T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



TÜRKİYE CUMHURİYET TARİHİNDE ENDÜSTRİLEŞME VE SANAT

HAMDİ GÜNDOĞDU

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ

EDİRNE 2011

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKİYE CUMHURİYET TARİHİNDE ENDÜSTRİLEŞME VE SANAT

HAMDİ GÜNDOĞDU

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ

EDİRNE 2011

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAMDİ GÜNDOĞDU tarafından hazırlanan **TÜRKİYE CUMHURİYET TARİHİNDE ENDÜSTRİLEŞME VE SANAT** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. maddeleri uyarınca **03.11.2011 Perşembe** günü saat **13.30**'da yapılmış olup, tezin Kabul edilmesine **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU ile~~** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Dr. Engin BEKSAÇ (Danışman)	kabul edilmesine	
Doç. Dr. Deniz BAYAV	kabul edilmesine	
Yard. Doç. Dr. Gülgün YILMAZ	Kabul edilmesine	

Tez Veri Giriş Formu

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	**418209**
Yazar Adı / Soyadı	Hamdi Gündoğdu
Uyruğu / T.C. Kimlik No	T.C. 12383080814
Telefon / Cep Telefonu	05412404653
e-Posta	sophia75@mynet.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Türkiye Cumhuriyet Tarihinde Endüstrileşme ve Sanat
Tezin Tercümesi	Industrialization and Art on the History Republic of Turkey
Konu Başlıkları	Sanat Tarihi
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Sanat Tarihi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2011
Sayfa	151
Tez Danışmanları	Prof. Dr. Engin Beksaç
Dizin Terimleri	Endüstrileşme=Industrialization Teknoloji=Technology Resim=Painting Heykel=Sculpture Mimari=Architectural
Önerilen Dizin Terimleri	
Yayımlama İzni	☐ Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum ☑ Ertelenmesini istiyorum [3 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **27.11.2014** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

28.11.2011

İmza: .....

Konu: Türkiye Cumhuriyet Tarihinde Endüstrileşme ve Sanat

Hazırlayan: Hamdi Gündoğdu

ÖZET

Avrupa'da 19. yy'dan sonra avangart sanatın doğuşunu başka hiçbir faktör endüstri kadar etkilemedi. Endüstri, yarattığı yeni toplumsal ilişkilerle geniş halk kitlelerini sanata yön veren bir konuma yükseltmekle kalmadı, dahası; teknolojiyle sanatçıların hayal gücünü de ateşledi, sanatın ontolojik yapısını bizzat belirledi.

Endüstrileşmenin sanat üzerinde bu denli yoğun etkilerinin yaşandığı bu çağda, aynı türden etkilerin Türkiye'deki karşılığını aramak bu araştırmaya başlamanın başlıca saikiydi. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu son iki yüz yılını Avrupa'nın endüstriyel, kültürel ve sanatsal etkilerini kendi üzerinde yoğun bir şekilde hissederek geçirmişti. Sanayileşmiş Avrupa'nın sanat biçimlerini örnek alan Türk sanatının türev bir sanayileşmenin getirdiği sorunlarla iç içe gelişerek Osmanlı'nın Cumhuriyet'e devrettiği mirastı bu.

Bu mirasa bağlı olarak geliştirilen yöntem ve araçlarla cumhuriyet yönetimi, türev bir endüstrileşmeden ziyade yerli bir sanayileşmenin ilk atılımını gerçekleştirdi. 1920'li yıllar boyunca siyasal-sosyal devrimlerle altyapısının oluşturularak sanayi ülkesi olmaya adanmış bu güçlü irade, heykel, resim ve özellikle mimarlığın gelişiminde en önemli kaynağı teşkil etti. Bu bağlamda Erken Cumhuriyet Dönemi, bugün dünya sanat ortamında söz sahibi olmaya başlayan Türk sanatının üzerinde yükseldiği temeli oluşturan bir sürecin adı oldu.

Anahtar Kelimeler: Endüstrileşme, Teknoloji, Resim, Heykel, Mimari

Tittle: Industrialization and Art on the History Republic of Turkey

by Hamdi Gündoğdu

ABSTRACT

No other factors, other than industry, had affected the emergence of the avant-garde art in Europe after 19th century. The industry had, not only enhanced large mass of people to a position, directing the art through the newly developed social relations, but what is more; the technology had provoked the imagination of the artists, had determined the ontological structure of the art, specifically.

In this century, that such kind of intensive impacts of the industrialization over the art had been experienced, to look for the correspondence of the similar types impacts in Turkey, has been the main reason to initiate this research. Hence, the Ottoman Empire had experienced its last two hundred years by feeling Europe's industrial, cultural and artistic impacts over itself intensively. This has been a heritage of Ottoman, assigned to the Republic, that modeling the industrialized Europe's art styles, Turkish art had developed with the problems at close quarter, owing to a derivative industrialization.

Through the methods and tools, developed depending on this heritage, the Republic Administration had realized the first progress of the domestic industrialization rather than a derivative industrialization. During 1920's, by establishing the infrastructure through political-social revolutions, this strong willpower, that had been dedicated to become an industrial country, had constituted the most important source for the development of sculpture, painting and especially architecture. In this respect, Early Republican Period has been the name of the process that forms the ground over which Turkish art has arisen, that has begun to have a voice in the world's art environment, today.

Key words: Industrialization, Technology, Painting, Sculpture, Architecture

ÖN SÖZ

Avrupa sanatının 20. yüzyılını okumaya ve avangart sanatın doğuşunu hazırlayan etmenler üzerinde düşünmeye başladığım zaman endüstrileşmenin sanatsal gelişimde ne derece etkili role sahip olduğunun farkına vardım.

Yüksek lisansa başladığım yıl bu konu üzerinde etraflıca düşünmeye başladım ve Türk sanatı üzerine odaklandım. Türkiye'de ilk defa ciddi olarak cumhuriyet döneminde başlayan endüstrileşme hamlesinin sanatın gelişimi ya da değişimi üzerindeki sonuçlarına ulaşmak böylelikle tezin başlıca amacını teşkil etti.

Ne var ki Avrupa'nın yaratıcısı olduğu ve kendi toplumsal dinamiklerinden ortaya çıkardığı endüstrileşme hareketi Türkiye'de farklı bir yol izlemek durumunda kalmıştı. Avrupa endüstrileşmesinin ön koşullarını hazırlayan ancien regime[1] olarak adlandırılan dönemde Avrupa'daki değişimlere ayak uyduramayan Osmanlı İmparatorluğu'nun ancak son iki yüzyılında gösterilen bir çabanın ürünü olarak çok kısıtlı bir endüstrileşme yaşanabildi. Buna kaynaklık eden sorunlara bağlı olarak çağdaş bir ülke olma şiarıyla kurulan Türkiye Cumhuriyeti doğal olarak endüstrileşme hamlesini modernleşme projesinin en önemli öğelerinden biri olarak hayata geçirmek zorundaydı. Bu modernleşme projesinin diğer önemli iki bileşeni ülkenin çağdaş dünyaya uyum sağlamasını gerçekleştirecek yönetsel olarak siyasal düzenin ve sosyal olarak devrimlerin hayata geçirilmesiydi. Bu bağlamda modernleşme projesinin bu üç önemli öğesi toplumsal nedenselliklerinin olmadığı bir ortamda modernliğin teleolojik tanımlamasının bir gereği olarak hep birlikte yürütülen ve iç içe geçmiş bir görünüme büründü. Durum böyle olunca, iç içe geçmiş bu üç öğeden endüstrileşmeyi ayırarak salt olarak endüstrileşme ve sanat ilişkilerini başlı başlına sorunsallaştırmak tezin hazırlanış sürecinde karşılaştığım en büyük problem oldu. İster istemez sanat olgusunu açıklarken aynı zamanda hem devrimlere hem de siyasal otoriteye atıflarda bulunmak durumunda kaldım.

Öte yandan bu sorunsala bağlı olarak taradığım kaynakçada da aynı problemlerle karşılaştım. İncelemelerde bulunduğum sanat tarihi kaynaklarında

[1] Avrupa'da Rönesans'tan Fransız ihtilâlına kadar geçen dönemi tanımlar.

cumhuriyet dönemi sanatının açıklanış biçimi çok büyük ölçüde modernleşmenin biçimsel bir parçası olarak aktarılmıştı ve endüstrileşme girişimlerinin sanatın gelişimini belirleyen koşullarına neredeyse değinilmemişti. Tez konumla alakalı olarak çalışmasını çok değerli bulduğum Sibel Bozdoğan'ın "Modernizm ve Ulusun İnşası" isimli kitabı tez çalışmamı sonuçlandırmada en önemli kaynaklardan biri oldu. Yine İnci Aslanoğlu'nun "Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı" kitabında verdiği bilgiler çalışmanın ilerlemesinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Yapılan bu araştırma, başta Yüksek Öğretim Kurumu olmak üzere çeşitli kaynaklardan tespit edildiği kadarıyla Türkiye'de endüstrileşme ve sanat ilişkilerini ele alan ilk yüksek lisans tezi olmaktadır. Araştırmanın bu niteliğini vurgulamanın vesilesi olarak bazı kişi ve kuruluşlara maddi ve manevi desteklerinden dolayı teşekkür sunmak istediğimi özellikle belirtmek istiyorum.

Öncelikle araştırma esnasında bana her türlü kolaylığı sağlayan Trakya Üniversitesi Merkez Kütüphanesi ve Edirne İl Halk Kütüphanesi çalışanlarına gönülden teşekkür ederim. Yine kütüphanelerinden faydalandığım Ankara Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesi görevlilerine teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca Trakya Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Proje Birimi bu araştırmanın yürütülmesinde gerekli olan cihaz ve sarf malzemeleri desteğinde bulunmuştur. Trakya Üniversitesine bu desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Çalışmanın başlangıcından itibaren araştırmanın teorik gelişiminde yönlendirmeleri, araştırmanın oluşturulması ve sonuçlandırılmasında emek sahibi olan ve kaynaklarını benimle paylaşan danışmanım Prof. Dr. Engin Beksaç'a teşekkürü borç bilirim.

Çalışmanın ortaya çıkışında gerekli koşulları sağlamaya çalışan ve her daim manevi destekçim olan annem Aliye Gündoğdu, kardeşim Sezer Gündoğdu ile sürekli olarak konu hakkında fikir alışverişinde bulunduğum dostum Ali Ekber Polat'a şükran borçluyum. Son olarak kaynak temini konusunda özel çaba gösteren Edirne Bellek Kitabevi sahibi Mustafa Karaca ve arkadaşım Nazmi Erkan'a alakalarından dolayı teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET I
ABSTRACT II
ÖN SÖZ III
RESİM LİSTESİ VII
KISALTMALAR LİSTESİ XIII
I. BÖLÜM 1
1. GİRİŞ 1
II. BÖLÜM 7
2. CUMHURİYET'İN DEVRALDIĞI MİRAS 7
2.1. Endüstri Uygarlığının Doğuşu ve Dönüşen Sanat-Batı Örneği 7
2.2. Osmanlı Endüstrileşmesinde Engelleyici Unsurlar 16
2.3. Osmanlı'da Sanayi 21
2.4. XIX. Yüzyılda Mimarlık ve Kentleşme 24
2.5. Resim ve Heykel Alanındaki Gelişmeler 35
III. BÖLÜM 48
3. CUMHURİYET DÖNEMİ 48
3.1. Endüstrileşmenin Devrimsel Hazırlığı ve Sanat 48
3.2. Endüstrileşme Tahayyülü: Ulusun Yeniden İnşası 59
3.2.1. Yeni Başkentin Yaratılması Yoluyla Bölgesel Gelişme ve Bölgeler Arası Bütünleşme 61
3.2.2. Planlı Sanayileşme, Sanayi – Kent Bütünleşmesi 64
3.2.3. Kır – Kent Bütünleşmesi 68
3.2.4. Planlı Kentleşme: Ankara Örneği 75
3.3. Endüstrileşmenin Görselliği 79
3.3.1. Osmanlı Formlarının Terk Edilmesi ve Mimaride Modernizm 79
3.3.2. Resimde Kübist ve Konstrüktivist Eğilimler 104
3.4. Moderni Millileştirme Deneyimi: 1940-1950 Dönemi 111
3.4.1. Dönemin Ekonomik Durumu 111
3.4.2. Mimari 115
3.4.3. Resim 123

3.5. Heykel Kapsamında 128
IV. BÖLÜM 135
4. SONUÇ 135
KAYNAKÇA 140
EKLER 148
EK 1. 1923-1939 YILLARI ARASINDA İNŞAAT SANAYİSİNE AİT DEĞERLER 148
1.1. Tablo 1. 1923-1938 Yılları İnşaat Sanayi Üretim Değerleri 148
1.2. Tablo 2. 1923-1938 Yılları Kamu ve Özel İnşaat Üretim Değerleri 149
1.3. Tablo 3. 1923-1938 Yıllarında Özel İnşaat Çimentolu ve Çimentosuz Binalar Üretim Değerleri 150
1.4. Tablo 4. 1923-1938 Yılları İnşaat Demiri ve Çimento Üretim ve İthalatı 151

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Hereke Dokuma Fabrikasından bir fotoğraf. Halı dokuyan kızlar. (s. 22) Kaynak: http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=32763&start=160

Resim 2: Hamidiye Kâğıt Fabrikasının içten bir görünüşü. (s. 22) Kaynak: http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=32763&start=160

Resim 3: Antoine de Favray'in "Boğaziçi ve Haliç'ten Panoramik İstanbul" tablosu, 18.yy ortaları, (s. 28) Kaynak: http://haber.maksinet.com/En-unlu-%C3%9Dstanbul-tablolari-satista_k61t682.html

Resim 4: Doğan Apartmanı (1892-1895), Mimar Kemaleddin Bey. (s. 28) Kaynak: Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, YEM Yayınları, İstanbul 2007, s. 655

Resim 5: Harikzadegan Katevleri (1919-1922), Mimar Kemaleddin Bey. (s. 28) Kaynak: http://www.yapex.com/haberdetay.asp?id=2316

Resim 6: Haydarpaşa Garı (1906-1908), Otto Rihter ve Helmuth Cuno (s. 30) Kaynak: Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, YEM Yayınları, İstanbul 2007, s. 669

Resim 7: Dördüncü Vakıf Han (1912-1926), Mimar Kemalettin Bey (s. 34) Kaynak: Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, YEM Yayınları, İstanbul 2007, s. 675

Resim 8: "Haliç'te Gösteriler" Sürname'den (1720), Levni, (s. 36) Kaynak: http://www.ttk.org.tr/index.php?Page=Sayfa&No=234

Resim 9: Hübanname ve Zenanname'den bir minyatür (18.yy sonları), Fazıl Enderûni, (s. 36) Kaynak: http://thegate.boyut.com.tr/index.asp?ct=459,460&a=69988

Resim 10: Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki Sarayı (18.yy sonları), Melling'in bir deseninden. (s. 37) Kaynak: Auguste Boppe, *XVIII Yüzyıl Boğaziçi Ressamları,* Çev: Nevin Yücel Celbiş, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş. İstanbul 1998, s. 123

Resim 11: "Mihrap" (1910), Osman Hamdi Bey, (s. 45) Kaynak: http://www.sanalmuze.org/koleksiyon/zoom.php?bw=257&bh=500&orjimage=/images/zohb46.jpg

Resim 12: "Karaca" (1886-1887), Şeker Ahmet Paşa, (s. 45) Kaynak: http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=374&bh=500&orjimage=/images/zsa06.jpg

Resim 13: "Göksu'da Gezinti" (1909), Nazmi Ziya Güran, (s. 47) Kaynak: http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=700&bh=483&orjimage=/images/znzi11.jpg

Resim 14: "İnkılâp Yolunda" (1933), Zeki Faik İzer, (s. 49) Kaynak: http://www.mustafaakyol.org/wp-content/uploads/2010/09/KemalistDevrim2.jpg

Resim 15: CHP'nin 1930'larda propaganda posterlerindeki "eskiye karşı yeni" kurgusu, (s. 56) Kaynak: Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası,* Çev: Tuncay Birkan, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 77

Resim 16: 1923 yılında Türkiye'nin demiryolu ağını gösteren harita, (s. 63) Kaynak: İsmail Yıldırım, *Cumhuriyet Döneminde Demiryolları 1923-1950*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2001

Resim 17: 1950 yılında Türkiye'nin demiryolu ağını gösteren harita, (s. 56) Kaynak: İsmail Yıldırım, *Cumhuriyet Döneminde Demiryolları 1923-1950*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2001

Resim 18: Atatürk'ün Nazilli Basma Fabrikasının açılışını yaptığı günden bir fotoğraf. (9 Ekim 1937) (s. 66) Kaynak: http://www.isteataturk.com/haber/3069/sumerbank-nazilli-basma-fabrikasinin-acilisinda-09101937

Resim 19: 1930'lu yıllarda birinci ve ikinci sanayi planlarını gösteren harita (s. 67) Kaynak: Serdar Şahinkaya, *Gazi Mustafa Kemal ve Cumhuriyet Ekonomisinin İnşası,* 1. Baskı, Odtü Yayıncılık, Ankara 2009, s. 145

Resim 20: İzmit Halkevi (1939), Seyfi Arkan (s. 72) Kaynak: http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=38601

Resim 21: Ankara Sergi Evi (1933), Şevki Balmumcu, (s. 72) Kaynak: Arkitekt, S. 4, 1935, s. 99

Resim 22: İdeal Cumhuriyet Köyü Planı (1937), (s. 73) Kaynak: Serdar Şahinkaya, *Gazi Mustafa Kemal ve Cumhuriyet Ekonomisinin İnşası,* 1. Baskı, Odtü Yayıncılık, Ankara 2009, s. 241

Resim 23: Ankara Jansen Kent Planı (1928), (s. 78) Hermann Jansen Kaynak: http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2010/cilt27/sayi_2/173-188.pdf

Resim 24: Ankara'nın imar edilmeye başlandığı yıllarda Bakanlıklar (s. 78) Kaynak: http://www.guzelbirgun.com/foto-galeri_5-eski-ankara-fotograflari-foto-galerisi.html?lrw=2&pageid=1&fotosira=2

Resim 25: Ankara Palas (1924-1927), Vedat Bey ve Kemalettin Bey, (s. 81) Kaynak: Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Bakı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984, s. 56

Resim 26: Sıhhıye Vekâleti (1927), Theodor Jost, (s. 87) Kaynak: http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/geb/ges/trindex.htm

Resim 27: Ankara Merkez Bankası (1931), Clements Holzmeister, (s. 87) Kaynak: http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/ban/zen/trindex.htm

Resim 28: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi (1937-1939), Bruno Taut, (s. 90) Kaynak: http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Dil_ve_Tarih_Co%C4%9Frafya_Fak%C3%BCltesi_Binas%C4%B1,_Ankara.jpg&filetimestamp=20081121164414

Resim 29: Ankara Sergi Evi (1933), Şevki Balmumcu, (s. 92) Kaynak: Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Bakı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984, s. 107

Resim 30: Çubuk Barajı Filtre İstasyonu (1935), Hoctief Şirketi, (s. 92) Kaynak: Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası,* Çev: Tuncay Birkan, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 198

Resim 31: Ankara Garı Lokanta Gazinosu (1935-1937), Şekip Akalın, (s. 92) Kaynak: Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Bakı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984, s. 222

Resim 32: İsmet Paşa Kız Enstitüsü (1928-1930), Ernst Egli, (s. 93) Kaynak: http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/DisplayPhoto.aspx?ID=5&DetailID=2&ExhibitionID=6

Resim 33: Farklı mesleklerden Cumhuriyet kadınları. La Turquie Kemaliste'in Şubat 1939 sayısından, (s. 95) Kaynak: Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası,* Çev: Tuncay Birkan, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 99

Resim 34: Zonguldak Kozlu Kömür-İşçi Evleri Yerleşkesi Maket Fotoğrafı, Seyfi Arkan, (s. 96) Kaynak: Arkitekt, S. 9, 1935, s. 257

Resim 35: Zonguldak Kozlu Kömür-işçi Amele Evleri Yerleşkesi Maket Fotoğrafı, Seyfi Arkan, (s. 96) Kaynak: Arkitekt, S. 1, 1936, s. 10

Resim 36: Sümerbank Kayseri Pamuklu Sanayi Fabrikası Yerleşme Planı (1934-1935), (s. 96) Kaynak: İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı,* 3. Baskı Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2010, s. 289

Resim 37: Devlet Demiryolu Lojmanlarından Ufak Memur Evi Çizimi, Bekir İhsan, (s. 97) Kaynak: Mimar, S. 2, 1933, s. 53

Resim 38: Çankaya'da Hariciye Köşkü Genel Görünüm, Seyfi Arkan, (s. 98) Kaynak: Arkitekt, S. 11-12, 1935, s. 311

Resim 39: Çankaya'da Hariciye Köşkü içten görünüm. Büro, fümuar (sigara)-yemek salonu, Seyfi Arkan, (s. 98) Kaynak: Arkitekt, S. 11-12, 1935, s. 315

Resim 40: Ankara Kınacı Apartmanı Genel Görünüm, Bekir İhsan, (s. 99) Kaynak: Arkitekt, S. 9, 1937, s. 237

Resim 41: İstanbul Ceylan Apartmanı Genel Görünüm, Sedat Hakkı Eldem, (s. 99) Kaynak: Mimar, S. 9-10, 1933, s. 335

Resim 42: İstanbul Erenköy'de Ev (1936), Abidin Mortaş, (s. 100) Kaynak: Arkitekt, S. 9, 1936, s. 251

Resim 43: Bebek'te Bir Villa (1937), Erip Erbilen, (s. 100) Kaynak: Arkitekt, S. 8, 1937, s. 208

Resim 44: İstanbul Gümüşsuyu'da Tüten Apartmanı (1936), Adil Denktaş, (s. 100) Kaynak: http://www.mimarlikmuzesi.org/koleksiyon/imajlar/yapi/tutenapt1K.jpg

Resim 45: İstanbul Taksim'de Ayhan Apartmanı, Seyfi Arkan, (s. 100) Kaynak: Arkitekt, S. 5-6, 1939, s. 102

Resim 46: Ankara Amele Usta Mektebinde Eğitim, (s. 102) Kaynak: Arkitekt, S. 7, 1938, s.191-192

Resim 47: Le Courbusier'in Citrohan Evlerinin planları (1920) ve kendisinin çektiği araba fotoğrafı, (s. 107) Kaynak: J. A. Ramirez, *Arı Kovanı Metaforu,* çev: A. T. Garcia, 1. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara 2007, s. 127

Resim 48: "Hatay'da Portakal Bahçesi", Cemal Tollu, (s. 107) Kaynak: İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi,* 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s. 109

Resim 49: "Havacılar" (1933), Nurullah Berk, (s. 108) Kaynak: http://www.resimkalemi.com/sanat-haberleri/9948-istanbul-resim-ve-heykel-muzesi.html?langid=7

Resim 50: "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" (1935), Bedri Rahmi Eyüboğlu, (s. 108) Kaynak: http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=612&bh=500&orjimage=/images/zbre23.jpg

Resim 51: İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (1942-1944), Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat, (s. 119) Kaynak: http://www.gyte.edu.tr/hebe/AblDrive/76787209/w/Storage/326_2010_1_381_76787209/Downloads/hafta-11-trkiyede-mimarlk-ortam-20yy.pdf

Resim 52: Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Genel Görünüm (1943-1945), Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat, (s. 120) Kaynak: http://www.science.ankara.edu.tr/index.php?link=0101#9

Resim 53: Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi'nden Detay, (s. 120) Kaynak: Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Bakı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984, s. 269

Resim 54: Saraçoğlu Lojmanları (1944-1947), Paul Bonatz, (s. 120) Kaynak: http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=21432

Resim 55: Amcazade Köprülü Hüseyin Paşa Yalısı Plan Çizimi (17.yy sonu S. H. Eldem) (s. 120) Kaynak: Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası,* Çev: Tuncay Birkan, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 287

Resim 56: İstanbul Taşlık Şark Kahvesi (1948-1950), Sedat Hakkı Eldem, (s. 120) Kaynak: Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Bakı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984, s. 270

Resim 57: Ankara Sergi Evi'nin ilk hali (1933) ve Devlet Opera ve Balesi'ne dönüştürüldükten sonraki hali (1944-1948), (s. 121) Kaynak: Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası,* Çev: Tuncay Birkan, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.314

Resim 58: "Giresun Kompozisyon" (1940), Halil Dikmen, III. Yurt Gezisi, (s. 125) Kaynak: http://www.turkresmi.com/dosyalar/735.htm

Resim 59: "Bulgur Yıkayan Kadınlar" (1943), Ağrı, Eşref Üren, VI. Yurt Gezisi, (s. 125) Kaynak: Başak Katrancı, *Yurt Gezilerinin Kültür Sanat Ortamına Yansımaları* (1938-1943), (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir 2005, s. 161

Resim 60: Liman Sergisinden bir eser (1941), Nuri İyem, (s. 127) Kaynak: http://www.sanalmuze.org/retrospektif/zoom.php?bw=700&bh=433&orjimage=/images/zni02.jpg

Resim 61: "Sarhoş Balıkçı Ziya-Son İkram (1940), Avni Arbaş, (s. 127) Kaynak: http://www.sanalmuze.org/retrospektif/zoom.php?bw=382&bh=500&orjimage=/images/zaar03.jpg

Resim 62: "İzmir Atlı Atatürk Anıtı" (1932), Pietro Canonica, (s. 129) Kaynak: http://www.isteatataturk.com/haber/4113/ataturk-aniti-izmir

Resim 63: Ankara Sümerbank Genel Müdürlüğü girişindeki "Oturan Atatürk Anıtı" (1938), Heinrich Krippel, Kaynak: (s. 129) http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/otu/trindex.htm

Resim 64: Ankara "Güven Anıtı" (1935), Anton Hanak-Josef Thorak, (s. 130) Kaynak: http://www.isteatataturk.com/haber/4155/guven-aniti-guven-park-ankara

Resim 65: Adana "Atatürk Anıtı" (1935), Hadi Bara, (133) Kaynak: http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=27918&start=10

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.: Adı geçen eser

a.g.m.: Adı geçen makale

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

CIAM: Uluslararası Modern Mimari Kongresi

çev: Çeviren

s: Sayfa

S: Sayı

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TDK: Türk Dil Kurumu

TTK: Türk Tarih kurumu

vb: ve benzeri

yy: Yüzyıl

I. BÖLÜM

1. GİRİŞ

Paul Valery'e göre, 20. yüzyıl sanatlarının bütününde artık eskisinden farklı bir gözlemi ve işlemeyi gerektiren bir yan vardı. Bu yüzyılda ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdaydı. Paul Valery, çağın getirdiği büyük buluşlara ve yeniliklere, sanatçıların yaratış yeteneklerini ve sanat kavramını değiştirebileceği sihirli bir güç yüklemişti.[2]

Gerçekten de empresyonistlerin fotoğraf makinesinden yararlanmaya başlamaları, Cezanne'ın doğayı geometrik formlarla yorumlaması ve çok daha önemlisi Picasso ve Braque'nun atık endüstri malzemelerini tuvale yapıştırmaları büyük değişim gösterecek sanatın öncülleriydi.

Değişimin dönüm noktasında en çarpıcı hareket Dadaistlerden geldi. Dada sanatçısı Duchamp, 1910'lu yıllarda bir şişeliği ve bisiklet tekerleğini sanat eseri olarak sundu. Böylece Duchamp, günlük kullanım eşyalarının işleve tutsaklığının çelişkili bir eleştirisini vererek gelenekçi sanatçılara ironik bir gönderme yapıyor, sanat eserlerindeki estetik ölçütlerin nasıl belirlendiğini vurgulamak istiyordu. Teknolojinin olanaklarıyla yeniden üretilebilen sanat eserinin niteliği, eğer ki ticarileşme yönteminin bir sonucuysa, o halde sıradan bir endüstri ürünü bağlamından koparılıp bir sanat eseri olarak sunulabilirdi.[3] Nihayetinde Duchamp'ın 1917 yılında sıradan bir pisuarı ters çevirerek New York'taki bir sergiye göndermesi, artık sanatların eskisi gibi devam etmeyeceğinin güçlü bir kanıtı olmuştu.

Duchamp yazısında, kullandığı hazır nesnelerle ilgili olarak; bir boya tüpünün ya da herhangi bir tuvalin de zaten bir hazır nesne olduğunu, nesneyi betimlemek yerine, onu seçerek, sunuluş biçimine göre izleyicinin düşüncesini daha dilsel başka bölgelere çekmek istediğini belirtir.[4] Walter Benjamin'e göre

---

[2] Piéces sur l'art'tan aktaran: Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar,* Çev: Ahmet Cemal, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 45

[3] Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi,* Çev: Ali Cevat Akkoyunlu, 1. Baskı, Doğan Kitapçılık, İstanbul 2006, s. 377

[4] Enis Batur (derleyen), *Modernizmin Serüveni*, 7. Baskı, Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 322

Dadacıların böyle yollarla eriştikleri hedefle, yaratıların üstüne üretimin araçlarıyla bir yeniden-üretimin utanç damgası basılmış oluyordu. Gerçekten de Dadaist açıklamalar, sanat yapıtını bir skandalın odak noktası yaparak dikkatleri oldukça köktenci bir tutumla başka yönlere çekmeyi başarmışlardı.[5]

Aynı yıllarda geleneksel sanata karşı yürütülen eleştirel tavır mimari için de geçerliydi. İki dünya savaşı arasında modernizm, mimaride bilimsel bir tavırla endüstriyel gerçekliği kuşatan devrimci bir estetiği sahipleniyordu. Geleneksel cephe düzenlemeleri, bezemeler, stilistik motifler, tezyini ayrıntılar, klasik çatılar terk ediliyor; Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe gibi büyük mimarlar, betonarme, çelik ve cam kullanımıyla, dışavurumsal geometrik şekiller, kübik hacimler, serbest planlarla makine çağının estetik bilincini tanımlıyordu. İleriki bölümlerde değineceğimiz gibi bu durum sanayi toplumlarının yeni gereksinimleri, vazgeçilmez araçları ve teknolojileri olarak sunuluyordu. Onlara göre hiçbir ülkenin almadan edemeyeceği evrensel bir geçerlilikti bu. Nitekim modern hareket, 1928 yılında başlayan Uluslararası Modern Mimari Kongresi (CIAM) tarafından "uluslararası üslup" olarak nitelendirilmişti.

Modernizmde ilerlemenin her basamağı güçlü bir eleştirel tavırla ve ideolojiyi aşmak isteyen bir bilinçle ortaya çıkmıştı. Ne var ki 1930'lu yıllara gelindiğinde güçlü devletlerin sömürge paylaşımında ortaya çıkan çelişkilerle II. Dünya Savaşı'na giden yolda sanayi ve teknoloji birçok ülkenin resmi ideolojisine dâhil edildi. Sanatta modernizm de eleştirel yönünü büyük ölçüde yitirerek, ideolojik bir savaş vermek yerine uzlaşı içinde iktidarın hizmetine girdi. Bu durum Kemalist Cumhuriyet için de bir istisna sayılmazdı; daha da öte, böyle olması Batı'dakinden çok daha sağlam gerekçelere dayanıyordu. En başta emperyalist devletlerin sömürgeleştirme hedeflerine karşı uzun ve yorucu savaşlardan sonra yeni bir devlet kurulmuştu. Cumhuriyet yönetimi, bağımsızlığın tekrar yitirilmemesi için 1929 bunalımının da etkisiyle ağır ekonomik koşullar altında köylü bir ülkeden güçlü bir sanayi ülkesi yaratmak zorundaydı. Doğal olarak ne sanayi temelinin, ne de özerk bir burjuvazinin olmadığı böyle bir ortamda, bir sanayi ülkesi yaratmak üzere gerek sanayi ve teknoloji üretimi, gerekse kültürel dönüşüm iktidar tarafından uygulanacak

[5] Walter Benjamin, *a.g.m.,* s. 66

modernlik projesinin birer parçası kılındı. Özellikle CHP'nin tek parti iktidarını sağlamlaştırmasından sonra modernleşme projesi cumhuriyetin birincil hedefi haline geldi. Bir taraftan sanayiler kuruluyor, diğer taraftan sanayileşmenin sadece mekaniğini değil, kültürünü de alma-edinme iradesinin bir vasıtası olarak aydınlanma devriminin toplumsal düzeyde yaşatılmasına teşebbüs ediliyordu.

Mimari, doğası gereği, yürütülen bu projede başvurulması gereken en cazip alanı oluşturuyordu. Modern mimari, sanayileşmenin, ilerlemenin ve buna uygun olarak halkın çalışma alışkanlıklarını, davranış-düşünüş biçimlerini, yaşam alışkanlıklarını değiştirmenin, gelişmiş, modern ve laik bir ülke yaratmaya yönelik programın etkili bir aracı olarak ithal edildi. 1930'lu yılların mimari kültürüne modernist söylem damgasını vurdu. Ancak sanayi temelinin yeni atıldığı Türkiye'de elde bulunan kısıtlı imkânların Batının zengin sanayisiyle yüzleşmesi modern mimarinin içine düştüğü çelişkiyi de kendinde cisimleştirdi. Batı'nın cam ve çelikle tanımlanan ince estetiği Türkiye'de yerini betonarme strüktürlerin aralarının önemli ölçüde tuğlayla kapatıldığı, geniş cam yüzeylerin yerini küçük açıklıkların aldığı daha ağır bir estetiğe bıraktı.

Benzer şekilde resim sanatında da modern mimarinin geldiği yıllar konstrüktivist ve kübist eğilimler yeni sanat olarak ortaya çıktı. Bu durum, gelişmiş batılı ülkelerin karşısında sanayileşmeye geç kalmış İtalya'da fütürizmin ve Rusya'da konstrüktivizmin ortaya çıkmasıyla benzerlik gösterir. Bu ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de bu iki akım ileri teknoloji ve sanayinin henüz gerçekleşmediği ama arzulanan potansiyel bir geleceğin tezahürü olarak ortaya çıktı. Ancak Avrupa'da olduğu şekliyle bu akımları gerekçelendirecek gerçek koşullar mevcut değildi.

Öte yandan, sanayi ve teknolojiye duyulan hayranlık Cumhuriyetin vazgeçilmez fütürizmini tanımlarken, Kemalizm'in, köklerini geçmişinden alan bütünleşmiş bir ulus yaratma arzusu da o derece önemliydi. Mimaride modernizm, 1930'lu yıllar boyunca moderni millileştirme hazırlıklarıyla geçti. Böylece 1940'lı yıllar modern ama milli bir sanat deneyiminin yaşandığı yıllar oldu. Resim sanatı ise baştan beri yeni biçim dilini yerel temalarda göstermişti.

Erken Cumhuriyet Döneminde gerçek koşulların en şeffaf hali ise heykel sanatında cisimleşti. Özellikle anıt heykel, adeta kahramanlık destanına dönüşen Kurtuluş Savaşı'nın ikonografik temaları ve bu destanın başkahramanı Atatürk'le vücut buldu. Çağdaş bir ülke şiarıyla ortaya çıkan Cumhuriyetin ideolojik söylemini güçlü bir şekilde yansıtan anıt heykel, aynı zamanda heykel-kent estetiği ilişkisinde Türkiye'de bir ilki gerçekleştirdi.

Son olarak bu araştırmanın bölümleri, kaynakları ve yöntemi üzerinde söz etmek gereği bulunuyor. Tezin başlığından anlaşılacağı gibi "endüstrileşme ve sanat" çalışmanın esasını oluşturmaktadır. Kısaca ifade etmek gerekirse endüstrileşme, endüstri ve teknolojiyi kapsamakla birlikte üretimin toplumsallaştırılması, bunun toplumsal ilişkilerde yön verici konuma yükselmesi ve sosyo-ekonomik verilerin belirleyicisi olmasıyla açıklığa kavuşur. Dolayısıyla endüstrileşme kavramını merkeze alarak sanatı değerlendirmek, sanat tarihinin geleneksel olarak benimsediği yönteme bağlı kalarak sanatın biçimsel analizleri ya da tarihsel etkilerle kendi kendine göndermelerde bulunan anlayışından ziyade, kaynağı endüstrileşmede bulunan daha geniş bir toplumsal alanı incelemeyi gerektirir.

Öte yandan Türkiye'ye özgü sanayileşme modelinin siyasi iktidar tarafından uygulanan resmi bir program olması ve iktidarın kültür, eğitim ve sanat alanlarını da denetim altında tutması, çalışmanın merkezinde siyasetin de bulunmasını zorunlu kıldı. Çünkü Batı'da 19. yüzyılda endüstri devriminden sonra olduğu gibi bir sanayi, burjuvazi, kent ve piyasa merkezli bir düzen haline gelmenin toplumsal deneyimi yaşanmamıştır. Batı dışı bağlamlarda sanayileşme, daha geniş anlamıyla modernleşme, Türkiye gibi devrimle ele geçirilmiş iktidarlar tarafından hedeflenen ve uygulanan resmi bir programa dayanır. Bu perspektiften bakınca Erken Cumhuriyet Döneminin sanatının incelenmesinde, biçimlerin içinde anlam kazandığı tarihsel, kültürel ve siyasi bağlamların araştırılması kaçınılmazdı.

Çalışmada istatistikî bilgilere fazlaca yer verilmedi. Çünkü endüstrileşmeyle ilgili olarak bu dönemde sanat gerçek maddi temelinden yoksundu. Ortaya çıkan sanat, bu temeli henüz atmaya başlayan güçlü bir iradenin yöneldiği amacın en gözle

görülür tezahürleri olarak ortaya çıkmıştı. Bu anlamda Erken Cumhuriyet Döneminin kendi içinde bir tutarlılığı, kendine özgü bir yanı vardır.

Çalışma, 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidarı ele geçirmesine kadar sınırlı tutuldu. Çünkü bu tarihten sonra çok daha karmaşık ilişkiler içinde yükselen bir endüstrileşme zemini vardı. Bu yükün altından kalkmak çok daha geniş boyutlu bir araştırmanın ürünü olabilirdi.

Çalışmanın başlangıçları ise Osmanlı İmparatorluğu'nun 18. yüzyılda Avrupa'yla ilişkilerini yoğunlaştırdığı ve ekonomik, kültürel ve sanatsal düzeyde ilk ciddi etkiler almaya başladığı döneme kadar indirildi. Çünkü Osmanlı mirası üzerine kurulan yeni devletin geliştirdiği yöntem ve araçlar tamamen bu mirasa bağlıydı.

Osmanlı İmparatorluğuna ayrılan ikinci bölümde, 16. yüzyıldan sonra Avrupa endüstrileşme yolunda önemli değişiklikler yaşarken, aynı yüzyılın sonlarından itibaren ekonomisi çökme yoluna giren Osmanlı'nın endüstrileşmesinin önündeki engeller incelendi. Cumhuriyete kalan sanat birikimi de Osmanlı endüstrileşmesi ya da endüstrileşememesiyle ilişkilendirilme kaygısı içinde verildi. Öte yandan bu dönem Osmanlı sanatının değişim kategorilerinin Avrupa'nın ancien regime olarak adlandırılan dönemindeki değişiklerle benzer olması, bu dönem Avrupa sanatının kısa bir değerlendirmesini de yapmayı gerekli kıldı.

Çalışmanın üçüncü bölümü Erken Cumhuriyet Dönemine ayrıldı. Başlangıçta sanayileşmenin alt yapısının hazırlandığı siyasal ve toplumsal devrimler verildi ve bunların sanat üzerindeki etkileri incelendi. Siyasi ve toplumsal devrimlerin sanatla ilişkilendirilmesi, bu devrimlere endüstrileşme penceresinden bakılmasının bir sonucudur. Ardından cumhuriyet endüstrileşmesinin boyutları ele alındı. Ancak cumhuriyet endüstrileşmesi sadece belli bölgelere fabrikalar kurmaktan ziyade yeni bir ulus inşa etmek gibi bir misyona sahip olduğundan bu başlık özellikle mimari ve kültürle yakından ilişkilidir. Çalışma, endüstrileşmenin mimari, resim ve heykel üzerindeki etkileri incelendikten sonra konu başlıklarının kapsadıkları alanın genel bir değerlendirmesiyle sonuçlandırıldı.

Çalışmanın temel kaynaklarını sanat tarihi, iktisat, tarih, siyaset ve kültür kategorilerinde dönem hakkında bilgiler içeren alanyazınsal araştırma ve yorumlardan elde edilen veriler oluşturmuştur. Yanı sıra özellikle yoğunlaşılan 1930'lu yıllar için dönemin Arkitekt (Mimar), Yeni Adam, Ar ve Ülkü gibi popüler yayınları gözden geçirildi. Edinilen bilgiler yorumlanırken, konuyu açıklamakta etkili olacak görsel malzemelerin kullanılmasına özen gösterildi.

II. BÖLÜM

2. CUMHURİYET'İN DEVRALDIĞI MİRAS

2.1. Endüstri Uygarlığının Doğuşu ve Dönüşen Sanat-Batı Örneği

Alvin Toffler, endüstri çağının halen devam ettiği şu zamanlarda anti-endüstriyel yeni bir uygarlığın doğmakta olduğunun ayrıntılı analizlerini yaptığı "Üçüncü Dalga" kitabında, ikinci dalganın bir ürünü olan endüstri uygarlığının ileri ve en etkili üretim aracı olduklarını düşündükleri fabrikasyon sistemini yaşamın her alanına olduğu gibi sanat alanına da taşıma eğiliminde olduğunu söyler:

"Bu eğilim o kadar ileri gitti ki sanat gibi endüstriyle hiçbir ilgisi olmayan bir alanda bile fabrikasyon prensiplerle karşılaşıldı. Müzisyenler, tiyatro ve sinema oyuncuları, ressamlar, besteciler, yazarlar ve daha birçok sanatçı, tarım toplumlarındaki gibi birilerinin himayesi altına girerek ekonomik kaygı gütmeden çalışmak yerine, sanatlarından para kazanmaya zorlanır hale geldiler. Artık her biri sanatsal ürünlerini tüketicinin beğenisine sunmak ve hayatlarını böyle kazanmak zorundaydılar. Böylelikle ikinci dalga[6] ülkelerinde sanatsal yaratımlar da değişti."[7]

Alvin Toffler'in sanat üretimindeki değişikliğin kaynağı olarak gösterdiği endüstriyel düzen, toplumun özüne yaptığı dönüştürücü etki etrafında önemlidir. Şüphesiz bu etki salt olarak endüstri uygarlığını yaratan üretim araçlarındaki devrimsel değişikliklerle açıklanabilecek bir olgu değildir. Ancak üretim araçlarındaki devrimsel değişimler maddi hayattaki üretim tarzlarının (komünizm, kapitalizm vb) belirlenimleri çerçevesinde, ekonomik sistemin hegemonik ilişkilerinden doğan toplumsal tepkimeleriyle politik, hukuki, dini, düşünsel, sanatsal vb. birçok farklı kategori etrafında, topyekûn bir toplumun özsel yanını belirlemede birinci derecede etkendir. Zira aynı türden endüstrileşme hamlesi Rusya ve Çin gibi sosyalist ülkelerde de yaşanmıştır, fakat üretim güçleri-araçları, üretim ilişkileri, maddesel ve ruhsal gereksinmeler bu tip ülkelerde farklı bir toplumsal öz yaratmış, sanatları da bu özden beslenmiştir.

---

[6] Alvin Tofler "ikinci dalga" ile endüstri uygarlığını kasteder. Ona göre şuan ki çağ anti-endüstriyeldir
[7] Alvin Toffler, *Üçüncü Dalga,* Çev: Selim Yeniçeri, Koridor Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 42

Kuşku yok ki, sanat yapıtının kendine özgü bir nesne olarak böylesine geniş bir yelpazede bireyler arasında bir alışverişe sahne olacak duruma gelmesi ve sanatsal yaratımlardaki belirgin değişiklikleri itkileyen öğeler birden bire ortaya çıkmadı. Öncelikle sanatsal yaratının, onu diğer üretimlerden ayıran özgül yapısının kuramlaşma sürecini yaşaması kadar, endüstrinin kapitalist üretim tarzıyla toplumsal yapıyı tam anlamıyla dönüştürmesi ve bu yapı içinde sanat ve sanatçının da yerini belirlemesi gerekliydi.

Bu açıdan bakınca Rönesans çağına kadar sanat işlerinin zanaat işlerinden ayrı tutulmadığını görürüz. Sanat ve zanaat kavramları antik çağdan bu çağa neredeyse eş anlamda kullanıldı.[8] Arnold Hauser'e göre sanat Rönesans'ın ilk dönemlerinde henüz bağımsız bireylerin kendini ifade etme aracı haline gelmemiştir; bireysellik önemsenmez, sanatsal üretimin tüm aşamalarında bağımsız ve tek başına olma isteği ise ilk olarak Michelangelo'da (1475-1564) görülür.[9]

Avrupa'da bu tarihten önce sanat üretimi diğer zanaatçılarla birlikte yapılıyordu. Resim, heykel, mimarlık birer zanaat dalı, işbirliğine dayanan bir çabanın ürünüydü. Bu zanaat dallarında çalışan sanatçılar bireysel üretici değil, sorumluluklar zinciri içinde birbirine bağlı lonca esnafıydılar.[10]

15. yüzyılın sonlarından itibaren sanat, zanaattan farklılaşmaya başladı. Herbert Read bu farklılaşmayı Rönesansla birlikte doğan hümanizma duygusu ekseninde açıklar ve hümanistik sanat kavramını değişimin merkezine yerleştirir. Herbert Read ortaçağın sonlarından itibaren altarlarda ve vitraylarda ortaya çıkmaya başlayan vakıf sahibinin portrelerinin 16. yüzyılda kutsal kişilerle aynı boyuta taşındığını, bunu bir portrecilik anlayışı getirdiğini belirtiyor ve ekliyor: *"Rönesans'ın paganizmi bu resimlere kutsal veya faydacı maksattan tamamen ayrılma imkânı verdi. Toplumsal gelişmeler bu eğilimi destekledi ve resim sonunda*

[8] Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları,* 4. Basım, Asa Kitabevi, Bursa 2004, s. 18-20
[9] Aktaran: Janet Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi,* Çev: Ayşegül Demir, 1. Baskı, Özne Yayınları, İstanbul 2000, s. 31
[10] Janet Wolff, *a.g.e.,* s. 23

kendi başına istenir bir nesne oldu. Ya sahibinin kişiliğinin bir kaydı olarak, ya evine bir süs olarak, hatta servetinin alameti olarak."[11]

Giorgio Vasari de 1550'de yazdığı bir dizi biyografide çağının ressamlarını, heykeltıraşlarını ve mimarlarını tıpkı 18. yüzyılda Newton için söylendiği gibi 'ender bulunan dahiler' olarak tanımlıyordu.[12] Güzel sanatlar teriminin kullanılışı da tarihsel olarak zanaat ve sanat kavramlarının ayrışmasını karşılayan en belirgin ifade olarak sanat akademilerinin kurulmasıyla eş zamanlıydı. Böylece resim, heykel, mimari gibi sanat dallarından olan beklenti onu emek üretiminin belli bir özerkliği içinde kabul etmeyi öngörmüştü.

Akademilerin de üniversiteler gibi hocaları vardı; bunlar sadece resim uygulamaları değil, anatomi, geometri, tarih gibi daha teorik ve zihinsel konuları da öğretiyorlardı. İlk akademi 1562 yılında Floransa'da kurulmuştu. Hollanda'da akademi, burjuvalaşmış prenslerin İspanya hâkimiyetinden kurtuldukları 1600 yılında, Fransa Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi 1648'de, İngiltere'de Kraliyet Akademisi ise 1768'de kuruldu. Böylelikle el işçiliğinden ayrılan sanatın, dil, tarih, edebiyat, felsefe gibi entelektüel uğraşlar arasında değerlendirilmesine yol açacak algıya kavuşması gerçekleşmişti.[13]

Akademiler birer devlet teşekkülü olarak kuruluyor ve Rönesans döneminden sonra doğmaya başlayan saray sanatının merkezine yerleşiyordu. Bu tarihten sonra sanat, dinsel kurumların himayeleri devam etmekle birlikte sarayın ve aristokratların hamiliği, dolayısıyla beğenileri doğrultusunda kesintisiz olarak gelişimini sürdürmüş ve 18. yüzyılın ortalarından itibaren yerini, gücünü iyice hissettirmeye başlayan burjuva öznelliğine terk etmiştir.

Sanatın, sarayın kasvetli havasından çıkarak yerini burjuva beğenisine bırakması, ulusların bu yüzyılda yaşadıkları köklü toplumsal değişikliklerle

---

[11] Herbert Read, *Sanat ve Endüstri,* çev: Nigan Bayazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1973, s. 24-26

[12] Merry E. Wiesner-Hanks, *Erken Modern Dönemde Avrupa 1450-1789,* Çev: Hamit Çalışkan, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009, s. 492

[13] Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 11; Malcolm Barnard, *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür,* Çev: Güliz Korkmaz, 1. Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara 2002, s. 93

belirginleşti. Bir yanda 1789 Fransız siyasi devrimi, bir yanda kabaca 1780'lerde İngiltere'de başladığı kabul gören sanayi devrimi, bir arada, bazen doğrudan bazen de dolaylı biçimde, ama kesin olarak birbirlerini etkilemek suretiyle Avrupa'yı, sonra da bütün dünyayı değiştirdi.

18. yüzyıla gelindiğinde Batı Avrupa ulusları endüstrileşmenin temel koşullarını sağlamış bulunuyordu. Bu koşulların yerli yerine oturmasının gerçekleştiği zaman dilimi incelenirse, başlangıçların, Avrupa'nın feodal dönemlerine kadar gittiği görülür. Feodal toplumun yüz yıllarca süren içe kapanık, durağan, bir kısır döngü halinde önemli ölçüde kırsalda gerçekleşen üretim ilişkilerinden bir dinamizm alarak ortaya çıkan burjuva sınıfı, öncelikle kentlerde loncalar etrafında örgütlenmişti. Ancak kesin olarak, 15. yüzyıl sonlarından itibaren coğrafi keşiflerin başlaması Avrupa'da endüstrileşmeyi olanaklı kılacak gelişmelere sahne oldu. Amerika'nın keşfedilerek sömürgeleştirilmesi, okyanus üzerinden yeni ticari yolların bulunması, artan başka sömürgeler, Avrupa'nın ticari potansiyelini önemli ölçüde arttırdı. Üretim hacminin arttırılmasından doğan zorunluluk, kapitalist üretimin yerleşmesini engelleyen unsurları bir bir ortadan kaldırdı. 15. yüzyılda burjuva ve toprak aristokrasisinin çıkar ilişkilerine dayalı olarak ortaya çıkan ulus devletler, merkantilist bir politika izleyerek burjuva çıkarlarına hizmet ettiler. Öncelikle 1517'de Martin Luther'le başlayan dinsel hareket Katolik kilisesinin tekelini yıktı ve böylece ortaya çıkan devlet kiliseleriyle, toplumsal yaşamı düzenleyen kurallar dünyevi yetkenin eline geçti. Bu durum laik düşünce etrafında doğa bilimlerinin gelişimini de olanaklı kıldı. Kapitalist üretimin temel koşulları ise, bu tarihten sonra sermaye mülkiyetinde açılan imalathaneler için, öncelikle serflerin topraklarından atılarak ücretli işçilere dönüştürülmesi, sonra da sanayi üretimini denetim altında tutan lonca örgütlerindeki zanaatkâr sınıfın seri üretim karşısında dayanamayarak işçileşmesiyle gerçekleşti.

