

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANABİLİM DALI

**ULUSAL KİMLİĞİ TİYATRO İLE KURMAK:  
TÜRK TİYATROSUNUN KİMLİK İNŞASINDAKİ İŞLEVİ**

Doktora Tezi

Misket Elif TÜFEKÇİ

Ankara-2011

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANABİLİM DALI

**ULUSAL KİMLİĞİ TİYATRO İLE KURMAK:  
TÜRK TİYATROSUNUN KİMLİK İNŞASINDAKİ İŞLEVİ**

Doktora Tezi

Misket Elif TÜFEKÇİ

Tez Danışmanı  
Doç.Dr. Beliz GÜÇBİLMEZ

Ankara-2011

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANABİLİM DALI

**ULUSAL KİMLİĞİ TİYATRO İLE KURMAK:  
TÜRK TİYATROSUNUN KİMLİK İNŞASINDAKİ İŞLEVİ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

**İmzası**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Tez Sınavı Tarihi .....

## ÖNSÖZ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları, kendisini 19. yüzyılın başlarına kadar dini bağılıklarla tanımlamış olan ve neredeyse “ulusal kimlik” nosyonunu hiç taşımayan bir toplumda Türk ulusal kimliği yaratmanın, bir inşa sürecinin hikâyesidir. Cumhuriyet ideolojisi modernleşme projesi sanata, özellikle de görsel sanatlara büyük görevler yükler. Ulusal kimlik inşa sürecinde tüm sanat dallarının yeni rejimin inşasında araçsallaştırıldığı rahatlıkla söylenebilir. Bu iz üzerinden giderek tiyatro sanatı ele alındığında, kurucu kadronun Türk kimliği inşa etmek, Osmanlı/İslam mirasından kopmak, Cumhuriyet devrimlerini yerleştirmek ve modernleşmeyi hayata geçirmek için tiyatroya özel bir önem atfettiği görülür.

Bu çalışmanın ana meselesini kuruluş dönemi metnlerinin ulusal kimlik inşası bağlamında araçsallaştırılması oluşturacaktır. Çalışma, Cumhuriyet ideologlarının, -özellikle Ziya Gökalp'in birey/millet çatışması üzerine oturttuğu-teorilerinin kuruluş dönemine ve dolayısıyla sanat, özellikle tiyatro anlayışına etkisini tartışacaktır. Sosyoloji biliminin ajandasında uzun yıllar gündemde kalan, bireyle toplumu karşı karşıya konumlayan birey-toplum çatışmasının yansımalarını Türk tiyatrosunda arayacak, birey kavramının yerine, hatta karşısına konan toplum kavramının Türk tiyatrosunda işlenen öykülere ve giderek yapıya yönelik doğurduğu sonuçların izi sürülecektir. Cumhuriyet ideolojisinin Gökalp'ten başlayarak belirgin bir biçimde bireysel sesi öteleyip yerine milletin sesini koymasının Türk tiyatrosundaki metinlerin sesinde nasıl yankı bulduğu, anılan metinlerin yeni rejimin yerleşmesi yolunda nasıl araçsallaştıkları üzerine saptamalar yapmak, çalışmanın asıl hedefini oluşturacaktır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümü, Osmanlı İmparatorluğu'ndan, Milli Mücadele'ye ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki ulusal kimlik inşası meselesi üzerinde duracaktır. İkinci bölümde ulusal kimlik inşasında sanatın ve kültürün araçsallaştırılması üçüncü bölümde ise ulusal kimlik inşasında araçsallaştırılan oyun metinleri, araçsallaştırma biçimlerine göre incelenecektir.

Çalışmam boyunca benden sabırlarını, zamanlarını ve sevgilerini esirgemeyen DTCF Tiyatro Bölümü'ndeki tüm hocalarıma hem çalışmamdaki, hem bendeki emekleri başka bir tezin konusunu oluşturur. Tez danışmanım, Hocam Doç. Dr. Beliz Güçbilmez'e yol açıcılığı ve bana kattıkları için ayrıca teşekkür borçluyum.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
GİRİŞ.....	1
I. TÜRKİYE'DE ULUSAL KİMLİK İNŞASI.....	7
I. 1. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KİMLİK SORUNU.....	7
I. 2. ÇOK KİMLİKLİ MİLLİ MÜCADELE'DEN CUMHURİYET'E ULUSAL KİMLİK.....	14
I. 3. BİREYDEN TOPLUMA TOPLUMDAN MİLLETE.....	33
I. 3. a. Gökalp'ten Kuruluşa Bireyi Toplumda Eritmek: Mefkûre.....	39
I. 3. b. Renan'dan Gökalp'e, Gökalp'ten Mustafa Kemal'e “Kültürün Birleştirdiği Millet”.....	45
II. ULUSAL KİMLİK İNŞASINDA ARAÇ OLARAK KÜLTÜR ve SANAT.....	55
III. ULUSAL KİMLİK İNŞASINDA BİR ARAÇ OLARAK TİYATRO.....	76
III. 1. ORTA ASYA MİT OYUNLARI: TÜRK TİYATROSUNDA GELENEĞİN İCADI.....	86
III. 2. ÇAĞDAŞ UYGARLIK DÜZEYİ OYUNLARI: TÜRK TİYATROSUNDA TÜRK MODERNLEŞMESİ.....	106

**III. 3. İÇ DÜŞMAN DIŞ DÜŞMAN OYUNLARI:**

**TÜRK KİMLİĞİNİN ÖTEKİLERİ.....122**

**III. 4. ULUSAL KİMLİK İNŞASINDA**

**OYUN KİŞİLERİ ve ULUSAL ALEGORİ.....135**

**SONUÇ.....157**

**KAYNAKLAR.....162**

**EKLER.....171**

**ÖZET.....183**

**ABSTRACT.....184**

## GİRİŞ

Tiyatro sanatı, doğuşundan başlayarak diğer sanat dalları arasında toplumsal olanla en sıkı bağ kuran, dolayısıyla da güçlü bir ifade alanı olarak tanımlanagelen bir sanat dalı olmuştur. Bu tanıma gerekçe olarak sunulabilecek nedenlerden en belirleyici olanı, kuşkusuz, tiyatro sanatının insanı eylemi içinde hareketli olarak ele alması, anlamın o anda, sahnede oyuncu aracılığı ile üretilmesidir. Seyircinin zamanı ile sahnenin zamanının bir ve aynı olmasının yanında kitle halinde oyunu izleyen seyircinin kamu anlamına gelmesi tiyatro sanatının toplumla kurduğu sıkı bağın temel nedenleridir. Diğer sahne sanatları da olaylar dizisi ile kurulmuş olan bir konuyu ele alması ve bunu canlı bir beden aracılığıyla sahneden seyir yerine iletmesi anlamında tiyatro ile benzerlik gösterir ancak onlarda yaratılması gereken biçimsel düzen, özden daha ön plandadır. Estetik biçim yaratmak o kadar öndedir ki hikâye, oyun kişileri ve hatta kimi zaman tema bile biçime hizmet eden yan öğeler halini alır.

Tiyatro, seyircisi ile tamamlanan bir sanattır. Tüm sanat dalları alımlayıcısı ile bir tür anlaşma fikri üzerine örgütlenir, ancak tiyatronun alımlayıcısıyla anlaşma girişimini ayrıksı kılan; hem yukarıda sözü edilen fark hem de seyirci önünde, dolaysız, doğrudan doğruya bir karşı karşıya gelişin söz konusu olması, tiyatro oyununun son biçimini ancak sahnede almasıdır.

Tiyatro sanatının bu nitelikleri, kitlelerin ortak ifade aracı olmasına olanak tanımış, doğuşundan itibaren, kendini var ettiği akımlar içinde, toplumsal olanla güçlü bir bağ kurmasını sağlamıştır. Söz konusu durum, tiyatroya bir işlev yükü getirmiş ve “tiyatronun işlevi” başlığı Batı tiyatro teorisinin başlangıç noktası sayılan **Poetika**’dan itibaren tiyatro kuramının da önemli bir başlığı haline gelmiştir.

---



Tiyatroya yüklenen işlevlerden söz etmeye, *katharsis* kavramından başlanabilir. Antik Yunan tragedyasının *katharsis*le sağlanmasını beklediği arınma, bireysel psikolojik iyileştirme muradından çok, daha iyi bir vatandaş, daha sağlıklı bir toplum oluşturma hedefidir. Başka bir ifadeyle *katharsis*, doğrudan ahlâki bir amaca hizmet etmese de, birey üzerinde yarattığı arınma ile bir biçimde toplum ahlâkına fayda sağlar. Tiyatronun taşıdığı işlev yükü açısından Roma'ya bakıldığında ise, Horatius'un **Ars Poetika** adlı eserinde, "eğlendirmek" ve "yarar sağlamak" tanımları tiyatronun amacı olarak saptanmıştır. Kilisenin, bastırılması gereken heyecanları uyardığı, ahlâka ve inançlara aykırı olduğu gerekçesiyle saf dışı bırakmak istediği tiyatro, uzun yasaklama dönemi olarak anılan Ortaçağ'ın sonlarına doğru bir işlev yükü ile araçsallaştırılır: Bir eğitim aracı olarak tiyatro. Zaman içinde kiliseden avluya, avludan kente taşacak ve sonunda loncaya devredilecek olan tiyatro, Hıristiyan öğretisini okuma yazma bilmeyen halka öğretebilmek için İncil'den bölümlerin oyunlaştırılmasıyla araçsallaştırılır. Böylece Ortaçağ tiyatrosu, Horatius'un tiyatroya yüklediği "haz vermek ve eğitmek" işleviyle de bütünleşmiş olur. Rönesans İtalya'sında, acıma ve dehşet, artılan duygular olarak değil, ruhu daha sosyal bir nitelik taşıyan tamah, şehvet gibi bozukluklardan arıtın araçlar olarak ele alınır. Ahlâk amaçtır, diğerleri araç. Rönesans tiyatro düşüncesi, tiyatronun hem seyirciyi eğlendirmesini hem de ahlâki değerler konusunda eğitici olmasını salık verir. Yazarlar, ahlâk dışı davranışlara oyunlarında yer vermemeleri noktasında uyarılır. Rönesans'ta da çeşitli teorisyenler tarafından farklı farklı ele alınıp tartışılrsa da, tiyatro, adına zevk, yarar ya da eğiticilik işlevi densin, hep bir tür işlev yüküyle donatılır. Avrupa tiyatrosunda 17. ve 18. yüzyılda hâkimiyetini ilân eden Klasisizm ise, Fransa ve İngiltere'de krallığın güçlendiği yıllarda gelişir. Hatta denebilir ki,

klasik tiyatro kuramının belirlendiği dönem, savaşların ardından başlayan merkeziyetçi yönetim dönemidir. Anılan dönemde hem Fransa'da hem de İngiltere'de krallığın tiyatro sanatını özel olarak desteklediği, hatta tiyatronun, sarayın denetimi altında geliştiği görülür. İngiltere ve Fransa krallıklarının tarım devrimiyle ve sömürge ticaretiyle elde ettiği ekonomik güç, saray eğlencesine birebir yansır. Halkın yoksulluğunun tersine saray eğlencelerinde ve sarayın himayesindeki sanatçıların yaşamlarında bolluktan söz etmek mümkündür. Sarayın tiyatroya akıttığı paranın şatafatlı saray tiyatrosu geleneğine dönüşmesine öncülük eden Fransız sarayıdır; ancak İngiliz sarayında da II. James'in görkemli gösteriler düzenlediğini söylemek gerekir. Fransız sarayında XIV. Louis'nin – kimi zaman kendisinin de rol aldığı – gösterişli saray tiyatrosundan söz edilebilirken sarayın aynı zamanda Fransız oyun yazarlığının da gelişimindeki rolü/etkisi yadsınamaz. Sadece, oyun yazarı Racine'in XIV. Louis'nin tarihçisi olarak görev yaptığını anımsamak bile sarayın tiyatroya yüklediği işlevi anlatır niteliktedir. Öte yandan, Molière'in serüveni de başında olduğu Théâtre Illustre topluluğunu – Paris'teki beğenilmeyen oyunlarının ardından – taşra turnesinde izleyen kralın erkek kardeşi tarafından saraya davet edilmesiyle değişir. Molière'in ölümünden sonra topluluklar arasındaki karışıklıklar yine kraliyet eliyle düzeltilir ve dünyanın ilk ulusal tiyatrosu olan Comédie Française kurulur. Tüm bu gelişmeler ışığında klasik tiyatronun sarayın sanatı olarak geliştiği, soylu beğenisinin arzu ettiği nitelikler üzerinde yükseldiği söylenebilir. Sanatın bu şekilde biçimlenmesi, anılan niteliklerin sanat kuralları olarak kesinleşmesini sağlar. Bir başka ifadeyle krallık yönetimi tiyatroyu krallık yasaları doğrultusunda koşullandırır, araçsallaştırır. Tiyatro sanatı, saray tiyatrosu bağlamında yasal düzeni korumakla yükümlü olmak, düzenin verili değerlerini savunmak, ahlâk ve din

kurallarını yüceltmek, eğitici ve yarar sağlayıcı olmak gibi görev tanımları içinde var olur. Öte yandan saray, tiyatro ve kilise arasındaki çelişkiyi kilise ile sağladığı gler dengesinin içinde eritir, tiyatroyu hem hiyerarşik dünya düzenini yansıtma ile hem de dinsel olana inancı pekiştirmekle yükümlü kılar. Dolayısıyla klasik tiyatro düşüncesi, tiyatronun ahlâk açısından eğitici olmasını, biçim kurallarına uymasını ve yalınlık içinde inceliğe ozen göstermesini bekler. Tiyatroya sonsuz ekonomik destek sunan saray çevresi ise kaçınılmaz olarak tiyatrodan kurulu düzeni koruyan değer yargılarını parlatmasını ister. Özellikle Fransız Klasisizmi tiyatroya aklın ve mantığın ışığında kurulu düzeni savunma işlevini verir. Fransız Devrimi'ne bağlanacak olan Romantizm düşüncesi birey fikriyle ne çıkar. Romantik tiyatro düşüncesi de akıl, vicdan ve bireysel özgürlük gibi anahtar kavramlar dolayımında bireysel özgürlüğün halka öğretilmesi gereğini savunur. Fransız Devrimi'nin sanatı olarak tanımlanabilecek melodramın, devrimin kitlelere en hızlı yoldan ulaşmasını sağlayacak bir araç olarak kullanıldığı görülür. 18. yüzyıl ise, kazanç özgürlüğü rzgrının etkili estiği, üstelik bu defa, bu liberal rzgrın krallıkların ve soylu sınıfın yanında varlıklı orta sınıfın çıkarlarından yana estiği bir dönem olur. Rzgrı arkasına alan orta sınıf g kazandıkça, kültür ve sanat ortamını da derinden etkiler. Liberalizmden etkilenen üst yapı kurumlarında, dolayısıyla inançlarda yaşanan değişimin tiyatroya yansması önce oyun kişisinde kendini gösterecek, orta sınıf üstün kahramanın sıra dışı hikâyesini değil, sıradan insanın olağan hayatını izlemek isteyecektir. Bu yaklaşım, tiyatro tarihinde herhangi başka bir dönemin tiyatro anlayışına uymadığından, tür "duygusal tragedya" ya da "gözü yaşlı tragedya" olarak anılacak, sonradan Diderot'nun isim babalığıyla "dram" adını alacaktır. Bugün "burjuva dramı" olarak anılan türün kuramcıları, eğitici işlevi savunmuş, tiyatroya

“kişiyi iyi insan yapmak” görevini yüklemiştir. Tiyatronun seyircisini duygulandırması gerektiği savıyla yola çıkan kuramcılar Aristoteles’in *katharsisini* yeniden yorumlar, acımanın ahlâki etkisi üzerinde durarak acıma duygusu ile yoğrulan seyircinin hamurunda var olan iyiliği hatırlayacağını, dolayısıyla da tiyatronun işlevini yerine getireceğini savunurlar. Tiyatronun siyasal bir görev üstlendiği tiyatro düşüncesinde de işlev, amaç ve araç kavramlarının izini sürmek mümkündür. Piscator’un tiyatro düşüncesi tiyatro yoluyla kitleleri harekete geçirmek üzere örgütlenirken, tiyatronun araç olarak taşınması gereken nitelikleri tartışır. Agit-prop tiyatro argümanını “*Tiyatro bir silahtır!*” sloganı üzerine kurar. Dramatik teorisini ilk kez **Mahagonny Şehrini Yükselişi ve Düşüşü** operasına dair yazdığı notlarla şekillendiren Brecht’in tiyatrosu, gelecekte kurulması olası bir sosyalist toplum için değil, var olan burjuva toplumu için tasarlanırken eğitsel bir amaç taşır. Örneğin *gestus*, epik tiyatronun içerdiği toplumsal boyutları daima seyircinin gözü önünde tutmak gibi bir işlev görür. Brecht epik diyalektik tiyatro anlayışına yüklediği eğlendirme görevini güçlü bir eğlence beklentisiyle anlatır. Söz konusu eğlence öğrenmekten ve usun deviniminden doğan sevinci de yaşam diyalektiğini algılamaktan doğan zevki de üretiyor olmaktan alınan hazzı da kapsamalıdır.

Tiyatro sanatının taşıdığı işlev yükü, araç olarak kullanılmasına, araçsallaştırılmasına, hatta kimi zaman kitleleri yönlendirmek ya da bilinçlendirmek adına silah olarak ele alınmasına olanak sağlamıştır. Hem uygulamalar, hem uygulamacılar bağlamında tiyatro düşüncesinin gelişimi üzerinden örnekleri çoğaltmak/derinleştirmek mümkündür. Tiyatronun ortaya çıkışından itibaren, farklı dönem ve akımlarda dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik anlayışı ile doğru orantılı işlevlendirilmesi, giderek araçsallaştırılması meselesi en çok bu çalışmanın da alanı

olan geçiş dönemlerinde belirginleşir. Dolayısıyla ana meseleyi Cumhuriyet ideologlarının ve Cumhuriyet ideolojisinin kuruluş dönemi tiyatro anlayışına etkisi ve kuruluş dönemi oyunlarının hangi bağlamlarda, ne biçimde araçsallaştırıldıkları oluşturacaktır.

Çalışmanın “Türkiye’de Ulusal Kimlik İnşası” adlı ilk bölümünde önce Osmanlı İmparatorluğu’ndaki kimlik sorunsalı üzerinde durulacak, sonra çok kimlikli Milli Mücadele’den Cumhuriyet’e uzanan yolda, ulusal kimlik meselesi ele alınacaktır. Aynı bölümde birey-toplum-millet kavramları üzerinden Türkiye’de ulusal kimliğin inşası incelenecektir. “Sanatı Araçsallaştırmak: Ulusal Kimlik İnşasında Sanat” başlıklı ikinci bölüm, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yılları olarak nitelenen, aynı zamanda bir inşa süreci olarak değerlendirilebilecek olan 1923-1938/39 dönemini, başka bir ifadeyle, Türkiye modernleşmesi olarak tanımlanabilecek süreci kapsayacaktır. Ulusal kimlik oluşturma çabasının, Cumhuriyet’in erken dönemlerinden itibaren çağdaşlaşmanın asal gereklerinden biri olarak görülüşü, sanat anlayışını, dolayısıyla da sanat politikalarını derinden etkileyişi incelenecektir. “Ulusal Kimlik İnşasında Bir Araç Olarak Tiyatro ” başlıklı bölümde ise Cumhuriyet ideolojisinin ve hatta bizzat Atatürk’ün, modernleşme projesi dâhilinde tiyatroyu araçsallaştırması konu edinilecek, modernleşme projesi içinde tiyatroya atfedilen özel önemin, hatta ulusal tiyatro fikrinin Kemalizm’in temel ilkeleri ile bağdaştırılışının izi sürülecektir. Kuruluş döneminde yazılmış oyun metinleri ulusal kimlik inşasında araçsallaştırılma biçimlerine göre sınıflandırılarak incelenecektir. Çalışmanın son başlığı altında araçsallaştırma ulusal alegori kavramıyla birlikte ele alınacak ve anılan kavramların oyun kişilerini oluşturma biçimi üzerinde durulacaktır.

# I. TÜRKİYE’DE ULUSAL KİMLİK İNŞASI

## I. 1. OSMANLI İMPARATORLUĞU’NDA KİMLİK SORUNU

---

*Ulusal irade, bütün zamanların entrikacılarının ve bütün çağların despotlarının en fazla istismar ettikleri kavramlardan biridir.*

*Alexis De Tocqueville<sup>1</sup>*

Christophe Jaffrelot, ulus ve onunla bağlantılı kavramların incelenme alanları üzerine “Uzun süre tarihçilerin egemenliğinde kalan ulusallık araştırmaları, en azından Anglosakson dünyada, sosyolojinin ve siyaset biliminin aktif inceleme alanı haline geldi”<sup>2</sup> der. Serge Cordeiller ise, “Şu ulus fikrinin ne garip bir kaderi var!” derken, ulus fikrinin egemenlik arayışlarıyla ilgili olarak 19. yüzyılın siyasi tartışmalarının merkezinde yer aldığını söyler. Bağımsızlıkla sonuçlanan ve sömürge yönetimine son veren kurtuluş hareketlerine rehberlik etmesine rağmen yine de milliyetçi ideolojinin aşırı bir biçimi olmaktan kurtulamadığına vurgu yapar.<sup>3</sup> Öyleyse ulus kavramı, kurtuluş hareketlerine öncülük ettiği durumlarda bile milliyetçilikle arasındaki bağı tam olarak koparamaz. Ulus, bir biçimde bağımsızlık fikriyle milliyetçi ideoloji arasındaki gerilimin içinde varolur.

Himmet Hülür ve Gürsoy Akça’ya göre gevşek bir bağla devletin tebaası konumunda bulunan insanların yavaş yavaş vatandaşlık bağıyla kuşatılması süreci olarak ele alınabilecek ulus-devlet kavramı, çok uluslu Osmanlı sistemini derinden

---

<sup>1</sup> Gil Delannoi, “Milliyetçilik ve İdeolojik Kataliz” **Uluslar ve Milliyetçilikler**. Çev.: Siren İdemen. (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 31

<sup>2</sup> Christophe Jaffrelot, “Bazı Ulus Teorileri” **Uluslar ve Milliyetçilikler**. Çev.: Siren İdemen. (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 54.

<sup>3</sup> Serge Cordeiller, “Önsöz” **Uluslar ve Milliyetçilikler**. s. 7.

etkilemiştir. Bu sürecin sarsıntı ve çalkantıları yüz yıldan daha uzun bir süre boyunca devam etmiştir. Başka bir ifadeyle, farklı milliyet ve din bağlarına sahip toplulukların Batılı devletlerin nüfuzları altına girme tehlikesi, dolayısıyla Osmanlı'nın sahip olduğu çoğulcu yapıyı koruması meselesi imparatorluğun yüzyıllarca gündeminde kalmıştır. Ancak III. Selim ile birlikte başlayan merkezileşme hareketi, İmparatorluğa cemaatlerle bağlı olan tebaanın endüstrileşme sürecinden etkilenerek “vatandaş”a dönüşme eğilimi, sistemin bütünlüğü açısından daha elle tutulur bir tehdit oluşturur. Sanayileşmeyle birlikte Avrupa'dan yayılan ulus fikri “ortak toprak, soy ve gelecek” bilincini körükler.<sup>4</sup>

Mustafa Gencer, Osmanlı İmparatorluğu'nun 18. yüzyıldan başlayarak devam eden askeri, siyasi ve ekonomik zayıflığı, Avrupa'da beliren milliyetçilik akımları ile birleştiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nda kimlik sorununun baş gösterdiğini söyler. Osmanlı'nın, Müslüman ve gayrimüslim unsurlarla birlikte Osmanlılık ve İslâmcılık ideolojileri etrafında yaşayabilecekleri umudu hâlâ tazedir. Ancak Gencer'e göre Osmanlılık ve Pan-İslâmizmin çöküşü, Osmanlı İmparatorluğu'nda etnik temelli düşüncelerin ve hareketlerin ortaya çıkmasına neden olur. Buna tepki olarak da ulus fikriyle birlikte yeni kimlikler oluşur. Osmanlı bürokratik elitinin 19. yüzyıl ortalarında, yönetimi merkezileştirmek, toplum yapısındaki farklı unsurları birleştirmek umuduyla bazı siyasi önlemler aldığını vurgulayan Gencer, Tanzimat reform programını da bu bağlamda ele alır. Tanzimat Osmanlı İmparatorluğu'nu koruyacaktır. Gencer, bu noktada Tanzimat ile birlikte başlamış olan modernleşme

---

<sup>4</sup> Hülür- Akça, a.g.e. s. 319.

projesinin uygulamaya konmasını Batılı anlamda vatandaşlık kurumunun Osmanlı İmparatorluğu'nda inşa edilmesinin de başlangıcı olarak saptar.<sup>5</sup>

Osmanlı toplumunun son döneminde yaşanan Batılılaşma deneyimi, beraberinde, bireysel ve kolektif tanımlamaların geniş kapsamlı değişimini de getirdi. Osmanlı Türkleri, tarihlerinin uzunca bir süresinde sadakat ve kimlik konusunda iki noktaya odaklanmışlardı: İslâm ve Osmanlı hanedanıyla devleti. Bir Osmanlı beyfendisi, on dokuzuncu yüzyıla kadar kendisini Müslüman ve Osmanlı olarak algılamakta, hiçbir surette 'Türk' olarak görmemekteydi. Türk kavramı o zamana kadar, ya Türk ile Türk olmayanları ayıran bir kavram, ya da 'köylü, tahsil görmemiş adam veya göçebe' şeklinde aşağılayıcı bir anlam içermekteydi.<sup>6</sup>

19. yüzyılda kendisinden Türk diye söz etmeyen Türkler, Gencer'in David Kushner'den aktardığı üzere yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde kendilerini hem etnik hem de ırksal anlamda Türk olarak tanımlamaya başlarlar. Böylece, Osmanlı ve Müslüman kimlik tasarımına bir üçüncü öge eklenmiş olur. Kushner, Osmanlılık ve İslâmcılık devletin resmi doktrini olarak kaldığı ve Müslümanlar ile gayrimüslimler İmparatorluk coğrafyasında birlikte yaşamaya devam ettikleri sürece Türkçülüğün benimsenecek gibi görünmediğini söyler.<sup>7</sup>

Ancak Türk "aydınları" ulusallaşma girişimleri ile bağlantılı olarak Türkçü politikadan yana tavır alırlar. Özellikle 1908'den başlayarak Osmanlı-Türk tarih yazımı çalışmaları hız kazanır. Aynı zamanda Türkleştirme politikasını hızlandıracak

---

<sup>5</sup> Mustafa Gencer, "Geç Osmanlı İmparatorluğu'nun Modernleşmesi Çerçevesinde Kimlik Sorunsalı", **Kimlikler Lütfen** (Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2009), s.67-72.

<sup>6</sup> Aynı, s. 72.

<sup>7</sup> David Kushner, "Self-Perception and Identity in Contemporary Turkey", **Journal of Contemporary History**, 32. 2, 1997, s. 219-233. Akt. Mustafa Gencer a.g.e. s. 73.



“Türk Bilgi Derneği”, “Türk Gücü”, “Türk Ocağı” gibi dernekler, vakıflar kurulur. **Türk Yurdu Dergisi** dönemin Türkçü yayınlarının yapıldığı önemli bir dergi haline gelir. Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Mehmet Fuad Köprülü gibi isimlerin yayınları Balkan Savaşı’na kadar “Türklük” ruhunu oluşturmaya çabalarlar.

Öte yandan, baskı teknolojilerinin gelişmesi her şeyden daha fazla dil ile bütünlüğünü kazanan bir ulus fikrini yükseltir. Ortak bir ulus bilincinin yaratılmasında belirleyici araçlar olan dergi, gazete ve kitaplar, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte ilerleyen baskı teknolojilerinin ürünüdür. Dolayısıyla, birliktelik bilincinin anılan araçların yarattığı ortak dil aracılığıyla geliştiği söylenebilir. Bir başka ifadeyle *“yaratılan ortak dil etrafındaki okurlar kitlesi ortak kimlik imgesinin taşıyıcıları haline gelmiştir.”*<sup>8</sup> Ortak imgenin üretilmesini ve yayılmasını sağlayanın teknolojik altyapı olduğuna vurgu yapan Hülür ve Akça, endüstriyel teknolojinin kendine uygun siyasal yapının kültür düzeyinde karşılıklarını da üreterek genelleşmiş kimlik biçimlerinin yolunu açtığını söylerler. Onlara göre, teknik olanakların gelişmesinin yanında, ulusalcı söylem ve düşüncenin yaratılmasında doğrudan milliyet konusu ile ilgili literatür de önemli bir rol oynamıştır. Anılan savı Suavi Aydın’ın *“Türkçülük ve Pan-Türkçülüğün gelişimine oryantalist yazının önemli bir etkisi olmuştur”* savı destekler.<sup>9</sup>

Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde gelişen kültürel, siyasal ve ekonomik süreçler ulusçu akımların gelişmesinde etkili olur. Çöküşü yaklaşan Osmanlı sistemi, tekrar bir siyasal bütünlük yaratmak için din ve milliyet farklılıklarının neden olacağı güçlükleri dikkate almak zorundaydı. Hem Batı ile baş edebilecek hem de modernleşmeyi sağlayacak en önemli adım, imparatorluk

---

<sup>8</sup> Hülür- Akça, a.g.e. s. 319.

<sup>9</sup> Suavi Aydın, **Modernleşme ve Milliyetçilik** (İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2000), s. 86-91.

yıkıntıları arasında modern bağımsız bir ulus-devletin inşa edilmesidir. 19. yüzyılın başlarından itibaren modernleşme öncelikle, bir korunma isteği, sömürgeleşmeme ve bağımsız kalma çabasının bir aracı olmuştur. Bu anlamda, Cumhuriyet daha önceden başlayan modernleşme sürecinin, sömürgeci güçlerden bağımsız bir ulus yaratılarak, doruğa ulaşmasıdır.

Atatürk'ün öncülüğünde gelişen Türk ulusçuluğunun sahip olduğu orijinal anlam ve misyon öncelikle bu bağımsızlık düşüncesinde temellenmektedir. Çağdaş uygarlık düzeyi kendi başına nihai amaç değildir, nihai amaç bağımsız bir ulusun ve onun özgür bireylerinin var olmasıdır.<sup>10</sup>

Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni dünya konjonktürünün tetiklediği milliyetçilik hareketleriyle siyasal bütünlüğünü koruması olanaksız hale gelir. Anılan milliyetçi hareketler, bir anlamda milliyetçi kimlik uyanışları biçimini alırken, yapılan hukuksal düzenlemeler de kimlik uyanışlarının önüne geçmeye yeterli olmaz. İmparatorluğun parçalanması kaçınılmaz olur. Dolayısıyla milliyetçilik emperyalizmin hem önemli bir dinamiği hem de sonucu olur.<sup>11</sup> Yusuf Sarımay'a göre Rönesans ve Reform hareketleri, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin ardından Avrupa'da ortaya çıkan merkezi devletlerin yayılmacı politikaları sonucunda Osmanlı Devleti'nin uğradığı büyük toprak kayıpları, gayrimüslimler üzerinden yürüttükleri ayrılıkçı propaganda Osmanlı, İslâm ve Türk milli kimliğini canlandırmıştır.<sup>12</sup> Aydın, Batı Avrupa'da ulus devlet ve ulusalcılık ideolojisi

---

<sup>10</sup> Hülür- Akça, a.g.e. s. 315.

<sup>11</sup> Carlton J Hayes, **Milliyetçilik: Bir Din**. Çev.: Murat Çiftkaya. (İstanbul: İz Yayıncılık, 1995.) 140-145.

<sup>12</sup> Yusuf Sarımay, **Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları** (İstanbul: Ötügen Yayınları, 1994), s. 31.

yükselen kapitalizm ile birlikte burjuvazinin ulusal pazar yaratma girişiminin sonucu iken, “Doğu’da genişleyen dünya kapitalizminin kendi dışına yansıttığı çelişkilerin bir dayatması biçimini alarak, genellikle dar aydın hareketlerinin ürünü olmuştur” der.<sup>13</sup>

Osmanlı’nın son döneminde Türk milliyetçiliğinin gelişmesini tetikleyen en önemli nedenler arasında 19. yüzyılın son çeyreğindeki ve 20. yüzyılın başlarındaki savaşlar, göçler ve azınlık isyanları gösterilir: Doğu sorunu etrafında çıkan savaşlar, kaybedilen topraklardan, özellikle Balkan, Kırım ve Kafkaslardan alınan büyük göçler, Arnavutluk isyanı ve Balkan savaşları gibi. Bu noktada Ziya Gökalp’in “farklı ulusal bağlılıkların ortak vatan sevgisi etrafında bütünleşmeyi olanaksız kılacağı, dolayısıyla bir devletin varlığının devamının ancak bir ulusa dayanmakla mümkün olacağı” düşüncesi doğar. Gökalp, bütün çok uluslu imparatorluklar gibi Osmanlı Devleti’nin çöküşünü engellenemez görmüştür.<sup>14</sup> Gökalp, Osmanlı’nın iki nedenden dolayı yıkılmaya mahkûm olduğunu söyler. Bunlardan biri, Osmanlı’nın bütün imparatorluklar gibi, geçici bir topluluktan ibaret olmasıdır. Ona göre “ebedi hayata sahip olan zümreler, geçici topluluklar değil cemiyetlerdir”. Cemiyetlere gelince, bunlar yalnızca milletlerden ibarettir. Gökalp’e göre “mahkûm milletler” milli benliklerini imparatorlukların kozmopolit idaresi altında ancak bir süre için unutabilirlerdi. Bir gün mutlaka milletlerden ibaret olan hakiki cemiyetler raiyyelik\* uykusundan uyanacaklardı. Gökalp’in öne sürdüğü ikinci sebep ise Batı medeniyetinin yükseldikçe Doğu medeniyetini yok edecek güce sahip olmasıdır.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Suavi Aydın, **Modernleşme ve Milliyetçilik** (İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2000), s. 239.

<sup>14</sup> Uriel Heyd, **Türk Ulusçuluğunun Temelleri**. Çev. Kadir Günay. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), s. 86.

\* *Raiyyelik*: Sürü oluş.

<sup>15</sup> Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**. (İstanbul: Türk Kültür Yayıncılığı, s. 40.

Taner Akçam ise çöküşün kaçınılmazlığı sonucunda Türk ulusal kimliği söyleminin, yok olma endişesine dayalı bir tepki olarak ortaya çıktığını söyler:

Bu tepkisellik ve korunma isteği Türk ulusalcılığının temel bir karakteri olarak ulus-devletin kuruluşundan sonra da kendisini sürdürecekti. Yeni Cumhuriyetin İstiklal Marşı'nın “korkma” ile başlaması ve marşın bütününde hâkim bir tema olması korunma isteğinin ne kadar belirleyici olduğunu göstermektedir.<sup>16</sup>

Çalışmanın sonraki bölümlerinde Türk ulusal kimliğinin “yok olma endişesi” ile “özgüven serumu” arasındaki gerilimin içinde yapılanışı, kuruluş dönemi tiyatro metinleri üzerinden ele alınacaktır.

---

<sup>16</sup> Taner Akçam, “Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 56-60.

## I. 2. ÇOK KİMLİKLİ MİLLİ MÜCADELE'DEN CUMHURİYET'E ULUSAL KİMLİK

*Türkiye ahalisine din ve ırk farkı  
olmaksızın vatandaşlık itibariyle Türk  
ıtlak olunur.*

*1924 Anayasası Madde 88*

Türk ulusal kimliği tartışması tarih sahnesine çok geç çıkmış bir tartışmadır. Taner Akçam, anılan tartışmanın –Türk ulusal kimliğinin ne olduğu ya da ne olması gerektiği– üzerinde durulmaya başlanmasının tarihini 20. yüzyılın başı olarak belirler. Dolayısıyla Türk ulusal kimliğinin, gecikmenin doğal bir sonucu olan “arayı kapatma” telaşında inşa edildiğini vurgular. Akçam’ın bir diğer tespiti, Türk ulusal kimliğinin sürekli aşağılanmaya bir tepki olarak doğduğu üzerinedir. Bir önceki bölümde de değinildiği gibi Osmanlı tarihinde Türk olmanın neredeyse aşağılanma ile eşanlamlı oluşu, sözcüğün sıklıkla “kaba”, “cahil”, “anlayışsız”, “akılsız” anlamlarına gelecek biçimde kullanılışı, hatta İmparatorluğun zihniyet dünyasını şekillendiren İslâmî eserlerde egemen olan bakış bu tespitin temel kaynaklarını oluşturur. Özellikle medrese eğitim sisteminde kullanılan Kuran tefsirlerinde ve başka pek çok temel kaynakta Türk sözcüğüne eşlik eden “barbar” sözcüğü dikkat çeker. Aynı aşağılayıcı bakışın izini Batı’nın Ortaçağ tarihi kitaplarında süren Akçam, anılan çalışmaların hemen hepsinde “barbar ve şiddet düşkünü yaratıklar” ifadesinin vurgulandığının altını çizer. 19. yüzyılda Balkan milliyetçilik hareketlerinin bastırılma biçimleri ve Abdülhamit dönemi Ermeni katliamları gibi pek çok unsurla resmin Yakınçağda da pekişmesi sağlanmıştır. Buradan hareketle Akçam, Osmanlı’dan başlayarak tüm dünyanın Türklere karşı olduğu fikrinin,

Türklerin “tarihin şamar oğlanı” yerine konulduğu anlayışının ve bu nedenle sürekli haksızlığa uğrandığı düşüncesinin fikri sabit olarak Türk ulusal bilincinde yer ettiğini tespit eder.<sup>17</sup>

Aynı biçimde Feroz Ahmad da geç Osmanlı İmparatorluğu’nda “Türk” teriminin pek gelişmiş olmayan, kaba köylüler, kabile insanları ya da taşralılar için kullanılan alaycı bir terim olduğunu belirtir. Dolayısıyla tıpkı Fransa’daki devrimcilerin yeni bir “Fransız insanı” yaratmak ya da Bolşeviklerin “Sovyet insanı” yaratma sürecinde olmaları gibi Kemalistlerin de “Osmanlı’dan çok farklı yeni bir Türk tipi” yaratmak zorunlulukları doğar. Ancak Kemalistler Türk kimliği nosyonunun neredeyse hiç var olmadığı bir toplum devralmışlardır, üstelik bu toplum kendisini 19. yüzyılın başlarına kadar dini bağlılıklarla tanımlamıştır. Bir önceki bölümde aktarıldığı gibi ulusalcılığın, çok dinli, çok uluslu Osmanlı İmparatorluğu’na girmesiyle birlikte bu durum değişmiş, farklı cemaatler arasında ulusal uyanış süreci gelişmeye başlamıştır. Ahmad, Türklerin ulusalcılığı benimseyen son halk olduğunu söyler. Burada verilen en çarpıcı örnek ise Türk ulusalcılığının öncüsü olarak görülen İttihat ve Terakki’nin bile kendisine “Osmanlı İttihat ve Terakki Komitesi” demesidir.<sup>18</sup>

Son yıllarını yurttaşlık ve kimlik tartışmalarıyla geçiren Osmanlı İmparatorluğu’nun ardından başlayan Milli Mücadele yıllarının siyasal söyleminde, Türklük veya Türk milliyetçiliği deyimlerinden söz edilmediği görülür. Ergun Özbudun, Milli Mücadele’yi özetleyen temel belgelerde milli topluluğun Osmanlılık ve Müslümanlık gibi geleneksel ölçütlerle tanımlanmasını ve “Türklük”, “Türk

---

<sup>17</sup> Taner Akçam, “Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 53-55.

<sup>18</sup> Feroz Ahmad, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**. Çev.: Yavuz Alogan. (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2002), s. 104.

milleti”, “Türk milliyetçiliği” gibi deyimlerin bir kere bile kullanılmamış olmasını dikkat çekici bulur. Özbudun’un daha da dikkat çekici bulduğu nokta Erzurum ve Sivas kongreleri tartışmalarında belirsizliğe rağmen verilmek istenen mesajın kültürel kimlikler bakımından çoğulculuğu benimseyen, hatta bu kimlikleri hukuki planda koruyan ve güvence altına alan “bir çeşitlilik içinde birlik” mesajıdır.<sup>19</sup> Bülent Tanör, Milli Mücadele yıllarında ulusçu bir terminolojinin kullanılmamasını Türk ulusçuluğunun henüz billurlaşmamasına bağlar.<sup>20</sup> Yeni kurulan devlete “Türk Devleti” yerine “Türkiye Devleti” adının verilmiş olmasını anlamlı bulur. Tanör’e göre, ulusal Kurtuluş Savaşı’nın esas olarak Türk milliyetçiliğinin damgasını taşımakla beraber, Türk olan ve olmayan unsurların anti-empyrialist birliğini temsil ettiğini söyler. Bu bakımdan “Türkiye Devleti” ibaresinin etnik kökeni, dili, kültürü ne olursa olsun belli bir siyasi coğrafyada (Misak-ı Milli sınırları içinde) yaşayan insanların siyasal birleşmesinin en üst noktası olan devleti bütün kucaklayıcılığıyla ifade ettiğini savunur.<sup>21</sup> Özbudun, Tanör’ün bu yorumuna katılmakla beraber “Türkiye Devleti” ibaresinin kullanılmış olmasının tek başına anlam taşıdığından duyduğu kuşkuyu dile getirir. 1921 Anayasasından sonraki anayasalarda Türk milli kimliği üzerindeki vurguya rağmen “Türkiye Devleti” deyiminin muhafaza edildiğini söyler.<sup>22</sup> Burada sorulacak önemli soru Milli Mücadele yıllarının çok kimlikliliği ve çeşitlilik içinde birliği vurgulayan çoğulcu söyleminden Cumhuriyet’in Türk milliyetçiliği söylemine nasıl ve ne zaman geçildiğidir. Özbudun’a göre bu konuda kesin bir sınır çizmek olanaksızdır. Ancak rejim güçlendikçe çoğulcu söylemin

---

<sup>19</sup> Ergun Özbudun, “Milli Mücadele ve Cumhuriyetin Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu” **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s.64..

<sup>20</sup> Bülent Tanör, **Kurtuluş Üzerine 10 Konferans: Türkiye 1918-1923** (İstanbul: Cumhuriyet Yayınları, 1997)

<sup>21</sup> Bülent Tanör, **Osmanlı Türk Anayasal Gelişmeleri 1798-1980** (İstanbul: Der Yayınları, 1995), s. 221.

<sup>22</sup> Özbudun, a.g.e. s. 65.

unutulduğu, giderek Türk milliyetçiliğinin vurgulandığı bir gerçektir. Bu da, Mustafa Kemal ve Milli Mücadele'nin yönetici kadrolarının, daha başından beri Türk milliyetçiliğine dayanan yeni bir devlet kurma kararlılığında oldukları görüşüne haklılık kazandıracak niteliktedir. Kemalist rejimin tam olarak güçlenmediği yıllarda gerçekleştirilen 1924 Anayasası'nın vatandaşlıkla ilgili 88. maddesinin görüşülmesi sırasında Müslüman olmayan azınlıkların durumu söz konusu edilir. *“Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibariyle Türk itlak olunur”* biçimindeki 88. Madde'nin anlamı Müslüman olmayan azınlıkların eşit vatandaşlık haklarına sahip oldukları, fakat sosyolojik anlamda Türk olarak algılanmadıklarıdır. Etnik bakımdan Türk olmayan Müslüman azınlıklardan söz edilmemiş olması Özbudun'a göre onların Türklük kavramı içerisinde düşünüldüğü, dolayısıyla Türklük tanımlamasında hâkim unsurun hâlâ din bağı olmaya devam ettiği biçiminde yorumlanabilir.<sup>23</sup> Selçuk Akşin Somel ise kurucu seçkinci kadro tarafından kurgulanan ve tüm Anadolu'yu kapsayan ulusal Türk kimliğinin gerçekten Anadolu etnik-toplumsal gerçeğine ve tarihsel birikimlerine ne ölçüde uyduğunu ve bu tasarımın ne ölçüde gerçekleştirilebilir olduğunu tartışmaya açar. Şayet Türk ulusu der Somel, kendini Türk kültürüne bağlı saymak ve Türkiye sınırları içinde yaşayan ve “Türküm” diyen herkesin Türk sayılacağı tanımına dayandırılacak olursa, bu tanım Kürtler açısından başarısız olmuştur. 1925'ten 1938'e kadar süren ayaklanmalar ve askeri harekât göz önüne alındığında bölgenin sürekli bir savaş halinde olduğunu vurgulayan Somel, Doğu'nun Batı'yla bütünlüğünün ancak ordu kuvveti sayesinde sağlanabildiğini, dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin empoze

---

<sup>23</sup> Aynı, a.g.e. s. 66-67.



ettiği Türk ulusal kimliğinin Doğu’da iflas etmiş olması anlamına geldiğini söyler.<sup>24</sup> Aynı konu üzerine Fatih Yaşlı, 1924 Anayasası’nın 88. Maddesi’ndeki hükme bakarak devletin milliyetçiliğinin Fransız Devrimi’nden mülhem vatandaşlık temelli anlayıştan feyz aldığını söyler. Bunun aynı zamanda ulusal kimliğin siyasi/hukuki bir perspektifle tanımlanması anlamına geldiğini saptar.<sup>25</sup>

Milli Mücadele yıllarında ulusal kimlik meselesi üzerine Akçam’ın değerlendirmesi ise Batı’daki olumsuz Türk imajını yıkmanın Kurtuluş Savaşı önderlerinin de önemli uğraşları arasında yer aldığı üzerinedir. Batı’nın hem 1. Dünya Savaşı hem de Kurtuluş Savaşı boyunca özellikle Ermeni katliamları üzerinden “vahşilik propagandası” yapmaları hatta Amerika’yı savaşa davet eden açıklamalarında Türk barbarlığını durdurmanın önemi üzerinde durmaları Akçam’ın verdiği örnekler arasındadır. Akçam, aşağılanma ve dışlanmaya tepkinin Türk Kurtuluş Savaşı’nda önemli bir motif olduğunun rahatça söylenebileceğini, hatta Türklerin barbar olmadığını Avrupa’ya ispatı için savaşmak gerektiği fikrinin İttihat ve Terakki önderlerinde de varolan bir düşünce olduğunu söyler.<sup>26</sup>

Mehmet Ali Ağaoğulları, ulusal Kurtuluş Savaşı sonucunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin, Turancılık motifleriyle bezenmiş Türk milliyetçiliğinin karşısına çok ciddi bir rakip çıkardığını söyler. Bu rakip, yönetim biçimini değiştirip ulusal bağımsızlığı ulusal egemenlikle bütünleştiren, yeni devleti Anadolu ve Doğu Trakya ile sınırlamaya yönelik Misak-ı Milli zihniyetini sürdüren ve anılan sınırlar içinde yaşayan herkesi ırk, dil, din ayrımı gözetmeden ulusun doğal üyeleri kabul eden “Atatürk milliyetçiliği”dir. Hilmi Ziya Ülken’in “*Anadolu İstiklâl Savaşı’nın*,

---

<sup>24</sup> Selçuk Akşin Somel, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk Kimliği”. **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s. 81.

<sup>25</sup> Fatih Yaşlı, **Kinimiz Dinimizdir: Türkçü Faşizm Üzerine Bir İnceleme** (Ankara: Tan Kitabevi Yayınları, 2009), s. 48.

<sup>26</sup> Akçam, a.g.e. s. 55.

*Turancılıktan hak yolu olan vatancılığa geçilmesi için gerekli bir sırat köprüsü”* olduğu yolundaki duygusal tondaki açıklaması ile Mustafa Kemal’in Halk Fırkası’nın toplantısında yaptığı *“Hiçbir sınır tanımayarak, dünyadaki, bütün Türkleri bir devlet olarak birleştirmek, ulaşılamayacak bir amaçtır.”* biçimindeki konuşması arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Dolayısıyla denebilir ki, Türkiye Cumhuriyeti ulus devlet niteliğine kavuşturulmak istenirken, halktan da ulus bilinci sahibi olurken Türkçülükle milliyetçiliği karıştırmaması bekleniyordu. Günay Göksu Özdoğan’a göre ise Kemalist ulusçuluk, etnik esasa dayanmayan bir tanım olan Türklük ve toprak bütünlüğünü kapsayan ulus anlayışının bir sentezidir. Etnik yaklaşım laik bir temel sunması bağlamında vazgeçilmez iken, toprak birliği Pan-Türkçü hayallerden kurtulup Misak-ı Milli sınırlarında ve Cumhuriyet siyasi zemininde kalkınmacı politika için gerekli görülmüştür.<sup>27</sup> Aynı biçimde Orhangazi Ertekin de Kemalist önderliğin geniş ve sağlam bir siyasi meşruiyet, siyasi geçmiş ve uygun bir uluslararası ortam olmadığı sürece ırksal ve kültürel yayılcılık peşinde olmadığını dolayısıyla Türkçülüğün, Cumhuriyet ile birlikte bir tür “karamsarlık dönemi”ne girdiğini vurgular.<sup>28</sup> Bernard Lewis de aynı paralelde Cumhuriyet’in sadece Türkçü/Turancı ya da Pan-Türkist ideolojiyi değil yanı sıra Pan-İslâmist ideolojiyi de dışladığını ve Türkiye toprakları ve bu topraklar üzerinde yaşayan Türk milleti temelleri üzerine kurulduğunu söyler.<sup>29</sup> Kuşkusuz bu yaklaşımda Rusya ile yapılan anlaşmalar ve Batı ile geliştirilmeye çalışılan ilişkiler gözetilir. Aynı biçimde yeni kurulan devletin sınırları içinde yaşayan yabancılara da

---

<sup>27</sup> Günay Göksu Özdoğan, **Turan’dan Bozkurt’a**. Çeviren: İsmail Kaplan. (İstanbul: İletişim Yayınları,2002), s. 81-83.

<sup>28</sup> Orhangazi Ertekin, “Cumhuriyet Döneminde Türkçülüğün Çatallanan Yolları” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 353.

