *Hoca Ressamlar Ressam Hocalar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Pelvanoğlu, Burcu. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Sayar, Zeki. (1946a). Mimarlık Politikamız, *Arkitekt*, S.169-170, s.3-4.
- Sayar, Zeki. (1946b). Yabancı Mimar Problemi!.., *Arkitekt*, S.177-178, s.201-202.
- Sedes, Selami İzzet. (30 Ekim 1941). Günün Tenkitleri Türk San'atkarının Ülküsü. *İkdam*, s.1,3.
- Sertoğlu, Murad. (15 Eylül 1941). Türk San'atkarını Tahkir. *İkdam*, s.1, 3.
- Sofu, Celal Melek. (04 Temmuz 1942). Milli Halk Sanatımızı Uyandırmak Zamanı Gelmiştir. *Tan*, s.3.
- Süslü, Yavuz. (Şubat 1942). Resimde Milli Sanatkâr Nasıl Yetişmeli. *Konya*, S.40, s.57-58.
- Şapolyo, Enver Behnan. (Haziran-Temmuz-Ağustos-Eylül 1944). Milli Sanat Nedir?. *Doğu Büyük Ülkü*, C.2, S.19-20-21-22, s.11-13.
- Şeker, Kadir. (2006). *İnönü Dönemi Kültür Hayatı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Tansuğ, Sezer. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tataç, Ziya. (Şubat-Mart 1943). Güzel Sanatlarda İlham Kaynağımız Ne Olmalıdır?, *Doğu Büyük Ülkü*, C.1, S.5-6, s.31.
- Tekeli, İlhan., İlkin, Selim. (2014). *İkinci Dünya Savaşı Türkiyesi*. C.3, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toprak, Burhan. (01 Ekim 1941). Tahminler Bugünün Sanatı. *Cumhuriyet*, s.2.
- Tör, Vedat Nedim. (28 Ekim 1941). Bu Toprağın Mimarisi. *Ulus*, s.5.
- Tör, Vedat Nedim. (27 Ocak 1942a). Şahsiyetli Şehir. *Ulus*, s.4.
- Tör, Vedat Nedim. (28 Temmuz 1942b). Mühendisler ve Mimarlar. *Ulus*, s.4.
- Tör, Vedat Nedim. (04 Ağustos 1942c). Süsleyici Sanatlar. *Ulus*, s.4.
- Tör, Vedat Nedim. (11 Ağustos 1942f). Ressamlar. *Ulus*, s.4.
- Tör, Vedat Nedim. (25 Nisan 1943), Kübik Köyler. *Ulus*, s.4.
- Tuna, Saip. (05 Şubat 1941). Milli Sanat. *Ulus*, s.4.



- Tunçay, Mete (1983). Türkiye Cumhuriyeti'nde Siyasal Düşünce Akımları. *Cumhuriyet Denemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 7, s.1924-1928, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkoğlu, Pakize. (2004). *Tonguç ve Enstitüleri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uçar, Bedri. (1944). Büyük Davamız. *Mimarlık*, S.2, s.1,4.
- Uçar, Bedri. (Ocak-Şubat 1946). Sanat Meselelerine Toplu Bir Bakış. *Abant*, S.7, s.35-40.
- Ulunay, Refii Cevad. (09 Haziran 1942). Tezyini San'at Hakkında. *Tan*, s.3.
- Ural, Murat. (1998). Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisinde 1938-1943. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943 (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Milli Reasürans Yayınları.
- Us, Asım. (27 Mart 1942). Türk Sanat Hayatında Önemli Bir Hadise, *Vakit*, s.1.
- Uzun, Hakan. (2018a). Türkiye'de Sanat ve Sanatçıların Teşvik ve Ödüllendirilmesi: "Cumhuriyet Halk Partisi Sanat Mükafatı" Yarışması. *Türkiyat Mecmuası*, S.28/1, s.213-239.
- Uzun, Hakan. (2018b). Türkiye'de Bilim, Sanat ve Yaratıcılığın Teşvik ve Ödüllendirilmesi: "İnönü Armağanları Kanunu" Yarışması. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.XVIII/36, s.39-264.
- Ülken, Hilmi. Ziya. (1942). *Resim ve Cemiyet*. İstanbul: Ülkü Matbaası.
- Üren, Eşref. (Haziran 1942). Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi. *Ülkü*, S.18, s.15.
- Üren, Eşref. (Ekim 1947). Güzel Sanatlar Birliği 24üncü Resim Sergisi. *Ülkü*, S.10, s.32-35.
- Üstünipek, Mehmet. (2007). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Turan, Şerafettin. (2003). *İsmet İnönü Yaşamı, Dönemi ve Kişiliği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yasa Yaman, Zeynep. (1992). *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yasa Yaman, Zeynep. (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, D Grubu mu?. *Türkiye'de Sanat*, S.20, s.34-43.
- Yasa Yaman, Zeynep. (2012). İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat. *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. (Z. Yasa Yaman Ed), s.91-370, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yurdaydın, H. (20 Eylül 1947). Tarihimizin Göstereceği Yol. *Sanat ve Edebiyat*, S.37-38, s.4.