18. yüzyıl düşüncesinin ve siyasetinin temelinde "aydınlanma" vardır. Bu görüş, insan aklının siyasi ve dinsel ikilemleri çözerek, dünyanın, evrenin işleyişi ile insan doğasını açıklayabileceğine; kurulacak olan uyumlu ilişkiler aracılığıyla batıl inancın, zorbalığın, köleliğin ve her türlü baskının ortadan kaldırılabileceğine duyulan bir inançtı. Aydınlanmanın en temel ilkeleri ise İngiltere ve Fransa'da ortaya

çıktı. İngiliz düşüncesi sermaye sınıfının yararcılığında şekillenirken, Fransa'da ise bu durum daha çok felsefi tartışmalar düzeyinde gerçekleşmişti. Bu dönemde bir yandan usçu anlayış tam bir gelişme gösterirken bir yandan da duyguculuk tam anlamında etkili oldu. Bu yüzden 18. yüzyıl sanatındaki göndermeler de duyu ve duyarlık, haz ve itidal, akıl ve duygu gibi karşıtlar arasındaki farklara dayanır.[14] Dönemin usçuluk ve duyguculukla karakterize olan düşünce akımlarının etkisiyle beliren bu değişimler sanatın saraya bağlı, onun yön verdiği ve korumacılığı altında bulunması gerektiğini savunan anlayışın bitmesine yol açmıştır.

Arnold Hauser bu durumun toplumsal pratiğini şöyle açıklıyor: *"Fransız devrimiyle siyasal doruğuna, romantizmle sanatsal amacına ulaşan bu gelişim XIV. Louis'in öldüğü 1715 yılında Orleanslı Philip'in 1723 yılına kadar yaptığı kral naipliği döneminde başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'da uygulanan merkantilizm siyasetinden vazgeçilip 'bırakınız yapsınlar'*[15] *ilkesi geçerlilik kazanınca orta sınıf kendi uyguladığı ilkeleri ile toparlanabilmiş, tüccar ve sanayiciler ticaretten büyük kazançlar sağlamıştır. XVI. Louis devrinde burjuvazi ekonomik ve entelektüel gelişimin doruğuna ulaşmıştı. Bu sınıf ordu, kilise ve saraydaki yüksek görevlerin dışında ticaret, sanayi, bankacılık, vergi mültezimliği, serbest meslekler, edebiyat ve gazetecilik gibi kilit noktaları ele geçirmişti. Ticari etkinlikler görülmedik biçimde gelişmiş, sanayi büyümüş, bankalar çoğalmış, iş sahipleri ve spekülatörlerin eline büyük paralar geçmiş, çeşitli maddelere duyulan gereksinim artmıştı. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi devrime tanık olan bu ülke ekonomik yönden tükenmiş değil, yalnızca zengin bir orta sınıfa sahip olan müflis, batmış durumda bir devletti. Burjuvazi yavaş yavaş kültürün bütün dallarına sahip çıktı. Yalnız kitap yazıp resim yapmakla kalmadı, bu kitapları satın aldı ve resim topladı."*[16]

Görüleceği gibi sanatsal gelişim ve sanatçının toplum içindeki konumu geri dönülmeyecek bir değişimin etkilerini hissetmeye başlamıştı. Ancak bu kesin

---

[14] Robert Cumming, *Sanat,* Çev: Ayşe Işın Önol – Aslı Çetinkaya, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2008, s. 219-220

[15] 'Bırakınız Yapsınlar' ilkesi, Adam Smith'in savunduğu İktisadi liberalizmi özetleyen şu meşhur cümleyi vurgular: "laissez faire, laissez passer, le monde va de lui même": Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler, dünya kendi kendine döner.

[16] Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi,* C. II, Çev: Yıldız Gölönü, 1. Baskı, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 9-10

değişim devletlerin yönetim biçimlerini, ekonomik sistemlerini, uluslararası ilişkilerini, toplumların düşünce, ahlak, yaşam tarzlarını değiştiren, yeni üretim ve tüketim düzeni getiren endüstri devriminin 19. yüzyılda kesin sonuçlarına ulaşmasıyla mümkün olacaktı.

İngiliz düşüncesindeki aydınlanma yüzyılı sermaye sahiplerinin yararcılığına bağlı olarak gerçekleşmiştir. Endüstri devrimi de ilk olarak bu ülkede başladı. İngiltere'nin 18. yüzyıldaki güçlenen konumu, kazanılan ticari savaşlar, yeni pazarlar, okyanus yolları üzerindeki artan hâkimiyeti, artan sermaye ile birlikte eski üretim tarzının talebi karşılayamaması endüstri devriminin önkoşullarını yarattı. Doğa bilimlerinin gelişimi pratiğe dökülerek teknolojiyle birleşince üretim kapasitesi arttırılan fabrikalarda makine devri başlamış oldu. Karl Marx'ın deyişiyle kökleri 15. yüzyıla kadar inen kapitalist üretim tarzı[17] artık yeni bir evreye girmiştir. Endüstri devrimi önceki çağın kurumlarını, lonca sistemini, yaşam biçimlerini, üretim yöntemlerini tarih sahnesinden silmiş, onun yerine emeğin en çabuk ve en fazla artı değer yaratabileceği koşullara ve toplum bireyleri arasında maddiyatçı bir rekabet zihniyetinin geçerli olduğu bir örgütlenme sistemi getirdi. Artık makinelerle donatılmış fabrikalarda emeğin niteliği değişmiş, daha önceden mesleklere ve yapılan işlere göre kazanılan yetenekler yerini makineye devretmiş, ortaya işin küçük kısımlarını işbölümü altında yapan bölünmüş bir emek ve tekdüzeleştirilmiş insan tipleri çıkmıştır. Bu gelişmeler sanayi kentlerinin hızla kalabalıklaşmasına yol açmış, aşırı nüfus yoğunluğuyla bu kentler, özlerinden kopmuş, standartlaştırılmış insanlarıyla, kendilerine tamamen yabancı, farklı yaşam tarzlarıyla örülmüş bir ortama dönüşmüştür.

Bunun yanında yeni üretim tarzına bağlı olarak birçok yeni sınıfın ortaya çıktığını görüyoruz. Endüstrileşmenin ilk evrelerinde nispeten karmaşık olmayan birbirinden farklı el emeğine dayanan mesleklerden, ticari ve imalatın iş kollarıyla, dini ve askeri gruplar, hukuk ve hekimlik gibi meslek kolları ekonominin hızla gelişmesiyle bu sınıfların her biri pek çok alt sınıfa bölündü. Böylece sosyal hizmetlerde, bilimde, teknolojide, yönetimde çok sayıda yeni gurup ve sınıf ortaya

[17] Karl Marx, *Kapital,* C.1. Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, İstanbul 1997, s. 138

çıktı ve çoğaldı.[18] Endüstri uygarlığının çekirdeğini oluşturan bu yapı getirdiği toplumsal hareketlilikle büyük kitlelerin eski toplumsal, ekonomik ve psikolojik bağlantılarını aşındıran ve insanların yeni bir tür toplumsallaşması ve davranış modelleri geliştirmesiyle sonuçlandı.

Sermayeci bakış açısıyla endüstriyel düzenin mantığını Adam Smith 1776'da kaleme almış olduğu "Ulusların Zenginliği" adlı kitabında net bir şekilde ortaya koymuştur. Adam Smith'e göre üretimin artması işbölümüne bağlıdır. Bu da ancak sanayide mümkündür. Tarımsal ekonomilerde işbölümünün artmasını sağlayacak bir kurumlaşma bulunmaz. Tarlasını süren de, hasadını yapan da, hayvanlarına bakan da aynı insandır. Oysa endüstri devrimiyle makineler işi kısaltmış ve kolaylaştırmıştır. İşbölümü böylece gelişmiş ve her kişi dikkatini işin küçük bir kısmına vermiştir. İşbölümü ekonomik yaşam koşullarına bağlı olarak oluşur, bu da pazarla mümkündür. Ulusların endüstri üretimleri pazarda toplanır ve bu, ulaşım ve iletişim sistemlerinin gelişmesini de zorunlu kılar. Bu oluşumlarla sermaye artar, arttıkça da işbölümü de artar ve daha fazla işçiye ihtiyaç duyulur. Sonunda sanayici kırsalı da pazara ortak eder, daha fazla sermaye için oraya da düzen getirir, tarımsal üretimi arttırır. Böylece sanayi ve ticaret ülkenin her yerine yayılır; uygarlık gelir, özgürlük ve güven ortamı yaratır.

Adam Smith'in çalışmasındaki dikkat çekici önemli noktalardan biri de insanın doğası üzerinedir. Onun insan doğası üzerine yaptığı saptamalar genel olarak endüstri toplumlarında yaşanan insan ilişkilerini tanımlar: İnsanlar bencil ve çıkarcıdır. Bu senin olsun bu da benim olsun duygusu yalnızca insanlarda vardır. Birinden bir gereksinmemizin karşılanmasını istediğimiz zaman, onun iyi niyetine değil çıkarcı doğasına güveniriz.[19]

Oysa Alvin Toffler insanoğlunun çıkarcı yapısının endüstriyel düzenden kaynaklandığını ve bunun altında da endüstriyel yaşamın insanların hayatını üretici ve tüketici kimliğiyle iki parçaya ayırmasına bağlıyor: "*Bu parçalanma çok ciddi sonuçlar doğurdu. Öncelikle pazar uygarlığın merkezine yerleşti ve ekonomi pazara*

[18] Shmuel Noah Eisenstadt, *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim,* Çev: Ufuk Coşkun, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2007, s. 19
[19] Adam Smith, *Ulusların Zenginliği,* Çev: Metin Saltoğlu, Palme Yayıncılık, Ankara 2009, s. 1-23

uydurulmak zorunda kaldı. Her yerde kullanım yerine ticaret amacı taşıyan üretim yapılmaya başlandı. İnsanlar bu para sistemi içine çekildi ve parasal kaygılar yükseldi. Bütün yaşam paraya endekslenirken sınıflar arasındaki gelir dağılımındaki ayrışma politik çatışmalara sahne oldu. Bu parçalanma sadece politikayı değil kültürü de etkiledi. Tarihinin maddiyatı en ön planda tutan çıkarcı ve ticari uygarlığını yarattı. ...Politik eğilimine bağlı olmaksızın, böyle bir uygarlıkta sadece mal veya hizmet değil, emek, düşünce, sanat, hatta ruh bile alınıp satılır ve takas edilebilir. ...Endüstri uygarlığının tanımlayıcı bir özelliği olarak tüketimin ve üretimin ayrılması, ruhumuzu ve kişilik görüşlerimizi dahi etkiledi. Davranışlar, bir alışveriş dizisi halinde ele alınmaya başladı. Arkadaşlık, akrabalık, aşiret ya da toprak sahipliğine sadakate dayanan toplum gitti ve yerine, açık ya da örtülü bazı vaatlerin sağladığı sadakate dayalı toplum yapısı geldi."[20]

Şüphesiz Adam Smith'in bu ekonomi politiğini benimseyen birçok kişi, sermayeci ve yönetici kesim oldu. Sonuç itibarıyla endüstriyel düzen kendi paradigmalarını hâkim bir öğe konumuna yükseltti ve bunu, bireyciliği, özgürlüğü, liberalizmi endüstriyel yaşamın bir ideolojisine dönüştürerek sağlamlaştırdı.[21] Kaldı ki aydınlanmanın bir ürünü olarak iktisadi ve siyasi liberalizm birbirinden ayrılmaz gibidir. Biri olmadan diğeri işleyemez. Bu durum kişi hak ve ödevleri, ticaret kanunun, ceza kanunu, devletin yükümlülükleri vb. düzenlemelerle anayasal zeminde son bulur ve toplumun bütün etkinliği de endüstriyel düzenin işlemesine katkıda bulunmak üzere örtülü ya da açık bu çerçevede gerçekleştirilmeye zorlanır.

Doğaldır ki tüm insani etkinliğimiz içinde yaşadığımız toplumsal ortamda gerçekleşmekte ve bu düzen tarafından belirlenmektedir. Endüstri devriminden sonra bu belirlenimin sanatsal yansımaları da yaşamın diğer kategorilerinde olduğu gibi geleneksel bağların çözülmesiyle karakterize oldu. Sanat üretimi de endüstriyel gelişimden etkilenerek sanat üreticisi ve tüketici arasındaki ilişkilerin farklılaşmasının yaşandığı yeni bir süreç içine girdi. Saray, kilise, soylular gibi eski düzenin hamileri ortadan kalkınca endüstrinin kendine pazar yaratması gibi sanat

[20] Alvin Toffler, *a.g.e.,* s. 52-55

[21] A. Smith'in bu ekonomi politiği Avrupa'da 1850'li yıllardan sonra terk edilmeye başlar. Çünkü bu yılları takiben Avrupa'da sınıf bilinci keskinleşmiş ve tüm toplumsal sınıfları kapsayacak şekilde Avrupa demokrasisi gelişmeye başlamıştır.

çevreleri de bağımsız pazarlar kurdular. 19. yüzyıl boyunca akademilerin en etkin kurum olarak kalmasıyla birlikte yüzyılın sonuna doğru gerek sanat tacirleri gerekse sanatçıyla alıcıyı buluşturan galeriler ortaya çıkmaya başladı ve giderek devlet müzeleri ya da büyük şirketlerin teşebbüsü halinde kurulan modern sanat müzeleri halkı sanatla buluşturma işlevini üstlendiler. Bunların yanı sıra sanatçıların çalışma alanlarına göre kimileri reklam sektöründe, televizyon, gazete gibi kamusal alanlarda ya da endüstri birimlerinde tasarımcı olarak istihdam edilerek sistemle bütünleştiler. Ancak sanatçı için en önemli tarihsel değişme bireyselliği bağlamında özgürlüğü oldu. Bundan sonra sanatçı her ne kadar endüstri devrimiyle değişen hamilik sisteminin çağdaş biçimleriyle kısıtlayıcı belli ilişkiler içine girmekte olsa da yapıtının başına geçtiğinde özgür iradesinin bilincini duyumsar. Sanatta bireyin özgürlüğe kavuşması, yaşadığı çağa kendi duyumsamalarıyla yanıt vermesi, modern sanatın tarihini oluşturan en temel ilke olmuştur. Artık sanatçı yaşadığı toplumun bir bireyidir, sanatı da bireylere seslenen bir aracın dışavurumudur.

2.2. Osmanlı Endüstrileşmesinde Engelleyici Unsurlar

Avrupa'nın 16. yüzyıldan sonra giderek endüstri toplumu olma yolunda ilerlediği süreçte, aynı yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı'nın tüm kurumları ve ekonomik sistemiyle bozulma dönemine girmiş olması manidardır. Bu bakımdan yeni bir ekonomik sistemle yaşamın her alanında güçlenen Avrupa'ya karşı, Osmanlı toplumunun kendini yeni sisteme göre yeniden üretebilmesini engelleyici bir takım unsurların bulunduğu açıktır. Bu unsurların her biri zihniyette ve uygulamada en başta tek bir kaynağa, Osmanlı devlet rejimine endekslidir.

Niyazi Berkes, Osmanlı devlet rejiminin ne feodal ne de teokratik, hele ikisinin bileşiminden hiç kaynaklanmadığını belirtir: O'na göre Osmanlı devlet rejiminde belirleyici olan öğeler, politik olarak doğu despotizmi ile dince Sünni halifeliği geleneğidir. Buna göre devletin kaynağı, zapt ve fetih ile halk üzerinde kurulan gücün miras gibi geçer oluşu, bir baba mülkü sayılmasıdır. Bu yönüyle dünyevi bir kişiliğe bağlı olan devlet, sultanın halifeyle birleştiği noktada da teokrasiye benzer bir görünüm alır.[22] Ama salt olarak ne ilki, ne de ikincisi bir devlet modeli olarak hayata geçmemiştir. İslam fakihlerine göre de İslam din ve hukukunun korunması ve uygulanmasının tek yolu siyasi otoritedir. Bu sebeple devleti oluşturan bütün yapı, sınıflar, zenginlik kaynakları, yalnız ve yalnız hükümdarın kudretini arttırmaya hizmet etmelidir.[23] Böylelikle kaynağı İslam dini dışında bulunan bir devlet kabul edilirken, bu devletin meşrulaştırılması da, onun, İslam dinini koruması ve gereklerini uygulamasıyla gerçekleştirilmiş olur. Bütün bunlar bize, hükümdarın, Tanrı tarafından konulmuş bir düzenin yürütülmesi için tanrısal bir görevle yükümlü olduğunu gösterir. Hükümdar, Tanrı tarafından seçilmiştir ve hükümdarlık tanrısal bir hak olarak Osmanoğullarına geçecek bir mirastır.

Böyle bir devlette ideal toplum düzeni, sürekli olarak denge halinde duran bir toplumdur. Tanrı, toplumun sınıflarını ayrı ayrı belirlemiş, her birine verdiği görevlerle onları yerine yerleştirmiştir. Bu, reayadır. Reaya üretim işleriyle uğraşır ve vergi verir. Çiftçiler, tüccar ve hirfet erbabından oluşan bu sınıflarda herkesi kendi

[22] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma,* 12. Baskı, YKY, İstanbul 2008, s. 25
[23] Halil İnalcık, *Devlet-i Aliyye,* 41. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010, s. 256

sınıfı içinde tutmak, ötekine geçmesini önlemek devletin birincil görevidir ve siyasi-sosyal düzenin salt koşuludur.[24] İdeal olan değişme değil, dengedir. Çünkü inkılâp bozulmaya yol açar, dengesi bozulan toplumlar da yok olur.

Böyle bir düzenin devam ettirebilmek için padişah kendine yönetici bir sınıf oluşturmuştu. Ancak bu sınıf toplumdan yalıtık, hatta yabancılaştırılmış bir sınıftır. Bu yabancılaştırma devşirme sistemi kapsamında kapıkulu ocağının kurulmasıyla daha da kolaylaştırılmıştır. Nitekim reaya'nın yönetici sınıfa geçişi serbest olduğu takdirde toplumsal dengenin bozulacağına inanılıyordu. Avrupa ile Osmanlı'nın ayrıldığı en temel noktalardan biri bu oldu. Avrupa'da ulus devletler doğduğu zaman, krallar güçlerini toplumsal sınıfların çıkarları üzerine kurmuştu. Burjuvanın, gücü arttıkça adım adım ilerlediği siyasi kazanımları sonunda topyekun kendi çıkarlarına hizmet eder bir duruma dönüşmüş ve Avrupa'da parlamenter anayasalı devletler böyle doğmuştu. Oysa Osmanlı devletinde yönetici sınıflar toplumsal sınıfları temsil eden kişiler değildir. Çünkü devlet toplumdan gelmez, toplumun ekonomik çıkar sınıflarının çıkar gereklerine dayanmaz, siyasi-yönetsel otorite toplum üstüne tanrı tarafından oturtulmuştur.[25]

Osmanlı devlet rejiminin toplumsal uygulama alanındaki yansımalarına kısaca bir göz atarsak ilk olarak onun feodal yapılanma ile olan zıtlığı göze çarpar. Osmanlı devletinde toprak mülkiyeti önemli ölçüde padişaha aittir. Yüksek dereceli memurlara kendi mülkiyetlerinde küçük çaplı malikâneler verilse de bunlar devletle hesaplaşabilecek bir güce asla ulaşamamıştır. Geri kalan bütün topraklar Osmanlı çiftçisine mülkiyet hakkı tanımadan sadece tasarruf hakkı verilerek tahsis edilmiştir. Bu sınıf devletin en temel vergi ve asker kaynağını teşkil etmesinden dolayı çiftçinin korunmasına ve toprağını terk etmemesine özel önem verilmiştir.

Toprağın işletilmesi için askerlik hizmetindeki başarılarına göre belli gelir birimlerine sahip toprak parçaları tımarlı sipahilerin kontrolüne bırakılmıştır. Tımarlı sipahiler toprağın kesintisiz işletilmesini güvence altına alırken, aynı zamanda üründen kendi adına vergi tahsil ederek geçimliğini sağlamış; artan kısımla da

[24] Halil İnalcık, *a.g.e.,* s. 256
[25] Niyazi Berkes, *a.g.e.,* s. 31-32

devlete asker beslemiştir. Tımarlı sipahiler için kontrolleri altında araziler bulunması ve askeri bir güce sahip olmalarından dolayı feodalleşme eğilimine açık oldukları düşünülebilir. Ancak devlet bunun için önlem alarak buna fırsat tanımamıştır. Devlet her tımar bölgesinde bulunan köy nüfusunu, yetişen ürünleri ve devlete düşen vergi miktarını düzenli olarak defterlere kayıt düşerdi. Kaldı ki, tımarlı sipahilerin tımar yerleri zaman zaman değiştirilirdi. Daha radikal bir çözümse padişahın müsadere hakkını kullanmasıydı. Zaten 17. yüzyılda iltizam sisteminin iyice yaygınlaşmasına, tımarlı sipahilerin bu toplumsal işlevlerini kaybetmelerine rağmen tımarlı sipahiler hiç bir direniş göstermeden sessizce ortadan silinmiştir.

Diğer taraftan kapitalist endüstriyel üretim için gerekli koşulların, basitçe, sermaye, sermaye tekelinde bulunan üretim araçları ile bu araçları pazar için üretime sokacak ücretli emekle sağlandığını hatırlatalım. Öncelikle sermaye birikiminin zorunlu olduğu göz önünde bulundurulursa, Osmanlı kentlerinde canlı bir ticari hayatın bulunduğu ve buna göre büyük iş yapan tüccarların elinde önemli bir sermaye birikimi olduğu kabul edilebilir. Hatta Bursa'da dokuma tezgâhlarına sahip bazı girişimcilerin bulunduğu ve bunların elindeki 26 tekstil atölyesinde ortalama 19 işçinin çalıştığına bakılırsa, manifaktur düzeyinde bir üretimin de yapıldığı anlaşılmaktadır.[26] Bu türden gelişmeler modern endüstriyel üretime geçiş için kolaylaştırıcı oluşumlardır. Fakat ne para ne üretim araçları kendiliklerinden sermaye değildir. Sermayenin üretim araçları ile ücretli emeği de içine alarak sürekli bir döngü halinde üretime sokulması gereklidir. Oysa Osmanlı'da sermayenin üretime girmesini engelleyici en büyük güçlerden biri lonca sistemidir. Lonca örgütleri üretim üzerindeki denetimlerini ülkede batı etkilerinin yoğun olarak hissedilerek ülkenin açık bir pazar haline geldiği 19. yüzyıla kadar sürdürmüşlerdir. Loncaların bu kadar güçlü olmalarının kaynağı, devlet tarafından *surnamelere* konu yapılabilecek kadar önemsenmelerinde yatar. Devlet kendini tehdit edebilecek çapta sosyal düzeni bozucu etkenleri önlemek için lonca örgütleriyle kethüdalar aracılığıyla sürekli bir ilişki içinde bulunmuş, fiyat belirlenimlerinden, hangi ürünün

[26] Murat Özyüksel, *Feodalite ve Osmanlı Toplumu,* Derin Yayınları, İstanbul 2007, s. 206

ne kadar ve ne kalitede üretilmesi gerektiği konusuna kadar işbirliği yapmış, loncaları desteklemiştir.

Sermayenin üretime sokulamamasının diğer bir nedeni de padişahın müsadere etme hakkında gizlidir. Devlet gerekli gördüğünde istediği kişinin servetine el koyabilirdi. Bu türden bir uygulama sermaye sahiplerini, servetlerini ya vakfetme yoluyla korumaya ya da daha geç dönemler için iltizam yoluyla mukataalara yatırmaya yöneltiyordu.

Her şey bir yana endüstriyel üretim için Osmanlı'da ücretli emekçi bulmak da pek mümkün gözükmüyor. Bu süreç Avrupa'da öncelikle serflerin topraklarından atılarak ücretli emekçilere dönüşmesiyle gelişmişti. Ne var ki, Osmanlı'da toprağın mülkiyeti padişaha aittir. Çiftçiyi toprağından edebilecek başka bir güç yoktur. Devlet ekonomisinin iyice bozularak iltizam yönteminin yaygınlaşmasıyla, çiftçi üzerindeki vergi yükünün yaşam koşullarını zorlayıcı düzeyde artmasından sonra kırsal kesimin şehirlere göç ettiği dönemler olmuştur. Ancak çoğu kez saray, kent hayatının düzeninin bozulmasından dolayı bu kitleyi şehir dışına sürmüştür.

Kısaca özetlersek, Osmanlı devletini siyasaca ve ekonomi politiği olarak Avrupa'dan ayıran en önemli fark şöyle belirginleşmişti: Avrupa'nın merkantilist devletlerinin güç ve zenginlik bileşeninde, endüstriyel gelişime büyük önem vermesi ve böylece sermaye sınıfının toplumda yön verici bir konuma yükseltilmesi bulunuyordu. Buna karşılık Osmanlı İmparatorluğu, kuruluş ve kökleşme dinamiklerini oluşturan askeri güç ve fetih temeline bağlı kalarak, sürekli olarak toprak kazanma yolunu tercih ediyordu. Zayıfladığı dönemlerde de yine askeri gücünü yeni gelişmelere göre yeniden üretip kaybedilen toprakları geri kazanma politikası yürütüyor; üretim alanında, kentlerde lonca sistemine; kırsalda toprak tasarrufu ve tarım alanında devlet mülkiyeti yöntemine önem veriyordu.

Görüleceği gibi Osmanlı siyasi ve ekonomik zihniyetinde endüstrileşmeyi olanaklı kılacak dinamizm ancak ön-endüstriyel aşamada kalabilmiş, bundan öte gidememiştir. Ancak Avrupa üstünlüğünün kabul edilmeye başlandığı 18. yüzyıldan sonra batılılaşmanın koşulları özellikle düşünsel düzlemde yer bulmuş, ekonomi liberalleşmiş ve bazı sanayileşme girişimleri olmuşsa da devletin oldukça zayıfladığı

bu dönemlerde, Avrupa çıkarlarına yarayan ticari anlaşmalarla ülke Avrupa ürünlerinin açık pazarı haline gelmiştir. Dahası devlet ekonomisinin Düyun-ı Umumiye gibi bir kuruluşun bulunmasına bakarak ne derece Batı kontrolünde olduğu anlayabiliriz. Böyle bir ortamda devletin ciddi bir endüstrileşme hamlesi yapmasının ne kadar güç olduğu açıktır. Ekonomi bağlamında ulusal bir uyanış ancak İttihat ve Terakki yönetiminde olmuş, ne var ki I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri ciddi sonuçlar alınmasına fırsat tanımamıştır.

2.3. Osmanlı'da Sanayi

Avrupa'nın 18. yüzyılda gerçekleştirdiği siyaset ve sanayi devrimi, bileşik bir yapı oluşturarak Avrupa'yı tümden değiştirmiş, ekonomi ve siyasaca büyük bir güç haline getirmişti. Doğal olarak Avrupa'nın içlerine kadar nüfuz etmiş Osmanlı Devleti de Avrupa'daki gelişmelerin etki alanından kaçamamıştır. Ticaret hacminin büyümesi, ekonomide fiyat dalgalanmaları, yabancı sermaye faaliyetleriyle gerileyen zanaatlar, devletin ekonomi politiğinde yeni değerlendirmeler yapmasını zorunlu kılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın teknik üstünlüğünü kesin olarak kabul etmiş ve Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in Fransa'ya elçi olarak gönderilmesiyle birlikte Batı ile ilişkilerini geliştirme çabasına girmiştir. Esas olarak ise bütünleşme süreci 1820'lerde başlar. 1838 ve onu izleyen ticari alandaki sözleşmeleri, bir anlamda bu bütünleşmenin alt yapısını kuran yasal düzenlemeler olarak görebiliriz. Bu tarihten itibaren I. Dünya Savaşı'na kadar geçen sürede Osmanlı Devleti Batı'nın askeri siyasal ve ekonomik gücüyle karşı karşıya gelmiş ve geleneksel ekonomik yapı, Batı kaynaklı kapitalizme açılmaya başlamıştır. Bir yandan taşrada güçlenen ayanlar ve Balkanlarda baş gösteren milliyetçilik hareketleri, bir yandan da Batı'nın gücü karşısında saray, bir dizi Batı reformları uygulayarak devletin gücünü arttırmaya çalışmış, iç ve dış kaynaklı bu gelişmeler toplumsal ve ekonomik yapıda dönüşüm yaşanmasını zorunlu kılmıştır.[27]

Osmanlı İmparatorluğunda sanayi kuruluşu ve gelişimi incelendiğinde göze çarpan özellik, ilk sanayi kuruluşlarının devlet eliyle yapılmış olmasıdır. Bunun başlıca nedeni 1820 yılında başlayan ve 1838 yılında daha büyük yıkıcı etkiler gösteren ticaret anlaşmalarıdır.

Bu tarihlerde İngiltere Avrupa'dan soyutlanmış, İngiltere mallarına karşı devletler ithalat yasakları uygulamaya başlamışlardı. İngiltere pazar sorununu Osmanlı Devleti'yle yaptığı bu anlaşmalarla çözmüş, nihayetinde bu anlaşmalar diğer Avrupa devletleri ile de imzalanmıştı. Böylece Osmanlı Devleti sanayileşmiş

[27] Serdar Şahinkaya, *Gazi Mustafa Kemal ve Cumhuriyet Ekonomisinin İnşası,* 1. Baskı, Odtü Yayıncılık, Ankara 2009, s. 6

liberal devletlerle tarihte hiç olmadığı kadar ticari ilişkiler içine girmiş, ülke Avrupa'nın sanayi birikimi için açık pazar haline gelmişti. İthalatta gümrük vergileri 1838'e kadar % 3, sonrasında % 5 olarak uygulanırken, bu gümrük resmini ödeyen girişimci iç pazarda başka vergiyle karşılaşmıyordu. Oysa yerli malların iç pazarda dolaşımı için % 12'ye varan vergi resmi konuyordu. Örneğin Bursa'dan getirilen buğdaydan İstanbul girişinde % 8 gümrük alınıyordu. Buğday burada işlenip Bursa'ya un olarak geri döndüğünde % 8 vergi daha vermek gerekmekteydi.[28] Yine bu tarihlerde kendine yeter düzeyde olan ipekli ve yünlü dokuma üretimi Avrupa'nın ucuz kumaşlarının ülkeye bu şartlarda girmesinden sonra önemli ölçüde gerilemişti.

Ülkenin Avrupa sanayisinin açık pazarı haline gelmesiyle birlikte lonca sistemi iyice zayıflamıştı. Buna karşın lonca sisteminin yerine özel teşebbüse ait bir sanayi kuruluşu gerçekleştirilememiş ve kırsalda sanayi için gerekli olacak hammaddenin de dışarı kaçmasına neden olmuştur. Bu durumda, gerileyen zanaat üretiminin ihtiyaçları karşılayamaz duruma gelmesi, devleti inisiyatif alarak fabrika kurmaya zorlamıştır. Devletin Avrupa düzeyinde çağdaş donanımlı bir orduya sahip olma ihtiyacına yönelik açılan ilk tesisler bu nedenle pazara yönelmeyen, toplum sınıfları için ekonomik gelişmeyi etkilemeyen, daha geniş anlamda toplumu bir endüstri uygarlığının kültürel süreçlerine ortak etmeyen bir özelliğe sahiptir. Saray ve ordunun ihtiyaçları doğrultusunda dokuma ve deri sektörleri ise öne çıkan ilk sanayileşme göstergeleriydi.[29]




Resim 1-2: Hereke Dokuma Fabrikasında halı dokuyan işçiler (sol), Hamidiye Kâğıt Fabrikasının iç görünümü (sağ)

[28] Orhan Türkdoğan, *Türkiye'nin Sanayileşmesi Dün-Bugün-Yarın,* 1. Baskı, Töre Devlet Yayınları, Ankara 1981, s. 254
[29] Serdar Şahinkaya, *a.g.e.,* s. 9

19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren sınırlı da olsa ticaret alanında gelişme, kurumsallaşma, ulaşım ve iletişim araçlarının etkinleşmesi pazara yönelik bir imalat kesiminin ilk filizlerini vermesini sağlar. 1866 yılında Reşit Paşa'nın desteğiyle ilk kez kurulan Islah-ı Sanayi Encümeni, Avrupa sanayisine karşı el emeğine dayanan sanayinin yaşamasına imkân olmadığına kanaat getirmiş, ülkede büyük sanayi kurulması üzerinde durmuş ve bunun gerçekleşmesi için tekliflerde bulunmuştur. Bu teklifler arasında, esnaf kesimlerinin birleşerek aralarında şirketler meydana getirmesi, ürünlerin kalite ve fiyat bakımından standartlara bağlanması, gümrük vergilerinin arttırılması, sanayi okullarının kurulması, sergilerle yerli mallarının halka tanıtılması gibi hususlar vardır. Ayrıca 1873 yılında çıkarılan bir kanunla devlet fabrika kuracak kişilere gümrük ve vergi muafiyeti getirmiştir. Bu çabalara rağmen alınan sonuçlar pek parlak olmamıştır. 1883 ile 1913 yılları arasında milli sermaye ile kurulan kurumların sayısı 46'da kalırken, bunlara yatırılan sermaye 110 milyon kuruş dolayında kalmıştır.[30]

1915 yılı sanayi istatistiklerine göre Kurtuluş Savaşı Türkiye'sinin devraldığı sanayi mirası toplam 76.216 işçi çalıştıran çoğu manifaktur düzeyindeki 386 sanayi kuruluşundan ibaretti. Bunların % 70,3'ünü ise gıda sanayi oluşturmaktaydı.[31]

Görüldüğü gibi %80'in üzerinde bir oranla dokuma ve gıda sanayisinden oluşan üretimin gerçek anlamda sanayi olmadığı, ülkenin sanayisiz bir ekonomi olduğu ve ihtiyaçların büyük ölçüde Avrupa sanayisinden karşılandığını söyleyebiliriz. Bu durumda kuşkusuz halkın geleneksel yaşantısı devam etmiş, endüstri toplumu olma yönündeki değişimin görüntüsü fark edilebilecek düzeyde olmamıştır.

---

[30] Orhan Türkdoğan, *a.g.e.,* s. 288

[31] Ali Gevgilili, *Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar,* 2. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1989, s. 44

2.4. XIX. Yüzyılda Mimarlık ve Kentleşme

Cumhuriyet dönemine kadar Türk mimarisinin endüstrileşmeyle olan ilişkileri sanayileşmiş bir ülkenin nedenselliklerinden kaynaklanmasından daha çok, endüstrileşme girişimlerine ortam hazırlayacak Batılı ilkelere ve uygulamalara göre yapılan düzenlemeler ve buna kaynaklık eden Avrupa endüstrileşmesinin ülke içindeki etkileri ile belirginlik kazanır. Avrupa'da endüstri uygarlığının yaratılması, feodalizmin durağan yapısından devrimci bir sınıf niteliğiyle tarih sahnesine çıkan burjuvazinin; eski sosyal koşulları sürekli altüst eden araçları bularak, kendisine ayak bağı olan bütün ekonomik, sosyal, politik ve kültürel biçimleri dönüştürmesiyle gerçekleşmişti. Oysa sanayi kapitalizmine devrimci bir rol üstlenerek temel niteliklerini veren burjuva sınıfı Osmanlı Devleti'nde gelişme imkânı bulamamıştı. Dolayısıyla endüstrileşmenin oluşum koşulları Avrupa'nın tam tersi yönde işleyen bir mekanizmayla sağlanmaya çalışılmış ve bu durum sarayın endüstrileşme için ortam hazırlama çabasını gerektirmiştir.

Bu çabalar dâhilinde yapılan çalışmalar iki kanaldan yürütülüyordu. Bunlardan ilki, idari ve anayasal düzenlemeler çerçevesinde politik bir nitelik gösterir. Buna göre Avrupa modeli örnek alınarak yapılan yeniliklerden en önemlisi kamusal mülkiyetten, hukuka bağlı devlet anlayışıyla pekiştirilmiş bir özel mülkiyet düzenine geçmekti. 1839 Tanzimat Fermanı'ndan başlayarak girişilen çabalarda son amaç, ülkede kapitalizme özgü kurumsal üstyapıyı yaratmaktır. 1854 dış borçlanması, 1856 Islahat Fermanı ve toprakta özel mülkiyeti yasallaştıran 1858 Arazi Kanunnamesi bu oluşumun çeşitli halkalarıdır. 1876'da I. Meşrutiyet ve 1908'de de II. Meşrutiyet, ilk anayasal düzenleri yaratma çabalarıyla, temeldeki kurumsal değişikliğin politik sonuçları olarak sahneye çıkar.[32]

Yapılan değişikliklerin diğer kanalını ise bu kurumlaşmanın somut olarak işlerlik kazanmasını sağlayacak mekânsal çevrenin düzenlenmesi, yeniden inşa edilmesi ve altyapı çalışmaları oluşturur. Bu bağlamda Osmanlı ekonomik sisteminin 1838-1846 ticaret sözleşmeleriyle Batı kapitalizmine açılması ve burada amaçlanan hedefin siyasal yansıması olan Tanzimat Fermanı'yla başlayan yenileşme arayışları,

[32] Ali Gevgilili, *a.g.e.,* s. 32

19. yüzyılın ortalarından itibaren mimarlık ve daha kapsayıcı olarak kentleşme alanında bazı dönüşümlere sahne oldu. Belirtmemiz gereken diğer bir noktaysa, bu dönüşüme, liberal ekonominin getirilerinden yararlanan üst gelir gurubunun yeni yaşam biçimini mimari yönde de değerlendirmesinin getirdiği yeni biçimler ve yapı programlarının katkılarıdır.

Geniş cadde ve rıhtımların açılmasını, dar sokak ve çıkmazların kaldırılmasını, başkentin kentsel alanına köklü bir değişimi, kısaca mevcut kent görüntüsünü toptan reddedilmesi anlamına gelen ilk resmi belge 1839'da hazırlandı.[33] Belgenin imara ilişkin kararları şöyle özetlenebilir: Ekonomik gücü olanlar kâgir bina yaptıracak, geliştirilecek mahallelerde geometrik esasa göre geniş yollar açılacak ve kâgir binalar arasında ahşap bina yapılmasına izin verilmeyecektir. Çıkmaz sokaklara izin verilmeyecek ve bir kent planı çıkarılacaktır.[34]

Bu İlmühaber'i 1848'de Batı şehirciliğine has yeni yapılan binaları arkaya çekerek sokakları genişletme ve parselleme gibi bazı ilkeleri getiren Ebniye Nizamnamesi ve 1856'da ilk İstimlâk nizamnamesi izledi. Aynı yıl başkenti ve diğer kentleri de kapsamak üzere Batılı kent görüntüsüne göre kabul edilmiş usuller çerçevesinde değiştirecek parsellemelere girişildi.[35] Bütün bu gelişmelerin tamamlayıcısı olarak, başlangıçta merkezi yönetime bağlı olarak düşünülen kentsel dönüşüm uygulamaları tersine bir eğilim alarak yerel yönetimlerin kurulması fikriyle perçinlendi. Kırım Savaşı'ndan sonra Avrupa ile ilişkilerin arttığı ve kentsel dönüşümün uygulamalarının hız kazandığı bu dönemde İstanbul'da belediye hizmetlerini görmek üzere ayrı bir daire kurulması öngörülmüştü. Bu amaçla 1855 yılında İstanbul Şehremaneti (Belediyesi) kuruldu. Temizlik, aydınlatma, esnafa yönelik hizmetler, yol düzenlemeleri, kaldırım inşa ve bakımı gibi hizmetleri üstlenen belediye Umur-ı Nafia Nezareti ile uyum içinde çalışacaktı. Belediyenin

[33] Stefan Yerasimos, "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, *Tanzimat,*2. Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara 2006, s. 365
[34] Osman Nuri Ergin'den aktaran: İlhan Tekeli, "19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü", Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, *a.g.e,* s. 385
[35] Stefan Yerasimos, *a.g.m.,* s. 366

kurulmasından önce kaldırım işleri mimarların, temizlik işleri ise zabıta memurlarının görevleri arasındaydı.[36]

Alt yapısının II. Mahmud devrinde başlayarak, Tanzimat döneminde hız kazanan bu türden kurumsal dönüşümlerin İstanbul'un yapı programına bir zenginleşme getireceği açıktır. Örneğin kapıkulu ocağının kaldırılarak bürokrasinin getirilmesi kuşkusuz kent merkezinde farklı işlevleri üstlenecek devlet dairelerinin yapılmasını gerektirmişti: Nezaret binaları, modern eğitim binaları, kışlalar, hastaneler, belediye binaları vb bu gereksinmelerin farklı yapı tipleri olarak karşımıza çıkar.

Devlet tarafından inşa ettirilen bu yapılar devlet ve halk arasında yeni kurulacak olan ilişkilere cevap vereceğinden toplumsal işlevi olan yapılardır. Toplum faydası esas alınarak yapılan bu yapıların mimariye plan zenginliği getirdiği söylenebilir. Yeni kurulan okulların batılı sisteme göre örgütlenmek istenmesi kuşkusuz medreselerden farklı bir mimari programı gerektirmiştir. Mühendishanelerle başlayan medrese dışı okullar, tıbbiye, harbiye, darülfünun, mülkiye ve çeşitli yüksekokullardan başka rüştiye ve idadi gibi orta dereceli okullar kurulur ve bunların sayısı günden güne artarken yeni eğitim gereksinmelerini karşılayacak şekilde yeni planlara göre binalar inşa edilir. Hükümet binalarına gelince, bunlar özellikle İstanbul dışındaki şehirler için yeni sayılabilecek binalardır. Hele 1868'de Teşkilat-ı Vilayet Nizamnamesi'nin yürürlüğe konması, yeni kurumların statü ve işleyiş tarzları resmi bina inşaatı bakımından bir hareketliliğin doğması sonucunu veriyordu. Bu nizamnameye göre yönetimsel birimler, vilayet, liva, kaza ve karye şeklinde bir sıra takip ediyordu. Özellikle bu nizamnameden sonra vali ve mutasarrıflarla bunların maiyetindeki memurların görevlerini yapacakları hükümet binaları inşa edilmeye başlandı. Bu binalar kentlerin merkezi yerlerine yapılıyor ve genellikle kentin en büyük yapısı oluyordu. Bu durum kentlerdeki hareketlenme merkezinin değişmesine de yol açmıştır. Eskiden dini

[36] Erdoğan Öner, *İstanbul Şehremanetinin Kuruluşu ve 1917 Yılı Bütçesi,* T.C. Maliye Bakanlığı Strateji Geliştirme Başkanlığı Yayını, Ankara 2008, s. 11

külliyelerin etrafında dönen sosyal yaşam, hareketliliğini bu kurulan hükümet binalarının çevresine bırakıyordu.[37]

Bunlardan başka eğer İstanbul için konuşursak kent fizyonomisine hareketlilik katan Haliç üzerinde Unkapanı ile Azapkapı'yı ve Galata ile Eminönü'yü bağlayan iki köprüden ve tramvay yolu inşasından söz edebiliriz. Bunların yapıldığı yıllarda ayrıca İstanbul sokaklarını havagazı lambalarıyla aydınlatma projesi gerçekleştirilmeye çalışılır.[38]

Diğer taraftan ticaret hayatının batı kapitalizmine eklemlenmesiyle ticari faaliyetler artık eskisi gibi hanlarda döndürülemezdi. Modern endüstriyel örgütlenme banka, sigorta, antrepo, ticaret ofisleri, ulaşımı ve iletişimi kolaylaştıracak istasyon ve postane binaları gibi farklı yapı türlerinin inşa edilmesini de gerektirmiştir.

Yeni ekonomik ve idari dönüşümlerin ürünü olarak sosyal sınıflardaki farklılaşmalar nedeniyle konut alanında da değişimler yaşanmasına neden oldu. 19. Yüzyılda kentsel büyümenin tipik bir karakteristiği Boğaz pitoreskine duyulan ilginin mimari yönde değerlendirilerek, kıyı ve korularda saray, kasır, köşk, konak, yalı gibi saray çevresi ve yüksek gelir düzeyinin gereksinmelerini karşılamak olmuştur. Genişleyen kent alanın memur ve esnaf sınıfından topluluklarca doldurulması ve yeni mahallelerin oluşması da, dinsel yapı külliyeleri ve çarşılarla olan eski sosyal ilişkilerden farklı sonuçlara varmıştır. Daha serbest bir düzene kavuşan çarşılar, sosyal ilişkiler yönünden dinsel yapılardan daha çok önem kazanmaya başlamıştır. Kentin ekonomik potansiyelinin yükselmesi hammadde ve tarımsal ürün ticaretiyle zenginleşen Rumeli ve Anadolu kasabalarından gelen ayan, eşraf ve benzeri üst gelir düzeyinden olan aileleri de İstanbul'a çekmiş, kentin genişleyen yeni alanlarına yerleşmeye başlamışlardır. İş ve ticaret ilişkilerinin yanı sıra boğaz kıyıları ve korularına inşa edilen yapılarda oturanların gereksindiği hizmetler, yerleşim birimlerinin sıklaşmasında rol oynamışlardır.[39]

---

[37] Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971, s. 83-85
[38] A.g.e., s. 85
[39] Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı,* 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s. 65-66



Resim 3: Antoine de Favray'in "Boğaziçi ve Haliç'ten Panoramik İstanbul" tablosu, 18.yy ortaları

Konut mimarisinde karşılaşılan en büyük yenilik ise ilk defa görülen bir yapı tipi olan apartman inşaatlarıdır. Bu apartmanların ilk defa Galata ve Beyoğlu çevresinde görülmesi, kuşkusuz bu bölgede yaşayan gayrimüslimlerin Avrupa ile kurduğu daha sıcak ilişkiler çevresinde değerlendirilebilir. Avrupa tarzı bir yaşamın ifadesi olarak ortaya çıkan bu apartmanlar 19. yüzyılın son çeyreğinde inşa edilmeye başlanmıştır. Sultan Abdülaziz'in yaptırdığı akaretler bunların erken örneklerinden biridir. Sarkis Balyan tarafından tasarlanan ve 1875'te biten akaretler, bizzat Abdülaziz'in inisiyatifi ile Maçka'da yapılması öngörülen Aziziye Camisi'ne gelir sağlanması için yaptırılmıştır. Bununla birlikte Galata'da, Beyoğlu'da ya da buralara yakın mahallelerde de apartmanlar yapılmıştır. Bu apartmanlara örnek olarak Beyoğlu'da inşa edilen Doğan Apartmanı (1895) ile Laleli Harikzadegan Katevleri (1919) verilebilir.[40]



Resim 4-5: Doğan Apartmanı, 1892-95 (sol); Harikzadegan Katevleri, 1919 (sağ), Mimar Kemaleddin Bey

[40] Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi,* YEM Yayınları, İstanbul 2007, s. 654

19. yüzyılda Osmanlı mimarisini kentleşme boyutuyla ele aldığımız bu aşamadan sonra bu mimari oluşumun sanatsal boyutunu incelersek, Doğan Kuban'ın belirttiği üzere mimari üslupların Avrupa mimarisini takip ettiği görülür.[41] Kronolojik olarak Avrupa'nın tersine Osmanlı mimarisinde Rokoko süslemeciliği Barok üsluptan önce gelmiş, bu ikili II. Mahmud dönemine kadar mimaride etkili olmuştur. II. Mahmud döneminde Fransız mimarlık ve mühendislik alanın doğrudan etkileri ampir üslubun Osmanlı mimarisinde de etkili olmasına yol açmıştır. Osmanlı mimarisinde Tanzimat'a kadar uzanan bu dönem, mimarlık alanında bir uyarlama dönemi, batılı biçimleri kendimize uydurma aşaması olarak tanımlanabilir. Süsleme alanında oldukça farklılaşan bir değişim olmasına karşın, yeni yapı türleri dışında kalan yapılar için mimari tasarımda geleneksel tipoloji değişmemiştir.[42]

19. yüzyıl batıdaki mimari gelişmeler incelendiğinde endüstri devriminin hızla ilerlediği sürecin yeni gereksinmelerini, yeni işlevlerini karşılayan yapı türlerinin iç düzenlenmesini belirleyen etkenlerin işlevine uygun olarak düzenlendiği, fakat cephe düzenlemelerinin ise tarihsel sanat üsluplarını taklit ederek eklektik bir yapı oluşturduğu gözlenir. Bu eklektisizmin görüntüleri, neo-klasik uygulamalardan, gotik, barok ve art nouveauya varan bir çeşitlilik gösterir. Bu mimari davranışları batıyla eğitim, kültür ya da teknik yönden bu kadar yoğun ilişki içinde olan Osmanlı devletinin mimarisinde de görmek bu bakımdan şaşırtıcı değildir. Kuşkusuz batılılaşmanın hangi niteliklerinin üzerinde durulacağının yoğun olarak tartışıldığı bu dönemde bazen mutlak monarşiye yönelen tutumlar, bazen şeriat ve hilafet devletine doğru kaymalar ve nihayetinde milli duygulara yönelen anayasalı bir monarşinin model olarak görülmesi mimarideki bu eklektisizme Osmanlı canlanmacılığı olarak klasik formların girmesini de gerektirmiştir.

Birçok yabancı veya Batı'da eğitim almış mimarlar tarafından, bu klasik biçim kalıpları, batı mimari üsluplarının, Gotik, Rönesans, Barok gibi mimari motifleriyle karıştırılmıştır. Çırağan Sarayı, Haydarpaşa Tıbbiye Okulu, Duyun-ı Umumiye ve Osmanlı Bankası gibi yapılar bu eklektisizme örnek oluşturmaktadır. Bu örnekleri gruplandırmak da mümkündür. Bazı yapılarda, örneğin Mimar August

[41] A.g.e., s. 505
[42] Doğan Kuban, *a.g.e.*, s. 506

Jachmund tarafından yapılan Sirkeci Garı'nda (1890) cephe elemanlarında veya sütun başlıklarında bölgesel-ulusal mimari biçim kalıplarını kullanarak İslam ruhu verme kaygısı ağır basmıştır.[43] Otto Rihter ve Helmuth Cuno'nun yapısı olan Haydarpaşa Garı (1908) ise Batı eklektisizmini canlandırma yolunda iyi bir örnektir. Bu yapıda bölgesel öğelerin yerini, Neo-Klasik ve Barok mimari üslubun biçimsel öğeleri almıştır.