<sup>29</sup> Bernard Lewis, **Modern Türkiye’nin Doğuşu**. Çeviren: Metin Kıratlı. (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara. 1996), s. 351-357.

bu sosyal ve siyasal gerçeklik politikasına uygun olarak tavır alınmış, yabancılar, Osmanlı sisteminde edindikleri sosyal, ekonomik ve toplumsal konumlarını cumhuriyetin ilk on yılında özellikle ekonomik alanda korumuşlardır. Bu dönemdeki millileştirme hareketinden yabancı şirketler çok az etkilenmişlerdir.<sup>30</sup>

Cumhuriyet ideolojisi tüm muradına rağmen Osmanlı geçmişinden yeterince kopmayı başaramaz; Cumhuriyet aydınları ile yönetici kadroları savaş öncesi yılların milliyetçi anlayışından derin biçimde etkilenir. Bir başka ifadeyle, İttihat ve Terakki'nin Türkçü/Turancı isimlerinin önemli bir bölümü yeni rejimde önemli görevlere gelirler, hatta daha öteye giderek Cumhuriyetin resmi ideologları olurlar. Bu eski kuşak yeni rejimi özümsemiş gibi görünse de düşünce kalıplarını terk etmez ki bu duruma en belirgin örnek olarak, Mustafa Kemal'i "Türkçülüğün en büyük adamı ve uygulayıcısı" olarak gören Ziya Gökalp verilebilir. Gökalp, bir yandan milli devletin Türkiye'de gerçekleştiğini savunurken bir yandan da Turan ülküsünden bir türlü vazgeçmez, yüz milyon Türk'ün bir millet halinde yaşamasını uzak bir gelecekte gerçekleşebilecek bir rüya olarak saklı tutar. Aynı izi sürerek devletin resmi ideolojisini yaygınlaştırmak için örgütlenen Türk Ocakları'nın yapılanmasına bakıldığında, örgütün Türkçü/Turancı eğilimlerden kurtulmadığı kolaylıkla görülür. Türk Ocakları'nın yayın organı **Türk Yurdu** dergisinde Turancı makaleler yayımlanır, hatta derneğe üye kabul edilirken ırk bakımından bir engel olmamasına özen gösterilir. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın büyük kongresinde örgütü parti denetimi altına sokması, tüzük değişikliği yapılması ya da etkinlik alanının Türkiye sınırlarına indirgenmesi gibi önlemler başarılı olmaz ve sonunda Türk Ocağı 1931 yılında kapatılır. Ağaoğulları'nın dikkat çektiği bir diğer önemli nokta da eski kuşak

---

<sup>30</sup> Mete Tunçay. **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetimi'nin Kurulması** (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), s. 201-210.

aydınların yazılarında ya da Türk Ocağı'nın çalışmalarında görülen Türkçü eğilimin, iktidara hâkim olan zihniyetle ve hükümetin uygulamalarıyla büyük ölçüde paralellik göstermesidir. Enver Paşa'dan miras kalan aşırı milliyetçilerin simgesi “bozkurt”, resmi pulların ve banknotların üzerine bastırılır; bozkurtlu bayraklar, flamalar Türk Ocağı şubelerini süsler haldedir. Bir yandan da uzak geçmişin yüceltilmesi, Ergenekon gibi Orta Asya destanlarının öğretilmesi gibi uygulamaların yanı sıra Adalet Bakanı Mahmut Esat Bozkurt'un “*Benim fikrim, kanaatim şudur ki, bu memleketin kendisi Türktür. Öz Türk olmayanların Türk vatanında bir hakkı vardır o da hizmetçi olmaktır, köle olmaktır.*” gibi açıklamaları ile ulusal kimlik inşasındaki Türkçülük eğilimi kendini gösterir. Cumhuriyet yönetiminin hem söylem hem eylem bağlamında açığa çıkardığı Türkçü eğilim “Türk Tarih Tezi” ve “Güneş Dil Teorisi”yle en yüksek noktasına ulaşır.<sup>31</sup> Türk kültürünün kökenlerinin bilimsel bir yaklaşımla ele alınması savıyla toplanan Türk Tarih Kongresi, kongrenin katılımcılarından İhsan Şerif Bey'in “*Bütün dünyaya şamil olan medeniyetin mebde menşei Orta Asya yaylasıdır. Orta Asya'nın otokton halkı da Türkler olduğuna göre, o medeniyetin naşir ve nakilleri de Türkler olacaktır.*” cümlelerinde somutlandığı gibi “Orta Asya'nın yerli halkının Türk olduğu savı”nda düğümlenir. Dolayısıyla Türk kültürünün geçmiş bütün kültürleri kapsayan, onlara yol açacak olan bir kültür olduğu doğrultusunda bir eğilim belirir. Türk Tarih Kurumu 1930'lar boyunca, “*Türk ırkının bütün medeniyetlerin kurucusu olduğu*” düşüncesine dayanan ve “*bugünün dünde kuruluşu*”<sup>32</sup> denebilecek Türk Tarih Tezi'ni geliştirerek ulusal bir kendine güven duygusu yaratmaya çalışırken, öte yandan 1932'den itibaren ulusal kimliğin

---

<sup>31</sup> Mehmet Ali Ağaoğulları, “Aşırı Milliyetçi Sağ”. **Geçiş Sürecinde Türkiye** (İstanbul: Belge Yayınları, 1998), 199-202.

<sup>32</sup> Fatih Yaşlı, **Kinimiz Dinimizdir: Türkçü Faşizm Üzerine Bir İnceleme** (Ankara: Tan Kitabevi Yayınları, 2009), s. 55.

temel taşı olarak dil birliğinin vurgulanması doğrultusunda çalışarak, “*Türk ırkının dünyadaki en eski ırk olduğu*” yönündeki Türk Tarih Tezi paralelinde “*hemen hemen bütün dillerin Türkçe’den türediğini*” ileri süren Güneş Dil Teorisi’ni geliştirir.

Milli Mücadele’yi yürüten kadro, Batı tipi eğitim almış, pozitivist dünya görüşüne sahip ve siyasi köken olarak büyük oranda İttihat ve Terakki kökenli askerlerden ve/veya sivil bürokrat aydınlardan oluşur. Milli Mücadele’nin sürdüğü yıllarda mücadeleyi örgütleyen asker-bürokrat aydınlar hem Anadolu halkıyla ittifak içinde olmuşlar hem ideolojik söylem olarak İslâmiyet’i vurgulamışlar hem de etnik Türk milliyetçiliği gütmemek konusunda özenli davranmışlardır. Yerel eşraf ve tarikat şeyhleri Ankara Meclisi’nde yer alırlar. Bu bağlamda dönemin koşullarına göre demokratik denebilecek bir siyasi sistemin ve meclis egemenliğinin işletilmeye çabaladığı görülür.<sup>33</sup> Ancak Milli Mücadele’nin sonlanmasıyla birlikte yukarıda anlatılan “katılımcı” yapının ortadan kalktığı açıktır. Mustafa Kemal’in tasarladığı ulus egemenliğine dayalı laik Cumhuriyet rejiminin öngördüğü Batılılaşma ve modernleşme süreci demokratik yollarla inşa edilmiş değil, yukarıdan ineci, seçkincidir. Kemalist kurucu kadronun toplumla ve bireyle kurduğu ilişkinin niteliği aynı zamanda çizilen kimlik çerçevesini de belirlemiştir, birey ve hak fikri ötelenirken toplum ve millet fikri öne çıkarılmıştır. Osmanlı’nın kozmopolit geçmişinin yarattığı “dağılma korkusu” karşısında “devletin bekası” önceliği, Cumhuriyet’in kurucu elitinin de temel meselesi haline gelmiştir. Dolayısıyla kurucu kadro, monolitik bir ulusal kimlik kurgulamaya çalışır ve bu süreçte pek çok kurumu devreye sokar. Cumhuriyetin bu kurumlarının ortak işlevleri, Türk ulusal kimliğini oluşturmak,

---

<sup>33</sup> Selçuk Akşin Somel, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk Kimliği”. **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s. 79.

pekiştirmek olur.<sup>34</sup> İdeolojik anlamda Kemalist milliyetçilik 1920'li yıllarda Turancılığa ve İslâmiyet'e karşı olumsuz bir tavır geliştirmiş olmakla birlikte, Türk ulusal kültürünün temel dinamikleri olarak Türk tarihine ve diline yapılan vurguda Orta Asya'da kurulan medeniyetlere atıfta bulunma eğilimi sürmüştür.<sup>35</sup> Kemalist rejim, her ne kadar ırksal ve kültürel yayılcılık peşinde olmasa da Cumhuriyet sonrasında Türklüğe dair kültürel ve tarihi araştırmaların yoğunlaşması, Türkiye'ye Türk göçlerinin özendirilmesi, Türk Ocakları'nın desteklenmesi gibi çabalarla Türkçülüğün taleplerini karşılamış, birçok Türkçü Kemalist süreçte aktif görevler almış, Gökalp, Akçura, Ağaoğlu, Tanrıöver, Tekinalp gibi Türkçüler Kemalist önderliği açık biçimde desteklemişlerdir.

Dolayısıyla, yeni kurulan Cumhuriyet'in ekonomisine harcanan enerjiden daha fazlasının ulusal bilincin ve tarihsel mitosların özenle oluşturulmasına harcanıldığı söylenebilir. Osmanlı değerler sistemi ve İslâm'la yapılan ideolojik mücadelenin ana silahlarını laisizm ve Türklük fikrine dayanan milliyetçilik belirler. Osmanlı öncesine hatta daha gerilere giderek İslâmiyet öncesi Türk ve Anadolu tarihlerinin öne çıkarılması, ulusal bilinç inşasının birinci ayağı olur. Kuruluş yılları olarak nitelenen 1923-1938/39 dönemi aynı zamanda bir inşa süreci olarak değerlendirilir. Denebilir ki, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının en temel sorunu "inşa" sürecine odaklanmak olur. Kemalist ideolojinin halkta yaratmayı amaçladığı ulusal kimlik bilinci, aynı zamanda Avrupa karşısında "eziklik" duygusunu yenmek ve özellikle gençliğin ulusal gururunu ve kendine güvenini güçlendirmek gibi hedefleri barındırır. Bu hedefler yaşama geçirilirken Osmanlı mirası tam ve kesin olarak

---

<sup>34</sup> Esra Ercan Bilgiç, "Türk Ulusal Kimliği". **Radikal** 2. 10.12.2006.

<sup>35</sup> Soner Çağatay, "Kemalist Dönemde Göç ve İskân Politikaları: Türk Kimliği Üzerine Bir Çalışma", Çeviren: Defne Orhun. **Toplum ve Bilim** (İstanbul: Birikim Yayıncılık), s. 218-241.

reddedilmek istenir. Osmanlı'dan bağımsız bir geçmiş söz konusu olduğunda yüceltmek istenen geçmişi Orta Asya'da arama projesi devreye girer. Bu projeye bir yandan murad edilen ulusal kimlik inşa edilecek, bir yandan da Turancılığın belli öğeleri Kemalist ideoloji içinde eritilecektir. Ancak Cumhuriyet aydınlarının milliyetçi tutumları, İttihat ve Terakki'nin Türkçü/Turancı isimlerinin önemli bir bölümünün neredeyse Cumhuriyet'in resmi ideologları olmaları, gerek söylem gerek eylem alanında ulusal kimlik inşasında Türkçülüğü öne çıkarır. Burada önemli bir anahtar "icat edilmiş gelenek" meselesidir. Hobsbawm'a göre icat edilmiş gelenek, bir takım kurallar, ritüeller ve semboller yoluyla çevrelenmiş, tekrar edilen davranış biçimleri yerleştirmeyi amaçlayan pratiklerdir.<sup>36</sup> Dolayısıyla icat edilmiş gelenek geçmiş ile bir sürekliliğe işaret eder. Gelenek meselesine bakıldığında aslında tüm geleneklerin hem Batılı toplumlarda hem de Batı dışındaki toplumların hepsinde icat edildiği; başka bir ifadeyle, bilinçli bir biçimde öne çıkarıldığı görülür. Ancak Batı ile Batı dışındaki toplumlarda icat edilmiş geleneğin önemli bir farkı, Batı dışındaki toplumların gelenek icat ederken geçmiş ile sürekliliği yitirmiş olmalarıdır. Ayşe Kadioğlu, bu durumu geleneğin icat edilmesinden çok "geleneğin tepeden indirilmesi" olarak niteler. Özellikle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ulusal kimlik inşa edilirken geçmiş ile süreklilik kırılmış, Cumhuriyet'in kurucu seçkinleri yeniden, sil baştan bir inşa sürecine girmişlerdir. Kadioğlu, böylece tepeden inme kimlik inşası ile Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsizlik zihniyeti ya da bellek yitirme hastalığı arasında da bir bağ kurmuş olur.<sup>37</sup> Aynı paralelde devam edildiğinde Kemalist dönem tarihçilerinin Türklerin etnik tarihinin izini Orta Asya,

---

<sup>36</sup> Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, **The Invention of Tradition**. (New York: Cambridge University Press, 1983), s. 14.

<sup>37</sup> Ayşe Kadioğlu, "Cumhuriyetin Kuruluş Yıllarında Türk Milliyetçiliğinin Çelişkisi ve Seçkinlerin Tavı." **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s. 279.

Maveraünnehir ve İran-Afgan platosunda sürdükleri görülür. Ancak Etienne Copeaux'ya göre, Türk tarihçileri bir yandan da Çin, Mısır, Ege, Hindistan, Sümer, Etrüsk, Hitit gibi büyük medeniyetlere hayat veren göçleri de “icat eder”ler. Yukarıda anlatıldığı gibi zaten süreklilik ve köklendirme, modern milliyetçiliklerin ortak fikriken, bu defa Hititlilere de Türk kökeni atfedilir. Böylelikle Anadolu'daki Türk varlığının Ermeni ve Yunan varlığından daha eski tarihli olmasına dayanarak, Türkler kendilerini “ilk yerleşen” olarak meşrulaştırır. Cumhuriyet reformlarını milletin Asyalı geçmişine köklendiren yeni tarih anlayışı, geçmişin Türk toplumlarını geriye doğru laik, hoşgörülü, demokratik, parlamenter, eşitlikçi ve kadına geniş bir yer tanıyan topluluklar olarak sunar. Böylece, Kemalizm ilkelerinin de Türklerde ezelden beri varolduğu varsayımına ulaşılır. Varsayım zamanla iddiaya dönüşür ve anılan nitelikler “Türklük”ün simge nitelikleri halini alır. Dolayısıyla Türk milletinin tarihi, Türklerin özlerini ve asli niteliklerini kıtalar aşan göçlere rağmen koruyabildikleri kesintisiz ve doğrusal bir tarih olarak algılanır. Copeaux, Türk İslâm Sentezi'nin de bu retorik içinde geliştiğini söylerken, Türklerin İslâm'ı kabul ettiklerinde beraberlerinde dine de “modern” kavramları getirdikleri ve İslâm'ı Arap cehaletinden kurtardıkları savını hatırlatır.<sup>38</sup>

Dönemin ulusal kimliğinin abartılı bir özgüven serumuyla beslendiğini öne süren Tanıl Bora, serum sözcüğünün seçimini oldukça şüpheli ve zorlama bir özgüven telkinine bağlar. Bora, “Türk” olmanın kendisini, ontolojik bir değer olarak özgüven kaynağı haline getiren bir söylemin yaygınlığından söz eder. Bu durumun göstergesini de Türk sözcüğünün özne-isim olarak kullanılmasındaki olağanüstü yaygınlıkta bulur. Bora'ya göre Cumhuriyetin ilk döneminde kolektif bir özgüvene

---

<sup>38</sup> Etienne Copeaux, “Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 49-50.



dayanak oluşturacak yegâne toplumsal müşterek Kurtuluş Savaşı olmalıyken özgüven serumunun kimyasal bileşeninde aslan payı Kurtuluş Savaşı'ndan çok inkılâpların olmuştur.<sup>39</sup>

Cumhuriyet'in tek partili döneminde, sosyal bağlamda ulus, siyasal bağlamda ulus-devlet oluşturma amacına uygun bir “vatandaşlık” anlayışı geliştirilmeye çalışılır. Bu vatandaşlıkta bir yandan cumhuriyetçi vatandaşlık anlayışına koşut olarak “hak”tan çok “görev” vurgusu yapılırken; öte yandan milliyetçilik, laiklik ve çağdaşlık vurgusuyla ulus oluşumunda etken bir vatandaşlık kurgulanmıştır. Vatandaşlık anlayışında dikkat çeken diğer nokta geçmişten kopuşun bir yansıması olarak İslâm ve Osmanlı kimliksel tanımlamalarından dikkatle kaçınılarak kültürel anlamda tekil bir ulusa dayanan vatandaşlığın yapılandırılmaya çalışılmasıdır.<sup>40</sup> Bora, devlet-vatandaş ilişkisinin kavranışındaki iki yanlılığa dikkat çeker. Millete ve devlete esas oluşturduğu söylenerek kurucu özellik bahşedilen “vatandaş” kimliğine organizmacı devlet/millet zihniyeti baskısı nefes aldırılmaz. Devlet, milletin kolektif kişiliği olarak tanımlandığı için, milletin kendisi sayılır. Birey kavramı dönemin söyleminde bu dolayımından uzaklaşan insanın vasıfsızlığını belirtmek için kullanılır. Başka bir ifadeyle, *“vatandaşlık, eğitimle, terbiyeyle, irfanla kazanılacak, kazanıldığı için hamedilecek bir yüksek statüdür –bu statüyü kazanamayan eksik-vatandaşların da aristokratik– muhafazakâr Cumhuriyete birtakım modernizasyon hamleleri için ve bugün bağımsız bir devlette yaşayabildikleri için hamdetmeleri beklenmektedir.”*<sup>41</sup> Bora, Afet İnan'ın **Vatandaş İçin Medeni Bilgiler** kitabında, vatandaşın devletin esası olduğunun teminatının verildiğini ancak *“herkesin*

---

<sup>39</sup> Tanıl Bora, “Cumhuriyetin İlk Döneminde Milli Kimlik”, **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**. Yayına Hazırlayan: Nuri Bilgin. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s. 62.

<sup>40</sup> Hülür- Akça, a.g.e. s. 329.

<sup>41</sup> Bora, a.g.e. s. 54-55.

*haklarını ve vazifelerini tayin eden”* devlete yüklenen anlam yüzünden vatandaşa sadece devletin derinlerdeki kökü olduğuna dair onurlandırıcı payeden fazlasının kalmadığını belirtir. Tek parti döneminin ideoloğu Recep Peker’e göre ise ulus bile fertlerin yarattığı kalabalık yekûnundan ibarettir, bu kalabalığın bir değer ifade etmesi ancak devletle mümkün olur. Yusuf Akçura ise “*devletin idame sultasının ferdin hürriyetine*” tercih edildiğini söyler.<sup>42</sup> Kadıoğlu, Türkiye Cumhuriyeti’nde vatandaşlık nosyonunun Aydınlanma dinamiklerinden çok uzaklarda oluşturulduğunu saptar. Kadıoğlu, Kant’ın tanımlamasıyla “*aydınlanma durumu insanın kendi üstüne yıktığı toyluk durumundan kurtulmak*” ise der “*Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığı tersine tam da böyle bir toyluk varsayımı üzerine inşa edilmiştir.*”<sup>43</sup>

Tanıl Bora’ya göre Cumhuriyet’in ilk dönemindeki Türk milli kimliğini oluşturma çabalarında kimlik oluşumlarında önemli işleve sahip olan “öteki” imgesi ne Kürtler, ne azınlıklar, ne de Yunanlar olmuş; Türk kimliğinin “öteki”si Türklerin tarihsel-toplumsal gerçekliğinde içsel ve dinsel dünya görüşünü temsil eden Osmanlı olmuştur. İslâm da bu eski medeniyeti yeniden üretme potansiyelini taşıması bağlamında dışlanmış, yozlaşmış uygulamaları Araplarla özdeşleştirilerek, Arap kimliği Osmanlı kimliğinin uzantısı şeklinde güncelleştirilip Türk kimliğinin dışsal “öteki”sini oluşturmuştur.<sup>44</sup> Ayşe Kadıoğlu ise, resmi Türk kimliğini kavramaya odaklanan bir çalışmanın ülkede sivil toplumu boğacak bir şekilde evrilen güçlü devlet geleneğine atıfta bulunmuş olacağına işaret eder. Kadıoğlu’na göre, böyle bir ülkede ulusal kimlik sorusu “*Türkler kimdir?*” şeklinde değil, “*Türkler kim*

---

<sup>42</sup> Aynı, s. 54-55.

<sup>43</sup> Ayşe Kadıoğlu, **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi** (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), s. 64.

<sup>44</sup> Tanıl Bora, “Cumhuriyetin İlk Döneminde Milli Kimlik”, **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s.58-59.

*olmalı/nasıl olmalıdır?*” şeklinde telaffuz edilebilir. Türkiye tarihi boyunca ikinci sorunun daima daha baskın geldiğini ve bu durumun da Cumhuriyet dönemi Türk kimliğinin imâl edilmiş niteliğine işaret ettiğini söyleyen Kadioğlu, Türk kimliğine ilişkin bir çalışmanın Türk milliyetçiliğinin paradoksuna da atıfta bulunacağını vurgular. Tarif edilen paradoks, yurtsever bir Türk’ün Batı ve Doğu’nun nimetleri arasında, ilkinin bilim ve teknolojisini, ikincisinin de maneviyatını alarak bir denge kurması, başka bir ifadeyle ilk Batılılaşma çabalarından itibaren, Türk bilinçaltının Batı uygarlığı ile Türk kültürü arasında denge kurma yükümlülüğüdür. Bu görev neredeyse her Türk’ün misyonu gibidir ancak 19. yüzyılın başındaki ilk Batılılaşma hareketlerinden başlayarak en çok kadınlar gelenek ile modernlik arasındaki çizgide yürümek zorunda bırakılmışlardır.

Görünüş itibariyle modern olmaları, öte yandan da mütevazılık gibi, onları erkeklerin alanından uzak tutacak kimi geleneksel faziletleri korumaları beklenmiştir. Bir uçta iffetsizliğe izin verecek şekilde çok modern, diğer uçta da yeni tarzlara ayak uyduramayacak ölçüde çok geleneksel olarak, bu hassas dengeye ayak uyduramayan kadınlar toplumun kıyasına itilmişlerdir.<sup>45</sup>

Türkiye modernleşmesinin, modernleşme paradigmasının genellikle tek boyutlu olarak değerlendirilmesi nedeniyle “radikal” ve devrimci” olarak yorumlandığına dikkat çeken Tezcan Durna, bu yorumu toplumun “geleneksel”, “Osmanlı” ve “dine ait” unsurlardan hızla arındırılmasının sekterliğine bağlar. Bu yorumun aynı zamanda modern ve muhafazakâr ikilemini doğurduğunu söyler. Tek

---

<sup>45</sup> Kadioğlu, a.g.e. s. 34-35.

parti dönemi inkılâplarına ve inşa sürecine sadece modernleşme paradigmasının hâkim olmadığını, en azından “milliyetçi kalkınmacılık” olarak beliren Kemalist ilerleme fikrinin bir yandan ödün vermez bir modernleşme fikrine diğer yandan “Türk milletine özgü benzersiz niteliklerin” keşfedilme kaygısına dayanması nedeniyle de muhafazakâr düşünceye yaslandığını söyler. Örnek olarak modernleşme fikrinin en çok açığa çıktığı noktaların “ilerlemecilik”, “teknik fetişizmi”, “milli kalkınmacılık” ve “muasır medeniyet” kavram ve ilkelerinin öne alındığı durumları verir. Ancak “milli kalkınmacılık” tamlamasının “milli” kısmının “şuur” ve kültürel özcü” bir bakışın öncelemesi bakımından düşünüldüğü noktada muhafazakâr boyutun devreye girdiğini söyler. “Milli şuur” kavramını oluşturan en önemli unsur Türk’e ait olan “eşsiz benzersiz” nitelik ve değerler olarak düşünülür. Bu noktada Durna, Bora’dan alıntılarla Türk’e ait değerlerin altının zaman zaman keskin çizgilerle çizilmesinin çoğunlukla “kültürel ve açık ırkçılık” boyutunu aldığını öne sürer. Sadece Mahmut Esat Bozkurt’un **Türk İhtilali** kitabında yer alan “*Geçmişte Osmanlı İmparatorluğu’nun bahtsızlığı, ekseriya, mukadderatını Türklerden başkasının idare etmiş olmasıdır*” cümlesinden yola çıkmak bile Türkiye modernleşmesinin yalnızca kalkınma ve yenileşme hedefinin olmadığına, aynı zamanda devletin “mukadderatı”nı Türk’e emanet etme amacı taşıdığına örnektir. Durna, bu yönüyle Türkiye modernleşmesini, gerçekleştirdiği inkılâplarla modernleşmeci; ilerisi için geçmişten ve geçmişin taşıyıcısı olarak değerlendirilen halktan devşirdiği gelenek ve değerlerle “milli şuur”u tesis etme kaygısıyla muhafazakâr olarak nitelendirir. Burada dikkat çekici nokta “halk”ın farklılıkları içinde barından ve kendini popüler talepler aracılığıyla kurma iradesi gösteren ontolojik bir varlık değil, “milli şuura” erdiren ve bu vesileyle “millet” olmaya

götüren, geçmişten devralınan değerlerin taşıyıcısı olarak kurgulanmış soyut bir varlık olmasıdır. Bu soyut varlığın “millet” kavramı ile birleştiği noktada, kendi iradesi kaybolmakta, bu irade, millet tahayyülünü dillendiren seçkinlerin eliyle tecelli etmektedir.<sup>46</sup>

Türkiye Cumhuriyeti'nin ‘inşa’ yılları içerisinde karşımıza çıkan neredeyse tüm yazar ve düşünürlerin, Kemalist modernleşmeci ve muhafazakâr salınımin ortasında ya da kenarında durmaktan başka bir seçeneğe sahip olmadıklarını söylemek mümkündür.<sup>47</sup>

Üzerinde durulması gereken bir önemli nokta da Cumhuriyet ideolojisinin İslâm ve etkilerini tamamıyla saf dışı bırakmak üzerine kurulu olmasıdır. Din ulusal kimliğe hâlel getirmeyecek bir noktaya çekilmeli, “ümme” dinsel kimlikten kurtarılarak ulusal kimliğe sahip “vatandaş”a dönüştürülmelidir. Cumhuriyet’in ilânından hemen bir yıl sonra kaldırılan halifelik, esasında 1920’ler ile 1930’lar arasında bu anlamda atılacak adımların ilk sinyali gibi okunabilir. Şeyhülislamlığın ve Şeriye ve Evkaf Vekâletinin kaldırılması, tarikatların kapatılması, takvim değişikliği, Medeni Kanun, fesin yasaklanması gibi bir dizi değişikliği, İslâm’ın devlet dini olmaktan çıkarılması, Lâtin Alfabesi’ne geçiş, ezanın Türkçe okutulması gibi kökten reformlar izler. Ayşe Kadioğlu, anılan reformlar için “*halkın kendi kültürel pratiklerine yabancılaşmasına neden olacak genel bir unutulmuş hali*”<sup>48</sup> derken aynı konu paralelinde özellikle de Lâtin alfabesine geçiş üzerine Feroz Ahmad “*devrin en put kırıcı reformu*” tanımlamasını yapar. Ahmad “*bir çırpıda en okumuş*

---

<sup>46</sup> Tezcan Durna, **Kemalist Modernleşme ve Seçkincilik**. (Ankara: Dipnot Yayınları, 2009), s. 27-30.

<sup>47</sup> Aynı, s. 32.

<sup>48</sup> Kadioğlu, a.g.e. s. 45.

*kişilerin bile geçmişlerinden koparıldığını, koca ulusun tek bir gecede cahil oluverdiğini” söyler.<sup>49</sup>*

19. yüzyılda başlayan Batılılaşma çabalarında ilk önemli aşamayı Tanzimat Fermanı'nın ilân edilme süreci oluşturur. Tanzimat, geleneksel bir toplumsal yapıdan modern topluma sıçramakta yasal ve idari reformların gerçekleştirilmesinde önemli bir dürtü niteliği taşır.<sup>50</sup> Ancak Cumhuriyet modernleşmesinin benimsediği ideolojik tavır Osmanlı modernleşmesinden kesin hatlarıyla ayrılır. Kurucu kadro ne pahasına olursa olsun statükoyu korumayı değil, rakip siyasal güçlere asla yer olmayan; ilke, norm ve işleyiş prensiplerini kendilerinin belirlediği yepyeni bir düzenin inşasını amaçlar. Cumhuriyet modernleşmesinde, modern bir toplum ideali bir “proje” olarak sunulmakta, yukarıdan aşağıya reformist bir hareket olarak uygulanmakta ve çağdaş ulus-devletlere denk bir kültürel ve politik yapıya ulaşmak ana hedef olarak benimsenmektedir. Bununla birlikte Cumhuriyet modernleşmesi Batı'nın emperyalist milliyetçiliğine de karşı koymaktadır. Sosyal anlamda Kemalist modernleşme, özel alanı etkileyen derin toplumsal ve kültürel dönüşümlerin başlangıç noktası olarak görülebilir.

Özetle, Kemalistlerin bir Türk kimliği nosyonunun neredeyse hiç var olmadığı bir toplum devraldıkları rahatlıkla söylenebilir. Zira 19. yüzyılın başlarına kadar halk kendisini dini bağlılıklara göre tanımlamıştır. Zaten Türkler Osmanlı halkları içinde ulusalcılığı benimseyen son halk olmuştur. Şimdi bu halka ulusal kimlik kazandırmak için girişilen savaşta Osmanlı mirası reddedilmeli, Osmanlı öncesi hatta İslâmiyet öncesi Türk ve Anadolu tarihleri öne çıkarılmalıdır. Bu yeni tarih teziyle hedeflenen bir yandan yeni bir dil oluşturmakken en çok da yeni bir ulus

---

<sup>49</sup> Feroz Ahmad, **The Making of Modern Turkey** (New York-London: Routledge, 1993),s. 80.

<sup>50</sup> Eric J. Zürcher, **Turkey a Modern History** (London-New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. Publisher), 1993, s. 58.

yaratmaktır. Suavi Aydın, Kemalist milliyetçiliğin anılan öğelerin alaşımı olduğunu söyler. 1923'ten 1930'a kadar iktidar savaşını sonlandırmak, sınırların güvenliği ve dünya iktisadi bunalımının içinden çıkmaya uğraşan Cumhuriyet kadrosu 1930'lardan itibaren ulusal kimliği en ücradaki vatandaşa kadar benimsetme savaşına girer. Aydın, ulusal kimlik inşasında atılan adımları şu biçimde formüle eder. Mesajın üretileceği kaynak kurumlar (Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti, Türk Dili Tetkik Cemiyeti gibi), mesaj (Tarih Tezi, Güneş Dil Teorisi gibi), mesajın iletileceği ortam (Halkevleri, Cumhuriyet Okulları, Fakülteler gibi) ve hedef (Müslüman Anadolu tebaası olmaktan Türkiye Cumhuriyeti yurttaşı olmaya aday bir halk).<sup>51</sup>

Türk Tiyatrosunda ulusal kimlik inşasını ele alacak olan bölümlerde ulus kavramının, kurtuluş hareketlerine öncülük ettiği durumlarda bile milliyetçilikle arasındaki koparılamayan bağ ele alınacaktır. Ulus fikrinin bir biçimde bağımsızlık fikriyle milliyetçi ideoloji arasındaki gerilimin içinde var olması meselesi ile Türk tiyatrosunda üretilmiş metinlerin de bu tür bir gerilimin içinde ne biçimde konumlandığı ele alınacaktır. Türk ulusal kimliği söyleminin “yok olma endişesi”ne bağlı bir tepki olarak doğuşunun izi de oyun metinlerinde sürülecek, yok olma endişesine dayanarak inşa edilmiş kimliklerin, metinlerde ne tür oyun kişileriyle karşılık bulduğu üzerinde durulacaktır.

---

<sup>51</sup> Suavi Aydın, **Modernleşme ve Milliyetçilik** (İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2000), s. 227.

### I. 3. BİREYDEN TOPLUMA TOPLUMDAN MİLLETE

*Fert olarak kin tutmayız*

*Milli öcü unutmayız*

*Ziya Gökalp*<sup>52</sup>

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ideolojisinde ve ulusal kimlik inşasında Ziya Gökalp etkisi üzerine tartışırken Gökalp'i Atatürk'ün fikir babası olarak değerlendirenler vardır. Emre Kongar, Gökalp'in, Atatürk dönemini etkisi altına alan, Cumhuriyet'in ilk kadrolarının milli nitelikler almasının yanı sıra pozitivist ve dayanışmacı özellikler taşımasında da etkili olduğunu vurgular. Kongar, Türk ulusunun “mefkûresi”sini, köken olarak halkta, simge olarak da Atatürk'te gördüğünü, buradan hareketle Gökalp'in Türk toplumunu yeni bir ulusal bilinçaltında Batı uygarlığı içinde kendi kültürünü koruyarak birleştirmek için çaba harcadığını belirtir.<sup>53</sup>

Türkiye Cumhuriyeti'nin manevi kurucularından biri, hatta Taha Parla'nın ifadesiyle “*İttihat ve Terakki'nin resmi, Kemalistlerin gayri resmi ideoloğu*”<sup>54</sup> olarak tanımlanabilecek olan Ziya Gökalp üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında iki temel tespitten söz etmek mümkün görünmektedir. Bu tespitlerden ilki Gökalp'in Türkiye'de sosyoloji bilimine akademik bir çatı altında meşruiyet ve kurumsallık kazandırmış olması üzerine kuruludur.<sup>55</sup> Gökalp'in fikir hayatının birinci devresinin 1909'da İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yapılacak kongresinde Diyarbakır delegesi

---

<sup>52</sup> Fevziye Abdullah Tansel, **Ziya Gökalp Külliyyatı I. Cilt-Şiirler ve Halk Masalları** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991)

<sup>53</sup> Emre Kongar, **Türk Toplum Bilimcileri** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 59.

<sup>54</sup> Kerem Ünüvar, “Ziya Gökalp” **Milliyetçilik. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce –Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 28.

<sup>55</sup> Emre Kongar, **Türk Toplum Bilimcileri** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 33.



olarak gittiği Selanik'te **Genç Kalemler Dergisi**'nde başladığını, ikinci devresinin İstanbul'da **Yeni Mecmua** ile devam ettiğini söyleyen Hikmet Celkan'a göre, Gökalp'in amacı İmparatorluğu içine düştüğü sosyal ve siyasal bunalımdan kurtarmaktır:

Bunun yolu yeni bir mefkûre ve milliyetçilik şuurunun uyandırılmasıydı. Mefkûre ve milliyetçiliğin kurtuluş yolu olabilmesi için bilimsel temellere dayanması gerekirdi. İşte bu bilimsel dayanak Gökalp'a göre sosyolojidi. Onda milliyet duygusu ise, Osmanlı İmparatorluğu'nda azınlıkların faaliyetlerinden doğmuştur. Milliyetçilik duygusunun ve azınlıkların faaliyetlerinin izahını en iyi şekilde sosyoloji biliminin prensipleri ve metodolojisi ile yapabileceğine inanmıştı.<sup>56</sup>

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu ise, Ziya Gökalp'i "*sosyoloji ilminin kurucusu olan Durkheim'den sonra en büyük sosyolog*" olan tanımlarken "*yani bu ilmin istiklâline en çok çalışanlardan biridir*" der. Gökalp'in uluslararası bir şöhreti olmamasını Türkçe yazmasına bağlarken, Gökalp'i Türkçülük ve devletçiliğin de kurucularından sayar. Baltacıoğlu'na göre Gökalp, "*Tanzimat hareketinden beri son en büyük şuur hamlesidir.*"<sup>57</sup> Mehmet Emin Erişirgil'e göre ise Gökalp, belirli bir düşünce sistemini geliştiren düşünür olmaktan öte, toplumun ihtiyaçlarını inceleyen ve değişen şartlarda yeni çareler arayan bir sosyologdur. Tarih ve kültür anlayışı, halk kavramına yönelişi, toplumsal olguyu ön planda tutuşu bundan ötürüdür. 20.

---

<sup>56</sup> Hikmet Y. Celkan, **75. Yılında Türkiye'de Sosyoloji** (Ankara: Bağlam Yayınları 1991), s. 184.

<sup>57</sup> Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Vakit**, 1939.

yüzyılın en önemli Türk düşünürlerinden biri olarak değerlendirilmesi bu niteliklerinden dolayıdır.<sup>58</sup>

Gökalp üzerine yapılan ikinci tespit ise, Gökalp'in sadece İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin ideoloğu olarak kalmadığı, bundan da öte yeni kurulan devlette de etkisini sürdürmüş olması üzerine kuruludur. Çalışmanın konusu ikinci tespit üzerinden ilerleyeceğinden ilk tespit üzerinde durulmayacak, bu bölümde Gökalp'in birey/millet üzerine oturttuğu teorilerine, teorilerin kuruluş dönemine ve ulusal kimlik inşasına etkisi ve ilerleyen bölümlerde Türk tiyatrosuna etkisi araştırılmak üzere yoğunlaşılacaktır.

Ziya Gökalp'in 1911 yılında **Genç Kalemler** dergisinde yayınlanan "Günümüz Felsefesi" adlı makalesi Gökalp'in ilk felsefi makalesi olarak değerlendirilir. Anılan makaleyi yayınlayana kadar, öncelikli alanını sosyal ve siyasi meseleler olarak saptayan Gökalp'e göre pratik bir amacı olmayan salt spekülâtif felsefe ile uğraşmanın zamanı Türkler için henüz gelmemiştir. Uzun yıllar savaş içinde yaşamış, ekonomik sıkıntılar yaşamış bir millet, entelektüel potansiyelini bu tür bir lüks için harcayamazdı. Türk aydınının başta gelen görevi ülkenin iç ve dış sorunlarına acil çözüm yolları bulmak olmalıydı. Ancak, 1908-1909 Genç Türk devrimi sadece siyasi yapıyı etkilemişti. Oysa "milli yaşam"ın tüm alanlarında uygulanacak bir sosyal devrim ikinci ve daha zor bir ödev olarak Gökalp'in önünde duruyordu. Gökalp'in bu amaç doğrultusundaki ilk çalışmaları kökünü, iradenin, gerçekliğin nihai oluşturucusu, temeli olduğunu; iradenin, olayların açıklanmasında zihin veya akla göre daha evvel veya daha üstün olduğunu ileri süren felsefi bir teori

---

<sup>58</sup> Mehmet Emin Erişirgil, **Bir Fikir Adamının Romani: Ziya Gökalp** (İstanbul: Remzi Kitabevi 1984), s. 5.

olan volontarizmden alır. Bu bağlamda “Günümüz Felsefesi” adlı makalede Gökalp’in öğretisindeki felsefi temellerin izi; Emile Boutroux ve Alfred Fouillée gibi Fransız düşünürlerin Gökalp düşüncesine etkisi açıkça görülür. Özellikle Fouillée’nin *idees-forces* (fikirler-kuvvet) doktrini başlangıçta Gökalp’in felsefi temellerinde bir çıkış noktası olarak okunabilir. Gökalp, 1910–1911 yıllarında Fouillée’nin fikirlerini coşkuyla savunur ancak, Fouillée’nin felsefesi Gökalp’i uzun süre tatmin etmez.<sup>59</sup> Felsefe ve sosyolojiye yaklaşımını derinden etkileyen, onu Fouillée’nin teorisinden uzaklaştıran isim Durkheim’dır. Doğan Ergun’un ifadesiyle *“Ziya Gökalp’in sosyolojik düşüncesi, Comte gibi pozitivist sosyolog olan Durkheim’in etkisi altında oluşmaya başlamış ve gelişmiştir. Ziya Gökalp, siyasetteki eylemini bir kuramda temellendirmek için, eylemine yaraşan Durkheim’in sosyolojik kuramını benimsemiştir; ya da bunu fikirlerinin sistemleştirilmesine yarayan bir araç gibi kullanmıştır.”*<sup>60</sup> Orhan Türkdoğan’a göre, Durkheim’in da, tıpkı Gökalp gibi bunalımlı bir yaşantısı olan Fransız toplumunun yeniden onarımı için yöntem ve teknikler geliştirmek için araştırmalar yürüttüğü düşünüldüğünde Gökalp’in, döneminin en güçlü sosyal bilimcisi Durkheim’dan esinlenmesi bir rastlantı sayılamaz. Durkheim’cı yöntem, teknik ve kurallar geniş çapta Gökalp aracılığı ile Türk sosyolojisinde önemli uygulamalara sahne olmuştur.<sup>61</sup> Hikmet Celkan ise Gökalp’in amacının Osmanlı İmparatorluğu’nu içine düştüğü sosyal ve siyasal buhrandan kurtarmak olduğunu, bunun yolunu da yeni bir “mefkûre ve “milliyetçilik şuuru”nun uyandırılmasında aradığını ifade eder. Mefkûre ve milliyetçiliğin kurtuluş yolu olabilmesi için bilimsel temellere dayanması gerekirdi. İşte bu bilimsel dayanak

---

<sup>59</sup> Enver Behnan Şapolyo, **Ziya Gökalp : İttihadı-Terakki ve Meşrutiyet Tarihi** (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi, 1974), s. 74.

<sup>60</sup> Doğan Ergun, **Sosyoloji ve Tarih** (İstanbul:Yar Yayınları,1973), s. 160.

<sup>61</sup> Orhan Türkdoğan, **75. Yılında Türkiye’de Sosyoloji** (Ankara: Bağlam Yayınları,1991), s. 126-127.

Gökalp'a göre sosyolojydi. Onda milliyet duygusu ise, Osmanlı İmparatorluğu'nda azınlıkların faaliyetlerinden doğmuştur. Milliyetçilik duygusunun ve azınlıkların faaliyetlerinin açıklamasını en iyi şekilde sosyoloji biliminin metodolojisi ile yapabileceğine inanmıştır.<sup>62</sup> Dolayısıyla denebilir ki Gökalp'in Fouillée'den Durkheim'a yönelişi aslında bir anlamda "birey"den "toplum"a yöneliştir:

Bir düşünürün belirli bir felsefi doktrini niçin kabul veya reddettiğini açıklamaya çalışmak oldukça gözü pek bir girişim olabilir. Belirli bir etkinin sonuçlarını, onu bu etkinin altına sokan asıl sebep olarak telakki etme riski vardır. Ancak, Gökalp olayında, onun Fouillée'nin teorilerinden, esas itibariyle toplumun temeli olarak bireysel, özgür ve yaratıcı kişiliğin önemine vurgu yaptığı için döndüğünü düşünmemiz mantıklı gözükmemektedir.<sup>63</sup>

Durkheim, toplumsal gerçeğin temelini toplumsal bilinçte görür; toplumsal olguların şeyler gibi incelenmesini öngörür, toplumsal olgunun özelliğini bireyler üzerine dışarıdan baskı yapmasında görür ve sosyolojinin amacının nedensel açıklama yapmak olduğunu söyler. Kolektif bilinç, bilinç hayatının en yüksek biçimidir. Durkheim, bireysel bilinçlerden ve bireysel tasarımlardan bağımsız olarak toplumsal bilinç ve toplumsal tasarı diye ayrı bir gerçek kabul eder.<sup>64</sup> Durkheim etkisiyle Fouillée ile düşünsel yollarını ayıran Gökalp, etkilendiği diğer isim olan Boutroux'nun pluralizminden de aynı nedenlerle kopar. Zaten Gökalp'in toplumu en önemli faktör olarak kabul eden tarih anlayışı, Batılı özgür birey/bağımsız kişilik kavramlarıyla hiçbir zaman örtüşmemiş, küçük yaşlardan itibaren konu ettiği

---

<sup>62</sup> Hikmet Y. Celkan, **75. Yılında Türkiye'de Sosyoloji**. (Ankara: Bağlam Yayınları,1991), s. 184.

<sup>63</sup>Uriel Heyd, **Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri**. Çev.: Adem Yalçın. (İstanbul: Pınar Yayınları,2001), s.53.

<sup>64</sup> Nurettin Şazi Kösemihal, **Sosyoloji Tarihi** (İstanbul:Remzi Yayınları, 1989), s. 179.

“özgürlük ideali” bile toplumun karşısında bireyin özgürlüğünden çok milli bağımsızlığı içermiştir. Gökalp’in *ideal/mefkûre* teorisinin çerçevesi büyük oranda **Türk Yurdu Mecmuası**’nda yayınladığı makalelerde yakalanır. Anılan makalelerde insanın ait olduğu sosyal grubun varlığı ve değerini fark eden toplumun kendini bilme idealini benimser. Gökalp’e göre bu tür bir farkındalık boyutunu kazandıran çoğunlukla ciddi bir kriz ile meydana gelen toplumsal bir olay olur. Ortak bilincin doğuşu topluma yapısını, kökenini ve misyonunu kavratır.

Bir millet büyük bir felakete düştüğü zaman ferdi şahsiyetler silinir, herkesin ruhunda yalnız milli bir şahsiyet yaşar. Fertler kendi hürriyetlerini değil, milletin istikbalini düşünürler. İşte o muazzez duygu ile karışık olan bu mukaddes düşünceye mefkûre denilir. Bütün buhranlı devreye de ilkah devresi namı verilir.<sup>65</sup>

Sonrakini bölümün konusunu Gökalp’in yukarıda aktarılan sosyolojik ve düşünsel süreçlerden geçerek oluşturduğu mefkûre kavramı oluşturacaktır.

---

<sup>65</sup> Ziya Gökalp, **Türkleşmek İslâmlaşmak, Muasırlaşmak** (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1950)

### I. 3. a Gökâlþ'ten Kuruluşa Bireyi Toplumda Eritmek: Mefkûre

*O gönlüme arştan inen bir sestir  
Milletimin vicdanına makestir,  
Ben askerim, o üstümde kumandan  
Baş eğerim her emrine sormadan*

*Gözlerimi kaparım  
Vazifemi yaparım*

*Ziya Gökâlþ*<sup>66</sup>

Çalışmanın bu bölümü mefkûre kavramı üzerine yoğunlaşacaktır. Bunun nedeni anılan kavrama ait olan bireysellikten sıyrılıp sosyal kişiliğin içine çekilme fikrinin ulusal kimlik inşası ile kurduğu dirsek temasıdır. Gökâlþ'in mefkuresinin kuruluş dönemi oyunlarındaki hissedilir ağırlılığının izi daha sonraki bölümlerde oyun metinlerinde de sürülecektir.

Gökâlþ, tek tanrılı dinlerin doğuşunu ortak bilincin doğuşuna bağlar: Mısır köleliğinde Yahudilik, Roma'nın zorba yönetiminde Hıristiyanlık, Arap Yarımada'sının istilasında İslâm. Daha da öteye taşıyarak bu tür bir bilincin milliyetçilik idealini de doğurduğunu savlar; Jean d'Arc döneminde Fransa'da ve Napolyon savaşları sırasında Almanya'da olduğu gibi.<sup>67</sup> Bu anlamıyla Ziya Gökâlþ'in ideal kavramı toplumu hareket ettiren ve yönlendiren bir tür gizli güç olarak tarif edilebilir. Bu paralelde Gökâlþ, önceleri "hayal", "gaye", "emel" ya da "dilek" sözcükleri ile karşılanan ancak Gökâlþ'in ideal kavramını tam olarak

<sup>66</sup> Fevziye Abdullah Tansel, *Ziya Gökâlþ Külliyyatı I. Cilt-Şiirler ve Halk Masalları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991)

<sup>67</sup> Heyd. a.g.e. s. 57.

kucaklamayan ideal sözcüğünün yerine “mefkûre”yi türetir.\* Tıpkı “ideal” kavramının “fikir” anlamına gelen “idea” sözcüğünden türetildiği gibi Gökâlî de “fikir” sözcüğünden hareketle mefkûre sözcüğünü önerir. Hemen kabul gören ve uzun süre yaygın kullanımda olan sözcüğün yerini sonradan “ülkü” sözcüğü alacaktır.<sup>68</sup>

Gökâlî’ye göre “ferdî fikirler”, bireyin kendisine has fikirleri anlamına gelirken “kolektif tasavvurlar” her toplumun bütün bireyleri arasında ortak olan, “kolektif vicdan”ında “şuurla kavranan” düşünme şekilleridir. Dolayısıyla Gökâlî, “ferdî fikirler”in ancak sosyal bir güce dayanarak bir başka ifadeyle “*kolektif bir tasavvur mahiyetini aldıkları zaman*” sosyal hayatta büyük bir etken olabileceğini söyler. Gökâlî, mefkûreyi “*kolektif tasavvurların coşkun krizler esnasında kazandıkları kudret ve kuvvet*” olarak tanımlar. Verdiği örnek dikkat çekicidir:

Mesela Türkçülerin ortaya attıkları “Türkçülük” fikri, genç bir topluluğa has bir tasavvurdan ibaretti. Bu küçük topluluğun kafasındaki tasavvuru Türk milletine yayarak onu bir mefkûre haline getiren Trablusgarp, balkan harpleriyle, 1.Dünya Savaşı’ndaki felaketler olmakla beraber, bu mefkûreye resmîlik veren ve onu fiilen tatbik eden de ancak Mustafa Kemal oldu.<sup>69</sup>

Kongar, Gökâlî’in mefkûre kavramını şu biçimde özetler:

Gökâlî, hemen hemen bütün sistemini, ulusal bilincin yaratılmasına adanmış, bunun için de ‘mefkûre’ dediği ‘ideal’ ya da ‘ülkü’ kavramının geliştirilmesi için özel bir çaba

---

\* Yeni terimlerin, Arapça köklerden türetilen sözcüklerle karşılanması yönünde Ziya Gökâlî, Fransızca “realite” sözcüğüne karşılık “şey’niyet”, “culture” sözcüğüne karşılık “hars” sözcüklerini üretir.

<sup>68</sup> Heyd, a.g.e. s. 57.

<sup>69</sup> Ziya Gökâlî, **Türkçülüğün Esasları**. (İstanbul: Türk Kültür Yayıncılığı), s. 69.

harcamıştır. Mefkûre'nin günümüzdeki anlamıyla 'ideoloji' olduğu açıktır.<sup>70</sup>

Gökalp, mefkûreyi gerçekleştirilemez bir fantezi olarak ya da gelecekte gerçekleşecek bir amaç olarak görmez tam tersine mefkûre, gelişiminin belirli bir dönemde belirli bir toplumun psikolojik deneyiminin bir ürünüdür. Aşağıda alıntılan aynı adlı şiirinden düşüncesinin izin sürmek mümkündür:

### **Mefkûre**

Bir peri kızıdır ki görünmez göze,  
Onunla yaşarım daim öz öze. . .  
Ben sükût edince o başlar söze;  
Ruhumun onunla izdivacı var.

Ben âşık bir kalbim, cananım odur  
Bu fani dünyada Rahman'ım odur,  
Ben hasta bir ruhum, Lokman'ım odur;  
Elinde gönlümün öz ilacı var.

Demeyin o mevcut değil, hayaldir,  
Vücut metin değil, bence mealdir.<sup>71</sup>

Gökalp'e göre mefkûre, bireyin iradesi üzerinde hâkimiyet kurabilecek bir güce sahip olmalıdır. İdeal, başka bir deyişle toplumun kendini bilmesi kolektif bir coşkunluk içinde doğar. Birey, *vecd* olarak da tanımlanabilecek bu kolektif coşkunluk ateşinin içinde eridikten sonra sosyal kişiliğin içine çekilir, bireysel çıkarları bir yana bırakır ve enerjisini toplumun iyiliğine yönlendirir. Gökalp, bu

<sup>70</sup> Emre Kongar, **Türk Toplum Bilimcileri 1** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1996), s. 60.

<sup>71</sup> Fevziye Abdullah Tansel, **Ziya Gökalp Külliyyatı-I** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952), s. 336.



durumda doğuştan bencil olan insanın toplumun idealleri için canını vermeye bile hazır olacağını, toplumun kutsallığının bilincine vardığı noktada insanüstü bir güç hissedeceğini söyler. Bu tür yoğun bir “sosyal bilinç” bireyi “beşer” seviyesinden insan seviyesine yükseltecektir. Öyleyse insanın en yüce ahlâki amacı bireyselliğini kişiliğe dönüştürmek olmalıdır. Bireyselliğin insanın hayvani yanıyla şehevi yapısının karışımından oluştuğunu iddia eden Gökâlîp’e göre, bireyin bunlardan kurtulmasıyla ve ancak ait olduğu toplumun üyeleriyle ortak fikirlere uygun hareket etmeyi öğrenmesiyle kişilik olabilir. Bireyselciliğin idealler yoksunluğuna işaret ettiğini ileri süren Gökâlîp, kuşkuçuluğun, ahlâki dengesizliğin, hayal kırıklığı ve ümitsizliğin kökeninde bireyselciliği bulur. Bireyselciliğin hâkimiyetinin toplumun çöküşü anlamına geldiğini ileri sürerken yüzyıl başında Türk toplumunda görülen zihinsel ve sinirsel hastalıkların hatta intiharların artışıını da bireyselciliğe bağlar.<sup>72</sup>

İnsanlar arasında mefkûre çoğaldıkça intihar azalır, mefkûre azaldıkça intihar çoğalır. O halde insanları mesud eden, maddi ihtiyaçların tatmin olunması değil, mefkûrelerin tatmin ve tebcil edilmesidir. İnsanları bedbaht edip intihara sevk eden de mefkûresizliktir.<sup>73</sup>

Bu noktada Gökâlîp’in birey/millet kavramları üzerine yaptığı tartışmaların Kemalist modernleşmenin önde gelen figürlerinden olan Peyami Safa’nın düşüncelerinde bulunduğu yankı dikkat çekicidir. Safa’nın bireyi, varlığıyla özgür seçimler yapabilen bir birey değildir. “Millî” yolla toplumsallaşmadığı sürece varlığı bir anlam taşımaz. Safa’nın “fert” ve “şahsiyet” ilişkisinde de Gökâlîp’in izleri

---

<sup>72</sup> Heyd, a.g.e. s. 56-62.

<sup>73</sup> Ziya Gökâlîp, “Refah mı, Saadet mi?” **Küçük Mecmua**. 5 Haziran 1922.

sürülür: “*Ferdin şahsiyeti, akıl ve iradesi tamamen toplumun mahsûlüdür. İnsan fert olması yönüyle doğayı, şahsiyet olması yönüyle toplumu temsil eder.*”<sup>74</sup>

Uriel Heyd, Gökalp’in kolektivizme inancının, İslâm dininde “*müminler arasındaki kardeşlik ve eşitlik geleneği*”nden kök bulduğunu söylerken, Gökalp’in henüz Durkheim’in teoriyle tanışmadan evvel yazdığı bir şiire dikkat çeker:

Her birisi öz işine çabalayan insanlar,  
Bugünlerde kardeş olur, hepsi candan birleşir  
Benlik kalkar gönüllerde bizlik hissi yerleşir.

Buradan hareketle Heyd, Gökalp’in toplumla birleşmesi ve onun uğruna kendini yok etmesi isteğinde tasavvufun etkisini tespit eder. Heyd’e göre Sufi’nin bencillikten kurtulup, ilâhi iradeye tam teslimiyeti ve en sonunda Tanrı’da yok olmaya çalışmasının izi Gökalp’in mefkûre kavramında da sürülebilir. Öyleyse Gökalp’in mefkûreye ulaşan sosyal coşkunluğu tasavvufta coşkunluk için kullanılan bir sözcük olan “vecd” sözcüğü ile karşılaşması da tesadüf değildir. Daha da öteye taşıyarak Heyd, Gökalp’in aşağıda bir kıtası aktarılan şiirine “İçtimai Tasavvufa Göre” adını koymasını “eski şişeye yeni şarap koymak” olarak niteler.

Gövdelerde kesret var,  
Gönüllerde vahdet var,  
Fertler yok cemiyet var!  
Lâilaheillallah!

Ancak Heyd’e göre buradaki Allah, Kuran’daki Allah ya da Sufi’nin manevi varlığı değildir. Gökalp’in Tanrısı toplumdur. Topluma kutsallık atfeder; ondan

---

<sup>74</sup> Tezcan Durna, **Kemalist Modernleşme ve Seçkincilik**. (Ankara: Dipnot Yayınları, 2009), s. 45.

yayılp bireye giden ruhu “tevfik”<sup>\*</sup> olarak adlandırırken, toplumun taleplerini ilahi emirlerle karşılaştırır. Gökalp’in “toplumun ilahiliği” kavramını Durkheim’in “*Mümin Tanrı karşısında eğilir. Zira varlığının, özellikle akli ve ruhi varlığının sadece ondan geldiğine inanır. Aynı nedenlerle de bu duygular toplum karşısında duyulmalıdır*” tezinden türettiğini savlayan Heyd, Gökalp’in millet kavramına yaklaşımında Durkheim teorisini “keyfi” bir biçimde değiştirdiğini söyler. Bu noktada Doğan Ergun’un Gökalp’in “*sosyolojiyi fikirlerinin sistemleştirilmesine yarayan bir araç gibi kullandığına*”<sup>75</sup> dair tezini yeniden hatırlamakta yarar vardır. Gökalp, Durkheim’in “toplum” kavramının yerine, modern insanın sahip olduğu çeşitli sosyal gruplardan sadece biri olan “millet” kavramını koyar. Emre Kongar’ın ifadesiyle Durkheim’daki “toplumsal bilinç” kavramı bu arada, Gökalp’te “ulusal bilinç” kavramına dönüşmektedir.<sup>76</sup> Bir başka deyişle, toplumda bulunduğu tüm ilahi nitelikleri millete aktarır. Tanrı’ya inancın yerine milleti koyar. Öyleyse milliyetçilik bir din olmuştur.

---

\* Allah’ın yardımına kavuşma.

<sup>75</sup> Ergun, a.g.e.,s. 160.

<sup>76</sup> Emre Kongar, **Türk Toplumbilimcileri** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 49.

### I. 3. b. Renan'dan Gökalp'e, Gökalp'ten Mustafa Kemal'e

#### “Kültürün Birleştirdiği Millet”

*Bir harstan olan insanlardan mürekkep  
cemiyete millet dersek, milletin en kısa  
tarifini yapmış oluruz.*

*Atatürk<sup>77</sup>*

Gökalp, toplumun geçirdiği evreler üzerine düşüncelerini Durkheim'dan devralır. Ona göre, milletler dört devreden geçer: 1. İlkel veya kabile toplumuna işaret eden *kavim* devresi, 2. Etnik yakınlığa dayalı *aşiret* devresi, 3. Ortak bir dine dayalı *ümmet* devresi, 4. kültürün birleştirdiği *millet* devresi. Gökalp, ırk ve salt dini unsurları temel alan tüm milliyet tanımlarını reddeder. Milletlerin ırk olarak homojen olmadıklarını ispat çabalarını dönemin bilim adamlarına yaptığı göndermelerle vurgulamaya çalışır. İrkı doğa bilimi kavramı olarak, milleti ise sosyal bilim kavramı olarak ele alma eğilimi ile ırk kökeni ile milli karakter arasındaki her tür ilişkiyi reddetmiş olur. Türklerin herhangi bir Avrupa milletinden daha karışık olduğunu belirtmekle beraber Uriel Heyd'in tanımlamasıyla “büyük bir gayretle” bütün Türklerin potansiyel bir millet oluşturduğunu iddia eder. Aynı zamanda siyasi birlik de milliyetin temelinde Gökalp için bir işlev görmez. Osmanlı vatandaşlarının bir millet olduğu fikrine karşı çıkar.\* Aynı biçimde Müslümanların bir millet olduğu fikrine de karşı çıkar, uluslararası Müslüman topluluğa “ümmet” der. Gökalp'in anılan yaklaşımını İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu şu biçimde özetler:

---

<sup>77</sup> Afet İnan, **Medenî Bilgiler ve M. K. Atatürk'ün El Yazıları** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1969), s. 24.

\* İlk dönem yazıları hariç.

Gökalp önce milliyet, din ve dil birliğidir, der. Daha sonra da milliyeti kültür birliği olarak anlamak ister. Gökalp ırkçı değildir, Ernest Renan gibi o da ruhçudur: Sonra herhangi bir ruhçu da değildir, kültürçüdür; şu var ki Gökalp, Türk milliyetçiliğini İslâm ümmetçiliği ile anlaştırmak ister.<sup>78</sup>

Yukarıdaki alıntıdan yola çıkarak ilk defa Ernest Renan tarafından 1882 yılında yayınlanan *Qu'est-ce qu'une nation (Millet Nedir?)* isimli eserinde ortaya atılan ve savunulan “millet” kavramına yaklaşımını hatırlamak yerinde olacaktır. Renan'ın “sübjektif millet anlayışı”na göre, millet birtakım *sübjektif bağlar* ile birbirine bağlanmış insanların oluşturduğu bir topluluktur. Bu bağlar, *manevî* niteliktedir; birtakım duygu ve düşüncelerden oluşur. Milleti oluşturan insanları birbirine bağlayan bu sübjektif bağlar arasında, mazi, hatıra, amaç, ideal, istikbal, ülkü birliği gibi hususlar yer almaktadır. Geçmişte yaşanan ortak acılar veya birlikte kazanılan başarılar, ortak amaca varmak için mücadeleler, ortak tehlikelere karşı birlikte karşı koyma isteği gibi faktörler insanları birbirine bağlar ve milleti oluşturur. Özetle Renan'a göre, milleti yaratan şey, “birlikte acı çekmiş, sevinmiş ve birlikte umut etmiş olmaktır.”<sup>79</sup> Renan, ulusun inşası ile ilgili kurumsal örgütlenmeye vurgu yapar, ulusu tanımlayabilmek için ırk, dil, din ve coğrafi konum verilerinin yetersizliği üzerinde durur. Saf ırk olmadığı tezinden hareket eden Renan, siyaseti etnografik bir incelemeye yaslamamanın onu gerçekleştiremeyecek bir düşe yaslamakla aynı olduğunu söyler. Bu noktada kan konusunda en karışık ülkeler olarak tanımladığı İngiltere, Fransa ve İtalya'nın ulus oluşturmuş ülkeler olduğuna dikkat

---

<sup>78</sup> İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Dine Doğru”. **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**. Cilt: 6, Sayı:1, 1957, s.54.

<sup>79</sup> Edward Mcnall Burns, **Çağdaş Siyasal Düşünceler: 1850-1950**. Çev. Alaeddin Şenel. (Ankara: Birey ve Toplum Yayıncılık,1982.), s. 443.

çeker. Aynı biçimde ırk gibi dilin de birleşmeye çağırıcı olduğunu ama zorlayıcı olmayacağını ileri sürer. Renan'a göre milleti yaratan toprak da değildir; millet manevi bir ilke, manevi bir ailedir, toprağın belirlediği bir aile değildir.<sup>80</sup> Millet bir ruhtur. Bu ruhu oluşturan iki şey vardır, ortak hatıraları paylaşmak ve beraber yaşama isteği. Renan milli fikri bir zemine oturtmak için ihtiyaç duyulanın kahramanca bir geçmiş, büyük tarihsel kişilikler ve zaferler olduğunu vurgular.

Gökalp'in "*Aynı dili konuşan, aynı eğitimi almış ve dini, ahlâki ve bedii ideallerinde birleşmiş insanlardan oluşan topluluk*" biçimindeki millet tanımı, Cumhuriyet'in iktidar partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1931 programındaki tanımına dikkat çekici bir biçimde yakındır: "*Millet, dil, kültür ve mefkûre birliği ile birbirine bağlı vatandaşların teşkil ettiği bir siyasi ve içtimai bir heyettir.*" CHP'nin anılan ilk programı 1931 tarihlidir ancak 1923 genel seçimleri öncesinde Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti Reisi Mustafa Kemal'in 8 Nisan 1923 tarihli "*Dokuz Umde*" olarak bilinen "*Seçim Beyannamesi*" de bir program taslağı olarak kabul edilir.<sup>81</sup> 1923 sonrasında ülkeyi kurtaran partinin, devlet kurması/ulus inşa etmesi söz konusuydu. Hakkı Uyar, tüm tek parti dönemi boyunca kabul edilen CHP programlarına (1931,1935, 1939 ve 1943) bakıldığında –Dokuz Umde de dâhil olmak üzere-, yeni bir devletin, yeni bir ulusun inşa çabasının açıkça görüleceğini vurgular.<sup>82</sup>

Anayasa'daki millet kavramını ve Atatürk Milliyetçiliği'ni makalesine konu edinen Kemal Gözler, Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın 2'nci Maddesi'nde,

---

<sup>80</sup> Dominique Schnapper, **Yurttaşlar Cemaati**. Çev.: Özlem Okur. (İstanbul: Kesit Yayıncılık,1995), s. 57.

<sup>81</sup> **Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri IV (1917-1938)**, (Ankara: Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları,1964), s. 488-490.

<sup>82</sup> Hakkı Uyar, "1930'lar Türkiye'sinde Kemalizm Algılamaları" **Atatürkçü Düşüncenin Bilimsel ve Felsefi Temelleri** (Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 2007),s. 1.

“Atatürk milliyetçiliği” anlayışının açıkça kabul edildiğini söyler. Özbudun’dan aktararak Atatürk’ün “sübjektif millet anlayışı”nı benimsediğini, Özbudun’un bu görüşünü kanıtlamak için Atatürk’ten iki alıntı yaptığını vurgular.

Atatürk, millet kavramını şöyle tanımlamıştır: ‘Bir harstan (kültürden) olan insanlardan mürekkep cemiyete millet denir, dersek milletin en kısa tarifini yapmış oluruz. Atatürk, millet konusunda daha geniş olarak şu tanımı vermiştir: a) Zengin bir hatıra mirasına sahip bulunan; b) Beraber yaşamak hususunda müşterek arzu ve muvafakatte samimi olan; c) Ve sahip olunan mirasın muhafazasına beraber devam hususunda iradeleri müşterek olan insanların birleşmesinden meydana gelen cemiyete millet namı verilir.

Kemal Gözler, yukarıda alıntılanan tanımın tamamıyla sübjektif unsurları içerdiğini ve büyük ölçüde sübjektif millet anlayışının kurucusu olan Ernest Renan’ın tanımına benzediğini tespit eder. Gözler, Atatürk’ün millet tanımı konusunda Ernest Renan’dan esinlendiği bu tanımı izleyen cümlelerinde de açıkça görünmektedir der:

Maziden kalan müşterek zafer ve yeis mirası; istikbalde gerçekleştirilecek aynı program; beraber sevinmiş olmak, beraber aynı ümitleri beslemiş olmak...<sup>83</sup>

Gökalp düşüncesinin bir başka önemli başlığı “kültür ve medeniyet” tartışmasını içerir. Gökalp’in milliyetin temelini kültürde olduğu hükmüne varmasıyla “kültür” kavramını tanımlama çabası ve özeni söz konusu olur. Her

---

<sup>83</sup> Kemal Gözler, “Devletin Bir Unsuru Olarak ‘Millet’ Kavramı”, **Türkiye Günlüğü**, Sayı 64, Kış 2001, s.108-123.

milletin kendine özgü olmayan, farklı milletlerin ortak maddi ve manevi değerlere sahip olmasını, milli olan kültürün, *harsın* dışında tutar. Ona göre “*bir medeniyet, müteaddit milletlerin müşterek malıdır. Çünkü her medeniyeti sahipleri olan müteaddit milletler, müşterek bir hayat yaşayarak, vücuda getirmişlerdir. Bu sebeple, her medeniyet, mutlaka, beynelmileldir. Fakat bir medeniyetin, her millette aldığı hususi şekilleri vardır ki, bunlara ‘hars’ adı verilir.*”<sup>84</sup> Gökalp’e göre hars ulusal kültürdür. Medeniyet ise farklı toplumların bir arada geliştirdikleri bir kültürel bütündür. Tam da bu noktada, hem Gökalp düşüncesinin izini Cumhuriyet aydınlarında –dolayısıyla inşa sürecinde– sürebilmek hem de Cumhuriyet’in inşa yıllarında devlet ve halk arasındaki hiyerarşiyi anlamak açısından Falih Rıfkı Atay örneği önemlidir. Tezcan Durna, Cumhuriyet’in inşa yıllarının verdiği olağanüstülük ve sıradışı dayanışma duygusunun, halk, millet, devlet gibi kavramların önemini kaldırırken bu kavramların anlamlarını bir eşdeğerlilik sistemi içine yerleştirdiğini söyler. Ancak yine de devletle halk arasında kurulan hiyerarşiyi görmemek mümkün değildir. Durna’nın Çelik’ten alıntılıdığına göre Kemalist halkçı söylemin ana argümanı entelejansiyanın önderliğinde ulusal egemenlik, refahın gelişmesi, halkın erdemi ve ulusun ilerlemesi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla halk için gerekli ve yararlı görülen tüm uygulamalar için devletin/seçkinin önderliği olmazsa olmaz bir gereklilik olarak ele alınır. Halk zaten kendisi için gerekli olan ilerleme adımlarını fark edebilmiş olsaydı o ana kadar atmış olurdu. Durna’ya göre Cumhuriyet seçkinlerinin halkın medeniyetten ve teknikten yoksun olduğunu düşünmesi, ancak halkta kültür ve değerlerin bulunduğu ayrımının izi Gökalp’in yukarıda anılan hars ve

---

<sup>84</sup> Emre Kongar, **Türk Toplum Bilimcileri 1** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993), s. 52.



medeniyet ayrımında yatar. Gökalp'in "*halkta medeniyet yoktur hars vardır*" fikrinin en açık anlatımı aşağıdaki alıntıda kendini bulur:

Seçkinler neye maliktir? Halkta ne vardır? Seçkinler medeniyete maliktir. O halde seçkinlerin halka doğru gitmesi şu iki maksat için olabilir: 1. Halktan milli kültürü almak için, halka doğru gitmek. 2. Halka medeniyet götürmek için halka doğru gitmek...<sup>85</sup>

Durna, tam bu noktada Gökalp düşüncesinin izlerinin Atay'ın yazılarında sürülebileceğini tespit eder. Ona göre Cumhuriyet aydını, halkla arasındaki farklılıkları ortadan kaldırmak ya da halkın saf bir kaynak olduğu düşüncesine inandırmak için bir yandan halkla arasında farklar tanımlarken bir yandan da halkla aynı olduğunu gösterecek eşdeğerlilikler bulmaya çabalar. Buradaki önemli nokta eşitler arasında bir olmanın koşulunun farkları ortadan kaldırmak değil farkları kabul etmek olduğu fikrinin ötelenmesidir. Cumhuriyet aydını inşa sürecinde sürekli olarak halkın geriliğine vurgu yaparak halkla seçkinler arasına aşılmaz farklar koyar; bir yandan da "geri"liğin aşılması gereken bir hastalık olduğuna işaret eder.<sup>86</sup> Bu bağlamda Durna, Falih Rıfkı Atay'ın Gökalp düşüncesinin izinden gittiği, halkevlerinin halk ve aydınlar açısından anlamını açıkladığı yazısını Gökalp'in çizdiği halk ve seçkinler ilişkisine benzetir:

Halkevleri halkı görmek veya kendimizi halka göstermek için değildir. Bu evlerde halk ile konuşacağız; ona bilmediğini öğreteceğiz ve bilmediğimizi ondan öğreneceğiz. Kitap sayfası ve mektep duvarı içinde çok kapalı kalmış olanlar, halktan

<sup>85</sup> Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**. (İstanbul: Türk Kültür Yayını), s. 42.

<sup>86</sup> Durna, a.g.e., 135.

öğrenecekleri birçok şeyler olduğunu itiraf etmelidirler.  
Halkımızın da bilmediği az değildir.

Benzer bir biçimde Ömer Çaha, Cumhuriyet'e öncülük eden devletçi seçkinlerin Cumhuriyet'in temel amacı olarak başlangıçta belirlediği amaçların tersi istikamette uygulamalara yöneldiğini; bunun da Cumhuriyet'i toplumdaki çok devlete mal eden bir etken teşkil ettiğini söyler. Cumhuriyet'in retoriğinde egemenliğin kaynağı haline getirilmek istenen millet gerçekte egemenliğe dayanak teşkil edecek şekilde var edilmez. Çünkü var olan millet değil, yaratılacak yeni, erdemli bireylerden oluşan millet temel dayanak noktası oluşturacaktır. Böyle olunca toplum mevcut haliyle, değerleriyle, kimliğiyle ve kurumlarıyla bir referans olarak kabul görmez. Halk gerçekte seçkinlerin gözünde "cahil-cühela" ve iyileştirilmesi gereken "hasta" kitlesinden başka bir şey değildir. Seçkinlerin halka yaklaşımını o dönemin söylemleri arasında görmeyen mümkün olduğunu vurgulayan Çaha, devrimin ideologlarından biri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Türk köylüsünü "yontma taş devrinden kalma mağara insanı" olarak kabul ettiğini ve bu kitlenin devrime asla bir dayanak oluşturamayacağını ileri sürdüğünü söyler. Çaha'nın verdiği bir diğer örnek siyasal iktidar yanlısı **Hâkimiyet-i Milliye** gazetesinin 1930 yılında halkı konu eden bir haberinin halka bakışı açık biçimde yansıttığı üzerinedir. Halkın İzmir'de Serbest Cumhuriyet Fırkası lideri Fethi Okyar'ı karşılamasını haber konusu yapan gazete, Fethi Bey'i karşılayanları "serseriler, lekeli ve sabıkalı adamlar" olarak tanımlar. 6 Eylül 1930 tarihli gazetenin haberine göre Fethi Bey'i karşılayan bir kaç kişilik grup "çorbacı Tataroğlu, komünist Kerim, papelci Hamdi ve sabıkalı hırsız Ahmet" gibi kişilerden oluşmuştur. Ömer Çaha, daha sonraki tarihlerde CHP'nin üst düzey yöneticilerinin de aynı tarzda elitist açıklamalarda

bulduğunu ve halkı var olan haliyle bir referans niteliğinde kabul etmediklerini vurgular. Bir başka örneği Demokrat Parti'nin 1950 yılında yönetime gelmesi üzerine CHP yöneticisi İncedayı'nın, "*Memleket yönetimini hassalara memolara teslim edeceğiz.*" sözleridir. Çaha'ya göre, devletçi-elit için 1920'li yıllarda 14 milyona yakın nüfusun 10 milyonunu oluşturan köylü nüfus, devrime dayanak sağlayamayacak biçimde hasta, tedaviye ihtiyacı olan, yeniden yaratılması gereken bir kitleydi. Kısaca, Çaha, devletçi-elitin halka yaklaşımını "*seçkin ve halkı küçümseyici*" bulurken, yanı sıra "*halk topluca eğitilerek dönüştürülmesi gereken bir kitleden ibaret kalmıştır*" der. Dolayısıyla "*halk rağmen halk için*" ne gerekiyorsa, hukuka ve temel haklara uygun olup olmamasına bakılmaksızın meşru olarak kabul edilmiştir. Halk meşruiyet için dayanak oluşturacak sağlam ve sağlıklı bir referans olamayacağına göre meşruiyetin kaynağı devletçi-elitin işaret ettiği hedefin üstünlüğünde yatmaktadır. Başka bir ifade ile her tür yaptırımın meşru kaynağı toplumu çağdaş uygarlıklar düzeyine çıkarma hedefine dayandırılır.<sup>87</sup>

Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı konusunda Kerem Ünüvar, milliyetçiliğin asıl meselesinin modernliği kendi ulusal egemenlik projesi ile bağdaştırabilmek olduğunu saptar. Bu nedenle Gökalp'in düşüncelerine göre Batı'dan alınacak öğeler yalnızca maddi kültür alanıyla, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle sınırlı tutulmalıdır. Kültürün manevi özünün Batı tarafından kirletilmesine izin verilmemelidir. Dolayısıyla Ünüvar, Gökalp'in hem Batı algısının hem de milliyetçilik teorisini kuran hars ve medeniyet ayrımının yarılma üzerine şekillendiği sonucuna varır. Gökalp, uygun bir toplumsal ve ahlâki felsefeyle desteklendiği takdirde milliyetçilik ve İslâmcılığın Batı felsefesiyle uzlaşabileceğini

---

<sup>87</sup> Ömer Çaha, "Sivil Toplum-Devlet Karşıtlığında Türkiye'de Cumhuriyet" **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**. Yayına Hazırlayan: Nuri Bilgin. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s.259-260.

ileri sürer. Taha Parla'nın "*Durkheim'in solidarizmi, kültürel Türkçülük ve ahlâkçı tasavvuf*"<sup>88</sup> biçiminde özetlediği Ziya Gökalp sentezi Ünüvar'a göre hem İttihat ve Terakki döneminde hem de Kemalist süreçte devletin vatandaşa yükleyeceği görevlerin sinyallerini verir. Bu sacayağı "*Hak yok vazife var.*" anlayışını yerleştirirken ulus-devletin inşa sürecinde ulusal kimlik ile dini kimlik arasındaki gerilimin ulusal kimlik lehine tahkim edilmesini de sağlar.<sup>89</sup>

Aynı konu üzerine çalışan Ayşe Kadioğlu, Türk milliyetçiliğini Fransız ve Alman milliyetçilikleri arasındaki farktan yola çıkarak okuduğunda iki önemli sonuca varır: Bunlardan birincisi Türk milliyetçiliğinin hem Fransız hem Alman milliyetçiliklerine benzerliğidir. Ziya Gökalp'in çok açık bir biçimde medeniyet ve kültür kavramlarını ele aldığını, kültürü ve medeniyeti bir arada milliyetçiliğin temelini oturttuğunu söylerken bu anlamıyla Türk milliyetçiliğinin hem medeniyetçi hem kültürcü yanı vurgulanmış olur. İkincisi ise "millet" ve "devlet" olgularının ortaya çıkışındaki sıralama açısından bakıldığında, Türkiye'de Almanya'dakinin tersine bir gelişim seyretmiş ve Türkiye Cumhuriyeti'nde "devletini arayan millet" değil "milletini arayan devlet"ten söz etmenin koşulları oluşmuştur. Türkiye'de milliyetçilik ve ulus-devlet arasındaki sıralama Almanya'dakinin tersi biçimde gerçekleşir ve Türkiye Cumhuriyeti milletini arayan devlet olma özelliği ile öne çıkar. Böylelikle siyasal birlik milleti kuran ve oluşturan bir etmen olur. Denebilir ki, devletin sınırları ile bölünmez bütünlüğü Türkiye Cumhuriyeti'nin varlığının temel taşı olarak belirir. Merkez-taşra çatışmasının sınırları da beka meselesiyle çizilir, aynı biçimde Türk kimliği de merkezi devletin tayin ettiği yörüngede gelişir. Kendini

---

<sup>88</sup> Taha Parla, **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993. aktaran Kerem Ünüvar. "Ziya Gökalp" **Milliyetçilik. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce – Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 32.

<sup>89</sup> Kerem Ünüvar, "Ziya Gökalp" **Milliyetçilik. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce –Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 32.

çerçevesi çizilmiş olan bu resmi kimliğin dışında tanımlayan unsurlar devletin varlığına bir tehdit olarak algılanabilir. Aynı biçimde Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığının çerçevesi Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1931 kongresinde benimsediği “altı ok (Milliyetçilik, Laiklik, Halkçılık, Cumhuriyetçilik, Devletçilik, İnkılâpçılık)” ile çizilir. 1937 yılı ise anılan ilkelerin anayasal yükümlülük olarak tanımlandığı ve Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının bu ilkeleri içselleştirmesi beklentisini yasal zemine yerleştirildiği tarih olmuştur.<sup>90</sup>

Özetle, Ziya Gökalp, birey/millet çatışması üzerinden ürettiği düşüncelerini mefkûre kavramı ile pekiştirmiş, bireyin milletin kolektif coşkunluk ateşinin içinde eridikten sonra sosyal kişiliğin içine çekildiğini, bireysel çıkarları bir yana bıraktığını ve enerjisini toplumun iyiliğine sarf edeceğini savunmuştur. Durkheim'ın “toplum” kavramı yerine koyduğu “millet” kavramıyla tüm ilahi nitelikleri millete yüklemiş, daha da öteye taşıyarak millet fikrini din gibi okumuştur. Gökalp düşüncesi yeni kurulan devlette de etkisini sürdürmüş, kimileri Türkiye Cumhuriyeti'nde Gökalp etkisi üzerine tartışırken Ziya Gökalp'i Atatürk'ün fikir babası olarak değerlendirmişlerdir. Gökalp düşüncesinin sadece Osmanlı dönemini etkilemediği, kuruluş yıllarındaki inşa sürecinde görüşlerinin izinin sürülebileceği açıktır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin inşa sürecinde sanatın ulusal kimlik inşasının bir parçası olarak ele alınmasını da göz önünde bulundurarak, Türk tiyatrosunda üretilen metinlerde bireyin yerine milletin konmasının nasıl bir sonuç doğurduğu çalışmanın buradan sonraki bölümünün konusu olacaktır.

---

<sup>90</sup> Ayşe Kadioğlu, **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi** (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), s. 57-58.

## II. ULUSAL KİMLİK İNŞASINDA ARAÇ OLARAK KÜLTÜR VE SANAT

*Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin fitri zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür.*

*Mustafa Kemal Atatürk<sup>91</sup>*

Ulusal kimlik oluşturma çabaları Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren çağdaşlaşmanın başat gereklerinden biri olarak görülen sanat politikalarını derinden etkiler. Dolayısıyla ulusal kimlik inşasının izini hem diğer sanatlarda hem de Türk tiyatrosunda sürmek için en verimli alan kuşkusuz kuruluş dönemidir. Cumhuriyet'in getirdiği değişim sürecinin temel politikalarından birinin kültür ve sanat etkinlikleri bağlamında olduğu, Cumhuriyet ile birlikte, kültür ve sanat alanında yeni arayışlara yönelindiği, güzel sanatlarda, özellikle tiyatro, resim, müzik, mimari ve heykel alanında daha da belirgin olarak yaşandığı göz önünde bulundurulduğunda sanatın ulusal kimlik inşasının önemli bir parçası haline geldiği görülür. Hatta daha da öteye taşıyarak sanatın kuruluş yıllarında geniş halk kitlelerine ulusal kimlik kazandırmanın temel aracı olduğu söylenebilir. Buradaki önemli nokta kuruluş ideolojisinin görselliğe yaptığı yatırımdır.

---

<sup>91</sup> Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1952, s. 272.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş çizgisi Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde başlayan atılımın arkasından siyasal ve toplumsal alanda yapılan yeni bir yöneliş olarak tanımlanabilir. Kuruluşun temel niteliğini belirleyen Kurtuluş Savaşı aynı zamanda reformların niteliğini belirler, çağdaşlaşma atılımını besler. Bir yandan da Batı emperyalizmine karşı pekişmiş bir ulusçuluk bilincini yerleştirir. Batılılaşma hareketi ulusal kimlik kazanma ve uygarlaşma yolunda atılması gereken bir adım olarak ele alınırken, kuruluş felsefesi, Batı'yı yalnız tekniği ile değil kurumları, kurumları yaratan felsefi temeller ve değerleriyle bir bütün olarak tanıma ve uygulamada da organik bütünlüğü dikkate almak üzere belirlenir.

Bu bağlamda Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki ilk adımlar hukuk ve eğitim alanında atılır. 1924 Anayasası'nın kabulünün ardından Tevhid-i Tedrisat yasası çıkarılır, ilköğretim parasız ve zorunlu hale getirilir. Hemen sonraki yıl Hukuk Mektebi açılır. Lâtin harflerinin kabulü 1928, Halkevleri'nin açılması 1932, Üniversite Yasası ve İstanbul Üniversitesi'nin kuruluşu 1933 yılında gerçekleşir. Mustafa Kemal'in direktifleriyle müzik ve sahne sanatlarının gelişmesi için, Milli Eğitim Bakanlığı bir konservatuvar kurmak amacıyla 1934 yılında, Berlin'de öğrenci müfettişi olan Cevat Dursunoğlu'nu görevlendirir. 1935 yılında ünlü besteci Hindemith ile Türkiye'de müzik kurumlarının yeniden yapılandırılması işlerinde danışman olarak incelemelerde bulunup, konservatuvarın kuruluş esaslarını hazırlayarak bir rapor vermesine dayanan anlaşma yapılır.\* Hindemith, bir yıl ara ile yaptığı iki inceleme sonucunda konservatuvarın; serbest müzik okulu (konservatuvar), öğretmen yetiştiren okul (Musiki Muallim Mektebi) ve tiyatro okulundan oluşmasına karar verir. Konservatuvarın tiyatro ve opera bölümünü

---

\* Bakınız Ek 9.

kurmak üzere Almanya'dan Prof. Carl Ebert getirilir. 1927 yılında Darülbedayi'nin başına getirilen Muhsin Ertuğrul ile kurumun yeniden düzenlenmesi süreci başlar. 1934'te kurumun adı Şehir Tiyatrosu olur. 1931 yılında Şehir Tiyatrosu'na bağlı olarak "Tiyatro Meslek Okulu" kurulur. Anılan okul Belediye Konservatuvarı'nın çekirdeğini oluşturur. 1939'da Carl Ebert'in katkılarıyla hazırlanan bir yasayla Devlet Konservatuvarı oluşturulur ve 1941 yılında kurulan Tatbikat Sahnesi altı yıl boyunca perde açar. Devlet Tiyatrosu'nun temelleri de böylece atılmış olur. Muhsin Ertuğrul'un 1947 yılında Devlet Tiyatrosu'nun başına geçişi yeni bir dönemi başlatır.<sup>92</sup>

1936 yılında Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin kuruluşunu, 1940 yılında Köy Enstitüleri'nin açılışı izler. Bütün bu gelişmelerin yanı sıra yeni saat ve takvim uygulamasına geçiş, Şapka Kanunu, laiklik ilkesi, Türkçe okunmaya başlanan ezan, hafta sonu tatilleri gibi yenilikler günlük yaşamı da kökten etkileyecek biçimde yerleştirilmeye başlanır.<sup>93</sup> Ulusal kimlik inşasının önemli bir ayağını belirleyen Osmanlı'dan farklı yeni bir Türk kimliği ve Türk ulusu yaratma çabası Osmanlı İmparatorluğu ile dolayısıyla yakın geçmiş ile bağları koparmak ister. Orta Asya'daki derin köklere inmek isteyen bu çabanın ürünleri Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi olarak ortaya çıkar. Sosyal anlamda Kemalist modernleşme, özel alanı etkileyen derin toplumsal ve kültürel dönüşümlerin başlangıç noktası olarak görülebilir. Kurucu Kemalist kadronun halkın günlük alışkanlıklarını, davranış kalıplarını ve hatta yaşam tarzını değiştirmeyi hedefleyen çalışmaları Batılı dünya görüşünün topluma kazandırılması olarak algılanmalıdır. Bu hedefe ulaşmada

---

<sup>92</sup> Özdemir Nutku, "Cumhuriyet Tiyatrosu". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), s. 2511-2530.

<sup>93</sup> Sevda Şener, **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu**. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları), s. 48.



başrolü üstlenen elit sınıf, değişmesi öngörülen yaşam biçiminin ilk taşıyıcısı olmuş ve toplumun geri kalanına örnek olması istenen yaşam pratiklerinin çok daha çabuk içselleşmesini sağlamıştır.

Görsel sanatların ulusal kimlik inşasında bir araç olarak kullanılması meselesinde bir yandan Osmanlı/İslâm mirasından kopuşu hedefleyen modern mimari anlayışının yerleştirilmek istenişinden bir yandan da modern mimarlığın ne biçimde modernleşme projesinin biçimsel karşılığına dönüştüğünden söz açmak gerekir. Sibel Bozdoğan, Kemalizm'in "modern mimarlık" teriminin içeriğinin derinden kavranması yerine sadece biçimsel bir terim olarak ele alınmasına vurgu yapar. Buradan hareketle söz konusu formların Cumhuriyet'in laik modernleştirme projesinin biçimsel karşılığı olarak kullanıldığı sonucuna varılır. Dolayısıyla, modern mimarlık, mimarlara genç Cumhuriyet'i Osmanlı/İslâm geçmişinden koparma doğrultusunda bir görev duygusu ile "uygarlık temsilcisi" konumu kazandırır. Genç Türk mimarlarına göre, ulus-devlet, şüpheye yer vermeyecek biçimde modernliğin taşıyıcısıydı ve 1930'larda Avrupa'da oturmuş modernizmin bilimsel ve biçimsel esasları, birleştirici ulusal idealin en uygun mimari ifadesiydi. Bozdoğan modernist estetiğin propaganda işlevinin en belirgin olduğu bina tiplerinin ulusal eğitime ve Cumhuriyet ilkelerinin yayılmasına ilişkin binalar olduğunu saptar.<sup>94</sup>

Türkiye Cumhuriyeti'nin inşa sürecinde sanatın ulusal kimlik inşasının bir parçası olarak ele alınması noktasında mimaride de Gökalp ile başlayan Türkçülük akımı ile karşılaşılır. 1908'de ilân edilen II. Meşrutiyet'le birlikte gelişen milliyetçilik eğilimleri diğer sanat dallarında olduğu gibi mimarlıkta da yeni arayışları gündeme

---

<sup>94</sup> Sibel Bozdoğan, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış". **Türkiye'de Modernleşim ve Ulusal Kimlik**. Sibel Bozdoğan ve Reşat Karababa (Edt). (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999), s. 121-128.

getirir.<sup>95</sup> Böylece Türk mimarlığının, “Neoklasik Türk Üslubu” ya da “Milli Mimari Rönesansı” adını alan yeni klasik dönemi başlar. Sonradan “Birinci Ulusal Mimarlık” adıyla anılacak bu tarz, klasik Osmanlı yapılarından devralınan süslemelerle yüklü yeni bir mimarlık anlayışına yönelir. Bu dönem, klasik Türk mimarlığı yapıtlarının diriltilerek bir Milli Mimari Rönesansı ile “Türk milli üslubu” yaratmaya çalışıldığı bir dönem olarak okunabilir. Bu arayış, İslâm ülkelerinin birer birer Osmanlı'dan kopmaları nedeniyle Pan-İslâmizme karşı Pan-Türkizm eğiliminin başka bir deyişle ulus olma yolunda bilinçlenmenin bir sonucu olarak da nitelendirilebilir. Akımın öncüleri Mimar Kemâlettin ve Vedat Bey'ler ülke mimarlığını yabancı etkilerden arındırmak amacıyla yola çıkıp, yerel seçmeciliğe yönelir ve yalnızca Osmanlı'nın son dönemini değil, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Türk mimarlığını da büyük ölçüde etkilerler. Ziya Gökalp'in başlattığı Türkçülük hareketi ve Cumhuriyet Hükümetinin desteği, bu akımın Cumhuriyet'in ilk yıllarında da canlı kalmasını sağlar. Aslında bir yandan izlenen yol, genç dinamik Cumhuriyet'in yenilikçi ve atılımcı karakteriyle bağdaşmıyordu. Her alanda devrimler yapan genç Cumhuriyet'in mimarları, daha önceki dönemde kullanılmış İslâm-Osmanlı öğeleri yerine bu kez Selçuklu-Osmanlı öğelerinden yararlanarak yeni bir mimarlık yaratmaya çalışıyorlardı. Bu çabalar klasik Osmanlı mimarlığına dönüş çabaları olarak da yorumlanabilir. Yapım gereksinmesinin özellikle yeni başkent Ankara'da hızla artması, buna karşılık mimar sayısının yeterli olmaması nedeniyle 1927'den sonra yeniden bir yabancı mimarlar egemenliği dönemine girilir.<sup>96</sup> Bu dönemde daha çok, Orta Avrupa-Viyana ekolünden ithal edilen anıtsal,

---

<sup>95</sup> Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi**. (İstanbul: Cem Yayınevi, 1994), s. 573.

<sup>96</sup> Clemens Holzmeister, Ernst Egli, Theodor Jost, Hermann Jansen, Martin Wagner, Martin Elsaesser, Bruno Taut, R. Oerley gibi mimarlar eğitici, danışman, plancı, uygulayıcı olarak üstlendikleri görevlerle Cumhuriyet'in mimarlığını kişisel eğilimleri doğrultusunda etkilerler.

klasik biçimciliğe dayalı bir yeni klasikçilik Türkiye mimarlığına egemen olmuştur. Simetrik planlar, süslemeden arınmış yalın hatlar taşıyan simetrik cepheler, ritmik pencere düzenlemesi, düz ya da gizli eğik çatılar, anıtsal ölçekli merdivenler, girişte sütunlu bir düzenleme ya da cephede kimi zaman birkaç kat yüksekliğinde sütunlar bu dönemin karakteristikleri arasındadır. Özetle devletçilik anlayışı ile devlet otoritesini yansıtan bir anıtsallık söz konusu olur.<sup>97</sup> Dünya mimarlığındaki gelişmelere ayak uyduran ve yaklaşık on yıl süren bu dönemden (1930-1940) sonra, başta 1927'den beri süregelen yabancı mimar egemenliğine tepki olarak doğan öze dönme çabalarının yanı sıra İtalya'daki faşist, Almanya'daki nasyonal sosyalist ortamın ve totaliter düşüncelerin etkileriyle de beslenen Millî Mimari akımı başlar. Bu akım, romantik bir yaklaşımla, yeni bir ulusal mimarlık yaratmak amacına yönelerek 1939-50 yılları arasında Türk mimarlığını etkisi altında tutacaktır.<sup>98</sup>

Uygulanan modernleşme projesi ile toplumsal ve sosyal yaşamda ortaya çıkan hızlı değişimi kent mekânlarında da görünür kılmak amacıyla, daha Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kentlerin yeniden imar edilmesi konusuna öncelik verilmiştir. Bütçedeki açıklar ve kısıtlı mali olanaklara rağmen Türkiye'de hükümetin en öncelikli konularını ulaşım, savaşta yanan yıkılan yerlerin imarı, bataklıkların kurutulması, Ankara'nın başkent olarak inşası gibi sorunlar oluşturmaktaydı.<sup>99</sup> Bu noktada, *Jansen Planı*'ndan söz açmak gerekir. 1928 yılında açılan Uluslararası Ankara Şehir İmar Planı yarışmasını kazanan, 1932 yılında onaylanan, Jansen'in de

---

<sup>97</sup> Bu dönemde Holzmeister 1928-36 yılları arasında Ankara'da Millî Savunma Bakanlığı, Genelkurmay Başkanlığı, Orduevi, Harp Okulu, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Merkez Bankası, İçişleri Bakanlığı, Ticaret Bakanlığı, Yargıtay, Emlak Bankası, Avusturya Büyükelçiliği binalarını yapmış, 1938'de de TBMM proje yarışmasını kazanmıştır. Jost, Sağlık Bakanlığı binasını (1926), Egli, Musiki Muallim Mektebi, Sayıştay ve İsmet Paşa Kız Enstitüsü binalarını (1927-30), Taut ise Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi binasını yapmıştır (1937).

<sup>98</sup> Bu bölümde [www.mimarlikmuzesi.org](http://www.mimarlikmuzesi.org) sayfasından yararlanılmıştır.

<sup>99</sup> İnci Aslanoglu, "Erken Cumhuriyet Donemi Mimarlığı 1923- 1938", **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları** Ankara 2001.

1939 yılına kadar planın uygulanmasında danışman olarak çalıştığı plan ilk modern kent planlaması deneyimi olarak anılır.\* Jansen'in Ankara ile ilgili bir diğer çalışması olan "Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi", 1930'lu yılların ikinci yarısında tasarlanmış Türkiye'deki ilk "bahçe şehir" uygulamasıdır.\* Aykut Kansu, 1930'lu yıllarda Türkiye'de "mesken meselesi" üzerine yürütülen ideolojik tartışmalarda da sık sık "kira kışlaları"nın kötülüklerinden bahsedildiğini söyler. Kansu, önce "tek parti devletinin resmi yayın organı" günlük **Ulus** gazetesinde 9 Kasım 1935 tarihinde, sonra da Türk Kooperatifçilik Cemiyeti'nin yayın organı olup yapı kooperatiflerine ayrılan sayısında özellikle Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi'nin propagandasını yapan **Karınca** dergisinin Mart 1936 sayısında, Jansen'in bu konuda çok açık konuştuğunu saptar:<sup>100</sup>

Avrupa'nın bütün büyük şehirlerinde -Beyoğlu'ndan bahsetmeyeyim- insanlar birbirleri üzerine istiflenmiş bir halde yaşadıkları için kendilerini tabiattan uzaklaştıran dört, beş, altı, yedi, hatta sekiz katlı 'kira kışlaları' denilen büyük kurağların ıstırabını çekmektedirler. Bu gibi meskenler birer mesken değil, orada oturanların yemeklerini yiyebilmelerine ve uykularını uyuyabilmelerine yarayan birer sığınaktır. Yani insana varlığının zevkini duyuracak yuvalar sayılamazlar. İşte bu sebeple, yapı kooperatifleri çok katlı meskenlerden, her ne pahasına olursa olsun sakınmalı ve hususî, bahçeli tek veya iki

---

\* Bakınız Ek 3.

\* Bakınız Ek 4.a.ve Ek 4.b.

<sup>100</sup> Aykut Kansu, "Jansen'in Ankara'sı İçin Örnek Bir 'Bahçe Şehir' ya da Siedlung: "Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi 1934-1939" **Toplumsal Tarih Dergisi**. (Tarih Vakfı Yayınları: Temmuz 2009, Sayı:187), s. 54-66.

katlı birbirine bitişik sıra evler kurmağı diğer herhangi biçimdeki evlere üstün tutmalıdır.<sup>101</sup>

Jansen'in Ankara'yı nasıl bir şehir olarak tahayyül ettiğini ve bu tahayyül içinde Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi'nin konumunu ve özelliğini daha iyi anlamak için Kansu, şehri hangi kriterlere göre inşa etmek istediğini anlatan belgeye -1937 tarihli *Ankara İmar Planı Raporu*'na- bakar. Kansu'ya göre rapor çok kısa ve öz bir biçimde yirminci yüzyıl başındaki *anti-urbanist* ve *anti-modernist* şehircilik anlayışının bir manifestosu gibi başlar ve dünyanın birçok modernist metropolündeki şehir planlarına 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren egemen olan geometrik tasarımları, bazı durumlarda şehri neredeyse boylu boyunca kat eden dümdüz caddeleri, geniş bulvarları, bu bulvar ve caddelere bağlanan ve bunları dikine kesen sokakların şehri bir ızgara gibi sarmasını şiddetle eleştirir.\* Jansen modern metropol ve şehirlerde çok sık rastlanan ve adına kısaca "ızgara sistemi" denilen cadde ile sokakların kesiştiği kavşaklara şiddetle karşı çıkan bir şehir planlamacıdır.<sup>102</sup>

Sıdika Çetin ise, yeni başkentin devrimci bir kararla Ankara'ya taşınması ve kentin modern bir Cumhuriyet kenti olarak inşasının, rejiminin somut bir başarısı olarak görüldüğü için merkezî yönetimin bu konuya büyük önem verdiğini vurgularken aynı biçimde, yangınla harabeye dönen İzmir'in de yeniden inşasının, rejimin gücünü kanıtlamak bakımından bir o kadar önem taşımakta olduğunu

---

<sup>101</sup> Hermann Jansen, "Yapı Kooperatifleri." *Ulus*, 9 Kasım 1935, s. 1 ve s. 4; ve Hermann Jansen, "Yapı Kooperatifleri," *Karınca*, A: 2 (Mart 1936), ss. 44-45.'dan aktaran Aykut Kansu. "Jansen'in Ankara'sı İçin Örnek Bir 'Bahçe Şehir' ya da Siedlung: "Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi 1934-1939" *Toplumsal Tarih Dergisi*. (Tarih Vakfı Yayınları: Temmuz 2009, Sayı:187), s. 54-66.

\* Kansu, ızgara sistemi tanımıyla Paris, Berlin, Barcelona, New York, Washington, D.C., San Francisco, Chicago, Boston, Buenos Aires, Mexico City ve daha birçok modern metropol ve şehirleri hem modernizm öncesi şehirlerden hem de günümüzdeki orta ölçekli taşra kasabalarından ayıran tüm özellikleri kast eder.

<sup>102</sup> Kansu, a.g.e.

söyler.<sup>103</sup> Emel Kayın bir kenti taşra kimliğinden kurtarmanın en gerçekçi yolunun, sosyal yaşantıyı ve bunun içinde geçeceği mekânları düzenlemek olduğunun bilincinde olan Cumhuriyet'in kamusal mekânı yeniden yapılandırmak için ciddi bir strateji izlediğini saptar. Yeni kent meydanları ve parkların yanı sıra, Halkevleri ile sanayi yerleşkeleri de, halkın Cumhuriyet ideolojisini benimseyebileceği ve yeni yaşam biçimini öğrenebileceği eğitim alanları olarak düşünülür.

Emel Kayın'a göre, Cumhuriyet döneminde inşa edilen çoğu yapı belirli bir işlevi karşılamanın ötesinde, yeni bir ideoloji ve yaşam biçimini yerleştirme yönünde üstlendikleri temsiller yüzünden önemlidir. Ankara Gençlik Parkı ya da İzmir Kültürpark gibi düzenlemelerde mekânın sosyal yaşantıdaki eğitsel boyutu, müze, gazino gibi yapılar aracılığıyla ortaya çıkarken, daha küçük kentlerde merkezde konumlanan çay bahçesi, pastane, park gibi birimlerle sağlanan bir kamusallaşma söz konusudur. Kütüphane, konferans salonu, sinema, misafirhane gibi kullanımlarla oluşan Halkevleri de sosyal odaklar arasında yer alır.<sup>104</sup>

Kayın, mimarlık dilinin ülke kapsamındaki bütünleşmeyi sağlamak için bir araç olarak kullanıldığı söyler. Selçuklu-Osmanlı anıtsal mimarisine yaslanan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı aracılığıyla, özellikle kamu yapılarında başkentten Anadolu kentlerine uzanan ortak bir kimlik kurulmaya çalışılmıştır. Ankara'daki kamu binalarına benzer bir Hükümet Konağı'na ya da Ankara Palas'a benzer bir otele

---

<sup>103</sup> Sıdıka Çetin, "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Bir Modernleşme Projesi: İzmir'in Yangın Bölgesinin İmarı". **Mimarlık Dergisi**. Kasım-Aralık 2005, Sayı: 326.

<sup>104</sup> Kayın'a göre, tüm bu çözümler, kentlilerin birbiriyle karşılaştıkları, kadın-erkek birlikte yaşadıkları, konuştukları, ürettikleri, öğrendikleri, eğlendikleri, yenilikleri keşfettikleri bir yaşantı formunu önererek içe kapanmanın her anlamda karşısına çıkmakta ve taşralaşmayı yenmeye çalışmaktadır. Kayın daha da öteye taşıyarak taşralaşmayı yenmenin yalnızca çevre kentlerin değil, başkentten de temel bir problemi olduğuna dikkat çeker. Pastane ve kafe kültürünü geliştirmek, danslı balolar, yabancı müzisyenlerin katıldığı konserler, kayak yarışları, hafta sonu piknikleri düzenlemek, doğa ile içiçe yemek yenen nezih gazinolar tesis etmek, başkentte yeni bir yaşam biçimini geliştirme çabaları içinde yer alan eylemler olmuştur.

sahip olmak, birçok kent için önemli bir ideali aynı zamanda da bütüne dair bir aidiyet duygusunu oluşturmuştur. 1930'lardan sonra çoğalan ve konut ya da çeşitli kamusal yapılar kapsamında biçimlenerek kentlerin statü simgelerini oluşturan modernist yapılar da, mekândaki gelenekten yeni bir ufka açılmayı önererek kapalılaşmanın karşısında duran bir gelişmeyi yaratmıştır.<sup>105</sup>

Mimarlığın ve şehir planlamanın ulus inşasında bir araç olarak kullanılmasına verilebilecek bir çarpıcı örnek de İzmir örneğidir. Sıdika Çetin, Cumhuriyet'in ilânından sonra ilk İktisat Kongresi'nin İzmir'de yapılmasının, kentin “ulusal bir iktisadi merkez” olarak düşünüldüğünü açık ettiğini tespit ettikten sonra bu temsiliyetin, 1922 yılında yaşanan yangın felaketinden sonra, kentin yeniden inşasında da kendini gösterdiğini vurgular. Kentsel olarak yeniden yapılandırılan yangın alanında bir fuar bölgesi olarak Kültürpark'ın tasarlanmasının, yanı sıra yeni bulvarlar, meydanlar açılması ve yeni mahalleler kurulması bağlamında yürütülen imar faaliyetinin, alanın bu anlamda yapılandırılması için, “bir eylem alanı” olarak seçildiğini söyler. İzmir'in düşman işgalinden kurtarılmasının ardından, zengin bir ticaret ve sanayi kentinin merkez bölgesini birkaç gün içinde küle dönüştüren yangınla birlikte iş merkezleri, depolar, ünlü eğlence mekânları, oteller, mağaza ve dükkânlar ile büyük ölçekte bir konut alanını içeren bir bölge tahrip olur. Aynı zamanda yangın sonrasında Levanten sermaye ve bunların yerel aracılarının da kentten ayrılması sonucu uluslararası ticaretin temeli çöker. Çetin, tüm bu olumsuzluklara karşın Cumhuriyet yönetiminin bu talihsiz olayı, şehrin geçmişinde var olan sömürgeci yapıdan kurtarmak ve ulus-devletin temel ideolojisine uygun modern bir kent merkezi oluşturmak adına bir fırsat olarak gördüğünü vurgular.