Resim 6: Ortaçağ yapılarını andıran köşe kuleleri, Baroksu küçük kulecikler, sepet kulpu biçimindeki kemerler, pencere ve kapı alınlıklarındaki girland gibi barok bezemeler ile balkon korkulukları ve neo-klasiğin tipik göstergesi olan üçgen alınlıklarıyla eklektik üslup sergileyen Haydarpaşa Garı. (1906, Otto Rihter ve Helmuth Cuno)

18. yüzyılda Avrupa'yla ilişkilerini yoğunlaştıran Osmanlı İmparatorluğu, Batı'nın teknolojisinin alınması, sahip olunması gereken ve bunun güçlü bir devletin en büyük saiki olduğunu açıkça kavramıştı. Ancak bu tekniği ortaya çıkaran kültüre karşı duyarsız kalarak yalnızca işin teknik tarafına yönelmesi, aynı yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı mimarlık örgütünün bozulmasına da yol açtı. Batının yaygın üslupları kendini güçlü bir şekilde göstermeye başladıktan sonra Osmanlı mimarisi de azınlıkların ve yabancıların eline kaldı. Türk mimarların bu işten adeta men edilmiş oldukları bir durum karşısında bulunulması, mimarlık alanında belirgin

[43] Metin Sözen, Mete Tapan, *50 Yılın Türk Mimarisi,* 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973, s. 55-56

bir anlam kazanan Avrupa kültür biçimlerinin egemenliğini kurma yolundaki batı programlarına uygun düşmektedir.[44] 19. Yüzyıl, Ermeni ve Rumların çocuklarını Avrupa'ya mimarlık eğitimi için gönderdikleri ve Kirkor, Garabet, Serkis, Nikogos, Ohannes, Agop, Simon adlarını taşıyan, çoğunluğunu Balyan ailesinin oluşturduğu mimarlar ve Vallaury, Fossati, Jachmund, d'Aronco gibi yabancı mimarların etkinlik gösterdiği bir yüzyıl olmuştur.

Hassa Mimarlar Ocağı geleneğinden gelen yolda, artık etkili bir sonuç alınamamasından dolayı dönemin Hassa Başmimarı Abdülhalim Efendi tarafından II. Mahmut'a sunulan bir raporla bir mimarlık okulunun kurulmasının zorunluluğuna dikkat çekilmiş ve öneri II. Mahmut tarafından olumlu karşılanmasına rağmen Mühendishanede bir mimarlık bölümünün kurulması gerçekleşmemiştir. Avrupa'ya öğrenci göndermek mümkün olduğu halde bu uygulamanın mimarlık alanına sokulmadığı görülüyor. Gönderilen öğrencilerin Harbiye'de hoca olarak görevlendirilmesine bakılırsa, Mustafa Cezar bu durumu, ekonomik kaynak sıkıntısından dolayı önceliğin hayati önem taşıyan askerlik için verilerek Harbiye'nin açılmasının uygun düşmesine bağlıyor.[45] Öyle anlaşılıyor ki, 1883'e kadar gerçekleşmeyen mimarlık eğitimi sorununun arkasında, 19. yüzyılın endüstri ve tekniğe yönelik örgütlenmesindeki olanaksızlıklar yatmaktadır. Osmanlı seçmeciliği bir bakıma teknolojik gelişmeden yoksunluğa bağlıdır.[46]

Milli bir uyanışın ilk belirtileri ise yüzyılın son çeyreğinde görülmeye başlar. Bu özbilincin tarihsel kökleri Genç Osmanlılar hareketinde yatar. Çoğunlukla Avrupa'da eğitim görmüş aydınlar, bürokrat ve gazetecilerden oluşan Genç Osmanlılar, imparatorluğu 'Osmanlı milleti' olarak düşünmeye başlayan ilk kişilerdi. 20. yüzyılın başlarından itibaren başlayarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar etkili olan I. Ulusal Mimari akımının söz dağarcığının, Genç Osmanlılar hareketinin en enerjik günlerinde, 1873'te yazılmış önemli bir kitap olan Usul-i Mimari-yi Osmanî'den geliyor olması rastlantı değildir. Bu kitap, eğitimli Osmanlı elitinin, Tanzimat dönemindeki aşırı Batılılaşmayı dengeleme ve imparatorluğun sanatsal ve

[44]Sezer Tansuğ, *a.g.e.*, s. 72
[45] Mustafa Cezar, *a.g.e.,* s. 65
[46] Sezer Tansuğ, *a.g.e,* s. 70

mimari mirasından gurur duymayı da içeren yeni bir vatanseverlik hissini yerleştirme arzusunu güçlü bir biçimde yansıtır. Sultan Abdülaziz döneminde nafia vekili olan İbrahim Edhem Paşa'ya sipariş edilen Usul-i Mimari-yi Osmanî 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'ne katılım için hazırlanmış ve üç dilde yayınlanmıştır. Osmanlıların güzel sanatlar alanında gelişmesinin ancak geçmişin ihtişamlı eserlerine dönerek sağlanabileceği fikrinden yola çıkan bu kitap, klasik Osmanlı mimarisinin sistematik olarak incelenerek belgelenmesinin bir ürünüydü.[47]

Osmanlı klasizminin ortaya çıkışını belirleyen düşünsel boyutla birlikte bu belirlenimi somutlaştıran üslubun 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkışının diğer boyutu da kurumsal ve eğitimsel ortamla ilgiliydi. Genç Osmanlılar kuşağının Fransa'da eğitim almış bir üyesi olan Osman Hamdi Bey'in inisiyatifi ile 1883'te kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, mimari, resim, heykel ve hat sanatı olmak üzere 4 ana bölümü vardı. 1 yıl sonra mimarlık eğitimi vermeye başlayan Hendese-i Mülkiye Mektebi kuruldu. Yüzyıl başlarına kadar bu okullarda Vallaury ve Jachmund başta olmak üzere yabancı hocalar tarafından dersler verildi. Yüzyıl sonlarına doğru bu isimler Osmanlı ve İslam unsurlarına göndermede bulunan eklektik tarzda eserler tasarımlamıştı. Ulusal mimari akımı bu hocaların öğretilerinin genç tasarımcılar tarafından yapılan örtük bir eleştirisini içeriyordu ki, bu genç tasarımcılar arasında sonradan bu kurumların hocalığını yapacak olan Vedat ve Kemal Beyler bulunur.[48]

Uluslararası ortamda mimarlık gelişmeleri, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde endüstriyel ve teknolojik gelişmelerden esinlenmiştir. 19. yüzyıl seçmeciliğine gösterilen tepkilerin yanı sıra, mimari yapıların ekonomik üretiminin gelişim temposu yönünde biçimlenişi de yeni mimarlık yapılarının oluşumunda rol oynamıştır. Avrupa mimarlık çevrelerindeki bu düşünce değişimleri Türk mimarisine yansımış değildir. Bunun nedeni ülkenin ulusal bilince sahip çıkma yolunda verdiği savaşımdır. Bu yüzden bu bilinçlenmenin mimarlık alanına yansıması da, artık

[47] Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası-Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür,* Çev: Tuncay Birkan, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 36
[48] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 41-42

Osmanlı değil, ama Türk ve milli olarak nitelenen klasik çağ yapılarından esinlenen neo-klasik bir üslubun belirlenmesi olmuştur.[49]

Son olarak endüstrileşme ile mimarlık alanındaki etkileşimin malzeme üzerindeki değerlendirmesine değinmeliyiz. Avrupa mimarisinde yeni yapı malzemesi olarak demir ve çelik kullanımı 19. yüzyıl ortalarından itibaren belirleyici öğe olarak kullanılmaya başlar. 1851 Sanayi Sergisi'nin yapıldığı Londra'daki Crystal Palace sergi salonu tamamen demir çerçeve ve camdan inşa edilmiş, bu uygulamanın Paddington Tren Garı ve yüzde yüz demir iskelet sistemi ile inşa edilmiş Londra Kömür Borsası'yla kullanım alanı giderek genişlemiştir. Farklı bir malzeme olarak da betonarme yapılar bu yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkmaya başlamıştır.[50]

Osmanlı mimarisine aynı yapı malzemelerinin gelişi de diğer gelişmelerde olduğu gibi Batı kaynaklı olmuştur. 18. yüzyılın ortalarında inşa edilen Nur-u Osmaniye Camisi'nin ilk defa temellerinde kullanılan demir çubuklu güçlendirme sisteminin Avrupa'da uzun yıllar kalmış olan Simeon Kalfa ile ilişkilendirilmesi rastlantı değildir.[51]

Mimar Kemaleddin Bey de bir yandan geleneksel yapı sistemini kullanmayı sürdürürken, çelik iskelet sistemi ile İstanbul'daki 4. Vakıf Hanı'nı tasarlayıp inşaatını yapmıştır. Onun yapı teknolojisine getirdiği diğer bir katkı da betonarme iskelet sistemini kullanarak inşa ettiği binalar olmuştur. Osmanlı yapı teknolojisinin gelişiminde son durak olan betonarme yapı sistemi Cumhuriyet dönemi mimarisine Mimar Kemaleddin Bey tarafından armağan edilen en son çağdaş yapı teknolojisi olmuştur.[52] Konut mimarisinde ise önceki sayfalarda belirttiğimiz gibi ahşap malzeme kullanımı bir dizi nizamname ile yasaklanmış olmasına karşı, devletin bu alanda başarılı olamadığını anlıyoruz. Bu alanda kullanılan malzeme yaygın olarak yine ahşaptır.

---

[49] Sezer Tansuğ, *a.g.e.,* s. 143
[50] H. H. Günhan, Danışman, "Ertuğrul Gazi Mescidi'nden Laleli Apartmanları'na, Yığma Duvardan Betonarmeye: Osmanlı Yapı Teknolojisinin Evrimi", *Mimar Kemalettin ve Çağı,* Derleyen: Ali Cengizkan, Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü ortak yayını, Ankara 2009, s. 45
[51] Gös. yer.
[52] H. H. Günhan, Danışman, *a.g.m.,* s. 46



Resim 7: Çelik strüktürüyle modern endüstriyel teknolojiyi kullanan ve aynı zamanda simetrik cephe düzeni, kubbeleri, kemerli pencereleri, mukarnas, Türk üçgeni, rumi ve çinili detay motifleriyle Osmanlı klasik üslubuna atıflarda bulunan Dördüncü Vakıf Hanı. (1912-1926, Mimar Kemaleddin Bey)

2.5. Resim ve Heykel Alanındaki Gelişmeler

Osmanlı resim ve heykel sanatındaki gelişmenin endüstrileşmeye bağlı olan koşulları, devletin endüstrileşme çabaları içinde idari-kurumsal dönüşümleri gerçekleştirebildiği düzeyde olmuştur. Bu idari-kurumsal dönüşümler ancak endüstrileşmenin hazırlık dönemine bir katkı sağlayabilir ve bu bağlamda resim ve heykel sanatında görülen yapısal değişimlerin endüstrileşmeye bağlı gelişimi yok gibidir. Fakat sanatta gelişimi sağlayan toplumsal dinamikler farklı da olsa, Avrupa'da *ancien regime*[53] olarak isimlendirilen dönemdeki gelişmelerle benzerlik kurulabilir. Avrupa'da bu dönem, toplumsal yaşamı değiştiren üretim ilişkileri, ticaret, eğitim ve bilimsel vb faaliyetlerin yeni bir siyasi örgüt çatısı altında ilerleyerek 18. yüzyıl sonlarına doğru gerçekleşen endüstri devriminin ön koşullarının yaratıldığı süreci oluşturur. Avrupa sanatının gelişim çizgisinde Ortaçağ sanatının sona ererek bu süreçte geçirdiği temel değişim noktaları, sanat-zanaat ayrışması, sanatın kuramsallaşması, sanatın entelektüel uğraşlar arasına alınarak eğitimin sanat akademilerinde verilmeye başlanması, sanatın kendi başına istenen bir nesne olarak bireysel ihtiyaçlara cevap vermesi ve saray, kilise ve aristokratların himayesinde gelişimini sürdürmesi olarak değerlendirmeye açılabilir.

Batılılaşma döneminde Osmanlı resim sanatında görülen değişim kategorileri de benzer süreçleri yaşar; fakat Avrupa ile Osmanlı arasında görülen farklılık, değişimin Osmanlı Devleti'nin kendine özgü toplumsal koşullarında gerçekleşmesidir. Avrupa'da endüstri uygarlığının doğuşu toplumsal sınıfların kendi dinamiklerinden kaynaklanmıştı; oysa Osmanlı'da tepeden inme bir uygulama vardır. Dolayısıyla Osmanlı sanatında görülen evrim Avrupa'dan farklı bir yol izlemiştir. Ancak sanatta yenilenme programlarının Avrupa'dan örnek alınması şüphesiz Avrupa endüstrileşmesinin sanatsal gelişmeyi belirlediği etkilerinin, Osmanlı sanat ortamına girerek temel değişimin belirlenimlerine karışmasıyla da sonuçlanmıştır.

Osmanlı sanatında Lale Devri'nden başlayarak Tanzimat'a kadar olan dönemi batılı biçimleri özümseme, bir bakıma sanatın maniyerizmi olarak görülebilir. 18. yüzyılda diğer zanaatçılar gibi hirfet ehli olarak görülen ressamlar

[53] Avrupa'da Rönesans döneminden Fransız İhtilâlına kadar geçen döneme verilen isim.

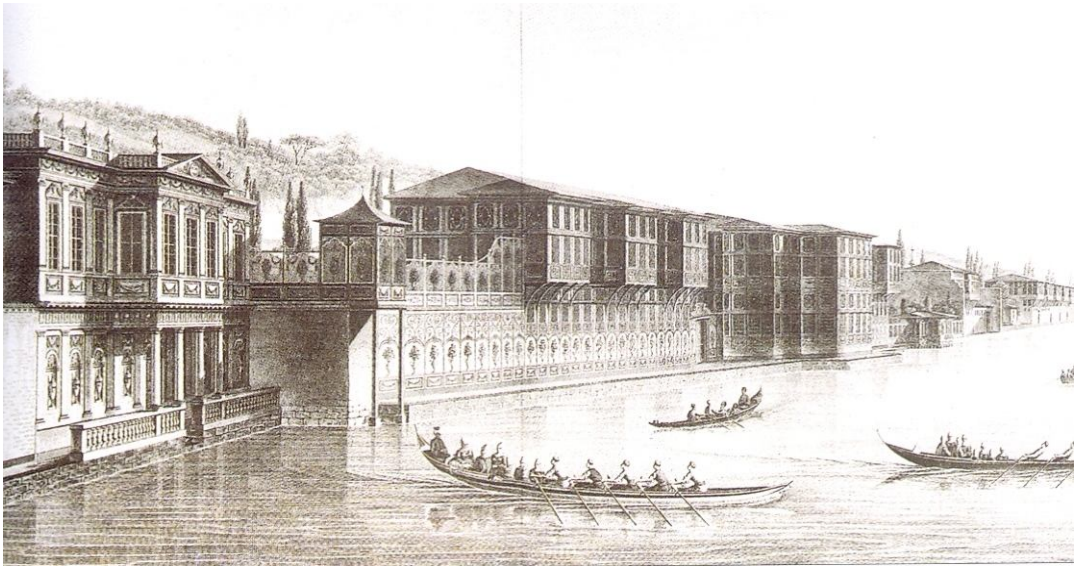
lonca dükkânlarında geleneksel yöntemlerde çalışmaya devam etmişler, fakat gittikçe önemleri azalmıştır. Minyatür resminde son bir atılımla Levni döneminde yakalanan etkinliğin, yüzyıl sonlarında Fazıl Enderûni'nin çalışmalarında minyatür resminin karakteristik öğelerinden neredeyse tamamen sıyrıldığı ve doğal yok oluşuna ulaştığı görülür. Bunda, kurulan matbaaya bağlı olarak el yazması kitapların önemli ölçüde azalması ve resmin geleneksel işlevinin Batılılaşma yönünde farklı bir gereksinmeye cevap verme aşamasına gelmiş olması etkilidir. Matbaanın faaliyetlerine paralel olarak minyatürdeki tükenişin hat sanatı için geçerli olması çok doğaldır. Diğer taraftan 18. yüzyıl ortalarından itibaren görülmeye başlayan kent ve doğa manzaralı duvar resimlerinin perspektif etkiler yönünden geleneksel kalıpların dışına çıktığı görülür. Ancak duvar resmi uygulamalarının, zanaat çabasının egemenliğinde değişen mimari anlayışın süslemeci yanını oluşturduğu ve bu yönüyle resim sanatının bağımsız, özgün gelişimi içinde bulunan dinamik öğelerden yoksun olduğu bellidir.



Resim 8-9: Surname'den "Haliç'te Gösteriler" (1720, Levni), (sol); Hubanname ve Zenanname'den bir minyatür. (18.yy sonu Fazıl Enderûni), (sağ)

Bu gelişmelerden, 19. Yüzyıl başlarında resim alanı ile ilgili geleneksel sanatların bir çöküş yaşadığı ve yenilenmekte olan yaşamın ihtiyaçlarına cevap verecek yeni bir yapılanmaya gereksinim duyulduğu anlaşılabilir. Ancak 18. yüzyıldan itibaren geleneksel üretim yöntemlerini çağdaş sanayileşmeye göre dönüştürmedeki çabaların çok düşük bir düzeyde kalmasının getirdiği geniş halk kitlesinin statik yapısı, sanatta eski yöntemlerin yerine yenilerinin getirilmesinde yabancı sanatçılara faaliyet alanı açmayı da gerektirmiştir.

Bu geçiş döneminde, Batı sanatına duyulan ilginin merkezi olarak 18. yüzyıl boyunca elçiliklerin himayeleri altında ülkeye gelen yabancı ressamların resim sanatında görülen yenilenmede önemli işlevleri olduğu anlaşılıyor. Aslında bu sanatçıların resmî bir program dâhilinde ülkelerinin endüstriyel gelişimine paralel olarak, Türk balıkçıların yöntemlerini gözlemlemekten Patrona Halil İsyanı'nı tuvale aktarmaya kadar Osmanlı sosyo-ekonomik yapısını resimlemek gibi görevleri vardır.[54] Ancak bu yabancı sanatçıların zamanla sarayın ilgi odağı haline geldiği görülmektedir. Bu sanatçılar içinde saray çevresiyle yakın ilişkiler içine girmek yönünden Antoine Ignace Melling'in Hatice Sultan'ın hizmetinde çalışmış olduğu belirtilebilir. Antoine Ignace Melling'in mimarlık projelerinin yanında usta bir gravür sanatçısı da olduğu bilinmektedir.[55] Bıraktıkları etkiler dolayında 18. yüzyılda gelmeye başlayan yabancı sanatçıların 19.yy boyunca da ülkede bulunarak sarayla gittikçe sıkı ilişkiler içine girdiği, saray ressamlığı yaptığı, askeri okullar dâhil olmak üzere Sanayi-i Nefise gibi sivil kurumların da başına getirilerek Cumhuriyet dönemine uzanan bir eğitim faaliyetleri içine girdikleri görülür.



Resim 10: Antoine Ignace Melling'in bir deseninden. Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki Sarayı. Reville ve Le Rouge'nin gravürü. 18.yy sonları

[54] 18. yüzyıl boyunca İstanbul'a gelmiş olan Avrupalı ressamlar 'Boğaziçi Ressamları' olarak isimlendirilmiştir. Bu isimlendirme Auguste Boppe'nin 1911 yılında yayınlamış olduğu 'Les Peintres Du Bosphore Au Dix-Huitiéme Siécle' adlı kitabıyla belirlenmiştir. Boğaziçi Ressamları hakkında geniş bilgi için bknz: Auguste Boppe, *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları,* Çev: Nevin Yücel-Celbiş, 1. Baskı, Pera Turizm ve Ticaret A. Ş., İstanbul 1998

[55] Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar,* 1. Baskı, Bilgi Yayınları, Ankara 1997, s. 30

Yabancı ve azınlık sanatçıların resim alanındaki aracı işlevleri sürüp giderken, Batı usulü resim yapmaya başlayacak yerli sanatçıların yetişmesini hazırlayan önemli bir gelişme oldu. Bu gelişme, kaynağını askeri alanda yapılan reformlardan alır. Orduyu modernleştirme çabaları, batılı ilkelere göre eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmişti. III. Selim döneminde açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'da (1895) ilk defa askeri amaçla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış, böylece batı perspektif kuralları, ışık-gölge yöntemleri resim eğitim programı içinde uygulamaya konmuştur.

Mühendishaneyi II. Mahmud döneminde açılan Mektebi Harbiye (1834) izler. Ressam sınıfından subayların yetiştirildiği anlaşılan Mühendishane'de resim dersleri yabancı hocalar tarafından verilir. Ancak daha sonra bu eğitimin Avrupa'ya öğrenci gönderilerek yapılmasının daha etkili sonuç vereceği düşünülmüş; 1829 ve 1835 yıllarında bir grup subay ve öğrenci Avrupa'ya eğitime gönderilmiştir. Eğitime gönderilen bu öğrenciler arasından çıkan ilk ressamlarımızdan Ferik İbrahim Paşa Mühendishane, Ferik Tevfik Paşa ise Harbiye mezunudur. Hüsnü Yusuf Bey ise ilk dönem ressamları arasında özel bir yeri olduğu düşünülen ve Mühendishane'nin yetiştirdiği ilk ressam olarak bilinir. Resim yeteneği ile dikkatleri çeken Hüsnü Yusuf Bey daha sonra Sultan Abdülmecid döneminde Avrupa'nın çeşitli yerlerine eğitime gönderilmiş ve Mühendishane'nin resim hocalığına atanmıştır.[56] Batılı ilkelere göre eğitim yapan askeri okullardan yetişen ressamların uzun bir liste oluşturduğu görülüyor[57] ve Cumhuriyet dönemine uzanan etkinlikleriyle asker ressamlar çağdaş Türk resminin ilk sanatçı kuşağını oluşturur.

19. yüzyılda askeri okulların yanı sıra II. Mahmud döneminden itibaren Batı medeniyetini örnek alan kültürel değişimleri gerçekleştirmek üzere sivil okulların da açılmaya başlandığı görülür. 1839'da açılmaya başlayan rüştiye okullarıyla 1845 yılından itibaren açılmaya başlayan idadiler, yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlık kazanır. Rüştiye üzerinde eğitim verip de idadi olarak anılmayan, Dar'ül Muallimin, Mekteb-i Mülkiye, Galatasaray Mekteb-i Sultanisi ve dikkat çekici olarak

[56] Mustafa Cezar, *a.g.e.,* s. 321-330
[57] Turan Erol hazırladığı çalışmada 19. yy bütün ressamları mezun oldukları okullara göre sıralamıştır. Bknz: Turan Erol, "19. Yüzyıl Türk Ressamları", Günsel Renda – Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi,* C. 1, Tiglat Yayınları, İstanbul 1980, s. 78

zanaat üretimindeki sanatsal kaygılara yönelen Mekteb-i Sanayi okulları bu kurumlaşma etrafında anılabilir. Bu okullar genel olarak devlete memur ya da Darülfünun için yetişmiş öğrenci potansiyelini oluşturmakla birlikte müfredatlarında bulunan resim derslerinin batı resmine aşina olmayan Osmanlı toplumunda yeni resim anlayışına karşı bir sempati uyandırdığı, sanatsal bir ifade olarak yeni resim anlayışının toplumda gerekliliği konusunda geleneksel önyargıların yıkılmasına katkı sağladığı düşünülebilir. Nitekim kültürel değişimlerin hızlı yaşandığı bu dönem dinsel tutuculuğun da koyulaştığı bir dönemdir. Resim sanatına tepkiler, 1848 yılında rüştiyelerden resim dersinin kaldırılmasını öngören İbrahim Sarim Paşa gibi sadrazam düzeyinde bile görülebiliyordu.

Üzerinde durabileceğimiz diğer bir okul ise Mekteb-i Osmanî'dir. Paris'e gönderilen öğrencilerin uyum sorunlarına ve disiplinli bir eğitim almalarına yönelik 1861 yılında kurulan okula askeri ve sivil okullardan öğrenci gönderilmiştir. Ne var ki okul, iyi sonuç alınamadığından 1874 yılında kapatılmıştır.[58] Ancak Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey gibi resim sanatında ün yapmış bazı sanatçıların bu okulda eğitim aldığını da belirtelim. Darüşşafaka Lisesi'nin de resim derslerine önem verdiği bilinmektedir. Bu okulda Fahri Kaptan diye bilinen, fakat kimliği hakkında henüz bilgi edinilemeyen, Fahri imzasını taşıdıkları halde birbirlerinde üslup farklarıyla ayrılan birçok resmin kendisine ait olduğu varsayılan bir sanatçı resim hocalığı yapmıştır.[59]

Anlaşılıyor ki resim sanatına yönelik yeni yaklaşımların başladığı III. Selim döneminden itibaren 40 yılı bulan eğitimsel aşamalar, II. Mahmud döneminde daha bir ciddiyet kazanarak Avrupa'da desteklenen eğitimle ilk ressamların ortaya çıktığı bir boyuta ulaşıyor ve Tanzimat döneminde artan okullarla birlikte sanatçı sayısı da artıyor. Ancak sanayi toplumlarında sanat, ister sanat için, ister toplum için yapılsın her durumda işlevselliği bağlamında izleyiciye yönelmek durumundadır ve halk kitlesiyle sürekli bir iletişim söz konusudur. Bu bağlamda 1850'li yıllardan itibaren Osmanlı sanat ortamında sanatçı-eser-izleyici arasında iletişim kurmada önemli sorunların olduğu anlaşılıyor. Sanatla ilgili konularda yazılar çıkan Levant Herald ve

[58] Mustafa Cezar, *a.g.e.,* s. 360
[59] Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı,* s. 53

La Turquie gibi İngilizce ve Fransızca yayın yapan gazetelerden çeviri yoluyla halka ulaştırılan sanat haberlerinde başlı başına sanat eğitimi veren kurumlaşma ve sergi düzenleme konusunda sorunlar sık sık dile getirilmiştir. Nitekim ülkede 1873 yılında ilk defa açılan resim sergisi Şeker Ahmed Paşa'nın büyük özverisi ve çabasını gerektirmişti. Ressamın tutucu kesimden gelebilecek tepkileri önlemek amacıyla serginin Sadrazam Ahmed Rüştü Paşa ve Maarif Nazırı Kemal Paşa'nın himayeleriyle yapıldığını duyurması dikkat çekicidir.[60]

Bu durum büyük ölçüde Osmanlı endüstrileşmesinin gerçekleşememesine bağlı bir sorun olarak büyük halk kitlesi içinde organik ve homojen bir kültür profilinin oluşmamasına bağlıydı. Bu konuda Şerif Mardin'in tespiti konumuz için oldukça aydınlatıcıdır:

"*Osmanlı İmparatorluğu XIX. yüzyılın başında kültür bakımından 'küçük' ve 'büyük' geleneklerin bütünleşmedikleri durumdaydı. Aynı zamanda imparatorluk, Batı'nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden yoğuran 'ayan inkılâbı', 'pazar inkılâbı', ve 'sanayi inkılâbı' gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kalmıştı.'Ayanlık inkılâbı' eşraf birliklerinin hâkimiyetidir. Fransız ihtilalını bunlar başlatmıştır. 'Pazar inkılâbı' modern devletin Batı'da ülke genişliğinde pazarlar yaratmasıdır. 'Sanayi inkılâbı' ise makine kullanma ile başlayan fakat en önemli sonuçları toplumsal olan bir evredir. Sanayileşme, asıl, sanayi inkılâbından önce mevcut insan kümeleşmesini değiştirdiği için önemlidir."*[61]

Türkiye'nin çağdaşlaşma sürecine özgün yorumlar getiren Niyazi Berkes, II. Mahmud ile Atatürk arasında ilginç bir bağlantı kurar: Niyazi Berkes, Atatürk'ün özellikle Cumhuriyet'in ilk on yılında davranış, tutum ve giyim-kuşam alanında yaptığı çağdaşlaşma çabalarının II. Mahmud döneminde başladığını vurguluyor. II. Mahmud, giyim-kuşam, kişisel görünüş, yaşayış, tutum ve davranış ile ilgili alanlarda doğrudan doğruya kendini örnek göstererek yürüttüğü çağdaşlaşma çabalarında halkın zihninde bulunan geleneksel düşünce ve yaşam biçiminin izlerini

[60] Mustafa Cezar, *a.g.e.,* s. 377, 395
[61] Aktaran: İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi,* 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s. 11

Avrupa insanına benzer bir görünüşle dönüştürmeyi kolaylaştırmak istiyor.[62] Bu bağlamda Niyazi Berkes, Şerif Mardin'in tespitiyle örtüşür nitelikte 19. yüzyılın Osmanlısında zihniyet ve kültür profili hakkında şu önemli bilgileri veriyor:

"...Görüyoruz ki II Mahmut dönemi başarılar dönemi olmaktan çok başlangıç dönemidir. Geleceğin aşamaları bu başlangıçlardaki çelişkilerin çözümlenmesi ya da derinleşmesi sorunlarıyla karşılaşacaktır.

Bunların birincisi dinsel geleneğin hükmettiği eğitim alanı ile dünyasal değişmelere bırakılan yüksek eğitim alanı arasında başlayan uzaklaşmanın sonucu olan sorunlardır. Dünyasal ve ruhani alanların birbirinden ayrılışına benzer bir ayrılma başlamakla beraber buradaki ayrılış dünya işleri ile ruhani işler arası ayrılma biçiminde olmaktan çok hayatın değişmeye açık yanı ile geleneğe bağlı olan yanı arasındaki bir ayrılıştır. Birinci yan dünya yanı, ikinci yan ise din işleri yanı olarak anlaşılmaya başladı. Başka bir deyimle gelenek din demek din gelenek demek oldu.

Kişileri yetiştirmekte önemli rolü olan eğitim alanında bunun sonucu şudur: Kişilerin yetişmesi bir kez dinsel aşamadan bir kez dünyasal aşamadan geçerek tamamlanacak. Yani iki kültürlü iki eğitimli iki kişilikli insanlar yetişecektir. Az çok eğitim görmüş kişi bir yanda geleneğin kalıbını verecek olan ilk eğitimin, öte yandan bu geleneğin ilkelerinin karşıtlarına dayanan bir eğitim ürünü olacaktır. Kişilerin kafaları ya yalnız geleneksel eğitimin ya yalnız çağdaş eğitimin yetiştirmesi olarak karşı karşıya geleceklerdir. Kimileri de ikisinin karması olarak çifte kişilikli kimseler olacak. Bu üç tipin karşısında hiç eğitim görmemiş büyük cahil kitlesi yani halk bulunacak. Bunun en yüksek aşamasına II Abdülhamit döneminde erişildi."[63]

Görüyoruz ki homojen bir kültür oluşturma yönünden Osmanlı İmparatorluğu büyük halk kitlesini harekete geçirememiştir. Niyazi Berkes'in yukarıdaki saptamasına göre, Batılılaşma girişimleri toplumsal sınıflar arasındaki kültür katmanlarını bütünleştirmek bir yana daha da ayrıştırmıştır. Tanzimat dönemine kadar olan süreçte geleneksel Osmanlı toplum yapısını kabaca, devletin,

[62] Niyazi Berkes, *a.g.e.,* s. 195
[63] Niyazi Berkes, *a.g.e.,* s. 203

tümünün kendi sınıfı içinde kalmasını öngördüğü ekonomik çıkar sınıfları olan reaya ile en başında hükümdarın bulunduğu yönetici sınıf olarak belirleyebiliriz. Saray sanatı ve halk sanatı gibi kavramların işaret ettiği bu iki kültürel sınıf arasındaki bağlantıyı sağlayan kurumlar dinsel niteliklidir ve bu bakımdan toplumda birleştirici bir öğe olan İslam inanç ve düşüncesinin getirdiği kültürel belirlenimlerin sanatta bir dereceye kadar sınıflar arası organik bir bağlantıyı kurduğu düşünülebilir. Zira hükümdarın dahi dini gereksinmelerini karşıladığı ve Osmanlı mimarisinin tezyini sanatlarını da içinde barındıran külliye yapıları Osmanlı sosyal yaşamının en hareketli olduğu yerlerdi.

Ancak II. Mahmud'la başlayan idari kurumsal dönüşümler başta saray çevresinde olmak üzere bazı aydın ve bürokrasi kesiminde alafranga yaşam tarzının benimsenmesine yol açtı. Bundan böyle yönetici kesimin halkla olan kültürel ortaklığı ayrışma yaşarken aynı zamanda yönetici sınıf içinde tutuculuğu devam ettiren kesimlerin bulunması kültürel ayrışmayı daha da karmaşık hale getirdi. Dolayısıyla iki farklı dünya görüşünü benimseyen bu sınıfların semboller dünyası da farklılaştı.

Bu durum, Batı sanat ilkelerini benimseyen resim sanatının dar bir çevrede etkinlik göstermesine yol açtı. Dolayısıyla Avrupa'da olduğu gibi endüstrileşmenin ilerlemesiyle birlikte özerk bir burjuvazi ve sosyal yaşamda etkin bir rol alan halk kitlesinin sanatçılara sundukları olanaklarla sanatçıların sanatsal gelişmeyi kendi iradeleriyle belirlemeleri gibi bir durum ortaya çıkmadı. Cumhuriyet dönemine kadar birçok sergi açılmasına karşın bu sergilerin bir sanat piyasası oluşturma yönünden çok yetersiz olduğu verdiğimiz Şeker Ahmed Paşa örneğinden de bellidir.

Dolayısıyla sanatçıların yapıtlarından geçimini sağlayacak kadar kazanamamaları devletin himayesi altında bulunmalarını gerektirmişti. Nitekim zaman zaman sarayla ters düşen ünlü ressamlardan Süleyman Seyyid Bey'in maaşlarının geciktiği, verilmediği aylar olduğu ve sanatçının resimlerini satarak güç koşullarda geçimini sağlamaya çalıştığı kaynaklarda yazmaktadır.[64] Sınırlı da olsa azınlık ve yabancıların yaşadığı Galata ve Pera'da bir sanat piyasasının oluştuğundan

[64] Bknz: Turan Erol, *a.g.e.,* s. 120

bahsedilebilir. İstanbul'a ilişkin yazılar yazan ve aynı zamanda bir ressam olan Sermet Muhtar Alus, 'Direklerarası'nı anlattığı bir yazısında buradaki dükkânlardan birinde satılan tablolar içinde Üsküdarlı Ali Rıza Bey, Ahmet Ziya Bey, Tekezade Said Bey, Asaf Bey, Mehmet Sami Bey (Yetik) adına rastlanıldığını belirtmektedir.[65]

Sultan Abdülaziz'in C. F. Fuller adlı heykeltıraşa yaptırdığı at üzerinde kendini gösteren heykeli anıtsal bir nitelik göstermesine karşın heykelin Beylerbeyi Sarayına konularak kent alanında veya kamusal bir mekânda görmesi gereken işlevselliğine ters düşmesi heykel sanatının da aynı sorunlarla yüz yüze olduğunu gösterir. Nitekim 16. yüzyılda İbrahim Paşa'nın Macaristan'dan getirterek At Meydanı'na diktirttiği heykelin yoğun tepkiler nedeniyle kaldırıldığını biliyoruz. Gerçi 18. yüzyılda ilk örneklerinin çıktığı köşk ve saray yapıları gibi seçkin konutların bahçe düzenlemelerinde hayvan heykelleri görülmeye başlanmıştı. Bu heykeller figür plastiğine karşı bir benimseme duygusu yaratmasına karşın, söz konusu insan tasviri olunca, bu sorun ancak 1883 yılında Sanayi-i Nefise'nin açılmasıyla aşılabilecekti. Böylelikle İlhan Özsoy, İsa Behzat, Mahir Tomruk, Nejat Sirel gibi önemli isimler cumhuriyet öncesi yetişen ilk heykeltıraşlar olmuştu.[66]

Osman Hamdi Bey'in büyük özverisiyle 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık, resim, heykel ve hat olmak üzere 4 ana sanat dalında eğitim vermeye başladı. Okulun kuruluş gerekçesini anlatan resmi yazıda, sanattan anlayan yerli sanatçılar yetiştirilmek suretiyle tarihi mirasın korunması, milli sanat müzelerinin açılması, sanayi ürünlerindeki estetik beğeninin arttırılması ve değişen toplum yaşamının kendine has ruh ve özelliklerine uygun yeni sanat eserlerinin üretilmesi gibi kapsamlı hedefler öngörülmekteydi.[67]

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin heykel bölümü Oskan Efendi'ye, resim bölümü ise Salvatore Valeri ile Warnia Zarzecki'nin yönetimine bırakılmıştı. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yapılan çalışmalar, Türkiye'de sanat eğitiminin akademik bir disiplin altına sokulmasında önemli bir aşama olarak tarihteki yerini almıştır.

---

[65] Aktaran: Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi,* 1. Baskı, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997, s. 31

[66] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli,* İş Bankası Yayınları, Ankara 1973, s. 11

[67] Mustafa Cezar, *a.g.e.,* s. 447

Son olarak cumhuriyet öncesi resim sanatının biçim dilini verelim: Resim sanatında Batılı ilkelere uymanın zorunluluk haline geldiği 19. yüzyıldan Cumhuriyet döneminde değin Batının sömürgeci engellemelerine rağmen endüstrileşmeye yönelik bilinçli bir uyanışın da olduğu söylenebilir. Batıda endüstri devrimlerine yol açan kökenler bilimsel icatlar sürecini de kapsayan deney tutkusunda temellenir. Rönesans'ın deneyselciliği doğanın yeniden keşfi olarak öncelikle boyut, perspektif, anatomi, rasyonel ve bilimsel yasaları belirlemeye yönelik bir kusursuzluk arayışı içinde doğayı taklit etme zorunluluğu üzerinde durmuştur. Kuramcılar, sanatçının geometri, optik, perspektif, anatomi, tarih, şiir, astroloji ve doğal olarak teoloji konusunda geniş bir bilgiye sahip olması gerektiğini ilan ederler. Bu yaklaşım, aynı zamanda sanatçıyı gözlem yoluyla edinilen bilgiden çıkarılan eski düşünceyi değiştirmeye iter. Sanatçı artık insan gözünün algıladığı şekliyle kendini çevreleyen dünyayı yeniden yaratmaya koyulur.[68] Rönesans'la başlayan Avrupa gerçekçiliğinin amacı, 19. Yüzyıla kadar türlü üsluplar geliştirerek, doğayı ve insanı zekânın bulacağı yeni bir düzen içinde keşfetmekti.[69] Bu olgu endüstrileşmenin gelişim temposunda sanatsal değişimlerin endüstriyel değişime ayak uydurduğu evrelere ulaşmıştır.

Türkiye'de batı normlarına bağlı yenilenme sürecinin sanat eserlerine yansıdığı koşullar, yoğun bir deney tutkusunda temellenen sonuçlara varmaz. Fakat gerek yeni normlara uyum, gerekse bunları geleneksel duyuşla yoğuran bir sentez duyarlılığı çağdaş yenilenmenin temel dinamikleri arasında yer alır.[70] Avrupa'da Rönesans döneminden başlayarak 20. yüzyılın başlarında terk edilen temsile dayanan gerçekçiliğin batılılaşma döneminde örnek alınan normları ise resim sanatımızda iki ana eğilimde ortaya çıktığı konusu işlenegelmiştir. Bunlardan Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan kübist, konstrüktivist ve diğer rasyonel eğilimler Osman Hamdi Bey'e, duygusal eğilimler ise Şeker Ahmed Paşa'ya bağlanır:

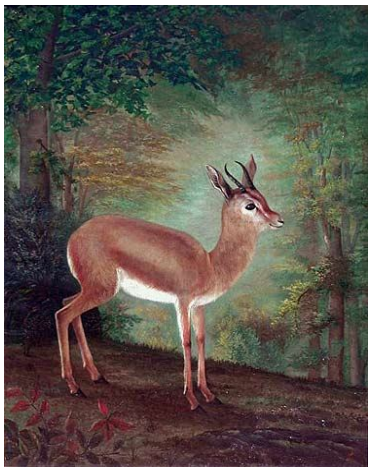
"Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ve aşırı Batılılaşmanın etkilerinin yoğunlaştığı bir dönemde yaşayan bu iki sanatçı, Türk resim tarihinin günümüze

---

[68] France Farago, *Sanat,* Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2006, s. 77
[69] İpek Duben, *a.g.e* , s. 21
[70] Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar,* 1. Basım, Bilgi Yayınları, Ankara 1997, s. 135

gelen iki ana çizgisini belirlediler. ...Osman Hamdi çizgisinde olanların özelliği, nesneye dıştan yaklaşmak, dış görünümü betimlemeye ağırlık vermek, çizgisel perspektiften yararlanmak ve zaman zaman illüstratif bir anlatımcılığa kaymaktı. Şeker Ahmet Paşa'yı izleyenlerin belirgin özelliği ise, nesneye içten yaklaşmak, nesnel ve maddesel anlatım yerine ruhsal anlatıma ağırlık vermek ve atmosferik perspektiften yararlanmaktı."[71]





Resim 11-12: Mihrap (1901, Osman Hamdi Bey) (sol), Karaca (1886-87, Şeker Ahmed Paşa) (sağ)

İpek Duben, bu durumu Niyazi Berkes'ten yukarıda yaptığımız alıntıda işaret ettiğimiz gibi Tanzimat dönemi oluşan farklı zihniyetlerin bir çatışması olarak görür. Osman Hamdi Bey'e atfedilen rasyonellik, O'nun, Gerome'nin bir öğrencisi olarak Yüksek Rönesans dönemi sanat ilkelerini kendine özgü bir duyarlıkla ele aldığı 'Rahle Önünde Kız' ve 'Mihrap' gibi çalışmalarında insan figürünü baskın bir öğe olarak ilk defa kullanması ve bu figürlerin geleneksel inanç, örf ve adetlere bir meydan okumasından gelir.[72]

Osman Hamdi Bey, yapıtlarında ilk defa sosyal bir eleştiriyi işlemesinin yanı sıra figürün baskın bir öğe olarak resme dökülmesinin sert tepkiler aldığı bu dönemde Türk resminin gelişimi açısından önem teşkil ettiği anlaşılıyor. Nitekim Osman Hamdi Bey'in kurulmasında önemli emeği bulunan Sanayi-i Nefise

[71]İpek Duben, *a.g.e.,* s. 271-272; İ. Duben'in Şeker Ahmet Paşa ve onu izleyen diğer manzara ressamlarına yüklediği duygusallık, benzer şekilde Kıymet Giray'ın çalışmasında da Romantizm kavramıyla karşılanmıştır. Aynı tutumu M. Cezar da sergiler. Bknz: Kıymet Giray, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü,* 1. Baskı, Rezan Has Müzesi, İstanbul 2007, s. 60-61; M. Cezar, *a.g.e.,* s. 310

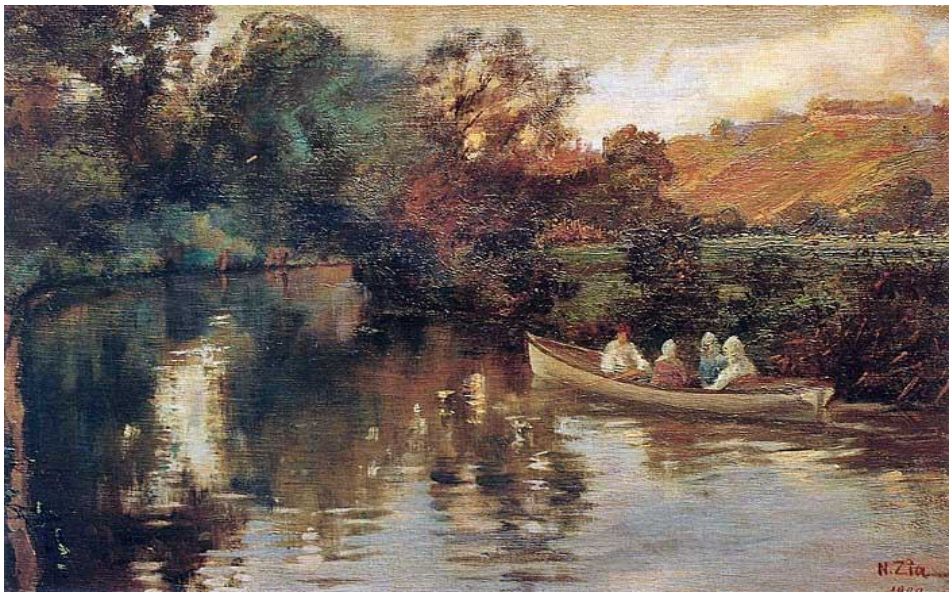
[72] İpek Duben, *a.g.e.,* s. 36-48

Mektebi'nin figür anatomisi ve portre sorunlarına eğildiği ve bu okulun Avrupa'ya gönderdiği öğrencilerin de aralarında bulunduğu 1914 kuşağında kent görünümlerinde figürlerin manzara resimlerinden soyutlanmayarak onun organik bütünleyicisi aşamasına ulaşmasında bu önem kendini daha açık gösterir.

Cumhuriyet öncesi resim sanatında en yaygın işlenen temalar ise manzara ve natürmort olmuştur. İpek Duben'in belirttiği gibi batı sanat ilkelerinin içe dönük romantik bir duyarlıkla özümsendiği manzara ressamlığında Süleyman Seyyid Bey ve Şeker Ahmed Paşa gibi ressamları, bir sonraki kuşak içinde Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi önemli ressamlar izler. Manzara resminde dikkat çekici özellik sanatçıların mümkün olduğunca figürden kaçınmış olmalarıdır. Bu durum İslam geleneğinde sureti günah sayan inancın yarattığı çekingenliğe bağlanabilir.[73] Aynı şekilde çoğunluğunu Darüşşafaka Lisesi'nin hocaları ve öğrencilerinin oluşturduğu, resimlerindeki kent ve doğa betimlemelerinde genellikle Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğraflardan yararlanan ve Primitif olarak adlandırılan ressamların da figürden sıyrılarak duru, sakin ve düşsel bir atmosferi yorumladıkları görülür.

İlerleyen aşamada Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'nın manzaralarında nesne ile ışığın irdelendiği bir anlayış yerleşir. Bu anlayışla birlikte tam bir doğa tutkunu olan Hoca Ali Rıza'nın açık hava ressamlığını öğrencilerinde bir tutku haline getirmesiyle birlikte iki sanatçı 1914 Kuşağı'nın sanat anlayışında belirleyici olmuştur. Sanayi-i Nefise'nin açtığı sınavla 1910 yılında Avrupa'ya gönderilen sanatçıların savaş nedeniyle 1914'te yurda dönmelerini takiben Türk resminde izlenimci dönem başlar. Bu sanatçılara izlenimci denmesi, onların Batı'dan empresyonist etkiler almış olmaları ve gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf renklere bağlılıkları etkili olmuştur. İstanbul doğasının renkli ve ışıklı görüntüsünü resmetmek bu kuşak için vazgeçilmez bir eğilimdi. İbrahim (Çallı), Hikmet (Onat), Hüseyin Avni (Lifij), Sami (Yetik), Namık İsmail, Nazmi Ziya (Güran), Feyhaman (Duran) gibi isimler izlenimci kuşak içinde anılabilir.

[73] İpek Duben, *a.g.e.,* s. 36



Resim 13: Göksu'da Gezinti (1909, Nazmi Ziya Güran)

İzlenimci kuşağın Avrupa'da eğitim gördüğü ve Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte Avrupa'daki sanat gelişmeleri yoğun bir şekilde teknolojiden esinlenir. Atık endüstri ürünlerinin kullanılarak Rönesans'tan beri süregelen tasvirin reddedilişini belirleyen koşullar, ilerleyen aşamada Marcel Duchamp'ın bağlamından kopardığı endüstri ürünlerini belirli bir kompozisyon etrafında düzenlemekle düşünsel bir eyleme dönüşen sanat anlayışı getirmiştir. Avrupa'da geleneksel sanat tanımının yeniden yapılmasını gerektiren bu gelişmeler yaşanırken Türk ressamların izlenimciliği tercih etmiş olmaları savaş yıllarının getirdiği ruhsal dramlar ve manevi çöküntünün, temsili sanatın milli duygulara yönelişi olarak görülebilir. Öte yandan bu durum Ernst Fischer'in tabiriyle "*endüstrileşmeye bağlı olarak insanın nesne düzeyine indirgenmesinin*"[74], Osmanlı'da geleneksel olarak insana bakış açısının buna zıtlık teşkil etmesi ve zaten endüstrileşmenin sınırları kapsamında nesnenin ekonomik olarak insanı denetler duruma yükselerek yabancılaşmanın henüz yaşanmamasına bağlı gözüküyor.

[74] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* Çev: Cevat Çapan, 10. Baskı, Payel Yayınları, İstanbul 2005, s. 89

III. BÖLÜM

3. CUMHURİYET DÖNEMİ

3.1. Endüstrileşmenin Devrimsel Hazırlığı ve Sanat

"Milletin istiklâlini yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır."[75]

Haziran 1919'da Amasya'da hazırlanan genelgedeki bu yargıyı kabul edenler ve Mustafa Kemal'in önderliğinde bütün Anadolu halkına yayılmasını uygun bulanlar, kaynağı halka dayandırılan yeni bir Türk devletinin temellerini atmış bulunuyordu. Doğruca bu kaynağın oluşturduğu ve emperyalist ülkelere karşı verilen savaşlarda kadın-erkek büyük özverisi görülen ve milli beraberlik ruhundan doğan ulus devletin devrimci atılımlarının onuru da bu halka verilmişti. Ancak bu devrimler, Mustafa Kemal'in yanında yer alan ilerici bir grupla, yine bu savaşı veren saltanat ve hilafete bağlı geniş bir kitle arasında çetin bir mücadele halinde kazanılmıştı. Bu yüzden halk egemenliğine dayalı ulusal bağımsızlığı ilke edinen yeni devletin kuruluşu, Mustafa Kemal'in stratejik manevralarıyla bu kitle başarısızlığa uğratılarak gerçekleşmişti. Bu açıdan bakınca, Kemalizm'le sonuçlanan Kurtuluş Savaşı, yalnızca Batılı ülkelere karşı verilmiş silahlı bir mücadelenin başlangıcı değil, aynı zamanda bütün toplumu çağdaşlaşma yönünden dönüşüme sokacak uygarlık savaşının başladığı tarihti.