---

<sup>105</sup> Emel Kayın, “Merkez-Taşra İkilemindeki Anadolu Kentlerinde Kimlik Arayışı ve Cumhuriyet Dönemi Mimarlık Mirası” **Mimarlık Dergisi**. Mart- Nisan 2009, sayı: 346, s. 85-89.

Çetin'e göre ilk İktisat Kongresi'nin İzmir'de düzenlenmesi de bu anlamda, ulusal bir iktisadi merkez kurma hedefi ile yeni Cumhuriyeti temsil edecek bir kent inşası hedefinin birleştirilmesi isteğinden kaynaklanır. Bunun sonucunda hem merkezî, hem de yerel yönetim Yangın Bölgesi'nin belirlenen hedefler çerçevesinde yapılandırılması için, burasını bir eylem alanı olarak seçer. Ulus inşası sürecinin önemli bir adımı olarak görülen kent planlarının hazırlanması, dönemin en öncelikli konusu olur. Zira, modern kent, ulus-devletin mekânsal bir ifadesi olarak görülmekte ve modern kentteki yeni kurumların, kent mekânı ve mimarisi ile fiziksel somutluk kazanacağı düşünülür. İzmir'in yangın sonrası yeniden inşa edilme sürecinde hazırlanan ilk kent planı, 1925 yılında onaylanarak yürürlüğe giren Danger-Prost Planı'dır. Yangın Bölgesi'nin imarına yönelik hazırlanan bu plan ile alanın Cumhuriyet dönemindeki ana strüktürü oluşturulmuştur.<sup>106</sup>

Ulusal kimlik inşasında sanatın araç olarak kullanılması bağlamında heykel sanatı da özellikle de anıtlar etkin rol oynar ve belli amaçlar doğrultusunda araçsallaştırılır. Aylin Tekiner, Türkiye'de anıt gerçekliğini var eden 1923-1946 döneminin siyasal mekânsal dinamiklerinin ortaya konmasından önce, bu gerçekliği büyük oranda var eden heykel olgusunun Osmanlı siyasasındaki kökenine iner.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Sıdıka Çetin, "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Bir Modernleşme Projesi: İzmir'in Yangın Bölgesinin İmarı" **Mimarlık Dergisi**. Kasım-Aralık 2005, Sayı: 326, s. 45-50.

<sup>107</sup> Osmanlı sanatının içinde ayrı bir heykel sanatından söz etmenin mümkün görünmediğini söylerken, özellikle Tanzimat'a kadar olan süreci, küçük çapta heykel çabaları olarak, Tanzimat sonrasını da, dönemin sosyokültürel ve siyasal yapılanması içinde son derece önemli ancak yeterli olmayan bir girişim olarak değerlendirir. Ancak burada Anadolu heykel sanatındaki uzun süreli kopuşun en temel nedeninin, Türk toplumunun göçebe yaşam biçimine ait alışkanlıkları devam ettirmesi ve İslâmiyet'in kabul edilişle uygulanan betim yasağı olduğuna dair saptama önemlidir. Portre özelliği taşıyan birçok örnek olmasına karşın figüratif heykel; bir suret fikrini uyandırması, üç boyutlu olması ve "yere gölge düşürmesi" gerekçesiyle Osmanlı tarafından tehlikeli görülmüş, çağlar boyu reddedilmiştir. Heykel olgusu böylece, toplumun yaşamsal alanının ve algı reflekslerinin dışında kalmış, Selçuklu, heykelin Anadolu'daki son temsilcisi ve koruyucusu olmuştur. Bu nedenle, Tekiner, "Türk Heykel Sanatı" yerine "Türk Heykeli" nitelemesini daha doğru bir yaklaşım olarak saptar. Aylin Tekiner, "1980 Sonrası Atatürk İmgisinin Yeniden Üretiminde Anıt Heykellerin Rolü" **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mart 2008.



Tekiner, Cumhuriyet'in kuruluş aşamasından itibaren, Cumhuriyet'in mekân üretiminde anıtların nasıl araçsallaştığını, merkezi otoritenin buna neden ve ne derece önem verdiğini, inşa edilen anıtların Milli Mücadele'yi ve Kemalist ideolojiyi nasıl imlediğini ve bunlar üzerinden nasıl bir bellek oluşturulduğu meselesini tartışır. Tekiner'e göre diğer ulus-devlet süreçlerinde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nde de mekân üretimi, siyasal olanı imler biçimde kurgulanır. Ancak Türkiye'de mekân kurgusu, sözü edilen örneklerden farklı biçimde geçmişî yok sayarak Kemalist ideolojinin görsel elemanlarıyla kendini var etmiştir. Aylin Tekiner, bu noktada Sercan Yıldırım'dan alıntılarla mekânsal düzenlemenin ve ortak bilincin yaratılmasındaki amacın "*Yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni her alanda inşa etmek*" ilkesi etrafında şekillendiğini söyler. Siyasal-mekânsal dinamiklerin açığa çıkarılmasında önemli araçlardan olan anıtlar da, Türkiye'de modernleştirme hamlesinin ana aktörlerinden biri olur. Yeni rejimin kurucu öğelerini ve önderini topluma ve gelecek kuşaklara aktarabilecek/hatırlatabilecek anıt heykeller yaptırmayı gerekli gören Atatürk, kentsel mekânlarda kurtarıcının ve Milli Mücadele'nin yüceliğini vurgulayacak olan bu anıtların Cumhuriyet ideolojisinin simgeleri olacağına inanır.<sup>108</sup> Türkiye'de, bir liderin ve uzantısı olan rejimin anıtlarla temsiline ancak

---

<sup>108</sup> Türkiye Cumhuriyeti'nde, Batılı anlamda heykelin resim sanatını çok geriden izlediğinin farkında olan Atatürk, 1923'te Bursa'da bu sorunu içeren bir konuşma yapar. Konuşmasında İslâmiyet'in getirdiği betim yasağının tamamen putperestlikle ilişkili olduğunu, heykel yapmanın ise putperestlik olmadığını anlatırken aynı zamanda, devrimin yayılması ve oturmasında heykellerin rolüne değinerek toplumu, ileride yapılacak olan anıtlara alıştırmaya çalışır: "*Abidattan bahsedemeden arkadaşlarımızın maksadı heykel olsa gerektir. Dünyada mütemeddin, müterakki ve mütekâmil olmak isteyen her hangi bir millet, behemehal heykel yapacak ve heykeltraş yetiştirecektir. Abidatın şuraya buraya hatırat-ı tarihiye olarak rezkinin mugayir-i din olduğunu iddia edenler, ahkâm-ı şeriyeyi lâyıkiyle tetebbü ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenab-ı peygamberin din-i islâmî tesisinden bu güne kadar bin üçyüz bu kadar sene geçmiştir. (...) Münevver ve dindar olan milletimiz, terakkinin esbabından biri olan heykeltraşlığı azamî derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlatlarımızın hâtıratını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. (...) İnsanlar mütekâmil olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur. Hâlbuki bizim milletimiz, evsaf-ı hakikiyesiyle mütemeddin ve müterakki olmaya layıktır ve olacaktır.*"

**Atataürk'ün Söylev ve Demeçleri**, C. II, s. 66- 67.

Cumhuriyet döneminde rastlanır. Sivil ve askeri giysili Atatürk betilerinin ve halkın her kesiminin betimlendiği devrim kabartmalarının amacı; ulusa seslenmek, devrim ideolojisini daimi kılmak ve okuma yazma oranı çok düşük olan bir topluma doğrudan seslenebilmektir. Görsel malzemelerle halkın her kesimine ulaşmanın en doğrudan yolu olan banknotların üzerine Kemalist rejimi ve önderini gösteren anıt resimlerinin basılması da aynı amaca hizmet etmektedir. Bu bağlamda Tekiner, üzerinde en çok tartışılan Krippel'in *Zafer Anıtı*'nı inceler.\* *Zafer Anıtı* anıt olma özelliğinin ötesinde dönemin Ankara'sını ve dolayısıyla Cumhuriyet Türkiye'sini biçimsel pratikler üzerinden okumanın doğrudan aracı olarak da görülebilen bir yapıttır. Bülent Batuman tarafından "*Ulus-devletin sembolik odağı ve yeni şehir burjuvasının sosyal mekânı*"<sup>109</sup> olarak tanımlanan Ulus'un eski Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'na yerleştirilen bu anıt, ulus-devletin mekânsal olanla özdeşleştirilmesini olanaklı kılar. Aylin Tekiner, ulus-devletin ve yeni rejimin görsel simgesi olan anıtı biçim-içerik açısından inceler. Anıttaki atın dört ayağı yere basar konumda ve başı, binicisinin emrini bekler biçimde boyun eğmiş olarak betimlenmesine dikkat çeker ve aynı zamanda atın burun deliklerinin, mesafe kat etmiş bir atınki gibi şişkin oluşuna ve derin bir soluma halini gösterdiğine vurgu yapar. Yan anlam açısından bakıldığında, atın durağanlığının, kurulmuş ve oturmaya başlamış yeni rejimi simgelediği daha da öteye taşıyarak verilen mesajın esasında "artık her şey denetim altında" olduğunu söyler. Atatürk'ün, Ankara ufkundan tüm Anadolu'ya bakan kararlı ifadesi, Osmanlı İmparatorluğu'nu tasvir eden çınar ağacının kırılmış dalından filizlenen hayat ağacı motifinin metaforik kullanımı ve bu motifle Yeni Türkiye Cumhuriyeti'ne gönderme yapılması önemlidir. Aynı zamanda, Tekiner,

---

\* Bakınız Ek 1.a, 1.b, 1.c.

<sup>109</sup> Bülent Batuman, "Mekân, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyet'in Kamusal Mekanı Olarak Kızılay Meydanı". **Ankara'nın Kamusal Yüzleri** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), s. 55.

eski Doğu toplumlarında bir tür gelenek haline gelen “kutsal ağaç” motifinin, bu anıtta kullanılmış olmasının, köken arayışının bir uzantısı olarak da algılanabileceğini söyler. Tekiner’e göre vurgulanması gereken bir diğer ayrıntı da, kaidede yer alan stilize edilmiş kurt başlarıdır. Bu noktada Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi’nin de temelini oluşturan, Türk ulusunun kökenini ve devlet kurma sürekliliklerini Osmanlı’ya vurgu yapmadan çok daha eskilere dayandırma eğiliminin, anıttaki kurt motifiyle de desteklendiği görülür. Kurtuluş Savası Destanı’nın Ergenekon Destanı’ndan esinlenerek oluşturulduğu vurgusu da bu bağlamda önemlidir. Anıtta Atatürk imgesi, Milli Mücadele’nin merkezinde yer alan, zafer kazanmış, kendinden ve halkından emin bir kumandan kimliğiyle örtüşmektedir.<sup>110</sup>

Sonuç olarak, ulusal kimlik inşa sürecinde tıpkı mimaride olduğu gibi heykel sanatının, özellikle de anıtların yeni rejimin inşasıyla yakın ilişkili bir bağlamda araçsallaştığı görülür. Hatta denebilir ki toplumsal bir ülkünün görselleşmesi büyük oranda bu anıtlar üzerinden gerçekleştirilir. Anıtlarda kurucu kadronun yerleştirmeye çalıştığı ulusal kimliğin izlerini takip edebilmek oldukça kolaydır. Örneğin, İstanbul *Taksim Cumhuriyet Anıtı*’nın doğu cephesinde; peçeli mutsuz kadın imgesi Doğu’nun ve geri kalmışlığın göstergesi olarak sunulurken, batı cephesinde yer alan; peçesini sıyırmış gülen kadın imgesi Batı’nın modern hayatını olumlayan bir gösterge olarak sunulur.\* Cumhuriyet tarihinin görselleşmesinde Atatürk imgesinin temel öge olması ve bu imgeyle anıtsal olanın inşası, toplumun heykel algısında da belirleyici rol oynamıştır. Tekiner, toplumun uzun bir süre, heykel olgusunu ancak

---

<sup>110</sup> Aylin Tekiner, “1980 Sonrası Atatürk İmgesinin Yeniden Üretiminde Anıt Heykellerin Rolü” **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mart 2008, s. 109-110.

\* Bakınız Ek 2.a, 2.b.

Atatürk anıtlarıyla deneyimleyebildiğini, hatta bu anıtların, heykel olgusuyla yeni tanışan bir toplumun estetik eğitiminde etkin olduğunu söyler. Sonuç olarak, rejimin yaygınlaştırılmasında görsel propagandaya büyük ağırlık veren kurucu kadro, yeni rejimin kodlarının büyük oranda Atatürk anıtlarıyla görselleşmesini istemiş ve bunun yurdun geneline nüfuz etmesini amaçlamıştır.<sup>111</sup>

Cumhuriyet ideolojisinin resmi kültür politikasının müziğe yansımaları da oldukça dikkat çekicidir. Zira Atatürk, ulusal bilinç oluşturulmasında kerterizi müzikten alır:

Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince önem vermesini, kamunun da bunda yardımcı olmasını dilerim.<sup>112</sup>

Süreç, Osmanlı saray müziğinin ve tekke müziğinin terk edilmesiyle başlar. Bu terk ediş iki yönelim doğurur: Bunlardan biri çok sesli Batı müziğine yönelik diğeri ise Anadolu köylerinin halk müziğine yönelik olarak alınabilir. 1935 yılında, Türkiye'deki müzik eğitimini Avrupa normlarına uyarlaması isteğiyle Türkiye'ye

---

<sup>111</sup> Aynı, s. 240-243.

<sup>112</sup> "Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Dördüncü Dönem Dördüncü Toplanma Yılına Açarken" 1 Kasım 1934, **TBMM Zabıt Ceridesi**, Cilt 25, s. 3.

çağrılan Alman besteci Hindemith, Devlet Müzik Konservatuvarı'nı kurmakla görevlendirilir. 1936 yılında bu kez Türk halk müziğinden bir milli müzik yaratmak konusunda danışman olmak üzere etnografik müzik araştırmalarıyla tanınan Macar besteci Bela Bartok davet edilir. Bartok, Ankara'da konuyla ilgili verdiği üç konferansın ardından yanına Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses ve Ulvi Cemal Erkin'i alarak yörük obalarından ve köylerinden halk müziği ezgileri derlemek üzere Adana'ya gider.\* Buradaki önemli nokta Bartok'un Macar ve Türk halk ezgileri arasında saptadığı benzerliklerin Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi'ni destekleyici nitelik taşımasıdır:

Bu ezgiler Yugoslavlar, Batı ve Kuzey'deki Slovaklar ya da Yunanlılar arasında bulunmaz, Bulgarlar arasında da çok az rastlanır. Bu ezgilerin yalnızca Macarlar, Romenler ve Keremisler arasında varolduğunu düşünürsek, bu müziğin bin yıllık bir Türk üslubunun kalıntısı olması yüksek bir olasılıktır.<sup>113</sup>

Anadolu teması ve halk kültüründen üretme eğilimi dolayısıyla bir kimlik oluşturma çabaları resim sanatındaki karşılığını ise Gazi Öğretmen Okulu'nda bulur. Türk resminde Anadolu temasının yayılmasının merkezi denebilecek okulun varlığının yanı sıra, CHP tarafından Anadolu'ya düzenlenen seyahatler, dönemin ressamlarını modern sanatın soyut ve bireyci anlayışından koparıp Anadolu'ya odaklanmalarını sağlar. Hatta genç Türk ressamlarından oluşan, ilk avangard grup olarak anılan ve kübizm ve konstrüktivizm gibi modernist eğilimlerle ilgilenen D grubu'nun daha sonradan resmi ideolojinin etkisinde resimler yaptığı tartışılır. Sibel

---

\* Bakınız Ek 8.

<sup>113</sup> Benjamin Suchoff, **Bela Bartok Essays** (University of Nebraska Press, 1992), s. 137-148.

Bozdoğan, Tansuğ'dan alıntıyla "köylü kübizmi" adı verilen bu çalışmaların kübik soyutlama tekniklerini folklorik motiflere, köylü kadınlara ve Anadolu manzaralarına uyarlandığını söyler. Bozdoğan'a göre, Bedri Rahmi Eyüboğlu\*, Nurullah Berk\* ve Cemal Tollu\* gibi ressamlar bu yolda ilerlerken, Turgut Zaim'in 1930'lu yıllardaki çalışmaları Türk "naif" janrının en özlü ifadesi olur. Köylü kadınlar ve çocuklar, kerpiç evler, Anadolu manzaraları, kilimler ve bakır kaplar stilize biçimde resmedilir. Burada Bozdoğan'ın bir diğer dikkat çekici tespiti Zaim'in Devlet Tiyatrosu, Devlet Opera ve Balesi ve Bartok'un meslektaşları olan yeni Türk bestecilerinin halk ezgilerinden ilham almış eserlerinin yorumlandığı Devlet Senfoni Orkestrası'nın prodüksiyonları için sahne tasarımları yaptığıdır. Bozdoğan bu noktada bu sanatsal ve kültürel üretimlerin hep birlikte, Türkiye'nin devlet himayesindeki sanat ve kültürünün temellerini attığını söyler.<sup>114</sup> Bozdoğan'ın bu saptamasının ardından aşağıdaki alıntı dikkat çekicidir.

(...) [Turgut Zaim] sahne dekoratörlüğüne başladıktan sonra, Anadolu'nun günlük yaşantılarını işlediği, Yörüklerin, Avşarların yaşantılarını yansıtan konulardan başka "Orta Oyunu", "Karagöz" gibi geleneksel seyirlik oyunların görüntülerini de resmetmeye başladı. (...) Birçok tablosunda rastladığımız kara, badem gözlü "eşek" figürünü Rossini'nin Sevil Berberi operasında sahneye çıkartmıştır. Operanın rejisörüyle anlaşarak, I. Perdede Figaro'nun girişinde kullanılan berber malzemelerini eşeğe taşıtmıştır. İspanya'nın

---

\* Bakınız Ek 7.

\* Bakınız Ek 5.a, Ek 5.b.

\* Bakınız Ek 6.

Turgut Zaim, 1939 yılında Carl Ebert'in davetiyle Ankara Devlet ve Operası'nda dekor ve kostüm çalışmalarına başlamıştır. Aynı zamanda Milli Musiki ve Temsil Akademisi için tasarımlar yapmıştır. Çatalı Köy, İstanbul Efendisi, Köşebaş, Rehin sandığı, Kırlangıçlar, Kâbus, Midas'ın Altınları, Ölen Hangisi, Fareler ve İnsanlar, Karayar Köprüsü sahne tasarımını yaptığı oyunlar arasında anılabilir.

<sup>114</sup> Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası** (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), s. 273-275.

bir köy meydanında geçen konuda bu görüntü hiç de yadırganmamıştır.<sup>115</sup>

Arkeoloji ve müzebiliminin de Cumhuriyet'in kültür politikaları bağlamında ulusal bilinç inşa sürecinde kullanılan önemli araçlardan olduğunu söylemek mümkündür. 1922 yılında Atatürk'ün emriyle yayımlanan ve valiliklere gönderilen genelgeye göre *“müzelerde, bilim adamlarının yararlanması için birer kütüphane oluşturulacak, müze memurları, ilgili uzmanların da katılımıyla müze koleksiyonlarının envanterlerini hazırlayacaklar, arkeolojik kazı ve sondaj, Hars Dairesinin yetkisinde olacak, eski eserlerin buldukları alanların kullanım biçimleri, eski eserlerin ithali, ihracı vb. işlemler Âsâr-ı Atika Nizamnamesi hükümlerine göre yürütülecektir.”*<sup>116</sup> Kültür Bakanlığı resmi sitesine göre birçok kaynak, Atatürk'ün 1931 tarihinde Konya'daki gezisi sırasında Başvekil İsmet İnönü'ye gönderdiği telgrafi, koruma etkinliklerine büyük ivme kazandıran önemli bir belge olarak değerlendirir:

Son tetkik seyahatimde, muhtelif yerlerdeki müzeleri, eski sanat ve medeniyet eserlerini de gözden geçirdim. İstanbul'dan başka, Bursa, İzmir, Antalya, Adana ve Konya'da mevcut müzeleri gördüm. Bunlarda, şimdiye kadar bulunabilen bazı eserler muhafaza olunmakta ve kısmen de ecnebi mütehassısların yardımı ile tasnif edilmektedir. Ancak, memleketimizin hemen her tarafında emsalsiz defineler hâlinde yatmakta olan kadim medeniyet eserlerinin, ileride tarafımızdan meydana çıkarılacak olanların ilmi bir surette muhafaza ve tasnifleri ve geçen devirlerin sürekli ihmali yüzünden pek harap hâle gelmiş olan abidelerin muhafazaları

<sup>115</sup> Osman Şengezer, Cumhuriyet Dönemi Türk Gösteri Sanatları Öncü Sahne Tasarımcıları (İstanbul: Artshop, 2010), s. 10.

<sup>116</sup> T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü sitesi. [www.telifhaklari.gov.tr](http://www.telifhaklari.gov.tr).

için müze müdürlüklerinde ve hafriyat işlerinde kullanılmak üzere arkeoloji mütehassıslarına kat'i lüzum vardır. Bunun için, Maarifçe harice tahsile gönderilecek talebeden bir kısmının bu şubeye tahsisinin muvafık olacağı fikrindeyim. (...) <sup>117</sup>

Cumhuriyet döneminde müzeler, Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde bulunan ve sonradan adı Âsâr-ı Atika ve Müzeler Müdürlüğü olan, Hars Müdürlüğüne bağlanır.\* Kuruluş döneminde müze sayısı 40'ı aşar.\* Bu müzelerin dışında büyük bir kısmı kazı yapılan yerlerde olmak üzere müze depoları kurulur. Cumhuriyet'in ilânından hemen sonra, Didim, Efes ve Bergama'da yabancıların kazı yapabilmesi için izin verilir. 1930'lu yıllarda ise Türk arkeologlarının yönetimindeki çalışmalar başlatılır. Türk Tarih Kurumu arkeolojik kazı etkinliklerine özel bir destek sunar. 1930'lu yılların ortasında Alacahöyük'te başlatılan ve daha sonraki yıllarda tüm ülkeye dağılan altmıştan fazla arkeolojik kazıya Türk Tarih Kurumu parasal katkıda bulunur. 1935-50 yılları arasında otuz sekiz adet değişik ölçek ve niteliklerdeki kazı ve araştırma etkinliği yine Türk Tarih Kurumu tarafından ya doğrudan yürütülür ya da desteklenir. <sup>118</sup> Cumhuriyet'in kurucu kadrosu, arkeolojik kazıları ve müzelerin kurulmasını desteklerken, Anadolu mirasına tamamıyla sahip çıkar. Hitit, Urartu, Frigya ve Lidya medeniyetlerinin kalıntılarının sergilenme biçimi, Hitit güneş kurslarının mimari ve heykel sanatlarında ele alınış biçimleri bu konudaki örneklerden sayılabilir. Hitit güneş kursunun Cumhuriyet Ankara'sının

---

<sup>117</sup> [www.telifhaklari.gov.tr](http://www.telifhaklari.gov.tr).

\* Daha sonra, 1944'te Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü kurulur.

\* Adana (1924), Afyon (1921) Ankara Arkeoloji Müzesi (1923), Ankara Etnografya Müzesi (1924), Antalya (1924), Ayasofya (1934), Bergama (1924), Bursa (1923), Diyarbakır (1934), Edirne Âsârı Atika ve Etnografya Müzeleri (1924), Efes (1934), Gaziantep (1939), Hatay (1938), İzmir (1926), Kayseri (1929), Konya Arkeoloji, Türk ve İslâm Eserleri Müzeleri (1926), Manisa (1935), Niğde (1936), Sivas (1927), Tokat (1929), Van (1935) sayılabilecek müzeler arasında yer alır.

<sup>118</sup> [www.telifhaklari.gov.tr](http://www.telifhaklari.gov.tr).



simgelerinden biri olarak seçilişi de kuşkusuz bu anlayışın bir ürünü olarak okunabilir.

Ulusal kimlik inşasında araçsallaşma konusunda bir durak da folklor olarak ele alınabilir. Arzu Öztürkmen son dönem Osmanlı aydınlarının folklorla yaklaşımlarını değerlendirirken konu üzerine yazılanların konunun siyasi boyutuna vurgu yaptığını söyler. Öztürkmen, özellikle “folklor” ve ulus” arasındaki ilişkinin altının çizildiğine dikkat çeker:

Rıza Tevfik’e göre folkloru ulusa mâl eden temel nokta ‘anonimlik’ ise Ziya Gökalp’e göre folklor ‘Türk ulusunun’ özgün kültürünün bozulmadan biriktiği bir depodur. Fuad Köprülü folklorun ulus-devlet idaresi için bilgilendirici hatta ‘istihbarat’ verici rolüne dikkat çeker. Selim Sırrı ise ‘dünyanın en meraklı folkloru Türk ilinde bulunur’ diyerek folklorun bir ülkeyi ‘temsil etmesi’ boyutunu vurgular. (...) Türkiye’de folklorun tarihçesi içinde Ziya Gökalp’den Rıza Tevfik’e kadar pek çok aydının katkısının altı çizilse de, bu aydınların temel zihinsel kaygılarını yalnızca folklorun oluşturduğunu söylemek zor olur. Bu aydınlar, folklor araştırmacısı ya da derlemecisi olmaktan ziyade kültürün uluslaşmadaki rolüyle ilgilidirler.<sup>119</sup>

Anılan “aydın”ların çoğunun yeni kurulan Cumhuriyet’in siyasi arenasında da faaliyet gösterdiklerini anımsatan Öztürkmen, Gökalp’in parlamentoda görev aldığını, Yusuf Akçura ve Fuad Köprülü’nün Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu’nun kuruluşlarında belirleyici olduklarını söyler.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Arzu Öztürkmen, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 37-38.

<sup>120</sup> Aynı, s. 41.

Özetle, Kemalist modernizmin en önemli hedeflerinden biri Batı normlarına dayalı yeni bir Türk kimliğini inşa etmektir. Söz konusu kimlik inşasını da geniş kitlelere görsel sanatlar aracılığıyla yerleştirmek ister. Kuruluş ideolojisinin görselliğe atfettiği önem, kültür ve sanat etkinliklerinin Cumhuriyet'in değişim sürecinin ana halkalarından birini oluşturmasına neden olur. Müzik, resim, heykel, mimari ve tiyatro ulusal kimlik ve ulus bilinç inşasında kullanılan önemli araçlar olurken arkeoloji, filoloji, müzebilimi, folklor de aynı süreçlerden nasibini alır.

Çalışmanın bundan sonraki bölümleri tiyatro sanatının ulusal kimlik oluşturmadaki rolü üzerinde duracaktır.

### III. ULUSAL KİMLİK İNŞASINDA BİR ARAÇ OLARAK TİYATRO

*Bazı İnkılâp hareketlerinin halka tam mâl olması, halkın ruhuna tam sinmesi için, sanatın elinde parlaması, sanatın imbiğinden geçmesi lazımdır.*

*Behçet Kemal Çağlar*<sup>121</sup>

Sevda Şener, kuruluş yıllarındaki temel değişimi, ülkedeki sanat anlayışı genelinde, tiyatro sanatı özelinde irdelediğinde, Osmanlı döneminde tiyatronun diğer sanatlarda olduğu gibi, zenginlik ve modernlik göstergesi olarak değerlendirildiğini, lüks bir eğlence türü sayıldığını ya da bir ahlâk eğitimi aracı sayılmış olduğunu saptar. Cumhuriyet döneminde ise, Şener'e göre, tiyatro ve diğer sanat dalları uygarlığın vazgeçilmez gereği ve insan niteliği kazanmanın ön koşulu olarak kabul edilir. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in ilk yılları, sanatın ve sanat eğitiminin, çağdaşlaşmanın temel taşı olarak kabul edildiği yıllardır. Şener tiyatro sanatının ulusal kimlik inşasının bir parçası haline gelişini şu biçimde özetler:

Kurtuluş Savaşını başarmış, Cumhuriyeti gerçekleştirmiş ve devrimlere girişmiş olan ulusumuz, bu aşamayı sindirmeye çalışmakta, değişim döneminin heyecanını yoğunlukla yaşamaktadır. Tiyatro bu heyecanın yansıtıldığı elverişli bir ortamdır. Öte yandan, devrimlerin ulusça sindirilebilmesi için, Cumhuriyetle son verilen Osmanlı döneminin aksaklıklarının

---

<sup>121</sup> Behçet Kemal, "Gönüllü Sanat", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 4, S. 23, İkinci Kanun 1935, s. 336.

sergilenmesi, eleştirilmesi gerekmektedir. Tiyatro, bu eleştiri için de uygun bir ifade olmuştur.<sup>122</sup>

Metin And ise, Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilkelerinin ve ülkülerinin tiyatrodaki yansımalarını bulması sonucunda, Atatürkçülük ile tiyatro arasında uyumlu bir ilişki sağlandığını söyler. And'a göre CHP'nin Anayasa'nın 2. Maddesi olarak benimsenen altı temel ilkesinin her biri, hem tiyatro metinlerinde hem de tiyatronun çeşitli yönlerinde uygulama alanı bulur. Türk ulusunun erdemleri, ülküleri, değerleri eski tarihten alıntılarla gösterilirken, devrimlerin korunması ve övgüsü de tiyatro aracılığı ile yapılır. And'a göre anılan metinlerin hemen hepsinde iyimserlik, yarına güven söz konusudur. And'ın bir diğer saptaması ise Ziya Gökalp'ten beri izi sürülebilecek olan birey-toplum meselesidir. And, kuruluş yıllarında üretilen metinlerin yine hemen hepsinde, bireyin toplum için esirgemezliğine ve toplum yararı söz konusu olduğunda kolaylıkla harcanabileceğine dair temalar olduğunu saptar. İç ve dış düşmanlar ama özellikle iç düşmanlar, Osmanlı tortusu ile "ülkücu kuşak" çatışması da oyunların diğer temel izlekleri olarak saptanır.<sup>123</sup>

Halkevleri'nin ülkenin neredeyse dört bir yanına yayılmış olan kolları, sözü edilen oyunlardan belli bir oyun dağıtım geliştirir ve bu oyunlar sıklıkla sahneye konur. Dolayısıyla Halkevleri'nin, özellikle tiyatro oyunları yoluyla Cumhuriyet hükümetinin ilkelerini halka yayması anlamında ulusal kimlik inşasındaki rolü önemlidir. Bu noktada Nurhan Karadağ, Halkevleri tiyatro kolları yönetmeliğinden hareketle Halkevleri oyun dağıtımına ilişkin iki belirgin görüş tespit eder. Birincisi, köylünün, kasabalının, kentlinin tiyatro gereksinimini karşılamak, ikincisi ise, ülke

<sup>122</sup> Sevdâ Şener, **Oyundan Düşünceye** (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993), s. 107.

<sup>123</sup> Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri** (Ankara: Turhan Kitabevi, 1983), s. 365.

ve toplum için yararlı öğretilerde bulunmaktır. Karadağ'a göre birinci görüşte yer alan düşünce her çağdaş toplumun uyguladığı bir sanatsal kuralken ikinci görüşün temel dayanağı Kemalizm'dir. Karadağ, bunun yanı sıra Halkevleri'nde oynanması amaçlanan oyunların içeriğine dair özelliklerden söz ederken yarışma metinlerinden şu örnekleri verir:

CHP'nin daha ayrıntılı görüşünü açılan yarışma metinlerinde görüyoruz. Halkevlerinde oynanması amaçlanan oyunların içeriğini ilgilendiren özellikleri birkaç maddede toplanıyor: 1. Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli, 2. Ulusal duyguları doymalı, 3. Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli, 4. Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli, 5. Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı.<sup>124</sup>

Arzu Öztürkmen ise Halkevleri'nin iki önemli misyonla faaliyete geçtiğini, bunlardan ilkinin Türk Ocakları ve Köycüler Cemiyeti kökleri Jön Türkler'e kadar uzanan bir reform misyonu olduğunu belirtir. Öztürkmen'e göre Halkevleri'ne biçilmiş ikinci misyon Batılılaşma projesini pratiğe geçirecek sanatsal ve kültürel faaliyetleri yürütmektir. Ancak bu noktada Öztürkmen ikinci misyonun kendi içinde önemli bir ikilemi olduğunu saptar: Batı kültür ve sanatını tanıtır yaygınlaştırırken bir yandan milli kültür dağarcığı oluşturmak için yerelle uzlaşma sorunu. Bu bağlamda, Halkevleri'nin kültürel ve sanatsal faaliyetlerinin Gökalp'in çalışmanın önceki bölümlerinde değinilen "hars" ve "medeniyet" kavramlarının yaşama geçirildiği bir proje olduğunu söyler.<sup>125</sup> Ulus olabilmenin ancak milliyetçiliği

---

<sup>124</sup> Nurhan Karadağ, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988), s. 125.

<sup>125</sup> Arzu Öztürkmen, **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 70-71.

yayarak mümkün olabileceğini Halkevleri yöneticilerinin söylemlerinde adeta doğal bir yer aldığını da ekler.<sup>126</sup>

Kurucu kadronun ulusal kimliği inşa etmek, devrimleri yerleştirmek, halkın günlük alışkanlıklarını, davranış kalıplarını ve yaşam tarzını değiştirmeyi hedefleyen modernleşme projesi içinde tiyatroya atfettikleri özel önemi saptayabilecek bir çarpıcı örnek de İçişleri Bakanlığı'nın Anadolu'yu gezen tulûat tiyatrolarından yararlanma isteğidir. Hükümet, And'ın deyimiyile bu “derme çatma” tiyatro topluluklarının gelişigüzel oynadıkları oyunların olumsuz etkilerini bertaraf etmek ama bir yandan da ülkeyi karış karış gezmelerinden faydalanmak ister. Halka öngörülen ruhun aşılması için bir araştırma yaptırılır. Ayrıca topluluklara, gittikleri bölgenin Halkevlerinin yardımcı olması düşünülür. Bu amaç doğrultusunda Basın Genel Müdürlüğü'nün yayınladığı dizinin ilk oyunu olan **Hülleci**'nin Önsöz'ü bir yandan oyun dizisinin yayınlanma gerekçesini açık ederken bir yandan da hem “piyes yazarları”na, hem de “artistler”e seslenir:

İçişleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğü tarafından sahnelerde temsil edilecek piyeslerin gözden geçirilmesi sırasında bir takım gerçekliklerle karşılaşmıştır. Bu gerçeklikler içinde en göze çarpanı şu olmuştur: Türkiye’de halk arasında sahne arının ve kültürünün önemli yayıcısı ve dolaşıcısı sahne artistleridir. Bu özveren insanlar gazetenin, kitabın ve birçok sosyal araçların girmediği yerlere giderek temsiller vermektedirler. Memleketi karış karış dolaşan bu sahne özverenlerinin elinde halka gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni davaları anlatacak piyesler pek sayılıdır. Bu eksikliği göz önüne alarak ulusal tezlerimizi

---

<sup>126</sup> Aynı, s. 92.

yığına anlatacak eserleri memleketimizin tanınmış yazıcılarına hazırlatmayı faydalı bulduk.

Metin And, yapılmak istenenin, hem halka yönelik hem de halka yararlı olan, kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü halk tiyatrosunun temellerini atmaya yönelik olduğunu söyler. And, murad edilenin gerçekleşmemesini, bu yolda kesin bir başarıya ulaşılamamasını estetik boyutun es geçilmesine bağlar.<sup>127</sup> Dolayısıyla kuruluş dönemi anlayışında, tiyatro sanatının inşa sürecinin etkin bir parçası olduğu, tiyatro sanatına özgü özelliklerin göz ardı edilerek, inşa sürecinin bir aracı kılındığı söylenebilir. Bu noktada, ulus bilinç inşa etme ve devrimleri yerleştirme ve yaygınlaştırma sürecinde, kuruluş ideolojisinin tiyatro sanatına atfettiği öneme gelmeden önce sanatın araçsallaştırılmasına ilişkin benzer bir örnek olan opera sanatına bakmak yerinde olur. İran Şahı'nın Türkiye'ye gelişi de vesile kabul edilerek ulusal Türk operasının temelleri atılmak istenir. Rıza Şah Pehlevi onuruna sahnelenmesi istenen **Özsoy** operasının teması bizzat Atatürk tarafından belirlenir. Hayri Egeli tarafından yine bizzat Atatürk'ün yönergeleri ve denetimi ile yazılır ve Adnan Saygun tarafından iki ay gibi kısa bir sürede bestelenir. Saygun'un **Özsoy**'un bestelenme sürecine dair aktardıkları sanat ve ulus inşası ilişkisi bakımından çarpıcıdır:

O sıralarda kendisinin [Atatürk'ün] İran ile yakınlaşmayı, iki devlet arasında sağlam bir dostluk kurulmasını istediği anlaşılıyordu. Biri çoğunlukla Sünnî, öteki çoğunlukla Şîî mezhebine bağlı bu iki devlet, yüzyıllar boyu düşmanca bir komşuluğu sürdürmüşlerdi. Atatürk, işte bazen açık bazen kapalı olan bu düşmanlığı dostluğa çevirmek, bunun için de

---

<sup>127</sup> And, a.g.e. s. 366.

din ve mezhep konularını bir yana itip, iki milletin öz kardeşler oldukları fikrini, bir İran efsanesine dayanarak ileri sürme düşüncesine kendini kaptırmış olmalıdır. Atatürk, böyle bir fikri, Şah ile karşılıklı söyledikleri nutuklar sırasında da ortaya atabilirdi. Fakat sahnenin hareketinden ve musikinin gücünden yararlanarak, bu fikri bir sanat havası içinde işlemenin, heyecanla beslenen duygular üzerinde büyük etkisi olacağını düşünmüş olmalı idi. Nitekim 19 Haziran 1934 tarihinde, Ankara Halk Evi'nde yer almış olan ilk temsilin hemen ardından iki devlet başkanı Dışişleri Bakanlığına giderek orada Türk - İran dostluğunun temelini atmışlardır.<sup>128</sup>

Yeniden tiyatroya ve kuruluş ideolojisine, hatta Atatürk'ün bizzat tiyatro sanatı ve ulusal bilinç arasında kurduğu ilişkiye dönersek Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilânından önceki dönemlerden başlayarak sık sık tiyatroya gittiği, gösterimlerden sonra oyuncularla tiyatro üzerine sohbetler yaptığı bilinir. Bu sohbetlerden ve Atatürk'ün sanatçılara yaptığı konuşmalardan ikisi, sanatın ulus bilinç oluşturulması, modernleşme projesi ve devrimleri yerleştirmek yolunda araçsallaştırılması bağlamında dikkat çekicidir; oyunculara yaptığı bir konuşma “...turnelerinize muntazam devam ediniz” biçiminde biterken, bir diğeri “...hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim”<sup>\*</sup> diye sonlanır. Mesajlardan biri modernleşme projesinin sanat ayağını Anadolu'da sağlam tutmaya devam etmeleri için sanatçılara yönelirken, ikincisi devlet erkânına bir uyarı niteliği taşır.

---

<sup>128</sup> Mustafa Bayık. “Atatürk'ün Ana Fikrini Verdiği İlk Opera: Özsoy Destanı”. **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı 52, Cilt: XVIII, Mart 2002.

\* Atatürk'ün Darülbeydi sanatçılarının bir gösteriminden sonra Ankara'da yaptığı konuşmanın tamamı şu biçimdedir: “Efendiler... Hepiniz mebus olabilirsiniz... Vekil olabilirsiniz... Hatta Reiscumhur olabilirsiniz... Fakat sanatkar olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim.”



Atatürk'ün görsel sanatların yaygınlaşması, yaygınlaşırken de devrimleri ve modernleşme fikrini yerleştirmesi konusundaki müdahalelerinin varlığı, mimari, heykel özellikle anıtlar ve opera sanatında da saptanmıştı. Aynı mesele dolayımında tiyatroya bakıldığında, Metin And'ın ilgi çekici bir tespiti ile karşılaşılır: “*Atatürk Türkiye'nin ilk dramaturgudur.*”<sup>129</sup> And'ı bu saptamaya götüren, Atatürk'ün yazarlara oyun ısmarlamasıyla başlayan, konular öneren, yazılan metinleri okuyup metin üzerinde değişiklikler isteyen, değişiklikler üzerinden provaları takip eden tavrıdır. Burada çalışmanın kapsamı itibariyle üstünde durulması gereken nokta, Atatürk dramaturgisinin kimlik inşa süreciyle bağlantısıdır. Oyun metinlerindeki sözcüklerin Türkçe olmasını talep etmesiyle başlayan liste “begüm” sözcüğü yerine “bayan” sözcüğünü önermesi gibi örneklerle uzatılabilir. Kemalist modernleşmenin kadına yaklaşımının izi Atatürk'ün oyun metinlerine yaptığı müdahalelerde de sürülebilir. Örneğin **Taş Bebek** metninde oyun kişilerinden birinin kadının süs gibi sevilmesi gereğini dillendirdiği bölümü karalayarak “*Biz kadınlar için böyle düşünemeyiz! Kadının varlığı ulusun bin bir noktadan temelidir! Artık kendini süs tanımak fikrini tazelemek doğru değildir... değişmeli...*” notunu düşer.\* Aynı biçimde oyun ısmarladığı yazarlardan metinlerinde muhakkak önemli ağırlıkta bir kadın rolü bulunmasını ister. Dahası bu kadın, Türk kadının tüm erdemlerini bünyesinde toplamalıdır.<sup>130</sup> Bu noktada oyun metinleriyle inşa edilmek istenen ulusal kimliğin yanı sıra ulusal alegori fikri de devreye girer. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Türk tiyatrosundaki ulusal kimlik inşası ve ulusal alegori kavramı, oyun metinleri üzerinden değerlendirilecektir.

---

<sup>129</sup> And, a.g.e. s. 368.

\* Ek 10.

<sup>130</sup> Aynı, s. 369.

Sonuç olarak Cumhuriyet ideolojisinin ve hatta bizzat Atatürk'ün modernleşme projesi dâhilinde sanata, özellikle görsel sanatlara büyük görevler yüklediği, ulusal kimlik inşa sürecinde müzik, mimari ve heykel sanatında yeni rejimin inşasıyla yakın ilişkili bir bağlamda araçsallaştığı tespit edilmiştir. Bir yandan Cumhuriyet tarihinin görselleşmesinde Atatürk imgesi temel öge olarak kullanılmış, rejimin yaygınlaştırılmasında görsel propagandaya büyük ağırlık veren kurucu kadro, yeni rejimin içkin kodlarını büyük oranda Atatürk anıtlarıyla görselleştirmiştir. Diğer yandan ise, modern kent, ulus-devletin mekânsal bir ifadesi olarak görülmüş ve modern kentteki yeni kurumların, kent mekânı ve mimarisi ile fiziksel somutluk kazanacağı düşünülmüştür. Aynı bağlamda tiyatroya bakıldığında Atatürk'ün tiyatro sanatı ile bizzat ilgilendiği görülür. Hatta ulusal tiyatro fikrinin Kemalizm'in temel ilkeleri ile bağdaştırıldığı bir anlayış söz konusudur. Atatürk, Faruk Nafiz Çamlıbel'e **Akın-Özyurt-Kahraman** üçlemesini yazdırmış, **Akın** oyununun yazılışını denetlemiş, sonunu değiştirmiştir. Münir Hayri Egeli'nin 1932 yılında yazdığı **Bay Önder**, **Bir Ülkü Yolu** ve **Taş Bebek** oyunlarının metinlerini incelemiş, üzerinde önemli düzeltmeler yapmıştır. **Bay Önder**'i Necil Kâzım Akses'e, **Taş Bebek**'i Ahmet Adnan Saygun'a vererek opera olarak bestelemelerini istemiştir.\*

---

\* Kuruluş döneminde yazılmış oyunların önemli bir kısmı şu biçimde sıralanabilir: Faruk Nafiz Çamlıbel: **Akın** (1932), **Özyurt** (1932), **Kahraman** (1933), **Yangın** (1933). Münir Hayri Egeli: **Bay Önder** (1932), **Bir Ülkü Yolu** (1932), **Taş Bebek** (1932). Behçet Kemal Çağlar: **Çoban** (1933), **Ergenekon** (1933), **Attila** (1935), Yaşar Nabi Nayır: **Mete** (1932), **İnkılâp Çocukları** (1933), **Beş Devir** (1933), **Köyün Namusu** (1933). İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci: **Şeriye Mahkemesinde** (1933), **Belkıs** (1934). Halit Fahri Ozansoy: **On Yılın Destanı** (1933). Necip Fazıl Kısakürek: **Tohum** (1933). Aka Gündüz: **Beyaz Kahraman** (1932), **Yarım Osman** (1933), **Gazi Çocukları İçin** (1933), **Köy Muallimi** (1933), **Mavi Yıldırım** (1934), **O Bir Devirdi** (1938). Abdullah Ziya Kozanoğlu: **Kozanoğlu** (1932). Vedat Nedim Tör: **Yirmi Dokuz Birinciteşrin** (1933). Vehbi Cem Aşkun: **Oğuz Destanı** (1935), **Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü** (1936). Reşat Nuri Güntekin: **İstiklâl** (1933), **Vergi Hırsızı** (1933). Nihat Sami Banarlı: **Kızıl Çağlayan** (1933). Vasfi Mahir Kocatürk: **Yaman** (1933). Peyami Safa: **Gün Doğuyor** (1937). Abdülhak Hâmit Tarhan: **Hakan** (1935). Nahit Sırrı Örik: **Sönmeyen Ateş** (1933). Galip Naşit: **Destan** (1933). Ziya Boral: **Yaşayan Ölü** (1936) Ferit Celâl Güven-Raşit Rıza Samako: **Çakır Ali**

Ulusal bilinç ve ulusal kimlik inşasında bir önemli dönem Cumhuriyetin onuncu yılının kutlandığı dönemdir. 10. yıl kutlama çalışmalarını yürütmek amacıyla 11 Haziran 1933'te, 2305 sayılı “*Cumhuriyet İlanının Onuncu Yıl Dönümü Kutlama Kanunu*” çıkarılır. Kanun çerçevesinde kurulan Kutlama Yüksek Komisyonu yalnızca kutlama faaliyetlerini düzenlemekle görevlendirilmez, aynı zamanda yardımcı komiteler kurarak ülkenin fikir ve sanat çevrelerini göreve çağırır. Türk devriminin anlamını ve Cumhuriyet'in ilk on yılında gerçekleştirilen atılımlarını anlatacak heyecanlı eserler, söylev, piyes ve şiirlerin yazılması istenir. Eserlerden bazıları on binlerce nüsha bastırılıp dağıtılır. Halit Fahri Ozansoy'un Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü için yazdığı **On Yılın Destanı** adlı metin ülkenin her yerinde sahneye konabilecek nitelikte görülür. Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü etkinlikleri arasında “inkılâp” ve “istiklâl” konularını işleyen tiyatro eserlerinin seçimi ve oynanmasına yönelik de bir çalışma yapılır. Haziran 1933 öncesinde yazılmış oyunlardan Cumhuriyet Bayramı'nda oynanabilecek nitelikte olanlar seçilir ve tanınmış bazı yazarlardan bu konuda oyunlar yazmaları istenir. Temsil Komitesi, seçtiği ve oynanmasını uygun bulduğu eserleri bütün şehirlere ve köylere gönderir. Komitenin Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in ilk on yılı ve inkılâplar üzerine yazdırdığı oyunlardan **Beş Devir**, **İnkılâp Çocukları**, **Köyün Namusu** (Yaşar Nabi Nayır), **İstiklâl** (Reşat Nuri Güntekin), **Kahraman** (Faruk Nafiz Çamlıbel), **Mavi Yıldırım**,

---

(1937). Burhan Cahit Morkaya: **Gâvur İmam** (1933). Celâl Tuncer: **Devrim Yolcuları** (1937). Saim Kerim Kalkan: **Vatan ve Vazife** (1938). Ahmet Naim -Celâl Edip: **Uzun Mehmet** (1938). Şükrü Halil Tuğal: **Kartal** (1936). Yusuf Sururi Eruluç: **Yanık Efe** (1936), **Bir Gönül Masalı** (1938). Musahipzâde Celâl: **Atlı Ases** (1936), **Köprülüler** (1936), **Lâle Devri** (1936). Aziz Nogay: **İstibdattan Cumhuriyet'e** (1933), **Sevr'den Lozan'a** (1933). Şinasi Okur: **Gâzi'nin Yolu** (1935), **Kadın Saylav** (1935). Naci Tanseli: **Zafer İçin** (1933). Yunus Nüzhet Unat: **Hedef** (1934), **Haydi Suna** (1938). Halit Fahri: **Ali Baba ve Kırk Haramiler** (1936). Feyzi Kutlu Kalkancı: **Timurhan** (1934). Osman Cemal Kaygısız: **Üfürükçü** (1935). Nüzhet Haşim Sinanoğlu: **Sakarya** (1934), **Bir Zâbitin Onbeş Günü** (1934). Ali Mustafa Soylu: **Cem** (1931), Hüseyin Hüsnü: **Vatandan Vatana** (1933), Kâzım Naim Duru: **Uyanış** (1933). İbrahim Tarık Çakmak: **Bozkurt** (1935). Behzat Butak: **Atilla'nın Düğünü** (1935), Ana (1936). Osman Sabri Adal: **Vatan Uğruna** (1931). Fuat Edip Altan: **Tarih Anlatıyor** (1935). Vedat Ürfi Bengü: **Kanun Adamı** (1938). Şemsettin Benlioğlu: **Albayrak** (1935) Ahmet Faik Türkmen: **Vasiyet** (1936). İsmet Ulukut: **Sümer Ülkerleri** (1934).

**Yarım Osman** (Aka Gündüz), **On Yılın Destanı** (Halit Fahri Ozansoy), **Sönmeyen Ateş** (Nahit Sırrı Örik), **Şer'iyeye Mahkemesinde** (İbnürrefik Ahmet Nuri), **Uyanış** (Kazım Nami Duru) oynanmak üzere seçilir.<sup>131</sup> Cumhuriyet'in onuncu yılını kutlama programı çerçevesinde dönemin yazar ve şairlerinin yazdıkları metinler Hükümet tarafından derhal bastırılır ve Cumhuriyet'in onuncu yılı dolayısıyla yapılan yayınların toplu bir kaynakçası **Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümünde Yapılan Neşriyat** başlığıyla yayımlanır.<sup>132</sup>

Çalışmanın bundan sonraki üç başlığında oyun metinleri araçsallaşma biçimlerine göre sınıflandırılıp incelenecektir.

---

<sup>131</sup>Nezahat Demirhan, **Cumhuriyetin Onuncu Yılı'nın Türk İnkılâp Tarihinde Yeri Ve Önemi** (Ankara: Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1999).

<sup>132</sup> Gerçek Selim Nüzhet, "Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümünde Yapılan Neşriyat", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, Cilt 2, 1933, s. 443-455.

### III. 1. ORTA ASYA MİT OYUNLARI: TÜRK TİYATROSUNDA GELENEĞİN İCADI

*Evvela, Çoban mevzuunu Türk tarihinden almıştır. Bu tarih, eser şairinin hayalinde kıymetlendirilen ve sadece öyle olması icap ettiği için öyle tertip edilen bir eser değildir. Bu tarih en eski Türk tarihinden başlar ve pek yakın zamanlara muhtelif kıtalar üzerinde yaşayan Türklerin hayatına karışarak devam eder.<sup>133</sup>*

Cumhuriyet ideologlarının, başta Gökalp'in birey-toplum çatışması üzerine oturttuğu teorilerin kuruluş dönemi sanat anlayışına etkisi ve Türk tiyatrosuna yansımaları üzerinde durulurken ve ulusal kimlik inşasının Türk tiyatrosundaki karşılığı aranırken bazı anahtar kavramlar üzerinden okuma yapma gereği doğar. “Birey” kavramının yerine hatta karşısına konan “toplum” kavramının, Türk tiyatrosundaki metinlere ve bu metinlerin yapısına yönelik doğurduğu sonuçların izi sürülürken, belirgin bir biçimde bireysel sesin ötelenip yerine milletin sesinin konulmasının, Türk tiyatrosundaki metinlerde nasıl yankı bulduğu da, bu kavramlar dolayımında aranacaktır.

Kilit açılmaya çalışılırken ilk anahtar, “icat edilmiş gelenek”; “tepeden indirilen gelenek” ya da “*geleneğin imal edilmesi*” kavramları olarak ele alınabilir. Hobsbawm'ın, icat edilmiş geleneği “*bir takım kurallar, ritüeller ve semboller yoluyla çevrelenmiş, tekrar edilen davranış biçimleri yerleştirmeyi amaçlayan*

---

<sup>133</sup> Hasan Tahsin Benli, “Ankara Halkevi Açılışı ve İlk Yılı” **Mülkiye Dergisi**. Cilt XXV, Sayı:227.

*pratikler*”<sup>134</sup> olarak tanımladığına, Ayşe Kadioğlu’nun da, bu tanıma “geleneğin tepeden indirilmesi” olarak yaklaştığına daha önce değinilmişti. Özellikle Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında önceki bölümlerde sözü edildiği gibi, ulusal kimlik inşa edilirken yakın geçmiş ile süreklilik kırılmış, Cumhuriyet’in kurucu seçkinleri yeniden, sil baştan bir inşa sürecine girişmiştir. Kuruluş ideolojisi, yakın geçmişle kopardığı bağı yerine Orta Asya’da köken arama girişimini koyar. Başka bir ifadeyle, topluma ulusal kimlik yaratma yolundaki belirgin amaç, Osmanlı ile bağı koparıp Orta Asya’daki köklere uzanmak, derinliğine bir tarih bilinci yaratmaktır. Aynı sürece Ahmad “geleneğin imal edilmesi” der.<sup>135</sup> Hobsbawm’ın “icat edilmiş gelenek”, Kadioğlu’nun “tepeden indirilen gelenek”, Ahmad’ın “imal edilmiş gelenek” dediği ve doğrudan bir imal sürecine işaret eden terimlere, Anderson’un “hayal edilmiş cemiyetler”<sup>136</sup> terimini de eklemek gerekir. Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında ulusu inşa etme biçimindeki hayal ediş oldukça dikkat çekicidir. Mimari, müzik, resim ve tiyatro ve elbette ritüeller aracılığıyla verilen mesaj, Türklüğün ezelden beri var olduğu ve kurulan Cumhuriyet’in, dahası CHP liderliğinin bu ulusal özün siyasi ifadesi olduğudur. Ülkeyi Osmanlı geçmişinden koparma muradı ibreyi Türk kimliğinin ambarı olarak görülen Anadolu kültürüne çevirir. Atilla ve Timur’dan başlayarak pek çok tarihi “kahraman” “Türk’ün atası” olarak seçilir ve okul kitaplarında, tiyatro oyunlarında ve anıtlarda yerlerini alır. CHP’nin bir Türk ulusu “hayal etme” yönelimine ise Halkevleri, Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu aracılık eder.

---

<sup>134</sup> Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, **The Invention of Tradition** (New York: Cambridge University Press, 1983), s. 14.

<sup>135</sup> Feroz Ahmad, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**. Çev.: Yavuz Alogan. (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2002), s. 104.

<sup>136</sup> Benedict Anderson, **Imagined Communities** (London – New York : Verso, 1991).

Öte yandan Antony Smith'in ulus ve ulusal kimlik tanımlarını hatırd tutmak gerekir. Smith, ulusu, *“tarihi bir toprağı / ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleğı, bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adı”* olarak tanımlar. Smith'e göre *“bayrak, para, marş, üniforma, anıt ve kutlama gibi sembollerle topluluk fertlerine ortak mirasları, kültürel yakınlıkları hatırlatılır, ortak kimlik ve aidiyet duyguları güçlendirilir.”*<sup>137</sup> Aşağıda ele alınacak oyunlar, Smith'in tanımlarını tamamıyla karşılayacak biçimde kurulmuş, ulusa ortak mirasını hatırlatmayı amaçlayan, kültürel yakınlıklarını, ortak kimliklerini ve aidiyet duygularını güçlendirmek üzere örgütlenmiş metinlerdir.

Söz konusu metinleri neredeyse Güneş Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi'nin tiyatro sahnesindeki iz düşümleri gibi okumak mümkündür.\* Kuruluş dönemi Türk tiyatrosu metinleri *“icat edilmiş gelenek”* ya da *“geleneğin tepeden indirilmesi”* kavramlarıyla okunmasına, yazılış yılları 1923 ile 1940 arasında olan Sevda Şener'in *“ülkücü oyunlar”* olarak tanımladığı metinlerle başlamak gerekir. Bu metinlerin tümü Türk kimliğinin izini Orta Asya'daki Türk kavimlerine kadar süren metinlerdir. Şener anılan metinlere şu biçimde yaklaşır:

Beşyüzyıllık bir dönemin tüm değerlerinin yadsınmasından sonra asal değerler daha gerilerde , Orta Asya Türk uluslarında aranmıştır. Orta Asya'da bir içdeniz çevresinde uygar ve mutlu bir ülke düşünülmüş, günün tarihsel bulgularından da

---

<sup>137</sup> Anthony D. Smith, **Milli Kimlik** (İstanbul: İletişim Yayınları,1994), s. 3-19.

\* Bir önceki bölümde üzerinde durulan **Özsoy** operası için de aynı okuma biçimini sürdürmek mümkündür. Atatürk'ün görüşleri doğrultusunda yazılan libretto, iman ve vatani yeni milletin en temel unsurları sayar. Gelenek icat etmek ya da tepeden indirmek fikrine **Özsoy** operasından şu örnek verilebilir:

*“Tarih diyor ki bize,  
Bu soy, Asya'dan çıktı, dört bir yana dağıldı,  
Bu tarih, yükselişin, başlangıcı sayıldı,  
Avrupa, Anadolu, İran, ve orta yayla uygarlığa girdi,  
Bakın, bu büyük soyla zaman durur mu?  
Sakın zaman durur sanma, duran düşer  
İlerden başkasına inanma.”*

esinlenerek ileri, uygar Türk Ulusunun Batı'ya göç ederek Anadolu'ya uygarlık getirdiği öne sürülmüştür. Orta Asya Türk ulusu, sanatseverliği, barışseverliği, mertlik ve kahramanlığı ile yüceltilmiştir.<sup>138</sup>

Burada çalışmanın başında sözü edilen ve yeniden hatırlanması gereken önemli bir nokta ulus ve ulusal kimlik kavramlarının kurtuluş hareketlerine öncülük ettikleri durumlarda bile milliyetçilikle aralarındaki koparılamayan bağıdır. Bu kopmaz bağ, incelenecek oyunların kurulma biçimlerinde de kendini gösterir. Ulus fikri, bir biçimde “bağımsızlık” fikriyle “milliyetçi ideoloji” arasındaki gerilimin içinde varolurken, Türk tiyatrosunda bu dönem üretilmiş metinlerin de bu tür bir gerilimin içinde konumlandığı söylenebilir. Yeni kurulan Cumhuriyet yeni bir “Türk insanı” yaratırken Osmanlı ile bağlarını koparmaya çalışmış ancak bu süreçte icat ettiği gelenek, milliyetçi ideoloji ile yeni bir bağ kurmuştur. Bu yeni bağın izi “Orta Asya Mit oyunları”nda rahatlıkla sürülebilir. Aynı biçimde Türk ulusal kimliği söyleminin “yok olma endişesi”ne bağlı bir tepki olarak doğuşunun izi de oyun metinlerinde sürülecek, yok olma endişesine dayanarak inşa edilmiş kimliklerin, metinlerde ne tür oyun kişileriyle karşılık bulduğu üzerinde durulacaktır. Ulus inşa ve ebediliği misyonuna odaklanmış olan Kemalist resmi milliyetçiliğin bu dönem oyunlarındaki işleme biçimi ele alınacaktır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Akın** ve **Özyurt** metinleri, yukarıda değinilen ulusal geçmiş icat etme ya da tepeden indirme kavramları üzerine konuşmaya başlamak için oldukça elverişli metinlerdir.

---

<sup>138</sup> Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları** (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972), s. 151-152.



**Akın** metninin sadece kendisi değil, yazılış serüveni de tiyatro ve ulusal kimlik inşası ilişkisinin ipuçlarını içinde barındırır. Atatürk'ün yazılış aşamasında bizzat ilgilendiği metni, Afet İnan'a inceletmesi ile başlayan süreç, provaların izlenmesi ve çeşitli müdahalelerle oyuna yön verilmesiyle gelişir. 4 Ocak 1932'de Ankara Türk Ocağı salonunda ilk gösterimini yapan oyun, daha sonra Atatürk'ün isteğiyle İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda da oynanır. Nail Tan, **Akın** oyununun serüvenini şu biçimde aktarır:

Atatürk, Muhsin Ertuğrul'dan **Akın**'ın İstanbul Şehir Tiyatrolarınca da temsilini ister. Kötü oynanırsa tenkit edeceğini söyler. Oyunda İstemi Han'ı Muhsin Ertuğrul oynamaktadır. 11 Şubat 1932 tarihinde İstanbul Tepebaşı Tiyatrosu'ndaki temsile Atatürk, İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'la birlikte gelir. Muhsin Ertuğrul'un bu temsille ilgili anıları yayımlanmıştır. İlk perdenin sonlarına doğru gözlerinden yaşlar süzülür. Oyundan sonra Atatürk, Muhsin Ertuğrul'a; *'Bahsi kazandın. Sen bizim en değerli sanatkârimizsin!'* der.<sup>139</sup>

Ulusal kimliğin köklerini Orta Asya'daki kavimlere kadar taşıyan **Akın**, hece vezni ile kaleme alınmıştır. "Prolog"da, Türk tarihinin derinliklerinden "Gazi Mustafa Kemal Paşa"ya kadar geçen sürecin destanının anlatılacağı söylenir. Suyu, yeşili, ağacı bol, bereketli topraklara akınlar düzenleyerek, yerleşmek için yeni yurtlar ele geçirmek isteyen yaşlı Hakan İstemi Han'ın, on bir yıldır süren kuraklığın sona ermesi için, yasa gereğince kurban edilmesi gerekir. Gün, Batı ve Doğu Beyleri, bu hükmü yerine getirmek üzere İstemi Han'a gelirler. Üç beyin oğulları da devlet

---

<sup>139</sup> Nail Tan, "Atatürk Dönemi Tiyatro ve Opera Çalışmalarında Türk Halk Kültüründen Nasıl Yararlanıldı?" **I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri**, 2001.

yönetimini öğrenmeleri için İstemi Han'ın yanındadırlar. Üç Başbuğ, kuraklığın devam edeceği ve kurban edilme sırasının İstemi Han'dan sonra kendilerine de geleceği korkusuyla, Han yerine kızı Suna'nın öldürülmesi için Baş Bakıcı'yı kandırırlar. Gün Başbuğu'nun oğlu Demir ise Suna'yı sevmektedir ve oyunu bozar, hileyi ortaya çıkarır. Üç Başbuğ halk tarafından öldürülür. Oğulları Bumin, Boyan ve Demir, Başbuğ olur ve İstemi Han'ın "akın" ülküsünü gerçekleştirirler.

İslâmiyet öncesi eski Türk Anayurdu'nda geçen **Akın** oyunundaki yurt izleği Anadolu'daki Türk varlığının Ermeni ve Yunan varlığından daha eski tarihli olmasına dayanarak, Türklerin kendilerini "ilk yerleşen" olarak meşrulaştırdığı tarih anlayışının tiyatro sahnesindeki izdüşümü gibidir. Asyalı geçmişe köklendirilen yeni tarih anlayışının, geçmişin Türk toplumlarını geriye doğru laik, hoşgörülü, demokratik, parlamenter, eşitlikçi ve kadına geniş bir yer tanıyan topluluklar olarak sunduğu hatırlandığında **Akın** oyununda bu izleğin karşılığı açıklanmış olur. Buradaki bir önemli nokta, oyunun prologunda da açık edilen Türk tarihinin derinliklerinden "Gazi Mustafa Kemal Paşa"ya kadar geçen sürecin destanının anlatılması meselesidir. Türk tarihçilerinin "Kemalizm ilkelerinin Türklerde ezelden beri varolduğu" varsayımı, oyuna yansıyan önemli bir mesajdır. Yukarıda anılan niteliklerin yanı sıra, oyunda yeni neslin çalışkanlık, dürüstlük ve devlete bağlılık gibi nitelikleri de Türklüğün simge nitelikleri olarak seçilir. Türklerin özlerini ve asli niteliklerini kıtalar aşan göçlere rağmen koruyabildikleri iddiası ve kesintisiz, doğrusal bir tarih olarak sunulmak istenen anlayış oyunda pekiştirilir. İstemi Han'ın anayurttan göç etmek ve Türk'e yeni yurtlar bulmak ülküsünü özetleyen aşağıdaki bölümde, özlerini gittikleri her yerde taşıyacak olmalarının altı özellikle çizilir:

Yurdunda bir dikili ağaç kalmadığı gün  
Yerinde durduğunu görürler gene Türk'ün.  
Ayırmağa çalışmak ikisini boş etmek:  
Türk demek yurt demektir, yurt demek de Türk demek!

Sizdedir bu varlığı kurtaracak son  
büyü. Sizin göç etmenizdir diriltecek  
ölüyü... Bekçisi kalsın artık bu yurdun  
ihtiyarlar, Koç yiğitler arasın başka  
güzel diyarlar.

Bilgi bir elinizde, san'at bir elinizde,  
Altınızda yağız at, dal kılıç belinizde,  
Okları hiç şaşmayan yayınızla  
yürüyün, Akın alaylarını arkanızdan  
sürüyün. Kulağınızda kalsın ölürsem  
vasiyetim: Gençleri yollamaktı sağa  
sola niyetim.<sup>140</sup>

**Akın** metnindeki bir başka önemli nokta, töreye ve devlet geleneğine ihanet eden oyun kişilerinin karşısına, yeni kuşak anlayışın konulmasıdır. Eskimiş, köhnemiş zihniyetin yerine, genç düşüncenin konulması hem Osmanlı'nın reddi hem de Cumhuriyet devrimlerine övgü anlamında dikkat çekicidir. **Akın** metniyle, Türk ulusal kimliği söyleminin, “yok olma endişesine dayalı bir tepki olarak ortaya çıktığı” savı arasında bir koşutluk vardır. Taner Akçam'ın “*korunma isteğinin Türk ulusalcılığının temel bir karakteri olarak ulus-devletin kuruluşundan sonra da kendisini sürdürdüğü, yeni Cumhuriyetin İstiklal Marşı'nın 'korkma' ile*

---

<sup>140</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, **Akın** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1932).

*başlamasının ve marşın bütününde hâkim bir tema olmasının korunma isteğinin belirleyiciliği”<sup>141</sup> okumasının izi bu metinde de sürülebilir:*

Korkmayın benliğiniz yâd elde erir diye,  
Hiçbir kanın cevheri sizden yüksek düşmez,  
Hiçbir elin hüneri Türk’le boy ölçüşemez.

**Akın** metnini tiyatronun araçsallaşması bağlamında ele alırken verilebilecek çarpıcı örneklerden biri de Reşit Galip’in “piyes” hakkındaki düşünceleridir:

Ankara’da beş gün zarfında 6000 kişinin dinlediği Akın temsili verilmesinden edindiğimiz tecrübe, göstermiştir ki, her zaman için ve her hâlde daha bir çok zaman için, fakat bilhassa bugün için memleketimizde en iyi, en güzel, en faydalı neşir vasıtası temsildir.<sup>142</sup>

Çamlıbel’in **Özyurt** metni, **Akın** metninin devamı niteliğini taşır. **Özyurt**’ta **Akın** metninde babalarının yerine geçen Doğu Beyi Bumin, Batı Beyi Boyan ve Gün Beyi Demir’in İstemi Han’ın vasiyeti üzerine gittikleri yerlerde şehir kurma, yerleşme ve oralara medeniyet götürme çabaları anlatılır. Yukarıda **Akın** metni için sözü edilen Türk toplumlarının “*geriye doğru laik, hoşgörülü, demokratik, parlamenter, eşitlikçi ve kadına geniş bir yer tanıyan topluluklar*” olduğu savı, **Özyurt** metninde de geniş yer tutar. Türkler, geldikleri her yere uygarlık getirirler,

---

<sup>141</sup> Taner Akçam, “Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 56-60.

<sup>142</sup> **Atatürk ve Halkevleri, Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1974), s. 21-22.

dahası Nurhan Karadağ'ın deyimiyle bir nevi “Uygarlık Tanrısı” görevi yaparlar.<sup>143</sup>  
Bir yandan kendi gelişimlerini sürdürürken bir yandan da yerlileri ehliştirmeye çabalarlar:

Biz kırk bin akıncıyla yirmi yıllık yol aştık,  
Yirmi yıl yirmiden çok milletle karşılaştık.  
Uymuyordu, ne kadar yakın olsalar yine,  
Renkleri, iklimleri, dilleri birbirine.  
Biz gidince kararır belki, dedik, içleri,  
Başlarına bıraktık nur diye bilgiçleri.<sup>144</sup>

Çağlar'ın **Ergenekon** adlı manzum oyununda da benzer izleri sürmek mümkündür. Anılan oyunda Türkler, inlerde yaşayanlara taşıdıkları değerlerle yine uygarlık konusunda tanrılaştırılırken, bir yandan yalnızca “ilk yerleşen” olarak çizilmekle kalmaz aynı zamanda “ilk seven”, “ilk inanan” ve “ilk yazan” olarak ilân edilir:

Gün görmezken öteki insanların inleri  
Kafalarında güneş Türk'lerin bilginleri  
(...)  
Ne çok gecikecekti insan olmakta insan  
Olmasa Türk ilk seven, ilk inanan, ilk yazan...<sup>145</sup>

Çağlar, **Atilla** metnini, Türkan Hacıoğlu tarafından “Türk milliyetçisi, tanınmış bilim adamı”<sup>146</sup> olarak anılan Hüseyin Namık Orkun'un **Atilla ve Oğulları Tarihi**'nden hareketle yazar.

---

<sup>143</sup> Nurhan Karadağ, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988), s. 148.

<sup>144</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, **Özyurt** (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, , 1965).

<sup>145</sup> Behçet Kemal Çağlar, **Ergenekon** (*Ülkü*, Cilt:1, Şubat 1933, s. 14-15).

<sup>146</sup> Türkân Hacıoğlu, “Açış Konuşması” **Ölümünün 50. Yılında Prof.Dr. Hüseyin Namık Orkun** (Ankara: Türk Ocakları Şubesi Yayınları, Sayı 22, Mayıs 2006), s.1.

[Hüseyin Namık Orkun] Macaristan yıllarında eski Türk köylerini gezerek büyük Türk kahramanı Attila'nın torunları ile konuşarak bir sözlü tarih oluşturmuş, yurda döndüğünde **Attila ve Oğulları** adlı eserini, kendi önsözünde belirttiği gibi yedi senelik bir çalışmanın mahsûlü olarak Attila'nın tahta çıkışının 1500. yıldönümü olan 1933 yılında yayımlamıştır.<sup>147</sup>

Çağlar'ın **Atilla** oyununun ilk perdesinde Atilla, düşmanın ağzından korkuyla karışık saygı beslenen biri olarak tanıtılır. Evli olduğu için Atilla'ya kız kardeşini vermeyen Roma İmparatoru yaptığı "hata"yı fark edince Papa'yı Atilla'ya elçi olarak gönderir. Roma İmparatoru'nun bağışlanmak için elçi olarak yolladığı Papa ve beraberindekilerin Atilla'yı ve yurdunu yüceltikleri sahneler, aynı zamanda Roma'daki yoksunluğa vurgu yapar.

Yüzünde donakalır, maskeleşir gülüşün;  
Sizin sarayı düşün, bizim sarayı düşün:  
Onlardaki asalet, onlardaki ihtişam  
İşte su kulübeye eğiliyor bu akşam!<sup>148</sup>

Metnin ilk satırından başlayarak yapılan kan, soy, ırk övgüsü son perdede İsa'nın doğumu yerine Atilla'nın doğumunun takvimin başlangıcı sayılmasının istenmesine kadar devam eder. **Atilla** oyununda Osmanlı'dan beri küçümseyici anlamda kullanılan "Türk" sözcüğünün bu yaygın kullanımına da gönderme vardır. Yazar, esasında "*tanrılığı hak etmiş olan bir ırka,*" "*alçakça barbar denmesi*"nin bedelinin Avrupa'ya bir gün elbet ödetileceği umuduyla isyan eder:

---

<sup>147</sup> Konçuy Mergen, "Hüseyin Namık Orkun'un Yaşadığı Dönem" **Ölümünün 50. Yılında Prof.Dr. Hüseyin Namık Orkun** (Ankara: Türk Ocakları Şubesi Yayınları, Sayı 22, Mayıs 2006), s.4.

<sup>148</sup> Behçet Kemal Çağlar, **Atilla** (Ankara: Ulus Basımevi, 1935).s. 4.

Hep o bir tek güneşten alınızın aklığ!..  
Bu sefer göstermeyin bari bu alçaklığı  
Tanrılığı hak etmiş ırka “barbar” demeyin!  
Gözleriniz yurduna erişti mi baş eğin!  
Avrupa, bir gün yine, önünde eğilecek;  
Türkün yurdu elinden alınmazmış bilecek.<sup>149</sup>

Behçet Kemal Çağlar’ın, Ankara Halkevi’nin açılışı için yazdığı **Çoban**<sup>150</sup> metni de, kimlik inşası bağlamında geçmiş icat etme ya da tepeden indirme kavramları ile okunabilecek bir oyundur. **Çoban** metninin içeriği üzerine konuşmadan önce, metnin yazarının Ankara Halkevi’nin açılışında okuduğu ve **Hakimiyeti Millîye** gazetesinin haberine göre “*salonda bulunanlar tarafından coşkuyla alkışlanan ve bazı mısraları hep bir ağızdan tekrarlanan*”<sup>151</sup> “Açılırken” şiirine bakmak gerekir:

Her elde var bir kalem, bir pergel, balyoz sapı:  
On dört milyon emekle yapılıyor bu yapı.  
Ne gösteriş, ne taklit, ne özeniş inkılâp  
Neler yapmadın ey Türk; bu büyük işi de yap.  
(...)  
Türkün medeniyeti, insanı insan eden.  
Türkün güneşleriyle dünya ufku ağırdı,  
Türk olmasa tarihe yazılacak ne vardı?  
(...)  
Nemiz eksik eskiden? Damarda var aynı kan.  
Kafada aynı şuur, gönülde aynı iman.

---

<sup>149</sup> Aynı, s. 31.

<sup>150</sup> Behçet Kemal Çağlar, **Çoban** (Ankara: Hâkimiyeti Millîye Matbaası, 1933).

<sup>151</sup> “*Dün Halkevi Açıldı*” **Hâkimiyeti Millîye**, 20 Şubat 1932.

Çağlar'ın, açılış için yazdığı oyunun sergilenmesinden hemen önce okuduğu bu şiirinin, “*Türk olmasa tarihe yazılacak ne vardı?*” dizeleri oyuna bir hazırlık gibidir. Bir yandan Türk Tarih Tezi'ni anımsatırken, “*Nemiz eksik eskiden? Damarda var aynı kan*” dizeleri de ulusal kimlik yaratma bağlamında yakın geçmişle bağları koparıp Orta Asya'daki köklere uzanmak, derinliğine bir tarih bilinci yaratmak amaçlarını hatırlatır.

Bu hatırlatmadan hemen sonra ilk gösterimini yapan **Çoban**'da Türk yurdunu saran düşmanla uzun süre savaşılmış, çok fazla kayıp verilmiş, ancak yenilememiştir. Bir anlaşma yapılarak taraflardan birer kişinin dövüşmesine karar verilir. Kaybeden taraf, savaşı da kaybetmiş sayılacaktır. Türkler, zırhlı düşman savaçısına karşı hançerli bir çobanla dövüşür ve çoban zırhlı savaçıyı hançeri ile öldürür. Metinde, Türk ırkının öz niteliklerini bünyesinde toplayan Çoban'dan, Tarih'in ağzından “*İrkımın öz çocuğu bir Türk genci çoban*” biçiminde söz edilmesi bir yandan ulusal alegori meselesini gündeme getirirken, bir yandan da milletin Asyalı geçmişine köklendirilen yeni tarih anlayışını hatırlatır. Oyunun, Türkiye Cumhuriyeti'nde değil Orta Asya'daki Türk yurdunda geçmesine rağmen “Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi” ile bitiyor olmasını *deus ex machina* olarak yorumlamak yanlış olacaktır. Bu finalle oyundaki Türklük vurgusunun kolaylıkla akla getirebileceği Turancılık fikri Kemalist ideoloji içinde eritilmiş olur. Aynı zamanda Çağlar'ın bu finali, kökü Orta Asya'da olan, öteden beri Kemalizm izlerini taşıyan, kıtalar aşan göçlere rağmen öz niteliklerini hiç kaybetmemiş olan Türklerin kurduğu yeni Cumhuriyet'e kesintisiz bir tarih anlayışı ile işaret eder:

Dinle belki tanırsın bu çobanın sesini

Hatırladın mı yavrum Orhon kitabesini:



Gökler çökmezse eğer  
Yarılp batmazsa yer  
Türk elini hangi er  
Hangi kuvvet mahveder.<sup>152</sup>

Türk ırkının bütün medeniyetlerin kurucusu olduğu düşüncesine dayanan Türk Tarih Tezi'nin **Çoban** oyunundaki ağırlığını anlamak için metinde var edilmiş Tarih'e ve onun Türkler karşısındaki boyun eğişine değinmek yeterli olacaktır:

Tarih: İşte haykırıyorum: daha büyük Türk benden;  
Türkü gördüm ilk önce dünyaya gelince ben!<sup>153</sup>

**Çoban**, tıpkı Çamlıbel'in **Özyurt**'unda olduğu gibi Türklerin gittiklere her yere bir uygarlık tanrısı gibi uygarlık aşıladıklarının da altını çizer. O kadar ki, Türkler göç ettikleri yurtlardaki yerlilere tasta su içmeyi bile öğretmişlerdir. Oyun için **Hâkimiyeti Milliye** gazetesinde yayınlanan, bir tür tanıtım yazısı denebilecek metin, oyunun ulusal kimlik inşasında kullanılma aşamalarını özetler gibidir:

Çoban kısa bir zamanda hazırlandı. Bir ay eseri hazırlamak ve sahneye koymak için kâfi geldi. Sahne işlerini bilen, bilhassa halk terbiyesi için hazırlanan eserlerin güç teknik zaruretlerini takdir eden karilerimiz bu kısa cümle ile ifade etmek istediğimiz muvakkafiyetlerinin ne olduğunu daha iyi anlarlar. Evvela, Çoban mevzuunu Türk tarihinden almıştır. Bu tarih, eser şairinin hayalinde kıymetlendirilen ve sadece öyle olması icap ettiği için öyle tertip edilen bir eser değildir. Bu tarih en eski Türk tarihinden başlar ve pek yakın zamanlara muhtelif

---

<sup>152</sup> Behçet Kemal Çağlar, **Çoban** (Ankara: Hâkimiyeti Milliye Matbaası, 1933), s. 26.

<sup>153</sup> Aynı, s. 5.

kıtalar üzerinde yaşayan Türklerin hayatına karışarak devam eder. Piyesteki "Çoban" hatta zamanımızda yaşayan sayısı çok kahramanlardan birinin ismi de olabilir. Çoban'daki baş başa dövüş birçoklarının zannettikleri gibi bir Roma ananesi değildir. O hatta Etrüskler vasıtasıyla Roma tarihine intikal etmiş eski bir Türk ananesidir. Çoban, milli tarihi bugünkü inkılâp idealine göre izah eder. Eşhas fert değil karakterdir. Piyeste kahramanlar kendi kendilerini methetmezler, şunu yaptım yahut şunu yapacağım demezler, onların hepsi içlerinde yaşadıkları cemiyeti temsil ederler. Çoban, yaşlısı, beyi, genç kızı hep milletin büyük kudretine inanırlar. Onu konuşurlar, onu anlarlar. Tarihten bahseden eser moderndir. Ve onun bu vasfı piyesi muvaffak bir tarih terbiyesi olmak vasfından ayırmamıştır. Piyes fikirle başlar ve hayalde olmayan bir his kanalından hakiki bir hayata geçer. Burada ümit, ızdırap, keder, yeis, zafer her şey vardır. Sonra tekrar fikre döner. Ve orada tarih hükmünü verir.<sup>154</sup>

Gazetedeki bu yazı oyunun nasıl araçsallaştırıldığını toparlar: Orta Asya'daki köken arayışını, yaratılmak istenen milli tarihin aynı zamanda devrim fikriyle uzlaştırıldığını, oyunun "halk terbiyesi" için yazılmış bir oyun olduğunu saptadıktan sonra oyunun, yazarın hayalinin ürünü olmadığını, konusunu tarihten aldığını müjdeler. Oyundaki kavga sahnesinin "Roma ananesi" sanılması olasılığına karşı bunun Etrüskler vasıtasıyla Roma tarihine geçmiş eski bir Türk geleneği olduğunu söyler. Oyunun "kahramanları"nın asla "Şunu yaptım, şunu yapacağım" gibi bireysel çıkışlarının olmaması; tam tersine "cemiyet"i temsil ediş biçimleri vurgulanır. Gazetenin de dediği gibi bu oyunda hayale ve bireye yer yoktur; halk terbiyesi için

---

<sup>154</sup> Hasan Tahsin Benli, "Ankara Halkevi Açılışı ve İlk Yılı" **Mülkiye Dergisi**. Cilt XXV, Sayı:227. s., 227-228.

yazılmış oyun, kökünü tarihten ve cemiyetten almaktadır. Bu noktada hem **Çoban**'da hem de diğer mit oyunlarında Ziya Gökalp'in "mefkûre"sinin izinin açıkça görüldüğü söylenebilir. Gazetede ki yazının "*Eşhas fert değil karakterdir.*" ısrarının altında yatan zemin de böylece açığa çıkmış olur.

Orta Asya Mit Oyunları başlığı altında incelenebilecek diğer bir oyun Yaşar Nabi Nayır'ın **Mete**'sidir. 1932 tarihli oyun üç perde dört tablo yazılmıştır. Konusu itibariyle "iç düşman dış düşman oyunları" başlığı altında ele alınacak metnin bu başlığı ilgilendiren kısmı Hun İmparatoru Mete ile Atatürk'ü özdeşleştirme gayretidir.\* Nurhan Karadağ'ın da tespit ettiği gibi oyun **Macbeth**'in cadılar sahnesini anımsatacak biçimde büyücülerin gelecekte haber vermesiyle başlar.<sup>155</sup> Büyücüler Mete'nin babası Teoman ve karısının öldürüleceğini ve halkın Mete'yi baş tacı edeceğini haber verirler. Oyun boyunca gelişen olaylar büyücülerini doğrular. Son sahnede büyücüler bu kez Türk tarihinin nasıl gelişeceğini, Mustafa Kemal'in Türk'ü nasıl kurtaracağını anlatırlar. Bu noktada Copeaux'nun, Mustafa Kemal'in bir lider olarak ortaya çıkışının, tarihin sonu ve kaçış noktası olarak ele alındığına, Alparslan ve Bilge Kağan gibi benzer niteliklere sahip kahramanların yaşamış

---

\* Mete ile Atatürk arasında kurulan bağın izinin Türkiye tarihinde daha sonra da sürülmesi dikkat çekicidir. Zira, Türk Kara Kuvvetleri'nin kuruluş tarihi, Yeniçeri Ocağı'nın kurulduğu 1363 yılı olarak kabul edilmekteydi. Bu konu üzerine Nihal Atsız, Kara ordusunun kuruluş tarihinin Mete'nin tahta geçtiği M.Ö. 209 olması gerektiğini yazar. M.Ö. 200 yıllarından beri tarihi belgelerde bahsi geçen bir milletin, 16 yüzyıl süresince ordusu olmadan yaşadığını söylemenin, Doğu Roma İmparatorluğuna karşı galibiyet kazanılan Malazgirt Savaşı gibi ve benzeri büyük savaşları düzenli Türk Ordularının değil gayri muntazam çetelerin yapmış olacağını kabul etmenin hatalı olduğu konusunda ısrar etmiştir. Türk Kara Kuvvetleri'nin kuruluş tarihi M.Ö. 209 olarak değiştirilmiştir. (Nihal Atsız, "Türk Kara Ordusunun Kuruluşu Meselesi", **Ötüken**, Sayı: 4, 1973.

<sup>155</sup> Nurhan Karadağ, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988), s. 130.

olmasıyla bir şekilde müjdelendiğine dair tezini anımsamak gerekir.<sup>156</sup> Denebilir ki tıpkı toplumun uzun bir süre, heykel olgusunu ancak Atatürk anıtlarıyla deneyimleyebilmesi gibi, tiyatro oyunlarında kahraman fikri de Atatürk figürüyle deneyimlenir. İncelenen diğer oyunlarda olduğu gibi **Mete** oyununda da bir yandan geçmişle bağ yaratılırken bir yandan da Türk milletinin “üstün nitelikleri”nin ve “özgürlük sevdası”nın altı sıklıkla çizilir:

Çünkü At üstünde büyüyen çünkü yürümez yaya... Alışkın değil bir Türk esir olmaya!<sup>157</sup>

Türk destanlarından ve efsanelerinden yola çıkan Münir Hayri Egeli'nin müzikal oyunu olan **Bay Önder**'de de oyun kahramanı ile Atatürk'ü özdeşleştirme çabası yer alır. Kehanete göre Bay Önder'in hatunu İzgen fırtınalı bir günde ölecektir. Ölmeden göğsünde sakladığı altın tası Bay Önder'e verir. Bu tasta su içen Bay Önder millete büyük hizmetler yapar. Ölümü yaklaştığında ise büyük bir şölen yapar, bütün malını mülkünü ululara dağıtır. Altın tası da engine fırlatır. Oyunda yine yakın geçmişle kopan bağların yerine uzak geçmişle kurulan bağdan söz etmek mümkündür. Aynı zamanda yine Gökalp'in mefkûresinin izleri kolaylıkla sürülebilir. Bay Önder'in altın tası aynı zamanda onun ve Türk milletinin “mekûresi”dir. Millet ne zaman dara düşse altın tasta bir yudum içerek güç bulacaktır. Oyunun sonunda Atatürk'ün Türk gençliğine hedef olarak gösterdiği “*Amacımız en yüksek uygarlığı da aşmak*” komutundan da anlaşılacağı gibi mefkûreyi devam ettirmesi beklenen Türk gençliğidir.

---

<sup>156</sup> Etienne Copeaux, “Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –Milliyetçilik Cilt 4** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 49-50.

<sup>157</sup> Yaşar Nabi Nayır, **Mete** (İstanbul: Hamit Bey Matbaası, 1932), s. 17.

Tiyatroda oyun kahramanını Atatürk ile özdeşleştirme meselesi üzerinden devam edildiğinde üzerinde konuşulabilecek bir diğer metin de Feyzi Kutlu'nun yazdığı **Timurhan** oyunudur. Oyun aynı zamanda kesintisiz tarih anlayışının da izdüşümü gibidir. Sadece perde açıldığında Atatürk büstünde yazılması öngörülen *“Mete-Atillâ-Cengiz-Timur bunlar hepsi bir. Gözünüz kamaşarak baktığınız “Gazi”dir...”* cümlelerinden bile bunu anlamak olasıdır. Oyun boyunca bir yandan Timur ve oğlu Cihangir'in kahramanlık ve cesaretleri parlatılırken bir yandan da Timur-Yıldırım Beyazıt mücadelesi gözden geçirilir. Osmanlı ile bağları koparmak niyeti bu oyunda kendini Türkler arasında bir savaşa neden olduğu gerekçesiyle Yıldırım'ın eleştirilmesi derecesinde açık eder. Zincire vurulmuş halde Timur'un huzuruna getirilen Yıldırım'a Türklüğü hatırlatan yine Timur olur:

Çözün zincirlerini Türk bir esir olamaz!  
Yaptığınız hakaret sanmayınız değil az...  
Yıldırım! Söyle bana yolumuz doğru mudur?  
Saptığın bu çıkmazda hangi yarın nurludur?  
Arkadaş!  
Durmadan koş! Yalnız; kendine güven...  
Türklüğünü unutma düşmanını öyle yen...<sup>158</sup>

**Attila, Çoban, Mete ve Bay Önder** oyunlarında olduğu gibi kahramanı ile Atatürk'ün özdeşleştirildiği bir diğer oyun Vehbi Cem Aşkun'un **Oğuz Destanı** oyunudur. Oyunda Büyük Hun İmparatorluğu'nun kurucusu Oğuz ve Atatürk karşılaşması dikkat çeker:

Bu Oğuz ilk Oğuzdan başka bir ad taşıyor,  
Hem bunun utkusuna bütün dünya sasıyor,

---

<sup>158</sup> Feyzi Kutlu, **Timurhan** (İstanbul: Şirketi Mürettibiye Matbaası, 1934).s. 40.

Arkasından koşuyor genci, yaslısı, dulu  
Yaratmamış Gökkanı daha böyle bir kulu.<sup>159</sup>

Tartıştıkları temel meseleler çalışmanın sonraki başlıklarında yer alacak olsa da gelenek icat etme/mit yaratma tınısının duyulabileceği diğer oyunlardan da kısaca söz açmak gerekir. Celal Tuncer'in **Devrim Yolcuları** oyununda Türkiye Cumhuriyeti'nin temelleri atılırken Türklükten güç alınacağı, *"kurtarılmak için uğraşılan bu yurdun kazılacak yeni temeli öz Türk çocukları olan Atilla, Cengiz ve Timur'un kanını taşıyan bizim gibi Türk evlatlarının kollarıyla kazılacaktır"*<sup>160</sup> repliğinde olduğu gibi dile getirilir. Vehbi Cem Aksun'un **Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü**'nde, *"O her şeyin üstünde, her yüksek ondan cüce, Yüzyıllardır acuna ün saldı Türk'ün adı... Türk dediğini yapan, başladığını başaranıdır."*<sup>161</sup> ifadesi yer alırken, Atatürk'ün göz renginden ismini alan Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım**'ını oyununda Atatürk için *"... O, her şeyi bilirmiş, her gayıptan şey ona malum olurmuş."*<sup>162</sup> repliği yer alır. Oyunda sözü ilk alan genç askerin Türk tarihinden yola çıkarak "Türklüğün yüceliği"ni vurgulaması ve bu dolayında Kurtuluş Savaşı ile kurduğu bağ dikkat çekicidir. Yaşar Nabi Nayır'ın **İnkılâp Çocukları** metninde, *"Türk her dört pençesinden zincire vurulmuş, Ve dişleri sökülmiş ve afyon yutturulmuş, bir kaplan gibi, yalnız içinden iniledi, Zincirini kıracak kahramanı bekledi."*<sup>163</sup> dizeleri Türklükle tarih öncesi arasında kurulan bağ için örnek oluşturur. Şükrü Halil Tuğal'ın **Kartal** oyunundaki *"Avrupa ortasında şahlanırken*

---

<sup>159</sup> Vehbi Cem Askun, **Oğuz Destanı** (İstanbul: Millî Mecmua Matbaası, 1935), s. 31.

<sup>160</sup> Celal Tuncer, **Devrim Yolcuları** (Ankara: CHP Gösteri Yayınları, 1937).

<sup>161</sup> Vehbi Cem Aksun, **Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü** (Ankara: CHP Gösteri Yayınları, 1936), s. 3-7.

<sup>162</sup> Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım** (Ankara: CHP Temsil Neşriyatı, 1934.) s 45.

<sup>163</sup> Yaşar Nabi Nayır, **İnkılâp Çocukları** (Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933), s. 12.

*Türk atı, Atilla'nın önünde dize geldi Batı.*"<sup>164</sup> dizelerinde de aynı anlayış takip edilebilir. Sözü edilen son iki oyunda aynı zamanda, "Türk Kimliğinin Ötekileri" başlığı altında irdelenecek, bütün dünyayı tehditlerle ve düşmanlarla dolu görmek ön kabulünün izi sürülecektir.

Özetle, yazılış yılları 1923 ile 1940 arasında değişen "ülkücü oyunlar" Kemalist ideolojinin halkta yaratmayı amaçladığı ulusal kimliğin inşasında araçsallaşmış; Avrupa karşısında "eziklik" duygusunu yenmek ve özellikle gençliğin ulusal gururunu ve kendine güvenini güçlendirmek gibi hedeflere ulaşmada bir araç gibi örgütlenmişlerdir. Anılan hedefler yaşama geçirilirken Osmanlı İmparatorluğu'nun mirası kesin olarak reddedilmek istendiğinden, yüceltmek istenen geçmişi Orta Asya'da arama projesi devreye girer. Bu projeye bir yandan murad edilen ulusal bilinci inşa edilecek, bir yandan da Turancılığın belli öğeleri Kemalist ideoloji içinde eritilecektir. Bu amaç doğrultusunda üretilen metinlerde Osmanlı ile koparılmak istenen bağların yerine icat edilen ya da tepeden indirilen gelenekten söz etmek mümkündür. Aynı zamanda anılan oyunların hemen hepsinin Türk ırkının bütün medeniyetlerin kurucusu olduğu düşüncesine dayanan Türk Tarih Tezi'nin kanıtlamak üzere örgütlendiği rahatlıkla söylenebilir. Kuruluş dönemi "mit oyunlar"ı bir yandan da oyunlara kahraman seçtikleri tarihsel kişilikleri Atatürk'le özdeşleştirme uğraşını edinirler. Kuruluş dönemi oyunlarındaki kahraman Atatürk'ün kendisi değilse ona işaret edecek biçimde Mete, Atilla ya da Oğuz'dur. Tüm tarihi Türk kahramanlarının özelliklerini bünyesinde toplayan Atatürk bir biçimde bu dönem oyunlarının da "kahramanı" olarak çizilir. Bu uğraş, tıpkı Türk heykel sanatında özellikle anıtlar döneminde sadece önderin bedeninde

---

<sup>164</sup> Şükrü Halil Tuğal, **Kartal** (Ankara: CHP Gösteri Yayını, 1936), s. 38.

deneyimlenebilen heykel fikrini anımsatır. 1935 yılına ait Ankara Halkevi yayınından bir bölümü aktararak ülkücü oyunlar başlığı kapatılabilir:

Türk ulusu tarihin yazılmadığı zamanlarda yaşamış, varlığını dünyanın her yanındaki en eski sosyallik izlerini bizim atalarımız dikmişlerdir. Türk ulusu en az on binlerce yıl önce ana yurt olan Orta Asya'dan dört yana akınlar ederek dünyanın taş devrinden maden devrine geçmesinde bütün insanlığa hocalık etmiştir. İlk şehri Türkler kurmuşlardır. İlk yazıyı yazarlar arasında Türkler vardır. Anadolu, Türklerin öz yurdudur. Tarihin yirmi bin yıllık bölgesinde kaç kereler Anadolu'ya bölük bölük gelen Türk ulusu orada eşsiz sosyallikler kurmuştur. Dolaştığı toprağın üstünde her rast geldiğin büyük tarihi izler ve ya onların çiraklarının ellerinden çıkmıştır. En eski tarih bölümlerinde dünyaya sosyallik hocalığı eden Türk'tür. (...) Böyle üstün bir kökten türeyen ulusun evlatları Türk'ün zekâsını, kapasite alıtganlığını, temiz kanını damarlarında taşıırken elbette ulusçu olur.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> "Halkevinden Halka" **Ankara Halkevi Yayını**, 1935.



## III. 2. ÇAĞDAŞ UYGARLIK DÜZEYİ OYUNLARI: TÜRK TİYATROSUNDA TÜRK MODERNLEŞMESİ

*Yeni devlet hâlâ ulusal temellerini sağlamlaştırmak, çağdaşlaşma ve batılılaşma yolundaki yeteneklerini denemek zorundaydı. Bu amaçlarla oluşturulan ideoloji ve siyasa adını cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ten alan "Kemalizm"i yarattı.*

*Stefanos Yerasimos*

1923-1938/39 dönemi Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları olarak adlandırılırken, aynı zamanda Türkiye modernleşmesi olarak tanımlanabilecek bir süreci tarif eder. Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme projesi Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde başlayan atılımın arkasından siyasal ve toplumsal alanda yapılan yeni bir yöneliş olarak tanımlanabilir. Batılılaşma hareketi ulusal kimlik kazanma ve uygarlaşma yolunda atılması gereken bir adım olarak ele alınırken, kuruluş felsefesi, Batı'yı yalnız tekniği ile değil kurumları, kurumları yaratan felsefi temeller ve değerleriyle bir bütün olarak tanıma ve uygulamada da organik bütünlüğü dikkate almak üzere belirlenir. Başka bir ifadeyle Kemalist rejim, modernleşmeyi kurucu ideolojilerinden biri olarak benimser. Ancak Türk modernleşmesinin medeniyetçilik ve milliyetçilik ilkeleri üzerine inşa edilmiş olması da akılda tutulmalıdır. Tanıl Bora'nın, çalışmanın önceki bölümlerinde de değinilen

“aslan payını kapan inkılâplar”<sup>166</sup> tespiti bu bölümde incelenecek oyunlar için önemli bir anahtardır.

İncelenecek oyunlar için Türk kimliğinin “çağdaş uygarlık” düzeyinde konumlandırıldığı oyunlar denebilir. Metinlerin hemen hepsinde “Türk halkının kahramanlıkları“ ulus olarak bilim ve sanat sevgisinin işlenmesinin yanı sıra çağdaş uygarlığa verilen önem anlatılır. Metinlerin odağında Bora’nın saptadığı gibi milletin ortak paydası olması gereken Kurtuluş Savaşı değil, Atatürk devrimleri yer alır. Kurtuluş Savaşı’nda geçen ya da Kurtuluş Savaşı’nı anlatan metinlerde dahi Kemalist öğreti ve dolayısıyla Atatürk ilke ve devrimleri aslan payını kapar. Oyunlar aynı zamanda Türk modernleşmesinin medeniyetçilik ve milliyetçilik ilkeleri üzerine inşa edildiğinin örnekleri gibidir.

Halit Fahri Ozansoy’un **On Yılın Destanı** metni adeta Onuncu Yıl Marşı’nın tiyatro karşılığı gibi kurulmuştur. Türk Bestecisi Turgut karısıyla birlikte büyük eserini yazmak üzere İnönü Savaşı’nın geçtiği cepheye doğru yolculuğa çıkar. Oyunun yola çıkış öncesini kapsayan bölümünde “Kurtuluş Savaşı’ndaki kahramanlıklar“ anlatılırken, ikinci yarısında başlayan yol hikâyesinde ise “bayındır Türkiye“ fotoğrafı çekilir. Demir ağlarla örülen yurt, kurutulan bataklıklar, açılan fabrikalar odağa alınmıştır. **On Yılın Destanı**’nda modern Türkiye, sanayi atılımlarını tamamlamış ve Avrupa’ya mahkum olmaktan kurtulmuştur. Oyunda Turgut’un aşağıya alıntılan repliklerinde bu iz kolaylıkla sürülebilir:

---

<sup>166</sup> Tanıl Bora, “Cumhuriyetin İlk Döneminde Milli Kimlik”, **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**. Yayına Hazırlayan: Nuri Bilgin. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s. 62.

Hammadeyi işleyen kollar çoğaldı bugün  
Her tarafta sanayi işte kök saldı bugün.  
Bir fabrika açıyor vatanın her yakası  
Bu şeker fabrikası, o kumaş fabrikası.  
Ötede iplik dokuyor narin eller  
Beride yığılıyor çinilerle heykeller  
Mobilya mı istersin işte en kübikleri  
İşte demirhaneler Türkiye çelikleri.  
Çiftçiye saban iste, orduya silah iste  
Her türlü saadet var bu ilerleyişte.  
Hasılı yükselince her tarafta bir baca  
Avrupa kesemiyor bizi haraca.<sup>167</sup>

**On Yılın Destanı** oyunundan yukarıda alıntılanan bölümde geçen “*Mobilya mı istersin işte en kübikleri,*” dizesi modernleşme projesinin tartışma gündeminde yer alan “kübik tartışması”nı akla getirir. Cumhuriyet moderleşmesi Batı’nın formlarını, kurumlarını ve hayat tarzını ithâl etmek isterken bir yandan da “yabancılaşma“ ve “bireysel öznellik“i dışarıda bırakmak ister. Modern, Batılı ve laik hayat tarzının bir göstergesi olan “kübik ev,, bu anlamda bir tartışma yaratır. Kemalizmin idealize ettiği “asriliğin işareti,, olan kübik göstergeyle kurduğu bağda dışarda bırakmak istediği yabancılaşma, soğukluk, sterillik gibi gösterenlerdir. Sibel Bozdoğan, aslında sanatta ve mimaride modernist soyutlamanın; yabancılaşmış bir bilinci, bireyin gelenekten kopuşunu, milletten uzaklaşmasını ve özellikle de birey olma fikrini parlattığını, dolayısıyla milleti bireyin üstünde konumlayan Cumhuriyet ideolojisinin bu anlamda esasen modernliğe derinden karşı olduğunu söyler. Bozdoğan, İstanbul’un kübik apartmanları özellikle yabancılaşmış, vatansız, yabancı hayat

---

<sup>167</sup> Halit Fahri Ozansoy, **On Yılın Destanı** (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933), s. 32.

tarzını temsil etmeye başlarken 1930'larda kübik ev ve mobilya tasarımlarını yayınlayan dergilerin aynı zamanda kübik teriminin temsil ettiği değerlere dair eleştirel değerlendirmeler yaptığını saptar. Bozdoğan'a göre karikatürler ve köşe yazılarında kullanılan "kübik,, terimi ile Türklüğe aykırı görülen tamah ve kâr amacıyla yozlaşan hayatlar arasında açık bağlar kurulur. 1930'ların sonuna gelindiğinde ise Türk mimarlar hatta bazen bu biçimsel eserleri kendi yapılarında kullanmış olanlar modernizmin üslup boyutunu geri iterek, rasyonelliği ve dolayısıyla milli ifade anlayışıyla kaçınılmaz uyumu üzerinde odaklanırlar. Bozdoğan'a göre ifadeyle bu moderni millileştirme çabasıdır.<sup>168</sup> **On Yılın Destanı**'nda oyunun yazarının kübik mobilyalar yapan Türk marangozuna kübik tanımın sahip olduğu yabancılaşma, soğukluk, sterillik gibi gösterenleri dışlayan, moderni millileştiren, Türklüğe uygun mobilyalar yaptırdığını kestirmek mümkündür. Bu bağlamda açılması gereken bir diğer parantez de Ayşe Kadioğlu'nun "aşırı-gerçekcilik,, saptamasıdır. Kadioğlu, inşa edici zihniyetin, modern kurumları talepten önce inşa ettiğini başka bir ifadeyle arabanın atın önüne bağlandığını vurgular. Kadioğlu, modernitenin görüntüsünün her zaman daha öncelikli, böylece modern kimliklerin sahici gibi görünen ancak sahteliğini ve inşa edilmişliğini bağırarak kimlikler olduğunu söyler.<sup>169</sup>

Bir önceki başlığın altında incelenen Orta Asya mit oyunlarında olduğu gibi bu bölümde incelenecek oyunlarda da herhangi bir bireysel hikâyeden söz etmek mümkün değildir. Oyunlar Gökalp'in bireyin karşısına konumlandığı millet kavramını öne çıkaracak biçimde yazılmış, bireyin hikâyesi değil milletin hikâyesi anlatılmıştır.