Tanzimat döneminden beri toplum, ekonomi, üretim ilişkilerinde büyük bir dönüşümü başaramadan ülkeyi çağdaşlaştırmaya çalışmış olan kurumsal reformlar dizisi artık yeni bir döneme girmiştir. Ama büyük halk önderinin reformlar yönünden gösterdiği yaklaşım, cumhuriyet dönemini ondan önce gelen her şeyden ayırır, O'na devrimci haleyi verir. Artık Türk toplumunu çağdaş batı uygarlığı yörüngesine sokma amacındaki baş ilke gelenekçilik değil devrimcilik olur. CHP'nin 10 Mayıs 1931 tarihli Büyük Kongresince kabul edilmiş olan Kemalizm'in temel ilkelerini belirleyen bu reformların en radikalleri, 1924 yılında halifeliğin ve şeriatın kaldırılması, eğitim ve öğretimin birleştirilmesi, 1926 yılında İsviçre Medeni

[75] Bu yargı Amasya Genelgesi'nin maddelerinden biridir. Aktaran: Mevlüt Çelebi, *Türk İnkılâp Tarihi,* 2. Baskı, Özal Matbaası, İstanbul 2009, s. 70

Kanunu'nun kabul edilmesi, 1928 yılında Latin alfabesinin kabulü ve 'Devletin Dini İslam'dır' maddesinin anayasadan çıkarılmasıydı. Bunlar hep birlikte İslam-Osmanlı temeli yerine ulus egemenliği ve bağımsızlık ilkesine bağlı bir devletin geleneksel düzenden koparak laik, çağdaş Batı düzenine geçmesi anlamına geliyordu.[76] Böylelikle Tanzimat döneminden başlayan, kültür, eğitim, hukuk ve genel olarak yaşam alanlarındaki ikiye, üçe bölünmeler çağdaş uygarlık düzeyine uygun olacak yönde bütünleştirilme ve cumhuriyetin halkçılık programı doğrultusunda çağdaş uygarlığın gerekliliklerinin bütün halk kitlesine yayma aşamasına ulaşmış olur.

Şu halde kendi ulusal sınırları içinde toplanmak ve çağdaş uygarlıkla bütünleşen bir devlet yaratmaya hazırlanmak, Kemalist görüşün mantıki sonuçlarıdır. Bu sonuçlara varmakla Kemalist devrim, on sekizinci yüzyılın başlarından beri sürüp gelen davanın çözümünü bulmuş, cevabını vermiştir. İki yüzyıllık "batılılaşma" tarihi artık kapanmış, "çağdaşlaşmanın" başladığı yeni bir devre açılmıştır.[77]



Resim 14: Meşalesi, kitapları, modern kıyafetli gençleri, askerleri ve silahlarıyla eski düzene karşı başkaldırının alegorik bir ifadesi olan Zeki Faik İzer'in "İnkılâp Yolunda" isimli tablosu. (1933)

[76] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 71
[77] Niyazi Berkes, *200 Yıldır Neden Bocalıyoruz,* C. II, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık AŞ., (Cumhuriyet Gazetesi Özel Armağanı), İstanbul 1997, s. 19

Sanayileşmenin ortaya çıkardığı ve yine sanayileşmeyi daha büyük aşamalara getiren Batı'nın sosyal ve siyasi düzenini ilke edinen Kemalizm'in yaptığı devrimlerin yaşaması ve halkın gündelik yaşamının bir parçası olması, ancak Batı'da olduğu gibi sanayileşmekle mümkündü. Dolayısıyla Kemalizm'in iki yanını oluşturan halka dayanan ulus devlet ve toplumu modernleştirecek devrimsel değişmeleri tamamlayan üçüncü yanı da, toplumun iktisadi yapısının da çağdaş olmasıydı.

1923 yılında yapılan İzmir İktisat Kongresi devletin iktisadi politikasının nasıl olacağına yönelik toplandı ve benimsenen genel eğilim, devletin bireyleri zenginleştirecek ortamı ve desteği sağlaması; böylece oluşacak yeni burjuvazinin yabancı sermayeyle işbirliği ve ortaklık ilişkileri içine girerek gelişmeyi ve sanayileşmeyi gerçekleştirmesiydi. Ancak elde edilen sonuçlar özellikle ithalata dayanan bir ticaret kapitalizminin gelişmesinden öte olmadı. Bir burjuva devriminin ve milli nitelikte bir kapitalist gelişimin vazgeçilmez unsuru olan sanayileşmenin bu modelle gerçekleşmeyeceği 1920'li yılların sonuna gelindiğinde açık seçik ortaya çıkmıştı. İlginç bir tesadüf olarak da Lozan Antlaşması hükümlerine göre uygulanan ekonomik sınırlamaların kalkacağı, ayrıca Osmanlı'dan kalan borçların taksitlerinin ödenmeye başlanacağı yıl da dünya ekonomik buhranının başlangıç yılı olan 1929 olacaktı. Bu ekonomik koşullar bir sonraki dönem iktisat politikasına geçişte hızlandırıcı bir rol üstlenecekti.[78]

İktisadi politikalar bakımından 1930-1939 dönemi korumacılık ve devletçilik anlayışı ile belirgindir. Bu politikaların yöneldiği amaç ve elde edilen sonuçlar ise bu yılları bir ilk sanayileşme dönemi olarak nitelendirmeye uygun düşer. Bu yıllarda dünya ekonomisi büyük buhranın içinde sürüklenirken, Türkiye ekonomisi dışa kapanarak devlet eliyle bir milli sanayileşme denemesi içine girmiş olduğu söylenebilir.[79]

Ancak 1930'lu yıllar boyunca sanayileşme programlarının kararlı bir şekilde Kemalizm'in Devletçilik ilkesine göre uygulanması, 1930'a kadar gözlenen

[78] Korkut Boratav, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2007,* 13. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2009, s. 43, 61-62
[79] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 59

sanayileşmedeki başarısızlığa bağlanabilecek tek etken değildi. Aslında kalkınmanın devletçi bir ekonomiyle yapılacağının yıllar öncesine dayanan güçlü belirtileri vardı. Örneğin Atatürk 1922 yılında yaptığı meclis konuşmasında hükümetin asli amaçlarından birinin "milletin efendisi" olarak tanımladığı köylüyü refaha ve zenginliğe kavuşturmak olduğunu söylüyor ve iktisadi politikanın elverdiğince devletçilik olduğunu açıkça belirtiyordu.[80] Bu anlamda bir takım uygulamalar da yapılmıştı: Örneğin bazı demiryolları devletleştirilmiş ve devlet gelirlerinin % 22'sini oluşturan aşar vergisi kaldırılarak bu açık şeker ve gaz yağı gibi ürünlere konan vergilerle kentli üretici-tüketiciye aktarılmış; böylece köy ile kent arasında ekonomik bir denge kurmak istenmişti.[81] Bu uygulamalar özlü ifadesini Kemalizm'in halkçılık politikasında buluyordu ve bu anlamda cumhuriyetin köklü olarak inisiyatifi ele almasının zamanı gelmişti.

Cumhuriyetin halkçılık politikası, seçme hakkından seçilme hakkına, kültürden sanata, hukuktan eğitime, ekonomiden toplumsal sınıflara kadar eşit ve homojen bir toplum oluşturma doğrultusunda belirlenmiştir. Bu gereklilik, yeni kurulan devletin iktisadi gelişmesinde temelleniyordu ki, Kemalizm'in hedeflediği sanayi ülkesi tahayyülünün gerçekleşmesi, ancak bütün toplumun "muasır medeniyeti" ortaya çıkaran maddi ve manevi koşullara uyum sağlamasına bağlıydı. Bunun içindir ki Atatürk, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra toplumu çağdaş anlamda kurma işini sık sık hatırlatıyordu. Atatürk, Türkiye'nin çağdaş toplumlar gibi bir düzende temellenmediğini, aksine bozuk ve geri bir temel üzerinde bulunduğunu görüyor; bu durumdan çıkmadıkça bağımsızlığın yine yitirileceğini durmadan söylüyordu. O'na göre asıl büyük iş, iktisadi bağımsızlık ve kalkınma olacaktı. 18. yüzyıldan beri sezilip Tanzimat'tan itibaren uygulanmaya başlayınca, kalkınma yerine çökme ile sonuçlanan ana mesele zaten bu idi.[82] Kemalist devrimlerin en önemli yanlarından biri de onu Osmanlı'dan ayıran kalkınma işinin bu niteliğiydi ve onun sanayi ülkesi tahayyülünde medeniyet, teknik ve kültürüyle alınması gereken kavramsal bir bütünlük oluşturuyordu.

---

[80] Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I III*, C. I, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997, s. 240-241

[81] Korkut Boratav, *a.g.e.,* 46, 54

[82] Niyazi Berkes, *İki Yüz Yıldır Neden Bocalıyoruz,* C. II, s. 20

Kemalizm'in sanayileşme hedefi "muasır medeniyeti" bütünlüklü olarak ele alıyordu ve sanayileşmiş Batının muasır medeniyetini yakalama kararlılığı, cumhuriyet ideolojisinin yaşama geçirilmesinde bir araç olarak devletçiliği devrimler sürecinin mantıkî bir sonucu olarak ortaya çıkarmıştı. Bu bağlamda bütünlüklü bir oluşum için 1920'li yıllar boyunca yapılan ve sert bir muhalefetle karşılanan devrimler sanayi ülkesi erekselliğinin vazgeçilmez toplumsal şartlarını belirler. İşaya Üşür'ün Cumhuriyet sanayileşmesini Osmanlı sanayileşmesinden ayıran farklılığına dair tespiti, milli kaynaklara dayanan özbilinçli bir sanayileşme için bu devrimlerin ne kadar zorunlu olduğunun anlaşılmasına oldukça açıklık getirir:

"*Osmanlı'nın sanayileşmesinden değil, ancak Osmanlı'da sanayileşmeden bahsedilebilir… Zira Osmanlı'da sanayileşmenin, sanayileşme sürecine mekanik fakat yetersiz bir taklidi anlamında, öğesi değil, parçası olma teşebbüsleri göze çarpar. Bu, 'Acem kaşığıyla Roma dondurması yeme isteği evresi'nden öteye geçememiştir.*

1923, sanayileşmenin mekaniğinin değil, kültürünü de alma/edinme, dolayısıyla dünya sanayileşme sürecinde bir parça değil, onun öğesi olmak iradesidir. İşte kopuş tam da bu noktada başlar. Nitekim Cumhuriyet'in 1929-1947 dönemi dikkatle incelenirse türev bir sanayileşmeden ziyade yerli bir sanayileşme anlayışının egemen olduğu görülür. Çünkü dönemin önder kadrosu, kültürün onun vasıtasıyla düşünülen ve 'bu' düşünülenden yapma/etme bilgisinin türetilebileceğini çok iyi kavramıştır. Bu, Bilimsel Devrim'inin ve Aydınlanma geleneğinin ilk kez toplumsal düzeyde yaşanması/yaşatılması kararlı teşebbüsüdür."[83]

Yeni bir toplumsal yapının varlığını gösterecek alametlerin yokluğundan Türk toplumunun geleneksel yapısında temelli değişiklikler olmadığına hükmetmek zaruri olunca, demek ki devletçilikle kalkınma işi salt bir ekonomik tedbirler planı işi değil, onu kolaylaştıracak, hızlandıracak, derinleştirecek ve toplum üzerinde derin etkiler yapacak reformların planlanması işidir.[84] Bu bakımdan Kemalizm'in devletçilik ilkesine göre sanayileşme modeli, iktisadi, siyasi ve kültürel ilişki

[83] Aktaran: Serdar Şahinkaya, *a.g.e.,* s. 154-155
[84] Niyazi Berkes, *İki Yüz Yıldır Neden Bocalıyoruz,* C. II, s. 56

alanlarında devlet gücünün tüm bu alanları denetleyebildiği toplumsal bir örgütlenme tipinin ifadesi olarak anlaşılabilir. Kemalizm sanayileşmeyi, iktisadi, kültürel ve siyasi yönleriyle bütün olarak Batı uygarlığı standardına göre kavranan "muasır medeniyeti" devlet eliyle gerçekleştirmeye yönelmiştir. Böylelikle devlet, hem iktisadi kalkınmayı sağlayacak, hem halka Batı normlarına uygun kültür verilmesi görevini üstlenecek, hem de siyasi ve fikri olarak düzenleyici bir işlev üstlenecektir. Bu açıdan devletin halka yönelik eğitimsel yaklaşımları, yeni rejime uygun vatandaşlar yetiştirmek, halka geniş bir kültür verilmesini sağlamak, halkı mesleklerinde ilerletmek ve yeni meslekler için onları eğitmek şeklinde belirginleşmiştir.[85]

Görüldüğü gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanayileşmeyi gerçekleştirecek bir ortam bulunmadığı gibi, bu yönde toplumu uygarlığın gereklerine göre köklü bir dönüşüme sokacak çabaların karşısında da her zaman muhafazakâr bir kitle vardı. Bu durum, yapılan inkılâpların özünü vermekle birlikte sanayileşmiş batı uygarlığını yakalamak için uygulanacak yöntem ve topluma dönük programların uygulanma biçiminin gerekçelerini de vermektedir. Batılı olmayan her toplumda olduğu gibi Türkiye'nin gelenekselden modernliğe geçiş evresi de doğal olarak teleolojik özellikler taşımaktaydı ve modernleşme, otoriter siyasi rejim tarafından yukarıdan uygulanacak resmi bir programa dayanıyordu.

Sanayileşmiş batının çağdaş medeniyete ulaşmasını sağlayan koşulların çok sınırlı olduğu böyle bir ortamda, muasır medeniyeti yakalama kararlılığı, çağdaş yaşama göre toplumsal dönüşümün nedensellikleri olarak ortaya çıkacak zihin yapısı, yaşam tarzı, kentlerden evlere, giyim kuşama, sanata kadar olan biçim değişiklikleri daha bu gerekçeler ortaya çıkmadan uygulanma zorunluluğu getirmiştir. Bu bakımdan modernliğin tözünün içselleştirilmesi beklenmeden kolayca tanınabilen dışsal biçimlerinin halka benimsetilmeye çalışılması, modernliğin teleolojik tanımlamasının mantıksal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştı.[86]

---

[85] Levent Köker, *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi,* 10. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 207-209

[86] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 72

Bu bağlamda zihinsel dönüşümü gerçekleştirmenin bir yanını oluşturan biçim değişmelerinin sosyal yaşamdaki en dikkat çekici uygulamaları kılık kıyafet üzerine getirilen reformlar oldu. Atatürk'ün 24 Ağustos 1925'te Kastamonu'da yaptığı konuşmada halka şapkayı tanıtıyor ve nihayetinde 28 Ağustos İnebolu konuşmasında medeni kıyafetin nasıl olacağını açıklıyordu: *"Medeni ve beynelmilel kıyafet bizim için çok cevherli, milletimize lâyık bir kıyafettir. Onu iktisa edeceğiz. Ayakta iskarpin veya fotin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalık, ceket ve bittahi bunların mütemmimi olmak üzere başta siper-i şemsli serpuş, bunu açıkça söylemek isterim."*[87] İki yıl sonra Millet Meclisi'nde verdiği ünlü nutukta, şapka kanununu medeniyet açısından gerekçelendirecek ve fesi bir cahillik ve irtica göstergesi, ilerleme ve medeniyet karşıtı bir sembol olarak ilan edecekti. 1930'larda Kemalizm'in uygarlık programı, şeylerin biçimini değiştirmeye yatırılın haddinden fazla zaman ve enerji ile cumhuriyete özgü görsel bir modernlik kültürünün resmen üretilmesi, denetlenmesi ve yayılmasıydı.[88]

Mimari, doğası gereği, bu görsel modernlik kültürünün merkezi unsurlarından birini oluşturuyordu ve cumhuriyet mimarları, şapka devriminin ruhunu izleyerek, bu kültürü, Osmanlı öncellerinin form ve üslup özellikleriyle her türlü bağını kopartmaya çalışıyordu. II. Meşrutiyet döneminden başlayarak 1930'lara kadar klasik Osmanlı mimarisinin formlarını uygulayan I. Ulusal Mimarlık akımı hızla terk edildi ve Avrupa Modern Hareketi benimsendi. Birçok mimarın bu üslupçu ve biçimci modernizm tanımlarını reddetmesine rağmen yine de modern hareketin biçimsel ve estetik kurallarının, Kemalizm'in rasyonalist ve pozitivist ideallerinin en uygun ifadesi olduğunu savunuyordu. Özellikle mimarlık eğitiminin klasik beaux-arts sisteminden modernizme kaymasından sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan yeni mimarlar kuşağı modern hareketin bayraktarı haline geldi.[89]

Örneğin Mimar Behçet ve Bedrettin "Eski ve Yeni Mimarlık" adlı yazısında, eski eserlerden övgüyle söz ederken en güzel eserin kendi devrini yansıtan

[87] Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *a.g.e.,* C. 2, s. 216-221-222
[88] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 73-74
[89] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 74

eser olacağını belirtiyordu. Onlara göre mimarın bir görevi de günün heyecan ve duygularını gelecek nesillere aktarmaktı. Bugünün mimarisi de laik insanların başarılı olduğu bir mimariydi. Mimar Behçet ve Bedrettin yazılarını Nurullah Atay'ın şu sözleriyle bağlıyordu: "*Yeni sanat eseri kendi kendilerinden çıkmakta bulacak adamların eseridir. Açık pencere açık ruh… Doğrusu bu da bir esarettir; fakat hürriyet eski peşin hükümleri yıkmaktan başka bir şey değildir. Her itikat, yeni çıktığı zamanlarda hürriyeti temsil eder. Ancak yerleştikten sonra esaret olur.*"[90]

Diğer taraftan 1930 sonrası yaşanan modernleşme çabaları, Cumhuriyetçi uygulamalarda çokça örneklenen, gelenek-modernlik, cehalet-aydınlanma gibi ikili karşıtların hepsi "eski" ile "yeni" arasındaki zıtlıklarda kendini göstermiştir. Yeniye sadece kendi içinde bir ilerleme simgesi değil, daha çok geri kalmışlığın işareti olarak görüldüğü için gözden düşen zıt eski imgesiyle karşı karşıya konarak değer veriliyor, yeni olan her şey övülüyordu. Bu bağlamda reformların reklamlarını yapan afişlerde, örneğin medeni kıyafetler içinde modern çekirdek ailenin karşısına cüppe giymiş, peçeli kadınları arkasından gelen çok eşli Müslüman erkek tipi konuyor ya da yeni alfabenin pratikliği övülürken, Osmanlı alfabesi cehaletin simgesi olarak gösteriliyordu. Diğer yandan Batılı gözlemcilere karşı çağdaşlık nazarında olumlanma ihtiyacı La Turquie Kemaliste dergisi kanalıyla yabancılara karşı da aynı şekilde birçok eski-yeni karşılaştırması içeriyordu: Okul üniformaları giymiş sağlıklı çocuklarla dolu temiz, modern okul binalarının fotoğraflarının yanında, yasaklanan medreseler harap binalar içinde tasvir ediliyordu. Cumhuriyet'in yeni tekstil fabrikaları, enerji santralleri, barajlar ve zirai makineler, eski imparatorluğun perişan çiftçi ve zanaatkârlarının tasvirlerinin karşısında gururla sergileniyordu.[91]

[90] Behçet ve Bedrettin, "Eski ve Yeni Mimarlık", *Mimar,* S. 6, 1934, s. 175-176
[91] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.* s. 76-78



Resim 15: CHP'nin 1930'larda propaganda posterlerindeki "eskiye karşı yeni" kurgusu

Eskiye karşı yeni kurgusunu dönemin başka popüler dergilerinde de görmek mümkündü. 1934 yılında İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından kurulan ve ismi de "yeni" ile başlayan Yeni Adam dergisinin ele aldığı konular, eskiye karşı yeni kurgusu içeriyordu ve yeni rejime yeni zihniyetli bir toplum yaratma amacı taşıyordu. Okurlarına "yeni adam" olarak seslenen İsmail Hakkı Baltacıoğlu, bunun tam olarak ne ifade ettiği üzerine okurlardan gelen eleştirileri şöyle yanıtlamıştı: "*Bütün dünya oluş halindedir. Her şey değişiyor, insanda, insanın kafasında değişme üzerine bir şuurumuz olmalıdır, hep birlikte bunu aramalıyız. Her yenilik için yeniden bir uyma tecrübesi yapmak; yeni şuuru aramanın yolu budur.*"[92]

Sanatın hemen her dalına yer veren derginin işlediği tema yine yenilikti. Yeni insanın benliği için gerekli olan ve onu zamanın ihtiyaçlarıyla buluşturacak modern sanat övülürken, nostaljiden esinlenen akımlar eleştiriliyordu: "*Yeni mimari değişiklikleri zamanımızın en şaşırtıcı hadiselerindendir. İnsan yeni mimari eserlere bakınca yapı ve duygu dünyasındaki büyük ihtilâlin şiddetini anlıyor. Ne gibi değişiklikler olmuştur? ...Yeni mimari halk mimarisidir. Çünkü bu mimaride lüks, gösteriş, yerli alametler, mahalli motifler yoktur. Yeni mimarinin hususiyetini veren hemen hemen insandır. Onun için her memleketteki eserleri aşağı yukarı birbirine*

[92] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Yeni Adam", *Yeni Adam,* S. 12, 1934, s. 3

benzer. Çünkü insanın en müşterek olan oluşlarının ihtiyaçlarından doğmuş mantık taşıyor."[93]

Aynı derginin bir başka sayısında İsmail Hakkı Baltacıoğlu, yeni adam, yeni sanat ve sanayileşme arasında retorik bağlar kuruyordu. O'na göre 19. yüzyılın romantizmi sona ermişti ve sanayileşme, şehircilik ve ulusallaşma yeni adamın eseriydi. Bilimci, tenasütçü ve büyük sanayici yeni adamın bu mantığı dolayısıyla yeni mimari yeni insanın sanatı olarak yükseliyordu.[94]

Dergide resim, karikatür ve yazılarına sıkça rastlanan sanatçılar arasında d Grubu sanatçılarından Zefi Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zühtü Müridoğlu da bulunuyordu. Bu sanatçılar içinde bulundukları gurubun resim sanatına yönelik bir başka eski-yeni kurgusunun odağını oluştururlar. Aslında eskiye karşı yeni karşılaştırması özellikle Tanzimat'tan beri süregelen bir olguydu: Eskiyen minyatür resmine karşı batı ölçütlü yeni tuval resmi, natüralist üslup yerine izlenimcilik, yine, yeni olarak ortaya çıkmıştı. Gelinen aşamada, Kemalizm'in devrimci halesiyle topyekûn Batı uygarlığına yöneliş, yeni bir yaşam atılımıyla geçmişten gelen bütün eskinin yerine yenisini getirme arzusuna dönüşmüştü. II. Meşrutiyet döneminden gelen izlenimci sanat da, Cumhuriyet'in ilk sanatçı gurubu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin getirdiği konstrüktivist eğilimli yeni bir sanatla eskiyen durumuna düştü. Elif Naci 1938 yılında Müstakilleri değerlendirirken şöyle diyordu: "*...1925 senesi Türk plastik sanatlarının rönesansı olmuştur. Bir gün Türk resminin mukadderatını çizen eller, fırçalarını cumhuriyetle beraber harekete geçirdiler. O zaman her biri Sanayi-i Nefise talebesi olarak çalışan bu çocukları 1923'te taze bir enerji ile cesaretlenmiş, eskilerin karşısına cephe almış olarak görüyoruz. İşte bizim sanat dünyamızda eski/yeni kavgası bu tarihten başlar."*[95]

Anlaşılıyor ki, 1920'ler boyunca yapılan devrimlerden sonra iktidarını sağlamlaştıran CHP, bir yandan Cumhuriyet ideolojisini biçimin temsiliyle benimsetmeye çalışarak halkın zihnini ve kalbini kazanmak istiyor; diğer yandan da bu ideolojinin sanayileşme erekselliğinin gereği olarak topyekûn bir kalkınmanın

[93] İsmail Hakkı Baltacığlu, *Yeni Adam,* S. 3, 1934, s. 7
[94] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Yeni Adam İçin Yeni Mimarlık", *Yeni Adam,* S. 15, 1934, s. 7
[95] Elif Naci, "1923'ten 1928'e Kadar Türkiye'de Plastik Sanat", *Ülkü,* S. 69, 1938, s. 246

şartlarını uygulamaya başlıyordu. Bu bağlamda sanat da, aynı şekilde bu ideolojinin benimsetilmesinin doğal ve mantıksal sonucu oluyor, ama sanayileşmiş batının yeni sanat biçimlerini uygarlaşma emaresi olarak kendine mal ediyor, bunu, eskiye karşı daha ileri seviyeye ulaşmak olarak meşrulaştırıyordu.

Kısaca, bu perspektiften bakınca, bu dönem, Osmanlı devletinin geleneksel İslami düzen temelinde üretim ilişkileri ve üretim güçlerinde değişikliklerle endüstrileşmeye yönelik girişimleri, artık tersi yönde işleyen girişimler silsilesi izleyerek endüstrileşmenin çağdaş gereklerine uygun bir düzen ve toplum yaratma yönünde ilerlediğini söylemeliyiz. Atatürk'ün "*her yeni endüstri eseri, muhitine refah ve medeniyet ve bütün memleketine haz ve kuvvet vermektedir"*[96] sözüne atıfta bulunarak, endüstrileşmeyle uygarlaşmanın anlamdaş olarak veya bütünlük içinde görülebileceği bu dönem, yaratılan sanat eserleri de bir yönüyle endüstrileşme, uygarlaşma tahayyülünün yeni sanat tezahürleri olarak algılanmalıdır. Bu dönem, Batıya yönelik olma ve batı uygarlığını yaşanabilir kılmak, asrilik, yenilik, üretkenlik arzusuyla bütünleşerek, eskiye karşı yeni kurgusuna odaklanmıştı. Şüphesiz mimaride görülen değişimin aynı yıllarda resim sanatında da görülmesi rastlantısal değildi. Kübizmin ve konstrüktivizmin mimari gibi devlet iradesiyle getirilmesinin bir zorunluluğu da bulunmuyordu. Resim sanatının ideolojik bir söylemi olacaksa bunu izlenimci üslupla da yapabilirdi ve izlenimci kuşak bu anlamda faaliyetlerine devam da etmiştir. Ne var ki, Kübizm ve Konstrüktivizm Batıda doğrudan endüstriyel ve teknolojik gelişmeye bağlı olarak ortaya çıktı. Bu bağlamda Türkiye'de de çağdaş bir sanayi ülkesi tahayyülüyle girişilen kalkınma hareketlerinin yeni biçim dilinin gelişinde etken olduğu konusunda belirtiler az değildir. Aynı şekilde 1926 yılından itibaren görülmeye başlayarak modern anlamda yeniden düzenlenen ve inşa edilen kentlerin meydanlarına dikilen anıt heykeller de bir yanıyla ideolojik söylemi, diğer yanıyla da endüstrileşmekte olan bir ülkenin uygar kent görünümünü tamamlamaya elverişlidir.

[96] Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *a.g.e.,* C. I, s. 407

3.2. Endüstrileşme Tahayyülü: Ulusun Yeniden İnşası

Türkiye gibi bir imparatorluğun çözülmesiyle oluşan ulus devletler, Avrupa ülkelerinde yaşanan uzlaşma sürecinden farklı bir durumla karşılaşır. Avrupa'da küçük alanlardaki feodal kimliklerin aşılarak bir ulus kimliğinin oluşturulmasıyla daha büyük bir mekânsal alanda bütünlük sağlanmıştır. Oysa bir imparatorluğun çözülmesiyle oluşan ulus devletlerde bir bütünleşme değil, parçalanma söz konusudur. İkinci halde bir ulus devlet oluşmuştur, ancak bundan sonra bu devleti kuranlarca, bir misyon anlayışı içinde, ulus bilinci yaratılacak ve ulusun inşası gerçekleştirilecektir.[97]

Atatürk'ün konuşmalarında esas olarak, bayındırlık-iktisat-eğitim üçlüsüne dayalı kalkınma, iktisadi gelişme için milli sanayi kurma, sektör temelli meslek örgütlenmesi, demiryolları ve sulama projelerinin geliştirilmesi öne çıkmakta; sektörel ihtisas bankaları kurulması, makineleşme, kolektifleşme, iç pazar bütünleşmesinin sağlanması, çiftçi ve köylünün topraklandırılması ve kooperatifleşmenin yaygınlaştırılmasının gereğine işaret ediliyordu.[98]

Kemalizm'in devletçi sanayileşmenin bir parçası olan yeni mekân organizasyonlarının dayandığı temel ilkeleri Çağatay Keskinok şöyle özetler:[99]

1) Milli iktisadın oluşturulması: iktisadi bağımsızlık temelinde ulusal bütünleşme ve örgütlenme; sanayi-tarım-ticaret bütünleşmesi; sektörler arasında ve sektörler içinde üretim birimleri arasında bütünleşme (örnek olarak tarımsal kombinalar) ve örgütlenme (kooperatifleşme).
2) Kır-kent bütünleşmesi ve kırsal emeğin özgürleştirilmesi: teknolojik gelişme ve sanayileşme-tarımsal gelişme ilişkisinin kurulması; devlet çiftliklerinin kuruluşu, uygulamaya geçirilmemiş olsa da İdeal Cumhuriyet Köyü Projesi.

---

[97] İlhan Tekeli, *Modernizm Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi,* 1. Basım, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2009, s. 143
[98] Serdar Şahinkaya, *a.g.e.,* s. 228
[99] H. Çağatay Keskinok, "1930'larda Türkiye'de Şehircilik", *Kentleşme Siyasaları,* 1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul 2006, s. 24

3) Bölgeler arası bütünleşme: İstanbul dışında, Ankara'nın yanı sıra yeni gelişme bölgelerinin yaratılması, sanayi kentlerinin oluşturulması (Nazilli, Ereğli, Kırıkkale); sanayi ve tarımsal gelişme bölgelerinin belirlenmesi; demiryolu ağırlıklı farklı ulaşım türleri arasında işlevsel ilişkiler kuran ulaşım sisteminin oluşturulması.
4) Sanayileşme ve sanayi-kent bütünleşmesi: tarımsal üretim ve ticaret temelli sınırlı kentsel gelişmeden sanayi-tarım bütünleşmesini sağlayan sanayi kentlerine geçiş. Sanayi üretiminin kolektifçi emekçi kültürü ile kentsel kültürün bütünleştirilmesi. Fabrikalar ve kentsel yaşam arasında bütünleşmenin sağlanması.
5) Merkezi planlama ile tutarlı yerel yönetim örgütlenmesi: iktisadi ve siyasi bağımsızlık temelinde merkezi planlama; sanayileşme kalkınma hedefleriyle tutarlı belediye örgütlenmesi.
6) Kamulaştırılan topraklar üzerinde kentsel gelişme: Vergi değerleri üzerinden kamulaştırılan topraklar üzerinde kentsel gelişmenin yönlendirilmesi ve büyük kent parçalarının planlanması.
7) Cumhuriyet yurttaşının kamusal mekânlarının yaratılması: Kentsel mekânda kamusallığın geliştirilmesi ve yaratılması; imparatorluğun feodal kültüründen kopuş ve cumhuriyetin kurumlarının ve mekânlarının oluşturulması (kamu binaları, cumhuriyet parkları, fabrikalar, çağdaş kültür ve eğitimin mekânları olarak Halkevleri, devlet fabrikalarında işçiyi eğitici kültür, sanat ve spor kulüpleri).

3.2.1. Yeni Başkentin Yaratılması Yoluyla Bölgesel Gelişme ve Bölgeler Arası Bütünleşme

Kemalizm'in, yurt çapında yaygınlaşmasını öngördüğü sanayileşme stratejilerinin önemli öğelerinden biri İstanbul'un bırakılarak Cumhuriyet'in kuruluşuyla hemen hemen eş zamanlı olarak Ankara'nın başkent yapılmasıydı. İstanbul, ülkenin dış dünya ile en sıkı eklemlenmiş, bir bakıma en fazla sanayileşme tecrübesi yaşamış bir kenti olmasına karşın, devrimci bir kararla cumhuriyet rejimi, başkenti Ankara'ya taşıyarak ülkenin iç pazarının bütünleşmesi ve ülke içindeki gelişmenin dengeli dağılımı bakımından çok önemli bir karar veriyordu.[100]

Bölgesel kalkınmada eşitlik ve adalet ilkeleri Kemalist Cumhuriyet'in Ankara seçiminde birincil derecede belirleyiciydi ve buna göre kalkınma stratejileri, bölgesel azgelişmişlik dikkate alınarak yeni sanayi şehirleri kurma ve İstanbul dışında yeni bir sermaye yaratma yönünde belirlendi. Bu politika uyarınca, sanayileşmesi kısmen gelişmiş batı bölgeleri dışında Anadolu'nun çok geri kalmış doğu kısımlarını da kapsayan sanayi planları hazırlandı. Sanayi kurulacak bölgenin hammadde, işgücü ve enerji kaynakları göz önünde bulundurulurken, aynı zamanda sanayileşme mekânı, iç pazarın bütünleşmesini sağlayacak ulaşım ağına göre kurgulandı. Bu bağlamda cumhuriyet yönetimi, benzer şekilde, kentlerde bulunan farklı işlevsel bölgeleri birbirine bağlayan ulaşım ağı planları yapması gibi yurt çapında bütünleşmenin alt yapısını kurmak üzere ülkeyi "demir ağlarla örme" siyaseti izledi. Demiryolu hatları, bir yandan milli kaynaklara dayandırılmış sanayinin yurt sathına yayılmasında ve yerleşmeler arasındaki bütünleştirmede yönlendirici olurken, bir yandan da Ankara merkezli olmak üzere ülkeyi baştanbaşa sararak ülke üzerinde etkin bir yönetim sağlanacaktı.

Cumhuriyetin devraldığı demiryolu mirası 3756 km.si yabancı şirketlerin işletmesinde olmak üzere 4112 km idi. Bu demiryollarının büyük çoğunluğu Ankara'nın batısında olmak üzere Marmara ve Ege'nin tarımsal hinterlandını limanlara bağlayan dağınık bir görünüm veriyordu. Ankara'nın doğusunda ise işgal

[100] İlhan Tekeli, *Sanayi Toplumu İçin Sanayi Yazıları,* 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2010, s. 134

yıllarında Rusların inşa ettiği Erzurum-Sarıkamış hattı dışında demiryolu bulunmuyordu.[101] Cumhuriyet yönetimi 1924 yılından itibaren bir yandan özel sektörde bulunan demiryollarını devletleştirmeye, bir yandan da kendi gelirleriyle demiryolu inşaatına girişti. 1937 yılına gelindiğinde 3840 km.lik demiryolu devletleştirilmişti. Demiryolu stratejisinde yeni yapılacak yollar ise sanayileşmeyi ülke sathına yaymak amacıyla özellikle Anadolu'nun az gelişmiş bölgeleri olan iç ve doğu Anadolu'nun kaynak ve coğrafyasına göre belirlendi.[102]

İlk aşamada Anadolu'nun dört bir yanına ulaşan ana hatların inşası gerçekleştirildi. İnşa edilen ana hatlar; Ankara-Kayseri-Sivas, Sivas-Erzurum (Kafkas hattı), Samsun-Kalın (Sivas), Irmak-Filyos (Zonguldak kömür hattı), Adana-Fevzipasa-Diyarbakır (Bakır hattı), Sivas-Çetinkaya (Demir hattı) olarak şekillendi. İkinci aşamada ise bu ana hatları birbirine yakınlaştıran iltisak (birleştirme) hatlarının yapılmasına ağırlık verildi. 1935-1945 arasında gerçekleştirilen iltisak hatlarıyla, Manisa-Balıkesir-Kütahya-Afyon ve Eskisehir-Ankara-Kayseri-Kardeşgediği-Afyon olmak üzere iki adet döngüye sahip olundu. Yine bu hatlarla İzmir-Denizli-Karakuyu-Afyon-Manisa ve Kayseri-Kardeşgediği-Adana-Narlı-Malatya-Çetinkaya döngüleri elde edildi.

1923-1950 yılları arasında yapılan 3.578 km.lik demiryolunun 3.208 km.si, 1940 yılına gelindiğinde tamamlanmıştı. Bu bağlamda demiryolları ağının ülke çapındaki görüntüsü homojen bir dağılıma kavuştu: Cumhuriyet öncesinde demiryollarının % 70'i Ankara-Konya doğrultusunun batısında kalırken, Cumhuriyet devrinde yolların % 78,6'si doğuda döşenerek ve batı ile doğu kıyaslamasında % 46 ve % 54 gibi oransal dağılım elde edildi.[103]

Ulaşım ağı planı, 1927 yılında demiryolunun Kayseri'ye ulaşmasının dışında 1930'dan itibaren devletçi ekonominin uygulandığı zamanda gerçekleştirildi. Ulusal sınırlar içinde bölgesel ve kentsel ölçekte eşit ve adil bir kalkınma modelinin uygulanması da devletçilikle mümkün oldu. Anadolu'nun endüstriyel kalkınması ilki

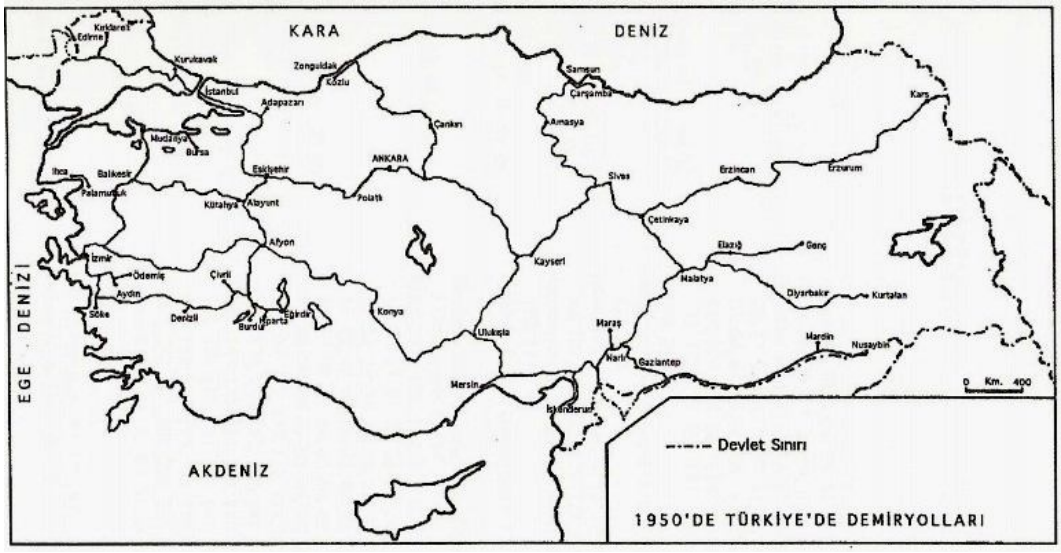
---

[101] İsmail Yıldırım, *Cumhuriyet Döneminde Demiryolları 1923-1950,* Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2001, s. 38-39
[102] A.g.e., s. 194
[103] http://www.tcdd.gov.tr/home/detail/?id=267

1933'te, ikincisi 1936'da kabul edilen 'Beş Yıllık Sanayi Planları'na dayandırıldı. Bu planların endüstriyel kalkınma hedefleri kır-kent bütünleşmesini öngören mekânsal boyutun kapsamlı bir gelişimine göre formüle edildi.



Resim 16: 1923 yılı demiryolu haritası



Resim 17: 1950 yılı demiryolu haritası

3.2.2. Planlı Sanayileşme, Sanayi – Kent Bütünleşmesi

1929 dünya ekonomik buhranı dünya ticaret ağının daralmasına ve buna bağlı olarak, sanayileşmiş ülkelerin, sisteme bağımlı ve az gelişmiş ülkelerdeki ekonomik hâkimiyetlerinin zayıflamasına yol açıyordu. Emperyalist devletlerce belirlenen uluslar arası işbölümünde çözülmeye sebep olan bu zafiyet eski sömürge ve yarı sömürge ülkelere ilk kez kendi öz dinamikleriyle ulusal bir sanayileşmeye yönelme fırsatı vermişti. 1950 sonrasında "bağımlılık okulu" adıyla toplanan pek çok çağdaş yazarın benimsediği bu tez, daha bunalımın ilk yıllarında Cumhuriyet kadrolarınca açık bir şekilde kavranmıştı. 1933 yılında kabul edilen Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın giriş yazısında, kapitalist dünya sisteminin gelişmiş ve az gelişmiş kutupları arasındaki işbölümü teşhis ediliyor ve buhranın Türkiye için gecikmeden kullanılması gereken bir sanayileşme fırsatı doğurduğu net bir şekilde vurgulanıyordu. *"...büyük sanayici memleketler, aralarındaki bütün siyasi ve iktisadi münazaalara ve ihtilaflara rağmen ziraatçı memleketleri her zaman hammadde müstahsili mevkiinde bırakmak ve bu memleketlerin piyasalarına hâkim olmak davasında müttefiktiler. Bu itibarla ziraatçı memleketlerin bu silkinme hareketine er geç set çekmek hususunda siyasi nüfuzlarını kullanmakta da birleşeceklerdir. Bilhassa bu hakikat muhtaç olduğumuz sanayii, zaman kaybetmeden kurmak için en mühim muharrikimizdir."*[104]

Cumhuriyet döneminin ilk büyük sanayi atılımı olan Birinci Sanayi Planı'nın hazırlık safhası 1932 yılında SSCB ile ortak bir çalışma şeklinde başladı. Başvekil İnönü, Mayıs 1932'de Sovyetler Birliği'ne yaptığı ziyarette plandaki yatırımlar için SSCB'den 8 milyon altın dolarlık kredi desteği sağladı ve sanayi kollarının tespiti ve yer seçimi için inceleme yapmak üzere SSCB'den uzman bir heyeti Türkiye'ye davet etti. Orloff Başkanlığında ülkeye gelen heyet, Ankara'da Türk uzmanlarla yaptıkları toplantıdan sonra geniş çaplı inceleme gezisine çıktı. Gezi kapsamında fabrikaların kurulması düşünülen Malatya, Nazilli, Kayseri, Afyon, Ereğli, Ödemiş ve Tire yöreleriyle İzmir ve Adana gibi önemli pamuk ekim alanlarının ve Zonguldak-Filyos-Safranbolu-Çankırı ve Irmak yörelerinin endüstriyel

[104] Ulaş Kipal-Özgür Uyanık, *Türkiye'de Milli İktisat Tarihi (Devletçilik),* 1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul 2001, s. 117-118; Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 66

koşullarını incelendi. Prof. Orloff 6 Ekim 1932'de ülkesine döndü, geride kalan heyet ise 1 Kasım 1932'de çalışmalarını tamamladı ve heyetin 1932 yılında İktisat Vekâleti'ne sunduğu raporlar Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın esası olarak basıldı.[105]

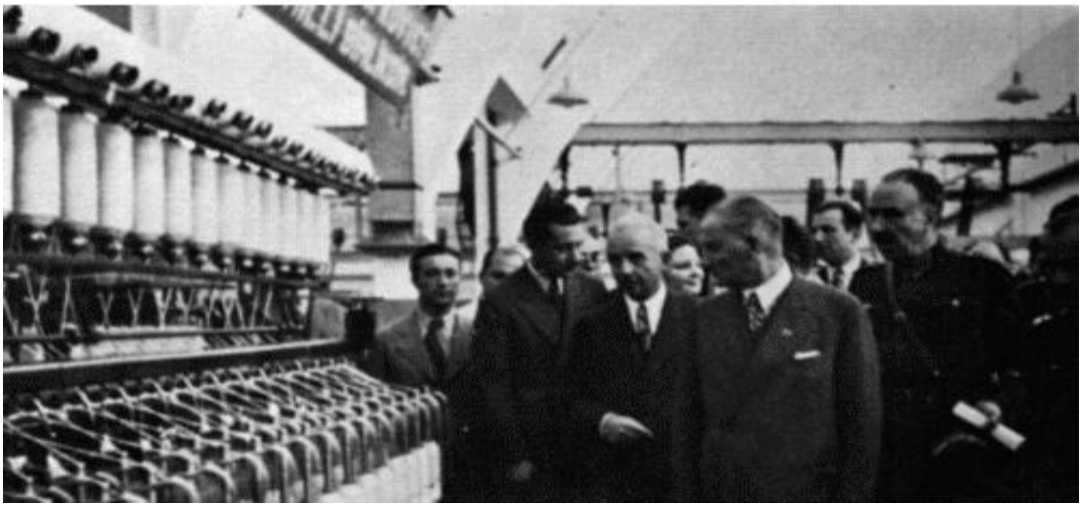
Türkiye büyük buhranın yaşandığı ilk yıllarda dünya ekonomisine hammadde ihracatçısı ve sınaî ürün ithalatçısı durumunda ve kural olarak serbest ticaret rejimleri içinde katılan ülkelerden biriydi. Büyük buhranın hammadde fiyatlarını sınaî fiyatlardan çok daha fazla düşürmesi birinci sanayi planının esaslarını belirleyen en temel etkenlerden biri oldu.[106] İktisat Vekili Celal Bayar sanayilerin niteliğini ve planın varmak istediği amacı şu sözlerle dile getirmiştir:

"*... Vahdetli bir milli iktisat sistemi kurmayı, bu sayede harpte ve sulhte muhtaç olduğumuz maddeleri elde etmeyi istihdaf eden sanayi politikamızın ilk merhalede tahakkuk etmesine çalışacak olan program kısmını, aynı zamanda kıymetleri düşmüş hammaddelerimizi kıymetlendirecek ziraatımıza… inkişaf verecek, memlekette yeni iş sahaları yaratacak ve halkın alım kudretini arttıracak bir vasıta telakki etmek lazımdır. ...Program dâhilinde kurulacak sanayiler öncelikle en büyük ihtiyaç maddelerini imal edecektir. Ana hammaddeleri memleketimizde bulunan veya tedarik edebilecek sanayi olacaktır."*[107]

Birinci sanayi planında, kurulması kararlaştırılan sanayi kolları, mensucat sanayi, maadin sanayi, selüloz sanayi, seramik sanayi ve kimya sanayi olmak üzere beş ana gurupta toplanmıştı ve bu alanlarda 20 ana fabrika kurulması önerilmişti. Bunun dışında planın hazırlık aşamasında gündeme gelen ve büyük tepkilerle karşılaşan Türkiye'yi iki farklı iktisadi bölgelere ayırıp Orta Anadolu'ya sanayi bölgesi olma rolü veren strateji, planda sözü edilmeden uygulanmıştır. Bu stratejinin, bölgeler arasındaki eşitlikçi ve adaletçi kalkınmanın bir uygulaması olduğunu İktisat Vekâletinin şu sözlerinden anlayabiliyoruz: "*…İktisadi faaliyetlerimizin tedricen memlekete şamil bir muvazene ihdas ve tesis etmek, yani yeni teşebbüslerimizden*

[105] Ulaş Kipal-Özgür Uyanık, *a.g.e.,* s. 121-122
[106] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 63
[107] Aktaran: Ulaş Kipal-Özgür Uyanık, *a.g.e.,* s. 118-119

kazanç ve refah itibarıyla geri kalmış muhitlerimiz ve halkımızı müstefit etmek zaviyesinden de doğrudur"[108]



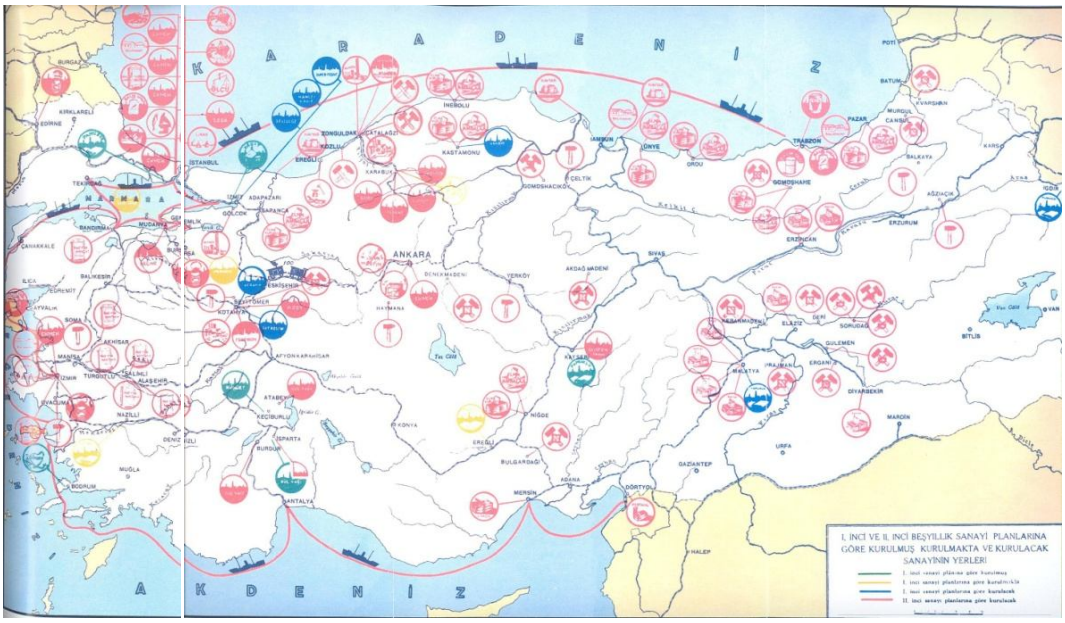
Resim 18: Atatürk'ün Nazilli Basma Fabrikasının açılışını yaptığı günden bir fotoğraf. (9 Ekim 1937)

Birinci sanayi planı zamanından önce yüzde yüz başarıyla uygulanmıştı ve bu başarı "dört yılda beş yıllık plan" sloganıyla kutlanıyordu. Gerçekten de elde edilen sonuçlar sanayileşme adına çarpıcıydı. 1930-1939 yılları sanayinin sabit fiyatlarla büyüme hızı % 10,3 olarak cumhuriyet tarihinin bundan sonraki hiçbir döneminde erişilemeyecek bir hıza tekabül ediyordu. 1929 yılında cari fiyatlarla milli hâsılanın % 9,9'unu oluşturan sanayi kesiminin payı 1939'da % 18,3'e çıkmıştı. Bu da dönem içinde sanayileşme doğrultusunda hızlı bir yapısal değişmenin gerçekleştiğini göstermektedir.[109]

24 Ocak 1936 yılında kabul edilen ikinci sanayi planı ise daha kapsamlı ve ayrıntılı mekânsal düzenlemeleri içermekteydi. Ülke bütünsel olarak ele alınarak, üretim ve tüketim olanakları, kapsamlı ve demiryolu ağırlıklı olmak üzere farklı ulaşım türlerinin birbirini tamamlamasına dayalı bir ulaşım sistemi içinde düzenlendi. Bu yönüyle planın öğeleri, birbirinden koparılmış sektör planları olarak değil, birbirleriyle ilişkilendirilerek işletme düzeyinde ussallıkları sağlanmış öğeler olarak biçimlendirildi. Planda madencilik, elektrik santralleri, toprak sanayi, gıda sanayi, kimya sanayi, makine sanayi ve denizcilik alanındaki sanayilerin

[108] Aktaran: Ulaş Kipal-Özgür Uyanık, *a.g.e.,* s. 119
[109] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 71

geliştirilmesi ve yenilerinin kurulması amaçlanmıştı. Birinci planda 20 fabrika öngörülmüşken, ikinci planda bu sayı 100'e çıkmaktaydı.[110]



Resim 19: 1930'lu yıllarda birinci ve ikinci sanayi planlarına göre kurulan ve kurulacak fabrikaları gösteren harita. (Yeşil işaretler, kurulmuş; sarı işaretler, kurulmakta; kırmızı işaretler, kurulacak fabrikaları göstermektedir.)