**On Yılın Destanı**'nda da kahramanların bireysel kaderinin toplumunun alegorik bir

---

<sup>168</sup> Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası** (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), s. 254- 260.

<sup>169</sup> Ayşe Kadioğlu, **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi** (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), s. 31.

ifadesi olarak okunabilecek, başka bir ifadeyle ulusal alegori fikrini besleyecek her tür oyun kişisiyle karşılaşılır: Oğlu Dumlupınar'da şehit düşmüş eski bir saz şairi, kahraman Yüzbaşı, “*Fabrikamız ay yıldızla işlenir gece biz öğünürüz. Cumhuriyet havası ile serinledikçe deriz ki biz hürüz!*” şarkısı eşliğinde fabrika inşaatında çalışan ameleler, “fabrika dumanına aşık” mühendis, çalışkan muhtar, özverili muallim gibi.

Çalışmanın bir sonraki başlığında metinler ulusal alegori anahtarıyla açıklanacaktır.

Aka Gündüz ise **Beyaz Kahraman**'ında metni yazdığı dönemden 42 yıl sonrasını, 1974 yılının “modern Türkiye,,sini hayal eder. Atatürk devrimlerini benimseyerek lider bir ülke olan Türkiye tüm sorunları çözmüştür. Oyun veremin ve hatta kanserin çaresini bulmuş olan Türk doktorunun bir yandan da insan ömrünün sınırlarını zorlayışını anlatır. Laboratuvarında hayvanlar üzerinde yaptığı çalışmalarla başarı sağlayan ilacı önce kendisi üzerinde denemek isteyen doktor aşırı dozdan ölür ancak ölürken asistanlarına ideal dozu söyler. **Beyaz Kahraman**'da çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmada yakaladığı başarı için teşekkürü kabul etmeyen Profesör teşekkürü hak edenin Halkevleri olduğunu söyler:

Bana teşekkür edeceğinize böylece ve bu şekilde Halkevine gidiniz ve orada çalışanlara teşekkür ediniz. (...) Halkevleri'nin gayesi, Türk gençliğine, Türk milletine her cepheden idealler vermektir. Ancak yeni hayatın yeni idealleri yeni Türkiye'yi en yüksek medeniyete götürecektir. (...) Bugün karşınızda gördüğünüz şu bembeyaz adam; o gün onsekiz yaşında bir talebe olarak ilk halkevine yazıldı. İlhamlarını ordan aldı. Kuvvetini büyük milletten aldı. Ve

bugüne dek olan muvaffakiyetlerini de büyük milletine mal ediyor.<sup>170</sup>

Yunus Nüzhet Unat'ın **Haydi Suna** oyunu benzer bir biçimde Kemalizm yolunda ilerlemiş Türkiye'nin 21. yüzyıldaki fotoğrafını çeker. Bu defa bir Türk bilim adamı savaş gazlarını nötralize eden bir gaz bulur. Neredeyse tüm dünyanın peşine düştüğü Türk Profesör gelen tüm teklifleri reddederek yalnızca ülkesi için çalışacağını söyler. Bu defa casuslar profesörün asistanı üzerinde baskı kurarlar, bir an tekliflere yenik düşecek gibi olan asistan ulusal duygularını tazeleyerek casuslara istedikleri bilgileri vermez. Bu olayların arkasında yerleştirilen 21. yüzyıl Türkiye'si, Atatürk devrimlerini benimseyerek çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmış Cumhuriyeti anlatır:

*Pekkan:* (...) Ankara kurulduğu vakit nasıl bir yerdi biliyor musun Suna, Polatlı'yı geçtikten sonra Eskişehir'e uzanan stepnasılsa işte öyle. Fakat şimdi, bir çam ormanının içine girdi. Tabiatın güherçileli toprağını insan kuvveti yendi. Çöl havasını değiştirdi. Bir asır önce Avrupa'nın gerisinde olan Türkiye'yi Medeniyetin en başına geçiren nedir?

*Suna:* (Heyecandan göğsü dolmuş olduğu halde) Atatürk Azmi!

Avni Candar'ın **30 Ağustos** adlı metninde bu defa Türk köylüsünün ulus bilincine yatırım yapılır; önce Türk köylüsünün Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlıkları övülür sonra ilk onbeş yılın bayındır Türk köyleri anlatılır. Cumhuriyetçiliğe yapılan vurgu dikkat çekicidir. Türk köylüsü, Cumhuriyet'le

---

<sup>170</sup> Aka Gündüz, **Beyaz Kahraman** (Ankara, 1932), s. 21-23.

birlikte su sorununu çözmüş, kerpiç evlerin yerine modern yapılara taşınmış, okuma odalarıyla donatılmış köylerde cehâleti yenmiş olarak çizilir. Köylü arkasında Cumhuriyet'in gücünü, yardımını, desteğini hisseder. Köylü "Milli Mücadele"de savaşmış olmanın yetmeyeceğinin esas şimdi çağdaş uygarlığa ulaşmak için çalışmak gerektiğinin ayırdındadır:

Cumhuriyetin sayesinde herşeye kavuştuk... Allah bu milltete zeval vermesin. Biz yurdumuzu korumak için nasıl canımızı verirsek onu yükseltmek, zenginleştirmek için de öylece çalışmaktan kaçınmayan büyük Türk ulusuyuz....<sup>171</sup>

Kemalist öğretiyi, dolayısıyla ilke ve devrimleri odağa alan metinlerden biri de Saim Yay'ın **Gelin Alayı**'dır. Oyunun odağında, yerleşmiş olan Cumhuriyet düzeninin herhangi bir karmaşaya, zorbalığa ve ilkelliğe yer vermeyeceğine olan inanç yer alır. Cumhuriyet ile birlikte yapılanan Halkevleri ve Halkodaları bir yandan devrimleri yerleştirirken diğer yandan da halkı cehaletten kurtarmıştır. Yazar, metnin verdiği mesajla yetinmemiş oyunun Halkodasında geçen bölümünde "Atamız'ın izindeyiz, İnönü'nün emrindeyiz., pankartlarının asılmasını istemiştir. Bu fon önünde geçen oyunda devletin öğretmeninin de, jandarmasının da, doktorunun da işinin başında olduğu sıklıkla vurgulanır. Babasını Kurtuluş Savaşı'nda kaybeden Tahire bir çobanı sever, onunla evlenmek ister. Zengin talibinin Tahire'yi yetiştiren Dayı'ya baskı yapmasına rağmen Dayı da Tahire gibi zorbalığa boyun eğmez. Jandarmalar silah atan, düzen bozan zorba talibi tutuklar, Tahire Çoban'a kavuşur; yaşadıklarını özetlerken Cumhuriyet'le birlikte kazandıklarını Halkodası'ndan ödünç aldığı kitaplardan öğrendikleriyle pekiştirerek oyunun zaten açıkta olan meselesini anlatır:

---

<sup>171</sup> Avni Candar, **30 Ağustos** (Ankara: CHP Yeni Seri Temsil Yayını: 1940), s. 51.

O zamanlar geçti. Şimdi Cumhuriyet devrinde yaşıyoruz. Köy dirliğini bozmak isteyeninin eline kelepçe takar da götürür, dama tıkar. Bu devirde herşey gönül rızasıyla olur. Zorbalık yok ağam, zorbalık yok...<sup>172</sup>

Tahsin Kalafatoğlu'nun **Cumhuriyet Çocukları** metni ise ulusal bilinci her türlü arzunun ve sevginin üstünde tutmak gereğini vurgulayan, bu anlamda bireyin yerine milletin konması anlamında Gökalp öğretisini anımsatan bir metindir. Öyle ki oyunun ana mesajlarından biri yurt sevgisinin baba sevgisinin çok üstünde bir sevgi olduğu ya da olması gereğidir. Cumhuriyet'e ve devrimlerine bağlı iki kardeş olan Doğan ve Belkıs, henüz devrimlere ayak uydurmayı tam başaramamış anne babalarına "Cumhuriyet sevdası,,nı öğretmeye çabalarlar. Doğan okulunu birincilike bitirmiş, ülkesini savunmak için pilot olmaya karar vermiştir. Ancak anne babası Doğan'ın kendisine para kazandıracak, rahat bir hayat yaşamasını sağlayacak bir meslek seçmesini isterler. Bu noktada Doğan ve Belkıs anne babalarını bireysel isteklerden daha "ulvi,, olanla tanıştırlar. Doğan ve Belkıs'ın anne babayı bilinçlendirme çabası başarıya ulaşır ve oyun "Yaşasın Cumhuriyet!,, sevinciyle biter.

*Doğan:* (...) Şimdi benim üstümde sizden daha büyük haklar gören başka bir varlık var.

*Baba:* (Gözlerini açarak hayretle) Hangi varlık? Kimmiş o?

*Doğan:* Yurdumuz baba. (...)

*Belkıs:* Elbette babacığım. Biz Cumhuriyet gençleri değil miyiz? Farzedin ki her genç ağabeyim gibi düşünüyor.

---

<sup>172</sup> Saim Yay, **Gelin Alayı** (Ankara: CHP Halkevleri Temsil Yayınları, 1948.)



Denizde, karada, havada her genç kendini yurdun korunmasına hazırlıyor... Artık korku kalır mı?

Kemal Uluser'in **Işık** metninde, ülkesini "çağdaş uygarlık,, düzeyine çıkarmaya and içmiş, devrimleri benliğine sindirmiş bir Kemalist öğretmenin her türlü yıldırma politikasına göğüs gererek görev yaptığı yöreyi çağdaşlaştırması anlatılır. İstanbul'dan Anadolu'nun bir köyüne gelen öğretmen, tefecinin boyunduruğunda; yolu olmayan, pislik içinde, ahırdan bozma evlerde yaşayan köylülerle karşılaşır. Ağanın ve İmamın tüm karşı hamlelerine rağmen yılmadan köyün gelişmesi için çalışır, başarıya yaklaştığı noktada Ağa ve İmam, Öğretmeni görevden aldırırlar. Ancak, Öğretmenden öğrendiklerini içlerine sindirmiş olan köylüler "çağdaşlaşma hareketi,,ni sürdürüp, köyü kıraçlıktan yeşillığe, pislikten temizliğe, tembellikten çalışkanlığa kavuşturmayı başarırlar.

Vedat Nedim Tör'ün **Değişen Adam** oyunu da çağdaş uygarlık düzeyi oyunları başlığında ele alınabilecek bir oyundur. Metinde memleketi çağdaş uygarlığa taşımak için yurdun dört bir köşesine gidip hizmet vermeyi arzulayan idelist gençler, bireysel arzuların önüne "milli hislerin,, geçirilmesine çalışırlar. Bir Halkevi salonunda, masada gazete ve dergilerin başında yaptıkları tartışma önce "karikatür mecmuaları,,nın sonra da giderek ulusal bilince katkı sunması gerektiğini düşündükleri tüm etkinliklerin eleştirisiyle başlar. Önlerindeki mizah dergisi tıpkı Fransız dergilerinde olduğu gibi baştan aşağıya "adi ve aşağılık şeylerle,, doludur. Gençlerin endişesi "Fransız insanında utanma sıkılma duygusunu silen, haysiyet bırakmayan hatta yıkımlarına sebep olan bu tip mizah anlayışının,, Türk milletine sirayet etmesidir. "Telkinin kuvvetini ve manasını" çözmüş olan gençler cemiyetteki ahlâki değerlerin alay konusu edildiği bu tür dergilere savaş açarlar. Ancak mesele

dergilere savaş açmakla çözülemeyeceğinden meselenin altında yatanın boş, heyecansız, milli hislerden yoksun gençliğin uyandırılması olmalıdır. Bu inançla karar veren farklı meslek gruplarından gençler köylerde çalışmak üzere yurda dağılırlar. Oyunun sonunda bencil, keyfine düşkün, züppe bir adam olarak çizilmiş, Leyla'nın tüm çabalarına rağmen bireysel isteklerini milli hislerinin üstünde tutmuş olan Sedat, hasta yatağında geçirdiği zamanlarda "büyük millet,, aşkını fark etmiş, onlara katılmak üzere değişmiştir.

Oyunda bir yandan çağdaş uygarlığa ulaşmak için tutulacak yolun altı çizilirken bu yolun muhakkak birey ya da benlik fikrinden kurtulmaktan geçtiği vurgulanır. **Değişen Adam**'da, Gökalp'in birey-toplum çatışmasının kolaylıkla takip edilebileceğini, "mefkûre"nin izinin kolaylıkla sürülebileceğini söylemek mümkündür. Daha önce değinildiği gibi bireyselliğin insanın hayvani yanıyla şehevi yapısının karışımından oluştuğunu iddia eden Gökalp'in bireyin bunlardan kurtulmasıyla ve ait olduğu toplumun üyeleriyle ortak fikirlere uygun hareket etmeyi öğrenmesiyle kişilik olabileceğine dair savı oyunun temasıyla birebir örtüşür:

*Atilla:* İçimizdeki Benlik ifritinin kölesi olmaktan kurtulalım.<sup>173</sup>

(...)

*Sedat:* Büyük işler, büyük feragatler için büyük aşklar lâzım. Aşkları basit bir hayvanca münasbetten ileri gidemeyen insanlar, büyük işler için lâzım gelen büyük kuvveti de içlerinde bulamayanlar. Büyük idealler, yalnız büyük aşklardan doğabiliyor. Biz, hiç bir vakit sevmedik, biz, sadece gönlümüzü eğlendirdik.<sup>174</sup>

(...)

---

<sup>173</sup> Vedat Nedim Tör, **Değişen Adam** (Ankara:CHP Halkevleri Temsil Yayınları, 1941), s. 50.

<sup>174</sup> Aynı, s. 62.

*Leyla:* Bugün niçin köyde çalışmaktan çekiniyoruz? Çünkü saadet telkinimiz başka... hayattan istediğimiz kıymetler başka. Meselâ ben, süslenip püslenmekten, suratımı boyamaktan, çaylara gidip dedikodo yapmaktan duyduğum zevki, bir köyde çocukların saçlarını tarayıp örmekten, bitlerini temizlemekten, köy kadınlarının arasına girip onlara daha rahat, daha temiz, daha insanca yaşamaktan öğretmekten alabildiğim güçle, bambaşka bir saadet teâlkisine kavuşmuş olacağım.<sup>175</sup>

Halit Fahri Ozansoy'un **On Yılın Destanı** oyununda mimarideki "kübik tartışması"nın izinin sürülebileceği gibi, Tör'ün **Değişen Adam** metni de bir başka meseleye kapı aralar. Aykut Kansu, 1930'lu yıllarda Kadro dergisinde de etkin rol oynayan Kemalist ideologlardan ve aynı zamanda Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi'nin bir üyesi olan Vedit Nedim Tör'ün sözlerine dikkat çeker. Ankara'nın şehir planlaması üzerine yazılar yazan Tör,

Apartman, köksüzlüğün, geçiciliğin ve adeta bir nevi modern göçebeliğin, bahçeli ev ise hayata ve yurda bağlılığın, kökleşmenin ve devamlılığın sembolüdür. Avrupa ve bütün dünyanın büyük şehirleri, liberal çağın mahsulleridir. Bu çağda hayatın bütün ekonomik anarşi ve kaosu, şehirlerin kuruluşuna ve şekillenmesine de hâkim olmuştur. Şimdi içinde yaşadığımız planlaşma çağı, şehirlerin de çehresini değiştirmeye başladı. Bugün bütün Avrupa şehirlerinde belediyeler denebilir ki sadece eski devirlerin yanlışlarını düzeltmekle meşguldürler. Roma, Londra, Berlin, Paris belediyeleri gün görmez ve hava almaz kira kışlalarını yeni

---

<sup>175</sup> Aynı, s. 45.

kültüre açılan bir tarladan ısırgan otu ve deve dikenini söker gibi yıkıyorlar.<sup>176</sup>

diyerek apartman düzenine savaş açar. Tör'ün, **Değişen Adam** oyununda Fransız dergilerindeki gibi bir mizah anlayışının Türk milletine sirayet etmesinden duyduğu endişe ile “*köksüzlüğün, geçiciliğin ve adeta bir nevi modern göçebeliğin*” sembolü olarak gördüğü Avrupa şehirlerinden etkilenme olasılığına karşı duyduğu endişe koşuttur.

Çalışmanın önceki bölümlerinde **Taş Bebek** oyunundan söz edilmiş, Atatürk'ün oyun kişilerinden birinin kadının süs gibi sevilmesi gereğini dillendirdiği bölümü karalayarak düzeltme notunu düştüğü söylenmişti. Atatürk'ün bu dramaturjik müdahalesinin kökünde elbette Türk modernleşmesinin kadın meselesine yaklaşımı yatar. Kadın hakları sorunu üzerine de yazmış, Aile Hukuku'nun hazırlanışında çalışmış olan Gökalp'in önerileri Atatürk tarafından hayata geçirilmiştir. Gökalp, **Türk Medeniyeti Tarihi** kitabında eski Türklerde kadının durumunu tartışırken, **Türkçülüğün Esasları**'nda geleceğin Türk kadını ile ilgili düşüncelerini açıklar. “*Bu mahlûklar nasıl hakir olur şer'in gözünde? Bir yanlışlık var mutlaka müfessirin sözünde*”<sup>177</sup> dizeleriyle kadının durumunun din ile bağlantısında bir yanlış anlaşılma olduğu vurgusu dikkat çeker. Gökalp'in

Aile millî cemiyetin temelidir. Aileyi kadın yapar. O halde millet de kadının bir eseri demektir... Bizde kadınlar iyi tahsil görmedikleri için aile yükselmiyor. Aile yükselmeyince,

---

<sup>176</sup> Hermann Jansen, “Yapı Kooperatifleri.” *Ulus*, 9 Kasım 1935, s. 1 ve s. 4; ve Hermann Jansen, “Yapı Kooperatifleri,” *Karınca*, A: 2 (Mart 1936), ss. 44-45.'dan aktaran Aykut Kansu. “Jansen'in Ankara'sı İçin Örnek Bir ‘Bahçe Şehir’ ya da Siedlung: “Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi 1934-1939” **Toplumsal Tarih Dergisi** (Tarih Vakfı Yayınları: Temmuz 2009, Sayı:187), s. 54-66.

<sup>177</sup> Uriel Heyd, **Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri**. Çev.: Adem Yalçın. (İstanbul: Pınar Yayınları,2001), s.106.

millet de geri kalıyor. O halde, ilerlemenin baş şartı kadın terbiyesidir. Kızların iyi yetiştirilmesidir.<sup>178</sup>

düşüncesinin devamı Atatürk'ün 1925'te Kastamonu'da yaptığı

Bir toplum, bir millet erkek ve kadın denilen iki cins insanlardan oluşmaktadır. Olabilir mi ki, bir kitlenin bir parçasını ilerletelim. Diğerini göz ardı edelim de, kitlenin tamamı ilerlemiş olabilsin? Mümkün müdür ki bir toplumun yarısı topraklara zincirlerle bağlı kaldıkça diğer kısmı göklere yükselebsin? Şüphe yok, ilerleme adımları, dediğim gibi iki cins tarafından beraber, arkadaşça atılmak ve gelişme sahalarında ve yenilikle birlikte mesafe almak gereklidir.<sup>179</sup>

konuşmasında takip edilebilir. Bu yaklaşımın karşılığı, **Değişen Adam** oyununda, bu defa kadın oyun kişisi tarafından dile getirilir:

*Leyla:* Kadının da bir kafası var, elbet işleyecek... Allah kadınlara kafayı süs olsun diye mi verdi zannediyorsun? Alışmışsınız, kafalarını vücutlarının üstünde süs gibi taşıyan dişilere, böyle kafasını biraz kullanmasını bilen bir kadına rast geldiniz mi, derhal afallıyorsunuz.<sup>180</sup>

Cumhuriyeti'nin modernleşme projesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde başlayan atılımın arkasından siyasal ve toplumsal alanda yapılan yeni bir yöneliştir. Kemalist rejim, modernleşmeyi kurucu ideolojilerinden biri olarak benimserken bir yandan Türk modernleşmesi medeniyetçilik ve milliyetçilik ilkeleri

---

<sup>178</sup> Turhan Feyzioglu, "Atatürk ve Kadın Hakları" **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı 6, Cilt: II, Temmuz 1986.

<sup>179</sup> **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Atatürk Araştırma Merkezi, Cilt II, s. 226-227.

<sup>180</sup> Aynı, s. 14.

üzerine inşa edilir. Ulus fikri bir yandan bağımsızlık fikriyle milliyetçi ideoloji arasındaki gerilimin içinde varolurken, Türk modernleşmesi de ulusallık ve modernizmin arasındaki gerilimin içinden inşa edilir. Modernizm, biçim olarak genç Cumhuriyet için biçilmiş kaftanken, içerik yani kaftanın modernleşmesi ulusallıktan uzaklaşma korkusunu beraberinde getirir. Cumhuriyet modernleşmesi Batı'nın formlarını almak isterken bir yandan bireysel özneliği dışarda bırakmak ister. Modernizm kaftanı bu anlamda Kemalizmin idealize ettiği asriliğin karşılıklı iken yabancılaşma, soğukluk, sterillik gibi gösterenleri ile de dışlanması gereken unsurları içinde barındırır. Dolayısıyla milleti bireyin üstünde konumlayan Cumhuriyet ideolojisi bu anlamda esasen modernliğe derinden karşıdır. Moderni millileştirme çabaları çağdaş uygarlık düzeyi oyunlarında rahatlıkla görülebilir. Türk marangozun kübik mobilyalar yapması, Türk kadının Fransız mecmualarından etkilenmek yerine Anadolu'ya hizmet için koşması, Türk profesörün paraya tamah etmemek için milli hislerini canlı tutma çabası gibi, medeniyete koşarken ulusallıktan ödün verilmemesi gerilimi oyunlarda kendini belli eder. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşırken öz nitelikleri kaybetmeme telaşının çarpıcı bir örneği abartılı bir özgüven serumunun eşliğinde **Değişen Adam** metninden verilebilir:

*Atilla:* Dur sana bir soru soracağım: Türk milletinin kuvveti nerden geliyor?

*Demir:* Ordusundan...

*Atilla:* Hayır.

*Demir:* Milli birliğinden...

*Atilla:* Hayır.

*Demir:* Coğrafi vaziyetinden...

*Atilla:* Hayır.

*Demir:* E, hep hayır, hayır, hayır... Öyleyse ben bilmiyorum sen söyle...

*Atilla:* Haysiyetini her şeyin üstünde tutmasını bilmesinden. Ordusunun kuvveti bundan. Milli birliği de bundan... Coğrafi vaziyetini iyi kullanmasını bilmesi de bundan... Sokakta pılımpırtı bir köylü görürsün; seninle lort gibi konuşur. Vakarlı bir şahsiyettir. Liyme liyme elbisesinin içinde bile kimsenin erişemeyeceği bir izzeti nefse, dokunulmaz bir haysiyete maliktir. Başı dimdiktir. Bakışı dosdoğrudur. Sesi toktur. O bir dilenci değil, zengin haysiyetli bir beyefendidir.<sup>181</sup>

Yukarıda ele alınan oyunlar dışında Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım** oyunu, bir sonraki başlığın altında incelenek olsa da, Cumhuriyetçilik vurgusuyla örgütlenmiş bir metindir. Milli Mücadele sırasında İstanbul'da "Mavi Yıldırım" grubunu kuran gençlerin hikâyesini anlatan oyun bir biçimde "*Evet Cumhuriyet en mütekamil en doğru halk rejimi*" ifadesine varır. Musahipzade Celal'in **Selma**'sında İstanbul için çağdaş şehir planı yapan Türk mimarı ele alınırken, bir Avrupa şehrinin, denize bakan mütevazı bir pansiyon odasında, bir Türk bayrağı önünde geçen konuşmalardan oluşan Yaşar Nabi Nayır'ın **İnkılap Çocukları**'nda memleket hasretini konu alan metin, bayındır bir Türkiye resminin anlatımına dönüşür. Türk tiyatrosunda Türk Modernleşmesi başlığı Gökalp'in Vatan şiiriyle bitirilebilir:

### VATAN

Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur,  
Köylü anlar mânasını namazdaki duanın...  
Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kuran okunur  
Küçük büyük herkes bilir buyruğunu Huda'nın...

---

<sup>181</sup> Tör, a.g.e., s. 84.

Ey Türk oğlu, işte senin orasıdır vatanın!

Bir lke ki toprağında başka ilin gözü yok,  
Her ferdinde mefkûre bir, lisan, adet, din birdir...  
Mebusnı temiz, orda Boşo'ların sözü yok,  
Hududunda evltları seve seve can verir,  
Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın!

Bir lke ki çarşısında dönen bütün sermye  
Sanatında yol gösteren ilimle fen Trkndr  
Hirfetleri birbirini dim eder himye  
Tersneler, fabrikalar, vapur, tren Trkndr  
Ey Türkoğlu işte senin orasıdır vatanın!



### III. 3. İÇ DÜŞMAN-DIŞ DÜŞMAN OYUNLARI: TÜRK KİMLİĞİNİN “ÖTEKİLERİ”

Kuruluş dönemi oyunları bağlamında ele alınabilecek bir diğer başlık “iç düşman-dış düşman oyunları“ olarak tespit edilebilir. Tanıl Bora, “*topluluk bilincinin, kendisini bir topluluğun üyesi olarak hissetme, hayatını o şekilde anlamlandırma bilinci*” olduğunu söyler; aile, klan, cemaat, millet ve modern millet gibi. Milliyetçilerin bunu bir süreklilik içinde algılayarak, insan annesine, babasına, en yakınındakilere nasıl sahip çıkıyorsa ve bu ne kadar doğalsa, milliyetçiliğin de o kadar doğal olduğunu söylediklerini saptar. Dolayısıyla milliyetçilik de onlar için, onun kadar doğal, onun kadar insanı insan yapan ve onun kadar da kaçınılmaz, mukaddes ve sorgulanamaz bir duygudur. Bora’ya göre bu inanış, bu açıklama kalıbı, milliyetçi algılama tarzı, insanı kabilevi bir varoluşa, sadece doğal hayatını sürdürmek için yaşayan bir mahlûka indirger. Bu algı dünyasında, yaşama kavgası, hayatta kalma mücadelesi, her şeydir. Bu algılayış, bütün dünyayı tehditlerle ve düşmanlarla dolu görmeyi beraberinde getirir. Bora, bu noktada ırkçı-milliyetçi düşüncede “*kurtlar, aslanlar, kaplanlarla ilgili teşbihlerin*” yaygınlığına dikkat çeker.<sup>182</sup> Ahmet İnel ise “*Batı, Türk kimliğinin bu coğrafyadan silinmesini istiyor. Batı’nın temel amacı Türk kimliğini yok etmektir*” alıntısıyla başladığı yazısında, Türkiye’de bu “derin” tespiti duyduğunda düşünmeden onaylayacak insanların çokluğundan söz açar. İnel, mahalle kahvesinde, zarın gele gelmesinin öfkesi içindeyken böyle bir görüş dile getirildiğinde başların sallandığını, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi’nin Türkiye’de karakolda işkence gören kişiler lehine Türk

---

<sup>182</sup> Tanıl Bora, “Milliyetçilik ve Sol” **Refleks Dergisi**, Sayı: 3.

devletini tazminat ödemeye mahkûm edişinin ertesinde bu görüş minibüste dile getirildiğinde geniş bir taraftar kitlesi bulunduğunu söyler. Yine aynı biçimde iktisadi kriz bastırıldığında, siyasal istikrarsızlık yükseldiğinde, “*Batı'nın Türklük üzerindeki menfur emellerini*” teşhir ederek, kolay yoldan toplumsal onay elde etmeye girişenler artar. İnsel’e göre bu görüş, farklı cümlelerle, farklı benzetmeler içinde, uzun yıllardan beri Türkiye toplumunun zihni dünyasının aslî kurucu unsuru olan milliyetçiliğin gelgitlerine bağlı olarak etkisi değişen bir toplumsal kabuldür.<sup>183</sup> Bu başlık altında incelenecek metinlerin temel meselesi de bu toplumsal kabûl üzerine kuruludur. Anılan metinlerde Türk halkının kahramanlığı ve yurtseverliği işlenmekle birlikte odak düşman mevhumu üzerinedir. Ortak payda, topyekûn kazanılmış olan Kurtuluş Savaşı değil, savaş sırasında Anadolu’ya geçip savaşa katılanların sadece “dış düşman”la savaşmakla kalmayıp, içerdeki, “iç düşman”larla da savaşmalarıdır. Ulusal kimlik inşasında aslan payını devrimlere ve devrimlerin yerleşmesine kaptıran milli mücadele, bu başlık altında incelenecek oyunlarda bu kez de payını iç düşman ve dış düşmana kaptırır.

İç düşman-dış düşman oyunları incelenmeye Aka Gündüz’ün **Mavi Yıldırım** oyunu ile başlanabilir. Oyun iç düşman meselesi üzerine odaklanmışken bir yandan Ziya Gökalp’in mefkûresinin de izinin sürülebilmesi anlamında dikkat çekicidir. Oyun, fondaki Türk bayrağının önündeki askerin Türk tarihi ve “Türk’ün gücü” üzerine yaptığı konuşmayla başlar: Millet başına gelen bütün felâketlere rağmen birlik olmuş, milli bilinç top ve tüfeği yenmiştir. İsmi Atatürk’ün gözlerinden alan “Mavi Yıldırım” teşkilâtının Sevr Antlaşması’nın imzalandığı bir dönemde, düşmanı yurttan kovarken bir yandan da iç düşmanla savaşması oyunun hikâyesini özetler.

---

<sup>183</sup> Ahmet İnsel, “Ulusalçı Türk Solu”. **Radikal İki**. 03.08.2003.

Teşkilâtın önde gelenleri Türköz, Yalçın, Tuncer ve Ayşe'nin karşısına “işbirlikçi”, “hain”, “vatan ve millet sevgisinden yoksun” olan Ayşe'nin ağabeyi Firuz konmuştur. Firuz ve temsil ettiği iç düşman oyun boyunca Mavi Yıldırım ve temsil ettiği değerlerle çatışır. Firuz, Türköz'ün çocukluk arkadaşı olan Ayşe'nin ağabeyidir. Damat Paşa kabinesi ile düşman siyasi bürosunun irtibat şefidir ve dolayısıyla da Milli Mücadele'ye düşmandır. Ayşe ağabeyinin aksine kendisini Milli Mücadele'ye adanmış bir Türk kızdır. Yalçın, ordudan terhis edilen bir zabıt, Türköz ise Yalçın'ın nişanlısı, yeni öğretmen olmuş, babasını Çanakkale'de yitirmiş bir kızdır. Tuncer ise, savaşta askerlere yardım etmek için sabırsızlanan bir doktordur. Mavi Yıldırım üyelerinin iç düşmanla karşı karşıya gelişleri için aşağıdaki diyaloglar dikkat çekicidir. Firuz, ülkeyi işgal edenleri düşman olarak saymak bir yana, medeniyet taşıyıcı olarak görür. Bu anlamda Milli Mücadele ve mefkûrecilik alay konusu edilecek meselelerdir.

*Türköz:* Şu düşman istilası hakkında bir fikriniz yok mu?

*Firuz:* Bakınız, işte bunun için bir değil üç fikrim var. Birincisi; ben gelenleri düşman saymıyorum. Bilakis medeniyet getiren resuller telakki ediyorum. İkincisi; bu bir istila değildir. Asırların adam edemediği bizi, zorla adam etmeğe geldiler. Üçüncüsü; Garp mandası altında. Hem size bunları izah lüzumsuzdur (*Alaylı*). Çünkü sizin bir mefkûreci olduğunuzu biliyorum (*Kahkaha*). Fakat olur a, ben de aynı yolun yolcusu olacağıma neden inanmıyorsunuz?

*Türköz:* İzmir için yapılan mitinglere çocukluk diyen sizsiniz. 15 Mart günü şehzade başında, uykuda şehit edilen askerlerimizle “enayiler” diye siz alay ettiniz. Ankara'dakilere de serseri diyen sizsiniz. Firuz Bey bunları söyleyenin

mefkûreci olacağına, boynuzuna yapıştığınız siyasi mandalar inansın.<sup>184</sup>

Aynı zamanda Türköz'e karşı bir takım duygular besleyen Firuz karşılık alamadığı için öfkeli; Mavi Yıldırım grubu "Mavi Yıldırım andı"nı içerken Firuz da onları yakalamak için ant içer. İkinci perdenin mekânı Ankara'ya ulaşır Milli Mücadele'ye katılabilmek için yola çıkan Türköz, Yalçın ve Tuncer'in konakladığı bir handır. Hancı Çavuş Ağa ve köyün imamı Hâfız Hoca, hana gelen gençlerden üç kişiden şüphelenir. Araba bulmaları gereken gençler kendilerini ele vermemek için farklı isimler ve farklı hikâyeler uydururlar ancak sonunda deşifre olurlar. Onları yakalamış olan Hâfız Hoca'nın, şalvarını, cübbesini, kuşağını çıkarmasıyla altından sefer kıyafetinde bir binbaşı çıkar. Hâfız, aslında Mustafa Kemal ordusunun milli hudut teşkilatı şeflerinden ve Mavi Yıldırım çocuklarından, "yobaz" izlenimi vererek, aslında gerçek düşmanları ortaya çıkartmayı hedeflemiş bir Türk askeri olan Binbaşı Vural'dır. Hancı da Bingazi'de Binbaşı Mustafa Kemal'in maiyet çavuşluğunu yapmış bir askerdir. Perdenin sonunda Firuz'un hana gelişiyle, Milli Mücadeleciler çatışmasının başlayacağı imâsıyla perde kapanır. Üçüncü perde Firuz ve Türköz çatışmasıyla başlar.

*Türköz:* Hiçbir milli duygun yok mu?

*Firuz:* Ne milli hatta ne de gayri milli hiçbir duygum yok. Muazzam hadiselerin ortasındayız, bunda bana kim daha çok para kazandırır ben ondanım. Hangi taraf şöhret verirse onunlayım.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım** (Ankara: CHP Temsil Neşriyatı, 1934.) s. 12.

<sup>185</sup> Aynı, s. 50.

Hancı ve Binbaşı eski rollerine dönerek Firuz'dan düşmanlar hakkında etraflı bilgi edinme oyununa başlarlar. Oyunun sonunda Ayşe'nin de Mavi Yıldırımcılardan olduğunu öğrenen Firuz, işi kardeşini boğmaya kalkacak kadar ileriye götürür. Ayşe Firuz'un kim olduğunu soranlara kardeş olduklarını söylemekten utanır. Onu tanımadığını, sadece Mavi Yıldırımcıları tanıdığını anlatarak ve ağlayarak yere düşer. Son perde, köylülerin savaş hazırlıkları ile başlar. Ayşe, hastalanmış, bunalım geçirmiştir. Ona, köyün boşaltılması sırasında çocukların, hastaların, hafif eşyaların kağınlara yüklenmesi işi verilir. Türköz ise, Mavi Yıldırım kadınlarının kumandanlığına getirilir.

*Türköz:* Cephaneleri, silahları tamam mı?

*Vural:* Bir amerikan ordusundan daha mükemmel. Dur bakayım. (Yan cebinden bir defter çıkarıp, bakar.) Yirmi üç kişide tek ateşli muaddel mavzer, on bir kişide kırma çifte, dördünde dolma, on birinde ağızdan dolma... Ötekilerin kiminde tırpan, kiminde yatağan, kiminde odun, falan...

*Türköz:* İstiklal isteyen başka milletler bu müfrezeden ders ve gayret alsınlar.<sup>186</sup>

Savaş hazırlıkları tamamlanmıştır ancak Firuz meselesi henüz halledilememiştir. Kurşuna dizme görevini, "*Türk kadınının Türk erkeği gibi inkılap hainlerinin boynuna ipi, göğsüne kurşunu kendi eliyle kullanmadan bu işin yürümeyeceği*"ni söyleyerek üstlenir; ancak başka bir yol daha vardır.

*Yalçın:* Arkadaşlar! Mavi Yıldırım çocukları! Bunun kurşuna dizilmesi faidedir. Fakat bu düşman adamının kendi ağziyle

---

<sup>186</sup> Aynı, s. 73.

öteki düşmanlarımıza milli mücadelenin mahiyetini anlatması daha faidedir.

*Türköz:* İşte tetiği çekmek üzereyim. Çekince geberip gidecek. Ölüm muhakkak mı?

*Hepsi:* Muhakkak.

*Yalçın:* Kumandan Bey emriniz.

*Vural:* Onu yeniden diriltelim. Bırakalım, gitsin. Düşmanımız, düşmanlarımıza bizi kendi gözü, kendi dile ile anlatsın. Dost dostu, düşman düşmana inanır. Desen ki, bu ihtilal zaferini önceden kazanmak bir ihtilaldir. Desen ki, bu milleti yok etmek için, yol olmayı göze almak bile kafi değildir. Buna razı mısınız?<sup>187</sup>

Oy birliği ile serbest bırakılan Firuz'dan gördüklerini düşmana anlatması için söz alınmaya çalışılır. Ancak söz, görevi yapmadığı takdirde Firuz'u bulup, kendisinin öldüreceğine ant içen Ayşe'den gelir:

Haydi artık. Gider gitmez efendilerine söyle. Sakarya zaferini şimdiden haber ver. Türkiye Cumhuriyeti'nin atılan temellerini nasıl gördüğünü anlat. Büyük inkılap nasıl oluyor, kimler yapıyor, bir tek mübalağa etmeden söyle. Ve de ki Türk köylüsü, Türk doktoru, Türk kadını, Türk askeri, Türk vatandaşı bütün mevcudiyetiyle bütün Türkiye'de bir gülle gibi, bir Mavi Yıldırım şiddeti ile istikbale atılmıştır.<sup>188</sup>

Oyun, Firuz'un sınırın ötesine götürülmesi, halkın neşe ile Sakarya yolunda koşuklarını işitilmesi ile biter.

---

<sup>187</sup> Aynı, s. 83-84.

<sup>188</sup> Aynı, s. 85.

Olaylar dizisinden de kolaylıkla anlaşılabilceği gibi Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım** oyunu Kurtuluş Savaşı'nı konu alıyormuş gibi görünse de aslında temel meselesi iç düşmandır. Mavi Yıldırım Milli Mücadele'ye gönül verenlerin metaforu; Firuz, Mustafa Kemal'i çete kurmakla itham edip, gerçek düşmanları dost sayan iç düşmanların karşılığıdır. Milli Mücadele'nin değerlerinden çok, mücadele sırasında içerden uğranan ihanetler parlatılmış, işbirlikçilerin ihâneti ön plana çıkarılmıştır.

Burada üzerinde durulması gereken önemli nokta, anılan oyunda ve aşağıda incelenecek oyunların büyük bir bölümünde “iç düşman” tasavvurunun İslâmiyet ve Osmanlı ile birlikte düşünülmüş olmasıdır. Tanıl Bora'nın Cumhuriyetin ilk dönemindeki Türk milli kimliğini oluşturma çabalarında kimlik oluşumlarında önemli işleve sahip olan “öteki” imgesinden çalışmanın önceki bölümlerinde söz edilmişti. Bora, Türk kimliğinin “öteki”sinin Kürtler azınlıklar ya da Yunanlar olmadığını, Türklerin tarihsel-toplumsal gerçekliğinde içsel ve dinsel dünya görüşünü temsil eden Osmanlı olduğunu söyler. Bora'ya göre, İslâmiyet de bu eski medeniyeti yeniden üretme potansiyelini taşıması bağlamında dışlanarak, yozlaşmış uygulamaları Araplarla özdeşleştirilerek, Arap kimliği Osmanlı kimliğinin uzantısı şeklinde güncelleştirilip Türk kimliğinin dışsal “öteki”sini oluşturur.<sup>189</sup> Aynı iz takip edilerek ulus inşasında önemli bir görev yüklenen Türk Tarih Tezi'nin amaçlarından birinin de Osmanlılığın yanı sıra İslâm'ın da Türk kimliğinin oluşturucu unsurları olmaktan çıkarılması olduğu söylenebilir. Fatih Yaşlı, Türk Tarih Tezi'nin bugünü kurarken öykündüğü geçmişin İslâm'ın merkezde durdurduğu bir geçmiş olmadığını söyler. Teze göre, Türkler'in tarihinde İslâm'ın bulunmadığı bir zaman dilimi vardır ve bunun rejimin ana hedeflerinden biri olan İslâm ve Türklük arasında varoluşsal

---

<sup>189</sup> Tanıl Bora, “Cumhuriyetin İlk Döneminde Milli Kimlik”, **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997), s.58-59.

ilişkiyi çözmeye yardımcı olacağı ortadadır. Yaşlı, Osmanlılığın ve İslâm'ın Türk kimliğinin oluşturucu unsurları olmaktan çıkarılması savını Tarih Tezi'ndeki ağırlıklarıyla pekiştirir. **Türk Tarihin Anahatları**'nda İslâm tarihi beş, Osmanlı İmparatorluğu tarihi yirmi sayfadır. Oysa Çin tarihine ayrılmış bölüm yaklaşık yetmiş beş sayfadır.<sup>190</sup> Binnaz Toprak, kurucu ideolojinin İslâmiyet'le arasındaki meseleyi tarif ederken, “*Kemalist ilkelere bağlı Türk aydını için dini esaslar üzerine kurulu bir toplumsal düzen, kıyamet günüyle neredeyse eş anlamlıdır.*” der. Toprak'a göre Cumhuriyet'in kuruluşundan beri Kemalistlerin sürekli kaygılarından biri, dinin devlet yönetiminde etkili olmasıdır. Laikliği benimsemiş kuşakların, İslâmiyet'i ülkenin çağdaşlaşması önünde bir engel, merkezi-siyasi yetke üzerinde ciddi bir tehdit saymaları da Toprak'ın bir diğer savıdır.<sup>191</sup>

Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım** oyununda Türk kimliğinin iki ötekisi olarak ele alınabilecek Osmanlı ve İslâmiyet birlikte kullanılır. Bir “öteki,, olarak Osmanlı işbirlikçilerinin yanında diğer ötekinin var ediliş biçimi oldukça dikkat çekicidir. Hâfiz Hoca'nın, Mavi Yıldırım'ın ile karşı karşıya konumlandığı sahneler, sarığı ve cüppesiyle şüpheye yer vermeyecek biçimde Milli Mücadele karşıtı olduğunu sezdirir. Ancak sonradan Hâfiz Hoca'nın Milli Mücadele'nin önemli bir binbaşı olduğu ortaya çıkar. Sarık ve cüppe ile giydiği kimlikten sıyrıldığında altından çıkan kimlik arasında kurulan mesafe verilen mesaj açısından önemlidir. Burhan Cahit'in **Gâvur İmam** adlı oyununda da İslâmiyet'le kol kola olan iç düşman tasavvuru oyunun odağına alınır. Oyunda Kurtuluş Savaşı'nın en zorlu yıllarında Anzavur ve Gâvur İmam gibi isyancıların Kuva-yi Milliyeciler'in cephanesini ele geçirmek için

---

<sup>190</sup> Fatih Yaşlı, **Kinimiz Dinimizdir: Türkçü Faşizm Üzerine Bir İnceleme** (Ankara: Tan Kitabevi Yayınları, 2009), s. 61.

<sup>191</sup> Binnaz Toprak, “Dinci Sağ” Çev.: Nail Satlıgan. **Geçiş Sürecinde Türkiye**. Der.: İrvan Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonaklı. (İstanbul: Belge Yayınları, 1998), s. 237.



harekete geçmeleri işlenir. Bir yandan dış düşmanla uğraşan millî kuvvetler, bir yandan da iç düşmanla çarpışmak zorunda kalır. Anzavur, cephaneyi on beş bin kişi ile teslim almaya gelir. Gâvur İmam ve yandaşlarına karşı yüz elli kişinin koruduğu cephane, sonunda düşmana kaptırmamak için havaya uçurulur. Köylülerin Anzavur, Gâvur İmam ve Kara Hüseyin gibi oyun kişileri ile kurdukları ittifak din sömürüsüne bağlanır. Dini kullanarak köylüleri kendi yanlarına çektikleri vurgulanan, içlerinde Biga müftüsü ve cami imamının da olduğu din adamlarının tamamı iç düşman saffında çizilir. Yine Aka Gündüz'ün **Yarım Osman**<sup>192</sup> adlı oyununda “iç düşman” fikri bu defa Osmanlı ile kol koladır. Oyun, Fransız işgâlindeki bir Türk köyünde padişaha bağlı gaddar bir mültezimin\* köylüye yaptığı işkence üzerine yoğunlaşır. I. Dünya Savaşı'nda sol gözü ve sol kolundan yaralandığı için kendisine “Yarım Osman” adı verilen Osman, mültezime isyan eder. Mültezim “Kemalci” olduğu gerekçesiyle Osman'ı jandarmaya ihbar eder ancak gelen jandarma da “Kemalci” çıkar. Ankara'ya gönderilecek olan mültezim ve kâtibi yine “Kemalci” bir subayın önerisiyle köyün eli silah tutan erkekleri ile birlikte Millî Mücadele'ye gönderilir. Seyircinin mültezimi ve kâtibini bir dahaki görüşü Cumhuriyet kutlamalarında olur. Mültezim, İstiklâl madalyalı bir tüccar, kâtibi ise Nahiye Müdürü olmuştur. Onların Milli Mücadele saffına geçmelerinden doğan boşluk bu defa da sarıklı bir yaşlının karşıt görüşlerinde vücut bulur. Ancak oyunun sonunda herhangi bir karşıt görüşe yer olmaksızın Cumhuriyet'in onuncu yılı kutlanmaktadır.

Türklerin tarihsel-toplumsal gerçekliğinde içsel ve dinsel dünya görüşünü temsil eden Osmanlı'nın Türk kimliğinin “öteki”sini oluşturması savını

---

<sup>192</sup> Aka Gündüz, **Yarım Osman** (İstanbul: Okullara Milli Piyeler Antolojisi, 1968).

\* Mültezim: Bir şeyi kendi üzerine lâzım eden; iltizam eden, üzerine alan, deruhte eden. Devlet hazinesine maktu, muayyen vergi verip bir kısım memleketlerin aşar gibi varidatının tahsilini üzerine alan.

destekleyecek biçimde örgütlenen metinlere Vasfi Mahir Kocatürk'ün **Yaman**<sup>193</sup> adlı oyunu da eklenebilir. İstanbul'un işgali sırasında "işbirlikçi" bir paşanın konağında geçen oyunda Yaman, köşkünde kaldığı paşanın hem yeğeni hem de müstakbel damadıdır. Amcasının aksine Milli Mücadele'ye inanmaktadır. Paşanın düşman ordusunun generallerine verdiği yemekte aralarındaki çatışma son noktasına gelir ve Yaman, Milli Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçer. Savaşta gösterdiği büyük başarıları Binbaşı rütbesi ile taçlandırmış olarak İstanbul'a döner. Bu arada Türk ordusunun İzmir'e doğru ilerlediğini öğrenen Paşa gibi "işbirlikçiler" yurtdışına kaçarlar. Oyun, babasıyla Avrupa'ya kaçmayan Pervin ve Yaman'ın evlenme ve çocuklarına "Cumhuriyet" adını vermeyi düşlemeleri ile biter. Aynı biçimde Nihat Sami Banarlı'nın adını Türk bayrağının renginden alan **Kızıl Çağlayan**<sup>194</sup> oyunu da iç düşman tasavvurunu Osmanlı işbirlikçiliği üzerine kurar. Mili Mücadele sırasında ulusal güçlerle İngilizler, Yunanlar, Padişah ve yerli "iş birlikçiler" çatışır. Millî Mücadele'ye katıldığı için uzun süredir köyünden ve nişanlısından uzak kalmış olan Nimet'in, düşman karargâhından savaş planlarını çalması nedeniyle gelişen olaylar konu edilir. Yunan ordusu savaş planlarını kurtarmak için köyü ateşe vermeden önce Türk askeri köye ulaşır, düşman askerleri kaçmak zorunda kalır. Oyun, Nimet'in "kızıl çağlayan"ı görüp kan kaybından ölmesiyle biter. Yine aynı yazarın **Bir Yuvanın Şarkısı**<sup>195</sup> adlı oyununda babasından yadigâr kimsesiz şehit çocukları yuvasını yöneten Ayhan adlı genç Türk kadınının öyküsü anlatılır. Bir yandan kendini adadığı yurttan çalışırken bir yandan da Anadolu'daki mücadeleye yardım gönderen Ayhan'ın, elindeki tüm varlığa el konur. Anadolu'ya geçen ve Milli Mücadele'de cepheden cepheye koşan Ayhan, Cumhuriyet'in ilânından sonra

---

<sup>193</sup> Vasfi Mahir Kocatürk, **Yaman** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1933).

<sup>194</sup> Nihat Sami Banarlı, **Kızıl Çağlayan** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1933).

<sup>195</sup> Nihat Sami Banarlı, **Bir Yuvanın Şarkısı** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1933).

yuvasına yeniden kavuşur. Ancak savaşta aldığı ağır yaralar ölümüne sebep olur. Celal Tuncer'in **Devrim Yolcuları**<sup>196</sup> adlı oyunu da iç düşman oyunları başlığı altında ele alınabilir. Çanakkale Savaşı'nda, Anafartalar'da savaşmış bir şehit çocuğu olan Oben, bir yandan veremle savaşırken bir yandan da saray çevresi ile dolayısıyla düşmanla yakın bağı olan kız kardeşi ile mücadele eder. Hastalığına rağmen karısıyla birlikte Milli Mücadele'de görev alır. Karısı hemşire olarak yaralı hastalara bakar. Casusluk yapan kızkardeşinin yakalanıp kurşuna dizilmesini, Oben'in çatışmada kör oluşu ve on gün içinde ölümü izler. Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Kahraman**<sup>197</sup> oyununda da iç düşman meselesi iki kardeş üzerinden işlenir. İki kardeşten biri asker kaçağı olan Hüseyin, diğeri düşmanla işbirliği içinde olan Hasan'dır. Hüseyin, kardeşi Hasan'ın bir binbaşının evrakını çaldığı sırada hanın önünden geçen Mustafa Kemal ile tanışır ve ona anında bağlanır. Kardeşiyle bir çatışmaya girer ve onu öldürür. Binbaşı sevgilisi Emine ile beraber Hüseyin'i gönüllülerin başında Milli Mücadele'de savaşmaya gönderir. Ferit Celal Güven'in **Çakır Ali**<sup>198</sup> oyunu yine bir din adamının düşmanla işbirliği içinde var edildiği bir metindir. Ali Süha Delilbaşı'nın Kistemackers'tan uyarladığı **Alev**<sup>199</sup> oyununda askeri sırları vermemek için bir bankeri öldüren bir Miralay vardır. Osman Türkoğlu'nun **Tipi**<sup>200</sup> oyununda padişah yanlısı nişanlı çift ile Milli Mücadele'ci Demir karşı karşıya konumlanır. Peyami Safa'nın **Gün Doğuyor**<sup>201</sup> oyunu yine Milli Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçen gençlerin önce iç düşman olan Osmanlı Hükümeti'nin adamlarıyla sonra da dış düşmanla savaşını anlatır. Nahit Sırrı Örik'in onuncu yılda

---

<sup>196</sup> Celal Tuncer. **Devrim Yolcuları** (Ankara: CHP Gösteri Yayınları, 1937).

<sup>197</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. **Kahraman** (İstanbul: Hürriyet Kütüphanesi, 1933).

<sup>198</sup> Ferit Celal Güven. **Çakır Ali** (Ankara: CHP Gösteri Yayını, 1937).