Gerek birinci gerekse ikinci sanayi planı tümüyle ulusal gereksinmelere ve ulusal bağımsızlık ilkelerine göre biçimlendirilmişti. Sanayi planı olarak adlandırılmakla birlikte bu planlar, gerçekte sanayileşmeyi öngören kapsamlı bir toplumsal, kültürel ve iktisadi kalkınma planı niteliğindeydi. Devletin kurduğu fabrikalar, sanayi-kent bütünleşmesinin dünyada eşine az rastlanan bir örneğini veriyordu. Bu fabrikalar verimlilik ve kârlılık ölçütlerinin ötesinde, kent halkına modern yaşamın sunulduğu küçük bir şehir örneğiydi. Üretim birimlerinin yanı sıra kurulan konser-tiyatro salonları, çocuk oyun alanları, voleybol, tenis ve futbol sahaları, yüzme havuzları, okul, bakkal, işçi-memur kulüpleriyle fabrikalar kent halkının kültürel yaşamının beslendiği alanlar olmuştu. Kompleks yapıları ve farklı işlevlere sahip alanlarıyla devlet fabrikaları adeta öngörülen sanayileşmiş modern Türkiye'nin özeti gibiydi.

[110] H. Çağatay Keskinok, *a.g.e.,* s. 36

3.2.3. Kır – Kent Bütünleşmesi

Türkiye, nüfusunun % 80'inden fazlası köylerde yaşayan, çok büyük ölçüde kırsal bir ülkeydi. Köylerin, modern bir ülkenin ulaştığı gerçeklerden çok geri düzeyde bulunması, onları modernleştirmenin güçlü bir saikiydi ve köycülük CHP programının en önemli faaliyet dallarından birini oluşturuyordu. 1920'li yıllar boyunca kırsal alanın ekonomik gelişmesine ve feodal ilişkilerin tasfiye edilerek kırsal emeğin özgürleştirilmesine yönelik bir dizi düzenleme gerçekleştirildi.

Bunların en önemlilerinden birisi 17 Şubat 1925 tarihli kanunla Aşar vergisinin kaldırılmasıydı. Kökleri ortaçağ İslam devletlerinin mali sistemine kadar uzanan bu vergi, düzensiz biçimde uygulanmaktaydı ve genelde yasal onda birlik oranı inanılmaz biçimde aşan ciddi bir suiistimal vasıtası haline gelmişti. Devletin gelir kaynaklarının büyük bir bölümünü temin eden bu vergi, köylü üzerinde son derece ağır bir yük oluşturmuştu. Aşarın kaldırılmasıyla birlikte, bu kez tütün, alkol, kibrit gibi tekel maddeleri devletin ana gelir kaynakları haline geldi. Böylece devleti besleyen ana yük küçük köylüden alınıp tekel ürünlerinin başlıca müşterileri olan büyük toprak sahiplerine ve şehir halkına aktarılmış oldu. Bu tedbirle cumhuriyet rejimi köy nüfusunun maddi durumunda ciddi bir değişiklik yaratmış oldu.[111]

Cumhuriyet'in getirdiği ikinci önemli reform toprağın mülkiyetine yönelikti. 1926'de İsviçre Medeni Kanunu'nun kabul edilmesiyle toprak mülkiyeti sistemi birleştirilmiş ve modernleştirilmişti. Böylece, ülkede feodal sistemden kalan son izlere de yasal olarak son verilmiş oldu. Ne var ki bunun yasal olarak son bulması sorunu çözmeye yeterli değildi, özellikle güney ve doğudaki çok sayıda büyük toprak sahibi hala taşrada neredeyse derebeyi konumundaydı. Ülkenin daha gelişmiş bölgelerinde bile kentlerdeki büyük toprak sahipleri taşradaki zengin köylülere bağımlıydı ya da onlarla müttefikti ve bu sayede köyler üzerinde hala inanılmaz güce sahipti. Kemalist rejimin pek kısıtlı kaynaklarla ortadan kaldırmaya çalıştığı güç odakları bunlardı. Uygulanan diğer bir yöntem, toprak dağıtımı, yani devlet eliyle topraksız köylülere ve yeni göçmenlere toprak verilmesi oldu. 1927 ve

[111] Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu,* Çev: Boğaç Babür Turna, 2. Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara 2009, s. 631-632

1929 yılında toprak dağıtımına ilişkin yasalar çıkarıldı, fakat uygulama son derece ağır işledi. 1934 yılına kadar sadece 711.000 hektar arazi dağıtılabildi.[112]

Cumhuriyetin, bu gelişmeleri destekleyen ve aşiret, toprak ağaları ve diğer baskın güçlerin nüfuzlarının kırılarak kırsal emeği özgürleştirme ve modern koşullara uyum sağlamasını öngördüğü çalışmalarından biri de 1924 yılında çıkarılan Köy Kanunu'ydu. Bu kanunla köyler ilk kez tüzel kişilik olarak kabul ediliyor ve devlet otoritesini temsilen kurulan muhtarlıklar kanalıyla cumhuriyet idealine yönelik uygulamalar için yetkiler veriliyordu.[113]

Ne var ki, Köy Kanunu'yla varılmak istenen amaçların çok gerisinde kalındı. Cumhuriyetin ilanını takip eden on yıllık süreç içinde kanun, 40.242 köyden 21.305'ine uygulanabilmişti; ancak buralarda bile istenilen sonuçların elde edilemediği anlaşılıyor. Seçilen muhtarlar genellikle Cumhuriyet'in köylüyü kendilerinden kurtarmak istediği nüfuzlu ya da onların iradeleriyle iş başına gelen kimselerdi. Öyle olmayan istisnalar varsa bile köylü yaşanmışlıktan kaynaklanan doğal otoritelerine itibar gösteriyordu. Kaldı ki kanuna bilinçli bir tepki verebilecek eğitimli insan yok denecek kadar azdı. Çok büyük bir kesimin okuma yazması dahi yoktu ki, muhtarlar bile genellikle bu kişilerden biriydi. Bu konuda tespitler yapan Umumi Müfettiş İbrahim Tali Öngören köylünün içinde bulunduğu durumu şöyle tarif ediyor:

"*…köylerde okuma yazma bilmeyen muhtar, bekçi ve ihtiyar heyeti azalarına her vaziyette rastladım. Bu hal okur-yazarı olan köylerde de vakidir. Ve ağalık zihniyetinin devamı ve neticeleridir. Köy muhtarlarının, ihtiyar heyeti azalarının, köy bekçi ve korucularının okur-yazar olma mecburiyetini tatbik suretiyle yeni harflerle okuma-yazma heveslerini tahrik esası tatbik olunacaktır. Bunun için halen okuma-yazma bilmeyenlere altı aylık bir mühlet verilerek neticede imtihana tabi tutacağım. Öğrenemiyenlerin yerine okuryazarlardan muvafıklarının seçilmesi yoluna gidilecektir. Bu şekil aynı zamanda ağalık nüfuzunun değil bilgiye kıymet*

[112] Bernard Lewis, *a.g.e.,* s. 632
[113] Köy Kanunu'nun maddeleri için bknz: http://www.tarim.gov.tr/Files/Mevzuat/kanun_son/TKB_Kanunlar/K%C3%96Y%20KANUNU.pdf (25.10.2010)

veren hükümet lehine bir cereyan da uyandıracak ve artık nüfuz çarpışması yerine bilgi çarpışması kaim olacaktır."[114]

Köyler ve köylüler Kemalizm'in modernleşme misyonunun hedefleri haline ancak CHP iktidarının pekişmesinden (1931) sonra ve Halkevlerinin himayesi altında gelebildi. Ülkenin en uzak, en sert ve en ulaşılmaz köşelerine devrimci bir şevk, idealizm ve fedakârlıkla götürülmesi gereken ideolojik, kültürel ve eğitimsel bir misyondu bu.[115]

İlk olarak 1932 yılında Afyon, Ankara, Aydın, Bolu, Bursa Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eminönü, Eskişehir, İzmir, Konya Malatya ve Samsun'da olmak üzere 14 Halkevi açıldı. Binalardan bazıları 1931'de kapatılan Türk Ocağı binalarını devralmıştı. Yeni binalar ise bazen açılan yarışmalarla veya açıldıkları bölgeden CHP tarafından seçilen mimarlarca inşa edildi. 1945 yılına gelindiğinde Halkevi sayısı 437'ye çıkmıştı, bunun yanı sıra 2718 halkodası da aynı ideallerle hizmet vermekteydi.[116]

Her halkevi başlıca dokuz faaliyet alanıyla örgütleniyordu: köycülük ve halk eğitimi, kitaplık ve yayın, dil-tarih-edebiyat, plastik sanatlar, müzik, tiyatro ve gösteri, folklor ve etnografya, spor, turizm ve gezi kolları. Bütün bu faaliyet alanlarıyla Halkevleri, CHP tarafından halkı Kemalist ilkeler doğrultusunda bir araya getirmenin, sınıfsız, kaynaşmış, bütünleşmiş ve homojen bir kültürü paylaşan yeni bir toplum yaratmanın pedagojik vasıtası olarak görülüyordu. Halkevleri için Recep Peker 1932'de şöyle demişti: "*Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Halkevleriyle takip ettiği gaye; milleti şuurlu, birbirini anlayan, birbirini seven ideale bağlı bir halk kütlesi halinde teşkilatlandırmaktır. Halkevlerinin gayesi ulusu kaynaştırmak, sınıfsız katı bir kitle haline getirmektir.*[117]

---

[114] Aktaran: Türkan Çetin, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Köylü Politikası,* T. C. Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir 1997, s. 27-28 (Yayınlanmamış Doktora Tezi),

[115] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 144

[116] Neşe Gürallar Yeşilkaya, *Halkevleri İdeoloji ve Mimarlık,* 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 61, 80, 133-137

[117] Recep Bey'in Nutku, 1932, Aktaran Neşe Gürallar Yeşilkaya, *a.g.e.,* s. 74

CHP Halkevleri Talimatnamesi'nde de halkevlerinin bu işlevi açıkça tanımlanmıştı: "*...köylerin sağlısal, sosyal, bediiğ gelişmelerine ve evrimlerine, köylü ile şehirli arasındaki karşılıklı sevgi ve dayanışma duygularının kuvvetlenmesine çalışmaktır."*[118]

Şubelerin birlik içinde organizasyonlar tertiplemeleri halkevlerinin kendilerine yüklenen misyonu yerine getirmelerinde dikkat çekici yönlerinden biriydi. Örneğin Köycülük şubesinin düzenlediği kır bayramlarına diğer şubeler de destek veriyor, halkevi üyelerinin bu organizasyona katılmalarını sağlıyorlardı. Dershane ve Kurslar şubesiyle birlikte köylere okuma yazma kursları açılıyor, Sosyal Yardım şubesiyle birlikte köylünün sağlık sorunlarıyla ilgileniliyor, Temsil şubesiyle birlikte "temsiller, karagöz, kukla, milli rakslarla köylerde neşe ve şeraretin artmasına" çalışılıyordu. Halk ile aydınlar arasındaki kopukluğu gidermek için de her meslekten vatandaşın köylere gitmesi isteniyor, aydınlardan köylünün doğal dünyasına nüfuz etmesi bekleniyor, onlara "gökten inmiş ıslahatçı" tavrı ile davranmamaları telkin ediliyordu.[119] Plastik Sanatlar Kolu'nun kurulma amacı da halkın sanatlara ilgi ve yakınlığını arttırmak, plastik sanatların İstanbul ve Ankara dışında yurt ölçeğine yayılmasını sağlamaktı. 1932-1940 arasında, Halkeveleri'nin bütününde 970 sergi faaliyeti gerçekleştirilmişti.[120]

Siyasi ve ideolojik işlevleri ne olursa olsun, halkevlerinin ilerici bir rol oynamış olduğu bu faaliyet alanlarından anlaşılmaktadır. Birçok taşralı insan tiyatroyla, klasik müzikle, kitaplarla ve sanat sergileriyle ilk kez halkevlerinde karşılaşmıştır. Birçok insan ilk kez bu binalarda sporla uğraşmaya başlamış ve daktilo yazmayı, muhasebeciliği, tamirciliği, bağcılığı, dikiş dikmeyi, nakış işlemeyi burada öğrenmiştir.[121]

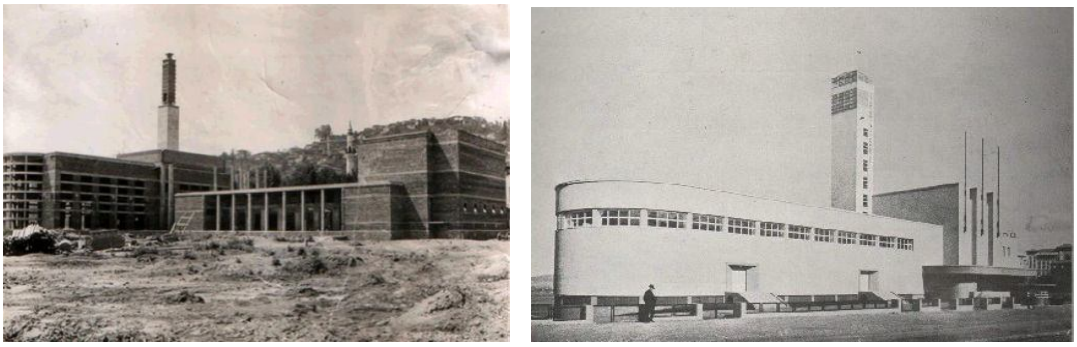
Halkevleri sadece aynı idealleri paylaşan, kaynaşmış, sınıfsız bir toplum yaratmanın sosyal merkezleri olmakla sınırlı değildi. Bu binaların mimarisi cumhuriyet ideolojisinin pek sevdiği ilerleme, modernlik, sanayileşme gibi ideallere

---

[118] CHP Halkevleri Öğreneği 1938, aktaran Neşe Gürallar Yeşilkaya, *a.g.e.,* s. 105
[119] Neşe Gürallar Yeşilkaya, *a.g.e.,* s. 103-104
[120] Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi,* İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998, s. 35
[121] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 110

çağrışımda bulunan simgelerle yüklüydü. Neşe Gürallar Yeşilkaya, Halkevi binalarını incelediği çalışmasında en küçük halkevi binalarının bile taşıdığı bu işaret ve sembollerin göz ardı edilemeyeceğine dikkat çeker. Şevki Balmumcu'nun tasarladığı Sergi Evi'nde binanın ana kütlesini baca ya da kule gibi dikey bir öğeyle birleştiren kompozisyonda olduğu gibi halkevi binalarında da kuleler halkevine simgesellik yükleyen önemli bir yapı elemanıydı. Neşe Gürallar Yeşilkaya'ya göre bu kuleler yoluyla, fabrika bacaları ya da siloların dikeyliğiyle benzerlik kurularak, cumhuriyetin sanayi ve üretim ideallerine anıştırmada bulunuluyordu.

"...Bu baca-kule bir taraftan yanındaki caminin minaresinin gölgesinde kalmadan Halkevini simgeler ve yeni 'milli mabedi' işaret ederken, diğer yandan bacalarla dolu kentin sanayi yapıları arasında yerini alır ve belki de Halkevi 'manevi değerlerin üretildiği' bir fabrika olarak algılanır."[122]

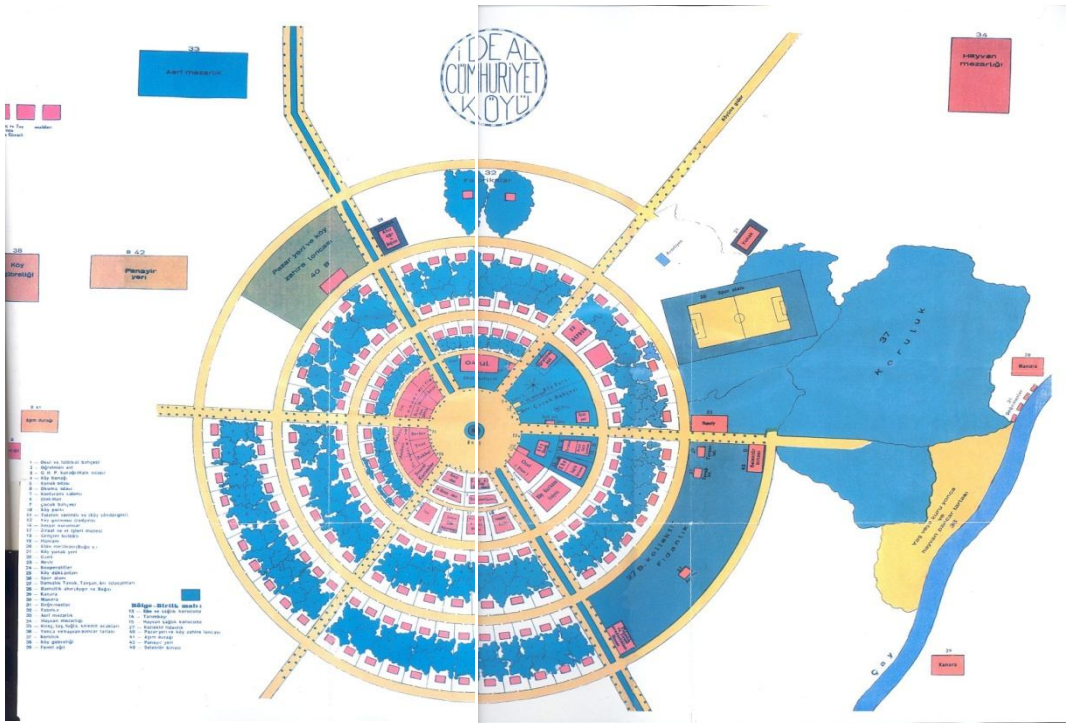


Resim 20-21: Seyfi Arkan'ın 1939'da inşa ettiği İzmit Halkevi (sol), 1933 yılında açılan yarışmada birinci olan ve sanayi sergilerinin düzenlendiği Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi (sağ)

CHP'nin Halkevleri aracılığıyla kır-kent bütünleşmesi ve kırın sanayileşmeye daha etkili bir şekilde entegre etme işini örgütlemeye paralel olarak devam ettirdiği yeni köy planlarıyla köyler inşa etmek cumhuriyet idealizminin kırsala yönelik önemli bir mekansal bileşenini temsil ediyordu. Cumhuriyet yönetimi ilk on yılında mevcut köyleri ve tarım alanlarını modernleştirmenin dışında, Balkanlardan ve kaybedilmiş diğer topraklardan gelen göçmenleri de yerleştirmekle uğraştı. 1933'e gelindiğinde devlet tarafından 69 örnek köy yapılmıştı.[123]

[122] Neşe Gürallar Yeşilkaya, *a.g.e.,* s. 153
[123] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 114

İlk defa Afet İnan'ın 1972 yılında "Devletçilik İlkesi ve Birinci Sanayi Planı 1933" adlı kitabında yayınladığı ve Trakya Umumi Müfettişi Kazım Dirik'e atfettiği 1937 tarihli köy planı[124] cumhuriyetin modernleşme idealizminin köye yönelik önemli bir örneğini sunar. Plan, ortasında bir anıt heykelin olduğu merkezde bulunan dairesel köy meydanın etrafına içten dışa doğru halkalar halinde açılır. Köy meydanını saran daireye bakkal, terzi, berber, sosyal kurumlar, köy odası, okul, sağlık binası, köy parkı gibi toplam 43 kamusal birim yerleştirilmiş, dışa doğru büyüyen diğer halkalara da aynı tarzda yapılmış evler düzgün sıralar halinde konuçlandırılmıştır. Köyün en dışına da hafif sanayi merkezi, pazar yeri ve spor tesisleri yerleştirilen mekânsal düzenleme, köyü, simetrik olarak yerleştirilmiş ve 6 eşit parçaya ayıran, kenarlarında ağaç dizileri bulunan bir yol ağıyla tamamlanmıştır. S. Bozdoğan'a göre bu plan, yeni köyler planlamaya yönelik idealize edilmiş diyagramvari anlayışın dikkate değer bir örneğidir ve CHP'nin köy mimarisi programını biçimlendirmiş olan aydınlanma ideallerinin en semptomatik biçimsel ifadesidir.[125]



Resim 22: İdeal Cumhuriyet Köyü Planı (1937)

[124] Afet İnan, *Cumhuriyetin 50. Yılı İçin Köylerimiz,* TTK Yayınları, Ankara 1978, s. 58
[125] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 117

Kuşkusuz nüfusunun % 80'den fazlasının kırsalda yaşadığı Türkiye'de modern bir sanayi ülkesi yaratmak kıra öncelikli bir yer ayırmayı gerektirmişti. 1930'larda Cumhuriyetin kıra yönelik en dikkat çekici faaliyetlerinden biri olan planlara dayalı köy mimarisi ya da daha iyi koşullara getirilen köyler, modern yaşamın kırsal alana özgü çağdaşlaşma girişimlerinden biriydi. Bu düzenlemeler, yüzyıllardır yoksul ve ilkel koşullarda kalmış büyük halk kitlesinin içinde bulunduğu feodal kültüre karşı, Kemalizm'in ilerlemeci ideallerini imleyen ve Türkiye'de birçok kentin planlamasını yapan Hermann Jansen'in dediği gibi "*endüstri şehirleriyle zirai maddeler istihsal eden hinterlandın ahenkli bir şekilde uyuşmasını temin etmeye çalışan*"[126] "Cumhuriyet" mekânlarıydı. Köylere model biçilen bu örnek köy planlarının kentlerdeki en önde gelen muadili de "ulusun kalbi" olarak anılan Ankara'ydı.

[126] Herman Jansen, "Türkiye'de Planlaşma İşinin Islahı", *Belediyeler Dergisi,* S. 12, 1936, s. 24

3.2.4. Planlı Kentleşme: Ankara Örneği

İstanbul terk edilerek devrimci bir kararla 13 Ekim 1923'te Ankara yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti ilan edildi. Esasen Türkiye, Kurtuluş Savaşı'nın başlamasından bu tarihe kadar iki başkentli bir ülkeydi: sembolik başkent İstanbul ve fiili başkent Ankara.

O yıllarda Ankara'nın başkent yapılmasına ciddi bir muhalefet oluşmuştu. Oysa yeni başkentin seçimi, tarihsel deneyimlerden elde edilmiş bilgilerle stratejik kararlara dayanıyordu. Her şeyden önce başkent düşman saldırılarına karşı güvenlikli bir coğrafyada bulunmalıydı. Atatürk 1923 yılında İzmit'te Ankara'nın başkent seçilmesini gerekçelendirdiği konuşmasında bu konuya şöyle değinir: "*...hükümet merkezi neresi olmalıdır? Bendenizce iki açıdan incelemek gerekir. Birisi; her türlü taarruz ve tecavüze karşı yerinden kıpırdamayarak gücünü koruyabilecek ve rahat edecek bir yer olmalı. ...Ankara, pekâlâ merkez olabilir ve olaylar da orasını merkez yaptı ve bereketli bir merkez yaptı."*[127]

Ancak Ankara'nın başkent yapılmasının arkasında önemli diğer bir karar daha vardı: Bölgesel kalkınma, adalet, eğitim, sağlık ve diğer devlet hizmetlerinin ulusal sınırlar içinde eşitlikçi ve adaletli dağıtımı. Aynı konuşmada Atatürk şöyle devam ediyordu: *"...ikincisi; hükümet merkezi öyle bir yerde olmalıdır ki, hükümet dikkatini memleketin her yerine eşit şekilde yöneltebilsin. ...Bilirsiniz ki, Anadolu bugün doğudan batıya, kuzeyden güneye kadar istisnasız her noktası bir yıkıntı halindedir. Baykuş yuvası halindedir. Yani kasaba, şehir denecek hiçbir yeri yoktur. Niçin böyledir? Bunun için birçok neden vardır. Fakat nedenlerden birisi de hükümet merkezinin İstanbul olmasıdır. ...Bu memlekette çalışmak isteyenler ve memleketi yönetmek isteyenler, memleketin içine girmeli ve bu zavallı milletle aynı koşullarda yaşamalı ki, ne yapmak gerektiğini ciddi olarak duyabilsin."*[128]

Gerçekten de 1930'lu yıllar boyunca dünya ekonomisinin o buhranlı yıllarında Ankara'nın doğusunda olmak üzere üç bin kilometrenin üzerinde

---

[127] Mustafa Kemal, "Eskişehir-İzmit Konuşmaları" 3. Baskı, Günümüz Türkçesi Fyeza Perinçek, Kaynak Yayınları İstanbul 1999, s. 112-113
[128] Mustafa Kemal, *a.g.e.,* s. 112

demiryolu döşenmiş ve ulusal sınırlar içinde dengeli bir ulaşım ağı oluşmuştu. Bu, Ankara'nın başkent seçiminde etkili olan kararın uygulandığının açık bir göstergesiydi ve demiryolu güzergâhında olmak üzere Anadolu'nun pek çok kentinde sanayiler kurularak yeni çekim merkezleri oluşturulmuştu.

Bu uygulamalar bütünlüklü bir kalkınmanın ya da önceki başlıkta değindiğimiz gibi kırsalı da içine alan sanayileşmiş çağdaş bir Türkiye yaratmanın başlangıç safhalarıydı. Demiryolu ve limanlarla bağlantılı olarak seçilen kent ve daha küçük yerleşim birimlerinde başlayan sanayileşme hareketleri, aynı zamanda kentlerin mekân organizasyonlarını da kapsayan planlı bir programın ürünleriydi. Kent planlama deneyimi, Avrupa'da, sanayi devriminin getirdiği yeni teknolojilerin, nüfus hareketlerinin, ekonomik, kültürel ve siyasi gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Türkiye'de her ne kadar sanayi temeli bulunmasa da Avrupa'dan edinilen deneyimle, özellikle sanayileşmesi öngörülen kentlerin çağdaş bir kent mekânı olarak imar edilmesi için planlamalar sanayileşme hareketleriyle birlikte başladı. 1938 yılına gelindiğinde danışmanlığını yabancı uzmanların yaptığı, çağdaş bir kent olarak imar edilmek üzere 79 kent planı hazırlanmıştı. 29'u il merkezi olan bu kentlerin büyük çoğunluğu sanayi planlarında öngörülen bölgesel gelişimle ilişkili olarak demiryolu ağı ve liman olanaklarının yaratılması açısından önceliği olan kentlerdi.[129] Ama her şeyden önce Atatürk'ün belirttiği üzere "*Anadolu ortasında hızla meydana getirilecek çağdaş ve imar görmüş bir Ankara, yüzyıllarca ihmal edilmiş olan Türk vatanı için başlı başına bir uygarlık özeği olacaktı.*"[130]

Ankara'nın imar faaliyetlerini düzenlemek üzere 1924 yılında Ankara Belediyesi kuruldu ve yine aynı yıl 'Eski Ankara' için Berlinli mimar Carl Ch Lörcher'e kent planı hazırlatıldı. 1924 Lörcher Planı kentin imarına önce eski şehri düzelterek, başlıca sokakları genişleterek, kerpiç evlerin yerine sağlam binalar yaparak, yangın yerlerini de park alanlarına dönüştürerek başlanılması düşünüldü. Ancak Carl Lörcher'in bazı yolların, caddelerin genişletilmesi dışında eski kent için yıkımlar getirten radikal öngörüsü uygun bulunmazken, 1925 yılında yapılan

[129] Planı çıkarılmış kentler için bknz: H. Çağatay Keskinok, *a.g.m.,* s. 28; Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984, s. 168-169
[130] Atatürk Kültür Dil Tarih ve Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *a.g.e.*, C. I, s. 354

kamulaştırma yasasına uygun bir genişleme planı ile Yeni Şehir olarak adlandırılan parlamento, bakanlıklar, diğer devlet kuruluşlarının ve burada çalışanlar için toplu konutların bulunacağı tasarımı kabul gördü. Carl Lörcher'in geliştirdiği bu plana göre eski şehir birkaç müdahale dışında olduğu gibi kalacak, "yeni şehir" ise güneye doğru kurulacaktı.

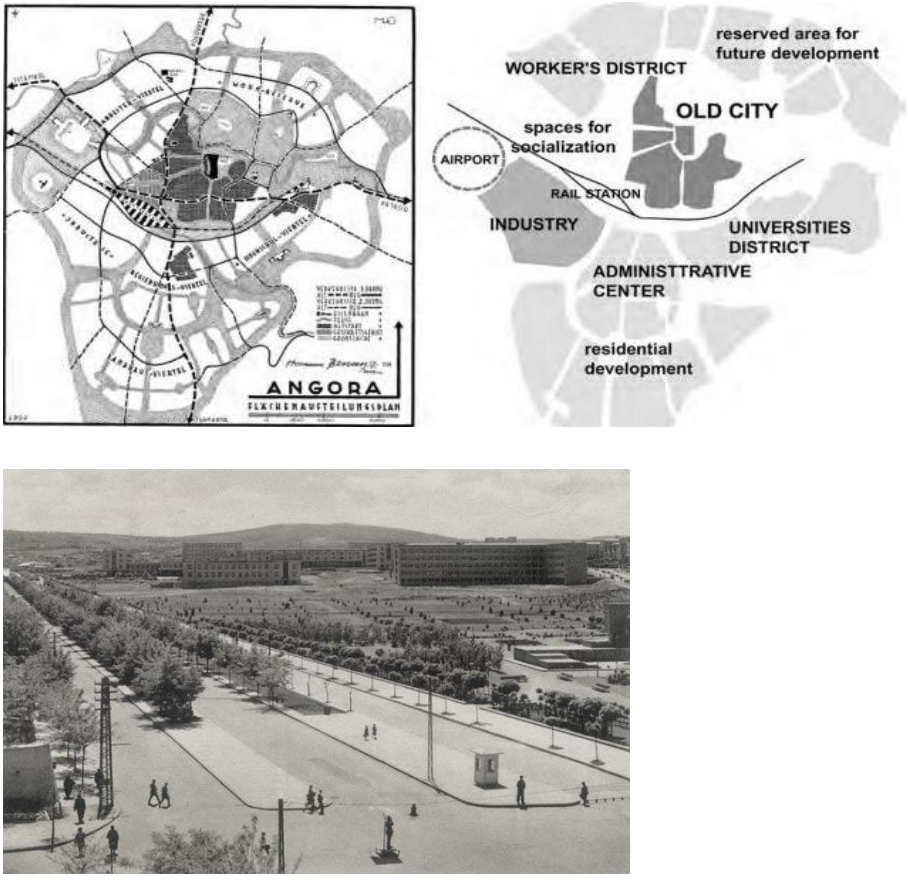
Ali Cengizkan'a göre Carl Lörcher, eski ile yeni şehri İstasyon-Meclis-Kale ekseninde kurgulamıştır. Bugünkü Sıhhiye Tren İstasyonu, Carl Lörcher'in Yönetim Şehri'nin başlangıç kaynağıdır: Kale ile İstasyon Meydanı ve Yeni Şehir ana caddesi arasında kurguladığı yeni eksen, Carl Lörcher'e Bakanlıklar yerleşimini 'kama' biçiminde tasarlama ve sonuna da yeni Parlamento binasını yerleştirme fırsatı verir. Carl Lörcher bu eksene Millet Caddesi adını verir ki, bugünkü Atatürk Bulvarı'nın temeli böylece atılır. Bulvar ekseninin parçası olarak kurgulanan bir dizi meydan, kamusal alan olarak Anadolu coğrafyasında yenidir. Bugünkü Kızılay, Sıhhiye, Zafer, Ulus ve Lozan meydanları, Lörcher Planı'nın bu kurgusuyla ortaya çıkmıştır.[131]

Ali Cengizkan, 1927 yılına gelindiğinde, öngörülen nüfus artışının fazla olmasına bağlı olarak Lörcher Planı'nın kapsadığı kimi önermelerinin geçerliğini yitirdiği belirtir. 25,000 nüfustan 107,000 nüfusa kayan şehrin, 300,000 nüfusa göre gelişimini önceden planlamak gerekmektedir. Belediyenin, 1928 yılında yeni bir plan için açtığı yarışmayı Hermann Jansen kazanır ve yeni bir kent planı yapılır. Hermann Jansen'in planı, başkent Ankara için sade bir bölgeleme önermekte; araç ve yaya dolaşımını ana bir kent omurgası ile belirlemekte; kentin esas gelişme yönünü güneye doğru gösterirken, eski şehir çevresinde üç yönde de yeni yapılaşma düşünülmektedir.[132] Bir parklar sisteminin geliştirilmesi, bakanlıkların, diğer yönetim birimlerinin ve bu bölgede çalışan memurlar için toplu konut yapıları Lörcher Planı'nda zaten öngörülmüştü. İlhan Tekeli'nin belirttiğine göre kuzeybatı kesimi imalathanelerin toplandığı bölge olmuştu[133] ve Jansen Planı'nda bu bölge için de İşçi Mahallesi öngörülmekteydi.

---

[131] Ali Cengizkan, "Türkiye için Modern ve Planlı bir Başkent Kurmak: Ankara 1920-1950", http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/sta/trindex.htm (15.02.2011)
[132] Ali Cengizkan, *a.g.m.,*
[133] İlhan Tekeli, *Sanayi Toplumu İçin Sanayi Yazıları,* s. 141

1930 uygulamalarıyla Atatürk Bulvarı'nı hızlı ve yavaş akan ikili oto trafiğiyle geliştiren Hermann Jansen, kimi meydanları ortadan kaldıracak, ama Kentin Tacı olarak Ankara Kalesi ve Gençlik Parkı, Devlet Mahallesi, Üniversite Mahallesi, İşçi Mahallesi bölgeleriyle bunları birbirine bağlayan yeşil yaya şeritleri aracılığıyla Sitte ekolünün Bahçe Şehir standartlarını yakalamaya çalışacaktır. Sonuçta bugünden 1920-1950 Ankara'sına baktığımızda, gördüğümüz, modern, düzenli, planlamaya güvenen, yönetim olarak özgüvenli, sağlıklı çevreler yaratan, özel bir yasa ile yönetilmese bile başkent olmanın farkını gösteren bir kent olma disiplinidir. Ülkedeki diğer kentler için yönetim biçimi, uyguladığı kentleşme ve kent yönetimi süreçlerinin şeffaflığı, var ettiği yaşam standardının yüksekliği ile örnek olmayı 1970'li yıllara kadar sürdüren Ankara, uzun bir süre bu pozitif 'rol modeli' özelliğini korumuştur.[134]



Resim 23-24: Hermann Jansen'in 1928 yılında yaptığı kenti çeşitli bölgelere ayıran Ankara planı (üst), Ankara'nın imar edilmeye başlandığı yıllarda Bakanlıklar (alt)

[134] Ali Cengizkan, *a.g.m.,* http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/sta/trindex.htm (15.02.2011)

3.3. Endüstrileşmenin Görselliği

3.3.1. Osmanlı Formlarının Terk Edilmesi ve Mimaride Modernizm

Teknolojik alandaki gelişmeler, Birinci Dünya Savaşı sonrası konut ihtiyacının artması, endüstrileşmeye bağlı olarak gelişen nüfus hareketleri ve ortaya çıkan sosyo-ekonomik koşullar, Avrupa'da modern mimarinin oluşumundaki ana etmenler olarak ortaya çıkmıştı. 1907'de kurulan Deutscher Werkbund'un standartlaşmaya yönelen rasyonalist tutumlu mimarlarla, bireyci ekspresyonist davranışın savunucularını bir araya toplamasıyla, yeni toplumsal gereksinmelerin mimari ürünlerin tasarımında kalıplaşmış biçimlerin kullanmanın anlamsızlığını göstermiş, eklektik davranışların çağın teknolojik koşullarıyla bağdaşmayacağını kabul ettirmişti.[135]

Öncü mimarlardan biri olan Walter Gropius, modern mimariyi değerlendirdiği yazısında yeni mimari biçimlerin zamanın teknolojik, sosyal ve akli şartların kaçınılmaz sonucu olduğunu belirtir. Endüstrinin seri üretimiyle ortaya çıkan yeni inşa malzemelerinin ekonomik yönden büyük avantaj sağlamasının yanı sıra teknik olarak da yeni mekân organizasyonlarını mümkün kıldığını söyler. Walter Gropius, rasyonelleşme ve standardizasyonla karakterize olan yeni mimarinin eleştirildiği üzere sanatsal yaratıcılığı yok etmediğini özellikle vurgular ve ona göre teknoloji ve endüstrinin yaşamımıza bu kadar girdiği bir çağda çağın ruhunu ancak makine estetiği verebilir. Bu bağlamda rasyonelleşme gerçekte sadece temizleyici bir vasıtadır, mimarinin tezyinat saltanatından kurtarılışıdır.[136] Modern mimarinin önde gelen temsilcilerinden Mies van der Rohe de mimaride bireysel olanın anlamını yitirdiğini söylüyor, yapmak istediğinin zamanı değiştirmek değil, onu ifade etmek olduğunu belirtiyordu.[137]

1928'de İsviçre'de yapılan Uluslararası Modern Mimari Kongresi'nde mimari ve ekonomi arasındaki ilişkiler üzerine konuşmalar yapılmış, ekonomik bir

---

[135] Metin Sözen-Mete Tapan, *a.g.e.,* s. 90

[136] Walter Gropius, *Yeni Mimari ve Bauhaus,* Çev: 1. Baskı, Özgönül Aksoy-Erdem Aksoy, Mimarlar Odası Kültür Yayınları, İstanbul 1967, s. 11-32

[137] Aktaran: Juan Antonio Ramirez, *Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu,* Çev: Ayfer Teker Garcia, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s. 95-96

üretimin sonuçlarının rasyonelleşme ve standardizasyon olduğu kabul edilmişti. Özellikle F. L. Wright'in etkisinde olan "De Stijl" dergisi etrafında buluşanlar ve Pieter Oud, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius, Bruno Taut, Ernst May, Johannes Duiker gibi mimarlar, rasyonelleşme ve standartlaşmanın ortaya çıkardığı modern mimarinin evrenselliğini vurguluyorlardı.[138]

Türkiye'nin Avrupa'da gelişen modern mimarlıkla tanışması, 1916 yılında İstanbul'da Alman-Türk Dostluk Yurdu için açılan mimarlık yarışmasıyla oldu. Aralarında Peter Behrens, Theodor Fischer, Paul Bonatz, Martin Elsaesser ve Germen Bestelmeyer'in de bulunduğu, Almanya'daki erken modernist mimarların birçoğu bu yarışmaya katıldı. Ancak bu öncü projelerin tasarımcıları ile Osmanlı mimarları arasında hiçbir fikir alışverişi olmamıştı. Dönemin önde gelen mimarlarından Vedat ve Kemaleddin Beylerin milli duygulara bağlı olarak Osmanlı canlandırması üslupla şevkle ilgilendikleri için modern eğilimlere yönelmemiş olabilirler. I. Dünya Savaşı'nın başlamış olması da diyalog oluşmamasının bir başka nedeniydi, ama oluşan kesinti 1927 yılından sonra Türkiye'nin modern mimariyi benimsemesiyle son bulacaktı. Söz konusu yarışmaya katılan, Paul Bonatz, Bruno Taut ve Martin Elsaesser gibi Alman mimarlardan bazıları bu tarihten sonra Türkiye'de önemli kamu binaları inşa edecekti.[139]

Osmanlı'nın klasik çağ formlarını ilke edinen milli mimari, 18. yüzyıldan beri içinde emperyalist kalıntılar biriktiren ve Ermeni, Rum, Levanten gibi kozmopolit kültürler barındıran İstanbul'da, Osmanlı mimarisinin batı eklektisizmiyle yozlaşmasına karşı duyulan bir tepkiyle biçimlenmişti. Ancak, II. Meşrutiyet yıllarında Balkanlarda kaybedilen topraklarda yeni devletlerin kurulması ve özellikle I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı-İslam kimliğinin oluşmasında öncü rol oynayan Arap coğrafyasının Osmanlıya karşı ters tutumu, mimarlıkta İslam kodlamasıyla oluşan formların Türkleştirilmesiyle sonuçlandı. Aynı yönde İttihat ve Terakki'nin 1913'te iktidarını sağlamlaştırmasından sonra Osmanlı kimliği Türk milliyetçiliği temelinde yeniden tanımlandı. Dinsel kodların arka plana bırakılarak kimliğin birincil göstereni durumuna gelen milli duygulara yöneliş, Ankara'dan

[138] Metin Sözen-Mete Tapan, *a.g.e.,* s. 90-91
[139] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 60-61

yönetilen Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında en önemli etkenlerden biri oldu ve bu milli bilinç Cumhuriyet Türkiyesine taşındı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihe karışarak yerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında mimarlık, ekonomi politikalarında görülen devamlılık gibi II. Meşrutiyet Dönemi'nden itibaren yaygınlaşan milli üslubunu sürdürdü. Bu anlayış doğrultusunda 1920'ler boyunca İzmir, Afyon, Konya, Kütahya ve diğer şehirlerde, istasyon, postane, okul, banka, hükümet konağı vb devlet yapıları I. Milli Mimari üslubuna göre inşa edildi. Örneğin yeni rejimin ideallerini temsil eden okulların hepsi aynı plana dayalıydı; girişleri merkez eksen üzerinde olan ve her uçta üç pencereli bölmelerle cepheye çıkma yapan simetrik ve iki katlı bir tasarım; pencerelerin üzerinde sivri kemerler ve geniş, çıkmalı bir çatı. Ankara'da Mukbil Kemal tarafından inşa edilen Gazi ve Latife Okulları (1924), Konya (1926-28) ve Denizli'deki (1920'lerin sonları) Gazi Mustafa Kemal İlkokulları, Yozgat'taki Cumhuriyet Mektebi ve Afyon'daki ilkokul ve liselerde olduğu gibi. Anakara'da Vedat Bey ve Kemaleddin Bey'in ortak eseri olarak inşa edilen Ankara Palas (1924-27) ise I. Milli Mimari üslubun en paradigmatik yapıları arasında yer alır. Simetrik tasarımı, sivri kemerleri ve taşıyıcı olmayan bir kubbe ile bezemeli taçkapısı, bu üslubun klasik ve akademik tasarım ilkelerini örnekler.[140]



Resim 25: Ankara Palas (1924-1927) Vedat Bey ve Kemaleddin Bey

[140] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 51, 54

Tahsin Sermet, Necmettin Emre, Ahmet Kemal İzmir'de; Falih Ülkü ise Konya'da milli üslupta yaptıkları tasarımlarla öne çıkan mimarlardı.[141] Ankara'da ise yoğun olarak 'Eski Ankara' coğrafyasında kalan Ulus'ta inşa edilen yapıların büyük bölümünü Vedat Tek, Kemaleddin Bey, Arif Hikmet Koyunoğlu ve Mongeri inşa etti. Bu mimarlarca inşa edilen II. TBMM Binası (1924), Vakıf Evleri (1924), Etnografya Müzesi (1925-27), Hariciye Vekâleti Binası (1927) ve İnhisarlar Başmüdürlük Binası (1928) gibi çeşitli işlevlere sahip yapılar I. Milli Mimari üslubun Ankara'daki önemli simgelerinden bazılarıydı.

Mimarlığın inşa ve tasarım ilkelerinde, II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan devamlılık, ekonomik koşulların çok verimsiz olduğu o yıllarda modern inşa programına geçmenin olanaksızlığıyla pratik yararlar sağlayan bir gereklilikti. Ancak bu pratik faydacılık yerleşmiş bulunan inşa programının devam ettirilmesini zorunlayan tek neden değildi. Çok daha önemlisi, Celal Esat Arseven'in belirttiği üzere ilk yıllarda kamu binalarının milli üslupla yapılmasını hükümetin de özellikle istemesiydi: "*Hemen hemen bütün mimarlar Mimar Vedat ve Kemaleddin'in açtıkları çığırdan yürüdüler. Hükümet de bu hareketi teşvik etti; okul, kışla, tren istasyonu, vb gibi bütün binaların milli üslupta yapılmasını ısrarla istedi. Hatta özel kişileri milli üslupta binalar yapmaya zorlayacak bir kanun çıkarılması bile istendi.*[142]

1930'larda yerini, eleştiri almasına karşın nerdeyse ödünsüz bir şekilde uygulanacak olan modernizme bırakan milli mimarinin 1920'ler boyunca ısrarla uygulanması dönemin kendine özgü koşullarında açıklık kazanır. Daha Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği yıllarda planlanmış olan 1930'ların laik ve batılı anlamda modern düzene geçmiş bir Cumhuriyet Türkiyesinin ortaya çıkacağı o yıllarda kimsenin aklından geçirebileceği bir şey değildi. Çoğunluğun nazarında hilafet ve saltanatı kurtarmak için savaşılıyordu. Yeni bir rejim kurmak diye bir şey yoktu.[143] Devrimler sürecine girildikten sonra savaşın güç koşullarında kurulmuş olan mecliste birçok din âliminin bulunması bir yana, savaşın kazanılmasında önemli pay sahibi

[141] İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938,* Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2010, s. 35
[142] İnci Aslanoğlu, *a.g.e.,* s. 31
[143] Niyazi Berkes, *200 Yıldır Neden Bocalıyoruz,* C.II, s. 13

olan ve etki alanı geniş bazı meclis üyelerinin de devrimler karşısında aldıkları tutuma Atatürk "Nutuk"ta sıkça yer vermiştir. Örneğin Cumhuriyet'in ilanı konusunda Rauf Bey'in *"Buna mani olabilirsen memlekete büyük hizmet etmiş olursun"*[144] dediği Kazım Karabekir Paşa ile birlikte kurucusu olduğu Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası için Atatürk'ün söyledikleri dönemin içinde bulunduğu müşkülatlı koşulları çok iyi betimler.[145]

Bu perspektiften bakınca, II. Meşrutiyet döneminden süregelen ve milli duygulara güçlü bir gönderme yapabilen I. Milli Mimari üslubu, aynı zamanda henüz manevi kopuşun gerçekleşmediği bir dönemde halifeye bağlılıklarını sürdüren geniş halk kitlelerinin İslami duygularına da hitap edebiliyordu. Bu bakımdan görsel dili etkileyici olan mimarlıkta Osmanlı stillerinin uygulanması, özellikle saltanatın ve hilafetin kaldırıldığı, tekke ve zaviyelerin lağvedildiği yıllarda, hem geniş halk kitlelerinin milli bilincine, hem de onun geleneksel kültür kodu olan İslam'a göndermeler yapabilen etkili bir simgecilikti. Sibel Bozdoğan'a göre mimarlıkta bu stratejinin takip edilmesi böyle müşkülatlı bir ortamda yapılan laikleştirici reformları halk nazarında daha tepkisiz kılmanın etkili bir yoluydu. Bu bakımdan modern hareketin 1931 sonrası önyargılarının gözünden bakarak Milli Mimari üslubunun Osmanlı göndermeleri 1920'lerde yaşanan bir sapma sayılmaz. Bunlar, birçok dini kurala, Şerif Mardin'in deyimiyle "*halkın önemli bir geleneksel telinin çalınmasıyla*" yeni anlamlar yüklenen bu çok önemli yıllardaki özgül koşulların uygun mimari dışavurumuydu.[146] Nitekim Atatürk'ün, mimaride Osmanlı formlarının uygulandığı bu dönemde ve modern mimarinin uygulandığı 1930'lardaki farklı millet tanımlaması da aynı nedenlere bağlı gözükür. 1920'ler boyunca ülke içindeki etnik farklılıkları bütün olarak İslam çatısı altında toplayan Atatürk, millet kavramını, 1930'larda oluşan Kemalist ideoloji içine laiklik ilkesinin girmesinden sonra dinsel

---

[144] Mustafa Kemal Atatürk, *Nutuk I-II-III,* C. II, 10. Baskı, Hazırlayan: Türk Devrim Tarihi Enstitüsü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, s. 837

[145] Atatürk Nutuk'ta Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nı en hain dimağların mahsulü olan program olarak niteler. Yeni partinin dinsel düşünce ve inanç özgürlüğü perdesi altında halifeliği istediğini ve yeni yasalar yerine mecellenin devamını savunduklarını belirtir. Partinin, medreseleri, tekkeleri, softaları, şeyhleri birlik olmaya çağırdığını ve şapka giydirilerek milletin gâvur yapılacağının propagandasını yaptığını söyler. Bknz: Nutuk, C. II, s. 890

[146] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 57-58

özelliklerden arındırmış olarak tanımlar: "*Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran Türkiye halkına Türk Milleti denir".*[147]

Mimari biçimlemede takip edilen bu strateji en özlü anlamını belki de Atatürk'ün şu sözlerinde buluyordu: *"...Milli mücadeleye beraber başlayan yolculardan bazıları, milli hayatın bugünkü Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet kanunlarına kadar gelen tekamülatında, kendi fikriyat ve ruhiyatının ihatası hududu bittikçe bana mukavemet ve muhalefete geçmişlerdi. ...Bu son sözlerimi hülasa etmek lazım gelirse, diyebilirim ki, ben, milletin vicdanında ve istikbalinde ihtisas ettiğim büyük tekamül istidadını, milli bir sır gibi vicdanımda taşıyarak peyderpey, bütün heyeti içtimaiyemize tatbik ettirmek mecburiyetinde idim."*[148]

1920'ler boyunca izlenen siyasa, 1930'larda kararlı bir şekilde uygulanan ve bir yanıyla öz kaynaklarla sanayileşmeyi gerçekleştirmenin hazırlık dönemini oluşturan sosyal devrimlerin toplamıydı. Devrimlerin yapılıp CHP'nin iktidarını sağlamlaştırmasından sonra radikal bir şekilde modern mimariye geçilmesi de, Kemalizm'in, Cumhuriyet sanayileşmesini Osmanlı sanayileşmesinden ayıran medeniyet tanımlamasıyla doğrudan ilişkiliydi.

Milli Mimari üslubu, ideolojik kaynağını Ziya Gökalp'in "Hars ve Medeniyet" teorisinde bulur. Ziya Gökalp, "Üç Düşünce Akımı" adlı makalesinde, çağdaşlık, Türklük ve İslamlığın birbiriyle çelişmediğini, üçünün de farklı birer ihtiyaca cevap vermekte olduğunu yazar. O'na göre, bunların, bir ihtiyacın üç türlü noktadan görülmüş evreler olduğunu anlayarak 'Çağdaş bir İslam Türklüğü' yaratmalıyız. Bu doğrultuda Ziya Gökalp çağdaşlaşmayı şöyle tanımlıyordu:

"*Bugün bizim için çağdaşlaşmak demek, Avrupalılar gibi zırhlılar, otomobiller, uçaklar yapıp kullanabilmek demektir; çağdaşlaşmak, biçim ve geçim bakımlarından Avrupalılara benzemek değildir. Ne zaman bilgileri ve sanayi ürünlerini aktarmak ve satın almak için Avrupalılara ihtiyaç duymadığımızı görürsek, o zaman çağdaşlaşmış olduğumuzu anlarız."*[149]

---

[147] Levent Köker, *a.g.e.,* s. 150-155
[148] Mustafa Kemal Atatürk, *Nutuk...,* C. I, s. 16
[149] Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak,* Eflatun Yayınları, İstanbul 2004, s. 15-22

Bu tanımlamaya göre Batılılaşma yönündeki değişmeler batının maddi yanlarına açık kalacak, fakat manevi yönlerine kapalı olacaktı. Nitekim daha II. Meşrutiyet döneminde Kemaleddin ve Vedat Beyler tarafından inşa edilmeye başlayan betonarme strüktürler ve demir kullanımı gibi geleneksel mimarinin dışında kalan uygulamalar batının teknik yanına, klasik çağ formları da milli kültüre vurgu yapıyordu.

Ziya Gökalp'in milliyetçilik ve sınıfsız toplum gibi Cumhuriyet ideolojisine katkı sağlayan birçok düşüncesi olmasına karşın medeniyet teorisi Kemalist çevreler tarafından yanlış bulunuyordu. Eğer ki, Batı uygarlığı maddi yanlarıyla İslam toplumuna üstünlük kurmuş ve İslam toplumu bunu engelleyememişse, batı uygarlığının arkasında onun üstünlüğünü ortaya çıkaran farklı bir manevi ve ussal değerlerle bütünleşen kültür bulunmalıydı. Bu yüzden Atatürk ülkede yaptığı yolculuklarda sık sık bu konuyu dile getiriyor, bağımsızlık savaşının asıl şimdi başladığını söylüyordu. Bu savaş toptan çağdaş dünyaya katılma savaşıydı. Çağdaş dünyada yer alabilmek kendimizi değiştirmemize bağlı bir işti; toplumsal, ekonomik ve bilimsel alanlarda ilerleyebilmenin yolu bu tutumu almakla mümkündü:

"*Bilimsel buluşların yarattığı harikaların bütün dünyanın yaşam koşullarında büyük bir değişiklikler yarattığı bir çağda, hiçbir ulus geçmişin geleneksel bağlılıklarıyla varlığını tutunduramaz. Artık eskinin bütün artıklarını, kafalarda bunlar üzerine yerleşmiş inançları söküp atma zorunluluğu vardır.*"[150]

Kemalizm'in idealize edilmiş "muasır medeniyeti", bütün ülkelerin malı olarak görülmesi gereken bilimsel bilgi, yöntem ve araç, dünya görüşü ve hayat tarzı birikimiydi. Bu bakımdan Kemalist Cumhuriyet'in medeniyet görüşü, her yerdeki mimari evrimin kaynağı olma iddiasında olan Batı'nın modern hareketini benimsemek için bir meşruiyet kaynağıydı. Örneğin 1930'da 'Yeni Mimari'nin gelişini kutlayan Hâkimiyet-i Milliye'nin iki sayfalık başyazısı, halkı Avrupa Modern Hareketi'nin temel ilkelerine aşina kılmayı amaçlıyordu ve Modern Mimarlık Kongresi'nin 1928 tarihli La Sarraz bildirisinden alıntılar yapıyordu. Yazıda "zamanın ihtiyaçlarını idrak etmek mecburiyeti", "makine ve sanayinin

[150] Aktaran: Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma,* s. 524-526

içtimai hayat üzerindeki etkisi" ve "rasyonel, mantıki ve ihtiyaca muvafık" olmanın önemi vurgulanıyordu. Yazıda ayrıca 1927 Stuttgart Konut Sergisi'nin bütün projelerinin ayrıntılarına ve J. J. P. Oud'un ev planlarını gösteren fotoğrafların yanına Ernst Egli'nin inşa ettiği Anakara'daki müzik konservatuvarının fotoğrafı da eklenerek Türklerin de modern çağın ruhunu yakaladıkları mesajı veriliyordu.[151]

1934 yılında Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi tarafından kaleme alınan "Yeni ve Eski Mimarlık" adlı yazı da bu meşruiyet ihtiyacını karşılayan en iyi örneklerden biriydi. Yazıda eski devirlere ait eserlere saygı dile getirildikten sonra, onların çağdaş teknolojik gelişmeler karşısında miadını doldurmuş, geçmişte kalmış bir devrin üslubu oldukları belirtiliyordu: "*...Bütün güzel sanatlarda olduğu gibi mimarlıkta da değişen şey prensipler değildir, vasıta ve çarelerdir. Bugünkü medeniyetin imkânlarına malik olmayan geçmişin eserlerine bakınız: Bir Yunan mabedi, Türk camisi, evi, bir Mısır ehramı ve bir Ayasofya hamamı mimarlık hayatının en güzel eserlerindendir. Yalnız dünün eseri din inanmalarına göre vücut bulmuş, bugünün eseri müsbet inanışlara göre vücut buluyor."*[152]

Bu gerekçelerle Osmanlı kültüründen kopmanın keyfi bir ideolojik karar değil, tarihin akışını takip eden modern çağın ruhunu yakalama ihtiyacının sonucu olduğu ileri sürülebiliyordu. Çağın ruhu anlayışı, tam da modernist avangardın üzerinde hareket ederek itibar aradığı ve yirminci yüzyılın ilk yarısının sanatsal düzenine dönüştürdüğü temeldi. Türkiye'de de 1930'ların resmi kültürü sürekli modern çağın ruhuna başvuruyor; bütün ulusların siyasi, toplumsal, kültürel ve sanatsal girişimlerinde bu ruhu yakalamaya çalışmaları gerektiği ileri sürülüyordu. Buradan, yirminci yüzyılın ruh halinin, öncelikle, Batı'nın daha önce eşi benzeri görülmedik bir zenginlik ve refah üreten teknolojisi, makineleri ve sanayisinde cisimleştiği savına geçmek için küçük bir adım atmak yeterliydi. "Batıya rağmen Batılı olmak", her şeyden önce bu teknolojiye, makinelere ve sanayiye Kemalist inkılâbın milliyetçi hedefleri adına sahip çıkmak anlamına geliyordu. Sanayileşmede geç kalmış Rusya ve İtalya'da, sanayi ve teknolojiye duyulan heyecanın bir ifade biçimi olarak konstrüktivizm ve fütürizmin ortaya çıkması gibi Yeni Mimari'nin

[151] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 171-172
[152] Behçet ve Bedrettin, *a.g.m.*,, s. 175

Türkiye'de heyecanla karşılanması ve uygulanması, modernizmin sınaî kaynaklarına ve teknolojik ikonlarına hayran olması,[153] bu bağlamda henüz gerçekleşmemiş olsa da sanayi ülkesi olmaya adanmış güçlü bir iradenin görsel-bilimsel yansıması olarak algılanmalıdır.

Modern çağa ruhunu veren sanayi ve teknolojinin, kendisinden türediği modern ülkeleri yakalamak durumunda kalan hemen her ülkede olduğu gibi, Türkiye'de de mimarinin yeni inşa ilkelerine geçmek uygulamada ve eğitimde yabancı mimarlardan faydalanmayı gerektirdi. Bu tutumu destekleyici yönde ilk girişimlerden biri, 1927 yılında endüstriyi özendirici kararlar alan Teşvik-i Sanayi Yasası'yla yabancılara çalışma olanağının tanınmasıydı.[154] Bu yasaya dayanarak T. Jost, E. Egli ve Holzmeister ülkeye gelen ilk yabancı mimarlardı ve ilk modern örnekler de onların eserleriyle görülmeye başladı. 1927 yılında Theodor Jost'un tasarladığı Sıhhıye Vekâleti Binası (1927) Cumhuriyet'in modernist söylemle yapılmış ilk eseri olduğu kabul edilir[155]. Bunu Clemens Holzmeister'in Ankara'da inşa ettiği Milli Savunma Bakanlığı (1927), Orduevi (1929), Merkez Bankası (1931) ve Ernst Egli'nin Devlet Konservatuvarı (1927), Sayıştay (1928), Erkek Ticaret Okulu (1928), İsmet Paşa Kız Enstitüsü (1930) gibi yapılar izler.[156]



Resim 26-27: Sıhhıye Vekâleti (1927 Theodor Jost) (sol), Ankara Merkez Bankası (1931 Clemens Holzmeister) (sağ)

[153] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 128-131
[154] Metin Sözen, *a.g.e.,* s. 168
[155] Şevki Vanlı, *Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı-Eleştirel Bakış,* C. I, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara 2006, s. 151
[156] Şevki Vanlı, *a.g.e.,* s. 139-143

Aynı yıllarda Modern mimari sadece Ankara'da değil, bütün yurtta uygulamaya kondu. Devletin ulusal sınırlar içinde bütünleşme politikasının bir gereği olarak Osmanlı döneminde gelişim göstermiş İstanbul, İzmir, Bursa gibi kentlere nispeten gelişme gösteremeyen Anadolu kentlerinde kurumlaşma ihtiyacının karşılanması için kamu yapıları inşa edilmeye devam ediyordu. Yönetim yapılarının yanı sıra özellikle devletin ideolojik amaçlarını gerçekleştirmede öncü rol oynayan çeşitli derecede okullar ve halkevleri, postane, gar binaları, bankalar, hastaneler gibi hizmet yapıları ve yine modernleşmenin hem ekonomik yanını hem ideolojik yanını oluşturan sanayi yapıları modern üsluba göre inşa edildi. Ama modernizmin kanonik yapıları bütün ülkeye örnek teşkil eden modern bir başkent inşa etmek üzere Ankara'da toplandı. 1920'lerin Milli Mimari üslubunu sürdüren yapılar, o dönem şehrin kuzey kesiminde toplanırken, 1930'ların modern üslubu kimliğini kentin güney kısmını oluşturan Yeni Şehir'e verdi. Yeni Şehir'i Ulus'a bağlayan Atatürk Bulvarı'nın kuzey ucundan güneye doğru gittikçe, milli mimarinin kubbeleriyle, sivri kemerleriyle, çini bezemeleriyle biçimlenen Osmanlı estetiği yerini bariz bir şekilde modernist estetiğe bırakmaya başlar.

1930'lu yıllar boyunca kentleri Avrupa modernizmine uygun inşa etmek için getirilen yabancı mimarlar aynı zamanda yerli mimarlar yetiştirmek üzere eğitim faaliyetlerini de üstlendiler. Eğitim ortamındaki kurumsal değişiklikler 1926 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adının Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilip radikal başlangıcın dönüşümü olarak akademi müdürlüğüne Namık İsmail'in atanmasıyla başlamıştı. Giulio Mongeri'nin 1928, Vedat Bey'in 1930'da istifalarından sonra Ernst Egli mimarlık bölüm başkanlığına atandı ve 1936'ya kadar bu görevi sürdürdü. 1936 yılında Ernst Egli'nin istifasından sonra yerine getirilmek üzere ünlü Alman mimar Hans Poelzig ile anlaşma yapıldı. Ancak Hans Poelzig aynı yıl akademide çalışma fırsatı bulamadan gittiği ülkesinde ölmesi üzerine 1936 yılında akademinin mimarlık bölüm başkanlığına modernizmin tanınmış şahsiyetlerinden Bruno Taut getirildi.[157]

Ernst Egli ve Bruno Taut'un yanı sıra Thedor Jost, E. Clemens Holzmeister, Martin Elsaesser, Robert Örley, Paolo Vietti-Violi gibi çalışmalarıyla öne çıkan

[157] Metin Sözen, *a.g.e.,* s. 169-170

mimarlar Türkiye'ye davet edildi. Bu yabancı mimarlar dünya bir diğer büyük savaşa yaklaşırken, sadece mimari alanda değil bütün yüksek öğretim ve mesleki uzmanlık alanlarında da Kemalist Türkiye'nin gerçek "mimarları" oldular. 1933'ten sonra aralarında kırk kadar mimar ve planlamacının bulunduğu iki yüzden fazla Alman, Avusturyalı ve İsviçreli profesör, Türkiye'de öğretmen, idareci ve danışman olarak çalışıp Ankara ve İstanbul'daki önemli üniversite bölümlerinin kurulmasında ya da iyileştirilmesinde kilit roller oynadılar.[158]

Eğitim ortamındaki değişiklikler, yansımasını, müfredatın yeniden düzenlenerek klasik beaux-arts modeli yerine Avrupa modernizminin rasyonalist ve işlevselci ilkelerinin getirilmesiyle buldu. Söz konusu ilkeler bu sıralarda Ankara'nın modern bir başkent olarak inşa edilişinde uygulamaya konuyordu. Egli'nin stüdyo asistanı, Almanya'da eğitim görmüş, bu sayede de Avrupa'daki gelişmelere aşina olan Arif Hikmet Holtaylı'ydı. Dönemin 1928 mezunlarından olan Sedat Hakkı Eldem ve Seyfettin Arkan da yine 1930'ların başlarında asistanlığa alındılar; bu mimarlar kısa bir süre sonra modern Türk mimarisinin önde gelen isimleri olacaklardı.[159]

Seyfettin Arkan, Sedat Hakkı Eldem, Arif Hikmet Holtaylı, Zeki Sayar, Burhan Arif, Şevki Balmumcu, Bekir İhsan Ünal, Abidin Mortaş, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Hüsnü Tamer, A. Sabri Oran, Adil Denktaş, Osmanlı canlandırmacığını kesin olarak terk eden ilk kuşak mimarlardı.[160] 1930'ların modernist profesyonel söylemini yazı ve eserleriyle büyük ölçüde bu kuşak belirlemiştir. Zeki Sayar ve Abidin Mortaş, yayımına 1931'de başlayan mesleki dergi Mimar'ın kurucu editörlerinden olmuşlardır. Şehirci mimar Burhan Arif Avrupa'daki modernist şehirciliğin yeni teori ve örnekleri hakkında birçok yazı yazmıştır. Seyfi Arkan ve Şevki Balmumcu 1930'ların en kanonik binalarından bazılarını, estetik ve teknik nitelikleri açısından Avrupalı çağdaşlarıyla kıyaslanabilecek olan binalar tasarlamışlardır. Sedat Hakkı Eldem ününü modernizmde milli ifade arayışına öncülük yaparak kazanacaktı. Bu genç mimarlar bir grup oluşturup 1928'de

[158] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 86
[159] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 175
[160] Şevki Vanlı, *a.g.e.,* s. 153

İstanbul'da kurulan Güzel Sanatlar Birliğinde, mimarın yeni profesyonel kimliğini tanımlamaya ve gerekçelendirmeye başlamak ve yeni Türkiye'ye uygun ifadenin Yeni Mimari olduğunu savunmak amacıyla bir araya gelmişlerdi.[161]

Yeni Mimari'nin inşa ve tasarım ilkelerine göre ortaya çıkan sonuç, süslemeden arınmış yalınlık, işlevsellik - biçim uyumu ve iskelet sisteminin getirdiği olanaklar olarak milli mimarlık tutumundan tümüyle farklı bir anlatım sergiler. Simetrik cephe düzenlemesiyle ön plana çıkan milli mimarlık üslubu yerini işlevsellik anlayışına uygun, plandan hareket eden bir gelişmeye bırakır.



Resim 28: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi (1937-1939 Bruno Taut)

Ancak, her ne kadar sınaî kaynaklardan elde edilen yeni malzeme ve bunlara bağlı statik değerlerle örtüşen yeni inşa teknikleri, sanayileşmiş ya da sanayileşme yoluna girmiş her ülkede aynı nesnel ölçütleri kullanılıyorsa da estetik ile formun işlevselliği arasında her zaman bir belirlenmemişlik payı bulunuyordu. Estetizmi tayin eden bilimdışı etkenlerin önemli bir yeri vardı. Bu bağlamda tasarıma süreklilik ve dinamizm kavramı getiren dışavurumcu mimarlardan Eric Mendelsohn'un özellikle Almanya'daki büyük mağaza binalarındaki dairesel köşe dönüşleri, hatların sürekliliği ve uzun yatay şerit pencereler, iki dünya savaşı

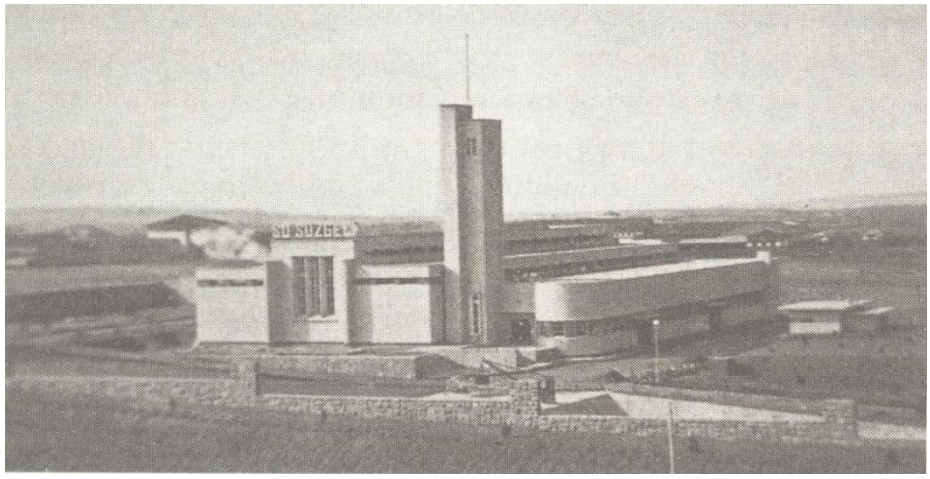
[161] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 176

arasında mimarlık ve endüstri tasarımında en çok yinelenen biçimler olmuştu.[162] 1930'larda genel mimari kültürde geçerli olan bu estetik repertuvar, Türk mimarların eserlerini de biçimlendiren en yaygın kompozisyonu oluşturuyordu.

Bunların en dolaysızca fark edileni, uzun yatay bir bloğu, belirgin bir dikey öğeyle, bir saat kulesi ya da bacayla birleştiren kompozisyondu. Yatay bloğun bir ya da her iki ucunu yuvarlaklaştırmak da, belki bir gemi ya da transatlantiğe uzak anıştırmalarda bulunarak, binanın algılanan modernliğini arttıran ek bir özellikti. 1930'larda Ankara'da yapılmış üç önemli bina bu estetiğin en saf ifadesini sunar. Bunlar, Sergi Evi (1933), Çubuk Barajı'nın Filtre İstasyonu (1936) ve yeni garın lokanta-gazinosuydu (1937). Son derece farklı işlevleri olan bu üç bina, onların ikonografik açıdan belirgin bir biçimde "cumhuriyet" binası kılan ortak bir estetik dili paylaşıyordu. Bu formlar eğer özellikle de gemilere, fabrika bacalarına ve sade makine formlarına anıştırmada bulunarak cumhuriyet ideolojisinin pek sevdiği ilerleme, modernlik ve sanayi gibi yan anlamlara sahip olmasalardı, bu kadar başarılı bir biçimde ithal edilip tedavüle sokulamazlardı. Mimarların kafalarında hangi özgül fikir ve imgeler olursa olsun, bu binalar işlevsel gereklerine verilen basit tepkiler olmayı aşan zengin göndermeleri ve çağrışımları cisimleştiriyordu.[163]

[162] İnci Aslanoğlu, *a.g.e.,* s. 65
[163] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 201-202







Resim 29-30-31: Yuvarlatılmış yatay blokları dikey bir öğeyle, saat kulesi ya da bacayla birleştiren kompozisyonlar. Üst: Ankara Sergi Evi (1933, Şevki Balmumcu), Orta: Çubuk Barajı Filtre İstasyonu (1935 Hoctief Şirketi), Alt: Ankara Garı Lokanta Gazinosu (1935 Şekip Akalın)

Bu dönem cumhuriyet mimarlığında dikkate değer bir başka biçimsel dil Viyana Kübik Mimarisi olarak adlandırılan ve dörtgen kütleleriyle derinlik kazanan tasarımlardı. Ne var ki, bu tarz binaların Avrupa modernizminin estetik kanonlarıyla güçlü bağlar kurdukları pek söylenemez. Avrupa modernizminde rasyonelleşme her şeyden önce, arazi, malzeme ve iklim şartlarını hesaba katmayı gerektiriyordu. Bununla birlikte maliyet, bakım kolaylığı ve hijyen gibi etkenler göz önünde bulundurularak tartışılıyor ve tıpkı Walter Gropius'un işaret ettiği gibi yeni mimari duvarlarını, temiz havanın tamamını, gün ışığı ve güneş şualarını alabilmek için perdeler gibi açıyordu.[164] Oysa Clemens Holzmeister ve Ernst Egli'nin tasarım anlayışını takip eden bu kübik yapılarda, Avrupa modernizminin savunduğu serbest planlar, camla kaplı geniş açıklıklı serbest cepheler ve mekânsal akışlar görülmüyordu. Bunlar daha çok klasik biçimde tasarlanmış, simetrik, sade cepheleri olan kübik hacimlerle derinlik kazanmaktaydı. Avrupa'da ince bir estetiği ortaya çıkaran ve farklı yorumlarla uygulanan geniş cam yüzeyler, Türkiye'de taş ya da tuğlayla kapatılıyor, statik ölçülere bağlı olarak küçük açıklıklı pencereler diziler halinde yerleştirilerek ağır görünümlü cepheleri hafifletmeye çalışan, Türkiye sanayisine özgü farklı bir estetik yaratılıyordu.



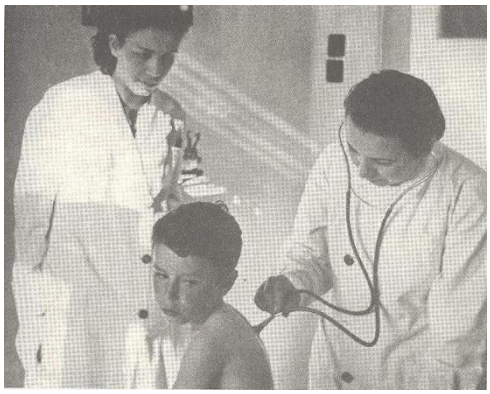
Resim 32: İsmet Paşa Kız Enstitüsü (1928-1930 Ernst Egli)

[164] Walter Gropius, *a.g.e.,* s. 26

Bu dönem kamu yapılarının önemli bir kısmı yabancı mimarlar tarafından inşa edildi. Türk mimarlar yabancı hocalarının pedagojik haklarına büyük bir saygı duymakla birlikte kamu yapıları için açılan proje yarışmalarında hocalarıyla yarışmak durumunda kalıyordu. Projeler büyük ölçüde yabancılara verilince yerli mimarlar çalışma alanı olarak konut mimarisine yöneldiler. 1940'lara kadar olan dönem, yerli mimarlarca inşa edilen ve tıpkı kamu yapılarında olduğu gibi gelenekselden ayrılan dikkate değer modern yapılara tanıklık etti.

Batı'da konut mimarisinin biçim değişmesi, aynı üretim merkezine bağlı olarak çalışan geniş aile tipinin iş bölümü ve uzmanlaşma sonucu parçalanarak çekirdek aile tipini ortaya çıkaran sanayileşmenin toplumsal kültürü dönüştürmesine bağlıydı. Batı'da başlayan çekirdek aile kültürü ve buna bağlı olarak biçimlenen konut mimarisiyle Türk toplumunun tanışması Cumhuriyetle başlayan bir olgu değildi. Tanzimat'tan itibaren alafranga yaşama ilgi duyan eğitimli Osmanlı aydınları, bürokrat ve subayların giyim kuşamı, evleri, ev içi donanımı ve yaşam tarzları Türk modernleşmesinde Batı'ya dönük önemli bir kültürel temayı oluşturuyordu.

Böyle olmakla birlikte Osmanlı'da görülen kültürel dönüşüm, beğeniler, alışkanlıklarla ya da Batı'ya duyulan hayranlıkla 'öyle olması gerektiği için öyle olan' bireysel tercihlerin bir ürünüydü. Cumhuriyet döneminde belirgin bir biçimde görülen fark, Avrupaî aile kültürünü bireysel tercihleri aşan bir duyarlıkla, Kemalist Cumhuriyet'in modernleşme ideolojisinin gereği bu yaşam tarzına halkı özbilinçli olarak teşvik etmesi, bunları yasalarla güvence altına almasıydı. 1926 yılında kabul edilen İsviçre Medeni Kanunu, çok eşliliği kaldırıyor, evlenme yaşına sınırlar koyuyor ve kadınlara da erkeklerin sahip oldukları hakları veriyordu. Bu hukuk reformu cumhuriyet'in kadına verdiği özel bir öneme işaret ediyordu ki, yasalarla sağlanan meşruiyete dayalı olarak kadınların kamusal alanda kendilerini göstermesine, toplumsal yaşama aktif biçimde katılmalarına ve mesleki kimlik edinmelerinden siyasette söz sahibi olmalarına kadar her alanda kadınların rol almalarına zemin hazırlıyordu.





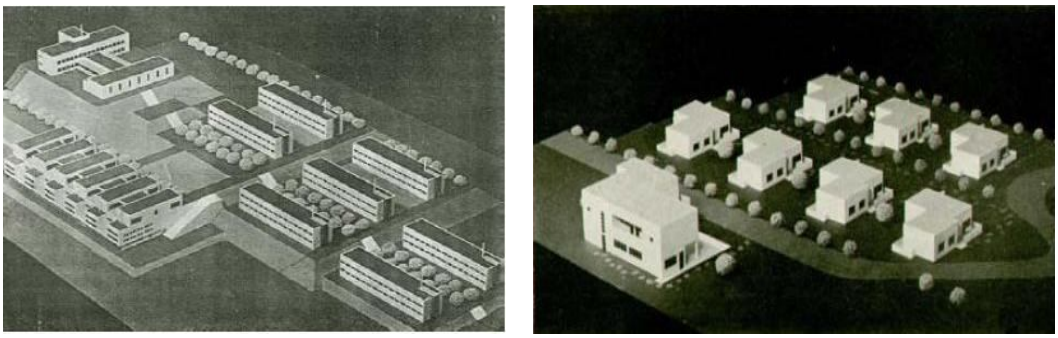
Resim 33: Farklı mesleklerden Cumhuriyet kadınları. La Turquie Kemaliste'in Şubat 1939 sayısından.

Medeni Kanun, Batı'da sanayileşmenin doğal bir seyri olarak ortaya çıkan çekirdek aile kültürünü olumlayan ve muasır medeniyet hedefinin gerçekleşmesinde aile hayatını ve özel alanı da içeren sosyal devrimlerden biriydi. Böylelikle -özellikle yeni yetişecek nesiller için- kadınlar ve erkekler aynı koşullarda bilimsel eğitimden geçecek, meslek hayatına birlikte atılacak ve tahsilli bir baba ile annenin yetiştireceği sağlıklı çocuklardan oluşan küçük çekirdek aile modern bir sanayi toplumunu kendi içinden türetilen bir düzeyde ortaya çıkaracaktı.

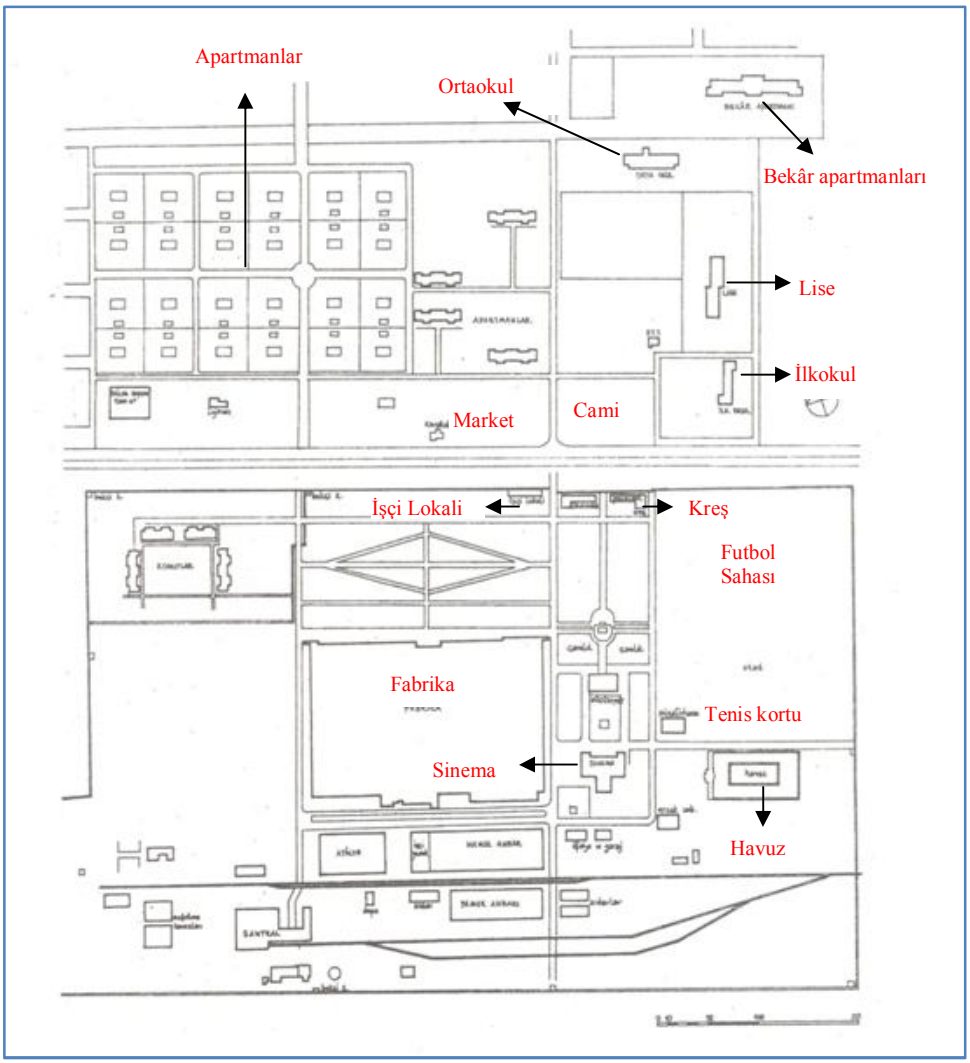
Bunun en dolaysız ifadesi devletin kurduğu fabrika tesisleriydi. Özellikle Cumhuriyet'in sanayileşme ideallerinin en önemli simgeleri düzeyine çıkan Sümerbank fabrikaları ve diğer işletmeler bütün ülke sanayileşmesi için öngörülen idealin birer prototipi niteliğindeydi. Ana fabrika binasının yanında kurulan diğer yapılarda işçi ve memurlar mesleki eğitimden geçiriliyor, çocukların daha iyi yetişmesi için kreş ve anaokulları kuruluyor ve bütün halkın katılımına açık tutulan sinema-tiyatro salonları, konser salonları, yüzme havuzları, alışveriş merkezleri, voleybol-tenis alanları ve futbol sahalarıyla yeni bir yaşam tarzının sosyal alanı inşa ediliyordu. Fabrika çalışanları için inşa edilen ve modern olarak tasarlanan konutlar da bu sanayileşme tahayyülünün ortaya çıkardığı yeni yaşam kültürünün her türlü ilericiliğini ve arzulanır özelliklerini ifade eden örnek temsilleri oluşturuyordu.

Şevket Süreyya Aydemir, "İkinci Adam" adlı kitabında devlet fabrikalarından şöyle bahseder: "*Devlet işletmelerinin her birinin bulundukları yerler, memleketin içinde ve uzak yerlerinde birer şehir halindedir. Parkları, lojmanları, eğitim müesseseleri, toplu yaşama ve spor hayatının bütün tesisleri, rahat*

ve konforlu hayat düzeni ile eşleri demokratik memleketlerde dahi pek görülmeyen uygar tesislerdir."[165]



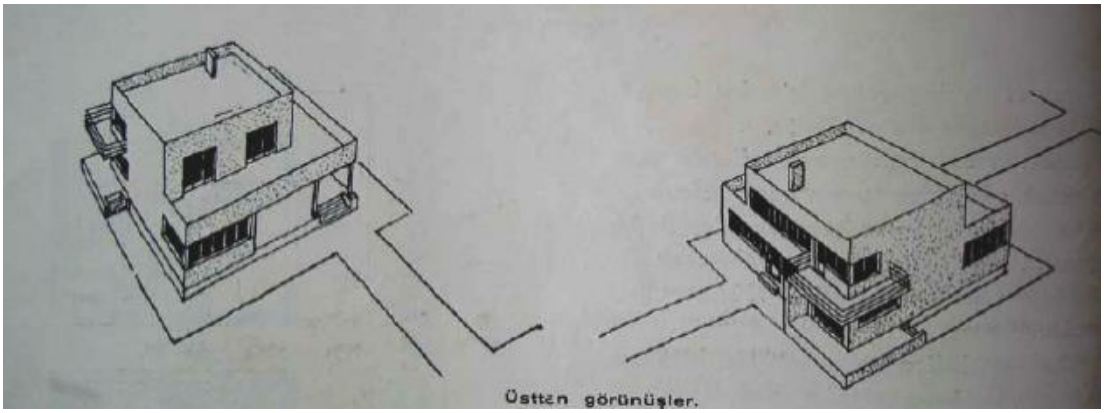
Resim 34-35: Zonguldak Kozlu Kömür-İşçi Evleri Yerleşkesi Maket Fotoğrafları



Resim 36: Sümerbank Kayseri Pamuklu Sanayi Fabrikası Yerleşme Planı

[165] Şevket Süreyya Aydemir, *İkinci Adam,* C. I, Remzi Kitabevi, İstanbul 1966, s. 438

Bunun gibi erken cumhuriyet dönemiyle özdeşleşen ve sanayileşmenin en önemli unsurlarından birini temsil eden demiryolları kurumunun çalışan personeli için yaptırdığı konutlar da özellikle sanayileşmeye yeni başlayan ikincil kentlerde bu ilerici işlevi üstlenen en uygun modernist tasarımı izliyordu. Bu ikincil durumdaki taşra kentlerinde demiryolu personeli için gar binasının etrafında modern konutlar inşa ediliyor ve akabinde kentin yeni yükselen kesimi, memurlar, bürokratlar ya da sanayileşmeye bağlı olarak ekonomisi gelişen meslek sahipleri, genellikle istasyon çevresine yöneliyor ve modern konutlardan oluşan "istasyon mahalleleri" türüyordu.[166]



Resim 37: Demiryolu Lojmanlarından memur evi çizimleri

Önemli kamu ihalelerini devletin Avrupalı mimarlara vermesiyle Türk mimarlar konut mimarisini asıl alanı olarak sahiplendi. Tek ya da iki katlı müstakil evler ve apartman şeklinde başlıca iki türe ayrılan konut mimarisi batıda örneklerden hiç de geri kalmayan düzeydeydiler. Aile için düşünülen ve genellikle bodrum üzerine iki katlı, bahçe içinde tek ev tipi konut yapılarının giriş katlarında salon, mutfak; üst katlarında yatak odaları ve banyo yerleştirilmişti. Seyfi Arkan'ın Ankara Çankaya sırtlarında yaptığı villaları, iç mekânda değişik işlevlerin seviye farklarıyla belirtildiği konuk odaları, oturma odası, sigara odası, dikiş odası, havuzlu oda, kış bahçesi ve hizmetçi bölmeleriyle üst katmanın gereksinmelerini karşılayacak lüks bir biçimde tasarlanmışlardı.[167]

[166] Zafer Toprak, "Cumhuriyet, Demiryolu ve Laiklik Bir Modernite Metaforu", Toplumsal Tarih, S. 168, 2007, s. 26-31
[167] İnci Aslanoğlu, *a.g.e.,* s. 81



Resim 38: Çankaya'da Hariciye Köşkü, (1935 Seyfi Arkan)

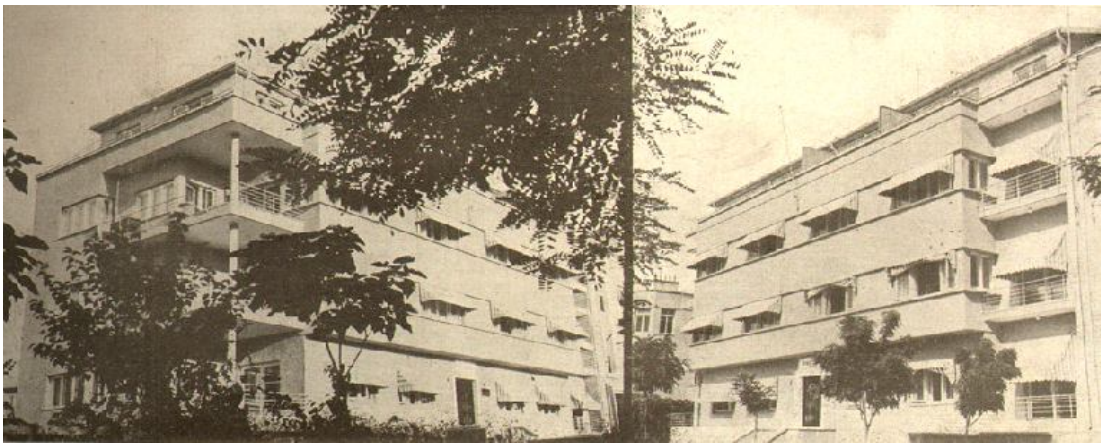




Resim 39: Hariciye Köşkü'nün içten görünümü. Büro, fümuar (sigara)-yemek salonu

Apartmanlar kentlere göre farklı özellikler gösterebiliyordu. Daha çok memur kesimi için kiralandıkları için Ankara apartmanları mütevazı planlıydı. Bulvar'ın iki yanındaki blok apartmanlar, bodrum üzerine üç kat ve geriye çekilmiş çatı katından oluşmuşlardı. Bazılarının alt katları pastane veya dükkân olarak düşünülmüştü. Her katta ikişer daire ve her dairede genellikle büyük olmayan üç oda ve bir salon bulunmaktaydı. Bulvar'ın şekillenmeye başlamasıyla Ankara'nın önde gelen Sönmez, Kınacı, Ercan, Tuna, Küflü gibi zengin ailelerinin yaptırdığı apartmanlarsa beş odalarıyla diğerlerine göre daha lüks apartmanlardı. İstanbul'da apartmanlaşma ise toplumun yeni gelişen tüccar, sanayici ve müteahhit kesimine dönüktü. Bunlar yıllardır Batılılaşmanın etkilerinin görüldüğü kozmopolit bölgeler olan Nişantaşı, Teşvikiye, Maçka, Ayazpaşa ve yeni düzenlenmiş olan Taksim alanı üzerinde yer almışlardı. Alanları daha büyük olan İstanbul apartmanları arasında 180

m^2, hatta daha geniş; örneğin üç salonu, ayrı hizmetçi dairesi olan dubleks daireli apartmanlar yapılmıştı.[168]



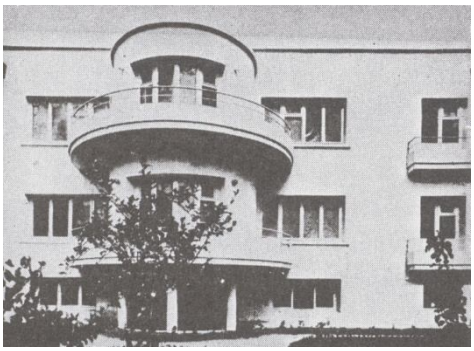
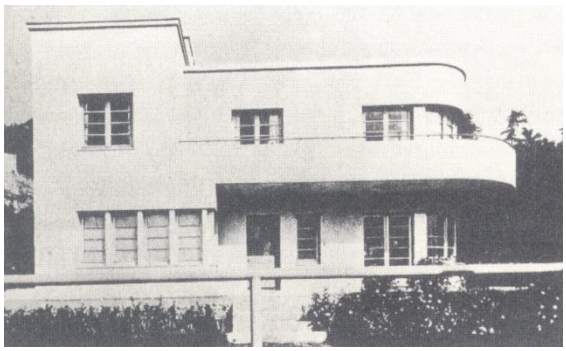
Resim 40: Ankara Kınacı Apartmanından görünümler. (1937 Bekir İhsan)



Resim 41: İstanbul Taksim'de bulunan Ceylan Apartmanın görünümler. (1933 Sedat Hakkı Eldem)

Seyfi Arkan, Bekir İhsan Ünal, Semih Rüstem, Abidin Mortaş, Sedat Hakkı Eldem konut mimarisinde tasarımlarıyla öne çıkan mimarlardı. Büyük ölçüde yerli mimarlarca tasarlanan konut yapılarının estetik söylemi, kamu yapılarında görülen biçimsel dağarcığın dönemin yaygın bir mimari kültürü olduğuna işaret eder. Konut mimarisi de düz çatılar, dairesel pencereler, geniş teraslar, konsollar ve yuvarlatılmış köşeler gibi modern form ve özelliklerin en çok görünürlük kazandığı alandı. 1930'ların yuvarlak köşeye dayalı "akışkanlık" estetiğine sahip apartmanlar erken cumhuriyet döneminin alâmetifarikası haline gelmişti.

[168] İnci Aslanoğlu, *a.g.e.,* s. 80-82

Resim 42-43: İstanbul Erenköy'de bir ev (1936 Abidin Mortaş) (sol), Bebek'te bir villa (1937 Erip Erbilen)




Resim 44-45: İstanbul Gümüşsuyu'da Tüten Apartmanı (1936 Adil Denktaş) (sol); Taksim'de Ayhan Apartmanı (1941 Seyfi Arkan) (sağ)

Konut mimarisinde özellikle cumhuriyetin idealizmiyle gelişme aşamasına giren iç mimari, bu modernliğin ayrılmaz bir parçasıydı. Mimari, insanların sadece kamu mekânında değil, en mahrem aile alanında da modernliğin taşıyıcısıydı. Mimar Behçet Ünsal, Ankara Radyosundaki halka modern konutu tanıttığı konuşmasında iyi tasarlanmış mesken ihtiyacını sanayi toplumunun bir meselesi olarak tasvir ederek mimarın rolüne işaret etmişti:

"*Makine asrımızın görüş ve telakki tarzlarının ve yaşama şartlarının eskisine göre değişmiş ve farklı olmasıyladır ki bizim geniş sofaları olan zengin ve büyük ahşap evleri kullanmak artık ağır gelmektedir. ...Bu modern mimarlığın vasfı,*

insanların otomatik ve mekanik asrımız hayatının sinirlerimizi yoran ve ruhlarımızı bozan günlük meşguliyetlerimizden sonra hakiki konfor ve estetik ile bizleri dinlendirebilmesi, tatmin etmesi hatta tedavi edebilecek şekilleri haiz olmasıdır."[169]

Aynı konuşmasında Behçet Ünsal, ev eşyalarının da konutun modernliğine uyumlu olması gerektiğinden bahseder ve bütüncül bir tasarımı mimarın sorumlulukları arasına dâhil eder:

"*Oh, burası işte tam bir güzellik ve saadet yuvasıdır. ...Fakat şu çarşıdaki vitrinden seçerek aldığınız mobilya ve eşyalar doğrusu bu enteriyöre bu dekorasyona uymaz. Bu güzelim enteriyyörü, renkleri nispetlerini bozmayacak şöyle rahat oturulur güzel eşyalarla süslemelisiniz. Yoksa uygunsuz düşebiliyor. Hattâ bu güzellikleri bozabiliyor da. Eşyanın, mobilyanın konforu da, formu da bu yuvanın bu yapının konfor ve form duygularına uyması lâzımdır. Bunların da mimar elinden çıkmış olması lâzımdır.*"[170]

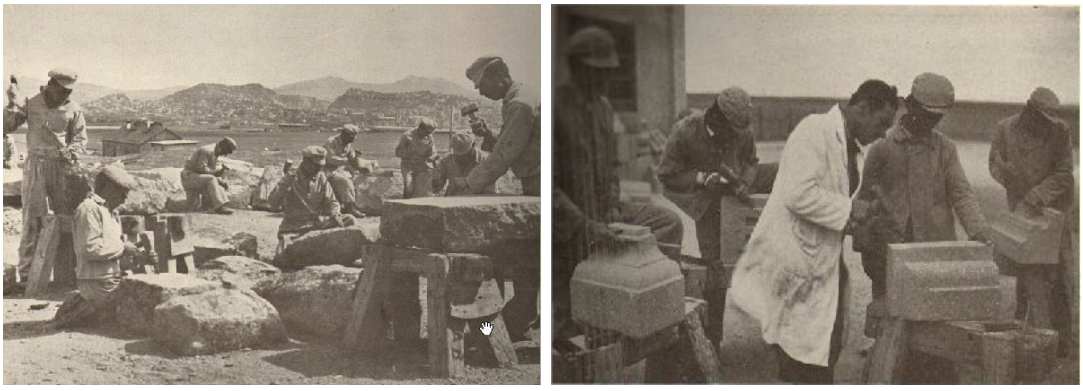
Ne var ki, modern konutlar bu yıllarda büyük ölçüde üst gelir grubuna sahip bürokratlar, kimyager, doktor, mühendis, mimar gibi gelir seviyesi iyi durumda olan meslek sahipleri, tüccar ve sanayicilerin kullanıma girebilmişti. Şehirci-mimar Martin Wagner'in yeni binaların şehir halkının %80'i için değil, müreffeh yaşayan %6'sının kullanımında olduğu tespiti modern konut mimarisinin yaygınlığına açıklık kazandırmaktadır.[171]

Bu durum büyük ölçüde Türkiye'de mimarinin henüz sanayi temelinin olmayışına bağlıydı. İlk sanayi planı 1933 yılında kabul edilmiş ve fabrikalaşma başlamıştı, ama yoksul bir ülke için her alanda sanayileşme zorunluluğu inşaat sektörüne de sınırlı bir payı mümkün kılabildi. 1923 yılında 20,143 ton olan çimento üretiminin 1938 yılında 282,000 tona (*Ek 1.4. Tablo 4*) çıkmasına karşın adeta yeniden imar edilmeyi bekleyen ülke için fazlasıyla yetersizdi. Nitekim Mimar Zeki Sayar 1934 yılında Mimar dergisinde kaleme aldığı yazısında ülkede sadece 6 çimento fabrikasının bulunduğuna işaret ederek, fiyatlardaki yüksek bedellerle

[169] Behçet Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", *Arkitekt,* S. 3-4, 1939, s. 60
[170] A.g.m., s. 61, not: B. Ünsal'ın radyoda yaptığı bu konuşma sonra Arkitekt'te yayınlanmıştır.
[171] İnci Aslanoğlu, *a.g.e.,* s. 80

çimentonun Türkiye'de bir lüks olduğunu yazar.[172] 1937 yılına kadar demir ve çelik ise hiç üretilememişti. Yerli inşaat sanayisinin çok yoksul durumda kalması, çimento, demir ve çelik gibi temel malzemelerle, ksilolit, künk, fayans, kiremit, mermer gibi yardımcı malzemelerin önemli ölçüde ithal yoluyla karşılanmasına yol açtı.[173]

İnşaatların başlıca malzemelerinin ithal edilmesinin yanı sıra mesleki eğitimden geçmiş işçi bulmak da hayli güçtü. 1932'de işçi durumunu düzeltmeye yönelik Ankara'da "Amele Mektebi" kuruldu. İlkokuldan sonra alınan bu öğrenciler geleneksel zanaatların dört ana dalında dört yıl eğitim görüyordu: duvarcılık, sıvacılık, marangozluk ve taş kesiciliği. Bu okulda eğitim alan inşaat ustaları aralarında Bruno Taut'un Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin de bulunduğu 1930'lar sonlarının önemli kamu binalarının inşaatında istihdam edildi. Ne var ki, okul sonuçta artan talebi karşılamaya yeterli değildi ve malzeme ve işçilik konusunda yapı sürecinin rasyonel olarak organize edilmesi işi Türkiye'de 1950'lere kadar büyük ölçüde gerçekleştirilemedi.[174]



Resim 46: Ankara Amele Usta Mektebinde Eğitim (1938)

Türkiye'de modern mimarinin yaygınlığı ve estetik söylemi, başlı başına, inşaat sanayisinin sınırlarının tanığıdır. Bir yandan bu sanayinin yoksulluğu özellikle sivil konutların belli başlı şehirlerde ve üst gelir grubunun tasarrufunda kalarak geniş halk kitlelerine yayılma olanağı bulamazken, diğer taraftan modern binaların çoğu kısıtlı sanayi malzemelerinden dolayı estetik olarak Avrupalı muadillerine kıyasla daha yoksun bir görünüm sunar. Modern binaların çoğunda, betonarme kullanımı

[172] Zeki Sayar, "Türkiye'de Çimento Bir Lükstür", *Mimar,* S. 5, (1934), s. 155-156
[173] İnci Aslanoğlu, *a.g.e.,* s. 95-98
[174] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 208-209

strüktür, döşeme plakaları ve konsolla sınırlıydı, aralarda tuğla, bazen de taş duvarlar bulunuyordu. Açıklıklar küçük, ahşap kapı ve pencere çerçeveleri hantal ve kalın, genel biçimsel ifade de ağırdı. Düz çatılar teknik açıdan sorun çıkarıyordu ve çoğu örnekte üzerleri sonradan eğimli kiremit çatıyla örtülüyordu. Modern hareketin kanonik estetiği –büyük cam duvarlar, uzun yatay pencereler, inşaatları daha hafif ve saydam serbest planlar- mevcut malzeme ve işçilikle hemen hemen imkânsızdı. 1930'larda Türkiye'deki binaların modern formları ne Avrupa modernizminin uzantılarıyla örtüşüyor, ne de sanayi çağının bu formları belirlediği varsayılan yeni malzeme ve inşa tekniklerinin mantıksal sonuçlarıydı. Türkiye'deki modern mimari Avrupa gerçekleşen sınaî, ekonomik ve kurumsal dönüşümleri yaşamadan ithal edilmiş bir modernliğin temsilleriydi. Dolayısıyla I. Ulusal Mimari akımından tümüyle farklı bir işlevselliğe ya da görünüme hitap etse de yerel inşaat kısıtlamalarını da cisimleştiriyordu.[175]

[175] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 211

3.3.2. Resimde Kübist ve Konstrüktivist Eğilimler

Yirminci yüzyılın başlarında avangart sanatların ilham aldığı kübizmin farklı bakış açılarıyla üst üste bindirilmiş biçimsel öğeleri, İtalya'da Bergsonizm'in "elan vital" (yaşam atılımı) öğretisini yansıtan fütürizmin, hız estetiği, dinamik yapı ve akışkanlık önermelerinin temsiline dönüşmüştü. İtalya'da fütürizm ve Rusya'da konstrüktivizm, Amerika ve Batı Avrupa karşısında geri kalınmış teknoloji ve sanayileşmenin aynı düzeye ulaşılması istenen ama henüz gerçekleşmemiş potansiyel bir geleceğin simgeleri olarak ortaya çıktı. En dikkat çeken yan, sanatçıların teknoloji ve sanayi uygarlığına, toplumu dönüştürmenin ve geleneksel sanat tanımlarını ortadan kaldırmayı sağlayacak bir güç yüklemiş olmalarıydı. Sanatı modernleşme, endüstrileşme ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zeminin parçası olarak gören bu sanatçılar için, akademik kurallar, alışılagelmiş malzeme ve yöntemlerle yapılan sanat çalışmaları eski düzenin geçkin bir ifadesiydi.[176]

İmparatorluk sonrası Türkiye'deki maddi koşulların yoksulluğu ve Türk aydınlarının 1920'lerde ve 1930'larda modern teknolojiye bakışlarındaki hayranlık, İtalyanlarla Rusların daha önceki deneyimiyle kıyaslanabilir. Daha da önemlisi, bu üç ülkede de I. Dünya Savaşı sonrasında "devrimci" ideolojilerin (Kemalizm, faşizm ve sosyalizmin) yükselişi, teknolojinin estetikleştirilmesi yoluyla geçmişten radikal bir biçimde kopmaya müsait bir zemin hazırlamıştı. Nitekim fütürizm ve konstrüktivizm deneyimlerine dönüp bakıldığında, Türkiye'de de benzer bir modernist avangart aramak ayartıcı bir fikir olabilir. Modernliğin teknolojik ve sınai ikonlarının idealleştirilmesi, cumhuriyet kültüründe avangart tema mecazlara sık sık rastlanması, bu beklentiyi kesinlikle güçlendirmektedir. Gerçekten de, Kemalist inkılâbın devrimci ikliminde sanatçı ve aydınların teknolojiye, sanayiye ve makine çağına yaptıkları atıflarda çoğunlukla modernist avangardın estetik ve teorik öncüllerine başvuruluyordu. Örneğin şiirde, Nazım Hikmet, Vladimir Mayakovski tarzında makineye mersiyeler yazmış ve 1937'de "Güneşe Doğru" gibi çağrışım dolu bir adı olan senaryo bile yazmıştı.[177]

---

[176] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 65-70, 103-108; Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* 165
[177] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 165-166

1927 yılında, Hans Hoffman'ın etkisinde Almanya'dan dönen Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Andre Lhote ve Leger'in öğretisinden gelen Cemal Tollu ile Nurullah Berk Türk resmine konstrüktivizmin inşacılığını ve kübizmin biçim anlayışını getirmeye çalıştılar.[178]

Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Avrupa'da eğitim gören diğer ressamlar ile birleşerek 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurdu.[179] Grubun ortak bir çizgisi yoktu. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi ve Nurullah Berk, konstrüktivizmi kübizmi kararlı bir şekilde uygularken, Şeref Akdik ve Mahmut Cuda realist, Hale Asaf ve Muhittin Sebati romantik işler üretiyorlardı.[180] Gurubun yenilikçi yanı empresyonistlerden farklı palet kullanmaları, desen, form ve inşa kurallarını ön plana almalarıydı. Doğayı silindir ve koni formlarıyla yorumlamak, modülasyon yerine derinliği renk tuşlarıyla ile yaratmak, planları geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek sanatçıların paylaştığı yöntemlerdi.[181] Grup kısa sürede dağılmıştı, ancak Türk resmine getirdikleri yenilik 1940'lı yıllara kadar uygulanmaya devam etti. Bu gurubun sanat ilkelerini 1933'te kurulan d Grubu[182] devralmıştı.