<sup>199</sup> Ali Süha Delilbaşı. **Alev** (Ankara: CHP Yeni Seri Temsil Yayını, 1940).

<sup>200</sup> Osman Türkoğlu. **Tipi** (Ankara: CHP Gösteri Yayını, 1939).

<sup>201</sup> Peyami Safa. **Gün Doğuyor** (İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi, 1937).

Halkevleri'nde oynanmak üzere yazdığı **Sönmeyen Ateşi**'nde iki Osmanlı paşası Avrupa'dan Anadolu'ya mermi satanlara aracılık ederler.

Milli Mücadele'de iç düşman olarak tanımlanan Osmanlı Hükûmeti, Cumhuriyet'in ilânından sonra da Türk kimliğinin ötekisi rolünü İslâmiyetten başka hiç bir ötekiye kaptırmaz. İncelenen Milli Mücadele oyunlarının dışında kalan oyunlarda da bir yandan devrimlere bağlılık vurgusu yapılırken bir yandan devrimlere ya da “çağdaş değer”lere uymayan her tür davranış eleştirilir. Osmanlı'nın yönetim zaafı, dini yapıdaki yozlaşma, adalet sistemindeki aksaklıklar, bilgisiz ve cahil yöneticiler, rüşvet, dini inançların sömürülmesi gibi meseleler metinlerin temel eleştiri odağını oluşturur. İletilmek istenen düşüncenin yeni kurulmuş olan Cumhuriyet'in ilke ve devrimlerine olan bağlılığı pekiştirmek, seyirciye güven aşılama, geleneksel değerleri hatırlatmak olduğu belirgin biçimde görülür. Anılan metinlerin tümünde hem bir öteki olarak Osmanlılık'tan hem de ulusal alegori kavramından söz açmak mümkün görünmektedir. Musahipzade Celal'in **İtaat İlamı**'nda, **Fermanlı Deli Hazretleri**'nde, **Bir Kavuk Devrildi**'sinde, **Balaban Ağa**'sında ya da **Pazartesi Perşembe**'sinde Osmanlı eleştirisi yapılırken oyun kişilerinin bireysel kaderlerinin toplumun alegorik bir ifadesi olduğu açıktır. Aynı biçimde dini inançların sömürülmesi ya da şeriat düzenini eleştiren oyunlarda da, örneğin Reşat Nuri Güntekin'in **Hülleci**'sinde ya da Ertuğrul Şevket'in **Şeriatçısı**'nda bireysel bir öykü değil toplumun alegorik ifadesi ile karşılaşılır.

Özetlersek, bu başlık altında değinilen “iç düşman-dış düşman oyunları” Osmanlılık ve İslâmiyet'in Türk kimliğinin “öteki”sini oluşturduğu tezini destekleyecek biçimde var edilmiş oyunlardır. Anılan oyunlar bir yandan Türk Tarih Tezi'nin amaçlarından birinin de “Osmanlılığın yanı sıra İslâm'ın da Türk kimliğinin

oluşturucu unsurları olmaktan çıkarılması” tezini de destekler biçimde var edilmişlerdir. İrdelenen oyunların hemen hepsinde Türk kimliğinin ötekileri olarak ele alınabilecek Osmanlıcılık ve İslamiyet oyun kişilerinde vücut bulur. Kimi oyunlarda saray ve düşman işbirlikçisi olarak, kimilerinde din adamı, hafız ya da imam olarak. **Mavi Yıldırım** rneğinde olduğu gibi kimilerinde de her iki ötekinin kol kola girdiği görülür.

### III. 4. ULUSAL KİMLİK İNŞASINDA OYUN KİŞİLERİ

ve

### ULUSAL ALEGORİ

*Eşhas fert değil karakterdir.*<sup>202</sup>

Beliz Güçbilmez, gerçekçi Türk tiyatrosunda minyatür kurgusu üzerine yaptığı çalışmada Batı dramaturgisinin ürettiği yaygın birkaç formülden birinin “geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer”<sup>203</sup> biçiminde olduğunu söyler. Güçbilmez’in iddiası, esasında hiç de karmaşık olmayan bu formülün Batı tiyatrosundan okunan metinlerden türetilmesi ve Türk tiyatrosuna uygulanmasının zor olmadığıdır. Güçbilmez, Türk tiyatrosunun Tanzimat ile birlikte Batı tiyatrosunu model aldığını ancak yukarıda sözü edilen temel formülü kullanmadıklarını söyler. Bu bağlamda Güçbilmez’in çalışması anılan formülün es geçilme nedenleri üzerine kurulur:

Türk tiyatrosu metinleri sanırım nicelik ve nitelik açısından en fazla gerçekçi forma yatırım yapmıştır. Ama bu gerçekçiliğin Batı tiyatrosunun kuralları ile işlediğini varsaymak için bir neden yoktur aslında, çünkü kültürel bellek ve bu belleğin ürettiği sanatsal temsiller, devlet politikalarının, hariciye stratejilerinin, politik yönelimlerinin tutunduğu yüzeyden daha sağlam bir yüzeye tutunur.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Hasan Tahsin Benli, “Ankara Halkevi Açılışı ve İlk Yılı” **Mülkiye Dergisi**. Cilt XXV, Sayı:227. s., 227-228.

<sup>203</sup> Beliz Güçbilmez, **Zaman/Zemin/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu** (Ankara: Deniz Kitabevi, 2006), s. 78.

<sup>204</sup> Aynı, s. 79.

Bu bölüm, Güçbilmez'in **Zaman/Zemin/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu** çalışmasındaki yapısal formülden ilhamla, bu kez, Batı tiyatrosundaki oyun kişisi oluşumuyla kuruluş yıllarında yazılan oyunlardaki oyun kişisinin oluşumunu karşılaştıracaktır. Çalışmanın bu bölümünün oyun kişisine odaklanmasının nedeni, meselenin hem ulusal kimlik inşası ile dirsek teması, hem de ulusal alegori kavramına aralanan kapının oyun kişisi ile doğrudan ilişkisidir.

Güçbilmez, Antik Yunan'da, ortak bellekten türetilmiş mitoslar üzerine kurulu olan tiyatro sanatının izleyici ile ilişkisini bir anımsama oyunu üzerine kurduğunu söyler. Sahnede olup bitenler izleyicide bir tanıdıklık duygusu yaratarak onu kendisine çeker ve öykünün kaynağının toplumsallığı ve/veya dinselliği nedeniyle izleyici tek bir yürekle atan bir topluluğa dönüşür. İzleyici bir topluluğa dönüştükçe bireysellikten sıyrılır ve tiyatro dinsel/törenselleşimini de bir anlamda cemaatin karşısında gerçekleştirmiş olur.<sup>205</sup> Bu iz takip edilerek bir bakıma Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında yazılmış, bugünü geçmişten beri var olduğu öngörülen ortaklıktan kalkarak kurmayı amaç edinmiş, hem modernleşme projesini hem de ulusal kimlik inşası için araçsallaştırılmış metinlerin de anımsama oyunu gibi inşa edildiklerini söylemek mümkündür. Smith'in saptadığı gibi ulus, "*tarihi bir toprağı / ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleğı, bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adı*"<sup>206</sup> ise ve ulusal bilinç yaratmak için bayrak, para, marş, üniforma, anıt ve kutlama gibi sembollerle topluluk fertlerine ortak mirasları, kültürel yakınlıkları hatırlatılıyor, kimi zaman da bu ortaklık telkin edilerek kimlik ve aidiyet duyguları

---

<sup>205</sup> Aynı, s. 25.

<sup>206</sup> Anthony D. Smith. **Milli Kimlik** (İstanbul: İletişim Yayınları,1994), s.3-19.

güçlendiriliyorsa ulusal kimlik yaratmanın zaten bir anımsama oyununu barındırdığı söylenebilir. Hatta bu oyun kimi zaman anımsarmış gibi yapma oyununa da dönüşür. Kimlik yaratırken gelenek icat etmek, imâl etmek, cemaat hayal etmek de anımsama/anımsarmış gibi yapma oyununun araçları olarak belirir. Önceki bölümlerde kuruluş dönemi Türk tiyatrosu metinleri içinde Orta Asya Mit Oyunları başlığı altında incelenen oyunların kuruluş ideolojisinin yakın geçmişle kopardığı bağın yerine Orta Asya'da köken arama girişiminin aynası gibi örgütlendikleri saptanmıştı. Oyunlar incelenirken Hobsbawm'ın "icat edilmiş gelenek", Kadioğlu'nun "tepeden indirilen gelenek", Ahmad'ın "imal edilmiş gelenek", Anderson'un "hayal edilmiş cemiyetler" terimleri gibi doğrudan bir imâl sürecine işaret eden terimler anahtar olarak kullanılmıştı. Buradaki paradoks, "icat edilmiş gelenek" teriminin içerdiği "uzlaşmaz karşıtlığı" (oxymoronu) kapsayacak türdendir. Kuruluş ideolojisinin 1923 yılını aynı anda hem bir milat olarak gösterme stratejisi ile bu milada bir tür geçmiş kurma ihtiyacı tiyatro oyunları üzerinden bir geçmiş icadına, anımsama telkinine, anımsama oyununa açılır.

Çamlıbel'in **Akın** oyununda seyirciye Türk tarihinin derinliklerinden "Gazi Mustafa Kemal Paşa"ya kadar geçen sürecin destanını "hatırlatılırken", aynı yazarın **Özyurt** oyununda Türklerin laik, hoşgörülü, demokratik, parlamenter, eşitlikçi olduğu "anımsatılır". Çağlar'ın **Ergenekon** metninde anımsama oyunu Türklerin inlerde yaşayanlara taşıdıkları değerler hatırlatılarak kurulur. Seyirciye Türklerin yalnızca bir "uygarlık tanrısı" olmadıkları aynı zamanda "ilk yerleşen" "ilk seven", "ilk inanan" ve "ilk yazan" oldukları da hatırlatılır. Yine Çağlar'ın **Atilla** metninde düşmanın Atilla'ya karşı kusur eden Roma İmparatoru'nun Papa aracılığıyla aman dilediği anlatılır. Nayır'ın **Mete**'sinde büyücüler aracılığıyla Türk tarihinin nasıl



gelişeceği ve Mustafa Kemal'in Türk'ü nasıl kurtaracağı öngörülür. Bir yandan yakın geçmişle bağ koparılırken uzak geçmişle bağ yaratılır; dahası, bir yandan da seyirciye Türk milletinin ezelden beri sahip olduğu “üstün nitelikleri”, “özgürlük sevdası” anımsatılır. Egeli'nin müzikal oyunu olan **Bay Önder**'de altın tas metaforuyla Türk milletine “mefkûre”si anımsatılır. Buradaki dikkat çekici bir nokta da geleceğe dair bir anlam taşıyan mefkûre kavramının bile kökünü geçmişte arama ve bulma çabasıdır. Geleceğin içine geçmişin bu kadar fazla sızdırılması geleceğin geçmişte kurulmasına neden olmuş, bugünün idealleri, içine gelecek sızdırılmış geçmişte aranmıştır. Kutlu'nun yazdığı **Timurhan** oyununda ise yalnızca tematik düzlemde değil mekânsal düzlemde de anımsama/anımsatma oyunu kuruludur. Perde açıldığında Atatürk büstünde yazılı olan “*Mete-Atillâ-Cengiz-Timur bunlar hepsi bir. Gözünüz kamaşarak baktığınız “Gazi”dir...*” cümlesi ile kurulan anımsama oyunu seyirciye Türk tarihinden herhangi bir kahramanı es geçme izin vermez. Yalnızca mit oyunları değil Türk modernleşmesi oyunları da anılan anımsama oyunu üzerinde yükselirler. Buna neden olarak Türk modernleşmesinin medeniyetçilik ve milliyetçilik ilkeleri üzerine inşa edilmiş olması gösterilebilir. Bu defa kurulan anımsama oyununun milâdı Cumhuriyet'tir. Bir başka ifadeyle Orta Asya mit oyunlarında ortak bir Türk tarihini anımsatmak için kurulan oyun bu defa muasır medeniyetler seviyesine ayarlar saatini. Örneğin *Onuncu Yıl Marşı*'nın tiyatro karşılığı gibi kurulmuş olduğu rahatlıkla söylenebilecek olan Ozansoy'un **On Yılın Destanı** metni hatırlatma üzerine kuruludur. Bu defa aslında hatırlatmalar unutulmayacak kadar yakın bir zamana işaret eder. Ancak hep akılda kalması isteneni, unutturulmak istenmeyeni işaret ettikleri noktada anımsatma/unutturmama fikri yeniden devreye girer. Başka bir ifadeyle yerleştirilmek istenen muassır

medeniyete nasıl kavuşulduğu anımsatılır. Oyunun yola çıkış öncesini kapsayan bölümünde Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlıklar hatırlatılırken ikinci yarısında başlayan yol hikâyesinde ise bayındır Türkiye fotoğrafı çekilir. Bu fotoğrafta seyircinin unutmaması gereken Cumhuriyet devrimleri ile yurdun demir ağlarla örüldüğü, bataklıkların kurutulduğu, fabrikaların açıldığıdır. Modern Türkiye ancak bu yolla sanayi atılımlarını tamamlamış ve Avrupa'ya mahkum olmaktan kurtulmuştur. Bir başka anımsama örneği Candar'ın **30 Ağustos** adlı metninden verilebilir. Türk köylüsünün Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlıkları hatırlatıldıktan sonra ilk onbeş yılın bayındır Türk köyleri Cumhuriyetçilik vurgusuyla anlatılır. Türk köylüsü, Cumhuriyetle birlikte su sorununu çözmüş, kerpiç evlerin yerine modern yapılara taşınmış, okuma odalarıyla donatılmış köylerde cehâleti yenmiştir. İç düşman-dış düşman oyunlarının da hatırlatma fikriyle örgütlendikleri söylenebilir. Bu durum İslâmiyet ve Osmanlı ile birlikte düşünülen "iç düşman" tasavvurunun sürekli hatırlatılmak istenmesine bağlanabilir. Bir başka ifadeyle iç düşman-dış düşman oyunlarında seyirciye Milli Mücadele'de kişilerin düşman saffında yer aldıkları anımsatılır. Örneğin Gündüz'ün **Mavi Yıldırım** oyununda anımsama oyunu henüz oyun başlamadan işlemeye başlar. Fondaki Türk bayrağının önündeki asker Türk tarihi ve Türk'ün gücü üzerine yaptığı konuşmayla Türk milletinin başına gelen bütün felâketlere rağmen nasıl birlik olduğunu, milli bilincin top ve tüfeği nasıl yendiğini hatırlatır. Oyunda Türk kimliğinin iki ötekisi olarak ele alınabilecek Osmanlı ve İslâmiyet birlikte kullanılır. Cahit'in **Gâvur İmam** adlı oyununda da İslâmiyet'le kol kola olan iç düşman tasavvuru oyunun odağına alınır. Gündüz'ün **Yarım Osman** adlı oyununda "iç düşman" tasavvuru bu defa Osmanlı ile kol

koladır. Banarlı'nın adını Türk bayrağının renginden alan **Kızıl Çağlayan** oyunu da iç düşman tasavvurunu Osmanlı işbirlikçiliği üzerine kurar.

Çağlar'ın, Ankara Halkevi'nin açılışı için yazdığı, **Çoban** oyunun **Hâkimiyeti Milliye** gazetesinde yayınlanan tanıtım yazısı, Orta Asya Mit Oyunları başlığı altında değinildiği gibi bir yandan oyunun ulusal kimlik inşasında kullanılma aşamalarını özetler, bir yandan da metnin köken arayışını aktarma çabasını açık eder.

*“Evvvela, Çoban mevzuunu Türk tarihinden almıştır. Bu tarih, eser şairinin hayalinde kıymetlendirilen ve sadece öyle olması icap ettiği için öyle tertip edilen bir eser değildir. Bu tarih en eski Türk tarihinden başlar ve pek yakın zamanlara muhtelif kıtalar üzerinde yaşayan Türklerin hayatına karışarak devam eder. Çoban hatta zamanımızda yaşayan sayısı çok kahramanlardan birinin ismi de olabilir.”*

vurgusu seyirci için sahnede olup bitene karşı tanıdıklık/ortaklık telkinidir. Açıkça oyunun “hayal mahsulü” olmadığı, tersine konusunu ve kahramanını ortak tarihten aldığı, öyküsünün kaynağının toplumsal damardan aktığı vurgulanır. Bu telkine ya da bu ortaklığa halel getirebilecek tüm olasılıklar saf dışı bırakılır.

*“Çoban'daki baş başa dövüş birçoklarının zannettikleri gibi bir Roma ananesi değildir. O hatta Etrüskler vasıtasıyla Roma tarihine intikal etmiş eski bir Türk ananesidir.”*

diyerek metindeki savaş sahnesinin de Roma değil öz be öz Türk geleneği olduğunu anlatma telaşı da bundandır.

Antik Yunan'daki oyun kişileri Elinor Fuchs'un dediği gibi nasıl “kuvvetli bir mitin taşıyıcısı olan askılar”<sup>207</sup> sa, kuruluş dönemi oyunlarındaki oyun kişileri de icat edilen geleneğin/yerleştirilmek istenen düşüncenin taşıyıcısıdır. Anlatılan kahramanlık öykülerindeki oyun kişileri ya “Türk soyunun yüceltilmesi iradesi” ya “modernleşme yolunda çalışma iradesi” ya “her tür düşmanla savaşıma iradesi” olarak çizilmiştir. Anılan oyunların kahramanları Türk kanına sahip olmaktan dolayı soylu (Orta Asya mit oyunları), insanüstü bir çalışma azmine sahip (Türk modernleşmesi oyunları), düşmanı alt etmek için herşeyi göze alabilen (iç düşman dış düşman oyunları) oyun kişileridir. Hatta bu oyun kişileri alegori kavramının kendilerini değil başka bir şeyi temsil eden alegorik kişileridir.

Orta Asya mit oyunlarının oyun kişileri Türklerin kahramanlığını/medeniliğini/demokrasiliğini/eşitlikçiliğini temsil eden, Türk modernleşmesi oyunlarının oyun kişileri muasır medeniyet seviyesine yükselebilmek için göze alınan çalışkanlığı temsil eden, iç düşman-dış düşman oyunlarının kahramanları ise vatanseverliği temsil eden alegorik oyun kişileridir. Anılan oyunların belli düşünceleri yerleştirmek amacıyla araçsallaştırıldığı da hatırlanırsa Belge'nin “*alegori kesinlik isteyen ve arayan bir çağın ya da toplumun edebiyattan beklentilerine cevap vermek üzere geliştirilmiş bir yöntemdir*”<sup>208</sup> savına bağlanılabilir. Belge, kesinlik istemek için bir “kesinsizlik” bilinci olması gerektiğini, “kesinsizlik”ten duyulan bir tedirginlik olması gerektiğini söyler. O zaman alegori gibi bir tarzın bir tür teselli gibi olacağını, “*Bak, her şey çok karman çorman gibi görünüyor, ama aslında öyle değil. İşte sana her şeyin anlaşılır bir*

---

<sup>207</sup> Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü / Modernizmden Sonra Tiyatro**. Çev.: Beliz Güçbilmez. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003).

<sup>208</sup> Murat Belge. “Alegori”. Radikal. 26.02.2005.

*açıklaması!*” anlamına gelebileceğini söyler.<sup>209</sup> Buradan hareketle yeni kurulan Cumhuriyet’in kuruluş dönemi oyunlarındaki alegorik oyun kişilerinin bu tür yaklaşıma hizmet ettikleri söylenebilir. Orta Asya mit oyunlarının gelenek icat ederek uzak geçmişle bir ortaklık kurma gayesi de, Türk modernleşmesi oyunlarının sürekli Cumhuriyet’in onuncu yılında gelinen noktaya ve geleceğe atıfta bulunması da, iç düşman-dış düşman oyunlarının hem düşmanı hem de Osmanlı ve İslâmiyet adlı ötekilerin kesin olarak yenildiğini vurgulaması da “kesinsizlik” bilinci içinde kesinliğe olan özleme bağlanabilir. Yine alegorik oyun kişisi kavramı üzerinden yürünerek Mehmet Tekin’in erken Türk roman kahramanları için yaptığı alegorik kişi tanımına bakılabilir. Tekin kahramanların nitelik ve eylemleri açısından “beşeri” olmaktan çok “alegorik” olduğunu söyler.<sup>210</sup> Beşeri olanla alegorik olanın karşı karşıya bulunduğu bu yaklaşımın anılan oyunlar bağlamında peşinden gidildiğinde hiçbir insani hatası olmayan, tümüyle idealize edilmiş, soyutlanmış oyun kişileri ile karşılaşılır. Bu oyun kişileri birer askı gibi iletilmek/yerleştirilmek istenen düşüncenin taşıyıcıları olarak var olurlar. Şener’in ifadesiyle:

Çoğu manzum yazılmış olarak yazılmış bu oyunlarda yazarın düşünceleri uzun konuşmalarla seyirciye iletilir. Oyun kişileri yazarın sözcülüğünü ederler. Olay ve durumların inandırıcı olmasından çok etkileyici olmasına önem verilir. Bu oyunlar belli bir gerçeği yansıtmaktan çok halkı devrimler doğrultusunda eğitmek amacıyla yazılmıştır.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Aynı.

<sup>210</sup> Mehmet Tekin, **Roman Sanatı** (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2001) , s. 70-82.

<sup>211</sup> Sevda Şener. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları** (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972), s. 152.

Bu noktada yeniden **Hâkimiyeti Milliye** gazetesindeki “kahramanları”nın asla “şunu yaptım, şunu yapacağım” gibi bireysel çıkışlarının olmamasını, tam tersine “cemiyet”i temsil ediş biçimlerinin vurgulandığı yazıya dönersek modernleşme projesini yerleştirmek için kurulan Halkevleri’nin bir şubesinin açılışı için yazılmış bir metnin ısrarla oyun başkişisinin bireysel özelliklerini yok sayması ve bundan övgüyle söz etmesi, hayale ve bireye yer vermeyen oyunu model olarak sunması dikkat çekicidir. Gazete yazısındaki “*Eşhas fert değil karakterdir*” ısrarının, başka bir ifadeyle, oyun kişilerinin birey değil Gökalp’in mefkûresinin izinde bir “karakter” olmalarını isteyen anlayışın altında yatan, bir yanıyla yüzünü tamamen Batı’ya dönmüş olan kuruluş ideolojisinin bir yandan milliyetçilikle koparamadığı bağ ve Türk modernleşmesinin ulusallık ve modernizm arasındaki gerilim üzerinde inşa edilmesidir. Kurucu kadronun modernleşme projesi doğal olarak Batı tiyatrosunu benimser. Ancak tıpkı mimarideki “kübik tartışması”nda olduğu gibi Batı’nın formlarını, kurumlarını ve hayat tarzını ithal etmek niyetindeyken bir yandan da “bireysel öznellik”i dışlar. Bu bakış açısı modern, Batılı ve laik hayat tarzının bir göstergesi olan Batı tarzı sanat anlayışının, bireyin gelenekten kopuşunu ya da milletten uzaklaşması fikrini parlatmasından korkar. Bozdoğan’ın mimari üzerinden saptadığı, milleti bireyin üstünde konumlayan Cumhuriyet ideolojisinin bu anlamda modernliğe derinden karşı oluşu<sup>212</sup> gibi üretilen tiyatro metinlerinde oyun kişisinin yok sayılması da bu karşı oluşun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Öyleyse denebilir ki, Cumhuriyet ideolojisinin modernizmin bireysel nitelikleri öne çıkaracağı, bireyi milletten uzaklaştıracağı korkusu, mimari ve resim sanatında moderni millileştirmiş, tiyatro sanatında sadece iletilmek istenen düşüncenin askısı

---

<sup>212</sup> Sibel Bozdoğan. **Modernizm ve Ulusun İnşası** ( İstanbul: Metis Yayınları, 2002), s. 254- 260.

olan oyun kişisi yaratılmasına neden olmuştur. Öte yandan Orta Asya mit oyunlarının kahraman olarak seçilen tarihsel kişilikler ile Atatürk'ü özdeşleştirme uğraşları, tiyatrodaki oyun kişisi meselesi için dikkat çekicidir. Tüm tarihî Türk kahramanlarının özelliklerini bünyesinde toplayan Atatürk, bir biçimde bu dönem oyunlarının da kahramanı olarak çizilir. Anılan oyunların önemli bir bölümündeki kahraman Atatürk'ün kendisi olmadığına bu kez ona işaret edecek biçimde Mete, Atilla ya da Oğuz gibi tarihsel kişiliklerdir. Çalışmanın önceki bölümlerinde heykel sanatının özellikle de anıtların yalnızca Atatürk bedeni üzerinden deneyimlenebildiği üzerinde durulmuştu. Türk toplumu nasıl heykel fikriyle önderin bedeninde tanışmışsa, anılan oyunlar bağlamında oyun kişisini de önderin bedeninde somutlayabilir ancak.

Kuruluş dönemi oyunların tümünün Smith'in tanımlarını tamamiyle karşılayacak biçimde kurulmuş, ulusa ortak mirasını hatırlatmayı amaçladıkları, kültürel yakınlıklarını, ortak kimliklerini ve aidiyet duygularını güçlendirmek üzere yazıldıkları söylenebilir. Türkiye Cumhuriyeti, Batı'nın yalnızca felsefesini ya da kurumlarını devralmakla yetinmemiş, "muasır medeniyet seviyesine ulaşmak" yolunda sanat anlayışını devralabilmek için ayrıca yoğun bir enerji harcamıştır. Hatta kuruluş yıllarında ulusal kimlik inşası bağlamında Atatürk'ün görsel sanatların yaygınlaşması, yaygınlaşırken de devrimleri ve modernleşme fikrini yerleştirmesi konusundaki müdahalelerinin varlığı, tiyatro, mimari, heykel özellikle anıtlar ve opera sanatında da kolaylıkla görülür. O halde kuruluş yıllarında üretilen oyun metinlerinde oyun kişilerinin iletilmek istenen düşüncenin askısı olarak var edilmelerindeki toplumsal ve siyasal nedenler üzerinde durmak gerekir.

Cumhuriyetçi anlayışın “toplumsal yarar”ı “bireysel yarar”a öncelikli gören yaklaşımı ve bu yaklaşımın kaynağı olan Ziya Gökalp düşüncesi, Türk tiyatrosunda oyun kişinin biçimlenmesindeki temel nedenlerden biri olarak saptanabilir. Erken Cumhuriyet dönemi belgelerinde ve söylemlerinde, Türk milliyetçiliğinin Gökalp düşüncesine uyum gösterdiği ve Gökalp’in “ortak dil, kültür, tarih ve vatan” düşüncesi ekseninde biçimlendirilmeye çalışıldığı da düşünüldüğünde, Gökalp düşüncesinin yalnızca Cumhuriyet öncesi dönemi derinden etkilemekle kalmadığı, aynı zamanda yeni kurulan Cumhuriyet’in ulusal kimlik inşasını etkilediği açıktır.

Öte yandan, Cordeiller’in ulus kavramı dolayımında yaptığı ulus ve milliyetçilik bağı saptaması çalışmanın diğer bölümlerinde de bir anahtar olarak kullanılmıştı. Buradan hareketle Türkiye’de ulusal kimlik inşası bağlamında bakıldığında Cumhuriyet aydınlarının ve yönetici kadrolarının savaş öncesi yılların milliyetçi anlayışından derin biçimde etkilendiği söylenmişti.

Bir diğer önemli neden ise, Cumhuriyet’in kurucu ideolojilerden biri olarak benimsenen modernleşme projesinin, medeniyetçilik ve milliyetçilik ilkeleri üzerine inşa edilmesidir. Modernizmin biçim olarak Cumhuriyet ideolojisine uygunluğu söz konusuysa, içeriği her zaman ulusallıktan uzaklaşma korkusunu beraberinde getirir. Cumhuriyet moderleşmesi Batı’nın formlarını ithal etmek isterken bir yandan da onunla beraber gelecek olan bireysel öznellik fikrine karşı omuştur. Dolayısıyla milleti, bireyin üstünde konumlayan Cumhuriyet ideolojisi, modernizmin biçimsel niteliklerini sahiplenirken, yukarıda anlatılan çerçeveyi kapsayan özüne mesafelidir.

Türk tiyatrosunun kuruluş yıllarında oyun kişinin düşünce taşıyıcısı olarak çizilmesine gösterilebilecek nedenlerden biri de çalışmanın ilk bölümlerinde ele



alındığı gibi kuruluş ideolojisinin “birey” kavramını “millet” fikrinden uzaklaşan insanın vasıfsızlığını belirtmek için kullanıyor olması olarak saptanabilir.

Gökalp’in bireyi milletin karşısında konumlayan düşünceleri özellikle mefkûre tartışması, Gökalp düşüncesinin Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ideolojisine etkisi, hatta gayrı resmi ideologu olarak tanımlanmasına yol açacak kadar derin etkisi, Cumhuriyet’in milliyetçilikle koparamadığı bağ, Aydınlanma felsefesine belirgin bir mesafede gerçekleşen vatandaşlık nosyonu ve Türk modernleşmesinin ulusallık ve modernizm arasındaki gerilimde var olması klasik dram yapısındaki oyun kişinin Türk tiyatrosunun kuruluş dönemindeki metinlerde var edilme biçimlerine derinden etki eder. Vatandaş ya da birey algısının temel hak ve özgürlükler dolayımında değil *“büyük davaların içinde ve onların yolunda kendilerinden geçmek, kendilerini unutmak”* üzerine kurulu olduğu bir anlayış tiyatro metinlerine de oyun kişilerinin bireysel öykülerinin ötelenip, kişisel özelliklerinin içinin boşaltılıp birer askı biçiminde var edilmeleri olarak yansımıştır.

Oyunların hiçbirinde herhangi bir bireysel hikâyeden söz edilmez, söz konusu olan Türk halkının kahramanlıkları, ulus olarak bilim ve sanat sevgisi ve çağdaş uygarlığa verilen önemdir. Metinlerin odağında Bora’nın tespit ettiği gibi milletin ortak paydası olması gereken Kurtuluş Savaşı değil, Atatürk devrimleri yer alır. Onuncu Yıl Marşı’nın tiyatro karşılığı gibi kurulmuş olan Halit Fahri Ozansoy’un **On Yılın Destanı** oyununda Turgut, bireysel özellikleri, seçimleri olan onlara göre eyleyen bir oyun kişisi değil, Türk Bestecisi’dir. Çektiği bayındır Türkiye fotoğrafında herhangi bir bireysel hikâye değil, Türk İşçisi, Türk saz şairi, Türk Yüzbaşısı, Türk Öğretmeni hatta Türk Muhtarı vardır. Avni Candar’ın **30 Ağustos** adlı metninde bu defa Türk köylüsüdür söz konusu olan. Saim Yay’ın **Gelin**

**Alayı**'nda Türk Öğretmeni, Türk Jandarması, Türk doktoru da işinin başında çizilir. Tahsin Kalafatoğlu'nun **Cumhuriyet Çocukları** metnindeki Doğan ve Belkıs, ulusal bilinci her türlü arzunun, hatta sevginin üstünde tutması beklenen Türk Gençliği'ni temsil eder. Vedat Nedim Tör'ün **Değişen Adam** oyununda memleketi çağdaş uygarlığa taşımak için yurdun dört bir köşesine gidip hizmet vermeyi arzulayan oyun kişileri, bireysel arzuların önüne milli hislerin geçirilmesine çalışırlar. Bu inançla karar veren farklı meslek gruplarından gençler köylerde çalışmak üzere yurda dağılırlar. Oyunun sonunda, bireysel arzularının kölesi olarak tarif edilmiş, milli duygulardan nasibini almamış olan Sedat, hasta yatağında geçirdiği değişimin ardından milli duygularla beslenmiş olarak onlara katılır. Aka Gündüz, 1974 yılının modern Türkiye'sini hayal ettiği **Beyaz Kahraman** oyununda veremin ve hatta kanserin çaresini bulmuş olan Türk doktorunun bir yandan da insan ömrünün sınırları zorlayışını anlatır. Odakta olan bir doktorun kişisel başarı hikâyesi değil, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmada yakaladığı başarı için teşekkürü kabul etmeyen Türk Profesörü vardır. Anılan oyunların arasında, Yunus Nüzhet Unat'ın **Haydi Suna** oyunu bireyin çok üstünde konumlanan millet fikri için çarpıcı bir örnek oluşturur. Türk bilim adamı savaş gazlarını nötralize eden bir gaz bulur, tüm dünyanın peşine düştüğü Türk Profesör gelen tüm teklifleri reddederek yalnızca ülkesi için çalışacağını söyler. Profesörün asistanı Sanat "en zayıf noktası"ndan yakalanır, oyuna gelir, tekliflere yenik düşecek gibi olur ancak ulusal duygularını tazeleyerek casuslara istedikleri bilgileri vermez. Sanat'ın olan biteni itiraf edip af dilediği sahnelerdeki diyaloglar birey-millet çatışması, mefkûre ve oyun kişinin taşıyıcı olarak var edilmesi anlamında dikkat çekicidir:

*Sanat: (zayıf bir sesle) Bir an için gençliğin ihtirasına kapılmışım... Beni affet profesör... (hıçkırır) İşte notlarınız da ...*

*Pekkan: Sen milliyetine ve insanlığa karşı af olunmaz bir cürmün iğfaline kapıldın. .. Biliyorum; para ve kadın... Bu iki ihtiras dünyada her şeyi satın alır! Hatta birbirini bile! Sen de şuurunun kaplayan bir ihtirasa sahip olabilmek için az kalsın milliyetini ve insanlığını satacaktın...<sup>213</sup>*

Yukarıda alıntılanan bölümde neredeyse Gökalp'in mefkûre/ mefkûresizlik tanımları tartışılır. Bireyin iradesi üzerinde hâkimiyet kurabilecek bir güce sahip olan mefkûreden bir an için uzaklaşan Sanat kaçınılmaz olarak “büyük bir suç” işlemiş, toplumun kutsallığının bilincine tekrar vardığı noktada insanüstü bir güç hissetmiştir. Şimdi yeniden “beşer” seviyesinden “insan” seviyesine yükselmesi için bireyselliğini kişiliğe dönüştürmelidir. Gökalp anlayışına göre zaten bireysellik insanın hayvani yanıyla şehvi yapısının karışımıdır ve Sanat da bu tür bir bireysellikle tuzağa düşmüştür. Hocasının son tavsiyesi de ait olduğu toplumun üyeleriyle ortak fikirlere uygun hareket etmeyi öğrenmesiyle kişilik olabileceği yönündedir:

(...) Şimdi, benden sana son hocalık şudur: Bundan böyle bir gün gene iradeni kalbinin ve ihtiraslarının eline verecek kadar zayıf olacaksan, şu kapıdan çık; sevdiğin kadın ordadır, uğruna yalnız ilim aldığın adamı değil, büyük milletin şerefini ve insanlığını feda edecek olduğun kadın! (...) fakat sen de işlediğin günahının kefareti için ödeme istersen şu kapıdan içeri

---

<sup>213</sup> Aka Gündüz. **Beyaz Kahraman** (Ankara: Yeni Cezaevi Matbaası, 1932), s. 55.

gir! (*Laboratuvarı gösterir*) Milliyetin ve insanlık seni ancak oradaki çalışmanla af edecektir.<sup>214</sup>

Türk modernleşmesini konu edinen oyunlarda da tıpkı Orta Asya mit oyunlarında olduğu gibi oyun kişileri belirgin bir biçimde düşünce taşıyıcısı olarak var edilmiştir. Kuruluş dönemi oyunları bağlamında ele alınan bir diğer başlık “iç düşman/dış düşman oyunları”dır. Söz konusu oyunlarda oyun kişileri düşmanla savaşma iradesini taşıyan “dış düşman”la savaşmakla kalmayıp, içerdeki, “iç düşman”larla da savaşan oyun kişileridir. Özetle, İç Düşman Dış Düşman oyunlarında da diğer başlıklar altında incelenen oyunlarda olduğu gibi oyun kişisi fikri Batı tiyatro modelinden farklı işler, oyun kişileri sadece iletilmek ve yerleştirilmek istenen düşüncenin taşıyıcıları olarak çizilirler.

Türkiye Cumhuriyeti kuruluş dönemi oyunlarında oyun kişisinin bu biçimde var edilmesi “ulusal alegori” kavramını çağırır. Ulusal alegori, Fredric Jameson’ın üçüncü dünya edebiyatının ve diğer kültürel yazınının okunmasının, kültür ve eleştiri alanlarının gündemine girmesi gerekliliğini tartışmak üzere meslektaşlarına yönelik bir konuşmasından sonra kaleme aldığı “Çok Uluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”<sup>215</sup> adlı makalesi ve ardından gelen karşı makaleler ile birlikte tartışılan bir kavram haline gelir. Anılan makalede Jameson, Batı dünyasının üçüncü dünyanın kültürel üretimine ve tarihine eğilmesi gerekliliğini vurgularken, makalenin en çok tartışılan önermesi ise üçüncü dünyada yazılan romanların zorunlu birer ulusal alegori olduğudur:

---

<sup>214</sup> Aynı, s. 56.

<sup>215</sup> Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” ; **Social Text**, Fall, 1986, p: 65 – 86.

İddia ediyorum ki, tüm üçüncü dünya metinleri zorunlu olarak, çok özel bir biçimde alegorik metinlerdir: Bu metinler, roman gibi ağırlıkla Batının temsil mekanizmalarından kaynaklanan biçimlerde üretilseler de veya özellikle öyle üretildiklerinde bile ulusal alegoriler olarak okunmalıdırlar.<sup>216</sup>

Jameson, söz konusu saptamasından hemen sonra kapitalist kültürün belirleyici ayrımının; özel alanla kamusal alan ya da şiirsel olanla siyasal olan arasındaki ayrımın Üçüncü Dünya’da gerçekleşmediği üzerinde durur: Jameson’a göre Üçüncü Dünya toplumlarında psikolojinin alanı her zaman belirgin olarak toplumsal terimlerle ifade edilir. Bireysel deneyim her zaman kolektif deneyimin alegorisidir. Bireysel kahramanın kaderi daima, üçüncü dünya kültürü ve toplumunda mücadele veren kamunun alegorik ifadesidir. Jameson’a göre Üçüncü Dünya’da aydın olmanın önce “siyasi aydın” olmak anlamına gelmesi de bundandır. Jameson, “Üçüncü Dünya metinleri zorunlu olarak ulusal alegorik metinlerdir” ve “Üçüncü Dünya metinleri ulusal alegoriler olarak okunmalıdır” saptaması ve okuma önerisiyle çerçevesi çizilebilecek tezi için Çin’in en büyük yazarı olduğunu düşündüğü Lu Xun’un ilk başyapıtı kabul edilen **Bir Delinin Günlüğü**’nü ele alır makalesinde. Jameson’a göre söz konusu yapıt alegorizasyon sürecine mükemmel bir örnek olarak verilebilir. Ulusal alegori tezini açıklamak için bir kez daha Lu Xun’un başka bir metnine **The True Story of Ah Q**<sup>217</sup>,ya bakar. Roman biçimine dönüşmeyen kısa öyküler ve denemeler yazan Lu Xun’un uzun formda yazdığı söz konusu metin bir uşak olan Ah Q üzerine anekdotlardan oluşur. Jameson’a göre metin Çin’deki bazı

---

<sup>216</sup> Fredric Jameson, “Çok Uluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”; **Kültür ve Toplum**. Çeviren: İdil Eser (İstanbul: Hil Yayın, 1995), s. 21.

<sup>217</sup> Lu Xun. **The True Story of Ah Q**. Çev.: Yang Xianyi. (Beijing: Foreign Languages Press, 1972)

tavır ve davranış biçimlerinin alegorisidir. Başka bir deyişle Ah Q, alegorik olarak Çin'in kendisidir.\*

Aynı meseleyi tartışan makelesinde Murat Belge'ye göre, Türkiye'deki roman örneklerine bakıldığında "alegori" kavramının kullanılması çok da isabetsiz bir saptama değildir.<sup>218</sup> Orhan Koçak ise "ulusal alegori" kavramına yaklaşırken görmezden gelinmemesi gereken bir gerçekten söz açar: "*Estetik alanın göreceli özerkliği, sadece Aydınlanma sonrası Batı kültüründe, o da kısmen belirebilmiş bir durumdur, onun dışında kalan her çağda ve her yerde toplumsal oluşumlarla çok daha içli dışlıdır sanat.*"<sup>219</sup> Koçak, söz konusu iç içeliğin, uluslar sahnesine geç çıkmış toplumlar için daha da geçerli olduğunu vurgular. Çünkü Koçak'a göre "ulusal kültür" anılan toplumlarda büyük ölçüde Batı'nın travmatik etkisine karşı geliştirilen ruhsal ve ideolojik savunma mekanizmalarından oluşacaktır. Ya da geliştirilen savunma mekanizmaları anılan toplumlarda daha belirgin olacaktır. Koçak buradan hareketle, "*Türk şiiri bu anlamda bir 'ulusal alegori' mi?*" sorusuna, kolaylıkla "evet" yanıtı verir hatta en çok toplum ve politikadan en uzak görüldüğü yerlerde ulusal alegori olarak tanımlanabileceği saptamasını yapar. Çimen Günay ise, "Çok Boyutlu Bir 'Ulusal Alegori' Olarak Yaban" adlı incelemesinde Türkiye'nin ve Türk Edebiyatı'nın "birinci dünya"lılar tarafından "üçüncü dünya"ya yerleştirildiğinin açık olduğunu söyleyerek, Jameson'ın iddialarını okurken, özellikle Milli Mücadele dönemi romanlarının "ulusal alegori"ler olarak okunmaya yatkın

---

\* Ulusal alegori kavramı dolayımında Jameson'ın tezine kaşıt görüşleri içeren Aijaz Ahmad'ın "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'" ("Jameson'ın 'Öteki' Retoriği ve Ulusal Alegori) ve Nurdan Gürbilek'in "Çocuk Ülke Edebiyatı" adlı makaleleri bulunmaktadır.

<sup>218</sup> Belge, Murat. "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış". **Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**. Haz. Nazan Aksoy. (İstanbul: İletişim Yayınları: 1997), s. 51-63.

<sup>219</sup> Gösteri Sanat Dergisi-Kasım 2004.

romanlar olduğunun altını çizer. Günay’a göre **alıkuğu**’nun Feride’sinin Anadolu’ya kaığu, Halide Edip romanlarının coğuulu kahramanlarının yurt için savağumayı ağuka tercih etmeleri, **Sodom ve Gomore**’nin Necdet’inin ulusal bir bilinç geliőtirmesi ve diğer pek çok romanda karđuımıza çıkan temalar, gündelik gerçekliklere gönderme yapmalarının yanı sıra, aslında hep, sembolik anlatımlar aracılığıyla, bir “ulus inđua” projesini ortaya koymaktadır.<sup>220</sup> Bingl’n ulusal alegori kavramına Türk romanı üzerinde yaptığı tespitler daha keskindir. “*lmekten korkmayan “cengver”, ama yağuam karđuısında d patlayan Türklerin ‘kiğuisel anı’sı yoktur*” der. Bu tespit Bingl’ Türk romanının “kiğuisel yağuantı” temeli üzerinde yazılmadığı savına getirir. Bingl’e göre, Ahmet Mıthat’tan Bilge Karasu’ya, Recaizade Ekrem’den Yağuar Kemal’e, Hüseyin Rahmi Grpınar’dan Oğuz Atay’a, Halit Ziya Uğuaklıgil’den Orhan Pamuk’a Türk romanı bunun kanıtı, “yağuantı”sız/yağuamasızdır. Tekil Türk insanının neden ‘kiğuisel anı’sı olmadığının yanıtını şu biçimde verir.

Kestirmeden söylersek, Türk insanı “uygarlık süreci” cenderesinden gememiğu, Türk insanı kapitalizm armıhına gerilmemiğu. Özetle “roman” kapitalizmin ürünü ve burjuvanın kendini ifade/ifđua ediğu aracıydı. Roman’ın yazılı bir tür olduğu doğrudur, ne var ki, öbür yazınsal türlere oranla – biraz sivrilterek söylersek– en ve tek tarihsel türdür. Lukacs’ın Avrupa romanında tarihin ortaya ıkığuını dikkate değer bir ustalıkla incelediğine değinen Edward Said’in belirttiği zre, Avrupa romanı, reel ulusların reel tarihleri tarafından biçimlendirilen somut bir tarihsel anlatıdır. Roman, yazınsal tür olmaktan, yani varlığını yazıya borçlu olmaktan önce,

---

<sup>220</sup> imen Günay. “ok Boyutlu Bir ‘Ulusal Alegori’ Olarak Yaban” [www.mevsimsiz.net](http://www.mevsimsiz.net).

varlığının temel koşulunu yazınsal hareketlilikten çok tarihsellikten, “uygarlık süreci”nden alır. Romanın yazınsal (littérature) omurgası işte bu tarihselliğin üzerinde yükselir. Türk romanı ise Batı romanından ya da “roman”dan, yazınsallığı da hem kuşatıp hem aşarak edebi uzama açılır. Bir başka türlü denirse, romanın açılımını, “tipik”ini “roman”da değil, ‘roman’da aramalıyız.

Aktarılan tartışmalar ışığında, ulusal alegori tanımı “kahramanların bireysel kaderinin toplumunun alegorik bir ifadesi olarak yansımaları” biçiminde yapılabilir. Öyleyse, bir ulus inşa projesinin yansımaları biçiminde örgütlenen, ulus inşa projesi dolayımında araçsallaştırılan, oyun kişisini düşünce taşıyıcısı olarak çizen dönem oyunları ulusal alegori anahtarı ile de okunabilir. Başka bir ifadeyle, Orta Asya mit oyunları başlığında incelenen oyunlar da, Türk modernleşmesi oyunları da, iç düşman dış düşman oyunları da “ulusal alegori”ler olarak okunmaya kaçınılmaz olarak yatkın oyunlardır. Hatta anılan oyunların ulusal alegoriyi neredeyse bir ön kabul gibi benimseyerek inşa edildikleri rahatlıkla söylenebilir. Bir ulus inşa projesinin parçası olmak için araçsallaştırıldıkları nokta itibarıyla ulusal alegorinin alanına girmeleri zaten kaçınılmaz olmuştur. Kuruluş dönemi metinlerinin “kahraman”ları için herhangi bir bireysel öyküden söz edilememesi, hiçbirinin uluslarından bağımsız bireysel seçimlerinin, üzüntülerinin ya da sevinçlerinin olmaması ulusal alegori kapısını ardına kadar açar. Bu metinlerde söz konusu edilen ülkenin hikâyesi, seçimi, acısı ya da sevincidir. Bir başka deyişle bireysel deneyim, her zaman kolektif deneyimin alegorisidir.

Orta Asya mit oyunlarının tümü ulusal alegoriye kapı aralar ama birkaç örnek oldukça çarpıcıdır. Kuruluş dönemi tiyatrosu için ulusal alegori kapısı oyun metni



düzeinden önce “tavsiye” düzeinde açılır. Öyle ki, daha önce de değinildiği gibi Atatürk oyun ısmarladığı yazarlara metinlerinde önemli ağırlıkta bir kadın rolü yazmalarını salık verir. Buradaki önemli nokta Atatürk’ün yazılmasını istediği Türk kadını rolünün Türk kadının tüm erdemlerini bünyesinde toplaması gereğidir. Böylece oyun metinleriyle inşa edilmek istenen ulusal kimliğin yanı sıra ulusal alegori fikri de devreye girmiş olur. Alegorik oyun kişileri bağlamında başka bir düzlemde ele alınan **Çoban** oyunu ulusal alegori kilidini açmak için de değerli bir anahtardır. Oyunun, ulusal alegoriye göz kırpması Türkleri temsilen, zırlı düşman savaçısına karşı hançeriyle savaşan Çoban fikriyle başlar. Çoban, kendisine has özellikleriyle var edilmiş bir çoban değil, ulusunu, soyunu, ırkını temsilen düşmanla savaşan bir Türk Çobanıdır. Oyunda var edilen ulusal alegorik zemin, oyunun tanıtım yazısındaki *“Piyesteki “Çoban” hatta zamanımızda yaşayan sayısı çok kahramanlardan birinin ismi de olabilir”* cümlesi ile pekişir. Bir yandan da *“Mevzuunu Türk tarihinden almış, bu tarih, eser şairinin hayalinde kıymetlendirilen ve sadece öyle olması icap ettiğii için öyle tertip edilen bir eser değildir”* denerek oyun, tiyatro için kurgulanmış bir metin gibi olmaması ile övülür. Ancak ulusal alegoriyi bir ön kabul gibi benimseyen yaklaşım oyun kişileri için sarf edilen *“onların hepsi içlerinde yaşadıkları cemiyeti temsil ederler.”*<sup>221</sup> cümlesi olur.

Aynı iz üzerinden Türk modernleşmesi oyunlarına bakıldığında ulusal alegori anahtarı ile kilidi zorlamak için daha da elverişli bir zeminden söz edilebilir. Zaten Türk modernleşmesini konu etmeleri hasebiyle daha baştan ulus inşa projesinin parçası olan metinlerde herhangi bir bireysel öyküden, kişisel andan, seçimden söz etmek olanaksızdır. Ulusal bir bilinç geliştirme hikâyeleri gibi okunabilecek

---

<sup>221</sup> Hasan Tahsin Benli. “Ankara Halkevi Açılışı ve İlk Yılı” **Mülkiye Dergisi**. Cilt XXV, Sayı:227. s., 227-228.

oyunların oyun kişilerinin bireysel hikâyeleri ulusal hikâyenin alegorisidir. Oyun kişileri bağlamında sözü edildiği gibi, Halit Fahri Ozansoy'un **On Yılın Destanı** oyunundaki bestekâr Turgut'un bireysel hikâyesinden söz etmek mümkün değildir. Hatta besteci olmasının, mesleki özelliklerin üzerinde bile durulmaz. Turgut sadece, "en büyük bestesi" için ilhâmını Türk modernleşmesinden almak üzere yollara düşen bir Türk Bestecisi'dir. Kendisinin bireysel bir anı, öyküsü olmadığı gibi yolda karşılaştığı modern Türk insanları da ulusal alegorik yansımalarıdır: Türk işçisi, Türk saz şairi, Türk yüzbaşı, Türk öğretmeni hatta Türk muhtarı gibi. Zaten Turgut'un ilhamını beklediği "en büyük beste" metinden anlaşılacağı üzere Türk modernleşmesidir. **30 Ağustos** oyununda Türk modernleşmesini içine sindirmiş olan Türk köylüsü sadece bu yanıyla çizilir. Saim Yay'ın **Gelin Alayı** oyununda Türk modernleşmesine gönül veren tüm meslek grupları ulusal bilinç bağlamında var edilirler. Tahsin Kalafatoğlu'nun **Cumhuriyet Çocukları**'ndaki Doğan ve Belkıs'ın hikâyeleri ulusal alegori meselesi için oldukça dikkat çekicidir. Okulunu birincilikle bitirmiş olan Doğan pilot olmak ister. Bireysel bir seçimmiş gibi görünen bu istek sonunda ulusal bilincin ve millet aşkının her türlü arzusunun ve sevginin üstünde tutulmasına bağlanır. Doğan yurt savunmasında yer alabilmek için pilot olmak istemektedir. Hatta pilot olmasını istemeyen, daha rahat ve paralı bir işte çalışmasını isteyen anne baba, Doğan ve kardeş Belkıs tarafından bireysel seçimlerin yanlışlığı üzerine yapılan konuşmalarla ikna edilir. Vedat Nedim Tör'ün **Değişen Adam** oyunu da ulusal alegoriden söz açmak için verimli bir zemin oluşturur. Oyunda adı geçen ve memleketi çağdaş uygarlığa taşımak için yurdun dört bir köşesine gidip hizmet vermeyi arzulayan gençlerin hiçbirinin bireysel bir öyküsü yoktur. Kaldı ki, savaşları bireysel arzuların önüne milli hislerin geçirilmesi üzerine kurulur. Bu

inançla köylerde çalışmak üzere yurda dağılan gençlerin karşısına, bireysel arzularına yenik düşmüş olan Sedat konulmuştur. Oyunun başında “idealist“ gençlerin tüm çabalarına rağmen milli hislerini bireysel isteklerinin üstünde tutmayı başaramayan Sedat, hasta yatağında geçen günlerin sonunda millet aşkını fark eder. Denebilir ki, **Değişen Adam** oyunu daha baştan bireysel hikâyeyi reddetmiş, ulusal alegori fikrini bir ön kabul olarak benimsemiştir. Aka Gündüz’ün **Beyaz Kahraman**’ında da, Yunus Nüzhet Unat’ın **Haydi Suna**’sında da bilim adamlarının kişisel başarı hikâyeleri değil, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmada yakaladıkları başarıları ulusun başarısı kılan oyun kişileri vardır.