Sezer Tansuğ'a göre d Gurubu'nun oluşumundaki ana etmen Batı'daki akımları izlemekten ziyade 1933 yılında gerçekleşen üniversite reformudur. Reformla birlikte Türkiye'ye davet edilen yabancı hocalarla varılmak istenen hedef, Batı'nın bilim ve teknolojisini yakından takip etmekti.[183]

Bilim ve teknolojide ilerlemek, bunu kendi malı gibi ülke içinde üretilebilir düzeye getirmek Kemalizm'in "muasır medeniyet" idealinin aslî öğelerinden biriydi ve pozitivist bir düşünceyle insanın dışında varolan ve bilimsel yöntemlerle

---

[178] İpek Duben, *a.g.e.,* s. 94

[179] Bu sanatçılar şunlardır: Cevat Dereli, Hale Asaf, Nurullah Berk, Mahmut Cuda, Zeki Faik İzer, Şeref Akdik, Refik Fazıl Epikman, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati ve heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu

[180] Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,* 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1983, s. 46

[181] İpek Duben, *a.g.e.,* s. 95

[182] D gurubu 1933 yılında Z. F. İzer, N. Berk, E. Naci, C. Tollu, A. Dino ve heykeltıraş Zütü Müridoğlu tarafından kuruldu. Daha sonra gruba T. Zaim, B. R. Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, E. Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, Sabri Berkel, F. Zeid ve Nusret Suman da katılmıştır.

[183] Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı,* s. 187

bilinebilecek nesnel gerçeklik alanını kuşatıyordu. Bu, dinsel dünya görüşünün egemen olduğu bir toplumda Atatürk'ün "hayatta en hakiki mürşit ilimdir" sözünün en özlü ifadesiydi.[184]

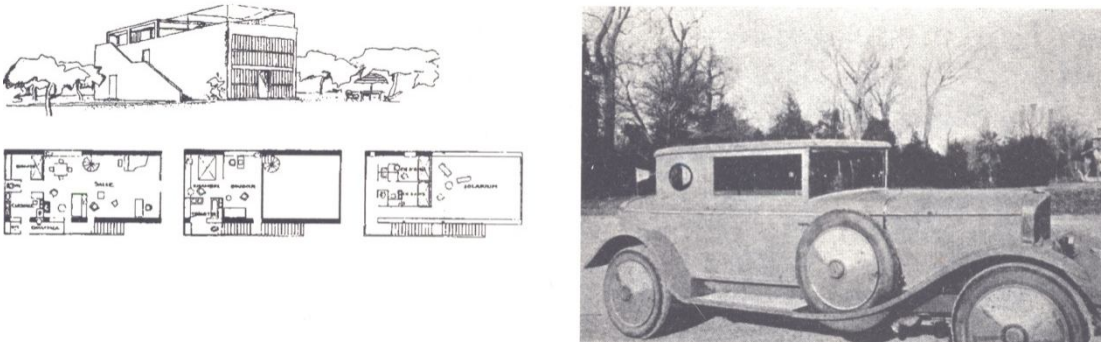
Gerçekten de d Grubu sanatçılarının varmak istedikleri asıl sonuç, resme, işin teknik yönüyle beraber bir fikir, entelekt ve ussallık katmak istemeleriydi. Bu bağlamda kübizm, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel gibi sanatçılar için entelektüel bir dinamiği oluşturuyordu. Nurullah Berk'e göre modern sanatın en belirgin niteliği öncelikle tabiatı ve 'mevzu'yu terk etmesiydi. Yani artık resimde betimleme, öykü, alegori dönemi sona ermişti ve bu bağlamda modern sanat düşünsel bir edim ve entelektüel bir manifestoydu. Bu entelektüelliğin bağlamı ise hendese, yani geometriydi.[185] Nurullah Berk "Modern Sanat" adlı kitabında sanat, hayat ve geometri arasında neredeyse bir özdeşlik kuruyor ve şöyle diyordu: *"İnsan nizam yapan hayvandır, onun için hendese ve riyaziyeyi icat eder. Riyaziyeyi ve hendeseyi doğuran ise hayattır. Hendesî şekiller hayatın kendisinin mücerret işaretleridir. ...Sanatın dili hendesenin dilidir; hendese ise ilmin şekillerde tecellisinden başka bir şey değildir."*[186]

Nurullah Berk'in geometri temelindeki soyut sanat ve kübizm tasavvuru katı bir ussallığın, rasyonalizmin ürünüdür. Bunun bir sonucu olarak geometrik estetiği makine çağıyla özdeşleştirir. Bu estetiğin ne Picasso- Braque kübizmiyle, ne de II. Dünya Savaşı sonrası soyut dalgayla bir ilgisi yoktur. İki savaş arasında yükselen Pürizmle, De Stijl (1917-1933) ve Bauhaus hareketleriyle (1919-1932) ve Rus Konstrüktivizmi ile ilişkilidir. Le Corbusier ve Ozenfant'ın 1920'lerde yayınladıkları Pürist Manifesto'daki sanat tanımı Nurullah Berk'inkinden farklı değildi: "sanat nizam verir, beşeri nizamın şaheseridir." Bu nizam klasizmden beri kare, üçgen ve çember -veya küp, piramit ve küre- gibi temel geometrik formlardan oluşur ve modern çağda sanayi ürünlerinde kendini gösterir.[187] Nitekim "*Bilim bize makineyi sundu. Makine bize sınırsız güç verdi. Biz ise artık doğa harikalarını yaratabiliriz"*

---

[184] Levent Köker, *a.g.e.,* s. 222-223
[185] Ali Artun, "Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı", http://www.aliartun.com/content/detail/14 (17.03.2011)
[186] Gös. yer.
[187] Gös. yer.

diyen Le Corbuiser ev tasarımında ilhamını bir otomobilden alıyor, uçağı, uçan ve fırtınalara dayanabilen bir ev olarak tanımlıyordu.[188]



Resim 46: Citrohan evlerinin (1920) tasarımında, Le Corbusier'nin fotoğrafını L'art decoratif'te yayımladığı (1925) Peugeot gibi dönemin bazı arabalarını biçimlendiren tasarımlardan gözle görülür bir biçimde esinlenmiştir.

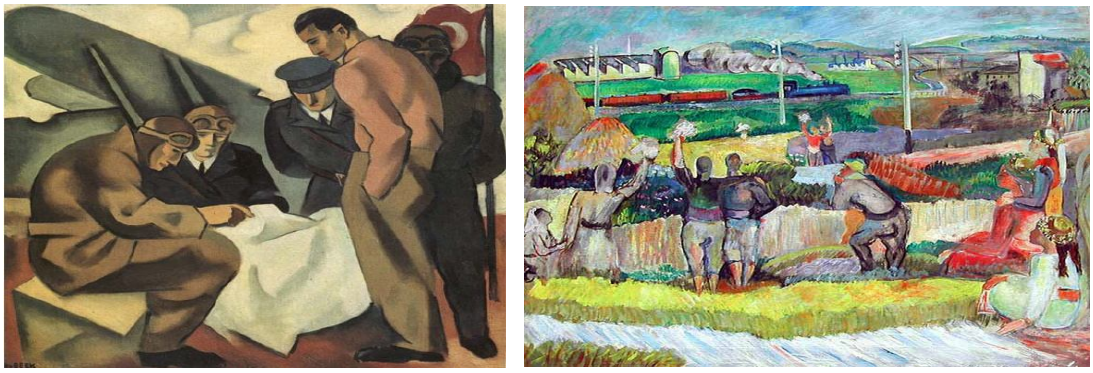
Dolayısıyla d Grubu ressamları, biçimleri belirgin bir şekilde konturlarla sınırlayan ve hacim değerlerini geometrik olarak yorumlayan seçimlere yöneldiler. Klasizme yakınlaşmaları doğa görüntüsünün temelindeki geometriyi ve mekân dengesini resmin önemli meseli yapmasındandı.[189] Nitekim sanatçılar, Holbein, Dürer, da Vinci gibi klasiklerin, modern sanat eğilimleriyle yakınlık teşkil ettiğine inanıyorlardı ve d Gurubu'nun ilk sergisi bu sanatçıların kopyalarıyla doluydu. Nurullah Berk'e göre d Grubu'nun reddettiği klasizm değil, akademizm, körü körüne tabiat taklitçiliği ve kopyacılığıydı. "*Genç ressamlar bir yandan gelenekçi formülleri istememek, bir yandan da klasizme bağlı bulunduklarını göstermekle çelişkiye düşmüş olmuyorlardı.*"[190]



Resim 48: "Hatay'da Portakal Bahçesi", Cemal Tollu

[188] J. A. Ramirez, *a.g.e.,* s. 138-139
[189] İpek Duben, *a.g.e.,* s. 96
[190] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 52

1930'lar boyunca kübizm ve konstrüktivizme bağlı kalmış sanatçıların getirmiş oldukları sanat anlayışı, doğal olarak cumhuriyetin ileri teknoloji ve sanayiye bağlı fütürizmiyle örtüşen bir niteliği vardı. Örneğin, Nurullah Berk'in 1933'te Ankara'da düzenlenen "İnkılap Sergisi"nde sergilenen "Havacılar" tablosunda, pilotları, pervaneleri, havacı kepleri ve gözlükleriyle oluşturulan ikonografi bütün fütürist unsurlara sahipti. Yine Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun köylülerin izlediği ve arka planda fabrika bacalarının tüttüğü trenin geçişini gösteren "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" tablosu cumhuriyetin ilerlemeye yönelik biçimsel bir ifadesiydi.



Resim 49-50: "Havacılar" (1933 Nurullah Berk) (sol); "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" (1935 Bedri Rahmi Eyüboğlu) (sağ)

Bunda, Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nin kendine özgü koşullarında sanat ile iktidar arasındaki ilişkinin mahiyeti belirleyiciydi. 1930'larda Türkiye modernizmi benimsemeye hazır olduğunda, Batı'da modernist avangardın eleştirel gücü çoktan azalmıştı. Bu yıllarda teknolojik egemenlik ve sınaî gelişme fikirleri, modern bir devletin gücünü, üretkenliğini ve etkinliğini muhafaza edebilmesini sağlayan zorunlu araç olarak, birçok ülkenin resmi ideolojisine dâhil edilmişti. İtalya'da 1930'lara yaklaşılırken fütürizmin sadece izi kalmıştı; Rusya'da devrim sonra konstrüktivist avangardın yerini toplumsal gerçekçilik aldı. Benzer şekilde Almanya'da da Bauhaus hareketi 1930'larda Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte birden bire sona erdi. Bu, kapitalizmde teknolojik yaratıcılığı tetiklemiş olan bireyciliğin özel teşebbüs ve kâr motifinden kurtarılarak teknolojik medeniyetin milli kültür kalıbına dökülmesi anlamına geliyordu. Bu durum Kemalist Türkiye'de de istisna sayılmazdı. Modern sanayi ve teknolojinin sanatçılar üzerindeki özgürleştirici etkisi, devlet

sponsorluğundaki ulusal kültürün bir parçası kılındı; yani sanatın bireysel deneylerden önce ve ötede toplumsal bir işlevi ve ideolojisi olması gerektiği fikri hâkimdi. Kübizm, konstrüktivizm ve fütürizm gibi avangart akımlara ilham veren modern bilim, teknoloji ve sanayi Kemalist Türkiye'de kendi başlarına estetik, şiirsel ve fantastik deneyimler olmaktan çok, daha geniş bir milli programın hedefleri, araçları ve aygıtları olarak idealize edildi.[191]

Ancak aynı yıllarda kübizm ve konstrüktivizm yoğun bir şekilde milliyetçi eleştirilerin hedefi haline gelmişti. Yoğunlaşma 1930'ların sonunda artmış olsa da aslında bu eleştiriler daha en başından beri sürdürülüyordu. Elif Naci, eski estetik, "resimde şiir arayan edebiyatçılar" tarafından üretiliyor ve "resme ait en küçük bir teknik bilgisi olmayan bu münekkit ordusuna imparatorluk devri ressamları da kalkan vazifesi görüyorlardı" diyerek bu duruma açıklık getirmişti.[192]

Eleştiriler, biçim dilinin Türk inkılâbına uygun olmadığı yönünde yoğunlaşıyordu. Örneğin Ali Sami Boyar, Türk inkılâbının beklediği sanatın modern sanat olmadığını vurgulayarak şöyle demişti: "*Sanat tarlamız ve sanat havamız saf ve bakirdir. Avrupa'da tefessuh etmiş bir sanatın inkılâp Türkiyesi'nde yeri yoktur. İnkılâp Türkiyesi yeni ve milli sanatını kendi duygusundan kendi ruhundan çıkaracaktır."*[193]

Sanatta millilik söylemi kübizmin geometrik biçim anlayışıyla minyatür resmi ve çeşitli tezyini sanatların soyut ve geometrik formlarıyla ilişkilendirilmeye kadar vardırıldı. Sonuçta kilimlerde, mihraplarda, hat ve süsleme sanatlarında zaten soyutlama ve geometri vardı. Bedri Rahmi, Sebahattin Eyüboğlu ve Suut Kemal Yetkin, Picasso, Leger, Matisse, Duffy ve Klee'yi tezyinat yaptıkları için benimsiyor ve giderek modern sanatın özünün geleneksel Türk sanatında her zaman var olduğunun haberini veriyorlardı. Bu anlamda Suut Kemal Yetkin şöyle demişti:

"Sanatımız ister doğduğu Orta Asya'da, İster Osmanlıların ve Selçukluların yerleşmiş bulundukları mıntıkalarda, İster Türklerin onuncu asırda İslamlığı

[191] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 166-167
[192] Elif Naci, *a.g.m.,* s. 246
[193] Aktaran İpek Duben, *a.g.e.,* s. 98

kabulünden evvel veya sonra tetkik olsun daima aynı karakteri gösterir: Bu sanat tamamen mücerret ve hendesidir, bu sanat hiçbir şeyi hikâye etmez, insan ve tabiat tasvirlerine alaka göstermez. Veya onlara tamamen tezyini bir şekil verir."[194]

Suut Kemal Yetkin bu tespitiyle farklı devirlerin üslubunu aynı kaynağa bağlamıştı. Bu konuda İpek Duben önemli bir farka işaret eder:

"*Modern Sanat hakkında üretilen fikirler, dönemin zihniyetiyle modernist kavramlar ve zihniyeti arasındaki uçurumu açıkça ortaya koymaktadır. ...Bu yıllarda Suut Kemal Yetkin'in 'Türk sanatı başlangıcından bu yana daima aynı karakteri gösterir' demesi, yazarın oldukça mutlakiyetçi bir zihniyete sahip olduğunu gösteriyordu. Hiçbir kültür olgusunun binlerce yıl aynı karakteri gösterdiği iddia edilemeyeceği gibi önemli olan değişmeyen niteliklerin yanında değişenleri de görebilmektir. ...Türklerin tezyini sanatları özellikle de minyatürün arabesk çizgisi, kurgusu ve renkleri tasavvuf felsefesinin temsili olmayan doğa dışı tinsel duyarlılığının denklemi olabilir. ...Modern sanatın soyutlamalarındaki sonsuz mekân ve eşzamanlılık kavramları, geometrik, matematiksel ve deneysel bilgi kuramlarından çıkan ve her anlamda dünyadan ve nesneden kaynaklanan bir soyutlamadır."*[195]

Her ne olursa olsun, ister inançları gereği, ister yaygın iklime uyum sağlama kaygısıyla, Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde hiçbir sanatçı, farklılığa ya da bireyciliğe ulusal kültürü aşan bir seçimle başvurmamıştır. Bunun yerine sanatın daha geniş, idealleştirilmiş toplumsal işlevini vurgulamışlardır. d Grubu üyeleri, 1930'ların diğer çoğu sanatçısı gibi, CHP'nin kültürel programıyla aynı safta yer almışlar ve devlet tarafından düzenlenen inkılâp sergilerine resimleriyle katılmışlardır. Biçimsel ve soyut denemelerini 1930'ların yaygın folklorik ve milliyetçi temaları doğrultusunda sürdüren bu ressamlar adeta bir köylü kübizmi üretmişlerdir.[196]

---

[194] Aktaran İpek Duben, *a.g.e.,* s. 104
[195] İpek Duben, *a.g.e.,* s. 105-106
[196] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 169

3.4. Moderni Millileştirme Deneyimi: 1940-1950 Dönemi

3.4.1. Dönemin Ekonomik Durumu

Türkiye II. Dünya Savaşı'na girmemesine rağmen savaş ekonomisinin koşullarını tüm ağırlığıyla yaşadı. 1930'ların politikaları sonucu esasen hayli daralmış bulunan ithalat iki yıl içinde yarı yarıya düştü. Yetişkin nüfusun büyük bir bölümünün askere alınması üretimde büyük düşüşlerin yaşanmasına neden oldu. Örneğin savaş yıllarında buğday üretiminin % 50'ye varan bir gerileme göstermesi gibi. Yanı sıra 1930'lu yıllarda en önemli kalkınma planlarından olan sınaî yatırım programları, savunma harcamalarının bütçeye hâkim olmasından dolayı tümüyle ertelendi.[197] Savaş başlayıp da bir milyona yakın kişi silâhaltına alınınca askeri masrafları karşılamak iktidarın çözmek zorunda olduğu ana mesele olmuştu. Gerçekten de 1939-1945 yılları arasında milli savunma harcamaları bütçe giderlerinin % 54,71'ini oluşturuyordu.[198] Bunlar, savaş yıllarının nesnel etkenleriydi ve bu anlamda savaş yılları Türk ekonomik gelişmesinin bir kesinti, gerileme dönemini tanımlıyordu.

Dünya ekonomik buhranının Türkiye'de devletçi ekonomiyi geliştirici etkiler yapması gibi savaş yılları da ekonomik yapıda, dolayısıyla diğer yaşam alanlarında da devlet müdahaleciliğinin en yoğun yaşandığı yıllar oldu. Bu bakımdan savaş yıllarının önceki ve sonraki dönemler arasında bir köprü işlevi gördüğü de ileri sürülebilir. Gerçekten de 1930-1939 yıllarının devletçi politikaları ve dönem sonunda gözlenen bazı eğilimler savaş yıllarının iktisadi politikalarını ve onların sonuçlarını biçimlendirmiştir. Darlık koşullarının siyasi kadrolara ve yüksek bürokrasiye geniş yetkiler veren iktisat politikalarıyla birleşmesi gelir dağılımında önemli değişikliklere yol açmış ve bu dönüşümler savaş sonunda ekonomik, sosyal ve siyasi gelişmeleri büyük ölçüde biçimlendirmiştir.

Milli Koruma Kanunu, Varlık Vergisi, Toprak Mahsulleri Vergisi, Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu, Köy Enstitüleri'nin kurulması, Maarif Vekâleti'nin

---

[197] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 81
[198] Taner Timur, *Türk Devrimi ve Sonrası 1919-1946,* Doğan Yayınları, Ankara 1971, s. 269

hümanist ve aydınlanmacı kültür politikası iktisadi politikanın sınırlarını çizen temel parametreler olarak ortaya çıktığı bu dönem, milli hâsılanın, sınaî ve tarımsal üretimin sürekli düştüğü yıllardır. Yıllık değerlerden yapılan hesaplamaya göre sınaî üretim 1940-1945 arasında ortalama % 5,5, tarımsal hâsıla % 7,1, milli hâsıla ise % 6 gerilemiştir. Savaşın uzun dönemli etkileri bakımından en ağır sonuçları sermaye birikiminde meydana gelen gerilemeyle ortaya çıkar. Gayri safi sermaye birikimi 1930-1939 yıllarında milli gelirin ortalama % 10,7'sini oluştururken bu oran 1942'de % 6,2'ye, savaş yıllarının ortalaması olarak ise % 8,2'ye düşmüştür. Bu durum, büyük ölçüde, savunmaya ayrılan kaynakların ulusal ekonomi üzerinde yarattığı yüklerden ve savaş koşullarında oluşan aşırı kazançların yatırım istek, alışkanlık ve eğilimleri çok zayıf olan grupların elinde tüketime tahsisinden doğmuştur.[199]

Savaş yılları, tarım kesiminde güçlü toprak sahibi ve mütegallibe gruplarını tedirgin eden iki gelişmeye de sahne oldu. Birincisi, Maarif Vekili Hasan Ali Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un önderliğinde 1940 yılında kurulmaya başlayan ve savaş yıllarında hızla gelişen köy enstitüleridir. Köy enstitüleri yoksul köy çocuklarını hem eğitici hem de kırsal yapıyı modernleştirecek aktif aktörler olarak köye yerleştirmeyi hedefliyordu. Yaratıcısı olan İsmail Hakkı Tonguç, Enstitüler hakkında şunları söylemişti: "*Köy meselesi bazılarının zannettikleri gibi mihaniki bir surette köy kalkınması değil, manalı ve şuurlu bir şekilde köyün içten canlandırılmasıdır. Köy insanı öylesine canlandırılmalı ve şuurlandırılmalı ki, onu hiçbir kuvvet, yalnız kendi hesabına ve insafsızca istismar etmesin. Köyün sakinlerine köle ve uşak muamelesi yapmasın. Köylüler, şuursuz ve bedava çalışan birer iş hayvanı haline gelmesinler. Köy meselesi, köy eğitim problemleri de içinde olmak üzere bu demektir.*"[200]

İkincisi ise savaşın son yılında kısa bir süre sonra Demokrat Parti'nin kurucusu olacak kimi milletvekillerinin muhalefetine rağmen kabul edilen ve "topraksız ve az topraklı çiftçilere toprak dağıtımını" öngören Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu'dur.

---

[199] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 87
[200] Aktaran Taner Timur, *a.g.e.,* s. 251-252

Birkaç yıl sonra Demokrat Parti tarafından tasfiye edilmesine rağmen olumlu izleri uzun yıllar sürecek olan köy enstitüleri uygulaması bir yana, bunlar tamamlanamayan asli amaçlarının dışına yönlendirilen eksik hamleler olarak kaldı. Bu durum CHP'yi geleneksel müttefiklerinden koparmasına yol açtı ve CHP bu durumdan oldukça tedirgin oldu. Şükrü Saraçoğlu'nun başbakanlığında başlayan yönelişler, varlıklı katmanları gözetip, kırsal ve kentsel emeği yasal mekanizmalarla ve baskıcı yöntemlerle denetlemeyi hedefleyen faşizan eğilimlerin serpilmesine yol açtı. İş mükellefiyeti, ücretlerin sınırlandırılması, iş saatlerinin uzatılması, yoksul köylüleri angarya çalışmaya zorlayan yol vergisi uygulamaları ise emekçi halk yığınları ile CHP arasında bir daha telafi edilemeyecek kopuşlara yol açtı. Toprak reformu ve köy enstitüleri gibi ilerlemeci uygulamalar bizzat CHP tarafından baltalandı, laiklik ilkesinden tavizler verildi. Kısacası, 1945 yılının sonuna gelindiğinde CHP iktidarı cumhuriyetin siyasi ve ekonomik atılımlarla sağladığı meşruiyeti büyük ölçüde yitirmişti. Türkiye toplumunun tüm sınıf ve katmanları savaş sonuna değişik özlem ve beklentisi içine girmişti.[201]

Böylece 1946 yılı, Cumhuriyet Türkiyesi'nin tarihinde hem siyasi, hem iktisadi bakımdan yeni bir dönüm noktası oluşturdu. Parlamenter rejim, tanımı gereği geniş halk kitleleri artık seyirci değil, aktörler yer alması sonucunu doğurmuştu. Siyasi iktidarlar bu tarihten sonra en azından seçimden seçime büyük halk kitlelerinin ekonomik ve sosyal isteklerini dikkate almak zorunda kalacaklardı. Ne var ki bu zorunluluk sadece varlıklı sınıfların kısa dönem çıkarlarıyla çelişen bir özellik gösterecek ve doğrudan halk sınıflarını temsil etme veya halkı örgütleme iddiasında olan sol muhalefetin iktidar alternatifi olmasına fırsat tanınmayacaktı.[202]

Savaş yıllarını kapsayan altı yıllık gerilemeyi telafi etme çabaları 1946-1953 arasındaki ekonomik göstergelere hızlı bir büyüme sürecini yansıtır. Bu yılların esas olarak tarımsal gelişme yılları olduğu söylenebilir. Dönem boyunca tarımın ortalama büyüme hızı % 13,2'yi bulmuş ve % 9,2'lik sınaî büyüme hızını belirgin bir biçimde aşmıştır. Tarım kesiminin milli hâsıla içindeki payı 1946-1947 ortalaması olarak % 42 iken, 1952-1953'te bu oran % 45,2'ye çıkmıştır. Aynı yıllar için

[201] Taner Timur, *a.g.e.,* s. 274-275; Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 90-91
[202] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 94

sanayinin payı ise % 15,2'den % 13,5'e düşmüştür. Bu gelişme biçimi dünya ekonomisi ile hammaddeci ihtisaslaşamaya dayanan bütünleşme eğiliminin bir yansımasıydı.[203] Türkiye'nin içinde yer almak istediği batı ülkeleri, sanayileşmeyi değil, Batı'nın ihtiyacı olan hammadde ve gıda maddeleri üretimine hız verecek tarımsal gelişmeyi öngörüyorlardı.[204]

1930'dan beri sürekli dış ticaret fazlası veren ekonominin Cumhuriyet tarihi boyunca kaydedilen son dış ticaret fazlası 1946 yılıdır. Bu yıl ekonominin 100 milyon dolarlık bir fazlalık vermesine karşın 1947 yılı ekonominin dış ilişkiler bakımından yeni ve tamamen farklı bir doğrultuya yöneldiği yıldır. İthalat % 100'ü aşan bir sıçrama yaparken ihracat sabit kalmış ve kronikleşen dış açıklara dayalı ekonomik yapının ilk temel taşları bu yıl atılmıştır. 1946'daki büyük ticaret fazlasına rağmen 1946-1953 yıllarında dış ticaret açığı 500 milyon doları bulmuş ve bu açıklar ABD yardımları ve dış kredilerle kapatılmıştır.[205]

[203] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 102
[204] Kaya Özsezgin, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998, s. 47
[205] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 102

3.4.2. Mimari

Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı, birbirini sonuçlayan ve öncülleyen art arda gelen üslup denemelerinden oluşuyordu ve her biri dönemin kendine özgül koşullarının birer dışavurumuydu. 1923 yılında Batı'nın siyasi, sosyal ve ekonomik düzenini ilke edinen yeni bir cumhuriyet kurulmuştu ve Atatürk'ün belirttiği üzere "Yeni Türkiye'nin eski Türkiye ile hiçbir alakası yoktu".[206] Nasıl ki radikal devrimlerin yapılmaya başlandığı yıllar "Yeni Türkiye", kendinden önce gelen Osmanlı canlandırmacılığını etkili bir görsel kültür olarak devam ettirdiyse, modernizm de bütün imkânların "muasır medeniyet"e ulaşmak için seferber edildiği 1930'lu yıllarda, bir taraftan Osmanlıdan tavizsiz kopuşun, diğer taraftan cumhuriyetin teknoloji, sanayileşme ve kalkınma arzusunun simgeleri olarak ortaya çıkmıştı.

Ne var ki 1930'larda uygulanan modernizm, dönemin önde gelen mimarlarından Sedat Hakkı Eldem'in "*Ankara'nın ilk imar devrinde, ecnebilere müracaat edilmesi başlandığında o devrideki müstacel ihtiyaçları bir an evvel karşılamak lazım geliyordu. Bu itibarla stil meseleleri ile meşgul olmak için vakit bulunamadığını kabul etmek lazımdır."*[207] dediği gibi zorunlu koşulların getirdiği bir modernizmdi. Bu binalar ulusun gerçek maddi temelinden kopuktu ve inşaat sanayinin olanakları elverdiğince mimarların tek tek kendi tercihlerini yansıtıyordu. Oysa modern mimari rasyonelliği gereği, iklim, arazi, malzeme, işlev ve bütçenin hesaba katılmasıyla tasarlanmayı gerektiriyordu ve bu özellikleriyle doğası gereği yerel veya ulusal bir özellik göstermeliydi.

Modern mimarinin bu özelliklere duyarlı rasyonel bir yaklaşım olduğu yönündeki anlayış, 1930'lar boyunca Türkiye'de de yankısını buldu ve eğitim programları bu söylemin vazgeçilmez özünü oluşturdu. Erns Egli ve Bruno Taut'un akademide öğrencilerine aktarmaya çalıştıkları modernizm yaklaşımı bu temelden hareket etmişti. Ernst Egli, modern mimarlığın uluslar arası bilim ve tekniğe dayandığını ama yapıyı çevresi ile birlikte düşünmek gerektiğini ilk öğütleyen

[206] Atatürk Kültür Dil Tarih ve Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *a.g.e.,* C.III, s. 72
[207] Sedat Hakkı Eldem, "Milli Mimari Meselesi", *Mimar,* S. 9-10, 1939, s. 220

mimarlardandı. Türk Yurdu'nda yayınlanan "Mimari Muhit" adlı makalesinde Enst Egli şöyle yazıyordu: "*Benim kanaatime göre zevk meselesinde Levanten devri artık kat'i olarak bertaraf edilmelidir. Genç nesle dürüst ve mantıki fikirler, tabii şeklin ilahi hüviyeti telkin edilmeli, gençlik buna alıştırılmalıdır. ...Modern mimarinin şayanı dikkat vasfı şu zamanda başlar: modern mimari tekâmülünün beynelmilel tohumları muhtelif muhitlere hususi şekilleri ihtisas ettirirse. Benim kanaatim şudur ki modern mimaride Anadolu'nun büyük rolü vardır."*[208] Gerçekten de Sedat Hakkı Eldem'in 1934 yılında ulusal mimarlık araştırmaları olan "milli mimari seminerleri" de Ernst Egli'nin akademide olduğu dönemde başlamıştı.

Akademide Ernst Egli'nin halefi olan Bruno Taut ise ulusal mimariyi kültür ve tabiatla çözümleyerek daha karmaşık biçimde kavrıyordu. 1938'de Türkçe olarak yayınlanan "Mimari Bilgisi" kitabında, tabiatı, terimin çifte anlamıyla ve güçlü biçimde "millet"i çağrıştırması açısından ele alıyordu: "*Milletler iklime uymuşlardır ve bittabi türlü türlü mizaçlar ortaya çıkmıştır... Mimari milletlerin mizaç ve tabiatlerini aksettiren bir aynadır. Onun hafif ve ağır, canlı veya sakin, dağınık veya toplu zarif veya sistematik vesaire oluşu, her halde büyük mikyasta bu aynalık vasfından gelir."*[209]

Modern mimarinin yerelliğe vurgu yapan bu rasyonel söylemleri Türk mimarlarca da açıkça kavranmış ve içselleştirilmişti. Aptullah Ziya, Behçet Ünsal, Abidin Mortaş, Zeki Sayar, Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi gibi dönemin yazın hayatında önde gelen modernist mimarları, modern formların hem ilerleme hem de inkılâbın varmak istediği amaçlara uygun milli bir mimari olmasını istiyorlardı. Aptullah Ziya'nın Mimar dergisinde yazdığı "Sanatta Nasyonalizm" adlı yazısında, her türlü Avrupa ve başka Müslüman kültürlerden gelen etkilerin reddedilerek yeni Türkiye mimarisinin inkılâba uygun olarak arıtılmış milli bir mimari yaratma isteğini açıklar: *"...Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Gazi'nin koluna dayanarak atlayıvermiştik. Bize yeni bir sanat lazımdı?.. Fakat bu memleketin sanat sahasında hâlâ Osmanlı ve Meşrutiyet devrindeki kafayı taşıyan birçok Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendiler söz*

[208] Ernst Egli, "Mimari Muhit", *Türk Yurdu,* S. 224, 1930, s. 32-33, 36, Aktaran İnci Aslanoğlu, *a.g.e.,* s. 58; Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 276
[209] Bruno Taut, *Mimari Bilgisi,* Güzel Sanatlar Akademisi Matbaası, İstanbul 1938, s. 66, aktaran Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 279

söylemekte idiler. ...Memlekette cumhuriyeti kavramış yeni ve genç bir nesil vardı. Ortaya çıktı ve bütün mahrumiyetlere rağmen bu inkılâba sokulmak istenen bu yeni sanata karşı isyan ettiler."[210]

Modernliğin, teknolojik ve sınai ikonlarına adeta büyülenmişlik düzeyindeki duyulan hayranlık ve bunlara ulaşma isteği, Kemalist inkılabın fütürist boyutlarını tanımlarken, Kemalizm'in birleşmiş bir Türk ulusu yaratma amacı da aynı ölçüde önemliydi. 1935 yılı CHP programında milliyetçilik şöyle tanımlanmıştı: "*ulus; dil, kültür ve ülkü birliğiyle birbirine bağlı yurttaşlardan meydana gelen siyasal ve sosyal bir bütündür."*[211] Maddede dikkati çeken nokta millet kavramında din öğesinin bulunmamasıydı. Atatürk Türk milletinin kökenlerine tesir eden tarihi vakiaları siyasi birlik, dil birliği, ırk ve menşe birliği, tarihi karabet ve ahlaki karabet olarak belirlemişti.[212] Bu tanımlamalar, bütünleşmiş bir ulus yaratmanın kaynaklarını İslam öncesi kurulan Orta Asya devletlerine kadar götürüyordu. Osmanlı devleti sadece bu zinciri oluşturan halkalardan biriydi. Sanat, mimari ve ritüel yoluyla iletilecek mesaj da, Türk ulusunun ezelden beri var olduğu ve yeni cumhuriyetin, Mustafa Kemal'in ve CHP'nin liderliğinde bilinç düzeyine çıkan bu ulusal özün siyasi ifadesi olduğuydu. Nitekim TTK ve TDK'nın Türk tarihi ve kültürünün kökenlerini araştırma çabalarına bilim komitesi üyesi olarak katılan Celal Esat Arseven, tarihöncesi dönemlerin Orta Asya ve Anadolu medeniyetlerinin Türk sanatı ve mimarisinin doğum yerleri olduğunu, bu sanat ve mimarinin etkilerinin Hindistan'dan Avrupa'ya birçok bölge ve kültüre yayılmış olduğunu saptamaya çalışan anıtsal eserler kaleme aldı[213]. Batı'nın modern mimarisinin normlarıyla sentezlenerek milli bir mimari yaratmayı öngören bu çalışmalar en iyi ifadesini CHP'nin 1935 tarihli programında buluyordu: "*teknik beynelmilel, ruh Türk; usul beynelmilel, üslup Türk"* olacaktı.[214]

Ne var ki, modernliği yerellikle kaynaştırarak kökleri derinlerde bulunan tarihsel bir kimlik inşa etme arzusuyla başlayan mimaride millilik, 1930'ların sonuna

---

[210] Aptullah Ziya Kozanoğlu, "Sanatta Nasyonalizm", *Mimar,* S. 2, 1934, s. 53
[211] Aktaran Levent Köker, *a.g.e.,* s. 151
[212] Levent Köker, *a.g.e.,* s. 152
[213] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 266
[214] CHP 1935 Parti Programından aktaran Neşe Gürallar Yeşilkaya, *a.g.e.,* s. 88

gelindiğinde abartılı bir milliyetçilik ideolojisiyle özdeşleşen bir duruma geldi. Cumhuriyetin milliyetçilik söylemi Atatürk'ün 1938'de ölümünden hemen sonra Nazi Almanyası'nın ve İtalya'da faşistlerin sunduğu örneklere yaklaştı. 1930'ların sanayi, ilerleme ve teknoloji söylemleri yerini bir anda milliyetçi vurgulara bıraktı. Öyle ki, bu milliyetçi ideoloji zaman zaman uç noktalara kadar vardı: Örneğin savaş koşullarında oluşan ekonomik yoksulluğun bir sonucu olarak ortaya çıkan Varlık Vergisi, azınlık vatandaşların işyerlerini ve mülklerini kaybetmelerine yol açtı ve bu zoraki vergileri ödeyemeyenler kamplarda zorla çalıştırılarak ırk ve din ayrımına dayalı bir ideoloji örneği olarak cumhuriyetin maliye tarihine geçti.[215]

1940'ların başından itibaren Türkiye'de mimarlık, Nazi Almanyası ve faşist İtalya ile sıkı bağlar kurduklarına tanıklık eder. 1930'lu yıllarda Almanya'da Nasyonal Sosyalistler, İtalya'da faşistler geniş yığınları etkileyebilmek için aşırı ırkçı düşünceleri kullanıyorlardı. Tüm alanlarda olduğu gibi mimarlık da güdümlü hale gelmişti. Mimari bu ırkçı söylemlerin uygun gördüğü biçimlere bürünerek, anıtsal yönü ağır basan, simetriye önem veren, taş malzeme kullanan anıtsal yapılar şeklinde tecelli etti. Artık büyük gösteriler, toplantılar, geniş yığınlara ulaştırılması gerekli duyurular bu yapılarda oluşturuluyor, mimarlık siyasal amaçlara yönelik kullanılıyordu. Ayrıca yayın araçları, gezici sergiler ve diğer yollarla bu tür mimarlık anlayışı diğer ülkelere de ulaştırılıyordu. Bunun Türkiye uzantıları, Albert Speer'in hazırladığı ve Türkçe basılan "Yeni Alman Mimarisi" adlı kitap ve Hitlerin söylevlerinden alıntılar yapan Paul Bonatz'ın Türkiye'de verdiği konferanslar, Alman Mimarlık Sergisi ve Türkiye'de yaptığı binalardı.[216]

1940 yılında Sedat Hakkı Eldem de bu doğrultuda Almanya ve İtalya ile karşılaştırmalar yaparak milli mimariyi güçlü bir rejimle ve devlet himayesiyle ilgili bir mesele olarak tanımlamıştı: "*manevi şartların vücut bulması birazda rejim meselesidir. Bunlar daha ziyade kuvvetli rejimler ve millet tarafından tatbik edilebilir. ...İtalya'da yeni rejim kurulduğu zamandan beri her şubeye olduğu gibi mimariye de yeni idealler, formüller, doktrinler verilmiştir. ...Almanya'ya gelince,*

[215] Korkut Boratav, *a.g.e.,* s. 88
[216] Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Baskı, Türkiye İŞ Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984, s. 244

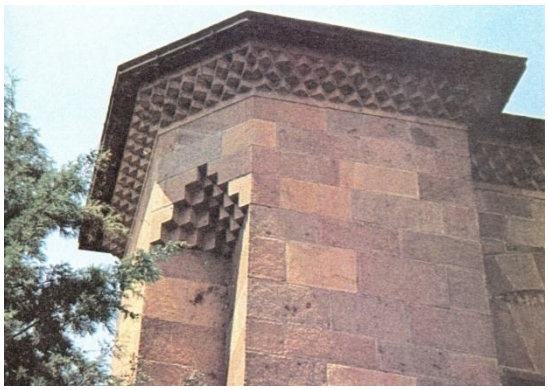
orada da yeni rejim mimariyi büsbütün yeni bir yola sevk etmiştir. Bugün Almanya'da bütün sanatlar, mimari de dâhil olmak üzere aynı ideali aynı lisan ile realize etmektedirler."[217]

Sedat Hakkı Eldem'in milli mimari için parti istikameti arayışı içine girmesi, 1930'lu yılların bütün Türk tarihini kapsayan süzülmüş, saf bir mimari arayışına ters düştüyse de 1943 yılında işbirliği içine girdiği Paul Bonatz ile birçok yapı inşa etti. Paul Bonatz'ın Ankara'da devlet memurları için yaptığı Saraçoğlu Lojmanları (1944-1947), cephede geniş saçaklar, pencere modülasyonları ve çıkmaları gibi Sedat Hakkı Eldem'in Türk Evi önermesinin izlerini taşır. Sedat Hakkı Eldem'in Emin Onat'la birlikte yaptığı İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Milli mimari hareketin en paradigmatik yapısıdır ve Cumhuriyet öncesi geleneksel üslupları anıtsal bir tasarımın içine dâhil eder. Yine Emin Onat'la birlikte tasarladığı Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi binasında kampüsün eksensel yerleşimini taş binaları simetrik biçimde düzenleyerek vurgular. Uzun sütunlarla desteklenen anıtsal giriş portikleri ve "kirpi saçak" ve mukarnas kullanımı gibi Selçuklu ve Osmanlı detaylarının kullanılması, döneme özgü milli mimarinin en özlü ifadeleriydi.[218]



Resim 51: İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (1942-1944 S. H. Eldem ve Emin Onat)

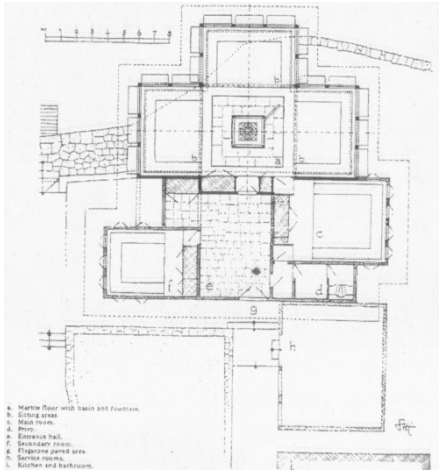
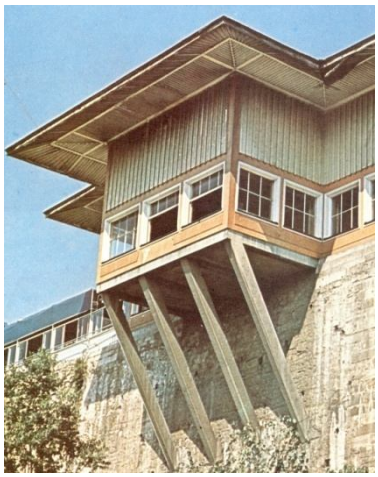
[217] Sedat Hakkı Eldem, "Yerli Mimariye Doğru", *Arkitekt,* S. 3-4, 1940, s. 69
[218] Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 294-295

Resim 52-53: Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi (1943-1945) genel görünüm (sol); Fen Fakültesinden detay (sağ)



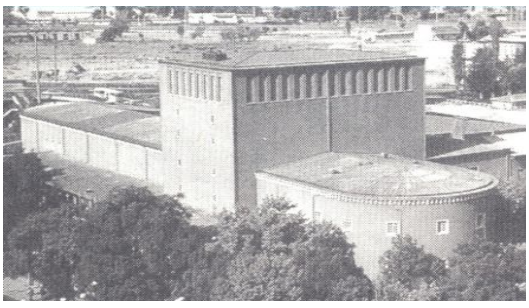
Resim 54: Çıkma yapan pencere modülasyonları ve saçaklarıyla geleneksel Türk evine çağrışım yapan Saraçoğlu Lojmanları (1944-1947 Paul Bonatz)

Resim 55-56: S. H. Eldem'in geleneksel Türk evinin paradigması olarak gördüğü Amcazade Köprülü Hüseyin Paşa Yalısı plan çizimi (17.yy sonu) (sol); S. H. Eldem'in en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Taşlık Kahvehanesi (sağ) bu yalının betonarme bir kopyasıydı.

Büyük ölçüde Paul Bonatz, Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'ın faaliyet gösterdiği bu dönem yapılarında taş kullanımı bütün binalarda görülüyordu. Taş kullanımı Sedat Hakkı Eldem'in de belirttiği gibi savaş ekonomisinin zor koşullarında demir, çimento ve diğer sınaî inşaat malzemelerinin bulunmasındaki zorluklardan kaynaklanıyordu; ama taş malzemenin yaygınlığı, taşın, dönemin milliyetçi ideolojisinin simgesi olmasının bir sonucuydu.[219] Zira Cumhuriyet ekonomisi 1947 yılına kadar her yıl dış ticaret fazlası vermişti. Ama 1930'lardaki makine çağına ve ilerlemeye yapılan atıflardaki coşku Atatürk'ün ölümüyle birlikte geri dönülmez biçimde kaybolmuştu. Öyle ki bu yılların ilerlemeye, teknoloji ve sanayileşmeye duyulan heyecanın en önemli simgesi olan ve sanayi sergilerinin de düzenlendiği Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi binası bile Paul Bonatz tarafından cepheleri bozularak Selçuklu-Osmanlı düzenleriyle Devlet Opera ve Balesi'ne (1944-1948) dönüştürüldü.







Resim 57: Sergi Evi'nin Devlet Opera ve Balesi'ne dönüştürüldükten sonraki hali. Özgün binanın kulesi, düz çatısı ve yatay pencereleri kaldırılmış, binanın önüne kolonet eklenmişti.

[219]Sedat Hakkı Eldem, "50 Yılda Cumhuriyet Mimarlığı", *50 Yılda Cumhuriyet 50 Yılda Güzel Sanatlar,* İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, S. 8, İstanbul 1974, s. 10

Özetle, 1940-1950 yılları arasında görülen mimari, abartılı bir milliyetçilik ideolojisinin dışavurumunu yansıtan bir mimari programı izlemişti. Dönemin mimarisi, simetrik düzenlemeler, kirpi kornişler, mukarnas kullanımı, geniş saçaklar, çıkmalar yapan pencere modülasyonlarıyla geleneksel Türk evine anıştırmalarda bulunan ve Osmanlı-Selçuklu biçimlerini uygulayan genel bir biçim repertuvarını tanımlar. Bu dönem, daha önce de olduğu gibi temeldeki sorunlar çözülmeden, biçimsel bir taklitle ulusal bir mimarlık akımı yaratılmak istendi. Sanayileşme ve mimari, erken cumhuriyet döneminde hiç olmadığı kadar birbirinden kopuktu. Dış ve iç etkenlerle beslenen, duygusal bir düzeyde gelişen bu akım, koşulların değişmesiyle "zorunlu" olarak kısa sürede etkilerini yitirdi.

3.4.3. Resim

1927 yılında düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi'yle kübizm, konstrüktivizm, dışavurumculuk gibi modernist eğilimler ilk defa Türk resim sanatına girmişti ve 1930'lu yıllar boyunca ressamlar resmi ideolojiyi olumlayan bir sanat anlayışını benimsemişlerdi. Bu sanatçılardan Turgut Zaim kısa bir süre Paris'te kaldıktan sonra yurda dönerek sanatını geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığına adadı. Sanatçı, minyatür düzenlemelerinden köylü nakışlarına kadar birçok yerel unsuru -köylü kadınlar, Anadolu manzaraları, tipik Anadolu evleri, köy yaşamı, kilimler vs.- yıllar boyu kendisine özgü bir biçimde resimlerine konu etti. Turgut Zaim, Batı resmine bağlı olmakla birlikte, tekniğin ötesinde Batı'dan fazla bir şey alınamayacağını düşünüyordu.[220]

Yeni sanat üslubunun önde gelen ressamlarından Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Bedri Rahmi Eyüboğlu çoğunlukla, yerel temalara konstrüktivist ve kübist metotları uyguladılar[221] ve Sezer Tansuğ'un deyişiyle adeta bir köylü kübizmi yarattılar.[222]

Ne var ki, ufukta yeni bir dünya savaşının göründüğü 1930'ların sonunda ilerleme ve modernlik söylemleri, yerini bariz bir şekilde milliyetçiliğe bıraktı ve 1930'ların devrimci biçimler yerini klasizme bırakmaya başladı.

1939'da düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden sonra resimde klasizme dönmenin gerekliliği konusundaki tartışmalar yoğunlaştı. Aynı doğrultuda 1938'den itibaren Ar dergisi de her sayısında bir sanatçıya yaptırdığı ankette şu soruyu sormuştu: *"Yeni bir klasisizm ve yeni bir ümanizm taraftarıyız. Bunun hakkında kanaatiniz nedir?"* Sorudan anlaşıldığı gibi klasizm ile hümanizm özdeş olarak görülüyordu. İlk anketi cevaplayan Turgut Zaim, o güne kadar yapılan resimlerin Batı akımlarının kötü birer taklidi olduğunu ve bu taklitlere devam edildikçe orijinal bir Türk ekolunu beklemenin esasen abes olacağını; yeni bir

[220] Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı,* s. 165
[221] İpek Duben, *a.g.e.,* s. 94
[222] Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem,* 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s. 86

klasisizm taraftarı olduğunu, hümanizm için ise bir düşüncesi olmadığını söylemişti.[223]

Ahmet Muhip Dranas, 1940 yılında kaleme aldığı yazısında Avrupa'daki sanat hareketlerine duyarsız kalmamakla birlikte "*kendimize ait bir davanın kalıbına uymak*" zorunluluğunu vurguluyordu. Ahmet Muhip Dranas'a göre bu dava, sanata "*hayat vermiş ve verecek büyük kaynaklara gitme davasıydı"* ve bu kaynaklar Yunan, Roma, Rönesans ve sonraki klasikler olarak gösterilmişti. Ahmet Muhip Dranas sanatta başarıya ulaşmanın yolunu klasizme dönmekte bulmuştu.[224]

Hümanizm ve klasizm kavramları o yıllarda resmi ideolojinin de benimsediği ve yaygınlaşmasını öngördüğü bir tutumdu. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel daha bakanlığının ilk aylarında 1 – 2 Mayıs 1939'da "On Yıllık Neşriyat Sergisi"ni ve "Birinci Türk Neşriyat Kongresi"ni açarak çeşitli alanlardan önde gelen aydınlarla ülkenin yayın durumunun tespitini yaptırmıştı.[225] Bu planlı çalışmaların ardından 1940 yılında "Tercüme Bürosu"nu kurdu. Hasan Ali Yücel çeviri yapılmasının gerekliliğini Neşriyat Kongresinde vurgulamıştı: *"Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye, medeni dünyanın eski ve yeni fikir mahsullerini kendi diline çevirmek ve âlemin duyuş ve düşünüşü ile benliğini kuvvetlendirmek mecburiyetindedir. Bu mecburiyet, bizi geniş bir tercüme seferberliğine davet ediyor."*[226] Büroda çıkarılan "Tercüme" dergisinin ilk sayısında Hasan Ali Yücel şöyle demişti: *"hümanizm ruhunun ilk anlayış ve aşaması, insan varlığının somut ifadesi olan sanat yapıtlarının benimsenmesiyle başlar"*[227]

Hümanizma, o dönem çeşitli dergilerde sıkça işlenen bir konuydu ve resim sanatımıza etkileri klasizmaya çağrı şeklinde oldu.[228] d Grubu'nun birçok sanatçısı da keskin kübik biçimleri yumuşatarak klasik üslubu ön plana aldı. Nurullah Berk,

---

[223] Ar'ın Sanat Anketi, "Turgut Zaim'in Düşünceleri", *Ar,* S. 1, 1938, s. 10-11
[224] Ahmet Muhip Dranas, "Resimde Hümanizma", *Güzel Sanatlar,* S. 2, 1940, s. 148
[225] Mustafa Çıkar, *Hasan Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997, s. 72-73
[226] Mustafa Çıkar, *a.g.e.,* s. 81
[227] Arslan Kaynardağ, *Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Felsefe,* Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 142
[228] Turan Erol- Murat Ural, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri,* Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul 1998 s. 34

"Yeni Bir Klasikliğe Doğru" yazısında d Grubu'ndaki dönüşümü şöyle açıklıyordu: *"Henüz pek yakın bir zamanda D Grubunu kurduğumuz sıralarda, mensup olduğum zümredeki arkadaşlarımla birlikte aşırı ve ihtilalperest telakkiler besler ve bunları çalışmalarımda uygulamak isterdim. Bugün yavaş yavaş kendisini kabul ettirmiş bir ihtiyaçla karşılaşıyoruz. İnsan ve yeni bir klasisizm ihtiyacı. ...soyut ve ifratın daima çıkmaza gittiğini gördük. Müstakil sanat aşırılılıkta son noktaya kadar gitti. Bugünün genç ressamı uçurumun kenarında bitti. Geriye dönmek gereğini gördü. Yapılmamış tecrübe kalmadığı için sanatkâr soyuttan tabiata ve geleneğe dönmeye mecbur kalmıştır. Klasik nizama varmak belki ihtilalci olmaktan daha güçtür. ...muhakkak olan sanatkârın artık soyutlamadan bıktığı ve tabiata eski tezyifkâr gözleriyle bakmadığıdır."*[229]

Klasizm ve hümanizm, bu iki kavram bir arada en özlü ifadesini CHP'nin programladığı Yurt Gezileri'yle buldu. 1938 ve 1943 yılları arasında altı yıl boyunca önde gelen 48 Türk ressamın 17'si iki kez olmak üzere 63 ile gönderilerek 675 resim yaptığı yurt gezileri, Türkiye Cumhuriyeti'nin 1930'lu yıllar boyunca yeni ve çağdaş bir toplum yaratma yolunda giriştiği arayışlar, tartışmalar ve uygulamaların somutlaşan sonuçlarıydı.



Resim 58-59: Yurt Gezilerinden resimler. Sol: "Saydaş Yolundan Şehre Gelen Köylüler" (1940, Giresun, Halil Dikmen); sağ: "Bulgur Yıkayan Kadınlar" (1943 Ağrı, Eşref Üren)

1930'ların sanatta millilik tartışmalarından sonra klasizme dönüş farklı bir gruplaşma eğilimiyle bambaşka bir boyutla daha ortaya çıktı. Bu grup, 1937 yılında resim bölüm şefliğine getirilen Leopold Levy'nin de desteğini alan sanatçıların kurduğu Yeniler Grubu'ydu.

[229] Aktaran Turan Erol-Murat Ural, *a.g.e.,* s. 37

Gurubun özelliği, ilk kez Avrupa'da eğitim almadan, kendi kaynaklarıyla hareket eden sanatçılardan oluşmasıydı. Grubun sanatçıları, Nuri İyem, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa'ydı. Gruba d Grubu sanatçılarından Abidin Dino da katılmıştı.

Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön verdiler. İlk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, denizcilerin arasında çalışarak hazırlamışlardı. Böylece, d Grubu'nun şekilciliğine karşı çıkan toplumsal içerikli resimleriyle, bu genç kuşak sanatçıları ilk sergilerini açmışlar ve anlaşıldığı kadarıyla bir ölçüde amaçlarına ulaşmışlardır.[230]

Grubun önde gelen sanatçılarından Nuri İyem Yeniler Grubu için şöyle demişti:

"Toplumcu gerçekçi görüşte resim çalışmaları 1940'larda kurulan Yeniler Grubu ile başladı. Biz Türkiye'de ilk kez bu görüşe bağlı bir topluluk oluşturarak sergiler açtık. ...Yeniler Grubu'nun resim anlayışındaki en belirgin özellik seyirci karşısında anlaşılan bir dille konuşmaları, sembollere, dolambaçlı ifadelere, saklı-gizli çeşitli anlamlara çekilebilecek kıvırmalara sapmadan, en sade dille duygu ve düşünceyi iletmekti."[231]

Yeniler Grubu'nun Türk resmine toplumsal gerçekçi bir anlayış getirmeleri bir ilkti; ama "ilk" bununla sınırlı değildi. Sanatçılar o güne kadar ağırlıklı olarak devlet sponsorluğunda bulunan sanata ilk defa özerkleşme eğilimi getirdiler. Grup ekonomik kaynaklarını kendi imkânlarıyla sağlamıştı. Savaş yılları ve sonrasında Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Abidin Dino, Yüksel Aslan gibi sanatçılar Paris'in en önemli galerileriyle çalışmışlar, en gözde salonlarına davet

---

[230] Mehmet Üstünipek, "Türk Resim Sanatı Tarihi", http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR&bhcp=1, (12.03.2011) s. 55

[231] Aktaran: Can Külahlıoğlu, "Toplumcu Gerçekçilik'in Güçlü Fırçası Nuri İyem" , *Milliyet,* 10 Aralık 1985, s. 12, http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1985/12/10 (04.05.2011)

edilmişlerdi. Hatta Nejat Devrim Ekim Salonu'nu kurmuş ve manifestosunu kaleme almıştı.[232] Bu yönüyle Yeniler Grubu'nun başlattığı özerkleşme eğilimi 1950'lerden sonra sanatın bağımsız ve sanatçıların kendi iradeleriyle yön verdikleri aşamalara gelmesinde bir öncüydü.



Resim 60: Liman Sergisinden bir eser (1941 Nuri İyem)



Resim 61: "Sarhoş Balıkçı Ziya-Son İkram" (1940 Avni Arbaş)

[232] Ali Artun, *a.g.m.,* http://www.aliartun.com/content/detail/14

3.5. Heykel Kapsamında

Türkiye'de insan figürünü konu alan ilk heykel çalışmaları Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışıyla birlikte heykeltıraşlık derslerinin program kapsamına alınmasıyla başladı. Akademi kurulduğunda ülkede Oskan Efendi'den başka heykeltıraş yoktu. İlk Türk heykeltıraş ise 1882 yılında akademiye giren İhsan Özsoy'du. Bu tarihten 1923'e kadar geçen sürede sadece dört sanatçı yetişmişti: İlhan Özsoy, İsa Behzat, Mahir Tomruk, Nejat Sirel.[233] Ne var ki, cumhuriyetin ilan edilişine dek heykel meydanlara çıkmayacak ve kendini ifade edecek bir uzam bulamayacaktı.

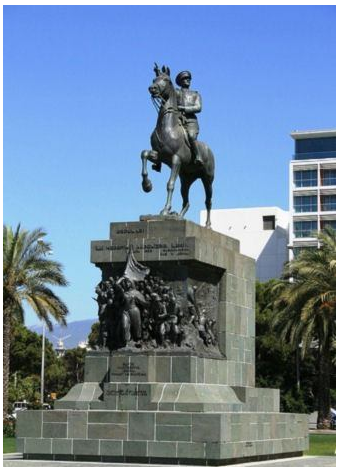
Türkiye'de Cumhuriyet devrimlerinin ve modernleşmenin halka götürülmesiyle heykel sanatının gelişimi arasında doğal bir bağ vardır. Yeni bir ulus devlet inşa edilirken Atatürk'ün çağdaşlaşma modelinde mekânsal düzenlemeler önemli bir yer tutuyordu. Ankara'nın başkent olması "kentlerin parçacıl değil bütüncül yaklaşımlarla" tekrar düzenlenmesi ve aralarında çıkar farkları olmayan yurttaşların oluşturdukları bir toplumun yaratılması gibi önemli kararlar kentlerde devrime uygun değişimi sağlamaya yönelik atılmış adımlardı. Devrimlerin pratik hayattaki vurgulanışında, öncelik verilen büyük ve sanayileşme atılımının başladığı kentlerin planlamasına göre oluşturulan kamusal alanlarında, Kurtuluş Savaşı'nı ve devrimleri konu edinen anıt-heykeller önemli bir yer tutuyordu. Dolayısıyla Batılı anlamda kamusal mekân-heykel ilişkisi, devrim modelinin gerçekleştirilmesinde ve ideolojinin benimsetilmesinde kentlerin önemli bir parçası haline gelmişti.

Mimaride olduğu gibi anıt-heykel sanatında da Avrupalı sanatçılar hem eğitimde hem de heykelleri yapan sanatçılar olarak önemli bir işlev üstlendiler. İlk anıt heykeller Heinrich Krippel ile Pietro Canonica'ya sipariş edilmişti. Sarayburnu'daki Atatürk Heykeli (1926), Konya'daki Atatürk Heykeli (1926), Ulus Meydanı'ndaki Atlı Atatürk Heykeli (1927), Samsun'daki Atlı Atatürk Anıtı (1931), Afyon'daki Zafer Anıtı (1936) Heinrich Krippel'in; Etnoğrafya Müzesi'nin önündeki Atlı Atatürk Heykeli (1927), Sıhhiye Zafer Alanındaki Atatürk figürü (1927),

[233] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 11

Taksim Cumhuriyet Anıtı (1928), İzmir'deki Atlı Atatürk Anıtı (1932) Canonica'nın yaptığı eserlerdi.[234]

Yine Heinrich Krippel'in 1938 yılında Ankara Sümerbank Genel Müdürlüğü binasının önüne yaptığı Atatürk Anıtı devrim ideolojisinin sanayileşmeye yönelik tutumunu gösteren en paradigmatik eserlerden biridir. Heykel kaidesinde yazan "İnanıyoruz ve Başarıyoruz" şeklindeki yazı cumhuriyetin sanayileşme özlemlerini yansıtan ve bunu kararlılıkla başarma yolunda olduğuna güçlü bir vurgu yapan önemli eserlerden biriydi.





Resim 62-63: "İzmir Atlı Atatürk Anıtı" (1932 Pietro Canonica) (sol); Ankara Sümerbank Genel Müdürlüğü girişindeki "Oturan Atatürk Anıtı" (1938 Heinrich Krippel)

Bütünleşmiş bir ulus yaratmanın en faal olduğu bu dönemin en etkileyici anıtı, Kızılay Meydanı'ndaki diğer yabancı sanatçılardan olan Anton Hanak ve Joseph Thorak'ın birlikte yaptıkları Güven Anıtı'dır. Anıtın yapımı 1931 yılında başlamıştır. Ancak Anton Hanak'ın 1934 yılında ölmesi üzerine geri kalan kısımları Joseph Thorak tamamlamıştır. 6 metrelik granit duvarın bir yüzünde bronzdan dökülmüş ve biri genç diğeri yaşlı iki müzisyen bulunur. Duvarın diğer yüzünde ortalarında Atatürk'ün bulunduğu uyuşum, katılma ve kaynaşmayı simgeleyen kabartma bir grup bulunur. Bütün anıt, üzerinde kabartma tekniğinde alegorik insan

[234] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 58

figürleri olan granit bir kaide üzerine oturur; kaidenin bir tarafına Roma rakamlarıyla tarih, öbür yanına da Atatürk'ün "Türk, Öğün, Çalış, Güven" sözleri yazılmıştır.[235]



Resim 64: Ankara "Güven Anıt"ından görünümler (1935 Anton Hanak-Josef Thorak) üst sol: Anıtın arka cephesidir. Atatürk'ün yanında bulunan genç figürler birlik, beraberlik ve Atatürk'e duyulan güveni simgeler. Üsta sağ: Kızılay'a bakan taraftaki bu cephede görülen biri genç, diğeri yaşlı iki figür, nesilden nesile devamı ve korumayı temsil eder. Alt sağ: Polisin halka yardımını konu alan bu rölyef emniyet teşkilatına duyulan güveni simgeler. Alt sol: çeşitli zanaatkârların yaratıcı çalışmalarıyla çalışmaya duyulan güveni simgeler.

Anıt heykellerin yabancı sanatçılara verilmesi o yıllarda anıt üzerinde çalışabilecek yeterli Türk heykeltıraşın yetişmemiş olmasındandı. Bu amaçla ilk defa 1925 yılında Ratip Aşir Acudoğlu Paris'e eğitime gönderildi. Onun ardından sonraki yıllarda Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman ve Hadi Bara gönderildi.[236]

Akademinin yetiştirdiği heykeltıraşların yurtdışında eğitim gördükten sonra ve artık heykel sanatında daha çok söz sahibi olmak istemeleri yabancılara giden anıt projelerine tepkiler gelmeye başladı. Sorun yavaş yavaş günlük gazetelere, haftalık ya da aylık mecmualara da konu olmaya başladı. Ahmet Haşim, "*Büyük anıt ve*

[235] Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel,* 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 219-220; Sibel Bozdoğan, *a.g.e.,* s. 306
[236] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 13

heykel dikilecek yerde, bugün için bir mermer kütlesi ya da bir külçe bronz koyalım ve altına 'Türk sanatçısı yetişinceye kadar.' diye yazalım." önerisini getirdi.[237] Yabancı heykeltıraşların anıt faaliyetlerini engellemek için açılan kampanyalardan birini de Ar dergisi yaptı. 1937 yılında açılan ankette şu soru soruldu: "Yabancı sanatkârların Türkiye'de abide yapmalarına taraftar mısınız? Taraftarsanız hangi sebeplerden dolayı? Değilseniz ne gibi mahzurlar görüyorsunuz?" Ahmet Kutsi Tecer soruyu şöyle yanıtlamıştı: "*Abide, milli hayatın hatırasıdır. Bu hatırayı, ancak o hayata iştirak edenler yükseltebilirler. Yabancı bir san'atkârın, kulaktan doldurulmakla, bunu başarmasına ihtimal verilmez. Fakat bunu başarmak için Türk olmak da yetmez, kudretli bir sanatkâr olmak lazım."*[238]

1931 yılından sonra Türk heykeltıraşları da anıt alanında görünmeye başladı. İlk kez Kenan Yontuç'un Çorum ve Edirne'deki Atatürk anıtlarından sonra, 1932'de Ratip Aşir Acudoğlu'nun Menemen Kubilay Anıtı ve Hadi Bara'nın Adana Atatürk Anıtı çalışmaları gelir. 1937'de bir başka olay ise yabancıların da katıldığı Erzurum Anıtı yarışmasıydı. Bu yarışmada birincilik ödülü Hadi Bara'ya ikincilik ise Zühtü Müridoğlu'na verilmişti. Aynı yıl Manisa anıtı için yine yabancıların da katıldığı yarışmayı Nejat Sirel kazanmıştı.[239]

Anıt heykeller 1940'lı yıllarda da uygulanmaya devam etti. Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara'nın birlikte yaptıkları Beşiktaş Barbaros Anıtı (1942), yine ikisinin yaptığı Zonguldak Atatürk ve İnönü heykelleri (1946), Kenan Yontuç'un Tarsus Atatürk Heykeli (1946) ve Ratip Aşir Acudoğlu'nun Erzincan İnönü Anıtı örnek olarak verilebilir.[240]

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren ulusal bilincin güçlendirilmesine yönelik olarak kent meydanlarına dikilen heykeller, Türk devriminin hazırlık aşaması olarak kabul edilen ve zaferle sonuçlanan Kurtuluş Savaşı ikonografisini oluşturur. Söz konusu ikonografide Ulusal Kurtuluş Savaşı ile özdeşleştirilen Atatürk, halkı ezik düşüren bir düzenden çıkartarak zafere kavuşturan bir kahraman olarak ele

---

[237] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 15
[238] Ar'ın Sanat Anketi, "Abideler Meselesi ve Münevverlerimiz, Ahmet Kutsi Tecer Cevaplıyor", *Ar,* S. 5, 1937, s. 10
[239] Sezer Tansuğ, *a.g.e.,* s. 207-208
[240] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 64-107

alınır. Diğer figürler, fiziksel gücü ve dayanıklılığı yansıtan formlarıyla Türk halkı ile özdeştirilir ve Türkiye'de devrim liderine destek olan sınıfsız, kaynaşmış, imtiyazsız halk imgesini vurgular.[241]

Heykellerde kullanılan malzeme ise adeta Türk sanayileşmesinin sınırlarının tanığıdır. Yaygın olarak kullanılan malzeme anıt heykellerde bronz ve taş, büstlerde ise bunlarla birlikte alçı kullanımı yaygındı. Öyle ki yabancı sanatçıların yaptıkları anıtların bronz elemanları kendi ülkelerinde modle edilip, bronza dökülüyor ve Türkiye'ye öyle getiriliyordu. İlk defa 1937 yılında Kenan Yontuç'un gayretleriyle Macar döküm ustası Fizdek Karoly ile anlaşarak İstanbul Narmanlı Yurdunda bir dökümhane kurulmuştu. Ülkede döküm ustaları da bu tarihten itibaren yetiştirilmeye başlandı. Ancak yine de heykeltıraşların titizlikle üzerinde durduğu bazı ayrıntılar deforme olarak çıkabiliyordu. Bakır ve kalay fiyatlarının yüksekliği dökümcüleri eski, kalitesiz bronz eşya kullanmaya itiyordu. Dökümhaneye giren heykeller genellikle olması mümkün olanın daha altında bir kaliteyle ortaya çıkıyordu.[242] Bu durum 1950'li yıllara kadar devam etti ve bu yıllardan sonra cam, metal ve seramik atölyelerin yaygınlaşmasıyla heykel sanatında malzeme kullanımı çeşitlenecekti.

Erken Cumhuriyet Döneminde üslup olarak ise akademik natüralist bir anlayış hâkimdir. Bu durum, devletin resmi görüşünün akademik anlayış doğrultusunda olmasının bir etkisiydi. Sonuç itibarıyla devrimin ideolojisi halka götürülüyordu ve ideolojiyi görselleştirdiği oranda heykel, estetikten ziyade ilettiği mesaj açısından önem kazanmaktaydı.[243] Bu doğrultuda özellikle Kurtuluş Savaşı ikonografisine sahip anıtlar, akademik anlayışı dışavurumsal bir dille yansıttığı da gözlemlenebilir. Örneğin, Heinrich Krippel'in Afyon'daki Zafer Anıtı (1935) ve Hadi Bara'nın Adana Anıtı bu dışavurumsal iletiyi etkili bir biçimde yansıtır.

---

[241] Nilüfer Öndin, "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat, *Sanat Dünyamız,* S. 100, 2006, s. 374
[242] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 18
[243] Nilüfer Öndin, *a.g.m.,* s. 375



Resim 65: Adana "Atatürk Anıtı" (1935 Hadi Bara)

Sanayi Nefise Mektebi'nin açılması heykel sanatının doğması ve gelişmesi açısından önemli bir dönüm noktasıydı. Heykel sanatındaki gelişimin ikinci dönüm noktası da Rudolph Belling'in 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin heykel bölümünün başına getirilmesi olduğu söylenebilir. Sanatçının 1940'lı yıllarda resmi ideolojinin sanat anlayışındaki isteklerine uygun olarak Ankara ve İstanbul'da iki İnönü heykeli yapmış olmasına karşın eğitimsel çalışmaları Türk heykel sanatının gelişiminde önemli bir rol oynadı. Rudolph Belling, en ünlülerinden biri olan Dreiklang adlı yapıtında olduğu gibi Avrupa'da soyut çalışmalarıyla ün yapmış bir sanatçıydı. 1937'de heykel bölümünün başına geldikten sonra eğitim programını tümüyle değiştirdi. Esas olarak heykel prensiplerini antik heykelle açıklamasına karşın, bunun, modern akımlara geçmeden önce kazanılması gereken temel bir beceri olduğunu savlıyordu. Rudolph Belling'in yerleştirdiği eğitim sistemi Akademiden ayrıldığı 1954'ten sonra uzun yıllar akademi heykel bölümündeki sistemin temelini teşkil etti[244] ve Türk heykel sanatında ilk kez 1946 yılından sonra görülen soyut heykel anlayışı 1950'lerden sonra önemli gelişim aşamaları kat ederek günümüz heykeline gelişte önemli bir basamağı teşkil etti. Bu değişim, o yıllarda akademide okumuş ve sonraki yıllarda heykel bölümünde hocalık yapmış, Rudolph Belling'in öğrencileri ile heykel sanatını analiz eden yazılarda şöyle tasvir edilir: "*...Ve heykel eğitimi tamamen değişti: 'Heykel' doğayı kopya etmek değildi artık. Onun geometrik*

[244] Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *a.g.e.,* s. 124-125

yorumudur, plastik tercümesidir. Bu hususları model üzerinde gösterir, açıklardı. Ve heykeli geometrik bir problem konusu olarak irdelerdi. Biz, o zamandan sonra, soyut heykeli kavramıştık…"[245] Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, İlhan Koman, sonrasında da Ali Teoman Germaner ve Kuzgun Acar, bu dönemlerde modern heykele geçişi sağlayan önemli sanatçılardı.

[245] Aktaran: Ataman Demir, *Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2008, s. 97

IV. BÖLÜM

4. SONUÇ

Lale Devri'nin başladığı 1718 yılı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'nın maddi üstünlüğünü kesin olarak kabul ettiğinin bir simgesidir. Bu tarihten sonra Batı'nın maddi gücüne karşı koyabilmek için getirilen çözüm, yine Batı'nın maddi gücünü ortaya çıkaran teknik ilkelerin örnek alındığı reformlar oldu. Bu doğrultuda yoğunlaşan reformlar, 1840 yılından itibaren tümüyle Batı'nın kontrolü ve etkileri altına girdi. Geleneksel Osmanlı sosyal ve ekonomik yapısı bir dönüşüm yaşarken aynı yönde Osmanlı sanatı da Batı sanatının etkisi altında kaldı.

Tanzimat döneminde yapılan sosyal ve siyasi reformlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'nın sanayi ve teknolojisinin alınması, sahip olunması gereken ve bunun güçlü bir devletin en büyük saiki olduğunu açıkça kavradığını göstermişti. Ne var ki, Osmanlı'da sanayileşme hamlesi, Batı'nın sadece tekniğinin alınmasına yönelik oldu; sanayi ve teknolojiyi ortaya çıkaran manevi ve kültürel yapıya karşı duyarsız kalındı. Bu durum büyük ölçüde yapay bir sanayileşme yaşanmasına neden oldu. Öyle ki, kurulan fabrikaların bütün makine teçhizatının Avrupa'dan ithal edilmesi bir yana, teknik personel ve hatta zaman zaman işçiler bile Avrupa'dan getirildi. Zaten kurulan bu fabrikalar da devletin ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulmuştu ve piyasaları etkilemeyen bir özelliğe sahipti. Geniş halk kitlelerini endüstri toplumunun kültürel süreçlerine ortak etmeyen taklit bir sanayileşme yaşanması Türk sanatının gelişimindeki en büyük handikaptı.

Avrupa'da 19.yy'da doruk noktasına ulaşan sanayileşme hızlı bir yapılaşma programına duyulan bir ihtiyacı ortaya çıkarmıştı ve mimarlar çareyi Avrupa'nın tarihsel köklerinden aldıkları biçimleri bu yapı programlarına dâhil etmekte buldular. Osmanlı'da yapay bir sanayileşme yaşanmasına bağlı olarak Batı sanayisinin hegemonyası altında Avrupa eklektisizmi Osmanlı mimarisinin temel biçimlenişini de tayin etti ve yerli mimarlar yapı programlarından büyük ölçüde tasfiye edildi. Sanayi-i Nefise Mektebi kurulana kadar da Türk mimar yetişmedi. Mimarinin batı etkisinden kurtulması Vedat ve Kemaleddin Bey gibi önde gelen yerli mimarlarca

ancak II. Meşrutiyet döneminde oldu. Klasik Osmanlı formlarını tekrarlayan bu mimari kültür, dönemin kendine özgü koşulları içinde Cumhuriyet Türkiyesi'ne taşındı.

Resim sanatı da mimaride olduğu gibi benzer sorunlarla karşılaştı. Bir taraftan ülkede sanayileşme yaşanmaması, ama diğer taraftan sanayileşmiş batının toplumsal nedenselliklerinden ortaya çıkan Batılı sanat anlayışının ithal edilmesi, resim sanatının özgün bir gelişim temposu yakalayamamasına sebep oldu. Resim sanatı çok dar bir çevrede faaliyet alanı bulabildi ve sergi açmak bile başlı başına sorun oldu. Batı kuramlarının ana özelliklerinden biri olan organik toplum varsayımı, o toplumlarda seyirci-eleştirmen-sanatçı arasında asgari ortaklığın olması nedeniyle iletişim kurma olanaklarına işaret eder. Oysa Osmanlı toplumunda farklı kültürleri yaşayan geniş halk kitlesi ile bunun karşısında bir grup aydın bulunuyordu ve resim sanatı kendi dilinden anlayacak bütünleşik bir topluma hitap edemiyordu. Her şeye rağmen, bir bakıma seyircisiz kalmış bir sanat olmasına karşın Türkiye'de Batı etkisinden yapılmış özgün bir sanat birikimi oluşmuştu. Bu birikim, yeni yeni gelişmeye başlayan heykel sanatıyla birlikte cumhuriyet dönemi sanatının devraldığı önemli bir miras oldu.

Osmanlı İmparatorluğu sanayileşmenin nasıl gerçekleştirilemeyeceğini göstermişti ve Türkiye Cumhuriyet'i bu tarihsel deneyimden aldığı birikimle kalkınmanın şartlarını doğru bir şekilde çözümleyebildi. Öncelikle dünya sanayileşme sürecinde ona eklemlenmiş bir parça değil, onun bir öğesi olma iradesiyle geleneksel Osmanlı-İslam toplum düzeni terk edildi ve endüstrileşmenin çağdaş gereklerine uygun bir düzen ve toplum yaratmak için 1920'ler boyunca sosyal devrimler yapıldı. CHP'nin devrimleri yapıp iktidarını sağlamlaştırmasından sonra da hem ekonomik, hem de sosyal alanları kendi denetimine alarak topyekûn bir kalkınmanın şartlarını uygulamaya başladı. Bu durum, Avrupa sanayileşmesinin gelişim koşullarından farklı biçimde, Osmanlı'dan devralınan mirasa bağlı olarak Türkiye'ye özgü bir sanayileşme modeliydi. Bu yönüyle sanayileşme, hem kendini ortaya çıkaracak sosyal devrimleri yaşama geçirmenin, hem de maddi kalkınmayı sağlayacak gelişmenin resmi otorite tarafından uygulanan bir programın ürünüydü. Sosyal devrimlerin ve sanayileşmenin iç içe geçtiği bu program dolayısıyla, doğal

olarak sanatlar da bir yönüyle devrimlerin halka benimsetilmesinde bir araç ve diğer yönüyle cumhuriyetin sanayileşme özlemlerini yansıtan potansiyel bir geleceğin simgeleri olarak ortaya çıktı.

Ne var ki Türkiye'de sanayileşmenin gerçek bir tarihsel temelinin bulunmayışından, sanayileşmeye bağlı olarak değişen sanatlar da bu temelden yoksun olarak Avrupa'ya kıyasla farklı sonuçlar doğurdu. Mimaride modernizm, sanayileşmenin yaygınlığına en açık şekilde tanıklık etti ve modern formların varlık nedenini oluşturan sınaî malzemelerin yoksunluğunu da kendinde cisimleştirdi. Beton, çelik, cam, sentetik gibi modern inşaat malzemelerinin seri üretimi Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kısıtlı yapılabiliyordu ve birçoğu Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden ithal yoluyla karşılanıyordu. Modernizmin soyut, geometrik formları, düz çatıları, sade bezemesiz cepheleri, makine çağının yeni malzemelerinin inşaat teknikleri Türkiye'de kısa sürede içselleştirilmişti ama Avrupa'da demir-çelik ve camla ortaya çıkan ince estetiği Türkiye'de yerini geleneksel malzemeler olan taş veya tuğlayla biçimlendirilmiş bir estetiğe bıraktı.

Mimaride modernizmin yaygınlığı da büyük ölçüde kamu yapılarıyla sınırlı kaldı. Batı'da modernizmi ortaya çıkaran sınaî ve sosyo-ekonomik koşullar Türkiye'de olmayınca ne etkili sivil toplum ne de modernist kültürü paylaşan geniş bir halk kitlesi oluşabildi. Koşulların sanayileşmeyi devlet eliyle yapılmaya zorlaması mimariyi besleyecek özerk bir burjuvazinin oluşmadığına da açıkça işaret ediyordu. Bu durum devlet yapılarının dışında kalan modern binaların ne derece yaygın olduğuna tanıklık eder. Devletin memurları için yaptığı toplu konutlar ya da fabrika tesisleriyle birlikte inşa ettiği personel konutları dışında sivil mimari üst gelir grubunun tekelinde kaldı.

Mimarinin devlet patronajına bağlı kalması kaçınılmaz olarak mimariyi görsel siyaset biçimi olarak araçsallaştırıyor, modernizmin en temel özelliği olan eleştirel yönünü törpülüyordu. Sade ve soyut hacimler, konsollar, yuvarlak köşeler, düz çatılardan oluşan form repertuvarının yaygın olarak kullanılması, devlet patronajında cumhuriyetin sanayi ülkesi tahayyülünde bulunan ilericilikle özdeşleştirilmesinin bir sonucuydu.

Öte yandan aynı yıllarda Osmanlı ümmetçilik anlayışından koparak yeni milli kimlik yaratma ihtiyacının karşılanması için yoğun çabalar sarf ediliyordu. Mimarlık bölümünün başında bulunan Ernst Egli ve Bruno Taut'un öğretileri ve Sedat Hakkı Eldem'in öncülüğünde mimaride modernizmi yerelleştirme çabaları 1930'ların sonuna doğru yoğunlaşmaya başladı. Ancak dünyayı kasıp kavuran II. Dünya Savaşı'nın başlaması, milliyetçiliği dönemin tek egemen ideolojisi haline getirdi ve mimaride arzu edilen amaçlara ulaşılamadı. Bu durum ancak 1960'lardan sonra sanayileşmenin hız kazanarak büyük göç olaylarının yaşandığı dönemlerde gerçek sorunların ortaya çıkmasıyla aşılabilecekti.

Cumhuriyetin teknolojik ilerleme ve sanayileşmeye yönelik fütürizmi mimaride olduğu gibi resim sanatında da 1910'ların Avrupasında avangart akımlar olan kübizm ve konstrüktivizmin yeni sanat olarak getirilmesiyle sonuçlandı. Bu uygulamalar, sanatçıların kişiliklerinde devletin idealizmini paylaşan, ilerleme ve sanayileşmenin henüz istenen düzeyde gerçekleşmediği, ama potansiyel bir geleceğin simgeleri olarak ortaya çıktı. Ne var ki mimarideki benzer sorunlar doğal olarak resim sanatında da görüldü. Avrupa'da bu iki akımı ortaya çıkaran koşullar Türkiye'de henüz yeni yeni filiz vermeye başlamıştı. Resimde modernizm, sanatçıların Avrupa'dan kübizmin ve konstrüktivizmin biçim dilini devşirerek yerel temalara uygulamasıyla sonuçlandı.

Heykel sanatının sanayileşmeye bağlı gelişimi ise kendini anıt heykelde gösterdi. Modern kentler olarak inşa edilmek üzere yapılan kent planları doğrultusunda yaratılan kamusal alanlarda Kurtuluş Savaşı ikonografisi veren ve Atatürk'ü betimleyen anıt heykeller dikildi. Diğer sanatlarda olduğu gibi heykel de iki yönlü işlev gördü: Bir yanıyla ideolojik söylemi güçlü bir biçimde yansıttı, diğer yanıyla Avrupa'nın modern kentlerinde olduğu gibi kent estetiğine yeni boyutlar getirdi. Ancak ülkede sanayi temelinin henüz yaygınlaşmamış olması, heykelde de mimaride olduğu gibi malzeme yönünden sorunlar yarattı. Malzemede çeşitlilik ve kalite ancak 1950'lerden sonra artacaktı.

Görüldüğü gibi mimari, resim ve heykelin Erken Cumhuriyet Dönemindeki endüstrileşmeye bağlı olan gelişimi, iktidarın "muasır medeniyete" ulaşma hedefinin

araçsallaştırılması olarak sanayileşmenin ve ilerlemenin görsel bir yansıması olarak kendini göstermiştir. Ancak her ne olursa olsun bu zorlu yıllarda yapılan kalkınma hareketleriyle birlikte yeni sanat anlayışları ve tartışmalarıyla 1950'lerden sonra Türkiye'nin gerek sanayileşmesinde gerekse heykel, mimari ve resimde çağdaş dünyanın içinde yer alabilmesinde önemli bir tecrübenin ve temelin atıldığı yıllar oldu.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008

Ar'ın Sanat Anketi, "Abideler Meselesi ve Münevverlerimiz, Ahmet Kutsi Tecer Cevaplıyor", *Ar,* S. 5, 1937, s. 10

Ar'ın Sanat Anketi, "Turgut Zaim'in Düşünceleri", *Ar,* S. 1, 1938, s. 10-11

Artun, Ali, "Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı", http://www.aliartun.com/content/detail/14 (17.03.2011)

Aslanoğlu, İnci, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2010

Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri,* C. I III, 5. Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997

Aydemir, Şevket Süreyya, *İkinci Adam*, C. I, Remzi Kitabevi, İstanbul 1966

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Yeni Adam İçin Yeni Mimarlık", Yeni Adam, S. 15, 1934, s. 7

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Yeni Adam", *Yeni Adam*, S. 12, 1934, s. 3

Barnard, Malcolm, *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür,* Çev: Güliz Korkmaz, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2002

Batur, Enis (hazırlayan), Modernizmin Serüveni, 7. Baskı, Alkım Yayınları, İstanbul 2007

Behçet ve Bedrettin, "Eski ve Yeni Mimarlık", *Mimar*, S. 6, 1934, s. 175-176

Benjamin, Walter, "Tekiniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 45-77

Berk, Nurullah-Gezer, Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973

Berk, Nurullah-Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,* Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1983

Berkes, Niyazi, *İki Yüz Yıldır Neden Bocalıyoruz,* Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık AŞ., (Cumhuriyet Gazetesi Özel Armağanı C. I-II), İstanbul 1997

Berkes, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma,* 12. Baskı, YKY, İstanbul 2008

Boppe, Auguste, *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları,* Çev: Nevin Yücel-Celbiş, 1. Baskı, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., İstanbul 1998

Boratav, Korkut, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2007,* 13. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2009

Bozdoğan, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası-Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür,* Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2008

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları,* 4. Baskı Asa Kitabevi, Bursa 2004

Cengizkan, Ali, "Türkiye için Modern ve Planlı bir Başkent Kurmak: Ankara 1920-1950", http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/sta/trindex.htm (15.12.2010)

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971

Cumming, Robert, *Sanat,* Çev: Ayşe Işın Önol, Aslı Çetinkaya, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2008

Çelebi, Mevlüt, *Türk İnkılâp Tarihi*, 2. Baskı, Özal Matbaası, İstanbul 2009

Çetin, Türkan, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Köylü Politikası,* T. C. Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, İzmir 1997, (Yayınlanmamış Doktora Tezi),

Çıkar, Mustafa, *Hasan Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997

Danışman, H. H. Günhan, "Ertuğrul Gazi Mescidi'nden Laleli Apartmanları'na, Yığma Duvardan Betonarmeye: Osmanlı Yapı Teknolojisinin Evrimi", Derleyen: Ali Cengizkan, TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını, Ankara 2009, s. 43-46

Demir, Ataman, *Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2008

Dranas, Ahmet Muhip, "Resimde Hümanizma", *Güzel Sanatlar,* S. 2, 1940, s. 131-156

Duben, İpek, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950,* 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007

Eco, Umberto, *Güzelliğin Tarihi*, Çev: Ali Cevat Akkoyunlu, 1. Baskı, Doğan Kitapçılık, İstanbul 2006,

Eisenstadt, Shmuel Noah, *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim,* Çev: Ufuk Coşkun, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2007

Eldem, Hakkı Sedat, "50 Yılda Cumhuriyet Mimarlığı", *50 Yılda Cumhuriyet 50 Yılda Güzel Sanatlar* İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, S. 8, İstanbul 1974, s. 8-17

Eldem, Sedat Hakkı, "Milli Mimari Meselesi", *Arkitekt,* S. 9-10, 1939, s. 220-223

Eldem, Sedat Hakkı, "Yerli Mimariye Doğru", *Arkitekt,* S. 3-4, 1940, s. 69-74

Elibal, Gültekin, *Atatürk ve Resim Heykel,* 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973

Erol, Turan, "19. Yüzyıl Türk Ressamları", Günsel Renda – Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 1, Tiglat Yayınları, İstanbul 1980

Erol, Turan-Ural, Murat, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri,* Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul 1998

Farago, France, *Sanat,* Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2006

Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Cevat Çapan, 10. Baskı, Payel Yayınları, İstanbul 2005

Gevgilili, Ali, *Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar,* 2. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1989

Giray, Kıymet, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*, 1. Baskı, Rezan Has Müzesi, İstanbul 2007

Gökalp, Ziya, *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak,* Eflatun Yayıncılık, İstanbul 2004

Gören, Ahmet Kamil, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi,* 1. Baskı, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997

Gropius, Walter, *Yeni Mimari ve Bauhaus,* Çev: Özgönül Aksoy-Erdem Aksoy, 1. Baskı, Mimarlar Odası Kültür Yayınları, İstanbul 1967

Gürallar Yeşilkaya, Neşe, *Halkevleri İdeoloji ve Mimarlık,* 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2003

Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi,* C. II, Çev: Yıldız Gölönü, 1. Baskı, Deniz Kitabevi, Ankara 2006

http://www.sanalmuze.org/index.php

http://www.tarim.gov.tr/Files/Mevzuat/kanun_son/TKB_Kanunlar/K%C3%96Y%20KANUNU.pdf

http://www.tcdd.gov.tr/home/detail/?id=267

İnalcık, Halil - Seyitdanlıoğlu, Mehmet, *Tanzimat,* 2. Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara 2006

İnalcık, Halil, *Devlet-i Aliyye,* C. 1, 41. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2010

İnan, Afet, *Cumhuriyetin 50. Yılı İçin Köylerimiz,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1978

Jansen, Herman, "Türkiye'de Planlaşma İşinin Islahı", *Belediyeler Dergisi,* S. 12, 1936, s. 24-34

Kaynardağ, Arslan, *Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Felsefe,* Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002

Keskinok, H. Çağatay, "1930'larda Türkiye'de Şehircilik", *Kentleşme Siyasaları,* 1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul 2006

Kipal, Ulaş-Uyanık, Özgür, *Türkiye'de Milli İktisat Tarihi (Devletçilik),* 1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul 2001

Kozanoğlu, Aptullah Ziya, "Sanatta Nasyonalizm", *Mimar,* S. 2, (1934), s. 51-54

Köker, Levent, *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi,* 10. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2007

Kuban, Doğan, *Osmanlı Mimarisi,* YEM Yayınları, İstanbul 2007

Külahlıoğlu, Can, "Toplumcu Gerçekçilik'in Güçlü Fırçası Nuri İyem" , Milliyet, 10 Aralık 1985, s. 12, http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1985/12/10 (04.05.2011)

Lewis, Bernard, *Modern Türkiye'nin Doğuşu,* Çev: Boğaç Babür Turna, 2. Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara 2009

Marx, Karl, *Kapital,* C. I, Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, İstanbul 1997

Mimar Behçet ve Bedrettin, "Mimarlık ve Türklük", *Mimar,* S. 1, 1934, s. 17-20

Mustafa Kemal Atatürk, "Eskişehir-İzmit Konuşmaları" 3. Baskı, Günümüz Türkçesi Feyza Perinçek, Kaynak Yayınları İstanbul 1999, s. 112-113

Mustafa Kemal Atatürk, *Nutuk C. I-II-III,* 10. Baskı, Hazırlayan: Türk Devrim Tarihi Enstitüsü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970

Naci, Elif, "1923'ten 1928'e Kadar Türkiye'de Plastik Sanat", Ülkü, S. 69, 1938, s. 246-246

Öndin, Nilüfer, "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat, *Sanat Dünyamız,* S. 100, 2006, s. 364-377

Öner, Erdoğan, *İstanbul Şehremanetinin Kuruluşu ve 1917 Yılı Bütçesi,* T.C. Maliye Bakanlığı Strateji Geliştirme Başkanlığı Yayını, Ankara 2008

Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi,* İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998

Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları,* 1. Baskı, YKY, İstanbul 1994

Özyüksel, Murat, *Feodalite ve Osmanlı Toplumu,* Derin Yayınları, İstanbul 2007

Ramirez, Juan Antonio, *Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu,* Çev: Ayfer Teker Garcia, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007

Read, Herbert, *Sanat ve Endüstri,* Çev: Nigan Bayazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1973

Sayar, Zeki, "Türkiye'de Çimento Bir Lükstür", Mimar, S. 5, (1934), s. 155-156

Smith, Adam, *Ulusların Zenginliği,* Çev: Metin Saltoğlu, Palme Yayıncılık, Ankara 2009

Sözen, Metin – Tapan, Mete, *50 Yılın Türk Mimarisi,* 1. Baskı, İş Bankası Yayınları, Ankara 1973

Sözen, Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,* 1. Baskı, Türkiye İŞ Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984

Şahinkaya, Serdar, *Gazi Mustafa Kemal ve Cumhuriyet Ekonomisinin İnşası,* 1. Baskı, OTDÜ Yayıncılık, Ankara 2009

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı,* 7. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar,* 1. Baskı, Bilgi Yayınları, Ankara 1997

Tansuğ, Sezer, *Herkes İçin Sanat,* 1. Baskı, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1982

Tansuğ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem,* 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990

Tekeli, İlhan, "19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü", Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, *Tanzimat,* 2. Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara 2006

Tekeli, İlhan, "Mimar Kemalettin ve Eseri Hangi Ortamda Gelişti?", Ali Cengizkan (editör), *Mimar Kemalettin ve Çağı,* TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını, Ankara 2009, s. 23-39

Tekeli, İlhan, *Modernizm Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi,* 1. Basım, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2009

Tekeli, İlhan, *Sanayi Toplumu İçin Sanayi Yazıları,* 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2010

Timur, Taner, *Türk Devrimi ve Sonrası 1919-1946,* Doğan Yayınları, Ankara 1971

Toffler, Alvin, *Üçüncü Dalga,* Çev: Selim Yeniçeri, Koridor Yayıncılık İstanbul 2008

Toprak, Zafer, "Cumhuriyet, Demiryolu ve Laiklik Bir Modernite Metaforu", *Toplumsal Tarih,* S. 168, (2007), s. 26-31

Tunçer, Mehmet, "Cumhuriyet'in 'Mimari Mirası'nın Planlama Aracılığı İle Korunması: Ankara Örneği", http://www.planlama.org/new/makaleler/cumhuriyet-in-mimari-mirasi-nin-planlama-araciligi-ile-korunmasi-ankara-ornegi.html, (15.12.2010)

Türkdoğan, Orhan, *Türkiye'nin Sanayileşmesi Dün-Bugün-Yarın,* 1. Baskı, Töre Devlet Yayınları, Ankara 1981

Üstünipek, Mehmet, "Türk Resim Sanatı Tarihi", http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR&bhcp=, (12.03.2011)

Vanlı, Şevki, *Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı Eleştirel Bakış,* C. I-II, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara 2006

Wiesner-Hanks, Merry E., *Modern Dönemde Avrupa 1450-1789,* Çev: Hamit Çalışkan, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009

Wolff, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi,* Çev: Ayşegül Demir, 1. Baskı, Özne Yayınları, İstanbul 2000

Yasa Yaman, Zeynep, "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1923-1938) Üzerine düşünceler, *Arredamento Mimarlık Dergisi,* Boyut Yayıncılık, S. 100+7, Ekim 1998, s.68-74

Yerasimos, Stefan, "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, Tanzimat, 2. Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara 2006, s. 365-380

Yıldırım, İsmail, *Cumhuriyet Döneminde Demiryolları 1923-1950,* Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2001

EKLER

EK 1. 1923-1939 YILLARI ARASINDA İNŞAAT SANAYİSİNE AİT DEĞERLER

1.1. Tablo 1. 1923-1938 Yılları İnşaat Sanayi Üretim Değerleri

Yıllar	Harcamalar Bütçesi (Milyon TL)	İnşaat Sanayii Üretim Değerleri (milyon TL)	Harcamalar Bütçesi İçindeki Payı (%)
1923	137.3	51.7	% 37
1924	140.4	80.3	% 57
1925	183.9	104.7	% 57
1926	190.1	102.0	% 53
1927	194.4	128.5	% 66
1928	207.1	141.3	% 68
1929	220.4	173.7	% 78
1930	222.6	157.3	% 70
1931	186.5	88.4	% 47
		Toplam 1.027.9 milyar TL	
1932	169.1	79.7	% 47
1933	170.4	83.8	% 49
1934	184.0	107.8	% 58
1935	195.0	96.5	% 49
1936	212.7	113.9	% 53
1937	231.0	125.8	% 54
1938	249.9	157.0	% 62
		Toplam 746.5 milyon TL	

Kaynak: İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2010, s. 412

1.2. Tablo 2. 1923-1938 Yılları Kamu ve Özel İnşaat Üretim Değerleri

Yıllar	Tüm Kamu İnşaatı Üretim Değeri (cari fiyatlarla milyon TL)	İnşaat Yatırımları İçindeki Payı % olarak	Özel İnşaat Üretim Değeri (cari fiyatlarla milyon TL)	İnşaat Yatırımları İçindeki Payı %
1923	4.0	7.7	47.7	% 92.3
1924	26.4	32.8	53.9	% 67.2
1925	46.0	44	58.7	% 56.0
1926	39.9	39.2	62.1	% 60.8
1927	65.8	51	62.7	% 49
1928	77.0	54	64.3	% 46
1929	102.5	59	71.2	% 41
1930	97.5	62	59.8	% 38
1931	38.5	40	49.9	% 60
Toplam	497.6		Toplam 530.3	
1932	33.4	42	46.3	% 58
1933	41.5	49	42.3	% 51
1934	58.2	53	49.6	% 47
1935	46.5	48	50.0	% 52
1936	60.3	52	53.6	% 48
1937	64.6	51	61.2	% 49
1938	91.8	58	65.7	% 42
Toplam	395.8		Toplam 368.7	

Kaynak: İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2010, s. 413

1.3. Tablo 3. 1923-1938 Yıllarında Özel İnşaat Çimentolu ve Çimentosuz Binalar Üretim Değerleri

Yıllar	Çimentolu Binalar Üretim Değeri (cari fiyatlarla milyon TL)	Çimentosuz Binalar Üretim Değeri (cari fiyatlarla milyon TL)
1923	19.2	28.470
1924	23.4	30.535
1925	25.9	32.772
1926	27.4	34.680
1927	27.6	35.084
1928	27.5	36.796
1929	33.1	38.130
1930	30.1	29.653
1931	24.0	25.943
1932	23.5	22.761
1933	21.8	20.505
1934	27.9	21.673
1935	25.7	24.348
1936	26.2	27.440
1937	32.1	29.081
1938	37.6	28.142

Kaynak: İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2010, s. 414

1.4. Tablo 4. 1923-1938 Yılları İnşaat Demiri ve Çimento Üretim ve İthalatı

Yıllar	İnşaat demiri ithâlâtı		Çimento (ton)	
	Değer (TL) milyon TL	Miktar (Kg) milyon kg	Yurt İçi Üretimi	İthalât
1923	2.2	17.3	20143	5071
1924	4.1	33.7	24500	7600
1925	4.6	43.6	29800	29800
1926	5.8	48	40000	55400
1927	5.1	52.7	41400	56200
1928	3.6	54.5	54000	52600
1929	8.4	74	71000	72800
1930	6.4	59	104000	60100
1931	6.6	62	192000	30800
1932	4.4	60	132000	2300
1933	4.4	65	143000	1600
1934	7.1	97	180000	800
1935	7.2	104	193000	1000
1936	7.5	104	193000	5700
1937	9.4	103	229000	52200
1938	17.2	150	282000	44200

Kaynak: İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2010, s. 416