Türk modernleşmesi oyunları daha baştan ulusal alegori fikrinin kapılarını ardına kadar açacak biçimde örgütlenmiş, hatta neredeyse ulusal alegori kavramını açıklayacak biçimde yaratılmış, herhangi bir bireysel hikâyeden söz etmenin mümkün olmadığı oyun kişileri ile “çağdaşlaşan ülkenin” birer alegorisi olarak yazılmışlardır.

Oyun kişilerinin düşünce taşıyıcıları olan askılar biçiminde çizilmesi ve ulusal alegori kavramları ile yapılan okumayı özetlersek Batı tipi tiyatroyu kendisine model olarak seçmiş Türk tiyatrosunun kuruluş dönemi oyunlarında oyun kişilerinin düşünce taşıyıcısı olarak var edildiği, oyun kişilerinin ulusun alegorik ifadeleri olarak çizildiği saptanmıştır. Ulusal kimlik inşasında araçsallaştırılan tiyatro metinleri bu bağlamda kaçınılmaz olarak ulusal alegori kavramı ile okunmaya uygun metinler olarak var olurlar.

## SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları, bir yandan bir inşa sürecini tarif ederken bir yandan da Türkiye modernleşmesi olarak anılan bir süreçtir. Kuruluş yılları, aynı zamanda sanatın ve sanat eğitiminin, modernleşme kilidini açacak en büyük anahtar olarak görüldüğü yıllardır. Dolayısıyla, Cumhuriyet, kuruluş aşamasından itibaren, ulusal bilinç yaratmak, ulusal kimlik oluşturmak, modernleşme projesini, Kemalist ideolojiyi ve Cumhuriyet'i yerleştirmek/yaygınlaştırmak için sanatı araçsallaştırır. Söz konusu araçsallaştırma mekân üretiminde mimari, heykel ve anıtlar üzerinden yürür. Cumhuriyet döneminde inşa edilen çoğu mimari yapı, yeni ideolojiyi ve onun getirdiği "asri" yaşam biçimini yerleştirme misyonu taşır. Kamusal mekânı yeniden yapılandıran strateji, kentlilerin birbiriyle karşılaştıkları, kadın-erkek birlikte yaşadıkları, konuştukları, ürettikleri, öğrendikleri, eğlendikleri, yenilikleri keşfettikleri bir yaşantı formunu murad eder. Mimarlık dili, ülke kapsamındaki bütünleşmeyi sağlamak için bir araç olarak kullanılır. Selçuklu-Osmanlı anıtsal mimarisine yaslanan *Birinci Ulusal Mimarlık Akımı* aracılığıyla, özellikle kamu yapılarında başkentten Anadolu kentlerine uzanan ortak bir kimlik kurulmaya çalışılır. Ulusal kimlik inşasında sanatın araç olarak kullanılması bağlamında heykel sanatı, özellikle de anıtlar, etkin rol oynar ve belli amaçlar doğrultusunda araçsallaştırılır. Bizzat Atatürk'ün, İslâmiyet'in getirdiği betim yasağının tamamen putperestlikle ilişkili olduğunu, heykel yapmanın ise putperestlik olmadığını anlatmaya çalışarak başlattığı süreç, devrimin yayılmasında heykellere ve anıtlara verilecek önemin önsemesi olur. Yeni rejimin kurucu öğelerini ve önderini; topluma ve gelecek kuşaklara aktarabilecek/hatırlatabilecek anıt heykeller yaptırmayı gerekli gören Atatürk, kentsel mekânlarda kurtarıcının ve Milli Mücadele'nin

yüceliğini vurgulayacak olan bu anıtların Cumhuriyet ideolojisinin simgeleri olacağına inanır. Ulusal kimlik inşa sürecinde tıpkı mimaride olduğu gibi heykel sanatının, özellikle de anıtların yeni rejimin inşasıyla yakın ilişkili bir bağlamda araçsallaştığı görülür. Hatta denebilir ki toplumsal bir ülkünün görselleşmesi büyük oranda bu anıtlar üzerinden gerçekleştirilir. Cumhuriyet ideolojisinin resmi kültür politikasının müziğe yansımaları yine oldukça dikkat çekicidir. Zira Atatürk, ulusal bilinç oluşturulmasında müziğe özel bir önem atfeder. Atatürk'ün yönlendirmesiyle başlayan süreçte Osmanlı saray ve tekke müziğinin terk edilir. Bir yandan çok sesli Batı müziğine, diğer yandan Anadolu köylerinin halk müziğine yönelilir. Etnografik müzik araştırmaları yapan Macar Bela Bartok'un, Macar ve Türk halk ezgileri arasında saptadığı benzerliklerin, *Türk Tarih Tezi* ve *Güneş Dil Teorisi*'ni destekleyici nitelik taşıması, müziğin araçsallaştırılmasına bir örnektir. Bu durumun resim sanatındaki karşılığı ise Gazi Öğretmen Okulu'nda bulunabilir. Türk resminde Anadolu temasının yayılmasının merkezi denebilecek okulun varlığının yanı sıra, CHP tarafından Anadolu'ya düzenlenen seyahatler, dönemin ressamlarının modern sanatın soyut ve bireyci anlayışından koparak Anadolu'ya odaklanmalarını sağlar. Özetle, Kemalist modernizm, en önemli hedeflerinden biri olarak işaretlediği Batı normlarına dayalı yeni bir Türk kimliğini inşa etmek ülküsünü, geniş kitlelere görsel sanatlar aracılığıyla yerleştirmek ister. Müzik, resim, heykel, mimari ve tiyatro ulusal kimlik ve ulus bilinç inşasında kullanılan önemli araçlar olurken arkeoloji, filoloji ve müzebilimi de sürece dâhil olur.

Tiyatro sanatı, Cumhuriyet'in, ulusal kimlik inşa sürecinde en çok önem verdiği araçların başında gelir. Tiyatro seyircisinin kamu anlamına gelmesi, yerleştirilmek istenen düşünceler için ideal bir zemin hazırlar. Anılan dönemin

oyunları bir yandan “altı ok”un işaret ettiklerini metne ve sahneye taşıırken, bir yandan da kurucu kadronun diğer hedeflerini pekiştirmek için örgütlenir. Cumhuriyet Halk Partisi’nin altı temel ilkesinin, çoğu Halkevleri oyun dağarında yer alan tiyatro metinlerinde uygulama alanı bulduğu rahatlıkla söylenebilir.

Yukarıda sözü edilen hedeflerden ilki, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında yakın geçmişle sürekliliğin kırılmak istenmesidir. Cumhuriyet’in kurucu kadrosu, Osmanlı ile koparılan bağın yerine Orta Asya’da köken arar. Ülkeyi Osmanlı geçmişinden koparma amacı, tiyatro üretimini, Türk kimliğinin ambarı olarak görülen Anadolu kültürüne yöneltir. Atilla ve Timur’dan başlayarak pek çok tarihi “kahraman” “Türkün atası” olarak seçilir ve tiyatro oyunlarında yerini alır. Tiyatro aracılığıyla verilen mesaj, Türklüğün ezelden beri var olduğu ve kurulan Cumhuriyet’in, dahası CHP liderliğinin bu ulusal özün siyasi ifadesi olduğudur. Kemalist ideolojinin halkta yaratmayı amaçladığı ulus bilincin inşasında araçsallaşan metinler, bir yandan da Avrupa karşısında “eziklik” duygusunu yenmek ve özellikle gençliğin ulusal gururunu ve kendine güvenini güçlendirmek gibi hedeflere ulaşmada da bir araç gibi kullanılır. Aynı zamanda anılan oyunların hemen hepsinin “Türk ırkının bütün medeniyetlerin kurucusu olduğun” düşüncesine dayanan Türk Tarih Tezi’ni kanıtlamak üzere örgütlendiği rahatlıkla söylenebilir. Kuruluş dönemi “ülkücü oyunlar”ı diğer yandan, oyunlara kahraman seçtikleri tarihsel kişilikleri Atatürk’le özdeşleştirme uğraşını edinirler. Tüm tarihi Türk kahramanlarının özelliklerini bünyesinde toplayan Atatürk, bir biçimde bu dönem oyunlarının da “kahramanı” olarak çizilir.

Kurucu kadronun hedef tahtasında işaret ettiği bir diğer mesele “muasır medeniyetler seviyesi”ne yükselmektir. Bu hedef doğrultusunda araçsallaştırılan

tiyatro metinlerine bakıldığında, bu kez modernleşme projesini yerleştirmek amacıyla yazılmış oyunlarla karşılaşılır. Modernleşmeyi kurucu ideolojilerinden biri olarak benimseyen Kemalist rejimin etkisiyle araçsallaştırılan metinler, Türk kimliğinin “çağdaş uygarlık” düzeyinde konumlandırıldığı metinlerdir. Oyunlarda Türk halkının kahramanlıkları, ulus olarak bilim ve sanat sevgisinin işlenmesinin yanı sıra çağdaş uygarlığa verilen önem anlatılır. Metinlerin odağında, milletin ortak paydası olması gereken Kurtuluş Savaşı değil, Atatürk devrimleri yer alır. Kurtuluş Savaşı’nda geçen ya da Kurtuluş Savaşı’nı anlatan metinlerde dahi Kemalist öğretisi ve dolayısıyla Atatürk ilke ve devrimleri odaktadır. Oyunlar aynı zamanda Türk modernleşmesinin medeniyetçilik ve milliyetçilik ilkeleri üzerine inşa edildiğini kanıtlar biçimindedir.

Kurucu kadronun *Türk Tarih Tezi*’nde de altını çizdiği, “*Osmanlılığın yanı sıra İslâm’ın da Türk kimliğinin oluşturuucu unsurları olmaktan çıkarılması*” hedefine hizmet eden metinler de bulunmaktadır. Anılan oyunların hemen hepsinde Türk kimliğinin ötekileri olarak ele alınabilecek “Osmanlıcılık” ve “İslâmiyet” oyun kişilerinde vücut bulur.

Cumhuriyet’in hedefleri doğrultusunda araçsallaştırılan kuruluş dönemi metinlerinin, oyun kişileri incelendiğinde, Antik Yunan tiyatrosunun seyircisi ile kurduğu anımsama oyununa benzerlikten söz edilebilir. Antik Yunan oyun kişilerinin mitolojik hikâyenin kuvvetli askıları olarak yaratılmasına benzer biçimde, kuruluş dönemi oyunlarındaki oyun kişileri de yerleştirilmek istenen düşüncenin temsili olan alegorik kişiler olarak çizilmişlerdir. Türk tiyatrosunun kuruluş dönemi oyunlarında, oyun kişileri, yegâne görevleri yerleştirilmek istenen ideolojiyi taşıyan askılar olarak var edilmişlerdir. Bir başka ifadeyle dönemin oyun kişileri iletilmek istenen

düşüncenin taşıyıcısı olarak araçsallaştırılmıştır. Bu, kaçınılmaz bir biçimde yeni Cumhuriyet'in ideolojisini yerleştirmek için tiyatroyu araçsallaştırmasına bağlanır.

Denebilir ki, enerjisinin hatırı sayılır bir bölümünü “muasır medeniyetler seviyesine yükselmek için“ harcayan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarındaki tiyatro anlayışı da, enerjisini büyük oranda kurduğu metinlerle bu düşüncenin iletilmesine harcar.



## KAYNAKÇA

Ağaoğulları, Mehmet Ali. “Aşırı Milliyetçi Sağ”. **Geçiş Sürecinde Türkiye**. İstanbul: Belge Yayınları, 1998.

Ahmad, Aijaz. “Jameson’ın ‘Öteki’ Retoriği ve Ulusal Alegori. Çeviren: İdil Eser. **Kültür ve Toplum**. İstanbul: Hil Yayın, 1995.

Ahmad, Feroz. **The Making of Modern Turkey**. New York-London: Routledge, 1993.

Ahmad. Feroz. **Modern Türkiye’nin Oluşumu**. Çev.: Yavuz Alogan. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2002.

Akçam, Taner. “Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –Milliyetçilik Cilt 4**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

And, Metin. **50 Yılın Türk Tiyatrosu**. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1973.

And, Metin. **Türk Tiyatrosunun Evreleri**. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.

And, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Anderson, Benedict. **Imagined Communities**, London-New York: Verso, 1991.

Anderson, Benedict. **Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**. Çev.: İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Aristoteles. **Poetika**. Çev.: İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Aristoteles. **Poetika**. Çev.: Samih Rifat. İstanbul: K Kitaplığı, 2003.

Askun, Vehbi Cem. **Oğuz Destanı**. İstanbul: Millî Mecmua Matbaası, 1935.

Aslanoglu, İnci. “Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923- 1938”, **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları**, Ankara 2001.

Atsız, Nihal. “Türk Kara Ordusunun Kuruluşu Meselesi”, **Ötüken**, Sayı: 4, 1973.

Aydın, Suavi. **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği**. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.

Aydın, Suavi. **Modernleşme ve Milliyetçilik**. İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2000.

Balamir, Aydan. “Mimarlık ve Kimlik Temrinleri- I: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili” **Mimarlık Dergisi**. Eylül-Ekim 2003. Sayı: 313.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. “Dine Doğru”. **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**. Cilt: 6, Sayı:1, 1957.

Banarlı, Nihat Sami. **Kızıl Çağlayan**. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.

Banarlı, Nihat Sami. **Bir Yuvanın Şarkısı**. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.

Bauman, Zygmunt. **Sosyolojik Düşünmek**. Çev.: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Batuman, Bülent. “Mekân, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyet’in Kamusal Mekanı Olarak Kızılay Meydanı”. **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Bayık, Mustafa. “Atatürk’ün Ana Fikrini Verdiği İlk Opera: Özsoy Destanı”. **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı 52, Cilt: XVIII, Mart 2002.

Bayraktar, Levent. “Mustafa Şekip Tunç’un İnsan Anlayışı” **Felsefe Dünyası**.2002/2, Sayı: 36.

Belge, Murat. “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış” **Berna Moran’a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**. Haz. Nazan Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları: 1997.

Belge, Murat. “Alegori”. **Radikal**. 26.02.2005.

Benli, Hasan Tahsin. “Ankara Halkevi Açılışı ve İlk Yılı” **Mülkiye Dergisi**. Cilt XXV, Sayı:227.

Berkes Niyazi. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Bora, Tanıl. “Cumhuriyetin İlk Döneminde Milli Kimlik”, **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997.

Bora, Tanıl. “Milliyetçilik ve Sol”, **Refleks Dergisi**, Sayı: 3.

Bora, Tanıl. **Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık**. İstanbul: Birikim Yayınları, 2006.

Bozdoğan, Sibel. “Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış”. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Sibel Bozdoğan ve Reşat Karababa (Ed). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

Bozdoğan, Sibel. **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesinde Mimari Kültür**. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

- Brockett, Oscar. **Tiyatro Tarihi**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Candar, Avni. **30 Ağustos**. Ankara: CHP Yeni Seri Temsil Yayını, 1940.
- Celkan, Hikmet Y. **75. Yılında Türkiye’de Sosyoloji**. Ankara: Bağlam Yayınları,1991.
- Carlson, Marvin **Tiyatro Teorileri**. Çev.: Eren Buğlalılar- Barış Yıldırım. Ankara: De Ki, 2007.
- Cordeiller, Serge. “Önsöz” **Uluslar ve Milliyetçilikler**. Çev.: Siren İdemen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Coşkun, İsmail. **75. Yılında Türkiye’de Sosyoloji**. Ankara: Bağlam Yayınları, 1991.
- Çağlar, Behçet Kemal. **Çoban**. Ankara: Hâkimiyeti Milliye Matbaası, 1933.
- Çağlar, Behçet Kemal. **Attila**. Ankara: Ulus Basımevi, 1935).
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. **Akın**. İstanbul: Devlet Matbaası, 1932.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. **Kahraman**. İstanbul: Hürriyet Kütüphanesi, 1933.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. **Özyurt**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1965.
- Çetin, Sıdika. “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Bir Modernleşme Projesi: İzmir’in Yangın Bölgesinin İmarı”. **Mimarlık Dergisi**. Kasım-Aralık 2005, Sayı: 326.
- Delibaşı, Ali Süha. **Alev**. Ankara: CHP Yeni Seri Temsil Yayını, 1940.
- Deutsch, Karl W. **Nationalism and Social Communication**. New York – London: Chapman & Hall, Ltd., 1996.
- Durna, Tezcan. **Kemalist Modernleşme ve Seçkincilik**. Ankara: Dipnot Yayınları, 2009.
- Egeli, Münir Hayri. **Bay Önder**. (İstanbul: Güneşli Matbaası 1934).
- Erözden, Ozan. **Ulus-Devlet**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1997.
- Ergun, Doğan. **Sosyoloji ve Tarih**. İstanbul: Yar Yayınları,1973.
- Erişirgil, Mehmet Emin. **Bir Fikir Adamının Romanı: Ziya Gökalp**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Ertekin, Orhangazi. “Cumhuriyet Döneminde Türkçülüğün Çatallanan Yolları” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –Milliyetçilik Cilt 4**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Feyzioğlu Turhan. "Atatürk ve Kadın Hakları" **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı 6, Cilt: II, Temmuz 1986.

Gencer, Mustafa. "Geç Osmanlı İmparatorluğu'nun Modernleşmesi Çerçevesinde Kimlik Sorunsalı", **Kimlikler Lütfen**. Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2009.

Göle Nilüfer. **Modern Mahrem**. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Gökalp, Ziya. **Türkçülüğün Esasları**. İstanbul: Türk Kültür Yayıncılık, 2009.

Gökalp, Ziya. "Refah mı, Saadet mi?" **Küçük Mecmua**. 5 Haziran 1922.

Gökalp, Ziya. **Kızıl Elma**. İstanbul: Toker Yayınları, 1995.

Gökalp, Ziya. **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**. İstanbul: Akçağ Yayınları, 2006.

Gökalp, Ziya. **Türk Medeniyet Tarihi**. İstanbul: Elips Kitap, 2007.

Gökalp, Ziya. **Altın Işık**. İstanbul: Alfa Yayınları, 2010.

Gözler, Kemal. "Devletin Bir Unsuru Olarak 'Millet' Kavramı", **Türkiye Günlüğü**, Sayı 64, Kış 2001.

Guiomar Jean-Yves. "Fransız Devrimi ve Ulusun Ortaya Çıkışı" **Uluslar ve Milliyetçilikler**. Çev.: Siren İdemen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Güçbilmez, Beliz. "Melodram, Beden, Gülnihal" **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 14, Aralık 2002.

Güçbilmez, Beliz. **Zaman Zemin Zuhur: Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**. Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.

Gündüz, Aka. **Mavi Yıldırım**. Ankara: CHP Temsil Neşriyatı, 1934.

Gündüz, Aka. **Yarım Osman**. İstanbul: Okullara Milli Piyesler Antolojisi, 1968.

Gürbilek, Nurdan. "Çocuk Ülke Edebiyatı" **Kör Ayna, Kayıp Şark**. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Güven, Ferit Celal. **Çakır Ali**. Ankara: CHP Gösteri Yayını, 1937.

Hacaloğlu, Türkân. "Açış Konuşması" **Ölümünün 50. Yılında Prof.Dr. Hüseyin Namık Orkun**. Ankara: Türk Ocakları Şubesi Yayınları, Sayı 22, Mayıs 2006.

Hacaloğlu, Yücel. (Haz) **Ölümünün 50. Yılında Prof.Dr. Hüseyin Namık Orkun.** Ankara: Türk Ocakları Şubesi Yayınları, Sayı 22, Mayıs 2006.

Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Hayes, Carlton J. **Milliyetçilik: Bir Din.** Çev.: Murat Çiftkaya. İstanbul: İz Yayıncılık, 1995.

Henry, Paul. **Milliyetler Meselesi.** Çev.: Fehmi Baldaş. İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1939.

Heyd, Uriel. **Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri.** Çev.: Adem Yalçın. İstanbul: Pınar Yayınları,2001.

Hülür, Himmet ve Gürsoy Akça. “İmparatorluktan Cumhuriyete Siyasal Bütünlük ve Ulusalçılık Söylemi”. **Türkiyat Araştırmaları Dergisi.** Sayı:22, Güz 2007.

Hobsbawm Eric ve Terence Ranger. **The Invention of Tradition.** New York: Cambridge University Press, 1983.

Hobsbawm, Eric. **Milletler ve Milliyetçilik.** Çev.: Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Jaffrelot, Christophe. “Bazı Ulus Teorileri” **Uluslar ve Milliyetçilikler.** Çev.: Siren İdemen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Kadıoğlu, Ayşe “Cumhuriyetin Kuruluş Yıllarında Türk Milliyetçiliğinin Çelişkisi ve Seçkinlerin Tavrı.” **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik.** İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997.

Kadıoğlu, Ayşe. **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi.** İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Kansu, Aykut. “Jansen’in Ankara’sı İçin Örnek Bir ‘Bahçe Şehir’ ya da Siedlung: “Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi 1934-1939” **Toplumsal Tarih Dergisi.** Tarih Vakfı Yayınları: Temmuz 2009, Sayı:187.

Karadağ, Nurhan. **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988.

Karakaş, Mehmet. **Türk Ulusçuluğunun İnşası.** Ankara: Vadi Yayınları, 2000.

Karpat, Kemal H. **Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye’si.** İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

Kayın, Emel. “Merkez-Taşra İkilemindeki Anadolu Kentlerinde Kimlik Arayışı ve Cumhuriyet Dönemi Mimarlık Mirası” **Mimarlık Dergisi**. Mart- Nisan 2009, sayı: 346.

Karpat Kemal H. **Osmanlı’dan Günümüze Elitler ve Din**. Çev.: Güneş Ayas. İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.

Kocatürk, Vasfi Mahir. **Yaman**. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.

Kohn, Hans. **The Ideas of Nationalism, A Study in Its Origins and Background**. New York: Mac Millan, 1956.

Kongar, Emre. **Türk Toplum Bilimcileri**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Kösemihal, Nurettin Şazi. **Durkheim Sosyolojisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971.

Kösemihal, Nurettin Şazi. **Sosyoloji Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

Kutlu, Feyzi. **Timurhan**. İstanbul: Şirketi Mürettibiye Matbaası, 1934.

Lewis, Bernard. **Modern Türkiye’nin Doğuşu**. Çeviren: Metin Kıratlı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1996.

Maksudyan Nazan. **Türklüğü Ölçmek: Bilimkurgusal Antropoloji ve Türk Milliyetçiliğinin Irkçı Çehresi 1925-1939**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Mardin, Şerif. **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

McNall Burns Edward. **Çağdaş Siyasal Düşünceler: 1850-1950**. Çev. Alaeddin Şenel. Ankara: Birey ve Toplum Yayıncılık, 1982.

Mergen, Konçuy. “Hüseyin Namık Orkun’un’un Yaşadığı Dönem” **Ölümünün 50. Yılında Prof.Dr. Hüseyin Namık Orkun**. Ankara: Türk Ocakları Şubesi Yayınları, Sayı 22, Mayıs 2006.

Nayır, Yaşar Nabi. **Met**. İstanbul: Hamit Bey Matbaası, 1932.

Nayır, Yaşar Nabi. **İnkılap Çocukları**. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933.

Nutku, Özdemir. “Cumhuriyet Tiyatrosu” **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Ozansoy, Halit Fahri. **On Yılın Destanı**. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.

Özbudun, Ergun. “Milli Mücadele ve Cumhuriyetin Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu” **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997.

Özdoğan, Günay Göksu. **Turan'dan Bozkurt'a**. Çeviren: İsmail Kaplan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Özgü, Melahat. "Molière". **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. Sayı:5, 1974.

Öztürkmen, Arzu. **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Safa, Peyami. **Gün Doğuyor**. İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi, 1937.

Sarınay, Yusuf. **Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları**. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1994.

Schnapper Dominique. **Yurттаşlar Cemaati**. Çev.: Özlem Okur. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.

Smith, Anthony D. **Milli Kimlik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Somel, Selçuk Akşin. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Kimliği". **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997.

Suchoff, Benjamin. **Bela Bartok Essays**. University of Nebraska Press, 1992.

Şener, Sevda. **Oyundan Düşünceye**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.

Şener Sevda. **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Şener Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998.

Şener, Sevda. **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, tarih belirtilmemiş.

Şener, Sevda. **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Alkım Kitabevi, 2003.

Şener Sevda. "Kültürel Kimliğin Tiyatrodaki Yansımaları", **Türk Kültürü ve Kimliği**. İstanbul: Kültür Üniversitesi Yayını, 2006.

Şengezer, Osman. **Cumhuriyet Dönemi Türk Gösteri Sanatları Öncü Sahne Tasarımcıları**. İstanbul: Artshop, 2010.

Şapolyo, Enver Behnan. **Ziya Gökalp: İttihatı Terakki ve Meşrutiyet Tarihi**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1974.

Tanör, Bülent. **Osmanlı Türk Anayasal Gelişmeleri 1798-1980**. İstanbul: Der Yayınları, 1995.

Tanör, Bülent. **Kurtuluş Üzerine On Konferans: Türkiye 1918-1923**. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları, 1997.

Tansel, Fevziye Abdullah. **Ziya Gökalp Külliyyatı-I**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952.

Tekin, Mehmet. **Roman Sanatı**. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2001.

Tekiner, Aylin. “1980 Sonrası Atatürk İmgesinin Yeniden Üretiminde Anıt Heykellerin Rolü” **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mart 2008.

Toprak, Binnaz “Dinci Sağ” Çev.: Nail Satlıgan. **Geçiş Sürecinde Türkiye**. Der.: İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonaklı. (İstanbul: Belge Yayınları, 1998.

Tör, Vedat Nedim. **Değişen Adam**. Ankara: CHP Temsil yayınları, 1941.

Tuğal, Şükrü Halil. **Kartal**. Ankara: CHP Gösteri Yayını, 1936.

Tuna, Korkut. **75. Yılında Türkiye’de Sosyoloji**. Ankara: Bağlam Yayınları, 1991.

Tuncer, Celal. **Devrim Yolcuları**. Ankara: CHP Gösteri Yayınları, 1937.

Tunç, Mustafa Şekip. “Kişinin Değeri”, **Türk Düşüncesi**. Cilt 2, Sayı: 9, 1954.

Tunçay, Mete. **Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek-Parti Yönetimi’nin Kurulması**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Türkdoğan, Orhan. **75. Yılında Türkiye’de Sosyoloji**. Ankara: Bağlam Yayınları, 1991.

Türkoğlu, Osman. **Tipi**. Ankara: CHP Gösteri Yayını, 1939.

Uyar, Hakkı. “1930’lar Türkiye’sinde Kemalizm Algılamaları” **Atatürkçü Düşüncenin Bilimsel ve Felsefi Temelleri**. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Ünüvar, Kerem “Ziya Gökalp” **Milliyetçilik. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Milliyetçilik Cilt 4**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Watson Hugh Seton. **Nations and States: An Inquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism**. London: Methuen, 1975.

Weber, Max. **Sosyoloji Yazıları**. Çev.: Taha Parla..İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1993.



Yaşlı, Fatih. **Kinimiz Dinimizdir: Türkçü Faşizm Üzerine Bir İnceleme**. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları, 2009.

Yavuz Kemal (Haz.) **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.

Yay, Saim. **Gelin Alayı**. Ankara: CHP Halkevleri Temsil Yayınları, 1948.

Yerasimos, Stefanos. "Tek Parti Dönemi" Çev.: Aydın Pesen. **Geçiş Sürecinde Türkiye**. (Der.: İvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak). İstanbul: Belge Yayınları, 1998.

Zıllıoğlu, Merih. "Kimliğin Kavramsal Serüveni" **Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri**. İstanbul: Hil Yayınları, 2008.

Zürcher, Eric J.. **Turkey a Modern History**. London-New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. Publisher, 1993.

Zürcher, Eric J.. **Savaş, Devrim ve Uluslaşma**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

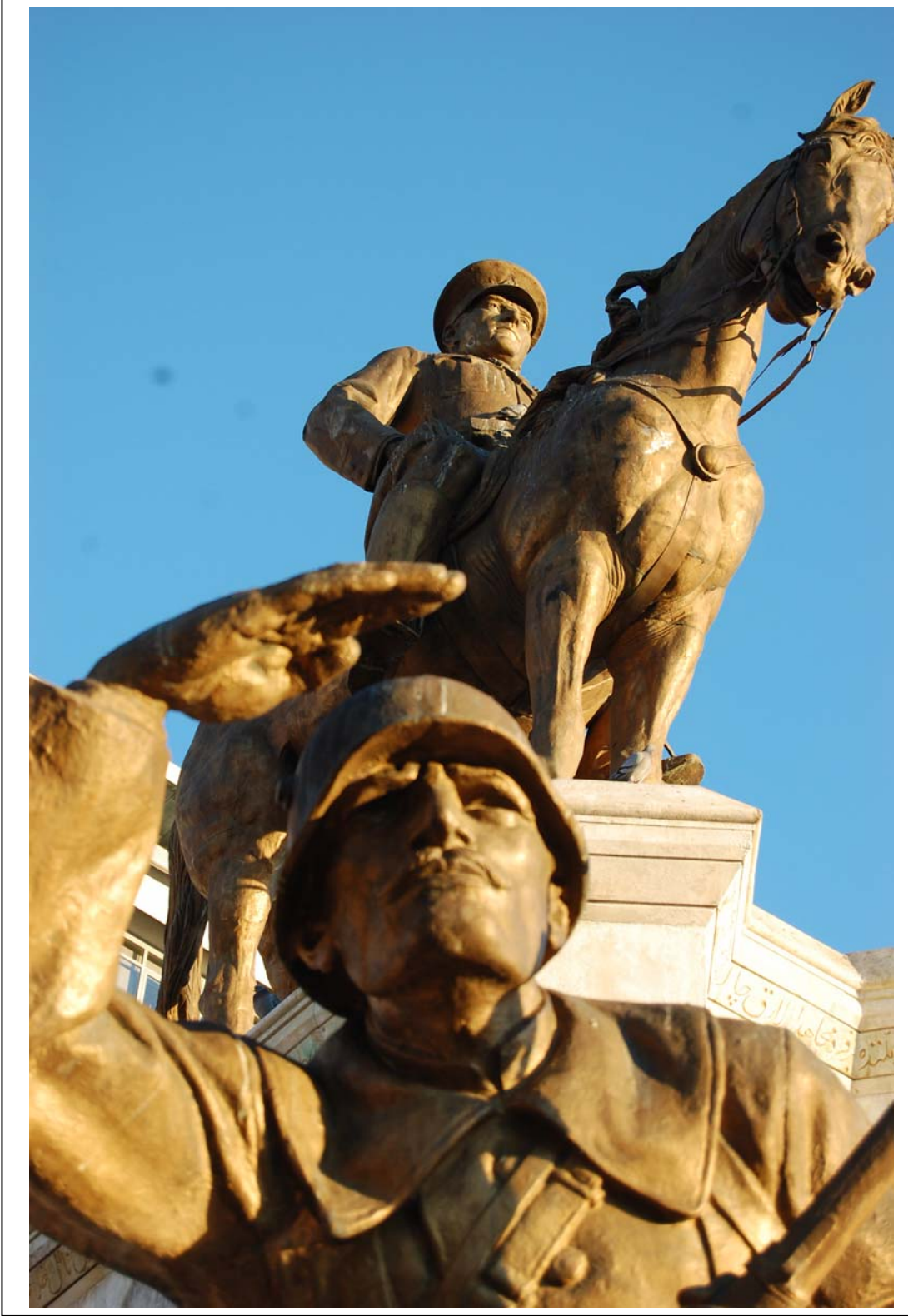
## EKLER



**Ek 1.a.** *Zafer/Yeni Gün Anıtı*, Heinrich Krippel 1927, Bronz-Mermer, Ankara. Fotoğraf Aylın Tekiner'in "1980 Sonrası Atatürk İmgesinin Yeniden Üretiminde Anıt Heykellerin Rolü" adlı doktora çalışmasından alınmıştır.



**Ek 1.b.** *Zafer/Yeni Gün Anıtı*.



**Ek 1.c.** *Zafer/Yeni Gün Anıtı*, Heinrich Krippel  
1927, Bronz-Mermer, Ankara.

Fotoğraf Aylin Tekiner'in "1980 Sonrası Atatürk İmgesinin Yeniden Üretiminde Anıt Heykellerin Rolü" adlı doktora çalışmasından alınmıştır.





**EK 2.a.**

*Taksim Meydanı Cumhuriyet Anıtı, Pietro Canonica*

1928, Bronz-Mermer, İstanbul.

Fotoğraf Aylin Tekiner'in "1980 Sonrası Atatürk İmgesinin Yeniden Üretiminde Anıt Heykellerin Rolü" adlı doktora çalışmasından alınmıştır.



**Ek 2.b.**

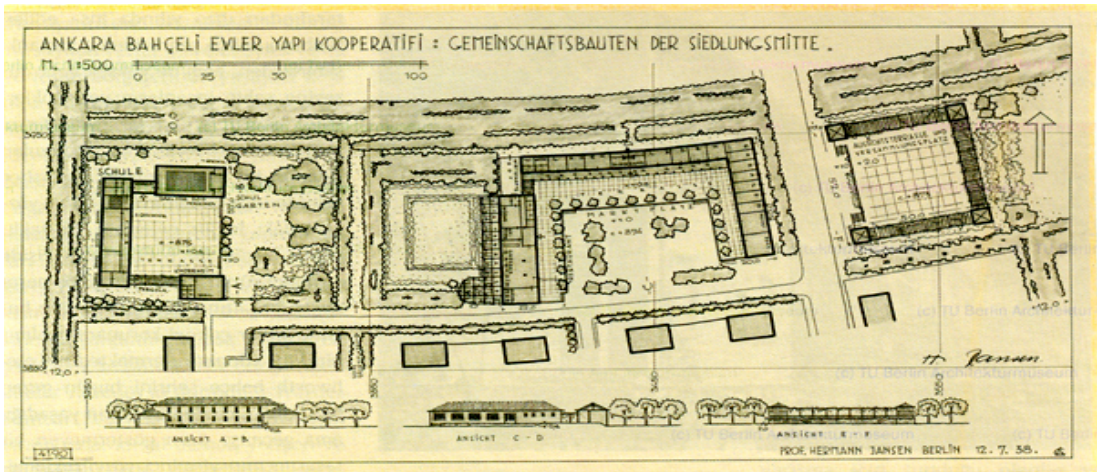
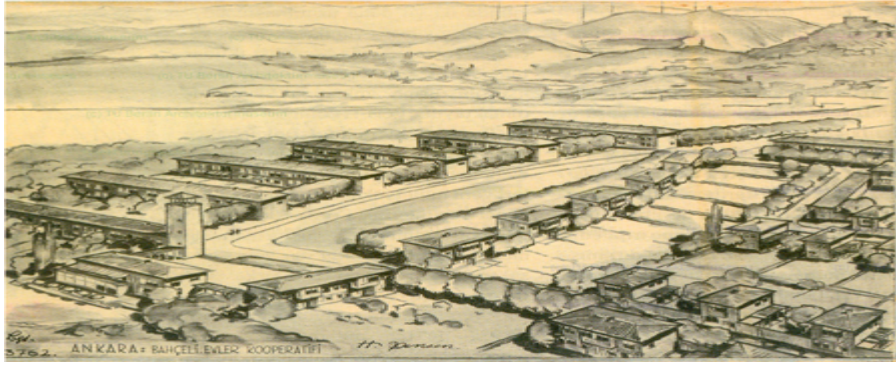
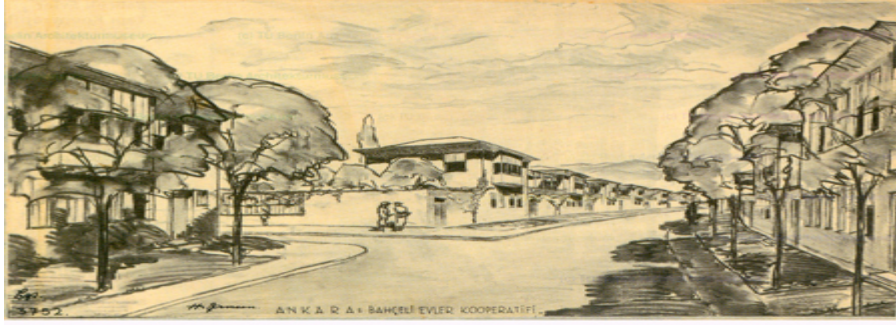
*Taksim Meydanı Cumhuriyet Anıtı, Pietro Canonica*

1928, Bronz-Mermer, İstanbul.

Fotoğraf: Aylin Tekiner'in "1980 Sonrası Atatürk İmgesinin Yeniden Üretiminde Anıt Heykellerin Rolü" adlı doktora çalışmasından alınmıştır.







**Ek 4.a**

Ankara Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi planları.  
Görsel malzeme [www.mimpad.org](http://www.mimpad.org) sitesinden alınmıştır.





**Ek 4.b.**

Ankara Bahçeli Evler Yapı Kooperatifi evleri.  
Görsel malzeme [www.mimpad.org](http://www.mimpad.org) sitesinden alınmıştır.





**Ek 5.a**

Nurullah Berk. *Nargile İçen Adam*.  
60 x 93 Tuval zerine yağlıboya.  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



**Ek 5.b**

Nurullah Berk. *tc Kadın*.  
100x100, Tuval zerine yağlıboya.  
Tiglat Sanat Galerisi zel  
kolleksiyonu.



**Ek 6**

Cemal Tollu

*Ankara Keçileri* 90,5 x 121 cm Tuval üzerine yağlı boya,  
İstanbul Resim ve Heykel müzesi.



**Ek 7**

Bedri Rahmi Eyüboğlu

*Köylü kadın (Tren, Yataklı – Vagon)*

146 x 183 cm Duralit üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



# EZERÉVES TÖRÖK ZENE

Bartók Béla előadása  
anatoliai népdalgyűjtő munkájáról

Karácsony előtt érkezett vissza Bartók Béla anatoliai népdalkutató útjáról s hétfőn, január 11-én 19.15 órakor előadást tart a rádióban tapasztalatairól. Bartók, mint köztudomású a török hivatalos körök meghívására utazott Törökországba, hogy a vidéki, pusztai népdalgyűjtés nagy munkáját előkészítse, éppúgy, mint előzőleg Paul Hindemith kezdte meg a városi török zene feldolgozásának munkáját.

Hivatottabb tudóst és zeneszerzőt valóban nem kérhettek fel erre az érdekes feladatra, mint azt a nagy magyar zenekutatót, aki évtizedek előtt elsőnek fordult Európában az őseredetű, hamisítatlan népzene forrásai felé, hihetetlen nehézségek között kezdte meg gyűjtési munkáját és bizonyította, hogy más az igaz népzene, mint amit addig annak hitték. A fejlődés új irányát indította el ez a lelkes, áldozatos, úttörő tevékenység, s hogy ma az egész művelt világ más szemmel nézi a népzene, a zeneszerzők az ősforráshoz tértek vissza, az elsősorban Bartók érdeme.

Mostani törökországi útja rendkívül érdekes és hasznos eredményekkel járt, amikor eddig ismeretlen tényekre szerzett bizonyosságot. Dél-Anatolia még csak nem is egész Anatólia s Anatólia csak egy kis része a nagy török etnikai területnek, mely tulajdonképpen felnyúlik a Balkán északi részéig, keleten az orosz steppékig, délen és délnyugaton pedig a görög, arab, egyiptomi és sémita vidékekig. Az oszmán török nép a turkfajú népeknek egyik ismert része, amely a történelemben tulajdonságai folytán nagy szerepet játszott s velünk magyarokkal is keveredett. A kutatás most csak egy kis területre szorítkozott, ez azonban olyan, mint a próbafúrás, a mélyben rejlő kincsekről nyújt tanúságot. Dél-Anatoliában még élnek félnomád törzsek, melyeknek életmódja körülbelül olyan, mint a XII. századi magyaroké, a lakosság sátrakban él és vándorzenészek, énekesek tartják fenn a régi népdalokat, itt kezdte meg Bartók a lemezfelvételt a török kormány költségén és török muzsikusok segítségével.

A gyűjtés elé egyelőre a fáradságokon és egyéb technikai akadályokon kívül különböző nehézségek gördültek, mint például az, hogy az asszonyokat még férjük parancsára sem sikerült megszólaltatni, a bölesódalokat tehát rekedthangú férfiakkal voltak kénytelenek előkelteni és megörökíteni. Egyes szobákba még mindig tilos férfinak, illetve nőnek belépnie, ezért kívánatos volna, ha ezt a munkát eszentül a férfiakkal párhuzamosan női szakemberek is vállalnák, hogy a nők éneke is lemezre kerüljön.

A népdalkutató két legérdeke-

hogy abban semmi arab hatás nem fedezhető fel.

Ezek a megállapítások felbecsülhetetlen jelentőségűek a magyar és a keleti steppe népek zeneje szempontjából s ha a török gyűjtők szélesebb területre kiterjesztve gyűjtik össze és dolgozzák fel a török nép zenei hagyományait, motívumait és dalait, az összehasonlítás világosságot fog deríteni a rokonsági és kulturális népek ősi zenekulturájára s annak fejlődésére.

A népdalgyűjtő úton a török zenetanárok számos érdekes fényképfelvételt készítettek énekesek,

**RECORD** a természetes csodakristály

**LUXOR** a legjobb detektor  
Részlet csodakristályal.  
Minden pontja foglalt - Kérje megrendelést!  
Főosztály: **Márton Pálné**,  
IV., Kassai Lajos-utca 1.  
Telefon: 1-91-16



E képet a «Halkévi» ankarai otstályának titkára Ferid Cemal készítette a «Halkévi» palotájának teraszán. Balról a második Hasan Ferid bey, az ankarai konzervatórium tanára, mellette Bartók Béla, Halil Bedii bey, Necil Kâzım bey, Ulvi Cemal bey, az ankarai konzervatórium tanára, végül Ahmed Adnan bey, az istanbuli... ankarai... Loni egy vándorénekes.

sebb és jelentősebb eredménye az a megállapítás, hogy ennek az oszmán-török vidéknek népzeneje teljesen tiszta türk népzene, őrzte meg a magyarral rokon dallamformák a két nép zenei ősforrására mutatnak vissza s akad közöttük ezer esztendő török motívum is. A szomszédos községek zenéje teljesen egytipusú még ott is, ahol semmi érintkezés nem állt fent a lakosság között. A helységek egy részében annyira érintetlen a népdal hagyomány,

sátrak, vándorzenészek és hangszerekről, a fényképek azonban nem jöttek meg Törökországból. Adanában a múzeum igazgatója fotografált, a városi azonban súlyos földrengés érte s kérdéses, hogy a katasztrófa hagyott-e valamit épen s a múzeumigazgató életben maradt-e.

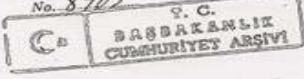
Az érdekes előadást zenei illusztrációk fogják kísérni. Székely Mihály énekel és B. Pehér Miklós hegedűn mutat be egyes jellegzetes népdalokat.

**Ek 8**  
Macar basininda Bela Bartok'un Türkiye'deki Halk Türküleri araştırmaları ile ilgili haber. Fotoğrafta: Cevat Memduh Altar, Hasan Ferit Alnar, Bela Bartok, Halil Bedii Yönetken, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun.

(Görselel [www.ulvicelamerkin.com](http://www.ulvicelamerkin.com) adlı siteden alınmıştır.)

Türkiye Cumhuriyeti  
Maarif Vekâleti  
Yüksek Tedrisat Umum  
Müdürlüğü

No. 8403



Halden

Prof. Paul Hindemith'in  
raporunun sunulduğu Hak:

15

Ankara 8 15/1935

Başvekkâlet Makamına

Musiki Organizasyonlarımızı tetkik için getirttiğimiz Berlin  
Yüksek Musik mektebi kompozisyon Profesörü Paul Hindemith'in  
Orkestramız hakkında verdiği raporundan bir nüsha bağlı olarak  
sunulmuştur.

Ct

Maarif Vekili

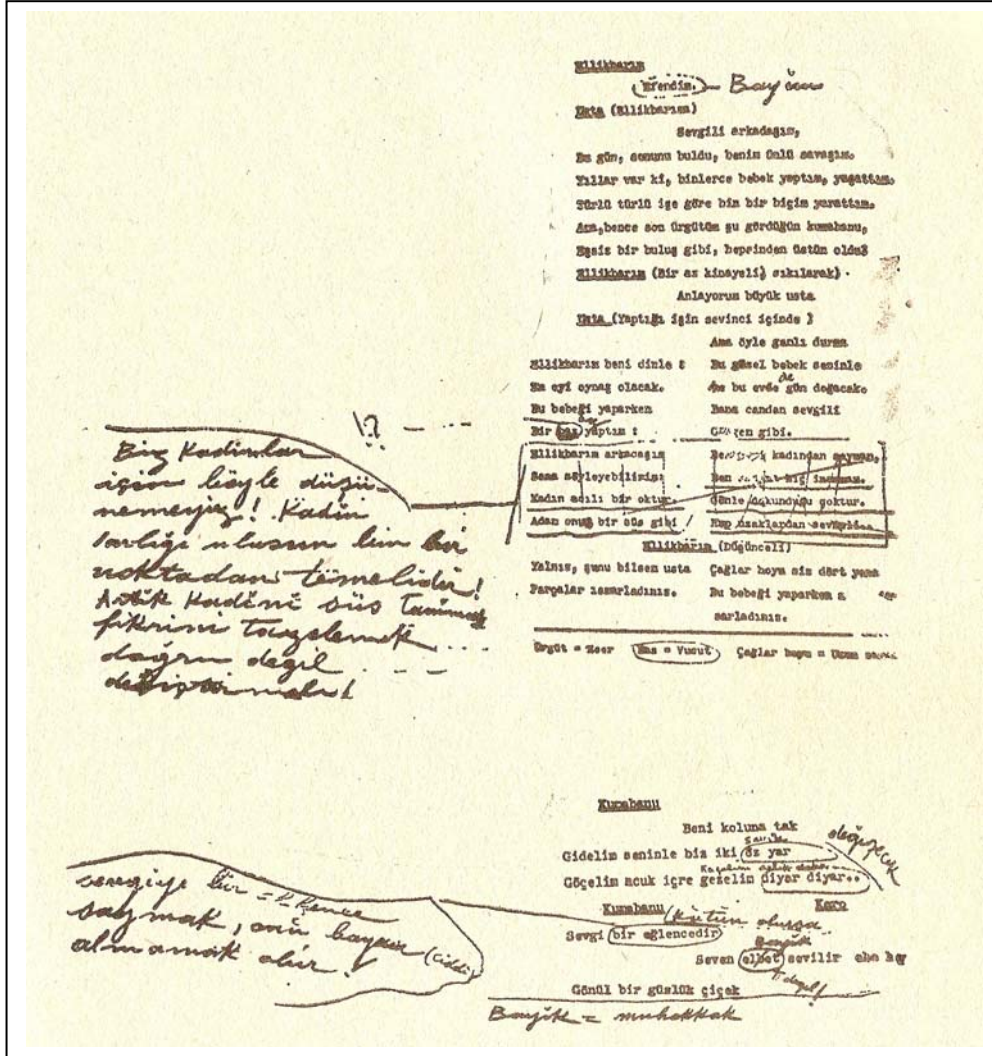
B. Çınar

14.5.

H.B.  
MC. ES. 8/5/1935  
100  
İlgilik: 1 rapor

Ek 9

Paul Hindemith'in raporuyla ilgili görsel müzikoloji.org sitesinden alınmıştır.



Ek 10

Atatürk'ün Bay Önder oyunu üzerinde el yazısı ile yaptığı düzeltmeler.

(Metin And. Türk Tiyatrosunun Evreleri. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983. s. 367.)

## ÖZET

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları, aynı zamanda ulusal kimliğin inşa edilmeye çalışıldığı yıllardır. Amaç, Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kimlikli mirasını dışlayarak yerine Türk ulusal kimliği yaratmaktır. Cumhuriyet ideolojisi, kuruluşundan itibaren bu amaç doğrultusunda kültür ve sanatı araç olarak kullanır. Kültür ve sanat politikaları; modernleşme projesini, Kemalist ideolojiyi ve Cumhuriyet değerlerini yerleştirmek üzerine kuruludur. Bu dönemde yazılan tiyatro oyunları da kurucu kadronun anılan hedefleri doğrultusunda araçsallaştırılır. Oyunlar, Cumhuriyet'in yerleştirmek istediği düşünce ve değerlerin ileticisi olarak var edilir. Bu oyunların oyun kişileri de, verilmek istenen mesajı sahneden seyir yerine taşımakla görevli bir askı olarak var edilmişlerdir. Bireysel öykülerinden ya da seçimlerinden söz etmek mümkün değildir. Kendilerini değil ulusun değerlerini temsil ederler. Bu bağlamda kaçınılmaz olarak ulusal alegori kavramıyla okunmaya uygun metinler olarak var olurlar.

Türk ulusal kimliği inşasında Ziya Gökalp'in mefkûre fikri önemli yer tutar. Gökalp düşüncesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ideolojisine olduğu kadar tiyatro oyunlarına da etki etmiştir. Gökalp düşüncesinin etkisi, oyun kişilerinin yaratılmasında da kolaylıkla görülebilir. Öte yandan oyunlarda ve oyun kişilerinde, Cumhuriyet'in milliyetçilikle koparamadığı bağın ve Türk modernleşmesinin ulusallık ve modernizm arasındaki gerilimde var olmasının izleri de rahatlıkla sürülebilir.



## **ABSTRACT**

The founding years of the Republic of Turkey, are at the same time the era when the national identity is being tried to be established. The aim is to eliminate the heritage of the Ottoman Empire which contains many identities and in lieu of it create the Turkish national identity. The ideology of the Republic, from the beginning of its establishment, uses the culture and arts as a tool for this purpose. The culture and art policies are based on instituting the modernization project on the Kemalist Ideology and the values of the Republic. The theatrical texts written during this era are also instrumentalized in compliance with the mentioned objectives of the founding staff. The plays are formed as the messengers of the ideas and values which are aimed to be established in the society by the Republic. Accordingly, the characters in these plays are formed as hangers in charge of transmitting the message aimed to be given, from the stage to the audience. They do not have any individual stories or choices. They represent the values of the nation, not themselves. In this respect, they unavoidably become texts that are open to be read with allegory.

Ziya Gökalp's inception of ideology has a significant place in the establishment of the Turkish national identity. Gökalp's conception has influenced the founding ideology as well as the theatrical texts. The impact of Gökalp's conception can also be easily observed in the formation of the play characters. On the other hand the traces of; the connection which the Republic has never been able to cut with the nationalism and the fact that the Turkish modernization exists on the tension between the nationalism and modernism, can as well be tracked in the plays and the characters.